نقدی بر «قصه‌گوی شب» اثر رفیق شامی
برگزیده‌ی جایزه‌ی کتاب فصل

رمان مدرن و افسانه‌ی کهن؛
یک معجون خوش‌ساخت

حامد هاتف

نام کتاب: قصه‌گوی شب
نویسنده: رفیق شامی
برگردان: عذرا جعفرآبادی
ناشر: نشانه
نوبت چاپ:اول ۱۳۸۸
شمارگان: ۲ هزار نسخه
تعداد صفحات: ۱۵۶ صفحه
بها ء: ۳۳۰۰ تومان

قصه‌گوی شب، اثر رفیق شامی به برگردان عذرا جعفرآبادی، رمانی است که در سال جاری از سوی نشر نشانه منتشر شده است. پیش از این، این کتاب با عنوان «راوی شب» به برگردان حمید زرگرباشی از سوی نشر نقش خورشید اصفهان به چاپ رسیده بود. از رفیق شامی، تا کنون ۷ کتاب به فارسی ترجمه، و در ایران منتشر شده‌اند. این مطلب نگاهی دارد به مهم‌ترین ویژگی‌های این رمان، و به‌ویژه بحثی است در کشف ارتباط ارتباط‌های آن با الگوهای آشنای افسانه‌پردازی شرق و دنیای اسلام از سویی، و رمان‌نویسی مدرن غرب از سوی دیگر.

«قصه‌گوی شب»، داستان مردی است به نام سلیم درشکه‌چی در سال‌های آخر عمرش. او که معروف‌ترین قصه‌گوی دمشق است، درنتیجه‌ی ماجرایی مابعدالطبیعی (دیدن یک پری پیر در خواب که به او می‌گوید دیگر پیر شده است و نمی‌تواند در قصه‌گفتن یاری‌اش دهد)، لال می‌شود. پری به او می‌گوید اگر هفت هدیه‌ی بی‌نظیر دریافت کند، پری جوانی جای او را خواهد گرفت و سلیم دوباره خواهد توانست حرف بزند و قصه بگوید. «قصه‌گوی شب» ماجرای کشف این هفت هدیه، و سپس تعریف قصه‌ها و زبان باز کردن نهایی سلیم است.

برجسته‌سازی مکانی؛ تمهیدی با دو هدف

گفته‌اند ارم ذات العمادی که در قرآن کریم به آن اشاره شده (سوره الفجر)، شاید در همین دمشق امروزی بوده باشد. گفته‌اند ارم، پسر سام پسر نوح(ع) دمشق را بنا کرد. سام را اعراب پدر خود می‌دانند و از میان پسران نوح، به‌ویژه به همراهی او با پدر در کشتی، البته به همراه همسرش، اشاره شده است. دمشق تاریخی چندهزار ساله دارد؛ نام‌ها و القابی پُرشمار یدک می‌کشد (چون جیرون، عذرا، بیت رامون، عین‌الشرق، باب‌الکعبه، فسطاط‌المسلمین، مدینهٔ الیاسمین) و پایتخت خلافت امویان و یکی از شهرهای مهم در قصه‌های شهرزاد قصه‌گوی هزار و یک‌شب (پس از بغداد) است. رفیق شامی، توصیفی جاندار از این شهر را در آغاز کتابش گنجانده است: «اگر بخواهم یک قصه‌ی باور نکردنی تعریف کنم، شهر دمشق بهترین مکان خواهد بود. امکان ندارد هیچ‌جا غیر از دمشق چنین اتفاقی بیفتد. آن موقع‌ها بین اهالی دمشق آدم‌های عجیب و غریبی پیدا می‌شد؛ جای تعجب هم نیست. می‌گویند اگر شهری هزار سال محل سکونت آدمیان باشد، مردم خود را با حال و هوای عجیب و غریبی که در سالیان دور اتفاق افتاده است، بار می‌آورد. شهر دمشق، عمر چندهزارساله دارد...[1]»

در همین آغاز، ما با یک برجسته‌سازی مکانی روبه‌روییم. نویسنده یکی از نقاط دنیا را برمی‌گزیند؛ دلیل این انتخاب را توضیح می‌دهد و با ارایه‌ی این دلیل، به گزینشش مشروعیت عام می‌بخشد. برجسته‌سازی مکانی در آغاز یک داستان، که قرار است تا پایان در همان مکان ادامه یابد، بسیاری از مشکلات ناشی از عمل نامتعارف و عادات غریب شخصیت‌های داستان را توجیه می‌کند و نویسنده را از توضیح بخش مهمی از این موارد معاف می‌دارد. این برجسته‌سازی به نویسنده این امکان را می‌بخشد که تکلیف خود را در همان آغاز با خواننده روشن کند: در این شهر، اتفاقات عجیب زیاد می‌افتد، عادات غریب ساکنانش پرشمارند و واکنش‌های عجیب به مسائل متعارف را زیاد می‌شود مشاهده کرد. پس لطفاً به من اجازه بده روایتم را بکنم و طرحی را که دوست دارم دراندازم. من ناچار به توضیح چرایی و دلیل بسیاری از این «رخدادهای معمول شهری» نیستم؛ حواست باشد ای خواننده! ما در دمشقیم!

بنابراین، نتیجه‌ی مستقیم این برجسته‌سازی مکانی، آشناسازی است. نویسنده یک مکان مشخص را که داده‌های کافی درباره‌ی تاریخ و جغرافی خودش، و آداب و رسوم مردمش در اختیار هست، انتخاب، و با این عمل، فرایندی آشناساز را طی می‌کند. ولی نتیجه‌ی دوم این برجسته‌سازی/ آشناسازی با توجه به طرح داستان که مشخص می‌شود. داستان «قصه‌گوی شب» مملو از افسانه‌هایی است که از زبان شخصیت‌هایی واقعی نقل می‌شوند. این افسانه‌ها بسیاری مواقع در سرزمین‌های دوردست (چون مکزیک که در زمان داستان، کمتر اهل دمشقی هست که شناختی از آن داشته باشد) و یا سرزمین‌های افسانه‌ای به وقوع می‌پیوندند. از این‌جاست که دومین نتیجه‌ی این برجسته‌سازی مشخص می‌شود: مقابل قرار دادن اوضاع آشنا (و البته آشفته)ی امروز با آن مکان‌های غیرواقعی و از این رهگذر، شخصیت مضاعف بخشیدن به قهرمانان افسانه؛ و تأثیر مضاعف بخشیدن به نتایج اخلاقی آن افسانه‌ها.

حتی آن‌جا که ما با خود دمشق و افسانه‌ای درباره‌ی آن مواجه‌ایم هم، زمان وقوع داستان به غایت دور از دست، و در واقع، افسانه‌ای است؛ چون ماجرای پادشاهی که در روزگاری دور (که تاریخی نیست) در دمشق حکمروایی می‌کرد و تشنه‌ی شنیدن دروغ بود؛ آن‌چنان که دمشق را در راه خریدن دروغ‌های همه‌ی دروغ‌گوهای جهان به ویرانی کشاند و سرانجام، البته به اشتباه، مدعی شد که هیچ‌کس نیست که بتواند به او دروغ بگوید. پس در این‌جا ما با سویه‌ی دیگری از آشناسازی روبه‌رو می‌شویم: نویسنده نه تنها نوعی برجسته‌سازی و در نتیجه آشناسازی مکانی صورت می‌دهد، بلکه همزمان با ارجاعات مداوم تاریخی به وقایع روز(چون به رهبری رسیدن ناصر در مصر و کشمکش‌های سوریه و عراق تحت رهبری حسن در مرزهای شرقی سوریه) برجسته‌سازی و آشناسازی زمانی را هم در برنامه‌ی خود دارد. او بدین منوال از نظر زمانی نیز افسانه‌های گنجانده در طرح کلی داستان را از کلیت زمانی آن، متمایز و، در نتیجه، متشخص می‌سازد.

ولی این برجسته‌سازی مکانی و زمانی، سویه‌ی کاملاً متفاوت دیگری نیز دارد. آندره میکل می‌نویسد: «دقیقاً مصر، یا درست‌تر بگوییم اتحاد سوریه و مصر بود که گنجینه‌ی هزار و یک‌شب را حفظ کرد.[2]»

بنا به نوشته‌های میکل، مصر از پس از حمله‌ی مغول و تسلطش بر بغداد و درهم شکستن خلافت عباسی در ۶۵۶ / ۱۲۵۸، هر بار که فرصتی فراهم می‌شد، با سوریه متحد می‌شد. اشاره‌های جابه‌جای راوی قصه‌گوی شب به ناصر، رهبر مصر، و نفرت مردم از او در کتاب، می‌تواند بر این اساس تحلیل شود. سوریه (که حکومتش دیکتاتور و دروغ‌گو معرفی

می‌شود، ولی به طور دقیق مشخص نمی‌شود که منظور کدام حکومت است) و مصر (که ناصر در آن به تازگی به قدرت رسیده و اوج هنرنمایی‌اش در سخنرانی‌های طولانی است؛ متظاهر و مردم‌فریب است) در این رمان هم با یکدیگر متحدند؛ چنان‌چه در طول تاریخ بوده‌اند؛ و هر دو دشمن عراقِ تحت رهبری حسن محسوب می‌شوند که سوریه با او در مرزهای شرقی‌اش درگیر است. اوضاع آشفته اجتماعی و سیاسی و اقتصادی ملازم با این اتحاد و آن دشمنی‌ها و درگیری‌ها، محله‌ی زندگی سلیم، یعنی کوچه‌ی عابره‌ی دمشق را، هم‌چنان که تمامی سوریه را، در برگرفته است. آیا افسانه‌پردازی مردم و علاقه‌ی بسیارشان به نقال‌ها و شرح قهرمانی‌ها، نمی‌تواند به عنوان مفری از این اوضاع اجتماعی و سیاسی تبیین شود؟ درباره‌ی تقابل این دو، یعنی اوضاع اجتماعی و افسانه‌های گنجانده در کتاب، در بخش‌های بعد بیش‌تر خواهیم گفت.

آیا قصه‌گوی شب، رمان است؟

«رمان...، به کُندی ولی ناگزیر به سوی نوع جدیدی از شعر که حماسی و در عین حال سرگرم‌کننده است، متحول می‌شود (تمام آثار بزرگ قرن بیستم گواه این مدعا هستند). تحولی که در بطن دگرگونی خود مفهوم ادبیات صورت می‌پذیرد و از این پس، تنها به شکل یک سرگرمی یا تفننی ساده جلوه نمی‌کند؛ بلکه در نقش اساسی خود، در چارچوب کارکرد اجتماعی و همانند تجربه‌ای اصولی نمایان می‌گردد. ... رمان، جلوه‌گاه جامعه‌ای است که متحول می‌شود؛ و به زودی جلوه‌گاه جامعه‌ای خواهد بود که از تحول خویش آگاه است.[۳]»

این جملات میشل بوتور که به عنوان پیشانی‌نوشتی بر کتاب «پیدایش رمان فارسی» کریستف بالایی انتخاب شده‌اند، به ما یادآوری می‌کند که می‌توان یک اثر داستانی را فارغ از فرم و ساختار، و از دریچه‌ی کارکرد اجتماعی خاصش نیز به بررسی نشست. در بخش پیش گفته شد که اوضاع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی سوریه در نتیجه‌ی اتحادش با مصر و دشمنی‌اش با عراق تحت رهبری حسن(احتمالاً منظور احمد حسن‌البکر نخستین رهبر حزب بعث است)، بسیار آشفته بود. بی‌شک سوریه در این زمان تحول اجتماعی و سیاسی عظیمی را از سر می‌گذراند.

نویسنده نه تنها در این کتاب به این مسایل بی‌توجه نیست، بلکه تحلیل‌های او بر همین وقایع، بخش مهمی از کتاب را تشکیل می‌دهند. این موارد، یکی از جاهایی است که راوی (با نویسنده اشتباه نشود)، مستقیم و بدون این که از زبان شخصیت‌های دیگر سخن بگوید، ابراز عقیده می‌کند. مثلاً به بوروکراسی شدید اداری اشاره دارد و یکی از توصیفات جاندارش را در همین‌جا خرج می‌کند: «کارمندان دمشق مهر نمی‌زنند؛ آن هم با لبخند. مهر برای کارمند قسمتی از روح اوست. اگر آن را روی کاغذی فشار دهد، روحش درد می‌گیرد.» و در جای دیگر: «در دمشق پیدا کردن معجزه‌ای که همه به آن باور داشته باشند، کار دشواری است و البته آن معجزه، چیزی نیست جز پارتی کلفت.[۴]»

پیرزنی از خبری که به تازگی شنیده سخن می‌گوید: شیوع وبا در شمال کشور. راوی از فکرهای سلیم که سخن پیرزن را می‌شنود می‌گوید: « او امروز از رادیو بی‌بی‌سی شنیده بود. ولی رادیو دولتی این خبر را تکذیب کرد؛ که از وبا هیچ خبری نیست و هرکسی بگوید، از جاسوسانِ خارج است.[۵]» در جای دیگر از سازمان امنیت ملی و شعبه‌های بسیارش در تمامی کشور می‌خوانیم. این که پدر و مادر به فرزند خود اعتماد ندارند و همسایه‌ها که زمانی پیوندهای ناگسستنی با هم داشتند، تا آن‌جا که در زمان کودکی شخصیت‌های دیگر پیرمرد داستان، درهای همه‌ی خانه‌ها نیمه‌باز بوده، حالا به هم مشکوک‌اند. راوی حتی درباره‌ی عاقبت حکومت آن روزهای سوریه که مدام تلاش دارد به مردم القای آرامش کند، نظر صریح می‌دهد و می‌گوید: «تمام حکومت‌ها در سوریه قبل از سقوط، قول آرامش و ثبات می‌دادند.[۶]»

این موارد و موارد بسیار دیگر در این کتاب، نشان از آن دارد که «قصه‌گوی شب»، فارغ از مسایل فرمی و ساختاری، به قول میشل بوتور تنها به شکل یک سرگرمی یا تفننی ساده جلوه نمی‌کند؛ بلکه در نقش اساسی خود، در چارچوب کارکرد اجتماعی و همانند تجربه‌ای اصولی نمایان می‌گردد؛ و جلوه‌گاه جامعه‌ای است که متحول می‌شود. حتی شخصیت‌های کتاب بر اساس همین اوضاع اجتماعی و سیاسی انتخاب شده‌اند. بلایی که بر سر فارس وزیر سابق اقتصاد آمده، بیست و چهار سالی که عصام، بی‌گناه، در زندان مانده، دربه‌دری علی آهنگر و درگیری‌اش با ژنرال فرانسوی، فرار تومای مهاجر به دلیل اجباری شدن خدمت سربازی به امریکا و بازگشتش به سوریه، و تلاش بی‌نتیجه‌ی

چندساله‌ی سلیم درشکه‌چی برای قرار گرفتن تحت بیمه خدمات اجتماعی و دریافت حقوق بازنشستگی، همه آینه‌ای بر آشفته‌بازار آن روزهای سوریه‌اند. این مسایل تنها منحصر به بخشی از کتاب نیز نیستند. حضور آن‌ها و تأثیر عمیق‌شان بر بافت داستان، در همه جای کتاب مشخص است. بر این اساس می‌توان «قصه‌گوی شب» را، با خیالی آسوده، نه داستان بلند، که رمان دانست.

هزار و یک‌شب و قصه‌گوی شب

جا دارد با توجه به چند نکته، مقایسه‌ای بین چند ویژگی هزار و یک‌شب و قصه‌گوی شب داشته باشیم. هزار و یک‌شب، اگرچه چند قرن گم شده بود و فرانسویان در قرن هجدهم کشفش کردند، ولی تأثیر به‌سزایی در شکل و جنس افسانه‌پردازی‌های مردم خاور نزدیک و خاورمیانه داشته است. در خلال این بخش، دیگر دلایل ضرورت این مقایسه بهتر معلوم خواهد شد.

کنجکاو نگه داشتن شاه از سوی شهرزاد، از مهم‌ترین کارکردهای قصه‌گویی در هزار و یک‌شب است. ولی این کنجکاو نگاه داشتن، همان‌طور که در بخش‌های بعد بیش‌تر روشن می‌شود، از ویژگی‌های اساسی هر «رمان عمل»ی نیز هست. رفیق شامی آن‌قدر روی این کارکرد تأکید داشته که حتی عناوین فصل‌های کتابش را به شکل سؤالی انتخاب کرده تا خواننده (نوجوان؟) را هرچه بیش‌تر کنجکاو نگاه دارد.

هم‌چنین، شهرزاد قصه می‌گوید که زنده بماند (کشته نشود)؛ و سلیم قصه می‌گوید تا خودش، خودش را و دیگران او را، زنده بدانند. حالا که او لال شده و دیگر نمی‌تواند قصه بگوید، احساس پوچی می‌کند. سلیم، به قصه‌هایش سلیم است.

تودرتویی افسانه‌ها در هزار و یک‌شب، یا بر اساس و یا اساس مدلی در قصه‌گویی عامیانه در کشورهای اسلامی بوده است. هنوز یک داستان به پایان نرسیده، یکی از شخصیت‌ها داستانی فرعی را حکایت می‌کند که عموماً به گیرایی خودِ داستانِ اصلی است. در «قصه‌گوی شب» بارها چیزی نمانده که این روال طی شود؛ و گاه به‌راستی طی می‌شود. ولی عقلانیت حاکم بر رمان مدرن، در بیش‌تر مواقع جلوی آن را می‌گیرد. مانند آن‌جا که فارس وزیر وسط قصه‌گویی عصام، بارها او را که می‌خواهد از میان یک داستان به آغاز داستان دیگری بپرد، به خط اصلی داستانش بازمی‌گرداند. دخالت‌های او آمرانه‌اند و البته آمیخته به دوستی: «ای خدا! تمنا دارم. داستان ابونواس را می‌توان با چند پیاستر خرید. تو روحت، می‌خواستی از هم‌سلولی لعنتی‌ات تعریف کنی.[۷]» و: «خدا روح مادر عزیزت را بیامرزد![۸]» که قصد اصلی آن، نثار کردن نفرینی دوستانه به عصام است– وقتی به جای داستان هم‌سلولی‌اش، از ماجرای رییس‌جمهور می‌گوید؛ زمانی که به جایی به نام معلوله دعوت شده بود.

این‌جا ما با حاکم شدن عقلانیت رمان مدرن بر ساختارهای قصه‌گویی قدیم مواجه‌ایم؛ همان‌گونه که در جریان داستان، می‌توان روند عکس را نیز مشاهده کرد. دو فرآیند معکوسی که پیامدهایی بسیار گسترده دارند و در بخش‌های بعدی این مطلب، به‌ویژه آن‌جا که از دو نوع رمان عمل و رمان شخصیت سخن گفته خواهد شد، به این پیامدها بیش‌تر خواهیم پرداخت.

مسأله‌ی دیگر، راوی است. ظاهر ماجرا این است که راوی هزارویک شب شهرزاد است. او برای حفظ جانش قصه می‌گوید. خاستگاه قصه‌گویی سلیم درشکه‌چی، جذب مسافران به درشکه‌ی اوست. پس تا این‌جا مشخص است که هر دوی این‌ها، دلیلی غیر از محض گیرایی و جذابیت قصه‌ها، یا علاقه به این ژانر، برای قصه‌گویی خود دارند. ولی در واقع، راوی ماجراهای هزارویک شب، نه شهرزاد، که عموماً، شخصیت‌های مختلف داستان‌های او هستند. در «قصه‌گوی شب» نیز، راوی بسیاری از داستان‌ها و افسانه‌ها، افرادی غیر از راوی اصلی کتاب، یا سلیم‌اند. این بدان دلیل است که اگرچه ما از آغاز داستان با ماجرای قصه‌گویی سلیم و لال شدن او و زبان باز کردن نهایی‌اش روبه‌روییم، ولی هفت قصه‌ی اصلی و بسیاری از قصه‌های فرعی را نه سلیم، که شهرت قصه‌گویی‌اش تمامی رمان را (چنان‌که تمامی دمشق را) برداشته، که دوستان هفت‌گانه او تعریف می‌کنند. این امر، ناگزیر است. بی‌شک یک راوی نمی‌تواند همه‌ی قصه‌ها را بگوید؛ او ناچار است بسیاری از قصه‌ها را در دهان شخصیت‌های قصه‌اش بگذارد تا پیوستگی آن‌ها و ارتباط آن‌ها را با یکدیگر و قصه‌ی اصلی حفظ کند.

راوی اصلی هزار و یک‌شب، شهرزاد است و راوی اصلی «قصه‌گوی شب»، مردی که در کودکی همسایه‌ی سلیم درشکه‌چی بوده است. او قصه‌ها را بین سلیم و دیگران تقسیم می‌کند؛ چنان‌چه شهرزاد برخی قصه‌ها را، به شکلی دست اول، از زبان خود می‌گوید و بسیاری دیگر را، در دهان شخصیت‌های داستان‌هایش می‌گذارد.

فورستر و پوچی آن‌چه پیش‌ساخته است

«هر چه از قبل ترتیب داده شده است، پوچ و باطل است.» این یکی از آخرین جملات فورستر در کتاب معروفش، «جنبه‌های رمان» است[۹]. او این جمله را در ضدیت با رمان جیمزی که به پیروی از طرحی کاملاً دقیق در رمان‌هایش معروف

بود، به کار برد. فورستر هوادار بداهه‌پردازی نویسنده است. به قول ادوین میور در «ساخت رمان»، «طرح‌های داستانی چنین نظریه‌پردازی (چون هنری جیمز) بسیار دقیق و پاکیزه خواهد بود؛ ولی دارای آن حرکت، آن اوج و حضیض جانداری که طرح داستانی در سنت اصلی دارد، نیست.[۱۰]»

در جنس قصه‌گویی سلیم درشکه‌چی و توصیفی که راوی داستان از قصه‌گویی او ارایه می‌دهد، می‌توان این بداهه‌پردازی را به بهترین شکل مشاهده کرد. راوی می‌گوید سلیم هربار قصه‌ای را به شکلی تعریف می‌کرد. درواقع او تنها اصل داستان را در حافظه داشت و هر بار موقع تعریف کردن، شاخ و برگ داستان را بنا بر روحیه‌ی خودش و شنوندگانش تنظیم می‌کرد. اتخاذ چنین روشی، به معنی دوری از طرح اولیه‌ی دقیق و پاکیزه است؛ به معنی زنده و جاندار شدن قصه است. قصه درباره‌ی آدم‌هایی است که جان دارند؛ به‌علاوه، قصه را آدم زنده می‌گوید. پس قصه باید زنده باشد. زنده بودن به معنای تغییر کردن و حرکت کردن است. به یاد بیاوریم تفاوت فلسفی موجود زنده و غیرزنده را در سنت فلسفه‌ی اسلامی. در این سنت، تفاوت این دو از نظر فلسفی، در آن است که موجود زنده حرکت می‌کند و موجود غیرزنده حرکت نمی‌کند؛ مگر موجودی زنده او را به حرکت درآورد. حال، قصه که آدمی زنده تعریفش می‌کند و درباره‌ی آدم‌هایی زنده است، حیات خود را با حرکت خود، که همان دگرگون شدنش در هر نوبت بازگویی است، نشان می‌دهد. در اواخر قصه‌گوی شب، توصیفی از «نقال بد» می‌آید که تأکید دیگری است بر این ویژگی. سلیم که در حال به‌یادآوری یک قصه‌ی قدیمی است، از این‌که دهه‌های متمادی آن را فراموش کرده بوده به شدت احساس غبن دارد. راوی می‌گوید: «چرا غمی داشت؟ ابتدا فکر کرد شاید چون داستان بدون شاخ و برگ در ذهن او پدیدار شده است. ولی این دلیل غم او نمی‌توانست باشد. او همیشه داستان را بدون شاخ و برگ در ذهن نگه می‌داشت. هنگام تعریف بود که داستان‌ها را با لباس‌ها و بو و حرکت مناسب درهم می‌آمیخت. نه! یک نقال بد، داستان را کامل حفظ می‌کند.[۱۱]»

ولی ضرورت وجود این حرکت و تغییر، تنها در بازگویی داستان خلاصه نمی‌شود. حرکت نیاز به مبدأ و مقصد دارد. حرکت از جایی آغاز می‌شود و به جایی، گو ناکجاآباد، رهسپار است. از همین‌جاست که راوی، غمی را که در دل سلیم است علت‌یابی می‌کند: «... چون تا به حال داستان را برای کسی تعریف نکرده بود، انگار چیزی در سینه‌اش شعله‌ور بود. سلیم فهمید برای تعریف حکایتی زنده، حداقل دو نفر باید باشند.[۱۲]» این‌جاست که سنت قصه‌گویی شرق، به فلسفه‌ی وجود دیالوگ در غرب، از یونان قدیم تا امروز، و فلسفه‌ی وجود درام در مغرب‌زمین، پیوند می‌خورد. وجود دو نفر، که یکی بگوید و دیگری بشنود. این‌جاست که قصه، داستان آدم‌های زنده یا آدم‌هایی که زمانی زنده بوده‌اند، که از زبان آدمی زنده روایت می‌شود، به راستی جان می‌گیرد: چون مقصد آن نیز، گوش آدمی زنده است. توصیفی که نویسنده پس از این جملات، برای وصف این دیالکتیک میان دو موجود زنده ارایه می‌دهد، نقطه‌ی اوجی در توصیفات تصویری این کتاب است. او از شعله‌ای می‌گوید که به تدریج، چوبی را در خود می‌گیرد: «او (سلیم) تکه‌چوبی در بخاری انداخت و روی صندلی بزرگش کنار بخاری نشست. شعله‌ی دور چوب به رقص درآمد. شعله خود را به پوست زمخت چوب می‌مالید؛ مثل این‌که می‌خواست او را در آغوش بگیرد و ببوسد. چوب لحظه‌ای سخت‌دلانه مقاومت کرد و دلربایی شعله را نادیده گرفت. ولی شعله، آواز شیرین خود را ادامه داد و جسم و روحش را با نغمه‌های گرم قلقلک داد. گوشه‌های چوب، اخطارهای ریشه‌ی خود را نشنید و پایداری خود را فراموش کرد. چوب جرق جرق‌کنان مخالفت خود را اعلام کرد. ولی در آخر او هم دست برداشت و آوازخوانان در رقص با شعله یکی شد. بعد از زمانی چوب و شعله چون هرم آتشی در دامن نرم خاکستر لمیدند و با هم به نجوا نشستند.[۱۳]» در این تمثیل، شعله، قصه‌گوست و چوب، گوش و ذهن مخاطب که در آغاز، اندککی مخالفت می‌کند و سپس، به تدریج، همراه با کلمات قصه‌گو، به رقص درمی‌آید. انتهای این بازی، دیگر تنها «گفت» قصه‌گو نیست؛ که «گو»ی شنونده نیز به آن افزوده می‌شود؛ می‌شود «گفت‌وگو». قصه جان می‌گیرد آن‌قدر که تب می‌کند؛ شعله می‌کشد و در چوب (شنونده) می‌زند. بی‌خود نیست که راوی در جای دیگری از کتاب از زبان عصام می‌گوید: «می‌دانید که حرف بهتر از دست، قلقلک می‌دهد.[۱۴]»

لحن شخصیت‌ها؛ داستان سنتی یا مدرن؟

«یکی از خصوصیات داستان سنتی یکنواختی نسبی گفتار است. یک آوا، آوای راوی، تمام گفتارها را بر عهده دارد. برعکس، رمان جدید می‌کوشد تا این تصور را ایجاد کند که هر شخصیت به گونه‌ای مستقل و خودمختار، رشته‌ی سخن را به دست می‌گیرد.[۱۵]»

در قصه‌گوی شب نیز، اگرچه شخصیت‌ها ذیل طرح کلی داستان است که معنا و کارکرد می‌یابند، ولی تفاوت‌های

معناداری با هم نشان می‌دهند که بیش از همه، در لحن سخن گفتن‌شان و کلماتی که به کار می‌گیرند، نمایان می‌شود. فارس وزیر با آن سابقه‌ی اشرافی، به لحن و زبان یونس قهوه‌چی یا عصامی که بیست و چهار سال از زندگی‌اش را در زندان گذرانده سخن نمی‌گوید. او آمرانه‌تر حرف می‌زند و در برابر، علی آهنگر که مدت‌ها از ترس ژنرالی فرانسوی آواره‌ی کوه و جنگل بوده، کم‌حرف و تودار و حتی کمی خجالتی است. تنوع لحن میان این شخصیت‌ها کاملاً مشخص است و این شاخصه، «قصه‌گوی شب»را در رده‌ی رمان‌های جدید قرار می‌دهد. ولی آن لحن یکنواخت، آن‌جا که شخصیت‌ها افسانه‌ای می‌گویند، در خلال افسانه حفظ می‌شود؛ چنان‌چه ویژگی داستان سنتی است. پس قصه‌گوی شب، همزمان، معجونی خوش‌ترکیب از داستان سنتی و داستان مدرن است.

از زاویه دیگری نیز می‌توان به این حوزه اندیشید. کریستف بالایی آن‌جا که در کتاب خود به بررسی امیرارسلان نامدار می‌رسد، این داستان را محل تلاقی شیوه روایت شفاهی و نوشتاری می‌خواند[۱۶]. در این‌جا هم ما به نوعی، با تلفیقی از این دو افسانه‌هایی که نقل می‌شوند، بر اساس سنت داستان‌پردازی شرق که عمدتاً شفاهی بوده به جا مانده‌اند؛ و جنس قصه‌گویی شخصیت‌ها نیز بر همین اساس است. ولی خود «قصه‌گوی شب»، در کلیتش، اثری نوشتاری است؛ یک رمان است. آن یکنواختی لحن که در بند پیش به آن اشاره شد، برآیند شیوه‌ی روایت شفاهی، و تغییر لحن شخصیت‌ها در خلال داستان، برآیند شیوه‌ی روایت مدرن نوشتاری است.

قصه‌گوی شب؛ رمان عمل یا شخصیت؟

ادوین میور در «ساخت رمان»، از دو نوع رمان عمل و شخصیت سخن می‌گوید. سپس رمان دراماتیک را معرفی می‌کند که فصل مشترکی از این دو است و توانایی‌های هردو را با هم دارد.

رمان عمل، که «رمانس» خوانده شده، رمانی است که در آن عمل داستانی، رخدادها، ماجراهای عجیب و غریب، اتفاق‌های نامعمول، بار اصلی داستان را بر دوش می‌کشند. نویسنده با برانگیختن کنجکاوی مخاطب، او را با خود همراه می‌کند؛ و پس از ایجاد دلهره‌ی بسیار در او، پایانی عموماً خوش را برایش رقم می‌زند. تکنیک‌های روایی این شکل رمان که می‌توان آن را از نظر تاریخی نسبت به رمان شخصیت (که از بسیاری لحاظ پیچیده‌تر است) متقدم دانست، هنوز به شکلی در فیلم‌نامه‌های هالیوودی استفاده می‌شود. از بهترین نمونه‌های رمان عمل، «جزیره گنج» اثر رابرت لویی استیونسن، نویسنده‌ی قرن نوزدهم است. «لذت بردن از حوادث پُر مخاطره و خشن، بی‌داشتن مسئولیت، آن چیزی است که در رمان، عمل ما را افسون می‌کند... ناچیزترین رویداد در یک رمان عمل، عواقب و تبعات غیرمنتظره‌ای دارد. این تبعات پخش می‌شود؛ و پس از مدت کوتاهی از حد شمارش درمی‌گذرد. نسجی درهم‌تنیده، و به ظاهر غیرقابل گشودن، بافته می‌شود که بعداً به نحوی معجزه‌آسا از هم باز خواهد شد. رغبت ما در عمل، در پیچیدگی آن، و در گشودگی آن جذب می‌شود؛ و چون رغبت ما جذب و برانگیخته شد، از آن لذت خواهیم برد...[۱۷]» این بخش از کتاب میور که به دلیل توصیف مؤثرش از ویژگی‌های رمان عمل به‌طور کامل نقل شد، مشخص می‌کند که قالب اصلی رمان «قصه‌گوی شب»، در بافت کلی رمان عمل می‌گنجد. سلیم درشکه‌چی، قصه‌گوی بزرگ، در نتیجه‌ی رخدادی مابعدالطبیعی، لال شده است. این گره ماجراست که باید گشوده شود. فرایند یافتن راه حلی بر اساس نسخه‌ی رمزی که پری پیر به درشکه‌چی کهنسال ارایه داده، یعنی رمزگشایی گفته‌های پری، آن نسج درهم‌تنیده و به‌ظاهر ناگشودنی را تشکیل می‌دهد که میور از آن سخن گفته است. پایان خوشی را که به عنوان ویژگی اساسی رمانس‌ها بدان اشاره شد، موفقیت دوستان سلیم در رمزگشایی نسخه‌ی پری و در نهایت، دوباره زبان باز کردن سلیم می‌سازد. تا این‌جا همه‌چیز «قصه‌گوی شب» با ویژگی‌های رمان عمل سازگار است.

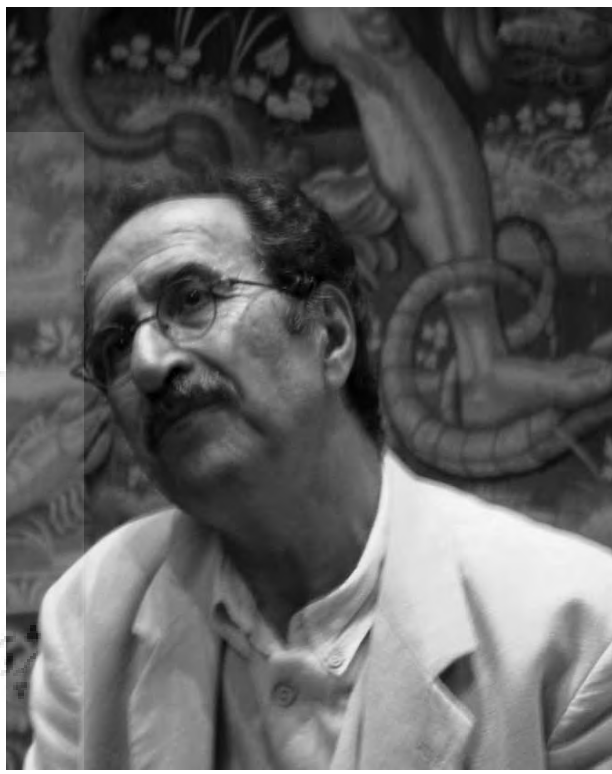
ولی در رمان شخصیت، این شخصیت‌ها هستند که بر طرح اصلی داستان غالب‌اند. شخصیت‌ها بر اساس طرح کلی چیده نمی‌شوند؛ بلکه طرح داستان بر اساس شخصیت‌ها سازمان داده می‌شود. آن‌ها دیگر نه جزئی از طرح، که عناصری مستقل از طرح‌اند. حتی نویسنده گاه طرح را به نحوی پیش می‌برد که بتواند اطلاعات بیش‌تری درباره‌ی شخصیت‌ها در اختیار مخاطبش بگذارد. نکته‌ی مهم این‌جاست که شخصیت‌ها در رمان شخصیت، بر خلاف رمان دراماتیک که از آن هم سخن خواهیم گفت، از همان آغاز داستان، کلیت و تمامیت خاص خود را تا پایان حفظ می‌کنند. یعنی ویژگی‌های اصلی شخصیت‌ها از آغاز تا پایان ماجرای کتاب بی‌تغییری باقی می‌ماند. آن‌چه در پایان کتاب تغییر کرده، تنها میزان آگاهی مخاطب از ویژگی‌های یک شخصیت است؛ نه خود آن شخصیت. فورستر این‌گونه شخصیت‌ها را، «شخصیت مسطح» اطلاق می‌کند. شخصیت‌های مسطح تکامل‌ناپذیرند و رخدادها، هرگز آن‌ها را انسان‌های بهتر یا بدتری نمی‌کند؛ تنها این امکان را می‌دهد که آن‌ها بر اساس شخصیتی که نویسنده برای‌شان درنظر گرفته، واکنش نشان دهند.

بر مبنای این موارد، «قصه‌گوی شب» رمان شخصیت نیز هست. در آغاز کتاب، هفت دوست سلیم به نحوی اجمالی معرفی می‌شوند؛ ولی به تدریج و در فصل‌های بعد که هریک باید برای زبان‌باز کردن سلیم، قصه‌ای بگوید، شخصیت او بیش‌تر به مخاطب شناسانده می‌شود. این، یعنی افزایش شناخت مخاطب از شخصیت‌ها، و نه تکامل یا تغییر آن‌ها؛ و

همان‌طور که گفته شد، چنین خصوصیتی، خصوصیتی عام در رمان‌های شخصیت به‌شمار می‌آید. این امر حتی درباره‌ی شخصیت‌های فرعی رمان، چون عفیفه (ایستگاه رادیویی دوپای محله)، سعیده (همسر درگذشته‌ی سلیم) و فاطمه (همسر علی آهنگر که تا دو فصل پایانی کتاب نیازی به معرفی او نیست) نیز صدق می‌کند.

شباهت دیگر این رمان به رمان‌های شخصیت، در این است که در رمان شخصیت، هدفی بزرگ‌تر از معرفی صرف شخصیت‌های نوعی (یا نامتعارف) وجود دارد؛ و آن هدف، این است که شخصیت‌ها چنان متنوع باشند که تمامیت رمان، تصویری از اجتماع به دست دهد. ولی از سوی دیگر، آن‌چه به این رمان، هرچه بیش‌تر، ویژگی‌های رمان عمل را می‌بخشد، این است که این شخصیت‌ها عموماً تنها در قالب طرح کلی داستان است که به ابراز وجود می‌پردازند. درست است که قصه‌ای که یونس قهوه‌خانه‌دار تعریف می‌کند، قصه‌ی زندگی خود اوست و بنابراین انتخاب این قصه بر اساس شخصیت‌پردازی شخص او در رمان صورت پذیرفته، ولی به جای این قصه، هر قصه‌ی دیگری هم می‌شد نقل کرد. طرح اصلی، شاکله‌ی «قصه‌گوی شب» را تشکیل می‌دهد؛ نه شخصیت‌ها. البته باید اذعان کرد که این دو، طرح و شخصیت‌ها، ماهرانه در هم تنیده شده‌اند؛ اگرچه نه آن‌قدر استادانه که به «قصه‌گوی شب»، ویژگی‌های رمان دراماتیک را ببخشد؛ یعنی رمانی که در آن فاصله‌ی بین شخصیت‌ها و طرح از بین رفته باشد؛ شخصیت‌ها جزئی از سازوکار طرح نباشند و طرح نیز قالب زمختی نباشد که شخصیت‌ها را در بر گرفته است.

رفیق شامی



پس «قصه‌گوی شب»، رمان عملی است با بارقه‌هایی از ویژگی‌های رمان شخصیت.

ولی پیش‌تر نوشته شد که حاکم شدن عقلانیت رمان مدرن بر ساختارهای قصه‌گویی قدیم در این رمان آشکار است؛ همان‌گونه که در جریان داستان، می‌توان روند عکس را نیز مشاهده کرد؛ و گفته شد که این دو فرایند معکوس، پیامدهایی گسترده دارند. می‌توانیم سه عنصر اصلی را در «قصه‌گوی شب» تشخیص دهیم: الف. طرح کلی داستان؛ ب. ساختار قصه‌ها و افسانه‌هایی که جای جای، ذیل طرح اصلی، گنجانده شده‌اند؛ ج. شخصیت‌ها. از عنصر سوم به حد کافی سخن گفته شد. پس دوباره دو عنصر نخست را یک مرور سریع کنیم.

طرح کلی داستان این کتاب، مشابه طرح‌های دقیق و پاکیزه‌ای است که فورستر علیه‌شان موضع می‌گیرد. وجود این طرح و رویدادهای ذیل آن، «قصه‌گوی شب» را در حوزه رمان عمل می‌نشاند. از سوی دیگر، وجود این طرح از پیش تعیین شده، نمود ظهور عقلانیت مدرن در حوزه داستان‌نویسی خاورمیانه و خاور نزدیک است که حتی در تکوین تاریخی خود نیز، اصولاً بر اساس بداهه‌پردازی شکل گرفته است.

ولی ساختار قصه‌ها و افسانه‌ها، مشابه افسانه‌هایی است که همه‌ی ما ایرانیان بارها خوانده و در کودکی شنیده‌ایم. می‌توان به داستان ماهی‌گیر مکزیکی اشاره کرد که سلیم، هر بار، آن را با شاخ و برگی بیش‌تر و متفاوت با نوبت پیش نقل می‌کند. در این قصه که از قصه‌های بسیار محبوب سلیم بین ساکنان محله است، او ماهی‌گیر مکزیکی را که در دام هشت‌پایی افتاده، پس از نبردی سخت با هشت‌پا، نجات می‌دهد. نکته‌ای که برای ما جالب است، علت‌یابی آشکارا اسطوره‌گون آبی بودن دریاهاست. فردی به‌طعنه از سلیم می‌پرسد که پس تو بودی که با فراری دادن هشت‌پا و وادار کردنش به ترشح آن جوهر آبی، دریاها را آبی کردی؟ سلیم جواب می‌دهد: نه دوست من؛ پیش از من قهرمانان جوان زیادی با هشت‌پاها نبرد کرده‌اند و رنگ آبی دریاها، در نتیجه‌ی جوهر آبی همه‌ی آن هشت‌پاهاست؛ نه تنها هشت‌پای قصه من. او حتی تاریخی دقیق را هم ذکر می‌کند: اولین آن‌ها (قهرمانانی که با هشت‌پاها مبارزه کرده‌اند) سی‌صد و بیست و هفت سال پیش از آدم و حوا می‌زیسته است[۱۸].

در جای دیگر، قصه‌ای درباره‌ی یک دهقان خوش‌صدای فقیر می‌خوانیم. در جایی از افسانه، دهقان منع می‌شود از این‌که به هنگام بازگرداندن زنش از قصر شیطان، به پشت سر نگاه کند. در غیر این صورت، قصر شیطان و همسر او ناپدید خواهند شد[۱۹]. این همان الگوی کهن اسطوره‌ی اورفه است که به جست‌وجوی زنش به قلمرو مردگان رفت. البته این‌جا دهقان به توصیه عمل می‌کند و به همسرش دست می‌یابد. مثال‌های این‌چنینی در این کتاب بسیار است.

ما در این قصه‌ها و افسانه‌های فرعی که بخش مهمی از بار اصلی زیبایی‌شناختی «قصه‌گوی شب» را نیز بر دوش می‌کشند، با ساختارهای آشنایی روبه‌روایم که ولادیمیر پراپ، در دو کتاب «ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان» و «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (و به‌ویژه در دومی) تلاش داشت ساختار همه‌ی آن‌ها را بر اساس رهیافت ساخت‌گرا، به چند الگوی ثابت و شخصیت‌های تحدید شده، محدود کند. می‌توان در این افسانه‌ها دقیق شد و بر اساس رویکرد پراپ، ریشه‌های مشترک آن‌ها را در مقاله‌ای مستقل به بررسی نشست. ولی عجالتاً آن‌چه اهمیت دارد، این است که این افسانه‌ها بر اساس ترغیب و تحریک حس کنجکاوی شنونده و خواننده بازگو می‌شوند و شخصیت‌های داستان، عموماً، نمونه‌هایی

نوعی هستند که در طرح کلی هر یک از آن قصه‌ها جای می‌گیرند و درواقع، ذیل طرح‌اند؛ نه فوق طرح. پس این افسانه‌ها و قصه‌های جانبی نیز، اگر اصراری باشد که بر اساس تقسیم‌بندی رمان به دو نوع رمان عمل و رمان شخصیت، زیرمجموعه یکی از این دو بدانیم‌شان (با توسع معنای رمان به داستان کوتاه و قصه)، زیرمجموعه‌ی رمان عمل قرار می‌گیرند؛ نه رمان شخصیت.

تحریک کنجکاوی خواننده و رمان عمل

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، یکی از ویژگی‌های اصلی رمان عمل، این است که از رهگذر رویدادهای نامنتظر، حس کنجکاوی خواننده را چنان تحریک کند که تا پایان به خواندن داستان ادامه دهد. البته این ویژگی در «قصه‌گوی شب» نیز هست. ولی آن‌چه مهم‌تر است، این است که رفیق شامی با نام‌گذاری فصل‌های چهارده‌گانه‌ی کتاب، به‌گونه‌ای که سیزده فصل (همه به جز فصل نخست) حالتی پرسشی داشته باشند، خواسته هرچه بیش‌تر محرک کنجکاوی خواننده باشد. این ترفند، البته خیلی «رو» است. نویسنده دست خود را باز باز گذاشته تا خواننده هرچه می‌خواهد در کفش بخواند. ولی با توجه به این‌که مخاطب اصلی این کتاب، نوجوانان هستند، و ترغیب کنجکاوی آن‌ها با توجه به دمدمی مزاج بودن‌شان دشوارتر است، بهره‌گیری از چنین ترفند کلاسیکی تا حدی توجیه می‌شود.

همان‌طور که در بخش‌های پیش دیدیم، تحریک کنجکاوی خواننده از موارد تشابه این رمان با کارکرد قصه‌گویی در هزار و یک‌شب نیز هست.

«قصه‌گوی شب»؛ داستانی درباره‌ی گوش کردن

«صدای تو و دستان تو همیشه قلب مرا مانند پَر قلقلک می‌دادند.

رییس‌جمهورها هرچه طولانی‌تر حرف می‌زنند، مردم ساکت‌تر می‌شوند.

کتاب‌ها در مقابلش هیچ‌اند. زیباترین خط در مقابل این صدای آسمانی چه به حساب می‌آید؟ فقط سایه نحیف کلمات به روی کاغذند.

خط، سایه صدا نیست؛ بلکه جای پای آن است. ما امروز می‌توانیم صدای مصری‌ها و یونانی‌ها را با خط آن‌ها به وضوح بشنویم. انگار همین حالا با ما حرف زده‌اند. فقط خط می‌تواند صدا را در زمان و برای همیشه مانند خدایان نگه دارد.

ناصر واقعاً حنجره‌ی خوبی دارد. وقتی صدای او را می‌شنوم، مو به تنم سیخ می‌شود.

زبانی دارند مثل آبکش که هیچ رازی را نگه نمی‌دارد. حتی اگر بخواهند.

شایعات، خودکامه هستند. خود را مدام عوض می‌کنند. آن‌قدر رنگ‌شان رنگین‌تر می‌شود تا اساس‌شان ناپدید شود.

گوشش به حلقوم جادویی تبدیل شده بود. سلیم پروانه‌وار از صدایی به صدای دیگر پرواز می‌کرد. صدای ام‌کلثوم به زیبایی گل‌های گل‌خانه‌ای بود که جای هیچ خار و خاشاکی نبود.

توما همیشه با عینک به قصه گوش می‌کرد... تا عینکم را نزنم نمی‌توانم بشنوم. من باید دست‌ها و چشمان گوینده را ببینم.

سقراطِ پیر به شاگردی که ساکت نشسته بود گفت حرف بزن تا تو را ببینم ولی تو می‌خواهی با چشم‌هایت بشنوی.

هرخیابانی چهره خود را دارد؛ با بو و صدای مخصوص.

آدم اول میوه را با چشم می‌خورد؛ بعد با بینی و سر آخر با دهان.

دروغ و ادویه خواهر و برادرند. دروغ یک اتفاق معمولی را به غذای خوشمزه تبدیل می‌کند. حقیقت را فقط قاضی‌ها می‌خواهند. ولی دروغ درست مثل ادویه است که خوشمزگی به همراه می‌آورد. نه کم و نه زیاد باعث لذت است.

صدای بم بوی آویشن و زمزمه شیرین دارچین و سکوت زعفران در بازار ادویه.

افکارش (سلیم) درهم و برهم می‌شد. زبان برای آدم‌ها مثل دست است برای کوزه‌گر که از گل، ظروف زیبا و قابل استفاده می‌سازد... می‌دانست فقط وقتی درست و روشن فکر می‌کند که بتواند حرف بزند.

صدای مرکز شهر چون نجوایی، چون قالیچه‌ای در هم بافته شده.

در قهوه‌خانه مشتری‌ها بسیار کم حرف می‌زنند؛ برای همین نقال داریم.

در گذشته مشتری‌ها خیلی بیش‌تر حرف می‌زدند؛ حالا فقط مثل لال‌ها می‌نشینند جلوی رادیو.

نقالِ بد کسی است که شنوندگان را کسل کند ... بچه‌ها از همه بهتر گوش می‌کنند.

یک نقالِ خوب کمتر قالیچه سلیمان را به پرواز درمی‌آورد. اژدهایش آتش کمتری از دهان خارج می‌کند... وقتی یک نقال خوب از ساده‌ترین چیزها می‌گوید، شنوندگان سراپا گوش هستند.

عرب‌ها واقعاً حافظه خوبی دارند... به همین دلیل ما عاشق شتر هستیم؛ چون شتر هم چیزی را فراموش نمی‌کند. این

همیشه نعمت نیست؛ گاهی هم لعنت است.

هیچ‌گاه همه آن‌چه را می‌دانی به کسی نگو.

ماهی‌گیرها آدم‌های ساکتی بودند؛ مثل ماهی‌هایی که شکار می‌کردند. ولی دل‌شان به بزرگی دریا بود.

آدم در زادگاهش زیاد حرف می‌زند؛ در غربت لال می‌شود.

زندگی یک بحث است. سؤال و جواب؛ گرفتن و دادن.

فروشنده مرا صدا نزد. در تمام آن سی سال هیچ‌کس مرا صدا نزد. من هم دست از چانه زدن برداشتم.

آدم رازدار آدم رازدار چاه عمیقی است که هیچ‌کس نمی‌تواند حتی یک کلمه از آن بیرون بکشد.

از زمانی که دیوارها گوش دارند، ما زبان خود را از دست داده‌ایم.

شنونده‌ی خوب کسی است که مثل جویندگان طلا با صبر زیاد، بین گِل و لای دنبال فلز پُربها باشد.

دروغ و ملخ قوم و خویش‌اند.

حرف انسان را بهتر از دست قلقلک می‌دهد.

وقتی سال‌ها حرف نزنی، آن‌وقت حتی در خواب هم لال می‌شوی. حرف‌هایت در دهانت می‌پژمرند و می‌گَندند.

حاکمین برکنار شده ناگهان زبان باز می‌کنند و کتاب‌ها می‌نویسند. حاکمین قادر به گوش دادن نیستند.

گوش‌ها در شکم مادر خود را باز می‌کنند و پنجره‌ای به‌سوی دنیا می‌گشایند و آخرین عضوی هستند که درها را می‌بندند.

بچه ساکت باش. حرف زدن تو را عریان خواهد کرد.

بچه‌جان؛ هروقت دروغی بگویی که توجه کسی را به چیزی جلب کنی، سقفی که زیر آن هستی بزرگ‌تر می‌شود تا بالاخره زیر آن خفه شوی. »

مواردی که در بالا یک به یک آمد و همه برگرفته از متن کتاب‌اند، گویا بتوانند به تنهایی نشان دهند که «قصه‌گوی شب» درباره‌ی چیست. نیازی به توضیح و تحلیل نیست؛ رفیق شامی از گفتن، شنیدن، دروغ، و گوش و زبان نوشته است.

پی‌نوشت:

۱. «قصه‌گوی شب». ص ۳
۲. «مقدمه بر هزار و یک‌شب»؛ ترجمه‌ی جلال ستاری نشر مرکز ۱۳۸۸، ص ۶
۳. «پیدایش رمان فارسی». کریستف بالایی. انتشارات معین، ص ۷
۴. «قصه‌گوی شب». ص ۳۰
۵. همان، ص ۳۴
۶. همان، ص ۴۰
۷. همان، ص ۱۶۳
۸. همان، ص ۱۶۴
۹. «ساخت رمان». ادوین میور. برگردان فریدون بدره‌ای. انتشارات علمی فرهنگی، ص ۵
۱۰. همان
۱۱. «قصه‌گوی شب»، ص ۱۹۰
۱۲. همان
۱۳. همان
۱۴. همان، ص ۱۵۵
۱۵. «پیدایش رمان فارسی». کریستف بالایی ذیل بحث درباره‌ی سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم بیک، ص ۳۳۶
۱۶. همان، ص ۲۳۶
۱۷. «ساخت رمان». ص ۱۰
۱۸. «قصه‌گوی شب». ص ۹
۱۹. همان، ص ۵۴