

جایگاه و ساختار متون روایتی (نمایشی) در تلویزیون

علی رجب‌زاده طهماسبی^۱

چکیده

آسیب‌شناسی گونه‌های نوشتاری انواع متون مکتوب در تلویزیون ایران نشان می‌دهد، به‌طور روزافزون سازندگان برنامه‌های مختلف تلویزیونی، ساختارهای اصولی نوشتن را زیرپا می‌گذارند و خواسته یا ناخواسته، کیفیت برنامه‌های تلویزیونی را تنزل می‌دهند و ظرفیت تأثیرگذاری فرهنگی و هنری برنامه‌های تلویزیونی را کمتر می‌کنند. به نظر می‌رسد بسیاری از سازندگان برنامه‌های تلویزیونی یا به طراحی و زیربنا بودن متن اعتقاد ندارند، یا دارند، اما قواعد آن را نمی‌شناسند و به ناچار یا به بهانه‌های مختلف (مثل شتاب تولید، ولع آنتن و...) اهمیت ساختار نوشتاری را در تلویزیون نادیده می‌گیرند. همه زندگی با ظرایف تمام روابطش در تلویزیون جریان دارد و به جای آنکه رسانه تلویزیون آینه زندگی باشد و مسائل آن را بازسازی و بازتاب دهد، در جهان امروز، در بسیاری مواقع این زندگی است که آینه تلویزیون شده و نقش و رنگ آن را به خود گرفته است. براین اساس، نوشتار تلویزیون، همان‌قدر که واقعیت‌ها را برملا کرده، توانسته در کنمان آنها نیز قدم بردارد. لذا در این راستا پژوهش حاضر تلاش دارد با روش تحلیلی-توصیفی، به بررسی و واکاوی ساختار متن روایتی در گونه‌های نمایشی تلویزیون پردازد و به این نتیجه رسیده است که هستی و حیات یک برنامه نمایشی در تلویزیون و بالندگی و رکود آن به قاعده‌مند بودن ساختار متن روایتی آن با در نظر گرفتن قواعد رسانه تلویزیون برمی‌گردد. هر چه ساختار نوشتار آن به‌سامان‌تر و قاعده‌مندتر باشد، ساختار روند زیبایی‌شناسانه برنامه بر مخاطب تلویزیون تأثیرگذارتر خواهد بود.

واژگان کلیدی: تلویزیون، روایت، ساختار متون روایتی.

مقدمه

گرچه منابع مکتوب پراکنده موجود، نوشتار تلویزیونی را در مفهوم عمومی و جهانی آن مورد بررسی قرار داده است، اما این نوشتار نگاهی بوم‌شناسانه، برمبنای اهداف و رویکردهای کلان رسانه تلویزیون به مفهوم امروزی آن دارد و برای ارزیابی نوشتارهای تلویزیونی، سعی کرده معیارها و استانداردهایی را مطرح سازد و البته این امر با کالبد شکافی ساختار گونه‌های نوشتاری تلویزیون حاصل می‌شود. نوشتاری که به مفهوم تلویزیونی آن اگر در فضای واقعی خود بیابد، رویش و بالندگی آن کلیت و تمامیت پیکره برنامه تلویزیونی را دربر خواهد گرفت و زیبایی فرم، ساخت و درون‌مایه آن را تأمین خواهد کرد. برای ترسیم مختصات یک برنامه تلویزیونی منسجم و دارای ساختار بر محور دانش علمی و تجربه‌های برنامه‌سازی، باید از متن نوشتاری آن آغاز کرد؛ زیرا مجموعه آثاری که در ایران و جهان توانسته‌اند به‌عنوان یک اثر خوب شناخته شوند، عموماً از یک متن نوشتاری منسجم و با ساختاری هدفمند بهره برده‌اند و مجموعه آثاری که مهر قبول نپذیرفته‌اند، بیش از هر چیز از فضای ناهمگون یک متن نوشتاری غیرمنسجم و به دور از اصول و قواعد حرفه‌ای رنج برده‌اند. فیلم‌نامه تلویزیونی و فیلم‌نامه سینمایی از جهات گوناگون متفاوت‌اند که از آن میان به تفاوت موضوع و درون‌مایه در این دو رسانه می‌توان اشاره داشت؛ فیلم‌نامه سینمایی خوب باید در حجم‌زمانی کم، موضوع و درون‌مایه خود را به بیننده ارائه دهد؛ اما فیلم‌نامه تلویزیونی زمان بیشتری را در اختیار دارد. باوجود این، موضوعات و درون‌مایه‌های فیلم‌های سینمایی، غنی‌تر از موضوعات و درون‌مایه‌های فیلم‌نامه‌های تلویزیونی‌اند و نیز تنوع و رنگارنگی بیشتری را دارا هستند؛ اما از حیث تکنیک، فیلم‌نامه‌نویس برنامه‌های نمایشی تلویزیون باید حجم اندکی برای نماهای دور و حجم چندین برابری برای نماهای متوسط و نزدیک براساس خصوصیات تلویزیون بنویسد. ویژگی منحصر به فرد تلویزیون، علاوه بر زنده بودن، صمیمیت، کوچک‌بودن و فوریت (در لحظه بودن) آن است. تماشاگر تلویزیون اغلب در محیطی کوچک‌تر، در

جمع‌خانوادگی، درحالت و موقعیتی متفاوت با حالت و موقعیت تماشاگر سینما قرار دارد. از حیث شخصیت و ذهنیت نیز این دوگونه تماشاگر، تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. تماشاگر سینما کنجکاوتر است و شاید فعال‌تر و آن‌قدر راغب به دیدن فیلم، که خانه خود را ترک می‌کند و به سینما می‌رود. در این میان، بیننده تلویزیون شاید هم رغبت چندانی به دیدن برنامه‌ها نداشته باشد اما نماهای متوسط و نزدیک تلویزیون، برنامه را به او نزدیک‌تر کرده، وی را به صمیمیت می‌خواند و بر رغبت او نسبت به آنچه بر صفحه می‌گذرد، می‌افزاید. به دلیل ماهیت سینما و تلویزیون، فیلم‌نامه تلویزیونی و سینمایی، دو ساختار شکلی جداگانه‌اند، اما بنا به ماهیت آنچه نمایش می‌دهند (اعم از فیلم، برنامه‌داستانی، نمایش، مستند و...) و بنا به ماهیت امکانات و ابزاری که در اختیار دارند (نور، صدا، بازیگر و...) و نیز بنا به ماهیت اصلاحات مشترکی که در سینما و تلویزیون رواج دارد (پلان، صحنه، سکانس، قاب‌بندی، تدوین و...) گاهی با یکدیگر شباهت‌هایی نیز پیدا می‌کنند. سینما و تلویزیون هر یک ظرفیت‌ها و محدودیت‌های خاص خود و همچنین اقتضائات فنی و ماهیت ویژه و مستقل خود را دارند؛ فیلم‌نامه‌تلویزیونی و فیلم‌نامه‌سینمایی مشترکاتی نیز دارند که با یادگیری و به‌کارگیری هر یک، چگونگی نگارش دیگری مشخص می‌شود. نوشتار تلویزیونی باید در پی دستیابی به پیام‌ها و عناصر و قابلیت‌هایی باشد که:

- ۱- مخاطب، آنها را در زیست فردی و اجتماعی خویش مؤثر ببیند.
- ۲- با باورها و واقعیات زندگی مخاطب همخوان باشند.
- ۳- به نیازها و ضرورت‌ها و خواسته‌های حقیقی پیام‌گیران مرتبط باشند.
- ۴- آینه فرهنگ و بوم‌شناسی مخاطب، جامعه و هم‌نوعانش باشند و چیزی مثبت بر آن بیافزایند.
- ۵- به برجسته‌سازی و بازشناسی وجوه غنی و پویای عرف و آداب و عادات و باورداشت‌های مخاطب بیانجامند.
- ۶- بخش‌های ایستای فرهنگ و کردار و پندار و گفتار مخاطب را آشکار کنند و به آسیب‌شناسی این بخش‌ها بپردازند.

۷- مخاطب را به تعامل صحیح و انسانی با جهان پیرامونش، در عین حراست از وجوه پویای فرهنگ و زیست قومی و بومی خویش، برانگیزند.

۸- به پیام‌گیران، انگیزه و آزادی سهیم شدن در ساخت پیام و نقد و تأویل آن ببخشند.

۹- ترسیمی از آینده مخاطبان و نیازهایی که نمی‌شناسند، باشند. بر این اساس، نگارنده سعی دارد در یک نگاه زیبایی‌شناسانه و ساختاری به نوشتار و ساختار روایتی آن- به منزله شالوده اصلی یک اثر تلویزیونی- بیان کند که هر چه متن روایتی در تلویزیون مبتنی بر قواعد پذیرفته‌شده نگارش برای رسانه تلویزیون باشد و هر چه عناصر واقعیت‌محور در محتوای آن تنیده شده باشد، برنامه تولیدشده به یک اثر هنری ارتقا یافته و بر مخاطب تأثیرگذارتر خواهد بود. بنابراین هستی و حیات یک برنامه نمایشی در تلویزیون و بالندگی یا رکود آن به ساختار نوشتار و متن روایتی آن از منظر موضوع و متن در این رسانه برمی‌گردد.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر در روش تحلیلی- توصیفی دسته‌بندی می‌گردد، زیرا متغیرهای تحقیق از نوع قابل آزمایش و اندازه‌گیری نبوده و تنها مفاهیمی بنیادین در حوزه روایت و دسته‌بندی ساختاری آن در گونه‌های روایی تلویزیون را مطرح می‌نماید. در فرآیند این پژوهش، محقق با استفاده از روش‌های اسنادی (کتابخانه‌ای) و مشاهده‌ای (بازبینی برنامه‌ها)، منابع مکتوب و تصویری را با بهره‌گیری از دو روش علمی (علت و معلولی) و توصیفی/تحلیلی مورد مطالعه و بازبینی قرار داده و داده‌های به دست آمده را در چهار گام ریشه‌شناسی (Etymology)، مفهوم‌شناسی (Terminology)، روش‌شناسی (Methodology) و فراگیرسازی شناسی (Epidemiology) مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و با در نظر گرفتن هدف پژوهش و رویکرد متناسب با موضوع به نتیجه رسیده است.

مبانی نظری پژوهش

متن تلویزیونی یا تصویرنامه، مهمترین عنصر هر برنامه تلویزیونی است، زیرا فکر و مضمون اصلی، شکل، ساختار، محتوا و رابطه و تناسب ارگانیک و مکانیکی را در برنامه تعیین و تبیین می‌کند و رعایت معیارهای زیبایی‌شناسی را نیز فراهم می‌آورد. همچنین متن تلویزیونی بار اندیشگی و کیفیت تطابق با الگوها و عناصر بوم‌شناختی برنامه را حاصل می‌آورد.

بنابراین مطالعه متن نوشتاری در تلویزیون، یعنی مطالعه قواعد، فرم و محتوایی که یک برنامه را از برنامه‌های دیگر جدا می‌کند. در واقع در متن تلویزیونی همه عناصر به کار گرفته می‌شوند تا اندیشه و مضمون اصلی برنامه در تلویزیون ارائه گردد.

«ساختار» در این حوزه به پیکره سازمان‌یافته بیرونی و درونی متن نوشتاری (روایتی یا نمایشی، غیرروایتی یا غیرنمایشی) در تلویزیون اشاره دارد؛ یعنی به روابط بین عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده فرم و صورت متن نوشتاری و به شبکه روابط درونی آن حاکم است.

«ساختار در لغت به معنی اسکلت و استخوان‌بندی است و در اصطلاح ادبیات به‌طور کلی به شیوه سازمان‌دهی و مجموع روابط عناصر و اجزای سازنده یک اثر با یکدیگر اطلاق می‌شود.» (داد، ۱۳۷۱: ۱۳)

ساختار به دو حوزه بیرونی و درونی تقسیم می‌شود و تنها صورت و فرم اثر را شامل نمی‌گردد، بلکه محتوا، درون‌مایه، ارتباط ارگانیک اجزا، ساختمان دراماتیک یک اثر نمایشی، روابط بین اشخاص و شخصیت‌ها، ریتم، ضرباهنگ، اتمسفر و حال و هوا را نیز دربرمی‌گیرد زیرا: «ساختار یعنی نظام، در هر نظام همه اجزا به هم ربط دارد، به نحوی که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است و کل نظام به کل اجزا می‌چرخد. عین ساعت، در هر نظام هیچ جزئی نمی‌تواند بیرون از کار اجزا چنانکه هست، باشد. به همین جهت کل نظام، بدون درک کارکرد اجزا، قابل درک نیست.» (گلدمن، ۱۳۶۹: ۹)

بنابراین مراد از ساختارشناسی، شناخت اجزا و عناصر درونی و بیرونی متن نوشتاری در حوزه تلویزیون و کشف روابط موجود در گونه‌های مختلف آن است؛

به صورتی که از طریق آن بتوان عناصر موجود در یک متن تلویزیونی را کالبدشکافی و بررسی کرد، ویژگی‌ها و قواعد زیبایی‌شناختی آن را پدیدار نمود و در مجموع صورت و محتوای آن را نقد و تحلیل کرد.

بر این اساس، ساختار فقط به صورت و بافت اثر اشاره نمی‌کند، بلکه بنا به ضرورت به محتوا، درون‌مایه و اندیشه نیز می‌پردازد. زیرا معتقد است که اندیشه، محتوا، درون‌مایه و فرم یک متن نوشتاری تلویزیونی به شکلی مرزبندی شده که قابل تفکیک از یکدیگر نیست و ممکن است اشاره به یکی، بخشی از دیگری را نیز دربرگیرد.

نوشتار تلویزیونی، حاصل یک فرآیند چندوجهی است؛ یعنی ابتدا از ذهن نویسنده به قالب کلمه‌ها و نوشتار درمی‌آید، سپس از قالب نوشتار به شمایل تصویرهای عینی وارد می‌شود و از تصویرهای عینی به ذهن مخاطب می‌رسد و در قالب تأویل‌های گوناگون در زندگی و جامعه جریان پیدا می‌کند. در این میان اما نقش نوشتارهای روایتی پررنگ‌تر از نوشتارهای غیرروایتی است، زیرا نمایش و روایت در ذات خود یک امر آیینی و فرهنگی است و می‌تواند نشان‌دهنده ذات واقعی انسان، اجتماع و در مجموع ذات واقعی زندگی باشد. (رجب‌زاده طهماسبی، ۱۳۹۴: ۲۵)

فضا و محیط کار یک نویسنده تلویزیونی و حال و هوای موجود در یک اثر تلویزیونی که بسیار شبیه به زندگی است، معمولاً ترکیبی از سه رسانه تئاتر، مطبوعات و سینماست. بنابراین نویسنده تلویزیون باید ترکیبی از توانایی‌های نویسندگان سه رسانه تئاتر، مطبوعات و سینما را یکجا در خود داشته باشد تا بتواند مجموعه‌ای از مواد و مصالح گوناگون را برای دستیابی به تصویرنامه خود فراهم آورد؛ زیرا وی گاهی با الگوهای نمایش و نمایشنامه‌نویسی روبه‌روست، گاهی با جریان‌های روزنامه‌نگاری و ژورنالیستی درگیر است و گاهی نیز با سینما و شیوه‌های سخن گفتن به زبان تصویر متحرک رودرروست.

بنابراین نویسنده تلویزیون باید به نمایشنامه‌نویسی آشنایی داشته باشد تا بتواند فضاهای دراماتیک و شخصیت‌های داستانی را خلق کند و در قالب گفتگوهای مؤثر آنها را به سخن گفتن وادارد. همچنین باید با روزنامه‌نگاری و فضاهای ژورنالیستی آشنا باشد تا بتواند محتوای موردنظر خود را به ذائقه گروه‌های متفاوت مخاطبان نزدیک

گرداند و خصلت مهم و تازه بودن موضوع خود را همچون خبرهای دست اول و هیجانانگیز مربوط به آن حفظ نماید. در نهایت نویسنده تلویزیون باید به سینما و روش‌های آن آگاهی داشته باشد تا بتواند راز و رمزهای تأثیرگذاری تصویر و جادوی آن را به کار بندد تا جنبه زیبایی‌شناسانه تصویرهای خود را تضمین نماید. در مجموع تلاش وی باید در رهایی از قالب‌های متداول و در انداختن طرح‌های نو خودنمایی کند؛ یعنی باید شخصیت‌های خود را در یک محیط متناسب با قومیت و فرهنگ مشخص جامعه خود تکامل بخشد و با ظرافت کامل و نکته‌سنجی به روان‌شناسی آدم‌ها و روابطشان با یکدیگر پردازد و نوشتار خود را چون صحنه‌ای برای نمایش جلوه‌های بومی و فرهنگ ملی بیاراید.

وقتی از نوشتار تلویزیونی سخن می‌گوییم، از امکانی حرف می‌زنیم که باید قابلیت تبدیل شدن به عمل و تصویر را داشته باشد، زیرا بر خلاف داستان که برای خواندن نوشته می‌شود، یک اثر تلویزیونی نیز برای دیدن، نوشته می‌شود، بنابراین باید قابلیت تبدیل شدن و تغییر شکل یافتن را در خود داشته باشد؛ قابلیت عینی شدن و جریان یافتن در یک زندگی و آن را دوباره پیش چشم آوردن.

برنامه تلویزیونی یک سمفونی است که ابتدا در ذهن نویسنده متن نواخته می‌شود، سپس در «متن نوشتاری» سامان می‌گیرد و دست آخر بر همین اساس در قالب تصویر به اجرا درمی‌آید. بنابراین سنگ بنا و اسکلت‌بندی یک مجموعه تلویزیونی همانا متن نوشتاری آن است و شکل‌گیری نهایی ساختمان آن، در اجرا بی‌تردید به چند و چون نوشتار آن وابسته است.

حال این نوشتار به مفهوم تلویزیونی آن اگر در فضای واقعی خود بیابد، رویش و بالندگی آن، کلیت و تمامیت پیکره برنامه تلویزیونی را دربر خواهد گرفت و زیبایی فرم، ساخت و درون‌مایه آن را تأمین خواهد کرد.

«در نوشتار تلویزیونی ما با واقعیت محض جهان سروکار نداریم، بلکه با نموده‌ها و جلوه‌هایی که حس و عقل نویسنده از واقعیت دریافت می‌کند، سروکار داریم. وجود جهان واقعی، بر اساس برداشت‌های حسی و ذهنی نویسنده متن تلویزیونی برای ما

ثابت می‌شود. بنابراین آنچه می‌توان به آن استناد کرد نه واقعیت جهان بیرون، بلکه واقعیت کسی است که می‌اندیشد و می‌نویسد.» (Webber, 2002: 67)

بنابراین طرف اول ساختار به نویسنده متنبرمی‌گردد، طرف دوم به بازآفرینی واقعیت از طریق نوشتار و تصویر تلویزیونی و طرف سوم به شناخت و درکی که مخاطب از واقعیت دیگر آفریده شده از سوی نویسنده متن به دست آورده است، برمی‌گردد.

بعد از آفرینش یک اثر هنری تلویزیونی، ما با جهان تازه‌ای روبه‌رو هستیم، با جهانی که باید به‌عنوان مخاطب آن را شناخت. همان‌گونه که شناخت هر نویسنده و هنرمندی از واقعیت موجود، به برداشت‌های ذهنی نویسنده و هنرمند وابسته می‌باشد، شناخت اثر هنری و جهان اثر نیز به برداشت‌های مخاطب و افق دلالت‌های متن وابسته است؛ شناخت و برداشتی که می‌توان آن را تأویل خواند و پذیرفت که «تمامی اشکال شناخت، گونه‌هایی از تأویل هستند، [زیرا] هر شناخت در موقعیتی خاص جای گرفته است و چشم‌انداز و دیدگاهی خاص را نمایان می‌کند و بیانگر چیزی کامل است.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۷۳)

در این میان موضوع شناخت وقتی پیچیده‌تر می‌شود که به جای جهان واقع و امر واقع، بخواهیم یک اثر هنری تلویزیونی را ادراک کنیم. زیرا اولاً اثر هنری، خود، تأویل شخصی هنرمند از امر واقع است؛ ثانیاً اثر هنری به‌عنوان آفرینش واقعیت دوم مطرح است. ثالثاً مسئله شناخت و تأویل مخاطب در تلویزیون از این واقعیت دوم، در میان است.

یافته‌های پژوهش

«در گونه‌های روایتی در تلویزیون، این قصه‌ها هستند که اصولاً توجه ما را به تلویزیون جلب می‌کنند. این روایت‌های تلویزیونی از ویژگی‌های مشابهی برخوردارند. همه آنها شخصیت‌های اصلی دارند که با تشریح یا معرفی، تثبیت می‌شوند که در زنجیره‌ای از حوادث نمایشی از میل و خواست آنها، قصه تداوم پیدا می‌کند. از طرف دیگر، همواره شخصیت‌های متعارض - افراد، محیط، یا حتی درونی - وجود دارد که

دستیابی به این آرزوها را مختل می‌کنند. زنجیره در هر حالت روایی از رویدادهایی تشکیل شده است که به وسیله معماهای روایی که قصه را به سمت یک نقطه اوج هدایت می‌کنند، به هم مرتبط می‌شوند. همه این وجوه برای قصه‌گویی قراردادی، ضروری است، گرچه ترتیب آنها و تأکیدها می‌تواند از یک گونه به گونه دیگر متفاوت باشد.

با این همه، تفاوت‌های مهمی وجوه روایی را از یکدیگر متمایز می‌سازد. سریال‌های تلویزیونی به پیش‌آگاهی بیننده از شخصیت‌ها متکی است که در فیلم‌های سینمایی تا تله‌فیلم (فیلم بلند تلویزیونی) امکان‌پذیر نیست. مجموعه‌های تلویزیونی و سریال‌ها، خود را با وقفه‌های مداوم تلویزیون از طریق قطعه‌بندی روایت سازگار می‌کنند؛ چیزی که در فیلم‌های سینمایی رواج ندارد. هرگونه از برنامه‌های تلویزیونی با معماها و راه‌حل‌ها، به‌طور متفاوتی برخورد می‌کنند - بسته به اینکه آن‌گونه باید در هفته بعد یا روز بعد ادامه پیدا کند - در یک سرطیف این‌گونه‌ها، فیلم کلاسیک است، با پایان نمایشی محکم روایت و در سر دیگر «سپ اپرا»^۱ با یک روایت که به نظر پایان‌ناپذیر می‌آید.

مجموعه‌ها و فیلم‌های تلویزیونی هر یک شیوه‌های خودشان را برای همسازی با رسانه دارند و با این وجود، همه، قصه‌های تلویزیونی هستند». (Butler, 2002: 86-88)

تفاوت‌هایی که میان تعاریف این بخش از گونه‌های روایی تلویزیونی، با آنچه در تلویزیون خود شاهدیم، وجود دارند، برخی مربوط به تفاوت نوع جامعه‌شناسی و روانکاوی اجتماعی جامعه ما با نوع غربی‌اش هستند (مثلاً تفاوت میان سریال‌های روز هنگام و شبانه، میزان زمان آگهی‌هایی که ضمن پخش این گونه‌های روایی در اینجا و آنجا پخش می‌شوند و...) و دسته‌ای مربوط به عدم شناخت فیلم‌نامه‌نویسان گونه‌های روایی تلویزیونی‌مان در ایران هستند (مانند قطعه‌بندی روایت که در آنجا رعایت می‌شود و در اینجا نه، یا تفاوت ساختاری مجموعه تلویزیونی یا سریال که تلویزیون

ایران مورد توجه‌اند، یا کنار ماندن فیلم بلند تلویزیونی (تله فیلم)^۱ در تلویزیون ما و نبود سپ‌پراهایی که پخش آن چند سال به طول می‌انجامد و ...).

نکته دیگر، قالب‌ها و مشخصه‌های کلیشه‌ای در سریال‌های تلویزیونی است که با مشاهده نمونه‌های سریال‌های خارجی در تلویزیون خودمان آنها را فرسوده و ایستا نمی‌یابیم.

ساختار متون روایتی (نمایشی) در تلویزیون

هر اثر نمایشی - داستانی در تلویزیون دارای «قصه» ایست: رویدادی که مخاطب (آن‌هم در سطح گسترده‌گی و پوشش وسیع تلویزیون) باید چندان در آن سهیم شود که بتواند متقاعد شده و تصور کند این رویداد برای شخص او در حال وقوع می‌باشد، یا دیگر کسی که هم‌سنخ و هم‌طراز و هم‌آرمان و هم‌حس او است. در این میان، تصور نخست دارای اهمیت و اولویت است و مخاطب را به اثر نزدیک‌تر و پیوند اثر را با حساسیت و عواطف و اندیشه‌های او محکم‌تر می‌کند. پس نویسنده یک فیلم‌نامه تلویزیونی با توجه به رویکردهای جامعه‌شناختی نسبت به مخاطب وسیع این رسانه، قصه‌ای را باید دستمایه قرار دهد که هرچه بیشتر مشترکات فکری، فرهنگی، آرمانی، اندیشگی و حسی اکثریت مردم جامعه در آن مورد توجه و تحقیق و بررسی قرار داده شده باشد.

«قصه» را به بسیاری اشکال و طرق می‌توان روایت کرد و در این میان یک شکل و طریق روایت یافت می‌شود که یک قصه خاص را هر چه مطلوب‌تر و مقبول‌تر، شکل‌تر و خوش‌ریخت‌تر و دارای بافت و ساختار بهینه‌تر و در نتیجه جذاب‌تر و ارتباط‌سازتر و سهیم‌کننده‌تر برای حس و عاطفه و اندیشه مخاطب از کار درآورد و وظیفه نویسنده، پیش از هر چیز، یافتن آن یک شکل و طریق، از میان انبوه طرق و اشکال است.» (تولاک، ۱۳۸۳: ۴۵). مهم‌آنکه هم نویسندگان بزرگ و هم اندیشمندان این رشته، قولی یگانه دارند در این باب که: همواره نخستین انتخاب فریبنده است، دومین و سومین و

1. Telefilm (mow, movie of the week)

چندمین انتخاب اغواکننده و دست‌کم از دهمین انتخاب به بعد است که می‌توان به آن اعتماد کرد و تصور نمود که ممکن است روایت بهتر و مؤثرتر و گیراتر، همین باشد. نویسندگان متون نمایشی - داستانی در تلویزیون ما، چنانچه از خود این آثار برمی‌آید - مگر انگشت‌شماری - از کوشش در راستای آزمایش گزینه‌های گوناگون روایتی هراسان‌اند و به همان انتخاب‌های اول و دوم خود اعتماد می‌کنند. اینان شتاب تلویزیون و چیزهایی از قبیل تعیین سقف زمانی برای تحویل متون را بهانه می‌کنند و سخت غافل و البته بی‌باور، به آن‌اند که: اگر حتی یک‌چهارم از کل زمان در اختیار را صرف آزمایش گزینه‌های روایی کنند، تجربه نویسندگان بزرگ نشان داده است که حتی از سه‌چهارم باقیمانده زمان، چیزی هم برای مرحله «کوششی» نوشتن، اضافه می‌آورند. هر آفرینش هنری، از جمله نوشتن متن نمایشی، مرحله‌ای «جوششی» دارد که در آن، الهامات و تجارب پیشین عمل می‌کنند. همچنین علم و اطلاع نویسنده و متن با ضرباهنگی تندتر نگاشته می‌شود. پس نوبت به مرحله «کوششی» می‌رسد که در آن، برخلاف مرحله جوششی، نگارش از خودآگاه نشأت می‌گیرد و آنچه از الهامات و تجارب و علم و اطلاع توسط ناخودآگاه به نوشتار مبدل شده، ویرایش می‌گردد و به آن نظم و سیاق داده می‌شود. در این مرحله نیز اتفاقات مطلوب هنری می‌افتد و بسیار در کار آفرینش هنری حائز اهمیت است. بنابراین در متون نمایشی تلویزیون ما که در آنها شکل و طریق روایت سنجیده انتخاب نشده، همه چیز تحت تأثیر منفی قرار گرفته است. بنابراین در هنگام تولید و اجرا، زمان بسیاری از خود نویسنده، کارگردان و دیگر عوامل، برای انجام اصلاحات تلف می‌شود. عناصر یک متن نمایشی - داستانی در تلویزیون که بر پایه قصه و چگونگی روایت آن شکل می‌پذیرند عبارت‌اند از:

- ۱- شخصیت‌پردازی
- ۲- استمرار زمان و عمل
- ۳- انگیزه و هدف
- ۴- درهم پاشیدگی سامان و موقعیت و بازگشت به حالت آرامش و تعادل
- ۵- خطوط داستانی اصلی و فرعی
- ۶- دلهره و تعلیق

۷- فضاسازی (ایجاد اتمسفر و آمیانس قصه) (رجب زاده طهماسبی ۱۳۹۴: ۴۶)

اصل ضرورت و احتمال در روایت تلویزیونی

«ضرورت و احتمال» مبحثی است که «ارسطو»^۱ در کتاب «فن شعر» یا «بوتیقا»^۲ در حدود دو هزار و پانصدسال پیش در مورد هنر نمایش - که دوره آغازین و یکی از نقاط اوج خود را در همان دوران در یونان باستان طی کرد - نگاشته است. وجه تسمیه کتاب آن است که در آن زمان و تا مدتی بعد از آن، نمایشنامه‌ها به زبان شعر نوشته می‌شدند؛ چراکه اصولاً از تحول آیین‌های ستایش «دیونیزوس»^۳ و «دیتی رامب»^۴ هایی (سرودهایی که در نیایش دیونیزوس خدای رویش و باروری و شراب، گروه‌خوانی می‌شدند) به وجود آمده بودند و شعر نمایشی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات یونان باستان بود. به‌طور خلاصه می‌توان گفت در نمایش، هر حرکت، هر لکه نور، رنگ و فرم هر لباس، هر لکه یا تکه‌ای از گریم، هر صدا، نغمه، اتفاق، سخن و هر آنچه به‌صورت سمعی یا بصری از صحنه به تماشاگر منتقل می‌شود باید هم «لازم» باشد و هم «ممکن»؛ یعنی حذف‌پذیر و اضافی نباشد و در شکل، بافت و ساختار اثر به‌گونه‌ای جا گرفته باشد که نتوان آن را جدا کرد و با حذف و جدا کردن آن، اثر لطمه‌ای شدید بخورد (نه مانند آثار نمایشی تلویزیون، که صحنه‌ها، حرکات و بازی‌ها و حتی قسمت‌هایی از آنها را می‌توان کنار نهاد زیرا نه تنها اتفاقی نمی‌افتد بلکه باعث انسجام بیشتری نیز در اثر می‌شود). رعایت اصل ضرورت و احتمال موجب هر چه منطقی‌تر شدن اثر خواهد شد. ضرورت و احتمال با توجه به سبک و مکتب نمایشی فیلم‌نامه و اثر باید سنجیده و بررسی شود؛ مثلاً در اثری غیرواقع‌گرا می‌توان انسانی پاک و درست‌کردار و خوب را بر تخت‌خوابی از ابر، در حال مرگو در فضایی شاد و رنگین با اتمسفری معنوی یا برعکس آن، آدمی بد را در همان حالت، بر بستری به جنس آتش و فضایی تیره با اتمسفری هول‌انگیز نشان داد؛ اما در اثری واقع‌گرا چنین کاری از حیث احتمال باطل است. به عبارت دیگر، هر مکتب و سبک هنری زبان و منطق ویژه خود را

1. Aristotle

۲. ترجمه انگلیسی آن: «پوئیک» poetics نیز به معنای شعرپردازی است.

3. Dionysus

4. Dithyramb

دارد که اصل ضرورت و احتمال بایستی خود را با آن زبان و منطق ویژه انطباق دهد. تلویزیون، معمولاً رویکرد بیشتر به آثار واقع‌گرا دارد و توجهش نیز تماس این رسانه با عموم مردمی است که با دیگر مکاتب و سبک‌های هنری آشنا نیستند؛ هرچند یکی از وظایف تلویزیون رواج مکاتب هنری دیگر و مکاتب تلفیقی است و باید توجه کافی داشته باشد که در جلوه‌ها و آثار فرهنگی و آیین و سنن و آداب و دیگر بنیان‌های فرهنگی و بوم‌شناختی همین مردم، عناصر غیرواقع‌گرا چندان از بسامد بالا برخوردار باشد که آدمی را به حیرت وادارد. مثلاً قالی‌های ایرانی در نقوش خود کدام گل رئالیستی را دارند؟ آیا کاشی‌کارهای ما بر عناصر مجازی و استعاری و غیرواقع‌گرا در نقش خود تکیه ندارند؟ آیا شکل مساجد ما و حرکت درونی همه اجزای آنها به سمت نقطه فرجامین بنا یعنی نقطه واحد نوک گنبد، از مفاهیم استعاری و نمادین بسیار غنی برخوردار نیستند؟ و معنای فلسفی برجسته و عظیم «وحدت در کثرت و کثرت در وحدت» را القا نمی‌کنند؟

فیلم‌نامه نمایشی - داستانی در تلویزیون مجموعه اعمالی است که از سوی شخصیت‌ها انجام می‌گیرد و کلیت قصه را تشکیل می‌دهد. گفتگوهای شخصیت‌های قصه را نیز از منظری می‌توان عمل (عمل گفتن + عمل شنیدن) به شمار آورد و این نگاه از آنجا ناشی می‌شود که گفتگوی نمایشی باید «آفرینش‌گر کنش نمایشی» باشد. به زبانی دیگر، یک دیالوگ، معدنی است که برای رسیدن به آنچه در آن نهفته است (یعنی همان کنش نمایشی: چه کنش بیرونی و چه کنش درونی) باید لایه‌هایی را بردارد تا به «رگه‌های طلایی» برسد.

مضمون و درون‌مایه در ساختار روایت تلویزیونی

در همه هنرها، از جمله هنرهای نمایشی تلویزیونی، همه عوامل و عناصر، در یک اثر خاص به کار گرفته می‌شوند تا تنها یک اتفاق رخ بدهد: «ارائه یک اندیشه» از دیدگاه صاحب اثر؛ و آن اندیشه الزاماً باید عمیق، فراگیر، راهگشا، تفکربرانگیز، باورساز و دارای نیروی انسان‌شناسی و خودشناسی باشد. به این اندیشه یا فکر و ایده و موضوع اصلی، «مضمون فیلم‌نامه» می‌گویند. «مضمون چیزی است که فیلم‌نامه‌نویس می‌خواهد بگوید؛ آنچه فیلم‌نامه‌نویس در پی اثبات آن است؛ جایی است که فیلم‌نامه‌نویس به آنجا می‌رود. آن چیزی است که فیلم‌نامه‌نویس آن را ارزش می‌نهد؛ نیت و مقصود

فیلم‌نامه‌نویس است یا بنا به تعریف فرهنگ لغات «وبستر»، موضوع یا لب کلام نمایش هنری است. همچنین واژگان گوناگون و متفاوتی برای نشان دادن این معانی به کار برده شده‌اند؛ قضیه، فکر و ایده اصلی، ستون فقرات، جهت، نکته، پیام و خط‌محوری.» (مرنیگ، ۱۳۸۱: ۲۹۸)

به دلیل اینکه ابتدا از راه عواطف با مخاطب تماس حاصل می‌کند، نظر به مشترکات عاطفی بسیار زیاد همه انسان‌ها، نویسنده در ورود به دنیای مخاطب غیرخودی موفق بوده است. بنابراین باید چستی و چگونگی مضمون را با او در میان نهد. اکنون که چستی و چگونگی مضمون فراگیر بوده و خصایلی را که اشاره کردیم داراست و با بخش‌های اصلی نیازها و ضرورت‌های همه مخاطبان غیرخودی نیز انطباق دارد، موجب شناخت دقیق‌تر آنها از آدم‌های جامعه ما می‌شود. در یک بیان موجز، مخاطب اینجایی دیگر برای مخاطب غیرخودی، بیگانه نخواهد بود و او از فهم و درک مختصات فرهنگی و بوم‌شناختی این «آشنا» تازه، لذت نیز خواهد برد؛ چراکه موجب شناخت بهتر او می‌شود. این درست به مانند مطالعه آثار داستانی «گابریل گارسیمارکز» توسط ما می‌ماند. ما آدم‌های داستان‌های او را با خود آشنا می‌یابیم و با تاریخ و جغرافیا و فرهنگ آنها آشنا می‌شویم. البته در «انسان بصری» عصر تلویزیون این فرآیند سریع‌تر طی می‌شود؛ و به‌طور کلی در «عصرارتباطات» آشنایی با عناصر فرهنگی ملل و اقوام و انسان‌های دیگر بسیار بیشتر شده است.

از آنجا که تا اثر به باور مخاطب نرسد، «ارتباط» کامل نخواهد بود و نیز از آنجا که هیچ موضوعی نیست که در هنر مطرح نشده باشد و هرچه هست، تکرار مضامین پیشین است؛ مهم این است که فیلم‌نامه‌نویس، مضمون خود را به‌گونه‌ای مطرح کند که بتواند آن را به اثبات برساند و مخاطب خود را به باور آن وادارد. چون چگونگی‌های پرشماری برای اثبات و باوراندن مضامین، از طریق نویسندگان مختلف، طی زمان‌های دراز، تجربه شده‌اند، انتخاب‌های یک فیلم‌نامه‌نویس در گزینش مضمون و چگونگی مطرح ساختن و اثبات (باوراندن) آن، باید با دقت و وسواس صورت پذیرد تا فرآیند ارتباط، ابتر و ناکامل نماند. حتی اگر فیلم‌نامه، مخاطب خود را به مراحل و پله‌های «دانستن» و «فهم کردن» هم با موفقیت برساند، به‌واقع می‌توان گفت که هیچ‌کاری از

پیش نبرده است، چراکه هر لحظه از لحظات رویارویی با فیلمنامه و اثر ساخته شده از آن، ممکن است با آن مضمون به چالش برخورد.

«اگر در حال مضمون اصلی سریال خود هستید، نیاز به این دارید که به نشانه‌های راه سریال که در زیر آمده است پاسخ دهید:

- ۱- سریال درباره کیست؟
 - ۲- شخصیت یا شخصیت‌های داستان چه می‌خواهند؟
 - ۳- چه [چیز] یا چه کسی، سعی در متوقف کردن او/ آنها دارد؟
 - ۴- شخصیت یا شخصیت‌های داستان در پایان سریال، چه چیزی به دست خواهند آورد؟
 - ۵- بازار پسندی و جذبه کلی داستان شما چیست؟ یعنی، چه عاملی باعث می‌شود شبکه، اشتیاق به خریدن آن داشته باشد». (Webber, 2002: 45-46)
- در اینجا با تأکید می‌توان گفت:

- ۱- مضمون فیلمنامه، چیزی انتزاعی و مجرد نیست بلکه در ارگانیزم کرداری شخصیت اصلی قصه ممزوج است؛ یعنی آنچه مضمون را بیان می‌دارد، کردار او در روند رویداد است. مثلاً مضمون «جاه‌طلبی، انسان را نابود می‌کند» که مضمون اصلی نمایشنامه «مکبث» اثر «ویلیام شکسپیر» است، نه از پیرامون شخص «مکبث» که شخصیت اصلی این نمایش است، بلکه مستقیماً از درون کنش نمایشی او برمی‌آید.
- ۲- مضمون، چون از کردار شخصیت اصلی به دست می‌آید، نباید مستقیم بیان شود بلکه باید فعالیت ذهن و «قضاوت» مخاطب، آن را استنتاج کند.
- ۳- مضمون، با پیام اثر، در هم تنیده‌اند و ترکیب شده‌اند. اگر بسیار دقیق‌تر بخواهیم بیان کنیم، مضمون مکبث ویلیام شکسپیر، «نابود شدن شخص در اثر جاه‌طلبی» است و پیام این است که «جاه‌طلبی انسان را به نابودی می‌کشاند».
- ۴- در هر فیلمنامه، یا هر اثر نمایشی دیگر، یک مضمون اصلی وجود دارد که از رهگذر کنش و کردار شخصیت اصلی حاصل می‌آید و «مضمون‌های فرعی» نیز وجود دارند. مثلاً یکی از مضامین فرعی نمایشنامه مکبث، «وسوسه‌پذیری و ضعف نفس در برابر وسوسه‌ها» است.
- ۵- چستی مضمون، به برداشت و تفسیر و تأویل مخاطب یا فیلم‌نامه‌نویس نیز وابسته

است؛ برای مثال از دیدگاهی سیاسی - چنانکه متون شکسپیر لایه‌های متعدد سیاسی و اجتماعی و اخلاقی و... دارند - مضمون مکبث می‌تواند «فسادآوری قدرت سیاسی» باشد و پیامش اینکه: «قدرت سیاسی، سرداران دلاور و محبوب و عادل را نیز فاسد و منفور و ظالم می‌کند». یک فیلم‌نامه، یا هر متن نمایشی دیگر، هرچه «قدرت» تر و سرآمدتر باشد، یقیناً دیدگاه تأویلی نویسنده‌اش چندلایه‌تر بوده است و دیدگاه تأویلی مخاطبش را نیز فعال‌تر می‌کند و قطعاً مضمونش چندگانه‌تر خواهد بود؛ اما در هر حالت، قاعده اصیل نخست (شماره ۱) استوار و پابرجاست.

۶- چون مضمون، از کردار و کنش شخصیت اصلی استخراج و استنتاج می‌شود، هرچه شخصیت اصلی فیلم‌نامه حول شمار افزون‌تری از نیازهای هفتگانه انسان ساخته شده باشد، مضمون اساسی‌تر، فراگیرتر، مؤثرتر و «باورزا»تری و نیز چندلایه‌تر و چندگانه‌تر از کنش او استنتاج خواهد شد.

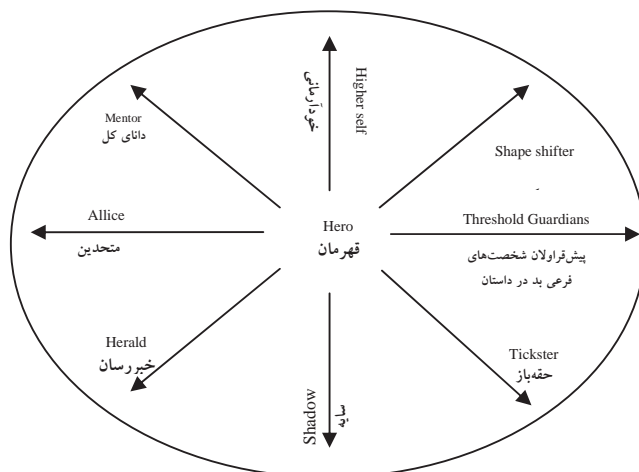
از طرفی دیگر، برخی از مضمون‌های اصلی سریال‌ها به الگوهای همیشگی فرهنگ بشری اشاره می‌کنند. این دسته از الگوهای ذهنی و روحی و درونی نوع بشری را «کهن الگو» یا «آرکی‌تایپ»^۱ می‌نامند.

«آرکی‌تایپ در فارسی به کهن الگو، سنخ‌های باستانی، نمونه‌های ازلی، صور ازلی و صور اساطیری ترجمه شده است. کهن الگو از مصطلحات روانشناسی یونگ است اما امروزه در نقد ادبی نیز کاربردی وسیع یافته است.» (شمیسا ۲۰۲۵: ۱۳۷۰)

الگوهای ساختاری و شخصیت‌های آرکی‌تایپ اسطوره‌ها، زمینه را برای داستان‌گویی مدرن فراهم می‌کنند بنابراین تمامی نویسندگان باید با این عناصر آشنا باشند، زیرا عملکرد آرکی‌تایپ‌ها باعث می‌شود که آنها در چهره‌های متفاوتی ظاهر شوند.

در ابتدا آرکی‌تایپ به‌عنوان یک نقش ثابت پنداشته می‌شد که در آن بازیگر به‌طور خاص یک نقش را در طول داستان ایفا می‌کند. همچنین راه دیگری نیز برای نگاه کردن به آرکی‌تایپ وجود دارد که آنها به خشکی نقشی که شخصیت بازی می‌کند، نیستند، بلکه می‌توانند به‌طور موقتی توسط آنها ایفا شوند. این نوع برداشت از کار

داستان‌نویس روس «ولادیمیر پراپ»^۱ به دست آمده است که در کتابش با عنوان «مورفولوژی فولکلور»^۲ موتیوها و الگوهای یک‌صدسال اخیر داستان‌پردازی در شوروی را تجزیه و تحلیل می‌کند. بنابراین آرکی‌تایپ‌ها می‌توانند در طول یک قصه با نقاب‌های متفاوتی که به چهره می‌زنند، به صورت شخصیت‌های قابل‌انعطافی، باعث پیشبرد داستان شوند و در صورت لزوم در هر لحظه به یک چهره درآیند. لذا آرکی‌تایپ‌های کلاسیک را می‌توان چهره‌های متفاوت شخصیت قهرمان (یا نویسنده) به حساب آورد. سایر شخصیت‌ها، احتمالاتی (موقعیت‌ها/ امکاناتی) را که برای قهرمان وجود دارد، عرضه می‌کنند که آنها نیز می‌توانند در جهت خوب یا بد بودن باشند. یک قهرمان گاهی اوقات انرژی خود را از درون داستان و سایر افراد درگیر در داستان به دست می‌آورد. این چهره‌های متفاوت را می‌توان به صورت الگوی زیر ترسیم نمود:



1. V. Propp
2. Morphology of the Folklore

چهار طرح اصلی در روایت‌های تلویزیونی

در گونه‌های مختلف نوشتارهای روایتی تلویزیون برای طراحی قصه و داستان فیلم‌نامه با چهار طرح و الگوی اصلی روبه‌رویم؛ در واقع در گونه‌های روایتی، همواره با خط سیر داستانی برخورد می‌کنیم که برای روایت آنها طرح‌های ساختاری متفاوتی وجود دارد. یعنی شخصیت اصلی با طرح ساختاری ماجراهایی درگیر می‌شود که باید از موانع آن عبور کند تا به خواسته خود جامه عمل بپوشد. به عبارت دیگر، شخصیت اصلی برای دستیابی به هدف خود در چهار شکل به مبارزه خوانده می‌شود؛ مبارزه شخصیت اصلی برای رسیدن به خواسته‌ها و عبور از موانعی است که کلیت آنها در چهار طرح قابل‌ترسیم است:

«تمامی داستان‌ها، از گونه‌های مختلف، از چهار طرح اساسی که هزاران سال پیش یونانیان توسعه دادند، شکل می‌گیرد: انسان در مقابل طبیعت، انسان در مقابل انسان، انسان در مقابل خود و انسان در مقابل اجتماع.»

۱- **انسان در مقابل طبیعت:** خط ترسیم انسان در مقابل طبیعت به‌طور کلی نشان‌دهنده وضعیت مرگ و زندگی نیز است. در این‌گونه نمایش، شخصیت داستان با شرایطی افراطی در طبیعت، مثلاً توفان، سیل، زمین‌لرزه، آتش‌فشان، گردباد، توفان اقیانوسی، بهمن، برف و بوران و غیره مبارزه می‌کند.

۲- **انسان در مقابل انسان:** خط ترسیم انسان در مقابل انسان، اغلب درباره جنگی است که تا انتها ادامه دارد؛ اما این سبک می‌تواند درباره یک رقابت عاری از تهدیدهای حیاتی میان دو شخصیت نیز باشد. شخصیت‌های داستان درباره هرچه که باهم به رقابت می‌پردازند، باید موضوعی باشد که برای آنها در نهایت اهمیت باشد. چیزی که در خطر است، عبارت است از آنچه که منش و احساسات داستان را به حرکت درمی‌آورد.

بیشتر سریال‌هایی که از نوع پرتحرک، ماجراجویی، نفس‌گیر، ترسناک، اسرارآمیز، پزشکی، دادگاهی و پلیسی هستند این نوع ترسیم را در داستان‌هایشان به تصویر درمی‌آورند.

۳- **انسان در مقابل خودش:** این سبک روایتی، از نوع خط ترسیمی است که به شخصیت‌های داستانی وابسته است. این نوع روایت به سادگی نشان می‌دهد که در طول داستان، شخصیت مربوطه، دشمن خودش است.»

۴- **انسان در برابر اجتماع:** خط ترسیم انسان در مقابل اجتماع نشان‌دهنده منش انتقادی و گذاردن پرسش‌هایی در برابر شرایط اجتماعی است. در این خط سیر، لایه‌های مختلف کنش‌های اجتماعی و مسائل فرهنگی بیشتر آشکار می‌شود و شخصیت داستان در برابر شرایط نابسامان اجتماعی یا قراردادهای و اصول تثبیت شده آن قرار دارد. شخصیت اصلی ناچار است که به خاطر تن دادن به قوانین اجتماعی از خواسته‌های خود بگذرد یا در مقابل آنها به مبارزه برخیزد و در صدد تغییر وضعیت موجود برآید. برای نمونه سریال‌های سیاسی، خانوادگی و اجتماعی بیشتر از این طرح در ساختار خود بهره می‌برد. (Webber, 2002: 39-42)

از میان این چهار طرح، دو طرح نخست بسیار به نظر آشنا می‌آیند. برای طرح انسان در مقابل «انسان» از انواع روایت‌های تلویزیونی می‌توان نمونه‌ای مانند: پلیس‌ها در برابر مجرمان، کارمندی با صداقت در برابر رئیس شرکت خود که اختلاس می‌کند یا رقابت دو فرد بر سر تصاحب یک ملک با ارزش و قیمتی و... را مثال آورد. برای طرح دوم، فتح قله‌ای فتح نشده توسط یک کوهنورد، تلاش مادری برای زنده نگاه داشتن فرزند خود که پزشکان از زنده ماندنش قطع امید کرده‌اند، کوشش یک خانواده برای نجات خود از گردبادی که به تنهایی در جاده‌ای متروک گرفتار آن شده‌اند و... مثال‌های گویایی هستند و برای طرح سوم، درگیری فردی با خویش برای بازسازی اعتماد به نفس از دست رفته‌اش یا محبوس نمودن شخصیت توسط خودش در اتاقی به دلیل ورشکستگی و نومیدی از زندگی و برای طرح چهارم، درگیری و مبارزه یک فرد با قوانین و سنت‌های اجتماعی، نمونه‌های دقیقی هستند. مهمترین مسئله این است که هر یک از بی‌نهایت گونه‌های روایتی که برای تلویزیون مطرح می‌شوند و در هر یک از این چهار طرح اصلی شکل می‌گیرند، باید شخصیت اصلی‌شان حول حداقل یکی از هفت نیاز اصلی انسان (نیاز به بقا - امنیت - عشق و تعلق داشتن - احترام و ارزشمند به شمار آمدن - دانستن چیزهای

مجهول - ارتباط روحی با ماورای جهان ظاهر و صورت و نیاز به بروز توانایی و ایده‌های خویش) ساخته و پرداخته شود.

گونه‌های نوشتاری روایی در تلویزیون

از آنجا که ساختمان هر اثر روایتی (نمایشی) در تلویزیون بر پایه اسکلت‌بندی و شالوده متن نوشتاری شکل می‌گیرد، هر نوع تقسیم‌بندی گونه‌ها بر این اساس نیز بر پایه متن نوشتاری آن صورت می‌پذیرد و به تبع آن به قالب و ساختار اجرایی نیز راه می‌یابد. پس تقسیم‌بندی رایج گونه‌ها در تلویزیون از طریق متن نوشتاری به ساختار اجرایی سرایت پیدا می‌کند.

در یک نگاه کلی، گونه‌های نوشتاری روایی در تلویزیون به شکل زیر دسته‌بندی می‌شوند:

الف) گونه‌های روایتی (داستانی - دراماتیک) در تلویزیون^۱

۱- سریال‌ها^۲ (مجموعه‌های پیوسته تلویزیونی)

۱-۱- گونه کمدی موقعیت^۳ (سیت کام)

۲-۱- گونه کارگاهی - پلیسی^۴

۳-۱- گونه خانوادگی^۵

۴-۱- گونه تاریخی^۶

۵-۱- گونه جنگی^۷

۲- سریال‌های بلند و طولانی مدت^۸ (سپ اپرا)

1.Narrative Genres In Television
2.Serials
3.Situation comedies (Sitcoms Genre)
4.Detectives Genre
5.Family Genre
6.Historical Genre
7.War Genre
8.Soap Opera

۳ - مجموعه‌های تلویزیونی^۱

۱-۳- مجموعه کوتاه تلویزیونی^۲

۴- تئاتر تلویزیونی^۳ (تله تئاتر)

۵- فیلم تلویزیونی^۴ (تله فیلم)

۶- انیمیشن‌های تلویزیونی^۵

در نگاهی نشانه‌شناسانه، ترکیب عناصر گونه، شکلی درون متنی است؛ یعنی نشانه‌های متن یک برنامه از برنامه‌های دیگر وام گرفته شده‌اند. همچنین باید توجه داشت که هر برنامه به خودی خود تحت تأثیر برنامه‌های قبلی و بعدی خود در جدول پخش قرار دارد و علاوه بر این برنامه‌های رقیب در دیگر شبکه‌ها نیز بر آن اثر می‌گذارند. بنابراین برنامه‌های ژانرهای گوناگون مدام از ژانرهای دیگر تأثیر می‌پذیرند و عناصری را از یکدیگر به وام می‌ستانند. چنانچه برنامه‌ای، درصد بالایی از مخاطب را جذب خویش کند یا در مجلات سر زبان بیفتد، ژانرش به سرعت محور قرار می‌گیرد و معیار اقتصادی و راهکار جذب مخاطب می‌شود (مانند برنامه‌های گفتگومحور). گونه سریال‌های «سپ‌پرا» یا مجموعه‌های پیوسته، گونه ثابت و شناخته‌شده‌ای در کشورهای غربی‌اند که تفاوتشان در شیوه روایی اپیزودهایشان می‌باشد. در این گونه نمایش‌ها که مضمون حاکم بر آن واقع‌گرایی و اساس آن بر قصه استوار است، همواره قصه و روایت داستان را «شخصیت‌های واسط» جدید که در هر اپیزود وارد شده و در آن جامعه داستانی بی‌نظمی پدید می‌آورند، پیش می‌برند و داستان، در همان اپیزود به پایان می‌رسد، ولی در حاکمیت مجموعه روایتی بی‌انتها دارد.^۶

1. T.V Series

2. T.V Mini Series

3. Teleplay

4. Movie of the week (Mow)

5. T.V. Animations

۶. جهت اطلاعات بیشتر ر.ک به کتاب سپ‌پرا (۱۳۹۳) نوشته دورتی هاسبون ترجمه مؤلف و دیگران. انتشارت

استراتژی روایت و ساختار آن در مجموعه‌های پیوسته (سریال) ۱ و ناپیوسته (مجموعه) ۲ تلویزیون

مجموعه تلویزیونی یک قالب روایی است که با تعدادی شخصیت، به‌طور هفتگی عرضه می‌شود. مجموعه‌ها در هر قسمت، داستانی به‌خصوص از این تعداد شخصیت معین را ارائه می‌دهند که آن داستان در هر هفته، تمام می‌شود اما سرگذشت شخصیت‌ها، در قالب داستان‌هایی دیگر در قسمت‌ها و هفته‌های بعد ادامه خواهد داشت. بنابراین در یک مجموعه تلویزیونی بلند چند قهرمان وجود دارد که در قسمت‌های مختلف آن به ایفای نقش می‌پردازند. تفاوت «مجموعه‌های بلند» با سریال‌ها این است که در سریال، تنها یک داستان وجود دارد که در هر قسمت، از جایی که در هفته و قسمت قبل ناتمام رها شده، پی‌گرفته می‌شود و این داستان بلند، طی چندین قسمت و تا چند ماه ادامه دارد (در ایران، سریال‌ها معمولاً ۱۳ قسمتی یا ۲۶ قسمتی‌اند که دو فصل را پوشش می‌دهند).

«مجموعه‌های بلند یا پیاپی تلویزیونی انواع مختلف [روایت] دارند: ماجراجویانه، پلیسی، خانوادگی و تخیلی. برخی از این مجموعه‌های تلویزیونی ممکن است در تعداد بسیار ساخته شده که پخش آنها سال‌های سال به طول انجامیده است: دالاس^۳ - سانتا باربارا^۴ - و دودمان^۵ برای مدت زمان طولانی این مجموعه‌ها یا مجموعه‌های پیاپی در ساعات اولیه شب پخش می‌شدند و در حدود ۳ تا ۴ میلیون بیننده داشتند. این برنامه‌ها معمولاً دارای قالب‌ها و مشخصه‌های کلیشه‌ای هستند. در روایت مجموعه تلویزیونی تعدادی افراد خوب و بد وجود دارد. امکان نمایش قهرمان مثبت و منفی که در دو مکان مختلف قرار دارند، نیز فراهم است. در نوع روایت پلیسی این‌گونه صحنه‌هایی مانند بازجویی از شاهدان، تعقیب و گریز، رفت و آمدهای مرموز (بیشتر با اتومبیل) و تلفن وجود دارد که لازمه چنین مجموعه‌هایی است. بعضی از مجموعه‌ها حول محور

1. T.V Serials
2. T.V Series
3. Dallas
4. Santa Barbara
5. Dynasty

تحقیق و بازجویی می‌چرخد مانند «دریک»^۱ و «ناوارو»^۲. دسته‌ای دیگر درباره شخصیت است مانند «کلاه لبه‌دار و پوتین چرمی»^۳ و «استارسکی و هاچ»^۴ قهرمان در این‌گونه روایت‌های تلویزیونی باعث می‌شود تا بیننده داستان را دنبال کند. مجموعه‌های خانوادگی نیز دارای مضامینی مانند درگیری قبیله‌ها، تضاد بین پدران و پسران، درگیری نسل‌ها، جستجوی پدر یا فرزند گمشده، تفاوت بین شهر و روستا و... می‌باشند. در این سریال‌ها چند مکان خاص بیش از سایر مکان‌ها نشان داده می‌شود، مثل خانواده و محل کار شخصیت‌های اول مجموعه. سادگی و خشکی برخی از مجموعه‌ها را به واسطه بودجه محدود آنها می‌توان توجیه کرد. همچنین به این علت که زمان فیلمبرداری آنها محدود است، امکان تنوع در تصویربرداری و تدوین آنها اندک است.» (دوسینی، ۱۳۸۲: ۴۶-۴۴)

مجموعه‌های کوتاه‌مدت، نوع دیگر از روایت داستانی در مجموعه‌های تلویزیونی است که معمولاً ۵ یا ۶ قسمتی بوده و طی ۵ یا ۶ روز از هفته به نمایش درآمده و به پایان می‌رسند. (البته این مجموعه‌ها ممکن است به صورت خیلی کوتاه ارائه شوند که معمولاً ۲ یا ۳ قسمت به طول می‌کشند).

«روایت در مجموعه‌های تلویزیونی به گونه‌ای ساختارسازی می‌شود که در پایان هر قسمت نمایش، یک وضعیت تعلیقی با شدت فزاینده قرار دارد (البته به جز قسمت آخر). این وضعیت تعلیقی صرفاً به هدف تشویق بیننده و جذب وی برای دیدن قسمت بعد طراحی می‌شود.» (Wolff & Cox, 1988: 122)

«از برخی جهات، مجموعه‌های تلویزیونی به فیلم کلاسیک شبیه هستند چراکه این‌گونه روایت‌ها زنجیره‌ای از حوادث ناشی از معماها را عرضه می‌کنند اما نشانه‌های مداوم و وقفه‌ها و تکرار و نمایش هفتگی آنها، مجموعه‌های تلویزیونی را وادار می‌کنند تا به بعضی استراتژی‌های روایی کاملاً متفاوت متکی باشند.» (Butler, 2002: 40)

این شگردها و استراتژی‌های روایی متفاوت عبارت‌اند از:

1. Derrick
2. Navarro
3. Chapeumelon Et Bottes De Cuir
4. Starsky Et Hutch

۱- شخصیت‌های اصلی چندگانه: گرچه بسیاری از مجموعه‌ها نیز یک شخص محوری منفرد مانند سینمای کلاسیک دارند، اما معمولاً در اغلب آنها دو شخصیت اصلی، یا گروه چند نفری، محوریت دارند.

۲- تشریح موقعیت‌ها و شخصیت‌ها: در هر بخش مجموعه به یک تشریح خلاصه و کوتاه نیاز است چون بیشتر شخصیت‌ها و محیط آنها از قسمت‌های پیشین مشخص شده‌اند، تنها اشخاص تازه‌ای که در هر قسمت به داستان وارد می‌شوند، باید موقعیت و شخصیتشان تشریح شود.

۳- انگیزه: چون مجموعه‌ها دارای چند شخصیت اصلی و محوری‌اند، خواست یک شخصیت اصلی در یک قسمت، انگیزه حرکت قصه و روایت می‌شود و خواست آن یکی در قسمت دیگر و...

۴- معمای روایت: معما نیز به پیروی از تغییر انگیزه و شخصیت، در هر قسمت، معمای دیگری است و نیروی متقابل نیز (ضدقهرمان) شخصی دیگر. در اینجا نیز معما باید رفته‌رفته پیچیده‌تر و پس از نقطه اوج، رفته‌رفته بازگشایی و مرحله به مرحله حل شود.

۵- زنجیره علت و معلولی: تقریباً به‌طور کامل از قاعده زنجیره علت و معلولی فیلم‌های کلاسیک تبعیت می‌کند؛ اما این زنجیره، طی هر قسمت، دست‌کم ۲-۳ بار باید شکسته شود، آن هم به دلیل پخش آگهی‌های بازرگانی. پس زنجیره علت و معلولی برخلاف سینما، در مجموعه‌های تلویزیونی پیوسته نیست و مجموعه با قطعه‌بندی روایت، با این عدم پیوستگی و استمرار کنار می‌آید؛ یعنی روایت به قطعه‌های مناسب با زمان‌بندی پخش آگهی‌ها، تقسیم می‌شود و هر قطعه، نقطه اوج کوچکی دارد. روایت مجموعه‌ها از این جهت به پرده‌های جداگانه نمایشنامه شبیه می‌شود یا به رمان‌های اسرارآمیز که هر فصلشان با نکته‌ای تعلیقی به پایان می‌رسد.

۶- نقطه اوج: هر بخش مجموعه، از یک نقطه اوج نهایی برخوردار است؛ یعنی رویداد پس از طی زنجیره علت و معلولی حوادث به اوج (شدیدترین نقطه تضاد و تقابل قهرمانان با ضدقهرمانان) می‌رسد و نیازمند حل شدن و بازگشایی معما و پاسخ به پرسش اصلی آن بخش خاص است.

۷- راه‌حل و نتیجه: قسمت‌های مجموعه تلویزیونی، هیچ یک نمی‌توانند راه‌حل نهایی و پایان روایت کلی مجموعه را در خود داشته باشند زیرا در این صورت، مجموعه پایان خواهد یافت. پس راه‌حل و نتیجه‌ای که در هر قسمت ارائه می‌شود، خاص معما و پرسش اصلی همان قسمت خواهد بود.

«ارتباط بین بخش‌ها جنبه بنیادی برای جذابیت‌های روایی این‌گونه تلویزیونی دارد. اختلاف اصلی بین مجموعه‌ها و سریال، شیوه‌ای است که هر یک از آن طریق تحول روایت را از یک بخش به بخش دیگر انجام می‌دهند (...). سریال‌ها به ندرت جایگاه مهمی نسبت به مجموعه‌های تلویزیونی در جدول برنامه‌های ساعات پربیننده شبکه‌های تلویزیونی داشته‌اند و از طرف دیگر مجموعه‌های روایی هرگز عامل تأثیرگذاری در جدول برنامه‌های روزانه شبکه‌ها نبوده‌اند. در جدول روزانه برنامه‌ها، این سریال‌ها هستند که به شکل و قالب «سپ‌ایرا» حکومت می‌کنند.» (Butler, 2002: 46)

چنانکه این نقل قول را با آنچه در تلویزیون ما اتفاق می‌افتد قیاس کنیم، درمی‌یابیم که تلویزیون ما، اولاً در آنچه که عرفاً نام سریال به آن داده می‌شود - هم از سوی خود تلویزیون و مجریانش و هم از سوی مخاطبان - تفاوتی میان مجموعه تلویزیونی و سریال تلویزیونی قائل نیست و هر دو را به نام «سریال» می‌شناسد و هر دو را نیز در ساعت پربیننده پخش می‌کند؛ گرچه شمار مجموعه‌های تلویزیونی نسبت به سریال‌های تلویزیونی بسیار کمتر است و دلیل آن را نیز ضعف فیلم‌نامه‌نویسان در ایجاد ساختار دراماتیک و پرداخت شخصیت‌ها و سایر موارد مربوط به فیلم‌نامه‌نویسی می‌دانند. سریال شکلی خاصی از قصه‌گویی و روایت است که تلویزیون، آن را از رادیو برگرفته است. البته پیش از اینکه رادیو از این شکل و قالب استفاده کند، نمونه‌های موفقی از سریال در سینما و ادبیات دیده شده است، مانند پاورقی‌های قرن نوزدهم که رمان‌هایی بودند که قسمت به قسمت در روزنامه‌ها به چاپ می‌رسیدند. نمونه‌های سریال سینمایی در دوران صامت نیز مشاهده شده‌اند؛ مانند مجموعه پرترفدار فانتوماس^۱ (۱۹۱۳).

شخصیت‌های اصلی چندگانه: اغلب سریال‌ها نیز از انتخاب شخصیت منفرد محوری پرهیز می‌کنند و شخصیت‌های محوری چندگانه را جایگزین آن می‌نمایند که در مجموعه‌های تلویزیونی نیز این کار انجام می‌گیرد؛ اما سریال‌ها، حتی تا ۱۵ یا ۲۰ شخصیت محوری هم دارند؛ یعنی افزون‌تر از مجموعه‌ها و این تعداد شخصیت امکان ایجاد خط‌های داستانی متعدد و متنوعی را ایجاد می‌کنند. همین امر نیز اهمیت شخصیت‌ها را کاهش می‌دهد و آنها به سرعتی بیش از آنکه در فیلم‌های سینمایی و تلویزیون و مجموعه‌ها دیده می‌شود، می‌روند و می‌آیند. یکی از دلایل این وضعیت آن است که اکثر بازیگران سریال قراردادهای ۱۳، ۲۶، ... هفته‌ای دارند. اگر تهیه‌کننده مشاهده کند که آنها نظر مخاطب را جذب نمی‌کنند، این شخصیت‌ها را کنار می‌گذارند اما این امکان نیز وجود دارد که همان شخصیت با بازی بازیگر دیگری، حضورش در ادامه سریال تداوم یابد؛ اما دلیل اصلی، ایجاد شبکه متنوع داستانی و روایی است.

تشریح و معرفی شخصیت‌ها و موقعیت‌ها: قصه تقریباً آغاز شده و بیننده به رویداد در حال گسترش می‌پیوندد. این شیوه به‌ویژه برای سریال‌های روزانه جالب است؛ زیرا ممکن است قصه‌شان سال‌ها پیش آغاز شده باشد مانند «نور راهنما»؛ که برای بیش از ۶۰ سال قصه‌اش در رادیو و تلویزیون در حال گسترش بود. برای ارتباط با مخاطب، اطلاعات اضافی داده می‌شود، برای مثال از طریق گفتگوی دو شخصیت، شخصیت دیگری، برای بیننده‌ای که تازه به تماشای سریال پیوسته است، معرفی می‌شود. این اطلاعات اضافی برای بیننده مداوم سریال اضافه‌اند اما برای بیننده جدید، عامل جاذبه روایی سریال محسوب می‌شوند؛ در این میان گذشته‌های شخصیت‌ها در اطلاعات داده شده، گنجانده می‌شوند. همچنین شخصیت‌هایی که تازه به روایت می‌پیوندند، معرفی می‌شوند و تشریح ویژه خود را در سریال دارند.

انگیزه: اهداف و انگیزه‌ها و آرزوهای ثابت شخصیت‌ها، همچنان در طول سریال وجود دارند اما گاهی هدف و آرزو و انگیزه‌ای جدید نیز برای آنها در نظر گرفته می‌شود تا تنوع و گوناگونی روایت حفظ شود. این موارد جدید معمولاً بر روابط عاطفی و خانوادگی متمرکز می‌شوند.

معما: به دلیل موارد پیشین، معماها متعدد و پرسش‌های اصلی نیز بیشتر می‌شوند؛ اما مرز میان معماها و پرسش‌های مهمتر و اصلی‌تر، با معماها و پرسش‌های فرعی‌تر و کم‌اهمیت‌تر، حفظ می‌گردد. در یک برنامه، در هر زمان، چندین معما و پرسش وجود دارد و سریال تنها یک معمای محوری ندارد، بلکه از معماهای چندگانه تغذیه می‌کند. این تعدد و تنوع، ضرباهنگ روایت را حفظ می‌کند، با حل هر معما، چندین معمای دیگر وجود دارند که قصه را به پیش ببرند.

زنجیره علت و معلولی: زنجیره‌روایی، بیشتر از زنجیره روایی مجموعه‌های تلویزیونی منقطع و بریده می‌شود و در سریال‌های روزانه، وقفه‌های ایجاد شده برای پخش آگهی‌های تجاری، بیش از مجموعه‌های شب هنگام است. به همین دلیل مجموعه‌ها، همواره سودآورترین برنامه‌های تلویزیونی بوده‌اند. در یک بخش یک ساعته از سریال، تقریباً ۲۰ دقیقه به آگهی‌های تجاری و سایر موارد غیرروایی اختصاص دارد. سریال‌ها نیز معمولاً روایت را قطعه‌بندی می‌کنند و هر قطعه به یک نقطه اوج کوچک ختم می‌شود که به جای هدایت ذهن بیننده به راه‌حل‌ها، معماهای جدیدی را در ذهن او پدید می‌آورند.

نقطه اوج: قصه‌های کوچک در سریال‌ها، هر یک دارای نقطه اوجی مختص به خویش‌اند، زیرا اگر چنین نباشد ادامه تماشای سریال خارج از حوصله بیننده خواهد بود. این نقاط اوج، ازدواج‌هایی هستند که عشاق را به هم می‌رسانند، یا از میان رفتن یک شخصیت بد در آنها صورت می‌گیرد و ... اما هیچ‌یک از این نقاط اوج به راه‌حل نهایی روایت، منجر نمی‌شوند.

راه‌حل: یک راه‌حل کامل در سریال‌ها وجود ندارد؛ یعنی همه معماها در طول سریال و در قسمت‌های آن حل نمی‌شوند زیرا در غیر این صورت، دلیلی برای تعقیب سریال از سوی بیننده وجود نخواهد داشت. نقاط اوج برای تولید معماهای تازه به کار می‌روند و نه راه‌حل؛ حتی مرگ یک شخصیت اصلی، به راه‌حل دائم نمی‌انجامد و بسیاری از شخصیت‌های برخی سریال‌ها، هر یک چند بار از مرگ فرضی گریخته‌اند، یعنی در پایان یک قسمت سریال مرده‌اند اما در قسمت یا قسمت‌های دیگر روشن شده است که مرگشان واقعیت ندارد. در موارد نادر که قصه سریال به یک پایان نمایشی روایی نسبی می‌رسد - مثلاً یک زوج با یکدیگر ازدواج می‌کنند و از برنامه خارج می‌شوند - هنوز آثار

کمی از ساختار معمای سریال به خاطر فراوانی سایر معماها وجود دارد «نکته بزرگ و محوری سریال‌ها این است که: قصه باید ادامه یابد». (Butler, 2002:70-83)

نتیجه‌گیری

آسیب‌شناسی گونه‌های نوشتاری انواع متون مکتوب در تلویزیون ایران نشان می‌دهد، به‌طور روزافزون سازندگان برنامه‌های مختلف تلویزیونی، ساختارهای اصولی نوشتن را زیرپا می‌گذارند و خواسته یا ناخواسته کیفیت برنامه‌های تلویزیونی را تنزل می‌دهند و ظرفیت تأثیرگذاری فرهنگی و هنری برنامه‌های تلویزیونی را کمتر می‌کنند. به نظر می‌رسد بسیاری از سازندگان برنامه‌های تلویزیونی یا به طراحی و زیربنا بودن متن اعتقاد ندارد، یا دارند، اما قواعد آن را نمی‌شناسند و به ناچار یا به بهانه‌های مختلف (مثل شتاب تولید، ولع آنتن و...) اهمیت ساختار نوشتاری را در تلویزیون نادیده می‌گیرند.

پژوهش انجام شده بر اساس کشف روابط علت و معلولی بین اجزای یک نوشتار تلویزیونی و توصیف روابط بین آنها تدوین شده و بیشتر با توصیف دستاوردهای شخصی و تجربه‌های فردی حین کار و مطالعه و مشاهده و بررسی نمونه‌های عینی تلویزیونی و بر مبنای دو روش علی و توصیفی و تحلیل محتوایی به دست آمده و از طریق آنها به سرانجام رسیده است.

هر نوع نوشتار برای تلویزیون را «متن تلویزیونی» می‌گویند و در این حوزه از منظر مؤلف، نوشتارها به دو دسته فراگیر روایتی و غیرروایتی تقسیم می‌شوند. متن تلویزیونی یا تصویرنامه مهمترین عنصر هر برنامه تلویزیونی است؛ زیرا فکر و مضمون اصلی، شکل، ساختار، محتوا و رابطه و تناسب ارگانیک و مکانیکی را در برنامه تعیین و تبیین می‌کند و رعایت معیارهای زیبایی‌شناسی را نیز فراهم می‌آورد. همچنین متن تلویزیونی بار اندیشگی و کیفیت تطابق با الگوها و عناصر بوم‌شناختی برنامه را حاصل می‌آورد. «ساختار» به پیکره سازمان‌یافته بیرونی و درونی متن نوشتاری (روایتی یا نمایشی، غیرروایتی یا غیرنمایشی) اشاره دارد. یعنی به روابط بین عناصر و اجزای

تشکیل‌دهنده فرم و صورت متن نوشتاری و به شبکه روابط درونی آن حاکم است. بنابراین مراد از ساختارشناسی در این پژوهش شناخت اجزا و عناصر درونی و بیرونی متن نوشتاری در حوزه تلویزیون و کشف روابط موجود در گونه‌های مختلف آن است. به‌صورتی که از طریق آن بتوان عناصر موجود در یک متن تلویزیونی را کالبدشکافی و بررسی کرد، ویژگی‌ها و قواعد زیبایی‌شناختی آن را پدیدار نمود و در مجموع صورت و محتوای آن را نقد و تحلیل کرد.

اما مراد از «گونه» در این نوشتار به معنای نوع ادبی (حماسی، غنایی، تعلیمی) نیست، بلکه از آنجا که بخشی از تلاش این پژوهش در فضای ادبیات نمایشی می‌چرخد، منظور از گونه همان تقسیم‌بندی رایج در ادبیات نمایشی، سینما و تلویزیون مبنی بر گونه کمدی، خانوادگی، تاریخی، پلیسی و جنگی است و معادل کلمه ژانر قرار می‌گیرد. در غیر این صورت، منظور از گونه انواع نوشتن در تقسیم‌بندی ادبی آن فرض می‌شد و می‌باید نثر شاعرانه، ژورنالیستی، علمی، ادبی را بررسی می‌کرد و در پی تبیین تفاوت نوشتار در داستان، مقاله، گزارش، یادداشت روزانه، خاطره‌نویسی و موارد دیگر برمی‌آمد.

بنابراین ساختار و گونه، به مجموعه عناصری اشاره دارد که در ساختمان دسته‌بندی‌های مختلف متن‌های نوشتاری (اعم از نمایشی و غیرنمایشی) جا می‌گیرد. لذا فقط به‌صورت و بافت اثر اشاره نمی‌کند بلکه بنا به ضرورت به محتوا، درون‌مایه و اندیشه نیز می‌پردازد. زیرا معتقد است که اندیشه، محتوا، درون‌مایه و فرم یک متن نوشتاری تلویزیونی به شکلی مرزبندی شده قابل تفکیک از یکدیگر نیست و ممکن است اشاره به یکی، بخشی از دیگری را نیز دربرگیرد، اما آنچه بیش از هر چیز دیگر، نگه‌دارنده ساختار درونی یک نوشتار فرض شده است، بنیان‌های فرهنگی و عناصر بوم‌شناختی است. عناصری که کمک می‌کنند تا به ساختار بیرونی اثر، همچون نظامی خودبسنده و قائم به ذات نگاه نکنیم و فرهنگ و ارزش‌های اجتماعی را در عرضه آن مؤثر بدانیم.

در نهایت می‌توان گفت تمامی انواع گونه‌ها (ژانرها)ی برنامه تلویزیونی در این مقاله براساس نوشتار و ساختارهای آن در برنامه مورد تحلیل، تحقیق و آسیب‌شناسی قرار گرفته‌اند و نقش و تأثیر متن (فیلم‌نامه - تصویر نامه = script) در بهبود کیفیت و عرضه آنها و نیز نقش بنیان‌ها و مؤلفه‌ها و عناصر بوم‌شناختی و فرهنگی در غنای آنها، تبیین شده‌اند و هر بار به این نتیجه رسیده است که تنزل یا ارتقای ظرفیت تأثیرگذاری فرهنگی و هنری برنامه‌های تلویزیونی، مستقیماً به ضعف یا قوت ساختاری و تکنیکی متن و محتوای فرهنگی آن بستگی دارد. بنابراین قدرت و استحکام ساختاری متن، به‌اضافه غنای محتوایی آن، نقش‌های چندگانه رسانه تلویزیون را پررنگ‌تر و آشکارتر خواهد کرد. این نقش‌ها عبارت‌اند از: ارتباط‌سازی، سهیم‌سازی مخاطب، ایجاد لذت و سرگرمی، آموزش و انگیزش کردار و پندار و گفتار نیک فردی و اجتماعی.

از سویی دیگر محقق در مقاله حاضر با کالبد شکافی متون روایی و ساختارشناسی آن در تلویزیون تلاش کرد تا در یک نگاه زیبایی‌شناسانه و ساختاری، به متن به منزله شالوده اصلی یک اثر تلویزیونی؛ بیان کند که هرچه متن تلویزیونی مبتنی بر قواعد پذیرفته‌شده نگارش برای رسانه تلویزیون باشد و هراندازه بنیان‌ها و عناصر بوم‌شناسانه و فرهنگی در محتوای آن تنیده شده باشد، برنامه تولید شده به یک اثر هنری ارتقا یافته و تأثیرگذارتر خواهد بود.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. چاپ اول، تهران: مرکز.
- ارسطو (۱۳۵۳). فن شعر (بوتیقا). (عبدالحسین زرین‌کوب، مترجم). چاپ اول، تهران: علمی - فرهنگی.
- تولاک، جان (۱۳۸۳). درام تلویزیونی. (امیرپوریا و شب‌نم میرزین‌العابدین، مترجمان). چاپ اول، تهران: ماکان.
- داد، سیما (۱۳۷۱). فرهنگ اصلاحات ادبی، تهران: مروارید.

- دوسینی، هلن (۱۳۸۴). *تلویزیون و برنامه‌هایش* (لیلاملاً، مترجم). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
- رجب‌زاده‌طهماسبی، علی (۱۳۹۴). *ساختارشناسی نوشتار در گونه‌های تلویزیونی*، تهران، دانشگاه صداوسیما.
- شمس‌یا، سیروس (۱۳۷۰). *بیان*. چاپ اول، تهران: فردوس.
- گلدمن، ویلیام (۱۳۷۷). *روند اقتباسی از دیدگاه یک فیلم‌نامه‌نویس*. (عباس اکبری، مترجم). چاپ اول، تهران: سروش.
- مرنینگ، مارگارت (۱۳۸۱). *فیلم‌نامه‌نویسی*. (داود دانشور، مترجم). تهران: سمت.

- Butler, Jeremy. G.(2002).Television Critical Methods And Applications. USA.
- Vogler, Christopher, (1992).The Writer's Journey: Mythic structure for story tellers and screenwriters. Michigan,USA.
- Webber,Marilyn.(2002).Television Script Writing: The wirtter's road map.GGC publishing, WashingtonDC, USA.
- Wolff,Jurgen; Cox,Kerry. (1988). Successful Script Writing.F & W Publishing, Ohio, USA.