عناصر ایجاد تعلیق به واسطه روایت دَوَرانی در سینما و ادبیات داستانی (مطالعه موردی سریال خانگی دل)

فضل‌اله خدادادی[۱]

تاریخ دریافت مقاله: آبان ۱۴۰۰ **تاریخ پذیرش نهایی:** آذر ۱۴۰۰

چکیده

موضوع این مقاله، عناصر ایجاد تعلیق به واسطه روایت دَوَرانی در سینما و ادبیات داستانی است. هرگاه در روایتی ادبی یا نمایشی (اعم از رمان، فیلم و ...) نگارنده یا فیلم‌نامه‌نویس علاوه بر روایت اصلی، چندین خرده روایت دیگر را نیز باهم به جلو برد، روایت از نوع دَوَرانی است. به زبان ساده‌تر روایت دورانی را می‌توان مجموعه‌ای از خرده روایت‌ها در دل یک کلان روایت دانست که حرکت بریده بریده آن‌ها به جلو در ادبیات داستانی و سینما باعث ایجاد روایت‌های دورانی یا چرخشی می‌گردد. در این ساختار یکی از عناصر برجسته روایی ایجاد تعلیق و انتظار در چندین جهت است، چراکه مخاطب (بیننده) درگیر چندین حادثه می‌گردد. در سریال خانگی «دل» به کارگردانی منوچهر هادی به واسطه شگرد روایت‌پردازی دَوَرانی، شاهد چندین روایت متناوب و در نتیجه ایجاد تعلیق در بیننده هستیم. حال در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی فراهم آمده، بر آنیم تا ضمن واکاوی عناصر ساختاری روایت دورانی، به تحلیل عناصر آن در سریال دل بپردازیم. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که روایت دورانی یک کلان روایت تجمیع شده از خرده روایت‌هایی است که عناصری همچون فلاش‌بک، تعلیق، شخصیت‌پردازی و مکث توصیفی در ایجاد آن نقش دارد.

واژگان کلیدی: روایت دَوَرانی، تعلیق، فلاش‌بک، سریال دل.

۱- استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران، (نویسنده مسئول)، پست الکترونیک: fazlollah1390@yahoo.com

مقدمه

سینما در بسیاری از عناصر با داستان[۱] مشترک است، چراکه زیربنای سینما بر داستان نهاده شده است. اگر به نظریه ارسطو مبنی بر تعریف داستان اکتفا کنیم: «داستان سلسله حوادثی دارای شروع، میانه و پایان است» (حقیری، ۱۳۹۴)، در سینما نیز شاهد ساختاری مشابه با داستان خواهیم بود، چرا که سینما داستان را با ابزارهای روایی سمعی و بصری و نه متنی–البته اشکال سمعی و بصری در زمره متن است– به مخاطب منتقل می‌کند. سیمور چتمن عقیده دارد «فیلم‌ها احتمالات جدید و جالبی از دخل و تصرف در دیدگاه را به روایت می‌بخشند، زیرا آن‌ها نه یک، بلکه دو کانال اطلاعاتی هم‌زمان دارند: سمعی و بصری» (چتمن،۱۳۹۰).

چون زیربنای سینما را داستان تشکیل می‌دهد، فقط ابزارها و نحوه ارتباط مخاطبان[۲] با حادثه در دو قالب (اشکال ارتباطی) متفاوت است وگرنه تمام عناصر داستان اعم از: حادثه[۳]، زمان[۴]، مکان، فضا، گفت‌وگو، توصیف، زاویه دید و علی‌الخصوص روایت در سینما نیز به چشم می‌خورد و به زعم بوردول[۵]، «روایت سینمایی با روایت ادبی همپوشانی دارد» (اوحدی، ۱۳۹۱).

یکی از برجسته‌ترین عناصر مشترک سینما و داستان،«روایت» است. روایت در سیر مطالعات روایت شناسی کلاسیک و جدید، به دو مفهوم متفاوت آمده است: در مطالعات کلاسیک روایت مفهومی همانند داستان و قصه دارد و معادل حادثه است به عنوان نمونه عبدالرضا حقیری در کتاب «فیلم‌نامه کلاسیک»، روایت را چنین تعریف کرده است:«روایت متن منسجمی است که اطلاعات، ایده‌ها و افکار ما را به مخاطب منتقل می‌کند» (حقیری، ۱۳۹۴).

این تعریف کلاسیک روایت است و عنوان کتاب نیز صحه‌ای بر این تعریف است (فیلم‌نامه کلاسیک)، اما در مطالعات جدید روایت شناسی، روایت به مفهوم نحوه بیان و نه حادثه آمده است. یاکوب لوته روایت را«چگونگی نوشتن و انتقال متن» (لوته، ۱۳۸۸). دانسته است. به عبارت ساده‌تر دو روش متفاوت در بیان یک حادثه یک‌بار برای کودکان و بار دیگر برای بزرگ‌سالان، مفهوم روایت به معنای شیوه بیان را نشان می‌دهد. حال که پذیرفتیم روایت به معنی شیوه بیان است، باید بگوییم که روایت انواع مختلفی هم در سینما و هم در ادبیات دارد. یکی از روش‌های روایت‌پردازی در ادبیات داستانی و سینما، شیوه روایت «دَوَرانی یا چرخشی»[۶] است. در این روش از روایت‌پردازی، راوی برای ایجاد تعلیق و مکث توصیفی[۷]، در دل یک کلان روایت، خرده روایت‌هایی ایجاد می‌کند و با تمسک به روش روایت‌پردازی دورانی به نوبت قسمتی از یک روایت را به جلو می‌برد و در نقطه‌ای حساس آن خرده روایت را متوقف و روایت دیگری را ادامه می‌دهد. (Nancy, 1987 & Hayles, 2007)

این روش روایت‌پردازی دارای ساختارها و ابزارهای خاصی است و نمونه آن در سریال خانگی «دل» به کارگردانی منوچهر هادی به چشم می‌خورد. پژوهش حاضر با تمسک به روایت این فیلم و تحلیل به واسطه نظریه‌های روایت شناسی در سینما و ادبیات داستانی، به واکاوی عناصر روایت دَوَرانی در ایجاد تعلیق و مکث توصیفی در این سریال می‌پردازد، لذا سؤال اساسی که پیکره پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد این‌گونه مطرح می‌گردد که، چگونه تمسک به ساختار روایت دَوَرانی باعث ایجاد تعلیق و مکث توصیفی در سریال دل گردیده است؟

ضرورت پژوهش

هر اثر هنری اعم از رمان؛ فیلم و یا قطعه‌ای از موسیقی به دلایلی از قبیل ساختار هنرمندانه، هم‌ذات‌پنداری مخاطب با آن و همگن بودن کنش شخصیت‌ها با نقشی که در روایت دارند، باعث محبوبیت در نزد مخاطبان می‌گردند. سریال «دل» علاوه بر موضوع دلنشین، از نظر ساختار نیز برجستگی‌هایی دارد که مهم‌ترین آن‌ها ایجاد مکث‌های توصیفی به واسطه ایجاد تعلیق در روایت است. به زبان ساده‌تر هر گاه مخاطب به تماشای این سریال می‌نشیند، علاوه بر دنبال کردن سیر روایت، در این هول و ولا به سر می‌برد که مبادا در سکانسی حساس فیلم به پایان رسد و او تا هفته‌ای دیگر در این انتظار که «بعد چه خواهد شد؟» به سر برد. بر همین اساس کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس آگاه در این سریال، بر روی عنصر ایجاد تعلیق و انتظار در مخاطب دست گذاشته و فیلم را در قالب چند داستان به صورت بریده بریده به جلو می‌برد و مخاطب را با تمسک به ایجاد انتظار به دنبال خود می‌کشد، این شگرد روایت‌پردازی در ساختار این فیلم از نظر نظریه‌پردازان روایت، از نوع روایت پردازی دَوَرانی است، بر همین اساس انجام پژوهشی که به واکاوی ساختار روایت دَوَرانی در این فیلم بپردازد را نه تنها لازم، بلکه ضروری دانستیم و ضرورت انجام پژوهش حاضر واکاوی عناصر روایت دورانی در سریال دل بوده است.

---

۱. Story
۲. Narrate
۳. Action
۴. Time
۵. Bardwell
۶. Cycling Narratology
۷. Descriptive Pause

پیشینه پژوهش

در زمینه ویژگی‌های مشترک ادبیات داستانی و سینما، مقالاتی چند در مجله سینمایی فارابی، پژوهش‌های ارتباطی و نقد سینما به چاپ رسیده است که موضوعاتی از قبیل: اقتباس، تکنیک، عناصر و ... را در دو مقوله ادبیات و سینما موردبررسی قرار داده‌اند، اگرچه ذکر نام تک‌تک این مقالات از حوصله پژوهش حاضر خارج است، اما پژوهش‌هایی چند نزدیک به موضوع پژوهش حاضر درباره ساختار روایی در فیلم سینمایی توسط پژوهش‌گران انجام شده است.

(سعید زکایی و همکار، ۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «مطالعه روش تحلیل ساختار روایت در سینما»، فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۲۹، به بررسی ساختار روایت در سینما از دیدگاه روایت‌شناسان ساختارگرا چون پراپ و سوسور نظر داشته‌اند و الگوهای معناشناسی و ساختارشناسی در روایت‌های سینمایی را مورد بررسی قرار داده‌اند و عبور ساختار روایی از متن به سینما را با تکیه بر اقتباس مطمح نظر داشته‌اند، آن گونه که از موضوع و متن این پژوهش بر می‌آید، از روایت شناسی دَوَرانی و تعلیق در سینما که موضوع مقاله حاضر است – سخنی به میان نیاورده است.

همچنین (مهرزاد بهمنی و همکار، ۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «تحلیل روایت در فیلم‌های داستانی بر اساس رویکرد ساختارگرایی و پساساختارگرایی (نمونه موردی فیلم داستانی نقطه کور)، فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، شماره ۲، به واکاوی معنا و تحلیل محتوا در سینما با تکیه بر فیلم نقطه کور پرداخته‌اند و معانی ضمنی نهفته در سینما را از دیدگاه روایت شناسان ساختارگرا و پساساختارگرا یعنی ژرارژنت و رولان بارت تحلیل کرده‌اند و نشان داده‌اند که چگونه در سینما معانی و ارزش‌های اجتماعی در قالب فیلم نشان داده می‌شود. این پژوهش نیز علی‌رغم ارزشمند بودن، درباره روایت دَوَرانی و عناصر ایجاد تعلیق در سینما نیست و از نظر موضوع با مقاله حاضر متفاوت است.

تفحص در پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که تاکنون پژوهشی که به صورت تخصصی به مسئله روایت‌پردازی دورانی در ادبیات داستانی و سینما بپردازد، در داخل انجام نشده است، اما در منابع غربی به خصوص در فرهنگ‌های تخصصی روایت شناسی به این مقوله اشاره‌هایی مختصر گردیده است. و همین وجه نوآوری و تازگی نگارنده را بر آن داشت تا با تکیه‌بر سریال خانگی دل که هم‌اکنون به صورت هفتگی در مراکز سمعی و بصری پخش می‌شود به واکاوی عناصر ایجاد تعلیق به واسطه روایت‌پردازی دَوَرانی در ادبیات داستانی و سینما بپردازد. ناگفته نماند روایت‌پردازی دورانی[۱] اصطلاحی در فرهنگ روایت شناسی جرالد پرینس[۲] است (رک، پرینس، ۱۹۸۷) و شامل روایت‌هایی می‌شود که بدون در نظر گرفتن نوع متن آن‌ها، اعم از داستانی یا نمایشی دارای روایتی چرخشی و به صورت بریده بریده بر محور تعلیق باشد. (رک، زیتونی، ۲۰۰۲: ۶۱)

دیگر منابعی که نگارنده در متن از آن‌ها استفاده کرده است نیز سرخط‌هایی مبنی بر وجود این‌گونه روایت‌پردازی در دست داد به طوری‌که می‌توان گفت تاکنون پژوهشی مستقل و تخصصی در زمینه روایت‌پردازی دَوَرانی در ادبیات داستانی و سینما انجام نشده است، لذا انجام پژوهشی ازاین‌دست را نه تنها لازم، بلکه ضروری دانستیم.

روش انجام پژوهش

شاید در نگاه نخست چنین به نظر برسد که قصد نگارنده در این پژوهش اثبات وجود ساختار دورانی در سریال خانگی دل است، اما این گونه نیست و روش به کار گرفته شده در انجام پژوهش ترکیبی از روش کتابخانه‌ای- میدانی و تحلیل محتوایی است. بر همین اساس در ابتدا با مراجعه با اندک منابع موجود پیرامون ساختار روایت دورانی، بحث نظری پژوهش فیش‌برداری و با تکیه بر دامنه مطالعات و پژوهش‌های نگارنده در حوزه روایت، بسط داده شد. بر همین اساس نگارنده پس از فیش برداری مطالب نظری، مشاهده و واکاوی سریال و طرح سؤالاتی از مخاطبان مختلف، اطمینان حاصل نمود که ساختار روایت این سریال دارای ویژگی منحصر به فردی است که روش ادغامی، توصیفی – تحلیلی — میدانی می‌تواند بر جنبه پژوهشی آن بیفزاید.

معرفی سریال خانگی دل: این سریال از عاشقانه‌های کارگردان جوان، منوچهر هادی می‌باشد که در سال ۱۳۹۸ به صورت نمایش خانگی عرضه شد و بازیگرانی چون: سعید راد، بهرام افشاری، افسانه بایگان، نسرین مقانلو، بیژن امکانیان، حامد بهداد، یکتا ناصر، ساره بیات، کورش تهامی، لیلا زارع، مهدی کوشکی، مریم سعادت، مهراوه شریفی‌نیا، علی سخنگو و ... در آن نقش‌آفرینی کردند. سریال در ۴۰ قسمت پنجاه دقیقه‌ای ساخته شده است. در این سریال با ماجراهای عاشقانه چندی روبه‌رو هستیم که اصلی‌ترین آن‌ها ماجرای عاشقانه رستا و آرش است. آرش که جوانی خوش بر و روست، به رستا عشق می‌ورزد، اما خواهر ناتنی رستا، آوا نیز عاشق آرش است. به همین دلیل به صورت پوشیده با همدستی نکیسا- که عاشق رستاست- در تلاش است تا نکیسا با رستا ازدواج کند و او نیز به آرش برسد. در خلال این ماجرا، با عشق رابی و سیاوش، عشق اتابک و مرسده و عشق مهران به رستا نیز روبه‌رو می‌شویم. از بارزترین ویژگی‌های روایی این سریال تمسک به شیوه روایت‌پردازی دورانی با محوریت

---

۱. Cycle Narrative

۲. A Glossary of Narratology

عشق است که باعث ایجاد تعلیق در روایت گردیده و حس هم دردی و انتظار را در مخاطبان برانگیخته است.

ارتباطات ساختاری- روایی سینما و ادبیات داستانی:

اگرچه ادبیات داستانی و سینما از جهاتی باهم تفاوت دارند و به قول آیخن باوم، مخاطب سینما «برای درک در شرایطی کاملاً تازه قرار می‌گیرد که تا حدی لازمه روایت متن است. برخلاف خواننده داستان که از واژه مکتوب به تجسم موضوع می‌رسد، تماشاگر در مسیری مخالف حرکت می‌کند. او از موضوع و از مقایسه قاب‌های متحرک به درک و نام‌گذاری آن‌ها و در یک‌کلام، به ساخت گفتار درونی می‌رسد». (آیخن باوم، ۱۹۷۳)

اما تعمق در ساختار دو ژانر نشانگر تشابهاتی بنیادین است و ریشه ارتباط این دو به زیربنای اشتراکی آن‌ها در داستان می‌رسد. و هر دو به دلیل ساختگی بودن و وجه هنری شبیه هم‌اند «فیلم پدیده‌ای غیر ذاتی و برساخته است که هر چند هویت مختص به خود دارد، اما پدیده‌ایست تاریخی که از طریق شگردهایی هنری ساخته و پرداخته شده است». (ذکایی، ۱۳۹۱)

سینما، ادبیات داستانی (رمان، تئاتر، داستان کوتاه، پانتومیم، لال‌بازی، پرده‌خوانی و ...)، تاریخ و حماسه هرکدام در زیربنای خود داستانی را روایت می‌کنند. اگر به تعریف داستان مراجعه کنیم: «داستان سلسله حوادثی است که از طریق روایت علی در بستر مکان و زمان شکل می‌گیرد». (حقیری، ۱۳۹۴)

خواهیم دید که ادعای فوق پذیرفتنی و قابل قبول است. حال که نقطه مشترک دو ژانر را یافتیم، به این نکته پی خواهیم برد که سینما و ادبیات داستانی چون در داستان باهم مشترک‌اند، لابد در عناصر داستان نیز باهم اشتراکاتی دارند که اهم آن‌ها شامل: روایت، مکان، زمان، گفتمان[۱]، شخصیت[۲]، راوی[۳] و مخاطب است. هم در سینما و هم در ادبیات داستانی با ساختاری روایی متشکل از چهار عنصر ذیل مواجهیم: (شکل ۱)

در ساختار فوق که هم در سینما و هم در ادبیات داستانی دیده می‌شود، راوی در قالب یک متن (داستان/ فیلم) با گفتمانی در دل متن، پیامی برای روایت شنو (مخاطب داستان/ بیننده فیلم) می‌فرستد. مخاطب در فیلم و ادبیات داستانی با بررسی گفتمان روایی متن به میزان درک خویش از پیام آن آگاه می‌گردد. راوی در ادبیات داستانی «عاملی است که در ساده‌ترین حالت به روایت می‌پردازد». (ریمون کنان، ۱۹۸۳)

اما در سینما، برخلاف ادبیات داستانی راوی‌ای وجود ندارد که به بیان حوادث بپردازد. دیوید بردول عقیده دارد: «فیلم روایت دارد، اما راوی ندارد. هنگام فیلم دیدن به ندرت از این امر آگاهی داریم که موجودی شبیه به انسان چیزی را برایمان تعریف می‌کند. بنابراین روایت سینمایی را بهتر است مجموعه‌ای از نشانه‌ها و سرنخ‌ها برای ساختن داستان بدانیم، این کار متضمن دریافت کننده پیام است، اما به فرستنده آن اشاره ندارد». (لوته، ۱۳۸۸)

متن در ادبیات داستانی، مجموعه‌ای از یک پیکره واره زبانی است که عاملی آن را بیان می‌کند. درواقع هر پیکره واژه زبان بنیاد دارای راوی را می‌توان یک متن نامید و حتی اگر روایی نباشد بازهم متن است. (مکوئیلان، ۱۳۸۸)

مثلاً اسناد و مدارک مربوط به یک سده تاریخی را می‌توان یک متن نامید، اگرچه راوی‌ای که به بیان آن‌ها بپردازد، وجود نداشته باشد. پس می‌توان گفت: متن یک ساخت و یک مجموعه (تصویر، نوشته و ...) است. ازنظر آرتور آسابرگر متن یعنی: «به طور عام هر اثری که می‌تواند خوانده شود خواه فیلم سینمایی، برنامه تلویزیونی، قصه مصور، آگاهی تجارتی چاپ‌شده، آگاهی تلویزیونی و یا چیزهای دیگر». (آسابرگر،۱۳۸۰)

بنابراین متن در تعاریف فوق هر پیکره زبانی، تصویری و سمعی را دربرمی‌گیرد که حاوی پیامی باشد. با توجه به این تعریف می‌توان گفت: متن تنها وجهه‌ای شی گونه و ابزاری دارد که در دسترس مخاطب قرار می‌گیرد و بر اثر برخی تحولات تبدیل به متن روایی یا داستان می‌گردد. متن روایی، متنی است که در آن یک عامل روایتی را نقل می‌کند. (مکوئیلان، ۱۳۸۸).

اسکولز و کلاگ در کتاب ماهیت روایت، متنی روایی را متنی می‌داند که در آن قصه‌گو حضور داشته باشد و به بیان روایت بپردازد. (اخوت، ۱۳۷۱)

روایت یا گفتار روایی سخنی گفتاری یا نوشتاری است که نقل رخداد یا مجموعه‌ای از رخدادها را بر عهده دارد. (اخلاقی، ۱۳۸۲)

متون روایی گزارش‌هایی است هدفمند از وقایع دنباله‌دار: «در ابتدا چنین اتفاق افتاد، سپس چنان شد» و این در حالی است که وقایع، موقعیت‌ها، کنش‌ها چنان ارائه می‌شود که گویی از پس یکدیگر جاری است و یکی پس از دیگری ظاهر می‌شود؛ داستان بسط می‌یابد، پیش می‌رود و تکامل می‌یابد. در واقع از هر واژه‌ای که استفاده کنیم، بر پیوستگی ضروری موجود در تسلسل وقایع اشاره می‌کنیم. (رابرتز، ترجمه دهکردی، ۱۳۸۹)

در دل این متن (داستان یا فیلم و ...) یک گفتمان حاکم است. گفتمان «مجموعه روابطی از ارتباطات میان انسان‌هایی است که صحبت می‌کنند، می‌خوانند، می‌نویسند و به طور کل باهم ارتباط

---

۱. Discourse
۲. Character
۳. Narrator

دارند به عبارت دیگر، گفتمان عبارت از زبان به هنگام کاربرد به منظور برقراری ارتباط است». (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵)

هم در ادبیات داستانی و هم در سینما، در دل هر متن یک گفتمان وجود دارد که از خلال آن می‌توان پی به معانی و پیام‌های نهفته در متن برد. و روایت شنو یا مخاطب، در ادبیات داستانی و سینما «عاملی است که در ساده‌ترین شکل تلویحاً مورد خطاب راوی قرار می‌گیرد». (ریمون کنان، ۱۹۸۳)

در ادبیات داستانی گاه راوی مستقیم روایت شنو را خطاب قرار می‌دهد و گاه به صورت تلویحی، اما در سینما، همیشه روایت شنو به صورت تلویحی مورد خطاب قرار می‌گیرد و به صورت بیننده فیلم ظاهر می‌شود.

ساختار فوق در دل یک مجموعه بزرگ‌تر قرار دارد که آن را در مطالعات روایت شناسی، «ساختار وجوه روایی» (لینت ولت،۱۳۹۰) می‌نامند. این ساختار متشکل از سه سطح: جهان واقعی، جهان اثر ادبی (داستان/ فیلم) و جهان داستان (در داستان و فیلم است: (شکل ۲)

در این ساختار در سطح اول نویسنده واقعی یا ملموس قرار دارد که می‌توان در سریال دل گفت منوچهر هادی (کارگردان فیلم یا فیلم‌نامه‌نویس و تهیه‌کننده) است و تا زمانی که شروع به فیلم‌برداری نکرده است چون هنوز در جهان واقعی و نه در دنیای فیلم است، می‌توان او را نویسنده واقعی فیلم دانست. ولی به محض این‌که شروع به فیلم‌برداری می‌کند، چون وارد دنیای فیلم شده (جهان تخیل) دیگر نویسنده واقعی نیست و در سطح دوم یعنی جهان تخیل قرار دارد. به محض این‌که فیلم‌برداری را قطع کند، دوباره به سطح اول یعنی جهان واقعی برمی‌گردد و این دو سطح مادام در نوسان است. حالا همین کارگردان وقتی شروع به فیلم‌برداری و تهیه سریال دل می‌کند در گفتمان فیلم و جهان روایت یا جهان داستان، کنشگرانی شامل: سعید راد، افسانه بایگان، یکتا ناصر، بهرام افشاری و ... در نقش کنشگران داستان خلق می‌کند که از نقل‌قول‌ها و روایت داستان، گفتمان آن ساخته می‌شود و مخاطب باشخصیت‌هایی با خصلت‌ها و خوی‌های مختلف، پدیده‌های مختلف اجتماعی و ... آشنا می‌شود.

در طرف دیگر این ساختار مخاطب یا خواننده ملموس و واقعی، تمام کسانی هستند که سریال دل را از مراکز سمعی و بصری تهیه‌کرده و تماشا می‌کنند. این مخاطبان تا زمانی که شروع به دیدن سریال– هر قسمتی– نکرده‌اند، مخاطبان واقعی یا لمسی آن هستند چراکه قدرت تماشا– یا خواندن در ادبیات داستانی– دارند، اما هنوز شروع به تماشا نکرده‌اند و به محض این‌که سی دی هر یک از قسمت‌های این سریال را تهیه می‌کنند و به محض شروع تماشا، خواننده یا مخاطب ضمنی فیلم هستند، چراکه از جهان واقع وارد جهان داستان/ جهان فیلم شده‌اند. حال در حین تماشا اگر موبایلشان زنگ بخورد یا کسی زنگ حیاط را بزند، و تماشاگر فیلم را در دستگاهش متوقف کند، از جهان اثر ادبی خارج شده و وارد جهان واقع می‌شود (به موبایلش پاسخ می‌دهد یا در حیاط را می‌گشاید. پس از اتمام مکالمه یا جواب دادن به همسایه‌ای که زنگ حیاط را زده این تماشاگر دوباره به ادامه تماشای فیلم می‌پردازد و با ادامه تماشا دوباره از سطح جهان واقع وارد جهان اثر ادبی/ فیلم می‌گردد. این نوسان در دوجهان برای خواننده/ مخاطب هم – مانند فیلم‌نامه‌نویس یا کارگردان– وجود دارد. حال این تماشاگر فیلم، در گفتمان روایی (جهان روایت/ جهان داستان) با خوی و خصلت‌های شخصیت‌های مختلف داستان آشنا می‌شود. به عنوان مثال از نکیسا و آوا بدش می‌آید. آرش و رستا را دوست دارد و ... یعنی از روی مجموعه گفته‌های شخصیت‌های فیلم و روایت آن به شناخت شخصیت‌ها و پدیده‌های اجتماعی (معنا و پیام فیلم) پی می‌برد.

این کلیت ساختاری در ادبیات داستانی و سینما به روش‌های مختلفی نقل یا نمایش داده می‌شود. به هر یک از این روش‌ها در ادبیات داستانی یک روش روایت کردن گفته می‌شود. در ادامه به عنصر روایت در سینما و ادبیات داستانی می‌پردازیم و انواع آن را مختصراً بیان می‌کنیم تا به بحث اصلی که همان روایت دَوَرانی در سریال دل است برسیم.

عنصر روایت در سینما و داستان: فیلم‌های داستانی به سبب بهره‌گیری از روایت و قابلیت درگیرکردن مخاطب در حوادث و شخصیت‌های داستان، همواره از اثر گذارترین فرم‌های رسانه‌ای هستند (رک، بهمنی و خوشگویان‌فرد، ۱۳۹۴). و اگر بپذیریم که «روایت همان جریان لحظه‌به لحظه اطلاعات در جهان داستان است». (اوحدی، ۱۳۹۱) به خطا نرفته‌ایم. ارسطو در کتاب فن شعر، بین روایت و درام تمایز قائل می‌شود. با این‌که هم روایت و هم درام، با تقلید یک رویداد یا توالی رویدادها سروکار دارند، اما روایت مربوط به گفتن یا نقل آن رویدادهاست. (همان: ۱۸)

بی‌نیاز نیز معتقد است: «روایت نوعی از کلام و سخن است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند». (بی‌نیاز، ۱۳۸۸)

روایت از برجسته‌ترین عناصر مشترک سینما و ادبیات داستانی است. بر همین اساس سیمون چتمن معتقد است: «در رسانه‌هایی چون تلویزیون و سینما روایت و داستان بسیار مهم است، به گونه‌ای که می‌توان گفت جذابیت فیلم در سینما و در بسیاری از ساختارهای برنامه‌ای در تلویزیون برای مخاطبان در وهله نخست در داستانی است که گفته می‌شود» (چتمن، ترجمه میرخندان، ۱۳۹۱)

روایت از عناصر مهم دو ژانر سینما و داستان است، بر آنیم تا به تحلیل تاریخچه چگونگی روایت‌پردازی در این دو ژانر بپردازیم.

تعمق در تاریخچه روایت‌پردازی در ادبیات داستانی و سینما نشان می‌دهد که در روایت‌های کلاسیک اعم از فیلم و داستان،

روایت‌های ابتدایی به شکل خطی بوده است. یعنی حوادث از ابتدا تا انتها به صورت خطی مستقیم بر محور زمان روایت می‌شود. در ساختار کلاسیک روایت در سینما و ادبیات داستانی «هر واقعه‌ای از واقعه پیشین منتج و خود به واقعه بعدی منجر می‌شود. به سخن دیگر زنجیره‌ای از وقایع به صورت علت و معلول، پی‌رنگ را به وجود می‌آورند». (پاینده، ۱۳۹۱)

این ساختار خطی با نمودار زیر نشان داده می‌شود: (شکل ۳)

در این ساختار، «نخستین رویداد داستان، وضعیتی مفروض است که به سبب وجود یک کشمکش موجب رویدادهای دیگر می‌شود. در هر داستان رئالیستی، وضعیت نخستین (الف) حکم علت، و واقعه بعدی (ب) حکم معلول را دارد». (پاینده، ۱۳۹۱)

اما با ظهور مدرنیسم زمان و ساختار در داستان و فیلم متحول شد، یعنی همراه با جابه‌جایی زمان، مکان نیز به تبعیت از آن عوض شد. نویسندگان و فیلم‌سازان مدرنیسم به جای بیان خطی رویدادها، بیشتر گرایش داشتند تا اول معلول و بعد علت را بیان کنند. مثلاً نویسنده و فیلم‌ساز مدرنیسم ابتدا «مرگ» و بعد «علت» مرگ را بیان می‌کرد، درحالی‌که نویسندگان کلاسیک در پی به هم ریختن پی‌رنگ نبودند. این به هم‌ریختگی در ساختار داستان و فیلم گونه‌های متعددی دارد که یکی از آن‌ها روایت‌پردازی دَوَرانی است. در سریال خانگی «دل» که یک فیلم عاشقانه با ساختار مدرنیستی به شمار می‌آید، چراکه شیوه روایت‌پردازی آن از نوع روایت دَوَرانی است. در ادامه ضمن واکاوی ساختار روایت دورانی، به عناصر این‌گونه روایت در سریال خانگی دل می‌پردازیم.

ساختار و عناصر روایت دَوَرانی: روایت‌پردازی در ادبیات داستانی وجوه گوناگونی دارد و به انواع مختلفی از قبیل: روایت خطی، روایت پس گشتی، روایت درون‌های، روایت دورانی و ... تقسیم می‌شود. روایت دورانی، متنی روایی متشکل از خرده روایت‌هایی در دل یک کلان روایت است که ضمن حرکت روایت‌ها به جلو، قطع مداوم هر یک از آن‌ها باعث ایجاد تعلیق در روایت شنو می‌گردد. (Flodernik, 1986).

اگرچه روایت دورانی با خرده روایت‌هایی متقاطع آغاز می‌شود، اما هر چه روایت‌ها به جلو می‌رود، با کلان روایتی مواجه می‌شویم که خرده روایت‌ها در دل یا اطراف آن شکل‌گرفته‌اند: (شکل ۴)

همان‌گونه که ساختار فوق نشان می‌دهد فلش روبه جلو کلان روایتی است که خرده روایت‌هایی در دل آن شکل‌گرفته است. «در روایت دورانی، داستان با خرده روایت‌هایی کوتاه و منقطع شروع می‌شود و پس از شکل‌گیری چندین خرده روایت، مسیر کلان روایت اصلی مشخص می‌گردد». (Cohen, 1979)

تعمق در ساختار روایت دَوَرانی نشان می‌دهد که اساس روایت‌پردازی در این داستان بر کنشگران است. به طوری‌که هر کنشگر یک حادثه و هر حادثه یک روایت دارد و اساس روایت‌پردازی بر شخصیت‌های داستان استوار است. راوی در یک چرخش نامنظم و با جابجایی دوربین روایتی بر روی هر شخصیت، روایت مربوط به او را به جلو برده و سپس با قطع روایت آن شخصیت و پرداختن به شخصیتی دیگر باعث ایجاد تعلیق در روایت می‌شود. آنچه از بیان باشلار برمی‌آید نشان‌گر این مسأله است که روایت‌پردازی پس گشتی چیزی جدای از گذشته نگری است. زیرا روایت‌پردازی پس گشتی «یک کل را در نظر می‌گیرد که بسته به تعداد شخصیت‌ها، روایت نیز قطع و دوباره دنبال می‌شود». (Bootht, 1988)

به عنوان مثال در سریال خانگی دل، کنشگران: رستا و آرش روایتA/ سیاوش و رابی روایت B/ اتابک و مرسده روایت C/ نکیسا روایت D/ فاراب روایت E/ اتابک و توران روایت F/ و ... هر یک روایتی دارند که نگارنده با چرخش‌های نامنظم دوربین روایتی، هر روایت را اندکی به جلو می‌راند و سپس در نقطه‌ای حساس برای ایجاد تعلیق آن را متوقف می‌کند و کلیه این روایت‌ها در سایه کلان روایت «آرش و رستا» شکل گرفته و قوام خود را مدیون آن هستند و روایت شنو (بیننده) پس از چندین قسمت (متن داستان در ادبیات داستانی) پی به این مقوله می‌برد. ناگفته نماند مهم‌ترین مؤلفه‌های روایت‌پردازی دَوَرانی، تمسک به تعلیق، قطع مداوم روایت، چینش پیوندی حوادث، اتحاد موضوعی حوادث و گفتار زنجیره‌وار حوادث با تکیه‌بر شخصیت‌ها است. (Bashlar, 1984)

تحلیل ساختار روایت دورانی در سریال دل: در تحلیل ساختار یک داستان در مطالعات روایت شناسی، گام نخست پیدا کردن کنش اصلی است. در هر داستان یک کنش اصلی (حادثه اصلی) وجود دارد که قوام روایت و استواری دیگر کنش‌های فرعی را شکل می‌دهد. در واقع کنش اصلی را می‌توان چون ستون اصلی خیمه‌ای دانست که دیگر ستون‌ها وابسته به آن هستند. بنابراین برای تحلیل ساختار داستان، لازم است که ابتدا به جستن و کاویدن این کنش بپردازیم. در سریال دل، کنش اصلی «عشق آرش به رستا و بلعکس» است و دیگر حوادث و اتفاقات تابعه آن‌ها نظیر: عشق مهران به رستا، عشق سیامک به رابی، عشق اتابک به مرسده، عشق نکیسا به رستا و ... در سایه کنش اصلی (عشق آرش و رستا) شکل‌گرفته است. از ویژگی‌های ساختاری مطلوب، جدید و پسندیده در این سریال، تمسک به ساختارگرایی و ساختار غیرخطی در بیان حوادث است. داستان از ابتدا با فلاش‌بک (عقب‌گرد) به گذشته و به نوعی از وسط و نه به صورت خطی، روزی روزگاری آغاز می‌گردد.

در این سریال با گونه روایت‌پردازی دورانی روبه‌رو هستیم. صحنه‌ها با توجه به کنشگران شکل‌گرفته‌اند. یعنی این کنشگر است که

حادثه را خلق می‌کند. به همین دلیل بیننده نیز، کنشگر را مبنای حادثه قرار می‌دهد و حادثه را در شخصیت جست‌وجو می‌کند. به همین دلیل از سکانس‌هایی با نقش‌آفرینی شخصیت‌های مختلف تشکیل‌شده است. به عنوان مثال سکانس‌های آغازین و منقطع این سریال به صورت زیر است:

سکانس اول: آرش، قبل از عروسی با رستا به بازدید از خانه‌ای می‌رود که برای زندگی مشترکشان انتخاب کرده‌اند. رستا درحالی‌که به سبب یک پیامک از سوی شماره‌ای ناشناس در نگرانی به سر می‌برد، با آرش در مورد ملاقات فردا قرار می‌گذارد. صبح روز بعد درحالی‌که آرش، رستا (عروس) را به آرایشگاه می‌رساند، از او در مورد نگرانی و دلهره‌اش سؤال می‌پرسد. (قطع روایت و ایجاد تعلیق). **سکانس دوم:** داخل منزل پدری رستا به نمایش گذاشته می‌شود. ناهید در حال آماده کردن لباس عروسی‌ای است که می‌خواهد در مراسم بپوشد. وقتی چمدانش را باز می‌کند، چشمش به گردنبندی می‌افتد که یادگار مادرش بوده است. در کنار گردنبند دوربینی است که با دیدن آن، در چشمان ناهید اشک حلقه می‌زند و به فکر فرو می‌رود. در همین حین آوا از در می‌رسد و او را آرام می‌کند.[۱] (قطع روایت و ایجاد تعلیق). **سکانس سوم:** از ورودی تالار عروسی شروع می‌شود. خسرو خان (پدر رستا) به تصویر کشیده می‌شود. او در ورودی تالار با یک فلاش‌بک دوربین به گذشته- به یاد حرف‌های شخصی می‌افتد که چند روز پیش او را تهدید کرده بود که اگر پولش را ندهد، عروسی دخترش را به هم می‌زند.[۲] (قطع روایت و ایجاد تعلیق). **سکانس چهارم:** داخل خانه پدر داماد (اتابک) را نشان می‌دهد. صحنه بحث اتابک با زنش توران است. توران با ازدواج آرش و رستا مخالفت می‌کند و می‌گوید: دختری که پدرش یک قاتل است و زیردست نامادری (ناهید) بزرگ شده- مادر رستا که زن اول خسرو خان است در جوانی فوت کرده است به درد پسر من نمی‌خورد. (قطع روایت و ایجاد تعلیق). **سکانس پنجم:** آرش وارد خانه می‌شود و هزینه عروسی را به پدرش پس می‌دهد. دلیل این کار این است که توران می‌خواهد آرش با دخترخاله‌اش رابی ازدواج کند، اگرچه خود مخالف عروسی آرش با رستا است، به دروغ به آرش گفته است که پدرت (اتابک) با ازدواج تو و رستا مخالف است. (قطع روایت و ایجاد تعلیق). بعد از سکانس پنجم، دوباره دوربین روایی به سکانس اول و ادامه دل‌شوره رستا بازمی‌گردد. حال که بیننده در تعلیق آن صحنه مانده است، با بازگشتی دوباره، مشتاقانه به دنبال این است که بداند «بعد چه خواهد شد؟». این برگشت به سکانس‌ها از ویژگی‌های روایت‌پردازی دورانی است. بازگشت دوباره به **سکانس اول:** داخل آرایشگاه و چهره نگران رستا را به نمایش می‌گذارد. گوشی‌اش زنگ می‌خورد. شماره ناشناس است. آوا به او می‌گوید: احتمالاً مهران (خواستگار قبلی رستا) است و قصد اذیت او را دارد. نکته‌ای حائز اهمیت و بسیار مهم در ساختار روایت‌پردازی دورانی این است که، فلاش‌بک در دل هر سکانس اتفاق می‌افتد همان‌گونه که در پاورقی بیان شد- و این بازگشت به گذشته تنها در دل سکانس‌ها اتفاق می‌افتد و الا بازگشت به سکانس‌ها در فیلم را روایت دورانی و نه فلاش‌بک می‌گوییم.

حرکت خرده روایت‌ها در سایه یک کلان روایت: دقت در ساختار روایت‌های دورانی، نشان می‌دهد که ساختار این روایت‌ها، اگرچه ابتدا با خرده روایت‌هایی کوچک و منقطع شروع می‌شود، اما هر چه روایت به جلو می‌رود، روایت شنو با یک کلان روایت مواجه می‌گردد که خرده روایت‌هایی در دل آن شکل‌گرفته است. به عنوان مثال در رمان‌های نویسنده مصری علا الاسوانی، مثل: عمارت یعقوبیان و شیکاگو با این ساختار مواجهیم. در این دو رمان نیز نویسنده به صورت منقطع و با تکیه‌بر هر شخصیت ابتدا خرده خرده از زندگی آن‌ها روایت‌هایی نقل می‌کند و با قطع هر روایت-از جایی بسیار حساس خواننده را در انتظار گذاشته و به سراغ شخصیت دیگری می‌رود. در ادامه خواننده شاهد شکل‌گیری یک کلان روایت و خرده روایت‌هایی در دل آن است. به زبان ساده‌تر درمی‌یابد که کلیه این خرده روایت‌ها، قوام خود را وام‌دار یک کلان روایت هستند و در سایه آن حرکت می‌کنند. در سریال «دل» نیز چنین است. ابتدا با خرده روایت‌هایی (سکانس‌های منقطع) مواجهیم که چرخش دوربین در مکان‌های مختلف آن‌ها را شکل می‌دهد، در ادامه با حذف یا کم‌رنگ شدن برخی از این خرده روایت‌ها، به این نکته می‌رسیم که کلان روایت«آرش و رستا» روایت اصلی این داستان است و خرده روایت‌هایی مثل: عشق مهران به رستا و ماجرای فاراب و مرسده یا اتابک و مرسده در حین روایت کم‌رنگ شده یا به کلی تمام می‌شوند و دیگر خرده روایت‌ها در سایه روایت آرش و رستا حرکت می‌کنند.بنابراین همان‌گونه که

---

[۱]. در قسمت بیست و نهم سریال با یک فلاش‌بک متوجه می‌شویم که آن دوربین حاوی فیلمی از شوهر ناهید است که سال‌ها پیش وقتی خواسته توپ آوا (دخترش) را از داخل سد بردارد، در آب غرق‌شده و جانش را ازدست داده است.

[۲]. در قسمت بیست به بعد مشخص می‌شود که خسرو خان سال‌ها پیش فردی را که مزاحم ناهید (زن دوم خسرو خان) و دخترش آوا شده‌اند، را کشته و آن شخصی که حالا او را تهدید به بر هم زدن عروسی کرده است، پسر همان مرد است که سال‌ها پیش به دست خسرو خان کشته‌شده. حالا پسر دنبال دیه پدرش است.

در شکل شماره۴ ترسیم شده کلان روایت آرش و رستا ستون اصلی روایت و دیگر روایت‌ها، خرده روایت‌هایی وام‌دار این روایت هستند.

تعلیق[۱]: حالت انتظار خواننده در داستان و فیلم برای پاسخ به سؤال«بعد چه خواهد شد؟» را در برمی‌گیرد. به عبارت دیگر «با افزایش کیفی و کمی پرسش‌ها و فزونی کنجکاوی خواننده، داستان به شرایطی می‌رسد که تعلیق خوانده می‌شود. تعلیق محصول وضعیتی است که خواننده می‌خواهد آینده داستان را حدس بزند، اما به دلایلی نمی‌تواند». (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۳۲)

تعلیق و انتظار در ادبیات داستانی و فیلم غالباً با اضطراب و استرس همراه است. چتمن در مورد تعلیق در ادبیات داستانی و سینما می‌گوید: «تعلیق معمولاً خارق‌العاده‌ای از درد و شادی است و برجسته‌ترین هنرها به شدت متکی به تعلیق هستند تا حیرت». (چتمن، ۱۳۹۱)

تعلیق حس معلق ماندن روایت شنو در داستان و بیننده در فیلم است به گونه‌ای که در انتظاری نفس‌گیر برای پی بردن به ادامه ماجرا به سر برد. اما به دلایلی قادر به پیش‌بینی انتهای داستان نیست. پس تعلیق به دو دلیل از عناصر ارزشمند روایت است: «تحریک حس میل به ادامه داستان و دوم عدم توانایی خواننده در پیش‌بینی ادامه داستان». (بی‌نیاز، ۱۳۸۸)

تعلیق از عمده عناصر ساختاری در سریال دل است. و نکته کلیدی تعلیق در این فیلم این است که «دست‌کم احتمال می‌رود داستان جور دیگری از کار درآید. غافل‌گیری از عناصر کاملاً رایج در روایت‌های موفق است. یعنی داستان تا حدی جور دیگری از کار دربیاید». (پورتر ابوت، ترجمه پورآذر، ۱۳۸۹)

در این روایت نیز تمسک به عنصر تعلیق باعث ایجاد هیجان در مخاطب شده است، به گونه‌ای که باعث بی‌قراری مخاطب جهت دانستن ادامه ماجرا شده است، از طرفی دیگر هنرمندی و شگردهای روایی ایجاد شده در فیلم‌نامه، باعث عدم توانایی پیش‌بینی انتها توسط بیننده شده است. همچنین از آنجایی‌که در این سریال با تمسک به شگرد فلاش‌بک بسیاری از نکته‌های مبهم در قسمت‌های قبلی کشف می‌شود، هر روز بر شگفتی و انتظار ناشی از «بعد چه خواهد شد» در خواننده افزوده می‌شود. ممکن است مخاطبی یا هنرمندی بر این عقیده باشد که این سریال بیش از آنکه معمول باشد به طول انجامیده است، اما روایت شناسی این طولانی شدن روایت به شرط ایجاد تعلیق در روایت شنو (بیننده) را یک حسن ساختاری– هنری وابسته به شگرد روایت شناسی می‌داند و اصلاً عیب به حساب نمی‌آید. به عنوان مثال در رمان معروف «در جست‌وجوی زمان ازدست رفته» اثر مارسل پروست نیز با همین شگرد مواجهیم که در علم روایت شناسی به آن مکث توصیفی گفته می‌شود و یکی از عناصر سازه‌ای در روایت دورانی به حساب می‌آید. در ادامه درباره این عنصر و کارکرد آن در روایت دروانی سریال دل سخن خواهیم گفت.

مکث توصیفی/شتاب منفی/درنگ توصیفی: در روایت شناسی «اختصاص یک‌تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان شتاب منفی نام دارد». (ریمون کنان، ۱۳۸۷)

به زبان ساده‌تر می‌توان مکث توصیفی را توقف زمان روایت برای توصیف بیشتر دانست. به عنوان مثال در رمان لردجیم اثر ژوزف کنراد[۲]، رفتن جیم از یک طرف رودخانه به طرف دیگر چهار صفحه متن برده است. در این چهار صفحه نویسنده با توصیف گذشته جیم، افکار او، توصیف رودخانه و ... باعث توقف حرکت به جلو روایت و در نتیجه درنگ در روایت شده است. به عبارت دیگر «در درنگ توصیفی، سرعت نقل داستان در متن کاهش می‌یابد، به دیگر سخن، پاره‌ای طولانی‌تر از متن، به نقل حوادث اندکی از سطح داستان اختصاص می‌یابد» (حری، ۱۳۹۲) از عمده عناصر روایت دورانی، مکث توصیفی است. در این روایت‌ها به دلیل این‌که شخصیت، عامل حادثه است و هر حادثه گرد یک شخصیت می‌گردد، بنابراین نویسنده/ فیلم‌ساز مادام با توقف روایت درباره گذشته و حوادث حاشیه‌ای به بحث می‌پردازد. در جست‌وجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست نیز با مکث توصیفی زیادی مواجهیم، چراکه صفحات فراوانی از کتاب به توصیف افکار و خلق‌وخوی شخصیت‌ها می‌پردازد.

در سریال دل نیز که دارای روایت دورانی است، این عنصر دیده می‌شود. اگرچه این سریال می‌توانست در چند قسمت به پایان برسد، اما تمسک هنروار فیلم‌ساز به عنصر مکث توصیفی به گونه‌ای که باعث آزار بیننده نشود باعث ایجاد کشش و درنتیجه هنری شدن فیلم گردیده است. در یک نگاه کلی وقتی کلیه سکانس‌ها در خدمت گره اصلی داستان است، مکث روایت و توصیف حواشی ضربه‌ای به ساختار و پی‌رنگ داستان وارد نکرده است، اما اگر در این حوزه افراط شود به طوری‌که باعث ملال بیننده گردد، می‌تواند عیب ساختاری به حساب آید.

فلاش‌بک[۳] به گذشته شخصیت‌ها: فلاش‌بک یا گذشته‌نگری در روایت شناسی آن است که،«راوی رویدادی را که پیش از نقطه کنونی داستانِ در حال نقل اتفاق افتاده است، تعریف می‌کند». (بامشکی، ۱۳۹۲)

در واقع این عنصر را می‌توان بازگشت به گذشته شخصیت‌ها یا

---

۱. Suspense

۲. Joseph Conrad

۳. Flash Back

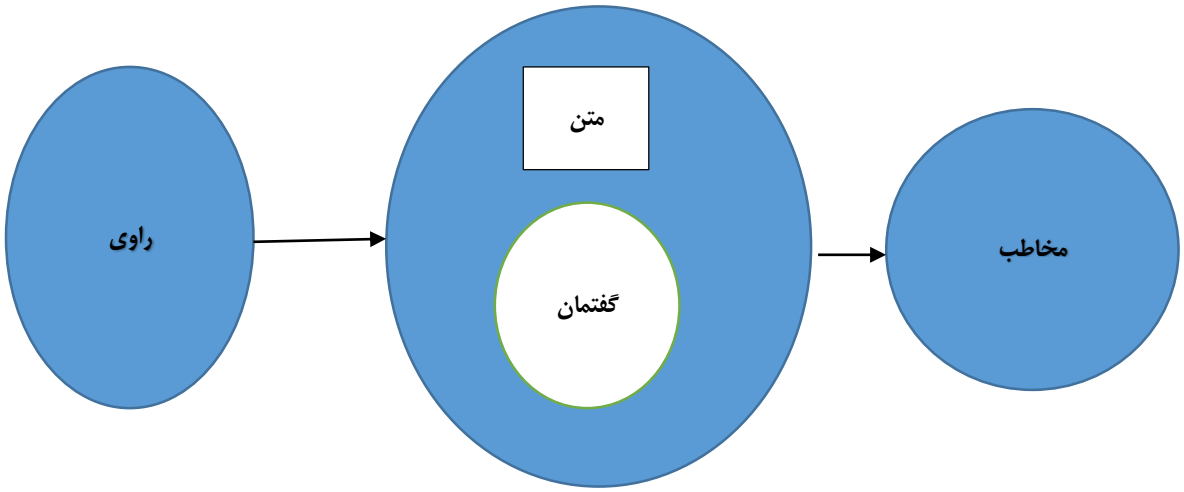
اتفاقات داستان دانست. در روایت دورانی این عنصر نیز مهم است، چراکه با گذشته‌نگری بسیاری از گره‌های داستان فعلی بازمی‌گردد. به عنوان مثال در قسمتی از سریال دل (قسمت سی) ماجرای غرق شدن شوهر ناهید (زن فعلی خسرو خان) به طور مفصل شرح داده می‌شود و ماجرا با فلش بک به درون ذهن ناهید مرور می‌شود. همچنین در قسمتی دیگر چگونگی ورود نکیسا به زندگی خسرو خان به نمایش گذاشته می‌شود. یا در قسمت بیست و نهم با فلاش‌بک به گذشته به مرور حوادثی می‌پردازد که چگونه رستا از آسانسور خارج شد و سپس دزدیده شد. این گذشته‌نگری‌ها که باعث حل شدن گره‌های بسیاری در روایت می‌شوند، از شگردهای روایت‌پردازی دورانی است. حتی می‌توان یکی از عوامل طولانی شدن روایت در این فیلم را وجود این گذشته‌نگری‌ها دانست. گذشته‌نگری در روایت‌های دورانی ، چون در خدمت تکمیل روایت کلان هستند، نه‌تنها باعث ملال مخاطب نشده‌اند، بلکه به آشکار شدن بسیاری از ماجراها نیز کمک کرده‌اند. مثلاً تا قسمت‌های نزدیک به سی در این فیلم، روایت شنو می‌پنداشت که آوا واقعاً قصد کمک به خواهر ناتنی‌اش رستا را دارد، در حالی‌که با یک فلاش‌بک به گذشته مشخص شد آوا خود عاشق آرش بوده است و الان در تلاش است رابی و رستا را از زندگی آرش بیرون کند تا بلکه خود بتواند به عشق قدیمی‌اش، (آرش) برسد. پس در روایت‌های دورانی‌ای چون دل، تمسک به این عنصر باعث زینت پی‌رنگ و همچنین گره‌گشایی از روایت کلان است.

نتیجه‌گیری

از ترفندهای ایجاد انتظار در یک روایت اعم از رمان یا فیلم این است که یک کلان روایت اصلی ایجاد کنیم و در دل این کلان روایت، خرده روایت‌هایی هم مضمون با روایت اصلی وجود داشته باشد به طوری که به صورت چرخشی هر روایت مبتنی بر اتفاقات بین چند شخصیت، را اندک اندک به جلو برده در جاهای حساس قطع نماییم و با این شگرد مخاطب را در هول ولا و انتظار نگه داریم تا این سؤال در ذهنش ایجاد شود که «بعد چه خواهد شد؟». حال اگر در یک رمان یا یک فیلم فقط یک روایت وجود داشته باشد، قدرت قطع مداوم و دورانی روایت‌ها از نویسنده یا کارگردان سلب می‌شود، چرا که نمی‌تواند یک روایت را متوقف کند، مگر با فلاش بک که این ابزار قدرت ایجاد تعلیق دورانی را ندارد. پس در شیوه روایت‌پردازی دورانی، وجود روایت‌های مختلف بر اساس اتفاقاتی که بین کنشگران می‌گذرد الزامی است و قطع هر روایت در نقطه‌ای حساس نه تنها مخاطب را در انتظار و دلهره نگه می‌دارد، بلکه باعث ایجاد چندین روایت در دل یک کلان روایت می‌گردد. منوچهر هادی در سریال دل از چنین شگرد ساختاری‌ای استفاده نموده است. در روایت‌پردازی دورانی این سریال، شخصیت‌ها محور حادثه هستند و حوادث روایت در پی‌رنگ داستان بر اساس شخصیت‌ها تعریف‌شده است به گونه‌ای که هر شخصیت حادثه مربوط به خود را دارد و بیننده/ خواننده با تکیه بر آن شخصیت حادثه را به جلو می‌برد. همچنین در روایت‌پردازی دورانی این سریال، سه عنصر اساسی به ترتیب: ایجاد یک کلان روایت و خرده روایت‌های نهفته در سایه آن، مکث توصیفی و فلاش‌بک دیده می‌شود. به طوری‌که این سه عنصر از اهم ویژگی‌های روایت‌پردازی دورانی در این سریال است. کلان روایت آرش و رستا را می‌توان ستون اصلی روایت این داستان نامید که خرده روایت‌های دیگر عاشقانه قوام خود را وام‌دار این کلان روایت‌اند و در سایه آن حرکت می‌کنند. همچنین خرده روایت‌های نهفته در دل این کلان روایت در خدمت گره‌گشایی از این کلان روایت هستند. علاوه بر این، مکث توصیفی به واسطه فلاش‌بک‌های متعدد از دیگر ویژگی‌های این‌گونه روایت‌پردازی در سریال دل است و نکته حائز اهمیت این است که این عنصر اگر هنرمندانه به کار گرفته شود آن‌طور که در سریال دل به کار گرفته شده باعث زینت اثر و ارزش آن است، و اگر در این راه افراط شود باعث دل‌زدگی مخاطب و درنتیجه ضعف اثر می‌گردد.

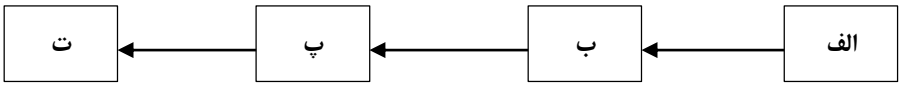
پیشنهادها

برای ایجاد فیلم و سریال‌های پر مخاطب و محبوب تمسک به چند شگرد روایت پردازی مقبول و مغتنم است و از آنجایی که نگارنده این مقاله در رشته ادبیات داستانی تحصیل نموده و در زمینه روایت‌پردازی نیز قلم فرسایی کرده است، کاربست عناصر ساختار روایت پردازی دَوَرانی در سینما می‌تواند باعث ایجاد کشش روایی، انتظار، تعلیق و ایجاد سؤال در ذهن مخاطب گردد، چرا که مخاطب بر اساس حس کنجکاوی و اشتیاق برای گره‌گشایی داستان‌ها آن‌ها را در سینما و رمان دنبال می‌کند و می‌خواهد بداند در انتها چه می‌شود. بر همین اساس کاربست شیوه روایت پردازی دَوَرانی در سینما مفید و مغتنم است و به عنوان ساختار روایی فیلم مفید می‌نماید.

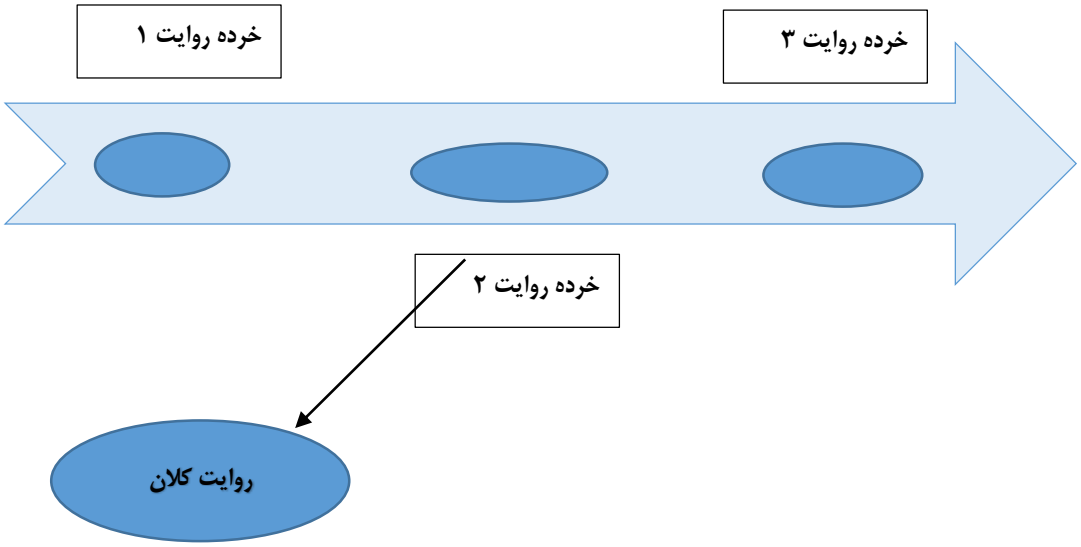


شکل شماره ۱- ساختار روایی در سینما و ادبیات داستانی

شکل شماره ۲- وجوه متن روایی (مأخذ: لینت ولت، ۱۳۹۰: ۲۶۸)



شکل شماره ۳- ساختار روایت خطی: مأخذ: پاینده، ۱۳۹۱: ۵۹



شکل شماره ٤- ساختار روایت دورانی

فهرست منابع

آسا برگر، آ. (۱۳۸۰). "روایت در فرهنگ عامه (ترجمه محمدرضا لیراوی)"، تهران: سروش.

آقاگل‌زاده، فردو. (۱۳۸۶). "تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات"، ادب پژوهی، دوره ۱، صص. ۱۷-۲۷.

آیخن باوم، ویلیام. (۱۹۷۳). "روایت در فیلم سینمایی"، ترجمه میلاد حدادی، تهران: پرتو نگار.

اخلاقی، ا. (۱۳۸۲). "تحلیل ساخت روایی مثنوی معنوی"، پایان‌نامه دکتری. دانشکده ادبیات. دانشگاه اصفهان.

اخوت، ا. (۱۳۷۱). "دستور زبان داستان"، تهران: فردا.

اوحدی، م. (۱۳۹۱). "روایت‌شناسی سینما و تلویزیون"، تهران: انتشارات دانشکده صدا و سیما.

ایوان ی، میریام. و پیتر اِن، دان. (۱۳۹۸). "روایت آمیزی در دن کیشوت (ترجمه بهروز قیاسی)"، تهران: اطراف.

بامشکی، س. (۱۳۹۱). "روایت شناسی داستان‌های مثنوی"، تهران: هرمس.

بهمنی، م. و خوشگویان‌فرد، ع. (۱۳۹۴). "تحلیل روایت در فیلم‌های داستانی بر اساس رویکرد ساختارگرایی و پساساختارگرایی (نمونه موردی: فیلم داستانی نقطه کور)"، فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، دوره ۲(۸۲).

بی‌نیاز، ف. (۱۳۸۸). "درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شده"، تهران: افراز.

پاینده، ح. (۱۳۹۱). "داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)"، تهران: نیلوفر.

پورتر ابوت، او. (۱۳۹۷). "سواد روایت. (ترجمه رویا پور آذر و نیما اشرفی)"، تهران: اطراف.

چتمن، س. (۱۳۹۰). "داستان و گفتمان، (ترجمه راضیه‌سادات میرخندان)"، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

حری، ا. (۱۳۹۲). "جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت شناسی"، تهران: خانه کتاب.

حقیری، ع. (۱۳۹۴). "ژانر در سینما"، تهران: تریتا.

حقیری، ع. (۱۳۹۴). "فیلم‌نامه کلاسیک"، تهران: تریتا.

ذکایی، م. و شجاعی، ن. (۱۳۹۱). "مطالعه روش ساختاری روایت در سینما"، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره، ۸(۲۹).

رابرتز، ج. (۱۳۸۹). "تاریخ و روایت، (ترجمه جلال فرزانه دهکردی)"، تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق (ع).

ریمون کنان، ش. (۱۳۸۷). "روایت داستانی: بوطیقای معاصر (ترجمه ابوالفضل حری)"، تهران: نیلوفر.

زیتونی، ل. (۲۰۰۲). "معجم مصطلحات نقد الروایه"، لبنان: دارالنهار للنشر.

لوته، ی. (۱۳۸۸). "مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما (ترجمه امید نیک‌فرجام)"، تهران: مینوی خرد.

لینت ولت، ژ. (۱۳۹۰). "رساله‌ای در باب گونه شناسی روایت نقطه دید (ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی)"، تهران: علمی فرهنگی.

مکوئیلان، م. (۱۳۸۸). "مجموعه مقالات روایت، (ترجمه فتاح محمدی)"، تهران: مینوی خرد.

هرمن، د. (۱۳۹۳). "عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت شناسی، (ترجمه حسین صافی)"، تهران: نشر نی.

Basilar. Ph. (1984). ‘‘Homodiegetic, a Theory of Narrative’’, Paris, penguin Press.

Booth, W. (1967). ‘‘A Rhetoric of Irony’’, Chicago, University of Chicago Press.

Cohen, K. (1979). ‘‘Film & Fiction: The Dynamics of Exchange’’, New Haven: Yale University Press.

Flodernik, M. (1986). ‘‘Towards a Natural Narratology’’, London, Routledge.

Hayles, K.(2007). ‘‘Narration & Database’’, New York: Oxford University Press.

Nancy, Emil. (1987). ‘‘Narratology & Discourse’’, Paris: Penguin Press.

Prince, G. (1987). ‘‘A Dictionary of Narratology’’, University of Nebraska Press.

Factors of Suspension to Rotation in Cinema and Fiction (Case Study of Dell Home Series)

Fazlollah Khodadadi

Abstract

The subject of this article is the elements of creating suspense through rotation in cinema and fiction. Whenever in a literary or dramatic narrative (including novels, films, etc.) the writer or screenwriter, in addition to the main narrative, brings together several other sub-narratives, the narration is of a rotational type. In simpler language, rotational narrative can be considered as a collection of sub-narratives in the heart of a large narrative, whose fragmentary movement forward in fiction and cinema causes rotational or rotational narratives. In this structure, one of the prominent elements of narrative is the creation of suspense and waiting in this direction, because the audience (viewer) is involved in the incident. In the home series "Heart" directed by Manouchehr Hadi, due to the technique of circular narration, we see intermittent narrations and as a result, the viewer is suspended. Now, in this research, which is provided by a descriptive-analytical method, we intend to analyze the structural elements of the periodic narrative while analyzing its elements in the series Del.The results of the present study show that the narrative of the period of a macro is a narrative of sub-narratives in which elements such as flashback, suspension, characterization and descriptive pause play a role.

Keywords: Rotation Narration, Suspension, Flashback, Heart Series.