زیبایی‌شناسی و کیفیت در نمایش تلویزیونی عامه‌پسند

کریستین گریسی
ترجمه‌ی ابوالفضل مسلمی

چکیده

این مقاله با هدف بسط و گسترشِ بحث درباره‌ی ارزیابی تلویزیون، با تمرکز بر نمایش تلویزیونی، به بازنگری برخی از دلایل دشواریِ این ارزیابی در مطالعات فرهنگی می‌پردازد و بیان می‌کند که آکادمی‌های مطالعات فرهنگی با انکار چنین ارزیابی‌ای درمورد تلویزیون فقط از بحث‌های کلیدی درمورد پخش برنامه دفاع می‌کنند و موجب ایجاد یأس در دانشجویانی می‌شوند که در کار عملی و در تماشای برنامه‌های تلویزیونی به وضع احکام ارزشی می‌پردازند. پیشنهاد این مقاله این است که به‌جای جست‌وجوی مجموعه‌ای یگانه از زیبایی‌شناسی تلویزیون ــ به شیوه‌ای که ویلیامز، الیس و دیگران دنبال کرده‌اند ــ رویکردی دقیق‌تر می‌تواند به مقولات خاص تلویزیون و در این مورد به نمایش تلویزیونی بپردازد. در ادامه، ضمن مقایسه‌ی چنین وضعیتی در فیلم و در تلویزیون بیان می‌شود که یکی از مسائلی که با آن مواجه هستیم، فقدان یک فرهنگ انتقادی در تلویزیون به‌منظور تسهیل در ارزش‌گذاری است. در این نوشتار چارچوبی برای ارزیابی یکایک برنامه‌ها ارائه شده و از طریق تحلیل برخی از کتاب‌های درسی درمورد آموزش تلویزیون نشان داده شده که چگونه این راهبرد مسیر رویکردهای نسبتاً محدود به ارزیابی را، که اخیراً بر مباحث ایدئولوژیک نمایش متمرکز شده‌اند، هموار می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ارزیابی، آموزش رسانه، تعلیم، زیبایی‌شناسی تلویزیون، نمایش تلویزیونی، مطالعات تلویزیون، کیفیت.

شب یک‌شنبه، شب نمایش تلویزیونی بریتانیا است و یکی از این شب‌ها در می ۲۰۰۲، ساعت ۹ شب با مشکل و تنگنایی مواجه شدم: کانال بی‌بی‌سی۱ در حال پخش نمایش کمدی به امید دیدار بود که براساس موفقیت‌هایی که پیش‌تر به دست آورده بود ادامه یافت

و روزآمدتر شد، شبکه‌ی آی‌تی‌وی به‌عنوان مهم‌ترین شبکه‌ی خصوصی نسخه‌ی جدیدی از فورسایت ساگا، و کانال ۴ قسمتی از وست وینگِ ان‌بی‌سی را پخش می‌کرد. این واقعه مرا به تفکر بیش‌تر درباره‌ی نحوه‌ی چینش پخش برنامه‌ها به‌منظور تأثیرگذاری بهتر در شب‌هنگام، و مهم‌تر از آن درباره‌ی مسئله‌ی کیفیت در تلویزیون واداشت. می‌توان این سه برنامه را (همراه با شاخص‌های گوناگون آن‌ها به‌عنوان کیفیت تلویزیون) باتوجه به اصل و مبدأ، منابع تولیدی و روابطشان با برنامه‌های دیگر، و احتمالاً براساس سیاست‌هایشان ارزیابی کرد. اما آیا می‌توانستم براساس زیبایی‌شناسی، چیزی را که می‌خواهم تماشا کنم انتخاب کنم؟ اگر چنین باشد آیا می‌توانستم آن را بیان کنم؟

پرسش از کیفیت و زیبایی‌شناسی در نمایش تلویزیونی هنوز هم به‌عنوان موضوع خاص این مجله (جلد۴، شماره ۴) پابرجاست و همچنان به‌مثابه شاخص مهمی برای سیستم‌های پخش برنامه‌های عمومی و سیستم‌های دیگر که تحت تأثیر معیارهای نظارتی هستند باقی است. اما تعریف آنچه که کیفیت تلویزیون به‌شمار می‌آید حتی در مطالعات فرهنگی نیز گنگ و پیچیده است. در این مقاله برآنم تا استدلال کنم که در مطالعه‌ی تلویزیون نه‌تنها کیفیت بلکه نحوه‌ی دست‌یابی به این کیفیت نیز موضوعی مهم است. جان هارتلی (۱۹۹۹) اظهار می‌دارد که خود تلویزیون ابزاری آموزشی است اما در بسیاری از دروس آموزش عالی مربوط به تلویزیون، مباحث زیبایی‌شناسی مورد غفلت قرار می‌گیرند به‌طوری که این رویه می‌تواند برای مخاطبان و برنامه‌ریزی آینده مضر باشد. در مطالعات فرهنگی استدلال می‌شود که کارکردهای اصلی تلویزیون در جایی دیگر ــ در استفاده‌ی مخاطبان از تلویزیون به‌عنوان فعالیتی در اوقات فراغت، وسیله‌ای خانوادگی و ابزار شکل‌گیری فرهنگی ــ نهفته است. در حالی که در این زمینه توافق وجود دارد که ارزش‌گذاری تنها موضوع مورد بحث نیست، به نظر می‌رسد که محتوای تلویزیون کماکان برای بینندگان مهم است زیرا عموماً معترض‌اند که هیچ چیز باارزشی برای تماشاکردن وجود ندارد، و به نظر می‌رسد که کیفیت محتوا عامل مهمی در مباحث مربوط به سیاست‌گذاری و تأمین برنامه است که متخصصان تلویزیون با آن درگیرند. آکادمی‌های مطالعات تلویزیون باید بخشی از فرایند عمومی باشند که برنامه‌سازی تلویزیون در آن مورد بحث قرار می‌گیرد، به‌ویژه از این منظر که ما مخاطبان کنونی و برنامه‌سازان آینده را آموزش می‌دهیم. در عوض، مباحث مربوط به ارزش‌گذاری معمولاً از طریق مفاهیم نمایش و ایدئولوژی حتی در آموزش موقعیت‌هایی که در آن‌ها معیارهای زیباشناختی به کار می‌روند و در دروس عملیِ برنامه‌ی آموزشی مورد ارزیابی قرار می‌گیرند، کنترل می‌شوند. بنابراین، در پی بسط و توسعه‌ی رویکردی بنیادی نسبت به بحث زیبایی‌شناسی، و در این مورد نمایش تلویزیونی هستم؛ رویکردی که در چارچوب مباحث

گسترده‌تر قرار گرفته و نقش اقتصادی و فرهنگی تلویزیون را در بر می‌گیرد. در حالی که این بحث صرفاً به تلویزیون بریتانیا مربوط می‌شود اما در زمینه و بافتی خاص می‌توان مباحث مربوط به مفهوم کیفیت را به‌عنوان بخشی از این توجهات در نظر گرفت که چگونه تلویزیون در سطح بین‌المللی فعالیت می‌کند و چگونه ما در مطالعات فرهنگی یا تلویزیون درباره‌ی این مسئله آموزش می‌دهیم.

این مقاله به دو پرسش می‌پردازد: اول این که، چگونه می‌توان درباره‌ی زیبایی‌شناسی نمایش تلویزیونی قضاوت‌هایی را مطرح کنیم؟ باید تأکید کنم که در پی خلق و تحمیل معیارهایی در این خصوص نیستم بلکه در جست‌وجوی چارچوبی هستم که امکان بحث درباره‌ی آنچه که در نمایش تلویزیونی خوب یا بد است را فراهم می‌کند. در حالی که به شناسایی ابعاد اجتماعی هر مبحثی درباره‌ی ارزیابی می‌پردازم، می‌خواهم اهمیت بُعد متنی این بحث را نیز نشان دهم. دوم این که می‌خواهم بپرسم که چگونه می‌توان درباره‌ی ارزیابی محتوای تلویزیون به بحث و گفت‌وگو پرداخت به‌طوری که بر خواست مخاطبان از نمایش تلویزیونی تأثیر گذارد. من این رویکردی را برمی‌گزینم زیرا بررسی ارزیابی‌های زیباشناختی از طریق قواعد دشوار است و از این رو، بر زمینه‌ی انتقادی به‌عنوان ابزاری برای حفظ کیفیت زیباشناختی و نیز به‌عنوان موضوعی برای بررسی عمومی تأکید می‌کنم. همین تأکید مرا به مباحثی راهنمایی می‌کند که به نحوه‌ی آموختن نمایش تلویزیونی و نحوه‌ی بسط و توسعه‌ی مهارت‌های ارزیابی در مباحث مربوطه از سوی آکادمی‌ها، آموزگاران و محققان مرتبط است.

تلویزیون، کیفیت و ذوق

اگرچه نحوه‌ی ارزیابی کیفیتِ نمایش‌های تلویزیونی دشوار است، نباید این موضوع را در انجام فعالیت‌های علمی در زمینه‌ی تلویزیون کاملاً نادیده گرفت. مباحث نظارتی غالباً به مؤلفه‌ی «کیفیت» تأمین خدمات عمومی و مجوزهای خصوصی مربوط می‌شود. در این خصوص کیفیت غالباً معیاری نظارتی است اما معمولاً براساس شاخص‌هایی مورد قضاوت قرار می‌گیرد که کاملاً زیباشناختی نیستند. چنین شاخص‌هایی عبارت‌اند از: ترتیب برنامه‌هایی که نمایش داده می‌شوند، جایگاه برنامه‌های گوناگون در جدول زمانی، پرداختن به گروه‌های اقلیت و دسترس بودن برنامه‌ها برای آن‌ها، و مسئله‌ی ملیت به‌ویژه در رابطه با برنامه‌های تلویزیونی آمریکا. چنین مباحثی غالباً در سطح ملی مورد توجه قرار می‌گیرند. برای مثال، دو نمونه از این مباحث در بریتانیا منجر به بحث و گفت‌وگوهای جدی شدند و نظارتی را به دنبال آوردند که کانال ۴ را به‌عنوان دومین کانال خصوصی در ۱۹۸۲ به وجود

آورد و بدین‌ترتیب، انتشار گزارش دولت محافظه‌کار در ۱۹۸۸ منجر به بازشدن بازار تلویزیون بریتانیا گشت. در همان دوران، بسیاری از افراد (و نه صرفاً آکادمی‌ها) درگیر این مباحث شدند و مجموعه‌ای از فعالیت‌ها را در زمینه‌ی کیفیت و تلویزیون به انجام رساندند که نباید آن‌ها را فراموش کرد. گاف مولگان و شارلوت براندسدون افرادی هستند که در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ در زمینه‌ی کیفیت تلویزیون فعالیت کردند، اگرچه چندان کافی نبود. در واقع در بحث از داوری‌های زیباشناختی معیارهای معینی را برمی‌گزینم که توسط مولگان (۱۹۹۰) مطرح شده است، معیارهایی از قبیل اهمیت تنوع برنامه‌ها و دسترسی بینندگان. در جاهای دیگر می‌توانیم برای مثال جاستین گریپسرود (۱۹۹۵) و کیم شرودر (۱۹۹۲) را بیابیم که رویکردهای مطروحه‌شان به‌طور نظام‌مند ترسیم نشده است.

دلایل متعددی برای دشوار بودن وضع احکام درمورد زیبایی‌شناسی در مطالعات تلویزیون و در حوزه‌های گسترده‌تر مطالعات رسانه یا مطالعات فرهنگی وجود دارد: تأثیر نشانه‌شناسی بر پیدایش مطالعات رسانه و ادعاهای شبه‌علمی درباره‌ی عینیت، تأثیر پسامدرنیسم به‌خاطر تأکیدش بر تنوع، تمرکززدایی و نقش، نیاز به ایجاد تلویزیون و فرهنگ عامه‌پسند (به‌ویژه از این منظر که ارزش مطالعه و پژوهشی که صورت می‌گیرد در کنارگذاردنِ شیوه‌های سنتی وضع حکم نهفته است)، تأثیر آثار فمینیستی به‌خاطر این مطالبه که انواع معینی از داستان‌ها و روایت‌های تحقیرشده باید جدی گرفته شوند، و نهایتاً این تصور که (به‌گونه‌ای متفاوت از سوی فوکو و بوردیو مطرح شده است) وضع احکام زیباشناختی همان تحمیل معیارهای فرهنگی طبقه‌ی سلطه است. همچنین اگر سخنان سیمون فریث (۲۰۰۰) درست باشد می‌توانیم نتیجه بگیریم که درباره‌ی مطالعات تلویزیون به‌عنوان یک رشته‌ی توصیفی و عملی اعتماد و توافقی وجود ندارد. در این چارچوب، تلویزیون در انتهای نمودار دو مؤلفه‌ای بالا/پایین قرار می‌گیرد که از یک سو زیربنای بسیاری از فعالیت‌هایی است که در مطالعات فرهنگی صورت می‌گیرد و از سوی دیگر نشان‌دهنده‌ی احکامی است که براساس روایت‌های ایدئولوژیکی وضع می‌شوند. به‌بیان دیگر، برنامه‌هایی که انواع متفاوتی از ارزش‌های فرهنگی را دنبال می‌کنند ــ نظیر برنامه‌های تاریخی، هنری و سریال‌های کلاسیک ــ به‌همین دلیل مورد نقد قرار می‌گیرند. در واقع، سخن من این است که در مطالعات رسانه که به تبعیت از فیسک، با مسابقات اطلاعات عمومی و سریال‌های آبکی تطابق بیش‌تری دارد، سروکار داشتن با برنامه‌های سطحی و کم‌مایه که واقعاً و حقیقتاً مشخصه‌ی بسیاری از برنامه‌های تلویزیون است دشوار است. گریم تورنر به‌درستی بیان می‌کند که «در مباحث تازه‌ای که درباره‌ی تلویزیون صورت می‌گیرد بحث درباره‌ی محتوای تلویزیون همواره به سکوت می‌گذرد.» وی می‌گوید آشکار و

بدیهی است که کیفیت همچون خاری در چشم، و نیز اصطلاحی است که بارها به‌طور نامناسب در نوشته‌های دانشگاهی بیان می‌شود. از این رو، این مورد اتفاقی نیست که کتاب تازه‌ای با عنوان مطالعات تلویزیون: مفاهیم کلیدی هیچ مدخلی را به «کیفیت» اختصاص نداده است، در حالی که بخش قابل توجهی از کتاب درباره‌ی «ذوق» است. این مدخل به بوردیو و فیسک توجه می‌کند و دربردارنده‌ی این مطلب است که زیبایی‌شناسی فرهنگی پسامدرن، تمایزهای مربوط به ارزش متون گوناگون را زدوده است. نویسندگان با ذکر نمونه‌ی امتی‌وی و فعالیت این شبکه در آمیختن فنون زیباشناختی و «جریان متغیر برنامه‌سازی» به‌عنوان محصولی سودمند در میان مجموعه‌ی وسیعی از کانال‌ها، نتیجه می‌گیرند:

> مقوله‌بندی قطعی متون برحسب ارزش و کیفیت ... یا تمایز نهادن میان گروه‌های اجتماعی گوناگون برحسب ذوق یا فقدان ذوق‌شان بسیار دشوار است. با فرض نابرابری‌های اجتماعی‌ای که به‌لحاظ سنتی در مباحث مربوط به ذوق توجیه می‌شوند، می‌توانیم این امر را به‌عنوان تغییری کاملاً مطبوع به شمار آوریم. (صص. ۳-۲۴۲)

امتناع آشکار از وضع حکم، در حالی که نوع معینی از زیبایی‌شناسی از این جهت در امتی‌وی حکم‌فرماست، وضعیت کاملاً پیچیده‌ای است که واقعاً دانشجویان را از مشارکت در مباحث مربوط به تلویزیون در عصر حاضر جدا می‌کند.

رویکردی که در کتاب فوق مطرح شده است درخواست جدی برای امکان ارزیابی را که توسط تعدادی از محققان تلویزیون انجام می‌پذیرد، نادیده می‌گیرد. جان کایی (۲۰۰۰) در بحث خود درباره‌ی «نمایش جدی»، به‌همراه سیمون فریث که علاوه بر موضوعات دیگر این موضوع را نیز مطرح می‌کند که «مسئله‌ی زیباشناختی یعنی این که تلویزیونِ خوب چیست؟» اقداماتی را انجام داده‌اند. از سوی دیگر، این تلقی و برداشت نیز وجود داشته است که فعالیت متنی می‌تواند در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی صورت گیرد، هرچند این امر هنوز بحث‌برانگیز است. نیک کلدری برای مثال درمی‌یابد که تأکیدش بر موقعیت و بافت جامعه‌شناختی برای تبیین مطالبات و استلزامات متن «قلمروی از زیبایی‌شناسی را بر جای می‌گذارد که جامعه‌شناسی به‌نوبه‌ی خود برای تبیین آن با دشواری‌هایی مواجه است»؛ اما باور دارد که چنین چیزی باید کنار نهاده شود «تا آنچه باید در مقابل تحلیل متنی و مباحث مربوط به ارزش و زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد روشن شود و بتواند به‌گونه‌ای موجه مورد پژوهش واقع شود.» پس کنار نهادن مسئله بدین معناست که توجه و نگرانی‌های اصلی مخاطبان درمورد کیفیت به رسمیت شناخته نمی‌شود و مشارکت ما را در مباحث عمومی بسیار دشوار می‌کند.

جایی که زیبایی‌شناسی تلویزیون مورد توجه قرار گرفته است غالباً نسبت آن با خود رسانه مد نظر بوده است و فعالیت قطعی و محصل در این حوزه بر شیوه‌های تماشای برنامه‌ها تأکید دارد. با وجود این، چنین رویکردی درصدد است تا زیبایی‌شناسی‌ای را بسط و گسترش دهد که «معجونی» از رسانه را دربر گیرد و این رویکرد در تلاش برای تدوین زیبایی‌شناسیِ دربرگیرنده‌ی کل مجموعه‌ی غیر متعارف برنامه‌های تلویزیون ــ از آشپزی گرفته تا فوتبال، از سریال آبکی گرفته تا مسابقه‌های اطلاعات عمومی و نیز آگهی‌های مزاحم و اطلاعیه‌های مداوم ــ با مشکلات عدیده‌ای مواجه است. نمونه‌هایی از این کار به‌خوبی شناخته شده‌اند و از میان آن‌ها می‌توان به بینش‌های بسیار تأثیرگذار ویلیام در زمینه‌ی جریان و موج تلویزیون و نیز به الیس (۱۹۸۲) و گریپسراد (۱۹۹۸)، همچنین به الیس در دروغ‌های مشهود (۱۹۸۲) با برداشتی که از «نگاه بیننده پریشان [تلویزیون] در تضاد با «نگاه خیره‌ی تماشاگر فیلم» دارد و دیدن اشیا (۲۰۰۰) اشاره کرد که با توصیف تلویزیون به‌عنوان «محل کار»، «حوزه‌ی نسبتاً مطمئنی را فراهم می‌کند که تردیدها را می‌توان در آن بررسی کرد.» توصیف بسیار محدودتر کالدول از تحول «تلویزیونی شدن» (۱۹۹۵) در عصر دیجیتال، مجموعه‌ای از برنامه‌ها را شامل می‌شود که از میان آن‌ها می‌توان به آگهی‌ها و برنامه‌های مستند اشاره کرد.

این تبیین‌های روایی باشکوه از تلویزیون ارزش‌مند و ضروری‌اند اما چنین تبیین‌هایی درصددند تا زیبایی‌شناسی را توسط ابژه‌ای بیش از حد دست و پاگیر و بی‌اهمیت بیافرینند و دقت و وضوحی را کسب کنند که به‌واقع فاقد کارآیی و سودمندی است. از این که به‌طور گسترده‌تری به اندیشه درباره‌ی زیبایی‌شناسی بپردازم شادمان و مسرور خواهم شد، به‌ویژه اگر بتوانم میان فیلم و تلویزیون ارتباط‌هایی برقرار سازم، نه این که آن‌ها را چنان تعریف کنم که رو در روی یکدیگر قرار گیرند؛ همچنین تأملی هرچند محدود درباره‌ی ابژه‌ای که می‌خواهم تحلیلش کنم یا تفکر درباره‌ی نمایش تلویزیونی بی‌آن که بخواهم در تبیینی واحد آن را با مسابقه‌های اطلاعات عمومی و ورزش در یک ردیف قرار دهم، برایم بسیار مطلوب و مطبوع خواهد بود. اما اینک قصد دارم نه‌تنها آنچه را که می‌توان نمونه‌های کیفیت نمایش ــ ازجمله بازی و نمایش تک‌نفره یا سریال کلاسیک ــ تلقی کرد بلکه کل مجموعه‌ی نمایش را در نظر آورم. به نظر می‌آید این وظیفه‌ای دشوار باشد زیرا آنچه اکنون بر تلویزیون سیطره دارد کمیت صرف نمایش است. نکته‌ی ریموند ویلیام درباره‌ی این که نمایش تلویزیونی می‌تواند «تجربه‌ای از سر عادت» باشد کماکان معتبر است یا همان‌طور که دیوید هیر، نمایش‌نامه‌نویس تراز اول بریتانیا، به‌تازگی بیان کرده است «خلق هر روزه‌ی روایت‌های داستان‌وار از زندگی‌مان، بی‌آن که قابل توجه باشد، در قیاس با روایت‌هایی که

خودمان به اجرا درمی‌آوریم تبدیل به زمینه‌ای اساسی شده است.»

زمینه‌های انتقادی در مطالعات تلویزیون و فیلم

کار در زمینه‌ی تلویزیون در بافت گسترده‌تر مطالعات فرهنگی و رسانه بسط و گسترش یافته است. در این فرایند، مسیر نسبتاً متفاوت مطالعات فیلم به‌خاطر دگرگونی روش‌شناسی‌ای که برای گونه‌ی دیگری متناسب بود، یا به‌خاطر تلقی آن به‌عنوان یک مسئله‌ی مخاطره‌آمیز نادیده گرفته شد. اگرچه نمایش تلویزیونی و سینمایی به‌وضوح در شرایط فرهنگی متفاوت وجود دارند، انجام مقایسه‌هایی میان آنها از این منظر که رویکرد ارزشی چگونه باید باشد، ارزش‌مند خواهد بود. بررسی بسیار دقیق این وضعیت در هر مورد می‌تواند ما را در تعیین این که چرا بحث درباره‌ی احکام زیباشناختی فیلم بسیار محتمل‌تر است یاری کند. فرهنگ فیلم را برای مثال می‌توان با ویژگی‌های زیر آشکار کرد:

۱. مفهوم اصل و قاعده غالباً متضمن تنظیم فهرست بی‌انتهایی از بهترین فیلم‌ها است، اما در عین حال زمینه‌ای برای بحث و گفت‌وگو درباره‌ی این که کدام‌یک از فیلم‌ها، کارگردان‌ها یا جنبش‌ها نمونه‌هایی از فیلم‌سازی زیبا، برجسته و ماندگارند، فراهم می‌کند. در اینجا منظور ما از «نمونه‌های فیلم‌سازی» همان نمونه‌هایی است که از دیدگاه کسانی باید دیده شود که خود را در حیطه‌ی سینما صاحب نظر می‌دانند؛

۲. بحث و تبادل نظر انتقادی درباره‌ی فیلم‌های اخیر در رادیو و در مطبوعات (اگرچه چنین چیزی در تلویزیون به نسبت کم‌تری صورت می‌گیرد)؛

۳. انتشاراتی که به معرفی یا ایجاد آثار یاری می‌رسانند؛ برای مثال با انتشار کتاب‌های کوچک و عام که درباره‌ی فیلم‌های خاص است. ازجمله‌ی این کتاب‌ها می‌توان به مجموعه‌ی فیلم‌های کلاسیک و فیلم‌های مدرن بی‌اف‌ای اشاره کرد که در آن نویسنده به تبیین شخصی و فردی از اشتغال به فیلمی که قبلاً به‌عنوان فیلم قابل توجه تلقی می‌شد می‌پردازد؛ این مدل از سوی ناشران دیگر مورد استقبال قرار گرفت.

۴. چارچوبی برای توصیف و ارزیابی سبک بصری ــ تدوین، حرکت صحنه و ترکیب‌بندی، جلوه‌های ویژه، صحنه‌پردازی ــ که به‌خوبی در آموزش فیلم رایج است اما صرفاً بدان محدود نمی‌شود.

۵. شناخت و احساسی که در درون و بیرون صنعت سینما و تاریخ سینما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. شناخت و انعطاف‌پذیری نسل جدید فیلم‌های سینمای و کارگردانان تازه‌ای نظیر تارانتینو، اشتیاق خالقان ژانرهای جدید و استفاده از ادبیات هالیوود در هنر مدرن معاصر از این جمله‌اند.

۶. گرایش و تمایل شدید به فیلم‌سازی در میان دانشجویان جوان که بسیاری از آن‌ها دروسی را در مطالعات فرهنگی یا مطالعات رسانه می‌گذرانند.

با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت که فیلم دارای بافتی فرهنگی است که با وضع احکام زیباشناختی و وجود فضای بحث و گفت‌وگو پیرامون انجام چنین چیزی مشخص می‌شود. اگر ما وضعیت فیلم را با تلویزیون مقایسه کنیم شاهد چیزی نسبتاً متفاوت خواهیم بود. ویژگی تلویزیون را می‌توان برای مثال با موارد ذیل مشخص کرد:

۱. فقدان اصل و قاعده‌ای که درباره‌ی چیستی تلویزیون خوب مورد توافق باشد. ما می‌توانیم در اینجا و آنجا تصویرهایی کلی از یک اصل و قاعده مشاهده کنیم اما این وضعیت در مباحث عمومی و مطالعه‌ی علمی به‌گونه‌ای متفاوت نمایان می‌شود و هم‌عصران ما بر این نکته تأکید می‌کنند. خود تلویزیون بارها از برنامه‌های تکراری به‌خاطر دسترسی ساده و کم‌هزینه‌بودن استفاده می‌کند در حالی که در مطالعات علمی تمایل بر آن است که به برنامه‌هایی امتیاز داده شود که با مباحث معینی سروکار دارند ــ روزهای امید در مقایسه با مشاجره‌ی مکبث‌امک‌آرتور درباره‌ی واقع‌گرایی، بچه‌های بلک‌استاف در مقایسه با تلویزیون در سال‌های تاچر، کاملاً محشر در مقایسه با تبیین‌های فمینیستی از تجاوز.

۲. هیچ بازنگری انتقادی ریشه‌داری درمورد تلویزیون وجود ندارد. از دورانی که ریموند ویلیام از طریق بازنگری به زیباشناسی تلویزیون دست می‌یافت سپری شده است و بازنگری تلویزیون عموماً تبدیل به موضوعی فخرفروشانه و ناشی از خوش‌طبعی شده است. در همین راستا تعهد بسیار کم‌تری، حتی در میان ناشران متخصص، نسبت به چاپ کتاب‌های جدی درمورد برنامه‌های تلویزیونی خاص وجود دارد.

۳. هیچ مبنایی برای قضاوت و داوری درباره‌ی زیبایی‌شناسی تلویزیون، که فراتر از مباحث جامعه‌شناختی درمورد ذوق باشد، وجود ندارد.

۴. گرایش تلویزیون به این که تاریخ خود را به‌عنوان نوستالژی خنده‌دار تلقی کند.

۵. شور و اشتیاق در میان جوانان برای این که در تلویزیون باشند تا این که فیلم خوب بسازند.

البته نوع فوق‌الذکر از فرهنگ فیلم مسئله‌نابرانگیز یا خنثی نیست، فرهنگ فیلم غالباً با توجه و احترامی مبالغه‌آمیز به نویسندگی بنیان یافته است و شاید هالیوود که اینک مورد علاقه‌ی عامه‌ی مردم است، بیش از آنچه که سزاوارش است به سردی مورد توجه قرار می‌گیرد. مسلم است که بسیاری از آکادمی‌ها در مطالعات فیلم، این زمینه و بافت ارزش‌گذاری و ارزیابی را مسئله‌برانگیز می‌یابند و درباره‌ی آنچه که در و برای فرهنگ عمومی فیلم به وجود می‌آید بدگمان‌اند. اما هنوز هم برآنم که این زمینه و بافت برای

مطالعات فیلم اهمیت ویژه‌ای دارد و فقدان فرهنگی عمومی درباره‌ی تلویزیون که آکادمی‌ها در آن سهیم باشند باعث شده است که ارائه‌ی برهان به نفع تلویزیون دارای کیفیت خوب بسیار دشوار به نظر آید.

ارزیابی نمایش تلویزیونی

نکته‌ای محوری که در اینجا می‌خواهم بیان کنم این است که ما می‌توانیم برای قضاوت درباره‌ی نمایش تلویزیونی، نوعی زیبایی‌شناسی را بنیان نهیم. برای شروع می‌خواهم نمونه‌ای را مطرح کنم که بسیار تحسین‌برانگیز است و فکر نمی‌کنم که بتواند چنین نقشی را ایفا کند؛ منظورم رابین نلسون (۱۹۹۷) و دوستان ما در شمال است. نلسون در زمینه‌ی مطالعات نمایش به فعالیت می‌پردازد و از این رو شاید بسیار مایل باشد که وقت خود را صرف مباحث ارزشی کند. کتاب وی با عنوان نمایش تلویزیونی در حال گذر، تبیینی از نمایش تلویزیونی کنونی ارائه می‌دهد که عمدتاً در چارچوب پسامدرن جای می‌گیرد اما در فصل‌های نهایی کتاب به این استدلال بازمی‌گردد که «به‌عنوان موضوعی برای سیاست عملی و اخلاق» ضروری است به وضع احکام ارزشی بپردازیم. نلسون به‌دقت استدلال می‌کند که چنین احکامی نباید مبتنی بر امکان‌های ارتباطات، مبتنی بر «وجه اشتراک ما در جهان بودن» و نقشی باشد که نمایش می‌تواند «در پرکردن شکاف میان سوژه‌ها ... در تقابل با آنچه که برای انسان‌ها معنا می‌دهد ایفا کند.» معیار کلیدی نلسون این است که نمایش باید مخاطبان را تشویق کند تا درباره‌ی نمایش و زندگی بشر با تأمل بسیار بیش‌تری تفکر کنند و احساس نزدیکی و صمیمیت بیش‌تری با آن‌ها کنند.» این معیار باعث می‌شود که او از سریال‌های عامه‌پسند و مجموعه‌هایی که در نمایش واقع‌گرایانه یعنی دوستان ما در شمال (بی‌بی‌سی، ۱۹۹۷) مورد بحث قرار داده بود فاصله بگیرد. در اینجا مجال پرداختن به دلایلی که او برای این مسئله ارائه می‌کند نیست، اما به نظرم تصادفی نیست که او با استفاده از معیاری که عمدتاً عقلانی و سیاسی است و نه زیباشناختی، در واقع به روایتی از نمایش «دشوار»، مردمحور و خنثی که در مطالعات قبلی تلویزیون رایج بود پایان می‌دهد. پس می‌توان نتیجه گرفت که معیار نلسون به او کمکی نمی‌کند تا تبیینی را درمورد مجموعه نمایش‌ها در تلویزیون ارائه دهد اما او از این موضوع اظهار نگرانی می‌کند که قالب‌های بسیار عامه‌پسندتر، محصول نمایشی هستند که او واقعاً ارزش‌مند می‌داند.[۱]

نظر من این است که ما به رویکرد متفاوتی نیاز داریم که بتواند از طریق یک روش ارزش‌گذاری روشن، احکامی را درباره‌ی کیفیت پیشنهاد کند. این رویکرد متضمن فرایندهای چندگانه‌ای خواهد بود که توصیفی تحلیلی را پدید می‌آورد که به‌نوبه‌ی خود بنیانی را برای

بحث درباره‌ی احکام ارزشی فراهم می‌کند.[۲] اولین گامی که در این راه باید برداریم تعیین مفاهیمی در درون تمایزهای عام و گسترده است. در غیر این صورت، کیفیت صرفاً درمورد ژانرهای خاصی به‌کار خواهد رفت، چنان‌که برانسدان در استدلال خود مطرح می‌کند: «تنوع کلی تلویزیون باید در مباحث مربوط به کیفیت مورد تبیین قرار گیرد اما نه به شیوه‌ای که کیفیت را تبدیل به ژانری خاص کند، یا ژانرهای مبتذل و سطحی را در آن بگنجاند.» نوئل کارول (۲۰۰۰) که درباره‌ی فیلم به نگارش می‌پردازد، نمونه‌ی جالبی از توافق و اعتماد مطرح می‌کند که برخی از محققان فیلم در این حوزه براساس آن به فعالیت می‌پردازند. کارول می‌گوید تفاوت‌ها در ارزیابی ممکن است به‌لحاظ عقلانی مورد قضاوت و داوری قرار گیرد، مشروط به این که فیلم مورد بحث به مقوله‌ی خاص و درست خود تخصیص یابد. بنابراین، او پیشنهاد می‌کند که مباحث کیفیت واقعاً مباحث مربوط به تعریف عام باشد. او به جای این که همه‌ی فیلم‌ها را با یکدیگر در مقوله‌ی گسترده‌ی فیلم داستانی مقایسه کند استدلال می‌کند که فرایند تخصیص دادن یک فیلم به مقوله‌ای بسیار محدود، مشکل را حل خواهد کرد. من با این منطق همدل‌ام، اما اگر چنین منطقی به‌کار آید فقط بدان سبب است که درباره‌ی زیبایی‌شناسی فیلم اطمینان و توافقی وجود دارد. همان‌طور که پیش‌تر بیان کردم در مطالعات تلویزیون نیازمند فعالیت در زمینه‌ی وضع احکام زیباشناختی در درون چنین مقولاتی هستیم. با وجود این، فکر می‌کنم بحث در این باره سودمند و مفید خواهد بود که «استاندر» به‌نحو مستقل در مقابل دوستان ما در شمال قرار نمی‌گیرد و در واقع معیارهایی که درمورد نمایش به‌کار می‌رود همان معیارهای مورد استفاده در برنامه‌های مسابقات اطلاعات عمومی یا ورزش نیست.

افزون بر این، تحلیل دیگری درمورد دو شیوه و حالت اصلی که اکثر نمایش‌های تلویزیونی را شکل می‌بخشند ــ ملودرام و واقع‌گرایی ــ لازم است. یکی از مباحث محوری به ملودرام و رابطه‌ی آن با زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود. در حال حاضر اصطلاح «ملودرام» معمولاً در مطالعات تلویزیون بیش‌تر از مطالعات فیلم به‌طور تحقیرآمیزی مورد استفاده قرار می‌گیرد. به‌همین دلیل، گریپس راد منتقد خاندان و سریال‌های آبکی دیگر است زیرا در چنین نمایش‌هایی «تدابیر و نشانه‌های ملودراماتیک به ابزار انحصاری برای «برانگیختن عواطف» تقلیل می‌یابند.» اما انکار زیبایی‌شناسی ملودراماتیک در یک فرایند ارزش‌گذاری، بسیاری از نمایش‌های تلویزیونی عامه‌پسند را نیز کنار می‌گذارد. ترجیحاً این واقعیت را می‌پذیریم که ملودرام در فرهنگ عامه‌پسند جایگاهی دارد، همان‌طور که در مطالعه‌ی فیلم و در میان نظریه‌پردازان گوناگونی که در رابطه با فیلم سخن گفته‌اند دارای جایگاه است. همچنین ترجیح می‌دهیم که برخی از انواع فعالیت‌ها، [یعنی] سبک بصری، سبک نگارشی

یا تدوین‌های روایی را که ممکن است به‌طور گسترده ملودراماتیک نامیده شوند، ارزش‌مند بدانیم. بازنگری علمی سریال‌های آبکی گویای اهمیت آن‌ها به‌عنوان موقعیت‌هایی روایی و داستانی است که عواطف در آن‌ها مجال بروز می‌یابند. اما بحث درباره‌ی نحوه‌ی این رخداد هنوز به ما اجازه‌ی ترسیم تمایزهای ظریف میان کاربردهای متفاوت قواعد و اصول ملودراماتیک را نمی‌دهد. چنین تمایزهایی، تبیین‌های بسیار ظریفی از مسائل ملودرام ــ احساس‌گرایی بیش از حد در طرح داستان‌های آبکی یا کیفیات آموزشی بسیاری از سریال‌های آمریکایی ــ و از امکان‌های نمایشی آن را میسر می‌سازند.

زیبایی‌شناسی طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی در رابطه با نمایش تلویزیونی، مسئله‌ای نسبتاً متفاوت را مطرح می‌کند. دامنه‌ی بحث در اینجا گسترده است و تا آثار برخی از متخصصان و نیز اثر بنیادی ویلیامز امتداد می‌یابد. با وجود این، سنت مکتوب در مطالعات تلویزیون برای پرداختن به واقع‌گرایی تا حدی از طریق برهان‌های کالین مک‌کابی در اسکرین، در دهه‌ی ۱۹۷۰ درباره‌ی متن و بافت واقع‌گرایانه شکل یافته است (برای مثال ن.ک.: مقاله‌ی پاولینگ و پرکینز (۱۹۹۲) درباره‌ی واقع‌گرایی و نمایش تلویزیونی عامه‌پسند)، هر چند که مفهوم «واقع‌گرایی عاطفی» آنگ (۱۹۸۵) که برگرفته از اثر او با نام دالاس است، نمونه‌ی مخالف سودمندی را ارائه می‌دهد که گاهی اوقات سردرگم‌کننده است. در اینجا نیز بار دیگر مقوله‌بندی می‌تواند روش سودمندی برای تجزیه و واشکافی اصطلاحات بسیار دشوار باشد. بنابراین می‌توانیم روش‌های پیچیده‌ای را در نظر بگیریم که به واقع‌گرایی و از جمله واقع‌گرایی عام منتهی می‌شود، آن هم به این معنا که برای سنت‌ها و انتظارات مورد نظر ژانرهای خاص، اعتبار و صحت دارد یعنی واقع‌گرایی به‌عنوان شیوه‌ی مقابله با محدودیت‌های اعمال‌شده و به‌مثابه رویکردی که به‌طور خاص برای ژانرهای پلیسی و بیمارستان نظیر Cops و ER مناسب است؛ همچنین واقع‌گرایی به‌عنوان شیوه‌ی ورود به جهان متن، آنچنان که نلسون و دیگران طالب آن‌اند و گریپس راد آن را پیونددادن «روابط تجربی قوی، چندجانبه و معنادار با زندگی و شرایط بینندگان» می‌نامد. هر رویکردی که برنامه‌ها را به این شیوه مقوله‌بندی کند بازگوکننده‌ی این معناست که واقع‌گرایی می‌تواند به‌عنوان اصطلاحی که به‌نحوی توسط برنامه‌سازان و بینندگان مورد استفاده قرار می‌گیرد پابرجا بماند، اما این اصطلاح نمی‌تواند به‌عنوان مقیاسی برای کیفیت وضع شود که انواع خاصی از برنامه‌ها به‌خودی خود فاقد آن‌اند.

بنابراین روشن است که ابعادی صوری وجود دارند که نیازمند بررسی نظام‌مندتری هستند. اکثر تحلیل‌های متنی تلویزیون به روایت و داستان به‌عنوان یک نظام سامان‌بخش توجه می‌کنند اما فضا و مجال اندکی به مؤلفه‌های دیگر (نظیر سازمان صوتی و بصری)

می‌دهند. غالباً چنین تصور می‌شود که لذت‌های صوتی/بصری تلویزیون به‌خاطر اندازه‌ی صفحه تلویزیون و پایین‌بودن کیفیت تصویر آن محدود می‌شود و تقلیل می‌یابد. منتقدان در نقاط مختلف استدلال می‌کنند که منابع بصری تلویزیون برای لذت‌های زیباشناختی بیش از حد محدودکننده است. لازم نیست که حتماً تعریف خاص کالدول از تلویزیون و بعد بصری آن را بپذیریم تا دریابیم که نمونه‌های متعددی از نمایش‌های تلویزیونی وجود دارند که به شیوه‌های پیچیده و مقتضی، از صدا و تصویر استفاده می‌کنند و حتی سریال‌های آبکی با جدول زمانی بسیار فشرده‌ای که برای تولید آن‌ها منظور می‌شود درصدد هستند تصاویر پراحساس یا جالبی را به تصویر بکشند. به‌لحاظ سنتی، تحلیل سازمان بصری و رابطه‌ی میان تصویر و صدا به ژانرهای خاصی نظیر بازی انفرادی و سریال‌های کلاسیک محدود می‌شود در حالی که به نظر می‌رسد ژانرهای دیگر نظیر سریال‌های آبکی تابع روایت و داستان باشند. به نظر من تمام مقولات تلویزیون می‌توانند در این حوزه و قلمرو مورد پرسش قرار گیرند. جیسون یاکوبس با مقایسه‌ی روشنگری میان سکانس‌های آغازین ER و Causalty نشان می‌دهد که «ابعاد بیان‌گر تلویزیون» می‌تواند حتی با توجه به «جنبه‌های ظاهراً اتفاقی نمایش تلویزیونی» مورد بحث و بررسی قرار گیرد. برای من چندان روشن نیست که چرا او اعتراض می‌کند که «مقصود از این کار ایجاد معیارهای زیباشناختی یا دسته‌بندی سکانس‌های خوب و بد نیست» زیرا آشکارا به نظر می‌رسد که داوری و قضاوت او مبتنی بر تبیین خود او است. با وجود این، این کار نمونه‌ی روشنی از این است که چگونه فعالیت در زمینه‌ی متن صوتی / بصری می‌تواند در پیرایش معیارهای ارزیابی مؤثر باشد.

در این زمینه توجه نسبتاً اندکی به نوشتار و دیالوگ شده است. نویسندگی در نمایش تلویزیونی به‌لحاظ سنتی با بازی انفرادی همراه شده است و در مطالعات تلویزیون بریتانیا به نمایش‌نامه‌نویس توجه می‌شود. اما در رسانه‌ای که به‌شدت با شیوه‌های گوناگون گفتار و «گفت‌وگوهای بی‌شمار» توأم است، نادیده گرفتن صدا و بیان دیالوگ غالباً به نفع جریان داستان و روایت، شگفت‌انگیز است. در اینجا مدل‌های متفاوتی وجود دارد که باید به بررسی آنها پرداخت؛ برای مثال مجموعه‌ی وسیعی از دیالوگ‌های مورد استفاده در سریال‌های آبکی، استفاده از لهجه‌های منطقه‌ای، مراجع متعارف، شور و اشتیاق‌های عاطفی و بیان‌های روایی شورانگیز را تبیین می‌کند. علاوه‌براین می‌توان نویسندگان متخصص در این زمینه را شناسایی کرد و آثار آن‌ها را تحلیل کرد، حتی اگر آثار آن‌ها کاملاً در قالب سریال یا مجموعه نگنجد. برخی از این نویسندگان بریتانیایی عبارت‌اند از کارولین آهرن، پل ابوت، تونی جوردن، دبی هورسفیلد و کی ملور. چنین تحلیلی می‌تواند از این نویسندگان در برابر آنچه صنعت از آن‌ها مطالبه می‌کند حمایت کند و بحث بسیار دقیقی را درباره‌ی تفاوت‌هایی

که در سطح ملی در نگارش برای تلویزیون وجود دارد پدید آورد.

مؤلفه‌ی دیگری که باید در یک توصیف تحلیلی مطرح شود سئانس و شخصیت‌پردازی است. غالباً تصور می‌شود که تلویزیون شخصیت‌پرداز است و در نزد مخاطبان بازیگری یک شاخص سنتی برای کیفیت است، اما در این زمینه که بازیگری خوب برای تلویزیون چیست کار اندکی صورت گرفته است. فریث درباره‌ی نقش بازیگران کلیدی تلویزیون در بالا بردن انتظارات مخاطبان درباره‌ی نمایش به اظهارنظر پرداخته است. برای مثال، تحلیل باید به شیوه‌های مختلف بازیگری در مقولات خاص، استفاده از بازیگران ستاره و واگذار کردن گونه‌های دیگر نمایش به بازیگران سریال‌های آبکی توجه کند. درمورد شخصیت‌پردازی، دامنه و نوع شخصیت‌ها، رابطه‌ی میان شخصیت‌ها و طرح داستان‌ها، امکان‌ها برای ظهور شخصیت و قربانی‌کردن اعتبار شخصیت برای موضوع و طرح داستان را می‌توان مورد بررسی قرار داد.

در نهایت این که با توجه به میل و گرایش تلویزیون به تکرار و بازگویی نیاز داریم که در جست‌وجوی نوآوری و ابتکار باشیم و آن را تحسین کنیم. بدیهی است که روش تطبیق نمایش با یک ژانر و شیوه‌ی معرفی، و بروز آن از این جهت که متفاوت از گونه‌های رقیب دیگر است باید تحلیل شود و این معیار به‌همان سادگی برای مجموعه‌ها و سریال‌های آبکی که مبنای نمایش تلویزیونی را تشکیل می‌دهند به کار می‌رود.

نکاتی درباره‌ی این رویکرد وجود دارد که باید مطرح شود. اول این که ممکن است به نظر آید که این مقولات کاملاً از مدل‌های سنتی تحلیل که با مطالعات فیلم (و نهایتاً در بریتانیا با ادبیات انگلیسی) ارتباط دارند اخذ شده‌اند. آشکار است که این مطلب تا حدی درست است. اما نوع توصیف تحلیلی که به‌واسطه‌ی این تبیین‌ها به وجود آمده است کماکان ما را قادر می‌سازد تا درباره‌ی نظر مخاطبان (براساس شواهد محدود) درمورد ارزش‌مندی تلویزیون بهتر سخن بگوییم. فریث با پیروی از موریسون (۱۹۸۶) بینندگان تلویزیون را به‌عنوان کسانی توصیف می‌کند که «با توجه به امور فنی (بازیگری خوب، صحنه‌ها و دوربین)، امور باورپذیر، جالب، مسابقه‌های تماشایی و برنامه‌های رضایت‌بخش ــ اصطلاحاتی که توجه حرفه‌ای به اصالت، اعتبار و ابتکار را منعکس می‌سازند اما دقیقاً با آن‌ها منطبق نیستند ــ قضاوت می‌کنند؛ رویکردهایی که من در اینجا توصیف کرده‌ام راه را برای پذیرش و بررسی این معیارها هموار می‌کند. اکثر فعالیت‌ها و پژوهش‌هایی که در زمینه‌ی مخاطبان صورت گرفته‌اند در واقع احکام ارزشی و زیباشناختی را که توسط بینندگان تلویزیون صادر می‌شود نادیده می‌گیرند، آن هم به‌نفع تبیین‌های بسیار کلی از تلویزیون که به زمینه و بافت اجتماعی تلویزیون می‌پردازند. علاوه‌بر این، پژوهش‌هایی که در رابطه با

اولویت‌های مخاطبان صورت گرفته است غالباً بر نحوه‌ی استفاده مخاطب از تلویزیون برای «هویت‌شناسی» متمرکزند، همان‌طور که مقاله‌ی اخیر به بررسی سلایق کودکان درمورد تلویزیون می‌پردازد. بنابراین، اظهارنظر کودکان درباره‌ی ذوق و اولویت‌هایشان، به‌عنوان اعمال اجتماعی در رابطه با هویت‌های اجتماعی گروه مرجع، تحلیل می‌شود. چنین نتایجی درباره‌ی ذوق و هویت، بدون تردید برای موضوع این پژوهش مناسب است، اما ضرورتاً ما را در تأمل درباره‌ی بهترین نحوه‌ی ارزیابی زیباشناختی تلویزیون یاری نمی‌کند.

همانند شرودر می‌توان استدلال کرد که بهتر این است که معیارهای ارزیابی براساس پژوهش نظر مخاطبان پدید آیند. در حالی که از چنین کاری استقبال می‌کنم، اتکاء صرف به چنین رویکردی موجد مسائل و مشکلاتی خواهد بود. موریسون از مشکلی پیشِ روی مخاطبان در بیان این که چرا یک برنامه مطبوع است یا دارای کیفیت خوب است، و همین‌طور در یافتنِ کلماتی که توانایی توصیف چیزی را که ارزش‌مند می‌دانند داشته باشد سخن می‌گوید؛ به‌همین دلیل است که مخاطبان به مباحث مناقشه‌برانگیز فرهنگ والا/عامه‌پسند کشیده می‌شوند. بخشی از وظیفه‌ی ما به‌عنوان محققان فعال در این حوزه، این است که به بیان این مطالب فراتر از این پارادایم یاری کنیم.

همچنین ممکن است به نظر آید که آنچه در اینجا پیشنهاد شده است بیش از حد فرمالیستی است و به‌قدر کفایت با اخلاق یا سیاستِ حکم زیباشناختی مرتبط نباشد. من از ایجاد معیارهای ثابتی که بتوان هر نمایش را براساس آن‌ها سنجید سخن نمی‌گویم بلکه به شیوه‌ی فراهم‌آوردن مبنایی برای مباحث ارزشی توجه می‌کنم. تحلیل متنی که به‌طور نظام‌مند قلمروهای مشخص‌شده در بالا را شامل می‌شود می‌تواند چنین توصیف گسترده‌ای را فراهم آورد و می‌توان آن را به‌عنوان زمینی تلقی کرد که تمام برنامه‌ها روی آن اجرا می‌شوند. بنابراین، مجموعه‌های دیگری از احکام وجود دارند که به فرایند ارزیابی درمورد آنچه نوآوری یا اعتبار به حساب می‌آید، یا آنچه سازمان بصری، نوشتار یا بازیگری خوب تلقی می‌شود مربوط‌اند. مهم‌ترین چیزی که در اینجا وجود دارد شفافیت و وضوح پرسش‌هایی است که درباره‌ی برنامه یا مقوله‌ی برنامه‌ها مطرح می‌شوند. پرسش‌های من به معیارهای شرودر مربوط می‌شود، یعنی همان معیارهایی که برای ارزیابی نسبتاً متفاوت برداشت‌های مخاطبان به کار می‌رود. در این مورد از مؤلفه‌های مختلف متن پرسش می‌کنم: آیا این مؤلفه‌ها به‌گونه‌ای مناسب در مقوله به کار رفته است، آیا مؤلفه‌ها برحسب معنا مورد استفاده قرار گرفته‌اند یا برحسب فرم؟ پاسخ ما قطعی نخواهد بود و جواب «آری» نیز تنها پاسخ درست ما نخواهد بود!

تحلیل متنی که به این شیوه به کار می‌رود صرفاً موضوعی برای تفسیر و محتوایی برای

خواننده‌ی منفرد نیست بلکه راهی برای واردشدن به مباحث سیاست‌گذاری درباره‌ی این موضوع است که چرا تلویزیون در یک فرهنگ اهمیت دارد. همچنین این تبیین‌ها می‌توانند پیوندهای خاصی با فعالیت‌های اجرایی در بخش تولید و نیز با مخاطبان برقرار سازند در حالی که بیش‌تر تمرکزشان بر امور زیباشناختی ــ از این نقطه نظر که به بحث درباره‌ی وضع احکام کیفی یاری می‌رسانند ــ باشد. ارائه‌ی یک توصیفِ تحلیلی و پرداختن به مباحث نظام‌مند دیگر درباره‌ی ارزیابی ما را مجاز می‌سازد تا درمورد ادعاهای صورت‌گرفته درباره‌ی کیفیت عالی سریال‌های وست‌وینگ یا سوپرانو، یا درباره‌ی این که چرا چیزی عجیب و مسئله‌ساز در رابطه با تصویر شخصیت‌های طبقه‌ی کارگر در خانواده‌ی رایل با توجه به موقعیت کمدی خود موفق است، به داوری بپردازیم.

لازم به ذکر است که این کار هم‌اکنون در مطالعات تلویزیون صورت می‌گیرد و بنابراین، طرح آن پیشنهادی صرفاً نظری نیست. نمونه‌هایی از به‌کارگیری تحلیل مطالب متنی در زمینه‌ی ارزیابی را می‌توان در اثر گریپس راد درمورد خاندان، در اثر برندسدان درمورد داستان جنایی تلویزیون بریتانیا (۱۹۹۸) و در اثر یاکوبس درمورد نمایش بیمارستان که در بالا ذکر شد، یافت. نمونه‌ای کوچک نیز روشن می‌سازد که کدام نوع تحلیل متنی را می‌توان در مطالعه‌ی تلویزیون به کار برد. کریستین گلدهیل در کتاب نمایش دانشگاه آزاد (که در یک دوره‌ی درسی با عنوان «فرهنگ، رسانه، هویت» پدید آمد) بخش قابل توجه و جامعی به سریال‌های آبکی اختصاص می‌دهد. نویسنده در بخش «داستان به‌مثابه نمایش و تفریح»، به تحلیل یکی از قسمت‌های «استاندر» می‌پردازد. گلدهیل درباره‌ی لحن شوخی در این اپیزود اظهارنظر می‌کند و سپس می‌گوید:

> ناگهان لحن شوخی تغییر می‌کند زیرا مجموعه‌ای از نماهای معکوس دوربین بر تبادل نگاه‌های عمیق میان دو برادر سایه می‌افکند و برای لحظه‌ای داستان به‌گونه‌ای متفاوت رقم می‌خورد ... هر رویداد دیگری در این اپیزود به‌طور خنده‌داری قابل پیش‌بینی است ... اما در این لحظه با امر غیرمنتظره‌ای مواجه می‌شویم زیرا [ناگهان] دوربین و دیالوگ تغییر می‌کند ... .

گلدهیل در اینجا، به‌نحوی کاری غیرمنتظره را در مطالعات تلویزیون انجام می‌دهد زیرا دقیقاً به اظهارنظر درباره‌ی نمای منفرد یک سریال آبکی می‌پردازد و ماهیت لذتی را که به‌سبب این تغییر صدا پدید آمده است برای ما محسوس می‌گرداند.

نتیجه‌ی بعدی تغییر جهت‌گیری فعالیت ما در زمینه‌ی نمایش تلویزیون این است که بتوانیم کاملاً در مباحث مربوط به کیفیت که در خارج از محافل دانشگاهی صورت می‌گیرد وارد شویم. گریپس راد تبیین جالبی از این که در پژوهش خود درباره‌ی خاندان گرایش به

رسانه داشته است ارائه می‌دهد. من نیز همچون او دریافته‌ام که «متخصص سریال‌های آبکی» بودن شاید منتهی به این شود که ژورنالیست نامیده شوید. من دریافته‌ام که بسط و گسترش رویکردی که براساس مدل فرهنگ عالی / فرهنگ نازل قالب‌بندی نشده باشد دشوار است و بنابراین خودم را مدافع سریال‌های آبکی و مدافع بینندگان آن‌ها می‌یابم. رویکرد بسیار ظریفی که در اینجا بسط و گسترش یافته است می‌تواند به‌درستی بدون این که ژانر را تحقیر کند منتقد یکایک برنامه‌ها باشد.

«خودآموز»: ارزیابی انتقادی به‌عنوان موضوعی آموزشی

مهم است که کار در زمینه‌ی ارزیابی همراه با دانشجویان صورت گیرد. گرایش به مطالعات رسانه در آموزش عالی و نقاط دیگر فرصتی است برای تشویق مخاطبان منتقدی که خواستار کیفیت [بهتر] تلویزیون در تمام اشکال آن هستند. پس در نهایت به این پرسش بازمی‌گردم که نمایش تلویزیونی در مطالعات رسانه و مطالعات فرهنگی چگونه آموزش داده می‌شود. از این جهت من با براندسدان همگام هستم. او در مقاله‌ی خود به‌نام «مسائل مربوط به کیفیت[۳]» این مسائل را عمدتاً آموزشی می‌داند. به نظر می‌آید که انجام چنین کاری به‌همراه دانشجویان از اهمیت خاصی برخوردار باشد زیرا گزینه و انتخاب مصرف‌کننده، مشوق و محرک تولید برنامه در بخش عمومی تلویزیون و نیز در سیستم‌های کاملاً تجاری است.

یکی از نشانه‌های بسط و گسترش مطالعات رسانه در آموزش و پرورش همان تأکیدی است که ناشران بر چاپ کتاب‌های درسی و افزایش چاپ کتاب‌هایی دارند که برای آموزش افراد بالای ۱۶ سال، ازجمله دانشجویان سال اول مقطع لیسانس، مناسب‌اند. بررسی برخی از کتاب‌ها نشان می‌دهد که چگونه معیارهای آموزشی نمایش تلویزیونی وضع می‌شوند. مقایسه‌ی سه کتاب خودآموز نشان می‌دهد همگی به یک ناشر و به مجموعه‌ای تعلق دارند که خواننده‌ی مشتاق و نیز دانشجوی رسمی در زمره‌ی مخاطبان این کتاب‌ها به‌شمار می‌روند. در اینجا سه کتاب را انتخاب کرده‌ام که به ما اجازه می‌دهد عناوین متفاوت آن‌ها ــ مطالعات فیلم، مطالعات رسانه و مطالعات فرهنگی ــ را به‌طور روشن مقایسه کنیم. البته با توجه به زمینه‌ی فرهنگی‌ای که قبلاً مورد بحث قرار داده‌ام این نکته مهم است که هیچ خودآموز مطالعات تلویزیون وجود ندارد.

اولین نکته‌ای که باید خاطرنشان شود نحوه‌ی مخاطب قراردادن خوانندگان بالقوه‌ای است که در شرح و توصیف پشت جلد کتاب مشخص شده‌اند. به نظر می‌رسد که خودآموز مطالعات رسانه کاملاً به دانش‌آموزانِ آموزش و پرورش اختصاص داشته باشد. این کتاب

برای کسانی که می‌خواهند یک دوره‌ی مطالعاتی را آغاز کنند، و سپس برای کسانی که درصددند تا نگاهی اجمالی به مباحث اخیر در رابطه با رسانه داشته باشند، مقدمه‌ای روشن را فراهم می‌کند. در این قسمت، تجربه‌ی آموزشی گسترده‌ی نویسندگان مورد تأکید قرار گرفته است و این نویسندگان به‌عنوان کسانی معرفی شده‌اند که به‌تازگی مواد آموزشی را درمورد تنوع رسانه‌ها پدید آورده‌اند. می‌توان مشاهده کرد که خودآموز مطالعات فرهنگی با کمی تفاوت به موقعیت علمی نویسنده ــ ویل بروکر (در حال حاضر به پژوهش و آموزش در دانشگاه ولز اشتغال دارد) ــ اشاره می‌کند اما بار دیگر ارزش کتاب در آموزش رسمی از این جهت مورد تأکید قرار می‌گیرد که «برای افراد مبتدی و دانشجویان سال اولی مناسب است». در قیاس با کتاب‌های فوق مشاهده می‌کنیم که شرح و توصیف پشت جلد کتاب مطالعات فیلم جزئیات بیش‌تری را از وضعیت علمی نویسنده، یعنی وارن بوکلاند (مربی در مطالعات فیلم در دانشگاه جان موریس لیورپول)، بیان می‌کند و در ادامه، حوزه‌های پژوهشی او نظیر نظریه‌ی فیلم، نقد و سینمای معاصر هالیوود فهرست می‌شوند. در پشت جلد اشاره‌ای به این نشده است که این کتاب مختص دانش‌آموزان یا دانشجویان است بلکه این کتاب تنها به‌عنوان «مقدمه‌ای بر جهان مهیج فیلم» معرفی شده است. این کتاب به خواننده بشارت می‌دهد که با نتیجه‌ای مواجه خواهد شد که با گذراندن دوره‌ای مقدماتی، نسبتاً متفاوت است یعنی: «به هر نوع فیلمی که علاقه داشته باشید این کتاب اطلاعات ضروری و مهارت‌های نقد را برای تبدیل شدن شما به یک منتقد خبره فیلم فراهم می‌کند». بار دیگر ما با نمونه‌ای از فرهنگ انتقادی نسبتاً متفاوت که مطالعات فیلم در آن جای دارد مواجه می‌شویم.

شاید تأمل بر موضع‌های متفاوتی که این سه کتاب درمورد نحوه‌ی انجام تحلیل متنی و ارزیابی زیباشناختی اتخاذ کرده‌اند شگفت‌انگیز نباشد، اما چنین تأملی روشن‌گر خواهد بود. در واقع، خودآموز مطالعات فرهنگی از چنین رویکردی می‌پرهیزد. مقدمه‌ی این کتاب، مطالعات فرهنگی را چنین توصیف می‌کند که به «جزئیات پویای فرهنگ روزمره، عامه‌پسند و گاه خرده‌فرهنگ می‌پردازد»، یعنی آن را نوعی فرهنگ می‌داند که «همواره سیال و متغیر» است. این کتاب به خوانندگان خود هشدار می‌دهد که این به‌معنای درگیرشدن با موضوع و موادی است که ممکن است به نظر آید «از شایستگی برای تبیین علمی برخوردار نیست»، و در عین حال به خوانندگان خاطرنشان می‌سازد که «احکام مربوط به ذوق و کیفیت ... معیارهای ثابتی نیستند بلکه محصول دوره‌ی زمانی خاص خود هستند.» این کتاب در ادامه، تبیین جالب و پویای خود را درمورد برخی از چهره‌های کلیدی در تحول مطالعات فرهنگی ارائه می‌دهد به‌طوری که مفاهیم «عامه‌پسند»، «ذوق» یا «کیفیت» تا آن‌جا بررسی می‌شوند که مثلاً به کار بودریو یا فیسکه مربوط‌اند.

از سوی دیگر خودآموز مطالعات فیلم، در حالی که در توجه به امر عامه‌پسند با کتاب فوق مشترک است چنین بیان می‌کند که «نقطه‌ی آغازین مطالعه‌ی فیلم، تحلیل نحوه‌ی ساخته‌شدن آن است» و از این رو به‌طور کاملاً آشکار به زیبایی‌شناسی فیلم می‌پردازد. بدین‌ترتیب در فصل اول ــ پیش از آن که در فصل‌های بعدی به روایت، داستان، نویسندگی و ژانر برسیم ــ با تأملاتی درمورد کارگردانی، صدا و تدوین مواجه می‌شویم. این تأملات هم‌بسته با شرایط تاریخی‌اند، اگرچه آشکارا چنین تأملاتی روش‌های تحلیل صوری فیلم را برای خواننده مهیا می‌سازند. فصل نهایی نیز که به بازنگری فیلم می‌پردازد شیوه‌ی جالبی برای تفکر درباره‌ی آنچه که در این ارزیابی نامعلوم است ارائه می‌دهد.

خودآموز مطالعات رسانه نیز به توصیف صحنه‌آرایی، نورپردازی و تدوین می‌پردازد. این مطلب در فصل داستان و روایت قرار دارد که بعد از فصل‌های نهادها، ایدئولوژی، رسانه و زبان (نشانه‌شناسی) و قبل از فصل بازنمایی و واقعیت قرار می‌گیرد. این فصل به معیارها توجه بسیاری دارد و در بخش صحنه‌آرایی به ما گفته می‌شود که «مخاطبان انتظار دارند همان مکانی را مشاهده کنند که با زندگی واقعی مشابهت دارد». همین تأکید درمورد شفافیت و وضوح در بحث از تدوین وجود دارد: «هدف تدوین، چیدن صحنه‌های منفرد در سکانسی است که مخاطبان بتوانند آن را به‌عنوان روایت و داستانی منسجم بخوانند». در ضمن، این فرض و تصور نیز وجود دارد که دانشجو به مسائل و واقعیت‌هایی که به نحوه‌ی تولید اثر خودش در رسانه مربوط می‌شود علاقه‌مند است. از این رو، فصل ۸ تبیین‌های عملی مفصلی را از مطالعات موردی تولید تلویزیون ارائه می‌دهد و فصل ۹ طرح‌ها و راهنمایی‌های عملی‌ای را برای انجام چنین مطالعاتی پیشنهاد می‌دهد ــ «تلویزیون یک رسانه‌ی کلوزآپ است.»

از این مجموعه‌ی واحد که همگی به یک انتشارات تعلق دارند تنها سه نمونه وجود دارد و روشن است که تک‌تک نویسندگان درباره‌ی نحوه‌ی گنجاندن این نمونه‌ها و فصل‌ها که به‌نحو متفاوتی در کتاب‌های درسی دیگر نمایان می‌شوند تصمیم‌گیری کرده‌اند. کتاب‌های درسی مطالعات رسانه برای همیشه به کار عملی توجه جدی نداشته‌اند، اما بر این باورم که می‌توانیم تأکیدهای مهمی را در این نمونه، به‌ویژه در رابطه با این که چگونه به مباحث تحلیل بپردازیم، مشاهده کنیم. به‌طور خاص، در مطالعات رسانه می‌توانیم خاطرنشان سازیم که چگونه تلویزیون به‌عنوان یک رسانه باید مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد به‌طوری که این بررسی عکاسی، آگهی، مجلات، روزنامه‌ها و گاهی اوقات فیلم‌های عامه‌پسند را نیز شامل شود. همچنین می‌توانیم این نکته را یادآوری کنیم که ابزار تحلیل متن عمدتاً در گستره‌ی وسیعی به داستان و روایت وابسته است و این که نشانه‌شناسی و بازنمایی دست‌کم به‌همان

اندازه روش‌های تحلیل یک تصویر برحسب سازمان بصری[۴] برای کار متنی مهم است و در نهایت این که قضاوت و داوری، برحسب معیارهای تخصصی یا احکام ایدئولوژیکی درباره‌ی بازنمایی مرزبندی می‌شود.

به نظر می‌رسد که این نوع از تأکیدها را می‌توان در تبیین‌های بسیار تخصصی یا پیچیده پیدا کرد. به‌طور خاص، تفاوت میان وضع احکام براساس بازنمایی (برحسب تنوع و دامنه) و زیبایی‌شناسی مشخص شده است. می‌توان گفت که یکی از دستاوردهای مطالعات رسانه، ارتقاء آگاهی از نحوه‌ی نمایش جنسیت و قومیت در رسانه است. دانشجویانی که در مقطع لیسانس به مطالعه می‌پردازند با این موضوع آشنا هستند هرچند ممکن است با مشکلات و پیچیدگی‌های آن چندان آشنا نباشند. اما زیبایی‌شناسی موضوعی متفاوت است. اگر از این لحاظ نگاهی انتقادی به زن و سریال‌های آبکی (۱۹۹۱) داشته باشم، از ناراحتی و عدم رضایت خود نسبت به وضع احکام ارزشی (یا عدم وضع چنین احکامی) درباره‌ی سریال‌های آبکی‌ای که با توجه به آثار فمینیستی آن دوران دقیقاً پرمعنا و شورانگیز نبودند آگاهی می‌یابم. بنابراین من به بحث درباره‌ی زیبایی‌شناسی و لذت‌های صوری از سریال‌های آبکی که پیش‌تر مطرح شد می‌پردازم، اگرچه مبانی احکام و داوری‌های من در جاهای دیگر عمدتاً با سیاست فمینیستی و بازنمایی رسانه سروکار دارند. برای مثال کراس رودز برحسب نمایش و تغییرات زیان‌بخش در طرح داستان مورد نقد قرار گرفته است. نقد برنامه‌ها با توجه به مبانی زیباشناختی غالباً مورد تصدیق کسانی قرار گرفته است که احساس می‌کنند بررسی چنین برنامه‌ای ممکن است فقط یک تمرین مضحک باشد. اما اکنون که نقش سریال‌های آبکی در تلویزیون و در مباحث علمی تغییر کرده است تصمیم برای پرهیز از قضاوت به نظر می‌رسد که بسیار مسئله‌برانگیز باشد.

بنابراین می‌گویم آموزش مطالعات رسانه و مطالعات تلویزیون از توجه بیش‌تر به جنبه‌های بصری و عملی نمایش، بیش از آن‌چه که به نظر می‌رسد، بهره خواهد برد ــ حداقل در آموزش مواردی که به تازگی پدید آمده‌اند. چنین کاری می‌تواند راه را برای فعالیت در زمینه‌ی نمایش تلویزیونی که با توجه به تبیین‌های متنی، تابع مباحث روایت، بازنمایی و در موارد معینی تابع تبیین خاصی از واقع‌گرایی است هموار کند. یکی از وظایف تحلیل روایی این است که فرایندی بسیار عام و روزمره را به امری تازه تبدیل کند و تأکید بر بیان و معنا، و بر عاملیت و بازنمایی می‌تواند شیوه‌های متفاوت نگریستن به امور آشنا را فراهم آورد. چنین کاری دانشجویان را برای پرداختن به مباحث زیباشناختی درباره‌ی ارزیابی آماده می‌کند و تجربه‌ی آن‌ها به‌عنوان بخشی از فرایندی به شمار می‌آید که به ایجاد معیارهایی برای قضاوت درباره‌ی اثر جدید یاری می‌کند.

تلویزیون و فعالیت اصیل

بر این باورم که مطالعات تلویزیون از رشته‌های دانشگاهی‌ای بهره خواهد برد که آشکارا به احکام ارزشی‌ای که ما به‌ناگزیر وضع می‌کنیم می‌پردازند. نمونه‌ای از مسائلی را که در این مورد وجود دارد می‌توان با مقایسه‌ی مجموعه‌ی نسبتاً متفاوتی از کتاب‌های درسی تازه ــ ازجمله کتاب‌نامه‌ی فیلم‌های کلیدی و کتاب ژانر تلویزیون ــ مشاهده کرد. اولین کتاب نمونه‌ای اصیل است (و باید در کنار کتاب دیگری که به مفاهیم و رویکردهای متفاوتِ مطالعه‌ی فیلم می‌پردازد خوانده شود). کتاب‌نامه‌ی فیلم‌های کلیدی، تحلیلی از ۵۰ فیلم را ارائه می‌دهد که به نظر نویسندگان کتاب مهم و مناسب‌اند. نویسندگان در مقدمه‌ی کتاب با مسئله‌ی گزینش مواجه می‌شوند:

> یک نفر تصمیم می‌گیرد که بهترین چیز چیست. اما معیارها چیست؟ برای تصمیم‌گیری از کدام ارزش‌ها استفاده می‌کنیم؟ تصمیم‌گیرنده چه کسی است؟ خواننده حق دارد بپرسد که ما چگونه این فیلم‌ها را برای این کتاب انتخاب کرده‌ایم. ما فیلم‌هایی را انتخاب کرده‌ایم که انتظار می‌رود هر کسی که مدعی است درباره‌ی تاریخ و نظریه‌ی سینما چیزی می‌داند آن‌ها را بشناسد ... حتی افرادی که مخالف اصل و قاعده‌ای هستند از شما انتظار دارند که شناخت پایه‌ای از فیلم داشته باشید که این فیلم‌ها را در بر بگیرد. این کتاب را می‌توان کتابی پایه و مأخذ مشترک منابع تلقی کرد ... دوم این که، شناختن فیلم‌هایی که بر فیلم‌سازان معاصر تأثیرگذار بوده‌اند مهم است.

این اظهارنظر به‌طور کامل رضایت‌بخش نیست اما حداقل به مسئله‌ی گزینش و قضاوت می‌پردازد. در قیاس با آن، کتاب ژانر تلویزیون گزینش‌های خود را نسبتاً متفاوت معرفی می‌کند. بخشی از این مسئله به‌خاطر انجام کاری متفاوت است زیرا هدف این کتاب ارائه‌ی مقدمه‌ای بر مطالعه‌ی تلویزیون، به‌ویژه مطالعه‌ی ژانر است. مقدمه گویای این است که گزینش ژانرها را می‌توان مورد بحث و تفسیر قرار داد، و برای تصمیم‌گیری درباره‌ی نحوه‌ی پرداختن به سریال‌های آبکی یا واقعیت در تلویزیون دلیل منطقی ارائه می‌دهد؛ نیل و تورنر در مقدمه برای تقویت این نظر، تبیین‌های سودمندی از پیچیدگی کاربرد این اصطلاح در تلویزیون ارائه می‌کنند. اما تصمیم‌گیری درباره‌ی این که چرا برنامه‌های خاص، به‌ویژه برنامه‌هایی که در «جعبه‌های خاکستری» برجسته می‌شوند، برای بحث برگزیده می‌شوند کم‌تر روشن و آشکار است.[5] اما خود گزینش‌ها به‌روشنی صورت گرفته‌اند و اگر این کتاب موفق باشد می‌توان آن را عاملی در ایجاد اصلی برای مطالعات تلویزیون دانست. این گزینش‌ها به نظر می‌رسد در بخش مربوط به نمایش تلویزیونی به دلایل گوناگونی ــ از جمله داشتن مدت زمان غیرعادی (آلیس اسمیت و جونز)، نمونه‌ی نخستین بودن (مردی از

یوانسی‌ال‌ای)، قاعده‌شکن بودن (هیل‌استریت بلوز) یا اعتبار کلاسیک داشتن صورت گرفته‌اند. گاهی اوقات کیفیات زیباشناختی یکی از موضوعات ویژه است، مثلاً در توصیف جیسون یاکوبس از جایگاه و تغییرپذیری سبک عملکرد دوربین ER، یا تفسیر جان کورنر درباره‌ی نیروی فزاینده‌ی ترکیب ملودرام و بررسی اجتماعی در روز بعد. در واقع نویسنده، گلن گریبر، در بخش‌های گسترده‌تر به شرایط ارزیابی می‌پردازد و می‌گوید که آنچه‌مینی‌سریال می‌نامد می‌تواند نمونه‌ای از تلویزیون باشد که کم‌تر از سریال‌های بی‌نهایت کلیشه‌ای است و نمونه‌هایی نظیر The Singing Detective و Twin Peaks را برمی‌شمرد که به ژانر اعتبار می‌بخشد تا نمایش خلاقانه و چالش‌برانگیز و بسیار عامه‌پسند را پدید آورد. اما این مسئله که نمایش تلویزیونی خوب با توجه به ژانرهای یا برنامه‌های خاص به چه معنایی می‌تواند باشد، اگرچه به شیوه‌های مختلف مورد اشاره قرار گرفته است، عمدتاً روشن نشده، و در اینجا آنچه می‌توانست بحثی سودمند باشد غایب است.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که می‌دانید من در شب یکشنبه برای دیدن برنامه‌ها با مشکلی روبه‌رو شدم، زیرا سه برنامه در یک زمان در حال پخش بود و طبیعی بود که نمی‌توانستم همه‌ی آن‌ها را تماشا کنم. علت این مشکل، تصمیم‌گیری درمورد زمان‌بندی پخش برنامه‌ها بود با این تصور که این سه برنامه نمایش‌های باکیفیت‌اند و آن‌ها را هم‌زمان با یکدیگر پخش کردند. این شیوه‌ای معمول و متعارف بوده است؛ مثلاً ای‌تی‌وی در اعلام جدول پخش برنامه‌های پاییز ۲۰۰۲ به‌خاطر متهم‌کردن بی‌بی‌سی به تغییر جدول پخش سریال کلاسیک خود به‌نام دانیل دروندا ــ برای آن که با قسمت جدید برنامه‌ی ای‌تی‌وی به‌نام دکتر ژیواگو تقارن نیابد ــ از سوی بسیاری از متخصصان مورد استهزا قرار گرفت. من توانستم با تماشای یک برنامه، ضبط برنامه‌ی دوم و تماشای تکرار برنامه‌ی سوم مشکل خود را حل کنم و برای بسیاری از افراد این راه حل که به‌مدد تکنولوژی فراهم آمده است باعث می‌شود نوعی از مباحثی که من مطرح کرده‌ام بی‌فایده و زاید بنماید. در محیط و فضایی که ما با چندین کانال و شبکه مواجه هستیم کیفیت نمایش خود محصولی است که هر مخاطب مناسبی را هدف قرار می‌دهد و قضاوت تبدیل به موضوعی ذوقی و مربوط به زمینه و بافت اجتماعی می‌شود.

همان‌طور که استدلال کردم پذیرش این مطلب باعث نادیده گرفته شدن چالش مهمی می‌شود که ما به‌عنوان تماشاگر یا به‌عنوان آموزگار با آن مواجه هستیم. دانشجویان ما همان برنامه‌ریزان و تماشاگران آینده‌ی تلویزیون‌اند که در تمام مدت درباره‌ی نوع برنامه‌هایی که

می‌خواهند بسازند یا تماشا کنند تصمیم‌گیری می‌کنند. نظر من این نیست که معیارهای زیباشناختی یا کیفیت باید بدون بحث درباره‌ی منشأ و خاستگاه آن‌ها تحمیل شوند بلکه برآنم که تحلیل متنی می‌تواند امکان پرداختن به چنین مباحثی را از طریق رویکردی که بر توصیف تحلیلی و بحث ارزشی در مجموعه برنامه‌ها تأکید دارد، فراهم آورد.[۶] کار و فعالیت در زمینه‌ی فرایندهای ارزیابی در رشته‌های مختلف به معرفی سه حوزه می‌پردازد: توجه به متون خاص، نحوه‌ی امکان توصیف‌شان، و داوری درمورد آن‌ها؛ توجه به زمینه‌ی فرهنگی‌ای که در آن قضاوت و داوری رخ می‌دهد، و توجه به مخاطبانی که این ارزیابی برای آن‌ها مورد بحث است. مطالعات فرهنگی تمایل دارد تا در پژوهش و آموزش خود بر حوزه‌ی دوم تمرکز کند. به نظرم ما می‌توانیم با توجه بسیار دقیق‌تر به اولین حوزه، به پدیدآوردن حوزه‌ی سوم ــ مخاطبان منتقد تلویزیون ــ یاری رسانیم.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Geraghty,Christine. (2003). "Aesthetics and Quality in popular television drama" in International Journal of Cultural Studies 2003;6;25 : 25-45.

پی‌نوشت‌ها:

۱. مسئله‌ای دیگری در پیشنهاد نلسون وجود دارد زیرا به نظر می‌رسد که این پیشنهاد این آزمون را در پژوهش از مخاطبان می‌گنجاند که آیا نمایش در این شرایط مؤثر بوده است یا خیر. به این معنا چنین پیشنهادی می‌تواند نوعی «پذیرش دیدگاه» را که شرودر مطرح می‌کند دربرداشته باشد. برای شرح و توصیف دوستان ما در شمال با توجه به سینمای معاصر بریتانیا، ن.ک.: پل موریس (۲۰۰۱).

۲. اگرچه از مسیر متفاوتی به این اصطلاح می‌رسم اما در اینجا نسبت‌هایی با رویکرد مشابه بیکر که از همین واژه در فعالیت‌اش در زمینه‌ی نظریه‌ی فیلم و سینمای عامه‌پسند استفاده می‌کند وجود دارد.

۳. مقاله‌ی براندسدان اساساً به‌عنوان مطلبی برای بحث درباره‌ی کیفیت به نگارش درآمده است که در سند دولتی مربوط به «پخش و اجرای برنامه در دهه‌ی ۹۰: رقابت، گزینش و کیفیت» ارائه شده است (HMSO Cmd. 517).

۴. اما برخی از کتاب‌های درسی تنها بر مورد نخستین تمرکز دارند. برای مثال ن.ک.: کتاب سودمند و عمومی مطالعات رسانه با ویرایش پ. مریس و اس. تورنهام که بخش «متن» عنوان فرعی «کدها و ساختار» است. همچنین ن.ک.: ابزار مطالعات فرهنگی با ویرایش تونی ثویت و دیگران با تأکید بر نشانه‌ها و سیستم‌ها.

۵. کریبر کتاب سینما (کوک ۱۹۸۵) را به‌عنوان یک مدل بیان می‌کند اما نمونه‌هایی که در کتاب وجود دارد تابع فرایند گزینشی بوده است که از قبل وجود داشته است زیرا بر مجموعه‌ای از مؤلفه‌های فیلم بی‌اف‌ای مبتنی هستند.

۶. من در اینجا بر نمایش تمرکز می‌کنم اما دلیلی ندارد که واژه‌های تحلیلی نتوانند برای ارزیابی انواع دیگر تلویزیون به کار آیند.