بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشگاه صدا و سیما

دانشکده تولید تلویزیون

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی‌ارشد

رشته تهیه‌کنندگی، گرایش نمایش

عنوان

ساختارشناسی درام تلویزیونی مکان -محور (درام آپارتمانی)

استاد راهنما

دکتر علی رجب‌زاده طهماسبی

استاد مشاور

دکتر محمد شهبا

نگارش و تحقیق

کیوان شمشیربیگی

بهمن ۱۳۹۱

چکیده

امروزه تعداد بسیاری مجموعه و سریال تلویزیونی با موضوعات مختلف ساخته می‌شوند که لوکیشن در آن‌ها عنصری کلیدی به شمار رفته و نقشی بسیار مهم در شکل‌گیری محتوی و ساختار درام بر عهده دارد. این آثار در زمره‌ی درام مکان محور طبقه‌بندی می‌گردند و گونه‌ی خاصی از آن که به زندگی گروهی از افراد در یک خانه یا مجتمع آپارتمانی می‌پردازد درام آپارتمانی خوانده می‌شود. درام‌های مکان محور با وجود دارا بودن نمونه‌های بسیار در تلویزیون و داشتن ویژگی‌ها و مؤلفه‌های قابل بررسی و شناختِ یک ژانر عامه پسند، هنوز مورد مطالعات اساسی و ساختاری قرار نگرفته‌اند؛ از این رو پژوهش حاضر با پرداختن به سؤالاتی از قبیل ویژگی‌ها و مؤلفه‌های درام‌های مکان محور کدامند؟ و از چه ساختاری در فرم و محتوی تبعیت می‌کنند؟ و همچنین شباهت و تفاوت ساختار درام مکان محور با سایر درام‌های تلویزیونی چیست؟ کاهش هزینه‌ای که از طریق توجه به درام مکان محور به وجود می‌آید چه تأثیری بر کیفیت این آثار به لحاظ فرم و محتوی می‌گذارد؟، مطرح می‌شوند که از طریق روش اسنادی با رجوع به منابع مکتوب کتابخانه ای و نیز با به‌کارگیری روش تحلیل ساختارشناسانه درام پاسخ داده می‌شوند. یافته‌های این تحقیق نزدیکی و شباهت های فرمی و روائی درام آپارتمانی با گونه های کمدی موقعیت و سوپ‌اُپرا و گونه ی کلی تر درام خانوادگی و همچنین تفاوت های موجود میان آن‌ها را بررسی، و ساختاری با جزئیات از درام آپارتمانی در دسترس قرار می‌دهد و به نقایص و راهکارهای رفع آن در نمونه‌ی داخلی این گونه‌ی نمایشی می‌پردازد.

واژگان کلیدی

درام تلویزیونی، درام آپارتمانی (مکان–محور)، ساختارشناسی.

فهرست مطالب :

عنوان	شماره صفحه
فصل اول کلیات تحقیق	۱
۱-۱ طرح مسئله	۲
۱-۲ ضرورت و اهمیت پژوهش	۳
۱-۳ هدف‌های پژوهش	۴
۱-٤ سؤال‌های پژوهش	۴
۱-۵ فرضیه‌های پژوهش	۵
۱-٦ تعریف مفاهیم	۵
فصل دوم مبانی نظری تحقیق	۷
۲-۱ بررسی تحقیق‌های پیشین	۸
۲-۲ نظریه‌های مربوط به موضوع تحقیق	۱۰
۲-۲-۱ ساختار گرایی	۱۰
۲-۲-۱-۱ ظهور ساختارگرایی	۱۱
۲-۲-۱-۲ زبان و ساختارگرایی	۱۳
۲-۲-۱-۳ گسترش رویکرد ساختارگرایانه	۱۴
۲-۲-۱-۴ ساختارگرایی و رسانه‌های ارتباط جمعی	۱۵
۲-۲-۲ ساختارشناسی برنامه‌های تلویزیونی	۱۶
۲-۲-۲-۱ ساختار برنامه‌های تلویزیونی	۱۶
۱. ساختار رسانه‌ای	۱۷
۲. ساختار متنی	۱۸
۳. ساختار فنی	۱۸
۴. ساختار محتوایی برنامه	۱۸
۵. ساختار زیبایی‌شناختی رسانه	۱۸
۲-۲-۲-۲ رویکرد ساختارشناسی برنامه‌های تلویزیونی	۱۹
۲-۲-۲-۳ حوزه فعالیت ساختارشناسی	۱۹
۲-۲-۲-۴ کارکردهای ساختارشناسی	۱۹

۲-۲-۳ درام ۲۰
۲-۲-۳-۱ عمل یا کنش ۲۲
۲-۲-۳-۱-۱ کنش و داستان ۲۴
۲-۲-۳-۱-۲ کنش در برابر رویداد ۲۵
۲-۲-۳-۲ شخصیت ۲۶
۲-۲-۳-۲-۱ شخصیت دراماتیک و انواع آن ۲۸
۲-۲-۳-۲-۲ طرح داستان ۳۰
۲-۲-۳-۳ فکر ۳۲
۲-۲-۳-۴ بیان ۳۳
۲-۲-۳-۵ صحنه آرائی ۳۴
۲-۲-۳-۶ موسیقی ۳۵
۲-۲-۴ درام در تلویزیون ۳۶
۲-۳ مشخصه‌ی برنامه‌های نمایشی در تلویزیون ۴۱
۲-۳-۱ متن نمایشی در تلویزیون ۴۲
۲-۳-۱-۱ متن نمایشی ۴۲
۲-۳-۱-۲ تصویرنامه ۴۳
۲-۳-۱-۳ بافت نمایشی ۴۴
۲-۳-۲ ساختار نمایشی در تلویزیون (دراماتورژی تلویزیونی) ۴۶
۲-۳-۲-۱. تئاتر ۴۶
۲-۳-۲-۲. سینما ۴۶
۲-۳-۲-۳. رادیو ۴۶
۲-۳-۲-۴. تلویزیون ۴۷
۲-۴ انواع برنامه‌های نمایشی در تلویزیون ۴۸
۲-۴-۱ فیلم سینمایی در تلویزیون ۴۹
۲-۴-۲ تک‌قسمتی داستانی (تله‌فیلم) ۵۱
۲-۴-۳ چندقسمتی‌های داستانی ۵۳
۲-۴-۳-۱ مجموعه داستانی ناپیوسته تلویزیونی (در اصطلاح «مجموعه») ۵۴

۲-۴-۳-۱-۱ کمدی موقعیت ۵۶
۱. ویژگی های کمدی موقعیت ۵۸
۲. پیرنگ در کمدی موقعیت ۶۲
۲-۴-۳-۲ مجموعه داستانی پیوسته (داستانی پی‌درپی، دنباله دار و ...) ۶۴
۲-۴-۳-۲-۱ ژانر تلویزیونی سریال و «سُوپ‌اُپرا» ۶۷
۱. شکل گیری سوپ‌اپرا ۷۱
۲. ویژگی‌های سوپ اپرا ۷۴
۲-۴-۳-۳-۱ درام خانوادگی یا درام مربوط به محیط خانه ۸۱
۱. پیشینه و پیشرفت ۸۲
۳. جذب مخاطبان ۸۵
۳. متن و محتوا ۸۶
۲-۴-۳-۳ چندقسمتی‌های داستانی – تلفیقی تلویزیونی (مجموعه تلفیقی) ۸۸
۲-۵ درام‌های آپارتمانی ۹۱
فصل سوم روش تحقیق ۹۲
۳-۱ روش تحقیق ۹۳
فصل چهارم یافته های تحقیق ۹۵
٤-۱ ساختارشناسی درام آپارتمانی ۹۶
۴-۱-۱ ساختار روایتی در کمدی موقعیت ۹۸
۴-۱-۲ بررسی ساختار کمدی موقعیت براساس هرم ساختار برنامه های تلویزیونی ۱۰۷
۴-۱-۳ ساختار روایتی در سوپ اپرا ۱،۹
۴-۲ ویژگی های درام آپارتمانی و مقایسه آن با مجموعه های تلویزیونی ۱۱۳
۴-۳ ویژگی های درام آپارتمانی و مقایسه آن با سوپ اپرا ۱۱۸
٤-٤ ساختار روایتی در درام آپارتمانی ۱۲۱
۴-۵ درونمایه، مکان و تصویر ۱۲۶
٤-٦ بررسی ساختار درام آپارتمانی براساس هرم ساختار برنامه های تلویزیونی ۱۳۸

فصل پنجم نتیجه گیری ۱۴۱
۵-۱ سیر ارائه مطالب ۱۴۲
۵-۲ ویژگی ها: شباهت ها، معضلات و راهکارها ۱۴۳
۵-۳ ساختار روایتی: شباهت ها، معضلات و راهکارها ۱۴۷
منابع و مآخذ ۱۴۹

فصل اول

کلیـــــــات تحقیـــــــق

۱-۱- طرح مسئله

کارکرد فضا در متون دراماتیک و روایی صرفاً به اینکه هر داستانی به عرصه‌ای برای وقوع نیاز دارد، یا محیطی که در آن شخصیت‌ها بتوانند داستان را اجرا کنند، محدود نمی‌شود؛ بلکه این کارکردها شامل نقش الگوسازانه‌ی مکان و فضا می‌شود. «مانفرد فیستر»[1] در کتاب «نظریه و تحلیل درام»[2] (۱۳۸۷) از زبان جی.ام.لوتمن[3] در این‌باره می‌گوید:

"در پس نمایش اشیا و چیزهایی که محیط نقش آفرینی شخصیت های متن را می سازند، نظامی از روابط فضایی موسوم به ساختارهای مکان شناختی وجود دارد. این ساختار از یک طرف همان اصل حاکم بر نحوه‌ی انتظام و انتشار شخصیت ها در بطن پیوستار هنری است و از طرف دیگر، همچون زبانی عمل می کند که از آن برای بیان شماری از روابط غیر فضایی دیگر در متن استفاده می شود. نقش الگوسازانه‌ی خاص فضای زیبایی شناختی در متن را نیز باید در همین کارکرد بیانی ویژه جستجو کرد." (ص۲۵۶-۲۵۷)

درام زمینه‌ی مشترکی است که به رسانه‌ی عامه پسند تلویزیون اجازه داده است بر حسب کارکردها و اهداف ویژه‌ی رسانه‌ی تجاری و عامه‌پسند، در معیارهای زیبایی‌شناختی آن دست ببرد؛ نمایشی واحد را به پاره‌ای سریالی تقسیم کند؛ تحرکات دوربین را به جای حرکت بازیگر به کار بگیرد؛ با دستکاری و تغییر دادن اندازه‌ی نماها، به جای چشم و ذهن تماشاگر تصمیم بگیرد؛ مضامین عوامانه را به درام راه دهد؛ و در نهایت، با اقتدار چیزی بیافریند که امروزه به

1. Manfred Pfister
2. The Theory and Analysis of Drama
3. J. M. Lotman

درام تلویزیونی معروف است؛ نوعی نمایش که نه هنرمند و نه منتقد نباید و نمی توانند با تغافل از کنار آن بگذرند. (لطفی، ۱۳۸۷، ص ١٤) امروزه تعداد بسیاری مجموعه و سریال تلویزیونی با موضوعات مختلف در کشورها و شبکه‌های گوناگون تلویزیونی تولید می‌شود که به زندگی و ماجراهای خانوادگی عده‌ای افراد در یک یا چند مکان محدود می‌پردازند. در این مجموعه‌ها معمولاً لوکیشن عنصری است که گردآوری این افراد را به دور هم موجب شده و نقش بسیار مهمی را در شکل گیری محتوی و ساختار درام بر عهده دارد، تا جایی که در برخی از این آثار، مکان شکل‌گیری درام به عنوان نام آن گونه‌ی درام استفاده شده است که از این دست می‌توان درام‌های «بیمارستانی» و «آپارتمانی» را نام برد. این آثار که در ایران اکثراً به آسیب‌شناسی زندگی آپارتمانی پرداخته‌اند از نظر مباحث مربوط به تولید به دلیل هزینه‌ی کم و قابلیت کنترل همواره مورد توجه برنامه سازان و مدیران رسانه بوده اند (خانه سبز، همسران). آنچه می‌تواند مسئله اصلی این پژوهش قرار بگیرد، ارائه تعریف و بیان ساختاری این گونه‌ی تلویزیونی، بررسی رابطه‌ی نزدیک بین هزینه‌ی تولید این آثار، فضای محدود لوکیشن و تأثیر آن‌ها در رسیدن به عناصر ساختاری و زیبایی‌شناسانه‌ی درام تلویزیونی آپارتمانی است. درام‌های مکان محور (به خصوص آپارتمانی) ضمن دارا بودن نمونه‌های بسیار در سینما و تلویزیون و داشتن ویژگی‌ها و مؤلفه‌های قابل بررسی و شناختِ یک گونه(ژانر) هنوز مطالعات اساسی و ساختاری درستی را برنتابیده اند، تا بیش از پیش از قابلیت های دراماتیک و پراهمیت آن‌ها در تأثیرگزاری بر مخاطب آپارتمان‌نشین امروز استفاده گردد؛ لذا در این پژوهش نگارنده سعی دارد، شرایط تولید و ویژگی‌های ساختاری درام آپارتمانی را استخراج و پس از تجزیه و تحلیل مورد تبیین و تحلیل قرار دهد.

۲-۱- ضرورت و اهمیت پژوهش

حجم انبوهِ مجموعه‌های نمایشی در تلویزیون ایران و لزوم پرداخت به گونه‌های پرمخاطب آن، پژوهش حاضر را بر آن می‌دارد تا مطابق با سند چشم‌انداز افق رسانه‌ی ملی و

نیاز به ایجاد رقابت کیفی با مجموعه‌های تلویزیونی تولید شده در شبکه‌های ماهواره‌ای، ضرورت بررسی و تعریف شاخصه‌های گونه‌ای از این نوع درام‌های تلویزیونی که رویدادهای آن متکی بر اجرای تک مکانی در بستر تلویزیون می‌باشد (همانند درام‌های آپارتمانی) را مهیا سازد. بیان ساختارشناسی این گونه درام تلویزیونی، بیان مشخصه های درام، اجزای بصری نظیر تصویر، نور، میزانسن و محتوایی این نوع مجموعه های نمایشی، چگونگی شناخت موقعیت و فضا و کارکردهای فضاسازی در این نوع درام تلویزیونی هدف این پژوهش است تا دست اندرکاران تولید این نوع درام را با شناخت چگونگی کاهش هزینه تولید و دست یابی به کیفیت مطلوبِ شکلی و محتوایی از نظر ساختار و مضمون آشنا شوند.

۱-۳ هدف‌های پژوهش

۱. هدف اصلی این پژوهش، بررسی و تبیین ساختار درام تلویزیونی مکان- محور (درام آپارتمانی) به عنوان متن (برنامه‌ی) تلویزیونی و ارائه‌ی تمهیداتی است که در صورت به کاربستن آن‌ها می‌توان برنامه را به شکلی قابل قبول‌تر به مخاطب عرضه کرد. به بیانی دیگر این پژوهش هر دو جنبه‌ی هنجاری[1] (قواعد و دستورالعمل‌های تولیدی و زیبایی‌شناسانه (متنی و دکوپاژی) و تجویزی[2] را در بر می‌گیرد.

۲. شناخت عناصر ساختاری فرم و محتوای گونه‌ی درام تلویزیونی مکان محور از قبیل عناصر بصری (تصویر، نور و میزانسن) و مضامین داستانی آن می‌باشند.

۳. ارتقاء دانش نویسندگان، سازندگان و مدیران تلویزیون نسبت به شناخت ظرفیت‌های درام مکان محور.

۱-۴ سؤال‌های پژوهش

۱. ویژگی‌ها و مؤلفه‌های درام‌های مکان محور کدامند و از چه ساختاری در فرم و محتوی تبعیت می‌کنند؟

1. Normative
2. Prescriptive

۲. شباهت و تفاوت ساختار درام مکان محور با سایر درام‌های تلویزیونی چیست؟

۳. نسبت تولیدی و هزینه‌ای درام آپارتمانی با سایر مجموعه‌های تلویزیونی چیست؟

٤. کاهش هزینه‌ای که از طریق توجه به درام مکان محور به وجود می‌آید چه تأثیری بر کیفیت این آثار به لحاظ فرم و محتوی می‌گذارد؟

۵. در درام مکان محور چگونه می‌توان ارتباط خاصی را بین ساختار فیلمنامه و اثر با ساختار لوکیشن یا معماری در نظر گرفت؟

۱-۵ فرضیه‌های پژوهش

۱. درام آپارتمانی گونه‌ای است که با تلویزیون و ساختارهای زیبایی‌شناسانه‌ی آن در فرم و محتوی تناسب دارد و همزادپنداری مخاطب امروز را برمی‌انگیزد.

۲. همچنین فرایند و ساختار تولیدی درام آپارتمانی نسبت به دیگر مجموعه‌های تلویزیونی ارزان‌تر و قابل کنترل‌تر است.

۱-۶ تعریف مفاهیم

۱. درام تلویزیونی:

درام تلویزیونی، برنامه نمایشی یا مجموعه تلویزیونی درام است که محتوای تلویزیونی آن نمایشنامه و (معمولاً) داستانی است که در امتداد درام سنتی حرکت می‌کند. این گونه شامل درام‌های خانوادگی روزانه (سُوپ اُپرا)، کمدی‌های موقعیت، درام‌های تألیفی، درام‌های جدی، درام‌های تاریخی، درام‌های پلیسی و ... هستند. برنامه‌های دراماتیک برای تلویزیون درون مقوله‌های استانداردی مانند سریال، مجموعه‌ی تلویزیونی، مجموعه‌های کوچک[1] و تله فیلم[2] ساخته می‌شود. (تولاک[3]، ۱۳۸۳)

1. Miniseries
2. Telefilm
3. John Tulloch

۲. درام آپارتمانی:

درام آپارتمانی قصه خود را از درون مناسبات و اتفاقات آپارتمان تعریف می‌کند و به همین دلیل وجوه خانوادگی آن غالب بوده و با دستمایه قرار دادن داستان زندگی هر یک از خانواده‌های ساکن آپارتمان، داستانش را سر و شکل می‌دهد. همچنین می‌توان آن را یک قصه اجتماعی دانست که برخی از مسائل و مشکلات زندگی جمعی و سبکی از زندگی اجتماعی به نام آپارتمان‌نشینی را بازنمایی می‌کند. مجموعه‌های آپارتمانی در واقع با ثابت قرار دادن مکان و لوکیشن قصه همه عناصر درام را نسبت با این عنصر تعریف کرده و بیش از هر چیز روابط و مناسبات آدم‌ها را برجسته می‌سازند. (صائمی، ۱۳۸۹)

۳. ساختار شناسی:

ساختار نظامی است متشکل از اجزایی که درعین استقلال رابطه‌ای همبسته با یکدیگر و با کل نظام دارند، یعنی اجزا به کل و کل به اجزا سازنده وابسته‌اند، چنان که اختلال در عمل یک جز، موجب اختلال در کارکرد کل نظام می‌شود. شناخت عناصر و اجزای درون یک سیستم هدفمند که بر یکدیگر تأثیر و رابطه‌ی متقابل دارند. درام تلویزیونی نیز به مثابه یک سیستم است که نحوه‌ی روابط بین اجزای آن به ساختار اثر می‌انجامد. (مهدی‌زاده، ۱۳۹۰).

فصل دوم

مبانـــی نظـــری تحقیـــق

۲-۱- بررسی تحقیق‌های پیشین

مطالعات در حوزه‌ی درام، بر اساس رسانه‌ی اجرا کننده‌ی آن به سه دسته‌ی کلی درام در تئاتر، سینما، رادیو و تلویزیون تقسیم می‌شود، که برای بررسی مفهوم درام در هر یک باید از تئاتر آغاز کرد. در انواع برنامه‌های تلویزیونی، و مشخصاً طیف گسترده‌ی درام تلویزیونی تحقیقات و نظریات متعددی ارائه گردیده است، اما در مورد درام‌های آپارتمانی به طور خاص به غیر از یک مقاله به نام تصویر آپارتمان در تلویزیون نوشته‌ی سید رضا صائمی مطلب دیگری در کتابخانه‌ی دانشکده، کتابخانه‌ی ملی و سایت http://database.irandoc.ac.ir/DL/Search یافت نشد. البته باید اذعان داشت در مورد ژانرها و گونه‌های دیگر درام تلویزیونی در منابع فارسی و لاتین مطالبی به صورت پراکنده وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

۱. باتلر، جرمی جی (۱۳۸۸). تلویزیون، کاربرد و شیوه‌های نقد (مهدی رحیمیان، مترجم) تهران: انتشارات دانشکده‌ی صدا و سیما.
۲. مک کوئین، دیوید (۱۳۸٤). راهنمای شناخت تلویزیون (فاطمه کرمعلی و عصمت گیویان، مترجمان). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
۳. تولاک، جان (۱۳۸۳). درام تلویزیونی: عوامل تولید، مخاطب و اسطوره (امیر پوریا و شبنم میر زین‌العابدینی، مترجمان). تهران: ماکان، اداره‌ی کل پژوهش‌های سیما
٤. روش، جنی (۱۳۸۵). نگارش کمدی (معصومه امین و داریوش مؤدبیان، مترجمان). تهران: اداره‌ی کل پژوهش‌های سیما
۵. دوسینی، هلن (۱۳۸۲). تلویزیون و برنامه‌هایش (لیلا ملا، مترجم) تهران: اداره‌ی کل پژوهش‌های سیما

٦. اف تافلینگر، ریچارد (۱۳۸۱). کمدی موقعیت: چگونگی و نحوه‌ی کارکرد آن (مرضیه هدایت، مترجم) تهران: اداره‌ی کل پژوهش‌های سیما
۷. گراتی، کریستین (۱۳۸۴). زنان و سریال خانوادگی: بررسی سریال‌های خانوادگی پخش شده در ساعات پربیننده (فاطمه کرمعلی، مترجم) تهران: اداره‌ی کل پژوهش‌های سیما
۸. چمبرز، اورت (۱۳۸۳). تولید فیلم تلویزیونی (حمید احمدی لاری، مترجم). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
۹. خوش بخت، احسان (۱۳۸۸) معماری سلولوئید درآمدی بر جهان سینما و معماری. تهران: حرفه هنرمند، کسری.
۱۰. رحیمیان، مهدی (۱۳۸۳). سینما: معماری در حرکت. تهران: سروش.
۱۱. ملیس، تاماله استیونسن (۱۳۸۱). سینما و معماری (شهرام جعفری نژاد، مترجم). تهران: سروش.
۱۲. مارتین، اسلین (۱۳۸۲). دنیای درام (محمد شهبا، مترجم). تهران: هرمس
۱۳. مکی، ابراهیم (۱۳). شناخت عوامل نمایش. تهران: سروش
۱٤. مانفرد، فیستر (۱۳۸۷). نظریه و تحلیل درام (مهدی نصراله زاده، مترجم) تهران: مینوی خرد
۱۵. ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳). درآمدی به نمایشنامه‌شناسی. تهران: سمت.
۱٦. سیم، استوارت، (۱۳). ساختارگرایی و پساساختارگرایی (فتاح محمدی، مترجم). تهران: فارابی، دوره‌ی یازدهم شماره‌ی اول
۱۷. مؤدبیان، داریوش؛ عطاردی، الهه (۱۳۸٦). ساختارهای نمایش در تلویزیون. تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
۱۸. گلدمن، لوسین (۱۳٦۹). نقد ساختارگرایی تکوینی (محمد تقی غیاسی، مترجم) تهران: بزرگمهر
۱۹. کالر، جاناتان (۱۳۸۸). بوطیقای ساخت‌گرا (کورش صفوی، مترجم) تهران: مینوی خرد
۲۰. شارف، استفان (۱۳۸۲). عناصر سینما (محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور، مترجمان) تهران: هرمس

لازم به ذکر است که منابع ذکر شده بخشی از مهم‌ترین منابعی هستند که در حوزه درام تلویزیونی، نظریاتی را به صورت پراکنده ارائه کرده‌اند. لذا طی رساله به منابع دیگری نیز به فراخور مطلب اشاره خواهد شد.

۲-۲- نظریه‌های مربوط به موضوع تحقیق

۲-۲-۱ ساختار گرایی

ساختارگرایی را فرهنگ بزرگ سخن چنین تعریف می‌کند: « نظریه‌ای که شناخت پدیده‌ها را منوط به بررسی قواعد و الگوهایی می‌داند که ساختار بنیادی آن‌ها را به وجود آورده است.» (انوری، ۱۳۸۱ ، ص ۳۹۶۳).

در تعریف ساختارگرایی در حوزه نقد و فلسفه علوم انسانی امروزه ساختارگرایی رویکردی است اندیشمندانه با فعالیت و قرائتی بی‌انتها در شناخت واقعیت‌ها در تحلیل ساختار و مناسبات اجزای درونی یک کلیت مشخص از خلال تحلیل و تفکیک جزءها. در همین راستا محمد قنبری می‌گوید:

"درک بینش ساختارگرا پیچیده نیست. اگر به خانه خود نگاه کنیم متوجه اجزایی می‌شویم که در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و این اجزا با در کنار هم قرار گرفتن، کلیتی معنادار به نام خانه را ساخته‌اند. ترتیب قرار گرفتن اتاق‌ها و نحوه چیدمان میز ناهارخوری و مبل و صندلی‌ها می‌تواند در یک خانه صورت‌های متفاوتی ایجاد کند، ولی همواره آن چیزی که ثابت است خود ساخت خانه است. که معنا و مفهوم خود را حفظ می‌کند." (قنبری، اردیبهشت ۱۳۸۷)

آنچه ساختارگرایی به دنبال آن است کنار زدن تفاوت‌ها و تمایزهای سطحی و ظاهری است تا به عنصر یکه و ثابت متن برسد و تفسیر متن را به آن اساس ارائه دهد. شمیسا عنوان می کند:

"در سبک‌شناسی ساخت‌گرا بحث اساسی این است که هیچ جزئی به تنهایی معنی‌دار نیست، بلکه باید هر جزء اثر را در ارتباط با اجزای دیگر آن و نهایتاً کل سیستم در نظر گرفت. به عبارت دیگر عناصر و اجزا یک متن با پیام را نباید مجزا و مجرد بررسی کرد." (شمیسا، ۱۳۸۴، ص۱۶۲).

در ساختارگرایی نظر بر این است که پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی، زبانی، پدیده‌های دارای معنی هستند که درباره آن‌ها نباید به ظاهر بسنده کرد، بلکه برای شناخت آن نیاز به تحلیل ساختار درونی و بررسی مناسبات میان اجزای آن داریم. ساختار نظامی است متشکل از اجزایی که رابطه هم بسته با

یکدیگر و با کل نظام دارند، یعنی اجزا به کل و کل به اجزای سازنده وابسته اند، چنان که اختلال در عمل یک جزء موجب اختلال در کارکرد کل نظام می‌شود. نقد ساختاری بر سه جزء استوار است:

۱- استخراج اجزای ساختار اثر؛

۲- برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزا؛

۳- نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست.

یافتن سازه های متن و یافتن عنصر دگرگون ناپذیر در دل متن، روش ساختارگرایی است. در واقع در این روش ناقد نمی کوشد که معنی متن را روشن سازد، بلکه ساختار خود متن است که معنای متن و منظور نظر خالق اثر را مشخص کند. از خلال متن می تواند به اندیشه ها و تفکرات پنهان خالق اثر دست یافت؛ اندیشه هایی که خود خلق کننده اثر ممکن است از آنها بی خبر باشد و ریشه در تجربه های پیشین و ناخودآگاه او داشته باشد.

ساختار مفهومی است شامل شکل و محتوی، تا آنجا که هردو در جهت اهداف زیبایی شناسی سازمان یافته باشد. در این‌صورت، اثر هنری دستگاه کاملی از نشانه‌ها یا ساختارهایی از نشانه‌ها قلمداد می‌شود که در خدمت هدف زیبایی‌شناختی ویژه‌ای باشد. (شارف، ۱۳۸۲، ص۵)

۲-۲-۱-۱ ظهور ساختارگرایی

ظهور ساختارگرایی در فضای فرهنگی فرانسه بعد از جنگ جهانی دوم پاگرفت هرچند ریشه‌های تفکر ساختی را می‌توان در آرای متفکران متقدمی چون لاینینس[1] و حتی رواقیون یونان ردیابی کرد، اما در حقیقت نخستین کسی که نظریه ساختارگرایی را مطرح کرد سوسور بود. پس از او بود که تفکر ساختارگرایی شکل گرفت. ساختارگرایی با انتشار «دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی» سوسور و بعد از آن گسترش یافت.

بابک احمدی سرمنشا ساختارگرایی را به پیدایش تاریخ ریاضیات و تاریخ منطق وابسته می‌داند و معتقد است کتاب منطق ارسطو یعنی ارگانون[1] سندی است بر آغازگاه ساختارگرایی. وی می‌گوید:

1. Organon

"اما اگر توجه به منطق و صورت و شکل را در [پیشینه ساختارگرایی] برجسته کنیم که بدون آن بعید به نظر می‌رسد که امکان شکل‌گیری خود زبان‌شناسی سوسور هم وجود داشت، آن گاه می‌توانیم برای ساختارگرایی مورد نظرمان نیز سابقه و تاریخی بسیار طولانی متصور شویم." (احمدی،۱۳۸۳، ص ۱۷).

ساختارگرایان بر این اندیشه بودند که زبان دانش ما را درباره جهان معنا می‌بخشد. آن‌ها تمام تمایزهای سطحی و ظاهری متون را کنار زدند تا به عنصر ثابت متن دست یابند. از نظر ساختارگرایان "ساختارهای معنی‌دار با الگوهای ذهنی در ارتباطند که درک متن را معنی‌دار می‌کنند و متون علاوه بر جملات مطرح در زبان، در بردارنده نشانه‌های معین و مشخص برای درک آن‌ها نیز هست که این نشان‌ها و معانی را باید یاد گرفت و نمی‌توان فقط به واسطه یک دستور زبان کنشی عام به درک آنها نائل آمد. در واقع معنی متون در نتیجه شیوه کلیتی است که به دست می‌آید و به واسطه همین شیوه است که می‌توان به توضیح اندیشه و فرهنگ انسانی پرداخت." (قصابان، بي تا، ص۲۲) در ساختارگرایی بر مبنای نشانه‌شناسی می‌توان به‌کارگیری نشانه‌ها برای شناخت متون را یکی از اصول بدیهی است.

قنبری عهنوان می کند: "به همین جهت ساختارگرایی بارویکرد به خواننده به عنوان نوعی حضور تعدیل‌گر و ذهنی برخوردار از درک بایسته و نشانه‌های مناسب ادبی در عرف، به نظریه‌ای تعمیم یافته دست می‌یازد که بتوان قرائت و معنا بخشیدن به متون ادبی را از حالت نسبی‌نگر به مطلق انگاری برساند." (قنبری، اردیبهشت ۱۳۸۷)

براساس این نظر در درک متن و خوانش آن، همواره باید به راه‌هایی اندیشید که بتواند یک محور معنایی و مضمونی را در تقابل با محورهای دیگر قرار دهد. قرائت توانا آن است که نشانگر شم ضروری برای متصور شدن معناهای مفروضی باشد و حاکی از دستور مورد نیاز برای متمایز ساختن آن‌ها از دیگر الگوهایی که ربط کمتری با متن مورد نظر دارد. با این رویکرد متون هم باید دارای چنان ظرفیتی باشند که بتوان قوانین و جنبه‌های مختلف خوانش را در خود داشته باشند. ساختارگرایان چهار چوب‌هایی را

در شناخت متون مطرح می‌سازند که این چهارچوب‌ها و ساختارها را شاید نتوان در متن یافت، اما بر پایه اصولی می‌توان چهار چوبی را برای درک متن اعمال کرد.

بسیاری ساختارگرایی را دنباله فرم‌گرایی می‌دانند، ولی در تفاوت این دو باید گفت فرم‌گرایی بر تفاوت میان فرم و محتوا تاکید می‌کند. از نظر فرم‌گراها، فرم فهمیدنی است و آنچه به عنوان محتوا باقی می‌ماند، ارزش مهمی ندارد. اما در نظریه ساخت‌گرا فرم و ساختار در واقع به یک گونه مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند. محتوا واقعیت خود را از ساختار به دست می‌آورد و آنچه فرم نامیده می‌شود. انسجام بخشیدن ساختارهای کوچکی است که از آن‌ها محتوا به وجود می‌آید.

۲-۲-۱-۲ زبان و ساختارگرایی

زبان‌شناسی تا قبل از ظهور ساخت‌گرایی ، دستور زبان و تحولات تاریخی زبان را بررسی می‌کرد. فردیناند دو سوسور[1] نخستین کسی بود که مطالعات زبان‌شناسی را معطوف به بررسی ساختاری زبان کرد. در واقع نخستین کسی که قبل از سوسور در تاریخ فلسفه غرب به این امر دست زد، ارسطو[2] بود. ارسطو در رساله ی فن شعر[3] (یا بوطیقا) می گوید که در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌شود و ماهیت انرژی در گرو آن‌هاست. ارسطو اجزای تراژدی را و ساختار آن را مشخص می‌کند. نکته جذاب این است که خود اصطلاح Poetics (نظریه پوئتیک ارسطو) معنی شناخت *ساختار* ادبی می‌دهد.

سوسور بر این اعتقاد بود که نظام زبانی را الگوهای ساختاری شکل داده است. به نظر او آوا یا شکل نوشتار، ارتباطی به کارکرد زبانی آن ندارد و تنها میان لفظ و عین ارتباط قرار دادی یا نشانه برقرار می‌شود. در واقع از نظر سوسور "آنچه اهمیت دارد مناسبات، تفاوت‌ها و تقابل‌هاست که به نشانه‌های مختلف، معناهای مختلفی می‌بخشد. سوسور معتقد بود اجزای نظام نشانه‌ای زبان، نشانه‌ها هستند، به طول مثال نامی به عنوان درخت در ذهن ما وجود دارد و ما در ذهن خود صورتی را هم از آن نام تصور می کنیم. /Derakht/ که از حنجره خارج می‌شود." (قصابان، بي تا، ص۲۵)

1. Ferdinand de Saussure : زبان شناس سوئیسی که عموماً او را پدر زبانشناسی قرن بیستم می‌دانند.
2. Aristotle
3. Poetics