

بررسی زیباشناسی و کارکردهای پیوندسازی در گونه (ژانر)

«تلویزیون - واقعیت»

وحیداله موسوی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۳

چکیده

این پژوهش به بررسی دو بُعد زیباشناسی و کارکردی ژانر تلویزیون - واقعیت پرداخته است. به همین منظور، با تمرکز بر ماهیت پیوندی این ژانر - ابعاد گوناگون و مرتبط نظری، ریشه‌های تاریخی، تعاریف، زیرگونه‌ها، شیوه‌های متفاوت پیوندسازی و مسئله واقعیت - بررسی شده‌اند. داده‌ها از طریق مطالعه اسنادی، کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای گردآوری شده و در بررسی آنها از رویکرد توصیفی - تحلیلی استفاده شده است. استفاده از راهکار «پیوندسازی ژانری» حاکی از زمینه‌ها و شرایط متفاوت رسانه تلویزیون در عصر فناوری و مؤید تحولات قابل توجه در ساحت‌های گوناگون ژانری نظیر خالقان، مخاطبان، پژوهشگران و آثار تولیدشده است. پیوندسازی در ژانر تلویزیون - واقعیت حاکی از خلاقیت صنعت تلویزیون برای حفظ جایگاهش در بازار رقابتی (از طریق تلفیق عناصر داستانی و غیرداستانی یا واقعیت و قراردادهای ژانرهای از پیش موجود) است که برای بقا به هم‌نوع‌خواری سبک‌ها و ژانرها و قراردادهای گذشته روی می‌آورد و هم‌زمان با توجه به اصول استانداردسازی و تمایزگذاری، تنوعات گوناگون را عرضه می‌کند.

واژه‌های کلیدی: «تلویزیون - واقعیت»، پیوندسازی (دورگه‌سازی)، ژانرهای تلویزیونی

قراردادهای ژانر نقش مهمی در مهارکردن زیاده‌روی‌ها و عنان‌گسیختگی‌ها دارند. از منظری، ژانر و زبان کارکردهای مشابهی دارند؛ هر دو تلاش می‌کنند با استفاده از اصول نظام‌مند (هرچند موقتی و ظاهری) جهانی بسازند که تصادفی و بی‌نظم نیست. ماهیت چندوجهی و کاربران گوناگون ژانرها (گاه با اهداف مشترک و گاه متفاوت) باعث شده ژانر به حوزه نظری پرمایه‌ای برای پژوهش بدل شود. صنعت تلویزیون از طریق ژانرها، برندسازی و هویت‌سازی می‌کند، مخاطبان به‌کمک نظام انتظارات ژانری یا طرح‌واره‌های‌شان برنامه‌ها را انتخاب کرده و قراردادهای ژانری آثار را محک می‌زنند. منتقدان و پژوهشگران، ابعاد اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی را که در پس ژانرها و متون ژانری نهفته‌اند، بررسی می‌کنند. به‌طورکلی، صنعت و تماشاگر از طریق ژانرها سخن می‌گویند و می‌اندیشند.

ژانر تلویزیون-واقعیت مظهر گسستی رادیکال و نوآورانه در تاریخ برنامه‌سازی تلویزیون است. تلویزیون با تکیه بر این ژانر در رقابت با سایر رسانه‌های سرگرمی‌ساز توانست با صرف هزینه‌های پایین‌تر، در قیاس با برنامه‌های صرفاً داستانی، جایگاهش را مستحکم کند. اگر ساحت‌هایی همچون تهیه‌کننده، مخاطب، منتقدان و البته آثار یا پیکره ژانری تولیدشده را اجزای مهم شکل‌گیری و تداوم ژانرها به حساب آوریم، آن‌گاه به اهمیت این ژانر به‌مثابه پدیده‌ای فرهنگی پی خواهیم برد. آمار چشمگیر بینندگان فرمت‌های گوناگون این ژانر تلویزیونی مؤید پیوند درهم‌تنیده شبکه‌های تلویزیونی و صنعت تبلیغات است، به‌گونه‌ای که منافع مادی هر دو گروه برآورده می‌شود. در عین حال، منافع مادی و معنوی دست‌اندرکاران تولید این برنامه‌ها صرفاً به تبلیغات محدود نیست و به حوزه‌های دیگری نیز تسری پیدا می‌کند: درآمدهای شرط‌بندی، محصولات موسیقی، اسپین‌آف‌ها، فروش این برنامه‌ها به سایر کشورها (که آنها نیز به‌نوبه خود همین منافع مادی را کسب می‌کنند و گاه به ساخت برنامه‌های تقلیدی مشابه متناسب با فرهنگ و زمینه دریافتی‌شان

می‌پردازند) و ایجاد پرستیژ و جایگاه تثبیت‌شده اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و حتی سیاسی برای شرکت‌کنندگان و دست‌اندرکاران (شبکه‌ها، تهیه‌کننده‌ها، مجریان و عوامل گوناگون، شرکت‌های مخابراتی و تبلیغاتی و...). از سوی دیگر، وبسایت‌های گوناگون رسمی یا غیررسمی اختصاص‌یافته به این ژانر، فضاهای مجازی، خوانندگان یا بینندگان هوادار پیگیر اخبار، نقدها و یادداشت‌ها و اظهارنظرات، شایعات و... اجتماع فلکی^۱ این ژانر را تقویت می‌کنند. همچنین، پیکره گسترده پژوهش‌های گوناگون در حوزه‌های مختلف حاکی از دلالت فرهنگی این ژانر است. پژوهشگران به مسائلی نظیر بازنمایی جنسیت، نژاد، قومیت، خانواده، دلالت‌های گوناگون فرهنگی و اجتماعی، حوزه‌های متمرکز بر ساحت‌های مخاطب، صنعت، ژانر و مجموعه‌های ساخته‌شده پرداخته‌اند.

با این حال، گاه سردرگمی‌هایی درباره ماهیت پیوندی ژانر تلویزیون - واقعیت وجود دارد. «از یک سو، برنامه‌سازان و بینندگان و مفسران چنان قاطع درباره تلویزیون-واقعیت سخن می‌گویند که گویی همه، منظورشان را می‌فهمند، خواه واژه تلویزیون - واقعیت به معنای بازارگرمی صنعتی، بیان ترجیحات تماشاگری، یا ابزار بازاریابی یا موضوعی مرتبط با واحدی دانشگاهی باشد. از سوی دیگر، نوعی سردرگمی درباره مولفه‌ها و محدوده‌های تلویزیون - واقعیت به‌عنوان گروه‌بندی یا ژانر وجود دارد، که تا حدودی ناشی از فرمت پیوندی‌اش و تا حدودی نیز به‌دلیل حجم قابل توجه و ماهیت متغیر خود برنامه‌هاست» (Kavka, 2012,2). میشا کاوکا^۲ به‌درستی به دو نکته مهم اشاره می‌کند: «ماهیت پیوندی و ماهیت متغیر خود برنامه‌ها» که هر دو در خود مفهوم و ماهیت ژانر، وام‌گیری از سایر حوزه‌های هم‌جوار و سیالیت ژانرها، ریشه دارند.

در این پژوهش تلاش می‌شود با توجه به مفهوم پیوندسازی ژانری، مؤلفه‌های زیباشناسانه و برخی کارکردهای این ژانر تبیین شود. در اینجا تمرکز بر مؤلفه پیوندسازی

۱. بر اساس دیدگاه ریک آلتمن (۱۹۹۹) مخاطبان ژانرها که در پی تجربه لذت‌های مشابه ژانری‌اند مانند صور فلکی در آسمان، اجتماعی خیالی را شکل می‌دهند و به‌طور غیرمستقیم با دیدن آثار ژانری محبوبشان، با سایر اعضای اجتماع گسترده‌تر ژانری تماس برقرار می‌کنند و به‌گزینش دست می‌زنند.

ژانری است و سایر مباحث حول این تمهید سامان می‌یابد. در این راستا، با بررسی ریشه‌ها، تعاریف، زیرژانرها، شیوه‌های متفاوت پیوندسازی و مسئله واقعیت، به ساختارهای نحوی و معنایی این ژانر و کارکردهای شان با تکیه بر مفهوم پیوندسازی پرداخته می‌شود. علاوه بر این مباحث عمدتاً زیباشناسانه، در بخش پایانی این پژوهش برخی آرای مهم پیرامون کارکرد آیینی و ایدئولوژیک این ژانر در رابطه با راهکار پیوندسازی بررسی شده است. لازم به ذکر است که پژوهش حاضر براساس نظریه ژانر به تلویزیون-واقعیت می‌پردازد.

پرسش‌های پژوهش

۱. با توجه به راهکار پیوندسازی یا اختلاط ژانری، سازوکارهای زیباشناسی ژانر تلویزیون-واقعیت چگونه است؟
۲. کارکردهای این ژانر با توجه به جایگاه واقعیت و درام چگونه است؟

چارچوب نظری

پیوندسازی ژانری

به دلایل مختلف از پیوندسازی یا دورگه‌سازی استفاده می‌شود، به‌ویژه هنگامی که «یک فرم خاص (یا یک رسانه) به تنهایی نتواند رضایت هنرمند را برای آنچه می‌خواهد بیان کند یا نشان دهد، جلب نماید. ثانیاً هنرمند به این نتیجه رسیده باشد که از طریق تلفیق چند شکل سنتی و مرسوم می‌تواند شکل جدیدی بیافریند که ایده‌ها و نیات او را بهتر (گسترده‌تر، عمیق‌تر، موثرتر) منعکس نماید» (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۷، ۱۸). این دیدگاه مولف محور به‌درستی به دلایل استفاده از راهکار پیوندسازی اشاره می‌کند، هرچند می‌توان با توجه به کاربران گوناگون ژانر، نظیر مخاطب، تهیه‌کنندگان و نهادهای گوناگون ذینفع جوانب دیگری را نیز در نظر گرفت. به‌عنوان مثال، پیوندسازی می‌تواند لذت‌ها و چالش‌های چندگانه‌ای را برای مخاطب رقم بزند، تهیه‌کنندگان می‌توانند طیف بیشتری از

مخاطبان با سلیقه‌های گوناگون را جذب کنند، در نتیجه سایر نهادهای وابسته نظیر صنعت تبلیغات، منافع مادی بیشتری کسب می‌کنند.

سابقه و کاربرد تمهید پیوندسازی در حوزه‌های گوناگون قابل مشاهده است، از جمله در هنر، ادبیات، کشاورزی، دامداری، فناوری، صنعت، علوم زیستی. اصطلاح پیوندسازی به پیوند دو یا چند گیاه، درخت و جانور و تولید موجود پیوندی اشاره دارد. ریشه‌های این واژه را می‌توان به نظریات باختین دربارهٔ چندصدایی منتسب کرد که به‌مثابه راهکاری مقاومتی در برابر فرهنگ رسمی و جدی فرهنگ فئودال و ماورایی قرون وسطا در موقعیت‌های کارناوالسک‌گونه بروز می‌یافت. در رهیافت پسااستعماری، پیوندسازی به «خلق شکل‌های ترافرنگی در منطقهٔ تماسی که استعمارگری ایجاد کرده» اطلاق می‌شود (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2013, 135) و منظور از ترافرنگی «تأثیرات متقابل شیوه‌های بازنمایی و رویه‌های مختلف فرهنگی در مستعمره‌ها و کلان‌شهرهاست و بنابراین پدیده‌ای است حاصل منطقهٔ تماس» (Ibid, 163-164). مناطق تماس فضاهایی فرهنگی‌اند که در آن، فرهنگ‌های مختلف با روابط کاملاً نامتوازن استعمارگری و بردگی با هم تماس برقرار می‌کنند، برخورد می‌کنند و کلن‌جار می‌روند. هومی بابا^۱ از واژه پیوندسازی برای تحلیل رابطهٔ استعمارگر و استعمارشده و تأکید بر وابستگی متقابل‌شان استفاده می‌کند. حاصل پیوندی شدن یا وصلت استعمارگر و استعمارشونده، موجودی پیوندی واجد خصوصیات هر دو طرف است. این موجود در فضایی آستانه‌ای است و می‌تواند هویت استعمارگر را که مبتنی بر دیگری‌سازی است، مخدوش کند.

در عرصهٔ هنرهای تجسمی واژهٔ بریکولاژ معنایی شبیه به پیوندسازی دارد. مارک دیوز^۲ (۲۰۰۶) با ذکر نقل‌قولی از لوی استروس^۳ که بریکولاژ را «خلق اشیا با مواد دم‌دست، استفادهٔ دوباره از مصنوعات موجود و درآمیختن خرده‌ریزها» می‌داند، معتقد

1. Homi K. Bhabha
2. Mark Deuze
3. L'evi-Strauss

است که «بریکولاژ، کاربردها و مفاهیمی نظیر وام‌گیری، پیوندخوردگی^۱، درآمیختگی و ایده‌دزدی^۲ را ادغام می‌کند» (Deuze, 2006, 70). اکثر پژوهشگران در عرصه مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی، بریکولاژ را مؤید تلفیق دوباره، بازسازی و استفاده مجدد از مصنوعات، کنش‌ها، ایده‌ها، علائم، نمادها و سبک‌های جداگانه به منظور ایجاد بینش یا معنایی جدید محسوب می‌کنند. بنابراین «بریکولاژ همزمان از بازپرداخت و دستکاری امر قدیمی شکل می‌گیرد و درعین حال، از امر جدید استفاده می‌کند و آن را می‌سازد» (Ibid).

در حوزه سینما، پیوندی شدن فیلم‌ها در خدمت جذب مخاطبان بیشتر با سلیقه‌های گوناگون است. همان گونه که نظریه‌پردازانی مانند ریک آلتمن^۳، استیو نیل^۴، دیوید بوردول^۵ و کریستین تامسون^۶ اشاره کرده‌اند، ژانرها عموماً وضعیت پیوندی دارند و برداشت ناب‌گرا از ژانرها را باید کنار گذاشت. رژیم‌های ژانری با وام‌گیری و همپوشانی‌ها تغییر می‌کنند و گسترش می‌یابند. برخلاف نظریاتی که تلفیق ژانرها را مشخصه دوره پسامدرنیسم می‌داند، حالت پیوندی امر تازه‌ای در هالیوود نیست. از نظر بوردول و تامسون «فیلم کلاسیک دست‌کم دو خط کنش دارد، هر دو به لحاظ علی، گروه مشابهی از شخصیت‌ها را به هم پیوند می‌دهند، تقریباً بدون استثنا، یکی از این خطوط کنش شامل عشق رمانتیک دگرجنس‌گرایانه است» (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985, 16) سواى این نکته، از نظر نیل «ژانرهای ظاهراً ناب و پایدار، در درون و خارج از سینما، در ابتدا با ترکیب عناصر ژانرهای قبلاً جدا در درون یا بیرون از رژیم‌های ژانری خاص شکل گرفته‌اند» (Neale, 2012, 172). بنابراین، هر ژانر از پیوند با سایر ژانرها در رسانه‌های گوناگون شکل گرفته و ادغام ژانرها حاکی از نوآوری مؤلف و به‌طور کلی، صنعت فیلم است. درآمیزی ژانرها به معنای مخدوش شدن معیارهای تمایزگذاری نیست.

-
1. Hybridity
 2. Plagiarism
 3. Rick Altman
 4. Steve Neale
 5. David Bordwell
 6. Kristin Thompson

«ژانرها می‌توانند با هم درآمیزند، هرچند، به این معنا نیست که هیچ تمایزی بین آنها وجود ندارد» (Bordwell, Thompson, 2013, 337).

از نگاه آلتمن روند ساخت ژانر، الگویی مشابه صفت‌ها و اسم‌ها دارد، بسیاری از ژانرها در ابتدا حالت وصفی داشته‌اند، اما در ادامه با خودمختاری صفت یا تبدیل شدن آن به اسم، رده‌ای جدید شکل گرفته است. از نظر آلتمن، شکل‌گیری ژانر سه مرحله دارد. گام اول، ناشی از خود این روند است، به این معنا که مرحله صفت+اسم به پایان می‌رسد تا خود صفت به استقلال برسد. در گام دوم، فیلم‌ها باید مشخصه‌های مشترکی را به نمایش بگذارند. در گام سوم، عموم مردم باید از ساختارهای هر رده ژانری آگاه شوند و انتظارات خاص و سایر مولفه‌های مرتبط با ژانر شکل بگیرند. این تغییرات طی دوره‌ای زمانی صورت می‌گیرند. بنابراین، فیلم‌های ژانر پس از طی مرحله کاهشی و شناسایی تولید می‌شوند و مصالح مشترک متنی و ساختارهای‌شان باعث می‌شود مخاطبان، آنها را دارای ویژگی‌های ژانری و مطابق با انتظارات‌شان قلمداد کنند (Altman, 2000: 53).

جیسون میتل^۷ نیز با اشاره به پیوندسازی ژانری و باروری متقابل ژانرها، معتقد است که ژانرها همواره مستعد پیوندی شدن بوده، مرزهایی سیال داشته و درعین حال در برهه‌های گوناگون تاریخی از انسجام برخوردار بوده‌اند. پیوندی شدن «عملاً نقش ژانرها در کاربست رسانه‌ای را تقویت و تحکیم می‌کند». (Mittell, 2004. 155) پیوندسازی، کاربست‌های فرهنگی ژانر را فعال می‌کند و متن به ساحتی پربار برای تحلیل ژانر و نقش مخاطب، صنعت و متن تبدیل می‌شود. تلویزیون-واقعیت به ساحتی مهم برای طرح مباحث گوناگون مانند «تولیدات بین‌المللی تلویزیونی، درگیری مخاطب، استراتژی صنعتی، ادغام ژانری و پیچیدگی فرهنگی» بدل شده است. (Ibid, 196) او در مخالفت با برخی منتقدان که تلویزیون - واقعیت را به دلیل وام‌گیری از سایر ژانرها مانند سُب‌اپراها، درام‌های جنایی، برنامه‌های بازی، قرارومدار، استعدادیابی و سفر، ژانر محسوب نمی‌کنند، معتقد است با توجه به جریان گسترده برچسب ژانری تلویزیون - واقعیت به‌عنوان یک

رده می‌توان ماهیت و تداعی‌های فرهنگی این ژانر را درک کرد. تلویزیون - واقعیت یک ژانر است چون با آن مانند ژانر برخورد می‌کنیم.

همان‌گونه که ریچارد کیلبرن^۱ اشاره می‌کند در سراسر تاریخ تلویزیون گرایشی نیرومند برای تولید فرمت‌های پیوندی به چشم می‌خورد. برخلاف سینما «... تلویزیون شاید کمتر به تقسیمات ژانری شفاف تکیه کرده است» (Kilborn, 2006, 109). تلویزیون بیشتر بر جریان برنامه‌ها تکیه داشته تا توجه بیننده‌ها را به مخلوط رده‌ها جلب کند. «... برنامه‌سازی تلویزیونی همواره حاوی مرزکنی‌ها و مخدوش‌کردن مداوم مرزهای ژانری بوده...» و برای دستیابی به این هدف، مدام به دنبال روش‌های تازه برای ارتباط با بیننده است (Ibid). او نیز مانند آنت هیل (۲۰۰۵) و برخی دیگر از پژوهشگران به واکنش برنامه‌سازان تلویزیونی به چالش‌های عصر رسانه‌های نوین و ازدیاد پیوندسازی اشاره می‌کند. این تلاش‌ها همراه با اهرم فشار سفارش‌دهندگان بر برنامه‌های واقعی برای تجاری‌سازی محیط پخش و افزایش رقابت، به تأکید بر مؤلفه سرگرمی منجر شد. در نتیجه برنامه‌سازان به طرز فزاینده‌ای به «مانورهای بیناژانری» متوسل شده‌اند تا مؤلفه‌های آزموده و تثبیت‌شده ژانرهای تلویزیون (واقعی و داستانی) را به کار بگیرند و در قالب محصولات جدیدی عرضه کنند.

از نگاه سوفی وان باول^۲ تلویزیون - واقعیت یک تراژانر^۳ است که مرزهای ژانری، قراردادها و حتی ساختار تلویزیون و فرهنگ بصری را به پرسش می‌گیرد.^۴ این مفهوم حاکی از انعطاف‌پذیری ژانری و پیوندسازی است و «مفهوم‌پردازی‌های تقریباً ثابت ما

1. Richard Kilborn

2. Sofie Van Bauwel

3. Trans-genre

۴. از نگاه ون باول واژه ترا «به ما نشان می‌دهد که مفاهیم می‌توانند بسته به مواضعشان، معانی مختلف در گفتمان‌های متمایز به خود بگیرند» (Van Bauwel, 2010, 250). این مفهوم سیال می‌تواند از ثابت‌شدن معنا و یا برچسب‌ها و دیدگاه‌ها جلوگیری کند و معانی جهانشمول را به دال‌های گوناگون نسبت ندهد. در عین حال، این مفهوم خودنگر و خودنقدگر است و از محدودیت‌هایش آگاه است. پیشوند ترا «به طرز نیرومندتری [از پیشوند پسا] بر فرایند تغییر، همزیستی همزمان آنچه بوده و آنچه پشت سر گذاشته شده و مخلوط‌های سیال‌شان تأکید می‌کند» (Ibid).

را دربارهٔ بیننده، تماشاگر، مخاطب و عوامل حرفه‌ای رسانه متزلزل می‌کند... تراژانر را می‌توان الحاق مولفه‌های ژانرهای مختلف و مرزشکنی‌های خاص‌شان فراتر از فرمت و ژانر قلمداد کرد» (Van Bauwel, 2010, 156). این مفهوم بر سیالیت بالای قراردادهای ژانری تأکید می‌کند که در سطوح تولید، متن رسانه‌ای و دریافت، محسوس است. او بر مرزشکنی‌های ژانری و نقش کاربست‌های تولیدی، مولفه‌های متنی و کاربست‌های مخاطب تأکید می‌کند.

بنابراین، مفهوم پیوند در حوزه‌های گوناگون گفتمانی به کار می‌رود: به مثابه خلق شکل‌های تفره‌نگی و فضاهای آستانه‌ای در رهیافت پسااستعماری، بریکولاژ در حوزه هنرهای تجسمی و رسانه‌ای تعاملی، هویت‌های چندگانه و متخلخل ژانری و نیز الگوی صفت+اسم در حوزه سینما، کاربست‌های فرهنگی، تداوم‌دهندهٔ تقسیمات غیرشفاف ژانری در تلویزیون و تراژانر. به‌رغم این زمینه‌های گوناگون، پیوندسازی به فرایندهای ترکیب و ام‌گیری‌ها، مرزشکنی‌ها و شکل‌گیری ساحت سوم دلالت دارد که هر چند موجودیتی مستقل دارد، اما نشانه‌ها یا رد آثار و ام‌گرفته را نیز در خود حمل می‌کند. از این‌رو، بررسی ریشه‌های ژانر تلویزیون - واقعیت تلاشی است برای پی‌بردن به ام‌گیری‌ها و نشانه‌های به‌جامانده در آن. آرای مورد اشاره، برداشت ناب‌گرا از ژانر را به چالش می‌گیرند. عموماً این برداشت‌ها در قالب انتقاداتی مبتنی بر مخدوش‌شدن مرزهای واقعیت و درام، امر خیالی و امر واقعی تبلور می‌یابند و کارکردهای زیباشناسی ژانر را به پرسش می‌گیرند (در بخش پایانی این مقاله به برخی مواضع موافق و مخالف نیز خواهیم پرداخت).

ریشه‌های ژانر تلویزیون - واقعیت

با ترسیم پیشینهٔ این ژانر می‌توان به ماهیت پیوندی آن پی برد. همان‌گونه که آنت هیل^۱ (۲۰۰۵) اشاره می‌کند «برنامه‌های واقع‌نما از ژانرها و فرمت‌های موجود تلویزیون اخذ شده‌اند تا برنامه‌های پیوندی تازه‌ای ایجاد کنند» (Hill, 2005, 14). از نخستین واژه‌های

صنعت برای نامگذاری این ژانر، سرگرمی واقعی^۱ است که به پیوند برنامه‌های سرگرمی و واقعیت اشاره دارد. واژه دیگر، برنامه‌های واقعی توده‌پسند^۲ است و بر رابطه مخاطبان عام با فرمت‌ها و ژانرهای تلویزیون واقعی تأکید می‌کند. هیل ریشه‌های ژانر تلویزیون - واقعیت را در حوزه‌هایی نظیر ژورنالیسم جنجالی^۳، مستند، مستند درام^۴، درام مستند^۵ و شبه‌مستند^۶ جستجو می‌کند و با توجه به این رده‌بندی‌ها و زمینه‌های صنعتی، فرهنگی و تاریخی، سه رگه مهم ژورنالیسم جنجالی، مستندهای تلویزیونی و سرگرمی‌های عامه‌پسند را مجزا می‌کند. این سه حوزه همگی پیوندی یا چندرگه‌اند.

مستند درام به مستندی دراماتیزه‌شده اطلاق می‌شود که از فنون روایت، فضاهای واقعی، نابازیگران، بومیان و بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده می‌کند. درام مستند «ماهیتاً فیلم مستند نیست، بلکه فیلمی است با ویژگی‌ها و ساختارهای معمول و متعارف فیلم‌های داستانی-روایتی، لیکن با محتوای مستند، یعنی اغلب دارای داستانی حقیقی است اما عناصری از خیال به داستان حقیقی آن تزریق یا وارد شده است» (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۷، ۲۴). رده دیگر، شبه‌مستند یا مستند جعلی، نوعی فیلم مستندناماست که از «خصوصیات ساختاری ویژگی‌های فرمال یا کدهای ظاهری مستند برای پوشش ماهیت جعلی خود سود می‌جوید و با این ترفند، یک داستان ساختگی یا جعلی-تخیلی را به‌عنوان یک رویداد حقیقی به مخاطب قالب می‌کند. (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۴، ۲۱۰).

ژورنالیسم جنجالی به برنامه‌هایی اطلاق می‌شود که بر تصاویر خام، تأثیرگذاری متقابل آدم‌های معمولی و معروف، اطلاعات و سرگرمی و مخدوش کردن مرز داستان و مستند تأکید می‌کنند. برنامه‌های گفتگو، بازی، ورزشی و تفریحی و همچنین به برنامه‌های داستانی توده‌پسند نظیر سُب‌پراها ذیل سرگرمی‌های عامه‌پسند رده‌بندی می‌شوند. ژورنالیسم

-
1. Factual entertainment
 2. Popular factual
 3. Tabloid journalism
 4. Drama documentary
 5. Docu-drama
 6. Mockumentary

مستند و رئالیسم مستند ذیل مستندهای تلویزیونی جای می‌گیرند. در ژورنالیسم مستند از قراردادهای ژورنالیستی (اغلب حاوی جستجوی یک خبرنگار یا محقق که به پشت پرده موضوعات می‌پردازد) استفاده می‌شود. رئالیسم مستند شامل رئالیسم مشاهده‌گر و رئالیسم افشاگر است که هر دو از تکنیک‌هایی برای مشاهده زندگی واقعی بهره می‌گیرند. هیل به وام‌گیری تلویزیون - واقعیت از قراردادهای سینمای مستقیم آمریکا (ثبت وقایع، بدون مداخله در آنچه در مقابل دوربین اتفاق می‌افتد) و سینما و ریتنه فرانسه (ثبت وقایع همراه با مداخله فیلم‌ساز) اشاره می‌کند که هر دو ذیل مستند مشاهده‌گر قرار دارند. همچنین انواع دیگر مستند نظیر مستندهای خودنگر/ پرفورمتیو، مستنددرام‌ها و شبه‌مستندها نیز اهمیت دارند. مستند خودنگر شامل ارجاع خودآگاهانه به قراردادهای ژانری، و مستند پرفورمتیو مخدوش‌کننده مرزهای بین واقعیت و خیال‌اند و هر دو از تکنیک‌های نمایشی نظیر نقیضه و کنایه استفاده می‌کنند. شبه‌مستندها با وام‌گیری قراردادهای ژانری مستند، موقعیتی خیالی را حقیقی جلوه می‌دهند. شبه‌مستند نگاهی خیالی به جهان اجتماعی دارد و در عین حال، از زیباشناسی مستند برای به سخره گرفتن گفتمان‌های مستند استفاده می‌کند.

به این ترتیب، هیل به زمینه‌های تاریخی این وام‌گیری‌ها و پیوندسازی‌ها توجه می‌کند تا وضعیت پیوندی ژانر تلویزیون - واقعیت را ترسیم کند. از دلایل رشد ژورنالیسم جنجالی و سرگرمی عامه‌پسند در دهه ۱۹۸۰، رشد صنعت در امریکای شمالی، اروپای غربی و استرالیا و شکل‌گیری محیط تجاری رسانه‌ای بود که به همگرایی بین ارتباطات از راه دور، رایانه‌ها و رسانه‌ها، رقابت بین شبکه‌ها، کانال‌های کابلی و ماهواره‌ای برای جلب توجه مخاطبان و کسب درآمدهای بیشتر منجر شد. در همین زمینه بود که تلویزیون مستند برای بقا تلاش کرد. انتقادات نظریه‌پردازانی همچون جان کورنر^۱ از ژانر تلویزیون - واقعیت را باید در وام‌گیری‌های این ژانر از سنت مستند جستجو کرد. بنابراین با توجه به آنچه در بخش پیشین بدان اشاره شد، ت تلویزیون-واقعیت به‌طور کلی، بسته به

زیرژانرهای گوناگون آن، نشانه‌ها یا هویت‌های همپوشان دارد و از الگوی صفت+اسم مورد اشاره آلمن تبعیت می‌کند.

تعاریف ژانر با تأکید بر مؤلفه پیوندسازی

تلویزیون - واقعیت‌ی توده‌پسند از بطن همین شاخه‌های ظاهراً متمایز رشد کرد. اواخر دهه ۱۹۸۰ و سراسر دهه ۱۹۹۰ با تجاری‌سازی و وضع قوانین به نفع صنایع رسانه و ازدیاد شبکه‌های تلویزیونی، ماهواره‌ای، محلی و ملی مقارن بود. برنامه واقع‌نما نمونه‌ای است از تلاش تلویزیون برای بقا و وام‌گیری از ژانرهای موجود یا هم‌نوع‌خواری. الزام شبکه‌ها برای تولید فرم‌های قابل دسترس‌تر برنامه، به ازدیاد برنامه‌های واقعی منجر شد که از یک‌سو باید ریشه‌های ژانری‌اش، به‌ویژه سنت تلویزیون‌های عمومی یا دولتی برای آموزش یا آگاهی‌دادن به مخاطب را حفظ می‌کرد و از سوی دیگر، باید از مؤلفه سرگرم‌کنندگی برخوردار می‌شد. خط‌مشی خطرپذیری کمتر تهیه‌کننده‌ها و برنامه‌سازان، به استفاده بیشتر از فرمول‌های آزموده منجر شد تا فرمت‌های تازه‌تر هیجان‌انگیزتری خلق کنند که چیزی جز «ملغمه‌ای از فرم‌ها و سبک‌های گذشته نبود» (Kilborn, 2006, 110).

برای فهم ماهیت این ژانر - که ثمره پیوندسازی ژانری است - باید برخی تعاریف پژوهشگران و نظریه‌پردازان را بررسی کرد. نکته برجسته و مشترک در این تعاریف، تأکید بر فرم ترکیبی داستان و مستند است. همان‌گونه که ضابطی جهرمی (۱۳۹۴) اشاره کرده سابقه استفاده از پیوندسازی به ژرژ ملی‌یس، و سابقه نظریه‌پردازی‌ها درباره فرم ترکیبی یا پیوندی مستند و داستان به «سینمای حد وسط»^۱ و مستندهای داستانی رابرت فلاهرتی می‌رسد (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۴). همان‌گونه که این دو فیلمساز براساس دیدگاه و اصول مشخص از این فرم در راستای اهداف موردنظرشان استفاده می‌کردند (به ترتیب؛ در خدمت سینمای ماتریالیستی و سینمای شاعرانه)، برخی تعاریف نیز بر جنبه‌هایی تأکید می‌کنند که بیشتر در راستای اهداف و دغدغه‌های‌شان است. به‌عنوان نمونه، اوا کاترینا هامز^۲ (۲۰۱۵)

1. Intermediate cinema

2. Eva Katharina Hammes

با توجه به تعاریف پژوهشگران مختلف تلاش می‌کند تعریفی جامع از ژانر تلویزیون - واقعیت ارائه دهد. «تلویزیون - واقعیت از برنامه‌هایی با آدم‌های معمولی یا نابازیگران در موقعیت‌های متنوعی که داعیه‌عرضه واقعیت را دارند تشکیل شده، این برنامه‌ها ممکن است براساس متن‌های کاملاً یا تقریباً نگاشته‌شده باشند. آن موقعیت‌ها ممکن است شامل جنبه‌های خصوصی و غیرخصوصی زندگی نابازیگران و یا کارهایی مشتمل بر یک نوع رقابت باشد. عموماً مؤلفه مشترک بسیاری از برنامه‌های تلویزیون-واقعیت تأکید بر مشکلات و جنبه‌های منفی آدم‌هاست» (Hammes, 2015, 43). اصولاً این تعریف با توجه به دغدغه خاص نویسنده برای کنکاش در روانکاوی مخاطب تلویزیون - واقعیت، چندان به ماهیت پیوندی این ژانر اشاره نمی‌کند. هر چند واژه‌های «داعیه‌عرضه واقعیت» به مستندنمایی یا واقع‌نمایی فرضی این ژانر اشاره دارد. همچنین در این تعریف به قراردادهای یا شمایل‌های مهم این ژانر نظیر افراد معمولی، موقعیت‌های متنوع، ادغام حوزه‌های عمومی و خصوصی، رقابت، تأکید بر مشکلات و ابعاد منفی افراد اشاره شده است.

از نگاه ریچارد کیلبورن (۱۹۹۴) برنامه واقع‌نما سه حوزه را دربرمی‌گیرد. این برنامه‌ها غالباً با استفاده از تجهیزات سبک به ثبت وقایع زندگی افراد یا گروه‌ها می‌پردازند، با استفاده از بازسازی‌های نمایشی، وقایع را شبیه‌سازی می‌کنند و نهایتاً با تکیه بر واقعیت و بهره‌گیری از تدوینی مناسب، مصالح را در قالب یک برنامه تلویزیونی جذاب بسته‌بندی می‌کنند (Kilborn, 1994: 423). بنابراین، کیلبورن با تأکید بر مؤلفه‌هایی نظیر شیوه‌های مشاهده‌ای مستند یا برشی از زندگی، درام‌های داستانی برگرفته از موقعیت‌های واقعی زندگی، اطلاعات سرگرمی^۱ یا ضبط بخشی از رویدادها در زندگی افراد یا گروه‌ها، شبیه‌سازی‌ها و بازسازی‌های نمایشی به رابطه درهم‌تنیده و پیوندی این ژانر با ژانرهای دیگری نظیر مستند مشاهده‌گر، درام‌های واقعی و زیرژانر اطلاعات سرگرمی اشاره می‌کند.

۱. Infotainment. موج اول تلویزیون-واقعیت که در دهه ۱۹۹۰ ظاهر شد و بر اساس موفقیت برنامه‌های واقعیت‌محور جنایی و خدمات اورژانسی بود. این برنامه‌ها از صحنه‌های بازسازی‌شده، تصاویر یافته و اقدامات پرسنل خدمات اورژانس و آدم‌های عادی برای نجات افراد استفاده می‌کردند. تأکید بر ابعاد آموزشی، ارائه اطلاعاتی درباره کمک‌های اولیه و روایتی ملودرام مبتنی بر صحنه‌های تصادف و نجات از مولفه‌های این برنامه‌ها بود.

جان کورنر نمونه‌های اولیه این ژانر را «مخلوط درام سرگرم‌کننده و افشاگری مستند/ امور جاری» توصیف می‌کند. (Corner, 1995: 20) او در یادداشتی دربارهٔ مستند، به مراحل گوناگون برنامه‌های واقع‌نما اشاره می‌کند. مرحلهٔ اول شامل تلویزیون واقعی توده‌پسند یا همان تلویزیون - واقعیت با تمرکز بر آثار پلیسی و خدمات اورژانسی بود. در مرحلهٔ دوم مستندسپ ظاهر شد و مرحلهٔ سوم را می‌توان مستندشو^۱ نامید که شامل برنامه‌هایی دربارهٔ آشپزی و خودت انجامش بده و... است. این زیرژانرها به‌وفور از شیوه‌های مستند استفاده می‌کنند و «انواع نوآورانه‌ای از مخلوط اطلاعات سرگرمی» را به‌وجود می‌آورند (Corner 2000: 687). او نه‌تنها به رابطهٔ همبستهٔ این ژانر با مستند اشاره می‌کند، بلکه تأثیر سایر ژانرها نظیر سب‌اپرا، برنامه‌های گفتگو و بازی را نیز مدنظر قرار می‌دهد.

به اعتقاد آنت هیل، تلویزیون - واقعیت پدیده‌ای اجتماعی و شامل برنامه‌های گوناگون سرگرمی دربارهٔ آدم‌های واقعی است. «تلویزیون-واقعیت که گاهی تلویزیون واقعی توده‌پسند نامیده شده، در قلمروهای گسترده‌تر بین اطلاعات و سرگرمی، مستند و درام جای می‌گیرد» (Hill, 2005, 2). این رده سبک‌ها، تکنیک‌ها و مولفه‌هایی دارد از جمله بازیگران غیرحرفه‌ای، دیالوگ نانوشته، تصاویر دوربین‌های نظارتی، دوربین‌های روی دست و مشاهده وقایع به‌گونه‌ای که در مقابل دوربین رخ می‌دهند (Ibid, 41). آنت هیل با این تعریف تقریباً جامع نه‌تنها به برخی اصول زیباشناسی و شمایل‌نگاری این ژانر بلکه به خاصیت پیوندی این ژانر نیز اشاره می‌کند. از سوی دیگر او با تأکید بر بُعد اجتماعی این پدیده، ساحت‌ها یا گفتمان‌های دیگری نظیر مخاطبان و صنعت را نیز مدنظر قرار می‌دهد. در این تعاریف نه‌تنها به شمایل‌ها و قراردادهای ژانری تلویزیون - واقعیت بلکه به مولفه‌هایی مانند توده‌پسندی، مخلوط اطلاعات و سرگرمی، درام و مستند نیز اشاره شده که بر ریشه‌های و وام‌گیری‌ها این ژانر - عمدتاً از حوزه‌ها یا رده‌هایی که خود نیز پیوندی‌اند - صحه می‌گذارند. در این تعاریف، شمایی کلی و فراگیر (با توجه به مولفه‌ها یا مخرج مشترک برنامه‌های واقع‌نما) ترسیم شده است. این ژانر از اصول استانداردسازی

و تمایزگذاری بهره می‌گیرد و زیرژانرها یا فرمت‌های متنوعی را مطابق با سلیقه‌های مخاطبان گوناگون ایجاد می‌کند.

زیرگونه‌های تلویزیون - واقعیت

پژوهشگران حیطه ژانر تلویزیون - واقعیت، زیرژانرها یا رده‌هایی - گاه مشترک و گاه متفاوت- برای این ژانر پیشنهاد داده‌اند که مؤید ماهیت پیوندی این ژانر و نیز راهکارها و تمهیدات صنعت برای تنوع‌بخشی به محصولات است. به‌طورکلی صنعت سرگرمی از راهکارهای گوناگون و متنوعی نظیر استانداردسازی و تمایزگذاری برای تولید و اشاعه ژانرها استفاده می‌کند. استانداردسازی به یکپارچگی و وحدت محصولات تولیدشده منجر می‌شود. صنعت برای دستیابی سریع به محصولات باکیفیت و سودآور از این راهکار استفاده می‌کند. تمایزگذاری، الزامی اقتصادی است؛ زیرا «ترویج تفاوت بین محصولات، روشی رقابتی است و مصرف مکرر را تشویق می‌کند» (Bordwell, Staiger Thompson, 1985, 99). بنابراین تهیه‌کنندگان باید از یک‌سو به تنوع‌بخشی و بازآفرینی فرمول‌های ژانری بپردازند، از سوی دیگر باید از خصوصیات و ویژگی‌های مختص ژانر نیز بهره بگیرند.

همان‌گونه که هامز اشاره می‌کند، تقسیم‌بندی‌های گوناگونی از زیرژانرها یا فرمت‌های گوناگون این ژانر ارائه شده است. کلاوس و لوکه^۱ (۲۰۰۳) دو زیرژانر تلویزیون-واقعیت روایتی^۲ و پرفرمتیو^۳؛ کولدري^۴ (۲۰۰۴) زیرژانر بازی‌مستند^۵؛ کوئلت و موری^۶ (۲۰۰۳) زیرژانرهای بازی‌مستند، مستندسپ، برنامه‌های دادگاهی، سیتکام‌های واقع‌نما و برنامه‌هایی با حضور افراد معروف؛ نابی و دیگران^۷ (۲۰۰۸) زیرژانر برنامه‌های واقعیت-

-
1. Klaus & Luecke
 2. Narrative reality TV
 3. Performative reality TV
 4. Couldry
 5. Gamedocs
 6. Ouelette & Murray
 7. Nabi et al.

دراماتیک، رمانس، برنامه بازی/رقابت، استعداد و جنایی/پلیسی خبری^۱؛ نابی (۲۰۰۷) برنامه‌های قرارومدار^۲، برنامه‌های استعداد/بازی مستند، برنامه‌های دگرگونی^۳، برنامه‌های جنایی و برنامه‌های سیتکام مستند؛ هیل و دیگران (۲۰۰۷) زیرژانر اطلاعات سرگرمی، مستندسپ، سبک زندگی^۴، برنامه‌های بازی واقع‌نما و تجربه زندگی^۵؛ بارتون^۶ (۲۰۰۸) برنامه واقع‌نمای رقابت‌محور و باگداساروف و دیگران^۷ (۲۰۱۰) زیرژانرهای رمانس و رقابت را متمایز می‌کنند (As cited in Hammes, 2015, 44).

هریک از این فرمت‌ها بنا به نیاز صنعت و مخاطبان در برهه‌های زمانی متفاوت و گاه همزمان ظهور کرده‌اند و مؤید هم‌منوع‌خواری تلویزیون و پیروی از اصول استانداردسازی و تمایزگذاری برای بقا در محیط رسانه‌ای شدیداً رقابتی‌اند. این زیرژانرها نیز از راهکار پیوندسازی و قراردادهای ژانری متمایزی استفاده می‌کنند. به‌عنوان نمونه، در زیرژانر مستندسپ رفت‌و برگشت‌های مداوم بین لوکیشن‌های مختلف واقعی، پیرنگ به‌شدت خودافشاگر، تصاویری واقع‌نما حول تجربیات شخصی شرکت‌کنندگان یا بازیگران و غیره محسوس است. این فرمت از تکنیک‌های روایتی و ساختاری و نمایشی سایر ژانرها استفاده می‌کند. مستندسپ راهکارهای «مشاهده و تفسیر واقعیت» را از مستند وام می‌گیرد و آنها را با قراردادهای شخصیت‌محور «اجرا و روایت» از ژانر سب‌اپرا ترکیب می‌کند (Bignell 2005,62). به عبارت دیگر، این زیرژانر از قراردادهای ژانری برنامه‌های بازی و گفتگو (نظیر مجری یا میزبان معروف) و مولفه‌های ساختاری خاص سب‌اپراهای تلویزیونی استفاده می‌کند و آنها را با تصاویری مستندوار از رفتار و کار روزمره آدم‌ها درمی‌آمیزد. در این زیرژانر میزبان به راوی نادیده‌ای بدل می‌شود که هر جا لازم بداند سیر وقایع را کنترل

-
1. Crime/ police informational
 2. Dating-related programs
 3. Makeover programs
 4. Lifestyle
 5. Life experiment programs
 6. Barton
 7. Bagdasarov et al.

و هدایت می‌کند. همچنین مکان‌های واقعی نقشی بسیار مهم در این زیرژانر بازی می‌کنند، از این حیث که حضور دوربین در این فضاها به نیابت از تماشاگر باعث می‌شود مخاطب به‌طور مستندوار حضور در مکان را تجربه کند و از عضویت در اجتماع شرکت‌کنندگان لذت ببرد. از سوی دیگر این زیرژانر از قرارداد نمایش دنباله‌دار یا سریالی استفاده می‌کند و مخاطب را وامی‌دارد تا به طرحواره‌هایش از ژانر سُّپرا تکیه کند. بازی و برهم‌کش‌های شخصیت‌ها نیز نقش مهمی در مستندنمایی وقایع بازی می‌کند. شخصیت‌ها اعتراف‌گونه در مقابل دوربین دربارهٔ افکار و اعمال‌شان سخن می‌گویند. آنچه مستندسُپ‌ها را از مستند سنتی متمایز می‌کند استفاده از مونتاژ موازی است که امکان دسترسی به آدم‌ها و مکان‌های مختلف را فراهم می‌آورد. این زیرژانر مانند سریال‌های درام بر شخصیت‌پردازی قابل تشخیص و وقایع شدیداً دراماتیک و تغییر سرنوشت تکیه می‌کند. بنابراین مخاطب از رمزگان یا طرحواره‌های برگرفته از سایر ژانرهای تلویزیونی (نظیر بحران‌های دراماتیک و نقاط عطف، کشمکش بین شخصیت‌ها و لحظات تراژیک) استفاده می‌کند.

شیوه‌های متفاوت پیوندسازی

گیلفورد دو رویهٔ کلی در پیوندسازی فرمت‌ها را شناسایی می‌کند: افزایشی^۱ و ادغامی^۲. در رویهٔ افزایشی، هنوز می‌توان مؤلفه‌های اصلی ژانری را شناسایی کرد. به‌عنوان مثال، زیرژانر جنایی/پلیسی خبری شامل سکانس‌های معرفی، مجری‌ها، گزارش‌های محل وقوع جرم، بازسازی‌های جنایی و درخواست افسران از مخاطبان برای همکاری در حل جنایات است. در این برنامه‌ها به‌طورکلی انتظارات سنتی از فرمت ژورنالیسم جنجالی تلویزیونی مشهود است، تا جایی‌که مخاطب می‌تواند به‌راحتی مؤلفه‌ها و مواد سازندهٔ برنامه را شناسایی کند. مخاطب نیز با انتظارات ژانری متناسب با هر رده با مؤلفه‌های گوناگون روبه‌رو می‌شود. در فرمت ادغامی، مؤلفه‌های متنوع به‌گونه‌ای باهم ترکیب می‌شوند که عناصر اصلی قابل تشخیص نیستند (به عنوان مثال در زیرژانرهای مستندسُپ‌ها و

1. Additive

2. Integrated

بازی مستندهای واقع‌محور)، همین رده است که بیشترین انتقادات را موجب شده و آن را شکلی سطحی از سرگرمی واقعی محسوب می‌کنند، هرچند این فرمت‌ها با ادغام نبوغ‌آمیز مؤلفه‌های مضمونی، سبکی و ساختاری در جذب مخاطبان هدف موفق بوده‌اند.

پیوندسازی و مسئله‌واقعیت

پژوهشگران جدی عرصه تلویزیون عموماً به صورت‌بندی‌های جدید در ساحت‌های زیباشناختی و کارکردی این ژانر اشاره کرده‌اند. بررسی ابعاد کارکردی این ژانر با تمرکز بر معیار واقعیت می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه باشد و در این پژوهش نمی‌گنجد، هرچند اجمالاً می‌توان با توجه به راهکار پیوندسازی به مسئله واقعیت در این ژانر پرداخت. تحلیلگرانی که به کارکردهای ژانر تلویزیون-واقعیت می‌پردازند، عمدتاً به دو گروه تقسیم می‌شوند؛ گروهی بر کارکردهای آیینی و مثبت این ژانر و گروهی بر کارکردهای ایدئولوژیک و مخرب آن تأکید می‌کنند و آن را جلوه‌ای از تلویزیون تجاری و مروج چشم‌چرانی، احساس‌گرایی و فقر اخلاقی و فکری در زندگی معاصر می‌دانند که با مخدوش کردن مرزهای بین واقعیت و خیال، تأثیری منفی بر جامعه مدرن گذاشته است. معترضان عموماً بر ازدیاد فرم‌های متنوع سرگرمی واقعی، از دست رفتن پتانسیل تلویزیون به‌عنوان نیروی رهایی‌بخش و افول تدریجی شماری از فرم‌های چالش‌برانگیز و جدی مستند تأکید می‌کنند. استفاده از قراردادهای سب‌اپرا در بیشتر زیرژانرها ظرفیت فرهنگی و روشنفکرانه رسانه را نابود می‌کند و به ساخت برنامه‌های راحت‌الحلقوم برای مخاطب منجر می‌شود. زیرژانرهای گوناگون با تکیه بر «واقعیت»، به این توهم که اندیشه‌های عمیقی را درباره مسائل جهان واقعی بیان می‌کنند یا اجازه می‌دهند آدم‌های معمولی درباره انگیزه‌ها و عواطف‌شان حرف بزنند، دامن می‌زنند. درحالی‌که نهایتاً همگی مظهر تلاش‌هایی برای کالاوارسازی واقعیت و مظهر تلاش سنجیده‌ای برای تحقق نیازها و مطالبات اقتصادی و ایدئولوژیک برنامه‌سازان تلویزیونی و سلايق مخاطبان گوناگون‌اند. فرمت‌های پیوندی ژانر تلویزیون-واقعیت با الحاق واقعیت به داستان، بین خودشان و سایر ژانرهای داستانی نظیر سیتکام‌ها و سب‌اپرا، سریال‌های درام و ژانرهای دیگر تمایز

ایجاد می‌کنند. گویی بینندگان در برابر شخصیت‌ها و وقایعی ملموس‌تر و مرتبط‌تر با تجربه زندگی‌شان قرار می‌گیرند. از نگاه کیلفورد، این برنامه‌ها از یک سو تمهیدات و تکنیک‌های روایتی‌شان را از همان فرمت‌هایی اخذ می‌کنند که تصور می‌کنند از آن‌ها منفک‌اند، هرچند نظیر هر اثر داستانی دراماتیک، از همان پیچیدگی‌های دراماتیک و تدوین مقتدرانه برای متوازن کردن مؤلفه‌های روایتی مختلف بهره می‌گیرند. از افراد واقعی داوطلب در نمایش‌های سرگرمی انتظار می‌رود که قابلیت اجرا یا بازی داشته باشند، درحالی‌که این واقعیتی که برنامه‌ها عرضه می‌کنند براساس معیار خاص خود تلویزیون چیزی بر ساخته است. به مخاطبان وعده می‌دهند که با دیدن تصاویری از زندگی معمولی و واقعی افراد و حرف‌های ظاهراً خودانگیخته‌شان سرگرم خواهند شد، اما این امر نیز مانند هر چیز دیگر اساساً بر ساخته‌ای رسانه‌ای است و خود واقعیت است که کالاواره می‌شود تا بین ما و امر واقعی فاصله ایجاد کند.

این انتقادات یادآور آرای ژان بودریار^۱ درباره واقعیت و رسانه‌هاست. بودریار معتقد است تصویر، کارکرد اصلی‌اش را از دست داده و همه چیزها، مرئی، شفاف، قابل حدس و بی‌درنگ قابل دسترس شده‌اند. در این «غرق‌شدگی در امر مجازی»^۲ هیچ فاصله انتقادی خارج از این فناوری‌ها و نشانه‌های همه‌جا حاضر در زندگی وجود ندارد. (Baudrillard 2001: 45) تصاویر اشیا، جایگزین خود واقعی شیء شده‌اند، تصاویر جنگ، جای خود واقعی جنگ را اشغال می‌کنند، تصاویر تلویزیون - واقعیت^۳ جای تصاویر اصلی و واقعی را می‌گیرند. نوعی آشکارگی اجباری^۴ یا مرئی‌سازی وجود دارد. «بدون هیچ تمایزی همه رویدادها و اعمال را به نمایش می‌گذارند، خواه یک مسابقه حمام آفتاب تلویزیون - واقعیت باشد یا سربازی که دشمن را شکنجه می‌کند» (توفولتی، ۱۳۹۶: ۶۰). در این وضعیت، تصویر، استثمار و به‌طرز فزاینده‌ای مجازی می‌شود و در

-
1. Jean Baudrillard
 2. Immersion in the visual
 3. Reality TV
 4. Forced visibility

خدمت مقاصد اطلاعاتی، ارتباطی، تبلیغاتی یا گردآوری مدارک و شواهد درمی‌آید. آنچه در تلویزیون - واقعیت رخ می‌دهد معاوضه واقعیت به جای نشانه‌های واقعیت است که رسانه‌های الکترونیکی و تصاویر مجازی آن را هدایت می‌کنند. تصاویر رسانه‌ای، دریافت و برداشت ما از رخدادها را انکار می‌کنند و بین ما و واقعیت فاصله می‌اندازند.

کورنر (۲۰۰۲) نیز با استفاده از اصطلاح پسامستند و ترسیم چهار مرحله سنت مستند، تلویزیون - واقعیت را ذیل مرحله چهارم جای می‌دهد. از نگاه او این ژانر مشروعیت و باورپذیری سنت مستند را تهدید می‌کند. بی‌طرفی، به مسئله‌ای سلیقه‌ای بدل می‌شود و امکان توافق عقلانی را منتفی می‌کند، کاوش در مسائل جمعی را منع می‌کند و ساحت زندگی اجتماعی را به حیطه ذهنی و شخصی سوق می‌دهد. تلویزیون - واقعیت با جذب شیوه‌های گوناگون مستند از یک‌سو، و پیوند بیشتر با «وقایع روز، امور معمولی و زندگی روزمره مخاطبان» تمایزات و مرزهای بین واقعیت و درام را درهم می‌ریزد و وضعیتی پیوندی ایجاد می‌کند. به گونه‌ای که برنامه‌های تلویزیون - واقعیت «بیشتر وجه سرگرمی را هدف قرار می‌دهند (واقعیت به مثابه سرگرمی) در نتیجه، پرداختن به واقعیت، دستمایه تفریح یا دستاویزی برای سرگرمی مخاطب شده است» (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۴، ۲۱۶).

به‌رغم این انتقادات و اشاره کیلبورن به «کالاه‌سازای واقعیت» در این ژانر، او به این نکته اشاره می‌کند که «پیوندسازی تأثیر رهابخشی بر انرژی‌های جدید خلاقانه داشته و به ظهور یک سبک برنامه‌سازی با ماهیت نوآورانه یا اطلاعاتی منجر شده است» (Kilborn, 2006, 119). از این حیث، این دیدگاه شباهت بسیاری به دیدگاه ایب بوندبجرگ^۱ (۱۹۹۶) دارد که محاکمه او. جی. سیمپسون^۲ در ۱۹۹۴ را نقطه عطفی در پیوندسازی امر خصوصی و عمومی در تلویزیون می‌داند. او ژانرهای پیوندی را عامل تحول ساحت عمومی محسوب می‌کند. این تحول ناشی از تأثیر دمکراتیک رسانه‌های تصویری بر گفت‌وگو عمومی است که فرم‌های تعامل عمومی و شخصی را به هم پیوند می‌دهد. بنابراین «آنچه

1. Ib Bondebjerg

2. O. J. Simpson

ما به کمک پیوندسازی و واقعیت جدید و ژانرهای قابل دسترس شاهدیم، دمکراتیزه شدن گفتمان خدمات عمومی است که قبلاً تحت سلطه کارشناسان و انواع رسمی گفتگو بود، درحالی که امروزه یک ساحت عمومی ارتباطی تازه شکل گرفته که دانش مشترک و تجربه هر روزه، نقش مهمتری در آن بازی می‌کنند». (Bondebjerg, 1996, 29) دیدگاه‌هایی که بر مخدوش شدن واقعیت و داستان تأکید می‌کنند، این نکته را نادیده می‌گیرند که ژانرهای واقعی و داستانی، ساختارهای ریطوریکایی دارند که واقعیت را طبق قواعد معینی تفسیر می‌کنند. هرچند شیوه ترکیب واقعیت و داستان مسئله‌ای قابل بحث است اما ترکیب‌شان بحث‌انگیز نیست. هدف دمکراتیک برنامه‌های پیوندی این است که خلأ بین گفتمان‌ها، ژانرها و امر عمومی و خصوصی را در ساحت عمومی پر کنند.

بنابراین، مباحث مناقشه‌برانگیز و جناح‌بندی‌های نظری درباره این ژانر، بر مرزهای مخدوش شده بین مستند و واقعیت استوار است. از نگاه داوی (۲۰۰۰) «افول داعیه امر واقعی تا امروز با مستند همراه بوده است. اما این نگرش از دست رفته، به پایان رسیده و تمام شده. تلویزیون مستند و واقعی اکنون در فضایی وجود دارد که نه کاملاً داستانی و نه کاملاً واقعی، بلکه هر دو است» (Dovey, 2000, 11). همان‌گونه که ضابطی جهرمی (۱۳۹۷) اشاره می‌کند ادعای بی‌واسطگی در هنر مستند، بحث‌انگیز است و به برداشتی ناب‌گرا از مستند منجر می‌شود. بازنمایی همواره مستلزم مداخله فیلمساز و عوامل است و در «دیدگاه یا موضعی که فیلم‌ساز نسبت به واقعیت اتخاذ می‌کند، در شیوه و شکل و فنون اجرا (سبک او)، در روش و کیفیت بازنمایی از واقعیت» بازتاب می‌یابد (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۷، ۶۳). از نگاه او اکنون «مستند در تعامل و ترکیب با دیگر انواع فیلم، مجدداً درک جدیدی را از واقعیت به ما عرضه می‌کند که آن را «واقعیت دورگه» یا واقعیت هیبرید می‌خوانیم» (همان، ۱۳۲). او به وضعیت‌های پیوندی در حیطه مستند نظیر شبه‌مستند،

مستند داستانی^۱، مستندسُپ، مستند درام، پسامستند، مستند وبی^۲، راکيومنتری^۳، فرامستند^۴ و غیره اشاره می‌کند که در رسانه‌های گوناگون تبلور می‌یابند.

با وجود انتقادات کیلبورن از این ژانر، او معتقد است «به‌رغم اقدامات بسیاری که با استفاده از جریان ظاهراً بی‌وقفه برنامه‌های بازی‌محور واقعی برای کالاوارسازی امر واقعی صورت گرفته، همچنان گرایش عمومی محسوس برای مستند رک‌گو وجود دارد که تلاش می‌کند به‌طور جدی با وقایع و موضوع زندگی واقعی درگیر شود» (Kilbourne, 2004, p. 31). خطر معادل‌سازی واقعیت با آنچه در تلویزیون-واقعیت ارائه شده منتفی نیست، چرا که برخی از تمایزات ژانری مخدوش می‌شوند و معنای اصلی‌شان را از دست می‌دهند. ولی این امکان را نیز باید در نظر گرفت که پیوندسازی ژانری در تلویزیون - واقعیت نشانه‌ای از ظرفیت تلویزیون برای بازیابی پویای ژانرهاست. از سوی دیگر، نباید تنوع فرمت‌های درون این ژانر و سیر تحول آن در دهه‌های گذشته را نادیده گرفت. رهیافت‌های شناختی اثبات کرده‌اند که تماشاگران منفعل نیستند و از طرحواره‌های‌شان برای فرضیه‌سازی، پیش‌بینی، ارزیابی و... بهره می‌گیرند. در نتیجه، می‌توان عاملیتی برای مخاطبان در مواجهه با ساختارهای ایدئوژیک مستتر در ژانر تلویزیون - واقعیت متصور شد. «مخاطبان با نگاهی انتقادی به تلویزیون توده‌پسند واقعیت می‌نگرند، سطوح واقعیت در هر فرمت واقع‌نما را براساس تجربه‌شان از سایر انواع برنامه‌های واقعی داوری می‌کنند. از این حیث، بینندگان، ارزیابان ژانر واقعیت، و به‌طور کلی برنامه‌سازی واقعی‌اند» (Hill, 2005, 173).

کیلبورن به مجموعه «خانه ۱۹۰۰»^۵ اشاره می‌کند که آگاهی‌دهنده و سرگرم‌کننده است. این مجموعه که از الگوی زیرژانر بازی مستند استفاده می‌کند، به شیوه‌های محتمل زندگی در زمان‌ها و مکان‌های خاص می‌پردازد. از این حیث، از نظر ژانری بیشتر به مستندهای

-
1. Docufiction
 2. Web-documentary
 3. Rock-umentary
 4. Meta-documentary
 5. The 1900 House

درام سنتی شبیه است که بازسازی‌ها براساس انواع گوناگون مدارک تاریخی و مستند بود. این فرمت از واقع‌نمایی استفاده می‌کند، داوطلبان مانند زیرژانر بازی‌مستند گزینش می‌شوند و سفری زمانی را تجربه می‌کنند. آن‌ها باید طی مدت‌زمان مشخصی در مکان‌های تاریخی زندگی کنند، سپس از آنها خواسته می‌شود نقش‌شان را بازی کنند. این برنامه از احساس نوستالژی برای گذشته استفاده می‌کند و در عین حال، برند متفاوتی از تاریخ را به مخاطبان ارائه می‌دهد. شاید بتوان این نوع برنامه‌ها را مصداق مفهوم نقشه‌برداری شناختی^۱ مورد اشاره فردریک جیمسون^۲ دانست که معتقد است در عصر پست‌مدرنیسم و تکه‌تکه‌شدگی فرمی^۳ و التقاط در آثار، می‌توان هنری جدید براساس شیوه‌های جدید بازنمایی برای «فهم جایگاه‌مان به‌مثابه سوژه‌های فردی و جمعی» ایجاد کرد که در عین حال به حقیقت پست‌مدرنیسم به‌عنوان منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر نیز مقید باشد (Jameson, 1991, 54). این شیوه جدید در راستای درک چیزی است که «زمانی رابطه نام داشت: چیزی که واژه کلاژ هنوز هم برای آن نام بامسمایی است» (Ibid, 31).

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

تلویزیون - واقعیت با استفاده از راهکار زیباشناسانه و خلاقانه پیوندسازی بر مرزهای سیال و تغییرپذیر ژانرها صحنه می‌گذارد. پیوندسازی یا وام‌گیری از قراردادهای ژانری از پیش موجود، مؤید قابلیت خودارجاع‌گری رسانه تلویزیون است که می‌تواند از مخزن پرمایه ژانری‌اش بهره بگیرد. پیوندسازی، راهکاری برای بقای این رسانه در بازار رقابتی تکنولوژی‌محور در دهه‌های اخیر است. در نتیجه، به‌عنوان فرمولی آزموده با توسل به امکاناتی که عصر ارتباطی کنونی فراهم کرده، همچنان راهکارهای استانداردسازی و تمایزگذاری محصولات واقع‌نما را تداوم می‌دهد. با توجه به ریشه‌ها، تعاریف گوناگون و زیرژانرها و سایر ابعاد، می‌توان نتیجه گرفت که این ژانر خلاقانه و نظام‌مند از پیوندسازی

1. Cognitive mapping
2. Fredric Jameson
3. Formal fragmentation

بهره می‌گیرد. این امر مؤید آگاهی و دانش سازندگان برنامه‌های واقع‌نما از قراردادها و ظرفیت‌های ژانری و استفاده تجاری از تمام امکانات و پتانسیل‌ها در حوزه‌های گوناگون جامعه در راستای تنوع‌سازی محصولات است. بهره‌گیری از راهکار پیوندسازی، ساحت‌های گوناگون ژانری را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. در پاسخ به پرسش نخست این پژوهش باید اشاره کرد که خود ماهیت پیوندی که در ریشه‌ها و زیرژانرهای گوناگون ژانر تلویزیون - واقعیت تبلور یافته و از تلفیق عناصر روایتی و تکنیک‌های مستند و داستانی شکل گرفته، چارچوب زیباشناسی این ژانر را شکل می‌دهد. این ژانر با استفاده از الگوی صفت+اسم و بازی با قراردادهای ژانری و انتظارات مخاطب، چالش‌هایی را برای نظریه‌پردازان و مخاطبان و سایر کاربران ژانری ایجاد می‌کند. در پاسخ به پرسش دوم باید به این نکته اشاره کرد که لذت ژانری مخاطبان از تماشای برنامه‌های واقع‌نما ناشی از عوامل گوناگون است، از جمله تلفیق درام و واقعیت، و سرگرمی و خبر به شیوه‌های تازه. پیکره در حال گسترش مطالعات و پژوهش‌ها پیرامون تلویزیون - واقعیت از تأثیرگذاری و اهمیت این ژانر در ساحت نظریه حکایت می‌کند. از سوی دیگر، در عصر پسا ساختگرا با اجتناب از تقابل‌های دوگانه و اتخاذ رویکردی بینابینی یا تراژانری نسبت به تلویزیون - واقعیت می‌توان به ارزیابی کارکردهای گوناگون آن به‌ویژه در رابطه با تلفیق درام و واقعیت پرداخت. حتی می‌توان با استفاده از مفهوم ترا-واقعیت که مؤید تعدد واقعیت‌های همپوشان در دنیای امروز است، مفهوم قدیمی مبتنی بر یک واقعیت ثابت و عینی را برای دستیابی به واقعیت‌های متکثر معاصر کنار گذاشت و بر فضایی آستانه‌ای تکیه کرد.

منابع فارسی

۱. توفولتی، کیم (۱۳۹۶). *بودریار در قابی دیگر*. ترجمه وحیداله موسوی. تهران: فرهنگستان هنر.
۲. ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۴). *شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند*. چاپ دوم. تهران: نشر رونق.

۳. ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۷). فیلم مستند دورگه: فیلم‌های هیبرید. تهران: نشر رونق.

منابع لاتین

1. Altman, Rick (2000). *Film/Genre*. London: BFI.
2. Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (2013). **Postcolonial studies: the key concepts**. Routledge.
3. Baudrillard, Jean (2001). **Fragments**, trans. Chris Turner, London and New York: Routledge
4. Bignell, Jonathan (2005). *Big Brother, Reality TV in the Twenty-first Century*. Palgrave Macmillan.
5. Bordwell, D., Staiger, J. and Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
6. Bordwell, David & Thompson, Kristin (2013). **Film Art: An Introduction**. 10th Ed. New York: McGraw-Hill Education.
7. Corner, John (1995). **Television Form and Public Address**. London: Edward Arnold.
8. Corner, John (2000). 'What Can we Say About "Documentary"?' *Media, Culture and Society*, 22: 681-8.
9. Deuze, Mark (2006). **Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture**. [The Information Society](#) An International Journal , Volume 22, 2006 - [Issue 2](#).
10. Fredric Jameson (1991). *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.

11. Hammes, Eva Katharina (2015). *Glorifying the Simple Life Analysis of Socio-Psychological Constructs in the Context of Reality TV*. Springer Gabler.
12. Hartley, John. 2002. *Communication, cultural and media studies: The key concepts*. 3rd ed. London: Routledge.
13. Hill, Annette (2005). *Reality TV Audiences and popular factual television*. Routledge.
14. Kavka, Misha (2012). **Reality TV**. Edinburgh University Press.
15. Kilborn, Richard (1994). **'How real can you get? Recent developments in "reality" television'**. *European Journal of Communication* 9.4, pp. 421–39.
16. Kilborn, Richard (2006). 'Mixing and Matching': the Hybridising Impulse in Today's Factual Television Programming. In: *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism* (ed. -Garin Dowd, Lesley Stevenson & Jeremy Strong). Intellect
17. Mittell, Jason (2004). **Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture**. Routledge.
18. Neale, Steve (2000). **Genre and Hollywood**. Routledge, London and New York.