نشریه علمی- پژوهشی
پژوهشنامه ادبیات تعلیمی
سال سوم، شمارهٔ یازدهم، پاییز ۱۳۹۰، ص ۱۳۴- ۱۱۱

پایان‌بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی

دکتر علی محمّدی*- آرزو بهاروند**

چکیده:

به طور کلی کنش روایتی یک داستان را می‌توان بین دو وضعیت آغازین و پایانی در نظر گرفت. با وجود اهمیتی که دو عنصر آغاز و پایان به‌ویژه در مباحث داستان‌نویسی مدرن دارند، در مقالات و گفتارهای مربوط به داستان‌نویسی فارسی تقریبا هیچ‌گونه توجهی به این موضوع نشده است. در این میان گفت‌وگو دربارهٔ پایان‌بندی داستان به طور کلی نسبت به گفتارهایی که آغاز روایت را مورد بررسی قرار داده است، بیشتر مورد غفلت واقع شده است. پایان‌بندی در حوزه‌های مختلف هنر، از سینما گرفته تا موسیقی و نقاشی و معماری تا برسد به داستان و شعر، به‌طور طبیعی مورد توجه هنرمند بوده است؛ اما در حوزهٔ نظریه‌های نقد، اگرچه اصطلاح پایان‌بندی، اصطلاحی کهنه و قدیمی به شمار نمی‌آید، در گفتارها و مقالات فارسی، خصوصاً در حوزهٔ داستان و روایت، تقریبا هیچ مقالهٔ مستقلی را نمی‌توان یافت که به مقولهٔ پایان‌بندی پرداخته باشد؛ در حالی که در میان مقالات جهانی، خصوصاً در زمینهٔ ادبیات، موضوع

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان mohammadiali2@yahoo.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان arezoobaharvand@gmail.com

تاریخ وصول ۹۰/۶/۱ تاریخ پذیرش ۹۰/۸/۲۵

پایان‌بندی، جزو مباحث رایج و گستردهٔ نقد داستان است. بسیاری از شاهکارهای منظوم و منثور ادب فارسی جنبهٔ تعلیمی دارند؛ به این معنا که هدف اصلی گوینده از داستان، بیان نتیجه است و ارتباط منطقی و تنگاتنگی میان داستان و نتیجه‌ای که از آن گرفته می‌شود، برقرار است. در نوشتار حاضر، بررسی این عنصر در روایت کلاسیک(قصّه، حکایت، افسانه) و داستان مدرن و پیوند آن با پیرنگ داستان مورد توجه قرار گرفته است و تلاش شده است سیر تاریخی این عنصر و تحولات معنایی آن از منظر دیدگاه‌های مختلف منتقدان مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی:

پایان‌بندی، روایت، متون فارسی، نقدادبی.

مقدمه:

بحث و بررسی در زمینهٔ روایت‌شناسی(narratetology)، از آن‌جا آغاز شد که منتقدان، آثار ادبی را با بهره‌گیری از مطالعات شکل‌شناسانه و ساخت‌گرایی مورد بررسی قرار دادند. از آن‌جا که در مطالعات ساختارگرایی و ساختارشناسی، کل و جزء متن مورد توجه منتقدان ادبی قرار گرفت، دسته‌بندی و نام‌گذاری همهٔ اجزا و عناصر روایت و داستان، اهمیت قابل توجهی پیدا کرد. بنابراین در تحلیل روایت علاوه بر عناصری مانند زمان، تکرر و سیر مشخص؛ سرعت، آغاز، پایان و ارتباط آن‌ها با سایر عناصر دیگر، اهمیت یافت. در اغلب روایت‌ها، داستان با وضعیت پایدار و متعادل آغاز می‌شود. سپس با ورود به بخش میانی، تعادل آن به هم می‌خورد تا زمانی‌که در پایان داستان دوباره تعادل برقرار شود. لباو (William Labov) بر اساس روایت‌های شفاهی انگلیسی سیاه‌پوستان نیویورک، الگویی شش مرحله‌ای از ساخت روایت به دست می‌دهد که عبارت است از:

۱- چکیده: بدین مفهوم که به‌طور خلاصه، موضوع داستان چیست؟

۲- زمینه‌سازی: چه‌کسی/ چه‌کسانی/ کی و کجا در پی ایجاد حادثه یا دفع آن هستند؟

۳- کنش گره‌افکن: چه اتفاقی افتاد و پس از آن چه خواهد شد؟

۴- ارزیابی: روایت چرا و چه‌قدر جالب است؟

۵- نتیجه و گره‌گشایی: در پایان چه شد؟

۶- پایانه: روایت به پایان رسیده و حال به موقعیت حاضر باز می‌گردیم» (نجفی بشردوست، با اندکی تصرف، ۱۳۸۲: ۲۹).

در حقیقت در روایت‌شناسی نوین کوشش شده است ارتباط هر عنصر با عناصر دیگر و جوانب زیباشناختی و معناشناختی این عناصر مورد ارزیابی قرار گیرد. همان‌گونه که متز (Christian. Metz) می‌گوید: «روایت پی‌رفتی از رخدادهای بسته نیست، بلکه پی‌رفتی بسته از رخدادهاست» (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۴۱).

تأمل در آغاز و انجام روایت تأثیر چشم‌گیری در شناخت و فهم مخاطب از کلیت اثر دارد. بررسی سیر تطور عنصر روایی پایان‌بندی می‌تواند در تشخص متون از این دیدگاه راه‌گشا باشد و چشم‌اندازی تازه را به روی مخاطب بگشاید.

زمینهٔ معنایی بسیاری از متون ادبیات فارسی را آموزه‌های تعلیمی رقم می‌زند که یا در پایان داستان به آن برمی‌خوریم و یا از فحوای کلام در نظر مخاطب برجسته می‌شود. توجه به پایان داستان در بسیاری از شاهکارهای ادبیات ما عامل مهمی در شناخت شاخصهٔ سبکی دانسته می‌شود. در کنار حاکم بودن جنبهٔ تعلیمی بر غالب متون ادبیات ما، در برخی از آثار، علاوه بر بیان معانی مورد نظر مؤلّف، به نفس داستان‌پردازی نیز توجه نشان داده شده است و مقصود راوی صرفاً نتیجه‌گیری نیست. در این پژوهش ضمن یادکرد سیر تاریخی عنصر پایان‌بندی و بیان نظریات گوناگون، بررسی این عنصر و برجستگی آن نیز در میان متون نشان داده می‌شود.

پایان‌بندی در داستان‌های کلاسیک

ارسطو نخستین نظریه‌ها را در مورد طرح داستان، در کتاب «بوطیقا» آورده است که به طرح کامل ارسطویی معروف شده است. ارسطو طرح داستان را شامل آغاز، انجام و پایان می‌داند. آغاز و پایان وابستگی زیادی به‌هم دارند؛ به‌طوری‌که وجود هر کدام بدون دیگری متصوّر نیست. «در انجیل به روایت توما می‌خوانیم که روزی مسیح با حواریون قدم می‌زد. از او پرسیدند که پایان ما چگونه است؟ مسیح رو کرد به آن‌ها و پرسید: مگر دربارهٔ آغاز زندگی‌تان چیزی می‌دانید که می‌خواهید پایانش را بدانید؟ اگر جایی آغازی در کار باشد پایانی هم هست. خوش‌بخت کسی است که در آغاز راهی ایستاده باشد و پایانش را بداند و احساس مرگ نکند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۱۵).

نخستین پژوهش‌های ساختاری قصّه‌ها را ولادیمیر پراپ (Vladimir.Propp) در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» انجام داد. پراپ در این کتاب برای قصّه‌های پریان، ساختاری کلی و یکسان ارائه داد. او پس از مشخص کردن تعداد حرکت‌های قصّه‌ها، ترکیب حرکت‌ها را به صورت‌های گوناگون بیان کرد؛ برای نمونه ممکن است یک حرکت به دنبال حرکت دیگر آید و یا حرکت جدید پیش از پایان حرکت اوّل آغاز شود؛ هم‌چنین ممکن است یک داستان به نوبهٔ خود قطع شود و یا دو حرکت پایان مشترکی داشته باشند. پراپ نمودار این حرکت‌ها را، که به گونه‌ای هر کدام بیانگر عنوان خود هستند، به‌خوبی ترسیم می‌کند. پس از ولادیمیر پراپ، منتقدان بسیاری در زمینه‌های مختلف، مانند ادبیات، فلسفه، تاریخ و... به بررسی روایت و داستان پرداختند.

پراپ قصّه را این‌گونه تعریف کرده است: «از لحاظ ریخت‌شناسی، می‌توان قصّه را اصطلاحاً آن بسط و تطوّری دانست که از شرارت یا کمبود و نیاز شروع می‌شود و با گذشت از خویش‌کاری‌های میانجی به ازدواج، یا به خویش‌کاری دیگری که به‌عنوان سرانجام و خاتمهٔ قصّه به‌کار گرفته شده‌است، می‌انجامد» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۸۳).

در داستان‌های کلاسیک هنگامی‌که حادثه به نقطهٔ اوج می‌رسد، کشمکش به سود

یک نفر پایان می‌پذیرد و داستان به تعادل می‌رسد. رسیدن به تعادل، وجه مشترک داستان‌های کلاسیک است؛ چراکه پیرنگ این داستان‌ها در پایان به قطعیت می‌انجامد. در داستان‌های کهن شخصیت‌ها یا سیاه هستند یا سفید. حد وسطی وجود ندارد. شخصیت‌های این داستان‌ها ایستا هستند و تا پایان داستان به یک صورت باقی می‌مانند؛ به عنوان مثال، در قصّه‌ها، دیو و یا فرشته به همان سرشت قبلی خود باقی می‌مانند و شخصیت‌های داستان اگر هم تغییر یابند، این تغییر به‌صورت ناگهانی است. این برخلاف روند داستان است که تغییر و تحول شخصیت‌ها در آن به‌صورت تدریجی صورت می‌گیرد. «در پایان قصّه‌ها، نتیجه‌گیری، پند و اندرز و نکته‌های اخلاقی به‌طور آشکار و مستقیم از زبان قصّه‌گو بیان می‌شوند؛ اما در داستان اگر نتیجه‌گیری و یا پیام اخلاقی و... باشد، به‌صورت غیرمستقیم و نهفته به خواننده و مخاطب منتقل می‌شود. اساساً قصّه متنی مستقیم‌گو و داستان متنی غیرمستقیم‌گو به‌شمار می‌رود» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۹: ۸۲).

قصّه‌های پریان و داستان‌های فانتزی از این ویژگی برخوردارند. داستان‌ها به اعتبار مضمون، دارای پایان‌های متفاوتی هستند؛ در داستان‌های فانتزی به سبب وجود دو قطب مثبت و منفی، تحول شخصیت‌ها نمود چندانی ندارد. برخی از نویسندگان این داستان‌ها همیشه می‌خواسته‌اند به یک پرسش اساسی، که ذهن انسان را درگیر کرده، پاسخ دهند. در برخی از داستان‌ها نیز پایان قطعی برای آن‌ها تصور نشده‌است. انواع پایان‌بندی در داستان‌های فانتزی عبارتند از: «پایان مبهم، پایان غیرمنتظره، پایان غم‌انگیز، پایان شاد، پایان برگشتی، پایان مأموریتی و پایان کیفری» (محمّدی، ۱۳۷۸: ۲۵۰).

در داستان‌های کلاسیک فرمول‌های آغازین و پایانی شباهت‌های بسیاری با هم دارند، چرا که هم در آغاز و هم در پایان همه چیز دوقطبی است؛ برای مثال همان‌طور که در آغاز با «یکی بود یکی نبود» روبرو هستیم در پایان، فرمول‌های «دروغ و راست، بالا و پایین، دوغ و ماست؛ یعنی آن وضعیتی که دلالت دارد بر ساختار اندیشه‌ای اسطوره‌ای

حاکم بر قصّه‌ها» را داریم (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۷) که این فرمول‌ها امروزه بیشتر به ضرب‌المثل تبدیل شده‌اند؛ یعنی همان‌طور که در آغاز با «بود و نبود» (زمان بی‌زمانی) سر و کار داریم در پایان نیز با «قصّهٔ ما به سر رسید کلاغه به خونه‌ش نرسید» روبرو هستیم.

شیوهٔ داستان در داستان

بسیاری از داستان‌های کلاسیک به‌شیوهٔ داستان در داستان تألیف شده‌اند. شیوهٔ موزاییکی (حکایت در حکایت) را در آثار بزرگی همچون «مثنوی معنوی»، «کلیله و دمنه»، «سندبادنامه»، «هزارویک شب» و بسیاری از روایت‌های ایرانی و هندی می‌بینیم. در این حکایت‌ها داستان‌های اصلی به داستان‌های فرعی تقسیم می‌شوند و داستان‌های فرعی نیز به نوبهٔ خود به داستان‌های اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند و این روند ادامه می‌یابد؛ به‌طوری‌که نویسنده همواره شاخهٔ فرعی را ترجیح می‌دهد و گاهی تشخیص شاخهٔ اصلی دشوار می‌نماید. «این شگرد، که داستان دومی در دل داستان اوّلی گنجانده می‌شود، درج نام دارد» (تودورف، ۱۳۸۸: ۴۹). همان‌طور که می‌دانیم این ویژگی، خاص این‌گونه داستان‌هاست و نمی‌توان آن را از دلایل ضعف پیرنگ به‌حساب آورد. شیوهٔ داستان در داستان، شیوه‌ای کاملاً شرقی است که در «هزارویک شب»، که یکی از مهم‌ترین متون شرق در غرب است، استفاده شده است و در ادبیات اروپا نیز راه یافته است؛ همانند «قصّه‌های کانتر بوری» از جفری چاسر و «قصّه‌های دکامرون» از بوکاچیو. در «هزار و یک شب» ضمن استفاده از شیوهٔ درونه‌گیری، داستان‌ها با زنجیره‌سازی به یکدیگر مربوط می‌شوند. «مفهوم بازگشت دوری که پایان را به آغاز ربط می‌دهد شاید ریشه در طبیعت داشته باشد (روزها و فصل‌ها و سال‌ها که الگویی را برای مفاهیمی همچون مرگ و تولد دوبارهٔ آدمی رقم می‌زند). آدم‌های «هزار و یک شب» گرفتار وسوسهٔ قصّه‌اند. هزار و یک شب جار نمی‌زند: «یا پول یا زندگی‌ات» بلکه می‌گوید: «یا داستان یا زندگی‌ات». در داستان «هزارویک شب» اگر شهرزاد دیگر داستانی تعریف

نکند؛ یعنی فقدان روایت برابر با مرگ است (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۸۱). در این‌گونه داستان‌ها هر روایتی به روایت دیگر ارجاع می‌کند و این روند با سلسله‌ای از انعکاس‌ها ادامه می‌یابد و تنها با مکرر شدن می‌تواند به پایان برسد؛ یعنی با خود در برگیری [یعنی آن‌گاه که تصویر خودمان را منعکس می‌کند] (همان: ۲۸۴). در حقیقت در داستان‌هایی که به شیوهٔ داستان در داستان هستند، هر قصّه با ابیاتی که در پایان آن به‌عنوان ابیات نتیجه‌گیری می‌آیند، به قصّهٔ بعدی پیوند می‌خورد. برای پایان داستان‌های کلاسیک، اصطلاح «بستار» و «پایان بسته» به کار برده می‌شود. نمونهٔ این آثار رمان‌های جین آستین و چارلز دیکنز است. در متون کلاسیک، نویسنده به‌عنوان شخصی صاحب امتیاز و اقتدار تام، شناخته می‌شود: «فردی مقدس» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۰).

پایان‌بندی در داستان‌های مدرن

روایت‌شناسی که با پژوهش‌های پراپ، تودورف، بارت و گرماس آغاز می‌شود با ژرار ژنت به اوج خود می‌رسد. البته روایت‌شناسی پساکلاسیک تا حدودی از ساختارگرایی گسست می‌یابد.

یکی از موضوعات بحث‌برانگیز، که به روایت‌شناسی جدید سمت‌وسو داده، توجه به پایان آثار ادبی است. تا پیش از قرن نوزدهم صدای نویسنده تنها صدای قابل شنیدن از آثار بود و خواننده، فردی منفعل بود که هیچ‌گونه نقشی در تعیین معنی اثر نداشت و در واقع انتظارات خواننده پیش از آن‌که از متن برآورده شود متن به پایان می‌رسید و خواننده به هیچ صورتی با متن درگیر نمی‌شد. «حضور مؤلف در مطالعات ادبی تؤام با استبداد است؛ زیرا این حضور، صداهای متباین را برنمی‌تابد و در واقع خود را در مقام منشأ معنا به خواننده تحمیل می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۰). در نیمهٔ قرن بیستم و در سال ۱۹۶۰ که مقالهٔ رولان بارت با عنوان «مرگ مؤلف» منتشر شد، مخاطب ارزش و اعتبار یافت. «خوانندگان، همانا تولیدکنندگان معنا و مفهوم هستند و بنابر گفتهٔ ولفگانگ آیزر

این خواننده است که معنا را به وجود می‌آورد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۱). بارت در آخرین جملهٔ مقاله‌اش این‌گونه می‌نویسد: «تولد خواننده می‌بایست به بهای مرگ مؤلف تمام شود» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۳). در رمان مدرن، ایدئولوژی داستان در صفحهٔ آخر به پایان نمی‌رسد. نمونهٔ این‌گونه رمان، «بیداری فینگان‌ها» اثر جیمز جویس و «مسخ» کافکا است. در این‌گونه داستان‌ها خواننده در تعیین معنای اثر مشارکت فعال دارد و دیگر مصرف کنندهٔ صرف صدای نویسنده نیست. درست است که مؤلف اثر را می‌آفریند اما خواننده نیز بار دیگر اثر را به گونه‌ای تازه می‌آفریند و اوست که بر اثر، نقطهٔ پایانی را می‌گذارد.

در آثار کلاسیک، متن با یک وضعیت متعادل آغاز می‌شود و پس از اوج و فرودهای متعدد و به‌هم خوردن تعادل، در نهایت دوباره به تعادل می‌رسیم. «کریستین متز در زبان سینما هنوز اسیر آن خوش‌خیالی‌های نخستین بود و می‌پنداشت که با روش بررسی ساختاری متن، به معنا دست می‌یابد. از این رو تماشاگر را به کاشف تقلیل می‌داد و نمی‌پذیرفت که او آفرینندهٔ معناهاست» (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۱۱-۲۱۲)؛ اما منتقدان نقد ادبی جدید بر این باورند که متن حتماً با رسیدن به تعادل به پایان نمی‌رسد و در بسیاری از داستان‌ها خواننده با روبرو شدن با ابهام و طرح پرسش با متن درگیر می‌شود. هم‌چنین اثر به‌طور قطع نباید با وضعیت تعادل آغاز شود و روایت ممکن است بی‌نهایت پایان داشته باشد.

از آن‌جایی‌که روایت همهٔ جنبه‌های زندگی انسان را در برمی‌گیرد، بسیاری از دانشمندان علوم روان‌شناسی و جامعه‌شناسی نیز به روایت و مسألهٔ پایان توجه نشان داده‌اند، که یادکرد نظریه‌های آن‌ها در این مورد اهمیت موضوع و توجه به آن را دوچندان خواهد کرد.

روایت و مفهوم پایان‌بندی در جامعه‌شناسی و روان‌شناسی

«آنچه دریافت ما را از آغاز و پایان شکل می‌دهد، مفاهیم کلی زندگی و جامعه و جهان

است» (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۳). نکتهٔ مهمی که در روایت اهمیت دارد این است که ایدئولوژی‌های یک جامعه در آن نهفته است. اگر ما از یک وضعیت به وضعیت دیگر برویم و زمان و مکان متحول شود، روایت رخ داده است. جامعه‌شناسی، علمی است که با تأکید بر اکنون و حضور به بررسی توالی رویدادها می‌پردازد. جامعه‌شناسی بیش از هر چیز با روایت‌ها سروکار دارد. نظریهٔ طبقاتی مارکس مبتنی بر این نظر است که «تاریخ جوامعی که تا کنون موجود بوده‌اند، تاریخ نبردهای طبقاتی است» (کوزر، ۱۳۸۶: ۸۱). مارکس ستیزه و ستیزه‌جویی را به‌عنوان نیروی محرک تاریخ نهایی و نهانی سراسر تاریخ می‌نگرد: «روابط تولیدی بورژوایی، فرجامین صورت تنازع در فراگرد اجتماعی تولید است. هرگاه که این آخرین نوع روابط تولید متنازع از سوی پرولتاریای پیروز برانداخته شود، ماقبل تاریخ جامعهٔ بشری به پایان خواهد رسید و اصل دیالکتیکی، که بر تکامل پیشین بشر حاکم بود، دیگر از عمل‌کرد باز خواهد ایستاد و در روابط انسان‌ها، هماهنگی جانشین ستیزهٔ اجتماعی خواهد شد» (همان: ۹۳). والاس مارتین در کتاب «نظریه‌های روایت» ارتباط روایت با مفاهیم جامعه‌شناسی را در این نکته می‌داند که تا زمانی که عدم تعادل هست روایت نیز وجود دارد، ولی در وضعیت سکون و آرامش که همهٔ خواسته‌ها برآورده می‌شوند، دیگر تاریخ و روایت وجود نخواهد داشت؛ «به همین دلیل کارل مارکس می‌گفت که با پیدایش جامعهٔ بی‌طبقه، تاریخ و احتمالاً روایت به پایان خواهد رسید. عمل روایت هنگامی آغاز می‌شود که نظم جهان به هم بخورد یا لازم افتد که منشأ و ساختار جهان تبیین شود، و هنگامی پایان می‌پذیرد که نیاز یا خواستهٔ نخستین برطرف شود» (همان: ۷۰-۷۲).

اما پیوند روایت و پایان‌بندی با دانش روان‌شناسی را باید در شیوه‌های قصّه‌درمانی و آزمون‌های فرافکن جست‌وجو کرد. امروزه قصّه‌درمانی به‌عنوان یکی از شاخصه‌های علم روان‌شناسی تثبیت شده است. «نباید دیدگاه روان‌شناختی منتقدانی نظیر نورمان هالند (Norman Holland) و دانیل بلیک (Daniel Bleich) را در مورد ادبیات

نادیده گرفت. آن‌ها معتقدند که انسان‌ها در خواندن یک اثر هنری خود را درک می‌کنند و به شناسایی خود می‌پردازند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۲۰). از آن‌جا که داستان فضای آزادی برای عمل کردن به حساب می‌آید، یکی از روش‌هایی که در قصّه‌درمانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، آزمون تکمیل کردن قصّه‌های نیمه‌تمام است؛ در این روش کودکان به سمت تعارض‌های خودشان می‌روند و به‌طور ناهوشیار از راه‌حل‌هایی برای رویارویی با مشکلات و فایق آمدن بر ناکامی‌های خود بهره می‌گیرند. روش تکمیل کردن قصّه‌های ناتمام، تکمیل جملات و تداعی کلمات در کنار آزمون‌های اندریافت موضوع «TAT» رورشاخ، از رایج‌ترین آزمون‌های فرافکن هستند. در آزمون رورشاخ، «آزمایش‌شونده را وادار می‌کنند تا بدون هیچ قید و شرط، آنچه را که تصاویر بی‌شکل در ذهن او به وجود می‌آورند بیان کند. بدین ترتیب که از او می‌پرسند: این چیست؟ این به چه چیزی شبیه است؟ این شما را به فکر چه چیزی می‌اندازد؟ آزمودنی باید متقاعد شود که اولاً همهٔ پاسخ‌های او خوب است، ثانیاً می‌تواند با آزادی کامل یک یا چند چیز ببیند» (گنجی، ۱۳۸۹: ۲۵۷).

به طور کلی ویژگی آزمون‌های فرافکن این است که فرد به بیان دنیای شخصی خود می‌پردازد. در آزمون اندریافت موضوع نیز «آزمودنی خود را با قهرمان اصلی داستانی که می‌سازد، همانند می‌کند. او به قهرمان داستان، نگرش‌ها، هیجان‌ها و رفتارهایی نسبت می‌دهد که در واقع خودش صاحب آن‌هاست» (همان: ۲۶۶).

پایان‌بندی در حکایت‌ها و داستان‌های کلاسیک و مدرن ادبیات فارسی

داستان‌های صوفیانه، تعلیمی و اخلاقی

بسیاری از حکایت‌های متون ادب کلاسیک فارسی مانند «گلستان» و «بوستان» با محتوای اخلاقی و تربیتی پی‌ریزی می‌شوند و اهداف تعلیمی‌ای را دنبال می‌کنند که مخاطب انتظار آن را دارد. آغاز، میانه و پایان این قصّه‌ها و تمثیل‌ها دارای انسجام و

وحدت موضوعی است. به طور کلی در این گونه حکایت‌ها بـا دو وضـعیت آغـازین و نهایی سروکار داریم که در آن‌ها داستان با وضـعیت عـدم تعـادل آغـاز مـی‌شـود و بـه وضعیت کمال می‌انجامد. مشخصهٔ بارز حکایت‌هـای تعلیمـی و عرفـانی ادب فارسـی، کوتاهی و صراحت بیان آن‌هاست که از وحدت موضوعی برخوردار است؛ به این معنـا که پایان این حکایات درست در راستای اهداف از پیش تعیین شده‌ایست که مؤلّـف در ذهن خویش می‌پرورانده است. بنابراین راه را بر تصور خواننده می‌بندد. در پایـان‌بنـدی اغلب این حکایات نکته‌ای ظریف نهفتـه اسـت کـه مقـصود نهـایی نویـسنده را شـامل می‌شود و در بیشتر موارد چندین بیت نیز پس از آن آورده می‌شود تا مهر تأیید و صحه بر داستان گذاشته شود. به همین ترتیب مخاطب‌شناسی از سوی راوی، سـبب مـی‌شـود که برای تفهیم مفاهیم اخلاقی و عرفـانی و ایجـاد ارتبـاط مـؤثرتر، در پایـان داسـتان از تمثیل نیز بهره گیرند.

در حکایت‌ها و داستان‌های عارفانـه و تعلیمـی- اخلاقـی، از آن‌جـایی‌کـه نویـسنده رسالت خود را انتقاد و پند و اندرز می‌داند، به هنـر و زیبـایی‌شناسـی اهمیـت چنـدانی نمی‌دهد؛ جز آن‌که بـر جنبـهٔ موسـیقیایی آن بیفزایـد. بـرای نمونـه در پایـان برخـی از حکایت‌های «گلستان» طنـزی سیاسـی- اجتمـاعی نهفتـه اسـت؛ ماننـد ایـن حکایـت: «درویشی مستجاب‌الدّعوه در بغداد پدید آمد. حجاج یوسف را خبر کردند. بخواندش و گفت: دعای خیری بر من بکن. گفت: خدایا، جانش بستان. گفت: این دعای خیر اسـت تو را و جمله مسلمانان را:

ای زبردسـت زیردسـت آزار گـرم تـا کـی بمانـد ایـن بـازار
بـه چـه کـار آیـدت جهـانداری مردنـت بـه کـه مـردم‌آزاری
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۵)

برخی از حکایت‌ها نیز علاوه بر طنزآمیز بودن، ساختار و پایان غیرمنتظره‌ای دارنـد و مخاطب را به تأمّل وامی‌دارند؛ گویی مؤلّف داستان را به منظور ارائهٔ پایان آن می‌گوید:

یکی بربطی در بغل داشت مست — شبش در سر پارسایی شکست
چو روز آمد آن نیک‌مرد سلیم — بر سنگ‌دل برد یک مشت سیم
که دوشینه معذور بودی و مست — تو را و مرا بربط و سر شکست
مرا به شد آن زخم و برخاست بیم — تو را به نخواهد شد الا به سیم
از این، دوستان خدا بر سرند — که از خلق، بسیار بر سر خورند
(همان: ۱۴۶)

در اغلب حکایت‌های عرفانی و تعلیمی دو شخصیت وجود دارند که یکی نقش منفی دارد و دیگری مثبت. داستان می‌خواهد پند و اندرز بدهد و نکته و هدفی را که در ذهن دارد به سرانجام برساند. بنابراین هدف نویسنده و شاعر، داستان‌پردازی نیست که بخواهد شخصیت‌ها را افزایش دهد و یا در روان آن‌ها کاوش کند؛ بلکه همیشه در پایان‌بندی این‌گونه داستان‌ها نکته‌ای اخلاقی و تعلیمی نهفته است.

بسیاری از حکایت‌های «گلستان» در باب هشتم، به دلیل هماهنگی موسیقیایی و نیز ایجازی که در آن‌ها وجود دارد در ذهن بسیاری از خوانندگان نقش بسته است. تأثیر نکتهٔ آخر بر مخاطب تأثیری پایدار است. به همین دلیل عطّار، سعدی و دیگر عرفا و وعاظ به کوتاه‌نویسی و خلاصه‌گویی گرایش داشتند و راز تأثیر آثار آن‌ها را باید در نکتهٔ آخر جست. در برخی از پایان‌بندی‌ها علاوه بر قرار دادن مثل و طنز سیاسی و اجتماعی، مؤلّف در پایان و گاه حتّی در تمام حکایت گفت‌وگویی را بین شخصیت‌ها طراحی می‌کند. در این‌گونه موارد داستان نقش استدلالی دارد و به نتیجه‌ای ویژه می‌انجامد. در توضیح این مطلب دو نمونه از حکایت‌های «منطق‌الطیر» و «حدیقه‌الحقیقه» آورده می‌شود:

چون سلیمان کرد با چندان کمال — پیش مور لنگ از عجز آن سؤال
گفت برگو ای ز من آغشته‌تر — تا کدامین گِل به غم بسرشته‌تر
داد آن ساعت جوابش مور لنگ — گفت خشت واپسین در گور تنگ
(عطار، ۱۳۴۸: ۴۴۶)

عاشـــقی را یکـــی فـــسرده بدیـــد — که همی مـرد و خـوش همـی خندیـد
گفـــت آخـــر بـــه وقـــت جـــان دادن — چیست ایـن خنـده و خـوش اسـتادن
گفـــت خوبـــان چـــو پـــرده برگیرنـــد — عاشـــقان پیشـــشان چنـــین میرنـــد
(سنایی، ۱۳۷۴: ۳۲۷)

از آن جـایی کـه پایـان‌بنـدی داسـتان، نتیجـهٔ عمـل‌کـردی اسـت کـه نویـسنده از شخصیت‌های داستان ارائه می‌دهد، با بررسی شخـصیت‌هـای حکایـات و داسـتان‌هـای کلاسیک متوجه می‌شویم که شخصیت‌ها ایستا هستند؛ به عبارتی دیگر دچار تعارض‌هـا و کشمکش‌های درونی نمی‌شوند و خواننده نمـی‌توانـد هـیچ‌گونـه شـناخت روانـی از شخصیت‌ها به‌دست آورد.

نمونهٔ بارز تغییر ناگهانی شخصیت‌ها را در حکایت‌های «تـذکره الاولیـا» بـه روشـنی می‌توان دریافت. در داستان‌هایی که در مورد شخصیت‌هـای عرفـانی در «تـذکره‌الاولیـا» نقل شده است، تحول ناگهانی شخصیت‌ها در پایان حکایت وجـه مـشترک بـسیاری از آن‌هاست. «هدف عطّار رساندن پیام به مردم عادی بود و تأثیر گذاشتن بر دل‌های آنـان» (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۱۸). به همین منظور در بیان حکایت‌ها چه در «تذکره‌الاولیـا» و چـه در دیگر آثار عرفانی عطّار همانند «منطق‌الطیر» نتیجه‌گیری عرفانی و تعلیمی‌ای را که در فرجام حکایت می‌آید در نظر دارد. برای نمونه در ذکر احوال سفیان ثوری چنـین آمـده است: «و ابتدای حال او آن بود که «یا ثور! ثوری مکن». ثـوری‌اش از آن جهـت گفتنـد. چون آن آواز بشنید، هوش از وی برفت. چون باز هوش آمد، محاسن خـود بگرفـت و پنجه بر روی خود می‌بزد و می‌گفت: «چون پای بـه ادب در مـسجد ننهـادی، نامـت از جریدهٔ انسان محو کردند. هوش دار تا قدم چگونه می‌نهی» (عطّـار، ۱۳۶۰: ۲۲۲–۲۲۳). همان‌طورکه ملاحظه می‌شود، تنها شنیدن یک آواز، سبب می‌شود که نتیجه‌گیری پایـانی حکایت به‌صورت دگرگونی روحـی او رقـم خـورد. صـحنه‌هـای پایـانی داسـتان‌هـای صوفیانه حاکی از رسیدن به پایـداری و تعـادل اسـت. در ذکـر احـوال فـضیل عیـاض

می‌خوانیم: «نقل است که در ابتدا به زنی عاشق شده بود. هرچه از راهزنی به‌دست آوردی، به وی فرستادی و گاه‌گاه پیش او رفتی و در هوس او گریستی. تا شبی کاروانی می‌گذشت. در میان کاروان یکی این آیت می‌خواند: اَ لَمْ یَأْنِ لِلَّذینَ امَنوُا، اَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُم لِذِکْرِالله؟ آیا وقت آن نیامد که دل‌های خفتهٔ شما بیدار شود؟ چون تیری بود که بر دل فضیل آمد. گفت: آمد! آمد! و نیز از وقت گذشت. سرآسیمه و خجل و بی‌قرار، روی به خرابه‌ای نهاد» (همان: ۹۰). «در تغییر احوال ابراهیم ادهم می‌گویند: آن‌جا تمام شد و ملکوت را بر او گشودند» (احمدی، ۱۳۷۹: ۸۸). این حکایت نیز در راستای دیگر حکایات عرفانی خبر از تحول روحی ابراهیم ادهم به یکبارگی و گشودن چشم او به حقایق می‌دهد.

در «مخزن الاسرار» نیز در راستای متون دیگر ادب فارسی مقالات بیست‌گانه‌ای با عناوین مختلف آورده شده است، که داستان‌هایی که در ذیل این مقالات آمده نیز درست در تأیید همان مضمون مقالات سروده شده‌اند. برای نمونه در حکایت «نوشیروان با وزیر خود»، هنگامی‌که نوشیروان گفت‌وگوی دو مرغ را از بیداد و ستم خود می‌شنود، به‌طور ناگهانی دچار تحول می‌شود و زان پس داد پیشه می‌کند:

شاه در آن باره چنان گرم گشت — کز نفسش نعل فرس نرم گشت
چون‌که به لشکرگه و رایت رسید — بوی نوازش به ولایت رسید
حالی از آن خطه قلم برگرفت — رسم به او راه ستم برگرفت
داد بگسترد و ستم درنبشت — تا نفس آخر از آن برنگشت

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۸)

با وجود این، «مخزن‌الاسرار» یکی از متونی است که در برخی از مقالات آن وحدت موضوع برقرار نیست؛ به این معنا که استحکام لازم در ربط موضوع داستان و نتیجه‌گیری از آن وجود ندارد؛ «زیرا نظامی در اواسط هر مقالت از موضوع خارج می‌شود و سیاق سخن را از دست می‌دهد و آن حکایت تنها با چند بیت آخر مقاله

سازگار است نه با موضوع آن» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۱۷–۲۱۸). شمیسا برای نمونه، به مقالت هشتم، که در بیان آفرینش است و عدم تناسب آن با حکایت میوه‌فروش و روباه که در پی آن آمده است، اشاره می‌کند (همان).

شفیعی کدکنی اشعار روایی ادب عرفانی، از جمله غزلیات شمس و عطار را برخوردار از وحدت تجربهٔ شعری و حتّی در بسیاری از موارد، وحدت تم و موتیو می‌داند. بدین‌گونه که از همان آغاز، که شاعر مطلع غزل را می‌سراید، تا پایان از یک مسیر طبیعی حرکت می‌کند و دایره‌وار در همان جا که آغاز کرده بود، سخن را به پایان می‌برد. بسیاری از این غزل‌ها، که نمونهٔ آن در غزلیات قلندری عطّار فراوان است، تصویر واقعه و سرگذشتی از زندگی یک عارف است که تحولی روحی به ناگهان او را دگرگون کرده است (همان: ۴۷).

داستان‌های حماسی

حماسه نبرد میان نیکی و بدی است و از آغاز تا انجام این نبرد ادامه می‌یابد. از آن‌جایی که این نوع ادبی با روح ملت‌ها سروکار دارد و مخاطب در این نوع داستان احساس غرور و پیروزی می‌کند، بنابراین چنین ایجاب می‌شود که پایان داستان‌های حماسی باید با پیروزی قهرمان به اتمام رسد. «شاهنامه» بزرگترین اثر حماسی ادب فارسی از چنین خصوصیتی برخوردار است. در «شاهنامه» نیز مانند بسیاری از آثار حماسی بزرگ دیگر، خواب، آواز نهانی و الهام غیبی جایگاه مؤثری در تعیین سرنوشت شخصیت داستان دارند. به طوری‌که همین خواب پایان را رقم می‌زند و به داستان سمت و سو می‌دهد. در داستان‌هایی از «شاهنامه» که در مجموعهٔ نوع ادبی تراژدی قرار می‌گیرند، براعت استهلال و نحوهٔ شروع داستان خبر از پایان ناخوشایند و تأثربرانگیز داستان می‌دهد. تراژدی به گونه‌ای است که حس شفقت و ترحم را در مخاطب برمی‌انگیزاند. «حرکت قهرمان تراژدی با کشش‌های درونی ما گره می‌خورد. زیر و بم کنش و گرایش او به

نهان‌گاه دلهره‌های ما راه می‌برد. ما را به همکاری در آفرینش نقش‌های تراژدی فرامی‌خواند. در تراژدی جزو ساختمانی می‌شویم که قهرمانان در جریانی که حاصل تلاش ساختمانی آن‌هاست پدید می‌آورند. حال آن‌که در حماسه هیچ‌گاه جزو چنین ساختمانی نمی‌شویم. خواننده در حماسه تبدیل به قهرمان نمی‌شود» (مختاری، ۱۳۷۹: ۸۴). برای نمونه داستان «رستم و سهراب» که با این ابیات شروع می‌شود خبر از واقعه‌ای دردناک را در پایان می‌دهد:

اگر تندبادی برآید زکنج — به خاک افکند نارسیده ترنج
ستم‌کاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
(فردوسی، ۱۳۸۷: ۱۷۲)

خواب نیز یکی از عناصر داستان ایرانی است که در داستان «رستم و سهراب» نمود پیدا می‌کند؛ رستم پس از این‌که دلش غمین می‌شود و به مرغزار می‌رود، به خواب عمیق فرو می‌رود. پس از آن نیز ادامهٔ ماجراها در پی این خواب رخ می‌دهد که بسی جای تأمّل دارد و یا داستان «رستم و اسفندیار» این‌گونه آغاز می‌شود:

کنون خورد باید می خوش‌گوار — که می‌بوی مشک آید از جویبار
به پالیز بلبل بنالد همی — گل از نالهٔ او ببالد همی
چو از ابر بینم باد و نم — ندانم که نرگس چرا شد دژم
(همان: ۷۱۲)

براعت استهلال آغازین داستان، حکایت از واقعه‌ای ناگوار می‌کند که ناشی از تقدیری است که بر قهرمان حماسه حاکم است. «آنچه در حماسه حکومت می‌کند، تقدیر است. تقدیری که برآمد تمامیت اعیان اشیا است. یک قهرمان حماسی، تقدیر ویژهٔ خویش را دارد، که برایش تدارک دیده شده است و خود نیز در تدارکش سهیم است. آنچه اتفاق می‌افتد، همان است که باید اتفاق بیفتد و به ضرورت نیز اتفاق می‌افتد. ضرورتی که قهرمان نیز آن را پذیرفته است» (مختاری، ۱۳۷۹: ۷۶). تقدیر

حاکم بر تراژدی است و تلاش سهراب و اسفندیار برای تغییر آن بی‌نتیجه است. بنابراین در تراژدی، گره‌گشایی داستان با تغییر ناگهانی اوضاع و احوال و سرنوشت قهرمان داستان صورت می‌گیرد.

در داستان‌های حماسی شخصیت‌ها با توجه به فضای داستان افزایش می‌یابند و در برخی موارد که در «شاهنامه»، قدرت داستان‌پردازی فردوسی را نمایان‌تر می‌کند حتی به تک‌گویی درونی شخصیت‌ها از جمله رستم هم توجه شده است. فردوسی در پایان هر داستان به گونه‌ای فضاسازی می‌کند که مخاطب، خود را برای داستان پسین که در ادامهٔ داستان پیشین است، آماده می‌یابد. در فضای روایی «شاهنامه» آغاز و پایان داستان با یکدیگر هماهنگی کامل دارند. چرا که در دیدارهای پایانی و آغازین بیشتر از بی‌اعتباری جهان با مخاطب سخن گفته شده است. در اغلب داستان‌ها فردوسی در پایان داستان‌ها دریچه‌ای از تفسیر و حکمت را در داستان خود می‌گشاید. در این گونه داستان‌ها، مخاطب با تعلیقی که امروز در رمان مدرن می‌بینیم مواجه نمی‌شود و خواننده انتظار پایانی را که نویسنده ترسیم کرده است می‌کشد. «درست در جایی که قصّهٔ حماسی باید به پایان رسد دوباره آغاز می‌شود؛ یعنی درست بعد از بازگشت خوش قهرمان به دیار خود و به پایان بردن مأموریت، محرومیت و نابسامانی جدیدی بعد از تعادل قبلی آغاز می‌شود و قهرمان باید راهی سفر دیگری مانند سفر قبلی شود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۹۵).

داستان‌های غنایی

در داستان‌های عاشقانهٔ منظوم «خسرو و شیرین»، «لیلی و مجنون»، «ویس و رامین» و دیگر داستان‌های عاشقانه همانند داستان‌های حماسی و عرفانی با وجود کمیت فراوان شخصیت‌ها، بیشتر به توصیف ظاهری آن‌ها پرداخته می‌شود و جز در مواردی محدود از نظر روان‌کاوی شخصیت مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. در این گونه داستان‌ها نیز

شخصیت‌های داستان بر اساس نقشه‌ای از قبل طراحی شده که معمولاً بر اثر یک خواب و یا ندای غیبی صورت گرفته است، به هدفی که از پیش در ذهن نویسنده طراحی شده است، می‌رسند. برای نمونه در داستان «خسرو و شیرین»، در همان ابتدای داستان، خسرو خوابی می‌بیند که تعبیر آن به این صورت است که او در آینده چهار چیز را به‌دست می‌آورد: تخت شاهی، اسب (شبدیز)، شیرین و باربد، که انوشیروان نوید آن‌ها را به او می‌دهد. و همان‌طور که می‌بینیم خسرو در نهایت به هر چهار مورد دست می‌یابد. در آخر داستان نیز طبق سنت داستان‌های کهن فصلی در پند و موعظه و مدح شاه آورده شده است. «این‌گونه خواب‌های مکرر در باب مضمونی واحد را فروید خواب‌های **نوعی** (typique) نامیده و ثابت کرده است که خواب‌بین را به کشف و دریافت آن معنا هرچه زودتر، تا کار از کار نگذشته، فرا می‌خوانند» (ستاری، ۱۳۷۸: ۷۸). پایان «خسرو و شیرین» بر اساس فضاسازی داستان، که در تمام داستان رنگ و بوی اشرافیت و عیش و طرب می‌دهد برای خواننده غیرمنتظره نیست. پایان‌بندی داستان «لیلی و مجنون» نیز با توجه به عهد عرب جاهلی و فضاسازی غم‌انگیزی که بر کل داستان حاکم است، به‌صورتی منتظره برای مخاطب تحقق می‌یابد. این فضاسازی به گونه‌ای ترسیم شده است که وحدت موضوعی حاکم بر کل داستان را نیز بهتر به مخاطب نشان می‌دهد. پایان‌بندی داستان «لیلی و مجنون» با توصیف و تصویر طبیعی که یکی از انواع پایان‌بندی داستان در رمان مدرن است، خاتمه می‌یابد. واقعهٔ غم‌انگیز مرگ لیلی و مجنون و به دنبال آن، جان دادن مجنون با آنچه نظامی در صفت فصل خزان بیان می‌کند، همخوانی دارد که در این‌جا شاعر از نتیجه‌گیری مستقیم پرهیز می‌کند. وی شخصیت‌های داستان خود را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که فضای حاکم بر داستان با آن‌ها مطابقت داشته باشد. پایان داستان‌های کلاسیک، و ساختار و اجزای داستان به گونه‌ای نیست که پایان را به تأخیر بیندازد.

داستان‌های کلاسیک بیشتر روایت ساده‌ای هستند که هنگامی که خواننده آن را

می‌خواند با غافل‌گیری و پیچیدگی خاصی مواجه نمی‌شود. مضمون و تم اصلی داستان معمولاً از طریق نتیجه‌گیری پایانی و گاهی نیز از طریق توصیف و تصویر طبیعی و گفت‌وگو بیان می‌شود. در داستان‌های غنایی و حماسی نیز، به‌ویژه در نتیجه‌گیری داستان‌ها و یا در میان‌بندهایی که آموزه‌های اخلاقی و عرفانی آن‌ها مبتنی بر رعایت اصول ادبی است، جنبهٔ ادب تعلیمی نمایان است؛ اما چون هدف آشکار شاعر یا نویسنده تعلیم نیست و عناصر و مایه‌های غنایی و حماسی اثر فراوان است، کاربرد اصطلاح ادبیات تعلیمی برای این آثار اطلاق نمی‌شود.

اما در این میان حکایت حافظ و مولانا از دیگر متون جداست. عشق شورانگیزی که در «مثنوی» است باعث شده است که «مثنوی از قالب طرحی از پیش سنجیده و منطقی که تا حدودی لازمهٔ شعر تعلیمی نیز هست، دور شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۵). ساختار تودرتوی داستان‌های «مثنوی» و جریان تداعی معانی، خوانندهٔ داستان‌های «مثنوی» را با دنیایی غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی روبه‌رو می‌کند. پایان داستان‌های «مثنوی» بر اساس ساختار ویژهٔ آن‌ها بسیار جای تأمّل دارد؛ برای نمونه در برخی از داستان‌ها، داستان با طراحی گفت‌وگو میان شخصیت‌ها به پایان می‌رسد. برخی از داستان‌ها پایانی رمزآلود و مبهم دارند؛ مانند داستان «دقوقی» در دفتر سوم. برخی از داستان‌ها نیز پایان نامشخص و ناتمام دارند؛ مانند داستان «دژ هوش‌ربا».

اما غزل حافظ را شاید نتوان در هیچ‌کدام از انواع پایان‌بندی جای داد. پایان‌بندی غزلیات حافظ در راستای محور عمودی غزل است. گاهی یک مصراع به‌تنهایی معنای کاملی را می‌رساند. برای نمونه مصراع «اسیر عشق شدن چارهٔ خلاص من است» (حافظ، ۱۳۸۱: ۴۷۲) ویا مصراع «مرا آن ده که آن به» (همان: ۴۸۸). قصّهٔ آفرینش آدم را، که در «مرصادالعباد» در یک فصل جداگانه آمده است، حافظ در یک غزل چند بیتی به زیبایی به اتمام می‌رساند. خوش‌نویس برای انتخاب متن مورد نظر خود، بهترین انتخاب را می‌تواند از شعر حافظ داشته باشد. پایان بسیاری از غزل‌ها با تعریف حافظ از شعر خویش به پایان می‌رسد. در برخی از غزل‌ها گفت‌وگو طراحی شده است. در

برخی از پایان‌بندی‌ها طعنه و گله به چرخ و فلک است:

چو نقطه گفتمش اندر میان دایره آی　　به خنده گفت که حافظ چه جای پرگاری
(همان: ۵۱۲)

در برخی از پایان‌بندی‌ها، غزل در پایان ادامه می‌یابد و حافظ خود دیگر سخن نمی‌گوید. برای نمونه در این بیت که حافظ پایان را آغاز راه می‌داند:

ز کنج صومعه حافظ مجوی گوهر عشق　　قدم برون نه اگر میل جست‌وجو داری
(همان: ۵۱۵)

و یا این بیت:

زبانت درکش ای حافظ زمانی　　حدیث بی‌زبانان بشنو از نی
(همان، ۵۰۰)

بعضی از پایان‌بندی‌ها شاد هستند، برخی ناامیدکننده، برخی با مدح و دعا و برخی نیز با طنز خاتمه می‌یابند. سخن در مورد پایان‌بندی «غزلیات» حافظ و «مثنوی» مولانا بسیار است و خود باید در تحقیق و تحلیلی جداگانه بررسی شود. در این‌جا مقصود متمایز کردن این دو اثر از چشم‌انداز پایان‌بندی از دیگر متون کهن است.

به‌طور کلی ویژگی بارز روایت‌های کهن، حرکت از وضعیت نامتعادل به وضعیت متعادل است. در داستان‌های تعلیمی و عرفانی شاعران و نویسندگان برای رساندن هدف و نتیجهٔ خود به مخاطب از تمثیل و حکایت استفاده می‌کردند. در قصّه‌های کهن در پایان با حوادث غیرمنتظره روبه‌رو نمی‌شویم؛ هم‌چنین در داستان‌های کلاسیک پایان داستان متأثر از آغاز آن است و همهٔ تضادها در پایان داستان حل‌وفصل می‌شوند.

در داستان مدرن گاهی داستان با پایان آغاز می‌شود. «برخی از نویسندگان به عمد پایان داستان را در ابتدا قرار می‌دهند. با این کار آن‌ها قصد دارند علاقه خواننده را نسبت به حوادث داستان بکاهند و بیشتر متوجه این قضیه کنند که چرا و چگونه این حوادث شکل گرفتند و داستان چنین پایانی دارد» (پارسی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۲۳). گاه حتی نویسنده برای مشتاق نگه‌داشتن خواننده داستان را نیمه‌تمام رها می‌کند و یا در پایان

داستان حادثه‌ای غیرمنتظره می‌آفریند؛ مانند داستان «گردنبند» از گی‌دوموپاسان. حتی پایان رمان و داستان کوتاه با هم تفاوت دارند. برای نمونه در داستان کوتاه گاه نقطهٔ اوج و گره‌گشایی با هم پیوند می‌خورند؛ مانند داستان «داش‌آکل». در داستان مدرن درون‌مایه و به پیروی از آن پایان داستان تغییر می‌یابد و نیز قهرمان دیگر همهٔ مشکلات را لاینحل باقی نمی‌گذارد. نویسنده با افزودن گفت‌وگوها و کاوش در روان شخصیت‌ها داستان را جذاب‌تر و واقعی‌تر می‌کند. «پایان‌های قوی و مؤثر، داستان‌ها را ماندگارتر می‌سازند. قوی‌ترین پایان‌ها پایانی است که پس از آن ذهن مخاطب شروع به فکر کردن دربارهٔ اندیشهٔ نهفته در داستان کند. پایان‌ها گاه به گونه‌ای طراحی می‌شوند که- برخلاف گره‌گشایی- ربطی ظاهری با وقایع داستان ندارند؛ اما به‌گونه‌ای کنایی مفهوم و پیام اصلی داستان را در خود دارند» (مستور، ۱۳۸۶: ۲۵).

افزودن پایان‌های غیرمنتظره و یا توصیف و تصویرسازی پایانی برای جلوگیری از نتیجه‌گیری مستقیم و نیز بازگشت به گذشته و یا رهاکردن ماجرا و مبهم گذاشتن آن در پایان داستان از دیگر شگردهای پایان‌بندی است. «یک نمونهٔ بسیار آشنا سمفونی نهم بتهوون است. به راستی می‌توان آن را حماسه‌ای انسانی و فراملیتی خواند. بی‌هیچ تردید بخشی از زیبایی و جاودانگی این اثر به ساختار ناآشنا و ویژهٔ آن بازمی‌گردد. در موومان چهارم و پایانی، ناگهان صدای انسانی به‌شیوهٔ غیرمنتظره پدیدار می‌شود. سپس گروه هم‌خوان، شورمندانه با تک‌خوان همراه می‌شوند و پایانی غافل‌گیرانه و شورانگیز می‌آفرینند. با آن‌که نه تنها از آغاز این سمفونی که در هشت سمفونی دیگر بتهوون و حتی در تاریخ سمفونی از زمان هایدن تا آن لحظه، جز یکی دو نمونهٔ کم‌اهمیت نشانی از آواز آدمی نیست. همین ساختارآفرینی متفاوت از رهگذر پایان‌بندی شورانگیز و ناگهانی را در پایان قصّهٔ کوتاه «در حدیث آمد که روز رستخیز»، در دفتر پنجم «مثنوی» می‌توان دید که در آن‌جا صدای خداوند با شورانگیزترین و انسانی‌ترین و مهربان‌ترین طنینی که به‌راستی، بر زیبایی و شکوه آن حدی متصوّر نیست، نمایان می‌شود» (توکلی، ۱۳۸۹: ۲۶).

نتیجه‌گیری:

تعیین معنای غایی و موقعیت پایانی متن کارکرد مؤثری در طبقه‌بندی متون دارد. با بررسی و مقایسهٔ متون کهن و مدرن از نظر پایان‌بندی متوجه می‌شویم که در روایت کهن بیشتر با پایان بسته مواجه می‌شویم. پایان‌هایی موجز و عبرت‌انگیز که در واقع بسته‌شدن حلقهٔ کلام هستند. پایان‌هایی قطعی که بر مخاطب راه تفکّر و درگیرشدن با متن را می‌بندند. شخصیت‌ها تا پایان بدون تغییر باقی می‌مانند؛ به این معنا که شخصیت‌ها مطلق و دوقطبی هستند؛ یا سیاه‌اند و یا سفید. در پایان این داستان‌ها نتیجه‌گیری و پند اخلاقی نهفته است و مخاطب از همان آغاز به مقصود مؤلف پی خواهد برد. این نتیجه‌گیری و پیام به‌صورت مستقیم بیان می‌شود و در واقع زمانی که خواننده احساس کند همهٔ تضادها رفع شده‌است، متن به پایان رسیده است.

اما در متن مدرن، پایان‌بندی به‌صورت باز و غیرمنتظره است. خواننده از همان آغاز خود را درگیر متن می‌یابد. نتیجه‌گیری‌ها اغلب به‌صورت غیرمستقیم هستند. حتی برخی از پایان‌بندی‌ها، داستانی دیگر را به ذهن متبادر می‌کنند و یا برخی از داستان‌ها با پایان آغاز می‌کنند و به آغاز می‌رسند. هم‌چنین در پایان تازه تعلیق و تفکّر آغاز می‌شود. طراحی گفت‌وگو و توصیف و تصویر طبیعی در داستان مدرن افزایش می‌یابد. پایان، دیگر ممکن است با حالت پایدار فرجامین خاتمه نیابد. نویسنده در تعیین سرنوشت شخصیت‌ها تأثیر چندانی ندارد. پایان خوشایند و ناخوشایند برای او مهم نیست و معنای نهایی و حقیقت غایی دیگر در اینجا اهمیتی ندارد. هیچ چیز فرآوردهٔ کارگاه تقدیر نیست. روایت بی‌نهایت پایان دارد. درست است که مؤلّف اثر را می‌آفریند ولی مخاطب در رشد دریافت متن و آفریدن آن به گونه‌ای تازه تأثیر فراوانی دارد. پایان‌ها اغلب مبهم و رمزآلود هستند. در داستان مدرن دیگر از آن جهان سعادت‌بار کهن، که همهٔ خواسته‌ها برآورده می‌شد، خبری نیست. بلکه بیشتر واقعیت را بازتاب می‌دهند. به عبارتی تک‌صدایی دیگر تنها صدای مقتدر و یگانهٔ متن نیست. این غایت‌ستیزی این نتیجه را می‌رساند که خواننده به دنبال صداهای متباین و چندگانه

است. به‌طور کلی فرمول‌های پایانی در داستان مدرن و کهن یکی از عوامل مهم در متمایز کردن آن‌هاست.

منابع:

۱- احمدی، بابک .(۱۳۸۹). **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران: مرکز.

۲- ---------- .(۱۳۷۹). **چهار گزارش از تذکره‌الاولیا**، تهران: مرکز.

۳- اخوت، احمد .(۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۴- استعلامی، محمد .(۱۳۶۰). **تذکره‌الاولیا**، تهران: زوار.

۵- پارسی‌نژاد، کامران .(۱۳۷۸). **ساختار و عناصر داستان**، تهران: حوزهٔ هنری.

۶- پاینده، حسین .(۱۳۸۸). **نقد ادبی و دموکراسی**، تهران: نیلوفر.

۷- پراپ، ولادیمیر .(۱۳۸۶). **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۸- پورنامداریان، تقی .(۱۳۸۰). **در سایهٔ آفتاب**، تهران: سخن.

۹- تودوروف، تزوتان .(۱۳۸۸). **بوطیقای نثر**، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.

۱۰- توکلی، حمیدرضا .(۱۳۸۹). **از اشارت‌های دریا(بوطیقای روایت در مثنوی)**، تهران: مروارید.

۱۱- حافظ، شمس‌الدین محمد .(۱۳۸۱). **دیوان حافظ**، به تصحیح سایه، تهران: کارنامه.

۱۲- ستاری، جلال .(۱۳۷۸). **پژوهشی در قصّهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا**، تهران: مرکز.

۱۳- سعدی، مصلح بن عبدالله .(۱۳۸۴). **کلیات سعدی**، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: محمد.

۱۴- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم .(۱۳۷۴). **حدیقه‌الحقیقه**، به کوشش مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا .(۱۳۸۳). **منطق‌الطیر عطار**، تهران: سخن.

۱۶- شمیسا، سیروس .(۱۳۸۳). **انواع ادبی**، تهران: فردوس.
۱۷- فریدالدین عطّار نیشابوری .(۱۳۴۸). **منطق الطیر**، تصحیح سید صادق گوهرین، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۸- ---------- .(۱۳۶۰). **تذکره الاولیا**، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوّار.
۱۹- فردوسی، ابوالقاسم .(۱۳۸۷). **شاهنامه**، به تصحیح سعید حمیدیان، تهران: قطره.
۲۰- کوزر، لوئیس .(۱۳۸۶). **زندگی و اندیشهٔ بزرگان جامعه‌شناسی**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.
۲۱- گنجی، حمزه .(۱۳۸۹). **آزمون‌های روانی**، تهران: ساوالان.
۲۲- مارتین، والاس .(۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.
۲۳- محمدی، محمدهادی .(۱۳۷۸). **فانتزی در ادبیات کودکان**، تهران: روزگار.
۲۴- مختاری، محمد .(۱۳۷۹). **حماسه در رمز و راز ملّی**، تهران: توس.
۲۵- مستور، مصطفی .(۱۳۸۶). **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.
۲۶- مقدادی، بهرام .(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی و نقد ادبی**؛ از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر روز.
۲۷- مهدی‌پور عمرانی، روح الله .(۱۳۸۹). **آموزش داستان‌نویسی**، تهران: تیرگان.
۲۸- نجفی بشردوست، محمد .(۱۳۸۲). **گشایش و بست روایی در افسانه‌های هزار و یک‌شب**(پایان‌نامه)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۹- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف .(۱۳۸۸). **کلیات نظامی**، به تصحیح وحید دستگردی، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.