گفت‌وگو با رضا قاسمی به بهانه انتشار رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»

این رمان را برای یک بار خواندن ننوشتم

رمان «هم نوایی شبانه ارکستر چوبها» امسال تندیس رمان تحسین شده جایزه مهرگان ادب را دریافت کرد. اما دو جایزه اصلی، یکی از سوی بنیاد هوشنگ گلشیری با عنوان بهترین رمان اول و دومی از سوی هیات داوران، نویسندگان و منتقدان مطبوعات با عنوان بهترین رمان سال به آن تعلق گرفت.

قاسمی متولد ۱۳۲۸ اصفهان است. او فارغ‌التحصیل رشته کارگردانی تئاتر است و فعالیت ادبی ـ هنری خود را با نمایشنامه نویسی آغاز کرده است. تا به حال حدود ده نمایشنامه، سه رمان و دو داستان برای کودک و نوجوانان نوشته است. هشت نمایش را نیز به روی صحنه برده است؛ از جمله «معمای ماهیار کوشیار» که در سال ۱۳۶۵ در تئاتر شهر و بعدا در خارج از کشور روی صحنه رفت و متن آن نیز در خارج منتشر شد. قاسمی در عرصه موسیقی نیز فعال است که در این عرصه می‌توان به نوار گل صد برگ اشاره کرد که به عنوان نوازنده و آهنگساز در تنظیم قطعات آن شرکت فعال داشت.

رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها نخستین بار در سال ۱۹۹۶ در آمریکا به چاپ رسید و سپس در سال ۱۳۸۰ در ایران توسط نشر آتیه چاپ و منتشر شد.

رمان بعدی او چاه بابل در سال ۱۹۹۸ در سوئد منتشر شده است. رمان سوم او با عنوان دیوانه و برج مونپارناس را در اینترنت به صورت آنلاین نوشت که به زودی در خارج از کشور منتشر خواهد شد.

گفت‌وگویی که می‌خوانید توسط یک جامعه‌شناس فعال در خارج از کشور ـ ذوالندور ـ پس از چاپ رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها در آمریکا صورت گرفته است که فکر کردیم به مناسبت دریافت جایزه و استقبال از این رمان بد نیست اگر چاپ شود و نویسنده اثر را به علاقه‌مندان ادبیات معرفی کند.

چطور شد که پس از سال‌ها نمایشنامه‌نویسی به فکر نوشتن رمان افتادید؟ مخصوصا که با وجود بدشانسی‌های اولیه در امر چاپ کتاب، موفقیت‌های تان در زمینه نمایشنامه‌نویسی کم هم نبوده است.

وسوسه نوشتن رمان همیشه با من بود، چون همه تجربه‌ها جوهر دراماتیک ندارند و بعضی از آنها بیشتر برای رمان مناسب‌اند یا فیلم، یا شعر یا قصه، مساله نگاه هم هست. به هر پدیده‌ای می‌توان از زوایای مختلف نگریست، یک نوع نگاه، شاعرانه است. نوع دیگر سینمایی است. تازه، وقتی هم به نگاهی می‌رسیم که در جوهر خود داستانی است، مساله قالب پیش می‌آید. به یک پدیده، اگر قرار است به صورت داستان کوتاه درآید، نمی‌توان طوری نگریست که اگر به صورت رمان نوشته می‌شد. یا اصلا بگذارید دقیق‌تر صحبت کنیم: یک فکر اگر مثلا برای داستان کوتاه مناسب است برای هیچ قالب بیانی دیگری مناسب نخواهد بود؛ حتی رمان. البته کم نیستند رمان‌هایی که به صورت نمایشنامه درآمده‌اند یا فیلم. اما کدام رمان بزرگی را می‌شناسید که برای تئاتر یا سینما تنظیم شده باشد و حاصل کار، نمایشنامه بزرگ یا فیلم بزرگی از کار درآمده باشد؟ برگردیم به سوال شما، همان طور که گفتم بعضی فکرها بود که فقط مناسب رمان بود و همیشه آرزویم بود که روزی بنویسمشان. اما چند چیز بود که مرا از نوشتن رمان به شدت می‌ترساند. تا اینکه آمدم به خارج. با آمدن به خارج ارتباط من با مخاطبانم دچار اختلال شد. در ایران که بودم نمایشنامه‌هایم اغلب اجرا می‌شدند. اما وقتی آمدم به خارج، تنها می‌توانستم آنها را منتشر کنم. پس، از این تنها امکان استفاده کردم. اما احساس کردم صدایم در خلاء رها می‌شود.

می‌دانستم که عادت به خواندن نمایشنامه در میان کتابخوان‌های ما کم است، اما می‌دیدم همان‌هایی هم که می‌خوانند اغلب‌شان با این آثار، آنطور که باید و شاید، رابطه برقرار نمی‌کنند. حتی کارهایی که در ایران با آن همه استقبال روبرو شده بودند می‌دیدم که راحت از کنارشان می‌گذرند، چون این آثار به صورت مکتوب قادر نبودند همان اندازه رابطه برقرار کنند. پس شروع کردم به تامل در علل این بی‌اعتنایی و سکوت. به این نتیجه رسیدم که من پرورده مکتبی در تئاتر هستم که با سنت ادبی قطع ارتباط کرده است. پس طبیعی است که این آثار تا وقتی به صحنه نیایند، دسترسی به کنه آن آسان نخواهد بود. این نکته اول، نکته دوم اینکه بخش مهمی از انرژی من طی نزدیک به سی سال نمایشنامه‌نویسی صرف مطالعه و کار با دیالوگ شده است.

یعنی طی این سال‌ها من خودم را به ایجاد و توسعه نوعی از دیالوگ متعهد کرده‌ام که به جای انتقال اطلاعات آن را پنهان می‌کند. یعنی پرسوناژ چیزی می‌گوید اما در ذهنش به چیز دیگری می‌اندیشد. بسیاری از اوقات پرسوناژهای من مثل شطرنج‌بازی عمل می‌کنند که تا چند حرکت بعدی خود و حریفشان را محاسبه می‌کنند. پس پاسخی که می‌دهند گاه پاسخی است به چند حرکت بعدی. در این نوع دیالوگ‌نویسی، گفت‌وگوی پنهان یا «زیر گفتگو» اهمیت بسیار زیادی پیدا می‌کند. دیدم تا هنگامی که من امکان اجرای نمایشنامه‌هایم را داشتم، خب این بخش‌های ناگفته را برای هنرپیشه‌هایم توضیح می‌دادم و آنها هم به وسیله بازی خودشان آن را به تماشاگر منتقل می‌کردند. چیزهایی را هم که فقط به وسیله بازیگر نمی‌شد منتقل کرد، به کمک فضاسازی و میزانسن منتقل می‌کردم، و حالا که به دلایلی خودم را از کارهای اجرایی تئاتر کنار کشیده‌ام، این نمایشنامه‌ها به صرف انتشار دردی را دوا نمی‌کنند و به صورت متن‌هایی گنگ باقی می‌مانند. این یکی از دلایلی بود که مرا به سمت نوشتن رمان هل داد. دیگر این که در این سالها که من به نوشتن نمایشنامه مشغول بودم بسیاری چیزها عوض شده بود. مهم‌ترینش عوض شدن نقش شعر بود به عنوان شکل مسلط تجربه ما از هستی، این شکل از بیان ادبی که براساس تفکری «تقطیری» عمل میکرد (و بیش از هزار سال نقش مسلط را داشت)، با وقوع انقلاب، دیگر وافی به مقصود نبود و جای خودش را به ابزار بیانی‌ای داد که استوار بر تفکری «تحلیلی» است و پاسخگوی موقعیت پیچیده کنونی: یعنی رمان.

آن چیزهایی که شما را از نوشتن رمان می‌ترساندند چه بودند؟

اول از همه «شم قصه‌گویی» بود که من این را در خودم نمی‌دیدم. یعنی می‌دیدم اغلب کسانی که قصه و رمان می‌نویسند ساده‌ترین اتفاق روزمره را قادرند طوری تعریف کنند که شنونده را مشتاق شنیدن کند. دوم قدرت «توصیف» بود. و سوم قدرت «تشبیه»، که در این دو زمینه هم خودم را به شدت ناتوان حس می‌کردم و خدا را شکر می‌کردم که نمایشنامه‌نویسان با این دو مورد سر و کاری ندارند.

این طور به نظر می‌رسد که پرسوناژهای رمان هویتی گنگ و مبهم دارند و به زندگی‌ای که در آن مدام بوی فرسودگی می‌دهد تن درمی‌دهند، گاهی اوقات مشکل می‌توان برای این پرسوناژها بعد روانی قایل شد. مرز «خوب» و «بد» در پرسوناژها سریع زیر و رو می‌شود.

من اعتقاد ندارم که پرسوناژی تماما خوب است یا تمام بد، آدم موجود پیچیده‌ایست و حتی بدترین آدم‌ها هم در لحظاتی می‌توانند دل خواننده را به درد آورند؛ اگر که بتوان در درونشان رخنه کرد. چخوف دایم همین کار را می‌کند. و من در «همنوایی شبانه ...» به این سنت درست رمان‌نویسی اقتدا کرده‌ام، یعنی کوشیده‌ام که شخصیت‌های داستانم یک بعدی نباشند. نکته دیگر استیل یا سبک نگارش است. برای من هیچ چیز جذاب‌تر از واقعیت نیست. اما خود واقعیت به تنهایی به هیچ وجه چیز جذابی نیست. من می‌کوشم از هر چیز واقعی تنها آن بخشی را که قابل شناسایی باشد نشان دهم. بقیه‌اش را واگذار می‌کنم به تخیل خواننده. این را مدیون آموخته‌هایم در تئاتر هستم. به جای یک ارابه جنگی کافی است یک چرخ آن را به بیننده نشان بدهیم، او خود با قوه خیال بقیه‌اش را می‌سازد. به این می‌گویندمشارکت فعال مخاطب. به این ترتیب هرکس ارابه شخصی خودش را می‌سازد. و به تعداد بینندگان یا خوانندگان ارابه وجودخواهد داشت.

اما در جنبه تقدیر این شیوه را من نه فقط در مورد شخصیت‌ها که در مورد مکان هم به کار برده‌ام. به عنوان مثال بخش مهمی از رمان در یکی از کافه‌های پاریس می‌گذرد. اگر من در قرن نوزدهم زندگی می‌کردم تمام جزییات این کافه را می‌نوشتم. اما رمان مدرن همه جزییاتی را که نقشی ارگانیک در استروکتور ندارند دور می‌اندازد، به همین دلیل تنها چیزی که از این کافه ذکر می‌کنم تجمع روزهای یکشنبه روشنفکرهای فرانسوی است و بحث‌شان در باب انواع «ترس» و ربط یا بی‌ربطی ترس‌های مورد نظر این جامعه با ترس راوی.

آیا راوی رمان واقعا یک بیمار مبتلا به پارانویاست؟ کسی که پیرامون خود و جهان خود را آشفته و در حال سقوط می‌بیند؟

یکی از فکرهای اصلی رمان نگاهی است به مساله «تقدیر» در پرتو تئوری «chaos» (در معنی لغوی کلمه یعنی هرج و مرج). از این که بگذریم اگر ترس و بدبینی از خصایص شناخته شده پارانویا باشد باید گفت که مهمترین خصیصه پارانویا همانا احساس حق بجانب بودن است.

بیخود نبود که لاکان می‌گفت: «علم پارانویاک است.»، راوی «همنوایی شبانه ...» البته پارانویاک است. اگر دقت کرده باشید ترس او وقتی اوج می‌گیرد که پروفت با استناد به کتاب تورات به او می‌گوید: «تخت اتاق شماره ۶ وتخت اتاق شماره ۱۲ تخت شیطان است.» ما می‌دانیم که اتاق شماره شش مال «بندیکت» است واتاق شماره ۱۲ آشپزخانه راوی است ومحل تبعید «رعنا» . پس منظور پروفت از آن دوشیطان ،با توجه به ضربه‌ای که از زن فرانسوی‌اش خورده، همین دو زن است. اما راوی که دراتاق شماره یک زندگی می‌کند به صرف تعلق اتاق شماره ۱۲ به خودش، تهدید پروفت را متوجه خودش می‌بیند. این یعنی پارانویا .اما طنز تلخ تقدیر راوی در این است که با وجود ابتلا به پارانویا می‌بینیم که حق هم به جانب اوست ؛ یعنی اغلب چیزهایی که باید خیالاتی موهوم باشند وزاییده ذهن بیمار او ، واقعیت از کار در می‌آیند.

شخصیت‌های رمان از جمله «رعنا» به نظر انسانهایی بی‌هویت اند وقرار هم نیست که هویتی داشته باشند. انسانهایی که درچهارچوب اجتماعی که زندگی می‌کنند خاستگاه‌های نامشخصی دارند. انگار که پرسوناژها آرزوها را به جای واقعیت می‌انگارند ونیز به آینده هم فکر نمی‌کنند.

من البته با این نظر موافق نیستم. من از پرحرفی نفرت دارم .از تاکید هم بدم می‌آید .تاکید وپررنگ کردن یک مطلب از عمق آن می‌کاهد .این را من از سینما آموخته‌ام .از برسون از برگمن وآنتونیونی .بسیار چیزها را به اشاره‌ای مختصر باید برگزار کرد. اینطوری قابلیت تولید معنای اثر افزایش می‌یابد ودرهر قرائت تازه همواره چیزهای تازه‌ای برای کشف کردن باقی می‌ماند. موردی که در بالا به آن اشاره کردم یکی از همین موارد است. در حقیقت «همنوایی شبانه...» رمانی است که به نیت یکبار خواندن نوشته نشده . اما اگر منظور شما اشاره به زندگی گذشته افراد است باید بگویم که این یک رمان علت ومعلولی نیست . البته آثار کلاسیک همه بر روابط علی بنا شده‌اند .هر شخصی را زندگی گذشته اوست که می‌سازد .وهر عملی را که می‌کند گذشته او توجیه‌اش می‌کند دراین معنا «همنوایی شبانه...» رمانی با ضوابط کلاسیک نیست. البته گذشته شخصیت ها برای نویسنده روشن است چون اگر غیراز این باشد منطق کاراز دست می‌رود .اما نویسنده به عمد از ذکر این چیزها صرف‌نظر می‌کند .چون می‌خواهد رمانی بنویسد«استیلیزه » یک سلسله تصاویر امپرسیونیستی کنار هم می‌آیند تا یک امپرسیون کلی از موقعیت مورد نظر به دست داده شود. توفیق یا عدم توفیق نویسنده رادر این چارچوب است که باید ارزیابی کرد نه در چهارچوبی که به آن متعهد نشده.

چرا راوی تصویر خودش را درآینه نمی‌بیند؟

همانطور که در رمان آمده راوی معشوق خودش را درچهارده سالگی از دست می‌دهد با توجه به آسیب‌پذیری آدمی در این سن وسال ونیز با توجه به تاثیرات عمیق وغیر قابل قیاس نخستین عشق باید گفت که این برای راوی ضربه‌ای‌است هولناک . هولناکی این ضربه رامن با نشان دادن جابجایی راوی با سایه‌اش بیان کرده‌ام و حالا اگر او تصویر خودش رانمی‌بیند طبیعی است چون اوسایه‌ای بیش نیست. اینجا رمان از منطقی شاعرانه پیروی می‌کند. ومی‌بینید که درپس این منطق رابطه علی هم موجود است. اما علت ومعلول بیان نمی‌شوند چون نویسنده خود رابه بیان آنها متعهد نکرده است.

رمان«همنوایی شبانه...» در اصل یک شوخی است با داستان «فاوست» حالا چه «فاوست» گوته. چه فیلمی که مورنانو سینماگر بزرگ آلمانی بر اساس «فاوست» ساخته است. من سینمای اکسپرسیونیست‌های آلمانی را بسیار دوست دارم. فضا سازی شب اول قبر وشباهتش بافضاسازی فیلمهای اکسپرسیونیستی ،ضمن اینکه کمک می‌کند به طرح آن شوخی ضمنا تمهیدی است تا حضور نکیر ومنکر واصلا خود شب اول قبر در ابهامی فرورود که ما همواره شک کنیم که نکند این اتفاقات نتیجه توهمات ذهن راوی باشد.

> تاکید وپررنگ کردن یک مطلب از عمق آن می‌کاهد .این را من از سینما آموخته‌ام .از برسون از برگمن وآنتونیونی .بسیار چیزها را به اشاره‌ای مختصر باید برگزار کرد. اینطوری قابلیت تولید معنای اثر افزایش می‌یابد ودرهر قرائت تازه همواره چیزهای تازه‌ای برای کشف کردن باقی می‌ماند

راوی داستان شخصیتی است که درحاشیه اجتماع زندگی می‌کند.شب‌ها بیدار می‌ماند روزها می‌خوابد. آیا چنین شخصیتی به عمد به او داده شده؟

بزرگترین دغدغه فکری من بعد از وقوع انقلاب هویت ما بوده است: این که بفهمم ما ایرانی‌ها کی هستیم. به اعتقاد من کلید فهم آنچه برسرما آمده در درک همین نکته است. هرچیزی هم که در این سالیان اخیر نوشته‌ام برای فهم همین نکته بوده است. راوی وبطور کلی هرکدام از شخصیت‌های این رمان رنگی هستند از مجموعه رنگهایی که طیف کلی هویت ما ایرانی‌ها را می‌سازد.آن سه بیماری راوی هم در واقع سه بیماری تاریخی ما هستند یعنی «خود ویرانگری» ،« وقفه‌های زمانی»و«بیماری آینه» یا ندیدن خود . خصوصیاتی که درمورد راوی به آن اشاره کردید جنبه فرعی دارد وکمک می‌کند به اینکه یک پرسوناژ «فردیت» پیدا کند ودر حوزه تنگ «مفهوم» یا«رمز» باقی نماند.

انتخاب راوی اول شخص برای این رمان یک مساله صرفا تکنیکی است یا فکری در پس آن بوده ؟

من این دومساله را از هم جدا نمی‌بینم.البته از نظر تکنیکی راوی اول شخص به من این امکان را می‌داد که یک شخصیت را، به اصطلاح نقاش‌ها باچند تا«تاش» نشان بدهم . وبرای من که سخت شیفته ایجازم واز روده درازی بیزار این امکان مطلوبی بود نکته دیگر دغدغه همیشگی من برای حقیقت است. راوی اول شخص تنها به بیان مکنونات ضمیر خویش ونیز به گزارش آن چیزی خودش رامتعهد می‌کند که ناظر آن بوده .راوی دانای کل (جدا از استیل نویسنده ونوع استفاده‌ای که از این روش می‌کند) در ذات خود. مدعی این است که مالک حقیقت است وهمه چیز را درباره شخصیت‌ها می‌داند.

راوی اول شخص چنین ادعایی ندارد. بلکه به عکس مدعی بی‌اطلاعی خود در مورد بعضی از چیزهاست . البته در هر دوشیوه باتمهیداتی می‌توان تعدیل کرد. کمااینکه حضور دوپرسوناژ نکیر ومنکر در «همنوایی شبانه...» تمهیدی است برای فایق آمدن نسبی بر محدودیت‌های راوی اول شخص و استفاده محدود از مزایای راوی دانای کل .اما مهمترین انگیزه من در انتخاب راوی اول شخص واکنشی است به وقایع پیرامونم . قبل از انقلاب تا حدی (وبعد از انقلاب در سطح گسترده وبی‌سابقه ای) ما شاهد هر روزه اعترافات تلویزیونی افراد بیشماری بوده‌ایم که به گناهانی اقرار می‌کنند که هرگز مرتکب نشده‌اند.

علت استقبال روز افزون نویسندگان ما از «راوی اول شخص» هم به گمان من آگاهانه یاناآگاهانه درهمین امر نهفته است ؛ یعنی دادن پاسخی طبیعی به آن اعترافات. و درست به همین دلیل است که خودستایی ها ولاپوشانی‌های راوی که درکارهای چند دهه پیش متداول بود.(وهنوز هم در بعضی ازکارهای اخیر مشاهده می‌شود) می‌تواند کاری باشدذاتاغیر ادبی ودر راستای همان اعترافات.

آیا نوع زندگی خود نویسنده در سالیان پرداخت به رمان شرایط خاصی را بوجود نیاورده که او به هر حرکتی که درپیرامونش رخ می‌دهد مشکوک شود؟ آیا پرسوناژها در واقعیت به همین گونه بوده‌اند؟

هر کس مدعی شود که اثرش از ابتدا تابه انتها زاییده تخیل بوده دروغ گفته است . اصلا چنین اثری اگر کسی بنویسد اثر بدی از آب درخواهد آمد. همچنانکه اگر کسی اثری بنویسد که از اول تابه آخرش براساس اتفاقی واقعی باشد اثر بدی خواهدبود .نویسنده به اعتقاد من نه واقعیت بلکه «فانتاسم» های خودش را از واقعیت را می‌نویسد .به عبارت دیگر«واقعیت » نویسنده بدی است ونویسنده همانطور که در کار یک نویسنده تازه کار دست می‌برد وکم وزیادش می‌کند. در واقعیت هم دست می‌برد. نقطه عزیمت «همنوایی شبانه...» یک اتفاق کوچک بود فانتاسم‌های من از این اتفاق تابعی بوده است از نگاه وفلسفه من نسبت به زندگی .اما دامنه این فانتاسم‌ها را استروکتور است که تعیین می‌کند. پس آن مقدار از وقایع(چه واقعی وچه فانتاسم) مجال حضورپیدا می‌کنند که در چارچوب استروکتور کار باشند ودر خدمت آن. پس من به نفع واقعیت رمانی (تخیلی) خیانت می‌کنم .به واقعیت روزمره .واین تنها راهی است که برای بیان بهتر همان واقعیت روزمره می‌شناسم .شخصیت‌ها هم همین طور .آنهاگاه حذف می‌شوند گاه در یکدیگر ادغام می‌شوند ودر همه حال هم از شخصیت خودنویسنده مایه می‌گیرندوهم از فانتاسم‌های اوما عادت کرده‌ایم راوی اول شخص را بجای خود نویسنده بگیریم .اما راستش را بخواهید من نویسنده همانقدر در پرسوناژ راوی حضور دارم که دردیگر پرسوناژها .دقیق‌تر بگویم : برای کشف هویت خودمان به عنوان ایرانی من راه دیگری نمی‌شناختم جز کشف هویت خودم به عنوان یک واحد از آن مجموعه. بنابراین کوششم دراین رمان این بوده تانه فقط راوی بلکه «پروفت»، «سید» ، «رعنا» ،«کلانتر» ، «بندیکت» ، ودیگر شخصیت‌های درون خودم را کشف کنم.

دراین مسیر نویسنده گاه به خودش هم خیانت می‌کند برای خدمت به آن ایده کوندرا در کتاب «وصیتنامه خیانت شده»اش به درستی اشاره می‌کند به شخصیت محبوب «بتینا» در کار گوته ونفرتی که گوته درزندگیش از « بتینا» واقعی داشت. اگر ممکن است کمی هم درباره ساختار پیچیده رمان «همنوایی شبانه...» صحبت کنیم.

این پیچیدگی تابعی است از ذهنیت پیچیده وبه اصطلاح دیابولیک (شیطانی) شخصیت اصلی یعنی راوی . راوی در شب اول قبر برای نوشتن رمانی بازخواست می‌شود که خود رمان درواقع چیزی نیست جز روایت این بازخواست. راوی باآنکه درچنگال این بازخواست کنندگان اسیر است خود این بازخواست کنندگان چیزی نمی‌پرسند وپاسخی نمی‌شنوند جز همان‌ها که ازپیش توسط راوی دررمانش نوشته شده. بنابراین هم راوی و هم بازخواست کنندگان همگی در چنگال تقدیری اسیرند که به وسیله رمان رقم زده شده. و این اول این لابیرنت یادهلیز یا هزارتوی رمان است. چون به محض اینکه خواننده کتاب را دست بگیرد .خواننده ورمان هردو به لایه‌های دیگر این لابیرنت می‌رسند.چون همانطور که درخود رمان گفته شده بخشهایی از کتاب خطاب به پسر چهارده ساله‌ای‌است (وهمی یا واقعی) که راوی از «میم الف ر» درذهن خود دارد، وبخش‌های دیگر خطاب به نکیر ومنکر است. در ابتدا به نظر می‌رسد که خواننده دارد گزارش وقایع را از زبان راوی می‌شنود اما پیشتر که می‌رود می‌بیند درواقع این گزارش از ذهن «اریک فرانسوا اشمیت» است که مشغول خواندن رمان «همنوایی ...» است با مرگ «اریک فرانسوا اشمیت» در آخر رمان به لایه دیگری ا زاین لابیرنت می‌رسیم: رمان گزارشی است از ذهن سگ «اریک فرانسوا اشمیت» یعنی همان راوی که به عقوبت روحش دربدن سگ حلول کرده است.

نگاهی به کتاب همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها

نگاه

نگاهی فلسفی به جهان

عنایت سمیعی

رمان گردآوری جهان برمبنای اصول اولیه روابط عناصر، امور واشخاص درافق عصری یعنی درک موقعیت مکانی وزمانی است؛ اصول اولیه همان پیش فهم مولف از ژانر ادبی رمان است وافق اصلی مبین درک وی از جهان اینجایی واکنونی. جهان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»، جهانی دوباره است. طبقه ششم ساختمان اریک فرانسوا اشمیت درپاریس هم متضمن جهان ایرانی است وهم غیر ایرانی وجهانی .شخصیتهای ایرانی داستان، همین آدمهای دوروبر خود مانند که تنگنای غربت، سر ضمیرشان راافشا می‌کند؛ پروفت، بندیکت، سید راوی و... آنچه در «خانه»، به چشم نمی‌آید در غربت عینیت می‌یابند. منش وکنش این آدم‌های نابه خود در قیاس باآدمهای غیر ایرانی قرار می‌گیرد واز این طریق شباهت‌ها وتفاوتهای قومی پدیدار می‌شود .پس رمان«همنوایی شبانه چوب‌ها» رمانی است جهانی که ویژگیهای انسان ایرانی را در برابر انسان غیر ایرانی در افق عصری قرار می‌دهد؛ اما از حیث ساختاری، اهمیت رمان، محدودبه بازی شگرد وشیوه روایی نیست که اولا این بازی، خود را در چشم انداز کلی متن پس می‌کشدوپنهان می‌کند وثانیا شیوه وشگرد باگزینش حداقل ماده ومعنا اجرایی حداکثری بدست می‌دهند.به این ترتیب رمان قرائتی را طلب می‌کند که جزو به جزو وسطر به سطری است نه جهشی. رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» نگاهی فلسفی به جهان دارد که بخشی از آن مبتنی بر استفاده از زمان درونی است که براساس آن زمان آینده، حال می‌شود واستحاله انسان به سگ تحقق می‌یابد .در این شرایط راوی گابیک شده همچون گابیک به فرمان صاحب خود عمل نمی‌کند واین هشدار «اینجانه گابیک، اینجانه» همچنان از طرف او ناشنیده گرفته می‌شود. آیا آنچه ازراوی گابیک شده سرمی‌زند، اعتراض بااستفاده از شیوه بهیمی است؟ رمان «همنوایی ارکستر چوب‌ها» اتفاق مبارکی در داستان نویسی است که از تلفیق فرمالیسم وزندگینامه نویسی راه سومی را ارایه می‌دهد. آنچه در این رمان نقش آفرینی می‌کند زبان است .نه نثر .زبانی که برپایه روح تاریخی به سخن در می‌آید.

نگاه ۲

آفریدگار ویرانی

احمد غلامی

هیچ چیز لذت‌بخش‌تر از تحلیل ساده یک اثر برای خواننده‌اش نیست.

تحلیلی که شاید به نکاتی بدیهی می‌پردازد و حوصله خواننده یا منتقد حرفه‌ای را سرمی‌برد. اما در این تحلیل و نه کنکاش که از روی ذوق و همدلی اتفاق می‌افتاد می‌تواند خوانندگان دیگری را نیز ترغیب به خواندن کند. این نوع تحلیل مبتنی بر پرسش‌های ابتدایی است که قبل از خواندن هر کتاب معمولا به ذهن هر آدم نیمه کنجکاوی می‌رسد. مثل این پرسش که «همنوایی شبانه ارکستر چوبها» یعنی چه؟ این عنوان خیلی از آدم‌های مثل من را که خیلی ارکستر و همنوایی و سمفونی و موسیقی کلاسیک خوششان نمی‌آید و به دنبال مومان اول و دوم نیستند به تردید می‌اندازد که آیا این کتاب را بخوانند یا نه؟ اما من که ناچار بودم کتاب را با هر عنوانی برای داوری منتقدان مطبوعات بخوانم، خواندم و به شما می‌گویم اگر ارکستر و همنوایی را دوست ندارید نگران نباشید. در این کتاب خبری از آن آدم‌های شق و رق اتوکشیده که صاف می‌نشینند و به رهبر ارکستر چشم می‌دوزند تا هستی را زیر و رو کنند، خبری نیست. اما نمی‌توانم به شما اطمینان بدهم که در این کتاب دنیایی زیر رو نمی‌شود و هستی شما دست نخورده می‌ماند. در کل این اثر «همنوایی شبانه...» اتفاق می‌افتاد که همه عناصر یک سمفونی بزرگ را دارد. هم درون اثر را برمی‌آشوبد و هم شما را. اشتباه نکنید رضا قاسمی رهبر ارکستر نیست. او جزیی از این کل و خود ارکستر است. این اثر موجود زنده‌ای است که از ابتدا یعنی از زمانی که راوی وقوع حادثه‌ای را پیش‌بینی می‌کند و از طبقه ششم به طبقه چهارم می‌آید تا به بهانه کرایه عقب افتاده خودش، زیر پای پروفت را خالی کند تا از خطر مرگی که تهدیدش می‌کند خلاصی یابد، همه چیز در این فاصله زمانی کوتاه چنان دقیق و ریز روایت می‌شود که سمفونی بزرگی شکل می‌گیرد که حتی چیزی به اندازه نوک سوزن از آن بیرون نمی‌زند. راستی یادم رفت خیالتان را راحت کنم و بگویم عنوان کتاب چیست؟ عنوان کتاب برگرفته از صدای سقف چوبهای نیم طبقه‌ای است که «فریدون» برای اتاق‌های طبقه شش می‌سازد. شب‌ها صدای این نیم طبقه‌های چوبی مثل سنگی در گنداب است که موج برمی‌دارد و به صداهای دیگر می‌پیوندد و راوی داستان را تا آستانه جنون پیش می‌برد، و شاید هم خود جنون. اوج این ماجرا و یکی از درخشان‌ترین تصاویر کتاب در همین ارتباط در فصل ۳ بخش ۹ صفحه ۱۲۴ شکل می‌گیرد. این بخش اوج دردناک این سمفونی است. در تحلیل‌های ساده از این دست، سوال دیگری که به ذهن خواننده می‌رسد این است که رضا قاسمی کیست؟ یعنی نویسنده کتاب.

راستش رضا قاسمی آدم مشهوری در ایران نیست و اهل کتاب هم به ندرت سابقه کار او را می‌دانند. وقتی کتاب را می‌خواندم، فقط می‌دانستم قاسمی نویسنده ایرانی است که سال‌ها مقیم فرانسه است. عکسی هم که از او دیده بودم شبیه هنرپیشه‌ها بود با سیگاری در دست. اما هیچ پس یا پیش زمینه ذهنی از او نداشتم و شاید این در مورد هر نویسنده خوش اقبالی باشد که آدم هیچ ذهنیتی از او نداشته باشد. چون بدون احساس منفی یا مثبت کتاب را برمی‌دارد و شروع به خواندن می‌کند. اما خیلی‌ها کنجکاوی آزارشان می‌دهد و به کتاب کار ندارند به مولف کار دارند.

«همنوایی شبانه ارکستر چوبها» اعترافات صادقانه نویسنده‌ای است که خودش را نه برای خوانندگان بلکه برای خودش عریان می‌کند. او تلاش نمی‌کند شما او را بشناسید و درونش را کشف کنید. او به دنبال خودش در خودش است و به هستی خارج از خودش التفاتی ندارد. برای همین روایت او به دور از تصنع، صادقانه، دلنشین و اثرگذار است. او خودش را ویران می‌کند و دوباره می‌آفریند: «من برای آفریدن خودم، خود را ویران کرده‌ام.»

سومین سوال در یک تحلیل ساده این است که کتاب چه می‌خواهد بگوید. پاسخ حرفه‌ای به این پرسش آن است که بگوییم: «هیچی، درباره همنوایی ... نباید این سوال را بکنی؟» اما در این تحلیل ساده می‌گویم، کتاب داستان سر راستی دارد. اگرچه این داستان‌ها تک تک و بریده بریده است. داستان به شیوه مدرن روایت می‌شود. آدم‌های آن لغزان و معلق‌اند. گاه هستند و گاه نیستند یعنی مرده‌اند. اما خواننده گیج نمی‌شود. آدم‌های این داستان آن‌قدر خوب جلو می‌آیند و از صحنه خارج می‌شوند که حضور و غیبت آنان داستان را پیچیده و مخدوش نمی‌کند. انگار همه این داستان و آدم‌هایش در ذهن تو اتفاق می‌افتاد. مثل وقتی چشم‌هایت را می‌بندی و آدم‌های زنده و مرده خاطرات می‌آیند و می‌روند و تو چنان بر زمان تسلط داری و بر آن سواری که آدم‌ها را جابه جا می‌بینی اما گم نمی‌کنی. حتی اگر ده تا اسم مستعار داشته باشند و این ادامه منطقی همان سمفونی بزرگ است: گوش به همه صداها آشناست و نویسنده از ابتدای کتاب همواره حادثه‌ای را گوشزد کرده است. این حادثه به دست پروفت اتفاق می‌افتاد اما خیلی‌های دیگر نیز در آن دخیل هستند. اتاق‌های طبقه شش در حال اضمحلال است و آدم‌هایش یکدیگر را فرسوده می‌کنند. طبقه شش جهنم نیست. برزخی بر آدم‌های دوزخی است. برزخی که هرکس از جایی به آنجا پرتاب شده است. یکی هنوز دو دستی آرمان‌هایش را چسبیده و یکی هنوز خود را «دست خدا» می‌داند، و برای آرمان‌هایش آدم می‌کشد و تخت‌های شیطان را زیرنظر دارد: تخت بندیکت و تخت راوی .... اما او نیز ناگزیر می‌شود روی تخت شیطان بخوابد. در این طبقه دوزخی که همه چیز در حال ریزش است، هنوز هستند آدم‌هایی که سودای تصاحب دارند. تصاحب زن دیگری حتی اگر بازی باشد و تصاحب اتاق‌های کثیف این طبقه به هر ترفندی. اما راوی و رعنا آدم‌هایی هستند که هنوز احساس همدلی آدم را برمی‌انگیزند. چون آنان کسانی هستند که به دوزخ درون خویش نیز آگاهند. همین رنج آنان را افزون‌تر می‌کند. همنوایی شبانه ارکستر چوبها اثری قابل تامل از وضعیت انسان پس رانده شده از جهان خود و دنیای مدرن است.

تقلیل این اثر به داستانی درباره زندگی مهاجران ایرانی در فرانسه بی‌انصافانه است.