

مطالعه تطبیقی پایان بندی نمایشی و کارکردهای روایی آن در آثار ساعدی و نعلبندیان

حامد اهورا^۱

مجید کیانیان^۲

علی خاک رنگین^۳

دوفصلنامه علمی مطالعات نظری هنر
سال چهارم | شماره ۷ | پاییز و زمستان ۱۴۰۳
شاپا: ۰۰۳۴ - ۲۸۲۱ | ص: ۲۸۷ - ۳۱۳

چکیده

مطالعه حاضر در نظر دارد با تمرکز بر وجوه ساختاری نمونه آثاری از غلامحسین ساعدی و عباس نعلبندیان الگوهای بستار در آنها را مورد مطالعه تطبیقی قرار دهد. چارچوب نظری بحث تلفیقی است از آرای نمایشی منتقدانی نظیر مارتین اسلین و مانفرد فیستر که با برخی تعاریف روایت شناسی والاس مارتین و مایکل جی. تولان همسو شده است. مسئله اصلی تحقیق به کیفیت پایان بندی ها در نمایشنامه های دو دهه چهل و پنجاه شمسی و میزان تأثیرپذیری هدفمند آنها از الگوهای روایتگری رایج در ادبیات داستانی معاصر بازمی گردد. هدف آن است که با سنجش کیفی تمهیدات به کاررفته در صحنه ها یا پرده نهایی نمایشنامه های منتخب از این نویسندگان، دریافت تازه ای از زمینه های منطقی چنین کاربردهایی در حوزه ادبیات نمایشی ایران حاصل شود.

۱. استادیار، دکتری معماری، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قم، ایران، ha.ahvar@iau.ac.ir.

۲. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، majid.kia@s@gmail.com.

۳. دانشجوی دکتری حکمت هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، khakia.ali@gmail.com.

این پژوهش باتکیه بر برجسته‌ترین فرم‌های بستر متداول در ادبیات نمایشی و داستانی معاصر به ارزیابی عرصه‌های کاربردی و میزان اثرگذاری آنها بر ساختار کلی روایت در موارد مطالعاتی توجه خواهد داشت. روش این تحقیق از نوع توصیفی - تحلیلی بوده و اطلاعات موردنیاز برای ارزیابی نمونه‌ها به روشی کتابخانه‌ای و بررسی متن حاصل گردیده است. شواهد تحقیق نشان می‌دهد که به‌رغم تنوع و تفاوت در سطح انتخاب مضمون دراماتیک، الگوی "پایان‌بندی باز" در آثار هر دو نویسنده ارجح است. اگرچه الگوی بستر در آثار نعلبندیان واجد کارکرد مؤثرتری هم راستا با ساختار روایی آثار او است؛ بااین‌وجود در هیچ یک از موارد مطالعاتی نظام یکپارچه و دلالت‌گری که مؤید ضرورت تام استفاده از این الگوی تجربی باشد، حقیقتاً مشاهده نمی‌گردد؛ آنچه که به نظر آغازگر نوگرایی در روایت و در راستای به‌کارگیری الگوهای نامتعارف در ادبیات پس از انقلاب باشد.

❁ واژگان کلیدی:

پایان‌بندی، روایت‌شناسی، نمایشنامه‌های ایرانی، عباس نعلبندیان، غلامحسین ساعدی.



❁ مقدمه

برهه زمانی دههٔ چهل تا پنجاه، بنا به کثرت و تنوع متون دراماتیک سهم قابل توجهی در توسعه فرهنگ نمایش و استقرار الگوهای درام پردازی معاصر ایران دارد. بسیاری از نویسندگان این دوره در حوزه نمایش اقدام به تجربیات درخور توجهی کرده اند که می توان انعکاس آن را در نمایشنامه های پس از انقلاب پیگیری کرد. با این حال با وجود تلاش های صورت گرفته، نمونه های قابل استناد و دقیقی اندکی می توان یافت که بر کیفیت فرمی این متون و میزان تأثیرگذاری شان بر تکوین درام پردازی ایران متمرکز شده باشد. از منظر دیگر می توان گفت بخش قابل توجهی از آسیب های نمایشنامه نویسی دهه های اخیر در عدم رسیدگی و توجه علمی به الگوها، فنون و یا حتی راهبردهای سازماندهی اطلاعات دراماتیک آثار قبل از انقلاب ریشه دارد. در این میان، پایان بندی یا بستار از مهم ترین مؤلفه های تأمل برانگیز و مستلزم بازنگری در آثار نمایشی این دوران محسوب می شود که چندان که باید مورد دقت نظر علمی قرار نگرفته است. بدین رو کشف و شناخت روش های کلی پایان بندی در متن های نمایش این دو دهه به منظور تبیین میزان تأثیر آن ها بر الگوهای دراماتیک بعد از خود می تواند توجیه مناسبی برای این تحقیق محسوب شود. براین اساس مسئله اصلی این تحقیق به طور مشخص مطالعهٔ راهکارهای پایان بندی و تعیین میزان تناسب آن با انتظام ساختاری اثر در نمونه های مطالعاتی است. به نظر

می‌رسد الگویی نظیر آنچه ساخت‌گرایان در تبیین نظام‌ها و روابط مشترک درون متون ادبی و دراماتیک به کار برده‌اند، امکان تحلیل پی‌رنگ و در پی آن مطالعه شیوه‌های پایان‌بندی نمونه‌های مورد بررسی از این دو دهه را فراهم نموده و در نهایت چشم‌انداز مناسب‌تری برای برون‌رفت از برخی مسائل و مشکلات موجود مهیا خواهد نمود^۱.

در پژوهش حاضر به‌منظور پاسخ‌گویی به مسئله تحقیق به مطالعه آثاری از غلامحسین ساعدی و عباس نعلبندیان به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی پرداخته خواهد شد. این دو نویسنده بنا به دلایلی چون: فعالیت در بازه زمانی مشترک (دهه‌های چهل و پنجاه شمسی)، میل تجربه‌گرایی موجود در شیوه‌های نگارشی، وجود سویه‌های مشترک در درون‌مایه و مضمون برخی متون به نگارش درآمده، و البته این نکته که از منظر تحلیل ساختار عرضه داشت پی‌رنگ تقریباً مطالعه مشخص و قابل استنادی در مورد آثارشان صورت پذیرفته است، می‌توانند بستر مناسبی جهت دست‌یافتن به هدف تحقیق (بررسی الگوهای نگارشی و راهکارهای پایان‌بندی در آثار این دو دهه) فراهم نمایند. شواهد اولیه گویای این واقعیت هستند که تاکنون مطالعه‌ای تطبیقی مرتبط با آثار این دو نویسنده صورت پذیرفته است. علی‌رغم مطالعاتی که در ارتباط با ساعدی و آثار وی تألیف شده است (به‌عنوان نمونه به دو جلد کتاب «شناخت‌نامه ساعدی» (۱۳۷۸) و «نقد آثار ساعدی» (۱۳۵۶) به ترتیب به قلم جواد مجابی و علی اکبر دستغیب اشاره کرد)، آثار نعلبندیان، به دلیل برخی محدودیت‌های مضمونی، کمتر مورد نقد و تحلیل کاربردی قرار گرفته‌اند. از نمونه مطالعاتی که به معرفی و بررسی جوانبی از شخصیت و آثار به نگارش درآمده توسط عباس نعلبندیان می‌پردازند می‌توان به مجله «سیمیا» (۱۳۸۲) که نخستین شماره خود را به این نویسنده اختصاص داده، اشاره کرد که در کنار «تماشاخانه اساطیر» (۱۳۸۷) نوشته نغمه ثمینی (در این کتاب ثمینی با رویکردی اسطوره‌شناختی به تحلیل آثار نعلبندیان، با عمده تمرکز روی نمایشنامه «ناگهان هذا حبیب الله...» پرداخته است) از معدود آثاری هستند که به طور مشخص به این نویسنده پرداخته‌اند.



❁ ۱- پیشینه مطالعاتی تحقیق

۱-۱- ارزش پایان در ساخت‌های نمایشی درام غرب

پیشینه تئوریک این بحث از دو دریچه قابل بررسی است: اول، به رویکرد کلاسیک به موضوع پی‌رنگ و مدل‌های روایی نمایشنامه و داستان باز می‌گردد که به طور عمده برآمده از اصول تبیین شده توسط نقد ادبی^۲ ارسطو است؛ از جهتی دیگر رویکرد دراماتیک شناخته شده با نام پسا - ارسطویی^۳ قرار دارد که بیشتر از سال‌های پایان قرن نوزدهم بسط یافته و در تحلیل و نقد ادبیات نمایشی معاصر به شدت مؤثر و جریان ساز بوده است. این نظرگاه عموماً با رجحان بخشیدن به مؤلفه‌های درام، به غیر از پی‌رنگ، در پی انتظارات جدیدی از ساخت روایی اثر بوده و ذیل آن نیز موجد دریاب‌های متمایز و متفاوتی برای مخاطب تولید دراماتیک بوده است (James, ۱۹۸۱: ۴۰۵). با این حال نباید از نظر دور داشت که همچنان بخش درخور تأملی از مطالعات دراماتیک متأخر به سیاق سازماندهی اطلاعات در واپسین پرده ماجرا و چگونگی آفرینش حوادث جذاب در پی مناسبات منطقی علی و معلومی مسلط بر اتمسفر داستان معطوف بوده است. به عبارت دیگر چنین تحلیل‌های مبتنی بر پی‌رنگی عموماً به مثابه نقطه عزیمت ساختار روایی اثر در نظر گرفته شده و همچنان نیز از آن‌ها استفاده می‌شود. ارسطو در فن شعر خود، به باور بسیاری، بنا به تأکیدش بر سه بخش، آغاز، میان و انجام در شعر، اولین منتقد ساختار سه پرده‌ای در روایت‌های داستان به حساب می‌آید. به باور وی زمانی پی‌رنگ در شکل تام و متعالی خود محقق می‌شود که شخصیت‌ها در دنیایی متشکل از وقایع و رخدادها محسوس و محتمل دراماتیک، از گستره ناشناخته‌ها به درکی علی از منطق رویدادها نائل شده و هم راستا با افول تراژیک امیال و منویات خود متحول گردند (زرین کوب، ۱۳۶۹: ۱۳۳)؛ بنابراین می‌توان این طور در نظر گرفت که پایان از نگاه ارسطو همان لحظه تحقق امر اخلاقی مطلوب او، محصول مشارکت داشتن در تجربه یک اثر دراماتیک ناب به حساب می‌آید.

تحلیل جایگاه پایان‌بندی در آرای نظریه پردازان کلاسیک تنها به ساختار تراژدی

منحصر نمی‌گردد. به عنوان مثال آئلیوس دوناتوس^۴ نظریه پرداز رومی نیز در کتاب خود، «درباره کمدی و تراژدی»^۵ که امروزه تنها بخشی از آن به جامانده، سه پرده ارسطویی (آغاز، میانه، پایان) را تحت عناوین پروتاسیس^۶، اپیتاسیس^۷، کاتاستروف^۸ شرح داده و چنین می‌گوید: "در یک کمدی، پروتاسیس اولین پرده است که در آن قسمتی از پی‌رنگ توضیح داده می‌شود؛ اما باقی آن محرمانه باقی می‌ماند تا در مخاطب احساس تعلیق ایجاد کند. در اپیتاسیس، کنش، پیچیده می‌شود و از طریق آن پی‌رنگ، یک پارچه می‌گردد. در کاتاستروف نیز راز قصه گشوده می‌شود" (Sidnell, ۱۹۹۱). این گفتار نشانگر کارکرد مشخص پایان‌بندی در ساختار پی‌رنگ چه در قالب تراژدی و چه در قالب کمدی آن دوره است. به طور خلاصه می‌توان گفت نظریه پردازان کلاسیک واژگان متفاوتی را برای تبیین پایان نمایشنامه‌ها وضع کرده‌اند. به این معنی که "نظریات ارسطو در باب لوسیسی^۹ (حل و فصل)، پریپتیا^{۱۰} (واژگونی یا تغییر و تحولی ناگهانی در طرح داستان)، آناگنورسیسیس^{۱۱} (بازشناسی) و کاتاستروف (فرجام) جای خود را به اینورسیو^{۱۲} (دگرگونی) و سولوتیو^{۱۳} (حسابرسی) در نظریه پردازان لاتین داد" (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۲۷ و ۱۲۸). این نگرش در قرن هفدهم و عصر روشنگری و حتی دوران رمانتیسم نیز توسعه یافت؛ به شکلی که در اغلب آثار نوشته شده در این دوره، چنین کارکردی را که تحت سیطره وحدت‌های سه‌گانه و رویکرد تعلیمی، آموزشی و تزکیه‌ای ارسطو قرار دارند، می‌توان مشاهده نمود.

نکته جالب توجه آنکه اگرچه فردی مثل گوستاو فرایتاگ^{۱۴}، نویسنده قرن نوزدهمی آلمانی، در کتابش تکنیک درام^{۱۵} دست به تجربه جدیدی زده و اولین بار پی‌رنگ ارسطویی را در پنج پرده تقسیم کرد، با این وجود وی هم به نوعی دقیقاً همان کارکرد پیشین یعنی «نتیجه‌گیری» را به پایان‌بندی یا بستار می‌بخشد.

«گره‌گشایی الزاماً می‌بایست با دگرگونی و بازشناخت همراه باشد. در پایان گره‌گشایی، کنش نمایشی متن به فرجام خود رسیده و این همان تعریف کنش محسوب می‌شود که آن را گذر اختیاری و هدفمند - و نه ناگزیر و جبری - از موقعیتی به موقعیت دیگر دانسته‌اند» (Hubler, ۲۰: ۱۹۷۳).



اما رفته‌رفته از این قرن شکل دیگری از تحلیل درام در جهت مخالفت با آرای پی‌رنگ محور ارسطویی و در پی آن نقش تعلیمی و تزکیه‌ای پایان‌بندی، مورد توجه قرار می‌گیرد. رویکرد دوم به پایان‌بندی، زابیده همین تفکرات نوینی است که منتقدین در پی زوال پی‌رنگ‌های سنتی تبیین می‌نمایند و روایتی تاریخی را شکل می‌دهند که از قواعد پایدار اجتماعی و ادبی آغاز می‌شود و مرحله کشمکش و بحران را پشت سر گذاشته و با نوعی گشودگی یا فقدان دائمی بازگشایی پایان می‌پذیرد. نمونه بارز آن را نیز می‌توان در این جمله جی. هیلیرس. میلر^{۱۶} دنبال نمود که می‌گوید هیچ روایتی قادر به نمایان ساختن آغاز و پایان خود نیست؛ روایت پیوسته از میانه شروع گردیده و در میان نیز پایان می‌پذیرد و پاره‌ای از بخش‌های آن را آینده شمرده و لذا خارج از دیگر بخش‌ها قرار می‌گیرد (به نقل از مارتین: ۱۳۸۹).

۲-۱- تعاریف عملیاتی تحقیق و سابقه بحث در ایران

جهت همراه ساختن تئوریک خواننده با اصطلاحات عملیاتی به کار برده شده در پژوهش، در بخش حاضر پاره‌ای از تعاریف و مفاهیم کلیدی که در این مطالعه نقشی راهبردی داشته و بدیهی است که بر وجوه کیفی بررسی واپسین مؤثر هستند، ارائه می‌گردند. شایان ذکر است که آنچه در ادامه در خصوص تعاریف و اصطلاحات و نیز صورت‌بندی فرم‌های متداول بستار در متون دراماتیک ایرانی آورده می‌شود، برآمده از ترکیب چند الگوی نظری موازی است. گروهی از این تعاریف وام‌گرفته از راهبردهای تحلیل روایت و نقد ادبی مشخصاً مطالعات ژرار ژنت (۱۹۸۰)، مایکل جی. تولان (۱۹۸۸) و شلومیت ریمون کنان (۲۰۰۱) بوده؛ دسته‌ای دیگر از آنها بی‌واسطه تحت تأثیر مراجع نقد ادبیات دراماتیک در دهه‌های اخیر غرب هستند که از شاخص‌ترینشان باید به طور ویژه اول از کتاب *نظریه اجرا* (۱۳۸۶) نوشته ریچارد شکنر یادکرد که الگوهای روایی باز و بسته را ذیل بحث در باب تفاوت‌های ساختار روایت در متون نمایشی کلاسیک و مدرن مطرح می‌کند (شکنر، ۱۳۸۶: ۵۳-۵۲)؛ درعین حال از دیگر منابع تحلیل نظری درام کتابی از

مانفرد فیستر با عنوان *نظریه و تحلیل درام* (۱۳۸۷) که در آن نویسنده به قالب‌های متنوعی از مدل‌های بستار متعارف و نامتعارف با بیان مصادیقی از متون نمایشی غربی می‌پردازد. بدین رو تعاریفی که در ادامه آورده خواهد شد، برآمده از جمع‌بندی آرای نظریه‌پردازان حوزه نمایش و ادبیات معاصر و تأملات میان‌رشته‌ای ایشان است. در واقع باید گفت که مؤلفه‌های عملیاتی مطالعه حاضر ارزش‌های دوسویه مشترک میان نقد دراماتیک و ادبی داشته و از این لحاظ به نظر می‌توانند به مثابه الگویی کاربردی برای پژوهش‌های آتی در این حوزه مورد استفاده قرار گیرند.

شایان ذکر است که در این تحقیق تمایزی روش‌شناختی نیز میان دو کیفیت یا مفهوم «راهکارهای پایان‌بندی»^{۱۷} و «نقطه پایانی»^{۱۸} که هر کدام به گونه‌ای مستقل از دل مضامین نقد ادبی و روایت‌شناسی‌گزینش شده‌اند، در نظر گرفته شده و این رویکرد از جمله کلیدهای تئوریک بحث پیشرو در روند ارزیابی بهینه نمونه‌های مطالعاتی به حساب می‌آید. این دو مقوله محوری عملیاتی برگرفته از الگوی متأخری هستند که پل کاستانیو در کتاب خود *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی مدرن؛ رویکردی زبان‌بنیاد* (۱۳۸۷) مطرح می‌کند. بر این مبنا در پژوهش حاضر «راهکارهای پایان‌بندی» ناظر بر قسمی سازمان‌یافتگی در جریان روایت اصلی نمایشنامه است؛ در واقع مراد هر مدل روایت از پیش انگاشته‌ای است که موقعیت‌های دراماتیک یا رویدادهای اصلی متن نمایشی را تحت تأثیر قرار داده و شیوه انتقال، جمع‌بندی و نتیجه‌گیری اطلاعات داستانی در واپسین پرده متن نمایشنامه را واجد سامان ویژه‌ای می‌کند، و به تعبیری آنها را می‌توان به مثابه راهکار یا استراتژی بستار روایی دانست. در مواردی نیز خود نویسنده به شکل خلاقه‌ای در فرایند و روند تولید متن دراماتیک رفته‌رفته به تدابیر مشخصی جهت بستار فکر می‌کند که گستره این تمهیدات مورد استفاده را هم می‌توان به مثابه یک راهکار یا شیوه فردی از سبک نویسندگی او تلقی کرد (کاستانیو، ۲۲۶: ۱۳۸۷)؛ این مدل از منظری منتج به قسمی رابطه درونی بین اجزاء نمایشنامه گردیده و از منظری دیگر، به دلیل ضرورت‌های سبکی قادر است به هر یک از گونه‌های پایان‌های بسته یا باز نیز ختم گردد^{۱۹}؛ متقابلاً «نقطه پایانی»،



بر آن لحظه‌ای از شبکه کنش‌های واپسین نمایشنامه دلالت دارد که مؤلف بر مبنای مقتضای تجربیات و سبک فردی خود یا دریاب‌های لحظه‌ای‌اش و ورای اسلوب‌های دراماتیک متداول، تصمیم می‌گیرد که از آنها بهره ببرد. از این منظر نقطه پایانی حتی می‌تواند به مثابه تمهید و تدبیری متفاوت و جدای از الزامات ساختار روایی مورد استفاده قرار گیرد. مورد دیگر این‌که به دلیل تنوع ساختارهای روایت نمایشنامه‌ها، هرکدام بر مبنای سیاق پیشبرد پی‌رنگ، سبک روایی و یا ساختار دراماتیک در گروه‌های متفاوت ارزیابی می‌شوند. قالب‌های پایان‌بندی که در ادامه آورده می‌شوند، حاصل همین رویکرد تحلیلی به سازوکارهای روایی گوناگون درون رخداد یا سامان کلی آن‌ها حول محقق شدن یک پی‌رنگ دراماتیک متعارف است:

ساده (خطی)^{۲۰}؛ مراد پی‌رنگ‌هایی است که عموماً در برگیرنده یک ساختار روایی خطی و ساده، بر مبنای آغاز، میانه و پایان هستند.

تلفیقی^{۲۱}؛ منظور مصادیقی است که توأمان سطوح روایتگری متنوعی را ورای هنجارهای داستان‌پردازی ساده و با تأکید بر مؤلفه‌های زمانی ۲۲ و مکانی پیوند می‌زند؛ گرچه با این وجود به استقرار همان مدل پی‌رنگ محور و خطی یاری می‌رسانند و مشتمل بر انواعی هستند؛ از فرم‌های روایت تاریخی و ضد تاریخی ۲۳ گرفته تا روایت‌های فرا-تاریخی^{۲۴} و اسطوره‌ای^{۲۵}.

پیچیده^{۲۶} یا غیرخطی؛ این الگو عموماً در پی‌رنگ‌هایی مشاهده می‌گردد که اصولاً در اشکال روایی پیشین قابل صورت‌بندی و تحلیل نبوده و نکته حائز اهمیت آنکه مؤلفه زمان به گونه‌ای محصور یا تصادفی - مانند آنچه شکر در مورد درام‌های بسته و باز می‌گوید - در پیشرفت پی‌رنگ تأثیرگذار است. (شکر، ۱۳۸۶: ۵۲).

حال ضروری است تا به منظور شناسایی دقیق‌تر روش‌های سازمان‌دهی اطلاعات در واپسین پرده نمایشنامه‌های ایرانی و همچنین رعایت تفاوت‌های سبک شناختی مؤلفین آثار، تعاریف جدیدی برگرفته از مبانی نظری بالا ارائه گردد^{۲۷}:

تعلیق محور^{۲۸}؛ در این روش پایان‌بندی، مسیر پی‌رنگ با نقطه انشعابی مواجه می‌شود

که گزینه‌های محدودی را برای انتخاب در مقابل مخاطب قرار می‌دهد. هرچند گاهی نیز این تدبیر توسط مخاطب از پیش حدس زده شده و جریان کلان داستان فاش می‌شود (Toolan, ۱۹۸۸: ۱۰۰).

منقطع^{۲۹}: در این قالب، پایان مورد انتظار پی‌رنگ دراماتیک به دلیل محرک‌های (درونی یا بیرونی) نمایشی مانند روایت، کنش و شخصیت به یکباره متحول شده و نمایشنامه بی‌هیچ پایان معینی خاتمه می‌یابد.

بازگشت‌پذیر^{۳۰}: بستار در این سیاق، محصول بازگشت واپسین کنش به کنش ابتدایی روایت و ایجاد تعاملی نزدیک و حتی همسان با آن شرایطی است که پی‌رنگ در ابتدا واجد آن بوده است.

نیمه‌باز^{۳۱}: بر پایان‌هایی دلالت دارد که مؤلف پاره‌ای از کنش‌های دراماتیک را به‌دلخواه خود به فرجامی مشخص و معین رسانده؛ اما باز هم نقاط مبهم و گنگی در پی‌رنگ محوری موجود است که همین امر موجب تفاوت این قالب از پایان‌بندی‌های بسته می‌گردد.

شبه‌باز^{۳۲}: در نوعی دیگر از شیوه‌های روایت دراماتیک در مواقعی با ساختارهایی روبرو هستیم که ظاهراً دارای ویژگی‌های بستار باز و گشودگی فرجام‌رخدادها هستند؛ درحالی‌که در واقع امر، مؤلف به شکلی آگاهانه بستاری را ارائه می‌کند که قابلیت صورت‌بندی در هیچ یک از دو نوع باز یا بسته را نداشته و از علل شبه باز بودنشان هم همین آزادی تأمل مخاطب در تفسیر به رأی خود از فرجام شخصیت، رویدادها و حتی پی‌رنگ است.

در خاتمه نیز بر اساس راهکارهای پایان‌بندی که پیش‌تر مورد اشاره قرار گرفته، به بررسی "وجوه غالب" کاربردشان در واپسین پرده نمونه‌های مطالعاتی، بر مبنای انواع موقعیت‌محور^{۳۳}، شخصیت‌محور^{۳۴}، رویدادمحور^{۳۵} و یا روایت‌محور^{۳۶} پرداخته خواهد شد.



❁ ۲- راهکارهای سازماندهی اطلاعات در پایان‌درام

ارسطو در فن شعر به سه نوع ساختار دراماتیک، با همان نگره پی‌رنگ محور، اشاره می‌کند که هر کدام در جوهر خود گریزی جز پایان بسته ندارند. گروه اول، پی‌رنگ‌های ساده؛ به تعبیر او توالی کنش‌هایی واحد و متصل بوده و فاقد هرگونه دگرگونی و بازشناخت در خصوص سرنوشت قهرمان هستند؛ متقابلاً کنش‌هایی را در بر می‌گیرند که در آن‌ها فرجام سرنوشت قهرمان اساساً با دگرگونی و بازشناخت معنا پیدا می‌کند؛ از منظر ارسطو شکل سومی هم وجود دارد که او پی‌رنگ‌های اپیزودیک می‌نامد، اغلب معطوف به حماسه گردیده و با ساختاری مبتنی بر کنش‌های متعدد، چندان ذیل وحدت‌های سه‌گانه کلاسیک مدنظر وی قرار نمی‌گیرد (هالیول، ۱۳۸۸). باین‌وجود بر اساس جریان انتقال اطلاعات در متون نمایشی و نحوه بستارشان، مانفرد فیستر الگویی طرح می‌نماید که به‌نوعی به صورت‌بندی نمونه‌های مطالعاتی تحقیق حاضر نیز کمک می‌کند؛ بدین معنی که مؤلفه اصلی وی جهت این نوع صورت‌بندی، پایان اثر بوده و بر این مبنا، دو سیاق پایان‌بندی پیشنهاد می‌کند: دسته نخست که به طور عمده مبتنی بر آرای کلاسیک است، "پایان‌بندی بسته" و دسته دوم که به‌نوعی حاصل نگرشی مدرن محسوب می‌گردد، "پایان‌بندی باز" خوانده می‌شود.

۲-۱- پایان بسته^{۳۷}

این نوع پایان‌ها در متن نمایشی عمدتاً با مفاهیم «گره‌گشایی»، «بازشناخت» و «حسابرسی» سروکار دارند که در هر سه مورد به‌نوعی دریافت و فهم مشترکی از پی‌رنگ نمایشی نهفته است. به عقیده فیستر پایان نمایشی بسته در ناب‌ترین فرم خود به شکلی روشن با حل تمامی جدال‌ها و پرسش‌های گشوده و زدودن اختلاف سطح اطلاعاتی تمییز داده می‌شود (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۲۹). موضوع مسلم این‌که گره‌گشایی مورد اشاره از دو منظر قابل تبیین است؛ اول از منظر نمایشی، همان روشی است که در آثار کلاسیک و نیز نمایش‌های سنتی ایران به طور گسترده مشاهده می‌شود؛ به معنای حضور عمده بازیگران

بر صحنه، رقص و پایکوبی آن‌ها و ادای جملاتی که به گونه‌ای پایان بخش پی‌رنگ بوده و با تصور آینده‌ای ایمن گذر زمان را به نظاره می‌نشیند؛ و دوم از منظر مضمونی، یعنی همان روشی که منسجم‌ترین تجسمش را در آرای نظری درام‌شناسان قرن هفدهم و هجدهم می‌توان یافت. بر این مبنا تمام مجادلات اخلاقی که همچنان حل نگردیده‌اند، در فرجام اثر می‌بایست به نفع شخصیت‌هایی که تابع هنجار یا قاعده بوده و در عین حال مجازات شخصیت‌هایی که از آن عدول کرده‌اند، خاتمه یابند (همان: ۱۲۹). اما به عقیده وی موضوع اصلی در این قسم از بستر، قطعیت و نیز انگیزه‌های آموزشی و تعلیمی موجود در پس این گونه قواعدگذاری‌ها است و اینجا مسئولیت ویژه درام‌پرداز برانگیختن مخاطب برای پیوستن به جبهه خیر و پرهیز از زوال شر است.

۲-۲- پایان باز^{۳۸}

از فراگیرترین راهکارهای بستر دراماتیک متداول پس از دهه شصت میلادی شیوه‌های پایان‌بندی باز است. به تعبیری می‌توان این نوع پایان‌ها را نوعی نوآوری فنی انگاشت که وام‌دار اراده دائمی ادیبان برای آفرینش تأثیرات نو با شکستن قواعد عرفی بوده است. شک洛夫سکی^{۳۹} پاره‌ای از شیوه‌های متعارفی را نام می‌برد که مثلاً در داستان کوتاه برای فرار از بستر سنتی به کار گرفته می‌شود. به عنوان مصداقی از این امر، از منظر او فرجام داستان با استفاده از توصیف یا با عبارات مبتذل نوعی "پایان منفی" یا "درجه صفر" خوانده می‌شود. در واقع، او تأثیر این بسترها را بر مبنای تضادشان با پایان‌های تعدیل شده‌ای در نظر می‌گیرد که اغلب حاصل پیش‌انگاشت‌های ما از عملکرد پی‌رنگ است (مارتین، ۱۳۸۹).

فیلستر هم احتمال تجلی متنوعی را برای این انحراف از قواعد کلاسیک بیان می‌کند: (۱) احتمال اول چنین در نظر می‌گیرد که این شکل پایان باز ممکن است حاصل رویکرد تحول یافته در مورد ماهیت پی‌رنگ باشد؛ رویکردی که بر مبنای آن، پی‌رنگ دیگر استوار بر سامانه‌ای واحد از کشمکش و بحران نبوده؛ بلکه عمدتاً مترصد این است

که تجسم وضع پایداری باشد که برای آن هیچ نوع گره‌گشایی و فرجامی نمیتوان تصور کرد (مثل آثار بکت). نکته قابل تأمل این که در بهینه‌ترین وضعیت، به کارگیری پایان‌های بسته در روندهایی از این دست عموماً به انگاشت‌های چرخه‌ای از مدل روایی رویداد منتج شده و این احساس را به مخاطب انتقال می‌دهد که انگار تمام وقایع به نقطه ابتدایی خود باز خواهد گشت. ریچارد شکنر عقیده دارد که برخی از آثار دراماتیک بکت، ژنه و یونسکو از ریتم‌های زیستی^{۴۰} مشابه این الگو، یعنی ریتم‌هایی بر دور تکرار و شبه‌آیینی در گستره افعال روزمره انسان مثل غذا خوردن، نفس کشیدن، خوابیدن سرچشمه می‌گیرند. ریتم‌هایی که در معنای ارسطویی کلمه واجد آغاز و میانه و فرجام نیستند. این چرخه‌های ریتمیک پیوسته تکرار می‌گردند: هر کدام به محض پایان دوباره شروع می‌شود؛ به بیان دیگر، هیچ چیز یک بار برای همیشه حل نمی‌گردد. در واقع این ریتم‌های زیستی محصول عملکرد زمان هستند (شکنر، ۱۳۸۶: ۵۲). بدین‌رو وی درامی که مطابق مدل ریتم‌های زیستی پرداخته شده باشد، متشکل از بخش‌هایی با طول‌های زمانی متنوع- عموماً کوتاه- می‌داند که در خلال آن تنش‌ها فزونی یافته، دچار انفجار شده و سرانجام مجدداً به موضع اولیه خود برمی‌گردند.

۲) احتمال دوم مربوط به آن گونه پایان‌هایی است که، به عنوان نمونه در آثار برشت، وظیفه گره‌گشایی و پسین را به مخاطب خود واگذار می‌نماید؛ یعنی مخاطب دعوت می‌گردد تا رمزگان‌های ضمنی ارسالی از سوی مؤلف، نظامی که چنین دو انشعابی را آفریده مورد نقد قرار دهد.

گشایش در الگوی روایی یا پرده پایانی نمایشنامه صرفاً به وجوه مضمونی جدال هنجارها باز نمی‌گردد؛ بلکه متونی، مخصوصاً در دوران معاصر وجود دارند که مؤلف در آن‌ها حتی آسان‌ترین سؤالات ذهنی مخاطب را بی‌پاسخ رها می‌کند. این گونه گره‌گشایی - البته بنا به استدلال فیستر - به عنوان کوششی جهت نزدیک شدن به بازبودگی فرجام واقعیت و نیز نتیجه گونه‌ای شکاکیت معرفت‌شناسانه محصول سازوبرگ‌های نظری متأخرتری مانند مدرنیسم و پسامدرنیسم انگاشته می‌شود. به منظور جمع‌بندی بحث،

ارزش‌های تخصصی دو سیاق پایان‌بندی دراماتیک را- به پیروی از الگوی شکنر - می‌توان به شیوه زیر تعریف کرد:

جدول شماره (۱) مقایسه تطبیقی تئاتر مبتنی بر الگوی خوش ساخت و تئاتر مبتنی بر الگوی باز (منبع: شکنر، ۱۳۸۶: ۶۰)

درام مبتنی بر الگوی باز	درام مبتنی بر الگوی خوش ساخت
راهکار	راهکار
به کارگیری انواع نقاط پایانی باز: معلق، بازگشتی، منقطع، شبه باز، نیمه باز	به کارگیری پایان بسته
غالباً مبتنی بر تمامی عناصر درام	پی‌رنگ محور
زمان تنها یک سرخ است	زمان به وجود آورنده تغییرات است
زمان دوری، محصور، زمان بی زمان	زمان خطی
پرش‌ها	پیوستگی‌ها
دوری بودن، محصور یا بی پایان بودن	حل و فصل
غالباً فاقد سنتز	غالباً دیالکتیک
تردید	تعلیمی
انتظام جبرگرایانه / تصادفی	انتظام علی



❁ ۳- بحث و ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی

در این بخش به منظور مطالعه تطبیقی مفاهیم ارائه شده در آثار غلامحسین سعدی و عباس نعلبندیان ابتدا سه نمایشنامه «کاربافک‌ها در سنگر»، «پرواربندان» و «چشم در برابر چشم» و رمان «غریبه در شهر» از سعدی و پس از آن سه نمایشنامه از نعلبندیان به نام‌های «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ»، «هرامسا» و «سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم» و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم» به همراه رمان «وصال در وادی هفتم» مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. در خاتمه هر بخش نیز نتایج به دست آمده در قالب جداگانه‌ای ارائه می‌گردند.

۳-۱- شیوه‌های پایان‌بندی در آثار غلامحسین سعدی

با بررسی چهار نمونه مذکور از آثار سعدی (جدول شماره ۲) چنین دریافت می‌گردد که او عموماً از روایتی خطی یا ساده برای پیشبرد طرح استفاده کرده و کوشش جهت ارائه الگویی خوش‌ساخت در توسعه آثار وی مشهود است. هر سه متن نمایشی با یک موقعیت آغازین (عمدتاً در توضیح صحنه) شروع می‌شوند. شخصیت‌ها هم با کمترین مقدمه‌چینی با استقرار در موقعیت مذکور، تحت تأثیر بحران قرار گرفته و در خلال شکل‌گرفتن و پایان یافتن پی‌رنگ، برای گشایش گره موجود تلاش می‌کنند. این چالش در «چشم در برابر چشم» در تمایل به عدالت‌خواهی حاکم و قصه مرد کور، در «کاربافک‌ها در سنگر» در افتتاح کارخانه از سوی جلال و توطئه به هم‌زدن مراسم و تشکیلات او، و سرانجام در «پرواربندان» در زندانی کردن آقای میم خبرنگار انقلابی جوانی که در سراسر نمایش در تلاش است از زندان فرار کند، به مثابه الگویی تکرارشونده و مشابه مشهود است. سعدی در رمان «غریبه در شهر» نیز همین الگوی پی‌رفت را به کار می‌گیرد، به شکلی که در ساختار روایی این اثر کمتر از تمهیداتی چون "زمان پریشی" استفاده می‌گردد. او در این رمان بر مبنای عامل موقعیت تنها به شرح حوادثی، مبتنی بر یک انتظام علی، در شهری استبدادزده می‌پردازد؛ چنان که یکی از شخصیت‌های این رمان - حیدر - نیز

در جملات خود، درون مایه پی‌رنگ این اثر و شاید اغلب آثار ساعدی را آشکار می‌سازد: حیدر بلند شد و درحالی که بی‌قرار اتاق را بالا و پایین می‌رفت، هر دو دستش را مشت کرده به هم می‌کوبید و می‌گفت: اگر بتونم از شهر در برم، آگه بتونم از این خراب شده خودمو بیرون بندازم، آگه بتونم... (ساعدی، ۱۳۶۹: ۲۲۲)

در بستار آثار ساعدی، کشش خاصی به سوی انواع پایان‌های باز دیده می‌شود. در چهار نمونه مورد مطالعه تنها با یک مورد پایان‌بندی نزدیک به پایان بسته، «پرواربندان»، روبرو هستیم که در این نمایشنامه نیز پی‌رنگ به شکلی نه‌چندان مشخص به اتمام می‌رسد:

دادوفریاد دوستان، صدای نعره و رم‌کردن گاو و گوسفندها و چند پارس سگ. شلیک سه گلوله پشت سر همه‌ه سر و صداها را خاموش می‌کند. سکوت ممتد. همه جمع شده از پنجره به بیرون خم شده‌اند

مرد اول: تموم شد! (ساعدی، ۱۳۷: ۱۳۵۷)

اما تیر خلاصی که به سوی میم، توسط مرد سوم، شلیک شده در تاریکی بوده و با گفتن جمله "تمام شد" بار دیگر مهمان‌ها سر سفره شام حاضر می‌شوند و لزوماً کنشی عینی به منظور اتمام پی‌رنگ (مورد آقای میم) صورت نمی‌گیرد. در دو نمایشنامه دیگر نیز به طور مشخص با انواع پایان‌های باز روبرو هستیم. به این ترتیب که در «چشم در برابر چشم» ساعدی از وجهی از پایان‌های باز - شبه باز - بهره می‌برد که نمونه‌ای از کاربرد الگوی فاصله‌گذاری اپیک به واسطه واگذاری حکم نهایی به مخاطب محسوب می‌گردد. در خاتمه این نمایشنامه پس از کور شدن نوازنده و ارضاشدن حس عدالت خواهی پادشاه، بازیگران رو به تماشاگران، از آن‌ها می‌پرسند که آیا عدالت واقعاً اجرا شده؟

«همه با هم جلوتر می‌آیند و با احتیاط خم می‌شوند و از تماشاچیان می‌پرسند.

همه: راستی عدالت اجرا شد؟ بله؟ عدالت اجرا شد! کدوم عدالت اجرا شد؟ عدالت چی اجرا شد؟»

(ساعدی، ۱۳۵۲: ۶۶)



در نمایشنامه «کاربافک‌ها در سنگر» در اتفاقی غیرمنتظره جلال، سارا و داوود (دوستان جلال) به همراه خدمتکاران مراسم توسط ژاندارم‌ها به جرم پناه‌دادن به تعدادی فراری بازداشت می‌شوند. مراسم ناتمام مانده و مخالفان افتتاح کارخانه که توطئه خود را عملی کرده‌اند در صحنه باقی می‌مانند. در نتیجه باتوجه به بستری که ساعدی در دو سوم ابتدایی پی‌رنگ پیاده نموده، در خاتمه آن پاسخی برای پرسش‌های مطرح شده در خلال روایت متن نمی‌توان دریافت نمود و این مسئله نیز می‌تواند جلوه‌ای از تحقق پایان باز - تعلیق محور - در این اثر باشد.

در یک‌سوم نهایی رمان «غریبه در شهر» در جریان حمله مجاهدین در مراسم اعدام حیدر، ژنرال کشته شده، میرغضب فرار می‌کند و حیدر به هنگام خوشحالی به وسیله گلوله‌ای که مبدأ آن مشخص نیست، کشته می‌شود. این واپسین کنش تحقق‌یافته در این رمان و در حقیقت فرجام روایت آن است. اما از آنجاکه درون‌مایه اصلی پی‌رنگ این اثر در حقیقت بر مبنای استبداد موجود در شهر شکل یافته و نه مرگ حیدر و ژنرال، به راحتی نمی‌توان تصمیم گرفت که این پایان تصویر شده در رمان بستر نهایی پی‌رنگ به عنوان پایانی بسته عمل می‌کند. در نتیجه پایان‌بندی در این اثر نیز وجهی باز و تعلیق محور یافته است.

نکته سوم و قابل توجه در هر چهار نمونه وجوه غالب در بسترشان است. بالحاظ کردن مطالب پیشین در خصوص اصالت موقعیت در آثار ساعدی، او عمدتاً تا بخش پایانی اثر حصاری بحرانی برای قهرمان یا شخصیت‌های اصلی‌اش پدید می‌آورد؛ اما ناگهان در واپسین صحنه به وسیله رویدادی، حصار را از بین برده و موقعیت قبلی را در هم می‌شکنند. بدین رو یک پایان رویداد محور وجه مسلط بستر در آثار ساعدی است. مثلاً در «غریبه در شهر» با مرگ حیدر و شروع قیام، و در «پرورندگان» با فرار آقای میم از زندان، طرح نمایشنامه با وقوع رویدادی به پایان می‌رسد.

نظر به آنچه در خصوص مفهوم نقطه پایانی و راهکارهای پایان‌بندی در تعاریف و مفاهیم عملیاتی آورده شد، می‌توان گفت که بستر پی‌رنگ در متون ساعدی عموماً

کارکردی لحظه‌ای (به مثابه نقطه پایانی) می‌یابد. چیزی که در روند توسعه پی‌رنگ آثار وی مشهود است یک ساختار روایی خطی و ساده از طرح (عمدتاً فاقد مقدمه) ایجاد می‌گردد؛ اما دقیقاً در نقطه واپسین، کنش یا رویدادی در مقام پایان به وقوع می‌پیوندد که نمی‌توان آن را بر مبنای انتظام ساختاری اثر توجیه نمود. به عنوان نمونه در رمان «غریبه در شهر» با در نظر گرفتن ساختار پی‌رنگ در پاره نخستین اثر، اگر چه شرایط شهر به دلیل تسخیر توسط روس‌ها در ذات خود بحرانی می‌نماید؛ اما نکته قابل توجه این که این شرایط بحرانی خود به عنوان شرایط ثابت و قابل پذیرش توسط مردم در نظر گرفته می‌شود و در حقیقت دستگیری حاج آقا دوزدوزانی و در پی آن کشته شدن سید، طلبه جوان، عامل دگرگونی و حرکت پی‌رنگ است. در پایان نیز با کشته شدن ژنرال و تعدادی از اطرافیان و تسخیر توپخانه چنین استنباط می‌شود که آرامش نهایی و پیروزی در راه است که یکباره با در خون غلتیدن حیدر، پی‌رنگ به نقطه پایان خود می‌رسد؛ در حالی که بر مبنای انتظام علی‌موجود در پی‌رنگ هیچ نشانه یا مؤلفه‌ای از بروز این نوع پایان‌بندی باز - تعلیق محور - را تا این نقطه از روایت نمی‌توان متصور شد. نمونه دیگر این مسئله را می‌توان در گفتگوهای بی مقدمه با تماشاگر، و یا پدید آمدن دنیایی فانتزی و به دوراز واقعیت مانند آن چه در صحنه پایانی «چشم در برابر چشم» و «کاربافک‌ها در سنگر» پیگیری نمود که بیشتر بر مبنای دلالت مضمون (و نه انتظام ساختاری) اثر قابل توجیه هستند.

جدول (۲) ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی نمونه اول: غلامحسین ساعدی (منبع: نگارندگان)

نام رمان	سال انتشار	سبک روایی	شیوه پایان‌بندی	نوع پایان‌بندی	وجه غالب در پایان‌بندی
کاربافک‌ها در سنگر	۱۳۵۳	ساده خطی	باز (تعلیق)	لحظه‌ای	رویداد محور
پرورندگان	۱۳۵۷	ساده خطی	شبه باز	لحظه‌ای	رویداد محور



نام رمان	سال انتشار	سبک روایی	شیوه پایان‌بندی	نوع پایان‌بندی	وجه غالب در پایان‌بندی
چشم در برابر چشم	۱۳۵۱	ساده خطی	نیمه باز	لحظه‌ای	رویدادمحور
غریبه در شهر	۱۳۵۵	ساده خطی	نیمه باز	لحظه‌ای	رویدادمحور

۲-۳- شیوه‌های پایان‌بندی در آثار عباس نعلبندیان

با ارزیابی نمونه آثار نعلبندیان بر مبنای تعاریف عملیاتی ارائه شده می‌توان چنین نتیجه گرفت که او در ساختار روایی آثار خود از روایت پی‌رنگ به شکلی غیرخطی (تلفیقی و اغلب فراتاریخی^{۴۱} و پیچیده) بهره می‌گیرد. در «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ» پنج روایت در پنج بخش به ظاهر نامرتبط که در سطوح روایی متفاوت در کنار هم قرار گرفته‌اند، شاکله پی‌رنگ اصلی را تشکیل می‌دهند. در «سندلی کنار پنجره بگذاریم و...» تلفیق شخصیت‌های نه‌چندان متعارف در یک سطح روایی در کنار شخصیت پرسنده که از لحاظ پی‌رنگ در جهانی روایی دیگر قرار دارد (این امر در کنش‌های کلامی و غیرکلامی مشخص است)، و در «هرامسا» قرارگرفتن ایاره‌گر و ایاره‌پرداز در کنار شهریار و مسافر ترکیب روایی تلفیقی را ایجاد می‌نماید. (هرچند شاید در نخستین نگاه، سبک روایی «هرامسا» به نظر ساده (خطی) برسد؛ اما نوع بهره‌گیری از عناصری چون زمان، گفتگو و سطوح روایی، به پی‌رنگ این اثر وجهی غیرخطی می‌دهد و حلقه واصل این سطوح جمله "تا هر کرداری داوری شود" است.) در رمان «وصال در وادی هفتم» نیز نعلبندیان با بهره‌گیری از یک ساختار روایی پیچیده، ترکیبی از جهان‌های ذهنی و واقعی را پدید آورده که به سختی می‌توان یک توالی منطقی و انتظام علی در ساختار پی‌رنگ این اثر متصور شد. این اثر بر خلاف «غریبه در شهر» سعدی، بیشتر تم محور بوده و به فضا و مکان خاصی تعلق ندارد. داستان شامل هفتاد و نه پاره است که هر کدام به ترتیب شماره تقسیم‌بندی شده و برخی از آن‌ها نیز بدون شماره، مرگ، نام گرفته‌اند.

نعلبندیان در هر چهار نمونه مورد مطالعه از پایان‌های باز بهره برده است. در «هرامسا» روایت زندگی و جادو شدن شهریار نیک‌آیین، یکباره به وسیله برخی جلوه‌های نوری تبدیل به جملات مسافری رهگذر می‌شود که فرجام نمایشنامه را نامشخص به پایان می‌رساند. در «سندلی کنار پنجره بگذاریم و...» نیز با پایانی منقطع روبرو هستیم؛ چرا که دو مرد در تاریکی صحنه یکباره وارد شده، ضمن قطع سخنان شخصیت پرسنده، او را با خود می‌برند. در «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ» هر پنج پاره در این نمایشنامه ناتمام و در حقیقت برشی از یک کنش هستند که بنا به ساختار روایی، کلیت اثر را تشکیل داده‌اند. حلقه رابط پرده‌ها صداها بی است که از آن چه در پرده پیشین روی داده به گوش می‌رسد. در واپسین پاره، گانه پنجم، حمید و محمد در بیابان منتظر فردی نامعلوم هستند و نمایشنامه با تنهایی حمید و گفتگوی او با خود در توهم حضور دیگری، ادامه می‌یابد و سرانجام نمایشنامه با خروج مردی خاک‌آلود از چاه پایان می‌پذیرد. در «وصال در وادی هفتم» نیز سرنوشت شخصیت اصلی چیزی جز سرگردانی و فنا نیست که خود نیز انتظار می‌کشد و باتوجه به ساختار روایی که پیش‌تر به آن اشاره گردید، این داستان که به نوعی از زد طرح بهره می‌برد، پایانی کاملاً باز دارد که در نهایت به هیچ یک از سؤالات خود پاسخی قطعی و روشن نمی‌دهد.

شخصیت جنبه برجسته در بستار آثار مطالعه شده از عباس نعلبندیان محسوب می‌شود. در متون نمایشی وی این شخصیت‌ها هستند که با ابراز جهان‌اندیشه و احساس خود پی‌رنگ را جلو برده و به پایان می‌رسانند (پاره‌ای با کنش‌های کلامی و در مواردی هم با کنش‌های غیرکلامی خود). مثلاً در نمایشنامه «سندلی کنار پنجره بگذاریم و...» حضور شخصیت پرسنده، در «هرامسا» مسافر و در «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ» حمید و تنهایی او، تجسم ویژه‌ای از این امر هستند.

نور می‌رود و به تندی می‌آید. محمد نیست. حمید، از این پس به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی کسی در کنار او، مخاطب اوست. روبه سویش می‌گرداند، نگاهش می‌کند و همراه او قدم می‌زند. (نعلبندیان، ۱۳۵۶: ۸۱)



و در نهایت چنین می‌آید:

حمید بی‌آنکه به سویی بنگرد، از سمت چپ بیرون می‌رود. سکوت. دمی بعد، مردی خاک‌آلود، از دهانه چاه خود را به بیرون می‌کشد. سگی پارس می‌کند. نور چاه خاموش می‌شود. مهتاب خاموش می‌شود. ستاره‌ها دانه به دانه خاموش می‌شوند. (همان، ۸۲)

در رمان «وصال در وادی هفتم» شخصیت اصلی در پاره واپسین به نظر از خوابی برخاسته و پیوسته از خود در مورد گذشته‌ای که تاکنون روایت کرده می‌پرسد و در خاتمه سرگردان در خیابان، با سگی همراه و هم غذا می‌گردد. در پایان‌بندی این اثر نیز، وجه غالب شخصیت است. این مؤلفه خود به طور واضح از ابتدای اثر، جریان روایت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و اساساً پی‌رنگ بر مبنای شرح احوال او شکل یافته است و با مدهوشی شخصیت و ازخودبی خود شدن او پایان می‌پذیرد.

بارزترین مؤلفه‌ای که به نظر می‌توان وجه متمایز در پایان‌بندی نمونه آثار نعلبندیان محسوب گردد همسویی بیشتر بستار با ساختار دراماتیک پی‌رنگ است. مؤلفه‌هایی مثل ساختار منحصربه‌فرد پی‌رنگ به لحاظ سبک روایی، حضور بی‌مقدمه شخصیت‌ها و تأثیرگذاری آن‌ها در جریان پیشرفت پی‌رنگ، درخواست تحلیل از تماشاگر در روند روایت و یا برهم نهادن سطوح روایی متفاوت در کنار یکدیگر، می‌توانند از جمله دلایل آن باشند. به عنوان نمونه در «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ» بهره‌گیری از این تمهیدات، هم‌نوایی بسیاری میان ساخت کلی روایت و نوع پایان‌بندی نمایشی به وجود آورده است: در گانه نخست نوع ارتباط مادر و دختر با مرد مرده و تماشاگر؛ در گانه دوم دو جوان هم‌خانه و پرش‌های زمانی میان کلام آن‌ها و شنیده شدن صداهایی از گانه نخست؛ در گانه سوم رابطه پدر، پسر و مادری که چون روح در صحنه حضور دارد و به خصوص زمان پریشی و نحوه ارتباط آن‌ها در ساختار روایت پی‌رنگ این گانه؛ در گانه چهارم گفتگوی آموزگار و پسر و همچنین وجوه شخصیتی پر ابهام آموزگار؛ و بالاخره در واپسین پاره دو شخصیت حمید و محمد، حضور در بیابانی خشک، و گفتگوی آن دو در مورد قتل و عاقبت فرجام نمایشنامه با غیب شدن و سفر محمد به جهان ذهنیت و تنهایی حمید در

صحنه پایانی؛ بستاری همگون با ساختار کلی روایت ایجاد نموده است. به شکلی دیگر این مسئله در «سندلی کنار پنجره بگذاریم...» مشهود است؛ از یک سو شخصیت‌هایی با اسامی نامتعارف (یشخگا، شاگیخ، خشیگا، یشاگیخ، گاخی، شیخاگ، یخاگیخ) و شیوه روایتگری منحصربه‌فرد و تا حدی عدم وجود انسجام در تک‌گویی‌های آن‌ها؛ از سوی دیگر، موقعیت کلی اثر و حضور یکباره شخصیت پرسنده و انتقال دستورات قاضی؛ و عاقبت نیز واگویی‌های نهایی پرسنده در مقابل تماشاگر - که به طور کامل جهان روایی گذشته را بر هم زده و از موضوعات متفاوتی چون صلیب کت آقای برتولت برشت و زندگی مارکی دو ساد سخن می‌گوید - تقریباً می‌توان چنین پایانی را متصور شد و یا در رمان «وصال در وادی هفتم» نیز گونه‌ای نظام‌مندی اطلاعات و ساختار روایت، پرش‌های زمانی و عدم انسجام منطقی که البته به درون مایه اثر نیز ارتباط پیدا می‌کند و باز بودگی ساختار پی‌رنگ آن، پایان‌بندی باز رمان را محتمل می‌سازد. در خاتمه باید گفت، هرچند این شکل بستار هارمونی ساختاری مضاعف و عمده‌تری با طرح روایت دارد؛ اما چندان برآمده از توجه مؤلف به این پاره از ساختار پی‌رنگ نبوده و به طور عمده نشانگر قسمی گرایش به تجربه‌گرایی را در آثار این مؤلف است. گزیده‌ای از یافته‌های حاصله که در تطابق با تعاریف عملیاتی این تحقیق به دست آمده، در جدول شماره (۳) ارائه می‌گردد:

جدول (۳) ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی نمونه دوم: عباس علبنیدیان (منبع: نگارندگان)

نام رمان	سال انتشار	سبک روایی	شیوه پایان‌بندی	نوع پایان‌بندی	وجه غالب در پایان‌بندی
سندلی کنار پنجره بگذاریم...	۱۳۵۶	تلفیقی فراتاریخی	باز منقطع	ساختاری	شخصیت محور برون داستانی
هرامسا	۱۳۵۶	تلفیقی فراتاریخی	باز تعلیق	ساختاری	شخصیت محور درون داستانی



نام رمان	سال انتشار	سبک روایی	شیوه پایان‌بندی	نوع پایان‌بندی	وجه غالب در پایان‌بندی
داستان‌هایی از بارش مرگ و مهر	۱۳۴۸	تلفیقی فراتاریخی	باز شبه باز	ساختاری	شخصیت‌محور درون داستانی
وصال در وادی هفتم	۱۳۵۴	پیچیده	باز تعلیق‌محور	ساختاری	شخصیت‌محور درون داستانی

❁ نتیجه‌گیری

شواهد حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که با وجود گوناگونی و تفاوت در سطح انتخاب مضمون دراماتیک، به‌کارگیری راهکارهای ناتمام روایی یا به عبارتی «پایان باز» در آثار هر دو مؤلف واجد ارجحیت است. هرچند هر یک از این درام‌پردازان در تناسب با انتظارات دراماتیک و سبک ادبی‌اش، ابعاد متنوع و متمایزی از این شکل پایان‌بندی را موردتوجه قرار داده است. به بیان دقیق‌تر در آثار سعدی موقعیت و رویداد از نقش مؤثر و برجسته‌تری در بستر برخوردار هستند؛ اما در نمونه‌های مورد مطالعه از نعلبندیان، شخصیت واجد این موقعیت است. سعدی در بستر طرح داستانی و دراماتیک خود اغلب پایان را به مثابه یک نقطه پایانی و تدبیر لحظه‌ای موردتوجه قرار داده؛ درحالی‌که نعلبندیان به آن عمدتاً به عنوان یک راهکار و تمهید ساختاری نگاه می‌کند. به‌طورکلی باید گفت که الگوی بستر در آثار نعلبندیان واجد کارکرد مؤثرتری هم راستا با ساختار روایی آثار او است؛ باین‌وجود در هیچ یک از موارد مطالعاتی نظام یکپارچه و دلالت‌گری که مؤید ضرورت تام استفاده از این الگو باشد، حقیقتاً مشاهده نمی‌گردد. باین‌وصف می‌توان بر مبنای حکمی منطقی و برآمده از استقرائی ناقص اذعان داشت که در عموم آثار این مؤلفین، لحظه پایانی واقعه در پی رفتی خلاقانه و آزاد و بنابر روایت‌های لحظه‌ای مؤلف و نه الزاماً بر مبنای سامان و نظام درونی آثار برگزیده شده است. در نتیجه یافته‌های موجود از منظری حاکی از این امر است که تجربیات دراماتیک دو دهه چهل و پنجاه

ایران را می‌توان مبنای گونه‌ای گرایش تاریخی در راستای الگوهای روایی نامتعارف در نمایش ایران انگاشت.

❁ پی‌نوشت‌ها

۱. لازم به توضیح است که در دسته‌بندی شاخص‌های تحلیلی این پژوهش، با توجه به ضرورت‌های روش‌شناختی بحث، پاره‌ای از تعاریف عملیاتی ارائه شده نتیجه تلفیق الگوهای روایت‌شناسی ادبی با نمایشی است که آن هم به دلیل رویکرد بینارشته‌ای نویسندگان انتخاب شده است.

۲. Poetics

۳. Post-Aristotelian

۴. Aelius Donatus

۵. De Comoedia et Tragoedia

۶. Protasis

۷. Epitasis

۸. Catastrophe

۹. Lysis

۱۰. Peripeteia

۱۱. Anagnorisis

۱۲. Inursio

۱۳. Solutio

۱۴. Gustav Freytag (۱۸۱۶-۱۸۹۵)

۱۵. Die Technik des Dramas

۱۶. J. Hillis Miller

۱۷. Ending Strategies

۱۸. Ending Point

۱۹. این مسئله را به طور روشن‌تر می‌توان در التزام برخی نویسندگان به وحدت‌های سه‌گانه و رویکرد مشخص تعلیمی به پایان‌بندی و یا در مقابل در آثار نویسندگان مدرن که فارغ از چارچوب‌ها و



قوانین ژانرها و شکل‌های نمایشی به ارائه ساختارهای باز نمایشی روی می‌آورند، مشاهده نمود. در مجموع مراد، انطباق منطق دراماتیک اثر با شیوه فرجام یافتن آن است. شکندر برای مورد اول از نمایشنامه‌های خوش ساخت یاد می‌کند مثل اورستیا، و برای مورد دوم به ماراد/ساد و آثار بکت اشاره می‌کند.

۲۰. Simple(linear)

۲۱. Combination narrative

۲۲. شکندر در تبیین زمان در وقوع رویداد در درام قائل به تقسیماتی است که عبارت‌اند از: زنجیره‌ای، دوری، محصور و زمان واقعی که این تقسیم‌بندی به نوع یاری گر تقسیم‌بندی روایت در درام می‌تواند باشد.

۲۳. Anti-historical

۲۴. Meta-historical

۲۵. Mythical

۲۶. Sophisticated (Unique)

۲۷. بخشی از این ویژگی‌ها و تقسیمات به دلیل پتانسیل‌های درام ایران و همچنین وسعت تجربیات نویسندگان (از جمله بهره‌گیری از نمایش‌های ایرانی در پرداخت آثار) بر مبنای تلفیق آموزه‌های روایت‌شناسی تولان و مارتین انجام پذیرفته است.

۲۸. Suspended

۲۹. interrupted

۳۰. Reflexive

۳۱. Semi-open

۳۲. Pseudo-open

۳۳. Situation-oriented

۳۴. Character-oriented

۳۵. Event-oriented

۳۶. Narrative-oriented

۳۷. Closed-end

۳۸. Open-ended

۳۹. Viktor Shklovsky

۴۰. Life-rhythms

۴۱. شکلی از ساختار روایی است که در آن نویسنده از ترکیب از سطوح روایی بهره می برد به گونه ای که یک سطح روایی ورای سطح روایی دیگر قرار داشته و عامل پیشرفت پی رنگ در آن است.

❁ فهرست منابع

۱. اسلین، مارتین (۱۳۹۰)، دنیای درام، محمد شهباء (مترجم)، هرمس، تهران
۲. بارت، رولان (۱۳۸۷)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها، محمد راغب (مترجم)، فرهنگ صبا، تهران
۳. پولتی، ژرژ (۱۳۸۳)، سی و شش وضعیت نمایشی، سید جمال آل احمد، عباس بیاتی (مترجم)، سروش، تهران
۴. ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ابوالفضل حری (مترجم)، نیلوفر، تهران
۵. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، ارسطو و فن شعر، انتشارات امیرکبیر، تهران
۶. ساعدی، غلامحسین، (۱۳۵۷)، پرواربندان، آگاه، تهران
۷. ساعدی، غلامحسین، (۱۳۵۱)، چشم در برابر چشم، امیرکبیر، تهران
۸. ساعدی، غلامحسین، (۱۳۵۴)، کاربافک ها در سنگر، سپهر، تهران
۹. شکندر، ریچارد (۱۳۸۶)، نظریه اجرا، مهدی نصرالله زاده (مترجم)، سمت، تهران
۱۰. فورتیر، مارک (۱۳۸۷)، نظریه در تئاتر، علی ظفرقهرمانی نژاد (مترجم)، سمت، تهران
۱۱. فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، نظریه و تحلیل درام، مهدی نصرالله زاده (مترجم)، مینوی خرد، تهران
۱۲. فیاضی کیا، محمد مهدی (۱۳۹۰)، "تحلیل پی رنگ در سریال های تاریخی تلویزیون ایران در دو دهه اخیر، با تمرکز بر آثار داوود میرباقری"، به راهنمایی دکتر مصطفی مختاباد و مشاوره دکتر محمد جعفر یوسفیان، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، زمستان ۱۳۹۰
۱۳. کالر، جاناناتان (۱۳۹۰)، در جستجوی نشانه ها، لیلا صادقی، تینا امراللهی (مترجم). نشر علم، تهران
۱۴. مارتین، والاس (۱۳۸۹)، نظریه های روایت، محمد شهباء (مترجم)، هرمس، تهران
۱۵. نعلبندیان، عباس (۱۳۵۶)، داستان هایی از بارش مرگ و مهر، کارگاه نمایش، تهران



مطالعه تطبیقی پایان‌بندی نمایشی و کارکردهای روایی آن در آثار سعدی و نعلبندیان

۱۶. نعلبندیان، عباس (۱۳۴۹)، سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش
سرد بیابان نگاه کنیم، کارگاه نمایش، تهران

۱۷. نعلبندیان، عباس (۱۳۵۶)، هرامسا، کارگاه نمایش، تهران

۱۸. هالیول، استیون (۱۳۸۸)، پژوهشی درباره فن شعر ارسطو، مهدی نصرالله‌زاده (مترجم)، مینوی
خرد، تهران

19. Barker, C. 2004. The SAGE Dictionary of Cultural Studies, London: SAGE publication,

20. James, Henry. 1981. The Art of Fiction. In the Portable of Narrative. Ed. Morton Dauwen
Zabel. New York: Penguin Books.

21. -Peter Hühn, John Pier Wolf Schmid, Jörg Schöner. 1953. Handbook of Narratology,
Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, Berlin

22. Sidnell, Michael. 1991. Sources of Dramatic Theory. New York: Cambridge University
Press.

23. Toolan, Michael. 1988. Narrative: a critical Linguistic introduction. London and New
York: Routledge.





پروہشکاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی