نگاهی دیگر به رمان همنوایی شبنه ارکستر چوب‌ها نوشته رضا قاسمی، برنده عنوان بهترین رمان دهه در جایزه منتقدان مطبوعات.

این زبان است که سخن می‌گوید، نه نویسنده

علی‌رضا کیوانی‌نژاد

«رمانِ خوب». این ترکیب ادبی یکی از دست‌نیافتنی‌ترین رویاهای بشری، خاصه اهل قلم است که البته در نگاه اول چندان هم ناممکن نمی‌نمایاند، اما به بار نشستن چنین محصولی واقعا شبیه معجزه است. البته به همین دلیل- سخت بودن- تعداد رمان‌های خوب در تاریخ ادبیات ایران بسیار اندک هستند. رمان خوب مولفه‌های زیادی دارد مانند شروع خوب، وجهه تاریخی، پایان‌بندی مناسب، شخصیت‌پردازی‌های قابل درنگ، تحلیل روانشناختی و غیره. برآیند این مولفه‌ها روی هم می‌شود رمانِ خوب و البته این تعریفی است که ماریو بارگاس یوسا - که بی‌شک آقای رمان است- به آن اعتقاد دارد.

"همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها" رمانی خوش‌خوان و کم‌نظیری است که می‌توان گفت برخی از مولفه‌های یک رمان خوب را دارد؛ همان‌قدری که نیاز است تا آن را رمانِ خوبی بنامیم. رضا قاسمی در این رمان پازل‌گونه نشان داد که عناصر داستان می‌توانند به روش‌های دیگری هم کنار هم قرار گیرند و این، در کنار سرگرمی توام با لذت، اثری خوش‌خوان را رقم زده است.

این جا بد ندیدم به مولفه‌ای با عنوان وجه بیرونی اشاره کنم که در یک تعریف کلی بر موقعیت ساخت و ساز فضای فرهنگی و مابین فرهنگی، و سیاست ممتازگرا و ممتاز پرور و موقعیت آزادی بیان و آزادی دسترسی به رسانه ها و ابزارهای آموزشی، و خلاصه هر آن چه در رابطه با مسایلی قرار می‌گیرد که فیلسوف ماتریالیست فرانسوی «لوسین سو» در تعریف ذات انسان «مرکزیت اجتماعی» می نامد دلالت دارد؛ یعنی تعریفی خاص از ذات انسان که به ما اجازه می‌دهد برای خلاقیت هنری نیز مرکزیت اجتماعی قایل شویم، یعنی تقریبا همان نظریه‌ای که "نوآم چامسکی" مطرح می‌کند. یعنی به جای خلاقیت هنری از مهارت فنی حرف می زند و به این ترتیب محصول هنری را در پیوند با مجموعه آموخته های فرد هنرمند قرار می‌دهد؛ یعنی رابطه ی فرد با انباشت فرهنگی معاصرش.

البته باید این مساله تأکید کنیم که دسترسی به ذخیره ی فرهنگی را نیز باید در وجهی واقعا دموکراتیک مطالبه کنیم. مطالبه ی ذخیره ی فرهنگی در اشکال دموکراتیک اساسا ضروری و حتمی است چون در غیر این صورت الزاما و اجبارا و حتما انحرافی است. به زبان ساده‌تر هنرمند بورژوا می‌توانیم داشته باشیم ولی هنرمندی را که بورژوازی دفاع کند نمی‌توانیم متصور شویم.

رضا قاسمی، در این رمان به وضوح چنین تئوری‌هایی را واکاوی می‌کند. خود نویسنده هم نمی‌تواند بگوید که تصادفی فرانسه را لوکیشن داستان قرار داده، تصادفاً شخصیتی به نام "سید" دارد و باز تصادفا از مثلی استفاده می‌کند که در تاریخ سیاسی این کشور مانند شتر روی نردبام، معنایی آشکار دارد: "خدایا تو مرا از دست دوستانم نجات بده، از پس دشمنانم برمی‌آیم." رضا قاسمی با انتخاب چنین فضایی برشی مقطعی می‌زند به سیاست و فرهنگ و پلی می‌سازد میان دو فرهنگ ایران و فرانسه و چنین نوشتار نقب‌واری، جز به سیاق پازلی میسر نمی‌شد و قاسمی با چنین تسلطی رمان را خلق کرده است.

در این رمان راوی، فردی است در تبعید که در اتاقی در طبقه ششم پانسیونی اجاره‌ای زنده گی می‌کند. با برخوردهایی میان شخصیت‌های این داستان شناخت راوی و جهان اطراف او برای مخاطب میسر می‌شود. ساختار رمان دالان هایی تو در تو است، به گونه‌ای که راوی در دو زمان روایت می‌کند.

یکی زمان پس از مرگش است که «فاوست مورنائو۱» و «مرد سرخ پوست» پشت میز محاکمه از او بازخواست می‌کنند و راوی باید دربرابر اعمالی که از او سرزده، پاسخ گو باشد. در نتیجه او برای مخالفت در برابر خود مجازات می‌شود. مکافات او برگشت به زمان حیات مادی در قالب سگی به نام "گابیک" است. زمان روایت پس از مرگ، جنبه‌ای فرامادی به رمان می‌دهد و آن را چند زمانی می‌کند.

زمان روایت در دوره حیات، به زمان گذشته برمی‌گردد که البته گاهی در زاویه دید راوی، آن نیز زمان حال به شمار می‌آید. زمان این روایت، جنبه مادی و زمینی دارد و با مطرح شدن مسائل جنسی، خباثت، باورهای خشک مغزانه، درگیری های سطحی و بی دلیل، و نیز در نتیجه کم بودن ابعاد مفهومی زنده گی از یک طرف (رعنا، خاتون، اینگرید،... و همه زنانی که معشوقه ازلی و بی‌کم و کاست نمی‌توانند باشند) و توسعه حجم مادی آن از طرف دیگر (اضافه کردن چوب‌ها برای بزرگ کردن اتاق‌ها)، دو زاویه دید متفاوت از نگاه یک راوی برای اثر ایجاد می‌شود: یک زاویه دید تک گویی درونی(interior monologue) و دیگری من روایتی با زاویه دید اول شخص(first person point of view).

در من روایتی می‌گوید: *«و حالا که یکی داشت روی در، ضرب می‌گرفت تازه می فهمیدم آن شب رعنا تا صبح چه عذابی کشیده است. این شاید نخستین باری بود که او را فهمیدم.»* (همنوایی، ص۱۱۹) و در تک‌گویی درونی: *«باد مثل دریایی وحشی موج بر می‌داشت و هربار، پیچیده در صدای افتادن و صدای شکستن، به در و دیوار سر می‌کوبید. فکر کردم باد پنجره‌ی اتاقم را با خود می برد و لبه‌ی بیرون زده ی شیشه پنجره، اندکی دورتر، گردن عابر نگون بختی را قطع می‌کند. شیشه خون آلود روی آسفالت هزار تکه می‌شود و سر بریده‌ی*

عابر تا جلوی در مغازه‌ی نانوایی قل می‌خورد..»
(همنوایی، ص۱۴۸)

گاهی روایت نوع دوم از روایت نوع اول عقب می ماند، و راوی متذکر می شود که زمان حال یعنی زمان گذشته و از کجا معلوم که زمان حال در روایت اول، زمان آینده نباشد. در واقع با جابه‌جایی زمان‌ها، بی‌اعتباری زمان، که محور اصلی این رمان است، بیان می‌شود. باید گفت که دو عنصر اصلی این رمان که دوئیت (ثنویت) را ایجاد می‌کنند، عبارتند از:

الف. زمان (آغاز و پایان زنده گی، زمان حال و گذشته و آینده، ...)

ب. هویت (سایه، حضور و غیاب، آینه برای اثبات بودن، ...)

راوی در «همنوایی شبانه» دچار بیماری های«وقفه های زمانی»، «خود ویرانگری» و «بیماری آینه» است که بیماری آینه، داستان را به سوی سایه بودن می برد. خود ویران گری، مساله هویت فردی و فردیت اجتماعی را مطرح می کند، که باز به سایه بودن (سایه ـ نور) یا حضور و غیاب مربوط می‌شود. وقفه‌های زمانی، داستان را به سوی چند زمانی شدن، به هم زدن روایت خطی، تداخل زمانی روایت‌ها و زمان شخصیت‌های داستانی می‌برد. رضا قاسمی می‌گوید: «من این قطعات پراکنده را مثل قطعات یک پازل ریخته ام وسط. هر کس با سرهم کردن این قطعات به حقیقتی از آن خود می رسد...این قطعات با همه پراکنده گی شان چندان هم پراکنده نیستند و در نهایت در چنبرهٔ شبکه‌های یک ساختار شناورند. از این نقطه نظر من هم با شما موافقم که این رمان را می توان به مثابه یک بازی دید...این زبان است که سخن می‌گوید و نه نویسنده.»

چندی پیش رضا قاسمی در گفت‌وگو با یوسف علیخانی مطالبی درباره ی بحران هویت و تبعید و شباهت تبعید به پارانویا گفت، که تا حدود زیادی به سرزمین موعود آذر نفیسی در «لولیتاخوانی در تهران» یا پاریس در رمان گلی ترقی شباهت پیدا می‌کند. به عبارت دیگر نه تنها در این رمان‌ها و نه تنها در اذهان عمومی مردم ایران بلکه در اذهان عمومی مردم جهان که هنوز پایشان به اروپا و آمریکا نرسیده، غرب را با انبوهی از تخیلات و آرزوهایی در هم می‌آمیزند که به اعتقاد نگارنده تا حدود زیادی از ایدئولوژی و جایگاه ممتاز طبقهٔ بورژوا در غرب الهام می‌گیرد.

در هر صورت این اثر به حق توانست عنوان برترین رمان دهه اخیر را از نگاه منتقدان مطبوعات به خود اختصاص دهد و صد حیف که نویسنده دیگر نتوانست اثری در قامت این رمان خلق کند.

حرف می‌زند نویسنده وقتی

نگاهی به رمان آن جا که پنچرگیری ها تمام می شوند به قلم حامد حبیبی

امیر حسین یزدان‌بُد

شکل افراطی توصیف در ادبیات، متاثر از کلاسیک‌های اواخر قرن هجده و نوزده میلادی، به سرعت در اوایل قرن بیستم کاهش یافت و تغییر شکل داد، گوستاو فلوبر، به عنوان نویسنده‌ای متمایل به روی‌کردهای مدرنیستی در نوشتار، در صحنه‌ای از رمان کمتر خوانده شده‌ی «مادام آرنو» می‌نویسد:

«چشمان سیاه و دل ربایش، با برق درخشانی که در آن‌ها بود، زیر پلک های تقریباً سنگین خود آرام تکان خوردند، و در ژرفنای مردمک آن‌ها مهربانی بی‌پایانی موج زد. فردریک دوباره دستخوش یورش عشقی غیرقابل سنجش و حتی نیرومندتر از پیش شد؛ دیدار آن زن او را گیج کرده بود، اما کوشید خود را از سستی و رخوت برهاند. چه گونه می‌تواند این زن را تحت نفوذ خود درآورد و او را شیفته‌ی خود کند؟ با چه وسیله‌یی؟ فردریک، پس از لختی درنگ و اندیشه، هیچ وسیله‌یی را بهتر از پول نیافت. شروع کرد به صحبت کردن در باره هوا، که به سردی لوهاور نبود.» [۱]

این ویژه گی زبانی در روایت فلوبر، نسبت به بالزاک و گاه حتی تولستوی و بسیاری از نمونه‌های نزدیک به او، یکی از موفق‌ترین و تحمل‌پذیرترین شیوه‌های توصیف برای خواننده‌ی امروزی رمان است. جریان‌های اجتماعی در ابتدای قرن بیستم و افول نگاه مضمونی به پدیده‌ی رمان در اروپا، نویسنده‌ها را به شدت به سمت بیان تصویری صحنه‌ها و «داستان به مثابه‌ی فرم» سوق داد. ریشه‌یابی و جریان شناسی این روی‌کرد مبحث بسیار طولانی و پیچیده‌ای‌ست که قصد ورود به آن را ندارم. اما دری آن‌چه در ادبیات پس از "گلشیری" و به تاثیر مستقیم از نوع افراطی تصویر سازی ادبیات آمریکا، وارد آموزه‌های استادان داستان ایران شد، عمده‌ی پیکره‌ی داستان نویسی پس از دهه‌ی شصت را شکل داد. جمله‌ی معروفی از آن پس بر سر زبان‌ها افتاد: "نشان بده؛ حرف نزن". برای نمونه در برابر بندی که از فلوبر نقل کردم پرسشی مغالطه آمیز مطرح می‌کنند: «پلک‌های تقریباً سنگین» چه طور پلکی هستند؟ و لابد به طعنه و به عنوان تیر خلاص از شما خواهند خواست: پلک‌هایت را "تقریباً" سنگین کن ببینم چه شکلی می‌شوی! و قِس علی هذا...

این روی‌کرد به توصیف، داستان‌ها را به نوعی گراور سازی کلامی از تصاویر ذهنی‌شان سوق می‌داد که با شروع ترجمه‌ی آثار داستان کوتاه نویسان آمریکایی و به