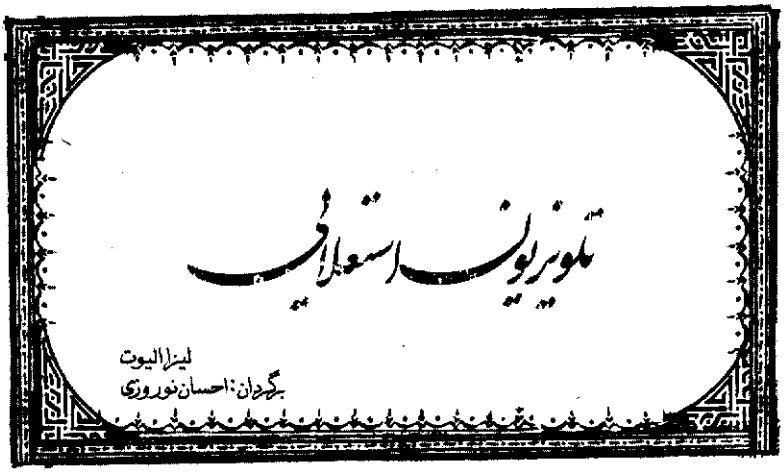
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



برای کسی که به مسائل روحی گرایش دارد، انقلاب این‌جا و در حال پخش از تلویزیون است. جون *اهل آرکادیا*،[1] برنامه‌ای دربارهٔ زن جوانی است که شروع به دریافت دستورالعمل‌هایی از طرف خداوند می‌کند. این برنامه با ستایش منتقدان و هوادارانی پرویاقرص مواجه شده است و مهم‌تر این‌که، قابلیت تلویزیون به مثابه یک رسانه در نزدیک‌تر کردن ما به امر قدسی را نشان می‌دهد. این برنامه در استفاده از فرم استعلایی موفق‌تر از بقیهٔ برنامه‌های تلویزیونی اخیر عمل کرده‌اند (از برنامه‌های *شاه‌راهی به آسمان*[2] و *نظرکردهٔ فرشته*[3] عذرخواهی می‌کنم، آن‌ها برنامه‌هایی پیش‌گام محسوب می‌شدند ولی نه انقلابی در این‌گونه برنامه‌ها به پا کردند و نه ماهیتاً استعلایی بودند).

به سختی بتوان به معنویت در تلویزیون اشاره کرد بی‌آن‌که از سخن‌گوی نادیده گرفته‌شده‌اش، *مایکل مدود*،[4] حرف زد. مدود در *هالیوود علیه آمریکا*[5] که در سال ۱۹۹۲ نوشته شد و صدای میلیون‌ها نفر از خودبیگانه بود، از جمله گلایه‌هایش این بود:

> امروزه ده‌ها میلیون آمریکایی صنعت سرگرمی را دشمنی ابرقدرت می‌دانند، نیرویی بیگانه که به مغتنم‌ترین ارزش‌های‌مان حمله می‌کند و فرزاندان‌مان را فاسد می‌کند. کارخانهٔ رؤیاسازی به کارخانهٔ سم‌سازی تبدیل شده است.

این‌که هالیوود روحش را پیدا کرده است یا بخش تازه‌ای از بازار را، موضوعی قابل‌بحث است ولی بسیاری چیزها در این پنج‌سالی که از تغییر موضع مدود (۱۹۹۷) در [همایش] *مذهب و تلویزیون پرمخاطب*[6] گذشته، عوض شده است:

> معتقدان پرتب‌وتاب‌تر هالیوود مشغول ایجاد انقلابی آرام در چگونگی ارائهٔ تصویر تلویزیون و فیلم‌ها از مضامین و شخصیت‌های معنوی هستند.

مدود (۱۹۹۷) که به ندرت دست از حمله به هالیوودِ هرزه می‌کشد، بعدها عبارت خود را تعدیل کرد، ولی همچنان متذکر شد:

۱. Joan of Arcadia این سریال جمعه‌ها ساعت هشت شب از کانال CBS پخش می‌شد (م.)
2. Highway to Heaven
3. Touched by an Angel
4. Michael Medved
5. Hollywood vs. America
6. Religion and Prime-Time Television

وضعیت فعلی هالیوود هنوز فضای خالی وسیعی برای بهبود دارد، ولی روح وجدآور تغییر ـ اگرنگوییم باززایش و احیاء ـ همین حالا هم در هوا موج می‌خورد.

در حالی که برنامه‌های تلویزیون‌های کابلی‌مان عمدتاً مشتمل بر نمایش‌هایی دربارهٔ سکس، قتل و *نجات‌یافتگان*[۷] هستند، نه تنها ساده بلکه موجه است که منکر تلویزیون به عنوان حامل ارزش‌های رستگارانه شویم. عقل متعارف، تلویزیون را پس می‌زند و می‌گوید محتوایش ویرانگر است و فُرمش وقت‌تلف‌کن و ما را از فعالیت‌های غنی‌تر بازمی‌دارد؛ چون مجبور می‌شویم مسابقهٔ ورزشی روز تعطیل یا قسمت جدید نمایش محبوب‌مان را ببینیم. ولی من موافق نیستم. من بر این اعتقادم که تلویزیون این قابلیت را دارد که نه تنها تأثیری مثبت و ارتقاءدهنده داشته باشد بلکه ما را به الوهیت نیز نزدیک‌تر سازد.

گریلی (۱۹۸۸)، نویسندهٔ کتاب *خدا در فرهنگ عامه‌پسند*[۸] نیز وقتی به این قابلیت اشاره می‌کند که، از تجربهٔ فیلم به مثابه آیین مذهبی سخن می‌گوید:

فیلم هنر آیینی در نهایی‌ترین شکلش است؛ حتی در میان هنرهای زیبا و هنرهای زنده نیز هیچ یک به روشنی فیلم، حضور خداوند را منعکس نمی‌کنند. فیلم در دستان یک آیین‌ساز زبردست قادر است به شکلی منحصربه‌فرد باعث تجلی الهی شود.

برای خلق این تجربهٔ استعلایی، این فرصت آیین عشای هنری، به نظر می‌رسد شاید تلویزیون به خاطر فُرمش حتی بهتر از فیلم باشد. این ماهیت سریالی تلویزیون به تماشاگر اجازه می‌دهد شاهد بسط و پیشرفت تدریجی شخصیت باشد و به داستان‌ها فرصت می‌دهد هفته‌به‌هفته ادامه یابند. همین عملِ گیراندن هفتگی شبکهٔ موردنظر و شریک‌شدن در زندگی‌ها و کشمکش‌های همان شخصیت‌ها، به‌شکل‌دقیق‌تری تقلیدی از مشارکت مذهبی در آیین ربانی است. *نیوکام* (۱۹۹۰) چنین توضیح داده است:

می‌توانیم شناخت خود از تکرار و سریال را به تعابیرمان از امر کشیشانه، امر آشنا و شاید امر جی‌وحاضر تشبیه کنیم. عمیق‌ترین معنی تلویحی تلویزیون همین است که تا وقتی داستان‌هایش تمام نشود، تا وقتی تداوم و تنویر تجربهٔ مکرر انسانی را به ما نشان دهد، الهیات امید را تصویر کرده است. بدین‌ترتیب، به نوعی به کتابی مقدس بدل می‌شود.

مشخصاً فرم به تنهایی نمی‌تواند فضایی برای بیننده ایجاد کند که تجربه‌ای مذهبی از سر بگذراند. به هنگام بحث دربارهٔ وجوه امر استعلایی در تلویزیون باید محتوای برنامه را نیز در نظر گرفت. با این حال باید تصدیق کنیم که نهایتاً ما در جامعه‌ای سرمایه‌دارانه زندگی می‌کنیم و هدف اصلی تلویزیون، سرگرم‌کردن مردم است، تا از این طریق سودی حاصل گردد. از این‌رو، بخش عمدهٔ تلویزیون به ظرفیت‌های مذهبی خودش دست نمی‌یابد، درست همان‌طور که گریلی (۱۹۸۸) تصریح می‌کند:

می‌توان گفت عمدهٔ فیلم‌ها اشغال‌اند؛ معمولاً از قدرت مذهبی فیلم استفاده نمی‌شود.

باوجود نبودِ کیفیت در برنامه‌سازیِ امروزه و این نکته که گردانندگان تلویزیون بیش‌تر از هرچیز

۷. *سکس و شهر* و *زوج‌یابی* نمونهٔ نمایش‌هایی هستند که برای پیشبرد طرح‌شان در وهلهٔ نخست بر **سکس** متمرکزند. *سی‌اس‌اس*، *قانون و نظم* (در همهٔ انواعش)، و *پروندهٔ غم‌انگیز* نمونهٔ نمایش‌هایی هستند که بیش از هر چیز به **قتل** می‌پردازند. با این فرض که قتل همیشه پیش از نمایش رخ می‌دهد، پیدا کردن قاتل و در نتیجه خودِ کنش کماکان کانون توجه چنین نمایش‌هایی هستند. برنامه‌های واقع‌انگار (**reality show**)، نظیر *نجات‌یافتگان*، مجرد، و *نوآموز* برای بسیاری از تماشاگران و منتقدان نشانگر افول تمدن غربند. روشن‌تر بگوییم که بحثم بر سر شایستگی هنری و یا نفی این نمایش‌ها نیست. بلکه معتقدم این‌ها نمونه‌های مرتبطی از نمایش‌ها هستند که از نظر مدود نمایانگر ارزش‌های اصلی آمریکا نیستند.

8. God in Popular Culture

دل‌مشغول سود هستند تا محتوای برنامه، هنوز در تلویزیون ظرفیت عناصر سبک استعلایی وجود دارد.

در این مقاله، با استفاده از الگوی *پل شریدر*[9] (۱۹۷۲) که در کتاب *سبک استعلایی در فیلم*[10] بیان کرده است تعریفی از تجربهٔ استعلایی به دست می‌دهم.

تجربه‌ای که بیننده‌ها را به آگاهی جدیدی از روابط‌شان با الوهیت می‌رساند، تجربهٔ استعلایی است، چه از طریق دیدن الوهیت در دیگران حاصل شود و چه از طریق دیدن الوهیت در خودشان. معتقدم که فیلم و به ویژه تلویزیون، به قدر کافی مجهز هستند تا چنین کاری را انجام دهند؛ زیرا شما به عنوان بیننده این قابلیت را دارید که جهان را از چشم شخصیت اصلی داستان ببینید و با او هم‌ذات‌پنداری کنید. به خاطر همین، وقتی شخصیت اصلی با ادراکی ناگهانی و تجلی‌ای مذهبی مواجه می‌شود، چه معنوی باشد و چه خیر، این تجلی به همان شکل در دسترس بیننده نیز قرار می‌گیرد، چون مخاطب پیشاپیش با شخصیت اصلی هم‌دلی کرده است.

در این مقاله، الگوی استعلایی شریدر را محدودتر و مشخص‌تر می‌کنم، سپس این الگو را دربارهٔ سریال جون *اهل آرکادیا* به کار می‌بندم. سپس، دربارهٔ برنامه‌هایی صحبت می‌کنم که بسترساز کار تماشاگر و مسئولان تلویزیون برای جون اهل آرکادیا شدند. آن‌گاه نشان می‌دهم که چه‌طور این برنامه‌ها، *باربارا هال*[11] به‌عنوان نویسندهٔ جون اهل آرکادیا و وقایع یازده سپتامبر گرد آمدند تا امکان تلویزیون استعلایی جریان غالب را محقق کنند. در آخر، بحثم را با نکتهٔ مختصری دربارهٔ قابلیت‌های آتی تلویزیون جمع‌بندی می‌کنم.

الگوی استعلایی

شریدر (۱۹۷۲) می‌گوید:

> بیان استعلایی در مذهب و هنر می‌کوشند انسان را به امر وصف‌ناشدنی، نامریی و ناشناختنی نزدیک کند؛ تا آن‌جایی که کلمات، تصاویر و ایده‌ها بتوانند چنین کاری کنند.

او معتقد بود هنرمندان قادرند با برداشتن چند گام در سبک استعلایی، تجربه‌ای استعلایی برای بینندگان‌شان بیافرینند. اول، هنرمند امر روزمره را به نمایش می‌گذارد:

> بازنمایی پرجزئیاتی از روزمرگی‌های کسالت‌آور و مبتذل از زندگی معمولی...[این روزمرگی] آشکارا پیش‌درآمدی است بر لحظهٔ رستگاری، وقتی که واقعیت معمول استعلا می‌یابد...[از میان این امر روزمره، تشتت یا] عدم‌انسجام بالقوه یا بالفعلی میان انسان و پیرامونش بروز می‌کند که منجر به کنشی تعیین‌کننده می‌شود.

شریدر مشخص کرده است که «طی این تشتّت، تماشاگر [یا بینندهٔ تلویزیون] کشمکش احساسات و تجربیات انسانی را بر پرده تماشا می‌کند؛ هیچ بیانی برای استعلا وجود ندارد.» در نهایت این‌که، هنرمند اثر خود را با ایستایی یا «منظر منجمدی به پایان می‌رساند که این تشتت را حل نمی‌کند بلکه آن را استعلا می‌بخشد.»

9. Paul Schrader
10.Transcendental Style in Film
11. Barbara Hall

پس به زبانی روشن‌تر، هنرمند منظری پر از جزئیات و پیش‌پاافتاده از زندگی عرضه می‌کند. بعد تشتتی رخ می‌دهد که شخصیت اصلی را از امر روزمره جدا می‌کند و او را وامی‌دارد که زاویهٔ دید خود را دوباره ارزیابی کند. این تشتت باعث چندپارگی‌ای می‌شود که شخصیت اصلی را وامی‌دارد تصمیم بگیرد. در هنگام انجام این کنش تعیین‌کننده، هیچ سرنخی از استعلا به شخصیت اصلی (و در نهایت تماشاگر) داده نمی‌شود. تنها پس از کنش و طی ایستایی است که امکانی برای تجلی الهی پیش می‌آید. این تجلی هنگامی رخ می‌دهد که شخصیت اصلی و تماشاگر، به گونه‌ای متفاوت از پیش، آن‌-هم در نتیجهٔ معرفت کسب‌شده و تصمیم اتخاذشده در لحظهٔ تشتت[۱۲] به امر روزمره می‌نگرند.

شریدر در جمع‌بندی‌اش ضمن بحث دربارهٔ کم‌یابی و کثرت، این ایده را بیش‌تر گسترش می‌دهد. او این دو واژه را به معنایی به کار می‌گیرد که *ژاک ماریتن*[۱۳] تعریف می‌کند:

> [کثرت به معنای] دل‌مشغولی دربارهٔ عملی‌بودن، کالاهای مادی و احساسات حس‌مدارانه است، [در حالی که کم‌یابی یا قلّت به معنای] سامان‌یافتگی نه در جهت موفقیت ملموس بلکه در راستای ارتقاء روح است.

پس به بیان روشن‌تر، شریدر چنین می‌گوید:

> هرچه یک اثر هنری بیش‌تر بتواند به شکلی موفقیت‌آمیز در جامعه‌ای سرشار و پر از کثرت، ابزارهای کم‌یاب ایجاد کند، بیش‌تر به هدف استعلایی‌اش نزدیک می‌شود.

لرتر (۱۹۹۵) هنگام مقایسهٔ *ژان اهل آرک*[۱۴] ساختهٔ *فلمینگ* در سال ۱۹۴۸ و فیلم *ژان قدیس*[۱۵] ساختهٔ *پرومینجر*[۱۶] در سال ۱۹۵۷ با فیلم *مصائب ژاندارک*[۱۷] اثر *کارل تئودور درایر* در سال ۱۹۲۸، تفاوت میان کم‌یابی [یا قلّت] و کثرت را چنین شرح می‌دهد:[۱۸]

> فلمینگ صحنهٔ تاج‌گذاری را با هزاران سپاهی‌لشگر اجرا می‌کند، که متناسب با بودجهٔ کلانش است، در حالی که پرومینجر صحنهٔ محاکمه را سرشار از حرکات و مکالمات فرعی جالب، تکه‌های سرگرم‌کننده و دراماتیزاسیون حاشیه‌ای کرده است. با این‌حال، درایر است که ـ با فیلم کم‌هزینه‌اش که یک‌سره عاری از صحنه‌پردازی و طراحی‌لباس و سپاهی‌لشگر است ـ بیش‌تر از همه به ترسیم حقیقت تاریخی نزدیک می‌شود: دختری روستایی و باکره، لباس مردان را می‌پوشد، سپاهی را به پیروزی می‌رساند، باعث تاج‌گذاری ولیعهد ضعیف و قانونی فرانسه می‌شود و سپس عده‌ای از هم‌وطنان و نیز خود ولیعهد به او خیانت می‌کنند؛ در نهایت او به مرگی شهادت‌گونه می‌میرد.

به بیان مشخص‌تر، فیلم‌های فلمینگ و پره‌مینجر را می‌توان معادل فیلم‌های جنجالی پرهزینهٔ امروزی دانست. چنین فیلم‌هایی با لباس‌های پرجزییات، انبوه سپاهی‌لشگرها و تکنیک‌های پیچیدهٔ فیلمبرداری فیلم‌های حادثه‌محور کثرت‌مداری بودند که قرار بوده است تماشاگر را خیره کنند.[۱۹] در عوض، فیلم درایر کاملاً پراکنده و کم‌مایه است. درایر با بهره‌گیری از این کم‌یابی [یا قلّت] قادر شد از یکی از دام‌های مهم کثرت پرهیز کند: *آموزش‌گرایی* یا *هنر پندآمیز*.[۲۰] هم‌چنین توانست برای تماشاگرانش تجربه‌ای استعلایی خلق کند.

۱۲. گرچه این‌جا وارد تحلیل مفصل نمی‌شوم، می‌توان این الگوی استعلایی را دربارهٔ فیلم‌هایی هم‌چون *روز موش‌خرمایی*، *رستگاری در شاوشنگ*، یا *جایی در دل* هم به کار بست. این نمونه‌ها را برای روشن‌تر شدن الگویم ذکر کردم و این‌که نشان دهم گرچه کاملاً قوارهٔ آن الگو نیستند، مواردی‌اند که هالیوود در گذشته از الگوی استعلایی وام گرفته است.

13. Jacques Maritain
14. Joan of Arc
15. Saint Joan
16. Preminger
17. The Passion of Joan of Arc

۱۸. جالب است توجه کنیم که شریدر (۱۹۷۲) دو نمونهٔ افسانهٔ ژاندارک را به عنوان نمونه‌هایی از فرم استعلایی مثال آورده است. او *محاکمهٔ ژاندارک* اثر *برسون* و *مصائب ژاندارک* درایر را بررسی می‌کند. هرچند مقایسهٔ این دو متن با جون اهل آرکادیا مفید فایده است، بعید می‌دانم در مقاله‌ای در این حجم قابل‌بحث باشد.

۱۹. لازم است به دیگر نمونهٔ اخیر ژاندارک هم اشاره کنیم، نمونه‌ای که می‌توان در زمرهٔ فیلم‌های حادثه یا جنجالی گنجاند: *بیام‌آور*، به کارگردانی *لوک بسون* و با بازی *میلا یووویچ*.

20. didacticism

دشوار است که اثری هنری بتواند تمام مفاهیم امر روزمره، تشتت و ایستایی را کاملاً دربر بگیرد، ولی بس دشوارتر است وقتی که کانون توجه صنعتی که اثر در آن شکل گرفته است، سرگرمی باشد؛ زیرا می‌توان چنین استدلال کرد که چنین مفاهیمی برای اقبال عمومی تماشاگران مناسب نیستند، به نظر می‌آید امن‌تر است که در تلویزیون به هیچ‌وجه امر روزمره به تمامی نشان داده نشود. هم‌چنان که *باب گیل*[21] (۱۹۹۷)، تهیه‌کننده‌ای در صنعت فیلم، با ظرافت بیان می‌کند:

> چرا شخصیت‌های تلویزیونی را هرگز در حال تماشای تلویزیون نمی‌بینیم؟ چون تماشاکردن شخصیتی که مشغول دیدن تلویزیون است، کسالت‌بار است.

گیل بحثش را با این یادآوری ادامه می‌دهد که گردانندگان تلویزیون عموماً اهداف هنری ندارند:

> [اینان] در کار فروش وقت به آگهی‌های بازرگانی‌اند... که البته در نهایت به قضیه‌ای به نام پول می‌رسد. قضیهٔ *تجارت سرگرمی است، نه سازمان غیرانتفاعی سرگرمی*.

با این عبارات به ما یادآوری می‌شود که تلویزیون به عنوان یک رسانه به گونه‌ای مجهز نیست که بتواند استعلاگرایی را کاملاً به شکل یک فرم بیان کند. پس پرسش منطقی بعدی چنین است، چرا اصلاً درباره‌اش بحث کنیم؟ شریدر (۱۹۷۲) در پایان کتابش به این پرسش می‌پردازد:

> هر سبکی را که متشکل از مؤلفه‌هایی مشخص باشد می‌توان به شکلی مؤلفه‌ای به کار بست. این مؤلفه‌ها دارای هویت و کاربرد خاص خودشان هستند و اگر به کار بسته شوند می‌توانند موفقیتی نسبی یا بزرگ برای فیلم به ارمغان آورند... بدون این‌که به تفوق تمام‌عیار رسیده باشند.

نکتهٔ مورد توجه شریدر در این‌جا مهم است. حتی اگر تلویزیون به عنوان فرمی هنری کاملاً هم، استعلایی نباشد، هنوز شایستهٔ بررسی در قالب این الگو است؛ زیرا با نگاه کردن به آن، هم قابلیت‌هایش را به عنوان رسانه‌ای در نظام استودیوی موجود و هم محدودیت‌هایش را درک می‌کنیم.

جون *اهل آرکادیا* و فرم استعلایی

حال بیایید توجه‌مان را به جون *اهل آرکادیا* معطوف کنیم و از منظر استعلایی شریدر (۱۹۷۲) بدان بنگریم. پیش‌فرض این درام یک‌ساعتهٔ سریالی نوشتهٔ باربارا هال (جانشین تهیه‌کنندهٔ *قضاوت ایمی*[22] و نویسندهٔ Northern Exposure) که اندکی مبتنی بر حماسهٔ ژاندارک است، چنین است که جون جیراردی (با بازی *امبر تمبلین*[23]) دختر نوجوانی ساکن شهر جعلی آرکادیا در ایالت کالیفرنیاست که خدا در قالب آدم‌های مختلف با او ملاقات می‌کند (از جمله در قالب مردی خوش‌تیپ، کارگر کافه‌تریا، مردی بی‌خانه‌مان، دختری کوچک). خدا به جون راهنمایی‌هایی می‌کند ولی به هیچ‌وجه توضیح نمی‌دهد که چه‌طور این راهنمایی‌ها قرار است به سود جون باشند، فقط توضیح می‌دهد که تبعیت از این راهنمایی‌ها به او کمک می‌کند که «قابلیت‌هایش را تحقق بخشد». بخش عمدهٔ درام این نمایش حول خانوادهٔ جون چرخ می‌خورد. پدر جون، ویل جیراردی (*جو منتگنا*[24]) رییس ادارهٔ پلیس آرکادیا است و مادرش هلن (*مری استین‌برگن*[25]) کارمند دفتری دبیرستان است. جون برادر بزرگ‌تری

21. Bob Gale
22. Judging Amy
23. Amber Tamblyn
24. Joe Mantegna
25. Mary Steenburgen

هم دارد به اسم کوین (جیسن *ریتر*[26]) که یک سال پیش دچار سانحهٔ رانندگی شده و حالا روی ویلچر است و برادر کوچک‌تری هم هست، لوک (*مایکل ولش*[27]) که عشق‌علم است یا آن‌طور که خودش دوست دارد بگوید «مرد دانش».

برخلاف بسیاری از دیگر برنامه‌های تلویزیون، جون اهل آرکادیا بر آیین‌های روزمره متمرکز می‌شود. *نانسی فرانکلین*[28] (۲۰۰۳) در یادداشتش بر این سریال در مجلهٔ *نیویورکر* چنین اشاره کرده است:

> هال در ترسیم زندگی خانوادگی جیراردی که در مرکزیت این نمایش قرار دارد، خوب عمل می‌کند. زندگی‌ای که به خاطر سانحهٔ کوین برای همیشه دگرگون شده است.

فرانکلین در ادامه چنین نوشته است:

> در حالی که جون مشغول کار در کتاب‌فروشی است، نمایی از کوین را می‌بینیم که تنها در خانه روی ویلچرش نشسته، ساندویچ می‌خورد و فوتبال تماشا می‌کند و ویلچرش تکان می‌خورد؛ این هم‌جواری تصاویر، تلفیق منحصربه‌فرد تنهایی و باهم‌بودگی را که مشخصهٔ زندگی خانوادگی است، ثبت می‌کند.

در این‌جا فرانکلین دربارهٔ چیزی بحث کرده است که گیل (۱۹۹۷) گفته بود هرگز در تلویزیون نخواهیم دید. ما شخصیت کوین را در حال تماشای تلویزیون می‌بینیم. هم‌چنین، بیش‌تر اوقات خانوادهٔ جیراردی را در حالی می‌بینیم که برای صبحانه یا شام دور میز آشپزخانه جمع شده‌اند و جون را در کلاس علوم می‌بینیم. ناگفته پیداست که این صحنه‌ها مشخصاً نه بلندند و نه پیش‌پاافتاده. این صحنه‌ها پس از تمام شدن ماجرای صحنه ادامه نمی‌یابند، نه آن‌گونه که شریدر ترجیح می‌دهد. ولی ترسیم‌گر حوادثی هستند که در برنامه‌های دراماتیک تلویزیونی رج زده می‌شوند و ترجیح بر آن است که چنین حوادث روزمره‌ای تصویر نشوند. جیمز *پونی‌ووزیک*[29] (۲۰۰۳) در یادداشتش بر این برنامه در مجلهٔ *تایم* چنین نوشته است:

> این وصلت امر قدسی و امر پیش‌پاافتادهٔ دنیوی باعث شده است تا جون *اهل آرکادیا* جزء نادر برنامه‌های تلویزیونی دربارهٔ معنویت باشد که توانسته هم بر تماشاگران و هم بر منتقدان پیروز شود.

پونی‌ووزیک دربارهٔ شخصیت جون، چنین توضیح می‌دهد:

> او یکی از نوجوانان به شدت معمولی ظهورکرده در برنامه‌های تلویزیونی سال‌های اخیر است ـ با این‌حال، پس از تماشای چند قسمت از آن می‌فهمید که حتی اگر سر وکلهٔ خدا هم پیدا نشود باز هم آن را تماشا می‌کنید. شاید پیام راستین جون اهل آرکادیا چنین باشد: خدا یک مک‌گافین [اصطلاح برساختهٔ *آلفرد هیچکاک*] الهی است، قلابی دراماتیک برای این‌که بفهمیم فردی معمولی می‌تواند چقدر جالب و قدرتمند باشد. در جهان تلویزیون‌های اشباع‌شده از پلیس‌ها و ابرقهرمانان، رسیدن به چنین ادراکی بس مبارک است.[30]

امبر تامبلین در مصاحبه‌ای در برنامهٔ *ارلی شو*[31] یادآور می‌شود که:

26. Jason Ritter
27. Michael Welch
28. Nancy Franklin
29. James Poniewozik

۳۰. شاید مهم باشد که متذکر شوم همهٔ منتقدان هم این ترسیم امر روزمره را امری مبارک نمی‌دانند. *کن تاکر* (۲۰۰۳)، در مقاله‌ای در *اینترتینمنت ویکلی* که به همین نمایش اختصاص دارد، عنوان می‌کند که ترفند زیرکانهٔ سخن گفتن خدا با جون چنان است که هال اصلاً نیازی ندارد جون اهل آرکادیا را هر هفته با طرح‌های داستانی قوام‌یافته پر کند (هرچند طرح‌های فرعی‌ای وجود دارند که مربوط می‌شوند به پرونده‌های پیش‌پاافتاده‌ای که ویل جیراردی باید حل‌شان کند). جون فقط باید با خدا مواجه شود و در هر اپیزود درس کوچکی در باب زندگی بیاموزد. (ص ۶۳).

بر خلاف قول بالا، بر این باورم که هال با تمرکز بر امر روزمره فضایی برای امر استعلایی ایجاد می‌کند، نه این‌که از طرح‌های قوام‌یافته بپرهیزد.

31. The Early Show

نکتهٔ شگفت‌انگیز این برنامه همین هم هست؛ یک‌جورهایی آینهٔ زندگی واقعی است.

تامبلین چیزی را توضیح داده که شریدر آن را تشتت چنین نمایشی می‌نامد:

همه یک‌جورهایی به نوبهٔ خودشان دچار بحران روحی به‌خاطر ماجراهایی که در خانواده رخ می‌دهد، هستند.

ایدهٔ شریدر دربارهٔ تشتت و ناهم‌خوانی میان انسان و محیطش به کرات در این برنامه رخ می‌دهد. هر بار که خدا به جون می‌گوید کاری را انجام دهد، باعث ایجاد تشتت در زندگی خود جون و خانواده‌اش می‌شود. برای نمونه، وقتی خدا به جون می‌گوید کاری برای ساعات پس از مدرسه پیدا کند، والدینش از دستش ناراحت می‌شوند که چرا بدون اجازه‌شان سر کار رفته است. ولی همان‌گونه که شریدر (۱۹۷۲) گفته است، تشتت باعث ایجاد کنشی تعیین‌کننده می‌شود. شغل پیدا کردن جون باعث می‌شود تا برادر ویلچرنشین، کوین به سنجش زندگی خودش بپردازد و از این طریق منجر به این می‌شود که پیدا کردن شغل را جدی‌تر دنبال کند. یا برای نمونه، آن تشتتی را در نظر بگیرید که جون ایجاد می‌کند، چون خداوند به او دستور داده قایقی بسازد و او هم چنین می‌کند. مادرش نگران سلامت روانی جون است، به خاطر تشتت میان این اعمال و طرز رفتار پیشین جون، ولی نتیجهٔ این اقدام آن است که کوین و پدرش با هم‌دیگر قایق جون را تعمیر می‌کنند و بدین ترتیب با رفع تنش‌های رابطه‌شان، به یکدیگر نزدیک‌تر می‌شوند.

شاید این ایدهٔ تشتت را به بهترین شکل بتوان در لحظه‌ای دید که خدا به جون می‌گوید باید اثر هنری دوستش آدام را از نمایشگاه هنری دبیرستان دور نگه دارد (بخش «شیطان مرا به این کار

واداشت»). جون قادر به درک چنین تشتتی نیست، از دستورالعمل‌ها سرباز می‌زند و حتی سوال می‌کند که آیا این خداست که دارد با او سخن می‌گوید (به قول بانوی کلیسا در برنامهٔ *شوی زندهٔ شنبه*[۳۲] «ممکن است شیطان باشد؟»). ولی وقتی اثر هنری در نمایشگاه گذاشته می‌شود و زنی پیر پیشنهاد خریدش را به مبلغ پانصد دلار ارائه می‌کند، آدام تصمیم می‌گیرد ترک‌تحصیل کند. آن وقت است که جون می‌فهمد چرا خدا از او خواسته که مداخله کند. تصمیم می‌گیرد که اثر هنری آدام را خراب کند. ولی در عین حال می‌فهمد که چنین کاری موجب تشتت در همهٔ آدم‌های درگیر این ماجرا می‌شود، به ویژه برای آدام که جون را دوست خودش می‌داند. ولی ما به عنوان تماشاگر می‌دانیم که چرا جون باید چنین کاری کند. ما کنش تعیین‌کنندهٔ او را درک می‌کنیم و بر ما تأثیر می‌گذارد، حتی پس از این‌که ماجراها به ایستایی و فرجام می‌رسند.

تشتتِ مداومی که بر همهٔ خانوادهٔ جیراردی تأثیر می‌گذارد ـ و به ویژه مشخصهٔ این است که چرا تلویزیون به شکل منحصربه‌فردی مناسب الگوی استعلایی در نظر گرفته شده ـ همانا ویلچرنشینی کوین است. گرچه ما این ماجرا را شاهد نبوده‌ایم و پس از وقوع چنین تشتتی سر رسیده‌ایم، هم‌چنان تأثیری قوی بر این نمایش می‌گذارد و در عین حال، برای نشان دادن توانایی‌های منحصربه‌فرد تلویزیون در به‌کارگیری سبک استعلایی، نمونهٔ فوق‌العاده‌ای است. معتقدم موقعیت کوین و واکنش خانواده به آن، آن‌ها را همواره در موقعیت دائمی تشتت قرار می‌دهد. در هر اپیزود، لحظاتی از زندگی پیش‌پاافتادهٔ پیش از تصادف کوین به خانواده و متعاقباً تماشاگران یادآوری می‌شود؛ یعنی زمانی که کوین می‌توانست راه برود و ورزشکاری موفق بود که قصد داشت با استفاده از بورسیهٔ ورزشی وارد کالج شود. بعد تصادف رخ می‌دهد و او فلج می‌شود و بدین‌ترتیب تشتتی ایجاد می‌کند که چه خودش و چه خانواده‌اش زندگی‌روزمره‌شان را از خلال آن می‌بینند. حالا هر عضوی از خانواده همواره در حال تصمیم‌گیری دربارهٔ این قضیه است که چه‌طور با این تشتت کنار بیاید. طی این بداقبالی، هر بار که با هم ارتباط برقرار می‌کنند، همین ارتباط‌شان را استعلا می‌بخشند. هم‌چنین، این شخصیت‌ها فرصتی استعلایی برای تماشاگران هم فراهم می‌سازند، مخاطبانی که هر هفته یک ساعت امر روزمره را از منظر خانوادهٔ جیراردی می‌بینند.

ولی این مشکل سکونی نهایی نمی‌یابد، آن گونه که در فیلم بلند رخ می‌دهد، چون ما به عنوان تماشاگر این فرصت را داریم که هر هفته بدان بازگردیم. هم‌چنین شاهدیم که چه‌طور به هنگام پرداختن به این تشتت میان کوینی که هست و کوینی که پیش از این بوده، این روابط خانوادگی دچار دستخوش می‌شود و قدرت می‌یابد. این قالب سریالی و تشتت مداوم، فرصتی اساسی به دست می‌دهد. اگر از آن برنامه‌های بعد مدارس یا درام‌های نوجوانانهٔ شبکهٔ WB بود، یا هر برنامه‌ای مشابه‌شان، آدم انتظار داشت که کوین در بخش دوم یا سوم توانایی راه رفتن پیدا کند، یا دست‌کم تمام تنش‌های پیرامون موقعیت نهایتاً حل‌وفصل شود و هرگز دوباره بدان‌ها پرداخته نشود ولی جون *اهل آرکادیا* از چنین رویه‌ای تبعیت نمی‌کند و البته امیدواریم که هم‌چنان خلاف توقع تماشاگرانش

عمل کند. اگر چنین کند، نمونه‌ای بی‌نظیر از فضای استعلایی در تلویزیون خواهد بود.

ستایش‌انگیزترین نکتهٔ این نمایش آن است که بعد از طرح تشتت پاسخی برایش فراهم نمی‌آورد. این نکته به خوبی تجلی ایدهٔ شریدر (۱۹۷۲) دربارهٔ ایستایی یا سکون است، همان بازگشت به امر معمول بدون این‌که کنش تعیین‌کنندهٔ گره‌گشایی‌ای مشخص به بار آورده باشد. وقتی جون تصمیمش را می‌گیرد دیگر کنش‌هایش را برای دوستان و خانواده‌اش توضیح نمی‌دهد و روایت نیز توقعات وسیع‌تر تماشاگر را پاسخ نمی‌دهد. زندگی ادامه می‌یابد، در حالی که شخصیت‌ها و تماشاگران مجبورند به تشتتی بیندیشند که توضیح داده نشده بلکه استعلا یافته است. *مایکل ای. هیل*[۳۳] (۲۰۰۳) در مصاحبه‌ای با *واشنگتن پست*، دهمین قانون این مجموعه را چنین توضیح می‌دهد:

> هدف خدا از صحبت با جون و با همه، این است که مرتبط‌بودن همه چیز با هم را بفهمد (بفهمیم)، این‌که نمی‌توانی به کسی آزار برسانی بی‌آن‌که به خود آسیب بزنی؛ این‌که همهٔ اعمالت عواقب دارند؛ این‌که خدا را می‌شود در کوچک‌ترین اعمال هم دید؛ خدا از ما انتظار دارد از همهٔ تجربیات‌مان بیاموزیم و رشد کنیم ولی ماهیت دقیق خدا راز است و راز را هرگز نمی‌توان گشود.[۳۴]

در مقاله‌ای از *گیل پنینگتن*[۳۵] (۲۰۰۳) که در *ونچورا کونتی استار*[۳۶] منتشر شده هال چنین توضیح می‌دهد:

> ما مغزهای خیلی کوچکی داریم و خدا عظیم است. بنابراین جون اهل آرکادیا بیش‌تر قصد دارد پرسش‌های الهیاتی و فلسفی طرح کند، نه این که جواب‌شان بدهد.

گرچه جون *اهل آرکادیا* هر هفته گره‌گشایی‌های متعارف خودش را هم دارد، هنوز توانسته به وسیلهٔ بازگشت به امر روزمره در آخر هر اپیزود و نیز به وسیلهٔ توضیح ندادن همه چیز، تا حدودی آن حالت ایستایی مورد نظر شریدر را در خود حفظ کند.

هال با متمرکز شدن بر امر روزمره و اجتناب از بعضی قواعد شتاب‌دهندهٔ اغلب برنامه‌های تلویزیونی دیگر قادر شده از کثرت بپرهیزد و آن قلّت یا کم‌یابی مورد نظر شریدر را حفظ کند. همان‌طور که فرانکلین (۲۰۰۳) متوجه شده است:

> در جون *اهل آرکادیا*، خدا در حوادث روزمره متجلی می‌شود، در گزینه‌هایی که مردم در امور کوچک و بزرگ برمی‌گزینند. هیچ خبری از انفجارها و انوار آسمانی نیست و فرشته‌ها هم دنبال مردم راه نمی‌افتند.

فرانکلین تنها منتقدی نیست که کم‌یابی و قلّت نسبی جون *اهل آرکادیا* را در مقایسه با اسلاف مضمونی‌اش، *بزرگ‌راهی به آسمان* و *نظرکردهٔ فرشته*، می‌پذیرد. *رابرت لوید*[۳۷] (۲۰۰۳) در یادداشتی در *لس‌آنجلس تایمز* متذکر می‌شود که:

> معجزهٔ حقیقی در این‌جاست که چه‌طور این نمایش توانسته از کلیشه‌های مندرس رستگاری که بسیاری از اسلافش بدان تن داده بودند، اجتناب کند.

33. Michael E. Hill

۳۴. هرچند لزوماً ربطی به بحث حاضر ندارد، از بابت نظریهٔ مؤلف جالب است؛ نه قانون دیگری که هال به نویسندگانش تحمیل کرده بود عبارتند از:
۱. خدا نمی‌تواند مستقیماً مداخله کند.
۲. خوب و بد وجود دارند.
۳. خدا هرگز نمی‌تواند دینی را یگانه دین درست بشمارد.
۴. وظیفهٔ هر انسان محقق کردن طبیعت راستین خویش است.
۵. همه مجازند به خدا نه بگویند، از جمله خود جون.
۶. خدا محصور در زمان نیست؛ زمان مفهومی بشری است.
۷. خدا شخص نیست و تشخص بشری ندارد.
۸. خدا با همه کس در همه زمان به شیوه‌های مختلف سخن می‌گوید.
۹. برنامهٔ خدا چیزی است که برای ما خوب است، نه برای او. (هیل، ۲۰۰۳، ص ۶).

35. Gail Pennington
36. the Ventura County Star
37. Robert Lloyd

بسترهای تلویزیون استعلایی

اگر در تلویزیون قابلیت استعلایی وجود دارد، چرا تنها حالاست که می‌بینیم محقق شده است؟ تصریح می‌کنم که هم‌گراییِ سه عامل باعث شده تا این تغییرِ تصویری در چشم‌انداز تلویزیون معاصر رخ دهد: هال در مقام مؤلف، حوادث یازده سپتامبر و سریال‌های پیشینِ مرتبط با امر فراواقعی یا متافیزیک. پیش از بحث دربارهٔ این عوامل، گمان می‌کنم مهم باشد که تأکید کنم پیش از این، نمایش‌هایی بوده‌اند که به این الگو نزدیک شده باشند. می‌توان از برنامه‌هایی به شدت ناموفق هم‌چون *مَش* (M*A*S*H) یاد کرد که حاوی عناصر استعلایی بودند. گریلی استدلال کرده بود سریال‌های کمدی‌موقعیت (سیتکام) نظیر *رزآن*[۳۸] نمایش‌های اخلاقی[۳۹] روزآمدشده‌ای برای فرهنگ مدرن ما هستند. فکر می‌کنم *اچ. دی.* (۱۹۹۸) به بهترین شکل این نکته را طرح کرده وقتی در سال ۱۹۲۸ دربارهٔ *مصائب ژاندارک* درایر چنین می‌نویسد:

> ژاندارکِ هنرمندِ بی‌همتایی نظیر درایر در رده‌ای مخصوص به خود می‌گنجد و مشکل همین است. نباید چنین باشد.

نکته این‌جاست که این نخستین باری نیست که نمایشی تلویزیونی توانسته تجسم‌بخش الگوی استعلایی شود، ولی خیلی هم اتفاق نمی‌افتد.

هال از طریق همین مؤلف بودن است که نه تنها می‌تواند به هنگام پرداختن به مصالح اثرش به هدفش در قلّت یا کم‌یابی دست یابد، بلکه قادر می‌شود اصلاً چنین نمایشی را به مرحلهٔ تولید برساند. نظریهٔ مؤلف بیانگر این است که باوجود ماهیت چندرشته‌ای فیلم، مواردی وجود دارد که در آن‌ها بینش هنرمند چنان قدرتمند بوده که بر عقاید خلاقانهٔ دیگر مشارکت‌کنندگانِ ساخت اثر غالب می‌شود (از طریق اجبار یا از طریق تمهد بقیه به ایده‌های هنرمند) و به مؤلف اجازه می‌دهد امضای خاص خود یا تملک اثر هنری را پایش بگذارد. *استنلی کوبریک*، آلفرد هیچکاک و حتی *باز لورمان* مؤلف به شمار می‌روند. وقتی آفرینش‌گر/نمایندهٔ تهیه‌کننده همان نویسنده باشد، تلویزیون حتی برای نظریهٔ مؤلف مناسب‌تر هم می‌نماید. این از آن‌جاست که شخص نه تنها نمایش را می‌آفریند و تولید می‌کند، بلکه می‌خواهد نوشتنش را هم عهده‌دار شود. برخلاف صنعت فیلم، کارگردانان تلویزیون در قیاس با نویسنده/جانشین تهیه‌کنندهٔ نمایش تلویزیونی ترجیح می‌دهند خیلی درگیر کار نباشند و فقط سر بزنند. شایستگی هال در مقام مؤلف نقش به‌سزایی هم در به روی آنتن رفتن نمایش داشت:

هال گفت:

> رابطهٔ دیرینه‌ای با CBS داشتم. می‌شناسم‌شان، به آن‌ها اعتماد دارم و آن‌ها هم به من اعتماد دارند. وقتی گفتند که نمی‌خواهند مشابه *نظرکردهٔ فرشته* باشد، باورشان کردم. آن‌ها هم می‌دانستند که من پی چنین چیزی نیستم.

یکی از دلایل این‌که جون *اهل آرکادیا* قادر است چنان ریسکی کند و هنوز تولید شود، همین رابطهٔ هال با CBS و قدرتش به عنوان مؤلف است ولی بسیار ساده‌انگارانه خواهد بود اگر بگوییم تنها دلیل

38. Roseanne

۳۹. Morality Plays تئاترهای اخلاقی‌مذهبی سدهٔ ۱۵ و ۱۶؛ (م.)

این‌که جون *اهل آرکادیا* هنوز در چشم‌انداز تلویزیون وجود دارد همین رابطهٔ او با CBS و بصیرت خودش در مقام مؤلف است. در مقاله‌ای که در *همایش مذهب و تلویزیون پربیننده*[40] در سال ۱۹۹۵ منتشر شد، *الوود کیسر*[41] (۱۹۹۷) چنین نوشت:

> بسیاری از مجموعه‌های تلویزیونی معاصر آکنده از شخصیت‌هایی هستند که تشنهٔ ارتباط معنوی‌اند، این مجموعه‌ها جست‌وجوی‌شان در پی بستری استعلایی و مرکزی، معنویت را دراماتیزه می‌کنند و چیزی را کشف می‌کنند که *سوفوکل* و *اشیل*، *شکسپیر* و *جرج برنارد شاو*، *رابرت بولت* و *پدی چایفسکی* پیش از آن‌ها آموخته بودند: جست‌وجوی خدا، درام بزرگ زندگی هر انسانی است و از همین رو، داستان‌هایی که روزشمار چنین جست‌وجویی هستند، به شدت آدم را درگیر می‌کنند... هیچ چیز پرهیجان‌تر و نمایشی‌تر از خدا نیست.

به نظر می‌آید برآورد خوش‌بینانهٔ کیسر (۱۹۹۷) از آیندهٔ تلویزیون به بار نشسته است. هر چه نباشد، در فصل ۲۰۰۴-۲۰۰۳ چندین نمایش جدید ظهور کردند که به دغدغه‌های متافیزیکی می‌پرداختند. ولی ایدهٔ کیسر توضیح کاملی ارائه نمی‌کند که چرا این طور غرق آن‌ها شده‌ایم. چرا برنامه‌سازی‌های‌مان از نمایش‌هایی هم‌چون *کارناوال*، *رسالت تروی*، *مرده هم‌چو من*، *واندرفالز* و *جون اهل آرکادیا* پر شدند؟ هال معتقد است حوادث یازده سپتامبر باعث ایجاد فضایی مناسب این موضوعات در تلویزیون شد و اشاره می‌کند که این اولین فصل کامل تلویزیونی است که پس از یازده سپتامبر شروع و پخش شده و نشان می‌دهد که چه‌طور آفرینش‌گران تلویزیونی و مردم آمریکا دست‌به‌گریبان احساساتی بودند که آن حوادث باعث آمدن‌شان به سطح شد (هیل، ۲۰۰۳؛ پنینگتن، ۲۰۰۳). *هیثر هاوریلسکی*[42] (۲۰۰۳) به نتیجه‌ای مشابه هال می‌رسد و به شکلی کنایه‌آمیز چنین می‌نویسد:

> در حالی که معلوم نیست این آفرینش‌گران برنامه‌های تلویزیونی مشغول نوشیدن کدام معجون بوده‌اند که این چنین به یقین رسیده‌اند که این جهان با نفسی محبوس فقط و فقط منتظر بوده تا پلی میان برنامه‌هایی نظیر *بافی سلاح خون‌آشامان*،[43] *شش فوت زیر*[44] و *نظرکردهٔ فرشته* برقرار شود، آمیزهٔ خوش‌بینی و احساساتی‌بازی خوش‌باورانه، کلبی‌مسلکی و ایمان به ناشناخته، بیم و پایان‌های خوش قطعاً مرتبط با آمریکای پس از یازده سپتامبر است. با این وضعیت تزلزل اقتصادی در داخل کشور و روابط هردم خطرناک‌تر خارجی، کاملاً معنادار است که مشتی شبکه هم‌زمان از نمایش‌هایی حمایت می‌کنند که در آن قهرمان زن جوان آسیب‌پذیر ولی جان‌به‌لب‌رسیده‌ای وجود دارد که جلوی واقعیت‌های جهان بزرگ، بد و ترسناکِ آن بیرون می‌ایستد؛ ولی درست چند ثانیه بعد همهٔ این چیزهایِ سردرگم‌کننده غیرقطعی در آخر گرم و دوستانه از کار درمی‌آیند.

هاوریلسکی (۲۰۰۳) و هال، هر دو به نکات مشابهی هرچند از دو منظر کاملاً متفاوت، اشاره می‌کنند. اسلاف مشخصی هم هستند که باعث شده‌اند این مجموعه‌های تلویزیونی به نسبت نمونه‌های پیشین کم‌تر لغزش ایمانی محسوب شوند. منتقدان تلویزیونی اشاره کرده‌اند و من نیز

40. Religion and Prime Time Television Conference
41. Ellwood Kieser
42. Heather Havrilesky
43. Buffy the Vampire Slayer
44. Six Feet Under

موافقم، که *بافی سلاخ خون‌آشامان*، *شش فوت زیر*، *پرونده‌های سرّی*،[45] *نظرکردهٔ فرشته* و حتی *آسمان هفتم*[46] نوع کلی این گونه نمایش تلویزیونی را بنا کردند و جون *اهل آرکادیا* آن را برای مسئولان تلویزیونی و نیز تماشاگران آمریکایی جذاب‌تر کرد (هیل، ۲۰۰۳؛ پنینگتون، ۲۰۰۳).

نهایت آن‌که

به واپسین پرسش‌مان می‌رسیم. همان‌طور که هوراس نیوکامب (۱۹۹۰) نشان داده است «تلویزیون مذهبی یک نفر، آشغال دنیوی کس دیگر است.» چه کسی تعیین می‌کند که تلویزیون به طور کلی و مشخصاً جون *اهل آرکادیا* استعلایی است یا نه؟ غیرممکن است که بتوان مشخص کرد چه کسی این وظیفه را تاب می‌آورد. ولی با توجه به این موضوع چند نتیجه می‌توان گرفت. اول، نیازی نیست هنرمند مشخصاً فرم استعلایی را نشانه رود تا اثرش حاوی آن شود. این عناصر می‌توانند در متن موجود باشند و فارغ از نیت مؤلف توسط منتقد یا بیننده‌ای بابصیرت کشف شوند. افزون بر این، صرف این‌که عناصر استعلایی در متنی موجود باشند، تضمین‌کنندهٔ این نیستند که تماشاگر به هنگام دیدنش تجربه‌ای استعلایی از سر بگذراند. همان‌قدر که نمی‌شود تضمین کرد نمایش‌های تلویزیونی خاصی حتماً تماشاگران‌شان را می‌خندانند یا به گریه می‌اندازند یا حتی الگویی منفی یا هژمونی ایجاد می‌کنند. تنها کاری که ما به عنوان نظریه‌پرداز قادریم انجام دهیم این است که نمایش‌های تلویزیونی خاصی را در نظر بگیریم و ببینیم که آیا این نمایش‌ها به لحاظ سبکی وفادار به وجوهی از فرم استعلایی هستند یا نه. اگر چنین چیزهایی در نمایش مشهود باشند، می‌توان از احتمال و نه محتوم بودن تجربهٔ استعلایی برای تماشاگر سخن گفت. همان‌طور که هیل (۲۰۰۳) نشان داده است:

> بیننده‌ها می‌خندند، بیننده‌ها گریه می‌کنند، ولی مهم‌تر از همه این‌که بیننده‌ها تماشا می‌کنند. آن‌ها به تعداد انبوه، مجموعه‌درام تلویزیونی‌ای را پذیرفته‌اند که پیش‌فرضشان آن است که دختری نوجوان با خدا حرف می‌زند.

آن‌قدر گستاخ نیستم که بگویم هر کس با برنامهٔ جون اهل آرکادیا وفق پیدا می‌کند، تجربه‌ای استعلایی از سر می‌گذراند. ولی این نکته را طرح می‌کنم که احتمال چنین تجربه‌ای وجود دارد. هم‌چنین یادآور می‌شوم که بخشی از محبوبیت این برنامه به خاطر آن است که چنین تجربهٔ استعلایی‌ای فراهم می‌کند، چیزی که نمی‌شود در دیگر نمایش‌های این‌روزهای تلویزیون پیدا کرد.

شریدر (۱۹۷۲) کتابش را چنین جمع‌بندی می‌کند:

> هنر معنوی همواره باید در سیلان باشد؛ زیرا رازی بزرگ‌تر را بازنمایی می‌کند، رازی که آن هم در سیلان است، رابطهٔ انسان با امر مقدس.

به نظر می‌رسد سه مورد، یعنی هال در مقام یک مؤلف، نمایش‌های پیشین مرتبط با موضوعات متافیزیک و حوادث اخیر تاریخ آمریکا، امکان و فضایی منحصربه‌فرد برای تلویزیون استعلایی ایجاد کرده‌اند. هرچند این امکان در گذشته نیز معدود دفعاتی به وجود آمده بود، در حال حاضر فرصتی مغتنم است. فعلاً به نظر می‌آید جون *اهل آرکادیا* بیراهه و تنها برنامه‌ای است که در حال حاضر از

45. The X-Files
46. Seventh Heaven

فرصت این فضا بهره گرفته است، هرچند که تجسم تمام و کمال آن نیست. به عنوان جمع‌بندی، جملات *فرازیر مور*،[47] منتقد *آسوشیتد پرس*، را نقل می‌کنم:

> شاید جون اهل آرکادیا تأثیری گسترده‌تر داشته باشد. این مجموعه امر مقدس را در قالبی عرضه می‌کند که به نسبت سمینار *لرنینگ انکس*[48] کم‌تر از اصطلاحات معنوی بهره می‌گیرد، در حالی که خودِ خدا راهنمایش است. احساس خوبی می‌دهد و تفکربرانگیز است و از آن‌جا که خدایِ همه‌چیزدان از پس همه چیز برمی‌آید، احتمالاً انبوهی از مشتق‌ها و دنباله‌های این مجموعه ساخته خواهند شد. انبوه نمایش‌هایی دربارهٔ کسانی که در شهری کوچک با خدا ملاقات می‌کنند، می‌تواند عظیم‌تر از مجموعه‌های پلیسی *قانون و نظم*[49] باشد.

* این مقاله با نام Transcendental Television? A Discussion of *Joan of Arcadia* نوشتهٔ *لیزا ام الیوت* (Lisa M. Elliott) عضو دپارتمان فرهنگ عامهٔ دانشگاه *Bowling Green State* از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:
JOURNAL OF MEDIA AND RELIGION, *4*(1), 2005

منابع

Bass, M. (Senior Executive Producer). (2003, September 25). *The early show* [Television broadcast]. New York: CBS Broadcasting, Inc.

Franklin, N. (2003). Down to earth: Conversations with God in *Joan of Arcadia*. *The New Yorker, 13*,110–111.

Gale, B. (1997). Ramblings on why things are the way they are. In M. Suman (Ed.), *Religion and prime time television* (pp. 137–143). Westport, CT: Praeger.

Greeley, A. M. (1988). *God in popular culture*. Chicago: Thomas More Association.

Havrilesky,H. (2003, October 13). Smells like teen spirituality. *Salon.com*. Retrieved October 13, 2003, *from: http://www.salon.com/ent/tv/feature/2003/10/13/spirit/*

H. D. (1998). *Joan of Arc*. In J. Donald, A. Friedburg, & L. Marcus (Eds.), *Close up 1927–1933: Cinema and modernism* (pp. 130–134). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Hill, M. E. (2003, November 9). God speaks, viewers watch. *The Washington Post, Final Edition,* p. Y6.

Kieser, E. E. (1997). God taboo in prime time? In M. Suman (Ed.), *Religion and prime time television* (pp.19–21). Westport, CT: Praeger.

47. Frazier Moore
48. Learning Annex seminar
49. Law & Order

Lerner, G. (1995). Joan of Arc: Three films. In T. Mico, J. Miller-Monzon,&D. Rubel (Eds.), *Past imperfect: History according to the movies* (pp. 53–59). New York: Holt.

Lloyd, R. (2003, September 26). The fall TV season: On a mission. *The Los Angeles Times, Home Edition,* p. E1.

Medved, M. (1992). *Hollywood vs. America.* New York: HarperCollins.

Medved,M. (1997). Hollywood makes room for religion. In M. Suman (Ed.), *Religion and prime time television* (pp. 111–117). Westport, CT: Praeger.

Moore, F. (2003, October 15). *Joan of Arcadia* hints at religious trend. *Associated Press Online.* Retrieved October 15, 2003, from:
www.ap.org

Newcomb, H. M. (1990). Religion on television. In J. P. Ferre (Ed.), *Channels of belief* (pp. 29–44). Ames: Iowa State University Press.

Pennington,G. (2003, October 25). Higher power, higher ratings: Growing number of TV shows tune in to God, spiritual issues. *Ventura County Star,* p. E01.

Poniewozik, J. (2003, November 3). Losing God's religion: *Joan of Arcadia* ducks some divisive issues of faith, but its miracle is finding the drama in ordinary life. *Time,* p. 74.

Schrader, P. (1972). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* New York: De Capo Press.

Tucker, K. (2003, October 31). The gods must be crazy. *Entertainment Weekly,* p. 63.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی