فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره پانزدهم/ شماره ۱ / پیاپی ۳۷/ بهار ۱۴۰۰/ ۶۲-۴۱
Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, Spring ۲۰۲۱, ٤١-٦٢

ظرفیت‌های دستور روایت تزوتان تودوروف در تحلیل پیرنگ سریال‌های داستانی

(با مطالعه موردی سریال «چیزهای عجیب»)

علی اکبر شعیبی[۱]، مسعود نقاش‌زاده[۲]

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۰۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۰۵

چکیده:

رویکرد ساختاری در مطالعات روایت و خصوصاً آثار ادبی و نمایشی، امکان کشف الگوهای پنهان ساختاری و زمینه‌های شناخت سازوکارهای درونی و نحوه‌ی ساخت این آثار را فراهم می‌آورد. این جستار به مطالعه کاربرد ظرفیت‌های الگوی روایت تودوروف در تحلیل و طراحی پیرنگ سریال‌های داستانی می‌پردازد و مسئله اصلی آن کاوش در کاربرد یکی از الگوهای ساختاری روایت، برای طراحی و توسعهٔ پیرنگ سریال‌های داستانی است. روش این پژوهش، کیفی و مبتنی بر رویکرد تحلیل روایت و نمونه مورد بررسی نیز به صورت هدفمند انتخاب شده است. ابزار گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری و متنی کردن نمونه‌های مشاهده‌ای است. این پژوهش نشان می‌دهد با استفاده از الگوی روایت تودوروف، می‌توان واحدهای بنیادی ساختار سریال‌های داستانی و سازوکارهای درونی آنها را شناسایی و آشکار کرد. برای تحلیل و بسط ساختارگرایانه و شناسایی ظرفیت‌های الگوی روایت تودوروف، سریال *چیزهای عجیب* به عنوان مطالعه موردی انتخاب شده است. براساس الگوی روایت تودوروف می‌توان نشان داد که چگونه پی‌رفت‌های روایت، اپیزود گذار و وضعیت در نمونه مورد مطالعه نمود می‌یابد و خطوط داستانی سریال، چگونه می‌توانند درون یکدیگر درونه‌گیری شوند. این جستار نشان می‌دهد نظریه روایت تودوروف کاربرد وسیعی در تحلیل ساختار روایت سریال‌های داستانی دارد و ساختار پی‌رفت این نظریه، منطبق با ساختار درام‌های تلویزیونی است.

واژگان کلیدی:

الگوی روایت، تحلیل پیرنگ، نظریه تزوتان تودوروف، سریال چیزهای عجیب.

*** این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.**

۱. کارشناسی ارشد تهیه کنندگی، گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
Aa.Shoaybi@Gmail.Com

۲ . استادیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Naghashzadeh@Iribu.Ac.Ir

مقدمه

نظریهٔ روایت نه فقط به مطالعات ادبی، بلکه به موضوعاتی چون تاریخ، الهیات، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و مطالعات رسانه‌ها نیز می‌پردازد. روایت‌شناسی[۱] (یا نظریه روایت) در حوزه‌های گوناگون دانش رشد و گسترشی سریع داشته، اما در اساس معطوف به روایت‌های داستانی است. «فرهنگ ما بر شالودهٔ انواع مختلفی از داستان استوار است: رمان، فیلم، سریال‌های تلویزیونی، داستان مصور، اسطوره، حکایت، ترانه، پیام‌های بازرگانی، زندگینامه و غیره. به همه این‌ها داستان می‌گویند، اگرچه ممکن است این داستان‌ها کامل نباشند و به شیوه‌های مختلف و بی‌شماری به بیان درآیند» (لوته، ۱۳۸۸: ۲).

«ساختارگرایی[۲] یکی از رایج‌ترین و دیرپاترین مکتب‌های روایت‌شناسی است. این دیدگاه که به پیروی از ساختارگرایی در زبان‌شناسی پا گرفت، در پی تدوین قواعدی همچون دستور زبان برای بیشتر پدیده‌هاست، از زبان نوشتاری یا گفتاری گرفته تا بررسی متون روایتی و غیر روایتی» (پرینس، ۱۳۹۵: ۷). «هدف روایت‌شناسی ساختارگرا از بررسی روایت[۳] یا داستان، شناخت عملکردها و کارکردهای موجود در قصه‌هاست؛ به‌طوری‌که بتوان قصه‌ها و داستان‌های گوناگون را به یک حکایت واحد و کلی تقلیل داد» (ریکور، ۱۳۸۳: ۷٤). درواقع، ساختارگرایان[٤] همواره در پی یافتن الگوهای جهانی ساختاری برای انواع مختلف روایت هستند؛ به‌نحوی که این الگوها قابلیت اعمال بر گونه‌های متفاوت روایی را داشته باشند. هدف آرمانی روایت‌شناسی ساختارگرا، یافتن الگوهای جهان‌شمول و فراگیر، برای بررسی انواع روایت‌ها از حیث ساختاری است. این هدف در ذات خود، آمیزه‌ای از تحلیل نقادانه و خلاقانه دارد. «روایت‌ها زمینهٔ باروری را در اختیار نقد ساختارگرا قرار می‌دهند؛ زیرا به‌رغم وسعت گستردهٔ شکل آن‌ها، در مشخصه‌های ساختاریِ معینی مانند پیرنگ و زمینه و شخصیت مشترک‌اند» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۵).

۱. Narratology
۲. Structuralism
۳. Narrative
٤. Formalists

فرمالیست‌های روس[۱]، برای نخستین بار ساختار روایت را در دو سطح از یکدیگر متمایز کردند: فابولا[۲] و سیوژت[۳] که به تمایز داستان[٤] و گفتمان[٥] اشاره داشت. «فابولا عبارت است از بازگویی خلاصه کنش که فرمالیست‌ها آن را با چیزی در ارتباط می‌دانند که ویکتور شکلوفسکی[٦] مادهٔ خامِ ساخت روایت می‌خواند. اما سیوژت به طرح یا نحوهٔ ارائه داستان اشاره دارد. درواقع، برداشت فرمالیست‌ها از سیوژت، کم و بیش به مفهوم پیرنگ یا نحوه ارائهٔ داستان (گفتمان) شباهت دارد. سیوژت یکی از عناصر فرم است که به محتوای طرح سرایت می‌کند. به این ترتیب سیوژت با طرح ارتباط دارد» (لوته، ۱۳۸۸: ١٤). به عقیدهٔ فرمالیست‌ها، داستان زنجیره‌ای از رویدادهاست که براساس توالی زمانی به هم پیوند یافته‌اند؛ اما گفتمان(طرح یا پیرنگ)، بازآرایی هنری رویدادها در متن روایی است. تشخیص و تبیین تمایز میان داستان و گفتمان، گامی بنیادین و در عین حال سرآغازی بر کاوش‌های نظری دوران جدید در ساختار روایت‌ها بود. «در روایت‌شناسی بین گفتمان [پیرنگ] و داستان تمایزی نهاده شده است. گفتمان [پیرنگ] عبارت است از مجموعه رویدادها و موقعیت‌های روایت شده به صورتی که به خواننده یا شنونده عرضه شدهاند؛ داستان عبارت است از توالی رویدادها یا موقعیت‌ها به صورتی که می‌توانستند به ترتیب توالی زمانی ظاهر شوند؛ گفتمان [پیرنگ] همان طرح است به مثابه چیزی که در تقابل با داستان بنیادین قرار دارد» (مکوئیلان، ۱۳۹۵: ۵۰۱).

باوجود گسترش روزافزون تولید و عرضه سریال‌های داستانی در سامانه‌های نوین رسانه‌ای، تلاش در خور توجهی در زمینهٔ روزآمدسازی مطالعات نظری و توسعه به‌کارگیری الگوهای پیرنگ در سریال‌های داستانی صورت نگرفته است. ازاین‌رو، مسئله اصلی این جستار، کاوش در کاربرد یکی از مهم‌ترین الگوهای ساختاری روایت، برای تحلیل و مطالعه پیرنگِ سریال‌های داستانی است. این مقاله سعی دارد نشان دهد با استفاده از الگوی روایت تودوروف، می‌توان

۱. Russian Formalists
۲. Fabula
۳. Syujet
٤. Story
٥. Discourse
٦. Viktor Shklovsky

واحدهای بنیادی ساختار سریال‌های داستانی و در نهایت سازوکارهای درونی و عملکردهای حاکم بر کارکردهای روایی پیرنگ این آثار را شناسایی و آشکار نمود. درواقع، هدف اصلی این جستار، شناسایی ظرفیت‌های الگوی روایت تودوروف برای تحلیل و طراحی پیرنگ سریال‌های داستانی و شناخت ظرفیت‌های کاربردی و دراماتیک این نظریه است. بنابراین پرسش اصلی این مقاله این است که الگوی روایت تودوروف چگونه می‌تواند در تحلیل و طراحی پیرنگ سریال‌های داستانی کاربرد پیدا کند؟

پیشینهٔ پژوهش

تزوتان تودوروف[۱] در کتاب بوطیقای ساختارگرا[۲] می‌کوشد تا چارچوب، اصول، مقوله‌ها و مفاهیم اصلی روایت‌شناسی ساختارگرا و همچنین نحوهٔ کاربست آن‌ها در بررسی گونه‌های روایی را معرفی کند. تودوروف در بخش تحلیل متن ادبی، روایت را در سه بُعد معنایی، نحوی و کلامی تفکیک می‌کند و با تمرکز بر بعد نحوی، آن را تشریح می‌کند. وی بُعد نحوی را ویژگی حکایت‌های اسطوره‌ای می‌داند (تودوروف، ۱۳۹۵: ۸٦) و ماهیت، روابط میان واحدها و ترکیب آن‌ها را که این مقاله به آن توجه دارد، مشخص می‌کند.

اغلب مطالعات دانشگاهی درباره الگوی روایت تودوروف، معطوف به ادبیات داستانی است و جستجوهای ما نشان می‌دهد، تاکنون پژوهشی در حوزه سینما و تلویزیون به بررسی کاربرد این نظریه نپرداخته است. در میان پایان‌نامه‌های مرتبط با ادبیات نمایشی، پژوهشی با عنوان *«بررسی کارکرد الگوی روایی نقش قهرمان در آثار نمایشی بهرام بیضایی با استفاده از دستور روایت تزوتان تودوروف و با تمرکز بر شش اثر نمایشی بهرام بیضایی»*، توسط وحید شیخی‌یگانه، در دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران انجام شده است. در این پژوهش، نگارنده با استفاده از نظریه روایت تودوروف و تکیه بر روش مطالعهٔ تطبیقی، به بررسی آثار نمایشی بهرام بیضایی می‌پردازد و تبیین نقش قهرمان در آثار بیضایی را به‌منزله هدف دنبال می‌کند (شیخی‌یگانه، ۱۳۹٤: ۱۲)، که به‌طور مشخص با اهداف این پژوهش متفاوت است.

۱. Tzvetan Todorov
۲. Qu'est-Ce Que Le Structuralisme? Poétique

همچنین پژوهش‌های دانشگاهی با موضوع پیرنگ بسیار است؛ اما عمده این رساله‌ها معطوف به حوزهٔ ادبیات داستانی و نمایشی است و تنها دو پایان‌نامه کارشناسی ارشد با موضوع پیرنگ در حوزهٔ سریال‌های تلویزیونی به چشم می‌خورد. پایان‌نامهٔ محمدمهدی فیاضی‌کیا با عنوان *«تحلیل پیرنگ در سریال‌های تاریخی تلویزیون ایران در دو دهه اخیر(۱۳۸۹-۱۳۶۹) با تمرکز بر آثار داوود میرباقری»* یکی از این‌ها است که به بررسی ویژگی‌های پیرنگ در آثار داوود میرباقری می‌پردازد و هدف آن، بررسی نحوهٔ عملکرد اجزای پیرنگ در آثار تاریخی میرباقری است (فیاضی‌کیا، ۱۳۹۰: ٦). پایان‌نامه دیگری با عنوان *«مطالعه ساختار پیرنگ کلاسیک در سریال‌های تلویزیونی، با مطالعه تطبیقی پیرنگ سریال ایرانی بچه‌های نسبتاً بد و برکینگ بد»* نیز توسط سجاد امیریزدانی در دانشگاه صداوسیما انجام شده که به دنبال شناخت ظرفیت‌های الگوی پیرنگ کلاسیک، به منظور استفاده در طراحی پیرنگ سریال‌های تلویزیونی است و بررسی جایگاه عناصر پیرنگ سه پرده‌ای در سریال‌های تلویزیونی از جمله اهداف آن است (امیریزدانی، ۱۳۹٤: ۳). با دقت در عناوین و اهداف این پایان‌نامه‌ها می‌توان دریافت، اهدافی متفاوت از این پژوهش را دنبال می‌کنند.

روش پژوهش

روش این تحقیق، روایت‌پژوهی است و روایت‌پژوهی نوعی پژوهش کیفی مبتنی بر تحلیل داده‌های روایی یا تحلیل روایت است. تحلیل روایت رویکردی کل‌گرا به داستان یا روایت دارد و بر آن است که همهٔ اجزا و داده‌های داستانی را در ارتباط با هم تحلیل نماید. به‌طور کلی، تحلیل روایت مستلزم آن است که ساختار روایی به‌درستی ادراک و فاصله انتقادی با اثر حفظ شود، تا بتوان ساختار روایی اثر را تحلیل کرد. نمونه‌گیری در این جستار، به شیوهٔ هدفمند انجام شده است؛ زیرا در تحلیل روایت، اساساً کیفیت حضور یا غیبت مفاهیم در متن، مورد نظر است. بنابراین، روش نمونه‌گیری هدفمند در این جستار بهتر می‌تواند پاسخگوی اهداف پژوهش باشد. جامعه آماری این پژوهش نیز سریال‌های داستانی تلویزیونی است و فصل اول سریال *چیزهای عجیب* به دلیل انطباق ساختاری با الگوی روایت تودوروف، به منزله حجم

نمونه انتخاب شده است. همچنین روش گردآوری داده‌های این جستار، فیش‌برداری از مواد کتابخانه‌ای و متنی کردن نمونه‌های مشاهده‌ای است.

مبانی نظری پژوهش

نظریهٔ روایت تودوروف

تزوتان تودوروف معتقد است هر داستان یا روایت با وضعیتی پایدار آغاز می‌گردد؛ سپس نیرویی خلاف جهت ، تعادل وضعیت اولیه داستان را برهم زده و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌کند؛ پس آن‌گاه با رفتار و کنش قهرمان، داستان دوباره به وضعیت پایدار بازمی‌گردد. در واقع از دید تودوروف روایت به نوعی *تبدیل وضعیت* منتهی می‌شود. «تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر از اصلی‌ترین ویژگی‌های روایت است» (اخوت، ١٣٩٤: ٢٣) و این مسئله در اغلب روایات مشترک است؛ به بیانی دیگر، داستان‌ها و قصه‌ها اگرچه از جهات زیادی با یکدیگر متفاوت هستند؛ اما با تمرکز بر روابط شخصیت‌ها و نوع کنش آنها می‌توان به ساختی مشترک در آن‌ها دست یافت.

«می‌توانیم قصه‌ها را از لحاظ ترکیب‌بندی و ساختار آن‌ها مقایسه کنیم و به این ترتیب شباهت‌های‌شان در پرتو تازه‌ای خود را نشان خواهند داد. می‌توان ملاحظه کرد که شخصیت‌های قصه‌های پریان با اینکه از لحاظ ظاهر، سن، جنسیت، نوع دل‌مشغولی، موقعیت اجتماعی و دیگر ویژگی‌های ایستا و وصفی بسیار با هم متفاوت‌اند، در جریان کنش، کارهای یکسانی را به انجام می‌رسانند» (تودوروف، ١٣٩٢: ٢٦٤). تودوروف بر ابعاد گوناگون حاکم بر روابط بین هر یک از شخصیت‌ها تأکید دارد و از دید او، پی بردن به این روابط، در شناخت ساختار روایت و قصه بسیار مؤثر است. در همین راستا تودوروف برای بررسی ساختار روایت‌ها به تبیین دستور زبان داستان می‌پردازد. او می‌گوید: «بی‌تردید دستوری جهانی وجود دارد که زیربنای همه زبان‌هاست. این دستور جهانی منشأ همه جهان‌هاست» (سجودی، ١٣٨٣: ٧٨). این دستور جهانی در اغلب بخش‌های کلام، از جمله روایت، دیده می‌شود. «وی می‌کوشد تا از طریق بررسی داستان‌ها به ساختار عام روایت دست یابد» (برتنس، ١٣٨٤: ٨٧). بنابراین از

دید تودوروف اشتراکات ساختاری در روایت‌ها مشابه اجزای جملات است و بررسی این وجه مشابهت‌ها، زمینه اصلی تجزیه‌وتحلیل روایت‌ها از سوی تودوروف است. تجزیه‌وتحلیل حکایت‌ها در نظر وی شباهت‌های حیرت‌انگیزی با پاره‌های گفتمانی زبان، یعنی فعل، اسم و صفت دارد.

«تودوروف بیشتر به نمودِ نحوی کلام می‌پردازد؛ به این ترتیب که مقایسه‌ای بین واحدهای ساختاری روایت(مانند عناصر شخصیت‌پردازی و پیرنگ) و واحدهای ساختاری زبان(یعنی اجزای سخن و آرایش آن‌ها در جمله‌ها و پاراگراف‌ها) انجام می‌دهد: واحدهای روایت ↔ واحدهای زبان، شخصیت‌ها ↔اسامی خاص، کنش شخصیت‌ها ↔ افعال، ویژگی شخصیت‌ها ↔ صفت‌ها، گزاره‌ها ↔ جمله‌ها، توالی‌ها ↔ پاراگراف‌ها» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳٦۸).

«تودوروف همچنین کار بر دو سطح عمده را که خود به اجزای کوچک‌تری تقسیم می‌شوند، نیز پیشنهاد کرد: داستان، شامل منطقِ اعمال و دستورِ شخصیت‌ها؛ و گفتمان، شامل زمان‌ها، نمودها و وجوه روایت» (بارت، ۱۳۸۷: ۳٦). تودوروف با تبیین و تألیف دستورِ زبان روایت[۱] به بهره‌گیری از زبان‌شناسی در روایت‌شناسی توجه می‌نماید. «از نظر تودوروف، همچون گریماس[۲] و دیگران، روایت صرفاً مجموعه‌ای از امکانات زبانی است که به طریقی خاص و بر اساس مجموعه‌ای از قواعد ساختاربندیِ زیر دستوری یک جا جمع آمده‌اند» (اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

ساختار روایت در نظریهٔ تودوروف

«تودوروف، سه بُعد برای روایت قائل است: بُعد معنایی (محتوا)، بُعد نحوی (ترکیب واحدهای مختلف ساختاری) و بُعد کلامی (چگونگی بیان داستان در قالب کلمات و عبارات)» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۹۰). تودوروف از میان این سه بُعد، بخش نحوی را در کانون مطالعات روایت‌شناسانهٔ خود قرار می‌دهد و معتقد است در ساختار روایت، واحدهای روایی *گزاره*، *پی‌رفت* و *متن* در سه سطح با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. «از میان این سه واحد، دو واحد نخست، سازه‌هایی

۱. Narrative Grammar
۲. Algirdas Julien Greimas

تحلیلی‌اند، حال آنکه نوع سوم به‌طور تجربی حاصل می‌شود. این سه نوع عبارت‌اند از گزاره[۱]، پی‌رفت[۲](زنجیره یا توالی) و متن» (تودوروف، ۱۳۹۵: ۸٦).

گزاره، کوچک‌ترین واحد روایی است. «الکساندر وسلوفسکی[۳] (از پیشروان فرمالیست) این واحد را بن‌مایه[٤] می‌نامد» (همان). ساختار گزاره همانند یک جملهٔ سه جزئی است؛ در واقع در این تعریف، گزاره یک جملهٔ روایی هم‌ارزش با یک جمله در دستور زبان است. همچنین از سویی گزاره‌ها خود به اجزای سازنده یعنی صفت(ویژگی‌ها و خصوصیات اشخاص)، فعل(اعمال و کنش‌ها) و اسم خاص(شخصیت‌ها) تقسیم می‌شوند. گزاره حاصل ترکیب یک شخصیت با کنشی ساده نشدنی، یا ویژگی ساده نشدنی یعنی یک کنش یا ویژگی در بنیادی‌ترین شکل آن حاصل می‌شود.

هر صحنه، رشته‌ای از گزاره‌هاست که خود به تنهایی می‌تواند یک داستان باشد. از نظر تودوروف، ساختارِ بنیادی صحنه نیز عبارت است از: ویژگی، کنش، ویژگی. شخصیت اصلی، با یک ویژگی خاص شروع می‌کند (برای مثال، او شکست خورده است)، از طریق یک کنش (او به دنبال پیروزی می‌گردد) و آن ویژگی تغییر می‌یابد (موفقیت به دست می‌اورد یا دست کم در نتیجه پیمودن این مسیر چیز مهمی می‌آموزد). گرچه یک داستان ممکن است صحنه‌های متعددی داشته باشد، اما هر داستان باید دست کم یک صحنه داشته باشد. این صورت‌بندیِ دستور روایت، به تودوروف امکان می‌دهد که متون ادبی را براساس آنچه به نظر او ویژگی‌های روایی بنیادین آن‌ها است، تجزیه‌وتحلیل کند. هنگامی که گزاره‌های یک متن کشف شود، از طریق ترکیب هر شخصیت(اسم) با یک کنش(فعل) یا ویژگی(صفت)، انواع کنش‌ها و ویژگی‌های تکرار شونده و نیز انواع گزاره‌ها و ارتباط‌های بین گزاره‌ها را می‌توان دسته‌بندی کرد.

۱. Proposition
۲. Sequence
۳. Alexander Veselovsky
٤. Motif

به این ترتیب، تودوروف سطح بالاتر از گزاره‌ها را *پی‌رفت* می‌نامد که شامل یک یا چند گزاره می‌شود. پی‌رفت نظام کاملی از گزاره‌هاست که طرح اصلی حکایت را بیان می‌کند و می‌تواند احساس روایت کاملی را در مخاطب ایجاد کند. «هر پی‌رفت از پنج گزاره تشکیل می‌شود:

۱. تعادل اولیه: موقعیت متعادلی تشریح می‌شود.
۲. بر هم زدن تعادل: نیرویی موقعیت متعادل را بر هم میزند.
۳. عدم تعادل: موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید.
٤. برقراری تعادل: نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.
٥. تعادل ثانویه: موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود» (سلدن، ۱۳۹۲: ۱۱۱-۱۱۰).

«پی‌رفت کامل (همیشه و فقط) متشکل از پنج گزاره خواهد بود. یک روایت آرمانی با موقعیتی پایدار آغاز می‌شود که نیرویی آن‌را آشفته کرده و پیامد آن حالت عدم تعادل است. سپس با عملِ نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش گفته، تعادل برقرار می‌شود. این تعادلِ دوم شبیه تعادل نخست است، اما این دو هیچ‌گاه یک چیز نیستند» (تودوروف، ۱۳۹۵: ۹۱).

اپیزود وضعیت و گذار

تودوروف همچنین نتیجه می‌گیرد هر روایت دو نوع اپیزود دارد: یکی اپیزود *وضعیت*(پایدار یا ناپایدار) که موقعیت متعادل اولیه ابتدای روایت و موقعیت متعادل ثانویه انتهای روایت را تشریح می‌کند و دیگری اپیزود *گذار* که حالت متعادل اولیه را بر هم می‌زند. «پس هر روایت دارای دو نوع حادثهٔ فرعی است: حوادثی که وضعیتی را توصیف می‌کنند(خواه متعادل و یا غیرمتعادل) و آن‌هایی که بیان‌کننده گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگرند» (اخوت، ۱۳۹٤: ۲۳).

بنابراین روایت شامل دو بخش می‌شود: اول، حادثهٔ فرعی که وضعیتی را (خواه پایدار یا ناپایدار) توصیف می‌کند و دوم، بخشی که گذر از وضعیتی به وضعیت دیگر را تشریح می‌کند. عموماً حادثهٔ فرعی اول ایستا بوده و حادثهٔ دوم پویا است. تودوروف در توضیح موقعیت پایدار یا اولیه هر داستان معتقد است که شماری از قوانین عام وجود دارد که تخطی از آن‌ها جرم

است و برخی گزاره‌های وصفی خاص که شخصیت‌های اصلی داستان را معرفی می‌کنند و با بررسی ساختاری می‌توانند مخاطب را به مقولات معناشناختی برون‌متنی هدایت کنند.

هر روایت شامل دو اپیزود وضعیت می‌شود: یک بار در ابتدای روایت که موقعیت متعادل اولیه تشریح می‌شود و بار دیگر زمانی که روایت به موقعیت متعادل جدیدی می‌رسد یا دوباره به موقعیت متعادل سابق بازمی‌گردد. ویژگی اپیزود وضعیت این است که ایستا و با تکرار همراه است؛ بدین معنی که وقایع به شکلی پایان‌ناپذیر و مکرر به حرکت خود ادامه می‌دهند، اما اپیزود گذار زمانی اتفاق می‌افتد که روایت از حالت متعادل اولیه خارج و وارد یک موقعیت نامتعادل شده است. در واقع، اپیزود گذار بیانگر گذر از مرحله متعادل ابتدای داستان به مرحله متعادل انتهای روایت است. «این اپیزود برخلاف اپیزود قبل، همراه با پویایی است. هیچ رویدادی بیش از یک بار رخ نخواهد داد. گذار از یک حالت به حالتی دیگر است» (تودوروف، ۱۳۹۵: ۹۱).

ترکیب‌های پی‌رفت

در نگاه تودوروف، هر روایت، از یک یا چندین پی‌رفت پدید می‌آید و پی‌رفت‌ها می‌توانند به سه روش با یکدیگر ترکیب شوند: *درونه‌گیری*[۱]، *زنجیره‌سازی*[۲] و *تناوب*[۳].

در روش درونه‌گیری، یک پی‌رفت کامل، جایگزین یکی از گزاره‌های پی‌رفتِ اصلی روایت می‌شود و کارکرد همان گزاره‌ای را که به جای آن قرار گرفته، بر عهده می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، یک پی‌رفت فرعی، درون پی‌رفت اصلی قرار گرفته و جایگزین یکی از گزاره‌های آن می‌گردد. برای مثال، گزاره‌های اول و دوم روایت می‌شوند، سپس به جای گزاره سوم یک پی‌رفت فرعی قرار می‌گیرد و بعد از آن گزاره‌های چهارم و پنجم می‌آیند. رابطه‌ای که میان پی‌رفت‌های روایت در روش درونه‌گیری وجود دارد، می‌تواند رابطه توصیف جدلی یا استدلالی، توصیف علّی، رابطه تأخیرساز و یا تقابل باشد.

---

۱. Enchassement
۲. Enchainment
۳. Alternance

«در زنجیره‌سازی، پی‌رفت‌ها به‌جای آنکه هم‌پوشانی پیدا کنند، یکی پس از دیگری می‌آیند» (همان: ۹٤). در این روش پی‌رفت‌های روایت، به‌طور متوالی مانند حلقه‌های یک زنجیر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. یک پی‌رفت به‌طور کامل روایت شـــده و بعد از آن پی‌رفتِ کامل دیگری به دنبالش می‌آید.

«در روش تناوب یا درهم‌تنیدگی[۱]، پی‌رفت‌ها یکی پس از دیگری قرار می‌گیرند: گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخســـت، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت نخست واقع می‌شود» (همان).

یافته‌های پژوهش

چکیده داستان سریال «چیزهای عجیب[۲]»

وقایعِ ســـریال در اوایل دهۀ هشـــتاد میلادی، در شـــهر هاوکینز ایالت ایندیانا رخ می‌دهد. ســـریال، چندین خط داســـتانی مرتبط به هم را دنبال می‌کند. یک آزمایشـــگاهِ دولتی در شـــهر هاوکینز که در ظاهر زیر نظر وزارت انرژی ایالات متحدۀ امریکا فعالیت می‌کند، به‌صـــورت مخفیانه در حال تحقیق و آزمایش دربارۀ دنیاهای موازی اســـت. پژوهشـــگران این آزمایشـــگاه، سرانجام موفق می‌شوند پلی بین دنیای واقعی و دنیای موازی (که در سریال «دنیای وارونه» نیز نامیده می‌شـــود) بزنند و برای ارتباط با این دنیا از دختر بچه‌ای بنام الون اســـتفاده می‌کنند که قدرت‌های فراطبیعی دارد. آزمایش‌ها آن‌گونه که باید پیش نمی‌رود و الون همراه با یک هیولا، از دنیای موازی به دنیای واقعی پا می‌گذارد.

در این میان، پســر جوانی به نام ویل بایرز، پس از جدا شـدن از دوسـتانش، به طرز عجیبی ناپدید می‌شود. مادر ویل، همراه کلانتر و سه دوست نزدیک ویل، به جستجوی او می‌روند. اما پیدا شـدنِ الون، همه چیز را به هم می‌ریزد. طولی نمی‌کشـد که مایکل، صـمیمی‌ترین دوسـت ویل، درمی‌یابد کارمندان یک مجموعۀ آزمایشـگاهی عجیب که پیش‌تر الون را ربوده بودند، در گم شدن ویل دخیل هستند. در آخر تلاش گروه‌های مختلف برای پیدا کردن ویل ثمر می‌دهد.

۱. Entrelacment
۲. Stranger Things

جویس و کلانتر او رااز دنیای وارونه بازمی‌گردانند و الون نیز در راه کشتن هیولا جان خود را از دست می‌دهد.

اپیزود وضعیت و اپیزود گذار در سریال *چیزهای عجیب*

هر روایت شامل دو اپیزود وضعیت است: یکی در ابتدای روایت، زمانی که وضعیت متعادل اولیه تشریح می‌شود و دیگری در انتهای روایت، هنگامی‌که داستان به وضعیت متعادل جدیدی می‌رسد یا به وضعیت متعادل ابتدایی بازمی‌گردد. این الگو برای سریال چیزهای عجیب نیز وجود دارد. در ابتدا شخصیت‌ها در شرایط متعادلی به سر می‌برند. ویل همراه گروه خود مشغول بازی است؛ استیو و نانسی در ابتدای یک رابطهٔ عاشقانه به سر می‌برند و دیگر شخصیت‌ها نیز سرگرم امور روزمره زندگی خود هستند. این وضعیت متعادل اولیه است. در انتهای سریال نیز، بعد از اتفاقات گوناگونی که رخ می‌دهد دوباره به یک وضعیت متعادل می‌رسیم که در سطحی بالاتر از وضعیت متعادل اولیه است. ویل، همراه دوستان خود مشغول بازی است و این بار موفق می‌شود در بازی هیولا را شکست دهد؛ خانواده بایرز در کنار یکدیگر جمع شده‌اند تا کریسمس را جشن بگیرند؛ کلانتر هاپر هم دیگر تنها نیست و وقت خود را با دوستان و همکارانش می‌گذراند و رابطه استیو و نانسی نیز پیشرفت قابل ملاحظه‌ای کرده است. درواقع تمامی شخصیت‌ها، مانند وضعیت متعادل اولیه در یک نقطه جدید و وضعیت متعادل ثانویه قرار می‌گیرند.

اپیزود گذار در سریال نیز، هنگامی رخ می‌دهد که هیولا ویل بایرز را می‌رباید و داستان از حالت تعادل خارج می‌شود. درواقع اپیزودِ گذار در سریال *چیزهای عجیب*، نمایانگر گذار از مرحلهٔ تعادل اولیه به مرحله تعادل ثانویه و بازنمایی سیر تحول شخصیت‌ها و پاسخ به چرایی تغییر شخصیت‌هاست. در واقع اپیزود گذار هم متشکل از یک پی‌رفت اصلی و چند پی‌رفت فرعی است که به اشکال درونه‌گیری و تناوب در روایت ترکیب شده‌اند.

پی‌رفت‌های روایت

داستان سریالِ *چیزهای عجیب* از سلسله پی‌رفت‌های متوالی تشکیل شده که در زیر به بررسی این سلسله می‌پردازیم. به عبارت دقیق‌تر، روایت در این سریال از یک پی‌رفت اصلی و سه پی‌رفت فرعی تشکیل شده که پی‌رفت‌های فرعی اول و دوم به‌صورت تناوبی در پی‌رفت اصلی تنیده شده‌اند و پی‌رفت فرعی سوم در پی‌رفت فرعی دوم درونه‌گیری شده است.

پی‌رفت اصلی: پی‌رفت اصلیِ روایت، ربوده شدن ویل از سوی هیولا است که شامل ۵ گزاره است و در ابتدای گزاره سوم، گزاره‌های فرعی نیز ظاهر می‌شوند. ۵ گزارهٔ پی‌رفت اصلی عبارت‌اند از:

۱. موقعیت متعادل اولیه تشریح می‌شود (ویل و دوستانش در حال بازی هستند، آخر شب است و هرکس به خانه خود می‌رود).
۲. نیرویی موقعیت متعادل اولیه پی‌رفت را بر هم می‌زند (هیولا ویل را می‌رباید).
۳. موقعیت نامتعادلی در پی‌رفت ایجاد می‌شود (ویل گم شده و برادر و مادر او به همراه کلانتر و همچنین دوستانش به دنبال او می‌گردند).
٤. نیرویی در مقابل نیروی گزاره دوم پی‌رفت، موقعیت متعادل جدیدی ایجاد می‌کند (جویس و کلانتر ویل را پیدا می‌کنند و او را به دنیای حقیقی می‌آورند).
۵. موقعیت متعادل ثانویه و تازه‌ای در پی‌رفت ایجاد می‌شود (ویل در کنار خانواده و دوستان خود است).

پی‌رفت فرعی اول: پی‌رفتِ فرعی اول، روایت رابطه نانسی و استیو است که با گم شدن باربارا تغییر پیدا می‌کند و جاناتان به‌منزله یک شخصیت جدید به این پی‌رفت اضافه شده و آن‌را دچار تغییر می‌کند. داستان در مرحله اپیزود گذار است و پی‌رفت‌های فرعی به‌صورت متناوب به دنبالِ پی‌رفت اصلی می‌آیند. پی‌رفت فرعی اول که در ابتدای گزاره سوم پی‌رفت اصلی آمده، از ۵ گزاره تشکیل می‌شود:

۱. موقعیت متعادل اولیه تشریح می‌شود (رابطه عاشقانه نانسی و استیو نمایش داده می‌شود).

۲. نیرویی موقعیت متعادل اولیه پی‌رفت را بر هم می‌زند (هیولا باربارا، دوست صمیمی نانسی، را می‌رباید).
۳. موقعیت نامتعادلی در پی‌رفت ایجاد می‌شود (رابطه استیو و نانسی با گم شدن باربارا و ورود جاناتان دچار تنش می‌شود).
٤. نیرویی در مقابل نیروی گزاره دوم پی‌رفت، موقعیت متعادل جدیدی ایجاد می‌کند (نانسی، استیو و جاناتان هیولا را زخمی کرده و فراری می‌دهند).
٥. موقعیت متعادل ثانویه و تازه‌ای در پی‌رفت ایجاد می‌شود (رابطه استیو و نانسی دوباره به آرامش می‌رسد).

پی‌رفت فرعی دوم: پی‌رفت فرعی دوم به داستان الون می‌پردازد. پی‌رفت فرعی دوم نیز مانند پی‌رفت فرعی اول به‌صورت متناوب به دنبال پی‌رفت اصلی داستان می‌آید و در ابتدایِ گزارهٔ سوم پی‌رفت اصلی قرار می‌گیرد. نکتهٔ مهم اینکه، هر دو پی‌رفتِ اصلی داستان، در ابتدای گزارهٔ سوم و در موقعیت نامتعادل پی‌رفت اصلی رخ می‌دهند.

۱. موقعیت متعادل اولیه تشریح می‌شود (مایک، داستین و لوکاس، الون را که در جنگل سرگردان است، می‌یابند).
۲. نیرویی موقعیت متعادل اولیه پی‌رفت را بر هم می‌زند (مأموران آزمایشگاه به دنبال الون هستند).
۳. موقعیت نامتعادلی در پی‌رفت ایجاد می‌شود (الون به همراه دوستانش در حال فرار از دست مأموران آزمایشگاه و پیدا کردن راه ورود به دنیای موازی هستند).
٤. نیرویی در مقابل نیروی گزاره دوم پی‌رفت، موقعیت متعادل جدیدی ایجاد می‌کند (الون مأموران آزمایشگاه و هیولا را از بین می‌برد، دوستان خود را نجات می‌دهد و در این راه خود را فدا می‌کند).
٥. موقعیت متعادل ثانویه و تازه‌ای در پی‌رفت ایجاد می‌شود (الون زنده مانده است و کلانتر هاپر با او ارتباط دارد).

نکتهٔ حائز اهمیت در این پی‌رفت این است که، یک پی‌رفت دیگر در این پی‌رفت فرعی ترکیب شده است. در پی‌رفتِ فرعی دوم، گذشته الون (به‌منزله یک پی‌رفت فرعی جدید) درونه‌گیری شده است. این پی‌رفت فرعی (که ما نام پی‌رفت فرعی سوم را به آن داده‌ایم) روایت گذشته الون در آزمایشگاه هاوکینز است و بازگوکننده رابطه الون با دکتر برنر و نوع شکل‌گیری شکاف دنیای وارونه با دنیای حقیقی است. درواقع در اینجا، پی‌رفت فرعی دوم، برای پی‌رفت فرعی سوم نقش پی‌رفت اصلی را بازی می‌کند که پی‌رفت فرعی سوم در آن درونه‌گیری شده است. توضیح آنکه، گزاره‌ها در این پی‌رفت از الگوی مشابهِ دیگر پی‌رفت‌ها پیروی نمی‌کند. با تحلیل پی‌رفت فرعی سوم، پی می‌بریم که آخرین گزارهٔ این پی‌رفت که در آن موقعیت جدیدی ایجاد می‌شود (باز شدن دروازهٔ دنیای وارونه)، درواقع دلیلِ گزارهٔ اول از پی‌رفتِ فرعی دوم را شرح می‌دهد.

درونه‌گزینی و درونه‌گیری در سریال *چیزهای عجیب*

پی‌رفت فرعی سوم، روایتی است از رابطه دکتر برنر با الون و آنچه که در آزمایشگاه هاوکینز بر او گذشته است. این روایت یک پی‌رفت کامل نیست و شامل ۵ گزاره نمی‌شود (برخلاف دیگر پی‌رفت‌های این سریال). درواقع این مقطعی از سریال است که قابلیت انطباق با نظریه تودوروف را ندارد و این نظریه از تشریح و تطبیقِ پی‌رفت فرعی سوم باز می‌ملند. در این پی‌رفت، تنها با یک موقعیت متعادل اولیه روبرو می‌شویم (رابطه پدر و فرزندی دکتر برنر و الون) و بعد از آن، این تعادل با باز شدن دروازه دنیای موازی از بین می‌رود و یک موقعیت نامتعادل به وجود می‌آید. در این پی‌رفت، گزاره‌های چهارم و پنجم که ایجاد موقعیت متعادل جدید است، وجود ندارد. در پی‌رفت فرعی سوم، روایت گذشته الون، در روایت فرار الون از دست مأموران درونه‌گیری شده است. تودوروف در مقاله «روایتگران» درونه‌گیری را چنین تعریف می‌کند: همواره ظهور هر شخصیت تازه‌ای باعث قطع شدن داستان قبلی و آغاز داستانی جدید می‌شود و بدین گونه داستان تازه توصیفی است درباره این شخصیت جدید و داستان دوم درون داستان اول جای می‌گیرد؛ این صناعت را درونه‌گیری می‌خوانند. براین‌اساس، داستان

سریالِ *چیزهای عجیب* از ویژگی درونه‌گیری در روایت آن‌چنان‌که شرح داده شد در پی‌رفت فرعی سوم استفاده می‌کند و آنرا در پی‌رفت دوم درونه‌گیری می‌کند.

قاعدهٔ پیرنگ پایه

اگر قهرمان داستان، در راه رسیدن به هدف یا پس از دستیابی به آن از دنیا برود، دنیا بر اثر کنش او به گونه‌ای تغییر یا تحوّل پیدا می‌کند؛ به بیان دیگر رویداد یا دستاورد مهمی آشکا می‌شود. بنابراین طبق نظر تودوروف، قاعدهٔ پیرنگ پایه عبارت از یک ویژگی است که عمل یا کنشی آنرا دچار تغییر می‌کند:

۱. ویژگی (برای مثال، شخصیت اصلی، فردی شکست خورده است)
۲. کنش (او برای رسیدن به موفقیت تلاش می‌کند)
۳. ویژگی (او به پیروزی می‌رسد یا دست کم چیز مهمی در راه رسیدن به هدفش می‌آموزد یا بر جای می‌گذارد).

برای بررسی قاعدهٔ پیرنگ پایه، باید ویژگی ابتدایی قهرمان را مورد کنکاش قرار داد. در این سریال می‌توان الون را قهرمان داستان به شمار آورد. الون شخصیتی پویاست که برای هدف مشترک مایک و دوستانش، یعنی پیدا کردن ویل به آن‌ها کمک می‌کند. او از ابتدا تا انتهای مسیر داستان، دچار تحول‌های بسیار می‌شود و مفاهیم اخلاقی بسیاری را از مایک و دوستانش یاد می‌گیرد و در آخر با فدا کردن جان خود، گروه را نجات می‌دهد، هیولا را از بین می‌برد و باعث زنده ماندن ویل می‌شود.

۱. ویژگی: ویژگی اولیه الون تنهایی است، او دوستی ندارد و در حال فرار از دست مأموران است.
۲. کنش: الون معنای دوستی و راست‌گویی و رفاقت را از مایک یاد می‌گیرد و به‌مثابه عضوی از گروه سعی می‌کند برای پیدا کردن ویل به دیگران کمک کند. الون به جویس کمک می‌کند تا متوجه شود که ویل هنوز زنده است و در دنیای موازی گرفتار شده است، جانِ ویل را از مرگ نجات می‌دهد، برای فرار از دست مأموران آزمایشگاه

به گروه کمک می‌کند و هیولا را از بین می‌برد. آنچه به کنش الون رنگ و بوی عمل می‌دهد، فداکاری او در انتهاست که جان خود را برای نجات دوستانش فدا می‌کند.

۳. ویژگی: الون هیولا را از بین می‌برد، باعث پیدا شدن ویل می‌شود و درواقع به موفقیت می‌رسد. ویژگی پایانی که الون به آن دست پیدا می‌کند، فرار از تنهایی و پیدا کردن دوست است.

آشکار است که در سریال *چیزهای عجیب* ویژگی همهٔ شخصیت‌ها از طریق کنش قهرمان(الون) تحت تأثیر قرار می‌گیرد و جهان در اثر تلاش او دچار تحول می‌شود. ویژگی پایانی که از کنش الون به دست می‌آید، چیست؟ از طریق کنش الون، ویل پیدا می‌شود و می‌تواند در کنار خانواده خود کریسمس را جشن بگیرد، کلانتر هاپر با نجات ویل از مرگ، درگذشت کودک خود را فراموش می‌کند و از تنهایی ابتدایی شخصیتش فاصله می‌گیرد. مایک، جاستین و لوکاس دوباره در کنار ویل هستند و گروه چهار نفره آن‌ها دوباره شکل می‌گیرد. جویس و جاناتان با نجات ویل دچار تحول می‌شوند و شخصیت خود را بازسازی می‌کنند. درواقع، الون منطبق با قاعدهٔ پیرنگ پایهٔ تودوروف، با کنش خود باعث تحول ویژگی‌های ابتدایی شخصیت‌های داستان می‌شود و هرکدام از شخصیت‌های داستان به آگاهی جدیدی از جهان پیرامون خود دست می‌یابند. حتی شاید شخصیت باربارا و حضور او در داستان را هم بتوان با قاعدهٔ پیرنگ پایه تحلیل کرد. باربارا که قهرمانِ کاتالیزور است، شخصیت نانسی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و باعث تغییر او می‌شود.

دستورِ روایت در سریال *چیزهای عجیب*

تودوروف برای کاربردی کردن نظریهٔ خود، در ابتدا هر روایت را به یک چکیدهٔ نحوی محدود و عملیات تحلیل را روی این چکیده اعمال می‌کند. به بیان دیگر، او هر روایت را به واحدها و قضیه‌هایی محدود می‌کند که حداقل از یک جمله تشکیل شده باشند و شخصیت‌هایی را شامل شوند که با اسم خاص مشخص شده و شامل فعل‌ها یا صفاتی باشند که کنش‌ها و ویژگی‌های روایت را تشریح می‌کنند. براساسِ تعریف تودوروف از گزاره‌ها، می‌توان گزاره‌های زیر را برای سریال *چیزهای عجیب* در نظر گرفت:

ویل را هیولا می‌ربایید ← ویل در دنیای وارونه پنهان می‌شـــود ← مادر ویل او را نجات می‌دهد.

«در این دستور خلاصهٔ روایت، یک گزاره از تلفیق یک شخصیت و یک کنش(که ممکن است شامل عنصری دیگر به‌عنوان مفعول باشد) یا یک ویژگی تشکیل می‌شود. شخصیت یا اسم خاص، صرفاً یک ویترین خالی است که باید با صفت(ویژگی) یا فعل(کنش) پر شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۱).

در سریال *چیزهای عجیب*، تمامی کنش‌ها را می‌توان به سه فعل بنیادی فروکاست: «ربوده شدن، پنهان شدن، نجات یافتن». این سه فعل، هر یک تکرار دو جمله یا الگوی روایی مرتبط را ایجاد می‌کند. ما به ازای این فعل‌ها در متن اثر را می‌توان چنین استنباط کرد: ابتدا قهرمان را که همان ویل است هیولا می‌رباید. قهرمان(ویل) در دنیای وارونه گرفتار شده است، او به این دلیل که توانایی مبارزه با هیولا را ندارد، از او پنهان می‌شود. مبارزه او به شکل نهان است و سعی می‌کند با مادر خود ارتباط برقرار کند تا شاید نجات پیدا کند. گزارهٔ آخر برای بررسی از دیدگاه تودوروف، نجات یافتن ویل است. قهرمان در مبارزهٔ نهان خود با هیولا پیروز و موفق می‌شود و آن‌قدر زنده می‌ماند تا مادرش و کلانتر شهر او را نجات دهند.

قهرمان در سریال *چیزهای عجیب*

«قهرمان، یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند؛ مثل چوپانی که برای دفاع و خدمت به گلهٔ خود ایثار می‌کند» (ووگلر، ۱۳۹۸: ۵۹). با این تعریف کریستوفر ووگلر[۱]، بیشتر شخصیت‌های سریال *چیزهای عجیب* در قامت یک قهرمان هستند.

ابتدا از الون شروع می‌کنیم. او بهترین کسی است که در قالب تعریفی که ووگلر از قهرمان دارد، می‌گنجد. الون برای دفاع و خدمت به گروه دوستانش خود را فدا می‌کند. او در طول داستان بیشترین سیر تحول شخصیت را دارد و از این لحاظ یک قهرمان واقعی است که از کهن‌الگوی قهرمان جنگجو پیروی می‌کند و عملکرد شرافتمندانه‌ای دارد. در هر داستانی نوعی مواجهه با مرگ وجود دارد که قهرمان باید با آن مواجه شود. ویل نیز به‌مثابه یک شخصیت

۱. Christopher Vogler

قهرمان باید از هیولا و مرگ فرار کند و این کار را به‌خوبی انجام می‌دهد. ویل را می‌توان مطابق با کهن الگوی یاور یا دوست صمیمی دانست. مایک نیز جزء قهرمانان داستان به‌شمار می‌رود، او از کهن الگوی رئیس پیروی می‌کند و رهبری گروه را بر عهده دارد. مایک کسی است که گروه را راضی می‌کند تا به دنبال ویل بگردند و در لحظات حساس و دشوار، تصمیم گیرنده و هدایت‌گر گروه است. او یک قهرمان راغب و گروه مدار است. شخصیت بعدی کلانتر هاپر است که بر کهن الگوی جنگجو و رئیس منطبق است. او شخصیتی است که سرسختانه به همراه جویس به دنبال ویل می‌گردد و در این راه از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. او موانع را یکی پس از دیگری از پیش رو برمی‌دارد تا ویل را پیدا کند و در آخر با پیدا کردن او عملکرد شرافتمندانه‌ای از خود نشان می‌دهد. هاپر در طول مسیر خود دچار تحول می‌شود و از یک شخصیت تنها و گوشه‌گیر که خود را مسبب مرگ فرزندش می‌داند، به شخصیت پیروز تبدیل می‌شود و دوستانی برای خود پیدا می‌کند. شخصیت داستین را هم می‌توان در طول داستان منطبق با کهن الگوی پیر خردمند دانست، اوست که در نقاطی که گروه به مشکل می‌خورد با تکیه بر قدرت ذهنش، گره را باز می‌کند و کمک می‌کند تا آن‌ها بر مشکل پیش آمده فائق بیایند. شخصیت داستین نمونهٔ بارز یک قهرمان تک‌رو است که با وجود اینکه هدفش کمک به گروه برای پیدا کردن ویل است، اما در نقاطی با آن‌ها به مشکل برمی‌خورد. داستین و لوکاس را جزو قهرمانان کاتالیزور سریال نیز می‌توان به‌حساب آورد، زیرا باوجود اینکه قهرمانانه عمل می‌کنند، اما شخصیتشان در طول درام دچار تغییر چندانی نمی‌شود و کارکرد اصلی آن‌ها ایجاد تحول در دیگران است. شخصیت استیو را هم باید جزو قهرمانان داستان به‌حساب آوریم. او شخصیتی است که همانند نانسی بیشترین تحول شخصیتی را در سریال دارد و در انتهای داستان شخصیتی مستقل از آنچه در ابتدا بوده، پیدا می‌کند. تحول شخصیت استیو مطابق با کهن الگوی بلوغ است که در آن قهرمان در گذر از جهل و ناپختگی به بلوغ اجتماعی و معنوی می‌رسد. این همان چیزی است که ووگلر از آن به‌منزله رشد قهرمان یاد می‌کند و برای شخصیت‌هایی چون: جویس، کلانتر هاپر، الون، ویل، نانسی و استیو رخ می‌دهد. اما در قهرمانان زن، می‌توانیم جویس را در قالب کهن الگوی قهرمان مبارز قرار دهیم. او با ایمان و

شـــجاعت به‌ســـوی هدف خود که پیدا کردن ویل اســـت حرکت می‌کند و در این راه از هیچ تلاشـــی فروگذار نمی‌کند. او به زنده بودن ویل ایمان دارد، حتی وقتی جســـد او را می‌بیند به مرگ ویل راضی نمی‌شود و به تلاش برای پیدا کردنش ادامه می‌دهد. شخصیت نانسی نیز جزو قهرمانان زن داستان است که در کهن الگوی مبارز جای می‌گیرد. نانسی به‌وسیله باربارا (که یک قهرمان کاتالیزور به شمار می‌رود) دچار تحول می‌شود و مانند شخصیت استیو در گذر از جهل و خامی به بلوغ می‌رسـد. همچنین نانسـی کسـی اسـت که با مرگ باربارا به یک مبارز واقعی تبدیل و تلاش خود را برای کشتن هیولا آغاز می‌کند.

چیزهای *عجیب*، یک ضدقهرمان یا به عبارت بهتر یک قهرمان تراژیک دارد و آن دکتر برنر است. شخصیتی که دوست‌داشتنی یا قابل تحسین نیست و در طول داستان به دنبال گرفتن الون اسـت. او حتی مرگ ویل را شـبیه‌سـازی می‌کند و در راه جسـتجوی جویس و هاپر برای پیدا کردن ویل سـنگ‌اندازی می‌کند. دکتر برنر یک قهرمان ناقص اسـت که هرگز بر شـیاطین درون پیروز نمی‌شود و همان باعث سقوطش می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری

در این جستار نشان دادیم که نظریه تودوروف به‌خاطر سادگی کاربرد در تحلیل ساختار انواع روایت‌ها، می‌تواند برای تحلیل سریال‌های داستانی هم به‌کار گرفته شود؛ زیرا شناسایی عناصر کلیدیِ دسـتور روایتِ تودوروف در درام‌های تلویزیونی به وضـوح امکان‌پذیر اسـت. بررسـی سـاختارِ سـریال چیزهای *عجیب* نشـان می‌دهد پی‌رفت‌های روایت و اپیزود گذار و وضـعیت نظریه تودوروف، با ســاختار پیرنگ ســریال تطابق دارند. همچنین بر پایهٔ ســاختار پی‌رفت‌ها می‌توان گفت: ســاختار پی‌رفت در نظریهٔ روایت تودوروف، به‌طور کامل منطبق بر ســاختار درام‌های یک ساعته تلویزیونی است و با الگوی پنج پرده‌ای آن هم‌خوانی دارد. کاربرد بسـیار مهم نظریهٔ تودوروف آشکارسازی پیام‌ها و ارزش‌های معنایی روایت است که از طریق گذار از تعادل اولیه و رسیدن به تعادل ثانویه حاصل می‌آید و به اهمیت دگرگونی در وضعیت روایت

اشـــاره دارد. درنتیجه، کارکرد اصـــلی نظریهٔ روایت تودوروف در اینجا، کمک به مخاطب برای درک نشانه‌هایی است که در مورد دو راهی‌های داستان به او داده می‌شود.

از سوی دیگر، کاربستِ نظریه تودوروف در تحلیل سریال *چیزهای عجیب*، نشان می‌دهد به‌دلیل پیچیدگی روایت در برخی مقاطع داستان، این نظریه اثربخشی همیشگی خود را نداشته و در توصـــیف برخی موارد ناتوان می‌ماند. برای مثال، در پی‌رفت فرعی روایت الون (که به گذشته الون مربوط می‌شود) نمی‌توان انطباقی با ساختارِ پی‌رفت در نظریهٔ تودوروف پیدا کرد.

نظریهٔ روایت تودوروف در تحلیل ســـاختارِ ســـریال‌های درام تلویزیونی، کاربرد دارد و می‌توان از آن در تحلیل روایت‌گری این نوع سریال‌ها استفاده کرد. البته ازآنجاکه نظریه روایت تودوروف برگرفته از داستان‌های کهن است، برای توضیح ساختار سریال‌هایی با روایت‌های پیچیده و چندین رشته روایت متفاوت و خطوط داستانی بلند، نارسایی دارد.

به‌طورکلی، درحالی‌که نظریهٔ تودوروف کاربرد وسیعی در تحلیل ساختارِ اصلی روایت در درام‌های تلویزیونی دارد، برخی ســـریال‌های بلند تلویزیونی (مانند ســـریال *چیزهای عجیب*)، شامل عناصر اضافه و پیچیده‌ای هستند که نظریهٔ روایت تودوروف با هدف تعریف و توضیح آن‌ها طراحی نشـــده اســـت. درواقع، نظریهٔ تودوروف در فهم علاقه‌مندی تلویزیون به ســـاخت داســـتان‌های پیچیده به‌جای روایت‌های خطی کمکی نمی‌کند. از آن‌جا که امروزه ســـریال‌های داستانی، یکی از پرمصـــرف‌ترین فرم‌های داســـتان‌گویی در رســـانه‌های نوین به‌شـــمار می‌روند، پیشنهاد می‌شود، این نظریه، از منظر قابلیت و کارآیی طرّاحی کلان و تحلیل معنایی ـ ساختاری سریال‌های داستانی، نیز بررسی شود.

منابع و مأخذ

اخوت، احمد (۱۳۹٤). **دستور زبان داستان**، چاپ سوم، اصفهان: فردا.

اســـکولز، رابرت (۱۳۹۳). **درآمدی بر ســـاختارگرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۷). **درآمدی بر تحلیل ســاختاری روایت‌ها**، ترجمهٔ محمد راغب، چاپ اول، تهران: فرهنگ صبا.

برتنس، هانس (۱۳۸٤). **مبانی نظریه ادبی**، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: نشر ماهی.

پرینس، جرالد (۱۳۹۵). **روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

تایســن، لیس (۱۳۸۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصــر**، ترجمهٔ مازیار حسـین‌زاده و فاطمه حسـینی، چاپ اول، تهران: نشر نگاه امروز/حکایت قلم نوین.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). **نظریهٔ ادبیات**، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، چاپ دوم، تهران: دات.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۵). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگه.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۷). **بوطیقای نثر**، ترجمهٔ کتایون شهپر راد، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

ریکور، پل (۱۳۸۳). **زمان و حکایت**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: نشر گام نو.

سجودی، فرزان (۱۳۷۷). «درآمدی بر نشانه‌شناسی»، **فارابی**، شماره ۳۰: ۲٤۱-۲۱۲.

سجودی، فرزان (۱۳۸۳). **نشانه‌شناسی کاربردی**، چاپ دوم، تهران: نشر قصه.

سلدن، رامان (۱۳۹۲). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو.

کوری، گریگوری (۱۳۹۱). **روایت‌ها و راوی‌ها**، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸). **مقدمه‌ای بر رولیت در ادبیات و ســـینما**، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۹۵). **گزیده مقالات روایت**، ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۹۸). **سفر نویسنده**، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، تهران: مینوی خرد.