

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۷/۰۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۰/۱۴

علی رجب زاده طهماسبی^۱

ساختمندی درام آپارتمانی (مکان محور) در تلویزیون

چکیده

امروزه تعداد بسیاری مجموعه و سریال تلویزیونی با موضوع‌های گوناگون ساخته می‌شود که در شکل‌دهی محتوی و ساختار آن‌ها، مکان (لوکیشن) نقشی کلیدی بر عهده دارد. این آثار به عنوان درام مکان‌محور طبقه‌بندی می‌شوند. گونه‌ی خاصی از درام‌های تلویزیونی که به زندگی افراد در یک خانه یا مجتمع آپارتمانی می‌پردازد «درام آپارتمانی» خوانده می‌شود. با وجود نمونه‌های بسیار درام‌های مکان‌محور، این نوع درام‌ها هنوز به‌شکلی اساسی و ساختاری مطالعه نشده‌اند؛ به همین سبب در این مقاله با تمرکز بر درام آپارتمانی، این پرسش‌ها مطرح می‌شوند: «ویژگی‌ها و مؤلفه‌های درام‌های آپارتمانی کدام‌اند و از چه ساختاری تبعیت می‌کنند؟»، «شباهت و تفاوت ساختاری درام‌های ساختمانی با سایر انواع درام‌های تلویزیونی چیست؟»، «کاهش هزینه‌ی ناشی از توجه به درام مکان‌محور چه تأثیری بر کیفیت این آثار دارد؟». با استفاده از روش اسنادی و با رجوع به منابع کتابخانه‌ای و نیز با به‌کارگیری روش تحلیل ساختارشناسانه‌ی درام، به این پرسش‌ها پاسخ داده خواهد شد. پژوهش حاضر، با تمرکز بر جزئیات درام آپارتمانی، ساختاری فراهم و نقایص و راهکارهای رفع آن‌ها را در نمونه‌های ایرانی این‌گونه‌ی نمایشی مطرح می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: ساختمندی، درام آپارتمانی، مکان‌محور، درام تلویزیونی

^۱ استادیار گروه آموزشی تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

۱- مقدمه

کارکرد فضا در متون دراماتیک و روایی، تنها به نیاز هر داستان به عرصه‌ای برای وقوع یا محیطی که در آن شخصیت‌ها بتوانند داستان را اجرا کنند، محدود نمی‌شود؛ بلکه شامل نقش الگوسازانه‌ی مکان و فضا نیز می‌شود.

درام زمینه‌ی مشترکی است که به رسانه‌ی عامه‌پسند 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 درام تلویزیونی معروف است؛ نوعی نمایش که نه هنرمند و نه منتقد نباید و نمی‌توانند با تعافل از کنار آن بگذرند. (لطفی، ۱۳۸۷، ۱۴)

امروزه در کشورها و شبکه‌های تلویزیونی گوناگون تعداد بسیاری مجموعه و سریال تلویزیونی با موضوع زندگی و ماجراهای خانوادگی عده‌ای مشخص در یک یا چند مکان محدود، تولید می‌شود. در این مجموعه‌ها معمولاً لوکیشن مؤلفه‌ای برای در کنار یکدیگر قرار گرفتن شخصیت‌هاست و نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری 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 و از این میان می‌توان درام‌های «بیمارستانی» و «آپارتمانی» را نام برد.

در ایران، این آثار که معمولاً به آسیب‌شناسی زندگی آپارتمانی پرداخته‌اند (مانند سریال‌های خانه‌ی سبز و همسران)، از نظر مباحث مربوط به تولید، به دلیل هزینه‌ی کم و قابلیت کنترل، همواره مورد توجه برنامه‌سازان و مدیران رسانه بوده‌اند. پرشماری مجموعه‌های نمایشی در تلویزیون ایران و ضرورت پرداخت به گونه‌های پرمخاطب آن‌ها، پژوهشگر را بر آن داشته است که بر اساس سند چشم‌انداز افق رسانه‌ی ملی و نیاز ایجاد رقابت کیفی با مجموعه‌های تلویزیونی شبکه‌های ماهواره‌ای، به ضرورت بررسی و تعریف ویژگی‌های گونه‌ای از این نوع درام‌های تلویزیونی که رویدادهای آن متکی بر اجرای تک مکانی در بستر تلویزیون است، بپردازد. هدف اصلی این پژوهش، بررسی و تبیین ساختار درام تلویزیونی مکان‌محور با تأکید بر درام آپارتمانی به عنوان متن (برنامه‌ی) تلویزیونی و ارائه‌ی تمهیداتی برای ارائه‌ی قابل‌قبول‌تر این نوع درام به مخاطب است. این مطالعه و تحلیل عناصر ساختاری، فرم و محتوای گونه‌ی درام تلویزیونی مکان‌محور، از جمله عناصر بصری (تصویر، نور و میزانشن) و مضامین داستانی آن را در برمی‌گیرد؛ با این هدف که دست‌اندرکاران تولید این نوع درام (نویسندگان، سازندگان و مدیران تلویزیون) با شناخت ظرفیت‌های ساختاری و مضمونی آن، کیفیت مطلوب شکلی و محتوایی و نیز چگونگی کاهش هزینه تولید را بهتر دریابند.

۲- روش‌شناسی پژوهش

در مقاله‌ی حاضر پژوهشگر با انتخاب رویکرد نظری ساختارشناسی درام، با استفاده از روش اسنادی (کتابخانه‌ای) همه‌ی اطلاعات مورد نیاز را از منابع مکتوب فارسی و لاتین گردآوری، فیش‌برداری و طبقه‌بندی و داده‌های به دست آمده را با به کارگیری روابط علت و معلولی تجزیه و تحلیل کرده و سپس با استفاده از روش توصیفی-اکتشافی در پرداخت مفاهیم تحقیق، آن‌ها را تبیین کرده است. در راستای تحقق اهداف پژوهش، پژوهشگر ابتدا به ریشه‌شناسی^۱ داده‌های به دست آمده و مفهوم‌شناسی^۲ آن‌ها در

بیان مفاهیم تحقیق پرداخته و سپس با استناد به روش‌شناسی^۳ توصیفی-اکتشافی، مفاهیم را عینی‌سازی کرده و در نهایت، به واسطه‌ی فراگیرشناسی^۴ آثار و نمونه‌ها، از این مفاهیم برای تحلیل نمونه‌های موردی تحقیق، یعنی مجموعه‌های تلویزیونی خانه‌ی سبز و همسران، استفاده کرده است.

۳- چارچوب نظری پژوهش: ساختارگرایی

فرهنگ بزرگ سخن ساختارگرایی را این‌گونه تعریف می‌کند: «نظریه‌ای که شناخت پدیده‌ها را منوط به بررسی قواعد و الگوهای می‌داند که ساختار بنیادی آن‌ها را به وجود آورده است» (انوری، ۱۳۸۱، ۳۹۶۳). ساختارگرایی در جستجوی کنار زدن تفاوت‌ها و تمایزهای سطحی و ظاهری و رسیدن به عنصر واحد و ثابت متن است، عنصری که تفسیر متن را بر آن اساس ارائه دهد.

در سبک‌شناسی ساختارگرایی 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 نظام در نظر گرفت. به عبارت دیگر عناصر و اجزای یک متن یا پیام را نباید مجزا و مجرد بررسی کرد. (شمیسا، ۱۳۸۴، ۱۶۲)

ساختار، نظامی است متشکل از اجزایی که رابطه‌ی هم‌بسته با یکدیگر و با کل نظام دارند، یعنی اجزا به کل و کل به اجزای سازنده وابسته‌اند، چنان که اختلال در عمل یک جزء موجب اختلال در کارکرد کل نظام می‌شود. کارکرد هر نظام پیچیده‌تر، گسترده‌تر، نافذتر و تأثیرگذارتر از کارکرد تک‌تک اجزای آن نظام است. نظام با پیوستگی ساختاری اجزا پدید می‌آید، اما کارکرد هر جزء (با وجود همه‌ی استقلال آن) وابسته به کل نظام است. بدیهی است که در اینجا مقصود از نظام، نمایش است؛ نمایش بر روی صحنه‌ی تئاتر و در مقابل تماشاگران، نمایش فیلم بر پرده‌ی نمایش سالن سینما و در مقابل دیدگان تماشاگران، و به‌ویژه برنامه‌های تلویزیون به هنگام پخش برای بینندگان.

نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل شده است: نقد اجزاء، نقد ارتباط میان اجزاء، نقد دلالت در کلیت اثر. بنابراین بر اساس مراحل یاد شده، می‌توان در شکل‌گیری ساختار یک اثر نمایشی در تلویزیون نیز مراحل زیر را در نظر گرفت و بر آن‌ها تأکید کرد:

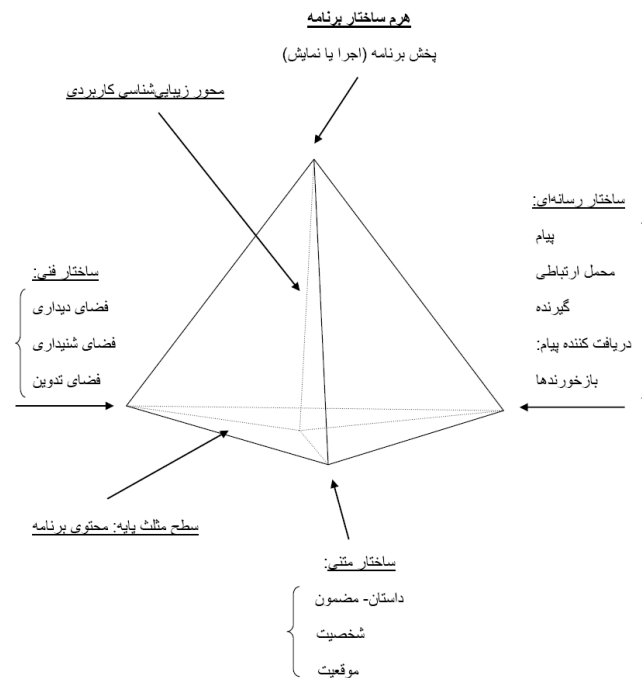
۱. بررسی و شناخت اجزاء (در درجه‌ی اول ارکان) ساختار اثر
۲. بررسی و شناخت روابط و مناسبات میان اجزاء
۳. بررسی و شناخت «زمینه‌ی موضوعی» ساختار و دلالت‌های گوناگون (تطابقی و تضمینی) بر روی زمینه‌ی موضوعی ساختار اثر

مقاله‌ی حاضر به «ساختارگرای درام آپارتمانی در تلویزیون» و ویژگی‌های آن می‌پردازد. مؤدیان (نظریه پرداز درام تلویزیونی) و عطاردی در ساختارهای نمایشی در ایران (۱۳۸۶) می‌نویسند:

ساختار برنامه‌های تلویزیونی آنچنان که ساختارگرایان بر آن تأکید می‌ورزند همچون هر می‌ماند (شکل ۱) که در سر رأس آن اجرا (پخش برنامه) قرار دارد. در قاعده‌ی این هرم (مثلث پایه‌ای) و در سه رأس آن سه ساختار مستقل با این عناوین قرار دارد: ساختار رسانه‌ای، ساختار فنی و ساختار متنی (بافت)، سطح قاعده را محتوای برنامه قلمداد می‌کنند و محور هادی یا میانی (ثقلی) هرم را محور زیباشناسی رسانه‌ای (برنامه‌ای) می‌نامند. (مؤدیان و عطاردی ۱۳۸۶، ۵)

۱. ساختار رسانه‌ای: این ساختار از فرستنده (سازمان و تشکیلات و عوامل اصلی سازنده برنامه)، سیاست‌گذاری و تبیین پیام در چارچوب یک شبکه‌ی معین، به‌کارگیری محمل ارتباطی (کانال/ شبکه)، دریافت پیام رمزگذاری شده توسط گیرنده، رمزخوانی (درک پیام) و ارتقای مقام بیننده به مخاطب: بازخورندها، تشکیل شده است.

۲. **ساختار متنی:** همه‌ی برنامه‌های تلویزیونی دارای متن (بافت) هستند. بعضی از برنامه‌ها پیش از اجرا متن نوشتاری دارند (برنامه‌های نمایشی-داستانی و برخی مستندها)، بعضی در مراحل نهایی پیش تولید، متن ویژه‌ی خود را می‌یابند (برنامه‌های ترکیبی، خبری و ...) و بعضی به هنگام اجرا صاحب متن یا بافت نهایی می‌شوند (مستندهای گزارشی-خبری، مسابقه‌ها و ...). عوامل دخیل در شکل‌گیری متن عبارت‌اند از: چه گفته می‌شود، چه کسی می‌گوید، در چه شرایط زمانی و مکانی و برای چه کسی می‌گوید، چگونه و با چه هدفی می‌گوید، کدام ابزار اجرایی را برای گفتن به کار می‌گیرد و ...



نمودار ۱: هرم ساختار برنامه
منبع: مؤدیان و عطاردی، ۱۳۸۶، ۷

۳. **ساختار فنی:** عناصر دیداری و شنیداری در یک سازماندهی تلفیقی و تدوینی در کنار یکدیگر بر روی محمل ارتباطی (کانال) قرار می‌گیرند تا داده‌های متن یا پیام تبیین شده از سوی برنامه‌ساز را به شکلی منسجم و قابل دریافت برای گیرنده ارائه دهند؛ بنابراین ساختار فنی از نشانه‌های دیداری و شنیداری (به عنوان ارکان ساختاری) و تدوین و شیوه‌های تلفیقی به عنوان روابط و مناسبات بین اجزاء ساختاری که همگی با محوریت موضوع یا مضمون برنامه‌اند، تشکیل شده است.

۴. **محتوای برنامه:** ساختارگرایان سطح مثلث هرم ساختاری برنامه را محتوای آن می‌دانند (نمودار ۱). هرگونه تحلیل محتوا، با هر نگرش یا هدف، باید در زمان پخش و یا پس از آن و با تکیه بر تحلیل ساختاری هر یک از ساختارهای تشکیل‌دهنده‌ی پایه‌ی هرم (ساختار متنی، ساختار فنی و ساختار رسانه‌ای) انجام شود.

۵. **زیبایی‌شناسی رسانه‌ای:** با توجه به هرم ساختاری (نمودار ۱)، چنانچه از مرکز قاعده‌ی هرم، یعنی سطح محتوا، خطی را به سوی رأس هرم، یعنی نقطه‌ی اجرا، وصل کنیم، در ساختارشناسی برنامه‌ها، این محور میانی و یا ثقلی هرم را محور هادی تکوینی متن تا اجرا می‌دانند. بر این اساس، محور زیبایی‌شناسی

نیز در حرکت پلکانی رو به بالا، از سطح قاعده‌ی هرم به سوی رأس هرم، سطوح افقی تطوری متن تا اجرا را (در محدوده‌ی اضلاع جانبی هرم) هماهنگ می‌کند و بر اساس ضرباهنگ مناسب ارتباطی، در کنار یکدیگر قرار می‌دهد تا به اجرا یا مرحله‌ی نمایش و پخش بیانجامد.

حوزه‌ی فعالیت ساختارشناسی، بررسی ارتباط هر یک از قالب‌های برنامه‌سازی در تلویزیون، مخاطب‌شناسی، ترسیم هرم ساختاری برنامه در هر یک از ساختارهای برنامه‌های تلویزیونی، تبیین حرکت عمودی در تکوین برنامه از متن تا اجرا، پژوهش در زیباشناسی رسانه‌ای و کارکردی، تشریح ساختار متنی و ارتباط آن با ساختار فنی، طبقه‌بندی ساختاری برنامه‌ها و بررسی گونه‌ها و قالب‌ها در هر ساختار، تعیین معیارهای ارزیابی هر یک از ساختارها و قالب‌های درون آن‌هاست.

۴- داده‌های پژوهش: درام

درام^۵ (یا دراما) یکی از متنوع‌ترین، پیچیده‌ترین و معروف‌ترین انواع برنامه‌های تلویزیونی معاصر است، اما برای درک اهمیت فعلی آن باید به سال‌ها پیش از اختراع تلویزیون بازگشت و سرچشمه‌ی درام را در ادبیات باستانی یونان جستجو کرد.

واژه‌ی «دراما» از زبان یونانی باستان و از طریق زبان «لاتینی پسین» به زبان‌های اروپایی راه یافته است و امروزه نیز به کار می‌رود. واژه‌ی «drama» از مصدر «dram» یونانی، به معنای به کار بردن، انجام دادن و «کارپرداخت (کنش) بر صحنه‌ی نمایش»^۶ فراگرفته شده است. (ناظرزاده‌ی کرمانی، ۱۳۸۵، ۳۰)

درام، با گستره‌ی وسیعی از معانی و کاربردها، اصطلاحی مبهم و در عین حال مفید است. کاربرد این واژه در زبان انگلیسی مدرن معمولاً نشان‌گر عملکرد یک حکایت داستانی است. در این مفهوم می‌توان درام را به معنای صحنه‌پردازی و نمایش رویدادهای داستانی برای تماشاگر، در نظر گرفت. درام تا زمان ظهور فناوری‌های صفحه‌ی نمایش در قرن بیستم، همچنان به عنوان موضوعی مرتبط با صحنه تلقی می‌شد؛ اما امروزه اکثر مردم درام را بر روی صفحه‌ی نمایش می‌بینند تا در تئاتر.

«بازشکافی» و «واکاوی» نمایش و برشماری اجزاء آن و توصیف چند و چون هر یک از آن‌ها، نخستین بار در سده‌ی چهارم پیش از میلاد در «نظریه‌ی ادبی» (بوطیقای) «ارسطو» (۳۸۴ تا ۳۲۲ پ. م) در یونان باستان نمودار گشته است؛ و هر چند نظریه‌ی ادبی «ارسطو» با نگاه به «تراژدی یونانی»^۷ و اجزاء سازنده‌ی آن ابراز گردیده، لیکن در مناسبت با هر گونه نمایشنامه و نمایشی کاربرد و کارایی داشته است. (همان، ۷۴)

بدون تردید از قرن چهارم پیش از میلاد مسیح، از زمانی که ارسطو انواع اصلی درام (یعنی تراژدی و کمدی) را مشخص کرد، درام به تقلید^۸ -ایده‌ی تقلید یا نمایش واقعیت- پیوند خورد. در مطالعه‌های انجام‌شده درباره‌ی تلویزیون، پیشینه‌ی تلویزیون در تئاتر و سینما تأیید می‌شود. در این مطالعه‌ها از اصطلاح درام بارها و بارها استفاده شده است و معانی گوناگونی دارد. بسیاری از سازمان‌های تلویزیونی بزرگ عهده‌دار مسئولیت پخش و یا تولید درام‌های تلویزیونی‌اند. درام‌های مقطعی^۹، مجموعه‌های درام و سریال‌های درام برنامه‌هایی داستانی‌اند که همه‌ی مؤلفه‌های دراماتیک مورد نظر ارسطو (در صحنه‌پردازی و ایفای نقش و ...) را دربرمی‌گیرند.

درام‌های تلویزیونی اغلب به زیرگروه‌های ژانر-وابسته‌ای مانند درام جنایی، درام اجتماعی و واقع‌گرا، درام کمدی، درام‌های تلویزیونی طولانی‌مدت (سپ اپرا)^{۱۰} و غیره تقسیم می‌شوند. همه‌ی

مستندها و برنامه‌های خبری به دنبال موضوعات مربوط به رویدادهای «دراماتیک» اند. درام در این مفهوم به رویدادهای پر از احساس مانند جنگ، قحطی، جنایت، رسوایی سیاسی، تروریسم و ... اشاره دارد. امروزه درام تلویزیونی معمولاً شامل درام‌های دارای چند داستان همپوشان، پست‌مدرن و خودآگاه و آنچه رویین نلسون^{۱۱} «درامی با برنامه‌ی تبلیغاتی انعطاف‌پذیر» می‌نامد، می‌شوند. نلسون اشاره می‌کند که «درام تلویزیونی امروزه از درام رئال با ریشه‌هایی در تئاتر ناتورالیست (شخصیت‌های قابل شناسایی، داستان‌های علت و معلولی، حسی از تاریخ)، به سوی ساختارهایی حرکت می‌کند که به شدت تحت تأثیر سبک و حساسیت‌های پست‌مدرن قرار گرفته‌اند» (نلسون، ۱۹۹۷، ۷۱). مؤدبیان و عطاردی (۱۳۸۶، ۱۶) درباره‌ی فن درام‌نویسی در تلویزیون می‌گویند:

دراماتورژی (فن درام‌نویسی)^{۱۲} تلویزیونی در میانه‌ی راه دراماتورژی تئاتر و دراماتورژی سینما راه می‌سپرد. در هنگام تدارک متن بر اصول و مبانی فن نگارش نمایشنامه تکیه دارد و در دوره‌ی تدارک اجرا - برای آنکه تبدیل به تصویرنامه‌ی تلویزیونی شود - از اصول دراماتورژی ارتباط سینمایی مدد می‌جوید.

تصویرنامه^{۱۳} نامی است که برای متن تلویزیونی (هرگونه برنامه‌ای) برگزیده‌اند.

تصویرنامه‌ی داستانی، در ساخت و پرداخت داستان، برکشیدن یا نهادن مضمون در دل داستان، پرورش شخصیت‌ها، ارتباط دادن آن‌ها با یکدیگر و دست آخر در ساختن موقعیت، واژگون کردن و یا گره زدن آن‌ها به یکدیگر از اصول هنر نمایشنامه‌نویسی پیروی می‌کند، اما برای ارتباط با تماشاگر و بیان داستان خود و از همه مهم‌تر درگیر کردن تماشاگر با روند داستان از اصول نگارش فیلم‌نامه سود می‌جوید. (پی‌یرسون و سیمپسون، ۲۰۰۵، ۱۸۶)

تصویرنامه، متنی کاربردی است که اطلاعات مربوط به کار همه‌ی عوامل تولید در آن ارائه می‌شود. برای دانستن جایگاه درام آپارتمانی در میان برنامه‌های نمایشی تلویزیون ابتدا باید تقسیم‌بندی‌های ویژه‌ی برنامه‌های نمایشی تلویزیون را مرور کنیم. باتلر در کتاب تلویزیون کاربرد و شیوه‌های نقد (۱۳۸۸) تعداد محدودی از ساختارهای بنیادین را که شامل سه شکل روایتی اصلی در تلویزیون‌اند، معرفی می‌کند: ۱. فیلم تلویزیونی (تله‌فیلم)، ۲. مجموعه‌های چند قسمتی و ۳. سریال. با در نظر گرفتن انواع روایت‌های تلویزیونی و توجه به تصویرنامه‌های داستانی آن می‌توان ساختارهای نمایشی تلویزیونی را به شکل زیر طبقه‌بندی کرد:

۱. فیلم سینمایی در تلویزیون
۲. تک‌قسمتی داستانی (تله‌فیلم)
۳. تئاتر در تلویزیون
۴. چند قسمتی‌های داستانی (سریال و مجموعه)
۵. نمایش به کمک ابزار واسطه‌ای

باتلر (۱۳۸۸) برای هزاران آثار کلاسیکی که در طول سال‌ها ساخته شده‌اند، هفت جزء اصلی ساختار روایتی کلاسیک را برمی‌شمرد: ۱- بازیگر اصلی، ۲- تشریح شخصیت و موقعیت، ۳- انگیزش، ۴- گره روایت، ۵- زنجیره‌ی علت و معلولی، ۶- نقطه‌ی اوج، ۷- راه حل یا نتیجه‌ی نمایش. در ادامه، با توجه به اینکه درام آپارتمانی به عنوان یکی از چند قسمتی‌های داستانی طبقه‌بندی می‌شود، به مطالعه‌ی جایگاه درام در این نوع از برنامه‌های تلویزیونی، در مطالعات ژانر-وابسته می‌پردازیم و ساختار روایتی آن را با توجه به رویکرد ساختاری باتلر بررسی می‌کنیم.

بی شک در میان برنامه‌های گوناگون تلویزیونی، چند قسمتی‌های داستانی، از پربیننده‌ترین برنامه‌ها هستند. کمتر شبکه‌ی تلویزیونی در جهان وجود دارد (به استثنای شبکه‌های خبری) که به تولید و به ویژه پخش این گونه برنامه‌های نمایشی مبادرت نکند. حتی برخی از شبکه‌های تلویزیونی در طول بیست و چهار ساعت، تنها چند قسمتی‌های داستانی را در قالب‌های گوناگون و اختصاصی آن (برای مخاطبان در سنین و در شرایط گوناگون) پخش می‌کنند. امروزه چند قسمتی‌های متنوعی تولید می‌شوند، اما می‌توان همه‌ی آن‌ها را در سه قالب ساختاری طبقه‌بندی کرد:

۱. مجموعه داستانی پیوسته (سریال) که داستانی واحد را در چند قسمت ارائه می‌دهد و هر قسمت در ادامه‌ی قسمت قبل پخش می‌شود.
۲. مجموعه داستانی ناپیوسته (مجموعه) که داستان‌های مستقل را در چارچوب یک طرح مشترک ارائه می‌دهد و فضای نمایشی در همه‌ی قسمت‌ها وجوه مشترکی دارد.
۳. چند قسمتی تلفیقی که ترکیب و تلفیقی از دو گونه‌ی بالاست.

در ادامه این سه قالب ساختاری را شرح خواهیم داد:

در مجموعه داستانی پیوسته (سریال، داستانی پی‌درپی، دنباله‌دار و ...)، داستانی اغلب طولانی با صحنه‌ها و شخصیت‌های متعدد، در چند قسمت (با توجه به بلندی داستان)، به تصویر کشیده می‌شود. هر قسمت، بخشی از آن داستان طولانی است که سیر منطقی خود را طی می‌کند و خود آغاز، میانه و پایانی دارد. در پایان هر قسمت، برای خلق تعلیق در داستان، «چرخشی» در سیر کلی داستان رخ می‌دهد. ابهام در پایان هر قسمت و کنجکاوی تماشاگر و تلاش او برای پیش‌بینی نتیجه و ماجرای پس از آن، سبب می‌شود تماشاگر منتظر قسمت بعدی باشد.

در مجموعه‌ی داستانی پیوسته، کنش اصلی (که گاهی به آن انگیزه‌ی اصلی و پیش‌برنده‌ی داستان نیز می‌گویند) همچون بزرگرایی است که تمامی رویدادهای اصلی و فرعی در آن یا در کنارش مستقر و زنجیره شده‌اند. سریال پیرو وحدت موضوعی است و بنابراین در هر قسمت نویسنده می‌تواند موضوع خاصی را به عنوان واحد انسجام‌بخش رویدادها و زنجیره‌ی آن‌ها برگزیند و از پس آن مضامین گوناگون را پرورش دهد و عرضه کند. بنابراین مجموعه‌های پیوسته، مجموعه‌ای از مضامین گوناگون (با محوریت موضوعی مشترک) را در خود جای می‌دهند و می‌پروراند.

درام تلویزیونی طولانی مدت یا «سپ‌آپرا»^{۱۴} به عنوان یکی از قدیمی‌ترین و محبوب‌ترین گونه‌های نمایش تلویزیون که بخش مهمی از برنامه‌های شبکه‌های تلویزیونی را در سراسر دنیا به خود اختصاص داده است، از انواع مجموعه‌های داستانی پیوسته با ساختاری روایی، بی‌انتهای و با نقطه‌های اوج مکرر محسوب می‌شود. سریالی تلویزیونی که حول محور شخصیت‌ها و لوکیشن‌های ثابت شکل می‌گیرد، اگرچه شخصیت‌های دیگری نیز حضور دارند که لحظه‌هایی از زندگی‌شان با لحظه‌هایی از زندگی شخصیت‌های اصلی داستان در هم می‌آمیزد (لیوینگستون، ۱۹۹۰، ۶۰).

اصطلاح «مجموعه»^{۱۵} معمولاً برای توصیف شکل داستانی بسیاری از برنامه‌های درام تلویزیونی در زمان اوج مشاهده‌ی تلویزیون، استفاده می‌شود و شامل نمایش‌های اکشن، ماجراجویانه و کمدی موقعیت^{۱۶} است (پی‌یرسون و سیمپسون، ۲۰۰۵، ۵۵۷). اوحدی در کتاب روایت‌شناسی سینما و تلویزیون، مجموعه‌ی تلویزیونی ناپیوسته را چنین تعریف می‌کند: «آن دسته از مجموعه‌های تلویزیونی که هر بخش آن‌ها دارای روایتی مستقل است و شخصیت‌هایشان به‌طور معمول تحولی به نسبت بیرون آن بخش ندارند، مجموعه‌های ناپیوسته نامیده می‌شوند» (اوحدی، ۱۳۹۱، ۲۴۹). این مجموعه‌های اپیزودیک، ویژگی‌های ثابت محیطی و شخصیتی خود را در طول هر اپیزود حفظ می‌کنند و اکثر داستان‌های هر

اپیزود را در همان اپیزود به پایان می‌رسانند. کمدی موقعیت یا Sitcom یکی از انواع مجموعه‌های داستانی ناپیوسته‌ی تلویزیونی است. «مجموعه‌ی داستانی نمایشی کوتاهی در تلویزیون که معمولاً در زمانی حدود بیست تا سی دقیقه، با شخصیت‌هایی دائمی و اکثراً مضحک، فضایی خاص و کمدی را همراه با موقعیت‌های مسخره، توصیف می‌کند» (نیل و کروتینک، ۱۳۷۸، ۲۳۵).

چندقسمتی‌های داستانی-تلفیقی تلویزیونی، برنامه‌هایی داستانی، چندقسمتی (و عموماً چندین و چندقسمتی) اند که در آن‌ها یک داستان طولانی اما خطی و ساده، در پس‌زمینه در جریان است (همچون سریال)، اما در هر قسمت، داستان (یا داستانک‌های) مستقلی در پیش‌زمینه آغاز می‌شود، بسط می‌یابد و به پایان می‌رسد (همچون یک مجموعه‌ی داستانی ناپیوسته). جذابیت این گونه یا قالب، رابطه‌ی ظریف و تنگاتنگ میان پس‌زمینه و پیش‌زمینه است؛ رابطه‌ای بر اساس قواعد بیان‌گرایی و زیباشناختی در قاب تلویزیون. این برنامه‌های تلویزیونی که از تولیدهای عالی و برتر نمایشی به‌شمار می‌روند، در واقع، تلفیقی از دو گونه یا قالب نمایشی اند، یعنی چندقسمتی‌های پیوسته و ناپیوسته‌ی داستانی و به همین سبب تقابل و تعامل مفاهیم دوگانه در موقعیت نمایشی آن‌ها رنگی از کارکردهای اجتماعی و نظام جامعه‌شناختی پویای هنری دارد و از هر گونه و گروهی که باشند، بر زمینه‌ای اجتماعی تکیه دارند و مضامین انسانی فراقومی و فراملیتی را عرضه می‌دارند. مجموعه‌های قصه‌های جزیره، پزشک دهکده، ناوارو و بالاخره موفق‌ترین مجموعه در این قالب، یعنی مجموعه‌ی طولانی پرستاران، از نمونه‌های برجسته و با قابلیت نقد و بررسی در این شیوه از داستان‌گویی در تلویزیون‌اند (مؤدیان و عطاردی، ۱۳۸۶، ۱۰۸).

امروزه برنامه‌های تلویزیونی را می‌توان سرگرم‌کننده دانست. «با این وجود تلویزیون نیز، مانند رسانه‌ی پیش از آن یعنی رادیو، به عنوان یک "رویداد ویژه" عمل نمی‌کند، بلکه بیشتر به عنوان یک جزء اصلی از ویژگی‌های زندگی در خانه مورد پذیرش قرار گرفته است» (نیل و کروتینک، ۱۳۷۸، ۲۰۹).

... این زمینه‌ی خانگی و خانوادگی پریشان، اهمیت حیاتی دارد، برای اینکه به تعیین فرمی که متون تلویزیون به خود می‌گیرند کمک می‌کند. به عنوان مثال، محتوای بسیاری از برنامه‌های محبوب، اغلب خانواده و یا فضاهای خانگی را که بیننده در آن واقع شده است، بازتاب می‌دهند. کمدی‌های موقعیت و سپ‌پراهایی مانند دوستان یا خیابان، تاج‌گذاری در محیط‌های خانگی با داستان‌هایی حول محور مشکلات، شرایط و روابط بین فردی، شکل می‌گیرند. مکالمه‌ی شخصیت‌ها در زمان واقعی رد و بدل می‌شود، آن‌ها در اماکن روزمره (آپارتمان، قهوه‌خانه، بار، محل کار) تعامل دارند و به زبان عادی صحبت می‌کنند. در واقع، زندگی آن‌ها درست مانند اینکه مردمی واقعی و نه شخصیت‌های داستانی‌اند، تصویر می‌شود. (کیسی و کالورت، ۲۰۰۸، ۶۳)

واژه‌ی Domestic برگرفته از واژه‌ی لاتین domus و به معنای «خانه، خانواده یا مربوط به خانواده» است. واژه‌ی Drama پیشتر به تفصیل توضیح داده شد. ترجمه‌ی تحت‌اللفظی ترکیب دو واژه‌ی domestic و drama عبارت است از «داستان جدی مربوط به خانواده». آثار نمایشی تقریباً همیشه، در سطور طرح اصلی داستانی‌شان یک مفهوم درام خانوادگی دارند. نمایش‌های مدرن معمولاً به مباحث روانشناسی، اجتماعی و سیاسی می‌پردازند و به نظر می‌رسد همه‌ی انواع نمایش‌های مدرن ریشه در نمایش خانگی دارند. «آثار جدید نیز از نظریه‌های تفسیری مانند صدا و تصویر مشخص، محیط‌های خشک و بی‌روح، زبان تند و تلخ در دیالوگ محدود، سکوت‌های معنی‌دار، تجسم خصلت نیرومند تهدید و احساسات مربوط به خشونت واقعی و ایجاب شده، استفاده می‌کنند» (ویلیامز، ۲۰۰۳، ۹۶). عناصر آثار نمایشی به‌شدت بسط یافته‌اند اما همه‌ی آن‌ها نشانه‌هایی از نمایش خانگی را در خود دارند و مفاهیم امروزی جامعه از جمله حقوق مدنی، فمینیسم و بحث‌های جامعه‌شناسی و سیاسی را پوشش می‌دهند. نمایش

خانگی امروزی به سبک تئاتری «جنگ در خانه»^{۱۷} گرایش دارد، درحالی که نمایش خانگی قرن بیستم را می‌توان در دو گروه تئاتر تجربی و تئاتر سمبلیک دسته‌بندی کرد.

معرفی تلویزیون پس از جنگ جهانی دوم با صعود ناگهانی نرخ بهره، نرخ زادوولد و افزایش انبوه‌سازی در حومه‌ی شهرها همراه بود. در این شرایط اجتماعی، تعجب‌آور نیست که تلویزیون، نخست و بیش از هر چیز به عنوان رسانه‌ای خانوادگی شناخته و در نظر گرفته شود. (نیوکامب، ۲۰۰۴، ۸۷)

نگارنده‌ی این مقاله گونه‌ی خاصی از درام مکان‌محور را که بر مکان زندگی شخصیت‌های داستان یعنی خانه و به ویژه آپارتمان، تأکید دارد، درام آپارتمانی نام‌گذاری کرده است. این گونه‌ی تلویزیونی هم دارای برخی ویژگی‌های نمایش‌های سریالی درام تلویزیونی طولانی‌مدت است و هم پیوندی نزدیک با کمدهای موقعیت دارد (در نمونه‌های ایرانی این پیوند نزدیک بیشتر به چشم می‌آید). درام آپارتمانی به لحاظ مضمون و ساختار بسیار شبیه به درام خانوادگی است. درام آپارتمانی مجموعه‌ای چند قسمتی داستانی تلفیقی است که در آن لوکیشن عنصری کلیدی به‌شمار می‌رود و نقشی تعیین‌کننده در جمع کردن شخصیت‌ها در کنار یکدیگر بر عهده دارد. مکان در این مجموعه‌ها عامل بسیار مهمی در شکل‌گیری محتوا و ساختار درام است. این آثار که در ایران معمولاً به آسیب‌شناسی زندگی آپارتمانی پرداخته‌اند، از نظر مباحث مربوط به تولید و به دلیل هزینه‌ی کم و قابلیت کنترل، همواره مورد توجه برنامه‌سازان و مدیران رسانه بوده‌اند. چندین فیلم یا سریال تلویزیونی ایرانی را می‌توان به عنوان نمونه‌ها و مصداق‌های بارز آثار آپارتمانی نام برد: فیلم‌های خانه‌ی قمر خانم^{۱۸}، اجاره‌نشین‌ها، مهمان مامان، دایره زنگی و مجموعه‌های خانه‌ی سبز، همسران، همسایه‌ها، من یک مستأجرم، همه‌ی بچه‌های من، سایه‌ی همسایه، آپارتمان (اصغر هاشمی) و آپارتمان شماره‌ی ۱۳ (یدالله صمدی) از جمله این آثارند. مجموعه طنزهای ۹۰ شبی مثل پاورچین و نقطه‌چین نیز به‌نوعی طنز آپارتمانی محسوب می‌شوند. درام‌های مکان‌محور با وجود داشتن نمونه‌های بسیار در سینما و تلویزیون و داشتن ویژگی‌ها و مؤلفه‌های قابل بررسی و شناخت یک ژانر، هنوز موضوع مطالعات اساسی و ساختاری قرار نگرفته‌اند و از قابلیت‌های دراماتیک و اهمیت آن‌ها در تأثیرگذاری بر مخاطب آپارتمان‌نشین امروز، به درستی استفاده نشده است.

۵- ساختارشناسی درام آپارتمانی

پژوهش درباره‌ی درام آپارتمانی ما را از مطالعه‌ی گونه‌هایی از برنامه‌های نمایشی تلویزیونی که ویژگی‌های ساختاری مشابهی دارند ناگزیر می‌سازد؛ درام‌های تلویزیونی طولانی‌مدت، کمدهای موقعیت و به‌طور کلی درام‌های خانوادگی از این گروه‌اند. کریستین گراتی^{۱۹} برای درام‌های خانوادگی ویژگی‌هایی را برمی‌شمرد که ساختار گونه‌های ذکر شده را نیز در برمی‌گیرد. لوکیشن‌ها و شخصیت‌های ثابت، داستان‌های زندگی روزمره، خطوط داستانی درهم‌تنیده، قالب ملودرام، پخش متعدد در طول هفته و تولید مقرون به‌صرفه تنها تعدادی از این ویژگی‌ها هستند (گراتی، ۱۳۸۴، ۲۵). او حدی دلیل شکل‌گیری درام‌های آپارتمانی و خانگی بودن موضوعات آن‌ها را خانگی بودن ماهیت تلویزیون می‌داند:

کافی است به شمار و نوع برنامه‌هایی که روایت آن‌ها پیرامون روابط خانگی و خانوادگی (آشنایی و عشق، خواستگاری و ازدواج)، امور خانه، شغل مرد، محوریت زن در خانواده است، فکر کنیم. می‌توان گفت که جایگاه تلویزیون در خانه، به وجود برنامه‌هایی انجامیده که محور آن‌ها باورها و آرمان‌های جاری و پذیرفته شده است. (اوحدی، ۱۳۹۱، ۲۴۳-۲۴۲)

اوحدی سپس اشاره می‌کند که «وجود تماشاگرانی که از خانواده‌ها تشکیل شده، محدودیت‌هایی از نظر محتوا در پیش پای تهیه‌کنندگان و مسئولان شبکه‌ها قرار می‌دهد که به‌ویژه در غرب اصولاً مطرح نیست» (همان، ۲۴۳). در اینجا برای مشخص کردن ساختار درام‌های آپارتمانی، با دیدگاهی مقایسه‌ای و تطبیقی به ذکر ویژگی‌ها، عناصر و مؤلفه‌های ساختاری این نوع درام می‌پردازیم.

الف) ویژگی‌های درام آپارتمانی و مقایسه‌ی آن با مجموعه‌های تلویزیونی

۱. مدت زمان درام آپارتمانی به‌ویژه در تلویزیون ایران، با احتساب زمان پیام‌های بازرگانی که در میان آن پخش می‌شود، یک ساعت است. این مدت زمان با توجه به محتوای سریال‌ها که به‌شکلی محدود، به روابط و مشکلات خانوادگی اختصاص دارد و معمولاً تنها یک گره داستانی مطرح می‌شود، کمی طولانی به نظر می‌رسد. راهکاری که می‌تواند این مشکل را حل کند، استفاده از دو (یا چند) خط داستانی متقاطع با گره‌افکنی و اوج و فرودهای جداگانه است که با توجه به مدت زمان پخش برنامه و تعدد شخصیت‌ها امری کاملاً امکان‌پذیر و قابل اجراست.

۲. از دیگر ویژگی‌های درام آپارتمانی که یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی مجموعه‌های تلویزیونی است، وجود شخصیت‌های مشترک و پردازش هماهنگ و همسان شخصیت‌ها در قسمت‌های مختلف است. در این گونه درام‌ها شخصیت‌های همیشه حاضر در همان مرحله‌ی عنوان‌بندی، به مخاطب معرفی می‌شوند و به این ترتیب مخاطب از آغاز مجموعه با شخصیت‌ها همراه است. مخاطب در هر قسمت با شخصیت‌هایی روبه‌رو است که پیشتر با آن‌ها آشنا شده است و در نتیجه با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کند و مشکلاتشان را مشکلات خود می‌داند. این همذات‌پنداری سبب می‌شود که حتی اگر مشکل مطرح شده پیش‌پاافتاده و ساده باشد نیز بیننده برنامه را دنبال کند.

۳. طرح الگوی موقعیت در تمامی مجموعه‌های تلویزیونی که بر اساس موقعیت (مکانی یا زمانی) بنا شده‌اند، اینچنین است: هر قسمت با فرض موقعیت ثابت و شرایط عادی و تثبیت‌شده آغاز می‌شود، به عبارت دیگر، همه چیز متعادل است. سپس در نتیجه‌ی داده‌های بیرون از قاب، در موقعیت اصلی دگرگونی رخ می‌دهد و تعادل از میان می‌رود؛ تضادی شکل می‌گیرد و برخورد ناشی از تضاد میان دو نیروی حاکم بر موقعیت، سبب‌ساز حرکت محور زیربنایی کشمکش می‌شود، کنشی متقابل میان شخصیت‌ها درمی‌گیرد و حرکتی برای از میان برداشتن این کنش آغاز می‌شود. این دگرگونی و تقابل «گره» یا «گره‌افکنی» نامیده می‌شود و رویداد یا مشکلی است که برای یکی از اعضای ساختمان یا برای خود ساختمان اتفاق می‌افتد، تعادل را بر هم می‌زند و موجب پیشروی داستان می‌شود. در پایان با از میان برداشتن یا پذیرش تضاد و با گره‌گشایی نهایی در نقطه‌ی اوج، یعنی بالاترین نقطه‌ی کنش در مسیر داستان، روایت به شرایط با ثبات نخستین بازمی‌گردد، تعادل دوباره برقرار می‌شود و کار به پایان و ماجرا به سرانجام می‌رسد.

۴. اصولاً داشتن روال و سبک منسجم و هماهنگ یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که تقریباً در همه‌ی انواع درام آپارتمانی دیده می‌شود. البته این ویژگی منحصر به این گونه‌ی خاص درام تلویزیونی نیست و در دیگر انواع مجموعه‌های تلویزیونی نیز مشاهده می‌شود. در همه‌ی نمونه‌های درام آپارتمانی، مانند مجموعه‌های تلویزیونی خانه‌ی سبز و همسران، تقطیع و تدوین همه‌ی قسمت‌های مجموعه یکسان است.

ب) ویژگی‌های درام آپارتمانی و مقایسه‌ی آن با سریال‌های درام تلویزیونی طولانی مدت

۱. داستان‌های زندگی روزمره: یکی از مهمترین شباهت‌های سریال‌های درام تلویزیونی طولانی مدت و درام‌های آپارتمانی تمرکز بر اعمال و جزئیات زندگی عادی شخصیت‌هاست. «پرداختن به شخصیت‌هایی که چندان از بطن جامعه دور نیستند سبب همراهی اقشار گوناگون جامعه با شخصیت‌های

داستان و در نتیجه مقبولیت مجموعه در میان طیف گسترده تری از مخاطبان می شود» (دبیر، ۱۹۸۱، ۸۹). البته واقعگرایی به آن معنایی که درباره‌ی درام‌های طولانی مدت انگلیسی به کار برده شده است، به هیچ وجه در درام آپارتمانی جایی ندارد، چراکه درام آپارتمانی تا اندازه‌ای وامدار تئاترهای تلویزیونی است و بازی بازیگران تا اندازه‌ای مصنوع و اغراق شده است؛ اما این موضوع باعث بی‌علاقگی مخاطب به این گونه مجموعه‌ها نمی‌شود و حتی گاهی این ابراز احساسات اغراق شده موجب علاقه‌ی بیشتر مخاطب به داستان می‌شود. در نمونه‌ای که شهبها و گل محمدی در مقاله‌ی ساختارشناسی تله تئاتر در ایران (۱۳۸۹)، از مجموعه‌ی گرگ‌ها ذکر کرده‌اند، می‌توان این موضوع را مشاهده کرد: «۸۵٪ از افراد مورد نظر سنجی، مجموعه‌ی گرگ‌ها را که ساختاری نزدیک به تله تئاتر دارد، دیده و ۷۱٪ از تماشای آن راضی بوده‌اند». شهبها و گل محمدی نتیجه‌گیری کرده‌اند که «هرگاه فرق بین تئاتر و تلویزیون در نظر گرفته شود بر کیفیت تولید و بالطبع مخاطبان اثر تأثیر می‌گذارد» و این دقیقاً اتفاقی است که در درام‌های آپارتمانی، به خصوص در لحظه‌هایی که هنرمندانی چون خسرو شکیبایی نقش آفرینی می‌کنند، می‌افتد و مخاطب از ایجاد رابطه‌ی مشارکتی با شخصیت‌ها، از طریق بازی‌های اغراق شده اما دقیق، لذت می‌برد.

۲. لوکیشن‌ها و شخصیت‌های ثابت: از دیگر شباهت‌های درام آپارتمانی با درام‌های تلویزیونی طولانی مدت، نمایش بازیگران اندک و دکورهای محدود است که سبب می‌شود با صرف کمترین هزینه، مخاطبان پرشماری جذب برنامه شوند. محدود بودن دامنه‌ی تصویربرداری به یک یا چند مکان سبب می‌شود برای عوامل تکنیکی مانند نورپردازی، تصویر و صدابرداری، کمترین زمان صرف شود. این موضوع که هر قسمت از داستان، زندگی شخصیت‌های واحدی را به تصویر می‌کشد نیز سبب سهولت در اجرای عوامل تکنیکی دیگری از جمله چهره پردازی و گریم، طراحی و انتخاب لباس و طراحی صحنه می‌شود و همه‌ی این عوامل در کنار یکدیگر سبب می‌شوند که هزینه‌ی تولید به شدت کاهش یابد و این خود یکی از مهم‌ترین عوامل انگیزه‌ساز تولید این گونه از برنامه‌های نمایشی در تلویزیون است. شاید بتوان کم‌هزینه بودن را مهم‌ترین شباهت درام تلویزیونی طولانی مدت و درام آپارتمانی دانست. همانطور که پیشتر نیز اشاره شد، درام‌های تلویزیونی طولانی مدت به چند دلیل برای تلویزیون اهمیت دارند: حجم خالص تولید، مخاطبان زیاد و منبع درآمد. این ویژگی‌ها برای تولیدات درام آپارتمانی نیز کاملاً صدق می‌کنند.

۳. داستان‌های پایان پذیر: اگرچه درام‌های آپارتمانی و درام‌های تلویزیونی طولانی مدت شباهت‌هایی به یکدیگر دارند، اما بر خلاف درام‌های تلویزیونی طولانی مدت، درام آپارتمانی معمولاً تنها برای یک فصل ساخته می‌شود و در انتهای فصل داستان حل و فصل می‌شود و مجموعه به پایان می‌رسد. این تفاوت، تفاوت درام آپارتمانی و مجموعه‌های تلویزیونی نیز هست، زیرا مجموعه‌ها نیز عموماً برای ساخته شدن در چندین فصل برنامه‌ریزی می‌شوند.

۴. داستان‌های ساده: یکی دیگر از تفاوت‌های عمده‌ی درام آپارتمانی و درام تلویزیونی طولانی مدت عدم وجود خطوط داستانی درهم تنیده و پیچیده است. درام آپارتمانی بر بنیان داستان‌هایی ساده و متکی بر درام‌های خانوادگی بنا می‌شود که عموماً حول محور مشکلات یکی از شخصیت‌های ثابت مجموعه شکل می‌گیرند و سیر تعادل، عدم تعادل و تعادل مجدد را طی می‌کند، اگرچه وجود دو یا چند داستان همزمان می‌تواند امکانات فراوانی را برای درام پرداز فراهم سازد، اما در درام آپارتمانی از این امکان استفاده نمی‌شود و شاید بتوان گفت دلیل محبوبیت این گونه از درام همین سادگی و پیچیده نبودن است و البته خطر تکراری و خسته کننده شدن آن نیز همواره وجود دارد.

۵. قالب ملودرام: از دیگر تفاوت‌های درام تلویزیونی طولانی مدت و درام آپارتمانی قالب داستانی آن‌هاست. اگرچه قالب این مجموعه‌ها نیز ملودرام است، اما نوع آن ملودرام خانوادگی و متکی بر روابط

اعضای یک یا چند خانواده است که به دلیل حضور مداوم در یک مکان به یک خانواده‌ی بزرگ تبدیل شده‌اند و در حل مشکلات یکدیگر همکاری و مشارکت می‌کنند. این قالب کاملاً با داستان‌های متکی بر عشق‌ها، روابط پنهانی، خیانت، چند ازدواجی و بسیاری دیگر از موضوعات مورد توجه درام‌های تلویزیونی طولانی مدت تفاوت دارد. همچنین درام‌های آپارتمانی به دلیل موضوعاتشان تقریباً همگی افراد خانواده را مخاطب خود قرار می‌دهند، درحالی‌که درام‌های تلویزیونی طولانی مدت به‌طور خاص زنان (بین ۲۰ تا ۵۰ سال) را به عنوان مخاطبان خود، هدف قرار می‌دهند (هابسون، ۲۰۰۳، ۱۰۳).

ج) ساختار روایتی در درام آپارتمانی

۱- شخصیت‌های اصلی چندگانه: در درام آپارتمانی معمول است که چندین شخصیت اصلی وجود داشته باشند. برای مثال، در مجموعه‌ی همسران چهار شخصیت اصلی و در مجموعه‌ی خانه‌ی سبز هشت شخصیت اصلی (در چند قسمت پایانی نه شخصیت) وجود دارد. این موضوع ساختار درام آپارتمانی را به ساختار درام تلویزیونی طولانی مدت نزدیک می‌سازد؛ در این نوع درام تلویزیونی طولانی مدت معمولاً بین ده تا بیست شخصیت اصلی وجود دارد. در دیگر انواع درام مکان‌محور نیز در هر قسمت از مجموعه چندین شخصیت اصلی (در حدود هشت یا نه نفر) حضور دارند، مانند مجموعه‌ی آرایشگاه زیبا. یکی از تفاوت‌های درام آپارتمانی با اکثر مجموعه‌های تلویزیونی زمان یک‌ساعته‌ی آن است، درحالی‌که مجموعه‌های تلویزیونی بیست یا سی دقیقه‌اند، زمان بلند درام‌های آپارتمانی امکان پرداختن به تعداد بیشتری از شخصیت‌ها را فراهم می‌کند. از آنجا که کارکرد عمده‌ی این شخصیت‌های اصلی چندگانه، امکان ایجاد پیرنگ‌های متنوع در محیط داستان است زمان بلند این نوع درام‌ها شرایط بسیار مناسبی را برای درام‌پردازی و خلق داستان در اختیار نویسندگان متن قرار می‌دهد؛ البته متأسفانه در نمونه‌های درام آپارتمانی (چه نمونه‌های مورد بررسی و چه نمونه‌های متأخر) سیمای کشورمان از این امکان استفاده‌ی صحیحی نمی‌شود.

۲- تشریح موقعیت و شخصیت‌ها: در درام آپارتمانی به دلیل تداوم حضور شخصیت‌های اصلی، هر بخش به شرحی خلاصه و کوتاه نیاز دارد، اگرچه بعد از مدتی این شرح تنها در دل عنوان‌بندی شکل می‌گیرد و با آغاز هر قسمت، بیننده بدون رویارویی با شرحی خاص، به دل داستان پرتاب می‌شود، فقط باید شخصیت‌های جدیدی که در هر قسمت حضور می‌یابند و نیز مکان‌های جدید معرفی شوند. تکرار حضور شخصیت‌ها در مکان‌های مشخص مهم‌ترین مؤلفه‌ی یک درام آپارتمانی است و به همین سبب است که این گونه از درام، مکان‌محور خوانده می‌شود.

۳- انگیزه: در درام آپارتمانی حضور شخصیت‌ها و محیط آن‌ها، توازن روایت را تثبیت می‌کند. توازن برقرار است زیرا شخصیت‌ها در جایگاه خود قرار دارند؛ اما حادثه‌ای مانند فرار سیدن عید نوروز (یک اتفاق نیک) در قسمت عید سبز از مجموعه‌ی خانه‌ی سبز این توازن را برهم می‌زند. اکنون همگی شخصیت‌ها باید خود را برای مواجهه با این رویداد آماده کنند. این حادثه (که هنوز اتفاق نیفتاده است) توازن را برهم می‌زند و قصه را به جریان می‌اندازد و زمینه‌ساز فعل و انفعالات درونی و بیرونی شخصیت‌ها می‌شود. چنان‌که اشاره شد، رایج‌ترین عامل فعل و انفعال روایت‌ها، مانند داستان‌های سینمای کلاسیک، کمبودها و یا خواسته‌های شخصیت اصلی است. نکته‌ی مهم این است که در هر قسمت از این مجموعه‌ها، همچون دیگر مجموعه‌های داستانی ناپیوسته‌ی تلویزیون، خواسته یا کمبود یک یا چند تن از شخصیت‌ها مطرح می‌شود و در قسمت‌های بعد خواسته یا کمبود شخصیت یا شخصیت‌هایی دیگر.

۴- گره روایت: پرسش‌ها و گره‌هایی در داستان هر قسمت که مخاطب برای باز شدن آن‌ها و رسیدن به

نتیجه تا انتهای هر قسمت را تماشا می‌کند. گره یا گره‌های روایتی مانع یا موانعی بر سر راه رسیدن شخصیت به هدف و خواسته‌اش در هر قسمت‌اند و نیل به آن خواسته را تا انتهای هر قسمت به تعویق می‌اندازند.

۵- زنجیره‌ی علت و معلول: در درام آپارتمانی حوادث از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر منتقل می‌شوند، چراکه به‌هرروی درام آپارتمانی (مکان‌محور) گونه‌ای از مجموعه‌های تلویزیونی است. وقوع نخستین اتفاق که گره‌افکنی داستان است سبب می‌شود زنجیره‌ی علت معلولی وقایع، هر صحنه را به صحنه‌ی بعد مرتبط سازد. برای مثال، در سری خانه‌ی سبز در داستانی با عنوان نغمه‌ای برای یک مادر سبز، علی کوچولو نام‌هی مدرسه را به مادرش می‌دهد و مادر با خواندن نامه ناراحت می‌شود. ناراحتی مادر، علی را به چاره‌اندیشی وامی‌دارد. او ابتدا باید از متن نامه آگاه شود، پس نزد پسر دایی‌اش، فرید، می‌رود و فرید نامه را می‌خواند. با اطلاع از مضمون نامه علی برای کمک گرفتن، به سراغ دایی‌اش می‌رود و به او می‌گوید از نامه چنین استنباط کرده است که مادرش باید ازدواج کند. این سلسله وقایع همچنان ادامه می‌یابد تا در نهایت علی فرد مناسبی را برای جایگاه پدر خود بیابد. در این داستان سیر روابط علت و معلولی به‌روشنی قابل مشاهده است. این زنجیره‌ی علت و معلولی در همه‌ی نمونه‌های درام آپارتمانی دیده می‌شود.

۶- نقطه‌ی اوج: وجود نقطه‌ی اوج در هر قسمت از دیگر شباهت‌های درام آپارتمانی به مجموعه‌های تلویزیونی است. البته این نقطه‌ی اوج در درام آپارتمانی گاه چندان قابل تشخیص نیست زیرا در قالب آشتی کردن دو شخصیت، متقاعد شدن یک شخصیت و یا قبول مسئله‌ای از جانب یکی از شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. اگرچه این نقطه‌های اوج بار دراماتیک چندان ندارند، اما گره ماجرا به‌نوعی در آن‌ها باز می‌شود. . . . زمانی که رویدادی در یک درام آپارتمانی حل و فصل می‌شود عملاً پرسشی برای پاسخ داده شدن باقی نمی‌ماند و بیننده تنها به صرف علاقه به شخصیت‌ها و کلیت مجموعه است که در انتظار دیدن مجموعه در قسمت‌های آتی می‌ماند و باز به تماشای آن می‌نشیند، نه به دلیل انگیزه‌ی دراماتیکی که در آن قسمت از مجموعه برای دیدن قسمت بعد در او ایجاد شده است (آلن، ۱۹۸۵، ۱۰۳).

اما در سریال‌ها علاوه بر نقطه‌ی اوج اصلی همواره چندین داستان کوچک با نقطه‌های اوج کوچک نیز وجود دارد که باعث می‌شود مخاطب بی‌حوصله نشود و انگیزه‌ی تماشای مجموعه را از دست ندهد.

۷- راه حل (نتیجه‌ی نمایش): برخی از درام‌های آپارتمانی تولید سیمای ایران، راه حل یا نتیجه‌ی نهایی ندارند. زمانی که شخصیت‌های داستان خانه‌ی سبز در قسمت عید سبز، رو به دورین سال نو را به بینندگان تبریک می‌گویند و داستان با همین صحنه تمام می‌شود، برای بیننده اصلاً پرسشی مطرح نیست که نیازی به راه حل یا نتیجه‌ی نهایی داشته باشد. زمانی که نخستین قسمت سریال همسران، درحالی‌که همه‌ی مشکلات به خیر و خوشی حل شده است و دو همسایه از آشنایی با یکدیگر خوشحال‌اند، با جمله‌ی «چه همسایه‌ی خوبی پیدا کردیم» تمام می‌شود نیز عملاً پرسشی در درام داستان وجود ندارد که مخاطب برای شنیدن پاسخ آن برای تماشای ادامه‌ی مجموعه ترغیب شود؛ و این عدم وجود انگیزه‌ی دراماتیک برای تماشای مجموعه یکی از مهم‌ترین ضعف‌های درام‌های آپارتمانی تولید سیمای ایران است، زیرا همانطور که پیشتر اشاره شد، قسمت‌های یک مجموعه نمی‌توانند راه حل نهایی و پایان روایت را در خود داشته باشند، چرا که این به معنای پایان یافتن مجموعه خواهد بود.

د) درونمایه، مکان و تصویر

از آنجا که سریال‌های خانوادگی از دیرباز با زندگی شخصی و خانوادگی سروکار داشته‌اند، باید راه و روشی را انتخاب کرد که این سریال‌ها بتوانند مسائل روز سیاسی و اجتماعی را به عنوان موضوع خود برگزینند. در واقع، سریال‌های خانوادگی بیش از دیگر ژانرهای تلویزیونی، در فضای خاص خود قرار

دارند و تمایز فضای خصوصی و عمومی در ساختار آن‌ها بسیار مهم است. یکی از انتقادهای رایج این است که سریال‌های خانوادگی با پرداختن به مسائل شخصی مثل ازدواج، خانواده و رفاقت، از مسائل عمومی کار، بیکاری، مشکلات کارگری و تجارت غافل می‌مانند.

فضای مجموعه نقطه‌ی شروع مناسبی برای بررسی شیوه‌ی پرداختن درام‌های آپارتمانی به مکان‌های عمومی است. درام‌های آپارتمانی مکان‌هایی را به تصویر می‌کشند که با کار و تجارت ارتباط کمی دارند و به این دلیل انتخاب می‌شوند که مردم در آنجا زندگی و یکدیگر را ملاقات می‌کنند و واقعه‌ای را که به داستان سوخت می‌رساند، شرح می‌دهند. این کار به تعیین ماهیت مکان‌های عمومی فیلم‌برداری در مجموعه کمک می‌کند. تبادل اطلاعات و طرح مشکلات معمولاً در مکان‌های عمومی شکل می‌گیرند. مکان‌های عمومی و خصوصی در درام‌های آپارتمانی مشخص شده‌اند، اما نفوذناپذیر نیستند و دراماتیک‌ترین لحظات هنگامی اتفاق می‌افتد که رفتار مناسب با مکان خصوصی، خواه موضوع عشقی باشد خواه دعوی زناشویی، در مکانی عمومی رخ دهد. شگفت‌انگیز نیست که اساس درام‌های آپارتمانی، زندگی خانوادگی است. شخصیت‌ها در خانه زندگی می‌کنند و خوشی‌ها و ناخوشی‌های خانواده درون این ساختار فراگیر شکل می‌گیرد. دلایل این هماهنگی سریال‌های خانوادگی و خانواده، در ساختار فرم و جذابیت آن برای مخاطب نهفته است. درام‌های آپارتمانی، بر اهمیت موضوع‌های عاطفی و خانوادگی و ارزش مهارت زنان در مکان‌های شخصی تأکید دارند. فضای مجموعه یکی از مؤلفه‌های مهم برای خلق حداقل هماهنگی میان شخصیت‌هاست. این فضا، خواه محل کار باشد و خواه آپارتمانی مسکونی، حس تجربه‌ی واحدی را برمی‌انگیزد که از ویژگی‌ها و عقاید خاص ناشی از تجربه‌ی کار یا حس مکان مشترک سود می‌جوید. خلق فضای جغرافیایی شناخت‌پذیر، یکی از راه‌های درگیر کردن مخاطب با داستان است و به همین سبب است که درام‌های آپارتمانی معمولاً در تلاش‌اند مکان‌هایی آشنا برای مخاطب را خلق کنند. سریال‌هایی مانند خانه‌ی سبز و همسران، مکان وحدت‌بخشی را ایجاد کرده‌اند که می‌توان مشکلات عمومی جامعه را در آن مشاهده کرد. هر دو سریال فضای داستانی خاصی دارند. این سریال‌ها مانند بسیاری از کمدی‌های موقعیت، به چهاردیواری زندگی خانوادگی محدود می‌شوند؛ اما خانه‌ها هویتی مکانی برای شخصیت‌ها تعیین می‌کنند. جغرافیای داستانی در واقع، نشان‌گر برجسته‌ی هویت‌های مکانی است. در سریال‌های خانه‌ی سبز و همسران، رفتار و گفتار شخصیت‌ها، به طبقه‌ی متوسط تعلق دارند و هویت مکانی به شهر تهران نزدیک است. شخصیت‌ها عمدتاً در خانه‌های آپارتمانی مرکز شهر دیده می‌شوند. خانه‌ها محل اصلی برگزاری جلسه‌های ضروری و ناگهانی است. این مجموعه‌ها از فضای خود برای به نمایش درآوردن جامعه‌ی انسانی شهری بسته استفاده می‌کنند.

محصول عمده‌ی سریال‌های خانوادگی، که درام آپارتمانی یکی از مهم‌ترین انواع آن است، تفاوت زن و مرد، منزلت شخصی و اجتماعی و مشکلات در خانه و محل کار است. توجه خانواده‌ها به این مجموعه‌ها نشان می‌دهد که هنوز دل‌مشغولی اصلی وجود همین تفاوت‌های جنسیتی و مشکلات شخصی و اجتماعی است، اگرچه، چگونگی بیان این تفاوت‌ها در هر سریال متغیر است، ارتباط نزدیک بین داستان‌های خانوادگی و مخاطبان آن‌ها، شناخت عمیق تماشاگر پیگیر نسبت به این سریال‌ها و همذات‌پنداری او با شخصیت‌های خاص، باعث شگفتی کسانی است که مجموعه‌های خانوادگی را تماشا نمی‌کنند.

در درام‌های آپارتمانی، نمای معرف و نخستین نمای صحنه معمولاً نماهای سه یا چند نفره‌اند که موقعیت جغرافیایی داستان را مشخص می‌کنند و کاربرد بسیار محدودی دارند. در این گونه مجموعه‌ها نمای معرف تصویری خارج از محل وقوع داستان است، برای مثال، در خانه‌ی سبز نمای معرف به نمایی تک‌نفره، متوسط یا درشت از یکی از شخصیت‌های داستان (اغلب رضا که راوی داستان نیز به شمار می‌آید) برش می‌خورد.

درام عاطفی سریال خانوادگی، مستلزم زیبایی‌شناسی خاصی است که مخاطب را به درون خود می‌کشاند و شخصیت‌هایی خلق می‌کند که هم موضوع نمایش‌اند و هم نمایندگان عاطفی بیننده. سریال‌ها در هر قسمت، به سراغ قواعدی متفاوت با قواعد قسمت قبل می‌روند و مجدداً بازمی‌گردند و هر شب طیف گسترده‌ای از تجارب زیبایی‌شناختی را با سازمان‌دهی داستانی مشترک، به نمایش می‌گذارند. این جابه‌جایی بین سنت‌های گوناگون، به تجربه‌ی درگیر شدن مخاطب و فاصله گرفتن او از دنیای واقعی خود - که ویژگی تماشاگران سریال‌های خانوادگی است - می‌انجامد. تأکید بر نمای درشت از چهره تا اندازه‌ای با نیازهای خاص قواعد ملودرام تلویزیونی، که در آن بر اهمیت هر اشاره باید تأکید شود، هماهنگی دارد. برای رسیدن به اهداف ملودرام، بازی باید هم گویا باشد و هم مرموز. باید اهمیت واژه‌ها و اشارات اصلی را نشان دهد و فضایی کافی برای مخاطب باقی بگذارد تا او نیز نتیجه‌گیری خاص خود را داشته باشد. تأکید بر چشم‌ها و دهان، نگاه‌های معنادار و سر تکان دادن‌های متفکرانه را می‌توان با این شرایط توضیح داد، اما زیبایی‌شناسی واقع‌گرا مستلزم آن است که بازی «واقعی» باشد و ویژگی‌های هر شخصیت داستانی ترسیم شود. این روش به سبکی از بازی بها می‌دهد که به فاصله‌ی بازیگر و شخصیت استوار است. می‌توان تحلیل مشابهی از دیگر عناصر زیبایی‌شناختی از جمله لباس، فضا، دکور و نورپردازی ارائه داد، اما شاید بهتر باشد به عنصری تکنیکی توجه کنیم که در تحلیل تلویزیون از منظر نظریه‌ی فیلم، کم‌تر به آن توجه شده، و آن موقعیت و حرکت دوربین است. این عوامل در درام آپارتمانی به واسطه‌ی ضرورت‌های زمانی و مالی کاملاً محدودند، اما این عنصر زیبایی‌شناختی نقش خود را به خوبی ایفا می‌کند.

برنامه‌ی سرگرم‌کننده همواره هم بر صحنه تأکید دارد و هم بر ستاره‌ها، و بنابراین، موقعیت دوربین مدام بین نماهای طولانی تغییر می‌کند تا فضاهای جذاب و نماهای درشتی از چهره‌ی بازیگران بگیرد. کاربرد نماها در درام آپارتمانی بسیار شبیه به کاربرد آن‌ها در کمدی‌های موقعیتی مانند مجموعه‌ی دوستان^{۲۰} است. در کمدی موقعیت معمولاً برای بیان داستان از نماهای متوسط، متوسط دور و متوسط نزدیک استفاده می‌شود. این نماها به سرعت به یکدیگر برش می‌خورند و ریتمی سرزنده و پرشور به داستان می‌دهند. از نماهای نزدیک به ندرت و تنها در لحظات بسیار احساسی استفاده می‌شود. در درام‌های آپارتمانی نیز معمولاً از همین شیوه استفاده می‌شود، با این تفاوت که همچون درام تلویزیونی طولانی‌مدت، بیشتر از نماهای نزدیک چهره‌ی بازیگران (به ویژه در لحظات دراماتیک) استفاده می‌شود؛ اما نمای دور برای معرفی و حتی بررسی محیط به کار می‌رود. این گونه نماها توجه تماشاگر را به دکورهای خود معطوف می‌کند؛ اما چنین نماهایی عملکردی واقع‌گرایانه نیز دارند و بر ویژگی‌های محیط تأکید می‌کنند. بنابراین، نمای دور هم ارزش‌های برنامه‌ی سرگرم‌کننده را در نظر دارد و هم واقع‌گرایی را تقویت می‌کند. نمای درشت مزیت مضاعف هماهنگی با روش ملودراماتیک را نیز دارد و به عقیده‌ی نگارنده، نمای درشت با نیازهای زیبایی‌شناختی اثر مطابقت دارد و در مقایسه با دیگر موقعیت‌های دوربین در مجموعه‌ها، مزیت به‌شمار می‌رود. نمای درشت امکان تأکید بر بازیگر را فراهم می‌کند، اما راه دستیابی به منظور یا اشاره‌ای مهم را نیز به مخاطب نشان می‌دهد و به این ترتیب، او فرصت می‌یابد نتیجه‌گیری کند و موضوع را بفهمد. علاوه بر این، می‌توان از نمای درشت برای متمرکز شدن بر موضوع واقع‌گرایانه استفاده کرد. این نماها داستان را پیش نمی‌برند، اما کمک می‌کنند آنچه را که می‌بینیم درک کنیم. معیار کاربرد راحتی کار با دوربین یا صرفه‌جویی در زمان و مواد نیست؛ بلکه می‌توان آن را مکمل زیبایی‌شناختی سریال دانست. درام‌های آپارتمانی ساختار ارزشی ریشه‌داری را که بر تفاوت‌های سنتی مردانه و زنانه مبتنی است، بر هم زده‌اند. رویداد در درام‌های آپارتمانی، در مقایسه با دیگر برنامه‌های تلویزیونی مانند مجموعه‌های پلیسی یا اخبار، به‌شدت آشکار است، اما بار فیزیکی ندارد، بلکه خمیرمایه‌ی

آن انعکاس مشکلات شخصی است و بر برقراری ارتباط کلامی و به تأخیر انداختن فرجام یک عمل تأکید دارد و نه بر نشان دادن انجام عمل و تأثیر آن. تلویزیون بر تکرار شخصیت‌ها و داستان‌های آشنا متکی است، اما درام‌های آپارتمانی بیش از سایر ژانرها، نوع خاصی از تکرار را عرضه می‌کنند که در آن موقعیت‌های خاص عاطفی در سنین مختلف، شخصیت‌ها، محیط‌های فرهنگی و طبقه‌های اجتماعی گوناگون، بررسی می‌شود. روابط شخصی، ستون فقرات این گونه‌ی نمایشی است. درام‌های آپارتمانی نمای همواره متغیری از روابط عاطفی را در یک مکان خاص (آپارتمان یا خانه) نشان می‌دهند و این به مخاطب امکان می‌دهد که دریابد چگونه می‌توان یا باید اختلاف‌های عاطفی را از میان برداشت. به طور کلی، ممکن است درام‌های آپارتمانی تکراری و بیش از حد آشنا به نظر برسند؛ اما تفاوت‌ها، اگرچه در سطح محدود، اهمیت می‌یابند. مخاطب، درگیر این پرسش است که «چه اتفاقی می‌افتد اگر...؟» و فرصت دارد احتمالات را بررسی کند. این مجموعه‌ها، مخاطب را به تمرکز بر روابط چند زوج دعوت می‌کنند، گویی می‌خواهند بدانند رابطه‌ی کدام‌یک مطلوب‌تر و بادوام‌تر است.

ه) بررسی ساختار درام آپارتمانی بر اساس هرم ساختار برنامه‌های تلویزیونی

۱. **ساختار رسانه‌ای:** امروزه تقریباً همه‌ی شبکه‌های سیما (داخلی و بین‌المللی) انواع گوناگونی از درام‌های آپارتمانی را نمایش می‌دهند و این مجموعه‌ها در سراسر دنیا مخاطبان بسیاری دارند. مباحث مطرح در این آثار نیز طیف وسیعی از موضوعات مربوط به سیاست‌گذاری‌های فرهنگی سیما در داخل و خارج از کشور را دربرمی‌گیرد؛ موضوعاتی شامل مشکلات خانواده تا مسائل ملی و بین‌المللی و نیز رویکردهای اخلاقی. در نتیجه، پرداختن به ساختار رسانه و تأثیرات آن با رویکرد ساختار رسانه‌ای، امری بسیار دشوار و زمان‌بر است. از این رو در این مقاله به ساختار رسانه‌ای درام آپارتمانی نمی‌پردازیم.

۲. **ساختار متنی:** درام‌های آپارتمانی مانند مجموعه‌های تلویزیونی، پیش از اجرا متن نوشتاری دارند. در متن این گونه مجموعه‌ها معمولاً گروه شخصیت‌های ثابت داستان با مشکلات و موقعیت‌هایی چالش‌برانگیز و حتی گاهی کمیک مواجه می‌شوند و هر یک از آنها با توجه به شخصیت‌پردازی‌اش در متن و تعریفی که از او ارائه شده است، به آن موقعیت عکس‌العمل نشان می‌دهد. شرایط مکانی نیز در فضاهای شناخته‌شده‌ی داخل خانه یا آپارتمانی است که شخصیت‌های داستان بیشترین زمان خود را آنجا می‌گذرانند.

موضوع این متن‌ها معمولاً بر اساس روابط فردی شخصیت‌ها و تقابل آنها با یکدیگر (چه شخصیت‌های اصلی چه شخصیت‌های فرعی) شکل می‌گیرد. هدف از مطرح شدن مشکلات عاطفی و شخصی افراد، به تأمل واداشتن مخاطب و در عین حال، ارائه‌ی ابزار و راهکارهایی نامحسوس برای غلبه بر مشکلات مشابهی است که مخاطب با آنها دست به گریبان است. زبانی که برای مطرح کردن این موضوعات و بیان راهکارهای فائق آمدن بر آنها به کار می‌رود، هم شیوایی زبان هنروران عرصه‌ی تئاتر را دارد و هم به زبان مردم کوچه و بازار نزدیک است، و این موضوع سبب می‌شود مخاطب با شخصیت‌ها همراه شود. گاه حتی بازیگران مونولوگ‌های بلندی دارند که هم احساسات تماشاگر را برمی‌انگیزند و هم پیام هر قسمت از مجموعه را منتقل می‌سازند. مهم‌ترین و به‌یادماندنی‌ترین مونولوگ سریال خانه‌ی سبز، مونولوگ مرحوم خسرو شکیبایی بود.

۳. **ساختار فنی:** درام‌های آپارتمانی در فضاهای شناخته‌شده‌ی داخل خانه، آپارتمان و محل کار یا بر اساس روش کار چنددوربینی (واحد سیار) و تدوین همزمان، تصویربرداری می‌شوند، یا بر اساس روش کار تک‌دوربینی و تدوین غیرهمزمان و با به‌کارگیری شیوه‌های تلفیقی، که با روش اخیر بیشتر

یک شخصیت به شخصیت دیگر برش زده می‌شود، گاه حسی از فاصله در میان شخصیت‌ها القا می‌شود. گاه در برخی صحنه‌ها نماهای عمومی و چند نفره به چشم نمی‌خورد و نماها بیشتر، نماهای نزدیک، متوسط نزدیک و متوسطند. همچنین زمان توقف دوربین روی شخصیت‌ها بیشتر است، زیرا جابه‌جایی مدام دوربین زمان‌بر و در نتیجه هزینه‌بر است و توقف و تمرکز بر روی شخصیت‌ها در زمان تقطیع، سبب پدید آمدن ریتمی کند و در نتیجه حسی از سکون (و آرامش، در صورت کاربرد صحیح) می‌شود. نزدیکی بیش از حد دوربین به شخصیت‌ها سبب می‌شود بار عاطفی بیشتری به بیننده منتقل شود و گاهی او را احساساتی کند و این یکی از ویژگی‌های مثبت این گونه‌ی نمایشی است. اگرچه، نزدیکی بیش از حد دوربین به شخصیت‌ها ممکن است گاهی موجب از ریتم افتادن داستان و در نتیجه بی‌حوصلگی مخاطب شود. در این مجموعه‌ها اغلب صدای محیط حذف و از موسیقی به عنوان ابزاری برای فضاسازی و القای احساس درونی شخصیت‌ها استفاده می‌شود.

۴. محتوای برنامه: محتوای درام آپارتمانی که بر پایه‌ی سه ساختار مورد بررسی پیشین بنا می‌شود، در راستای ایجاد همدلی و فضایی دوستانه در میان اقشار گوناگون جامعه، به فکر واداشتن و گاه به خنده و یا گریه انداختن مخاطب و فرهنگ‌سازی (با توجه به سیاست‌گذاری‌های شبکه) درباره‌ی موضوع مطرح‌شده در هر قسمت است. استفاده از نماهای متوسط و نزدیک سبب می‌شود مخاطبان خود را به لحاظ احساسی به شخصیت‌ها نزدیک‌تر بدانند و در نتیجه انتقال پیام‌ها و احساسات به بینندگان با سهولت بیشتری انجام می‌شود. در این مجموعه‌ها، گاهی خانواده به نمادی از جامعه و آپارتمان به نمادی از کشور تبدیل می‌شود و فائق آمدن شخصیت‌های داستان بر مشکلات، تشویق بینندگان به همدلی و همراهی در مواجهه با مشکلات است.

۵. زیبایی‌شناسی رسانه‌ای: درام آپارتمانی همچون یک فیلم سینمایی، پس از طی مراحل گوناگون، از پیش تولید گرفته تا ضبط و تدوین و صداگذاری، آماده‌ی نمایش و مخاطب در مرحله‌ی اجرا یا نمایش با آن روبه‌رو می‌شود. در نتیجه، متن بدون دخالت مخاطب در تولید، به مرحله‌ی نمایش می‌رسد. امکان حرکت دوربین، به دلیل استفاده از فضاهای داخلی محدود است و در نتیجه، شخصیت‌ها و رفتارشان نیز به چارچوب مکان‌های تکرارشونده‌ی وقوع داستان محدود می‌شوند و این مسئله سبب می‌شود بازیگران در رویارویی با مکان تصویربرداری، رفتارهای خاصی داشته باشند.

عدم حضور مخاطب و نزدیکی دوربین به چهره‌ی شخصیت‌ها این امکان را به بازیگران می‌دهد که توان خود را در تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب به‌کارگیرند و مخاطب را با شخصیت خود و درامی که روایت می‌شود، همراه کنند. این موضوع یکی از مهم‌ترین جنبه‌های زیبایی‌شناسی درام آپارتمانی است و گاه تا آنجا پیش می‌رود که مخاطب شیفته‌ی چهره‌ی شخصیت‌ها می‌شود.

۶- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر که با هدف بررسی و تبیین ساختار درام تلویزیونی مکان‌محور (درام آپارتمانی) به عنوان متن (برنامه‌ی) تلویزیونی و ارائه‌ی تمهیداتی برای ارائه‌ی قابل قبول‌تر این نوع از برنامه‌ها به مخاطب انجام شده، تلاش کرده است با بهره‌گیری از بررسی ساختارشناسانه‌ی درام‌های تلویزیونی به شناخت مؤلفه‌های رسانه‌ای، فنی، محتوایی و زیبایی‌شناسی اثرگذار و مطرح این گونه‌ی نمایشی دست یابد و با استفاده از نظرات صاحب‌نظران داخلی و خارجی این حوزه، ویژگی‌ها، مؤلفه‌ها، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را با سایر درام‌های تلویزیونی تبیین کند.

همچنین از آنجا که هدف این مقاله بررسی درام مکان‌محور (از نوع آپارتمانی) بوده است و این گونه‌ی درام زیرمجموعه‌ای از گونه‌ی چندقسمتی‌های داستانی به شمار می‌رود، به معرفی و بررسی انواع برنامه‌های چندقسمتی داستانی پرداخته شد. این برنامه‌ها عبارتند از: ۱. مجموعه‌ی داستانی ناپیوسته‌ی تلویزیونی، ۲. مجموعه‌ی داستانی پیوسته‌ی تلویزیونی و ۳. چندقسمتی‌های داستانی-تلفیقی تلویزیونی (مجموعه‌ی تلفیقی). در ادامه اشاره شد که «درام آپارتمانی» چه به لحاظ مضمون و ویژگی‌های محتوایی و چه به لحاظ شیوه‌های ساختاری، به کمدی‌های موقعیت، درام‌های تلویزیونی طولانی‌مدت و درام‌های خانوادگی شباهت‌ها (و البته تفاوت‌هایی) دارد. ویژگی‌ها و عناصر ساختاری درام آپارتمانی از منظر روایی و فرمی، و تفاوت‌های آن با هر یک از دیگر گونه‌های درام در ادامه خواهد آمد:

ویژگی‌ها: شباهت‌ها، معضلات و راهکارها

۱. درباره‌ی مدت زمان درام آپارتمانی (به ویژه در تلویزیون ایران) اشاره شد که زمان این برنامه‌ها یک ساعت است. با توجه به مطرح شدن تنها یک گره داستانی، این مدت کمی طولانی به نظر می‌رسد و استفاده از دو (یا چند) خط داستانی متقاطع با گره‌افکنی و اوج و فرودهای جداگانه می‌تواند راه حلی برای این مشکل باشد.

۲. شخصیت‌های مشترک و پردازش هماهنگ و همسان شخصیت‌ها از ویژگی‌های درام آپارتمانی و از ویژگی‌های مهم یک مجموعه به شمار می‌آید. حضور این شخصیت‌های مشترک سبب می‌شود مخاطب در هر قسمت با شخصیت‌هایی روبرو شود که پیشتر با آن‌ها آشنا شده است و در نتیجه به سرعت مشکلات آن‌ها را مشکلات خود می‌داند، با شخصیت‌ها همذات‌پنداری و برنامه را تعقیب می‌کند.

۳. طرح الگوی موقعیت در درام آپارتمانی، مانند همه‌ی مجموعه‌های تلویزیونی که بر پایه‌ی موقعیت بنا شده‌اند، اینچنین است: آغاز با شرایطی عادی، تثبیت شده و متعادل، برخورد با موقعیتی تضاد بر انگیز، گره‌افکنی و عدم تعادل، رفع یا پذیرش تضاد، گره‌گشایی و برقراری تعادلی نوین.

۴. در درام آپارتمانی داستان‌پردازی با معرفی زمان، مکان، شخصیت‌ها و مناسباتشان با یکدیگر، شرایط کلی و وضعیت متعادل اولیه و اطلاعات ضروری برای درک و شناخت تغییرات بعدی آغاز می‌شود. «گره» یا «گره‌افکنی» رویدادی است که تعادل را بر هم می‌زند. در میان داستان‌کنش‌ها در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند تا در نهایت داستان با رسیدن به نقطه‌ی اوج، یعنی بالاترین نقطه‌ی کنش و کشمکش عاطفی در سیر روایت داستان، گره‌گشایی شود و به پایان برسد.

۵. روال و سبک منسجم و هماهنگ که به ویژه در تقطیع و تدوین دیده می‌شود، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های انواع درام آپارتمانی است. البته این ویژگی منحصر به این گونه‌ی خاص درام تلویزیونی نیست و در دیگر انواع مجموعه‌های تلویزیونی نیز مشاهده می‌شود.

۶. در راستای بیان شباهت‌های درام تلویزیونی طولانی‌مدت و درام‌های آپارتمانی، می‌توان به تمرکز بر اعمال و جزئیات زندگی عادی شخصیت‌ها اشاره کرد. پرداختن به شخصیت‌هایی که از بطن جامعه دور نیستند سبب همراهی اقشار گوناگون جامعه با شخصیت‌ها و در نتیجه مقبولیت آنان در میان طیف گسترده‌تری از مخاطبان می‌شود.

۷. اما مهم‌ترین شباهت درام آپارتمانی و درام طولانی‌مدت آپارتمانی، استفاده از شخصیت‌های مشخص و دکورها و مکان‌های محدود است که سبب می‌شود با صرف کمترین هزینه، مخاطب بسیاری جذب برنامه شود. محدود بودن دامنه‌ی تصویربرداری به یک یا چند مکان سبب می‌شود کمترین میزان زمان صرف عوامل تکنیکی مانند نورپردازی، تصویر و صدا برداری شود. استفاده از شخصیت‌های

مشخص نیز عملکرد عوامل تکنیکی مانند چهره‌پردازی، انتخاب و طراحی لباس و صحنه را تسهیل می‌کند، و همه‌ی این عوامل در کنار یکدیگر به کاهش هزینه‌ی تولید می‌انجامند و این یکی از مهم‌ترین دلایل تولید این گونه برنامه‌های نمایشی در تلویزیون است.

۸. اگرچه درام‌های آپارتمانی و درام‌های تلویزیونی طولانی‌مدت شباهت‌هایی به یکدیگر دارند، اما تفاوت‌هایی نیز مابینشان وجود دارد. درام‌های آپارتمانی بر خلاف درام‌های تلویزیونی طولانی‌مدت، تنها برای یک فصل ساخته می‌شوند و در انتهای فصل مجموعه به پایان می‌رسد، و این ویژگی تفاوت درام‌های آپارتمانی با مجموعه‌ها نیز هست.

۹. از تفاوت‌های مهم درام آپارتمانی و درام تلویزیونی طولانی‌مدت، عدم وجود خطوط داستانی درهم‌تنیده و پیچیده است. درام آپارتمانی بر پایه‌ی داستان‌هایی ساده و متکی بر درام‌های خانوادگی، که معمولاً به مشکلات یکی از شخصیت‌های ثابت می‌پردازند، بنا می‌شود.

۱۰. از دیگر تفاوت‌های درام تلویزیونی طولانی‌مدت و درام آپارتمانی قالب داستانی آن است. اگرچه قالب این مجموعه‌ها نیز ملودرام است، اما نوع آن ملودرام خانوادگی و متکی بر روابط اعضای یک یا چند خانواده است که برای حل مشکلات یکدیگر، همکاری می‌کنند. این قالب کاملاً با قالب داستان‌های متکی بر عشق‌ها، روابط پنهانی، خیانت، چند ازدواجی و بسیاری دیگر از موضوعات مورد توجه سب‌پراها متفاوت است، و درام‌های آپارتمانی به دلیل نوع موضوعاتشان تقریباً همه‌ی افراد خانواده را مخاطب خود قرار می‌دهند.

ساختار روایتی: شباهت‌ها، معضلات و راهکارها

۱- شخصیت‌های اصلی چندگانه: در درام‌های آپارتمانی معمولاً چند شخصیت اصلی حضور دارند (به‌طور معمول بین چهار تا ده نفر). زمان یک‌ساعته‌ی درام آپارتمانی امکان پرداختن به تعداد بیشتری از شخصیت‌ها را فراهم می‌سازد و در نتیجه، درام آپارتمانی به راحتی، در هر قسمت به نه یا ده شخصیت متفاوت می‌پردازد. از آنجا که کارکرد عمده‌ی شخصیت‌های اصلی درام آپارتمانی، امکان‌پذیر ساختن طرح‌ها و توطئه‌های متنوع در بستر داستان است، نویسندگان این نوع آثار، با استفاده از این امکان می‌توانند فضای مناسب‌تری برای درام‌پردازی و خلق داستان فراهم آورند. اما متأسفانه در نمونه‌های درام آپارتمانی سیمای کشورمان از این امکان به‌شکلی مناسب استفاده نشده است.

۲- تشریح موقعیت و شخصیت‌ها: تداوم حضور شخصیت‌های اصلی در همه‌ی قسمت‌ها سبب می‌شود در هر قسمت تنها توضیحی خلاصه درباره‌ی شخصیت‌ها ارائه شود، و پس از گذشت چند قسمت این توضیح می‌تواند به تیتراژ محدود، و بیننده بدون هر شرح خاصی به دل داستان پرتاب شود. تنها لازم است شخصیت‌های جدیدی که در هر قسمت حضور می‌یابند و نیز مکان‌های جدید معرفی شوند. اساساً تکرار حضور شخصیت‌ها در مکان‌های مشخص مهم‌ترین عنصر یک درام آپارتمانی است و از همین روست که این گونه از درام، مکان‌محور خوانده می‌شود.

۳- انگیزه: در درام آپارتمانی حضور شخصیت‌ها و محیط آن‌ها توازن روایت را تثبیت می‌کنند؛ اما حادثه‌ای این توازن را برهم می‌زند و قصه را به جریان می‌اندازد و فعل و انفعالات درونی و بیرونی را در شخصیت‌ها برمی‌انگیزد. همانطور که اشاره شد، رایج‌ترین عامل برانگیزاننده‌ی فعل و انفعال روایت در درام آپارتمانی، همچون سینمای کلاسیک، کمبودها و یا خواسته‌های شخصیت اصلی است.

۴- گره روایت: در درام آپارتمانی پرسش‌های اساسی شخصیت از خودش و دیگران، گره‌هایی را در داستان ایجاد می‌کنند که مخاطب برای مشاهده‌ی چگونگی باز شدن آن‌ها و رسیدن به نتیجه، تا

انتهای هر قسمت، آن را دنبال می‌کند. در هر قسمت مانع یا موانعی بر سر راه رسیدن شخصیت به هدف و خواسته‌اش وجود دارد و تحقق این امر را تا انتهای هر بخش به تعویق می‌اندازد، زیرا اگر چنین نباشد قصه‌ای برای گفتن وجود نخواهد داشت.

۵- زنجیره‌ی علت و معلول: در درام آپارتمانی، حوادث از صحنه‌ای به صحنه‌ی بعد جریان می‌یابند. وقوع نخستین اتفاق که همان گره‌افکنی داستان است، سبب می‌شود زنجیره‌ی علت و معلولی وقایع هر صحنه را به صحنه‌ی بعد مرتبط سازد. این زنجیره‌ی علت و معلولی در همه‌ی نمونه‌های درام آپارتمانی مشاهده می‌شود.

۶- نقطه‌ی اوج: وجود نقطه‌ی اوج در هر قسمت، از دیگر شباهت‌های درام آپارتمانی به مجموعه‌های تلویزیونی است. اگرچه گاهی نقطه‌ی اوج درام آپارتمانی قابل تشخیص نیست، زیرا به شکل آشتی کردن دو شخصیت یا متقاعدشدن یک شخصیت یا قبول مسئله‌ای از جانب یکی از شخصیت‌ها تجلی می‌یابد. این نقطه‌های اوج بار دراماتیکی ندارند اما گره ماجرا در آن‌ها باز می‌شود. زمانی که رویدادی در یک درام آپارتمانی حل و فصل می‌شود، عملاً پرسشی برای پاسخ داده شدن باقی نمی‌ماند و بیننده تنها به صرف علاقه به شخصیت‌ها و کلیت مجموعه است که در انتظار دیدن قسمت‌های آتی می‌ماند.

۷- راه حل (نتیجه‌ی نمایش): برخی از درام‌های آپارتمانی تولید سیمای ایران، راه حل یا نتیجه‌ی نهایی ندارند. این عدم وجود انگیزه‌ی دراماتیک برای تماشای مجموعه یکی از مهم‌ترین ضعف‌های درام‌های آپارتمانی تولید سیمای ایران است. در این نوع درام‌های تلویزیونی، وجود راه حل نهایی در پایان هر قسمت پایان درام قلمداد می‌شود، بنابراین ارائه‌ی راه حل در هر قسمت امکان‌پذیر نیست. اگر تهدیدی برای حلقه‌ی دوستی و روابط شخصیت‌ها وجود نداشته باشد، اگر آن‌ها با یکدیگر ازدواج کنند و شغل خوبی داشته باشند یا اگر دیگر کشمکش‌های شکل‌گیری روایت وجود نداشته باشد، داستان به پایان خواهد رسید و بنابراین، پایان هر بخش باید مخاطب را در شک و تردید نگه دارد تا به تضاد نهایی مجموعه نزدیک شود و البته باز بودن دامنه‌ی روایت و وجود روزه‌های محدود نیز باید همواره احساس شود.

تشکر و قدردانی

لازم است از آقای کیوان شمشیریگی که با در اختیار گذاشتن تجربیات و نظرات کارشناسانه‌شان، در تدوین مقاله مساعدت فرموده‌اند تشکر و قدردانی نمایم.

پی‌نوشت‌ها

1. Etymology
2. Terminology
3. Methodology
4. Epidemiology
5. Drama
6. Action on the Stage
7. Greek Tragedy
8. Mimesis
9. One-off Drama
10. Soap Opera
11. Robin Nelson

12. Dramaturgy
13. Script
14. Soap Opra
15. Series
16. Situation Comedy
17. war-at-home
۱۸. خانه‌ی قمر خانم (۱۳۵۱) ساخته‌ی بهمن فرمان آرا از نخستین نمونه‌های درام مکان‌محور در سینما و تلویزیون کشورمان به‌شمار می‌آید.
19. Chritian Grati
20. Friends Series

فهرست منابع

- انوری، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن
- اوحدی، مسعود (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی سینما و تلویزیون*. انتشارات دانشکده‌ی صدا و سیما، تهران.
- باتلر، جرمی جی (۱۳۸۸). *تلویزیون، کاربرد و شیوه‌های نقد*، ترجمه‌ی مهدی رحیمیان، انتشارات دانشکده‌ی صدا و سیما، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۴)، *نقد ادبی، انتشارات فردوسی*، تهران.
- شهباب، محمد؛ گل‌محمدی، محمود (۱۳۸۹)، «ساختارشناسی تله تئاتر در ایران»، در *نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره‌ی ۴۰، صص ۶۴-۴۹.
- گراتی، کریستین (۱۳۸۴)، *زنان و سریال خانوادگی: بررسی سریال‌های خانوادگی پخش‌شده در ساعات پربیننده*، ترجمه‌ی فاطمه کرمعلی، انتشارات اداره‌ی کل پژوهش‌های سیما، تهران.
- لطفی، غلامحسین (۱۳۸۷)، *تئاتر تلویزیونی*، نشر سروش، تهران.
- مؤدیان، داریوش؛ عطاردی، الهه (۱۳۸۶)، *ساختارهای نمایش در تلویزیون*، انتشارات اداره‌ی کل پژوهش‌های سیما، تهران.
- ناظرزاده‌ی کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵)، *درآمدی به نمایشنامه‌نویسی*، نشر سمت، تهران.
- نیل، استیو؛ کروتینک، فرانک (۱۳۷۸)، *کمدی عامیانه و مردمی در سینما و تلویزیون*، ترجمه‌ی مهدی ارجمند، انتشارات سوره‌ی مهر، تهران.
- Allen, Robert C. (1985), *Speaking of Soap operas*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Casey, Bernadette; Calvert, Ben (2008), *Television Studies: The Key Concepts*, New York and London: Routledge.
- Dyer, Richard (1981), *with others*, Coronation Street, London: British Film Institute.
- Hobson, Dorothy (2003), *Soap opera*, Oxford: Polity.
- Livingston, Sonia (1990), *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*, Oxford: Pergmon.
- Nelson, Robin (1997), *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*, Basingstok: MacMillan.
- Newcomb, Horace (2004), *Encyclopedia of Television*, London and New York: Routledge.
- Pearson, Roberta E. Simpson, Philip (2005), *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, London and New York: Routledge.
- Williams, Kevin (2003). *Understanding Media Theory*. London and New York, Routledge.

Received: 1 Oct 2015

Accepted: 4 Jan 2016

The Structure of Location Based Drama in Television

Ali Rajabzadeh Tahmasebi, Assistant Professor, IRIB University, Tehran, Iran.

Abstract

Nowadays many Television Serials are produced that location plays a key role in shaping their contents and drama structures. In television, these kinds of programs are structurally categorized as Location Based Dramas. Apartment Drama is a special genre of Television Dramas in which characters are going to play in places such as home and apartment complex. Apartment Drama is based on its characters' lives and stories and real themes. Location is a core element of the content and drama structure. In order to draws the audience, apartment drama are based on themes such as marriage proposal, love and family life within the known locations. These kinds of dramas are close to what happens in real life and they can reach a wide audience. Although these kinds of dramas have a particular place in international television programing and in Iranian television productions as well, they have not been studied properly. Therefore, this study tries to answer the questions about Apartment Dramas: What are their specificities and which dramatic structures they have? What are the differences between these kinds of dramas and other versions of Television Dramas? And what is the cost effect of their production on the quality of such programs? The technique used in this study to answer these questions is library based and structurally analyzing all kinds of Television Dramas. Based on the results of this study, the structures that fit these kinds of dramas have been suggested and some examples of Apartment Dramas in Iranian Television Productions have been given.

Key words: Apartment Drama, Drama Structure, Location Based, Television Drama