

فرجام‌گریزی در داستان و فراداستان بر اساس نظریهٔ توماشفسکی

مریم موسوی*

هلن اولیایی نیا**، شهلا خلیل‌اللهی***

چکیده

هدف از نگارش مقاله 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 نه تنها 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 پایانی فقط گذشت زمان کافی نیست، بلکه برای ساخت داستان دست‌کم، 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: ۱۳۹۴/۲/۷

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 «داستان 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 - 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 ۴).

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: ۲۴۱).

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 - بدون در نظر گرفتن طول و اندازه - داشتن ساختاری را که آغاز، میانه، و پایان را دربر می‌گیرد الزامی می‌داند. او در بوطیقا چنین بیان می‌کند: «پایان همواره یا در بیش‌تر موارد به دنبال چیز دیگری می‌آید، ولی خود چیزی در پی نخواهد داشت» (۳۸۶: ۵۹). این تعریف بیش‌تر پایان‌بندی‌های کلاسیک را دربر می‌گیرد که بر اساس آن نویسنده در اثرش حوادثی را می‌آفریند که در پایان با همپوشی و یا رویارویی

با یکدیگر مستقیم و صریح به نتیجه مشخصی می‌رسند. اما سؤال این است که در داستان نو، با ساختاری چندلایه و اغلب استعاری، چگونه می‌توان به معنایی واحد اندیشید و به نتیجه‌ای بی‌چون و چرا دست یافت؟

چنان‌که مشاهده می‌شود، «در سال‌های اخیر تغییراتی در پایان‌بندی داستان‌ها صورت گرفته است؛ بدین معنی که حالت ایدئولوژیکی در آن‌ها غلظت بیش‌تری یافته است» (ویستر، ۱۳۷۹: ۸۶). به گونه‌ای که روایت‌های کلان در دنیای امروز جایگاه چندانی ندارند. مثلاً، مدرنیست‌ها مفاهیم مطلق را رد کرده و به نمایش گسسته و پاره‌پاره حوادث و واقعیت‌ها گرایش پیدا کرده‌اند، یا پسامدرنیست‌ها، به گمان لوئیس، به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنتی بدگمان‌اند و راه‌های دیگر را برای ساختارمند کردن اثر خود برگزیده‌اند. به عبارت دیگر، در زمانه ما عناصر داستانی همچون شخصیت، کشمکش، و زمان و مکان نه در خدمت خلق کلیتی اندام‌وار، بلکه به منظور به‌رخ‌کشیدن اغتشاش و ابهام به‌کار گرفته می‌شوند؛ نمونه آن نویسنده‌ای است که داستان خود را به چند شکل به پایان می‌رساند (اولیایی‌نیا، ۱۳۷۸: ۴).

آوردن چند شکل پایانی در یک داستان (پایان‌بندی باز) آشنایی‌زدایی از پایان‌بندی‌های مرسوم داستان‌های سنتی است. این در حالی است که نویسنده در پایان داستان‌های کلاسیک به گره‌گشایی داستان می‌پرداخت و حوادث را به فرجامی خوشایند یا دردناک می‌رساند. خواننده 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 نیست، بلکه جهان تازه‌ای می‌سازد تا «پس از آن ذهن مخاطب شروع به فکرکردن درباره‌ اندیشه نهفته داستان کند» (محمدی و بهاروند، ۱۳۹۰: ۱۳۱). با چنین شگردی، اثر هنری به تعداد حدس و گمان مخاطب معنا پیدا می‌کند و شگردی به نام پایان آزاد و باز داستان پدید می‌آید.

با وجود این، «شکل باز برخی از داستان‌های اخیر در همان بی‌پایانی خود به 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 صنعتی که داستان را طوری تمام می‌کند که به خواننده احساس کامل‌شدن دست دهد) گسترده‌شدن شاخصه‌های نقد شکل‌مدارانه داستان را به ما نوید می‌دهد (همان).

در کنار غیبت مؤلف، کنار گذاشتن 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 مرسوم را برشمرده است که در داستان کوتاه برای گریز از پایان سنتی به‌کار می‌رود. برای نمونه، پایان‌دادن داستان با توصیف یا با جمله‌های پیش‌پافتاده 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 مطرح شدن 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، آشنایی زدایی 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 رکن ثابت روایت است؟ و اگر چنین است، این دگرگونی چه رابطه‌ای با گره‌گشایی در پایان داستان دارد؟ و آیا الزاماً باید همراه با پایان بسته داستان باشد؟

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

دو مجموعه داستان مورد توجه ما بوده است: یکی *دیوان سومنات* اثر ابوتراب خسروی است؛ حسن میرعبدینی، مؤلف فرهنگ *داستان‌نویسان ایران*، دربارهٔ این اثر نوشته است: *دیوان سومنات* (۱۳۷۷) نشان‌دهندهٔ دل‌مشغولی خسروی برای پرداختن به فضاهای تازه است. از این مجموعه داستان، 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 مجموعه داستان، که نخستین بار در ۱۳۷۳ به چاپ رسید، به عنوان بهترین

مجموعه داستان سال برنده جایزه گردون نیز شد. از این مجموعه داستان «مرا بفرستید به تونل» برای بررسی در این مقاله انتخاب شد.

۳. پایان بندی بدون گره گشایی در داستان «حضور»

«حضور» داستان اندیشه است. با این که در ظاهر هیچ نوع تفکری را به صراحت بیان نمی کند، خواننده را به فکر فرومی برد. داستان درباره زن و مردی است که شب هنگام به همراه بچه های کوچکشان از مهمانی بازگشته اند و هنگامی که می خواهند وارد خانه شوند، متوجه می شوند کلید در را باز نمی کند و پیرزنی غریبه در منزلشان هست که ادعا می کند از چهل سال پیش آنجا زندگی می کرده است. این زن و شوهر نمی توانند مالکیت خود را اثبات کنند، بنابراین، پلیس آن ها را بازداشت می کند. در راه، زن از پلیس می خواهد که بچه هایشان را نزد دوستانشان، که در مهمانی با هم بوده اند، بگذارد. اما، دوستان قدیمی آن ها هم اظهار می کنند که آن ها را نمی شناسند. این بار پلیس آن ها را بدون معطلی با خود می برد و داستان، بدون این که تکلیف شخصیت ها را روشن کند، به پایان می رسد.

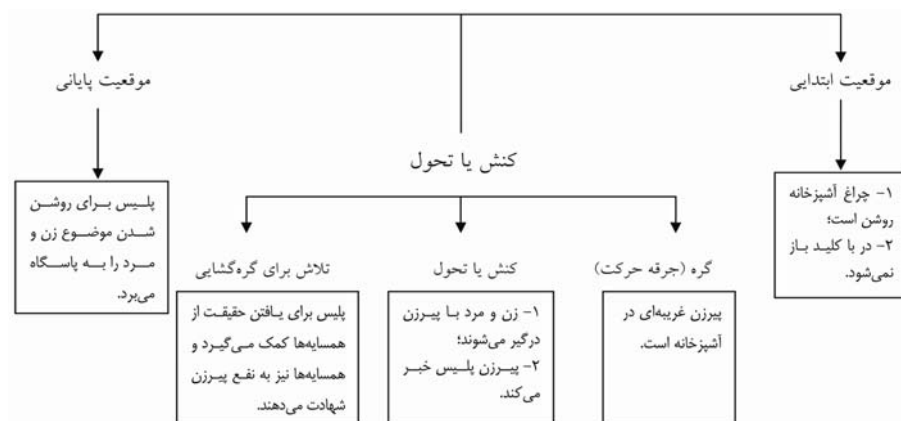
آنچه خواننده با آن روبه روست این است که نویسنده نه تنها قصد ابهام زدایی از داستان را ندارد، بلکه خود را پشت روایت پنهان کرده و خواننده را با یک روایت نمایشی تنها می گذارد؛ روایتی که هرگز گرهی از آن نمی گشاید. پیچیدگی موقعیت ابتدایی زمینه ساز گره افکنی اصلی در داستان می شود؛ روشن بودن چراغ آشپزخانه و باز نشدن در با کلید قریب الوقوع بودن حادثه ای را به ذهن متبادر می سازد؛ حادثه ای که با گره اصلی داستان، یعنی حضور پیرزن در خانه شخصیت های اصلی داستان و ادعای مالکیت خانه از سوی پیرزن و آن ها، شکل می گیرد. هر چند این گره حرکت را در داستان ایجاد می کند، هیچ گذاری از وضعیت نامتعادل داستان به سمت تعادل شکل نمی گیرد و، برخلاف ساختار معمول (نظم، بی نظمی، و نظم)، که بسیاری از داستان ها از آن پیروی می کنند، بی نظمی و نابسامانی تا پایان داستان حاکم می شود.

در داستان «حضور» تلاش شخصیت های داستان برای تغییر موقعیت ابتدایی، یعنی باز کردن در و بیرون کردن پیرزن از خانه، با شکست مواجه می شود. این تنش در داستان همچنان تا پایان نامعلوم آن ادامه می یابد، به ویژه در صحنه ای که زن و مرد برای سپردن بچه ها به دوستانشان با رفتار پیش بینی نشده آن ها روبه رو می شوند، به گونه ای که همه مهمان ها اظهار ناآشنایی می کنند؛ بدین طریق تنش داستان شدت می یابد و لحظه شگفت آور داستان پدید می آید.

در سراسر داستان کنش‌ها و حوادث به سوی گره‌گشایی حرکت می‌کنند، اما نه تنها گرهی گشوده نمی‌شود، بلکه داستان در تعلیق به پایان 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: ۹۴). 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 مرسوم را برمی‌شمارد که در داستان کوتاه برای رهایی از پایان‌بندی‌های سنتی داستان به کار می‌رود و این موارد را پایان منفی یا دگرگونی صفر می‌نامد و تأثیر هنری آن‌ها را دقیقاً به دلیل تضاد آن‌ها با پایان‌های از پیش تنظیم‌شده و قابل انتظار در داستان‌های سنتی 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 و، 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 روبه‌رویم (۱۳۹۰: ۱۵). از این حیث می‌توان گفت فراداستان از این‌که، در نظر خواننده، همچون زندگی واقعی جلوه کند سر باز می‌زند و با رئالیسم سرسازش 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 می‌گنجانند و تازگی و برهم‌زدن کلیشه‌ها، آن را در ردیف بیگانه‌سازی‌های فرمالیستی قرار می‌دهند. آشکارکردن تکنیک‌های روایی نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی در فراداستان است. «در این شیوه نویسنده می‌تواند آشکارا نشان دهد که داستان توهمی 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، دست‌آخر هم به ذهن او جهتی همسو با ایده خود بدهند.

فراداستان یکی از شگردهای نویسندگی خسروی برای داستان کوتاه «پلکان» است. این شگرد به گونه‌ی 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» رابطه‌ی روایت داستانی و واقعیت به موضوع آشکار بحث و جدل می‌شود. نویسنده، به جای در نظر گرفتن درون‌مایه‌ای مشخص و پُرکشش، موقعیت روایتی را به درون‌مایه تبدیل می‌کند. او حرفه‌ای بودن 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 - 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 به دنیا می‌آید.

همان گونه که در بالا ذکر کردیم، داستان «پلکان» شکل‌مدار است. نویسنده چنان دست‌به‌کار صنعت شده که معادله‌های پیرنگ داستان را به هم ریخته است، به گونه‌ای که به سادگی نمی‌توان شروع، نقطهٔ اوج، و پایان داستان را دریافت. در واقع، «پلکان» روایت دغدغه نوشتن یک داستان در ذهن نویسنده است که خود موضوع داستان دیگری شده است. نویسنده 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.

داستان ماجرای مردی است که آقای «الف» نام دارد. او عاشق خانم «مینایی» می‌شود که در پارک در حال قدم زدن است. پس از رفت و آمدها 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 دوباره داستان، «دال» را با اصرار برای حضور و ایفای نقش در داستان برمی‌گزیند، اما او به هنگام به دنیا آمدن 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 درون‌شخصیت‌ها هم عاجز می‌ماند، زیرا در اصل نویسنده/راوی به خواننده‌ای که در این داستان در پی ماجرای 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 سنتی) 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 صنعت بیش از پیام و پایان آن است. او به افشای صنعت و روشن کردن فرایندهای موجود در اثر می‌پردازد و

قراردادهای روایت واقع‌گرایانه را به چالش می‌کشد و هنجارشکنی را در سرپیچی از پایان‌بندی‌های مرسوم به کار می‌گیرد.

چنان‌که در داستان دیده می‌شود، دو گونه پایان‌بندی باز برای دو روایت درهم، بدون توالی زمانی، در نظر گرفته شده است. نویسنده داستان را با روایتی آغاز می‌کند که به طور قراردادی آن روایت دوم یا بازنویسی روایت نخست نامیده می‌شود. سپس، با تکنیک «فلش بک» به گذشته بازمی‌گردد و روایت نخست داستان را از سر می‌گیرد. آغاز داستان این گونه است:

همه چیزها همان‌طور است که نوشته بودم، پنجره‌ها، پله‌ها، اتاق‌ها، و حالا «دال» حضور داشت که در شروع قضایا نبود. تولد او فرجام آن ماجرا بود (خسروی، ۱۳۷۷: ۳۴).

این طرز بیان یک بازنویسی است که گویی ماجرا به فرجام رسیده، اما با حضور یک شخصیت دیگر دوباره شکل می‌گیرد و حضور یک داستان دیگر را نوید می‌دهد. نویسنده/راوی در موقعیت ابتدایی داستان نشان می‌دهد که یک بار داستانش را نوشته و با حضور یک شخصیت تازه در داستان با تغییراتی آن را بازنویسی می‌کند و به خواننده می‌گوید: «می‌توانید داستان را در غیاب 'دال' بازخوانی کنید» (همان: ۳۴). سپس، شروع می‌کند به روایت نخست از داستان، که حکایت آقای «الف» است که از خانم مینایی 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 نقطه داستان، گام برمی‌دارد. کلماتی که مکتوب می‌شد او را به دنبال می‌کشید ... به اتاق رفت. از سرسرا گذشت، از پله‌ها فرود آمد، 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 مقلداتی دارد که حتی در دست نویسنده هم نیست. من به فرجام خوشی برای شما اندیشیده بودم، ولی داستان‌ها سرانجامی از پیش تعیین شده ندارند (همان).

چنان‌که پیداست، این جمله فرجام‌گریزی داستان نو را چشمگیرتر می‌کند، زیرا نویسنده نه تنها 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 آخر داستان، با تغییری که نویسنده در روایت خود داده است، پایان می‌پذیرد: این بار آقای «الف» جسد «دال» را، که مرده به دنیا 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: ۴۳).

«پلکان» روایت زندگی آدم‌هایی است که «هیچ وقوفی به زمان ندارند، انتظار می‌کشند، بی آن‌که بدانند منتظرند و با شروع خواندن داستانشان دوباره جان می‌گیرند» (همان: ۳۹)؛ فراداستانی که روایت زندگی ساختگی شخصیت‌هایی از جنس کلمه است که گاه به اختیار خود مهار داستان را به دست 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؛ این که 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 کوتاه 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 نام مرتضی را به آزمایشگاه آورده‌اند و آن را بررسی می‌کنند. دکتر سراسیمه و عصبی در پی یافتن موضوعی است که، با نوشته‌شدن جمله «او زنده است» بر مانیتور، کنجکاوی‌اش برانگیخته 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 این‌که این اطلاعات و خاطرات پس از مرگ انسان از بین نمی‌روند و همچنان در بخشی از مغز او باقی می‌مانند! دکتر، برای اثبات این موضوع، از دستیار کُندذهن خود می‌خواهد که او را به درون تونل بفرستد؛ تونل دستگاهی است که افکار او را می‌خواند و صدای ذهنش را ثبت می‌کند! دستیار این کار را انجام می‌دهد، اما در پایان داستان، بدون این‌که با دکتر همکاری کرده باشد، مغناطیس‌های پاک‌کننده صدا را به کار می‌اندازد و از زیرزمین بیرون می‌رود و پزشک را به حال خود رها می‌کند.

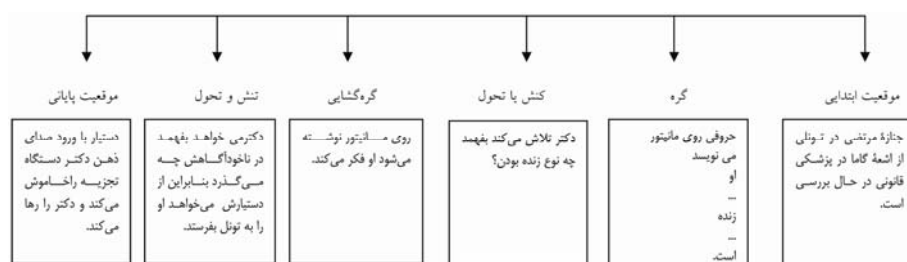
داستان با پیرنگ فرعی مرگ مرتضی آغاز می‌شود و با نقش بستن پیام «او زنده است» بر مانیتور، گره داستان آغاز می‌شود. گره‌گشایی داستان در پیرنگ اصلی با پرداختن به کنش‌ها و انگیزه‌های دکتر مرادی شکل می‌گیرد که ظاهراً برای دست‌یابی به ضمیر ناخودآگاهش برنامه خاصی به دستگاه‌های هوشمند آزمایشگاه داده است. اما، خانم مهران، دستیار دکتر، از دستور او سرپیچی می‌کند؛ دکتر را در میان امواج گاما در زیرزمین پزشکی قانونی رها می‌کند و خود آن‌جا را ترک می‌کند:

خانم مهران انگشتش را روی دکمه نارنجی و پس از آن روی FN گذاشت ... همین که صدای ذهن دکتر به دستگاه تجزیه رسید، خانم مهران مغناطیس‌های پاک‌کننده صداها را به کار انداخت و از زیرزمین بیرون رفت، بی آن‌که به کسی چیزی بگوید و یا تلفن کند که بیایند و مرتضی را از روی موزاییک‌ها بردارند (نجدی، ۱۳۸۷: ۵۸).

این آخرین کنش داستان است که از خانم مهران، شخصیت سردمزاج و نسبتاً منفعل داستان، سر می‌زند. بدین ترتیب، پایان داستان رقم می‌خورد. با این‌که این شیوه پایان‌بندی را می‌توان در گروه پایان‌بندی باز قرار داد، نکته این‌جاست که خواننده پس از تمام‌شدن داستان به خیال‌بافی درباره سرانجام دکتر مرادی نمی‌پردازد و به این‌که صدای ذهن دکتر چگونه صدایی بوده یا محتویات ناخودآگاه او چه بوده است 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 نه تنها 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 پایان 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 - بی‌نظمی - 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، در نظر 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*، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتابیون شهیر راد، تهران: قطره.
- اخوت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
- ارسطو (۱۳۸۶). *بوطیقا*، ترجمه هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: فردا.
- اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۷۸). «سیری در رهیافت‌های ادبی»، *عصر پنجمین*، ش ۱۳ و ۱۴.
- پاتریشیا، و (۱۳۹۰). *فراداستان*، ترجمه 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*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: سمت.
- محمدی، علی و آرزو بهادروند (۱۳۹۰). «پایان‌بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی»، *نشریه علمی - پژوهشی پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، س ۳، ش ۱۱.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۷). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران: مرکز.
- وبستر، راجر (۱۳۷۹). «روایت‌شناختی: روایت و روایتگری»، ترجمه مجتبی ویسی، *عصر پنجمین*، ش ۲۳ و ۲۴.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۱). *ادبیات پسا مدرن*، تهران: مرکز.