نقدی بر رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» برنده جایزه کتاب سال منتقدان

رضا عامری

برای آفریدن خودم، خود را ویران کرده‌ام

«عصر ما عصری فاوستی است و همگی عزمی راسخ داریم تا پیش از آنکه دخل همه‌مان بیاید، خدا یا شیطان را ملاقات کنیم، و آن رگه گریزناپذیر اصالت یگانه کلید ما برای این قفل است»نورمن میلر

«و دانستم که همه چیز طعمه مرگ است و به یاد می‌آورم که باز هم آن صدای خفه پرطنین را در درونم شنیدم که به نام صدایم زد و فرمانم داد که باید این لحظه‌ها را جاویدان کنی... و و گفت باید بسوزانی، بسوزانی» ملکوت ـ بهرام صادقی

فهم تاریخ و حال زنده، مهمترین حادثه جهان معاصر است. این فهم منبعث از آگاهی ما از بعد (زمان) است. این بعد با گسست‌ها و وقفه‌ها خود باعث شده تا ذات نویسنده امروز، در تجربه رویارو با امکانات هستی و در فعل و انفعالی مضاعف همواره در حال بازسازی (هویت) خود باشد، یعنی همان قدر که در نظام روابط بین اشیاء تغییرات بوجود می‌آورد و می‌آید، خود نیز دچار تغییرات می‌شود. پس ذات نویسنده امروز، ذاتی کامل و مطلق نیست، و عدم کمالش به هستی‌ای برمی‌گردد که افق معرفتی ناقص است. یعنی هنرمند امور طبیعتی دوگانه دارد؛ ابژه/سوژه، شاهد/ مشاهده شونده، صانع/مصنوع است و هویتش در حین بازآفرینی هویت غیرش ساخته می‌شود. هویتی که جز خود «متن» نیست، رفتاری که در عیانیت خود همان «روایت» است.

یعنی هویت ما به شکل معینی از حکایت درون ما و بر طریقه معینی از زمانیت ما، وابسته است، پس باید فهم خود را از «عصرمان» به قصه‌ای ریشه‌ای از خودمان تبدیل کنیم. قصه‌ای ـ رستاخیزی، در حال شدن و اکنونی که قدرت و کیفیت رستگاری‌اش در ترسیم افقی نهفته که تاریخیت و وضعیت اکنونی دارد.

اما روایت «همنوایی» چیست؟ روایت عصیان نسلی است که گذشته را کما بیش از «نسته‌ها و پاسخ نامه‌ها و اندرزنامه‌های قدیم می‌شناسد. که از پدران به پسران رسیده. و در مقابل زیست امروزه خود و این جهان، فاصله‌ای عمیق می‌بیند! «رد»ای ژرف و چاهی دهان گشوده، فاصله‌ای عمیق که میان «او و «دیگری» «دهان گشوده است، این هاویه این فقدان را با چه چیزی باید پر کند؟ «ناگهان حس کردم میان من و او چاهی دهان گشود ژرف. می‌گشتم جمله مناسبی بیابم تا از سقوط در این چاه وحشتناک، که با سرعتی سرگیجه‌آور ژرف‌تر و ژرف‌تر می‌شد، در امان بمانم؛ اما همه‌اش نصیحت بود که پیش چشمم رژه می‌رفت. دهان پدرم را می‌دیدم که با خشم می‌جنبید؛ دهان مادرم را؛ دهان عمه‌هایم را؛ دهان معلم را؛ دهان رئیسم را... راحتتان کنم، همه‌اش نصیحت بود، همه‌اش نهی؛ هیچکس هم نگفت چه کار باید کرد» ص ۱۶. و این نسل ناگهان حس می‌کند چیزی که مدت‌ها پشت دندان‌هایش کلید شده بود، مثل فنری از دهان بیرون می‌جهد و آن گذشته با آن سیستم هرمی و سلسله مراتبی خود به هم می‌ریزد و همه چیز دچار بحران می‌شود و «همنوایی ارکستر شبانه چوب‌ها» یعنی همین بحران، روایت یعنی وقوع این بحران.

این وضعیت در «همنوایی...» از همین بحران ـ رستاخیز ـ آغاز می‌شود: «زنگ کلیسای «سن پل» چهارده‌بار نواخت و من حس کردم سیاره کوچکم از مدار خود خارج شده» ص ۱۵. پس ما با راوی رویرو هستیم که از مدار طبیعی خود بیرون آمده است. راوی با ذهنیتی انشقاق یافته و پارانویک که رویائش ناگزیر با روایت‌های پیشین اختلاف دارد، با روایتی که فرا روایت‌های گذشته را فقط به «تابه مصالحی فرمیک در روایت خود استفاده می‌کند. منطقی که به قول راوی «با هیچ منطقی جور درنمی‌آمد» و با همین لامنطق، بوطیقا (بازی) داستان بنا می‌شود، بوطیقایی گشوده از شک و غبار و مه‌گرفتگی که به نوعی کشف و شهود زمانی منتهی می‌شود، کشف و شهودی که نویسنده در آن منطق! کشف خود را می‌گوید. زمان این وضعیت، وضعیتی از آستانه مرگ است، آستانه‌ای که همه چیز را به مرگی، این نقطه صفر زمان، پرتاب می‌کند «کاری را که در پشتم فرو رفته بود حس می‌کردم» یعنی آستانه دردی که آغاز روایت است. و با پایان یافتن روایت، مرگ نویسنده ـ راوی را رقم می‌زند.

داستان در یک شب روایت می‌شود ـ داستانی که قبلاً نوشته شده ـ و از فردوس پادشاه پیشدادی شاید تا امروز را. از زمانی که راوی ترسان و لرزان از پلکان به سوی صاحبخانه صعود می‌کند تا حساب کتابش را تسویه کند و اجاره اقامتش را ـ در جهان؟ ـ بدهد صاحبخانه‌ای که «هیبت و طنطنه خدایان باستانی را دارد» حساب‌ها و بدهی‌های راوی (نامه اعمال) او را ورق می‌زند، تا زمانی که بدهی‌های او را اعلام می‌کند و سپس می‌میرد و داستان در همان اطاق صاحبخانه و در زمان اکنون به پایان می‌رسد. «در پشت سرم بسته شد. پاهایم می‌لرزید. دستم را به نرده گرفتم. پایم به پله اول نرسیده بود که پرهیب عقابی بزرگ، در بالای پله‌ها، تمام رگ‌های بدنم را منجمد کرد. زنگ کلیسای «سن‌پل» با ضربه‌هایی پیاپی و پرهیبت به صدا درآمد. سرم را بالا کردم. پروفت روی آخرین پله منتظر ایستاده بود» ص ۱۸۳ و پروفت کسی نیست جز ملک‌الموت! تا کار کارد ابتدای داستان را که در پشت او فرو رفته، به لحظه صفر مرگ پیوند زند، و بالاخره کارد ایلغارها و تجاوزهای تاریخی در این وضعیت برزخی، کار کارستان خود را انجام دهد. مجازی که امرو از واقعیت مهمتر است، چون به لحاظ شکل همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد.

راوی روایت شخصیتی پارانویایی است. و او از این ظرفیت خود برای ایجاد فضایی فانتازیک و خیالی به خوبی استفاده می‌کند، و از همین منظر، روایت را در رفت و برگشت‌های مستمر مدام تغییر می‌دهد. و در این راستا از عناصر مختلف چون تئاتر، پرده‌خوانی، کتب مختلف مذهبی و خرافات و اندرزها سود می‌جوید. و راوی که ابتدا در وضعیتی شک‌آلوده و ترسان و لرزان پیش صاحبخانه می‌رود، در پایان مرگ محتوم خود را به گونه‌ای دیگر رقم می‌زند. و در این مبارزه، شک‌آلوده به «سگ» استحاله می‌یابد، یا برابر روایات به خاطر موهبت شیطانی نوشتن محاکمه می‌شود «روح شما پلید است، برای تطهیر، تترل مرتبه پیدا می‌کنید!» ذیل یافتن «قصر» راه می‌افتد و در پایان تن به سرابداری مدرسه می‌دهد.)

لفظ راوی ـ مروی از اینجا برای این استفاده کرده‌ام، که در این رمان از نویسنده و خواننده فاصله می‌گیریم. و خود عمل نوشتن در درون رمان اتفاق می‌افتد. و رمان در روند روایت خوانده و نوشته می‌شود. «حب، می‌دانید نویسنده باید نسبت به قهرمانانش شفقت داشته باشد. پس ماجراها را تعدیل یا تحریف می‌کردم» و بالاخره اینکه خواننده و نویسنده در این رمان جز تشویشی ذهنی چیزی بوجود نمی‌آورند. این تشویش از این جا ناشی می‌شود که خواننده و نویسنده همشان را از بیرون روایت می‌گیرند یا ما با چنین پیش‌فرضی به آنها نگاه می‌کنیم. (با این پیش‌فرض‌ها می‌توانیم راوی و مروی و زمان و صیغه‌های روایت و صداهای متفاوت را محصول سطح نحوی روایت و نویسنده ـ خواننده و معماری متن و عناصر متعالی متن و ساختار زبانی را محصول سطح دلالتی عنوان کنیم. این تفاوت خود هم می‌تواند نشان‌دهنده داستان (Story) و روایت (Narativity) هم باشد.)

و در میان این نامازه‌ها و این بازی یاد و فراموشی به اتفاقاتی روبرو هستیم که خلاقیت زبان و بیان (discours) از میان آن شکوفا می‌شود. این شکوفایی نه از خلال توصیف وقایع که از میانه شکل بسیار دقیق روایت و زبان اتفاق می‌افتد. و نویسنده ـ که کشف و شهود و رابطه نحوی خود را با زبان اینگونه توضیح می‌دهد: «یک بار جمله‌ای را به‌طور مکانیکی ادا کرده بودم و راهنمایی‌های متداول هم نتوانسته بود تخیل مرا برانگیزد، کارگردان که شخصی مستبد و بداخلاقی بوده به نام قاسمی، مرا فرستاد روی صحنه، زیر لکه‌ای نور متمرکز و گفت: همان جمله را تا وقتی که فرمان ندادم بی‌وقفه تکرار کن. چند دقیقه اول جملات را به همان شکل تکرار می‌کردم. اما کار را قطع نکرد. رفته رفته خسته شدم و در حالی که همچنان همان کلمات را تکرار می‌کردم کوشیدم با شکستن ریتم و تغییر لحن جمله از ورای همان چند کلمه چیزهایی هم به او بگویم «نمی‌دانم چه مقصودی داری. دارم کلافه می‌شوم. اگر ممکن است قطع کن تا از شر این دایره بسته خلاص شوم.» اما باز هم کار را قطع نکرد و من رفته رفته کلافه‌تر شدم. حالا از ورای همان کلمه‌های تکراری چیزهای دیگری به او می‌گفتم: «بس کن دیگر! حنجره‌ام دارد پاره می‌شود، این فرمان‌های مستبدانه چه ربطی به تئاتر دارد؟» باز هم کار را قطع نکرد... سرانجام لحظه‌ای فرا رسید که خسته و درمانده از خود پرسیدم: «این همه انهام گناهی «نوشتن ـ شیطان صفتی و...» محاکمه می‌کند. شاید چون او می‌خواهد سرنوشت تراژیک خود را تغییر دهد «می‌خواستم با تغییر ماجراها سرنوشتی را که در انتظارم بود تغییر دهم» ص ۱۳۲ یا چون معتقد است «ترس از ادبیات قوی‌تر است تا ترس از روز داوری» و به همین سبب محاکمه کافکایی او شروع می‌شود: «شما دیگر اعتقادی به شب اول قبر ندارید. حتی وقتی که پایتان به اینجا می‌رسد!... جرم شما محرز است. اگر نمی‌خواهید اعتراف کنید مساله خودتان است. روح شما پلید است. برای تطهیر، تترل مرتبه پیدا می‌کنید!» (شاید دنبال یافتن «قصر» راه می‌افتد و در پایان تن به سرابداری مدرسه می‌دهد.)

ظرفیت آن را دارد که ویران بکند و خود هم آغاز و هم پایان این ویرانی زبان هم باشد. زبانی که هم به زبان جمازاده به عنوان اولین نویسنده ایرانی و هم به زبان و طنز «صادقی» نزدیک می‌شود. اما به عنوان «ذهن بیماری مبتلا به پارانویا» ص ۱۵۲ از امکانات بالقوه چند صدایی کردن نصیبی نمی‌برد، شاید چون خود معتقد به نوعی همنوایی ارکسترها (صداهایی) است که در متن حضور دارند.

نویسنده امروز ناچار است دست به نوسازی مداوم بزند، تا این گسست‌های زمانی میان اعصار و این خلاء و فقدان‌ها را پر کند، در چنین بازسازی‌ای ناچار است با نامعزمانی خود چالش داشته باشد، تا به جای توصیف و داستان‌پردازی «زمانمکان» را در وقفه‌های پیاپی خلق و ابداع کند. این خلق و ابداع مستمر محصول تاریخی مدرنیته است. مدرنیته‌ای که هر چند دیگر اندیشه‌ای نو نیست، اما اکنون تمام جهان را فرا گرفته است. مدرنیته عصری است که در آن انسان تاریخ خود را برای نخستین‌بار توسط زمان تغییر می‌کند. (نقل به معنا از هایدگر.)

قاسمی سه معنای وطن، زمان و عصر را در آینه وقفه‌های زمانی و خود ویرانگری پی می‌گیرد. (وقفه‌های زمانی که زمانی غیر خطی را می‌سازد و خود ویرانگری به معنای مدرنیته‌ای که پیوسته تغییر شکل می‌دهد و خود را ویران می‌کند بی‌آنکه موفق شویم آن را به جنگ آوریم. و آینه، که آینه‌ای کلاسیک نیست، تا بازنموده‌ای از اشیاء باشد.) در این استمرار روایت هرچند که به ذات‌هایی پسا دکارتی و متکثر اعتقاد دارد. اما سعی نمی‌کند ساختار خود را از درون مدرنیته‌ای که نگاه انتقادی به آن می‌کند، فراتر برد.

همچنانکه فضا با فضاهای روایت کلاسیک متفاوت است: «چیزی که پاک کیجم کرده بود وجود همین نور کجتاب بود. اگر او بیرون از این فضای تنگ و تاریکی بود که من در آن بودم پس چرا نور به شکلی موضعی بر او می‌تابید؛ و اگر داخل همین فضا بود... این دیگر با هیچ منطقی جور در نمی‌آمد. مگر می‌شود یک فضای واحد دو حجم متفاوت داشته باشد؟ تازه یکی روشن یکی تاریک؟» ص ۱۵. با این ابعاد، فضا یک فضای سوررئالیستی است. فضائی است یادآور نقاشی‌های اکسپرسیونیستی، فضایی نکته‌کند. این ابعاد مشکل ساختاری مضاعف حادثه‌ای هم دلائلگر آن نیست. پس بازی زبانی که هم به زبان جمازاده به عنوان اولین نویسنده ایرانی و هم به زبان و طنز «صادقی» نزدیک می‌شود. اما به عنوان «ذهن بیماری مبتلا به پارانویا» ص ۱۵۲ از امکانات بالقوه چند صدایی کردن نصیبی نمی‌برد، شاید چون خود معتقد به نوعی همنوایی ارکسترها (صداهایی) است که در متن حضور دارند.

نویسنده امروز ناچار است دست به نوسازی مداوم بزند، تا این گسست‌های زمانی میان اعصار و این خلاء و فقدان‌ها را پر کند، در چنین بازسازی‌ای ناچار است با نامعزمانی خود چالش داشته باشد، تا به جای توصیف و داستان‌پردازی «زمانمکان» را در وقفه‌های پیاپی خلق و ابداع کند. این خلق و ابداع مستمر محصول تاریخی مدرنیته است. مدرنیته‌ای که هر چند دیگر اندیشه‌ای