

## عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن

نعمت‌الله ایران‌زاده<sup>۱</sup>

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

نقیسه لیاقی مطلق

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

تاریخ دریافت: ۹۵/۰۷/۰۶، تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۶/۲۰

### چکیده

مطرح شدن اصل عدم قطعیت هایزنبرگ در فیزیک، جهان بینی انسان را به هستی و حتی خود انسان تغییر داد. به تبع آن، «واقعیت» بازتعریف شد و «زبان» به عنوان واسطه و برسازنده واقعیت، به جایگاه ویژه‌ای دست یافت. بازتاب این اندیشه در ادبیات، موجد نوع (ژانر) جدیدی در ادبیات داستانی است که خودآگاهانه توجه مخاطب را به وضع ساختگی‌اش جلب می‌کند تا از این راه پرسش‌هایی را درباره رابطه داستان و واقعیت مطرح سازد. این داستان‌ها «فراداستان» نام دارند و علاوه بر تأثیر ماهوی‌ای که از اصل عدم قطعیت گرفته‌اند، در بهره‌گیری از تکنیک‌های داستانی نیز بازتابگر این اصل‌اند. اتصال کوتاه، تناقض، جایگشت، زیاده‌روی، عدم تناهی، ساختار تودرتو، تعدد راوی، راوی غیرقابل اعتماد، پیوند دوگانه، غیاب، فرجام چندگانه و نامعین، تکنیک‌های داستانی‌ای هستند که از اصل عدم قطعیت تأثیر گرفته‌اند. شب ممکن رمانی فراداستانی از محمدحسن شهبواری است که به خوبی توانسته از تمهیدات پسامدرنیستی برای ایجاد عدم قطعیت در داستان بهره جوید. در این نوشتار، جلوه‌های عدم قطعیت در رمان شب ممکن بررسی شده و از این رهگذر، شیوه‌های متفاوت ایجاد عدم قطعیت در فراداستان معرفی شده‌است.

**واژه‌های کلیدی:** فراداستان، عدم قطعیت، پسامدرنیسم، زبان، واقعیت، شب ممکن، شهبواری.

## ۱. مقدمه

فیزیک کوانتومی که بر پایه عدم قطعیت و احتمال و آمار بنا شده، تأثیر بسزایی در تفکرات فلسفی انسان داشته است. نظریه کوانتوم، بدیهیات انسان را از هستی و انسان، دیگرگون کرد. بر این اساس مشاهده گر نه فقط در امر مشاهده دخیل است، بلکه حتی روی کیفیت شیء مورد مشاهده نیز تأثیرگذار است؛ بنابراین، سطح آگاهی انسان، بر وقایع جهان مؤثر است. مطرح شدن اصل عدم قطعیت هایزنبرگ (Heisenberg) در فیزیک، بنیان‌های فلسفه و به تبع آن دیگر حوزه‌های علم را تغییر داد. تأثیر اصل عدم قطعیت بر نوع ادبی فراداستان را از دو منظر می‌توان بررسیید:

- ۱-۱. ایده اصلی این نوع ادبی، منتج از توجه به ساحت‌های متفاوت وجودی داستان و واقعیت، فلسفه زبان و همچنین نظریه جهان‌های موازی است. از این حیث، فراداستان با توجه خاص به زبان، نقش واسطگی آن در ایجاد واقعیت را به شیوه‌ای مبالغه‌آمیز نشان می‌دهد.
- ۱-۲. توجه فراداستان به عدم قطعیت در قالب تکنیک‌های متفاوت داستانی که متأثر از این اصل‌اند، در این نوع، جلوه‌گر شده است.

عدم قطعیت، ویژگی ذاتی روزگار ماست و در همه شئون زندگی بارز است. فراداستان در نقش بازتابگر جامعه معاصر، عدم قطعیت را در شکل‌های مختلف آن منعکس می‌کند. رمان شب ممکن از محمدحسن شهبوساری به خوبی توانسته این ویژگی عصر پسامدرن را در قالب تکنیک‌های فراداستانی در خود نشان دهد. در نوشتار پیش رو، جلوه‌های متفاوت عدم قطعیت در این رمان بررسی شده و از این رهگذر، تمهیدات فراداستانی که ریشه در عدم قطعیت دارند، معرفی شده‌اند.

## ۲. اصل عدم قطعیت

در اوایل قرن نوزدهم، موفقیت نظریه‌های علمی، دانشمندان را بر آن داشت که بپذیرند جهان به طور متقن از جبر علمی پیروی می‌کند؛ بدین معنا که اگر از وضع و حالت هستی در لحظه معینی به طور کامل آگاه باشیم، خواهیم توانست همه آنچه در آینده روی خواهد داد، پیش‌بینی کنیم. این رهنامه (دکترین) تا اوایل قرن حاضر، فرض مورد قبول اکثریت جامعه علمی بود. در سال ۱۹۰۰، ماکس پلانک (Max Planck)، با بیان نظریه خود، موسوم به اصل کوانتومی پلانک، اصول رایج را اندکی تغییر داد، اما نتایج و پیامدهای

نظریه‌اش درباره جبری‌گری تا سال ۱۹۲۶ مغفول مانده بود. در آن سال، ورنر هایزنبرگ، اصل معروف خود به نام اصل عدم قطعیت را مطرح ساخت (هاوکنگ، ۱۳۷۵: ۷۸-۷۷).

اصل عدم قطعیت بر این انگاره استوار است که دستیابی قطعی به دو خصوصیت از جفت خصوصیت‌های اتم، از قبیل انرژی و زمان، تکانه (اندازه حرکت) و مکان، ممکن نیست، و قطعیت اگر درباره یکی از مؤلفه‌ها اعمال شود، تمام اطلاعات درباره مؤلفه دوم از دست خواهد رفت. براین اساس حتی با دقیق‌ترین مشاهدات، نمی‌توان به قطعیت دست یافت؛ برای آنکه وضعیت و سرعت بعدی ذره‌ای را پیش‌بینی کنیم، باید بتوانیم وضعیت و سرعت فعلی آن را به دقت اندازه بگیریم؛ برای اندازه‌گیری باید ذره را در معرض نور قرار دهیم. براساس قوانین فیزیکی، برای تعیین دقیق وضع ذره، باید از نوری با طول موج کوتاه و دست‌کم به مقدار یک کوانتوم بهره بگیریم. این کوانتوم، ذره را متأثر خواهد کرد و سرعت آن را به گونه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر تغییر خواهد داد. برای هرچه دقیق‌تر شدن اندازه‌گیری، باید از نوری با طول موج کوتاه‌تر استفاده کنیم؛ بنابراین انرژی هر کوانتوم بیشتر می‌شود و به تبع آن سرعت ذره هرچه بیشتر دستخوش تغییر می‌گردد. به بیان دیگر، هرچه تلاش کنیم وضع ذره را دقیق‌تر اندازه بگیریم، دقت اندازه‌گیری سرعت آن کمتر می‌شود و هرچه تلاش کنیم سرعت را دقیق‌تر اندازه بگیریم، دقت اندازه‌گیری وضع ذره کمتر خواهد شد. این ناتوانی از رسیدن به قطعیت، مستقل از روش‌های اندازه‌گیری و همچنین نوع ذره است. این اصل، خاصیت بنیادین و گریزناپذیر جهان است (همان: ۷۹).

پس «هرگونه عمل اندازه‌گیری بر روی یک نظام میکروفیزیک، به طور خودکار، سبب تغییر نظام مزبور می‌شود» (ارتلی، ۱۳۷۲: ۴۸).

از طرف دیگر، اصل عدم قطعیت، متضمن آن است که ذرات از برخی جهات، رفتاری موج‌گونه دارند. در مکانیک کوانتوم کشف شد که الکترون می‌تواند هم به صورت ذره و هم به صورت موج نمود یابد. این نظریه به «دوگانگی موج‌ذره» یا «نظریه مکملیت» موسوم است (هاوکنگ، ۱۳۷۵: ۲۲۹). در فیزیک کوانتوم، این پنداره که الکترون‌ها به صورت ذره هستند و شبیه سیارات در مدارهایی، پیرامون هسته در حرکت‌اند (الگوی سیاره‌ای)، کنار گذاشته شد و به‌جایش الگوی ابرالکترونی پذیرفته شد. در این الگو، الکترون‌ها در یک انگاره موجی پیچیده، گرد هسته قرار گرفته‌اند و احتمال حضورشان همه‌جا هست. الکترون‌ها همچون

پره‌های پنکه در حال کارند که همزمان کوچک‌ترین فضای موجود در مدارهای خود را پر می‌کنند؛ با این تفاوت که فقط به نظر می‌رسد پره‌های پنکه در آن واحد در همه‌جا حضور دارند، اما الکترون‌ها حقیقتاً این‌گونه‌اند (برایسن: ۱۸۲؛ به نقل از رامین، ۱۳۹۱: ۹۰).

امروزه فیزیکدانان بر آن‌اند که پدیده‌های زیراتمی همواره می‌توانند هم موج باشند و هم ذره؛ این امور، کوانتا نامیده می‌شوند. کوانتا جمع کوانتوم و کوانتوم به معنای بسته است. یک الکترون، یک کوانتوم است و چند الکترون، مجموعه کوانتاهاست.

نکته بسیار جالب این است که آزمایش‌ها ثابت می‌کند کوانتوم‌ها فقط زمانی به صورت ذره نمود می‌یابند که ناظری بیرونی به آن‌ها می‌نگرد. به معنای دقیق‌تر، موج یا ذره بودن کوانتوم‌ها بازبسته به مشاهده ناظر است. فیزیک کوانتوم نشان می‌دهد که اتم هیچ محدوده معینی ندارد، مگر اینکه دیده شود. فرایند مشاهده و توجه دقیق به اتم‌ها سبب می‌شود گسترش مکانی اتم‌ها کاسته شود و تبدیل به واقعیت‌های ملموس شوند. درواقع، الکترون‌های اتم که در محدوده مشخصی گرد هسته قرار گرفته‌اند، اگر ناظر بیرونی وجود نداشته باشد، محدوده مشخص خود را از دست می‌دهند و تبدیل به موج می‌شوند.

اصل عدم قطعیت، مهر پایانی بر وجود تئوری علمی و مدلی کاملاً جبرگرایانه از جهان بود. برداشت‌های خاص از فیزیک کوانتوم، فرضیه‌های جالبی در علم ایجاد کرد. از این میان، سه فرضیه «تشکیک در وجود فضا»، «آیده درنوردیدن زمان در جهت عکس»، «نظریه جهان‌های موازی» را می‌توان نام برد (ارتلی، ۱۳۷۲: ۱۲۱-۱۳۴).

در فیزیک جدید، نمی‌توان بین عین معلوم و ذهن عالم، مرزبندی دقیقی کرد. جست‌وجوی واقعیت، آن را تعدیل می‌کند و مشاهده‌گر بر شیء مورد مشاهده تأثیرگذار است. واقعیت همواره از چشم ناظر بیان می‌شود و به همین سبب رنگی از وی دارد. پیش‌فرض‌های ما، بر آگاهی‌مان از موضوعات، مؤثر است و آگاهی مجرد وجود ندارد؛ زیرا انسان، هم در مقام عامل تجربه، هم در نقش متفکر مبدع، هم در حکم یک انسان که هویت متشخص دارد، در فرایند شناخت تأثیرگذار است (باربور، ۱۳۷۹: ۲۱۲). درحقیقت نظریه کوانتوم، نقش و سهم ذهن را در کنار اهمیت عین در شناخت برجسته کرد.

## ۱-۲. واقعیت و زبان

در سال ۱۹۵۹، هاینبرگ در سخنرانی «نظریه کوانتوم پلانک و مسائل فلسفی فیزیک

اتمی» اعلام کرد که نه تنها کاربردپذیری مفاهیم و قوانین فیزیک متداول قدیمی، بلکه حتی کل مفهوم واقعیت تغییر کرده است (گلشنی، ۱۳۷۴: ۲۸۴-۲۸۶). وی همچنین در کتاب فیزیک و فلسفه فصلی با عنوان «زبان و واقعیت» آورده و از ناتوانی زبان در انعکاس واقعیت سخن گفته است: زبان، تصاویری در ذهن ما تولید می کند، اما همراه آن تصاویر، این برداشت وجود دارد که این تصاویر، ارتباط مبهمی با واقعیت دارند و فقط گرایشی را به سمت واقعیت نشان می دهند (هایزبرگ، ۱۳۷۰: ۱۹۳). هر برداشت و درکی از واقعیت، به مدد زبان صورت می گیرد. درحقیقت، علم طبیعی با خود طبیعت سروکار ندارد، بلکه با طبیعت به نحوی سروکار دارد که انسان توصیف می کند و می فهمد. پس زبان در جایگاه واسطه ادراک، نقش بسیار مهمی در برساختن واقعیت دارد.

فیزیک کلاسیک، وجود یک جهان خارجی مستقل از ذهن بشر را پذیرفته بود و وظیفه خود را شناخت این جهان می دانست، اما نظریه کوانتوم، رئالیسم کلاسیک را مورد تعرض قرار داد و بنیان گذاران این نظریه، اغلب منکر واقعیتی و رای پدیده ها شدند. تعبیر متعدد مکانیک کوانتومی، از پوزیتیویسم رادیکال یا ابزارانگاری که مسئله واقعیت را بی معنا می شمارند، تا این نظر که واقعیت با مشاهده خلق می شود را در بر می گیرد (گلشنی، ۱۳۷۴: ۲۹۴ و ۲۹۸). در پی این نظریه، واقعیت به مفهوم نوعی «برساخته» نزدیک و نزدیک تر شد؛ نزدیکی داستان و تاریخ، هرچه بیشتر مورد توجه قرار گرفت و نظریاتی درباره ماهیت داستانی تاریخ مطرح شد. برگر (Berger) و لوکمان (Luckmann) در ساخت اجتماعی واقعیت بیان می دارند که واقعیت، امری بدیهی و داده شده نیست، بلکه تولید می شود. عرف های اجتماعی، ژرف بینی های فردی و بینا فردی، ساختارهای تاریخی خاص قدرت و چهارچوب های دانش، همه بر مفهوم واقعیت تأثیر گذارند. تغییرات پی در پی در ساختارهای دانش و قدرت، موجد باز ترکیب های مستمر الگوی واقعیت می شود. «بدین ترتیب، واقعیت دیگر حکم سلسله مراتبی ثابت و منظم را ندارد، بلکه شبکه ای تودرتو از واقعیت های چندگانه و دارای مناسبات متقابل است (به نقل از وو، ۱۳۸۳: ۲۴۰)».

برگر و لوکمان همچنین مطرح کرده اند که واقعیت روزمره به معنای «واقعیت در حد کمال» است. ایشان مهم ترین ابزار برای حفظ این واقعیت روزمره را «زبان» می دانند (برگر و لوکمان، ۱۳۷۵: ۳۶-۴۵)؛ بنابراین متونی که در جهت فروپاشی نظام زبان حرکت می کنند و

واقعیت را مجموعه‌ای از گفتمان‌های رقیب نشان می‌دهند که به یکدیگر رجحانی ندارند، می‌توان متونی به شمار آورد که در برابر حل شدن در چهارچوب امر روزمره، مقاومت می‌ورزند. درحقیقت، این متون مجدانه در تلاش‌اند تا برداشت ما را از امر واقع، متزلزل کنند (وو، ۱۳۸۳: ۲۴۱-۲۴۲). فراداستان یکی از مهم‌ترین این متون است.

### ۳. فراداستان و عدم قطعیت

فراداستان، خرده‌ژانری از ادبیات داستانی پسامدرن است. این اصطلاح که نخستین بار ویلیام ایچ. گس (William H. Gass) آن را در ۱۹۷۰ به کار برد، به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که خودآگاهانه توجه مخاطب را به وضع ساختگی‌شان جلب می‌کنند تا پرسش‌هایی درباره‌ی ارتباط داستان و واقعیت مطرح سازند (وو، ۲۰۰۱: ۳).

متن ادبی و عالم واقع در دو ساحت هستی‌شناختی متفاوت قرار دارند. در متون فراداستانی، همواره بین این دو ساحت (و گاه ساحت‌هایی درونی‌تر) اتصال کوتاه برقرار می‌شود. به نحوی که مرزهای جهان‌های خیالی و جهان واقعی درهم می‌شکند و مخاطب را با نوعی عدم قطعیت مواجه می‌سازد. فراداستان با نشان دادن این موضوع که داستان چگونه جهان‌های خیالی‌اش را می‌سازد، به ما کمک می‌کند که بیاموزیم واقعیتی نیز که هر روز در آن زندگی می‌کنیم، چگونه مانند داستان و به شکلی مشابه، بر ساخته و نوشته می‌شود (وو، ۱۳۹۰: ۳۱). در واقع فراداستان با تأمل در نفس خود و آشکارسازی قواعد داستان، مفهوم واقعیت را مناقشه‌پذیر می‌سازد و رابطه‌ی داستان و واقعیت را ارزیابی می‌کند. فراداستان نویسان بر آن‌اند که نویسنده با نوشتن داستان، واقعیت را در چهارچوب محدودکننده‌ای به نام زبان برمی‌سازد، اما کار داستان‌نویس، بازنمایی واقعیت نیست. به همین سبب آنان به خود نوشتن توجه می‌کنند و برخلاف اسلاف داستان‌نویسان که خود را خالق اثر می‌پنداشتند، معتقدند که نویسنده اسیر نقشی است که زبان برایش خلق کرده‌است. در جهان‌بینی پسامدرنیستی، واقعیت آن‌چنان که رئالیست‌ها و مدرنیست‌ها تصور می‌کردند، وجود ندارد. در فراداستان، نه جهان عینی و نه جهان ذهنی، بلکه صناعات نویسندگی، مورد محاکات قرار می‌گیرد. فراداستان چنین القا می‌کند که شاید واقعیت، تقلیدی از زبانی است که نویسنده در نوشتن داستان به کار برده‌است؛ به بیان دیگر، شاید واقعیتی به‌جز توصیف‌ها یا بازی‌های کلامی وجود ندارد (باینده، ۱۳۸۵: ۷۸-۷۵).

علاوه بر آشکار شدن نقش زبان در آفرینش واقعیت و برجسته شدن آن در فراداستان، پس از پیدایش فیزیک کوانتوم، بحث‌هایی درخصوص بود یا نبود جهان و فرضیه جهان‌های موازی مطرح شد؛ این بحث‌ها نیز در فراداستان منعکس شده‌اند. در فراداستان، مخاطب با جهانی مواجه می‌شود که متمایز از جهان واقعی است. محتوای وجودشناسانه این متون سبب می‌شود خواننده به فکر فرورود و از خود بپرسد کدام جهان، واقعی‌تر است؟ چه چهارچوبی واقعیت و داستان را از هم متمایز می‌سازد؟ آیا جز این جهان‌ها، جهان دیگری نیز متصور است؟ چند جهان دیگر و با چه شرایطی؟ آیا اصلاً جهانی وجود دارد؟ همه این پرسش‌ها ریشه در اصل عدم قطعیت دارند.

پاتریشیا وو (Patricia Waugh) اتکای فراداستان بر اصل عدم قطعیت هایزنبرگ را مطرح کرد. وو فراداستان را از جهتی پیچیده‌تر از اصل عدم قطعیت می‌داند: هایزنبرگ اعتقاد دارد انسان حتی اگر نتواند تصویری از طبیعت ارائه کند، قادر است تصویری از رابطه‌اش را با طبیعت تبیین کند؛ اما فراداستان، نشان‌دهنده عدم قطعیت این هر دوست. فراداستان نویسنده عمیقاً از تنگنایی بنیادین مطلع است: اگر بخواهیم جهان را بازنمایی کنیم، خیلی زود درخواهیم یافت که جهان را - همان‌گونه که هست - نمی‌توان بازنمود (وو، ۱۳۹۰: ۱۱). باید گفت از دیدگاه پسامدرنیستی، در متون داستانی، فقط می‌توان «گفتمان»های جهان را محاکات کرد. باوجوداین، اگر کسی اراده کند که مجموعه‌ای از روابط زبان‌شناختی را با استفاده از همان روابط، بررسی کند، زبان حکم‌زدانی را پیدا می‌کند که احتمال فرار از آن بعید است (همان، ۲۰۰۱: ۴). درواقع موضوع و هدف اصلی فراداستان، در نشان دادن همین تنگناست. فراداستان نویسان با ورود به داستان و مداخله در روایت، آشکار کردن صناعت‌های نویسنده‌گی، گنجاندن توشیح و چیستان، بازی‌های متنی و صفحات خالی، پیوند دوگانه و... این تنگنا را به رخ می‌کشند و خواننده را به تفسیرش وامی‌دارند.

عدم قطعیت، از موضوعات مهم زندگی بشر امروز است؛ به همین دلیل در پسامدرنیسم، بروز و ظهوری ویژه دارد. لاج (Lodge) معتقد است عدم قطعیت ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرنیستی است؛ عدم قطعیتی که تمام متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمود می‌یابد تا در سطح سبک (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶). لاج بین عدم

قطعیت و ابهام تمایز قائل است و ابهام را حل‌شدنی می‌داند، ولی بر این باور است که عدم قطعیت موجود در پی‌رنگ این داستان‌ها، رمان را به کلافی سردرگم مانند می‌سازد. ایهاب حسن (Ihab Hassan) نیز عدم قطعیت را از مهم‌ترین مختصات پسامدرنیسم و موجد مفاهیم گوناگونی از قبیل ابهام و ناپیوستگی و تکثرگرایی و تمرد و تحریف در این سبک می‌داند (حسن، ۱۳۹۰: ۱۰۸). به عقیده وی

همه‌چیز نسبی است. حقیقت بستگی به زمان و مکان و زمینه دارد و لذا متغیر است؛ مخصوصاً معنی در متن قطعیت ندارد؛ زیرا متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد، بلکه ارجاع آن به خود است و لذا پست‌مدرنیست‌ها هیچ اعتقادی به فرضیه محاکات - که در آن متن جهان خارج را بازنمایی می‌کند - ندارند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۶).

فراداستان از اینکه در نظر خواننده همچون زندگی واقعی جلوه کند، سر بازمی‌زند و با به‌کارگیری تکنیک‌های مختلف، می‌کوشد واقعیت را به امری تردیدبرانگیز تبدیل سازد.

#### ۴. بررسی عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن

##### ۴-۱. خلاصه رمان

در فصل اول (شب بوف) شخصیتی به نام مازیار، داستان را خطاب به هاله روایت می‌کند. هاله‌ای که حالا مرده‌است و مازیار اندوه‌زده مرگ اوست. روایت این فصل، داستان شب تولد ۳۴ سالگی مازیار و جمع سه نفره مازیار و هاله و سمیرا (دوست مشترکشان) است که قرار شده هاله تولد او را به شیوه خودش جشن بگیرد؛ شیوه‌ای که با شوخی‌ها و دیوانگی‌های متعدد همراه است و حوادثی چون دزدیدن اتومبیل و ضرب‌وجرح صاحب آن را رقم می‌زند. سرانجام در نیمه‌های شب، هر سه به خانه هاله می‌روند و مازیار با تیمسار اجلالی (پدر هاله) آشنا می‌شود.

در فصل دوم، ناگهان پوسته واقعیت داستانی می‌شکافد و خواننده متوجه می‌شود که با یک متن فراداستانی مواجه است. راوی فصل دوم (شب شروع)، مازیار است، خطاب به زن نویسنده‌ای که فصل پیشین را نوشته و در اختیار مازیار قرار داده تا نظرش را درباره آن بداند. مازیار در این فصل علاوه بر اینکه روایت خود را از آشنایی با هاله می‌گوید، انتقاداتی در قالب نامه به نویسنده، درخصوص فصل اول وارد می‌کند.

راوی فصل سوم (شب واقعه)، هاله است که با زن نویسنده وارد نامه‌نگاری شده و این



بار نویسنده، دو فصل پیش را به وی سپرده تا درباره نوشته اظهار نظر کند. هاله روایت خود را از آشنایی با مازیار می‌گوید که در تناقض با روایت مازیار است. فصل چهارم (شب کوچک)، مصاحبه پیاده‌شده سمیراست با زن نویسنده که سه فصل پیشین را به سمیرا سپرده تا درخصوص داستان ابراز عقیده کند. روایت سمیرا هم متناقض روایت هاله و مازیار است.

در فصل پنجم (شب شیان)، راوی، مرد نویسنده‌ای است که پس از هفت سال دوری از نویسندگی، به هتل دوستش (هتل شیان) آمده تا بلکه بتواند دوباره دست به قلم شود و داستان بنویسد.

#### ۲-۴. تکنیک‌های منتج از اصل عدم قطعیت در فراداستان شب ممکن

##### ۱-۲-۴. اتصال کوتاه

تفسیر متن ادبی و دریافت استعاری بودن آن، منوط به این مهم است که بین هنر و واقعیت زندگی، قائل به فاصله‌ای باشیم. متون پسامدرنیستی در این فاصله، اتصال کوتاه ایجاد می‌کنند تا خواننده دچار عدم قطعیت شود و نتواند به سهولت متن را هضم کند. لاج سه روش را برای ایجاد اتصال کوتاه در متن برمی‌شمارد: درهم‌آمیزی وجوه متباین (وجه آشکارا داستانی و وجه ظاهراً مبتنی بر واقعیت) در یک متن واحد، مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن، برملاکردن عرف‌های ادبی (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷). اتصال کوتاه موجب می‌شود جهان داستانی و جهان هستی‌شناختی که مؤلف در مقام سازنده جهان داستانی در آن جا دارد، با هم فروریزد (مک‌هیل؛ به نقل از معصومی، ۱۳۹۲: ۴۸۵) و مخاطب درمورد ماهیت هر دو این جهان‌ها به فکر فرورود.

در شب ممکن از هر سه شیوه برای ایجاد اتصال کوتاه استفاده شده‌است. در فصل دوم، به ناگاه روایتی که تا انتهای فصل اول واقعی می‌نمود، داستان معرفی می‌شود. در فصل‌های بعدی، دوباره این شیوه تکرار می‌شود و واقعیت برساخته‌شده هر فصل در فصل بعد مخدوش می‌شود؛ نویسنده به متن وارد می‌شود و با شخصیت‌ها تعامل برقرار می‌کند؛ ساحت‌های درونی داستان با یکدیگر درمی‌آمیزند؛ عرف‌های داستانی در رمان مطرح می‌شود؛ شخصیت‌های داستان در نوشته شدن آن سهیم‌اند و داستان را نقد می‌کنند: «راستی تو چرا در فصل اول رمانت من را این قدر منفعل نشان دادی؟... به نظرم این میزان انفعال به تناسب و

کمپوزسیون رمان و تعادل نیروهای بین شخصیت‌ها ضربه می‌زند» (شهسواری، ۱۳۸۸: ۴۹).

#### ۲-۲-۴. تناقض

تناقض در اغلب فراداستان‌ها نقشی کلیدی دارد و بسیاری بحث‌ها در این ژانر از همین خصیصه نشئت می‌گیرد. پاتریشیا وو (۱۳۹۰: ۱۹۹-۲۰۸) اعتقاد دارد تناقض در فراداستان‌ها در دو سطح خرد و کلان نمود می‌یابد. تناقض‌های کلان، جهان‌هایی را به نمایش می‌گذارد که متقابلاً متناقض یکدیگرند و میان بخش‌های مختلف متن داستان یا پانویس‌ها ایجاد می‌شود. تناقض در سطوح خرد، تناقضات درون بندها و جملات و ترکیبات را شامل می‌شود.

در سبب ممکن، تناقض، اصلی‌ترین شیوه ایجاد عدم قطعیت داستانی است. در سه فصل میانی رمان، راوی، یکی از سه شخصیت محوری رمان است که دانسته‌های ما را از بخش‌های پیشین داستان، مخدوش و نسبی می‌کند. هر راوی در موارد متعددی اطلاعاتی در تناقض با گفته‌های دیگر راویان می‌دهد. فصل پایانی نیز تناقضاتی با فصل‌های پیشین دارد. در فصل‌های مختلف سبب ممکن، شغل مازیار، جریان آشنایی مازیار و هاله، مکان و کیفیت آشنایی سمیرا و مازیار، نوع رابطه مازیار و سمیرا، مازیار و هاله، مازیار و نویسنده زن، و همین‌طور سمیرا و هاله، ماجرای نخستین برخورد تیمسار اجلالی و مازیار، خصایص اخلاقی و ویژگی‌های فردی مازیار، نخستین حضور هاله در خانه مازیار، زمان دزدی ماشین، سرنوشت شخصیت‌ها و... متناقض روایت شده‌اند.

#### ۳-۲-۴. جایگشت

در برخی فراداستان‌ها، مجموعه‌ای از داستان‌های بدیل در کنار هم قرار می‌گیرند. این داستان‌ها با حذف یا طرد یکدیگر، واقعیت را نسبی می‌کنند؛ به همین سبب گهگاه نمی‌توان داستان منسجمی از آن‌ها به دست داد. هر پاره‌داستان ممکن است واقعیت خاص خودش را داشته باشد، به نحوی که خواننده قادر نباشد بدیل‌های متناقض را حل و فصل کند و شکلی منطقی به رمان ببخشد. جایگشت‌های داستانی، مدام یکدیگر را به چالش می‌کشند و بر همدیگر سایه تردید می‌افکنند (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۱). جایگشت، نشان دادن مقاومت متن در برابر حل شدن در چهارچوب واقعیت روزمره است. این مقاومت کردن، برداشت ما را از واقعیت سست می‌کند و بر عدم قطعیت صحنه می‌گذارد.

در شب ممکن شهسواری چند بار جایگشت در روایت ایجاد کرده‌است؛ مثلاً ماجرای آشنایی مازیار و هاله در روایت مازیار، در یک روز بارانی در تقاطع مدرس و جردن اتفاق می‌افتد (شهسواری، ۱۳۸۹: ۴۵)، اما هاله روایت دیگری از نخستین برخوردش با مازیار دارد (همان: ۸۸)؛ در واقع دو جایگشت برای آشنایی مازیار و هاله مطرح شده‌است. همچنین است مازیار که در فصل اول، دانشجوی زبان‌شناسی و ویراستار است و در فصل دوم استاد دانشگاه و منتقد ادبی و در فصل سوم فیلم‌نامه‌نویس و در فصل چهارم معلم خصوصی زبان انگلیسی (البته در گذشته)؛ و بدین ترتیب چهار جایگشت از چندین امکان شغلی برای وی در داستان آمده‌است. خصلت‌های اخلاقی و ویژگی‌های فردی مازیار نیز با چند جایگشت ذکر شده‌است. مازیار فصل اول مردی رمانتیک و منفعل است، اما در فصل دوم انسانی اخلاق‌گرا و از خودمتشکر می‌شود که کباده علم و فضل می‌کشد. همین شخصیت در فصل سوم فردی مشهور و بی‌اخلاق و هرزه و زن‌باره است. درباره سرنوشت شخصیت‌ها هم سه جایگشت در داستان مطرح شده‌است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

#### ۴-۲-۴. فرجام چندگانه

شیوه پایان‌بندی رمان‌های پسامدرنیستی غالباً درخور توجه‌اند. پایان این داستان‌ها نه همچون پایان بسته رمان‌های رئالیستی است و نه همچون پایان باز داستان‌های مدرنیستی. در رمان پسامدرنیستی، با فرجام چندگانه و کاذب و تصنعی یا با تقلید تمسخرآمیزی از فرجام مواجهیم (لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۵۷). این نوع پایان‌بندی‌ها از آنجاکه عموماً با دخالت‌های صریح راوی در روایت همراه است، صبغه‌ای فراداستانی به رمان می‌بخشد.

در نظر گرفتن دو یا چند فرجام برای کلیت داستان و همچنین برای خرده‌روایت‌ها و سرنوشت شخصیت‌های آن، شیوه متداولی در بسیاری از فراداستان‌هاست. بری لوئیس (Barry Lewis) معتقد است که نویسنده پسامدرنیست به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنتی بدگمان است و ترجیح می‌دهد از راه‌های دیگری روایتش را ساختارمند کند. یکی از بدیل‌هایی که او به کار می‌گیرد، فرجام‌های چندگانه است که با ارائه چندین پیامد برای یک طرح داستانی واحد، در مقابل بستر مقاومت می‌ورزد (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۲).

در شب ممکن سه فرجام برای شخصیت‌ها در نظر گرفته شده‌است. براساس روایت مازیار، هاله و سمیرا مرده‌اند (شهسواری، ۱۳۸۹: ۸۲). در روایت هاله، مازیار و سمیرا در

جریان گروگان‌گیری و انتقام صاحبان خودرویی که در شب بوف دزدیده بودند، کشته شده‌اند (همان: ۱۴۱) و هاله با پرونده‌سازی توانسته خود را یک بیمار با افسردگی حاد نشان دهد (همان: ۸۵) و قسر دربرود. در روایت سمیرا، هاله و مازیار مرده‌اند و بعد از چهل‌م آنان، سمیرا با تیمسار اجلالی زندگی می‌کند (همان: ۱۴۵). بدین ترتیب، شب ممکن مخاطب را با عدم قطعیت ناشی از فرجام چندگانه نیز روبه‌رو می‌کند.

#### ۵-۲-۴. عدم تناهی

در این تمهید، فراداستان‌نویس، گزاره‌ای متناهی را پیش می‌کشد که فقط با نامتناهی بودن معنادار می‌شود. این داستان‌ها گاهی با دور باطل و تکرار همراه‌اند. گاهی در داستان به شکلی بی‌انتهای با واریاسیون‌هایی مواجهیم. در برخی از آن‌ها رمان مرتباً به شروع خود بازمی‌گردد. تمهید داستان‌درداستان و درهم‌آمیختگی راوی‌ها نیز می‌تواند برای ایجاد دور نامتناهی در فراداستان مورد استفاده قرار بگیرد (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۶-۲۰۷).

شهسواری این رمان را با هفت سال فاصله از نخستین رمانش، *یاگرد*، منتشر کرده‌است. شخصیت نویسنده زن در شب ممکن هفت سال است که نتوانسته داستان بنویسد و حالا مشغول نوشتن داستان مازیار و هاله است (شهسواری، ۱۳۸۹: ۴۴). در فصل پایانی، نویسنده مردی معرفی می‌شود که او نیز هفت سال است دچار انسداد نویسندگی شده و اکنون به هتل دوستش پناه آورده و فرصت و فراغتی می‌جوید تا کلیدی برای نوشتن بیابد (همان: ۱۵۸). این شبکه ناتوانی از نوشتن، در سه سطح عالم واقع (شهسواری) و نویسنده زن و نویسنده مرد، نوعی عدم تناهی و تسلسل را تداعی می‌کند و ساختاری دوری به داستان می‌بخشد.

#### ۶-۲-۴. ساختار تودرتو

ساختار تودرتو یا جعبه چینی هنگامی به دست می‌آید که یک عملیات، پی‌درپی اجرا شود و هر بار عملیات روی حاصل عملیات پیشین انجام گیرد؛ برای نمونه، در *نابودکننده اثر ویلیام باروز (William Burroughs)*، مردی در یک اتاق انتظار نشسته و در مجله‌ای داستانی درباره مردی می‌خواند که در یک مجله، داستانی درباره مردی می‌خواند که در یک مجله، داستانی درباره مردی می‌خواند؛ همچون عروسک‌های ماتروشکای روسی. تودرتو کردن ساختار داستان، افق هستی‌شناختی داستان را قطع می‌کند و می‌پیچاند و

جهان‌های آن را تکثیر می‌کند. این تمهید که نزدیکی زیادی با ساختار بنیادی اندیشه دارد، فرایند برساخته شدن جهان را آشکار می‌گرداند. تغییرات سطوح روایت در ساختار تودرتو، دربردارنده تغییر سطوح هستی‌شناختی نیز هست (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۲۶۸-۲۷۲).

روایت پیشین از داستان شب ممکن را اگر از منظر دیگری بنگریم، با ساختار تودرتو مواجهیم. می‌توان برداشت کرد که شهسواری در بالاترین مرتبه وجودشناسی، بعد از هفت سال شروع به نوشتن رمانی می‌کند. در لایه پایین‌تر هستی‌شناختی، در رمان وی، مرد نویسنده‌ای حضور دارد که هفت سال نتوانسته داستان بنویسد، زیرا دیگر قطعیت راضی‌اش نمی‌کند (شهسواری، ۱۳۸۹: ۱۵۸). علی، دوست هتل‌دار نویسنده، افرادی را در رستوران هتل به وی معرفی می‌کند که با شخصیت‌های داستان شب ممکن نسبت دارند که در چهار فصل نخست، روایت شده‌اند، اما عیناً همان شخصیت‌ها نیستند. می‌توان تصور کرد با راهنمایی‌های علی، این مرد نویسنده توانسته شخصیت‌های داستانش را از روی افراد واقعی پیرامونش بسازد. بدین ترتیب، در لایه بعدی وجودشناسی، این نویسنده مرد، نویسنده زنی خلق می‌کند که در حال نوشتن داستان است؛ زنی که همسر سابق مازیار جامه‌دار بوده و حالا دارد زندگی مازیار را روایت می‌کند. روایت این زن را در فصل نخست داستان می‌خوانیم. در لایه بعدی وجودشناختی و دورترین لایه از جهان روزمره، واقعیت هریک از سه شخصیت اصلی داستان نویسنده زن (مازیار و هاله و سمیرا) قرار می‌گیرد؛ یعنی فصل‌های دوم تا چهارم. این چهار ساحت وجودشناختی، به صورت لایه‌لایه در هم قرار گرفته‌اند و ساختاری تودرتو ایجاد کرده‌اند. هر بار مرز جهان‌های برساخته درون متن می‌شکند، توجه مخاطب به نحوه برساخته شدن این جهان‌ها جلب می‌شود و هرچه بیشتر درباره جعلی بودن دنیای روزمره به فکر فرومی‌افتد. بنا به عقیده وو (۱۳۸۳: ۱۹۹) ساختار تودرتو با درهم آمیختن روایت‌های راویان گوناگون، موجب می‌شود تا واقعیت داشتن هر ساختار منفردی، مورد تردید قرار بگیرد.

#### ۴-۲. پیوند دوگانه

اصطلاح «پیوند دوگانه» را گرگوری بیتسن (Gregory Bateson)، مردم‌شناس و محقق روان‌شناسی، و برخی دیگر از پژوهشگران این حوزه، برای تبیین ناتوانی انسان از تمایز سطوح مختلف گفتار مطرح ساخته‌اند. این اصطلاح را بری لوئیس وارد حوزه ادبیات

داستانی پسامدرنیستی کرده و از آن، نقش آفرینی شخصیت‌های تاریخی در متنی کاملاً داستانی را اراده کرده است (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۵). شخصیت‌های واقعی ممکن است کنش‌هایی موافق یا مغایر تصویر تاریخی‌شان بروز دهند و اغلب، نویسنده رفتارهایی جعلی برای ایشان در نظر می‌گیرد. «در نتیجه، خواننده گیج می‌ماند که بالأخره آیا این شخصیت‌ها همان آدم‌هایی هستند که او از دنیای واقعیت می‌شناسد یا خیر» (پاینده، ۱۳۸۲: ۳۰). مک‌هیل پیوند دوگانه را یکی از جلوه‌های عدم قطعیت وجودشناختی متن برمی‌شمارد. وی در همین راستا، مجلس فراتاریخی (حضور و تعامل چند شخصیت تاریخی در یک زمان و مکان) را نماد تمام‌عیاری از وضع نالستوار و مغشوش هستی‌شناختی شخصیت‌ها می‌داند که کیفیتی چندصدایی به متن می‌بخشد و آن را نسبی می‌کند (پاینده، ۱۳۹۰: ۴۲۷).

در شب ممکن، از شخصیت‌های واقعی و تاریخی بسیاری نام برده می‌شود، اما فقط در سطح نام باقی می‌مانند و با شخصیت‌های داستانی وارد تعامل نمی‌شوند تا خواننده را درباره واقعی بودن یا داستانی بودن خود با عدم قطعیت مواجه کنند، اما بنا به نظر حسین پاینده (۱۳۸۹)، همین امر نیز نوع خفیفی از پیوند دوگانه را در رمان ایجاد می‌کند.

#### ۴-۸ زیاده‌روی

برخی از نویسندگان پسامدرنیست، خواننده را با حجمی از جزئیات مواجه می‌کنند که قادر نیست آن‌ها را در یک کلیت ترکیب کند. با این روش، کلام، مقاومت عالم هستی را در برابر تفسیر، اثبات می‌کند (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۳). اگرچه لاج زیاده‌روی را منحصر به استعاره و مجاز دانسته است، می‌توان گفت تکنیک زیاده‌روی، هرگونه از شور به درکردن روایت را که موجب برجستگی زبان و توجه به ویژگی‌های زبانی شود، در بر می‌گیرد. تمهید زیاده‌روی، قوت بخشیدن به ایده عدم قطعیت در فراداستان است؛ با زیاده‌روی، تمایز واقعیت داستانی از واقعیت امر روزمره و همچنین برجسته‌سازی نظام زبان، در مرکز توجه قرار می‌گیرد. در شب ممکن بعضاً با عباراتی از این دست مواجه می‌شویم:

با اینکه تو خودت هزار بار گفتی همه‌چی تقلبی است، همه‌چی تقلبی است، همه‌چی  
 تقلبی است، همه‌چی تقلبی است، همه‌چی تقلبی است، همه‌چی تقلبی است، همه‌چی  
 تقلبی است، همه‌چی تقلبی است، وقتی برای اولین بار می‌فهمی واقعاً همه‌چی تقلبی  
 است و رها شده‌ای، ته دلت سوزن سوزن می‌شود (شهسواری، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

اما شاخص‌ترین جلوهٔ زیاده‌روی شب ممکن، در بینامتنیت و پیوند دوگانه است. در شب ممکن، از کتاب‌ها و داستان‌ها و فیلم‌ها و آوازه‌ها و آلبوم‌ها و گروه‌های موسیقی متعددی نام برده می‌شود که خاصیتی بینامتنی به رمان می‌بخشد؛ همچنین شخصیت‌های واقعی‌ای که پیوند دوگانه ایجاد می‌کنند. بسامد زیاد این نام‌بردن‌ها مدام ما را از جهان داستانی به جهان روزمره می‌برد و برمی‌گرداند و با زیاده‌روی در این امر، عدم قطعیت متن داستانی و عالم هستی برجسته می‌شود.

#### ۹-۲-۴. تعدد راوی

در بسیاری از داستان‌های پسامدرنیستی، از چند راوی برای روایت داستان استفاده می‌شود. در این رمان‌ها، جهان روایت‌شده، جهان روایت‌های گوناگون شخصیت‌هاست که با دیدگاه دگرگون‌شونده (و غیرثابت) راوی بیان می‌شود؛ شگرد تعدد راوی به چندگونگی آگاهی‌ها اهمیت می‌دهد و موجب چندآوایی شدن متن می‌شود. بدین ترتیب دیگر نویسنده بر شخصیت‌ها و رویدادهای داستان برتری ندارد. در این داستان‌ها، واقعیات را باید در مناسبات میان افراد پیدا کرد (احمدی، ۱۳۸۵: ۹۹-۱۰۱)؛ اگرچه در نمونه‌های پسامدرنیستی داستان‌های چندآوایی، اغلب نمی‌توان به قطعیتی از داده‌های راویان متعدد رسید، زیرا به‌زعم هاچن (Hutcheon)، ادبیات داستانی پسامدرنیستی در پی بیان حقیقت نیست، بلکه بیشتر می‌خواهد بپرسد که حقیقت چه کسی بیان می‌شود (هاچن، ۱۳۸۳: ۳۱۱).

در شب ممکن راویان متفاوتی در کار روایت داستان‌اند: مازیار، هاله، سمیرا، نویسندهٔ مرد. وجود چندین راوی در متن، خاصیت چندآوایی به داستان می‌بخشد و هریک از این راوی‌ها موجب نسبی شدن روایت دیگری می‌شود.

#### ۱۰-۲-۴. راوی غیرقابل اعتماد

دروغ و کذب که پیش‌تر در داستان‌های قرن هجدهم مورد توجه بود، بار دیگر در پسامدرنیسم به مرکز توجه آمده و دست‌مایه‌ای برای خلق داستان شده‌است. پسامدرنیست‌ها کذب را به‌منظور نشان دادن حقیقت (یا حقایق) و چندگانگی آن مورد توجه قرار داده‌اند؛ حقیقت (یا حقایقی) که متناسب است با مکان‌ها و اشخاص یا فرهنگ‌های خاص (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۶۸). آشکار کردن بی‌صدافتی راویان در داستان، موجب می‌شود مخاطب در برخورد با اطلاعات ایشان، فاصلهٔ منطقی را حفظ کند و خود به تحلیل داده‌ها

بپردازد و با نوعی عدم قطعیت مواجه باشد.

مازیار و هاله و سمیرا - که سه شخصیت کلیدی داستان‌اند و بار اصلی روایت را بر دوش دارند - شخصیت‌های دروغ‌گویی‌اند که در متن به دروغ‌گویی تک‌تکشان اشاره شده‌است (شهسواری، ۱۳۸۹: ۱۲۷ و ۱۳۷ و ۱۴۰ و ۱۴۴). علاوه‌براین، هریک از آن‌ها در بیان روایت خود، منافع شخصی‌اش را در نظر می‌گیرد و برداشت‌های خودش را ارائه می‌دهد. به همین سبب داستان هر کدام متفاوت با دیگری است. لیندا هاجن (۱۳۸۳: ۲۷۳) می‌گوید: «حقیقت واحد هرگز وجود ندارد، بلکه انسان با مجموعه‌ای از حقایق روبه‌روست؛ [از طرف دیگر] کذب به‌خودی‌خود به‌ندرت وجود دارد، بلکه هر کذبی از نظر دیگران، حقیقت تلقی می‌شود». در پایان داستان، مشخص نمی‌شود کدام‌یک از این سه راوی، صادق است و بدین‌شکل، عدم قطعیت رمان با تمهید راویان غیرقابل اعتماد برجسته‌تر می‌شود.

#### ۱۱-۲-۴. غیاب

یکی از مضمون‌های رایج فراداستان‌ها، تلاش برای ربط دادن وضع زبانی این متون به واقعیت بیرونی است. این ویژگی، راهی برای تفحص درباره مفهوم واقعیت به منزله امر برساخته می‌گشاید. اینکه توجه خواننده به خود متن جلب شود، اصطلاحاً «غیاب» متن گفته می‌شود (وو، ۱۳۸۳: ۲۴۳-۲۴۵)؛ بدین‌وسیله توان بالقوه زبان برای ارجاع به مصداق‌هایی عینی، به موضوعی ثانوی بدل می‌شود. به‌زعم دریدا (Derrida)، غیاب، شرط اساسی کارکرد نشانه‌های زبان است (پاینده، ۱۳۹۵: ۱۸۳). ارنست کاسیرر (Ernst Cassirer)، فیلسوف لهستانی، نیز متذکر شده‌است که نمادها و نشانه‌ها فقط با الغای خود به بازنمایی می‌رسند. یک شیء موجود فقط به‌واسطه یک نماد شناسایی می‌شود؛ پس بدون نماد نمی‌توان به واقعیت تجربی دست یافت. به دیگر سخن، از آنجاکه «نمادها با واقعیت یکسان نیستند و هیچ‌یک از ویژگی‌های بالفعل جهان را ندارند، امکان ادراک این جهان و نهایتاً برساختن آن و نیز برساخته شدن ما در آن را فراهم می‌آورند» (وو، ۱۳۸۳: ۲۵۲). اگرچه صرف داستان‌نویسی نیازمند غیبت است، این ویژگی در فراداستان به روش‌های مختلف برجسته می‌شود و از پیش‌زمینه به مرکز توجه کشیده می‌شود تا تمایز واقعیت داستانی از واقعیت روزمره آشکار شود. مفهوم غیاب، غالباً با غیبت یکی از شخصیت‌های داستان، دخالت‌های صریح راوی در روایت و همچنین حضور نویسنده در نقش یکی از شخصیت‌های داستان



بروز می‌یابد، اما غیاب مکان، رویداد، رابطه، وضع، زمان، درون‌مایه و... نیز امکانات بسیار جالب و جدیدی را در داستان فراهم می‌آورد.

در فصل دوم شب ممکن - که شخصیت‌ها، فصل اول نوشته داستان‌نویس زن را به نقد می‌گیرند و پیشنهادهایی به وی می‌دهند و حتی بعضاً از اطلاعاتی پرده برمی‌دارند که مؤلف از آن‌ها بی‌خبر بوده‌است - مخاطب هرچه بیشتر به بساختگی زبانی متن معطوف می‌شود، اما آنچه تکمیل‌گر این تکنیک در رمان شب ممکن است، فصل پایانی است که نویسنده مرد با شخصیت‌هایی آشنا می‌شود و آن‌ها را برای جا دادن در رمانش می‌تراشد و تغییر می‌دهد.

اصلی‌ترین رویداد داستان که موجب مرگ شخصیت‌های رمان می‌شود نیز در داستان غایب است. حتی فصل سوم که «شب واقعه» نام دارد و قرار است به چگونگی رخ دادن این حادثه و نحوه انتقام‌گیری صاحبان اتومبیل دزدیده‌شده از شخصیت‌های اصلی داستان بپردازد، پیش از آنکه وارد ماجرا شود، تمام می‌شود.

عدم قطعیت، شاه‌کلید رمان شب ممکن است. تأکید متن بر این ویژگی در عنوان کتاب و برخی نشانه‌های دیگر داستان، به گونه‌ای برجسته نمایان است. نام داستان، مؤید عدم قطعیت و در ارتباط تنگاتنگ با درون‌مایه است. شب، نماد رازناکی و وهم‌آلودگی است. تیرگی و ظلمت شب با عدم قطعیت هماهنگ است. «شب نماد غیبت کامل آگاهی معین، یعنی آگاهی تحلیل‌پذیر و قابل بیان است و بیش از آن، نشانه فقدان هرگونه امر بدیهی است» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۳۰/۴). اضافه «ممکن» به این واژه، خود مجدداً بر مفهوم عدم قطعیت تأکید می‌گذارد؛ شب ممکن چندین امکان از یک رویداد واحد را همزمان روایت می‌کند و از تن دادن به یک قرائت قطعی سر‌بازمی‌زند. عنوان هر پنج فصل داستان نیز شب است: شب بوف، شب شروع، شب واقعه، شب کوچک، شب شیان. قریب به اتفاق رویدادهای داستان نیز در شب می‌گذرد؛ مطلع داستان (شهبواری، ۱۳۸۸: ۷)، این بیت حافظ (۱۳۷۵: ۱۰۵۷) است:

فرب جهان قصه روشن است      بین تا چه زاید، شب آبستن است  
نشستن این بیت بر پیشانی رمان، نوعی براعت استهلال نمادین از درون‌مایه داستان است؛ قصه روشن و سراسر است، فریبی بیش نیست؛ شب با همان معنای نمادین که ذکر شد

آبستن حوادث و احتمالات گوناگون است؛ با این داستان همراه شو (بین تا چه زاید) تا از راز این شب پرده برداری. علاوه بر این نشانه‌ها، شخصیت نویسندهٔ مرد که می‌توان کل رمان را در لایهٔ دوم هستی‌شناختی داستانی، نوشتهٔ وی برشمرد، دیگر قطعیت راضی‌اش نمی‌کند و دنبال آفرینش داستانی با عدم قطعیت است (شهسواری، ۱۳۸۹: ۱۵۸). عدم قطعیت، موتیف داستان است و علاوه بر مصادیق ده‌گانه‌ای که ذکر شد، در برخی جزئیات داستان نیز نموده شده‌است؛ مثلاً مشخص نمی‌شود «هتل شیان» درست است یا «متل شیان».

##### ۵. نتیجه

هایزنبرگ با اصل عدم قطعیت خود نشان داد که مشاهده‌گر بر مشاهده تأثیرگذار است، زیرا فرایند مشاهده، نوعی آشفتگی در ساختار اتم ایجاد می‌کند؛ بنابراین هیچ‌گاه نمی‌توان با قطعیت به نتیجهٔ مشاهدات استناد کرد. اصل عدم قطعیت باب جدیدی در فلسفه و سپس در حوزه‌های مختلف دانش گشود؛ مفهوم واقعیت، مناقشه‌پذیر شد و سرانجام نظریهٔ «واقعیت به‌عنوان امری برساخته» مطرح و پذیرفته شد. به‌تبع این تعریف جدید، نقش زبان در جایگاه برسازندهٔ واقعیت، برجسته شد. حاصل این تغییرات در ادبیات داستانی، نوع ادبی جدیدی بود که نگاه ویژه‌ای به واقعیت و زبان داشت: فراداستان.

فراداستان با پیش کشیدن عرف‌های داستانی که همیشه در پس‌زمینه بوده‌است، واقعیت داستانی را مخدوش می‌کند. بدین ترتیب، پرسش‌هایی دربارهٔ جایگاه واقعیت و همچنین تمایزات جهان داستانی و جهان روزمره ایجاد می‌کند و بر اصل مطرح‌شدهٔ هایزنبرگ مهر تأیید می‌زند. فراداستان علاوه بر تأثیر ریشه‌ای که از اصل عدم قطعیت پذیرفته‌است، این مفهوم را همچون ویژگی ذاتی دنیای امروز با تمهیدات گوناگون در خود بازتابانده‌است. رمان شب ممکن یک فراداستان موفق فارسی و جلوه‌گر عدم قطعیت فراداستانی در سطوح مختلف آن است. عدم قطعیت در شب ممکن در قالب تکنیک‌های اتصال کوتاه، تناقض، جایگشت، زیاده‌روی، فرجام چندگانه، عدم تناهی، ساختار تودرتو، تعدد راوی، راوی غیرقابل اعتماد، پیوند دوگانه، و غیاب جلوه‌گر شده‌است. علاوه بر آن، عنوان داستان و دیباچهٔ رمان و اشارات پیدا و پنهان به عدم قطعیت در متن، این ویژگی را موتیف داستان کرده‌است.

## منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۵)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.
- ارتلی، سون و ژان پیر فرید (۱۳۷۲)، *فلسفه فیزیک کوانتومی*، مهران مصطفوی، تهران، کلام.
- باربور، ایان (۱۳۷۹)، *علم و دین*، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- برگر، پترل و توماس لوکمان (۱۳۷۵)، *ساخت اجتماعی واقعیت*، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران، علمی و فرهنگی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *گفتمان نقد*، تهران، روزنگار.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵)، *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران، نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹)، *صناعت پردازش پسامدرن در رمان شمس مکتوب*،  
<http://old.khabgard.com/backwin/?id=302657493>
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*، تهران، نیلوفر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۵)، «روایتی از یک غیاب نافرجام»، *سینما و ادبیات*، سال ۱۳، شماره ۵۳، تیر و مرداد، صص ۱۸۲-۱۹۱.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵)، *دیوان حافظ*، جلد دوم، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی.
- حسن، ایهاب (۱۳۹۰)، «به سوی مفهوم پسامدرنیسم»، *ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز، صص ۹۳-۱۱۵.
- رامین، فرح (۱۳۹۱)، «نظریه کوانتوم و برهان نظم»، *فلسفه و کلام اسلامی*، سال ۴۵، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۸۵-۱۰۸.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *نقد ادبی*، تهران، فردوس.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایی، تهران، جیحون.
- شهسواری، محمدحسن (۱۳۸۹)، *شب ممکن*، تهران، چشمه.
- گلشنی، مهدی (۱۳۷۴)، *تحلیلی از دیدگاه‌های فلسفی فیزیکدانان معاصر*، تهران، مرکز نشر فرهنگی مشرق.
- لاج، دیوید (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر، صص ۱۴۳-۲۰۰.
- لوئیس، بری (۱۳۸۳)، «پسامدرنیسم و ادبیات»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۷۷-۱۰۹.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، *داستان پسامدرنیستی*، علی معصومی، تهران، ققنوس.
- وو، پاتریشیا (۱۳۸۳)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۱۷۹-۲۵۷.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، *فرداستان*، ترجمه شهریار وقفی پور، تهران، چشمه.
- هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، «فرداستان تاریخ‌نگارانه»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار، صص ۲۵۹-۳۱۱.

هاو کینگ، استیون (۱۳۷۵)، *تاریخچه زمان*، محمدرضا محجوب، تهران، شرکت سهامی انتشار.  
هایزنبرگ، ورنر کارل (۱۳۷۰)، *فیزیک و فلسفه*، ترجمه محمود خالقی. تهران، علمی.

Waugh, Patricia (2001), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge.