Archive of SID.ir

Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Spational arrangement in the novel of *possible night*

Ali Hossein Razani [1*] | Hayedeh Banaei [2] | Kobra Bahmani [3] | Javad Torabpour [4]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Dorood Branch, Islamic Azad University, Dorood, Iran. Email: dr_razani@yahoo.com
2. Ph.D. student of Persian language and literature, Dorood Branch, Islamic Azad University, Dorood, Iran. Email: h.banayi@yahoo.com
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Dorood Branch, Islamic Azad University, Dorood, Iran. Email: bahmanikobra@yahoo.com
4. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Dorood Branch, Islamic Azad University, Dorood, Iran. Email: dr.torabpoor@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 04/07/2021
Received in revised form: 14/04/2022
Accepted: 16/04/2022

Keywords:

Shahsavari,
Possible night,
create space,
Symbolic space,
Individual space.

ABSTRACT

Mohammad Hassan Shahsavari's novel "Possible Night" is a met-story that has benefited from postmodernist storytelling techniques. Shahsavari has effectively utilized the element of space in designing this narrative and the story-making process, The atmosphere of the story casts a shadow over the whole narrative and is directly related to the performance of the characters, transformation is the most prominent feature of space in the novel, as the story has a symbolic overall space and several individual spaces; the beginning of the story comes with a verse of Hafez of the whole book. The general setting of the story has moved on to the theme that there is no certainty and reality in life and anything can happen. Each chapter is also shaped by the transformation of space, relying on the description and tone of the characters, the three romantic, logical, and love-hate spaces, each of these spaces interacts with the other space in a general space. The present article examines the question of how space is in the novel and how it affects its narrative, the creation of space in the novel has been investigated.

Cite this article: Razani, A.H., Banaei, H., Bahmani, K. & Torabpour, J. (2022). Spational arrangement in the novel of *possible night*. *Research Journal in Narrative Literature*, 11(3), 73-90.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/RP.2021.6397.1331

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴-۲۶۷۶x

فضاسازی در رمان شبِ ممکن

علی‌حسین رازانی [۱*] | هایده بنایی [۲] | کبری بهمنی [۳] | جواد تراب‌پور [۴]

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران.
رایانامه: dr_razani@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. رایانامه: h.banayi@yahoo.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. رایانامه: bahmanikobra@yahoo.com
۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد دورود، دانشگاه آزاد اسلامی، دورود، ایران. رایانامه: dr.torabpoor@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۷

واژه‌های کلیدی:
شهسواری،
شبِ ممکن،
فضاسازی،
فضای نمادین،
فضای فردی.

چکیده

رمان *شبِ ممکن* نوشتهٔ محمدحسن شهسواری، یک فراداستان است که از شیوه‌های نگارش داستان‌های پست‌مدرنیسم بهره برده است. شهسواری در طرح این روایت و فرآیند معناسازی داستان، از عنصر فضا به نحو مؤثّری بهره برده است. فضای حاکم بر داستان بر کلّ روایت سایه افکنده و ارتباط مستقیمی با عملکرد شخصیّت‌ها دارد. دگرگونی، بارزترین ویژگی فضا در این رمان است، به‌گونه‌ای که داستان یک فضای کلّی نمادین و چندین فضای فردی دارد؛ ابتدای داستان، با بیتی از حافظ به‌منظور براعت استهلال کلّ کتاب آمده است. فضاسازی کلّی داستان در جهت این مضمون پیش رفته است که قطعیّت و واقعیّتی در زندگی وجود ندارد و هر چیزی می‌تواند امکان وقوع پیدا کند. در هر فصل نیز با دگرگونی فضا، با تکیه بر توصیف و لحن شخصیّت‌ها، سه فضای رمانتیک، منطقی و فضای عشق و نفرت ایجاد شده است. هرکدام از این فضاها در تعامل با فضای دیگر قرار دارد که در فضای کلّی با هم قرار گرفته‌اند. در مقالهٔ حاضر با طرح این سؤال که عنصر فضا در رمان چگونه است؟ و چه تأثیری بر سیر روایی آن ایجاد کرده است؟ فضاسازی رمان بررسی شده است.

استناد: رازانی، علی‌حسین؛ بنایی، هایده؛ بهمنی، کبری و تراب‌پور، جواد (۱۴۰۱). فضاسازی در رمان *شبِ ممکن*. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۱(۳)، ۷۳-۹۰.
ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/RP.2021.6397.1331

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

۱. پیشگفتار

۱-۱. بیان مسأله

نویسنده با شگردهای مختلف می‌تواند در جهت مضمون، فضاسازی نماید.

«فضا با شرح و توصیف، آهنگ عمل داستانی، درجهٔ وضوح و منطقی‌بودن وقایع، کیفیّت، گفت‌وگو و بالاتر از همه زبان نویسنده به‌وجود می‌آید» (لسی،۱۳۷۱: ۲٦).

هر داستانی فضا دارد؛ اما فضاسازی یک مهارت نویسندگی است، نویسنده اگر مهارت بالاتری داشته باشد، می‌تواند با عنصر فضا، عناصر دیگر داستان را بپرورد. این مسأله در فراداستان، بسیار با اهمیّت است.

«فراداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود و به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجّه خواننده را به ماهیّت یا وضعیّت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق، پرسش‌هایی را دربارهٔ رابطهٔ میان داستان و واقعیّت مطرح سازد» (وُو، ۱۳۹۰: ۹).

با توجه به ویژگی‌های پست‌مدرنیستی این‌گونه داستان‌ها ازجمله چندزبانی، تناقض و عدم انسجام متن، فرجام‌های متعدّد گاهی چندین فضا در یک فراداستان دیده می‌شود؛ زیرا «فراداستان مفهوم رمان‌نویس در مقام خداوند را از طریق مبالغه‌کردن و بزرگ‌نمایی نقش خداگونهٔ مؤلف به پرسش می‌گیرد و از این طریق، اقتدار آگاهی و ذهن را به چالش می‌کشد و از طریق نظام تصادفی و دل‌بخواهی زبان، مقوله‌بندی دیگری از جهان را برقرار می‌سازد» (همان: ۳۸). بنابراین فضاهای متعدّد خارج از زبان نویسندهٔ اصلی شکل می‌گیرد که گاه با هم متناقض هستند. رمان شبِ ممکن به این شیوه نوشته شده است، این رمان «یک فراداستان موفق فارسی و جلوه‌گر عدم قطعیّت فرا داستانی در سطوح مختلف آن است» (ایران‌زاده و لیاقی مطلق، ۱۳۹۶: ۶۸).

موضوع داستان، روایتی از زندگی چند جوان تهرانی است که درگیر حادثه‌ای می‌شوند و آن را با دیدگاه‌های خود تفسیر می‌کنند و البته تفسیر هر کدام متناقض از دیگری است، به‌نظر می‌رسد، هدف نویسنده نشان‌دادن سبک زندگی آدم‌هایی است که از همه چیز فرار می‌کنند. شخصیّت‌های اصلی داستان: مازیار، هاله و سمیرا هستند، همچنین زن نویسنده نیز به‌عنوان شخصیّتی فرعی در داستان حضور دارد که با شخصیّت‌ها ارتباط برقرار می‌کند و شخصیّت‌ها دربارهٔ نوشتهٔ او اظهارنظر می‌کنند. در فصل پایانی شخصیّت مرد نویسنده ظاهر می‌شود. سیر روایی داستان به‌صورت فصل‌بندی در پنج فصل آمده

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

است؛ فصل اول، اتّفاق شب بوف است. سه فصل بعدی، سه شخصیّت جداگانه راوی هستند که با نویسندهٔ زن گفت‌وگو می‌کنند و در فصل آخر نیز، مرد نویسنده، راوی است که می‌خواهد داستانی بنویسد.

پژوهش حاضر به بررسی فضا در داستان مذکور پرداخته است، تأمّل در فضای آن پرسش‌های ذیل را در ذهن ایجاد می‌کند:

۱. میزان تأثیر فضاسازی نویسنده در ره یافتن به مضمون داستان چگونه است؟
۲. فرآیند شکل‌گیری فضا در رمان چگونه است؟
۳. با توجه به ویژگی عدم قطعیّت در داستان، آیا می‌توان برای فضای روایت‌ها انواع یا ابعادی برشمرد؟

شبِ ممکن از رمان‌هایی است که نیاز روز مخاطب را درک کرده است و به شیوهٔ داستان پست‌مدرنیسم توانسته گوشه‌ای از واقعیّت‌های جامعه را بازگو نماید. همین امر باورپذیری آن را تثبیت کرده است و توانسته در میان مخاطبان عام و خاص جا باز کند و از این عرصه به تحقیقات ادبی وارد شود. رمان مذکور اولین‌بار در سال (۱۳۸۸) چاپ شده و اکنون به چاپ ششم رسیده است. تاکنون چندین تحقیق در مورد آن نوشته شده است که محوریّت تمامی آن‌ها بر بررسی شیوه‌های پست‌مدرنیستی آن است. پاینده (۱۳۸۹) در تحقیق «صناعت‌پردازی پسامدرن در رمان شبِ ممکن» به بررسی مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان پرداخته است. دریاباری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی روایت پست‌مدرن در رمان شب ممکن» در ادامهٔ مقالهٔ پاینده، ویژگی‌های پست‌مدرنیسم را در آن کاویده است. بامشکی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی جهان‌های موازی و معنی‌شناسی روایت» در بخشی از آن، به این رمان پرداخته و بیان کرده است: «این رمان نمونه‌ای مناسب از روایت چند جهانی است» (بامشکی، ۱۳۹۵: ۱۰۱). استادمحمدی و حسینی (۱۳۹۶) در بررسی «چندزبانی و چندصدایی، ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان شب ممکن» تلاش کرده‌اند تا پسامدرن‌بودن داستان را اثبات کنند، بنابراین از مؤلّفه‌های پست‌مدرن موجود در رمان به‌خصوص مؤلّفهٔ بینامتنیّت بحث می‌کنند. ایران‌زاده و لیاقی مطلق (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی عدم قطعیّت در فراداستان شب ممکن» معتقد هستند رمان شب ممکن یک فراداستان موفق فارسی و جلوه‌گر عدم قطعیّت فراداستانی در سطوح مختلف آن است. در هیچ کدام از این مقاله‌ها و در نشست‌ها و مصاحبه‌ها از فضاسازی رمان بحثی نشده است. این مقاله در ادامهٔ مقالات نوشته شده در معرفی فضا در رمان دستاوردی تازه است.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

۲-۱. مبانی نظری و روش پژوهش

فضا از عناصر داستان است که در جهت تأثیرگذاری، انتقال عاطفه یا اندیشه به مخاطب در داستان به‌کار می‌رود. میرصادقی در تعریف آن گفته است:

«فضایی را (آرام، شوم، شاق و غیره...) که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی، استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۳۲).

در تعریف یونسی:

«فضای داستان عبارت از شرایط و اوضاع خاصی است که داستان در آن واقع می‌شود» (یونسی، ۱۳۸۶: ۳۷۲).

فضا در نگاه کلی یک حالت عاطفی است که نویسنده به کمک عناصر دیگر ایجاد می‌کند و «عبارت است از آن حالت عاطفی‌ای که بر بخشی از یک اثر ادبی یا سرتاسر آن سایه می‌افکند و در خواننده انتظاراتی را نسبت به جریان وقایع ایجاد می‌کند» (ابرمز، ۱۳۸۴: ۱۹). با فضاسازی مناسب، مخاطب آگاه می‌تواند با اندیشه نویسنده و سیر روایت زودتر از سرانجام آشنا شود و به عبارتی اتّفاق‌ها را پیشگویی کند، از طرفی دیگر، نویسنده با فضاسازی مناسب بر خواننده تأثیر می‌گذارد و او را به دنبال خود تا پایان داستان می‌کشاند. بنابراین فضا عامل ارتباط میان نویسنده و خواننده است و در کلّیت «سایه‌ای است که داستان در اثر ترکیب عناصرش بر ذهن خواننده می‌افکند» (مستور، ۱۳۸۶: ۴۱).

این مقاله به شکل توصیفی ـ تحلیلی است و برای نگارش آن از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است.

۲. فرآیند شکل‌گیری فضا در داستان

سبک نگارش نویسنده، فصل‌بندی و چگونگی بیان محتوا، فضای کلی داستان را ساخته است. از همان ابتدای رمان، اندیشهٔ اصلی نویسنده، با فضاسازی آغاز شده است، دقیقاً مطابق این مفهوم که «فضا و رنگ هوایی است که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند» (داد، ۱۳۸۶: ۳۶۱). در این رمان نیز مخاطب از آغاز کتاب، فضای آن را احساس می‌کند، فضای داستان نشان می‌دهد که ما با یک فراداستان روبه‌رو هستیم که فضای مبهم و متناقض دارد و کشف روابط علّی و معلولی آن مستلزم بازخوانی مکرّر آن است. فراداستان چنین القاء می‌کند که شاید واقعیّت، تقلیدی از زبانی است که نویسنده در نوشتن داستان به‌کار برده است؛ به بیان دیگر، شاید واقعیّتی به جز توصیف‌ها یا بازی‌های کلامی وجود ندارد (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۵ـ ۷۷). پسامدرنیست‌ها معتقدند: «هیچ حقیقت عینی وجود ندارد. حقیقت، خود زبان است و جز آن نیست» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۸۰).

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

شهسواری با عدم انسجامی که در توصیف‌ها خلق کرده است، از ارتباط شخصیّت‌ها، عمل و رفتار آن‌ها در مکان‌های نمادین، یک فضاسازی ذهنی ایجاد کرده است. این فضا با عملکرد، بینش و اهداف شخصیّت‌ها گره خورده است، به‌گونه‌ای که عناصر دیگر داستان در فرآیند شکل‌گیری فضا مؤثر واقع شده‌اند. هر کدام از شخصیّت‌ها و راوی در مورد اتّفاق شب بوف از دیدگاه خود سخن می‌گویند و سخنان آن‌ها با هم متناقض است و سرانجام نیز با همین تناقض و پایان باز داستان تمام می‌شود و مخاطب، فضای شب‌های تنهایی، رعب و وحشت تهران را در ذهن خود می‌بیند که وقوع هر اتّفاقی در آن امکان دارد. حسی که مخاطب از کلیّت داستان می‌گیرد فضای اندوه است؛ گویی نویسنده با ترسیم این فضا درصدد این برآمده تا بگوید واقعیّتی وجود ندارد. آن‌چه هست تاریکی شب و اتّفاق‌های ناگواری است که در آن رخ می‌دهد و سرانجامِ آن مرگ و تنهایی است و انسان‌ها سعی دارند از این واقعیّت فرار کنند.

فرآیند فضاسازی با عنوان شبِ ممکن و بیت آغازین رمان از حافظ، که براعت استهلال[1] از محتوای کل داستان است، آغاز شده است.

فریب جهان قصه روشن است ببین تا چه زاید شب آبستن است
(حافظ، ۱۳۹۳: ۳۲۶)

مصرع دوم بیت «شب آبستن تا چه زاید سحر»، ضرب‌المثل است، دهخدا در توضیح این ضرب‌المثل آورده «زمانی عنوان کنند که وقوع حادثه‌ای پیش‌بینی شود» (دهخدا، ۱۳۸۹: ۴۴۹).

با این بیت محتوای کلی رمان آشکار می‌گردد، مصرع اول، سخن از فریبکاری جهان است، می‌تواند اشاره به فریبکاری زبان در ترسیم اتّفاق باشد، چیزی که پست‌مدرن به آن اعتقاد دارد. زبان در عین حال که روشنگر است فریبکار و پنهان‌کننده است. این بیت علاوه‌بر براعت استهلال رمان، الگوی شعری پست‌مدرن است، در مصرع دوم سخن از این است که هر حادثه‌ای در این شبِ ممکن امکان اتّفاق افتادن دارد. با دانستن این نکته، تناقضاتی که در روایت‌های سه شخصیّت از حادثه آشنایی با هم و اتّفاق شب بوف آمده است، کاملاً توجیه می‌شود که هدف نویسنده چیزی غیر از بیان این موضوع نبود، بنابراین مخاطب، داستان را دنبال می‌کند تا به سرانجام برسد؛ زیرا نویسنده او را مشتاق کرده که بداند این شب آبستن چه چیزی خواهد زائید. مخاطب، روایت متناقض مازیار و هاله و سمیرا را

۱. یکی از صنایع بدیع معنوی است. یعنی شاعر یا نویسنده در ابتدای شعر یا نوشتهٔ خود، عباراتی را بیاورد که خواننده از همان آغاز دریابد که با چه نوعی از نوشته یا شعری سر و کار دارد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

می‌خواند و شاید یکی از آن‌ها را بپذیرد.

علاوه‌بر براعت استهلال داستان، در چند مورد نیز با آگاهی از آثاری نام برده که به نوعی به مضمون داستان شباهت دارند و مؤلّفه‌های فراداستانی در آن‌ها یافت می‌شود. بدین وسیله فضایی ایجاد شده که مخاطب آگاه با دانستن مضمون این آثار بهتر می‌تواند با رمان ارتباط برقرار کند، ازجملهٔ این موارد اشاره به نام فیلم *غریزه اصلی* (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۸) و *قوانین خانه سایدر* (همان:۱۲۹) است، مضمون دو فیلم در ارتباط با رمان نشان می‌دهد ما با داستان فراواقعی روبه‌رو هستیم. همچنین اشاره به کتاب *عشق‌های خنده‌دار* میلان کوندرا (همان: ۸۸) به مضمون داستان شبیه است.

انتخاب عنوان فصل‌ها نیز به مخاطب آگاهی می‌دهد که از موضوع کلی داستان آگاه شود. این انتخاب در فصل اول بارزتر است و فضای کلی را برای سیر روایتیِ رمان ایجاد کرده است، بوف (جغد) نام یک رستوران زنجیره‌ای در تهران است؛ اما عنوان واژهٔ «بوف» در ادبیّات ما تداعی‌گر مفهوم بدیمنی است. جغد در ادب فارسی «هم به شومی و نامیمونی و هم بی‌خردمندی مشهور است» (شریفی، ۱۳۸۷، ج۱: ۴۶۶). انتخاب این عنوان، خبر از حادثهٔ شوم و هولناکی را می‌دهد. جملات اولیهٔ روایت نیز مزید بر نام فصل، فضای غم و اندوه را ایجاد کرده است که البته نگارنده به شیوهٔ پست‌مدرنیسم از منطق دستور زبانی عدول کرده است. جملات آغازین شب بوف، سخنان مازیار خطاب به هاله است که با لحنی اندوه‌بار، به شبی که حادثه رخ داده، اشاره کرده است.

> *«یادت می‌آید؟ روز بعد از آن شب بود، درست‌تر بگویم شب بعد از آن شب بود... شب همان روزی را می‌گویم که تولّد من بود و تو بر خلاف حالا که آرام دراز کشیده‌ای، یک‌جا بند نمی‌شدی. رستوران بوف بودیم» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۷).*

۱-۲. ابعاد مختلف فضا

بر مبنای شیوهٔ حضور و رفتار شخصیّت‌ها در زمان و مکان‌های خاص که نویسنده با هدف القای مفهوم نمادین، آن را تکرار کرده است، فضای داستان ابعاد مختلفی گرفته است. در فضای کلی رمان، فضای نمادین برآمده از زمان و مکان از ابتدا تا پایان گسترش یافته است، همچنین با توجه به وجود سه فصل که از زبان سه شخصیّت در گفت‌وگو با زن نویسنده آمده است، با تعدّد و دگرگونی فضا مواجه هستیم که هر کدام یک فضای فردی ایجاد کرده است، بنابراین فضای نمادین و فضای فردی، دو بعد مختلف فضا در رمان هستند.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

۱-۱-۲. فضای نمادین

۱-۱-۱-۲. فضای برآمده از زمان

زمان در فراداستان اهمیّت دارد.

«فضا و زمان که همواره در روایت حضور داشته در داستان‌های مدرن نه فقط به دلایل ارتباط با بافت و متن، بلکه به علّت حضور در ساختار فرهنگی زبان، اهمیّتی ویژه یافته است» (کورت، ۱۳۹۱: ٤٤).

فضای زمانی رمان، شب است که یک فضای نمادین در جهت محتوای داستان و اندیشهٔ نویسنده آمده است. تمام وقایع در شب اتّفاق افتاده است، از «شب بوف» که آن حادثه دزدی ماشین اتّفاق می‌افتد تا «شب شیان» که نویسنده هاله را در هتل شیان می‌بیند، روایت‌ها در شب بیان شده است. شب در ادبیات ما به‌ویژه در ادبیات معاصر، مفهوم منفی دارد، در فرهنگ نمادها آمده است: شب «نشانهٔ فقدان هرگونه امر بدیهی است» (شوالیه،گربران، ۱۳۸۵،ج۴: ۳۰). «شب نماد دورهٔ لقاح، جوانه‌زدن و فساد است که در روز بزرگ در هنگام پیدایش زندگی منفجر خواهد شد» (همان: ۳۰). عدم قطعیّت و آشفتگی و روایت متناقض با این فضا برای خواننده روشن می‌شود، اتّفاقی که در شب بوف رخ می‌دهد، در روز گریبان شخصیّت‌ها را می‌گیرد و هر کدام را گرفتار می‌کند. تکرار این واژه در هر فصل، (شب بوف، شب شروع، شب واقعه، شب کوچک و شب شیان) مفهوم ترس و دلهره و ابهام را تداعی می‌کند. بیت آغازین رمان نیز «شب آبستن است...» باعث ارتباط منسجمی با مفهوم شب در فصل‌ها شده است. نویسنده در طول روایت نیز پیوسته این واژه را از زبان شخصیّت‌ها تکرار کرده است.

۲-۱-۱-۲. فضای برآمده از مکان

اگر مکان در ساختار داستانی نقش مؤثری ایفا کند و شخصیّت‌های داستان به درون آن نفوذ کنند و سپس چنان گسترش یابد که همهٔ روابط بین مکان‌ها، شخصیّت‌ها و حوادث را دربرگیرد و تأثیر سامان‌یافته بر آن‌ها نهد، در این حالت مکان به فضا تبدیل شده است (فیصل، ۱۹۹۵: ۲۵۳). البته فضای داستانی گسترده و فراگیرتر از مکان است، فضا مجموعهٔ همهٔ مکان‌های داستان به اضافهٔ روابط میان آن با حوادث و نگرش‌های شخصیّت‌هاست، چون متشکّل از نگرش‌های راوی داستان، زبان داستان، شخصیّت‌های واقع‌شده در قالب مکان و سرانجام خواننده است (بحراوی،۱۹۹۰: ۳۲). در این رمان، مکان‌ها به‌صورت نمادین، با ارتباط با شخصیّت‌ها، نقش مؤثری در ایجاد فضا یافته‌اند. حوادث در

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

خیابان‌های شمالی، غربی و شمال شرقی تهران می‌گذرد. دو مکان اصلی، رستوران‌های زنجیره‌ای بوف و هتل شیان است. روایت در رستوران بوف آغاز شده و در هتل شیان تمام شده است. شهسواری با کاربرد نمادین این واژه‌ها، شخصیّت‌ها را در آن‌جا گذاشته و وقایع داستانی رخ داده است، بوف که نماد شومی دارد، انتخاب شیان نیز شاید به دلیل منطقهٔ آرام آن است که در پارک جنگلی واقع شده است و توصیف‌های اولیهٔ فصل آخر از کاج‌ها مربوط به آن منطقه است. خود واژه شیان به معنی جزا و پاداش است (معین، ۱۳۹۱: ذیل واژه).

اگر به این مسأله برسیم که نویسنده در انتخاب مکان‌ها به کاربرد نمادین آن‌ها و انتقال معنا اندیشیده است، باید بگوییم، انتخاب هتل شیان می‌تواند نمادی باشد که در این هتل شخصیّت‌ها، نتیجهٔ کارهای خود را می‌بینند و راوی، شخصیّت هاله را در آن‌جا می‌بیند که توانسته به بهانهٔ مشکلات روانی از مرگ نجات بیابد و اکنون دورهٔ نقاهت خود را در آن‌جا می‌گذراند.

در شب بوف، هاله به نام هتل اشاره می‌کند، وقتی که ماشین را می‌دزدند سمیرا به او می‌گوید راننده ماشین ممکن است به پلیس زنگ بزند هاله در جوابش می‌گوید:

«حالا تا آن خرس گنده زردی شلوارش را پاک کند و رامین را به جایی برساند و عمه جانش پیدایشان کند و یادشان بیفتد به صدوده زنگ بزنند، ما شام‌مان را توی هتل شیان خورده‌ایم» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۲۳).

مازیار در فصل شب شروع، به نویسنده می‌گوید: سمیرا را در هتل شیان دیده و با خود به خانه‌اش آورده بود (همان: ۵۰ و ۵۷).

انتخاب رستوران بوف نیز با عنوان نمادینش که بدیمنی و شومی را در بر دارد، فضای منفی داستان را ایجاد کرده است که خبر از یک حادثه شوم می‌دهد. آمیختگی آن‌ها با فضای نمادین «شب» با عنوان‌های شب بوف و شب شیان، فضاسازی را پررنگ‌تر کرده است. گویی از شب بوف تا شب شیان روایتی از یک زخم عمیق است که نشان می‌دهد این ما آدم‌ها هستیم برای خود قصه می‌بافیم در حالی که هیچ چیز دست ما نیست.

۲-۱-۲. فضاهای فردی

از آن‌جا که داستان چندین راوی دارد و راویان در روایت داستان با دیدگاه و تجربیّات خود سخن گفته‌اند و روایت پیشین را نقض کرده‌اند ما در فضاسازی‌های متعدّد با دگرگونی فضا روبه‌رو هستیم. در این دگرگونی با سه روایت متناقض، سه فضای فردی به‌وجود آمده است که در آن هر کدام از

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

شخصیّت‌ها، فضاسازی متناسب با تفسیر خود را ایجاد کرده‌اند و گاهی با دخالت در کار نویسنده به فضاسازی او از فصول قبلی ایراد گرفته‌اند. شهسواری با کمک لحن شخصیّت‌ها، گفت‌وگو با آن‌ها و توصیف‌های زبانی از حالات و رفتار و وقایع، این فضاها را ایجاد کرده است.

۱-۲-۱-۲. شب بوف و شب شروع: روایت مازیار: فضای اندوه‌وار رمانتیک

فصل شب بوف و شب شروع از طرف مازیار روایت شده است. در روایت شب بوف، فضای کلی یک فضای شوم است که خبر از حادثه‌ای می‌دهد؛ اما مازیار آن را با فضای اندوه‌وار رمانتیک توصیف کرده است. لحن مازیار در هر دو فصل، لحنی محزون، حسرت‌آلود و رمانتیک است که اندوه و اتّفاقات ناگوار را تداعی می‌کند.

چندین‌بار جملهٔ «بی تو نمی‌خندم» از زبان مازیار تکرار شده است، این توصیف، حالت مازیار در مقابل هاله است که فضای اندوه را ایجاد کرده است و نشان‌دهندهٔ فقدان او است. مازیار حالا هاله را از دست داده و در نبودش شب بوف و شب شروع (شب آشنایی با او) را برای مخاطب تعریف می‌کند، در آغاز شب بوف با فضای رمانتیک با جمله «بی تو نمی‌خندم» فضاسازی شده است و این حالت او چندبار تکرار گشته است

شب بوف با این جملات آغاز شده است:

«بی‌شک بی تو بارها و بارها خواهم خندید. می‌دانم این قدر سر به هوا هستی و شاید بزرگوار که حتا یادت نمی‌آید یک روز قسم خوردم دیگر بی تو نخندم. وقتی حرفی می‌زنم مثل آن روزی که قسم خوردم دیگر محال است بی‌تو بخندم واقعاً فکر می‌کنم دارم یقینی‌ترین حقیقت عالم را می‌گویم... » (شهسواری، ۱۳۸۸ :۷).

در رستوران بوف به او می‌گوید:

«فکر نکنم روزی بتوانم بدون تو به چیزی بخندم...» (همان: ۱۰).

وقتی با هم در مقابل هتل برف‌بازی می‌کنند، می‌گوید:

«همین‌طوری‌ها بود که پیش خودم فکر کردم مهم نیست بهت بگویم دیگر بی تو نمی‌خندم یا واقعاً دیگر بی تو نخندم. می‌دانستم حتا اگر بی تو بخندم فکر نمی‌کنم دیگر بشود بی تو خندید. منظورم درست و حسابی است. طوری که ... نه گمانم هیچ‌طور خوبی نمی‌شود بی تو خندید» (همان: ۱۳).

وقتی کنار خانهٔ هاله می‌رسند:

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

«باز دوباره فکر می‌کردم ممکن است روزی بی تو بخندم؟» (همان: ۲۸)

فضای داستان در فصل شب شروع، در خطاب مازیار با نویسنده که می‌خواهد رمان هاله را بنویسد، همچنان رمانتیک است. مازیار از اینکه نویسنده اقدام به این کار کرده، خوشحال است؛ چون خودش منتقد است و آن را نقد می‌کند؛ اما نقد را نزد خود نگه می‌دارد. در آن‌جا مازیار خطاب به نویسنده، احساسش را به هاله گفته و با ضرب‌المثل «نوشداروی بعد از مرگ سهراب» فضای اندوه ایجاد کرده است.

«همهٔ این کاغذپاره‌ها، نوشته‌هایی هستند که در آن‌ها سعی کرده بودم در برابر رمانت- نمی‌دانم بنویسم رمانت، رمان هاله یا رمانم ـ نقش منتقدی خارج از گود را بازی کنم، نمی‌شود، نشد. شاید نگهشان دارم تا از خواندنشان سر ذوق بیایی که جناب آقای استاد دانشگاه منتقد و ویراستار بسیار جدی، همین که به اسم هاله می‌رسد به‌رغم همهٔ تلاشی که می‌کند باز هم نمی‌تواند جلو احساساتش را بگیرد. در یکی از آن‌ها همین که خواستم ایراد صحنهٔ برف‌بازی را بنویسم به توصیف صورت سرخ شدهٔ هاله که رسیدم و به دستش وقتی گلوله سرما را به‌صورتم می‌چسباند باور کن از گرمایش گر گرفتم، بگذریم نوش‌داروی پس از مرگ سهراب، همیشه و در هر زمان تلخ‌ترین بیهوده جهان است» (شهسواری، ۱۳۸۸: ٤٤).

۲-۲-۱-۲. شب واقعه، روایت هاله: فضای منطقی

در این فصل نویسنده، دو فصل نخست داستان را به هاله می‌دهد تا دربارهٔ نوشته اظهارنظر کند. هاله که اکنون در هتل شیان در حال استراحت است، با نویسنده مکاتبه می‌کند و نظراتش را در مورد رمانش می‌دهد. در روایت او فضای رمانتیک وجود ندارد. او به تشریح بیشتر ارتباط‌ها پرداخته که در آن فضای کلی متناقض‌وار پست‌مدرنیستی همچنان پایدار است؛ اما روایت خودش یک فضای منطقی در مقابل فضای رمانتیک مازیار دارد. مازیار در روایتش از جملات احساسی استفاده کرده است و هاله برعکس روایت مازیار ماجرا را واقعی‌تر توضیح داده است و در انتخاب جملات، جملهٔ عاطفی یا غیرمنطقی دیده نمی‌شود. مثلاً در فصل پیشین مازیار روز آشنایی را با فضای رمانتیک توصیف کرده بود.

«در یک روز بارانی در تقاطع مدرس و جردن اتّفاق می‌افتد» (همان: ٤٥)؛ اما هاله آن را ردّ می‌کند و می‌گوید «آن شب حداقل یک شب از آشنایی ما می‌گذشت» (همان: ۸۸).

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در ادامه می‌گوید:

«حالا یادم آمد، فکر کنم چیزی که باعث شده مازیار ... شما را به اشتباه بیندازد این بود که تازه کتاب «عشق‌های خنده‌دار» میلان کوندرا را داده بود، بخوانم و توی یک لحظه، بدون هماهنگی قبلی، هر دو تصمیم گرفتیم مثل شخصیت‌های بازی اتواستاپ، بازی‌اش را درآوریم؛ یعنی برای اولین‌بار است، همدیگر را می‌بینیم» (شهسوار، ۱۳۸۸: ۸۹).

در بازی اتواستاپ «موضوع شکنندگی و بی‌ثباتی هویّت بشر را با یک بازگشت به گذشته متجلّی می‌کند. یک زوج جوان، در مسیر تعطیلاتشان، ناشناس بودنشان را در کل داستان نگه خواهند داشت. آن‌ها بر این عقیده‌اند که اتواستاپ، بازی می‌کنند با وانمودکردن به این‌که یکدیگر را نمی‌شناسند. این داستان اثبات نسبیّت هویّت است» (کواتیک، ۱۳۸۲: ۶۴).

شخصیّت هاله نیز رمانتیک نیست و کاملاً با آن‌چه مازیار تعریف کرده، متفاوت است. مازیار در فصل اول، در اثنای توصیفاتش، هاله را یک دختر اغواگر زیبا نامیده است که توانسته او را عاشق کند. شهسواری با آوردن صفت قرمز در توصیف پوشش او، این فضا را ایجاد کرده است.

«با قرمزی که ازت می‌بارید به چشم‌های گارسون خیره بودی بارانی چرم قرمز، شال قرمز با راه‌های باریک زرد، روژ جیغ قرمز، کفش‌های اسپرت قرمز. وقتی عصر دیدمت گفتم کافی بود شلوار قرمز چرم هم پات می‌کردی تا... که حرفم را قطع کردی و گفتی «تا سه سوت جردن را بند بیاورم» و این یعنی حسودی ممنوع» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۸).

در تعریف هاله از خود، شخصیّت اغواگری دیده می‌شود؛ اما تصریح می‌کند، زیبا نیست. در اثنای سخنانش به نویسنده می‌گوید:

«زن‌هایی که مثل من خوشگل نیستند، عادت دارند به حرف‌های کنایی خوبی که هدف‌شان درست همین حقیقت تأسف‌انگیز است که عزیزم زیبا نیستی» (همان: ۸۶).

هاله در رابطه‌اش با مازیار به نویسنده انتقاد می‌کند که چرا آن‌ها را عاشق و معشوق معرفی کرده است، در حالی که این‌طور نبود.

«شما در دو فصل اول رمان‌تان من و مازیار را کرده بودید لیلی و مجنون؛ ولی خیلی خوب می‌دانید که من مازیار را زیاد نمی‌شناختم. کل آشنایی ما هشت ماه هم نشد» (همان: ۸۶).

به همین ترتیب وقایع را توضیح می‌دهد، سرانجام در روایت توصیف اتّفاق مرگ مازیار و سمیرا می‌گوید:

«راستی یک چیز را همه‌اش یادم می‌رود به‌تان بگویم، فصل اول رمان‌تان را یادتان هست که

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

من و سمیرا یک بی ام و ، شاسی بلند را بلند کردیم و مازیار آدم حسابی شده بود. یادتان می‌آید دست آخر بی ام و را کجا ول کردیم و باز حتماً یادتان می‌آید آن‌جا یک رامینی بود که شما به‌عنوان شال گردن قرمز ازش نام برده بودید، این رامین درواقع عامل اصلی مرگ مازیار و سمیرا بود... وقتی رامین ماشین را پیدا می‌کند، فکر می‌کند احتمالاً ماها را می‌تواند تو همان محله گیر بیاورد. یک ماه تمام کشیک می‌دهد، فکر کنید یک ماه تا بالاخره یک روز من را می‌بیند و می‌شناسد. حالا آن چه روزی است؟ همان روز گروگان‌گیری یا به قول شما شب واقعه» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱٤۲).

۱-۲-۳-۲. شب کوچک، روایت سوم، سمیرا : فضای نفرت و عشق

لحن سمیرا در گفت‌وگو با زن نویسنده، لحن یک زن شکست‌خورده منفعل را نشان می‌دهد که فضای داستان از رمانتیک مازیار و منطق ابهامی هاله به روایتی تلخ و خشن رسانده است. او به سبک زنان بی‌ادب که به اصطلاح کوچه و بازاری هستند، سخن می‌گوید. او گرچه سعی می‌کند در مقابل نویسنده، همانند یک انسان متشخص باشد؛ امّا موفق نمی‌شود.

سمیرا از هاله متنفر است و او را با دش‌واژه[۲]«سلیطه» خطاب می‌کند. در حالی که هاله در فصل قبل در مورد آشنایی‌اش با مازیار و او گفته بود:

«بهترین بخش برای من آشنایی با سمیرا بود، واقعاً سمیرا حیف بود، چرا رمان او را نمی‌نویسید؟» (همان: ۸٦).

و وقتی که سمیرا می‌میرد او را جواهر توصیف می‌کند (همان: ۱۴۲).

شهسواری سخنان او را با واژگان عامیانه و الفاظ حرام که در پشت آن احساس عاشقانه به مازیار و نفرت از هاله، دیده می‌شود، آورده است. بدین ترتیب یک فضای نفرت و عشق ایجاد کرده است، او که گویا عاشق مازیار است با آمدن هالهٔ متقلب، مازیار را از دست داده است، او هاله را مسئول مرگ مازیار معرفی می‌کند.

«هاله این قدر دو رو بود که جلو مازیار همیشه جوری رفتار می‌کرد که ته ماجرا یک خانم بیرون بیاید. بیشتر وقت‌ها گُه‌کاری‌های این طوری‌اش با من بود... فکر نمی‌کردم از هاله اینقدر بدت بیاید چرا؟ فکر می‌کنید کی مازیار را به کشتن داد؟ درست است خود الپرگه به گور شده‌اش هم مُرد ولی مازیار را هم با خودش برد زیر خاک» (همان: ۱٤٤).

۲. واژه هایی که ادای آنها در یک فرهنگ و قوم خاص پسندیده نیست.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در هر سه روایت نیز، شخصیّت‌ها در فضاسازی نویسنده دخالت کرده‌اند. مازیار در فصل شب شروع، به نویسنده می‌گوید:

«شاید بدت بیاید؛ اما حتماً کلمه‌ها و جمله‌های خارجی را از فصل اول رمانت حذف کن. حداقل اگر انگلیسی‌ها را می‌خواهی باشد، جملات فرانسهٔ تیمسار و من را که مارسیز می‌خوانم بردار. می‌دانم تو صرفاً خواستی فضاسازی کنی؛ اما خواننده بدون شک فکر می‌کند، داری فضل‌فروشی می‌کنی که بی‌تعارف حال به هم زن است» (همان: ۵۸).

یا سمیرا به نویسنده انتقاد می‌کند که چرا مکان آشنایی‌اش را با مازیار اشتباه نوشته است، در فصل شب شروع مازیار گفته بود سمیرا را برای اولین‌بار در سفره‌خانهٔ سنتی هتل شیان دیدم (شهسواری، ۱۳۸۸: ۵۷). سمیرا به نویسنده انتقاد می‌کند که آن را درنهایت اصلاح نکرده است:

«راستی چرا درستش نکردید؟ .. چی را؟ ... خودتان هم که در فصل سوم از زبان هاله گفته بودید من و مازیار اولین‌بار همدیگر را در بام تهران دیدیم» (همان: ۱۴۷).

۳-۲-۱-۲. شب شیان، فصل آخر: بازگشت به فضای ابهام و عدم قطعیت

فضای رمان بعد از روایت‌های مازیار، هاله و سمیرا، در فصل «شب شیان» بار دیگر به فضای اولیه داستان که فضای ابهام و تناقض بود باز می‌گردد. البته ناگفته نماند این فضا، در سه فصل که فضای فردی داشتند، دیده می‌شود؛ امّا فصل آخر ادامه‌ای بر فصل اول است و بدین‌گونه فرآیند فضاسازی نویسنده تکمیل شده است. در این فصل مشخص می‌گردد قتلی «واقعی» رخ داده است و مازیار و سمیرا کشته شده‌اند. نویسنده به صراحت می‌گوید که روایت هاله درست است و روایت بقیه خیالی است. هاله، دختر سرهنگ اجلالی با نفوذ پدرش و داشتن پرونده پزشکی، زنده مانده است و دو نفر دیگر کشته شده‌اند. این‌که این حادثه چگونه بوده، روایت مستقیم وجود ندارد، تنها همان‌گونه که گفته شد، در «شب واقعه» هاله به‌صورت مبهم به نویسنده گفته است، رامین عامل مرگ مازیار و سمیرا است. در ادامهٔ داستان نیز توضیحی در مورد آن نیست و گویا این اجازه به مخاطب داده شده است که با فرجام متعدّد همراه باشد و یکی از فرجام‌ها را انتخاب کند.

مقایسه‌ای که روایت هاله با دو روایت دیگر دارد، با فضای منطقی که در آن مشاهده شد، روایت درست‌تری می‌نماید، خود هاله در ابتدای روایت وقتی نوشتهٔ نویسنده به دست او می‌رسد به گفتهٔ خودش ناگهان حس می‌کند که حرفی برای گفتن دارد.

«اصلا فکر نمی‌کردم روزی مثل امروز بنشینم پشت لپ‌تاب و برای شما پرحرفی کنم. نه

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

این‌که مثلاً به قول پدر، خاطرات آن ایام برایم خطرناک است و از این مزخرفات، فقط به این خاطر که ما انسان‌ها چیزی داریم به اسم کالیبر که در بعضی‌ها کوچک است و در بعضی‌ها بزرگ، من معمولاً از دسته دوم هستم... » (شهسواری، ۱۳۸۸: ۸۳).

هاله وارد گفت‌وگو با نویسنده می‌شود و روایتی متناقض از مازیار ارائه می‌دهد که در ارتباط با فضای کلی داستان، مخاطب متوجه ماجراجویی هاله و جعلی‌بودن دنیای روزمره می‌شود که شاید واقعاً روایت هاله می‌تواند درست باشد، یا روایت مازیار، یا سمیرا. این همان ساختار تداخلی رمان پست‌مدرنیسم است، به عقیدهٔ وُو ساختار تودرتو با درهم آمیختن روایت‌های راویان گوناگون، موجب می‌شود تا در واقعیّت داشتن هر ساختار منفردی، تردید به‌وجود آید (وُو، ۱۳۸۳: ۱۹۹).

اما فضای متناقض همچنان حاکم است، وقتی نویسندهٔ مرد در فصل آخر به هتل شیان می‌رود، سه شخصیّت مازیار، هاله و سمیرا در آن‌جا هستند، شخصیّت مازیار و سمیرا عوض شده‌اند و ارتباطی با روایت دو فصل قبلی ندارند؛ ولی شخصیّت هاله همان است.

دوستش عجیب‌ترین مشتری را به او معرفی می‌کند که هاله است.

«اما بگذار عجیب‌ترین مشتری‌مان را بهت معرفی کنم، درست روبه‌رو را نگاه کن. پیرمرد یک متر و هشتادوهشت سانتی‌متری خوش قد و قامتی را می‌بینی که اسمش تیمسار اجلالی است. آخرین رئیس دایرهٔ قتل آگاهی شاهنشاهی؛ اما بیشتر توجّهت را به دختری که کنارش نشسته معطوف کن. دخترش است هاله، یک ماه می‌شود در هتل ما یک سوئیت اجاره کرده و تیمسار یک شب در میان به دیدنش می‌آید، حرف‌های زیادی پشت سرش است، از معروف‌ترین دخترهای مهمانی‌های شب‌های شمال شهر تهران است. شش ماه پیش اخبار پرونده‌شان صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها را رونق کاملی داده بود. توی یک ماجرای گروگان‌گیری دست داشته. در آن ماجرا یک پسر و یک دختر کشته می‌شوند و دختر تیمسار که اول فکر می‌کردند همه کاره ماجراست، جان سالم به در می‌برد» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۵٦ـ ۱۵۵).

تأمل در فضاسازی داستان نیز نشان می‌دهد، شهسواری توانسته فضای مبهمی را که در فصل اول آورده است، در فصل آخر بار دیگر ایجاد کند. سه روایتی که در سه فصل مجزا از زبان سه شخصیّت گفته شد، هر کدام فضای مجزا داشت که در ارتباط با هم از نوع ارتباط تضادی بودند؛ زیرا هر روایتگر، متضاد از روایت دیگری، ماجرا را شرح داد؛ اما در این فصل، فضا را با فضای فصل شب بوف پیوند می‌دهد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در آن فصل، در پایان فصل، مازیار با لحن اندوه‌وار از هاله یاد می‌کند که اکنون نیست، در توصیف نبودش گفته او در کنار کاج دراز کشیده و بیدار نخواهد شد با توجه به مفهوم نمادین درخت کاج که یک درخت همیشه سرسبز است و نمایانگر عمر ابدی است، توصیف دوباره کاج در مسیر هتل شیان که هاله در آن است می‌تواند فضای روایت مازیار را به این بخش پیوند بزند، مازیار در پایان فصل شب بوف گفته است:

«باید خفه شوم وقتی این طور آرام با این مانتو زرشکی کنار کاج‌های خیس دراز کشیده‌ای و می‌دانم هر چه عر بزنم بیدار نمی‌شوی» (همان: ٤٢).

در آغاز فصل شب شیان، نویسندهٔ مرد در مسیر هتل به درختان کاج نگاه می‌کند، این توصیف شاعرانه از کاج می‌تواند تنهایی ما آدم‌ها در میان هزاران آدم دیگر باشد، چیزی که در جامعه امروزی دیده می‌شود.

«در همین زمان داشتم فکر می‌کردم کاج چه درخت تنهایی است، حتا وقتی مثل این‌جا انبوه باشد باز حس نمی‌کنی از درون یک جنگل می‌گذری، کاج انگار بسیار مغرور و خودبسنده است و نمی‌خواهد فردیّتش را زیر نام کلّی جنگل از دست بدهد، همان لحظه تصمیم گرفتم اگر فردا یکی گفت دیشب کجا بودی؟ در جوابش بگویم در میان هزاران کاج حتماً نخواهم گفت در یک جنگل کاج» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

سپس از کاج به یاد افسردگی می‌افتد و می‌گوید:

«کاج‌ها را نگاه کنم. سرشاخه‌های سوزن سوزن که زیر نور در حال غروب، با تکان‌های نرمی که می‌خورند، همه چیز را برای فوران افسردگی مهیا می‌کردند» (همان: ۱۵۲).

هاله نیز در شب واقعه گفته بود که با پروندهٔ پزشکی و افسرده بودن توانسته زنده بماند.

«اما این پرونده‌های پزشکی بعد از آن ماجرای کوفتی و مرگ مازیار و سمیرا کلی به دردم خورد. مثلا الان در اوج افسردگی حاد هستم و تیمسار به توصیهٔ پزشک من را آورده هتل شیان. هر شب هم بهم سر می‌زند، قرار است با خودم خلوت کنم تا این دوره اسف‌انگیز و دردناک را پشت سر بگذارم» (همان:۸۵).

بدین ترتیب می‌توان با یک سرنخ نامرئی به اسم فضاسازی با واژه و کلیدواژه‌های نمادین، روایت اصلی را از فضای متناقض بیرون کشید هر چند این تناقض تا پایان رمان همچنان پایدار است.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

۳. نتیجه‌گیری

در نگارش رمان شبِ ممکن که یک فراداستان است از شیوه‌های نگارش داستان‌های پست‌مدرنیسم استفاده شده است و همین امر تأثیر فراوانی بر فضای رمان شب ممکن داشته است و باعث شده که عنصر فضا بارها دچار دگرگونی و تغییر شود .یکی از ویژگی های این رمان آن است که از ابتدا تا انتهای رمان ،با یک فضای کلّی نمادین و چندین فضای روایتی روبرو هستیم . فضاسازی کلّی داستان در جهت این مضمون پیش رفته است که قطعیّت و واقعیّتی ثابت در زندگی وجود ندارد و هر چیزی امکان داردکه دیر یا زود تغییر کند. امّا فضاهای فرعی در هر فصل، با تکیه بر توصیف، زمان، مکان، لحن و شخصیّت‌ها بوجود آمده است. نویسنده با استفاده از سه راوی که از زبان سه شخصیّت در گفت‌وگو با زن نویسنده آمده است، سه فضای رمانتیک، منطقی و فضای عشق و نفرت ایجاد کرده است همچنین با هدف القای واژگانی با مفاهیم نمادین مانند «شب» و تکرار آن فضاهای مورد نظر خود را ایجاد کرده است. نویسنده در فصل های مختلف رمان ،هرکدام از این فضاها را در تعامل با فضاهای دیگر قرار داده که همگی در جای خود و در درون یک فضای کلّی قرار گرفته است . در نهایت باید نویسنده را در انتخاب فضاهای داستان و پیوند آنها با عناصر دیگر داستان و نگارش این رمانِ فراداستان به شیوهٔ پست مدرنیسم موفق بدانیم.

کتابنامه

ابرمز، ام، جی. (۱۳۸۴) *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما.

بحراوی، حسن. (۱۹۹۰م) *بنیه الشکل الروائی*. بیروت: المرکز الثقافی العربی.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵) *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۳) *دیوان*. مصحح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: آدینه سبز.

داد، سیما. (۱۳۸۵) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۹) *امثال و حکم دهخدا*. گزیده و شرح فرج‌الله شریفی گلپایگانی. تهران: هیرمند.

شریفی، محمد. (۱۳۸۷) *فرهنگ ادبیات فارسی، ج۱*. تهران: فرهنگ نشر نو و معین.

شهسواری، محمدحسن. (۱۳۸۸) *شبِ ممکن*. تهران: چشمه.

فیصل، سمرروحی. (۱۹۹۵) بناء *الروایة العربیه*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

کادن، جی.ای. (۱۳۸۶) *فرهنگ ادبیّات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

کواتیک، وتسلا. (۱۳۸۲) *دنیای داستانی میلان کوندر*، ترجمهٔ عیسی سلیمانی. تهران: نگار و نیما.

کورت، واسلی. (۱۳۹۱) *زمان و مکان در داستان مدرن*. ترجمهٔ فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور. تهران: آوند دانش.

مستور، مصطفی. (۱۳۸۶) *مبانی داستان کوتاه*. تهران: مرکز.

معین، محمد. (۱۳۹۱) *فرهنگ معین*. تهران: امیرکبیر.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶) *عناصر داستانی*. تهران: سخن.

وُو، پاتریشیا. (۱۳۹۰) *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، چاپ اول. تهران: چشمه.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۵) *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، گروه ترجمهٔ شیراز زیر نظر شاپور جورکش، چاپ ششم. تهران: چشمه.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۶) *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۵) *فرهنگ نمادها (اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره)*، ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: نشر جیحون.

استادمحمدی، نوشین؛ حسینی، مریم. (۱۳۹۶) «چندزبانی و چندصدایی، ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان شب ممکن». *مطالعات زبانی و بلاغی*. سال ۸ شمارهٔ ۱۶، صص ۹ـ ۲۶.

ایران‌زاده، نعمت‌الله؛ لیاقی‌مطلق، نفیسه. (۱۳۹۶) «عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن». *نقد ادبی و بلاغت*، سال ۶. شمارهٔ ۱، صص ۵۶ ـ ۷۰.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۵) «جهان‌های موازی و معنی‌شناسی روایت». *نقد ادبی*. سال ۹. شمارهٔ ۹ (۳۴)، صص ۹۱-۱۱۸.

لسلی، لوئیس. (۱۳۷۱) «عناصر داستان (نقش صحنه، لحن و زبان در داستان)». *ادبیّات و زبان‌ها*، سال ۱. شمارهٔ۲، صص ۲۶ ـ ۲۷.

References

Abrams, M, J. (2005). Descriptive Dictionary of Literary Terms, translated by Saeed Sabzian, Tehran: Rahnama.

Bahravi, H. (1990). *The Strength of the Narrative Form.* Beirut: Arab Cultural Center.

Payendeh, H. (2006). *Literary Criticism and Democracy*. Tehran: Niloofar.[In Persian]

Hafez, Shamsuddin Mohammad (2014).*Collectio*n. Edited by Mohammad Qazvini and Qasim Ghani. Tehran: AdinehSabz.[In Persian]

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

Dad, S.(2006). *Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid.[In Persian]

Dehkhoda, AA.(2010). (AmsalvaHakam) *Proverbs and Apothegm of Dehkhoda*. Excerpts and Description of FarajollahSharifiGolpayegani. Tehran: Hirmand.[In Persian]

Sharifi, M.(2008). *Dictionary of Persian Literature*.Vol. 1. Tehran: FarhangeNashr Now and Moein.[In Persian]

Shahsavari, M.H (2009). Possible Night (ShabeMomken). Tehran: Cheshmeh.[In Persian]

Samarrouhi,F. (1995). According to the Arab Tradition. Damascus: Al-Kitab Al-Arab.

Kaden, J.E (2007). *Dictionary of Literature and Criticism.* Translated by KazemFiroozmand, Tehran: Shadegan.

Quatik, V. (2003). *The Fictional World of Milan Kondera*. Translated by Isa Soleimani. Tehran: Negar and Nima.

Kurt, W.(2011). *Time and Place in Modern Storytelling*. Translated by FarnazGanji and Mohammad BaqerEsmailpour, Tehran: AvandDanesh.

Mastoor, M. (2007). *Short Story Basics*. Tehran: Markaz.[In Persian]

Moein, M. (2011). *Moein Dictionary*. Tehran: Amirkabir.[In Persian]

Mirsadeghi, J. (1997). *Fictional Elements*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Woo, P. (2011). *Meta Story*. Translated by ShahriarVagfipour. First Edition. Tehran: Cheshmeh.

Harland, R. (2006). *A Historical Introduction to Literary Theory from Plato to Barthes*. Shiraz translation group under the supervision of Shapurjorkesh. Sixth edition, Tehran: Cheshmeh.

Younesi, I. (2007). *The Art of Storytelling.* Tehran: Negah.[In Persian]

Chevalier, J., Gerbran, A.(2006). *Dictionary of Symbols (Myths, Dreams, Customs and Gestures*). Translated by SoodabehFazaeli. Tehran: Jeyhun Publishing.

OstadMohammadi, N. & Hosseini. M.(2017). "Multilingualism and polyphony, the characteristics of postmodernism in the novel of Possible Night". *Linguistic and Rhetorical Studies*. Year 8. No. 16, pp. 9-26.[In Persian]

Iranzadeh, N., LiaqiMotlaq, N. (2017). "Uncertainty in the meta-story of the possible night." *Literary Criticism and Rhetoric*, Year 6. No. 1, pp. 56-70.[In Persian]

Bamshki, S. 2016). "Parallel Worlds and the Semantics of Narrative". *Literary Criticism*. Year 9. No. 9 (34), pp. 91-118.[In Persian]

Leslie, L. (1992). "Elements of the story (Role of Scene, Tone and Language in the Story)". *Literatures and Languages*, Volume 1. Number 2, pp. 26-27.

Archive of SID.ir