بررسی مؤلفه‌های کارناوالی در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها

واژگان کلیدی
*** باختین**
***کارناوال**
***رئالیسم گروتسک**
***چندصدایی**
***رضا قاسمی**

سهیلا مبارکی*mobarakis97@gmail.com

دانش آموختهٔ کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده:

میخائیل باختین نظریه‌پرداز روسی، در عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی مفاهیمی را مطرح کرده که امکانات جدیدی پیش روی تحلیل‌گران آثار ادبی و هنری قرار داده است. یکی از مهمترین مفاهیمی که درباره منطق گفتگویی بیان کرده، کارناوال است. کارناوال یکی از زمینه‌های ایجاد کلام چندآوا است که منجر می‌شود، آواهای متفاوت و مختلف بی‌هیچ محدودیتی به گوش برسد و شادی و خنده بیافریند. کارناوال برآمده از جشن‌های توده‌ای مردم در سده‌های میانه است که در کلام با مؤلفه‌هایی نظیر تمسخر و شوخی، نفی ارزشهای حاکم بر جامعه، آمیختگی مرگ و زندگی، توجه به جسم و لذت‌های جسمانی، انتقادهای اجتماعی و به طور کلی، با هرآنچه به رویارویی گفتمان توده‌ای و غیررسمی با گفتمان رسمی و غالب راه می‌برد، نشان داده می‌شود. رضا قاسمی از جمله نویسندگان توانای ایرانی است که در اولین رمان خود به نام همنوایی شبانه ارکستر چوبها به این مقوله پرداخته است. در این پژوهش به این موضوع پرداخته می‌شود که این رمان تا چه میزان با مؤلفه‌های سخن کارناوالی همخوانی دارد؟ دستاورد پژوهش حاکی از آن است که بسیاری از مؤلفه‌های سخن کارناوالی نظیر مرگ اندیشی و آمیختگی مرگ و زندگی، توجه به ابعاد جسمانی حیات انسانی، نفی ارزشهای حاکم بر جامعه، انتقادهای اجتماعی، بحران هویت، گروتسک و غیره از مضامین غالب این رمان هستند. از این رو فضایی چند صدا و گفتگوگرا بر آن حکم‌فرماست.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۹/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۹/۲۸

مقدمه:

میخائیل باختین، زبان شناس، فیلسوف و جامعه شناس قرن بیستم روسیه، در زمان خود آثار فراوانی را عرضه کرد که پهنه‌های گسترده‌ای را در ادبیات و علوم انسانی در برمی‌گرفت.این پهنه‌ها شامل جنبه‌های فرمالیستی،مارکسیستی،روان‌شناختی،ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی است. «*باختین* نه صرفا فرمالیست بود و نه مارکسیست. او و یارانش جنبه‌های زیبایی شناختی و آشنایی زدایانه فرمالیستی را که صدای یک بعدی و تک آوایی ادبیات سنتی را از هم می‌گسیخت، ارج می‌نهادند اما از آنجا که فرمالیسم به محتوا، ایدئولوژی و ابژه‌های اجتماعی چندان اهمیت نمی‌داد، آن را واکنش نظام بورژوازی در مطالعات ادبی دانستند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۵۵) و مطالعات ادبی مارکسیستی پادزهری برای آن به حساب آمد. رویارویی مارکسیسم و فرمالیسم، *باختین* را برآن داشت که فرم و ایدئولوژی را در هم آمیزد و از صورتگرایی فراتر برود. وی معتقد است گفتار، همین بیان‌ها و گفته‌های فردی است، اما زمانی هویت می‌یابد که با گفته‌های فردی شخص دوم و اشخاص دیگر در تعامل باشد. از دید *باختین* «اجتماع با ظهور شخص دوم آغاز می‌شود. مفهومی که باختین از اجتماعی بودن در نظر دارد، هرچند در مدعا مارکسی است اما به طور کامل با آن همخوانی ندارد. اجتماعی بودن در نظر *باختین* به نوعی پذیرش منطقی بیناذهنی بر ذهنیت است.» (*تودوروف*، ۱۳۷۷: ۶۷) در نظریه *باختین* «سخن به دو نوع سخن تک گفتاری و سخن استوار به منطق مکالمه (شامل سه نوع: سخن کارناوالی، سخن منی په و سخن داستان چندآوایی) تقسیم می‌شود.» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳) کارناوال یکی از مهمترین زمینه‌های ایجاد کلام چند آوا در نظریه منطق گفتگویی باختین است. به نظر*باختین* کارناوال‌ها (جشنواره‌های مردمی رایج در قرون وسطی که طنز و تمسخر از خصایص لاینفک آنها بوده است) پدیده‌های اجتماعی رمانگرا هستند به این معنا که در کارناوال نیز مانند رمان «اسلوب جدید ارتباط انسان با انسان بسط می‌یابد و حقیقت عریان، به دور از دسته‌بندی‌های قراردادی و سلسله مراتب رسمی افشا می‌شود.» (Bakhtin, 1984: 75)

رضا قاسمی از نویسندگان ایرانی مقیم فرانسه است و رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* اولین رمان اوست که توانسته جوایز متعددی از سوی «*بنیاد گلشیری*»، «*نویسندگان و منتقدان مطبوعات*» و همچنین جایزه «*مهرگان ادب*» را به دست آورد. مهمترین ویژگی که از این رمان یک اثر شاخص ساخته است، انتخاب نوعی خاص از راوی غیر قابل اعتماد است که قاسمی با

این تکنیک از آثار تک گویه فاصله گرفته و از عناصر موجد چندآوایی بهره برده است. در واقع، رمان مذکور از جهاتی چند، با تعریف‌هایی که باختین در مبحث کارناوالگرایی درباره رمان‌های چند آوایه بیان کرده است، مطابقت دارد. هدف این مقاله، خوانشی جدید در«رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» براساس نظریهٔ کارناوالگرایی *میخائیل باختین* است. در این پژوهش توضیحاتی درباره *میخائیل باختین*، کارناوالگرایی و گفتمان چند آوا ارائه شده و تبیین گردیده است که *قاسمی* با چه روشها و تکنیک‌هایی از رمان «*همنوایی شبانه ارکستر چوبها*» اثری کارناوالی و چند آوا به وجود آورده است. روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای است.

پیشینهٔ تحقیق:

تاکنون پژوهش‌ها و نقدهایی درباره رمان«همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» انجام شده است مانند: مقالهٔ «هم زمانی همنوایی شبانه ارکستر چوبها با سلاخ خانه شماره ۵ و بوف کور» از لیلا صادقی، که در آن به مقایسه این سه اثر پرداخته و با بیان وجوه اشتراک این سه اثر در مفاهیم مشترکی چون زمان و هویت، به تفسیر معنایی و اسطوره شناختی پرداخته است. و مقالهٔ«بازخوانی و تحلیل رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها»از سعید کریمی و نعیمه کرداوغلی آذر و مقالهٔ کوتاه «برنیامدن از پس غربت این جهان غربتی» از ثریا داوودی حموله که به نقد این رمان پرداخته است، از پژوهش‌های دیگر در این زمینه است. همچنین درباره مبحث کارناوالگرایی باختین نیز پژوهش‌هایی انجام شده است، مانند: مقالهٔ «کارناوالگرایی در شطرنج با ماشین قیامت» از سحر غفاری و سهیلا سعیدی یا مقالهٔ«بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایشنامه رومئو و ژولیت» از نرگس یزدی و منصور براهیمی. اما تا کنون رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوبها» نوشته رضا قاسمی، از منظر گفتمان چندآوا و مؤلفه‌های کارناوالی باختین مورد بررسی قرار نگرفته است. این مقاله گام دیگری است در جهت شناخت روایت داستان‌ها و رشد کیفی ادبیات داستانی به عنوان یکی از مباحث مهم ادبی.

مفاهیم نظری

۱- منطق گفتگویی میخائیل باختین

در زبانشناسی باختین، زبان وسیله‌ای برای بیان جهان‌بینی‌های ایدئولوژیک سخنگویان و گروه‌های اجتماعی مختلف است. در حوزهٔ کلام، هر گفته‌ای حاصل گفته‌های دیگر و معطوف

به آن‌هاست و درگیر فرآیند نفی و کشمکش میان جهان‌بینی‌های ناسازگار است مانند نفی و کشمکش در یک گفتگو که در آن هیچ یک از طرفین غلبه کامل را ندارد و نمی‌تواند پیشاپیش از نتیجه باخبر باشد. «باختین منطق مکالمه را در مورد آنچه به زعم او رمان گفتگوگر یا چندآوایی است به کار می‌گیرد. در یک رمان چندآوایی، صداهای بسیار امکان سخن گفتن و بیان دیدگاه‌هایشان را می‌یابند، حتی اگر این دیدگاه‌ها همسو با دیدگاه نویسنده نباشند. باختین این نوع رمان را به آنچه که رمان تک آوایی می‌نامند ترجیح می‌دهد، رمانی که در آن نهایتا جهان‌بینی نویسنده حاکم می‌شود. باختین اصطلاح چندآوایی (پولی فونیک) را به تناوب برای رمان گفتگوگرا به کار می‌گیرد.»(هارلند، ۱۳۸۶: ۳۰۹)

باختین در جایگاه یک فیلسوف و پژوهشگر اجتماعی، بر ارتباط محوری تاکید می‌کند. او در ابتدا گفتگوگرایی را مختص گونه رمان می‌دانست و داستایفسکی را مبدع رمان چندآوایی می‌شناخت، اما در نوشته‌های پسین خود گونه‌های دیگر ادبی را نیز لحاظ کرد و عقیده داشت: «برقراری ارتباط به معنای تبادل پیام‌های معنادار، در ذات هنر است.» (نولز، ۱۳۹۱: ۴) از همین رو در عصر حاضر، مباحث و اصطلاحات باختینی از قبیل چند صدایی، کارناوالگرایی و غیره برای خوانش انواع متفاوت آثار ادبی به کار گرفته می‌شود.

۲- کارناوال

کارناوال جشنی است که در آن افراد جامعه برای مدتی کوتاه روابط قدرت، ارزش‌ها و نقش‌های اجتماعی را واژگون می‌کنند، عقده‌های فرو کوفته خود را آزاد می‌سازند و می‌خندند. آنها در این جشن گفتارها و صداهای غیردرباری و عامیانه را به دربار می‌برند و صداهای متفاوت ایجاد می‌کنند. همین‌طور می‌توانند بزرگان مذهب و کلیسا را به طنز بگیرند، فرهنگ شوخ منشانه و غیررسمی جای فرهنگ رسمی و جدی نظام حاکم را می‌گیرد تا واقعیت‌های پنهان، در رفتارهای ناگهانی مردم آشکار گردد و نهادهای اجتماعی با این رفتارها به نقد کشیده شود. (رک. تسلیمی، ۱۳۸۸: ۵۸)

کاربرد این اصطلاح به ادبیات اروپا در سده‌های میانه باز می‌گردد و باختین، نخستین کسی بود که آن را به صورت نظام‌مند به کار برد و برای پی‌ریزی نظریه‌اش در مورد خنده، فرهنگ عامیانه و جشن‌های خیابانی متداول در میان توده مردم در اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس را مورد استفاده قرار داد. (رک. مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۳۰) دنیای آرمانی توده مردم در

سده‌های میانی اروپا در همین جشن‌های خیابانی و کارناوال‌ها و ترانه‌های عامیانه متجلی می‌شد. برکارناوال منطق وارونگی حکم‌فرماست: ابله پادشاه و پادشاه ابله می‌شود، کفر و ایمان درهم می‌آمیزند، خردمند و نادان در کنار هم قرار می‌گیرند و در نهایت دنیایی وارونه آفریده می‌شود. (مقدادی و بوبانی، ۱۳۸۲: ۲۲) به تعبیر باختین دنیای وارونه کارناوال، تقلید تمسخرآمیز زندگی غیرکارناوالی است و در تمامی تقلیدهای تمسخرآمیز، تحقیرها، نفرین‌ها، طنزها و غیره، منطق سروته و پشت و رو شدن امور وجود دارد. خنده کارناوالی نیز، سه ویژگی برجسته دارد: نخست اینکه واکنشی فردی به رخدادی خنده‌دار نیست، بلکه خنده‌ای همگانی است. دوم ماهیتی جهانی دارد و همه جدیت‌ها و جزم‌گرایی‌های متداول را نشانه می‌گیرد. سوم اینکه خنده‌ای دوسویه است:شادمانه و پیروزمندانه و در عین حال تمسخرآمیز و تحقیرکننده؛ خنده‌ای که همزمان به تایید و انکار ابژه خود می‌پردازد. (رک. نولز، ۱۳۹۱: ۱۲-۱۳) خنده کارناوالی، در تقابل با جدیت فئودالی و کلیسایی قرار می‌گیرد. لحن جدی فئودالی، انباشته از عواملی مانند ترس، ضعف، اطاعت، تسلیم، دروغ، ریاکاری، خشونت، ارعاب، تهدید و انواع ممنوعیت‌ها بوده است، اما خنده راستینی که در کارناوال وجود دارد، درحالی که لحن جدی را رد نمی‌کند، موجب پالودن و تکامل آن شده و آن را از جزمیت، یک جانبگی، جمود، تعصب ورزی، خشک اندیشی، عناصر ترس یا ارعاب، پندآموزی، و ساده اندیشی و اوهام و خشکی ابلهانه می‌پالاید و جدیت را از انجماد و جدا شدن از کلیت تمام نشده زندگی روزمره باز می‌دارد. (رک. باختین، ۱۳۷۷: ۴۸۸-۴۹۱) در واقع سخن کارناوالی، «نظامی است که در آن برخلاف نظام حاکم، همه چیز با خنده، شوخی و مسخرگی پیش می‌رود؛ تابوها و محرمات شکسته می‌شوند، مردم نقاب‌ها و صورتک‌های عجیب، مسخره و ترسناک بر چهره می‌گذارند و در عریان‌ترین و بدوی‌ترین شکل ممکن ظاهر می‌شوند و به مقابله با هنجارهای حاکم می‌روند.» (شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۲)

۳- مشخصه‌های کارناوال و نوشته کارناوالی

باختین مضمون کارناوال را در ارتباطی تنگاتنگ با گروتسک قرار می‌دهد. گرچه پیشینه گروتسک به نخستین سال‌های مسیحیت، به ویژه در فرهنگ رومی می‌رسد، نخستین بار در نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم در آثار فرانسوا رابله، در اشاره به اعضای بدن به کار گرفته و وارد عرصه ادبیات می شود.(تامسون، ۱۳۶۹: ۲۵-۲۷) فرانسوا رابله، در توصیف و شرح اعضای بدن به

ویژه نقص‌ها و عیوب جسمانی و اصل زندگی مادی و اجتماعی از تصاویر دوگانه‌ی خنده‌دار و همراه با اغراق و افراط استفاده می‌کرد، امری که بعدها میخائیل باختین از آن به «رئالیسم گروتسک» تعبیر نمود. نیمهٔ نخست در سدهٔ بیستم، ولفگانک کایزر، گروتسک را به عنوان یک مقولهٔ مهم هنری معرفی می‌کند و بر جنبه‌های هولناک و اهریمنی گروتسک تأکید می‌کند. «در مقابل، میخائیل باختین بر جنبه‌های کمیک آن تأکید می‌کند و دوگانگی‌های گروتسک را در چارچوب روحیهٔ کارناوالی، و به عنوان نوعی آگاهی مثبت از تباهی و نوزایی در طبیعت و انهدام نوسازی تبیین می‌کند.» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۴۵) هر دوی این نظریه‌ها شالوده‌های مهمی را برای فهم امروزین گروتسک فراهم آورده‌اند. «گروتسک به لحاظ ویژگی‌های بیرونی‌اش و به لحاظ واکنشی که برمی‌انگیزد، پدیده‌ای دوگانه است، ساختاری است که تقابل‌های دوگانی یا ترکیبی از افکار متضاد را در دل خود دارد. گروتسک هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند، هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند.» (همان: ۲۴۴) مهمترین خصوصیت رئالیسم گروتسک، مادی بودن آن است بنابراین بدن در آن اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. باختین اصل اساسی رئالیسم گروتسک را انحطاط می‌داند، اما بر این نکته تاکید می‌ورزد که انگاره کارناوال دوسویه است، این انحطاط منحصرا منفی نیست و همچون بدن انسان و جانداران دیگر، و حتی خود جهان و طبیعت، با نوزایی و تجدید همراه است. (یزدی، براهیمی، ۱۳۹۰: ۵۲) به گفته باختین، در این فرآیند، مرزهای بین انسان و دنیا به نفع انسان محو می‌شود؛ «مرزهای میان گوشت حیوان و بدن انسان مصرف کننده آن به حدی کمرنگ می‌شود که حتی می‌توان گفت محو شده‌اند. بدن‌ها درهم تنیده شده و باهم می‌آمیزند تا انگاره گروتسک از یک جهان بلعیده شده و نیز در حال بلعیدن را به وجود آورند.» (۳۱، ۱۹۸۴) بنابراین در انگاره گروتسک شاهد مرگ و تولد دوباره‌ای هستیم که با درکی شادمانه از جهان همراه است. از این رو مرگ لحن تراژیک و رعب‌آور خود را از دست می‌دهد. اصل اساسی رئالیسم گروتسک، به زیر کشیدن امور آرمانی به سطحی زمینی و جسمانی و در نتیجه انحطاط آن‌هاست، اما این انحطاط به منزله نیستی نیست بلکه از پی آن تولد دوباره می‌آید. بنابراین مرگ در کارناوال مقدمه نوزایی و احیاست.

مؤلفه‌های کارناوالی در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها

رضا قاسمی(۱۳۲۸) یکی از چهره‌های قدیمی تئاتر کشور، چندی است در کنار نمایشنامه نویسی و موسیقی به نوشتن رمان روی آورده و در زمانی کوتاه جایگاه درخور توجهی در میان نویسندگان ایرانی کسب کرده است. وی سالهاست در کشور فرانسه زندگی می‌کند. همنوایی شبانه ارکستر چوبها نخستین رمان اوست که در سال ۱۹۹۶م در آمریکا و در سال ۱۳۸۰ در ایران منتشر شد، توانست جایزه بهترین رمان اول سال بنیاد هوشنگ گلشیری و جایزه بهترین رمان سال ۱۳۸۰ منتقدان مطبوعات را از آن خود کند. همچنین این اثر به عنوان رمان تحسین شده سال ۱۳۸۰ (جایزه مهرگان ادب) نیز برگزیده شد.

همنوایی شبانه، یکی از نمونه‌های درخور توجه رمان پسامدرنیسم ایرانی است. علیرغم اینکه مکان وقوع بسیاری از حوادث رمان شهر پاریس است و تعدادی از شخصیت‌ها نیز غیرایرانی هستند، همنوایی شبانه در پیچ و تاب‌های روایی خود، جهانی را به تصویر می‌کشد که مرزبندی خیال و واقعیت را به چالش می‌کشد و بسیاری از ارکان آن زاییده خرافات، باورها و تضادهایی است که از ویژگی‌های ذهن ایرانی است. ساختار این رمان بسیار تو در تو است و داستان در دو زمان قبل از مرگ و پس از مرگ راوی رخ می‌دهد. بحران، فاجعه، مرگ، تنهایی و تبعید، از مضامین غالب این رمانند. مهمترین ویژگی که از این رمان یک اثر شاخص ساخته است، انتخاب نوعی خاص از راوی غیرقابل اعتماد است که تأثیر ویژه‌ای بر زمان، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر رمان دارد. رمان دارای پنج فصل مجزاست و هر فصل نیز از چند بخش تشکیل شده است. هیچ یک از بخش‌های هر فصل به ترتیب، یک روایت خطی خاص را دنبال نمی‌کند و هیچ بخشی از لحاظ روایی دنباله بخش قبلی نیست و ممکن است دنباله روایت دو، سه و چهار بخش قبل از خود باشد. فاصله و به هم ریختگی زمانی، مکانی و موضوعی بخش‌های هر فصل ناشی از بیماری وقفه‌های زمانی راوی است و باعث شیوه روایی تقریبا پیچیده‌ای شده است که دقت و توجه خاص خواننده را طلب می‌کند. بیماریهای روانی راوی(وقفه‌های زمانی، آینه، خودویرانگری، پارانویا و ...)،اظهارنظرهای شخصیت‌های مختلف رمان درباره ارزشهای معنوی، مرگ و زندگی، مسائل اجتماعی و فرهنگی که باعث چندصدایی بودن آن می‌شود، بحران هویت راوی و عوامل دیگر، از این رمان، یک اثر کارناوالی ساخته است.

خلاصهٔ داستان

یدالله هنرمند روشنفکر ایرانی است که از سالها پیش به فرانسه تبعید شده است. او در یکی از دوازده اتاق زیر شیروانی، واقع در طبقهٔ ششم ساختمانی در پاریس زندگی می‌کند و همسایگان او چند مهاجر ایرانی و غیر ایرانی هستند که باهم چندان سازگاری ندارند. یدالله پیش از این شغلهای مختلفی را تجربه کرده و اکنون نقاش ساختمان است. او مدتی با دختری به نام رعنا رابطه داشته و برای رهایی از دست رعنا او را با دوستش سید که در همان طبقه ساکن است، آشنا می‌کند. با ورود مستأجری به نام پروفت، آرامش طبقه به هم می‌خورد. پروفت مردی مرموز و خشن است و اظهار کرده است که مأمور کشتن گناهکاران از سوی خداست. او از رابطه سید و رعنا عصبانی می‌شود و یک شب با چاقو به سراغ سید می‌رود تا او را بکشد اما موفق نمی‌شود و سید و رعنا به طور موقت آپارتمان را ترک می‌کنند. پس از این اتفاق، وحشت تمام فکر و جان راوی را در برمی‌گیرد و او را به مرز جنون می‌رساند. راوی از ترس پروفت سراسیمه به سراغ صاحب خانه، اریک فرانسوا اشمیت که در طبفه چهارم ساکن است، می‌رود. اما پیش از بیان ماجرا به این نتیجه می‌رسد که صاحب خانه مهربان به مهاجران از سر شفقت می‌نگرد و به حرف او توجهی نخواهد کرد. او به ناچار از خانه صاحب خانه بیرون می‌آید و پروفت که در پله‌ها کمین کرده است با چاقویی او را می‌کشد. پس از مرگ راوی نکیر و منکر به سراغش می‌آیند و از او درباره مسائل گوناگون، از جمله کتابی که او با عنوان «همنوایی شبانه ارکستر چوبها» نوشته است، سوال‌هایی می‌پرسند.سرانجام آنها او را وا می‌دارند که به جرم تحریف حقایق، در شمایل سگ صاحب خانه به دنیا بازگردد.

بسیاری از مصادیق سخن کارناوالی در این رمان قابل بررسی است که از مهمترین آن‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱-فرهنگ و ادبیات توده‌ای

از آنجا که کارناوال در مقابل فرهنگ حاکم و اقلیت مسلط در جامعه قرار می‌گیرد، فضای حاکم بر آن، فضایی همگانی و توده‌ای است که با اکثریت مردم عادی جامعه و زندگی روزمره آنها در پیوند است. در ادبیات کارناوالی مرز بین ادبیات و زندگی رسمی و غیر رسمی درهم شکسته می‌شود و توده مردم در مرکز و محور آثار ادبی و هنری قرار می‌گیرند. رضا قاسمی نیز در این رمان از کسانی صحبت می‌کند که از کشور خود دور هستند و در کشاکش زندگی و در

گیرودار حوادث و جریانات تلخ زندگی قرار دارند؛ و در عین حال به شدت اختناق و ابتذال فضایی اشاره دارد که آنها به علت تبعید یا از روی ناچاری مجبور هستند چنین زندگی را در خارج از کشور تجربه کنند.

«غمگین نشستم روی چارپایه و به نقطه نامعلومی در خلأ خیره شدم. با آنکه روانشناسان و جامعه شناسان می‌گفتند این هم یکی دیگر از عوارض تبعید است و آن را علت العلل جدایی خانواده‌ها در غربت می‌دانستند و با آنکه در اطراف خود تبعیدی‌های بسیاری را می‌شناختم که به عارضه مشابه‌ای مبتلا بودند نیروی مرموزی به من می‌گفت بدبختی مرا کس دیگری رقم زده است.» (قاسمی، ۱۳۸۲: ۷۰)در رمان همنوایی شبانه، در طبقه ششم ساختمانی که راوی و همسایگانش زندگی می‌کنند به علت وجود پروفت، فردی خشک و خشن که ادعای ماموریت از طرف خداوند را دارد و همسایگانش را به علت گناهانشان با چاقو تهدید به مرگ می‌کند، فضایی هولناک در داستان حاکم است. و در جایی از داستان که راوی از سگ بزرگ و مرموز صاحبخانه‌اش، گابیک می‌ترسد و فکر می‌کند روح اشخاص گناهکار در بدن این سگ حلول می‌کند نیز فضای گروتسکی هولناکی همراه با طنز حاکم است.«مثل همیشه گابیک به سرعت مقابلم ظاهر شد. ایستاد روی دو پا و دستهایش را روی شانه‌هایم گذاشت و چشمهای درشتش را که از حدقه بیرون جسته بود، به چشم‌هایم دوخت. تنم از ترس خیس عرق شده بود... از گابیک همچنان می‌ترسیدم.به چند دلیل: نخست آنکه چثه بسیار بزرگی داشت، دوم آنکه روستایی بود و رفتار بسیار خشنی داشت، سوم آنکه یکدست سیاه بود؛ و از این نظر بیش از هر سگ دیگری احتمال داشت صورت طلسم شده کس دیگری باشد. به ویژه که از او چشمه‌هایی دیده بودم که مرا به سگ بودنش مشکوک می‌کرد. و چهارم آنکه – و این از همه غریب‌تر بود_ گابیک هم خودش بود و هم نبود. چطور بگویم.. در این یک‌سالی که از اقامتم می‌گذشت چندین بار مرده بود و زنده شده بود... » (همان: ۲۷_۲۸) دومین خط روایی رمان، راوی را در شب اول قبر و در حال بازجویی شدن توسط دو فرشته- نکیر و منکر- نشان می‌دهد. یکی از این دو فرشته، راوی را به یاد سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و «فاوست مورناو» می‌اندازد و دیگری سرخپوستی است که در فیلم «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» بازی کرده است. این روایت، که بر اساس منطق دنیای بیرون از رمان باید زاییده تخیل راوی باشد، با زبان طنزآمیز

آمیخته شده و فضای وهم‌آلود و ترسناک خلق شده در بحران را به دنیای وارونه و خنده‌دار موجود در کارناوال نزدیک کرده است.

۲-بحران هویت

«ویژگی‌هایی که می‌توان برای یک داستان پست مدرن قائل شد مواردی چون سیال، لغزنده، غیرقابل اعتماد و با هویت‌های تخیلی‌اند و وجودشان در برگیرنده افکار، اعمال و گفتار واقعی و غیرواقعی، رویاگونه و کابوس‌وار است که گاهی در صدد گسستن از همه چیز است.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۶) اکثر این ویژگی‌ها به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در شخصیت‌های رمان همنوایی شبانه... یافت می‌شود. به ویژه در شخصیت راوی که می‌توان به جرأت گفت یک شخصیت کاملا پست مدرنیستی از او به نمایش گذاشته شده است. او به اعتراف خود دارای چندین بیماری روانی است که او را به فردی غیر قابل اعتماد و مملو از تخیلات مبدل می‌کند. راوی دچار بحران هویت می‌شود و نمی‌داند که آیا این جهانی است یا آن جهانی؟

«من سه بیماری مهلک دارم: وقفه‌های زمانی، خودویرانگری و آینه... مثل همیشه شک کردم، یعنی باز بی‌آنکه بخواهم کارم را رها کرده و غرقه مه سنگین و ساکن "وقفه‌های زمانی" - بی‌آنکه بدانم کی، چگونه و چطور- دست به کار چیز دیگری شده‌ام؟... هربار که می‌ایستم مقابل آینه، فقط سطح نقره‌ای محوی را می‌بینم که تا ابدیت تهی است. اوایل گمان می‌کردم اشکال از آینه من است. وحشت روزی مهره‌های پشتم را لرزاند...» (قاسمی، ۱۳۸۲: ۴۱-۴۲)

«می‌دانم حالا فکر خواهید کرد، مبتلا به پارانویا هستم. باشد، من که خودم به بیماری‌هایی بدتر از آن اعتراف کرده‌ام... ناامیدانه آخرین تیر ترکشم را در کمان نهادم: "ببینید آقایان، من بیمارم، دست خودم نیست. شما که می‌دانید، من خودویرانگری دارم. تازه، این برنارد خدا بیامرز بود که بیماری مرا کشف کرد، وگرنه خودم هم نمی‌دانستم." ...» (همان: ۴۵-۴۷) در این رمان، نویسنده از راوی، یک شخصیت پست مدرنیستی تمام عیار می‌سازد و سرانجام او را دچار«من پریشی»و«چند پاره‌ای»بودن می‌کند.«این شخصیت‌ها، خصوصا راوی‌ها، بی ثبات و غیرقابل اعتمادند و اساسا درگیر بحران هویت انسانی و فرا انسانی هستند.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۱۷) در این رمان نیز چون سایر داستان‌های پست مدرن، شخصیت یا همان راوی با گفتگویی پیوسته و سیال با دیگرانی حقیقی یا فرضی، به معرفی خود می‌پردازد و به واسطه برخورداری

از استقلال لازم، روایت را به یک داستان چند صدایی نزدیک می‌کند تا صداهایی را که در بطن داستان به حاشیه رانده شده‌اند، منعکس کند.

«از زمینه‌های بروز بحران هویت، رویارویی ناگهانی جامعه سنتی با مدرنیسم است و تجلی این بحران در مکتب رمانتیسم، با تمثیل روستایی‌ای که یک‌باره با شهر و فرآیند صنعتی شدن روبه‌رو شده، نشان داده می‌شود.» (پاینده، ۱۳۷۳: ۱۰۸) رویکرد قاسمی به شخصیت‌های بی‌هویت و بحران زده برخی از ایرانیان مقیم خارج کشور و تبعیدشدگان نیز بیان‌گر این مضمون است. بارزترین نمونه این امر در رمان، اسم «سید الکساندر» است، نامی که بخشی کاملا اسلامی و سنتی را با بخشی کاملا غربی درهم می‌آمیزد تا با طنزی تلخ پریشانی بی هویتی ایرانیان را در غربت نشان دهد، آنها که سرگشتگی بین گذشته و حالشان به بحران آنان در تطبیق ریشه‌های سنتی خود با مدرنیته زندگی امروزشان دامن می‌زند.

«سید الکساندر جوان رعنایی بود که در اتاق‌های شماره سه و چهار می‌نشست... با این حساب طبیعی بود مرا که یک نقاش ساده ساختمانی بودم به دیگران بزرگترین نقاش وطن معرفی کند و خودش را، که از احالی قم بود، به لهجهٔ فرانسویانی که «ر» را «غ» تلفظ می‌کنند، متولد «رم»! اینطور بود که روزی که ملیتش را عوض کرد بر خود نام الکساندر نهاد؛ و رفته رفته هم در ماترک پدری شجره نامه‌ای پیدا کرد که نشان می‌داد اجدادش از اهالی شریف ایتالیا بودند.» (قاسمی، ۱۳۸۲: ۳۰-۳۳) بحران هویت که یکی از زمینه‌های مرگ تندیشی در این رمان است به صورت اندیشه‌ای فراگیر، سراسر فضای داستان را در برمی‌گیرد.

۳-کارناوال زبانی

توجه باختین به کارناوال‌ها که حاصل تمرکز او بر فرهنگ عامه و بدگمانی عمیقش به ایدئالیسم متافیزیکی و انتزاعی بوده است، به این بحث می‌انجامد که گفتگو در رمان دقیقا نقش کارناوال را ایفا می‌کند، یعنی همچنان که فعالیتهای کارناوال با تداخل و مشارکت در فرهنگ‌ها و مقولات طرد شده، در تقابل با اقتدار گفتمان‌های رسمی و اعتبار یافته‌اند، رمان چند صدایی نیز به واسطه گفتگو و کلام شخصیتها، در تضاد با آثار ادبی تک گویی قرار می‌گیرد. بیان انتقادهای اجتماعی در فضای اختناق نیز فقط به مدد طنز و خنده کارناوالی میسر می‌شود. استقلال و ناسازگاری طنز در برابر قراردادهای موجود، زمینه را برای بیان انتقادها و نقیضه‌های اجتماعی فراهم می‌آورد و مسائلی را مطرح می‌کند که گفتمان جدی از

بیان آن عاجز است. در رمان «همنوایی شبانه...» زمانی‌که راوی درباره هراس و ترس از مرگ صحبت می‌کند، صحنه‌های رمان حتی جدی‌ترین و مخوف‌ترین آن‌ها، در لفافه طنز پیچیده شده‌اند؛ و مشکلات روزمره با این لحن بی‌تفاوت به بیان می‌آید: «در اتاق‌های زیر شیروانی هیچ‌کس مالک زندگی خصوصی خود نیست، و امر خصوصی، خیلی زود مثل توالت این طبقه به امری عمومی بدل می‌شود.» (همان: ۱۱۷) یا در جایی دیگر از داستان که قاسمی با زبان و بیانی طنزگونه درباره تغییر و تحولات اجتماعی زنان صحبت می‌کند به بیان نقیضه‌ها و انتقادهای اجتماعی می‌پردازد:«تاریخچه اختراع زن مدرن ایرانی بی‌شباهت به تاریخچه اختراع اتومبیل نیست. با این تفاوت که اتومبیل کالسکه‌ای بود که اول محتوایش عوض شده بود و بعد کم‌کم شکلش متناسب این محتوا شده بود و زن مدرن ایرانی اول شکلش عوض شده بود و بعد، که به دنبال محتوای مناسبی افتاده بود، کار بیخ پیدا کرده بود... این طور بود که هرکس، به تناسب امکانات و ذائقه شخصی، از ذهنیت زن سنتی و مطالبات زن مدرن ترکیبی ساخته بود که دامنه تغییراتش گاه از چادر بود تا مینی‌ژوپ... می‌خواست شخصیتش در نظر دیگران جلوه کند نه جنسیتش، اما با جاذبه‌های زنانه‌اش به میدان می‌آمد...»(همان: ۹۰)

۴-دیدگاه انتقادی به ارزش‌های معنوی

در فرهنگ رسمی، حقانیت دین به منزله مقوله‌ای بحث ناپذیر و ادبی مطرح می‌شود که چندان مقدس و معتبر است که هیچ جایی برای نسبیت یا تشکیک در آن وجود ندارد؛ اما در خلال فعالیت‌های کارناوال– که ویژگی برجسته آن غیر مذهبی بودنش است- همه جدیت‌ها، اقتدارطلبی‌ها و جزم اندیشی‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی به سخره گرفته می‌شود و شرکت کنندگان در کارناوال از سلسله مراتب قراردادی می‌رهند. به نظر باختین تسخیف مراسم کلیسا در جشنواره‌های مردمی واکنشی به ریاضت قرون وسطی بوده است. (نولز، ۱۳۹۱: ۲۰) همه کارناوالها با جشن‌های کلیسا مطابقت زمانی داشتند؛ ولی همواره دلقکها و کوتوله‌ها، بازیگران کارناوال به تقلید تمسخرآمیز آیین‌های کلیسا می‌پرداختند و به این وسیله به طور موقت، موجب تعلیق ارزش‌های مقدس می‌شدند.راوی همنوایی شبانه نیز از این قاعده مستثنی نیست. یکی از این مصداق‌های قداست زدایی را می‌توان در بازی کردن قاسمی با پندارهای مذهبی در رمان دید:

گفتم: «ببینید آقای... »

-چرا می‌خندید؟

این فاوست مورنائو بود که با پرخاش مرا مخاطب قرار می‌داد. سینه‌ام را صاف کردم و با تمجمج گفتم: «راستش، از شما که پنهان نیست... ولی آخر... »

-ولی آخر چه؟

-ولی آخر... اسمتان...

-اسممان چه عیبی دارد؟

... به جای دنبال کردن حرف قبلی‌ام گفتم: «شما که زبان ما را واردید! »

فاوست مورنائو نگاهی به دفترش کرد: «ذهن منحرف! اینجا هم نوشته است.» (قاسمی، ۱۳۸۲: ۱۷-۱۸)

یا در جایی دیگر از داستان با شک و دودلی درباره معاد و عذاب الهی صحبت می‌کند: « و من که همه این‌ها را با شگفتی تمام می‌شنیدم، دلم می‌خواست باور کنم که عذاب الهی واقعیت دارد...» (همان: ۷۳)

همچنان که «جشنواره‌های مردمی چهره غیر رسمی، غیر مذهبی و غیر سیاسی جهان، انسان و روابط انسانی را ارائه می‌دادند» (نولز، ۱۳۹۱: ۸) در این رمان نیز کنارهم چیدن عناصر مربوط به آیین‌های مختلف، موجب از بین رفتن جزم‌گرایی‌های مذهبی می‌شود و بر روابط انسانی، فارغ از هرگونه سوگیری ارزشی و قراردادی تأکید می‌کند. در قسمت‌هایی از رمان راوی، برای بیان حس مظلومیت و ایثار خود نسبت به شخصیت‌های دیگر داستان از جمله رعنا، واژه شهادت را که مرگی مقدس، پیروزمندانه و شامخ انگاشته می‌شود، با طنز به کار می‌گیرد.

«حس شهادل طلبی و مظلومیت که مشخصه کاملا ایرانی است، هیچگاه در طول تاریخ اجازه نداده است تا مسائلی را که با یک سیلی حل می‌شود به موقع رفع و رجوع کنیم؛ گذاشته‌ایم تا وقتی که با کشت و کشتار هم حل نمی‌شود خونمان به جوش آید و همه چیز را به آتش بکشیم و هیچ چیزی را هم حل نکنیم و من که در این لحظه به تمام معنا، با تاریخمان یکی شده بودم، مثل شهیدی مظلوم، روزنامه را برداشتم و پس از نگاهی کوتاه به ستون سینماها گفتم: ساعت نزدیک ده است. سینمایی در همین نزدیکی‌هاست که اگر عجله کنیم به سانس آخر شب می‌رسیم...» (قاسمی،۱۳۸۲: ۹۴) در فصل اول رمان، راوی به ترسش از سگ و فرهنگی

که در آن بار آمده اشاره می‌کند. در این فرهنگ سگ حیوانی نجس است و نباید به آن دست زد و در صورت برخورد، انسان باید با غسل تطهیر شود. اما راوی که دیگر به چیزی اعتقاد ندارد، از این باور فراتر می‌رود و به وجود سگان در اطراف خود و برخورد و لمس آنها عادت می‌کند: «با این نوع تربیت، کنار آمدن با سگها البته آسان نیست. حتی اگر مدتها باشد که به هیچ چیز، از جمله این چیزها اعتقاد نداشته باشی. اما ماجرا به شکلی آسان فیصله پیدا کرد. شبی از شبها، و مدتها پس از آنکه دیگر به حضور دائم سگ‌ها عادت کرده بودم... با سگ کوچکی مواجه شدم که موهای فرفری داشت و شباهتی غریب به بره‌ای کوچک. بی اختیار دویدم و بغلش کردم...» (همان: ۲۸)

این موارد نمونه هایی از مولفه‌های کارناوالی و دگرگونی‌های فرهنگی و معنوی است که راوی و دیگر شخصیت‌های داستان، در این رمان با آنها دست و پنجه نرم می‌کنند.

۵-آمیختگی مرگ و زندگی

از مهمترین مضامین سخن کارناوالی، که به شکلی گسترده و فراگیر در رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» تجلی یافته و در واقع اندیشه محوری و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد، مرگ اندیشی و رویارویی ناگزیر زندگی با مرگ است. به طور کلی، در کنار هم قرار گرفتن مفاهیم متضاد و متناقض، از عناصر مهم ادبیات کارناوالی است، و تقابل مرگ و زندگی، بنیادی‌ترین تقابل موجود در هستی است؛ مرگی که زندگی و لذت‌های آن را به ریشخند می‌گیرد و زندگی که با مرگ در ستیز و مبارزه است و این بن‌مایه کارناوالی اساس رمان «همنوایی شبانه...» را تشکیل می‌دهد. این رمان بازتابنده دنیایی کارناوالی است که آمیزش اضداد و اجتماع مفاهیم متناقض در تمام عناصر آن وجود دارد.

در همنوایی شبانه، پس از چاقوکشی پروفت، راوی خود را با معمایی روبرو می‌بیند که هرچه بیشتر برای حل آن می‌کوشد، کمتر به نتیجه رسیده و بیشتر درگیر می‌شود. سرانجام او خود را قربانی توطئه‌ای می‌یابد که معلوم نیست زاییده ذهن اوست یا به راستی وجود دارد، توطئه‌ای که همه در آن دست دارند، حتی قمری‌هایی که هر صبح آواز «اعدام باید گردد» (قاسمی،۱۳۸۲: ۱۲۵) سر می‌دهند.«ناگهان احساس کردم در تله افتاده‌ام، دستی مرموز، به طرزی ماهرانه، اول دور و برم را خالی کرده بود تا فریادرسی نباشد، بعد در کمین نشسته بود تا، وقتش که رسید، چاقو را در پشتم فرو کند» (همان: ۱۰۸) جالب آنکه به نظر می‌رسد این دست

مرموز ازآن خود راوی باشد. به این ترتیب کل ماجرا تبدیل می‌شود به «بازی پیچیده‌ای... که در آن «هرکس هم شکارچی بود هم شکار» (همان: ۱۵۵) راوی که به ظاهر قربانی جنایتی ناشناخته است، خود از سوی فاوست مورنائو متهم به ارتکاب چندین فقره قتل می‌شود و در پایان اعتراف می‌کند که با آگاهی از آشفتگی روحی پروفت به دستکاری ذهن او پرداخته و او را تحریک به ارتکاب قتلی کرده که قربانی آن نیز خود راوی است.

نتیجه گیری

از نکات یاد شده در پژوهش حاضر می‌توان نتیجه گرفت، همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها رمانی است با کمی پیچیدگی‌ها و دشواری‌های آثار پسامدرنیسم، و مهمترین علت این ابهامات و پیچیدگی‌های وجودشناسانه در رمان را می‌توان در راوی غیر قابل اعتماد آن جستجو کرد. در این رمان راوی شخصی است که دچار چندین بیماری روانی است و نویسنده آن را ابزاری قرار داده تا به وسیله آن، تکنیک‌های خود را اعمال و ایدئولوژی خود را به خواننده القا کند. در همنوایی شبانهٔ بین خیال و واقعیت، دنیای متن و دنیای نویسنده و خواننده، مرگ و زندگی، و هستی و نیستی نمی‌توان مرزی قائل شد. این ابهامات در داستان ناشی از بیماری پارانویا و وقفه‌های زمانی و ... راوی است که باعث نوعی بحران هویت در راوی و شخصیت‌های دیگر داستان می‌شود. تم اصلی داستان، ترس و ویرانی است که در طول داستان به خوبی به خواننده القا می‌شود.

قاسمی برای فائق آمدن بر محدودیت‌های راوی اول شخص، دو شخصیت نکیر و منکر را وارد داستان می‌کند. این دو، داستان را گاه از زاویه دانای کل محدود و گاه نامحدود و همه چیزدان روایت می‌کنند. در واقع بخش‌هایی از داستان که به علت محدودیت‌های زمانی و مکانی و انسانی راوی و همچنین تلاش او در پنهان کردن وجوهی از حقیقت، امکان بیان نمی‌یابد، از سوی این دو شخصیت روشن می‌شود و رمان به روایتی چند صدایی و کارناوالی تبدیل می‌شود. وی از تکنیکها و ویژگیهای کارناوالی چنان استادانه استفاده کرده که در رمان خوب جای گرفته است. مسائل و تضادهایی که زندگی یک ایرانی در غربت ایجاد می‌کند، تناقضات و گسست‌های موجود در تاریخ و فرهنگ ایران و معضلات زندگی در دنیای پسامدرن به شکلی هنرمندانه در ساختار و محتوای رمان منعکس شده است. فرهنگ و ادبیات توده‌ای، بیان طنزآمیز بی‌هویتی انسان معاصر و نقیضه‌های اجتماعی، کاناوال زبانی، انتقاد از ارزشهای دینی

و اجتماعی، آمیختگی مرگ و زندگی و بیان تناقضها و تقابلهای اجتناب ناپذیر زندگی مانند عشق و نفرت، جوانی و پیری و ... از مؤلفه‌های برجسته کارناوالی است که در این رمان نمود یافته است.

منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.
- باختین، میخائیل (۱۳۷۷)،*«رابله و تاریخ خنده»*،*درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*،ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: نقش جهان، صص ۴۷۹-۵۱۲.
- بی نیاز، فتح الله (۱۳۹۲)،*درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی*، چاپ سوم،تهران: افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۷۳)، «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم»، *ارغنون*، شماره ۲، صص ۱۰۱-۱۰۸.
- تودوروف، تزوفان (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸): *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها*، چاپ اول، تهران: کتاب آمه.
- تامسون، فیلیپ (۱۳۶۹)، *گروتسک در ادبیات*، ترجمهٔ غلامرضا امامی، شیراز: شیوا.
- شربتدار،کیوان؛انصاری، شهره(۱۳۹۱)،«گروتسک و ادبیات داستانی؛ بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستانهای کوتاه شهریار مندنی پور»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال۲، شماره۲، صص ۱۰۵-۱۲۱.
- قاسمی، رضا (۱۳۸۲)، *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، تهران: اختران.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- مقدادی، بهرام، بوبانی، فرزاد (۱۳۸۲)، «جویس و منطق مکالمه: رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس»، *پژوهش‌های زبانهای خارجی*، شماره۱۵، صص ۱۹-۲۹.
- نولز، رونلد(۱۳۹۱)، *شکسپیر و کارناوال پس از باختین* ترجمهٔ رویا پور آذر، تهران، هرمس.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۶)، *دیباچه‌ای تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمهٔ بهزاد برکت، رشت:دانشگاه گیلان.

-یزدی، نرگس؛ براهیمی، منصور (۱۳۹۰)، «بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایشنامه رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین»،*هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۳،صص ۵۱-۵۷.

-Bakhtin,M. (1984). Priblems of Dostoevsky `s poetics.c. Emerson (Trasns). Minneapolis and London: University of Minnesota press.
-Bakhtin, M,M. (1984). Rabelais dnd his word. Helene Tswolsky(Tr) . Indiana University press.