

پژوهشی بر عنصر پیرنگ

علی عباسی

استادیار دانشگاه شهید بهشتی، ایران*

تاریخ وصول: ۸۵/۰۶/۲۷

تاریخ تأیید نهایی: ۸۵/۰۹/۱۱

چکیده

طرح یا پیرنگ یکی از عناصر پویا و زنجیره‌ای قصه، نمایشنامه و شعر (روایی) است. عناصر روایت وقتی پویا باشند که جزئی از پیرنگ روایت باشند. از میان عناصر گوناگون روایت پیرنگ اساسی‌ترین و با ثبات‌ترین عنصر آن است. هر سکانس و هر بخش روایت دارای پیرنگ است که خود شامل آغاز، میانه و پایان است. در حقیقت، یکی از دلایلی که روایت‌ها همواره خوشایند مردم بوده‌اند، آراستگی و نظم و ترتیب درونی آن‌هاست. خواننده یک روایت انتظار دارد بعد از به پایان رساندن آن به حالت تعادل و آرامش فکری برسد. شاید بتوان گفت هر روایتی که چنین احساسی را در خواننده بیدار کند، دارای پیرنگ است. بدین منظور ابتدا سعی می‌کنیم پاسخی برای این پرسش بیابیم: چگونه می‌توان به روشی منطقی و علمی پیرنگ را در روایت یافت و آن را ارزیابی کرد؟ و آن گاه با بررسی دو اثر از صمد بهرنگی تلاش می‌کنیم به پرسش‌های زیر پاسخ گوییم: آیا این دو اثر ویژگی‌های یک پیرنگ ایده آل را دارند؟ آیا این دو اثر روایت هستند؟ اگر پاسخ منفی است، به چه دلیل؟ در واقع، هدف نگارنده، به نوعی، نشان دادن قواعد ساده‌ای است تا خواننده بتواند به کمک آن پیرنگ داستان را پیدا کند. همانطور که چامسکی نشان داد که چگونه جمله‌های پیچیده از جمله‌های ساده نتیجه می‌شوند، در رابطه با روایت هم می‌توان این اصل را بکار برد. و در اینجا ما نشان خواهیم داد که چگونه می‌توان از ساختارهای پیچیده یک متن به اجزاء ساده آن رسید.

واژه‌های کلیدی: روایت، پیرنگ، ساختار، وضعیت ابتدایی، وضعیت میانی، وضعیت انتهایی، کارکرد، رخداد، تغییر.

مقدمه

پیرنگ یکی از عناصر پویا و زنجیره‌ای قصه (روایت)، نمایشنامه و شعر (روایی) است. این عناصر وقتی پویا باشند که جزئی از پیرنگ روایت باشند. از میان عناصر گوناگون روایت، پیرنگ اساسی‌ترین

آن‌هاست. ارسطو که اهمیت به‌سزایی را به تراژدی می‌دهد، بر این باور است پیرنگ روح آثار ادبی تقلیدی است.

یکی از ویژگی‌های پیرنگ این است که وحدت ساختاری را در روایت به وجود می‌آورد. وحدت حاصل شده به متن زیبایی می‌دهد. در نتیجه، خواننده را به سوی خود جذب می‌کند. پیرنگ، اگر چه جزئی از ساختار متن است، اما در محدوده خود نیز دارای اصولی است. به درستی می‌توان گفت که هر جزء روایت به طور مستقل دارای پیرنگ مخصوص به خود است. برای نمونه یک نظام کوچک مربوط به کشمکش و رفع آن را در روایت در نظر بگیریم، این نظام کوچک که به روند و حرکت روایت کمک می‌کند، خود این نظام هم دارای یک پیرنگ است. هر سکانس و هر بخش در روایت دارای پیرنگ است. هر کدام از این‌ها دارای یک آغاز، میانه و پایان‌اند. در حقیقت، یکی از دلایلی که روایت‌ها همواره خوشایند مردم بوده است، آراستگی و نظم و ترتیب درونی آن‌هاست. غالباً خواننده یک روایت انتظار دارد بعد از به‌پایان رساندن آن به گونه‌ای به تعادل و آرامش فکری برسد. شاید بتوان گفت هر روایتی که چنین احساسی را در خواننده بیدار کند، دارای پیرنگ است. این حالت، حالتی حسی است، اما چه‌گونه می‌توان به روشی منطقی و علمی پیرنگ را در روایت پیدا نمود و آن را ارزیابی کرد؟ این همان پرسشی است که سعی می‌شود در قسمت اول این مقاله به آن پاسخ داده شود. در این بخش سعی می‌کنیم نظریه‌های مربوط به پیرنگ را از ابتدا تا به امروز، به طور خلاصه، مورد بررسی قرار دهیم، تا بتوانیم در صورت امکان این روش را پیدا کنیم. در بخش دوم به عنصر پیرنگ در دو اثر صمد بهرنگی («۲۴ ساعت در خواب و بیداری» و «پسرك لبو فروش») خواهیم پرداخت. چرا این عنصر و نه عناصر دیگر؟ دلیل انتخاب بررسی پیرنگ در این دو اثر به این دلیل است که مطمئن نیستیم این دو اثر ویژگی‌های یک روایت را بر اساس تعریف بالا داشته باشند! یا بهتر بگوییم: این دو اثر ویژگی‌های یک پیرنگ ایده آلی را دارند؟ نمی‌دانیم این دو اثر را باید روایت نامید یا نه! اگر پاسخ منفی است، به چه دلیل؟ جواب به این پرسش هدفی است که نگارنده در این مقاله در جستجوی است.

بحث و بررسی

پیرنگ اصطلاحی ادبی که برای ساختار روایت به کار می‌رود. از زمان باستان به عنصر پیرنگ اهمیت فراوانی داده‌اند، حتی ارسطو پیرنگ را یکی از عناصر اصلی و شش‌گانه تراژدی به شمار می‌آورد.

در نگاه او پیرنگ روح تراژدی است. پیرنگ تقلید حرکت‌های تراژدی و انتظام ماجراهای آن است. از نظر ارسطو پیرنگ باید ابتداء، وسط و انتها داشته باشد. او بر این باور است که اگر عنصری از پیرنگ کاسته شود، اساس روایت به هم می‌ریزد.

اهمیت پیرنگ تا به امروز هم نزد نظریه پردازان دیده می‌شود که در این میان می‌توان از ای. ام. فورستر نام برد. او با تکیه بر نظریات ارسطو، تلاش کرد پیرنگ رمان‌های پیچیده امروزی را بیابد. در نگاه او روایت، نقل رسته‌ای از حوادث بر حسب توالی زمانی است؛ با در نظر گرفتن ریشه انگیزه‌ها و روابط علت و معلوم، می‌توان گفت که پیرنگ نقل حوادث هم محسوب می‌شود. برای نمونه، «قهرمان به زندان رفت و سپس پسرش هم به زندان رفت» فقط روایت است، اما «قهرمان به زندان رفت و سپس پسرش برای نجات او دستگیر شد و او هم به زندان رفت» پیرنگ است. همانطور که در مثال مشاهده می‌شود توالی زمانی در این عبارت حفظ شده است ولی عنصر سببیت هم در آن دیده می‌شود. در واقع، اگر بخواهیم روایت را پیدا کنیم، این پرسش را مطرح می‌سازیم: «خوب بعد؟» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۷-۳۸) و اگر بخواهیم پیرنگ را بیابیم این پرسش را می‌کنیم: «چرا؟». بر اساس آنچه که گذشت می‌توان نتیجه گرفت که دیدگاه فورستر در باره پیرنگ در دو اصل زیر بیان می‌شود: «زمان (بعد چه؟)» و «سببیت (چرا؟)» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۸).

. یعنی بر اساس فورستر پیرنگ حاصل ترکیب زمانی و علیت است. این پژوهش‌ها روی عنصر پیرنگ ادامه داده شد، تا این که پروپ با مطالعه بر قصه‌های پریان به اهمیت پیرنگ آگاه شد. در واقع، نقطه شروع بررسی‌های پروپ تعریفی است که او از روایت می‌دهد: تغییر از يك پاره به پاره درست شده دیگر. او این تغییر پاره‌ها را رخداد می‌نامد. به نظر او «رخداد» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸) اساس هر روایتی است. به همین منظور پروپ سعی کرد رخداد‌های اساسی هر روایت را پیدا کند و آنگاه از آن‌ها فهرستی تهیه کند. آنگاه، او این رخداد‌های پایه را کارکرد نامید. در حقیقت، او بر این اعتقاد است که قصه‌های مورد مطالعه او علی رغم شکل متفاوت، دارای ساختار مشترکی‌اند. و در این قصه‌ها کارکرد از عناصر اصلی پیرنگ است. از نظر او کارکرد، ساده‌ترین و کوچک‌ترین واحد روایتی است. به عبارتی دیگر کارکردها سلسله‌ای از کنش شخصیت‌های روایت‌اند که از کل آن‌ها قسمت‌های متفاوت روایت تشکیل می‌شود. پراپ در قصه‌های عامیانه روس هفت میدان عمل و سی و یک کارکرد را پیدا کرد. به این ترتیب اهمیت نقش فاعل و

کنش‌های قصه در اینجا مشخص می‌شود. با این عمل برای نظریه پردازان روشن شد که پیرنگ فقط تجسم مادی رخداد‌های روایت نیست بلکه می‌تواند نکاتی را بیان کند.

در ادامه کارهای پروپ، گرماس و لاری وای (Larivaille) سعی کردند که رخدادها را در یک الگوی خیلی ساده و انتزاعی قرار دهند. بر اساس تحقیقات این دو پژوهشگر، تمام روایت‌ها بر یک ابر- ساختار (super-structure) پایه‌ریزی شده‌اند که آن را پیرنگ کلی (schéma canonique) روایت یا پیرنگ پنج تایی به خاطر پنج مرحله بودن آن می‌گویند. بر این اساس روایت به صورت زیر تعریف می‌شود: تغییر و تحول از یک حالت به حالت دیگر. این تغییر و تحول از سه عنصر تشکیل شده است :

۱- عنصری که روند تغییر و تحول را به راه می‌اندازد (یا همان نیروی اخلالگر در روایت)،
۲- پویایی که این تغییر و تحول را تحقق می‌بخشد و یا تحقق نمی‌بخشد،

۳- و عنصر دیگری که این روند تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد (یا همان نیروی سامان دهنده در روایت).

درک این الگو بسیار ساده است. یک حالت یا یک پاره در این پیرنگ می‌تواند برای همیشه ادامه داشته باشد. و برای این که روایتی داشته باشیم، لازم است که این پاره جاودانی و همیشگی خرد شود تا روایت آغاز شود، در غیر این صورت هرگز روایتی اتفاق نمی‌افتد. و برای این که این پاره بشکند و یا تخریب شود، باید افعال کنشی وارد صحنه شوند. این تخریب باعث می‌شود که یک سری حوادث، یکی بعد از دیگری وارد صحنه شوند. سرانجام، این سری حوادث باید در یکجایی بسته شوند که در این حالت نیروی سامان دهنده به صحنه خواهد آمد. از اینجا به بعد پاره انتهایی شکل می‌گیرد که این پاره، پاره ثابت دیگری را به نمایش می‌گذارد.

همانطور که مشاهده می‌شود، در تمام این نظریه‌ها حضور یک ساختار ثابت و تغییر ناپذیر که همان سه پاره ابتدایی، میانی و انتهایی است، دیده می‌شود. این سه پاره حتماً باید در خود تغییر و تحول را داشته باشند زیرا در غیر این صورت نمی‌توان آن اثر را دارای یک پیرنگ روایتی دانست. یادآوری این نکته در انتهای این مبحث لازم است که تغییر و تحول باید توأماً با هم باشند.

اکنون بر اساس آنچه که گذشت، به تحلیل و بررسی دو روایت

مورد نظر می‌پردازیم و آنها را فقط از جنبه پیرنگ مورد بررسی قرار می‌دهیم. سپس، کار خود را با روایت «۲۴ چهار ساعت در خواب و بیداری» آغاز می‌کنیم. این روایت دارای دو پیرنگ است: ۱. پیرنگ نخست که درباره مشکل اقتصادی پدر لطیف یا خانواده او است؛

۲. پیرنگ دوم که به لطیف می‌پردازد و به دو پاره فرضی بخش می‌شود:

الف. لطیف هیچ گاه شتر نداشته است و می‌خواهد یک شتر داشته باشد؛

ب. لطیف همیشه شتر داشته است و یک روز «پدر» و «دختر» پولداری از راه می‌رسند و می‌خواهند این عروسک - شتر را^۱ بخرند. روایت، در ۳۱ صفحه روایت شده و پیرنگ نخست به تمامی در دو صفحه یاکمی بیشتر آمده است. آنچه از روایت بر جای می‌ماند، به پیرنگ دوم باز می‌گردد. بر پایه نشانه‌های متن، اهمیت پیرنگ نخست بیشتر از دیگری است، اما گویی راوی از آن منحرف می‌شود و با دومی پیوند می‌خورد. برای روشن‌تر شدن این موضوع می‌کوشیم که این دو پیرنگ را جداگانه بررسی کنیم.

۱. پیرنگ نخست

رویه‌مرفته روایت به شکل خطی روایت می‌شود. راوی روایت را پس از رویداد بازمی‌گوید. در حقیقت، او با نگاه به گذشته، همه «آنچه را که در تهران» برایش پیش آمده است، نقل می‌کند. او می‌کوشد از این روایت، تنها به بازگویی ۲۴ ساعت پایانی آن بپردازد، شاید با این کار تلاش می‌کند که پیوند زمانی پیرنگ روایت را نگه دارد:

«از این رو فقط بیست و چهار ساعت آخر را شرح می‌دهم که فکر می‌کنم خسته کننده هم نباشد» (بهرنگی، ۱۳۵۶: ۲۷۷)

همه آنچه که به پیرنگ نخست باز می‌گردد، در زیر آورده شده است:

الف. [...] البته ناچارم این را هم بگویم که چطور شد من و پدرم به تهران آمدیم:

۱- عروسک - شتر. این عروسک به شکل شتر است و در پشت ویتزین یک مغازه اسباب بازی فروشی گذاشته شده است. قهرمان داستان هر روز از پشت ویتزین به آن نگاه می‌کند و آرزو می‌کند این عروسک او باشد. به همین خاطر، در عالم تخیل با این شتر دوست می‌شود. شتر او را به سرزمین دیگری می‌برد و ...

چند ماهی بود که پدرم بیکار بود. عاقبت مادرم و خواهرم و برادرهایم را در شهر خودمان گذاشت و دست مرا گرفت و آمدیم به تهران. چند نفر از آشنایان و همشهری‌ها قبلاً به تهران آمده بودند و توانسته بودند کار پیدا کنند. ما هم به هوای آنها آمدیم. [...] پدر من هم یک چرخ دستی گیر آورد و دستفروش شد. [...] یک لقمه نان خودمان می‌خوردیم و یک لقمه هم می‌فرستادیم پیش مادرم. من هم گاهی همراه پدرم دوره می‌گشتم [...] (همان: ۲۷۷-۲۷۸)

پس از صحنه بالا که کمتر از یک صفحه را در بر می‌گیرد، وقفه‌ای در پیرنگ نخست پدید می‌آید و راوی در ۲۶ صفحه بعد، صحنه زیر را روایت می‌کند که ادامه پیرنگ نخست است:

ب. [...] صدای پدرم را بالای سرم شنیدم. [...] پدرم دید که من حرفی نمی‌زنم و تو فکرم، گفت: لطیف، چی شده؟ حالت خوب نیست؟ [...]

من اصلاً حال حرف زدن نداشتم. خوشم می‌آمد که بدون حرف زدن غصه بخورم. دلم می‌خواست الان صدا و بوی مادرم را بشنوم و بغلش کنم و ببوسم. یک دفعه زدم زیر گریه و سرم را روی سینه‌ی پدرم پنهان کردم. [...] اما باز چیزی به پدرم نگفتم. فقط گفتم که دلم می‌خواست پیش مادرم بودم. بعد خواب من را گرفت و چشم باز کردم دیدم پدرم بالای سر من نشسته و زانوهایش را بغل کرده و توی جماعت نگاه می‌کند. من پایش را گرفتم و تکان دادم و گفتم: پدر! [...]

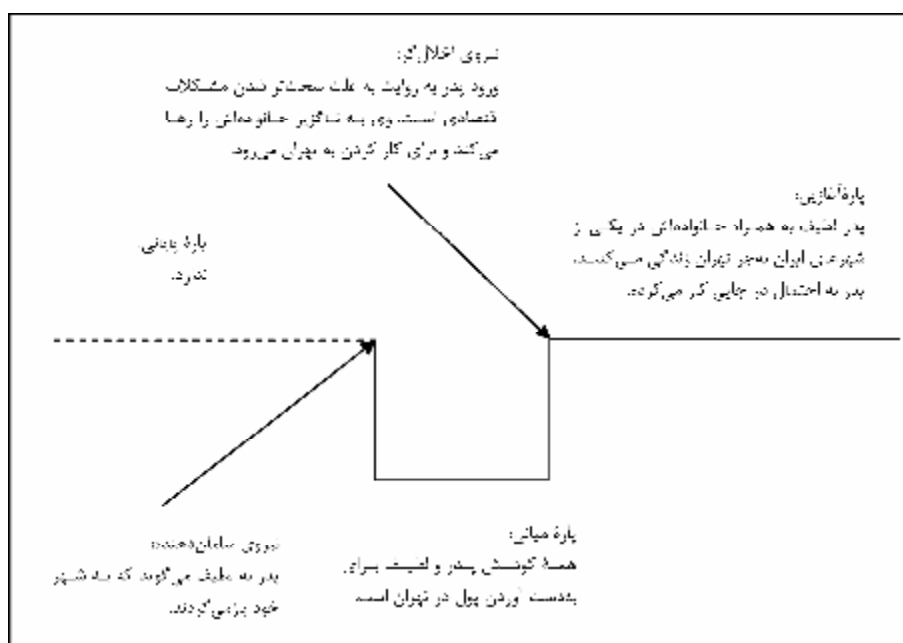
پدرم گفت: فردا برمی‌گردیم به شهر خودمان. می‌رویم پیش مادرت. اگر کاری شد همانجا می‌کنیم یک لقمه نان می‌خوریم. نشد هم که نشد. هر چه باشد بهتر از این است که ما در اینجا بی‌سر و یتیم بمانیم آنها هم در آنجا.

[...] پدرم می‌خواست چرخ دستیش را هر طوری شده تا عصر بفروشد. من دلم می‌خواست هر طوری شده یک دفعه دیگر شتر را سیر ببینم. (همان: ۳۰۳-۳۰۴-۳۰۵)

بر پایه دو صحنه الف و ب، می‌توان پیرنگ نخست را این گونه بازسازی کرد: پاره آغازین، روایت نشده، اما نیرویی به نام مشکل اقتصادی یا بی‌کاری پدر سبب اخلاص در پاره آغازین شده

است و قهرمان روایت و پدرش را در جست و جوی کار به تهران فرستاده است. در پاره میانی، پدر با همه توان می‌کوشد که اوضاع به هم ریخته را سامان بخشد. و از این رو به «دستفروشی» می‌پردازد. پاره میانی تنها در صحنه الف و تنها در دو خط گنجانده شده است. نیروی سامان دهنده این پیرنگ، پس از این که لطیف به علت دشواری‌های زیاد در تهران، دیگر تاب دوری مادر را ندارد و می‌گیرد و به پدر می‌گوید که برای مادرش دلتنگ شده است، وارد روایت می‌شود. پدر می‌گوید که به شهر خودشان باز خواهند گشت. این خبر، نیروی سامان دهنده پیرنگ نخست است که در صحنه «ب» وارد روایت شده است. پس از صحنه «ب» تا پایان کتاب، هرآنچه در روایت می‌گذرد، جزیی از این نیروست که هرگز به پایان نمی‌رسد. نیروی سامان دهنده با پیرنگ دوم هم در هم آمیخته است. روایت، پاره میانی ندارد، اما این کمبود، آسیبی به روایت نمی‌زند، چرا که پیرنگ از ساختاری درست برخوردار است. پاره میانی کم و بیش در این چند جمله پیش‌بینی شده است: «اگر کاری شد همانجا می‌کنیم، یک لقمه نان می‌خوریم. نشد هم که نشد. هر چه باشد بهتر از این است که ما در اینجا بی سر و یتیم بمانیم آن‌ها هم در آنجا.»

شاید اشکال پیرنگ بالا این است که در دو - سه صفحه بیشتر نوشته نشده است. به راستی چرا این روایت بر این پیرنگ استوار نشده است؟ نمودار زیر پیرنگ نخست را به نمایش می‌گذارد:



پیرنگ دوم که درباره لطیف است، به علت ناهمسانی در متن کتاب، دو بخش می‌شود:

الف. لطیف شتر نداشته است و می‌خواهد از حالا يك شتر داشته باشد؛

ب. لطیف همیشه يك شتر داشته است و يك روز «پدر» و «دختر» ثروتمندی از راه می‌رسند و می‌خواهند این عروسک - شتر را خریداری کنند.

با این که پیرنگ اصلی روایت بر پایه مشکل اقتصادی استوار است، اما راوی اهمیتی نمی‌دهد و پیرنگ دیگری را می‌گستراند که دارای تناقض است. خود راوی نیز می‌گوید که پیرنگ نخست برای او مهم نیست («حالا بیایم بر سر اصل مطلب»):

من هم گاهی همراه پدرم دوره می‌گشتم و گاهی تنها توی خیابان پرسه می‌زدم و فقط شبها پیش پدرم برمی‌گشتم. گاهی هم آدامس بسته يك قران، یا فال حافظ و اینها می‌فروختم.

حالا بیایم بر سر اصل مطلب:

آن شب من بودم، قاسم بود [...] (همان ۲۷۷-۲۷۸)

با این جمله («حالا بیایم بر سر اصل مطلب») پیرنگ دوم آغاز می‌شود. در حقیقت، بر پایه دو صحنه زیر گونه‌ای ابهام در ۲۴ ساعت در خواب و بیداری دیده می‌شود:

۱. من به حرف آمدم گفتم: اگر شما هر کدامتان مال من باشید، قول می‌دهم که هیچوقت ازتان سیر نشوم. همیشه با شما بازی می‌کنم و تنهایتان نمی‌گذارم.

اسباب بازی‌ها یکصدا گفتند: می‌دانیم. ما تو را خوب می‌شناسیم. اما ما نمی‌توانیم مال تو باشیم. ما را خیلی گران می‌فروشند.

بعد یکیشان گفت: من فکر نمی‌کنم حتی در آمد يك ماه پدر تو برای خریدن یکی از ماها کفایت بکند. (همان. ۲۹۴)

۲. الف. سرم را به در وادادم و پاهایم را دراز کردم. [...] ناگهان یادم آمد که امشب شترم خواهد آمد تا من را سوار کند ببرد به گردش. (همان. ۲۸۷)

ب. خواستم با شترم دو کلمه حرف زده باشم، اما هرچه فریاد زدم صدایم را نشنید. (همان ۲۸۸)

ج. پدر رفت نشست پشت فرمان. شتر را گذاشتند پشت سر

پدر و دختر. ماشین خواست حرکت کند که من خودم را خلاص کردم و دویدم به طرف ماشین. دو دستی ماشین را چسبیدم و فریاد زدم: شتر من را کجا می‌برید. من شترم را می‌خواهم. (همان. ۳۰۷-۳۰۸)

در صحنه ۱ گفت‌وگو بر سر نداشتن شتر است، یعنی لطیف صاحب شتر نیست، اما در صحنه‌های ۲، آنچه می‌گذرد وارونه است، به این معنا که لطیف صاحب شتر است و کسی آمده و می‌خواهد شترش را از او بگیرد.

اگر روایت را بر پایه صحنه ۱ در نظر بگیریم، آن گاه با چنین پیرنگی روبه‌رو خواهیم بود:

روزی لطیف که با پدرش به خاطر گرفتاری‌های اقتصادی از شهرستان به تهران آمده بود (پاره آغازین)، از پشت شیشه مغازه عروسک فروشی، شتری عروسکی را می‌بیند و آرزو می‌کند تا از آن او باشد («اگر شما هر کدامتان مال من باشید»). در حقیقت، دیدن شتر و آرزویی که لطیف در سر دارد، نشان دهنده نیروی اخلاص و گر پاره آغازین است. پاره میانی این پیرنگ چندان روشن نیست، زیرا پس از این رویداد، لطیف تنها به دیدن عروسکش می‌رود و هیچ کار ویژه‌ای در چارچوب پیرنگ روایت برای خرید آن انجام نمی‌دهد. البته لطیف یک بار با دوستانش وارد عروسک فروشی می‌شوند و بهای عروسک‌ها را می‌پرسند:

نزدیک‌های ظهر من و احمد حسین و پسر زیور در خیابان نادری، لب‌جوه کنار شتر نشسته بودیم و تخمه می‌شکستیم و درباره قیمت شتر حرف می‌زدیم. عاقبت قرار گذاشتیم که برویم توی مغازه و از فروشنده بپرسیم. فروشنده به خیال این که ما گداییم، از در وارد نشده گفت: بروید بیرون. پول خرد نداریم.

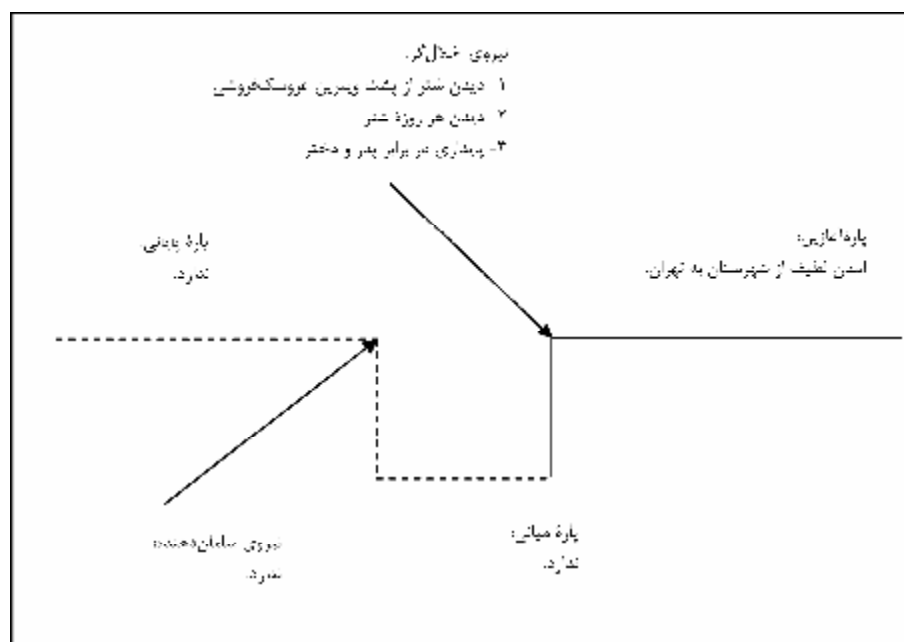
من گفتم: پول نمی‌خواستیم آقا. شتر را چند می‌دهید؟

[...]

صاحب مغازه گفت: بروید بیرون بابا. شتر فروشی نیست. دماغ سوخته از مغازه بیرون آمدیم انگار اگر فروشی بود، آنقدر پول نقد داشتیم که بدهیم و جلو شتر را بگیریم و ببریم. [...]. (همان. ۳۰۳)

لطیف، کم و بیش هر روز به دیدن شتر می‌رود. یک روز «پدر» و «دختر» ثروتمندی از راه می‌رسند و شتر را خریداری می‌کنند. لطیف

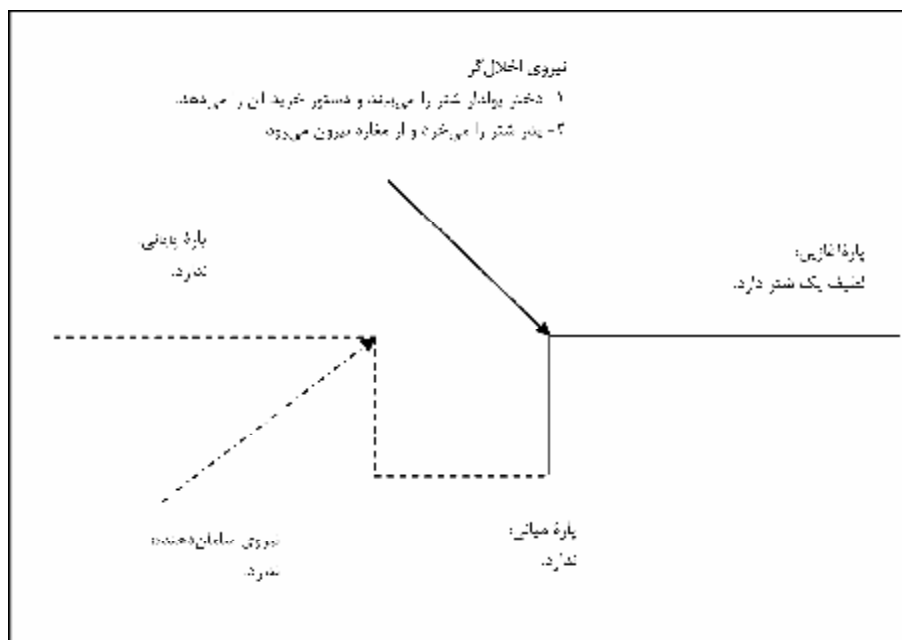
واکنش نشان می‌دهد، اما «پدر» و «دختر» پولدار، از آنجا دور شده‌اند و او کاری نمی‌تواند انجام دهد. بدین‌سان می‌توان گفت تمام واکنش (الف) لطیف برای دیدن هرروزه شتر و (ب) پایداری در برابر پدر و دختر، در پیوند با نیروی اخلاص گر روایت است. در واقع، این پیرنگ، فاقد پاره میانی، نیروی سامان دهنده و پاره پایانی است. نمودار زیر، پیرنگ دوم را در پیوند با بخش اول نشان می‌دهد:



حال اگر روایت بر پایه صحنه شماره (۲) پیش برود، پیرنگ روایت به شکل زیر خواهد بود:

پاره آغازین: لطیف که با پدرش از شهرستان به تهران رفته بود، عروسکی شتری پشت ویترین یک مغازه دید: «**شترم** را کجا می‌برید». یک روز که مانند همیشه برای دیدن شترش به مغازه عروسک‌فروشی رفته بود، ناگهان «پدر» و «دختر» پولداری، نیروی اخلاص کننده، را می‌بیند که می‌خواهند شترش را بخرند. برای این که جلوی بردن شتر را بگیرد، جلو می‌رود و به آن‌ها می‌گوید: «آقا، شتره فروشی نیست. صبح خودش به من گفت.» پدر دختر، لطیف را به کناری می‌زند و پس از یک سری رویدادها شتر را می‌خرد و به یاری فروشنده و شاگردان مغازه آن را پشت ماشین می‌گذارد و با دخترش می‌روند. لطیف به دنبال آن‌ها روان می‌شود، اما آن‌ها برای همیشه رفته‌اند. خرید شتر و بردن آن از مغازه برابر است با پایان یافتن نیروی اخلاص کننده. بنابر این پیرنگ فاقد پاره

میانی، نیروی سامان‌دهنده و پاره پایانی است. نمودار زیر پیرنگ این بخش را نشان می‌دهد:



اکنون به تحلیل پیرنگ در روایت «پسرك لبو فروش» می‌پردازیم. روایت پسرك لبوفروش دارای دو پیرنگ است:

۱. پیرنگ حاجی قلی فرشباف و
۲. پیرنگ تاروی وردی. پیرنگ دوم پس از شکست خوردن پیرنگ حاجی قلی آغاز می‌شود.

روایت پسرك لبو فروش با روایت پاره پایانی آغاز می‌شود. آموزگار هنگامی وارد ده می‌شود که تاروی وردی دیگر در کارخانه فرشبافی حاجی قلی نیست و لبوفروشی می‌کند. روزی آموزگار از تاروی وردی می‌خواهد که روایت زندگی‌اش را برای او بگوید. تاروی وردی با نگاهی به گذشته، روایت زندگی‌اش را این چنین آغاز می‌کند:

بعد تاروی وردی شروع به صحبت کرد و گفت: خیلی بیخوش آقا، من و خواهرم از بچگی پیش حاجی قلی کار می‌کردیم. یعنی خواهرم پیش از من آنجا رفته بود. [...] دو سه سالی پیش بود. مادرم باز مریض بود. کار نمی‌کرد اما زمینگیر هم نبود. تو کارخانه سی تا چهل بچه‌ی دیگر هم بودند - حالا هم هستند - که پنج شش استاد کار داشتیم. من و خواهرم صبح می‌رفتیم و ظهر برمی‌گشتیم. [...]. (بهرنگی، ۱۳۷۸: ۱۷۳)

روایت تاری وردی از زبان خود او با روایت پاره آغازین از هنگامی آغاز می‌شود که تاری وردی همراه خواهرش در کارخانه قالیبافی حاجی قلی فرشباف کار می‌کردند، آغاز می‌شود. از پاره آغازین روایت است که از زبان راوی تاری وردی بیان می‌شود. اما به این پاره، جزئیات دیگری هم باید افزود که تاری وردی آن‌ها را روایت نمی‌کند، بلکه بچه‌های کلاس آن را برای آموزگار می‌گویند. در حقیقت، با افزودن صحنه زیر به صحنه بالا، پاره ابتدایی روایت تاری وردی کامل می‌شود:

گفتم: پدرت ...

حرفم را برید و گفت: مرده.

یکی از بچه‌ها گفت. بش می‌گفتند عسگر قاجاقچی، آقا. تاری وردی گفت: اسب سواری خوب بلد بود. آخرش روزی سر کوهها گلوله خورد و مرد. امنیه‌ها زدندش. روی اسب زدندش.

[...]

بچه‌ها خیلی چیزها از تاری وردی برایم گفتند: اسم خواهرش «سولماز» بود. دو سه سالی بزرگتر از او بود وقتی پدرشان زنده بود، صاحب خانه و زندگی خوبی بودند. بعدش به فلاکت افتادند. اول خواهر و بعد برادر رفتند پیش حاجی قلی فرشباف. [...]. (همان، ۱۷۲)

نیروی ویران کننده این پاره، حاجی قلی است. از هنگامی که حاجی قلی به خواهر تاری وردی به چشم بد نگاه می‌کند. ویرانی پاره آغازین آغاز می‌شود:

آقا، این آخرها حاجی قلی بی‌شرف می‌آمد می‌ایستاد بالای سرما دوتا و هی نگاه می‌کرد به خواهرم و گاهی هم دستی به سر او یا من می‌کشید و بیخودی می‌خندید و رد می‌شد.

[...]

[...]

[...] و ما دو تا، آقا، آمدیم پیش ننه ام. وقتی شنید حاجی قلی به خواهرم اضافه مزد داده، رفت تو فکر و گفت: دیگر بعد از این پول اضافی نمی‌گیرید. (همان ۱۷۳-۱۷۴)

از این صحنه به بعد است که حاجی قلی می‌کوشد با سولماز ازدواج کند. خانواده تاری وردی به او پاسخ رد می‌دهند. همه این مراحل حتی درگیری تاری وردی با حاجی قلی فرشباف، جزئی از جریان

ویران سازی پاره آغازین روایت است، زیرا حاجی قلی هنوز نتوانسته است این پاره را ویران سازد:

[...] پانزده هزارش را طرف حاجی انداختم و گفتم:
حاجی آقا، ما پول اضافی نداریم. ننه ام بدش می‌آید.
[...]

آنوقت پانزده هزار را برداشت و خواست تو دست خواهرم فرو کند که خواهرم عقب کشید و بیرون دوید. از غیظم گریه ام می‌گرفت. دفه ای روی میز بود. برش داشتم و پراندم دفه صورتش را برید و خون آمد. حاجی فریاد زد و کمک خواست. من بیرون دویدم و دیگر نفهمیدم چی شد.
(همان. ۱۷۶)

پس از این رویداد، حاجی قلی، کدخدا را نزد خانواده تاری وردی می‌فرستد، اما پس از این که موفق نمی‌شود، از تاری وردی انتقام می‌گیرد:

[...] من ترسیدم، آقا، نزدیک نشدم. حاجی قلی که زخم صورتش را با پارچه بسته بود گفت: پسر بیا برو تو، کاریت ندارم.

من ترسان ترسان نزدیک به او شدم و تا خواستم از در بگذرم مچم را گرفت و انداخت توی حیاط کارخانه و با مشت و لگد افتاد به جان من. آخر خودم را رها کردم و دویدم دفه‌ی دیروزی را برداشتم آنقدر کتکم زده بود که آتش و لاش شده بودم. [...]

[...] من از غیظم گریه می‌کردم و خودم را به زمین می‌زدم و خون از زخم صورتم می‌ریخت ... آخر آرام شدم.
(همان. ۱۷۴-۱۷۵)

پاره میانی با جمله «آخر آرام شدم» آغاز می‌شود، زیرا در این لحظه پاره آغازین به طور کامل تخریب شده است. وانگهی، پاره میانی در دو - سه خط روایت می‌شود:

[...] آخر آرام شدم.

یک بزی داشتیم. من و خواهرم به بیست تومن خریده بودیم. فروختیمش و با مختصر پولی که ذخیره کرده بودیم یکی دو ماه گذرانیدیم. آخر خواهرم رفت پیش زن نان پز و من هم هر کاری پیش آمد دنبالش رفتم ...
گفتم: تاری وردی، چرا خواهرت شوهر نمی‌کند؟

گفت: پسر زن نان پز نامزدش است. من و خواهرم داریم
جهیز تهیه می‌کنیم که عروسی بکنند. (همان. ۱۷۶-۱۷۷)

جمله «آخر خواهرم رفت پیش زن نان پز و من هم هر کاری پیش
آمد، دنبالش رفتم» بند آغازین پاره پایانی است.
تاری وردی روایتش را به پایان می‌رساند، اما راوی،
آموزگار، به دلیل این که در پاره پایانی روایت تاری وردی به
این روستا آمده بود، صحنه‌های (الف و ب) را به روایت
می‌افزاید تا روایت کامل شود. صحنه «الف» به زمانی
بازمی‌گردد که راوی، آموزگار، برای نخستین بار به روستای
تاری وردی رفته بود. با افزودن صحنه زیر به صحنه بالا، پاره
آغازین اندک اندک کامل می‌شود:

الف.

از مبصر پرسیدم: مش کاظم، این کیه؟
مش کاظم گفت: کس دیگری نیست، آقا... تاری وردی است،
آقا... زمستان‌ها لبو می‌فروشد [...].

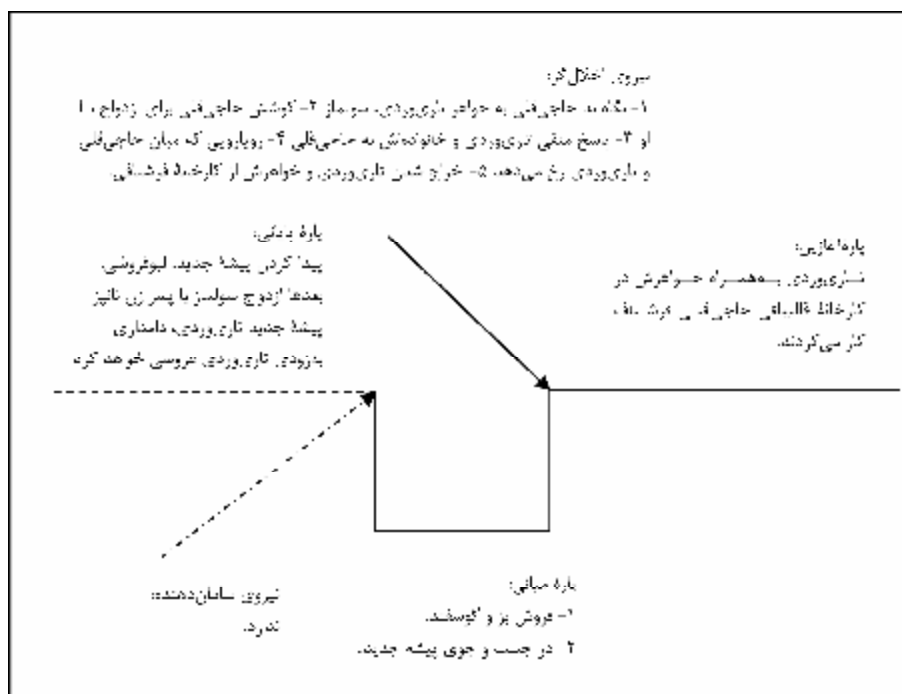
[...]
مش کاظم گفت: آقا، خواهرش می‌پزد، این هم می‌فروشد
... ننه اش مریض است، آقا.
[...]

من گفتم ننه ات چه اش است، تاری وردی؟
گفت: پهاش تکان نمی‌خورد. کدخدا می‌گوید فلج شده. چی
شده. خوب نمی‌دانم من، آقا. (همان. ۱۷۰-۱۷۱-۱۷۲)

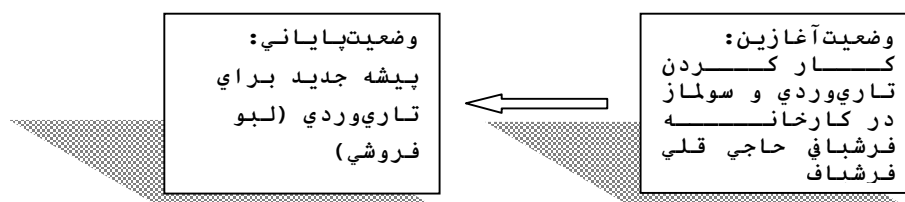
آموزگار مدتی بعد از این روستا می‌رود و پس از چندی باز
می‌گردد و دوباره تاری وردی را می‌بیند. تاری وردی این بار، بخشی
دیگر از پاره پایانی را برای او روایت می‌کند. صحنه «ب»، بخش
انتهایی پاره پایانی روایت پسرک لبو فروش است.
ب.

امسال تابستان برای گردش به همان ده رفته بودم.
تاری وردی را توی صحرا دیدم، چهل پنجاه بز و گوسفند.
گفتم: تاری وردی، جهیز خواهرت را آخرش جور کردی؟
گفت: آره. عروسی هم کرده... حالا هم دارم برای عروسی
خودم پول جمع می‌کنم. آخر از وقتی خواهرم رفته خانه
شوهر، ننه ام دست تنها مانده. یک کسی می‌خواهد که زیر
بالش را بگیرد و هم صحبتش بشود... بی ادبی شد. می‌بخشی ام،

نمودار زیر همه مراحل بالا را به روشنی نشان می‌دهد:



بر پایه نمودار بالا و با سنجش آغاز و پایان روایت، می‌توان گفت که پسرک لبو فروش از ویژگی‌های روایت برخوردار است:



نتیجه گری

در بخش نخست تلاش شد پاسخی برای این پرسش که چه گونه می‌توان به روشی منطقی و علمی پیرنگ را در روایت یافت و آن را ارزیابی کرد، بیابیم. بر اساس نظریه‌هایی که از ارسطو تا به امروز به ما رسیده است، به این نتیجه رسیدیم که پیرنگ روایت، پیش از هر چیز، محدوده آغاز و انتهای یک برش زمانی است. این حدود آغاز و پایان، روایت را از جهان عینی و از روایت‌های دیگر جدا می‌کند. به زبانی دیگر روایت را تبدیل به جهانی خاص می‌کند. برای سازمان دهی این جهان، نویسنده مجبور است آن را با تفکیک زمانی آغاز کند که در این حالت می‌توان به درستی

گفت: این پاره به هیچ وجه شبیه زمان واقعی بیرونی نیست. در جهان بیرونی برای انسان حوادث ریز و درشتی رخ می‌دهد، اما نویسنده تمامی آن‌ها را نمی‌تواند بیان کند. زیرا «رعایت اصل زیبا شناختی» (محمدی: ۱۰۳) در روایت چنین اجازه را به نویسنده نمی‌دهد که تمام این رخدادها را، چه کوچک و چه بزرگ، روایت کند. نویسنده باید در حد بین این دو پاره یعنی آغازین و انتهایی رویدادها را برگزیند. بعضی از آن‌ها را برجسته و بعضی دیگر را حذف کند. در واقع، یکی از ویژگی‌های اصلی در پیرنگ ریزی ساختارهای هنری، همین اصل انتخاب است. وانگهی، به این ویژگی پیرنگ، ویژگی دیگری را هم می‌توان افزود: توجه به وحدت ساختاری. این ویژگی عنصر پیرنگ است و عناصر دیگر دارای این ویژگی نیستند. پیرنگ قادر است با عناصر غیر خود پیوند برقرار کند. پیرنگ وظیفه دارد که عناصر دیگر را با یکدیگر در پیوند قرار دهد. وحدتی را که پیرنگ می‌آفریند، در ساختار روایتی متبلور می‌شود. این وحدت که مخاطب را به خود جذب و افسون می‌کند، حاصل نقش آفرینی پیرنگ است. پویایی و رازآمیزی ساختار روایت‌ها حاصل پیرنگ ریزی درست و بجای آن‌ها است. پیرنگ، اگر چه جزئی از ساختار متن است، در محدوده خود نیز دارای اصولی است. بعضی از اصولی که در مناسبات ساختار وجود دارد، در حقیقت اصول پیرنگ است که این اصول را در بالا مورد بررسی قرار دادیم. و دقیقاً بر اساس این اصول متوجه شدیم که آیا این دو اثر مورد مطالعه از صمد بهرنگی ویژگی روایت را دارند یا نه. در اصل، ساختار این دو روایت حکایت از روایتی را می‌کرد که به دلیل چینش نامتناسب جملات و یا واژگان پیرنگ را با مشکل روبه‌رو کرده بود، برای نمونه به درستی نمی‌دانستیم که در روایت «۲۴ ساعت در خواب و بیداری» چرا راوی از پیرنگ اولی منحرف می‌شود و به پیرنگ دوم می‌پردازد و ...

در پایان، می‌توان بر هدف این مقاله تاکید کرد: هدف این مقاله این نیست که بگوید این روایت خوب است یا بد، بلکه هدف نشان دادن این موضوع است: که چه‌گونه می‌توان یک پیرنگ ایده آلی و یا به نوعی یک الگوی مشترک داشت؟ در واقع، این پیرنگ ایده آلی، الگویی خواهد بود برای نگارش یک روایت. این الگو به گونه‌ای است که در تمام متون روایتی مشترک است. اما در همین جا پرسشی پیش روی ماست که چه کسی، یا چه متنی، می‌تواند تعیین‌کننده این الگو باشد؟ بدون وارد شدن در جزئیات، متون ادبی جاودانه کشور ما همچون شاهنامه فردوسی می‌توانند زمینه-

هاي مفيدي براي اين كار باشند. الگوهاي ارائه شده در مقاله حاضر، به خوبي در روايتهاي شاهنامه هم ديده مي‌شوند كه خود دليل خوبي بر جهاني بودن (نسبي) آن است. هدف نگارنده، نشان دادن قواعد ساده اي بود تا خواننده پيرنگ را به كمك آن جستجو كند. همانطور كه چامسكي نشان داد كه چه گونه جمله‌هاي پيچيده از جمله‌هاي ساده نتيجه مي‌شوند، در رابطه با روايت هم مي‌توان اين اصل را بكار برد. و ما نشان داديم كه چه گونه مي‌توان از ساختارهاي پيچيده يك متن به اجزاء ساده آن برسيم.

كتابخناسي

احمدي، بابك. (۱۳۷۰). *ساختار و تاويل متن- نشانه شناسي و ساختارگرايي*. تهران: نشر مركز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا.

بهرنگي، صمد. (۱۳۵۶). *قصه‌هاي بهرنگ*. تهران: روز بهان، دنيا.

برانيگان، ادوارد. (۱۳۷۶). *نقطه ديد در سينما، نظريه روايت و ذهن در سينماي كلاسيك*. مترجم: مجيد حمدي. بنياد سينمايي فارابي.

حمدي، محمد هادي. (۱۳۷۸). *روش شناسي نقد ادبيات كودكان*. تهران: سروش.

والاس، مارتين. (۱۳۸۲). *نظريه‌هاي روايت*. مترجم: محمد شهباء. هرمس.

Adam, Jean-Michel. (1979). *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*. Paris: Larousse.

Barthes. Roland. (1966). *Introduction A l'analyse structurale des récits, Communications*, 8.

Lintvelt. Jaap. (1989). *Essai de Typologie narrative Le « point de vue »* Paris: José Corti.