کمدی تلویزیونی

ترژا میرفخرایی

در مطالعات نظری تلویزیون، نوعی دسته‌بندی بسیار «عام» به نام برنامه‌های «کمیک» یا «خنده‌آور»، وجود دارد. این برنامه‌ها، براساس مشخصه‌های ساختاریشان، به ژانرهای مختلف دسته‌بندی می‌گردند.[1] موفق‌ترین ژانر، در این میان، کمدی‌های موقعیتی تلویزیونی است. اینک سال‌هاست که سازمان‌های تلویزیونی، در سطح جهان، بخشی از بهترین ساعات پخش خود را، به کمدیهای موقعیتی اختصاص داده‌اند. این ژانر تلویزیونی، اغلب به مدت نیم‌ساعت ارائه می‌شود و محل وقوع آن نیز در محیط خانه، کار و یا محل تجمع افراد است.

ریشهٔ کمدی‌های موقعیتی تلویزیونی، نه در سینما، بلکه در رادیو قرار دارد. اولین کمدی موقعیتی تلویزیونی را، *لوسیل بال*، کمدین معروف، تهیه نمود. برنامه‌های *لوسیل بال*، دو سال تمام و با موفقیت، در رادیو پخش گردید. مدیران تلویزیونی، که درآ غاز راه بودند، این برنامه را به همراه بسیاری دیگر از برنامه‌های رادیویی، به تلویزیون جلب کردند. *لوسیل بال* در ادامهٔ حرکت خویش، با ضبط این برنامه بر روی فیلم، که برای اولین‌بار در تاریخ تلویزیون اتفاق می‌افتاد، موجباتِ جهانی شدن این ژانر تلویزیونی را پدید آورد. برنامهٔ او که برروی فیلم ضبط گردیده بود، در ۱۹۵۵ به وسیله آی تی وی (ITV) تازه تأسیس یافته، به نمایش درآمد. موفقیت این برنامه، بی بی سی (BBC) را مجبور کرد تا به تهیهٔ این نوع برنامه‌ها اقدام نماید و بدین‌ترتیب، تلویزیون‌های سرتاسر جهان، این شکل از برنامه‌سازی را، با مشخصه‌های فرهنگی خویش وفق داده، به تهیهٔ آن پرداختند.

مشخصه‌های ساختاری

یکی از مهمترین مشخصه‌های ساختاری کمدیهای موقعیتی، اپیزودیک[2] (episodic) بودن، یعنی به شکل پی‌درپی، در هفته‌های متمادی، در حول و حوش مکانی آشنا، با تعدادی شخصیت ثابت و شاید ندرتاً تنی چند شخصیت مهمان، اتفاق افتادنِ آنها می‌باشد. برنامه‌های پی‌درپی تلویزیونی، به صورت کلی، اساس دراماتولوژی کلاسیک را، در هم می‌ریزند. اساس دراماتولوژی، تغییر شرایط و شخصیت‌ها، براساس ارائهٔ تضاد و اوج‌گیری آن می‌باشد. مجموعه‌های

پی‌درپی پلیسی، خانوادگی و اجتماعی، با آوردن تضادی از خارج از مکان‌های ثابتِ برنامه (مثلاً شهرمرزی)، به وسیلهٔ شخصیت‌های مهمان، و درگیر نمودن شخصیت‌های ثابت برنامه، شخصیت‌های مهمان را تغییر داده، شرایط زندگی آنان را متفاوت نموده، سپس آنان را از برنامه خارج می‌کنند. بدین‌ترتیب، با آن که این برنامه‌ها، تمام شرایط دراماتولوژی را دارا می‌باشند، موفق می‌گردند تا شخصیت‌های ثابت خویش را، تغییرناپذیر، در طول برنامه‌ها، به نمایش درآورند. این دراماتولوژی برنامه‌های پی‌درپی است. اما بایستی توجه داشت، که کمدی‌های موقعیتی، در عین پی‌درپی بودن، در بیشتر موارد، ساختاری کاملاً متفاوت، از آن چه ذکر شد، ارائه می‌دهند. در این برنامه‌ها، تضاد از خارج از برنامه وارد نگردیده، بلکه، ریشه در روابط شخصیت‌های اصلی و شتاب‌دهنده، دارد. مسایل اجتماعی، این تضادها را اوج داده، باعث ایجاد موقعیت‌های خنده‌آور می‌گردد. تضاد به طرق مختلف حل گردیده، شرایط به حالت اولیه بازگشته، تا در هفته‌ای دیگر شخصیت‌های ایستای برنامه در شرایطی ثابت با موضوعی تازه، امکان ادامهٔ برنامه را به وجود آورند.

تفاوت ساختارهای کمدی‌های موقعیتی با سایر مجموعه‌های پی‌درپی، در نوع و تنوع مکان نیز می‌باشد. کمدی‌های موقعیتی معمولاً در یک مکان اتفاق می‌افتد. نوع مکان، تعیین‌کنندهٔ روابط شخصیت‌هاست. روابط شخصیت‌های به نمایش درآمده در اتاق‌نشیمن، با روابط به نمایش درآمده در محل کار و یا محل استراحت، (مثلاً یک قهوه‌خانه) بسیار متفاوت می‌باشد. تهیه‌کنندگان کمدی‌های موقعیتی تلویزیونی، در اوایل به دلیل پخش زندهٔ برنامه، و بعدها به دلایل مالی، مجبور بودند در یک مکان مشخص، و با استفاده از دکورهای محدود، این برنامه‌ها را ارائه دهند. با آن که استفاده از یک مکان ثابت در اوایل به عنوان یک ضعف مورد بررسی قرار می‌گرفت اینک نظریه‌پردازان ارتباطات محدودیت مکانی را، یکی از نقاط قوت این برنامه‌ها ارزیابی می‌نمایند چرا که این امر مخاطبین را پس از مدتی قادر به حدس زدن داستان (مشارکت درآن) می‌کند. این مشارکت، اساسِ لذتِ تماشاگران ـ که اینک مؤلفی گردیده‌اند ـ می‌باشد.

بحث در مورد مشخصه‌های ساختاری، از نظر ساختارگرایان، نمی‌تواند دربرگیرندهٔ مبحث «پلات» نباشد. در بحث کلاسیک، پلات که ریشه در مباحث نسبت داده شده به ارسطو دارد، یک داستانِ مدون، مجموعه‌ای از اعمال جدایی‌ناپذیر بوده، که براساس «اول، وسط و پایان»، انسجامی منطقی دارد. اما اگر در پلات‌های منسجم، هیچ بخشی از متن حتی جزیی‌ترین اطلاعات را نمی‌توان بدون آسیبِ غیرقابل جبران، از کلیت متن، جدا نمود. *چارلز دیکنز* و *الیوت* از زاویهٔ واقع‌گرایی رمانتیستی، در آثار خود، پلات‌های پیچیده‌ای، شامل پلات‌های اصلی و فرعی متعدد، طرح نموده، که در ادامهٔ منطقیِ این حرکت، پلات‌های طبیعی در همهٔ زمینه‌های ادبیات، تئاتر، سینما و تلویزیون، بنیان‌گذارده شد. پلات طبیعی سعی می‌کند، ساختار خود را پنهان سازد، و نحوهٔ سازمان یافتنِ اجزا پلات باز می‌باشد. به عبارت بهتر مخاطب منطق ربط دهندهٔ سکانس‌ها را به روشنی در نمی‌یابد. آثار *رابرت آلتمن*، نمونه‌های خوبی از پلات طبیعی در زمینهٔ هنر سینماست. در این نوع پلات‌ها، به‌نظر می‌رسد که مخاطب، به تماشای برش‌ها یا قطعاتی از زندگی نشسته، قصه‌ای در کار نیست. ساختار بخش بخش تلویزیون، که ریشه در محیط تماشا و عدم تمرکز بینندگان دارد شباهتی غریب با پلات طبیعی دارد. در پلات‌های طبیعی، اساس حوادث و اتفاقات نیست، بلکه عکس‌العمل شخصیت‌ها نسبت به این اتفاقات، اساس حرکت داستان را تشکیل می‌دهد. برنامه‌سازان با به‌کارگیری این نوع پلات سعی می‌کنند تا واقع‌گرایی را در مرکز ساختار برنامه قرار دهند. آنان در حقیقت با پنهان‌داشتن ساختار سعی در ایجاد این شبهه دارند که مخاطبین هفته‌ای یک‌بار، به‌طور اتفاقی، وارد این خانه شده و مشاهده‌گر زندگی «مونتار نشده» و واقعی شخصیت‌های «برنامه» باشند. کمدیهای موقعیتی که این نوع پلات را به کار می‌گیرند از نظر ساختاری متونی باز محسوب می‌شوند. مجموعهٔ پی‌درپی «روزآنه» (Roseanne) یکی از نمونه‌های خوب به‌کارگیری پلات طبیعی می‌باشد. این مجموعه در مورد خانواده‌ای کارگری،

■ شخصیت‌های شتاب‌دهنده در کمدی‌های موقعیتی تلویزیونی، نقشی مهم‌تر از کمدی‌های موقعیتی‌سینمایی برعهده دارند. دلیل این امر را باید در ماهیت محیط تماشا، جست‌وجو کرد.

پدرومادری چاق (که دلقک نیستند) و سه فرزندشان است که از ورای طنزی کلامی و هوشمندانه با مسایل و معضلات زندگی روزمره انطباق می‌نمایند. همین انطباق با سختی‌ها در عین خوشبختی، که در دالان طنز هوشمندانهٔ برنامه، نهادینه گردیده در نهایت وضعیت موجود طبقاتی امریکا را، «مطبوع» نشان می‌دهد. در این مجموعهٔ پی‌درپی، در هر اپیزود، یک داستان اصلی ارائه می‌شود که بخش آغازین آن پیش از تیتراژ، به نمایش در می‌آید. در طول برنامه‌ها داستان‌های مختلفی را دربارهٔ درگیری سایر افراد خانواده با «مسایل و معضلات زندگی» شاهد هستیم. پلات اصلی در حقیقت مابین این پلات‌های

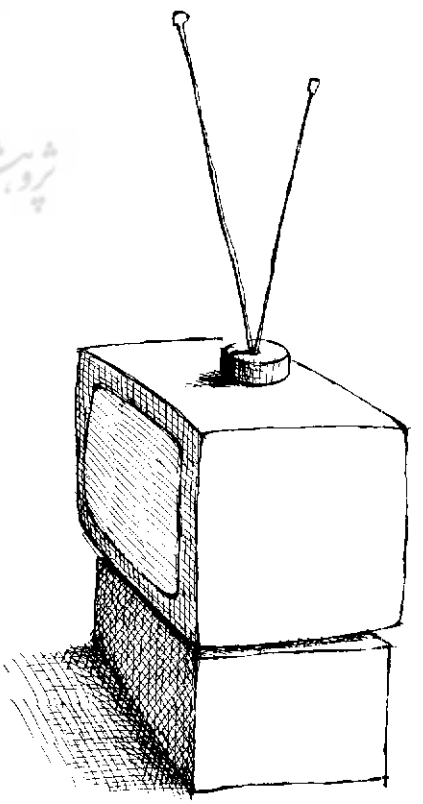
فرعی خرد شده است. در جریان اپیزود، معضلات یا حل می‌شود و یا افراد خانواده قبول می‌کنند که خود را با زندگی تطبیق دهند، و در پایان «اپیلوگ برقراری دربارهٔ هارمونی» در خانه و خانواده باگفتن چند جمله‌ای طنزآمیز به نمایش در می‌آید. همهٔ شخصیت‌ها به اتفاقات و مسایل می‌خندند و مخاطب آماده می‌شود تا در هفته‌ای دیگر، با مسایلی دیگر روبرو شود.

شخصیت‌ها

کمدی‌های موقعیتی در سه نوع مکان اتفاق می‌افتند. «نقش اجتماعی» که شخصیت‌های داستان برعهده دارند و روابط فیمابین آنها، یعنی ژانراتور خندهٔ برنامه، بستگی مستقیم به ماهیت مکان برنامه دارد. اگر مکان اصلی کمدی موقعیتی «خانه» باشد روابط افراد خانواده، باعث ایجاد موقعیت‌های خنده‌آور می‌گردد. اما روابط خانوادگی، در خلاء شکل نمی‌گیرد، بلکه در رابطهٔ مستمر با کلیت جامعه قرار داشته و انعکاسی از روابط اجتماعیست. اما روابط اجتماعی، روابطی که انعکاس آن، در روابط خانوادگی، به‌طور مستمر قابل مشاهده است، مورد اشارهٔ این برنامه‌ها قرار نمی‌گیرد. کمدی‌های موقعیتی، تنها انعکاس معضلات اجتماعی در روابط خانوادگی را به نمایش در می‌آورد و بدین‌ترتیب گاه این توهم به وجود می‌آید که اعضای خانوادهٔ به نمایش درآمده جدا از جهان بیرون در اتاق‌نشیمن همچون جزیره‌ای در میان اقیانوس، زندگی می‌کنند. اما زمانی که مکان آشنای یک برنامه «محل‌کار» باشد، مناسبات شغلی اساس موقعیت‌های خنده‌آور را تشکیل می‌دهد، تنش ایجاد شده در روابط و مناسبات شغلی افراد باعث ایجاد موقعیت‌های خنده‌آور می‌گردد. اما تنش به نمایش درآمده انعکاسی از مناسبات و مشکلات خانوادگی از سویی و مناسبات اجتماعی از سوی دیگر است. کمدی موقعیتی در اینجا نیز تنها با نشان دادن نتیجهٔ تأثیر مناسبات اجتماعی و خانوادگی بر محیط کار، بدون آن که آن مناسبات را مستقیماً مورد بحث قرار دهد، موقعیت‌هایی را ایجاد می‌کند که باعث جلب مخاطب و خندهٔ آنان می‌شود.

در مکان سوم، که مکان تفریح و استراحت افراد، قهوه‌خانه یا باشگاه ورزشی... می‌باشد، روابط خانوادگی و شغلی افراد حذف و بیشتر به روابط دوستانه مابین شخصیت‌های داستان پرداخته می‌شود. اما افراد به هر صورت خانواده‌ای دارند و شغلی که براساس بسیاری از نظریه‌های روانشناسی اجتماعی، بخشی از شخصیت مردم براساس شغل و حرفه و روابط خانوادگی‌شان شکل می‌گیرد. در این نوع سوم، شخصیت‌های گوناگون، از مشاغل و رده‌های اجتماعی و خانوادگی گوناگون با یکدیگر در محیط آسایش که باز هم همچون جزیره‌ای در میان اقیانوس، خارج از مناسبات اجتماعی، به نمایش در می‌آید برخورد نموده موقعیت‌های خنده‌آوری به وجود می‌آید.

کمدی موقعیتی «چیرس» (Cheers) نمونهٔ خوبی از این نوع سوم می‌باشد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شخصیت‌های این کمدی با خاستگاه‌های اجتماعی متفاوت، در کافه‌ای در شهر بوستن، خارج از مناسبات خانوادگی و شغلی، با یکدیگر تلاقی نموده رابطه برقرار می‌نمایند. شخصیت اصلی برنامه، صاحب کافه، ورزشکاری حرفه‌ای اما بازنشسته است که نمی‌تواند قبول کند که دوران جوانی به پایان رسیده است. در کنار او دو شخصیت دیگر، یکی پستچی، دیگری حسابدار، گرچه در ظاهر جوانی را حفظ نکرده‌اند، اما در ذهنیت خویش، سام، صاحب کافه را، خود می‌پندارند. شیطنت‌های کودکانهٔ لفظی آنها احترام غریبشان به سام، مؤید این امر است. در کنار این سه، روانشناسی قرار دارد که از زاویهٔ تنگ تئوری‌های خود به تفسیر مشتری‌های کافه می‌پردازد. اما او خود، موضوع تحلیل گارسونی بددهن و متلک‌گو با تحصیلات پایین اما شمّ اجتماعی بالا، قرار گرفته به شناخت واقعی از خویشتن خویش می‌رسد در کنار گارسون متلک‌گو، گارسون دیگری با تحصیلات آکادمیک از دانشگاه کمبریج در رشتهٔ تئاتر قرار دارد که برای شناخت انسان‌ها این شغل را قبول کرده است. او در مسیر زمان می‌فهمد که هنرپیشه‌ای شکست خورده بیش نیست و تصمیم به ترک کافه و پرداختن به شغلی آکادمیک می‌گیرد. این آدم‌های کاملاً متضاد برای فرار از محیط اصلی خود در این مکان به زیر یک سقف گردهم آمده و به‌طور دایم با جهان‌بینی‌ها و نگرش‌های متفاوت در تلاقی با یکدیگر قرار می‌گیرند. این تلاقی در عین اینکه باعث ایجاد موقعیت‌های خنده‌آور می‌گردد شخصیت‌های برنامه را حداقل در ضمیر ناخودآگاه خویشتن به تک بعدی بودن خود آگاه می‌سازد. همین آگاهی باعث واقعی نمودن پناه‌جویی این شخصیت‌ها به این مکان سوم است.

هر مکان، شخصیت‌ها را در رابطه‌ای خاص، قرار می‌دهد. اما بحث در مورد شخصیت‌ها تنها نمی‌تواند منحصر به ارتباط آنان با مکان ثابت و همیشگی به نمایش درآمدهٔ کمدی موقعیتی، محدود گردد. شخصیت‌های همیشگی و غیر مهمان کمدی‌های موقعیتی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ شخصیت‌های شتاب‌دهنده و شخصیت‌های اصلی.[۲]

شخصیت‌های اصلی در یک داستان، وظیفهٔ پیش‌بردن عمده‌ترین عوامل داستانی را دارند. حرکت پلات در حقیقت، نتیجهٔ اعمال و رفتار و درگیری این شخصیت‌ها در تضادهای گوناگون می‌باشد. اما شخصیت‌های شتاب‌دهنده، شخصیت‌های مسأله‌ساز می‌باشند که حول‌وحوش آنان اتفاقاتی حادث می‌گردد. بخش عظیمی از خندهٔ برنامه

■ در روابط مضحک، مخاطب در «دلهره‌ای» خنده‌آور شاهد حرکت شخصیت «معصوم» به سوی معضل بوده، بی‌صبرانه در انتظار عکس‌العمل‌های خنده‌آور و خرابکاری‌های شخصیت‌های کمیک برنامه نشسته تا در نهایت، در اوج «قاراشمیش» شدن شرایط از خنده «روده‌بر» شود.

به‌وسیلهٔ عکس‌العمل این شخصیت‌ها نسبت به حوادث و اتفاقات داستان، ایجاد می‌شود. اما شخصیت‌های شتاب‌دهنده، قدرت پیشبرد پلات را نداشته و اگر از داستان حذف شوند، اتفاقی نیفتاده و داستان می‌تواند به حرکت خود ادامه دهد. شخصیت‌های شتاب‌دهنده در کمدی‌های موقعیتی تلویزیونی، نقشی مهم‌تر از کمدیهای موقعیتی‌سینمایی برعهده دارند. دلیل این امر را باید در ماهیت محیط تماشا، جست‌وجو کرد. تماشاگر تلویزیونی در محیط خانه، قادر به پیگیری داستانی سریع و تک‌متنی نمی‌باشد، بنابراین برنامه‌سازان تلویزیونی با اضافه کردن نقش شخصیت‌های شتاب‌دهنده، که مستقیماً به حرکت خط داستانی، کمک نمی‌کنند، حرکت داستان را، از سویی کند می‌کند، ولی از سویی دیگر، به دلیل بامزگی این شخصیت‌ها، جالب می‌کنند.

کمدی‌های موقعیتی را می‌توان از نظر

کثرت شخصیت‌های ثابت نیز به دو دسته تقسیم کرد؛ بعضی از کمدی‌های موقعیتی، یک شخصیت مرکزی داشته، حال آنکه گروه دوم، دارای یک دسته (گروه) شخصیت مرکزی می‌باشند. در نوع اول، اعمال و رفتار شخصیت مرکزی پیشبرندهٔ خط داستانی است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که عمدهٔ این نوع کمدی‌های موقعیتی از پلات منسجم استفاده می‌کنند. در این نوع یک شخصیت اصلی و چندین شخصیت شتاب‌دهنده که فضای نسبتاً زیادی از برنامه را اشغال می‌کنند به کار گرفته می‌شوند. در نوع دوم که خود به دو دسته تقسیم می‌شود، گروهی از شخصیت‌های مرکزی در هر اپیزود چندین داستان را به‌طور همزمان به پیش می‌برند. مشخص است که استفاده از پلات طبیعی منطقی‌ترین شکل ارائهٔ این نوع از کمدی‌های موقعیتی می‌باشد. در بعضی از این برنامه‌ها، هر شخصیت اصلی در رابطه با یک سری شخصیت مهمان قرار گرفته حال آنکه در بعضی دیگر هر شخصیت اصلی در حول و حوش خویش عده‌ای شخصیت ثابت اما شتاب‌دهنده داشته و هر هفته درگیر حادثه‌ای تازه می‌گردد. حوادث متعدد، گاه بدون کوچکترین ارتباطی با یکدیگر درطول یک اپیزود حول‌وحول شخصیت‌های اصلی برنامه اتفاق افتاده، نویسندهٔ متبحر، چندین‌بار آنها را با یکدیگر در مکان ثابت مجموعهٔ مورد تلاقی قرار داده تا توهم «یک» داستان را ایجاد کند.

معضل، تنش، موتور محرک داستان

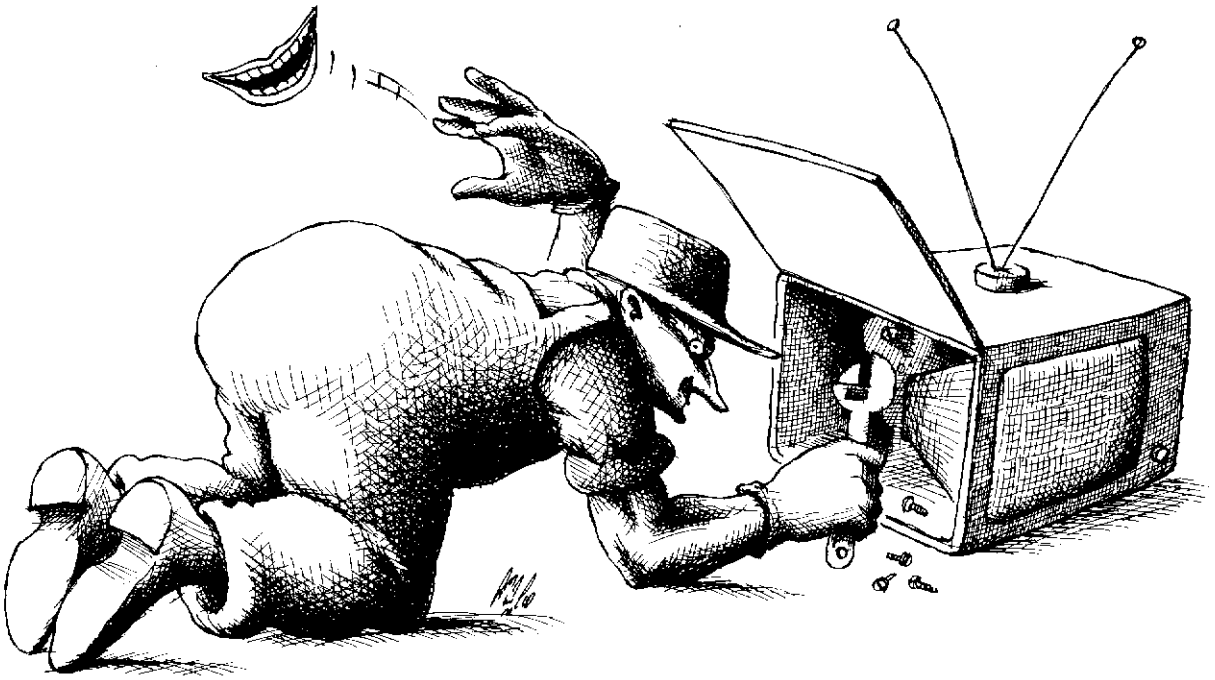
اگر روابط موجود در مکان اصلی برنامه ایده‌آل باشد و تنشی در این روابط مشاهده نگردد، موقعیت‌های خنده‌آور نیز به وجود نمی‌آید. در این‌صورت، تضاد باید از خارج برنامه، به‌وسیلهٔ شخصیت‌های مهمان، وارد گردد. ورود تضاد از خارج برنامه، شاید عمده‌ترین شکل ساختاری ملودرام‌های پی‌درپی باشد، اما مسلماً شکل اصلی ارائهٔ کمدی‌های موقعیتی نیست. تضاد و معضل ریشه در روابط شخصیت‌های اصلی دارد و به‌وسیلهٔ شخصیت‌های مهمان وارد برنامه نمی‌گردد. دسته‌بندی نحوهٔ ارائهٔ تنش در روابطِ شخصیت‌های اصلی، مخصوصاً در پلات‌های طبیعی، در حوصلهٔ این خلاصه نگنجیده، بلکه تنها به بررسی قدیمی‌ترین شکل آن در پلات‌های ساختاری که یکی از هفت حوزهٔ هنر یونانیان بوده، بسنده می‌شود. در این نوع پلات (ساختاری) یک اشتباه یا خطای سادهٔ انسانی، بزرگنمایی گردیده، به نحوی که مسایل تکثیر پیدا کرده، معضلات متعدد گردیده و همه چیز در نهایت در طوفانی از بی‌نظمی، پایان می‌پذیرد. یونانیان آن را «رداکتیو راداسبوردیوم» نامگذاری کرده بودند که در سینمای هالیوود، اصطلاح «توپ برفی»[۳] جایگزین آن گردید.

معمولاً در بخش آغازین مخاطب از انجام یک اشتباه سوءتفاهم یا خطا آگاه می‌شود. سپس در بخش‌های بعدی شخصیت اصلی برای پنهان داشتن این اشتباه اشتباهات دیگری را موجب می‌گردد. «توپ‌برفی» بزرگتر و بزرگتر شده در پایان دو راه‌کار کاملاً متفاوت در مقابل نویسنده قرار می‌گیرد. در راه کار اول همه چیز در اوج به هم ریختگی رها می‌شود، تا مخاطبِ خود پایان را حدس زند، چرا که پایان برنامه پایان داستان نیست. در راه کار دوم در اوج هرج و مرج تمام حوادث و اتفاقات به خوبی و خوشی حل می‌گردد. «پایان خوش» گرچه متن را می‌بندد، اما تحقیقات ثابت نموده که این راه‌کار، مخاطب را راضی می‌نماید.

اما خود خطاها را نیز می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ دسته‌ای بسیار عجیب و غریب و به قولی سینمایی می‌باشند، که عمدتاً در پلات‌های ساختاری به‌کار گرفته می‌شوند. دستهٔ دیگر که عمدتاً در پلات‌های طبیعی به کار می‌روند، اشتباهات و سوءتفاهمات روزمره و سادهٔ انسانی می‌باشند. اما باید توجه داشت که

■ دسته‌ای از کمدی‌های موقعیتی، ارزش‌ها، باورها، انتظارات و حتی تعصبات بیننده را مستحکم می‌کند. اینها قالب‌واره‌هایی را ارائه می‌دهند که در انطباق کامل با پیش‌داوری‌ها و ذهنیت‌های مخاطبین است. خنده مخاطب در اینجا در نتیجهٔ ارضای وی از دیدن و شنیدن پیش‌داوری‌های خویش در مورد قالب‌واره‌های اجتماعیست.

در هردو دسته، این نَفَسِ خطا یا اشتباه نیست که باعث خنده می‌گردد، این سوءتفاهمات، آغازکنندهٔ یک داستان می‌باشند. آن چه باعث خنده می‌گردد، عکس‌العمل شخصیت‌های اصلی نسبت به آنها بوده که می‌توان این عکس‌العمل‌ها را نیز در چهار شکل کلاسیک تقسیم‌بندی کرد؛ مضحک (Ludicrous) استهزاءآمیز (Ridiculous) و بالاخره بذله‌گویی یا طنز کلامی (Slap - Stick). روابط مضحک، شرایط خنده‌آوری است که ورای قدرت و توانِ شخصیت اصلی قرار داشته، شخصیت «بازنده‌ای» که در رودرویی با جهانی پر از معضلات پیچیده چاره‌ای جز انجام عکس‌العمل‌های خنده‌دار ندارد. مخاطب در «دلهره‌ای» خنده‌آور شاهد حرکت شخصیت «معصوم» به سوی معضل بوده، بی‌صبرانه در انتظار عکس‌العمل‌های خنده‌آور و خرابکاری‌های شخصیت‌های کمیک برنامه نشسته تا در نهایت، در اوج «قاراشمیش» شدن شرایط از خنده «روده‌بر» شود. روابط استهزاءآمیز، عمدتاً به تلاش‌های شخصیت «دست‌وپا چلفتی» و یا «احمق و از خودراضی» برنامه، برای پوشاندن خطایی که در اول برنامه تنها مخاطبین شاهد انجام آن بوده‌اند، از چشم



دیگران، اشاره دارد. این تلاش‌ها خود موجب خطاهای بزرگتر و بزرگتری می‌گردد. شخصیت کمیک در دایرهٔ خطاکاری‌های خنده‌آور اسیر می‌گردد. اعمال فیزیکی خنده‌آور یا Slap- Stick و طنز کلامی، عکس‌العمل «دست‌وپاچلفتی» و فیزیکی یا سخنان هوشیارانه و خنده‌آورِ شخصیت اصلی نسبت به حوادث داستانی می‌باشد. طنز کلامی، خود به دو دسته تقسیم می‌گردد، شخصیت‌های ضعیف مورد طنز کلامی قرار می‌گیرند و یا سخنانی در عکس‌العمل به حوادث به زبان می‌رانند که خنده‌آور است ولی آگاهانه نیست. شخصیت‌های قوی، در عکس‌العمل به حوادث آگاهانه، آن را با متلک‌پرانی‌های بامزهٔ خویش به طنز می‌کشند.

روابط شخصیت‌ها و تنش ایجاد شده در آن را می‌توان از زاویهٔ دیگری نیز مورد بررسی قرار داد. اگر تضاد در درون روابط شخصیت‌های ثابت هر برنامه تنیده شده باشد، آنگاه روابط اجتماعی مذکور، نمی‌تواند روابطی ایده‌آل و هارمونیک فرض گردد. کمدی‌های موقعیتی در فضاهای متعارف، به دنبال روابط غیرمعقول می‌گردند و اگر چنین است، می‌توان نتیجه گرفت که این برنامه‌ها بسیار مخرب و ضداجتماعی می‌باشند. آیا به‌راستی چنین است؟

سیاست و قدرت

کمدی‌های موقعیتی تلویزیونی، در غرب آنجا که این نوع برنامه‌ها به شکل امروزین خود تبیین و تدوین گردیده، یکی از بهترین ابزارها، برای «حل قطعی» معضلات اجتماعی، و یا تطبیق جماعت رأی‌دهنده با واقعیت‌های اجتماعی، حداقل برروی صفحه‌های تلویزیونی می‌باشد! در مطالعات دانشگاهی رابطه کمدی‌های موقعیتی با سیاست را به دو دسته تقسیم می‌کنند. در اینجا به این دسته‌بندی و مباحث مربوط به آن اشاره می‌شود، ولی در پایان، این مقاله مطرح می‌سازد که هردو دسته تحکیم‌کنندهٔ «وضعیت موجود بوده» و تنها «شکل» ارائه و گروه‌بندی‌های اجتماعی مخاطبینشان تفاوت دارند. دسته‌ای از کمدی‌های موقعیتی، ارزش‌ها، باورها، انتظارات و حتی تعصبات بیننده را مستحکم می‌کند. دسته‌ای دیگر انتظارات مخاطبین را به مبارزه طلبیده، ذهنیت‌های آنان را مورد حمله قرار می‌دهد. دستهٔ اول، قالب واره‌هایی را ارائه می‌دهند که در انطباق کامل با پیش داوری‌ها و

■ بررسی و تحلیل محتوای این برنامه‌ها نشان می‌دهد که اکثر «کمدی‌های موقعیتی»، قبول، تحمل و ثبات وضع موجود را «تبلیغ» می‌کنند.

■ این نوع کمدی‌های موقعیتی، آشکارا، ارزش‌ها و تفکرات غالب اجتماعی را تحکیم می‌بخشند.

ذهنیت‌های مخاطبین است. خندهٔ مخاطب، در اینجا، درنتیجهٔ ارضای وی از دیدن و شنیدن پیش‌داوری‌های خویش در مورد قالب واره‌های اجتماعیست. این نوع کمدی‌های موقعیتی، آشکارا، ارزش‌ها و تفکرات غالب اجتماعی را تحکیم می‌بخشند. سؤال اینجاست که این نوع کمدی‌ها، دقیقاً به چه شکلی ذهنیت‌های مخاطبین را مستحکم می‌کنند. این نوع کمدی‌های موقعیتی، قالب‌واره‌های اجتماعی را به دو گروه منفی و مثبت در رابطه با نظم و قدرت حاکم تقسیم‌بندی می‌کنند. قالب‌واره‌های اجتماعی منفی، مورد خنده قرار گرفته، حال آنکه، قالب

واره‌های مثبت، باعث خنداندن مخاطب می‌گردند. در حقیقت، قالب‌واره‌ها، به «ما» و «دیگران» تقسیم‌بندی گردیده‌اند، در حالی که «دیگران» مورد خنده قرار گرفته، «ما» با ارائه طنزی کلامی هوشیارانه، حماقت «دیگران» را مورد استهزاء قرار می‌دهند.

دستهٔ دوم، کمدی‌هایی هستند که در تضاد با باورها و پیش‌داوری‌های مخاطبین قرار دارند.شکل ارائهٔ تضاد، در این کمدی‌های موقعیتی، بنا به ادعای ارتباط شناسان بسیاری، نه در جهت تحکیم باورها، بلکه برعکس، در جهت مخالف آن می‌باشد. آنچه باعث خنده در نوع دوم می‌گردد، تفاوت آشکار آنچه شخصیت‌های برنامه انجام می‌دهند با آنچه ذهنیت مخاطب براساس باورها و عقاید موجود اجتماعی، عکس‌العمل صحیح محسوب می‌دارد. نمونهٔ بسیار خوب این نوع، «جوان‌ترها» (The young ones) می‌باشد. به‌نظر بسیاری از «منتقدین»، این برنامه که در مورد عده‌ای جوان است که به‌طور مشترک در خانه‌ای با یکدیگر زندگی می‌کنند، اساس و شالودهٔ ذهنیت غالب انگلیسی را هیچ انگاشته و حتی آن را اسباب مزاح نیز می‌سازد. این برنامه حتی در شکل نیز متفاوت بوده تا از نظر زیبایی‌شناسی، روح متفاوت جدی جوانان را سیراب کند. حملهٔ این برنامه چه در شکل، چه در محتوی به بنیان‌های فکری و ذهنیت‌های غالبِ انگلیسی راه‌کارهایی بیش نیست تا جوان معترض انگلیسی را به پای تلویزیون نشانده، حس اعتماد وی را جلب کرده، مقاومت مغزی او در مقابل پیام‌های تلویزیونی را شکسته، آنگاه وقتی جوان گاردهای خود را پایین آورد، او را به «قبول وضعیت موجود» در حین «مخالفت» تشویق می‌کند. برنامه از طریقی بسیار هوشمندانه و طنزی سرشار از نیرو و اعتراض جوانی، در نهایت «جوان مخاطب» را تشویق به تطبیق با این وضعیت و کنار آمدن با اوضاع می‌کند.

■ شخصیت‌های برنامه، پس از آن که در روابط‌شان تنش‌های اجتماعی را نمایانگر شدند، در نهایت «وضع موجود» را قبول کرده به آن گردن می‌نهند و طنز کلامی موجود باعث می‌شود که قبول «واقعیت»، شیرین نیز به‌نظر برسد.

■ وقتی شخصیت‌ها قالب واره می‌گردند، همیشه خطر آن هست که اغراق این نوع برنامه‌ها را به حرکت‌های احمقانهٔ مشتی دلقک، تبدیل سازد.

تثبیت وضع موجود

بررسی و تحلیل محتوی این برنامه‌ها نشان می‌دهد که اکثر «کمدی‌های موقعیتی»، قبول، تحمل و ثبات وضع موجود را «تبلیغ» می‌کنند. شخصیت‌های برنامه، پس از آن که در روابط شان تنش‌های اجتماعی را نمایانگر شدند، در نهایت «وضع موجود» را قبول کرده به آن گردن می‌نهند و طنز کلامی موجود باعث می‌شود که قبول «واقعیت»، شیرین نیز به‌نظر برسد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که کمدی‌های موقعیتی علی‌رغم آن که تنش‌های اجتماعی را به نمایش می‌گذارند، باعث خندهٔ مخاطب دربارهٔ حماقت ذاتی این تنش‌ها گردیده در نهایت به تثبیت وضع موجود می‌پردازند. شاید به همین دلیل، جریانات رادیکال غربی، که خواهان تغییرات وسیع اجتماعی در کوتاه‌مدت هستند، این نوع برنامه‌ها را «مرتجع» ارزیابی می‌کنند. اما از سویی دیگر، تثبیت وضع موجود، ریشه در شکل ساختاری این برنامه‌ها نیز دارد.

شخصیت ثابت کمدی‌های موقعیتی پی‌درپی، در نهایت ایستاده بوده و تغییر نمی‌کند. وقتی شخصیتی تغییر نمی‌کند، نمی‌تواند خود عامل و بانی تغییر، از جمله، تغییرات اجتماعی گردد. شخصیت‌های برنامه، هرچند مخالف، در نهایت در سیستم اجتماعی زندگی می‌کنند، که در این برنامه‌ها، ایستا به تصویر کشیده شده و این شخصیت‌ها نیز قادر به تغییر آن نمی‌باشند. چراکه، شرایط آغازین یک اپیزود با شرایط پایانی آن اپیزود، یکسان می‌باشد. به عبارت بهتر، آن نظام اجتماعی، با همهٔ مشکلات و مسایل، که در آغاز برنامه حاکم بوده، در پایان نیز، بدون کوچکترین تغییری باید حاکم باشد تا یک مجموعهٔ پی‌درپی کمدی موقعیتی، از نظر دراماتولوژی، به‌طور منطقی ادامه پیدا کند. بنابراین قبول سیستم اجتماعی، علی‌رغم همهٔ تنش‌های خنده‌آور آن، از سوی شخصیت‌های ثابت برنامه با هرگرایشی،

شرط اساسی ساختار اپیزودیک برنامه بوده و شخصیت‌های ثابت برنامه در نهایت بخشی از این کل، یا بخشی از این نظام تغییرناپذیر، یعنی نظام اجتماعی حاکم برغرب، می‌باشند. به جرأت می‌توان گفت که هیچ برنامه‌ای در عین تثبیت وضع موجود به ایجاد شبههٔ دموکراسی در جامعهٔ غربی کمک نکرده است. در عین حال باید اضافه نمود که چنین برنامه‌ای، با چنین پیامدهای اجتماعی، با دلقک‌بازی‌های احمقانه‌ای که بعضی به اشتباه، طنز تلویزیونی می‌پندارندش، تفاوتی آشکار دارد.

■ بایستی توجه داشت که درجهٔ تأثیرگذاری کمدی‌های موقعیتی در انجام وظیفهٔ اصلی‌شان ـ که ایجاد حس جامعهٔ باز به دلیل نشان دادن معضلات در عین تحکیم وضع موجود است ـ در واقع گرایی‌آنهاست. اما منظور از «واقع‌گرایی» را نبایستی با ارائهٔ واقعیت یکی دانست.

واقع‌گرایی

وقتی شخصیت‌ها قالب‌واره می‌گردند، همیشه خطر آن هست که اغراق این نوع برنامه‌ها را به حرکت‌های احمقانهٔ مشتی دلقک، تبدیل سازد. بایستی توجه داشت که درجهٔ تأثیرگذاری کمدی‌های موقعیتی در انجام وظیفهٔ اصلی‌شان ـ که ایجاد حس جامعهٔ باز به دلیل نشان دادن معضلات در عین تحکیم وضع موجود است ـ در واقع گرایی‌آنهاست. اما منظور از «واقع‌گرایی» را نبایستی با ارائهٔ واقعیت یکی دانست. واقع‌گرایی یک شکل است. واقع‌گرایی را می‌توان در ساختار «خرد» یا «کلان» یک برنامه مورد ارزیابی قرار داد. در سطح خرد، واقع‌گرایی در دکورها، رنگ‌های به‌کار گرفته شده، نورپردازی و فاصلهٔ بازیکنان از دوربین کمک می‌کند تا فضای برنامه، واقعی نمایانگر شده و به واقعی جلوه دادن روابط به نمایش درآمده، کمک کند. در ساختار کلان، واقع‌گرایی عمدتاً در «تیپ‌سازی» و ارائهٔ دیالوگ‌های بامزه اما طبیعی، جلوه‌گر می‌شود. البته درجهٔ واقع‌گرایی پلات‌های طبیعی بالاتر از پلات‌های ساختاری می‌باشد. در هرصورت، تیپ‌ها و دیالوگ‌ها بایستی به راحتی به وسیلهٔ مخاطب قابل انطباق با مردم کوچه و بازار باشد. این تیپ‌ها نباید دلقک گونه و روابط شان کاریکاتور گونه ترسیم گردد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که ارائهٔ شخصیت‌های کمدی‌های موقعیتی هم ساده است و هم بسیار پیچیده چرا که در عین قالب وارگی نباید دلقک‌گونه گردیده و همچنین دیالوگ‌ها در عین بامزگی، نباید غیرواقعی بنمایند. خلاصه آنکه حالات و رفتار شخصیت‌های قالب واره می‌بایستی قابل انطباق با واقعیت ملموس و روزمرهٔ مخاطبین باشد.

نتیجه‌گیری

گفته شد که اگر کمدی موقعیتی بتواند طنز خود را به شکلی واقع‌گرایانه ارائه دهد و با نشان دادن نامعقول در متعارف ما را بخندانند، پیامدهای شگرفی در تثبیت ذهنیت‌های تعریف شده اجتماعی و فرهنگی داشته و از آن طریق به تثبیت نظم موجود کمک می‌کند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که این نوع برنامه‌ها از اهمیت بسیار زیادی برای ادامه حیات یک نظام اجتماعی سالم برخوردار می‌باشند. اما با این حال از سوی سازمان‌های پخش تلویزیونی جدی گرفته نمی‌شوند و عمدتاً به مثابه یک برنامه صرفاً سرگرم‌کننده مورد بررسی قرار می‌گیرند.

پی‌نویس‌ها:

۱. در مطالعات تلویزیونی تفاوت اساسی بین «فرم» تلویزیونی و ژانر تلویزیونی گذاشته می‌شود. دسته‌بندی عام برنامه‌های «کمیک» یا «خنده‌آور» یک «فرم» تلویزیونی یا به عبارت دیگر یک شکل ارائه تلویزیونی است و در دل خود، ژانرهای گوناگونی را جای می‌دهد.

۲. Catalytic، شخصیت‌های شتاب‌دهنده ـ اینان شخصیت‌های فرعی یا «مهمان» نیستند بلکه دائماً در برنامه حضور دارند. Cardinal شخصیت‌های اصلی.

۳. Snow ball Comedies، منظور «مسأله‌ای» است که در اول بسیار کوچک و بی‌اهمیت به نظر می‌رسد، ولی به تدریج در «سراشیبی» اتفاقات و حوادث به حرکت درآمده، به بهمن عظیم تبدیل می‌گردد.

منابع:

1. Story and discourse, seymiur chatman.

2. Understanding television, Andrew Goodwin and Garry whannel.

3. Channels of discourse, ressembled, Robert c Allen.

4. How to study television, keith selby and Ron cowdery.

5. Remote control, Ellen seiter.

6. Television culture. john fiske.

7. Stardom, Cheistine Gledhill.

8. The Classical Mind, W.T. Jones.

9. Politics of Pictures, John Hartley.

10. Ideology and the Image, Bill Nichols.

11. The Young Ones, BBC television: director, paul jackson; writers, Ben Elton, Rik Magall, and lise Meyer.

12. E. Croston (ed.), Television and Radio 1982: Independent Broadcasting Authority, 1981.

13. Andy Medhurst and lucy Tuck, the gender game, in cook, Op.

14. Paul Gilrog, C4- bridgehead or bantusdton? Screen, Vol. 24, nos. 4-5 (July- October 1983).

15. Eaton, Mick, Television Situation Comedey; Screen, Vol. 19, no. 4 (Winter 1978 -9).

۱۶. روایت در فیلم داستانی، ویدئو بر دول، مترجم: سیّد علاءالدین طباطبایی.

17. History of Television, Erick Barnouw.