دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۵، شمـارهٔ ۹، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص۳۳۵-۳۶۰

بازنمایی شیوهٔ روایت‌پردازی رمان پسامدرن براساس انگارهٔ زبان‌شناختی ـ ادبی سیمپسون: مطالعهٔ موردی رمان *شب ممکن*

فاطمه فولادی[۱]، فردوس آقاگل‌زاده، [۲*] ارسلان گلفام[۳]

(دریافت: ۱۳۹۸/۴/۲۹ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۲۳)

چکیده

برخی نظریه‌های زبان‌شناسی، ازجمله انگارهٔ زبان‌شناختی ـ ادبی سیمپسون، مدعی‌اند که ظرفیت لازم جهت توصیف و تبیین انواع روایت‌ها را دارند. پژوهش حاضر به روشی توصیفی ـ تحلیلی، شیوهٔ روایت‌پردازی رمان *شب ممکن* نوشتهٔ محمدحسن شهسواری را براساس انگارهٔ مذکور بررسی کرده تا ویژگی‌های ساختار روایی این اثر پسامدرن مشخص گردد و همچنین ظرفیت مدل تحلیل روایت سیمپسون در توصیف و تحلیل رمان‌های پسامدرن سنجیده شود. پس از استخراج ابزارهای زبانی مورد نیاز، مانند جملات غیرفارسی، گویش‌های فردی، فرایندهای معنایی، شیوه‌های ارائهٔ گفتار و تفکر شخصیت‌ها، واژه‌های نشان‌دهندهٔ وجهیت، تأخرها، تقدم‌ها و روابط بینامتنی، و بررسی آن‌ها مشخص شد که این اثر براساس پنج واحد از مدل تحلیل روایت سیمپسون قابل بررسی است: جملات غیرفارسی و گویش‌های فردی شخصیت‌ها بیانگر سطح اجتماعی و فرهنگی آن‌هاست؛ فرایندهای مادی بیش از دیگر فرایندها در این رمان به‌کار رفته است؛ این اثر به‌صورت اول‌شخص و از دیدگاه شخصیت ـ راویان شرکت‌کننده در این داستان روایت شده است؛ در این متن روایی، تفکر مستقیم آزاد بیش از دیگر گونه‌های ارائهٔ

---

۱. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۲. استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* ferdowsg@yahoo.com

۳. دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

گفتار و تفکر خودنمایی می‌کند؛ وجه غالب سایه‌روشن وجهیت منفی است و انواع روابط بینامتنی در حوزه‌های مختلفی همچون مکان، شخصیت‌ها و آثار ادبی، هنری و فلسفی در آن به‌چشم می‌خورد. اما ساختار متنی این رمان از طریق انگارهٔ مورد نظر سیمپسون قابل تحلیل نیست.

واژه‌های کلیدی: *شب ممکن*، رمان پسامدرن، سیمپسون، روایت‌شناسی.

۱. مقدمه

مطالعهٔ شیوهٔ روایتگری داستان‌های پسامدرن از منظری زبان‌شناختی، تحلیل دقیق‌تر و جامع‌تری از شکل روایی متفاوت آن‌ها به‌دست می‌دهد. *شب ممکن* (۱۳۸۸) نوشتهٔ محمدحسن شهسواری، هم به‌جهت شکل روایی‌اش و هم بازنمایی اندیشه‌ها و فرهنگ عصر حاضر، ازجمله رمان‌های شناخته‌شده در این سبک است. هدف این پژوهش بررسی شیوهٔ روایتگری این رمان از منظری زبان‌شناختی و در چارچوب مدل تحلیل روایت سیمپسون است تا مشخص شود که آیا انگارهٔ روایت‌شناسی سیمپسون ـ که گفته می‌شود برای مطالعهٔ روایت‌ها مناسب است ـ می‌تواند برای تحلیل و تفسیر رمان‌های پسامدرن نیز کارآمد باشد یا خیر و دیگر اینکه روشن گردد که مؤلفه‌های پسامدرن چگونه در ساختار روایی رمان *شب ممکن* بازنمایی شده است. فرضیهٔ اصلی پژوهش این است که مدل تحلیل روایت مذکور برای مطالعهٔ رمان‌های پسامدرن نیز مناسب است.

این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. براساس واحدهای موجود در انگارهٔ سیمپسون، ابزارهای زبانی مورد نیاز از متن رمان *شب ممکن* استخراج شد؛ به این ترتیب که گویش‌های فردی موجود در روایت، موضوع رمان و شخصیت‌ها درنظر گرفته شد و در جدول مورد نظر سیمپسون جای گرفت. تمام فرایندهای معنایی استخراج و میزان آن‌ها در جدول و نموداری نمایش داده شد. انواع شیوه‌های ارائهٔ گفتار و تفکر موجود در متن مشخص و تعداد آن‌ها نیز در جدولی قرار داده شد. واژه‌های نشان‌دهندهٔ وجهیت نیز بررسی گردید. تأخرها و تقدم‌های روایت مشخص شد. همچنین روابط بینامتنی موجود در رمان استخراج و در حوزه‌های مختلف

طبقه‌بندی گردید. این طبقه‌بندی به‌همراه نمونه‌هایی از هریک در جدولی قرار گرفت. سپس نتایج تحلیل و ارتباط هرکدام با ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن بیان شد.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ داستان‌های پسامدرن انجام شده است که در ادامه به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌شود:

پاینده (۱۳۸۹) ویژگی‌های پسامدرنیستی رمان *شب ممکن* را که برخی از ملموس‌ترین و روزمره‌ترین ویژگی‌های فرهنگی زندگی در دورهٔ معاصر را بازتاب می‌دهد، بررسی کرده است. پیروز، مقدسی و فتوت (۱۳۹۰) مؤلفه‌های پسامدرن را در رمان *آزاده‌خانم و نویسنده‌اش* اثر رضا براهنی واکاوی کرده‌اند. این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: عدم انسجام، عدم قطعیت، نفی زمان، روایت اسکیزوفرنیک، مرگ مؤلف، چندصدایی، پارودی[۱]، تناقض، جذب خواننده با استفاده از شکل، فراداستان، اختلال زبانی، بینامتنیت، انعکاس پیچیدگی و هزارتوهای هستی. این رمان اثری چندپاره محسوب می‌شود که بخش‌های متفاوت آن از نظر زمانی، مکانی و روایی فاقد تسلسل خطی و توالی منطقی است. رحیم‌بیکی، براتی و هاشمی (۱۳۹۵) نیز با بهره‌گیری از مفاهیم سبک‌شناسی لایه‌ای، یعنی سطح‌های بلاغی و ایدئولوژیک، چگونگی کاربست مفاهیم فلسفهٔ پسامدرن را در زبان رمان‌های پسامدرن تحلیل کرده‌اند. این رمان‌ها بیشتر با تکیه بر صناعت‌های بلاغی در حوزهٔ معنایی شکل گرفته‌اند. تنها عنصر بلاغی سبک‌ساز در حیطهٔ آرایه‌های لفظی این آثار نیز آیرونی[۲] است.

کافالنوس[۳] (۱۹۹۲) انواع عدم قطعیت را در روایت‌های پسامدرن بررسی می‌کند و می‌گوید روایت‌های پسامدرن دست‌کم در یکی از سه پارامتر فابیولا[۴]، ترتیب سوژه،[۵] یا کانون‌سازی سوژه[۶] عدم قطعیت را نشان می‌دهند؛ اما هیچ روایتی نیست که در هر سه پارامتر غیرقطعی باشد. فابیولا انتزاعی از رویدادهای یک روایت است که به‌ترتیب زمانی و سببی مرتب شده است. سوژه چگونگی تجلی فابیولا (به‌صورت واژه یا تصویر) است که زاویهٔ دید و شیوه‌های بیانی زمانمند (ترتیب، دیرش و بسامد) را درهم می‌آمیزد. کانون‌سازی نیز جهت‌گیری انتخاب‌شده در روایت است؛ یعنی همان زاویهٔ

دیدی که رویدادها از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شوند. بکتیر[۷] (۲۰۰۹) هم عناصر روایی پسامدرن را در *دن کیشوت*[۸] اثر سروانتس[۹] تحلیل کرده است. مولستاک[۱۰] (۲۰۱۴) وجود هزارتو را در چند داستان پسامدرن بررسیده است. این داستان‌ها شیوه‌ای برای جست‌وجو، کشف و غلبه بر هزارتوهای ساخته‌شده از تجربیات زندگی روزمره را ارائه می‌دهند.

۲. چارچوب نظری

اکثر روایت‌ها چیزی بیشتر از بندهای ترتیب‌یافتهٔ زمانمند ارائه می‌دهند. به‌گفتهٔ سیمپسون (2004: 19)، روایت به گسترش و پیچیدگی نیاز دارد؛ همچنین درجه‌ای از شکوفایی سبکی لازم است تا در آن ردّی از فردیت و شخصیت برجای گذارد. دو جزء بنیادین روایت عبارت‌اند از: طرح و گفتمان:

> واژهٔ طرح به خط داستان انتزاعی یک روایت اشاره دارد؛ اما گفتمان روایت شامل شیوه‌ای است که به‌وسیلهٔ آن طرح داستان روایت می‌شود. برای مثال گفتمان روایت اغلب با استفاده از شیوه‌های سبکی‌ای مانند پس‌نگاه[۱۱]، پیشگویی[۱۲] و تکرار[۱۳] توصیف می‌شود؛ شیوه‌هایی که ترتیب زمانی اصلی طرح روایت را به‌هم می‌ریزند (Ibid., 20).

سیمپسون برای تحلیل روایت مدلی را پیشنهاد می‌کند که شامل شش واحد به شرح زیر است:

۱. رسانهٔ متنی:[۱۴] رسانهٔ متنی مجرای ارتباط فیزیکی است که از طریق آن، داستان روایت می‌شود. فیلم، رمان، موسیقی و کاریکاتورهای روایتگر نمونه‌هایی از رسانه‌های روایتی‌اند (Ibid., 20-21).

۲. رمز زبانی‌جامعه‌شناختی:[۱۵] رمز زبانی‌جامعه‌شناختی از طریق زبان، زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و زبان‌شناختی‌ای را که روایت را می‌سازند، بیان می‌کند (Ibid., 21). در یک متن ممکن است چندین زبان وجود داشته باشد؛ اما بعضی متن‌ها فقط یک زبان دارند که در این صورت، باید در آن‌ها گونه‌های درون‌زبانی‌ای همچون گویش‌های

فردی، گویش‌ها، لهجه‌ها، گونه‌های کاربردی و ضدزبان‌ها را درنظر بگیریم (Ibid., 102-104).

۳. شخصیت‌پردازی[۱۶] ۱: اعمال و رویدادها:[۱۷] این بخش ارتباط شخصیت‌پردازی با اعمال و رویدادهای روایت را توصیف می‌کند (Ibid., 21). چارچوب زبانی‌ای که این جنبه از سازمان‌دهی روایت را دربرمی‌گیرد، نظام گذرایی هلیدی[۱۸] است (Ibid., 74-75) که شامل شش نوع فرایند معنایی است: مادی، ذهنی، رابطه‌ای، رفتاری، کلامی و وجودی (Ibid., 22). در ادامه برای نمونه، دو مورد از این فرایندها توضیح داده می‌شود:

فرایندهای مادی: فرایندهای مربوط به انجام دادن هستند و شامل دو شرکت‌کنندهٔ اصلی‌اند: عملگر (الزامی) و هدف؛ مانند: من (عملگر) دنیل (هدف) را نیشگون گرفتم (فرایند) (Ibid., 22-23).

فرایندهای رابطه‌ای: فرایندهایی هستند مربوط به بودن در مفهوم ویژهٔ برقراری ارتباط بین دو چیز؛ مانند: ارائهٔ پل بسیار پرشور و هیجان‌انگیز بود (فرایند) (Ibid., 24).

۴. شخصیت‌پردازی ۲: زاویهٔ دید:[۱۹] این بخش در جست‌وجوی رابطهٔ بین شیوهٔ روایتگری و زاویهٔ دید یک شخصیت یا راوی است (Ibid., 21). سیمپسون با توجه به نوع راوی، دو گونه روایت را برمی‌شمرد: روایت‌های هم‌داستان[۲۰] و دگرداستان[۲۱]. روایت‌های هم‌داستان توسط راوی اول‌شخص روایت می‌شود؛ اما روایت‌های دگرداستان توسط راوی سوم‌شخص (Ibid., 28).

سیمپسون در طرح خود نُه گونه روایتگری را از هم متمایز کرده است. ابتدا تمایزی سه‌گانه بین روایت‌ها قائل می‌شود: روایت اول‌شخص، سوم‌شخص بازتابگر[۲۲] و سوم‌شخص روایتگر. دومین محوری که سیمپسون براساس آن انواع روایتگری را از یکدیگر بازمی‌شناسد، مبتنی بر وجهیت است: وجهیت مثبت، منفی و خنثی. وجهیت گفته‌ها را با بعضی تعهدات و محدودیت‌های گوینده یا نویسنده‌اش می‌آراید (Toolan, 2001: 70-71). با تلفیق این دو محور، نُه شیوهٔ روایتگری مدل سیمپسون به‌دست می‌آید. در ادامه به‌اختصار به ویژگی‌های متن‌هایی اشاره می‌شود که سایه‌روشن وجهیت

منفی در آن‌ها غالب است. در متن‌های دارای سایه‌روشن وجهیت منفی،[۲۳] راوی سردرگم عدم اطمینان خود از رویدادها و انگیزه‌های شخصیت‌ها را اغلب از طریق ساختارهایی بیان می‌کند که اساس آن‌ها درک انسانی است (گویی، ظاهراً و غیره) (Simpson, 2004: 127). در این متن‌ها، فعل‌های شناختی مبتنی بر گمان، مانند «تصور کردن»، هم وجود دارد. بسیاری از این ویژگی‌ها را می‌توان تحت عنوان «واژه‌های بیگانگی»[۲۴] طبقه‌بندی کرد (Toolan, 2001: 72).

سیمپسون در ادامهٔ این قسمت به گونه‌های مختلف ارائهٔ گفتار و تفکر شخصیت‌ها در داستان اشاره می‌کند: جملات روایی محض، گفتمان مستقیم، گفتمان غیرمستقیم، گزارش روایی گفتار و گزارش روایی تفکر.

جملات روایی محض: هنگامی که اعمال روایت‌شده برای هر شاهد دقیقی قابل رؤیت باشد، آن‌ها را جملات روایی محض می‌خوانیم؛ مانند: او کنار پنجره نشسته بود (Ibid., 119).

گفتمان مستقیم: گفتار و تفکر مستقیم به‌ترتیب گفتار واقعی شخصیت و واژه‌های دقیقی را که او در فکر خود پرورده است، گزارش می‌دهد (Ibid., 120). گونهٔ آزاد آن‌ها نیز با برداشتن بند گزارش‌دهنده یا گیومه‌ها و یا هر دو به‌دست می‌آید (Simpson, 2004: 84)؛ مانند: «فردا به اینجا خواهم آمد» (گفتار مستقیم آزاد) (Ibid., 32).

گفتمان غیرمستقیم: گفتار و تفکر غیرمستقیم واژه‌های شخصیت را بیان می‌کند؛ اما به‌صورتی طراحی شده است تا زاویهٔ دید راوی را نشان دهد (Toolan, 2001: 120). گونهٔ آزاد آن‌ها نیز با برداشتن بند گزارش‌دهنده و گیومه حاصل می‌شود؛ مانند: او روز آینده آنجاست (گفتار غیرمستقیم آزاد) (Simpson, 2004: 84).

گزارش روایی گفتار و تفکر: این تکنیک‌ها شامل یک راوی است که گفتار یا تفکر وقوع‌یافته را گزارش می‌دهد، البته بدون اینکه کوچک‌ترین اشاره‌ای به واژه‌هایی که دقیقاً استفاده شده است، در آن‌ها وجود داشته باشد؛ مانند: او از طرح‌هایش برای روزهای آتی صحبت کرد (گزارش روایی گفتار) (Ibid., 32).

۵. ساختار متنی:[۲۵] ساختار متنی شیوه‌ای را که واحدهای روایتی در داستان در کنار یکدیگر آرایش می‌یابد، توضیح می‌دهد (Simpson, 2004: 21). در این بخش،

سیمپسون مدل‌های روایتی پراپ[۲۶] (Ibid., 70-71) و لباو[۲۷] را معرفی می‌کند (Ibid., 114-116).

در حرکت از سطح داستان به‌سوی متن، ژنت[۲۸] به ترتیب[۲۹] اشاره می‌کند که عبارت است از روابط بین توالی مفروض رویدادها در داستان و ترتیب واقعی بازنمایی آن‌ها در متن. ژنت هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ رویدادها در متن را نسبت به ترتیبی که ظاهراً در داستان اتفاق افتاده است، نابهنگامی[۳۰] می‌داند. نابهنگامی دو گونه است: تأخر[۳۱] و تقدم[۳۲] (Toolan, 2001: 42-43).

تأخر حرکت نابهنگام به زمان گذشته است. تأخر می‌تواند هم‌داستانی یا دگرداستانی باشد، بسته به اینکه حامل اطلاعاتی است درمورد همان شخصیت یا خط داستانی که بلافاصله قبل از آن در متن آمده یا اطلاعاتی دربارهٔ شخصیت یا رویدادی دیگر (Ibid., 43). تأخر همچنین بیرونی یا درونی است. تأخر بیرونی عبارت است از حرکت رو به عقب به زمانی قبل از آغاز متن. اما تأخر درونی حرکت رو به عقب در محدودهٔ داستان است (Ibid., 46). تقدم نیز حرکت نابهنگام به زمان آینده است (Ibid., 43) و ممکن است هم‌داستانی یا دگرداستانی و همچنین دورنی یا بیرونی باشد (Ibid., 47).

۶. بینامتنیت[۳۳]: هر گفتاری همواره با گفتارهای دیگر در ارتباط است. باختین[۳۴] برای اشاره به این رابطه، از اصطلاح گفت‌وگومندی[۳۵] استفاده کرد (تودوروف[۳۶]، ۱۳۷۷: ۱۲۱ـ۱۲۲). سپس کریستوا[۳۷] در شرح آثار باختین برای مخاطبان غربی، اصطلاح بینامتنیت را مطرح کرد. کریستوا می‌گوید: «بینامتنیت جابه‌جایی یک یا چند نظام نشانه‌ای با نظام نشانه‌ای دیگر است، همراه با تولید یک موقعیت صریح و مشخص جدید» (1980: 15). به‌اعتقاد جانستون[۳۸] (2008: 164)، متن‌ها می‌توانند ردهای بینامتنی دیگر متن‌ها را به‌شیوه‌های مختلف در خود داشته باشند؛ از مستقیم‌ترین تکرار تا غیرمستقیم‌ترین تلمیح. داستان روایی نیز، مانند دیگر نوشته‌ها، در خلأ اجتماعی و تاریخی اتفاق نمی‌افتد و غالباً به‌صورت بینامتنیت غیرصریح یا آشکار، متن‌ها و تصویرهای دیگر را منعکس می‌کند (Simpson, 2004: 21).

۳. تحلیل داده‌ها

با توجه به مؤلفه‌های موجود در الگوی سیمپسون، به بررسی شیوهٔ روایت‌پردازی پیکرهٔ مورد پژوهش می‌پردازیم. روایت *شب ممکن* از طریق رسانهٔ رمان بیان شده است. در این رمان سه زبان فارسی، انگلیسی و فرانسوی به‌کار رفته است. جملات انگلیسی و فرانسوی که بیشتر در فصل اول رمان به‌چشم می‌خورد، باآنکه به شناخت بیشتر سطح فرهنگی و اجتماعی شخصیت‌ها کمک می‌کند، برای خوانندگانی که به این دو زبان تسلط ندارند، نوعی گسستگی در متن محسوب می‌شود که خود از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است؛ مانند:

با لهجهٔ بد و عصاقورت‌دادهٔ پاریسی گفت:

-Rien n’est meilleur dans le monde qu’on se promène aux bords de la Seine à minuit avec un bon ami. …

شاید بدترین جواب همین بود، اما آن لحظه به خوب‌ها و بدها فکر نمی‌کردم:

-Sacred patriotic love, lead and support our avenging arms. Liberty, cherished liberty, fight back with your defenders! (شهسواری، ۱۳۸۸: ۴۰)

سیمپسون (2004: 107) برای سازمان‌دهی گونه‌های مختلف زبان در روایت، جدول زیر را ارائه می‌دهد.

جدول ۱. رمز زبانی‌جامعه‌شناختی

ویژگی رمز زبانی‌جامعه‌شناختی		نمونه‌ها در متن	توضیح و تفسیر
لهجه	پرستیژ/ استاندارد	حتماً شنیده‌ای که منتقدان نویسندگان شکست‌خورده‌اند ...	فارسی معیار
	غیراستاندارد		
گویش	استاندارد		فارسی معیار
	غیراستاندارد		
موضوع	موضوع اصلی گفتمان		نگارش رمان توسط نویسنده‌ای که هفت

			سال است هیچ داستانی ننوشته.
	موضوع‌های دیگر گفتمان		زندگی جوان تحصیل‌کردهٔ شهرستانی در تهران، روابط و معاشرت‌های ناسالم جوانان.
شرکت‌کننده	شرکت‌کنندهٔ اصلی گفتمان	مازیار	استاد دانشگاه، زبان‌شناس، فیلم‌نامه‌نویس و منتقد ادبی.
	دیگر شرکت‌کنندگان گفتمان	هاله، سمیرا، سارا	شخصیت‌هایی که هریک به‌گونه‌ای با مازیار همراه می‌شوند.
شیوه			نوشتار (رمان)
واژهٔ ضدزبان			
گویش فردی (ویژگی‌های گفتار فردی)		اوهوی آباجی این ماسماسک که داشت صدایمان را حبس می‌کرد...	گونهٔ گفتاری سمیرا که دختری خیابانی است.

همان‌طور که جدول بالا نشان می‌دهد، غیر از جملات غیرفارسی، بقیهٔ متن به زبان فارسی معیار است. داستان *شب ممکن* در تهران امروز و در میان جوانان تحصیل‌کرده و قشر فرهنگی جامعه اتفاق افتاده است. موضوع اصلی این روایت نوشتن رمان توسط نویسنده‌ای است که دیگر قطعیت راضی‌اش نمی‌کند و هفت سال است که هیچ داستانی ننوشته است: «هفت سال است که به بهانه‌های مختلف چیزی نمی‌نویسی و نگو که نه، [...] تو را به جان هر کی دوست داری از این مزخرفاتی که این سال‌ها می‌پرانی دست

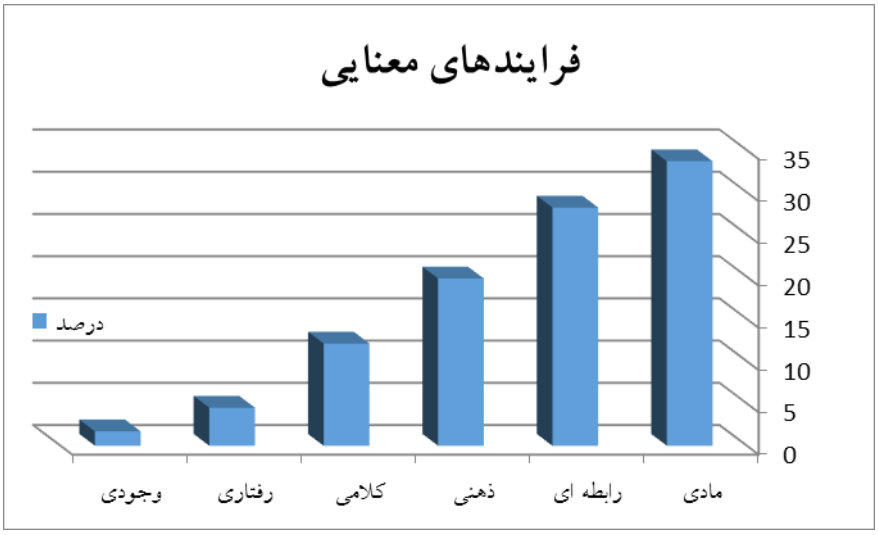
بردار. اینکه می‌گویی دیگر قطعیت راضی‌ات نمی‌کند [...]» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۵۸). شخصیت اصلی این رمان مازیار است که زبان‌شناس، استاد دانشگاه، فیلم‌نامه‌نویس و منتقد ادبی است و در کار خود بسیار موفق و سرشناس: «اگر نگویم بزرگ‌ترین منتقد ماست، [...] ولی مسلّماً این روزها معروف‌ترینشان است. [...] دکتر جوان‌بخت مثل سگ باسواد است. انگلیسی و فرانسه و عربی را خیلی خوب می‌داند» (همان، ۱۵۲). هاله، سمیرا و سارا شخصیت‌های دیگری هستند که هریک به‌گونه‌ای با مازیار در ارتباط‌اند. لحن و واژگان موجود در کلام سمیرا که به‌عنوان دختری خیابانی از او یاد شده است، طوری انتخاب شده که معرِف شرایط اجتماعی‌اش باشد. این لحن و واژگان گفتار سمیرا را از سایر شخصیت‌ها کاملاً متمایز کرده است (یک نمونه از آن در جدول ذکر شده است).

واحد بعدی مدل سیمپسون بررسی شخصیت‌پردازی از طریق تعیین فرایندهای معنایی است. میزان فرایندهای معنایی موجود در این رمان به این شرح است:

جدول ۲. فرایندهای معنایی

فرایندهای معنایی	تعداد	درصد
مادی	۲۸۷۰	۳۳/۷
رابطه‌ای	۲۳۹۵	۲۸/۲
ذهنی	۱۶۸۰	۱۹/۸
کلامی	۱۰۳۳	۱۲/۱
رفتاری	۳۸۰	۴/۵
وجودی	۱۴۷	۱/۷
کل	۸۵۰۵	۱۰۰

میزان فرایندهای یافت‌شده به‌صورت درصد در نمودار زیر نشان داده شده است:



شکل ۱. فرایندهای معنایی

همان‌طور که مشخص است، فرایندهای مادی و رابطه‌ای بیشترین مقدار را داراست که نشان می‌دهد نویسنده بیشتر به توصیف و بیان مسائل عینی و بیرونی پرداخته است. برای مثال او حتی در توصیف احساس خواب‌آلودگی، علاوه‌بر فرایندهای ذهنی، از فرایندهای مادی هم استفاده کرده است: «خواب هم مثل چیزهای دیگر، همهٔ چیزهایی که به آدم مربوط است، وقتی می‌خواهی نیست و وقتی نمی‌خواهی خودش را می‌کوباند به در و دیوار تا بیاید. [...] منتظر خوابی هستم که با التماس دارد می‌آید» (همان، ۱۲۱ـ۱۲۲).

در این رمان، جملاتی وجود دارد که راوی در هریک ظاهراً نقش عامل انسانی را حذف کرده است تا شاید آن را به حاشیه براند:

> به سقف نگاه می‌کنم که یک روزی همه‌اش یک‌دست سفید بوده، حالا از ضیافت دود سیگار، حاشیه‌ها کدرتر و وسط روشن... انگار اول نمی‌خواسته این هم‌نشین را که انگل‌وار به دورش می‌پیچیده به خود بپذیرد، اما بعد، بعد از یکی‌دو سال که دودها جایگاه خود را فهمیده‌اند و به حاشیه پناه آورده‌اند، یک طورهایی این هم‌نشینی عادتش شده (همان، ۱۲۳).

در اینجا راوی ظاهراً عامل انسانی را حذف کرده و درواقع با افعالی مانند «خواستن» و «فهمیدن» به «سقف» و «دود» ویژگی‌های انسانی بخشیده است تا قدری خود، شیوهٔ زندگی‌اش و تفکر خود دربارهٔ این زندگی را پنهان سازد. یا در جایی دیگر می‌گوید: «حتا[۳۹] اگر قبول کنیم ضرورت هدفمند تقدیر سبب شد چیزی بگوییم، اما حتماً کار صداقت کور تصادف بود که به‌جای اینکه بگوییم در خیابان‌های خیس شهر بچرخیم، گفتم: ‘برویم لواسان؟’» (همان، ۶۴) که مشخص است همه‌چیز را به حساب تقدیر و تصادف می‌گذارد و نه خود و تصمیم‌گیری‌های خویش. «وقتی رسیدم، پرادو مشکی [...] درست روبه‌روی در خانه پارک کرده بود» (همان، ۹۳). در اینجا نیز عامل انسانی فعلاً برای راوی که اولین بار است او را می‌بیند، ناشناخته و بی‌اهمیت است؛ پس راننده (کنشگر) را حذف و به‌جای آن «پرادو مشکی» را جایگزین می‌کند.

در این مدل، بررسی شخصیت‌پردازی از طریق بررسی زاویهٔ دید هم صورت می‌گیرد. رمان *شب ممکن* دارای پنج فصل است. فصل اول، باعنوان شب بوف، به‌صورت اول‌شخص و از دیدگاه شخصیت ـ راوی شرکت‌کننده که مخاطب هم دارد روایت می‌شود. راوی آن مازیار است که هاله را مورد خطاب قرار می‌دهد: «بی‌شک بی‌تو، بارها و بارها خواهم خندید. می‌دانم این‌قدر سربه‌هوا هستی [...] حتا یادت نمی‌آید یک روز قسم خوردم دیگر بی تو نخندم» (همان، ۷).

فصل دوم، باعنوان شب شروع، هم به‌صورت اول‌شخص و از دیدگاه شخصیت ـ راوی شرکت‌کننده که بازهم مخاطب دارد، روایت می‌شود. این بار مازیار خانم نویسنده‌ای را مورد خطاب قرار می‌دهد که بعد از هفت سال ننوشتن، می‌خواهد رمان هاله را بنویسد و مازیار هم قرار است اطلاعاتی دربارهٔ رابطهٔ خود و هاله دراختیار او بگذارد: «یادت می‌آید یک بار [...] گفتی با سارا معتمدی چه معامله‌ای کرده‌ام که این‌قدر داغان و خراب از من یاد می‌کند؟ [...] ماجرای من در روزنامه در همان روزی که برای اولین بار هاله را [...] دیدم، مربوط به سارا معتمدی بود» (همان، ۴۵).

شیوهٔ روایت فصل سوم، با عنوان شب واقعه، مکاتباتی است که بین هاله و نویسندهٔ مذکور صورت می‌گیرد. البته بازهم هر یادداشت به‌صورت اول‌شخص و از دیدگاه شخصیت ـ راوی شرکت‌کننده روایت می‌شود. در یکی، هاله نویسنده را مورد خطاب

قرار می‌دهد و در دیگری، نویسنده هاله را: «دو هفته پیش برای اولین بار که کارگر هتل یادداشت شما را داد بهم [...] فکر نمی‌کردم [...] بنشینم پشت لپ‌تاپ و برای شما پرحرفی کنم» (یادداشت هاله) (همان، ۸۳). «وقتی یادداشت شما رسید و گفتید این روزها تمایل دارید دربارهٔ بعضی موضوعات که به رابطهٔ شما و مازیار مربوط است حرف بزنید، دربارهٔ بدبیاری همیشگی خودم شک کردم» (یادداشت نویسنده) (همان، ۸۶ـ۸۷). هاله در میان یادداشت‌های خود، یادداشت‌های شخصی مازیار را هم برای خانم نویسنده می‌فرستد که آن‌ها هم به‌صورت اول‌شخص و البته از دیدگاه مازیار هستند، ولی این بار بدون مخاطب: «آفتاب زرد و شفاف هنوز هست، اما سرما از هر جا بتواند می‌خزد توی بدنم و باید فکری بکنم. [...] دستم را همراه گوشی می‌لغزانم توی جیب بارانی» (همان، ۹۳).

روایت فصل چهارم، باعنوان شب کوچک، به‌صورت مکالمه‌ای بین سمیرا و خانم نویسنده است: «یک سؤال بکنم ناراحت نمی‌شوی؟... با آن گندی که من دفعهٔ قبل زدم شما کلی برای ناراحت کردن من جا دارید. ... تیمسار می‌داند؟... چی را؟» (همان، ۱۴۶).

فصل پنجم، باعنوان شب شیان، به‌صورت اول‌شخص و از دیدگاه شخصیت ـ راوی شرکت‌کننده که مخاطب هم ندارد، روایت می‌شود. در این فصل، راوی آقای نویسنده است که درواقع نویسندهٔ اصلی رمان است که به توصیهٔ دوستش، مدیر هتل شیان، به آنجا می‌رود و شخصیت‌های رمانش را در هتل می‌یابد. «از میان کلماتی که در ذهنم می‌لولید و آن‌هایی که علی توفان‌وار صادر می‌کرد، کلمهٔ رسیدیم، مستقیم به گوش‌هایم رسید. شاید چون ماشین ایستاده بود» (همان، ۱۵۳).

پس روایت *شب ممکن* به‌صورت اول‌شخص و از دیدگاه شخصیت ـ راویان شرکت‌کننده در داستان انجام می‌شود؛ بنابراین روایتی هم‌داستان است؛ به این صورت که هر شخص می‌تواند از نظرگاه خودش ماجراها را تعریف کند و همین، گاهی اوقات باعث به‌وجود آمدن تناقض و عدم پیوستگی می‌شود که از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است.

وجهیت غالب در این رمان سایه‌روشن وجهیت منفی است؛ زیرا کلمات و جملات تردیدآمیز بسیاری در سراسر آن یافت می‌شود که باعث بروز عدم قطعیت در لحن متن شده است؛ مانند:

«ظاهراً وقتی بالاخره دوزاری پدر افتاده که حرف حساب آقا دکتر چیست [...] بادمجانی بفهمی‌نفهمی فرد اعلا می‌گذارد پای چشم آقای دکتر» (همان، ۸۵) (فصل سوم).

«به‌نظرم اینجا باید اتفاق مهمی بیفتد یا شاید هم افتاده که به همهٔ ما ربط دارد. فکر کنم دیگر دارم مزخرف می‌گویم» (همان، ۱۴۷)؛ «فکر کنم باز دارم، یعنی انگار باز دارم تند می‌روم [...]» (همان، ۱۴۸) (فصل چهارم).

واژه‌هایی که زیر آن‌ها خط کشیده شده، کلمات بیگانگی‌اند که لحن تردیدآمیزی را به بافت کلام بخشیده‌اند. البته مواردی وجود دارد که بدون وجود این کلمات هم، عدم قطعیت و تردید را به خواننده منتقل می‌کند؛ مانند: «همین حرف‌هاش هست که، همین‌طور حرف زدنش که این‌طور... خلسه و سستی... یک‌طور خوب... یک‌طور... یک‌طوری هست دیگر» (همان، ۱۳۶). در اینجا به‌نظر می‌رسد راوی درمورد احساسات خود مطمئن نیست. از طرف دیگر جمله‌هایی هم وجود دارد که با داشتن واژه‌های به‌ظاهر بیگانگی، به‌هیچ‌وجه حس عدم قطعیت و تردید را به متن نمی‌افزاید؛ مانند:

«ماشین را زدی توی دنده که از جا کنده شد و انگار داشت پرواز می‌کرد» (همان، ۲۲) (فصل اول).

«حتا چشم‌های هراسان علی که گویی برای بلعیدن فضا تا آن حد گشاد شده بود، کمکی نکرد» (همان، ۱۶۰) (فصل پنجم).

«انگار» و «گویی» در دو جملهٔ اخیر درواقع واژه‌های بیگانگی نیستند و راوی به‌جهت توصیف‌های تشبیهی و استعاری از آن‌ها بهره گرفته است؛ یعنی نسبت به موقعیت و شرایطی که بیان کرده، اطمینان و شناخت کافی داشته که آن‌ها را به این صورت توصیف کرده است. پس برای بررسی وجه غالب متن فقط پیدا کردن صوری واژه‌ها و توجه به ظاهر جملات کافی نیست؛ بلکه باید مفهوم آن‌ها را در بافت درنظر گرفت.

در روایت گفتار و تفکر شخصیت‌ها در رمان *شب ممکن*، غیر از گفتار غیرمستقیم آزاد و تفکر مستقیم، همهٔ انواع دیگر ارائهٔ گفتار و تفکر یافت می‌شود که تعداد آن‌ها در جدول زیر آمده است.

جدول ۳. شیوه‌های ارائهٔ گفتار و تفکر

شیوهٔ ارائه	تعداد
گفتار مستقیم	۴۲۲
گفتار مستقیم آزاد	۴۵۸
گفتار غیرمستقیم	۷۲
گزارش روایی گفتار	۹۱
تفکر مستقیم آزاد	۶۶۴
تفکر غیرمستقیم	۲۳۴
تفکر غیرمستقیم آزاد	۱۹۱
گزارش روایی تفکر	۳

غیر از موارد ذکرشده در جدول ۳، بقیهٔ جملات رمان به‌صورت جملات روایی محض هستند. در جدول بالا، ارائهٔ تفکر مستقیم آزاد بیش از همه خودنمایی می‌کند؛ به این دلیل که روایت رمان به‌صورت اول‌شخص است و راویان آن به میزان زیادی افکار، احساسات و دریافت‌های خود را بیان می‌کنند؛ مانند: «می‌دانستم حتا اگر بی تو بخندم، فکر نمی‌کنم دیگر بشود بی تو خندید. منظورم درست و حسابی است» (همان، ۱۳). البته این نتیجه با سایه‌روشن وجهیت منفی این روایت هم همخوانی دارد؛ زیرا بسیاری از این جملات با فعل‌ها و عبارت‌هایی مانند «فکر کردم»، «گمان می‌کردم»، «گمانم»، «به نظرم» و... همراه شده‌اند که درواقع عدم قطعیت و تردید را هم به روایت می‌افزایند.

پس از تفکر مستقیم آزاد، گفتار مستقیم آزاد بیشترین تعداد را دارد که از ۴۵۸ مورد، ۲۱۸ گفتهٔ آن بدون بند گزارش‌دهنده است که تعداد قابل توجهی است. فصل چهارم که به‌صورت مکالمهٔ سمیرا با خانم نویسنده روایت شده، به‌طور کامل از گفتار مستقیم آزاد بدون بند گزارش‌دهنده تشکیل شده است (۸۱ گفته)؛ «به آن‌هم می‌رسیم... درست است

که قبل از این فقط یک بار دیدمتان، اما بیشتر از آنکه فکر می‌کنید می‌شناسم‌تان... واقعاً؟!» (همان، ۱۴۴). ۱۳۷ مورد باقی‌مانده هم در فصل اول است. مشکلِ خواندن این‌گونه جملات و گفت‌وگوها آن است که در نگاه اول نمی‌توان فهمید که کدام شخصیت کدام جمله را گفته و همین سبب به‌وجود آمدن نوعی عدم پیوستگی در روایت شده که البته از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است.

سیمپسون برای بررسی ساختار متنی روایت به مدل‌های پراپ و لباو اشاره می‌کند که رمان *شب ممکن* با هیچ‌یک از این الگوها قابل بررسی نیست. الگوی پراپ که برای بررسی قصه‌های پریان مناسب است، شامل ۳۱ کنش ثابت، قابل پیش‌بینی و دارای توالی یکسان است. مدل لباو هم دارای شش بخش چکیده[۴۰]، جهت‌گیری[۴۱]، کنش گره‌افکن[۴۲]، ارزیابی[۴۳]، راه‌حل[۴۴] و پایانه[۴۵] است. کنش گره‌افکن درواقع هستهٔ روایت است که به‌صورت بندهای روایی با ترتیب زمانمند جلوه‌گر می‌شود و این دقیقاً همان چیزی است که در رمان *شب ممکن* وجود ندارد؛ البته چکیده، ارزیابی، راه‌حل و پایانه را هم نمی‌توان در این اثر مشخص کرد.

ساختار متنی این رمان را می‌توان در دو سطح بررسی کرد: ترتیب فصل‌ها و رویدادهای درون فصل‌ها. این تقسیم‌بندی با این مطلب که رمان در دو سطح و توسط دو نویسنده نوشته می‌شود، تناسب دارد.

فصل پنجم، شب شیان، فصل کلیدی و درواقع شروع ماجراست که با تأخیر آورده شده است. پس از فصل دوم، رمان ساختاری بازگشتی پیدا می‌کند؛ یعنی فصل سوم در هتل شیان اتفاق می‌افتد و نویسندهٔ خانم درحال مکاتبه با هاله است و گفته می‌شود که مازیار و سمیرا فوت کرده‌اند. فصل چهارم هم دوباره نویسندهٔ خانم را در هتل شیان می‌بینیم که درحال جمع‌آوری اطلاعات و بررسی ماجراها از نظرگاه سمیرا است و گفته می‌شود که مازیار و هاله فوت کرده‌اند. فصل پنجم هم به هتل شیان بازمی‌گردیم؛ جایی که هر دو نویسنده و تمام شخصیت‌های رمان جمع‌اند و درحال تعامل با یکدیگر.

فصل دوم، شب شروع، هفت ماه پس از شب بوف روایت می‌شود و راوی (مازیار) در آن با چندین تقدم و تأخر ماجراهای روز آشنایی‌اش با هاله (ماجراهای دفتر روزنامه، آشنایی با هاله و رفتن به مهمانی لواسان، بعد از مهمانی در خانه‌اش)، پیدا

کردن سمیرا و مرگ هاله و سمیرا را بیان می‌کند. این فصل با تأخر بیرونی آغاز می‌شود؛ یعنی راوی به زمانی قبل از ماجرای شب بوف می‌رود: «آن بعدازظهر اردیبهشتی، اگر با آن حال خراب از روزنامه نزده بودم بیرون، محال بود [...] به دختر [...] جلوم ترمز زد [...] گفت: 'آقا چهار پنج ساعت وقت مفت دارید برای یک خانم محترم؟' جواب مثبت بدهم» (همان، ۴۳). پس از آن راوی به متن اصلی بازمی‌گردد و در ادامهٔ فصل با چهل تأخر دیگر، ماجراهای روز آشنایی‌اش با هاله و پیدا کردن سمیرا در هتل شیان را شرح می‌دهد. البته راوی ماجراهای روز آشنایی‌اش با هاله را با پس‌نگاه‌های زمانمند بیان نمی‌کند؛ یعنی مثلاً مقداری از جریان آشنایی با هاله را شرح می‌دهد، سپس به متن اصلی بازمی‌گردد، دوباره به همان روز برمی‌گردد ولی به چند ساعت قبل از دیدن هاله و ماجراهای دفتر روزنامه را توضیح می‌دهد، دوباره به متن اصلی مراجعت می‌کند، سپس قدری به ماجرای پیدا کردن سمیرا می‌پردازد، دوباره به متن اصلی بازمی‌گردد و سپس ماجرای آشنایی‌اش با هاله را ادامه می‌دهد:

> از چند لحظه پیش ناگهان هاله ساکت شده بود. شاید او هم داشت با خودش فکر می‌کرد [...] [آشنایی با هاله] چیزی که شاید در آن موقع باید به آن فکر می‌کردم [...] این بود که چطور در عرض یک ساعت جمع شلوغ و پرسروصدای روزنامه تبدیل شد به یک ملاقات پرسکوت دونفره [...] [متن اصلی]. سرویس ادب و هنر را گذاشته بودیم روی سرمان. [...] [ماجرای همان روز در دفتر روزنامه] به‌نظرم برخی صفت‌ها ربطی به جنسیت ندارد. مثلاً سارا معتمدی را [...] با سمیرا [...] مقایسه کن [...] [متن اصلی] سرشان پایین بود و من تازه متوجه دختری تنها شدم که پشت میز روبه‌روی من داشت به پسرها نگاه می‌کرد. [...] [جریان پیدا کردن سمیرا] هاله معمولاً می‌توانست گریه‌ها و لبخندهایش را همان‌قدر که می‌خواست به‌نمایش بگذارد. [...] [متن اصلی] از ماشین که بیرون آمدم [...] از میان در نیمه‌باز که نگاهش کردم که لبخندی [...] [آشنایی با هاله] (همان، ۶۰ـ۶۴).

همین روند تا پایان فصل ادامه می‌یابد و بالاخره خواننده می‌تواند به‌تدریج با کنار هم گذاشتن این تأخرها و روایت‌های پاره‌پاره، موازی و درهم‌آمیخته از ماجراهای روز آشنایی با هاله و پیدا کردن سمیرا آگاهی یابد. پس این فصل هم ساختاری بازگشتی دارد. شایان ذکر است که یکی از پس‌نگاه‌های مذکور از نوع درونی است؛ زیرا پس از

شب بوف اتفاق افتاده است: «یک بار [...] بعد از شب بوف [...] از هاله پرسیدم ترجیح می‌دهی برایم اثیری باشی یا لکاته. چاقوی میوه‌خوری‌ای را که دستش بود گذاشت زیر گلویم [...]» (همان، ۵۳). روایت این فصل شش ماه پس از مرگ هاله و سمیرا اتفاق افتاده است، اما خواننده چیزی در این مورد نمی‌داند تا اینکه یک‌باره با این جمله مواجه می‌شود: «ما ایرانی‌ها با خاطرات مرده‌هامان زندگی می‌کنیم و برای من، هاله و سمیرا عزیزترین مردگان هستند» (همان، ۴۴). این تقدم خواننده را با سردرگمی مواجه می‌کند که چه رخ داده است و البته راوی تا پایان فصل هم هیچ اشاره‌ای به چگونگی ماجرا نمی‌کند.

همان‌طور که بیان کردیم، روایت فصل سوم، شب واقعه، را مکاتبات بین هاله و خانم نویسنده شکل می‌دهد و هاله در میان یادداشت‌های خودش، یادداشت‌های مازیار را هم برای او می‌فرستد؛ یادداشت‌هایی که با اظهارنظرهای هاله دستکاری و در متن اصلی به‌صورت ایتالیک مشخص شده‌اند. او درواقع در خلال یادداشت‌ها و خاطرات مازیار به متن اصلی و مکاتبهٔ خود با نویسنده بازمی‌گردد و پس از کمی توضیح، دوباره ادامهٔ یادداشت‌های مازیار را می‌بینیم:

> سرش از مرز سایه می‌گذرد. گردنبندی بزرگ [...] دور گردنش است [...] فکر می‌کنم شناخته. [یادداشت مازیار] *شناخته بودمش [...] مازیار به هر حال آدم ناشناخته‌ای نبود [...] بازی ماندن در سینمای ما را خوب یاد گرفته بود [...]* [اظهارنظرهای هاله] تکان نمی‌خورم و فقط نگاهش می‌کنم. فقط نگاهم می‌کند [...] [یادداشت مازیار] (همان، ۹۵ـ۹۶).

پس در این فصل هم جدا شدن از متن اصلی و بازگشت به آن را مشاهده می‌کنیم؛ پاره‌روایت‌های درهم‌آمیختهٔ مازیار و هاله که هریک از منظر خود به ماجرا نگاه می‌کنند. این فصل هم دارای چندین تأخر است: چهار مورد در یادداشت‌های هاله و سه مورد هم در یادداشت‌های مازیار. هاله با دو پس‌نگاه ماجرای شب مهمانی لواسان را از دیدگاه خودش بیان می‌کند که به همین وسیله تناقضی با بعضی از مطالب فصل قبل به‌وجود می‌آید که البته از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است: «تازه کتاب *عشق‌های خنده‌دار*[۴۶] میلان کوندرا[۴۷] را داده بود بخوانم و [...] تصمیم گرفتیم مثل شخصیت‌های

داستان ‘بازی اتواستاپ’ بازی‌اش را درآوریم، یعنی برای اولین بار است همدیگر را می‌بینیم» (همان، ۸۸ـ۸۹). «آن شب از مازیار خواستم با من به آن مهمانی بیاید و به آشوبی بگوید از این خبرها نیست» (همان، ۹۰). همان‌طور که گفتیم، در این فصل هاله بعضی از یادداشت‌های مازیار را برای خانم نویسنده می‌فرستد که یکی از پس‌نگاه‌های موجود در آن به این ترتیب است: «یک بار که دست هاله که شکلات طرفم گرفته بود [...] گفت: ‘از همین چیزهایت است که خوشم می‌آید، دروغ را هم با صداقت خرج می‌کنی [...]’ لب‌هایم را از روی کف دستش برداشتم: ‘اگر بدانم خیلی دروغکی است [...]’» (همان، ۱۳۲).

در فصل اول، شب بوف، هم یک تأخر وجود دارد که هم‌داستانی و درونی است:

> ساعت دو نیمه شب بود و تو بالاخره ماشین را نگه داشتی [...] بیشتر از ۴ ساعت رانده بودی [...] هتل شیان رفته بودیم [...] توی آن ۴ ساعت حداقل ۵۰ تا آینه‌بغل ماشین پارک شده، ترکانده بودی [...] جلو در قهوه‌ای بزرگی توی ولنجک پارک کرده بودیم (همان، ۲۴ـ۲۵).

راوی ماجراهای آن چهار ساعت را با کمی تأخیر شرح داده است.

در فصل چهارم، شب کوچک، نیز خانم نویسنده با دو تأخر بیرونی ماجراهای خود با مازیار را برای سمیرا شرح می‌دهد: «ده سال پیش من یک نویسندهٔ میان‌سال مثلاً موفق بودم و مازیار یک جوان گمنام. [...] جوانی [...] در زندگی‌ات پیدا می‌شود. [...] تو قهرمانش هستی» (همان، ۱۵۰)؛ «پس از ده سال بهت زنگ می‌زند و می‌گوید می‌خواهم ببینمت [...] می‌گویی حتماً [...]» (همان‌جا).

سرانجام در فصل آخر، شب شیان، راوی یعنی نویسندهٔ اصلی با یک تأخر ماجرای شروع نگارش رمان را بیان می‌کند:

> دو شب پیش بود که سرزده آمد سراغم و گفت: این دفعه ولت نمی‌کنم. هفت سال است به بهانه‌های مختلف چیزی نمی‌نویسی [...] همین روزها می‌آیم دنبالت و می‌برمت شیان. [...] تا وقتی یک چیز حسابی شروع نکردی، اجازه نداری بیرون بیایی (همان، ۱۵۸).

شب ممکن مملو است از روابط بینامتنی در حوزه‌های مختلفی همچون مکان، اشخاص، آثار هنری، ادبی و فلسفی و غیره که نمونه‌هایی از آن‌ها در جدول ۴ آمده است.

جدول ۴. بینامتنیت

حوزهٔ رابطهٔ بینامتنی	نمونه از متن
مکان	رستوران بوف، بیمارستان آتیه، صحرای نوادا، ولنجک
شخصیت ادبی	گرین[۴۸]، هدایت، مینوی، امیرخانی
شخصیت علمی	دکتر باطنی، اسپینوزا[۴۹]، هوسرل[۵۰]، شایگان
شخصیت هنری	دگا[۵۱]، گلزار، شجریان، کورتیس[۵۲]
شخصیت تاریخی (سیاسی)	لوئی سیزدهم، حسن صباح، ناصرالدین شاه، کرباسچی
آثار و نظریه‌های فلسفی	*اخلاق*[۵۳]، *تاریخ فلسفه*،[۵۴] تئوری سقوط تمدن‌ها
آثار هنری	غریزهٔ اصلی،[۵۵] بالرین، هامون، ode to my family
آثار ادبی	*شاهنامه*، *مقلدها*[۵۶]، *بوف کور*، «پری کوچک غمگین»
شخصیت آثار ادبی	سهراب، تون‌تون ماکوت، سانچوپانزا، پیران ویسه
گروه موسیقی	Therion, Cranberies
شعر، ضرب‌المثل، اصطلاح	نوش‌داروی پس از مرگ سهراب، هرچیز که خوار آید، یک روز به کار آید.
رویدادهای مذهبی	داستان از آب گرفتن حضرت موسی، غیبت‌های صغرا و کبرا، سعی میان دیوار و میز

آگاهی از هریک از این روابط بینامتنی منجر به درک عمیق‌تر متن می‌شود. مثلاً خواننده‌ای که با گروه موسیقی راک Cranberies و ترانهٔ Ode To my Family آشنا باشد، بهتر می‌تواند به روحیات و خصوصیات شخصیتی که به این نوع موسیقی گوش می‌دهد پی ببرد و وقتی که می‌گوید: «دستش را حلقه کرده دور گردنم و حالا که موسیقی رسیده به ترک Ode to my Family حس می‌کنم از خودم بدم نیامده»، بهتر می‌تواند احساسات آن لحظهٔ او را درک کند. نویسنده تعدادی از این روابط بینامتنی را

به‌گونه‌ای توضیح می‌دهد که خواننده علت مطرح شدن آن‌ها را کاملاً درک می‌کند؛ مانند:

> وقتی به‌عنوان یک جوان جویای نام تازه آمده بودم تهران، همیشه به یاد دارتن‌یان بودم. قهرمان اصلی رمان *سه تفنگدار*[۵۷] [...] او را در صحنهٔ اول رمان می‌بینم که جوان است و بیشتر از هرچیزی درپی افتخار. [...] از دروازهٔ پاریس می‌گذرد [...] کمی ترسیده [...] اما به خودش قول می‌دهد یک روز بالاخره از دل همین شهر پرغوغا عصای مارشالی را به‌دست آورد (همان، ۵۶).

با کمک این رابطهٔ بینامتنی، خواننده به‌طور کامل به افکار و احساسات راوی پی می‌برد. اما مواردی هم هست که کاملاً برعکس است:

> وقت هیچ کداممان را تلف نمی‌کنم، از خیر بی‌طرفی می‌گذرم و اسلحهٔ چخوف[۵۸] را که باید در یک جایی شلیک شود، می‌بوسم و به گوشه‌ای پرت می‌کنم و با نگاهی کاملاً قضاوتگر و [...] احساساتی و... چیزهایی دربارهٔ نوشته‌ات [...] می‌نویسم (همان، ۴۵).

خواننده‌ای که با اصطلاح «اسلحهٔ چخوف» مأنوس نباشد، دچار نوعی سردرگمی می‌شود و گسستی را در متن احساس می‌کند.

۴. نتیجه

در این پژوهش، روایت‌پردازی رمان *شب ممکن* را از منظری زبان‌شناختی بررسی کردیم. براساس انگارهٔ تحلیل روایت سیمپسون، این اثر از طریق رسانهٔ رمان روایت‌شده است. جملات و عبارت‌های فارسی، انگلیسی و فرانسوی و همچنین گویش‌های فردی موجود در آن معرِف سطح فرهنگی و اجتماعی شخصیت‌هاست. علاوه‌بر این، جملات غیرفارسی آن برای خوانندگان ناآشنا با این زبان‌ها نوعی گسستگی در متن محسوب می‌شود. بررسی شخصیت‌پردازی این اثر از طریق فرایندهای معنایی بیانگر آن است که فرایندهای مادی بیش از دیگر فرایندها در آن کاربرد داشته و این به آن معناست که نویسنده بیشتر به توصیف مسائل عینی و بیرونی پرداخته است. حتی گاهی برای توصیف مفاهیم ذهنی هم از فرایندهای مادی استفاده کرده است. بررسی شخصیت‌پردازی از طریق زاویهٔ دید نیز گویای آن است که روایت این رمان به‌صورت

اول‌شخص و از دیدگاه شخصیت ـ راویان شرکت‌کننده در داستان انجام شده؛ پس روایتی هم‌داستان است. هریک از راویان اول‌شخص این رمان از نظرگاه خود ماجراها را تعریف می‌کنند که همین سبب می‌شود در بعضی از بخش‌ها تناقض و گسستی به‌وجود آید که خود از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرن است. وجهیت غالب در این رمان سایه‌روشن وجهیت منفی است؛ زیرا واژه‌های بیگانگی فراوانی در آن به‌چشم می‌خورد؛ البته مفهوم این واژه‌ها را باید در بافت کلام مورد توجه قرار داد؛ به این دلیل که تعدادی از این واژه‌ها درواقع واژه‌های بیگانگی نیست و درجهت توصیف‌های تشبیهی و استعاری به‌کار رفته است نه بخشیدن لحن تردیدآمیز به متن. در گزارش گفتار و تفکر شخصیت‌ها، همهٔ انواع ارائهٔ گفتار و تفکر در آن دیده می‌شود، غیر از گفتار غیرمستقیم آزاد و تفکر مستقیم که در متن روایی این اثر، بیش از همه تفکر مستقیم آزاد جلوه‌گر است. دلیل این موضوع آن است که روایت رمان به‌صورت اول‌شخص است و راویان آن مدام درحال بیان افکار، احساسات و دریافت‌های خود هستند که این مسئله با غالب بودن سایه‌روشن وجهیت منفی اثر هم سازگاری دارد؛ زیرا شخصیت‌ها به میزان زیادی با افعالی مانند «فکر کردم»، «نمی‌دانم» و «گمان می‌کردم» هم افکار و دریافت‌های خود را بیان می‌کنند و هم لحنی غیرقطعی و تردیدآمیز را به متن می‌افزایند. سراسر این رمان مملو است از روابط بینامتنی که تعدد آن‌ها و چگونگی کاربرد و توضیح تعدادی از آن‌ها سبب سردرگمی خوانندگانی می‌شود که از آن‌ها آگاهی ندارند؛ پس به‌نوعی متن را ناپیوسته می‌یابند. اما ساختار متنی این اثر را با الگوهای مورد نظر سیمپسون (الگوهای پراپ و لباو) نمی‌توان بررسی کرد. براساس نظریهٔ نابهنگامی ژنت، این رمان، هم در ترتیب فصل‌ها و هم در سطح فصل‌های دوم و سوم، ساختاری بازگشتی دارد؛ ساختاری که با پاره‌روایت‌های درهم‌آمیخته شکل گرفته است. بنابراین گسستگی و عدم قطعیت در این رمان از طریق جملات غیرفارسی، راویان مختلف با روایت‌های متفاوت، سایه‌روشن وجهیت منفی، واژه‌های بیگانگی، گزارش دریافت‌ها و افکار شخصیت‌ها به‌وسیلهٔ تفکر مستقیم آزاد، نابهنگامی‌ها و روابط بینامتنی متعدد بازنمایی شده است.

به‌نظر می‌رسد انگارهٔ تحلیل روایت سیمپسون الگوی مناسبی برای تفسیر و بررسی رمان‌های پسامدرن نیست؛ زیرا فقط از طریق پنج واحد از این الگو می‌توان به بررسی روایت در این رمان‌ها پرداخت؛ یعنی رسانهٔ متنی، رمز زبانی‌جامعه‌شناختی، شخصیت‌پردازی ۱: اعمال و رویدادها، شخصیت‌پردازی ۲: زاویهٔ دید و بینامتنیت. پس رمان‌هایی که ساختار غیرخطی دارند و رویدادهایشان با ترتیبی زمانمند روایت نشده‌اند، با این انگاره قابل بررسی نیستند. بنابراین فرضیهٔ مطرح‌شده در این پژوهش، مبنی بر کارآمدی الگوی سیمپسون در تفسیر و بررسی رمان‌های پسامدرن، تأیید نمی‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. parody
2. irony
3. Kafalenos
4. fabula
5. sjužet sequence
6. sjužet focalization
7. Baktir
8. *Don Quixote*
9. Cervantes
10. Muhlstock
11. flashback
12. prevision
13. repetition
14. textual medium
15. Sociolinguistic code
16. Characterization
17. actions and events
18. Halliday
19. point of view
20. homodiegetic
21. heterodiegetic
22. reflector
23. negative shading
24. words of estrangement
25. Textual structure
26. Propp
27. Labov
28. Genette
29. order

30. anachrony
31. analepsis
32. prolepsis
33. Intertextuality
34. Bakhtin
35. dialogism
36. Todorov
37. Kristeva
38. Johnstone

۳۹. در رمان *شب ممکن* «حتی» به این شکل نوشته شده است: «حتا».

40. abstract
41. orientation
42. complicating action
43. evaluation
44. resolution
45. coda
46. *Laughable Loves*
47. Kundera
48. Greene
49. Spinoza
50. Husserl
51. Degas
52. Curtis
53. *Ethics, Demonstrated in Geometrical Order*
54. *The Story of Philosophy*
55. Basic Instinct
56. *The Comedians*
57. *Les Trois Mousquetaires*
58. Chekhov

منابع

پاینده، حسین (۱۳۸۹). «صناعت‌پردازی پسامدرن در رمان شب ممکن: روایت‌های ممکن». *روزنامهٔ شرق*. ش۱۰۰۱ و ۱۰۰۲.

پیروز، غلامرضا، زهرا مقدسی و محدثه فتوت (۱۳۹۰). «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش نوشتهٔ رضا براهنی». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. س۳. ش۱. صص۱۳۳ـ۱۵۷.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.

رحیم‌بیکی، ساناز، محمود براتی و مرتضی هاشمی (۱۳۹۵). «تحلیل سطح بلاغی (ادبیت) و ایدئولوژیک (اندیشگانی) زبان در رمان‌های پسامدرن ایرانی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۹. ش۳۳. صص ۱۵۱ـ۱۷۵.

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

Baktir, H. (2009). Postmodern narrative elements in Cervantes' Don Quixote. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı*, *2*, 22/8/2018. Received from: https://dergipark.org.tr/download/article-file/219509.

Johnstone, B. (2008). *Discourse analysis*. Malden, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing.

Kafalenos, E. (1992). Toward a typology of indeterminacy in postmodern narrative. *Comparative Literature*, *44*(4), 1/8/2018. from: www.jstor.org.

Kristeva, J. (1980). *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.

Muhlstock, R. L. (2014). *Literature in the Labyrinth: classical myth and postmodern multicursal fiction*. PhD Dissertation. State University of New York. 22/8/2018. Received from: https://pqdtopen.proquest.com/doc/1620249736.html?FMT=AB.

Payandeh, H. (2010). Postmodern figures of speech in *The Possible Night* novel: possible narratives (in Farsi). *Shargh Newspaper*, 1001 & 1002.

Pirouz, Gh. R., Moghaddasi, Z., & Fotovvat, M. (2011). A study of postmodern components in *Lady Azadeh and Her Author* novel by Reza Barahani (in Farsi). *Sociology of Art and Literature*, *3*(1), 133-157.

Rahim Beiki, S., Barati, M., & Hashemi. M. (2016). Analysis of rhetorical and ideological levels of language in Iranian postmodern novels (in Farsi). *Literary Criticism Quarterly*, *9*(33), 151-175.

Shahsavari, M. H. (2009). *The possible night* (in Farsi). Tehran: Cheshmeh Publishing.

Simpson, P. (2004). *Stylistics, a resource book for students*. London and New York: Routledge.

Todorov T. (1998). *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle* (translated into Farsi by Daryoush Karimi). Tehran: Markaz Publishing.

Toolan, M. (2001). *Narrative, a critical linguistic introduction*. London and New York: Routledge.

The Representation of Narratorial Mode of Postmodern Novels According to Simpson's Linguistic-Literary Model: A Case Study of *The Possible Night*

Fatemeh Fooladi [1], Ferdows Aghagolzadeh [2*], Arsalan Golfam[3]

1. PhD Candidate of General Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
2. Professor of Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
3. Associate Professor of Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 15/12/2020 Accepted: 11/02/2021

Abstract

Some linguistic theories claim that they have the capacity of describing and explaining all kinds of narratives, one of which is Simpson's linguistic-literary model. This essay, in a descriptive-analytic method, studies narratorial mode of *The Possible Night* by Mohammad Hassan Shahsavari according to the model mentioned, in order to show the characteristics of the narrative structure of this postmodern novel, and also evaluate the efficiency of Simpson's narrative analysis model in studying postmodern novels. Extracting essential textual instruments like languages and intra-lingual variations, different types of process, modes of speech and thought presentation, words signifying modality, analepses, prolepses and intertextual relations and their analysis, it was revelead that this novel is analyzable according to five units of Simpson's model. Languages and idiolects of characters represent their social and cultural levels, material process has been used more than other processes; this story is narrated in the first-person and from the viewpoint of participating character-narrators; free direct thought is found more than other types of speech and thought presentation; the dominating modality is negative and this story involves intertextual relations in different fields such as places, characters and literary, and artistic and philosophical works. However, textual structure of this novel is not analyzable through Simpson's model.

Keywords: *The Possible Night*; postmodern novel; Simpson; narratology.

* Corresponding Author's E-mail: ferdowsg@yahoo.com