نقد پساساختارگرایانه‌ی داستان پسامدرنیستی
«همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»

فاطمه سلطانی[۱]

احمد غنی‌پور ملکشاه[۲]

حمیدرضا قانونی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۱۸

چکیده

پسامدرن از بطن مدرنیسم و در واکنش به آن یا به عنوان جانشین آن پدیدآمد. رمان‌نویس پسامدرن درپی متبادر کردن این حس به ذهن خواننده است که همه‌ی مبانی مستحکم زندگی در دنیای معاصر فروپاشیده است. پساساختارگرایی، زمینه‌ی شکل‌گیری و ظهور پسامدرنیسم را فراهم کرد؛ نقّادی جریان پسامدنیسم، برآمده از کوشش‌های پساساختارگرایانی است که مهم‌ترین و راهگشاترین تکنیک‌ها را برای این جریان فراهم کرده‌اند. مکتب پسامدرن، متأثّر از عدم انسجام و قطعیّت در پساساختارگرایی، برداشت‌های سنّتی از زبان، هویّت، نوشتار و مانند آن را فروپاشیده است. این جستار به روش توصیفی-تحلیلی، مهم‌ترین مؤلّفه‌های رویکرد پساساختارگرایی را در رمان پسامدرنیستی «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» نوشته‌ی رضا قاسمی بررسی کرد تا جنبه‌های تطابق این رمان با رویکرد پساساختارگرایی روشن شود. با توجّه به دستاورد پژوهش مهم‌ترین عناصر رویکرد پساساختارگرایی، یعنی، مسأله‌ی زبان، میزان اختیارات نویسنده، هویّت، تعیّن‌پذیری متون در رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» به چالش کشیده شده است و روشن شد حضور چنین مؤلّفه‌هایی در رمان یادشده درصدد القای این ایده‌ی پساساختارگرایانه است که رابطه‌ی دال با مدلول، رابطه‌ی غیر ثابت و متغیّری است که به جای تثبیت معنا، دائماً آن را به تعویق می‌اندازد و هیچ گونه ثبات و قطعیّتی در تفسیر متن وجود ندارد.

واژگان کلیدی: پسامدرنیسم، پساساختارگرایی، «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، زبان، رضا قاسمی.

---

[۱]ـ استادیار دانشگاه اراک (نویسنده‌ی مسؤول)، رایانامه: f-sultani@araku.ac.ir

[۲]ـ دانشیار دانشگاه مازندران. رایانامه: a.ghanipour@umz.ac.ir

[۳]ـ استادیار دانشگاه پیام نور، ایران. رایانامه: h.r.ghanooni@gmail .com

۱- مقدّمه

پساساختارگرایی به عنوان جنبشی که پهنه‌ی علوم انسانی را در دهه‌های پایانی سده‌ی بیستم درنوردیده است و رشته‌های گوناگونی از فلسفه و جامعه‌شناسی تا نقّادی نظری و زیبایی‌شناسی را به شدّت تحت تأثیر قرار داده، پیوندی ناگسستنی با اندیشه و ادبیّات پسامدرن یافته است. از نظر پساساختارگرایان، نمی‌توان به قطعیّت در تفسیر متن یا کوشش برای تعیین معنایی راستین و ثابت برای آن دست یافت، آن‌ها این گونه استدلال می‌کنند که «متن نه یک پیام واحد و منسجم؛ بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها را ارائه می‌دهد که هر خواننده با اولویت‌های معیّن یا با در نظرگرفتن معانی فراقاموسیِ خاص برای نشانه‌های زبانی می‌تواند در آن‌ها کاوش کند؛ از این رو تفسیر لزوماً کاری است غیر قطعی و پایان‌ناپذیر.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۶)؛ از این رو، پساساختارگرایی گفتمانی به غایت دموکراتیک و چندصدایی است که به تفسیر یگانه و مستبدانه‌ی متن تن درنمی‌دهد و رمان پسامدرنیستی نیز متأثّر از چنین رویکردی نشان‌دهنده‌ی «مقاومت عالم هستی در برابر تفسیر است.» (لاج و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۲)؛ نویسندگان پسامدرن، ایده‌های پساساختارگرایی را به صورت عملی به کار گرفته‌اند. نگاه پسامدرن به زبان، هویّت، مرگ مؤلّف و غیابِ پایان (تعیّن‌ناپذیری متون)، بازنمایی ساختگی و ماهیّت بینامتنی متون به شدّت تحت تأثیر فلسفه‌ی شالوده‌شکن و پساساختارگرایانه‌ی دریدا قرار دارد. (برتنس، ۱۳۹۱:۱۶۴)؛ به طورکلّی، مکتب پسامدرن، متأثّر از عدم انسجام و قطعیّت در پساساختارگرایی، برداشت‌های سنّتی از زبان، هویّت، نوشتار و مانند آن را فروپاشانده است و رمان پسامدرن، متأثّر از نظریّه‌ی پساساختارگرایی با متزلزل کردن نظریّات رایج درباره‌ی زبان، بازنمایی، هویّت، سوژه و... آشکارا، خود را به سخره می‌گیرد، داستان بودن خود را افشا می‌کند یا به تعبیر دریدا، «خودش را خط می‌زند.» (برتنس،۱۳۹۱: ۱۶۷)؛ این پژوهش با در نظر گرفتن این تأثیر و تأثّر درپی کشف مهم‌ترین مؤلّفه‌های رویکرد پساساختارگرایی در رمان پسامدرنیستی «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» نوشته‌ی «رضا قاسمی» است. این رمان، روایتگر بحران‌های روزگار مدرن است و بسیاری از مشخّصه‌های دنیای فوق مدرن را درخود دارد.

۱-۱- بیان مسأله

اصطلاح پسامدرنیسم، همزمان با پیچیدگی زیاد و تحیّرآور زندگی به وجود آمد و همگام با این ویژگی، رمان نیز شکل و ساختار پیچیده‌تری یافت و رمان‌هایی با فضایی پرابهام، سردرگم‌کننده و همراه با عدم‌قطعیّت به وجود آمد. بی‌شک نقّادی جریان پسامدنیسم، برآمده از کوشش‌های پساساختارگرایانی است که مهم‌ترین و راهگشاترین تکنیک‌ها را برای این جریان فراهم کرده‌اند. از نظر پساساختارگرایان زبان هرگز برای ما، رسانه‌ای شفّاف و پنجره‌ای رو به جهان نیست، هویّت نیز در دنیای امروزی بر اثر پدیده‌ی «جهانی شدن» در معرض دگرگونی و نوعی زوال است. نویسنده‌ی پسامدرن با ارائه‌ی چندین

پیامد برای یک طرح داستانی واحد به طور ضمنی، همه‌ی مخاطبان هنر و ادبیّات به ویژه رمان را برای رقم زدن آینده‌ای دیگرگونه و شایسته برای بشر دعوت می‌کند. از نظر آن‌ها، نیّت مؤلّف، تعیین‌کننده‌ی معنا یا ملاکی برای بحث درباره‌ی متنی که پدید می‌آورد، نیست؛ زیرا آن قصد را هرگز نمی‌توان با اطمینان مشخّص کرد. نگارندگان در پژوهش حاضر پس از تبیین تأسّی ادبیّات پسامدرنیسم از رویکرد پساساختارگرایی، سعی کرده‌اند که مهم‌ترین مفاهیم پساساختارگرایی را که در رمان پسامدرنیستی «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» نمود یافته است، شناسایی و براساس رویکرد پساساختارگرایی آن‌ها را تحلیل کنند.

۱- ۲- پرسش پژوهش

نگارندگان در این جستار درصدد پاسخ‌گویی پرسش‌های ذیل هستند:

۱- ۲- ۱- مهم‌ترین مفاهیم پساساختارگرایی در رمان پسامدرنیستی «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»، کدام‌اند؟

۱- ۲- ۲- این مفاهیم در این رمان چگونه نمود یافته‌اند؟

۱- ۲- ۳- آیا رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» درجهت به‌کارگیری مفاهیم پساساختارگرایانه، توفیقی به دست آورده است؟

۱- ۳- روش پژوهش

این تحقیق براساس مطالعات کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است.

۱- ۴- پیشینه‌ی پژوهش

درمورد رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، پژوهش‌هایی انجام شده‌است؛ از جمله:

- «بررسی بازنمایی هویّت در رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» بر اساس دیدگاه داریوش شایگان» (۱۳۹۸) در این مقاله، هویّت بازنمایی شده‌ی انسان معاصر ایرانی در این رمان تجزیه و تحلیل شده است.

- تحقیق دیگری با عنوان «هم‌زمانی «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» با «سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج» و «بوف کور» از صادقی (۱۳۸۳) است. صادقی، رمان «همنوایی» را از نظر پرداختن به دو عنصر زمان و هویّت با دو رمان «بوف کور» و «سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی ۵»، دارای ارتباط بینامتنی یافته و همین دو عنصر را واجد ثنویّت موجود در رمان دانسته است.

- مقاله‌ای از حسن‌لی (۱۳۸۹) با عنوان «بررسی کارکرد راوی و شیوه‌ی روایتگری در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» نگاشته شده است که به صورت روشمند شیوه‌ی روایت و زاویه‌ی دید را در این رمان بررسی کرده‌است.

– مقاله‌ای دیگر از کاملی (۱۳۸۵) با عنوان «همنوا با رهبر شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها، جستاری زیبایی‌شناسی و متن‌محور به رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» که به توصیف ساختاری رمان و بررسی ویژگی‌های شخصیّت پرداخته است.

– درمورد مشخّصه‌های پسامدرنیستی این رمان، مقاله‌ای از هوروش (۱۳۸۹) با عنوان «سیّاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» نگاشته شده است که در آن، مفاهیمی همچون برجسته‌سازیِ وجودشناسی، فراداستان، دورباطل، قداست‌زدایی، پارانویا، غیاب و بی‌نظمی زمانی به عنوان مهم‌ترین مؤلّفه‌های مکتب پسامدرن بررسی شد.

– پایان‌نامه‌ای با عنوان «پُست‌مدرنیسم در آثار متأخّر با تکیه بر داستان‌های همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها، دوباره از همان خیابان‌ها و دیوان سومنات» نگاشته شده است از حیدری (۱۳۹۰) که ویژگی‌های صوری و محتوایی ادبیّات داستانی پُست‌مدرن را در این سه اثر بررسی کرده است.

–در زمینه‌ی رویکرد پساساختارگرایی در رمان پسامدرنیستی مقاله‌ای مشاهده نشده است؛ امّا یکی از مهم‌ترین منابعی که درمورد تأثیر نظریّه‌ی پساساختارگرایی بر مکتب پسامدرن سخن گفته است، کتابی است با عنوان «به سوی پسامدرن، پساساختارگرایی در مطالعات ادبی» از یزدانجو (۱۳۹۰)؛ البتّه مقاله‌ای با عنوان «شوهر آهوخانم در بوته‌ی نقد پساساختارگرا» به وسیله‌ی خجسته (۱۳۹۵) نوشته شده است. در این مقاله، رمان «شوهر آهوخانم» در پرتو نظریّه‌ی ساخت‌شکنی مورد بازخوانی قرار گرفت و با استناد بر شواهد درون‌متنی، روشن شد که جنسیّت زن در این داستان، مفهوم شناوری است که براساس گفتمان غالب بر ذهن مؤلّف در دو قطب فرشتگی و لکاتگی در نوسان است. نگارندگان در این مقاله درپی اثبات این نکته‌اند که هریک از عناصر داستانی اصلی، نماد و نماینده کدام گفتمان حاکم در داستان هستند؟ از آنجا که یکی از ویژگی‌های قابل تأمّلِ رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، مسأله‌ی زبان، هویّت شخصیّت‌ها، تعیّن‌ناپذیری متون و مرگ مؤلّف است؛ یعنی، عناصری که نظریّه‌ی پساساختارگرایان بر آن متمرکز است و تاکنون مقاله‌ای که داستانی پسامدرنیستی را براساس رویکرد پساساختارگرایی تحلیل کرده باشد، مشاهده نشده است. در جستار حاضر رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» براساس رویکرد پساساختارگرایی بررسی می‌شود. این نمونه می‌تواند به مثابه الگویی در زمینه‌ی نقد برای رمان‌های پسامدرنیستی دیگر نیز مورد استفاده قرارگیرد.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲- ۱- زمینه‌ی پیدایش پسامدرنیسم

خاستگاه پسامدرنیسم، فرهنگ مدرن است. «پُست‌مدرن‌ها اصول و معیارهای داستان مدرن را به کار می‌گیرند و درواقع برنامه‌های آن‌ها را به حدّ اعلای منطقی می‌رسانند.» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۳۳)؛ برخی

معتقدند پسامدرن، مدرنیته‌ای دیگر است که با نگاهی نو و متفاوت به مدرنیته نظر می‌افکند. پسامدرن، سنّت نفی‌کننده و انتقادی مدرنیته را درمورد خود مدرنیته به کار می‌گیرد. (جهانبگلو، ۱۳۸۴: ۲۲)؛ پس برای درک پُست‌مدرنیسم باید مدرنیسم را شناخت. تحوّلات عصر مدرن و تجربیّات گوناگون در اروپا ازجمله توالی رخدادهای وحشتناک دو جنگ جهانی، کشتار میلیون‌ها انسان در اتاق‌های گاز و کوره‌های آدم‌سوزی، انقلاب سوسیالیستی روسیه، پیدایش فیزیک کوانتومی، رشد صنعت در نظام سرمایه‌داری، ایجاد دیوار برلین و به‌کارگیری علم برای نابودی انسان‌ها، همه، نشانگر تحوّل و دگرگونی عصر و نشانگر قساوت ذاتی انسان، فروپاشی همه‌ی ارزش‌های جامعه‌ی انسانی و ایجاد شک و بدگمانی بود. برای پرداختن به چنین تجربیّات وحشتناکی و برای پرداختن به زندگی پیچیده‌ی انسان مدرن، رمانتیسم و رئالیسم سنّتی، شیوه‌ای ناکارآمدی بود و این وظیفه بر دوش رمان‌نویس مدرن بود تا رمانی را خلق کند که مشابه عصری باشد که می‌شناخت و در آن به سر می‌برد. نویسندگان مدرن، اعتقاد داشتند که ادبیّات داستانی می‌تواند طرز فکر مردم را عوض کند؛ جانی تازه در کالبد مردم بدمد؛ همدلی را میان ایشان اشاعه دهد و پیچیدگی زیبایی‌شناختی و اخلاقی را به عوالمی بازگرداند که به دلیل سیطره‌ی فناوری و عقلانیّت و مادّیگری رو به اضمحلال نهاده بودند؛ امّا این دیدگاه در رمان‌های پُست‌مدرنیستی به کلّی تغییر کرد. پسامدرنیسم، زمانی به وجود آمد که ایمان به آرمان‌گرایی مدرن، جای خود را به ناباوری داد. نسبی‌گرایی محض، جانشین هرگونه قطعیّت شد. در چهارچوب پسامدرن، مفاهیمی همچون حقیقت و واقعیّت، خرد و تجربه، آزادی و برابری، عدالت، صلح و زیبایی و پیشرفت، همواره درون گیومه قرار می‌گیرد. پسامدرن‌ها، مُصرّانه می‌گویند: «حقیقت، افسانه است؛ خرد، ساختاری است مُختصِّ گروهی خاص؛ برابری، نقابی است برای سرکوب؛ و صلح و پیشرفت با تذکّرات ملال‌آور و خودخواهانه‌ی قدرت یا حملات مُتعصّبانه‌ی محض حاصل می‌شود. ازاین رو، مباحث پسامدرنیستی، ماهیّتی متناقض دارند؛ از یک سو، موضوعات انتزاعی مساوات‌طلبی و نسبیت‌باوری به گوش می‌رسد؛ از دیگر سو، آکوردهای سنگین بدبینی را می‌شنویم. (هیکس، ۱۳۹۱: ۳۳)؛ این تحوّل به دلایل متعدّدی رخ داد؛ امّا به طور کلّی، شدّت یافتن و نفس‌بُر شدن همه‌جنبه‌های ناخوشایند «مدرنیته» در آن، سهیم بود. فناوری، اکنون تبدیل شده بود به بمب اتمی؛ مادّیگری به صورت فرهنگ مصرفی تبلور یافته بود و بیگانگی اُسِّ اساس زندگی شهری شد. مفهوم «تمدّن» که بعد از جنگ جهانی اوّل تا حدّ زیادی، بی‌اعتبار شده بود، اکنون دیگر یک دروغ بزرگ تلقّی می‌شد. به نظر می‌رسید مدرنیته، جذّابیّت‌های خود را از دست داده است و ثبات اجتماعی و فردی موجود انسانی، همواره از نتایج و عواقب توسعه مورد تهدید واقع شده است. (لاج و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۰۳-۲۰۴؛ نجومیان، ۱۳۸۵: ۱۵)

۲-۲- پساساختارگرایی

پساساختارگرایی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ در کشور فرانسه شکل گرفت و زمینه‌ی شکل‌گیری و ظهور پسامدرنیسم را فراهم‌کرد. متفکّرانی نظیر ژاک دریدا (۲۰۰۴-۱۹۳۰)، فیلسوف فرانسوی، میشل فوکو (۱۹۸۴-۱۹۲۶)، تاریخ‌نگار فرانسوی، مهم‌ترین نظریّه‌پردازان پساساختارگرا به شمار می‌روند. اصلی‌ترین دیدگاه متفکّران پساساختارگرا، آن است که «نمی‌توان جهان را حقیقتاً شناخت.» (Derrida,1967:58)؛ از این رو در یکی از کلّی‌ترین تعاریف پساساختارگرایی آمده است، رویکردی است که «درباره‌ی رابطه‌ی بین انسان، جهان هستی و عمل معناسازی و بازتولید معنا اطلاق می‌شود.» (Belsey, 2002:5)؛ به زعم ساختارگرایان، عملکردهای ذهنی ما، تنها قادر به تأویل جهان و نه دست‌یابی به کُنه واقعیّت دست‌نخورده‌ی آن است. شناخت ما از جهان، محدود و مشروط به زبانی است که در راستای بازنمایی این جهان عمل‌می‌کند. سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، نشانه‌های زبانی را مُتشکّل از دو جزء «دال»[1] و «مدلول»[2] می‌دانست و با تأکید بر ویژگی غیر ارجاعیِ دلالت، پیوند میان دال و مدلول را پیوندی دل‌بخواهی می‌دانست. (سوسور،۱۳۷۸: ۹۸)؛ بر همین اساس، ساختارگرایان استدلال‌کردند، «دال» در زبان، الگویی آوایی است که مدلول خاص را به ذهن شنونده متبادرمی‌کند و از آنجا که زبان، شبکه‌ی تفاوت بنیاد معناست، این تشخیص، حاصل تفاوت و تمایز «دال» است. به عنوان مثال، الگوی آواییِ «گربه» با الگوی آوایی «سگ»، تفاوت دارد؛ از این رو، هریک از این دو «دال» در ذهن شنونده، «مدلول» متمایزی را تداعی می‌کند و دلالت خاصّی را می‌سازد؛ ولی پساساختارگرایان دقیقاً در همین قطعیّت و ثبات مدلول تردید می‌کنند و با پیچیده‌کردن رابطه‌ی دل‌بخواهی «دال» با «مدلول»، معتقدند دال‌ها، مدلول واحدی ندارند؛ هر دالی می‌تواند بیش از یک مدلول داشته باشد. بدین‌ترتیب، «رابطه‌ای که سوسور برای دال و مدلول فرض‌کرد، جای خود را به ساختاری از برهم‌کنش‌های گفتمانی می‌دهد که دائماً معنا را به تعویق می‌اندازد.» (پاینده،۱۳۹۰: ۴۴)؛ براساس چنین نظریّاتی بود که پساساختارگرایانی همچون دریدا اعلام کردند: «معناها، متنی موقّت و غیر قطعی هستند.» (نوریس، ۱۳۸۸: ۲۰۵)؛ آن‌ها، معتقدند رابطه‌ی بین زبان و جهانی که زبان توصیف می‌کند، همواره رابطه‌ای اختیاری است و زبان، بسیار فریبکار و غیر قابل اعتماد است. دریدا می‌گوید: گفتارها، اصالت ندارند؛ واژه‌ها، قابل اعتماد نیستند و هرگز در طول زمان، ثابت و پایدار نیستند؛ بلکه دستخوش تغییرند. (برتنس،۱۳۹۱: ۱۴۲-۱۴۵)؛ او استدلال می‌کند از آنجا که معنای واژه‌ها به واسطه‌ی تفاوت به وجود می‌آید، معنا، همیشه ناخالص است و افزون بر این چون واژه‌ها براساس رابطه با مرجعشان تعیّن پیدا نمی‌کنند، همیشه دستخوش تغییرند. همچنین پساساختارگراها،

---

[1]- signifier.
[2]- signified.

معتقدند زبان، کلید فهم خویشتن است: «چیزی خارج از متن وجود ندارد؛ زیرا برای نوع بشر، زبان، مَجرا و واسطه‌ی همه چیز است.» (نوریس، ۱۳۸۸: ۷۴)

پیدایش پسامدرنیسم، کم‌وبیش مقارن ظهور پساساختارگرایی بوده است. نویسندگان پسامدرن، ایده‌های پساساختارگرایی را به صورت عملی به کار گرفته‌اند. برتنس می‌گوید: علایق داستان‌نویسان پسامدرن به میزان زیادی با علایق منتقدان پساساختارگرا، همپوشانی دارد. (برتنس،۱۳۹۱: ۱۴۲)؛ رویکرد پساساختارگرایانه در مقوله‌های زبان، هویّت، مرگ مؤلّف و غیاب پایان (تعیّن‌ناپذیری متون)، بازنمایی ساختگی و ماهیّت بینامتنی متون به شدّت بر نگاه پسامدرن‌ها، تأثیر گذاشته است. در دیدگاه پساساختارگرایانه، دیگر «مدلول»، واجد اهمّیّت نیست و تولید معنا، صرفاً از رابطه‌ی «دال‌ها» صورت می‌گیرد. پسامدرن‌ها نیز متأثّر از چنین رویکردی، «دو مفهوم بنیادین دال و مدلول و رابطه‌ی بین آن‌ها را از حوزه‌ی محدود زبان به عرصه‌ی فرهنگ تَسرّی دادند و از این رو، پساساختارگرایی، تأثیر درخورتوجّهی در داستان پسامدرن داشته است.» (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۸)؛ آن‌ها همچنین به تأسی از دیدگاه «عدم شناخت جهان هستیِ» پساساختارگرایان به دنبال باورپذیری و تصویر جهانی مألوف و روزمرّه نیستند؛ بلکه در داستانِ آن‌ها، توهّم و واقعیّت درهم می‌ریزد و خواننده در بازیابی مرز میان این دو، سرگردان می‌ماند؛ آنچه این تردید را شدّت می‌بخشد، گزینش راویانِ سردرگم و دچار بیماری‌های حادّ روانی در داستان‌های پسامدرن است. به طور کلّی، مکتب پسامدرن، متأثّر از عدم انسجام و قطعیّت در پساساختارگرایی، برداشت‌های سنّتی از زبان، هویّت، نوشتار و مانند آن را فروپاشانده است. عناصری همچون متن بودگی شخصیّت‌ها، ذات مسأله‌ساز زبان و تَصنُّعی بودن آن، مرگ مؤلّف، فرجام نامعیّن که تحت تأثیر پساساختارگرایی در داستان‌های پسامدرن نمود پیدا کرده‌اند، همه، حائلی بین خواننده و دنیای توصیف‌شده در متن هستند. در ذیل، مهم‌ترین رویکردهای پساساختارگرایی در رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکسترها» بررسی می‌شود:

۳- تحلیل داده‌ها

۳- ۱- درباره‌ی داستان

راوی رمان (یدالله) به همراه چند نفر خارجی و چند تن از هموطنان مهاجر دیگر به نام‌های «سیّدالکساندر»، «رعنا»، «کلانتر» و همسرش، «فریدون»، «علی»، «بندیکت»، «امانوئل» و... در طبقه‌ی ششم ساختمانی در فرانسه زندگی می‌کنند. با آمدن فردی ایرانی به نام «پروفت» (حسن) در همسایگی راوی، آرامش نسبی طبقه ششم بر هم می‌خورد و راوی احساس خطر می‌کند. پروفت که خود را مأموری از جانب خدا می‌داند در یک درگیری، سیّد را تهدید به مرگ می‌کند و سپس راوی را به قتل می‌رساند. نویسنده در این داستان، واقعیّت و خیال را به هم آمیخته و ساختاری مالیخولیایی ایجاد کرده است؛ بدین

ترتیب که راوی، بعد از مرگش در طول رمان از سوی فرشتگانِ شبِ اوّل قبر که راوی، آن‌ها را به شکل «فاوست مورنائو» و سرخ‌پوست فیلم «پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته» می‌بیند، بازجویی می‌شود. از نظر آن‌ها، راوی، مُسبِّب مرگ «اریک فرانسوا اشمیت» (صاحبخانه) و رعنا است و کیفرش برگشت به «آن جهنّم‌درّه»، یعنی، همین دنیا و حلول در جسم «گابیک»، سگ صاحبخانه‌ی فرانسوی است. این رمان، روایتگر بحران‌های روزگار مدرن است که بشر با آن‌ها، مدام در چالش است. تنهایی، بی‌پناهی، احساس معناباختگی، افسردگی، بی‌هویّتی در کشور جدید، دلزدگی و خستگی از خصوصیّات مشترک اغلب این رانده‌شدگان یا فراریان از وطن است. «قاسمی» با همسو کردن فضای داستان با فضای خشونت‌بار، شلوغ، بی‌ثبات، پرتلاطم و مُتشتِّت جامعه‌ی پسامدرن در تَسرّی احساس خشونت، سرخوردگی و معناباختگی به خواننده، موفّق عمل کرده است. او، نام رمان را «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» گذاشته است؛ انواع صداهای ناهمنوا و ناهم‌جنس که شب هنگام در ساختمان شش طبقه می‌پیچد؛ ازجمله صدای ویولنسل «میلوش»، صدای خرت‌خرت ارّه‌ی «بندیکت»، صدای بم و پرحجم «اریک فرانسوا اشمیت» همراه با صدای شلاق او و زوزه‌های دلخراش سگش، «گابیک»، نغمه‌های شوم دسته‌ای قُمری که در ذهن راوی، یک‌صدا فریاد «اعدام باید گردد»، سر می‌دادند، صدای سُمباده‌ی برقی فریدون، صدای سوزناک زن کلانتر، صدای غیژ غیژ تخت پروفت، همه و همه، طبقه‌ی ششم ساختمان اریک فرانسوا را به سالنی پرصدا و گوشخراشِ فوق مدرن تبدیل کرده است.

۳- ۲- ذات مسأله‌ساز زبان

از نظر پساساختارگرایان، زبان هرگز برای ما ارتباط مستقیم با واقعیّت را فراهم نمی‌کند؛ زبان، رسانه‌ای شفّاف و پنجره‌ای رو به جهان نیست. از این دیدگاه بین حقیقت اصیلی که قصد بیانش را داریم (آنچه احساس می‌کنیم و می‌دانیم) و وسیله‌ی ارتباطی نامطمئن زبان که باید برای بیان آن، حقیقیت به کار ببریم، ناسازگاری وجود دارد. (برتنس،۱۳۹۱: ۱۴۶-۱۴۷)؛ مسائل قابل تأمّلی که درباره‌ی ذات مسأله‌ساز زبان در داستان همنوایی می‌توان به آن اشاره کرد، بی‌ثباتی رابطه‌ی بین دال‌ها و مدلول‌ها و تکرارهای کلامی و کلیشه‌هاست که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود:

۳- ۲- ۱- بی‌ثباتی رابطه‌ی بین «دال‌ها» و «مدلول‌ها»

به زعم پساساختارگرایان، نظام زبان، مُتشکّل از دال‌های شناوری است که ثبات ندارند و به مدلول‌های مختلف دلالت دارند؛ بر این اساس، معانی، ذاتاً در حال تغییرند و گویشور نمی‌تواند زبان را در مهار خود نگه دارد یا آن را کاملاً مطابق با میل و مقصود خود به کار گیرد: آن‌ها می‌گویند: «ما، استفاده‌کنندگان از زبان نیستیم که معانی را می‌سازیم و تحت کنترل خود قرار می‌دهیم؛ بلکه معانی بر ما سیطره دارند. آنگاه یقیناً در معرض بسیاری سوءتفاهم‌ها قرار داریم. زبان هرگز نمی‌تواند یک‌سره صریح و قاطع باشد.»

(پاینده، ۱۳۹۰: ۹۱)؛ یکی از موارد قابل توجّه در داستان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، ذات مسأله‌ساز زبان است. سه شخصیّت راوی، اریک فرانسوا اشمیت (صاحبخانه)، ماتیلد (زن صاحبخانه) درمورد نام سگ صاحبخانه مُراوده‌ی کلامی می‌کنند. راوی می‌گوید: «هربار تا می‌گفتم گابیک، زن صاحبخانه با همان لبخند پرازعواطفِ همیشگی می‌گفت: این، گابیک نیست.» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۲۹) و هر بار این سگ را با نام‌های مختلف «مورو»، «ولف»، «بوبی» و «روکی» صدا می‌زد. بعد راوی می‌گوید: «ولی هربار که آقای اشمیت، او را کشان‌کشان بیرون می‌برد، من از داخل اتاقم، صدایش را می‌شنوم که داد می‌زند: «نه گابیک، اینجا نه.» (همان). منظور راوی از گفتن این جملات، تأکید بر این است که اسم سگ صاحبخانه، بی‌شک گابیک است؛ ولی اریک فرانسوا، اشمیت و همسرش تصوّر می‌کنند راوی قصد داشته است درباره‌ی ادرار کردن گابیک روی پلّه‌ها به آن‌ها، طعنه بزند یا تذکّر بدهد. این است که اشمیت بلافاصله در پاسخ راوی می‌گوید: «می‌دانید، این سگ دِه است عادت ندارد به آپارتمان.» (همان) و همسرش با حالتی پوزش‌طلبانه اضافه می‌کند: «هر قدرکه اریک، دعوایش می‌کند، فایده ندارد. آخرش می‌شاشد به پلّه.» (همان)؛ سیّالیّت و گریز دال‌ها در این نمونه، قابل مشاهده است؛ بدین معنی که دال‌ها، مدلول‌های متفاوتی را به ذهن هریک از شخصیّت‌ها متبادر می‌کنند و سبب می‌شود مُراوده‌ی کلامی بین آن‌ها، مُختل شود. راوی با گفتن جمله «نه گابیک، اینجا نه» به عنوان یک دال درصدد تفهیم این نکته است که اسم سگ اشمیت، طبق گفته‌ی خودشان، گابیک است؛ ولی اشمیت و همسرش با برداشت اشتباه و تصوّر نادرست، سخن راوی را دالی معطوف به مدلول متفاوت گرفته‌اند. پس سوء تفاهم شخصیّت‌ها از مراوده با هم، نشانگر بی‌ثباتی رابطه‌ی بین دال‌ها و مدلول‌هاست و به دلیل همین، شناوری دال‌ها، معانی در زبان دایم در حال تغییر و تحوّل‌اند و هیچ چیز قطعی وجود ندارد.

۳- ۲- ۲- تکرارهای کلامی و کلیشه‌ها

تکرارهای کلامی و استفاده از کلیشه‌ها و دست بردن در آن‌ها، یکی از شیوه‌هایی است که رضا قاسمی در رمان «همنوایی»، عامدانه از آن‌ها استفاده کرده است؛ امری که سبب بازنمایی تَصنُّعی زبان در داستان شده است و نشان می‌دهد رمان، بازنمایی حقیقی بیرونی نیست؛ بلکه خود، یک واقعیّت برساخته و مستقل است. برخی از این عبارت، کلیشه‌هایی هستند که در زبان و باور عامیانه موجودند؛ مانند تکرار «بز اخفش» (همان: ۳۱)، بنده‌ی زرخرید» (همان: ۱۰۷)، «برداشته شدن قفل دهان» (همان:15، ۴۰)، «رفتن غول درون شیشه»، (همان: ۴۶ و ۵۲) و بعضی دیگر از این کلیشه‌ها با تکرار زیاد در داستان تبدیل به کلیشه شده‌اند: نظیر عباراتِ «سیّاره‌ی کوچک من» (همان:۹،۱۸، ۷۵، ۱۰۳، ۱۵۴)، «مغناطیس سیّد» (همان: ۳۰ و ۵۱، ۱۱۶) که در جای جای رمان تکرار شده و صبغه‌ای طنزآمیز گرفته‌اند. در قسمتی از داستان، راوی در کلیشه دست می‌برد، آن را تغییر می‌دهد و برای این کار از خواننده اجازه می‌خواهد. او درباره‌ی احساس

رعنا درمورد سیّد می‌گوید رعنا: «با ترس و لرز مادری که ناگهان دریابد کودکش رفته است لب حوض (از آنجا که تناسب سنّی رعنا با سیّد اجازه نمی‌دهد این اصطلاح به همین صورت به کار رود، اجازه دهید با اندکی دستکاری بگوییم: با ترس و لرز مادری که ناگهان دریابد مردش رفته است لب حوض) به طرف در خیز برداشت. (همان: ۲۶)؛ راوی، این جمله‌ی اخیر را در جای دیگر داستان، آنجا که رعنا به بهانه‌ی ناراحتیِ قلبی سیّد به آپارتمان او می‌رود و راوی را تنها می‌گذارد، نیز تکرار می‌کند. (همان: ۵۳)؛ استفاده از چنین شیوه‌ای ازسوی نویسنده علاوه بر آن که توجّه خواننده را به تَصنُّعی بودن رمان جلب می‌کند، با طنزی ظریفی، بیانگر آگاهی ضمنی راوی از رابطه‌ی پنهانی بین سیّد و رعناست؛ او برای این که رغبت رعنا به سیّدالکساندر را نشان دهد می‌گوید: رعنا «طوری پلّه‌ها را چند تا یکی می‌رفت که با خود گفتم: چه رازها که پاهای ما افشا نمی‌کنند. (همان)

۳-۳- مرگ مؤلّف

در غالب نظریّه‌های رایج تا پیش از پیدایش نقد نو در دهه‌ی ۱۹۳۰، مؤلّف خداوندگار متن تلقّی می‌شد در نتیجه معنای متن به مؤلّف تعلّق داشت. همین امر، یعنی، «استیلای خداگونه‌ی راوی در داستان، فرصت اظهار وجود، طرح عقاید و دیدگاه‌ها و گفتمان و صداهای دیگری را نمی‌داد.» (خسروی، ۱۳۹۸: ۸)؛ امّا منتقدان نو، کسانی مثل تی. اس. الیوت، شاعر بریتانیایی آمریکایی‌تبار (۱۸۸۸-۱۹۶۵) و جان کیتس، شاعر انگلیسی (۱۷۹۵-۱۸۲۱) و فرمالیست‌های روسی ازجمله بوریس توماشفسکی (۱۸۹۰-۱۹۵۷) با خلع مؤلّف از مقام خداوندگاریِ متن، معنای متن را صرفاً در خود متن و با بررسی ویژگی‌های آن تحلیل کردند. منتقدان پساساختارگرا، متفکّرانی همچون رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) با انتشار مقاله‌ای با عنوان «مرگ مؤلّف» در سال ۱۹۶۷ و میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴) با انتشار مقاله‌ای با عنوان «مؤلّف چیست؟» در سال ۱۹۶۹ با تأسّی از دیدگاه دریدا درباره‌ی کارکرد زبان در متن نظریّه‌پردازی کردند. (یزدانجو، ۱۳۹۰: ۱۱۹)؛ از نظر دریدا، «منشأ معنا، خواننده است؛ متن چیزی نیست مگر بازی آزادانه‌ای که خواننده در نشانه‌های به‌کاررفته در چارچوب زبان تشخیص می‌دهد یا درآن مشارکت می‌کند.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۵)؛ بر همین اساس از نظر پساساختارگرایان نباید مؤلّف را خاستگاه معنای متن دانست، معنای متن حاصل تفسیر خواننده است و موضوع اصلی مورد توجّه فراداستان‌نویسان، خودِ نگارش است و نه آگاهی نویسنده. در این نوع داستان، شخصیّت‌هایی که نویسنده آفریده است، در فرایند نوشتن داستان، گاه رفتارهایی می‌کنند که نویسنده، هرگز به آن فکر نکرده بود و اصلاً نمی‌خواست مخلوقش، مرتکب آن اعمال شود؛ بر این اساس، دایره‌ی اختیارات نویسنده در داستان کمرنگ می‌شود و تا جایی پیش می‌رود که نویسنده، محو می‌شود. این نمود در داستان «همنوایی» ابتدا به صورت سرپیچی شخصیّت‌ها از

نویسنده ظاهر می‌شود و سپس به صورت، متزلزل شدن موقعیّت او و سرانجام کشته شدن نویسنده به وسیله‌ی یکی از شخصیّت‌های داستانش، نمود پیدا می‌کند:

۳- ۳- ۱- سرپیچی شخصیّت‌ها از نیّت نویسنده

از نظر پساساختارگرایان، نویسنده هرگز نمی‌تواند «دال»های لغزان و گریزان زبان را به «مدلول»های ثابت پیوند بزند. پس متن می‌تواند جز مراد یا نیّت او را افاده کند و سیر رویدادهای داستان در اختیار نویسنده نباشد. در داستان همنوایی، تمهیداتی وجود دارد که همه‌ی توقّعات متعارف ما را از داستان و داستان‌نویسی واژگون می‌کند. ازجمله تمهیدات پسامدرنیستی که نویسنده‌ی داستان «همنوایی شبانه‌ی ارکسترها» به کار گرفته است تا کم شدن اهمّیّت نویسنده را در داستان القا کند، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

نویسنده یا راوی می‌گوید: سید شخصیّتی کاملاً تخیّلی کتابی بود که سال‌ها پیش نوشته بود. ولی این شخصیّت بی‌اعتنا به او به هستی مستقل خودش ادامه می‌داد (قاسمی،۱۳۸۱: ۱۸۴). بارزترین مصداق چنین ادّعایی غافلگیری چند باره‌ی راوی با روشن شدن حقیقیت ازسوی فاوست مورنائوست؛ زمانی که راوی (نویسنده) به خیال خودش فکر می‌کرد که با نقشه بی‌نقص خود توانسته بود، سیّد و رعنا را به هم نزدیک کند، فاوست مورنائو به او می‌گوید:«زیاد هم به خودتان امیدوار نباشید.» و با گفتن نشانه‌ها و قراینی به راوی می‌فهماند که سیّد و رعنا، بی‌خبر از او مدّت‌ها با هم رابطه‌ی پنهانی داشته‌اند. (همان: ۱۷۰)؛ نویسنده حتّی نمی‌دانست خوردن قرص لیزانکسیا به وسیله‌ی سیّد به خاطر ناراحتی قلبی او نبوده است؛ بلکه ترفندی بود برای برانگیختن حسِّ تَرحُّم اطرافیان و فریب آن‌ها. (همان: ۱۷۱)؛ همچنین نویسنده از ساختگی بودن قضیه‌ی کمین کردن پروفت، پشت در اتاق رعنا هم بی‌اطّلاع است. (همان: ۱۷۰)؛ بی‌خبری و غافلگیری نویسنده از بر ملا شدن واقعیّت‌های کتابش تا آنجاست که راوی حتّی از مرگ سیّد و دلیل مرگ او، بی‌خبر است و تنها بعد از مرگش دربرابر بازجویی فاوست مورنائو درمی‌یابد که سیّد در اثر ناراحتی قلبی درگذشته است. (همان: ۱۷۲)؛ شواهد ذکرشده، مطابق این نظر پساساختارگرایانه است که در آن شخصیّت‌ها، تابع مقدّرات متن هستند نه تابع نیّت و اراده‌ی مؤلّف. کمرنگ شدن حضور نویسنده در این داستان تا آنجاست که دو تن از شخصیّت‌های داستان همنوایی؛ سیّد و رعنا سعی می‌کنند از کار نویسنده سر دربیاورند در رمان دست می‌برند و تلاش‌می‌کنند ماجراهایی را که راوی نوشته، توجیه یا تحریف کنند و نویسنده هم تن به خواسته آنان می‌دهد: «سیّد و رعنا که به نحوی از ماجرای این کتاب بو برده بودند، هربار که دیداری دست می‌داد، ازیک سو می‌کوشیدند بفهمند چه نوشته‌ام و از سوی دیگر به نوعی غیر مستقیم سعی می‌کردند ماجراهای گذشته را توجیه یا تحریف کنند. (همان:۱۴۲)؛ در ادامه مشخّص می‌شود که راوی به خواست شخصیّت‌هایش تن درمی‌دهد و در این کشمکش بین نویسنده و

شخصیّت‌ها، این شخصیّت داستان است که موفّق می‌شود بر نویسنده، تأثیر بگذارد و او را وادار به تعدیل یا تحریف ماجرای داستان کند. راوی وقتی می‌بیند در برابر خواست شخصیّت‌های داستان نمی‌تواند استقامت کند، کوتاه می‌آید و تسلیم خواسته شخصیّت‌ها می‌شود می‌گوید: «خب، می‌دانید نویسنده باید نسبت به قهرمانانش، شفقت داشته باشد. پس ماجراها را تعدیل یا تحریف می‌کردم.» (همان)

۳- ۳- ۲- متزلزل شدن جایگاه نویسنده

قاسمی در رمان «همنوایی» با سردرگم گذاشتن خواننده درمورد این که «واقعاً نویسنده‌ی داستان کیست؟» با شیوه‌ی فراروایتی، یکی دیگر از تکنیک‌های داستان‌های پسامدرن را به نمایش می‌گذارد؛ یعنی، متزلزل کردن موقعیّت خداگونه نویسنده در داستان و به قول دیوید لاج شکستن چارچوبی که واقعیّت را از داستان جدا می‌کند. (لاج و همکاران،۱۳۸۹: ۱۹۵)؛ یکی از ابهام‌های قابل تأمّل در رمان «همنوایی» آن است که نویسنده داستان کیست؟ سیّد الکساندر؟ راوی می‌گوید: «سیّد، شب‌ها به قصّه‌ای می‌پرداخت که قهرمان اصلی‌اش من بودم.» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۲۳)؛ آیا نویسنده، راوی است؟ در پاسخ بازجویی فاوست مورنائو مشخّص می‌شود که راوی، نویسنده‌ی کتاب است و کتاب بعد از مرگش منتشر شده است: «کتاب «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» را من سال‌ها، پیش نوشته‌ام. خیلی پیشتر از آن که همه‌ی آن اتّفاقات رخ بدهد. در آن هنگام هیچ کدام از شخصیّت‌ها را نمی‌شناختم؛ حتّی سیّد و رعنا را. بعد زندگی‌ام شبیه این کتاب شد.» (همان: ۱۴۲)؛ یا نویسنده رضا قاسمی است؟ در ادامه‌ی بازجویی، فاوست مورنائو راوی را متّهم می‌کند که کتاب «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» را با امضای دروغین، یعنی با نام رضا قاسمی منتشر کرده است. (همان)

۳-۳-۳- مرگ راوی

در نقد ادبی پیشامدرن، نیّت مؤلّف با معنای متن مساوی تلقّی می‌شد و مؤلّف به عنوان یک مدلول غایی، معنای دال را به طور قطعی تعیین می‌کرد و راه را بر هر گونه تأمّل بعدی درباره متن می‌بست. پساساختارگرایان و در رأس همه آن‌ها، رولان بارت، ضمن منسوخ کردن رویکردهای مؤلّف‌محور بر اولویت دال‌ها، یعنی، خودِ متن و ویژگی‌های زبانی آن بر مدلول‌ها تأکید دارند. براساس رویکرد سنّتی به ادبیّات، صدای مؤلّف به عنوان صدایی واحد و خودکامه در متن قلمداد می‌شد؛ امّا از نظر پساساختارگرایان، نویسنده با نوشتن متن محو می‌شود: «مرکز ثقل معنا را باید در خواننده و رابطه‌ی او با متن جستجو کرد نه در شخصیّت یا نیّت مؤلّف.» (همان: ۹۷)؛ یکی از شیوه‌های مرسوم و نمادین برای اثبات محو شدن نویسنده در داستان‌های پسامدرن، کشته شدن نویسنده به دست یکی از شخصیّت‌های داستانش است. در داستان «همنوایی» نیز راوی به دست یکی از شخصیّت‌های کتابش، یعنی، «پروفت» کشته می‌شود. (قاسمی، ۱۳۹۵:۱۱)

۳- ۴- بی‌هویّتی شخصیّت‌ها

با علمِ به این حقیقت که شـناخت افراد در دنیای مدرن غیر ممکن اسـت در رمان پسـامدرن با شخصیّت‌هایی رو به رو می‌شویم که موجبات انسانیّت در آن‌ها به طرز تمام‌عیاری نفی شده است. روشن نبودن سرنوشت شخصیّت‌ها، نام شخصیّت‌ها، شکل و شمایل آن‌ها، مشابهت خصیصه‌های شخصیّت‌ها، دوپارگی وجودی شخصیّت‌ها و راوی سبب می‌شود نتوان در رمان «همنوایی» برای شخصیّت‌ها هویّت مسـتقلی در نظر گرفت. اختلالات و روان‌پریشـی‌های راوی اعم از «بیماری آینه»، «وقفه‌های زمان» و«خودویرانگری» که راوی بارها خود به آن اشـاره کرده اسـت و سـایر بیماری‌های او نظیر پارانویا، چندشخصیّتی بودن، ناشی از توهّمات او و محصول عدم داشتن یک هویّت، مستقر منسجم است. معلوم نیست سرنوشت راوی، رعنا، اریک فرانسوا اشمیت چه شده، آیا این سه نفر واقعاً مُرده‌اند؟ یا همه‌ی این‌ها، زاده‌ی تخیّل راوی است که دچار بیماری «وقفه‌های زمانی» است؟ مسأله‌ی دیگر، نام شخصیّت‌هاست. در برخی از رمان‌ها که با تأثیرپذیری از پسامدرنیسم نوشته شده‌اند، شخصیّت‌ها حتّی اسم کامل ندارند. محدود کردن این شخصیّت‌ها به حروفی که ممکن است حرف اوّل نام کوچک و نام خانوادگی‌شان باشد، روشی است برای نشان دادن این حقیقت که هویّت انسان‌ها، دیگر فاقد هرگونه شالوده‌ای است و به جای این شالوده، اکنون فقط مجموعه‌ای اتّفاقی و کاملاً تغییرپذیر از ویژگی‌های فردی وجود دارد. (لاج و همکاران، ۱۳۸۹ : ۲۳۰)؛ در داستان پسامدرنیستی همچون داستان مدرن، شخصیّت‌ها به شناخت خود از جهان پیرامون تردید دارند و همواره درپی آنند که دامنه و حدود آگاهی‌شان را مشخّص کنند. شخصیّت به دنبال آن است که هویّت واقعی خویش را دریابد. بیماری چندشخصیّتی که راوی به آن مبتلاست، اوج بدگمانی او به محدود شدن به هویّتی واحد است. راوی خود به چندشخصیّتی بودن خود، معترف است. او از خود هویّتی ندارد و هرلحظه در قالب شخص دیگری فرومی‌رود: «تعداد شخصیّت‌های من بی‌نهایت بود. من سایه‌ای بودم که نمی‌توانست قائم به ذات باشد؛ پس دائم به شخصیّت کسی قائم می‌شدم. دامنه‌ی انتخاب هم بی‌نهایت بود. گاه ماکس فن سیدو می‌شدم، گاه ژرار فیلیپ، گاه ژان پل سارتر... حساب و کتابی در کار نبود.آدم بلهوسی بودم و گاهی هم می‌رفتم به قالب مقابلم....» (قاسمی، ۱۳۹۵: ۸۴)؛ رعنا، سیّد و بندیکت، دیگر شخصیّت‌های رمان نیز از قول راوی دارای چند شخصیّت متفاوت بودند. (قاسمی، ۱۳۹۵: ۸۳)؛ حضور پررنگ سایه در وجودِ راوی نشانگر، وجهی از دوپارگی هویّت اوست؛ به نظر یونگ، «بیشتر انسان‌ها، دو چهره دارند، نقاب؛ چهره‌ای که در مواجهه با دیگران به نمایش می‌گذارند و چهره‌ای که در پسِ این نقاب پنهان است و سایه نام دارد.» (یونگ، ۱۳۸۰: ۲۴)؛ غلبه‌ی هرکدام از سایه یا نقاب و عدم تعادل آن‌ها در هستی انسان موجد روان‌گسیختگی است. (حاجی، ۱۳۹۸: ۵۵)؛ امری که در رمان «همنوایی» نیز مصداق پیدا می‌کند؛ سایه‌ی راوی، او را از وجودش بیرون کرده است و سال‌هاست غاصبانه

به جای او نشسته است. (قاسمی، ۱۳۹۵: ۲۱)؛ سایه با «بیماری آینه‌ای» که راوی به آن مبتلاست و این که نمی‌تواند تصویر خودش را در آینه ببیند، می‌تواند تمثیلی باشد بر بی‌هویّتی او. ندیدن راوی، خود را درآینه: «درحقیقت، نوعی بیماری هویّت یا حضور است که با موتیف سایه، ارتباط دارد.... چراکه وقتی سایه‌ی راوی در سنین پیری از بدن او می‌رود و خود او، جای سایه را می‌گیرد، او می‌تواند خود را در آینه ببیند.» (حسن‌لی، ۱۳۸۹: ۳۷)؛ تعداد زیادی از شخصیّت‌ها در این رمان برای عمق‌زدایی از «خود» و تبدیل کردن چهره‌ی خود به ماسک قرص لیزانکسیا مصرف می‌کنند. از سوی دیگر، همین شخصیّت‌ها به تکثیر خود می‌پردازند تا مفهوم «نفس» را به چالش بکشند. (هوروش، ۱۳۸۹: ۱۶۱)؛ در برخی دیگر از نمونه‌ها، راوی که همان نویسنده‌ی داستان است، به بعضی از شخصیّت‌های داستان، ویژگی‌های مشابه خود را می‌دهد؛ مثلاً، سیّدالکساندر، مثل راوی داستان می‌نویسد و دستی هم در موسیقی دارد. پروفت نیز همچون راوی نقّاشی می‌کند. پروفت و فریدون هم مانند راوی پارانویا دارند. ماتیلد، همانند راوی دچار بیماری «وقفه‌های زمانی» است: راوی می‌گوید: «سرم به دوّار افتاد. طبقه‌ی ششم ساختمان اریک فرانسوا اشمیت، غرق در ازدحام افراد ناشناسی بود که همگی چهره‌ای شبیه هم داشتند. (قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۳۳)؛ شایگان درباره هویّت چهل تکّه‌ی انسان امروزی می‌گوید: «هریک از ما جمعیّتی در خود نهان دارد؛ یعنی، اشخاص، تصاویر متعدّدی را درون خود گرد آوردند و این، استعاره‌ای گویاست؛ زیرا بیانگر موقعیّت انسان امروزی است که دیگر قادر نیست وجود خود را در محدوده‌های یک هویّت حفظ کند. امروزه هویّت، دیگر مجموعه‌ای یکدست از ارزش‌های ثابت و پایدار نیست.» (شایگان، ۱۳۸۰: ۱۳۳)؛ مصداق دیگر تکثیرِ «خود»، نام شخصیّت‌هاست. در رمان «همنوایی شبانه»، «الف میم ر»، نام دختری است که راوی، عاشقش بوده است. نام کامل این شخصیّت هیچگاه بیان نشد. نام اغلب شخصیّت‌های این رمان، نام واقعی آن‌ها نیست؛ مثلاً، نام قبلی «علی»، حیدر بوده است؛ گاهی هم مجید صدایش می‌کردند. «کلانتر» هم مجید و هم به نام‌های حسین و محسن معروف بوده است. «تقی» را علی و گاهی هم محمّد و مهدی را «تقی» صدا می‌کردند. نام اصلی «پروفت»، حسن، نام «فریدون» در اصل، مرتضی و نام «سیّد»، کوروش بوده است. (همان:۱۳۳)؛ اتّخاذ چنین شیوه‌ای از سوی نویسنده علاوه بر به چالش کشیدن هویّت شخصیّت‌های داستان، تأکیدی است بر متن بودگی شخصیّت‌ها و تذکّری است به خواننده که این اشخاص، نه افراد واقعی که شخصیّت‌های یک داستانند. پساساختارگرایان، معتقدند آنچه هویّت و فردیّت شخص را می‌سازد، زبان است؛ به همین دلیل، شخصیّت‌های اغلب داستان‌های پسامدرن، نام کامل یا نام ثابت ندارند. راوی درمورد هویّت اغلب شخصیّت‌ها، اطّلاعات درستی نمی‌دهد؛ مثلاً، درمورد پروفت می‌گوید: «می‌توانست گروهبان ارتش باشد، بنّا باشد، تعمیرکار ماشین، چیزی در این ردیف....» (همان:۱۷)؛ ترکیب نامِ سیّدالکساندر، تلاش او برای اثبات ایتالیایی‌الاصل بودن اجدادش و شاخه به شاخه

کردن‌های او در امور شـــغلی نیز نماینده‌ی هویّت التقاطی و ناپایدار اوســـت. (همان:۱۶۶،۳۳)؛ یکی از محقّقان، دلیل هویّت ناپایدار شـــخصـــیّت‌های رمان «همنوایی» را امر «مهاجرت» می‌داند و می‌گوید: «شـخصـیّت‌های رمان «همنوایی» در سـرزمینی با هویّت غیر غربی هسـتند با قرار گرفتن در فضـای دنیای جدید (تغییرمکان) اغلب دچار التقاط می‌شـوند و احسـاس ناامنی و گم بودگی می‌کنند.» (حاجی، ۱۳۹۸: ۶۰)

۳- ۵- تعیّن‌ناپذیری متون

از ویژگی‌های بارز داستان پسامدرن «تعیّن‌ناپذیری» یا «فرجام‌گریزی» است. از نظر پساساختارگرایان، متون ادبی هرگز به پایان و نتیجه‌ی قطعی نمی‌رســند و متن ادبی، معنایی جاویدان ندارد. دریدا می‌گوید: «معنای متن، همواره از تأویلگر، جلوتر اســت و پیش روی او به مانند یک فرش بی‌پایان گســترده اســت؛ فرشــی که هرگز به پایان نمی‌رســد.» (برتنس،۱۳۹۱: ۱۵۹)؛ ادبیّات پســامدرن، فرجام قطعی داســتان را به سُــخره می‌گیرد و این ســنّت را بی‌معنی و پوچ تلقّی می‌کند. (لاج و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۷؛ بیات، ۱۳۸۷: ۳۶)؛ در رمان ســنّتی، همه‌ی معمّاها حل می‌شــوند و ســرنوشــت شــخصــیّت‌ها رقم می‌خورند. در رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی، فرجام، نامعیّن و غیر واقعی است. نویسنده‌ی پسامدرن به یکپارچگی و تمامیّت داستان‌های سنّتی، بدگمان است و ترجیح می‌دهد از راه‌های دیگری، روایتش را ساختارمند کند. یکی از بدیل‌هایی که او به کارمی‌گیرد، فرجام‌های چندگانه اســت که با ارائه‌ی چندین پیامد برای یک طرح، داســتانی واحد در مقابل بَســتار مقاومت می‌ورزد. (پاینده، ۱۳۸۳: ۹۲)؛ این تعدّد فرجام، «حاکی از دعوت ضـمنی رمان‌نویس معاصـر از همه‌ی مخاطبان هنر و ادبیّات به ویژه رمان برای رقم زدن آینده‌ای دیگرگونه و شـایسـته برای بشـر اسـت. آینده‌ای که در آن، ناایمنی وجودی، هراس‌ها و کشـمکش در درون انسـان معاصـر، جای خود را به آرامش معنوی و پایبندی به ارزش‌های انسـانی داده اسـت.» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۷)؛ رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، تمامیّت و یکپارچگی داستان‌های سنّتی را ندارد. در این داستان، مواردی چون تکثّر قرائت روایت، وجود روابط پیچیده بین شــخصــیّت‌ها، وجود تناقضــات و ابهام‌ها در داســتان به گونه‌ای مؤثّر پایان داســتان را به تعویق می‌اندازد. به دلیل وجود دو نســخه‌ی متفاوت از رمان، یکی نسخه‌ی اصلیِ دست‌نویس و دیگری، نسخه‌ی بازنویسی‌شده که راوی در سراسر رمان مشغول تغییر و تحریف آن اســت، همچنین حضــور راوی غیر قابل اعتماد، یعنی، راوی که خود، دچار مشــکل روانیِ وقفه‌های زمانی اســت، نمی‌توان نهایتاً اطمینان حاصــل کرد، فرجامی که در داســتان درمورد مرگ راوی آمده است، قطعاً درست است یا شاید همه‌ی وقایع داستان، جزء تصوّرات و توهّمات راوی باشد؛ بر این اساس در این رمان، اساساً پایانی وجود ندارد و خواننده می‌تواند اجزای داستان را جا به جا کند، بی‌آن که

در ســـاختار داســـتان، تغییر کلّی رخ‌دهد. از میان تمهیداتی که زمینه را برای عدم پایان‌بندی معیّن و یا پایان‌بندی چندگانه در رمان «همنوایی» آماده می‌کند، به تناقض‌ها و ابهام‌ها اشاره می‌شود:

۳- ۵- ۱- تناقض

یکی از ابزارهایی که نویسنده‌ی رمان «همنوایی» در ایجاد عدم قطعیّت از آن بهره گرفته است، تناقض اســت. زندگی شــخصــیّت اوّل رمان، یعنی، یدالله عاری از هرگونه اعتماد و اطمینان اســت؛ او نه به خود اعتماد دارد و نه به دیگران. خلق شــخصــیّت راوی بیمار و روان رنجور، شــگردی بوده اســت برای طبیعی جلوه دادن تناقضات در روند روایت. به دلیل وجود تناقضات در این رمان، متن از تن دادن به یک قرائت قطعی سر بازمی‌زند و خواننده درمورد اعمال و رفتارهای شخصیّت‌های رمان، سردرگم مانده است و به یقین نمی‌رسد. به عنوان مثال، برخی از اطّلاعاتی که راوی در مورد زندگی خودش و دیگر شــخصــیّت‌ها ارائه می‌دهد، ضد و نقیض است؛ مثلاً، در مورد خودش می‌گوید: بعد از آن که کتابش به وسیله‌ی ناشران رد شد، نویسندگی را رها کرد و برای امرار معاش نقّاش ساختمان شد. (قاسمی، ۱۳۹۵، ۳۵)؛ ولی در روند روایت در برنامه‌ی روزانه‌ی زندگی راوی، هیچ جا و زمانی برای این حرفه وجود ندارد. برنامه‌ی زندگی راوی، پیوسته بدین گونه بوده است که او، تمام ساعات روز را در منزل بوده است. ساعت هفت صبح می‌خوابید و ساعت دو از خواب بیدار می‌شد. (همان: ۷۱)؛ بعد از آن به اتاق سیّد می‌رفت و با هم قهوه و بعدش ناهار می‌خورند؛ سپس یکی دو دست شطرنج بازی می‌کردند و طرف عصر هم برای سرگرمی به کافه‌ی «چراغ‌های دریایی»، سینما یا کنسرت می‌رفتند. آخر شب، باز با سیّد، شطرنج بازی می‌کرد و بعد از آن به پرتره کشیدن و نوشتن مشغول می‌شد تا ساعت هفت صبح روز بعد. اطّلاعاتی هم که درمورد بندیکت داده می‌شود، ضد و نقیض است؛ مثلاً، یک جا در مورد بندیکت گفته می‌شود که او هر روز ساعت ۴ صبح از خواب برمی‌خواست و ساعت ۸ صبح به سرکار می‌رفت. (همان : ۱۶۰)؛ جای دیگر گفته می‌شود که او هر روز از ساعت ۹ صبح در ساختمان شروع می‌کرد به ارّه کردن. (همان: ۱۰۰)؛ در مورد شخصیّت پروفت نیز تناقضی دیده می‌شود. پروفت، جوجه‌ی ساری را از ترس این که سگ‌ها، لت و پارش کنند، با مهربانی نوازش می‌کند و همین شخصیّت کسی است که چاقو زیر گلوی سیّدالکساندر گذاشته بود و راوی را می‌کشد. تناقض در اینجاست که چنین شخص عاطفی و احساسی، چگونه می‌تواند آن همه بی‌رحم باشد. (همان: ۹۷)؛ وجود این تناقضات در رمان، گویای این مطلب است که رویدادهای زمانه‌ی ما پرابهام، بهت‌آور و پذیرنده‌ی تفاسیر گوناگون و حتّی متضادند.

۳- ۵- ۲- ابهام

یکی از عوامل تعیّن‌ناپذیری و عدم قطعیّت داســتان «همنوایی»، پیچیدگی‌ها و ابهام‌ها زیادی اســت که در این رمان وجود دارد. رمان، لبریز اســت از ترس‌ها، توهّم‌ها و گاه خیال‌پردازی‌هایی که مرز واقعیّت و

خیال را به شـــدّت باریک می‌کند و باعث افزایش ابهام و پیچیدگی می‌شـــود. نکات مبهم زیادی در این رمان وجود دارد که همچون معمّایی، لاینحل مانده است. برای نمونه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

نخستین مسأله‌ی مبهم رمان، رابطه‌ی راوی با «میم الف ر» است. راوی، عاشق «میم الف ر» بوده است و کار عشقشان به رابطه‌ی جنسی منجر شده بود؛ ولی روشن نیست به چه دلیلی، عشق آن‌ها نافرجام مانده است و معلوم نیست که زمان شروع رابطه‌ی آن‌ها، کی بوده است؟ آیا این رابطه‌ی عاشقانه مربوط به قبل از ازدواج راوی با دختر خاتون بوده است یا بعد از طلاق با او بوده است؟

مورد دوم، دیدار راوی با آن کسی است که حضور شبانه‌اش از جنس حضور حرف است یا از جنس حضور خود راوی؛ همان نوجوان چهارده ساله با کفش خاک‌گرفته و صورت غبارنشسته که بی‌مقدّمه و غیر منتظره به ملاقات راوی می‌آید و معلوم نیســـت که کیســـت؟ (همان: ۵۹-۶۰)؛ آیا همان وجود پس‌رانده‌شده‌ی و وامانده‌ی چهارده سالگی راوی است که به وسیله‌ی سایه‌اش بیرون رانده شده؟ یا پسر اوســـت که از «میم الف ر» تولّد یافته و «میم الف ر» به او اطّلاع نداده بود؟ یا خودِ حقیقی اوســـت که به شکل فرزندش از «میم الف ر» متولّد شده است؟ امّا هرکه هست، معلوم نیست چرا در چنان شرایطِ بحرانی یاد او افتاده به سراغش آمده است؟ چرا راوی پس از گذشت بیست و شش سال به فکر پس‌گرفتن کالبد ازدســت‌رفته‌اش افتاده اســت؟ و اصــلاً ارتباط او با دیدار مرموز «میم الف ر» پس از پانزده ســال بی‌خبری چیست؟ این‌ها پرسش‌هایی هستند که رمان «همنوایی شبانه»، هیچ پاسخی به آن‌ها نمی‌دهد. بی‌اعتنایی و خونسردی راوی نسبت به مرگ همسرش و گم شدن دخترش نیز قابل تأمّل و بحث‌انگیز است. ابهام دیگر رمان، انگیزه‌ی حمله پروفت به سیّد است. روشن نمی‌شود پروفت به چه دلیل با چاقو، سیّدالکساندر را تهدید کرده است و روشن نمی‌شود پروفت چه خصومتی با مهدی دارد؟ (همان :۵۶)؛ انگیزه‌ی قتل راوی به وسیله‌ی پروفت نیز نامشخّص است؛ چرا که پروفت تخت شماره‌ی ۶ و ۱۲ را برای قتل نشان کرده بود که صاحب آن خانه‌ها، رعنا و بندیکت بودند و حتّی روشن نیست به چه دلیل، پروفت قصد جان رعنا و بندیکت را می‌کند؟ آیا به دلیل پارانویای مذهبی است که پروفت گرفتار آن شده بود؟ یا این که به دلیل خیانت همســرش تصــمیم می‌گیرد که انتقام خود را از جنس زن بگیرد. در این رمان مشــخّص نمی‌شــود دست‌نوشته‌های روی در سرویس بهداشتی و نوشتن کاغذ دیواری کار کیست؟ آیا کار بندیکت است یا کار راوی؟ از طرفی با توجّه به مشــکلات روحی بندیکت که می‌خواســت به هر طریقی دیده شــود و با توجّه به تَشَنُّج‌آفرینی‌ها و اعتراض‌های بی‌موردش به همسایه‌ها به نظر می‌رسد، نوشته‌ها کار بندیکت باشد؛ ولی علایمی نیز هست که نشان می‌دهد احتمالاً کار راوی باشد. چون راوی، دچار بیماری وقفه‌های زمانی است و ممکن است نامه‌ها را او نوشته باشد؛ ولی چون نمی‌تواند چیزی به خاطر بیاورد، بندیکت را مُقصّر می‌داند. ابهام دیگر، ســوء ظنِّ سیّد و کلانتر، نسبت به همدیگر اســت؛ سیّدالکســاندر و کلانتر، هر دو،

یکدیگر را به جاسوسی مُتّهم می‌کردند. (همان: ۱۹۶)؛ از نظر کلانتر، سیّد، جاسوس بود؛ چون علاوه بر رفت و آمدش به ایران، هیچ وقت کار نمی‌کرد و همیشه خوب می‌پوشید و اغلب، غذایش را در رستوران می‌خورد. درصورتی که در جای دیگر رمان، راوی درمورد شغل سیّد گفته بود: «زمانی در کار خرید و فروش تابلوی نقّاشی و اشیای عتیقه بود. یک وقت، رستورانی دایر کرده بود. گاهی گلیم می‌فروخت. (همان، ۱۳۹۵: ۴۲و۱۶۸)؛ ابهام دیگر، مربوط به رابطه‌های عاشقانه‌ی راوی است؛ راوی، خود را در رمان، شخصیّتی انسان‌گریز، عاشقِ تنهایی، بی‌حال و بی‌اعتنا، بی‌ثبات و بی‌احساس معرّفی می‌کند؛ یعنی، شخصی با ویژگی‌هایی منفی که بالطّبع هیچ زنی دلباخته‌ی چنین شخصیّتی نخواهد شد. پس چگونه و چرا همین شخص تا این اندازه مورد توجّه دیگران قرار می‌گیرد؟ چنین شخصی چگونه می‌تواند برای اطرافیانش تا این حد جذّاب باشد؟ به طوری که «میم الف ر» که مانکن و زن زیبایی بود، عاشق او می‌شود؛ سیّدالکساندر به خاطر با او بودن به دوستی خود با علی خاتمه می‌دهد و با او، شب را به صبح می‌رساند و همواره با اوست. رعنا و اینگرید، مجذوب او می‌شوند؟ ابهام دیگر درمورد رفتار زن کلانتر است. برای خواننده مشخّص نمی‌شود آیا واقعاً نیمه‌شب‌ها، زن کلانتر، ناله سوزناک می‌کرد یا نه؟ چون زن کلانتر خودش منکر این قضیه شده بود و کسانی را که معتقد به این قضیه بودند، دیوانه و آپارتمان شش طبقه را دیوانه‌خانه می‌خواند. او قَسَم می‌خورد که همه، خیالاتی شده‌اند. (همان: ۱۶۱)؛ به طور کلّی در این رمان، هیچ‌کس حتّی خود راوی درباره‌ی حوادث داستان به قطعیّت نمی‌رسد. همه‌ی این عوامل سبب می‌شوند نتوان یک نتیجه‌ی واحدی از متن به دست آورد و متن از دادن نتیجه‌ی قطعی سرباز می‌زند.

٤- نتیجه‌گیری

باتوجّه به بررسی رمان پسامدرنیستی «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، روشن شد این داستان، مهم‌ترین مؤلّفه‌های رویکرد پساساختارگرایی را داراست. این رمان، مطابق با رویکرد پساساختارگرایی، سرپوش‌ها و پنهان‌کاری‌هایی را که متن برای تظاهر جهت خلق معنای پایدار به کار گرفته است، هویدا ساخته، از هم گسسته است. مطابق نظر پساساختارگرایان در این داستان، زبان رسانه، ارتباطی متزلزل و غیر قابل اعتمادی است. مصداق‌های چنین ادّعایی بی‌ثباتی، رابطه‌ی دال‌ها و مدلول‌ها، همچنین وجود تکرارهای کلامی و کلیشه‌ها در داستان است. در شواهد متنی مرتبط با زبان، خواننده با معنایی سر و کار دارد که به یاری تفاوت ساخته شده است و مستقیماً از جهانی که بدان ارجاع می‌دهد، نشأت نگرفته است؛ بر همین اساس، معنا، ناخالص و دستخوش تغییر شده است. در مبحث هویّت شخصیّت‌ها، وجود ابهاماتی همچون مشخّص نبودن هویّت و سرنوشت شخصیّت‌ها، نام و شغل آن‌ها، همه، بازنمودی از دال‌های بی‌ثبات متن هستند و نتیجتاً نشان از هویّت دوپاره و التقاطی دارند که محصول درهم‌آمیختگی فرهنگی بشر امروز است. رمان «همنوایی»، متأثّر از نظریّه‌ی پساساختارگرایی، رویکرد مؤلّف‌محور که صدای

نویسنده را به عنوان یگانه‌صدای مستولی بر متن می‌انگارد، منسوخ کرد؛ در این داستان با وجود قراینی همچون سرپیچی شخصیّت‌های داستان از نویسنده، متزلزل شدن جایگاه او و مرگ نویسنده، روشن شد شخصیّت‌ها، مطابق اراده و نیّت نویسنده عمل نمی‌کنند و تابع بی‌چون و چرای مؤلّف نیستند. در رمان «همنوایی شبانه»، فرجامِ داستان، نامعیّن و غیر واقعی است. در این رمان، وجود مواردی همچون تکثّر قرائت روایت، وجود روابط پیچیده بین شخصیّت‌ها، وجود دو نسخه‌ی متفاوت از رمان، حضور راوی غیر قابل اعتماد، یعنی، راوی که خود دچار مشکل روانیِ وقفه‌های زمانی است، نمی‌توان به تفسیری واحد و قطعی دست یافت. نویسنده با به کارگیری بدیل‌های تناقض و ابهام و پشت‌کردن به یکپارچگی و تمامیّت داستان‌های سنّتی برای داستان فرجام‌های متعدّدی را رقم زده است. اتّخاذ چنین شیوه‌ای، دعوت ضمنی همه‌ی مخاطبان هنر و ادبیّات به ویژه رمان برای رقم زدن آینده‌ای دیگرگونه و شایسته برای بشر است. چالش‌های مطرح‌شده درباره‌ی زبان، هویّت، نیّت مؤلّف و تعیّن‌ناپذیری متون یا فرجام‌گریزی، همگی درپی القای این ایده‌ی پساساختارگرایانه هستند که رابطه‌ی دال با مدلول، رابطه‌ی غیر ثابت و متغیّری است که به جای تثبیت معنا، دائماً آن را به تعویق می‌اندازد و از آنجاکه ما در بیانِ درکمان از واقعیّت به زبان، مُتّکی هستیم، درک و فهم بشر اساساً ناقص است. همچنین بیانگر این مطلب است که همسو با بدبینی، نسبی‌گراییِ محض، دروغ بودن مفهوم تمدّن، دوپارگی هویّت بشر امروزی و مورد تهدید قرارگرفتن ثبات فردی و اجتماعی موجود انسانی در عصر پسامدرنیسم، نمی‌توان به هیچ گونه ثبات و قطعیّتی در تفسیر متن دست یافت.

- منابع

- بیات، حسین. (۱۳۸۷). **داستان‌نویسی جریان سیّال ذهن**. تهران: علمی – فرهنگی.

-برتنس، یوهانس ویلم . (۱۳۹۱). **مبانی نظری ادبی.** ترجمه‌ی محمّدرضا ابوالقاسمی. چ ۳. تهران: ماهی.

-پاینده، حسین. (۱۳۹۰). **داستان کوتاه در ایران، داستان‌های پسامدرن**. ج ۳. تهران: نیلوفر.

- ـــــــــــ (۱۳۸۲). **گفتمان نقد**. تهران: روزگار.

- ـــــــــــ. (۱۳۸۳). **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. تهران: روزگار.

- ـــــــــــ (۱۳۸۵). «مرگ مؤلّف در نظریّه‌های ادبی». **نامه‌ی فرهنگستان.** ش۳۲. صص ۲۶-۴۴.

- جهانبگلو، رامین. (۱۳۸۴). **موج چهارم**. ترجمه‌ی منصور گودرزی. چ ۴. تهران: نی.

- حاجی، سعدی. (۱۳۹۸). «بررسی بازنمایی هویّت در رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» براساس دیدگاه داریوش شایگان». **پژوهش‌نامه‌ی ادبیّات داستانی**. دانشگاه رازی. دوره‌ی ۸. شماره‌ی ۲. صص ۴۳-۶۶.

- حسن‌لی، کاوس و طاهره جوشکی. (۱۳۸۹). «بررسی کارکرد راوی و شیوه‌ی روایتگری در رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها». **مجلّه‌ی ادب‌پژوهی**. ش ۱۲. صفحات ۳۱-۵۲ .

- حیدری آب‌کنار، غزاله. (۱۳۹۰). پُست‌مدرنیسم در آثار متأخّر با تکیه بر داستان‌های پسامدرنیسم در رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها»، دوباره از همان خیابان‌ها و دیوان سومنات». **دانشگاه سمنان.** پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. راهنمایی عبدالله حسن‌زاده.

- خجسته، فرامرز، جعفر دهقانیان و جعفر فسایی. (۱۳۹۵). «شوهرآهوخانم» در بوته‌ی نقد پساساختارگرا». **فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی.** س ۱۳. ش ۵۴. صص ۶۸-۹۱.

- خسروی، سوده و سیّدعلی قاسم‌زاده.(۱۳۹۸). «تحلیل کیفیّت بازنمایی چندآوایی در رمان پسامدرنیستی «ملکان عذاب». **پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**. دانشگاه مازندران. دوره ی ۳. ش۶. صص ۷-۳۲.

- سوسور، فردیناندو. (۱۳۷۸). **دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی**. ترجمه‌ی کوروش صفوی. تهران: هرمس.

- شایگان، داریوش. (۱۳۸۰). **افسون‌زدگی جدید، هویّت چهل تکّه و تفکّر سیّار**. چ۲. تهران: نشر و پژوهش فروزان‌فر.

- صادقی ، لیلا . (۱۳۸۳). «هم‌زمانی «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها» با «سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج» و «بوف کور». **ماهنامه‌ی کلک**. ش ۱۴۹ و ۱۵۰. صص ۴۳-۴۷.

- قاسمی، رضا. (۱۳۹۵). **«همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها».** چ ۱۴. تهران : نیلوفر.

- قاسمی، رضا . (۱۳۸۱). «این رمان را برای یک بار خواندن ننوشته‌ام؛ گفتگو با رضا قاسمی». روزنامه‌ی همبستگی. ۱۳۸۱/۹/۲۴. ص۱۲.

- لاج، دیوید، ایان وات و دیوید دریچز. (۱۳۸۹). **نظریّه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم.** ترجمه‌ی حسین پاینده. چ۲. تهران: نیلوفر.

- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۵). **درآمدی بر پُست‌مدرنیسم در ادبیّات**. اهواز: رسش.

- نوریس، کریستوفر. (۱۳۸۸). **شالوده‌شکنی.** ترجمه‌ی پیام یزدانجو. چ۲. تهران: مرکز.

- هوروش، مونا. (۱۳۸۹). «سیّاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان «همنوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها». **پژوهش ادبیّات معاصر جهان**. ش ۵۸. صص ۱۴۹-۱۶۷.

- هیکس، استیون. (۱۳۹۱). **توضیح پُست‌مدرنیسم، شک‌آوری و سوسیالیسم از روسو تا فوکو.** ترجمه‌ی خاطره ظهرابی و فرزانه احسانی. تهران: پژواک.

- یزدانجو، پیام . (۱۳۹۰). **به سوی پسامدرن، پساساختارگرایی در مطالعات ادبی.** چ۳. تهران: مرکز.

- یزدانجو، پیام . (۱۳۸۱). **ادبیّات پسامدرن.** تهران. مرکز.

- یونگ، کارل گوستاو . (۱۳۸۰). **انسان در جستجوی هویّت خویش**. ترجمه‌ی محمود بهفروزی. تهران: گلبان.

-Belsey, Catherine . (2002). poststructuralism :A very short introduction. Oxford university pres.

-Derrida, Jacques . (1967). of grammatology, trans gayatri chakravorty spivak,baltimore:Johns Hopkins university press.