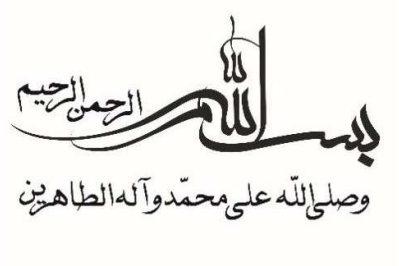
بسم الله الرحمن الرحیم
وصلی الله علی محمّد وآله الطاهرین

تلویزیون واقع‌نما

مؤلف:

میشا کاوکا

مترجمان:

علی رجب‌زاده طهماسبی

عضو هیئت علمی دانشگاه صدا و سیما

سید جواد شبانی

نویسنده و محقق رسانه

عنوان: تلویزیون واقع‌نما
تألیف: میشا کاوکا
مترجمان: دکتر علی رجب‌زاده طهماسبی و سیدجواد شبانی
ناشر: دانشگاه امام صادق علیه‌السلام
صفحه‌آرا: رضا عبداللهی بجندی
طراح جلد: احمد قائمی مهدوی
ناظر نسخه‌پردازی و چاپ: رضا دیبا
چاپ و صحافی: چاپ سپیدان
چاپ اول: ۱۴۰۴ / **قیمت:** ۴/۰۰۰/۰۰۰ ریال
شمارگان: ۵۰۰ نسخه / **شابک:** ۱-۰۳۸-۳۸۱-۶۲۲-۹۷۸

فروشگاه مرکزی: تهـران: خیابان انقلاب، بین خیابان فخررازی و خیابان دانشگاه، مجتمع پارسا، همکف، واحد ۲و۳
تلفن: ٦٦٩٥٤٦٠٣ ـ تلفن مرکز پخش: ۰۹۱۰٦۰٦۷٤۱۱
فروشگاه کتاب صادق: تهـران: بزرگراه شهیـد چمـران، پل مدیریت، ضلع شمالی دانشگاه
صندوق پستی ۱۵۹-۱٤٦٥٥● کد پستی: ۱٤٦٥۹٤۳٦۸۱● تلفکس:۸۸۳۷۰۱٤۲
فروشگاه اینترنتی: https://isupub.ir ● E-mail: pub@isu.ac.ir

سرشناسه: کاوکا، میشا
عنوان و نام پدیدآور: تلویزیون واقع‌نما/ میشا کاوکا؛
مترجمان علی رجب‌زاده طهماسبی، سیدجواد شبانی.
مشخصات نشر: تهران: دانشگاه امام صادق (ع)، ۱۴۰۴.
مشخصات ظاهری: ۳۳۶ ص.
شابک: ۱-۰۳۸-۳۸۱-۶۲۲-۹۷۸
موضوع: برنامه‌های تلویزیونی واقع نما -- تاریخ و نقد
شناسه افزوده: رجب‌زاده طهماسبی، علی، ۱۳۴۲-، مترجم
شناسه افزوده: شبانی، سیدجواد، ۱۳۵۶-، مترجم
شناسه افزوده: دانشگاه امام صادق(ع)
رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۲/۸
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۵۶
شماره کتابشناسی ملی: ۱۰۱۲۰۹۰۰

تمام حقوق محفوظ است، هیچ بخشی از این کتاب بدون اجازه مکتوب ناشر قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی از جمله چاپ، فتوکپی، انتشار الکترونیکی، فیلم و صدا و انتقال در فضای مجازی نمی‌باشد.
این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنّفان ایران قرار دارد.

فهرست اجمالی

سخن نانشر ۱۱
سپاسگزاری‌ها ۱۳
مقدمه مترجمان ۱۵
مقدمه: تلویزیون واقع‌نما چیست؟ ۱۹
فصل اول: قبل از تلویزیون واقع‌نما: از برنامه دوربین بی‌پرده تا مستندهای خانوادگی ..۳۹
فصل دوم: نسل اول تلویزیون واقع‌نما (۱۹۸۹-۱۹۹۹): عصر دوربین‌های ضبطی ...۹۵
فصل سوم: نسل دوم تلویزیون واقع‌نما (۱۹۹۹-۲۰۰۰): نظارت و رقابت در برادربزرگ و بازمانده ۱۴۳
فصل چهارم: نسل دوم بین سال‌های ۲۰۰۱-۲۰۰۵: چالش و دگرگونی ۱۹۹
فصل پنجم: نسل سوم تلویزیون واقع‌نما: اقتصاد سلبریتی‌ها ۲۵۷
فصل ششم: میراث: نسل جدید ام‌تی‌وی (MTV) ۳۱۱
کتابشناسی ۳۲۱
نمایه ۳۳۳

فهرست تفصیلی

سخن نانشر ۱۱
سپاسگزاری ها ۱۳
مقدمه مترجمان ۱۵

مقدمه: تلویزیون واقع‌نما چیست؟ ۱۹
پس تلویزیون واقع‌نما چیست؟ ۲۶
ژانر و تبارشناسی ۲۸
مروری بر فصل ها ۳۳

فصل اول: قبل از تلویزیون واقع‌نما: از برنامه دوربین بی‌پرده تا مستندهای خانوادگی..... ۳۹
دوربین بی‌پرده: تاریخچه و قالب ۴۴
دوربین بی‌پرده به‌عنوان نظارت ۵۰
دوربین بی‌پرده به‌عنوان علوم رفتاری ۵۴
در تلویزیون دیده‌شدن دوربین بی‌پرده ۵۹
مشاهدهٔ افراد معمولی ۶۲
یک خانوادهٔ آمریکایی: مستند خانوادهٔ اصلی ۶۴
خانواده: رئالیسم و طبقهٔ اجتماعی ۷۲
پس‌لرزه: سیلوانیا واترز و بازگشت خانواده ۸۱
نتیجه‌گیری ۸۹
یادداشت‌ها ۹۲

فصل دوم: نسل اول تلویزیون واقع‌نما (۱۹۸۹-۱۹۹۹): عصر دوربین‌های ضبطی..... ۹۵
فرهنگ جنجالی (عامه‌پسند) TABLOID CULTURE..... ۱۰۰
دوربین‌های ویدئو و رسانهٔ اول شخص..... ۱۰۳
پلیس و جنایات..... ۱۰۷
ایدئولوژی نظم و قانون..... ۱۱۲
پلیس‌ها: روایت و تأثیر..... ۱۱۷
ظهور مستند داستانی..... ۱۲۰
قبل از رونق..... ۱۲۳
ترکیب واقعیت و داستان..... ۱۲۷
عملکرد، شهرت و تصنعی‌بودن: پایان رونق مستند داستانی..... ۱۳۴
نتیجه‌گیری..... ۱۳۹
یادداشت‌ها..... ۱۴۱

فصل سوم: نسل دوم تلویزیون واقع‌نما (۱۹۹۹-۲۰۰۰): نظارت و رقابت در برادربزرگ و بازمانده..... ۱۴۳
غریبه‌های صمیمی: دنیای واقعی و سیاست بازیگری..... ۱۴۸
سریال برادر بزرگ به‌عنوان موضوع رسانه‌ای بین‌المللی جدید..... ۱۵۸
نگاه دقیق‌تر به برادر بزرگ: آزمایش، نظارت و مناقشه..... ۱۶۳
اجرا و اصالت..... ۱۷۱
بازمانده: رقابت و هومو لودنز (HOMO LUDENS)..... ۱۷۹
نتیجه‌گیری..... ۱۹۴
یادداشت‌ها..... ۱۹۶

فصل چهارم: نسل دوم بین سال‌های ۲۰۰۱-۲۰۰۵: چالش و دگرگونی ۱۹۹
بعد از بازمانده: چالش قالب‌ها..... ۲۰۵
ارتباطات عاشقانه: قبل و بعد از مجرد..... ۲۱۴
برنامه‌های تحولی: یا برنامه‌های ایجاد خودتغییری..... ۲۲۵

مداخلات زندگی: آموزش‌های داخلی و شهروندی ۲۳۹
نتیجه‌گیری ۲۵۰
یادداشت‌ها ۲۵۳

فصل پنجم: نسل سوم تلویزیون واقع‌نما: اقتصاد سلبریتی‌ها ۲۵۷
شهرت در صنعت مدل: استعداد و صنعت ۲۶۴
به‌دنبال شهرت: لازم‌نبودنِ هیچ استعدادی ۲۷۶
شهرت و هنر تداوم شهرت ۲۹۱
نتیجه‌گیری ۳۰۴
یادداشت‌ها ۳۰۷

فصل ششم: میراث: نسل جدید ام‌تی‌وی (MTV) ۳۱۱
یادداشت‌ها ۳۱۹

کتابشناسی ۳۲۱

نمایه ۳۳۳

«بسم الله الرحمن الرحیم»
وَ لَقَدْ آتَیْنا داوُودَ وَ سُلَیْمانَ عِلْمًا وَ قالاَ الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذي فَضَّلَنا عَلی کَثیرٍ مِنْ عِبادِهِ الْمُؤْمِنینَ.

(قرآن کریم. سوره مبارکه النمل/ آیه شریفه ۱۵)

سخن نانشر

رسالت و مأموریت دانشگاه امام صادق (علیه‌السلام) «تولید علوم انسانی اسلامی» و «تربیت نیروی درجه یک برای نظام» (که در راهبردهای ابلاغی مقام معظم رهبری مدظله تعیین شده) است. اثرپذیری علوم انسانی از مبانی معرفتی و نقش معارف اسلامی در تحول علوم انسانی، دانشگاه را بر آن داشت که به طراحی نو و بازمهندسی نظام آموزشی و پژوهشی جهت پاسخ‌گویی به نیازهای نوظهور انقلاب، نظام اسلامی و تربیت اسلامی به‌عنوان یک اصل محوری برای تحقق مأموریت خویش بپردازد و بر این باور است که علم توأم با تزکیه نفس می‌تواند هویت جامعه را متأثر در مسیر تعالی و رشد قرار دهد.

از این حیث «تربیت» را می‌توان مقوله‌ای محوری یاد نمود که وظایف و کارویژه‌های دانشگاه، در چهارچوب آن معنا می‌یابد؛ زیرا که «علم» بدون «تزکیه» بیش از آنکه ابزاری در مسیر تعالی و اصلاح امور جامعه باشد، عاملی مشکل‌ساز خواهد بود که سازمان و هویت جامعه را متأثر و دگرگون می‌سازد.

از سوی دیگر «سیاست‌ها» تابع اصول و مبادی علمی هستند و نمی‌توان منکر این تجربه تاریخی شد که استواری و کارآمدی سیاست‌ها در گرو انجام

پژوهش‌های علمی و بهره‌مندی از نتایج آن‌هاست. از این منظر پیشگامان عرصه علم و پژوهش، راهبران اصلی جریان‌های فکری و اجرایی به‌حساب می‌آیند و نمی‌توان آینده درخشانی را بدون توانایی‌های علمی ـ پژوهشی رقم زد و سخن از «مرجعیت علمی» درواقع پاسخ‌گویی به این نیاز بنیادین است.

دانشگاه امام صادق (علیه‌السلام) درواقع یک الگوی عملی برای تحقق ایده دانشگاه اسلامی در شرایط جهان معاصر است. الگویی که هم‌اکنون ثمرات نیکوی آن در فضای ملی و بین‌المللی قابل مشاهده است. طبعاً آنچه حاصل آمده محصول نیت خالصانه و جهاد علمی مستمر مجموعه بنیان‌گذاران و دانش‌آموختگان این نهاد است که امید می‌رود با اتکاء به تأییدات الهی و تلاش همه‌جانبه اساتید، دانشجویان و مدیران دانشگاه، بتواند به مرجعی تمام‌عیار در گستره جهانی تبدیل گردد.

معاونت پژوهشی دانشگاه امام صادق (علیه‌السلام) با توجه به شرایط، امکانات و نیازمندی جامعه در مقطع کنونی با طرحی جامع نسبت به معرفی دستاوردهای پژوهشی دانشگاه، ارزیابی سازمانی ـ کارکردی آن‌ها و بالاخره تحلیل شرایط آتی اقدام نموده که نتایج این پژوهش‌ها در قالب کتاب، گزارش، نشریات علمی و... تقدیم علاقه‌مندان می‌گردد. هدف از این اقدام ـ ضمن قدردانی از تلاش خالصانه تمام کسانی که با آرمان و اندیشه‌ای بزرگ و ادعایی اندک در این راه گام نهادند ـ درک کاستی‌ها و اصلاح آن‌هاست تا از این طریق زمینه پرورش نسل جوان و علاقه‌مند به طی این طریق نیز فراهم گردد؛ هدفی بزرگ که درنهایت مرجعیت مکتب علمی امام صادق (علیه‌السلام) را در گستره بین‌المللی به‌همراه خواهد داشت (ان‌شاءالله).

ولله‌الحمد

معاونت پژوهشی دانشگاه

سپاسگزاری‌ها

من در این طرح بیش از همه مدیون تدوینگران سریال، دبورا جرمین و سو هولمز، به‌دلیل درگیری خستگی‌ناپذیر و انگیزه‌بخش‌شان هستم. دبورا و سو در نگارش این کتاب الهام‌بخش من بودند و با بازخوردهای ارزشمند در هر مرحله از فرایند، مرا در ادامه مسیر همراهی کردند. همچنین از دانشگاه اوکلند و به‌ویژه بخش مطالعات فیلم، تلویزیون و رسانه برای کمک‌های مالی در سفرهای تحقیقاتی و نیز پشتیبانی تحقیقاتی سپاسگزارم. علاوه براین، از همکاران و دانشجویانی که افق دیدم در مورد تلویزیون واقع‌نما و همچنین آرشیو شخصی من را گسترش دادند، به‌ویژه اسکات ویلسون، پیپ هاولز و دانشجویان مشتاق کلاس «تلویزیون واقع‌نما» تشکر می‌کنم. همچنین مدیون محقق تابستانی خود تسا کلوز به‌دلیل نظرهای زیرکانه در مورد نسخه خطی، هستم. درنهایت، از خانواده‌ام که زمان و فضا را برای نگارش کتاب ایجاد کردند، بی‌نهایت سپاسگزارم: آنها مرا به سخت‌گیری بیشتر تشویق و برایم چای درست می‌کردند و مهم‌تر از همه، با من تلویزیون تماشا می‌کردند. بدون کمکِ تمام همراهان، کتاب تلویزیون واقع‌نما شکل نمی‌گرفت.

مقدمه مترجمان

برنامه‌های واقع‌نما در زمرهٔ مسابقه‌های تلویزیونی قرار می‌گیرند و جذابیت‌های باورنکردنی همان‌ها را هم دارند. تعدادی شرکت‌کننده برای مدتی طولانی با یکدیگر در فضای داخلی یا خارجی هستند و یا برای به‌دست آوردن چیزی یا کسی باهم رقابت می‌کنند. قواعد جذابیت همانی است که بر مسابقه‌ها حاکم است: درگیرشدن در یک رقابت، همذات‌پنداری با آدم‌های معمولی، سرگرم‌شدن در روابط جالبی که پیش می‌آیند. به‌علاوه و مهم‌تر از همه، سودآوری این نوع برنامه‌ها به تمام انتقاداتی که بر آنها وارد است، می‌ارزد.

برنامه‌های واقع‌نما مانند اسلافشان، مسابقه‌های تلویزیونی، حاصل بحران مخاطب تلویزیون هستند. این نوع برنامه‌ها ارزان هستند. در مقایسه با سریال‌های خانوادگی، قیمت تمام‌شدهٔ این نوع برنامه‌ها یک به شش است؛ البته نمونه‌های موفق این نوع برنامه‌ها هزینهٔ بالایی دارند. به‌خصوص به‌دلیل تعداد زیاد عوامل درگیر در برنامه. در ساختن سریال برادر بزرگ حدود ۲۰۰ نفر دست‌اندرکار بودند، ازجمله ۵۰ تصویربردار و ۱۳ تهیه‌کننده. درعوض، فصل اول برنامه، ۱۰میلیون بیننده را پای تلویزیون نشاند و ارزش سهام شبکهٔ پخش‌کننده را ۷۰ درصد افزایش داد.

برنامه‌های واقع‌نما منتقدان بسیار دارند؛ از لیبرال‌هایی که تمایز حوزهٔ

خصوصی و عمومی را خاطرنشان می‌کنند و به‌نمایش درآمدن حوزهٔ خصوصی را ناپسند می‌دانند تا چپ‌گرایانی که یادآوری می‌کنند با چنین برنامه‌هایی قُبح کنترل زندگی مردم شکسته می‌شود. همچنین این نوع برنامه همواره به‌دلیل ادعای نشان‌دادن نهایت واقعیت مورد نقد هستند. در این نقد همه هم‌داستانند. دو عامل مهم در فرایند تولید برنامه، ادعای واقع‌نمایی آن را زیر سؤال می‌برد: انتخاب بازیگر و تدوین.

فرایند انتخاب بازیگر برای تهیه‌کننده‌ها بسیار مهم است. ازآنجاکه هیچ متن از قبل آماده‌شده‌ای در کار نیست، عامل جذابیت تا حد زیادی به شخصیت (کاراکتر) خود مسابقه‌دهنده محدود می‌شود. به‌علاوه مسابقه‌دهنده‌ها می‌بایست زمان زیادی باهم باشند تا بتوانند رفتار معیارگونه (استاندارد) ازخود نشان دهند. بسیاری از این برنامه‌ها زنده نیستند. در بهترین حالت با ده دقیقه تأخیر پخش می‌شوند؛ اما خود فرایند تدوین، فرایند بی‌رحمی است. برای ازدست نرفتن سرنخ ماجراها، تدوینگر مجبور به حذف بسیاری از صحنه‌ها می‌شود. در نسخهٔ استرالیایی برادر بزرگ، تدوینگر از ۱۸۳ هزار ساعت راش، ۷۰ ساعت برنامهٔ مفید برای بینندگان تدوین کرد.

با گسترش کاربرد اینترنت، در این نوع برنامه‌ها از قابلیت فضای مجازی به‌خوبی استفاده شده‌است؛ به‌نحوی که دنبال‌کردن برنامه، تنها موکول به زمان برنامه نیستبلکه مخاطبان می‌توانند در ساعت‌های دیگر هم با انتخاب‌های متنوعی که می‌توانند داشته باشند، برنامه را ببینند.

این‌گونه از مجموعه‌های تلویزیونی از سال ۲۰۰۰، ابتدا در تلویزیون‌های آمریکا و بعد در دیگر کشورهای جهان متداول شد. شبکهٔ تلویزیونی ام‌تی‌وی (MTV) یکی از پیشگامان در عرصهٔ سریال‌های واقع‌نما بوده است. درواقع، سریال‌های واقع‌نما برنامه‌های تلویزیونی‌ای هستند که با محوریت واقعیت و هدف سرگرم‌سازی، و نه‌فقط اطلاع‌رسانی، در شرایطی بین واقعیت و خیال

تعریف می‌شوند. اینکه چه مقدار این برنامه‌ها مبتنی بر داستان‌های از پیش تهیه شده باشند و یا تماماً برمبنای واقعیت تمام پیش بروند بستگی به نوع و هدف‌گذاری این برنامه‌ها دارد.

باتوجه به موارد پیش‌گفته و نیز به‌علت اهمیت برنامه‌های واقع‌نما برای تلویزیون از یک‌طرف و نیز کمبود منابع دردسترس و جامع به زبان فارسی در این‌خصوص،کتاب پیشِ‌رو با زبانی ساده سیر تاریخی و مطالب مهم این ژانر را برای برنامه‌سازان، دانشجویان مقاطع مختلف و دیگرعلاقه‌مندان بیانمی‌کند. مترجمان با علم به اینکه مباحث مرتبط با این ژانر تلویزیونی بسیار فراتر از این کتاب است، آن‌را به‌عنوان منبعی آموزشی برای دانشجویان مقاطع مختلف حوزهٔ تلویزیون به زیور طبع آراسته‌اند و امیدوارند مورد استفادهٔ‌علاقه‌مندان این حوزه قرار گرفته، ما را از نظرات و انتقادات خود بهره‌مند سازند.

علی رجب‌زاده طهماسبی
سید جواد شبانی

مقدمه:
تلویزیون واقع‌نما چیست؟

سال‌ها پیش زمانی که مطالعهٔ تلویزیون واقع‌نما را شروع کردم، خودم را در حال جمع‌آوری قسمت‌های سریال پلیس‌ها (Cops, 1989)، فیلم‌های تدوین‌نشده از شبکهٔ تلویزیونی کورت (پخش‌شده ۱۹۹۱)، زمین‌خوردن‌ها در بخش‌هایی از خنده‌دارترین ویدیوهای خانگی آمریکایی (۱۹۸۹-۱۹۹۹؛ -۲۰۰۱) و ساعت‌های بی‌پایان تعقیب‌وگریزهای بزرگراهی که بالگردها و ماشین‌های پلیس تصویربرداری کرده بودند، یافتم. من به خاطر جذابیت‌های فیلم‌های تدوین‌نشده که بسیار متفاوت‌تر از کمدی‌های موقعیت بی‌محتوا و درام‌ها و حتی خبرهای شبکه‌های دیگر است، همچنین جذابیت‌های اغراق‌آمیز وقایع، سرعت آهسته، بی‌اهمیت و تکرار مکرراتی که در تلویزیون نمایش داده می‌شوند، به‌سمت این‌گونه برنامه‌ها کشیده شدم؛ جایی که هر دقیقه‌اش فرصت مغتنمی است؛ زیرا «زمان از دست رفته» دیگر قابل بازگشت نیست. درحالی‌که از خودم می‌پرسیدم، آیا یکنواختی برنامه‌ها در صفحهٔ نمایشی کوچک، تماشای اجباری برنامه‌ها برای به خورد مخاطب دادن نیست؟ در

سال ۲۰۰۰ من به انبوه بینندگان سراسر جهان ملحق شدم که هرشب محسور تماشای فصل اول برادر بزرگ (*Big Brother, 1999*) شده بودند. به‌رغم تفاوت‌های اساسی که این فیلم داشت و نیز تجربهٔ تماشای برادر بزرگ، این برنامه مرا به یاد همان تکنیک‌های به‌کاربرده‌شده در فیلم پلیس‌ها و ویدئوهای خانگی خنده‌دار آمریکایی انداخت. تصویربرداری و اجراهای تمرین‌نشدهٔ مردمِ درگیر در موارد بی‌اهمیت زندگی روزانه، این رابطه را آشکارا بیان می‌کند. حتی اگر امروزه هیچ ویژگی مشترکی را در همهٔ برنامه‌هایی تحت‌عنوان «تلویزیون واقع‌نما» نتوان درنظر گرفت، باید اذعان داشت که از آن زمان تاکنون، نوآوری‌های تلویزیون واقع‌نما ـ که به‌وفور هم وجود دارد ـ همچنین جذب عناصر برنامه‌های فانتزی با داستان‌های غیرواقعی به کمک این ژانر آمده‌اند.

همین الآن که می‌نویسم، سایت‌های بحث و گفت‌وگوی تلویزیونی و صفحات نقد کاملاً دربارهٔ برنامهٔ جرسی شور (Jersey Shore) (۲۰۰۹) در شبکهٔ ام تی وی و ازدواج کولی بزرگ چاق من *Gypsy Wedding My Big Fat* (۲۰۱۰) شبکهٔ چهار انگلیس کاملاً بدگویی می‌کنند. این دو برنامهٔ کاملاً متفاوت، احتمالاً به‌عنوان نمونهٔ اغراق‌آمیز جامعه و هویت شخصی، فصل مشترکی باهم دارند؛ اما اصلاً مشخص نیست که چگونه با برنامهٔ پیش‌پاافتاده‌ای مثل پلیس‌ها ارتباط پیدا می‌کنند. حتی در شرایط فعلی سال‌های ۲۰۱۱/۲۰۱۲، مشکل است تا ارتباط بین برنامه‌های مثل جرسی شور را که برگرفته از دنیای واقعی (World Real) (۱۹۹۲ -) جوانان ایتالیایی آمریکایی است، بیان کرد؛ ازدواج کولی بزرگ چاق من، که سریالی جامعه‌شناختی دربارهٔ آیین‌های ازدواج بین جامعه‌های مهاجرتی انگلیسی است؛ فکر می‌کنی کی هستی؟ *Who Do You Think You Are?* (۲۰۰۴)، سریالی تبارشناسانه است که شجرهٔ خانوادگی افراد مشهور را به‌تصویر می‌کشد؛ مدیریت سالن تاباتا *Tabatha's Salon Takeover* (۲۰۰۸) که سریالی موفق است که آرایشگر افسانه‌ای

استرالیایی اداره می‌کند و همچنین مسابقات استعدادیابی مشهور امریکن ایدل *American Idol* (۲۰۰۲)/ سرآشپز *MasterChef* (۲۰۰۵؛ ۲۰۰۱-۱۹۹۰)، برنامهٔ استعدادیابی پروژه فرار *Project Runway* (۲۰۰۴) نمونه‌هایی از این قالب هستند. برنامه‌ای با زیبایی‌شناسی یکنواخت مثل ۱۶ و باردار *16 and Pregnant* (۲۰۰۹) که ارتباط کمی برقرار می‌کند، سریالی مشاهده‌ای دربارهٔ نوجوان‌های باردار در شبکهٔ ام تی وی است که با صنعت کوچک مشهورِ **وی اچ وان** که با زندگی سورئال شروع شد *The Surreal Life* (۶-۲۰۰۳) و به برنامه‌های قرار عاشقانهٔ خواننده‌های رپ و راک منتهی شد، طمع عشق *Flavor of Love* (۸-۲۰۰۶) و صخرهٔ عشق (۹-۲۰۰۷)، برنامه‌ای از مدرسهٔ زیبایی *Charm School* (۹-۲۰۰۷) و برنامهٔ چندجانبهٔ فراگیر من پول را دوست دارم *I Love Money* (۱۰-۲۰۰۸) که افرادِ برنامه‌های قبلی را کنار هم جمع می‌کند تا در یک خانهٔ مشترک درحالی‌که برای پول نقد رقابت می‌کنند، باهم کلنجار بروند. معمولاً تماشاگران، منتقدان و حرفه‌ای‌ها، از همهٔ این برنامه‌ها به‌عنوان تلویزیون واقع‌نما یاد می‌کنند؛ باوجوداین، چهارچوبی که به آن‌ها اجازه دهد تا با یکدیگر گروهی تشکیل دهند، اصلاً مشخص نیست.

به‌رغم ابهامات کلی این ژانر، هیچ‌کس نمی‌تواند تأثیر تلویزیون واقع‌نما را بیش‌از اندازه بداند. فقط در دو دهه، جدول‌های پخش برنامه را متحول کرد، ماهواره و شبکه‌های دیجیتال مشهور و حرفه‌ای را برای خودش به‌وجود آورد، بینندگان را به خوانندگانی زرنگ و دانای سازوکارِ تولیدات تلویزیونی. صرف‌نظر از شرکت‌کنندگان بااستعداد. تبدیل کرد. بعضی از منتقدان برای اینکه نشان دهند که تلویزیون واقع‌نما فرهنگ تلویزیون را متحول کرده است، فراتر رفته‌اند (Murray and Ouellette 2004)؛ بااین‌حال، به‌رغم گسترش زیاد عبارت تلویزیون واقع‌نما و دورهٔ نسبتاً کوتاهش بر روی صفحهٔ نمایش‌هایمان، موقعیت ژانرش، اهمیت‌های فرهنگی و حتی تاریخی آن، همگی به‌شدت

مـورد بحـث هسـتند. ازیـک‌طرف، برنامه‌سـازان، بیننـدگان و منتقـدان ایـن عبارت، با اطمینانی کامل اظهار می‌کنند که آن را کـاملاً درک کرده‌اند، و از آن به‌عنوان اوج صنعت تلویزیون، گونه‌ای بسیار مورد توجه، ابزاری تبلیغـاتی یا موضوع یک دورهٔ دانشگاهی یاد می‌شود. ازطرف‌دیگر، سردرگمی دربارهٔ آنچه که تلویزیون واقع‌نما را به‌عنوان یک ژانر یا قالب تعریف کرده و شکل می‌دهد، وجود دارد. بخشی به‌دلیل قالـب چندگانه‌اش و بخشی هـم در نتیجهٔ حجم زیـاد و تنـوع ماهیـت خـود برنامه‌هاسـت. علاوه‌بـراین، بـه‌عنوان یـک فـرم پوپولیستی (عوام‌گرایانه)، تلویزیون واقع‌نما در مواجهه با تعداد بی‌شماری از گفتمان‌هـای خـارج از تلویزیـون، مجـلات تجـاری، روزنامـه‌های عامه‌پسـند و وب‌سـایت‌های رسـمی، حتـی خبرگزاری‌هـا، صـفحات وب غیررسـمی و انجمن‌های گفت‌وگوی تلویزیونی قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب، تلویزیون واقع‌نما تنهـا شـامل خـود برنامـه نمی‌شـود بلکـه تمـام مـوارد گسـتردهٔ پیرامونی آن را نیـز دربرمی‌گیرد.

ایـن حـوزهٔ گفتمـانی امـروزه ذهـنِ بسـیاری از پژوهشـگران دانشـگاهی را مشغول و تحقیقات گسترده را به‌خود معطوف کرده است. زمینه‌های اصـلی مطالعـه تـا امـروز روی ارتبـاط تلویزیـون واقع‌نمـا بـا مسـتند، ترکیـب سـبک‌های برنامـه‌های واقع‌نمـا و داسـتانی، اشـتراک بـا زنـدگی روزمـره و مـردم معمـولی، بازنمـایی هویت‌هـای اجتمـاعی (مثـل جنسـیت، تمـایلات جنسـی، طبقـهٔ اجتمـاعی، قومیـت و نـژاد)، و همکـاری بـرای تحـول فرهنـگ، علاوه‌بـر شـهرت رسانه‌ای، متمرکز شده است. در این حوزه‌ها، مطالعهٔ ارتباط تلویزیون واقع‌نما با فـیلم مستند و واقعی (رئالیسم) اولین و مؤثرترین رویکرد علمی، به‌ویژه در حوزهٔ محتوای برنامه‌های تلویزیونی انگلیس بود (Biressi and Nuun, 2015: 1). از اواسط دههٔ ۹۰ تـا اوایـل دههٔ ۲۰۰۰، همین‌طور کـه عبـارت تلویزیـون واقع‌نمـا و مستند داستانی وارد واژه‌نامه دانشگاهی شد، پژوهشگران، تلویزیـون واقع‌نمـا را

به‌عنوان گونه‌ای تلویزیونی که تفاوت‌های متعارف بین اطلاعات و سرگرمی، مستند و داستان، گفتمان‌های عمومی و خصوصی دارد، تعریف کردند (kilborn, 1994; Nichols, 1994; Bondebjerg, 1996).

این مطالعات با تمرکز بر برنامه‌های جنایی/ اضطراری و مستندهای نمایشی دههٔ نود، تحقیقات خود دربارهٔ تلویزیون واقعیت را ازطریق مفاهیمی مثل واقع‌گرایی (رئالیسم)، فراواقعیت (هایپررئالیتی) و یا ادعایش درمورد «واقعیت» را چهارچوب‌بندی می‌کند (Friedman, 2002; Cummings, 2002).

هرچند، بیشتر اوقات به این معنی بود که تلویزیون واقع‌نما به‌عنوان گونه‌ای مستند «سَبُک» و در ارتباط با کاهش نقش تلویزیون خدمت عمومی شکل گرفته است؛ تصور می‌شد که گونه‌ای کم‌اهمیت از "تلویزیون بی‌ارزش" باشد که برای سرگرم کردن توده درنظر گرفته شده یا کابوس پست‌مدرنی است که بیش از حد انتظار، فناوری نظارت و ترکیب شدن را در اختیار گرفته است (Dovey, 2000: 83)؛ درحالی‌که جان کرنر (John Corner)، دائم استدلال می‌کند که میراث مستند هنوز در تلویزیون واقع‌نما وجود دارد، هرچند تغییر فرم داده باشد (۲۰۰۰-۲۰۰۲)؛ اما این آثار همچنین این معنا را می‌دهد که تلویزیون واقع‌نما این‌گونه قضاوت می‌شود که برنامه‌های عامه‌پسندی را نمایش می‌دهد که فاقد هرگونه ارزش اجتماعی است.

با ظهور فیلم بسیار محبوب و تأثیرگذار برادر بزرگ در سال‌های ۲۰۰۰-۱۹۹۹، و معرفی محیط‌های رقابتی ساخته‌شده در تلویزیون واقع‌نما، دیگر رویکردها و روش‌های علمی نیز وارد حوزهٔ تلویزیون واقع‌نما شدند. درواقع تلویزیون واقع‌نما تبدیل به تبدیل محملی مهم برای گفت‌وگوهای پژوهشگران فرهنگ نظارت و کنترل (Andrejevic, 2004) و همچنین علاقه‌مندان به رابطهٔ بین تلویزیون و زندگی روزمره (Bonner, 2003) و نیز حوزه‌های عمومی و خصوصی شد (van Zoonen, 2004). در ادامه، برادر بزرگ منجر به اولین

مطالعهٔ پایدار مخاطبان و مطالعات طرفداران تلویزیون واقع‌نما (Hill, 2002; Jones, 2003; 2005)، همچنین تحلیل‌های صنعتی (Ritchie, 2000)، و مطالعات بین‌بخشی بین تلویزیون و رسانه‌های جدید شد (Jones, 2004). از زمان برادر بزرگ که ظهور برنامه‌های رقابتی همچنین برنامه‌هایی که وعدهٔ بهبود زندگی فردی را به افراد معمولی می‌دهند تا علاقهٔ انتقادی روبه‌افزایشی نسبت به نقش‌های مداخله‌گرانهٔ تلویزیون واقع‌نما داشته باشند، و ازطریق برنامه‌های خودتان (DIY programmes) گرفته تا برنامه‌های تربیت فرزند و سبک زندگی، به مخاطبان آموزش می‌دهند که چگونه خودشان را بهتر مدیریت کنند (Ouellette and Hay, 2008).

اگرچه تلویزیون واقع‌نما هنوز مخالفان بسیاری در بین محققان دانشگاهی و نیز در بین عموم دارد؛ اما گرایش سال‌های اخیر نسبت به مطالعهٔ تلویزیون واقع‌نما ازمنظر محبوبیت مداومش به‌جای محکوم‌کردن عوام‌گرایش بوده است: امروزه منتقدان می‌پرسند که کدام گونه از تلویزیون واقع‌نما، با چه محتویاتی برای بینندگان جذاب است، چگونه تلویزیون واقع‌نما با گفتمان‌های اجتماعی بسیاری مواجه می‌شود و برنامه‌های مشخص چه نقشی را در کمک به بینندگان ایفا می‌کنند تا بر سر فشارهای اجتماعی، سیاسی و فن‌شناختی که زندگی‌شان را شکل می‌دهد، به گفت‌وگو بنشینند. همسو با این نگرش، این کتاب به‌دنبال ارزیابی ارزش تلویزیون واقع‌نما در مقایسه با دیگر ژانرها یا اشکال رسانه‌ای نیست. هرچند، دوست دارم تا تلویزیون واقع‌نما را براساس اصطلاحات خودش، به‌عنوان گونه‌ای بررسی کنم که توانایی ویژه‌ای برای نوسازی و گسترش خودش دارد و نشان می‌دهد که چقدر خوب ساختارهای معاصر اجتماعی را یکپارچه کرده است.

این کتاب سعی نمی‌کند از هیچ روش یا دیدگاهی برای مطالعهٔ تلویزیون واقعیت استفاده کند بلکه درصدد آن است تا دسته‌ای از رویکردهای

انتقادی را به‌عنوان بخشی از زمینهٔ گفتمانی گسترده‌تر آن به‌کار گیرد. هدف من این است که مسیری را ازطریق این قلمرو غنی با ردیابی تلویزیون واقعیت به‌عنوان یک شکل‌بندی متنی، اجتماعی و فرهنگی با برنامه‌ریزی ترکیبی و تاریخ انتقادی آن طی کنم. اگر همان‌طور که جیسون میترال (Jason Mittel) استدلال کرده است، ژانرها در فرایند تاریخی مداوم تشکیل طبقه‌بندی مؤثر هستند (2004: xiv)، آن هنگام کتاب محتوایی بافت‌مند از پیدایش و گسترش تلویزیون واقع‌نما را به‌گونه‌ای ارائه می‌دهد که ژانر را به تاریخ پیوند می‌دهد و بر محتواهای فرهنگی، صنعتی و مفهومی‌اش تأکید می‌کند. برای رسیدن به مقصود، روش‌شناسی‌ای را انتخاب کرده‌ام که آن را تبارشناسی (genealogical) می‌نامم، درک فوکو از تبارشناسی به‌عنوان راهی برای درک تاریخ است که شامل پیداکردن داستان‌های منحصربه‌فردی می‌شود که فاقد آغاز، میانه و پایان است. همین‌طور که تهیه‌کنندگان تلاش می‌کنند سلیقهٔ مخاطبان را پیش‌بینی کنند و بر آن مسلط شوند، به تعداد زیادی از برنامه‌های تلویزیون واقع‌نما و تغییرات مداوم در سبک قالب‌ها مشخص شده، نیاز است و هیچ‌یک از انواع بررسی تاریخچهٔ گذشته یا متعارف، نه می‌توانستند چنین تنوعی را پوشش دهند، نه می‌توانستند تلویزیون واقع‌نما را تنها برحسب یک منشأ توضیح دهند. درنتیجه، روش تبارشناسی که انتخاب کرده‌ام، در تلاش است تا منشأهای متعدد، اشتراکات (برخوردها) و تشابهات بین گونه‌های تلویزیون واقع‌نما را دنبال کند. این کتاب برای تطبیق روش تبارشناسی فوکو با مطالعات ژانر، پیوندهای ساختاری و همچنین مفاهیم کلیدی را ترسیم کره و با تقسیم تلویزیون واقع‌نما براساس شباهت‌های گفتمانی آن‌ها را در قالب سه «نسل»، یعنی نسل دوربین‌های فیلمبرداری، نسل رقابت‌ها و نسل سلبریتی (شهرت) مطرح می‌کند. برای پاسخ به این پرسش افسونگر (شیادانه) که «تلویزیون واقع‌نما چیست»، این کتاب درصدد

است تا از تغییر پیچیده‌تری بحث کند: چگونه می‌توانیم نظم را در چنین برنامه‌هایی متنوع، غنی و درعین‌حال فراگیر پیدا کنیم؟

پس تلویزیون واقع‌نما چیست؟

اگر بخواهیم تعریف ساده‌ای از تلویزیون واقع‌نما داشته باشیم، می‌توانیم بگوییم: به برنامه‌های بدون فیلمنامه با بازیگران غیرحرفه‌ای اطلاق می‌شود که ازطریق دوربین‌ها در محیطی ازپیش طراحی‌شده مشاهده و ثبت می‌شوند. هرچند ممکن است سریع مواردی پیدا کنیم که با این تعریف سازگار نباشد و یا به استثناهای این قانون فکر کنیم؛ اما تعریف ساده برای این است که به تعریفی سریع از تلویزیون واقع‌نما برسیم. ممکن است تعریف پیچیده درتلاش برای تکمیل ویژگی‌های درونی محتواهای تلویزیون واقع‌نما با اطلاعاتی مربوط به گفتمان‌های انتقادی و اقتصادهای فرهنگی که در آن تعبیه شده است، باشد. ازاین‌نظر، تلویزیون واقع‌نما با ارزش‌های تولیدی پایین، احساسات زیاد، شوخی‌های مبتذل و رفتارهای سؤال‌برانگیز همراه است، به‌این‌دلیل که نوعی تبلیغ بی‌شرمانه است که با هدف سرگرمی، سنت‌های جدید مستند را با گونه‌های عوام‌گرایانه ترکیب می‌کند (Murray and Ouellette, 2004: 2). هرچند تعریفی ظریف‌تر است؛ اما حرف زیادی دربارهٔ جذابیت تلویزیون واقع‌نما برای گفتن ندارد، یا اینکه چرا این ژانر چنین تأثیری بر تولیدات، پخش برنامه و الگوهای مصرفی خود تلویزیون گذاشته است. درواقع، کاهش ارزش فرهنگی تلویزیون واقع‌نما بیشتر در ارتباط با انتظارات مرتبط با برچسب ژانرش نسبت به برنامه‌های منحصربه‌فرد است که بسیاری از مخالفانشان حتی آن‌ها را تماشا نخواهند کرد. همان‌طور که اشاره کردم، برنامه‌های واقعی که زیرمجموعهٔ «تلویزیون واقع‌نما» قرار می‌گیرند، بسیارمتفاوت‌تر از این هستند تا تحت هر تعریف دیگری قرار بگیرند؛ البته این امر، مشکلاتی برای به‌دست‌آوردن جایگاهش به‌عنوان ژانر تلویزیونی

منحصربه‌فرد ایجاد می‌کند.

اما این تعریف تاچه‌حدی تلویزیون واقع‌نما را پوشش می‌دهد؟ به‌جز سُپ‌اپراها، کمدی‌ها یا حتی نمایش‌های بازی‌محور، که از سابقه‌ای طولانی در تثبیت جایگاهشان به‌عنوان ژانرهای قابل تشخیص برخوردارند، تلویزیون واقع‌نما نسبتاً ژانری جدید محسوب می‌شود. این ژانر را می‌توان به اواخر دههٔ هشتاد زمانی‌که برنامه‌های واقعی جرم‌وجنایت در آمریکا پخش می‌شد، یا سال ۱۹۹۲، زمانی‌که دنیای واقعی از شبکهٔ ام تی وی پخش شد، یا در سال ۱۹۹۲ تا ۲۰۰۰، زمانی‌که برادر بزرگ رکورد میزان بیننده را شکست، ریشه‌یابی کرد. این فقدانِ قطعیت در ترسیم منشأ آن‌ها، به ما خاطرنشان می‌کند که ژانرها کاملاً در مطابقت با آگاهی فرهنگی نیستند. حتی مهم‌تر، قبل از اینکه یک ژانر مورد قبول مخاطبان، منتقدان، برنامه‌نویسان و متولیان رسانه‌ای قرار گیرد، باید یک دوره آزمایش نام، دسته‌بندی و دسته‌بندی مجدد را طی کند. این روند درمورد تلویزیون واقع‌نما دشوارتر شده است. هرچند، به‌نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های تعریف‌شده که منتقدان با آن موافق‌اند، ترکیب ژانرهاست، و این امر حاکی از آن است که برنامه‌های تلویزیون ما، به‌جای هرگونه ابداعی، دست به ترکیب ژانرهای تلویزیونی زده‌اند. همان‌طور که جیسون میتل مطرح کرد، آیا می‌توان تلویزیون واقع‌نما را به‌عنوان تلویزیونی ژانری کاملاً تکامل‌یافته در نظر گرفت (2004: 197). شبکهٔ «*E!*»، «ای!» چنین نگرانی‌هایی ندارد، کاملاً مطمئن است که امروزه بینندگان می‌دانند چه انتظاری از عبارتی که اکنون وعدهٔ «واقعیت بیشتری» را می‌دهد، داشته باشند، حتی نیازی به مشخص‌کردن آن به‌عنوان «تلویزیون واقع‌نما» نیست؛ بنابراین، به‌نظر می‌رسد ما در مطالعات ژانر با مسئله‌ای عجیب روبه‌رو هستیم که این مسئله درمورد تلویزیون واقع‌نما تشدید شده است: برنامه‌سازان و بینندگان می‌دانند که تلویزیون واقع‌نما چیست، درحالی‌که نظریه‌پردازان ژانر زمانی که به‌طور عمیق

آن را بررسی می‌کنند، با مشکل مواجه می‌شوند. بی‌شک شیوه‌های فرهنگی تکرارشده حول عبارت تلویزیون واقع‌نما قابل تشخیص است که شامل انتخاب‌های برای تماشا، زمان پخش برنامه‌ها، تصمیم‌ها درمورد تولید و قالب فروش می‌شود. گفتمان‌های بی‌شماری نیز درخصوص این شیوه‌ها شکل گرفته است؛ مثل، زبان تبلیغات و بازاریابی، نقدهای تلویزیونی، انجمن‌های تبادل‌نظر بینندگان و اصطلاحاتی یا عباراتی که با پخش برنامه محبوب شده است، (مثل: پرواز زیر رادار)؛ درعین‌حال، بحث نظریِ تعریف و گروه‌بندی این برنامه‌ها همچنان ادامه دارد؛ اما به این معنا نیست که این کار ارزش انجام دادن ندارد؛ درواقع، بنابر تاریخ نسخهٔ تلویزیون واقع‌نمای من، ممکن است زمان تهیهٔ فهرست دست‌کم مربوط به بیست سال پیش باشد. منظور ما از زمانی که تلویزیون واقع‌نما را یک ژانر می‌نامیم یا با آن مثل یک ژانر رفتار می‌کنیم، چیست؟ چه برنامه‌هایی را و بر چه اساسی برمی‌گزینیم؟ و ما چگونه درمورد رابطهٔ بین طبقه‌بندی ژانرها، شیوه‌های فرهنگی و تاریخ تولیدات در گروه بی‌شمارِ برنامه‌ها فکر می‌کنیم؟

ژانر و تبارشناسی

از نظر تاریخی، عبارت ژانر به ساختارهایی اشاره می‌کند که می‌توانند با یکدیگر براساس ویژگی‌های مشترک گروه‌بندی شوند. به‌طور سنتی این ویژگی‌های مشترک بدین‌دلیل درنظر گرفته شده‌اند تا از نمونه‌های خود جدا نشوند و به‌نوبهٔ‌خود، زمینه‌ای برای تعریفی ساختاری براساس ژانر آن به‌وجود می‌آورند؛ به‌عنوان مثال یک رمان. یک ژانر براساس ویژگی‌های درونی آن، مثلاً برای نویسندهٔ یک اثر اینکه چگونه شخصیت‌ها و ماجراها را در داستانش روایت کند، شکل گرفته است.

این مفهوم ژانر برای طبقه‌بندی در طیف وسیعی از گونه‌های هنر و رسانه ایجاد شده و مؤثر بوده است؛ ازجمله: ادبیات، تئاتر و فیلم. هرچند، امروزه

بیشتر منتقدان موافق هستند که رویکرد معنایی بسیار محدودی دارد، چون ساختارها همیشه در محتوای دریافتی و تولید مؤثر بوده‌اند؛ برای مثال استیو نیل (Steve Neale)، در مطالعهٔ تأثیرگذار خود از ژانر فیلم، تأکید داشته است که درک متن از ژانر گسترش یابد تا شامل سیستم‌های خاص و مشخصی مورد انتظار مخاطب و فرضیه‌هایی که تماشاگران با خود به سینما می‌آورند، شود (۱۹۹۰: ۴۶). درحالی‌که رویکرد جین فویر (Jane Feuer, 1992)، نسبت به ژانر کمدی موقعیت (سیت‌کام)، شرایط محیطی تاریخی را با تحلیل شرایط فرهنگی و صنعتی در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۷۰ معرفی می‌کند.

در مطالعات تلویزیونی، بحث‌های بیشتری حتی در مورد کاربرد مفهوم دیدگاه‌های متنی ژانرها در رسانه وجود داشته است. درحالی‌که دانشمندان در مطالعات ژانر فیلم، تابع نظریه‌های خاصی بوده‌اند و آن‌ها را توسعه داده‌اند؛ اما همتایان آن‌ها در مطالعات تلویزیونی کمتر تمایل به انجام این کار داشته‌اند. برای پرداختن به این فقدان نسبی، لورا استمپل. مامفورد (Laura Stempel-Mumford) اظهار داشته است که قالب‌های سازگار با تلویزیون و گونه‌های عاریتی، آن را به‌عنوان رسانه‌ای باثبات مطرح می‌سازد و به‌نظر می‌رسد نیاز به طبقه‌بندی‌ها براساس ژانر دارد (20 :1995). بااین‌حال، جان فیسک (Fiske John) اظهار داشت که تلویزیون، رسانه‌ای کاملاً عمومی است (109 :1987). با طبقه‌بندی‌کردنِ ژانر آگاه می‌شویم که چگونه محتوای متن تلویزیونی در برنامه‌ها قرار می‌گیرند و چگونه بینندگان آن را می‌بینند. ازنظر فیسک، این برای انکار سازگاری گونه‌های تلویزیونی نیست بلکه برای مطرح‌کردن این است که مخاطبان، تهیه‌کنندگان و برنامه‌ریزان قالب جاری را با استفاده از ویژگی‌های عمومی‌شان بپذیرند. برخلاف پس‌زمینهٔ این مباحث، به تلویزیون واقع‌نما به‌عنوان استثنایی برای کاربردی بودن ژانر در تلویزیون یا به‌عنوان نمونه‌ای از خودِ ژانر تلویزیونی پرداخته شده است. به‌این‌دلیل،

خودآگاهی و خودبازتابی تلویزیون واقع‌نما ژانرهای متداول را باهم ترکیب می‌کند (Holmes and Jermyn, 2004: 6–7). این موضوع می‌تواند به‌عنوان فقدانِ مطابقت با معیارهای اساسی ژانر یا به‌عنوان زمینه‌هایی برای اینکه اساساً به ژانر با قوانین مشخص در رسانه معتقد نباشیم، مطرح می‌شود.

میتل، گرایش به دیدگاه متأخر داشت و به این نکته پی برد که تلویزیون معمولاً قالب‌های روایی و غیرروایی را باهم ترکیب می‌کند، (۲۰۰۴) که این امر نشان‌دهندهٔ این است که تلویزیون واقع‌نما طبق سنت‌های خودِ رسانه کار می‌کند. این کتاب، تلویزیون واقع‌نما را به‌عنوان مثالی از ژانرهای تلویزیونی درنظر گرفته است که به‌سادگی با همهٔ قالب‌های داستانی و مستند، سُپ‌اپراها و مسابقات بازی‌محور و قالب‌های تبلیغاتی ترکیب می‌شود، بدون اینکه به‌رسمیت‌شناختنش را به‌عنوان تلویزیون واقع‌نما از دست بدهد. هرچند، به این معنا نیست که با تلویزیون واقع‌نما باید به‌عنوان ژانری شناخته‌شده که ویژگی‌هایش از قبل بررسی شده است، رفتار کرد. برخلاف مواردِ ذکرشده، علاقه به این گونهٔ جدید دقیقاً در روند پیدایش، ترکیب و پیشرفت مداوم آن وجود دارد. بررسی جیسون میتل دربارهٔ ژانر و تلویزیون (۹۶: ۲۰۰۴) چهارچوب نظری مناسبی برای ردیابی این پیدایش ارائه می‌دهد. برای میتل، ژانرهای تلویزیونی اولین و عمده‌ترین ساختارهای فرهنگی هستند و ازاین‌رو باید به‌عنوان طبقه‌بندی عمومی که ازطریق شیوه‌های گفتمانی تعریف، تفسیر و ارزشیابی می‌شوند، مطالعه می‌گردد (همان). درحالی‌که به‌نظر می‌رسد این شیوه‌های گفتمانی روی ژانرهای معینی تأثیرگذارند، هرچند ابتدا خودِ ژانر و سپس بحث درمورد آن مطرح می‌شود. میتل اظهار می‌کند که گفتمان‌ها درحقیقت سازندهٔ ژانر هستند.

این استدلال تمرکز را از مفهوم ژانر تلویزیونی به‌عنوان مجموعه‌ای مشترک از ویژگی‌ها تغییر می‌دهد تا آن را به‌عنوان گونه‌ای که دائم در حال تغییروتحول

است، درک کنیم؛ ازاین‌رو، همیشه در حالت تطبیق قالب‌ها، عاریه گرفتن از ژانرهای دیگر و انجام دادن مورد بعد، قرار گرفته است.

رویکرد میتل اثبات می‌کند که مطالعهٔ تلویزیون واقع‌نما فایده‌ای مضاعف دارد: اول، تلویزیون واقع‌نما به‌سرعت در حال تغییر است و تغییرات پی‌درپی از ویژگی‌های اصلی آن است؛ ازاین‌رو، هرگونه تلاش برای اینکه آن را به‌عنوان یک ژانر مطرح کند، به‌جای اینکه آن را به‌عنوان اتفاقی برای گونه محدود کند، باید قابلیت تغییرپذیری‌اش را بپذیرد. دوم، با صحبت‌های پیشین من درمورد اینکه پلیس‌ها یا من پول را دوست دارم، چگونه ارتباط پیدا می‌کنند؟ درنهایت به این نتیجه رسیدم که در همهٔ برنامه‌هایی که امروزه در گروه گفتمانی تلویزیون واقع‌نما رایج است، حتی یک ویژگی مشخص و مشترک وجود ندارد. این به‌وضوح برای یک سنت یا رویکرد متنی در ژانر مشکل‌ساز است که تلاش کند تا مجموعه‌ای مشترک از ویژگی‌ها را خلاصه کند. با رویکردی که درصدد درک ژانرها وجود دارد تا در یک روند تاریخی پیوسته دست به طبقه‌بندی بزند (Mittel, 2004: xiv). به‌هرحال، توجه از ویژگی‌های عمومی به تاریخ تغییر می‌کند؛ بنابراین، این کتاب، تلویزیون واقع‌نما را به‌عنوان ژانر از دیدگاهی تاریخی بررسی می‌کند. به‌شخصه، این کار را به این دلیل مفید می‌دانم که تاریخ تلویزیون واقع‌نما تاکنون از دیدگاه‌های مختلفِ وابسته به محتویات دیدگاه ملی پژوهشگران و بازه‌های زمانی محدود و همچنین معیارهایشان ابراز شده است. درحالی‌که نمی‌توانم مدعی باشم که بتوانم همهٔ برنامه‌های تلویزیون واقع‌نما را که در هر کشوری به نمایش درآمده است، پوشش دهم؛ ازاین‌رو، در این کتاب درصددم تا دیدگاه‌های چندملیتی را با توجه ویژه به نوآوری‌ها و تأثیرهایی را که در آمریکا، انگلیس، اروپا و استرالیا/ نیوزلند به‌وجود آورده است، پوشش دهم. هرچند، این کار بزرگ غیرممکن به‌نظر می‌رسد. می‌خواهم دوباره از میتل به‌عاریه بگیرم که

پیشنهاد می‌کند الگوی تاریخی تبارشناسی فوکو برای مطالعهٔ ژانرها به‌عنوان ساختارهای گفتمانی مناسب است. فوکو در مقالهٔ مشهور خود «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» استدلال می‌کند که نقل تاریخ نباید در جست‌وجوی منشأ باشد، به‌این‌دلیل که چنین جست‌وجویی وجود گونه‌های ثابتی را حقیقی فرض می‌کند که قبل از جهانِ رخدادها و فرایندها، وجود داشتند (1984: 78). هرچند که فوکو از تاریخ‌نگاری اتفاقات جهان صحبت می‌کند، این روش برای مطالعات تلویزیونی به‌طور عجیبی کاربردی به‌نظر می‌رسد.

همان‌طورکه مطرح شد، ژانرهای تلویزیونی همیشه در حال تغییروتحول هستند، بنابراین، هر روشی که گونه‌های ثابت را حقیقی فرض می‌کند، موفق نخواهند شد تا شرایط پیدایش خود را محقق سازند؛ بنابراین، فوکو استدلال می‌کند، برای درک تاریخچه‌ای که حوادث و رخدادها، مسیرهای انحرافی، ریشه‌های متعدد و موضوعات پراکنده‌ای مانند مسیرهایی که تلویزیون واقع‌نما داشته است، شخص باید رویکردی تبارشناسانه داشته باشد. او روی «نشانه‌شناسی ایدئال و غایت‌شناسی‌های مبهم» پافشاری می‌کند (1984: 77). تبارشناسی فوکویی به‌دنبال این است که منحصربه‌فرد بودنِ اتفاقات را خارج از هرگونه پایان کسل‌کننده‌ای ثبت کند. روایت‌های فراگیر را نمی‌پذیرد و تاریخ را در پیچ‌وتاب‌هایی که عناصر مشخصی را به‌جای قوس‌های منظم با یک شروع و میانه و پایان گرفته است، پیدا می‌کند. تبارشناسی در این مدل بسیار حساس است تا در خط زمانی و همچنین همزیستی قالب‌های مختلف، شکافی ایجاد کند. علاوه‌براین، همزیستی گونه‌های مختلف، به‌جای تلاش برای ترسیم مسیرهای خطی، به‌دنبال مشترکات در رشته‌های مرتبط است. در برداشت از چنین رویکردی برای تلویزیون واقع‌نما، مثال‌های مختلفی را گردآوری خواهم کرد تا از ابتدا تا انتهای تاریخچهٔ ژانر را شامل شود. این روند، شامل رشته‌های تبارشناسی مختلفی که در ادامه آمده است،

خواهد شد. زمانی‌که به ارتباطات و روابط متقابل بین دیگران توجه می‌شود، اجازه می‌دهد بعضی از پیوستگی‌ها شکسته شوند. به‌جای اینکه به‌دنبال تنها یک دلیل باشیم، من نقاط آغاز متعددی را برای تلویزیون واقع‌نما پیدا خواهم کرد. من به‌جای مسیرهای یک‌بُعدی و خطی، زمینه‌های اجتماعی سیاسی، تغییرات فرهنگی، نوآوری‌های فناورانه و شیوه‌های حرفه‌ای را که باعث شکل‌گیری تلویزیون واقع‌نما به‌عنوان ژانر شد، مورد تأکید قرار خواهم داد.

مروری بر فصل‌ها

شکل‌گیری بحث این کتاب قبل از تلویزیون واقع‌نما آغاز می‌شود؛ با نمونه‌های تلویزیونی که بعداً دوباره در گفتمان‌های تولید و پذیرش هم ظاهر می‌شوند. من طبقه‌بندی‌ای را ارائه می‌دهم که تلویزیون واقع‌نما را به موج‌ها یا به پیروی از تبارشناسی به نسل‌هایی تقسیم می‌کند که هریک در ترکیب با مجموعه‌ای از ویژگی‌های گفتمانی قابل توجه و در ارتباط با یک محتوای تاریخی خاص، ملی و مفهومی باشند. بدین‌ترتیب، من از تولید طبقه‌بندی‌هایی که تنها به‌عنوان نتیجه‌های تحلیلم وجود دارند، آگاه هستم. بااین‌حال، تمایزهای ژانر با تعریفی شناور به‌وجود آمده است. هدف کتاب ارائهٔ الگوی توضیحی است که می‌تواند با تجربه‌های مشاهدهٔ خودِ خوانندگان مقایسه شود. در طرح من، نسل اول، یا نسل دوربین تصویربرداری، برنامه‌های جرائم واقعی نیمهٔ اول دههٔ ۱۹۹۰، که در آمریکا شروع شد، و نیز مستندهای نمایشی نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۹۰ که شروع آن‌ها در انگلیس بود. نسل دوم، یا همان نسل رقابتی، با برادر بزرگ شروع می‌شود؛ برنامه‌ای که در سال ۱۹۹۹ در هلند پخش شد و مسابقات بازی‌محوری را معرفی کرد که براساس رقابت و تحت شرایط نظارتی در یک محیط ساخته شده است. در طی چند سال، این در قالب‌های مبتکرانه‌ای دربارهٔ چالشی پیش‌بینی‌شده، توسعه یافت که در آن به شرکت‌کنندگان فرصتی برای خودتغییری داده می‌شود. نسل سوم، هرچند

فاقد برنامه‌ای کلی است که ویژگی‌هایش را خلاصه کند؛ اما به تولید شهرت علاقه‌مند است. در این مرحله، تلویزیون واقع‌نما از ریشه‌های مستند خود جدا می‌شود و تبدیل به عضو خودآگاهی در مراسم خودبهره‌وری و خودآگاهی می‌شود که در آن فرهنگ شهرت معاصر را تعریف می‌کند.

هرچند شاید نتوان مرز مشخصی بین این سه نوع مشخص کرد، آن‌ها کمک می‌کنند تا توجه خود را نه‌تنها بر محتویات تاریخی بلکه روی مفهوم‌های مربوط به آن معطوف کنیم. برای بیان ظهور اخیر تلویزیون واقع‌نما، فصل اول اولویت‌های تبارشناسی مهم را که بر روی دو تلاش اولیه متمرکز هستند، مرور می‌کند تا واقعیت تلویزیونی را به‌تصویر بکشند: هر دوی این برنامه‌ها، جنگ سرد معاصر دوربین بی‌پردهٔ آلن فانت (۱۹۴۷-۱۹۷۰) و سریال مستند خانوادهٔ آمریکایی (پی‌بی‌اس) دههٔ هفتاد میلادی هستند. این دو برنامه با مشاهدهٔ زندگی روزمره در ارتباط هستند؛ اما بدین طریق تکنیک‌های خلاقانهٔ مختلفی را اجرا کردند؛ برای مثال، دوربین مخفی در دوربین بی‌پرده و آنچه که من در خانوادهٔ آمریکایی دوربین زنده می‌نامم. در این فصل مبحث دوربین بی‌پرده، پیوندهایی با فرهنگ نظارتی دورهٔ جنگ سرد، همچنین علاقهٔ روزافزون علمی به مشاهده کردن رفتارها و زندگی روزمره، برقرار می‌کند. گفت‌وگو دربارهٔ خانوادهٔ آمریکایی به این دلیل فراتر از خود این سریال رفته است که اثرش را از مستندهای خانوادگی تا سریال بحث‌برانگیز خانواده *The Family* (BBC, 1974)، و حتی سریال جنجالی‌تر استرالیایی سیلوانیا واترز *Sylvania Waters* (ABC, 1992/BBC 1993)، و در انتها بازگشت نسبتاً بی‌سروصدای خانواده در شبکهٔ چهار انگلیس (۲۰۰۸-۲۰۱۰) گرفته است.

فصل دوم به نخستین نسل تلویزیون واقع‌نما و برنامه‌های جنایی/اورژانسی اوایل دههٔ ۱۹۹۰ در آمریکا، اختصاص داده شده است که حدود پنج سال بعد با مستندهای نمایشی در انگلیس ادامه یافت. این فصل اهمیت

شـرایط سیاسـی، شـرایط صـنعت تلویزیـون و پیـدایش فرهنـگ دوربـین تصویربرداری را باهم ترکیب می‌کند تا درحالی‌که زمینه‌های پیدایش متفاوتی را دنبال می‌کنید، زمینه‌های مشابه این دو نوع قالب جدید را هم ببینید. ازنظر مفهومی، این فصل به این امر می‌پردازد که چگونه سیاست‌های اقتصادی محافظه‌کارانهٔ مقررات‌زدا وارد صنعت تلویزیون و منجر به ساخت گونه‌های چندگانه‌ای شد که هدفشان مستندساختن زندگی روزمره در قالب سرگرمی است.

همان‌طور که این برنامه‌ها مدام زندگی روزمرگی و مواردی ازقبیل بیهودگی و کشمکش را به‌نمایش می‌گذارند و به پارادوکسی که شیوه‌های برنامه‌سازی متعارف را در تلویزیون به‌چالش می‌کشد و به آنچه جان کرنر (۲۰۰۰) فرهنگ پس از مستند سرگرمی نامید، منجر می‌شود. برای بسیاری از پژوهشگران و منتقدان تلویزیون، تلویزیون واقع‌نما فقط با برادر بزرگ در سال ۱۹۹۱ و بازمانده در سال ۲۰۰۰ آغاز شده است. در فصل سوم، به این موضوع می‌پردازم که این دو برنامه با جایگزین کردن فناوری نظارت در چهارچوبی رقابتی، آغاز نسل دوم تلویزیون واقع‌نما را نشان می‌دهند.

هرچند، ایدهٔ کنار هم قرار دادن غریبه‌ها در موقعیتی پویا (زنده) و تصویربرداری از نتایج، متعلق به تهیه‌کنندگان دنیای واقعی بود (ام‌تی‌وی)؛ اما این فصل با نگرانی‌هایی نسبت به نسل دوم شروع می‌شود و در ادامه موارد دیگری را ترسیم می‌کند. بخش عمده‌ای از این فصل را به پدیدهٔ برادر بزرگ اختصاص داده و آن را به‌عنوان آزمایش بحث‌برانگیز مسئلهٔ روز اجتماعی، یک هدف رسانه‌ای بین‌المللی جدید و مکانی برای گفتمان‌های رقابتی دربارهٔ اصالت و عملکرد اختصاص داده‌ام. در قسمت آخر فصل با استفاده از نظریه‌های بازیگری، روی پیامدهای چهارچوب رقابتی تمرکز می‌کند تا بازمانده را با اصطلاحات گفتمانی مخصوص‌به‌خودش به‌عنوان یک بازی