

مطالعه تطبیقی راهکارهای پایان بندی نمایشی در درام‌های دهه اخیر ایران*

مجید کیانیان^۱، محمد جعفر یوسفیان کناری^۲، سید مصطفی مختاباد^۳

^۱ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۳ دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۱/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۳/۳۱)

چکیده

در این مقاله سعی شده است تا با تمرکز بر جلوه‌های ساختاری برخی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های دهه هشتاد ایران، الگوهای رایج پایان بندی آنها مورد بررسی تطبیقی قرار گیرد. با انتخاب یک چارچوب مفهومی برگرفته از آرای منتقدان ادبیات نمایشی معاصر نظیر مارتین اسلین و مانفرد فیستر، تلاش می‌شود تا ضمن شناخت هر چه بهتر نحوه سازماندهی اطلاعات در پرده‌های پایانی آثار نمایشی مورد اشاره، دریافت تازه‌ای از قابلیت‌های روایی نمایشنامه‌های معاصر ایران حاصل شود. مقاله حاضر با تکیه بر شاخص‌ترین اشکال پایان بندی در آثار این دهه، به سنجش ارزش‌های نمایشی تعریف شده و میزان تأثیرگذاری آنها بر ساختار کلی روایت در نمونه‌های مطالعاتی می‌پردازد. این تحقیق به شیوه توصیفی - تحلیلی انجام یافته و با هدف شناخت الگوی رایج پایان بندی در نمایشنامه‌های این دهه دنبال شده است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهند که به رغم تنوع موضوعی و ساختاری، نمایشنامه‌های این دهه اغلب متمایل به نوعی تجربه‌گرایی در کاربرد الگوهای پایان بندی ناتمام، نیمه تمام و یا کاملاً باز می‌باشند. بازتاب این گرایش عمده را می‌توان در سبک‌های روایی نمایشنامه‌نویسان متأخر ایران و نوآوری در شیوه‌های نگارشی آنها مشاهده کرد.

واژه‌های کلیدی

نمایشنامه‌های ایرانی، پایان بندی، پیرنگ نمایشی، روایت-شناسی، نقد و بررسی.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان: «مطالعه تطبیقی شیوه‌های پایان بندی در نمایشنامه‌های دهه‌های چهل و پنجاه ایران (با تمرکز بر آثار نعلبندیان، ساعدی و خلج)» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده نگارنده سوم می‌باشد.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۸۲۸۸۳۷۳۴ - ۰۲۱، نماین: ۸۲۸۸۳۷۰۵ - ۰۲۱، E-mail: yousefian@modares.ac.ir

مقدمه

پرداخته و شکل غالب آن را شناسایی کنند. پیداست که این تحقیق با بررسی آثار نمایشی یک دهه اخیر، صرفاً به قصد شناسایی اشکال رایج پایان‌بندی در آنها انجام شده است. از این رو به جای مطالعه موردی و تحلیل روابط نمایشی حاکم بر ساختار تک تک نمایشنامه‌های این دهه، نگارندگان تلاش کرده‌اند تا به دریافت جامعی از الگوی مورد نظر رسیده و نتایج خود را به منظور تأمل بیشتر در معرض قضاوت خوانندگان قرار دهند. هرچند که نمی‌توان مدعی شد یافته‌های این تحقیق به دلیل محدودیت در سنجش داده‌های نمایشی، واجد اعتبار کیفی مقرون به قطعیت است اما بنا بر شواهدی که عرضه می‌شوند، می‌توان گفت دال بر نوعی ویژگی ساختاری قابل توجه در نحوه سازماندهی اطلاعات روایی آنهاست. در مجموع قریب به ۳۵ اثر نمایشی از این دهه مورد بررسی قرار گرفته‌اند که به میزان یک سوم آنها با تأکید بیشتری در بدنه تحقیق حاضر بحث شده‌اند. بدیهی است که اعتبار یافته‌های این تحقیق به روش استقرای ناقص قابل تعمیم به جامعه آماری بزرگ‌تری خواهد بود و می‌توان دست کم انتظار داشت که شناخت جامعی از قابلیت‌های کنونی ادبیات نمایشی ایران به دست آورد.

دهه هشتاد به لحاظ تنوع آثار نمایشی جایگاه مهمی در تاریخ نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران دارد. با ارزیابی آثار نوشته شده در این دهه، از یک سو می‌توان به اطلاعات حائز اهمیتی از آخرین الگوها، فنون و همچنین شیوه‌های نگارش درام ایران دست یافت و از سوی دیگر نیز می‌توان راهکارهایی را جهت ارتقاء سطح کیفی ادبیات نمایشی کشور ارائه کرد. در همین راستا و با توجه به نقش تأثیرگذار پایان‌بندی‌های نمایشی، در این پژوهش به مطالعه اشکال کاربردی آن با توجه به مؤلفه‌هایی چون راهکارهای انتقال اطلاعات در پایان درام، انواع پایان‌بندی‌ها و وجوه غالب در شیوه پایان‌بندی در متون دراماتیک این دهه پرداخته می‌شود. به نظر می‌رسد با وجود رویکردهای متنوعی که در نمایشنامه‌نویسی معاصر وجود دارد، آنچه منتقدان متأخری نظیر مارتین اسلین و مانفرد فیستر^۱ در تبیین ساختار پیرنگ و به ویژه پایان‌بندی مدنظر قرار داده‌اند، امکان تازه‌ای برای بررسی شیوه‌های جمع‌بندی اطلاعات در پرده پایانی نمایشنامه‌های ایران فراهم آورد. نگارندگان سعی کرده‌اند با اتخاذ رویکردی ساخت‌گرایانه، به شناسایی خصیصه‌های متنوع نمایشنامه‌های این دهه از حیث الگوی پایان‌بندی ماجرا

پیشینه مطالعاتی تحقیق

ارزش پایان در ساختار نمایشی

سابقه نظری بحث را می‌توان از دو منظر مورد بررسی قرار داد: نخست، نگرش کلاسیک به مقوله پیرنگ و الگوی روایی داستان و نمایشنامه است که عمدتاً ریشه در اصول نقد ادبی (شعری)^۲ ارسطو دارد؛ و از سوی دیگر، رویکردهای نمایشی ملقب به پس-از-ارسطویی^۳ که عمدتاً از اواخر قرن نوزدهم میلادی گسترش یافته و در نقد ادبیات نمایشی معاصر بسیار تأثیرگذار بوده‌اند. اغلب این دیدگاه‌ها با اولویت بخشیدن به سایر اجزای درام-در مقابل پیرنگ-انتظارات تازه‌ای از ساختار روایی اثر برانگیخته و به تبع آن دریافت‌های متفاوت‌تری برای مخاطبان تولیدات نمایشی به ارمغان آورده‌اند (James, 1981, 405). با این وجود نمی‌توان منکر شد که همچنان سهم قابل توجهی از مطالعات نمایشی معاصر معطوف به نحوه سازماندهی اطلاعات نمایشی در پرده پایانی ماجرا و کیفیت خلق حوادث جذاب از پس روابط منطقی علت-معلولی حاکم بر فضای داستان است. به بیانی دیگر، این نوع تحلیل‌های پیرنگ-محور، اغلب به عنوان نقطه شروع ساختار روایی آثار قرار گرفته و هنوز نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. به عنوان یک مبدأ نظری، ارسطو در فن شعر خود با تکیه بر سه پارۀ آغاز، میانه و پایان در یک شعر تراژیک-به نوعی می‌توان گفت-نخستین منتقد ساختارهای سه‌پرده‌ای روایت‌های داستانی محسوب می‌شود. به زعم او یک پیرنگ متعالی زمانی شکل می‌گیرد که اشخاص ماجرا در جهانی از وقایع محتمل و

محسوس نمایشی، از مجموعه ناشناخته‌ها به درک منطقی علل رخدادها واقف شده و همسو با افول تراژیک آمل و آرزوهای خود دگرگون شوند (زرین کوب، ۱۳۶۹، ۱۳۳). به این معنا، پایان برای ارسطو نقطه تحقق امر اخلاقی مورد انتظار وی از مشارکت در تجربه یک اثر ناب نمایشی است.

ارزش پایان در آرای منتقدان عصر کلاسیک تاریخ نمایش تنها منحصر به ساختارهای تراژیک نمی‌شود. به عنوان مثال آلیوس دوناتوس^۴، نظریه‌پرداز رومی در کتاب خود تحت عنوان درباره کمدی و تراژدی^۵ که امروزه تنها بخشی از آن به جا مانده، سه پرده روایی (آغاز، میانه، پایان) موسوم به ارسطویی 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 به واسطه آن پیرنگ منسجم می‌گردد. در کاتاستروف نیز راز قصه گشوده می‌شود» (Sidnell, 1991, 127). در نمایشنامه‌های عصر رنسانس نیز پایان‌بندی کارکرد مشابهی در ساختار درام داشته است. منتقد ادبی یولیوس کایزار اسکالیگر^۹، با اقتباس از همان واژگان تخصصی دوناتوس، نقش کاتاستروف را نزدیک به مفهوم گرگشایی و نوعی از حصول به آرامش نامحتمل معرفی کرده است. مانفرد فیستر، منتقد ادبی و نمایشی آلمان معتقد است که پایان به عنوان یک دغدغه تکنیکی در دوره‌های مختلف تاریخ نمایش مورد توجه بوده و البته هر بار نیز به گونه‌ای خاص در پیوند با تمهیدات متنوع نمایشی به کار برده

باز و بسته اشاره دارد (شکنر، ۱۳۸۶، ۵۳-۵۲). از سویی دیگر، مهم‌ترین منبع نظری نقد و تحلیل درام که در سال‌های اخیر به زبان فارسی ترجمه شده است، کتاب «نظریه و تحلیل درام» اثر مانفرد فیستر (۱۳۸۷) می‌باشد که در آنجا نیز اشکال متنوعی از الگوهای پایان‌بندی متعارف و نامتعارف با ذکر شواهدی از نمایشنامه‌های غربی مطرح شده‌اند. اصطلاحات زیر با تجمیع آرای این صاحب‌نظران عرصه ادبیات و نمایش معاصر و نیز اقتباس از دعاوی میان سطور آنان حاصل شده است. در حقیقت می‌توان گفت که شاخص‌های عملیاتی این تحقیق واجد ارزش‌های دو وجهی مشترک میان نقد ادبی و نقد نمایشی بوده و از این حیث به عنوان یک الگوی کاربردی تازه می‌تواند مورد اقتباس پژوهشگران آتی این رشته قرار گیرد. در عین حال، توجه به تمایزات روش‌شناختی دو مفهوم «راهکارهای پایان‌بندی»^{۲۰} و «نقطه پایانی»^{۲۱} - که هر یک به نحوی مستقل از بطن موضوعات نقد ادبی و روایت‌شناسی انتخاب شده‌اند - از جمله کلیدهای نظری این بحث برای مواجهه هر چه بهتر با روند ارزیابی نمونه‌های مورد مطالعه محسوب می‌شوند. این اصطلاحات کلیدی با الهام از الگوی متأخر پُل کاستانیو که در کتاب راهبردهای نمایشنامه‌نویسی مدرن؛ رویکردی زبان بنیاد (۱۳۸۷) آمده، تدوین شده‌اند. در این تحقیق، راهکارهای پایان‌بندی به نوعی اشاره به سازمان‌یافتگی خط روایت اصلی نمایشنامه دارند؛ هر الگوی روایت از قبل اندیشیده شده‌ای که بر روی موقعیت‌های نمایشی یا رخداد‌های اصلی ماجرا اعمال شوند و به نحوه انتقال و جمع‌بندی اطلاعات داستانی در پرده پایانی نمایشنامه انتظام ویژه‌ای بخشند، به یک معنا می‌توانند به عنوان استراتژی یا راهکار بستار روایی در نظر گرفته شوند. در عین حال، گاه ممکن است که نمایشنامه‌نویس به طرز خلاقانه در روند تولید متن نمایشی به تدریج تدابیر ویژه‌ای برای پایان‌بندی اثر ببیند که مجموعه این تمهیدات به کار رفته را نیز می‌توان به عنوان یک راهکار شخصی از سبک نمایشنامه‌نویسی وی در نظر گرفت (کاستانیو، ۱۳۸۷، ۲۲۶). این الگو از یک سو منجر به نوعی ارتباط درونی میان اجزای نمایشنامه گشته و از سوی دیگر، بنا به ضرورت‌های سبک‌شناختی می‌تواند به هرکدام از انواع پایان‌های باز یا بسته نیز ختم شود^{۲۲}. اما در مقابل، منظور از نقطه پایانی، لحظه‌ای از مجموعه کنش‌های پایانی نمایشنامه منظور می‌شود که نویسنده بر حسب ضرورت‌های تجربی، سبک شخصی و یا دریافت‌های آنی و فراتر از قواعد نمایشی رایج، تصمیم به استفاده از آنها می‌گیرد. نقطه پایانی، از این حیث می‌تواند به عنوان تمهیدی متمایز از ضرورت‌های ساختار دراماتیک به خدمت گرفته شود. نکته بعدی این است که به خاطر تنوع در ساختارهای روایی نمایشنامه‌ها، هر یک از آنها بر حسب نحوه پیشرفت طرح داستانی، سبک روایی اثر و یا ساختار نمایشی، در دسته‌های مختلف مورد بررسی قرار خواهند گرفت. اشکال پایان‌بندی زیر محصول چنین نگرش تحلیلی به ساختارهای روایی متعدد درون ماجرا یا انتظام کلی آنها بر مدار تحقق یک پیرنگ نمایشی

شده است. به این معنا که نظریات ارسطو در باب لوسیسی^{۲۳} (حل و فصل)، پریپتیا^{۲۴} (واژگونی یا تغییر و تحولی ناگهانی در طرح داستان)، آناگورسیسی^{۲۵} (بازشناسی) و کاتاستروف (فرجام) به تدریج اعتبار معنایی خود را به الفاظ متأخرتری نظیر اینورسیو^{۲۶} (دگرگونی) و سولوتیو^{۲۷} (حسابرسی) در آرای نمایشی نظریه‌پردازان لاتین بخشید» (فیستر، ۱۳۸۷، ۱۲۷ و ۱۲۸).

اگرچه گوستاو فرایتاگ^{۲۸}، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس قرن نوزدهم آلمان در کتاب خود به نام تکنیک درام^{۲۹}، برای نخستین بار پیرنگ ارسطویی را به پنج پرده تجزیه نمود، اما وی نیز به نوعی همان کارکرد آشنای پیشین را برای پایان‌بندی متصور بود (نتیجه‌گیری). همچنان عقیده رایج بر این منوال بود که یک ساختار نمایشی کامل، حتماً پایان تأثیرگذار و تمام‌کننده‌ای خواهد داشت. فرجام ماجرا قطعاً با اتمام کنش دراماتیک همراه خواهد بود؛ دریافت متأخری که کنش را شکلی از «گذر هدفمند و اختیاری» و نه جبری و ناگزیر - از یک موقعیت به موقعیت بعدی تلقی می‌کرد» (Hubler, 1973, 20). از اوایل قرن بیستم است که همزمان با رواج الگوهای نمایشی مدرن، نگرش غالب به پیرنگ‌های تعلیمی ارسطو کاملاً دگرگون شده و اشکال تازه‌ای از روایت‌های نمایشی پدیدار می‌شوند. این رویکردها اغلب در پی زوال پیرنگ‌های سنتی بوده و نقش‌های روایی تازه‌ای را در نمایشنامه‌های قرن بیستم رقم می‌زنند. به یک معنا، با تغییر در الگوهای فرهنگی و قواعد اجتماعی مدرن، میل به گشایش الگوهای ذهنی تکراری گسترش یافت. نمونه بارز این تغییر نگرش را می‌توان در این گفتار هیلیس. میلر^{۳۰} (۱۹۸۷) دنبال کرد که عقیده داشت هیچ روایتی نمی‌تواند آغاز یا پایانش را نمایان کند. روایت‌ها همواره از میانه آغاز می‌شوند، در میانه پیش می‌روند و بخشی از پایان خود را به آینده واگذار می‌کنند (به نقل از مارتین، ۱۳۸۹).

تعاریف عملیاتی تحقیق

به منظور همگام‌سازی نظری خوانندگان با اصطلاحات کلیدی به کار رفته در این تحقیق، در این بخش برخی از مفاهیم و تعاریف عملیاتی که در روند پیشبرد تحقیق حاضر نقش داشته و طبیعتاً بر کیفیت ارزیابی نهایی آن نیز تأثیر می‌گذارند، معرفی می‌شوند. لازم به توضیح است که اصطلاحات و تعاریف زیر به همراه دسته‌بندی‌های مرتبط با اشکال رایج پایان‌بندی در نمایشنامه‌های ایرانی بر مبنای تلفیق داده‌های چند الگوی نظری موازی حاصل شده است. پاره‌ای از این اصطلاحات با الهام از تمهیدات روایت‌شناسی و نقد ادبی مدرن به ویژه آنچه در مکتوبات ژرار ژنت (۱۹۸۰)، ریمون کنان (۲۰۰۱) و مایکل تولان^{۳۱} (۱۹۸۸) آمده است، به کار گرفته شده‌اند، و پاره‌ای دیگر از آنها مستقیماً متأثر از منابع نقد ادبیات نمایشی سه دهه گذشته غرب می‌باشند. از مهم‌ترین این منابع می‌توان مشخصاً به فصل نخست کتاب نظریه اجرای ریچارد شکنر اشاره کرد که با طرح بحث جامعی پیرامون تمایزات ساختار روایی در نمایشنامه‌های کلاسیک و مدرن به الگوهای روایی

متعارف است:

ساده (خطی)^{۲۳}: پیرنگ‌هایی که اغلب یک ساختار روایی ساده و خطی (مبتنی بر آغاز، میان و انجام) را شامل می‌شوند. **تلفیقی**^{۲۴}: به نمونه‌هایی اطلاق می‌شود که همزمان سطوح روایت‌گری متنوعی را فراتر از هنجارهای داستان‌گویی خطی و با تمرکز بر عناصر زمانی^{۲۵} و مکانی، به هم پیوند می‌زنند اما در عین حال به تحکیم همان الگوی پیرنگ محور و خطی رایج کمک می‌کنند. خود شامل انواع مختلفی هستند؛ از اشکال روایت تاریخی و ضد تاریخی^{۲۶} گرفته تا روایت‌های فرا-تاریخی^{۲۷} و اسطوره‌ای^{۲۸}.

غیرخطی یا پیچیده^{۲۹}: این شیوه اغلب در پیرنگ‌هایی دیده می‌شود که در هیچ یک از قالب‌های روایی دیگر قابل دسته‌بندی و مطالعه نبوده و عنصر زمان به شکلی تصادفی یا محصور-نظیر آنچه که شکندر در خصوص درام‌های باز و بسته گفته است- در پیشرفت پیرنگ نقشی موثر دارد (شکندر، ۱۳۸۶، ۵۲).

اکنون لازم است تا جهت شناسایی بهتر شیوه‌های تنظیم اطلاعات در پرده آخر نمایشنامه‌های فارسی و نیز البته رعایت تمایزات سبک‌شناختی نویسندگان، تعاریف تازه‌ای ملهم از مبانی نظری فوق ارائه شود^{۳۰}:

تعلیق محور^{۳۱}: در این شیوه از پایان‌های نمایشی، خط سیر پیرنگ اغلب به نقطه انشعابی هدایت می‌شود که گزینه‌های معدودی فرجام نمایش را به مخاطب پیشنهاد می‌دهند. پیداست که گاه این تمهید از سوی مخاطب حدس زده می‌شود و جهت کلی جریان داستان افشا می‌گردد (Toolan, 1988, 100).

منقطع^{۳۲}: در این شکل از پایان‌بندی، فرجام مورد انتظار پیرنگ نمایشی به واسطه محرک‌های (درونی یا بیرونی) درام همچون شخصیت، روایت، کنش ناگهان دگرگون شده و نمایشنامه بدون هیچ پایان مشخصی، به اتمام می‌رسد.

بازگشت‌پذیر^{۳۳}: پایان ماجرا در این شیوه اغلب به واسطه بازگشت کنش‌هایی به نخستین کنش داستانی و ایجاد تعادلی نزدیک به آن شرایطی که پیرنگ در ابتدا برخوردار بوده است، حاصل می‌گردد.

نیمه باز^{۳۴}: اشاره به پایان‌هایی دارد که نویسنده برخی از کنش‌های نمایشی را به دلخواه به سرانجام رسانده اما همچنان نقاط مبهمی در پیرنگ اصلی وجود دارند که همین امر موجب تمایز این شکل از پایان‌بندی با پایان‌های بسته می‌شود.

شبه باز^{۳۵}: در سطح دیگری از الگوهای روایت‌گری نمایشی، گاه با ساخت‌هایی مواجه می‌شویم که به ظاهر واجد خصیصه‌های باز و گشایش پایانی ماجرا هستند؛ حال آنکه در حقیقت، نویسنده به نحوی آگاهانه پایانی را رقم می‌زند که قابل دسته‌بندی در هیچ کدام از دو گونه بسته یا باز نبوده و یکی از دلایل شبه باز بودن آنها نیز همین آزادی عمل مخاطب در تفسیر به رأی خود از سرانجام رخدادها و شخصیت هاست.

در نهایت نیز بر مبنای راهکارهای پایان‌بندی که مقدمتاً به آنها اشاره شد، به مطالعه «وجوه غالب» کاربرد آنها در پرده آخر نمایشنامه‌های مورد مطالعه، بر حسب تنوع موقعیت محور^{۳۶}،

شخصیت محور^{۳۷}، رویداد محور^{۳۸} و یا روایت محور^{۳۹} پرداخته می‌شود.

راهکارهای سازماندهی اطلاعات در پایان درام

ارسطو در فن شعر خود سه شکل متنوع از ساخت‌های نمایشی پیرنگ-محور را برمی‌شمارد که هر یک به نوعی شامل پایان‌های بسته می‌شود. نخست پیرنگ‌های ساده‌اند؛ کردارهایی که متصل و واحدند و سرنوشت قهرمان داستان هم در آنها بدون دگرگونی و بازشناخت پیش می‌رود؛ در مقابل، پیرنگ‌های مرکب واجد کردارهایی هستند که سرنوشت قهرمان داستان در آنها به وسیله دگرگونی و بازشناخت و یا حضور همزمان آنها انجام می‌پذیرد. شکل سوم از نظر ارسطو، پیرنگ‌های اپیزودیک‌اند که بیشتر منحصر به حماسه بوده و ساختاری متشکل از کنش‌های متعدد بوده و چندان تابع وحدت‌های سه‌گانه کلاسیک نمی‌باشد (هالیول، ۱۳۸۸). اما مانفرد فیستر بر مبنای فرآیند انتقال اطلاعات در متون دراماتیک و نحوه پایان‌بندی نمایشنامه‌ها، الگویی را مطرح می‌کند که به گونه‌ای به طبقه‌بندی نمایشنامه‌های این تحقیق نیز یاری می‌رساند. به این معنا که شاخص کلیدی او برای این نوع طبقه‌بندی، فرجام نمایشنامه بوده و بر این منوال، دو شیوه پایان‌بندی پیشنهاد می‌نماید: گروه اول که بیشتر با نظریات کلاسیک هم‌خوان است، پایان بندی بسته و گروه دوم که به گونه‌ای حاصل تفکرات مدرن می‌باشد یعنی پایان بندی باز.

پایان بسته^{۴۰}

پایان‌های بسته در نمایشنامه بیشتر با مفهوم بازشناخت و حساب‌رسی و گره‌گشایی که در هر سه به گونه‌ای برداشت مشترکی از طرح دراماتیک مستتر است سر و کار دارند. «پایان دراماتیک بسته در ناب‌ترین شکل خود به نحوی آشکار با حل و فصل همه جدال‌ها و پرسش‌های باز و برچیدن تفاوت یا اختلاف اطلاعاتی مشخص می‌شود» (فیستر، ۱۳۸۷، ۱۲۹). آنچه مسلم است این که این حل و فصل به دو صورت تبیین می‌گردد؛ نخست از لحاظ نمایشی، همان شیوه‌ای است که به طور گسترده در آثار کلاسیک و همین طور نمایش‌های سنتی ایران نیز دیده می‌شود؛ یعنی حضور اغلب بازیگران روی صحنه و رقص و پایکوبی و گفتن جملاتی که به نوعی طرح را به پایان رسانده و با پیش‌بینی آینده‌ای ایمن به گذر زمان می‌نگرند؛ و دوم از لحاظ مضمونی، یعنی همان شیوه‌ای که منسجم‌ترین باز نمود آن را می‌توان در نظریه‌های درام‌شناسان قرن هفدهم و هجدهم دید. بر این اساس، «همه کشمکش‌های اخلاقی‌ای که هنوز حل و فصل نشده‌اند، در پایان نمایشنامه باید به سود شخصیت‌هایی که از قاعده یا هنجار تبعیت می‌کنند و مجازات شخصیت‌هایی که از آن تخطی می‌کنند، فیصله یابند» (فیستر، ۱۳۸۷، ۱۲۹). اما به زعم او نکته مهم در این نوع پایان‌بندی، قطعیت و همچنین انگیزه‌های تعلیمی موجود در پس این نوع قاعده‌بندی بوده و رسالت اصلی درام‌نویس همانا ترغیب مخاطب برای پیوستن به خیر و پرهیز از

شر محسوب می‌شود.

پایان باز^۱

نوع گرگ‌گشایی - البته آنطور که فیستر استدلال می‌کند - به مثابه تلاشی برای نزدیک شدن به بازبودگی پایان واقعیت و نیز پیامد نوعی شکاکیت معرفت‌شناسانه حاصل از دستگاه‌های نظری متأخرتر همچون مدرنیسم و پست مدرنیسم تلقی می‌شود. به عنوان جمع‌بندی نهایی این بحث، ارزش‌های تخصصی دو شیوه پایان‌بندی نمایشی را می‌توان - با الهام از الگوی شکندر - به شرح زیر تعریف نمود:

جدول ۱ - مقایسه تطبیقی پایان‌بندی در تئاتر مبتنی بر الگوی خوش ساخت و تئاتر مبتنی بر الگوی باز.

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

بحث و ارزیابی داده‌ها

پایان‌بندی‌های رایج در نمایشنامه‌های دهه اخیر

جهت ارزیابی آثار این دهه نخست الگوی روایی نمایشنامه‌های منتخبی از نغمه ثمنی، محمد چرمشیر، محمد رحمانیان، حمید امجد و محمد یعقوبی بررسی شده و سنجش‌های اولیه در مجموعه جداولی مستقل عرضه شده‌اند. داده‌های این جداول که بر اساس ارزیابی مبتنی بر وجود یا عدم حضور شاخص‌های معرفی شده پُر شده‌اند، دریافت جامعی از نحوه پایان‌بندی در این آثار در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. در خاتمه نیز در قالب نموداری به مقایسه انواع پایان‌بندی‌ها در آثار این نویسندگان پرداخته می‌شود. لازم به ذکر که اطلاعات ارائه شده در این جداول نگاهی کلی و در عین حال تطبیقی به کیفیت پایان‌بندی و عوامل تأثیرگذار بر آن دارد.

به عنوان نمونه مطالعه آثار ثمنی (جدول ۲)، سه نمایشنامه اسبهای آسمان خاکستری می‌بارند (۱۳۸۸)، خواب در فنجان خالی (۱۳۹۰) و شکک (۱۳۸۵)، نشان می‌دهد که ساختار روایی پیرنگ در اغلب این آثار، تلفیقی بوده و نمایشنامه‌نویس با استفاده از عنصر زمان در واقع دو جهان روایی را با یکدیگر تلفیق کرده است. در نمایشنامه شکک، این نوع تلفیق روایی از طریق همگام‌سازی دو رویداد از زندگی دو زوج از دو برهه زمانی متفاوت انجام پذیرفته است؛ الگویی که می‌توان آن را یک روایت فراتاریخی^{۵۰} نامید. در نمایشنامه خواب در فنجان خالی، به نحوی دیگر و با رعایت این نکته که یکی از سطوح روایی پیرنگ ماجرا واجد حرکت و پیشرفتی ضد تاریخی^{۵۱} است، سبک روایی بدیعی از نوع ضد تاریخی به کار گرفته شده است. پیداست که از یک سو عدم بهره‌گیری از پایان‌های بسته و حرکت به سمت شکلی از

یکی از شایع‌ترین راهکارهای پایان‌بندی نمایشی پس از دهه شصت میلادی، راهکارهای پایان باز می‌باشد؛ این گونه پایان‌بندی‌ها را به طور مشخص می‌توان گونه‌ای نوآوری فنی تلقی کرد که مرهون عزم همیشگی ادبیات برای خلق تأثیرات تازه از طریق فروشکستن قواعد رایج بوده است. شکوفسکی^{۴۲} برخی از روش‌های مرسوم را برشمرده است که در داستان کوتاه برای گریز از پایان سنتی به کار می‌رود. برای نمونه پایان دادن داستان با کجک توصیف یا با جمله‌های پیش پا افتاده از نظر وی، نوعی پایان منفی یا درجه صفر نامیده می‌شود. در حقیقت، او تأثیر این پایان‌ها را به دلیل تضاد آنها با پایان‌های تعدیل شده‌ای می‌داند که اغلب محصول پیش‌فرض‌های ما از عملکرد پیرنگ است^{۴۳}. فیستر خود نیز احتمالات متفاوتی را برای چنین انحرافی از هنجارهای کلاسیک تبیین می‌نماید:

(۱) احتمال نخست آن است که این نوع پایان باز می‌تواند نتیجه دیدگاهی تغییر یافته در خصوص ماهیت طرح باشد؛ دیدگاهی که بر اساس آن، طرح دیگر بر منظومه‌ای واحد از بحران و کشمکش استوار نیست، بلکه بیشتر در پی آن است که وضع پایداری را نشان دهد که برای آن هیچ‌گونه حل و فصل و پایانی متصور نیست (همانند نمایشنامه‌های ساموئل بکت). نکته قابل توجه این است که در بهترین حالت، استفاده از پایان‌های بسته در چنین روندهایی، اغلب به دریافت‌های نورانی از الگوی روایی رخدادهای می‌انجامد و این حس را به مخاطب منتقل می‌کند که گویی همه ماجرا به نقطه آغاز خود باز می‌گردد. به زعم ریچارد شکندر، برخی از نمایشنامه‌های بکت، یونسکو و ژنه، نشأت گرفته از ریتم‌های زیستی^{۴۴} مشابه این الگویی باشند؛ ریتم‌های تکرار شونده و شبه آیینی در مجموعه اعمال روزمره ما نظیر مثل غذا خوردن، نفس کشیدن، خوابیدن. «این ریتم‌ها دارای آغاز و میانه و پایان در معنای ارسطویی کلمه نیستند. چرخه‌های ریتمیک دائماً تکرار می‌شوند؛ هر چرخه به محض اتمام مجدداً آغاز می‌شود؛ به عبارت دیگر، هیچ چیز یک بار برای همیشه حل و فصل نمی‌شود. این ریتم‌های زیستی حاصل عملکرد زمان‌اند» (شکندر، ۲۸۶، ۵۲). او درامی که بر طبق الگوی ریتم‌های زیستی ساخته شده باشد را حاوی بخش‌هایی با طول‌های زمانی متفاوت - معمولاً کوتاه - می‌داند که طی آن تنش‌ها افزایش یافته، منفجر می‌شوند و نهایتاً دوباره به موقعیت آغازین خود باز می‌گردند.

(۲) احتمال دوم آن نوع پایان‌هایی است که در آثار برتولت برشت، مسئولیت حل و فصل نهایی را به خود مخاطب خود واگذار می‌کند؛ یعنی مخاطب فراخوانده می‌شود که توسط رمزهای ضمنی ارسال شده از جانب نویسنده، نظامی را که چنین دو راهی را خلق کرده به نقد بکشد.

گشایش در الگوی روایی یا پرده پایانی نمایشنامه منحصراً به جنبه‌های مضمونی جدال هنجارها مربوط نمی‌شود بلکه متن‌هایی، به ویژه در دوران معاصر وجود دارند که در آنها نویسنده حتی ساده‌ترین سوالات ذهنی خوانندگان را بی‌پاسخ می‌گذارد. این

نویسندگان دیگر این دهه جمع‌آوری شده‌اند. اطلاعات گنجانده در ستون شیوه پایانی بندگی نمایشی - که برخی از شواهد آن در پاراگراف‌های پیش رو آمده و بخشی دیگر در پی نوشت‌ها افزوده شده است - می‌تواند ضمن آشنا کردن مخاطب با جریان کلی روایت در مهم‌ترین آثار این دهه، ظرفیت نقد تازه‌ای برای نمایشنامه‌های دیگر این مجموعه فراهم آورد.

به عنوان مثال، در مجموعه نمایشنامه‌های نغمه ثمینی (جدول ۲)، در صحنه پایانی نمایشنامه خواب در فنجان خالی، به نظر با مرگ فرامرز و کشف راز آقا عمه، پیرنگ نمایشنامه پایان یافته است. اما عواملی در کنش نهایی وجود دارند که باز هم نمی‌توان به غایت رأی به پایان یافتن نمایشنامه داد چرا که هنوز سؤالاتی در متن وجود دارند که پاسخ داده نشده‌اند. این مسأله به پایان بندگی در این نمایشنامه ویژگی شبه‌باز داده است. در موردی مشابه این اتفاق به شکلی دیگر در نمایشنامه اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند رخ می‌دهد. در صحنه پایانی با خروج سیاوش از دل آتش، بدون مادیان، به نظر خط اصلی روایت پایان یافته است؛ اما جملاتی که سیاوش در پایان به زبان می‌آورد، پیش‌بینی مرگ، داشتن پایان بسته در این نمایشنامه را از ذهن دور می‌سازد.

نام نمایشنامه	سال نگارش	سبک روایی	شیوه پایانی بندگی	وجه غالب در پایان بندگی
اسبهای آسمان خاکستری می‌بارند	۱۳۸۴	تلفیقی اسطوره‌ای	شبه باز	روایت محور
خواب در فنجان خالی	۱۳۸۱	تلفیقی (فرد تاریخی)	شبه باز	رویداد محور
شکلک	۱۳۸۲	تلفیقی (فرد تاریخی)	بسته	شخصیت محور درون داستانی

جدول ۲ - ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی دهه اخیر نمونه اول: نغمه ثمینی.

با توجه به میل به تجربه‌گرایی در آثار به نگارش درآمده از چرمشیر در این دهه، نمونه‌های متنوعی از شیوه‌های پایانی بندگی را در نمایشنامه‌های او می‌توان مشاهده نمود (جدول ۳). چرمشیر در آرامش در حضور دیگران از پایان بازگشتی بهره می‌گیرد. این نمایشنامه با صدای ضبط شده مرد آغاز و با همین صدا پایان می‌یابد. در گذر پرنده از کنار آفتاب، کنش نهایی با شلیک یکباره آنیوشکا به نجابت پایان می‌یابد؛ در نتیجه پیرنگ اصلی به نوعی با تعلیق همراه می‌گردد. تعلیقی که از سرنوشت نامزد مفقود آنیوشکا، تا سرنوشت خود او را دربرمی‌گیرد. در رقص مادیان ها چرمشیر از پایان بسته بهره می‌برد. هرچند که این متن خود اقتباسی از یرمای گارسیا لورکا است و پایان ماجرا از متن اصلی قابل استنتاج می‌باشد؛ اما در این نمایشنامه چرمشیر، با قتل خوان توسط پرما به عنوان کنش نهایی خط سیر اصلی پیرنگ را می‌بندد. روایت عاشقانه از مرگ...، روایتی از ورود رستم به دژ سمنگان و دیدار او با تهمینه است. پاره واپسین نمایشنامه با کشته شدن رخس و شهربانو و خفتن رستم در بستر تهمینه همراه می‌شود. بستار پیرنگ اصلی و جبهی دو سویه یافته است، از یک سو با در نظر گرفتن برملا شدن نقشه مرگ رستم به عنوان تم اصلی، پایانی بسته برای نمایشنامه می‌توان

پایان‌های شبه‌باز یا نیمه‌باز، و از سویی دیگر وجوه غالب متفاوتی که در پرده‌های پایانی نمایشنامه‌های این نویسنده دیده می‌شود، تشخیص ویژه‌ای به آثار وی بخشیده است.

همانطور که در جداول ۲ تا ۶ قابل مشاهده می‌باشد، هر یک از نمایشنامه‌نویسان منتخب این تحقیق، دستور کار ویژه خود را از حیث بکارگیری الگوی پایانی بندگی دارا هستند. مثلاً با توجه به تنوع تجربیات نمایشی محمد چرمشیر (جدول ۳) در مقابل آثار منتشر شده ثمینی، می‌توان گفت که در اغلب نمایشنامه‌های او تمایل به نوعی پایان‌های باز تعلیق محور دیده می‌شود. اما نکته قابل توجه در نمایشنامه‌های محمد رحمانیان (جدول ۴)، با توجه به کمبود آثار منتشر شده از او در این دهه، بهره‌گیری از شخصیت به عنوان عنصر غالب در نحوه پایانی بندگی نمایشنامه‌ها می‌باشد. سبک روایی‌ای که او در خلق نمایشنامه‌های خود از آن بهره می‌برد، همچون حمید امجد (جدول ۵)، الگویی خطی است با این تفاوت که آثار امجد بیشتر گرایش به نوعی پایان‌های باز با تاکید بر موقعیت و رویداد پایانی دارند. در میان آثار امجد نمایشنامه بی شیر و شکر (۱۳۸۷)، متفاوت از سایر نمایشنامه‌های اوست؛ برخلاف اغلب آثار او که واجد سبک روایی خطی و پیرنگی ساده هستند، تنها در این نمایشنامه با تنوع خرده طرح‌هایی روبرو هستیم که اگرچه در سایه روایت اصلی نمایشنامه قرار دارند، اما جنبه‌ای منحصر به فرد به این اثر بخشیده‌اند.

مؤلفه قابل توجه در آثار محمد یعقوبی (جدول ۶)، بکارگیری سبک‌های روایی منحصر به فرد و پیرنگ‌های تاحدودی پیچیده در ساختار نمایشنامه‌ها می‌باشد که نمود آن را به عنوان مثال می‌توان در نمایشنامه ماه در مرداب (۱۳۸۵) و در قالب حذف برخی دیالوگ‌ها به دلیل انتقال به جهان ذهنیت شخصیت‌ها، مشاهده نمود. وقفه‌های کنشی و کلامی در ارتباطات میان شخصیت‌ها و عدم پیشرفت پیرنگ و روایت مثل نمایشنامه خشکسالی و دروغ (۱۳۸۷) و یا واگذاری حق انتخاب به مخاطب در قرائت یا عدم قرائت برخی از مکالمات در نمایشنامه تنها راه ممکن (۱۳۸۸)، از نمونه‌های دیگری هستند که شیوه پایانی بندگی برخی از آثار او را قابل توجه می‌سازد. این شیوه سازماندهی را می‌توان بیشتر به نوع پایان‌های منقطع مرتبط دانست. لازم به یادآوری است که اگر چه یعقوبی نیز چون بیشتر نویسندگان این دوره گرایش خاصی به سوی انواع پایان‌های باز دارد، اما این نتایج در مجموع به معنی عدم وجود پایان‌بندی‌های بسته در نمایشنامه‌های این دهه نمی‌باشد چرا که برخی از نویسندگان هم چون علیرضا نادری در نمایشنامه این قصه را ایرانیان نوشته‌اند (۱۳۸۸)، یا امیر رضا کوهستانی در نمایشنامه تجربه‌های اخیر (۱۳۸۷)، دست به تجربه چنین پایان‌هایی زده‌اند اما به دلیل عدم انتشار دیگر آثار آنها در بازه مطالعاتی حاضر، فاقد اعتبار سنجش و ارزیابی‌اند. داده‌های جداول زیر با توجه به توضیحات ارائه‌شده در خصوص کیفیت سازماندهی اطلاعات در برخی از نمایشنامه‌های مذکور و تعمیم این روش سنجش به سایر نمونه‌های برگزیده از آثار نمایشی

جدول ۳- ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی دهه اخیر نمونه دوم: محمد چرمشیر.

نام نمایشنامه	سال نگارش	سبک روایی	شیوه پایان بندی	وجه غالب در پایان بندی
آرامش در حضور دیگران	۱۳۸۱	متحصر به فرد	باز (بازگشتی)	شخصیت محور درون داستانی
آسمان روزهای برفی	۱۳۸۴	اقتباس تلفیقی (تاریخی)	باز (تعلیق)	شخصیت محور درون داستانی
حقیقتی درباره یک ماهی مرده	۱۳۸۵	خطی مونولوگ	باز (تعلیق)	شخصیت محور درون داستانی
رقص مادیان‌ها	۱۳۸۲	اقتباس خطی	بسته	رویداد محور
روایت عاشقانه از مرگ در ماه اردیبهشت	۱۳۸۲	خطی	شبه باز	رویداد محور
کیوتری ناگهان	۱۳۸۲	خطی	باز (تعلیق)	شخصیت محور درون داستانی
گذر پرنده از کنار آفتاب	۱۳۸۴	متحصر به فرد	باز (تعلیق)	رویداد محور

جدول ۴- ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی دهه اخیر، نمونه سوم: محمد رحمانیان.

نام نمایشنامه	سال نگارش	سبک روایی	شیوه پایان بندی	وجه غالب در پایان بندی
آواز قوی آنتوان چخوف	۱۳۸۳	خطی (اقتباس)	پایان باز (تعلیق)	شخصیت محور درون داستانی
پل	۱۳۸۱	تلفیقی (فرا تاریخی)	پایان باز (متقطع)	شخصیت محور برون داستانی
شهادت خوانی قدمشا مطرب...	۱۳۸۰	خطی	پایان باز (تعلیق)	موقیعت محور

جدول ۵- ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی دهه اخیر، نمونه چهارم: حمید امجد.

نام نمایشنامه	سال نگارش	سبک روایی	شیوه پایان بندی	وجه غالب در پایان بندی
بی شیر و شکر	۱۳۸۲	خطی (زیر طرح)	شبه باز	رویداد محور
پاتوق اسماعیل آقا	۱۳۸۲	ساده (خطی)	باز (تعلیق)	رویداد محور
زائر	۱۳۸۱	ساده (خطی)	بسته	رویداد محور
سر نخ	۱۳۸۱	ساده (خطی)	باز (بازگشتی)	طرح محور
گردش تابستانی	۱۳۸۰	ساده (خطی)	باز (تعلیق)	موقیعت محور
نگین	۱۳۸۲	ساده (خطی)	باز (تعلیق)	موقیعت محور

جدول ۶- ارزیابی نمونه‌های مطالعاتی دهه اخیر، نمونه پنجم: محمد یعقوبی.

نام نمایشنامه	سال نگارش	سبک روایی	شیوه پایان بندی	وجه غالب در پایان بندی
یک دقیقه سکوت	۱۳۸۹	تلفیقی فراتاریخی	باز (متقطع)	روایت محور
خشکسالی و دروغ	۱۳۸۷	پیچیده	باز (تعلیق)	موقیعت محور
ماه در آب	۱۳۸۵	پیچیده	شبه باز	شخصیت محور درون داستانی
تنها راه ممکن	۱۳۸۳	پیچیده	بسته	روایت محور

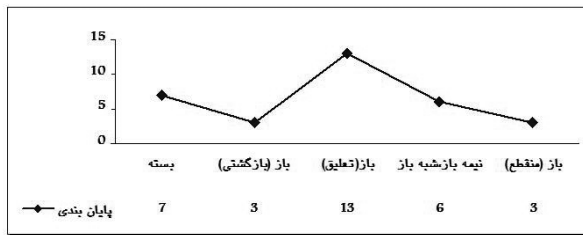
در نظر گرفت. از سوی دیگر با در نظر گرفتن خط اصلی روایت و جملات پیش‌گویانه تهمینه، به عنوان واپسین کنش کلامی، این اثر پایانی باز دارد. در نتیجه پایان‌بندی در این نمایشنامه وجهی شبه‌باز یافته است.

رحمانیان (جدول ۴)، در نمایشنامه پل از پایانی منقطع بهره می‌برد. بکارگیری عناصری خارج از پیرنگ اصلی مثل پسرک روزنامه‌فروش، دختر گل - فروش و پسر جوان با توپ بسکتبال و... جهت بستار آن موجب نوعی انقطاع در پایان‌بندی آن گردیده است. در نمایشنامه شهادت خوانی قدمشا مطرب... نیز رحمانیان نوع دیگری از پایان باز را به کار برده است. پاره پایانی نمایشنامه با خاموش شدن صدای زنان شبیه‌خوان در هیاهو و کشتار عصر مشروطه پایان می‌یابد. مجلس ناتمام می‌ماند و در نتیجه به دلیل یورش مردان، سرنوشت پیرنگ اصلی با تعلیق همراه می‌شود. همچنین در صحنه پایانی آواز قوی آنتون چخوف، خروج آرکادی و المپیا از سالن نمایش و تنها ماندن نیکیتا در صحنه که با خواندن صحنه پایانی دایی وانیا توسط او همراه می‌گردد، به بستار این نمایشنامه جلوه‌ای تعلیق محور بخشیده است.

حمید امجد (جدول ۵) در زائر، از پایانی بسته بهره می‌برد، چرا که در حقیقت مرگ برنا نقطه پایانی این نمایشنامه می‌باشد. در بی شیر و شکر، پایان‌بندی وجهی شبه باز یافته است. اگر چه خرده طرح‌ها با راه‌حلهایی موقت پایان یافته‌اند، اما نکته این که نوعی عدم قطعیت در تمامی آنها دیده می‌شود. چنان که در واپسین کنش نمایشنامه ریختن قهوه بر اشعار جابر، نه تنها فعل شعر سرودن او را ناتمام می‌گذارد، بلکه به نوعی ساختار روایی کل اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در نمایشنامه سرخ نیز، امجد با دادن سر طناب توسط شخصیت پدر به پسر، به گونه‌ای دیگر برای گره‌های افکنده در زندگی شخصیت‌ها پایانی متصور نیست. با در نظر گرفتن موقعیت مشابه برای پسر به نوعی در نمایشنامه پاره واپسین به کنش ابتدایی آن باز می‌گردد.

با توجه به ساختار روایی منحصر به فرد آثار یعقوبی (جدول ۶)، پایان‌بندی آثار او نیز تحت تأثیر این مسأله قرار گرفته است. در تنها راه ممکن یعقوبی با بکارگیری راوی، به مرور آثار نمایشنامه‌نویسی به نام مهران صوفی می‌پردازد. در نهایت نیز با اعلام تاریخ و زمان مرگ مهران صوفی، توسط راوی، نمایشنامه تنها راه ممکن پایان می‌یابد. بر این اساس این نمایشنامه دارای یک پایان بسته است. اما در نمایشنامه یک دقیقه سکوت که ساختار روایی تقریباً مشابهی با تنها راه ممکن دارد، از چنین پایانی بهره

و هم چنین اوج اغلب محورهای متفاوت آن را در پایان بندی های تعلیق محور می توان مشاهده کرد. بنابراین اگر یافته های این نمودار را به شکلی ساده تر مورد مطالعه قرار دهیم، مثلاً آن طور که در نمودار ۲ قابل پیگیری است، از مجموع ۳۲ نمایشنامه بررسی شده، بالاترین نقطه نمودار با ۱۳ نمونه، اختصاص به پایان بندی های باز با وجه غالب تعلیق دارد؛ در حالی که پایان بندی بسته تنها در ۷ نمونه قابل مشاهده اند. ۷ پایان بسته از مجموع ۳۲ مطالعاتی در مقابل ۲۵ مورد پایان های باز (مجموع انواع مختلف این شکل از پایان بندی)، خود گواه بر عدم تمایل و گرایش نویسندگان این دوره در بکارگیری پایان های بسته می باشد.



نمودار ۲ - فراوانی انواع پایان بندی ها در نمونه های مطالعاتی.

کارکرد غالب پایان بندی های نمایشی دهه اخیر

یافته ها در تحلیل کارکرد پایان بندی های نمایشنامه های این دهه نشان می دهد که بیشترین گرایش در آثار نویسندگان این دوره به سوی کارکردهای فرازبانی - رمزی - در پایان بندی آثار نمایشی می باشد (نمودار ۳). در این روش نویسنده اغلب در واپسین کنش کلامی پیرنگ، با بهره گیری از عناصری که واجد نوعی رمزگان های فرهنگی، اجتماعی میان او و خواننده در مجرای ارتباطی می باشد - مانند بکارگیری برخی اشعار و جملات و یا حتی پایان های منقطع که خود منطق دلالتی متفاوتی فارغ رمزگان نهفته در پیرنگ به ساختار اثر القاء می کنند - اثر خود را به سرانجام می رساند. به عنوان نمونه می توان به جملات پایانی شخصیت ها در نمایشنامه های بی شیر و شکر، پاتوگ اسماعیل آقا و نگین از حمید امجد، یادگار زیربان از صادقی، پل محمد رحمانیان، شکلک و خواب در فنجان خالی نغمه ثمنی اشاره کرد. وجه غالب دوم در پایان بندی نمایشنامه های این دهه، کارکرد عاطفی در بستار نمایشنامه می باشد. در این روش، نویسنده اثر خود را با واگویی های یکی از شخصیت ها به اتمام رسانده و پایان بندی خود را معمولاً به پيامی می سپارد که در جملات نهایی او نهفته است. نمود این کارکرد را به طور مشخص در اغلب آثار چرمشیر مثل آسمان روزهای برفی، آرامش در حضور دیگران، رقص مادیان ها، کبوتری ناگهان، گذر پرند از کنار آفتاب و همچنین در آواز قوی آنتوان چخوف نوشته محمد رحمانیان می توان مشاهده نمود.

کارکرد سوم در واپسین کنش کلامی نمایشنامه های این دهه، نیز اختصاص به وجه ایجابی دارد. در این قالب نویسنده فارغ از

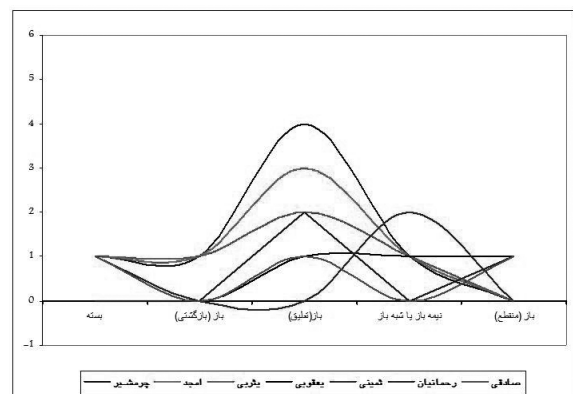
نمی گیرد. یعقوبی در این نمایشنامه از یک پایان باز، با ویژگی منقطع بهره برده است. چرا که کنش نهایی در این نمایشنامه به واسطه ورود یک عامل خارجی (صدا) که اشاره به مرگ نویسنده دارد، ناتمام می ماند. به همین ترتیب او در خشکسالی و دروغ در تجربه ای دیگر، از پایان باز تعلیقی بهره می برد. خروج میتر از دفتر حقوقی امید و باقی ماندن دفترچه قدیمی امید و خاطرات گذشته او، موجب نامشخص ماندن سرنوشت امید در ارتباط با آلا و در نتیجه واجد باز بودن پایان و تعلیق محور بودن آن است.

جمع بندی و تحلیل یافته ها

در این بخش مجموعه یافته های موجود مورد ارزیابی قرار گرفته اند؛ به این معنا که بر اساس دو شاخص «تنوع در پایان بندی» و «وجه غالب پایان بندی» ها، نتیجه گیری حاصل شده است.

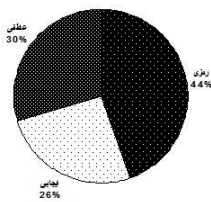
تنوع پایان بندی

بر اساس آنچه از مطالعه پیرنگ نمایشنامه های این دهه قابل فهم است و نیز البته بنا بر مطالعه عوامل مؤثر بر ساختار و پیشرفت سطوح روایی پیرنگ، یافته های تحقیق نشان می دهد (نمودار ۱) که از مجموع ۷ نمایشنامه مورد بررسی از چرمشیر و ۶ مورد مطالعاتی از امجد و نیز ۵ نمونه از چیستا یثربی به ترتیب ۴، ۳ و ۲ مورد پایان بندی هایی همراه با تعلیق و پایان های نیمه باز، بسته و - از نوع بازگشت پذیر هرکدام یک مورد - به کار برده شده اند. به همین ترتیب از مجموع ۴ نمایشنامه یعقوبی و ۳ نمایشنامه قطب الدین صادقی در هرکدام ۱ پایان منقطع، ۱ پایان بسته و ۱ پایان باز همراه با تعلیق دیده می شود با این تفاوت که ۱ مورد پایان نیمه باز نیز در آثار یعقوبی مشاهده می گردد. از مجموع ۳ اثر منتشر شده از ثمنی، ۲ مورد پایان های شبه باز و یک مورد پایان بسته و هم چنین از ۳ اثر رحمانیان یک پایان منقطع و دو پایان بندی همراه با تعلیق در فرجام پیرنگ به کار گرفته شده اند.



نمودار ۱ - مقایسه راهکارهای پایان بندی در نمونه های مطالعاتی.

در نتیجه چنان که در نمودار ۱ نیز مشهود می باشد، تراکم محورهای مختلف در این الگوی عینی، به طرز قابل توجهی متمایل به پایان بندی باز می باشد. در عین حال، نقطه تراکم این نمودار



نمودار ۳- کارکرد غالب نمایشی در نمونه‌های مطالعاتی.

رمزگان‌های فرهنگی، اجتماعی، کارکرد نهایی اثر خود را اغلب به ویژگی‌های اخباری پیام خود قرار می‌دهد. این شکل از کنش‌های کلامی بیشتر در پایان‌های بسته قابل مشاهده می‌باشد که البته در قیاس با دو کارکرد دیگر، نویسندگان محدودتری به این شکل از پایان‌بندی‌ها پرداخته‌اند. نمونه این موارد را در آثار یعقوبی و همچنین برخی از آثار یثربی مثل جریره می‌توان مشاهده نمود.

نتیجه

نمایشی قرار گرفته است، نمایشنامه‌نویسی این دهه اغلب معطوف به تجربه‌هایی از نوع پایان‌های ناتمام، نیمه‌تمام و یا کاملاً باز بوده که در عین حال واجد شباهت‌های ساختاری قابل توجهی میان این آثار می‌باشد. بر این اساس، علیرغم وجود تمایل به تجربه‌گرایی در سایر اجزای درام، این مسأله نشان‌گر نوعی تکرار و توقف در الگوهای بکارگیری بستار و در عین حال عدم توجه به این تکرار در پایان‌بندی نمایشنامه‌های این دهه می‌باشد.

با ارزیابی داده‌های نمایشی دهه هشتاد ایران، برحسب آنچه که در جداول و نمودارها ارائه شده، وجهی از گرایش به تجربه‌گرایی در سطوح مختلف ساختار درام مشاهده می‌گردد. بازتاب این گرایش عمده را می‌توان در سبک‌های روایی نمایشنامه‌نویسان متأخر ایران و نوآوری موجود در شیوه‌های نگارشی آنها مشاهده کرد. از سویی دیگر یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که با وجود الگوها و موضوعات متفاوتی که دست مایه خلق آثار

پی‌نوشت‌ها

۲۲ این مسأله 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 می‌باشد. شکندر برای مورد اول از نمایشنامه‌های خوش‌ساخت یاد می‌کند مثل اورستیا، و برای مورد دوم به مراد/ ساد و آثار بکت اشاره می‌کند.

23 Simple (Linear).

24 Combination Narrative.

۲۵ شکندر در تبیین زمان در وقوع رویداد در درام قائل به تقسیماتی است که عبارتند از: زنجیره‌ای، دوری، محصور و زمان واقعی که این تقسیم‌بندی به نوع یاری‌گر تقسیم‌بندی روایت در درام می‌تواند باشد.

26 Anti-Historical.

27 Meta-Historical.

28 Mythical.

29 Sophisticated (Unique).

۳۰ 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 اساس خوانش نگارندگان انجام پذیرفته است.

31 Suspended.

32 Interrupted.

33 Reflexive.

34 Semi-open.

35 Pseudo-Open.

36 Situation-Oriented.

37 Character-Oriented.

1 Manfred Pfister.

۲ در مجموعه شاخص‌های تحلیلی در این پژوهش، بنا بر ضرورت موارد مطرح شده و با توجه به محورهای تحقیق، برخی تعاریف عملیاتی توسط نویسندگان ارائه و به کار برده خواهد شد.

3 Poetics.

4 Post-Aristotelian.

5 Aelius Donatus.

6 De Comoedia et Tragoedia.

7 Protasis.

8 Epitasis.

9 Catastrophe.

10 Julius Caesar Scaliger (1558-1484).

11 Lysis.

12 Peripeteia.

13 Anagnorisis.

14 Inursio.

15 Solutio.

16 Gustav Freytag (1895-1816).

17 Die Technik des Dramas.

18 J. Hillis Miller.

19 Toolan.

20 Ending Strategies.

21 Ending Point.

چرمشیر، محمد (۱۳۸۲)، کبوتری ناگهان، نیلا، تهران.
 چرمشیر، محمد (۱۳۸۹)، گذر پرده از کنار آفتاب، نیلا، تهران.
 ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، روایت داستانی: بوطیقای معاصر،
 ترجمه ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران.
 رحمانیان، محمد (۱۳۸۷)، آواز قوی آنتون چخوف، روشنگران و
 مطالعات زنان، تهران.

رحمانیان، محمد (۱۳۸۲)، پل، دفتر نمایش های مذهبی، تهران.
 رحمانیان، محمد (۱۳۸۴)، شهادت خوانی قدمشاد مطرب در طهران،
 نیلا، تهران.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، ارسطو و فن شعر، امیرکبیر، تهران.
 شکتر، ریچارد (۱۳۸۶)، نظریه اجرا، ترجمه مهدی نصرالله زاده، سمت،
 تهران.

فورتیر، مارک (۱۳۸۷)، نظریه در تئاتر، ترجمه علی ظفرقهرمانی نژاد،
 سمت، تهران.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، نظریه و تحلیل درام، ترجمه مهدی نصرالله زاده،
 مینوی خرد، تهران.

فیاضی کیا، محمد مهدی (۱۳۹۰)، تحلیل پیرنگ در سریال های تاریخی
 تلویزیون ایران در دو دهه ی اخیر، با تمرکز بر آثار داوود میرباقری،
 پایان نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر مصطفی مختاباد و
 مشاوره دکتر محمد جعفر یوسفیان، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه
 تربیت مدرس، زمستان ۱۳۹۰.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰)، در جستجوی نشانه ها، ترجمه لیلا صادقی و تینا
 امرالهی، نشر علم، تهران.

کوهستانی، امیر رضا (۱۳۸۷)، تجربه های اخیر، نی، تهران.
 مارتین، والاس (۱۳۸۹)، نظریه های روایت، ترجمه محمد شهباء، هرمس،
 تهران.

نادری، علیرضا (۱۳۸۸)، این قصه را ایرانیان نبشته اند، نمایش، تهران.
 هالیول، استیون (۱۳۸۸)، پژوهشی درباره فن شعر ارسطو، ترجمه
 مهدی نصرالله زاده، مینوی خرد، تهران.

یثربی، چیستا (۱۳۹۰)، پری خوانی عشق و سنگ، سوره مهر، تهران.
 یعقوبی، محمد (۱۳۸۸)، تنها یک، افراز، تهران.

یعقوبی، محمد (۱۳۸۷)، خشکسالی و دروغ، افراز، تهران.

Barker, C (2004), The SAGE Dictionary of Cultural
 Studies, SAGE publication, London.

James, Henry (1981), the Art of Fiction in the Portable
 of Narrative, Penguin Books, New York.

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

Sidnell, Michael (1991), Sources of Dramatic Theory,
 Cambridge University Press, New York.

Toolan, Michael (1988), Narrative: a critical Linguistic
 introduction, Routledge, London.

38 Event-Oriented.

39 Narrative-Oriented.

40 Closed-End.

41 Open-Ended.

42 Viktor Shklovsky.

۴۳ در همین راستا نگاه کنید به نظریه اجرا، ریچارد شکتر، ترجمه مهدی
 نصرالله زاده، صفحه ۵۳.

44 Life-Rhythms.

45 Meta-Historical

۴۶ به این معنی که در این نمایشنامه ساختار زمانی و تاریخی روایت
 پیرنگ در دو جهت متضاد در حرکت است. شخصیت آقا عمه از زمان
 حال به سمت گذشته حرکت می کند (و او به عصر مشروطه باز می گردد)
 در حالی که در جهان روایی و حرکت غالب شخصیت ها زمان، سیر
 تاریخی خود را دارد.

فهرست منابع

ارسطو (۱۳۸۷)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، امیرکبیر،
 تهران.

اسلین، مارتین (۱۳۹۰)، دنیای درام، ترجمه محمد شهباء، هرمس، تهران.

امجد، حمید (۱۳۸۹)، بی شیر و شکر، نیلا، تهران.

امجد، حمید (۱۳۸۷)، پاتوغ اسماعیل آقا، نیلا، تهران.

امجد، حمید (۱۳۸۲)، زائر، نیلا، تهران.

امجد، حمید (۱۳۸۴)، نگین، نیلا، تهران.

امجد، حمید (۱۳۸۱)، گردش تابستانی، نیلا، تهران.

امجد، حمید (۱۳۸۴)، نگین، نیلا، تهران.

بارت، رولان (۱۳۸۷)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها، ترجمه
 محمد راغب، فرهنگ صبا، تهران.

پولتی، ژرژ (۱۳۸۳)، سی و شش وضعیت نمایشی، ترجمه عباس بیاتی،
 سروش، تهران.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۲)، درآمدی نقادانه-زبان شناختی بر روایت،
 ترجمه ابوالفضل حرّی، علمی فرهنگی، تهران.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۸)، اسب های آسمان خاکستر می بارند، نی، تهران.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۰)، خواب در فنجان خالی، نی، تهران.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۵)، شکلک، نی، تهران.

چرمشیر، محمد (۱۳۸۴)، داستان دور و دراز و فراموش نشدنی و
 سراسر پند و اندرز سفر سلطان بن سلطان و خاقان ابن خاقان به دیار
 فرنگ به روایت مرد مشکوک، نیلا، تهران.

چرمشیر، محمد (۱۳۸۹)، حقایق درباره یک ماهی مرده و آسمان
 روزهای برفی، نیلا، تهران.

چرمشیر، محمد (۱۳۸۲)، کبوتری ناگهان، نیلا، تهران.

چرمشیر، محمد (۱۳۸۸)، رقص مادیان ها، نی، تهران.

چرمشیر، محمد (۱۳۸۸)، روایت عاشقانه از مرگ در ماه اردیبهشت، نی،
 تهران.