ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۹٤، ۱۲۵ – ۱۳۷

فرجام‌گریزی در داستان و فراداستان بر اساس نظریهٔ توماشفسکی

مریم موسوی*
هلن اولیایی‌نیا**، **شهلا خلیل‌اللهی*****

چکیده

هدف از نگارش مقالهٔ حاضر بررسی سه داستان فرجام‌گریز معاصر ایرانی بر اساس نظریهٔ توماشفسکی، نظریه‌پرداز و نویسندهٔ روس، در سکانس‌های روایی است. موضوع اصلی این مقاله پرداختن به دگرگونی در پایان‌بندی داستان‌های «حضور» و «پلکان» از ابوتراب خسروی و «مرا بفرستید به تونل» اثر بیژن نجدی است. تبیین میزان توانمندی و موفقیت داستان‌پردازان معاصر ایرانی و تطبیق داستان آن‌ها بر اساس نظریه‌های گوناگون ضرورت این بررسی را ایجاب کرده است. شایان ذکر است که این پژوهش به روش تحلیل اسنادی و تحلیل محتوا، طرح مکانیسم دگرگونی روایی، در سه داستان کوتاه نام‌برده انجام گرفته است. بررسی داستان‌ها نشان می‌دهد که در این آثار هر دو نویسنده با این شیوهٔ نگارش نه‌تنها در پی پیرنگ کاملی نیستند، بلکه با ساختاری چندلایه و استعاری سعی دارند نشان دهند که از یک داستان نمی‌توان به یک معنا و پیام واحد بی‌چون‌وچرا دست یافت و برای رسیدن از موقعیت ابتدایی به موقعیت پایانیْ فقط گذشت زمان کافی نیست، بلکه برای ساخت داستان دستِ‌کم، وجود یک اقدام برای دگرگونی داده‌های اولیه در طول فرایند داستان الزامی است.

کلیدواژه‌ها: توماشفسکی، دگرگونی روایی، دگرگونی صفر، فراداستان، فرجام‌گریزی.

---

* مدرس دانشگاه صبح صادق اصفهان mmsv.literature@yahoo.com
** دانشیار گروه ادبیات انگلیسی، دانشگاه صبح صادق اصفهان Helen_ouliaeinia@yahoo.com
*** استادیار دانشگاه شاهد تهران khalilollahe@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۲/۷

۱. پیشینهٔ تحقیق

منبع فارسی، که منحصراً به موضوع پایان‌بندی داستان پرداخته باشد، وجود ندارد، اما می‌توان به منابعی اشاره کرد که در کنار موضوعات دیگر به پایان‌بندی داستان پرداخته‌اند:

اصلی‌ترین منبع استنادی این موضوع فصل «داستانْ پدیده‌ای دگرگون‌ساز» از *تحلیل انواع داستان*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، است. نیز بخش‌هایی از *ارواح شهرزاد*، نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور؛ *دستور زبان داستان* از اخوت؛ و *مبانی داستان کوتاه* از مصطفی مستور.

پیش از این آثار، مقالاتی به پایان‌بندی داستان توجه کرده‌اند که آثار کهن فارسی مد نظر نویسندگان آن‌ها بوده است، مانند مقالهٔ «پایان‌بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی» به قلم علی محمدی و آرزو بهاروند (نشریهٔ علمی ـ پژوهشی *ادبیات تعلیمی*، ش ۱۱، س ۳) و مقالهٔ «تفاوت راوی قصه‌نویس و قصه‌گو در داستان شیر و گاو از *کلیله و دمنه* و داستان‌های بیدپای» به قلم محمد تقوی (نشریهٔ *جستارهای زبانی دانشگاه تربیت مدرس*، ش ٤).

۲. درآمد

نظریهٔ داستان در سال‌های اخیر پیشرفت‌های شایانی کرده و به دستاوردهای مهمی رسیده است؛ بخشی از این دستاوردها به آغاز و پایان داستان مربوط می‌شود. به طور مشخص، ساخت‌شکنان و مابعد ساخت‌گرایان سهم عمده‌ای در تحول نظریهٔ آغاز و پایان داستان داشته‌اند (اخوت، ۱۳۹۲: ۲٤۱).

داستان‌شناسان ایرانی آن‌قدر که به شروع خوب و پُرکشش داستان اهمیت داده‌اند از تأثیر شکل‌های گوناگون پایان داستان غافل مانده‌اند. پایان داستان هنرنمایی نهایی و، در حقیقت، هنرنمایی اصلی نویسنده است. تشخیص بهترین گزینه برای تأثیرگذاری بیش‌تر نمی‌تواند انتخابی بر حسب اتفاق باشد، بلکه در اصل، شگردی است که همچون فضاسازی و شخصیت‌پردازی پیکرهٔ داستان را می‌سازد.

ارسطو برای یک پیرنگ کامل ـ بدون درنظرگرفتن طول و اندازه ـ داشتن ساختاری را که آغاز، میانه، و پایان را دربر می‌گیرد الزامی می‌داند. او در *بوطیقا* چنین بیان می‌کند: «پایانْ همواره یا در بیش‌تر موارد به دنبال چیز دیگری می‌آید، ولی خود چیزی در پی نخواهد داشت» (۱۳۸٦: ۵۹). این تعریف بیش‌ترِ پایان‌بندی‌های کلاسیک را دربر می‌گیرد که بر اساس آن نویسنده در اثرش حوادثی را می‌آفریند که در پایان با همپوشی و یا رویارویی

با یکدیگرْ مستقیم و صریح به نتیجهٔ مشخصی می‌رسند. اما سؤال این است کـه در داسـتان نو، با ساختاری چندلایه و اغلب استعاری، چگونه می‌توان به معنایی واحـد اندیشـید و بـه نتیجه‌ای بی‌چون‌وچرا دست یافت؟

چنان‌که مشاهده می‌شود، «در سال‌های اخیر تغییراتی در پایان‌بندیِ داسـتان‌هـا صـورت گرفته است؛ بدین معنی که حالت ایدئولوژیکی در آن‌هـا غلظـت بـیش‌تـری یافتـه اسـت» (وبستر، ۱۳۷۹: ۸٦). به گونه‌ای که روایت‌های کلان در دنیای امروز جایگاه چندانی ندارند. مثلاً، مدرنیست‌ها مفاهیم مطلق را رد کـرده و بـه نمـایش گسسـته و پـاره‌پـارهٔ حـوادث و واقعیت‌ها گرایش پیدا کرده‌اند، یا پسامدرنیست‌ها، به گمان لوئیس، به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنّتی بدگمان‌اند و راه‌های دیگر را برای ساختارمندکردن اثر خود برگزیـده‌انـد. به عبارت دیگر، در زمانهٔ ما عناصر داستانی همچون شخصیت، کشمکش، و زمان و مکـان نـه در خـدمت خلـق کلّیتـی انـدام‌وار، بلکـه بـه منظـور بـه‌رخ‌کشـیدن اغتشـاش و ابهـام به‌کار گرفته می‌شـوند؛ نمونـهٔ آن نویسـنده‌ای اسـت کـه داسـتان خـود را بـه چنـد شـکل به پایان می‌رساند (اولیایی‌نیا، ۱۳۷۸: ٤).

آوردنِ چند شکل پایانی در یک داستان (پایان‌بندی باز) آشنایی‌زدایی از پایان‌بنـدی‌هـای مرسوم داستان‌های سنّتی است. این در حالی است که نویسنده در پایان داستان‌های کلاسیک به گره‌گشایی داستان می‌پرداخت و حوادث را به فرجامی خوشایند یا دردناک می‌رساند.

خوانندهٔ این‌گونه داستان در برابر پایانی تغییرناپذیر و سرنوشت قطعی شخصیت داستان ناگزیر و منفعل بود، اما داستان نو شعور مخاطب را در معناآفرینی داستان دخالت می‌دهد و شیوه‌ای دیگر در پیش می‌گیرد که به بازآفرینی واقعیت منجر نیسـت، بلکـه جهـان تـازه‌ای می‌سازد تا «پس از آن ذهن مخاطب شروع به فکرکردن دربارهٔ اندیشهٔ نهفتـهٔ داسـتان کنـد» (محمدی و بهاروند،۱۳۹۰: ۱۳۱). با چنین شگردی، اثر هنـری بـه تعـداد حـدس و گمـان مخاطب معنا پیدا می‌کند و شگردی به نام پایان آزاد و باز داستان پدید می‌آید.

با وجود این، «شکل باز برخی از داستان‌هـای اخیـر در همـان بـی‌پایـانی خـود بـه نتیجه‌ای دست می‌یابد که همانا دانش جدید و راه‌های جدید برای ارزیابی تجربه است» (گرین، ۱۳۸۵: ۹۱).

> مطرح‌شدن خصوصیتی که فرانک کرمود آن را احساس پایان و دیگران 'بستگی' نامیده‌اند (ابزار صناعتی که داستان را طوری تمام می‌کند که به خواننده احساس کامـل‌شـدن دسـت دهد) گسترده‌شدن شاخصه‌های نقد شکل‌مدارانهٔ داستان را به ما نوید می‌دهد (همان).

در کنار غیبت مؤلف، کنارگذاشتن راوی دانای کل، انفصال و برش‌های عرضی به زمان، بینامتنیت، روان‌گسیختگی شخصیت‌ها، و ... پایان باز نیز شگردی فرم‌گرایانه در داستان نو به‌شمار می‌آید.

شکلوفسکی نیز برخی از روش‌های مرسومی را برشمرده است که در داستان کوتاه برای گریز از پایان سنّتی به‌کار می‌رود. برای نمونه، پایان‌دادن داستان با توصیف یا با جمله‌های پیش‌پاافتاده را پایان «منفی» یا «درجهٔ صفر» می‌نامد و می‌گوید که تأثیر این پایان‌ها دقیقاً به دلیل تضاد آن‌ها با پایان‌های تعدیل‌شده‌ای است که داستان‌های سابق انتظارشان را در ما پدید می‌آورند (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۹).

سال‌ها از مطرح‌شدن پایان منفی و دگرگونی صفر از سوی فرمالیست‌ها یا ناقدان ادبی جدید در ادبیات جهان می‌گذرد؛ ورود آن همراه با بینش‌های فلسفی تأویل‌گرا به ادبیات داستانی ایران شکل نویی از آثار هنری را پدید آورده است. با وجود این، مخاطب ایرانی معمولاً از داستان و حتی آثار سینمایی یا درام‌ها انتظار پایان بسته و سرانجامی قطعی دارد. بنابراین، آشنایی‌زدایی از ذهن و حافظه‌ای که به رسیدن کلاغ قصه به لانه‌اش عادت دارد کار ساده‌ای نیست، اما برخی داستان‌نویسان معاصر بر آن همت گمارده‌اند.

در این نوشتار سعی داریم به این پرسش پاسخ دهیم که آیا اساساً دگرگونی روایی رکنِ ثابت روایت است؟ و اگر چنین است، این دگرگونی چه رابطه‌ای با گره‌گشایی در پایانِ داستان دارد؟ و آیا الزاماً باید همراه با پایان بستهٔ داستان باشد؟

در این بخش، با الگوبرداری از طرح مکانیسم دگرگونی روایی، که توماشفسکی بر اساس این بینش ارسطو ارائه داده است ـ این‌که داستان از طریق سلسله‌ای از عناصر به‌هم‌پیوسته تغییر شکل یا دگرگونی‌ای را بازنمایی می‌کند ـ به بررسی نمونه‌های ایرانی با پایان‌بندی باز در داستان معاصر می‌پردازیم.

دو مجموعه‌داستان مورد توجه ما بوده است: یکی *دیوان سومنات* اثر ابوتراب خسروی است؛ حسن میرعابدینی، مؤلف *فرهنگ داستان‌نویسان ایران*، دربارهٔ این اثر نوشته است: *دیوان سومنات* (۱۳۷۷) نشان‌دهندهٔ دل‌مشغولی خسروی برای پرداختن به فضاهای تازه است. از این مجموعه‌داستان، که خسروی شگردهای شکل‌گرایانهٔ خود را برملا کرده است، یک داستان و یک فراداستان با نام‌های «حضور» و «پلکان» را انتخاب کردیم. مجموعهٔ دیگر *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، اثر بیژن نجدی (۱۳۲۰–۱۳۷۶) است. این مجموعه‌داستان، که نخستین‌بار در ۱۳۷۳ به چاپ رسید، به عنوان بهترین

مجموعه‌داستان سال برندهٔ جایزهٔ گردون نیز شد. از این مجموعه‌داستان «مـرا بفرسـتید بـه تونل» برای بررسی در این مقاله انتخاب شد.

۳. پایان‌بندی بدون گره‌گشایی در داستان «حضور»

«حضور» داستان اندیشـه اسـت. بـا ایـن‌کـه در ظـاهر هـیچ نـوع تفکـری را بـه‌صـراحت بیان نمی‌کند، خواننده را به فکر فرومی‌برد. داستان دربارهٔ زن و مردی است که شـب‌هنگـام به همراه بچه‌های کوچکشان از مهمانی بازگشته‌اند و هنگامی کـه مـی‌خواهنـد وارد خانـه شوند، متوجه می‌شوند کلید در را باز نمی‌کند و پیرزنی غریبه در منزلشان هسـت کـه ادعـا می‌کند از چهل سال پیش آن‌جا زندگی می‌کرده است. این زن و شوهر نمی‌توانند مالکیـت خود را اثبات کنند، بنابراین، پلیس آن‌ها را بازداشت می‌کند. در راه، زن از پلیس می‌خواهـد که بچه‌هایشان را نزد دوستانشان، که در مهمانی با هم بوده‌اند، بگذارد. اما، دوستان قـدیمی آن‌ها هم اظهار می‌کنند که آن‌ها را نمی‌شناسند. این بار پلیس آن‌ها را بدون معطلی با خـود می‌برد و داستان، بدون این‌که تکلیف شخصیت‌ها را روشن کند، به پایان می‌رسد.

آن‌چه خواننده با آن روبه‌روست این است که نویسنده نه‌تنها قصد ابهـام‌زدایـی از داسـتان را ندارد، بلکه خود را پشت روایت پنهان کرده و خواننده را با یک روایت نمایشی تنها می‌گذارد؛ روایتی که هرگز گرهی از آن نمی‌گشاید. پیچیدگی موقعیت ابتدایی زمینه‌ساز گره‌افکنی اصـلی در داستان می‌شود؛ روشن‌بودن چراغ آشـپزخانه و بازنشـدن در بـا کلیـد قریـب‌الوقـوع‌بـودن حادثه‌ای را به ذهن متبادر می‌سازد؛ حادثه‌ای که با گره اصلی داستان، یعنـی حضـور پیـرزن در خانهٔ شخصیت‌های اصلی داستان و ادعای مالکیت خانه از سوی پیرزن و آن‌ها، شکل می‌گیرد. هرچند این گرهْ حرکت را در داستان ایجاد می‌کند، هیچ گذاری از وضعیت نامتعادل داستان به سمت تعادل شکل نمی‌گیرد و، برخلاف ساختار معمول (نظم، بی‌نظمی، و نظم)، که بسـیاری از داستان‌ها از آن پیروی می‌کنند، بی‌نظمی و نابسامانی تا پایان داستان حاکم می‌شود.

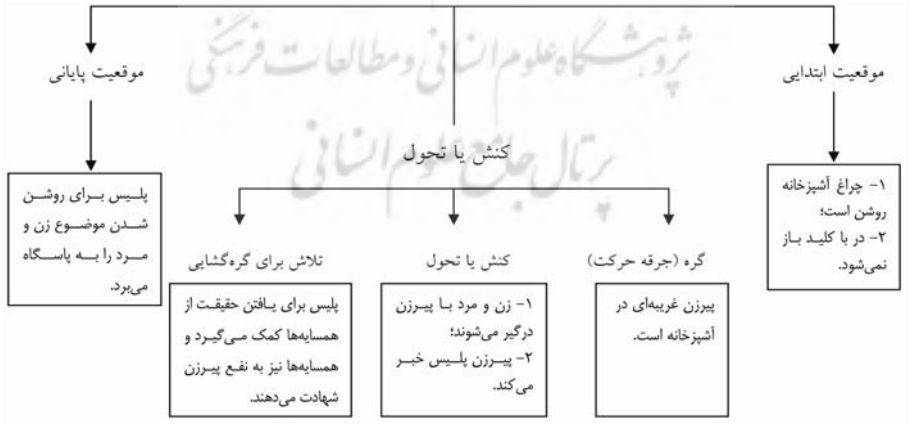
در داستانِ «حضور» تلاش شخصیت‌های داستان بـرای تغییـر موقعیـت ابتـدایی، یعنـی بازکردن در وِ بیرون‌کردن پیرزن از خانه، با شکست مواجه می‌شود. ایـن تـنش در داسـتان همچنان تا پایانِ نامعلوم آن ادامه می‌یابد، به‌ویژه در صحنه‌ای کـه زن و مـرد بـرای سـپردن بچه‌ها به دوستانشان با رفتار پیش‌بینی‌نشدهٔ آن‌ها روبه‌رو مـی‌شـوند، بـه گونـه‌ای کـه همـهٔ مهمان‌ها اظهار ناآشنایی می‌کنند؛ بدین طریق تنش داستان شدت می‌یابد و لحظهٔ شگفت‌آور داستان پدید می‌آید.

در سراسر داستان کنش‌ها و حوادث به سوی گره‌گشایی حرکت می‌کنند، اما نه‌تنها گرهی گشوده نمی‌شود، بلکه داستان در تعلیق به‌پایان می‌رسد و سرانجام پاسبان زن و مرد را به پاسگاه می‌برد و از پیرزن هم می‌خواهد که فردای آن روز به آن‌جا بیاید. بدین ترتیب، داستان تمام می‌شود، بی آن‌که هیچ داوری و حکمی میان شخصیت‌های داستان اتفاق بیفتد.

داستان «حضور» از همان داستان‌هایی است که تودوروف یادآور می‌شود: «داستان‌هایی وجود دارد که میزان دگرگونی در آن‌ها صفر است» (آدام و رواز، ۱۳۸۵: ۹٤). در ادامه، بیان خصوصیتی که فرانک کرمود آن را احساس پایان می‌نامد در نقد جدید شگرد فرم‌گرایانه‌ای با نام پایان باز مطرح می‌شود. هم‌زمان با آن، شکلوفسکی، منتقد روسی، برخی از روش‌های مرسومی را برمی‌شمارد که در داستان کوتاه برای رهایی از پایان‌بندی‌های سنّتی داستان به‌کار می‌رود و این موارد را پایان منفی یا دگرگونی صفر می‌نامد و تأثیر هنری آن‌ها را دقیقاً به دلیل تضاد آن‌ها با پایان‌های ازپیش‌تنظیم‌شده و قابل انتظار در داستان‌های سنّتی می‌داند. دربارهٔ دگرگونی در داستان توماشفسکی، نویسنده و منتقد، طرح مکانیسم دگرگونی روایی را بیان می‌کند.

چنان‌که از نظر گذشت، در فرایند داستانی «حضور» عامل دگرگون‌ساز با حفظ تنش در داستان باقی می‌ماند و در موقعیت پایانی نیز پیچیدگی به همان صورت اولیهٔ خود باقی می‌ماند. تلاش شخصیت‌های اصلی برای رهایی از پیچیدگی به نتیجه‌ای نمی‌انجامد، بنابراین، داستان «حضور» یکی از همین نوع داستانی است که تودوروف، به دلیل شکست در کنش برای ایجاد دگرگونی، آن‌ها را داستان با دگرگونی صفر می‌خواند.

نمودار ذیل فرایند دگرگونی و سیر روایی داستان را نشان می‌دهد:



نمودار ۱. سکانس روایی داستان «حضور»

۴. فرجام‌گریزی و نفی قراردادهای روایی در «پلکان»

«فراداستان» بیش از تکنیک‌های دیگر به رویارویی با واقعیت می‌پردازد. فراداستان معادل فارسی (metafiction) است. «پیشوند 'فرا' نیز، همچون کنایه و هجو، به پدیده‌های بیرون از کاربرد زبان اشاره دارد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۳۷). از نظر پاتریشیا وُ، نوشتار فراداستانی معاصر هم واکنش، هم گسترش حس و معنا، و حتی فراگیرتر از آن است. در واقع، دیگر جهانی از حقایق و بدیهیات جاودان وجود ندارد، بلکه ما با مجموعه‌ای از برساخته‌ها یا تفاسیر، امور مصنوع، و ساختارهای موقتی روبه‌روییم (۱۳۹۰: ۱۵). از این حیث می‌توان گفت فراداستان از این‌که، در نظر خواننده، همچون زندگی واقعی جلوه کند سر باز می‌زند و با رئالیسم سرِ سازش ندارد. به عبارتی، فراداستان واقعیت را به امری تردیدبرانگیز تبدیل می‌کند (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۵)، به گونه‌ای که معنای عادی را دیگرگون می‌سازد. اگرچه مکتب‌های ادبی پس از فرمالیسم بیش‌تر به این تکنیک پر و بال داده‌اند، از این روی که شکل تازه‌ای از واقعیت را در جهان متن می‌گنجاند و تازگی و برهم‌زدن کلیشه‌ها، آن را در ردیف بیگانه‌سازی‌های فرمالیستی قرار می‌دهد. آشکارکردن تکنیک‌های روایی نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی در فراداستان است. «در این شیوه نویسنده می‌تواند آشکارا نشان دهد که داستان توهّمی بیش نیست و ترفندهایی را برملا سازد که آن را واقعی می‌نمایاند» (همان: ۱۳۳)؛ درست برخلاف داستان‌نویسانی که رئالیسم را ترجیح می‌دهند و سعی می‌کنند بازتاب آینه‌واری از واقعیت را برای خواننده داشته باشند، دستِ آخر هم به ذهن او جهتی همسو با ایدهٔ خود بدهند.

فراداستان یکی از شگردهای نویسندگی خسروی برای داستان کوتاه «پلکان» است. این شگرد به گونهٔ منحصربه‌فردی شکل‌مدارانه ارائه شده است. این تکنیک در دنیا تاریخی نزدیک به تاریخ رمان دارد، اما تعداد انگشت‌شماری از داستان‌نویسان ایرانی متمایل به استفاده از این شیوه بوده‌اند. از این‌رو، نمونه‌های ایرانی با شگرد فراداستان اندک‌اند، اما در میان آثار معاصر دو نمونه از داستان‌های کوتاه ابوتراب خسروی نشانه‌های آشکاری از فراداستان را در خود دارند.

در «پلکان» رابطهٔ روایت داستانی و واقعیت به موضوع آشکار بحث و جدل می‌شود. نویسنده، به جای درنظرگرفتن درون‌مایه‌ای مشخص و پُرکشش، موقعیت روایتی را به درون‌مایه تبدیل می‌کند. او حرفه‌ای‌بودن خود را در داستان‌نویسی به رخ خواننده می‌کشد و نشان می‌دهد که می‌توان، بدون مضمونی خیره‌کننده یا طرحی مشخص، با روابط علت و

معلولی پیچیده، یک متن داستانی آفرید که بدون دغدغه‌های سیاسی ـ فلسفی سرگرم‌کننده باشد. ساده‌انگارانه است اگر بگوییم طرح «پلکان» آشنایی یک زن و مرد در پارک است که به ازدواج می‌انجامد و حاصل این ازدواج فرزندی است که مرده به‌دنیا می‌آید.

همان گونه که در بالا ذکر کردیم، داستان «پلکان» شکل‌مدار است. نویسنده چنان دست‌به‌کار صناعت شده که معادله‌های پیرنگ داستان را به‌هم ریخته است، به گونه‌ای که به‌سادگی نمی‌توان شروع، نقطهٔ اوج، و پایان داستان را دریافت. در واقع، «پلکان» روایت دغدغهٔ نوشتن یک داستان در ذهن نویسنده است که خود موضوع داستان دیگری شده است. نویسندهٔ داستان را از مرکزیت درون‌مایه‌ای آن خارج کرده و آن را بهانه‌ای برای شکل روایتش قرار داده است. مضمون این داستان چیزی بیش از یک وسیلهٔ پیش‌پاافتاده برای هنرنمایی نویسنده نیست.

داستانْ ماجرای مردی است که آقای «الف» نام دارد. او عاشق خانم «مینایی» می‌شود که در پارک در حال قدم زدن است. پس از رفت‌وآمدها و انتظارهای طولانی، آقای «الف» به عشق خانم مینایی دست می‌یابد و آن‌ها صاحب فرزندی به نام «دال» می‌شوند. داستان ظاهراً یک بار در این‌جا تمام می‌شود، اما نویسنده، با بازنویسی دوبارهٔ داستان، «دال» را با اصرار برای حضور و ایفای نقش در داستان برمی‌گزیند، اما او به هنگام به‌دنیاآمدن درمی‌یابد که جنین مرده‌ای بوده است!

درهم‌تنیدگی عناصر این داستان بررسی جداگانهٔ پایان‌بندی را ناممکن می‌سازد، مگر این‌که به آشنایی‌زدایی روایی آن، که در بخش فراداستان به آن پرداخته شده، توجه شود. دانستن این نکته که «پلکان» یک فراداستان است درک داستان را آسان‌تر و فرم آن را پذیرفتنی‌تر می‌کند. از فراداستان فرجام‌گریزی همچون «پلکان» هیچ خواننده‌ای گذشته از این‌که به لذت کشف حادثهٔ داستانی نائل نمی‌شود، بلکه از دستیابی به درون شخصیت‌ها هم عاجز می‌ماند، زیرا در اصل نویسنده/ راوی به خواننده‌ای که در این داستان در پی ماجرایی است که بتواند بر آن تمرکز کند و از آن نتیجه بگیرد پوزخند می‌زند. همچنان که «فرض ذهن متحدی که در دنیای ذوات ثابت زندگی می‌کند (یکی از سنگ بناهای داستان سنّتی) فرضی بود که اغلب از سوی مؤلفان پسامدرن به تمسخر گرفته می‌شد» (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۳۱).

آن‌چه در «پلکان» برای نویسنده اهمیت دارد خود روایت و تبیین صناعت بیش از پیام و پایان آن است. او به افشای صناعت و روشن‌کردن فرایندهای موجود در اثر می‌پردازد و

قراردادهای روایت واقع‌گرایانه را بـه چـالش مـی‌کشـد و هنجارشـکنی را در سـرپیچی از پایان‌بندی‌های مرسوم به‌کار می‌گیرد.

چنان‌که در داستان دیده می‌شود، دو گونه پایان‌بندی باز برای دو روایت درهـم، بـدون توالی زمانی، درنظر گرفته شده است. نویسنده داستان را با روایتی آغاز می‌کند که بـه طـور قراردادی آنْ روایت دوم یا بازنویسی روایت نخست نامیـده مـی‌شـود. سـپس، بـا تکنیـک «فلش بک» به گذشته بازمی‌گردد و روایت نخست داستان را ازسر می‌گیرد.

آغاز داستان این گونه است:

> همهٔ چیزها همان‌طور است که نوشته بودم، پنجره‌ها، پله‌ها، اتاق‌ها، و حـالا «دال» حضـور داشت که در شروع قضایا نبود. تولد او فرجام آن ماجرا بود (خسروی، ۱۳۷۷: ۳٤).

این طرز بیان یک بازنویسی است که گویی ماجرا به فرجام رسیده، اما بـا حضـور یـک شخصیت دیگر دوباره شکل مـی‌گیـرد و حضـور یـک داسـتان دیگـر را نویـد مـی‌دهـد. نویسنده/راوی در موقعیت ابتدایی داستان نشان می‌دهد که یک بار داستانش را نوشته و بـا حضور یک شخصیت تازه در داستان با تغییراتـی آن را بازنویسـی مـی‌کنـد و بـه خواننـده می‌گوید: «می‌توانید داستان را در غیاب 'دال' بازخوانی کنید» (همـان: ۳٤). سـپس، شـروع می‌کند به روایت نخست از داستان، که حکایت آقـای «الـف» اسـت کـه از خـانم مینـایی صاحب فرزندی به نام «دال» می‌شود. این روایت چنین پایان می‌پذیرد:

> زن خوابیده بود. «دال» به دنیا آمده بود. آقای «الف» نمی‌دانست که به طرف سیاه‌چال، آخرین نقطهٔ داستان، گام برمی‌دارد. کلماتی که مکتوب می‌شد او را به دنبال مـی‌کشـید ... بـه اتـاق رفت. از سرسرا گذشت، از پله‌ها فرودآمد، و در سیاهی آخرین نقطه گم شد (همان: ۳۸).

این پایان روایت نخست در میانه‌های داستان «پلکان» است که پس از آن نویسنده/راوی به خانم مینایی، شخصیت دیگر داستان، می‌گوید:

> هر داستان مقدّراتی دارد که حتی در دست نویسنده هم نیست. من به فرجام خوشی بـرای شما اندیشیده بودم، ولی داستان‌ها سرانجامی ازپیش‌تعیین‌شده ندارند (همان).

چنان که پیداست، این جمله فرجام‌گریـزی داسـتان نـو را چشـمگیرتر مـی‌کنـد، زیـرا نویسنده نه‌تنها خواننده را با پایان باز داستان روبه‌رو می‌کند، بلکه خود نیز در برابر پیشرفت داستان و پایان آن اظهار درماندگی می‌کند؛ گویی او هیچ نقشی در پایان داستان و سرنوشت شخصیت‌های داستان ندارد. بی‌نقشی نویسنده در برابر شکل داستان بعد از اتمام روایت اول

شدت می‌یابد، به گونه‌ای که «دال» شخصیتی است که، با عمل خودسرانه، شکل‌دهی قسمت‌هایی از داستان را برعهده می‌گیرد. این بار بسیاری از کنش‌های داستانی در حضور «دال» انجام می‌شود و داستان دوباره روایت می‌شود.

برای روایت دوباره یا بازنویسی داستان، نویسنده/ راوی به موقعیت آغازین داستان بازمی‌گردد، یعنی به زمانی که «دال» کنار آقای «الف» نشسته و ادعا می‌کند که پسر اوست. پس از آن، همهٔ سکانس‌های روایی در حضور «دال» تکرار می‌شود و در آخرْ داستان، با تغییری که نویسنده در روایت خود داده است، پایان می‌پذیرد: این بار آقای «الف» جسد «دال» را، که مرده به‌دنیا آمده، برمی‌دارد و در سیاهی گم می‌شود. جالب است که نویسنده، پیش از این صحنه، پایان داستان را پیش‌گویی می‌کند: «وقتی داستان به فرجام خود برسد، آقای 'الف' در سیاهی آن نقطه گم خواهد شد» (همان: ٤٣).

«پلکان» روایت زندگی آدم‌هایی است که «هیچ وقوفی به زمان ندارند، انتظار می‌کشند، بی آن‌که بدانند منتظرند و با شروعِ خواندنِ داستانشان دوباره جان می‌گیرند» (همان: ۳۹)؛ فراداستانی که روایت زندگی ساختگی شخصیت‌هایی از جنس کلمه است که گاه به اختیار خود مهار داستان را به‌دست می‌گیرند و گاهی در برابر سرنوشت محتوم خود ناگزیر می‌مانند: «نمی‌توانست بندهای مکتوب داستانی تمام‌شده را، که رقم زده شده بود، از پاهایش باز کند و مردی باشد بیرون از روایتی مکتوب» (همان: ۳۸). در «پلکان» گویی هیچ پایانی در کار نیست؛ این‌که با هر بار خواندن داستان زندگی شخصیت‌های داستان از سر گرفته می‌شود دلیلی روشن بر فرجام‌گریزی این داستان است.

۵. پایان‌بندی باز داستان «مرا بفرستید به تونل»

«مرا بفرستید به تونل» روایت دیگری از دغدغه‌های معرفت‌شناسانه است که همراه با مدرنیسم به ادبیات داستانی راه پیدا کرده است. «مرا بفرستید به تونل» داستان کوتاهِ هشت‌صفحه‌ای است که، علاوه بر ویژگی‌های زبانی داستان‌های نجدی، که آن‌ها را از سایر داستان‌ها جدا می‌کند، از مضمون منحصربه‌فردی برخوردار است. موتیف اصلی، که دست‌مایهٔ داستان نجدی است، داستان ضمیر ناخودآگاه آدمی است و بخشی از روان آدمی که مدفن خاطرات فراموش‌شدهٔ اوست. داستان در یک آزمایشگاه زیرزمینی اتفاق می‌افتد که پُر از رایانه، دستگاه‌های تجزیهٔ خون، و ابزارآلات مهندسی پزشکی است که هنوز هم اختراع نشده و ساختهٔ ذهن نویسنده است.

شخصیت‌های داستان یک پزشک و دستیارش است که جسد مردی به نـام مرتضـی را به آزمایشگاه آورده‌اند و آن را بررسی مـی‌کننـد. دکتـر سراسـیمه و عصـبی در پـی یـافتنِ موضوعی است که، با نوشته‌شدن جملهٔ «او زنده است» بر مانیتور، کنجکاوی‌اش برانگیختـه می‌شود. او قصد دارد ثابت کند که در بخشی از مغز آدمی اطلاعاتی هست که اگر شناسایی شود، ممکن است از آدم موجود تازه‌ای بسازد، و موضوع عجیب این‌کـه ایـن اطلاعـات و خاطرات پس از مرگ انسان از بین نمی‌روند و همچنان در بخشی از مغز او باقی می‌ماننـد! دکتر، برای اثبات این موضوع، از دستیار کُندذهن خود می‌خواهد کـه او را بـه درون تونـل بفرستد؛ تونلْ دستگاهی است که افکار او را می‌خواند و صدای ذهـنش را ثبـت مـی‌کنـد! دستیار این کار را انجام می‌دهد، اما در پایان داستان، بدون این‌که بـا دکتـر همکـاری کـرده باشد، مغناطیس‌های پاک‌کنندهٔ صدا را به‌کار می‌اندازد و از زیرزمین بیرون می‌رود و پزشک را به حال خود رها می‌کند.

داستان با پیرنگ فرعی مرگ مرتضی آغاز می‌شود و با نقش‌بستن پیام «او زنده است» بر مانیتور، گرهِ داستـان آغاز می‌شود. گره‌گشایی داستان در پیرنگ اصلی با پرداختن به کنش‌ها و انگیزه‌های دکتر مرادی شکل می‌گیرد که ظاهراً برای دست‌یابی به ضـمیر ناخودآگـاهش برنامهٔ خاصی به دستگاه‌های هوشمند آزمایشگاه داده است. اما، خانم مهران، دستیار دکتر، از دستور او سرپیچی می‌کند؛ دکتر را در میان امواج گامـا در زیـرزمین پزشـکی قـانونی رهـا می‌کند و خود آن‌جا را ترک می‌کند:

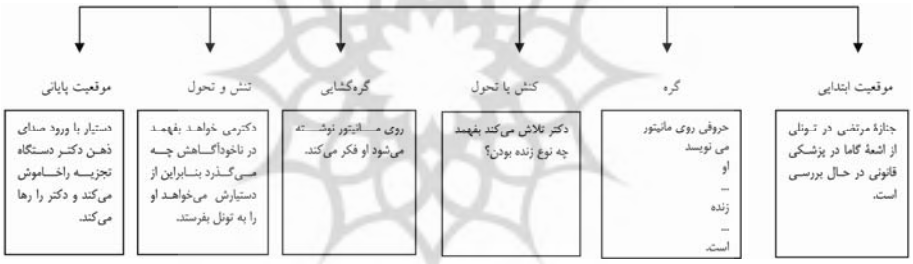
> خانم مهران انگشتش را روی دکمهٔ نارنجی و پس از آن روی FN گذاشـت ... همـین کـه صدای ذهن دکتر به دستگاه تجزیه رسید، خانم مهران مغناطیس‌های پاک‌کننـدهٔ صـداها را به‌کار انداخت و از زیرزمین بیرون رفت، بی آن‌که به کسی چیزی بگوید و یا تلفن کند کـه بیایند و مرتضی را از روی موزاییک‌ها بردارند (نجدی، ۱۳۸۷: ۵۸).

این آخرین کنش داستان است که از خانم مهران، شخصیت سـردمزاج و نسـبتاً منفعـل داستان، سر می‌زند. بدین ترتیب، پایان داستان رقم می‌خورد.

با این‌که این شیوهٔ پایان‌بندی را می‌توان در گروه پایان‌بندی باز قرار داد، نکته این‌جاست که خواننده پس از تمام‌شدن داستان به خیال‌بافی دربارهٔ سرانجام دکتر مرادی نمی‌پـردازد و به این‌که صدای ذهن دکتر چگونه صدایی بوده یا محتویات ناخودآگاه او چـه بـوده اسـت فکر نمی‌کند. آن‌چه بعد از پایان داستان برای خواننده باقی می‌ماند لذتی است که از خواندن داستان نصیب او شده است و بس.

پایان داستان «مرا بفرستید به تونل» هرگز حس کنجکاوی خواننده را، که در طول داستان هنرمندانه برانگیخته شده، ارضا نمی‌کند. هرچند این داستان نیز در تعلیق رها می‌شود، غریبه‌بودن انسان امروزی با خودش و هویت‌جویی‌اش را نشان می‌دهد، اما شخصیت داستان در جست‌وجوی ضمیر ناخودآگاه خویش میان امواج گاما ناکام و بی‌سرانجام می‌ماند.

موضوع مرگ مرتضی دست‌مایهٔ بروز حادثه‌ای می‌شود که گره داستان را پدید می‌آورد؛ دکتر مرادی، درصدد گشودن این گره، خود را به آزمونی عجیب می‌سپارد که پایان نامشخص و بی‌نتیجهٔ پایان داستان را رقم می‌زند. نویسنده/ راوی دلیل این آزمون را «حل معادلهٔ سادهٔ یک مرگ» (همان: ۵۳)، «اندازه‌گیری ترس از مرگ یا مردن» (همان)، و دست‌یافتن به آن‌چه در سر می‌گذرد می‌داند، اما گویی همهٔ این‌ها چونان رازی مگو می‌بایست برای همیشه مخفی و ناگفته باقی بمانند. چنان‌که در نمودار ذیل می‌بینیم، پایان باز این داستان بدون گره‌گشایی نهایی شکل می‌گیرد:



نمودار ۲. سکانس روایی داستان «مرا بفرستید به تونل»

۶. نتیجه‌گیری

داستان‌های فرجام‌گریز، به تعبیر ما، داستان‌هایی‌اند که نه‌تنها از قانونمندی‌های پایان داستان پیروی نکرده‌اند، بلکه همواره تعادل اولیهٔ داستان را هم برهم زده و از رسیدن به پیامی واحد و نتیجهٔ نهایی طفره رفته‌اند. نویسندگان این نوع داستان‌ها بر آن بوده‌اند که در پایانْ ذهن خواننده را برای انتخاب پایان داستان آزاد بگذارند و پایان را بی‌اهمیت جلوه دهند و بیش‌تر خواننده را درگیر موقعیت داستانی یا کنش و دگرگونی‌های متن داستانی کنند.

در داستان «حضور» ابوتراب خسروی با روایتی روبه‌رو هستیم که هرگز گرهی از آن گشوده نمی‌شود و برخلاف ساختار معمول نظم ـ بی‌نظمی ـ نظم، که بسیاری از داستان‌ها از

آن پیروی می‌کنند، بی‌نظمی و نابسامانی تا آخر داستان بر آن حاکم است. در فرایند داستانی «حضور» عامل دگرگون‌ساز با حفظ تنش در داستان باقی می‌ماند و در موقعیت پایانی هنوز پیچیدگی نخستین وجود دارد. بنابراین، «حضور» یک داستان با دگرگونی صفر است.

«پلکان» خسروی فراداستانی فرجام‌گریز است که نویسنده در آن قراردادهای روایت واقع‌گرایانه را به چالش می‌کشد و همین هنجارشکنی را در سرپیچی از پایان‌بندی‌های مرسوم نیز به‌کار می‌گیرد. چنان‌که دیدیم، دو شکل پایان‌بندی باز برای دو روایت درهم، بدون توالی زمانی، درنظر گرفته شده است.

«مرا بفرستید به تونل» نجدی همسو با دغدغه‌های فلسفی شخصیت پیش می‌رود و به همان اندازه که ذهن انسان گسترده است و سؤالات بی‌جواب بسیارند، نویسنده گرهی از سؤالات مطرح‌شده در داستان نمی‌گشاید؛ گویی داستان همان جسد رهاشده بر روی زمین آزمایشگاه است که در تعلیق رها شده است.

منابع

آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز (۱۳۸۵). *تحلیل انواع داستان*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهیر راد، تهران: قطره.

اخوت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

ارسطو (۱۳۸٦). *بوطیقا*، ترجمهٔ هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: فردا.

اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۷۸). «سیری در رهیافت‌های ادبی»، *عصر پنجشنبه*، ش ۱۳ و ۱٤.

پاتریشیا، وُ (۱۳۹۰). *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

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

خسروی، ابوتراب (۱۳۷۷). *دیوان سومنات*، تهران: مرکز.

گرین، ویلفرد ال و دیگران (۱۳۸۵). *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: سمت.

محمدی، علی و آرزو بهادروند (۱۳۹۰). «پایان‌بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی»، نشریهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی، س ۳، ش ۱۱.

نجدی، بیژن (۱۳۸۷). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران: مرکز.

وبستر، راجر (۱۳۷۹). «روایت‌شناختی: روایت و روایتگری»، ترجمهٔ مجتبی ویسی، *عصر پنجشنبه*، ش ۲۳ و ۲٤.

یزدانجو، پیام (۱۳۸۱). *ادبیات پسامدرن*، تهران: مرکز.