نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

کاربست فرجام در داستان‌های نوگرایانهٔ بیژن نجدی

علی کشاورز قدیمی[۱]، جواد طاهری[۲]، لیدا نامدار[۳]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خدابنده، ایران

[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر، ایران (نویسندهٔ مسئول)

[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خدابنده، ایران

چکیده

پایان‌بندی از مباحث مهم روایت‌شناسی است. ابهام و ساختار پیچیدهٔ داستان پست‌مدرن به تبعیت از فرم، به پایان‌بندی‌های مختلفی می‌انجامد که درک و دریافت نتایج برای مخاطب، گیج‌کننده و بهت‌آور است. در ادبیات داستانی نوین، بیژن نجدی با شکستن فرم و ساختار کلاسیک، اقدام به خلق آثاری نموده که به انواع فرجام منتهی شده است که اشکال آن به‌صورت چرخشی یا دورانی، چندپایانی، موازی یا هم‌سو، پایان بی‌پایان، کاذب، باز، قطعی، پیشنهادی و ... است. به‌کارگیری این تکنیک‌های‌نوین در پایان‌بندی‌های داستان توسط بیژن نجدی نه‌تنها به جذابیت و تنوع آثار او کمک قابل‌ملاحظه‌ای کرده است بلکه نشان از خلاقیت هنری و توان بالای نویسندگی او دارد به‌گونه‌ای‌که در هر داستانش نمونه‌ای متفاوت از این اشکال دیده می‌شود. از این رهگذر، پژوهش حاضر با هدف تبیین انواع پایان‌بندی در رمان‌های پست‌مدرن نجدی، به روش توصیفی‌تحلیلی، به مطالعهٔ موردی داستان‌های دو مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* و *دوباره از همان خیابان‌ها* می‌پردازد.

واژگان کلیدی: پایان‌بندی، چندگانه، دورانی، کاذب، موازی، باز، بیژن نجدی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۵/۰۲ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۲۵

[1]E-mail: akg1356@yahoo.com
[2]E-mail: j.taheri63@gmail.com
[3]E-mail: namdar.lida@gmail.com

ارجاع به این مقاله: کشاورز قدیمی، علی. طاهری، جواد. نامدار، لیدا، (۱۴۰۰)، کاربست فرجام در داستان‌های نوگرایانهٔ بیژن نجدی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*.

Doi: 10.22034/PERLIT.2022.47144.3120

۱- مقدمه

بحث پایان‌بندی یکی از موضوعات مهم و جذاب تحلیل‌گران ادبی است. تغییر مزاج نویسندگان و روی‌آوردن به پیچیده‌گویی و ابهام، شیوه‌هایی است که نوگرایان برای خلق آثار و اندیشه‌های جدیدشان بهره می‌جویند. نویسندگان مدرن و پست‌مدرن، پایبند به ساختار و قواعد خطی داستان کلاسیک نیستند و عدول از این قواعد را یکی از ویژگی‌های انسان پیچیدهٔ امروز می‌شناسند. از داستان‌نویسان تحول‌گرا در این عرصه بیژن نجدی است. نجدی در روز بیست و چهارم آبان ماه سال ۱۳۲۰ از پدر و مادری گیلانی در خاش زاهدان متولد شد و تحصیلات ابتدائی خود را در رشت گذراند. در سال ۱۳۳۹ وارد دانش‌سرای عالی تهران شد و در سال ۱۳۴۳ از همان دانشکده در رشتهٔ ریاضی فارغ‌التحصیل و با سمت دبیر در دبیرستان‌های لاهیجان مشغول به تدریس شد. نجدی نویسنده‌ای نوگراست که سبک و ساختار داستان‌های کوتاهش بسیار متفاوت از نویسندگان دیگر است. از او سه مجموعه داستان کوتاه با نام‌های *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، *دوباره از همان خیابان‌ها* و *داستان‌های ناتمام* به چاپ رسیده است (ن.ک. باقی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۳). آن‌چه که این پژوهش به دنبال آن است یافتن پاسخی به این پرسش است:

بیژن نجدی از چه شیوه‌هایی برای پایان‌بندی داستان‌های خود استفاده کرده است؟

تغییر در فرم پایان‌بندی داستان، یکی از مؤلفه‌های مهم و قابل‌تحلیل در ادبیات داستانی پست‌مدرن است که بیژن نجدی آگاهانه از این شیوه‌ها در پرداخت داستان‌هایش استفاده کرده است. در این داستان‌ها از وجهی مخاطب وقتی به سطرهای پایانی داستان می‌رسد گره‌های داستانی برایش گشوده شده و نتیجهٔ داستان قابل‌ادراک می‌شود که در این صورت پایان قطعی است. از سویی دیگر به تبعیت از پست‌مدرن‌ها، عدم قطعیت تمام داستان را فرامی‌گیرد و گره‌ها قابل‌گشودن نیست این عمل باعث می‌شود پایان داستان به فرجام‌های چندگانه منتهی گردد که این شیوه از پرداخت ویژگی نویسندگان پست‌مدرن است. گاهی نویسنده پایان داستانش را با دو یا چند پیامد همراه می‌سازد که مخاطب در انتخاب یکی از آن‌ها در شک و تردید است که در این صورت فرجام داستان هم‌سو یا موازی است. از وجهی دیگر نویسنده برای پشت‌کردن به قواعد و ساختار داستان کلاسیک از فرجام دروغین یا کاذب بهره می‌گیرد که هدف نوعی تمسخر و سرگرمی است. از سویی دیگر نویسنده آگاهانه پایان داستانش را در اول داستان می‌گنجاند تا تسلسل و بیهودگی ایجاد کند که از مؤلفه‌های پست‌مدرن است. گاهی نویسنده برعکس فرجام

چرخشی، اول داستان را در آخر داستان می‌گنجاند که پایان را بی‌پایان سازد در این صورت فرجام بی‌فرجام است. گاهی نیز نویسنده پایان داستان را باز گذاشته تا مخاطب پایان داستان را در ذهنش بنویسد که همان فرجام باز است. این جستار با هدف تحلیل و تبیین انواع فرجام در داستان‌های بیژن نجدی صورت گرفته و به روش توصیفی‌تحلیلی است.

اگرچه پژوهش‌های زیادی در حوزه داستان‌نویسی کلاسیک و مدرن انجام شده است اما در باب بررسی و تحلیل پایان‌بندی در مجموعه داستان‌های کوتاه بیژن نجدی پژوهش کاملی وجود ندارد. پژوهشی که از وجوه مختلف به انواع فرجام پرداخته است «پایان‌بندی در رمان‌های پست‌مدرن» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سمیرا ریزه‌وندی (۱۳۹۱) است. در این پژوهش ریزه‌وندی با بررسی تعدادی از آثار به فرجام‌های مختلفی می‌رسد که تعاریف و سرعناوین آن مورد توجه این تحقیق است. از سویی دیگر در کتاب *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی* اثر لئونارد بیشاپ (۱۳۹۰) شیوه‌هایی از پایان‌بندی داستان ارائه می‌شود که در رسیدن به انواع پایان‌بندی و تکمیل این پژوهش راهنمای خوبی است. دربارهٔ ادبیات پست‌مدرن و مؤلفه‌های آن نیز *در کتاب مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* نوشتهٔ حسین پاینده (۱۳۸۳) می‌توان به انواع فرجام‌های چندگانه، تصنعی و کاذب، پیشنهادی و... رسید که در شناخت دقیق فرجام‌ها برای تکمیل این پژوهش لازم و ضروری است. در کتاب *هنر داستان‌نویسی* نوشتهٔ دیوید لاج (۱۳۸۸) نیز عدم قطعیت که از مؤلفه‌های مهم ادبیات پست‌مدرن است بررسی و تحلیل گردیده است که منبع مهمی برای شناخت ادبیات پست‌مدرن و فرجام‌های چندگانه است.

۲- چارچوب نظری

در تبیین فرجام‌بندی داستان، نظریات مختلفی وجود دارد. گاهی جمع‌بندی این ابزارها و مصالح همان تکنیک‌هایی است که می‌توان با به‌کارگیری دقیق به پایان‌بندی مطلوب رسید. در فرم کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن هریک از این شیوه‌ها متفاوت است و ساختار و قواعد خود را دارد.

۲-۱- انواع فرجام

عناوین فرجام‌هایی که در این تحقیق آورده شده است نتیجهٔ تلاش خانم سمیرا ریزه وندی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد اوست که با شرحی جامع و بدیع در داستان‌های بیژن نجدی بررسی و تحلیل گردیده است.

۲-۱-۱- پایان قطعی

در این شکل از پایان‌بندی، داستان ابتدا و انتهایی دارد و مخاطب بعد از رسیدن به سطرهای پایانی، گشایش گره‌های داستانی برایش ممکن می‌شود و نتیجه داستان قابل‌ادراک است. این نوع فرجام از طرح خطی پیرنگ تبعیت می‌کند و ترتیب زمانی حوادث و رویدادها در آن رعایت شده و ساختار و قواعد داستان کلاسیک را دارد (ن.ک. اسماعیل‌لو، ۱۳۸۳: ۲۳).

۲-۱-۲- پایان محتمل (احتمال‌دار)

فرجام محتمل پیش‌بردن احتمالی حوادث و رویدادهای داستانی همراه با شک و تردید است. در این نوع فرجام‌بندی به وقوع پیوستن و نپیوستن رخدادها وجود دارد و احتمال می‌تواند دو روی سکه باشد. سمیرا ریزه‌وندی در تعریف این نوع فرجام‌بندی از حوادثی که هنوز رخ نداده است و ممکن است رخ بدهد سخن گفته است (ن.ک. ریزه‌وندی، ۱۳۹۱: ۲۰)

۲-۱-۳- پایان موازی یا هم‌سو

فرجام موازی یا هم‌سو، شکلی از پایان‌بندی است که نویسنده در سطرهای انتهایی داستان دو امکان را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. در این نوع فرجام نویسنده خواننده را در انتخاب پایان داستانش سهیم و شریک می‌سازد. مریم شفیع‌نیا در مقالهٔ خود تحت عنوان پایان قطعیت‌ها، ناتمام رهاکردن جملات را در پایان‌بندی داستان شرکت‌دادن خواننده و بازبودن و در نتیجه منتهی به فرجام‌های چندگانه می‌داند (ن.ک. شفیع‌نیا، ۱۳۹۷: ۱-۳۲).

۲-۱-۴- پایان کاذب

کاذب‌ساختن پایان داستان شکلی از فرجام‌های چندگانهٔ پست‌مدرن است. در این فرم، نویسنده پایان داستانش را با گزاره‌های دروغین که همراه با تمسخر و بیهودگی است به اتمام می‌رساند. در این شکل از فرجام، مخاطب اگرچه می‌داند نویسنده به او دروغ می‌گوید اما با دنبال‌کردن حوادث داستان با میل و رغبت سرگرم دروغ‌های نویسنده است (ن.ک. مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۳)

۲-۱-۵- پایان چندگانه

چندپایانی در داستان نیز از ابزارهای پست‌مدرن است. در این نوع پایان‌بندی نویسنده برای مخاطب چندین پیامد در نظر می‌گیرد تا یکی از این پایان‌ها را برای داستان انتخاب کند. این روش باعث گیجی خواننده می‌شود. پاینده ناممکن بودن هر یک از فرجام‌ها را ویژگی این فرجام‌بندی می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۳: ۱۹۶).

۲-۱-۶- پایان گشوده

گشوده‌بودن پایان داستان، تجسم داستانی دیگر در ذهن مخاطب است. در این شکل از پایان‌بندی اگرچه سطرهای داستان به اتمام می‌رسند اما در اصل داستانی دیگر در ذهن مخاطب آغاز می‌شود (ن.ک. مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۶: ۲۲۷ -۲۳۲).

۲-۱-۷- پایان عدم‌قطعیت

قطعیت نداشتن گفتار و عمل شخصیت‌ها و رویدادهای داستان ویژگی مهم ادبیات پست‌مدرن است. زدوده نشدن ابهام در سطح پیرنگ به انواع فرجام و پایان‌های چندگانه منتهی می‌گردد. در این شکل از پایان‌بندی مخاطب با خواندن تمام سطرهای داستان به نتیجه و یقین رخدادها دست پیدا نمی‌کند چون داستان پر از تناقض و ... است (ن.ک. لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۵۷).

۲-۱-۸- پایان چرخشی

تسلسل و دوران از ابزارهای ادبیات پست‌مدرن است. در این شیوه از پایان‌بندی نویسنده در یک چرخش دورانی پایان داستانش را در سطرهای اول داستان می‌آورد که نوعی اسارت گرفتن مخاطب است. گیج‌کردن خواننده و ایجاد بیهودگی، تکنیک‌هایی نوین در داستان‌نویسی است. حاجی‌زاده معتقد است در پست‌مدرن هرلحظه باید بتوانیم به اول داستان برگردیم (ن.ک. پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۲۴).

۲-۱-۹- پایان بی‌پایان

پایان بی‌پایان شکلی از فرجام است که نویسنده برعکس پایان چرخشی، اول داستان را در آخر داستان می‌گنجاند که این شیوه نیز نوعی بیهودگی است. در این تکنیک تسلسل و باطل‌بودن اتفاق می‌افتد. وقتی نویسنده به سطرهای پایانی داستان می‌رسد در یک چرخش اول داستان را در آخر داستان می‌آورد که این روش باعث گیجی و مبهوت شدن خواننده می‌گردد که نوعی اسارت است. دیوید لاج جابه‌جایی، فقدان قاعده، دور باطل و ... را ویژگی فراداستانی رمان‌های پست‌مدرن می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۶: ۱۶۲-۲۰۰).

۳- بحث و بررسی

۳-۱- انواع فرجام در داستان‌های نوگرایانهٔ بیژن نجدی

۳-۱-۱-پایان قطعی

فرجام قطعی یا بسته، ابزاری برای پایان‌بندی است که بیش‌تر در داستان کلاسیک از آن استفاده می‌شود. در این نوع از فرجام‌بندی با توجه به این‌که داستان به سطرهای پایانی نزدیک می‌شود با

اتمام ورق‌ها، تمام گره‌های داستانی حل می‌شود و نتیجه برای مخاطب قابل‌درک و فهم است. در ساختار کلاسیک، داستان از طرح خطی تبعیت دارد و تمامی حوادث و رویدادهای داستانی با رعایت ترتیب زمانی طوری کنار هم قرار می‌گیرند تا همه گره‌ها در پایان گشوده شوند و در آخر داستان ابهامی برای درک نتیجه باقی نماند در این صورت فرجام قطعی یا بسته است. صدیقهٔ اسماعیل‌لو در کتاب چگونه داستان بنویسیم برای نوشتن داستان کلاسیک آغاز و پایان قائل است. بدین مضمون که رویدادها باید با نظم و ترتیب زمانی کنار هم قرار بگیرند و علت و معلول‌ها روشن و مشخص باشد و هیچ گرهی با تصادف حل نگردد (ن.ک. اسماعیل‌لو، ۱۳۸۳: ۲۳).

از سویی دیگر صاحب‌نظران معتقدند در ساختار کلاسیک داستان، شخصیت و حادثه دو رکن اساسی محسوب می‌شوند. با این تعاریف محوریت داستان *سپرده به زمین* هم شخصیت است و طاهر و ملیحه دو شخصیت اصلی این داستان محسوب می‌شوند. در طرح خطی این داستان، خانوادهٔ طاهر آرزوی بچه‌دار شدن دارند. ملیحه زن طاهر با تمام وجود حس مادر بودن را در لایه‌های عمیق ذهنش دارد و گاهی خودجوش و بدون کنترل آن را به زبان جاری می‌سازد. او حتی با این‌که بچه‌دار نیست احساس ذاتی مادر بودن را که در وجودش نهادینه شده با یک فرزند مرده‌ای که در زیر پل پیدا شده و متعلق به پدر و مادر دیگری است ابراز می‌دارد و چنان وجود او را درمی‌نوردد که فرزند مرده را به‌عنوان فرزند خودش تلقی می‌کند و به طاهر می‌گوید: که خودمان اسم برایش بگذاریم و خاکش کنیم و مراسم بگیریم.

«...طاهر گفت: چی شده؟ ملیحه گفت: توی نانوایی می‌گن یه جسد افتاده زیر پل. طاهر گفت: یه چی؟ ملیحه گفت: یه مرده... همه دارن میرن مرده تماشا، پا شو دیگه.»، «... ملیحه گفت: نفهمیدیم چند سالشه! دستمو بگیر طاهر. طاهر گفت: می‌خوای یه دقه بشینیم؟ - کاش یکی از درخت‌ها پسر طاهر بود (ملیحه فکر می‌کرد). گفت: از یکی بپرس کجا بردنش؟ طاهر گفت: حتماً ژاندارمری، درمانگاه...»، «... ملیحه گفت: اگه نیومدن، اگه کسی دنبالش نیومد می‌شه بدینش به ما؟! دکتر گفت: چکار کنم؟ طاهر گفت: بچه را بدن به ما؟ بدن به ما که چی ملیحه؟ ملیحه گفت: دفنش می‌کنیم، خودمون دفنش می‌کنیم. بعد شاید بتونیم دوستش داشته باشیم. همین حالا هم، انگار، دوستش دارم ...»، «ملیحه گفت: این همه اسم، آخرش هیچی. طاهر گفت: بالاخره یه اسمی پیدا می‌کنیم» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۱).

شکل فرجام در داستان *سپرده به زمین* قطعی و بسته است. رعایت ترتیب زمانی حوادث، مشخص‌شدن علت و معلول‌ها، گره‌گشایی، شخصیت محوری، قابل‌درک و فهم بودن نتیجهٔ داستان، دلایل محکمی برای اثبات این ادعا است. در تشریح طرح خطی این داستان، داستان با دو شخصیت اصلی طاهر و ملیحه آغاز شده و پس از قرارگرفتن حوادث و رویدادها کنار هم‌دیگر با رعایت ترتیب زمانی گره‌گشایی شده و به نتیجهٔ قطعی می‌رسد و در پایان داستان ابهامی باقی نمی‌ماند. در بسته بودن فرجام نایت هم همین اعتقاد را دارد او می‌گوید پایان‌بندی داستان باید طوری شکل بگیرد که گره‌ها و معماهای داستانی حل شود و جواب سؤالی باقی نماند (ن.ک. نایت، ۱۳۸۹: ۲۴۳).

: «...طاهر وزنش چند قدم دورتر از مرده‌شوی‌خانه، روی چمن بین سنگ‌ها راه رفتند. مراسم تدفین خاکستری، خاک‌آلود، آن‌قدر طول کشید که بالاخره ناچار شدند روی چمن خیس بنشینند. وقتی‌که گورکن‌ها رفتند بازهم صدای بیل شنیده می‌شد. طاهر گفت: پاشو بریم، بریم... ملیحه گفت: کمک کن پاشم. اطراف آن‌ها پر بود از سنگ و اسم و تاریخ تولد و ... ملیحه گفت: باید بگیم براش سنگ بسازن. طاهر گفت: باشه. ملیحه گفت: باید براش اسم بذاریم. طاهر گفت: ... ملیحه گفت: ... جمعه بود، بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت و از بالکن صدای همهمه مردمی به گوش می‌رسید که از ته خیابان برمی‌گشتند. آن‌ها آن‌قدر سروصدا می‌کردند که طاهر و ملیحه نتوانستند صدای آمدن و یا دور شدن قطار را بشنوند» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۲).

نمونه دوم:

در داستان *چشم‌های دگمه‌ای من نیز* شکل فرجام قطعی و بسته است؛ یعنی رابطه علی و معلولی و ترتیب زمانی حوادث کاملاً رعایت شده و از طرح خطی تبعیت دارد که همان ساختار کلاسیک است. لذا با خواندن این داستان توسط مخاطب آغاز و پایان آن مشخص و نتیجه و درون‌مایه آن قابل‌استخراج است و گره‌ای ناگشوده باقی نمی‌ماند. در موفقیت‌آمیز بودن پایان داستان میرصادقی اعتقاد دارد باید درون‌مایه که اندیشه و جهان‌بینی نویسنده است در آن شکل بگیرد و باعث حرکت عمل داستانی شود و مقدمات پیرنگ را فراهم کند (ن.ک. میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

در داستان *چشم‌های دگمه‌ای من*، شخصیت داستان عروسکی است که حوادث و رویدادها حول او می‌چرخند و مانند داستان قبلی، حوادث از ترتیب زمانی و سیر خطی تبعیت دارند؛ اما نکته‌ای که بدیع می‌نماید اهمیت و جایگاه اشیاء در این داستان است. باید اشاره کرد توصیف

عینی و هندسی اشیاء یکی از مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن است که نجدی در پرداخت از این شیوه بهره جسته است. قطعی و بسته بودن فرجام نیز به‌خاطر قابل‌درک‌بودن نتیجه آن است؛ یعنی وقتی مخاطب به سطرهای انتهایی می‌رسد گره‌های داستانی برایش گشوده می‌شود و ابهامی باقی نمی‌ماند.: «من کله‌ای بزرگ دارم. صورتم صاف و بدون گونه است. چشم‌های من دکمه‌ای است. نمی‌توانم بایستم. کسی باید کمکم کند تا بتوانم راه بروم وگرنه روی کشالهٔ ران‌هایم شکسته می‌شوم و با صورت به زمین می‌خورم»، «وقتی‌که فاطی با پدرش از خانه بیرون می‌رفت مرا روی تاقچه و پشت پنجره می‌گذاشتند. با دیدن خیابانی که فاطی از لای مردم برای پیراهن مخمل آبی من دست تکان دهد، بی‌حرکتی دست‌ها و پاهایم را فراموش می‌کردم (نجدی، ۱۳۷۳: ۴۷). «...پشت سر پیاده‌ها دو نفر تخت روانی را می‌آوردند که مردی روی آن دمر افتاده بود. آن‌ها به حیاط مسجد رفتند. خودشان را خنک و خیس کردند. همان‌جا دراز کشیدند. بعد بی آن‌که تخت روان را با خود ببرند دور شدند. مردی که دمر افتاده بود همان‌طور باقی ماند. به نظرم داشت توی زمین را نگاه می‌کرد. گاهی فکر می‌کنم که او نباید زیر لباس‌هایش مثل من غیر از خرده پارچه‌های کنار چرخ‌خیاطی، استخوانی، چیزی داشته باشد. روزی که مردم دوباره به این شهر بازگردند حتماً او را از کنار دیوارک حوض برمی‌دارند. این را می‌گویم تا بدانی من کجا افتاده‌ام؟ با تو هستم فاطی» (نجدی، ۱۳۹۷: ۴۹).

نمونه سوم

وجه تشخیص این فرجام با فرجام‌های دیگر حصول نتیجه برای مخاطب است. آغاز و پایان نیز از مؤلفه‌های این نوع فرجام‌بندی است. در داستان *بی‌گناهان* محوریت با شخصیت است و همهٔ رویدادها حول این شخصیت می‌چرخند. داستان‌هایی که در آن‌ها محوریت با شخصیت و حوادث باشد طبق تعاریف از ساختار و قواعد کلاسیک تبعیت دارند. در داستان بی‌گناهان شخصیت‌اصلی مرتضی است، حوادث و رویدادهایی که برایش در سینما اتفاق می‌افتد، همگی قابل‌درک و فهم است و همهٔ گره‌های داستانی در پایان گشوده شده است. شروع و پایان از سیر خطی تبعیت دارد. تناقض که باعث ابهام و پیچیده‌گویی می‌شود در این داستان جای ندارد و طرحی ساده و منسجم داستان را پیش‌می‌برد. کرس دلیل موفقیت این نوع پایان را طبیعت قهرمان داستان می‌داند (ن.ک. کرس، ۱۳۸۷: ۱۱۰). : «... مرتضی برای این‌که از سردر و پاگرد سینما وارد خیابان شود. بلیطش را جر داد و تکه‌های آن را روی چل و گل پیاده‌رو ول کرد و کنار مردم، شانه‌به‌شانه دیوار، رفت.

خیلی زود. خیابان از مرتضی خالی شد. موسیقی دلشوره‌آور باران و بوق اتومبیل‌ها و رفت‌وآمد مردم آن‌قدر ادامه یافت تا این‌که باز هم پشت لکه‌های سرخ پیراهنش، مرتضی، لاغر، با موهای ریخته روی گوش‌هایش، چشم‌های غمگین و تنگ و ترکمنی، گونه‌های استخوانی و سرمازده و زخم و خون‌مردگی بدون نوار چسب صورتش پیدایش شد. روبه‌روی گیشه و مردم، توی صف، کنار پیاده‌رو نشست. مقوای بزرگی را به سینه‌اش تکیه داده بود که روی آن اسم بی‌گناهان نوشته شده بود...و قاتل» (نجدی، ۱۳۹۷: ۳۲-۳۳).

نمونه چهارم

روشن‌شدن رابطهٔ علی و معلولی و رعایت ترتیب زمانی حوادث منجر به نتیجه‌گیری مخاطب از داستان می‌شود که همان فرجام قطعی است. در داستان *بیمارستان نه قطار* نیز نجدی از این شیوه استفاده می‌کند. با این دلیل که آغاز و پایان داستان برای خواننده مشخص و نتیجهٔ داستان قابل‌درک است. لذا پیچیده‌گویی زبانی در برداشت نتیجه خلل ایجاد نمی‌کند و ابهام و تناقض در فهم داستان وجود ندارد. کشمکش‌ها و گره‌های‌داستانی همگی حل‌شده است. : «... آن‌ها مسافر را پیاده کردند. هر دونفر رفتند زیر شانه‌های مسافر. از پله‌های واگن که بالا رفتند یک قلتشن گفت: بلیط دارین؟ مرتضی گفت: برو کنار. در راهرو قطار مسافران راه باز کردند. کاغذ لول‌شدهٔ بلیط مثل سیگار از لب‌های مرتضی آویزان بود. بعد از آن‌که مسافر را روی مبل یک کوپه خالی نشاندند وسرش را به دیوار کوپه تکیه دادند، قلتشن گفت: این حالش خوش نیست؟ مرتضی به طاهر گفت: برو پایین، نری تا من بیام. طاهر از ترن پیاده شد. ایستگاه خلوت بود. از قهوه‌خانه صدای رادیو می‌آمد. بعد از آن‌که طاهر نعلبکی چایش را را هورت کشید، قاطی صدای رادیو شنید. کثافت‌ها» (نجدی، ۱۳۷۶: ۸۰).

۳-۱-۲- پایان محتمل (شک‌وتردید)

فرجام محتمل شکلی از پایان‌بندی است که احتمال وقوع یا رد حوادث در آن وجود دارد و بر پایهٔ شک و تردید بنا نهاده شده است. سؤالاتی از قبیل آیا حادثه‌ای در داستان رخ داده؟ یا رخ می‌دهد؟ اتفاقی افتاده؟ یا می‌افتد؟ یقین وقطعیت را از داستان گرفته و طرح را غیرقابل‌پیش‌بینی می‌سازد. با این تعاریف در داستان *استخری پر از کابوس* فرجامی که نجدی برای داستانش در نظر می‌گیرد پایانی محتمل است که وقوع رویدادهای آن ممکن یا ناممکن است. چون اتفاقات را احتمال‌دار پیش می‌برد. از سویی دیگر نجدی برای زدودن قطعیت از تناقض‌استفاده می‌کند که این موارد در تصمیم‌ها و دیالوگ‌های ستوان و مرتضی به چشم می‌خورد. پریشان‌گویی، تناقض،

محتمل‌بودن رخدادها از ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرن است که نجدی در پرداخت این داستان از آن‌ها بهره جسته است. ریزه‌وندی در تعریف این فرجام از حوادثی سخن می‌گوید که هنوز رخ نداده و ممکن است رخ بدهد (ن.ک. ریزه‌وندی، ۱۳۹۷: ۲۰).: «... ستوان از استوار پرسید: قو را چه کار کرده‌اند؟ استوارگفت: گذاشتنش توی پارکینگ، توی یک کیسه نایلن. ستوان گفت: باچی کشتیدش؟ با شما هستم! مرتضی از پشت دود گفت: با پارو ... فکر می‌کنم با پارو ... نمی‌دانم. ستوان گفت: یعنی چه نمی‌دانم؟ مرتضی گفت آن جا پر از روغن بود ... پر از گازوئیل (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۰). یا در قسمتی از داستان که دوباره مرتضی با ستوان دیالوگ دارد. «... ستوان گفت حالا چرا گریه می‌کنید؟ مرتضی‌گفت: من گریه نمی‌کنم. «... مرتضی با کف دست، صورتش را پاک‌کرد. در پارکینگ شهربانی، قو توی کیسهٔ نایلنی اصلاً نمی‌دانست که مرده است» (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۰). از طرفی مرتضی را به جرم گرفتن و کشتن قوها تحویل ژاندارمری داده‌اند تا به جرم او رسیدگی شود که تا صفحات آخر داستان طرح به همین روال پیش می‌رود اما یک‌باره فرجام داستان به هم خورده و ستوان می‌گوید: «گفتم ولش کنید» در این‌جاست که قطعیت داستان کاملاً به هم خورده و معلوم نیست که پایان داستان چه خواهد شد؟ آیا او را محاکمه خواهند کرد یا آزاد است. این‌جاست که خواننده خودش باید حدس بزند که پایان مرتضی چیست؟ او قوها را کشته است؟ یا با نشر گازوئیل و ... مرده‌اند. «...ستوان گفت: حالا چرا گریه می‌کنید؟ مرتضی گفت: من گریه نمی‌کنم. مدت‌هاست که چشم‌هام آب‌مروارید آورده ... تلفن زنگ زد. استوار گوشی را برداشت. ستوان با تشر گفت: بگذارید سر جاش استوار. مرتضی با کف دست، صورتش را پاک کرد. در پارکینگ شهربانی، قو توی کیسه نایلنی اصلا نمی دانست که مرده است. استخر نمی‌دانست که یکی از قوها دیگر نیست. ستوان زیر لب چیزی گفت. استوار پرسید: چی فرمودید؟ ستوان گفت: گفتم ولش کنید بره. مرتضی از اتاق بیرون رفت. یک تریلی، از این کمرشکن‌ها، بیرون از شهر، به‌خاطر مرغابی‌هایی که از عرض جاده می‌گذشتند بوق می‌زد؛ و مرغابی‌ها، وحشت‌زده می‌دویدند» (نجدی، ۱۳۹۷: ۲۰).

نمونه دوم:

در بالا اشاره شد ایجاد شک و تردید در ذهن مخاطب که آیا امکان وقوع رویدادها هست یا نیست، فرجامی است محتمل. در این شیوه ذهن مخاطب در شکل‌گیری پایان داستان شریک و سهیم است. ازآن‌جاکه مخاطب در سطرهای پایانی انتظار دارد گره‌ها گشوده گردد نه‌تنها این

اتفاق نمی‌افتد بلکه در ابهام و سرگشتگی باقی می‌ماند. پاینده در قطعیت نداشتن این نوع داستان‌ها حتی پایان شخصیت‌ها را هم در هاله‌ای از ابهام می‌بیند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۳: ۴۲). در داستان *سه‌شنبهٔ خیس*، نیز سرنوشت سیاوش و ... این‌چنین است. تفاسیر چندگانه و معلوم‌نبودن وضعیت رویدادها و شخصیت‌ها، فرجامی محتمل را رقم زده است که تناقض یکی از ویژگی‌های بارز آن است. بر همین اساس عاقبت شخصیت داستان در پایان مشخص نیست که زنده است یا مرده.: «...ملیحه گفت: فرق می‌کنه، مادر رو ما خودمون دفن کردیم، مگه نه؟ دیدیم که شستنش، مگه نه؟ اما اون سال کسی سیاوش رو به شما نشون داد؟ زنده‌ش رو...؟ توی این سال‌ها کسی قبری، چیزی، سنگ‌قبری، هیچ‌چی به ما نشون نداد ... آن‌ها در تهرانی که سه‌شنبهٔ فراموش‌شده‌ای داشت، از خیابان‌هایی گذشتند که به‌خاطر اعتصاب‌ها، گاهی برق داشت، گاهی نه. گاهی تاریک بود، گاهی هم به اندازهٔ یک تیر چراغ روشن، این بود که ملیحه و پدر بزرگ، نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ‌کدام از درختان کوچه پیدا کنند. حالا چتر هم یک سیاوش شده بود» (نجدی، ۱۳۹۷: ۷۷).

۳-۱-۳- پایان تصنعی و کاذب (دروغین)

فرجام تصنعی و کاذب شکلی از فرجام‌بندی چندگانه است. در این شیوه سطرهای انتهایی داستان به‌صورت تمسخرآمیزی به پایان می‌رسد. از نگاه پست‌مدرن‌ها، دروغین‌ساختن گفتار و عمل شخصیت‌ها نوعی پشت‌کردن، شوخی و به تمسخرگرفتن قواعد و ساختار کلاسیک داستان است. در داستان *تاریکی در پوتین* نجدی نیز همین اتفاق افتاده است. ازآن‌جاکه پدر طاهر تصمیم می‌گیرد هرگز لباس سیاهش را از تن بیرون نکند مردم دهکده او را می‌بینند با پیراهن آبی به طرف رودخانه می‌رود که همان عدم قطعیت در عمل شخصیت‌هاست. از طرفی دیگر پوتین‌هایی است که بچه‌های دهکده از داخل رودخانه بیرون کشیده‌اند و پدر این پوتین‌ها را با خودش به خانه آورده و روی طاقچه قرار می‌دهد و در اتاق را باز می‌گذارد و پرده را کنار نمی‌زند تا رودخانه از لنگه‌های باز داخل اتاق بیاید و از روی پدر و پوتین بگذرد. به‌کارگیری این شیوه روشی برای سرگرمی و شوخی با مخاطب است. هرچند این سرگرمی برای مخاطب ملموس است اما مخاطب با دنبال‌کردن این ماجراها نقش خودش را پررنگ می‌سازد. در شکستن ساختار سنتی داستان، بری لوئیس این شیوه از فرجام‌بندی را شکل تمسخرآمیزی از داستان کلاسیک می‌داند که به فرجام‌های چندگانه منتهی می‌شود (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۲: ۹۲). : «...تاساعتی بعد از غروب، روی

همان تخته‌سنگ نشست و به آب نگاه کرد که کم‌کم گل‌آلود و سیاه می‌شد. چشمش را که می‌بست می‌توانست صدای ریختن رودخانه را توی دریا بشود. پوتین روی ماسه افتاده بود و تاریکی، دستش را درآن فرو برده بود. همان شب پدر پوتین را به خانه‌اش برد و آن را روی طاقچه گذاشت. در اتاق را نبست. پرده را کنار نزد. رختخواب پهن کرد دراز کشید و با چشم‌های باز خوابید. کمی بعد یا قبل از نیمه‌شب، رودخانه از لنگه‌های باز در به اتاق آمد واز روی پدر و پوتین رد شد» (نجدی، ۱۳۹۷: ۳۳).

نمونه دوم

در بالا اشاره شد فرجام تصنعی و کاذب نوعی به تمسخرگرفتن قالب کلاسیک است. وقتی مخاطب درمی‌یابد که نویسنده ذهن او را با ماجراها و رویدادهای دروغین درگیر ساخته است و خودش هم در این بازی شرکت می‌کند بیهودگی بیش‌تر نمایان است. در داستان *سرخ‌پوست در آستارا* نجدی از این شیوه استفاده کرده است. سؤال‌هایی از قبیل سرخ‌پوست در آستارا چه کار می‌کند؟ گرفتن و جلب مارجینما داخل کیف و لای کتاب‌های لنین چه طور ممکن است؟ پیداشدن پانچا چطور اتفاق می‌افتد؟ همگی عواملی است که جز شوخی، تمسخر و بیهودگی چیز دیگری نیست. مقدادی نیز این شیوه را روش پست‌مدرن‌ها می‌داند که با تمسخر وسرگرمی همراه است (ن.ک. مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۳).: «... من از سرخ‌پوست پرسیدم... گفتم: بس کن دیگه مرتضی ... من چرا باید به حرف‌های صد تا یک غاز تو گوش کنم. مرتضی گفت: صدتا؟ یک غاز؟ تو چرا حالیت نیست؟ یازده سال بعد مارجینما را گرفتند، جلبش کردند می‌دونی چرا؟ واسه این‌که پلیس توی کیف ماراجینما لای کتاب‌های لنین یک پانچا پیدا کرده بود. گفتم: تو زده به سرت. مرتضی گفت: چند سال پیش که ماراجینما از هلفدونی آمد بیرون آن‌ها کتاب‌ها را بهش پس دادند، اما پانچا را. گفتم: می‌دونم پانچا را ندادند، واسه این‌که زده به سرت». - «... گفت: رفته بود کردستان دیگه ... تو لولهنگت اون‌قدر آب ورداشته که اصلاً نمی‌فهمی من چی می‌گم... رفته بود به کردها یاد بده که چی رو با چی بریزن توی سوراخ آسیاب و آردش کنن که چقدرشو بریزن توی دیگ تا کلهٔ مرده‌هاشون بشه اندازه یه گردو که پوست کردها چین ورداره که هرکسی بتونه یه نعش را بذاره تو پانچا، پانچا را بذاره توی جیب نیم‌تنه‌اش که به اونا بگه که چطوری آدم می‌تونه با آستین‌کتش، گریه صورتشو پاک کنه. می‌فهمی. حالا می‌فهمی الاغ...».- «همین‌که دست‌هامو از لگن آوردم بیرون دیدم کف دست‌هام. انگشتام... خدایا حالا من چکار کنم...

انگشتام آن‌قدر کوچک شده بود که باید آن‌ها را تا چشم‌هام بالا می‌آوردم تا بتونم ببینمشون... اینه که من حالا اصلاً انگشت ندارم ...یعنی دارم ... اما هر کدومشون شده اندازه یه سنجاق ته‌گرد... اینه که هرچی از مرتضی ... از سرخ‌پوست ...از کردها یادم مونده دارم برات می‌گم. «بنویس پروانه تو رو خدا بنویسش» می‌بینی که من دست‌هام این‌جوریه، پروانه تو رو خدا بنویسش» (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۲).

نمونه سوم

در نمونه‌های بالا اشاره شد که فرجام کاذب شکلی از فرجام‌های چندگانه است. نجدی در داستان *تن‌آبی*، *تنابی* با شکلی بی‌ربط و تمسخرآمیزی داستان را پیش‌می‌برد و با بهره‌گیری از روح و جان اشیاء که باورپذیری آن ضعیف است داستان را پایان می‌دهد. حرف‌زدن پیپسی و گفت‌وگوی اشیا در متن داستان شیوه‌ای بدیع در پرداخت این داستان است. در منتهی‌شدن داستان به فرجام‌های چندگانه لاج یکی از عوامل را عدم قطعیت می‌داند که در این داستان به چشم می‌خورد (ن.ک. لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۵۷).: «...پیپسی پاهایش را جفت کرده بود. کف دست‌هایش را بالای سرش به هم چسبانده. روی یک بطری ایستاده بود و دور می‌شد. – بعد من چطور پیدات کنم؟ این بطری‌ها همه مثل من. پیپسی تا زانوانش در بطری فرو می‌رفت. -یک کلمه حرف بزن لعنتی. پیپسی تا شانه و گردنش در بطری فرو رفت. – دوستت دارم. می‌شنوی؟ حالا فقط از مچ تا ناخن‌های پیسی بیرون از بطری بود. منصور ایستاد. خم شد. گره خورد. چشم‌هایش را بست و گوش‌هایش را گرفت تا صدای تمام‌شدن دنیا را نشنود. تق. دوباره در تهران تلویزیون‌ها تصویر داشتند و رادیو حرف می‌زد. خیابان با خیابان. منصور راه می‌رفت و توی دست‌هایش ها کرد. کنار خانه‌اش نگاهی به کرکره بقالی انداخت و کلید را چرخاند. از پلکان بالا رفت. پیرمردی که روی یکی از پله‌ها نشسته بود پرسید. – ساعت چند جوون؟ منصور آهسته گفت: نمی‌دونم. پیرمرد گفت: مگه بیرون بارون می‌آد؟ منصور حتی نتوانست بگوید نمی‌دانم» (نجدی، ۱۳۹۷: ۹۰).

۳-۱-۴- پایان‌چندگانهٔ (پیشنهادی)

پایان چندگانه شکلی از فرجام‌های پست‌مدرنیستی است. در این شیوه داستان به چندین فرجام منتهی می‌گردد که مخاطب آزاد است یکی از این پایان‌ها را انتخاب کند که همان شراکت خواننده در شکل‌گیری پایان داستان است. نجدی با بهره‌گیری از این شیوه، داستان شب *سهراب‌کشان* را پرداخت کرده است. این داستان با پرده‌خوانی رستم و سهراب توسط سیدی در دهکده آغاز می‌شود و با یادآوری افسانهٔ سیاوش و گذشتن او از حلقهٔ آتش و سوختن مرتضی و

قهوه‌خانه و ... به چندین فرجام منتهی می‌گردد که مخاطب می‌تواند یکی از پایان‌ها را برای داستان برگزیند که هریک پایانی جداگانه است. من‌باب مثال مخاطب می‌تواند پایان مبتنی بر مرگ مؤلف را انتخاب کند که در این شکل نقش مؤلف در فرجام‌بندی داستان کم‌رنگ و نقش خواننده برجسته است. یکی دیگراز فرجام‌های چندگانه تصنعی و کاذب است که شکل تمسخرآمیزی از ساختار کلاسیک دارد و پشت به قواعد کهنه و سنتی است. فرجام موازی نیز از فرجام‌های چندگانه است که پایان داستان را با چندین پیامد همراه می‌سازد و مخاطب در انتخاب هریک مختار است. فرجام گشوده یا باز نیز از فرجام‌های چندگانه است که ذهن مخاطب برای شکل‌گیری داستان جدید بعد از ورق‌های پایانی فعال می‌شود. پاینده این روش را دعوت ضمنی مخاطب برای دگرگونی آیندهٔ داستان می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۹۰: ۲۳۱).: «... رستم خستگی‌اش را روی رکاب باره‌اش گذاشت. آن‌ها کمک کردند تا پیرمرد سوار شود. این‌طرف آرارات آن‌ها اسب‌هاشان را به درختان سپیدار بستند و زره‌هایشان را از سینه برداشتند و روی زین گذاشتند، پاپوش‌ها را از رکاب اسب‌ها آویزان کردند و لخت به درون قهوه‌خانه رفتند. از پنجرهٔ قهوه‌خانه بوی قند سوخته می‌آمد، سرداران یک جسد زغال‌شده و چند تکه استخوان را بیرون آوردند و پرده‌ای را که نسوخته بود. صفر رفت ونردبان وسط حیاطش را آورد، یک نفر سوزنی آورد و روی نردبان پهن کرد و جسد سید را روی سوزنی گذاشتند و بردند. مرتضی هم سوخته بود؛ زیرا دیگر بین مردم نبود و دیگر نمی‌توانست حرف بزند. شب روی باران آهسته‌ای خودش را به اذان می‌زد، سرداران روی برهنگی خیس پوستشان دوباره زره پوشیدند. پیرمرد پرده را روی گردن اسبش انداخت. آن‌ها در راهی که تاطوس زیر اسب داشتند به پشت ننگریستند و گریستند» (نجدی، ۱۳۹۷: ۴۶).

۳-۱-۵- پایان گشوده (باز)

گشوده‌بودن پایان داستان پس از اتمام اوراق و صفحات فرجامی باز است. در این شیوه اگرچه متن به پایان می‌رسد اما داستان جدیدی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که شیوه‌ای بدیع است. در داستان *مرا بفرستید تونل* نیز بیژن نجدی با بهره‌گیری از این شیوه پایان داستان را باز گذاشته تا در ذهن مخاطب داستان جدیدی خلق کند. در این روش نقش مخاطب در نوشتن پایان داستان پررنگ است و فرجام شخصیت‌هایی مانند مرتضی، دکتر و فرستادن او به داخل دستگاه تجزیه را خودش می‌نویسد. بی‌نیاز درگشوده بودن پایان داستان قائل به این شیوه است که با اتمام فیزیکی یا

ورق‌های کاغذ، داستان پایان نمی‌پذیرد بلکه مخاطب منتظر وقوع رخدادهای جدید است (ن.ک. بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۴۸-۴۹).: «... خانم مهران مرتضی را از مچ پاهایش گرفت. آن‌ها مرده را دمر روی موزائیک‌ها دراز کردند. دهان مرتضی باز و به کف زیرزمین چسبیده بود و لب‌هایش بدون لبخند از دندان‌هایش دور شده بود. دکتر ضمن بازکردن سنسورها و جدا کردن مرتضی از دستگاه با صدایی که شنیده نمی‌شد حرف می‌زد، انگار کسی سرش را در آب فرو برده باشد و بخواهد داد بکشد» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۷)؛ و «...حالا دکتر با دست‌های دور از تنش و قدم‌های باز از هم مثل کسی که در فضا شناور باشد در زیرزمین به طرف میزی می‌رفت که به باریکی میز اطو بود. سنسورها را به دو طرف شقیقه‌هایش بست و آهسته گفت: B-13. خان مهران دکمه B-13 را بالا زد. دکتر گفت: به سوئیچ‌های نارنجی دست نزنید تا قفسه بسته شود، بعد آن‌ها را فشار دهید. حالا کمک کنید ماسک اکسیژن مرا ببندید. بعد از دراز کشیدن در قفسه، فقط گفت: FN. ودهانه ماسک را روی صورتش چرخاند. خانم مهران انگشتش را روی دکمه نارنجی و پس از آن روی FN گذاشت و دکتر کاملاً توانست بلعیده‌شدنش را در تونل احساس کند. همین‌که صدای ذهن دکتر به دستگاه تجزیه رسید، خانم مهران مغناطیس‌های پاک‌کننده صداها را به کار انداخت و از زیرزمین بیرون رفت، بی‌آن‌که به کسی چیزی بگوید و یا تلفن کند که بیایند و مرتضی را از روی موزائیک‌ها بردارند» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۸).

نمونه دوم:

بازگذاشتن پایان داستان خود ایجاد داستانی جدید در ذهن مخاطب است. در این روش اگرچه ورق‌های داستان به پایان رسیده است ولی در عمل این اتفاق نمی‌افتد. این شیوه از فرجام‌بندی درگیر ساختن ذهن خواننده برای نوشتن پایان داستان است که معمولاً نویسندگان حرفه‌ای و پست‌مدرن‌ها از آن بهره می‌جویند. در داستان *گیاهی در قرنطینه* نیز بیژن نجدی از این شیوه استفاده کرده است. مشخص‌نبودن سرنوشت شخصیت‌ها و علت و معلول‌ها مانند بیماری طاهر و نامعلوم بودن علت اصلی بیماری کلاف سردرگمی است که قطعیت را از داستان می‌گیرد. در این شیوه، نجدی به‌جای حل تمامی گره‌ها و معماهای داستانی پایان آن را باز نگه می‌دارد تا ذهن مخاطب در شکل‌گیری این پایان‌بندی دخیل باشد. مهدی‌پور عمرانی معتقد است در این شیوه مخاطب در پایان داستان هنوز منتظر وقوع رخدادهای جدیدی است (ن.ک. مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۶: ۲۲۷-۲۳۲).: «... همان روز طاهر را به بیمارستان پادگان بردند. دکترها برای دیدن قفل او را

مثل درختی در اسفند ماه، لخت کردند. قفل فقط یک برگ بود. طاهر دست‌هایش را، ضربدر، به شکم و ران‌هایش چسبانده بود و به آن‌ها می‌گفت: شما رو به خدا بازش نکنین، من همین‌طوری هم حاضرم برم سربازی... او را دمر، روی تخت جراحی زیر طشتی پر از چراغ دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون. هنوز طاهر داشت می‌گفت: شما را به خدا ... که بازویش را به دستگاه بیهوشی بستند و او خودش را دید که با قفلی در کف دست، بر سنگ‌فرش میدان‌چه دهکده‌اش افتاده است و مردم روی او سکه می‌ریزند. با همان صدای افتادن سکه، افتادن سکه، افتادن سکه بود که طاهر بیهوش شد. فردای آن روز پرستاری در تمام راهروهای بیمارستان می‌دوید، به همه تنه می‌زد، بی‌آن‌که در بزند از بخشی به بخش دیگر می‌رفت تا مرد سفیدپوش را پیدا کند و به او بگوید که ... مقوایی به در اتاق طاهر چسبانده و روی آن نوشته‌اند «قرنطینه» (نجدی، ۱۳۹۷: ۸۵).

نمونه سوم

نجدی در داستان *روز اسب ریزی* نیز از همین شیوه برای پایان‌بندی داستان خود استفاده کرده است. در خوانش این داستان وقتی به پایان می‌رسیم نجدی با گذاشتن سه‌نقطه خواسته است ادامهٔ داستان را در ذهن مخاطب بنویسد که همان ایجاد داستان جدید است. این شیوه فرجام باز یا گشوده است. از طرفی دو پیامد در سطرهای انتهایی این داستان طوری هم‌سو پیش می‌روند که انگار داستان با دو امکان یا پیامد پایان می‌پذیرد که شباهت زیادی به فرجام موازی دارد در واقع راوی و اسب یکی است و رویدادها از زبان یک شخصیت که همان اسب است جاری است. در شباهت این دو فرجام‌بندی شفیع‌نیا یکی از عوامل منتهی‌شدن داستان به فرجام‌های موازی یا چندگانه را بازگذاشتن آخر داستان یا ناتمام رهاکردن جملات می‌داند (ن.ک. شفیع‌نیا، ۱۳۹۷: ۱-۳۲). : «... پاکار گاری را کنار کشید و اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد. یکی از دست‌هایش را جلو برد. پاهایم را نمی‌توانستم تکان دهم. جای خالی زین تا مچ پاهایم را گم کرده بودم. اسب دست دیگرش را هم جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت روی زمین افتادم. آتای و پاکار خودشان را کنار کشیدند. حالا دست‌های تاشدهٔ اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیم‌رخ اسب روی برف بود. آتای و پاکار باید کمک می‌کردند تا اسب را دوباره به گاری ببندند.

من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم ویا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد. من دیگر نمی‌توانستم ... اسب ... من ... اسب ...» (نجدی، ۱۳۹۷: ۲۸).

۳-۱-۶- پایان عدم قطعیت

فرجام مبتنی برعدم قطعیت از مؤلفه‌های مهم پست‌مدرن است. در این شیوه یقین و قطعیت زدوده می‌شود و همه‌چیز نسبی است. تناقض‌های موجود در گفتار و اعمال شخصیت‌ها، به تحقق نپیوستن حوادث و رویدادها، پیچیده‌گویی و ابهام، تسلسل و ... همگی عواملی است که حصول نتیجه را در این شیوه از فرجام ناممکن و دشوار می‌سازند. با این تعاریف نجدی برای فرجام‌بندی این داستان از این شیوه بهره می‌گیرد. نجدی تمایل دارد سرگشتگی مخاطب را بیش‌تر کند. او با به‌کارگیری این شیوه در داستان *خاطرات پاره پارهٔ دیروز* گفتگوها و اعمال شخصیت‌های داستان و حوادث را با تناقض وپیچیدگی در هاله‌ای از ابهام پیش می‌برد. در اثبات این ادعا طاهر حوادث را چنان با آب‌وتاب برای ملیحه توضیح می‌دهد که مخاطب در پایان داستان به نتیجهٔ قطعی نزدیک می‌شود اما در یک چرخش با شکستن قواعد و هم‌خوان نبودن رویدادهای تشریح‌شده با سن و سال طاهر داستان از قطعیت می‌افتد. با این تعاریف ریکور حتی عدم قطعیت در طرح را بی‌انسجامی در معنا می‌داند که در این داستان اتفاق افتاده است (ن.ک. ریکور، ۱۳۷۵: ۴۲).: «... طاهر گفت: ما دیر رسیدیم، تیمورخان شده بود یه پارچه رضاشاهی و جرئت نداشت که بیاد. فردوس هم از ترس رکن دو خودشو آفتابی نمی‌کرد. مونده بودیم من و مادرم که وصیت را باز کنیم. بالا و پایین وصیت‌نامه نوشته شده بود «پالتوی مرا به ماهرخ بدهید واگر ماهرخ در قید حیات نیست به طاهر». ملیحه گفت: پالتو؟ طاهر گفت: آره، حاج خانم پالتو را برداشت و با هم سوار ماشینی شدیم که آن روزها بش می‌گفتن چوب‌کبریتی. توی ماشین تمام جیب‌های پالتو را ریختیم بیرون. توی جیب کنار یقه تکه‌های عکس‌گونه میرآقا را پیدا کردیم، پیشانی وعینک دکتر حشمت و نصف صورت میرزا و موهایش را. ملیحه گفت: ولی، ببین طاهر من یه چیزی رو نفهمیدم سن وسال تو به اون سال‌ها نمی‌خوره» (نجدی، ۱۳۹۷: ۶۷).

نمونه دوم:

به تحقق نپیوستن حوداث و رویدادهای داستان یقین و قطعیت را از مخاطب گرفته و منجر به حصول نتیجه نمی‌شود. در این صورت گره‌های داستانی گشوده نشده و رویدادها در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانند. نجدی در داستان *دوباره از همان خیابان‌ها* از این شیوه استفاده کرده است. در این داستان مخاطب با دنبال‌کردن رویدادها تا بخشی از داستان پیش می‌رود که مرگ پیرمرد

برایش حتمی و قطعی است اما یک‌باره طرح داستان شکسته شده نه‌تنها پیرمرد زنده و نفس می‌کشد بلکه گرسنه است و از پیرزن می‌خواهد برایش نیمرو درست کند. از قطعیت افتادن حوادث نه‌تنها طرح را نامنسجم پیش می‌برد بلکه در معنا نیز نمودش آشکار است که نمونه آن در این داستان به چشم می خورد. لاج هم معتقد است عدم قطعیت در داستان پست‌مدرن تمام داستان را می‌گیرد و در روایت خود را آشکار می‌سازد (ن.ک. لاج، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۵۷). : «... پیرزن بالش را روی دهان بدون دندان شوهرش گذاشت و نگاه‌کرد به رگ‌های ورم‌کرده و دست‌های لاغر، به انگشتان استخوانی پیرمرد که روتختی چیت گلدار را چنگ زده بود. بعد نگاه کرد به پاهای او ناخن‌های بلندی که زیرش را چرک گرفته بود. پاهایی که از هم باز می‌شد روی هم می‌افتاد و پاشنه‌هایش در چیت فرو می‌رفت. همین که پاها راست و کشیده به نرده‌های چوبی آن طرف تختخواب رسید و تکان‌های ریزریزش را آرام کرد و از حرکت افتاد، پیرزن هم دست‌هایش را از روی بالش برداشت. ملحفه‌ای را روی خیسی پاجامه شوهرش پهن کرد و رفت تا پرده اتاق را کنار بزند. پنجره را باز کند و هوای پر از بوی دوا و پنبه‌های الکل‌زده، بوی لگن خالی‌نشدهٔ استفراغ را روی سنگ‌فرش حیاط بریزد. همان‌جا هم آن‌قدر بایستد تا صدای گریه از استخوان‌هایش بگذرد، برود توی سینه‌اش، بعد بیاید در گلویش، از آنجا برود زیر پوست صورتش تا او بتواند صورتش را با دست‌هایش بپوشاند و به اندازهٔ همان کف دست‌ها گریه کند.» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۸). «... بعد گفتم به طرف تختخواب برود. بعد گفتم بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد. پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید: حالت خوب است؟ گفت: بله. پیرزن گفت: جاییت درد می‌کند؟ گفت: نه. پیرزن گفت: چیزی می خواهی؟ گفت: آره گشنمه. کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا تخم‌مرغ را نیمرو کند.» (نجدی، ۱۳۹۷: ۶۹).

۳-۱-۷ - پایان چرخشی

دوران یا چرخش نوعی تسلسل است که مخاطب را در دام و اسارت نگاه می‌دارد. این شیوه نوعی بیهودگی است. باید اشاره کرده تسلسل از ابزارهای پست‌مدرن است که به نویسنده این قابلیت و توانایی را می‌دهد در یک حرکت چرخشی از همان جایی که داستان را آغاز کرده دوباره به همان نقطه برگردد.

در داستان *آرنایرمان، دشنه و کلمات در بازوی من*، نجدی با به‌کارگیری این شیوه از همان ابتدای داستان به شخصیت‌پردازی روی می‌آورد و با دادن مشخصات ظاهری و ... شخصیت طاهر

را به مخاطب معرفی می‌کند و پس از پشت‌سرگذاشتن حوادث و رویدادها به پایان داستان نزدیک می‌شود و در یک حرکت چرخشی قواعد را شکسته پایان داستان را به اول داستان ارجاع می‌دهد که همان شکل دورانی فرجام است. نجدی آگاهانه از این شیوه بهره می‌جوید. حاجی‌زاده هم برگشتن به اول داستان را شکل دورانی می‌داند و معتقد است پست‌مدرن‌ها از این شیوه استفاده می‌کنند (ن.ک. پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۲۴).: «... ترکمن داشت نگاهم می‌کرد. خسته به نظر می‌آمد. چشم‌هایش پر از کلمه شده بود. مردم داشتند نعش یک بالکن را می‌بردند. بچه داشت توی چادر چیت خفه می‌شد. صدای من به پوست ترکمن چسبیده بود. گفت: «آرنا یرمان» بعد دشنه را گذاشت روی دیس وخودش را با کتاب روی زمین به طرف اتوبوس کشید. خودش را از لبهٔ پنجره آویزان کرد. خودش را بالا کشید. کتاب خیس خون بود. کمکش کردم بیاد بالا. پلیس پیاده رو را از مردم خالی کرده بود؛ و اتوبوس راه افتاد. بعدش هم ... خوب دیگه ... پس این طاهر چی شد عالیه خانم؟ عالیه گفت: طاهر؟ کدام طاهر؟» (نجدی، ۱۳۹۷: ۲۲).

۳-۱-۸- پایان بی‌پایان

در این شیوه نویسنده وقتی به سطرهای پایانی داستان می‌رسد سطرهای آغازین را دوباره در پایان داستان می‌آورد که برعکس شیوه چرخشی است. این تکنیک هم نوعی تسلسل و بیهودگی برای مخاطب ایجاد می‌کند. در داستان *نگاه یک مرغابی* نجدی از این شیوه فرجام بهره می‌گیرد. او با به‌کارگیری این روش تمایل دارد فرم‌های جدیدی را به نمایش بگذارد که در زمان خود شیوه‌ای بدیع است. نجدی با این روش مخاطب را چنان در بند اسارت کلمات و جملات می‌کشد تا محو شگردهای او شود. در جابه‌جایی آغاز و پایان داستان لاج این روش را ویژگی فرا داستانی می‌داند (ن.ک. پاینده، ۱۳۸۶: ۱۶۲-۲۰۰). : «...قبل از این‌که معلم جغرافی بیاد توی کلاس آقا مرتضی با سر تراشیده آمد تو. این طرف لبش ورم کرده بود. بالای چشم چپش طوری سیاه شده آمده بود پایین که مژه‌هایش را آورده بود روی هم. یه تکه نوارچسب یکوری به پیشانی‌اش چسبیده بود. وسط چهارطاق در کمی ایستاد و بعد رفت به طرف نیمکتش. پشت سرش معلم ما با نقشه لول‌شدهٔ همین خاورمیانه آمد تو. پاشدیم. آقا مرتضی، آهسته رفت نشست. ما هم نشستیم. وقتی که آقا نقشه را چسباند به تخته وخط‌کشش را به طرف آن دراز کرد برگشتم یه نگاه به آقا مرتضی انداختم. مثل مرغابی با یک چشم از پنجره به بیرون زل رده بود دیدم واقعاً نوزده‌ساله به نظر می‌رسه. یک سال از ما بزرگ‌تر» (نجدی، ۱۳۹۷: ۵۵). هنگامی که خواننده به صفحات آخر داستان می‌رسد،

متوجه می‌شود که نویسنده همان پاراگراف‌های اول داستان را عیناً در آخر داستان تکرار کرده است.

۴- نتیجه‌گیری

نتایج حاصل حاکی است بیژن نجدی نویسنده‌ای تحول‌خواه و نوگراست. نجدی برای فرجام‌بندی داستان‌های کوتاه خود از شیوه‌ها و تکنیک‌های بدیع بهره می‌جوید. گاهی با استفاده از طرح خطی و رعایت ترتیب زمانی حوادث، نتایج داستانش برای مخاطب قابل‌فهم وادراک است در این صورت فرجام داستانش قطعی است. از سویی عدم قطعیت تمام داستان او را در برمی‌گیرد و منتهی به فرجام‌های چندگانه‌ای می‌گردد که شکلی جدید از پایان‌بندی را مهیا می‌سازد. از طرفی برای ایجاد بیهودگی و تسلسل که از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی است، آخر داستانش را به اول داستان ارجاع می‌دهد که در این صورت فرجام چرخشی و دورانی می‌گردد و بالعکس، اول داستان را در پایان داستان می‌آورد که در این صورت فرجام را بی‌فرجام می‌سازد. گاهی نیز با باز گذاشتن سطرهای پایانی داستان تصمیم می‌گیرد در ذهن مخاطب داستانی جدیدی را خلق کند که سهیم کردن خواننده در نوشتن پایان داستان است. از طرفی پایان داستان را با دو یا چند پیامد همراه می‌سازد که در این صورت فرجام موازی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

کتاب‌ها

۱. اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.

۲. اسماعیل‌لو، صدیقه (۱۳۸۳). *چگونه داستان بنویسیم*، تهران: نگاه.

۳. بیشاپ، لئونارد (۱۳۹۰). *درس هایی دربارهٔ داستان‌نویسی به ضمیمهٔ مصاحبهٔ ایزاک سینگر و جوزف هیلر*، ترجمهٔ محسین سلیمانی، تهران: سوره مهر.

۴. پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۷۸). *ساختار و عناصر داستان*، تهران: حوزهٔ هنر.

۵. پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (جلد سوم: داستان‌های پست‌مدرن)*، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

۶. پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، چاپ اول، تهران: روزنگار.

۷. تدینی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، چاپ اول، تهران: علم.

۸. تسلیمی، علی (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان پیشامدرن، مدرن، پسامدرن)*، چاپ اول، تهران: اختران.

۹. کرسی، نانسی (۱۳۸۷). *شروع، میانه، پایان*. ترجمهٔ نیلوفر اربابی، چاپ‌اول، اهواز: رسش.

۱۰. لاج، دیوید (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*، ترجمهٔرضا رضایی، تهران: نی

۱۱. لوئیس، بری (۱۳۸۳). *پست‌مدرنیسم و ادبیات در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، روزنگار.

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

۱۳. مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۳۸۶). *آموزش داستان‌نویسی*، تهران: تیرگان.

۱۴. میرصادقی، جمال (۱۳۸۷). *راهنمای داستان‌نویسی*، تهران: سخن.

۱۵. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی در ایران جلد ۱ و ۲*، تهران: چشمه.

۱۶. نایت، دیمن (۱۳۸۹). *خلق داستان کوتاه، ترجمهٔ آراز باسقیان*، چاپ اول، تهران: افراز.

۱۷. نجدی، بیژن (۱۳۹۷). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ سی و هفتم، تهران: مرکز.

۱۸. نجدی، بیژن (۱۳۹۷). *دوباره از همان خیابان‌ها*، چاپ پانزدهم چاپ پانزدهم، تهران: مرکز.

۱۹. وارد، گلن (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

۲۰. وو، پاتریشیا (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزنگار.

۲۱. وو، پاتریشیا (۱۳۸۳). *فرا داستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی پور، چاپ اول، تهران: مرکز.

مقالات

۲۲. تدینی، منصوره (۱۳۸۸). «تولد دوبارهٔ یک فرا داستان (بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی)». *نقد ادبی*. شماره ۲. صص ۶۳-۸۲.

۲۳. تسلیمی، علی (۱۳۸۳). «کاربست رویکرد پسامدرن در داستان». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. شماره ۶. صص ۳۳-۴۴.

۲۴. حاجی‌زاده، فرخنده (۱۳۸۰). «داستان امروز مدرن و پسامدرن». *نشریهٔ فرهنگ و هنر ادبیات داستانی*. شماره ۵۷. صص ۲۲-۲۴.

۲۵. حجازی، لیلا و پروین قاسمی (۱۳۹۰). «نگاهی به ویژگی‌های پست مدرنیستی در داستان ناتمام (A+B) بیژن نجدی». *مجلهٔ بوستان ادب شیراز*، شماره ۱، سال سوم، صص ۹۹-۱۲۴.

۲۶. صدیقی، علی‌رضا، مهدی سعیدی (۱۳۸۸). «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی». پژوهش زبان و *ادب فارسی*. شماره ۱۲. صص ۱۴۳-۱۶۰.

۲۷. ریزه‌وندی، سمیرا (۱۳۹۱). «پایان‌بندی در رمان‌های‌پست‌مدرن». استاد راهنما پارسا یعقوبی جنبه‌سرائی. دانشگاه کردستان، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

۲۸. باقی‌نژاد، عباس (۱۳۹۶). «بیژن نجدی و بدعت در زبان داستان». دانشگاه تبریز، *نشریه سابق دانشکده ادبیات*، شماره مسلسل ۲۳۵. صص ۱-۱۶.

۲۹. بویری، عاطفه (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل دو عنصر شروع و پایان‌بندی در داستان‌های کوتاه فارسی؛ از انقلاب تا پایان دههٔ ۸۰». استاد راهنما منوچهر جوکار. *دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)