زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۴: ۱ـ۱۶

تحلیل نشانه‌شناختی هویت جنسیتی در تلویزیون

ثریا احمدی[۱*]، سید وحید عقیلی[۲]، سید محمد مهدیزاده[۳]

چکیده

بازنمایی زنان در رسانه‌ها بیان‌کنندهٔ تصورات عمومی دربارهٔ هویت و تفاوت‌های جنسیتی بوده و مدام در کار خلق یا تأیید یا تغییر این تصورات است. رسانه‌ها تلاش می‌کنند آنچه را می‌خواهند بازنمایی کنند، نه آنچه واقعیت دارد. مفهوم هویت جنسیتی، که در دنیای امروز به واسطهٔ مدرنیته دگرگون شده، از موضوعاتی است که در دنیای واقع و در قاب تلویزیون تفاوت‌هایی یافته است. ازاین‌رو، این مقاله شیوهٔ بازنمایی هویت جنسیتی را در محتوای روایی تلویزیون بررسی کرده است. بدین منظور، با استفاده از تحلیل نشانه‌شناختی فیسک در سه سطح رمزگان واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی سریال *زمانه* تحلیل و ارزیابی و با استفاده از رویکرد برساخت‌گرا در نظریهٔ بازنمایی استوارت هال، به‌منزلهٔ چارچوب نظری، این موضوع بررسی شده است. مؤلفه‌هایی مانند فردگرایی، استقلال مادی زنان، قدرت تصمیم‌گیری و انتخاب، الگوهای روابط بین فردی، سبک پوشش و مصرف کالا و نقش‌های حرفه‌ای زنان بازنمودی از جست‌وجوی هویت و مؤلفه‌های غالب هویتی مدرن‌اند. به نظر می‌رسد در این سریال بازنمایی‌های زنانه نمایش‌دهندهٔ شخصیتی هستند که خصلت‌های سنتی و مدرن را به‌طور تلفیقی به همراه دارند. هویت سنتی با ارزش و نگرش مادری و همسری به‌منزلهٔ هویت برتر بازنمایی‌شده و هویت مدرن محتوم به بحران است.

کلیدواژگان

ایدئولوژی، بازنمایی، فیسک، نشانه‌شناسی، هویت جنسیتی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. دکترای علوم ارتباطات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی
soraya.ahmadi@gmail.com
۲ . دانشیار گروه ارتباطات واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی seyed_vahid_aqili@yahoo.com
۳. دانشیار گروه ارتباطات، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی mahdizadeh45@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۹

بیان مسئله

در جامعهٔ ایران، هویت‌ها شکلی سیال و متغیر یافته‌اند. هویت‌های سنتی به‌تدریج مورد پرسش قرار گرفته‌اند و هویت‌های جدید سر برآورده‌اند که نه یکپارچگی گذشته را دارند و نه ثبات پیشین را. یکی از منابع مهم تغییر هویت‌ها در جامعهٔ امروزی، از جمله در عرصهٔ زندگی زنان، رسانه‌های جمعی هستند. استفاده از وسایل ارتباطی شامل آفرینش انواع جدید روابط اجتماعی و راه‌های تازهٔ رابطه خود با دیگران است [۱]. محیط پیرامون ما از طریق نمادها و معانی، برداشت ما را از خود به‌عنوان زن یا مرد و برداشت ما از نوع رفتار، افکار و حتی ویژگی‌های جسمی‌مان شکل می‌دهد [۳۶]. بدین ترتیب، شخص از طریق ارتباط با دیگران در محیط پیرامونش به فهمی از خویش به‌عنوان زن یا مرد دست خواهد یافت.

منظور از هویت جنسیتی آن بخش از رفتارها و نگرش‌های فرد نسبت به جنسیت خویش است که تحت‌تأثیر شرایط فرهنگی‌ـ اجتماعی شکل می‌گیرد. به این ترتیب، جنسیت آشکارترین وجه هویت فردی است که در تعامل با دیگران ساخته می‌شود [۸]. بنابراین، هویت ما از طریق ساختار اجتماعی فضای پیرامون ما شکل گرفته و در طی فرایندی دائماً تولید و بازتولید شده و تغییر می‌کند.

همهٔ صور تعامل اجتماعی و ارتباط به تعبیر رولان بارت مبنی بر تولید و مصرف نمادها هستند و یکی از راه‌های انتقال این نمادها رسانه است [۳۴]. در جهان معاصر، که رسانه‌های عامه‌پسند جزء مهم‌ترین منابع فرهنگی محسوب می‌شوند، تلویزیون از مهم‌ترین آن‌هاست، زیرا رسانه‌ای قابل دسترس در همهٔ خانه‌هاست و به‌تبع آن سریال‌های تلویزیونی جزء برنامه‌های پرطرفدار آن است. چنین عمومیتی می‌تواند ابعاد مختلف فرهنگ را تحت تأثیر عوالم رسانه‌ای مصنوع خود قرار دهد [۳۳].

بدیهی است رسانه‌ها در هر جامعه‌ای متأثر از فرهنگ همان جامعه‌اند، اما در روند بازتولید فرهنگی، قادر به گزینش نیز هستند؛ «گزینش اینکه چه عناصری از فرهنگ را انتقال دهند». متون رسانه‌ای با نحوهٔ بازنمایی خود از هویت جنسیتی می‌توانند باعث ایجاد هویتی خاص یا برعکس حذف و به حاشیه راندن هویتی دیگر شوند [۳۲]. مطالعات فرهنگی بر همین مبنا هدف خود را مطالعهٔ فرهنگ و واکاوی و نقد آن می‌داند تا معانی موجود در فرهنگ و زندگی روزمره را آشکار کند. مطالعات فرهنگی بیشتر به تحلیل موشکافانهٔ جنبه‌هایی از سریال‌های تلویزیونی معطوف است که به نحوهٔ برساخته شدن یا رواج‌یافتن یا چالش‌شدنِ ارزش‌های فرهنگی در جامعه مربوط می‌شوند [۱۲]. امروز، هرکس در فضا و زمان خاص هویتی متفاوت از خود نشان می‌دهد. در دنیای تکه‌تکهٔ امروز، در فرصت‌های کوتاه آدمی باید نقش‌های بی‌شماری را بازی کند و همین امر داشتن هویتی یکپارچه را غیرممکن می‌کند. در این میان، زنان یکی از عناصر اصلی فرایند هویت‌یابی و جامعه‌پذیری فرزندان و نسل آیندهٔ جامعه‌اند. وجود ابهام در رابطه با هویت و عناصر هویتی و ارائهٔ تصویری نادرست از آنان در تلویزیون و سایر رسانه‌های جمعی استقلال آنان را تهدید می‌کند و عزت نفس آن‌ها را به مخاطره می‌اندازد. با توجه به اینکه افراد هنگام استفاده از وسایل ارتباط

جمعی وارد اشکال تعامل می‌شوند که از جنبه‌های خاص با نـوع تعامـل رودررو تفـاوت دارد. در ایـن شیوهٔ جدید، تعامل رسانه‌ها چه معنایی از هویت جنسیتی را بازنمایی می‌کنند؟

چارچوب نظری

به گفتهٔ استیونسن، رسانه‌ها چنان در زندگی روزمرهٔ عصر مدرن متأخر استوار شده‌اند که بـه یکـی از عناصر تفکیک‌ناپذیر بافت فرهنگی مدرنیته اخیر تبدیل شده‌اند. مسائل مربوط به معرفت، هویت، ذوق و سلیقه و سبک زندگی، که جزء خصوصیات فرهنگ در مدرنیتهٔ اخیرند، بدون استثنا به دست افـراد و از طریق مصرف متون و تصاویر رسانه‌ها مفهوم‌پردازی و عملیاتی شده‌اند [۳۵]. نظریه‌پردازان بر این باورند که بازنمودهای تصویری و متنی رسانه‌های جمعی اهمیت زیادی برای واقعیت زیستهٔ ما دارند و بنابراین تحلیل‌های خود دربارهٔ این بازنمودها را در چارچوب نظریهٔ بازنمایی صورت‌بندی کرده‌انـد [۲؛ ۲۹]. می‌توان گفت که تنها وظیفهٔ مطالعات رسانه‌ای، سنجش شکاف میان واقعیت و بازنمایی نیست، بلکه تلاش برای شناخت این نکته نیز هست که رویه‌ها و صورت‌بندی‌های گفتمانی چگونـه معـانی را تولید می‌کنند [۳۱]. بنابر رویکرد برساخت‌گرایی، رسانه‌هـای جمعـی واقعیـت اجتمـاعی را مـنعکس نمی‌کنند، بلکه واقعیت‌های اجتماعی در قالب ساختار روایی آن‌ها خلق و برساخت می‌شود. رسانه‌های جمعی از طریق آنچه بودریار فراواقعیت[1] می‌خواند، می‌کوشند واقعیت جدیدی را خلق کنند و زندگی روزمره را تحت‌تأثیر قرار دهند [۴]. نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگـی بازنمـایی رسـانه‌ای را نـه امـری خنثی و بی‌طرف که آمیخته با روابط و مناسبات قدرت جهت تولید و اشاعهٔ معانی مـرجح در جامعـه در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی تلقی می‌کنند [۳۲] و بر همـین اسـاس بازنمـایی را ایدئولوژیک تصور می‌کنند. ایدئولوژیک‌بودن بازنمایی را می‌توان هم در نحوهٔ بازنمایی‌هـای فرهنگـی و رسانه‌ای از اشیا و هم سوژه‌های انسانی مشاهده کرد. محور اساسی در نظریه‌های بازنمایی ایـن اسـت که به خلاف ظاهر، تلویزیون پاره‌ای از واقعیـات را بازنمـایی نمـی‌کنـد، بلکـه آن را خلـق مـی‌کنـد و برمی‌سازد. آنچه بازنمایی می‌شود واقعیت نیست، ایـدئولوژی اسـت و تأثیرگـذاری ایـن ایـدئولوژی بـا خاصیت تصویرگری تلویزیون تقویت می‌شود [۱۹] و این جهت‌گیری توان آن را دارد که سوژه‌هایی را متناسب با ساختار ایدئولوژیک خود بسازد. بر این اساس، هویـت جنسـیتی مردانـه و زنانـه، در حـوزهٔ مطالعات فرهنگی و رسانه، نتیجهٔ برساختگی‌های فرهنگی بازنمایی‌هایی است که روزانـه بـه بازتولیـد ایدئولوژی مردسالاری می‌پردازند نه بازتاب‌هایی از جنسیت در دنیای واقعی [۲۰].

به نظر گافمن، نمایش‌های جنسیتی در موقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی سلسله‌مراتب اجتمـاعی جنسیت را تولید و بازتولید می‌کند و قدرت پدرسالار را افزایش می‌دهد و به نابرابری جنسیتی به نفع مردان و درنتیجه به حاشیه راندن زنان منجر می‌شود [۱۸]. بازنمایی‌ها در بافـت معـانی (مثـل عقـل سلیم) تولید و توزیع می‌شوند، اما این وضعیت تحت اداره و کنترل نظامی قدرت است که به بعضی از

1. hyper actuality

معانی مشروعیت می‌بخشد و به بعضی دیگر خیر. معانی به‌شدت در رابطه با قدرت ثبت و حک می‌شوند [۲۷]. تأثیر بازنمایی بر دنیای واقعی و واقعیت‌های اجتماعی به بازنمایی کارکردی ایدئولوژیک می‌دهد و پرسش از کارکرد ایدئولوژیک بازنمایی‌ها در هر متنی مهم‌ترین مسئله‌ای است که باید برای درک آن بازنمایی بررسی شود [۱۱]. به نظر هال، رسانه‌ها تأثیر هژمونیک دارند. طبقهٔ حاکم می‌کوشد همهٔ تعاریف متضاد از واقعیت را زیر یک چتر بیاورد و همهٔ اندیشه‌های متفاوت را در چارچوب اندیشهٔ خود قرار دهد و نتیجه آن است که محدوده‌هایی مشخص می‌شود که طبقات فرودست باید در آن محدوده زندگی کنند [۳۰]. بررسی نقش رسانه‌ها در بازتولید ایدئولوژی، کوششی برای کشف ارزش‌ها، باورها و علایق محتوای رسانه‌هاست. درواقع، ایدئولوژی و گفتمان پاسخ بسیاری از چراها در مورد محتواهای رسانه‌ای است [۱۳]. هال با نظریهٔ برساخت‌گرایانه بازنمایی، این بحث را مطرح می‌کند که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند، بلکه آن را به رمز درمی‌آورند [۲۶]. طبق نظر جان فیسک، واقعه‌ای که قرار است به صورت فیلم سینمایی یا برنامه‌ای تلویزیونی درآید برای اینکه رنگ واقعیت به خود بگیرد پیشاپیش با رمزهای اجتماعی نظیر لباس، محیط، گفتار و مانند آن رمزگذاری می‌شود [۱۸]؛ یعنی سطح واقعیت برای اینکه از طریق رسانه‌ای مانند تلویزیون قابل پخش شود از صافی بازنمایی یا رمزهای فنی همچون دوربین، نورپردازی، تدوین و روایت می‌گذرد و سپس به وسیلهٔ رمزهای اعتقادی نظیر فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی و سرمایه‌داری در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌گیرد.

روش پژوهش

هدف این مقاله تحلیل نمایش هویت جنسیتی در یک سریال تلویزیونی پربیننده است. برای تحلیل این سریال از روش تحلیل کیفی نشانه‌شناسی فیسک استفاده شده است و تلاش شده با رمزگشایی از معانی نهفته نمایش داده شده در سریال نحوهٔ بازنمایی هویت زنان نشان داده شود. بدین منظور از مجموعه‌های تلویزیونی پربینندهٔ ۱۳۹۱ براساس نظرسنجی‌های انجام‌شده در مرکز تحقیقات صداوسیما مجموعهٔ *زمانه* انتخاب شد و با تحلیل انواع رمزگان‌های تولیدشده در سریال و رمزگشایی از آن‌ها، نحوهٔ بازنمایی هویت جنسیتی مورد تحلیل قرار گرفت. فیسک برای تحلیل دو صحنه از سریالی عامه‌پسند، به دسته‌بندی رمزگان تلویزیون پرداخته است. او مدل خود را در سه سطح عرضه می‌دارد:

ـ واقعیت (رمزگان اجتماعی)، شامل ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار و گفتار، حرکات سر و صورت، و صدا و... است. این رمزها با رمزهای فنی و به کمک دستگاه‌های الکترونیک تولید می‌شود.

ـ بازنمایی (رمزگان فنی)، دو دسته رمز را دربردارد: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی هستند و به عناصر دیگری از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و... شکل می‌دهند.

ـ سطح ایدئولوژیک، که عناصر سطح اول و دوم را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهد [۲۲]. بر همین اساس، در این بررسی تحلیلی- توصیفی سعی شده است تحلیل شاخص‌های هویت جنسیتی با استفاده از چارچوب نظری بحث (جدول۱) و با تکیه بر سطوح تحلیل جان فیسک و با تمرکز بر دستهٔ دوم و سوم رمزگان اشاره‌شده صورت پذیرد. به عبارت دیگر، ضمن بررسی شیوهٔ بازنمایی از منظر روایت و فرایند داستان با نگاه به شخصیت‌ها و کاراکترهای نقش‌ها، سطح ایدئولوژیک مورد نظر جان فیسک در این سریال مشخص می‌شود. به نظر فیسک، معنا زمانی ایجاد می‌شود که واقعیت و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند [۲۱].

جدول ۱. شاخص‌های هویت جنسیتی

شاخص‌های هویت جنسیتی	رمزگان هویت جنسیتی			
	سنتی		مدرن	
سبک پوشش	پوشش ساده (لباس و رنگ‌های آن)	چادر رنگی، مانتو ساده تک‌رنگ، روسری، ترکیبی ناموزون و شلوغ، آرایش‌نکردن	پوشش متنوع	مانتو و شال رنگی، سارافون و شلوار، آرایش کردن
فردگرایی	جمع‌گرایی	تحکیم پیوندهای خانوادگی، گریه و زاری و انفعال	فردگرایی	خودباوری، اعتمادبه‌نفس، استقلال فردی، شخصیت اقتدارگرا
اشتغال و استقلال مادی	نبود اشتغال در بخش رسمی	شستن ظروف، آشپزی، مراقبت از فرزندان، وابستگی مالی	اشتغال در بخش رسمی جامعه	حضور در جامعه، استقلال مادی
نقش‌های حرفه‌ای زنان	عدم حضور در اجتماع	مادری/ همسری	حضور در فعالیت‌های اجتماعی	وکیل، معلم، کارمند، دانشجو
قدرت تصمیم‌گیری و انتخاب	نبود گزینش، سازش و اطاعت	پدر یا همسر تصمیم‌گیرندهٔ اصلی است، ناآگاهی	دارای قدرت انتخاب	انتخاب هسر و شغل، رفت‌وآمد، مسافرت، آگاهانه عمل کردن
الگوهای روابط بین فردی	نبود رابطه میان دختر و پسر، ارتباط کلامی و غیرکلامی	ازدواج با نظارت خانواده	وجود رابطه میان دختر و پسر، ارتباط کلامی و غیرکلامی	رابطهٔ شخصی بدون نظارت خانواده
مصرف کالا	ساده‌زیستی	سکونت در پایین شهر، خانه قدیمی، پوشش تکراری، نبود تجملات، وجود نشانه‌های سنتی مثل سماور، چراغ گردسوز	مصرف‌گرایی	سکونت در بالای شهر، خانهٔ مدرن، تنوع پوشش، اتومبیل، عادات تفریح و انواع رفتار منزلت‌جویانه

تجزیه‌وتحلیل یافته‌ها (بررسی سطوح بازنمایی و ایدئولوژیک سریال)

با توجه به اینکه در دنیای کنونی تغییرات بسیاری در نقش و انتظارات زنان صورت گرفته، این موضوع به طرق مختلف در تلویزیون هم به نمایش گذاشته شده است. به نظر می‌رسد ساختارهای سنتی و کلیشه‌ای که ریشه در فرهنگ و رسوم جامعهٔ ما دارند، در برنامه‌های تلویزیونی مطرح می‌شوند و چنین مفاهیمی با مفاهیم مرتبط با جریان نوگرایی تلفیق می‌شوند و تعاریف جدیدی را به مخاطب ارائه می‌دهند. برنامه‌های تلویزیونی نقشی مهمی در بازآفرینی تصورات جنسیتی در جامعه دارند. متون تلویزیونی برساخته‌هایی هستند که بر مبنای مکانیسم بازنمایی عمل می‌کنند [۱۹، ص۱۵۱]. به این ترتیب، با اختیار کردن این فرض، می‌توان به شناخت ارزش‌های حاکم اجتماعی و فرهنگی از طریق مطالعهٔ هویت جنسیتی در سریال‌های تلویزیونی نائل شد.

خلاصهٔ داستان

جوانی به نام بهزاد (حمید گودرزی) تصمیم دارد با دخترعموی خود، بهار (آیدا فقیه‌زاده)، ازدواج کند. پدر بهزاد بیست سال پیش در یک سانحهٔ رانندگی کشته شده و حسام، عموی بهزاد (حسین محجوب)، از خانوادهٔ او سرپرستی می‌کرده است. حسام کارخانه‌دار است و سهیل خرم (بهنام قربانی) را، که یکی از کارکنان اوست، به دلیل کلاهبرداری از کارخانه اخراج می‌کند. سهیل، حسام را تهدید می‌کند که اگر او را به کارخانه برنگرداند، دردسر بزرگی برایش درست می‌کند. با موافقت‌نکردن حسام، سهیل نزد بهزاد می‌رود و به همراه یک شاهد، ادعا می‌کند حسام بیست سال پیش پدر بهزاد (حبیب) را به قتل رسانده و همچنین بهزاد صاحب عمه‌ای است که از وجودش اطلاع ندارد. بهزاد با کمک وکیلی به نام ارغوان آذرنیا (پریناز ایزدیار) سعی می‌کند حقیقت را کشف کند. ماجرا به گونه‌ای پیش می‌رود که به ازدواج پنهانی بهزاد و ارغوان منجر می‌شود. ماجرا حول این رابطهٔ پنهانی ادامه می‌یابد و درنهایت جدایی این دو را شاهد هستیم.

رمزگان اجتماعی: واقعیت

رمزهای لباس: لباس می‌تواند جزئی از شخصیت اصلی هنرپیشه باشد. لباس‌های گوناگون، بسته به دوخت و بافندگی، تنگی و گشادی و رنگشان، می‌توانند بر تلاطم روحی، سلیقه، انضباط، طبع ظریف و... دلالت داشته باشند. رنگ لباس شخصیت‌های فیلم بر درک پیام کاربرد اساسی دارد [۱۶]. کارگردان در این مجموعه برای فاصله‌گذاری میان طبقات مختلف جامعه پوشش‌هایی متفاوت را در نظر گرفته و برای نمایش زنان شاغل و خانه‌دار به این نکته به‌ویژه در

نوع پوشش و نیز در نوع استفاده از ارتباط کلامی و غیرکلامی توجه داشته است. مانتو و شال پوشش غالب زنان شاغل این داستان است و چادر (رنگی) تنها برای بازنمایی زنان خانه‌دار طبقهٔ پایین جامعه استفاده شده است. ترکیبی ناموزون و شلوغ در پوشش زنان خانه‌دار دیده می‌شود که در مورد زنان شاغل و نیز طبقهٔ بالاتر جامعه چنین نیست.

رمزهای رنگ: رنگ نقش مهمی در وجههٔ تصویری فیلم دارد. دقت نظر دربارهٔ انتخاب رنگ و شدت و وضعیت یک رنگ باعث می‌شود مایهٔ فیلم بیشتر به وجهی تصویری منتقل شود تا از راه گفت‌وگو با روایتگری [۲۴]. رنگ‌ها ترکیبی از سرد و گرم حس خوش‌بینی و انگیزش، آرامش و عاقل‌بودن، شور و اشتیاق به زندگی، اعتمادبه‌نفس، تضاد و تناقض درونی شور و شوق جوانی، قدرت، تکامل و ثبات، غم و حس کینه را به نمایش می‌گذارند.

انتخاب بازیگران: هر بازیگر، با توجه به فیلم‌هایی که قبلاً بازی کرده است، یک سلسله انتظارات را با خود به همراه می‌آورد و بیننده ذهنیتی از او در ذهن خود دارد. دو شخصیت اصلی این سریال ارغوان (پریناز ایزدیار) و بهزاد (حمید گودرزی) هستند. گودرزی تقریباً در بیشتر سریال‌هایی که بازی کرده نقش مثبتی داشته است و ایزدیار نیز پس از سریال *پنج کیلومتر تا بهشت*، حضور دوم خود را تجربه کرده است و تصویری خاکستری از او در ذهن وجود دارد.

رمزگان فنی

رمزهای فنی از آن رو اهمیت دارند که در ایجاد معنا به صورت کلی نقش مهمی ایفا می‌کنند، زیرا عمدتاً به شیوهٔ خلاقانه و نه صرفاً فنی از آن‌ها استفاده شده است تا معنای کلی را پدید آورند [۱۶].

نقش دوربین: از نمای متوسط زمانی استفاده می‌شود که سوژه از کمر به پایین در نما حذف می‌شود. در چنین نماهایی، سوژه و محیط به‌طور معمول تقریباً به یک اندازه نما را پر می‌کنند. در نمای درشت، سوژه بخش عمدهٔ نما را پر می‌کند و صرفاً اندکی از محیط اطرافش دیده می‌شود. نمای درشت از نظر فاصلهٔ فضایی به گونه‌ای است که حس صمیمیت را پدید می‌آورد. نمای درشت این امکان را به وجود می‌آورد تا موضوع با دقت بیشتری بررسی شود. هدف این نما بالابردن اهمیت چیزهاست [۱۶]. نماهای متوسط و درشت بیشتر برای ایجاد حس صمیمیت و نزدیکی با بینندگان انتخاب می‌شوند. همچنین، بر عادی‌بودن صحنه‌ها دلالت دارد و احساس نزدیکی با فیلم و شخصیت‌های آن را فراهم می‌کند. در این سریال، بیشترِ نماهای گرفته‌شده از نوع متوسط و درشت‌اند.

زاویهٔ دوربین: در نمای هم‌سطح چشم، در ترازی مشابه با سوژه قرار می‌گیریم. اگر در این حالت سوژه مستقیماً با ما سخن بگوید، احساس می‌کنیم وارد مکالمه‌ای شده‌ایم که در آن هر

دو طرف با یکدیگر برابرند [۱۶]. زاویهٔ هم‌سطح چشم بر عادی‌بودن صحنه‌ها دلالت دارد و درنتیجه احساس نزدیکی و همسویی را با فیلم و شخصیت‌های آن فراهم می‌کند. در این سریال، زاویهٔ دوربین هم‌سطح چشم انتخاب شده است و همان کارکرد نمای درشت را دارد؛ یعنی ایجاد ارتباط نزدیک با سوژه‌های فیلم.

ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی نامتقارن؛ موضوع معمولاً در یک طرف قرار می‌گیرد. ترکیب‌بندی نامتقارن حس آسودگی و آرامش را پدید می‌آورد؛ چون تصویر دارای الگو یا ساختار به نظر نمی‌رسد. پس این ترکیب‌بندی می‌تواند توهم نظم، ثبات یا آرامش را ایجاد کند [۱۴]. در این سریال، ترکیب‌بندی صحنه‌ها بیشتر نامتقارن است و زندگی روزمرهٔ سوژه‌ها را به تصویر می‌کشد و بر واقع‌گرایی صحه می‌گذارد.

نورپردازی: نورپردازی با تضاد؛ منظور از نورپردازی با تضاد این است که قسمت‌های تیرهٔ تصویر تقریباً سیاه و روشن‌ترین قسمت‌ها به‌طور شفافی سفیدند. تصاویر با تضاد کم اغلب برای اشاره به عنصر واقع‌گرایی، مستند و روزمرگی به کار می‌روند [۱۶]. نورپردازی در برخی صحنه‌های این سریال کم‌تضاد است که بر واقع‌گرایی روایت دلالت دارد و قصد دارد همه‌چیز طبیعی نمایانده شود. در صحنه‌هایی از نورپردازی تیره استفاده شده است که بر فضای یأس‌آلود صحنه دلالت دارد.

صحنه‌پردازی: تفاوت‌های جسمانی در رمزهای اجتماعی زمان و مکان صحنه‌ها و لباس بازیگران، نشان‌دهندهٔ رمزهای ایدئولوژیک طبقهٔ اجتماعی، اخلاق و جذابیت است. مکان‌هایی که انتخاب شده‌اند بیشتر اتاق نشیمن، آشپزخانه و حیاط خانه است. اگرچه مکان‌هایی از حضور زنان در فضاهای اجتماعی دیده می‌شود، به‌شدت کمرنگ است. تلویزیون و تابلوهای روی دیوار، چراغ گردسوز لب طاقچه، پارچه‌ای که روی تلویزیون انداخته شده و پارچه‌ای که روی لبهٔ طاقچه پهن شده است. تخت کنار دیوار داخل حیاط و قالیچه‌ای که روی آن پهن شده است همه نشانه‌هایی از زندگی سنتی طبقات پایین جامعه دارد.

صدا: صدا به چند علت یک فن نیرومند است. نخست اینکه جنبهٔ حسی نیرومندی را درگیر می‌کند. دوم اینکه صدا می‌تواند فعالانه نحوهٔ درک و تفسیر تصاویر را در بیننده شکل دهد [۵]. صدا در فیلم مشتمل است بر گفت‌وگو و موسیقی.

گفت‌وگوها: با استفاده از گفت‌وگوهای متن فیلم، بیننده می‌تواند با شخصیت‌های مثبت همدلی و همذات‌پنداری و با شخصیت‌های منفی ابراز خصومت و دشمنی کند [۲۴]. در روابط کلامی شخصیت‌های داستان گفت‌وگوهایی دیده می‌شود که بر کلیشه‌های جنسیتی تأکید می‌کند (سرور: «سالادت رو درست کن»، هما: «این‌قدر از خونه بیرون نرفتم که می‌ترسم برم بیرون»)، اهمیت ازدواج برای زنان (هما: «سربه‌سرم نذار... برای چی الکی باید بخندم، بابا خسته شدم...، می‌فهمی! دلم به چی باید خوش باشه به چه امیدی...»)، مادرشدن (مهدخت:

«بچه‌م دیگه دل و دماغ نداره بعد از شنیدن جواب منفی آزمایش. بمیرم الهی، نشد که مادر شه»، «من اگر به جای تو باشم، حلواحلواش می‌کنم. منوچهر این‌قدر شرف و مردونگی داره که ترکت نکنه. خیلی از مردها وقتی می‌فهمن زنشون باردار نمی‌شه یا ترکش می‌کنن یا می‌رن یک زن دیگه می‌گیرن تا براشون بچه بیاره»)، تأکید بر سنت‌ها در ازدوج (گوهر: «دخترای من حرمت می‌فهمن و سنت‌ها رو می‌شناسن و بدون اجازهٔ من کاری نمی‌کنن») و تغییر روابط فردی (مهدخت: «قدیم‌ها مراسم خواستگاری برای این بوده که خانواده‌ها همدیگر رو ببینن و اگر هم قد و تراز هم بودن، دختر رو برای پسر خود عروس کنن. اما الان جوون‌ها خودشون تصمیم می‌گیرن...»).

موسیقی متن: منظور انواع اصوات و صداهای غیرکلامی است که در صحنه‌های گوناگون روایت تصویری، مفاهیم خاصی را تولید می‌کنند. در این داستان، علاوه بر آنکه از موسیقی متن (گروه سون‌بند) استفاده شده است، از دو شخصیت علاقه‌مند به موسیقی نیز بهره برده است.

رمزگان ایدئولوژیک

رمزهای ایدئولوژی از این نظر اهمیت دارند که رابطهٔ بین رمز فنی انتخاب بازیگران و رمز اجتماعی آن بازیگران را معنادار می‌کنند و همچنین استفادهٔ تلویزیون از دو رمز یادشده را به کاربرد وسیع‌تر آن‌ها در فرهنگ به‌طورکلی مربوط می‌کنند [۲۳].

سریال زمانه به دنبال بازنمایی نسل‌های در حال ظهور امروزی است. ارغوان نقش اول زن نسلی از دختران را نمایندگی می‌کند که مطالبات خود را با اصرار و اهتمام پیگیری می‌کنند. شخصیتی فعال، تا حدی مقتدر و سمبل ساختارشکنی. نسبتاً عقلانی، گاه پرخاشگر (بر سر مادر، برادر و خواهر خود فریاد می‌زند)، اجتماعی (تحصیل‌کرده و شاغل) و مستقل در تصمیم‌گیری‌هاست (انتخاب همسر). یکی از جنبه‌های جامعهٔ مدرن غلبهٔ ارزش‌های فردگرایانه بر جمع‌گرایانه است [۲۹]. رشد فردگرایی، توسعهٔ ارزش‌های عقلانی و تضعیف پیوندهای خانوادگی توأم با تحولات جامعهٔ مدرن بوده است [۶]. فردگرایی معطوف به خودباوری، خودشکوفایی، اعتمادبه‌نفس و استقلال فردی است [۲۸]. ارغوان در هیچ صحنه‌ای در حال انجام‌دادن کارهای خانه دیده نمی‌شود. او وکیل است و در روابط اجتماعی و کار خود موفق عمل می‌کند و بیشتر در فضاهای بیرون از خانه بازنمایی می‌شود. ارغوان دختری جوان، زیبا با ظاهری آراسته، امروزی و مدرن است. زن مدرن زنی است تحصیل‌کرده که سعی دارد همچون مردان در فعالیت‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی حضور داشته باشد. او صاحب ویژگی‌هایی از قبیل استقلال، خوداتکایی و همچنین تحصیلات است و نگاه غیرجنسیتی به خود دارد [۶]. نوع پوشش ارغوان همیشه مانتو و شال در رنگ‌های متنوع و شاد است. نوع پوشش خود را متناسب با شرایط و موقعیت کار خود در نظر می‌گیرد تا در نظر موکلانش موجه جلوه کند.

پوشش به‌مثابهٔ شیوه‌ای از رفتار، به طور گسترده‌ای از ارزش‌های فرهنگی هر فرد متأثر است [۱۲]. از زاویه‌ای دیگر، پوشش با مفهوم مصرف نیز عجین شده است. هم‌اکنون، مصرف به شیوه‌ای برای ابراز هویت بدل شده است [۱۵]. این مسئله به‌وضوح دربارهٔ ارغوان بازنمایی شده است. ارغوان دختری از طبقهٔ پایین جامعه است که در قسمت جنوبی شهر در یک خانهٔ اجاره‌ای زندگی می‌کند. محل سکونت ارغوان رمزگذاری شده است؛ خانه‌ای قدیمی در کوچه‌های باریک و کاه‌گلی. در فرهنگ‌های مدرن، که شالودهٔ هویت‌های فردی و جمعی از حوزهٔ تولید به حوزهٔ مصرف منتقل شده است، دیگر نمی‌توان برمبنای گروه‌بندی‌های طبقاتی (یا هرگونه گروه‌بندی ساختاری) خطوط تمایز و تشابه گروهی را به‌درستی ترسیم کرد [۱۲]. به همین دلیل، این سریال ارغوان را فردی نشان می‌دهد که ویژگی‌های ظاهری، تحصیلات و موقعیت اجتماعی او دیگر به طبقهٔ پایین تعلق ندارد. ازاین‌رو، با توجه به موقعیت‌هایی که در آن قرار می‌گیرد، هویتی متفاوت از خود به نمایش می‌گذارد و بدون توجه به موقعیت و جایگاهش در ساختار نظام طبقاتی با بهزاد روابط عاشقانه برقرار می‌کند. از وجوه مدرن‌بودن، شکل‌گیری الگوهای روابط بین‌فردی است؛ ظهور شکل جدیدی از خانواده که در تقابل با نظم نمادین است. ازدواج از یک قرارداد گستردهٔ اجتماعی بین دو خانواده به رابطه‌ای کاملاً شخصی بین دو فرد تقلیل می‌یابد [۱۷]. انتخابی کاملاً فردی. انتخاب‌هایی که در بازنمایی الگوهای نوین، سرانجامی جز شکست ندارد. چنان‌که این ازدواج نیز به شکستی تلخ منجر می‌شود.

از دیگر زنان نقش اصلی این سریال، بهار است؛ پزشکی جوان، نیکوکار و دارای کمالات انسانی. شخصیتی وابسته و منفعل دارد. او به‌رغم کسب تحصیلات دانشگاهی و داشتن موقعیت اجتماعی بالا (وابسته به پدر) زنی سنتی است. او در نقش‌های کدبانویی (آشپزی و تمیز کردن منزل) بازنمایی می‌شود. نوع پوشش او ساده و بیشتر در رنگ‌های سرد نمایش داده می‌شود که بر آرامش، متانت و عقلانیت او دلالت دارد. بیشتر در فضای خانه بازنمایی می‌شود. با وجود اینکه پزشک است، در موارد محدودی در بیمارستان و محل کارش دیده می‌شود. بهار بسیار به خانواده پای‌بند است و در مقابل تصمیمات پدر برای انتخاب همسر از خود مقاومت و سرپیچی نشان نمی‌دهد. در سریال‌های تلویزیونی، خانواده نمایندهٔ سنت است و اقتدار آن نیز چشمگیر و تعیین‌کننده است؛ اقتداری که فرزندان هم آن را پذیرفته‌اند [۷]. ازاین‌رو، پدرسالاری و اطاعت از پدر در این سریال امری بدیهی و درونی شده است. پای‌بند بودن بهار به سنت‌ها در موارد متعدد بازنمایی شده است. در هنگام ملاقاتش با بهزاد خانواده‌اش را در جریان می‌گذارد و... .

بهار نماد سازش و اطاعت است. او سمبل یک زن ایرانی نجیب، صبور و سازگار است که رسانه درصدد بازتولید کلیشهٔ اوست؛ یعنی در عین حفظ همهٔ نمادهای زن سنتی می‌توان تحصیلات عالی نیز کسب کرد. او حتی از پنهان‌کاری بهزاد در مورد ازدواجش از او می‌گذرد و همان‌طور که ساختار جنسیتی حاکم مطالبه می‌کند، به زندگی خود با بهزاد با گذشت و

صبوری ادامه می‌دهد. بهار نمایندهٔ زنان سنتی است که پیشرفت‌های تحصیلی و کاری آن‌ها حتی جایگاه طبقاتی آن‌ها، خللی در امور زندگی خانوادگی‌شان پدید نیاورده است. هویت سنتی در پای‌بندی و وفاداری به میراث و قبول ارزش‌های مبتنی بر سنت معنا می‌یابد. در این تعریف، زن موجودی است ساده و با عفت که فعالیت‌هایش به خانه محدود است. او در جامعه و فعالیت‌های اجتماعی حضور ندارد و سعی می‌کند وظایف خود را به‌عنوان مادر و همسر به‌خوبی ایفا کند [۶]. این همان الگوی مطلوب رسانه است که او را درنهایت برندهٔ زندگی بازنمایی می‌کند.

ثریا شخصیت زن دیگری است که در این سریال حضور دارد. شخصیتی فعال، ظاهراً اجتماعی، ولی وابسته در تصمیم‌گیری‌هاست. رمزگان کلامی او کنایه است. او تحصیلات دانشگاهی دارد و شاغل است، اما از زندگی خود به دلیل بچه‌دار نشدن احساس رضایت ندارد. کدبانو بودن، شست‌وشوی ظروف، چیدن میز غذا و حضور در منزل یا داخل آشپزخانه حداکثر بازنمایی‌ای است که از وی به‌عمل می‌آید؛ همان ایماژ زن خانه‌دار. ثریا پوششی ساده دارد و تنوعی در پوشش او در کل سریال دیده نمی‌شود. کار وی تقریباً هیچ نمودی در زندگی او ندارد. ثریا نمایندهٔ زنانی است که به‌رغم کسب موفقیت‌های تحصیلی و اجتماعی، به دلیل محروم بودن از عنوان مادری، هویتی نامعلوم و بی‌ثبات دارند.

دلالت دیگر این موضوع شخصیت منفعل ثریا در برخورد با مشکل ناباروری است. او با پنهان‌کردن خود از دید همسرش و گریه‌کردن و بی‌حوصلگی خود بر این انفعال مهر تأیید می‌زند. زمانی این اطاعت جنسیتی تکمیل می‌شود که مهدخت از ثریا می‌خواهد خدا را برای داشتن همسری مثل منوچهر شکر کند. همین که به فکر ازدواج مجدد نیست، از منظر او بزرگ‌ترین گذشت و فداکاری مرد است. این خصوصیات زنانی را بازنمایی می‌کند که ذهنیت آن‌ها سلطه و اقتدار مردانه را درونی کرده و خود در جهت تثبیتش گام برمی‌دارد. بنابراین، اطاعت جنسیتی را به دخترش توصیه می‌کند و این بازتولید و تأکید گفتمان مردسالارانه از طریق خود زنان و دلالت بر میزان تأثیرپذیری ذهنیت زنانه و رسوخ این دیدگاه در ذهن زنان است.

مهدخت، سرور و گوهر در نقش سه مادر این مجموعه بازنمایی شده‌اند. نکتهٔ مهم درخصوص نقش این سه مادر حضور همیشگی آن‌ها در خانه است. مادران این مجموعه افرادی بی‌اطلاع‌اند و از روند اتفاقاتی که حول‌وحوش خانواده می‌افتد آگاه نمی‌شوند.

مهدخت ظاهراً کارمندی بازنشسته است و در سایهٔ حمایت‌های مالی حسام زندگی می‌کند و همواره خود را مدیون او می‌داند. وقتی مهدخت با بهزاد در مورد ظلمی که بر او رفته است در خانهٔ پدری و در خانهٔ همسر و از سلب قدرت اختیار از او برای انتخاب می‌گوید، به گونه‌ای ضمنی بر حضور هموارهٔ یک مرد در تعریف زن دلالت دارد، اما درنهایت او راضی است و گلایه‌ای ندارد. به نظر می‌رسد تربیت درست فرزند و وفاداری به همسر دو نقش اساسی هر زن در جامعه است. به‌ویژه

زمانی که شوهر فوت می‌کند، این دو وظیفه به نحو بارزتری تجلی پیدا می‌کند و این دقیقاً برهه‌ای است که عیار زن مشخص می‌شود. در مورد مهدخت نکتهٔ مهم اطاعت جنسیتیِ محض است.

سرور ترکیبی از ویژگی‌های زن سنتی و مدرن را با هم به نمایش می‌گذارد. تحصیلات و فعالیت اجتماعی او مشخص نیست. او شخصیتی فعال دارد. تصویری که از سرور بازنمایی می‌شود مادری دلسوز و همسری مهربان است. مراقب سلامت و تناسب اندام خود نیز است و این با نشانه‌های مختلف همچون باشگاه رفتن و رژیم غذایی گیاهی یادآوری می‌شود. توجه به بدن و کنترل آن از ویژگی‌های فردی‌شدن هویت است. همچنین، سبک زندگی سرور از اشاره‌ای که به اوقات فراغتش می‌کند (سفر به سوئیس) روشن می‌شود. اما سرور در جایی به جز فضای خانه بازنمایی نمی‌شود. سرور همواره تسلیم خواست حسام می‌شود. با وجود بی‌اعتمادی به بهزاد، پس از مرگ حسام، وکالت‌نامه‌ای در مورد کارخانه به بهزاد می‌دهد. این تسلیم‌شدن همیشگی در دادگاه جدایی بهار و بهزاد نیز دیده می‌شود. سرور تسلیم ساختار مردسالارانهٔ جامعه درخصوص حق طلاق مردان می‌شود.

سومین مادر این سریال، گوهر است. او و هما با خیاطی‌کردن زندگی می‌گذرانند. ارغوان را به دانشگاه فرستاده‌اند و سینا را به دبیرستان موسیقی. گوهر نمایندهٔ زنی سنتی از طبقهٔ پایین جامعه است که به ارزش‌های سنتی پای‌بند است. زنی بی‌اطلاع و ناآگاه بازنمایی می‌شود که همیشه در خانه حضور دارد و فقط به امور خانه می‌پردازد. غیاب پدر در اینجا دلالت اصلی است که تربیت ناشایست فرزندان را دامن زده است. فرزندان او، ارغوان و سینا، سرکش شده‌اند. او متوجه اعتیاد پسرش و ازدواج پنهانی دخترش نمی‌شود. آگاهی‌اش از مسائل فرزندانش با رفتار انفعالی او، که شامل گریه و غش‌کردن است، بازنمایی شده است. درنهایت هم که تاب پذیرش بی‌آبرویی دخترش را ندارد، سکته می‌کند و از دنیا می‌رود.

فاطمه، خواهر حسام و نتیجهٔ ازدواج مخفیانهٔ پدر حسام با همسر دوم است. فاطمه به دلیل حضورنداشتن پدر در هنگام عقد، برای همیشه امکان داشتن همسر و زندگی مشترک را از دست می‌دهد. او، که معلم است، زنی خودساخته نمایش داده می‌شود که بسیار به سنت‌ها و ارزش‌ها و آداب خانوادگی پای‌بند است. پوششی ساده دارد. همواره در آرزوی داشتن خانواده بوده است. هویت و زندگی فاطمه واجد رمزگانی است که از گفتمان حاکم بر جامعه متأثرند. او تنها شانس زندگی خود برای ازدواج را از دست داده است. به دلیل نبود پدر، امید و انگیزه‌ای برای زندگی ندارد. ازاین‌رو در زندگی که از او به تصویر درمی‌آید هیچ ردی از توجه به خود و فردی‌شدن نمی‌بینیم. او خلأ وجودی خود را با امور خیر و رسیدگی به مشکلات دیگران پر می‌کند. دلالت ضمنی این روایت بر تعریفی است که از جایگاه زن در جامعه می‌شود. زن یا در نقش مادری یا نقش همسری موجودیتش تعریف می‌شود. ایفا نکردن هریک از این نقش‌ها برای زنان موجد بحرانی در خویشتن است که انگیزهٔ زیستن را سلب می‌کند.

هما نیز شخصیت زن دیگری است با مسائل مشابه فاطمه با این تفاوت که او قشری از زنان را نمایندگی می‌کند که در خانه می‌مانند و فقط برای گذران روزگار از هنر خیاطی خود، آن هم در انزوا و خلوت، استفاده می‌کنند. ماندن در خانه برای وی حالتی تشدیدشده دارد. وی حتی از برقراری تماس با بیرون از منزل ناتوان است. او کاملاً ناآگاه است و از ارغوان می‌خواهد در روزنامه‌ها دنبال خانه‌ای در مناطق بالای شهر بگردد و دیگر اینکه بی‌اطلاع از اوضاع جامعه و وضعیت اقتصادی آن است. نمایندهٔ زنی سنتی که زندگی را فقط در ازدواج کردن دیده است. این نگاه ناشی از همان ایدئولوژی مردسالارانه است که معتقد است زنان باید ازدواج کنند تا هویت یابند.

جدول ۲. هویت شخصیت‌های داستان براساس شاخص‌های هویت جنسیتی

هویت / شخصیت	فردگرایی	اشتغال	استقلال مادی	روابط بین فردی	تنوع پوشش	قدرت تصمیم‌گیری و انتخاب	مصرف کالا	نقش‌های حرفه‌ای
ارغوان	*	*	*	*	*	*	*	*
بهار	–	*	–	–	–	–	–	*
ثریا	–	*	–	–	–	–	–	*
مهدخت	–	–	–	–	–	–	–	*
سرور	–	–	–	–	*	–	*	–
گوهر	–	–	–	–	–	–	–	–
فاطمه	–	*	*	–	–	–	–	*
هما	–	–	–	–	–	–	–	–

*** به‌طور معمول، فعالیت‌های اقتصادی زنان در بخش رسمی اشتغال نامیده می‌شود که نیروی کار مزدبگیر دارد. در این بخش، زنان از نیروی حمایت قانونی بیشتری برخوردارند. بخش غیررسمی شامل کارهایی از قبیل کارهای خانگی، خانه‌داری، پرورش فرزند و... محسوب می‌شود. کار در بخش غیررسمی اشتغال محسوب نمی‌شود** [۲۳].

نتیجه‌گیری

نظریهٔ برساخت اجتماعی واقعیت بر نقش عوامل زمینه‌ای در شکل‌دهی شناخت سوژه‌ها از جهان مادی استوار است. عوامل زمینه‌ای در قالب ایدئولوژی، ارادهٔ معطوف به قدرت، خواسته‌ها و امیال گروهی و بسیاری از مؤلفه‌های دیگر نمود می‌یابند و آنچه را از واقعیت شکل می‌گیرد در کسوت امری برساختی ارائه می‌دهند. بی‌شک، چنین مکانیسمی بر مبنای حمایت از تحقق هدف یا اهدافی خاص شکل می‌گیرد [۲]. شاخص‌های هویت جنسیتی مدرن براساس مبانی

نظری فردگرایی، اشتغال و استقلال مادی، داشتن روابط بین فردی، تنوع در پوشش و مصرف کالا، قدرت تصمیم‌گیری و انتخاب و داشتن نقش‌های حرفه‌ای است. از میان زنان این داستان ارغوان همهٔ شاخص‌های هویت جنسیتی مدرن را دارد. بهار، ثریا و فاطمه شاغل‌اند و در فعالیت‌های اجتماعی حضور دارند، اما درمجموع هویتی سنتی از آن‌ها بازنمایی می‌شود. فعالیت اجتماعی پیشین مهدخت هیچ نمودی در سریال و تأثیری در هویت او ندارد. سرور از میان این شاخص‌ها تنوع در پوشش و مصرف کالا را دارد، اما کاملاً زنی سنتی است. فاطمه نیز شاغل است و استقلال مادی دارد، اما نشانه‌ای از مدرن‌بودن در زندگی وی دیده نمی‌شود و به‌شدت به سنت‌ها پای‌بند است. گوهر و هما کاملاً سنتی‌اند و نشانه‌ای از هویت مدرن را کسب نکرده‌اند.

نتیجهٔ این بررسی نشان داد در داستان بر بعد مادربودن زن تأکید شده است. نکتهٔ دیگر نمایش انفعال و خامی بیش از حد زنان است که آن‌ها را نه‌تنها در تصمیم‌گیری‌های شخصی، که در عرصهٔ همسرداری و تربیت فرزند دچار مشکلاتی کرده است. زنان این سریال فاقد قدرت تشخیص‌اند و توانایی فکر کردن و تصمیم‌گیری ندارند که این بازنمایی دور از ذهن است. زنان همچنان در خانه و آشپزخانه حضور دارند و حضور زنان در اجتماع به حاشیه رانده شده است و این همان ساخت کلیشه‌های جنسیتی را به ذهن متبادر می‌کند و تأکیدی بر ایدئولوژی پدرسالاری است. در این سریال، ارغوان بیشتر در نمای متوسط و نور تیره نمایش داده شده است. هدف از این کار، در حاشیه قراردادن این نقش است (همان طرد هویت مدرن). این مسئله بازتولید هویت سنتی را یادآور می‌شود. در سریال بررسی‌شده شیوهٔ بازنمایی هویت مدرن بیشتر نوعی بدنمایی از شکل‌گیری هویت است. این در حالی است که پدیده‌های مدرن از واقعیت‌های جامعه هستند و نفی آن‌ها از طریق این شیوهٔ بازنمایی بیشتر ناظر بر این امر خواهد بود که ارزش‌های اجتماعی بازنمایی‌شده از واقعیت‌های اجتماعی بیرونی فاصله گرفته‌اند و نسل سنتی هنوز هم خود را با شرایط ساختاری جدید سازگار نکرده است.

منابع

[۱] آبوت پاملا؛ کلر، والاس (۱۳۸۰). *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، تهران: نی.

[۲] استریناتی، دومینک (۱۳۸۰). *نظریات فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر. تهران: نو.

[۳] امام‌جمعه‌زاده، سید جواد؛ محمود اوغلی، رضا (۱۳۹۰). فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ارتباطی، س۱۸، ش۳ (پیاپی ۶۷)، ص۱۱۹ـ۱۴۶.

[۴] بودریار، ژان (۱۳۸۰). «فرهنگ رسانه‌های گروهی»، ترجمهٔ شیده احمدزاده، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، ۱۹، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

[۵] بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۹۰). *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مرکز، چ۸.

[۶] بهنام، جمشید (۱۳۸۳). *ایرانیان و اندیشهٔ تجدد*، تهران: فروزان.

[۷] تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۴). *روایت غیریت و هویت در میان ایرانیان*، تهران: فرهنگ گفتمان.
[۸] جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱). *هویت اجتماعی*، ترجمهٔ تورج یاراحمدی، تهران: شیرازه.
[۹] جوادی یگانه، محمدرضا؛ کشفی، سیدعلی (۱۳۸۶). «نظام نشانه‌ها در پوشش»، فصل‌نامهٔ *شورای فرهنگی اجتماعی زنان*، س ۱۰، ش۳۸، ص۸ـ۹.
[۱۰] چاوشیان تبریزی، حسن (۱۳۸۱). «سبک زندگی و هویت اجتماعی مصرف و انتخاب‌های ذوقی به‌عنوان شالوده تمایز و تشابه در دورهٔ اخیر مدرنیته»، پایان‌نامهٔ دکترا، دانشگاه تهران.
[۱۱] چندلر، دانیل (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.
[۱۲] خالق‌پناه، کمال (۱۳۹۰). «تحلیل نشانه‌شناختی نقش‌های خانوادگی در سریال‌های پربینندهٔ تلویزیون»، مرکز تحقیقات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.
[۱۳] ده‌صوفیانی، اعظم (۱۳۹۱). *کودک، انیمیشن و تلویزیون*، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات و مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.
[۱۴] ساروخانی، باقر؛ رفعت‌جاه، مریم (۱۳۸۳). «زنان و بازتعریف هویت اجتماعی»، *جامعه‌شناسی ایران*، دورهٔ ۵، ش۲، ص۱۳۳ـ۱۶۰.
[۱۵] سروی‌زرگر، محمد (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی بازنمایی خانواده در آگهی‌های بازرگانی تلویزیون»، *پژوهش‌های ارتباطی*، دورهٔ ۱۸، ش۳ (پیاپی ۶۷)،ص۳۳ـ۶۲.
[۱۶] سلبی، کیت؛ کاودری، ران (۱۳۸۰). *راهنمای بررسی تلویزیونی*، ترجمهٔ علی عامری مهابادی، تهران: سروش.
[۱۷] صادقی فسایی، سهیلا؛ شریفی ساعی، محمدحسین (۱۳۹۱). «عشق و ضد عشق در سریال‌های ایرانی، تحلیل نشانه‌شناختی روابط عاشقانه و روابط مبتنی بر فریب در رسانهٔ ملی»، *پژوهش‌های ارتباطی*، دورهٔ۱۹، ش۳ (پیاپی ۷۱)، ص۶۹ـ۹۶.
[۱۸] صوفی، محمدرشید (۱۳۸۹). «تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی هویت کردی در سینمای ایران بعد از انقلاب ۱۳۵۷»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ارتباطات، تهران: دانشگاه تهران.
[۱۹] ضمیران، محمد (۱۳۸۲). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: قصه.
[۲۰] عسگری، سید احمد (۱۳۸۷). «بازنمایی خانواده در آگهی‌های تبلیغاتی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ارتباطات، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
[۲۱] فیسک، جان (۱۳۸۶). *درآمدی بر مطالعات ارتباطی*، ترجمهٔ مهدی بحیرایی، تهران: دفتر مطالعات توسعهٔ رسانه‌ها.
[۲۲] فیسک، جان (۱۳۸۰). «فرهنگ تلویزیون»، ترجمهٔ مژگان برومند، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، چ۲، ش۱۹.
[۲۳] قدیر، محسن (۱۳۸۵). *اشتغال زنان از منظر اسلام و غرب*، مجموعه مقالات هم‌اندیشی بررسی مسائل و مشکلات زنان، اولویت‌ها و رویکردها، قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
[۲۴] کیسبی یر، آلن (۱۳۸۶). *درک فیلم*، ترجمهٔ بهمن طاهری، تهران: چشمه.
[۲۵] گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷). *پیامدهای مدرنیت*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: مرکز.
[۲۶] گیویان، عبدالله؛ سروی، محمد (۱۳۸۸). «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، *تحقیقات فرهنگی*، دورهٔ ۲، ش۸.

[۲۷] مختاری، ندا (۱۳۸۶). «گفتمان، هویت، ایدئولوژی، بازنمایی گفتمان هویت ایرانی در بی‌بی‌سی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
[۲۸] معیدفر، سعید؛ صبوری خسروشاهی، حبیب (۱۳۸۹). «بررسی میزان فردگرایی فرزندان در خانواده»، *پژوهش‌نامهٔ علوم اجتماعی*، س۴، ش۴، ص۹۳ـ۱۱۰.
[۲۹] مهدیزاده، سید محمد (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
[۳۰] ویلیامز، کوین (۱۳۸۶). *درک تئوری رسانه‌ها*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: ساقی.
[31] Calvert and Levis (Eds.) (2002). Television Studies: The Key Concepts, London: Routledge, 200p.
[32] Casey, B. and Liam Lewis, L. (2002). Television Studies: The Key Concepts. Routledge.
[33] Dyer ,Richard (1993) Brief Encounter, British Film Institute. Heintz Knowles.
[34] Fiske, J. and Hartley, J. (2003). Reading Television. Oxford: Routledge.
[35] Stevenson, N. 1995. Understanding Media Culture. London. Sage.
[36] www.iranzanan.ir/cultural/cat_9/000601.php?q.
[37] http: //hamshahrionline.ir/details/1631.

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی