بررسی تطبیقی عنصر «طرح» در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی ایران و جهان

منصوره شریف‌زاده*

چکیده

بزرگ‌ترین فرق بین داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی، عنصر «طرح» است (که یکی از مهم‌ترین عناصر داستان به‌شمار می‌رود): داستان‌های کهن ممکن است از مجموع تصادف‌ها ساخته شود و یا از حوادثی که از علل و معلول‌های سطحی سرچشمه گرفته باشد، درحالی‌که داستان‌های امروزی از حوادثی ناشی می‌شوند که به جدال می‌انجامند، جدال‌هایی که براساس علل و معلول موجه به‌نظر می‌آیند. در این مقاله کوشش شده است عنصر «طرح» در داستان‌های کهن ایرانی (شاهنامه و خسرو و شیرین) و داستان‌های کهن اروپایی (ایلیاد و ادیسه) با داستان‌های معاصر (رمان) ایرانی (تنگسیر و سووشون) و داستان‌های معاصر (رمان) اروپایی (مادام بواری و جنگ و صلح) مقایسه شود تا وجوه تشابه و افتراق آنها مشخص شود.

کلیدواژه‌ها: طرح، داستان، رمان، تطبیق، پیشگویی، ایلیاد، ادیسه.

*. عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ـ وزارت علوم.
sharifzadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت:۸۸/۷/۹، تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۰/۱

مقدمه

عنصر «طرح» که یکی از مهم‌ترین عناصر داستان به‌شمار می‌آید، روایت حوادث داستان است با تأکید بر سببیت و روابط علت و معلول. بنابراین، در یک طرح مؤثر، رویدادهای تصادفی و غیرمنتظره جایی ندارند و ترتیب رویدادها نیز چنان منطقی است که هیچ‌گونه جابه‌جایی در آن را امکان‌پذیر نمی‌سازد.

پس «طرح» یا «طرح و توطئه»، داستان نیست، بلکه ساختمان منطقی، فکری و سببی داستان است. داستان پیش از قرن هجدهم در اروپا و قبل از مشروطیت در ایران را علت و یا علت‌هایی از درون به‌سوی معلول و یا معلول‌هایی هدایت نمی‌کرد؛ اما با پیدایش عامل اساسی طرح و توطئه در داستان، داستان از شکل روایت ساده درآمد و شکل داستان به‌معنی امروزی آن را یافت. تردیدی نیست که سه بُعد دیگر داستان، یعنی زمان، مکان و زبان نیز به پیدایش داستان به‌معنای امروزی آن کمک کرده‌اند، ولی هیچ‌یک به اندازهٔ بُعد علت و معلول در شکل‌گرفتن داستان امروزی دخالت نداشته است.

ارسطو در *فن شعر* (حدود ۳۳۰ ق. م.)، طرح تراژدی را «تقلید از عمل» نامید و تأکید کرد که «تقلید از عمل» باید آغاز، میانه و پایانی داشته باشد. او همچنین بر لزوم حوادث مربوط به یکدیگر تأکید کرد:

> اگر حاکمی ستمگر به‌طور اتفاقی در زیر مجسمه‌ای درحال سقوط کشته شود، چنین عملی صرفاً از دو حادثهٔ نامربوط تشکیل شده است نه از طرحی مناسب. تصویر انتخاب‌شدهٔ او نشان می‌دهد که وی افشای شخصیت را عنصر اساسی در طرح می‌داند. گرچه طرح و شخصیت، عناصر جداگانه‌ای به‌نظر می‌رسند، درواقع اغلب کاملاً به یکدیگر مربوط هستند. (گری، ۱۳۸۲: ۲۵۲ـ۲۵۱)

اما طرحی که ارسطو از آن صحبت می‌کند، با «طرح» در داستان‌های امروزی (رمان) تفاوت دارد. البته نباید بر ارسطو خرده بگیریم، زیرا همان‌طور که فورستر می‌گوید:

> او رمان، و به‌ویژه رمان نوع جدید را نخوانده بود؛ ادیسه را خوانده بود اما نه اولیس را. (فورستر، ۱۳۵۷: ۱۱۰)

در این مقاله تلاش شده است عنصر «طرح» در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی (رمان) مقایسه و وجوه تشابه و افتراق آنها مشخص شود. البته شایان ذکر است که منظور از داستان‌های کهن، بیشتر داستان‌های حماسی (ایلیاد، ادیسه و شاهنامه) و داستان‌های تغزلی (خسرو و شیرین) است که ازنظر داستانی تقریباً هم‌سنگ داستان‌های امروزی (رمان) هستند.

در داستان جدید، عنصر «طرح» اهمیت بسیاری دارد. «طرح»، ترتیب حوادث داستان است که براساس علل و معلول اتفاق می‌افتد و فقط خوانندهٔ هوشیار می‌تواند گرهی را که نویسنده زده است، باز کند.

حافظه نیز همانند هوش در درک علل و معلول اهمیت دارد؛ چرا که خواننده برای درک علت و معلول باید حوادث گذشته را برای خود احیا و با آنها دوباره زندگی کند و براساس آنها منطقی و غیرمنطقی‌بودن حوادث و جدال‌های داستان را بسنجد و برای داستانی که می‌خواند، آینده‌ای پیش‌بینی کند. حافظه با ارتباط‌دادن گذشتهٔ داستان به حال آن، خواننده را نگران آیندهٔ داستان می‌کند و «طرح» داستان جدید، این نگرانی را در او به اوج می‌رساند تا در اوج داستان معماها گشوده، و مفهوم داستان روشن شود.

بدین‌ترتیب، «طرح» در داستان امروزی (رمان)، عنصری ضروری است و بدون آن، داستان دچار آشفتگی و بی‌نظمی می‌شود.

البته، بزرگ‌ترین فرق بین داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی نیز همین است. در داستان‌های کهن، داستان ممکن است از مجموع تصادف‌ها ساخته شود و یا از حوادثی که از علل و معلول‌های سطحی سرچشمه گرفته باشد، درحالی‌که داستان‌های امروزی از حوادثی ناشی می‌شوند که به جدال منجر می‌شوند، جدال‌هایی که براساس علل و معلول موجه به‌نظر می‌آیند. همچنین، داستان‌های کهن بر توالی اعمال تکیه می‌کند که اغلب براساس پیشگویی است ولی در داستان‌های امروزی، علل اعمال و نتایج آنها نیز اهمیت دارد.

بنابراین، در داستان‌های کهن، نویسنده بیشتر پیشگو است تا فرانگر؛ به این معنی که با توسل به پیشگویی‌ها، برای درک وقایع، به خواننده کمک می‌کند.

برای مثال، به ایلیاد اثر هومر اشاره می‌کنیم. در اینجا نویسنده در همان ابتدای داستان به یک پیشگویی اشاره می‌کند:

> گرداگرد چشمه‌ای نزدیک قربانگاه‌های مقدس برای خدایان جاوید در پای چنار زیبایی که در آنجا آب زلالی روان بود، قربانی‌های صدگاوی می‌کردیم که ناگاه ازجانب خدایان، آیتی هراس‌انگیز نمایان شد. اژدهایی هولناک که خال‌هایی به رنگ خون بر پشت داشت و خدای اولمپ خود او را به روشنایی خوانده بود، از زیر قربانگاه برجست و به‌سوی چنار جهید. آنجا، برروی آخرین شاخهٔ چنار، هشت گنجشک خرد و زبون با مادری که از او زاده بودند، جای گرفته و در زیر شاخ و برگ‌ها سر در زیر پر کرده بودند. اژدها بی‌رحمانه آن گنجشکان خرد را با همهٔ بانگ و فریاد دردناک که کردند، بشکست و بخورد... بعد ناگهان خدایی که پدیدآورندهٔ او بود... او را به پاره‌ای سنگ بدل نمود. (هومر، ۱۳۴۹: ۹۳ـ۹۲)

و کالکاس ـ یکی از همراهان آنان ـ این پیشگویی را چنین تعبیر می‌کند:

ای دلاوران آخایی! چرا خاموش مانده‌اید؟ آن کسی که این آیت هراس‌انگیز را در پیش چشمان ما نمودار نموده، زئوس ـ خدای خدایان ـ است. این نشانی است که ما کاری سخت و دراز درپیش داریم، اما سرانجام به پیروزی خواهیم رسید. (همان، ص ۹۳)

در ادیسه ـ اثر دیگر هومر (که یکی دیگر از حماسه‌های کهن است) ـ نیز پیشگویی با علامت مشخص می‌شود:

> ...زئوس که نگاه او از دور می‌بیند، از فرازگاه بلند کوهی دو عقاب روانه کرد. اندک زمانی پرواز کردند، تن به وزش باد فرادادند، درکنار یکدیگر بال زدند، بال‌ها را گشادند. چون بر فراز میدان شهر رسیدند که پر از بانگ مردم بود، با بال‌زدن‌های تند گرد آن چرخیدند، بر همهٔ سرها نگاه‌های مرگ را فروریختند، سپس به یکدیگر تاختند، با چنگال‌های خود گونه و گردن یکدیگر را دریدند، سرانجام یکسره خود را بر بالای خان‌ها و ارک مردم ایتاک افکندند. همهٔ گواهان در این فال بد هراسان شدند و اندیشه‌هایی در سر آوردند که می‌بایست روی نماید. (هومر، ۱۳۶۸: ص ۳۵ـ۳۴)

این پیشگویی را هالی ترسس ـ یکی از مردان ـ تعبیر می‌کند و می‌گوید که ای مردم ایتاک! بدانید که ادیسه زنده است و به‌زودی بازمی‌گردد و همهٔ خواستگاران را ازبین خواهد برد و ما در اواخر داستان می‌بینیم بااینکه همه تصور می‌کردند ادیسه در جنگ ازبین رفته است، بعد از بیست سال بازمی‌گردد و تمامی خواستگاران را می‌کشد.

در شاهنامهٔ فردوسی نیز پیشگویی‌های بی‌شماری هست که اغلب به‌صورت خواب هستند؛ ازجمله خواب‌دیدن افراسیاب:

بیابـان پر از مار دیـدم به خواب — زمین پر ز گرد آسـمان پر عقاب
زمین خشک شخی که گفتی سپهر — بدان تـا جهان بـود ننمود چهر
سـراپردهٔ مـن زده بـر کـران — به گـردش سـپاهی ز کنداوران
یکی بـاد برخاسـتی پـر ز گرد — درفـش مـرا سرنگونسـار کرد

(شاهنامه، ج ۲، ابیات ۷۶۳ـ۷۶۰)

سپس معبران را جمع می‌کند تا خواب را برایش تعبیر کنند. یکی از آنها می‌گوید که سپاهی از ایران به توران می‌آید که سیاوش هم با آنها است؛ و اگر شاه با او بجنگد و او را بکشد، زندگی‌اش تباه خواهد شد.

در خسرو و شیرین نظامی نیز در همان ابتدای داستان به یک پیشگویی برمی‌خوریم که به‌صورت خواب آمده است. این خواب را خسرو می‌بیند و در آن جدش به او نوید می‌دهد که در زندگی به چهار چیز خواهد رسید:

نیای خویشـتن را دید در خواب — که گفت ای تازه خورشید جهانتاب
اگر شـد چـار مـولای عزیزت — بشـارت می‌دهم بـر چار چیزت
دلارایـی تـو را در بـر نشـیند — کزو شـیرین‌تری دوران نبیند...
به شـبرنگی رسی شبدیز نامش — که صرصر درنیابد گردگاهش...
به‌دست آری چنان شاهانه تختی — که‌باشدراست‌چون‌زرین‌درختی...

نواســازی دهندت باربد نام که در یادش گوارد زهر را جام

(خسرو و شیرین، ابیات ۱۲۶ـ۱۱۷)

و درخلال داستان می‌بینیم که خسرو به آنچه که جدش نوید داده است، می‌رسد و وقایع داستان همان‌طور که جدش گفته است، یکی پس از دیگری اتفاق می‌افتد.

چنان‌که عنوان شد، داستان‌های جدید براساس قاعدهٔ علت و معلول ساخته می‌شوند، یعنی «طرح» عامل اصلی داستان جدید است. اگر در داستان قدیمی، خواننده به‌دنبال این بود که بعد چه شد، در داستان جدید، عنصر دیگری نیز بر این سؤال اضافه شده است و آن اینکه خواننده از خود می‌پرسد به چه دلیل چنین اتفاقی افتاد.

بنابراین خواننده، در داستان جدید، خود را درمقابل چراهای مختلف می‌بیند و حرکت داستان، چراهای او را به‌سوی چراهای بعدی هدایت می‌کند و سپس با «زیرا»های ناشی از عمل و تفکر به آنها جواب می‌گوید؛ یعنی در داستان جدید، خواننده برای درک علل و معلول، به هوش و حافظه نیاز دارد، درحالی‌که در داستان‌های تا قبل از قرن هیجدهم در اروپا و قبل از مشروطیت در ایران، از چنین فرمولی استفاده نمی‌شد، و به عبارت دیگر، علت و معلول از ارکان اصلی داستان‌ها به‌شمار نمی‌رفتند، زیرا اغلب منتقدان ادبی معتقدند تا قبل از این دوران در اروپا، اندیشهٔ حاکم بر نظام فئودالیسم، ملاک و سنجش ارزیابی را بر «مطلق‌گرایی» می‌گذارد و چون شخصیت‌های داستان نیز مطلق هستند و رفتارشان از قانون علت و معلول پیروی نمی‌کند، بنابراین دنبال علت رفتار آنها گشتن بی‌معنا است و به همین دلیل است که «اصل علیت» که از بهترین ارکان داستان جدید است، در ادبیات دورهٔ فئودالیسم دیده نمی‌شود. اندیشهٔ حاکم بر این دوره، اندیشهٔ جبرگرایی است، به این ترتیب که باید هر چیز را بی‌چون‌وچرا پذیرفت؛ و در چنین احوالی است که اگر چرایی هم به نظر خواننده برسد، جواب روشن است، چون تقدیر چنین بوده است.

یعنی جبر حاکم بر جامعه، درنتیجهٔ سلطهٔ فئودالیسم، بر اندیشه‌ها هم حکومت می‌کند و

سبب می‌شود که نویسنده و خواننده نیز اساس داستان را بر آن بگذارند. در *ایلیاد*، چرا مردم آخایی پیروز می‌شوند، چون تقدیر چنین بوده است و خدایان چنین خواسته‌اند؛ در *ادیسه*، چرا اولیس از آن همه مشکلات سخت به‌آسانی می‌گذرد، زیرا سرنوشت او همان‌طور که در پیشگویی آمده، این است که اولیس به‌سلامت به خانه بازگردد؛ و یا در شاهنامه، چرا افراسیاب به‌دست کیخسرو کشته می‌شود، چون او سبب قتل سیاوش بوده و تقدیر چنین بوده است که هرکس سیاوش را بکشد، نابود شود؛ در خسرو و شیرین، خسرو با شیرین آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند، چون سرنوشت او است: قبلاً جدش در خواب به او چهار چیز وعده داده که یکی از آنها شیرین بوده است.

در تمامی این داستان‌ها می‌بینیم که «چرا»ها جواب‌های یکسان دارند و آن هم دلیل قانع‌کننده و منطقی نیست، یعنی در جواب «چرا» علتی ذکر نمی‌شود که با تجربه و منطق ما قابل قبول باشد، بلکه آن اندیشهٔ جبرگرایی و تسلیم محض تقدیر و سرنوشت بودن، سبب شده است که نویسنده اساس داستان را برپایهٔ تقدیر و سرنوشت پی‌ریزی کند؛ چه، به هر حال، نویسنده نیازی می‌بیند که برطبق آن، داستانش را یکدست کند و چون از عامل «طرح» به‌معنای امروزی آن استفاده نمی‌کند ـ یعنی همان‌طور که قبلاً عنوان شد، نمی‌تواند استفاده کند ـ این پیشگویی را اساس داستان قرار می‌دهد و بقیهٔ داستان را برطبق آن تنظیم می‌کند.

فورستر مثالی می‌آورد که به‌وسیلهٔ آن، فرق بین داستان کهن و داستان امروزی را مشخص می‌کند:

> «سلطان مرد، سپس ملکه مرد»، داستان است؛ اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت»، طرح است. در اینجا نیز توالی زمان حفظ شده، اما حس سببیت بر آن سایه افکنده است. یا اینکه «ملکه مرد و کسی از علت امر آگاه نبود تا بعد که معلوم شد از غم مرگ سلطان بوده است»، طرح است، به‌علاوهٔ یک راز؛ و این شکلی است که می‌توان به کمال بسط داد، زیرا توالی زمانی را تعلیق می‌کند و تا آنجا که محدودیت‌هایش

اجازه دهد، از داستان فاصله می‌گیرد. همین مرگ ملکه را درنظر بگیرید! اگر داستان باشد، می‌گوییم: «خوب بعد؟» و اگر طرح باشد، می‌پرسیم: «چرا؟»؛ و این تفاوت اصلی و اساسی بین این دو وجه از رمان است. طرح را نمی‌توان برای مردم مبهوت غارنشین یا سلطانی مستبد یا اخلاف امروزی ایشان، یعنی مردم اهل سینما، تعریف کرد. اینها را فقط می‌توان با «خوب، بعد؟ بعد چه؟» بیدار نگه داشت و اینها فقط می‌توانند کنجکاوی را ارضا کنند. اما طرح، خواستار خرد و حافظه است. (فورستر، ۱۳۵۷: ۱۱۳)

این تحلیل فورستر در داستان‌های جدید کاملاً صدق می‌کند. برای نمونه، به مادام بواری اثر فلوبِر اشاره می‌کنیم:

در مادام بواری، همین سؤال «چرا؟» است که کشش داستان را سبب می‌شود و این «چرا؟» سؤالی است که خواننده دربرابر رفتار «اما» از خود می‌کند، و آن زمانی است که «اما» و شارل که قبلاً عاشقانه یکدیگر را دوست دارند، ازدواج کرده‌اند و بااینکه شارل به «اما» ابراز عشق می‌کند، «اما» به‌هیچ‌وجه خوشحال نیست:

دنیا در نظر شارل، ارزش نوار ابریشمین دور دامن «اما» را نداشت... او نمی‌توانست از دست‌کشیدن دائم بر شانهٔ لای موهای زنش، به انگشترهایش و به روسری‌اش خودداری کند. گاهی بوسه‌های بزرگی چون شاخ حجامت بر گونه‌های او می‌زد و زمانی بوسه‌های ریز و متوالی از سر انگشتان تا سر شانه از بازوی عریان او می‌گرفت؛ ولی اِما نیمی خندان و نیمی اخمو وی را همچون بچهٔ سمجی که ولکن آدم نیست از خود می‌راند. پیش از اینکه شوهر کند، گمان کرده بود که عشق در دل دارد، ولی چون سعادتی را که می‌بایست نتیجهٔ این عشق باشد درپی نداشت، پیش خود فکر می‌کرد که حتماً اشتباه کرده است. (فلوبر، ۱۳۵۷: ۳۷)

باتوجه به عشق شارل به «اما» این سؤال پیش می‌آید که پس چرا «اما» احساس سعادت نمی‌کند؛ و پاسخ این سؤال است که ما را مشتاقانه به‌سوی حوادث بعدی می‌کشاند و از آنجا است که نویسنده در نقش یک فرابین ما را هدایت می‌کند و یکی‌یکی به چراهای ما جواب می‌دهد:

این عنصر راز، در ساختمان «طرح» بسیار بااهمیت است و از تعلیق توالی زمانی نتیجه

می‌شود. راز، لازمهٔ طرح است و بدون فراست و هوش نمی‌توان آن را دریافت. ازنظر مردم کنجکاو این راز یک «اما بعد» دیگری است. برای درک و دریافت راز باید درحالی‌که بخشی از ذهن همچنان به‌پیش می‌رود، بخش دیگر آن را برای تأمل به‌جای گذاشت. (فورستر، ۱۳۵۷: ۱۱۴)

در رمان مادام بواری، برای اینکه دریابیم چرا «اما» احساس خوشبختی نمی‌کند، نویسنده ما را بلافاصله به درون ذهن «اما» می‌برد و از آنجا درمی‌یابیم که او کاملاً دربارهٔ زندگی آینده‌اش رؤیایی فکر می‌کرده و حالا که درمقابل واقعیت قرار گرفته، سرخورده است:

اِما گاهی فکر می‌کرد که آن ایام خوش‌ترین روزهای زندگی‌اش یا به‌قول معروف، ماه عسل عمرش بوده است. برای آنکه شیرینی عسل را بچشد، بی‌شک می‌بایست به کشورهایی که نام‌های پرطنین دارند و در فردای زفافشان راحت و رخوتی شیرین متصور است، سفر کند. ... به‌نظرش می‌آمد که فقط در بعضی نقاط مخصوص دنیاست که خوشبختی به‌بار می‌آید، همچون گیاهی که مخصوص خاک معینی است و در جاهای دیگر خوب رشد نمی‌کند. کاش می‌توانست در ایوان کاخ‌های سوئیسی بر آرنج تکیه کند یا غم و اندوه خود را در یک کلبهٔ اسکاتلندی درکنار شوهری ملبس به شنلی از مخمل سیاه با دامان بلند و چکمه‌های نرم به پا و کلاهی نوک تیز به سر به‌بند بکشد. (فلوبر، ۱۳۵۷: ۴۳)

و چیزی نمی‌گذرد که وجود او نیز برای شارل عادی می‌شود و این بی‌تفاوتی‌های او از یک طرف و برخوردهای «اما» با جوان‌های خوش‌برخورد از طرف دیگر، سبب می‌شود که «اما» از یک زن روستایی ساده به یک زن بی‌بندوبار بی‌هویت تبدیل شود؛ و بعد در آخر، کار به جایی می‌رسد که خودکشی می‌کند. به‌قول سارتر (در مقدمهٔ بیگانه کامو)، هیچ اتفاقی در داستان نمی‌توان یافت که قهرمان را اول به‌طرف خیانت و بعد هم به‌طرف اعدام رهبری و راهنمایی نکند (براهنی، ۱۳۴۸: ۲۳). در این رمان هم هیچ اتفاقی را نمی‌توان یافت که قهرمان را به‌طرف خودکشی رهبری و هدایت نکند.

البته، در داستان‌های امروزی، سعی می‌شود حتی‌الامکان، هر جزء از کردار یا گفتار، جایی و مقامی داشته باشد. اگر «طرح» پیچیده هم باشد، باز باید فقط مطالب اساسی آورده

شود و فارغ از زیاده‌گویی و اطناب باشد. روی‌هم‌رفته، در داستان‌های امروزی، برای حفظ جنبهٔ زیبایی‌شناختی اثر، نویسنده، بخش اعظم مطالب را براساس هوش و حافظهٔ مخاطب تنظیم می‌کند و مطالب اضافی و تصادفی را در طرح نمی‌آورد. به‌هرحال:

> اگر طرح دقیق باشد، معنا و مفاد نهایی، نه یک تعداد سررشته و رشته، بلکه چیزی خواهد بود ازلحاظ «استتیک» متراکم؛ چیزی که نویسنده می‌توانسته بی‌درنگ ارائه کند، جز اینکه اگر چنین می‌کرد، کارش از زیبایی بهره‌ای نمی‌داشت. (فورستر، ۱۳۵۷: ۱۱۵)

در جنگ و صلح اثر تولستوی نیز از همان ابتدا با این پرسش روبه‌رو می‌شویم که چرا آناپاولونا، پی‌یر را تحویل نمی‌گیرد؛ و با طرح این سؤال است که به‌سوی علت و جواب می‌رویم و درمی‌یابیم که آناپاولونا، پی‌یر را تحویل نمی‌گیرد، چراکه جوان شروری است.

> پی‌یر نتوانست در پطرزبورک شغلی برای خود انتخاب کند و حقیقتاً به‌واسطهٔ شرارت به مسکو تبعید شد. داستانی که در خانهٔ کنت راستوف نقل کرده بودند، فجیع بود. پی‌یر در بستن پاسبان به پشت خرس شرکت داشت. (تولستوی، ۱۳۳۹: ۷۷)

و پس از این نیز حوادث دیگری پیش می‌آید که همه سبب می‌شوند پی‌یر در موقعیتی قرار بگیرد که کاملاً تغییر شخصیت بدهد؛ به این ترتیب که او با عده‌ای «ماسون» آشنا می‌شود و به گروه آنها می‌پیوندد و پس از آن از پی‌یر شرور به جوانی سربه‌راه تبدیل می‌شود و در همین هنگام است که از ناتاشا خوشش می‌آید و از او تقاضای ازدواج می‌کند.

نویسنده در اینجا نیز نقش فرانگرِ خود را فراموش نمی‌کند و چون می‌خواهد پی‌یر و ناتاشا (دو شخصیت اصلی رمان) در آخر داستان با یکدیگر ازدواج کنند و می‌داند که با وجود شخصیت شرور پی‌یر چنین امکانی نیست، پس این تغییر و تحولات را در او به‌وجود می‌آورد و از آن طرف، او را دوباره با ناتاشا که در کودکی او را دیده بود، روبرو می‌کند. در اینجا به چند قسمت از گفته‌ها و احساسات پی‌یر و ناتاشا توجه می‌کنیم:

> از آن روز که پی‌یر هنگام مراجعت از خانهٔ راستون‌ها، درحالی‌که هنوز نگاه سپاسگزارانهٔ ناتاشا را به‌یاد داشت... احساس می‌کرد که دورنمای جدیدی در مقابلش گشوده شده... او در اندیشهٔ ناتاشا بود. (همان، ص ۷۹)

و یا:

پی‌یر، در این حال، اندیشیده و سنجیده سخن می‌گفت تا بتواند تأثیر سخنان خود را در ناتاشا دریابد. (همان، ص ۲۴۷)

و بالأخره به عشق ناتاشا اعتراف می‌کند:

خوب، من نمی‌دانم که از چه موقع او را دوست می‌دارم، اما فقط او، تنها او را در تمام دوران زندگانی خود دوست داشته‌ام؛ به اندازه‌ای دوست دارم که بدون او نمی‌توانم زندگانی را تصور کنم. (همان، ص ۲۵۸)

و از طرفی، ناتاشا می‌گوید:

ماری! راستی می‌دانی که او (پی‌یر) فوق‌العاده پاک و صاف و تازه شده است. (همان، ص ۲۵۳)

از مثال‌های بالا چنین برمی‌آید که نویسندهٔ داستان جدید، فرانگر است؛ درست برخلاف نویسندهٔ داستان‌های قدیمی که پیشگو بود. نویسندهٔ داستان جدید، علت‌ها را ذکر می‌کند، درست مثل همین داستان؛ یعنی اگر در این رمان، بدون اینکه بدانیم پی‌یر در رابطه با «ماسون‌ها» تغییر اخلاق داده است و نیز بدون دیدن چند صحنه از تغییر رفتار او، ناگهان ازدواج او را با ناتاشا می‌دیدیم، تعجب می‌کردیم، و یا حتی اگر نقل‌قول‌های بالا را نویسنده نمی‌آورد و ما را با احساس درونی پی‌یر نسبت به ناتاشا آشنا نمی‌کرد، باز این ازدواج غیرمترقبه بود. بنابراین، همان‌طور که بارها عنوان شد، داستان‌نویس جدید ملزم است که درطول داستان، علت و معلول‌ها را ذکر کند، زیرا خوانندهٔ داستان جدید کنجکاو است و مسائل را منطبق با تجربه‌های منطقی خود می‌پذیرد، درست برخلاف گذشته که خواننده، چشم‌بسته همه چیز را قبول می‌کرد و گویی لازم نمی‌دید بین خود و قهرمان‌های داستان و حوادث آن رابطه‌ای برقرار کند.

درواقع، خوانندهٔ داستان‌های کهن، بیشتر تماشاگری بود که گوشه‌ای می‌ایستاد و

قهرمانش را تحسین می‌کرد؛ درحالی‌که خوانندهٔ داستان جدید با قهرمان احساس همدردی می‌کند. اگرچه طرح و شخصیت، عناصر جداگانه‌ای به‌نظر می‌رسند، درحقیقت اغلب کاملاً به یکدیگر مربوط‌اند. چنان‌که هنری جیمز می‌گوید:

> شخصیت به‌جز تعیین واقعه چیست؟ واقعه به‌جز تصویری از شخصیت چیست؟ (گری، ۱۳۸۲: ۲۵۲)

رمان دیگری که در اینجا به آن استناد می‌کنیم، سووشون اثر سیمین دانشور است. در این داستان نیز رابطهٔ علت و معلول، مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کند؛ به این صورت که از همان ابتدا چندین سؤال برای خواننده مطرح می‌شود: چرا زری می‌ترسد یوسف در خانهٔ حاکم بلند حرف بزند؟ چرا یوسف چنین خصمانه و بی‌پروا حرف می‌زند؟

> آن روز، روز عقدکنان دختر حاکم بود. نانواها با هم شور کرده بودند و نان سنگکی پخته بودند که نظیرش را تا آن وقت هیچ‌کس ندیده بود. مهمان‌ها دسته‌دسته به اتاق عقدکنان می‌آمدند و نان را تماشا می‌کردند. خانم زهرا و یوسف‌خان هم نان را از نزدیک دیدند. یوسف تا چشمش به نان افتاد، گفت: گوساله‌ها چطور دست میرغضبشان را می‌بوسند! چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی... مهمان‌هایی که نزدیک زن و شوهر بودند و شنیدند یوسف چه گفت، اول از کنارشان عقب نشستند و بعد از اتاق عقدکنان بیرون رفتند. زری تحسینش را فروخورد، دست یوسف را گرفت، با چشم‌هایش التماس کرد و گفت: ترا خدا یک امشب بگذار ته دلم از حرف‌هایت نلرزد. (دانشور، ۱۳۵۳: ۵)

و چون خواننده می‌خواهد جواب سؤال‌هایش را بیابد، داستان را با شور و شوق و با دقت می‌خواند و نویسنده نیز با فرانگری این اشتیاق را برآورده می‌کند.

پس، برای اینکه طرح جالب توجه شود، به «تعلیق» نیاز داریم. باید در حالتی قرار گیریم که بخواهیم بدانیم بعداً چه اتفاقی رخ می‌دهد. به همین دلیل، دانشور از همان ابتدای داستان، تضاد بین یوسف و دیگران را نشان می‌دهد؛ تضادی که بین او و اطرافیانش دیواری کشیده است. او مردی فهمیده است که به‌آسانی تحفه‌های غرب را قبول نمی‌کند و درمقابل هرچه وارداتی است، قد علم می‌کند. آنچه در شخصیت یوسف حایز اهمیت است،

وطن‌پرستی او و عشقش به مردم محروم است؛ درحالی‌که برادرش، ابوالقاسم‌خان، نقطهٔ مقابل او است: او آدمی است شهرت‌طلب که برای رسیدن به هدفش به هر وسیله‌ای متوسل می‌شود و چنین کسانی جز بدبختی چیزی برای جامعه به‌بار نمی‌آورند. و یوسف همهٔ اینها را می‌داند؛ و همچنین می‌داند که باید یک‌تنه با تمامی آنان بجنگد و می‌جنگد و بالأخره به‌شهادت می‌رسد:

> زری... افزود: فتوحی را دیدم. از همکاری با شما عذر خواست. ...یوسف گفت: یک نفر باید کاری بکند... زری گفت: اگر به تو التماس کنم که این یک نفر تو نباشی، قبول می‌کنی؟
> یوسف گفت: ببین جانم، اگر تو کلافگی نشان بدهی، حواسم پرت می‌شود. (همان، ص ۲۲۵-۲۲۶)

دانشور برای انجام رسالتش از همه چیز کمک می‌گیرد و در این راه موفق هم می‌شود. او خوب می‌داند که در قتل یوسف یکی دو نفر دست ندارند، بلکه مزدوران خارجی همه پیشقدم شده‌اند تا از برکت خوش‌خدمتی‌هایشان به جاه و مقامی برسند؛ و به همین دلیل، صحنهٔ مرگ را طوری جلوه می‌دهد که اشخاص داستان نمی‌دانند قاتل واقعی چه‌کسی بوده است:

> سید گفت: چه عرض کنم والله، هیچ‌کس نفهمید. دهاتی‌ها که جانشان بود و جان ارباب. نمی‌دانم شاید ژاندارم‌ها، شاید کسان دیگر. (همان، ص ۲۵۴)

و یا:

> ...راهم را کشیده بودم که بروم. هنوز پایم را در آستانهٔ در نگذاشته بودم که صدای تیر بلند شد. برگشتم، دیدم قلیان افتاد و آقا هم یله شد و خون راه افتاد. محمدمهدی و الیاس دویدند تو... کمک کردند. اما دلال جم نخورد. سرش داد زدم برو گمشو. از جلو چشمم دور شو...! آقا را از روی تشکچه کنار آوردیم. تشکچه را برداشتم. یک چاله زیر تشکچه کنده بودند، به اندازهٔ یک کف دست. آقا نیمه‌جانی داشت. (همان، ص ۲۵۴)
> بنابراین، «طرح» همان رمان است در جنبهٔ معقول و منطقی خود، و به راز نیاز دارد؛ و البته این راز بعدها آشکار خواهد شد. خواننده ممکن است در عالم وهم و خیال حرکت

کند، اما به هر حال، رمان‌نویس، خود شبهه‌ای ندارد. او آدمی است صالح و دارای اهلیت و مراقب کار خویش، که گاه پرتو نوری بر این یا آن محل می‌افکند و زمانی بر کلاه «ناپیدایی» تلنگر می‌زند و(این طرح‌ساز) درمقام فروشندهٔ (کاراکتر) مدام با خود در مذاکره و معامله است، بدین امید که بهترین تأثیر را فراهم کند. او طرح کلی کتابش را قبلاً ریخته و به هر حال، بالای سر آن ایستاده است، و علاقه‌اش به علت و معلول به وی سیمای کسی را می‌دهد که جریان را ازپیش مقرر و معین داشته است. (فورستر، ۱۳۵۷: ۱۲۶ـ۱۲۷)

بنابراین دانشور می‌خواهد خواننده‌اش دریابد که قاتل اصلی کیست. این را نه‌تنها درطول داستان، از برخوردهای یوسف با فرستاده‌های اجنبی می‌توان دریافت، بلکه دانشور با فرانگری هوشیارانه با یک پیشگویی که به‌صورت خواب آورده می‌شود، این ابهام را کاملاً برطرف می‌کند:

یک شب زری خواب دید که یک اژدهای دوسر، شوهرش را همان‌طور که سوار مادیان بوده و به‌تاخت اسب می‌رانده، درسته با اسب بلعید، و خوب که نگاه کرده، دیده اژدهای دوسر، شبیه سِرجنت زینگر بوده. (دانشور، ۱۳۵۳: ۲۴۰)

در اینجا برخلاف داستان‌های کهن، پیشگویی رکن اصلی داستان نیست و نقشش هم با آنها تفاوت دارد؛ یعنی اگر پیشگویی در داستان کهن برای تحمیل عقیدهٔ جبرگرایانهٔ تقدیر و سرنوشت بود، در اینجا وسیله‌ای است برای اشاره و آگاهی، اشاره به علت کشته‌شدن یوسف و آگاهی‌دادن به خواننده برای شناخت دشمن اصلی که همان انگلیس است و سِرجنت زینگر که نمایندهٔ او است.

پس در اینجا نویسنده، پیشگوی عادی نیست، بلکه فرانگری است که رسالت دارد و رسالتش آگاهی‌دادن به خواننده و راهنمایی او برای درک وقایع و کشف علت‌ها است.

تنگسیر اثر چوبک نیز یکی از داستان‌های جدید است که همچون داستان‌های دیگری که از آنها سخن به‌میان آمد، از همان آغاز با یک سؤال شروع می‌شود و خواننده را برای دانستن آن کنجکاو می‌کند. این سؤال با خواندن این متن در ذهن خواننده جان می‌گیرد که

چرا درحالی‌که پول‌های زارمحمد را خورده‌اند، او کاری نمی‌کند:

ای از ماه بهترون! اگه یه کاری کنین که اینهایی که پولای منو خوردن بیان پولام را بم پس بدن، خودم یه دسّه شعم می‌آرم نذر «کُنار» می‌کنم. شما که می‌دونین این پولارو من با چه خون دلی جعم کرده بودم. (چوبک، ۱۳۴۶: ۳۲)

و به‌دنبال این «چرا» است که خواننده حوادث بعدی را دنبال می‌کند و به آنجا می‌رسد که «زارمحمد» طرح قتل آنها را می‌ریزد:

...تو گمون می‌کنی غیر از گلوله، با چیز دیگه می‌تونم آبرومو بخرم؟ (همان، ص ۹۱)

و از این قسمت است که داستان به‌طرف پیچیدگی می‌رود و خواننده همچنان در تشویش به‌سر می‌برد تا بالأخره با کشته‌شدن چهار شیاد و فرار زارمحمد داستان تمام می‌شود.

نتیجه

به‌طور کلی، آنچه در تمامی داستان‌های جدید ایرانی و اروپایی قابل توجه است، حرکتی است که از گره‌افکنی به‌سوی گره‌گشایی پیش می‌رود، و همین حرکت است که خواننده را با خود به‌طرف حوادث بعدی می‌کشاند؛ درحالی‌که در داستان‌های کهن، این گره‌گشایی اصلاً مطرح نیست، یا اگر هم باشد، به‌صورت داستان جدید نیست، زیرا در آن داستان‌ها همه چیز ازقبل معلوم است و فقط عاملی که خواننده را وادار می‌کند داستان را با وجود اطلاع از عواقب آن بخواند، مسئلهٔ دانستن حوادث است، اینکه «خوب بعد چه خواهد شد؟» و یا «چگونه این پیشگویی تعبیر خواهد شد؟» یعنی بیشتر جنبهٔ تفننی دارد، ولی خوانندهٔ داستان جدید می‌خواهد علت‌ها را جویا شود و این را از همان ابتدا دربرابر اولین ماجرای غیرمنتظره با «چرا؟» مطرح می‌کند و به‌طور جدی داستان را دنبال می‌کند تا جواب چرایش را بیابد، و نویسنده نیز ملزم است به او جواب منطقی بدهد. بنابراین، در داستان جدید، روابط بر علت و معلول است، درحالی‌که در داستان کهن چنین نیست و نویسنده برای توجیه جریاناتی که پشت‌سر هم اتفاق می‌افتد، از پیشگویی استفاده می‌کند. به‌عبارت دیگر درواقع، این

پیشگویی مثل رشته‌ای است که قسمت‌های مختلف داستان را به هم پیوند می‌دهد؛ در داستان‌های کهن، خطی مستقیم کشیده شده است، که قهرمان داستان روی این خط حرکت می‌کند. این خط، سرنوشت او است، یعنی سرنوشتی که به او تحمیل شده است. حال اگر این پیشگویی را از اول داستان برداریم، تمامی داستان فرومی‌ریزد. درصورتی‌که در داستان جدید، سرنوشت براساس علت و معلول درحال ساخته‌شدن است و اگر این عنصر علت و معلول نباشد، اصولاً داستان جدید ساخته نمی‌شود. به‌عبارت روشن‌تر، داستان جدید از اختیار سرنوشت به‌وجود می‌آید، درحالی‌که داستان‌های کهن از جبر سرنوشت ناشی می‌شود.

بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که در داستان‌های کهن ایرانی و اروپایی، عنصر «طرح» به‌صورت امروزی آن وجود ندارد و در اغلب آنها «پیشگویی» مهم‌ترین نقش را برای یکپارچگی و همبستگی حوادث داستان به‌عهده دارد؛ یعنی پیشگویی در داستان کهن همان نقشی را ایفا می‌کند که «طرح» در داستان جدید: طرح در داستان جدید به یکپارچگی و همبستگی جدال‌ها منطق می‌دهد و بین آنها هماهنگی به‌وجود می‌آورد؛ درواقع «طرح»، منطق وجودی داستان است و بدون آن، داستان دچار آشفتگی می‌شود.

کتابنامه

ارسطو. ۱۳۵۷. *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

انوشیروانی، علیرضا.۱۳۸۶. «راهی به شناخت دیگری»، *شرق*، ش۸ .

براهنی، رضا. ۱۳۴۸. *قصه‌نویسی*. چ ۲. تهران: اشرافی.

تولستوی، لئو. ۱۳۳۹. *جنگ و صلح*. ج ۴ـ۱. تهران: گوتنبرگ.

چوبک، صادق. ۱۳۴۶. *تنگسیر*. تهران: امیرکبیر.

دانشور، سیمین. ۱۳۵۳. *سووشون*. تهران: خوارزمی.

دیچز، دیوید. ۱۳۶۶. *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۵۴. *نقد ادبی*. ج ۲. تهران: امیرکبیر.

فلوبر، گوستاو. ۱۳۵۷. *مادام بواری*. ترجمهٔ رضا عقیلی و محمد قاضی. چ ۲. تهران: نیل.

فورستر، ادوارد مورگان. ۱۳۵۷. *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونس. ج ۲. تهران: جیبی.
گری، مارتین. ۱۳۸۲. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
نظامی گنجوی، ابومحمّد الیاس‌بن یوسف‌بن زکی‌بن مؤید. ۱۳۵۳. *خسرو و شیرین*. تهران: جیبی.
هومر. ۱۳۴۹. *ایلیاد*. ترجمهٔ سعید نفیسی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ـــــــــــ . ۱۳۶۸. *ادیسه*. ترجمهٔ سعید نفیسی. ج ۷. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی