■ امیر افشار

۱ - خاطراتی از یک استخرخالی:

چیزهایی هست که فراموش نمی‌شود. دوست‌شان داری و از به‌یادآوردن‌شان لذت می‌بری. صحنه‌هایی از یک فیلم، قطعاتی از یک موسیقی، خاطراتی از یک ملاقات و بیش از هرچیز... شعر. شاید به‌این‌دلیل که مستقیم با احساساتت درمی‌آمیزند. این اتفاقی است که در **همنوایی...** می‌افتد: «...چشمم افتاد به استخر بزرگی که وقت آمدن خالی بود و حالا چیزی داشت وسط آن موج می‌زد. خشکم زد، پیراهن حریرش در زمینهٔ آبی دیوار استخر موج برمی‌داشت و هوش را میان خواب‌وبیداری معلق می‌کرد. پری دریایی کوچکی را می‌دیدم که از آب‌های دوردست به این استخر خالی تبعید شده بود». (ص ۱۱۸)

دنیایی شبیه به شعر، در فاصله‌ای بعید از زندگی واقعی که دوست نداری ترکش کنی. بی‌اختیار مکث کردم. دنیایی غیرخاکی و تصویری که پاک نمی‌شود و در ادامه: «...چرا رفته‌ای توی استخر؟». ناگهان به دنیای خاکی تبعید می‌شوی. خلائی عظیم وجودم را گرفت. دوست نداشتم ادامه بدهم.

چه‌چیزی می‌توانست این قطعه را کامل کند:

«همین‌طورکه وسط استخر راه می‌رفت با معصومیتی کودکانه زمزمه کرد:

«دیدم خالی‌ست گفتم پرش کنم».

نمی‌شود توضیحش داد. نمی‌شود تفسیرش کرد. می‌شود آن‌را دوباره خواند و دوستش داشت و به این اندیشید که فقط یک پری دریایی می‌تواند چنین جوابی بدهد.

۲ - صدای تخت ژان ژورس:

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمان **همنوایی...** استفادهٔ متنوع و دقیق از عنصر صداست. کم‌تر نوشته‌ای را سراغ دارم که همچون یک فیلم به این دقت از حاشیهٔ صوتی برای پیشبرد داستانش استفاده کرده باشد. صدا در بیش‌تر فصل‌ها نقش کلیدی به‌عهده دارد، تا به‌جایی که بعضی از مایه‌های داستانی فقط از طریق شنیده‌ها درک و سنجیده می‌شود و قطعاً بی‌جهت نیست که نام کتاب **همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌هلست**.

در اولین بخش کتاب، صدا به‌عنوان عاملی مهم، موقعیت را تثبیت می‌کند: «... زنگ کلیسای سن‌پول چهاردهبار نواخت و من حس کردم سیارهٔ کوچکم از مدار خارج شد». (ص ۱۴)

در داستانی که به‌تعداد شخصیت‌هایش، مایه‌های جانبی وجود دارد، صدا نقش مهمی در شخصیت‌پردازی ایفا می‌کند. ما بیش‌تر رفتار و ویژگی‌های شخصیت پروفت را از طریق صدا درک می‌کنیم و البته به‌همین‌دلیل است که او را به‌عنوان موجودی مبهم و تا حدودی ترسناک می‌پذیریم:

«... تنها علائمی که به‌کمک آن می‌توانستم طرح مبهمی از شخصیتش رسم کنم یکی صدای ناخوش صاف‌کردن سینه‌اش بود، یک صدای گاهی برخورد تخت‌خواب چوبی‌اش با دیوار [...] و یک هم صدای گه‌گاهی افتادن چیزی مثل تیله‌ای شیشه‌ای به زمین». (ص ۵۴)

صدای آشنای بغل‌دستی فاوست، صدای ناله‌های جان‌سوز زن کلانتر، صدای دادوبیداد بن‌دیکت، صدای ویولن میلوش و صدای ذکرهای علی، همه از این دسته‌اند.

این موضوع تا به آن‌جا مهم است که نویسنده مستقیم به آن اشاره می‌کند:

«... آدمی پس از مدتی زندگی در اتاق‌های زیر شیروانی، رفته‌رفته، همه را به صدای پای‌شان می‌شناسد. کلانتر بود که می‌آمد. دمپایی‌ها از جلوی در اتاق من گذشت و کمی آن‌طرف‌تر متوقف شد. چند ضربه به در اتاق پروفت خورد. بی‌اختیار گوش‌هایم را تیز کردم». (ص ۵۵)

دقت کنید که چگونه فقط به‌کمک صدا تجسم اتفاقی را که درحال وقوع است منتقل می‌کند. و ما به‌همراه راوی پس از مدتی زندگی با رمان، رفته‌رفته همه را با صداهای‌شان می‌شناسیم. این موضوع به‌شکلی کامل‌تر در فصل به‌یادماندنی و رؤیایی «طوفان و کنده‌شدن پنجرهٔ اتاق راوی» تجسم می‌یابد. در آن‌جا روایت و کلیهٔ اتفاقات خیالی فقط براساس تخیلات و توهم صداهایی که راوی می‌شنود، بنا شده و به آن فصل شکلی سوبژکتیو و متفاوت بخشیده که قسمت عمدهٔ آن‌را مرهون استفادهٔ دقیق از صداست. صدای باد، صدای غژغژ خمیدن اسکلت چوبی ساختمان، صدای گفت‌وگوی بن‌دیکت و زن کلانتر، صدای امانوئل و انتظار صدای شکستن قاب پنجره‌ای که هرگز شنیده نمی‌شود.

صدا در نیمهٔ دوم رمان نقش مهم‌تری در فضاسازی محیط و پیشبرد داستان به‌سمت فاجعه به‌عهده دارد:

صدای اره‌کردن چوب‌های بن‌دیکت، صدای عبورومرور روبه‌روی در اتاق راوی و پروفت، صدای اره‌برقی فریدون، صدای «اعدام باید گردد» قمری‌ها و سکوت دیوانه‌کنندهٔ پروفت همگی فضایی را می‌سازند که روایت را به‌سوی فاجعه پیش می‌برند. و ما عادت می‌کنیم که فاجعه را به‌همراه راوی از پشت در اتاقش حس کنیم. و منتظر بمانیم: «... تمام روز، مثل زندانی محکوم به مرگی که صدای برپاکردن چوبهٔ دارش را می‌شنود روی تختم دراز کشیده بودم و به سروصدای بیرون گوش می‌دادم.» (ص ۱۴۳)

راوی انسانی‌ست، تنها، ترسو و خودویرانگر که ترجیح می‌دهد هرآن‌چه را که در اطرافش اتفاق می‌افتد از طریق نشانه‌ها و اشاره‌های ممکن دریافت کند و این اتفاق به بهترین شکل ممکن از طریق صدا کامل شده است. او درجایی گفته است: «چه رازها که پاهای ما افشا نمی‌کنند».

در کل می‌شود فرض کرد که بیش‌تر موفقیت نیمهٔ دوم روایت در شکل‌گیری فاجعهٔ نهایی مدیون فضاسازی راوی از طریق صدا به‌وجود آمده است.

از دیگر کارکردهای صدا تفیجه گیری و تصمیم‌گیری‌های راوی براساس تحولات درونی‌اش است که به شکل اتفاقی بیرونی متجلی می‌شود. مهم‌ترین آن‌ها در انتهای داستانش با اینگرید اتفاق می‌افتد: «صدای سمباده‌ی برقی که دوباره بلند شد به‌سرعت از رختخواب بیرون آمدم. در را باز کردم... به آشپزخانه داخل شدم. گوشی تلفن را برداشتم و شمارهٔ اینگرید را گرفتم...: «می‌دانم برنارد چه جانی کنده است تا این امکان را فراهم کند، اما من تصمیم گرفته‌ام برگردم. امیدوارم مرا ببخشید». (ص ۱۲۶)

در بعضی مواقع صدا، کاربردی مانند استفادهٔ صدا در سینما را دارد. صدای ضرب‌گرفتن انگشتان کسی روی در اتاق، صدای زنگ تلفن، صدای خرت‌خرت و گفت‌وگوی درونی راوی در میان صدای اره و سمباده، و از همه مهم‌تر صدای کمک‌خواستن سید از راوی در اولین اتفاق بین سید و پروفت. و در نهایت استفاده از صدا در لحظاتی پیش از اتفاق اصلی که به‌شکل شگفت‌انگیزی، تأثیرگذار است: «... از داخل راهرو صدای تق‌تق اصابت چیزی به دیوار به‌گوشم خورد. فکر کردم باز بن‌دیکت رفته است به اتاق پروفت و این تقه‌ها، صدای برخورد تخت ژان‌ژورس است به دیوار... دیگر جای ماندن نبود، شروع کردم به عوض کردن لباس‌هایم که تقه‌ای به در خورد... مثل اسبی بودم که پیشاپیش وقوع فاجعه را حس کرده باشم». (ص ۱۷۹)

۳ - وقفه‌های زمانی خودویرانگر:

«قاتل کیست؟ سیدالکساندر؟ پسری که از «میم الف ر» دارم؟ دیوانهٔ بغلی؟ یا خاتون، زنی که هرجا می‌رود پیک حاملِ مرگ است؟... من سه بیماری مهلک دارم: «وقفه‌های زمانی»، «خودویرانگری» و «آینه». من دوبار می‌میرم؛ یک‌بار به‌وسیلهٔ پسرم، که سایه‌ام را می‌کشد. یک‌بار به‌وسیلهٔ...» (ص ۳۵)

روایت از نظر زمانی در نهایت به شش‌قسمت اصلی قابل‌تقسیم است که تا انتهای رمان به‌صورت دوبه‌دو به‌یکدیگر متصل می‌شوند و سه‌خط زمانی قابل‌تشخیص را تشکیل می‌دهند:

A_1: زمان روایت اصلی که از ورود پروفت به طبقهٔ ششم شروع می‌شود.

A_2: زمان حضور راوی در پشت در خانهٔ اشمیت.

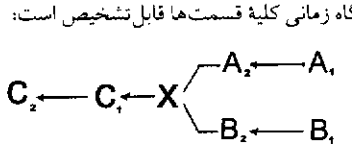
B_1: زمانی در گذشته مربوط به رابطهٔ راوی با شخصی به‌نام «میم الف ر».

B_2: زمان حضور پسر «میم الف ر» در اتاق راوی.

C_1: زمان گذر در دنیای مردگان (کلیهٔ بخش‌های مربوط به فاوست).

C_2: زمانی پس از دنیای مردگان در خانهٔ اشمیت.

البته وضعیت جالبی که ایجاد می‌شود، این است که جایگاه زمانی کلیهٔ قسمت‌ها قابل‌تشخیص است:



روایت با تقسیم زمان به دو خط کاملا مجزا و موازی شرایط را مطابق گفتهٔ راوی پیش می‌برد. (راوی اشاره می‌کند که من دوبار می‌میرم) یک خط مربوط به روایت اصلی ما در طبقهٔ ششم و اختصاصاً پروفت است که کشمکش اصلی را ایجاد می‌کند (A_1). این خط در نهایت روبه‌روی در خانهٔ اشمیت می‌رسد و در نقطهٔ اوج قطع

می‌شود. (A_2).

خط دوم از آغاز فصل ۲ شروع می‌شود و با این‌که از نظر روایی نقش مهمی به‌عهده دارد، در کنار دیگر مایه‌های فرعی و جانبی طرح باقی می‌ماند (B_1 و B_2). این قسمت نیز مانند خط اصلی (و حتی به‌شکلی عجیب‌تر) بازمی‌ماند. این دوخط فقط در یک نقطه (در آغاز فصل چهار) به‌یکدیگر نزدیک می‌شوند. ولی با ظرافتی قابل‌تحسین هرگز در یکدیگر تداخل نمی‌کنند. (نقطهٔ تلاقی این ۲ خط لحظهٔ مرگ راوی است که از روایت حذف شده است). (نقطهX)

خط سوم زمانی در دنیای مردگان (C) و از همان آغاز رمان کشیده می‌شود و در فصل نهایی کتاب با تغییر راوی به سگ به‌پایان می‌رسد (C_2).

البته استفاده‌های دیگری نیز از زمان انجام شده است و این تقسیم‌بندی‌ها به‌شکلی جزئی‌تر نیز قابل‌انجام است. مثلا فلاش‌بک‌های چهارده‌سالگی راوی، خاتون، ماجرای راوی و بن‌دیکت بر سر توالت‌ها، زمان آشنایی راوی و اینگرید و ... که همگی با آن‌که زمان مشخصی ندارند، ولی قابل‌تعریف در یکی از زمان‌های تعیین‌شده‌اند.

وقفه‌های زمانی در خطوط اصلی زمان‌های روایت در نهایت به‌شکلی نامنظم و شلخته شکل گرفته است. در فصل اول داستان به‌صورت سه‌خط زمانی متداخل تعریف می‌شود و به‌تدریج زمان‌ها از هم فاصله می‌گیرند و قابل‌تشخیص می‌شوند. ولی در فصل‌های بعدی این انسجام حفظ نشده و می‌شود گفت که به‌شکلی بی‌قاعده، داستان‌ها و زمان‌های مختلف در کنار یکدیگر چیده شده‌اند.

در نهایت چیزی که عنصر زمان را در این روایت به موضوعی مهم و مرکزی تبدیل می‌کند، زمان تعریف روایت است. نویسنده به‌شکل ظریفی از تعیین دقیق زمان روایت طفره رفته و مدار بسته‌ای را ایجاد کرده که نقطهٔ شروعش قطعی نیست. ارجاع به نام کتاب در گفت‌وگوی راوی و فاوست، تأکید به این‌که کتاب در زمان گذشته نوشته شده، روایت زمان حال کتاب در انتهای رمان از زبان گابیک و ... به پیچیدگی این وضعیت دامن زده است.

۴ ـ سایه‌ای که در آینه مُرد:

مهم‌ترین ویژگی روایت**همنوایی**...، شخصیت اصلی داستان یا همان راوی آن است. شخصیتی با خصوصیات منحصربه‌فرد که برجسته‌اش کرده‌اند: شخصی که خودش را در آینه نمی‌بیند. سایه‌اش او را تسخیر کرده و خودویرانگر است. به اطرافش توجهی ندارد، ولی جزئیات را دنبال می‌کند. شخصیت انسان‌ها را براساس صداهای متفاوت شان تشخیص می‌دهد. بی‌اندازه ترسوست، ولی در شرایط حساس به‌شکلی متضاد عمل می‌کند. عاشق کسی است که او را با چاقو از خانه‌اش بیرون می‌کند و در نهایت به‌دلیل گناهان بسیاری که ما نمی‌فهمیم چیست به سگ تبدیل می‌شود.

چیزی که باعث می‌شود جذابیت این رمان که به‌شکلی شگفت‌انگیز مهم‌ترین قسمت‌هایش را از نظر روایی حذف کرده‌اند، حفظ شود، شخصیت پیچیده و دوست‌داشتنی راوی‌ست. در جاهایی این شخصیت غیرقابل‌اعتماد است: «مثل اسبی بودم که پیشاپیش وقوع فاجعه را حس کرده باشم. دیده‌ای چطور حدقه‌هاش از هم می‌درند و ... نه، من هم ندیده‌ام». (ص۱۱)

برخورد متضادش در اولین پاراگراف رمان، نشانی از این دوگانگی‌ست که به‌گونه‌ای، حالتی ناپایدار را در خواننده ایجاد می‌کند و پیش از آن‌که آن حس به ثباتی قابل‌درک نزدیک شود، با بی‌رحمی آن‌را نقض می‌کند. البته این ویژگی به‌عنوان استراتژی اصلی پرداخته نشده و در حد تضادهایی جزئی در جغرافیای ساختمان باقی می‌ماند. و البته فاوست به تحریف موضوع و داستان واقعی اشاره می‌کند. ولی چون هیچ مصداقی در تضاد (به‌شکل مشخص) ارائه نشده، تصمیم‌گیری دربارهٔ این‌که این ویژگی راوی باشد یا خیر را مبهم باقی می‌گذارد.

به‌هرحال ابهام از استراتژی‌های رمان است. ما نمی‌دانیم راوی چگونه به قتل رسیده و صحبت‌هایش با فاوست موضوع را پیچیده‌تر نیز کرده است. ازطرفی داستان به مدل درام نزدیک می‌شود، ولی درامی ناقص که زمان‌هایش را به‌هم‌ریخته‌اند. وضعیت نامتعادل طبقهٔ شش با آمدن پروفت شروع می‌شود، با حادثهٔ بین سید و پروفت به اوج می‌رسد، با هشدار به قتل راوی ادامه می‌یابد و عاقبت در زمانی نزدیک به حادثهٔ نهایی، ناتمام، رها می‌شود.

به‌هرصورت رمان از این‌نظر که ما را برای رسیدن زمانی که لحظهٔ مرگ راوی‌ست منتظر می‌گذارد و در نهایت آن‌را با تبدیل راوی به یک سگ به‌پایان می‌رساند، دراماتیک است.

۵ ـ گابیک مُرده، این منم:

«... به یک پنجره فکر می‌کنم. به دختری پوشیده در پیراهنی از کتان سفید. دختر خم می‌شود و توپی را به داخل کوچه پرت می‌کند، در سراشیب کوچه، توپ روی برگ‌های خشکیده پیش می‌رود... در دوردست توپ از نفس می‌افتد و کنار باغی چندبار پس‌وپیش می‌رود. به تنهٔ درختی گیر می‌کند... می‌ایستد». (ص۱۹۱)

این‌ها یادداشت‌های یک سگ سیاه است. سگی به‌نام گابیک. حالا گفته‌های راوی را بهتر متوجه می‌شویم: «... یک‌دست سیاه بود؛ و از این‌نظر بیش از هر سگ دیگری احتمال داشت صورت طلسم‌شدهٔ کس دیگری باشد. به‌ویژه که از او چشمه‌هایی دیده بودم که مرا به سگ‌بودنش مشکوک می‌کرد». (ص۳۰)

در کل روایت**همنوایی**... به‌دلیل این‌که روح راوی در روح یک سگ حلول می‌کند و نقطهٔ دید را این‌گونه عوض می‌کند از دیگر شیوه‌های روایت به‌کلی فاصله می‌گیرد. (دقت کنید که کل داستان در زمان گذشته سپری می‌شود ولی فصل روایت از دید گابیک در زمان حال قرار دارد). درنتیجه می‌شود فرض کرد که داستان از دید یک سگ سیاه بازگو می‌شود. ولی گابیک مُرده است و این موضوع را پیچیده‌تر می‌کند. ما این جمله‌ها را بارها از زبان ماتیلد شنیده‌ایم: «گابیک مرده، این ولف است» یا «گابیک مرده، این گوبی‌ست». در داستان دوبار به گابیک اشاره می‌شود. یک‌بار در فصل اول که راوی روح انسان‌های گناهکار را درحال پس از مرگ به‌عقوبت در بدن سگ می‌داند. و یک‌بار در فصل آخر که گابیک خود راوی‌ست و بی‌اعتنا به مخاطبان سرگردانش که در پشت این نگاه متفاوت گیر افتاده‌اند از آرزوهایش صحبت می‌کند: «فردا خواب راحتی خواهم کرد. فردا وقتی که بشاشم به راه‌پله، ماتیلد فراموش خواهد کرد. فردا ماتیلد به‌یاد نخواهد آورد که دیروز هم همین‌کار را کرده‌ام».

فردا وقتی که بشاشم به راه‌پله، ماتیلد خواهد گفت: «گابیک نه، این جا نه» و من به او یادآوری خواهم کرد: «گابیک مرده، ... این منم». ◀

چیزهایی هست که فراموش نمی‌شود. دوست‌شان داری و از به‌یادآوردن‌شان لذت می‌بری. صحنه‌هایی از یک فیلم، قطعاتی از یک موسیقی، خاطراتی از یک ملاقات و بیش از هرچیز... شعر. شاید به‌این‌دلیل که مستقیم با احساسات درمی‌آمیزند. این اتفاقی است که در همنوایی... می‌افتد.