درام تلویزیونی

عوامل تولید، مخاطب و اسطوره

جان تولاک

ترجمهٔ

امیر پوریا ـ شبنم میرزین‌العابدینی

اداره کل پژوهش‌های سیما

تهران - ۱۳۸۳

www.ketab.ir

تولاک، جان Tulloch, John
درام تلویزیونی. عوامل تولید، مخاطب و اسطوره / جان تولاک؛ ترجمه امیر پوریا، شبنم میرزین‌العابدینی.-- تاشر: ماکان: اداره کل پژوهش‌های سیما، ۱۳۸۳.
۲۷۲ ص.
ISBN: 964-6692-54-0
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
۱. نمایشنامه تلویزیونی -- تاریخ و نقد. ۲. تلویزیون -- پخش. ۳. تلویزیون -- تماشاگران. ۴. فرهنگ عامه پسند. ۵. ارتباط. الف.پوریا، امیر، ۱۳۵۳ - ، مترجم. ب.میرزین العابدینی، شبنم، مترجم. ج. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. اداره کل پژوهش‌های سیما. د.عنوان.
۴ د ت/۶۵/PN۱۹۹۲ ۳۰۲/۲۳۴۵
۱۳۸۳

این کتاب ترجمه‌ای است از:
Television Drama. by: John Tulloch
First Published 1990, Routlege, London

درام تلویزیونی
عوامل تولید، مخاطب و اسطوره
نوشته: جان تولاک
ترجمه: امیر پوریا، شبنم میرزین‌العابدینی
چاپ اول: زمستان ۱۳۸۳
تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه
حروفچینی و صفحه‌آرایی: علیرضا خالق‌پناه
طراح جلد: علی علوی کامران
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: روشن، رفاه

اداره کل پژوهش‌های سیما: میدان ونک، گاندی شمالی، نبش صانعی، پلاک ۵، تلفن: ۷ - ۸۷۸۶۶۹۵
نشر ماکان: تهران - صندوق پستی ۱۳۴۴۵/۷۶۷
تلفن و فکس: ۰۹۱۲۱۴۰۳۷۲۸ - ۶۹۶۲۳۲۲
info@makanpub.com ▣ www.makanpub.com
شابک: ۰-۵۴-۶۶۹۲-۹۶۴ ISBN: 964-6692-30-3

● کلیه حقوق برای اداره کل پژوهش‌های سیما محفوظ است.

www.ketab.ir

فهرست مطالب

مقدمه ۱
۱. کلیات: فضای درام تلویزیونی ۹
۲. ژانر و اسطوره: «اثری در نیمهٔ راه» ۵۵
۳. «درک دوبارهٔ دنیا»: تاریخ‌سازی ۸۷
۴. «درام جدی»: شبکهٔ خطرناک همدلی‌ها ۱۱۳
۵. درام تلویزیونی: پدیده‌ای اجتماعی: متن و بینامتن ۱۲۷
۶. درام تألیفی: «ناتورالیسم همهٔ ماجرا نیست» ۱۵۳
۷. صنعت و اجرا: درام و «نفوذ استراتژیک» ۱۶۷
۸. «کارکرد و مبادلهٔ اطلاعات: مخاطب کسب کردن ۱۹۳
۹. زیرمجموعه‌های فرهنگی و الگوهای خوانش: نظام (های) تماشا ۲۱۵
۱۰. نظم و آشفتگی کمیک: فرهنگ بر جای مانده و فرهنگ نوخاسته ... ۲۴۵
۱۱. کمدی و قالب‌های «کنایی»: هجو، کارناوال و گروتسک ۲۶۱

www.ketab.ir

مقدمه

نظریه‌هایی دربارهٔ اسطوره، عوامل تولید و مخاطب

این کتاب دربارهٔ درام تلویزیونی است، ولی طبعاً «تمام» درام‌های تلویزیونی را در بر نمی‌گیرد. هر کتاب و وسیلهٔ ارتباطی، انتخاب‌گر است؛ با جبهه‌گیری و گرایش خاصی همراه است و موضوع را ـ هم از جهت آنچه که برای بررسی انتخاب می‌کند و آنچه که حذف می‌کند و هم از نظر شیوهٔ بحث دربارهٔ موضوع انتخابی‌اش ـ به گونه‌ای دیگر مطرح می‌سازد. این‌جا این سؤال پیش می‌آید که این انتخاب‌ها براساس چه انگیزه‌هایی صورت می‌گیرد؟ کار را با نگاهی به اصول انتخاب برخی از کتاب‌های عرصهٔ درام تلویزیونی شروع می‌کنم تا از این راه، گزینش‌های خویش را نیز معرفی کنم.

جورج برانت[1]، که گردآوری کتاب *درام تلویزیونی* در بریتانیا را به عهده داشته است، در این کتاب به انتخاب فیلم تلویزیونی روی می‌آورد. به قول او: «این بیش‌تر برای سهولت کار است، نه حکمی قطعی». به نظر من، انتخاب‌های او با عنایتی آشکار به آنچه که «ارزندهٔ توجه انتقادی» است، انجام شده است. مثلاً او

1. George Brandt

www.ketab.ir

می‌گوید پیشرفت سریال‌های اواسط دههٔ شصت ـ از قبیل *مغول*[1]، *پروندهٔ دکتر فینلی*[2]، *بازی قدرت*[3] و *کارشناسان رفع نقص*[4] ـ سبب شد که انبوه تماشاگران به رقابتی کلی دعوت شوند و بعدها فرصتی مناسب برای ساخت و عرضهٔ فیلم‌های تلویزیونی نه‌چندان مردم‌پسند هم پدید آید. این همان بحثی است که او پیش‌تر هم مطرح کرده بود؛ این‌که علاقه و توجه تودهٔ مخاطب به سینما در فاصلهٔ سال‌های دههٔ بیست تا پنجاه «پایه و اساس قطعی شاهکارهای کارگردان‌هایی چون چاپلین[5]، فورد[6]، لانگ[7]، هیچکاک[8]، رنوار[9] و فون اشتروهایم[10] بود».

به گفته برانت، سریال تلویزیونی به نویسنده فرصت می‌دهد که «تابلوهای گسترده‌تری ترسیم کند و داستان‌هایی با پیچیدگی بیش‌تر بیافریند». واژهٔ «پیچیدگی» برای توصیف توجه برانت به مفهوم «ارزش انتقادی»، واژه‌ای بنیادین و حلقهٔ ارتباط او و «نویسندگان برجستهٔ تلویزیون» است؛ چراکه همین نکته، درام تلویزیونی بریتانیا را از «مجموعه‌ها و سریال‌های ماشینیِ امریکای شمالی که آکنده‌اند از زرق و برق قهقهه‌های مستانه و خشونت دائمی» متمایز می‌سازد. برانت صراحت فوق‌العاده‌ای به خرج می‌دهد: «درام تلویزیونی بریتانیا در دهه‌های شصت و هفتاد، مزیتش را بیش و پیش از همه، مدیون کیفیت نگارش بود».

تسرّوی کندی مارتین[11] بر اهمیت دو ویژگی در نمایش‌های تلویزیونی تأکید می‌کرد: یکی این‌که «باید از تئاتر کنده و جدا شود و دیگر این‌که باید از ناتورالیسم بپرهیزد». آزادی بیش‌تر دوربین و رهایی از قیدوبند زمان واقعی، خویشاوندی «درام نوین» را با سینما افزون

---

1. *Mongul*
2. *Dr. Finlay's Casebook*
3. *The Power Game*
4. *The Troubleshooters*
5. Chaplin
6. Ford
7. Lang
8. Hitchcock
9. Renoir
10. Von Stroheim
11. Troy Kennedy Martin

www.ketab.ir

می‌کند. ولی از نظر برانت، «کندی مارتین تأکید هالیوود بر نمای درشت را (به عنوان شگردی ذهنی) نفی می‌کرد». برانت می‌پرسد: «منظور این نویسنده از «کاربرد عینی دوربین» چیست؟ آیا جز این است که نماهای دور یا نسبتاً دور را به نماهای نزدیک ترجیح دهد؟».

برانت سؤال خود را فراتر نمی‌برد، ولی نویسندگان مقالات دیگر کتاب آن را پی می‌گیرند: ادوارد براون [1] در رجوع به نقد تره‌ور گریفیث [2] دربارهٔ عینیت دروغین کار مجریانِ تلویزیونی؛ پل مَدِن [3] در بحث راجع به نفی نظر جیم آلن [4] و جان مگ گراث [5] در مورد مفهوم «ناتورالیسم بورژواماب»؛ آلبرت هانت [6] در توصیف بازتاب گستاخانهٔ کار آلن پلاتر [7] که مرزهای بین درام تلویزیونی و سایر قالب‌های سبک و سرگرم‌کننده را (چه در حیطهٔ تلویزیون و چه خارج از آن) نادیده گرفته بود؛ فیلیپ پرسر [8] در بحث دربارهٔ فانتزی و واقعیت و نسخه‌های عینی و ذهنی حوادث مختلف که در کارهای دنیس پاتر [9] به یکدیگر تبدیل می‌شوند؛ و شاید مؤثرتر از همه، اس.ام.جی. آرواسمیت [10] در تحلیل درگیری پیتر واتکینز [11] با مباحث تاریخی که به «تغییر نظام نشانه‌های قرن هجدهم در قرن بیستم» می‌پردازد.

البته هر یک از نویسنده‌ها مسیر مورد نظر خود را براساس عقایدشان دربارهٔ اهمیت موضوع‌های مختلف پی می‌گیرند، ولی علت حضور آن‌ها در این کتاب تأکید برانت بر «آزادمنشیِ فراگیر و گشاده‌دستانهٔ» عرصهٔ درام تلویزیونی است: «درام‌نویسی برای تلویزیون زمانی به رشد و شکوفایی می‌رسد که فضایی سرشار از آزادی برای انتخاب موضوع و انتخاب سبک در آن پدید آید».

---

1. Edward Braun
2. Trevor Griffiths
3. Paul Madden
4. Jim Allen
5. John McGrath
6. Albert Hunt
7. Alan Plater
8. Philip Purser
9. Dennis Potter
10. S.M.J. Arrowsmith
11. Peter Watkins

www.ketab.ir

معیارهای جورج برانت برای درام تلویزیونی خوب، معیارهایی است که به واقع باید در صنعت تلویزیون شناسانده و پذیرفته شود. جاناتان پاول[1] دربارهٔ درام خانوادگی[2] مشهور انگلیسی، ***اهالی شرق لندن***[3]، که سرآمد مجموعه‌های شبکهٔ بی.بی.سی بود، می‌نویسد: «بعضی از قسمت‌های ***اهالی شرق لندن*** را دوست دارم فیلم‌های تک‌قسمتیِ مستقلی حساب کنم و یک بار با این دید ببینمشان». دیوید باکینگهام[4] با این نظر مخالف است: «محبوبیت بی‌شک بسیار با ارزش است، ولی تعریف کیفیت هنوز معیارهایی را شامل می‌شود که از دل زمینهٔ فرهنگی سطح بالای فیلم تک‌قسمتی برمی‌آید؛ نه معیارهای سبک مجموعه‌های خانوادگی». بسیاری از نویسندگان معاصر درام تلویزیونی در بریتانیا، هم برای کاهش شمار فیلم‌های تلویزیونی در اثر رواج «مینی سریال‌های امریکایی» تأسف می‌خورند و هم برای تقلیل گریزناپذیر وفاداری‌شان به «واقعیت»ها و ناتورالیسم (که جای چندانی در درام خانوادگی ندارد)، در حالی که زندگی این درام‌نویسان از طریق نگارش همین‌گونه آثار می‌گذرد. تلاقی و تبادل نظر نویسندگان خلاق، تکنولوژی معاصر، ناتورالیسم و آن «ارتقای دیدگاه عمومی» که برانت مطرح می‌کرد، برای بسیاری از دست‌اندرکاران تلویزیون، باید تعریف و مصداق اساسی زمینهٔ کاری‌شان باشد که نمونه‌اش مجموعهٔ تحسین‌شدهٔ دنیس پاتر، یعنی ***کارآگاه آوازه‌خوان***[5] است، یا لبهٔ تاریکی[6] تروی کندی مارتین و جسارت او در به کارگیری نوع خاصی از تکنولوژی با گنجاندن قطعات چهار دقیقه‌ای ویدیو کلیپ لابه‌لای صحنه‌های معمولی، که هم از لحاظ موضوع سؤال برانگیز است و هم از حیث سبک. خود کندی مارتین در یکی از جلسات اخیر نویسندگان تلویزیون گفته است:

---

1. Jonathan Powell

۲. Soap Opera (اپرای صابونی)؛ اصطلاحی که برای توصیف آثار نمایشی سبک و سرگرم‌کنندهٔ خانوادگی به کار می‌رود و به‌جهت ترکیب نامأنوس واژگانش، ناگزیر در این کتاب آن را «درام خانوادگی» ترجمه کردیم.

3. *East Enders*

4. David Backingham

5. *The Singing Detective*

6. The Edge of Darkness

www.ketab.ir

یکی از معدود مواردی که فکر می‌کنم بشود ناتورالیسم نهادی را توجیه کرد، کارهایی مثل لبهٔ تاریکی است... سریال‌ها قالبی طولانی دارند و با این همه، به نظرتان می‌رسد که راه زیادی مانده است، چراکه این نوع کار، در واقع، ادامهٔ بسط یافتهٔ قالب رمان قرن نوزدهمی است... راه دیگر این است که وقتی قالبتان را کوتاه‌تر و بسته‌تر انتخاب کردید و دیدید که نمی‌توانید از ناتورالیسم استفاده کنید (چون می‌دانید که فایده‌ای ندارد)، قطعات کوتاه دو، سه یا چهار دقیقه‌ای را امتحان کنید. باید ابعاد کوچک و موجزی از تقسیم موضوع‌ها، به هم پیوستن اجزا و ساخت مفاهیم جدید را به شکلی مشابه ویدئو کلیپ به کار گرفت. ولی این قطعات کوتاه باید در مدار تازه‌ای قرار گیرند که ساختی نامتعارف داشته باشد و با نوعی شالوده‌شکنی همراه شود و مثلاً از تکه‌های کوتاه «خبری»، «مستند»، «داستانی» و... تشکیل شده باشد که ما آن‌ها را کنار هم گذاشته‌ایم... باید تکه‌هایی از *اهالی شرق لندن* ـ مثلاً صحنه‌های بگو مگو و جار و جنجال ـ را به برنامه‌های معمولی روزانهٔ تلویزیون قطع کنیم. یا با تبلیغات بسیار کوتاهی که به موضوع آن صحنهٔ مجموعه مربوط باشند... بعد، آن قطعات درامی را که گفتم، در اختیار دارید... که البته خیلی خرج بر می‌دارد و علاوه بر این، باید خیلی علاقه‌مند باشید تا بتوانید به آن بپردازید... باید بارها آن را ببینید، آن طور که مردم نوارهای موسیقی را گوش می‌دهند... آنچه ما دنبالش هستیم، نوعی تفکر شخصی «M.T.V»وار برای هر فرد است.

جان کاوگی می‌نویسد: «بیش‌تر سیاست‌گذاران تلویزیون به سمت ژانرهای مردم‌پسند گرایش پیدا کرده‌اند: درام خانوادگی، کمدی موقعیت، سرگرمی سُبُک». با وجود این، شاید کار خود او از این قاعده مستثنا باشد، ولی آن جریان

همان‌طور ادامه دارد و نشانه‌هایش اخیراً در کتاب جان فیسک[1]، فرهنگ تلویزیون، نیز به چشم می‌خورد. فیسک در نفی «افت و نزول سطح فرهنگی تلویزیون» و در باور این‌که «هرگونه تصویری از واقعیت، ساختگی است»، با برانت توافق نظر دارد، اما اصول انتخابی او در زمینهٔ آنچه که درام موفق و پرقدرت را شکل می‌دهد، با نظر برانت کاملاً مغایر است. در واقع، دقیقاً همان «مجموعه‌ها و سریال‌های ماشینی پر زرق و برق ... و خشونت دائمی روزمره» است که توجه فیسک را ـ برخلاف برانت ـ بیش از همه به خود جلب می‌کند.

ساختار کلی کتاب فیسک بر تنش بین «لذت قدرت و «لذت مقاومت» استوار است: «وقتی در اِعمال قدرت اجتماعی برای سردمداران نظام سرمایه‌داری لذت آشکاری هست، زیردستان نیز بدون شک لذت مورد علاقهٔ خود را در مقاومت در برابر این‌قدرت، در تخطی از آن یا نادیده گرفتنش می‌جویند. پسند عموم در چیزهایی است که به زیر دست قدرت می‌بخشد و بنابراین او را به مقاومت سیاسی ترغیب می‌کند، حتی برای لحظه‌ای و در مکانی بسته و کوچک».

بدین ترتیب، اگر کتاب برانت دربارهٔ «مؤلف» باشد، کتاب فیسک راجع به «مخاطب» است. آن‌جا که برانت از «ارتقای دیدگاه‌های عمومی» سخن می‌گوید، فیسک بر «مقاومت در برابر ایدئولوژی حاکم» تأکید می‌کند. در این قیاس، نکتهٔ مورد نظر من آن است که انتخاب موضوع‌ها و اتخاذ «گرایش مسلط» در کار ما فقط به حذف و تغییر شکل مربوط نمی‌شود، بلکه اساساً در دیدگاه ما نسبت به «واقعیت» ریشه دارد و «مطلوب‌ها و خط‌مشی‌ها»ی هر فرد آن را تعیین می‌کند و این یعنی خواست‌ها، اعمال، مفروضات و مباحث روزمرهٔ او که عاملیت نویسندگی وی را شکل می‌دهند.

حیطهٔ موضوعی مورد نظر من، یعنی «درام تلویزیونی»، به طرزی اجتناب‌ناپذیر با همین مسئله سر و کار دارد و از نظر اجتماعی در دل

1. John Fiske

www.ketab.ir

نسبت‌هایی که برقرار می‌کنم، جای می‌گیرد و پیوند میان «کارکردهای درام تلویزیونی» و «نظریه‌های مربوط به رسانه» در مرکز آن واقع شده است. این کار، هم از طریق نظریه و هم به واسطهٔ رسانه، ممکن است علاقه و توجه گروه‌های اجتماعی مشخص را برانگیزد.

کتاب حاضر، قسمتی از مجموعه‌ای ده کتابی است که در زمینهٔ فرهنگ رسانه‌های ارتباطی، تمام حیطه‌های نظری و عملی مباحث مطرح را در بر می‌گیرند و به گفتهٔ فیسک ـ گردآورندهٔ مجموعه ـ «راه‌هایی برای درک، شناخت، تعریف، تفسیر و تأویل کارکردها و دلالت‌های رسانهٔ تلویزیون» ارائه می‌دهد. این مجموعه، اولاً نتایج معاصرترین تحقیقات دربارهٔ «برقراری ارتباط به واسطهٔ رسانه» را با تشریح نظریه‌هایی که در پی معرفی این ارتباط‌اند به خوانندگان می‌نمایاند و ثانیاً «خوانندگان را به روش‌های مناسب مطالعه و تحقیق مجهز می‌سازد تا بتوانند به بهره‌گیری مستقیم از تجربیات مطرح در زمینهٔ ارتباطات بپردازند».

این کتاب، از یک سو هم عمل «مقاومت در برابر دیدگاه‌های حاکم» مخاطبان فیسک را مطرح می‌کند و هم به «سازوکارهای فعالیت مؤلفان کارآزمودهٔ رسانه» برانت خواهد پرداخت. از سوی دیگر، روی هر دو نوع سریال «ماشینی» مورد تأکید فیسک و درام‌ها و مجموعه‌های «جدی» مورد نظر برانت، تمرکز درخور توجهی خواهد داشت. در این مسیر، عنوان فرعی کتاب یعنی «عوامل تولید، مخاطب و اسطوره»، نشانهٔ این نکتهٔ اساسی است که هدف من، بیش از آن‌که ارائهٔ نظرهای شخصی خودم باشد، ارائهٔ فشردهٔ فراگیر و همه‌جانبه‌ای از نظریه‌های معاصر و متأخر رسانه است و دستیابی به خطوط ارتباطی میان این نظریه‌ها با قالب داستان‌گو و روایتگری چون «درام تلویزیونی».

www.ketab.ir