فصلنامه تحقیقات فرهنگی، سال اول، شماره ٤، زمستان ١٣٨٧، ص ص ٧٨ -٩١

بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیونی

محمد رضایی [1]

استادیار گروه مطالعات فرهنگی دانشگاه علم و فرهنگ

عباس کاظمی [2]

استادیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران

چکیده

مطالعهٔ فرایند بازنمایی در رسانه‌ها از حوزه‌های مهم پژوهشی در مطالعات فرهنگی است. ما در این مقاله، تحت تأثیر رویکرد برساخت‌گرایانهٔ بازنمایی استوارت هال، اشکال بازنمایی رسانه‌ای قومیت را در مجموعه‌های تلویزیونی ایرانی بررسی می‌کنیم. برای این منظور، دو مجموعهٔ «اگه بابام زنده بود» و «آهوی ماه نهم» را به شیوه‌ای کیفی تحلیل کرده‌ایم. پرسش اساسی ما حول عدالت بازنمایی قومیتی در شبکه‌های تلویزیون سامان یافته است. همچنین به نقد درونی براساس مقایسهٔ اشکال بازنمایی قومیت‌ها، براساس مصوبات «اهداف، محورها و اولویت‌ها و سیاست‌های تولید، تأمین و پخش» توجه کردیم. براساس نتایج، می‌توان داوری کرد که نمایش قومیت به نوعی رویهٔ نابرابر و ناعادلانه در ترسیم گروه‌هایی از جامعه دلالت دارد. این نحوهٔ مواجهه با نقش‌های قومیت، وضعیت مبهمی را به وجود می‌آورد که همهٔ قومیت‌ها و اقلیت‌های جامعه را در قالب نقشی غیر جدی(حاشیه‌ای) و گاه منفی در معرض دید همگان قرار می‌دهد. در حاشیه بودن، حالات اظهاری و اَشکال بیانی بازیگران قومیتی را محدود می‌کند و قیودی مضاعف پیش پای سوژه‌های اقلیت می‌نهد؛ سوژه‌هایی به منزلهٔ کسانی که در حوزهٔ عمومی سخن می‌گویند.

واژگان کلیدی: قومیت، بازنمایی، سیاست فرهنگی، در حاشیه بودن، اقلیت فرهنگی

---

1. Velashedi@gmail.com

2. Akazemi@ut.ac.ir

مقدمه

استوارت هال در ذیل نظریهٔ بازنمایی خود، که در طرح وی از «چرخهٔ فرهنگی»[1] جایگاهی مهم دارد(هال ۲۰۰۳)، معتقد است که معنا از طریق فرهنگ و توسط زبان برساخته می‌شود. به عقیدهٔ وی، «بازنمایی» استفاده از زبان برای بیان چیزهای معناداری دربارهٔ جهان پیرامون ماست و زبان ابزاری است که ما با استفاده از آن می‌توانیم معنا بسازیم. از طریق زبان است که می‌توان این معانی را به سایر افراد جامعه انتقال داد و با آنها مبادله کرد. اینکه گفت‌وگویی بین افراد درمی‌گیرد و از طریق آن به فهم مشترکی درباب تفسیر جهان خود می‌رسند، فقط با زبان ممکن است؛ چرا که زبان در اینجا، مانند نظام بازنمایی عمل می‌کند. از طریق زبان است که ما از نشانه‌ها، نمادهای تصویری و متنی و صوتی استفاده می‌کنیم. زبان یکی از رسانه‌هایی است که از طریق آن افکار، احساسات و ایده‌های ما در فرهنگ منعکس می‌شود. بنابراین بازنمایی از طریق زبان مهم است.

می‌دانیم که شیوه‌های متفاوتی از تولید معانی وجود دارد؛ مثلا در این مقاله، سریال‌ها و رسانه‌ها به‌طور کلی شیوه‌ای از تولید معنا در نظر گرفته می‌شود. در اینجا، تأکید می‌کنیم که همهٔ اشکال تولید معانی همانند زبان عمل می‌کند. این ها همه نظام‌های بازنمایی[2] است که همانند زبان عمل می‌کند؛ نه به این دلیل که متنی نوشتاری یا فایلی صوتی هستند، بلکه به این دلیل که چیزهایی را (فکر، احساس و ایده) منتقل می‌کنند که ما می‌خواهیم بگوییم. بدین ترتیب اشکال رسانه‌ای واقعیت، شکل خاصی از بازنمایی جهان است که از منطق زبانی تبعیت می‌کند. سریال‌ها معنا را برمی‌سازند و منتقل می‌کنند. آنها دال هستند و معنای آشکاری در خود ندارند، بلکه چون ابزار و رسانه(و چون زبان) حامل معانی‌اند. آن ها همچون سمبل و نشانه عمل می‌کنند، نشانه‌ها، مقاصد و ایده‌های ما را نمایندگی می‌کنند، به‌گونه‌ای که دیگران می‌توانند آنها را رمزگشایی کنند، بفهمند و واکنش‌های خود را در برابر آن سامان دهند(هال۲۰۰۳: ۵).

در این مقاله، این نکته اهمیت دارد که چگونه معرفتی را که گفتمانی خاص(در رسانه‌ها) پدیدار می‌کند، به‌نحوی، با قدرت مرتبط می‌شود، رفتارها را تنظیم و هویت‌ها و ذهنیت‌ها را برمی‌سازد و شیوه‌های بازنمایی چیزها را تعیین می‌کند؟ در رویکرد گفتمانی، همواره بر رژیم بازنمایی[3] و ویژگی‌های تاریخیِ شکلی خاص تأکید می‌شود. بازنمایی همواره، در نوعی

1. The Circuit of Culture
2. Systems of Representation
3. Regime of Representation

گفتمان صورت می‌پذیرد. این گفتمان است که تعیین می‌کند تا دربارهٔ متنی خاص چه می‌توان و چه نمی‌توان گفت(استوری ۱۳۸٦).

به این معنا، بازنمایی ابزاری مهم در مطالعات فرهنگی است که با استفاده از آن می‌توان اشکال نابرابری را در جامعه مطالعه کرد. در واقع، این مفهوم دریچه‌های جدیدی را در برابر مسئلهٔ نابرابری گشوده است. البته مطالعهٔ بازنمایی در جامعه، لاجرم مطالعه‌ای متنی خواهد بود و از این رو، پژوهش در کیفیت و کمیت بازنمایی در رسانه‌ها و از جمله، در تلویزیون می‌تواند موضوعی جدی در مطالعات فرهنگی باشد. برای نمونه، تحقیقات دربارهٔ موضوع بازنمایی زنان در رسانه‌های جمعی، به‌ویژه تلویزیون و سینما، نوعی نابرابری را در نحوهٔ بازنمایی زنان و مردان در رسانه‌های جمعی تصویری برملا کردند. در واقع، شکل بازنمایی در این رسانه‌ها، به نوعی از تقسیم‌بندی جنسیتی دامن می‌زند که در نهایت، توانایی‌های زنان را در قیاس با مردان ناچیز جلوه می‌دهد.

بازنمایی ناعادلانه در رسانه‌ها، منحصر به محور مردانه/ زنانه نیست، بلکه محور دیگری را نیز، به‌ویژه در جوامع غربی، شامل می‌شود که ما در اینجا به‌اختصار، آن را محور سفید /سیاه می‌نامیم. در این مقاله، در بحث بازنمایی قومیت‌ها، نه فقط بازنمایی، بلکه امکان‌های محدود اقلیت‌ها برای بازنمایاندن خود از طریق رسانه‌ها یا، به بیان ساده‌تر، تولید برنامه‌های تصویری را هم بررسی کرده‌ایم. تصور بر این است که اقلیت‌های قومی سهم ناچیزی از ارزش‌ها، موقعیت‌ها و نقش‌های مثبت و مهم را در برنامه‌های سینمایی و تلویزیونی به خود اختصاص می‌دهند. به علاوه، این اقلیت‌ها در جوامع غربی، بیشتر تلاش‌های خود را برای تولید فیلم‌هایی صرف می‌کنند که درصدد بازنمایی واقعی‌تر زندگی آنهاست؛ با محدودیت‌های مضاعفی که در جامعهٔ مبتنی بر ایدئولوژی مسلط سفیدها با آن مواجه‌اند.

در این مقاله، ضمن در نظر گرفتن قومیت‌ها به مثابهٔ اقلیتی فرهنگی، نحوهٔ بازنمایی آنها را در برخی مجموعه‌های تلویزیونی مطالعه می‌کنیم. پرسش اساسی این است که «رسانهٔ ملی» در ایران، تا چه اندازه عدالت را در بازنمایی رعایت می‌کند و تا چه میزان از سرفصل‌های مصوب خود در باب سیاست‌گذاری‌های فرهنگی تلویزیون تبعیت می‌کند؟

رویکرد نظری

محققان زیادی در حوزهٔ مطالعات فرهنگی فیلم و رسانه‌ها، به مسئلهٔ نژاد و قومیت‌ها و نسبت

آن با رسانه‌های تصویری پرداخته‌اند(ن.ک. به: مک رابی ۲۰۰۵: فصل ۲؛ گری ۲۰۰۵). اما به نظر می‌رسد که در دهۀ ۱۹۸۰ این بحث از اهمیت زیادی برخوردار بود. وجه مشخصۀ فرهنگ فیلم در این سال‌ها، شکل‌بندی‌های ناپایدار در ارتباط با نژاد، قومیت و بازنمایی بوده است. در این دهه، پرسش از تفاوت فرهنگی، هویت و غیریت و در یک کلام، قومیت در مرکز مجادلات قرار داشت. به اعتقاد ژولین و مِرسر(۱۹۹٦ : ۵۱ ـ ٤۵۲) به‌رغم شعارهایی نظیر «پایان تاریخ» و «پایان بازنمایی»، هنوز امکان سیاسی برای پایان «قوم‌محوری» به‌خوبی و محققانه ارزیابی نشده است. در مقابل، نظریه‌های انتقادی در ابتدای راه هستند و هنوز به شناخت پیچیدگی‌های فرایند برساختن فرهنگی سرشت هویت‌های قومی و رویه‌های بازنمایی دست نیافته‌اند.

بازنمایی قومیت‌ها از دو منظر تحلیل شده است. از سویی، برخی تحقیقات (که در ادامه به آنها می‌پردازیم) به موضوع دسترسی گروه‌های حاشیه‌ای به امکان‌های ساخت تصویر از خود پرداخته است؛ این تحقیقات موضوع فیلم‌سازی آنان، به‌ویژه سیاهان، را بررسی کرده است. دستۀ دوم از تحقیقات به شیوۀ بازنمایی گروه‌های حاشیه‌ای در تصاویر(اعم از ساخته‌های سیاهان و دیگران) اشاره دارد. از نظر مورین بلک وود[1] و ژان جیوانی[2] موضوع بنیادی در مطالعۀ فیلم‌سازی اقلیت‌ها، سیاست در حاشیه قرار دادن[3] است. به این معنا که فیلم‌سازان سیاه یا به طور کلی اقلیت‌ها، امکان دسترسی کمتری به امکانات فیلم‌سازی دارند. البته، ژولین و مرسر ادعا می‌کنند که تلاش‌هایی زیادی صرف شده است تا حقوق سیاهان برای بازنمایی تاحدی تأمین شود. این تلاش‌ها برای بازنمایی سیاهان تغییراتی را در سیاست‌گذاری برای «فرصت برابر» و توجه به فرهنگ‌های متنوع در نهادهایی نظیر کانال چهار BBC و موسسۀ انگلیسی فیلم و اقتدارهای محلی نظیر Greater London Council پدید آورده است (ژولین و مِرسر ۱۹۹٦: ٤۵۲)[4]. در مجموع، چنین ابعادی از سیاست فرهنگی «بازنمایی سیاه» مباحثی عمیق و جدی دربارۀ راهبردهای زیباشناختی و سینماتیک بخش مستقل سیاهان بریتانیا مطرح کرد. آنچه در این بحث‌ها اهمیت داشت، در ابتدا، بحث بر سر اصول مدرنیستی یا واقع‌گرا نبود. موضوع مهم در این مجادلات، معضلی جدی‌تری بود که از تنش میان بازنمایی به‌منزلۀ رویۀ نمایش[5]

1. Maureen Blackwood
2. June Givanni
3. Marginalization

٤. در اینجا، مقولۀ «سیاه» صرفاً مقوله‌ای نژادی یا زیست‌شناختی نیست، بلکه به منزلۀ واژه‌ای سیاسی برای هویت‌سازی اقلیت‌های مختلف آسیایی، آفریقایی و دیگران به کار گرفته می‌شود.

5. Practice of Depiction

و بازنمایی به‌مثابهٔ رویهٔ نمایندگی[1] بروز یافته بود. دموکراسی بازنمایی مبتنی بر نظریهٔ آشکارا نمایشی[2] بازنمایی به منزلهٔ تناظر با واقعیت است. اما به عقیدهٔ ژولین و مرسر(۱۹۹۶ :۵۳ ـ ۴۵۲) روند کنونی فیلم‌سازی سیاه با این نوع مناسبات بازنمایی همخوان نیست. به بیان سینماتیک، چالش با واقع‌گرایی مستند[3]، که به‌طور برجسته‌ای در بیشتر آثار سینمایی اخیر دیده می‌شود، بر درکی نسبی و اعتباری از بازنمایی به منزلهٔ رویهٔ گزینش، ترکیب و بیان مبتنی است. در سطح متنی، چنین تغییراتی هژمونی «واقع‌گرایی مستند» را به چالش می‌کشد؛ همان چیزی که بنیان گفتمان‌های مسلط «روایت مناسبات نژادی» است. چنین درکی، همچنین هوشیاری نسبت به عوامل فرامتنی را نیز در بر می‌گیرد؛ نظیر بودجه به‌عنوان مهم‌ترین متغیر تعیین‌کنندهٔ ساخت فیلم توسط سیاهان و شیوه‌های بیان آنها، نظیر ضرورت اخلاقی که معمولاً وجه ممیزهٔ فیلم‌های ساخت سیاهان است؛ همان بعدی که به آنان این قدرت را می‌بخشد که با حسی؟ از فوریت و اضطرار سخن بگویند.

موضوع مهم در چنین پروبلماتیکی قدرت است. مسئله این است که هرچه گروهی قدرت بیشتری برای بازنمایی خود داشته باشد، نیاز کمتری دارد تا چهره‌ای گویا و فراگیر[4] از خود به معرض نمایش بگذارد. این در حالی است که سیاهان به دلیل داشتن حداقل امکانات در فیلم‌سازی و به بیان کلی‌تر، محدودیت در بازنمایی خود، همیشه با چنین مشکلی مواجه هستند. هر متنی از چنین فیلم‌هایی، مجبور است تا از طرف کل اجتماع سخن بگوید و به‌نوعی، گروه خود را نمایندگی کند. چرا که چنین فرصتی به دلیل محدودیت‌های فراوان، همیشه در اختیار اقلیت‌ها نیست. به عقیدهٔ ژولین و مرسر در حاشیه بودن، حالات اظهاری و اَشکال بیانی فیلم‌های سیاهان را به منزلهٔ گفتمانی سینماتیک تحدید می‌کند و قیودی مضاعف پیش روی سوژه‌های سیاه می‌نهد؛ آنان که به منزلهٔ کسانی که در حوزهٔ عمومی سخن می‌گویند. اگر فقط به یک صدا از گروه اقلیت حق سخن گفتن داده شود، اکثریتی که آن صدا را می‌شنوند، آن را نماینده و معرف کل یا همهٔ گروه‌هایی تلقی می‌کنند که در حاشیه‌اند و حق دسترسی محدودی به ابزارهای بازنمایی خود دارند. این موضوع به نوبهٔ خود، به مشکل تظاهر[5] منجر می‌شود.

1. Practice of Delegation
2. Mimetic
3. Documentary Rrealism
4. Representative
5. Tokenism

به این معنا که مجاری محدود، از جمله فیلم‌های معدودی که برای کل اجتماع اقلیت سخن می‌گویند، تصورات قالبی شهروند درجه دو اجتماع مذکور را تقویت می‌کند و به آن دامن می‌زند. قید مضاعفی که فراهم ساختن مصلحتی امکان و فرصت ایجاد می‌کند ـ که در واقع، به تحریم‌ها و محدودسازی‌های وسیع‌تر مشروعیت می‌بخشد ـ دامنه‌ای از مشکلات بازنمایی را سبب می‌شود که علاوه بر سوژه‌های سیاه، اقلیت‌های حاشیه‌ای دیگر اجتماع را نیز درگیر می‌کند(ژولین و مِرسر ۱۹۹۶ : ٤٥٣).

در چارچوب چنین رژیمی از بازنمایی، به دو دلیل، اقتصاد محدود بیان[1] و نمایش قومی مشکلی سیاسی تلقی می‌شود؛ مشکلی که حاصل دسترسی اندک به امکانات تولید فرهنگی است: اول آنکه ذهنیت فردی انکار می‌شود، چون سوژهٔ سیاه به‌عنوان سخن‌گو و گویندهٔ کل مقولهٔ اجتماعی خود تلقی می‌شود. به این ترتیب، تنوع موقعیت‌های سوژگی و تجربهٔ سیاه از بین می‌رود. دوم اینکه در جایی که سوژه‌های اقلیت در چارچوب گفتمان اکثریت محصورند، مرز میان مرکز و حاشیه یا امر عام و امر خاص، خود را از طریق پیش‌داوری‌ها تثبیت می‌کند؛ به این معنا که اغلب تصور می‌شود که «همهٔ سیاهان چنین هستند»(ژولین و مِرسر۱۹۹٦: ٤٥٤).

توضیح استوارت هال دربارهٔ تغییراتی که در تولید و تحلیل فرهنگی سیاهان انگلیس اتفاق افتاده است، معنای مفهوم سیاست بازنمایی را بیشتر روشن می‌کند. استوارت هال در مقاله‌ای با عنوان «قومیت‌های جدید»(۱۹۹٦) نشان می‌دهد که نوعی تغییر در سیاست فرهنگی سیاه[2] روی داده‌است که البته، به معنی امکان ایجاد خط تمایز قطعی میان این دو دوره نیست، بلکه اینها دو مرحله از یک حرکت هستند و بر هم همپوشانی دارند. برههٔ اول در تحلیل فرهنگی و سیاسی خاصی ریشه دارد. از حیث سیاسی، این برهه‌ای است که در آن واژهٔ «سیاه» به‌منزلهٔ راهی برای ارجاع به تجربهٔ مشترکِ در حاشیه قرار گرفتن[3] و نژادپرستی در انگلستان جعل شد. این واژه به مقوله‌ای تبدیل شد که سیاست مقاومت را در اجتماعات و گروه‌های مختلف، با زمینه‌های تاریخی و هویت‌های قومی و سنتی متفاوت سازمان داد. به لحاظ سیاسی، در این دوره «تجربهٔ سیاه» فقط چارچوبی بود که بر سایر هویت‌های قومی/نژادی استیلا یافت. هرچند این هویت‌ها هم ناپدید نشده بود، اما از لحاظ فرهنگی، این تحلیل خودش را برحسب نقد روش‌هایی صورت‌بندی کرد که بر اساس آنها، سیاهان به‌مثابهٔ «دیگریِ» مستور و نامرئی در گفتمان‌های

1. Expression
2. Black Cultural Politic
3. Marginalization

زیباشناسانه و فرهنگی سفید بازنموده می‌شوند. چنین تحلیلی با در حاشیه قرار گرفتن تجربهٔ سیاه در فرهنگ انگلیسی مرتبط است. هال از مفهوم «رژیم‌های بازنمایی» استفاده می‌کند که به مجموعه رویه‌های فرهنگی و سیاسی اشاره دارد؛ رویه‌هایی که تجربهٔ سیاه را به نحوی خاص بازمی‌نمایاند. هدف سیاست فرهنگی سیاه در این دوره، به چالش کشیدن مقاومت و تغییر رژیم‌های مسلط بازنمایی(در موسیقی، ادبیات، و اشکال هنری سینمایی و تئاتر) بود. در این فضاها، سیاهان عموماً و نوعاً، ابژه‌اند و به‌ندرت، سوژهٔ رویه‌های بازنمایی هستند. در اینجا، نزاع بر سر بت‌واره‌سازی[1]، ابژه‌سازی[2] و چهره‌پردازی‌های منفی[3] سوژهٔ سیاه در این فضاهاست. توجهات صرفاً، بر غیبت یا حاشیه‌ای بودن حضور تجربهٔ سیاه متمرکز نبود، بلکه بر ساده‌سازی‌ها و خصلت‌های مبتنی بر تفکرات قالبی تأکید بود(هال ۱۹۹۶ : ٤٤١ـ ٤٤٢).

دو هدف اصلی در سیاست فرهنگی و راهبردهای شکل گرفته حول این نقد مندرج است: اول، به پرسش کشیدن نحوهٔ دسترسی هنرمندان و نیروهای فرهنگی سیاه به حقوق بازنمایی و دوم، کشمکش بر سر در حاشیه بودن[4]، کیفیت پیشداورانه و سرشت بت‌وارهٔ تصاویر سیاهان. به عقیدهٔ استوارت هال(۱۹۹٦: ٤٤٢) این راهبردها اصولاً، به دنبال تغییر چیزی بودند که هال از آن به «مناسبات بازنمایی»[5] یاد می‌کند.

اما هال معتقد است که اکنون، مرحله‌ای دیگر آغاز شده است. با وجود این، باید نسبت به مفهوم مرحلهٔ جدید احتیاط به خرج داد، به این معنا که معادل سیاستی جانشین نیست، بلکه همان‌گونه که نزاع و کشمکش به پیش می‌رود، اشکال جدیدتری به خود می‌گیرد. این امر تا اندازه‌ای راهبردهای فرهنگی مختلف را در ارتباط با یکدیگر جابجا می‌کند، آنها را دوباره سازمان می‌دهد و استقرار و موقعیت آنها را دگرگون می‌کند. به عقیدهٔ هال این تغییر را می‌توان تغییر از نزاع بر سر «مناسبات بازنمایی» به سمت خودِ «سیاست بازنمایی» قلمداد کرد.

شاید بهتر باشد که عناصر سیاست بازنمایی را از هم تفکیک کنیم. فهم معنای بازنمایی در این میان اساسی است. هال این مفهوم را به معنای بازتاب صرف واقعیت بیرونی با استفاده از ابزارهای بازتاب‌دهنده تلقی نمی‌کند. به نظر هال: «رویدادها، مناسبات و ساختارها، خارج از

1. Fetishization
2. Objectification
3. Negative Figuration
4. Marginality
5. Relation of Representation

گسترهٔ گفتمانی، وضعیت زیست و تأثیرات واقعی خودشان را دارند. اما فقط در چارچوب امر گفتمانی و تحت شرایط، محدودیت‌ها و حالتمندی‌های امر گفتمانی است که این رویدادها معنادار می‌شود. به این ترتیب ... اینکه چگونه امور بازنمایانده می‌شود، تشکیلات و رژیم‌های بازنمایی در هر فرهنگ نقشی بنیادی دارد... این موضوع جایگاهی تعیین‌کننده به پرسش از فرهنگ، ایدئولوژی و سناریوهای بازنمایی ـ ذهنیت، هویت، سیاست ـ در ساخت و شکل‌دهی به زندگی اجتماعی و سیاسی می‌دهد»(هال ۱۹۹٦: ٤٤۳).

به عقیدهٔ هال، تغییر جهت به سمت معنای اخیر بازنمایی رخ داده است و این، همان چیزی است که وی آن را تغییر فاز در سیاست بازنمایی در فرهنگ سیاه می‌خواند. این موضوعی بسیار پیچیده است و هال دو خاستگاه برای این تغییرات برمی‌شمارد: اول، این تغییر، محصول مواجههٔ سیاست فرهنگی سیاه با گفتمان‌های اروپامحور و عموماً، سفید نظریه‌های فرهنگی است؛ منتقدانی که طی سال‌های اخیر در تحلیل‌های خود تأکید زیادی بر سیاست بازنمایی داشته‌اند. منظور هال در اینجا، بیشتر آن دسته از افرادی است که با گفتمان‌های پساساختارگرایی، پست‌مدرنیسم، روانکاوی و فمنیسم مواجه‌اند. دوم، این تغییر، به عقیدهٔ هال، نشانهٔ چیزی است که از آن به «پایان معصومیت»[1] یا به عبارت دیگر، «پایان مفهوم بی‌غرض سوژهٔ ماهوی سیاه»[2] یاد می‌کند. به عقیدهٔ هال، مردم از چنین سوژه‌ای سخن می‌گویند، اما ملتفت تبعات سیاسی آن نیستند. چیزی که در اینجا اهمیت دارد، شناخت موقعیت‌های سوژگی، تجربه‌های اجتماعی و هویت‌های فرهنگی بسیار متنوع است که مقولهٔ سیاه را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، در اینجا، شناخت این موضوع مهم است که «سیاه» ماهیتاً، مقوله‌ای است که به نحوی سیاسی و فرهنگی برساخته می‌شود و نمی‌توان آن را با مجموعه‌ای از مفاهیم تثبیت‌شدهٔ فرافرهنگی یا مقولات استعلایی نژادی توضیح داد. این مسئله ما را به شناخت انواع زیادی از تجربیات فرهنگی و تاریخی سوژه‌های سیاه رهنمون می‌شود(هال ۱۹۹٦: ٤٤۳). نتیجهٔ چنین برداشتی این خواهد بود که دیگر خوب یا بد ذاتی نخواهیم داشت. به عنوان مثال، فیلم فقط به این دلیل که ساختهٔ سیاهان است یا اینکه صرفاً، تجربهٔ سیاهان را نشان می‌دهد، خوب ارزیابی نمی‌شود.

همین که وارد سیاست پایان سوژهٔ ذاتی سیاه بشویم، به سادگی، در دامان بحث و جدل‌های سیاسی دائماً تصادفی و تضمین‌ناشده خواهیم افتاد. با پذیرش این رویکرد، دیگر نمی‌توان

1. The end of Innocence
2. Essential Hlack Subject

سیاست فرهنگی سیاه را با راهبردهای ساده و خام ضدسازی‌ها پیش برد. به عنوان مثال، نمی‌توان به جای سوژهٔ ماهوی سفید بد، سوژهٔ سیاه ذاتاً خوب را نشاند. هال در ادامهٔ این بحث، حرکت از مفهوم «جنگ مانور» به سمت «جنگ موقعیت» گرامشی را پیشنهاد می‌کند. مفهوم اخیر بر کشمکش بر سر موقعیت‌مندی‌ها و استقرارها[1] دلالت دارد. جان کلام هال این است که پایان سوژهٔ ذاتی سیاه به این شناخت رهنمون می‌شود که موضوعات مرکزی نژاد، همیشه به نحوی تاریخی و در مفصل‌بندی[2] با سایر مقولات و تقسیمات نظیر طبقه، قومیت و جنسیت ظاهر می‌شود. هال با ذکر چند نمونه از فیلم‌ها، بیان می‌کند که پرسش از سوژهٔ سیاه را نمی‌توان بدون ارجاع به ابعاد طبقه، جنسیت، سکشوالیته و قومیت بازنمایاند(هال ۱۹۹٦: ٤٤٤).

نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های قومی، به ویژه سیاهان و چگونگی دسترسی آنها به رسانه‌ها برای بازنمایی، موضوعی است که تولوچ(۱۹۹۳) در مقالهٔ «تلویزیون و بریتانیایی‌های سیاه» به آن می‌پردازد. وی ضمن شرح نحوهٔ مواجههٔ رسانه‌ها با مهاجران و سیاهان، سهم این اقلیت‌ها، به ویژه سیاهان، را در مناصب تولیدی برنامه‌های تلویزیونی و پخش بررسی کرده است. وی با اشاره به نتایج تحقیقات مختلف اظهار می‌کند که سیاهان در نقش‌های بازیگر، ژورنالیست و نیروهای تولید تقریباً غایب هستند. به عنوان مثال، گزارشی تحقیقی که در سال‌های ۱۹۷۸ و ۱۹۷۹ اجرا شده است، حاکی از آن است که ۷۸ درصد نقش‌ها در درام‌های تلویزیونی، به سفیدهای انگلیسی و آمریکایی اختصاص داشته است. به عقیدهٔ تولوچ، شمار بازیگران اقلیت‌ها در تلویزیون، بسیار ناچیز است. وانگهی، نوع بازی و حضور[3] این اقلیت‌ها متفاوت از حضور سفیدهاست. اقلیت‌ها یا در نقش‌های کم‌ارزش بازی می‌کنند یا در نقش‌هایی که حاشیه‌ای محسوب می‌شود. قدر مسلم این است که تلاشی جدی صرف نمی‌شود تا دامنهٔ مشاغل و فعالیت‌های اقلیت‌ها آن طوری نشان داده شود که در جامعه جریان دارد (تولوچ ۱۹۹۳: ١٤٦).

اما چرا سیاهان در رسانه‌های جمعی کمتر بازنمایانده می‌شوند؟ چند عامل در این موضوع دخالت دارد:

الف ـ گمان سیاهان مبنی بر اینکه رسانه‌ها تماماً، در اختیار سفیدهاست، مانع از آن می‌شود که آنها شانس خود را برای یافتن مشاغلی در این بنگاه‌ها امتحان کنند.

1. Positionalities
2. Articulation
3. Appearance

ب ـ فقدان تحصیلات و فرصت‌های آموزشی مناسب و برابر؛ یعنی اینکه جوانان سیاه از قبل، در نظام آموزشی نابرابر گرفتار می‌شوند.

ج ـ و بالاخره، غفلت یا نژادپرستی کارفرمایان سفید مانع حضور سیاهان در فرایندهای تولید و پخش برنامه‌های تلویزیونی است.

به‌رغم همهٔ این عوامل، تولوچ به نتایج تحقیق سی.آر.ایی.[1] اشاره می‌کند که در آن مشخص شده است که مهم‌ترین دلیل کارفرمایان در به کار نگرفتن سیاهان در برنامه‌های تلویزیونی، ناتوانی سیاهان در اجرای نقش‌ها یا دسترسی نداشتن به بازیگران توانمند در این زمینه اعلام شده است. در این تحقیق، پیوندهای میان فقدان مشاغل موجود برای بازیگران سیاه و بازنمایی آنها مشخص شد(تولوچ ۱۹۹۳ :۱٤۷). در واقع، بازیگران سیاه با دو محدودیت مواجه‌اند: محدویت حضور در برنامهٔ تلویزیونی و بعد از آن، محدودیت نقش که به حضور در نقش‌های کم‌ارزش و کوتاه منجر می‌شود.

اما ماجرا به حضور یا غیبت سیاهان در نقش‌های تلویزیونی یا عرصه‌های برنامه‌سازی ختم نمی‌شود. تحقیق سی.آر.ایی. نشان داد که نقش‌ها و موقعیت‌هایی که از رهگذر آنها سیاهان ظاهر می‌شوند، تفکرات قالبی موجود را تقویت می‌کند. این تفکرات قالبی به دو شیوه عمل می‌کند: اولاً، بازیگران سیاه را در نقش‌هایی محدود می‌سازد که با زندگی سیاهان در جامعه قرابت بیشتری دارد، نظیر آوازخوانی، خدمتکاری و ...؛ دوم، بازیگران سیاه یا نقش‌های آنها را با قلمروها و عرصه‌های پرتنش و مشکل‌دار پیوند می‌زند(تولوچ ۱۹۹۳ : ٤۸ ـ۱٤۷).

ارائهٔ «تصویری منفی» از سیاهان یکی از عواقب نحوهٔ مواجهه با زندگی سیاهان در فضاهای رسانه‌ای است. شاید نتوان تولیدکنندگان برنامه‌های تلویزیونی را به دلیل ارائهٔ چنین تصاویری منفی ملامت کرد، اما حداقل می‌توان آنها را سرزنش کرد که از ارائهٔ «تصویری مثبت» دربارهٔ زندگی سیاهان غفلت کرده‌اند؛ چنین تصاویری نه فقط به سیاهان عزت نفس و اعتماد به نفس می‌دهد، بلکه می‌تواند تفکرات قالبی موجود در جامعه را تصحیح کند. تولوچ در این مقاله، به روند رو به رشد حضور سیاهان در درام‌های تلویزیونی در انگلستان اشاره می‌کند.

همان طور که دیدیم، بازنمایی نژادها و قومیت‌ها در برنامه‌های مختلف تلویزیون، موضوع تحقیقات زیادی بوده‌است، اما برخی محققان، نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌ها را در برنامه‌های خبری دنبال کرده‌اند. یکی از اولین تحقیقات در این زمینه را کمیتهٔ کِرنر حدود سه دههٔ پیش انجام داد.

1. CRE

کمیتهٔ کرنر در بخشی از گزارش خود دربارهٔ علل این وقایع، به نقش رسانه‌ها در آشوب‌های اجتماعی اشاره داشت. براساس این گزارش، چشم‌انداز سفید در نحوهٔ گزارش اخبار حاکم است و خبری از تاریخ، فرهنگ و فعالیت‌های سیاهان در برنامه‌های خبری نیست. این فقدان به نحوهٔ انعکاس اخبار یا به عبارت دیگر، بازنمایی رنگین‌پوستان در رسانه‌ها محدود نمی‌شود، بلکه رنگین‌پوستان در تربیت نیروها و برنامه‌سازی هم غایب هستند. تحقیق گروه کرنر را محققان دیگر در سال‌های اخیر دنبال کرده‌اند(کمپل ۱۹۹۵، دیتس و بارلو ۱۹۹۰، دیپ کیور، مارتیندال ووستون ۱۹۹۷، انتمن ۱۹۹۴،۱۹۹۲؛ انتمن و روژکی ۲۰۰۰، گَندی ۱۹۹۸، گیلیام و لی انجار ۲۰۰۰، پویندگستر و استرومن ۱۹۸۱، روبرتز ۱۹۷۵، ویلسن و گوتی اِرز ۱۹۹۵ و زیگلر و وایت ۱۹۹۰، به نقل از پویندگستر و همکاران ۲۰۰۳). به گفتهٔ پویندِگستر در تمام این تحقیقات نشان داده شده است که رنگین‌پوستان یا در برنامه‌های خبری حضوری کم‌رنگی دارند یا اینکه این برنامه‌ها آنها را به نحوی خاص و مرتبط با محیط‌های جرم و رفتارهای خلاف عرف اجتماعی نشان می‌دهد.

یکی از این تحقیقات اخیر را پویندگستر و همکاران وی(۲۰۰۳) در ایالات متحده اجرا کردند. به عقیدهٔ این محققان در ایالات متحده، برنامه‌های خبری از اقبال بیشتری برخوردار است، به طوری که مردم اخبار را، در قیاس با شبکه‌های سراسری، اینترنت و روزنامه‌ها، بیشتر از شبکه‌های محلی دنبال می‌کنند. از این رو، آنان معتقدند که چنین برنامه‌هایی می‌باید بر ادراک مردم از روابط نژادی و قومیتی تأثیر زیادی داشته باشد. هدف تحقیق آنان این بود که حضور و پوشش رنگین‌پوستان در برنامه‌های خبری تلویزیون‌های محلی را در نواحی جغرافیایی مختلف و شبکه‌های خبری مختلف در ایالات متحده بسنجند. یافته‌های این تحقیق که بازنمایی قومیت در گزارشات خبری، منابع خبری و گویندگان خبر را به شیوهٔ تحلیل محتوا بررسی کرده بود نیز نتایج تحقیقات قبلی را تأیید کرد؛ مبنی بر اینکه آمریکایی‌های آسیایی، لاتینی، سیاهان و سرخ‌پوستان در برنامه‌های خبری چه به عنوان گوینده یا حتی سوژهٔ خبر غایب‌اند. حتی یافته‌ها نشان می‌دهد که با این افراد به ندرت، به عنوان منبع خبر مصاحبه می‌شود.

تا اینجا به پژوهش‌هایی پرداختیم که بر دو موضوع میزان و نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌ها در رسانه‌ها از سویی و نحوهٔ دسترسی اقلیت‌ها به ابزارهای بازنمایی تأکید بیشتری داشتند. میجر(۲۰۰۱) در مقالهٔ خود با عنوان «رنگ سریال‌های آبکی: تحلیل گفتار حرفه‌ای‌ها دربارهٔ بازنمایی قومیت»، سعی می‌کند تا نگرش‌ها، هنجارها و ارزش‌های رایج در بازنمایی قومیت را در

سه سریال مربوط به ساعات پربینندهٔ آلمانی نشان بدهد. برای این منظور، وی به چارچوب‌های ذهنی‌ای(رپرتوارهایی) سنخ‌بندی کرده است که فرایند تولید این برنامه‌ها را هدایت می‌کند.

معمول است که مطالعات سریال‌های آبکی[1] بر مخاطب متمرکز است تا بر فرایندهای تولید؛ که به عقیدهٔ میجر(۲۰۰۱ : ۲۰۸) برای مطالعهٔ این نوع برنامه‌های تلویزیونی شیوه‌ای سودمند محسوب می‌شود. تحقیقات زیادی در این زمینه و با این رویکرد اجرا شده است(آلن ۱۹۹۵، انگ ۱۹۸۵، لیوینگستون[2] ۱۹۹۸، گِرَفتی ۱۹۹۱[3]، هابسن ۱۹۸۳، لایِبس[4] و کاتز ۱۹۹۰، برانزداون ۲۰۰۰، روزن ۱۹۸٦ به نقل ازمیجر[5] ۲۰۰۱ :۲۰۸). در حالی که تحقیقات اندکی به فرایند تولید[6] پرداخته‌اند(آلن ۱۹۸۵، تولوچ ۲۰۰۰ به نقل از میجر ۲۰۰۱ :۲۰۸). موضوع این است که تکیه بر فرایند تولید، به معنی نفی توان مصرف‌کننده در رمزگشایی‌های متفاوت و فعالانه نیست، بلکه بحث بر سر بررسی معانی و فرایندهایی است که تولیدکنندگان در برنامه‌های خود آنها را ترجیح می‌دهند و به این ترتیب، مصرف این برنامه‌ها را مقید می‌سازند.[7]

نویسنده ادعا می‌کند که رنگ پوست در انتخاب هنرپیشه‌ها در سریال‌های آبکی، عنصری تأثیرگذار است، به این معنا که به برخی رنگ‌ها بیشتر از بقیه توجه می‌شود. این برخلاف

---

۱. ترجمهٔ واژه paos به آبکی، توجیهی فنی دارد. برخی از مترجمان مایل‌اند که این واژه را خشتی و معادل خانوادگی بگیرند. این معادل هرچند به برخی ابعاد این‌گونه سریال‌ها توجه می‌کند، اما سطحی بودن آن را در بر نمی گیرد. لذا کاربرد معادل آبکی در فارسی، چنین مفهومی را می‌رساند. وانگهی، هرچند این سریال‌ها در ساعات پربیننده پخش می‌شود، اما بیشتر مخاطبان آنها از میان زنان هستند.

2. Livingston
3. Geraphty
4. Liebes and Katz
5. Meijer

٦. تولید فرهنگی، فرایند مذاکره و مجادله(noitaitogen) است که از رهگذر آن معانی متنی در قالب اشکال فرهنگی عمومی(cilbup) ظاهر می‌شوند(دورنفلد ۱۹۸ : ۱۵ به نقل از میجر ۲۰۰۱: ۲۸۱).

۷. نویسندهٔ مقاله سعی کرده است تا با مصاحبه با حرفه‌ای‌های سه درام معروف، به گونه‌ای خاص مواجه شود و آنها را مطالعه کند. از این رو، تلاش کرده است تا این مصاحبه‌ها را بر حسب فرهنگ واژگانی مجزا مطالعه کند. این شیوهٔ تحلیل به محقق اجازه داد تا رپورتوارهای مختلفی را بیرون بکشد که مبنای عمل حرفه‌ای‌های مذکور در رفتار یا گزینش اقلیت‌ها برای بازی در سریال‌هاست. فرض بنیادی مؤلف این مقاله این است که الگوهای ثابت گفتار، مؤلفه های بنیادین برای ساخت گونه‌های مختلف کنش‌ها، فرایندهای شناختی و سایر پدیده‌هایی است که به نحوی ایدئولوژیکی تقویت می‌شوند. این گونه از تحلیل گفتمان بیشتر حول مطالعهٔ الگوها و تنوعات در محتوا و آثار انجام می‌شود تا فهم کارکرد اجتماعی کاربرد چارچوب‌های تفسیری یا فرهنگ واژگان خاص. این رپورتوارهای گفتمانی مهم است و ابزارهای سازمان‌دهندهٔ منعطفی است که دوراهی‌های روزمره را معنا و فهم‌پذیر میکند. رپورتوارها چارچوب‌ها، روندها و قواعدی منعطف است که تصمیمات و کنش‌های ما را در زمینه‌ای معین توجیه می‌کند. این چارچوب‌ها ممکن است که در گروهی با گروه دیگر فرق کند(میجر ۲۰۰۱ : ۲۸۱).

رپرتوار انکار[1] است که منکر مداخلهٔ نوع رنگ در انتخاب بازیگران است. در واقع، تأثیرگذاری رنگ به این محدود نمی‌شود که فرد مورد نظر سیاه است یا نه، بلکه در این‌گونه از سریال‌ها، چشمان آبی و موهای بلوند هم در مرکز توجه قرار دارد. اساساً، در چنین سریال‌هایی، ظاهر فرد بسیار اهمیت دارد(میجر ۲۰۰۱ : ۲۱۱).

میجر از رپرتوار رنگ‌گزینی[2] یاد می‌کند. این مفهوم به نحوهٔ مداخله و تأثیرگذاری رنگ هنرپیشه در سهم او در سریال اشاره دارد. رپرتوار رنگ‌گزینی به رویهٔ حرفه‌ای‌ها(تولیدکنندگان سریال‌ها) مربوط می‌شود که بر اساس آن، تصویری از رنگ‌های مختلف ساخته می‌شود که آمیزه‌ای از رنگ‌های مختلف است که اگر چه سهم همهٔ این رنگ‌ها یکسان نیست، حضور رنگ‌های مختلف نوعی جنبهٔ زیباشناختی را دنبال می‌کند. در واقع، براساس این رپرتوار، رنگ سیاه جمعِ رنگ‌های سفید، رنگ‌پریده و ملال‌آور را روح و حیاتی تازه می‌بخشد(همان ۲۱۱ ـ ۲۱۲).

اما برخلاف بسیاری از انتظارات علمی و حرفه‌ای، به عقیدهٔ منابع اطلاعاتی این مطالعه، به کارگیری رنگ پوست در سریال‌ها، فقط از رهگذر رپرتوار سبک و مد[3] توجیه نمی‌شود، بلکه این افراد کاربرد رنگ را بر مبنای واژگانی اجتماعی و سیاسی مفهوم‌سازی می‌کنند. میجر در این تحقیق به هشت رپرتوار مجزا اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد حول دو محور شکل می‌یابند: محور سبک و زیبایی، و محور سیاسی و اخلاقی. بسیاری از محققان دانشگاهی بازنمایی فعلی نژاد و قومیت را به منزلهٔ نوعی سبک در فرهنگ عامه نقد می‌کنند(میجر ۲۰۰۱ : ۲۱۲). عقیده بر این است که این نحوهٔ مواجهه با بازنمایی قومیت در رسانه‌ها، واقعیت سیاسی نژادپرستی را محو می‌کند. به این معنا که نژاد به منزلهٔ موضوعی مربوط به سبک بازنموده می‌شود و به این ترتیب، مانع از توجه جدی به خاستگاه‌های قومی و بیرونی و ساختارهای متفاوت قدرت می‌شود. تحلیل میجر از رپرتوارهای متفاوت دربارهٔ قومیت نشان می‌دهد که رپرتوارهای متمایل به سبک، ممکن است توجهات را از پیچیدگی‌های سیاسی و اخلاقی نژاد و قومیت دور کند؛ اما نکته اینجاست که عکس این قضیه نیز صادق است.

خیلی از حرفه‌ای‌های ساخت سریال‌های آبکی، بدون استناد به مسائل سیاسی، خواستار بازنمایی برابر رنگ‌ها در سریال‌ها هستند. این دسته رنگ را صفتی فیزیکی و میراثی فرهنگی

1. Denial repertoire
2. Palette repertoire
3. Stylish repertoire

تلقی می‌کنند که می‌باید در سریال‌ها هم بازنمایانده شود. این دسته بر این باورند که پراکندگی قومیت‌ها در جامعه، باید در سریال‌ها هم انعکاس یابد. میجر این نوع برداشت‌ها را ذیل«رپرتوار برابری»[1] قرار می‌دهد(میجر ۲۰۰۱ : ۲۱۳).

رپرتوار رنگ‌گزینی را میجر از دستهٔ رپرتوارهای زیباشناختی و رپرتوار برابری را از سنخ رپرتوارهای اخلاق‌گرا می‌داند. به نظر می‌رسد که این دو رپرتوار به دلیل ملاحظات اقتصادی «رپرتوار دسترس‌پذیری»[2] با تهدید مواجه می‌شوند. رپرتوار نوع اخیر بر این نکته دلالت دارد که همیشه دسترسی به هنرپیشه‌های دلخواه، به گونه‌ای که تناسب قومیتی را به هم نریزد، میسر نمی‌شود(میجر ۲۰۰۱ : ۲۱۳). به اعتقاد میجر، روشن است که این شیوهٔ توجیه شیوهٔ کاربرد رنگ‌ها و قومیت‌ها در سریال‌ها، نوعی طفره رفتن است. چرا که شاغلان در این حوزه، حتی به رغم وجود بازیگران کافی، مثلاً هنرپیشه‌های خوب و زیبای سیاه، باز هم از آنها استفاده نمی‌کنند:

«ما نمی‌خواهیم جامعه را بازتاب دهیم. مردم می‌خواهند خودشان را مانند هنرپیشه‌ها ببینند... آنها نمی‌خواهند جمعی از خودشان یا همسایه‌هایشان را [در سریال تلویزیونی هم] ببینند... آنها طالب پسرانی دلربا و دخترانی شهوانی‌اند» (گفتگوی یک کارگردان، به نقل از میجر ۲۰۰۱ : ۲۱۵ ـ ۲۱٤).

به تعبیر این دسته، سریال‌های آبکی، جهانی خیالی محسوب می‌شود که با تماشای آن هر کس به دنبال خیالات خود است. اما به عقیدهٔ میجر، طرد واقع‌گرایی عواقبی وخیم برای بازنمایی قومیت‌ها در پی خواهد داشت، چون ویژگی مربوط به ستارگان این سریال‌ها در تقابل با امر معمولی و ملموس، بیشتر در قالب امری جذاب و سفید درک می‌شود.

دو سازوکار دیگر در استفاده از رنگ‌ها در سریال‌های آبکی، به عقیدهٔ میجر، کم‌ارزش جلوه دادن[3] و استثمار ظرفیت نمایشی رنگ[4] است. اصطلاح اول مبین این نکته است که سازندگان این سریال‌ها از قومیت‌ها و غیر بومی‌ها عموماً، در نقش‌هایی استفاده می‌کنند که پیچیدگی چندانی ندارد و اتفاقاً، با نگاه‌های قالبی تماشاگران همخوانی دارد. اما اصطلاح دوم به پیچیدگی‌های بیشتری از نحوهٔ به کار گرفتن قومیت‌ها در سریال‌ها اشاره دارد. ترکیب‌های غیر

1. Equal Repertoire
2. Availability Repertoire
3. Downplaying
4. Exploiting the Dramatic Potential of Colour

متعارف قومیت‌ها یا فرهنگ‌ها با فرهنگ سفید، فضایی را برای رویدادهای نمایشی غافلگیرکننده می‌گشاید. میجر این شیوهٔ استفاده از قومیت‌ها را در سریال‌های آبکی هلندی نشان داد. به عقیدهٔ وی در این سریال‌ها، سوء استفاده از ظرفیت‌های نمایشی ترکیب‌های مهیج و نامعمول قومی و فرهنگی، نظیر جریانات عشقی، پرشمار است(میجر ۲۰۰۱ :۲۱٦).

از یافته‌های میجر در این تحقیق چنین پیداست که برخلاف مفهوم تنزل ارزش رنگ(در قیاس با سفید به واسطهٔ ایفای نقش‌های کم‌ارزش) که با تکیه بر ظاهر و شخصیت بازیگر به خدمت گرفته می‌شود، در سوء استفاده از ظرفیت نمایشی رنگ و قومیت، ظاهر فرد چندان ملاک نیست. در اینجا، هویت فرهنگی و خانوادگی بازیگر بیشتر مد نظر است. مثال میجر سریالی است که در آن رابطهٔ عشقی دختری مسلمان با حجاب روسری و اهل مراکش با پسری بلندنظر و رَپ است که پوشش دختر را محدودیتی برای این رابطه تلقی نمی‌کند. سخن میجر این است که دست آخر، دختر است که از پیوندهای هویتی خود می‌گسلد و به فرهنگ و خانواده پشت پا می‌زند. این موضوع گرچه از منظر تولیدکنندگان جذاب است، اما غیریت [1] مذهب اسلام یا در نمونه‌های دیگر، رنگ سیاه را بازتولید می‌کند.[2]

استدلال دیگر تولیدکنندگان سریال‌های آبکی برای نحوهٔ استفادهٔ آنها از رنگ‌ها و قومیت‌ها در سریال‌ها، مبتنی بر اصل باورپذیری[3] است. این اصل متکی بر داده‌هایی است که در واقع، جامعه در اختیار سازندگان می‌گذارد. به عنوان مثال، میجر اشاره می‌کند که تولیدکنندگان سریال‌های مطالعه‌شده اعتقاد دارند که نمی‌توان از سیاهان برای ایفای نقش در موقعیت‌های اجتماعی بالا استفاده کرد، به این دلیل که در جامعهٔ هلند، چنین مواردی نادر است. بنابراین، سهم سفیدها در این جایگاه‌ها بیشتر است(۲۱۸ ـ ۲۲۰). و بالاخره، رپرتوار مسئولیت[4]، برخی حرفه‌ای‌های تولید سریال‌ها ابراز داشتند که معتقدند سریال‌ها لزوماً، به پیشداوری‌ها و تعصبات تماشاگران دامن نمی‌زند، بنابراین دلیلی ندارد که از سیاهان یا غیر بومی‌ها در نقش‌های منفی استفاده شود.

---

1. Otherness

۲. بازنمایی مسلمانان در مطبوعات موضوع تحقیق مقاله امیر سعید با عنوان «رسانه، نژادگرایی و اسلام‌هراسی: بازنمایی اسلام و مسلمانان در رسانه‌ها»(۲۰۷) هست. وی در این مقاله، نحوه بازنمایی اسلام و مسلمانان را در رسانه‌های انگلیسی بررسی کرده است. وی نشان داده است که در این رسانه‌ها، مسلمانان و اسلام «دیگری بیگانه» به نمایش درآمده‌اند. به علاوه، در این مقاله نشان داده شد که این شیوه کژنمایی(noitatneserpersim) نوعی نژادگرایی جدید را دامن می‌زند که در شکل اسلام‌هراسی بیان می‌شود.

3. Credibility

4. The Responsibility Repertoire

میجر در پایان مقاله‌اش بیان می‌کند که از بین رپرتوارهای مطرح شده، رپرتوار باورپذیری از همه مهم‌تر است، چون قومیت خود حرفه‌ای‌های تولیدکنندهٔ سریال‌ها، اعم از بازیگردان‌ها و نویسنده‌ها و ...، عامل مهمی در تشخیص باورپذیر بودن یا نبودن امری است (میجر ۲۰۰۱: ۲۲۵).

همان طور که گفته شد، رپرتوارها چارچوب‌هایی تفسیری است که به واسطهٔ آنها حرفه‌ای‌ها دربارهٔ بازنمایی قومیت در سریال‌ها بحث و آنها را بررسی می‌کنند. هرچند محتوای این رپرتوارها را به‌راحتی می‌توان تشخیص داد که حول دو محور زیباشناختی و سیاسی ـ اخلاقی قرار می‌گیرند، اما نحوهٔ تأثیرگذاری آنها بر بازنمایی قومیت‌ها مبهم است. به این معنا که این رپرتوارها ممکن است به بازنمایی بیشتر «رنگ» و قومیت یا محدودسازی آن منجر شود. به همین دلیل نمی‌توان گفت که کدام یک از اینها ذاتاً، رهایی‌بخش‌تر از دیگر رپرتوارهاست.

روش‌شناسی

در این مقاله، محتوای دو سریال تلویزیونی ایرانی که در شش‌ماههٔ دوم سال ۱۳۸۳ تولید و از شبکه اول پخش شد، به شیوه‌ای کیفی، تجزیه و تحلیل شده است. برای تحلیل محتوای سریال‌ها از روش‌های گوناگونی می‌توان استفاده کرد که طی آن، مقولات مختلفی را می‌توان مشاهده و تحلیل کرد. به عنوان مثال، هر سریال شامل داستان فیلم‌نامه، ساختار، شخصیت‌ها، موسیقی و ... است که هر کدام از این مقولات را می‌توان بررسی کرد، اما روشن است که بررسی و تحلیل همهٔ آنها در یک مقاله تقریباً، غیر ممکن است. بنابراین، در مقالهٔ حاضر نیز مقولاتی معین برای مشاهده و تحلیل گزینش شده است.

مفهوم رمز[1] برای تحلیل ما در این مقاله بسیار اساسی است. «رمز عبارت است از نظامی از نشانه‌های قانونمند که همهٔ آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است...»(فیسک ۱۳۸۰: ۱۲۷). پیش فرض چنین تعریفی از رمز آن است که واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. به عنوان مثال، انتظار نداریم که تلویزیون برنامه‌ای را پخش کند که در آن شخصی معتاد در زندگی شخصی و حرفه‌ای خود موفق است. یا به عنوان مثال، در فرهنگ ایرانی پذیرفته نیست که

1. Code

فرد معتاد، پدری مهربان باشد. این گونه است که در سریال‌های تلویزیونی، فرد معتاد، انسانی غیراجتماعی، به لحاظ ظاهری کثیف، ناموفق در زندگی شخصی و با ویژگی‌هایی منفی به تصویر کشیده می‌شود. مثال بالا بیان دیگری است از این عبارت که رمزگان تلویزیونی از قبل، به لحاظ اجتماعی، رمزگذاری شده‌اند.

متناسب با روشی که در این مقاله انتخاب شده است، می‌توان حداقل سه دسته رمز را بررسی کرد. دستهٔ اول(سطح واقعیت)، شامل آن دسته از رمزهایی است که جلوه‌ای ظاهری دارد و در سطح مشاهده‌پذیر واقعیت بررسی می‌شوند(مانند ظاهر، پوشش، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و ...). دستهٔ دوم رمزها را رمزهای فنی تشکیل می‌دهد(سطح بازنمایی). در اینجا، نکتهٔ اصلی آن است که امکانات تکنیکی و فنی به برخی رمزهایی اجتماعی دامن می‌زند. به عبارت دیگر، چه بسا رخداد یا شخصیتی معین به واسطهٔ رمزهای فنی، مثبت یا منفی نمایش داده شود. دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و ... به برخی رمزهای فنی اشاره دارد. دستهٔ سوم رمزها را رمزهای ایدئولوژیک تشکیل می‌دهد(سطح ایدئولوژیک). رمزهای ایدئولوژی عناصر فوق را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهد (فیسک ۱۳۸۰: ۱۲۸).

این سه دسته رمز را می‌توان سه دسته واسطه تلقی کرد که رمزهای اجتماعی را انتقال می‌دهند؛ رمزهایی که در عالم واقع و در زندگی روزمره واقعیت‌ها را فهم‌پذیر می‌سازند. بنابراین، کاربرد هر یک از رمزهای یاد شده و نحوهٔ مفصل‌بندی آنهاست که در نهایت، معنایی خاص را مرجح می‌کند. اصطلاح «مفصل‌بندی» در عبارت بالا مهم است، چون بدون در نظر گرفتن آن نمی‌توان به مفهوم بازنمایی رسید. اساساً، بازنمایی محصول کنار هم گذاشتن و سرهم‌بندی رمزهاست به طوری که تولیدکنندگان از این طریق معانی خاصی را در متن دیداری تولید شده مرجح می‌کنند. این‌گونه است که سرهم‌بندی چند رمز/وسیله/واسطه نظیر پوشش خوب، چهره‌ای جذاب، گویش تهرانی و صورتی زیبا در محیطی مناسب، زیبا و آرام و رفتاری متمدنانه، در شغلی پراهمیت، در مقابل پوششی شلخته، گویشی محلی، در محیطی پر سر و صدا و رفتاری غیرمدنی، ایدئولوژی فی‌المثل تهرانی‌گرایی را تداعی می‌کند. نکته اینجاست که اولاً، هریک از واسطه‌های موجود در این ترکیب را (نظیر زیبا، آرام و...) از قبل، جامعه رمزگذاری کرده است؛ یعنی جامعه پنداشتی از آنها دارد. به این معنا که آدم‌های باوقار و متمدن پوشش مطلوب دارند. دوم، ترکیب یاد شده فقط زمانی به معنایی مرجح منتهی می‌شود که سه

دسته یا سطح رمزهای پیش‌گفته در یکدیگر ادغام شود و منسجم و طبیعی به نظر برسد. به این ترتیب، هدف تحلیل ما در این مقاله آن است که وحدت موجود را واسازی و تأثیر رمزهای ایدئولوژیکی را عیان کنیم.

جدول ۱ ـ مشخصات سریال‌های مد نظر

نام شبکه	نام سریال	عوامل
۱	اگه بابام زنده بود	ده بازیگر اول: اصغر همت، فقیهه سلطانی، رامبد شکرآبی، رویا افشار، آناهیتا همتی، زهره حمیدی، امیر رضا دلاوری، شهرام پوراسد، امید آهنگر، مهدی فقیه، عوامل تولید: مردان: کارگردان: مسعود نوابی؛ نویسنده و مجری طرح: محمدصادق جلالی، موسیقی: رامین بهنا؛ مدیر تصویربرداری: روح‌الله علی؛ تدوین: حسین غضنفری؛ برنامه‌ریز و دستیار اول کارگردان: محمدرضا رستمی؛ طراح چهره و اجرا: پرویز شکری(مشترک)؛ طراحی صحنه و لباس: غفار رضایی(مشترک) زنان: مدیر تولید: فرشته مهدیزاده؛ تدوین: سمیه نصیری‌ها(مشترک)؛ طراح چهره و اجرا: گیتا شکری (مشترک)؛ طراحی صحنه و لباس: نازی پرتوزاده(مشترک) مردان نقش اصلی: رسول(پدر آهو)، سهراب زنان نقش اصلی: آهو، بنفشه، مادر آهو(زن بابا)
۱	آهوی ماه نهم	ده بازیگر اول پرویز فلاحی‌پور ـ سیامک انصاری ـ مهرانه مهین‌ترابی ـ نادر سلیمانی ـ لیدا عباسی ـ محسن قاضی‌مرادی ـ معصومه تقی‌پور ـ مهوش وقاری ـ آیدین آی‌محمدی ـ صفا آقاجانی ـ غلامرضا طباطبایی عوامل تولید کارگردان: همایون اسعدیان؛ نویسنده: جابر قاسمعلی ـ محمدرضا باباگلی و فاطمه استادی؛ مجری طرح: محمدعلی بهبهانی؛ موسیقی: فرهاد اسعدیان؛ مدیر تصویربرداری: سیروس عبدلی؛ تدوین: بابک رضاخانی ـ سیامک مهماندوست؛ برنامه‌ریز و دستیار اول کارگردان: مریم هژیروند؛ طراح چهره و اجرا: منیژه حاتم‌آبادی ـ جعفر جوادی؛ طراحی صحنه و لباس: شهریار کلهر؛ منشی صحنه: فتانه محسنی؛ مدیر صحنه: رحمان قهرمانی؛ صدابرداران: امیر پرتوزاده ـ امیر رحمانی؛ امور مالی: مینا پیشوازاده؛ دستیار اول تصویربرداری: حمید رحیم‌زاده؛ دستیار تولید: حمید دانیال؛ ناظر کیفی، حمیدرضا شیرثانیان؛ مدیر تولید سید احمد کاشانچی؛ مدیر اجرایی: محمدجواد فولادی؛ تهیه‌کننده: محمد رضایی. مردان نقش اصلی: تیمور، مبارکی، زنان نقش اصلی: بدری خانم(مادرتیمور و زن مبارکی)، زهره(نامزد تیمور)، اختر(زن نوری)

واحد مشاهده: هر قسمت از هر مجموعه را می‌توان به شیوه‌های مختلفی تقسیم و مطالعه و مشاهده کرد. برای این کار شیوه‌های مختلفی در مطالعات فیلم و سریال وجود دارد که البته اجماع دقیقی بر سر تعریف این مفاهیم نیست(نگاه کنید به هیوارد ۱۳۸۱). سکانس، نما، صحنه و ... هر کدام معیارهایی است که در مطالعات فیلم و سریال از آنها استفاده می‌شود. اما معیار ما در این مقاله، مفهوم صحنه است. در اینجا، صحنه «به بخشی از سریال گفته می‌شود که محصور در فضای فیزیکی مشخصی است و متشکل از نماهای مختلف است». تعریف صحنه بر اساس فضای فیزیکی برای این تحقیق کاربردی است. اساساً، یکی از موضوعات اساسی در این مقاله، بررسی حضور قومیت‌ها در فضاهای مختلف اجتماعی است.

یافته‌های تحقیق

در ادامهٔ این بخش، دو مجموعهٔ «آهوی ماه نهم» و «اگه بابام زنده بود» به شیوه‌ای کیفی تحلیل می‌شود.

آهوی ماه نهم:

این مجموعه در ۱۷ قسمت تهیه و از شبکهٔ ۱ پخش شد. بخشی از داستان این مجموعه در روستایی از توابع شمال ایران اتفاق می‌افتد. بنابراین، پرداختن به نوع بازنمایی شخصیت‌هایی که در این مجموعه، در نقش ساکنان این منطقه در روند داستان حضور دارند، اهمیت دارد. سهراب و عمه دو شخصیت اصلی‌اند که به نوعی، جامعهٔ منطقهٔ «زیارت» را نمایندگی می‌کنند. این منطقهٔ زیبا در واقع، نقطهٔ آغاز داستانی است که ماجرای اصلی آن در شهر اتفاق می‌افتد. در ادامه، به ویژگی‌های نمایش هر یک از دو شخصیت مذکور در این سریال اشاره می شود.

زن نقش قومیت شخصیتی مثبت را در این مجموعه دارد. او را با عنوان عمه خطاب می‌کنند و کسی است که دوست و همسایهٔ مادر آهو(شخصیت اصلی داستان) است و بیشتر اطلاعات مربوط به او را در اختیار دارد. عمه آدم خوبی نمایش داده می‌شود؛ برخی شاخص‌ها به این موضوع اشاره دارند. هرچند در برخی صحنه‌ها، چندان از رسول(پدر آهو) خوشش نمی‌آید و حتی در صحنه‌ای او را «جلب» خطاب می‌کند، ولی آن‌قدر منطقی و واقع‌نگر هست که از وی نزد آهو جز ذکر واقعیات چیز دیگری نگوید. این در حالی است که او براساس روایت داستان «دل پری» از رسول دارد، البته نه به دلیل آنکه ظلمی در حق وی روا داشته باشد، بلکه به دلیل ستمی که بر مادر آهو رفته است.

طرح ۱: ابعاد شخصیتی و روانی زن نقش قومیت در مجموعهٔ «آهوی ماه نهم»

فعال	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ *	منفعل
سلطه‌گر	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ ۷	سلطه‌پذیر
عقلانی	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ *	احساساتی و عاطفی
آرام	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ *	عصبی و ناآرام
اجتماعی	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ *	منزوی
علاقه‌مند به علم	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ ۷	بی‌علاقه به علم
مسئولیت‌پذیر	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ * ۷	بی‌مسئولیت
مستقل	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ *	وابسته
ضدخرافات	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ ۷	خرافاتی
مذهبی	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ ۷	غیرمذهبی
واقع‌بین	۱ ۲ ۳ ٤ * ٦ ۷	ساده‌لوح و زودباور
باهوش	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ *	کم‌هوش
منطقی	۱ ۲ ۳ ٤ ٥ ٦ *	غیرمنطقی

* این علامت نشانهٔ آن است که این آیتم در سریال موضوعیت داشته و نمره آیتم در این مورد ۷ است. روشن است که هر یک از اعداد معرف نمرهٔ شخص در آیتم مورد نظر است که بر روی طیفی از نمرات هفتگانه قرار گرفته است. در پاره‌ای از آیتم‌ها شخص فاقد نمره است. با وجود این، علت حضور آنها در این طیف آن است که مشخص کنیم که اساساً، کدام یک از آیتم‌ها در مورد نقش‌ها موضوعیت دارد و کدام یک مطرح نیست. به نظر ما این حضورها و غیبت‌ها در مورد نقشنقش‌ها معنادار است.

اما سهراب روستازاده‌ای است که در رشتهٔ دندانپزشکی مشغول تحصیل است. سهراب شخصیت منفی داستان محسوب می‌شود. وی دختر دانشجوی ساده‌ای را معطل گذاشته است و به رغم وعده‌هایش برای ازدواج با وی، پی‌گیر موضوع نیست و به این ترتیب، مایهٔ نگرانی دختر و والدین اوست. از سوی دیگر، وی فردی طماع است که چشم به زمین آهو دوخته

است و به ترتیبی می‌خواهد نقشه‌هایش را عملی کند. یکی از نقشه‌های وی ازدواج با آهوست. به علاوه، سهراب شخصیتی متزلزل دارد که این موضوع مانع از آن می‌شود تا بتواند نقشه‌هایش را به شکلی کارا پیش ببرد. این ضعف به ویژه در صحنه‌هایی که سهراب با آهو روبرو می‌شود، بیشتر خودش را نشان می‌دهد. در یکی از این صحنه‌ها، وی در حالی که تفنگ بر دوش دارد، می‌خواهد مانع از ورود آهو و سایر افراد به زمین شود. در این صحنه، آهو بدون توجه به تهدیدات سهراب، تفنگ او را کنار می‌زند و خواسته‌اش را با تحکم به او اعلام می‌کند. سهراب که رفتار آهو را می‌بیند فوراً، موضوع بحث را عوض می‌کند تا قضیهٔ تفنگ تهدید تلقی نشود و حضور او با تفنگ برای شکار تفسیر شود.

در نگاهی کلان‌تر می‌توان بر اساس روند داستان، رسول را فردی دانست که به دلایل نامعلومی دارایی نسبتاً خوبی به هم زده است و اکنون در شهر زندگی می‌کند. رسول هم شخصیتی منفی در این سریال دارد. او ظلمی بزرگ را مرتکب شده است که در واقع، همان رازی است که آهو درصدد کشف آن است. او به زن فعلی‌اش دروغ گفته یا حداقل از گفتن حقیقت سرباز زده است. جالب آنکه او هنوز هم دروغ می‌گوید و سعی ندارد حقیقت ماجرا را به دخترش و زن فعلی‌اش بگوید. رسول و سهراب مردانی روستایی هستند که به شهر راه پیدا کرده‌اند؛ البته به شیوه‌هایی مختلف: رسول از طریق تجارت و سهراب از طریق تحصیل. اما هر دو آنها شخصیت‌هایی منفی‌اند که با نگاهی ابزاری به پدیده‌ها نگاه می‌کنند. در قسمت‌هایی از این مجموعه، رسول برای آنکه سهراب را از میدان به در کند، دست به هر حیله‌ای می‌زند و او را در مشکلات مالی گرفتار می‌کند.

بنابراین، تا آنجا که به نمایش شخصیت‌های مرد قومیت برمی‌گردد، می‌توان نتیجه گرفت که رفتارهای بد داستان مربوط به شخصیت‌هایی است که به نوعی، ریشهٔ روستایی دارند. به نظر می‌رسد که در سطح دلالت‌های ضمنی، نوعی تقابل شهری /روستایی دیده می‌شود که بر اساس آن، تقریباً نمایشی مثبت از تمامی شخصیت‌های با ریشهٔ شهری دیده می‌شود، در حالی که حداقل نیمی از شخصیت‌های روستایی نقش‌هایی منفی دارند. تا آنجا که به سهراب مربوط می‌شود، این نقش به گونه‌ای بازنمایانده می‌شود که گویی او از عقده‌ای رنج می‌برد که وی را به سمت تلاش‌های منفی سوق می‌دهد.

مجموعهٔ «اگه بابام زنده بود»:

نقش «مبارکی» نمایندهٔ قومیت‌ها در این مجموعه است. وی در شغل عتیقه‌فروشی نشان داده

می‌شود که برای فهم ابعاد شخصیتی وی تلاش چندانی نیاز نیست. راوی داستان در ابتدای مجموعه، بر این نکته تأکید می‌کند که وی از اهالی تهران نیست. برخلاف گفتهٔ راوی داستان، که می‌گوید کسی نتوانسته است به این نکته پی ببرد که وی اهل کجاست، خود او در همان صحنهٔ اول، به مشتری خود می‌گوید که اهل مبارک‌آباد است.

در همان صحنهٔ اول، از نحوهٔ معامله و چانه‌زنی مبارکی با مشتری معلوم می‌شود که وی از جمله آدم‌های خاصی است که در این مجموعه می‌باید نقش «نمک» را ایفا کند. در حالی که همهٔ نقش‌های دیگر مجموعه به نوعی، جدی محسوب می‌شوند، شخصیت مبارکی به گونه‌ای ارائه می‌شود که مخاطب را سر ذوق و نشاط آورد. این وضع غیرطبیعی مبارکی فقط در گفتار وی منعکس نیست. مبارکی مرد میانسالی است که حتی به لحاظ فیزیکی نیز اندامی معلول دارد. (در واقع، وی گوژپشت است و به شکلی مضحک راه می‌رود، خوب نمی‌شنود یا نمی‌خواهد بشنود و حتی از ادای درست کلمات ناتوان است. به علاوه، لهجهٔ کرمانشاهی وی نیز به طنز داستان اضافه می‌کند.)

ابعاد نسبتاً غیرطبیعی شخصیت مبارکی را می‌توان در رفتارهای وی جستجو کرد. مبارکی با زنی ازدواج می‌کند که شوهرش مرده است. بر اساس ارزش‌ها و باورهای اجتماعی ما مردانی به چنین ازدواجی تن می‌دهند که در زندگی خود، تجربهٔ طبیعی و موفقی نداشته‌اند. از این رو، ازدواج مبارکی با بدری به پیش‌داوری فرودستی شهرستانی‌ها در تهران دامن می‌زند. بر اساس این پیش‌داوری، مبارکی حتماً شخص مسئله‌داری بوده است که مجبور به چنین ازدواجی شده است.

در همان صحنهٔ اول، هر بیننده‌ای متوجه این ویژگی مبارکی می‌شود که وی فردی سودجو، خسیس و کلک‌باز است. چون در این صحنه تصویر فروشنده یا خریداری از او به نمایش در می‌آید که ارزان می‌خرد و بسیار گران می‌فروشد. وانگهی، بهای کالای خریداری‌شده را تمام و کمال نمی‌پردازد. چنین شخصیتی آمادگی این را دارد که بعدها، تیمی را هدایت و رهبری کند که طرحی برای سرقت دراندازند؛ طرحی که کل داستان حول آن شکل گرفته است.

مبارکی در نقش شوهر بدری، مردی است که زن را در خانه به شکلی خاص زندانی کرده است. وی آن قدر خسیس است که فرصت تماس با تلفن را از زن خویش سلب کرده است. گرچه نشانه‌ای دال بر بددلی او در این مجموعه دیده نمی‌شود، اما این رفتارش در تأیید خساست وی، جلوه‌ای خاص دارد. این ویژگی وی در صحنه‌های دیگری از این

سریال نیز نشان داده می‌شود. تا قسمت‌های میانی این مجموعه، اطرافیان مبارکی و مخاطبان مجموعه متوجه نمی‌شوند که مبارکی صاحب تلفن همراه است. وی بارها برای انجام امورات شخصی‌اش از تلفن همراه دیگران استفاده می‌کند. در صحنه‌ای، وی بدون آنکه بخواهد گوشی فرد غریبه را تحویل دهد، قصد رفتن دارد که با تذکر آن فرد، گوشی را به صاحبش عودت می‌دهد.

طرح ۲ : ابعاد شخصیتی و روانی نقش قومیت در مجموعهٔ «اگه بابام زنده بود»

فعال	۷ ٭ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	منفعل
سلطه‌گر	۷ ٭ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	سلطه‌پذیر
عقلانی	۷ ٦ ٭ ٤ ۳ ۲ ۱	احساساتی و عاطفی
آرام	۷ ٦ ٥ ٭ ۳ ۲ ۱	عصبی و ناآرام
اجتماعی	۷ ٦ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	منزوی
علاقه‌مند به علم	۷ ٦ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	بی‌علاقه به علم
مسئولیت پذیر	۷ ٦ ٥ ٤ ۳ ٭ ۱	بی‌مسئولیت
مستقل	۷ ٭ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	وابسته
ضدخرافات	۷ ٦ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	خرافاتی
مذهبی	۷ ٦ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	غیرمذهبی
واقع‌بین	۷ ٦ ٭ ٤ ۳ ۲ ۱	ساده‌لوح و زودباور
باهوش	۷ ٭ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	کم‌هوش
منطقی	۷ ٦ ٥ ٤ ۳ ۲ ۱	غیرمنطقی

تلفیق دو ویژگی سودجویی و خساست در شکل افراطی‌اش، از مبارکی تصویری ارائه کرده است که به نحوی مضحک جالب توجه است. در چند صحنه، ماشین وی به دلیل تمام شدن بنزین، وی و همراهانش را در راه گرفتار کرده است. در صحنه‌ای پس از صرف زمانی نسبتاً طولانی، مقداری بنزین از راننده‌ای می‌گیرد و به راه می‌افتد. در راه از کنار پمپ‌بنزینی رد می‌شود، ولی باک بنزین ماشینش را پر نمی‌کند. وی در پاسخ به سؤال تیمور که از وی

می‌پرسد: «چرا بنزین نمی‌زنی؟»، می‌گوید: «آدم برای چهار لیتر بنزین که نمی‌ره پمپ بنزین...». در پایان، می‌توان ویژگی‌های نقش مبارکی را در این مجموعه، به شکلی که در ذیل آمده است، خلاصه کرد.

مردی است که به دلیل لکنتی که دارد، قادر به ادای درست کلمات نیست؛ قوز دارد و به دلیل فرم پاهایش به شکلی غیرطبیعی راه می‌رود.

مرد میانسالی است که به هر دلیلی، در سن بالا با زنی بیوه ازدواج کرده است.

شوهری است که به دلیل خساست عرصه را برای همسرش تنگ کرده است.

چهره‌ای کاملاً بی‌مسئولیت از وی نشان داده شده است. وی شهروندی است که به سبب سودجویی بی‌حد و حصرش بی‌اعتنا به حقوق و احترام دیگران، از سایرین سوء استفاده می‌کند.

فردی خلافکار است که با تشکیل گروهی به دنبال مقاصد خودش؛ یعنی سرقت از یک طلافروشی است.

نتیجه‌گیری

در تمام موارد مشاهده‌شده، قومیت‌ها در نقش‌هایی که از طبقات پایین و متوسط به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین در تمام موارد، وضع تحصیلی نقش‌های قومیتی نامشخص گزارش شده است. مطابق با آنچه در بحث مفهومی و نظری این مقاله مطرح شد، یک راه برای تفسیر این وضعیت استفاده از مفهوم کم‌ارزش جلوه دادن است. به عبارت دیگر، در این سریال‌ها، قومیت‌ها و شهرستانی‌ها عموماً، در نقش‌هایی بازی می‌کنند که پیچیدگی چندانی ندارد و اتفاقاً، با نگاه‌های قالبی تماشاگران همخوانی دارد. برای نمونه، در چنین نقش‌هایی، به دلیل سادگی و اهمیت کم، نیازی به ارائهٔ داده‌هایی از وضع تحصیلی آنها در ساختار روایی داستان احساس نشده است. در اغلب اوقات، زمان کافی برای پرداختن به شخصیت‌های قومیتی داستان وجود ندارد. این شخصیت‌ها عموماً، یا در محور روایت داستان قرار ندارند یا نقشی منفی و ناخوشایندی را بازی می‌کنند.

بررسی شاخص نمرهٔ شخصیت نقش‌های قومیتی شواهد بیشتری را در این ارتباط در اختیار می‌نهد. نمرات این شاخص حاکی از آن است که قومیت‌های نشان داده شده، نمرات متوسط و بالایی از حیث فعال بودن و نمرهٔ متوسط و بالای ناآرامی و عصبیت را دریافت کردند.

جدول -۲ توزیع فراوانی نقش قومیتی مجموعه‌ها بر حسب نمرهٔ شخصیتی

نمره شخصیتی قومیت	فعال/منفعل	سلطه گر /پذیر	عقلانی / عاطفی	آرام / عصبی	اجتماعی / منزوی	مسؤلیت پذیر / ناپذیر	مستقل/وابسته	ضدخرافاتی/خرافاتی	مذهبی/غیر مذهبی	واقع بین /ساده لوح	با هوش / کم هوش	منطقی/غیرمنطقی
۱ و ۲			۱				۱			۱		
۳، ٤ و ٥	۱		۱	۲	۱					۱	۱	
٦ و ۷	۲	۱	۱	۱	۱	۱	۲				۲	۱
۸ (عدم موضوعیت)	٦	۸	٦	٦	۷	۸	٦	۹	۹	۷	۷	۸
جمع	۹	۹	۹	۹	۹	۹	۹	۹	۹	۹	۹	۹

به رغم برخی چهرهای مثبتی که از آنها در این دو مجموعه ارائه شد، برخی دلالت‌های ناخوشایند این نقش‌ها نیز جالب توجه است. نقش قومیتی فقط در یک جا در فرایند رفع مشکلات دیگران یا به اصطلاح، مشارکت اجتماعی دیده می‌شود و فقط در یک جا، در حال انجام مهارتی خاص، یعنی رانندگی (ماشین و تراکتور) نشان داده شده است. این در حالی است که سایر بازیگران، از جمله زنان در مهارت‌هایی متنوع(حداقل ١٤ مورد) نشان داده شده‌اند. از بین موقعیت‌ها و فضاهای متکثری که نقش‌ها در آنها نشان داده شده است، نقش قومیتی در سه فضا (منزل، خیابان و محل کار) بیشتر دیده شده است. از بین حدود بیست فعالیتی که در مجموعه‌ها دیده شد، نقش قومیتی فقط در حین انجام سه فعالیت (معامله، کشاورزی و نوشتن نامه) دیده شده است. همچنین چهار فعالیت مهم قومیت‌ها در منزل، شامل خوردن، دوش گرفتن، پذیرایی و آشپزی است. از این حیث، فعالیت‌های آنها را به لحاظ نوع، می‌توان با فعالیت‌های زنان در منزل مقایسه کرد که این نکته در جای خود، به تأمل بیشتر نیاز دارد.

روشن است با توضیحی که ارائه شد، نمی‌توان نمایش مذکور از نقش قومیت را بازنمایی شایسته قلمداد کرد. اهمیت این موضوع زمانی بیشتر می‌شود که به حضور و نمایش اندک قومیت‌ها را در سریال‌ها توجه کنیم. همان طوری که قبلاً گفته شد، دو مشکل اساسی این‌گونه بازنمایی را می‌توان در دو برداشت اساسی از بازنمایی جستجو کرد: بازنمایی به منزلهٔ رویهٔ

نمایش و بازنمایی به مثابهٔ رویهٔ نمایندگی. مورد خاص نقش قومیت در سریال «اگه بابام زنده بود» به هر دو مشکل مذکور دامن می‌زند. تا آنجا که به رویهٔ نمایش مربوط است، میزان نمایش و نوع نمایش تعیین‌کننده است. نمایش قومیت در قالب نقشی با ویژگی‌های یاد شده، بر نوعی رویهٔ نابرابر یا ناعادلانه در به تصویر کشیدن گروه‌هایی از جامعه دلالت دارد.

این شیوهٔ نمایش نه فقط با قوانین موجود در نظام جمهوری اسلامی، بلکه در شکل انضمامی‌تر خود با کتاب «اهداف» صدا و سیمای جمهوری اسلامی منافات دارد. ذیل دو سرفصل در کتاب «اهداف»، به بحث دربارهٔ قومیت‌ها پرداخته شده است. «سیاست‌های عمومی ناظر بر تولید، تأمین و پخش برنامه‌ها» از معدود بخش‌های این کتاب است که در دو بند، به بحث قومیت‌ها اشاره شده است. در بند ۲۰۰۶ آمده است که «تحقیر و تخفیف اقوام، اقلیت‌های رسمی و هم‌وطنان روستایی و شهروندان شهرستانی ممنوع می‌باشد». این دغدغه به شکلی دیگر، در بند ۲۰۰۷ نیز مطرح شده است با این مضمون که «تحریک حساسیت‌های اختلاف‌برانگیز مذهبی، قومی و محلی و گروهی ممنوع است»(اهداف، محورها، الویت‌ها و ...۱۳۸۳: ۱۵۳). به‌علاوه، در فصل مربوط به «سیاست‌های ناظر بر تولید و پخش برنامه‌های نمایشی» به صراحت اشاره شده است که «استفاده از نشانه‌های قومی، لهجه‌ها و تکیه‌کلام‌های محلی به صورتی که موجب تمسخر قوم یا ملیت خاصی گردد، ممنوع می‌باشد».

مشکل بازنمایی به منزلهٔ نمایندگی، اشکال دیگری است که نمایش نقش قومیتی در سریال یاد شده، پدید می‌آورد. مسئله این است که هرچه گروهی قدرت بیشتری برای بازنمایی خود داشته باشد، نیاز کمتری دارد تا چهره‌ای گویا و فراگیر[1] از خود به معرض نمایش بگذارد. اما قومیت‌ها به دلیل محدودیت در بازنمایی خود، همیشه با چنین مشکلی مواجه‌اند. به بیان ساده‌تر، در هر سریالی، نقش قومیت همیشه تحت فشار است تا از طرف کل اجتماع قومیت خود سخن بگوید و به نوعی، گروه خود را نمایندگی کند، چون چنین فرصتی، به دلیل محدودیت‌های فراوان، همیشه در اختیار اقلیت‌ها نیست. بماند که این فشار مربوط به زمانی است که قومیت از ابتدا انکار نشود، نظیر آنچه در سریال «اگه بابام زنده بود» اتفاق افتاده است. انکار قومیت، سیاستی متناقض است که در اغلب برنامه‌های طنز رخ می‌دهد. در چنین مواقعی، نقش قومیتی حتی فرصتی پیدا نمی‌کند که قومیت خاصی را نمایندگی کند. متناقض به این معنا که همیشه شخصی با لهجه و قومیتی غیرمتعارف می‌باید نقش طنزگونه یا نقش‌های

1. Representative

ناخوشایند را نمایندگی کند. مع هذا، در نتیجهٔ حساسیت‌هایی که در جامعه وجود دارد، چنین نقش‌هایی نباید مستقیماً، قومیت خاصی را هدف قرار دهد. مشکل از آنجا آغاز می‌شود که در بیشتر اوقات، با نوعی سرریز نشانه‌ای مواجهیم. به این معنا که نشانه‌های به کار رفته در متن مجموعه‌ها، گروه‌هایی از جامعه را به منزلهٔ گروه‌های هدف لو می‌دهد و به نحوی ناخواسته، پیش‌داوری‌های موجود در فرهنگ روزمره را تقویت و تحریک می‌کند. این شیوهٔ رفتار با نقش‌های قومیتی، وضعیتی مبهم را به وجود می‌آورد که کل قومیت‌ها و اقلیت‌های جامعه در قالب نقشی غیرجدی و احتمالاً منفی در معرض دید همگان قرار می‌گیرد.

نگاه ساختاری‌تر به این موضوع، چه بسا راهگشاتر باشد. برای نمونه، در دو سریالی که مطالعه شده است، آدم‌هایی که از جای دیگر وارد می‌شوند، عوامل منفی محسوب می‌شوند. همان‌گونه که گفته شد، رسول و سهراب در مجموعهٔ «آهوی ماه نهم» و مبارکی در مجموعهٔ «اگه بابام زنده بود»، همه مهاجر هستند. لازم نیست که با لهجه‌های مشخص نقش‌های مذکور را نامطلوب جلوه دهیم، که البته در پاره‌ای اوقات چنین است، صِرف تقسیم نقش‌ها حول محور مرکزنشین(تهرانی)/مهاجر(غیرتهرانی) کافیست تا نابرابری‌ها در بازنمایی نقش‌ها تقویت شود. این مسئله به ویژه، به واسطهٔ تأکیدات عوامل تولید بر لوکیشن‌های موجود در تهران شدت می‌یابد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

استوری، ج. (۱۳۸٦) *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آگاه.

سوزان، ه.(۱۳۸۱) *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: هزاره سوم.

فیسک، ج.(۱۳۸۰) «فرهنگ تلویزیون»، ترجمهٔ مژگان برومند، *ارغنون*، دوره ۷، شماره ۱۹، صص ۱٤۲-۱۲۵.

سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.(۱۳۸٤) *اهداف، محورها، الویت‌ها و سیاست‌های تولید و تأمین و پخش تهران*، مرکز طرح و برنامه‌ریزی معاونت تحقیقات و برنامه‌ریزی.

Barker, C. (2004) *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, London: Sage publication.

Grey Herman, S. (2005) *Cultural Moves: African Americans and the Politics of Representation*, California: University of California Press.

Hall, S(ed). (2003) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publication.

Hall, S. (1996) "New ethnicities" ,in David Morley & K.H. Chen (eds), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge.

Julien, I & Mercer ,K. (1996) " De Margin and De Center ", in David Morley & K.H. Chen (eds), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge.

McRobbie, A. (2005) The uses of Cultural studies, London:Sage publication.

Meijer Cosera, I. (2001) "The Color of Soap Opera: An analysis of Professional Speech on the Representation of Ethnicity", *Europian Journal of Cultural Studies*,Vol.4(2):207-230.

Poindexter, P.M & Laura, S & Don, H. (2003) "Race and Ethnicity in Local Television News: Framing, Story Assignments, and Source Selections", in *Journal of Broadcasting & Electronic Media* ,Vol.47(4):-.

Saeed, A. (2007) "Media, Racism and Islamophobia: The Representation of Islam and Muslims in the Media", in *Sociology Compass*, Vol. 1(2): 443-462.

Tulloch, J.(1993) "Television and black Britons", in Andrew Goodwin and Garry Whannel(eds), *Understanding Television*, London:Routledge.