بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده سینما و تئاتر

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته سینما

عنوان

بررسی تحلیلی ساختار سکانس پایانی فیلم های سینمایی (دوره های کلاسیک ، مدرن و پست مدرن)

استاد راهنما

دکتر شهاب الدین عادل

عنوان بخش عملی

فیلم نامه: مرد

استاد راهنمای بخش عملی

دکتر شهاب الدین عادل

نگارش و تحقیق

پدرام صدرائی طباطبائی

ماه و سال بهمن ۱۳۹۰

تعهد نامه

اینجانب ..... اعلام می دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی و حقوقی (فارسی و غیر فارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسئولیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

پیشگفتار

سکانس‌های پایانی فیلم‌های سینمایی یکی از لحظات به یاد ماندنی آثار سینمایی است. ساختار این سکانس‌ها دارای الگوها و قراردادهایی است که می‌توان با تحلیل و بررسی آنها به یکسری از ویژگی‌های روایتی و دکوپاژی این سکانس‌ها پی‌برد. اولین آشنایی من با مباحث نظری سکانس‌های پایانی فیلم‌ها بازمی‌گردد به واحد درسی کارگردانی دو در سال سوم دوره‌ی کارشناسی. در این واحد درسی ساختار سکانس‌های پایانی فیلم‌های کلاسیک، مدرن و پست مدرن مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت و این موضوع جذابیت ویژه‌ای برای من در جهت مطالعه‌ی هرچه بیشتر این مبحث سینمایی بوجود آورد. طی سال‌های بعد همواره در خصوص سکانس‌های پایانی فیلم‌ها، الگوها و کدهای پایانی آنها مطالعه و بررسی کردم و نهایتاً این موضوع را برای پایان نامه‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد انتخاب نمودم.

در این مجال بر خود وظیفه می‌دانم که از دو تن از اساتید ارجمندم، برای زحمات فراوانی که در شش سال گذشته برای آموختن من متحمل شده‌اند تشکر و قدردانی نمایم. از جناب آقای دکتر شهاب الدین عادل استاد راهنمای این پژوهش، که همواره مشوق من بوده‌اند و چیزهای زیادی از ایشان آموخته‌ام، برای تمامی زحمات و راهنمایی‌هایی که برای نگارش این پایان نامه داشته‌اند بی نهایت سپاسگزارم و از جناب آقای دکتر احمد الستی که در سال‌های گذشته هر چه در خصوص کارگردانی سینما آموخته‌ام حاصل زحمات بی‌دریغ ایشان بوده است، صمیمانه سپاسگزارم. در خاتمه بر خود لازم می‌دانم از عزیزانم پرستو صدرایی و یاسمن غفاری به خاطر چندین بار مطالعه‌ی این پایان نامه و زحمات فراوانشان در صفحه‌بندی آن صمیمانه تشکر و قدردانی نمایم.

چکیده

فیلم‌های سینمایی در نهایت به یک سکانس پایانی ختم می‌شوند. فیلم‌های دوره‌های مختلف تاریخ سینما برای طراحی این سکانس یک سری الگوهای دکوپاژی و قراردادهای روایی را بکار می-گیرند، که با بررسی این تمهیدات پایانی می‌توان به وجه تمایزی در شیوه‌های پایان بندی آثار سینمایی دست یافت. در این پایان نامه، فیلم‌های سینمایی با یک طبقه بندی تاریخی – سبکی، در سه دوره‌ی کلاسیک، مدرن و پست مدرن دسته بندی شده‌اند و در سه فصل، شیوه‌های بکار رفته در طراحی سکانس‌های پایانی فیلم‌های هر دوره مورد مطالعه قرار گرفته است.

فصل اول اختصاص به ساختار سکانس‌های پایانی در سینمای کلاسیک دارد. در این فصل به بررسی الگوها و قراردادهای سینمای کلاسیک هالیوود برای سکانس‌های پایانی پرداخته شده و ساختار روایی آثار این دوره با تأکید بر الگوی پایان بسته و پایان خوش مورد مطالعه قرار گرفته است.

فصل دوم اختصاص به ساختار سکانس‌های پایانی در سینمای مدرن دارد. در این فصل نیز شیوه‌های دکوپاژی و ساختار روایت در سکانس‌های پایانی این فیلم‌ها مورد تحلیل قرار گرفته و ساختار روایی پایان باز با تأکید بر ایجاد ابهام و حس عدم تعین در پایان بررسی شده است.

فصل سوم به بررسی ساختار سکانس‌های پایانی سینمای پست مدرن پرداخته و الگوهای طراحی سکانس‌های پایانی فیلم‌های این دوره، ساختار روایی آنها، پایان‌های ناگهانی و عدم قطعیت روایت در پایان این فیلم‌ها را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: سینمای کلاسیک، سینمای مدرن، سینمای پست مدرن، پایان بسته، پایان باز

فهرست مطالب

مقدمه

کلیات پژوهش ۱

پایان ۲

پایان در ادبیات ۵

پایان در موسیقی ۱۲

سکانس پایانی ۱۵

روایت ۱۷

فصل اول: بررسی ساختار سکانس‌های پایانی در سینمای کلاسیک

۱-۱ سینمای کلاسیک ۲۰

۱-۲ طراحی سکانس‌های پایانی ۲٤

۱-۲-۱ Where, When, Who, What ۲٦

۱-۲-۲ براکتینگ ۲۹

۱-۲-۳ بستار ۳۵

۱-۳ کدهای پایانی ٤۰

۱-۳-۱ نمابندی ٤۱

۱-۳-۲ حرکت دوربین ٤٤

۱-۳-۳ دور کردن از خود ٤۸

۱-۳-٤ حس نزدیک شدن به پایان ۵۰

۱-٤ روایت ۵۳

۱-٤-۱ پایان بسته ۵۷

۱-٤-۲ پایان خوش ٦۱

۱-٤-۳ دنومان ٦٤

۱-۵ بررسی دو نمونه از سکانس‌های پایانی فیلم‌های سینمای کلاسیک ٦۷

۱-۵-۱ کازابلانکا (مایکل کورتیز، ۱۹٤۲) ٦۷

۱-۵-۲ شین (جرج استیونز، ۱۹۵۳) ٦۹

فصل دوم: بررسی ساختار سکانس‌های پایانی در سینمای مدرن

۲-۱ سینمای مدرن ۷۲
۲-۲ طراحی سکانس‌های پایانی ۸۱
۲-۲-۱ براکتینگ ۸۲
۲-۲-۲ بستار ۸۵
۲-۲-۳ پایان بسط یافته ۸۷
۲-۳ کدهای پایانی ۹۰
۲-۳-۱ نمابندی ۹۲
۲-٤ روایت ۹۳
۲-٤-۱ پایان باز ۹۷
۲-٤-۲ پایان مبهم ۱۰۳
۲-٤-۳ عدم تعین ۱۰۵
۲-۵ بررسی دو نمونه از سکانس‌های پایانی فیلم‌های سینمای مدرن ۱۰۹
۲-۵-۱ ٤۰۰ ضربه (فرانسوا تروفو، ۱۹۵۹) ۱۰۹
۲-۵-۲ صحرای سرخ (میکل آنجلو آنتونیونی، ۱۹٦٤) ۱۱۲

فصل سوم: بررسی ساختار سکانس‌های پایانی در سینمای پست مدرن

۳-۱ سینمای پست مدرن ۱۱٦
۳-۲ طراحی سکانس‌های پایانی ۱۲۷
۳-۲-۱ پایان ناگهانی ۱۲۹
۳-۳ روایت ۱۳۱
۳-۳-۱ عدم قطعیت ۱٤۱
۳-٤ پایان در فیلم‌های کارگردانان پست مدرن ۱٤٤
۳-۵ بررسی دو نمونه از سکانس‌های پایانی فیلم‌های پست مدرن ۱۵۱
۳-۵-۱ بلیدرانر (ریدلی اسکات، ۱۹۸۲) ۱۵۱
۳-۵-۲ مرد مرده (جیم جارموش، ۱۹۹۵) ۱۵۳
نتیجه‌گیری ۱۵٦
فهرست منابع و مآخذ ۱٦۰
فیلم شناسی ۱٦٦

Abstract

Movies finish with an ending sequence. Movies from different time periods use different patterns and narrative codes to design this sequence. Studying these codes and patterns differentiates endings of different movies. In this thesis, movies are classified in classics, moderns, and post-moderns based on their historical importance and style. In three chapters, methods applied to design endings of example movies are discussed.

First chapter is focused on classic movies ending structure. In this chapter patterns and codes of classical Hollywood for endings is considered. Their narrative structure is studied with a focus on closed endings and happy endings.

Second chapter is about structure of endings in modern cinema. In this chapter methods of decoupage and narrative structure in modern films are analyzed. Open endings are discussed with a focus on ambiguity and uncertainty .

Third chapter is an analysis of endings in post-modern films. Patterns of final sequences are studied along with their narrative structure. Sudden endings and indeterminacy of narrative in their endings is analyzed and discussed.

Keywords: classic cinema, modern cinema, post-modern cinema, closed ending, open ending

University of Art

Cinema and Theatre Faculty

Dissertation for the Degree of Master of Arts in

Cinema

Theoretical Subject

An Analysis of Final Sequence Structure in Movies

(Classics, Moderns and Post-Moderns)

Supervisor

Shahabeddin Adel (PhD)

Practical subject

Man

Supervisor

Shahabeddin Adel (PhD)

Prepared by:

Pedram Sadraei TabaTabaei

Academic year

۲۰۱۱-۲۰۱۲

مقدمه

کلیات پژوهش

با توجه به نقش پراهمیت سکانس‌های پایانی در ساختار هر فیلم و تأثیر آن بر مخاطب در دریافت کلیت اثر، و فقدان متون تألیفی و ترجمه‌ای در خور تأمل در این زمینه، این پایان نامه سعی بر آن دارد که با بررسی سکانس‌های پایانی فیلم‌های سینمایی، با تحلیل عناصر روایتی و دکوپاژی به طبقه‌بندی علمی و نظری پایان در آثار سینمایی در دوره‌های کلاسیک، مدرن و پست مدرن پرداخته و با دستیابی به مؤلفه‌های شاخص به کار رفته در سکانس‌های اختتامیه راه را برای استفاده کاربردی آن در آثار سینمایی کشور هموار نماید.

این پایان نامه به دنبال آن است که ویژگی‌های ساختاری سکانس‌های پایانی فیلم‌های سینمایی را در دوره‌های کلاسیک، مدرن و پست مدرن تحلیل و بررسی نماید. آنچه بدیهی است اینکه، تقسیم‌بندی تاریخی جریان‌های هنری، در تمامی رشته‌های هنری صرفاً یک تقسیم‌بندی جهت امکان پژوهش علمی و نظری است. پر واضح است که نمی‌توان دوره‌های مختلف جریان‌های هنری را به بازه‌ی زمانی مشخصی میان دو تاریخ شروع و خاتمه محدود کرد. جریان‌های مختلف هنری در دوره‌های زمانی متفاوت برای تبدیل به یکدیگر مرزی قطعی را رعایت نمی‌کنند و این دگرگونی به نرمی در یک دوره‌ی گذار انجام می‌پذیرد و همواره صحبت از استحاله‌ی یک دوره در دیگری است نه برشی مستقیم از دوره‌ای به دوره‌ی بعدی.

جریان‌ها و سبک‌های پیشین هنری هیچگاه با به وجود آمدن جریانی نو و سبکی جدید به کل به دست فراموشی سپرده نمی‌شوند و معمولاً شیوه‌های کهن در موازات الگوهای نو ادامه می‌یابند. هنر سینما نیز از این مسئله مستثنی نیست و هیچگاه شروع جریانی نو به معنی پایان دوره‌ی پیشین و الگوهای حاکم بر آن نبوده و نیست.

با وجود این نکته، طبقه‌بندی تاریخی و سبکی دوره‌های مختلف سینمایی می‌تواند به عنوان یک پایه‌ی مطالعاتی، از پراکندگی یافته‌های نظری جلوگیری کرده و امکان بررسی و تحلیل آکادمیک را فراهم آورد.

در روند این پایان نامه از روش کتابخانه‌ای جهت تحقیق استفاده شده است و به دلیل نبودن منبعی مشخص در خصوص سکانس‌های پایانی فیلم‌های سینمایی، مطالب نظری از آثار سینمایی تألیفی و ترجمه‌ای موجود گلچین شده و علاوه بر این از چند کتاب زبان اصلی نیز که مطالبی در خصوص پایان در فیلم‌های سینمایی داشته‌اند به شکل ترجمه استفاده شده است. همزمان با منابع

کتابخانه‌ای از میان آثار سینمایی طی چند مرحله گزینش‌هایی صورت گرفت و در نهایت از حدود ۱۰۰ فیلم برای کمک به تحلیل بخش‌های مختلف این پایان نامه استفاده شد.

هدف از نگارش این پایان نامه طبقه‌بندی الگوهای متنوع دکوپاژ در سکانس‌های پایانی با استفاده از کدهای پایانی و ساختار روایتی در دوره‌های مختلف تاریخ سینماست. امید است این تحقیق علمی با طبقه‌بندی قواعد و الگوهای پایان‌بندی در آثار سینمایی، بتواند سرآغازی بر پژوهش‌هایی از این دست در دانشکده‌های هنری، مراکز تولید فیلم و پژوهشکده‌های هنری باشد. برای ورود به بحث ابتدا به تعاریفی خواهیم پرداخت که برای پیشبرد روند تحقیق ضروری به نظر می‌رسند.

پایان

تقریباً تمامی آنچه به چشم می‌آید روزی مهر پایان برخود را تجربه خواهد نمود و با توجه به پژوهش‌های به عمل آمده تا به حال پدیده‌ای زمینی و حتی کهکشانی از این قانون مستثنی نبوده است.

> پایان قاعده‌ای پذیرفته در زندگی هر روزه‌ی ماست، انکار یا حتی تزلزل آن عنصری ناشناخته را وارد روایت می‌کند ... هر داستان از مجموعه‌ای از «پی‌رفت»ها تشکیل می‌شود. پی‌رفت خود مجموعه‌ای از کنش‌هاست (به معنای کلی کنش، یعنی هم کنش‌های رفتاری، هم کنش‌های زبانی، هم اندیشه). کنش‌هایی که در یک پی‌رفت می‌گنجند، یک واحد زمانمند را می‌سازند. یعنی آغاز و پایانی دارند که با «پیشرفت در طول زمان» همخوان است. (احمدی، ۱۳۸٦، ص۲۳۹و۲٤۰)

اگر به دنبال نخستین ریشه‌های نقد ادبی در آثار **ارسطو**[1] باشیم درمی‌یابیم که او بر تمام بودن چرخه‌ی تقلید و داشتن آغاز، میانه و پایان تأکید می‌کند و در ***فن شعر*** می‌نویسد:

> امر تام امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده باشد اما در دنبال خود او امری هست که به حکم طبیعت وجود دارد و یا به وجود می‌آید. اما پایان امری است که برعکس این یعنی برخلاف آغاز باشد و آن عبارت است از چیزی که به ذات خویش و به حکم طبیعت همیشه و یا در بیشتر اوقات، در دنبال چیز دیگر باشد اما در دنبال آن دیگری چیزی نباشد. (زرین کوب، ۱۳۸۲، ص۱۲۵)

[1] Aristoteles

ارسطو همچنین تراژدی را عبارت از تقلید کردارهای تام می‌داند که اندازه معین داشته باشد و این قید آخر برای آن بکار رفته که این نیز ممکن است چیزی تام باشد اما اندازه‌ی معینی نداشته باشد. **ارسطو** همچنین در مورد تقلیدی که به وسیله‌ی شعر و به شیوه‌ی روایت انجام می‌پذیرد می‌افزاید؛ این تقلید با آنچه در تراژدی معمول است شباهت دارد. مضمون افسانه باید مثل درام باشد یعنی فقط متضمن عمل و کرداری واحد و کامل و تام بوده و دارای آغاز و میانه و پایانی هم باشد تا نظیر موجودی زنده و جاندار در ورایش لذتی را که مخصوص آن است بتواند به انسان بدهد.

والاس مارتین[1] در کتاب ***نظریه‌های روایت*** در بحث مربوط به آغاز و پایان در زندگی، ادبیات و اسطوره می‌نویسد؛ **دی. ای. میلر**[2] معتقد است اگر پایانی در کار نبود که انکار شود تلاش برای انکار پایان عبث می‌بود. او می‌افزاید؛ این تقابل با پایان، معنای پذیرش آن و حتی تأییدی است بر این واقعیت، که پایان وجود دارد و استدلال می‌کند که دریافت ما از روایت و تاریخ به پیش پندارهای مشترکی درباره‌ی علیت و وحدت و منشاء پایان بستگی دارد که این ویژگی تفکر غربی است. **والاس مارتین** در ادامه به مفهوم بازگشت دوری که پایان و آغاز را به هم پیوند می‌دهد از دیدگاه **جوزف کمپبل**[3] اشاره کرده و می‌نویسد:

> 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 دوباره آدمی رقم می‌زند). نورثروپ فرای روایت‌های عمده یا «اسطوره‌های» ادبیات را قوس‌های ناتمامی در چرخه‌ی فصل‌ها می‌داند: بهار کمدی است، تابستان رمانس، پائیز تراژدی و زمستان کنایه و طنز ... جوزف کمپبل در کتاب قهرمان هزار چهره (۱۹۴۹) بحث می‌کند که اسطوره، حکایت‌های عامیانه و حتی رویاهای برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون الگوی واحدی را نشان می‌دهند که وی «تک اسطوره» می‌نامد. این جهانشمولی رویدادهای روایت که کمپبل برآن تأکید می‌کند پیشتر نیز توجه برخی از پژوهشگران را جلب کرده بود (اف. ام. کورنفورد، جسی ال. وستون و البته جیمز فریزر در کتاب شاخه‌ی زرین). خلاصه‌ای که فریزر از این ماجرا، در یک نمودار و به شکل چرخه‌ای از «عزیمت» تا «بازگشت» ارائه می‌کند، از این قرار است: قهرمان اسطوره‌ای از کاشانه یا قصرش به راه می‌افتد، اغوا می‌شود و خواسته یا ناخواسته به آستانه‌ی ماجرا پا می‌نهد. در آنجا با شبحی رو در رو می‌شود که نگهبان گذرگاه است. قهرمان یا این نیرو را سرکوب و آرام می‌کند و زنده به قلمرو

[1] Wallace Martin
[2] D. A. Miller
[3] Joseph Campbell

تاریکی پا می گذارد ... یا به دست او کشته می‌شود و به کام مرگ (قطع اندام، تصلیب) گرفتار می‌آید. ورای این آستانه، قهرمان از دنیای نیروهایی غریب ولی صمیمی می‌گذرد که برخی او را به شدت تهدید می‌کنند (آزمون‌ها) و بعضی سحرآمیز یاری‌اش می‌رسانند (یاوران). و چون به حضیض دایره‌ی اسطوره‌ای می‌رسد، آزمونی دشوار را از سر می‌گذراند و پاداش می‌یابد. این پیروزی شاید با وصال قهرمان و الهه – مادر جهان همراه باشد (ازدواج مقدس) ... اینک تنها کاری که باقی می‌ماند بازگشت است ... قهرمان از قلمرو بیم و هراس باز می‌گردد (بازگشت، رستاخیز). عطیه‌ای که قهرمان با خود می‌آورد جهان را به حالت نخست بر می‌گرداند (اکسیر). (مارتین، ۱۳۸۲، ص٦٢)

مارتین در ادامه برای دستیابی به نوعی الگوی سنتی روایت در خصوص پایان می‌افزاید؛ **فرانک کرمود**[1] در کتاب ***معنای پایان***، هم به ثبات الگوهای سنتی روایت می‌پردازد و هم به دیدگاه‌های مخالف. او جامع‌ترین و مهمترین الگو در فرهنگ غرب را انجیل می‌داند که زمان را از اول تا ابد در یک طرح منسجم الهی فشرده می‌سازد و معتقد است علم سده‌ی نوزدهم به این داستان با دیده‌ی شک می‌نگرد. ولی همان گونه که **کرمود** نشان داده است آن نحوه‌ی تفکر از پایان، نظم و ترتیب آغازین را استنباط می‌کند و همچنان در اندیشه‌های امروزی ما درباره‌ی تاریخ و ادبیات داستانی صادق است.

رابرت کالکر[2] در کتاب ***فیلم، فرم و فرهنگ*** می‌نویسد؛ عمل پایان دادن پیش از آنکه صرفاً پایان دادن یک داستان باشد، به زندگی و رویدادهای آشفته، هارمونی و توازن می‌بخشد. این هارمونی و توازن را فیلمسازان به عنوان ارزش‌های فرهنگی غالب باور دارند. **کالکر** معتقد است پیروزی بر شر که فیلم تعریفش کرده، تسلایی برای متألمان و رستگاری آنهایی که سردرگم شده‌اند و مورد بد رفتاری قرار گرفته‌اند می‌باشد.

سام اسمایلی[3] نیز در مقاله‌ای با عنوان ***داستان*** که در کتاب ***روایت و ضد روایت*** آمده، معتقد است که حل و فصل باید به تعادلی جدید در پایان اشاره کرده یا آن را اعلام کند یا بر آن وضوح بخشد. این حل و فصل، نتایج کامل کنش را نشان می‌دهد و به نوعی پایان‌یابی منجر می‌شود.

[1] Frank Kermode
[2] Robert Kolker
[3] Sam Smiley

پایان در ادبیات

مانفرد فیستر[1] در خصوص انتقال اطلاعات در پایان درام در کتاب ***نظریه تحلیل درام*** می‌نویسد:

> نظریه پردازان کلاسیک در مقایسه با نظریه‌ی زمینه چینی که در مورد آغاز نمایشنامه‌ها بکار می‌رود، برخی مفاهیم دیگر را نیز برای کمک به طبقه‌بندی پایان نمایشنامه‌ها وضع کرده‌اند. نظریات ارسطو در باب لوسیس (حل و فصل)، پریپتئیا (واژگونی یا تغییر و تحول ناگهانی در طرح داستان)، آناگنوریسیس (بازشناسی) و کاتاستروف (فرجام) جای خود را به مفاهیم اینورسیو (دگرگونی) و سولوتیو (حسابرسی) در نزد نظریه پردازان لاتین داد و سپس، بسیار بعد، این مفاهیم نیز جای خود را به مفهوم گره‌گشایی درام شناسان مکتب کلاسیسیسم فرانسه دادند. روابط این مفاهیم با یکدیگر را سخت بتوان به هیچ طریقی بی-ابهام یا وحدت یافته دانست، هرچند این نکته نیز شایان ذکر است که در قرن هجدهم، تمایزی بین گره‌گشایی و فرجام گذاشته شد. بر این اساس، گره‌گشایی را به عنوان تغییر و تحول ناگهانی پایانی و حل و فصل توطئه، و فرجام را نیز به عنوان موقعیت نهایی تعریف کردند. (فیستر، ۱۳۸۷، ص۱۲۷و۱۲۸)

فیستر می‌افزاید؛ سر و کار این شیوه‌ی خاص از فرآیند انتقال اطلاعاتی بیش از همه با مفهوم آناگنوریسیس (بازشناسی)، حسابرسی و گره‌گشایی است و در هر سه مفهوم، برداشت مشترکی از طرح دراماتیک مستتر است که بر اساس آن نقشواره یا گروهی از نقشواره‌ها به علت توطئه، خود فریبی یا بی‌اطلاعی، خود را در موقعیت ناراحت کننده می‌یابند. سپس این موقعیت بعد از آنکه اطلاعات دیگری مانند نظرگاه‌های تازه در خصوص رویداد یا تغییری ناگهانی در خود طرح اضافه شد به پایانی شاد یا اندوهبار می‌رسد. **فیستر** می‌نویسد:

> منسجم‌ترین شکل این پایان در قاعده‌ی «عدالت شعری» تعین یافته است که در بوطیقا (شعرشناسی) و نظریه‌های درام شناسانه‌ی نظریه پردازان قرون هفدهم و هجدهم به قاعده یا هنجار بدل شد. بر اساس این قاعده، همگی 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. هدف تعلیمی موجود در پس این قاعده، ترغیب مخاطب به پیوستن به خیر و پرهیز از شر است. (همان، ۱۳۸۷، ص۱۲۹)

[1] Manfred Pfister

پیتر چایلدز[1] در کتاب ***مدرنیسم*** به نقل از **کاترین بلسی**[2] می‌نویسد؛ رئالیسم کلاسیک افرادی را با ویژگی‌های شخصیتی و سرشتی و عمدتاً مفروض انگاشته شده با انتخاب‌هایی که آنها را مقید می‌سازد و امکان بالقوه‌ی رشدشان به فرض‌های مسلم بستگی دارد، به نمایش می‌گذارد و از این رهگذر ماهیت انسان را به صورت سیستمی از تفاوت‌های شخصیت‌های موجود در جهان می‌نمایاند و این سیستم به خواننده اجازه شریک شدن در امیدها و بیم‌های انواع شخصیت‌ها را می‌دهد.

جان هلپرین[3] در مقاله‌ای با عنوان ***نظریه‌ی رمان*** که در کتاب ***نظریه‌های رمان*** آمده، می‌نویسد:

> نقد نظری رمان تا پیش از فلوبر و جیمز عموماً سمت و سویی محاکاتی و فحوایی اخلاقی داشت؛ محاکات، وسیله بود و اخلاقیات، هدف آن. بنابراین نظریه، ادبیات قادر است اخلاق انسان را بهتر کند، اما برای این منظور لازم است ابتدا او را متقاعد کند که دنیای خلق شده در رمانی که می‌خواند، بی‌ربط با دنیای واقعی نیست. در واقع، این نظر که هنر خصیصه‌ای محاکاتی دارد و تقلیدی است از رخدادهای دنیای واقعی، با اهمیت‌ترین نظریه‌ی هنری از زمان ارسطو تا میانه‌ی قرن هجدهم است. (هلپرین، ۱۳۸٦، ص۸۰)

پیتر چایلدز در کتاب ***مدرنیسم***، با اشاره به ظهور واژه‌ی مدرنیست از اواخر قرن شانزدهم و در مورد شخص مدرن و بکارگیری آن در قرن هجدهم در مورد پیروان شیوه‌های مدرن و همچنین طرفداران ادبیات مدرن در برابر ادبیات قدیم، معتقد است واژه‌ی مدرنیسم نخستین بار در این قرن و صرفاً در مورد گرایش‌های خاص عصر جدید به کار گرفته شد ولی معنایش در قرن نوزدهم وسعت گرفته و همدلی با عقاید، سبک‌ها یا جلوه‌های مدرن را نیز در برگرفت. او می‌نویسد در نیمه دوم قرن نوزدهم مدرنیسم ادبیات در، ***تس دوربرویل***[4] (۱۸۹۱) اثر **تاماس هاردی**[5] متجلی شد، زیرا این کتاب چیزی را نشان می‌داد که او درد مدرنیسم می‌نامید و کلاً به طور ناخواسته و از طریق صنعت و به صورت خزنده عارض می‌شد. سپس این اصطلاح در کتاب ***بررسی شعر مدرنیستی*** اثر **رابرت گریوز**[6] و **لورا رایدینگ**[7] در سال ۱۹۲۷ مطرح شد، اما رواج پیدا نکرد. **چایلدز** معتقد است:

> فقط در دهه‌ی ۱۹٦۰ بود که این اصطلاح به طور گسترده در مورد یک مرحله‌ی ادبی به کار رفت که هم غیرقابل تشخیص بود و هم به معنایی پایان یافته. گفته‌اند که ریشه‌های ادبی «مدرنیسم» در کار شارل بودلر (شاعر و جستار نویس فرانسوی) و گوستاو فلوبر

[1] Peter Childs
[2] Catherine belsey
[3] John Halperin
[4] *Tess of D'ubervilles*
[5] Thomas Hardy
[6] Robert Graves
[7] Laura Riding

(رمان نویس)، رمانتیک‌ها، یا نویسندگان «پایان قرنی» دهه‌ی ۱۹۸۰ بوده است. (چایلدز، ۱۳۸۹، ص۲٤)

بنابر نظر **چایلدز** نگارش مدرنیستی خواننده را در چشم‌انداز ذهنی گیج کننده و دشواری غرق می‌کند و خواننده نمی‌تواند آن را به سرعت درک کرده و فقط برای یافتن مرزها و معناهای آن باید خودش راهش را بگشاید و علامت‌گذاری کند.

والاس **مارتین** در کتاب ***نظریه‌های روایت*** می‌نویسد؛ هر چند ادبیات داستانی عامه پسند همچنان فرمولی باقی مانده است، ولی تقریباً یک سده است که رمان و داستان کوتاه نه تنها از فرمول‌های سنتی روی گردانده بلکه آنها را به استهزاء گرفته‌اند. اگر نویسندگان بتوانند داستان را از طریق مرگ، ازدواج، بازگشت به خانه، موفقیت یا شکست اقتصادی، یافتن والدین یا پندارگریزی، آسان به هم بیاورند یا به گفته **ارسطو** بتوانند پایان را به دلخواه رقم بزنند بدون آنکه رویدادهای منجر به آن را تغییر دهند، این اندیشه را می‌توان به دیده‌ی تردید نگریست که روایت نیازمند انسجام ساختاری از آغاز تا پایان است. چرا که کسانی که به سیر تاریخی گذر از پایان بسته به پایان باز قائل‌اند، رمان‌های فاقد نظم رمانتیک‌های آلمان، شبکه‌های ظریف و در هم پیچیده‌ی روایت‌های بی‌آغاز و پایان قرون وسطی (ویناور) و ساختارهای هزارتویی حماسه‌های و مجموعه حکایت‌های شرق را نادیده انگاشته‌اند. **مارتین** می‌افزاید:

> هرچند بدیهی می‌نماید همین که کشمکش اصلی حل و فصل شود روایت باید پایان پذیرد، ولی چنین پایان قطعی را جز در داستان‌های کوتاه و نوول نمی‌توان یافت. رمان اغلب بیشتر طول می‌کشد و پایان دلبخواهی دارد. همان گونه که شکلوفسکی اشاره می‌کند، رمان‌های پیکارسک و ماجرایی ذاتاً درازگو هستند و در آنها هر بخش پس از بخش دیگر می‌آید. مرسوم‌ترین تمهیدی که برای پایان بخشیدن به این رمان‌ها به کار می‌رود تغییر دوره‌ی زمانی است، به این معنا که فصل آخر پی‌افزودی است که چندین سال را در برمی‌گیرد و تاریخچه‌ی زندگی شخصیت‌ها را پس از ماجراهای اصلی باز می‌گوید. شاید چنین بنماید که این پی‌افزوده‌ها فاقد پایان به معنای صریح‌اند، زیرا به جای آنکه داستان را متوقف سازند و سر رشته‌های پراکنده را به هم بپیوندند، داستان را به آینده می‌کشانند. ولی باید توجه داشت که این پایان‌ها منظور دیگری را برآورده می‌سازند: رمان را، که همین که خوانده شود از زندگی جدا می‌شود، به زمان واقعه تاریخی باز می‌گردانند و رمان و خواننده را به جهان روزمره مرتبط می‌سازند. (مارتین، ۱۳۸۲، ص۵۹)

والاس مارتین معتقد است برخی از منتقدین بر این باورند که نویسنده‌ی امروزی بر آن است تا نظمی تخیلی و یگانه و شخصی بیافریند. **آلن فریدمن**[1] و دیگران دریافته‌اند که در رمان مدرن، نظم فردی و جمعی به نفع شکل باز نفی می‌شود. در این شکل، روایت و قطعیت همراه آن را در زمینه‌ی معنا کنار می‌گذارد. روایت مدرن، در شکل افراطی‌اش، می‌تواند حتی فهم پذیری خود را نیز نفی کند تا نهایتاً به صورت یک شیء درآید. یعنی به متن و مجموعه مبهمی از واژگان تبدیل شود که به هیچ جهانی چه واقعی و چه تخیلی اشاره ندارد.

> رولان بارت Roland Barthes (۱۹۱۵– ۱۹۸۰) در مقاله‌های مشهورش که همزمان با اولین کتاب‌های آلن رب – گریه (در سال‌های ۱۹۵٤ و ۱۹۵۵) منتشر می‌شد و تفسیرهای انتقادیش اهمیت تعیین کننده‌ای برای این نوع ادبی نوزاد داشت، آن را «ادبیات عینی» (Objective) یا «ادبیات تحت اللفظی» (Littérale) می‌نامید و از اینکه می‌دید این نوع ادبی می‌خواهد «حتی قالب داستان را گند زدائی کند.» و شاید بتواند شرایط «غیر شرطی شدن خواننده را در قبال هنر ماهیت‌گرای بورژوایی فراهم آورد.» سخت خوشحال بود. (سید حسینی، ۱۳۸۷، ص۱۰۸۲)

دیوید دیچز[2] و **جان استلوردی**[3] در مقاله‌ی ***رمان قرن بیستم*** در کتاب ***نظریه‌های رمان***، سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۳۰ عصر طلایی رمان مدرن و آثار رمان نویسانی از قبیل **جوزف کنراد**[4]، **جیمز جویس**[5]، **د. هــ لارنس**[6]، **ویرجینیا ولف**[7] و **ا. م. فورستر**[8] را نمونه‌های شاخص این دوران می‌دانند. تحول فنون و نگارش‌های ادبیات داستانی در این دوره عمدتاً از سه عامل نشئت می‌گرفت. نخست با وقوف رمان نویسان به این که پس زمینه‌ی عقیدتی عامی که آنان را در برداشتی مشترک درباره‌ی تجربیات مهم با توده‌ی مردم متحد می‌کرد، دیگر از بین رفته بود. دومین عامل؛ استنباط جدیدی از مفهوم زمان بود در این آثار زمان دیگر رشته‌ای از لحظات متوالی تلقی نمی‌شود که قرار باشد رمان نویس به ترتیب و گهگاه با نگاهی تعمدی به گذشته ارائه کند بلکه جریانی دائمی در ذهن فرد قلمداد می‌شود که در آن وقایع گذشته دائماً به زمان حال سرازیر شده و بازنگری گذشته با پیش بینی آینده

[1] Allan Friedman
[2] David Daiches
[3] Jon Stallworthy
[4] Joseph Conrad
[5] James Joyce
[6] D. H. Lawrence
[7] Virginia Woolf
[8] E. M. Forster

در هم می‌آمیزد و سومین عامل؛ اندیشه‌های جدید راجع به ماهیت ذهن است که به طور کلی از کاوش‌های راه گشایانه‌ی **زیگموند فروید**[1] و **کارل یونگ**[2] درباره‌ی ضمیر ناخودآگاه ناشی شد.

> روایت در رمان مدرن داستان را چنان راهبری می‌کرد که گویی هیچ گونه حرکت مشخصی در بر ندارد؛ در لحظاتی تند است، در لحظاتی کند، و در برخی موارد متوقف می‌شود؛ بیش از هر چیز توصیفات مهم را جلوه می‌داد. در حقیقت روایت‌های اغلب آثار این چنینی فاقد زمان بودند. (عادل، ۱۳۸۹، ص۱۹۶)

سیروس شمیسا در کتاب ***نقد ادبی*** می‌نویسد؛ پایان، یکی از فرق‌های رمان جدید با رمان‌های قدیم است. در رمان‌های قدیم با پایان داستان همه چیز تمام می‌شود. همه مسائل حل شده و گفته شده است. هیچ نکته مبهمی باقی نمی‌ماند و سرنوشت هر کسی مشخص شده است. حال آن که در سال‌های جدید پایان صوری داستان، پایان آن در ذهن نیست و هنوز مسائل بسیاری است که خواننده باید درباره‌ی آنها بیاندیشد و لذا پایان باز است.

والاس مارتین نیز در کتاب ***نظریه‌های روایت***، گرایش به پایان باز در اواخر سده‌ی نوزدهم را فن‌آوری‌ای می‌داند که حاصل فرم همیشگی ادبیات برای خلق تأثیرات تازه از طریق شکستن قواعد بوده است.

پیتر چایلدز معتقد است که **هنریک ایبسن**[3] دراماتیست نروژی، درام اروپا را دگرگون کرد و آغازگر سبک نمایشنامه‌های منثور مدرن در قرن بیستم شد. وی همچنین معتقد است **ساموئل بکت**[4] نیز در اوت ۱۹۵۵ با نمایشنامه‌ی ***در انتظار گودو***، لندن را به بهت و حیرت فرو برد. نمایشنامه‌ای که به قول یک نقاد در آن هیچ چیز دو بار اتفاق نمی‌افتد. ***در انتظار گودو*** زندگی را به صورت یک موقعیت کمیک اما بی‌هدف نشان می‌دهد که چیزی در آن دیده نمی‌شود جز اعمال بیهوده، فلسفه‌های نومیدانه و مرگ ناگزیر.

چایلدز درباره‌ی **برتولت برشت**[5] و نمایشنامه‌هایش نیز معتقد است که **برشت** موفق‌ترین دراماتیست تمام عیار مدرنیست بود. روش **برشت** در نمایشنامه‌هایش، که عمدتاً مخاطب را از کاراکترها و شرایطی که روی صحنه دیده می‌شد دور می‌ساخت، صورت مجسم آرزوی مدرنیستی برای بازسازی زندگی یا لااقل عجیب ساختن زندگی در نگاه مخاطب بود.

---

[1] Sigmund Freud
[2] Carl Jung
[3] Henrik Ibsen
[4] Samuel Beckett
[5] Bertolt Brecht

مانفرد فیستر در کتاب ***نظریه و تحلیل درام*** می‌نویسد:

> در واکنش به شکل بسته‌ی پایان دراماتیک، نمایشنامه نویسان شکل باز را ساخته‌اند. پایان باز، به طور مشخص، در نمایشنامه‌های دوران مدرن رایج است. این انحراف از هنجار کلاسیک – که وجه مشخصه‌ی آن سرپیچی از فراهم آوردن پایانی است که در آن همه‌ی تفاوت‌های اطلاعاتی از بین رفته و همه‌ی جدال‌ها و کشمکش‌ها نیز حل و فصل شده‌اند – می‌تواند چندین کارکرد متفاوت داشته باشد. نخست، این پایان باز می‌تواند نتیجه‌ی دیدگاهی تغییر یافته در خصوص ماهیت طرح باشد، دیدگاهی که بر طبق آن، اساس طرح دیگر بر منظومه‌ی واحدی از بحران و کشمکش استوار نیست، بلکه بیشتر در پی آن است که وضع پایداری را نشان دهد که برای آن – همان گونه که از نمایشنامه‌های ساموئل بکت برمی‌آید – هیچگونه حل و فصل پایان بسته‌ای متصور نیست. در بهترین حالت پایان بسته معرف فرایندی دوری و تکراری است که به نقطه‌ی آغاز خود باز می‌گردد. ... امکان دومی که وجود دارد – امکانی که برای مثال، برشت از آن استفاده کرده است – پایانی است که ناتوان از فراهم کردن هرگونه حل و فصل، مسئولیت این امر را به مخاطب واگذار می‌کند. (فیستر، ۱۳۸۷، ص۱۳۰)

جسی متس[1] در مقاله‌ی ***رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟*** درکتاب ***نظریه‌های رمان*** از قول **دیوید لاج**[2] می‌نویسد؛ با بیان این که ویژگی متون رئالیستی اصیل عبارت از آمیزه‌ی متوازن و هم‌سازی شده‌ی محاکات و روایت محض است، می‌توان آن را گفتار گزارش شده و گزارش کردن زمینه یا گفتار نویسنده و گفتار باز نمایی شده نامید. رمان مدرن از طریق غلبه‌ی فزاینده‌ی محاکات بر روایت محض شکل گرفت. او معتقد است در این نوع رمان، روایت به واسطه‌ی یک شخصیت و با استفاده فراوان از گفتار گزارش شده‌ی تصویری کانونی می‌شود و یا اینکه روایت به راویانی برخوردار از سبک‌هایی که از منظری محاکاتی عینیت یافته بودند محول می‌گردید. در پسامدرنیسم شاهد احیاء روایت محض هستیم، این روایت بر خلاف متون مدرنیستی تابع محاکات نیز نگردیده بلکه در برابر محاکات برجسته شده است. **لاج** معتقد است در رمان پسامدرن، سیلان ذهن تبدیل شده است به سیلان روایت.

سیروس شمیسا هم در کتاب ***نقد ادبی*** درباره‌ی ویژگی‌های داستان پست مدرنیستی و نوع پایان‌بندی آنها معتقد است:

---

[1] Jesse Matz
[2] David Lodge

هم مدرنیست‌ها و هم پست مدرنیست‌ها معتقدند که زندگی و هستی در رمان‌های سنتی به صورت کلیشه‌ای و قالبی نموده شده است. اما پسامدرنیست‌ها می‌گویند که مدرنیست‌ها هم برخلاف ادعایشان و ظاهر پیچیده و مبهم آثارشان، نهایتاً با زندگی و هستی برخورد سطحی و ساده‌ای داشته‌اند. و لذا این امید دروغین را ایجاد کرده‌اند که بشر می‌تواند سر از اسرار هستی و زندگی در آورد و معماها را حل کند. پسامدرنیست‌ها برای نشان دادن مفهوم بیهودگی و عبث بودن حرف و سخن‌های فلسفی و بیان این نکته که این حرف معما را نه تو خوانی و نه من خود تمهیداتی اندیشیده‌اند یا از سر تصادف و بی‌قیدی بدان رسیده‌اند از قبیل اینکه یک داستان می‌تواند چند نوع پایان داشته باشد (چنان که زندگی چنین است) و خواننده هر کدام را که می‌خواهد انتخاب کند و اساساً داستان نباید حتماً نتیجه و پایانی داشته باشد، انسجام متن بی‌معنی است، هیچ چیز قطعی نیست و بدین ترتیب داستان پست مدرنیستی به زعم ایشان نزدیک‌ترین روایت به زندگی واقعی و هستی است. (شمیسا، ۱۳۸۳، ص۳۲۲)

شمیسا می‌افزاید در رمان‌های پست مدرنیستی بیش از آنچه با ابهام متن مواجه شویم با عدم قطعیت سروکار داریم. عدم قطعیت در همه چیز. در بسیاری از این رمان‌ها شخصیت‌ها وضوح مبهمی دارند و عدم قطعیت در پایان داستان غوغا می‌کند. همه چیز نسبی است. حقیقت بستگی به زمان و مکان و زمینه دارد و لذا متغیر است. معنی در متن قطعیت ندارد زیرا متن به چیزی در بیرون از خود ارجاع نمی‌دهد، بلکه ارجاع آن به خود است.

دیوید لاج هم در مقاله‌ی ***رمان پسامدرنیستی*** در کتاب ***نظریه‌های رمان*** مشکل خواننده رمان‌های پست مدرنیستی را نه ابهام متن (چون ابهام را می‌توان رفع کرد) بلکه اغلب عدم قطعیتی می‌داند که همه‌ی متن را فرا می‌گیرد و بیشتر در سطوح روایت خود را نشان می‌دهد تا در سطح سبک. حال با توجه به این گفته‌ی **دادلی اندرو**[1]، منتقد و نظریه پرداز سینمایی که:

بیش از نصف فیلم‌های تجاری دارای ریشه‌های ادبی هستند. (فیلیپس، ۱۳۸۸، ص۲۱۹)

می‌توان به خوبی دریافت که برای تحلیل و بررسی پایان در روایت فیلم‌های سینمایی، ناگزیر باید از شناخت و مطالعه‌ی کافی در خصوص پایان‌بندی روایت در دوره‌ها و سبک‌های مختلف ادبیات جهان برخوردار بود.

[1] James Dudley Andrew