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

حامد اهور[1]
مجید کیانیان[2]
علی خاک‌رنگین[3]

دوفصلنامهٔ 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 موردمطالعه تطبیقی قرار دهد. چارچوب نظری بحث تلفیقی است از آرای نمایشی منتقدانی نظیر مارتین اسلین و مانفرد فیستر که با برخی تعاریف روایت‌شناسی والاس مارتین و مایکل جی. تولان همسو شده است. مسئلهٔ اصلی تحقیق به کیفیت پایان‌بندی‌ها در نمایشنامه‌های دو دههٔ چهل و پنجاه شمسی و میزان تأثیرپذیری هدفمند آنها از الگوهای روایتگری رایج در ادبیات داستانی معاصر بازمی‌گردد. هدف آن است که با سنجش کیفی تمهیدات به‌کاررفته در صحنه‌ها یا پردهٔ نهایی نمایشنامه‌های منتخب از این نویسندگان، دریافت تازه‌ای از زمینه‌های منطقی چنین کاربردهایی در حوزهٔ 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.kia۶۰s@gmail.com.
۳. دانشجوی دکتری حکمت هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، khakia.ali@gmail.com.

این پژوهش باتکیه‌بر برجسته‌ترین فرم‌های بستار متداول در ادبیات نمایشی و داستانی معاصر به ارزیابی عرصه‌های کاربردی و میزان اثرگذاری آنها بر ساختار کلّی 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 بستار 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 قابل‌توجهی در توسعه فرهنگ نمایش و استقرار الگوهای درام‌پردازی معاصر ایران دارد. بسیاری از نویسندگان این دوره در حوزه نمایش اقدام به تجربیات درخور توجهی کرده‌اند که می‌توان انعکاس آن را در نمایشنامه‌های پس از انقلاب پیگیری کرد. بااین‌حال با وجود تلاش‌های صورت‌گرفته، نمونه‌های قابل‌استناد و دقیق اندکی می‌توان یافت که بر کیفیت فرمی این متون و میزان تأثیرگذاری‌شان بر تکوین درام‌پردازی ایران متمرکز شده باشد. از منظری دیگر می‌توان گفت بخش قابل‌توجهی از آسیب‌های نمایشنامه‌نویسی دهه‌های 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، پایان‌بندی یا بستار از مهم‌ترین مؤلفه‌های تأمل‌برانگیز و مستلزم بازنگری در آثار نمایشی این دوران محسوب می‌شود که چندان که باید مورد دقت نظر علمی قرار نگرفته است. بدین رو کشف و شناخت روش‌های کلّی پایان‌بندی در متن‌های نمایش این دو دهه به‌منظور تبیین میزان تأثیر آن‌ها بر الگوهای دراماتیک بعد از خود می‌تواند توجیه مناسبی برای این تحقیق محسوب شود. براین‌اساس مسئله اصلی این تحقیق به طور مشخص مطالعهٔ راهکارهای پایان‌بندی و تعیین میزان تناسب آن با انتظام ساختاری اثر در نمونه‌های 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 مطالعهٔ 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[1].

در پژوهش حاضر به‌منظور پاسخ‌گویی به مسئلهٔ تحقیق به مطالعهٔ آثاری از غلامحسین ساعدی و عباس نعلبندیان به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی پرداخته خواهد شد. این دو نویسنده بنا به دلایلی چون: فعالیت در بازهٔ 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 مطالعهٔ مشخص و قابل استنادی در مورد آثارشان صورت نپذیرفته 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 نپذیرفته 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 علی‌اکبر دستغیب اشاره کرد)، آثار نعلبندیان، به دلیل برخی محدودیت‌های مضمونی، کمتر مورد نقدوتحلیل 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 مجلهٔ «سیمیا» (۱۳۸۲) که نخستین شماره خود را به این نویسنده اختصاص داده، اشاره کرد که در کنار «تماشاخانهٔ اساطیر» (۱۳۸۷) نوشتهٔ نغمه ثمینی (در این کتاب ثمینی با رویکردی اسطوره‌شناختی به تحلیل آثار نعلبندیان، با عمده تمرکز روی نمایشنامهٔ «ناگهان هذا حبیب‌الله...» پرداخته است) از معدود آثاری هستند که به طور مشخص به این نویسنده پرداخته‌اند.

۱- پیشینهٔ مطالعاتی تحقیق

۱-۱- ارزش پایان در ساخت‌های نمایشی درام غرب

پیشینه تئوریک این بحث از دو دریچه قابل‌بررسی 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 بسط‌یافته و در تحلیل و نقد ادبیات نمایشی معاصر به‌شدت مؤثر و جریان‌ساز بوده است. این نظرگاه عموماً با رجحان بخشیدن به مؤلفه‌های درام، به‌غیراز 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). بااین‌حال نباید از نظر دور داشت که همچنان بخش درخور تأملی از مطالعات دراماتیک متأخر به سیاق سازماندهی اطلاعات در واپسین پردهٔ ماجرا و چگونگی آفرینش حوادث جذاب در پی مناسبات منطقی علی و معلومی مسلط بر اتمسفر داستان معطوف بوده است. به‌عبارت‌دیگر چنین تحلیل‌های مبتنی بر پی‌رنگی عموماً به‌مثابه 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 به‌حساب می‌آید. به باور وی زمانی پی‌رنگ در شکل تام و متعالی خود محقق می‌شود که شخصیت‌ها در دنیایی متشکل از وقایع و رخدادهای محسوس و محتمل دراماتیک، از گستره ناشناخته‌ها به درکی علّی از منطق رویدادها نائل شده و هم راستا با افول تراژیک امیال و منویات خود متحول گردند (زرین‌کوب،۱۳۶۹:۱۳۳)؛ بنابراین می‌توان این‌طور در نظر گرفت که پایان از نگاه ارسطو همان لحظه تحقق امرِ اخلاقیِ مطلوبِ او، محصول مشارکت داشتن در تجربه یک اثر دراماتیک ناب به‌حساب می‌آید.

تحلیل جایگاه پایان‌بندی در آرای نظریه‌پردازان کلاسیک تنها به ساختار تراژدی

منحصر نمی‌گردد. به‌عنوان‌مثال آئلیوس دوناتوس[۴] نظریه‌پرداز رومی نیز در کتاب خود، «درباره کمدی و تراژدی»[۵] که امروزه تنها بخشی از آن به‌جامانده، سه پردهٔ 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، یک‌پارچه 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 نظریه‌پردازان کلاسیک واژگان متفاوتی را برای تبیین پایان نمایشنامه‌ها وضع کرده‌اند. به این معنی که "نظریات ارسطو در باب لوسیس[۹](حل‌وفصل)، پریپتئیا[۱۰](واژگونی یا تغییر و تحولی ناگهانی در طرح داستان)، آناگنوریسیس[۱۱](بازشناسی) و کاتاستروف (فرجام) جای خود را به اینورسیو[۱۲] (دگرگونی) و سولوتیو[۱۳] (حسابرسی) در نظریه‌پردازان لاتین داد" (فیستر،۱۳۸۷: ۱۲۷ و۱۲۸). 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 سیطرهٔ وحدت‌های سه‌گانه و رویکرد تعلیمی، آموزشی و تزکیه‌ای ارسطو قرار دارند، می‌توان مشاهده نمود.

نکته جالب‌توجه 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، بااین‌وجود وی هم به‌نوعی 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 نمایشیِ متن به فرجام خود رسیده و این همان تعریف کنش محسوب می‌شود که آن را گذر اختیاری و هدفمند - و نه نا گریز و جبری - از موقعیتی به موقعیت دیگر دانسته‌اند». (Hubler,۱۹۷۳:۲۰)

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 تزکیه‌ایِ پایان‌بندی، موردتوجه قرار می‌گیرد. رویکرد دوم به پایان‌بندی، زاییدهٔ 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. نمونهٔ بارز آن را نیز می‌توان در این جملهٔ جی. هیلیس. 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 سابقهٔ 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. شایان‌ذکر 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 تحت‌تأثیر 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)؛ درعین‌حال 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 بسترِ 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 ادبیات‌معاصر 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 به‌مثابه الگویی کاربردی برای پژوهش‌های آتی در این حوزه مورداستفاده قرار گیرند.

شایان‌ذکر است که در این تحقیق تمایزی روش‌شناختی نیز میان دو کیفیت یا مفهوم «راهکارهای پایان‌بندی»[۱۷] و «نقطهٔ پایانی»[۱۸] که هر کدام به‌گونه‌ای مستقل از دل مضامین نقد ادبی و روایت‌شناسی گزینش شده‌اند، در نظر گرفته شده و این رویکرد از جمله کلیدهای تئوریک بحث پیشرو در روند ارزیابی بهینه نمونه‌های مطالعاتی به‌حساب 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 روایتِ از پیش انگاشته‌ای است که موقعیت‌های دراماتیک یا رویدادهای اصلی متن نمایشی را تحت‌تأثیر 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 به‌مثابه 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 مورداستفاده را هم می‌توان به‌مثابه یک راهکار یا شیوه فردی از سبک نویسندگی او تلقی کرد (کاستانیو،۱۳۸۷:۲۲۶)؛ 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 «نقطهٔ 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 به‌مثابه تمهید و تدبیری متفاوت و جدای از الزامات ساختار روایی مورداستفاده 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 درونِ رخداد یا سامان کلی آن‌ها حول محقق‌شدن 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 داستان‌پردازیِ ساده و با تأکید بر مؤلفه‌های زمانی۲۲ و مکانی پیوند می‌زنند؛ گرچه بااین‌وجود به استقرار همان مدل پی‌رنگ محور و خطی یاری می‌رسانند و مشتمل بر انواعی هستند؛ از فرم‌های روایت تاریخی و ضد تاریخی۲۳ 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 به‌گونه‌ای محصور یا تصادفی - مانند آنچه شکنر در مورد درام‌های بسته و باز می‌گوید - در پیشرفت پی‌رنگ تأثیرگذار است. (شکنر،۱۳۸۶:۵۲).

حال ضروری است تا به‌منظور شناسایی دقیق‌تر روش‌های سازمان‌دهی اطلاعات در واپسین پرده نمایشنامه‌های ایرانی و همچنین رعایت تفاوت‌های سبک‌شناختی 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 انتظارِ 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.

شبه باز[۳۲]؛ در نوعی دیگر از شیوه‌های روایت دراماتیک در مواقعی با ساختارهایی روبرو هستیم که ظاهراً دارای ویژگی‌های بستار باز و گشودگی فرجام رخدادها 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 روایت محور[۳۶] پرداخته خواهد شد.

۲- راهکارهای سازماندهی اطلاعات در پایان درام

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). بااین‌وجود بر اساس جریان انتقال اطلاعات در متون نمایشی و نحوهٔ 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.

۱-۲- 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 قابل‌تبیین 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 به‌گونه‌ای پایان‌بخش 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 درعین‌حال مجازات شخصیت‌هایی که از آن عدول کرده‌اند، خاتمه یابند (همان: ۱۲۹). اما به عقیده وی موضوع اصلی در این قسم از بستار، قطعیت و نیز انگیزه‌های آموزشی و تعلیمی موجود در پس این‌گونه 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 بستار دراماتیکِ متداول پس از دهه شصت میلادی شیوه‌های پایان‌بندی باز است. به تعبیری می‌توان این نوع پایان‌ها را نوعی نوآوری فنّی انگاشت که وام‌دار اراده دائمی ادیبان برای آفرینش تأثیرات نو با شکستن قواعد عرفی بوده است. شکلوفسکی[۳۹] پاره‌ای از شیوه‌های متعارفی را نام می‌برد که مثلاً در داستان کوتاه برای فرار از بستار سنتّی به کار گرفته می‌شود. به‌عنوان 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 بستارها را بر مبنای تضادشان با پایان‌های تعدیل شده‌ای در نظر می‌گیرد که اغلب حاصل پیش‌انگاشت‌های ما از عملکرد پی‌رنگ است (مارتین،۱۳۸۹).

فیستر 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، به‌کارگیری پایان‌های بسته در روندهایی از این دست عموماً به انگاشت‌های چرخه‌ای از مدل روایی رویداد منتج‌شده و این احساس را به مخاطب انتقال می‌دهد که انگار تمام وقایع به نقطهٔ ابتدایی خود باز خواهد گشت. ریچارد شکنر عقیده دارد که برخی از آثار دراماتیک بکت، ژِنه 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 یک‌بار 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 مروبط به آن گونه پایان‌هایی است که، به‌عنوان نمونه در آثار برشت، وظیفه گره‌گشایی واپسین 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. این‌گونه گره‌گشایی - البته بنا به استدلال فیستر - به‌عنوان کوششی جهت نزدیک‌شدن به بازبودگیِ فرجام واقعیت و نیز نتیجه گونه‌ای شکاکیّت معرفت‌شناسانهٔ محصول سازوبرگ‌های نظری متأخرتری مانند مدرنیسم و پسامدرنیسم انگاشته می‌شود. به‌منظور 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 خوش‌ساخت	درام مبتنی بر الگوی باز
راهکار	راهکار
به‌کارگیری پایان بسته	به‌کارگیری انواع نقاط پایانی باز: معلق، بازگشتی، منقطع، شبه باز، نیمه‌باز
پی‌رنگ محور	غالباً مبتنی بر تمامی عناصر درام
زمان به‌وجودآورنده تغییرات است	زمان تنها یک سرنخ است
زمان خطی	زمان دوری، محصور، زمان بی زمان
پیوستگی‌ها	پرش‌ها
حل‌وفصل	دوری بودن، محصور یا بی‌پایان بودن
غالباً دیالکتیک	غالباً فاقد سنتز
تعلیمی	تردید
انتظام علّی	انتظام جبرگرایانه/ تصادفی

۳- بحث و ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی

در این بخش به‌منظور مطالعهٔ تطبیقی مفاهیم ارائه شده در آثار غلامحسین ساعدی و عباس نعلبندیان ابتدا سه نمایشنامهٔ «کاربافک‌ها در سنگر»، «پرواربندان» و «چشم در برابر چشم» و رمان «غریبه در شهر» از ساعدی 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 خاتمهٔ هر بخش نیز نتایج به‌دست‌آمده در قالب جداولی ارائه می‌گردند.

۳-۱- شیوه‌های پایان‌بندی در آثار غلامحسین ساعدی

با بررسی چهار نمونه مذکور از آثار ساعدی (جدول شماره۲) چنین دریافت می‌گردد که او عموماً از روایتی خطی یا ساده برای پیشبرد طرح استفاده کرده و کوشش جهت ارائهٔ 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، تحت‌تأثیر بحران قرار گرفته و در خلال شکل‌گرفتن و پایان‌یافتن 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 توطئهٔ به‌هم‌زدن 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، به‌مثابه الگویی تکرارشونده و مشابه مشهود است. ساعدی در رمان «غریبه در شهر» نیز همین الگوی پی رفت 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 علّی، در شهری استبدادزده می‌پردازد؛ چنان که یکی از شخصیت‌های این رمان - حیدر - نیز

در جملات خود، درون‌مایهٔ پی‌رنگ این اثر و شاید اغلب آثار ساعدی را آشکار می‌سازد:

حیدر بلند شد و درحالی‌که بی‌قرار اتاق را بالا و پایین می‌رفت، هر دو دستش را مشت کرده به هم می‌کوبید و می‌گفت: اگر بتونم از شهر در برم، اگه بتونم از این خراب شده خودمو بیرون بندازم، اگه بتونم... (ساعدی،۱۳۶۹:۲۲۲)

در بَستار آثار ساعدی، کشش خاصی به‌سوی انواع پایان‌های باز دیده می‌شود. در چهار نمونهٔ موردمطالعه 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 گلولهٔ پشت سر همهمهٔ سروصداها را خاموش می‌کند. سکوت ممتد. همه جمع شده از پنجره به بیرون خم شده‌اند

مرد اول: تموم شد! (ساعدی،۱۳۵۷:۱۳۷)

اما تیر خلاصی که به‌سوی میم، توسط مرد سوم، شلیک شده در تاریکی بوده و با گفتن جملهٔ " تمام شد" بار دیگر مهمان‌ها سر سفرهٔ شام حاضر می‌شوند و لزوماً کنشی عینی به‌منظور اتمام پی‌رنگ (مورد آقای میم) صورت نمی‌گیرد. در دو نمایشنامهٔ دیگر نیز به طور مشخص با انواع پایان‌های باز روبرو هستیم. به‌این‌ترتیب که در «چشم در برابر چشم» ساعدی از وجهی از پایان‌های باز - شبه باز - بهره می‌برد که نمونه‌ای از کاربرد الگوی فاصله‌گذاری اپیک به‌واسطهٔ واگذاری حکم نهایی به مخاطب محسوب می‌گردد. در خاتمهٔ این نمایشنامه پس از کور شدن نوازنده و ارضاشدن حس عدالت‌خواهی 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 نمایشنامهٔ «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 توطئهٔ خود را عملی کرده‌اند در صحنه باقی می‌مانند. در نتیجه باتوجه‌به بستری که ساعدی در دو سوم ابتدایی پی‌رنگ پیاده نموده، در خاتمهٔ 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 حملهٔ مجاهدین در مراسم اعدام حیدر، ژنرال کشته شده، میرغضب فرار می‌کند و حیدر به هنگام خوشحالی به‌وسیلهٔ گلوله‌ای که مبدأ آن مشخص نیست، کشته می‌شود. این واپسین کنش تحقق‌یافته در این رمان و در حقیقت فرجام روایت آن است. اما ازآنجاکه درون‌مایهٔ اصلی پی‌رنگ این اثر در حقیقت بر مبنای استبداد موجود در شهر شکل یافته و نه مرگ حیدر و ژنرال، به‌راحتی نمی‌توان تصمیم گرفت که این پایان تصویر شده در رمان بستار نهایی پی‌رنگ به‌عنوان پایانی بسته عمل می‌کند. در نتیجه پایان‌بندی در این اثر نیز وجهی باز و تعلیق محور یافته است.

نکته سوم و قابل‌توجه در هر چهار نمونه وجوه غالب در بستارشان است. با لحاظ‌کردن 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 به‌وسیله رویدادی، حصار را از بین برده و موقعیت قبلی را در هم می‌شکند. بدین رو یک پایان رویدادمحور وجه مسلط بستار در آثار ساعدی است. مثلاً در «غریبه در شهر» با مرگ حیدر و شروع قیام، و در «پرواربندان» با فرار آقای میم از زندان، طرح نمایشنامه با وقوع رویدادی به پایان می‌رسد.

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

کارکردی لحظه‌ای (به‌مثابه نقطهٔ 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. به‌عنوان نمونه در رمان «غریبه در شهر» با درنظرگرفتن ساختار پی‌رنگ در پارهٔ نخستین اثر، اگر چه شرایط شهر به دلیل تسخیر توسط روس‌ها در ذات خود بحرانی می‌نماید؛ اما نکتهٔ قابل‌توجه این که این شرایط بحرانی خود به‌عنوان شرایط ثابت و قابل‌پذیرش توسط مردم در نظر گرفته می‌شود و در حقیقت دستگیری حاج‌آقا دوزدوزانی و در پی آن کشته‌شدن سید، طلبه جوان، عامل دگرگونی و حرکت پی‌رنگ است. در پایان نیز با کشته‌شدن 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 نقطهٔ پایان خود می‌رسد؛ درحالی‌که 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. نمونهٔ دیگر این مسئله را می‌توان در گفتگوهای بی‌مقدمه با تماشاگر، و یا پدیدآمدن دنیایی فانتزی و به‌دوراز واقعیت مانند آن چه در صحنهٔ پایانی «چشم در برابر چشم» و «***کاربافک‌ها در سنگر***» پیگیری نمود که بیشتر بر مبنای دلالت مضمون (و نه انتظام ساختاری) اثر قابل‌توجیه 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	رویدادمحور
پرواربندان	۱۳۵۷	ساده خطی	شبه باز	لحظه‌ای	رویدادمحور

نام رمان	سال انتشار	سبک روایی	شیوه پایان‌بندی	نوع پایان‌بندی	وجه غالب در پایان‌بندی
چشم در برابر چشم	۱۳۵۱	ساده خطی	نیمه‌باز	لحظه‌ای	رویدادمحور
غریبه در شهر	۱۳۵۵	ساده خطی	نیمه‌باز	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 به‌ظاهر نامرتبط که در سطوح روایی متفاوت در کنار هم قرار گرفته‌اند، شاکلهٔ پی‌رنگ اصلی را تشکیل می‌دهند. در «سندلی کنار پنجره بگذاریم و...» تلفیق شخصیت‌های نه‌چندان متعارف در یک سطح روایی در کنار شخصیتِ پرسنده که از لحاظ پی‌رنگ در جهانی روایی دیگر قرار دارد (این امر در کنش‌های کلامی و غیرکلامی مشخص است)، و در «هرامسا» قرارگرفتن ایاره گر و ایاره پرداز 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 حلقهٔ 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 به‌سختی می‌توان یک توالی منطقی و انتظام علّی در ساختار پی‌رنگ این اثر متصور شد. این اثر بر خلاف «غریبه در شهر» ساعدی، 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 تقسیم‌بندی‌شده و برخی از آن‌ها نیز بدون شماره، مرگ، نام گرفته‌اند.

نعلبندیان در هر چهار نمونهٔ موردمطالعه از پایان‌های باز بهره برده است. در «هرامسا» روایت زندگی و جادو شدن شهریار نیک‌آیین، یکباره به‌وسیلهٔ 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 تاریکیِ 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. حلقهٔ رابط پرده‌ها صداهایی است که از آن چه در پرده پیشین روی داده به گوش می‌رسد. در واپسین پاره، گانهٔ 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 باتوجه‌به ساختار روایی که پیش‌تر به آن اشاره گردید، این داستان که به‌نوعی 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 جهان اندیشه 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 به‌تندی می‌آید. محمد نیست. حمید، ازاین‌پس به‌گونه‌ای 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 دهانهٔ 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 پارهٔ واپسین به نظر از خوابی برخاسته و پیوسته از خود در مورد گذشته‌ای که تا کنون 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 ازخودبی‌خود 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 بی‌مقدمهٔ شخصیت‌ها و تأثیرگذاری آن‌ها در جریان پیشرفت پی‌رنگ، درخواست تحلیل از تماشاگر در روند روایت و یا بر هم نهادن سطوح روایی متفاوت در کنار یکدیگر، می‌توانند از جمله دلایل آن باشند. به‌عنوان نمونه در «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ» بهره‌گیری از این تمهیدات، هم‌نوایی بسیاری میان ساخت کلّی روایت و نوع پایان‌بندی نمایشی به وجود آورده است: در گانهٔ نخست نوع ارتباط مادر و دختر با مرد مرده و تماشاگر؛ در گانهٔ دوم دو جوان هم خانه و پرش‌های زمانی میان کلام آن‌ها و شنیده‌شدن صداهایی از گانهٔ نخست؛ در گانهٔ سوم رابطهٔ پدر، پسر و مادری که چون روح در صحنه حضور دارد و به‌خصوص زمان پریشی و نحوهٔ ارتباط آن‌ها در ساختار روایت پی‌رنگ این گانه؛ در گانهٔ 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، یشاگخ، گاخشی، شیخاگ، یخاگش) و شیوهٔ روایتگری منحصربه‌فرد و تا حدی عدم وجود انسجام در تک‌گویی‌های آن‌ها؛ از سوی دیگر، موقعیت کلی اثر و حضور یکبارهٔ شخصیت پرسنده و انتقال دستورات قاضی؛ و عاقبت نیز واگویه‌های 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 درون‌مایهٔ 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 به‌دست‌آمده، در جدول شماره (۳) ارائه می‌گردد:

جدول (۳)ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی نمونه دوم: عباس علبندیان(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	شخصیت‌محور برون داستانی
هرامسا	۱۳۵۶	تلفیقی فراتاریخی	باز تعلیق	ساختاری	شخصیت‌محور 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 تعلیق محور	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 ساعدی موقعیت و رویداد از نقش مؤثر و برجسته‌تری در بستار برخوردار هستند؛ اما در نمونه‌های موردمطالعه از نعلبندیان، شخصیت واجد این موقعیت است. ساعدی در بستار طرح داستانی و دراماتیک خود اغلب پایان را به‌مثابه یک نقطهٔ پایانی و تدبیر لحظه‌ای موردتوجه قرار داده؛ درحالی‌که نعلبندیان به آن عمدتاً به‌عنوان یک راهکار و تمهید ساختاری نگاه می‌کند. به‌طورکلی باید گفت که الگوی بستار 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 الگو باشد، حقیقتاً مشاهده نمی‌گردد. بااین‌وصف می‌توان بر مبنای حکمی منطقی و برآمده از استقرائی ناقص اذعان داشت که در عموم آثار این مؤلفین، لحظه پایانی واقعه در پی‌رفتی 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، باتوجه‌به ضرورت‌های روش‌شناختی بحث، پاره‌ای از تعاریف عملیاتی ارائه شده نتیجهٔ 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. Lusis

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 ارائهٔ ساختارهای باز نمایشی روی می‌آورند، مشاهده نمود. در مجموع مراد، انطباق منطق دراماتیک اثر با شیوهٔ فرجام یافتن آن است. شکنر برای مورد اول از نمایشنامه‌های خوش‌ساخت یاد می‌کند مثل اورستیا، و برای مورد دوم به ماراد/ساد و آثار بکت اشاره می‌کند.

۲۰. Simple(linear)

۲۱. Combination narrative

۲۲. شکنر 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 می‌برد به‌گونه‌ای که یک سطح روایی ورای سطح روایی دیگر قرار داشته و عامل پیشرفت پی‌رنگ در آن است.

فهرست منابع

۱. اسلین، مارتین(۱۳۹۰)، دنیای درام، محمد شهبا (مترجم)، هرمس، تهران

۲. بارت، رولان(۱۳۸۷)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، محمد راغب(مترجم)، فرهنگ صبا، تهران

۳. پولتی، ژرژ(۱۳۸۳)، سی و شش وضعیت نمایشی، سید جمال آل‌احمد، عباس بیاتی(مترجم)، سروش، تهران

۴. ریمون - کنان، شلومیت(۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ابوالفضل حری(مترجم)، نیلوفر، تهران

۵. زرین‌کوب، 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)، کاربافک‌ها در سنگر، سپهر، تهران

۹. شکنر، ریچارد(۱۳۸۶)، نظریه اجرا، مهدی نصرالله‌زاده (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 نصرالله‌زاده(مترجم)، مینوی خرد، تهران

۱۲. فیاضی کیا، محمدمهدی(۱۳۹۰)، "تحلیل پی‌رنگ در سریال‌های تاریخی تلویزیون ایران در دو دههٔ اخیر، با تمرکز بر آثار داوود میرباقری"،به راهنمایی دکتر مصطفی مختاباد و مشاوره دکتر محمدجعفر یوسفیان، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس، زمستان ۱۳۹۰

۱۳. کالر، جاناتان(۱۳۹۰)، در جستجوی نشانه‌ها، لیلا صادقی، تینا امراللهی(مترجم). نشر علم، تهران

۱۴. مارتین، والاس(۱۳۸۹)، نظریه‌های روایت، محمد شهبا(مترجم)، هرمس، تهران

۱۵. نعلبندیان، عباس(۱۳۵۶)، داستان‌هایی از بارش مرگ و مهر، کارگاه نمایش، تهران

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 Zaubel. New York:Penguin Books.

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