بسم الله الرحمن الرحيم

گفت‌و شنودهای رسانه‌ای

اندرو تولسون

مترجم: پروین حیدری

دفتر پژوهش‌های رادیو

۱۳۸۷

تهران

سرشناسه	:تولسون، اندرو؛ Tolson, Andrew
عنوان و پدیدآور	: گفت‌وشنودهای رسانه‌ای/ اندرو تولسون؛ [برای] دفتر پژوهش‌های رادیو.
مشخصات نشر	: تهران: طرح آینده، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری	: ب، ۲۷۶ ص.
شابک	:۲۵۰۰۰ ریال: 978-964-8828-62-7
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا
یادداشت	: عنوان اصلی: Media talk: spoken discouese of TV and radio, 2006.
موضوع	: گویندگان رادیو و تلویزیون -- زبان.
موضوع	: رسانه‌های گروهی و زبان.
شناسه افزوده	: حیدری، پروین، ۱۳۴۵-، مترجم.
شناسه افزوده	: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. اداره کل پژوهش‌های رادیو. دفتر پژوهش‌های رادیو.
رده‌بندی کنگره	:۱۳۸۷ ۹ت ۲ز/۹۹۰/۹ PN
رده‌بندی دیویی	: ۳۰۲/۲۳۰۱۴
شماره کتابخانه ملی	: ۱۳۲۲۲۷۱

گفت‌وشنودهای رسانه‌ای

مترجم: پروین حیدری

ویراستار: مراد مهدی‌نیا

حروف‌نگار: محبوبه یوسفی مقدم

طرح روی جلد: مهدی بخشایی

ناشر: طرح آینده

نوبت چاپ: اول

شماره پژوهش : ۵۲۷

تاریخ انتشار: ۱۳۸۷

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

بها: ۲۵۰۰۰ ریال

مرکز پخش: فروشگاه‌های سروش

تهران، خیابان ولیعصر، خیابان جام‌جم، صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، ساختمان شهدای رادیو، تلفن: ۲۲۱۶۷۷۰۸ نمابر: ۲۲۶۵۲۴۸۶

هر گونه استفاده کلی منوط به اجازه کتبی از دفتر پژوهش‌های رادیو می‌باشد.

فهرست مطالب

مقدمه ..... الف

بخش اول: دسترسی به گفت‌وگوهای رسانه‌ای

فصل اول: مقدمه‌ای بر گفت‌وگوهای رسانه‌ای ۱

غلبه بر موانع ٤

گفت‌وگو و رسانه ۸

مفهوم کلیدی در مطالعات رسانه ۱۰

مفهوم تعاملی‌بودن ۱۱

مفهوم اجرای نقش ۱۳

سرزنده‌بودن ۱٤

رسانه و مدرنیته ۱۹

تحلیل بیان شفاهی ۲۵

ضمیمه ۳۵

قوانین قراردادی نوشتاری‌کردن گفتار شفاهی ۳۵

فصل دوم: تحلیل گفت‌وگوهای رسانه‌ای ۳۷

مقدمه ۳۷

تحلیل مکالمه ۳۹

روش‌شناسی قوم‌شناختی ۳۹

همجواری ٤۱

نوبتی بودن ٤٤

سکانس‌بندی ۵۲

فلسفه عمل‌گرایانه ۵۸

زبان‌شناسی جامعه‌شناختی تعاملی ۷۰

تغییر پایه‌ریزی ۷۰
ظاهر ۷٤
چارچوب‌ها و گونه‌ها..... ۷۸

بخش دوم: مطالعه نمونه‌ها

فصل سوم: گفت‌وگوی خبری..... ۸۷
عدم ثبات گونه گفتار..... ۸۸
خبر به‌عنوان حکایت ۹۳
شایعه خبری ۹۸
اجرای خبر به روش محاوره‌ای ۱۰۵
فصل چهارم: گفت‌وگوی سیاسی.....۱۱۵
مناظرات ریاست جمهوری ۱۱۵
بخش مبارزات مربوط به انتخابات احزاب ۱۱۹
بحث‌های معمولی..... ۱۲٦
سکانس‌های اوج‌گیرنده ۱۳۵
سیاست به‌عنوان سرگرمی..... ۱۳۹
فصل پنجم: گفت‌وگوی ورزشی.....۱٤۷
برنامه زنده رادیو ۵ ..... ۱٤۷
برنامه‌های تلفنی در مورد فوتبال..... ۱٤۹
بحث‌های معاشرتی ۱۵۳
نقد رادیویی..... ۱٦۱
نقد و گزارش فوتبال در رادیو و تلویزیون ۱٦۹
فصل ششم: گفت‌وگوی جوانان ۱۷۵
انقلاب در رادیو ۱ ..... ۱۷۵
گفتار در برنامه آهنگ‌های درخواستی به سبک و شیوه سنتی..... ۱۷۸

صحنه / پشت صحنه ۱۸۱
زیبایی‌شناختی رادیو ZOO ۱۸۵
وقفه فنی ۱۸۶
گفت‌وگوهای فی‌البداهه ۱۸۸
قلمرو سخن‌پراکنی ۱۹۱
گفت‌وگوی جوانان ۱۹۳
فصل هفتم: گفت‌وگوی معمولی ۲۰۱
معمولی بودن ۲۰۱
ارزیابی‌های اخلاقی ۲۰۵
تغییر شکل خود ۲۱۳
گفت‌وگوی سرگرم‌کننده و دیدنی ۲۲۱
فصل هشتم: گفت‌وگو با شخصیت‌های مهم ۲۲۹
اشکال مختلف شخصیت‌ها ۲۲۹
محدودیت‌های کنایه ۲۳۴
انسان‌های نمونه ۲۳۸
اعاده شهرت به اشخاص مهم ۲۴۱
خودبودن ۲۴۵
فصل نهم: گفت‌وگو با Big Brother ۲۵۳
دیدگاه‌هایی در مورد تلویزیون واقعیت‌پرداز ۲۵۳
معاشرت اجباری ۲۵۷
اجرای خود ۲۶۱
پیروزی نادیا ۲۶۶
نتیجه‌گیری: صحبت بر سر سیاست زندگی ۲۷۲

مقدمه

سپاسگزاری و قدردانی

تعداد ٤٢ متن پیاده‌شده که موضوع تجربی این کتاب را تشکیل می‌دهند، همه (به استثنای یکی) در طی یک دورهٔ ۱۰ ساله یعنی از سال۱۹۹۵ تا ۲۰۰٤ جمع‌آوری شده‌اند. در طی آن دوره من در دانشگاه کوئین مارگارت[1] در ادینبورگ و همچنین در دانشگاه دومونت فورت در لایسستر به تدریس مباحثی در زمینه گفت‌وگوی رسانه‌ای مشغول بودم. در اینجا لازم می‌دانم، از دانشجویانم که نظریات و پیشنهادات ارزشمندی در مورد برنامه‌هایی که می‌توانند مورد تحلیل قرار گیرند، ارائه دادند و موضوعاتی را نیز خود تهیه و به کلاس می‌آوردند، تشکر نمایم. به‌خصوص مراتب تشکر خود را از ربکالاوسون به خاطر نظریاتش در مورد برنامه **Big Brother** (برادر بزرگ‌تر) ابراز می‌کنم.

همچنین، در طی این دوران من عضو شورای اساتید راهنمای راس‌پرایوری[2] در رشته گفت‌وگو برای پخش بوده‌ام. برخی از بخش‌های این کتاب به عنوان مقالات تحقیقاتی در آن دورهٔ پژوهشی ارائه شده‌اند و من به خاطر نظریات و توصیه‌های منتقدانه و ارزشمندی که دریافت کردم بسیار سپاسگزارم. تا حدودی ذکر نام تک‌تک افراد از عهده‌ام خارج است اما تا جایی که ذهنم یاری کند باید بگویم نظریات مفید و مشاهدات ارزشمندی را درخصوص محتویات این کتاب از افراد ذیل دریافت نموده‌ام: ترودی‌هارمن،

1.Queen Margaret
2 .Ross Priory

یان‌هاچبی، پیتر لانت، استفانی ماریوت، گرگ مایرز، کی ریچاردسون، پدی اسکانل و جوآنا تورن بارو. همچنین مذاکراتی با اسپن ایتربرگ، داشته‌ام. حس قدردانی و سپاس مخصوص به مارتین مونت گومری، که حامی اصلی من در امر تدوین این کتاب از ابتدا تا انتها بوده است، را در خود همواره احساس می‌کنم.

همکارانم در ادینبورگ و لایسستر در محیط دانشگاهی که این کتاب در آنجا به رشته تحریر درآمد، نقش بسزایی دارند، به‌خصوص جیم بی، ریچارد بات، استوارت پرایس، تیم اوسولیوان و جانت استیمرز. همچنین گفت‌وگوهای بسیار سودمند و روشن‌کننده‌ای با شان مورز در مورد برخی از جنبه‌های تئوریکی مبحث داشته‌ام.

در نهایت مراتب قدردانی خود را از سارا ادواردز در انتشارات دانشگاه ادینبورگ به خاطر حمایت و پشتیبانی از این پروژه و نیز از جنی میلار، به خاطر فراهم‌ساختن محیط و شرایط حمایتی، جهت تکمیل این کتاب، ابراز می‌دارم.

بخش اول

دسترسی به گفت‌وگوهای رسانه‌ای

۱

مقدمه‌ای بر گفت‌وگوهای رسانه‌ای

در این کتاب به بررسی گفت‌وگوهایی می‌پردازیم که در رادیو و تلویزیون پخش می‌شوند، همچنین سبک ارائه برنامه مانند تفسیر، گفت و شنود، مصاحبه و مناظره را مطالعه خواهیم کرد. هدف اصلی این کتاب شناخت چگونگی طراحی اشکال گفت‌وگو در گونه‌های مختلف برنامه برای جذب بینندگان و شنوندگان- حتی به‌طور ناخودآگاه- است. بنابراین روی گفت و شنودهای رسانه‌ای که تماشاچی و شنونده را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد یا سعی دارد مخاطبان را در یک رابطهٔ نیمه‌تعاملی وارد کند تمرکز خواهد داشت. اغلب این گفت‌وگوها برنامه‌های زنده به نظرمی‌آیند (حتی اگر از قبل ضبط شده باشند) و کم‌وبیش متن ازپیش‌آماده‌شده ندارند. بنابراین در این کتاب گفت‌وگوهای نوشته‌شده برنامه‌های داستانی، مانند اشکال نمایش، سریال‌های تلویزیونی و طنز مورد بررسی قرار نمی‌گیرند.

همچنین با فرهنگ رسانه‌های جدید که بسیار جذاب و رو به رشد است و در آن «گپ‌زدن» شکل آمیخته‌ای از ارتباط کتبی و شفاهی شده است، کاری نداریم.

اولین دلیل برای توجه بسیار به این شکل گفت‌وگو در رادیو و تلویزیون این است که در چگونگی کارکرد این رسانه‌ها نقش اساسی دارند. شاید این موضوع در مورد رادیو بارز و بدیهی باشد اما نقش کلیدی این برنامه‌ها در تلویزیون- چه از لحاظ برقراری ارتباط با بیننده و چه از لحاظ واکنش‌ها و

پاسخ بینندگان- نیز شناخته‌شده است. اما ریشه‌های نظری و موضوعی مبحث «گفت‌وگو» در مطالعات رسانه‌ای نسبتاً مورد غفلت قرار گرفته‌اند. تأکید اساسی برروی فرهنگ بصری بوده است و رادیو هم مدت‌هاست گرفتار مفهوم «رسانهٔ فراموش‌شده» است. وقتی بعد کلامی مورد بررسی قرار می‌گیرد بیشتر محتوای موضعی مورد نظر است که آن هم کم‌وبیش دارای ویژگی‌های عقیدتی و ایدئولوژیکی است. اما در این کتاب گفت‌وگوی رسانه‌ای را به صورت تعامل کلامی مورد بررسی قرار می‌دهیم. در این بررسی چگونگی ارتباط شرکت‌کنندگان در برنامه‌های رادیو و تلویزیون با یکدیگر به گونه‌ای که بینندگان و شنوندگان هم طبق یک الگو با آنها در این ارتباط همراه باشند، مورد نظر است. در قلب برنامه‌ای که پخش می‌شود ارتباطی پویا وجود دارد که گاهی اوقات از آن به‌عنوان «بیان دوگانه« (اسکانل، ۱۹۹۱) یاد می‌شود و این کتاب سعی دارد به آن بپردازد.

این کتاب با توجه به علاقه رو به رشدی که به تحقیق روی برنامه‌های گفت‌وگو وجود دارد تنظیم شده است. حدود ۲۰ سال است که مجموعه‌ای از بررسی‌ها و مطالعات دانشگاهی و آکادمیک پیرامون برنامه‌های گفت‌وگو به‌عنوان تعامل کلامی با واسطه شکل گرفته و توسعه یافته است. آثار برجسته‌ای که در این حوزه وجود دارد مصاحبه‌های خبری هریتج[1]، گریت بچ[2] و کلی من[3] می‌باشند. همچنین مطالعه مصاحبه‌های تلفنی در رادیو و گفت‌وگوهای تلویزیونی که توسط گروه راسل پرایوری (هاچ لی، ۱۹۹۶و تولسون ،a ۲۰۰۱) نیز در این زمره‌اند. مجموعه مهمی از مقالات مربوط به بررسی مصاحبه‌ها و گفت‌وگوهای مجریان همراه با تعریف اولیه انگیزه‌های نظری توجه به گفت‌وگوهای رسانه‌ای (اسکانل، ۱۹۹۱) پایه مباحث موجود در این زمینه را تشکیل می‌دهد. البته مقالات و گزارش‌های برجسته دیگری هم موجود هستند (لیوینگستون ولانت، ۱۹۹٤؛ فیرکلو b، ۱۹۹٦) اما باید

1. Heritag
2. Great Batch
3. Clayman

گفت تعیین تاریخ شکل‌گیری مطالعات در مبحث گفت‌وگوهای رسانه‌ای به دلیل پراکنده‌بودن، دقیق نخواهند بود و بیشتر این مطالعات محدود به مجلات آکادمیک تخصصی بوده است.

هدف دیگر این کتاب، ارائه نمایی دقیق از این رشته و پی‌گیری مرزهای کلیدی آن در روند توسعه و شکل‌گیری است. بدین‌ترتیب این کتاب، در دو قسمت تنظیم شده است: قسمت اول که مشتمل بر دو بخش اول کتاب است، منطق کلی حاکم بر این حیطه و روشی برای مطالعهٔ گفت‌وگوهای رسانه‌ای را ارائه می‌دهد. بخش حاضر به ارائه شواهدی بر غفلت نسبی از این حیطه و اهمیت ویژه آن برای درک فرهنگ پخش برنامه در رادیو و تلویزیون می‌پردازد. همچنین برخی از دلایل که چرا گفت‌وگوهای رسانه‌ای مورد علاقهٔ دانشجویان مقولات و مباحث شفاهی است ارائه شده است. بخش دوم به بررسی مفاهیم کلیدی برگزیده که از مبحث تحلیل ارتباط گفتاری و شفاهی مشتق شده است و ارتباط آنها با گفت‌وگوهای رسانه‌ای، می‌پردازند. این مفاهیم از سه دیدگاه اصلی در تحلیل ارتباط شفاهی و گفتاری برگرفته شده‌اند که عبارتند از: تحلیل مکالمه (CA)، فلسفه‌اصالت عمل و آنچه که تحت‌عنوان «زبان‌شناسی اجتماعی تعاملی» شناخته‌شده است. در بخش دوم، مفاهیم کلیدی و پروتکل‌های روش‌شناختی در تحلیل مصاحبه‌های خبری به‌کارگرفته می‌شوند.

قسمت دوم، نمونه‌های مختلفی از اشکال گفت‌وگوهای رسانه‌ای را برای مطالعه ارائه می‌دهد که در این طیف از اخبار و امور جاری تا ورزش و موسیقی و اشکال جهانی گفت‌وگوهای عادی به چشم می‌خورد. هدف اصلی قسمت دوم بررسی گونه‌های مختلف برنامه‌سازی با توجه به فرم اصلی گفت‌وگو است که به کار گرفته می‌شود. در هر گونهٔ مورد بررسی، تأکید و توجه اساسی برروی تحول و نوآوری در این حیطه است، چرا که رادیو و تلویزیون در فضایی بسیار رقابتی- که مسیر صعودی را طی می‌کند- باید مخاطبان خود را مورد هدف قرار دهند. به این دلیل هر بخش، شامل موضوعاتی تازه‌انتشاریافته و نمونه‌هایی برگرفته از آرشیو ده ساله یعنی از ۱۹۹۵ است. متن برنامه‌ها نیز در اینجا ارائه می‌شود تا به‌عنوان منبع و

انگیزه‌ای برای تحقیق بیشتر مورد استفاده قرار گیرند، چرا که من مطمئن هستم، تمام آنچه را که در مورد آنها می‌توان گفت، نگفته‌ام.

اما سه بخش آخر تنها تحولات گونه‌ای را مورد بررسی قرار نمی‌دهند، مطالعه برروی گفت‌وگوهای تلویزیونی، مصاحبه با اشخاص مهم و برنامه‌های تلویزیونی واقعی، برای نشان‌دادن دلیل حیاتی و مهم دیگر در توجه به گفت‌وگوهای رسانه‌ای است؛ به این معنی که در فرهنگ معاصر گفت‌وگو توسط اشکال جهانی برنامه‌هایی که پخش می‌شوند بالندگی و توسعه می‌یابد و تغذیه می‌شود. این خود، بخشی از آنچه فرانسیس بونر[1](۲۰۰۳) آن را تلویزیون معمولی می‌نامد است. یکی از ویژگی‌های اصلی در فضای معاصر ساخت برنامه‌هایی است که در آن مردم عادی به‌طور معمولی صحبت می‌کنند و همچنین چنان‌که من معتقدم اشخاص مهمی که آدم‌های عادی می‌شوند.

در حوزه معمولی‌بودن، انجام گفت‌وگوهای معمولی در حقیقت همان چیزی است که در بسیاری از برنامه‌ها محور اصلی است . نتیجه بخش پایانی بحث و بررسی پیرامون این مسئله است که چرا امروزه چنین علاقه‌ای به مردم عادی با گفت‌وگوهای عادی در رادیو و تلویزیون، شکل گرفته است. به عقیده من این موضوع می‌تواند به دغدغه‌های عمیق اخلاقی برای نشان‌دادن «خود» در زندگی روزمره بازگردد.

غلبه بر موانع

به عقیده من دو موضوع عملی اصلی همراه با نکته‌ای کم‌وبیش تئوری موانعی را بر سر راه مطالعه گفت‌وگوهای رسانه‌ای ایجاد کرده‌اند. اولین دلیل مربوط به چگونگی قانونمندشدن مبحث «مطالعات رسانه‌ای» به عنوان یک رشته دانشگاهی است. در بسیاری از دانشگاه‌ها این قانونمندشدن منجر به شکل‌گیری رشته مذکور به صورت تمرکز روی فیلم یا به‌طور کلی‌تر فرهنگ

1. Frances Boner

بصری (عکاسی، ویدیو و غیره) شده است که برخی اوقات این رشته را می‌توان تکمیل مطالعات سنتی‌تر برروی هنر و ادبیات نامید.

در این ارتباط می‌توان به‌اهمیت «فرهنگ فیلمی با تاریخ نسبتاً طولانی» یعنی «فیلم‌های کلاسیک» اشاره کرد. در بررسی مقایسه‌ای می‌توان گفت، حوزه پخش برنامه‌های تلویزیون و رادیو، مبانی و ارتباطات چندان مشترکی با معیارهای ذکرشده نخواهد داشت. محصولات تلویزیونی در رادیو بیشتر موقتی‌اند و عمرگذرایی دارند و مصرف آنها در مهمترین فرم، پرکردن اوقات فراغت است. شاید برخی از ویژگی‌ها را بتوان در ساخته‌های کلاسیک تلویزیونی (معمولاً نمایش‌نامه‌های تلویزیونی) و ویدیوهای آزمایشی پیدا کرد، چرا که این دو گونه می‌توانند در تحلیل بصری وارد شوند، اما در مورد یک مصاحبهٔ پخش‌شده یا گفت‌وگوی تلویزیونی از این دیدگاه ویژگی‌های چندانی وجود نخواهد داشت.

ثانیاً این موضوع تنها یک مسئله پرستیژ فرهنگی (یا تازه‌به‌دوران‌رسیدگی) محسوب نمی‌شود. سؤالی که عملا مطرح است این است که مطالعهٔ ارتباطات سمعی چگونه انجام‌پذیر است. وقتی از فرهنگ بصری سخن می‌گوییم روش‌های کاملاً معین و تبیین‌شده برای تحلیل «علائم» و «زبان فیلم» وجود دارند که دانشجویان مطالعات رسانه‌ای با آنها آشنا می‌شوند، اما وقتی از صدا سخن می‌گوییم ابزار مطالعاتی به سادگی در دسترس نیستند. برای آنها که با موسیقی به‌طور حرفه‌ای و آموزش‌دیده آشنایی ندارند، این مسئله جنبه بسیار فنی دارد و مشکلی را ایجاد می‌کند که به نظر می‌رسد، امروزه برای فهم آن باید دانش الکترونیک هم وجود داشته باشد. در مورد گفتار، روش‌هایی بر تحلیل فن بیان و مکالمه وجود دارد، اما استفاده از آنها دانشجویان رسانه و استادانشان را مجبور می‌کند وارد حیطهٔ دیگری هم بشوند؛ به این معنا که مشکلی که مطالعات گفت و شنودهای رسانه‌ای ایجاد می‌کنند فعالیت‌های بین‌رشته‌ای برای درک آنهاست. حقیقتاً این تلاش‌ها بسیار پر چالش و دشوار هستند، ولی در عوض مزایا و عایدات جنبی نیز

دارند. علاوه بر این مشکلات عملی در مطالعه گفت‌وگوهای رسانه‌ای مشکل تئوری هم وجود دارد.

همانطور که مطالعات رسانه‌ای، خصوصاً در بریتانیا رشد و توسعه پیدا کرده‌اند و از «مطالعات فرهنگی» تأثیر عمیقی گرفته‌اند هدف اولیه آنها که فرهنگ بصری بود دیدگاه تئوری خاصی را به خود اختصاص داد؛ به این معنا که این دیدگاه متون رسانه‌ای را از لحاظ تأثیر فرهنگی آنها مورد بررسی قرار داد و بر این اساس تحلیل اولیه «معنا» (لفظی و ضمنی) یا «ایدئولوژی» و در پی آن تحلیل واکنش مخاطبان (رمزگشایی) انجام می‌گیرد. بدین‌ترتیب اختلاف نظر و مباحث بسیاری وجود دارد دال بر این که آیا «متون ارجح» برگزیده توسط منتقدان آکادمیک و دانشگاهی با برداشت‌های مخاطبان و استفاده آنها از متون رسانه‌ای همگام است یا خیر؟

البته آنچه من پیشنهاد می‌کنم طرحی از یک سنت نظری گسترده است که هدف فعلی را تأمین می‌کند. آنچه می‌خواهم بگویم این است که این مطالعات و برداشت‌های فرهنگی و تفسیری از دیدگاه‌های حاکم بر تحلیل فن بیان و مکالمات متفاوت است.

همانطور که خواهیم دید، این دیدگاه‌ها گفتار را براساس آنچه انجام می‌دهد تحلیل می‌کند نه براساس آنچه می‌گوید. آنگونه که یکی از بنیانگذاران این دیدگاه یعنی J. L. Austin می‌گوید: «چطور کارها را با کلمات انجام دهیم.» در اینجا کلمه «دادن» کاملاً معنی مشخص و قابل فهمی‌دارد که به معنی ایجاد مفاهیم ایدئولوژیکی نیست، بلکه ایجاد عملکردهای اجتماعی خاصی است که تبادل عمل را نیز می‌طلبد. در وهله‌اول، صحبت‌کردن به معنی برقراری ارتباط با دیگران (شرکت‌کنندگان، مخاطبان و همصحبتان) است و تنها بر این اساس است که می‌توانیم ادعا، پیشنهاد و نظریاتی را در مورد جهان ابراز کنیم. به‌علاوه، ارتباطات اولیه اجتماعی که از طریق صحبت‌کردن برقرار می‌شود نیازی به تحلیل و تفسیر تحلیل‌گران برای فهمیده‌شدن ندارند که این موضوع خود نکته کاملاً اساسی در این مبحث است. درست است که در برخی از اشکال تحلیل منتقدانه فن

بیان به دیدگاه‌های نظری و مفاهیم مربوطه نیاز داریم، اما در اصل تعاملات حادث‌شده از طریق صحبت و گفت‌وگو را می‌توان به‌طور تجربی و نمونه‌های ثبت‌شده اطلاعات مشاهده کرد. شرکت‌کنندگان، خودشان در رفتار خود ساختار و الگوی مربوطه را آشکار می‌کنند.

می‌دانم که دو پاراگراف گذشته بسیار پیچیده و بحث‌برانگیز شد، اما بر همین اساس امیدوارم، از جنبهٔ تئوری، موضوع را جالب‌تر کند. هدف از این مبحث این بود که نشان دهیم در مطالعات رسانه‌ای نه‌تنها باید حیطه‌های غفلت‌شده را بار دیگر احیا کنیم، بلکه تا حدودی تعصبات و سخت‌گیری‌های حاکم بر مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای را به چالش آوریم. این موضوع چند سال پیش توسط مارتین مونت‌گومری مطرح شد. او (۱۹۸٦) در تحلیل صحبت‌های مجریان برنامه‌های موسیقی می‌گوید صحبت‌های مجریان در برنامه‌های رادیوی پاپ «برقراری ارتباط میان» افراد را نسبت به «ایجاد عقیده خاص» ارجح و در پیش‌زمینه قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، هدف اصلی و مهم گفت‌وگو، برقراری ارتباط با مخاطب است. در این رسانه آنچه در مورد هر چیزی گفته می‌شود بسیار بی‌ربط و غیرمنطقی است و بیشتر در جهت حفظ ارتباط تعاملی گفته می‌شود. در رد این نظریات پدی اسکانل (۱۹۹۱ ـ ۱۹۸۹) می‌گوید تغییر موضع از تفسیر منتقدانه به تحلیل فن بیان دیدگاه ما را نسبت به هدف پخش برنامه‌ها از تلویزیون و رادیو تغییر می‌دهد. یعنی از یک دیدگاه منتقدانه منفی در رسانه، به یک دیدگاه باز و آزاد (یا به گفته او، مثبت) در برقراری ارتباط خواهیم رسید.

در این بخش، در پی بررسی موضوعات تئوری اصلی موجود- که ناشی از مطالعات گفت‌وگوهای رسانه‌ای بوده و درواقع این مبحث را بررسی کرده‌اند- می‌باشیم.

این موضوعات را می‌توان از دو دیدگاه- که این حوزهٔ بین رشته‌ای را ایجاد می‌کنند- بررسی کرد. ابتدا گفت‌وگوهای رسانه‌ای را از دیدگاه مطالعات رسانه‌ای و آنچه در این حوزه مطرح می‌سازد، بررسی می‌کنیم و سپس به علائق بالقوه موجود در تحلیل فن بیان شفاهی خواهیم پرداخت که

چنانچه خواهیم دید مطالعات گفت‌وگوهای رسانه‌ای در آن حیطه سؤالات چالش‌برانگیزی را ایجاد خواهند کرد.

گفت‌وگو و رسانه

با وجود این که جهت‌گیری اولیه مطالعات رسانه به سوی بخش بصری است، اما این آگاهی و شناخت و این مطالعات شکل‌گرفته که گفت‌وگو جنبه بسیار بااهمیت پخش برنامه‌هاست، آنچه جای تعجب دارد، این است که این موضوع در مرجع اصلی و بارز آن یعنی رادیو چندان مورد بررسی شناختی قرار نگرفته است (گر چه با توجه به تاریخ این سر فصل موضوع کاملاً قابل درک است). باید گفت سرفصل و مبحث گفت‌وگو به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های تلویزیون قانونمند و فرموله‌شده است و در ارتباط با رسانه سمعی – بصری دیگر یعنی سینما هم مورد بررسی قرار گرفته است. جان الیس[1](۱۹۸۲) در بحث مهم و مؤثری که در مورد تفاوت‌های این رسانه‌ها دارد، می‌گوید: سینما به‌عنوان نوعی تجربهٔ تئاتری خیرگی بصری را در ارجحیت قرار می‌دهد؛ یعنی می‌توان گفت جنبهٔ بصری وجه حاکم را تشکیل می‌دهد، درحالی‌که تلویزیون دائماً با ما حرف می‌زند. در تلویزیون عنصر بصری آنقدر مفصل و پر تفصیل نیست و شرایط خانگی هنگام دریافت آن «نگاه‌های گذرا» را جایگزین «خیرگی» در این رسانه کرده است. توجه ما اساساً با صداها به این رسانه جلب می‌شود، مثل صدای زنگ‌ها یا مارش اعلام برنامهٔ خاص یا حرف‌هایی که مستقیماً به ما گفته می‌شود.

مفسران دیگر نیز اهمیت گفت‌وگو را در تلویزیون روشن کرده‌اند، خصوصاً شیوهٔ خطاب مستقیم را (مورس، ۱۹۸۵ و کورنر، ۱۹۹۵). الیس هم به‌نوبه‌خود اخیراً دیدگاه خود را وسعت بخشیده تا تحولات کلی ضبط صدا را در این مقوله مورد بررسی قرار دهد، ولی تحلیل او هم بر شیوهٔ خطاب تلویزیونی تمرکز دارد، به‌خصوص «ایهام زنده‌بودن» در این رسانه (الیس، ۲۰۰۰) که مفهومی‌کلیدی است و ما به آن خواهیم پرداخت. اما در دیدگاهی

1.Gohn Ellis

که در اینجا برگزیده‌ایم، گفت‌وگو محور اساسی در پخش برنامه قلمداد شده است، چه در رادیو و چه در تلویزیون. برای مثال به نظر می‌رسد کـه پخـش موسیقی از رادیو حضور دائم صدای مجری (DJ) را ضرورتاً نیاز داشته باشد و رویدادهای زنده در تلویزیون (ورزش و موارد دیگر) هرگز بدون تفسـیر و مفسر پیش نمی‌روند. بررسی‌ها و مباحث متداول فضا و محیط خانگی را هم از دیدگاه مثبت و هم از دیـدگاه منفـی مـورد مطالعـه قـرار داده‌انـد. مبحـث اساسی این است که پخش برنامه بیشتر مانند یکی از لوازم امکانـات خـانگی محسوب می‌شود که همیشه در دسترس اسـت و تنهـا بـا فشـار یـک دگمـه حاضر می‌شود. به این ترتیب با زندگی خانه آنها آمیخته می‌شود و یا همگـام با فعالیت‌های دیگر که در آن خانه احاطه‌اش کرده‌اند پیش می‌رود یـا آنهـا را مغلوب خود می‌کند و از همه پیشی می‌گیرد. نکتـه منفـی در ایـن اسـت کـه چون با فشار یک دگمه به آسانی خاموش و متوقف می‌شـود، فراینـد پخـش برنامه همواره تحت این فشار و دغدغه می‌ماند که باید توجه مخاطـب را بـه خود جلب کرده و نگه دارد، تـا مـا گـوش بـدهیم و نگـاه کنـیم کـه الـیس اصطلاحاً می‌گوید مثل دگمه‌ای در جادگمه. امـا دیـدگاه مثبـت دیگـری کـه توسط پدی اسکانل (۱۹۹۶ ـ ۱۹۸۹) قدرتمندانه مطرح شد این بود که بـار و فشار در این ارتباط برروی پخش‌کنندگان برنامه است تـا بـه گونـه‌ای بـا مـا حرف بزنند که ما می‌خواهیم و به گونه‌ای که محیط و فضای خانه ما را ارتقا دهد.

اسـکانل بخشـی از تحقیقـات تـاریخی خـود را براسـاس شـواهد به‌دسـت‌آمـده‌ای از آرشـیو **BBC** انجـام داده اسـت. او و همکـارش دیویـد کاردیف شکل‌گیری سیاست پخش برنامه را در آن زمان (در سال‌های ۱۹۳۰، یعنی زمانی که رادیو جایگاه خود را به‌عنوان رسانهٔ خانگی مسـتحکم کـرد)، مورد بررسی قرار دادند. آنچه در اینجا توجه خاصی را به خـود جلـب کـرد این بود که در بخش گفت‌وگو در **BBC** چنین برداشتی به وجود آمـده بـود که برخی از اشکال خاص گفـت‌وگـو بـرای مخاطبـان رادیـو بیگانـه جلـوه می‌کنند. مردم نمی‌خواهند در خانهٔ خودشان موعظه و سخنرانی گوش‌دهند و یا مورد سرزنش و تحقیر قرار گیرند. برعکس، مردم مـی‌خواهنـد بـا لحـن و

کلامی دوستانه با آنها صحبت شود و لفظی عادی (نه لحنی پر دبدبه و نه لحنی رسمی) استفاده گردد. در سال‌های ۱۹۳۰ **BBC** به روش‌های مختلف نمایشی‌ترساختن گفت‌وگو را مورد آزمایش قرارداد؛ مطالب مستقیم به میکروفون همراه اشکال دیالوگ، مصاحبه و مناظره که شنوندگان می‌توانستند تنوع و تبادل صداها را بشنوند. (کاردیف، ۱۹۸۰)

نتیجه‌گیری مثبت اسکانل از این تحقیق ورای مطالعهٔ اشکال خاص گفت‌وگو را مد نظر قرار داده است و مبحثی کلی‌تر در مورد فواید و کمک‌هایی که پخش برنامه به «زندگی عامه» در عصر مدرن می‌کند، مطرح می‌سازد. در بریتانیا از سال‌های آغازین دههٔ ۱۹۳۰ پخش سراسری برنامه توانست فرهنگ مشترکی را ایجاد و پایه‌ریزی کند؛ بدین‌ترتیب که تقویمی سراسری از رویدادهای سراسری مشترک مانند ورزشی، مذهبی، سلطنتی و غیره را ایجاد کرد و برنامه‌های پرطرفدار گروهی و اجتماعی در فضایی خودمانی تولید و پخش شد که در آنها مردم عادی شرکت می‌کردند (مانند مسابقات علمی، بازی و مستندهایی از علایق بشری). این برنامه‌ها در بستر زندگی روزمره مخاطبان قرار گرفتند که بخشی از طریق برنامه‌ریزی دقیق و تا حدودی هم از طریق «شکل صحبت در مورد» آنها یعنی فن بیان آزاد و راحت این برنامه‌ها انگیزه‌ای بود برای تشویق مردم و جلب آنها (اسکانل، ۱۹۹۶). از نظر من این تحقیقات و مباحثی از آنگونه که اسکانل مطرح نموده، بسیار پر بار و چالش‌برانگیز هستند، حتی اگر چه گاهی از راه خود منحرف و به بحث‌های فلسفی دچار شوند. خصوصاً وقتی خود را در نمونه‌های تاریخی غرق می‌کنند (مانند گزارش اشکال خودمانی رادیو در ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰). این مباحث موقعیت مرکزی و عمیق پخش برنامه در زندگی نوین روزمره را نشان می‌دهند.

مفهوم کلیدی در مطالعات رسانه

در این مرحله، تا حدودی براساس کارهای تاریخی اسکانل، می‌خواهم سه مفهوم کلیدی در مطالعهٔ گفت‌وگوهای رسانه‌ای را مشخص کنم. این مفاهیم

موقعیت محوری دارند، نه‌تنها به این خاطر که بسیاری از آثار ارائه‌شده در این زمینه را در خود خلاصه می‌کنند، بلکه به این خاطر که پلی ایجاد می‌کنند تا از طریق آن مطالعات تجربی مبحث گفت‌وگو و موضوعات اجتماعی گسترده‌تر با هم پیوند برقرار کنند. این سه مفهوم از یک نکته اصلی- که گفت‌وگوی رسانه‌ای ضرورتاً باید دوستانه باشد یا به عبارتی سازگار با شنونده ـ منتج می‌شوند. دو مفهوم اول عموماً مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند و نباید چندان بحث‌برانگیز باشند، اما مفهوم سومی که مطرح می‌کنم کارهای گذشته را وارد حیطه‌های جدید می‌کند که بخش‌های بعدی بیشتر آن را روشن خواهد کرد و تحقیق بیشتری هم در این مورد لازم است.

مفهوم تعاملی‌بودن

اولین مفهوم آنچه را که در بیشتر بررسی‌های گذشته در مطالعات تلویزیونی قسمت خطاب مستقیم تلویحی است تعریف می‌کند. این مفهوم همچنین با کار اسکانل- یعنی تاریخ سیاست برنامه‌سازی در **BBC**- ارتباط دارد که در آن عقیده استوار او بر این است که مخاطبان باید شنوندگان فعالی باشند. در روزهای اولیه کار رادیو **BBC** از طریق همین ویژگی گوش‌دادن فعال به جای شنیدن بدون احساس مسئولیت، شنونده با دستکاری زمانبندی برنامه‌ها و تغییر آن عقیده بر این بود که با زمانبندی برنامه در وقت‌های غیرقابل پیش‌بینی و متفاوت مخاطبان رادیو تصمیم بگیرند که چه وقت به‌طور فعال و آگاهانه به برنامه گوش دهند. بی‌شک این موضوع صحیح است اما در دهه ۱۹۳۰ آشکار شد که فرهنگ‌سازی گوش‌دادن فعال از راه‌های دیگر هم تحقق می‌یابد. یکی از این راه‌ها استفاده گسترده‌تر از اشکال خاص گفت‌وگو است که واکنش شنوندگان را برمی‌انگیزد و از این جهت آنها را تعاملی می‌نامند.

برای ارائه تصویر ساده و مشخص از این مفهوم اجازه بدهید یک نکته کاملاً جهانی را در نظر بگیریم و آن اینکه: اعلام و معرفی بسیاری از برنامه‌ها در رادیو و تلویزیون نیاز به نوعی سلام و احوالپرسی دارد. چرا اینگونه است؟ البته این ویژگی جزء ضروریات بی‌چون و چرا محسوب نمی‌شود و در بسیاری از برنامه‌های رسمی مثل اخبار کاملاً اختیاری است. واضح است

که این مورد یکی از جنبه‌های خطاب مستقیم در پخش برنامه است و البته اهمیت آن از جنبه‌های دیگر نیز مطرح می‌باشد. تحلیل‌گران مکالمه، سلام و احوالپرسی را از اصول «جفت هم جوار» می‌دانند، یعنی این که در مکالمات معمولی برخی از گفته‌ها حتماً جواب دارند (سؤال هم که حتماً جواب خواهد داشت) اگر جوابی که منتظرش هستیم نیاید، سخنگویان به این موضوع می‌اندیشند که الگوی مبادله کلامی نرمال جایی شکسته شده است. این اندیشه و دغدغه که در رفتار بعدی سخنگو بروز خواهد کرد نمونه‌ای از شواهد تجربی است که در این دیدگاه مورد بررسی تحلیلی قرار می‌گیرد. بنابراین سلام و احوالپرسی را می‌توان ابزاری تعاملی نامید که در مکالمهٔ معمولی نوعاً تبادل کلام را آغاز می‌کند. اما در مورد استفادهٔ آن در پخش برنامه چه می‌توان گفت؟ این موضوع مبحث جالبی را مطرح می‌سازد.

سلام و احوالپرسی در جایی که شنونده یا بیننده نمی‌تواند جواب آن را بدهد (یعنی برنامه‌هایی که پخش می‌شوند)، چه جایگاهی دارد؟ آیا در این موقعیت این ابزار تعاملی تنها یک ظاهرسازی یا دوستی ساختگی است تا این واقعیت که برنامه یک ارتباط یک جانبه است را مخفی کند؟ یا از سوی دیگر آیا بینندگان واقعاً در خانه روی صندلی می‌نشینند و به این سلام و احوالپرسی تلویزیونی خود پاسخ می‌دهند؟

مطمئناً شواهدی بر چنین دلالت‌هایی وجود دارد (مورس، ۱۹۸۵) اما بگذارید انتخاب سومی را نیز در نظر بگیریم. توضیح واقعی‌تری که برای این وجه می‌توان ارائه داد این است که گفت‌وگو فضایی می‌سازد که در آن تعاملی بالقوه جریان دارد. حال کسی وارد این تعامل بشود یا نشود، شنونده یا بیننده توسط گفت‌وگو در یک موقعیت نیمه‌تعاملی وارد می‌شود (تامسون، ۱۹۹۵) و نیازی نیست این واژه (سلام و احوالپرسی) بار منفی مخفی‌کردن چیزی را به همراه داشته باشد، بلکه می‌تواند تنها راهی برای رسیدن به یک شنونده فعال باشد تا شکلی اساسی از این شنوندگی را که در پخش برنامه با خطاب مستقیم است، ایجاد کند. البته این مسئله خود تأثیر اجتماعی گسترده‌تری دارد که به آن خواهیم پرداخت.

مفهوم اجرای نقش

دومین نکته که کارهای اسکانل و کاردیف نشان می‌دهند این است که ارتباط نیمه‌تعاملی با واسطه باید اصولاً به‌عنوان نوعی اجرا درک شود. آنچه از تحقیقات تاریخی برمی‌آید این است که فعالیت‌های جدید پخش گفت‌وگو که در سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹٤۰ بنیانگذاری شدند، از ابتدا به‌طور طبیعی انجام نگرفتند، بلکه برعکس، همه آموزش داده شده‌اند. مجریان باید راه‌های مؤثر برقراری ارتباط از طریق میکروفون را کشف می‌کردند. بخشی از این فرایند مسئله فنی در استفاده از لحنی مناسب برای یک رسانهٔ صمیمی بود اما برخی از مجریان گذشته که به این وضعیت عادت نداشتند شکایت می‌کردند که برقراری ارتباط با مخاطبی که نمی‌بینند مشکل است. از جهتی هر گونه گفت‌وگوی عمومی نوعی اجرای نقش است. موضوع را هر کسی که یک بار سخنرانی کرده باشد هم می‌تواند اذعان کند، اما حداقل در مورد سخنرانی و گفت‌وگو در مقابل جمع یعنی جایی که مخاطبان هم حضور دارند، تنظیم اجرای نقش در موقعیت‌های مختلف براساس واکنش و پاسخ دریافت‌شده امکان‌پذیر است. اما وقتی این واکنش‌ها غایب هستند تا حدودی مسئله اجرای نقش بیش از یک موضوع ساده خواهد بود و بیشتر خودآگاه و اندیشیده بروز می‌کند.

به‌عنوان نمونه‌ای از نقش واسطه، اجازه بدهید یکی از اشکال مهم در گفت‌وگوی رسانه‌ای یعنی مصاحبه را مورد بررسی قرار دهیم. وقتی مردم درگیر یک مصاحبهٔ پخش‌شده می‌شوند، فقط و فقط در یک مکالمه سؤال و جواب وارد نشده‌اند. اصل «جفت همجوار» جزء لاینفک مصاحبه خواهد بود، چرا که اگر سؤالی پرسیده شود ولی جوابی داده نشود، کاملاً واضح و بارز خواهد بود. اما مصاحبه‌ها بیش از یک مکالمه بین شرکت‌کنندگان محسوب می‌شوند. کاملاً آشکار است که این مصاحبه‌ها برای «مخاطب ناخودآگاه« تنظیم می‌شوند (هریتج، ۱۹۸۵). چطور این موضوع واضح است؟ ما می‌توانیم این موضوع را در چگونگی تنظیم و پیگیری سؤالات توسط

مصاحبه‌کننده ردیابی کنیم. اما اجرای نقش هم به راحتی از این واقعیت که مصاحبه‌شونده برخلاف گفت‌وگوی معمولی به مدت طولانی‌تری صحبت می‌کند، آشکار می‌شود، یعنی نه‌تنها به سؤال جواب می‌دهند بلکه طول و تفصیل هم برای آن جواب قائل می‌شوند. در این موقعیت جواب یک کلمه‌ای و یک جمله‌ای کفایت نمی‌کند. مصاحبه‌شونده می‌داند باید با دو مخاطب صحبت کند: یکی با همتای شرکت‌کننده در این گفت‌وگو (یعنی هم‌صحبتش) و دیگری مخاطبانی که دیده نمی‌شوند و آن دورها پشت دیوارها نشسته‌اند. درباره مورد دوم باید بگوییم فشار مصاحبه به خاطر آنچه به‌طور غیرقابل پیش‌بینی بروز می‌کند و باید نقش بازی کرد، به‌وجودمی‌آید.

این موضوع می‌تواند جنبه‌ای منفی برای این امر باشد. مصاحبه‌شونده‌های تازه‌کار اغلب در این موارد احساس تنش عصبی می‌کنند. اما در اینجا موضوع اساسی دیگری را هم می‌توان تعریف کرد، چرا که این کار نوع بسیار خاص و ویژه‌ای از اجرا محسوب می‌شود که نمی‌توان آن را کاملاً به نوعی هنرپیشگی تقلیل داد و در این قالب بررسی کرد. نکته‌ای را که قبلاً هم بیان کردیم پی می‌گیریم که این کار نوعی اجرای نقش واسطه‌ای است که به‌طور بالقوه خاصیت «تعاملی« دارد.

حالا این موقعیت کاملاً ویژه را که شخص در آن قرار می‌گیرد در نظر بگیریم. در این شرایط به نظر دو وظیفه تقریباً متضاد برای سخنگو وجود دارد: از یک سو سخنگو برای مخاطبانی که به آنها دسترسی ندارد مشغول نمایش است (تقریباً مانند یک هنرپیشه) و از سوی دیگر باید با مخاطب و برای او دوستانه (سازگار با شنونده) صحبت کند (نه به شیوه یک هنرپیشه). چطور با کسی که نامرئی و بی صدا است ارتباط برقرار می‌کنید؟ واقعاً چطور نقش خود را «دوستانه« اجرا می‌کنید؟ (نه این که فقط اجرا کنید.)

سرزنده‌بودن

یک پیش‌شرط کلی برای جواب‌دادن به سؤالاتی که مطرح کردم در مفهوم سوم نهفته است: «سرزنده‌بودن« در رادیو و تلویزیون مانند سخنرانی‌های عمومی باید «سرزنده« به نظر بیاید. این مفهوم را در کارهای اسکانل یا متون

دیگر که در زمینه پخش گفت‌وگو وجود دارد نمی‌توانید بیابید، چرا که من آن را ابداع کرده‌ام. اما هدف آن توضیح و تعریف پدیده‌ای است که متون گذشته آن پدیده را توصیف کرده‌اند. این مفهوم همچنین نشان می‌دهد که چرا محققان به برخی از انواع گفت‌وگو بیش از سایر انواع علاقه‌مند هستند. بر این اساس ما بار دیگر به آنچه قبلاً از اجرای نقش گفتیم، برمی‌گردیم که تا حدودی مانند یک هنرپیشه- اما نه به طریق یک هنرپیشه- است. نکته کلیدی در اینجا این است که برخلاف دیالوگ‌ها در یک نمایشنامه جالب‌ترین اشکال گفت‌وگوی پخش‌شده آنهایی هستند که در آنها حس فی‌البداهه‌بودن بارز است، چرا که در بیشتر مصاحبه‌ها به نظر می‌رسد گفتار بیان‌شده در همان موقع شکل می‌گیرند و تا حدودی هم، اینگونه هستند. حداقل می‌توان گفت این گفتار به‌طور بالقوه، غیرقابل‌پیش‌بینی می‌باشد. آنچه در این نکته هست و درواقع مبحثی است که نیاز به تحقیق عاجل دارد، وضعیت متن گفتار در بسیاری از انواع برنامه‌های پخش‌شده است . البته متن و نوشته باید وجود داشته باشد و برنامه بدون آن عملی نیست. اما «سرزنده‌بودن« آنجا مؤثر واقع می‌شود که ازپیش‌تعیین‌شده‌بودن متن برنامه باید مخفی بماند.

«سرزنده‌بودن« جناسی است از «زنده‌بودن« که یکی از ویژگی‌های اصلی و مشخصه پخش برنامه از رادیو تلویزیون است (فیوار، ۱۹۸۳ ، کورنر، ۱۹۹۹ و الیس، ۲۰۰۰). از اول به دلایل فنی تمام پخش‌های مهم زنده انجام می‌شدند، اما حالا اکثر برنامه‌ها از قبل ضبط شده‌اند ولی در بیشتر آنها وانمود می‌شود که برنامه زنده است و این خود بیانگر این مطلب است که اصل «سرزنده‌بودن« اجتناب‌ناپذیر است. در مطالعات رسانه برای زنده‌بودن برنامه تعریف‌های متعددی ارائه شده است: یکی به زمان اشاره می‌کند؛ یعنی زمان تولید و دریافت با هم یکی هستند و در «حال اتفاق می‌افتند». تئوری دوم تفاوت میان تصویرهای عکاسی و الکترونیکی را بیان می‌کند که اولی سابقه مستند فراهم می‌کند و دومی سیگنال‌های زنده. نکات فنی مرتبطی در اینجا وجود دارد اما جالب است که بدانیم الیس در مباحث اخیرش موضوع کلیدی را در ویژگی‌های «کلامی« می‌داند نه در ویژگی‌های تکنولوژیکی. در بیشتر

گفت‌وگوهای پخش‌شده، زنده‌بودن برنامه در مرکز توجه قرار دارد حتی اگر این امر واضح هم نباشد. نقل قول زیر این موضوع را به نکاتی که تاکنون بیان کردیم مربوط می‌کند:

«برنامه‌ها شیوهٔ بیان زنده را برمی‌گزینند حتی اگر به‌معنای لفظی کلمه زنده نباشند. مجریان به شیوهٔ خطاب مستقیم صحبت می‌کنند. نه‌تنها مستقیماً به دوربین نگاه می‌کنند و کلامشان لحنی خودمانی‌تر دارد، بلکه تمام شاخص‌های موجود را به‌کار می‌برند. آنها از «حالا» و «امروز»، «اینجا» و «ما» در زمان حال ساده استفاده می‌کنند. آنها از شاخص‌های گفتاری که معنی آنها به شرایط ابراز کلام برمی‌گردد استفاده می‌کنند تا چنین نشان دهند که در همان زمانی که شنونده صدای آنها را می‌شنود، برنامه اجرا می‌شود. حضور مخاطب زنده (زنده به‌معنای در محل ضبط) کمک خواهد کرد که ایجاد ایهام زنده‌بودن حتماً محقق شود. اما ویژگی برجسته این فعالیت شایع تلویزیونی تمایل بیننده به شرکت در این موقعیت است.» (الیس، ۲۰۰۰)

الیس در این متن تنها نیمی از داستان را بیان می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه ایهام زنده‌بودن با روش خطاب مستقیم با استفاده از گفتار مستقیم حفظ می‌شود (مرجع‌های شرایط انجام گفت‌وگو به زمان و مکان که یکی از ویژگی‌های مکالمه با همصحبت حاضر است). نمونه‌ای که او بیان می‌کند برنامه تلویزیونی **قرار ملاقات**– که مدتها پخش می‌شد ولی اینک متوقف شده– است. این برنامه تحت‌عنوان **قرار ملاقات کورکورانه** پخش می‌شد. فرم برنامه اقتضا می‌کرد که زمانبندی ضبط‌شده‌ای داشته باشد که با وضعیت به‌ظاهرزنده و هفتگی برنامه تطبیق نمی‌کرد. اما این فقط نیمی از داستان است، چرا که الیس ایهام اصلی دیگر این برنامه را در نظر نگرفته است و آن این که شرکت‌کنندگان مسابقه به نظر حرف‌های خودشان را می‌زدند. در واقع وقتی به سؤال مطرح‌شده توسط داوطلب قرار ملاقات پاسخ می‌دادند، جواب‌هایشان قبلاً برایشان نوشته شده بود و برای بیننده مطمئناً آشکار بود که این جواب‌ها از قبل تنظیم شده‌اند. اما این تا حدودی با نقش‌های اجراشده براساس یک متن منطبق نبود. آگاهی ما به متن آماده با

فی‌البداهه‌بودن ظاهری اجراها که باز هم تکرار می‌کنم به‌عنوان اجـرای نقـش به نظر نمی‌آیند، از جریان برنامه خارج می‌شود.

سایر ویژگی‌های برنامه **قرار ملاقـات کورکورانـه** در فصـل‌هـای بعـد بـه تفصیل بررسی می‌شود. در اینجا می‌خواهم روی یک نکته کلی تمرکز داشـته باشم. می‌خواهم تأکید کنم که «زنده‌بودن» یک پدیده تکنولـوژیکی یـا بیـانی نیست، به‌علاوه یکی از ویژگی‌های اجرا محسوب می‌شـود کـه (بـه‌اصـطلاح من) به‌عنوان زنده برداشت می‌شود. برای این که به زبان تحلیـل کلامـی هـم سخن گفته باشیم، می‌گویم بیشتر گفت‌وگوهایی که ما در رادیـو و تلویزیـون می‌شنویم به نظر می‌رسد براساس معیارهای محلی تهیه و تنظیم شده‌اند؛ مثلاً صفحهٔ موسیقی جدیدی که قرار است معرفی شود، گلی که زده شده است و سؤالی که باید جواب داده شود. در این روش به نظر می‌رسد که گفـت‌وگـو بیشتر فی‌البداهه باشد تا ازپیش‌نوشته‌شده. درست مانند یک مکالمه در زندگی واقعی. به غیر از آن گونه‌های تلویزیونی و رادیویی که تحت عنوان نمـایش[1] طبقه‌بندی می‌شوند (و به همین دلیل در تحلیل گفت‌وگوهای رسانه‌ای مـورد بررسی قرار نمی‌گیرند)، در موارد دیگر در تلویزیون و رادیو مـردم بـه‌عنـوان بازیگر ظاهر نمی‌شوند، بلکه خودشان هستند. اجرای آنها توجه ما را به خود معطوف می‌دارد، به‌طوری‌که به نظرمان مکالمه‌ای در جریان است که مـا هـم به‌طور بالقوه می‌توانیم جزء آن گفت‌وگو باشیم.

این نکته در تحلیل تاریخی اسـکانل روشـن شـده اسـت. در سـال‌هـای ۱۹۳۰ برای نویسندگان متن برنامه، چالش‌هـای بسـیاری شـکل گرفتـه بـود، همانطور که مجریان پشت میکروفون هم با چالش‌های بسیاری دست و پنجه نرم می‌کردند. در ابتدا چنین احساس می‌شد که دیالوگ نوشته‌شـده ضـروری است تا مبادا سخنگویان ناآشنا با پخش زنـده اصـطلاحاً «خشکشـان بزنـد و زبانشان بند بیاید». از سوی دیگر به نظر ضروری می‌آمد تا برای طبقهٔ کـارگر اجتمـاع، از تـرس آنچـه ممکـن بـود در رسـانه عمـومی بگوینـد، مـتن

1. Drama

ازپیش‌تنظیم‌شده، مهیا باشد. درعین‌حال وقتی به‌خصوص مردم عادی مورد نظر هستند ارجح این است که این متن‌ها نمونه گفتار روزمره باشند. بنابراین اغلب وقتی شما از سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹٤۰ برنامه رادیویی را گوش دهید، گفتار نوشته‌شده به نظر غیرطبیعی می‌آید و نزدیک‌ساختن متن نوشته‌شده به گفتار روزمره به اندازه کافی صورت نگرفته است. به تدریج برنامه‌سازها آموختند که سبکی سبک‌تر را به‌کار گیرند، اما این که چرا جریان اینگونه پیش رفت، شاید جواب جالبی داشته باشد. شاید آنطور که اسکانل ادعا می‌کند، اتفاق نظر «حزب مردم» پس از جنگ بر این بود که آزادی کلام برای گروه‌های مردمی مختلف لازم است. از سوی دیگر همانطور که مثال **قرار ملاقات کورکورانه** نشان می‌دهد، به نظر می‌رسد متن‌نویس‌ها حرفه‌ای‌تر شده‌اند و شرکت‌کنندگان هم که اینک با قانون و مقررات پخش برنامه‌های پرطرفدار آشنا هستند، به‌طور غریزی می‌دانند چگونه اجرا کنند.

به عقیده من این سه مفهوم ـ یعنی تعاملی‌بودن، اجرای نقش کردن و سرزندگی- به‌عنوان یک مجموعه نقطهٔ آغاز پرباری برای مطالعه روی گفت‌وگوهای رسانه‌ای خواهند بود. آنها ماهیت بسیار ویژه ارتباطات رسانه‌ای از طریق پخش گفت‌وگو را تعریف می‌کنند: اساساً این برنامه‌ها با مخاطبی غایب که گویی حاضر است (حداقل در آن موقع) به صورتی زنده مانند یک تعامل فی‌البداهه، اجرا می‌شوند. اما این حقیقت که مخاطب غایب است (گر چه نقش مخاطبان حاضر در استودیو بسیار جالب است) و نمی‌تواند مستقیماً پاسخ دهد (گر چه مصاحبه‌های تلفنی و ابزارها و شیوه‌های تعاملی دیگر روزبه‌روز گسترش می‌یابند) این ارتباط را از شکل تعامل مکالمه‌ای به شکل اجرای نقش، متحول ساخته است. این که این موضوع چه چالش‌هایی را فراروی تحلیل‌گران کلام شفاهی می‌گذارد، در همین کتاب بررسی خواهد شد. در قسمت‌های دیگر می‌خواهم این مبحث را گسترده‌تر کنم تا برخی از تقسیمات اجتماعی و فرهنگی بحث جاری را به‌طور خلاصه مورد بررسی قرار دهم.

رسانه و مدرنیته

سه مفهوم کلیدی که در بخش گذشته معرفی شدند، نه‌تنها برخی از ویژگی‌های خاص ارتباط از طریق پخش برنامه را روشن می‌کنند، بلکه به‌طوری که خواهیم دید با مباحث مهم در جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی معاصر مرتبط هستند. در اینجا هم برخی از آثار پدی اسکانل این ارتباطات را نشان می‌دهند، خصوصاً در جایی که راه‌های بسترسازی اشکال مکالمه‌ای و تعاملی گفت‌وگوهای پخش‌شده از رسانه‌ها در فعالیت‌های زندگی را نشان می‌دهند (اسکانل، ۱۹۹۶).

ارتباط کلیدی که در اینجا وجود دارد پیوندی است میان راه‌هایی که جریان پخش برنامه با ما از آن طریق سخن می‌گوید و راه‌هایی که استفادهٔ رسانه روزمرگی ما را تغییر داده و بدان لحن خاص می‌بخشد. برای مثال اگر اخبار از ما دعوت می‌کند در زمان خاص به تماشا و گوش‌دادن به آن بنشینیم و شیوهٔ بیان زنده و جاری آن اهمیت خاصی به آن می‌دهد، آیا ما بر آن اساس زندگی خود را تنظیم نمی‌کنیم تا به این دعوت پاسخ دهیم؟ درواقع آیا ما گاهی اوقات با صورتی که روی صفحه تلویزیون می‌بینیم «صحبت می‌کنیم؟»

همانطور که قبلاً اشاره کردیم شواهدی در آمریکا وجود دارد که می‌گوید برخی از ما این کار را انجام می‌دهیم. اما فرضیه جامعه‌شناختی اصلی به شیوهٔ خاص و با اصطلاحات کلی‌تر بیان شده است.

ریشه این فرضیه در پدیده فرهنگی است که اولین‌بار در آمریکا در سال‌های ۱۹۵۰ مستند شد؛ زمانی که تلویزیون (نه قسمت پخش برنامه) هنوز کودکی خود را طی می‌کرد. دونالد هورتون و ریچارد ووهل[1] (۱۹۵۶) در گزارش خود تحت‌عنوان «تعامل پیرا ـ اجتماعی» آن را تعریف کردند:

> «در تلویزیون»، به‌خصوص تصویری که ارائه می‌شود ظرایفی از ظاهر و حالت‌های چهره و اندام در معرض دید قرار می‌گیرد که دریافت اجتماعی عام نسبت به آن توجه دارد و تعامل هم از همین

1. Horton & wohl

سرنخ پیگیری می‌شود. گاهی اوقات هنرپیشه چه در جای خود صحبت کند و چه نقش داستانی را ایفا نماید، در ارتباط تنگاتنگ با دیگران دیده می‌شود، اما اغلب در مقابل تماشاچی قرار داده می‌شود، شیوهٔ خطاب مستقیم را استفاده می‌کند و وقتی صحبت می‌کند گویی خصوصی و شخصی حرف می‌زند. مخاطب هم به‌نوبه خود پاسخی که می‌دهد بیش از تماشای صرف است. مخاطب با ظرافت خاصی در عملکرد برنامه و ارتباطات اجتماعی درونی آن نهادینه شده است و یا اجباراً اینگونه صحنه‌ها، به‌طور مبهم به گروهی تبدیل شده است که نمایش را تماشا می‌کند و به نوبه خود در آن شرکت می‌جوید. هر چه ایفاگر نقش اجرای خود را براساس واکنش اجتماعی مخاطب بیشتر تنظیم کند، مخاطب هم بیشتر همان واکنش پیش‌بینی‌شده را ابراز می‌کند. این تصویر که از آثار ارتباط داد و ستد مکالمه‌ای به وجود می‌آید را می‌توان « تعامل پیرا ـ اجتماعی » نامید.

اینک شاید چنین به نظر برسد که هورتون و ووهل خودشان هیچ مدرک تجربی دال بر این ادعای محوری خود در مورد پاسخ مخاطب فراهم نکردند. آنها دری را گشودند که نظریات مختلف وارد شوند؛ نظریاتی مبنی‌بر این که پاسخ‌هایی که دریافت می‌شوند ممکن است بخشی از یک تمایل ناموفق در افرادی باشد که از لحاظ اجتماعی نقص و کمبودی دارند و می‌خواهند تعامل پیرا ـ اجتماعی را به جای شخصیت‌های رسانه‌ای قرار دهند و از آن طریق به ارتباطات اجتماعی واقعی دست یابند.

این موضوع را می‌توان به‌عنوان یک بحث جامعه‌شناختی در دو قسمت مورد بررسی قرار داد که خود سؤالاتی را برای تحقیق بیشتر مطرح خواهد کرد: قسمت اول این خواهد بود که همانطور که دیدیم تلویزیون به شیوه مکالمه‌ای با ما صحبت می‌کند و بدین‌ترتیب ما را به خود فرا می‌خواند و قسمت دوم این است که اعضای گروه مخاطب هر یک جداگانه در این فرایند هویت گروهی به خود می‌گیرند (وقتی در جملهٔ گذشته از کلمه «ما» استفاده کردم تلویحاً همین مفهوم را به‌کار بردم). سؤالی که می‌تواند برای تحقیق مطرح شود این است که مخاطب حقیقتاً چگونه پاسخ می‌دهد، بدون

این که مطابق آنچه گذشت پیشداوری کنیم که پاسخ فوری مخاطب اتوماتیک و خودکار است.

از دیدگاه جامعه‌شناسی جاری بحث هورتون و ووهل از این جهت جالب است که با جنبه‌های مدرنیته در ارتباط است. برای این جامعه‌شناسان (گیدنز[1]، ۱۹۹۰، تامسون[2]، ۱۹۹۵و مورز[3]، ۲۰۰۰) مدرنیته اصطلاحی است که جنبه‌های خاص کلی از تجربیات زندگی را در جوامع مدرن تعریف می‌کند (به نحوی که از جوامع پیش‌مدرن و سنتی متمایز باشد) و عوامل اجتماعی که این تجربیات را به وجود می‌آورند، معین می‌سازد. برای مثال در مدرنیته دانشی که از تعامل روبه‌رو و مستقیم مبادله می‌شود گسترش دانشی است که از منابع رسانه‌ای مشتق شده است و زندگی روزمرهٔ ما به‌طور روزافزون به سیستم‌های پیچیده و فنی (مثل شبکه‌های کامپیوتری) وابسته می‌شود که اطلاعات و دانستنی‌های ما از آن سیستم‌ها محدود است. دنیای ما از لحاظ زمان و مکان به دلیل دردسترس‌بودن رسانه‌ها وسعت گرفته؛ رسانه‌هایی که هم افق‌های فرهنگی ما را بسط می‌دهند و هم آنها را تهدید می‌کنند. تعامل پیرا ـ اجتماعی را می‌توان هم گستره این فرایند دانست و هم نوعی جبران ضررهای آن (مورز، ۱۹۹۵). اینک ما در جهانی زندگی می‌کنیم که تنها از اشخاصی که ملاقاتشان می‌کنیم تشکیل نشده است، بلکه مردمی هم در این دنیا هستند که ما آنها را فقط از حضورشان در رسانه‌ها می‌شناسیم. برخی از این مردم به‌عنوان «شخصیت‌ها» یا حتی به‌عنوان «دوستان رسانه‌ای« ظاهر می‌شوند (میروویتز[4]، ۱۹۸۵) و ما فکر می‌کنیم می‌توانیم به آنها اعتماد کنیم و آنها از طرف ما یک دنیای ناشناخته را برایمان تفسیرکنند.

بحث‌های جامعه‌شناختی بسیاری در این زمینه وجود دارد که باید از آنها بگذریم. اما یک نکته کلیدی که شان مورز(۲۰۰۰) به آن اشاره می‌کند این است که در جوامع مدرن تمایل اجتماعی روزانه تا حدودی حول یک ترتیب

1. Giddens
2. Thomson
3. Moores
4. Meyrowitz

تعاملی باواسطه می‌چرخد. در اینجا روابط پیرا ـ اجتماعی که پخش و مخابره آنها را رشد داده‌اند، بخشی از فرایند گسترش کلی روابط با واسطه با دیگران غایب است (از طریق ابزارهای مخابراتی، کامپیوتر و غیره) که ایجاد «صمیمیت در دوردست» را ممکن کردند. اما این چیزی نیست که ما را به‌طور فردی تحت تأثیر قرار دهد، بلکه به رشد اشکال جدید هویت‌های گروهی هم کمک می‌کند. اعضای گروه مخاطبان برنامه‌های زنده (یا آنها که خودشان را به‌عنوان زنده مطرح می‌کنند) تصویر می‌کنند، آن رویداد را مشترکاً با دیگران تجربه می‌کنند و لحن کلامی که با آن مورد خطاب قرار می‌گیرند هم این احساس را در آنها ترغیب می‌کند. این نکته مشابه همان چیزی است که بندیکت اندرسون[1] (۱۹۸۳) در بحث خود گفته است؛ یعنی خواندن یک روزنامه حسی از «اجتماع ملی خیالی» را پرورش می‌دهد که خواننده احساس می‌کند با دیگرانی که هرگز ندیده است در آن شریک است.

این نکات با دو مبحث دیگر که در جامعه‌شناسی فعلی و مطالعات فرهنگی نقش اساسی دارند، در ارتباط هستند. مطالعات مربوط به گفت‌وگوهای رسانه‌ای نیز این دو مطلب را مورد نظر قرار داده‌اند. اولین موضوع مربوط است به هویت فرهنگی در جهانی باواسطه که بسیار گسترده و متغیر است. در این مورد مطالب بسیاری وجود دارد که باید از آنها به‌طور اجمالی گذشت. اما سؤال کلیدی، بررسی هویتی است که در مواجهه با طیف وسیعی از تأثیرات فرهنگی شکل می‌گیرد. (راترفورد، ۱۹۹۰؛ هال و دوگی، ۱۹۹۶)

در مورد گفت‌وگوهای رسانه‌ای می‌توانیم دو سطح تأثیر را مشخص و متمایز کنیم: اول، واقعیت شناخته‌شده‌ای مبنی‌بر این که هویت‌ها به مخاطبان براساس نحوهٔ خطاب‌کردن آنها، نسبت داده می‌شود (مثلاً به‌عنوان یک ملت، یک خانواده، یک جنس و غیره)، اما هویت‌های شخصی به‌طور روزافزون توسط بیانات عمومی تحت تأثیر قرار می‌گیرند، به‌خصوص به وسیله شیوهٔ بیان حاکم بر تبلیغات. گفت‌وگوهایی که در رادیو تلویزیون پخش می‌شوند،

1. Benedict Anderson

فضای شخصی و خصوصی خانه را هدف تهاجم قرار می‌دهند. با پیام‌های عمومی که در کجاوهٔ دوستی می‌آیند «صمیمیت از راه دور» ایجاد می‌شود و به ویژه مخاطبان با کلام محاوره‌ای به‌عنوان مصرف‌کنندهٔ بالقوه مورد خطاب قرار می‌گیرند. (فیرکلو، ۱۹۹٤ ـ ۱۹۸۹)

بخش‌های بعدی این کتاب، در توصیف این نکته خواهند بود که: اشکال تعاملی دوستانه گفت‌وگو را باید به این شیوه‌ها هم مورد بررسی قرار داد. در اینجا باید دیدگاه منتقدانه هم داشته باشیم که گاهی اوقات در نظریات اسکانل دیده نمی‌شود؛ از این جهت که این گفت‌وگوها درواقع باید تأثیر مثبت در زندگی عمومی داشته باشند. اما چنانچه او ادعا می‌کند فرایند پخش برنامه «جایگاه و حقوق ارتباطی» را ایجاد کرده است که بیشتر مردم به واسطه آن به روش‌های گوناگون به‌طور عمومی صحبت کنند. همچنین شاید ما هم نسبت به آنچه می‌گویند شکاک شده باشیم. چهره دوستانهٔ او که در تلویزیون می‌بینی، ممکن است واکنش مثبت در ما ایجاد نکند (هورتون و ووهل)، مخصوصاً جایی که چنین برداشت کنیم چیزی را می‌خواهند به ما بفروشند. آنچه خصوصاً در اینجا مورد سؤال قرار می‌گیرد صحبت و صداقت نقش‌ها با توجه به انگیزه‌های نارواست.

نکتهٔ دیگری که در بسیاری از این بحث‌ها مورد نظر است کیفیت «جو عمومی» معاصر است (گارنهام، ۱۹۸٦؛ دالگرن، ۱۹۹۵). باید به خاطر داشت که گفت‌وگوهای رسانه‌ای به خاطر دوستی و صمیمیت ظاهری‌اش گفت‌وگویی برای عموم است، چرا که در واقع یک اجرای عمومی محسوب می‌شود. یکی از عملکردهای آن واسطه‌گری میان دنیای امور عامه- که توسط شخصیت‌های عمومی انجام می‌شود- با دنیای خصوصی و خانگی است و در این فرایند اولی را به شکل و بیانی مهم برای دومی ترجمه و تفسیر می‌کند. در این مسیر مسئله دیگر ارائه آن به شیوهٔ بیان عمومی است. همانطور که علوم اجتماعی معاصر بسیار در این مورد بحث و بررسی زیادی انجام داده‌اند آنچه خصوصاً در زمان انتخاب اهمیت پیدا می‌کند، ساده‌سازی بیش از اندازهٔ مسائل عمومی برای حفظ مخاطبان به میزان مناسب است. گفت‌وگوهایی که پخش می‌شوند با تصویر داد و ستدی که در گفتارشان

دیده می‌شود ممکن است متهم به بی‌ارزش‌سازی و مسکوت‌کردن موضوع شوند.

گاهی اوقات این دیدگاه منتقدانه را تئوری‌های ارائه‌شده توسط فیلسوف اجتماعی آلمانی یعنی یورگن‌هابرماس[1] معرفی می‌کنند (البته معمولاً در علوم مطبوعاتی معاصر چنین نیست). از نظر او یک فضای عمومی سالم برای دموکراسی ضروری است، چرا که از طریق مناظره‌های منطقی می‌توان به ایجاد افکار عمومی دست یافت. واضح است که در جوامع مدرن فضای عمومی به ملاقات‌ها و اجتماع‌ها محدود نمی‌شود، بلکه به واسطه عمل پخش و مخابره و مطبوعات هم شکل می‌گیرد که در اینجا موضوع محوری شکل این واسطه‌گری را تعیین می‌کند. حال باید دید مناظرهٔ منطقی و مدلل تا چه اندازه در گفت‌وگوهای رسانه‌ای- که هدفش مخاطبان به‌عنوان مصرف‌کننده است- ممکن می‌شود. هابرماس از این بابت نگران است که فضای عمومی معاصر به تسخیر تبلیغات درآمده است و به وسیله صنعت خبیث روابط عمومی دستکاری می‌شود و آنها که تلاش می‌کنند تصویری مثبت در «افکار عمومی» از خود جلوه دهند آن را به‌کار گرفته‌اند.

توجه دقیق و عملی به اشکال گفت‌وگوهای رسانه‌ای می‌تواند این سؤال و درواقع تمام مسائل اجتماعی و فرهنگی موجود در این بخش را روشن کند: تعامل پیرا ـ اجتماعی چگونه با به‌کارگیری استراتژیک اشکال خاصی از گفت‌وگو توسعه می‌یابد؟ در این روند باید پرسید چه نوع از هویت فرهنگی ارتقا می‌یابد، دنیای تحلیلی و سفسطه‌ای پخش و مخابره تا چه اندازه خود را نسبت به «جایگاه و حقوق ارتباطی» مسئول می‌داند یا این که به ایجاد فرهنگ مصرفی مطابق با دستورات آگهی تجاری توجه دارد؟ چه نوع گفت‌وگویی در فضای عمومی معاصر جریان دارد؟ مطمئناً می‌دانیم که برای آنچه مطالعات رسانه‌ای توان دسترسی به آن را دارند محدودیت‌هایی وجود دارد. این مطالعات بیشتر حول فن بیان عمومی و ساختارهای آن می‌چرخند تا پیچیدگی‌های واکنش‌های مخاطبان. مطمئناً نمی‌خواهیم به پیش‌بینی‌های

1. Jurgen Habermas

مطبوعاتی در مورد جمعیت رأی‌دهندگان در عصر رقص و آواز چیزی بیفزاییم، اما آنچه می‌توانیم به آن برسیم حس روشن‌تر به این موضوع است که بیان عمومی چگونه سخن می‌گوید و چگونه می‌تواند خود را با گروه مخاطبان گوناگونش پیوند دهد.

تحلیل بیان شفاهی

در دو قسمت گذشته این بخش، راه‌هایی را که مطالعه گفت‌وگوی رسانه‌ای می‌تواند جنبه‌های ارتباطات و تبادلات ناشی از فرایند پخش و مخابره را روشن کند مورد بررسی قرار دادیم و جایگاه پخش و مخابره را در دنیای مدرن بررسی کردیم. در ضمن این کتاب به این نکات بازخواهیم گشت؛ یعنی موقعی که مطالعات تجربی برای بررسی این مفاهیم طراحی شده‌اند (بخش‌های ۹ ـ ۳). اما در این مرحله، لازم است که توجه خود را به مبحث دوم یعنی «تحلیل فن بیان« معطوف کنیم. امیدوارم خوانندگانی باشند که علاقه اصلی‌شان به آنچه مطالعه گفت‌وگوی رسانه‌ای برای مطالعات رسانه همراه دارد نباشد بلکه نقش آن را در تحلیل بیان شفاهی مورد توجه داشته باشند. در پرداختن به این موضوع، تمرکز اولیه ما باید بررسی مقوله پخش و مخابره باشد تا دیدگاه‌های ناشی از تحلیل فن بیان را هم دربربگیرد؛ آنچه مابقی این بخش و بخش آینده به آن اختصاص دارد.

اجازه بدهید بار دیگر از اصول شروع کنیم و سعی کنیم ماهیت توجه به گفت‌وگو را از نظر تحلیل فن بیان مورد بررسی قرار دهیم ، تا به آنچه در این زمینه، یعنی مطالعه گفت‌وگوهای رسانه‌ای جالب‌توجه است برسیم. این روند به نظر راهبرد منطقی خواهد بود، اما مشکلات مربوطه نیز بسیارند، چرا که در این زمینه دیدگاه‌ها و روش‌های شناختی متعدد و گوناگونی وجود دارد و بنابراین یک تعریف واحد از «فن بیان» نمی‌توان یافت.

ابتدا برای این که این مسئله روشن شود باید بگویم یک اصل تئوریک و نظری کلیدی وجود دارد که آیا اصطلاح «فن بیان» را می‌توان به صورت جمع به کار برد یا نه؟ جایی که امکان‌پذیر باشد، مفهوم مورد نظر با توجه به موضوع بحث پرداخت شده است. شاید بتوان گفت که در جامعه ما فن بیان

خاصی برای جرم امور جنسی وجود دارد که آنچه را می‌توان به‌طور نرمال در مورد این مقولات گفت تعیین می‌کند و آنچه را ناروا است مشخص می‌سازد. این استفاده قرابت نزدیکی با اصطلاح «ایدئولوژی« دارد که به شکل یک چارچوب مفهومی فعالیت‌های اجتماعی را تعریف و معین می‌کند. اما این استفاده در تحلیل فن بیان شفاهی غالب نیست. به این دلایل و به خاطر اهداف این کتاب «فن بیان» را کلمه مفردی در نظر می‌گیریم که «زبان را در استفاده« نشان می‌دهد (کامرون، ۲۰۰۱). این مفهوم با توجه به دریافت‌های زبان‌شناسان مبنی‌بر این که آنچه برای برقراری ارتباط در موقعیت‌های اجتماعی لازم است بیش دانستن صرف زبانی است، شکل گرفته است. اصول و شیوه‌های کلی وجود دارند که دانش سخنگویی ما را تحت تأثیر و کنترل قرار می‌دهند.

حتی اگر تعریف دوم را بپذیریم، مشکل دیگری که وجود دارد این است که دیدگاه‌های مختلفی برای بررسی این اصول و شیوه‌ها با شروع متفاوت وجود دارند. این روش‌ها محصول دیدگاه‌های فلسفی واگرا با نظرات متفاوت در مورد تفسیر اطلاعات هستند؛ بدین‌ترتیب که برخی از این شیوه‌ها تحلیل بسیار تجربی مبتنی‌بر اطلاعات از رویدادهای گفتاری را مورد قرار می‌دهند (مانند هاچبی[1] و ووفیت[2]، ۱۹۹۸)، در حالیکه برخی دیگر بحث نظری و تئوری از تأثیرات اجتماعی گسترده را جایز می‌دانند (مثل فیرکلو، ۱۹۹۵ تا ۱۹۸۹). جایی که از لحاظ موضوع به بحث ما ارتباط داشته باشد، این تفاوت‌ها را بیان خواهیم کرد اما برای دستیابی به اهداف فعلی، معرفی مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها که در تکمیل یکدیگر می‌آیند و در بحث تحلیل گفت‌وگوهای رسانه‌ای قابل استفاده هستند ،مفید خواهد بود. از سوی دیگر می‌توان گفت مطالعه گفت‌وگوهای رسانه‌ای مورد نظر و هدف این دیدگاه‌هاست، چرا که اصولاً این مقوله پدیدهٔ ویژه‌ای را درخود دارد.

چنانچه در بخش آینده توضیح داده خواهد شد، اولین روش ما ریشه در

1. Hutchby
2. wooffitt

مشکلی از جامعه‌شناسی تحت عنوان «روش‌شناختی قومی- فرهنگی» دارد. در اینجا توجه اصلی به چگونگی شکل‌گیری مجدد مراقبت اجتماعی «ازپایین» توسط خود مهره‌های اجتماع و نه تحمیل‌شده توسط نهادها و ساختارهای اجتماعی است. این مهره‌ها که ایفاگران نقش‌های اجتماعی هستند تمایل به نظم و ترتیب - چه در تفسیر موقعیت‌های اجتماعی و چه در ایفای عملکردهای اجتماعی- دارند و در حول محور واکنش‌ها و پاسخ‌های پیش‌بینی‌شده دیگران می‌چرخند.

این تمایل در تبادلات اجتماعی و مانند آن متناوباً و مشترکاً دیده می‌شود. در این دیدگاه نظم و ترتیب اجتماعی حاصل دستاورد عملی مشترکی است که اعضای جامعه محقق می‌کنند. در مورد گفت‌وگو باید بگوییم در مکالمات معمولی این تمایل بارز نیست و زیر پا گذاشته می‌شود، چرا که شرکت‌کنندگان در گفت‌وگو نظم رویدادهای مورد گفت‌وگو را با هم ایجاد و تبیین می‌کنند: یک واقعیت مشخص و مهم حتی در مکالمات چندجانبه مادی این است که شرکت‌کنندگان نظم منطقی را در نوبت صحبت رعایت می‌کنند، به طوری که گویی هر کسی می‌داند نوبت او چه وقت است.

درک روش‌شناختی فرهنگی از مکالمات معمولی اصولاً در حیطه مطالعاتی تحت‌عنوان «تحلیل محاوره‌ای» مورد بررسی و شناخت قرار گرفته است (هاچبی و ووفیت، ۱۹۹۸). با توصیف برخی از ویژگی‌های کلی آن، مانند رعایت نوبت، برخی از صاحب‌نظران تحلیل مکالمه توجه خود را به نوعی گفت‌وگوی نهادینه‌شده معطوف داشته‌اند (درو و هریتج، ۱۹۹۲). در اینجا این مسئله مورد توجه قرار گرفته که قید و بندهای نهادی‌شده اصول اصلی تعاملات اجتماعی را بیش از اندازه، معین و مرزبندی می‌کنند، به‌طوری که مثلاً در برخی از موقعیت‌ها، می‌دانیم شرکت‌کننده‌ای که به لحاظ حرفه حائز شرایط است باید رهبری گفت‌وگو را به عهده بگیرد. در کلاس درس، دادگاه، درمانگاه‌ها و غیره نوبت صحبت اشخاص عادی وقتی است که با آنها صحبت شود. به همین ترتیب سؤال‌هایی که توسط معلم از شاگرد پرسیده شود جواب‌های موردنظر را دارند و چند سؤال متوالی که در بازجویی‌های قضایی از شاهد پرسیده می‌شود منطق ازپیش‌تعیین‌شده‌ای را مشخص می‌کند

که در گفت‌وگوهای روزمره وجود ندارد. این دیدگاه در مطالعه گفت‌وگوهای رسانه‌ای مورد نظر است. برای مثال مصاحبه‌های خبری گونه خاصی از ارتباط نهادی است. جایی انتظار می‌رود یک شخص سؤال‌هایی را از دیگری بپرسد و آن طرف دیگر قرار است فقط جواب دهد (هریتج و گریت بچ، ۱۹۹۱؛ هریتج و کلی‌من، ۲۰۰۲). درعین‌حال سؤال‌هایی که پرسیده می‌شوند تحت کنترل قوانین نهادی هستند، به‌طوری که مصاحبه‌کننده باید اصولاً بی‌طرف به نظر آید.

شاید بتوان گفت آنچه تاکنون بررسی کردیم معلومات قابل‌توجهی بود و مکتوبات بسیار گسترده‌ای را که تحلیل محاوره‌ای مصاحبه‌های خبری را ارائه می‌کنند بعداً بررسی خواهیم کرد. همچنین دو موضوع مورد توجه دیگر را هم مطالعه خواهیم نمود. اولین موضوع این است که گفت‌وگوهای رسانه‌ای در مقایسه با سایر گفت‌وگوهای نهادینه‌ای به نظر انعطاف‌پذیرتر می‌آیند. گر چه درواقع برخی از گزارش‌هایی که از تحلیل محاوره‌ای مصاحبه‌های خبری ارائه شده‌اند در نکاتی که تجویز می‌کنند دید سختگیرانه‌ای اعمال می‌کنند درحالی‌که حتی این شرایط و موقعیت نسبتاً رسمی اجازه قدری تنوع را می‌دهد. برای مثال سؤال‌پرسیدن از طرف مصاحبه‌شونده و یا ایجاد وقفه در صحبت به وسیله مصاحبه‌کننده و یا تغییر روال پرسش و پاسخ به دیگر گونه‌های گفت‌وگو مانند بحث و جدل یا شوخ‌طبعی‌های لطیف، مقوله‌های ناشناخته و عجیبی نیستند. بی‌شک این انواع گاهی اوقات در گفت‌وگوهای نهادینه‌ای در کنار جریان اصلی قرار گرفته‌اند، چرا که باعث می‌شوند یک گفت‌وگو، جذاب و سرگرم‌کننده شود.

موضوع دوم بسط این ملاحظات و برداشت‌های اصلی برای جمع‌بندی نکاتی است که قبلاً در مورد ویژگی‌های خاص فرایند پخش و مخابره بیان شد. از دیدگاه تحلیل فن بیان چنین چالشی دیده می‌شود که در اینجا ما با تضادی در گفت‌وگوی نهادینه اما بسیار محاوره‌ای روبه‌رو هستیم. تحلیل فن بیان همیشه مرز مشخص و دقیقی میان کارکردهای خود با آنچه مکالمات عادی انجام می‌دهند تعیین نکرده است. درواقع به دلایلی که در قسمت دوم بحث بالا ذکر شد این مرزها اغلب به‌طور عمد مبهم ترسیم می‌شوند. ماهیت

تضادی این واقعیت جایی مشخص است که ما اشکالی از گفت‌وگو را می‌بینیم که محاوره‌ای یا از آن دست تلقی نمی‌شوند اما در آنها ویژگی‌های محاوره‌ای به‌کارگرفته‌شده‌اند تا در خدمت اهداف نهادینه قرار گیرند. این موضوع به ویژگی منحصر به فرد گفت‌وگوی رسانه‌ای یعنی بعد کلیدی اجراپذیری آن مرتبط است. تحلیل فن بیان شفاهی وقتی در نظر داشته باشیم که فقط دو نفر در گفت گو شرکت ندارند، بلکه سه نفر، چهار نفر و یا حتی مجموعه‌ای از شرکت‌کنندگان (مجری، شرکت‌کنندگان، مخاطبان حاضر در استودیو و مخاطبان خانگی) مورد نظر هستند، تفاوت‌های عمیقی را همراه خواهد داشت. جایی که آنچه در استودیو مبادله می‌شود یک ایفای نقش است که مخاطبان ناخودآگاه آن را استنباط می‌کنند.

به‌علاوه در جوامع غربی ما خود را با تعبیه‌کردن انتظارات خاصی در مکالمات عادی سازگار کرده‌ایم. بالاتر و مهم‌تر از توجیه نظم و ترتیب توضیح‌داده‌شده در مقوله تحلیل محاوره‌ای، اصول خاصی هستند که ما در تفسیر بیانات از آنها استفاده می‌کنیم. به ویژه راه‌هایی هستند که از طریق آنها برداشت از بیانات را وقتی قصه و هدف کاملاً آشکار نیست و یا وقتی آنچه مقصود است در تفسیر و معنی آنچه گفته می‌شود نهفته است، قضاوت می‌کنیم. برخی از اصول کلی برای اینگونه تفسیرها در بحث «اصالت عمل» که به تحلیل فن بیان کمک می‌کند نهفته است (کامرون، بخش ٦، ۲۰۰۱). در اینجا نکته اساسی این است که مکالمه را با این دید بررسی کنیم که درواقع فرض کلی بر این است که یک فعالیت مشارکتی و همکارگونه است.

ویژگی همکاری تا حدودی در نظم و ترتیب نوبتی آشکار است اما در بحث اصالت عمل این موضوع به برداشت ما از آنچه این نوبت‌ها در عمل انجام می‌دهند و آنچه می‌باید انجام دهند بستگی دارد. اصل بر این است که ما فرض می‌کنیم، نوبت‌های رعایت‌شده در گفت‌وگو باید با بحث مرتبط باشند تا اطلاعات حقیقی منتقل شوند و به‌طور کلی متناسب و روان باشند، مگر این که دلیل موجهی برای شیوهٔ دیگر نوبت‌گذاری باشد. به ویژه ما انتظار داریم مردم به شیوه‌ای صحبت کنند که دوست دارند با آنها صحبت شود و البته با مقداری ادب چنانچه در جایی این فرضیات در هاله ابهام و

شک قرار گیرند ما سعی در روشن‌سازی جریان داریم و وقتی این فرضیات به تحقق نرسند ما به دنبال علت می‌گردیم. اصول اخلاقی کلی برای گفت‌وگو وجود دارد که انتظار می‌رود افراد آنها را مراعات کنند و اگر چنین نکنند باید پاسخگو باشند.

مشکلی که در مورد کاربرد این روش برای گفت‌وگوهای رادیویی و تلویزیونی وجود دارد این نیست که اصول گفته‌شده به کار نمی‌آیند، بلکه درواقع اصل اجراپذیری کاربرد آنها را پیچیده‌تر می‌کند. برای مثال فرم معین‌شدهٔ مصاحبه را در نظر بگیرید. این موقعیتی است که انتظار می‌رود سؤال‌ها جواب تولید کنند. اما همانطور که قبلاً دیدیم این جواب‌ها از آنچه برای یک مکالمه عادی طبیعی است طولانی‌ترند (درواقع نوبت‌های طولانی‌شده‌ای هستند). گاهی‌اوقات اجزایی از اینچنین جواب‌ها را می‌توان یافت که ارتباط چندانی به بحث ندارند یا حتی ما مطمئن نیستیم که آیا بالاخره به سؤال پاسخ داده شده است یا نه (هریس، ۱۹۹۱).

چنین برداشت‌هایی از قاعده‌شکنی تا چه اندازه می‌توانند حیطهٔ رعایت اصول اخلاقی را مورد سؤال و شک قرار دهند، مثلاً موقعی که می‌دانیم این گفت‌وگو یک مکالمه معمولی نیست بلکه اجرایی است در برابر عموم در یک مصاحبه خبری مجادله‌ای، یک استراتژی دفاعی و قابل‌قبول چه موقع ممکن است جای خود را به قضاوت منفی مبنی‌بر این که جواب ارائه‌شده «از حقیقت در مضیقه است» بدهد. نکته در این است که این سؤالات در مورد گفت‌وگوهای رسانه‌ای هم مانند مکالمات معمولی مطرح هستند، اما زمینه‌ای که قضاوت ما برآن استوار می‌شود متفاوت خواهد بود.

بنابراین، بررسی گفت‌وگوهای رسانه‌ای به این شیوه‌ها، مجموعه‌ای از چالش‌ها را فراروی تحلیل‌گران فن بیان قرار می‌دهد. گفت‌وگوی رسانه‌ای شکلی از گفت‌وگوی نهادینه‌ای است که درعین‌حال از جهاتی «محاوره‌ای» تلقی می‌شود و موقعیتی را پیش رو می‌نهد که داوری‌های قانونمند براساس فلسفه اصالت عمل در آن پیچیده خواهند شد. «محاوره‌ای بودن» به دلیل قید و بندها و فرصت‌های ناشی از اجرای عمومی دستخوش پیچ و خم‌هایی می‌شود. اما مزیتی که واردساختن تحلیل فن بیان شفاهی و این حیطه به

همراه دارد این است که چارچوبی مفهومی و شیوهٔ پرداخت روش‌شناختی را اعمال خواهد کرد که بتوان براساس آن پیش رفت. در پایان این بخش اشاره به منابع کلیدی روش‌شناختی که در دسترس داریم مفید خواهد بود.

همانطور که چندبار در این بخش اشاره کردیم، تحلیل فن بیان با دیدگاه بسیار تجربی که دارد مجموعه‌ای غنی از منابع را پیش روی ما قرار می‌دهد. منسجم‌ترین نسخه این منابع را می‌توان در بحث تحلیل محاوره‌ای یافت، اما به‌طور کلی تمام اشکال تحلیل فن بیان موضوعات بسیار تجربی را ماده کار خود قرار می‌دهند. گفتار روی نوار ضبط می‌شود و برنامه‌های دقیق و منسجمی برای پیاده‌کردن نوار به اشکال مکتوب وجود دارد. (در پایان این بخش فهرستی از علائم و اختصارات و قوانین پیاده‌سازی گفتار به نوشتار ارائه خواهد شد.) متن پیاده‌شده نه‌تنها مکالمهٔ شفاهی را مجدداً ارائه می‌دهد بلکه سعی دارد ویژگی‌های پیرا ـ زبان‌شناختی و تعاملی مربوط را نیز در این روند کشف و ارائه نماید (مانند مکث، گفتارهای هم‌پوشان، الگوی تأکید و غیره). نتیجه کار، اطلاعاتی است که تا حدی شکل متن را دارد (مانند متن یک نمایشنامه) و به‌عنوان یک یادداشت عملی (مثل نت یک قطعهٔ موسیقی) می‌توان از آن استفاده کرد. این کار درواقع تلاشی است برای این که جزئیات چندبعدی تعامل شفاهی را درک کنیم (هاچبی و ووفیت، ۱۹۹۸). در این مورد البته یک مزیت بزرگ وجود دارد و آن این که در مطالعهٔ گفت‌وگوهای پخش‌شده و مخابره‌شده اطلاعات، به خاطر شرایط ضبط، تحت تأثیر قرار نگرفته‌اند و همیشه به‌عنوان گفت‌وگویی که در دسترس عموم قرار گرفته همانطور که بوده قابل استفاده است.

اما نکته اساسی‌تری از جنبه روش‌شناختی در اینجا وجود دارد و تحلیل محاوره‌ای روی آن تأکید می‌کند. البته این که اطلاعات دقیق و طبیعی در دسترس هستند، تنها مزیت مهم نیست، بلکه وجود ضمانت صحت منبع نقل‌کننده از نکات بسیار مهم و ارجح است. «شواهدی که از ترتیب نوبت صحبت‌کردن» به دست می‌آید این مسئله را تسهیل می‌کند (همان) به‌طوری که سامان‌یافتن پاسخ‌ها و واکنش‌ها در برابر نوبت‌های قبلی به گونه‌ای است که شرکت‌کنندگان خود نشان می‌دهند از نظر آنها چه چیز اهمیت دارد و

برجسته است. نمایش تعاملی عملکرد آنها برای مشاهدهٔ تجربی در دسترس است که درعین‌حالی که نیاز به توضیح بیشتر دارد متکی به تفسیر و توجیه صرف تحلیلگر ندارد. برای مثال در پاسخ و واکنش مصاحبه‌کننده به نوبت پیشین مصاحبه‌شونده می‌توان شواهدی یافت که آیا جواب رضایت‌بخش بوده یا باید سؤال‌های دیگر و انگیزه‌های دیگری برای پاسخ مناسب ایجاد شوند. تنها یک لحظه مکث، یک نفس دم یا واکنش بسیار جزئی (اااا...) کافی است که نشان دهد شرکت‌کننده متوجه روند جریان گفت‌وگو است.

اما در اینجا برای تحلیل گفت‌وگوی رسانه‌ای منبع دیگری را هم بررسی می‌کنیم. در کارهای گذشته این منبع مورد غفلت قرار گرفته اما در اینجا نقش مفید بسیار مهمی دارد. چنانکه گفتیم در گفت‌وگوهای رسانه‌ای آنچه در اختیار تحلیلگر قرار می‌گیرد تنها رفتار و عملکرد شرکت‌کنندگان نیست، بلکه پاسخ‌ها و واکنش‌های مخاطبان حاضر در استودیو نیز هست. مشارکت مخاطبان در جریان گفت‌وگو ویژگی مهم برخی از اشکال تأثیرگذار گفت‌وگو است. یعنی جایی که مرز »نمایشی« میان شرکت‌کنندگان و مخاطبان زیر پا گذاشته می‌شود. (کارپینانو[1]، اندرسون[2]، آرونوویتز[3] و دیفازیو[4]، ۱۹۹۰)

به‌طور کلی‌تر می‌توان گفت در انواع سنتی‌تر گفت‌وگو (مسابقات، مصاحبه‌های گپ و گفت‌وگو ، مناظره در استودیو) واکنش مخاطبان، منبع و مرجع بسیار مهمی برای تحلیل است. در حیطه‌های اجرایی که قضاوت‌های عملگرایانه نامطمئن هستند می‌توان از این طریق با شواهد مربوط به نوبت بعدی کار تحلیل را پیش برد. چه موقع یک شوخی، بی‌ادبی محسوب می‌شود یا فقط جنبه بامزگی دارد یا هر دو نقش را باید داشته باشد؟ چنانکه اخیراً تحلیلی از یک برنامهٔ پرطرفدار گفت‌وگوی تلویزیونی در انگلیس به نام **خانم مرتون** این موضوع را نشان داد (مونت‌گومری، ۱۹۹۹). این اغلب

1. Carpignano
2. Anderson
3. Aronowitz
4. Difazio

واکنش مخاطبان حاضر در استودیو است که سرنخ را برای داوری مهیا می‌کند. این موضوع را باید در تحلیل گفت‌وگوهایی که پخش و مخابره می‌شوند در نظر گرفت. موضوعی که چند سال پیش مکث اتکینسون[1](۱۹۸٤) در اثر مشهورش در مورد بیانات سیاسی به‌عنوان یک اصل ساخت و پرداخت کرد. در این شرایط آنچه بسیار مؤثر و مفید است، «تمجید کف‌زدن یا درخواست کف‌زدن« است.

به این ترتیب تحلیل گفتار شفاهی توانایی روش‌شناختی خاصی را نیاز دارد. این تحلیل به‌طور قاطعی تجربی است و می‌تواند کیفیت شواهدی را که ارائه می‌کند نه فقط مورد تأکید قرار دهد، بلکه نشان دهد. شاید به همین دلیل است که اینچنین تازه و پویا در مواجهه با مطالعات رسانه‌ای وارد عمل می‌شد و برعکس در برخورد با دیدگاه‌های تحلیلی سنتی بسیار پرچالش است.

همان‌طور که در شروع اشاره کردیم، مطالعه گفت‌وگوی پخش‌شده به خاطر رد تمام اشکال سنتی تفسیر و تحلیل متن مورد توجه است: در این شیوه «بازخوانی منتقدانه« متن اعمال نمی‌شود، حال این موضوع چگونه توسط جدیدترین تئوری اجتماعی تأیید و حمایت می‌شود. حتی در این روند، داوری‌کردن در مورد ارزش یک متن گفت‌وگوی رسانه‌ای چندان مورد توجه نیست.

آنچه در تحلیل گفت‌وگوی پخش‌شده جالب‌توجه است، عمل بسیار عادی و معمولی تعامل شفاهی است که در رادیو و تلویزیون رخ می‌دهد و صدایی است که روش زندگی روزمره ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ درست مانند مکالمات عادی. گفت‌وگوهای رسانه‌ای هم به خاطر این که فرایند آنچنان قابل‌ملاحظه‌ای نیستند، جالب‌توجه هستند: موضوع این است که این رسانه‌ها با گفتن آنچه می‌گویند چه می‌کنند.

1. Max Atkinson

ضمیمه

قوانین قراردادی نوشتاری کردن گفتار شفاهی

(): اگر خالی باشد، نشان‌دهنده بخش نامشخص در متن است.

[با حروف برجسته]: توصیف رفتاری غیرکلامی یا اطلاعات بصری

[ ]: رفتاری در زمینه‌ای که به نوبت گفت‌وگو مربوط نمی‌شود.

(۱/۵): طول مدت مکث بر اساس ثانیه

(۰): مکث کوتاه کمتر از۵ ثانیه

=: نشان می‌دهد که کلام مربوط بلافاصله بعد از کلام قبلی منعقد شده یا مربوط به قسمت‌های مجزا از یک بیان بی‌وقفه توسط یک گوینده است.

[: نشان‌دهنده نقطه‌ای است که با کلام گویندهٔ دیگر تداخل پیدا کرده است.

>...<: علایم «بیش از» و «کمتر از» نشان می‌دهند که صحبتی را که در میان گرفته‌اند از گفت‌وگوهای دیگر سریع‌تر بیان شده‌اند.

کلمه-: نشان می‌دهد که کلام دفعتاً قطع شده است.

کلمه: خط زیر «کلمه» نشان‌دهنده تأکیدی است که بر یک کلمه یا یک بخش از آن انجام گرفته است.

کلمه با حروف بزرگ: نشان‌دهنده صدای بلندشده است.

Sho::w: دو نقطه نشان‌دهنده کشیده‌شدن هجای صدادار است.

.: نشان‌دهندهٔ لحن نزولی پایانی است.

,: مکث کوتاه

?: لحن صعودی

.: لحن متعجب

hh.: دم قابل شنیدن

hh: بازدم قابل شنیدن

heh: علامت خندیدن

hhhhh: خنده طولانی، جایی که برای تحلیل گفت‌وگو ضروری باشد

گذاشته می‌شود. طول مدت‌مند، براساس ثانیه در پرانتز قرار می‌گیرد.

xxxxx: دست‌زدن وقتی برای تحلیل کلام لازم باشد. مدت دست‌زدن براساس ثانیه داخل پرانتز عنوان می‌شود.

توجه:

همانطور که در بالا اشاره شد، علائم نقطه‌گذاری مانند نقطه و کاما را باید به‌عنوان علائم لحن کلام درنظرگرفت و نه به‌عنوان نکات دستوری جملات.

متن‌های پیاده‌شده به شکلی متناسب با سطح ظرافت کار ارائه می‌شوند تا برای تحلیل انجام‌شده مفید باشند.

۲

تحلیل گفت‌وگوهای رسانه‌ای

مقدمه

در فصل گذشته، ما سه ویژگی کلیدی پخش و مخابره برنامه‌ها را که در مطالعات مربوط به گفت‌وگوهای رسانه بااهمیت هستند مورد بررسی قرار دادیم. گفت‌وگوی رسانه‌ای باید به صورت تعاملی انجام گیرد، چرا که هدف از آن تسخیر توجه مخاطبان است. مفهوم «تعامل فرااجتماعی» آنگونه که هورتون و ووهل تعریف کردند، اولین تلاش برای مشخص‌کردن ویژگی‌های ماهیت خاص این نوع تعامل است؛ جایی که مخاطب درواقع در فاصلهٔ موقتی و یا فاصلهٔ فضایی مکانی قرار گرفته است.

به این ترتیب همانطور که این مؤلفان هم توجه داشته‌اند، درگفت‌وگوهای رسانه‌ای ویژگی‌های اجرا و ایفای نقش وجود دارد که به‌طور حرفه‌ای ایجاد می‌شوند، تا نهایتاً حس و تجربهٔ فاصله را به حداقل برسانند. این گفت‌وگوها در شکل پایه‌ای خود، به نظر می‌رسند که شخصی هستند و مخاطب آن یک بیننده یا شنونده واحد است، گرچه برای میلیون‌ها نفر پخش می‌شود. همچنین چنانکه به‌خصوص الیس در مباحثش تأکید می‌کند، دریافت‌های احتمالی از مفهوم فاصله موقتی میان ضبط یک برنامه و مخابره آن، معمولاً به وسیله ویژگی ظاهری زنده‌بودن برنامه پخش‌شده مخفی می‌شود.

همانطور که قبلاً هم در این مورد مطالبی گفتم، می‌خواهم پدیده‌ای را تحت‌عنوان «زنده‌بودن» در گفت‌وگوی پخش‌شده، مورد بررسی قرار دهم؛ پدیده‌ای که تا حدودی ما را نسبت به زنده‌بودن برنامه متقاعد و مطمئن می‌کند، حتی وقتی می‌دانیم برنامه، قبلاً ضبط شده است.

بنابراین اینک سؤال این است که چگونه این بررسی را انجام دهیم. چگونه می‌توانیم سازوکارهای تعاملی و تکنیک‌های اجرای زنده را در گفت‌وگوی رسانه‌ای مورد تحلیل قرار دهیم. همانطور که در فصل اول بدان اشاره شد، اینجا نیز روش تحلیل فن بیان که تحت‌عنوان «زبان در استفاده» شناخته می‌شود را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

مزایای این روش به خاطر توجه دقیق به جزئیات جایی است که گفت‌وگو و مکالمه در آنجا ضبط شده و پیاده می‌شود و نیز به خاطر روش معین و مشخصی است که در این حال پی‌گیری می‌شود. چنین روشی می‌تواند نشان دهد که آیا راهبردهای گفتاری که مشخص هستند، توسط خود شرکت‌کنندگان در گفت‌وگو به کار گرفته می‌شود و این راهبردها تنها تفسیر داده‌های اطلاعاتی به وسیله تحلیلگران نیستند. بنابراین ضروری است که روش ما در تحلیل گفت‌وگوی رسانه‌ای یک روش دقیق و معین علمی باشد که در این فصل سعی داریم این روش را معرفی کنیم.

در حال حاضر آثار بسیاری به‌عنوان مقدمات و شناخت «زبان در استفاده» و رشته‌های وابسته آن در دسترس است. بنابراین من نمی‌خواهم یک معرفی کلی دیگر ارائه دهم، فقط به ذکر این نکته بسنده می‌کنم که خوانندگان علاقه‌مند به تحلیل کلام و فن بیان آنگونه که در بیان شفاهی با گونه‌های مختلفش مورد استفاده قرار می‌گیرد، می‌توانند با مطالعه کامرون (۲۰۰۱) و همچنین دیدگاه‌های جاورسکی[1] و کوپلند[2] (۱۹۹۹) کار خود را شروع کنند.

در این آثار تنوع دیدگاه‌ها و روش‌ها برای پرداختن به تحلیل کلام و فن بیان را می‌توان در گزیده جمع‌آوری‌شده‌ای تحت عنوان «کلام و فن بیان«

1. Jaworski
2. Coupland

مشاهده کرد. اما در این کتاب ما با مقوله کلام و بیان شفاهی به‌طور کلی سروکار نداریم، بلکه به‌طور اخص موضوع پخش و مخابره برنامه تلویزیون و رادیو مورد نظر ما است. جایی که این کلام و بیان شکل خاص (و گاهی عجیب) خود را دارد.

اگر توجه خود را محدود به مبحث پخش رادیویی و تلویزیونی می‌کنیم (همان طور که قبلاً مشخص کردیم) می‌خواهیم بدانیم تحلیل کلامی و فن بیان با تعامل کلامی چه ارتباطی دارد. ما به اجرای گفت‌وگو در مکالمه عادی توجه خواهیم کرد، اما به‌طور خاص تغییر و بهره‌برداری مجدد از آن در این بافت نهادی خاص مورد نظر خواهد بود.

به عنوان مقدمه، هدف این بخش فراهم‌کردن گزیده‌ای برای شناخت دیدگاه‌ها و روش‌ها در تحلیل کلامی و فن بیان است که به نظر من برای تحلیل بیشتر گفت‌وگوی رسانه‌ای ضروری هستند، مانند: تحلیل مکالمه، عمل‌گرایی یونانی (که قبلاً اشاره‌ای اجمالی به آنها شد) و آنچه که تحت‌عنوان «زبان‌شناسی اجتماعی ـ تعاملی » شناخته شده است. قسمت‌های مختلف این بخش، مفاهیم کلیدی هر روش را خلاصه‌وار بیان می‌کند. البته در این کار برگرفته‌هایی از مصاحبه‌های خبری تلویزیونی واقعی هم مورد استفاده قرار می‌گیرند.

تحلیل مکالمه

روش‌شناسی قوم‌شناختی

همانطور که در فصل قبل اشاره کردیم، بهتر است تحلیل مکالمه را به‌عنوان شاخه‌ای از جامعه‌شناسی مورد مطالعه قرار دهیم و ریشه‌های آن را در حیطه‌ای با نام «روش‌شناسی قوم‌شناختی» بیابیم. منشأ تئوری این حیطه در یک سؤال جامعه‌شناختی اساسی و درواقع کلاسیک یافت می‌شود: پیدایش و وجود آنچه را که ما جامعه می‌نامیم چگونه توضیح می‌دهیم و تعریف می‌کنیم؛ آنچه برخی از نظریات آن را به‌عنوان سازمانی نظام‌مند و کاربردی که در مسیر زمان خودش را تولید مثل می‌کند تعریف کرده‌اند. سهم

روش‌شناسی قوم‌شناختی از این سؤال آن نظم اجتماعی است که باید آن را از دیدگاه اعضای آن جامعه »بازیگران» اجتماعی فهمید. به سادگی باید گفت برای عمل‌کردن براساس روش‌های قابل‌قبول اجتماعی ما را برنامه‌ریزی و شرطی نکرده‌اند (تا عدم تطبیق تحت‌عنوان «انحراف» برچسب‌زده شود)، بلکه بازیگران اجتماعی از آنچه که به‌عنوان قابل‌قبول اجتماعی رقم می‌خورد برداشت و فهم خود را دارند و براساس روش‌های خود برداشت‌های همتایان خود را با خود مقایسه و قضاوت می‌کنند. فرایند اجتماعی‌شدن چندان به‌عنوان درونی‌ساختن هنجارهای ازپیش‌معین‌شده اجتماعی مطرح نیست، بلکه به‌عنوان فرایند مداوم مذاکره، یعنی یک فعالیت «بین ذهنی» در نظر گرفته می‌شود؛ یعنی فرایندی که در طی آن اعضای گروه‌های اجتماعی به‌طور جمعی مرزهای رفتارهای قابل‌قبول اجتماعی را تعیین می‌کنند.

سؤال جالبی که در اینجا پیش می‌آید این است که وقتی بازیگران اجتماعی متوجه می‌شوند که از این مرزها تجاوز شده است، چگونه رفتار می‌کنند. بی‌شک شیوه‌های مختلفی برای عملکرد وجود دارند: فرد یا گروه ممکن است مورد خشونت فیزیکی قرار گیرد، یا ممکن است از طریق دستگاه قضایی توبیخ و تنبیه شود و غیره. اما یکی از ارزش‌های اجتماعی معمول‌تر که خصوصاً به دلیل جهانی‌بودنش موردتوجه روش‌شناسی قوم‌شناختی قرار گرفته است، عملی است که تحت عنوان گزارش و تحلیل از آن نام برده می‌شود.

این پدیده به صورت تجربی در آزمایش‌های مشهور تخلف و نقض مقررات که در سال‌های دهه ۱۹۶۰ در دانشگاه هاروارد انجام گرفتند، نشان داده شدند. در این آزمایش‌ها هارولد گارفینکل به دانشجویان آموزش می‌داد تا در بافت‌های اجتماعی خاص و شرایط مربوطه هنجارهای تعامل اجتماعی روزمره را زیرپا بگذارند (گارفینکل، ۱۹۶۷). برای مثال در یک آزمایش قرار بود دانشجویان در مکالمات روزمره، یک جمله خاص را کلمه به کلمه بیان کنند: «منظورتان از آن چیست؟« مثلاً منظورتان چیست که می‌گویید لاستیکتان پنچر است.

چنین سؤالات و چنین روشی به سرعت در طرف مقابل گفت‌وگو

وضعیت آزاردهنده و ناخوشایندی را ایجاد می‌کند؛ چرا که می‌توان آن را زیرپاگذاشتن این واقعیت دانست که بعضی از موضوعات ناگفته معلوم و مشخص هستند. در آن بافت خاص، سؤال‌کننده مورد مؤاخذه قرار می‌گیرد که توضیح دهد چرا علت آنچه را واضح است می‌پرسد؟

مشاهده خواهیم کرد که این تخلف، بازتاب جالبی در اشکال گفت‌وگوی رسانه‌ای دارد. برای مثال در مصاحبه‌های خبری جمله «منظورتان از این حرف چیست؟« نمی‌تواند جمله مجازی تلقی شود. اما مصاحبه‌کننده‌ها هم بعضی اوقات به خاطر یک سری از سؤالات خاص مورد بازخواست قرار می‌گیرند.

اما در روش‌شناسی قوم‌شناختی گارفینکل، آنچه مورد بررسی قرار می‌گیرد تعاملات بین‌ذهنی در ترتیب و سلسله‌مراتب زندگی روزمره می‌باشد که انتظار می‌رود افراد خود را به آن پایبند و منطبق کنند. شاید همچنین بتوان گفت که تعامل کلامی یکی از اساسی‌ترین راه‌ها برای تبادل عمل میان ترتیب‌ها و سلسله‌مراتب خاص است (اگر چه برای رفتارهای غیرکلامی هم قوانین و اصولی مسلم وجود دارند). بر این اساس هاروی ساکس و همکارانش در دانشگاه UCLA در سال ۱۹۶۰ به بررسی و تحقیق روی هدایت یک «مکالمه معمولی» پرداختند. مطالعات آنها اصولاً بر مبنای این واقعیت استوار بود که چنین مکالماتی در حقیقت به‌طور بارز به‌ترتیب و نوبت خاص انجام می‌گیرند و وقتی این انتظار به نحوی مورد تخطی واقع شود، شرکت‌کنندگان خودشان به تخلف رسیدگی کرده، علت‌یابی می‌نمایند و در بسیاری از موارد جریان مکالمه را بازسازی می‌کنند.

همجواری

خلاصه‌های مقدماتی در خصوص تحلیل مکالمه، معمولاً روی سه بینش اساسی متمرکز هستند: همجواری، نوبت و توالی(یا وجود توالی قابل‌پیش‌بینی در اجرای فعالیت‌های مکالمه‌ای)، اگر چه مباحث تحلیل مکالمه قادرند ظرایف مدیریت مکالمه را هم توضیح دهند. مفهوم همجواری در فصل اول (در قسمت مربوط به ویژگی تعاملی‌بودن) معرفی شد. این

مفهوم اساساً مشاهده ابتدایی این واقعیت است که برخی از بیانات خاص پاسخ و واکنش فوری و مناسب را می‌طلبند؛ به این معنی که سؤال مقتضی جواب است، امر و یا دستور واکنش مربوطه را می‌طلبد و از دریافت‌کننده عبارات خوشامدگویی (سلام، عصربخیر و غیره) انتظار می‌رود پاسخ این عبارات را بدهد یا حداقل قدردانی کند. چنانچه چنین انتظاراتی برآورده نشود، یعنی هنجارهای مکالمه‌ای مذکور زیرپا گذاشته شده‌اند و بی‌ادبی رخ داده است یا حداقل احتیاج به کار بازسازی در جریان مکالمه است و یا علتی باید توضیح داده شود: («متأسفم نشنیدم چه گفتید»، یا «فعلاً نمی‌توانم، سرم خیلی شلوغ است».)

در دو قسمت زیر ما استفاده از دو نوع اول همجواری را در گفت‌وگوی رسانه‌ای مورد مطالعه قرار می‌دهیم. اما برای شروع اجازه دهید بهره‌برداری جالب از بخش سلام و خوشامدگویی را مورد بررسی قرار دهیم. همانطور که قبلاً اشاره شد برای مجریان برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی رفتار معیار و استاندارد این است که مخاطبان را به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار دهند (سلام به برنامه ما خوش آمدید) تا بدان وسیله همراهی و درگیری نیمه‌تعاملی مخاطب را در برنامه تشویق کند. اما در برخی از اشکال برنامه‌ها (نه همه آنها) سلام و احوال‌پرسی همچنین میان شرکت‌کنندگان به شکلی معمول و البته کمی عجیب تبادل می‌شود. برای مثال در تلویزیون بریتانیا به مدت ۲۰ سال این نحوه سلام و احوال‌پرسی انجام می‌گرفت:

متن پیاده‌شده ۱

میزبان: سلام شماره ۱، اسمتون چیه و از کجا اومدین؟

شرکت‌کننده: سلام سیلا. اسم من جیمز و از لیورپول اومدم.

[حاضران دست می‌زنند.]

در اینجا میزبان سیلا بلک است و این برنامه همان برنامه مشهور **قرار ملاقات کورکورانه** است که مدت‌ها پخش می‌شد و در سطح جهانی برنامه موفقی بود.

نوع دیگری از سلام و احوال‌پرسی را در زیر می‌بینیم:

متن پیاده‌شده ۲

سیلابلک: متشکرم! سلام و مجدداً به برنامه ما خوش آمدید! خوب اجازه بدهید با سه دختر برنامه‌مون آشنا بشیم. هلن، دایان و نادیاااا

[سیلا عرض صحنه را طی می‌کند: حاضران دست می‌زنند و هورا می‌کشند.]

خب. سلاام هلن!

هلن: سلام سیلا!

سیلابلک: با این لباس خیلی خوشگل شدی.

هلن: متشکرم!

در متن دو، می‌بینیم که نحوه سلام و احوالپرسی توسط مجری از خطاب به تماشاگران به خطاب به شرکت‌کننده در مسابقه تغییر کرده است و او هم (مثل مکالمه معمولی) جواب می‌دهد. اما نکته جالب‌توجه این است که در این بافت این تبادل کلام اصلاً معمولی نیست؛ زیرا ممکن است تصور شود که سیلا هلن را پیش از ضبط برنامه ملاقات کرده و مشخصات شماره یک را هم می‌داند. به عبارت دیگر این یک خوشامدگویی و معرفی صحنه است که سیلا شرکت‌کننده در مسابقه را از طرف خودش مورد سؤال قرار نمی‌دهد، بلکه به خاطر برنامه او را در اولین حضورش در مقابل تماشاچیان مورد خطاب قرار می‌دهد. سیلا در اینجا از دیدگاه و جایگاه تماشاچی صحبت می‌کند که در جمله: «اجازه بدهید با سه دختر برنامه‌مون آشنا بشیم« هم آشکار است. همچنین شرکت‌کنندگان هم این سلام و معارفه را با سیلا انجام می‌دهند. آنها نمی‌گویند «سلام تماشاچیان» یا جملاتی با این برداشت (گرچه در این برنامه آنها گاهی اوقات به حاضران در استودیو نگاه می‌کنند). آنها با سیلا صحبت می‌کنند که در نقش خوشامدگویی و پرسشگر از جانب تماشاچیان ظاهر می‌شود.

موضوعاتی که در این نمونه‌های فرمول‌بندی‌شده مورد بررسی قرار می‌گیرند کاملاً برای گفت‌وگوهای رسانه‌ای ضروری و اساسی هستند. همانطور که قبلاً هم توجه کردیم گفت‌وگوی رسانه‌ای از آن جهت که از ویژگی‌های مکالمه معمولی بهره می‌گیرد، «مکالمه‌ای« تلقی می‌شود، اما به‌معنای واقعی کلمه «مکالمه معمولی« نیست. یکی به این دلیل که با وجود

ظاهر زنده و فی‌البداهه‌بودن، همیشه این ظن و احتمال در بیننده وجود دارد که صحبت‌های ردوبدل‌شده از روی نوشته بیان می‌شوند (فصل ۱). اما از این نکته که بگذریم ویژگی کلیدی این است که این «مکالمه» برای مخاطبان و تماشاچیان انجام می‌گیرد و سلام و احوالپرسی و خوشامدگویی درواقع شبیه واقعیت است. نقش بصری واسطه‌گری میان شرکت‌کنندگان و تماشاچیان در خانه یا در محوطهٔ استودیو است. (مجدداً خوش آمدید)، اما معارفه‌ای از آن قبیل که در بالا توضیح داده شد، در تمام اشکال گفت‌وگوهای پخش‌شده دیده نمی‌شود و اصولاً در اشکالی که اسکانل (۱۹۹٦) از آنها به‌عنوان «معاشرتی» نام می‌برد می‌توان دید (مانند مسابقات و پرسش و پاسخ). گر چه به نظر می‌رسد به خاطر محاوره‌ای‌بودن اینگونه معارفه‌ها دامنه آنها به اشکال دیگر گفت‌وگو هم کشیده شده است.

در شکلی از گفت‌وگو که هریتج، گریت‌بچ و کلی من (که از این گروه تحت‌عنوان هریتج و همکاران نام برده می‌شود) مورد بررسی قرار می‌دهند یعنی «مصاحبه‌های خبری»، اینگونه معارفات دیده نمی‌شوند. از آنجا که آنها در آثار خود روش‌شناسی تحلیل مکالمه‌ای را در بررسی گفت‌وگوی رسانه‌ای مورد استفاده قرار داده‌اند، اینک ضروری است که آن را با جزئیات، مورد بررسی قرار دهیم. در این بررسی همچنین دغدغه دیگر تحلیل مکالمه‌ای یعنی نوبتی‌بودن مکالمه هم مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

نوبتی بودن

همانطور که قبلاً دیدیم، تحلیل مکالمه‌ای «نظم وترتیب» را در مکالمه معمولی به‌عنوان بارزترین ویژگی مشخص کرده است. اینک می‌توانیم ریشه‌های روش‌شناسی و قوم‌شناختی تحلیل مکالمه‌ای را که زمینه‌ای از این بحث بوده‌اند و در مکالمات چند نفره (یا چند گروهه) به‌عنوان رعایت نوبت مطرح می‌شوند، دریابیم. در این گونه مکالمات احتمال بالقوهٔ آشفتگی وجود دارد. چون هر فردی می‌خواهد فوراً نظرش را بگوید، اما در حقیقت یک سری قوانین رعایت می‌شوند تا این احتمال به حداقل برسد. هاروی ساکس

و همکارانش قوانین را به‌عنوان «ساده‌ترین نظام‌مندی» توضیح می‌دهند. یک دسته از قوانین که کامرون بیان می‌کند به این ترتیب است:

۱. سخنگوی جاری، سخنگوی بعدی را انتخاب می‌کند.

یا اگر این مکانیزم عملی نباشد پس باید:

۲. سخنگوی بعدی را خودش انتخاب و صحبت کند.

یا اگر این مکانیزم عملی نباشد پس باید:

۳. سخنگوی جاری به صحبت‌کردن ادامه دهد. (کامرون، ۹۱:۲۰۰۱)

به‌طور خلاصه، می‌توان گفت به نظر می‌رسد شرکت‌کنندگان در مکالمات معمولی بر سر این نکته تفاهم دارند که چگونه نوبت صحبت‌کردن به صورت یک روند عادی رعایت شود. واضح است که این موضوع با شناخت بین ذهنی، نسبت به نظم اجتماعی که روش‌شناسی قوم‌شناختی آن را بیان می‌کند، منطبق است.

اما در این ارتباط باید دو نکته دیگر را هم مورد نظر قرار دهیم که هر دوی آنها با برخی از اشکال گفت‌وگوی رسانه‌ای مرتبط هستند. اولاً این که این تفاهم همیشه این قدر شسته و رفته نیست. گرچه سخنگویان این قوانین را می‌دانند وقتی دو یا چند نفر با هم در یک زمان شروع به صحبت کنند این که نوبت‌ها با هم تداخل کنند، امری غیرطبیعی نیست. در چنین شرایطی وقتی تداخل نوبت‌ها مشکل‌ساز باشد، باید نوعی کار تعمیراتی انجام شود و یک سخنگو اجازه صحبت می‌گیرد. اما موقعیت‌هایی هم هستند که سخنگویان برای گرفتن نوبت با هم رقابت می‌کنند. برای مثال وقتی دو یا چند سخنگو خودشان نوبت صحبت‌کردن را انتخاب می‌کنند (نکته دو در نظام‌مندی مکالمه) در این ارتباط همچنین امکان دارد صحبت سخنگوی جاری قطع شود. در هر دوی این نمونه‌ها این تداخل گاهی آن قدر طول می‌کشد و شدت می‌گیرد که بالاخره همه شرکت‌کنندگان در گفت‌وگو به غیر از یکی عقب‌نشینی می‌کنند.

دوماً سؤال بسیار جالب این است که چگونه در قانون دوم کامرون سخنگوی بعدی فرصت را برای گرفتن نوبت مهیا می‌بینند. اگر سخنگوی

جاری نتواند سخنگوی بعدی را برگزیند در روند گفت‌وگو باید لحظاتی باشد که سخنگوی بعدی احساس کند می‌تواند بدون قطع‌کردن صحبت کسی شروع به صحبت کند. تحلیل مکالمه‌ای این تقاطع را «موقعیت‌های مناسب انتقال» (TRP) برنامه می‌گویند که تفاهم بر سر نوبت‌گیری ممکن است، چرا که سخنگوها خود برای یافتن موقعیت‌های مناسب انتقال بر جریان گفت‌وگو نظارت می‌کنند. این مسئله که این موقعیت‌ها چگونه شناسایی می‌شوند، موضوع پیچیده‌ای است و دریافت‌های لحنی، ساختار دستوری و احساسی تکمیل معنایی در این جریان دخیل هستند. میخائیل باختین[1] (۱۹۸٦) یکی از تئوریسین‌های مشهور و مهم می‌گوید سخنگوهای یک گفت‌وگو در مورد «قطعیت‌گرفتن یک بیان» حسی دارند که او این حس را به گونه ریسک گفت‌وگو مربوط می‌داند. مطمئناً ما معمولاً می‌دانیم که چه موقع فرد به پایان یک قصه یا یک جوک رسیده است، ولی همانطور که خواهیم دید همیشه به این روشنی و مشخصی هم نیست.

اما هریتج و گریت بچ (۱۹۹۱) در بحثشان پیرامون مصاحبه خبری از اول به این نکته اذعان می‌کنند که نوبت حرف‌زدن در این بافت گفت‌وگو از قبل به‌طور نهادینه‌ای مشخص شده است. شرکت‌کنندگان «نقش‌های ازپیش‌تخصیص‌داده‌شده» دارند و وظیفه مصاحبه‌کننده (IR) پرسیدن سؤال و مصاحبه‌شونده (IE) ارائه جواب مربوطه است . شاید بتوان چنین فرض کرد که برخلاف مکالمات عادی از آنجا که نوبت‌گیری جای بحث و چانه‌زدن ندارد مصاحبه خبری به صورت یک جریان منظم و دقیق پیش خواهد رفت و در این جریان قوانین قراردادی هم کمک بیشتری به شرکت‌کنندگان می‌کنند؛ قوانینی که در طی سالیان دراز شکل گرفته‌اند تا مصاحبه خبری را هدایت کنند. هریتج و همکارانش گذر از سبک‌های محترمانه و رسمی به سبک‌های کندوکاوانه در مصاحبه‌های خبری را در سال‌های دهه ۱۹۵۰ مورد بررسی قرار دادند. در این رویدادهای رسمی مصاحبه‌کننده‌ها سؤالاتشان را در ساختارهای نسبتاً پیچیده‌ای از «بیان پرسش» مطرح می‌کنند که شامل

1. Mikhail Bakhtin

جملات مقدماتی و سؤالاتی از این قبیل است.

مصاحبه‌شونده می‌داند که سؤالی در حال مطرح‌شدن است، بنابراین منتظر یافتن «موقعیت مناسب انتقال کلام» (TRP) است. از طرفی مقدمه مصاحبه‌کننده، همچنین در مورد این که سؤال چه خواهد بود، مصاحبه‌شونده را تا حدی توجیه می‌کند. مصاحبه‌شونده‌ها - همانطور که توجه می‌کنیم- در جای خود باید جواب‌های بیش از یک کلمه‌ای ابراز کنند. مقتضیات نهادینه‌ای برای این نوع عملکرد کلامی که شامل یک نوبت طولانی «چند واحدی« است وجود دارد که در آن مصاحبه‌شونده، فضای زمانی بیشتری برای ابراز سخنان داشته باشد.

این قوانین قراردادی مصاحبه‌های خبری را مانند گونه‌های مشابه از «گفت‌وگوی نهادینه‌ای« (مثل جلسات بازپرسی از شاهدان) دارای ویژگی رویدادهای گفتاری نسبتاً رسمی می‌کنند. تبادل نوبت‌ها به روش ازپیش‌تعیین‌شده به وسیله قواعدی که بر رفتارهای عمومی حاکم است و آنگونه که ادب حکم می‌کند، تعیین می‌شوند. اما همانطور که هریتج و همکارانش هم اشاره می‌کنند، این قوانین قراردادی همچنین می‌توانند در خدمت شرکت‌کنندگان قرار گیرند تا پویایی تعاملی بیشتری ایجاد شود.

وقتی مصاحبه‌های خبری کندوکاوانه، جنبه مناظره و بحث پیدا می‌کند، این موضوع ضرورتاً اهمیت دارد. برای مثال جملات مقدماتی و آغازین که مصاحبه‌کننده ابراز می‌کند، ممکن است بار معنایی اجبار برای مصاحبه‌شونده را به همراه داشته باشد. خود سؤال ممکن است مصاحبه‌شونده را در مسیری قرار دهد که او می‌خواسته و سعی داشته از آن اجتناب کند. در این موارد نظام قراردادی برای رعایت نوبت هنوز می‌تواند حاکم باشد، اما مصاحبه‌شونده‌ها وقتی جواب دادند و از امکانات چند واحدی که در اختیار داشتند استفاده کردند گاهی اوقات پیش‌فرض مستمر در سؤالات را مورد حمله قرار می‌دهند و یا سعی در تغییر دستور کار موضوعی مصاحبه دارند (گریت بچ، ۱۹۸۶؛ هریتج و دیگران). همچنین نشان دادند که موقعیت‌هایی وجود دارد که مصاحبه‌شونده‌ها جریان سؤال‌پرسی را قطع می‌کنند یا حتی [جهت] میز مصاحبه را می‌چرخانند تا خود پرسشگر شوند.

آنچه بحث‌انگیز است این است که هر چه مصاحبه خبری مجادله‌ای و مناظره‌ای‌تر باشد، استعداد بالقوه‌اش برای سرگرم‌ساختن بیشتر خواهد بود. هریتج و دیگران در این مورد چندان بررسی انجام نداده‌اند، ولی واضح است که برخی از برنامه‌سازی‌ها در مورد «امور جاری» معاصر دارای دو دستور کار هستند و آنجا که اطلاع عموم در تبادلات نمایشی دراماتیک و سرگرم‌کننده ردوبدل می‌شود مورد استفاده قرار می‌گیرند. اما هریتج در یک مقاله مهم (۱۹۸۵) به تفصیل در مورد استراتژی‌ای که مصاحبه‌کنندگان خبر (IR) به‌کار می‌گیرند تا سطح تنش نمایشی را افزایش دهند، بحث کرده است. وی اولین کار را عملیات «فرموله‌کردن« نامید (قبلاً کارفینکل و ساکس هم در این مورد مقالاتی ارائه داده بودند). بعد از جواب مصاحبه‌شونده، مصاحبه‌کننده (IR) در نوبت خود ممکن است بلافاصله سؤال بعدی را نپرسد بلکه در مورد جوابی که مصاحبه‌شونده ارائه داده بحث و روشنگری و خلاصه‌سازی انجام دهد، یا بخواهد لُب کلام او را فرموله کند. (هریتج، ۱۹۸۵)

در مصاحبه خبری «فرمول‌سازی« به نحوی مورد استفاده قرار می‌گیرد که ما را مجدداً به اصول اولیه گفت‌وگوی پخش‌شده از رادیو و تلویزیون سوق می‌دهد، چرا که مصاحبه‌کننده نوعاً در مصاحبه از ظرفیت شخصی خود واکنش و عکس‌العمل نشان نمی‌دهد و یا تقاضای رفع ابهام نمی‌کند (البته استثناها را هم بعداً بیان خواهیم کرد). مصاحبه‌کنندگان خبری در برابر اخبار مثل یک مکالمه عادی عکس‌العمل نشان نمی‌دهند که در مصاحبه فردی واکنش‌های شخصی به دریافت‌کننده نوبت سوم برمی‌گردد (اوه واقعاً؟ ـ وای خدای من! ـ چه جالب! و غیره) که از اینها به‌عنوان «مشخصه و علائم خبری» یاد می‌شود.

در مکالمات معمولی علائم خبری نشان‌دهنده این موضوع هستند که اطلاعات بیان‌شده واقعاً برای دریافت‌کننده خبری بوده و به‌علاوه خود او هم از آن واقعیت به نحوی تأثیر پذیرفته است. اما مصاحبه‌کنندگان خبری به این روش در مقابل خبرهای مصاحبه واکنش نشان نمی‌دهند. جایگاه آنها از آنچه در مکالمه عادی بیان‌شده، متفاوت است؛ چرا که فرمول‌سازی‌های آنها و سؤالاتی که می‌پرسند درواقع از جانب مخاطبان است. همین اصل در شکلی

دیگر و برای یک دستاورد مشترک در برنامه سیلابلک دیده می‌شود. یعنی وقتی برای شرکت‌کنندگان در مسابقه خوشامدگویی و معارفه را انجام می‌دهد، آنگونه که هریتج می‌گوید صحبت‌ها و گفته‌های شرکت‌کنندگان در مصاحبه‌های خبری فقط برای خودشان نیست، بلکه در اصل برای شنوندگانی است که گویندگان آنها را نمی‌شناسند و نمی‌بینند.

متن پیاده‌شده سه، تصویری از این اصل را در عمل ارائه می‌دهد. این متن از مصاحبه‌ای که طبق طبقه‌بندی هریتج مصاحبه گروهی نامیده می‌شود، گرفته شده است. یعنی وقتی چند مصاحبه‌شونده (در اینجا ٤ نفر) شرکت دارند. این مصاحبه در ۲۰ نوامبر ۱۹۹۵ در برنامه **شب‌خبر**[1] از شبکه **BBC** پخش شد. پخش آن بلافاصله پس از یک مصاحبه جنجال‌برانگیز پرنسس و دایانای مرحوم در یک برنامه دیگر شبکه **BBC** به نام **پانوراما** بود.

پرنسس دایانا در آن مصاحبه بر نارضایتی‌اش از ازدواج با پرنس چارلز و زندگی‌اش با او تأیید کرده بود و به روابط نامشروعی که هر دو پس از ازدواج داشتند اعتراف کرده بود. در برنامه **شب‌خبر** ژرمی پاکس من[2] (مجری مصاحبه)، برنامه را با تقاضا از نیکلاس سوآمز[3] (سیاستمداری که از دوستان خوب پرنسس چارلز بود) برای اعلام نظرش در مورد آن مصاحبه کذایی آغاز کرد:

متن پیاده‌شده ۳

ژ. پ: بسیارخب، حالا برخی از نکات آن مصاحبه را بررسی می‌کنیم. قبل از هر چیز باید بگویم آقای نیکلاس سوآمز! شما دوست پرنس چارلز هستید. مثل این که ایشان امشب آن مصاحبه را تماشا کرده‌اند. فکر می‌کنید چه برداشت و واکنشی خواهد داشت؟

ن. س: خب، من هیچ نظری ندارم و مطمئناً نمی‌توانم به جای شاهزاده ویلز حرف بزنم (۰) اما به سهم خودم به‌عنوان یک ناظر سیاسی علاقه‌مند باید بگم که بعضی از قسمت‌های اون مصاحبه نکات وحشتناکی داشت که هر کسی را از پا

1. Newsnight
2. Jeremy Paxman
3. Nicholas Soames

درمی‌آره(۰) اما بعضی قسمت‌ها هم به نظر من فقط تصویرسازی از یک ازدواج ناموفق و غمگین است و فکر می‌کنم چیزی که الآن لازمه اتفاق بیفته اینه که زیر همه این اتفاقات، خط پایان کشیده شود و مردم یعنی همه مردم خوش‌نیت و هوشمند، دعا کنند که این دو یعنی پرنس چارلز و پرنسس دایانا شادکامی خودشان را در هر راهی که از این به بعد انتخاب می‌کنند، پیدا کنند.

ژ. پ: آیا پرنس چارلز هرگز پیش شما به آنچه پرنسس دایانا گفته اعتراف کرده، یعنی این که او علاقه‌ای به شاه‌بودن نداره؟

ن. س: هرگز. و من فکر می‌کنم آنچه پرنسس دایانا گفته‌اند با وجود احترامی که به مقامشون می‌ذارم کاملاً بی‌معنی است.

ژ. پ: هیچوقت حتی کوچک‌ترین نشانه‌ای از این موضوع به شما داده نشده؟

ن. س: هرگز. و خیلی راحت می‌گویم که به نظر من اصلاً این مسائل ربطی به ماجرا ندارد و این طور نبوده‌اند.

ژ. پ: پس وقتی که پرنسس دایانا می‌گویند متوجه شده‌اند که هرگز ملکه نخواهند شد، در مورد این حرف چه نظری دارید؟

ن. س: در این مورد نمی‌توانم نظری داشته باشم (۰) اصلاً منظورش را از این حرف نمی‌دانم؟

ژ. پ: تصویری که ایشون از آزارها، ظلم و حتی بازرسی‌نامه‌ها و پست خودشون ارائه می‌کنند و این که خانواده پرنس چارلز لقب دیوانه به شخصیت ایشان داده‌اند، آیا این مورد را قبول دارید؟

ن. س: نه قبول ندارم و واقعاً معتقدم که بعضی از این اظهارات برای بازی با تخیل و تصور مردم گفته شدند (۰) به نظر من موضوع این طور نبوده و تنها چیزی که از این امر ناشی می‌شود غم بزرگ، پیچیدگی و سردرگمی مهیب و ناخشنودی زیاد است و نمی‌دانم شما اسم آن دوران را چه می‌گذارید؟ اما من اسمش را می‌گذارم: نارضایتی آشکار که منجر به تزلزل و بیماری روحی و ذهنی شد.

ژ. پ: اما ظاهراً شما یکی از کسانی هستید که پرنسس دایانا از آنها به‌عنوان دشمن یاد کرد.

ن. س: خب، امیدوارم که اینطور نباشه و نمی‌توانم آنچه پرنسس دایانا می‌گفت توضیح و تفسیر کنم. وقتی در مورد مسائلی مانند بازرسی‌نامه‌ها و استراق‌سمع تلفن‌هاشون صحبت می‌کنند و به نظر من این درواقع مراحل بسیار پیشرفته پارانوئید یا شک و بدبینی است.

ژ. پ: پس ایشون نشان دادند که دچار پارا نوئید هستند. ولی من اصلاً هیچ نظری ندارم]

ن. س: (۰) ولی به نظر من بیماری پارانوئید ایشان در مراحل پیشرفته است.

این گفت‌وگوهای آغازین در برنامه **شب‌خبر** دارای چندین ویژگی کلاسیک از گفت‌وگوهای مصاحبه‌ای است. برخی از آنها را بعداً مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم. فعلاً بگذارید این نتیجه‌گیری را تثبیت کنیم که تکنیک مصاحبه ژرمی پاکس‌من بر مبنای روشی که هریتج (۱۹۸۵) توصیف کرد، استوار است. در اصل او دیدگاه‌های خود را در مورد این خبر بیان نمی‌کند و واکنش‌های شخصی خود را در برابر آنچه نیکلاس سوآمز می‌گوید ابراز نمی‌دارد، بلکه وی بیشتر قصد دارد مصاحبه‌شونده را ترغیب کند و برای به‌دست‌آوردن اطلاعات بیشتر او را بکاود. بخشی از این کارش را با پرسیدن سؤال انجام می‌دهد. اما یکی از این سؤال‌ها به‌طور واضح یک یادآوری تأکیدآمیز است که بعد از جواب نسبتاً توهین‌آمیز مصاحبه‌شونده پرسیده شد. مصاحبه‌کننده را در نوبت‌های بعدی خود به سختی می‌توان به‌عنوان پرسشگر قرار داد. گفته‌های مصاحبه‌کننده در برخی جاها در زمره فرمول‌سازی طبقه‌بندی می‌شوند که هریتج از آن به‌عنوان «کندوکاو بسط‌یافته استنباطی« نام می‌برد.

اینگونه گفته‌ها بعد از جواب مصاحبه‌شونده می‌آیند و به دنبال موضوع قراردادن استنباط تلویحی آنچه گفته شده یا پایبندکردن مصاحبه‌شونده به یک مقوله گفت‌وگویی خاص و بدین‌ترتیب قرارگرفتن در موقعیت بحث‌برانگیزتر هستند. در این روش مصاحبه‌کننده جواب مصاحبه‌شونده را به نفع مخاطبان و شنوندگانی که دیده نمی‌شوند فرموله می‌کند، و درعین‌حال در این جلسه نشست تضادی را مطرح می‌کنند که تا حدودی جنبه همکاری ندارد.

در هر مورد، «نوبت بعدی» در تحلیل گفت‌وگو به کار می‌آید. برای مثال در «خب، امیدوارم که اینطور نباشه» می‌توانیم ببینیم که مصاحبه‌شونده از فرمول ساخته‌شده گسسته می‌شود، به‌علاوه در لحظاتی نوبت‌ها دچار اشکال هستند و روی‌هم‌افتادن نوبت‌ها یعنی جایی که مصاحبه‌شونده در فرمول‌سازی قبلی مصاحبه‌کننده وقفه ایجاد می‌کند به ما نشان می‌دهد که موضوع برایش مشکل‌ساز است. گفت‌وگوی پر وقفه با نوبت‌های تداخلی اغلب علامت «دردسر» است.

یک نشانه دیگر مکث قابل ملاحظه (۰) است. در اینجا در سه موقعیت مصاحبه‌کننده جوابی می‌دهد که به دنبالش مکث می‌کند که در برخی از بافت‌های کلاسی می‌تواند موقعیت مناسب اشکال کلام (TRP) باشد. اما در اینجا سخنگوی بعدی براساس «ساده‌ترین نظام‌مندی» که در بالا توصیف شد، خودش شروع کلامی را انتخاب نمی‌کند. بنابراین سخنگوی جاری مجبور به ادامه کلام، شاید با وجود عدم تمایل، باشد. اما این وضعیت تا حدی ناشی از این انتظار است که این سخنگو باید نوبت‌های چند واحدی (طولانی) ایجاد کند. این واقعیت که این مصاحبه‌شونده کاملاً و به‌طور آشکار به داشتن نوبت طولانی کلام علاقه ندارد، همراه با دیگر ویژگی‌های اجرای کلامی او مانند تأخیر و مکث و تپق‌زدن مربوط به سطح دیگری از تحلیل کلام است که به‌طور کوتاه بررسی می‌کنیم. اما فعلاً اجازه بدهید از این مقدمه در مورد نوبت‌گرفتن نتیجه‌گیری کنیم که تحلیلی اینگونه و الهام‌گرفته از تحلیل مکالمه‌ای هم براساس تجربیات استوار است و در روش برخورد با توانایی‌های تعامل کلامی بسیار مفصل و جزء به جزء پیش می‌رود.

سکانس‌بندی

مفهوم کلیدی سوم در تحلیل مکالمه مربوط به «سکانس» است و اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم مربوط به تعامل کلامی به عنوان فعالیتی متوالی و زنجیره‌ای. در اینجا مشخص است که ویژگی‌های تعامل ترتیبی و نوبتی مانند هم‌جواری و رعایت نوبت‌ها فقط قوانینی که باید رعایت شوند نیستند، بلکه دارای نیروی بالقوه استراتژیک هستند که در محل و براساس شرایط تعیین

می‌شود. همین استفاده خاص از این ویژگی‌ها با توجه به دریافت‌هایی که از بافت گفت‌وگو به‌دست می‌آید، صورت می‌گیرد. اما برای تحلیل مکالمه بافت گفت‌وگو یک رویداد اجتماعی در جریان تعیین می‌شود نه فقط تعریف اولیه موقعیت واضح است که شرکت‌کنندگان در مصاحبه خبری انتظارات اولیه‌ای از نقش‌هایی دارند که از قبل به آنها اختصاص داده شده است. اما آنچه واقعاً می‌گویند و به‌خصوص رفتاری که نشان می‌دهند در مجموع براساس درک آنها از رویدادی سکانس‌بندی‌شده که در آن دخیل شده‌اند، بروز کند.

ـ بدین‌ترتیب «سکانس‌ها» را می‌توان به‌عنوان الگوی در حال گسترش تعامل که بر نوبت‌های کلامی حاکم شده و خود شرکت‌کنندگان به‌طور بازیابی در حال کنترل آن هستند، تعریف کرد. اما در کتاب‌های تحلیل مکالمه‌ای به نظر می‌رسد دو نسخه از این مفهوم وجود داشته باشد. در یک نسخه آنچه مورد نظر تحلیل مکالمه‌ای است «رسومات و تشریفات جزئی» در تعامل کلامی است که آنقدر عادی و مرتب و منظم هستند که به نظر می‌آید به صورت نوشته در اختیار مجریان قرار دارند. برای مثال توجه بسیار زیادی به شروع و پایان یک مکالمه تلفنی شده است، که الگوی مبادله، کلام آشنایی تقریباً به‌طور یکسان و بدون تغییر در آنها دنبال می‌شود که تا حدودی به خاطر ویژگی‌های منحصر و خاص این تکنولوژی بدینگونه تنظیم می‌شود.

در نسخه دوم با توجه به این که برخی از انواع سکانس‌ها (توالی‌ها) آنقدرها هم فرموله‌شده نیستند و نتایج ناشی از آنها کمتر قابل پیش‌بینی هستند. در حقیقت در یک مثال نوعی از توالی را که تنها در بازنگری گفت‌وگو قابل فهم خواهد بود بررسی می‌کنیم. هر نوبت کلام تنها در پرتو آنچه پس از آن می‌آید قابل فهم و توضیح می‌باشد.

هر دوی این دیدگاه‌ها در مورد سکانس‌بندی در بررسی‌های هاچبی (۱۹۹۶) در مورد گفت‌وگوی رادیویی دیده می‌شوند. در این بررسی‌ها تحلیل مفصل روی نوع آشنایی از گفت‌وگوی تلفنی در رادیو انجام گرفته؛ جایی که از شنوندگان دعوت می‌شود تا نظر خود را در مورد موضوع برنامه ابراز کنند.

علاقه اصلی هاچبی، بررسی این نکته است که چگونه چنین بیاناتی می‌توانند پایه سکانس‌های طولانی بحث و تبادل‌نظر میان مجری و تماس‌گیرنده باشند. همچنین او شروع و پایان‌دادن مکالمه تلفنی در یک برنامه رادیویی و مدیریت خاص این عمل را مورد بررسی قرار داده است.

بار دیگر نشان داده می‌شود که درعین‌حال که گفت‌وگوهای پخش‌شده می‌توانند از جهاتی مکالمه‌ای باشند، با مکالمه عادی تفاوت دارند. در مورد آغاز گفت‌وگوی تلفنی فرق کلیدی در نحوه شناساندن و معرفی می‌باشد که این امر خود تمام ویژگی‌های مربوط به سکانس شروع را تحت تأثیر قرار می‌دهد. می‌توانیم این تفاوت را با بررسی مقایسه‌ای داده‌های اطلاعاتی هاچبی با بحث کلاسیک در مورد مرحله آغاز یک مکالمه تلفنی که امانوئل شگلاف[1] (۱۹۸٦ ـ ۱۹٦۸) ارائه داده است، به تصویر بکشیم.

متن پیاده‌شده ۴

(هیلا و نانسی دو دوست نوجوان هستند)

۱. (صدای زنگ تلفن)

۲. **نانسی**: الو؟

۳. **هیلا**: سلام.

٤. **نانسی**: سلام.

۵. **هیلا**: حالت چطوره؟

٦. **نانسی**: عالی. تو چطوری؟

۷. **هیلا**: خوبم.

۸. **نانسی**: [خوبه]

۹. (۰/٤)

۱۰. **هیلا**: ام مممم.

۱۱. **نانسی**: چه کارا می‌کنی؟

(هاچبی و ووفیت، ۱۹۹۸: ۹۷)

1. Emnanuel Schegloff

تحلیل شگلاف از این متن بیان می‌دارد که تبادل سلام و احوال‌پرسی میان نانسی و هیلا در بستری پیچیده از الگوی همجواری قرار گرفته است و ساختار آن چنین است:

۱. فراخواندن ـ جواب (خط‌های۲ ـ۱) جایی که اولین کلمه الو (سلام) توسط پاسخ‌دهنده تلفن درواقع جواب به زنگ تلفن است.

۲. معرفی ـ شناسایی (خط‌های ٤ ـ ۲) جایی که طرفین صدای همدیگر را می‌شناسند. اما توجه داشته باشید که در بسیاری از تماس‌های تلفنی طرفین باید خود را به طرز واضح و کامل معرفی کنند.

۳. احوال‌پرسی ـ احوال‌پرسی (خط‌های ٤ ـ ۳) که به صورت سکانس طولانی احوال‌پرسی گسترش می‌یابد. خط‌های ۸ ـ ۵ بعد از یک مکث و بالاخره حرکتی برای اعلام علت تماس که تماس‌گیرنده ملزم به فراهم‌کردن این بخش است. بنابراین تماس‌گیرنده همیشه در موقعیتی قرار دارد که می‌توان او را مسئول تماس دانست.

اما همانطور که هاچبی نشان می‌دهد در تماس‌های تلفنی رادیو دو حرکت اول غیر ضروری هستند. مجری (میزبان) خود هویت تماس‌گیرنده را می‌داند (گروه تولید این امکان را فراهم می‌کنند) و تماس‌گیرنده که خود یک شنونده هم می‌باشد علت و هدف برنامه را می‌داند. در نتیجه سکانس آغاز گفت‌وگو در دو بخش کوتاه می‌شود:

۱. هویت تماس‌گیرنده توسط مجری اعلام می‌شود.

۲. خوشامدگویی انجام می‌گیرد.

در داده‌های اطلاعاتی هاچبی (تماس‌گیرنده) بلافاصله بدون پیش‌درآمد اضافه نظرش را در مورد موضوعی که برنامه به آن پرداخته، اعلام می‌کند. شکی نیست که در این بافت نهادی گفت‌وگو هدف از تماس نیز کاملاً مشخص است. بنابراین سکانس آغاز گفت‌وگو که چهار مرحله دارد، در گفت‌وگوی تلفنی با رادیو به دو بخش کاهش می‌یابد. مطابق ذیل:

متن پیاده‌شده ۵

– **مجری**: کت از کلافام تماس می‌گیره، صبح‌بخیر.

تماس‌گیرنده: صبح‌بخیر برایان! من هم موافقم که این تله‌تان‌ها یک‌جور باج‌گیری روانی هستن، چونکه ...

– **مجری:** می‌ریم سراغ فیلیپ در شهر کامرون ـ صبح‌بخیر.

تماس‌گیرنده: سلام صبح‌بخیر برایان. واقعاً می‌خوام بگم برنامه‌های تله‌تان برای من خیلی جالب هستند و مرا مجذوب می‌کنند.

– تله‌تان یک برنامه طولانی تلویزیونی برای فروش کالاها و به منظور جمع‌آوری اعانه برای اهداف خاص و یا جهت خیریه.

(هاچبی، ۱۹۹۶: ۴۵ ـ ۶)

همانطور که هاچبی هم نشان می‌دهد سکانس طولانی پایانی که در مورد تماس‌های تلفنی معمولی (وقتی طرفین با مشارکت هم به مکالمه پایان می‌دهند) در مورد تماس‌های تلفنی به رادیو ضروری نیست در اینجا مجری به‌طور یک‌جانبه می‌تواند تماس را پایان دهد.

تمام آنچه گفته شد ممکن است در همه جا همین‌طور باشد. گرچه برخی از گونه‌های متفاوت از این الگو را در فصل پنجم، مورد بررسی قرار می‌دهیم، اما آنچه مهم است توجه هاچبی به این موضوع که سکانس شروع اولین مرحله از یک مکالمه چهارمرحله‌ای است: اولین مرحله، شامل معرفی و خوشامدگویی؛ مرحله دوم شامل یک نوبت طولانی برای تماس‌گیرنده جهت ابراز عقیده و نظرش؛ در مرحلهٔ سوم، مجری باید در مورد آنچه تماس‌گیرنده بیان کرده، ابرازنظر کند که ممکن است در این مرحله گفت‌وگوی آزادی صورت گیرد که در آن مجری و تماس‌گیرنده به بحث و بیشتر مواقع به مجادله در مورد موضوع برنامه می‌پردازند (۱۵:۱۹۹۶)؛ و در مرحله چهارم، مجری در نوبت پایانی خود مکالمه را پایان می‌دهد (که ممکن است شامل یک جمله کوتاه خداحافظی مثل «متشکرم» و غیره باشد که البته وجود آن ضروری نیست). بنابراین در تماس‌های تلفنی رادیو مسئله ضروری این است که نه‌تنها مجری آخرین حرف را می‌زند بلکه این خود مجری است که در قسمت سوم می‌تواند بحثی را شروع کند. آنچه تماس‌گیرنده می‌گوید همیشه «جای بحث دارد» و آنچه هاچبی در این مورد می‌گوید جالب است.

دو نکته وجود دارد: اولین نکته این است که در اینجا «بحث» به‌عنوان یک جزء برای انجام تعامل در نظر گرفته می‌شود. بدون‌شک تماس‌گیرنده عقیده‌ای را ابراز می‌کند و با یک سری فرضیه‌ها بحثی را مطرح می‌نماید. اما شرکت‌کنندگان فقط زمانی می‌توانند بحث را شروع کنند که قابل‌بحث‌بودن این عقیده توسط مجری مطرح شود. در این دیدگاه بحث یک تأثیر سکانس‌سازی دارد. در حقیقت در اصطلاح تحلیل مکالمه‌ای بحث یک سکانس «کنش- واکنش» ایجاد می‌کند. در اینجاست که شرکت‌کنندگان خود را به‌عنوان بحث‌کننده برای تأمین هدف برنامه می‌شناسند (گرچه تماس‌گیرندگان با برنامه، که خود جزء شنوندگان هم هستند، باید بدانند که انتظار چه چیزی را باید داشته باشند). در نوبت مکالمه و تعامل طولانی و آزاد با توجه به این حقیقت گفت‌وگو را ادامه می‌دهند و شنوندگان غایبی را که نمی‌بینند در نظر دارند.

دوماً در این سکانس مجری همیشه در نقش مخالف یا به گفته هاچبی در «نقش دوم» قرار داده می‌شود. این بدین معنی است که نقش اول تماس‌گیرنده همیشه دستخوش تغییر است و هاچبی می‌گوید سکانس نوبت‌بندی‌شده بحث در خود، عدم تعادل قدرت را دارد. در اینجا قدرت نهایی به مجری به خاطر وضعیت نهادینه‌اش داده نمی‌شود، بلکه این قدرت از طریق سکانس «کنش - واکنش» که تقریباً همیشه تماس‌گیرنده را در موقعیت دفاعی قرار دهد، به‌دست می‌آید. هاچبی در ادامه نشان می‌دهد که استراتژی‌ها و راهبردهای فرموله‌شده در اختیار مجری قرار دارد. مثل: «شما می‌گوئید X، پس در مورد Y چه می‌گوئید؟» در این فرمول‌ها نوبت او برای گفت‌وگو جهت تأمین قدرت او مشخص و تأمین شده است. تماس‌گیرنده‌ها در نوبت خودشان مجبورند همین وضعیت زنجیره‌ای و سکانسی را در نظر داشته باشند. برای دفاع از عقیده‌شان، در حقیقت در چنین «رویارویی‌ای» باید وضعیت مقاومت را به خود بگیرند.

برنامه‌های گفت‌وگوی رادیویی که در بخش پنج مورد بررسی قرار می‌دهیم، نشان می‌دهند که فرم پیشنهادهای هاچبی جهانی نیست. به‌خصوص این که می‌توان وارد بحث‌هایی شد که ضرورتاً برخورد و تضاد آرا نباشند.

اما نکته اصلی در اینجا، این است که سکانس‌های گفت‌وگو می‌توانند براساس الگوی استراتژیک و یا الگوی رسوم و تشریفات تنظیم شوند. شرکت‌کنندگان نباید فقط از نوبت‌های منظم‌شده ساده‌ای پیروی کنند، بلکه باید نوبت‌های خود را با توجه به وضعیت سکانسی که باید مدنظر داشته باشند، طراحی کنند. سکانس‌بندی به‌خصوص در گفت‌وگوهای رسانه‌ای حائز اهمیت است؛ چرا که این گفت‌وگوها به‌طور نهادینه‌ای باید حد و حدود مشخصی داشته باشند. نقش‌هایی به شرکت‌کنندگان داده می‌شود که رقبای مسابقات، مصاحبه‌شوندگان خبری و تماس‌گیرندگان، خود مشخص‌کننده نوع انتظاری هستند که از آنها می‌رود. همچنین این که میزبان، مجری یا مصاحبه‌کنندگان چگونه قدرت ناخوشایند خود را به‌کار بگیرند همیشه در دستور نوشته‌شده برنامه تعیین و مشخص می‌شود و همانطور که هاچبی نشان می‌دهد این قدرتی است که سرچشمه آن به مدیریت نوبت‌ها در هر برنامه برمی‌گردد.

فلسفه عمل‌گرایانه

تحلیل مکالمه‌ای با تأکید بر ویژگی‌هایی مانند هم‌جواری، نوبت‌گیری و سکانس‌بندی برخی از دشواری‌های ساختاری که بر تعامل‌های کلامی حاکم می‌باشند را توضیح داده است. در اصل تحلیل مکالمه‌ای به توصیف این ویژگی‌های رفتار مکالمه‌ای قناعت کرده و تمایلی به توجه بیشتر به انگیزه‌ها و مقاصد و نیات شرکت‌کنندگان ندارد. اما در عمل حتی در کاری که براساس رویکرد تحلیل مکالمه‌ای پیش می‌رود، غیرعادی نخواهد بود اگر با استنتاجاتی در مورد معنای جنبه‌های رفتار تعاملی برای شرکت‌کنندگان روبه‌رو شویم که درواقع قبلاً هم این موضوع را در بررسی‌های هریتج در مورد «فرمول‌بندی غیرهمکارانه» دیده‌ایم. اما در این مواقع واضح است که سخنگویان، جریان گفت‌وگو را نظارت می‌کنند تا نه‌تنها ساختار «سکانس‌بندی‌شده» و موقعیت‌های مناسب انتقال کلام (TRP) را بیابند، بلکه برای این که معنای گفت‌وگو را مورد نظر قرار دهند. هریتج هم نشان می‌دهد که برخی از فرمول‌بندی‌ها نه به‌عنوان انگیزه‌های خصمانه بلکه به‌عنوان

درجریان‌انداختن همکارانه عقاید و دیدگاه‌های مصاحبه‌شونده در نظر گرفته می‌شود.

مشاهده کردیم که نیکلاس سوامز در برخی از جنبه‌های رفتاری‌اش در متن پیاده‌شده عدم تمایل برای بحث بیشتر را نشان می‌دهد. وقتی در پایان این گفت‌وگو شروع به ایجاد نوبت‌های «چندواحدی» می‌کند، تردید و وضعیت عصبی را نشان می‌دهد. البته اگر برای این رفتار دلایل مختلفی وجود داشته باشد. شاید ن. س به خاطر حضور در تلویزیون عصبی شده است که مسلماً این فرض محالی است، چرا که او یک سیاستمدار است. شاید دچار لکنت زبان غیرقابل‌درمان است، اما او در قسمت‌های دیگر این مصاحبه چنین رفتاری از خود بروز نمی‌دهد. ممکن است طبقه اجتماعی او هم منجر به چنین رفتاری شود، چون ن. س عضو طبقه‌اشراف انگلستان به حساب می‌آید (پدر بزرگ او وینسون چرچیل بوده است) و شاید نوعی «خودنمایی» اشراف‌مآبانه که شامل تپق‌زدن در برخی مواقع (که پرنس چارلز هم این کار را انجام می‌دهد) باشد او را چنین جلوه می‌دهد. اما به دلایلی که اکنون به بررسی آنها خواهیم پرداخت، می‌توان به این نتیجه رسید که ن. س این موضوع و آنچه از او خواسته می‌شود که در آن مورد بگوید را مشکل‌ساز و دردسرآفرین می‌داند. به‌خصوص اینکه او هیچ دلیل و مدرک واقعی برای اثبات نظریات و گفته‌هایش ندارد.

برای بررسی این موضوع باید پای خود را کمی در حیطه زیررشته‌ای از تحلیل مقوله‌ای فن بیان که به «عنوان فلسفه عمل‌گرایانه» شناخته می‌شود، بگذاریم. در اینجا هم به صورت انتخابی عمل خواهیم کرد و من فقط عناصر این رویکرد را که در مطالعه گفت‌وگوی رسانه‌ای به کار می‌آیند معرفی می‌کنم. «فلسفه عمل‌گرا» چگونگی دریافت معانی از عمل مکالمه را در حیطه توجه خود قرار می‌دهد. پس در اینجا یک ترتیب اجتماعی میان‌ذهنی فقط حول محور نوبت‌گیری – که شیوه قطع و شروع دارد– نمی‌چرخد. این موضوع به‌خصوص وقتی آشکار می‌شود که در نظر داشته باشیم در بیشتر مکالمات معمولی آنچه منظور است از آنچه واقعاً گفته می‌شود، بیشتر است. به‌عنوان یک مثال می‌توانیم این مورد را بیان کنیم. جمله «پسرها پسر خواهند

بود» به‌طور لفظی بی‌معنی است و درواقع نوعی «همان‌گویی» است. اما وقتی یک زن به زن در مورد مردی که هر دو می‌شناسند می‌گوید این جمله معنای خاص طعنه‌آمیز را به همراه می‌آورد.

طرفین یک مکالمه در طی چنین جملاتی معنا را از آنچه گفته می‌شود استخراج می‌کنند. در «فلسفه عمل‌گرایانه» این مفهوم تحت‌عنوان «تلویح» شناخته می‌شود، که درواقع استنباط مشترکی است که از این بیانات در این بافت و با یک لحن خاص صورت می‌گیرد. بر این اساس فلسفه عمل‌گرا چگونگی ایجاد چنین استنباط‌هایی را توضیح می‌دهد. در نقطه آغاز باید بگوییم فرض ما بر این است که ابراز یک جمله عمدی است؛ یعنی گوینده‌ای که آن جمله را می‌گوید قصدش این خواهد بود که دریافت‌کننده تلویح موجود در آن را بداند. از سوی دیگر اگر او قرار است بیان خود را موفقیت‌آمیز ایراد کند، دریافت‌کننده هم باید قصد او را تشخیص دهد. برای این دریافت مشترک از قصد و نیت لازم است در مکالمه عادی حد لازمی از همکاری وجود داشته باشد. این شاخه از فلسفه عمل‌گرا توسط اچ.پی.گرایس[1] – فیلسوف آمریکایی– ابداع شد.

در این تبادل مشترک استنباط‌ها، که در زیر معنای لفظی نهفته‌اند، در مکالمه عادی ویژگی‌هایی وجود دارد که گرایش آن را «اصل همکاری« می‌نامد. البته برای این مقصود قوانین اخلاقی لازم است. شرکت‌کنندگان باید به همتایان خود اعتماد داشته باشند تا بتوانند مقاصد آنها را دریابند. شرکت‌کنندگان باید برای ایجاد تفاهم مشترک و ترغیب همتایان خود با هم صحبت کنند. آنها نباید عمداً همتایان خود را گیج کنند؛ چرا که این کار تخطی از اصل همکاری است و مانع از استنباط تلویح کلام می‌شود. به این خاطر گرایس مجموعه‌ای از قوانین کلی را که شرکت‌کنندگان نسبت به آنها توجیه هستند در مکالمه عادی می‌کند:

۱. **کمیت**: آنچه در جریان گفت‌وگو مطرح‌می‌شود، باید به قدر لزوم، در جهت هدف گفت‌وگو باشد، نه کمتر و نه بیشتر.

---

1. H. P. Grice

۲. **کیفیت**: عقاید خود را درباره این که چه چیزی غلط است و یا این که مدرک و شاهدی در دسترس ندارید، مطرح نکنید.

۳. **ارتباط**: مرتبط با موضوع صحبت کنید.

٤. **رفتار**: از ابهام در بیان اجتناب کنید. کوتاه و خلاصه صحبت کنید (از اطناب غیرضروری بپرهیزید). در مطالب نظم داشته باشید. (کامرون، ۷۵:۲۰۰۱ ـ گرفته شده از گرایس، ۱۹۷۵)

اجازه دهید کاربردپذیری این قوانین را در مصاحبه خبری در متن پیاده‌شده سه مورد بررسی قرار دهیم: ن. س. اگر دقت نکند در معرض عبور از مرز قانون کیفیت قرار گرفته است. درواقع مصاحبه‌کننده، او را دعوت به این تخطی می‌کند. وقتی از او می‌خواهد تا واکنش پرنس چارلز را نسبت به این مصاحبه بگوید (که فقط به این معنی است که حتماً همین الآن به وسیله تلفن با او صحبت کرده است). ن. س. امتناع خود را نسبت به پاگذاشتن در این حیطه با بیان فرم دیگر و قوی‌تر این سؤال نشان می‌دهد و این دعوت مجری را با عبارت «از جانب پرنس چارلز حرف نمی‌زنم» رد می‌کند. نپذیرفتن این موضوع، با توجه به قانون کیفیت، دستاویزی است برای توجیه تغییر دستور کار مصاحبه. ن. س در پایان مصاحبه به‌طور قابل توجهی در مورد موضوع بیماری دچار شک و تردید می‌شود. برای این موضوع دلایل مختلفی وجود دارد که آنها را توضیح خواهیم داد. اما یکی از تاکتیک‌های ن. س را در اینجا می‌توان به‌عنوان «انکار کیفیت» توصیف کرد. او مطمئن نیست که آیا شواهدی دال بر وجود بیماری پارانوئید (شک افراطی) وجود دارد (یا تلویحاً چنین می‌گوید که او در مقامی نیست که در این مورد نظر دهد). اما در پایان، او با کمی تردید آماده است که چنین اظهارنظری مطرح کند.

در بحث گرایس قرار است قوانین مشخص‌شده‌ای توسط طرفین مکالمه عادی عمل شوند. بنابراین وقتی یک گوینده، چیزی می‌گوید که به نظر نامربوط می‌آید و درواقع خود گوینده قصد چنین کاری را دارد، طرف دیگر به دنبال ارتباط ممکن در آنچه بیان شد، با موضوع خواهد بود. وقتی گوینده اطلاعات بیش‌ازحد معمول ارائه می‌کند (کمیت) فرض بر این است که از این کار قصد و هدفی دارد (مثلاًدستور کار مفصلی را ارائه کند). اگر گوینده

برای مدتی طولانی صحبت می‌کند، ممکن است به این علت باشد که فکر می‌کند داستان جالبی برای گفتن دارد. ولی اگر دلیل خوبی یافت نشود و به‌خصوص اگر چنین قضاوت شود که گوینده عمداً قصد زیرپاگذاشتن قواعد را دارد دراین صورت باید از وی علت این کار پرسیده شود: چرا این موضوع نامربوط را بیان کردید؟ چرا به من دروغ می‌گویند؟

چند اخطار در اینجا ضروری به نظر می‌رسد: اولاً این که «اصل همکاری» و قواعدی که گرایس معرفی می‌کند فرض را بر این نمی‌گذارد که به بیان ساده تمام گفت‌وگوها با همکاری توأم می‌باشند. البته مسلم است که سخنگویان می‌توانند درگیر بحث داغ شوند، حتی به توهین شخصی بپردازند اما «اصل همکاری» می‌گوید این امر هر چند ناخوشایند است اما بروز آن از سوی شرکت‌کنندگان امری قابل‌فهم است. می‌توان آن را عمدی تلقی کرد (که البته قرار است که چنین هم باشد). بدین معنی می‌توان گفت برخی از مکالمات به‌طور همکارانه ناهمکارانه هستند.

دوماً این‌که در مورد به‌کارگیری این قواعد در پخش برنامه ملاحظات دقیقی باید اعمال شود. اصل همکاری در گفت‌وگوی رسانه‌ای به‌عنوان یک اصل پایه در تمام اشکال ارتباط کاربرد دارد و نه بیشتر. اما باید به خاطر داشته باشیم که در اینجا ما با مکالمه عادی سروکار نداریم. شرکت‌کنندگان در مصاحبه خبری در حال تعامل با یکدیگر بوده و تلویح موجود در کلام یکدیگر را دنبال می‌کنند، اما اگرچه در حال اجرای یک نقش هم باشند. همانطور که در مصاحبه انتظارش را داریم با قاعده «کوتاه و خلاصه صحبت کنید« همخوانی ندارد. از سوی دیگر نکته ظریف‌تر این است که از آنجا که این یک اجراست و اجرا در معرض دید عموم است، قابل به‌کارگیری فلسفه عمل‌گرا هم بافتی واضح‌تر خواهد داشت و هم این که اگر اتهامی وارد کند بهای گزاف‌تری خواهد داشت. برای مثال در مصاحبه خبری به نظر می‌رسد شرکت‌کنندگان، خود نسبت به قواعد گرایس وقف بوده و توجیه شده‌اند و به‌طور تلویحی یا آشکار به آن توجه دارند. برای مثال ن. س در مصاحبه خود اگر مکالمه خصوصی بود ممکن بود بتواند بدون ارائه دلیل و مدرک از

این جریان بگریزد، ولی او باید خصوصاً بسیار دقت کند تا از قاعده کیفیت در تلویزیون تخطی نکند.

برای این که این نکات را روشن کنیم و فلسفه عمل‌گرایانه گرایس را در زمینه گفت‌وگوهایی که پخش می‌شود مورد بررسی قرار دهیم، اجازه دهید به متن پیاده‌شده ٦ توجه کنیم. این متن برگرفته از یک مصاحبه خبری در تلویزیون **BBC** - برنامه **چشم‌انداز** – می‌باشد که در آوریل ۱۹۸٤ ضبط شده است. در این برنامه آقای سر رابین دی[1] که در آن زمان مصاحبه‌کننده اصلی و مهم شبکه **BBC** بود، با خانم مارگارت تاچر - نخست‌وزیر وقت انگلستان- مصاحبه می‌کرد. در این هنگام مصاحبه بیش از ٤٠ دقیقه طول کشیده بود و موضوعات مختلفی را پوشش داده بود. (در آن روزها برنامه **چشم‌انداز** چنین مصاحبه‌های خبری طولانی‌ای را به صورت بسیار ایده‌آل و استثنایی به نمایش می‌گذاشت). و اما آقای دی به‌عنوان موضوع ماقبل آخر یک مسئله جنجال‌برانگیز را مطرح می‌کند. پسر نخست‌وزیر، یعنی مارگارت تاچر، ظاهراً دارای منافع تجاری در یکی از کشورهای خلیج‌فارس یعنی عمان(در آن زمان بوده) است و از سویی خانم تاچر در همان زمان در رأس یک هیئت تجاری به آن کشور می‌رود. آیا او از این موضوع با خبر بوده است ؟

در اینجا دقت کنید که آقای دی چگونه به بازجویی از خانم تاچر می‌پردازد. او دارای تحصیلات حقوق و وکالت نیز می‌باشد، اما توجه کنید که رفتار او چگونه یک واکنش تند را ایجاد می‌کند:

متن پیاده‌شده ۶

ر. د: در مورد یک موضوع دیگر (٠) خانم نخست‌وزیر واکنش شما نسبت به نظر آقای پیتر شور، رهبر بی‌اختیار مجلس چیست(٠) که گفته‌اند هنوز سؤالاتی در مورد قرارداد عمان و پسر شما مطرح می‌باشدکه شما وظیفه ملی دارید به آنها پاسخ دهید؟

1. Sir Robin Day

م. ت: خب، او جواب‌های مورد نظرش را گرفته. یعنی مجلس جواب‌های مربوط را گرفته. شاید جواب‌ها را دوست ندارد اما این دیگه تقصیر من نیست.

ر. د: اما اون می‌گه که جواب‌های مربوطی نگرفته و مردم دیگر هم همین را می‌گویند (۰) که شما به سؤال آنها جواب ندادید که وقتی شما در عمان بودین (۰) آیا می‌دونستین که پسر شما در یک مناقصه مربوط به سیمان در این کشور دارای منافع تجاری است؟

م. ت: من برای آنچه انجام می‌دهم جواب خواهم داد. و جواب آنچه را انجام داده‌ام، داده‌ام. کاملاً واضح گفته‌ام دولت عمان می‌تواند تصمیم بگیرد که حق مذاکره و صدور اوراق قرضه قرارداد را به چه کسی تخصیص بده. نام شرکت‌های بریتانیایی خاصی را نمی‌برم و در آن موقع هم نبردم. معتقدم که آنچه اهمیت حیاتی دارد این است که این معاهده تجاری نصیب بریتانیا شود . من کاملاً در مورد نقش خودم پاسخگو بودم. نه‌تنها این معاهده تجاری بلکه معاهدات دیگر بسیاری در خلیج نصیب بریتانیا شد. حالا(۰) می‌گویند من چه چیزی را اشتباه کرده‌ام؟ اشتباه در جذب معاهدات تجاری برای بریتانیا حدود ٤۰۰ شرکت؟ چه می‌گوئید که من اشتباه کرده‌ام؟ ازاین که به خاطر بریتانیا وارد مسابقه شدم؟

ر. د: آیا مشاوران و مقامات دولت شما هیچ وقت به شما نصیحت یا اخطار کرده‌اند که احتمال تضاد منافع میان وظایف دولتی شما و منافع خصوصی پسرتان وجود داره؟

م. ت: همانطور که به کرّات در موقعیت‌های مختلف و در مجلس گفته‌ام به من توصیه و نصیحت شد که قرارداد کل دانشگاه را با دولت عمان منعقد کنم و من هم کردم. فکر می‌کنم خیلی با قدرت هم این کار را کردم. چون می‌خواستم این معاهده تجاری عاید بریتانیا شود که شد. حدود ٤۰۰ شرکت در این زمینه سهیم هستند. من خیلی متأسفم که حزب کارگر علاقه‌ای به عایدات تجاری بریتانیا ندارد؛ اما به تلاش خودم برای موفقیت بریتانیا ادامه خواهم داد و برای آنها عواید تجاری بیشتری خواهم آورد. در آن سفر من قراردادهایی به ارزش صدها میلیون پوند منعقد کردم.

ر. د: خب، اجازه بدهید من

م.ت: = و هنوز یک هفته هم نگذشته است. بدون این که از من خواسته شود که از تقاضاها و پیشنهادات شرکت‌های بریتانیایی حمایت کنم. چرا؟ زیرا دولت‌های رقیب از آنها حمایت می‌کنند.

ر. د: اجازه دهید فقط یک سؤال دیگر هم در این مورد بپرسم.

از آنجا که شما موضع خودتان را در این مسئله کاملاً مشخص کرده‌اید آیا می‌توانید به مردم و به ملت، این اطمینان را بدهید که اگر تمام حقایق فاش شود هیچ مدرکی دال بر تخطی شما از معیارهای مستدل و مستحکم رفتاری- که ما از افرادی که در دولت مشغول هستند انتظار داریم- وجود نخواهد داشت؟

م. ت: من به صحت این موضوع معتقدم.

ر. د: پس چرا تمام حقایق را منتشر نمی‌کنید؟

م. ت: چون حقایق به اقتضای زمان منتشر خواهند شد اما شما خیلی خوب مطلع هستید که چه وقت سوابق سی‌ساله منتشر می‌شوند. البته ... البته که منتشر خواهند شد، اما سر رابین! شما هم مثل من خوب می‌دانید که مبحث و مذاکرات میان رؤسای دولت‌ها محرمانه هستند و فکر می‌کنید که آیا واقعاً منظورتان این است که من باید با سران دیگر دولت‌ها مذاکرات و بحث‌هایی داشته باشم که باید محرمانه‌بودن این حیطه و محرمانه‌بودن قراردادهای تجاری را زیر پا بگذارم؟ چیزی که آنها در مورد آن شکایت دارند این است که در نتیجه کار نخست‌وزیری بریتانیا که به درستی و تحت توصیه و نصایح ادارات و دپارتمان‌های دولتی صورت گرفت کار به بریتانیا آمد. آنها نمی‌توانند بگویند که حتی یک کار من اشتباه بود. حتی یک کار.

ر. د: آنچه که آنها می‌گویند...

م. ت: این دولت عمان بود که تصمیم می‌گرفت قرارداد با چه کسی منعقد شود.

ر. د: آنچه اشتباه شده این است که، شما از این که بگویید آیا می‌دانستید پسرتان در آنجا منافع تجاری دارد، سر باز زدید.

م. ت: من جوابگوی آنچه که انجام می‌دهم هستم. [سِر رابین شما چی؟]

ر. د: بسیار خب، حالا ما نخواهیم

م. ت: شما... مرا متهم به چه کار اشتباهی می‌کنید؟

ر. د: من هیچ نظری ندارم. فقط سؤالاتی را مطرح کردم که آنها می‌گویند شما جواب ندادید.

م. ت: شما نقش پستچی را دارید.

ر. د: اجازه بدهید همینجا موضوع را رها کنیم.

م. ت: بله!

هم هریتج و گریت بچ (۱۹۹۱) و هم هاچبی (۱۹۹٦) راه‌های مختلفی را پیش روی مصاحبه‌شونده و تماس‌گیرنده گذاشته‌اند تا در موقعیت‌های تدافعی جهت جریان را برگردانند. برای مثال مصاحبه‌شونده‌ها گاهی اوقات سؤالی را که از آنها پرسیده می‌شود مورد نقد و بررسی قرار می‌دهند، یا گاهی اوقات جملات مقدماتی در سؤال را مورد اعتراض قرار می‌دهند. همچنین موقعیت‌هایی وجود دارد که مصاحبه‌شونده‌ها و تماس‌گیرنده‌ها با پرسیدن سؤال جهت برنامه را عوض می‌کنند. به‌خصوص در مصاحبه‌های خبری این امر فاصله‌گرفتن از نقش ازپیش‌تخصیص‌داده‌شده به مصاحبه‌شونده محسوب می‌شود. هریتج و دیگران چنین ادعا می‌کنند که چنین اتفاقاتی نادر هستند، اما دریافت من چنین است که پس از دهه ۱۹۸۰ این اتفاقات خیلی بیشتر و معمول‌تر شده‌اند. خود آقای رابین دی از تاکتیک‌های تخاصمی‌تر که در این عرصه روبه‌رشد هستند و مصاحبه‌شوندگانی چون خانم مارگارت تاچر از آنها استفاده می‌کنند، خبر می‌دهد.

اما چه چیز موقعیت تخاصم را میان آقای دی و خانم تاچر در متن پیاده‌شده ٦ ایجاد می‌کند؟ برای شروع بد نیست این نکته را مورد بررسی قرار دهیم که در نوبت‌هایی از بحث، م. ت بی‌طرفی ر. د را مورد سؤال قرار می‌دهد و او را وادار به پرسیدن سؤال و زدن اتهام می‌کند. مکالمه بسیار جالب است؛ چرا که م. ت ابتدا در مقابل قطع کلامی از سوی ر. د مقاومت می‌کند و سپس در واکنشی به دفاع ر. د از موقعیتش م. ت خودش این‌خاتمه‌دادن را به‌طور بی‌ادبانه و یا شاید بتوان گفت توهین‌آمیز فرموله می‌کند. باید گفت م. ت به زبان خودمانی «از کوره در رفته است»، اما چه چیز موجب این امر می‌شود؟ از دیدگاه تحلیل فن بیان که در اینجا اتخاذ

می‌شود لزومی ندارد که انگیزه‌های روانی را در اینجا پیدا کنیم، بلکه به جای آن می‌توان روی چگونگی فهم این جواب از لحاظ تعاملی تمرکز داشته باشیم. این کار را می‌توان با دنبال‌کردن علائم دردسر در جریان پیشرفت مصاحبه انجام داد؛ چرا که سؤال آقای دی در جایی به‌طور واضح سؤالی است که پا را فراتر از حد گذاشته است. در مکالمه آقای دی به‌طور واضح اعلام می‌کند که سؤالی که می‌خواهد بپرسد و آخرین سؤال او خواهد بود که البته م. ت در برابر این ادعا فقط به «یک» بسنده می‌کند. با توجه به این که ر. د سؤال دیگری هم پس از آن مطرح می‌کند پس می‌توان گفت او در بازنگری مصاحبه مؤدبانه به نظر خواهد آمد. حال این امر تا چه میزان یک توطئه عمدی است؟ اگر ر. د می‌دانسته که این سؤال آخرش نخواهد بود، پس می‌توان او را متهم به زیرپاگذاشتن قاعده کیفیت کرد (چیزی می‌گوید که می‌داند صحیح نیست) اما به احتمال بیشتر سؤال بعدی درواقع یک سؤال تحریک‌کننده در برابر جواب بسیار خلاصه م. ت است . این تحریک البته مؤثر واقع می‌شود اما به‌طور غیرقابل‌انتظار ، چنان که از اظهارات ر. د و تعجب او (لفظ اوه) برمی‌آید، م. ت در موقعیتی قرار داده می‌شود که می‌تواند از سؤالات ر. د معناهای تلویحی را استخراج کند و به این نتیجه برسد که ر. د خود خصومت‌های شخصی‌اش را دخالت می‌دهد.

آیا صحیح است که م. ت این تلویح و کنایه را از کلام ر. د استخراج کند؟ با وجود اظهارات واضح و بی‌پرده ر. د در جهت رد چنین ایهامی بگذارید این مفهوم را به خاطر نقش او به‌عنوان مصاحبه‌کننده بیان کنیم که ر. د هیچ نظر شخصی در مورد موضوع مورد بحث ندارد. اما طبق آنچه در این متن آمده، او عکس‌العمل تا حدودی نارضایتی از رفتار م. ت نشان می‌دهد. ر. د حرف م. ت را قطع می‌کند، این موضوع را می‌توان دید. درواقع وقتی مصاحبه روی نوار گوش داده می‌شود نقطه‌ای (در آن سفر من قراردادهایی به ارزش صدها ...) را می‌توان به‌عنوان یک موقعیت مناسب انتقال کلام (TRP) در نظر گرفت. اما م. ت به‌طور واضح حرفش را تمام نکرده است. وقتی او ادامه کلامش را پی می‌گیرد تداخل ر.د در جریان صحبت او یک قطع کلام محسوب می‌شود. البته این موضوع احساس دیگری را هم ایجاد می‌کند،

مبنی‌بر این که در جواب‌های طولانی می‌توان دید کـه م.ت دارای اطنـاب در کلام است (او زیاد حرف می‌زند). البته این یک قضاوت زیرکانه است، چـرا که از مصاحبه‌شونده‌ها انتظار می‌رود نوبت‌های طولانی داشـته باشـند امـا دو نکته است که این قضاوت را تأیید می‌کنند.

از جواب م.ت به اولین سؤال ر.د چه دسـتگیرمان مـی‌شـود؟ اولاً هـیچ مثالی آشکارتر از این، برای فرار سیاسی نمی‌توان یافت (هریس،۱۹۹۱)، یعنی جایی که م.ت دستور سؤال را تغییر می‌دهد. و البته این کار را به‌طـور بسـیار واضح انجام می‌دهد. گریت بچ در معیار استراتژی‌ها برای تغییر دسـتور کـار میزان‌ها را معین کرده است.

یک استراتژی، برای تغییر دستور کار که چنـدان هـم آشـکار و بـی‌پـرده نباشد این است که قبل از تغییر دستور کار جواب یک سؤال خیلی خلاصه و کوتاه داده شود یا به نحوی تغییر دستور کار انجام گیرد که در نهایت باز هـم به همان سؤال پرسیده‌شده برگردند. ولی م.ت [نه] استراتژی قبل از جواب و [نه] بعد از جواب، هیچ‌یک را اتخاذ نمی‌کند. درعین‌حال علت ایـن کـه چـرا نمی‌خواهد به سؤال جواب دهد را مطرح نمی‌کند. او فقط وارد «راه و مسـیر دیگر« می‌شود (براساس آنچه انجام می‌دهد نه براساس آنچه می‌داند). گرچـه این کار را به نحوی انجام می‌دهـد کـه کلمـه کلیـدی «جـواب« را مـی‌تـوان برچسب بسته اظهارشـده‌اش کـرد. بنـابراین سـطح بسـیار جزئـی از ارتبـاط ظاهری را حفظ می‌کند.

م.ت بعد از تعیین دستور کار، وارد یک نوبت طولانی کلام می‌شـود، کـه این استراتژی او بسیار به فن بیان مربوط است و تکرار کلمات کلیـدی ماننـد «تجاری» و «بریتانیا»- که در بستری از یک سکانس سـؤال و جـواب کـه در استعاره مسابقه برای بریتانیا به‌اوج می‌رسد و به‌عنوان تکیه‌کلام از آن اسـتفاده مـی‌کنـد- از جملـه عناصـر ایـن اسـتراتژی هسـتند. شـاید ایـن کـار بـرای سیاست‌مداران معمول باشـد، چـرا کـه سـخنرانی مـی‌کننـد و ر.د منتظـر آن تکیه‌کلام می‌ماند تا از آن به‌عنوان یک موقعیت مناسب انتقـال کـلام (TRP) استفاده کند. اما پس از این که م.ت یک دور دیگر از این فن بیان را بـه کـار می‌گیرد، کلامش را قطع می‌کند. واضح است که بحـث بـه جـایی نرسـیده و

پیش نمی‌رود و در تکرارهای طولانی می‌توان گفت قاعده رفتار نغض‌شده است. این موضوع و همچنین ارتباط مشکوک جواب به سؤال مطرح‌شده احتمالاً موجب دخالت ر.د می‌شود.

وقتی این اتفاق می‌افتد مصاحبه برای هر دو طرف مشکل و پردردسر می‌شود. این مشکلات در داده‌های اطلاعاتی به‌دست‌آمده از نوبت‌های همپوشان، مطرح شد. سؤال و جواب‌های کوچک و جزئی، بارز هستند و این درست وقتی است که دیگر جریان و جهت مصاحبه تغییر می‌کند. ردپای این اتفاقات را می‌توان تا استراتژی‌های اتخاذشده توسط مصاحبه‌شونده دنبال کرد. خصوصاً در مورد تغییر دستور جلسه و تکرارهای بیانی که با توجه به قواعد تنظیم‌شده توسط گرایس می‌توان گفت منجر به استنباط‌های خاص خواهد شد. البته ما هرگز دسترسی به استنباط‌ها و دریافت‌های شرکت‌کنندگان نخواهیم داشت، اما می‌دانیم که وجود دارند و «اصل همکارانه» را دنبال می‌کنند و با توجه به آنچه گفتیم، می‌توان چنین قضاوت کرد که خانم م.ت در میان حقایق بسیار ممسک است.

اما بار دیگر لازم است به خاطر بیاوریم که این موقعیت عمومی و ملی است. یعنی جایی که فلسفه عمل‌گرا در آنجا نسبت به موقعیت مکالمه عادی پیچیدگی بیشتری دارد. گرچه می‌بینیم که م.ت اطناب کلام نشان می‌دهد و ر. د موذیانه رفتار می‌کند، اما هر دو این شرکت‌کننده باتجربه می‌دانند که این ویژگی تا حدودی در چنین شرایط مجادله‌آمیز ملی و عمومی قابل انتظار است. قواعد گرایس در اینجا به کار می‌آیند اما نه برای قضاوت اخلاقی مصاحبه. شاید بهتر باشد بگوییم که قضاوت اخلاقی استراتژی و راهبردی است در نوعی بازی زبانی که درواقع اجرای عمومی هم دارد. م.ت سعی دارد ر.د را به خاطر نحوه و جریان پرسشهایش مورد مؤاخذه قرار دهد تا با این استراتژی از پاسخ‌دادن به سؤال‌ها طفره رود. ر.د می‌داند که قصد او چنین است (و ما به‌عنوان تماشاچیان هم می‌دانیم). بدین‌ترتیب و با این وجود «اصل همکاری» رعایت می‌شود، حتی برخی از قواعد آن تا حد ممکن آزمایش می‌شود.

زبان‌شناسی جامعه‌شناختی تعاملی

در برخی از رویکردهای جدید به تحلیل فن بیان (شیفرین، ۱۹۹٤؛ جاوورسکی و کوپلند، ۱۹۹۹ ؛ کامرون، ۲۰۰۱) بخش‌ها و زیرمجموعه‌هایی وجود دارد که به بحث «زبان‌شناسی جامعه‌شناختی تعاملی» اختصاص داده شده است. این رشته از «تحلیل مکالمه» و «فلسفه عمل‌گرایانه» تنوع بیشتری داشته و همیشه مرز و حدود آن مشخص نمی‌باشد. این رشته تا حدودی با روش سنتی‌تر موجود یعنی «قوم‌نگاری کلام» خویشی و قرابت دارد، اما دانش فرهنگی لازم برای عملکرد قابل‌قبول به‌عنوان عضوی توانا از یک «جامعه گفتاری« از دیدگاه و جنبه‌های انسان‌شناسی را بررسی می‌کند. اما در شکل »تعاملی» این بررسی اغلب تمرکز ویژه‌ای روی تفاوت‌ها میان فرهنگ‌ها هنگام گذر از یکی به دیگری دارد و احتمال بالقوه بروز سوءتفاهم هنگام برقراری ارتباط میان سخنگوهایی از زمینه‌های فرهنگی مختلف را بررسی می‌کند.

برای مثال تعامل پردردسر میان گویندگان انگلیسی‌زبان از جوامع و قومیت‌های مختلف و منابع بالقوه سوءتفاهم مرتبط با جنسیت سخنگویان مورد بررسی قرار گرفته است (کامرون، ۲۰۰۱). هرجا مرتبط و مناسب باشد چنین موضوعاتی را مورد نظر قرار خواهیم داد. اما این بحث را با نظرات یک تئوریسین بزرگ و مؤثر پی می‌گیریم که کارهایش را گرچه برخی در این حوزه طبقه‌بندی می‌کنند، اما واقعاً نمی‌توان وی را زبان‌شناس جامعه‌شناختی در نظر گرفت. او جامعه‌شناس آمریکایی آقای اروینگ گافمن[1] است که موضوع مربوط به جنبه اجرایی تعامل کلامی را در این حیطه معرفی می‌کند.

تغییر پایه‌ریزی

همان‌طور که دیدیم در متن پیاده‌شده ۲، مصاحبه‌شونده یعنی نیکلاس سوآمز، استراتژی‌ای را به‌کار می‌گیرد تا جواب سؤال اول مصاحبه‌کننده را ندهد. این استراتژی شامل فرموله‌کردن مجدد سؤال، با لحنی محکم‌تر و تندتر

1. Erving Goffman

(صحبت‌کردن از جانب شاهزاده ویلز) است. ن.س به این ترتیب دستور جلسه گفت‌وگو را تغییر می‌دهد تا از جانب خودش صحبت کند: «از طرف خودم به‌عنوان یک ناظر علاقه‌مند» بدین‌ترتیب دیگر در صحت عقاید خودش شکی نمی‌توان کرد. در حقیقت مصاحبه‌کننده - یعنی ژرمی‌پاکسمن- هم او را از این جهت مورد چالش قرار نمی‌دهد. در این حرکت ن.س همچنین یک راهبرد ارتباطی را به‌کار گرفت که گافمن آن را «تغییر پایه« نام می‌دهد (۱۹۸۱) که در اینجا با این سؤال که شخص قانوناً از جانب چه کسی می‌تواند صحبت کند در ارتباط است. یک اقدام مشابه گرچه با تأثیر متضاد، در پایه‌ریزی‌های مصاحبه‌کنندگان که به‌طور واضح آن را در متن پیاده‌شده ٦ توسط رابین دی انجام می‌گیرد، می‌توان دید. مصاحبه‌کننده‌ها در نقش نهادینه خود از جانب خود حرف نمی‌زنند، چرا که آنها منشأ سؤال‌های پرسیده‌شده نیستند.

گافمن در مقاله بسیار مؤثری که در مورد «پایه‌ریزی» نوشته است علاقه بسیاری به پیچیدگی‌های شرکت در فعالیت ارتباط نشان می‌دهد. او بیان می‌کند که چنین پیچیدگی‌هایی ما را به ماوراء یک ارتباط عادی روزانه به‌عنوان یک تعامل میان دو هویت مجزا و واحد («فرستنده و «گیرنده») می‌برد. چارچوب شرکت در ارتباط خیلی پیچیده‌تر از آن است. برای مثال، در مورد «گیرنده» تفاوت میان گیرنده هدف و مقصد یک گفته (یا همان شنونده مصوب و مشخص) با استراق سمع‌کنندگان(شنوندگان جنبی) یک مکالمه میان دیگران وجود دارد. استراق سمع‌کنندگان در پایه‌گیرندگان غیرمصوب و نامشخص قرار دارند که جنبه قانونی ندارند و حتی وجود آنها آزاردهنده است. این مفهوم جنبه‌های جالبی را برای موقعیت مخاطبان غیرحاضر در هنگام پخش برنامه‌ها، به‌همراه‌می‌آورد که در این مورد در فصل‌های بعد بیشتر بحث خواهیم کرد.

صحبت‌کردن هم یک فرایند پیچیده است که پایه‌ریزی‌های مختلفی نیاز دارد. گافمن می‌گوید: برای شروع باید این موضوع را بدانیم که این فعالیت، یک فعالیت چندبعدی است که یک انیماتور، یک مؤلف و یک ذینفع را در برمی‌گیرد. انیماتور منبع گفت‌وگو است (که معمولاً گرچه نه ضرورتاً یک

شخص است)، مؤلف منشأ کلمات بیان‌شده است و ذینفع هویتی است که گفت‌وگو از جانب او انجام می‌گیرد. پایه‌ریزی‌های مختلف که سخنگوها انجام می‌دهند در برگیرنده بهره‌گیری از برقراری ارتباط میان این ابعاد گفت‌وگو می‌باشد. در گفت‌وگوهای روزمره، اغلب مواقع، گویندگان، خود انیماتور کلماتی هستند که خودشان مؤلف آنها هم می‌باشند و (مثل ن.س) از جانب خودشان هم حرف می‌زنند. به اصطلاح گافمن آنها در گفتاری نو و دست اول و تازه شرکت می‌کنند که انیماتور، مؤلف و ذینفع هر سه یکی هستند. اما چند لحظه تعمق نشان می‌دهد که همیشه هم، اینگونه نیست. کاملاً ممکن است که انیماتور کلمات دیگران باشد. (مثلاً از طریق نقل قول یا به‌اجرادرآوردن متن یک مؤلف دیگر). همچنین ممکن است از جانب خود صحبت نکنیم، بلکه از جانب یک هویت گسترده‌تر (مثل یک مؤسسه یا حزب سیاسی) سخن بگوییم.

در متن پیاده‌شده ٦ ر.د به طور واضح نشان می‌دهد که خودش مؤلف سؤال‌هایش نیست و از جانب خودش هم حرف نمی‌زند. این درواقع پایه‌ریزی بی‌طرف است که با توجه به نقش ازپیش‌تخصیص‌داده‌شده، ایجاد می‌شود (کلی من، ۱۹۹۲)، اما توجه کنید که در این تحلیل «پایه‌ریزی» و «نقش» دو مفهوم کاملاً متفاوت هستند ، چرا که ممکن است در این نقش (به‌عنوان یک موقعیت اجتماعی) باشد و با این حال جمله شخصی غیرعادی (من هیچ نظری ندارم) را بیان کند. به هر حال پایه‌ریزی بی‌طرف نه‌تنها لازم می‌دارد که ر.د جملات و سؤالات مردم دیگر را به جریان اندازد، بلکه او را ملزم به انجام این کار از جانب مخاطبان می‌کند.

بعداً در این مورد بحث خواهیم کرد که خطاب‌کردن ر.د از مخاطبان به‌عنوان «ملت و عموم» بسیار بااهمیت است. کلمه «ما« آشکارا مصاحبه‌کننده را با مخاطبان پیوند می‌دهد. «همه‌ما» اعضای «ملت و عموم» هستیم و ر.د از جانب ما حرف می‌زند، به‌عنوان یک مجری پخش در یک بخش عمومی. کار او در مورد «پایه‌ریزی» نمونه‌ای از موضوع مورد علاقه گافمن یعنی گفتار به‌عنوان نوعی اجرا، می‌باشد.

تا اینجا دیدیم که تحلیل مکالمه‌ای اصولاً برروی انجام و تحقق تعامل

(ترتیب‌بندی‌شده) تمرکز دارد، درحالی‌که فلسفه عمل را چارچوبی برای تفسیر و تعبیر دوجانبه و مشترک ایجاد می‌کند. جامعه‌شناسی تعاملی که گافمن بنیانگذاری می‌کند، تعامل اجتماعی را از دیدگاه رسومات و تشریفات با دغدغه و وسواس خاص مطالعه می‌کند که در این تعامل شرکت‌کنندگان در حال اجرای نمایش هستند نه‌فقط اشکال موقعیت‌های اجتماعی. تغییر پایه‌ریزی موجب به‌وجودآمدن چنین نمایشی می‌شود و استعاره «فن ترکیب‌بندی نمایشی» در اینجا بسیار مهم است. گافمن هم مانند نظریه‌پردازان روش‌شناسی قوم‌شناختی اصولاً به منابع بین ذهنی برای تحقق تعامل اجتماعی توجه دارد، اما توجه خاص او به نظریات مشتق از پدیده‌شناسی در مورد مفهوم «خود« بود. خود هویتی است که شخص تا حدی مانند یک نقاب که در طی ارتباطات و برخوردهای تعاملی با دیگران بروز می‌کند آن را می‌شناسد. (گافمن، ۱۹۵۹)

در بخش مطالعه نمونه‌ها که پس از این بخش می‌آید، توضیح خواهیم داد که در گفت‌وگوی رسانه‌ای چیزی بیش از یک تحقق ایفای نقش‌های ازپیش‌تخصیص‌داده‌شده وجود دارد. به زبان عادی بگوییم سؤال اینجاست که مردم چگونه در این نقش‌ها با هم روبه‌رو می‌شوند، با توجه به این که دائماً توسط مخاطبان غیرحاضر زیر ذره‌بین مطالعه قرار دارند.

ما قبلاً این نکته را به هنگام بحث نظریات هورتون و ووهل بررسی کردیم. یعنی جایی که گفتیم، اجراکنندگان نقش و تلویزیون هویت‌هایی را برای خود ایجاد می‌کنند تا با مخاطبان ارتباط برقرار کنند. هورتون و ووهل این هویت‌ها را به‌عنوان شخصیت‌سازی تعریف می‌کنند . در نتیجه می‌بینیم که مفهوم «شخصیت» در امر پخش و مخابره مفهوم مهم و محوری تلقی شده است (لنگر، ۱۹۸۱ و تولسون، ۱۹۹۰). به نظر من کارهای گافمن، به‌خصوص هنگام بررسی این بعد اجرایی و نمایشی مؤثر و مفید فایده هستند. خصوصاً موقعی که در بسیاری از بافت‌های برنامه‌های معاصر شخصی از شرکت در یک رویارویی به‌عنوان خودش منع و محدود می‌شود (تولسون، ۲۰۰۱ ،بخش‌های ۸ و۹). کلی‌تر بگوییم «شخصیت‌سازی» انجام‌گرفته توسط

اجراکنندگان نقش‌ها در رادیو و تلویزیون را می‌توان به‌عنوان نسخه‌های حرفه‌ای‌شده هویت‌هایی که همه ما در زندگی روزمره بروز می‌دهیم در نظر گرفت.

ظاهر

همانطور که گافمن (۱۹٦۷) هم اشاره می‌کند، یک عامل مهم برای حفظ هویت در زندگی روزمره، توجه ما با سؤال «ظاهر» است . این اصطلاحی است که گافمن برای آنچه ما شاید آن را «عزت نفس» یا حسی از ارزش نفس بنامیم، می‌سازد؛ حسی که همواره در تعاملات اجتماعی در معرض خطر قرار دارد. در اینجا ممکن است آبرو برود یا برعکس کسب آبرو شود. گافمن می‌گوید دو نوع ظاهر وجود دارد: مثبت و منفی. ظاهر مثبت همان نیاز به دوست‌داشته‌شدن است و حس مثبت‌بودن در خود، که به تأیید دیگران رسیده باشد. ظاهر منفی تمایل به اجتناب از دردسر است یا اجتناب از شرایط استرس‌زا یا تعهدات ناخواسته.

مفهوم «ظاهر» که گافمن بیان می‌کند، در تحلیل فن بیان به وسیله براون، لوینسون (۱۹۸۷) به تفصیل مطالعه شده است. یعنی در بررسی‌های آنها از مفهوم «ادب» بیاناتی که به‌طور بالقوه، عزت نفس همتای شرکت‌کننده را تهدید می‌کند به‌عنوان «اعمال تهدیدکننده‌آبرو» نام می‌گیرند. این اعمال را می‌توان به دو روش انجام داد: مستقیم (جایی که کاملاً بارز هستند) و غیرمستقیم (جایی که باید از تلویح و کنایه به آن پی‌برد). به‌علاوه ممکن است جسارت‌آمیز بیان شوند یا با اقدامات تسکین‌آمیز و جبرانی از شدت آنها کاسته شود. مسلماً یک عمل تهدیدکننده آبرو که مستقیماً و جسارت‌آمیز صورت گیرد، تهدیدکننده‌ترین نوع است. اما عموماً در مکالمات معمولی از آنجا که ترجیح به سمت ادب می‌باشد (و به خاطر داشته باشیم که اصل همکاری گرایس هم باید رعایت شود)، سخنگوها به دنبال استراتژی‌ها و راهبردهایی هستند که وضعیت غیرمستقیم و تخفیف شدت حمله را داشته باشند.

در اینجا توجه به ظاهر و ادب، ویژگی‌های وسیعی را از تبادل کلام

شفاهی مطرح می‌کند که در طی این بحث مورد بررسی قرار می‌گیرند. وقتی اصل ادب در جای خود قرار دارد (براون و لوینسون می‌گویند این قانون کاملاً جهانی است) تعامل شفاهی درخور توجه به آبروی طرفین را به صورت یک مهم همراه دارد. برای نشان‌دادن این موضوع اجازه دهید متن پیاده‌شده ۳ و به‌خصوص رفتار ظاهراً عصبی نیکلاس سوآمز را بررسی کنیم. قبلاً این متن را در جهت تطبیق قاعده کیفیت گرایس مورد بررسی قرار دادیم و گفتیم ن.س. در گفتن چیزی که مدرکی برای آن ندارد دچار شک و تردید است. اما اظهار این موضوع که شاهزاده ویلز از بیماری پارانوئید رنج می‌برد، خود شکستن مرزهای ادب گفتار در مقابل عموم می‌باشد. درواقع این حقیقت که شرایط حاکم، یک موقعیت عمومی و ملی می‌باشد اهمیت ویژه‌ای را برای اصل ادب به همراه می‌آورد و بیانات خطاب به عموم میزان واضح‌بودن را بالا می‌برد. ببینید که ن.س چگونه بیاناتش را عرضه می‌کند:

خلاصه متن پیاده‌شده ۳

ن.س: خب، من امیدوارم که اینطور نباشد و نمی‌توانم آنچه را که پرنسس دایانا می‌گویند تفسیر و توجیه کنم. وقتی در مورد مسائلی مانند بازرسی نامه‌ها و پست ایشان یا استراق سمع تلفنهایشان صحبت می‌کنند منظورم این است که اصلاً نمی‌دانم از چه حرف می‌زنند، همه اینها واقعاً یک بیماری پارانوئید پیشرفته را نشان می‌دهد.

استفاده از کلماتی چون «منظورم این است که« و «یک‌جور» در تحلیل مکالمه‌ای تحت‌عنوان «حاشیه‌رفتن» قلمداد می‌شوند. این حاشیه‌رفتن‌ها از شدت و تندی کلام می‌کاهند و آن را نرم‌تر می‌کنند: گفتن «یک‌جور... پارانوئید» این ادعای بحث‌برانگیز را کمتر مشخص، واضح و مؤکد می‌کند (و درواقع احتمال این را که پرنسس دایانا به خاطر هتک حرمت وی را تحت تعقیب قانون قرار دهد کم می‌کند). استفاده از این کلمات به‌علاوه تپق‌زدن و لکنت زبان ناشی از شک و تردید نشان می‌دهد که ن.س نسبت به این احتمال که حرف‌هایش ممکن است به‌عنوان توهین تلقی شوند کاملاً آگاه است و سعی در اجتناب از آن دارد. در این بافت کلام، عبارت «منظورم این است» درواقع نوعی مانع برای کم‌کردن شدت قضاوت او است. همچنین این

ابراز از این جهت هم جالب‌توجه می‌باشد که این روش درواقع ارائه این قضاوت به صورت تعاملی است تا پاسخ و واکنشی همتای شرکت‌کننده وی را هم موجب شود. وقتی عبارت «منظورم این است » را می‌شنویم که با یک بحث همراه شده است، کمتر احتمال دارد به مقابله با آن برخیزیم، چرا که این طفره‌رفتن از بیان مستقیم خود روشن می‌کند که یک دیدگاه شخصی بیان شده است («انیماتور» هم در پایه‌ریزی «مؤلف» جای دارد) و اگر بر سر آن بحث کنیم درواقع یعنی به تهدید ظاهر مثبت فرد بیان‌کننده می‌پردازیم.

در این ارتباط می‌توانیم، یکی از ویژگی‌های مکالمه عادی را که تحت‌عنوان «چرخه سمپاتیک» بیان می‌شود، ملاحظه کنیم (مونت گومری، ۱۹۸٦). در اینجا بیانات به گونه‌ای عرضه می‌شوند که به نظر می‌رسد، به‌طور مثبت سعی در برانگیختن پاسخ و واکنش در شنونده را دارند و برای این کار از عباراتی مانند «همانطور که می‌دانید»، «می‌دانید که منظورم چی است؟» یا سؤال‌های تأکیدی در پایان جملات که یکی از ویژگی‌های نوعی سخنان خانم تاچر است، استفاده می‌شود. چنین ابزارهایی اغلب پاسخ‌ها و واکنش‌های کوچکی را از دریافت‌کنندگان می‌گیرند که نشان‌دهنده یک وابستگی مشترک به موضوع و همچنین دعوت از گوینده برای ادامه سخن است. برخی از زبان‌شناسان اجتماعی (برنشتاین، ۱۹۷۱) عقیده دارند که «چرخ سمپاتیک« یکی از ویژگی‌های کلام پراصطلاح طبقه کارگر است که وجود مفهوم دنیای اجتماعی مشترک و مجموعه ارزش‌های مشترک را دارند. مثلاً از آنجا که جمله «می‌دانید که منظورم چی است؟» در خود پیش‌فرض توافق را دارد، مخالفت با آن بسیار سخت و دشوار است. شاید انتظار داشته باشیم که همین ویژگی‌های پیوندی در بافت‌های رسمی و بحث‌آمیز مثل مصاحبه خبری وجود نداشته باشند و درواقع می‌بینیم که در متن پیاده‌شده ۳ و ٦ هم دیده نمی‌شوند. (اما این موضوع در مورد شبکه‌های مجادله‌آمیزتر خبری که در بخش بعد ارائه خواهیم کرد، صدق نمی‌کند.)

به هر حال وقتی به این عنصر در عرضه کلام در نوبت‌های صحبت می‌نگریم نسبت به یک سطح کلی در گفت‌وگو و تعامل کلامی آگاه و حساس می‌شویم که خیلی به آسانی ممکن است مورد غفلت قرار گیرد. در

کلام شفاهی استفاده از کلمات مانند «خب، منظورم اینه، یک‌جـور، اوه، اِاا...» به وفور دیده می‌شود. اگر این عبارات را صرفاً یک پرکننده کلام که گوینـده برای حفظ زمان ادامه سخنش و فکرکردن به آنچـه بعـداً مـی‌گویـد در نظـر بگیریم بیش از اندازه ساده‌نگری داشته‌ایم. شاید گاهی اوقات نقش آنها همین باشد اما آنها به‌عنوان «سازندگان کلام» هم عمل می‌کنند که تأثیر تعاملی یـک بیان را تنظیم می‌کنند. سازندگان کلام را می‌تـوان از کـلام جـدا کـرد، یعنـی برداشتن آنها معنای لفظی کلام را تغییر نمی‌دهد، بلکه شدت نیـروی تعـاملی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. حاشیه‌رفتن‌ها شدت را کم می‌کنند، بـه‌خصـوص وقتی ظاهر و آبرو در خطر باشد. همچنین عبارات رسمی‌تر مانند آنچه ن.س استفاده می‌کند از قبیل «بااحترام بسیار» و «اینگونه به نظر من می‌آیـد» همـین عملکرد را دارند.

البته ممکن است مسئله این باشد که گویندگان قصد ندارند شـدت بیـان خود را تخفیف دهند. در این مورد می‌توانیم فقدان قابل توجه حاشیه‌رفـتن و متن پیاده‌شده ٦ وقتی خانم م.ت نقش ر.د و پایه‌ریزی او را مـورد تمسـخر و توهین قرار می‌دهد، ملاحظه کنیم. در اینجا ظـاهراً قصـد صـدور یـک عمـل تهدیدکننده آبرو به صـورت جسـارت مسـتقیم وجـود دارد کـه در برابـر آن می‌بینیم مصاحبه‌کننده پاسخ و واکنشی نشان نمی‌دهـد. در مـتن پیـاده‌شـده ۳ می‌بینیم که ن.س حداقل ۵ مورد از پاسخ‌هایش را با قید «به سـادگی« همـراه می‌کند. وقتی می‌گوید: «به سادگی بگویم من نمی‌دانـم« تـلاش مـی‌کنـد کـه سؤال یا بحث بیشتر را مسدود کند و خاتمه دهد و درواقع نوعی بیان مطلـق است و در خود این مفهوم را دارد که جواب کامل اسـت و اصـلاً دوپهلـو و نامشخص نبوده است.

یک اصطلاح زبان‌شناختی که برخی مواقع برای توصیف اینگونه عرضه کلام به کار می‌رود اصطلاح «وجه‌سازی» است. وجه بیانات را می‌توان کم‌وبیش مطلق ساخت که این کار با استفاده از سازندگان کلام انجام می‌گیرد و ویژگی‌های دستوری دیگر مانند اشکال فعل و قید هم به‌کار گرفته می‌شوند.

در تمام آنچه گفتیم نکته کلیدی بار دیگر این است که کلام شفاهی بسیار

تعاملی است و همانطور که گافمن فهمیده بود، هویت‌های شخصی در طی آن در معرض خطر قرار دارند. اجراهای کلامی چه مؤدبانه و چه عمداً خصمانه به سمت هویت‌های «خود» گویندگان و طرف دیگر صحبت نشانه گرفته شده‌اند. اما آنچه در سراسر این جریان دیده می‌شود یک اصل پوششی مهم است که تحلیل‌گران مکالمه آن را در مکالمه عادی کشف کرده‌اند.

ما گفتیم که همواره ادب ارجح است و اعمال تهدیدکننده آبرو که جسارت مستقیم باشد معمولاً به‌ندرت اتفاق می‌افتند، مگر در مورد بافت‌های غیرعادی رسم و رسوم خاص (لابور، ۱۹۷۲) اما در مقوله تحلیل مکالمه نکته عمومی‌تری نشان داده شده است. یعنی این که در مکالمه معمولی توافق ارجح است (هاچبی و ووفیت، ۱۹۹۸)، یعنی نوبت بعدی معمولاً براساس پاسخ مورد قبول در برابر نوبت قبلی تنظیم می‌شود و به‌طور نرمال یک نوع پاسخ خاص انتظار می‌رود. وقتی این انتظار برآورده نمی‌شود و جواب ارجح صادر نمی‌شود، این امر در جریان کلام مشخص می‌شود (به وسیله مکث، شک و تردید سازندگان کلام و اقدامات مشابه). به‌طور کلی در مکالمه عادی اصل «همکاری» شکل استاندارد قابل‌قبول مکالمه است.

چارچوب‌ها و گونه‌ها

آقای رابین دی، در پایان مصاحبه‌اش با خانم تاچر (آوریل، ۱۹۸٤) و بلافاصله پس از آن گفت‌وگوی داغ (در متن پیاده‌شده ٦) موضوع دیگری را برای مصاحبه انتخاب کرد. او سؤالی مطرح کرد تا جاه‌طلبی شخصی خانم تاچر را به‌عنوان رهبر حزبش مورد بحث قرار دهد. موضوع به این صورت مطرح شد:

متن پیاده‌شده ۷

ر.د: خانم تاچر آیا شما قصد دارید که حزب محافظه‌کار را در انتخابات آینده (سال ۸۷) رهبری کنید؟

م. ت: امیدوارم اینطور باشد.

ر.د: چون اگراین کار را بکنین فرضاً انتخابات آینده در پاییز ۱۹۸۷ انجام بگیرد، می‌دونین که شما سمت نخست‌وزیری را به مدت بسیار طولانی یا بهتر بگویم طولانی‌ترین دوران این قرن و شاید قرن‌های گذشته داشته‌اید؟

م.ت: بله

ر.د: ۸ سال و نیم.

م.ت: بله. زمان خیلی طولانی‌ای نیست اگر به زمان‌های دیگر نگاه کنید.

ر.د: و تا آن موقع شما ٦٢ سال خواهید داشت. هنوز فکر می‌کنید که می‌خواهید در انتخابات آینده هم ادامه دهید؟

م.ت: بله و حتماً یک ٦٢ ساله قبراق خواهم بود. شما به نظر کمی نزدیک‌تر به این سن هستید، ولی فکر نمی‌کنید کاملاً سرحال هستید؟

ر.د: ها،ها،ها،ها، خانم نخست‌وزیر ببخشید اگر این سؤال را تا پایان این مصاحبه جالب جواب نمی‌دهم...

در بحث گذشته در مورد این مصاحبه (تولسون، ۱۹۹۱) گفتم که آنچه در اینجا می‌گذرد را می‌توان در مفهومی که اصطلاحاً «گونه» نامیده می‌شود توضیح داد. آنچه بسیار به آن علاقه‌مند بودم تغییر پیاپی سبک‌های گفتار بود(رسمی/ غیررسمی، جدی/ شوخی و غیره) که همگی در یک بافت چند موضوعی اتفاق می‌افتد. برای مثال از اهمیت خوش و بش میان مهمان و میزبان در برنامه‌های گفت‌وگو با اشخاص معروف در آن دوران آگاه بودم (از جمله ووگان ، سیرکا، ۵:۱۹۸٤) و متن پیاده‌شده ۷ نشان می‌دهد که حتی یک مصاحبه خبری رسمی می‌تواند لحظاتی از گپ و خوش و بش را همراه داشته باشد. واضح است که باید بدانیم استراتژی‌های مختلفی در اختیار مصاحبه‌شوندگان هست تا هنگام مطرح‌کردن سؤال برای مصاحبه‌کننده بتوانند از آنها استفاده کنند. همانطور که واکنش ر.د به سؤال م.ت بیجابودن و گله از این سؤال را نشان نمی‌دهد شوخی‌های ردوبدل‌شده در اینجا به مصاحبه خبری جنبه سرگرم‌کننده‌ای می‌دهد که ظاهراً فی‌البداهه شکل می‌گیرد. من هنوز فکر می‌کنم مفهوم «گونه» در این موارد مصداق دارد. اما می‌خواهم این موضوع را از طریق مفهوم دیگری که از کارهای« گافمن» استخراج کردم بررسی کنم.

«گافمن» در کتاب **تحلیل چارچوب** (۱۹۷٤) می‌گوید: شرکت‌کنندگان در تعاملات اجتماعی همیشه با این سؤال مواجه می‌باشند که «اینجا چه می‌گذرد؟» گافمن به این مسئله می‌پردازد که وقتی متوجه می‌شویم آنچه فکر

می‌کردیم با آنچه واقعاً هست متفاوت است. چه تجربه‌ای خواهیم داشت مثلاً حقه‌بازی و «خالی‌بندی» یا وقتی فکر می‌کنیم مسئله خیلی جدی است و متوجه می‌شویم فقط شوخی و سربه‌سرگذاشتن بوده. این موضوع تحت‌عنوان «جابه‌جایی چارچوب» بررسی می‌شود؛ یعنی جایی که این مفهوم به دریافت ما از نوع فعالیتی که در آن شرکت داریم برمی‌گردد. اقدامی متعادل‌تر نسبت به شکستن کامل چارچوب، مفهوم تغییر وجابه‌جایی کلید اصلی است که گافمن آن را اینگونه توضیح می‌دهد.

فرایند پیاده‌کردن کلام را می‌توان «کلیدیابی» نامید و شاید تشابهی با پیاده‌کردن نت‌های یک موسیقی داشته باشد. (۱۹۷٤: ٤٤-٤۳)

من حالا می‌خواهم بگویم که مفهوم «کلیدیابی» را نه‌تنها می‌توان در مصاحبه‌های خبری جست‌وجو کرد، بلکه در اشکال دیگر گفت‌وگوهای رسانه‌ای هم کاربرد دارد. یک مصاحبه خبری درواقع «چارچوب اولیه» است که شرکت‌کنندگان در گفت‌وگوی‌های ٦ و۷ واقف می‌باشند که در حال ایفای نقش‌های ازپیش‌تخصیص‌داده‌شده خودشان هستند. اما هرازگاهی «تغییر کلید» در این چارچوب رخ می‌دهد، که شاید بتوان آن را تحت‌عنوان «وارد جنبه‌های خصوصی‌شدن» بررسی کرد. «تغییر کلید» می‌تواند آثار متفاوتی داشته باشد. می‌تواند به صورت مجادله‌آمیز باشد (مثل متن پیاده‌شده ٦) یا جنبه شوخی و خوش و بش داشته باشد (مثل متن ۷).

در دیدگاهی که به تعیین فرم تعریف‌شده و معین برنامه‌ها می‌پردازد گریت بچ و هریتج چنین عقیده دارند که «وارد جنبه‌های خصوصی زندگی‌شدن» درواقع نقض حدود و قوانین یک مصاحبه خبری است و آنها ابراز می‌کنند که مصاحبه‌کننده در نقش و قابلیت خود به‌عنوان مدیر،ترجیح می‌دهد که به سؤال م.ت پاسخ ندهد و سعی می‌کند از موضوع کناره گیرد (متن پیاده‌شده ۷). اما تحلیل دقیق نشان می‌دهد که ر.د درواقع به طور لحظه‌ای با یک خنده پاسخ می‌دهد بنابراین چارچوب اولیه مصاحبه شکسته نشده است، اما یک تغییر جزئی کلید متن رخ داده است.

میخائیل باختین[1] تئوریسین ادبی روس که سال‌ها پیش از شکل‌گیری زبان‌شناسی، جامعه‌شناختی تعاملی می‌نوشت، به نوعی این نکته را مطرح کرده بود. در مقاله او تحت‌عنوان «مشکلات گونه‌های گفتاری» (۱۹۸٦) می‌خوانیم: «تمام ارتباطات گفتاری به لحاظ نوعی و گونه‌ای تعریف شده‌اند، اما با این حال این گونه‌های گفتاری را می‌توان بار دیگر در درون خود گونه مورد تأکید و بررسی قرار داد». او بین گونه‌های نسبتاً رسمی و دارای حد و مرز گفتار که مصاحبه خبری را می‌توان از آن دسته قلمداد کرد، و گونه غیررسمی‌تر و آزاد محاوره، تمایز قائل می‌شود. حتی در گونه‌های رسمی گفتار می‌توان با «ظرایف لحن کلام» که فردیت سخنگو را توصیف می‌کند و جایی که مثلاً این سبک گفتار می‌خواهد هزل و کنایه را همراه داشته باشد، تأکیدگذاری دیگری روی آن انجام داد. اما نظر باختین در مورد گونه مکالمه روزمره به‌خصوص غنی و جالب‌توجه است.

البته علاوه بر این گونه‌های استاندارد، گونه‌های آزادتر ارتباط گفتاری شفاهی وجود داشته‌اند و هنوز هم هستند: گونه مکالمات سالن‌های زیبایی در مورد موضوعات اجتماعی روزمره، زیبایی و غیره یا گونه مکالمات سرمیز یا مکالمات صمیمی و خودمانی خانوادگی و غیره (هنوز هیچ فهرستی از گونه‌های گفتار شفاهی وجود ندارد یا حتی اصولی برای تنظیم چنین فهرستی نداریم). اکثر اینگونه‌ها قابل فرموله‌سازی مجدد و خلاق و آزاد هستند اما استفاده آزاد و خلاق از یک گونه مشابه خلق آنگونه از آغاز نمی‌باشد ؛ برای این که بتوان آزادانه گونه‌ای را دستکاری کرد باید ابتدا در آنگونه تبحر داشت. (۱۹۸٦: ۸۰)

دو نکته را می‌توان از متن نقل‌قول‌شده از باختین استخراج نمود: اولین نکته کلی مسئله «تبحر» و «پشتکار» در یک گونه می‌باشد. در اینجا باختین در مقایسه با گافمن دیدگاه کمی متفاوت به موضوع مشابه دارد. درحالی‌که سؤال اول گافمن فهم و تعریف و تعیین چارچوب اولیه است. باختین علاقه‌مند است بداند چطور از دیدگاه گوینده، اینگونه می‌تواند به‌طور خلاق

1. Mikhail Bakhtin

و کاربردی «فرموله‌سازی مجدد» شود. درواقع این مفهوم نزدیک به این نظریه است که عملکردها و نقش‌های کلامی (یعنی جایی که به عقیده گافمن «هویت‌های نفس» در معرض خطر هستند) به‌طور اجتناب‌ناپذیر مستلزم توجیه نسبت به قوانین بازی یا گونه گفتاری مورد نظر می‌باشد. این موضوع با گفت‌وگوهای رسانه‌ای بسیار مرتبط می‌باشد، یعنی جایی که دغدغه گوینده نه‌تنها همتای شرکت‌کننده در گفت‌وگو می‌باشد، بلکه ظاهرشدن در نقش بازیگری مؤثر از دیدگاه مخاطبان غیرحاضر نیز دغدغه اوست. همانطور که دیدیم م.ت آماده است تا برای دستکاری و بازی با جریان مصاحبه خبری به نفع خود، وارد هرگونه «عمل تهدیدکننده آبرو» شود.

دوم اینکه نظر باختین در مورد فهرست «گونه‌های گفتاری» انگیزه‌ای برای تحقیق می‌باشد. در حقیقت باختین با توجه به تمایزاتی که میان مکالمات «سالن زیبایی» «میزغذا» و «صمیمی و خودمانی» قائل‌شده، هنوز تا مرحله تنظیم فهرستی از گونه‌های گفتاری فاصله زیادی دارد. ارتباط این مسئله با گفت‌وگوی رسانه‌ای پیوند آن با اولین نکته اساسی ما در این مورد می‌باشد: گفت‌وگوی رسانه‌ای گرچه به دلیل تعهدی که در نحوه خطاب قراردادن مخاطبان دارد کاملاً نهادینه و در حد و مرزهای مشخص قرار دارد اما بسیار جنبه «مکالمه‌ای« دارد. گفت‌وگوی رسانه‌ای به شکل معمولی از گونه گفتاری مکالمه استفاده می‌کند حتی از جمله انواعی که باختین اشاره کرد، اما این گونه توسط شرکت‌کنندگان به‌طور نهادینه و کاربردی تغییر شکل داده و دستکاری می‌شود. برخی از این گونه‌ها عبارتند از: داستان، جوک، شایعه، گپ، رک‌گویی، خلاصه و مفید صحبت‌کردن، شوخی، تمسخر و البته فروش و تبلیغ محصولات (که این محصول می‌تواند خود فرد به‌عنوان یک شخصیت باشد).

در این کتاب ما دائماً با رویدادهای گفتاری سروکار داریم که در آنها این مهم را می‌توانیم ببینیم که چگونه چارچوب نهادینه‌ای به طور محاوره‌ای تأکیدگذاری مجدد می‌شود. آنچه بسیاری از شرکت‌کنندگان حرفه‌ای در آن به‌خصوص تبحر دارند، همان واردساختن گونه محاوره روزمره به اجرای نقش‌های ازپیش‌تخصیص‌داده‌شده آنان است.

آنچه مهم است این است که گویندگان در چارچوب نهادینه، چه دستاوردی خواهند داشت؛ تغییر و جابه‌جایی پایه‌ریزی، جابه‌جایی کلید بحث، یا تأکیدگذاری متفاوت گونه مورد نظر. یک ساختار نهادینه (مثل مصاحبه خبری، بحث امور جاری، صحبت‌های مجری برنامه آهنگ‌های درخواستی، برنامه‌های گفت‌وگو) خود یک چارچوب اولیه را ارائه می‌کنند تا اجرای گفت‌وگو سرگرم‌کننده و از همه مهم‌تر پرانرژی و زنده باشد. بار دیگر تکرار می‌کنیم گفت‌وگو باید تعاملی باشد و هر یک از شرکت‌کنندگان توجیه شخصی از این ارتباط میان خود داشته باشند و به‌اصطلاح باختین، محاوره‌ای باشند، یعنی در همه حال با توجه به درنظرگرفتن مخاطب در ذهن فرموله می‌شوند.

درواقع فکر می‌کنم کلام ماقبل آخرین بخش باید از باختین پیشگو باشد. وقتی این نقل قول را می‌خوانید، به‌خصوص به ارتباط آن با مقوله پخش و مخابره برنامه توجه داشته باشید، با «بیان دوگانه» آن برای دو مخاطب از جمله مخاطب غیرحاضر.

یکی از مشخصه‌های (ساختاری) یک بیان کیفیت آن به‌عنوان خطاب قراردادن شخصی می‌باشد؛ یعنی قابلیت مخاطب‌گیری آن. این مخاطب می‌تواند یک شرکت‌کننده یا همنشین بلافصل در یک مکالمه روزمره، یک جمع تمایزیافته از متخصصان و کارشناسان یک بحث خاص از یک جامعه فرهنگی، گروه قومی یا ملی از افراد معاصر که کم‌وبیش متمایز شده‌اند و غیره باشد. تمام این گونه‌ها و مفاهیم در خصوص مخاطب در حیطه فعالیت بشری و زندگی روزمره که کلام مورد نظر با آن در ارتباط است، معین می‌شوند. ترکیب و همچنین سبک بیان بستگی به آنانی دارد که مخاطب آن هستند. اینکه گوینده چگونه مخاطب خود را حس یا تصور می‌کند، تحت حوزه فعالیت انسانی و زندگی روزمره‌ای تعیین می‌شود که کلام مربوط به آن است. ترکیب و سبک بیان به مخاطب بستگی دارد. اینکه گوینده (نویسنده) چگونه مخاطب خود را حس یا تصور می‌کند و تأثیر آنها روی کلام چه‌اندازه است، مهم می‌باشد. هرگونه کلامی در هر حوزه ارتباط کلامی مخاطبان و مفاهیم نوعی خود را دارد و این چیزی است که این حوزه را

به‌عنوان یک گونه تعیین می‌کند. (۱۹۸٦: ۹۵)

با توجه به این جملات می‌توان گفت اشکال گفت‌وگویی که در رادیو و تلویزیون وجود دارند دارای یک ساختار خاص هستند که آنها را یک گونه می‌سازد و نوع مفهوم خاصی از مخاطب را هدف قرار می‌دهد. این دیدگاه مکالمه‌ای که باختین اولین بیان‌کننده آن است و در مطالعه نمونه‌ها که در بخش بعدی می‌آید، به ما کمک خواهد کرد.

توجه

درواقع «مصاحبه‌های خبری» رسمی بسط‌داده‌شده از آن نوع که هریتج و دیگران توضیح داده‌اند، دیگر در بولتن‌های خبری دیده نمی‌شود. آنها به صورت برنامه‌های طولانی خبری و امور جاری تغییر شکل داده‌اند (مثل **اخبار شب** در خبر شبکه ٤) که در آنجا موضوعات برگزیده خبری مورد بحث و بررسی بیشتر قرار می‌گیرند.

بخش دوم

مطالعه نمونه‌ها

۳

گفت‌وگوی خبری

در دو فصل گذشته مفاهیم کلیدی و اصول روش‌شناختی برای تحلیل گفت‌وگوی رسانه‌ای معرفی شدند. به‌طور کلی به دلیل تمرکز حجم انبوه آثار پیش‌کسوت در زمینه گفت‌وگوی خبری، توجه ما هم به آن معطوف بوده است. به‌خصوص به شکلی از آن هریتج و دیگران به‌عنوان «مصاحبه خبری» آن را معرفی می‌کنند.

اما قبل از این که در این حیطه پیش برویم، یادآوری دو مورد برای جلوگیری از سوءتعبیر در جریان بحث مفید می‌باشد: اول اینکه شکل مصاحبه خبری به ندرت در بولتن خبری معاصر یافت می‌شود. مصاحبه‌های مقطع، شامل مجموعه‌ای از نوبت‌های گفت‌وگو باشد بیشتر ویژگی مجلات خبری و برنامه‌های امور جاری می‌باشند. دوم اینکه همانطور که قبلاً هم مشاهده کردیم در این بافت چارچوب مصاحبه، آنطور که هریتج و دیگران می‌گویند مشخص و انعطاف‌ناپذیر نمی‌باشد. مصاحبه خبری می‌تواند انواع گونه‌های گفتاری را دارا باشد؛ از گفتار سیاسی گرفته تا خوش و بش و گپ محاوره‌ای.

در این فصل و فصل بعدی به بررسی پیشرفت‌های گفت‌وگوی رسانه‌ای خواهیم پرداخت که از دهه ۱۹۸۰ به‌طور بارز در حال وقوع هستند. خواهیم دید که برخی از فرم‌های کلاسیک متناسب با شرایط، تغییر یافته‌اند، خصوصاً در واکنشی به تغییرات فرهنگی و نهادینه‌ای. نفوذ و گسترش کانال‌های

تلویزیونی و رقابت آنها برای جذب مخاطب بیشتر و از سوی دیگر تحقیق و کاوش برای یافتن اشکال جدید از گفت‌وگوی زنده و مفید تا گفت‌وگوهای بی‌ارزش، همه چهره گفت‌وگوی رسانه‌ای را تغییر داده‌اند. این تغییر بیش از هر جا در «مصاحبه‌خبری» بارز است که اینک بیش از یک شکل برای سؤال و جواب و بازخواست شخصیت‌های مهم ملی می‌باشد. در حقیقت برخی از مصاحبه‌های خبری معاصر این سؤال را برمی‌انگیزند که به راستی مفهوم «خبر» امروزه چیست و ما چگونه نمی‌توانیم با اطلاعات موجود در بولتن‌های خبری ارتباط برقرار کنیم.

این سؤالات تنها در نتیجه مصاحبه‌های خبری به ذهن نمی‌آیند، بلکه با سبک‌های مختلف ارائه اخبار نیز مربوط می‌باشند که ما در آینده به بررسی آنها خواهیم پرداخت. اما اجازه بدهید بررسی خود را از گفت‌وگوی خبری معاصر یک مصاحبه خبری آغاز کنیم که به‌عنوان یک مورد استثنایی یکی از قواعد اصلی را به اثبات می‌رساند.

عدم ثبات گونه گفتار

ملکه الیزابت (ملکه مادر)، در ساعت ۳ بعدازظهر شنبه بیست مارس ۲۰۰۲ در سن ۱۰۱ سالگی درگذشت. به خاطر سن بسیار زیاد او این واقعه چندان دور از انتظار نبود و همه می‌دانستند که **BBC** پوشش خبری این رویداد را به عهده دارد (با اسم رمز: «عملیات شیر») و چندین سال برای تدارک آن برنامه‌ریزی کرده است.

همانطور که در چنین رویدادهایی معمول است برنامه‌های عادی قطع می‌شوند تا این برنامه خبری زمان کافی برای پخش‌شدن داشته باشد. این برنامه، شامل یک مستند ازپیش‌تدوین‌شده و همچنین نظرات و اخبار زنده می‌باشد. البته هنوز هم برنامه زنده، به اینگونه خود نشانگر بزرگ‌بودن رویداد (مانند مرگ یک شخص مهم یا یک فاجعه) است. چگونگی وقوع رویداد با گوش‌دادن به آنچه ناظران و شاهدان در آن موقعیت دیده‌اند تبیین می‌شود. آنچه در چنین پوشش‌های خبری معمولاً مجادله‌برانگیز است، پاسخ به این سؤال است که چه چیزهایی را می‌توان دید و چه چیزهایی را می‌توان گفت.

شکل مداخله عامه در یک مصیبت خصوصی و فشار کاری که باید بدون تدوین و بدون متن ازپیش‌نوشته‌شده جلوی دوربین برود، مسئولان پخش برنامه را در چالشی شکننده قرار می‌دهد.

باید بگویم که وقتی تلویزیون را در ساعت ۵/۴۵ بعدازظهر آن روز روشن کردم، انتظار داشتم پوشش تلویزیون **BBC** از این رویداد با توجه به تمام برنامه‌ریزی‌های قبلی یک تولید حرفه‌ای و شسته رفته باشد. اما در عوض چنین بود: ساعت اول فقط سردرگمی و پر از انتقاد. خشم و عصبانیت در مطبوعات بریتانیا موج می‌زد که در رأس آنها (به دلایل خاص خودش) روزنامه **دیلی میل** بود. از مجری برنامه **BBC** یعنی پیتر سیسانز[1] این انتقاد صورت گرفت که لباس نامناسبی پوشیده و کراوات او به جای مشکی به رنگ شرابی بوده است. قسمت دیگر که زیر ذره‌بین انتقاد قرار گرفت یک مصاحبه زنده تلفنی بود که سیسانز با خانم مارگارت رادز خواهرزاده ملکه مادر انجام داده بود. او را به بی‌احترامی متهم کردند، اما وقتی مصاحبه را مفصل بخوانیم شاید بهتر باشد بگوییم او را در موقعیت ناخوشایند و متناقضی قرار داده بودند که ظاهراً به خاطر ارزش کار حرفه‌ای خودش بوده است.

متن پیاده‌شده ۸

پ.س: دانیل فعلاً متشکرم. فکر می‌کنم ، تماس تلفنی با دخترخاله ملکهٔ مادر خانم مارگارت رادز خواهیم داشت.

خانم م: واقعاً همینطور است. من فکر می‌کنم تا حالا سابقه نداشته که هیچکس در چنین موج عظیمی از عواطف از طرف خیل انبوهی از مردم قرار داشته باشد که ملکه الیزابت قرار دارند. مردم او را عمیقاً دوست داشتند. همه گروه‌های سنی و همه‌جور مردم. فکر می‌کنم خلأ بزرگی ایجاد شده که خیلی مشکل است پرشود.

پ.س: آخرین‌بار چه موقع شما ایشان را دیدید؟

1. Peter Sissons

خانم م: من ساعت ۳ بعد ازظهر ترکشان کردم.

پ. س: اوه ! فهمیدم شما...

خانم م: من تمام روز آنجا بودم، بله.

پ.س: شما کنار تختشون بودید.

خانم م: بله

پ.س: [این باید...

خانم. م: [= اما همه دلشون برای اون خیلی تنگ خواهد شد. او خیلی دوست‌داشتنی بود.]

(۱/۵)

پ.س: باید لحظه خیلی خصوصی‌ای بوده باشد.

(۲/۰)

خانم م: ببخشید صدایتان رو نشنیدم.

پ.س: باید لحظه خیلی خصوصی بوده باشد.

خانم م: [بله لحظه بسیار حساس و خیلی خیلی غم‌انگیزی بود، اما خوشبختانه به‌طور بسیار عجیبی در آرامش بود.]

(۳/۰)

پ.س: ببخشید نمی‌خواهم خیلی کنجکاوی گستاخانه کرده باشم فقط می‌خواستم بپرسم چه کسی آنجا بود؟

خانم م: نه من در این مورد صحبتی نمی‌کنم فقط چند نفری از اعضای خانواده بودند اما آنچه که مهم بود این بود که ملکه حضور داشت.

پ.س: و (۱/۵) بعد (۱/۵) از این که شما بیرون آمدید. بعد چه اتفاقی افتاد؟

خانم م: نه، متأسفم واقعاً نمی‌خواهم وارد اینجور جزئیات شوم فقط می‌خواهم بگویم که چقدر دلمان برایش تنگ خواهد شد و چقدر دوستش داشتیم.

پ.س: من متشکرم که...

خانم م: خیلی از شما متشکرم

پ.س: اما می‌توانید فقط چند لحظه با ما باشید و به ما بگویید چه شکافی در زندگی ملی ما ایجاد خواهد شد؟

خانم م: خب، من فکر می‌کنم شکاف بزرگی ایجاد خواهد شد، چون او به خیلی چیزها علاقه‌مند بود و حامی و پشتیبان صدها و صدها سازمان و مؤسسه که به همه آنها با کارهایش کمک می‌کرد و به همه آنها توجه خاصی مبذول می‌داشت. خب، همه این مردم دلشون خیلی برایش تنگ خواهد شد.

پ.س: و درگذشت ایشان ، چطور خانواده سلطنتی را تحت تأثیر قرار خواهد داد؟ و آنها چه برداشتی از این رویداد دارند؟ [یا اینکه آیا خیلی زوده که در این مورد نظری بدیم؟]

خانم م: خب، من فکر می‌کنم که هر خانواده‌ای از درگذشت مادر و مادربزرگشون افسرده می‌شوند. این واقعاً یک غم سنگین برای هر خانواده‌ای است. خب، برای آنها هم به‌خصوص همینطور است.

پ.س: زندگی بسیار عالی‌ای (۰) بود.

خانم م: زندگی فوق‌العاده‌ای بود که بیش از یک‌صد سال را می‌پوشاند و شاید به سختی بشود باورکرد که کسی که در عصر اسب رشد کرده است مردمی را دیده است که روی ماه پا گذاشته‌اند .

٤٥) **پ.س**: و برای بزرگداشت زندگی ایشان، وقتی شما آن روزها را به یاد می‌آورید چه چیزی بیشترین شادی را برای شما ایجاد می‌کند؟

خانم م: فقط خودش به‌عنوان یک انسان. انسان فوق‌العاده‌ای بود و باید بدانیم که شاید هرگز مثل او را نبینیم. او واقعاً فوق‌العاده بود.

۵۰) **خانم م**: فکر می‌کنم که این همه چیزی بود که باید می‌گفتم . متشکرم.

پ.س: ما خیلی از شما ممنونیم که همچنان روی خط ماندید. متشکرم.

این که آیا می‌توان این مصاحبه را «نامحترمانه» نامید و از این دید قضاوت کرد یا نه، بماند . آنچه واضح است این که در کشمکش با مشکلات عدیده‌ای انجام گرفته است. در تمام مصاحبه نیش آزردگی و ناآرامی از چهره آقای سیسانز بیننده را متوجه خود می‌کند که می‌توان در چندین ویژگی گفت‌وگو چنین حالتی را تأیید کرد. مکث و تردیدهای بسیاری در جریان صحبت وجود دارد که البته مکث‌های طولانی نشان می‌دهد که آنچه قرار است گفته شود ممکن است دردسرساز باشد، یا به اصطلاح تحلیل مکالمه‌ای «غیرارجح» در چند موقعیت جواب‌های غیر ارجح خانم مارگارت به وسیله

عذرخواهی و حفظ جزئی ادب کاسته می‌شود. اما او هم هر لحظه آماده قطع صحبت‌های «سیسانز» است . به‌خصوص مواقعی که «خیلی متشکرم»های خانم م. به‌عنوان اقدامی برای خاتمه‌دادن به مصاحبه می‌باشد.

این مقاصد چه می‌توانستند باشند که بتوانند مشکلات ظاهری این مکالمات را زیر پا بگذارند؟ براساس اصول استاندارد مصاحبه خبری یک رویداد خیلی مهم اتفاق می‌افتد، یعنی جایی که سیسانز (یعنی مصاحبه‌کننده) یک دریافت جدید ارائه می‌کند (اوه فهمیدم). تحلیل هریتج از مصاحبه‌های خبری این قانون را مطرح می‌کند که بیان چنین سخنانی کاملاً متناسب هستند، چرا که اینگونه بیان‌ها، شخص مصاحبه‌کننده را به‌عنوان دریافت‌کننده اصلی مطرح می‌کنند، درحالی‌که نقش او فقط استخراج اطلاعات از جانب مخاطبان غیرحاضر است. در این نقش نهادی، مهم این است که از ابراز واکنش‌های شخصی یا جبهه‌گیری که معمولاً در مکالمات عادی متداول هستند اجتناب شود. اما در اینجا سیسانز افشا می‌کند که این که خانم مارگارت در کنار تخت ملکه حاضر بوده برای او یک خبر محسوب می‌شود. پوشش خبری مطبوعات از این موضوع، خود حاکی از این اشتباه است و مؤید این واقعیت که او در مورد چگونگی انجام مصاحبه به درستی توجیه نشده بود، چرا که در این موقعیت یعنی تعطیلات فقط یک گروه تولید ضعیف بر سر کار حاضر بودند. همچنین واضح است که سیسانز این موقعیت را به‌عنوان یک فرصت ژورنالیستی در نظر می‌گیرد که خانم م. می‌تواند به حکایت این واقعه غم‌انگیز جزئیات بیشتری بیفزاید.

ناراحت‌کننده‌ترین لحظات این مصاحبه وقتی است که «سیسانز» از خانم م. دعوت می‌کند از بخش عمومی ماجرا به قسمت‌های خصوصی برود. یک جمله غیرضروری (باید لحظات خیلی خصوصی‌ای بوده باشد) خود شاهد این مدعا می‌باشد. واضح است که خانم م. هیچ تمایلی به ورود به این حیطه تجربی – که اینک سیسانز سعی در ماجراجویی در آن را دارد– ندارد. اولین واکنش او در برابر این بخش از کلام (ببخشید صداتون را نمی‌شنوم) را می‌توان به دو گونه تعبیر کرد: ممکن است واقعاً یک پوزش حقیقی باشد یا می‌تواند راه مؤدبانه گفتن این موضوع باشد که واقعاً آنچه را می‌شنوم باور

نمی‌کنم. تغییر دستور جلسه مصاحبه معطوف به اظهار این نظر است که او شخصاً آشنایی خاصی دارد که ظاهراً خانم م. می‌خواهد در برابر آن مقاومت کند و این که او این انکار خود را با لحنی اشرافی بیان می‌کند، در واقعیت مؤید نامتناسب‌بودن موضوع برای اوست.

وقتی از دیدگاه گسترده‌تری به این موضوع بپردازیم ، به عقیده من این یک مثال از مصاحبه خبری است که در سبک خود عدم ثبات دارد. یعنی هر چه هم این عدم تناسب کلام به تولید این برنامه کمک کرده باشد، آنچه در نهایت تولید بشود درواقع تصادف و برخورد گونه‌های گفتاری است. خانم م. در برنامه خبری به‌عنوان نماینده یک خانواده ظاهر می‌شود تا به بزرگداشت شخصی بپردازد. اما سیسانز به‌طور فرصت‌طلبانه به دنبال سرنخ‌های بالقوه است: «چه کسی آنجا بود؟ بعد چه اتفاقی افتاد؟» که این درواقع تهاجم به حیطه خصوصی یک زندگی است که بی‌ادبانه ،حتی آبروی فرد را مورد تهدید قرار می‌دهد که این موضوع در جملات فی‌البداهه مصاحبه‌کننده (اوه فهمیدیم) بارز است و خانم م. آن را نمی‌شنود یا ناشنیده می‌انگارد. در پایان خانم م. با امتناع صریح از ادامه مسیر مجدداً به وظیفه بزرگداشت خود می‌پردازد، اما این سؤال باقی می‌ماند که چه چیزی در لحظاتی مانند آنچه گفتیم دستور جلسه «ژورنالیستی» را به سوی افشای نارضایتی خود «ژورنالیست» سوق می‌دهد؟

خبر به‌عنوان حکایت

برای یافتن پاسخ این سؤال، یکی از جاهایی که می‌توان مطالعه کرد، آن نوع فن بیانی است که «ژورنالیست‌ها» در صحبت و گفت‌وگو با یکدیگر به‌کار می‌گیرند. این روزها برنامه‌های خبری از هر نوع که باشند در خود مکالماتی دارند که مصاحبه با یک شخصیت ملی و یا سخنگویان نهاد خاص نیستند بلکه فقط گفت‌وگو با «ژورنالیست« دیگری که برای همان سازمان کار می‌کند، می‌باشند. خبرنگاران خارجی فقط به سادگی گزارش نمی‌دهند، بلکه با ارتباطات ماهواره‌ای وارد یک مصاحبه دوجانبه می‌شوند. معمولاً از آنها خواسته می‌شود که نظرشان را در مورد گزارش خودشان بگویند.

«ژورنالیست» داخلی چه در استودیوی خبر یا در محل باشد فقط با بینندگان صحبت نمی‌کند. آنها همچنین به سؤالاتی که مجری مطرح می‌کند پاسخ می‌دهند. نوعاً انجام چنین مصاحبه‌هایی چیزی بیش از سؤال و جواب‌کردن شخصیت‌های ملی است که کم‌وبیش دارای فرمول‌های خصمانه در خود است. «ژورنالیست‌ها» در یک وضعیت تفاهم مشترک قرار دارند و همانطور که انتظار داریم گفت‌وگوی آنها به‌طور قابل ملاحظه‌ای همکارانه صورت می‌گیرد. اغلب راهی برای کشف واقعیت‌های یک قضیه با کمک «نظرات مطلع» یا حتی بازسازی نمایشی یک واقعه، البته به خاطر بینندگان و مخاطبان غیر حاضر وجود دارد.

روز بعد از درگذشت ملکه مادر خبرنگار سلطنتی شبکه **BBC** یعنی جنی باند[1] در اخبار شبانگاهی ظاهر شد و مجری یعنی فیونابروس[2] با او مصاحبه‌ای انجام داد:

متن پیاده‌شده ۹

ف.ب: . . . و«جنی باند» هم‌اکنون در«ویندسور» می‌باشد. جنی تو با کسانی که در آخرین روز زندگی ملکه مادر با ایشان بودند صحبت کرده‌ای؟ درواقع در آخرین لحظات زندگی؟

ج.ب: بله همینطور است که می‌گویی. و من فکر می‌کنم همه آنها می‌دانستند که بیرون‌آمدن از یک عفونت سینه که ایشان در کریسمس به آن مبتلا شدند کار دشوار و طولانی‌ای خواهد بود و ایشان تا این روز خیلی ضعیف شده‌اند. در چند روز اخیر ایشان خیلی دچار تنگی نفس شدید شده بودند و مشکل بزرگی برای ایشان بود. و البته به مدت چند هفته‌ای بود که واقعاً چیزی هم نخورده بودند، دیروز صبح ایشان هنوز قادر بودند صحبت کنند. و در یک صندلی راحتی بزرگ دراز کشیده بودند و با اعضای نزدیک خانواده صحبت می‌کردند. در یک مقطع از ملکه می‌خواهند که آنجا نمانند. این فکر مطرح است که آیا ایشان می‌دانستند لحظات آخر عمرشان را می‌گذرانند؟ ملکه البته در ساعت یک ربع به سه

1. genie Bond
2. Fione Bruce

برمی‌گردند و در کنار اعضای نزدیک خانواده در کنار تخت ملکه مادر دست‌دردست هم ایستاده بودند که ایشان در آرامش جان می‌سپارند، و به من گفته شده که آن آرامش امروز در چهره ملکه مادر هنوز مشخص است. فردی که ایشان را قبل از این که در تابوت قرار دهند دیده بود، گفت لباس بسیار زیبایی به تن ایشان کرده‌اند و مرواریدهایش را به گردن داشته و گوشواره‌ها را هم همینطور و خیلی زیبا به نظر می‌رسیده است.

ف.ب: و جنی آیا ایشان هیچ احساسی در چند روز اخیر از پایان، می‌دانید چه می‌گویم، از این که لحظه پایان نزدیک است داشته‌اند؟

ج.ب: خب، من فکر می‌کنم که احتمالاً ایشان این احساس را داشته‌اند. ایشان در این روزهای آخر خیلی تنهایی و خلوت را ترجیح می‌دادند در حالی که این حالت از خصوصیات ایشان نبود. اما نمی‌خواستند خیلی مردم را ببینند. و آنهایی که ایشان را دیدند می‌گفتند که عوض شده بودند و به یادگاریهاشان پناه آورده بودند. همانطور که بیشتر مردم پیر این کار را انجام می‌دهند، ولی ملکه مادر درگذشته چندان این کار را نمی‌کردند. می‌خواستند راجع به«شاهزاده مارگارت» که البته چند هفته پیش مرده بودند صحبت کنند که شاید یک نشانه دیگر از این واقعیت که ایشان درواقع می‌دانستند که پایان نزدیک است، این باشد که روز قبل از وفاتشان یعنی روز جمعه هدیه‌های کوچک زیادی به اعضای نزدیک خانواده که الآن عزادار هستند داده بودند.

ف.ب: خیلی متشکرم جنی!

واضح است که **BBC** خیلی علاقه‌مند به تهیه گزارش از صحنه بستر مرگ است و اگر خانم م. این گزارش را فراهم نکرد، این وظیفه به عهده جنی گذاشته شد. گزارش او براساس اطلاعات با مرجع نامشخص از منابع نزدیک به. م تهیه شده بود و یک جنبه زبان‌شناسانه در این گزارش استفاده از وجه معرفه‌بودن در مورد «این فکر...» می‌باشد. اجتناب نسبت‌دادن جمله‌ها به افراد خاص در کنار استفاده از وجه مجهول (به من گفته شد) درواقع خود تألیف‌بودن گزارش را تخفیف می‌دهد. ولی از سویی برای «جنی» این فضا فراهم می‌شود که یک لازمه ژورنالیستی را انجام دهد. گزارش او هم براساس آنچه گفته شده استوار است و هم بازسازی روایی صحنه.

بعداً در مورد استفاده از سبک روایی در اشکال دیگر گفت‌وگوی رسانه‌ای صحبت خواهیم کرد. این گونه یک روایت شفاهی تمام‌عیار براساس تجربیات شخصی گوینده نمی‌باشد و از سوی دیگر داستانی برای به‌تصویرکشیدن چهره یک شخص مشهور نیست. اما این روایت در مقایسه با سایر نمونه‌های روایی تا حدودی زوائدش حذف شده است و برخی از ویژگی‌های اصلی روایت شفاهی را دارا می‌باشد. به این‌ترتیب باند در اولین نوبت صحبت خود شروع به ارائه اطلاعات زمینه‌ای می‌کند (شناساندن وضعیت) در مورد سلامتی ملکه مادر و وضعیت فیزیکی ایشان و سپس به سوی وقایع کلیدی می‌رود (اقدامات پیچیده) خصوصاً غیبت و حضور مجدد ملکه. و بالاخره باند آنچه را که به‌اصطلاحِ لابوف (۱۹۷۲) «رمز» نامیده می‌شود، بیان می‌کند؛ یعنی جمله‌ای که اوج روایت و نکته اساسی آن را در خود دارد: حس آرامش. این موضوع به وسیله یک توصیف از ظاهر متوفی تقویت می‌شود که در آنجا سه واژه تأثیرگذار (مروارید، گوشواره و زیبا) قرار داده شدند و تقریباً اثر مرثیه‌سرایی داشته‌اند.

اما در بررسی دقیق‌تر، می‌بینیم تأثیر این روایت تضادی را در خود همراه دارد. مطمناً هدف آن، بالابردن اهمیت این رویداد و افزودن جنبه‌ای شاعرانه به آن به‌عنوان یک «لحظه تاریخی» می‌باشد، ولی از سوی دیگر یک سناریوی آشنای خانوادگی آن را در سطح معمول انس آنها پایین می‌آورد (مثل یک فیلم، یا یک رمان و غیره). این عنصر آشنا (یا حتی معمولی) در نوبت صحبت دوم باند- جایی که وی ملکه مادر را به صورت یک خانم سالمند توصیف می‌کند- به چشم می‌خورد. این عنصر همچنین در بیانات خانم م. (متن پیاده‌شده ۸) هم وجود دارد؛ جایی که حتی اگرچه حاضر به افشای جزئیات نیست، ولی تمایل دارد این خانواده را مانند تمام خانواده‌های دیگر جلوه دهد با کمک کلمات و اصطلاحاتی که «هر خانواده‌ای« می‌تواند بشناسد.

اما گزارش باند براساس اطلاعات دست دوم تهیه شده و تجربه مستقیم و دانسته‌های شخصی در آن به چشم نمی‌خورد. در چنین گزارش‌هایی همیشه جالب است که ببینیم قاعده «کیفیت» چگونه رعایت شده است. برای این کار

سه مرحله وجود دارد: اولاً، مطابق معمول ژورنالیست‌ها از کیفیت چنین اطلاعات دست دومی براساس موثق‌بودن منبع دفاع می‌کنند. شاید خودشان در محل نبوده‌اند ولی منابع آنها در این مورد به‌عنوان «شاهد مناسب« بوده است.

دوماً، زمانی است که این گزارش‌ها مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند که در این متن استخراج‌شده درواقع بعد از سؤال ف. ب اجتناب‌ناپذیر است. می‌توان این صحت و دقت را با استفاده از قیدهایی مانند «احتمالاً« و حروف اضافه‌ای مانند «شاید» به شیوه بیان نامشخص‌تر برگرداند و از شدت آن کاست. این تغییر خود تعهد شخصی گوینده را نسبت به جملاتی که خود، مؤلف آن است متناسب می‌کند.

آنچه مهم است این که هرگونه شکی نسبت به موثق‌بودن اطلاعات دست دوم، با «احتمالی»کردن ظاهری محتوا منحرف می‌شود. با سناریوی آشنای حکایت خود، کفه احتمالی‌بودن و مورد شک و تردید قرارندادن را می‌افزاید، چنانکه اشارات موجود به عقل سلیم هم در آن وجود دارد، مثل «چیزی که همه می‌دانند» در مورد سالخوردگان.

در گفت‌وگوهای خبری چنین صحبت‌هایی برای ایجاد و ساخت یک «علاقه بشری» حیاتی است. وقتی کسانی که در یک رویداد شرکت دارند تمایلی به چنین کاری نشان نمی‌دهند ژورنالیست‌ها باید پا به میدان بگذارند و آنچه قابل ملاحظه می‌باشد این است که آنها این کار را در شرایط و فضای همکارانه و برنامه‌ریزی‌شده انجام می‌دهند؛ فضایی که آنها همدیگر را با نام کوچک خطاب می‌کنند و قصد ازپیش‌تعیین‌شده آنان ابراز جواب‌های ارجح است. به خاطر نیروی همین مقصود است که باند به سؤالات ف. ب فقط با وجه مثبت افعال پاسخ می‌دهد. حتی اگرچه برای این جواب‌ها مجبور باشد وارد حیطه حدس و گمان شود. آشکار است که او خودش قصد انجام این کار را دارد و می‌خواهد سؤالی را بپرسد تا همان مفهومی را که خودش مطرح کرده است (این فکر مطرح است) مجدداً به جریان اندازد. در کلامش اجزایی را برای نشان هم‌دردی و هم‌فکری (خودت می‌دانی) به کار می‌برد و

از دوستانه‌ترین الفاظ و کلمات ممکن استفاده می‌کند و او را با نـام کوچـک خطاب می‌کند.

شایعه خبری

در یکی از نسخه‌های حاد از این نـوع مکالمـات ژورنالیسـتی، گفـت‌وگـوی خبری به شکل یک شایعه درمی‌آید. «شایعه» به‌عنوان یـک گونـه گفتـاری در بررسی‌های انجام‌گرفته در مورد گفت‌وگوهای شفاهی مورد توجه خاص قرار گرفته است، خصوصاً از دیدگاه تحلیل‌گـران علاقـه‌منـد بـه مبحـث زبـان و جنسیت. شایعه معمولاً طبق اصول سنتی به‌عنوان نمونه‌ای از گفـت‌وگوهـای «زنانه» طبقه‌بندی می‌شود (جونز، ۱۹۸۰ و کوتس، ۱۹۸۹) اما اخیراً نشان داده شده است که مردها هم شایعه‌پردازی می‌کنند. (کامرون، ۱۹۹۷)

در این بحث موضوعی که مهم است نحوه تعریـف »شـایعه» اسـت: اگـر بخواهیم، مانند حکایت، می‌توان آن را به‌عنوان یک گونه گفتاری طبقـه‌بنـدی کرد، معهذا تعریف و تعیین ویژگی‌هـای آن بسـیار دشـوارتر اسـت. درواقـع کامرون می‌گوید که شایعه به سادگی با ویژگی‌های شکلی و ظاهری‌اش قابل تشخیص نمی‌باشد، بلکه براساس محتوا هم باید تعریف شود. در تعریـف او شـایعه چنـین اسـت: «بحـث میـان افـراد کـه حضـور ندارنـد امـا بـرای شرکت‌کنندگان آشنا هستند و در اینجا آنچه اهمیت خاص دارد بررسـی ایـن افراد به‌طور منتقدانه از لحاظ ظاهر، لبـاس، رفتـار اجتمـاعی و مـوارد دیگـر می‌باشد» (همـان،۱۹۹۷:٤٤٦). از دیـدگاه خـانم کـامرون «بررسـی منتقدانـه» همیشه منفی است، به این صورت که شرکت‌کنندگان از یک هویت جمعـی، آنهایی را که نقد می‌کنند، مورد اهانت قرار می‌دهند.

در گفـت‌وگـوی خبـری، شـایعه در مکالمـات میـان ژورنالیسـت‌هـا رخ می‌دهد. جایی شرکت‌کنندگان از آن آگـاه هسـتند مـورد بحـث بیشـتر قـرار می‌گیرد. اما چون این برنامه صرفاً برای خود شـرکت‌کننـدگان از خبـری کـه قبلاً تولید نمی‌شود بلکه مخاطبان دیگری دارد تنها در صورتی مؤثر و کارآمد خواهد بود که موضوع برنامه در قلمرو وارد شده و مطـرح باشـد. مخاطبـان باید در آن هویت جمعی که مثبت و تأییدشده اسـت در نظـر گرفتـه شـوند.

حداقل در این بافت من ادعای کامرون در مورد منفی‌بودن شایعه را مورد انتقاد قرار می‌دهم، چرا که برای یک هویت جمعی امکان گردآمدن برای تحسین و تمجید از شخص مورد بحث وجود دارد. در اینجا شایعه مقصد مفیدی را دنبال خواهد کرد تا به جمع طرفداران بپردازد. مثلاً وقتی ظاهر و رفتار شخصیت‌های مهم در معرض دید عام مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرد.

پرنسس دایانا بعد از مصاحبه‌ای که در سال ۱۹۹۵ در مصاحبه برنامه **چشم‌انداز** انجام داد به خاطر ظاهر و نحوه عملکردش مورد بحث قرار گرفت . ما قبلاً مشاهده کردیم که چگونه محتوای برخی از ادعاهایش در برنامه **شب خبر** به شکل یک مصاحبه خبری کلاسیک مورد تفحص قرار گرفت. اما تمام برنامه‌های خبری این شکل را ندارد و برای مخاطبان خاص هم آماده و پخش نمی‌شوند. در روز بعد، تلویزیون **ITV** در مجله خبری صبحگاهی **GMTV** بحث کاملاً متفاوتی را مطرح کرد. درواقع این گفت‌وگو در ساعت ۹ صبح وقتی برنامه از اخبار صبحگاهی به مجله خبری می‌رسید شروع شد. مجری لورین کلی بود و مخاطبان مؤنث، هدف برنامه بودند. اما به هر حال نوعی «گفت‌وگوی خبری» در جریان بود. کلی از استودیو با مارتین فریزل[1] ارتباط دوطرفه برقرار کرده بود. سپس یک ژورنالیست مطابق معمول در برنامه حاضر شد و در نهایت هم تدوین‌کننده آن.

متن پیاده‌شده a ۱۰:

ل.ک: بسیار خب، در این مورد بعداً بیشتر صحبت خواهیم کرد، اما وقتی پرنسس دایانا شب گذشته در تلویزیون اقرار کرد که با یکی از نگهبانان قبلی یعنی جیمز هویت ارتباط نامشروع داشته است بهت‌زده شدم. خب، حالا چه می‌شود؟ خب، مارتین فریزل الآن بیرون از سالن ورزش او در غرب لندن قرار داره. امروز صبح نیامده مگرنه؟

م.ف: هنوز نه لورین اما انتظار داریم که حتماً بیاد، چون باید به خاطر داشته باشی که قراره فردا به آرژانتین بره و برنامه روزانه‌اش مطابق معمول اینه که قبل از

1. Martin Frizell

مسافرت حتماً ورزش بدنسازی را فراموش نمی‌کنند. پس احتمالاً می‌آید. ما امیدواریم و همینطور که می‌بینی تنها نیستیم . چند نفر از اعضای مطبوعات سلطنتی هم اینجا حاضر هستند. اینجا صف کشیده‌اند با نردبان‌هاشون از روزنامه‌های **تگزاس** و **B&Q** جلوی نرده‌ها دم و دستگاه‌هاشون را علم کردند تا مستقیماً ازش عکس بگیرند.

ل. ک: من واقعاً خیلی متعجب هستم. خود تو چطور؟ تو چه نظری در این باره داری؟ از عملکرد اون چه برداشتی داشتی؟ دخترا و پسرای پشت تو چی فکر می‌کنند؟

م. ف: من فکر کنم می‌تونم از طرف اکثر آنها صحبت کنم. گرچه خودشون احتمالاً حرف نمی‌زنند،چون هنوز می‌خواهند ظاهرشان را حفظ کنند . من از تعجب دهانم بازمانده بود. من ندیده بودم اینطور چیزی را قبلاً. شاید چون هیچ وقت نشنیده بودم صحبت کند، فقط حرفهاش را شنیده بودیم. بعضی از افشاگری‌ها که گفته شد . (افسردگی پس از زایمان، بیماری بولمیا (جوع))، درواقع تأیید همه چیزهایی بود که در کتاب اندرو مورتون[1] خواندیم و البته آنها شاید با کمی نمک برای ما مزه داد، ولی دیشب خودش روی صحنه بود، دست اول، و به همه چیز اعتراف کرد. و باز هم همون سؤال . چون یک متقی و ریاضت‌کش ضدهوای‌نفس ! بود ما می‌گفتیم احتمالاً در مورد روابط عاشقانه و این جور چیزها ازش سؤال نمی‌شه، ولی سؤال شد و جواب هم داد. آنچه مرا متعجب کرد رک‌گویی او بود.

ل. ک: من هم همینطور. من هم به همین دلیل شگفت‌زده شدم و همانطور که گفتی نوع سؤالاتی که پرسیده می‌شد چون می‌دانی که وقتی معمولاً یکی از اعضای خانواده سلطنتی مورد مصاحبه قرار می‌گیرد آنها معمولاً می‌آیند که در مورد کارهای خیریه و این جور چیزها و نه بیشتر حرف بزنند.

م.ف: و می‌دانی لوین که ما همه می‌دانیم یعنی آنهایی که این طرف دوربین کار می‌کنیم، ظاهرشدن مقابل عدسی دوربین می‌تونه خیلی مشکل باشه. و این

1. Andrew Morton

لنزها واقعاً دروغ نمی‌گن. من فکر می‌کنم اگر دروغ می‌گفت و یا نقش بازی می‌کرد، ما همه متوجه می‌شدیم و مطمئناً به نظر من ظاهرسازی و دروغ نبود.

دو ویژگی اساسی این گفت‌وگو را به یک «شایعه‌سازی» تبدیل می‌کند. چیزی ماوراء پیش‌فرض مربوط به‌اطلاعات مشترک از فرد مورد بحث. اولین ویژگی، درجه بسیار زیاد وابستگی مشترک می‌باشد که مطلقاً مخالف بی‌طرفی‌ای است که معمولاً در مصاحبه‌های کلاسیک خبری وجود دارد. در سبک کلی در مصاحبه، آنچه بارز است توافق او با هر آنچه مصاحبه‌شونده می‌گوید است و او علاقه خاصی به جواب کوتاه «واقعاً» دارد. بعضی اوقات طرح سؤال او درواقع یک سؤال نیست بلکه درواقع جمله‌ای است که یک نکته را مجدداً به جریان می‌اندازد (برای مثال «همان طور که تو می‌گی». به همین‌ترتیب م. ف هم یک ویژگی شخصیتی را که او مطرح می‌سازد دوباره به جریان بحث برمی‌گرداند («متقی و ریاضت») که ممکن است به‌طور بالقوه آبروی کسی را تهدید کند. اما به‌عنوان یک شوخی تعبیر می‌شود که تا حدودی به خاطر درلفافه‌قراردادن آن با کلمه « یک‌جور» و شخصیت‌پردازی استعاره‌ای‌اش در مورد ژورنالیست‌ها با عبارت «پسرا و دخترا» به آن می‌پردازد.

آنچه از همه بارزتر است، ساخت یک هویت جمعی است که میان ژورنالیست‌ها صورت می‌گیرد. در این متن استفاده م. ف از قیدها که با اشاره به خودش و ژورنالیست‌های همکارش که در محل حاضر بودند آغاز می‌شود، ولی طوری بسط داده می‌شود که خود ل. ک را هم به‌عنوان یک مجری خبری دربرمی‌گیرد. در اینجا کلمه«ما» (که در این سوی دوربین کار می‌کنیم) مصداق این امر است. در این هویت جمعی بعداً به وسیله یکی دیگر از ویژگی‌های گفت‌وگوهای شایعه‌ای، یعنی استفاده از کلام محاوره‌ای و اشارات فرهنگی معمول تقویت می‌شود. در اینجا می‌توان دو سطح را مطرح کرد: اول استفاده از اصطلاحات محاوره‌ای مثل «ذهنم بازمانده بود» و «کمی نمکی و شور» و البته استفاده کنایه‌آمیز از کلماتی چون «طرفدار پروپاقرص»، اشاره به فروشگاه زنجیره‌ای DIY و برچسب کنایه‌آمیز «مطبوعات سلطنتی» که درواقع این پیش‌فرض را در خود دارند که همتای

شرکت‌کننده در مصاحبه می‌تواند بار معنایی کنایه‌آمیز چندوجهی آنها را دریابد.

همه اینها، یک سؤال جالب را ایجاد می‌کنند. از آن جهت که جریان این گفت‌وگو در راستای یک همبستگی مشترک میان اعضای شرکت‌کننده در آن که از یک حرفه هستند پیش می‌رود، ممکن است این احتمال وجود داشته باشد که مانعی بر سر راه برداشت‌ها و دریافت‌های مخاطب غیرحاضر ایجاد کرده باشد. این خطر وجود دارد که کلمه «ما» برای اشاره به جمع ژورنالیستی ممکن است یک انحصار خاص را در آن ایجاد کرده باشد، چرا که مخاطبان با خانواده سلطنتی مصاحبه نکرده و یا در سوی دیگر دوربین کار نکرده‌اند. اما در حقیقت م. ف سعی دارد، این تأثیر را بعداً با تغییر کلام «شما» به «همه ما»، تخفیف دهد که درواقع قصد دارد توضیح دهد که کارکردن پشت دوربین‌ها، چه وضعیتی دارد. اما در قسمت‌های دیگر مصاحبه تغییرات جالب دیگری رخ می‌دهد:

متن پیاده‌شده b ۱۰

م.ف: دیروز صبح اینجا بودیم و ایشان را دیدیم که به سالن ورزشی رفت. حتماً ایشان می‌دانستند که باید عکس‌العمل خوبی از این موقعیت گرفته بشود. چون تقریباً می‌شود گفت پریدند توی سالن و درحالی‌که در تمام مدت لبخند به لب داشتند و موقع ترک سالن هم لبخندشون فراموش نشده بود. و بعد دیشب ما چند تصویر از ایشان در یک نمایش ُمد خیریه به نفع بیماران سرطانی دیدیم و آنجا خیلی زیبا و با چهره‌ای ظاهر شدند و ظاهراً اوقات خوشی را با آدم‌هایی که آنجا بودند می‌گذراندند. ایشان با میکی رورک و سوپرمدل‌های معروف گپ می‌زدند و خیلی از هر چیز راضی به نظر می‌رسیدند و وقتی آنجا را ترک کردند باز هم در مقابل دوربین لبخند به لب داشتند و دست تکان دادند.

ل. ک: واقعاً هم همینطوره. یک چیز حذف شده بود و اون این که نشنیدیم چیزی در مورد ویل کارلینگ گفته شود. از این موضوع تعجب نکردی؟

م.ف: نه. گرچه فکر می‌کنم که ایشان، تقریباً به‌طور تلویحی به این موضوع اشاره کرده بودند. جایی که در مورد مردهایی که مقابل در قصر گنزینگتون با آنها برخورد کرده بودند و مشکلی که به نظر می‌آمد آنها درست کرده‌اند. و به خاطر

همین گفتند که خیلی خوشحال بودند از این که آنجا تنها بودند و به خاطر مشکلی که آن آقایان درست کرده بودند. به نظر من بهتره موضوع ویل کارلینگ را فراموش کنیم. دیگه خیلی در این موردها چیز شنیدیم، مگه نه؟

ل. ک:هاها، واقعاً هم که همینطوره.

م.ف: ویتس ، گیلبی اولیور هور همه را توضیح دادند.

ل.ک: مطمئناً همینطور است. راجع به این که چارلز موقع تماشای اون مصاحبه چه کار کرده یا اصلاً و واقعاً عکس‌العملی نشان داده، چیزی به دست آمده؟

م.ف: بله، «چارلز» دیشب در هایگروو این مصاحبه را تماشا می‌کرده. ویلای ییلاقی که او و دایانا با هم آنجا را داشته‌اند ، و البته همان جایی است که کامیلا، بارها چارلز را در آنجا همراهی می‌کرده و این دایانا را خیلی عصبانی می‌کرده است و باعث شد که دایانا به بولیمیا مبتلا شود، همان طور که دیشب هم گفت. او این مصاحبه را در هایگروو تماشا می‌کرده (۰) و بعد حدود نیمه شب به ایستگاه قطار در گلوسسترشایر[1] می‌روند که صحنه خیلی دراماتیکی است و سوار قطار سلطنتی می‌شوند. که ایشون را امروز صبح به کورن وال[2] برده و بعد از آن مصاحبه دایانا این اولین حضور چالز در ملأ عام است که درواقع یک اسکله ماهیگیری در نیولین[3] است.

ل.ک: چقدر باشکوه و باوقار، خیلی متشکرم« مارتین» واقعاً خیلی متشکرم!

وقتی «م. ف» شروع به صحبت در مورد تصاویر «پرنسس دایانا» که شب گذشته پخش شده، می‌کند، این تصاویر، همزمان از تلویزیون پخش می‌شوند. جالب اینجاست که مصاحبه‌ای که به نظر زنده و فی‌البداهه صورت می‌گیرد درواقع تا قسمتی هم ازپیش‌برنامه‌ریزی‌شده بوده است. همانطور که در بخش‌های گذشته اشاره کردیم، سؤال در مورد وجود نوشته برای متن یک برنامه زنده در برخی از گفت‌وگوهای رسانه‌ای معاصر مطرح شد. البته این موضوع به مخاطبان، این اجازه را می‌دهد که خودشان تصاویر یک گزارش

1. Gloucestershire
2. Corn Wall
3. Newlyn

ژورنالیستی را ببینند. وقتی ل. ک یک اسم جمع «ما» به کار می‌برد اینجا فقط ژورنالیست‌ها مطرح نیستند، بلکه هر کس مصاحبه را شنیده است مورد نظر است . و وقتی م. ف به «ما» اشاره می‌کند که «خیلی در این مورد چیز شنیده‌ایم، مگرنه؟» آیا این سؤال فقط ل.ک را مخاطب قرار می‌دهد یا همانطور که مشخص است از طریق او همه ما مخاطب هستیم که با علاقه، رسوایی‌ها و زندگی پرشایعه اشخاص مهم را دنبال می‌کنیم؟

من قبلاً گفتم که (تولسون، b ۲۰۰۱) اینگونه گفت‌وگوی خبری، درواقع قصد بنانهادن یک هویت جمعی میان مجری پخش و مخاطبان را دارد. در این سبک فرض بر این است که «ماهمه» علایق مشترک داریم و اطلاعات باواسطه و غیرمستقیم مشابهی دریافت می‌کنیم. در اینجا توجه داشته باشید که چطور «جو ملی» تغییر کرده است و از اصلی که در متن پیاده‌شده ٦ توسط سر رابین دی مطرح‌شده فاصله گرفته است. در آنجا مخاطب به‌عنوان یک قاضی ملی برای قضاوت بیانات در نظر گرفته می‌شود که درواقع مسئولیت مصاحبه‌کننده است تا آن را موجه گرداند. در اینجا، مخاطب ترغیب می‌شود در موقعیت جذابی قرار گیرد که خود را به عنوان شرکت‌کننده در این تفحص در زندگی سلطنتی در یک هویت جمعی می‌یابد. کلمه «ما» که ل.ک در متن پیاده‌شده ۱۰b به کار می‌برد هم اشاره به ژورنالیست‌ها و هم اشاره به هویت ملی دارد که می‌تواند از آن همه باشد. م. ف هم به همین دلیل آنقدر علاقه‌مند و متمایل به فراهم‌آوردن اطلاعات مزبور است که می‌بینیم بار دیگر لحن کلامش روایی می‌شود.

در فصل گذشته، دیدیم که هدف یک گفتار روایی درواقع زیباسازی گزارش‌ها، متناسب با «علایق انسان» است که گاهی اوقات ، جنبه حدس و گمال به خود می‌گیرد. همچنین دیدیم در متن پیاده‌شده ۳، که آقای «نیکلاس سوآمز» از همراهی با مجری در مسیری که طراحی می‌کرد اجتناب کرد و در این مورد به قاعده کیفیت اشاره کردیم که او در دفاعیه‌اش از آن کمک می‌گرفت. در اینجا در بافت شایعه خبری، «م. ف» چنین ندای وجدانی را

نخواهد داشت. آواز هایگروو[1] چنان یاد کرد که به یاد سریال‌های نمایشی تلویزیونی می‌افتیم و همراهی کامیلا چنان صحنه‌ای را تداعی می‌کند. سپس کارهای پرنس چارلز به صورت نمایشی توصیف می‌شود، مثل صحنه‌های یک فیلم. شاید «نیمه‌شب» بود. ولی آیا هرگز کسی قبول خواهد کرد که در آن موقع پرنس چارلز «تنها« سوار قطار شود؟ شاید منظور فریزل از «تنها» عدم حضور خبرنگاران باشد و یا شاید ساخته و پرداخته ذهن خود اوست. اما در بافت شایعه خبری کیفیت اطلاعات اصلاً نکته اصلی و اساسی نیست . یک «قصه خوب« می‌تواند مطلع‌کننده باشد، اما درعین‌حال سرگرم‌کننده هم باشد. ولی گاهی ویژگی دوم از ویژگی اول سبقت می‌گیرد.

اجرای خبر به روش محاوره‌ای

شکل گفت‌وگوهای متون پیاده‌شده ۹ و ۱۰ نشان‌دهنده دو تحول احتمالاً مرتبط در روند امر پخش خبر در دوران معاصر است: «اولین تحول» تمایل به گفت‌وگوی «دوجانبه» بین مجری و ژورنالیست است تا بر تمام امکانات مکالمه‌ای خبر فائق آمد و از آن بهره گرفت. همانطور که قبلاً توجه کردیم مصاحبه‌های خبری طولانی از آن نوع که هریتج و دیگران آنها را مورد بررسی قرار دادند به نظر می‌رسد امروزه به صورت حاشیه‌ای در بولتن خبری اصلی گنجانده می‌شوند: صدای سیاستمداران و شخصیت‌های ملی در برنامه‌های **گزیده‌های کلام** پخش می‌شود و مردم عادی حرف‌هایشان را از برنامه‌های **ندای ملت** می‌گویند؛ در برنامه‌هایی که مدت آنها بسیار کوتاه است و به غیر از اخبار طولانی و برنامه‌های مربوط به امور جاری، گفت‌وگوهای خبری تقریباً به‌طور انحصاری در اختیار مجریان پخش است تا با هم صحبت کنند و از این طریق یک حس همبستگی مشترک را ایجاد کنند.

نکته دوم، این است که اینگونه تبادلات حرفه‌ای، به درجات مختلف، از جنبه غیررسمی‌بودن هم می‌توانند بهره گیرند. مجریان اصلی و محوری و ژورنالیست‌ها و خبرنگاران مسلماً همکار هستند. آنها همدیگر را با نام

1. HiGhgrove

کوچک خطاب می‌کنند و هویت جمعی »ما» با اشارات مشترک تقویت و حمایت می‌شود. در مکالمات آنها می‌توان اصطلاحات محاوره‌ای چرخه‌های سمپاتیک و غم‌خوارانه و گاه، احتمال طنز و حتی هزل و شوخی را پیدا کرد. متن پیاده‌شده ۱۰ یکی از اشکال بارز و شاید شدید اینگونه است. می‌بینیم که در برنامه‌ای که یک بولتن خبری مطابق قاعده نمی‌باشد، لحن غیررسمی به‌طور کلی در گفت‌وگوهای دوجانبه زنده بر سر یک موضوع بسیار جدی‌تر کاملاً مشهود است. (مونت گومری، ۲۰۰٤)

چنین تحولاتی در گفت‌وگوی خبری درواقع منعکس‌کننده نظریات فیرکلو (۱۹۹۵ـ ۱۹۸۹) در مورد «محاوره‌ای ساختن» فن بیان با مخاطب عموم ملت است که وی این اصل را بر روی اخبار هم پیاده می‌کند. نکته مورد نظر او این است که خطاب قراردادن به شیوه محاوره‌ای از ویژگی‌های بیان «مورد پسند» برای خطاب عموم مردم است. که در بازاریابی به این شیوه توجه می‌شود، یعنی جایی که دریافت‌کننده کلام، مصرف‌کننده است. مراجع بهداشتی، آموزش و حتی پلیس، امروزه در تلاش برای فروش خدمات خود بوده و مصرف‌کنندگان بالقوه، هدف آنها می‌باشند.

در برنامه خبری رادیو (برنامه **امروز** رادیو **BBC** کانال ٤) که فیرکلو آن را تحلیل می‌کند، اصل «محاوره‌ای‌ساختن« دو سبک جنگ‌جویانه از مصاحبه دیده می‌شود. در این برنامه مصاحبه‌شونده (جان‌هامفری) از دیدگاه «عقل سلیم» به «دنیای زندگی« نظر می‌اندازد. سخنان او بسیار محاوره‌ای و پر از ابزارهای کلامی محاوره‌ساز (مثل اوه، خب، درسته و غیره) می‌باشد و در هویت جمعی «ما» پایه‌ریزی عام‌پسند، برای اشتراک با مخاطبان دیده می‌شود.

در این بخش، به نظر من این نکته که فیرکلو مطرح کرده، جای نقد و بررسی بسیار دارد و درواقع کاملاً در مثال من دارای کاربرد است. اما برای درک کامل آن باید بحث‌های مربوط به «محاوره‌ای‌ساختن» را یک گام جلوتر از او و دیگر تحلیل‌گران ببریم.

تا حالا توجه ما روی مصاحبه‌ها و مکالمات دوجانبه که گزارش‌های خبری را همراهی می‌کنند متمرکز بوده است و به خود گزارش‌های خبری کاری نداشته‌ایم. فرض بر این بوده که هنوز گزارش‌ها توسط مجری اصلی و

محوری برنامه به سبکی سنتی مطابق قاعده معرفی شده - یعنی روخوانی نسبتاً رسمی از روی یک نوشته ـ و بعد برای بحث و بررسی بیشتر و نظرخواهی به قسمت‌های دیگر سپرده می‌شدند. درواقع مونت گومری (۲۰۰٤) در مقالات خود در مورد گفت‌وگوی زنده دوجانبه تمایزات و ویژگی‌هایی را دسته‌بندی می‌کند:

جدول ۳-۱

گزارش خبری	گفت‌وگوی زنده دوجانبه
ـ متن نوشته‌شده	ـ بدون متن نوشته‌شده
ـ رسمی	ـ غیررسمی
ـ وجه نامشخص	ـ وجه مشخص
ـ بیان حقایق	ـ بیان احتمالات
ـ توصیفی	ـ تفسیری
ـ صدای یک نهاد	ـ صدای یک شخص
ـ تک‌گویی	ـ مکالمه دوطرفه
ـ آن‌زمان (گذشته)	ـ حال (زنده)
ـ اینجا (استودیو)	ـ آنجا (در محل)

اما در حیطه بسیار رقابتی پخش خبر معاصر، این تمایزات شکسته می‌شوند. همانطور که توجه کردیم، خبر به اشکال مختلف بسته‌بندی و در ساعات خاص روز برای مخاطبان خاص پخش می‌شود. به‌علاوه، اخبار ۲٤ ساعته، همیشه لزوم فراهم‌آوردن امکانات جدیدی را برای ما طرح می‌کند، که در کانال‌های مخصوص رادیو تلویزیون (شبکه‌های ماهواره‌ای) پخش می‌شوند. بررسی تمام این امکانات در اینجا مقدور نیست. اما به‌طور خلاصه سه تحول اصلی را بررسی می‌کنیم:

۱. گسترش استفاده از دو مجری به بولتن‌های خبری تلویزیون ملی که در ساعات اولیه بعدازظهر، یعنی ساعت ٦ تا ۷ بعدازظهر پخش می‌شوند. در این شکل ارائه موضوعات، ممکن است به‌طور متناوب صورت گیرد یا هر مجری دنباله سخن مجری دیگر را ادامه دهد.

۲. استفاده از کارکنان پشتیبانی بیشتر یا «مجریان ثانویه» البته نه فقط برای بخش‌های مخصوص همیشگی مثل ورزش یا آب‌وهوا استفاده از چند مجری و کارکنان استودیو امکانات و فرصت‌های بیشتری برای مکالمات و مبادلات کلامی، مثل شوخی میان خود کارکنان و یا روی‌آوردن به صدای نظرات شخصی (مطابق نظر مونت‌گومری) فراهم می‌آورد.

۳. بالارفتن این احتمال که خصوصاً در تلویزیون‌های ٢٤ ساعته پخش برنامه خبری مخصوص با قطع برنامه‌های همیشگی، معمولاً بدون نوشته ازپیش‌تهیه‌شده، همراه است. و به این ترتیب، مجریان مجبورند از روی نوشته‌های خام و ویرایش‌نشده روی صفحه تلویزیون به اظهار و ابراز خبر بپردازند که این شکل اجرای خبر را از «گزارش‌دهی» به یک «مشاهده‌گری» تغییر می‌دهد. گفت‌وگو میان کارکنان استودیو هم به شکل اظهارنظر در مورد یک صحنه زنده از یک عمل درست مثل یک رویداد ورزشی، درمی‌آید و باز هم هویت جمعی «ما» حس نظاره‌گر واحد را القا می‌کند.

البته لازم است که بگوییم اجرا و ارائه خبر، امروزه بسیار متنوع و گوناگون می‌باشند. از یک فرم تک‌گویی از روی یک نوشته ازپیش‌تهیه‌شده، شروع می‌شود و تا انواع مختلف اجراهای کلامی را دربرمی‌گیرد تا بتواند با مخاطب همراه شود و او را متوجه و درگیر موضوع کند. برای این که نکته آخر را توصیف کنیم، یکی از انواع جدید اخبار تلویزیونی که در آن از «مجری ثانویه» استفاده می‌شود را بررسی می‌کنیم.

تلویزیون **BBC** معمولاً از این سبک در بولتن خبری ساعت ٦ بعدازظهر استفاده می‌کند. و **BBC** نام این سبک از برنامه را اجرا با «پرده بزرگ» نامگذاری کرده است. این برنامه، در سال ۲۰۰۱ به‌عنوان یک استراتژی برای قابل‌دسترس‌ساختن و ملموس‌ترکردن خبر شکل گرفت، البته «فرگوس والش[1]» که یکی از مجریان آن بود، آن را به‌عنوان شکلی محاوره‌ای از برنامه‌های معمولی تلویزیون، توصیف می‌کند.

1. Fergus Walsh

در این برنامه، یک مجری ثانویه مثل والش، مقابل یک صفحه نمایش گرافیکی، درست مثل گزارش وضع آب‌وهوا، می‌ایستد. اجرای او واسطه‌ای میان بیننده و آن پرده بزرگ از طریق خطاب‌های مستقیم و غیرمستقیم به او و دوربین، و نیز با اشارات گاه‌به‌گاه با دست به این پرده بزرگ، می‌باشد. در ضمن نوشته این برنامه که با همکاری والش و دیگر اعضای بخش تولید به وجود آمده، خطاب به بیننده تهیه شده و سبک آن مستقیم‌تر و شخصی‌تر از یک گزارش خبری با سبک قدیمی است. در این بولتن‌ها به جای تمایز سنتی میان گزارش ازپیش‌تهیه‌شده و نوشته‌شده و گفت‌وگوی بدون نوشته، موقعیتی وجود دارد که خود متن نوشته‌شده از سبک رسمی به سبک محاوره‌ای و کمتر رسمی حرکت می‌کند. در برنامه «پرده بزرگ» متن نوشته‌شده برنامه درواقع تلفیقی از دو طبقه‌بندی ارائه‌شده در جدول ۳-۱ می‌باشد. شکلی از محاوره نوشته‌شده:

متن پیاده‌شده ۱۱

ج. اِ: پس اگر سعی کنی از اینجا و آنجا خرید کنی، می‌تونی تو خرج صرفه‌جویی کنی و پولت را پس‌انداز کنی. فرگوس والش اینجاست. فرگوس به نظر تو عوض کردن عرضه‌کننده مایحتاج کار خیلی پیچیده‌ای هست؟

ف.و: این قدرها هم مشکل نیست جرج. [به طرف دوربین می‌چرخد] یعنی پس چرا میلیون‌ها نفر از مردم مثل خود من اصلاً از تغییردادن عرضه‌کننده کالاهامون ناراحت نمی‌شیم؟ خب البته کمی گیج‌کننده است. بازار عرضه برق مصرفی چهار سال پیش درهاش را به روی رقابت تنگاتنگ باز کرده و حالا بیش از ۲۰ عرضه‌کننده در این بازار وجود داره. اصلاً مهم نیست که آدم کجا زندگی می‌کنه. خیلی ساده می‌تونه هر کدوم را که بخواد انتخاب کنه. حتی الآن سوپرمارکت‌ها هم در این زمینه وارد عمل شده‌اند. سینسزبری به مشتری‌ها قول می‌ده که در گاز و برق اونها صرفه‌جویی بشه. اما خریداران به من می‌گن اونها از فروش نقدی خوششون نمی‌یاد.

نظریات و صدای مشتریان

پس عوض‌کردن عرضه‌کننده مایحتاج می‌تونه توی پول ما صرفه‌جویی کنه و اینطوری باید این کار رو کرد. کنترل مصرف انرژی برای مصرف‌کننده در

وب‌سایت خودش یک راهنمای ساده داره که نشون می‌ده شما چقدر می‌تونین صرفه‌جویی کنین. اگر براتون راحت‌تر باشه می‌تونین یک تلفن به اونا بزنین به این شماره. حالا اگر تصمیم گرفتید که شرکت عرضه‌کننده را عوض کنید باید با عرضه‌کننده جدید تماس بگیرید و قرارداد جدید ببندید به عرضه‌کننده برق مصرفی قدیم خودتون ۲۸ روز مهلت بدید و البته تمام صورت‌حسابها را هم بپردازید. به خاطر داشته باشید که روزی که عرضه‌کننده خودتان را عوض کردید، حتماً میزان انرژی مصرفی را از کنتور یادداشت کنید. همش همین بود. اما حتی بهترین قراردادها هم افت بسیار فاحش قیمت را در مصرف برق نشون نمی‌دن. شرکت‌هایی که برق مصرفی را تولید می‌کنند هزینه را تا حد ٤٠٪ کاهش داده‌اند. اما تمام این صرفه‌جویی به وسیله عرضه‌کنندگان برق اعمال نمی‌شود.

نظر کارشناس

خب، پس فقط باید خودمونو سرزنش کنیم. اکثر ما می‌تونیم صورت‌حساب‌های پایین‌تری برای برق بپردازیم اما به نظر می‌رسه که خودمون برای عوض‌کردن عرضه‌کننده انرژی نداریم. جرج

ج. اِ: متشکرم فرگوس. بسیار خب به سازمان ملل می‌ریم. مذاکرات بر سر لغو تحریمات اقتصادی عراق آغاز شده است...

در یک معنای گسترده‌تر فن بیان و گفت‌وگوی صورت‌گرفته در ارائه **پرده بزرگ** درواقع یادگاری از اشکال سنتی گفتار مجریان برنامه آهنگ‌های درخواستی رادیویی است. یعنی در آن شکل گفتار بسیار به خطاب و گفت‌وگوی شخصی نزدیک شده است که هم به خودش و هم به مخاطبان اشاره می‌کند و استفاده از «من» همراه با «شما» (که در سراسر متن استفاده شده) یک هویت جمعی«ما» را به‌عنوان مصرف‌کنندگان برق ایجاد کرده است. درواقع یک مبادله نیمه‌تعاملی به بینندگان عرضه می‌شود و استفاده از ضمیرهای اشاره این وضعیت را تقویت می‌کند و در اینجا به صفحه نمایش بسیار اشاره می‌شود تا برخی از دستورالعمل‌ها را دقیق‌تر ارائه کنند. (این روشی است که آن را انجام می‌دهید.) یکی از ویژگی‌های عادی این شیوه نیمه‌تعاملی، استفاده از سکانس‌های مربوط با کلمات «بدین‌ترتیب... بسیار

خب» است، به‌طوری که خود متن سؤال بیانی را کـه مطـرح مـی‌کنـد پاسـخ می‌دهد. همچنین از اصطلاحات محاوره‌ای است و بعضـی وقـت‌هـا هـم بـه شوخی و جوک متوسل می‌شود.

این برنامه خاص **پرده بزرگ** که پس از آن گزارشی در مورد قیمت‌هـای برق مصرفی پخش شد، توسط یک بازرس دولتی نظـارت و تهیـه شـد. ایـن برنامه اولین بخش در بولتن خبری بود که بعد از آن گزارش مربوط به بحـث و نظر سازمان ملل در مورد تحـریم اقتصـادی عـراق پخـش مـی‌شـد. شـاید نامتناسب نباشد اگر بپرسیم این ترتیب چه چیزی را از مفهوم و فرایند تنظـیم تقویم و اولویت اخبار در شبکه **BBC** ارائه می‌کند. در حقیقت تا وقتـی کـه دوباره به فرگوس والش برنمی‌گردیم، این کـه آیـا اصـلاً در بخـش «اخبـار» هستیم یا نه، جای بحث دارد. در حقیقت به نظر می‌رسد که **BBC** جنبه‌های خدمات ملی خود را به نوعی دیگر تعبیر می‌کند تا نه‌تنها برای اخبـار و امـور جاری جوّی ملی و عمومی ایجاد کند، بلکه فعالیتی نیمه‌آموزشی هـم داشـته باشد تا به حقوق مصرف‌کننده بپردازد و نصایحی را از این دست ارائه دهد.

از برخی جنبه‌ها، این مثال طرحی کلاسیک از محاوره‌ای‌ساختن فن بیـان عمومی در پخش اخبار را ارائه می‌کند. برنامه **پـرده بـزرگ** نـه‌تنهـا از گفتـار مکالمه‌ای استفاده می‌کند بلکه از یک آیتم خبری بهره می‌گیرد تا آنچه را کـه فیرکلو (۱۹۹۹) «صلاحیت مصرف‌کننده» نامید، بار دیگر تأکید و تبیـین کنـد. در حقیقت بازاریابی برای خدمات عمومی (در اینجا برق مصرفی) بـه‌عنـوان یک مقوله سیاسی مورد بررسی قرار می‌گیرد و هیچ بحثی در آن مـورد بـاقی نمی‌ماند و هیچ سیاستمداری هم در این برنامه شرکت نمی‌کند و به جـای آن دستور کار برنامه به سوی توجیه اجتماعی تغییر مسیر می‌دهد نه به سوی یک سرمایه‌گذاری جمعی در شایعه‌های مربوط به شخصیت‌هـای مهـم و درواقـع به یک منفعت عمومی‌تر یعنی «چقدر برای برق بپردازیم» می‌رسد.

اما در دیدگاه منتقدانه‌ای که فیرکلو به چنین تحولاتی دارد، گاهی اوقـات می‌بینیم، در موقعیت تئوریکی و نظری مردد‌انه‌ای قرار می‌گیـرد. او فـن بیـان برای عموم و ملت را به صورت محاوره‌ای به‌عنوان شکلی از «گفتـار بطنـی» در نظر می‌گیرد. درواقع نوعی شبیه‌سازی از صدای یک شخص عادی اسـت.

او می‌گوید که ارتباط میان این گونه شبیه‌سازی شده با «مکالمات واقعی مردم» گاهی اوقات مشکل‌آفرین است (۱۹۹۸:۱۶۰) و درواقع بر استراتژی‌های فریب‌کارانه برای دموکراسی‌سازی کاذب می‌افزاید. کاملاً آشکار است که **BBC** به خاطر سیاسی‌بودن با محدودیت‌هایی برای ارائه گزینه‌ها به مصرف‌کننده روبه‌رو است. اما آنچه باید به خاطر داشته باشیم این است که تمام گفت‌وگوهای پخش‌شده از رادیو و تلویزیون درواقع یک گفت‌وگوی نهادینه است، یعنی یک اجرای نقش است و هرچه هم که به لباس مکالمه و محاوره ملبّس شود، هرگز «مکالمه عادی» یا از این دست نخواهد بود. از سوی دیگر هرگز به این دلیل از صحت و واقعیت آن نسبت به گونه‌های دیگر گفت‌وگو کاسته نمی‌شود. در حقیقت مجریان پخش مانند فرگوس والش ادعا می‌کنند که آنها حقوق اجتماعی مخاطبان بالقوه را بسط و گسترش می‌دهند.

به نظر من اگر در موقعیت سازنده‌تری قرار بگیریم باید چشم‌انداز و حوزه فن بیان مکالمه‌ای را مورد نظر قرار دهیم و از سویی محدودیت‌های آن را هم به خاطر داشته باشیم. برای این که بار دیگر یک نکته بسیار اساسی را تأکید کنم باید بگویم تا آنجا که گفت‌وگوی خبری مطرح می‌باشد درواقع آنچه اتفاق می‌افتد تغییر و نوسان میان دو اصل متفاوت با توجه به این امر است که خبر از جانب چه کسی صحبت می‌کند. این مفهوم تحت‌عنوان «منافع» تعریف می‌شود: «منافع عموم» چنان که به‌طور سنتی در بحث پخش برنامه برای خدمت‌رسانی ملی و عمومی مطرح می‌باشد، وجود دارد و چنانچه دیدیم بیشتر مصاحبه خبری رسمی مورد تمرکز قرار گرفته است. اما از سوی دیگر نوع جدیدی از «منافع انسانی» با گرایش مصرف‌کننده در میان مردم معمولی و مردم غیرمعمولی مورد تمرکز قرار گرفته است.

در گفت‌وگوهای خبری معاصر گاهی اوقات مخاطبان بر این اساس مورد توجه قرار می‌گیرند که «ما» همه از این «منافع انسانی» برخوردار خواهیم شد و بنابراین مصرف‌کنندگان مشتاق گفت‌وگوهای مناظره‌ای بدون محدودیت خواهیم بود که ژورنالیسم‌ها آنها را تولید می‌کنند. اما همیشه باید معادل

کلامی عمل «پشت دستی» مثل آنچه «مارگارت رادز[1]» انجام داد وجود داشته باشد تا بر این مفهوم تأکید شود که منافع انسانی باید حد و مرز داشته باشند و برای آنچه برای عموم قابل بیان است مرز و حدود لازمی وجود دارد.

توجه:

۱. اشارات بیشتر به مدل لابوف برای گونه گفتاری روایت شفاهی در فصل‌های ۳ و ۷ ارائه خواهد شد. خوانندگانی که با این کار آشنایی ندارند، می‌توانند به این فصول مراجعه کنند که این مدل به‌طور کامل‌تری توضیح داده شده است.

۲. فرگوس والش در سال ۲۰۰۲ توسط جرج مالزبری، دانشجوی مطالعات رسانه‌ای، در دانشگاه دومونت‌فورت مورد مصاحبه قرار گرفت که درواقع هدف از آن پروژه تحقیقاتی در مورد فایده ارائه **پرده بزرگ** بود.

1. Margaret Rhodes

۴

گفت‌وگوی سیاسی

مناظرات ریاست جمهوری

اولین مناظره از سه مناظره انجام‌گرفته میان کاندیداهای ریاست جمهوری ایالات متحده آمریکا در سال ۲۰۰۰ در دانشگاه ماساچوست، انجام گرفت. این مناظره به‌عنوان رسمی‌ترین آن سه مناظره در نظر گرفته شد. مباحثات بعدی بیشتر شکل محاوره‌ای داشت و در مراکز دولتی انجام می‌گرفت. در این مناظره از کاندیداها خواسته می‌شود به مدت دو دقیقه در مورد موضوعی که رئیس جلسه تعیین می‌کند صحبت کنند و سپس مطابق قاعده سکانس بیانات اولیه و ثانویه خواهد بود و پس از آن بخش رد نظرات دیگران. در این جلسه – همانطور که خواهیم دید– این قوانین کاملاً رعایت نشدند اما در چنین مناظرات رسمی‌ای یک قاعده دیگر وجود دارد و آن، این است که شرکت‌کنندگان باید «ازطریق» رئیس صحبت کنند. نباید به‌طور مستقیم یکدیگر را خطاب قرار دهند اما باید همتای مناظره‌کننده خود را با ضمیر سوم شخص مورد خطاب قرار دهند (اما می‌توانند رئیس را مستقیماً مورد خطاب قرار دهند). همچنین کاندیداهای ریاست جمهوری بیشتر تمایل دارند تماشاچیان را از مقوله سوم شخص مورد اشاره قرار دهند؛ یعنی از آنها به‌عنوان رأی‌دهندگان، مالیات دهندگان و یا گاهی «مردم آمریکا» یاد کنند.

من فکر کردم این که در سال ۲۰۰۰ حتی در چارچوب این پارامترهای

نقض‌ناپذیر جرج دبلیو بوش و ال‌گور استراتژی‌های مناظراتی متفاوتی را دنبال کردند، جالب است. این تفاوت‌ها در متن پیاده‌شده ۱۲ که قسمت بیانات ثانویه هر کاندیدا را در پاسخ به اولین سؤال دربرمی‌گیرد، نشان داده شده است. مناظره با سؤالی که رئیس یعنی جیم لهرر[1] از آقای گور می‌پرسد آغاز می‌شود که در طی آن از او خواسته می‌شود در مورد «تجربیات» بوش نظر خود را بگوید. پاسخ گور به این سؤال یک تغییر فاحش در دستور کار جلسه به سوی پیشنهادات مالیاتی خودش و رقیبش بود که لهرر بعداً به شیوه‌ای کلاسیک از طریق بیانات ثانویه آنها را «فرموله» کرد:

متن پیاده‌شده ۱۲

ج.ل. پس با توجه به جواب خودتان جناب معاون ریاست جمهور، که در مصاحبه اخیرتان با **نیویورک تایمز** موقعی که گفتید؛ یعنی این مسئله را مورد سؤال قرار دادید که آیا فرماندار بوش به اندازه کافی تجربه دارد که رئیس‌جمهور شود، شما فقط از تفاوتهای سیاسی صحبت می‌کردید.

ا.گ: بله جیم من گفتم که این برنامه کاهش مالیاتی برای مثال سؤالاتی را در مورد این که آیا برای کشور انتخاب مناسبی است یا نه، مطرح می‌کند. بگذارید یک مثال بزنم تا منظورم مشخص شود. براساس پیشنهاد فرماندار بوش برای کاهش مالیات. ایشان پول زیادی خرج می‌کنند برای کاهش مالیات ثروتمندترین‌ها که یک درصد می‌شود و از کل هزینه‌های جدید که برای تحصیل، بهداشت عمومی، دارو و دفاع ملی همه با هم صرف می‌شود بیشتر است. من فکر می‌کنم این اولویت‌بندی غلط است. در پیشنهادی که من داده‌ام برای هر یک دلار هزینه‌ای که در مورد چیزهایی مثل آموزش و پرورش و بهداشت عمومی پیش‌بینی کرده‌ام یک دلار دیگر در بخش کاهش مالیات طبقه متوسط برنامه‌ریزی کرده‌ام و برای هر دلاری که در آن دو مقوله صرف می‌شود دو دلار هم برای بازپرداخت وام‌ها و دیون ملی اختصاص داده‌ام. فکر می‌کنم خیلی مهم است که قرض را پایین بیاوریم و آن را حذف کنیم. همچنین فکر می‌کنم خیلی مهم است که به مرحله دوم اصلاحات رفاهی برویم. کشور ما هزینه‌های رفاهی را به نصف

1. Jim Lehrer

کاهش داده است. من از آن روزهایی که در سنا به‌عنوان معاون کار می‌کردم تا حالا برای کاهش هزینه‌های رفاهی جنگیده‌ام. ما میلیون‌ها نفر از مردم آمریکا را صاحب شغل‌های خوب کرده‌ایم. اما حالا وقت اجرای مرحله دوم است تا اصلاحات رفاهی را انجام دهیم و پسرها را هم در این برنامه وارد کنیم نه فقط مادرها را.

ج.ل: ما در مورد خیلی از این موضوعات بحث خواهیم کرد. بفرمایید جناب فرماندار.

ج.ب: بسیار خب، اجازه بدهید که فقط بگویم که ظاهراً امشب قرار است اعداد و ارقام ساختگی و کاذبی را در مورد آنچه من فکر می‌کنم و آنچه باید انجام بشود، بشنویم. مردم باید بدانند که در ده سال آینده باید ۲۵ تریلیون دلار درآمد داشته باشیم که باید به خزانه وارد شود و انتظار می‌رود که ۲۱ تریلیون آن خرج شود. برنامه من می‌گوید که چرا نباید۱/۳ تریلیون دلار آن را به مردمی که خودشان صورت‌حساب‌ها را پرداخت کرده‌اند برگردانیم؟ اما می‌توانیم ۵٪ از ۲۵ تریلیون دلار که به خزانه وارد می‌شود را به مردم سخت‌کوشمان که صورت‌حساب‌ها و قبض‌ها را پرداخته‌اند، بپردازیم. ظاهراً نظرات متفاوت است. رقیب من فکر می‌کند که این مازاد درآمد جزء دارایی دولت است که من این طور فکر نمی‌کنم. من فکر می‌کنم این مبلغ پول مردم سخت‌کوش آمریکاست و من می‌خواهم کمی از آن پول را با شما شریک شوم. خب شما هم حالا پول بیشتری خواهید داشت تا برای خانواده‌تان و رؤیاها و آینده آنها مصرف کنید. اینجا تفاوت نظرات وجود دارد. این که دولت برای شما تصمیم بگیرد و یا شما خودتان پول بیشتری داشته باشید که برای خودتان تصمیم‌گیری کنید فرق می‌کند. من این گزینه را از آن جهت انتخاب کردم که آن تفاوت‌هایی را که می‌خواهم روشن کنم به خوبی نشان می‌دهد و قابل اطمینان است.

در این مباحثه که هر دو کاندیدا به شکلی مشابه و در چارچوب قواعد رسمی با هم به بحث می‌پردازند موارد بسیاری برای مطالعه وجود دارد. اما در اینجا آشکار است که بوش شکل خطاب خود را به تماشاچیان و شنوندگان از سوم شخص (مردم سخت‌کوش) به دوم شخص یعنی «شما» و «خانواده‌های شما» تغییر می‌دهد. بوش در مسیر مباحثاتش به‌طور کلی از این

استراتژی ۱۵ بار استفاده می‌کند. یعنی سه برابر گور؛ به‌علاوه وقتی گور از دوم شخص استفاده می‌کند بیشتر در یک بافت تشریفاتی و در مراسم خاص است (مثل: چنانچه شما مرا به ریاست جمهوری برگزینید). در یک موقعیت بوش حتی از خانه‌اش تماشاچیان را به‌عنوان «بروبچه‌ها« خطاب می‌کند و همچنین همانطور که می‌گوید همیشه مستقیم به دوربین نگاه می‌کند.

همچنین در میزان رسمی‌بودن دو کاندیدا در بحثشان تفاوت‌هایی وجود دارد. به اصطلاح ارسطویی شاید بتوان گفت که فن بیان گور تعهد سرسختانه در «حرف» را نشان می‌دهد یعنی به فرضیات مدلل که با بحث‌های ثانویه و شواهد آماری حمایت می‌شوند، عبارت«من فکر می‌کنم» به‌طور منظم در این فرضیات به کاررفته و آنها را مشخص می‌کند و گور اغلب به بحث‌های دفاعی و تأییدکننده خود تحت‌عنوان «مثال» اشاره می‌نماید. در مقایسه با او بوش در اینجا بحثی را ارائه می‌کند که بیشتر به سمت «منش ملی« متمایل است یا درواقع نتیجه‌گیری اخلاقی در نظر اوست (استفاده از کلمه «مطمئناً») و شاید حتی تداعی غم‌خواری با به‌کاربردن مفهوم «مردم سخت‌کوشی که به رؤیاهای خانواده خود می‌اندیشند» به همین جهت باشد. این که در اینجا ایجاد تأثیر عاطفی مورد نظر است با توجه به این واقعیت که بوش و استراتژی بیانی را به‌کار می‌گیرد تا موجب تشویق و تمجید و صدای کف‌زدن شود، مورد تأیید قرار می‌گیرد. با توجه به آنچه اتکینسون (۱۹۸٤) می‌گوید، یک فهرست سه موضوعی (ساختن، شریک‌شدن و آرزوکردن برای خانواده‌های شما) وجود دارد که بعد از آن در یک مقایسه انتخاب دوم (یعنی تصمیم‌گرفتن برای خودتان) به صورت کلمات مورد ارجحیت قرار گرفته است.

همچنین در بیانات بوش می‌توانیم یک تغییر پایه‌ریزی را که کاملاً قابل ملاحظه و ماهرانه است ببینیم (گافمن، ۱۹۸۱). واضح است که براساس اصطلاحات گافمن در تمام این متن پایه غالب همان پایه «مؤلف» است، به‌طوری که هر دو کاندیدا مشغول صحبت‌کردن از طرف خودشان و برای مقاصد خودشان هستند. اما بوش این پایه‌ریزی را برای جان‌بخشیدن به طرح خود عوض می‌کند. گرچه این طرح یک ماهیت بی‌جان است اما می‌بینیم از

طریق بوش سخن می‌گوید، به‌علاوه سؤال‌های بیانی هم می‌پرسد.

در فصل گذشته ما به استفاده از سؤالات بیانی همراه با خطاب کلامی مستقیم توجه کردیم؛ در جایی که یک گفت‌وگوی مکالمه‌ای عمومی صورت می‌گرفت و محوریت بحث متوجه مصرف‌کننده بود. شاید بگوییم «می‌خواهم کمی از آن پول را با شما شریک شوم» درواقع یک ترفند مشابه باشد. این عبارت کاملاً با عبارت گور یعنی «مرحله دوم اصلاحات رفاهی» متفاوت است. برای مقایسه می‌توان گفت تفاوت در بسته‌بندی مفهوم وجود دارد که بوش بیشتر استفاده از «بیان تبلیغاتی» در ارتباطات سیاسی را مورد نظر دارد (ورنیک، ۱۹۹۱).

شاید عاقلانه باشد اگر ادعا کنیم در بیان چنین اجرای کلامی با پیروزی نهایی بوش ارتباطی وجود دارد. اما از زمان مباحثه میان کندی و نیکسون در سال ۱۹۶۱ همواره مناظرات کاندیداهای ریاست جمهوری در افسانه‌ای اساطیری احاطه شده‌اند. از دیدگاه تحلیل کلامی شاید بتوانیم ادعایی مطمئن‌تر کنیم مبنی بر این که سبک کلامی مستقیم و محاوره‌ای‌تر بوش در سال ۲۰۰۰ کاملاً با تصویری که او می‌خواست القا کند هم‌صدا و هماهنگ بود؛ یعنی یک تگزاسی اصیل که با «بروبچه‌های معمولی» همدم بود. آنچه در مباحثه می‌گفت گاهی تمایزی میان آن سابقه و زمینه با هویت «واشنگتنی» رقیب ایجاد می‌کرد. به‌طور خلاصه باید بگوییم که این یکی از روش‌های کهنه و قدیمی جمهوری‌خواهان در حزب طرفدار و حامی می‌باشد؛ یعنی وقتی عرضه مستقیم مهمترین عنصر بسته‌بندی است.

بخش مبارزات مربوط به انتخابات احزاب

در بریتانیا هنوز باید صبر کنیم تا روزی بتوانیم مباحثات و مناظرات رسمی میان رهبران احزاب را به روی صحنه آوریم که عمدتاً به این دلیل است که احزابی که بر سر قدرت هستند این مباحثات را ماجراجویی پرخطر می‌دانند. به جای آنها آنچه داریم یک گونه بسیار خاص تلویزیونی است که آن را

برنامه انتخابات احزاب[1] (PEB) می‌دانند. این برنامه‌ها شامل زمان‌های مشخص تخصیص‌داده‌شده به تمام احزاب سیاسی است که در یک انتخابات عمومی حداقل کاندیداها را داشته باشند. برای احزاب اصلی که براساس سهم رأی مشخص می‌شوند زمان‌های اضافه در نظر گرفته می‌شود. این برنامه‌ها معمولاً به مدت پنج دقیقه طول می‌کشند اما اخیراً احزاب اصلی و عمده یعنی حزب کارگر و حزب محافظه‌کار توانسته‌اند دو برنامه را با هم به صورت یک «برنامه خاص» ده دقیقه‌ای مخصوص خود داشته باشند.

مطالعه پرداخت استراتژیک گفت‌وگوها در سیاست احزاب جالب است. در حقیقت این مطالعه می‌تواند یک بعد دیگر در مطالعات گفت‌وگوهای تلویزیونی و رادیویی را مطرح کند و آن این که گفت‌وگو تنها نباید برای مخاطب غیرحاضر جذاب باشد، بلکه باید بتواند آنها را خریدار بحث کند. مثلاً همانطور که در مورد مردم‌باوری خودمانی جرج بوش دیدیم سبک گفت‌وگو باید با تصویر کلی حزب همخوانی داشته باشد؛ تصویری که ظاهر رهبر حزب، شعارهای حزب و ابتکارات سیاسی آن ارائه می‌شود. در بریتانیا این امر تا انتخابات ۱۹۹۷ آشکار نبود. در آن سال چنین برنامه‌ای توانست پیروزی بزرگ و با اکثریت آرا برای حزب کارگر جدید -که رهبر آن تونی بلر بود- به همراه آورد. در حقیقت حزب جدید کارگر نشان داد که دیگر نباید وانمود کرد که سیاست با بازاریابی سروکار ندارد. در اینجا یک حزب سیاسی به‌وجود آمد که شعاری مثل اسم خود داشت؛ یعنی مارک تازه؛ درست مثل عرضه یک محصول «جدید و پیشرفته».

متن پیاده‌شده ۱۳ و ١٤ گزیده‌هایی از برنامه انتخاباتی مربوط به رهبران پیروز ۱۹۹۲ و ۱۹۹۷ در انتخابات عمومی بریتانیا می‌باشند. شاید ارائه جزئیات زمینه‌ای در این مورد مفید باشد. در سال ۱۹۹۲، آقای جان میجر رهبری حزب محافظه‌کار حاکم را در اولین انتخابات از زمان جداشدن خانم مارگارت تاچر به عهده داشت. به نظر می‌رسید سعی بر این است که میجر را به‌عنوان یک شخصیت متفاوت مطرح کنند. البته نه از لحاظ ایدئولوژیکی و

1. Party Election Broadcast

زمینه طبقاتی، بلکه بیشتر از لحاظ رفتار و منش که آرام‌تر و صلح‌جویانه‌تر رفتار می‌کند. در یک برنامه انتخاباتی احزاب به نام **سفر** آقای میجر در یک فیلم هنگام دیدار از بریکستون (جنوب لندن) محل دوران جوانی‌اش نشان داده می‌شد که با کسبه محل گپ می‌زد و از محل سکونت قدیم خانوادگی و یادگاری‌ها یاد می‌کرد.

من هیچگونه اطلاعات داخلی و دقیقی ندارم ولی به نظر می‌رسد امکان داشته باشد که برنامه انتخاباتی احزاب مربوط به آقای تونی بلر درواقع پاسخ به فیلم **سفر** باشد. حداقل درست مثل همان فیلم شروع می‌شود و این رهبر حزب در ماشین با یک سؤال‌کننده در مورد تجربیات دوران جوانی‌اش صحبت می‌کند. در هر دو مورد این برنامه‌ها در مورد علایق ورزشی آن رهبر در جوانی صحبت به میان می‌آید که علاقه و شوق بلر به فوتبال بوده و عشق میجر بازی کریکت. اما در نحوه گفت‌وگوی این دو سیاستمدار هم تفاوت‌هایی وجود دارد و ما می‌توانیم این تفاوت‌ها را ابتدا با بررسی استراتژی‌هایی که هر یک در سخن‌گفتن به کار می‌گیرند، مورد بررسی قرار دهیم. ابتدا جان میجر:

متن پیاده‌شده ۱۳

[در ماشین] من بیشتر دوران جوانی‌ام را در جنوب لندن گذراندم تا سن سی سالگی در خانه‌های مختلف. یک محله خیلی جذاب و باحال که هیچ‌وقت محل کسل‌کننده‌ای نبوده و همیشه در حال تغییره. یک جور سرزندگی و شوروحال داره که جای کمی در کشور می‌تونه آن را درک کنه. به‌علاوه یک جو صمیمیت ذاتی در اون وجود داره که فقط مردمی که اونجا زندگی می‌کنند می‌فهمند.

ممکن است لطفاً بپیچید به طرف چپ و وارد جاده آتلانتیک شوید؟ فکر کنم دوست دارم برم و یک نگاهی بیندازم. اینجا واقعاً قلب بریکستون است. وقتی در خیابان اصلی پایین رفتید بپیچید به دست چپ به طرف بازار. اینجا جایی است که بریکستون قلبش را از اون گرفته. هر کسی در این محل و اطراف آن زندگی می‌کند با بازار بریکستون آشناست و برای خرید به آنجا می‌رود.

[با کسبه و مغازه‌داران صحبت می‌کند]

وقتی دوران نوجوانی‌ام را می‌گذراندم گاهی اوقات برای خودم تریبون سخنرانی درست می‌کردم. من دو تریبون سخنرانی داشتم: یکی در بازار بریکستون و دیگری در جاده بریکستون، و وقتی می‌رفتم رو تریبون، راجع به موضوعات سیاسی روز سخنرانی می‌کردم و مردم صبورانه گوش می‌کردند. بعضی‌ها هم مسخره‌بازی درمی‌آوردند. خیلی از مردم هم با شادی لبخند می‌زدند و می‌رفتند اما تجربه خیلی خوبی برای من بود.

[با مغازه‌دار صحبت می‌کند]

اینجا کوچه کُلدهاربر است. تمام اون خونه‌های قدیمی با زیرزمین‌هاشون و تمام اون نوشیدنی‌فروشی‌ها همه از وقتی من یادم می‌آد اینجا بودن. اینجا جاده ایست لیک است و اون هم خانه‌ای هست که ما سال‌های زیادی در آن زندگی کردیم. پشت جاده ایست لیک یک دروازه کوچک به دیوار خانه‌های مقابل نصب کرده بودیم و ساعت‌ها کریکت بازی می‌کردیم.

فکر می‌کنم اگر مردم فکر کنند که به خاطر سابقه و زمینه زندگی‌ام و این که اهل کجا هستم، پس باید سوسیالیست باشم، در اشتباه هستند. چرا باید یک سوسیالیست باشم؟ این مردم هستند که از این واقعیت که جامعه‌ای داریم که در آن سیستم سرمایه‌داری آزاد اول پیشرفت کرد و بعد راهش بسته شد چون از دولت محافظه‌کار به دولت سوسیالیست رسیدیم، بیشترین رنج را برده‌اند.

وقتی در اواسط دوران نوجوانی‌ام بودم ما به جاده برتون نقل مکان کردیم. اونجا می‌تونید اون خونه‌ای را که دو تا طاق سفید مقابلش هست ببینید. ما اونجا زندگی می‌کردیم. هنوز هم اون خونه اونجاست. آره هست. آره هست. هنوز اونجاست. هنوز اونجاست. اصلاً تغییر نکرده. ما در آپارتمان طبقه پایین زندگی می‌کردیم. یک محوطه‌ای هم طبقه پایین بود یعنی همان طبقه هم‌کف و فکر می‌کنم یک اتاق یا چیزی مثل آن در طبقه‌اول بود اما نه در طبقه دوم. طبقه دوم در اختیار کسان دیگری بود و این یک پیشرفت بزرگ از خانه کوچه کلدهاربر برای ما به حساب می‌آمد و یک قدم بزرگ به بالا بود.

استراتژی اصلی در سکانس آغازین فیلم «سفر» ایجاد و القای یک فضیلت برای آقای میجر به دلیل اصلیت و ریشه ساده و فروتن‌گونه اوست. بریکستون یک منطقه کارگری است با قومیت‌های متنوع و گوناگون که شاید

بتوان گفت عبارت «سرزندگی و شور و حال بسیار» اشاره به این ویژگی باشد، اما با توجه به ایدئولوژی سیاسی آن، این استراتژی که میجر را به بریکستون نسبت می‌دهد و مرتبط می‌کند دارای تناقض خواهد بود: شاید در این منطقه به دنیا آمده باشد اما حالا با موفقیت آن منطقه را پشت سرگذاشته و ترک کرده است. وقتی او از نقل مکان به برتون به عنوان «یک قدم بزرگ به بالا» یاد می‌کند درواقع همگامی با ایدئولوژی محافظه‌کارانه درخصوص پیشرفت فردی است و به این معنی است که حالا میجر دیگر در این محله یک بیگانه و غریبه محسوب می‌شود. این تناقض در سبک تهیه و تنظیم فیلم هم دیده می‌شود، به‌طوری که صحنه‌های قدم‌زدن او در بازار بریکستون گذرا هستند.

جدا از چند مکالمه کوتاه با کسبه، بخش اعظم گفت‌وگوی میجر رسمی است. او به‌طور کلی بسیار روان و مطابق قاعده دستوری صحبت می‌کند. لغات مورد استفاده او لغات «فرهیخته» می‌باشد. لغات و سبکی مؤدبانه. گرچه این گفت‌وگو تماماً خطاب به یک مصاحبه‌کننده که نه دیده می‌شود و نه حرفی می‌زند صورت می‌گیرد. به دلیل رسمی‌بودن سبک بیان به نظر می‌رسد از قبل نوشته شده و از روی نوشته اجرا می‌شود. به همین خاطر است که من فکر می‌کنم لحظه دیدار میجر از خانه‌اش در خیابان برتون و ابزار احساساتش کاملاً ساختگی و نمایشی باشد. اولاً این که خانه در این منطقه از جنوب لندن هنوز هم سرجایش هست، جای تعجب ندارد. ثانیاً تکرار یک عبارت که در فواصل آنها مکثی طولانی انجام می‌گیرد؛ بیشتر مانند اجرای یک نقش از روی یک نوشته می‌باشد تا ابراز احساسات فی‌البداهه. حال این بخش را با فیلم مربوط به بلر در سال ۱۹۹۷ مقایسه کنید:

متن پیاده‌شده ۱۴

[در ماشین] اگر به من می‌گویید که در سن هجده یا نوزده سالگی یک سیاستمدار بوده‌ام، باید بگویم که هرچیزی که بگین بودم ولی سیاستمدار نبودم؛ چون فکر می‌کردم سیاستمداران واقعاً مایه دردسرند.

[صحنه‌هایی از امضای پوسترهای تبلیغاتی توسط بلر] و همیشه بخشی از درون شما فکر می‌کند آیا ارزش دارد که در عرصه سیاست باقی بمانید به خاطر

همه... همه... کارهای به‌دردنخوری که باید انجام بدید. باید خودتون را محکم مهار کنید و امیدوار باشید که انسانیت شما در طول مسیر با شما همراه می‌مونه و آخرش هم فهمیده باشید که چرا می‌خواستید در این عرصه باقی بمانید. چیزی که من همیشه به مردم می‌گویم این است که همیشه به آنچه در پشت تصویر ظاهری هست فکر کنید. خیلی مشکل است که بتوانیم به مردم شخصیت واقعی خودمان را بشناسانیم.

[درماشین] از آرزوهای من وقتی کودک بودم بازی فوتبال برای تیم نیوکاسل یونایتد بود. این بزرگ‌ترین آرزوی من بود و همیشه سعی می‌کردم با حرف پدرم را راضی کنم تا هر چه قدرت دارد استفاده کند و برای من موقعیت یک بازی آزمایشی در این تیم را فراهم نماید، اما او هرگز این کار را نکرد.

[مصاحبه] چون پدر من خیلی فعال بود یعنی او به‌عنوان یک طرفدار حزب محافظه‌کارحسابی به‌طور محلی فعالیت می‌کرد، در حقیقت اونا او را تشویق کردند که برای به‌دست‌آوردن یک کرسی در مجلس مبارزه کند، اما او مریض شد و همه چیز را رها کرد. اما ما با هم در این مورد صحبت کردیم. بعد هم وقتی من شروع به پیوستن به حزب کارگر کردم آن موقع او هرگز به من اعتراض نکرد و البته الآن هم به حزب کارگر پیوسته و همه چیز روبه‌راه است.

فکر می‌کنم که نسل من سعی می‌کنه به یک سیاست متفاوت وارد بشه که ریشه آن در ارزش‌های محکم در اعتقادات است. اما دیگر مثل قدیم کاملاً چپ و راست مطرح نیست.

من فقط در مورد یک نسل کامل از مردم فکر می‌کنم که عقیده داشتند اگر به چیزی دست یافتند- که اینطور هم بود ـ پس باید طرفدار حزب محافظه‌کار باشند.

من همیشه به خاطر پدرم می‌فهمیدم که چرا بعضی از مردم که خیلی موفق بوده‌اند و زندگی مرفهی داشته‌اند سعی کرده‌اند خودشان راهشان را باز کنند و زندگی را بسازند. آنها فکر می‌کردند که حزب توری حزب آنهاست، چون حزب قدرت‌طلبی، مقام‌خواهی و آرمان‌گرایی است. [صدا: درسته] و این که حزب کارگر اینگونه نیست و من فکر می‌کنم این حزب به گذشته‌ها چسبیده بود و خیلی به ریشه‌های قدیم فکر می‌کرد و می‌گفت خب الآن که به اینجا رسیدیم

همینجا باقی می‌مانیم درحالی‌که من فکر می‌کنم امروز موقعیت کاملاً برعکس شده است. آنچه که همیشه برای حزب کارگر امروزی می‌خواستم این بوده که حزب آرم آنها باشه اما بگوید که شما می‌توانید جامعه‌ای داشته باشید که در آن قدرت و مقام وجود داشته باشد ولی عواطف و رحم و مروت از بین نرود.

صدا: [بله خب، من می‌خواستم بپرسم چرا شما یک طرفدار حزب محافظه‌کار (توری) شدید؟ چون من فکر می‌کنم در آخر شما در جامعه‌ای که مردم آن حس مسئولیت نسبت به یکدیگر را دارند بهتر می‌توانید به آرزوهایتان برسید.

[پایان‌نامه یا صحنه‌ای از ریختن چای توسط بلر و صحبت با فرزندانش]

اگر واقعاً این فیلم پاسخ حزب جدید کارگر به فیلم **سفر** باشد در آغاز آن یک تمایز سبکی کلیدی وجود دارد، چون ما در اینجا صدای مصاحبه‌کننده را می‌شنویم. صحبت‌های آقای بلر فوراً به‌عنوان یک گفت‌وگو و مکالمه برداشت می‌شود. برای کلمه «شما» که در گفت‌وگو به‌کار می‌رود دیگر هویتی شخصی وجود دارد (اگر چه دیده نمی‌شود). حتی او (یک خانم) در یک قسمت کلام بلر را قطع می‌کند. همچنین سبک گفت‌وگوی بلر هم محاوره‌ای‌تر است، به‌طوری که از کلمات مکالمه‌ساز تعاملی مانند «منظورم این است« و «می‌دانید» استفاده می‌کند. همچنین کلام چندان روان پیش نمی‌رود، مثل برخی از تکرارها که خود نشان از فی‌البداهه‌بودن گفت‌وگو دارد. خصوصاً توجه داشته باشید که مکث در صحبت‌های بلر در پایان جملات صورت نمی‌گیرد، بلکه در اواسط جملات دیده می‌شود. گویی ساختار فی‌البداهه را نشان می‌دهند که او در این مکث‌ها به دنبال کلمه مورد نظر خود می‌گردد.

پس شاید متناسب باشد اگر بگوییم این گفت‌وگوهای مکالمه‌ای لغات محاوره‌ای را هم مورد استفاده قرار داده‌اند. حتی شاید در جایی بتوان گفت کمی دور از ادب هم می‌شود («مایه دردسر»). اصطلاحات محاوره‌ای همراه با ویژگی‌های مکالمه‌ای موجب می‌شوند که به راحتی مخاطب کلام را از دوم شخص مفرد به شما (هویت کلی و جمعی) تغییر معنا دهد. بنابراین تجربیات شخصی بلر فلسفه او می‌شود که حالا برای «شما» (ملت) توضیح می‌دهد تا با او در این تجربیات سهیم شوید. بار دیگر درست مانند جرج

بوش اینجا یک فلسفه است که صحبت می‌کند. وقتی بلر در ابتدا فلسفه حزب قدیم کارگر را توضیح می‌دهد، پایه‌ریزی بحث را تغییر می‌دهد و بعد آنچه را که حزب کارگر در پاسخ به حزب قدیم می‌گوید، بیان می‌کند.

پس کاملاً واضح است که این گفت‌وگو مکالمه‌ای می‌باشد و احتمالاً واقعاً نوع متفاوتی از سیاست را توضیح می‌دهد. تضاد آشکار دیگری هم در مقایسه با خاطرات دوران جوانی میجر و تریبون سخنرانی او وجود دارد که جالب توجه است و آن وقتی است که بلر کلامش را با ابزار شک و تردید نسبت به اعتبار حرفه‌اش شروع می‌کند. شکی نیست که این بخش از آن جهت طراحی شده تا هم‌آوا با رأی‌دهندگان جوان و پایبند پیش رفته باشد. بیانیه این حزب در سال ۱۹۹۰ به عنوان اصطلاحاً « راه سوم» در ماوراء عقاید گم شد. ظاهراً راه سوم یک سبک جدید برای برقراری ارتباط سیاسی می‌طلبید؛ یعنی یک «مکالمه بزرگ» با همه آنان که حق رأی دارند. در سبک بلر در گفت‌وگوی سیاسی، گفت‌وگو به سبک مکالمه‌ای بیان شد و به این خاطر است که حداقل در سال ۱۹۹۷ توانست متقاعدکننده باشد. به نظر نمی‌آمد که او مانند یک سیاستمدار حرف می‌زند، بلکه گفت‌وگویش محاوره‌ای و روی‌هم‌رفته سبکی زنده و پویا داشت.

بحث‌های معمولی

شاید بگوییم که بلر در مقایسه با میجر بیشتر به‌عنوان یک شخص معمولی مطرح می‌شود (و شاید همین موضوع را بتوانیم در مورد بوش در مقایسه با گور بگوییم). البته این ظاهرسازی‌ها می‌توانند فریب‌کارانه باشند و همانطور که فیرکلو برای ما یادآوری می‌کند، نمایش « عادی‌بودن توسط بلر فقط یکی از چند جنبه سبک بیانی تمرین‌شده می‌باشد.» به هر حال با توجه به توانایی او در ارائه گفت‌وگوی سیاسی در قالب یک مکالمه می‌توان گفت بلر سیاستمداری است که به خوبی می‌تواند «خودش باشد». امروزه «معمولی‌بودن»، «نرمال‌بودن» و اینکه «خودتان باشید» به نظر معیار مهمی برای برقراری ارتباط موفق در عرصه ملی خواهد بود. این که چرا باید اینطور

باشد، نمادهای آن در انواع مختلف اجرای کلامی موضوع اصلی در تحلیل گفت‌وگوی رسانه‌ای است.

برای بازگشت به یک موضوع کلیدی و تأکید بر آن باید بگوییم برای موفقیت سیاستمدارانی مانند بلر که فقط به‌عنوان یک سیاستمدار صرف مطرح نیستند، این مسئله بسیار جنبه حیاتی دارد. آنها خود را وقف نقش خود نمی‌کنند و صرفاً گفت‌وگوی سیاسی انجام نمی‌دهند، به‌طوری که چنانچه بلر در برنامه مبارزه انتخاباتی (PEB) در ۱۹۹۷ می‌گوید: «آن جور آدمی که هستید» هم قابل رؤیت خواهد بود. این سرمایه‌گذاری در مقوله انسانیت توسط یک شخصیت حرفه‌ای فقط در برخی از سیاستمداران مصداق ندارد، بلکه در شخصیت‌های ملی دیگر مانند اشخاص مهم ولی غیرسیاسی هم صادق است. به‌عنوان مثال این ویژگی یکی از خصوصیات بسیار مهم شخصیت پرنسس دایانا بود که همیشه در تضاد با سایر اعضای خانواده سلطنتی بریتانیا محسوب می‌شد (مایرز،۲۰۰۰). به نظر می‌رسد این ویژگی یکی از خصوصیاتی است که به‌خصوص در حیطه برنامه‌سازی و رسانه مورد توجه و نیاز است. سایر نهادها هنوز اقتضا می‌کنند که پرسلنشان به شیوه رسمی «رفتار حرفه‌ای« غالب خود را جلوه دهند، اما نهاد رادیو و تلویزیون سبک سیاسی «معمولی‌تر« را می‌طلبد. در حقیقت در طول ۲۰ سال یا بیشتر است که تلویزیون گونه‌ای خاص از برنامه‌سازی را ایجاد کرده که در حقیقت حول همین محور می‌چرخد. این سبک همان برنامه‌های گفت‌وگو می‌باشد که اغلب در عرصه‌ای مجادله‌آمیز و مبارزاتی روش‌های مختلف انجام گفت‌وگوی سیاسی را نشان می‌دهد.

کارپینانو و همکاران (۱۹۹۰) در بخش دوم بحث مهم خود در مورد تغییرات و تحولات گفت‌وگوهای عمومی و ترسیم فهرست‌وار تغییرات ارائه خبر، توجه خود را به برنامه‌های گفت‌وگو معطوف می‌کرده‌اند. آنها نکته‌ای را که بارها از آن پس منعکس شده، مطرح کردند؛ یعنی گفتند، برنامه‌هایی مانند برنامه **اپرا وینفری** در آمریکا و **کیلروی** در بریتانیا صورتجلسات

جدیدی را در عرصه سیاست و برنامه‌های سیاسی مطرح کردند و گزینه‌های تازه‌ای برای ارائه بحث‌های سیاسی نشان دادند. بنا بر تعریف آنها این سیاست دیگر «شکل مدیریت دولت و حکومت» نمی‌باشد، بلکه بیشتر به‌عنوان «پرداختی سرچشمه‌گرفته از اهمیت‌های اجتماعی، شخصی و محیطی» مطرح می‌گردد (۱۹۹۰:٥٤). آنها عقیده دارند که این روند به‌طور عمیقی از جریان و نهضت فمینیسم تأثیر می‌گیرد؛ از آنجا که «مسائل زنان» امروزه به‌طور گسترده در دستور کار قرار گرفته و ارتباط‌دادن سیاست با زندگی شخصی و خصوصی مشروعیت یافته است. به‌علاوه برنامه‌های گفت‌وگو تنوع بسیاری در رساندن صدای اقشار مختلف دارند و فقط سیاستمداران حرفه‌ای و منتقدان در آن شرکت نمی‌کنند. هرازگاهی این برنامه‌ها رویارویی میان حرفه‌ای‌ها با مردم عادی را فراهم می‌کنند، به‌خصوص جایی که دسته اول از جهتی ادعای کارشناس و متخصص‌بودن داشته باشند.

سونیا لیوینگستون[1] و پیتر لانت[2] (۱۹۹٤) در این مورد بیشتر توضیح و بسط داده‌اند. یکی از آثار و مطالب مهم و مفید در زمینه تحلیل گفت‌وگو در برنامه‌های گفت‌وگویی را بحث‌های آنها به‌وجود آورده است که عقیده داشتند علم معرفت‌شناسی یا تعریف‌های دانش که در جریان می‌افتد بسیار متفاوت هستند. دانش کارشناس که حرفه‌ای‌ها از آن سخن می‌گویند عینی، منطقی و مدلل است یا باید باشد. لازمه آن آموزش است که اغلب نیاز به تبحر در زبان تخصصی دارد. در مقایسه «مردم معمولی» به زبان بدیهی و عادی صحبت می‌کنند. دانش آنها بر زمینه‌ای از تجربه استوار است یا «آنچه همه می‌دانند». اعتبار این دانش از آن جهت است که شخصی است و برای فرد حادث شده است یا می‌توان گفت نوعاً خاص هر فرد می‌باشد. برنامه گفت‌وگو معمولاً ایدئولوژی خاص خود را به این تمایز می‌افزاید و چنین نشان می‌دهد که پیام فرد معمولی اگر مهم‌تر و وزین‌تر از پیام کارشناس

1. Sonia Livingstone
2. Peter Lunt

نباشد، همسنگ آن است (و مدیریت مجری و میزبان برنامه در جریان بحث این روند را حمایت و کمک می‌کند). لیوینگستون و لانت مجموعه‌ای از نظریات را در مورد تمایز میان «گفت‌وگو و فن بیان عامیانه» و کارشناسانه مطرح می‌کنند:

کارشناس	عامی
بیگانه	معتبر و صحیح
نامربوط	مربوط
سطحی	عمیق
بی‌پایه	برپایه تجربه
معنایی	ذاتی و ملموس
بی‌فایده	علمی
ساختگی	واقعی

(گزیده‌ای برگرفته از اثر لیوینگستون و لانت، ۱۰۲:۱۹۹٤)

بر این اساس جالب خواهد بود اگر به چگونگی ساخته و پرداخته‌شدن بحث‌های مختلف نگاهی بیندازیم . قبلاً برخی از ویژگی‌های کلی در بحث‌های سیاسی حرفه‌ای را هنگام بررسی سبک مناظره الگور ملاحظه کردیم؛ یعنی نکات کلی و نظریاتی که با مثال و مدرک ارائه شدند. اما گفت‌وگو و بیان عامیانه چنین پیش نمی‌رود. همانطور که بخش عظیمی از تحقیقات نشان داده‌اند «عقل سلیم» عمدتاً از طریق دو استراتژی به بیان درمی‌آید: اولین استراتژی که به‌طور گسترده‌تر از همه مورد مطالعه قرار گرفته، «داستان‌گویی» است؛ جایی که اعتبار آن براساس روایت‌های خوش سیاق که براساس تجربیات شخصی استوارند شکل می‌گیرد (تورن بارو، ۱۹۹۷ و ۲۰۰۱). دومین استراتژی که ممکن است اولی را هم در خود داشته باشد یا نداشته باشد «ادعای حق» است؛ یعنی وقتی گوینده روی حق خود برای اظهارنظر حساب می‌کند (مایرز، ۲۰۰۰) که به‌طور نوعی در این استراتژی نمایش اعتبار گوینده به عنوان یک «فرد معمولی» که نه فقط خود بلکه از طرف همه صحبت می‌کند لازم است.

می‌توانیم برخی از اصول پویایی این زمینه را در متن پیاده‌شده شماره

۱۵- که یک بخش از برنامه **کیلروی** است- در قالب اشکال مجادله‌ای بحث و گفت‌وگو، بررسی کنیم. این برنامه مطابق با اصول «گونه بحث تماشاچیان« (طبق نظرهارمن، ۲۰۰۱) پیش می‌رود و به همین خاطر از زیرگونه‌های دیگر برنامه‌های گفت‌وگو که بیشتر به فردیت توجه می‌کند، متمایز است. این شکل از برنامه به آشکارترین سبک انواع جدیدی از دستور کار سیاسی را براساس بحث کارپینانو و دیگران ارائه می‌کند. برنامه **کیلروی** از اکتبر ۲۰۰۱ موضوع بزهکاری جوانان را مورد تمرکز قرار داد. در اینگونه از برنامه از بیان اول شخص مفرد استفاده شد: « جوانان محله مرا خراب کرده‌اند». در این بخش خاص از میان تماشاچیان، دو زن و یک مرد که راه درازی را برای اظهارنظرشان پیموده بودند، همچنین یک عضو مجلسم شرکت کردند. نقش **کیلروی** حفظ نوعی نظم در حالی است که چندین نفر از تماشاچیان هم سعی دارند در بحث وارد شوند. به‌علاوه هرازگاهی تماشاچیان به جریان بحث کمک می‌کنند که به صورت کف‌زدن (xxx) می‌باشد. این که بدانیم چطور و چرا این اتفاق صورت می‌گیرد، جالب خواهد بود. در ضمن در طول اجرای این برنامه سه پسر نوجوان ساکت و با چهره‌ای درخودفرورفته مقابل تماشاچیان نشسته‌اند و به خاطر مقاصد مختلفی در این برنامه شرکت داده شده‌اند.

متن پیاده‌شده ۱۵

زن اولی: ما می‌خواهیم راجع به، مشکلات صحبت کنیم و در مورد این که چطور آنها را حل کنیم صحبت نمی‌کنیم. هیچ کس فکرش را هم نمی‌کرده که وقتی این بچه‌ها خسارتی وارد می‌کنند، و پول خسارت را پرداخت کنند. [نماینده مجلس: بله] وقتی یک ماشین می‌دزدند [نماینده مجلس: آره] وادار به کار می‌شوند و نصف دستمزدشان [برای پرداخت]

نماینده مجلس: [بله من موافقم، من موافقم]

[تماشاچیان کف می‌زنند.]

زن اولی: و وقتی می‌روند به خانه افراد سالمند و خسارتی وارد می‌کنند، باید کار کنند (باید با آن افراد پیر کار کنند). اینطوری با مردم رابطه دوستانه‌ای برقرار می‌کنند. مردمی که این بچه‌ها بهشون خسارت زده‌اند و به‌علاوه از جیب خودشان

هم پول خسارت را می پردازند نه از جیب والدینشان و نه از جیب دولت چرا من باید برای این بچه‌ها پول بپردازم؟ من برای بچه‌های خودم هزینه کرده‌ام تا خوب بزرگ شوند. اگر آنها به مایملک کسی خسارت بزنند، خب معلومه که وادارشان می‌کنم پول خسارت را بدهند [خب، این بچه‌ها هم باید همین کار را بکنند].

[تماشاچیان کف می‌زنند.]

مرد: اجازه می‌دهید؟! من از راه دوری آمده‌ام و می‌خواهم نکته‌ای را بیان کنم و توضیح بدهم. من وقتی جوان‌تر بودم (وقتی ١٤ سالم بود) یک جرم کوچکی مرتکب شدم و کاری که کردم خیلی کوچک و ناچیز بود مثل وقت‌گذرانی بیرون مدرسه و اینجور چیزها.

ک: [نه سرقت بانک]

مرد: سرقت نه، سرقت از کسی نه. برای این جرایم جزئی به مراکز نگهداری و بازداشت فرستاده شدم و برای سه ماه آنجا نگهم داشتند. حالا که از آن در وارد شدم باور کنید هیچکس دوست نخواهد داشت به آنجا که من رفتم، برود. من زمین می‌ساییدم.

ک: [اون پنج بار آنجا رفته، پنج بار]

[تماشاچیان کف می‌زنند.]

مرد: بله، اما بعد از آن مرا برای بیست و یک ماه دیگر به یک مرکز مراقبتی فرستادند. نه مثل مراکز مراقبتی که شما این روزها می‌بینید.

زن اولی: من هم همین را می‌گویم. امروز دیگه کار چندان سختی در آنجا نیست.

مرد: اون موقع واقعاً مثل یک اردوی نظامی بود. باید توی حیاط رژه می‌رفتیم. باید ... باور کنید خیلی مشکل بود.

زن اولی: تنبه !

[تماشاچیان کف می‌زنند.)

مرد: آره، اما چیزی که آنها می‌خواهند...

نماینده مجلس: چند نکته اینجا هست رابرت. هیچوقت یک سایز، اندازه همه نمی‌شه. این بچه‌ها را مقابل دادگاه قرار بدیم. باید منابع را برای پلیس فراهم کنیم و آنچه که من اصلاً به آن بها نمی‌دم باید بگویم آنچه من اصلاً به آن بها نمی‌دم

این حرف‌های بی‌معنی در مورد دردسر و زحمت هست. کارهای زیادی باید برای جوانان انجام بدیم. خیلی بیشتر از قبل.

[تماشاچیان کف می‌زنند.]

مرد: اما اگر ... نه اجازه بدید

ک: مارتین صبر کن، فرد صبر کن. چند لحظه دیگر به شما برمی‌گردم.

مرد: وقتی در مراکز نگهداری بودند و یا هر جای دیگری مثل دارالتأدیب و مرکز بازپروری، وقتی می‌آیند بیرون اگر تا شانزده‌سالگی به یک خانه وارد شدند خب باعث می‌شود که فکر می‌کنند.

زن دومی: دقیقاً.

نماینده مجلس: نه همیشه نه همیشه.

زن دومی: متأسفم، من فکر می‌کنم خیلی از این مشکلات...

ک: صبر کنید لطفاً!

زن دومی: بسیاری از مشکلات الآن مربوط به همین طرز تفکر صحیح سیاسی است. ما یک جوری برای طبقه فقیر و بازنده و مظلوم اجتماع احساس ترحم می‌کنیم. به نظر من این کاملاً اشتباه است. من یک مادر مجرد با چهار فرزند هستم. همسرم متأسفانه ده سال پیش مرد. من چهار پسر دارم که بزرگشان کردم. اونا باعث اعتبار من هستند و همچنین برای اجتماع.

نماینده مجلس: احسنت.

زن دومی: اما این فقط یک جنبه از ارزش کار من است. من آنها را ادب کردم، [حتی تنبیه هم کردم...]

[تماشاچیان کف می‌زنند.]

این تحلیل را با نگاهی به رفتار نماینده مجلس آغاز می‌کنیم. او بعد از این که حرف مرد را ناتمام قطع می‌کند شروع به صحبت می‌کند و از طریق رئیس جلسه شروع به حرف‌زدن می‌نماید و بعد شروع به صحبت به‌عنوان یک سیاستمدار می‌کند. جملات او که ساخته خود او هستند گاهی به‌طور معنایی و مفهومی بیان می‌شوند. نکته دوم بحث او (که به نظر می‌رسد این مسئله باشد که دولت کارهایی انجام می‌دهد) با مثال تأیید و تثبیت می‌شود و

به صورت بیانی کلاسیک در یک لیست سه قسمتی («دادگاه». . . «منابع». . . «بی‌معنا و بی‌اساس در مورد دردسر) گردآوری شده است. همچنین باید توجه داشته باشیم که نماینده مجلس فقط از طرف خودش حرف نمی‌زند. در تغییر پایه‌ریزی‌ها اصل مورد بحث را بسط می‌دهد تا حزب سیاسی خود را هم مطرح کند و جامعه را هم به صورتی بحث‌انگیز به میان می‌کشد و با استفاده از تغییر ضمایر شخصی نظریات شخصی را در یک حیطه ملی و عمومی به صورت یک مناظره سیاسی مطرح می‌کند.

اما نماینده مجلس هیچوقت بلندترین و طولانی‌ترین تشویق را دریافت نمی‌کند؛ آنطور که بیانات زن دومی مورد تشویق و تحسین قرار می‌گیرد. شاید برای این کار چند دلیل وجود داشته باشد: اول این که محتوای کلام این زن با دیدگاه کلی این بحث‌ها همخوان است که درواقع در حمایت از تنبیه جدی‌تر و سخت‌تر برای بزهکاری جوانان است که قبلاً به عنوان یک موضوع بحث‌انگیز در برنامه مطرح شد. در مرحله دوم، او بیاناتش را به‌طور کاملاً مؤثری ایراد کرد که باز هم صدای دست‌زدن را شنید. البته به نظر من این که او چگونه اعتبار خود را به دست می‌آورد مهم است. او خود را محقّ نظردادن می‌داند، چون بر این واقعیت تکیه می‌کند که «مادر مجردی با چهار فرزند است». اهمیت این موضوع چیست؟ باید توجه کنیم که نقش نماینده مجلس به‌عنوان یک پدر و همه درواقع خود جزئی از هویت نماینده مجلس در این بحث است.

واضح است که زن دومی کاملاً معمولی است و در برنامه **کیلروی** بدیهی‌ترین ادعای یک زن برای معمولی‌بودن همان مادربودن و همسربودن است. توجه داشته باشید که زن اولی هم کلام خودش را با اشاره به فرزندانش پایان می‌برد و در اینجا بسیار هم تشویق می‌شود. اما در این بافت مجدداً یک «مادر مجرد» می‌تواند دردسرساز باشد. در دنیای محبوب **کیلروی** مادران ضعیف و صدمه‌پذیر مجردی هستند که معمولاً بخشی از مشکلات محسوب می‌شوند. بنابراین زن دومی اطلاعات اضافه‌ای را هم فراهم می‌کند مبنی بر این که او یک بیوه است. پس ادعای او مبنی‌بر پاکدامنی و فضیلت حق او را برای اظهار نظر بیشتر تثبیت می‌کند. ممکن است کمی عجیب به

نظر آید که چرا او به وضعیت تأهل خود مبنی‌بر بیوه‌بودن زودتر و از اول اشاره نکرد. اما به هر حال معنای ضمنی «مادر مجرد» با این توصیفات و ویژگی‌ها و با بار مفهومی مثبتی که می‌یابد، در خود سخت‌کوشی، فداکاری و شاید فقر را هم همراه می‌کند و بدین‌ترتیب وجهه و رتبه اخلاقی این زن را بالا برده و تقویت می‌کند.

در میان تمام شرکت‌کنندگان به نظر می‌آید آن مرد کمترین تأثیر را می‌گذارد. او در پایان صحبت‌هایش هیچ نوع تشویقی دریافت نمی‌کند و کفی که برای او زده می‌شود به نظر می‌رسد به واسطه کلام زنی از میان تماشاچیان برانگیخته شده باشد نه به واسطه حرف‌های آن مرد. این عجیب است چون او داستانی برای گفتن دارد. به‌علاوه تعریف آواز مراکز نگهداری و خانه‌های بازپروری به‌طور کلی با دیدگاه این جمع تماشاچی در مورد تنبیه هماهنگ است.

به نظر من گرچه این مرد سعی می‌کند یک تجربه شخصی را تعریف کند، ولی در این کار موفق نیست. اگر بار دیگر به مدل لابوف (۱۹۷۲) برای اینگونه روایت‌ها نگاهی بیندازیم، متوجه می‌شویم که در آنجا او به «مقدمه داستان» اشاره می‌کند که وقتی مرد شروع به صحبت می‌کند تا حدودی دیده می‌شود و بخش «توضیح و توجیه« (« من چهارده ساله بودم و مرتکب یک جرم جزئی شدم») که جزئیات زمینه‌ای را فراهم می‌کند. اما چیزی در اینجا موجب می‌شود که ابتدا **کیلروی** و سپس تماشاچیان کلام «پیچیده» و معضل را قطع کنند، بعد از این که مرد از در خارج می‌شود. من فکر می‌کنم به این علت است که عمل انجام‌گرفته آنچنان نمایشی نیست برخلاف جنگ و دعوا و تجربیات مرگباری که لابوف به صورت داده‌های اطلاعاتی ذکر می‌کند. مرد خیلی سریع به «ارزیابی» وحشتی که اردوگاه‌های نظامی فراهم می‌کنند، بدون ارائه جزئیات می‌پردازد (فقط «سابیدن زمین» برای این منظور کافی نیست). اما به هر حال با توجه به مداخله **کیلروی** کلیدی را که نکته مهم داستانش را نشان دهد، بیان می‌کند (خب باعث می‌شود که فکر کنند).

به‌طور کلی باید گفت که بحث‌های معمولی بسیار با مناظرات رسمی یا مصاحبه‌ها فرق دارند. این موضوع در پیچیدگی متن نوشته‌شده نشان داده

می‌شود چنانکه در این گفت‌وگوی چندجانبه همه شرکت‌کنندگان برای به‌دست‌گرفتن رشته کلام با هم رقابت می‌کنند. نقاط انتقالی مربوط از اهمیت برخوردارند، به همین دلیل است که چندین بار کلام سخنگویان قطع می‌شود و شروع‌های کاذب در موقعیت‌های خاص دیده می‌شود. سخنگویان همچنین برای حفظ و ادامه کلام با هم رقابت می‌کنند و بعد از هر وقفه‌ای دوباره ادامه کلام خود را پی گرفته و یا به‌عنوان داور از **کیلروی** کمک می‌گیرند. این لحظه‌های انتقالی پررقابت همچنین با واکنش‌های تماشاچیان (دست‌زدن) همراه است که خود این یک منبع دیگر را برای تحلیل گفت‌وگوی رسانه‌ای فراهم می‌کند و مدرکی برای نوبت بعدی ارائه می‌نماید؛ برای یک نوبت مؤثر و مفید یا در صورت نبود این واکنش ثبت نمایانگر یک گفته دردسرساز.

سکانس‌های اوج‌گیرنده

جیم لهرر در مقداری که برای مناظره انتخابات ریاست جمهوری در ماساچوست بیان کرد به حضور یک جمع تماشاچی اشاره می‌کند. او می‌گوید این جمع برای شرکت‌کردن در مناظره اینجا نخواهند بود و برای سکوت‌کردن توافق کرده‌اند و فقط در مقدمه معرفی و دور پایانی با کف‌زدن در این مناظره، شرکت می‌کنند. بنابراین انتظار ما این است که در این مناظره شاهد وقفه‌ها و تداخل ناشی از حضور تماشاچیان مثل برنامه **کیلروی** نباشیم. در چارچوب قواعد و نوبت‌ها به‌طور منظم پیش می‌روند چون دیگر نیازی به رقابت برای به‌دست‌گرفتن رشته کلام نیست، تماشاچیان صریحاً از جهت‌گیری و حمایت هر یک از طرفین منع شده‌اند. جرج بوش گاهی مرزهای رسمیت را کمی می‌شکند اما حتی قول او مبنی بر تشریک پول دولت با طبقه سخت‌کوش جامعه آمریکا کوچک‌ترین تمجید و تشویقی دریافت نمی‌کند.

اما برخلاف قوانین بی‌چون و چرای لهرر تماشاچیان کاملاً ساکت نیستند. در بعضی از مواقع می‌توان شنید که می‌خندند و از همه مهم‌تر اینکه این خنده در روند بحث تأثیر می‌گذارد. گاهی کاندیداها شوخی می‌کنند، مثلاً

وقتی گور پس از حمله بوش به «ارقام کذب»، او را مخترع ماشین حساب معرفی می‌کند، می‌بینیم خنده مؤدبانه‌ای صورت می‌گیرد، اما خنده همچنین در مکان‌های هم‌پوشان شنیده می‌شود که موقعی اتفاق می‌افتند که نقش نقطه اوج یک بحث خاص را نشان می‌دهند. در اینجا خنده فقط یک واکنش محسوب نمی‌شود بلکه برانگیزاننده هم هست که به نظر موجب توضیح و تفضیل بیشتر می‌شود. پس به ساخته‌شدن آنچه من «سکانس‌های اوج‌گیرنده» می‌نامم کمک می‌کند که درواقع لازمه آن تا حدودی تخطی از قواعد مباحثه رسمی است.

برای مثال در اینجا در متن پیاده‌شده ۱۶ کاندیداها در حال نزدیک‌شدن به نقطه اوج در مبحث مربوط به فراهم‌کردن داروهای نسخه‌ای برای شهروندانی هستند که به سن بازنشستگی رسیده‌اند. برای پایان‌دادن به این موضوع لهرر سعی می‌کند موضع هر یک را فرموله کند که در اصطلاح هریتج، این کار استراتژی «بازیافت همکارانه» نامیده شده است (۱۹۸۵) یعنی فرمول‌سازی که انتظار می‌رود کاندیداها با آن موافقت کنند.

متن پیاده‌شده ۱۶

ج. ل: اجازه بدهید از هر دوی شما این سؤال را بپرسم و بعد از این، موضوع را خاتمه دهیم. هر دوی شما به‌عنوان یک موضوع عملی می‌خواهید داروهای نسخه‌ای را برای بازنشستگان فراهم کنید، درست است؟

ج. ب: درسته.

ا. گ: اما فرقش این است که من می‌خواهم این کار را برای صد در صد...

[تماشاچیان: هاهاهاها]

ج. ل: بسیارخب، بسیارخب

ا. گ: ولی او فقط برای پنج درصد...

ج. ل: بسیار خب

ج. ب: این کاملاً غلط است. این کاملاً ... یک دقیقه صبر کن، این کاملاً غلط است.

ا. گ: هاهاهاها

ج. ب: این که او اینجا بایسته و اینو بگه کاملاً غلط است. اجازه بدهید، اجازه بدهید مطمئن بشم که بازنشستگان صدای مرا بلند و واضح می‌شنوند. قرار است من با جمهوری‌خواهان و دموکرات‌ها کار کنم و در سیستم اصلاحات لازم را انجام بدهم. به تمام بازنشستگان تحت پوشش قرار خواهند گرفت. تمام بازنشستگان محتاج پول داروهای نسخه‌ای پرداخت خواهد شد. درعین‌حال ما برنامه‌ای داریم که بازنشستگان محتاج را کمک کنیم که می‌تواند یک یا دو سال طول بکشد، من نمی‌دانم.

ا. گ: خیلی خب، بگذارید من توجه شما را به کلمه کلیدی جلب کنم او گفت «تمام بازنشستگان محتاج.»

ج. ب: نه. یک دقیقه صبر کن تمام بازنشستگان در برنامه من تحت پوشش برای داروهای نسخه‌ای قرار می‌گیرند.

ا. گ: در سال اول؟

ج. ب: اگر بتوانیم تو سال اول انجام بدهیم. شرط می‌بندم. برنامه تو که مرحله‌بندی شده و در ۸ سال ...

ا. گ: نه! نه!نه!نه!

جیم برنامه یک مرحله‌ای است در ٤ سال اول یکسال طول می‌کشد تا تصویب بشود؛ فقط در چهار سال اول. فقرا و محتاجان تحت پوشش قرار می‌گیرند. بازنشستگانی که از طبقه متوسط هستند تحت پوشش قرار نمی‌گیرند، چون ...

ج. ل: نگاه کنید

ا. گ: ٤ تا ٥ سال

ج. ل: من یک نظری دارم.

ا. گ: خیلی خب.

ج. ل: اگر شما چیز بیشتری دارید که در این مورد بگویید [در بیانات پایانی] می‌توانید بگویید. حالا از این موضوع خارج می‌شویم.

ا. گ: هاها خیلی خب.

برای این که بتوانیم نکات پویای یک سکانس اوج‌گیرنده را به‌طور کامل نمایش دهیم باید متن پیاده‌شده ۱۰ را به سبک تحلیل مکالمه‌ای بررسی کنیم. در اینجا خنده تماشاچیان به ما کمک می‌کند استراتژی‌های قطع کلام را که

بلافاصله لهرر و بوش به کار می‌گیرند، بفهمیم. الگـور در اینجـا یـک امتیـاز به‌دست آورده بود؛ به این خاطر که فقط بوش واکنش مثبت مورد نظـر را بـه «بازیافت همکارانه« لهرر نشان می‌دهد. گور این استراتژی لهـرر را بـه‌عنـوان انگیزه‌ای برای بحث بیشتر در نظر می‌گیرد. بنـابراین حرکـت لهـرر را بـرای خاتمه‌دادن به موضوع رد می‌کند و این انحراف از قانون کلی است که به نظر تماشاچیان سرگرم‌کننده می‌آید. پس لهرر مجبور می‌شود کـلام گـور را قطـع کند تا بار دیگر صلاحیت خود را مورد تأکید قرار دهـد، درحـالی‌کـه بـوش به‌طور آشکار سعی در به‌دست‌گرفتن رشته کلام دارد تا بـار دیگـر بحـث بـا رقیب انتخاباتی خود را آغاز کند.

بنابراین در این سکانس می‌بینیم وقفه و ادامه کلام رخ می‌دهد که مشـابه رقابت برای ادامه کلام در سایر اشکال برنامه‌های گفت‌وگو نیست. در جـایی می‌بینیم که بوش صدایش را بلند می‌کند و چند بار حرفش را تکرار می‌کند تا این که همتای شرکت‌کننده او دست از کلام خود می‌کشد (البته گور هـم بـه سرگرم‌کننده‌بودن شرایط واقف است و با آگاهی ادامه می‌دهد). بوش سـپس برای بیان مجدد سیاست خود به شیوه‌ای تأکیدی که با مکـث و تأکیـد آن را علامت‌گذاری می‌کند، ادامه می‌دهد. در نهایت پس از وقفه و تـداخل بیشـتر، کاندیداها وارد یک گفت‌وگوی مستقیم با یکدیگر می‌شوند که دیگـر رئـیس جلسه در آن واسطه نیست که این شرایط از ویژگی‌های وضـعیت اوج‌گیـری است. برای یک لحظه بوش دیگر از ضمیر سوم شخص برای خطاب‌قراردادن گور استفاده نمی‌کند و او را با ضمیر دوم شخص خطاب می‌کند، ولی این در نتیجه سؤال مستقیم گور از او صورت می‌گیرد. در این مرحله کاملاً ضـروری است که لهرر مداخله کند تا اثر این موضوع کمی بیشتر پـیش بـرود. منـاظره انتخاباتی به خطر می‌افتد که شاید بتوان گفت تا حد یک مسـابقه یـا گـویش خیابانی تنزل پیدا کند. در یک سکانس است که می‌توانیم تصـویر زیبـایی را که دیوید گریت بچ از فرایندی که آن را «میزگرد مصـاحبه« نامیـد، ببینـیم. او می‌گوید مصاحبه خبری که در آن دو یا چند مصـاحبه‌شـونده شـرکت دارنـد روش مؤثری است که می‌توان بدان وسیله بحث و جدلی را بـه روی صـحنه برد و بی‌طرفی مصاحبه‌کننده هم هیچ ضمانت و بایسـتگی نداشـته باشـد. در

حقیقت وضعیت و موقعیت مصاحبه‌کننده تحت تأثیر وظیفه نهادی او تبیین می‌شود تا نقش یک اعتدال و میانجی را بازی کند. به‌علاوه برخلاف مکالمات معمولی، مصاحبه‌شوندگان (یا کاندیداهای ریاست جمهوری) می‌توانند به‌طور مستقیم با هم بحث کنند و حتی شیوه پر تنش و بدون حد و مرزی را پی گیرند، چون می‌دانند که رئیس جلسه حتماً در نهایت مداخله خواهد کرد. در مصاحبه خبری مصاحبه‌شوندگان می‌توانند بحث خود و مخالفت‌های خود را دنبال کنند و دیدگاه‌های خود را به اوج برسانند. آنها می‌توانند در بالاترین حد مخالفت‌های خود را اعلام کنند، چون می‌دانند دیر یا زود یک طرف سوم که به‌طور رسمی بی‌طرف است و هیچ کس با او مخالفتی ندارد وارد می‌شود و آنها را از تنش خارج می‌کند؛ چون اگر خلاف این باشد این طرف سوم دیگر نمی‌تواند نقش نهادی خود را ایفا کند (۲۹۸:۱۹۹۲).

سیاست به‌عنوان سرگرمی

با وجود تمام آنچه گفته شد میان نحوه هدایت مصاحبه‌های خبری و ریاست جلسات مناظره تشابهاتی وجود دارد. البته تفاوت‌های اساسی و بسیار حساس هم به چشم می‌خورد. به‌خصوص وقتی یک مناظره به‌طور زنده انجام می‌گیرد و در مقابل جمع تماشاچیان صورت می‌گیرد نه‌تنها واکنش تماشاچیان در روند گفت‌وگو تأثیر می‌گذارد، بلکه سکانس‌های اوج‌گیرنده برای برانگیختن واکنش‌های خاص مورد استفاده قرار می‌گیرند. یعنی در برخی از برنامه‌ها این سکانس‌های اوج‌گیرنده مانند «صدای کف‌زدن» در سخنرانی‌های سیاسی عمل می‌کنند؛ جایی که خنده تماشاچیان و تشویق آنها را موجب می‌شود. برای مثال برنامه‌ای در مورد امور جاری در شبکه **BBC** که مدت‌های مدیدی است پخش می‌شود و به نام **وقت سؤال** اجرا می‌شود دارای ساختاری است که به شرکت‌کنندگان در میزگرد در ابتدا نوبت‌های طولانی داده می‌شود تا به سؤالات تماشاچیان پاسخ دهند اما بعد از آن سکانسی وجود دارد که مخالفت‌ها و تضادها میان اعضای شرکت‌کننده در میزگرد مستقیم و بدون واسطه ابراز می‌شود. در اینجا جالب است که مدیر

جلسه میزگرد یعنی آقای دیوید دیمبل‌بی فقط در نقش یک داور بی‌طرف ظاهر نمی‌شود، بلکه خود به بالاگرفتن و اوج‌گیری سکانس‌ها کمک می‌کند. در اصطلاح گریت‌بچ که در تعریف شیوه‌ها روش‌های رسمی به کار برده است او پایه بی‌طرف خود را موقتاً ترک می‌کند. در اینجا دو نمونه از این مورد را می‌بینیم:

متن پیاده‌شده ۱۷

د. د: آقای جان پرسکات، آیا شما قبول می‌کنید که کنت کلارک با امضاء **PII** اشتباهی مرتکب نشده است.

ج. پ: خب، اولاً در مورد امضا، آقای هزلتین مدارک را بررسی کرده و قید احتیاط لازم کرده‌اند که باید در دادگاه نگهداری شوند و در دفاعیه مورد استفاده قرار گیرند. آقای کلارک این قید احتیاط آقای هزلتین را دید ولی به آن توجه نکرد و با وجود این که ایشان هم وکیل دعاوی هستند آن احتیاط را انجام نداد. حالا من می‌دانم که او پیمان ماستریخت را نخوانده است. من نمی‌دانم که آیا ایشان اسناد را قبلاً به‌طور دقیق مطالعه کرده‌اند یا نه، اما فکر می‌کنم تفاوت واضحی میان این دو وزیر وجود دارد. دوماً وقتی او به گفت‌وگوی ما که در تاریخ ۱۳ ژانویه ۱۹۹٤ اشاره می‌کند من مدارک را خوانده‌ام و آنچه شما می‌گویید صحت ندارد. من می‌توانم آن را بخوانم.

ک. ک: شما هیچ چیزی را نخوانده‌اید.

ج. پ: اما من گفتم که شما یکی از کسانی بودید که از شما نقل قول شده است. شما یکی از آنهایی بودید که اسناد را امضا کرد مثل وزیر کشور و گفتید که مدارک نباید تحویل دادگاه شود. درست؟

ک ک: نه.

ج. پ: شما گفتید که مدارک طبق گفته شما گواهی منافع ملی (بیت‌المال) نیست و اطلاعات مربوطه نباید در اختیار دادگاه و وکیل مدافع قرار گیرد. [۲ ثانیه مکث] بله شما گفتید!

[تماشاچیان: هاهاهاهاها]

ک. ک: نه، نه

ج. ب: که من وقتی آن موقع پرسیدم از شما...

ک. ک: تا حدودی صحیح است و تا حدودی اشتباه. من به شما پاسخ خواهم داد.

ج. پ: به هر حال برای این که به سؤال شما پاسخ دهم یک لحظه اجازه بدهید. تا حدودی درست و تا حدودی غلط.

ک. ک: شما یک کلمه از این اسناد را هم نخوانده‌اید.

د. د: او داره می‌خونه و نقل قول می‌کنه. او داره نقل قول می‌کنه آنچه را شما گرفته‌اید.

ج پ: من دارم شما را نقل قول می‌کنم. شما را نقل قول می‌کنم، شما خوب توجه نکردید.

این گفت‌وگو در سال ۱۹۹۵ در یک مناظره پس از انتشار گزارش اسکات مبنی‌بر فروش اسلحه توسط شرکت‌های بریتانیایی به عراق انجام گرفت. آقای کنت کلارک وزیر کشور وقت متهم به استفاده از قدرتش برای جلوگیری از رسیدن مدارک حیاتی به دادگاه شده است. جان پرسکات به شیوه‌ای استادانه درحالی‌که سعی در اثبات این موضوع دارد نه‌تنها خطاب گفت‌وگو را از سوم شخص به دوم شخص تغییر می‌دهد بلکه نقشی را که معمولاً به مصاحبه‌کننده یا رئیس جلسه اختصاص داده می‌شود خود به عهده می‌گیرد تا سؤالات مستقیم بپرسد. خنده شدید تماشاچیان و کف‌زدن آنها تحت تأثیر شرایط کنایه‌آمیز و طنز به‌وجود می‌آید. در اینجا ج. پ اتهام خود را تکرار می‌کند، اما این بار نمی‌تواند پاسخی از ک. ک بیرون بکشد. در اواسط متن می‌بینیم مکثی دو ثانیه‌ای که آبستن حرف‌های زیادی است وجود دارد که ج. پ. سپس از آن جواب داده‌نشده را می‌دهد. آنچه پس از واکنش تماشاچیان می‌آید یک سکانس اوج‌گیرنده از تکرار و گفت‌وگوهای درهم و هم‌پوشان است که در طی آن د. د خودش خیلی کوتاه از جمله ج. پ. به ک. ک. جانبداری می‌کند.

در متن ۱۸ سکانس اوج‌گیرنده توسط خود د. د ایجاد می‌شود. در اینجا وزیر امور خارجه وقت در حال دست و پنجه نرم‌کردن با سؤال مشکل و دردسرسازی در مورد تأثیر دولت روی کمیسیون ملی لاتاری می‌باشد. موضوع مورد بحث این است که اگر چه این کمیسیون رسماً به‌عنوان یک

مجموعه مستقل تأسیس شده است، اما دولت خودش تعهداتی را در مورد مفهوم لاتاری غیرانتفاعی آن نموده است. د. د سؤالات خود را با اشاره به «شک وتردید» عمومی در مورد تصمیمات آن موقع کمیسیون لاتاری آغاز می‌کند، اما (مثل رابین دی در متن پیاده‌شده ٦) این بحث را به جایی می‌کشاند که از طرف مصاحبه‌شونده جمله‌ای شخصی انجام می‌گیرد. اما برخلاف مصاحبه‌های خبری در اینجا عنصر افزوده‌شده واکنش تماشاچیان حاضر در استودیو است که خود موجد یک سکانس اوج گیرنده دیگر می‌شود.

متن پیاده‌شده ۱۸

د. د: اما آنچه مایه سردرگمی است این است که در اعلامیه‌ای که شما صادر کردید قول یک لاتاری غیرانتفاعی را دادید. بعد دولت شما آن کمیسیون را منصوب کرد و البته شک در این است که این کمیسیون منصوب شد که در لاتاری مردم ریچاد برانسون را منصوب کنند فقط یک نفر و نه شرکت کملات و اینجا بود که این شک و تردید و عدم اعتماد شروع بشه.

ر. ک: آره. برای کمیسیون هیچ طرح ثابتی وجود نداشت که براساس آن یا هر شرکت دیگری منصوب نشود.

د. د: اما اگر سیاست شد، سیاست رسمی...

ر. ک: بله ـ بله و البته این سیاست ما بود. این سیاست ما هست. هست، نه این که بود.

د. د: پس شما کملات را نمی‌خواهید، چون آنها یک سازمان غیرانتفاعی نیستند.

ر. ک: ما تصمیم گرفتیم که این رأی را ندهیم و تصمیم‌گیری را به عهده کمیسیون بگذاریم. کمیسیون تصمیم خواهد گرفت ما حتماً خیلی خوشحال خواهیم شد اگر آن لاتاری یک لاتاری غیرانتفاعی باشد که به این ترتیب حتماً حداکثر درآمد برای مقاصد خوب خواهیم داشت و من بی‌پرده بگویم فکر می‌کنم اکثریت مردم بریتانیا هم همینطور فکر می‌کنند.

د. د: پس شما به آنها تکیه می‌کنید.

ر. ک: نه ما به آنها تکیه نمی‌کنیم.

[تماشاچیان: هاهاهاها]

ر. ک: = این تصمیم اوناست دیوید. نه. . . بله شما مطلقاً هیچ مدرکی ندارید که نشان بدهد ما به آنها تکیه می‌کنیم. ما به آنها تکیه نمی‌کنیم ولی به نظر من عجیب است که...

[تماشاچیان: هاهاهاها]

ر.ک: به نظر من عجیب است که خب، شما قبول نمی‌کنید. خب، اگر مدرکی دارید بگذارید بشنویم و با هم در آن شریک باشیم. با تماشاچیان شریک شوید.

د.د: من فقط سؤال می‌پرسم.

ر.ک: اوه آره، آره. آره شما به سؤال جواب نمی‌دهید مگه نه دیوید. شما به سؤالات جواب نمی‌دهید، اما شما سؤال می‌کنید ...

د.د: نه. نه. من اجازه ندارم. من اجازه ندارم. ای کاش اجازه داشتم ولی اجازه ندارم.

[تماشاچیان: هاهاهاها]

ر.ک: آنچه واهی است ...

د.د: برخلاف قوانین و مقررات است.

ر.ک: واهی است. این است که شما چیزی که واقعاً یک مفهوم موردپسند پرطرفدار است طوری برمی‌گردانید گویی این مفهوم یک تعصب دولت محسوب می‌شود.

این متن به‌طور فشرده چند ویژگی کلیدی گفت‌وگوی سیاسی را ارائه می‌کند که هم در مصاحبه‌های خبری یافت می‌شود و هم در مناظرات و مباحثات سیاسی. اول این که ما می‌بینیم رئیس جلسه به‌عنوان مصاحبه‌کننده عمل می‌کند. و «انگیزه توضیح و استنتاج» را فراهم می‌کند که گاهی بار معنایی خصمانه‌ای برای مصاحبه‌شونده دارند.

ر.ک در واکنش به این انگیزه‌ها گاهی از قاعده کیفیت گرایس بهره می‌گیرد و از د.د در مورد مدرک و دلیل سؤال می‌کند و او را در مقابل عموم ملت مسئول می‌داند. در چنین شرایطی د. د به بیان شرح وظایف و نقش خود پناه می‌برد و بر پایه بی‌طرفی خود تأکید می‌کند: («من فقط سؤال می‌پرسم»). اما در این بافت گفت‌وگو در مقابل تماشاچیان اجرا می‌شود که

هنگام اوج‌گرفتن سکانس می‌خندند و دست می‌زنند. از جمله فن بیان و شیوه گفت‌وگو در برنامه‌های گفت‌وگویی واکنش این تماشاچیان اطلاعات اضافه‌ای را فراهم می‌کند که به وسیله آن می‌تواند تأثیر مداخله‌های بحث‌انگیز را داوری کرد.

اما به سختی می‌توان به یک نتیجه قطعی دست یافت، چرا که دو شق ممکن وجود دارد: اولاً با توجه به این که تماشاچیان بلافاصله بعد از حرف د. د دست می‌زنند، ممکن است این تصور وجود داشته باشد که تماشاچیان جانب او را گرفته‌اند و خنده قبلی آنها به ضرر ر. ک است. می‌توان این بحث را مطرح کرد که آنچه در اینجا مایه سرگرمی است این است که د.د در چارچوب نقش خودش با موفقیت عدم تعادل و عدم صداقت یک سیاستمدار برجسته را نشان می‌دهد. اما من فکر می‌کنم می‌توان این بحث را هم مطرح کرد که تماشاچیان به یک شرکت‌کننده خاص نمی‌خندند، بلکه به کل گفت‌وگویی که پیش می‌رود می‌خندند. در مورد شروع خنده دقیقاً نقاطی را مشخص می‌کنند که بحث اوج می‌گیرد. وقتی که ر. ک از حالت تدافعی به وضعیت تهاجم تغییر رویه می‌دهد، ممکن است که کف‌زدن هم برای سکانس اوج‌گیرنده به‌طور کلی باشد. این تفسیر را می‌توان با استفاده از زبان حرکات بدن هم تأیید کرد: هر دو شرکت‌کننده رو به تماشاچیان لبخند می‌زنند و صحبت می‌کنند و به نظر می‌رسد که از این شیوه به‌عنوان یک ژست خوش‌مشربانه و طنزآمیز استفاده می‌کنند.

به‌طور خلاصه برای این که یکی دیگر از مفاهیم گافمن را به‌کار بندیم، باید بگوییم در گفت‌وگوهای سیاسی ، چارچوب‌های مختلفی وجود دارد. در گفت‌وگوهای سیاسی معاصر تمایلی در میان برخی سیاستمداران وجود دارد مبنی‌بر این که چارچوب مناظرات همیشگی و سنتی را بشکنند و«راه‌های معمولی‌بودن» را بیازمایند. انعکاس این رویکرد را می‌توان در «محاوره‌ای‌ساختن« اخبار، به‌عنوان یک تغییر رویه کلی از رسمی به محاوره‌ای و ارائه گفت‌وگوهای ملی و عمومی دید. این گرایش همچنین باعث همگرایی گفت‌وگوی سیاسی حرفه‌ای با زبان برنامه‌های نمایش

گفت‌وگویی تلویزیون شده است که در آن برنامه‌ها مردم عادی می‌توانند حرفهای خود را بزنند.

چارچوب سومی هم برای گفت‌وگوی سیاسی وجود دارد که در سکانس‌های اوج‌گیرنده دیده می‌شود، خصوصاً جایی که مخاطبان زنده و حاضر هم وجود دارند. گفت‌وگوی سیاسی چه به زبان رسمی و چه به زبان غیررسمی، با وجود تمام جدیت خودش در مواردی می‌تواند سرگرم‌کننده باشد. گاهی اوقات، مثلاً در مناظرات انتخاباتی ریاست جمهوری لحظه‌های طنز و شاد کوتاهی در کنار برنامه گفت و گوی اصلی فراهم می‌کنند.

سیاستمداران (مانند بوش و بلر) هم از شوخی و طنز برای تکمیل تصویر عمومی و ملی خود استفاده می‌کنند و وجه انسانی خود را در برنامه‌های گپ و گفت‌وگو، بیشتر نشان می‌دهند. اما در برنامه‌هایی مانند **وقت سؤال**، شوخی و هزل، فقط یک زنگ تفریح کوتاه نیست، بلکه یک بخش کلیدی از فرم کلی و اصلی گفت‌وگو است. این همان چیزی است که مباحثه سیاسی به شکل مذکور را سرگرم‌کننده و پرشور نموده و بار دیگر نشان می‌دهد که حتی در اخبار و برنامه‌های مربوط به امور جاری کشور و همان گفت‌وگوی موفق رسانه‌ای به دنبال آموزش و آگاهی‌دادن نیست، بلکه می‌خواهد استراتژی وسیع‌تری را ایجاد کند تا برنامه برای مخاطبان غیرحاضر جذاب و شنیدنی باشد.

به همین خاطر است که دیوید دیمبل‌بی سفت و سخت به محدودیت‌های رسمی شغل خود به‌عنوان مصاحبه‌کننده یا رئیس جلسه تکیه و تأکید دارد. او فقط پایه بی‌طرف خود را نمی‌گیرد، حتی وقتی خودش اصرار می‌کند بگوید چنین است؛ چرا که سرگرم‌کننده ساختن برنامه‌ها و گفت‌وگوهای سیاسی کاری مهم بوده و در این میان سکانس اوج‌گیرنده نیز به او در دست‌یابی به این هدف کمک می‌کند.

۵

گفت‌وگوی ورزشی

برنامه زنده رادیو ۵

یکی از داستان‌های موفقیت‌آمیز در تاریخ پخش برنامه در بریتانیا اجرای **کانال ۵** سراسری رادیویی شبکه **BBC** است که به نام برنامه زنده **رادیو ۵** شناخته می‌شود. این برنامه ، در سال ۱۹۹۰ در پاسخ به تقاضای دولت برای ارائه انتخاب‌ها و گزینه‌های بیشتر از سوی **BBC** راه‌اندازی شد. این کانال هویت متمایز فعلی‌اش را پس از آغاز کار مجدد در سال ۱۹۹٤ کسب کرد. در این حرکت این کانال از یک «زمین دفن زباله« که پس از برنامه‌های درهم و برهم بود(کرایسل، ۱۹۹٤) به کانال مخصوص خبر و ورزش آنطور که امروز می‌باشد، تغییر شکل داد.

کانال ۵ در سال ۲۰۰٤ سالگرد تأسیس خود را در حالی جشن گرفت که برای اولین‌بار بیش از پنج درصد از تماشاچیان سراسری را سهم خود کرده بود، و در حالی که شنوندگان هفتگی این کانال به شش میلیون نفر رسیده بود توانست از کانال‌ها و ایستگاه‌های بیشتر جاافتاده **BBC** یعنی **رادیو ۱** و **رادیو ۴** پیشی بگیرد.

برنامه زنده **کانال ۵** همچنین بنیانگذار هم‌گرایی فنی شده بود، به‌طوری که برنامه تلفنی ورزشی این کانال به نام **۳/۰۶** به‌طور همزمان با پخش رادیویی در یک وب‌سایت هم قابل دسترسی بود و دریافت آن از طریق

تلویزیون دیجیتال تعاملی هم ممکن بود.

برنامه ۵، به‌خصوص برای تحلیل گفت‌وگوی رسانه‌ای، منبع غنی اطلاعات به شمار می‌آید. آنچه در وهله اول ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد، این است که صداهایی که از این رادیو می‌شنویم دارای طیف وسیع و تنوع بسیار هستند، که در مقایسه با کانال‌های دیگر **BBC** جالب می‌باشند. با وجود تمرکز اصلی این رادیو روی خبر و ورزش است که موجب شده نام مستعار «آقا رادیو« را به خود بگیرد؛ چون در حالی که **رادیو ۳** و **رادیو ۴** با توجه به ریشه‌های خود همچنان برای طبقه متوسط اجتماع شنیدنی مانده‌اند و **رادیو ۲** هم در «مسائل جوانان» تخصصی دارد که در بخش آینده به آن خواهیم پرداخت.

رادیو ۵ مجموعه‌ای از گویش‌ها، لهجه‌های محلی و طبقاتی را از مجریان و صداهای دردسترس خود ارائه می‌کند. شاید بتوانیم بگوییم این رادیو، رادیوی سراسری **BBC** برای برنامه‌های گفت‌وگوی رادیویی است و شاید بتوان گفت نهادی از تأثیر شرکت **BBC** در شناخت و اهمیت‌دادن به نقش حیاتی گفت‌وگوی رادیویی باشد (هیگینس و ماس، ۱۹۸۲؛ مانسون، ۱۹۹۳؛ هاچ بی، ۱۹۹۶)

در این فصل، برخی از شواهد در زمینه اشکال گفت‌وگوی مرتبط با ورزش (به‌خصوص در **رادیو ۵**)، ارائه می‌شود. در گفت‌وگوهای ورزشی این رادیو، می‌توان تنوع طبقاتی و منطقه‌ای آن را به‌طور بارز و آشکار مشاهده کرد و مصاحبه با بازیکنان و مدیران تیم، در برنامه‌های نقد و تفسیر ورزشی که از بازیگران سابق به‌عنوان صاحب نظر استفاده می‌شود.

در برنامه‌های تلفنی، تمرکز اصلی ما روی گفت‌وگوهایی در زمینه فوتبال خواهد بود، چرا که این ورزش به‌طور گسترده و انبوهی در بین مردم غالب شده است. **رادیو۵** بخشی از مجموعه رسانه ورزش می‌باشد. این مجموعه، اقتصاد جهانی ورزش را دگرگون ساخته و به‌عنوان پیشرو در بازار بخش برنامه‌های دیجیتالی (بویل و هاینز، ۲۰۰۰) مطرح می‌باشد.

برنامه‌های تلفنی در مورد فوتبال

مطالعه خود را با برنامه تلفنی **۶/۰۶** که به تازگی دیجیتالی شده است آغاز می‌کنیم. در اینجا ارتباط‌هایی با تحلیل گفت‌وگوی سیاسی که در بخش گذشته ارائه شده، وجود دارد. این برنامه تلفنی نه تنها راه‌هایی را که می‌شود فرد تماس‌گیرنده را به ایجاد یک بحث وارد کرد به‌طور جالبی روشن می‌کند، بلکه نمونه دیگری از بحث به‌عنوان سرگرمی را ارائه می‌نماید. در برنامه **۶/۰۶** بحث‌ها به صورت زنده و پرشور و با رنگ و لعابی که برای مخاطبان خاص جذاب باشند ارائه می‌شوند. به نظر می‌رسد که اکثر تماس‌گیرنده‌ها این روند را تحسین می‌کنند و متوجه هستند که در بیان این برنامه چه روشی، راه قابل‌قبول ایجاد بحث است.

لازم است که در این مورد آشکار سخن بگوئیم، چرا که رادیوهای مختلف انتظارات مختلفی را مد نظر دارند. اگر بتوان بحث را به‌عنوان یک «گونه گفتاری» (باختین) در نظر گرفت، پس باید بدانیم که در این مقوله، زیرمجموعه‌های دیگری وجود دارند به نام زیرگونه و برای بافت‌های اجتماعی مختلف مناسب هستند. در حقیقت بافت اجتماعی که به‌طور بارز در برنامه **۶/۰۶** مدنظر است، آن بافتی است که باختین/ وولوسینوف (۱۹۷۳) خود آن را که آشنایی زیادی با آن داشت، «میخانه شهری» نامید (بعداً در این مورد بیشتر توضیح می‌دهیم). این روش، برای پرداختن به گونه، «بحث و تبادل‌نظر» با مطالعات قبلی در زمینه گفت‌وگوهای تلفنی که گفت‌وگوهای سیاسی و مناظرات موضوعی را مد نظر داشتند متفاوت است. **رادیو ۵** همچنین مناظرات موضوعی را به‌خصوص در برنامه تلفنی ساعت ۹ صبح خود تحت‌عنوان **مکالمه ملت** ارائه می‌کند اما در مورد برنامه **۶/۰۶** ما قرار است که وارد حوزه متفاوتی شویم.

یکی از ویژگی‌های اساسی تعامل در برنامه‌های گفت‌وگوی رادیو این است که تماس‌گیرنده‌ها نسبت به وظیفه خود برای ارائه نظراتشان و در صورت نیاز به دفاع از آنها در مقابل حمله میزبان و مجری، توجیه می‌باشند. از سوی دیگر میزبان هم نوعاً نسبت به وظیفه خود برای ادامه مجادله و تضاد

آرا توجیه است و سعی به یافتن چیزی برای بحث با تماس‌گیرنده در خصوص نظرش دارد. در این معنا میزبان‌ها، موضع شک و گمان حرفه‌ای را در مورد ادعای تماس‌گیرنده اتخاذ می‌کنند و به هرآنچه او می‌گوید، گوش می‌دهند تا نکات قابل بحث بالقوه را بیابند (هاچبی، ۱۹۹۶:۷۵).

مشکل اینجاست که این نوع گفت‌وگوی مجادله‌ای فقط از ویژگی‌های برخی از اشکال گفت‌وگوهای رادیویی است نه همه آدم‌ها به‌طور کلی. دقیق‌تر بگوئیم ساختار کلی برنامه‌های تلفنی رادیو که «هاچبی» توضیح می‌دهد، می‌توانند جهانی باشند؛ به این صورت که تماس‌گیرنده‌ها ابتدا نکته‌ای را بیان می‌کنند که میزبان در برابر آن پاسخ می‌دهد، اما در برنامه **۶/۰۶** ویژگی‌های دیگری هم وجود دارند که گفت‌وگو را به ماورای مجادله می‌کشانند. برای مثال، در متن پیاده‌شده ۱۹ میزبان (مجری) یعنی آلن گرین به‌طور آشکار سخنش را طوری آغاز می‌کند که با پیشنهاد و نظر تماس‌گیرنده به‌عنوان مسئله قابل بحث برخورد می‌کند. او کاملاً بی‌پرده با نظر کلی پاتریک مبنی بر این که فوتبال بریتانیا دچار رکود شده است، مخالفت می‌کند. اما همینطور که بحث پیش می‌رود از طریق کشمکش‌های مختلف بالاخره به سطحی از اتفاق نظر دست می‌یابند و این گفت‌وگو با بیان ملاطفت‌آمیز میزبان خطاب به تماس‌گیرنده خاتمه می‌یابد (از تماست متشکرم دوست من) و به زیرکی خود که به قیمت کار دیوید جیمز، دروازه‌بان انگلیسی، نشان داد لبخند می‌زند.

متن پیاده‌شده ۱۹

ا. گ: پاتریک از نیوپورت روی خط یک

پ: سلام آلن

آ. گ: سلام عصر بخیر

پ: من فقط می‌خواهم راجع به بازی‌های میان هفته‌ای صحبت کنم که منچستر یونایتد را مقابل دورتموند دیدیم.

آ. گ: بفرما

پ: لیورپول با پاریس سن‌ژرمن. بگذارین قبول کنیم فوتبال بریتانیا، خب این فوتبال رفته توی رکود؟

آ. گ: بسیار خب، یک لحظه صبر کن. یک لحظه صبرکن. اگر شنبه گذشته با هم حرف می‌زدیم من می‌گفتم که خیلی قوی مطمئن هستم که هم منچستر یونایتد و هم لیورپول به فاینال‌های خودشون می‌رسند. من کاملاً با تو در مورد نتایج موافقم. منظورم اینه که لیورپول در پاریس ضعیف عمل کرد. به‌طور ناامیدکننده‌ای ضعیف بود و حتی اگر چه برای منچستر یونایتد در مقابل دورتموند شکست لب مرزی اتفاق افتاد. من فکر می‌کنم آلمانی‌ها از این شکست سود خوبی بردند. واقعاً اینطور فکر می‌کنم. پس من هم ناامید شدم، اما نمی‌گم که این به معنی ضعف و رکود فوتبال ماست. من مخالفم.

پ: خب، پس بگذار این را بگویم. من نمی‌گویم که منچستر یونایتد دیگر از فوتبال خارج است، بلکه منظورم این است که نگاهی به فوتبال بیندازیم. موقعی که توپ را در بازی در مقابل طرف‌های قاره‌ای رد و بدل می‌کنیم اصلاً ناراحت نیستیم. می‌دونید چی می‌گم مثل این که بی‌تفاوت در پارک از این طرف به آن طرف برویم. من دیشب که دو بازی را با پسرم نگاه می‌کردیم این مطلب را به او گفتم. من گفتم که توپ به دروازه‌بان برمی‌گردد و چه اتفاقی می‌افتد. یک شوت بلند روی زمین و بعد توپی که حالا مال هرکسی است.

[صدای زنگ هشدار الکترونیکی]

آ. گ: دزدگیرتون به صدا درآمد؟

پ: اوه، اعلام خطر حریق، اشکال نداره، آتش بیرونه و ماشین‌های آتش‌نشانی هم هستند، ما حالمان خوبه.

آ. گ: هه هه هه هه خوب بذار بسوزه. نگران نباش پاتریک!

پ: فوتبال مهمتره.

آ. گ: خب، من بهت می‌گم که چی داریم بگیم، من فکر می‌کنم لیگ برتر یعنی بازی‌های لیگ برتر انگلیس خیلی رتبه بیش از اندازه بالایی گرفته. فکر می‌کنم خیلی بیش از اندازه‌هاش است. فکر نمی‌کنم آنقدر هم که خودش فکر می‌کنه لیگ خوبی باشه

پ: من هم موافقم. درست می‌گی.

آ. گ: من نامه‌هایی دریافت می‌کنم که می‌گویند می‌دونی که چی می‌گم «اوه دست از آن بکش» می‌دونی فوتبال عالی است. فوتبال می‌تونه دراماتیک باشه و

این ممکنه جالب باشه، اما لزوماً به این معنا نیست که خوب هم هست. و من با ناراحتی، باید بگم که بازی‌های سری **A** ایتالیا هنوزهم خیلی جلوتر از ماست.

پ: خب، درسته. منظور من اینه که ما چه موقع باید خارج از محوطه ۱۸ قدم شوت کنیم. ما نمی‌کنیم. بازی‌های ما به خط کنار کشیده شده یا از اونها هم رد می‌شیم وقتی که از آن رد شویم آلن دیگر توپ مال هر کسی شده و دوباره به وسط میاد مگرنه؟

آ.گ: درسته یک توپ پنجاه.

آ. گ: پنجاه. درسته پاتریک از تماست متشکرم.

پ: و اگر جیمز بازی کنه شاید یک توپ شصت ـ چهل داشته باشیم.

آ. گ: خیلی خب، پاتریک.

در بین تمام نقاط کشمکش این بحث، لحظه کلیدی وقفه موقتی است که رخ می‌دهد. یک زنگ هشدار الکترونیکی به صدا درمی‌آید که صدای زمینه می‌شود و به آنها برای گفت‌وگویی که البته کاملاً فی‌البداهه وغیرقابل پیش‌بینی است هشدار می‌دهد اما وقتی تماس‌گیرنده یک شوخی بامزه می‌کند، میزبان هم پاسخ می‌دهد. آنچه زیرکانه‌تر است وقتی است که پاتریک بعد از آن شروع به گفتن حرف‌هایی می‌کند که فلسفه برنامه را مد نظر قرار داده است. بنابراین هر مخالفتی که شرکت‌کنندگان ممکن است داشته باشند فقط در جهت ایجاد منافع عمومی و مشترک در فوتبال پیش می‌روند. این منافع، در جبهه‌گیری‌های شخصی نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد . مثلاً (ابتدا تماس‌گیرنده موضع بحقّ خود را بر مبنای این واقعیت که تمام برنامه‌های ورزشی را دنبال می‌کند، بنا کرده و سپس میزبان نظراتش را از دید مخاطبان بیشتری بیان می‌کند.

بیان این نظرات به وسیله میزبان، کاملاً با موضوعاتی که «هاچبی» به تحلیل آنها می‌پردازد متفاوت است. به‌طوری که در پاسخ به شیوه تحریک و سؤال که تماس‌گیرنده اتخاذ کرده، موضع شک و گمان حرفه‌ای از سوی میزبان ترک می‌شود. اما واضح است که کل تماس بر مبنای فرض انسجام و وحدت مشترک استوار است، که با به‌کاربردن اسم کوچک، نشانه‌های

جریان‌های سمپاتیک و عاطفی و جواب‌های همگنانه «من هم موافقم شما درست می‌گین» هاچبی می‌گوید: در برنامه‌های تلفنی موضوعی، عدم تعادل قوا وجود دارد. به طوری که شکاکیت میزبان و مجری دائماً موقعیت تماس‌گیرنده را تهدید به تحقیر می‌کند؛ حتی ممکن است متعجب شویم که چرا زنگ می‌زنند.

در برنامه **۶/۰۶** قدرت مجری چندان مشخص و واضح نیست. البته مجری، قدرت خود را در آغازکردن و خاتمه‌دادن به گفت‌وگو حفظ می‌کند و در این برنامه می‌توانیم به‌طور واضح سکانس‌های عمل ـ تضاد را که هاچبی به آن اشاره کرده است ببینیم. اما علاوه براین تبادل نقش‌ها هم روان‌تر صورت می‌گیرد، به‌طوری که تمام شرکت‌کنندگان به خاطر منافع مشترکشان حق دارند حرف خود را بزنند. به‌علاوه این حق به‌طور واضح با استفاده از کلمات خاص به‌طور جالب‌توجهی ابراز می‌شود. اشاره‌های شخصی، جریان‌های سمپاتیک و عاطفی و شوخی‌های افراد زمینه مشترکی را فراهم می‌کند که حق اظهارنظر در آن پایه‌ریزی شده است.

بحث‌های معاشرتی

در مباحث بعدی ابعاد بیشتری از این حق اظهارنظرها را بررسی خواهیم کرد. فعلاً لازم است، به‌عنوان مبحث تئوری کمی حاشیه برویم تا ببینیم که فن بیان و شیوه گفت‌وگو در مباحثات تلفنی در مورد فوتبال نقاط مشترک بسیاری با آنچه زبان‌شناسان اجتماعی آن را تحت‌عنوان «بحث معاشرتی» مطرح می‌کنند، دارد. دبورا شیفرین بر اساس مفهوم جامعه‌شناختی جرج سیمل تحت‌عنوان «معاشرتی‌بودن» چنین نتیجه‌گیری می‌کند که «بحث‌های معاشرتی»، یکی از ویژگی‌های زیرفرهنگ یهودی در فیلادلفیا بوده است؛ جایی که او بررسی‌ها و تحقیقات عملی انجام داده است (شیفرین، ۱۹۸٤). برخی از مباحث او مورد نقد و سؤال قرار گرفته و یافته‌های او در آثار بعدی نیز مورد نقد بوده‌اند، اما آنچه جالب است این است که این مفهوم در

بحث‌های باواسطه هم صدق می‌کند، چنانکه در برنامه مستند استرالیایی تحت‌عنوان **آب‌های سیلوانیا** به نمایش گذاشته می‌شود. (لی و پک، ۱۹۹۵)

سیمل، معاشرتی‌بودن را به‌عنوان تعامل اجتماعی که هیچ پایان دوری ندارد و هیچ نتیجه و محتوایی خارج از خودش ندارد مطرح می‌کند. درواقع این مفهوم، یعنی لذت‌بردن از گفت‌وگوی اجتماعی به خاطر خود گفت‌وگو است (شیفرین، ۱۹۸٤). براساس این تعریف می‌توان گفت بحث می‌تواند معاشرتی باشد تا وقتی که جدیت محتوای لحظه‌ای ماده بحث قرار نگیرد. شیفرین، این موضوع را به‌عنوان گفت‌وگوی بحث‌برانگیزی که بدون ماده مشخص است، مورد بررسی قرار می‌دهد و آنها را گفت‌وگویی می‌نامد که شکل بحث را دارند ولی ماده جدی بحث را ندارند. لی و پک لورا، به خاطر این نظریه، مورد انتقاد قرار دادند؛ چون عقیده داشتند که تعریف بحث معاشرتی بر اساس تمایز میان اشکال بعدی و غیرجدی و فراتر این که امیدوار باشیم این تمایزات در ویژگی‌های متمایز کلام و فن بیان قابل تشخیص هستند سوء تعبیر ایجاد خواهد کرد. در اطلاعاتی که آنها از برنامه **آب‌های سیلوانیا** به دست آوردند جنبه‌های جدی و معاشرتی بحث همزمان با هم وجود دارند و بحث‌ها همیشه دارای ماده‌ای از رابط خانوادگی در خود هستند.

اگر به مقوله برنامه‌های تلفنی در مورد فوتبال برگردیم، فکر می‌کنم باید موافق باشیم که در بحث کیفیت فوتبال بریتانیا ماده جدی وجود دارد. این برنامه بحثی خالی از محتوا نبود و برای شرکت‌کنندگان در این بحث موضوع بسیار جدی داشت، اما شاید بتوان گفت همانطور که سیمل در نقل قول یادشده از او می‌گوید، درباره جدی‌بودن محتوای لحظه‌ای ماده بحث نشده است. اگر بپذیریم که جدی‌بودن بحث به‌عنوان ابزاری برای نشان‌دادن تعهد اساسی‌تر به یک منافع جمعی در فوتبال عمل می‌کند، درواقع ما هم آن دیدگاه بالا را دنبال کرده‌ایم. نظرات زبان‌شناسی و جامعه‌شناختی در مورد بحث معاشرتی به نظر در مجموعه‌ای از تقسیمات یوفای غیرکارآمد و غیرممیز گیر کرده و دست و پا می‌زند: ماده جدی در مقابل غیرجدی / بدون

ماه. اما برنامه تماس تلفنی، در مورد فوتبال کمی از هر دو را دارد. نکته مهم برای ورود به برنامه این است که باید با آلن گرین وارد یک معاشرت شوید و این کاملاً در میان بیان نظرات با استواری و جدیت مشخصی است.

شیفرین برای تشخیص یک بحث به‌عنوان بحث معاشرتی، سه معیار را معرفی می‌کند که از آن جمله، قابلیت ازهم‌پاشیده‌شدن چارچوب بحث و نشانه‌های همکاری را می‌توان نام برد که هر دو در متن پیاده‌شده ۱۹ وجود دارند. اما معیار سوم او آنقدرها به‌عنوان ویژگی کلام و فن بیان تلقی نمی‌شود، بلکه درواقع ارزیابی کلی است از جریان، وقتی که شرکت‌کنندگان نسبت به بحث‌ها و جنگ و جدل خود توجیه باشند. لی و پک در نقدی که در این مورد انجام داده‌اند این امکان را مطرح می‌کنند که این شرط می‌تواند از خصایص مردانه باشد، اما یک بحث لذت‌بخش، وقتی انجام می‌گیرد که شرکت‌کنندگان، بار دیگر وقتی به نظر می‌آید بحث تمام شده دست بزنند (۴۳:۱۹۹۵). هر دو این نظرات را می‌توان در متن پیاده‌شده ۲۰ که در آن، آلن بحث را طولانی می‌کند و حتی موقعی که او در توافق کامل با تماس‌گیرنده است و آن را خاتمه نمی‌دهد، مورد کاربرد قرار داد. نکته‌ای که تماس‌گیرنده مطرح می‌کند این است که به دلیل موفقیت تیم منچستر یونایتد در تمام رقابت‌ها این سیستم باید در زمانی بیش از اندازه کوتاه تعداد بیش از اندازه زیاد بازی انجام دهد (۱۹۹۷). در هنگام شروع این بحث قبلاً بر سر این موضوع توافق حاصل شده است اما آلن گرین به جای خاتمه‌دادن به بحث سعی می‌کند دامنه مثال‌ها و موضوع بحث را گسترده‌تر کند و تماس‌گیرنده هم همین روش را دارد:

متن پیاده‌شده ۲۰

آ. گ: آره بگذار بهت یک چیزی بگم. من کاملاً با تو موافقم من نمی‌فهمم، چرا منچستریونایتد در این فصل از بازی‌ها دوره بازی‌اش تمدید نشده؟! این هفته یک نامه دریافت کردم از کسی به نام استوارت تیلور از آکس‌هی جنوبی. اون به‌طور واضح طرفدار آرسنال است و اشاره می‌کند که در سال‌های ۸۰ ـ ۷۹ آرسنال باید دو فینال مربوط به دو جام را در عرض پنج روز بازی کند. این که از

هفتاد و یکمین بازی‌های رده‌بندی در آن فصل ۷ تا از آن بازی‌ها در ۱۹ روز آخر ماه مه صورت گرفت. خب من می‌گم خب که چی؟ خیلی خب موقعیت خیلی بدی برای آرسنال بوده اما چون قبلاً اتفاق افتاده دلیل نمی‌شد که...

تماس‌گیرنده: دقیقاً، مطمئناً

آ. گ: = کاملاً اشتباه است که منچستر یونایتد مجبور است چهار بازی را در هشت روز انجام بدهد. واقعاً بی‌معنی است و باید عوض شود.

تماس‌گیرنده: دقیقاً همین طوره، منظورم اینه که این چیز، مهمترین چیزی است که من هم به خاطرش به شما تلفن کردم. تیم منچستریونایتد، واقعاً یک جام را در بازی فینال مقابل اورتون برد، موقعی که اورتون یک طرف خیلی جدی بود، اجازه ندادند که آنها به اروپا بروند به خاطر تحریم ، اما اونها جام را باختند. چونکه خیلی خیلی خسته بودند و نباید دیگر اتفاق بیفتد، چون من فکر می‌کنم حرف‌های ونگر فقط اراجیف خودپسندانه‌ای است و واقعاً از شنیدن آنها ناراحت می‌شوم. اگر بتوانید فصل بازی‌ها را تمدید کنید، می‌توانید اجازه بدهید سیستم‌های بزرگ که در اروپا هستند به جام کوکاکولا بروند یا این که باید فصل بازی‌ها را زودتر شروع کنید، یا دیرتر تمام کنید تا تعداد تیم‌ها را در لیگ برتر کم کنید.

آ.گ: اینجا موضوعات زیادی مطرح هستند. من شخصاً جام کوکاکولا را به‌دردنخور می‌دونم و قرار است که روز چهارشنبه برنامه منتقدانه‌ای در مورد این که چرا این رقابت‌ها را به‌دردنخور می‌دانم، داشته باشیم.

تماس‌گیرنده: من با این موضوع موافقم. خب، این می‌تونه یک رقابت برای تیم‌های دسته دوم و چهارم و تیم‌های ...

آ. گ: خب می‌تونن این کار را بکنند.

تماس‌گیرنده: ببخشید، چی گفتید؟

آ. گ: اگر بخواهند می‌توانند این کار را بکنند. من اندازه مسابقات لیگ برتر را کم کرده‌ام اما منافع شخصی بسیار زیادی در این لیگ وجود دارد. آنها نمی‌خواهند این منافع را از دست بدهند، مگه نه؟ نمی‌خواهند که از روی این قطار پائین بپرند؟ اما نکته کلیدی این است که [نظر شخصی من این است که صراحتاً باید بگویم] برای من اصلاً اهمیتی ندارد که راجع به چی حرف می‌زنیم،

حالا می‌خواهد منچستر یونایتد باشد یا ... من جداً بحثم این است که هرکی که مطرح باشه من فکر می‌کنم من به وضعیتی که تیم یونایتد خودش را گرفتار آن کرده نگاه می‌کنم که به نظر من تقصیر خودشان هم نیست. مثال بارز آن هم جریان میدلزبرو هست که تا حالا سه بار کنسل شده. پس مردم چیکار کنند؟ منظورم این است که چرا قوانین را به‌صورت بنیادی تغییر نمی‌دهید؟

تماس‌گیرنده: دقیقاً! من کاملاً و صراحتاً با شما موافقم.

سخت است که در یک متن پیاده‌شده جو حاکم بر این گفت‌وگو را به‌طور کافی و دقیق انتقال داد. در مقایسه با متن ۱۹ در این بحث شرکت‌کننده، بسیار سریع صحبت می‌کند و کاملاً آشکار است که نوبت تماس‌گیرنده در معرض خطر است که خیلی هم گیج شده است. در این متن دو شرکت‌کننده با هم صحبت می‌کنند و برای به‌دست‌گرفتن رشته کلام به نظر با هم رقابت می‌کنند و گفت‌وگوهای هم‌پوشان طولانی دارند. نقض بلاغت، شروع کاذب و تکرار بسیار در این گفت‌وگو دیده می‌شود که درواقع نشان‌دهنده حس تعهد عاطفی نسبت به نظرات ابرازشده است. می‌توانیم بگوئیم این گفت‌وگو یک تماس تلفنی مشابه یک سکانس اوج‌گیرنده است که بسیاری از ویژگی‌های رسمی بحث متعهدانه و جدی را دارا می‌باشد.

البته به غیر از این که «با توافق کامل» تأیید می‌شود، تضاد حاکم در این نوع معاشرت این است که به بحث قبل می‌تواند جنبه سرگرم‌کننده هم داشته باشد. انسجام میان شرکت‌کنندگان به‌طور آشکار دیده می‌شود و در رفتار تأییدی تماس‌گیرنده که دائماً پاسخ‌های کوتاه در تأیید و موافقت با بیانات و سؤالات کوتاه آلن گرین می‌دهد، آشکار است آلن گرین هم به‌نوبه‌خود گونه جالبی از استراتژی تولید می‌کند. در اینجا نظرات یک طرف ارتباط دیگر را هم بیان می‌کند تا وحدت خود را با تماس‌گیرنده بیشتر تأکید کند: «او می‌گوید X اما من می‌گویم خب که چی». همچنین در این بافت کاملاً آشکار است که مقدمه‌چینی برای نظرات بخشی از یک استراتژی کلی است که طی آن بحث‌ها به شکلی شرطی ـ مرضی هنجارنمایی می‌شوند: «من شخصاً جام کوکاکولا را به‌دردنخور می‌دونم». موضوع کلیدی که می‌خواهم بگویم این

است که مشروعیت یک نظریه بر اساس یک شناخت میان فردی از حق بیان نظر شکل می‌گیرد و بحث‌ها در یک نوع بازی زبانی در چرخه‌ای تکرار می‌شوند.

برای این که به اصطلاح وولوسینوف یعنی «میکده شهری» برگردیم، باید بگوییم، بسیاری از مردم که این نوار را گوش کردند عقیده داشتند که بحث مثل یک گفت‌وگو هنگام خوردن لیوانی آب بود.

در حقیقت زمانبندی برنامه **۶/۰۶** این حس را تقویت می‌کند که در ساعت شش و شش دقیقه بعدازظهر پس از پخش نقد مسابقه فوتبال عصرگاهی و گزارش بازی نتایج آن، نوبت **۶/۰۶** می‌رسد. درست مثل این که با خستگی از یک بازی برگشته‌ایم و حالا مشغول بحث و تبادل‌نظر با دوستانمان هستیم. عقاید ابرازشده هم درواقع نظراتی است که در این مراسم جمعی ابراز می‌شود و از آنجا که این برنامه در کانال رادیویی **BBC** پخش می‌شود، آن جمع تصوری هم درواقع ملت خواهد بود و یک جغرافیای ملی تصوری تولید می‌شود. به همین سادگی که تماس‌گیرنده‌ها با اشاره به نام محلی که از آنجا تماس می‌گیرند معرفی می‌شوند، اما این تنها هویتی نیست که تماس‌گیرنده‌ها برای خود فرض می‌کنند:

متن پیاده‌شده ۲۱

د.م: و کت روی خط یک از کاونتی دورهام ، عصر بخیر کت!

ک: عصر بخیر!

د. م: خب تو از همه این موضوع چه نتیجه‌ای می‌گیری؟

ک: من فکر می‌کنم که تو در مورد کوین کیگان بی‌انصافی می‌کنی. این را صادقانه می‌گویم از وقتی که او رفته، تو داری می‌گی اون هیچی به‌دست نیاورد و من فکر می‌کنم این خودش ثابت می‌کنه که چه چیزی به‌دست آورده.

د. م: نه. من نمی‌گم که او چیزی به‌دست نیاورده، چیزی که من می‌گم اینه که واقعاً این چیزی نیست که من فکر می‌کنم. این چیزی است که مردم دیگر که با برنامه تماس داشتند فکر می‌کنند که او در یک زمان بحرانی و حیاتی یعنی در فصل بازی تیم، اونو ترک کرد و اگر این کار را غیر از کوین کیگان کس دیگری انجام داده بود، مطمئناً به خاطر آن ترد می‌شد. ولی چون کوین کیگان بود، دیگر

برای همه انگار که مرده. اما درواقع اگر انتخاب کرده بود که اونجا باشه و تیم را هدایت می‌کرد اگر فکر کنیم که چه کاری می‌تونست انجام بده، واقعاً کمتر از آنچه کنی دالگلیش انجام داده نمی‌بود.

ک: خب من فکر می‌کنم این که تا حالا چه جور به مسئله نگاه کرده‌ایم بماند. حالا باید ببینیم کیگان چه کار برای ما کرد؟ برای شروع حالا هم که رفته اینطور برخوردی باهاش می‌شود.

د. م: کت، چرا فکر می‌کنی که او آنجا را ترک کرد؟

ک: من فکر می‌کنم حس کلی در اینجا اینه که او می‌خواست بماند تا پایان فصل ولی این هیئت رئیسه تیم بود که او را مجبور به ترک تیم کرد.

د. م: من فکر می‌کنم شما واقعاً خیلی آدم خوش‌بین و مشتی هستی و اصلاً احساس ناراحتی و خشم نمی‌کنی که مردی که آن همه پول گرفته و شما تمام امیدهایتان را به او بسته بودید، خواسته خیلی راحت و بی‌دلیل تیم شما را ترک کند.

ک: من فکر می‌کنم که شما باید یکی از افراد نیوکاسل باشید تا بفهمید! چون اگر به عقب نگاه کنیم، مثلاً سال‌های ۹۱ ـ ۱۹۹۰ وقتی منظم به تماشای بازی‌ها می‌رفتم درواقع من آن موقع در نیوکاسل زندگی می‌کردم، ما مقابل تمام علائق هال‌سیتی بازی می‌کردیم و اصلاً هم دنبال تغییرات و اصلاح نبودیم. درواقع ما شده بودیم مظهر خنده.

د. م: ولی با پانزده میلیون خرج خیلی از مردم می‌تونستند او را به لیگ برتر ببرند اما سؤال اینه که بعدش چی می‌شه؟

ک: من نمی‌دانم. من فکر می‌کنم این کیگان بود که یعنی این طوری تیم را تغییر داد که ما تماشایی شده‌ایم.

د. م: خیلی خب، شما عقیده‌ات این است که من نمی‌تونم در اعتقادات کوچکترین لغزشی به‌وجود بیارم. و من هم حتی سعی برای این کار نخواهم کرد.

به‌عنوان یک استثنا در مورد «آقا رادیو» و ویژگی‌های آن باید بدانیم که برخی از تماس‌گیرندگان با برنامه **۶/۰۶**، زن هستند. در این متن میزبان

دیوید ملور[1] بود که قبلاً شغل دژبان را داشته و پیش از آلن گرین[2] برنامه را اجرا می‌کرد. او در یک شیوه خاص خود از ویژگی و خصلت سنت ثانویه‌اش استفاده می‌کند تا با کت در مورد این سؤال که کوین کیگان با استعفادادن از سمت مدیریت تیم نیوکاسل در اواسط فصل بازی‌ها موجب ضربه‌خوردن تیم شده یا نه، بحث می‌کند. به‌علاوه د. م در همین حال به‌طور حرفه‌ای از موقعیت شغلی خود دفاع کرده و پایه بخشش را از دیدگاه شخصی به دیدگاه جمعی تغییر می‌دهد. اصلی که او در مورد آن صحبت می‌کند دیگر خودش نیست، بلکه کسانی دیگر هستند که با برنامه تماس گرفته‌اند و صحبت کرده‌اند.

پاسخ کت به این بحث این است که به‌عنوان یک طرفدار تیم نیوکاسل یونایتد صحبت می‌کند. در این بحث او هم ادعای حق جمعی را دارد که کاملاً برای جذابیت برنامه و ارتباط برقرارکردن آن با شنوندگان، محوری و ضروری است؛ چرا که پایه‌ریزی بحث از دید یک طرفدار در آنِ واحد سه کار انجام می‌دهد: هویت تماس‌گیرنده را مشخص و معین می‌کند، حق قابل اعتباری را اعطا می‌کند که ابراز عقیده یک خودرأیی ساده نیست و البته موقعیت جغرافیایی را در جامعه ملی مورد تصور ارائه می‌کند. توجه داشته باشید که این یک جغرافیای ارتباطی است.

پس با تماس‌هایی چون این تماس، تماس‌گیرنده درواقع حسی را القا می‌کند که لیگ سراسری انگلستان جامعه‌ای فرضی و تصوری از طرفداران است. هرکس وابستگی و علائق خودش را دارد، درست همانطور که هرکس حق دارد عقیده خودش را داشته باشد، اما همه در یک ماهیت وسیع‌تر و بزرگ‌تر که درواقع جامعه طرفداران است منافع مشترکی دارند. بنابراین بحث‌هایی که در برنامه **۶/۰۶** مطرح می‌شوند از آن جهت جنبه معاشرت اجتماعی دارند که نقش اصلی و مهم آنها تصویب روابط اجتماعی است؛

1. David Mellor
2. Alan Green

درست مثل روابط خانواده‌های یهودی که شیفرین آنها را بررسی کرد.

نقد رادیویی

تاکنون دیدیم که فوتبال به‌عنوان عرصه‌ای برای جریان‌افتادن آرا، می‌تواند فضا و جوی ملی را برای عموم فراهم کند. در حقیقت شاید بتوان گفت از این جهت، اینگونه از برنامه‌ها نسبت به سایر گونه‌های پخش، اعتبار بیشتری دارد، چرا که در طول زمان و در حالی که مجری رهبری و هماهنگی آن را به عهده دارد یک رأی ملی عمومی از بررسی نکات بسیاری که تماس‌گیرنده‌ها مطرح می‌کنند، متبلور می‌شود. از جمله موضوعاتی که به تناوب مورد بحث قرار گرفتند می‌توان به زیربنای اقتصادی متغیر و بهره‌برداری از طرفداران معمولی و استعمار آنها، استاندارد رو به نزول رفتار بازیکنان در زمین و خارج از آن، استانداردهای داوری، دغدغه دائمی در مورد آنچه به‌اصطلاح بیماری انگلیسی نام دارد، اشاره کرد. این موضوع آخر به‌خصوص هر وقت تیم انگلستان در خارج از کشور بازی می‌کند خصوصاً خیلی شایع می‌شود. به‌خصوص در تورنمنت‌هایی مانند مسابقات قهرمانی اروپا. در این بحث‌ها سعی می‌شود خط مرزی میان رفتار طرفدار اصیل و عناصر اوباش و هرزه تعیین شود و در این راه تماس‌گیرنده‌ها در مقابل پلیس خشن و مسلح شکایت دارند. اما خود تماس‌گیرنده‌ها تنها کسانی نیستند که در این برنامه شرکت می‌کنند. در اینجا نشان می‌دهیم که آلن گرین چگونه نقد خود را از بازی میان انگلستان و آلمان در بازی‌های ۲۰۰۰ اروپا آغاز می‌کند:

متن پیاده‌شده ۲۲

خب، متأسفم که باید برنامه را با یک یادداشت تلخ شروع کنم، اما این اولین باری است که شنیده‌ام سرود ملی یک کشور در بازی‌های قهرمانی اروپا مورد هو کردن و تمسخر قرار می‌گیرد که طرفداران انگلیسی سرود ملی آلمان را هو کرده‌اند. واقعاً کی می‌تونیم این مسئله را درست کنیم؟!

کلمات تهدیدکننده و ترساننده خطاب به اولیورکاهن دروازه‌بان آلمان موقعی که به طرف محوطه پنالتی پیش می‌ره به سمت چپ زمین که پشت او طرفداران

انگلیس نشسته‌اند. سیمن هم پشت سر خودش طرفداران آلمان را دارد. پس هر دو دروازه‌بان کمی از این بابت مزاحمت خواهند داشت. هنوز نور آفتاب در این شهر، می‌درخشد ، که البته برای بازی‌ای به این مهمی که باید در شهری مثل بروکسل انجام می‌گرفت محل عجیبی است. اگر هر اتفاقی امشب در خیابان‌ها یا داخل این استادیوم بیفتد، یوفا (اتحادیه فوتبال اروپا) فقط باید خودش را سرزنش کند.

اجازه بدین به فوتبال برگردیم. انگلستان منتظره، داور هم منتظر تلویزیون‌هاست که بگویند آیا درسته که بازی را شروع کند. پیش از یک بار هم انجام گرفته و چیزی است که بازیکنان بدون آن هم می‌تونند بازی کنند. همه منتظرند که سریع‌تر بازی را شروع کنند.

داور پی‌یرلوئیجی کولینا در این تورنمنت بدون شک بهترین داور بوده است ، و اگر ایتالیا به فینال نرسه حتماً باید یک کاری بکنه. اوه خیلی خب، خیلی متشکرم، تلویزیون می‌گه که همه چی درسته. حالا شروع می‌کنیم.

گرین در عرض چند ثانیه یک دستور کار را در اینجا تهیه می‌کند که شامل نقد و بررسی داور، استعمار و بهره‌برداری از فوتبال به خاطر تقاضاهای تلویزیونی و البته رفتار بد طرفداران انگلیسی و احتمالاً مشکلات جمعیت و ازدحام آنها به خاطره ضعف مسئولیت‌ها و مدیریت‌ها می‌باشد. در این بخش می‌خواهیم چگونگی عملکرد نقد و تفسیر رادیویی برای ایجاد و تضاد و مجادله آرا را نه‌تنها در مشاهدات کلی مثل اینها بررسی کنیم، بلکه چگونگی روش آن را در بزرگ‌کردن و پرداختن بیش از حد به موضوعات جاری از طریق یک رویداد یا اتفاق خاص در زمین مورد بحث قرار دهیم. در حقیقت به خاطر برنامه‌ریزی زمانبندی معمول در مورد برنامه تماس تلفنی در مورد فوتبال که معمولاً باید پس از گزارش و تفسیر بازی پخش شود در این مورد آلن گرین هم مفسر بازی است و هم مجری برنامه تماس تلفنی. به همین دلیل تماس‌گیرنده‌ها بارها اتفاقات بحث‌برانگیزی را که حین گزارش او رخ داده‌اند، مطرح می‌کنند. تحلیل دقیق کلام و بیان مورد استفاده در تفسیر بازی، این مسئله را روشن خواهند کرد که چطور چنین تضادهایی با صحبت به وجود می‌آیند.

این خود منتهی به مفاهیمی از «هنر» تفسیر و نقد به‌طور کلی خواهد شد و به‌خصوص به تفاوت‌های رادیو و تلویزیون، در این زمینه مربوط خواهد بود. برنامه نقد و تفسیر یک گونه مشخص و متمایز، در گفت‌وگوی رسانه‌ای است و مدت‌هاست که به‌عنوان یک گونه متمایز توسط مجریان پخش حرفه‌ای به آن پرداخته شده است. هیچ پخش برنامه‌ای از خارج نمی‌تواند بدون نقد و تفسیر عمل کند؛ حداقل نه پس از تجربه فاجعه آمیز **BBC** در گزارش فقط صدای مسابقات اسب دوانی دربی در سال ۱۹۲۶. مقالات و متون آموزشی بسیاری در مورد هنر تفسیر و گزارش نوشته شده‌اند و بار دیگر وقتی مفسران رادیویی مجبور شدند سبکهای خود را با تلویزیون سازگار کنند (وانل، ۱۹۹۲) ویرایش و به گونه‌ای دیگر نوشته شده و عرضه شدند. ویژگی متمایز تفسیر به‌طور زنده در مطالعات کمی که در مورد سبک‌شناسی این گونه وجود دارد هم دیده می‌شود. کریستال و دیوی[1] در گزارششان از ویژگی‌های نثر، الگوهای سخن کلام و تنوع ساختار جمله سخن گفتند که نقد رادیویی شیدایی و بلاغت بسیار فراتری از آنچه در اکثر گفتارهای بدون نوشته دیده می‌شود، داراست (۱۹۶۹:۱۳۰). برای کوئیپر (۱۹۹۶) هنر تفسیر زنده مشابه استفاده از فرمول‌هایی تکراری است که خوانندگان اشعار در مراسم شفاهی به‌کار می‌گیرند.

اما چنین گزارش‌هایی بیشتر به تولید نقد و تفسیر پرداخته‌اند و کمتر به دریافت آن توجه کرده‌اند. آنها تجربه گوش‌دادن به یک نقد یا چگونگی ایجاد نسخه‌های خاص از یک رویداد را بررسی نکرده‌اند. از این دیدگاه کارهای مهمی که قبلاً انجام شده‌اند روی تلویزیون متمرکز بوده‌اند. به‌خصوص در قسمت استفاده از پخش دور آهسته یک عمل (مورس، ۱۹۸۳؛ ماریوت، ۹۶ ـ ۱۹۹۵) به غیر از یک مورد استثناء مهم (کرایسل، ۱۹۹۳) در مورد جذب شنونده به یک تفسیر رادیویی تحلیل مفصل چندانی وجود ندارد. این بی‌توجهی به رادیو بار دیگر وضعیت آن را به‌عنوان ارتباط ضعیف با مطالعات رسانه‌ای نشان می‌دهد و به این خاطر حتی در کتاب‌های درسی

1. Crystal & Davy

استاندارد هرگونه آمیزه‌ای از حقیقت و افسانه را مجاز می‌داند.

برای این که به‌طور خلاصه به این مسئله بپردازیم، سه مورد را بیان می‌کنیم: بویل و هینز[1] می‌گویند، اگر بگوییم بین نقد تلویزیونی و رادیویی همگرایی و همراهی وجود دارد، موجب دردسر خواهد بود و بسیاری از تکنیکهای نقد تلویزیونی درواقع از رادیو آمده‌اند (۲۰۰۰: ۷–۸٦). البته بعضی آمده‌اند و برخی از کارمندان تلویزیون در هر دو رسانه کار کرده‌اند، اما در حقیقت پدران بنیانگذار ورزش BBC می‌گویند هر دو رسانه تفاوت‌های تکنیکی خاص خود را می‌طلبند که به صورت راه‌های متمایز، خطاب‌قراردادن بیننده و شنونده تکامل یافته‌اند. در این بافت حفظ این فرض که گفتار نقد رادیویی اولیه که در آن مفسر باید به گونه‌ای رفتار کند که گویی مخاطب یک نفر است و باید فقط آن فرد را خطاب قرار دهد، مشکل است و این که آیا امروزه هم کاربرد دارد باید گفت در حقیقت اینگونه نیست و در نقد رادیویی معاصر به هیچ وجه کاربرد ندارد. در پرتو آنچه تاکنون دیده‌ایم، و با توجه به نقش آلن گرین در مورد نظرات راو[2] چه خواهیم گفت مبنی‌بر این که در مفسران برنامه‌های پخش زنده، محدود هستند. کسانی که مجاز به برانگیزاننده‌بودن باشند – که این برخلاف همکاران آنها و پخش برنامه‌های از قبل ضبط‌شده با نوشته مشخص است– سردبیر درواقع آراء خود را اعمال می‌کند (راو، ۱۹۹۹). در حقیقت اعمال نظر سردبیر یک فرایند استاندارد، به‌خصوص در برنامه‌های نقدی تفسیر ورزشی است.

اگر بحثی را که تحلیل به چند نقد و تفسیر می‌پردازد، مورد بررسی قرار دهیم، می‌توانیم تا حدی به علت این امر پی بریم. کرایسل در کتاب **درک رادیو**، یک بخش را به نقد و تفسیر رادیویی مسابقات کریکت اختصاص داده است که جان آرلوت انجام می‌دهد. او تمایزات میان تلویزیون و رادیو را

1. Boyle & Haynes
2. Rowe

مورد تأکید قرار می‌دهد و به این مطلب اشاره می‌کند که چون رادیو یک رسانه کور است، رویدادی را که این رسانه مجدداً خلق می‌کند به‌معنایی خیالی و تصوری است؛ این رویداد در تصور و خیال شنونده وجود دارد. برخلاف تلویزیون که برنامه نقد و تفسیر تصویری را هم ارائه می‌کند که بیننده می‌تواند ببیند، در رادیو، مفسر نقش محوری و مرکزی در خلق صحنه خیالی دارد. با توجه به این موضوع متوجه می‌شویم آرلوت، تنها به توصیف و تعریف وقایع بازی نمی‌پردازد، بلکه این وقایع را تعبیر می‌کند و با سبک خاص خودش که آراستگی شاعرانه کلامی است آنها را زینت می‌دهد. به همین خاطر کرایسل می‌گوید میان شنونده و مفسر رابطه‌ای وجود دارد. به این‌ترتیب: «شاید بتوان گفت علایق ما به مسابقه، کم و بیش مشابه بهره شرکت جان آرلوت است که در آن، مفسر به‌عنوان شخصیت و شنونده به‌عنوان همراه مطرح هستند. (۱۳۷:۱۹۹٤)

به‌طور خلاصه باید گفت، در رادیو ما فقط به بازی گوش نمی‌دهیم؛ ما به تحلیل و تجزیه مفسر از دیدن بازی گوش می‌دهیم که با گونه‌های مختلف کلام ارائه می‌شود. با به‌خاطرسپردن این موضوع اجازه بدهید بار دیگر به فوتبال برگردیم. در اینجا چند ثانیه از تفسیر مسابقه فینال میان میدلزبورو و لسترسیتی در جام کوکاکولا (۱۹۹۷) ارائه می‌شود. مفسر مسابقه یعنی آلن گرین را یک بازیکن سابق تیم لیورپول یعنی جیم بگلین به‌عنوان خلاصه‌کننده و نتیجه‌گیری‌کننده بازی در یک جمع‌بندی پایانی همراهی می‌کند. این خود از آنچه کرایسل می‌گوید، گونه‌ای دیگر را ارائه می‌کند که در آن شرکتی به وجود آمده که یک فرد در آن حاضر نیست بلکه دو همکار در آن وجود دارند (و در برنامه‌های تفسیر مسابقات کریکت که در عصر حاضر پخش می‌شوند سه مفسر با بلندگوی مرتبط و کابین تفسیر وجود دارند) که همانطور که بازی را برای شنوندگان گزارش و تفسیر می‌کنند با یکدیگر صحبت می‌کنند:

متن پیاده‌شده a ۲۳

آ. گ: جونینیو. پاس برگشت جونینیو برای ایتالیا که خیلی خوب هم نبود و خیلی راحت به خارج بازی رفت به وسیله هسکی و یک پرتاب برای میدلز بورو

نزدیک به پائین‌رفتن پرچم کورنر. از سمت راست راوانلی خیلی سریع گرفت و جونینیو هدرش داد. پرتاب بلند و دور به طرف خط میانی زمین به وسیله دفاع لستر برگشت و می‌ره به طرف منطقه پنالتی. اکاکس با ضربه سر به داخل زمین. می‌فرستدش به طرف امرسون و اون می‌بردش به طرف کنار زمین. توپ خوبی نیست اما بک باید دنبالش برود تا پس بگیردش. ببینیم موفق شد یک پرتاب به داخل بگیره؟ اول خط نگهدارها ـ من مطمئن هستم که اول خط نگهدار پرتاب را به میدلزبور و داد بعد به داور نگاه کرد و دید که داور پرتاب را به نفع لستر گرفته و یک دفعه پرچم به اون دست رفت. جای تعجب است.

ج. ب: آره، فکر کنم بین خودشان حل کردند. چون همیشه از واکنش بازیکن می‌تونی بفهمی که حکم بر ضد کسی بود، و بک هیچ شکایتی به آن نداشت و خیلی راحت قبولش کرد.

آ. گ: اگر شک داری، آقای خط‌نگهدار هر دو دستت رو به هم بچسبان. اینجوری همیشه می‌تونی رأی بدی. نگرانش نباش. سیزده ثانیه به هاف‌تایم. لستر: صفر ـ میدلزبورو: صفر. خب، بازی داره جون می‌گیره ولی خب در حال حاضر خیلی هنوز ضعیفه.

فلمینگ به بک. خط وسط را رد می‌کنه حالا میدلزبورو و امرسون و موستو جونینیو ناامیدانه تلاش می‌کنه که کمی جا پیدا کنه، اما کامارک اتفاقاتی را که می‌افتد نادیده می‌گیرد. فقط فوتبال برزیلی نگاه کنید؟ به کامارک. داره دنبال جونینیو می‌ره. براش اهمیت نداره که توپ کجاست. کاکس نزدیک خط کناری در جناح راست و حالا توپ مال جونینیو می‌شه و کامارک چند متری عقب مونده. حالا کشمش دوم شروع می‌شه. این از گاری پارکر بود. هیگنت، پارکر را تکل می‌کند. هیگنت به جونینیو. کامارک می‌ندازدش. فول بود. ناراحتی طرفداران میدلز بورو کاملاً واضح است. اوه خب فکر نمی‌کنم مارتین بودن‌هام از اول قصدش خطاگرفتن از کامارک بود اما شاید واکنش طرفداران اینقدر خصمانه بود که او یک دفعه نگاه می‌کنه و فکر می‌کنه کارت زرد گرفته.

ج. ب: خب، آنچه عجیب‌تره این است که تقریباً یک تکل مشابه اوایل بازی اتفاق افتاد و مارتین بودنهام توجهی به آن نکرد و اجازه داد بازی ادامه پیدا کند. حالا دوباره می‌بینیم به کامارک کارت زرد داده.

آ. گ: من مطمئنم که قصد اولیه‌اش نبوده وقتی برای ضربه آزاد سوت زد. به هر حال کسی چه می‌دونه؟ ضربه آزاد برای میدلزبورو. خارج. سریع می‌گیردش جونینیو. . . .

باز هم می‌بینیم که این تفسیر ورزشی رادیویی فقط به توصیف و تعریف بازی نمی‌پردازد. درواقع تعریف و روایت بازی فعالیتی است که مورد غفلت قرار می‌گیرد. درواقع پایه‌ای است که روی آن فعالیت‌های دیگر ساخته شده‌اند. من می‌خواهم بگویم این فعالیت‌های دیگر در اصطلاح گافمن تحت‌عنوان «تغییر کلید« نامیده شده و مشخص می‌شوند که همانطور که دیدیم برنامه تفسیر را گاهی به سطح بالاتر (برخی اوقات بلندتر و پرسروصداتر) می‌برند.

در اینجا دو جور تغییر کلید را مشاهده می‌کنیم: اولاً آ. گ به‌طور واضح به بیان نظر خود می‌پردازد، جائیکه فقط به گزارش بازی نمی‌پردازد، بلکه اعمال انجام‌گرفته را نقد می‌کند (و هرازگاهی این نظرات او مبادله کلام، میان خودش و فردی را که برای جمع‌بندی نهایی بازی همراه‌اوست، موجب می‌شود). در این متن دو بیان نظر در مورد کیفیت تصمیم‌های اتخاذشده توسط مسئولان صورت می‌گیرد که خود منبع تغذیه بحث جاری در مورد استانداردهای داوری می‌شود. این یک شیوه رایج است که در آن نقد لحظه‌هایی از تضاد و مجادله بحث‌آمیز را موجب می‌شود که قبلاً هم دیدیم.

اما، ثانیاً نوع دیگری از تغییر کلید اینجا به چشم می‌خورد و این مورد با نکاتی که کرایسل می‌گوید مرتبط است. هرازگاهی آ. گ ابراز نوعی تعجب و شگفتی می‌کند، که نوعی واکنش مستقیم به آنچه می‌بیند است. در رادیو این راه یکی از جالب‌ترین ابزارهای کار است، چرا که همانطور که می‌دانیم ما مسلماً نمی‌توانیم صحنه را ببینیم. خب، پس این تعجب آ. گ که در جایی از متن با عبارت «نگاه کنید!« ابراز می‌شود خطاب به چه کسی است؟ شاید با ج. ب حرف می‌زند که در کنار او نشسته است یا شاید با ابراز عواطف ناگهانی با خودش صحبت می‌کند. به هر حال این تغییر کلید به‌طور لحظه‌ای کوربودن شنونده را تأکید و تأیید می‌کند و بر دوری شنونده از رویداد اصرار

خواهد داشت. شنوندگان تنها در این سطح می‌توانند رویداد مورد نظر را از طریق تجربه مفسر مورد استفاده قرار دهند. همان‌طور که کرایسل می‌گوید ما همراهان آنها هستیم، اما به‌طور دقیق‌تر ما از طریق رادیو به‌عنوان استراق‌سمع‌کنندگان و واکنش‌ها و تجربیات آنها در نظر گرفته می‌شویم.

در موارد دیگر برخی از واکنش‌های آ. گ او را به‌عنوان عضویت جمعیت رقم می‌زند. همانطور که یک تماشاچی حاضر در استودیو فریاد می‌زند او هم گاهی برای بازی فریاد می‌زند: دوتا دستت را به هم بچسبان آقای خط نگهدار و غیره. شنونده اینگونه درگیرشدن در بازی را به گونه‌ای متفاوت تجربه خواهد کرد. این خود موجب این نظریه می‌گردد که دریافت کرایسل از همراهی درواقع یک ساختار پیچیده است که در آن شرکت‌جستن خیالی ما تا حدودی به خاطر غیبت ما از صحنه قابل پیش‌بینی است.

ماریوت (۱۹۹۶) در بحثی که در مورد نقد و گزارش تلویزیونی دارد، می‌گوید: آگاهی‌دادن و هوشیارکردن بینندگان نسبت به غیبتشان از صحنه رویداد برای تلویزیون مشکل‌ساز است. در بخش دیگر این که چگونه این مشکل حل می‌شود را بررسی خواهیم کرد. اما در رادیو، غیبت شنونده از صحنه به‌طور معمول مورد تأکید و تأیید قرار می‌گیرد و بخشی ضروری در نظر گرفته می‌شود و عبارات و بیاناتی که به‌طور عادی حضور در محل را نشان می‌دهند در اینجا به‌طور تضادآمیز بعد و فاصله شنونده را از آن تجربه نشان می‌دهند. این مسئله به‌خصوص وقتی که مفسر دیگری که در محل حضور دارد به گزارشگر می‌پیوندد، آشکار می‌گردد؛ یعنی وقتی در مورد آنچه مستقیم می‌بینند تبادل نظر می‌کنند که ما نمی‌توانیم.

متن پیاده شده b ۲۳

آ. گ: به هیگنت راوانلی. لبه محوطه پنالتی. بک هم همینطور. بازی با پای چپ. تلاش پرایور برای متوقف‌کردن اون. دوباره بک. داخل محوطه پنالتی. ایزت آنجاست و توپ را برای یک کرنر منحرف می‌کند.

ج. ب: خب لستر دوباره داره ...

آ. گ: اوه.

ج. ب: پشت توپ.
آ. گ: صبر کن. نمی‌تونه گل باشه!
ج. ب: باورم نمی‌شه .
آ. گ: نمی‌تونست. نمی‌تونست گل باشه. تعجب نداره که دارند به تصمیم اعتراض می‌کنند. نمی‌تونه ـ نمی‌تونه و جونینیو به خاطر اعتراض اخطار می‌گیره. حالا هم که احمقانه یک ترقه روی زمین می‌زنند...

در اینجا تغییر کلید توسط آ. گ از طرف ج. ب مورد حمایت قرار می‌گیرد و در گفت‌وگوی خود به رویدادی اشاره می‌کند که در فضای تجربی خود می‌بینند، ولی ما در آن مشترک نیستیم. این یک ویژگی معمول در گفت‌وگوی رادیویی است و بیانگر این واقعیت است که جذابیت این رسانه، حداقل در عصر مدرن، خیلی پیچیده‌تر از دستور خطاب مستقیم به هنگام صحبت با شنوندگان است. درست است که شنوندگان به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌گیرند، ولی از مخاطبان دعوت می‌شود به صحنه‌هایی که فقط می‌توانند تصور کنند گوش دهند. عنصر خیال و تصور که کرایسل بر آن تأکید دارد به نظر می‌آید تقویت شده و شاید مبتنی بر اشکال گفت‌وگوی تفسیر است که البته به‌طور مستقیم با شنونده صحبت نمی‌کنند. در تفسیر فوتبال جالب است که ببینیم این وقایع به نظر در حساس‌ترین لحظه‌ها، یعنی وقتی وقایع بحث‌برانگیز روی می‌دهند، به جریان می‌افتند.

نقد و گزارش فوتبال در رادیو و تلویزیون

در بازی‌های یورو ۲۰۰۰، انگلستان موفق شد آلمان را شکست دهد؛ با نتیجه یک بر صفر. آن گل هم توسط آلن شیرر با یک ضربه سر با پاس آزاد دیوید بکهام زده شد. در طی مسابقات تورنمنت وضعیت شیرر مورد بحث بود. چون او دیگر نزدیک به وضعیت بازنشستگی بود و این مسئله در گفت‌وگوی مفسران رادیو و تلویزیون بیان می‌شد. حال در پرتو تحلیلی که قبلاً ارائه کردیم، می‌توانیم مشاهده کنیم که چگونه تفسیرها تجربیات متفاوتی را برای مصرف‌کنندگان هر رسانه فراهم می‌کنند. از این دیدگاه بیان تلویزیون

و رادیو درواقع با تفاوت‌های میان آنها به وضع تعادلی می‌رسند. در این متن آلن گرین در رادیو **BBC** همراه با تری بوچر به‌عنوان منتقد و مفسر تلویزیون **BBC** و جان ماتسون همراه با تروور بروکینگ منتقد ورزشی، آورده شده‌اند.

متن پیاده‌شده ۲۴: تلویزیون

ج. م: ضربه آزاد برای انگلیس
(۸ ثانیه)

اوون و شیرر درحالی‌که در منطقه پنالتی توسط اسکولز حمایت می‌شوند. حالا اینس هم به اونها می‌پیوندد. فیل نویل از چپ می‌دود. اوون به نزدیک دروازه می‌آید، گل شیرر برای انگلستان. اوه و گلی به وسیله آلن شیرر، مرد چالش‌های بزرگ (٤ ثانیه) همه اینجا فریاد شادی می‌کشند. تصور می‌کنم شما هم توی خونه‌هاتون بلند شدید و ایستادید. آلن شیرر برای انگلستان اولین گل. او در هشت بازی بین‌المللی... عجب لحظه‌ای است، اول اوون آمد. توپ به شیرر رسید و اونهم با ضربه سر دروازه کان را باز کرد.

ت. ب: ضربه آزاد خیلی عالی‌ای بود. از این راه دور اما جایی که افتاد و فاصله‌اش خیلی سخت بود. درست توی هدف ضربه‌ای از این عالی‌تر نمی‌شه. ضربه‌ای توی محوطه شش قدم. آلن شیرر اونجا منتظر و امیدوار ایستاده بود. او از تمام تجربه‌اش استفاده کرد و انگلیس مقابل او قرار داشت.

ج. م: اوه واکنش کوین کیگان، آرتور کاکس و همه. اما آلمان داره توی زمین حمله می‌کند. گل بیست و نهم آلن شیرر در شصت و دومین بازی بین‌المللی‌اش. اما آسمان داره برمی‌گرده. کارستن یانکر، این اولین گلش بود، از وقتی که در بازی با بلژیک در ساندرلند گل زد.

ت. ب: واقعاً نمی‌توانم بگویم که چه ضربه آزاد عالی‌ای بود! چه مسیر دوری را طی کرد! چه سرعتی داشت! یعنی اونها نتوانستند از عهده‌اش بر بیان و اونجا هم شیرر منتظر بود و اونو گل کرد.

ج. م: لحظه‌ای که قلب همه انگلیسی‌ها تپید.

متن پیاده‌شده ۲۴: رادیو

آ. گ: ضربه آزاد برای انگلستان. بکهام می‌زنه. از سمت راست. گری نویل هم اونجاست. صحبتی با بکهام می‌کنه. اینس جلو می‌آید. فیل نویل هم همینطور. حالا پنج بازیکن در موقعیت حمله هستند. برای انگلستان بکهام ضربه را می‌زنه به داخل. اوون می‌ره که بگیردش. موقعیت برای شیرر و شیرر گل می‌زنه. آلن شیرر گل می‌زنه برای اولین بار در این هشت بازی‌اش ضربه در عرض، از بکهام. هیچ کدام از بازیکنان خط حمله به آن نمی‌رسند فقط شیرر موفق می‌شه. از آلن شیرر ضربه‌ای که به منتقدین و مفسرینی مثل من نشون بده که شیرر هفت دقیقه پس از شروع نیمه دوم گل برای انگلستان را می‌زند. انگلستان یک، آلمان صفر.

ت. ب: خب، باز هم بکهام ضربه در عرض گل را می‌زنه. ضربه آزاد بود البته بهترین ضربه آزاد بکهام نبود اما زاویه‌اش را درست داد به طرف دروازه. هیچکس بهش نرسید. مایکل اوون نزدیک دروازه است، ولی کسی نتونست توپ را بگیره. آلن شیرر درست در محوطه شش قدم و کی بهتر از آلن شیرر وقتی چنین شانسی رو می‌کنه. فقط با یک ضربه سر آن را وارد دروازه کان می‌کنه.

باید به **رادیو پنج** گوش کرده باشه. احتمالاً همین کار را کرده و تمام انتقادهایی را که ازش شده شنیده.

آ. گ: هه. هه. ای بابا.

ت. ب: اما در پایان آن روز من قبل از بازی گفتم، یک شانس برای شیرر پشت تور قرار گرفته.

آ. گ: خب، درسته این تنها شانسی است که او داشت و اعتبار خیلی خوبی به‌دست می‌آورد. آلمان یک گل عقب می‌افتد و انگلستان یک گل جلو است. خب، یک کم بهتر شد، انگلستان در سی دقیقه اول بهتر از آلمان بازی کرد و نیمه دوم خیلی بهتر، حالا هم جلو افتاده.

نبض استادیوم می‌تپه. در حالی که طرفداران انگلیس می‌رقصند و آواز می‌خوانند. البته مثل روتردام نیست. آن استادیوم واقعاً در چنین مواقعی به حرکت می‌افته. انگلستان یک، آلمان صفر.

نکته اساسی که ماریوت در مورد برنامه تفسیر تلویزیونی بیان می‌کند این است که تلویزیون نسخه خاص خودش از یک رویداد را می‌سازد، به‌طوری

که «برنامه تفسیر تلویزیونی رویداد مطرح را موضوع خود نمی‌کند، بلکه بازسازی تلویزیونی آن رویداد را به‌طوری که روی صفحه تلویزیون می‌بینیم، موضوع قرار می‌دهد» (ماریوت، ۱۹۹۵). این مسئله در اینجا کاملاً واضح است. وقتی که ابتدا خلاصه‌کننده و نتیجه‌گیری‌کننده و سپس مفسر در مورد پخش دور کُند بخش‌هایی از بازی صحبت می‌کنند بروکینگ با استفاده متناوب از زمان‌های حال و آینده در افعالش الگویی ویژه را تولید می‌کند، در حالی که صفحه با دور آهسته پخش می‌شود و به این ترتیب بازگشت (زمان حال) از یک واقعه گذشته (در آن موقع) ارائه می‌شود و همزمان با هم دو حیطه زمانی اشغال می‌شود و فضای ادراکی مشترکی برای مفسر و بیننده خلق می‌گردد (همان، ۱۹۹٦:۸٤). در این فضا در حالی که ما شیرر را در یک برداشت نمای نزدیک می‌بینیم، بروکینگ درواقع شروع به تجسم افکار خودش برای ترغیب شناخت و درک ما در آن جهت، می‌کند. ماتسون هم مستقیماً بیننده را متوجه واکنش‌های تیم مدیریت‌شده انگلستان می‌کند. در تلویزیون این برنامه تفسیر ورزش، یک ارتباط میان بیننده و عملی که به‌طور زنده پخش و مشاهده می‌شود برقرار می‌کند و از واژه‌های خاص برای ابراز این واقعیت استفاده می‌شود.

برنامه تفسیر رادیویی به خاطر فقدان تصویر دیداری در تمام مدت صحبت می‌کند. مطمئناً به این خاطر است که رادیو نمی‌تواند سکوتی را که در تلویزیون موقع نمایش ضربه آزاد وجود دارد، داشته باشد. همچنین واضح است که رادیو تنها از طریق حرف و کلام هیجان رویداد را نشان می‌دهد. بعد از این که گل زده می‌شود، ماتسون به مدت چهار ثانیه مکث می‌کند تا تصاویر، خودشان صحبت کنند. در حالی که گرین با صدای بلند تکرار می‌کند: «شیرر برای انگلستان... گل می‌زنه» نفر دوم که در برنامه رادیو به‌عنوان نقاد و خلاصه‌کننده بازی همراه گزارشگر است به نظر شروع به روایت مجدد رویداد به سبکی دقیق‌تر با استفاده از زمان گذشته برای افعال می‌کند. واضح است که این طوری برای شنونده طراحی می‌شود که یک گزارش کامل‌تر از آنچه گذشته باشد و تقریباً نقش پخش با دور آهسته را دارد. اما به حضور شنونده، اشاره‌ای نخواهد کرد و شنونده را هم به‌طور

مستقیم مورد خطاب قرار نخواهد داد، بلکه درواقع یک تغییر سبکی روی می‌دهد.

ویژگی مشخص رادیو تبادل کلام تعاملی بیان گزارشگر و مفسر است. بوچر با اشاره به این واقعیت که گرین در مورد شیرر دیدگاه انتقادی داشته مکالمه میان خودشان را با یک شوخی پایان می‌دهد که گرین هم پاسخ می‌دهد. با اشاره به ایستگاه رادیویی هر دو طرف در اینجا «شخصیت‌های رسانه‌ای« هستند یا بهتر بگوییم آنها به‌عنوان شخصیت‌هایی از بازی ساخته می‌شوند، در گفت‌وگوهای دوستانه حاشیه‌ای شرکت می‌کنند و عقاید را نه به‌طور مستقیم با بینندگان بلکه با یکدیگر مبادله می‌کنند. در مورد دریافت‌کننده شیوه، پرداخت متمایز در هر رسانه وجود دارد که بار دیگر مؤید تفاوت‌های تکنولوژیکی برای ایجاد حس حضور و عدم حضور می‌باشد. ماریوت می‌گوید: تلویزیون عدم حضور بیننده را (با پخش مجدد با دور کند) جبران می‌کند. پس رادیو، این موضوع را چطور حل می‌کند؟

من می‌خواهم بگویم که شنونده توسط برنامه تفسیر و گزارش به‌عنوان یک عضو مجازی از جمعیت حاضر مطرح می‌شود. شاید این مفهوم یک عقیده بحث‌برانگیز باشد، چون ماریوت (۱۹۹٦)، مورس (۱۹۸۳) را به خاطر نظرش مبنی‌بر این که تلویزیون با پوشش یک رویداد درواقع برای ما یک «رویداد جمعی» ارائه می‌کند مورد نقد قرار داده است. اما بحث مورس در مورد «واقع‌گرایی شنیداری» یک تفسیر که توسط «بیننده ایده‌آل« صادر شود به نظر در مورد برنامه‌های ورزشی، در رسانه رادیو، صدق می‌کند (۵۳:۱۹۸۳). در حالی که تلویزیون برای بینندگانش موقعیتی برای بینندگی ایده‌آل فراهم می‌کند، رادیو برای شنوندگان درک و شناختی تصوری و خیالی ایجاد می‌نماید و این مشکل که فقط از طریق گزارش می‌توانیم بازی را تجربه کنیم با شخصیت‌دادن به گزارشگر و مفسر به‌عنوان اعضای جمعیت حاضر در استادیوم و آنگاه شناخت و درک بازی توسط شنوندگان از طریق آنها، حل می‌شود. به این دلیل است که گزارشگران رادیویی توجه ما را به موقعیت خودشان در استادیوم و تجربیات شخصی خود از رسیدن و مستقرشدن در محل جلب می‌کنند و مشکل و ناراحتی خود به خاطر هوای

بد و یک فنجان چای مطبوع، در فاصله دو نیمه را هم مورد اشاره قرار می‌دهند و به همین خاطر است که آنها واکنش‌های شخصی فرد را توصیف می‌کنند، فریاد می‌کشند و شوخی‌های زیادی با همکاران خود دارند.

همه این کارها گزارشگر را به‌عنوان طرفدار بازی ارائه می‌کند و همچنین بازی ورزشی را در رادیو یک تجربه جمعی مهیج‌تر می‌کند که در مقایسه با پرداخت تحلیلی و عقلانی ارائه‌شده در تلویزیون از جهت جذابیت پیشی می‌گیرد. تلویزیون بینندگان را مستقیماً خطاب قرار نمی‌دهد، ولی رادیو این کار را می‌کند. در متن ۲٤ تفاوت اساسی میان دو رسانه در یک جمله از گزارشگران خلاصه می‌شود: «هی کمی بهتر شد« در مقابل «لحظه‌ای که قلب همه انگلیسی‌ها تپید». گرین خود را شخصاً متعهد می‌داند، درحالی‌که ماتسون بی‌طرف و خونسرد است.

شاید بتوانم این بخش را با نظری شخصی از خودم پایان دهم و آن، این که من همیشه در چنین موقعیت‌هایی‌ترجیح می‌دهم صدای تلویزیون را کم کنم و رادیو را روشن کنم. صدای گزارش‌های ورزشی تلویزیونی در مقایسه با رادیو برای من خسته‌کننده به نظر می‌آید.

۶

گفت‌وگوی جوانان

انقلاب در رادیو ۱

ساختار برنامه‌های ورزشی در رادیو که در فصل‌های گذشته مورد بررسی قرار گرفت را می‌توان در پرتو مفهومی که پدی اسکانل آن را تحت عنوان «تولید گفتاری مضاعف» توضیح داد درک کرد (اسکانل، ۱۹۹۱). او این مفهوم را برای تعریف اساسی‌ترین نکته که گفت‌وگوی پخش‌شده، در رادیو و تلویزیون در آن واحد در دو محل - یعنی محل تولید و محل دریافت- هستند و یا به عبارت دیگر در یک «آنجا» و یک «اینجا» به‌کار برد. این اثر در برنامه‌های زنده، مورد تأکید ویژه قرار می‌گیرد. یعنی وقتی برنامه تولیدشده از یک محل سازمانی و نهادی مثل یک استودیو منتقل می‌شود برخلاف برنامه‌های ضبط‌شده، مثل نمایشنامه یا فیلم، بسیاری از کارهای گذشته در مورد گفت‌وگوی قابل پخش از رسانه، راه‌هایی را که این تولید مضاعف انتقال پیدا می‌کند مورد بررسی قرار داده‌اند؛ مثل مصاحبه‌کنندگان خبری که سؤال می‌پرسند و جواب‌ها را از طرف شنونده و بیننده فرموله می‌کنند. البته یک واقعیت کلی و عمومی وجود دارد مبنی‌بر این که میزبان همیشه قبل از شروع کار و فعالیت در استودیو، مهمان حاضر را به مخاطبان معرفی می‌کند. بنابراین یک ویژگی بنیادی در فعالیت پخش و مخابره این است که ما به‌عنوان شنونده و بیننده می‌دانیم که هرچه در آنجا اتفاق می‌افتد برای ما

تولید می‌شود و این همان هدفی است که تمام این ابزارهای انتقال درصدد دستیابی به آن هستند.

اما در برنامه‌های گفت‌وگوی رادیویی معمای تولید مضاعف همیشه به این نحو عمل نمی‌کند. در مواردی به نظر می‌رسد که شنوندگان می‌توانند ساختار متفاوتی را هم از تناوب و تغییر در خطاب گفتار به صورت هم با آنها و گاهی نه با آنها، تحمل کنند. این همان ساختاری است که در لحظه‌ای شاهد آن بودیم؛ یعنی وقتی آ. گ نسبت به شوخی ت. ب در متن پیاده‌شده ۲٤، واکنش و پاسخ می‌دهد. شاید واقعاً هم قصد این بوده که شنونده، خواه ناخواه آن را بشنود.

اما در شیوه بیان این قصد آشکار نمی‌شود: «ادامه بده»، بنابراین شنوندگان در دنیای معاصر با تغییر چارچوب شرکت‌جستن در گفت‌وگو شکی ندارند. به‌طوری که در این روند گاه آنها به‌عنوان شنونده، رأی تصویب گرفته‌اند و موقعیتشان تأیید شده است و گاه به‌عنوان شنوندگان ناخودآگاه یک گفت‌وگو در هر دست در نظر گرفته می‌شوند.

همانطور که دیدیم در گزارش ورزشی بارها این جنبه دیده می‌شود، البته در لحظاتی، تمام این تغییرات در بستری گنجانده می‌شوند که کاملاً با شنونده سازگار و دوست است. این ساختار تغییر که در تولید مضاعف دیده می‌شود در گفت‌وگوهای رادیویی که مورد نظر این بخش هستند پیامدهای جانبی می‌یابند.

در این بخش گونه‌ای از آهنگ‌های درخواستی را که مجری با متقاضی صحبت و گفت‌وگو می‌کند و از جمله اشکال محبوب برنامه‌های موسیقی در رادیو است، مورد بررسی قرار می‌دهیم. برنامه‌ای تحت‌عنوان **باغ وحش**[1] برای اولین بار در سال‌های ۱۹۹۰ در **رادیو ۱** شبکه **BBC** به‌طور سراسری برای مخاطبان بریتانیایی پخش می‌شد. مجری پخش آهنگ (دی جی) استیو رایت[2] و کریس ایوانز[3] بودند. وقتی ایوانز در سال ۱۹۹۵ در آن مشغول به کار شد،

1. ZOO
2. Steve Wright
3. Chris Evans

این برنامه به قله‌های جدیدی از موقعیت هنری دست یافته بود. باید توجه داشت که سبک این رادیو از مخلوطی از روش‌های مختلف از سبک پرهیجان (shoch _ jock) در آمریکا که الگوی مهم آنها وارد استرن بود تا تجربیات جدید در «تلویزیون جوانان» به‌خصوص در **کانال۴** و برنامه **صبحانه بزرگ**[1] یک مسابقه تلویزیونی تحت‌عنوان **مسواکت یادت نره**[2] به‌وجود آمده بود. در تمام بافت‌های برنامه سبک حاکم آزمایشی و شکستن مرزها بود که گاهی اوقات مرزهای سلیقه و متانت و وقار شکسته می‌شد، ولی بیشتر قواعد تولید برنامه و دریافت آن دستخوش نقض و تغییر می‌شدند.

این که چرا **رادیو ۱** در شبکه **BBC** به‌خصوص علاقه‌مند به حفظ و جاانداختن خدمات ایوانز و سرویس او در این زمان است، نکته‌ای است که جای بررسی دارد. در این مورد دستور و امر قطعی سازمان بر این بود که حتماً این آزمایش باید انجام گیرد. در عرصه کانال‌های محبوب رادیویی برای موسیقی، رقابت‌های تجاری انحصار **رادیو ۱** را شکست دادند و در عرض سه سال (از ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۵) این ایستگاه رادیویی، نزدیک به یک سوم از مخاطبان خود را از دست داد (از هفده میلیون به دوازده میلیون رقم فعلی، چیزی نزدیک به ده میلیون مخاطب). در سال ۱۹۹٤ برای اولین‌بار کل تعداد مخاطبان رادیوی تجاری از مخاطبان **BBC** فزونی گرفت. در این هنگام **رادیو ۱** با بحران هویت روبه‌رو بود که بخشی از آن تقصیر انجام وظیفه و عمل به تعهدات سرویس‌های عمومی آن بود و بخشی هم با منصوب‌کردن ماتئو بنیستر[3] مؤلف و گردآورنده اسناد کلاسه‌شده، (تحت‌عنوان وسعت‌دادن به انتخاب، ۱۹۹۲) به‌عنوان کنترل‌کننده **رادیو ۱** مورد بررسی و پیشگیری قرار گرفت. بنیستر فوراً چند مجری برنامه آهنگ‌های درخواستی را که مدت‌ها خدمت می‌کردند برکنار کرد و تعهدی متمایز و مشخص را در عرصه

1. Big Breacfast
2. Don’t forget your toothbrush
3. Matthew Bannister

«موسیقی جدید» همراه با نوآوری تبیین کرد. دیوید هندی[1] نشان می‌دهد که چگونه این سیاست در موسیقی لیست و فهرست آهنگ‌های پخش‌شده را دگرگون کرد و نهایتاً تا حدودی با همکاری ایوانز، **رادیو ۱** به‌عنوان پیشکسوت نهضت به‌اصطلاح «بریت پاپ»[2] (پاپ بریتانیایی) حاکم شد.

آنچه قبلاً مورد بحث قرار نگرفته است، سبک گفت‌وگویی است که این دگرگونی‌ها را همراهی می‌کرد و برخلاف این واقعیت است که «محتوای گفتار» یکی از تعهدات کلیدی در خدمات و سرویس‌های عمومی است که مقاله «وسعت‌دادن به انتخاب« هم آن را تأکید کرده است. همراه با معرفی سیاست ویرایش‌شده موسیقی در گفت‌وگو و حریم مجری برنامه آهنگ های درخواستی هم انقلابی رخ داده بود. نه‌تنها موسیقی جدید بیشتر پخش می‌شد، بلکه صداهای سرزنده رادیو **ZOO** را دائماً در آن موسیقی علامت‌گذاری می‌کردند و به‌خصوص وقتی ایوانز مجری برنامه بود درواقع این موسیقی بود که هرازگاهی گفتار را قطع می‌کرد. به هر حال، در ابتدا به نظر این سیاست قمار برنده و موفقی می‌آمد، چون سه ماه بعد از انتصاب بنیستر گزارش داده شد که ۶۰۰۰۰۰ نفر از مخاطبان **رادیو ۱** برگشته‌اند به جمع مخاطبان آن و با وجود تضادهای بعدی و بحث‌های مطرح‌شده در مورد قراردادها که شغل ایوانز در آن دستخوش تغییر بود (او **رادیو ۱** را در سال ۱۹۹۷ترک کرد و به رادیو ویرجین رفت) سبک او میراثی است که برای **رادیو۱** باقی مانده است.

گفتار در برنامه آهنگ‌های درخواستی به سبک و شیوه سنتی

برای این که بدعت و نوآوری رادیو **ZOO** را بهتر درک کنیم، قبل از هرچیز مفید خواهد بود اگر به مطالعات گذشته در زمینه گفتار مجری برنامه آهنگ‌های درخواستی را مورد بررسی قرار دهیم. در حقیقت تحلیل مونت گومری دقیقاً سبک همان مجریانی را که بنیستر آنها را کنار گذاشت مورد

1. David Hendy
2. Britpop

بررسی قرار می‌دهد. مطالعه مهم دیگری در این زمینه بر روی سبک اولین مجری برنامه آهنگ‌های درخواستی در **رادیو ۱** یعنی تونی بلک برن انجام گرفته است (براند و اسکانل، ۱۹۹۱). همانطور که در فصل اول توجه کردیم مقاله مونت گومری در آن زمان که منتشر شد بدعت‌گرا بود، چون عقیده داشت که گفت‌وگوی رسانه‌ای را می‌توان به خاطر جنبه‌های بیش از محتوای ایدئولوژیکی مورد تحلیل قرار داد.

در حقیقت بخشی از علائق موجود در زمینه گفت‌وگوی مجریان آهنگ‌های درخواستی به این خاطر ایجاد می‌شوند که این گفت‌وگوها از عقاید حاشیه‌ای و علایق فرعی صحبت می‌کنند و هدف اصلی آنها ایجاد و پرورش و حفظ ارتباط در جریان با شنونده است. در اصطلاحِ مونت گومری این گفت‌وگوها ارتباط میان شخصیتی را در پیش‌زمینه قرار می‌دهند و این کار را از طریق استفاده پیچیده از خطاب مستقیم انجام می‌دهند.

مونت گومری سه استراتژی اصلی را که مجری برای ایجاد متعامل با شنوندگانش مورد استفاده قرار می‌دهد، مشخص می‌کند. اولین استراتژی، این است که حس حضور در مخاطب را تقویت کرده و به حداکثر برساند، یا درواقع به ایجاد «صمیمیت و بعد مکانی» که عبارتی است که اغلب برای توصیف ارتباطات با واسطه مدرن مورد استفاده قرار می‌گیرد، بپردازد. (مورس، ۲۰۰۰)

این هدف از طریق به‌کاربردن «بیانات مستلزم پاسخ« مثل تقاضای مستقیم و جملات امری خطاب به شنوندگان و استفاده از علامت‌های زبانی برای زبان و مکان حاصل می‌شود. در پرتو بحث گذشته در زمینه فوتبال، لازم است توجهی به این موارد هم داشته باشیم. البته استفاده از این علایم در رادیو مشکل‌ساز نیست و در برنامه‌هایی که مجری روی آهنگ‌ها صحبت می‌کند زنده‌بودن برنامه را مورد تأکید قرار می‌دهد. اما علائم مکانی- همانطور که دیدیم- این خطر را دارند که مسئله غیبت شنونده را مورد تأکید قرار دهند. از این جهت باید گفت اطلاعاتی که مونت گومری ارائه می‌کند بیان می‌دارند که علائم مکانی در بستر شکل خطاب قرار دارند: «می‌بینید»

«کاش شما هم می‌توانستید اینجا را ببینید». در این نوع از گفتار سازگار و دوست با شنونده سبک بیان طوری است که گویی کوربودن شنونده درواقع هدف موضوعی است.

دوم این که گفت‌وگو و کلام مجری با «دخل و تصرف« خاص او در متن و گفت‌وگو، شخصیت او را نشان می‌دهد. این بیانات در حاشیه ابراز می‌شوند و درواقع وابستگی شخصی مجری را به موضوع گفت‌وگو نشان می‌دهند. بنابراین در گفتار مجری بازتاب شخصی از افکار در سطح بالایی وجود دارد. این مسئله در مطالعات براند و اسکانل بر روی برنامه تونی بلک برن بیان شده است.

بلک برن به‌عنوان یک مجری کارکشته در برنامه‌های موسیقی می‌داند که جنبه‌هایی از زندگی شخصی خودش و گذشته او درواقع در عرصه عمومی مطرح می‌باشند. او به مطرح‌ساختن عقاید بحث‌برانگیز معروف بود، اما برنامه او به‌طور معمول حول محوری ساخته می‌شد که درواقع اجرایی از یک شخصیت سرزنده و بشاش باشد. این یک شخصیت رسانه‌ای است که شنوندگانی معمولی می‌شناسند و با او ارتباط برقرار می‌کنند. کل برنامه درواقع «قلمرو سخن‌پراکنی« بلک برن است تا در آن، این هویت را که با نواهای زنگ‌دار ضبط‌شده و با پیش‌درآمدها و تبلیغات مربوط به کانال پخش همراه است به اجرا گذارد.

و اما سوم این که مونت گومری می‌گوید مخاطب نیز شخصیت‌پردازی می‌شود. او این مفهوم را با اصطلاح «شناسه‌های اجتماعی» نشان می‌دهد؛ یعنی وقتی مجری برنامه موسیقی، افراد یا طبقه اجتماعی خاص را مورد خطاب قرار می‌دهد. افراد با نام و محل زندگی خطاب می‌شوند، چنان که در برنامه‌های تلفنی دیدیم. اما طبقه‌های خاص در میان شنوندگان نیز با اشاره به اصل و ریشه، مورد خطاب قرار می‌گیرند. نکته کلیدی در اینجا این است که شنوندگان به‌طور کلی به‌عنوان انبوه مخاطبان مورد خطاب قرار نمی‌گیرند، بلکه با استفاده از شناساننده‌ها و خصوصیات ویژه‌کننده تقسیم‌بندی و متفاوت می‌شوند و سپس بار دیگر در مفهومی به نام حجم و جامعه ساخته و

پرداخته می‌شوند. در این بازسازی چارچوب شرکت‌جستن شنونده در برنامه دائماً در حال تغییر است:

> اما همین عدم ثبات پویایی ویژه‌ای به این برنامه‌ها می‌دهد. از سویی تداوم و پیوستگی مشمول ساختارهای مختلف و متنوع در میان مخاطبان آشنا، صمیمی و حتی شخصی دیده می‌شود و از سویی دیگر اگرچه کلام و فن بیان مخاطبان را با دسته‌بندی و گروهی مورد خطاب قرار می‌دهد ولی درعین‌حال می‌تواند ارتباط مخاطبان را با خودشان به نمایش و اجرا گذارد: ما به‌عنوان شنوندگان همواره واقف به این واقعیت می‌شویم که عناصر غیرقابل‌دیدن دیگر و مخاطبانی هستند؛ همان مخاطبانی که ما هم سنجشی از آن را به‌وجود می‌آوریم. (مونت گومری، ۱۹۸۶:۴۳۸)

بنابراین، سبک قدیمی گفت‌وگوی مجریان، شنوندگان را در فرایند شناسایی در جریانی که حول محوری متغیر از علایق و وابستگی‌ها شکل می‌گیرد، وارد می‌کند. لحظه‌ای ما مستقیم مورد خطاب قرار می‌گیریم و لحظه‌ای دیگر به آنچه خطاب به افراد و گروه‌های دیگری در شنوندگان گفته می‌شود گوش می‌دهیم یا به تماس‌گیرنده‌ها با برنامه. به این ترتیب و با این وسیله ما خود را به‌عنوان اعضای یک جمع متنوع و بزرگ می‌انگاریم که به خاطر شنوندگی این برنامه به یکدیگر مرتبط شده‌ایم. به‌طور خلاصه، همه کارها برای ایجاد حس شمول در شنونده صورت می‌گیرد و در رادیوی سراسری ما همه به‌عنوان اعضای یک «حجم خیالی» ملی ایفای نقش می‌کنیم.

صحنه / پشت صحنه

استراتژی‌های سنتی و قدیمی به‌کارگرفته‌شده در گفت‌وگوهای مجریان که مونت گومری به آنها پرداخته به سادگی در رادیو **ZOO** شکل نگرفته تا روانه بازار کار شوند، بلکه این استراتژی‌ها در چارچوبی پیچیده‌تر از شرکت‌جستن‌ها بسترسازی شده‌اند. در متن پیاده‌شده همه آنها اشاره‌ای کوتاه و گذرا به این موضوع دارند که در آنجا ایوانز می‌تواند توانایی خود را در ارائه یک گفت‌وگوی معمولی و سنتی ارائه کند:

متن پیاده‌شده ۲۵

ساعت هشت و پنج دقیقه است، هشت و پنج دقیقه روز جمعه ۲۶ آوریل ۱۹۹۶. آخرین روزی که اینجا هستیم. در این چهار هفته [صدای هورا و شادی در استودیو] ما برای چهار هفته برنامه نخواهیم داشت. خیلی خب، فقط یک روز باقی مانده تا این که فردا گروه **Oasis** را در **Maine Road** ببینیم که به ما ملحق می‌شوند. شما چطور؟ اگر شما فردا به **Maine Road** نمی‌آین باید بگم چیزی گیرتون نمیاد و آخر هفته باحالی را از دست دادین. باید بلیت می‌خریدین و به کنسرت **Oasis** صدای قرن می‌رفتین. یکشنبه و شنبه. اینها هم که می‌گم با ما می‌آن: هیوس ـ اَدَم واتیلی و لیندسی براون از ایسپویچ، جیم و نیک در باکینگهام شایر ـ کتی لسن و لوسی الری از کندال. آنها از کندال دارند به منچستر میرند. انتظار می‌ره که هوا خشک باشه اما ابری، شاید شانس و احتمال بارون هم باشه و دما هم حداکثر سیزده درجه. ساعت هشت و شش دقیقه ما هم اونجائیم. برای ما دست تکون بدید.

البته این متن درواقع یک بخش تبلیغات برای یک کنسرت پاپ بریتانیایی است و بنابراین کاملاً با سیاست بنیستر در **رادیو ۱** برای موسیقی هماهنگ است. به‌علاوه این متن یک نمونه کلاسیک از گفتار محرک موسیقی است که مستقیماً خطاب به شنوندگان صورت گرفته است. توجه داشته باشید که شنوندگان را به صورت جمع و نه به عنوان فرد خطاب می‌کند. اما این حجم بودن به سرعت به اشاره‌های سوم شخص مفرد از افراد، گروه و محل‌ها شکسته می‌شود و بار دیگر این عمل یک جغرافیای تصوری ملی در چارچوب روابط را به‌وجود می‌آورد. چنانکه مونت گومری می‌گوید این کار ارتباط مخاطبان با خودشان را به نمایش می‌گذارد؛ اثری که با تعاملات تصوری که ایوانز آنها را ارائه می‌کند تقویت می‌شود. ایوانز همچنین شخصیت خودش را هم در حین گفتار ارائه می‌کند که درواقع همخوان با گفت‌وگوی جوانان می‌باشد و البته این جریان به صورت زنده پخش می‌شود که تأکید روی ساعت و زمان خود بیانگر آن است. و در جایی فاصله مخاطبان با استودیو به صورتی با شناسه کافی «اینجا« مشخص می‌شود.

پس تا اینجا گفتار بسیار معمولی و سنتی بود. اما نوع دیگری از شرکت‌جویی وقتی توسط ایوانز تولید می‌شود که او به این واقعیت اشاره می‌کند که همراه گروه، به تعطیلات و مرخصی خواهند رفت. اعضای تیم هم با صدای شادی و شعف حضور خود را نشان می‌دهند و با مزاح و شوخی مرخصی خود را اعلام می‌کنند. این صدای شعف که از استودیو صادر می‌شود چگونه به ما ارتباط دارد و ما را خطاب قرار می‌دهد؟ شاید به نظر آید که این صداها درواقع ابراز احساسات فی‌البداهه از اعضای تیم است که ما هم به‌طور اتفاقی می‌شنویم. این بیانات، بیانات پشت صحنه هستند که شاید برای شنوندگان باشد یا نباشد و در اشکال سنتی رادیو معمولاً از پخش آنها جلوگیری می‌شود.

در بررسی ویژگی‌های رادیو **ZOO** می‌بینیم که این صداهای پشت صحنه و سؤالهایی که با خود به همراه می‌آورند، مورد توجه ویژه قرار گرفته‌اند. در این بابت ما نمی‌توانیم فرض کنیم که این امر اتفاقی بوده و در نتیجه اشتباهات فنی حادث شده است، بلکه هدف این است که ما بشنویم و همچنین تمام صداهای حاصل از منطقه پشت صحنه را هم به گوش ما برسانند. به‌علاوه گرچه ایوانز واسطه‌ای میان قسمت پشت صحنه و شنوندگان می‌باشد (آخرین روزی است که ما اینجا هستیم برای چهار هفته برنامه نخواهیم داشت) استفاده از کلمه «ما» به‌عنوان فاعل جمع هم دربرگیرنده است و هم جداکننده. بنابراین در این گفتار میان همراهی و جدایی – که درواقع فاصله میان گروه تولید و شنوندگان را نشان می‌دهد– تناوب و نوسان وجود دارد. چگونه می‌توانیم منطق ارتباطی این وضعیت را درک کنیم؟

می‌توانیم کم‌کم به این موضوع که چه چیز در جریان چنین تحولاتی پرخطر خواهد بود، پی ببریم. باردیگر عقاید گافمن را یادآور می‌شوم. در مقاله‌ای که در سال ۱۹۸۱ در مورد گفت‌وگوهای رادیویی نوشته، او در خصوص گفتار مجریان موسیقی به حفظ یک شخصیت رادیویی جذاب و تمایل برخی از مجریان محبوب به گفتار آزاد اشاره می‌کند. گافمن، در طول این مقاله بر این عقیده است که روش درست این است که صداهای

کارمندان تأمین و تولید در پشت صحنه شنیده نشود. و حداکثر چیزی که می‌تواند اتفاق بیفتد این است که با سنجش، بخش وابسته برنامه مجری به‌طور موقت و البته به ندرت به اعضای گروه پیشنهاد یا نظری را مطرح کند و بعد هنگام بازگشت به برنامه آنچه را اتفاق افتاده برای شنوندگان تعریف کند. این کار معمولاً زمانی اتفاق می‌افتد که اشتباهی در برنامه رخ می‌دهد و نوعی توضیح یک‌جانبه ضروری است.

گافمن، چند نوع مختلف از این ارتباط یک‌جانبه را ارائه می‌کند که برخی از آنها کار و گفت‌وگو و گفتار مجریان برنامه موسیقی را شکل می‌دهد. برای مثال مفهوم «دخل و تصرف شخصی» مجری در گفتار که مونت گومری به آن اشاره می‌کند، مطمئناً تغییراتی را در کلام گوینده شامل خواهد شد:

> یک راه که مجری می‌تواند با شکل‌های خاص تولید روبه‌رو شده ، آن را حل کند و ضمن قانون هدرنشدن وقت را هم زیر پا نگذارد این است که موقعیت و وضعیت را خودش بسازد... و اگر می‌خواهد پایه بحث را عوض کند و وضعیت خود را در آن لحظه به عنوان موضوع بحث مطرح کند به گونه‌ای عمل کند که چیزی را از دست ندهد... او می‌تواند گزارشی را از کارهای گذشته اعلام کند و به تعهدات خودش به‌عنوان فردی که سعی در ارائه تولیدی قوی و مناسب دارد، بپردازد که اینها می‌توانند همان موضوعات پشت صحنه باشند که معمولاً از شنوندگان پنهان می‌مانند. (۱۹۸۱: ۲۹۳-۲۹۱)

به عبارت دیگر یک استراتژی برای اشاره به موضوعات پشت صحنه، که به‌طور عادی از مخاطبان پنهان هستند می‌تواند روش غیرمحرزی باشد که شنوندگان را به پشت صحنه نمایشی می‌برد. خواهیم دید که این استراتژی در رادیو **ZOO** همیشه استفاده می‌شود.

اما گافمن، همچنین نوع دیگری از مداخله تندرویانه موضوعات پشت صحنه را در برنامه‌ای تحت عنوان **واژگونی** ارائه می‌کند. در اینجا آنچه به‌طور نرمال پشت صحنه نام دارد خود صحنه می‌شود که یا از طریق مشکلات فنی اتفاق افتاده یا عمداً اگر قصد در کار باشد آن صدای ناآشنا درواقع چالش مستقیمی را در برابر شنوندگان قرار می‌دهد:

> مواقعی هست که یک مجری فکر می‌کند توضیحات و اظهارات سایر کارکنان گروه تولید، پخش نمی‌شود، ولی در حقیقت پخش می‌شود. در این حال امکان دیگری وجود دارد که می‌گوید: «مجری بدون اطمینان کامل از بسته‌بودن میکروفون می‌تواند نظرات پشت صحنه و تبادل نظر با گروه فنی حاضر را با استفاده از یک صدای ناآشنا و غیررسمی داشته باشد، به‌طوری که می‌توان گفت نسبت به سنجش و دریافت آنچه بیان می‌شود در سطح وسیع غافل و شاید بی‌اهمیت باشد. (۱۹۸۱: ۳-۳۰۲)

آنچه گافمن در اینجا می‌گوید موضوع اصلی در «اصول اخلاقی ارتباطات» است (اسکانل، ۱۹۸۹)؛ چرا که اگر این ابهام حاصل در برنامه تنها یک اشتباه ساده نباشد و اگر واقعاً مجری اهمیتی بر چگونگی دریافت این جریان از سوی شنوندگان نمی‌دهد، این موضوع برای ساختارهای محافظتی و مراقبتی که به عقیده اسکانل در گفت‌وگوی پخش‌شده، از اصول اساسی می‌باشند، تهدید جدی محسوب می‌شود. ما به‌عنوان مخاطبان باید فرض را بر این بگذاریم که منطق برقراری ارتباط بر جریان برنامه حاکم است و آنچه ما می‌شنویم، قرار است که بشنویم و در غیر این صورت اشتباهی رخ داده است. اما اگر ما تصادفاً چیزی را که قرار نیست بشنویم، بشنویم و هیچ توضیح خاصی در آن مورد داده نشود، ساختارهای مراقبتی و محافظتی حتماً زیر سؤال خواهند رفت. این همان چیزی است که گافمن آن را موجب واژگونی می‌داند اما مشاهده خواهیم کرد که رادیو **Z00** با وجود این که تمایل بسیاری به گشودن این جریانات پشت صحنه دارد، هرگز چندان دچار واژگونی نشده است.

زیبایی‌شناختی رادیو ZOO

می‌توانیم ابعاد رادیو **ZOO** را در سه قسمت برنامه‌ای مأخوذ از برنامه **صبحانه** در ۱۹۹۸ پس از آن که این برنامه به رادیو **ویرجین** منتقل شد، بررسی کنیم. این قسمت‌های استخراج‌شده برای نشان‌دادن ویژگی‌های مشخص‌کننده «زیبایی‌شناختی رادیو ZOO» انتخاب شده‌اند. این ویژگی‌ها از این قرارند:

۱. جریان پشت صحنه به‌طور معمول خود صفحه برنامه می‌شوند. خصوصاً وقتی تلاشی برای مخفی‌ساختن مشکلات فنی صورت نمی‌گیرد.

۲. شرکت‌کنندگان، معمولاً گفت‌وگوهایی صورت می‌دهند که ظاهراً بدون نوشته‌اند و ازپیش‌تعیین‌شده نمی‌باشند. فی‌البداهه‌اند و معمولاً با قواعد رسانه را به بازی می‌گیرند.

۳. همه این موارد در چارچوب یک ساختار مراقبتی و حفاظتی جدید به اجرا درمی‌آیند و در آن حیطه قابل درک هستند که حول محور شخصیت مجری به‌عنوان مجری ارشد و اصلی می‌چرخد.

آنچه از اشتباهات لپی در اینجا رخ می‌دهد به وسیله خود مجری تولید نمی‌شود؛ چرا که کار او این است که آن را حفظ کند و به شکلی قابل فهم برای شنونده بیان نماید.

وقفه فنی

پیش از هر چیز اجازه بدهید سناریویی را که چندان فرقی با مثال گافمن از ارتباط یکجانبه ندارد، بررسی کنیم. در اینجا یک وقفه فنی پیش می‌آید، اما از این اتفاق به خوبی بهره‌برداری نمایشی می‌شود و مانند رادیوهای سنتی و قواعد معمول آنها این مسئله را کوچک و برطرف نمی‌کنند و ما را به پشت صحنه می‌برند تا متوجه شویم چه اتفاقی رخ داده و در این حرکت گفتار مضاعف ایجاد می‌شود. اول ما صحبت‌های کارکنان استودیو را می‌شنویم که با هم صحبت می‌کنند و تقریباً به سرعت ما را به این سناریوی تصوری به عنوان شنوندگان هدف وارد می‌کنند.

متن پیاده‌شده ۲۶

ت. ر: رادیو ۱، خبرهای موسیقی. من تینا ریتچ هستم.

س. ای: دو تا چیز

ت. ر: اوه

س. ای: متأسفم، ببخشید!

ت. ر: قلبت وایساده من این جا نشستم بعد اون می‌گه «درست وقت خبره« من هم توی اتاق...

استودیو: هه هه هه

ت. ر: کاملاً اشتباهی میکروفون اشتباهی و همه چیز اشتباهی، پنج نفرم جلوم می‌گن اوه خدای من حالا چی می‌شه؟

س. ای: حالا گوش کن. گوش کن. آره تو الان توی کابین مسافرت هستی.

ت. ر: الان من توی کانال مسافرت هستم.

س. ای: تو آلان توی کانال مسافرت هستی آره؟

ت. ر: آره.

س. ای: خیلی خب خیلی خب یکی درستش کنه!

ت. ر: آهان حالا یک ...

سی. ای: یک جوون زبر و زرنگ و باهوش!

ت. ر: به اسم ریچارد که وضعیت را خیلی عالی درست کرد.

سی ای: متشکرم ریچارد! تو از ساعت هشت و بیست دقیقه در کابین مسافرت منتظر پخش خبر مسافرتی هستی که اصلاً نشه بگی.

ت. ر: خب، من فکر کردم شاید یک قسمت فوری می‌گذاری مثل الان.

س. ای: = فکر کردی. صبر کن یک کم جهش کنم.

ت. ر: گوش کن، تجربه به من یاد داده که هیچ وقت یک جور عقلانی فکر نکنم، یک جور منطقی.

س. ای: خیلی خب.

ت. ر: تجربه به من یاد داد که وقتی مسئله مربوط به من و تو هست، هیچ وقت منطقی فکر نکنم.

البته آنچه موقعیت ما را در زمینه فهم این جریان تعیین می‌کند استفاده ت.ر از ضمیر سوم شخص در جریان کار است، تا وقتی که او و س. ای وارد یک مکالمه انحصاری با یکدیگر می‌شوند. این مکالمات به‌طور مستقیم برای شنیدن شنوندگان بیان نمی‌شوند که درواقع مجبورند به نوعی استراق‌سمع مثل جریان شوخی میان مفسران ورزشی بپردازند... اما جایی در متن می‌بینیم از طریق دو استراتژی گفتاری جریان به سمت و سوی شنونده تغییر مسیر می‌دهد: اول اشاره‌های سوم شخص ت. ر و گفت‌وگو با سی. ای درواقع روایت علت آنچه آن را شنیدیم است. دوم وقتی است که س. ای و

ت. ر با یکدیگر وارد بحث و گفت‌وگوی مضاعف می‌شوند. از یک سو با یکدیگر و از سوی دیگر بازگویی جریان برای شنونده. این همان چیزی است که گافمن می‌گوید: «یادآوری اتفاقات و عملیات انجام‌گرفته» که در طی آن موضوعات پشت صحنه برای شنونده بیان می‌شود.

همچنین می‌توانیم سطح بالای همکاری را در این مورد متوجه شویم. در حقیقت بازگویی آنچه رخ داده، تولید مشترک س. ای و ت. ر است از هنگامی که ریچارد معرفی می‌شود (به نظر می‌رسد ت. ر در اینجا در انتظار ممانعت س. ای از ادامه کلام است که به دلیل نقش ریچارد به‌عنوان تکنیسین با صدای غیرقابل‌پخش برابر می‌باشد). به‌علاوه کارکنان دیگر استودیو هم با خنده‌های تأییدکننده به کامل‌شدن جملات کمک می‌کنند. بنابراین می‌بینیم اتفاقی که ممکن است موجب هرج و مرج شود و جریان بازگویی و اجرا تبدیل به یک نظم در کار می‌شود. آنچه در پشت صحنه می‌گذارد تنها در صورتی اجازه مداخله با جریان اصلی برنامه را دارد که برای شنونده آراسته شود.

گفت‌وگوهای فی‌البداهه

در نگاه اول متن شماره ۲۷ ممکن است به نظر دارای احتمال واژگونی باشد، چرا که درک آنچه می‌شنویم برای ما کمی دردسرساز است. ایوانز که دَن – یکی از دستیاران تولید– را وارد مکالمه‌ای با لیزا در مورد کارهای او کرده است، جریان کار را به یک موضوع شخصی می‌کشاند. در اینجا هم بار دیگر مسئله، آوردن پشت صفحه به جلوی صفحه است ولی این بار موضوع روایت و بازگویی نمی‌شود.

متن پیاده‌شده ۲۷

س. ای: من موقعیت تو را می‌دونم.

د: چی؟

س. ای: مسئله نازایی و جلوگیری از بارداری را، چون خودت به من گفته بودی.

د: چی؟

استودیو: هه هه!

د: می‌شه منو روشن کنی؟

س. ای: خب، می‌تونم اگر تو بخوای بعداً راجع بهش حرف می‌زنیم. برام مسئله‌ای نیست که حالا برای همه، موضوع را توی برنامه، که داره پخش می‌شه نگیم، اگر تو نخواهی، نمی‌گیم.

د: ببینم، یعنی داری می‌پرسی که، بچه می‌خوام یا نه؟ این را می‌گی. مگه نه؟

س. ای: اما درست نیست.

د: نه

س. ای: می‌تونم بنویسم؟

د: نه تو اشتباه می‌کنی. من فکر می‌کنم تو کاملاً اشتباه می‌کنی.

استودیو: بنویس!

د: تو کاملاً عوضی موضوع را فهمیدی.

س. ای: صبر کن ما می‌نویسیم چون نمی‌خوام دن را خجالت‌زده کنم.

د: نه. خیلی خب. درسته.

س. ای: خیلی درسته؟

د: بله ـ بله.

س. ای: اما او نشده.

د: درسته.

س. ای: پس چی باعث شده که تو فکر کنی ...

د: چون؟

استودیو: هه هه هه

س. ای: شکل دیگری از...

د: آره

س. ای: آه درسته خیلی خب، استفاده شده

د: آره

س. ای: همیشه؟

د: آره

س. ای: چه باحال

د: آره

س. ای: باید بهت بگم این چیزی نبود که لیزا به سوزی گفت

د: نه

س. ای: آها.

استودیو: هه هه

د: وقتی داریم یک آهنگ پخش می‌کنیم من بهت خواهم گفت.

س. ای: خیلی خب من باید بهت بگم من نمی‌تونم. فکر نمی‌کنم. احساس نمی‌کنم آهنگی پخش بشه، ها ها ها هه هه

یکی از ویژگی‌های برنامه **صبحانه** این بود که همیشه با این احتمال که مرزهای سلیقه و پسند را بشکند خود را خواب می‌کرد. بی‌شک این موضوع را می‌توان به حس گروه تولید از بازار موضوعات داغ جوانان برای استفاده در برنامه نسبت داد. با توجه به این مسئله که همیشه علاقه سیری‌ناپذیری به مسائل جنسی در این بازار وجود دارد، اما در اینجا به محض این که مشخص می‌شود عدم پخش موضوعات پشت صحنه در کار نخواهد بود، ما به شنیدن چیزی دعوت می‌شویم که در نگاه اول احتمال یک مکالمه خصوصی را داشت، ولی برای شنیدن همه در برنامه پخش می‌شود. البته خطاب‌های گفتاری نسبت به شنونده تقریباً اصلاً صورت نمی‌گیرد، فقط جایی که سن.ای.دن را با ضمیر سوم شخص خطاب می‌کند شاید این احساس در شنونده به وجود آید که مورد خطاب قرار گرفته اما به غیر از این مورد تمام گفت‌وگو به نظر می‌رسد حول قاعده عدم توضیح مسائل و بهره‌برداری از کوربودن شنونده برای جریان برنامه می‌چرخد. به‌طوری که به نظر می‌رسد شنونده حذف شده است و بعد از بیان همه آنچه گفته شد ما هنوز هم در مورد مسئله ناباروری و جلوگیری از باروری، هیچ نمی‌دانیم.

اما در اینجا یک گفتار مضاعف وجود دارد که در سطح دیگری عمل می‌کند. گفت‌وگو درواقع دست‌انداختن شنونده است، که می‌توانیم بگوئیم منطق ارتباطی متفاوتی دارد. کاملاً آشکار است که گوش‌دادن به چیزی که نباید شنیده شود یا استراق سمع یک مکالمه خصوصی همه یک اشتباه لپی نبوده است، بلکه به صورت یک اجرای مضاعف و بادقت پیاده می‌شود. در

حقیقت به نظر من این سبک یادگاری است از سبک کمدی توده نیمه‌فرهیخته در رادیو چنانکه دیوید کاردیف (۱۹۸۸) می‌گوید: «این را بنویس تا شنوندگان نشنوند / صدای خش خش کاغذ». به نظر می‌رسد تلاشی فی‌البداهه در طرحی کمدی باشد.

واضح است که تمایز میان عمومی و خصوصی در اینجا هم‌جهت و هم‌سو با بازی با گفتنی‌ها و ناگفتنی‌ها است و پیش‌بینی می‌شود که مرز میان پشت صحنه و صحنه ناپیداست. اگر دیگر هیچ فضایی دور از میکروفون در پشت صحنه نباشد که چنین موضوعاتی در آنجا مطرح شوند با این شکل که در میکروفون پخش سراسری صحبت نکنیم روبه‌رو خواهیم شد که درواقع در این اجرا سعی می‌شود این مسئله به نمایش گذاشته شود.

در برخی از اشکال رادیو **ZOO** احتمالات فرارفته‌ای که گافمن از آنها صحبت می‌کند و موجب می‌شوند مسائل پشت صحنه عمداً موضوع ارتباط قرار گیرند، خود نوعی نمایش را ایجاد می‌کنند. گاه خود شنوندگان مورد خطاب مستقیم قرار می‌گیرند و از آنها دعوت می‌شود به موضوع هیجان‌انگیز داخل استودیو گوش دهند که خود شنوندگان را هم گاه در آن وارد می‌کنند و گاه از آن کنار می‌گذارند. اما برای شنونده عادی حس واردشدن و شامل‌بودن وی در جریان بحث به شیوه‌ای دیگر وجود دارد. برای مثال، یک فرض کلیدی در گفته ایوانز وجود دارد، مبنی‌بر این که نه‌تنها ما هویت لیزا را می‌شناسیم اما این که سوزی در آن موقع دوست او بوده است را هم می‌دانیم. به عبارت دیگر با ما مثل محرم اسرار خصوصی و شایعه‌ای خاص رفتار می‌شود یا می‌توان گفت آنها خود شخصیت‌های نمایشی هستند. در حقیقت این روشی بود که در برنامه **صبحانه** انجام می‌شد.

قلمرو سخن‌پراکنی

همه این جریان از سوی ایوانز ریاست می‌شد که به‌عنوان روایتگر اصلی ایفای نقش می‌کرد.

در این ساختار می‌بینیم وقایع بازگوشده و دیالوگ‌های نمایشی در

قلمروی به نام «قلمرو سخن‌پراکنی» گنجانده می‌شوند و ایوانز آن را ارائه می‌کند:

متن پیاده‌شده ۲۸

س. ای: ببینید شنوندگان آنچه بین پخش آهنگ‌ها و موقع آگهی‌های تبلیغاتی اتفاق می‌افتد،اینه که من دارم راجع به قسمت بعدی فکر می‌کنم.

استودیو: هه هه هه

س. ای: این که چطور کشور را سرگرم کنم

استودیو: هه هه هه

س. ای: و شماها هم دارین با هم گپ می‌زنین

استودیو:هه هه هه

س. ای: و زندگی‌تون را بررسی می‌کنین.

استودیو: هه هه هه

س. ای: با تلفن با حسابدارتون حرف می‌زنین و اینجور چیزا

استودیو: هه هه

س. ای: شماها آمدین اینجا استراحت کنین مگه نه؟

ه : خوش می‌گذرونیم

س. ای: می‌دونم، معلومه. در حقیقت دن جان و هالی حتماً خیلی بهشون خوش می‌گذره.

استودیو: آره خیلی

س. ای: چون دَن هیچ وقت تو **CD** گذاشتن عقب نمی‌مونه و این همه چیزایی را که دورو برش روی میز چیده...

استودیو: هه هه

س. ای: پشت سرمن وامیسته و یک عالمه کار می‌کنه. پسر پر کار پر کار

استودیو: آره آره

س. ای: و هالی وجان اونجا می‌شینند و گپ می‌زنند

استودیو: گپ

س. ای: و هرازگاهی با من هم صحبت می‌کنند.

استودیو: هه هه

س. ای: اما مطمئن باشید داستانهای جذاب را برای وقتی نگه می‌دارند که میکروفون‌ها روشن نیستند و من باید بهشون بگم. امروز ساعت هفت و ربع من گفتم: «میشه شوخی و خنده را کنار بگذاریم و می‌شه وقتی کار رادیو شروع شد و برنامه پخش می‌شه این شوخی‌ها را بکنیم لطفاً. و بعد هم میکروفون را روشن کردم. آهنگ تمام شده بود و هر دوی آنها اصلاً حرف نزدند. مطمئنم وقتی دوباره میکروفون را خاموش کنم دوباره شروع به گپ‌زدن می‌کنند. خیلی با مزه است. خیلی جالب

استودیو: ساکت باش، ساکت باش

در اینجا می‌بینیم گفتار ایوانز کاملاً در جهت شنوندگان انجام می‌گیرد و باز هم به صورت ضمیر جمع بیان می‌شود، به‌طوری که بخش‌هایی که به صورت دوم شخص کارکنان پخش را مخاطب قرار می‌دهد با اشاره‌های سوم شخص به آنها به‌عنوان افراد خاص در تعادل است. بار دیگر توجه شنونده به این موضوع جلب می‌شود که آنچه می‌خواهند بگویند خیلی جالب و بامزه است و اشاره‌های خاص هم به افراد می‌کند. ایوانز خودش در این برنامه گفتاری مضاعف دارد، یعنی او هم عضوی از گروه تولید و شخصیتی در برنامه است و همچنین دریچه‌ای است که میان دنیای حکایتی با مخاطبان قرار دارد. اینجا تفاوت کلیدی میان مجریان سنتی و قدیمی و مجریان موسیقی در رادیو **ZOO** نشان داده می‌شود: در اولی (DJ) قلمرو درواقع اجتماعی است از شنوندگان درحالی‌که در رادیو **ZOO** یک سناریوی خیالی در برنامه رادیویی اجرا می‌شود که شنونده هم در آن دخیل است و هم جدا از آن است که با گفتاری مضاعف و سرگرم‌کننده این هدف حاصل می‌شود، اما هرگز منجر به اشتباه لپی که باعث واژگونی برنامه شود نمی‌گردد.

گفت‌وگوی جوانان

همانطور که قبلاً اشاره شد طرح برنامه‌ها در رادیو **ZOO** و تلویزیون در سال‌های ۱۹۹۰ طوری ارائه شد تا مخاطبان هدف را که حجم بسیار بزرگی بودند به خود جذب کنند، که درواقع همان جمع جوانان ۱۵ تا ۲۵ ساله بود. این مسئله موضوع جالبی برای مطالعه در زمینه گفت‌وگوی پخش‌شده از

رادیو و تلویزیون فراهم می‌کند که باید در تحقیقات آینده بیشتر مورد بررسی قرار گیرد که یعنی مخاطبان بیشتر به لحاظ جمعیت‌شناختی معین و تعریف شده‌اند و این در بازار رقابتی و متمایزشده نقش مهمی دارد. سبک‌های مختلف گفت‌وگو بازارهای مختلفی دارد. همچنین لازم خواهد بود که بررسی کنیم چگونه این سبک ها به‌وجود می‌آیند و با تغییرات بازار خود را وفق می‌دهند. به نظر می‌رسد انقلاب به‌وجودآمده در سبک کلام مجری موسیقی در شبکه **BBC** که در سال‌های ۱۹۹۰ رخ داد، یک نمونه از این نوع تحول باشد. اما از طرفی باید محبوبیت رادیو **ZOO** را هم مورد نظر قرار دهیم و به‌خصوص به پرطرفداربودن برنامه **صبحانه** با اجرای ایوانز در میان مخاطبان هدف که مقصود این برنامه هستند، توجه داشته باشیم.

همانطور که اشاره شد، به عقیده من محتوای موضوعی بسیاری از گفت‌وگوهای رادیویی باید مورد بررسی قرار گیرد. درگیری فکری با مسائل جنسی تنها یک جنبه از تمرکز کلی روی سبک زندگی ایوانز و اعضای گروهش بود. این سبک زندگی در آن زمان تحت عنوان پدیده پسر بچه‌های جدید که در آن پدیده جنس مذکر علاقه‌مند به مسائل جنسی و لذت‌گرا با شوخی‌های بدون حد و مرز و استعمال مشروبات الکلی تعریف می‌شد، ارائه گردید. بارها عکس ایوانز و گروهش در مطبوعات پر تصویر که اشخاص دیگر و فوتبالیست‌ها را هم نشان می‌دادند، چاپ شد. مرزهای سلیقه و متانت بارها برای این برنامه مطرح شد و مدیران ناراضی **BBC** چندین‌بار ایوانز را مورد بازخواست قرار دادند. در بازاری که او برنامه‌اش را می‌فروخت این مسئله برای برخی جالب و مفرح بود.

اما گفت‌وگوی رسانه‌ای، از آن جهت برای ما جالب خواهد بود که نحوه خطاب‌قراردادن را در رادیو **ZOO** مورد بررسی قرار دهیم. در این پرتو می‌توانیم جذابیت سبک زندگی یک شخص مهم پرتصویر را که گفت‌وگوهای حاشیه‌ای آن را حمایت می‌کنند، بررسی کنیم. به‌خصوص گفت‌وگوهایی که شنونده در آن متناوباً وارد و از آن خارج می‌شود. همواره این سؤال در جریان برنامه، مطرح است که آیا ما می‌دانیم چه روی می‌دهد؟ آیا آنچه را که می‌شنویم، می‌فهمیم؟ این اثر به‌خصوص وقتی اطلاعاتی از

درون گروه مورد نیاز است و طرفداران برنامه باید اشارات را بفهمند و بداهه‌گویی و بزله‌گویی‌هایی را که ممکن است یک شنونده معمولی متوجه آنها نشود، درک می‌شود. اگر عموم مخاطبان را در نظر بگیریم و هدف شبکه **BBC** بالابردن رقم مخاطبان خود باشد - که مطمئناً همین است - پس با وجود این و تا حدودی به گونه‌ای تضادآمیز این برنامه بر پایه اصل متمایزسازی پیش می‌رود و دسته‌ای از طرفداران وفادار و پروپاقرص خلق می‌شوند که خودشان احساس «درجریان بودن» می‌کنند.

می‌بینیم که این استراتژی کاملاً با سیاست «موسیقی نوین» در **رادیو ۱** هماهنگ بود. در آن زمان گروه مدیریت بینستر قصدش متمایزساختن **رادیو ۱** از دیگر اشکال رادیوهای موزیک تبلیغاتی بود. در این رادیوها بیشتر، انواع معمولی و اصلی موسیقی برای شنوندگانی که چندان درک موسیقی نداشته باشند پخش می‌شود، اما **رادیو ۱** نه‌تنها خود را متعهد به ارائه گفتار بیشتر کرد، بلکه با توجه به سبک ایوانز، آن گفتار هم توجه بیشتر از جانب شنونده در جریان را می‌طلبید.

البته اطلاعات مورد نیاز درواقع شکلی از اطلاعات مبتنی بر مسائل حاشیه‌ای و غیرمهم بودند، اما با این حال مؤلفه‌ای از تمایز فرهنگی محسوب می‌شوند. در برنامه **صبحانه** ایوانز ریاست جریانی را به عهده داشت که شاید آن را به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از فرهنگ تحت‌عنوان «ذائقه و سلیقه» بتوان تعریف کرد و موزیک‌های صحیح‌تر و اصلی‌تر را ترجیح می‌داد. با این مدارک دال بر صحت این ادعا را می‌توان از تماس‌های تلفنی شنوندگان با برنامه به دست آورد. برای مثال در روز ۲۹ آوریل ۱۹۹۶ ایوانز در پایان برنامه‌اش وقت برای چهار تماس کوتاه و سریع داشت. ترتیب این تماس‌های تلفنی هم تصادفاً و یا عمداً به‌ترتیب بالارونده از لحاظ مقبولیت برنامه بود. دو تن از شنوندگان شکایت می‌کردند مثلاً اولی می‌گفت که سرعت موزیکی که پخش شده اشتباه بوده و ایوانز جواب می‌دهد، آن موسیقی درواقع نسخه آماده‌شده برای رقص از آهنگ «خداحافظ احمق» بوده است. تماس‌گیرنده شماره دو با صدایی ساختگی درخواست می‌کند که آهنگ و موسیقی سه مجموعه پلیسی را پخش کند. تماس آخر شاهکاری

است از گفت‌وگوهای رادیو **ZOO** که خیلی سریع و هوشیارانه انجام می‌گیرد و توجه را به نکات متمایز برنامه جلب می‌کند و بیانگر تغییرات کاملاً جدید در گفت‌وگوی معاصر جوانان می‌باشد.

متن پیاده‌شده ۲۹

س. ای: یک تلفن دیگر می‌تونیم جواب بدیم و خب آن را می‌دیم به دختری به نام آماندا.

آ: سلام

س. ای: چطوری؟

آ: عالی، متشکرم!

س. ای: چی می‌خوای؟

آ: می‌خوام در مورد اعترافات در مورد اون روزنامه‌نگار پسر بگم.

س. ای: نمی‌دونم راجع به چی حرف می‌زنی؟

آ: اون چیزی که امروز صبح راجع به پسر روزنامه‌نگار گفتی.

س. ای: جمی، من معذرت می‌خوام ... یک دقیقه فقط، یک دقیقه جمی؟

ج: [بدون استفاده از میکروفون] بله

س. ای: آرام، ساکت

ج: چی؟

س. ای: ما در اون مورد ۱/۵ ساعت پیش حرف زدیم.

آ: سعی کردم چیزی بفهمم

س. ای: صبر کن آماندا. ازش دفاع نکن اون خودش زبان درازی داره که از خودش دفاع کنه

آ: خیلی خب

س. ای: ببخشید آماندا، چی؟

ج: [تقریباً غیرقابل شنیدن] وقتی قطع کرد. من اصلاً فراموش کردم که او برای چی زنگ زده.

آ: او، او، او

استودیو: آه‌آه

س. ای: جِمی

استودیو: جمی

س. ای: من معذرت می‌خوام که حرفت را قطع می‌کنم اما اینجا یک نمایش رادیویی اجرا می‌شه.

استودیو: آه آه

س. ای: و ما دلمون می‌خواست یک دخترخانم پای تلفن بیاد ولی دلمون می‌خواست یک دخترخانمی باشه که چیزی برای گفتن داشته باشه.

آ: من چیزی برای گفتن دارم.

س. ای: خیلی خب آماندا، میشه موضوع را فوراً عوض کنی، لطفاً؟

آ: آره آره آره

س. ای: خیلی خب موضوع را به چیزی دیگری تغییر بده.

آ: من امروز داشتم چای درست می‌کردم و لیوان چای مربوط به رادیو ۱ را شکستم.

س. ای: راستی؟

آ: آره

س. ای: اوه به هر حال نیازی به لیوان رادیو ۱ نداری. همه این چیزا این چرت و پرت ها چرنده. سال‌ها از دوران تی‌شرت‌های رادیو ۱ و لیوان‌های رادیو ۱ گذشته. حالا دیگر سوء استفاده‌های رادیو ۱ آمده‌اند. این خیلی بهتره مگر نه؟ ما دیگر قراره وارد دهه نود بشیم.

آ: می‌شه تاپ جمی را برای من بفرستید؟ با جانی بیاد سری به خونه ما بزنه؟

س. ای: تو نمی‌تونی این را بخواهی

استودیو: ه ه ه

س. ای: ما می‌تونیم چیزی برات بفرستیم، نمی‌تونیم جان رو بفرستیم، زانوهاش قفل کرده.

آ: او، او،

استودیو: هاه‌هاه‌هاه

س. ای: بهت می‌گم چه کار می‌تونیم برات بکنیم.

آ: خیلی خب

س. ای: ببین لیوان‌های رادیو۱ دیگه قدیمی شده‌اند درسته؟

آ: آره

س. ای: حالا این ایستگاه رادیویی غوغا می‌کنه (در استودیو صدای سرفه می‌آید) می‌تونی یک دستی کمک سیمون مایو بدی. آماندا این تویی که می‌تونی برنامه رو تحویل سیمون مایو بدی، چطوره یک روز دوشنبه.

آ: هیچ‌کس باورم نمی‌کنه. چون هیچکس حرف منو باور نمی‌کنه. چون هیچکس صدای منو نخواهد شنید. چون من اون موقع باید در کالج باشم.

س. ای: دیگه خودت می‌دانی.

آ: می‌تونم چند لحظه فکر کنم؟ و صدام رو ضبط کنم و تمرین کنم.

س.ای: نه سیمون منتظره که برنامه‌اش را اجرا کنه

س.م: و اما... و آماندا قراره که چیزهایی در مورد اعترافات توضیح بده مگه نه آماندا؟

آ: درواقع همینطور

س.ای: لطفاً به گذشته برنگرد. تو هم همین طور سیمون.

س.م: نه نه من فقط اجازه می‌دهم

س.ای:من تازه او را از موضوع خارج کردم.

س.م: من فقط دارم اجازه می‌دهم که چیزی را که به خاطرش تلفن کرده بگه. تودیگه وقتت تمام است.

آ: من می‌خوام بگم که اون پسره روزنامه‌نگار یک مشت چرند و پرند گفته.

س.م: چرا اینطور فکر می‌کنی آماندا؟

آ: چون توی برنامه شما اشاره شد که...

س. م: درسته. و اون هم حرفهاش را از برنامه ما گرفته، مگه نه؟

آ: هیچ کس باور نمی‌کنه که من الان توی رادیو حرف می‌زنم.

س. م: نه من هم باور نمی‌کنم.

س. ای: شما در رادیو نیستید فقط یک رویا بود. سر کار بودید.

در جریان پیشرفت این تماس تلفنی سه مرحله وجود داشت: اول یک قطعه نمایشی در حاشیه با شرکت جمی که دستیار تولید است (و بدون میکروفون که صدایش به سختی شنیده می‌شود) اجرا شد و از آماندا خواسته شد که موضوع بحث را عوض کند که خیلی سریع و به‌طور فی‌البداهه او این

کار را می‌کند و جمله‌ای می‌گوید که انتظارات معمول و قانونمند از ارائه موضوع مناسب را می‌شکند و با وجود کهنگی و پیش‌پاافتاده‌بودن به ایوانز این امکان را می‌دهد که فلسفه برنامه‌اش را به نمایش بگذارد. به این خاطر آماندا تشویق می‌شود. در مرحله دوم بحث جایزه او است. در اینجا من فکر می‌کنم این که کسی تصور کند جان سری به او خواهد زد فکر جالبی است (شنوندگان می‌دانند که علت قفل‌شدن زانوهای جان شرکت در دو ماراتون در لندن در روز گذشته بوده است). در نهایت این است که جایزه آماندا اجرا و ارائه برنامه سیمون خواهد بود و او به‌طور موقت در گروه تولید وارد می‌شود. این منجر به بیانات یکجانبه در مورد احساسات درونی از بودن در رادیو از جانب او می‌شود و بالاخره با کمک مایو، آماندا آنچه را که از او می‌خواست بگوید، می‌گوید.

برای این که آنچه را در اینجا اتفاق افتاده، درک کنیم شاید مفید باشد تئوری هورتون و ووهل را در مورد تعامل فرا اجتماعی یادآوری کنیم. آن تئوری در وجه کلاسیک خود فرض را بر ایجاد یک تعامل غیردوسویه و بنابراین «نیمه» یا دوردست گذاشت که درواقع میان اعضای مخاطبان و شخصیت مجری و میزبان برنامه می‌باشد. آنچه در اینجا به تصویر کشیده می‌شود چیزی مانند شخصیت تونی بلک برن در برنامه است که براند و اسکانل بررسی کرده‌اند. اما در رادیو **ZOO** برای ایجاد تعامل باواسطه امکانات دیگری ایجاد شده‌اند که در یک فضای خیالی از استودیو که مجریان پخش و مخاطبان را به هم ارتباط می‌دهد، قرار دارند. همانطور که گفتیم تمام شنوندگان امکان دسترسی به این فضای خیالی را دارند که با گفتار مضاعف این تصور القا می‌شود اما همانطور که این تماس تلفنی نشان می‌دهد برخی از اعضای مخاطبان (با اعتبار صحیح) اجازه ورود به این فضا را هم می‌گیرند. همانطوری که گفت‌وگو میان آماندا و ایوانز نشان می‌دهد، این فضا می‌تواند وضعیت هستی‌شناسی خاصی را هم به خود بگیرد.

برای این که این مفهوم را بیشتر تعریف کنیم اجازه دهید بگوییم که تا حدودی فضای این استودیو واقعی است. یعنی این که رادیو **ZOO** برنامه خود را به صورت یک نمایش روز اجرا می‌کند؛ یعنی نمایشی که متن

ازپیش‌نوشته‌شده ندارد و بازیگران آن مردم واقعی هستند. آنها کارهای عادی انجام می‌دهند، مثل بیسکویت‌خوردن و گپ‌زدن. همین واقعیت است که به آماندا اجازه می‌دهد تقاضای تاپ جمی را کند و یا این که بخواهد جانی سری به خانه آنها بزند. اما این هم «واقعیت واقعی» آماندا نیست. واقعیت او یک دانشجوی کالج است که از کلاس‌هایش غیبت کرده است اما واقعیت استودیوی رادیویی با ارتباطات و تعامل‌های تقابلی‌اش یک واقعیت خیالی از دنیای ایده‌آل است.

اما این دنیایی است که هرکس می‌تواند وارد رسانه شود و مثل آماندا در مدت پانزده ثانیه به شهرت برسد. دنیایی است که مردم عادی با کارکنان رسانه ارتباط برقرار می‌کنند و اگر بخواهیم آن را بسط دهیم، اجتماعی با واسط از شخصیت‌های معروف کوچک در آن. تعامل فرا اجتماعی فاصله را با این دنیا در نظر دارد ولی رادیو **ZOO** با اجازه دسترسی ما به پشت صحنه استودیو یک درود تصوری به آن دنیا را برای ما ایجاد می‌کند. این جایزه‌ای است که شنوندگان پروپاقرص پس از گذراندن آزمایشی فرهنگی به آن دست می‌یابند و می‌توانند به اعضای این گروه تبدیل شوند. بنابراین جای تعجب ندارد که این ساختار برای خیالات جوانان و افراد بالغ جذاب باشد.

من فکر می‌کنم این برنامه‌ها همچنین آن نوع واقعیتی را که در برنامه‌های تلویزیونی مثل **برادر بزرگ**[1] به شرکت‌کنندگان ارائه می‌شود، رقم می‌زند؛ واقعیتی را که در آن تمام دنیا صحنه نمایش می‌شود و تمایز میان پشت صحنه و جلوی دوربین فرو می‌ریزد و هرکس می‌تواند یک بازیگر بالقوه باشد.

1. Big Brother

۷

گفت‌وگوی معمولی

معمولی بودن

فرانسیس بونر در کتاب خود به نام **تلویزیون معمولی** (۲۰۰۳) عرصه مطالعات رسانه‌ای متن بسیار مهمی را ارائه کرده است. او به این موضوع که در گذشته توجه دقیق و منتقدانه‌ای به حیطه برنامه‌سازی نشده است، اشاره می‌کند که در صنعت رقابتی تلویزیون‌های چندکاناله همه جا دیده می‌شود. این حیطه شامل بازی‌ها و مسابقات تلویزیونی است که در این بخش مورد نظر ما هستند. کاملاً حق با بونر است وقتی می‌گفت اینگونه برنامه‌ها به خاطر توجهی که در گذشته به اخبار ـ نمایش‌های تلویزیونی و فیلم‌های مستند می‌شده است در حاشیه قرار گرفته‌اند، در حالی که در مقایسه با سایر برنامه‌ها باید گفت تلویزیون معمولی بسیار بی‌اهمیت و زودگذر می‌باشد که درواقع فضای میان برنامه‌های «پرچمدار» و مهم را پر می‌کند، خود می‌تواند به آن وجه از اهمیت برسد.

همچنین باید گفت بیشتر تلویزیون معمولی بر اساس گفت‌وگوهای لذت‌بخش بنا می‌شود. چنانچه بونر می‌گوید این گفت‌وگوها گفت‌وگویی مجادله‌آمیز و معاشرتی است که هیچ صورتی به غیر از سرگرم‌کردن ندارد. بیشتر آن بدون نوشته و متن آماده انجام می‌گیرد، بنابراین به نظر فی‌البداهه و زنده می‌آید. همچنین شرکت مخاطبان را می‌طلبد، یعنی در تلویزیون معمولی

مردم معمولی نقش‌های مرکزی را دارند و طبق محاسبه بونر تلویزیون بریتانیا هر هفته حدود ٦٠٠٠ شرکت‌کننده غیرحرفه‌ای در نقش‌های سخن گویی و یا حضور در استودیو لازم دارد و به کار می‌گیرد. بنابراین شاید بتوان گفت که به خاطر تنوع ظاهری‌اش، سه عنصر اصلی در برنامه‌سازی‌های تلویزیون معمولی وجود دارد: ویژگی اصلی آن خطاب مستقیم به مخاطبان می‌باشد، دوم دخیل‌کردن مردم معمولی در برنامه و سوم جهانی‌بودن و همه‌گیربودن موضوعات آن است. (۳:۲۰۰۳)

مطمئناً مردم عادی که برنامه‌های گفت‌وگوی معمولی را انجام می‌دهند باید موضوع کلیدی در تحلیل این گفت‌وگوی رسانه‌ای باشند. قبلاً به برخی از اشکال برنامه‌های تماس و مناظرات توجه کرده‌ایم. اما پیش از آن که جلوتر برویم به لحاظ روش‌شناختی باید موضوعاتی روشن شوند. یکی از مشکلاتی که بحث‌های بونر ایجاد می‌کند. این است که این بحث‌ها تعیین مرز «تلویزیون معمولی» را مشکل می‌سازند. البته او بارها تلاش می‌کند تا این مقوله را مشخص کند. گفته می‌شود که این برنامه‌ها موضوعاتی همه‌گیر و عمومی دارند، نه‌تنها از جنبه موضوع بلکه از این جهت که در برنامه زندگی روزانه و بسترسازی تماشای تلویزیون در زندگی روزمره همه جا نقش حیاتی ایفا می‌کند. این برنامه‌ها «پر رویداد« نیستند و بنابراین باید از رویدادهای رسانه‌ای و اشکال دیگر «تلویزیون خاص» متمایز شوند. بر این اساس بونر اخبار و ورزش را از تعریف تلویزیون معمولی خارج می‌کند، اما همانطور که دیدیم در هر دوی این گونه‌ها مردم معمولی شرکت می‌کردند که به گفت‌وگوی معمولی می‌پرداختند.

نهایتاً این که بونر به تعریف کلامی از مقوله معمولی‌بودن می‌پردازد اما روش او در این کار هم موضوع بحث است. روش او که در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای بسیار متداول می‌باشد، فن بیان و گفتار را به‌عنوان روش صحبت در مورد موضوعات تعریف می‌کند؛ موضوعاتی مانند خانواده، مسائل جنسی، نژاد، حقوق و نظم. تلویزیون معمولی روش‌های خاص خود را برای صحبت‌کردن یا صحبت‌نکردن در مورد چنین چیزهایی دارد. برخی از روش‌های گفتاری و ابداع فن بیان رایج‌تر هستند، در حالی که برخی دیگر

وجود ندارند یا مخفی‌اند. بنابراین معمولی‌بودن نوعی ایدئولوژی است که درواقع زمینه موضوعاتی مانند مصرف، خانواده، جنسیت و فراغت قرار می‌گیرد. موضوعات دردسرساز مانند نژاد و قانون را در بر نمی‌گیرد و زمینه‌سازی برای آنها به خاطر ماهیت همگانی‌بودن را انجام نمی‌دهد. البته بونر بلافاصله یک استثنای بزرگ را مطرح می‌کند؛ چرا که بسیاری از گفت‌وگوها که گونه‌ای اصلی در برنامه‌های تلویزیون معمولی است دقیقاً روی موضوعاتی از آن قبیل تمرکز می‌کنند. در حقیقت اپرا وینفری[1] اگر به این موضوعات نپرداخته بود آنچه امروز شده است، نبود.

بنابراین به‌عنوان یک مقوله «تلویزیون معمولی« بسیار پرلغزش است و فرد می‌تواند قضاوت‌های بونر را دائماً مورد سؤال قرار دهد. واضح است که چنان که او می‌گوید «تلویزیون معمولی» یک گونه نمی‌باشد اما به‌عنوان یک حیطه ایدئولوژیکی برای بیان هم ثبات چندانی ندارد. شاید مشکل اینجا باشد که این حیطه یک مقوله متمایز نیست، بلکه فعالیتی در تمام اشکال پخش برنامه‌ای است که معمولی‌بودن و گفت‌وگوهای تولیدشده ویژگی بارز است. براین اساس می‌توان گفت هیچ چیز به اندازه برنامه خبری که به زبان ساده و محاوره‌ای مصرف‌کنندگان را خطاب قرار می‌دهد تا برای آنها توضیح دهد چگونه می‌توانند در هزینه برق مصرفی صرفه‌جویی کنند، معمولی نیست؛ چرا که معمولی‌بودن یک میدان بیان متمایز نیست، بلکه یک فعالیت پر از گفت‌وگوی شاخه به شاخه است. روش «صحبت در مورد» نیست بلکه «روش صحبت» است. برای این که این تغییر روش‌شناختی را روشن کنیم یادآوری بیانات هاروی سکس تحت‌عنوان «در مورد انجام معمولی بودن» (۱۹۸٤) از دیدگاه تحلیل مکالمه‌ای او، یک شیوه روش‌شناختی قوم‌شناختی برای بررسی معمولی‌بودن لازم است.

در بحثی که او دارد موضوع به این ترتیب نیست که مقوله‌های خاص از اشخاص یا تجربیات (یا برنامه‌های تلویزیونی) لزوماً معمولی هستند بلکه درواقع «معمولی‌بودن« چیزی است که باید برای دستیابی به آن تلاش کرد.

1. Oprah Winfrey

در زندگی روزمره همه جا مردم، معمولی‌بودن را تمرین می‌کنند تا از دیگران متفاوت به نظر نرسند. شاید مردم تجربیات خارق‌العاده‌ای هم داشته باشند؛ مثل مواجه‌شدن با فرد اسلحه‌به‌دست در هنگام ورود به فروشگاه یا شاهد تصادف وحشتناک در بزرگراه بودن. اما وقتی این تجربیات را برای دوستان خودشان تعریف می‌کنند، آنها را مانند تجربیاتی که هر شخصی در این شرایط می‌تواند داشته باشد بیان می‌نمایند.

برای سکس انجام معمولی‌بودن، هم نتیجه فعالیت ذهن است و هم شکلی از گفتار به‌عنوان آنچه در ذهن حادث می‌شود. یک خانم در فروشگاه هرگز فکر نمی‌کند پلیس مشغول کاری به جز رفع مشکلات دفاع از عموم مردم باشد که خودش هم جزو همین مردم است. سکس آنگاه می‌پرسد که اگر این زن یک زن سیاهپوست بود هم همین اطمینان و آرامش‌بخشی را می‌داشت یا نه؟ تجربه انحصاراً از آن کسی است که برایش اتفاق افتاده است و آنگونه که اطلاعات قابل مشارکت هستند تجربه را نمی‌توان انتقال داد. اما می‌توان آن را گفت و تعریف کرد. مطابق قاعده گفتن یک تجربه‌اش حضور در شرایطی است که به‌طور معمولی مساعد باشند. برای مثال دیدن یک تصادف وحشتناک در اتوبان، تجربه غمگینی است اما گفتن آن به دیگران نباید همراه با همان درجه از تأسف و غم و حساسیت- مانند ازدست‌دادن یک خویشاوند نزدیک یا یک دوست مشترک - باشد.

در این فصل می‌خواهم این نکته را که مردم چگونه گفت‌وگوهای معمولی را انجام می‌دهند بررسی کنم. یعنی در گفتن هر آنچه باید بگویند چگونه ویژگی عادی‌بودن و مانند دیگران بودن را بروز می‌دهند. از آنجا که برنامه‌های گفت‌وگوهای تلویزیونی معمولاً با همراهی مخاطبان و استودیو انجام می‌گیرد آیا راه‌هایی وجود دارد تا احساس عادی‌بودن به‌طور موفقیت‌آمیز در برداشت‌های مخاطبان ایجاد شود؟ این سؤالات به‌خصوص در برخی از انواع گفت‌وگو که در آنها غیرمتعارف با رفتارهای به‌اصطلاح انحرافی شرکت دارند، بسیار مهم هستند. ارائه این افراد به‌عنوان یک فرد

معمولی نیازمند نوع خاصی از فعالیت است. اما نکته‌ای که سکس می‌گوید این است که ما معمولاً به‌طور عادی خودمان را به‌عنوان یک فرد معمولی نشان می‌دهیم، چون می‌خواهیم دیگران ما را چنین بپذیرند. در عرصه‌ای مانند برنامه‌های گفت‌وگو این حالت را می‌توانیم نحوه اجرای کلامی شرکت‌کننده که میزبان آن را هدایت و رهبری می‌کند و مخاطبان استودیو قضاوت می‌کنند ببینیم.

ارزیابی‌های اخلاقی

در یکی از برنامه‌های گفت‌وگوی تلویزیونی سلی جسی رافائل[1] که **می‌خواهم برگردی** نام داشت، دیو تلاش می‌کرد با بت (همسرش) که او را ترک کرده، آشتی کند. همانطور که در اینگونه برنامه‌ها قاعده می‌باشد ابتدا شاکی می‌تواند صحبت کند و بافتی را ایجاد می‌کند که تا حدودی حالت متخاصمانه با بت دارد. پس بت می‌آید و در تلویزیون ظاهر می‌شود. اما در یک فضای سه دقیقه‌ای ورق برمی‌گردد و این بار این بت است که حمایت و تأیید مخاطبان را کسب می‌کند. این که او چطور این کار را می‌کند، می‌تواند یک درس هدف در بحث انجام معمولی بودن باشد:

متن پیاده‌شده ۳۰

س. ج. ر: دیو هفده سال است که با بت ازدواج کرده است. وقتی به این رابطه پایان دادند او می‌گوید تمام دنیایش خراب شده حالا آمده به برنامه تا از او تقاضای بخشش کند. راستی همسرش در پشت صحنه حضور دارد و تمام آنچه را او می‌گوید می‌شنود. راجع به ازدواجتان بگو. بچه هم دارین؟ چند تا؟

د: من چهار تا بچه دارم.

س. ج. ر: خیلی خب. شانزده ساله، سیزده ساله. پنج ساله و یک ساله.

تماشاچیان: اووه

س. ج. ر: پس تا دو سال پیش اوضاع باید خیلی خوب بوده باشه.

تماشاچیان: هه هه هه

1. Sally Jesse Raphael

س. ج. ر: = چون یک بچه یک ساله داریم.

د: آره

س. ج. ر: خب چی شد. شما همدیگر را وقتی هر دو شانزده سالتان بود دیدید.

د: آره ما وقتی واقعاً جوون بودیم به هم رسیدیم. ما خودمان بچه بودیم. خیلی دنیای خاصی بود. او تنها دختری است که من در تمام زندگی‌ام دوست‌دارم...

تماشاچیان: آه آه آه

د: همه چیز واقعاً خیلی خوب بود. زندگی خیلی جدی‌ای داشتیم، البته مشکلات زیادی داشتیم. یک دوره بدشانسی هم داشتیم که پدرم فوت کرد و ما هم مشکلات مالیاتی داشتیم. اما کلاً با هم به نظر می‌آمد می‌تونیم بر هر چیزی پیروز بشیم، ولی بعد دعواهای احمقانه زیادی را شروع کردیم. یکی را بعد از دیگری و بعد اون منوترک کرد. بچه‌ها را گرفت و دیگر به عقب نگاه نکرد.

تماشاچیان: اوه‌اووه

س. ج. ر: آیا فکر می‌کنی همسر و پدر خوبی بودی؟

د: من هم اشتباهاتی کرده‌ام. خیلی کارها انجام داده‌ام که می‌دونی به اونا نمیتونم افتخار کنم. کارهای بچه‌گانه زیادی کرده‌ام. می‌دونی ولی اون هم اشتباهاتی کرده. من مطمئنم که می‌دونی او می‌تونه خیلی از اشتباهاتش را بگه. اما من فکر می‌کنم ما با هم می‌تونیم هرجور مشکلی را شکست بدیم.

س. ج. ر: پس بله تو پدر و همسر خوبی بوده‌ای؟

د: من این طور فکر می‌کنم اشتباهاتی کردم. اما سعی کردم...

س. ج. ر: بت شنیدی که دیو چی گفت در مورد ازدواجتون ؟

ب: بله شنیدم.

س. ج. ر: خب حالا می‌تونیم داستان تو را بشنویم.

ب: من با اون هفده سال زندگی کردم. او همه چیز زندگی مرا کنترل می‌کرد.

تماشاچیان: اووه

ب: من اجازه نداشتم موهام رو کوتاه کنم. نمی‌تونستم با هیچکدوم از دوستام بیرون برم.

تماشاچیان: اووووه

د: این درست نیست.

ب: هرچیزی را باید از او اجازه و تأیید می‌گرفتم. او کاری را که می‌خواست می‌کرد. اگر نقشه‌هایی داشتیم اون نقشه او بود. هیچ وقت نقشه من نبود.

س. ج. ر: اما دو سال پیش، همه چیز باید خوب بوده باشه.

ب: نه درواقع این طور نبود. من دختر کوچیکم را خیلی دوست دارم. هیچ وقت حاضر به عوض‌کردنش نیستم. اما دو یا سه دکتر مختلف به من گفته بودند که من نباید باردار بشم. از نظر سلامتی دچار مشکل بودم. او به نظرم اهمیت نمی‌داد. می‌خواست یک بچه دیگر داشته باشه.

تماشاچیان: اووهاووهاووه

د: اوه حقیقت نداره.

س. ج. ر: شما منظورت اینه که دیو در این هفده سال با تو خشونت‌آمیز رفتار می‌کرده؟ خشونت جسمی یا کلامی یا هردو؟

ب: خب، خشونت جسمی‌بود، اما بیشترین سوء استفاده فکری و ذهنی و روحی بود.

س. ج. ر: چه کار می‌کرد باهات؟

ب: به من می‌گفت احمق، خپله.

د: اوه بت!

ب: و می‌دونی چیزای دیگر اگر کاری می‌کردم اون فکر نمی‌کرد کار خوبی باشه.

س. ج. ر: با چهار تا بچه چطور تونستی ـ چطور تونستی تحمل کنی؟

ب: آخرین اتفاق بر سر یک کوپن افتاد. او نمی‌تونست کوپنش را پیدا کنه. اول شروع کرد به سرزنش. اونوقت پسرمون پانزده سال داشت. او شروع کرد به سرزنش اون. من خودم را انداختم وسط. چیزهایی گفته شد و بالاخره به من گفت برو به جهنم و من چهار تا بچه‌ام را هم با خودم بردم.

تماشاچیان: اووووه

د: اوه نه نه نه

ب: تو حتی اجازه ندادی کیفم را بردارم، پوشک بچه را بردارم، شیشه‌ها را وردارم.

تماشاچیان: اووووه

ب: زنگ زدیم به پلیس اونها گفتند که تو اجازه بدی من بیام و وسایلم را بردارم. من کارت‌هایم را برداشتم دو دلار هم توی کیف پولم بود. او بلافاصله بعد از این دعوا رفت به بانک و حسابمان را خالی کرد.

د: نه نه

تماشاچیان: اووه

ب: تمام پول‌ها را برداشت. من چهارتا بچه داشتم و هیچ جایی نداشتم. یک سنت هم نداشتم. رفتم به خونه پدر و مادرم. به ما اجازه ندادند یک ماشین هم برداریم. ما خیلی ماشین داشتیم ولی مجبور شدیم پیاده بریم.

د: نه نه بت و این واقعیت نداره. نگاه کن

ب: چطور می‌تونی بگی این حقیقت نداره؟

د: پسرم داشت خونه را خراب می‌کرد. او توپش را شوت کرد به سمت صفحه بزرگ تلویزیون و یک ضبط را انداخت.

ب: چرا، چون تو مجبورش می‌کردی. چون تو گفتی شوت کن به طرف تلویزیون.

د: نه من گفتم بت لطفاً این کار را نکن. آروم باش. وقتی آروم‌تر شدی برگرد. این چیزی بود که گفتم.

ب: اوه دروغه.

تماشاچیان: اووووه اووووه اووه

ب: من دروغ نمی‌گم

د: چطور می‌تونی این کار را بکنی؟

ب: برای سه ماه نفقه فرزندانش را داد من از ۲۶ ماه ژوئن. با چهار تا بچه تنها زندگی می‌کنم و باید خرجشون را بدم.

س. ج. ر: آیا هیچ شانسی وجود داره که دوباره او را بپذیری؟

ب: باید بگم هیچ شانسی وجود نداره که دوباره اونو بپذیرم. هیچ شانسی

تماشاچیان: [همهمه]

چه چیز اعتبار بت را در میان تماشاچیان فراهم می‌کند که آنها در پایان این سکانس برایش دست می‌زنند؟ فکر می‌کنم دو عامل اصلی وجود دارد: اولاً این واقعیت قابل‌انکار نیست که آنچه او از این رویدادها می‌گوید با انتظاراتی که از روابط با جنس مخالف و مسئله خانواده‌های ازهم‌پاشیده می‌بود منطبق است. بر این اساس که آنچه عقل سلیم می‌گوید این است که احتمال خشونت مرد بسیار بیشتر است، یا حداقل این که رفتار محدودکننده و کنترل‌کننده‌ای تا حد تحقیر شخصیت همسرش را دارد. همینطور می‌توان به سادگی همسر او را به‌عنوان قربانی تصور کرد و بت تصویر متأثرکننده‌ای از خود و فرزندانش ترسیم می‌کند: با پول کم، بدون وسیله رفت و آمد در حالی که مجبورند پیاده در خیابانها روان شوند.

اگر بررسی دقیق‌تر انجام دهیم شاید ببینیم که این موضوعات چندان هم یکطرفه نبوده‌اند. چون بت خودش اقرار می‌کند که او خود به بالاگرفتن جر و بحث و دعوا کمک کرده است. این که وقتی موضوع پسرشان مطرح می‌شود، چه کسی چه چیزی را به چه کسی گفته کاملاً آشکار نیست. اما این عدم تطابق‌های احتمالی از اعتبار بت نمی‌کاهد، چرا که این اعتبار به‌وجودآمده بر مبنای منطق شکل نگرفته است. می‌توانیم تصور کنیم که چطور دو طرف در یک دادگاه برای کشف حقیقت مورد بازجویی قرار می‌گیرند، اما این کار در اینجا غیرلازم و نابجاست. عامل حاکم چگونگی عملکرد و ایفای نقش هر یک از مهمانان است و اعتبار عملکرد آنها در مقابل تماشاچیان، به نحوه تولید کلامشان مربوط می‌شود.

در این سطح، بت از همان لحظه ورود، ظاهراً بیشتر در حال کسب سرمایه عاطفی برای خود در آن موقعیت است که در مقایسه با دیو پیشی می‌گیرد. او یعنی دیو اعتراف می‌کند که دل شکسته است و زندگی سراسر پر مشغله او اینک چون کلافی سردرگم و آشفته می‌باشد. اما او در این باب، به صورت کلی‌گویی و با کلمات زیبا سخن می‌گوید، در حالی که بت در مقایسه با او الگوی پیچیده‌ای از گفتار را به صورت انعکاسی از بیانات رسمی و گاه توسل به سکانس‌های اوج‌گیرنده از بحث و همچنین اجزایی از گفتار روایی را ابراز می‌کند. در میان این راهبردهاست که می‌بینیم اعتبار او

در میان تماشاچیان رشد می‌کند که نهایتاً منجر به حمایت ستایشگرانه آنها با کف‌زدن از او می‌شود.

کلید درک این عامل ایفای نقش این است که لحظاتی را که مهمانان با تماشاچیان حاضر در استودیو تعامل دارند بررسی کنیم. در برنامه سلی در گفت‌وگوهای تلویزیونی مشابه تماشاچیان حاضر در استودیو تشویق می‌شوند تا همراهی و حمایت خود را نسبت به آنچه گفته می‌شود ابراز کنند. نه‌تنها با خنده وکف‌زدن بلکه با اصوات حاکی از تعجب و یا شگفتی که با هم تولید می‌کنند مثل «آآه» «اووه» و مثل آنها (گاهی اوقات افرادی در میان گروه تولید هستند که وظیفه آنها هدایت و تولید چنین لحظاتی در میان تماشاچیان است). این مسئله در موقعیت‌های خاصی از اجرا حادث می‌شود و تقریباً همانطور که در گفتارها و سخنرانی‌های سیاسی صدای دست‌زدن تأثیر می‌گذارد در اینجا هم همانطور عمل می‌کند (اتکینسون، ۱۹۸٤). اصطلاحی که من برای تعریف چنین لحظاتی استفاده می‌کنم «ارزیابی» است که من این اصطلاح را از مدلی که برای اولین‌بار برای روایت شفاهی توسط ویلیام لابوف[1] (۱۹۷۲) مورد تأیید قرار گرفت، استخراج کرده‌ام. برای این که چگونگی عملکرد این عامل را درک کنیم لازم است به‌طور خلاصه گفتار لابوف را از نظر بگذرانیم که در پرتو آن می‌توانیم فهم شفاف‌تری از ساختار روایت در برنامه‌های تلویزیونی گفت‌وگو داشته باشیم.

روایت‌های شفاهی که لابوف آنها را مورد تحلیل قرار داد در چارچوب مصاحبه‌هایی که در حیطه زبان‌شناسی اجتماعی با جوانان سیاه‌پوست در نیویورک انجام گرفتند، قرار دادند. لابوف مشاهده کرد که برخی از پاسخگران کاربران بسیار ماهری از این گونه گفتاری بودند. به‌خصوص وقتی موضوعاتی مانند تجربیاتی نزدیک به مرگ یا بدترین دعوای زندگی مورد بحث و گفت‌وگو باشد. بر اساس مدل لابوف، یک روایت شفاهی با ساختاری خوب شامل مجموعه‌ای از عبارات به‌هم‌پیوسته است که بخشی برای توجیه یعنی ارائه اطلاعات زمینه است، بخش دیگر عمل پیچیده‌کننده

1. William Labov

(درواقع رویداد اصلی) را بیان می‌کند (که گاهی شامل گفت‌وگوی ردوبدل‌شده میان شخصیت‌های مربوط هم می‌باشد) و قسمت نهایی، نتیجه کلی را تبیین می‌کند (یا درس اخلاقی می‌آموزد). همچنین از آنجا که روایت‌های شفاهی وجود یک گوینده را که بر جریان گفت‌وگو حاکم است می‌طلبد، یک خلاصه داستان یا مقدمه (آیا در مورد X شنیده‌اید) شاید برای رفع ابهام از جریان بحث لازم و مفید باشد. اما برای یک داستان خوب لوازم دیگری وجود دارد که به غیر از جزئیات و وقایع هستند، چرا که چگونگی بیان آن هم در خود ویژگی‌هایی را داراست که نشان می‌دهند روایت چگونه باید تغییر و تفسیر شود و نکته داستان در کجاست یا (به اصطلاح قدیمی مطالعات رسانه) «خواندن آن، چه سودی دارد؟« این همان ارزیابی است و در سراسر سکانس‌های متشکل از عبارت‌های به‌وجودآورنده روایت پراکنده است. اینگونه که ما ارزیابی یک روایت را تعریف می‌کنیم:

> ابزاری که روایتگر استفاده می‌کند تا نکات روایت را نشان دهد و علت به‌وجودآمدن آن را که چرا گفته می‌شود و روایتگر چه هدفی از آن دارد. راه‌های بسیاری برای گفتن یک داستان واحد وجود دارد که می‌توان نکات بسیار متفاوتی را از آن طریق مطرح کرد یا اصلاً هیچ نکته‌ای را مطرح نکرد. داستان‌های بی نکته و بی‌هدف پاسخ «خوب که چی« خواهند داشت. هر روایت گر خوب همواره سعی در اجتناب از این عبارت دارد (لابوف، ۱۹۷۲).

لابوف در ادامه می‌گوید ارزیابی خود «ساختار ثانویه‌ای« را بر استخوان‌های برهنه داستان چنان که بوده تحمیل می‌کند.

اینک برای این که به متن پیاده‌شده ۳۰ بازگردیم، می‌خواهم این مفهوم ارزیابی را برای تحلیل تعامل‌های معمولی که در آن لحظات اتفاق افتادند و در طی آن مهمانان و تماشاچیان استودیو با هم ارتباط برقرار کردند مورد تحلیل قرار دهم. توجه داشته باشید که این لحظات اغلب در میان گفت‌وگوهای همپوشان و تعجب‌ها ایجاد می‌شود. به این ترتیب تماشاچیان در تولید ارزیابی‌ها همراه می‌شوند (که ظاهراً این مورد در اطلاعات ارائه‌شده لابوف در مورد مصاحبه به چشم نمی‌خورد).

در عملکرد بت به‌خصوص الگویی وجود دارد که چیزی می‌گوید که موجب ابراز اووه توسط تماشاچیان می‌شود و دیو در همان موقع اعتراض می‌کند به این خاطر که تماشاچیان در برابر ارزیابی بت از تجربیاتش در حال آماده‌شدن و برانگیخته‌شدن هستند و درواقع معانی مورد نظری را که با گزارش دیو همگام هستند تولید می‌کنند.

اینها فقط ارزیابی روایتی به شکلی که لابوف توضیح داده، نیست. درواقع بت بلافاصله با شروع صحبت‌هایش اقدام به روایت آنچه گذشته، نمی‌کند و پس از گذشت دقایقی این کار را صورت می‌دهد و وقتی در جایی صحبت او قطع می‌شود، به‌طور کوتاه و اجمالی به سمت یک سکانس بحث‌آمیز و اوج‌گیرنده منحرف می‌شود که خطاب‌هایش در آنجا به ضمیر دوم شخص تغییر می‌کند. بنابراین باید بدانیم که در این بافت پرمجادله سخنگویان فرصت کافی برای ایجاد روایت‌های خوش‌ساخت بر اساس مدل لابوف ندارند. اما موضوع این هم نیست: اعتبار بت به این خاطر نیست که او مثلاً قصه‌گوی خوبی است، بلکه اظهارات ارزیابی‌کننده چندی که به اشکال مختلف بیان می‌شوند و بعد دیگر به آنچه او گزارش می‌دهد می‌افزاید موجد این اعتبار است.

بگذارید به دقت به چگونگی ساخته‌شدن این بیانات نظری داشته باشیم. در قسمت روایتی این متن اولاً جان‌بخشیدن به آنچه گفته می‌شود، دیده می‌شود که البته قبل از این که به یک مکالمه تمام‌عیار تبدیل شود متوقف می‌شود. دوماً مبالغه کلامی به صورت یک صفت ادبی از عملی که موجب پیچیدگی روابط شده، دیده می‌شود مثل «یک سنت هم نداشتم». اینها نمونه‌های کلاسیک از ارزیابی روایت که توسط لابوف ارائه شده می‌باشد و به وقایع داستان بار دراماتیک و نمایشی می‌دهند. اما ارزیابی‌های دیگر در نتیجه فن بیان بت در بحث ایجاد می‌شوند. در جایی از این روایت واکنش مخاطبان وی و انکار سریع دیو لیست سه قسمتی را که او مشغول ارائه آن بود قطع می‌کند و در جایی هم واکنش بارز و شدید مخاطبان به جمله فرابیانی او (به نظر نمی‌آمد اهمیتی بده) دیده می‌شود. باید دقت کنیم که مخاطبان اظهارات دیو را هم درست همان جایی که او هم می‌خواهد یک

لیست سه قسمتی بیان کند، مورد ارزیابی قرار می‌دهند، اما در مورد دیو این کار کمتر صورت می‌گیرد.

به این ترتیب است که گفت‌وگوی‌های انجام‌شده در برنامه‌های گفت‌وگوی تلویزیونی نسبت به یک ارزیابی اخلاقی جهت‌گیری و رویکرد دارند. این مسئله نه تنها در بیانات ارزیابی‌کننده که در حرف‌های اعضای مخاطبان و گاه میزبان برنامه به چشم می‌خورد و در واکنش‌های جمعی ارزیابی‌کننده هم دیده می‌شود.

تغییر شکل خود

لوآن هارمن در یک بررسی کلی از این گونه و سبک، سه زیرمجموعه برای برنامه‌های گفت‌وگو در تلویزیون مشخص می‌کند. این زیرمجموعه‌ها عبارتند از:

۱. سبک بحث میان تماشاچیان حاضر (مثل برنامه کیلروی).

۲. یک موضوع اجتماعی از دیدگاه شخصی

۳. موضوعات اجتماعی و شخصی به عنوان موضوعی سرگرم‌کننده و چشمگیر. (هارمن، ۲۰۰۱)

در این نمودار برنامه سلی در دسته دوم قرار می‌گیرد، اما این که آیا موضوعی که به آن پرداخته جزو مسائل اجتماعی است یا نه، جای بحث دارد. البته مثال هارمن از این نوع برنامه اپرا وین فری است که همانطور که در بالا توجه کردیم موضوعات اجتماعی را بیان می‌کند و حیطه جدیدی از مباحثه و مناظره را در تلویزیون آمریکا باز کرده است. اما این زیرگونه خود در روند توسعه و تکامل پر از مشکلات شخصی هم شده است. شاید در این بستر مسائل اجتماعی هم قرار می‌گیرند. مثل سیاست جنسیت‌ها، اما آنچه منتقدان به آن عقیده دارند هم موارد خاص یک شکل و هم راه‌حل‌های پیشنهادی آن با بیان شخصی – و نه سیاسی– ابراز می‌شوند (پک، ۱۹۹۵؛ کامرون، ۲۰۰۰).

نوع مشکلات شخصی برای برنامه‌های گفت‌وگو دو سطح گفت‌وگو و بیان را در خود دارد: اولین سطح همانطور که دیدیم حول محور قضاوت

اخلاقی و ارزیابی جمعی توسط مخاطبان و تماشاچیان حاضر و شرکت‌کنندگان می‌چرخد، به این ترتیب که برخی از شرکت‌کنندگان به لحاظ عاطفی به‌عنوان طرف رنج‌کشیده و صدمه‌دیده، نه به خاطر گناه شخصی خودشان قضاوت می‌شوند، در حالی که طرف ضد آنها مطرود شناخته شده و به لحاظ اخلاقی محکوم می‌شود. حتی سخت‌ترین و دردناک‌ترین مشکلات شخصی را می‌توان به این طریق مورد قضاوت قرار داد. به‌طوری که ارزیابی‌ها عدالت چندانی را نیز نسبت به پیچیدگی و دردناکی آنها نداشته باشند، اما این بخش به‌عنوان سکوی جهش به سطح دیگر فعالیت عمل می‌کند؛ جایی که هم قربانی‌ها و هم کسانی که زمینه را برای مشکلات فراهم کرده‌اند فرصت خواهند داشت از ورطه بن‌بست رسیده بیرون آیند. به قربانی حمایت و تسلی داده می‌شود و مسببین هم با اعلام لزوم مداخله درمانی مورد تقابل و اعتراض قرار می‌گیرند.

اینک در نوشته‌های آکادمیک به برنامه‌های گفت‌وگو پرداخته شده و این عنصر یعنی «تغییر شکل خود» بسیار مورد بحث قرار گرفته است. به‌خصوص در آثاری که دیدگاه فمینیستی را استفاده نکرده است. نظر بر این است که برنامه‌های گفت‌وگو به‌طور مثبتی جنبه درمانی دارند و از سوی دیگر بحثی در تقابل با این نظر وجود دارد که دستور جلسه این برنامه‌ها از لحاظ اخلاقی بسیار محافظه‌کارانه تعیین می‌شود (تولسون، ۲۰۰۱). از سویی برنامه‌های گفت‌وگوی تلویزیونی حمایت و تأیید مثبتی کسب کرده‌اند، اما از سوی دیگر هنوز چندان آشکار نیست که آیا به سوی قوت‌بخشیدن به زمان پیش می‌روند یا نه؟ (شاتوک، ۱۹۹۷؛ دووی، ۲۰۰۰)

اگر از دیدگاه مبسوط‌تری به این مسئله بنگریم، آشکار می‌شود که اینگونه برنامه‌های گفت‌وگو یک مکانیسم برای محبوب‌ساختن گفت‌وگودرمانی است که در کنار آن کمک شخصی فرد به خود و نصایح و توصیه‌های مهارت‌های زندگی را در فرهنگ پرطرفدار معاصر نفوذ و گسترش می‌دهد (کامرون، ۲۰۰۰). از دیدگاه دووی این امر بخشی از اجماع «نئولیبرال» است که فرایند تغییر شکل خود را به دیدگاهی مصرف‌گرایانه برای «زندگی خوب» مربوط می‌کند:

> در میان ایدئولوژی‌های حاکم بر کاپیتالیسم اواخر قرن بیستم و داستان‌های رشد و بهبود شخصی و فردی هم‌سویی و هم‌زمانی جالبی وجود دارد. آیا تعجب‌انگیز است که یک نظام اقتصادی که به ما تنها از طریق انتخاب معرفی، قدرت می‌دهد، باید هدف غالباً دست‌نیافتنی آزادی فردی را از طریق راه‌حل‌های روانی «فوری و آماده« هم برایمان محقق گرداند. داستان‌های تغییر فردی تنها داستان‌هایی هستند که تلویزیون نئولیبرال می‌تواند ارائه دهد. (دووی، ۱۲۱:۲۰۰۰)

به این‌ترتیب برخی از منتقدان برنامه‌های گفت‌وگو نقد خود را به بحث فیرکلو در مورد «صلاحیت مصرف‌کننده« ارتباط می‌دهند. گفته می‌شود که یک ایدئولوژی مصرف‌گرا است که «گفت‌وگو گرایی« روبه‌رشد و تمرکز روایتی بیشتر تلویزیون‌های معمولی را هدایت می‌کند.

دووی همچنین می‌گوید که در آنچه او آن را «رسانه اول شخص» می‌نامد، پیچیدگی روند درمان، بسیار عمیق است. اما عقیده او در مورد راه‌حل «فوری و آماده مصرف« واقعاً برای مشکلات شخصی مطرح‌شده در برنامه‌های گفت‌وگو، کارایی ندارد. البته مسلم است که شکل تلویزیونی اینگونه برنامه‌ها، نمی‌تواند کاملاً حساسیت‌های فردی به مسئله مشاوره یا درمان را نشان دهد. به‌طوری که باید امکان تغییر خود به صورتی سمبلیک و نمادین ابراز شود. در بسیاری از برنامه‌های گفت‌وگو پس از آن که مشکلات مطرح‌شده به جهت اضافی مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند برنامه به شکلی پیش می‌رود که در طی آن به شرکت‌کنندگان پیشنهاد فرصتی برای دریافت مشاوره و درمان- که باید خود را در برابر انجام آن متعهد بدانند - داده می‌شود. مکانیسمی که در طی آن این تعهد نشان داده می‌شود از جنبه تحلیل فن بیان بسیار جالب است.

برای مثال در پایان برنامه **می‌خواهم برگردی** «کارشناس مراقبتی و درمانی« سالی هم وارد می‌شود. بت و دیو هنوز مشغول جر و بحث و دعوا هستند که پت فراری همراه با دختر نوجوان آنها یعنی کریستال وارد می‌شود. سپس اهمیت و لزوم به‌کارگیری مشاوره کاملاً محرز و مدلل می‌گردد. اما فراری این مسئله را از والدین به فرزند منتقل می‌کند. در اینجا قربانی نهایی

کریستال است نه بت و از هر دوی والدین انتظار می‌رود که نسبت به رفاه او متعهد شوند. درحقیقت کریستال که در این تجربه صدمه دیده است نمی‌تواند در برابر پیشنهاد مصرّانه فراری برای دریافت مراقبت‌های بعد از واقعه واکنش یا پاسخی دهد، اما والدین او یا حداقل دیو می‌فهمند که چه چیزی لازم است. برای این که تمایل خود را نشان دهند، دیو می‌فهمد که چه چیزی لازم است و برای این که تمایل خود را نشان دهند، دیو کریستال را در آغوش می‌کشد و به او ابراز محبت می‌کند و اگرچه کریستال هیچ اشتیاقی در برابر این ماجرا نشان نمی‌دهد، معهذا فراری تأیید کامل او را بر این روند و مشاوره می‌گذارد.

متن پیاده‌شده ۳۱ لحظات پایانی یکی از برنامه‌های تریشا تحت‌عنوان **از داشتن ارتباط جنسی با شوهرم متنفرم** می‌باشد. در این برنامه جنیس یک زن میانسال شرکت دارد که شکایت می‌کند از وقتی شوهرش گری چاق شده است از ارتباط جنسی با او بدش می‌آید. جالب اینجاست که با وجود این که عنوان برنامه، ابراز نظرات او را می‌طلبد، در این بخش شکل‌گیری ارائه می‌شود که در آن تماشاچیان و حاضران به جای جبهه‌گیری خصمانه نسبت به گری به ابراز عواطف و غمخواری با او می‌پردازند. گری شوخ‌طبعی خاصی را نشان می‌دهد که موجب خنده حاضران و جملات حمایتی آنها در دفاع از توصیف همسر خود به‌عنوان «غرغرو» می‌شود. اما او همچنین تحت سؤال و جواب تریشا به‌طور جدی سبک غیرقابل قبول زندگی خود را درک می‌کند و قول می‌دهد تغییر کند.

متن پیاده‌شده ۳۱

ج: تو داری این موضوع را شوخی می‌گیری. این ناراحتم می‌کنه. تو نمی‌فهمی من چقدر عذاب می‌کشم.

ت: منظورت از این که می‌گی ناراحتم می‌کنه چیه؟

ج: وقتی می‌بینم تو دوست داری این طوری باشه.

گ: من می‌دونم چه قیافه‌ای دارم.

ج: دکترا چی می‌گفتند؟

گ: ادامه بده ـ ادامه بده [شکلک]

ج: نه چی گفته‌اند؟

تماشاچیان: هاهاها

ت: یک دقیقه صبر کن. بگذار بریم. آره چی می‌خواستی بگی؟

زن ۱: من فکر می‌کنم چیزی که اینجا هست شکلی است که خودش داره ایجاد می‌کنه. چون تو با راحتی همه چیز برای خوردن فراهم می‌کنی و چون همش هم غر می‌زنی به اون کمک نمی‌کنی. من فکر می‌کنم که ...

ج: خب، این تنها راهیه که من می‌تونم ادامه بدم. اون اصلاً گوش نمی‌کنه.

زن ۱: برای این که بشکنید یعنی ...

گ: اینطوری نمی‌شه. اینطوری نمی‌شه.

زن ۱:= با هم کاری کنید و صلح و آشتی کنید.

ج: او گوش نخواهد داد.

زن ۱: شاید شما باید و زنتون را با رژیم یا چیز دیگری کم کنید و شما هم باید برای این کار حمایت کنید. اگر با هم کار کنید و هر دو تلاش کنید موضوع حل می‌شه.

ج: من بهش گفته‌ام که حمایتت می‌کنم.

ت: بله، سلام.

زن ۲: جنیس ظاهراً تو از خودت هم راضی نیستی. به خاطر همینه که اون احساس را بیرون از خودت در مورد همسرت پیاده می‌کنی.

ج: نه من با خودم مشکلی ندارم. خیلی خوبم ولی مشکل من با اونه.

زن ۲: نه. اول با خودت مشکل داری. اول باید به خودت نگاه کنی به خاطر همینه که مشکل را بر گردن اون می‌اندازی به خاطر همینه که او به راحتی می‌خوره.

ت: می‌شه به این خاطر هم باشه؟

گ: درسته

زن ۲: وقتی به روی صحنه آمدی می‌دونی. نمی‌خوام توهین کرده باشم یا چیز دیگری، شما به نظر پیر می‌آمدید.

تماشاچیان: ه ه ه ه

ج: من پیر هستم. من برام اهمیت نداره که به این موضوع اقرار کنم. من پیر هستم.

زن ۲: شما به نظر زن پیری می‌آمدید. ببینم شما گفتید که همسرتون چهل‌وپنج سال داره؟

ج: آره

زن: خب من نزدیک چهل وپنج سال سن دارم. می‌دونی وقتی به تو نگاه می‌کنم...

ج: خیلی خب، دوست داری باهاش بری بیرون؟ ازش خوشت می‌آد؟

گ: می‌تونی شماره‌ات را به من بدی و ما ...

تماشاچیان: آره ـ ها ها ها

زن ۲: اندازه و سایز نامربوط می‌دونی تا با اون ازدواج کردی و باید دوستش داشته باشی.

ج: آره ولی دیگه نمی‌تونم تحملش کنم.

زن ۲: هر سایزی که می‌خواهد باشد. به چشمهاش نگاه کن، چشمهاش هیچ وقت تغییر نمی‌کنند.

گ: (با ادای خاص) به چشمام نگاه کن

تماشاچیان: ها ها ها ها ها

ت: حالا نگاه کن. گری من فکر می‌کنم آنچه همسر تو را عصبانی کرده این است که تو موضوع را جدی نمی‌گیری. حالا من می‌خواهم یادآوری کنم...

گ: اوه بله من خیلی هم جدی می‌گیرم.

ت: می‌خوام یادآوری کنم تو چند سال پیش مشکل قلبی داشته‌ای

گ: بله داشتم

ت: تو آسم شدید داری، به خاطر زخم معده خیلی راحت نمی‌تونی بخوابی و باید نشسته بخوابی. مشکلات جسمی احتمالاً دارند زیاد می‌شوند.

گ: درست است.

ت: حالا جدای آنچه تو آن را غرغر می‌نامی من می‌دونم موقعی که داشتی با تولیدکننده ما حرف می‌زدی من فکر می‌کنم تو واقعاً همه اون مشکلات را درک می‌کنی و فکر می‌کنم شما در یک نوع زندگی به دام افتادی.

گ: درسته، همینطوره.

ت: تو هرچی که جنیس داره می‌گه قبول داری اما تو نباید این حرف‌ها را آن جور که جنیس می‌گه گوش کنی.

گ: من نمی‌خواهم این حرف‌ها را ۲٤ ساعته بشنوم. هر روز هر دقیقه

ج: تو ۲٤ ساعت روز با من نیستی

گ: خب، وقتی از سر کار می‌آیم به خانه...

ت: خب، اون را در ارتباط با رژیم‌ها قرار دهید، اما برای ما دلیلی نداره این کار را بکنیم.

گ: اگر ادامه ندم

ت: اگر ادامه ندی

گ: اما ادامه می‌دهم

ت: ادامه می‌دی

گ: بله

تماشاچیان: بله ها ها ها

جالب است که ژست متعهدانه گری همراه با تریشا اجرا می‌شود. اول گری جمله تریشا را کامل می‌کند (اگر ادامه ندم) و در این روند هدف گفت‌وگوی او را به سوی خود تغییر می‌دهد. تریشا به صورت همکارانه این مداخله را به جریان می‌اندازد، به‌طوری که گری بالاخره قول می‌دهد و بعد بار دیگر تریشا با یک تشویق همکارانه گری را به تأیید مجدد تعهدش سوق می‌دهد. واکنش تماشاچیان هم طوری است که لحظه‌ای نمادین و تأییدکننده ایجاد می‌کند و در اینجا مراسم به صورت تعاملی برگزار می‌شود و سرعت می‌گیرد.

همچنین بارز است که تماشاچیان حاضر در استودیو نقش مهمی ایفا می‌کنند. نه‌تنها آنها به‌طور جمعی به هرگفته‌ای واکنش نشان می‌دهند ارزیابی خود را اعلام می‌کنند، بلکه زنانی که از میان مخاطبان صحبت می‌کنند مشاهدات و راه‌حل‌های درمانی خود را هم ارائه می‌کنند. در این مرحله از برنامه برای اعضای تماشاچیان فضا باز می‌شود تا به‌عنوان شبیه کارشناس وارد عمل شوند و من این بخش را خصوصاً به این خاطر انتخاب کرده‌ام که

به خوبی نشان می‌دهد چگونه کارشناسی‌ها می‌توانـد بـه درازا انجامـد. تنهـا خود تریشا است که می‌گوید یک رژیم بد چه عوارض بهداشـتی و جسـمی خواهد داشت که گری هم با آن موافق اسـت. بـرای زن ۱ ایـن مسـئله یـک مشکل خودشکل‌گرفته است که فقط می‌توانند آن را با همکاری هم برطـرف کنند و بعد زن ۲ مستقیماً مسـئله جنـیس را رد مـی‌کنـد و مـی‌گویـد او هـم مشکلاتی دارد که نتوانسته حل کند. و این با وجود مخالفت جنـیس دیـدگاه مورد قبولی می‌شود.

آنچه هر دوی این زن‌ها نشان مـی‌دهنـد، تجربـه و تخصـیص یـک فـرد معمولی در برقراری یک «ارتباط خوب» است. این یک تئوری ارتبـاط اسـت که می‌توان آن را فوراً در مواردی اینچنینی مورد استفاده قرار داد، چرا که این موضوع می‌تواند عامل ریشه‌ای به‌وجودآورنده آن باشد. این تئوری است کـه دونال کارباو[1](۱۹۸۸) در مطالعه برنامه داناهیو[2] آن را اعمال کـرد و بعـد هـم دبورا کامرون آن را به تحولات وسیع‌تر در فرهنگ جمعی و پرطرفدار ارتباط داد. این تئوری در قلب خود، این عقیده را دارد که ارتباط بهتر موجب بهبود روابط می‌شود، چرا که از طریق آن می‌تـوان «خـود واقعـی» را نشـان داد (و همانطور که زن ۲ می‌گوید این مسئله در چشم‌ها مشخص است که چشم ها پنجره روح هستند) و برعکس این که ارتبـاط بـد مثـل غرغـرکـردن نـه‌تنهـا می‌تواند یک مانع باشد بلکه نشان می‌دهد که مسببان احساسات واقعی خـود را بیان نمی‌کنند و نادیده می‌گیرند یا درواقع «از خودشان راضی نیستند».

اعمال این تئوری خاص در مطالعه برنامه‌های گفت‌وگوی تلویزیونی سـه پیامد دارد: اول این که حال مشخص می‌شود کـه چـرا ایـن برنامـه‌هـا لـزوم اعتراضات عملی و اجرایی، پول‌ها و مثل آن را می‌طلبند.

فرایند فوق به خاطر این است که گفتارهای نمایشی درکی بـرای شـروع یک «ارتباط خوب» می‌شوند. این برنامه‌ها شکلی از بیان هستند کـه مسـتقیماً «خود مزد» را یک تعهد شخصی با ضمیر اول شخص قرار می‌دهد. دوماً ایـن

1. Donal Carbaugh
2. Donahue

که همانطور که در بحث زن ۲ هم به‌خصوص مشخص بود «ارتباط خوب» به چارچوب اخلاقی برای انجام ارزیابی بستگی دارد. شکل جنیس با خودش مربوط به ناموفق‌بودنش به‌عنوان یک همسر است. اگر بتواند شرایط لازم را احراز کند و برقراری ارتباط بهتر را فرابگیرد، او هم مسئولیت‌های اخلاقی‌اش را انجام داده است.

اما پیامد سوم که من به آن اشاره کردم این است که اینگونه برنامه‌های گفت‌وگو به افراد عادی فرصت می‌دهد تا شکلی از کارشناسی ارائه کنند. بی‌شک این دلیلی است که این برنامه‌ها را چنین پرطرفدار کرده است. آنها پرونده‌هایی از مشکلات را به‌طور روزانه ارائه می‌کنند که چنین تحلیل و کارشناسی‌ای در مورد آنها صورت می‌گیرد. درواقع ممکن است کسی بگوید که شکایت و تحلیل همدیگر را تأیید و حمایت می‌کنند و در جریانی دایره‌ای وارد می‌شوند. مشکل؟ ارتباط بد؟ راه حل؟ ارتباط بهتر این چیزی است که معنی گفت‌وگو در برنامه‌های گفت‌وگو است. در این برنامه، معمولی‌بودن به معنی متواضع‌بودن و مثل همه بودن یا حتی اظهار نظر بر اساس تجربه نیست، بلکه به معنی اثبات صحت رفتار است.

گفت‌وگوی سرگرم‌کننده و دیدنی

تئوری «ارتباط خوب» شاید بتواند جذابیت‌های یک برنامه را که در نهایت تضاد قرار دارد توضیح دهد: برنامه گفت‌وگویی که لحظات کلیدی گفت‌وگو در آنها غیرقابل‌شنیدن هستند. در یکی از برنامه‌های جری اسپرینگر[1] تحت‌عنوان **من ازدواج شما را به هم خواهم زد**[2] جینا و میستی در تقابل با هم قرار می‌گیرند که میستی با شوهر جینا روابط نامشروع دارد. میستی می‌گوید شوهر او یعنی جان گفته است که ازدواج نکرده است، اما معلوم می‌شود که دروغ می‌گفته است. این فاش‌شدن تنها بخش کوچکی از برنامه است. قسمت مهم‌تر و حساس‌تر درگیری و دعوا حادث شده است که باعث می‌شود تماشاچیان هم به صحنه کشیده شوند. وقتی میستی بار اول ظاهر

1. Jerry Springer
2. I will break up your Marriage

می‌شود جینا از روی صندلی بلند می‌شود و عینک خود را برمی‌دارد و با خصومت و قصد تعرض به طرف او می‌رود. این البته عادی است و مراقبان بلافاصله دو زن را از هم جدا می‌کنند. در این ضمن آنچه می‌گویند و بر سر هم فریاد می‌کشند، یا تغییر داده می‌شود یا حذف می‌شود و یا در صدای فریاد تشویق حاضران گم می‌شود:

متن پیاده‌شده ۳۲

ج. اس: هی خوش آمدید به برنامه مهمانان من امروز می‌گن که هیچ چیز نمی‌تونه جلوی اونها را برای خراب‌کردن یک رابطه زناشویی بگیره.

تماشاچیان: اووو

ج. اس: و اومدند اینجا که بگن فرقی نمی‌کنه که شما چه کاری می‌کنید. ما ازدواج شما را نابود می‌کنیم.

تماشاچیان: اووووو

ج. اس: لطفاً با جینا آشناشین، او می‌گه شوهرش یک روز سه شنبه معشوقه‌اش را پیدا کرد و دو فرزند تازه متولدشده‌شان را ترک کرد و تا روز پنجشنبه پیش اون ماند.

تماشاچیان:آآآه

ج. اس: چی شده؟

ج: خب، من اینجا هستم، من نیومدم اینجا که حرف بزنم. اومدم که ...

تماشاچیان: آهان! جری! جری! جری!

ج. اس: اما این برنامه، یک برنامه گفت‌وگو است.

تماشاچیان: آآآه ه ه

ج. اس: آه. خیلی خب اول از همه چه مدت با این مرد ازدواج کرده بودید؟

ج: حدود دو سال ما برای دو ماه بود که با هم ازدواج کرده بودیم.

ج. اس: اما شما که دو سال با هم بودید.

ج: ما یک بچه پنج ماهه هم داریم.

ج. اس: و شما یک بچه پنج ماهه دارید؟!

ج: بله داریم.

تماشاچیان: آآآآه

ج. اس: اون چطور اومد تو ماجرا؟

ج: فکر می‌کنم سرکار با هم آشنا شدند. خوک کثیفی که اون باشه

تماشاچیان: آآآآه

ج. اس: پس اون حالا با معشوقه‌اش زندگی می‌کنه

ج: او با خوکش زندگی می‌کنه، بله

تماشاچیان: ه ه ه

ج. اس: آه اون کجا کار می‌کنه توی یک باغ وحش؟ من منظورم اینه که

تماشاچیان: ه ه ه ه

ج: نه، ه ه ه

ج. اس: آیا تو هنوز. آیا تو هنوز. آیا اون هنوز ...

ج: او هنوز مرا دوست دارد. او همش این را می‌گه

ج. اس: آیا هنوز با او نزدیکی خودت را داری؟

ج: اون می‌خواد که اینطور باشه او همش این حرف را به من می‌گه.

ج. اس: او می‌خواد ارتباط جنسی داشته باشد باشه، حتی با این که الان داره با او زندگی می‌کنه ؟

ج: آره

تماشاچیان: او او اوه

ج: می‌گه داره از اون زن استفاده می‌کنه و برمی‌گرده خونه پیش من و پسرش. حالا من می‌خوام و آمدم اینجا تا به او یک اولتیماتوم بدم یا می‌یاد خونه یا می‌مونه پیش همان (صدای بوق) خوک

تماشاچیان: آهان، هورا

ج. اس: بسیار خب و حالا این هم میستی

تماشاچیان: آه‌اه‌اه ه ه ه

تماشاچیان: جری! جری! جری! جری! جری! جری!

ج اس: آه چند وقت بود که با این مرد بودی؟

م: اِاِم ما یک ماهه که با هم هستیم

ج. اس: یک ماه؟

م: ام

ج. اس: به تو گفت که با اون زندگی می‌کنی؟ در مورد اون چی بهت گفت؟
م: اِام او به من می‌گه که از اون متنفره و عاشق منه و حتی انکار می‌کنه که با او ازدواج کرده.
تماشاچیان: اووه
ج: (با صدای لرزان) پس چرا برگشته پیش من؟ او عاشق منه. برگشته به خونه
ج. اس: چی می‌خوای به او بگی؟
ج: و او ازدواج هم با من کرده [صدای بوق] تو برو [صدای بوق]
تماشاچیان: اوه هوهو [صدای بوق]
م: اگر تو رو دوست داشت که با من نبود.
تماشاچیان: آره، آره درسته

در اینجا لحظه کنایه‌آمیز بسیار جالبی وجود دارد که موقعی که در پاسخ به جمله جینا که می‌گوید او برای حرف‌زدن نیامده است، اما آمده است کاری بکند که ما نمی‌توانیم به آن گوش دهیم (سانسور) جری یادآوری می‌کند که این یک برنامه گفت‌وگو است، اما واقعاً چطور برنامه گفت‌وگویی؟ واضح است که این برنامه دارای درگیری‌های شخصی و دعواهای خانوادگی – که در سایر برنامه‌ها هم یافت می‌شود– است و برخی از واکنش‌های تماشاچیان هم جنبه ارزیابی‌کننده دارد، اما سطح دیگری از تعامل هم وجود دارد. یعنی موقعی که شرکت‌کنندگان در لبه پرتگاه کلامی صحبت می‌کنند و تهدید می‌کنند که قانون و قواعد مکالمه عادی را بشکنند و موقعی که واکنش تماشاچیان به شکل فریاد و شعرهای دسته‌جمعی درمی‌آید.

عبور از گفت‌وگو به دعوا این موقعیت را به صورت یک جروبحث و درگیری تماشایی درمی‌آورد. در این لحظات مهم نیست که ما دقیقاً آنچه گفته می‌شود، بشنویم. کافی است که شاهد لحظات تماشایی خشونت کلامی و بدنی باشیم. در مورد ارزش درمانی چنین گفت‌وگوی پر تنشی بحث‌های زیادی وجود دارد. اما اگر این نوعی درمان باشد ظاهراً مستلزم مداخله میزبان به‌عنوان یک مشاور و ارائه‌کننده «مراقبت‌های نقاهتی» نیست، بلکه همانطور

که گرگ مایرز[1] می‌گوید رویدادهای برجسته برنامه جری اسپرینگر زیر لوای موعظه‌های اخلاقی جری در پایان بحث، طبقه‌بندی می‌شوند (مایرز، ۲۰۰۱). این موعظه‌ها بعد از برنامه ضبط می‌شوند و فقط خطاب به تماشاچیان خانگی احراز شده و در خود برنامه جری مداخله نمی‌کند و مایرز جمله او را که می‌گوید: «من خارج از جریان قرار دارم شماها با هم بحث می‌کنید» به‌عنوان بیان‌کننده موضوع کلی او نقل قول می‌کند. مایرز هم چنین می‌گوید که برنامه او فضایی را برای «غلیان« عاطفی فراهم می‌کند. جایی که ظاهراً احساسات و عواطف سخنگو را تحت سلطه خود دارند. لانت و استنر[2] (۲۰۰۵) می‌گویند برنامه یک «فضای عاطفی همگانی» ایجاد می‌کند که نسبت آن با حضور مراقبان تضمین‌شده و مهمانانی که حرف‌های نزده دارند می‌توانند در شیوه‌ای کنترل‌شده تجربه لجام‌گسیختن از احساسات مهارشده خود را داشته باشند. (۷۷:۲۰۰۵)

مطمئناً برنامه جری اسپرینگر توجه خود را معطوف به مشکلات گفت‌وگوهای معمولی کرده است. لحظه‌های بسیار دراماتیک این برنامه را نمی‌توان با تضمین وقت و صحت پیاده کرد و به روی کاغذ آورد، چرا که در آنها هیچگونه نظامی از نوبت و ترتیب کلام حفظ نمی‌شود و اگر هم آن قدرها هم نوبت‌ها شکسته نشده باشد، خود ویرایشگران، قسمت‌هایی را به دلیل غیرقابل‌پخش‌بودن حتماً حذف می‌کنند.

درواقع شاید بتوان این مفهوم را بیان کرد که وضعیت عاطفی این شرکت‌کنندگان را نمی‌توان در قالب کلام بیان کرد و یا همانطور که جینا می‌گوید از حرف گذشته است، اما مطمئناً این مسئله یک عامل کلیدی در چنین برنامه‌هایی است که قرار نیست خیلی جدی با آنها برخورد کنیم و این مسئله در مطالعات موجود در این زمینه مورد اغماض قرار گرفته است. شخصیت کنایه‌آمیز و بسیاری مبادی آداب جریان موضوع را تأیید می‌کند.

1. Greg Myers
2. Lunt & Stenner

جین شتوک[1] تفسیر جالبی از تأثیرات رفتاری مذکور نموده است:

> این برنامه‌ها محدودیت رتبه و بندها را زیر پا می‌گذارند، به‌طور افراطی و مبالغه‌آمیز نمایشی هستند و در مقایسه با هر برنامه نمایشی در قرن نوزدهم خودآگاه اجرا می‌شوند. آنها بیشتر شبیه برنامه‌های مسابقه کاملاً کنترل‌شده کشتی کج که سبک‌های بسیار پر از اغراق دارند هستند و مراسم و آداب خاصی را به نمایش می‌گذارند و از همه مهم‌تر شرکت مخاطبان و حاضران در استودیو در برنامه می‌باشد. رونالد بارتز می‌نویسد که جذابیت برنامه‌های کشتی کج زمانی به خاطر «افراط دیدنی» آنها که به وسیله ژست‌های تهدیدآمیز و بزرگ‌نمایانه و گفته‌های پر تملق و برخوردهای خشونت‌آمیز ایجاد می‌شد، بود. برنامه‌های گفت‌وگو هم مانند کشتی خودآگاهی را در نمایش مورد تمسک قرار می‌دهد و اجرای نقش را از نمایش روی صفحه به مخاطبان حاضر می‌کشاند و در این مسیر مرزهای بسیاری را می‌شکند. (شتوک، ۱۹۹۷: ۱۵۹)

شتوک به تفصیل شواهدی را دال بر تغییر نحوه تولید و شکل برنامه‌های گفت‌وگو ارائه می‌کند. تأکید خاص بر درگیری‌های برجسته و بارز در برنامه‌هایی مانند جری اسپرینگر و ریکی لیک[2] در اواسط دهه ۱۹۹۰ طراحی می‌شدند تا بر اساس جمعیت‌شناسی مخاطبان جذابیت‌هایی در خود ایجاد کنند. به مخاطبان هدف سنتی که تحت‌عنوان «خانم‌های خانه‌دار» تعریف می‌شدند مفهوم جدیدی از جوانان که مجذوب جریان «لذت‌های قانون‌شکنی‌های‌جوانانه» و لذت محض از شکستن محرمات اجتماعی بودند، اضافه شد.

اینک که برخی از اجزای کلیدی رادیوی جوانان را مورد مطالعه قرار دادیم ، می‌توانیم به نظریات شتوک موضوعات دیگری هم بیفزاییم؛ چرا که در این برنامه‌ها فقط رفتار شرکت‌کنندگان افراط‌گرایانه نیست و یا تنها جذابیت‌های نمایشی برنامه مخاطب را جذب نمی‌کند، بلکه این مسئله که

1. Jane Shattuc
2. Ricki Lake

خود برنامه برای به‌چالش‌طلبیدن اصول اخلاقی برقراری ارتباط در پخش برنامه‌ها تولید می‌شوند نیز از جذابیت‌های روزافزون آنهاست. درست همان طور که در رادیو **ZOO** دیدیم، جنبه‌هایی از تولید وجود دارند که به نظر غیرقابل‌فهم می‌آیند یا قرار نیست که شنیده شوند. در این مواقع، ویرایشگر و صدای سوت و سانسور در آنجا به کار نمی‌آیند تا این ناهنجاری‌های کلامی را پنهان کنند؛ آنها خود جنبه سرگرم‌کننده‌ای به برنامه می‌دهند.

من فکر می‌کنم که برنامه جری اسپرینگر درواقع ارائه از یک «ارتباط بد» می‌باشد که دیدنی است. این مسئله مخاطبی را که به محدودیت‌های آن آگاه است مجذوب می‌کند. شتوک در مورد سطح بالای خودآگاهی در این نمایش‌ها صحبت می‌کند. من فکر می‌کنم این مسئله حول محور آگاهی از این موضوع که شرکت‌کنندگان در این برنامه‌ها در حال عبور و شکستن مرزهای گفت‌وگوی معرفی هستند می‌چرخد. آگاهی جوانان و روشنفکری مخاطب جوان در این حیطه قرار دارد که بتواند رفتار بد را بشناسد، مهمانان ساختگی را تشخیص دهد و به‌طور کلی ارجحیت خود را نسبت به رفتار نوعی خانه‌به‌دوشان دوره‌گرد که در برنامه نمایش داده شده درک کند. شاید این یک جذابیت پر از شکست و تردید و غیرمطمئن باشد و تحت‌عنوان «تلویزیون آشغال» بسیار مورد انتقاد قرار گرفته است. اما می‌توان گفت که جنبه‌های دیداری ارتباطات بد، نسخه‌ای از تأثیر برنامه‌های گفت‌وگویی باشد؛ چرا که نمایش رفتار منحرف و نادرست درواقع صحه‌گذاشتن و تأیید معمولی‌بودن ما در زندگی روزمره‌مان است.

۸

گفت‌وگو با شخصیت‌های مهم

اشکال مختلف شخصیت‌ها

ساکس وقتی شروع به تعیین ویژگی‌های یک مکالمه -که «عادی بودن» را القا کند- می‌نماید، گروهی از مردم را مشخص می‌کند که در مورد آنها القای عادی‌بودن مشکل و یا شاهد، غیرممکن است. حالا به موردی می‌پردازیم که مردمی در آن مطرح هستند که زندگی‌شان مانند یک حماسه باید معرفی شود؛ مجموعه‌ای از مردم، مکانها ، اشیا و داستانی که خود طراحی کرده‌ایم و متفاوت و متمایز از ما برجسته شده‌اند. شاید بتوان به این ترتیب بیان کرد که در هر حلقه فردی است که موضوع تمام مشاهدات بی‌غرض قرار می‌گیرد.

به این ترتیب برای جامعه هم مجموعه‌ای از مردم هستند که در مورد آنها گزارش‌های مفصل تهیه می‌شود که نه‌تنها برای دیگران این زحمات متحمل نمی‌شود، بلکه حتی چنین نظری هم در مورد دیگران وجود ندارد. این که الیزابت تیلور[1]، چگونه چرخید، موضوعی قابل توجه و گزارش‌شدنی است، اما این که مادرتان چطور چرخید نه‌تنها جایی برای گفت‌وگو ندارد، بلکه شاید حتی به چشم هم نیاید. (۴۱۹:۱۹۸۴)

پس مسئله این نیست که شما چگونگی چرخیدن مادرتان را نمی‌بینید،

1. Elizabeth Taylor

مسئله این است که این عمل که معلوم است موضوعی برای بحث نبوده، و برعکس اعمال و حرکات ستاره‌های فیلم و اسطوره‌ای چون الیزابت تیلور همیشه، به گفته و اصطلاح ساکس گفتنی هستند و انجام گفت‌وگو در این «گزارش‌ها» است که قابل ملاحظه‌بودن این اعمال را تأیید می‌کند .

چنین تمایزات و بیان معمولی و حماسی در متون مربوط به مطالعات رسانه‌ای عمیقاً مورد بررسی قرار گرفته‌اند، به‌خصوص در مبحث مربوط به ستاره‌های فیلم و سینما. در این مورد موقعیت یک ستاره سینما با چگونگی درخشش و «جلوه» آنها تثبیت می‌شود که این جلوه اولاً با تعداد معدودی از ایفای نقش‌ها و ثانیاً با اطلاعات ما از سبک بسیار باشکوه زندگی آنها حادث می‌گردد. وظیفه صنعت سوبسیدی تبلیغات است تا گزارش‌ها و تصاویر مربوط را منتشر کند و از سوی دیگر تصاویر این ستاره‌ها را برای تبلیغ فیلم‌های تولیدشده مورد استفاده قرار دهد. تحقیقات بیشتر نشان داده‌اند که شیفتگی طرفداران در برابر تصاویر باشکوه تحت تأثیر دریافت آنها مبنی‌بر فاصله‌گرفتن از محرومیت‌های زندگی روزمره تشدید می‌شود. (استیسی، ۱۹۹٤)

بسیاری از مفسران و گزارشگران عقیده دارند ستاره‌هایی که به‌عنوان شخصیت‌های مهم مطرح می‌شوند، درواقع یک «رؤیای آمریکایی» را در قالب فرهنگی مصرفی که معطوف به فردگرایی اکتسابی است، تجسم می‌کند. (اون، ۱۹۸۸؛ روجک، ۲۰۰۱)

به بیانی دیگر مشروعیت این فرهنگ با یک «نظام وسیع‌تر از شخصیت‌های مهم» حمایت می‌شود (مارشال، ۱۹۹۷). در اینجا ستاره‌های سینمایی بالای درختی نشسته‌اند که شاخه‌هایش نه‌تنها پر از گزارشگران و مبلغان است بلکه مهره‌های رسانه‌ای نه چندان مهم مثل شخصیت‌های تلویزیونی هم در این میان جا گرفته‌اند. در اثر بسیار مهم لنگر و الیس چنین شخصیت‌هایی دقیقاً به خاطر نزدیک‌بودن نسبی به ویژگی «معمولی‌بودن» از ستاره‌ها قابل تمایز هستند (لنگر،۱۹۸۱؛ الیس،۱۹۸۲). شخصیت‌های تلویزیونی به‌طور منظم و پیاپی بر صفحه تلویزیون ظاهر می‌شوند، مستقیماً با بینندگان صحبت می‌کنند و بیان محاوره‌ای دارند و از همه مهم‌تر بر این که

عضوی از یک «اجتماع تصوری» عمومی و معمولاً ملی هستند تأکید دارند. دنیای آنها پر زرق و برق و باشکوه نیست و در دو دنیای بیگانه و ناشناخته‌ای زندگی نمی‌کنند، بلکه دنیایی مانند دنیای همه و آشنا دارند. اما خود آنها تا حدودی موقعیت متعالی ستاره‌ها را تأیید می‌کنند، به‌خصوص وقتی که این گروه ستارگان هرازگاهی در برنامه‌های گفت‌وگو با میزبانی این شخصیت‌های تلویزیونی ظاهر می‌شوند.

یکی از نتایج فاصله میان ستاره‌ها و مردم عادی این است که سؤال «آنها واقعاً چگونه‌اند؟» همیشه ذهن ما را پر کرده است. تا حدودی این فقط یک علاقه ساده به زندگی خصوصی شخصیت‌های ملی است که پاسخ‌گویی به آن هم وظیفه رسانه‌های انتشاری و چاپی سوبسیددار و ستون‌نویسان است. اما ریچارد دایر[1] (۱۹۹۱) مبحثی را تحت‌عنوان «فن بیان برای صحت« که درواقع قضاوت روی عملکرد و چگونگی ظاهرشدن و اجرای این ستاره‌ها در برنامه‌های گفت‌وگو است، مطرح کرده است. او می‌گوید معیارهای زیبایی‌شناختی برای قضاوت روی کیفیت اعمال از ارزیابی کلاسیک تطابق با قواعد و اصول سنتی تغییر کرده و به ارزیابی تطابق با مفاهیم مدرن از «صداقت» یعنی «حقیقت برای شخصیت حقیقی ایفاگر نقش» واقع‌گرایی روانشناختی یک معیار مهم در متد عملکرد شده است. طرفداران هم با توجه به این موضوع نحوه عملکرد را در رسانه‌های مختلف زیر ذره‌بین قرار می‌دهند، تا نکاتی از ماهیت درونی شخصیت ستاره‌ها را بیابند. این نکات ممکن است در ژست‌های منحصربه‌فرد، لحن صدا یا لحظاتی که ستاره غافلگیر می‌شود، نهفته باشند.

به دلیل اهمیت این مفهوم در گزارش‌ها و نظریات بعدی لازم است در مورد آن، بیشتر و دقیق‌تر بدانیم. این مفهوم نمی‌گوید که ماهیت «شخص واقعی» را می‌توان یک بار برای همیشه کشف کرد.

دایر با تعریف این مفهوم دقیقاً با استفاده از همه «فن بیان« به استراتژی‌ای اشاره می‌کند که برای تفسیر و تعبیر به کار می‌رود و ارتباطی مجازی (نه

1. Richard Dyer

لفظی) با موضوع خود دارد. این یک استراتژی معناشناختی است که لازمه آن توجه به شاخص‌های خاص (بدن ـ صدا ـ حرکت) به‌عنوان علائم «صحت» می‌باشد. اما خود دایر می‌گوید که در این مورد یک عدم ثبات درونی هم وجود دارد، از آن جهت که شاخص‌های صداقت «دیروز» علائم و نشانه‌های ظاهرسازی و دروغ‌پردازی «امروزند».

در این فصل و فصل بعدی توجه خواهیم کرد که چگونه اجراهای خاص رسانه‌ای که به شکل گفت‌وگو نمایش داده می‌شوند، می‌توانند «صحت» را القا کنند. این امر مفهوم ارائه‌شده توسط دایر را به ماورای ستاره‌های سینمایی و حیطه شخصیت‌های مهم رسانه‌ای می‌برد و اشکال گفت‌وگویی - که امروزه به‌طور معمول مردم عادی انجام می‌دهند- را مورد بررسی قرار می‌دهد.

این توجه و علاقه مداوم به مبحث صحت به‌عنوان معیاری برای قضاوت اجرای رسانه‌ای همچنین ما را ملزم می‌کند یک قدم به ماورای بحث فرهنگ شخصیت مهم بگذاریم (از جمله این که من مسئول خودم هستم) به‌خصوص ما نوع جدید اجراهای شخصیت‌های مهم را که به نظر عمداً ساختگی و غیرصحیح می‌آید کنار می‌گذاریم؛ روش‌هایی که کنایه‌آمیزند و برای بینندگان و مخاطبان شکاک طراحی شده‌اند.

تحقیقی که گمسون[1] (۱۹۹٤) منتشر کرد، ظهور شخصیت‌های مهم کنایی را بیان می‌کند که در مورد آنها هرچه شخصیت می‌گوید و یا هر ویژگی قابل بیان او را باید عملکردی دیگر برای پوشاندن یک دروغ و ظاهرسازی برداشت کرد. «خود خصوصی» دیگر حقیقت نهایی نیست، بلکه آنچه از همه بیشتر صحت دارد، واقعیت دارد و قابل اعتماد است. دقیقاً همان خود عمومی ایفاگر نقش است.

این موضوعات، همچنین در متون آکادمیک هم که در مورد گفت‌وگوهای شخصیت‌های مهم در برنامه‌های گپ و گفت‌وگو ارائه‌شده وجود دارد. ابتدا جان لنگر همگام با فن بیان در باب صحت ابراز کرد که

1. Gamson

اولین عملکرد برنامه‌های گپ دوستانه آشکارکردن چیزهایی در مورد «شخص واقعی» که در قالب یک شخص مهم یا شخصیت ملی قرار دارد، می‌باشد و همّ و غم اصلی در روند «فاش‌سازی« به‌عنوان یک ویژگی کلیدی در برنامه‌های مصاحبه خودمانی نیز همین می‌باشد. در بیان او این فاش‌سازی‌های شخصی به نحوی ایدئولوژیک فضای ملی را انسانی می‌کنند. این سند را با بیان این که گپ آنقدرها هم شخص حقیقی را برملا نمی‌کند یعنی شخصی که از دیدگاه افراد معمولی نقشش جذابیت‌های بسیار دارد، این مبحث را مطابق روز تغییر دادند، بلکه بیشتر این برنامه‌ها جنبه تعجب و شگفتی را در باب این افراد ارائه می‌کنند تا به زیرکی و شیطنت درخصوص آنها بپردازند و این درواقع نقش میزبان است که این جذابیت را تنظیم و هماهنگ با اهداف برنامه کند (بل و ون لیوون، ۱۹۹٤).

اما تالسون (۱۹۹۱) و مونت گومری (۱۹۹٤) تعریف و برداشتی متفاوت‌تر از برنامه‌های گفت‌وگوی خودمانی داشتند که در آمریکا و بریتانیا در دهه ۱۹۸۰ پا به عرصه گذاشتند. در برنامه دیوید لترمن[1] و برنامه ووگان لازمه اصلی و هدف اولیه افشاگری با هزل و شوخی یا زیرکی در رابطه میان مهمان و میزبان نبود. در این شکل از برنامه به مصاحبه‌شوندگان اجازه زیرپاگذاشتن نقش ازپیش‌تعیین‌شده‌شان به‌عنوان مصاحبه‌شونده داده می‌شد تا خود، سؤال پرسیده و موضوع جدیدی را مطرح کنند. چارچوب اجرا چنان مشخص خواهد شد که سؤال در مورد «شخصیت واقعی« می‌تواند کاملاً مشروط و موقت باشد و یک جمله صحیح و واقعی هم می‌تواند با بیانی فراخ‌آمیز ابراز شود. در بریتانیا چنین تغییر و تحولاتی از برنامه‌های گپ و گفت‌وگوی کمیک به اوج خود رسید که نمونه آن برنامه **تجربه مادام ادنا** (۱۹۸۷) می‌باشد که در آن میزبان یک خانم با اجرایی پانتومیم بود (شخصیتی کمدین و آشنا که کمدین استرالیایی یعنی بری‌هامفریز نقشش را اجرا می‌کرد). این زیرگونه تا سال ۱۹۹۵ تغییرات دیگری کرد و به شکل برنامه **خانم مرتون** درآمد که این‌بار میزبان یک زن میان‌سال از طبقه کارگر و شمالی

1. David Letterman

بود و نقش او را کمدین جوان‌تر کارولین آهرن ایفا می‌کرد. اجرای او نوعی طنز در مقوله شیفتگی و جذب مردم عادی به شخصیت‌های مهم بود و مطمئناً قرارنبود جدی گرفته شود.

اما من اینک فکر می‌کنم دایر درست می‌گفت که باید عدم ثبات فن بیان برای صحت را مورد تأکید قرار داد. همانطور که گمسون هم احتمالات مختلفی را برای تعبیر و تفسیر آنها مطرح می‌کند، در این جا هیچ مدرک‌یابی و مطالعه شواهد و قرائن لزومی ندارد. به‌طوری که اشکال اولیه انسانیت ساده‌لوح جای خود را به سبک پرکنایه پست‌مدرن داده‌اند. در یک مورد گونه‌ای از فن بیان برای صحت هنوز وجود دارد و آن هم برنامه پارکینسون در بریتانیا است. این میزبان کارکشته برنامه‌های گفت‌وگو محبوبیت خود را در دهه ۱۹۹۰ دقیقاً همان زمان که برنامه **خانم مرتون** اوج می‌گرفت به دست آورد.

به‌علاوه در این فصل خواهیم دید که برنامه‌های مربوط به «اشخاص مهم اصیل» تغییر دیگری کرد که درواقع محرک و انگیزه دیگری پس از مرگ پرنسس دایانا در سال ۱۹۹۷ پیدا کرده بود. آنچه در آن زمان ارائه شد و آنچه پرنسس دایانا تجسم کرد بازپروری فراکنایی از شخصیت‌های مهم در خدمات اهداف عالیه می‌باشد این پرنسس دایانا نبود که چنین روندی را آغاز کرد، بلکه عملیات خیریه جهانی به شکل متعالی مدرن دیدنی آن با برنامه باب گلداف تحت‌عنوان در سال ۱۹۸۵ شروع شد. اما امروزه این برنامه‌ها نوعی اعتبار خاص را برای اشخاص مهم معاصر به همراه می‌آورند که البته براساس صحت «شخصیت واقعی» آنها شکل نمی‌گیرد، بلکه به‌عنوان امتی برای یک نماینده از مجموعه‌ای که وجدان اخلاقی جمعی دارند مطرح می‌باشد.

محدودیت‌های کنایه

برخی از بی‌ثباتی‌ها در محرکه‌ای کنایی و گفت‌وگو با اشخاص مهم را می‌توان در مطالعه یک مصاحبه از برنامه **خانم مرتون** با کریس یوبنک قهرمان گذشته بوکس جهان مشاهده کرد. بعد از شکست او در برابر استیو کالینر و

کناره‌گیری از بوکس این مصاحبه یکی از مجموعه برنامه‌های حضور وی در سازمان از جمله برنامه‌های تبلیغاتی انتخاباتی و مستندها می‌باشد که برای بازسازی چهره یوبنک به‌عنوان یک شخصیت مهم بریتانیایی متوسط قابل‌تغییر تولید شد. در این برنامه یوبنک شخصیت جالبی را کسب می‌کند که با استفاده از لباس و سبک اشراف به شکل یک فرد شیک‌پوش و از سوی دیگر ایفای نقش سخنگوی ارزش‌های اخلاقی سنتی و حامی آنها، صورت می‌گیرد. آنچه در مورد او بسیار عجیب جلوه می‌کند این مسئله است که او قصد دارد خیلی جدی باشد. پس، این سؤال که کریس یوبنک واقعی کیست؟ بسیار بارز مطرح می‌شود ولی قرار نیست این مسئله در برنامه **خانم مرتون** آشکار شود؛ جایی که جنبه جدی شخصیت او با پیش‌فرض‌های برنامه در تضاد می‌باشد:

متن پیاده‌شده ۳۳

خانم م: حالا به من بگو کی بهترین بوکسور بریتانیا است؟

ک. ی: بهترین بوکسور بریتانیا

تماشاچیان: کریس یوبنک

خانم م: توهم عقیده داری که درسته کریس یوبنک بهترین بوکسور بریتانیا است؟

تماشاچیان: نه

ک. ی: نه من نیستم

خانم م: اونی که بار آخر تو را شکست داد چی؟

ک. ی: طبق آمار ظاهراً او مبارز بهتری است، بهتر از من

خانم م: تو هم اینطور فکر می‌کنی؟

ک. ی: برطبق آمار

خانم م: تو هم مثل همه ما شگفت‌زده شدی وقتی که از پشت آمد و تو را توی رینگ ضربه فنی کرد؟

تماشاچیان: هه هه هه

خانم م: تعجب کردی؟

تماشاچیان: هه هه هه هه

خانم م: در این مورد. تعجب کردی؟

خانم م: یک چیز راجع به استیوکالینز اینه که او ایرلندی است. ایرلندی‌ها مبارزان بزرگی هستند.این طور نیست؟ مشروب خورده بود یا نه؟

تماشاچیان: هه هه هه

خانم م: اوه یاالله کریس. کریس یوبنک بجنب. این برنامه یک برنامه گپ و گفت‌وگو است.

تماشاچیان: هه هه هه

خانم م: تو چه احساسی در آن مورد داشتی؟ نمی‌خوام خاطرات بد را زنده کنم.

تماشاچیان: اووووه

خانم م: داری مجبورم می‌کنی، مگه نه؟

تماشاچیان: هه هه هه

خانم م: آره یا نه؟ داری راجع به چی فکر می‌کنی؟

تماشاچی: هه هه هه

خانم م: اوه کریس

ک. ی: من دارم فکر می‌کنم خب شما سؤال خاصی را از من نمی‌پرسید که جواب بدهم. فقط دارید جملاتی را می‌گویید که صحیح نیستند.

خانم م: خیلی خب، وقتی استیو کالینز تو را شکست داد چه احساسی داشتی؟

ک. ی: من چه احساسی داشتم؟

خانم م: وقتی که آن اتفاق افتاد

ک. ی: خب این جور احساسی داشتم. در زندگی هم برنده می‌شوید، هم بازنده. من چهل وسه بار برنده شدم، دو بار بازنده و دو بار هم مساوی. این هم یکی از این وقایع بود. واقعاً باید مثل پیروزها با آن برخورد کرد. همان برداشت و برخورد را باید داشت.

این متن هم تا حدودی مشکلاتی را مشابه با مصاحبه پیتر سیسون با خانم مارگارت رادز که در فصل سوم مورد بررسی قرار دادیم نشان می‌دهد. اولاً عدم پاسخ مصاحبه‌شونده به سؤال‌های خانم م. با مکث‌های نسبتاً

طولانی و همراه با خنده تماشاچیان، در حالی که او پاسخ نمی‌دهد.(شاید بتوان گفت که در این سکانس او دست راستش را زیر چانه‌اش زده و به خانم مرتون خیره شده است.) پس از سومین مکث طولانی، خانم م. او را مجدداً تحریک به جواب می‌کند و یک جمله در مورد چارچوب برنامه می‌گوید. خنده او در این هنگام با عصبانیت همراه است. گرچه تماشاچیان با خنده و تشویق‌های خود این قسمت را به شکل یک نمایش برداشت می‌کنند. و بالاخره یوبنک برداشت خودش را از این جلسه می‌گوید.

واضح است که یوبنک زبان‌شناس نیست، چون خانم. م «جملات غیر صحیح» نمی‌گوید، بلکه یک مشکل ارتباطی به‌وجود آمده که با تلویحات ضمنی سؤالات او ایجاد شده‌اند. ریشه این مشکلات آن چیزی است که مونت گومری در تحلیل خود از این برنامه،آن را «اشتباه مقوله‌ای و رده‌بندی‌عمدی» می‌نامد؛ یعنی عدم ایجاد تمایزات فرهنگی متناسب. در مثال مونت گومری خانم مرتون تلویحاً می‌گوید لرد لیخفیلد عکاس پرتره خانواده سلطنتی، ممکن است، یکی از اعضای پاپارازی (خبرنگاران مزاحم و دردسر ساز) باشد. او در اینجا هم نمی‌تواند میان بوکس حرفه‌ای و نبرد خیابانی تمایز قائل شود و در جریان کار یک نوع ویژه از مبارز ایرلندی را مثال می‌زند. نتیجه کار و این نظر ضمنی توهین به تمامیت حرفه یوبنک است. اما این یکی از ویژگی‌های معلول برنامه است و به‌طور کلی تأثیر هتک حرمت با شخصیتی که او آن را ایفای نقش می‌کند، تخفیف می‌یابد.

برای این که سطوح کنایه را در اینجا دریابیم، اطلاعات فرهنگی ضروری است. «شمالی‌بودن« خانم مرتون با زبان رک و نیشدار و ساده‌لوحی خاصش درواقع به‌طنزدرآوردن ادعای صحت و اصالت است که عمیقاً در فرهنگ شایع بریتانیایی ریشه دارد. قسمت شمالی و صنعتی انگلستان همواره با واقع‌گرایی در تنظیم و ارائه ادعاها نسبت به فضایل اخلاقی شناخته‌شده است (شیلدز، ۱۹۹۱). برنامه **خانم مرتون** به‌عنوان یک کاریکاتور، از این مفهوم، شیفتگی یک فرد معمولی را دو برابر زندگی اشخاص مهم جلوه می‌دهد، با توجه به این اصل که اشخاص مهم هم خود معمولی هستند و مردم عادی هم با هم دعوا می‌کنند.

امتناع کریس یوبنک از واردشدن به این بحث، سؤال غیرقابل‌حلی را مطرح می‌کند. ممکن است که امتناع آواز پاسخگویی به این سؤالات و همراه با ژست‌ها بخشی از نمایش باشند؛ چرا که دید معمولی در مورد دعوا و مبارزه به‌عنوان یک راه طبیعی و غیرکنترل‌شده و پاسخ به توهین شخصی با عدم تمایل او به‌عنوان یک بوکسور حرفه‌ای برای پاسخ‌دادن، در تضاد است. اما همانطور که مونت گومری نشان می‌دهد، شخصیت‌های مهمی که در برنامه **خانم مرتون** ظاهر می‌شوند، معمولاً به گونه‌ای (حداقل با یک لبخند یا با شوخی) نشان می‌دهند که متوجه جنبه غیرجدی و طنز برنامه هستند. یوبنک در طول این مصاحبه حالتی جدی دارد و اگرچه دائماً مورد کنایه واقع می‌شود، اما از همراه و درگیرشدن با آن امتناع می‌کند. البته در چارچوب کنایه، هیچ حدی نیست و خنده تماشاچیان هم این موضوع را تأیید می‌کند. ولی البته این امکان را هم نباید از نظر دور بداریم که «جدیت« یوبنک واقعاً و عامداً جدی باشد.

انسان‌های نمونه

درعین‌حال همانطور که گفتم، شیوه‌ای سنتی در پرداخت به مسئله اجرای مشاهیر و شخصیت‌ها ادامه دارد. در این شیوه پرداخت با توجه به بحث دایره در مورد ستاره‌بودن شخصیت‌های مهم، به ابراز معنای انسان‌بودن در جهان معاصر و جامعه معاصر می‌پردازد. آنان عقاید عناصر را مجسم می‌کنند و نگرانی‌های دنیای معاصر را نسبت به وضعیت انسان نشان می‌دهند.حرف‌های آنها طوری طراحی می‌شود تا آنان را به‌عنوان نماینده‌ای از قلمرو عقاید و دل‌مشغولی‌ها معرفی کند.

باید بگویم با توجه به این که در تمام تئوری‌پردازی‌ها در مورد مشاهیر و شخصیت‌ها آنها به‌عنوان «کاپیتالیسم» معرفی شده‌اند، اما معرف متظاهرانه، ویژگی غالب این گونه گفت‌وگو نیست. وقتی به این موضوع پرداخته می‌شود معمولاً در بافت مشکلات شخص است، مانند عقاید و غیره. شخصیت‌های مهم و مشاهیر به‌عنوان نمایندگان جامعه انسانی امروزه (وقتی طنز و کنایه در کار نباشد) بیشتر می‌توانند به زایش یک جریان پرانگیزه و

اخلاقی با توجه به دستاوردهای شخصی خود بپردازند. در اینجا می‌توانیم ظهور یک «فرضیه حد وسط» از شخصیت‌های مهم جهانی را شاهد باشیم که نه دنیای کاملاً عجیب هالیووی باشد و نه شخصیت‌های تلویزیونی بسیار معمولی و نه مثل همه، بلکه ترکیبی از این دو گونه.

دیوید مارشال برنامه اپراوینفری را به عنوان نمونه پرداخت تلویزیونی به مشاهیر و آدم‌های مهم معرفی می‌کند (مارشال، ۱۹۹۷). مطمئناً در این میان ویژگی‌های کلیدی خاصی در مورد شخصیت‌های این مجری وجود دارد که این مسئله را القا می‌کند: اولاً مارشال ساختار برنامه او را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ ساختاری که با توجه به آشنابودن او با مسائل و ایجاد حس صمیمیت با تماشاچیان و یک هویت محبوب و پرطرفدار که از دل‌مشغولی‌های مردم سخن می‌گوید، شکل می‌گیرد. در واریته، خانم وینفری از لحاظ قومیت و جنسیت هم، تجسم آرمان‌های «فمینیستی» و سیاه‌پوستان در فرهنگ معاصر است. بر اساس مشاهدات مارشال، شخصیت او بر اساس شکل‌گیری مجدد تلویزیون زنان شکل می‌گیرد که در آن زندگی واقعی میزبان برنامه که به‌عنوان زندگی صادقانه و اصیل تبیین‌شده، هرگز از اجرای صحنه جدا و متضاد با آن نیست. (۱۹۹۷:۱٤۸)

اما آنچه جای بحث دارد این است که شخصیت مهم اپرا وینفری اکنون به ورای مرزهای برنامه تلویزیونی خود کشیده شده است. او دیگر فقط یک «شخصیت تلویزیونی» نیست. در آمریکا او یک شخصیت ملی است که با موفقیت و اعتبار توانسته موقعیت خود را به عنوان یک مجری تلویزیونی بسیار ثروتمند با سمت نمایندگی زنان سیاهپوست تلفیق کند. اما او یک پدیده جهانی هم محسوب می‌شود که شخصیت او را به ماوراء مرزهای اجتماع تصوری بلافصلش می‌کشاند. در بریتانیا او هم یک سیاهپوست مشهور آمریکایی محسوب می‌شود و هم به گونه‌ای تجسم آرمان روح انسانی (تا حدودی مثل نلسون ماندلا). حداقل می‌توان گفت در برنامه پارکینسون که در سال ۱۹۹۹ اجرا شد چنین شخصیتی از خود ارائه داد که در آن برنامه برخلاف معمول که سه مهمان دعوت می‌شدند، کل برنامه اختصاص به مصاحبه با اپرا داشت.

این مسئله زمینه آشنایی را در معرض دید گذاشت. اگرچه حضور او در این برنامه به‌طور نمایشی با پخش تبلیغی فیلم او به نام **معشوق** همراه بود اما به این گفت‌وگوی تبلیغاتی با بازگوکردن داستان زندگی اپرا وجه صحت و اصالت داده. نکته مهم در اینجا این است که داستان در دو سطح تأثیر می‌کند: در یک سطح از آنجا که فیلم مورد نظر داستان دوران ازمیان‌رفتن برده‌داری در جنوب آمریکا را به نمایش می‌گذارد، تجربیات گذشته اپرا خود به‌اعتبار آن گواهی می‌دهند. اما در سطحی دیگر روایت شخصی او موضوعاتی جهانی دارند: مایکل پارکینسون از آن به‌عنوان نمونه‌ای کلاسیک از «دارا و ندار» که البته یک پیروزی شخصی بر ضدیت‌ها که با تعهد در برابر عقاید و ایمان شخصی حاصل شده است (و نه به واسطه یک هوش منحصر به فرد) نشان می‌دهد. در این سطح دوم است که فن بیان برای صحت و اصالت گفته‌ها دیگر به اپرای «واقعی« کاری ندارد، بلکه بیشتر به این مفهوم می‌پردازد که « معنای انسان‌بودن در جهان معاصر» چیست؟ و هدف اصلی، این واقعیت که او ثروتمند است نیست، بلکه ویژگی‌های قابل‌تحسین شخصی او مورد نظر قرار دارند.

قدرت پیام اپرا با استفاده او از داستان‌هایش مستحکم‌تر می‌شود. داستان‌های کوتاه به‌عنوان یک گونه گفتاری متمایز نمونه روایت‌هایی هستند که در آنها ارزیابی انجام گرفته و خود قدرت یک حقیقت بحث‌ناپذیر را دارند. تالسون (۱۹۹۰ ـ ۱۹۸۵) در برنامه‌های گپ خودمانی از قصه‌هایی که در مورد مشاهیر دیگر گفته می‌شده و برای اثبات و تأیید ماهیت آنها بیان می‌شوند شروع می‌کند و تا وقایع شخصی که در آنها درس زندگی داده می‌شود پیش می‌رود. قصه کوتاه اپرا، گرچه خیلی کوتاه است، ولی با مهارت گفته می‌شود و تایید الگوی لابوف در مورد روایت شفاهی است که این الگو شامل مرحله آشناسازی کلی، مرحله اتفاق اصلی، مرحله ارزیابی و رمز داستان و نتیجه آن است. وقتی اپرا کلمات مادربزرگش را بیان می‌کند او با همان «لهجه سیاهپوست» خود صحبت می‌کند. او در فیلم هم از همین صدا استفاده می‌کند که این سناریو هم درواقع لحظه‌ای نمادین را در آن نمایش می‌دهد.

به این ترتیب داستان‌های کوتاه حقیقت مطلق را در مورد مردم و زندگی تأیید می‌کنند. این داستان‌ها گاه شکل یک دستور اخلاقی مثل یک ضرب‌المثل یا یک قاعده مسلم را می‌گیرند. پس در اینجا ساخت یک زمینه مشترک از طریق جریانات عاطفی در روایت‌سازی یک تجربه به سطحی بالاتر از اجماع اخلاقی ارتقا می‌یابد، درحالی‌که روایت‌های شفاهی معمولاً یک عقل سلیم عادی را بیدار می‌کنند. داستان‌های کوتاه یک «فلسفه زندگی» را به جریان می‌اندازند.

اما ویژگی دیگری هم از اجرای اپرا در این متن دیده می‌شود که ارزش اظهارنظر دارد و شامل بهره‌برداری از «پایه‌ریزی» در بحث است. وقتی اپرا حرف‌های مادربزرگش را می‌گوید که خودش مؤلف آنها نیست با صدایی که صدای خودش نیست نقل قول انجام می‌گیرد و یک تغییر پایه‌ریزی بحث مشاهده می‌شود (این دقیقاً همان کاری است که جرج بوش در متن پیاده‌شده ۱۲ هنگام مجسم‌کردن برنامه‌هایش انجام می‌دهد).

اعاده شهرت به اشخاص مهم

واضح است که در اینجا استراتژی خاصی وجود دارد که اپرا وینفری انتخاب شده است تا صدای جامعه شخصیت‌های مهم معاصر باشد. می‌خواهم نشان دهم که در برنامه‌های سنتی گپ و گفت‌وگو مانند برنامه پارکینسون برای اشخاص مهم فضایی وجود دارد تا در آنجا ادعا کنند از لحاظ اخلاقی در «سطوح بالا» قرار دارند. در اینجا روایت تجربیات شخصی که به صورت داستان‌های کوتاه شسته – رفته بیان می‌شدند عقاید خاص به حقایق بشری را همراه دارند. در تغییر پایه متمایزش اپرا هم از جانب خودش و هم از جانب دیگران حرف می‌زند و آنچه می‌گوید فقط یک فلسفه شخصی نیست، بلکه یک دستور اخلاقی است. داستان او آنچنان هم «جذابیت‌های ثروتمندان» نیست، بلکه فضایل خودارتقایی را بیان می‌کند.

به علاوه، این پیام را می‌توان نکته قابل توجیه در «مشهوربودن» دانست. شخصیت مشهور اپرا و حیطه مشروعیت ایدئولوژیکی وسیعتری ادعای اعتبار می‌کند که او در آن مستحکم و مطمئن پیش می‌رود. همچنین آشکار است که

یک جنبه از مشروعیت اینگونه شخصیت‌های مهم و گفته‌هایشان این است که می‌توان از آنها به‌عنوان تغییر خود در قالب گفت‌وگوی معمولی استفاده کرد. شخصیت اپرا به‌عنوان فردی مشهور به‌طور واضح در تأیید فلسفه «ارتباط خوب » است؛ نه‌تنها به این علت که روش میزبان یک برنامه گفت‌وگو است بلکه به این خاطر که روایت او در مورد مواجهه و پیروزی بر مشکلات فردی است. به این ترتیب اشکال گفت‌وگو معرفی و گفت‌وگو با اشخاص مهم (ازاینگونه) خود تأیید همدیگر است و همچنین کمک می‌کند که شخصیت‌هایی مانند اپرا بتوانند صدای یک فرد عمومی را داشته باشند وهرگاه مناسب است از این طریق خود را بیان کنند.

مدرک بیشتر برای ارتباط میان گفت‌وگوی معمولی و گفت‌وگوی اشخاص مهم در متن پیاده‌شده ۳۵ دیده می‌شود که در آن مایکل پارکینسون با التون جان مصاحبه می‌کند. التون جان از مواد مخدر، سوء استفاده از الکل و تعهد خودش نسبت به بازپروری جسمش سخن می‌گفت و بار دیگر پارکینسون عرصه‌ای مناسب برای این کار فراهم کرد. اما از لحاظ ایدئولوژیکی اعتماد نشان‌داده‌شده با اپرا وجود نداشت. معلوم است که این مصاحبه درواقع یک تولید مشترک است که در آن م. پ سعی می‌کند اِ. ج را ترغیب به‌افشای مشکلات شخصی‌اش نماید و هر دو طرف در این راه انسجام مشترک قوا دارند. در حقیقت این بخش از مصاحبه بر اساس این پیش‌فرض استوار است که م. پ و اِ. ج آشنایی طولانی‌مدتی دارند:

متن پیاده‌شده ۳۵

م. پ: هاهاها اما منظورم اینه که فرض کن ما داریم دنبال یک جور درمان می‌گردیم چطوره؟

اِ. ج: می‌دونی مواد مخدر و الکل درواقع یک راه فرار از آنچه برات دردسر درست کرده هستند. منظورم اینه که من خیلی در رویارویی و مواجهه قوی و موفق نیستم. من نتونستم خوب توضیح بدم که چه احساسی داشتم. خب، مواد مخدر راه فرار من بودند. البته وقتی مواد مصرف می‌کنی احساس می‌کنی که خیلی آدم خوب و واقع‌بینی هستی. می‌دونی که واقعاً دوستت دارم. می‌دونی بهترین آدم

هستی. خب صبح بیدار می‌شی، دوستات را برای شام دعوت می‌کنی و بعد هم می‌گیری می‌خوابی، چون نمی‌خوای ببینیشون.

تماشاچیان: هاهاها

اِ. ج: این یک سندرم هست. می‌دونی یک سندروم مزخرف و آشغال. خب، من از آن به بعد یاد گرفتم که با مردم روبه‌رو بشوم و به اونا بگم که چه‌احساسی دارم و چیزی که خیلی درآن موفق بودم قبلاً از وقتی یک بچه بودم...

م. پ: آآآ آنچه که برای من فهمش مشکل است این است که تو عزت نفس خیلی پائینی هم داشتی و این مشکل اصلی بود و گفتی که فکر می‌کردی یک بچه خوش‌قیافه نیستی و چیزهای دیگر. با این حال حالا تو اینجایی این و سوپراستار باشکوه و بزرگ موسیقی پاپ که فقط کافی است بری بیرون می‌بینی که ۸۰۰۰۰ طرفدار میان مردم دارند خودشان را به خاطر تو دیوانه می‌کنند. می‌دونی وقتی می‌تونی برای ۲/۵ ساعت یا بیشتر اونها را روی نوک انگشتات بچرخانی تو این محبوبیت و این قدرت عاطفی عمیق را با اونها داری. تو هرچی پول بخواهی داری. هرچی دلت بخواد. و تو از این همه خودت را جدا کردی و احساس بی‌ارزش‌بودن کردی. منظورم اینه که من فقط فکر کردم و همیشه برنامه‌هایت را تماشا می‌کردم و فکر می‌کردم مشکل چی بود؟

اِ. ج: خب، من فکر می‌کنم این در مورد بسیاری از آدمهایی که تو حرفه ما کار می‌کنند صدق می‌کند. من فکر می‌کنم آنها می‌دونند که چطوری روی صحنه آرامش داشته باشند و خارج صحنه هم همینطور. و من فکر می‌کنم برای من خیلی سخت بود که زندگی‌ام را خارج از صحنه به راحتی و با آرامش ادامه بدهم. می‌دونی که زندگی من چه جور تعادلی داشت. یا یک وسیله شاد بود یا هر چیزی دیگری مواد مخدر مطمئناً راه اشتباهی بود که من پیش گرفتم اما به هر حال این راه اشتباه را من رفتم و این راهی است که من فکر می‌کنم خیلی‌ها را که می‌تونم اسمشون را برات بگم رفتند. اما نمی‌گم چون ممکن است که از من شکایت قانونی کنند. هم آنهایی که روی صحنه خیلی آرام و خیلی شاد هستند ولی نمی‌دانند که چطوری زندگی کنند. این همان جستجو برای محبوبیت است که بعدش هم نمی‌دونیم باهاش چه کار کنیم. نمی‌دانم، فقط می‌دونم که احمقانه است.

آشکار است که گفت‌وگویی که در اینجا می‌خوانیم با چاشنی وابستگی مشترک میان دو طرف گفت‌وگو اجرا می‌شود. هر دو طرف قدرت بیانات خود را با استفاده از کلمات معاشرتی و جریانات عاطفی تنظیم می‌کنند. آشکار است که م. پ کاملاً از هرچه ممکن است تهدیدی برای حیثیت و آبروی مهمانش باشد کناره‌گیری می‌کند و سوالاتی که مطرح می‌کند را کاملاً با شک وتردید همراه می‌سازد. به‌طور خلاصه باید گفت جو بسیار حمایتی بر گفت‌وگو حاکم است.

به‌علاوه هر دو طرف یک «جهان زندگی» مشترک می‌سازند. رفتار مبالغه‌آمیز التون می‌توانست خیلی غیرعادی جلوه کند، ولی چنین ارائه نشد. او با استفاده از ضمیر دوم شخص در بیاناتش وقتی از سوء استفاده از الکل و مواد مخدر صحبت می‌کند، این عمل را تجربه‌ای که هرکس می‌تواند داشته باشد جلوه می‌دهد. وقتی اصطلاح «سندرم مزخرف» را به کار می‌برد، این کار را به‌طوری که برای همه می‌تواند مطرح باشد جلوه می‌دهد. این همان استفاده از مواد مخدر از نظر یک دیدگاه معمولی است که درواقع فوراً کلمه سندرم می‌تواند بار معنایی‌اش را القا کند. دیدگاه یک شخص معمولی در سؤالات طولانی م. پ هم وجود دارد اما این شگفتی نسبت به زندگی اشخاص مهم نیست، بلکه بیشتر یک سردرگمی و تعجب‌زدگی سرگرم‌کننده نسبت به این واقعیت است که چطور انتظارات معمول از شهرت و موفقیت‌های عادی توانسته‌اند تحقق پیدا کنند و با وجود اینها شخص دچار شکست شده است.

از طرفی همچنین می‌توان دید که هر دو طرف به جواب‌های معمولی در برابر چنین مشکلاتی پناه می‌برند. ناخشنودی التون ممکن است به خاطر مشکلاتش در همگام‌کردن هویت ملی و مشخص خودش با هم باشد (مناطقی از پشت صحنه و جلوی صحنه) اما از طرفی در شکست او «در ابراز وجود خود» و مواجهه با آن ریشه داشته باشد. به عبارت دیگر، ارتباط با اطراف برقرار کرده است. یک بعد قابل پیش‌بینی دیگر هم تحت تأثیر جمله م. پ که ممکن است این مسائل مربوط به تجربیات دوران کودکی او باشد ارائه می‌شود. تجربیات عزت نفس پائین آنچه اینک ارائه می‌شود دقیقاً

یک فرد معمولی و تجربیاتش با مشکلات شخصی‌اش و راه حل‌هایی که برای چنین برنامه‌های گفت‌وگویی معمول است می‌باشد. اعترافات ا. ج. انگیزه‌های ایجادشده توسط م. پ، شکل دیگری از یک « واقعیت » را نشان می‌دهد.

در این مصاحبه التون جان شروع به طرح راه‌های مختلفی برای تحول در خود کرد. او باز هم، به تحریک م. پ شروع به صحبت‌کردن در مورد ایدز و کمک‌های خیریه که در این حیطه‌ارائه می‌شود کرد. تحول بسیار جالب او فیلم مستندی است که با دیوید فرنیش[1] ساخت به نام **بادهای خشونت و شکوه تاج مقدس.** م. پ این فیلم را به‌عنوان نمایش فردی و مقابله با شیاطین وجودش معرفی می‌کند که مردم بریتانیا خیلی آن را تحسین کردند. اِ. ج مدعی است که هدف فیلم دقیقاً تفحص و کاوش در پشت صحنه زندگی ستاره‌های موسیقی پاپ بود. ورود به حیطه‌ای که «من در آن واقعی بودم» و «من حقیقی همان بود». آشکار است که چنین جلوه‌هایی از «حقیقت» و «واقعیت» می‌تواند برای شخصیت‌های مهم دردسرساز باشد. شاید به این خاطر که در میان عموم مورد کاوش و تفحص قرار می‌گیرند. در قسمت دیگر این فصل خواهیم دید جان تنها شخصیت مهمی نبود که این راه مستندسازی را برای ادعا بر اصالت و صحت گفته‌هایش رفته باشد. فرض بر این است که یک شخصیت جدید بازپروری‌شده ظهور می‌کند که می‌تواند از شهرت خود و راه‌های مفید استفاده کند و نیروی قوی‌ای باشد از خیر؛ درست مثل اپرا وینفری نمونه و مثال‌زدنی.

خود بودن

حالا این که آیا فیلم **بادهای خشونت و شکوه تاج مقدس** جان واقعی را به ما نشان داد یا نه، فقط می‌تواند موضوع حدس و گمان باشد. بار دیگر باید به خودمان یادآوری کنیم که فن بیان صحت ارتباطی استعاری با آنچه توصیف می‌کند دارد. اما احتمالاً التون در اینجا به تحولی دیگر و گفت‌وگوی رسانه‌ای

1. David Furnish

اشاره می‌کند که در ارتباط با تنوع رو به رشد اشکال مصاحبه و گفت‌وگو است که از آن جمله مستندسازی و «شکل تلویزیون واقعیت‌ها» می‌باشند و همچنین برنامه‌های گپ و گفت‌وگو. این حیطه توسط برنامه‌سازی‌های حرفه‌ای و اشخاص مهم به‌عنوان مفهوم « خود بودن » باز شد. در اینجا به نظر می‌آید که هدف نوعی اجرای رسانه‌ای است که به اینگونه تعبیر نمی‌شود، بلکه به‌عنوان نمایش شخصیت اصیل مطرح است. در جریان این بحث اروینگ گافمن به‌عنوان یک تئوریسین رسانه‌ای درمورد این مفهوم می‌گوید:

> رادیو و تلویزیون امروزی سرشار از غیررسمی‌بودن است که تمام نکات مهم یک بیان غالب بر این رسانه‌ها می‌باشد. مفاهیم «صحبت از آنچه در دل داریم» و «خود بودن» کاملاً به خاطر مقاصد استراتژیک برای صنعت برنامه‌سازی مناسب هستند. میزبان در این برنامه‌ها مفاهیم «اصیل بودن» و «خود بودن» است که بر بیان شروع برنامه‌ها حاکم است. آنها معیار موفقیت و منطق حاکم بر نظام ستاره‌ها در عرصه میزبان‌های مشهور برنامه‌ها، خبرنگاران و گزارشگران مرکزی را ارائه می‌کند. (۲۰۰۰: ۳-۴۹۲)

با توجه به آنچه گفته شد مطالعه اینگونه اجراها توسط اشخاص مهم می‌تواند آموزنده باشد. درواقع این که «خود بودن» چه جزئیاتی دارد، می‌تواند برانگیزاننده باشد. واقعاً اینگونه «بودن» چگونه است و فضای «وجودی» چگونه تعریف می‌شود. در اینجا به‌طور خلاصه بعضی از جنبه‌های آنچه را قبلاً گفتم با توجه به فیلمی که درمورد یکی از دختران گروه ساتل اسپایس گرلز به نام گری‌هالیول[1] ساخته شده بیان می‌کنم که در آن در سکانس آغازین او اعلام می‌کند که قصدش این است که «خودش باشد».

به‌عنوان یک بحث کلی در این بخش فیلم مولی دینن[2] با عنوان **گری** (۱۹۹۹) را مطرح می‌کنیم که بخشی از یک استراتژی برای تبیین مجدد شخصیت مشهور او در عرصه روابط عمومی بود. در این فیلم خانم هالیول

1. Gari Halliwell
2. Molly Dineen

قرار بود از حیطه مسخ‌شده گذشته به‌عنوان جینجر و گروه موسیقی اسپایس گرلز فرار کند و نه‌تنها یک برنامه شغلی مجزا را دنبال کند، بلکه به نهضت اخلاقی‌ای مانند اپرا بپیوندد. فیلم دینن نشان می‌دهد که هالیول چگونه زمانی تبدیل به «سفیر صلح و خیر» برای سازمان ملل شد. با گزارش کوتاهی از سلامت زایشی زنان اما آنچه واقعاً در مورد فیلم جالب است این است که نشان می‌دهد چگونه یک شخصیت مهم در آن شکل می‌گیرد و به‌خصوص چگونه « خود بودن » به‌عنوان نمونه‌ای از گفت‌وگوی عمومی ابراز می‌شود.

در این فیلم دو حرکت مهم وجود دارد: اولین حرکت بردن تماشاچی به پشت صحنه می‌باشد. پشت صحنه‌های نمایش به سوی فضاهای کاملاً خصوصی در این فیلم هالیول با نمای نزدیک برداشت شده است و بدون کوچک‌ترین آرایشی، گفت‌وگویی را که انجام می‌دهد دقیقاً همانگونه است که جان لنگر آن را از ویژگی‌های اصلی برنامه‌های گفت‌وگوی اشخاص مهم می‌دانست. اما در این بافت گفتاری گری بار ابهام که به سوی یک تضاد پیش می‌رود را داراست. از یک سو با اعمالی که حال با آنها آشنا هستیم «معمولی بودن» خود را نمایش می‌دهد، در حالی که از سوی دیگر گفتار او درواقع تفکری درونی است مبنی‌بر این که «معمولی بودن» اشخاص مهم غیرممکن است. درواقع به نظر می‌رسد او دقیقاً در موقعیتی گرفتار شده که بنا به توضیح ساکس هرچه‌انجام می‌دهد قابل گزارش است:

متن پیاده‌شده ۳۶

گ. ه: می‌دونید همه چی روبراهه. اما یک دفعه... می‌دونید من فکر می‌کردم که اوه شاید این که هیچ دوستی ندارم علتش باشه. می‌دونید من چند تا دوست واقعی دارم. می‌دونید اما سه یا چهار تا نمی‌دونم. خواهرم، برادرم و الستر رو دارم و خیلی عالیه حالا هرچی اما یک عالمه کار دارم. می‌دونید برام اهمیتی نداره که تمام هفته را سخت کار کنیم اما در تعطیلات فکر می‌کنم که یک ضد حال اتفاق می‌افتد. چون می‌دونم چیزی ندارم. می‌دونید منظورم چیه؟ وقتی کار متوقف می‌شه من اینطوری می‌شم و تعطیلات آخر هفته را با گریه شروع می‌کنم.

م. د: تو اون را به‌عنوان پوچی توصیف می‌کنی؟

گ. ه: نمی‌دونم به نظرم هرکسی درجه‌ای از پوچی را احساس می‌کنه. اگر واقعاً بدون عرض فکر کنیم. عدم ارتباط با خداوند یا با دنیا اما شاید من فکر می‌کردم چیز ساده‌تری باشه. شاید می‌خواستم کسی را در زندگیم دوست داشته باشم.

اما موضوع اینه که من نمی‌تونستم برم با کسی خیلی ساده گذرا دوست بشم. چون اینطوری نمی‌شه. همه چیز مثل یک توپ صدا می‌کرد و بعد همه اون رو جار می‌زدند و دیگر از اندازه خارج می‌شد. می‌دونید که چی می‌گم. رسانه‌ها و پیامدهای اون کار ارزش انجام دادن اونو کم می‌کنه. می‌دونید که چی می‌گم من نمی‌تونم. وقتی یک مشکلی پدید می‌آید اون موقع آدم می‌گه: خدایا من چرااین کار را کردم؟ بعد اصلاً فراموشش می‌کنید. یک کم واقع‌بین می‌شید. «چرا این کار را کردم» می‌دونید که منظورم چیه؟ خب جواب اینه که من اصلاً نمی‌خوام وارد همچین جریانی بشم. حتی ارزشش را ندارد. خب، حالا واقعاً احساس تنهایی می‌کنم.

تضاد گفتار گری در این است که او از غیرممکن‌بودن یک زندگی عادی به صورت بسیار «عادی» صحبت می‌کند. در اینجا احتمال این که او عشقی در زندگی‌اش داشته باشد، به صورت یک «دوستی گذرا و ساده» بیان می‌شود. در ضمن به روش جوانانه مدرن امروزی صحبت می‌کند و تجربیات شخصی را فقط تعریف و گزارش نمی‌کند، بلکه آنها را به شیوه مکالمه‌ای نمایشی می‌کند و با کلماتی که انتخاب می‌کند حس نزدیکی و دوستی در بیان شرکت‌کنندگان القا می‌شود. در فصل بعدی برخی از تناوب‌ها را میان این اصطلاحات با توجه به نوع انسجامی که القا می‌کند توضیح خواهم داد.

بنابراین گری اعتبارات معمولی خود را حتی با وجود این که تأکید می‌کند معمولی‌بودن غیرممکن است، نمایش می‌دهد. این همان چیزی است که به عقیده من در گفت‌وگوی معاصر میان اشخاص مهم یک معضل کلیدی محسوب می‌شود. البته می‌توان از جدی‌بودن اجتناب کرد و به قلمرو کنایه و ایهام وارد شد. و هنوز هم نمایش‌های گفت‌وگو و گپ وجود دارند که به این شیوه جلو می‌روند. اما مانند تمام مثالهای دیگر در این بخش استراتژی

مرجع این است که شهرت را با نوعی هدف اخلاقی ارتباط دهیم؛ جایی که شخصیت مشهور می‌تواند به نوعی اصالت و صحت دست یابد. گری در مورد این که آیا امکان دارد اشخاص مشهوری مثل او واقعاً « معمولی باشند» ابراز شک و تردید می‌کند، در حالی که می‌تواند یک گفت‌وگوی معمولی انجام دهد. بنابراین آن صحت و اصالتی که شخص مشهور به دنبال آن است از آن نوع که یک شخص معمولی مد نظر دارد متفاوت است. سؤال این است که آیا نوع دیگری از صحت قابل دستیابی است؟ و این همان جایی است که به نظر من مفهوم « خود بودن » مطرح می‌شود.

فیلم دینن نشان می‌دهد که چگونه گری به چنین اجرای اصیل و صحیحی دست می‌یابد، حداقل در نظر حامیان مالی این فیلم به‌اصطلاح گافمن. در این مورد شاید لازم باشد پایه بحث تغییر کند و به ماوراء معمولی‌بودن برود. در این مورد لازم است که شخص مهم یک نقش نهادی را به عهده بگیرد و درعین‌حال که آن را انجام می‌دهد به نظر بیاید او خود مؤلف آن است. بدین‌ترتیب لازم است که در این نقش نهادی گفت‌وگویی تازه مطرح شود. در حقیقت در این پایه‌ریزی دو اصل به‌طور همزمان القا می‌شوند: نهادی که فرد از جانب آن صحبت می‌کند و خود فرد به‌عنوان نماینده اصیل در گفت‌وگوی رسانه‌ای. این امر موجب می‌شود چنین به نظر آید که ایفاگر نقش خود مؤلف گفتار است. وقتی گری به سازمان ملل می‌رسد ابتدا در یک موقعیت پشت صحنه هنگام تمرین گفته‌هایش فیلم او برداشته می‌شود. در اینجا آشکار است که دو اصل گفت‌وگوی او یعنی سیاسی و شخصی، با هم منطبق نیستند، به‌طوری که او دائماً پایه بحث را عوض می‌کند.

متن پیاده‌شده ۳۷

گ. ه : مأموریت اصلی من، معضل اصلی. من می‌تونم از کلمه «معضل» استفاده کنم؟

م. د: اِاام

گ. ه : یک کلمه دیگر به من بده

م. د: هدف

گ. ه : هدف اصلی من، اوه این کلمه خیلی بزرگ است. هدف اصلی من این است که اگاهی را به حیطه تولید مثل و نیاز به سلامتی و بهداشت بیاورم. مراقبت برای کشورهای توسعه نیافته.

م. د: خانم هالیول آیا شما خودتان طرفدار کورتاژ هستید؟

گ. ه : من طرفدار انتخاب هستم. من فکر می‌کنم این تصمیم یک تصمیم کاملاً شخصی است و هیچکس نمی‌تونه هیچوقت به جای دیگری بگوید. من طرفدار مراقبت‌های بهداشتی هستم. بنابراین من طرفدار این موضوع در موقعیت‌هایی چنین حساس هستم. من می‌خواهم بگویم که من طرفدار ارجحیت انتخاب و ارجحیت زندگی هستم. ظاهراً ارجحیت زندگی نام یک حزب فعال ضد سقط جنین است. من این را نمی‌دانستم پس باید اصلاح کنم چون تمام احزاب مخالف و فعال قیل و قال به راه خواهند انداخت که من هم طرف اونها هستم.

م. د: آیا بزرگ‌ترین کابوس شما این نیست که باید اینقدر با دقت کلمات به هم وصل کنید؟

گ. ه : بله کاملاً

م. د: در مقابل همه این مردم که ممکن است هر چیزی را هم توهین تلقی کنند؟

گ. ه : بله کاملاً. من فقط می‌خواهم بگویم که این مسئله برای هر زن به‌طور فردی مطرح می‌باشد و من نمی‌دانم که عقیده من چیست.

پرداخت اولیه گری به این مأموریت این است که آن را به‌عنوان یک متن نوشته‌شده که باید اجرا کند در نظر می‌گیرد. این که این گفت‌وگو از آن نوعی نیست که او با آن احساس راحتی داشته باشد از دو چیز مشخص است: اولاً که شک و تردید زیاد در آن وجود دارد (مکث‌ها و شروع‌های اشتباه) و دوماً تغییر پی در پی پایه بحث که او شک و تردید خود را نشان می‌دهد. او باید به‌عنوان یک صدای نمادین و دارای عقیده ابراز نظر کند. اما این ویژگی با صدایی که در حال توصیف شک و تردیدها و ابهامات خودش است تطبیق نمی‌کند. جالب اینجاست که در این متن پیاده‌شده به دو پایه بحث دو ماهیت جداگانه و متفاوت داده شده است، به‌طوری که گری ابتدا باید به‌عنوان خانم هالیول صحبت کند و سپس از خودش بپرسد که خانم

هالیول قرار بود چه بگوید. البته باید به خاطر داشت که این اجـرای عمـومی خود فشاری را به کار او اضافه می‌کند و گری به‌عنوان یـک شخصـیت قـرار است به جو ملی و عمومی کمک کند.

اما در حقیقت در کنفرانس خبری بعدی، گری کاملاً با شـیوایی در مـورد عقایدش صحبت می‌کند و اجرای او به وسیله یک مقام سازمان ملل به‌عنـوان « یک نفس هوای تازه » توصیف می‌شود، به این خاطر که ایفاکننـده نقـش و مؤلف که در متن ۳۷ کـاملاً متمـایز بودنـد، اینـک بـر هـم منطبـق و همگـرا شده‌اند. این انطباق به وسیله سه استراتژی ایجاد شده است کـه بـا هـم یـک صدای اصیل را برای گری ایجاد می‌کننـد: اولاً موضـوع جلسـه تغییـر کـرده است و از سیاست جمعیتی خاص به حمایتی کلی‌تر از «تقویت زنان» تبـدیل شده است. در اینجا یک بحث ایدئولوژیکی به راحتی بر زبان جاری می‌شود: زنان غربی، کشورهای توسعه‌نیافته، آزادی و حق انتخـاب؛ ثانیـاً خـود گـری حالا می‌تواند نه‌تنها به‌عنـوان یـک سـخنگو بلکـه بـه‌عنـوان عضـوی از ایـن ایدئولوژی که با شعار «قدرت دختران» که قبلاً گروه اسـپایس گرلـز اشـاعه می‌دادند همخوانی دارد، ظاهر شود. ثالثاً بـه‌خصـوص در مـتن زیـر مالکیـت گری نسبت به آنچه بیان می‌کنـد تحـت تـأثیر امـور شـیوا و محـاوره‌ای‌اش تقویت می‌شود و او همان شخصیت مهمی را که قبلاً دیدیم پیدا می‌کند:

متن پیاده‌شده ۳۸

گ. ه : من فکر می‌کنم همه آنها درونـاً با هـم مرتبطنـد. مـی‌دونیـد مـن فکـر می‌کنم آنچه بیش از همه مرا تشویق می‌کنه و به من الهام می‌ده، قـدرت بخشـیدن به زنان است. من معتقدم که زنان دنیـای غـرب در ۱۰۰ سـال گذشـته راه بسـیار طولانی‌ای را طی کرده‌اند و من فکر می‌کـنم زنـان کشـورهای توسـعه‌نیافتـه هـم مستحق همین پیشرفت هستند. مـی‌دونیـد منظـورم آزادی و قـدرت داشـتن حـق انتخاب است. از سویی یک معیار بزرگتر می‌تواند به تمام دنیای مـا کمـک کنـد و برای آن مفید باشد.

خب من فکر می‌کنم در پایان روز مشهور شدم. خب خیلی از مردم می‌دوننـد که من کی هستم. من حتماً می‌خواهم از شـهرتم در جهـت مثبـت اسـتفاده کـنم. می‌دونید اگر می‌تونم آگاهی بیاورم اگر بتونم زنـدگی یـک نفـر را بـا آگـاه‌کـردن

نجات بدهم من حتماً این کار را می‌کنم. برای من اهمیتی نداره که شما چی می‌دونید، شما فقط می‌دونید که آیا به اندازه کافی مشهور هستم یا نه. اگر فقط یک نفر این را به رسمیت بشناسد و راجع به من خوب فکر کند، درواقع همان می‌تونه توجهی را جلب کنه که برای من خیلی خوبه.

مطمئناً لازم نیست در مورد ویژگی‌های یک گفت‌وگوی معمولی که گری در اینجا استفاده می‌کند زیاد بحث کنیم. فقط کافی است بگوئیم کلمات برانگیزاننده عاطفی و تأکیدهای محاوره‌ای و این گفت‌وگو وجود دارد. بار دیگر آن ساختار ویژه که شخص مهم و آن ادای شخص عادی را درمی‌آورد که افکار شخص مهمی را داراست وجود دارد. نکته کلیدی اینجاست که اینگونه صحبت‌کردن ادعای اشخاص مهم را که می‌توانند از جانب همه صحبت کنند تقویت می‌کند. این ادعا با ارتباطش به پروژه جهانی انسان‌دوستانه، مشروعیت هم پیدا می‌کند و جالب اینجاست که این نوعی سیاست است که به ماورای جو ملی قراردادی نفوذ می‌کند. جایی که گری دست و پنجه نرم می‌کند تا جای پایی بیابد دیگر فقط مسئله یک بحث سیاسی نیست، بلکه اعتقاد به وجه‌های اخلاقی مطرح است. بگذارید اینک بگوئیم که این مسئله به یک منطق در اشکال گفت‌وگوی میان اشخاص مهم تبدیل شده است و بگذارید آنچنان هم بدبین نباشیم وقتی به یاد می‌آوریم که اتخاذ چنین شخصیت متعالی‌ای توسط گری فقط حدود یک سال طول کشید و بعد از آن، او دوباره به حرفه قبلی خود که یک خواننده متوسط موسیقی پاپ بود، برگشت.

۹

گفت‌وگو با Big Brother

دیدگاه‌هایی در مورد تلویزیون واقعیت‌پرداز

تعجبی ندارد که تلویزیون واقعیت‌پرداز که رشد و توسعه سریعی دارد، موضوع بسیاری از بحث‌ها در مکتوبات مربوط به مطالعات رسانه‌ای قرار گرفته است. ابتدا برخی از این بحث‌ها به مقایسه تلویزیون واقعیت‌پرداز با اشکال سنتی مستندساز که قبلاً وجود داشتند پرداختند (کیلبورن، ۲۰۰۳). گفته شده که تلویزیون واقعیت‌پرداز نشانگر فرهنگ «پسا مستند» است که در آن اهمیت‌های سنتی در مورد مسائل اجتماعی و ملی کاربردی ندارند (کورنر، ۲۰۰۲). پس از آن نویسندگان دیگر در مورد ارتباطات و وابستگی‌های میان اشکالی از تلویزیون واقعیت‌پرداز و نمایش‌های ناتورالیستی مباحثی را مطرح کردند (پایپر، ۲۰۰٤). در حالی که به این موضوع هم اشاره شده که استفاده از اسامی نوعی و تعریف‌های مربوط می‌تواند مشکل‌ساز باشد، چرا که این زمینه بسیار متنوع و در حال دگرگونی است (هولمز و جرمین، ۲۰۰٤).

بنابراین این اصطلاح به نظر می‌رسد که نه‌تنها به اشکال مستند قابل اطلاق باشد که در آنها تأکید روی «زندگی واقعی» است نه فقط سبک زندگی، انواع و گونه‌های مختلف بلکه می‌توان همچنین گفت که در شوهایی که «برای تلویزیون تولید می‌شوند» هم مصداق دارند. در این برنامه‌ها که

شرکت‌کنندگان را در موقعیت‌هایی که به‌طور مصنوعی ساخته می‌شوند قرار می‌دهند و باید کارهای غیرمعمولی و خارق‌العاده انجام دهند این سؤال که «واقعیت» احتمالاً چه مفهومی دارد در معرض خطر است. این فصل به‌طور ابتدایی با بررسی جوانب گفت‌وگو در برنامه بسیار موفق **برادر بزرگتر** این مسئله را مورد بررسی قرار می‌دهد.

برنامه **Big Brother** به واقع یک برنامه از تلویزیون واقعیت‌پرداز است که تاکنون مورد توجه بسیار قرار گرفته است. می‌خواهم کار را با مشخص‌کردن وجه تمایز میان دو نوع پرداخت آکادمیک که در تحلیل این برنامه وجود دارد، آغاز کنم. اولین برداشت این برنامه را به‌عنوان علامت یک بحران در جو ملی می‌داند. ون زونن[1] (۲۰۰۱) در یک نقد از موفقیت برنامه **Big Brother** در اروپا چنین پیشنهاد می‌کند که این موفقیت می‌تواند نشانگر یک چالش در تمایز سنتی بورژواها در مورد زندگی خصوصی و عمومی باشد. حمایت ون زونن از این وجه با نتیجه‌گیری کورنر (۲۰۰۲) مبنی‌بر این که چنین «اشتقاق‌هایی از مستندسازی» می‌تواند نمایشگر یک بحران عمیق در عقاید یک ملت باشد، متفاوت ولی در همان حیطه قرار دارد. یک موضوع مشترک در بسیاری از نقدهای آکادمیک این است که این بحران در جو ملی مربوط به ظهور جنبه‌های پویایی مصرف‌گرایی است و این مسئله در مباحث مطرح‌شده از سوی اندرجویک[2] (۲۰۰۳) چهره‌ای شرورانه به خود گرفته و چنین گفته شده است که برنامه‌های تلویزیون واقعیت‌پرداز درواقع ارائه استعماری از یک اقتصاد معرفی تغییرشکل‌یافته و جدید می‌باشند که از ویژگی‌های آن نظارت و کنجکاوی گسترده است. در اینجا نگاه همه چیز برنامه **Big Brother** ابراز وجود فردی از طریق انتخاب مصرف‌کننده به صورت نمایش خود برداشت می‌شود که این هم با نظر دووی مبنی‌بر این که «رسانه اول شخص» در درون یک تشکیلات اقتصادی «نئولیبرال» عمل می‌کند حامی آن است، هم‌سویی دارد. (دووی، ۲۰۰۰)

1. Van Zoonen
2. Andre Jevic

اینها همه گزارش نظرات هستند اما در این سطح کلی هیچ‌یک خود را درگیر پویایی‌های خاص برنامه‌سازی واقعیت‌پرداز نکرده‌اند. نظر اندرجویک را می‌توان رویکرد مربوطی دانست، چرا که او برخی از مسائل مورد نظر در یک کتاب را مد نظر داشته است. اندرجویک اشاره می‌کند که مفهوم صحت و درواقع مفهوم «خود بودن» بخشی از ایدئولوژی حرفه‌ای حاکم بر تولید برنامه آمریکایی **دنیای واقعی**[1] است، اما آشکار نیست که در ماورای اشارات وسیع به «ابراز وجود» اعتبارساز شخصی چگونه این مفهوم به اجرای مردم عادی منتقل شده که نه برنامه‌سازهای حرفه‌ای بوده‌اند و نه اشخاص مهم برای بریتانیایی‌ها. اندرجویک نسخه آمریکایی برنامه **Big Brother** را به‌عنوان موردی ناامیدکننده مطرح می‌کند. ظاهراً تماشاچیان آمریکایی بین دو بخش اقلیت فهیم که نسبت به ساختار کنترل‌کننده برنامه واکنش نشان می‌دادند و اکثریت احمق که تمام هنرپیشگان برنامه را رأی منفی داده و از ارزش سرگرم‌کنندگی آن کاستند، تقسیم می‌شدند.

در این فصل امیدوارم بتوانم نشان دهم که برنامه بریتانیایی **Big Brother** یا **BBUK** موفق شده است نوعی سرگرمی را خلق کند که در آن مردم عادی «خودشان هستند» و برای خودبودن راه‌هایی دارند که کسی آن را نقش بازی کردن نمی‌داند.

پردازش و نگرش دوم که با برخی از جذابیت‌های تلویزیون واقعیت‌پرداز سر وکار دارد بحث خود را با پایه‌ریزی در تحقیقات روی تماشاچیان و مخاطبان شروع می‌کند. در بریتانیا تا امروز مخاطبان برنامه **BBUK** چنین توصیف می‌شوند که «از تجربه تماشای دیگران استفاده می‌کنند تا به آنها کمک کنند زندگی خود را بهتر درک کنند». ضرورتاً آنچه اینجا وجودش مهم است قضاوت بر « ارزشمند بودن » یا قضاوت‌های اخلاقی است، به‌طوری که یکی از طرفداران چنین می‌گوید: « من فکر می‌کنم تماشاکردن و تفسیر برنامه **Big Brother** درواقع چیزهای بسیاری را در مورد خود ما به ما می‌گوید: «من فکر می‌کنم تماشاکردن و تفسیر برنامه **Big Brother** درواقع

1. The Real World

چیزهای بسیاری را در مورد خود ما به ما می‌گوید. این که ما چطور درباره مردم قضاوت می‌کنیم، ارزش‌هایی را که به آنها در ارتباطات معتقدیم، نشان می‌دهد.

جونز با استفاده از یافته‌هایش شروع به طرح نقش‌هایی از معیارهای کلیدی در قضاوت‌های اخلاقی «ارزشمند» در برنامه **BBUK** می‌کند. یک تمایز آشکار وقتی شخصی می‌شود که شرکت‌کنندگان صادق و اصیلی که «خودشان» هستند در مقایسه با افراد دورو و فریبکار و غیره قرار می‌گیرند. در اینجاست که تضاد اصلی موجود در این شکل از برنامه‌های تلویزیون واقعیت‌پرداز قرار دارد. بازی‌ای است که دیگر شرکت‌کنندگان را کاندیدای حذف‌شدن می‌کند تا یک جایزه نقدی برده شود. اما فضایل اخلاقی که تماشاچیان خیلی به آنها بها می‌دهند هیچ ربطی به مهارت‌هایی ندارد که یک بازیکن در انجام بازی دارد (و درواقع لازمه بردن بازی سرکوب این فضایل است) و همچنین برندگان هم دانش و استعداد خاصی از خود بروز نمی‌دهند آنطور که لازمه برنده‌شدن در مسابقات سنتی‌تر است اما در برنامه **BBUK** شرکت‌کنندگان تا وقتی موفق هستند که بتوانند با اجرایی مؤثر «خودشان باشند» که آن را تماشاچیان برنامه با معیار «ارزشمند بودن» اخلاقی می‌توانند درک کنند.

اینک آشکار خواهد بود که روش‌شناختی گفت‌وگوی رسانه‌ای و قابل پخش توان بالقوه جستجو و تفحص عمیق در این حیطه را دارد و حقیقت به تحلیل گفت‌وگو خصوصاً در اینجا مربوط و مناسب می‌باشد، چرا که این دقیقاً همان چیزی است که شرکت‌کنندگان بیشتر مواقع آن کار را می‌کنند و درواقع برنامه **Big Brother** را به‌عنوان یک «جمع شایعه‌پرداز» توصیف کرده‌اند. (اسکانل، ۲۰۰۲)

در این فصل من پیشنهاد می‌کنم که در این مورد تحقیق کنیم که چگونه ارزش اخلاقی می‌تواند در چگونگی صحبت‌کردن شرکت‌کنندگان به نمایش درآید. با توجه به این پیش‌فرض حاصل از تحقیق روی مخاطبان و تماشاچیان که شرکت‌کنندگانی که «ارزشمندترین» قلمداد شده‌اند، موفق‌ترین هم بوده‌اند.

در اینجا باید راجع به دو مسئله هشدار دهیم: اولاً این که من فکر می‌کنم تحقیق بر روی تماشاچیان که جونز ارائه کرده به‌خصوص قادر نیست انگیزه‌های ممکن دیگر را برای تماشای برنامه مورد بررسی قرار دهد. از جمله انگیزه‌هایی مانند حظ بصری (گود، ۲۰۰۳) یا تمایل به سرگرم‌شدن یا درگیری‌های دیدنی مثل برنامه جری اسپرینگر بسیاری از سلیقه‌ها را ارضا می‌کند و در هر قسمت خود مجموعه وسیعی از اشکال مختلف گفت‌وگو را که اکثر آنها غیرقابل‌پیاده‌شدن هستند ارائه می‌کند. بنابراین در این فصل پرداختی با دو گزینه انتخاب یکی در مورد جنبه نمایه‌های پویایی تعاملی در برنامه **BBUK** و دیگری در مورد صحنه خاص گفت‌وگو ارائه می‌شود. من به برخی از نمونه‌ها که از آرشیو برنامه **BBUK5** گرفته‌ام نگاهی خواهم انداخت تا مشخص شود در گفت‌وگوهای انجام‌گرفته با برنامه **Big Brother** چه چیز در خطر است.

معاشرت اجباری

من فرض می‌کنم که فرم برنامه **Big Brother** برای خوانندگان این کتاب آشناست و بنابراین فقط یک رزومه خلاصه از ساختار اصلی آن را ارائه می‌کنم. به‌طور کلی این برنامه یک بازی درونی میان سه فضاست که شرکت‌کنندگان در آنها مورد مشاهده قرار می‌گیرند: اولین فضا که سیال‌ترین و بزرگترین منبع هم می‌باشد، به تعامل میان شرکت‌کنندگان در مکان‌های مختلف درون خانه می‌پردازد. فضای دوم اتاق خاطره که معمولاً شرکت‌کنندگان به تنهایی و جداگانه به تقاضای خودشان یا به‌اقتضای برنامه **Big Brother** وارد می‌شوند تا در مورد تعامل‌های به‌عمل‌آمده مشاهداتی داشته باشند برای حذف مواردی را انتخاب کنند یا بیانات خاص شخصی و یا عاطفی داشته باشند. این دو فضای اول به‌عنوان فضای «جلوی دوربین» و «پشت دوربین» عمل می‌کنند و با توجه به این موضوع که مکالمات و بیانات صورت‌گرفته و «اتاق خاطره» محرمانه هستند و حق تمام شرکت‌کنندگان رعایت می‌شود. فضای سوم استودیوی ضبط است که شرکت‌کنندگان دور از خانه وارد آنجا می‌شوند و توسط مجریان برنامه مورد مصاحبه قرار می‌گیرند.

برای مقاصد معنی، من روی «اتاق خاطره» کار را شروع می‌کنم. در این فضا به‌اصطلاح پدی اسکانل بیان دوگانه وجود دارد. یعنی شرکت‌کنندگان وارد می‌شوند تا با **Big Brother** صحبت کنند، اما همچنین به‌طور مستقیم با مخاطبان دیگر هم صحبت می‌کنند. این جهت‌گیری مستقیم تحت تأثیر این حقیقت تشدید می‌شود که اگرچه شرکت‌کنندگان در حال صحبت با **Big Brother** صدایشان ضبط می‌شود ولی دوربینی هم که اغلب مستقیماً آن را خطاب قرار می‌دهند وجود دارد و مشغول ضبط تصویر آنهاست. حداقل از لحاظ بصری بیننده با **Big Brother** پیوند می‌خورد. پس شرکت‌کنندگان با بیان نظرات خود درمورد وقایع خانه و یا انشای احساسات شخصی‌شان به گفت‌وگو ادامه می‌دهند. بنابراین اگرچه فرصت‌هایی برای قضاوت در مورد «ارزشمندبودن» در تمام فضاها وجود دارد، این اتاق فضای برتری برای ایفای نقش توسط یک شخصیت به سبکی است که مورد مصرف مستقیم بیننده قرار گیرد.

در قسمتی تحت‌عنوان «تا روز شصت و یکم» از برنامه **BBUK5** شش شرکت‌کننده در خانه بودند. متن مربوط به هفته اینگونه بود که هر شرکت‌کننده با هم خانه دیگری از جنس مخالف به هم بسته می‌شوند و باید در خانه زندگی کنند اما همچنین به این وضعیت معلول هم کارهایی را انجام دهند. مجموعه این کارها به شکل بازی هستند و بازیهایی از نوع کاملاً سنتی: مثلاً با هم یک کوزه را روی چرخ کوزه‌گری پرت کنند و هر یک از یک دست استفاده کنند. یک داستان کوتاه بنویسند در حالی که هر یک یک حرف را تایپ می‌کند. از آنجا که شرکت‌کنندگان به هم بسته شده‌اند در اتاق خاطره هم با هم حاضر می‌شوند. در متن پیاده‌شده ۳۹ از شل و استوارت که در رأی‌گیری نهایی مرحله ٤ و ٥ را به پایان رسانده بودند دعوت شد که در مورد موقعیتی که داشتند اظهارنظر کنند. برای این که این متن را کاملاً بفهمیم، باید بدانید که زوج‌ها از جاهای مختلف بدنشان به هم متصل می‌شوند:

متن پیاده‌شده ۳۹

صدا: استوارت و شل به‌اتاق خاطره آمده‌اند تا با **Big Brother** صحبت کنند.

BB: اولین شب شما در حالی که به هم زنجیر شده‌اید چطور بود؟

ش: عالی

س: بله من خوب خوابیدم. من فکر می‌کنم ما از همه بهتر معامله‌مان شد، چون می‌تونستیم غلط هم بزنیم.

ش: و تکان هم بخوریم به جای این که دستمان یک جا و پامون یک جا بمونه. منظورم اینه که درسته که عالیترین خوابی که می‌شدداشت نبود، اگر تنها خوابیده بودیم ولی فکر می‌کنم معامله خوبی داشتیم و آره دیگر واقعاً عالی بود.

BB: به نظر شما زوجهای دیگر اگر به این نزدیکی با هم بسته می‌شدند چه کار می‌کردند؟

س: دن و نادیا یک جور زوج کمدین هستند، درست مثل یک جور مبالغه در عدم تناسب مثل قدمهای کوچک نادیا و قدم‌های خیلی بزرگ دن.

ش: آره و تقریباً یک جور رابطه‌ای دارند که همش دارند به هم توهین می‌کنند و هی همدیگر را متوقف می‌کنند تا مثلاً ریمل بزنند. یکی به خاطر کار دیگری از کوره در می‌ره و شروع به جنگ و دعوا می‌کنه که حتی بامزه‌تر...

س: آره ه ه یک جور

ش: چون همینطوری به هم زنجیر هستید که واقعاً خوبه ولی...

س: در مورد مایکل و جیسون و این که از دست به هم متصل شده‌اند. فکر می‌کنم در مورد لباس درآوردن مشکل داشته باشند، اما کارهای دیگر راحته.

ش: قبلاً من فکر می‌کنم که جی وقت زیادی را با ویک گذراند و با هم گپ کوچولو زدند و خیلی خوب بود وقتی هست خوش می‌گذره فکر می‌کنم او هم دیشب لذت برد چون مجبور شد بشینه و با ما...

من: می‌تونه کارها را آسان‌تر کنه برای بقیه هفته چون خیلی احساس راحتی می‌کنه. خیلی راحت‌تره

ش: آره در مورد این که می‌تونن با هم ارتباط برقرار کنن احساس راحت‌تری می‌کنه و اگر هم بخواهد حتماً برای خودش هم به تنهایی وقت و زمان داره. حالا شاید بتونه از هر دو جور بهترین استفاده را بکنه.

اینک باید بگویم که یک راه برای فهم بیشتر چیزهایی که در برنامه **Big Brother** اتفاق می‌افتد تمرکز روی معانی مختلف کلمه «شخصیت» است. در اینجا ۱۳ احتمال وجود دارد که تمام آنها به وسیله این برنامه القا می‌شوند: اولاً یک شخصیت در یک روایت نوشته‌شده نقشی را اجرا می‌کند، ثانیاً «یک شخصیت» بودن در ارتباط با نمایش موفق معاشرت‌داشتن است، و ثالثاً از «شخصیت» برای توصیف ارزش اخلاقی یک شخص استفاده می‌شود. در ادامه در مورد معنای سوم صحبت خواهیم کرد. آنچه متن پیاده‌شده ۳۹ نشان می‌دهد مشغول بودن ذهن شرکت‌کننده با تعریف اول و دوم است. در این گفت‌وگو یک جفت شرکت‌کننده موفق جفتی هستند که بتوانند آنچه گذشته، روایت کنند، اما درعین‌حال با آرامش و همکاری در تمام تعاملات خانه شرکت کنند که شامل بازی‌های خنده‌دار کارها و وظایف و همچنین ارائه شخصیت جالب و سرگرم‌کننده می‌باشد و بدین‌ترتیب به خاطر معاشرت روزانه نقش «یک شخصیت» را ایفا کند.

نگرانی شل در مورد جیسون مثالی آشکار از نکته‌ای است که اسکانل درمورد برنامه **Big Brother** می‌گوید: «خانه‌ای است که معاشرت را اجبار می‌کند». در قسمت‌های جلوی دوربین در خانه متن نوشته‌شده افراد را مجبور می‌کند با دیگران در ارتباط باشند. فقط برای سرگرمی و تا حدودی با توجه به ارزش سرگرم‌کنندگی‌شان قضاوت می‌شوند. قضاوت شل مبنی‌بر این که در تمام شرایط سخت او یک «همراه صبور و خوب» است کاملاً متناسب است و نشان‌دهنده همان معاشرت‌پذیری بالاست که گاهی به خطر می‌افتد. من فکر می‌کنم این جنبه از ساختار برنامه می‌تواند همچنین میزان ارزش سرگرم‌کنندگی آن را که (در رأی‌گیری از بینندگان و دیگر بررسی‌ها) به بحث‌های هیستریک و حذف‌شدن‌ها نسبت داده شده‌اند توضیح دهد. در اینجا محدودیت‌های معاشرت‌پذیری آزمایش می‌شوند اما انتظار بر این است که یک تعادل همکارانه نهایتاً حاکم شود.

اما حضور شل و استوارت در اتاق خاطره نه‌تنها این نکات را نشان

می‌دهد بلکه نوعی اجرا از این همکاری و معاشرت محسوب می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه دو شرکت‌کننده موفق برنامه **Big Brother** که هشت هفته در این برنامه بوده‌اند توانسته‌اند به سطح بالایی از همبستگی و وابستگی مشترک برسند که ماوراء شاخص‌های جزئی همکاری است و همچنین ایجاد وتبادل نظر شریک در مورد موضوعات را هم در برمی‌گیرد. به‌جریان‌انداختن مجدد مفاهیم کلیدی که به‌طور مشترک انجام می‌دهند هم از همین مقوله است. در اینجا مواقعی که هر دو صحبت‌هایشان با هم تداخل می‌کند و هم پوشان می‌شود این مسئله تلاش برای پیش‌گرفتن در نوبت حرف‌زدن نیست، بلکه درواقع تولید یک نوبت با تلاش مشترک می‌باشد و در طی آن یکی صحبت دیگری را تمام می‌کند. کوتس[1] از دیدگاه فمینیستی می‌گوید: این یکی از ویژگی‌های گفت‌وگوهای زنان است در حالی که مردان برعکس بیشتر به صورت مقابله‌ای و متضاد عمل می‌کنند. در برنامه **Big Brother** انتظار می‌رود که مردان هم درجه بالایی از وابستگی همکارانه را بروز دهند، در حالی در پرتو بحث کوتس جالب است که مشاهده می‌کنیم این استوارت است که ابتدا به سؤال **BB** جواب می‌دهد و تغییر موضوع را سبب می‌شود، در حالی که این شل است که بیشترین مسئولیت را برای ایجاد نوبت صحبت‌کردن به عهده گرفته است و آن را انجام می‌دهد.

اجرای خود

معاشرت‌پذیری از آن نوعی که در متن پیاده‌شده ۳۹ توصیف‌شده و به‌اجرا درآمد، یک پیش‌شرط برای موفقیت در برنامه **Big Brother** می‌باشد. شرکت‌کنندگانی که خود را کنار می‌کشند و بیگانه می‌مانند یا قادر نیستند از خود بیرون آیند یا رأی به حذف می‌گیرند، خودشان عقب می‌نشینند یا به خاطر ایمنی خودشان توسط **Big Brother** کنار گذاشته می‌شوند اما معاشرت‌پذیری عامل تعیین‌کننده در این روند نیست. در

1. Coates

برنامه**BBUK** با تکامل برنامه و پیشرفت آن موضوع کلیدی این است که شرکت‌کنندگان چگونه خود را ارائه می‌کنند، چرا که یک جنبه از این موضوع این است که چگونه انتخاب و کاندید می‌کنند، چرا که این مراسم، مراسمی است که درواقع معاشرت و همراهی در تضاد است و درواقع رقابت را تقویت می‌کند. شرکت‌کنندگان معمولاً شدت لحن انتخاب خود را با توضیح دلایل مبهم و انکارهای شخصی ملایم‌تر کرده و از نقد آن می‌کاهند که این کار همان حرف‌های اتاق خاطره است. به‌طور کلی به نظر می‌رسد شرکت‌کنندگان آگاهند که حاضرشدن در اتاق خاطره درواقع گفت‌وگوی مستقیم رو به مخاطبان و تماشاچیان را نیز همراه دارد که درواقع سرنوشت نهایی آنها را مشخص می‌کند و آنها هستند که حرف آخر را می‌زنند و به همین خاطر برخی از شرکت‌کنندگان نحوه عملکرد خود را با توجه به این نکته تغییر داده و متناسب می‌کنند.

مثل هر متن روایی کلاسیک دیگر در اینجا هم آنچه در شکل‌گیری واکنش تماشاچیان مهم است اطلاعات و دانشی است که این روایت داراست. در اتاق خاطره شرکت‌کنندگان قادرند جنبه‌هایی از خودشان را برای بینندگان و مخاطبان آشکار کنند که شرکت‌کنندگان دیگر نمی‌بینند. شرکت‌کنندگان می‌توانند اطلاعات مورد نظر خود را از طریق گفت‌وگو با **BB** (برادر بزرگتر) با مخاطبان به اشتراک بگذارند. اما در اینجا یک مشکل بالقوه وجود دارد که می‌تواند با قانون همکاربودن در خانه متضاد باشد. اگر «دو چهره» داشتن یعنی دوروبودن گناه بزرگ و کبیره است، شرکت‌کنندگان باید در این تناقض با هم مذاکره کنند و تا حدودی هم این کار را در چگونگی انجام گفت‌وگویشان انجام می‌دهند. لازم است که این اطلاعات پشت صحنه مرجع به گونه‌ای ارائه شود که با اصل کلی«شخصیت خوب بودن» در برنامه همگام باشد.

اعتبار بیشتر استوارت در این جنبه وقتی آشکار شد که او بعد از چهار هفته که در برنامه **BBUK5** بود در اتاق خاطره حاضر شد. زمینه این حضور

به‌وجودآمدن ارتباط و احساس خاصی در او نسبت به مایکل بود.

متن پیاده‌شده ۴۰

س: سلام **Big Brother**

BB: سلام استوارت

س: سلام من واقعاً از تمام اوقاتم لذت می‌برم و از همه چیز. عجیب است اما تنها چیزی که یک جور توی ذهنم نامشخص است فقط یک جور رابطه... اینطور نیست هیچ چیزی بین ما وجود نداره که بد باشه فقط مسئله اینه که اینجا اتفاق افتاد. خب من حتی نمی‌دونم چی داره اتفاق می‌افته. چون یک چیز خیلی بی‌نظیر و عجیب هست و من خودم را برای همه چیز آماده کرده بودم. آماده همه بازیهای عجیب و می‌دونی بحث‌ها و همه چیز. اما من آماده نبودم که اینطور از لحاظ عاطفی با یک زن وابسته شم. من واقعاً برای این موضوع خودم را آماده نکرده بودم و این ...

BB: آیا خوشحالی که مایکل به خانه برگشته است؟

س: آره، معلومه

BB: آیا اصلاً با او راجع به‌احساسات صحبت کردی؟

س: نه، چون این چیزی است حتی نمی‌دونم چه احساسی دارم. چون من می‌دونم که اگراینجا نبودم چه احساسی داشتم.

BB: برادر بزرگتر می‌تونه بپرسه که اگراینجا نبودی چه احساسی داشتی؟

س: نه نمی‌تونم جواب بدم. متأسفم نمی‌تونم به برادر بزرگتر بگم. به خاطر این که به گوش‌های شما رحم می‌کنم، متأسفم.

آشکار است که استوارت در اینجا از استراتژی‌های مختلفی برای نشان‌دادن فشار عاطفی خود استفاده می‌کند. در گفتارش روان و بلیغ صحبت نمی‌کند و بیشتر حاشیه می‌رود دارای شک و تردید است و تکرار می‌کند و درماندگی و تعجب‌زدگی او آشکار است. در اینجا استوارت شخصیتی را ارائه می‌کند که نمی‌تواند گویا باشد یا شرایط را در کنترل داشته باشد و ظاهراً مشکلات عاطفی‌اش او را تسخیر کرده‌اند.

اما وقتی به دقت نگاه کنیم، متوجه می‌شویم استوارت در کلام طولانی‌اش ساختار جالبی را دنبال می‌کند. سه عبارت مطرح می‌شود و هر یک، یک

الگوی جایگزینی را که در آن نکته‌ای مثبت و موکد به دنبال یک مشاهده کـه کمی منفی و شکاکانه است می‌آید، دنبال می‌کند:

۱. من واقعاً اینجا از اوقاتم لذت می‌برم.
من در مورد ارتباطم با مایکل مطمئن نیستم.
۲. هیچ چیز بدی در مورد آن وجود نداره.
من نمی‌دونم توی ذهنم چی می‌گذره.
۳. من برای همه چیز آماده بودم، اما
من آماده نبودم که از لحاظ عاطفی وابسته شوم.

قسمت دوم هر یک از این عبارت‌هاست که با حاشیه‌رفتن و عدم روانـی کلام و شک و تردید همراه است. تأثیر این رونـد ایـن اسـت کـه هـر نکتـه شکل‌ساز که به‌طور بالقوه دردسر در روابط خانه می‌تواند ایجاد کند، در پـس یک بنیان مثبت قرار می‌گیرد که تعهـد او را بـه قواعـد قـوانین بـازی نشـان می‌دهند. به این ترتیب استوارت تأثیر بالقوه مخرب حضورش در اتاق خاطره را تخفیف می‌دهد که نه‌تنها در این راه از کلمات خاص بلکه از عبارت‌هـایی با ساختار خاص بهره می‌گیرد.

اینک این فصل را با بخشی که مربوط به حضور ویکتور در اتاق خـاطره است و درهمان روز انجام گرفته مقایسه کنیـد. اگـر ویکتـور مـتن جـونز در مورد تحقیق بر روی تماشاچیان و مخاطبان را خوانـده بـود، شـاید در مـورد چگونگی ارائه شخصیتش تجدیدنظر می‌کرد. گرچه او از لحـاظ مجمـوع آرا موفق بود و هفت مرحله را کامل کـرد، امـا از همـان ابتـدا ویکتـور خـود را به‌عنوان یک بازیکن محاسبه‌گر ارائه کرد. در مورد این شخصـیت دو مشـکل وجود دارد: اول این که مسلماً این نیازمند خیانت آشکار به هم‌خانه می‌باشـد و دوم با توجه به حساب‌شده‌بودن دیگر شک و دودلی و تعـدیل احساسـات افراد در فشار صورت نمی‌گیرد. موضوعی که موجب حضور ویکتور در اتاق خاطره شد کاملاً تعجب‌برانگیز بود. اِما[1] یک شرکت‌کننده مونث آسـیب‌پـذیر است که قبلاً در جریان یک تضاد خشونت‌آمیز با ویکتور همان روز از بـازی

1. Emma

خارج شده است. در این موقعیت بازگشت به یک توافق نظر همراهی‌کننده امکان‌پذیر نبود اما ویکتور هم آن را نه به‌عنوان یک باخت بلکه به‌عنوان یک فرصت تعبیر می‌کند.

متن پیاده‌شده ۴۱

و: امروز تصمیم تازه‌ای بود. امروز بعدازظهر که گفتید اِما برنخواهد گشت. نمی‌تونم بگم از این بابت خوشحال نیستم. من خوشحالم که اون برنمی‌گرده، اما من از این ناراحتم که اجازه بهش داده نشد که به روش درست بازی را ترک کند. اینطور که من گفتم همه حق دارند که از در جلو از بازی خارج شوند نه از در عقب. می‌دونید به نظرم اون درست نیست. همه دارند پلهای قدیمی را دوباره می‌سازند و پل‌های جدید هم می‌سازند. خب، این که از این موضوع حرف بزنیم که چه چیزی اینجا کاملاً جالب است می‌دونید ... حالا سه تا هستند. اونها حالا سعی می‌کنند که مردمی را بشناسند که قبلاً نمی‌خواستند بشناسند. فقط این که حتی بگذارید به خاطر ازدست‌دادن دوستاشون کمی ناراحتی هم بکنند و بعد من هم دنبال همه آنها می‌رفتم اگر آنها آماده بودند،... آنها نباید وقتشان را تلف می‌کردند باید رفته بودند به شهربازی. می‌دونید این یک مسابقه است. نمی‌تونید به خاطر این که کسی توی مسابقه‌اش نقش‌هایی داره، اونو سرزنش و توبیخ کنید. مسابقه فقط می‌تونه یک مرده داشته باشد و من سعی می‌کنم بیشترین شانس را برای خودم جمع کنم که اون یک نفر من باشم. بگذارید ایندفعه اینطور باشه و برای اولین بار آدم بده ببره.

فعلاً مهمترین نتیجه‌ای که از مقایسه این دو متن پیاده‌شده به دست می‌آید در مورد شخصیت‌هایی است که در اتاق خاطره حرف می‌زنند. شرکت‌کنندگان نه‌تنها مشاهدات خود را انجام می‌دهند و مشکلات خود را مطرح می‌کنند، بلکه با **برادر بزرگتر** انواع متفاوتی از ارتباط تعاملی را برقرار می‌کنند که در وجه وسیع‌تر این ارتباط با مخاطبان و تماشاچیان که حرف‌های آنها را می‌شنوند هم همین ارتباط برقرار می‌شود. از این جهت ویژگی‌ای که استوارت و ویکتور را از هم متمایز می‌کند استفاده آنها از جریانات سمپاتیک و همدردی است. استوارت بیشتر با حاشیه‌رفتن از برنده و تیزبودن حملاتش می‌کاهد درحالی‌که ویکتور کاملاً مستحکم‌تر سخن

می‌گوید. ویکتور با اطمینان در موقعیت خود ظاهر می‌شود و قوانینی را در یک بازی تلویزیونی تذکر می‌دهد ولی با توجه به نوع بازی تلویزیونی و مسابقه‌ای که این برنامه ارائه می‌کند، این روش درواقع پایان خوشی برای او نخواهد داشت.

اینک که به پایان این کتاب نزدیک می‌شویم یک بحث نظری دیگر را در مورد این نکات مطرح می‌کنم. نکته آغازین این بحث مفهوم «ایجاد جریانات سمپاتیک و همدردی» می‌باشد. همانطور که در فصل دوم نشان دادیم، مونت گومری (۱۹۸٦) این مفهوم را به‌عنوان ویژگی گفت‌وگوها و گفتارهای شفاهی اعلام کرد.

پیروزی نادیا

در میان خوانندگان بریتانیایی این کتاب، کسی نیست که به یاد نیاورد که در برنامه **BBUK5** نادیا آلمیدا[1] یک تغییرجنسیت‌داده ۲۷ ساله از پرتغال برنده شد. پیروزی بزرگ نادیا نقطه اوج یک سری از این برنامه‌ها بود که شکل ساختاری آن را تجدید حیات کرد و در میان مخاطبان رأی را در بین برنامه پر بیننده به دست آورد. شبی که برنامه نهایی این مجموعه پخش می‌شد ٤٨٪ بینندگان برنامه‌های تلویزیونی در بریتانیا به این برنامه اختصاص داشتند. اما جدا از محبوبیت نادیا برای این که او یک شرکت‌کننده پرطرفدار و بسیار جالب شده بود، دلایل دیگری هم وجود دارد.

در ارتباط با بحث‌های گذشته باید بگوییم نادیا اولین شرکت‌کننده‌ای بود که به‌طور واضح به‌عنوان یک شرکت‌کننده «دورو» یا «دوچهره» مطرح بود که پرونده پزشکی‌اش از روز اول برای مخاطبان افشا شده بود، ولی به مرحمت **برادر بزرگتر** از هم‌خانه‌هایشان مخفی نگه‌داشته شده بود. این مسئله اجرای او را در سطح دیگری هم جالب توجه می‌کرد، چرا که اینجا دیگر معاشرت‌پذیری او در بوته آزمایش نبود یا این که چگونه به‌عنوان یک

1. Nadia Almeda

شخص اصیل و شریف با موضوعها مواجه می‌شود بلکه سؤال این بود که آیا به‌عنوان یک زن با هم‌خانه‌های خود کنار می‌آید و آیا آنها راز او را می‌فهمند یا نه؟

از این جهت می‌توان گفت معضل نادیا تقریباً یکی از مطالعات کلاسیک گارفینکل در روش‌شناسی قوم‌شناسی یعنی پرونده اگنس را بار دیگر مجسم می‌کرد. اگنس یک تغییرجنسیت‌داده ۱۹ ساله بود که خود را به گروه روانپزشکی دانشگاه UCLA معرفی کرد تا در مسیر مبارزانش برای کسب اجازه قانونی عمل جراحی تغییر جنسیت (زن و مرد) مورد آزمایش قرار گیرد. گارفینکل پرونده او را برای این که نشان دهد چگونه به‌عنوان زن «مورد قبول قرارگرفتن» می‌تواند یک موفقیت عملی باشد، مورد استفاده قرار داد. در این راه باید مجموعه‌ای جدید از رفتارهای اجتماعی (از جمله تمرین صحبت‌کردن) هم آموخته شود و بیوگرافی شخص بازسازی شود (که لازمه آن سکوت در مورد مسائل خاص است). گارفینکل نشان می‌دهد که چگونه این هویت را باید از جهات مختلف با آنها که راز اگنس را می‌دانستند مورد بررسی و مذاکره قرار داد. نکته کلی که او مطرح کرد این بود که هویت جنسی (که او آن را «وضعیت جنسی» می‌نامد) یک داده غیر قابل تغییر نیست. حتی اگر چه اکثر مردم در اکثر شرایط اجتماعی آن را چنین تعبیر می‌کنند. چنانکه پرونده اگنس نشان می‌دهد جنسیت را می‌توان به‌عنوان یک عملکرد و اجرای جاری به سوی تأیید مشترک و تعاملات اجتماعی روزمره در نظر گرفت.

اینک تنها تفاوت واقعی در برنامه **BBUK5** با این پرونده این بود که نادیا یک موردی بود که عمل جراحی را پشت سر گذاشته و تغییر جنسیت داده بود، وگرنه سناریو با سناریوی اگنس مشابه می‌شد. چون ما که سابقه و پرونده او را می‌دانستیم، تماشا می‌کردیم که چگونه او با هم‌خانه‌هایش کنار می‌آید؛ هم خانه‌هایی که از این سابقه او اطلاعی نداشتند. به‌علاوه در جریان پیشرفت قسمت‌های این مجموعه آشکار شد که اگر نادیا برنده برنامه **Big Brother** شود این مسئله درواقع یک تأیید و پشتیبانی و حمایت از هویت

او خواهد بود. او چنین خود را به روشی محتاطانه به هم‌خانه‌هایش که شکی نداشتند و پیروزی او به‌عنوان رأی اعتماد برای او خواهد بود، معرفی کرد. خطرات در این بازی زیاد بود و لحظات حساسی بودند که به نظر می‌رسید رازهای نادیا ممکن است برملا شود. برای مثال در یک موقعیت یک گروه از هم‌خانه‌های نادیا با خود او بحث داغی را در مورد جزئیات تشریحی و آناتومیک یک عمل تغییر جنسیت شروع کردند تا تغییرات اندام‌ها را هم بررسی کنند. پس از این بحث نادیا خودش را چند دقیقه در توالت زندانی کرد. دیگران این رفتار او را هوس سیری‌ناپذیری‌اش برای سیگارکشیدن نامیدند.

متن پیاده‌شده ۴۲

BB: عصر بخیر نادیا

ن: سلام

BB: امروز عصر چطوری؟

ن: اِاام شما بگین (۱۳ ثانیه)

BB: امروز عصر چه چیزی را می‌خواهی با « برادر بزرگتر» در میان بگذاری؟

ن: چیزی که همین حالا شنیدم

BB: چی الان شنیدی نادیا؟

ن: هاها **BB** شما می‌دونید که من چی شنیدم. من فقط تعجب می‌کنم که چه‌اتفاقی داره می‌افته (۷ ثانیه) اووه (۵ ثانیه)

من... نیستم. فقط برای یادآوری. و آنچه شنید این بود که نادیا یک مرد هست. حالا راضی شدید؟ (۲ ثانیه)

و من در این مورد گریه نخواهم کرد. می‌دونید منظورم چیه؟ من یک جوری شوکه شدم. من انتظار این را نداشتم. منظورم اینه که از این که این قدر طول کشید نمی‌دونم واقعاً که اونها هم شنیدند یا چی شنیدند و فکر می‌کنم اونها هم شنیده‌اند و نمی‌دونند که چطوری با موضوع کنار بیایند و من حالا در موقعیتی هستم که نمی‌دونم چطوری یک جوری خودم را توجیه کنم. من نمی‌دونم چکار کنم. (ده ثانیه)

یک جوری مثل این که مطمئن نیستم آیا آنقدر قوی هستم تا با این موضوع مواجه شوم و مقابلش بایستم و برای آنها توجیه کنم که چرا واقعاً به‌اونها چیزی نگفتم؟! من الان آنقدرها هم قوی نیستم چون من راجع به این موضوع فکر نکرده بودم آن یک خبر از من نبوده. هر چی باشه‌اووه... من فکر می‌کنم همش تقصیر من بود چون من واقعاً به آنها گفتم بریم و یک سیگار بکشیم تا حالا باید خوابیده بودیم. اوه خدای من این یک جور سرنوشت و تقدیر یا هر چیزی که می‌تونه هست. نمی‌دونم من فقط یک کم ترسیده‌ام. الان من فقط یک کم‌ترسیده‌ام.

در این متن می‌بینیم که نادیا با یکی از مفاهیم اساسی در بحث روش‌شناسی قوم‌شناختی به نام « قابل توجیه و توضیح بودن » درگیر شده است. دغدغه بلافصل او این است که چطور خودش را اگر رازش فاش شده باشد، توجیه کند. چرا که به رو راست نبودن با همکارانش می‌تواند موجب شود او را متهم به توهین و زیرپا گذاشتن قواعد گرایس در مورد رفتار کنند. به‌علاوه برملاشدن رازش می‌تواند به هزار توی دیگری از بازخواست‌شدن هم منجر شود، چرا که مجبور خواهد بود نه‌تنها همین رفتارش را توضیح دهد بلکه سابقه گذشته‌اش را که در آن زیرپاگذاشتن یک نهاد «اخلاقی ـ طبیعی» اساسی در زندگی روزمره اتفاق می‌افتد را هم توجیه و تفسیر کند (گارفینکل، ۱۹۶۷). توجه داشته باشید که از پیامدهای قوانین اصلی صحبت **برادر بزرگتر** حضور نادیا، از دیدگاه خودش، از روی درماندگی و یکجانبه می‌باشد. قرار نیست که **برادر بزرگتر** به سؤالاتش پاسخ دهد و یا به او اطمینان و قوت قلب دهد. نکته‌ای که در تمام پاسخ‌هایی که خود نادیا بیان می‌کند محرز است. بنابراین نادیا در موقعیتی است که باید نگرانی‌هایش را در برابر یک هم‌صحبت غیرفعال و ناگویا ابراز کند و درعین‌حال این مخاطبان بیننده در دوردست هستند که آنها هم می‌شنوند. گویی ما به‌عنوان شاهدان یک آزمایش روش‌شناختی قوم‌شناسی برگزیده شده‌ایم.

در این موقعیت نادیا فقط می‌تواند کاری را انجام دهد که هر «شرکت‌کننده خوب » در برنامه **Big Brother** انجام می‌دهد و آن هم اجرای وضعیت فشار روحی‌اش است. آنچه به‌خصوص از این متن پیاده‌شده نمی‌توان مشاهده کرد این است که با وجود اصرارش بر این که گریه نخواهد

کرد اما در شرف فوران است. مکث‌های طولانی در او هم خود دلیلی بر مشکل‌بودن این مکالمه با **برادر بزرگتر** برای نادیا است.

از ابتدا **برادر بزرگتر** عدم تمایل خود را به پاسخ‌دادن به نادیا نشان می‌دهد. نادیا خودش با مقدمه‌چینی شروع به اعترافاتش می‌کند. نادیا شدت و اوج فشار روحی‌اش را با کلمات خاصی که به کار می‌برد و با نحوه بیانش نشان می‌دهد که برای بیننده قابل ارزیابی باشد. تمام این گفت‌وگو درواقع اجرای یک وضعیت آسیب‌پذیر برای نادیا است.

در سراسر این گفت‌وگو نادیا همچنین نوعی از روش جوانان را در به‌جریان‌انداختن روندی عاطفی و سمپاتیک اجرا می‌کند. او سناریوی خود را هم توصیف می‌کند؛ یعنی می‌گوید این موقعیت موقعیتی است که نادیا در آن قرار دارد نه ما. از ما دعوت می‌شود که این موقعیت را درک کنیم و با آن ابراز همدردی نماییم. اما تضاد موجود در تمام این بحث این است که او هم مانند دیگر شرکت‌کنندگان سعی می‌کند با به‌کارگیری کلمات برای تأیید و ایجاد موقعیت همدردی با یک هم‌صحبت غیرفعال ناگویا و غیرقابل‌رؤیت ارتباط برقرار کند.

این حس شراکت در اعتماد و تکیه به یک هم‌صحبت غیرقابل‌رؤیت درواقع یادگاری از یک رسم کاتولیکه در سنت اعتراف است (فاوکات، ۱۹۷۹). اما در تلویزیون این مسئله از یک موقعیت خصوصی به یک مراسم همگانی از نمایش خود تبدیل می‌شود و این مخاطبان تماشاچی هستند که در موقعیت مقام ذیصلاح برای دریافت اعترافات، ارائه نسخه‌ای برای حل آنها و درک آن قرار می‌گیرند و درواقع برای قضاوت واسطه می‌شوند. در این موقعیت من فکر می‌کنم آنچه واقعاً جالب است این است که ببینیم این قضاوت‌ها به نفع چه کسی صورت گرفته‌اند.

در سال ۲۰۰٤ برنده برنامه **BBUK5** یک فرد تغییرجنسیت‌داده بود. در سال ۲۰۰۳ این برنده کامرون استاوت[1] یک بنیادگرای سیستمی کاملاً مخالف نوشیدن مشروبات الکلی و پاک از لحاظ روابط جنسی بود (یعنی کسی که

1. Cameron Stout

نسبت به قواعد معاشرتی و معاشرت‌پذیری بیگانه محسوب می‌شد). در سال ۲۰۰۲ برنده برنامه **BBUK5** برایان داولینگ[1] یک مرد همجنس‌باز جوان بود که قبل از این که به خانواده‌اش برگردد این واقعیت را در تلویزیون تبلیغ کرد.

به‌طور خلاصه و با کمی استثنا به نظر می‌رسد که برنامه **BBUK** ظاهراً یک زیرساخت فرهنگی را ایجاد کرده است که قضاوت نهایی ارزشمندبودن اغلب از آن شرکت‌کنندگانی خواهد شد که «خودشان هستند»، گرچه بیشترین میزان مشکلات را در این راه پشت سر می‌گذارند.

برای این که این بحث را در اینجا جمع‌بندی کنیم، من برای زیرساخت فرهنگی‌ای که برنامه **Big Brother** بر اساس آن استوار است سه ویژگی مشخص کرده‌ام که حداقل در بریتانیا مصداق دارد: اولین ویژگی مسئله معاشرت‌پذیری و معاشرتی‌بودن است که در اینجا همگام‌شدن و کنارآمدن با سایر هم‌خانه‌ها یک ضرورت و پیش‌نیاز است. دومین ویژگی ارائه خود به صورتی مطمئن به‌خصوص آنچنان که در اشکال جریان انداختن جوی عاطفی به شیوه جوانان وجود دارد. شاید بتوان گفت این راهی است برای «خود تبلیغی» به صورتی که مفهوم و ارائه «خود» از درک عاطفی دریافت‌کننده متمایز ولی در جهت آن است. نکته سوم بدین‌ترتیب می‌تواند این باشد که توجه داشته باشیم امتحان مهمی که این زیرساخت فرهنگی به عمل می‌آورد برای این است که آن درک را به هویت‌هایی انتقال دهد که در آنها تفاوت و دیگرگون‌بودن در بالاترین حد می‌باشد و تجربیات همگون و معمولی در آنجا دور از ذهن هستند. من مطمئن هستم که این نکته هرگز از نظر تولیدکنندگان برنامه **BBUK** دور نبوده است، به‌طوری که در سری پنجم این برنامه نه‌تنها نمایندگان معمول اقلیت‌های قومی و جنسی را شرکت داده بودند، بلکه سوسیالیستی که جویای پناهندگی بود هم شرکت داشت. اما بزرگترین پیروزی را برای دریافت قضاوت ارزشمندبودن نادیا به دست آورد

1. Brian Dowling

که بر این اساس و با وجود تمام سنت‌شکنی‌ها پیروزی قدرتمندی در مفهوم «خود بودن» به دست آورد.

نتیجه‌گیری: صحبت بر سر سیاست زندگی

سوهولمز بر اساس مباحث هیل در مورد مخاطبان برنامه **Big Brother** این بحث را مطرح کرده است که این برنامه معنای دقیق و واقعی یک «فن بیان برای صحت و اصالت» را ارائه می‌کند. در حقیقت در مقایسه با تحلیل دایر از مطالعه عملکرد و ایفای نقش ستاره‌ها در نگاهی کوتاه و گذرا به «خودهای واقعی‌شان» برنامه **Big Brother** ظاهراً آن پروژه ملودرام را به سطحی «تقریباً لفظی و کلامی» وسیع می‌کشاند (هولمز، ۲۰۰٤). برنامه **Big Brother** از بسیاری جهات به‌عنوان موقعیتی برای ابراز و نمایش نگرانی‌ها از ابراز هویت و «خود بودن» معاصر مثال‌زدنی و نمونه بود (همان). اگر این معنا صحیح باشد، مطمئناً هم در مورد موضوعات درون متن‌ها که او به تحلیل آنها پرداخته این مسئله مصداق دارد. از این جهت به عقیده من فرم برنامه **Big Brother** با توجه به وجه متمایز آن در خصوص معاشرت‌پذیری و معاشرتی‌بودن در مقابل دوربین و اعترافات پشت صحنه یک مکانیزم ایده‌آل برای چنین اجراهای ملودرامی را فراهم می‌کند. موضوع کلیدی شناخت و قبول ثبات اخلاقی«در خودها» در ملاء عام و در وجه خصوصی و شخصی زندگی می‌باشد.

هولمز همچنین این نکته را مطرح می‌کند که این برداشت از فن بیان برای ابراز صحت و اصالت توسط مردم معمولی برخی از مقولات سنتی در مطالعات رسانه‌ای را برهم می‌زند. به‌خصوص تمایز میان ستاره و اشخاص مهم و شخصیت‌ها و مردم معمولی که در آغاز فصل گذشته مورد نظر قرار دادیم. مسئله‌ای که مورد سؤال قرار می‌گیرد این که آنچه برنامه **Big Brother** واقعاً تضمین می‌کند این است که مردم عادی می‌توانند به اشخاص مهم تبدیل شده و اگر بسیاری از بحث‌های آکادمیک این برنامه را قبول داشته باشیم مردم معمولی به‌عنوان مشاهیر اینک از لحاظ فرهنگی موقعیتی را دارا می‌شوند که قبلاً به ستاره‌های فیلم‌ها داده می‌شد.

اگر بار دیگر به مباحث دایر برگردیم شاید این معنا را بیابیم که شرکت‌کنندگانی مثل نادیا درواقع «در حال بیان این موضوع هستند که انسان‌بودن در جوامع معاصر به چه معناست». به هر حال به نظر می‌رسد عقیده هولمز هم همین است وقتی ادعا می‌کند برنامه **Big Brother** و ساختار فرهنگی مشاهیر هر دو مسائلی را به نمایش می‌گذارند که حول محور واسطه‌گری هویت می‌چرخند و این مسائل به‌نوبه‌خود مقولات و گفتارهای وسیعتری را در مورد «خود بودن» و فردگرایی در جوامع امروزی ارائه می‌کنند. (هولمز، ۲۰۰٤: ۱۲۹)

اما این مقولات و گفتارهای وسیع‌تر چه می‌توانند باشند؟ بار دیگر این سؤال مطرح می‌شود که اصطلاح گفتار و مقولات چگونه مورد استفاده قرار می‌گیرد؟ بر اساس شواهدی که در این کتاب ارائه شده، من فکر می‌کنم سؤال کلیدی و مهم این نیست که این گفتارها و مقولات راجع به «خود بودن» چه می‌گویند یا چگونه آن را تعریف می‌کنند، بلکه بیشتر موضوع این است که هویت‌ها چگونه اجرا می‌شوند.

در این فصل من پیشنهاداتی را در مورد این که استراتژی مناسب در اجرای «خود بودن معاصر» چه می‌تواند باشد ارائه کرده‌ام که بر اساس نمایش معاشرت‌پذیری همکارانه و اجرای کلامی «خود بودن» می‌باشند. در فصول گذشته ارتباطاتی را میان «انجام معمولی‌بودن» و «شخصیت مهم بودن » دنبال کردیم، ولی اینک بر اساس پیشنهاد هولمز این تمایز محو و نامشخص می‌شود. اجازه بدهید به مورد نادیا برگردیم.

روش نادیا برای ارائه خود در برنامه **Big Brother** به‌عنوان یک عمل گسترده بر اساس یک تناقض بیان گفتار و کردار بنا شده است. آنچه او می‌گوید درواقع بیان یک ادعا برای یک جنسیت مؤنث و متمایز است. در این سطح او مانند اگنس در گزارش گارفینکل می‌باشد؛ کاملاً محافظه‌کار در حالی که نظام اخلاقی طبیعی را که هویت جنسی او را ضرورتاً هویتی مونث تبیین کند، به مدد می‌طلبد. اما در شخصیتش و در اجرای با واسطه‌اش نادیا به نوعی یک تندرو و رادیکال است. نمایش افراطی مؤنث‌بودن در لحظاتی که به معاشرت مشغول است همراه با عملکرد خود انعکاسی و متفکر برای

تثبیت شخصیتش به‌عنوان فرد مؤنث «خودی» را نشان می‌دهد که جنسیتش در وضعیت انتقالی است. یک چیزی که **Big Brother** در این سطح به نمایش می‌گذارد سیاست پیچیده «انجام متعلق‌بودن به یک جنسیت خاص» است. برای چند شرکت‌کننده انتظارات قراردادی و سنتی در این مورد و در حوزه‌های دیگر مورد بحث و بررسی است و شگرد عمل این است که میان آن وضعیت و یک نمایش منسجم از خود آشتی و همگامی به وجود آید.

این نظر که مسائل مطرح‌شده در جهت ایجاد یک سیاست خاص هستند، نیازمند بررسی بیشتری است. در اینجا سیاست یک عقیده ایدئولوژیکی یا تعهد به یک هدف مطرح نیست. نادیا یک سیاستمدار مسائل جنسی نیست و به‌علاوه اکثر شرکت‌کنندگان در برنامه هم سیاستمدار مسائل مطرح‌شده نیستند. اما می‌خواهم تأکید کنم که این مسئله دال بر جدایی کامل برنامه از سیاست، در جریان دنبالگیری هدف ترویج «سبک زندگی» با مصرف‌گرایی لذت‌گرا نمی‌باشد. چنانچه بررسی و تحقیق روی تماشاچیان و مخاطبان برنامه نشان می‌دهد برای « ارزش » یک شخص قواعد اخلاقی وجود دارد که در ارتباط با درک و دریافت چگونگی عملکرد آنها برای ابراز هویت می‌باشد که تمام این مسائل نکات مشترکی با جو «سیاست زندگی» دارند و آنتونی گیدنز آنها را مشخص کرده است و نادیا را در بازسازی ساختار هویت جنسی‌اش می‌توان به‌عنوان یک نمونه از سیاست ارائه‌شده در این برنامه درنظر گرفت.

گیدنز درکتاب **مدرنیته و هویت خود** دو نوع تشکیلات سیاسی را متمایز می‌کند: «سیاست آزادکننده» که در ارتباط با موقعیت‌ها و فرصت‌ها در زندگی است و با نیروهای تبعیضی گذار و غیر عادل مبارزه می‌کند. این سیاست به لحاظ اجتماعی فعال است و در جست‌وجوی دسترسی به جو عمومی و ملی است. این همان سیاستی است که اغلب نهضت‌های مستند را الهام بخشیده است. در مقابل این سیاست مقوله «سیاست و زندگی» در ارتباط با سبک زندگی که البته این مسئله در معنایی وسیع‌تر از ترویج مصرف کالاهای خاص می‌باشد. هدف سیاست و زندگی ایجاد هویت‌هاست، یعنی «تحول و تبیین خود» در یک بافت اجتماعی. چنین انتخابی محدود به پارامترهای

قراردادی «بسیج » اجتماعی نیست بلکه آنچه را که یک فرد ممکن است «از خودش بسازد» را هم در برمی‌گیرد، از جمله هویت جنسی فرد:

> این که هویت جنسی چیست و چگونه باید ابراز شود، خود یک موضوع چندگزینه‌ای است که حتی این انتخاب را که آیا فرد می‌خواهد از لحاظ آناتومیک و اندامی هم در همان جنسیتی که به آن زاده شده باقی بماند یا نه را در برمی‌گیرد. البته سیاست هویت خود تنها به تمایزات جنسی محدود نمی‌شود. هر چه ما خودمان را بااندیشه و حساب‌شده «مطرح کنیم»، این مقوله که یک «شخص» یا «یک انسان» چیست و کیست، بیشتر پیش رو قرار می‌گیرد. (گیدنز، ۱۹۹۱)

گیدنز این نظریه را با درنظرگرفتن سیاست زندگی به‌عنوان یک شاخص و علامت از «مدرنیته متأخر» جمع‌بندی می‌کند. در اینجا سیاست زندگی نشانگر یک درگیری برنامه‌ریزی‌شده با «نظام‌های معنایی» است که بر نظم جهانی دنیا حاکم هستند، مثل نهضت‌های حفظ محیط زیست، بن‌بست‌های اخلاقی در مسئله عدم ژنتیک و نگرانی‌های موجود پیرامون رفاه حیوانات. اما آن نوع گفت‌وگوی رسانه‌ای که ما در این کتاب مورد بررسی قرار دادیم به‌خصوص در سه فصل آخر، ضرورتاً در این سطح عمل نمی‌کنند. گرچه ممکن است برای این هدف باشند، مثل وقتی که شخصیت‌ها خودشان را در ارتباط با اهداف انسانی جهانی مطرح می‌کنند یا در جست‌وجوی اهدافی برای خود برمی‌آیند تا جبهه خیریه‌ای را رهبری کنند، اما آنچه همه این بحث‌ها بر آن استوار شده‌اند یک جریان جهانی است که گفت‌وگو و تبادل‌نظر معمولی را ترویج می‌دهد که ایدئولوژی غالب بر آن «ارتباط خوب و مفید» می‌باشد؛ جایی‌که تمام مردم به صورت تعاملی روی خودشان کار می‌کنند.

از این جهت مطالعه گفت‌وگوی رسانه‌ای در این کتاب ما را به ماورای اهداف آغازین آن برد. در آنجا ادعای ما بر این بود که گفت‌وگو در نحوه عملکرد مقوله پخش برنامه محور مرکزی است و به‌خصوص مطالعه گفت‌وگوهای انجام‌شده برای پخش می‌تواند چگونگی برقراری ارتباط تلویزیون و رادیو با مخاطبان را روشن کند، که امیدوارم توانسته باشیم این

نظریه را روشن کنیم. آنچه در اینجا در مرکز توجه قرار دارد مسئله «ارائه خود» می‌باشد که هر چه هم که سبک‌های زندگی انعطاف‌پذیر باشند، نهایتاً باید به‌عنوان هویت‌های اخلاقی قابل دفاع در اجرای اصیل و صحیح و واقعی «خود بودن» منسجم گردند.

اما ضروری است که توجه داشته باشیم چنین موضوعاتی نه‌تنها در بسیاری از گفت‌وگوهای رسانه‌ای معاصر مطرح می‌شوند، بلکه در این گفت‌وگوها با چهره‌ای دراماتیک به نمایش درمی‌آیند. در بعدی وسیع گفت‌وگوهای رسانه‌ای می‌توانند حقیقتاً مسئول توجه وافر و روزافزون به برنامه‌سازی خصوصاً در زمینه مسائل جوانان باشند؛ چرا که در اینجا گفت‌وگوی رسانه‌ای معیارهای اخلاقی برای «خود بودن» را در یک بافت شکل‌ساز و دردسرآفرین به نمایش می‌گذارد؛ یعنی جایی که اشکال مکالمه‌ای گفت‌وگو تا حدودی تعاملی و باواسطه به نمایش درمی‌آیند.

مشکل نادیا با **Big Brother** دقیقاً نشانی از این نکته کلیدی است: یعنی هویت‌هایی که در گفت‌وگوهای رسانه‌ای برای مخاطبان و تماشاچیان به‌اجرا درمی‌آیند به‌طور مستقیم پاسخ داده نمی‌شوند. در مکالمات معمولی شرکت‌کنندگان به‌طور همکارانه درک مشترک خود را در یک تعامل رو در رو تأیید و تبیین می‌کنند. در گفت‌وگوی رسانه‌ای چنین تأیید و تثبیتی غیرممکن است و هویت‌هایی که به نمایش گذاشته می‌شوند به این ترتیب همیشه سیال و موقتی هستند. «خود» در بافتی اجرا می‌شود که به‌عنوان یک ساختار پیرا ـ اجتماعی همیشه در وضعیت نامطمئن قرار دارد و تابع آزمون‌های متغیر و غیرقابل‌پیش‌بینی و قضاوت‌های اخلاقی آگاهانه هستند. از این جهت برنامه **Big Brother** فرم تلویزیونی مؤثری است، چرا که مفهوم اصلی گفت‌وگوی رسانه‌ای را به نمایش می‌گذارد و درسی که این گفت‌وگو می‌آموزد را نشان می‌دهد؛ چون همانطور که نادیا در لحظه پیروزی‌اش نشان داد و به این درک رسید فقط وقتی می‌توان با اطمینان «خود بود» که مخاطبان و تماشاچیان چنین رأی دهند.