فصل اول

کلیات

۱ تعریف مسأله:

پیرنگ(plot) مرکب از دو واژه‌ی پی+رنگ است؛ پی به‌معنای بنیاد و شالوده و پایه آمده و رنگ به‌معنای طرح و نقش. بنابراین روی‌هم، پیرنگ به‌معنای «بنیاد نقش» و «شالوده‌ی طرح» است. اولین‌بار شفیعی کدکنی این معادل را برای کلمه‌ی انگلیسی plot پیشنهاد کرده‌است.(میرصادقی،۱۳۷۶: ۶۱) برخی نویسندگان چون ناصر ایرانی، مصطفی مستور، فتح‌الله بی‌نیاز و احمد اخوت، کلمه‌ی «طرح» را معادل plot در نظر گرفته‌اند و رضا براهنی اصطلاح «طرح و توطئه» را برای آن به‌کار برده است. جمال میرصادقی این اصطلاحات را معادل دقیقی برای پلات نمی‌داند. از نظر او پیرنگ، مناسب‌ترین معادل برای کلمه‌ی پلات است.(همان،۶۱) اما ابوتراب خسروی معتقد است اگر از پیرنگ معادل پلات استفاده شود، شاید بیشتر شکل صوری آن منتقل‌گردد و جنبه‌ی مفهومی آن که اصل قضیه است کمتر مورد توجه قرار گیرد.(خسروی،۱۳۸۸: ۶۳) بنابراین از خود کلمه‌ی پلات استفاده کرده است.

پیرنگ یکی از عناصر مهم داستانی است. در واقع «هر داستانی قصه‌ای دارد و این قصه به‌نوبه‌ی خود به‌وسیله‌ی شبکه‌ای هدایت می‌شود که پلات خوانده می‌شود. پلات... با فکر یا ایده‌ی اولیه و طرح پیش‌ اندیشیده شده فرق دارد. پیرنگ، شبکه‌ی استدلالی، علت و معلولی، الگو و تنظیم‌کننده‌ی فراز و فرود داستان، یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخوردهای شخصیت‌ها با آن‌هاست».(بی‌نیاز،۱۳۷۷: ۱۹) «طرح در اصطلاح‌شناسی داستان به نظمی گفته می‌شود که نویسنده به رویدادهای داستان می‌دهد تا به نتیجه‌ای که دلخواه اوست دست‌یابد. هر طرح مجموعه‌ای از رویدادهای به‌دقت طراحی شده و به‌هم پیوسته است که در کشاکش نیروهای مخالف به اوج و سپس به نتیجه‌ی نهایی می‌رسد».(ایرانی،۱۳۸۰: ۴۲۰)

پیرنگ با داستان متفاوت است. داستان نقل رشته‌ای از حوادث است بر حسب توالی زمانی و پیرنگ نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی.(فورستر،۱۳۸۴: ۱۱۸) فرهنگ کادن پیرنگ را ساماندهی حادثه و شخصیت می‌داند بدان‌گونه که حس کنجکاوی و تعلیق را در بیننده یا خواننده برانگیزد.(کادن،۱۳۸۰: ۳۳۲) در واقع «پیرنگ مواد و مصالح را از داستان می‌گیرد و آن‌ها را براساس علت و

معلولی تنظیم می‌کند، و به آن آغاز و میانه و پایان می‌دهد تا «مضمون و درون‌مایه» را مجسم کند، یعنی فکر و معنای مسلطی که بر داستان حاکم است».(میرصادقی،۱۳۷۶: ۴۶) «طرح همان نقش را در رمان دارد که استخوان‌بندی در بدن انسان دارد. بدن انسان بدون استخوان‌بندی چیزی نمی‌بود مگر کپه‌ی درهمی از گوشت و چربی و عصب و ... .»(ایرانی،۱۳۸۰: ۴۳۶)

ارسطو برای پیرنگ اهمیتی بیش از اجزاء دیگر قائل شده و از آن به عنوان روح تراژدی نام برده است.(میرصادقی،۱۳۷۶: ۶۲) زیرا «به عقیده‌ی وی: تراژدی در اصل تقلید اشخاص نیست، تقلید عمل و زندگی است، تقلید خوشبختی وسیاه روزی است».(ایرانی،۱۳۸۰: ۴۳۷) در داستان‌نویسی کلاسیک نیز پیرنگ مهم‌ترین عنصر داستانی محسوب می شود. با این وجود، «نویسندگان رمان نو و داستان‌های پست مدرنیستی، پلات و مقوله‌های مربوط به آن را قبول ندارند. حتی شماری از نویسندگان مدرنیست مانند ویرجینیا ولف به وجود پلات چندان معتقد نبودند اما بر این باور بودند که باید جای خالی آن را با عناصر دیگری مانند شخصیت‌سازی پر کرد».(بی‌نیاز،۱۳۸۷: ۲۱ ـ ۲۲) از این‌رو «رمان‌های شاخص و شمار زیادی داستان کوتاه نوشته شده است که پلات ندارند. رمان گرسنگی اثر کنوت هامسون که کشش زیادی برای اکثر خوانندگان دارد، فاقد پلات است، اما جای خالی پلات با عناصر دیگری پر شده است و روایت همان استحکامی را دارد که رمان‌های برخوردار از پلات قوی و مستحکم.»(همان،۲۱)

«نویسندگان داستان‌های واقعی اغلب سعی می‌کنند که داستان‌هایشان را با بی‌شکلی زندگی واقعی مطابقت دهند گرچه ممکن است به بهای فداکردن حادثه و شور و کشش داستان‌ها تمام شود؛ از این رو با کاهش عمل بیرونی به حداقل و توجه به وضعیت و موقعیت و عمل درونی و با ایجاد فضا و رنگ مبتکرانه، داستان‌ها را تا حد امکان به واقعیت‌های عادی و روزمره‌ی زندگی نزدیک می‌کنند. اغلب این داستان‌ها نه هیچ حادثه‌ی هیجان‌آور و تکان‌دهنده دارد و نه بخش‌های مؤثری که خودبه‌خود برانگیزنده باشد».(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۶۶ ـ ۲۶۷)

به‌نظر می‌رسد آثار زویا پیرزاد، نویسنده‌ی معاصر نیز از این دسته باشد. زویا پیرزاد خالق سه مجموعه داستان به نام‌های «مثل همه عصـرها»، «طعم گس خرمالو»، «یک روز مانده به عید پاک» و دو رمان به نام های «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و «عادت می‌کنیم» است. او حضوری هرچند دیرهنگام و کوتاه اما مؤثر و معنادار در عرصه‌ی داستان‌نویسی ایران داشته و جوایز متعددی از جمله جایزه‌ی بهترین رمان سال ۸۰ را برای رمان «چراغ‌ها...» دریافت کرده است. پیرزاد همچون اغلب نویسندگان زن ایرانی در داستان‌های خود به مسائل زنان در جامعه‌ی خود می‌پردازد. مسائلی که گاه در تقابل با مردان شکل می‌گیرد. درون‌مایه‌ی داستان‌های او، روزمرگی انسان‌ها، ملال، تکرار و مسائل و مشکلاتی است که قشر متوسط جامعه‌ی شهرنشین ایرانی با آن دست به‌گریبان است. داستان‌های زویا پیرزاد از نوع داستان‌های نئورئالیسم است. در این نحله، داستان‌نویسان به‌جای این‌که پای‌بند الگوهـایی برای نمـایش فقر و اعتـراض اجتمـاعی باشنـد، از تجربیات زیستی خود می‌نویسند و از این‌رو در نوشته‌هایشان زندگی طبقه‌ی متوسط شهرنشین را منعکس می‌کنند. فضای این داستان‌ها فضای زندگی امروز است در شهرهای بزرگ، آپارتمان‌های کوچک و تنهایی‌های عمیق. در این‌جا حادثه‌ای رخ نمی‌دهد. حادثه همان زندگی روزمره است. به‌قول همینگوی قصد، ارائه‌ی زندگی آدمی است در همان هیأت ساده‌اش و نه آراستن و پیراستن آن. (میرعابدینی،۱۳۸۱: ۵۰ ۵۱)

ویژگی مشترک آثار زویا پیرزاد سادگی، زبان روان و یک‌دست و تصویری، جزئی‌نگری و نگاه دقیق به زندگی است. در هیچ‌یک از داستـان‌ها و رمان‌های او رویدادهای شگفت‌انگیز و حادثه‌های وخیم چون قتل، خیانت، جنگ و زلزله و ... رخ نمی‌دهد. شخصیت‌های او انسـان‌هایی عادی و معمولی هستند که بخشی از روال زندگی روزمره‌ی آن‌ها با شکل ویژه‌ی روایت نویسنده برجسته می‌شـود و در مقابل نگاه خواننده قرار می‌گیرد. روایت او روایتی ساده و خطی است که برای آفریدن جهان داستانی او که به روزمرگی انسـان‌ها می‌پردازد، متناسب است. آثار او «در خصوص شگردهای داستانی و ساختار و نحوه‌ی روایت هیچ ادعای بلندپروازانه‌ای ندارد و از تعدد دیدگاه‌ها و روایت دورانی، و نامحسوس بودن مرز واقعیت و خیال و فروکاستن از کیفیت ادبی زبان و تقلیـل آن تا حد زبان غیرداستـانی در آن‌ها خبری نیست».(علایی،۱۳۸۱: ۵۵) زیرا

چنین فرم‌هایی با محتوا و مضمون آثارش سنخیتی ندارند. او با کنار هم چیدن رویدادهای ساده و به‌نظر بی‌اهمیت زندگی شخصیت‌هایش، خواننده را به لایه‌های درونی روح آن‌ها می‌برد و روابط پیچیده‌ی آن‌ها را در دل این رویدادها و کنش‌های معمولی منعکس می‌کند که البته قرار دادن این سادگی و پیچیدگی در کنار هم، کاری است دشوار و در واقع سهل و ممتنع. از آن‌جایی که حوادث در داستان‌های زویا پیرزاد نقش چندانی ندارند و همت نویسنده صرف پرداخت شخصیت‌های ملموس و باورپذیر و فضاسازی‌های قوی می‌شود، به‌نظر می‌رسد پیرزاد از آن‌دسته نویسندگانی باشد که به تعریف کلاسیک و سنتی پیرنگ در آثار خود چندان وفادار نیست. این رساله می‌کوشد با پاسخ به پرسش‌های زیر، درستی و نادرستی این فرضیه را بررسی کند.

۲ پرسش‌های پژوهش

۱. پیرنگ در دو رمان«چراغ‌ها...» و «عادت می‌کنیم» از چه عناصری تشکیل شده است؟

۲. پیرنگ در این دو رمان چگونه گسترش می‌یابد؟

۳ پژوهش‌های علمی انجام شده‌ی قبلی در ارتباط با پایان‌نامه (به‌طور مختصر)

در زمینه‌ی مورد بحث هیچ کتاب، پایان‌نامه یا مقاله‌ی مستقلی نگاشته نشده است. تنها در برخی از یادداشت‌ها و نقدهای مربوط به این دو رمان به ساختار روایی اثر اشاره شده که چند جمله‌ای به پیرنگ اثر اختصاص یافته است.

«زنان می‌توانند»

در میزگرد کتاب ماه ادبیات و فلسفه با عنوان **«زنان می‌توانند»** که به نقد و بررسی رمان «عادت می‌کنیم» اختصاص دارد، علی‌محمد حق‌شناس، در مورد ساخت رئالیستی رمان و پیرنگ و شکل ساده‌ی آن و تناسب این ساخت با موضوع اثر به‌صورت مختصر صحبت کرده است.

در همین میزگرد فتح‌الله بی‌نیاز در نقد ساختاری- معنایی اثر، چند جمله‌ای درباره‌ی پیرنگ داستان صحبت کرده است. او صد صفحه‌ی اول رمان را فاقد پیرنگ و آن را در غیاب شخصیت‌پردازی و فضاسازی درست از عیب‌های رمان دانسته است.

«در خلوت راوی»

در میزگرد کتاب ماه فلسفه و ادبیات برای نقد رمان «چراغ‌ها...»، با عنوان **«در خلوت راوی»**، درباره‌ی زبان نمایشی اثر، عامل کشمکش در داستان و نیز پایان‌بندی داستان صحبت شده است. اما مستقیماً به عنصر پیرنگ پرداخته نشده است.

«گذار از بحران‌های عاطفی»

حسن میرعابدینی در یادداشتی بر آثار زویا پیرزاد در نشریه‌ی زنان با عنوان **«گذار از بحران‌های عاطفی»**، در مورد جریان نئورئالیسم صحبت کرده است و داستان‌های نئورئالیستی را از نوع آثار بدون حادثه خوانده و زویا پیرزاد را از چهره‌های شاخص ادبیات نئورئالیستی دانسته است.

«آخرین داستانی که خوانده‌ام»

فیروز زنوزی جلالی در یادداشتی کوتاه بر رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، در مجله‌ی ادبیات داستانی با عنوان «آخرین داستانی که خوانده‌ام»، بی‌قصه‌گی وکم‌رنگ بودن پیرنگ داستان را یکی از ویژگی‌های جالب این اثر خوانده است.

«شخصیت پردازی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می کنم»

آسیه گودرزی نژاد، در این مقاله به بررسی شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان« چراغ‌ها...» پرداخته و شخصیت‌ها را از لحاظ ایستایی و پویایی و نیز ساده یا چندبعدی بودن مورد بررسی قرار داده و فصل‌بندی هوشیارانه، توجه شدید به جزئیات، خودداری از تحمیل کردن توضیحات اضافی و انتخاب یک دیدگاه ثابتِ هم درگیر و هم برکنار از ماجرا را دلیل تبدیل روایت بدون حادثه و یکنواخت رمان، به داستانی خواندنی و جذاب دانسته است.

«بررسی سبکی رمان چراغ‌ها را من خاموش می کنم با رویکرد فرانقش میان فردی نظریه‌ی نقش‌گرایی»

نویسندگان، محمدرضا پهلوان نژاد و فائزه وزیرنژاد، در این مقاله از میان نگرش‌های موجود زبان شناسی، زبان شناسی نقش گرا را در نظر گرفته و از گرایش‌های مختلف این نظریه، نقش گرایی هلیدی را برگزیده و رمان «چراغ‌ها...» را با توجه به فرانقش میان فردی از نظریه‌ی نقش‌گرای هلیدی مورد بررسی قرار داده اند.

۴ حدود پژوهش (در صورت لزوم)

دو رمان منتشر شده از زویا پیرزاد: «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و «عادت می‌کنیم»

۵ فرضیات پژوهش

رمان‌های زویا پیرزاد از نوع رمان‌های شخصیت‌پرداز است. رمان‌های که عنصر پیرنگ در آن‌ها کم‌رنگ است و نویسنده در آثارش به تعریف کلاسیک از پیرنگ چندان وفادار نیست.

۶ اهداف پژوهش

بررسی و معرفی علمی رمان‌هایی که در زمانه‌ی غلبه‌ی آثار پست مدرن، بدون این‌که به این طیف تعلق داشته باشند، مورد استقبال خوانندگان خاص و عام رمان قرار گرفته است.

۷ خلاصه‌ی مراحل و روش پژوهش

روش پژوهش در این پایان‌نامه توصیفیِ تحلیلی است و جمع‌آوری اطلاعات به‌روش مطالعات کتابخانه ای انجام می‌گیرد.

- مطالعه‌ی عنصر پیرنگ در کتاب‌های مربوط به اصول داستان‌نویسی
- مطالعه‌ی دو رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و « عادت می‌کنیم»
- بررسی و تحلیل عناصر پیرنگ و شیوه‌ی گسترش آن در این دو رمان

فصل دوم

چارچوب نظری بحث

۲ ۱ پیرنگ (plot)

۲ ۱ ۱ تعریف پیرنگ

«طرح یا پیرنگ یکی از عناصر پویا و زنجیره‌ای نمایش، داستان و شعر (روایی) است».(عباسی،۱۳۸۵: ۸۵) «طرح، نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول».(فورستر،۱۳۸۴: ۱۱۸) در واقع مجموعه‌ای سازمان‌یافته از وقایع است که با رابطه‌ی علّی و معلولی به‌هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده‌اند.(میرصادقی،۱۳۷۶: ۶۴) «طرح و توطئه داستان نیست بلکه ساختمان منطقی، فکری و سببیِ داستان است».(براهنی،۱۳۶۲: ۲۱۱ ۲۱۰) «شمای کلی ماجرایی است که قرار است داستان حول آن بچرخد».(محمودیان،۱۳۸۲: ۹۵) شبکه‌ای منطقی که وابستگی موجود میان حوادث را به‌طور عقلانی مرتب می‌کند و مشخص می‌کند چه رخدادی یا دیالوگی در کدام بخش بیاید، هدف نهایی چیست و با زمان چه بازی‌هایی می‌شود.(بی نیاز،۱۳۸۷: ۲۰) پیرنگ «در برگیرنده‌ی ساختار رویدادها و شخصیت‌های داستانی نیز هست، به گونه‌ای که حس کنجکاوی خواننده را برانگیزد و باعث تعلیق در [او] شود. پیرنگ در روند حرکتش در زمان و مکان موجب بروز سؤال‌هایی در سه زمان می‌گردد: چرا آن اتفاق افتاد؟ چرا این دارد اتفاق می‌ افتد؟ در آینده چه اتفاقی خواهد افتاد و چرا؟»(حنیف،۱۳۸۴: ۲۴) حرکت داستان، «چرا»ها را یا به‌سوی «چرا»های بعدی هدایت می‌کند و یا آن‌ها را با «زیرا»های ناشی از عمل یا تفکر جواب می‌ دهد.(براهنی،۱۳۶۲: ۲۱۱) پیرنگ اسکلت داستان است، «اسکلتی... که باید آن را با گوشت و رگ و پی آراست و به‌خواننده ارائه کرد».(یونسی،۱۳۷۹: ۲۱) «چیزی معلوم و مشخص به نام پیرنگ وجود دارد که خواه در قالب واژگان بر کاغذ و خواه در قالب تصاویر بر نوار نقش پذیرد، یکسان باقی می‌ماند. فرض ارسطو نیز همین بود: جوهره‌ی داستان فارغ از تغییر و رسانه (چاپ، اجرای نمایشی) و شیوه‌ی ارائه (نقل قول مستقیم، تلخیص) یکسان می‌ماند. به‌واقع تنها چیزی که پس از چاپ از حکایت‌های شفاهی باقی می‌ماند پیرنگ است».(مارتین،۱۳۸۶: ۷۷) «طرح را می‌توان بخش پویای روایت دانست، پویا در مقایسه با شخصیت که به‌نظر ایستا می‌رسد. در این مورد نقش اصلی طرح عبارت است از این که « شخصیت‌ها را به‌هم مربوط

سازد، به‌خصوص قهرمان و ضدقهرمان را در شرایط متعارض قرار دهد». طرح به این خاطر پویاست که گسترش و حرکت داستان توسط آن انجام می‌شود و در حقیقت ثقل درونی قصه است».(اخوت،۱۳۷۱: ۴۴) پیرنگ داستان نیست؛ در داستان گفت‌وگو، توصیف، لحن، تحرک، صحنه‌آرایی و فضاسازی کنش‌های متقابل وجود دارد که پیرنگ فاقد آن است. «پیرنگ در تمام ساختار داستان تنیده می‌شود اما به خواننده امکان نمی‌دهد که روابط علت معلولی بین رخدادها راحس کند».(بی نیاز،۱۳۸۷: ۱۹) در پیرنگ «شاه مرد و سپس ملکه از فرط اندوه درگذشت»، رابطه‌ی علّی اندوه ملکه با مرگ شاه به صراحت بیان شده است، اما در خود رمان روابط علّی رویدادها با صراحت بیان نمی‌شود بلکه در عمل و عکس‌العمل‌های شخصیت‌ها نشان داده می‌شود و نیز از طریق دگرگون شدن تقدیر و منش و اندیشه‌ی آنان.(ایرانی،۱۳۸۰: ۴۲۱) «طرح (پیرنگ) همان اندازه به محتوا مربوط است که به‌شکل. صرفاً به‌خاطر سهولت تحلیل است که باید از طرح (پیرنگ) به‌مثابه یکی از جنبه‌های شکل برخورد کرد».(میرصادقی،۱۳۷۶: ۶۵) «هیچ فکری به‌تنهایی و به خودی خود طرح داستان نیست. هیچ عملی هرقدر هم نمایشی باشد، وقتی داستان بدون وجود آن تغییر نکند، طرح داستان محسوب نمی‌شود. هر عملی هرقدر هم که پیش پا افتاده و جزئی به‌نظر برسد، اگر پیامدهای مهمی داشته باشد و نتیجه‌ی داستان را تغییر دهد، می‌تواند اساسی و به یادماندنی باشد».(دیبل،۱۳۸۷: ۱۹) پیرنگ خوب پیرنگی است که نکته تصادفی و بی‌جهتی در آن نباشد. «هر جزء از کردار یا گفتار طرح باید جایی و مقامی داشته باشد و مبتنی بر امساک و فارغ از اطناب باشد. حتی اگر پیچیده هم باشد باید تنها حاوی مطالب اساسی باشد و از زواید پیراسته باشد. می‌تواند دشوار یا آسان باشد، می‌تواند متضمن رازهایی باشد، اما به‌هرحال نباید گمراه‌کننده باشد».(فورستر،۱۳۸۴: ۱۲۱) تعریف پیرنگ با اعتنا به ارسطو و فورستر وجود رابطه‌ی علّی و موجبیت در داستان است.(مندنی‌پور،۱۳۸۴: ۱۲۷) اما پیرنگ چیزی بیش از این است. «پیرنگ هم بر وجود فی نفسه‌ی روابط منطقی به‌تبع روابط عناصر زبان در داستان اطلاق می‌شود، و هم بر عمل آگاهانه‌ی ایجاد چنین رابطه‌ای توسط نویسنده؛ که در نتیجه پیرنگ را در حیطه‌ی شگرد نشان می‌دهد».(همان،۱۳۰) «پیوند طرح و داستان از مسائلی است که تاکنون بحث‌های

گوناگونی را دامن‌زده است. اولین‌بار این شکل‌گرایان روس بودند که این دو را از هم تفکیک کرده و در این باره بحث مشخصی کردند. «شکلوفسکی» و «آیخن باوم» حدود هفتاد سال پیش، قصه (fabula) و طرح (suzhet) را از هم متمایز دانستند. آن‌ها می‌گفتند قصه ترتیب واقعی رویدادها به‌صورت مسلسل و مجرد است در صورتی که طرح، سلسله‌ای از رخدادهای قصه است، آن‌گونه که راوی برایمان تعریف می‌کند. هر طرح دارای دو ساختار است: درونی و برونی (شکل). ساختار درونی، محتوای طرح را تشکیل می‌دهد. در صورتی که شکل طرح، ساختاری است که نحوه‌ی حرکت (در واقع کنش‌های داستان) را مشخص می‌کند... یک طرح کامل از انطباق این دو ساختار تشکل می‌یابد».(اخوت،۱۳۷۱: ۴۰ ۴۱) برخی از برابرهای فارسی پیرنگ عبارتند از: طرح، طرح کلی، طرح و توطئه، هسته‌ی داستانی، نقشه‌ی داستان، مایه‌ی داستان، شالوده، چهارچوب، نیرنگ داستان، افسانه‌ی مضمون و غیره.(گنجی،۱۳۸۹: ۱۳۸ ۱۳۹)

۲ ـ ۱ ۲ اهمیت پیرنگ

پیرنگ، منطق وجودی داستان است و بدون آن داستان به‌سوی حکایت و افسانه و حدیث و اسطوره می‌گراید و گاهی حتی از هم می‌پاشد. پیرنگ نتیجه‌ی عکس‌العمل داستان‌نویس در برابر آشفتگی‌ست.(براهنی،۱۳۶۲: ۲۲۰) در واقع «طرح همان نقشی را در رمان دارد که استخوان‌بندی در بدن انسان دارد. بدن انسان بدون استخوان‌بندی چیزی نمی‌بود مگر کپه درهمی از گوشت و چربی و عصب و ...».(ایرانی،۱۳۸۰: ۴۳۶) ظهور مکتب واقع‌گرایی در داستان که نتیجه‌ی رویکرد خردمندانه به جهان و در نتیجه رویکرد خردمدار به جهان داستان است نیز موجب اهمیت روزافزون عنصر پیرنگ در داستان گردید. واقع‌گرایی ادبی یعنی روشی که بر اساس آن، جهان و واقعیت آن به عنوان مدلول زبان و آن هم زبان ادبی بیان شود.(مندنی‌پور،۱۳۸۴: ۱۲۷) درجه‌ی اهمیت پیرنگ برحسب نوع داستان فرق می‌کند. «در نقل ساده‌ی حوادث شورانگیز، آن‌جا که به اصطلاح «اکسیون» داستان سریع است، طرح در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد و «آکسیون» داستان نقش غالب را می‌یابد و در این گونه داستان‌ها نویسنده به ناگزیر خواننده را با

حوادث مکرر روبرو می‌سازد و با یاری آکسیون سریع داستان، او را در پنجه می‌گیرد و به وی مجال نمی‌دهد به ضعف طرح توجه کند».(یونسی،۱۳۷۹: ۴۴)

۲ ـ ۳ وحدت

منظور از وحدت رخداد یا کنش، ثبت همه‌ی رخدادهای زندگی یک نفر نیست. چنین کاری به منزله‌ی درست کردن جدولی است در هم از کنش‌ها و رخدادها و آرزوهای متناقض؛ جدولی که نه رابطه‌ای میان اجزاء آن برقرار است و نه قاعده‌ای بر آن حکمفرماست. برای ایجاد وحدت و انسجام، کنش‌ها باید از یک‌سو برخوردار از زنجیره‌ای زمان‌مند باشند (هریک پس از دیگری به‌وقوع بپیوندد) و از دیگر سو، بیان‌گر زنجیره‌ای علت و معلولی.(آدام،۱۳۸۳: ۴۱) «یعنی هر رویدادی معلول رخدادهای قبلی و به‌نوبه‌ی خود، علت حادثه‌ی بعدی است».(بی‌نیاز،۱۳۸۷: ۲۱) آن‌گونه که ارسطو این مفهوم را در بوطیقا مطرح کرده است، در پیرنگ همه‌ی اجزاء چنان در ارتباط تنگاتنگ هستند که اگر یکی را جابجا کنیم یا برداریم کلیت اثر از هم می‌پاشد.(ایبرمز،۱۳۸۴: ۲۷۴) «زیرا آن‌چیز که بود و نبودش در صورت کلی تأثیر محسوسی نکند، در حقیقت جزء آن کل به‌شمار نخواهد رفت».(میرصادقی،۱۳۷۶: ۶۳) وحدت کنش در داستان امری الزامی است.

ویژگی پیرنگ این است که مجموعه‌ای است متکی بر نظم و هدف محصول هماهنگی اجزاء است و متقابلاً به مجموعه وحدت می‌بخشد، یعنی مجموعه به‌دلیل وجود هدف در نهایت متنی واحد تلقی می‌شود. با جابجایی رویداد و تغییر شکل هماهنگی آن‌ها زنجیره‌ی علت و معلولی متزلزل می‌شود و ساختار پیرنگ به هدف غایی خود دست نمی‌یابد.(بی نیاز،۱۳۸۷: ۲۰ ـ ۲۱) «ساختار داستان یک مدار بسته است. ورود به این مدار بسته، حتی برای نویسنده نیز غیرممکن است» (رسولی،۱۳۸۷: ۸۸) پیرنگ هم‌چنین با عناصر غیر از خود پیوند برقرار می‌کند و آن عناصر را با یک‌دیگر در پیوند قرار می‌دهد. وحدتی را که پیرنگ می‌آفریند در ساختار روایی متبلور می‌شود و مخاطب را جذب می‌کند.(عباسی،۱۳۸۵: ۱۰۲) هنری جیمز می‌گوید: «وحدت صرفاً به‌معنای انتخاب مطالب محدودی نیست، برعکس، آن‌چه ادبیات داستانی را زنده نگه می‌دارد،

تلاش در جهت دست یافتن به «تاروپود زندگی و ضرباهنگ نـامنظم و شـگفت آور آن» اسـت.(فاکنر،۱۳۷۴: ۱۳۴)

۲ ـ ۴ زمان

«نظر فورستر درباره‌ی طرح در دو اصل زمان (بعد چه؟) و سببیت (چرا؟) خلاصه می‌شود. توجه فورستر به این دو عامل از پیشینه‌ی تاریخی غنی‌ای برخـوردار اسـت. ارسـطو زمـان را «آن پنـدار از حرکـت کـه در برگیرنده‌ی دوره‌ی از قبل تا بعد است» تعریف می‌کند. این تعریف او تا زمان کانت معتبر بـود (و در همـه‌ی این دوران، زمان مقوله‌ای خطی و مسلسل پنداشته می‌شد) تا این که اصل سببیت به آن اضافه شـد. ریخـن باخ، متفکر آلمانی، انتظام زمانی را همان انتظام علت‌ها تعریف کرد».(اخوت،۱۳۷۱: ۳۸ ۳۹)

«پیرنگ بیش از هر چیز محدوده‌ی آغاز و انتهای یک برش زمانی است. این حدود آغاز و پایان، روایت را از جهان عینی و از روایت‌های دیگر جدا می‌کند. به‌زبانی دیگر روایت را تبدیل به جهانی خاص می‌کند. بـرای سازماندهی این جهان، نویسنده مجبور است آن را با تفکیک زمانی آغاز کند که به درستی می‌توان گفت: این پاره به هیچ وجه شبیه زمان بیرونی نیست. در جهان بیرونی برای انسان حوادث ریز و درشتی رخ می‌دهـد... نویسنده باید در حد بین دو پاره‌ی آغازین و انتهایی، رویدادها را برگزیند، بعضی از آن‌ها را برجسته و بعضـی دیگر را حذف کند».(عباسی،۱۳۸۵: ۱۰۲)

۲ ـ ۵ طرح اندام‌وار

«طرحی اندام‌وار است که اولاً هر جزء آن معلول طبیعی اجزاء پیشین است و یکی از عامل‌های دخیل در شکل‌گیری اجزاء پسین؛ ثانیاً هر جزء آن با اجزاء دیگر رابطه‌ی متقابل دارد و با تکیه بر برخی از آن‌هاست که می‌توانـد نقش ویژه‌اش را به بهترین وجه انجام دهد و متکای بعضی از آن‌ها در ایفـای هـر چـه بهتـر نقـش ویژه‌شان باشد». (ایرانی،۱۳۸۰: ۴۲۵)

۲ ـ ۵ ـ ۱ خصوصیات طرح عالی اندام‌وار

الف. **برای هر چیز دست کم یک نقش**

در طرح(پیرنگ) عالیِ اندام‌وار نه تنها هیچ چیز به‌درد نخوری نیست، بلکه بسیاری از چیزها چند نقش به عهده دارند. در عالم داستانی از این شمار به‌هیچ چیزی اجازه حضور نخواهند داد مگر آن که بتواند در عین حال که به شتاب روند داستان می‌افزاید، شخصیت‌های آن را هم بپرورد و فهم نظم فلسفی یا اخلاقی آن را هم آسان‌تر کند.(همان، ۴۲۶)

ب. **دگرگونی باید طبیعی باشد**

«در طرح عالی اندام‌وار هم‌چنین دگرگونی کامل در تقدیر یا منش یا اندیشه شخصیت‌ها اندک‌اندک صورت می‌پذیرد و طبیعی... آدم اندک‌اندک از قطب ایمان به قطب کفر می‌رود و از قطب کفر به قطب ایمان».(همان،۴۲۶)

ج. **رویدادها ممکن الوقوع باشند**

رویدادهای اتفاقی و شانسی نیز ممکن‌الوقوع است و بنابراین می‌توان آن‌ها را در طرح(پیرنگ) رمان گنجاند. به شرطی که ۱ ناشی از عمل خود قهرمان باشد. ۲ با منش قهرمان سازگار باشد. ۳ با روح طرح هم خوان باشد.(همان، ۴۳۰ ۴۳۲)

۲ ـ ۶ خرده پیرنگ ها

نویسنده مدرن مجبور است در داستان انگیزه‌ی روایت داستان را هم مشخص کند. شگردها یا تمهیداتی که نویسندگان برای این منظور کشف کرده‌اند، پلات روایت یا پیرنگ روایت گفته‌اند.(مندنی‌پور،۱۳۸۳: ۱۲۷) مثلاً در آغاز داستان بوف کور، راوی روایت را به بهانه‌ی این که برای سایه‌اش می‌گوید، آغاز می‌کند. هدف ایجاد پیرنگ روایت معمولاً این است که حقیقت مانندی برای روایت ایجاد گردد.(خسروی،۱۳۸۸: ۶۷)

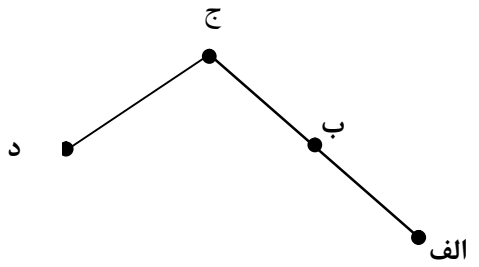
«اساساً هر داستان یک پلات کلی دارد که حامل تمهیدات لازم (ایجاد خرده پلات‌ها) برای بسط کلی پلات اصلی است... خرده پلات‌ها چون پلات روایت یا پلات شخصیت یا پلات زمان و پلات دیدگاه در تکوین پلات اصلی نقش ایفا می‌کنند».(همان،۶۶ ۶۷) بر این اساس، مفهوم پیرنگ را می‌توان وسیع‌تر دانست. به این معنا که بنا بر خرد برآمده از جهان داستان، پیرنگ، کلیه‌ی عناصر داستان (شخصیت، جای گاه، دیدگاه،

نثر و ...) را در بر می‌گیرد. به‌بیان دیگر می‌توانیم اصل علیت را از کلیه‌ی عناصر داستان توقع داشته باشیم؛ یا پیرنگ را «علت العلل» داستان بنامیم. بدین ترتیب، آن «چرا» ی بخردانه دیگر نه فقط از پس هر حلقه از زنجیره‌ی حوادث، که به دنبال ورود هر شخصیت در داستان، هر گزینش مکانیِ زمانی (جایِ گاه)، هر زاویه‌ی دید و ... باید به‌نحوی مطابق با منطق «واقعیت داستانی» پاسخ داده شود.(منـدنی‌پـور،۱۳۸۴: ۱۲۹) یعنی اگر خواننده بپرسد که مثلاً «چرا این داستان با زاویه‌ی دید سوم شخص روایت می‌شود، داستان باید پاسخی منطقی به این سؤال داشته باشدکه این همان پلات دیدگاه است(همان، ۱۲۹) نیز «پلات شخصیت عبارت است از چگونگی ایجاد خصوصیات شخصیتی از جمله خصایل روانی و نیز مشخصات صوری مثل شکل چهره، اندام و سن و سال که نویسنده برای شخصیت داستانی‌اش می‌اندیشد به‌نحوی که رفتار او در داستان متناسب شخصیتش باشد و این به حقیقت مانندی داستان کمک خواهد کرد».(خسروی،۱۳۸۸: ۶۷ ۶۸) نیز اندیشه و پیش‌بینی این که نویسنده داستانش را در چه زمان فرضی آغاز و واقع نماید و نیز در چه زمانی به پایان برساند، پلات زمان تلقی می‌گردد هم‌چنین این که وقایع در چه مواقعی از زمان فرضی داستانش اتفاق بیفتد تا منطبق با اهداف نویسنده باشد.(همان،۶۸)

۲ ـ ۱ ـ ۷ ساختار پیرنگ کلاسیک

توالی رخدادها به تنهایی داستان نیست و باید پایانی باشد که به آغاز ربط داشته باشد. پایانی که نشان بدهد بر سرِ آن طلبی که سبب ساز رخدادهای روایت شده در داستان بوده چه آمده است.(کالر،۱۳۸۲: ۱۱۴) «طرح و توطئه خواه بر اساس قصه‌ای تاریخی و خواه بر پایه‌ی زندگی خصوصی، خواه براساس قصه‌های اساطیری و خواه بر پایه‌ای تمثیلی، خواه بر پایه‌ی موضوعی اجتماعی و خواه بر اساس مسأله‌ای روانی، هنوز در تمام هنرهای تقلیدی، از یک فرمول ابدی که ارسطو پیدا کرده و در بوطیقای خود آورده است پیروی می‌کند. ارسطو معتقد بود که طرح و توطئه باید دارای آغاز، میانه و پایانی باشد».(براهنی،۱۳۶۲: ۲۴۰) «برای رسیدن از موقعیت ابتدایی به موقعیت انتهایی تنها گذشت زمان کافی نیست. برای این که داستان به وجود آید، وجود لااقل یک اقدام به «دگرگونی» داده‌های اولیه در طول فرایند داستان‌سرایی الزامی است.

همان‌گونه که تزوتان تودوروف یادآور می‌شود، داستان‌هایی وجود دارد که میـزان دگرگـونی در آن‌هـا صـفر است. داستان‌هایی که در طی آن‌ها تلاش به‌عمل آمده برای تغییر موقعیت قبلی با شکست مواجه مـی‌شـود (با وصف بر این، وجـود چنیـن تلاشـی الزامـی اسـت تـا از ایـن رهگـذر بدانیـم از یـک سـکانس یـا یـک داسـتان صحبـت می‌کنیم)».(آدام،۱۳۸۳: ۹۴) می‌دانیم پیرنگ حاصل ترکیب و پی‌رفت زمانی و علیت است. به گفته‌ی فورستر «پادشاه مرد و سپس ملکه مرد» داستان است ولی «پادشاه مـرد و سـپس ملکـه از غصـه مرد» پیرنگ است. نیز می‌دانیم که بر پیرنگ وحدت حاکم است. یعنـی در آغـاز مـوقعیتی آرام وجـود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شـکل مـی‌گیـرد. نمـودار کلـی و سنتی پیرنگ معمولی که منتقد آلمانی گوستاو فریتاگ عرضه کرد. به شکل ۷ وارونه است.



الف ب: مقدمه چینی

ب: آغاز کشمکش

ب ج: کشمکش

ج: نقطه‌ی اوج یا نقطه برگشت کنش

ج د: فرود یا بازگشایی کشمکش.(مارتین،۱۳۸۶: ۵۷)

«داستان‌های کلاسیک بر این منحنی منطبق هستند. حادثه‌ای (فیزیکی – یا روحی) رخ می‌دهد. آرامش اولیه، خوشبختی، انس، روزمرگی و یا تنهایی فرد یا افرادی دچار روند تغییر می‌شود. کشمکش یـا واکـنش‌ هایی از طرف شخصیت اصلی و یا شخصیت‌ها انجام می‌شوند که در شَوِند علّی، (زنجیره‌ای از علت و معلـول) حادثه‌ی بعدی را پدید می‌آورند. این درگیری‌ها به‌نحوی در ادامه‌ی جریان حیات به گره یا گره‌هـایی تبـدیل می‌شوند و به همین ترتیب در طول محور زمان تنش‌ها اوج می‌گیرند و بحران شکل می‌گیرد. سپس در تداوم خطی ماجراها، هم‌چنان بر خط مداوم زمان، همه‌ی بردارهای کرداری و اندیشگانی شخصیت‌ها در یک نقطـه که نقطه‌ی اوج داستان است با یکدیگر برخورد می‌کنند. همه‌ی نیروهـای شخصیتی و حادثـه‌ای در نقطـه‌ی

اوج آزاد می‌شـوند. گویی انفجاری رخ می‌دهـد و سرانجام گره‌ها گشـوده می‌شود».(مندنی پور،۱۳۸۴: ۳۰۲)

داستان گاه در این مرحله پایان می‌گیرد و گاه فرود و تعادل ثانویه هم در خود دارد.

پیرنگ اگر چه جزئی از سـاختار متن است اما در محـدوده‌ی خود نیز دارای اصـولی اسـت. بـه درسـتی می‌توان گفت هر جزء روایت به طور مستقل دارای پیرنگ مخصوص به خود اسـت. بـرای نمونـه یـک نظـام کوچک مربوط به کشمکش و رفع آن را در روایت در نظر بگیرید. این نظام کوچـک کـه بـه رونـد و حرکـت روایت کمک می‌کند، خود نیز دارای پیرنگ است و دارای سه بخش آغاز، میانه و پایان.(عباسی،۱۳۸۵: ۸۶)

مفهوم پیرنگ را در داستان ۵ جمله‌ای زیر می‌توان توضیح داد:

«سه نفر جوان در برکه‌ی انسی شنا می‌کردند، یکی از آن‌ها به نام جانینتی ناپدید شد. بقیه برای یافتنش در آب غوطه زدند و او را بیرون آوردند، ولی آن جوان مرده بود.»

در این متن حادثـه‌ی ویژه‌ی مفقود شدن جانینتی منجر به برهم خـوردن تعـادل اولیـه مـی‌شـود. ایـن حادثه‌ی غیرمنتظره، گره‌ی پیرنگ داستان را شکل می‌دهد. عکس‌العمل همراهان جانینتی – غوطه‌زننـدگان در آب معرف تلاشی است برای برقراری مجدد تعادل اولیه. گره‌گشـایی، بازگردانـدن فـرد مفقـود شـده، در وهله‌ی نخست تداعی‌گر این نکته است که مسأله حل شده است. اما در نهایـت بـه یـأس منتهـی مـی‌شـود. موقعیت پایانی موقعیتی است که برای همیشه منفی می‌ماند و تغییری در آن نمی‌توان ایجاد کرد: جـانینتی مرده‌است.

ساختار این رویداد از قرار زیر است:

۱ موقعیت ابتدایی: سه جوان در برکه‌ی انسی شنا می‌کردند.

۲ گره: (جرقه‌ی حرکت) یکی از آن‌ها به نام جانینتی مفقود شد.

۳ کنش: بقیه در آب غوطه زدند.

۴ گره‌گشایی: او را برگرداندند.

۵ موقعیت پایانی: ولی او مرده بود.

این ساختار در حقیقت کوچکترین گونه‌ی سکانس روایی است.

موقعیت ابتدایی گره (جرقه حرکت) کنش یا تحول گره‌گشایی موقعیت پایانی(آدام،۱۳۸۳: ۱۱۱ ـ ۱۱۲)

۲ ـ ۸ پیرنگ فرعی (subplot یا counterplot)

«پیرنگ فرعی، عملی است در اثر نمایشی یا روایتی که معمولاً شخصیت‌های کم اهمیت‌تری (اغلب با اعتبار اجتماعی کمتر) در آن درگیرند. پیرنگ فرعی اگر چه ممکن است به‌طور جداگانه گسترش یابد، اغلب چه به‌صورت توازی، چه به صوت تقابل با پیرنگ اصلی رابطه برقرار می‌کند».(میرصادقی،۱۳۷۷: ۵۴) «پیرنگ فرعی گاه از حیث موضوع کاملاً با اصل داستان بی‌ارتباط است. مثلاً در رمان‌های پیکارسک یا قصه‌های بلند فارسی نظیر سمک عیار پیرنگ فرعی به طرزی کاملاً ابتدایی و مجزا از پیرنگ اصلی به‌کار گرفته می شود... [و] تنها نقطه‌ی اتصال پیرنگ اصلی با پیرنگ فرعی را وجود قهرمانی یگانه تشکیل می‌دهد و حضور پیرنگ فرعی درون پیرنگ اصلی فاقد شبکه‌ی استدلالی محکم است. اما در نمایش‌نامه‌های شکسپیر نظیر هملت و شاه لیر یا در داستان‌های امروزی، پیرنگ فرعی به نحوی مکمل پیرنگ اصلی است. یعنی استدلال منطقی حوادث را تقویت می‌کند و نهایتاً در جهت درون‌مایه‌ی اصلی داستان عمل می‌کند. در این زمینه برای نمونه می‌توان به پیرنگ فرعی نمایش نامه‌ای که هملت برای اطمینان از جرم عمویش در حضور او و ملکه ترتیب می‌دهد، اشاره کرد».(داد،۱۳۷۵: ۵۸) «طرح یا طرح‌های فرعی در داستان ممکن است فقط برای مدتی تا قبل از رسیدن به گره‌گشایی جریان داشته باشد، یا ممکن است در تمام طول داستان ادامه یابند و درست قبل از پایان داستان تمام شوند. گاهی طرح فرعی بر شخصیت اصلی طرح اصلی داستان متمرکز می‌شود و گاهی نیز روی شخصیت‌های فرعی تمرکز می‌کند. اگر از طرح فرعی داستان به درستی استفاده شود می‌تواند متن داستان را عمیق‌تر کند. طرح فرعی می‌تواند راه‌هایی برای انعکاس یا تقابل با عمل اصلی داستان ارائه دهد و در حالی که طرح اصلی داستان به سکون موقتی فرورفته است، حرکت پیش زمینه را تعیین کند.

هنگامی که طرح اصلی داستان پیش می‌رود...[طرح‌های فرعی می‌توانند]، تعلیق ایجاد کنند».(دیبل،۱۳۸۷: ۹۷ ۹۸)

۲ ـ ۹ انواع پیرنگ

۲ ـ ۹ ـ ۱ طرح ساده طرح پیچیده

«ارسطو طبقه‌بندی مختصر و مفیدی از طرح عرضه می‌دارد. وی طرح را به دو نوع ساده و پیچیده تقسیم می‌کند و می‌گوید طرح ساده طرحی است که در آن زندگی قهرمان، بدون دگرگونی ناگهانیِ وضع (peripety) یا کشف (discovery) زیر و رو می‌شود؛ و طرح پیچیده طرحی است که در آن زیر و رو شدن زندگی قهرمان مستلزم دگرگونی ناگهانی وضع یا کشف یا هر دوی آن‌هاست. ارسطو peripety را دگرگون شدن چیزی از وضعی به وضع متضادش تعریف می‌کند و این مثال را از نمایش‌نامه‌ی شاه ادیپوس می‌آورد تا تعریفش را روشن‌تر سازد: قاصدی که از کورینت آمده است تا خبر بدهد که شاه پولیبوس مرده است به قصد آن که اودیپوس را از غم مرگ پدر برهاند راز تولد او را فاش می‌سازد و ناخواسته باعث می‌شود که مادر اودیپوس که حالا همسر وی نیز هست خود را به دار بیاویزد و اودیپوس هم چشم‌های خود را کور کند. به این می‌گویند دگرگونی ناگهانی وضع. ارسطو در تعریف کشف می‌گوید: هم‌چنان که از معنی خود کلمه آشکار است انتقال از حالت بی‌خبری به حالت آگاهی است و بهترین نوع کشف، آن است که بر اثر peripety صورت گیرد. همان‌طور که بی‌خبری اودیپوس از راز تولدش در نتیجه‌ی سخنان قاصد به آگاهی وحشتناک عذاب‌آوری مبدل شد».(ایرانی،۱۳۸۰: ۴۴۱ ۴۴۲)

۲ ـ ۹ ـ ۲ پیرنگ بسته، پیرنگ باز

«پیرنگ بسته پیرنگی است که از کیفیتی پیچیده و تودرتو و خصوصیت فنی نیرومند برخوردار باشد، به عبارت دیگر، نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن‌ها بچربد. این نوع پیرنگ اغلب در داستان‌های اسرارآمیز به‌کار گرفته می‌شود که گره‌گشایی و نتیجه‌گیری قطعی و محتومی دارد، مثل داستان‌های ادگار آلن پو؛ مثلاً «نقاب مرگ سرخ» که واجد پیرنگی بسته است و نظم حوادث بیشتر ساختگی است تا طبیعی،

داستان از ضـابطه‌ی علّـی و معلولی محکمی تبعیت مـی‌کنـــد و در خصـــوصیت تکنیکـی آن افـراط شـــده اسـت. به قول دایـره‌المعارف کاسل: «داستان‌های ادگار آلن پو، داستان‌های پیرنگ، هول و ولا، فضا و رنگ و حال و هواست. همه‌ی آن‌ها از نظر فنی قوی و هنرمندانه‌اند و به کلی فاقـد ارتبـاط و پیوسـتگی بـا زنـدگی واقعی. واقعیتشان یا حتی واقعیت ساختگی‌شان هنرمندانه است.».(میرصادقی،۱۳۷۶: ۷۹) در پیرنگ باز، نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد. در این نوع داستان‌ها، اغلب گره‌گشایی وجود ندارد و اگر هم وجود داشته باشد زیاد به چشم نمی‌زند. به عبارت دیگر نتیجه‌گیری قطعـی کـه در پیرنـگ بسـته وجود دارد، در پیرنگ باز وجود ندارد. در این داستان‌ها نویسنده می‌کوشد خود را در داستان پنهان کنـد تـا داستان چون زندگی عینی و ملموس و بی‌طرفانه جلوه کند. از این رو اغلب به مسائل طرح شده پاسخ نمـی دهد و خواننده خود باید راه حل آن را پیدا کند. آنتوان چخوف یکی از اولین نویسندگانی است که به نوشتن داستان با پیرنگ باز توجهی بسیار داشته است. چخوف با ایجاد شکل نامرئی و رساندن خواننده به حدی کـه احساس کند آنچه را در جلوی خویش دارد زندگی واقعی است که به اثری هنری تغییـر شکل‌یافته، بی‌آن‌که احساس‌های نویسنده آن را تحریف کرده باشد، تمام ردپاهای حضور راوی را نه تنها در روایت بلکه در طـرح (پیرنگ) نیز پاک می‌کند.(همان،۸۰)

۲-۱-۹-۳ انواع دیگر پیرنگ

از نظر «کرین» سه عنصر اساسی که عبارتند از: عمل، شخصیت و اندیشه، به طرح و توطئـه‌ی (پیرنـگ) قصه جهت می‌دهند و به‌همین دلیل ممکن است با در نظر گرفتن نحوه‌ی تلقی قصه‌نویس از تـک تـک ایـن عناصر و اهمیتی که او بدان‌ها قائل می‌شود، طرح و توطئه را ناشی از اعمال، یا شخصیت‌هـا و یـا اندیشـه‌هـا بدانیم و یا ممکن است هرسه عنصر یـا دو تـای آن‌هـا را عناصـر جهـت دهنـده‌ی طـرح و توطئـه بـه‌شـمار آوریم.(براهنی،۱۳۶۲: ۲۳۷) بنابراین ما سه نوع طرح داریم. طرح عمل یا تقدیر، طرح مـنش یـا شخصـیت و طرح اندیشه.

۲-۱-۹-۳-۱ طرح تقدیر