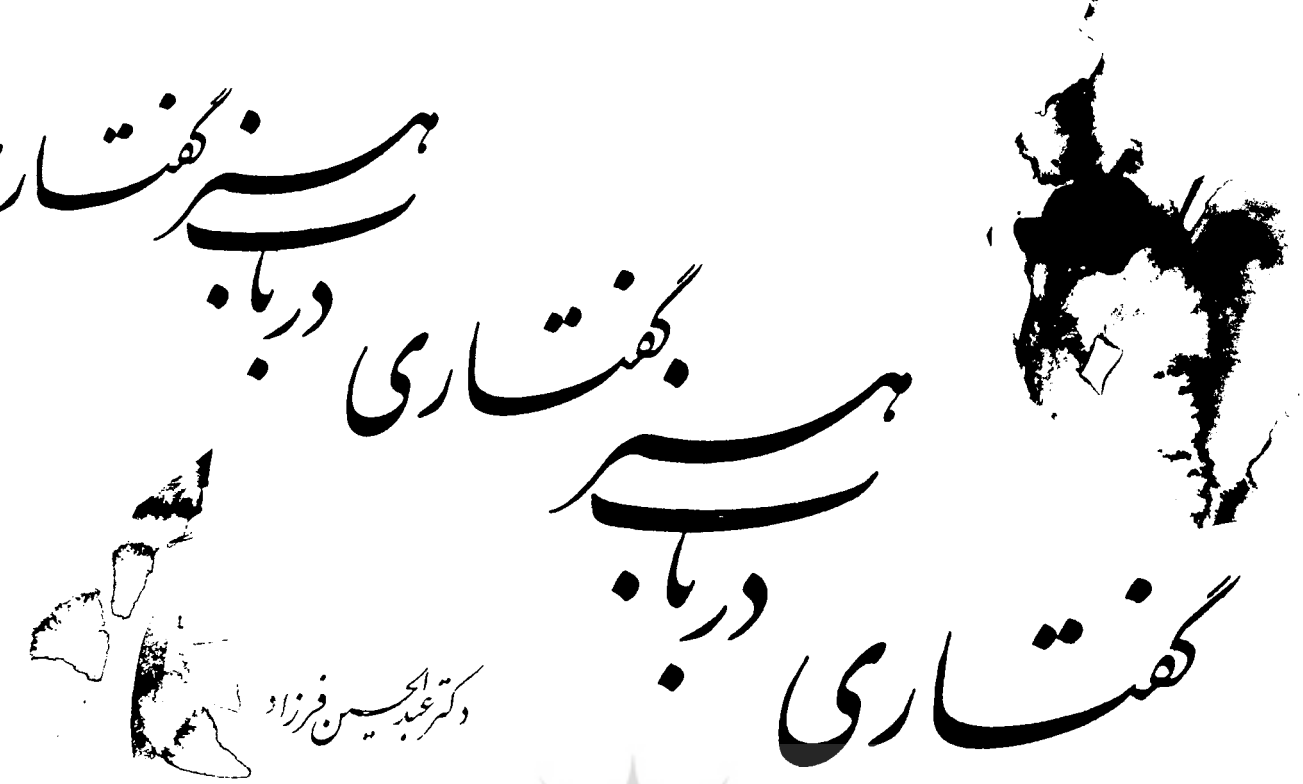


هنر داستان‌نویسی

طرح نقدرمان ۲

دکتر عبدالحسین فرزاد

طرح PLOT

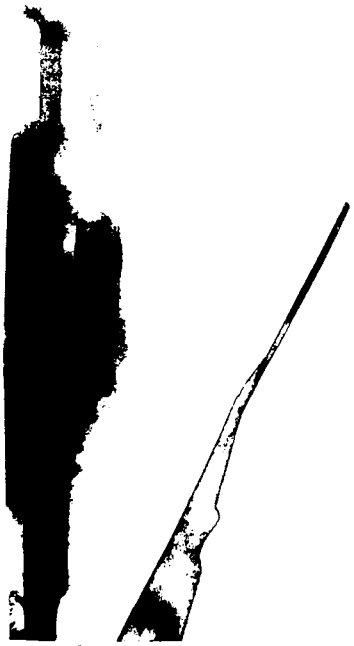
اگر برای رمان و نیز برای داستان کوتاه دو بخش متفاوت قایل شویم این دو بخش عبارت خواهند بود از وقوع و رخداد حادثه‌ها، که ارتباط صوری حوادث را با یکدیگر نمایش می‌دهد. این ارتباط، تنها به صورت موجی عمل می‌کند و حادثه‌ای در حادثهٔ دیگر، تحلیل می‌رود. همانند تصاویر سینمایی که هنوز بخشی از تصویر قبلی باقیمانده است که صحنه بعدی در روی آن آغاز می‌شود. و رفته رفته صحنهٔ قبلی کم رنگ‌تر و صحنه جدید پر رنگ‌تر می‌گردد تا اینکه سرانجام صحنه پیشین کاملاً محو (dissolve) می‌شود.

اما بخش دوم که مهم‌تر از بخش نخست است، کیفیتی است که چگونگی و منطق این رخدادها را نسبت به یکدیگر در خود دارد. در حقیقت اگر در این بخش که در پشت یک مه غلیظ، نهفته است ذهنی استوار و منطقی نباشد، بسیاری از حوادث بلاتکلیف می‌مانند و خواننده نمی‌تواند با نویسنده و جهان بینی و تجربیات او آشنا شود. صرف توصیف و بیان حوادث، برای ایجاد یک بنیاد داستانی کافی نیست، زیرا آن بخش نهفته در پشت حوادث است که ماجرا را از یک گزارش روزنامه‌ای به یک اثر هنری تبدیل می‌کند و آن را تا حدّ زیادی با هر نوع مخاطبی، قابل ترجمه به واقعیت می‌سازد.

این بخش پنهان، چیزی جز، طرح نمی‌تواند باشد. این طرح را گاهی نویسنده از همان آغاز به سادگی با خواننده در میان می‌گذارد. کافکا، در آغاز داستان کوتاه «پشتیبانان» می‌پرسد: «آیا پشتیبانانی داشتم؟» و سپس در پایان داستان، دربارهٔ پلّه‌های دادگستری می‌گوید: «زیر قدم‌های تو که بالا می‌روی، پله‌ها، تابی‌نهایت ادامه دارد»[1]. منطق داستان بر یک پرسش و یک ابهام هولناک استوار است.

بنابراین «اگر داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند تعریف کنیم، طرح نیز نقل حوادث است، با تکیه برموجبیت و روابط علت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد.» این داستان است. امّا «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت» طرح است. در این جا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیت برآن سایه افکنده است»[2]. به بیان دیگر، طرح و توطئه، تنظیم کنندهٔ حوادث و باعث انسجام و وابستگی میان حوادث است.

□ داستان پیش از قرن هجدهم در اروپا و پیش از مشروطیت در ایران را، علت و یا علتهایی از درون به سوی معلول و یا معلول‌هایی هدایت نمی‌کرد.



«طرح و توطئه در حقیقت ساختمان منطقی، فکری و سببی داستان است. داستان پیش از قرن هجدهم در اروپا و پیش از مشروطیت در ایران را، علت و یا علّت‌هایی از درون به سوی معلول و یا معلول‌هایی هدایت نمی‌کرد. در حالی که با پیدایش عامل اساسی طرح و توطئه در داستان، حکایت از شکل روایت ساده‌اش درآمده، به سوی قصه به معنای امروزی حرکت کرد»[۳].

در قصهٔ قدیمی، افراد قصه غالباً یک بعدی و مطلق هستند و توجیهی برای اعمال آنان از سوی نویسنده ارائه نمی‌شود. و چون در برابر این نوع ارائه، خواننده از خود کنجکاوی نشان نمی‌دهد، نویسنده سعی دارد، با داوری و توصیف بیش از حد، او را به روایتش جلب کند. در حالی که در رمان، از آن جا که طرح گسترده است، نویسنده نیازی به توصیف ندارد، بلکه بیشتر نشان می‌دهد و داوری را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد. و از همین جاست که خواننده نسبت به داستان خوش بین می‌شود و با علاقه آن را دنبال می‌کند.

حکایت

«یکی از شعرا پیش امیر دزدان رفت و ثنایی بر او بگفت. فرمود تا جامه از و برکنند و ازده بدرکنند. مسکین برهنه به سرما همی‌رفت. سگان در قفای وی افتادند. خواست تا سنگی بردارد و سگان را دفع کند، در زمین یخ گرفته بود. عاجز شد، گفت این چه حرامزاده مرد مانند، سگ را گشاده‌اند و سنگ را بسته. امیر از غرفه بدید و بشنید و بخندید. گفت ای حکیم از من چیزی بخواه. گفت جامهٔ خود خواهم، اگر انعام فرمایی. سالار دزدان را بر او رحمت آمد و جامه باز فرمود و قباپوستینی بر او مزید کرد و درمی چند.»[۴]

چنان که ملاحظه می‌شود در حکایت سعدی، طرحی وجود ندارد و اعمال و کردار افراد، بدون سبب گزارش شده است. آمدن شاعر برای ستایش رییس دزدان. راندن او از ده، و سپس صله‌دادن؛ این اعمال در اسکلتی و چارچوبی جای ندارد، بلکه صرفاً گزارشی از یک نکته ادبی است که سعدی احتمالاً آن را تجربه کرده است و آن، گشادن سگ و بستن سنگ است. و برای این نکته خود، حکایتی می‌آفریند.

در حالی که در داستان «تنگسیر» اثر صادق چوبک. در طرح است که کشاورزی معمولی به یک قهرمان تبدیل شود. بنابراین تمامی عوامل و حوادث او را به سوی قهرمان شدن می‌رانند. تا آن جا که چون از کوشش قانونی و عرفی خود بامخالفان، ناامید می‌شود، تفنگ به دست می‌گیرد و به نبرد مسلحانه بامخالفان قیام می‌کند. او «زارمحمّد»، اکنون با دولت و کلّ جامعه‌اش می ستیزد و از سوی مردم به «شیرمحمد» ملقّب می‌شود.

تمامی حوادث در طرح داستان تنگسیر، در کنار افراد آن، القا کنندهٔ این باور است که در جامعهٔ غیرقانونی و فاقد عدالت اجتماعی و دولت قانونی، راهی جز قهرمان شدن وجود ندارد و هر فردی باید خودش دادگاه باشد و خودش محاکمه کند و خودش حکم را اجرا نماید.

ژان پل سارتر در باره کتاب «بیگانه» اثر آلبرکامو گفته است: «هیچ اتفاقی در داستان (بیگانه) یافت نمی‌شود که قهرمان را، اوّل به طرف جنایت و بعد هم به طرف اعدام، رهبری نکند. شبیه این گفته را می‌توان با کمی تغییرات دربارهٔ بوف کور صادق هدایت و مدیر مدرسهٔ آل احمد گفت: در بوف کور، هیچ اتفاقی یافت نمی‌شود که قهرمان را، نخست به طرف قتل زن و بعد به طرف مرگ خود نکشاند. در مدیر مدرسه هیچ اتفاقی یافت نمی‌شود که قهرمان را نخست به طرف آن کتک‌کاری آخرهای داستان و بعد استعفا از مدیریت مدرسه نکشاند. جملات اوّل هر سه کتاب مسیر حوادث را با دید اعترافی از طرف راوی داستان تعیین می‌کند:

بوف کور: «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره، روح را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد.»

بیگانه: «امروز مادرم مُرد. شاید هم دیروز، نمی‌دانم.»

مدیر مدرسه: «از درکه وارد شدم سیگار دستم بود و زورم آمد سلام کنم.»[۵]

□صرف توصیف و بیان حوادث، برای ایجاد یک بنیاد داستانی کافی نیست، زیرا آن بخش نهفته در پشت حوادث است که ماجرا را از یک گزارش روزنامه‌ای به یک اثر هنری تبدیل می‌کند و آن را تا حد زیادی با هر نوع مخاطبی، قابل ترجمه به واقعیت می‌سازد.

بنابراین در طرح و توطئه هر سه داستان، حوادث آن چنان حساب شده در جای خود قرار گرفته‌اند که خواننده از دقت و تسلّط این سه نویسنده برکُلّ جریانات، دچار اعجاب می‌شود. در این قصّه‌ها حتی یک جملهٔ بی‌جا، نمی‌توان یافت. حرفها همه در چارچوب کلّی داستان، جای خود را دارند و نویسنده آنها را از روی حساب گفته است. به بیان دیگر در همان جملهٔ اوّل کتاب، عصارهٔ داستان به صورت فشرده و غیر قابل تجزیه به خواننده القا می‌شود. از همان جمله اوّل، خوانندهٔ آگاه، خودش را با انسانی مواجه می‌بیند که او را یک لحظه به حال خود نخواهد گذاشت. این بدان معناست که در طرح و توطئه خوب نمی‌توان حادثه‌ای را حذف کرد و یا از صحنه‌ای چشم پوشید.

اصولاً طرح را، به طرح باز و طرح بسته تقسیم می‌کنند.

□ اصولاً طرح را به طرح باز و طرح بسته تقسیم می‌کنند... طرح باز و بسته مسألهٔ اصلی نیست، بلکه مسألهٔ اصلی، قدرت نویسنده در ساختن ذهنی طرح است.

در طرح باز، معمولاً نویسنده، نتیجهٔ قطعی رمانش را ارائه نمی‌دهد و آن را به عهده خواننده می‌گذارد. و تا آنجا که ممکن است می‌کوشد، خود را پنهان کند و مسایل را کاملاً طبیعی و غیر ساختگی جلوه دهد، تا خواننده بهتر و بیشتر با شخصیتهایش رابطه برقرار کند و حتیّ جایی برای خود در کنار آنان بیابد. در چنین وضعی خواننده کم‌کم انتظار نتیجه‌گیری را در پایان داستان از دست می‌دهد و خود در وجود خویشتن به جستجوی سرانجام قصّه، می‌رود. مانند بسیاری از آثار آنتوان چخوف.

امّا در طرح بسته، که اکثر رمانها، ازین طرح استفاده می‌کنند، نتیجه‌ای قطعی وجود دارد که مثل داستانهای پلیسی، سرانجام، خواننده به آن دست خواهد یافت. در طرح بسته خواننده بی‌هیچ چاره‌ای به همان سرانجامی دست خواهد یافت که به طور قطع از سوی نویسنده طرّاحی شده است. به بیان دیگر در طرح بسته حالت ساختگی بر حالت طبیعی غلبه دارد، مثل کارهای ادگار آلن‌پو، که حوادث ساختگی و تخیّلی راه را بر حوادث طبیعی می‌بندد.

طرح باز و بسته مسألهٔ اصلی نیست. بلکه مسألهٔ اصلی قدرت نویسنده در ساختن ذهنی طرح است. ساختمان طرح، شدیداً به جهان بینی و توانهای تجربی هنرمند وابسته است. تجربه است که نویسنده را در ریشه‌یابی علّتها و مصوّر کردن طبیعی‌تر معلولها یاری می‌کند، و شخصیّتها و ذهنیّات و احساسات آنان را برای خواننده قابل قبول می‌سازد.

بنابراین، گستردگی و پیچیدگی طرح، چه بسا، آن چنان مصنوعی باشد که خوانندهٔ آگاه از آن برمَد و ملول شود، با این وجود اگر نویسنده قدرت تعبیر و تجربه داشته باشد، به هرگونه‌ای که وارد طرح داستان گردد، آن را قابل قبول و منطقی ارائه خواهد داد.

طرح داستانهای فرانتس کافکا، بسیار ساده و روشن است. هیچ گرهی به ظاهر ندارد. حتّی کودکی هم می‌تواند آنها را بفهمد. امّا کافکا، چگونه توانسته است، اندیشه‌های پیچیده و فلسفی خود را در این قصّه‌های به ظاهر ساده القا کند؟ به گمان من پاسخ روشن است. او کاملاً خودش را از پشت قصّه‌هایش کنار کشیده است، به طوری که خواننده در کنار حوادث داستان و شخصیّتها، کسی را جز خودش نمی‌بیند و هنگام مطالعه داستان، این پندار برایش پیدا می‌شود که داستان برای خودش در شُرف وقوع است. بهترین داستان کافکا، از جهت سادگی طرح و قدرت القا، داستان «مسخ» است. مسخ، هیچ نکتهٔ مبهمی از جهت ساختار طرح ندارد، همه چیز طبیعی و عادی است. تنها نکتهٔ قابل تأمّل اینست که آقای گریگوار سامسا، فروشندهٔ دوره گرد، یک شبه به حشرهٔ بزرگی تبدیل شده است. حوادث بعدی در رابطه با این حشره که خودش نیز از وضعیتش کاملاً آگاهی دارد، به طور عجیبی طبیعی توصیف شده است. تا آن جا که خواننده هم چون خود گریگوار و خانواده‌اش، حشره شدن او را می‌پذیرد. حشره سرانجام میل به زندگی را از دست می‌دهد و می‌میرد و خود و

□ **به بیان دیگر، طرح و توطئه، تنظیم کنندهٔ حوادث و باعث انسجام و وابستگی میان حوادث است.**

□ **طرح‌های کافکا، آن چنان قوی است که با قدرت تمام، غیر واقعی را، واقعی، جلوه می‌دهد به طوری که خواننده را به اشتباه می‌اندازد.**

حانواده‌اش از یک وضعیت خراب و بلاتکلیف خلاص می‌شوند نکتهٔ جالب این است که خواننده نیز دلش برای گریگوار نمی‌سوزد بلکه از مرگ او احساس خرسندی می‌کند. طرح داستان مسخ تا حدّی می‌تواند طرحی باز باشد، زیرا خواننده با آن که با مستخدم خانه، جسد حشره را به سطل زباله می‌ریزد، امّا در حقیقت داستان در درون ذهن او ادامه می‌یابد و با وحشت احساس می‌کند که ترس و دلهرهٔ را باید صورت ویژگی عام زندگی امروز بداند، و به دنبال این احساس، خواننده با خودش به جدال برمی‌خیزد.

طرحهای کافکا، آن چنان قوی است که با قدرت تمام، غیر واقعی را، واقعی، جلوه می‌دهد به طوری که خواننده را به اشتباه می‌اندازد. طنز، یکی از عناصر اصلی طرحهای کافکا است. این طنز را می‌توان در لحن موقّر و آرام او که بدون هیچ هیجانی ادامه می‌یابد مشاهده کرد.

زیر نویسها

۱ ــ فرانتس کافکا: پشتیبانان ــ ترجمه بابا مقدّم: شاهکارهای ادبی معاصر، عبدالحسین سعیدیان. نشر رسولی ــ ۱۳۴۵

۲ ــ ادوارد مورگان فاستر: جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، انتشارات امیرکبیر ۱۳۵۲ ص ۱۱۲.

۳ ــ رضا براهنی: قصّه‌نویسی، نشر نو ۱۳۶۲ ص ۲۲.

۴ ــ گلستان سعدی، چاپ انتشارات اقبال، ۱۳۵۴. در فواید خاموشی، ص ۱۱۹.

۵ ــ رضا براهنی: قصّه‌نویسی. نشر نو ۱۳۶۲ ص ۲۳۰.

۶ ــ ویل دورانت و آریل دورانت: تفسیرهای زندگی، ترجمه ابراهیم مشعری. نشر نیلوفر ۱۳۶۹ ص ۴۲۵