فرهنگ تلویزیون

نوشتهٔ جان فیسک

ترجمهٔ مژگان برومند

تلویزیون برنامه‌هایی آکنده از معانیِ نهفته پخش می‌کند و می‌کوشد با مهار این معانی، آنها را به معنایی یگانه‌تر و مرجح‌تر تبدیل کند، معنایی که کارکردِ جهان‌بینیِ غالب را داشته باشد. لازم است این نظر را بعداً مورد بررسی قرار دهیم، اما بد نیست کار را با شرحی سنتی و نشانه‌شناسانه آغاز کنیم؛ از این‌که تلویزیون چگونه معناهایی را به وجود می‌آوَرَد ــ یا می‌کوشد به وجود آوَرَد ــ که در خدمت منافعِ [جهان‌بینیِ] غالب در جامعه است، و به چه روشهایی آن معانی را در میان مخاطبان خود از گروههای بسیار متفاوت اجتماعی اشاعه می‌دهد. به این منظور، بخشی کوتاه از دو صحنهٔ سریال پُربینندهٔ *Hart to Hart* را که مدتهاست از تلویزیون پخش می‌شود، مورد تحلیل قرار خواهم داد. هدف من از این تحلیل این است که هم برخی روشهای اساسیِ نقادانه را در عمل نشان دهم و هم این‌که برخی از پرسشهای نظری و پیچیده‌تری را که در بخشهای بعدیِ نوشتهٔ حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرند، مطرح کنم.

خانوادهٔ هارت عبارت‌اند از زن و شوهری متموّل و برخوردار از زندگیی مجلل که به اتفاقِ هم به صورت کارآگاه کار می‌کنند. در این بخش از داستان، زن و شوهر یادشده خود را به عنوان مسافران یک کشتیِ تفریحی جا زده‌اند که در آن، مقداری جواهر به سرقت رفته است. در صحنهٔ نخست، این زن و شوهر آمادهٔ رقص می‌شوند و قصد دارند سارق را وسوسه کنند که به آنان دستبرد بزند. در همین حال، آنها دربارهٔ چگونگی به سرقت رفتن جواهرها با یکدیگر گفتگو می‌کنند. در صحنهٔ دوم، مرد و زن تبهکاری را می‌بینیم که متوجه جواهراتی شده‌اند که خودِ جنیفر هارت تعمداً در معرض دید قرار داده است.

صحنهٔ نخست

قهرمان مرد: می‌دونست چه‌طور درِ گاوصندوق را باز کنه.

قهرمان زن: شمارهٔ رمزی را که گرنویل بِهت داد، امتحان کردی؟

قهرمان مرد: آره، اون شماره را قبلاً امتحان کردم. کاملاً درست بود.

قهرمان زن: مگر نگفتی که این سرقت، کار یک نفر خودیه؟ با این حساب، بعید نیست که رمز گاوصندوق را از قبل می‌دونستند.

قهرمان مرد: هدفم اینه که بفهمم این سرقت احتمالاً به چه صورت انجام شده. ممکنه نگاهی به این بندازی؟ *(به پاپیونِ خود اشاره می‌کند.)*

قهرمان زن: بله، حتماً. *(شوهر، زنش را در آغوش می‌گیرد.)* چه انگشتهای لطیفی! اوه، جاناتان.

قهرمان مرد: تلاش می‌کنم تناسب اندامم حفظ بشه تا با انگشتهای لطیف لمست کنم.

قهرمان زن: کلیدهای در چی؟ به نظرت اونها را از کجا به دست آوردن؟

قهرمان مرد: کسی نمی‌تونه از اون کلیدها درست کنه، چون شمارهٔ رمز دارن و برای این کار، دستگاههای مخصوصی لازمه.

قهرمان زن: خب، به این ترتیب فقط پنجره می‌مونه. درسته؟

قهرمان مرد: اسم درستش دریچهٔ کابینه.

قهرمان زن: آره، آره. منظورم دریچهٔ کابینه. همه می‌گن که این دریچه‌ها مسحورکننده‌اند، اما من با دیدنشون همیشه به یاد لباسشوییهای سکه‌ای می‌افتم.

قهرمان مرد: همین چند دقیقه پیش، از اون دریچه نگاهی به بیرون انداختم. تقریباً هیچ کاربرد دیگری ندارن. عرشه حدود ۹ متر با پنجره ــ یا همون دریچهٔ کابین ــ فاصله داره؛ تازه اگر کسی بتونه خودش را به پشت پنجره برسونه. کسی که بخواد از اون دریچه رد بشه، باید خیلی لاغر باشه.

قهرمان زن: چه‌طوره؟ *(جواهرهایش را نشان می‌دهد.)* دهن کسی را آب می‌اندازه؟

قهرمان مرد: والّا چه عرض کنم؟ شاید بیشتر برای خودِ تو دهنشون آب بیفته.

قهرمان زن: اوه، عزیزم. این قشنگترین حرفیه که تا به حال به من زده‌ای. *(به در اشاره می‌کند.)* خب، بریم؟

صحنهٔ دوم

مرد تبهکار: به خامهٔ روی شیرینیِ چیمبرلین توجه کردی دیگه، نه؟ عینک مخصوص جواهرفروشها را همراه نداشتم که عیار دستبندش را بگم، اما قیمتش باید لااقل پنجاه هزار پوند باشه. اونم به قیمت عمده‌فروشی.

زن تبهکار: می‌دونم به چی داری فکر می‌کنی، پاتریک. فکرش را از سرت بیرون کن. ما از هر کدام از کشتیها به سهم خودمون رسیدیم. قرارمون این بود که خیلی هم دندون‌گرد نباشیم، یادته؟

مرد تبهکار: اما عزیزم، به خاطر تو این کار را می‌خوام بکنم. در ضمن اصلاً دلم نمی‌خواد خودت را به خطر بیندازی. ولی اگه بتونیم پول کافی به دست بیاریم، شاید دیگه سالهای سال به دله دزدی در تفریحگاههای کنار دریا نیاز نداشته باشیم.

زن تبهکار: اونجا هم که بودیم، همین را می‌گفتی.

مرد تبهکار: خب، شاید یه پولِ حسابی به جیب بزنیم و بعد بتونیم از این کارِ لعنتی دست برداریم. اما برای روزهای بازنشستگی، یه خورده دیگه پول لازم داریم.

رمزگان تلویزیون

نمودار شمارهٔ یک، رمزهای اصلیِ مورد استفادهٔ تلویزیون و رابطهٔ آنها با یکدیگر را نشان می‌دهد. 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 می‌آوَرَد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است. رمز، حلقهٔ واسط بین پدیدآورنده، متن و مخاطب است، و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف، در شبکه‌ای از معانیِ به وجودآورندهٔ دنیای فرهنگیِ ما با یکدیگر پیوند می‌یابند. این رمزها در ساختاری سلسله‌مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند که نمودار شمارهٔ یک برای روشن کردن موضوع، آن را به شکلی بیش از حد ساده نشان داده است. باید اشاره کنم که به ویژه طبقه‌بندی این رمزها بر اساس مقوله‌هایی دلبخواه و انعطاف‌پذیر صورت گرفته است، کما این‌که سطح‌بندی رمزها در این سلسله‌مراتب نیز همین‌طور. برای مثال، «گفتار» را در رمز اجتماعی، و «گفتگو» (به معنای سخن مکتوب) را در رمز فنی جای داده‌ام، حال آن‌که در عمل نمی‌توان بین این دو تمایز قائل شد. روانشناسانِ اجتماعی مانند برن[۱] (Berne) نشان داده‌اند که عرفهای تعاملیِ فرهنگ غالباً گفتگو را در «زندگی واقعی» برای ما مکتوب می‌سازند. به طریق اولی، تعیین نقش بازیگران فیلم را رمز متعارفِ بازنمایی (representation) و

ظاهر آنان را رمز اجتماعی نام نهاده‌اند، لیکن تفاوت این دو رمز در این است که اولی به قصد و نیّت دلالت می‌کند و دومی به وضوح و صراحت. حضور انسانها در «زندگی واقعی»، همواره حضوری رمزگذاری‌شده است. به سخن دیگر، ادراک ما از اشخاص مختلف بر اساس ظاهرشان، طبق رمزهای متعارف در فرهنگمان شکل می‌گیرد. مسئول انتخاب بازیگران، با استفاده از این رمزها، کارش را آگاهانه‌تر و متعارفانه‌تر ــ و به عبارت دیگر، به نحوی کلیشه‌ای ــ انجام می‌دهد.

نمودار شمارهٔ ۱ ، رمزگان تلویزیون

واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود، پیشاپیش با *رمزهای اجتماعی* رمزگذاری شده است. برخی از این رمزها عبارت‌اند از:

سطح نخست:
واقعیت

ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره. این رمزهای اجتماعی را *رمزهای فنی* به کمک دستگاههای الکترونیکی رمزگذاری می‌کنند. برخی از *رمزهای فنی* عبارت‌اند از:

سطح دوم:
بازنمایی

دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که *رمزهای متعارفِ بازنمایی* را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنماییِ عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.

سطح سوم:
ایدئولوژی

رمزهای ایدئولوژی، عناصر فوق را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. برخی از *رمزهای اجتماعی* عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره.

نکتهٔ مهم این است که واقعیت، پیشاپیش رمزگذاری شده است؛ یا به بیانِ دقیقتر، فقط به وسیلهٔ رمزگان فرهنگمان است که می‌توانیم واقعیت را درک و فهم کنیم. چه‌بسا واقعیتِ عینی و تجربی وجود داشته باشد. اما هیچ شیوهٔ جهانشمول یا عینی برای ادراک و فهم آن وجود ندارد. در هر فرهنگی، آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگان همان فرهنگ است. بنابراین، «واقعیت» همواره از قبل رمزگذاری شده است و «واقعیتِ محض» وجود ندارد. اگر این واقعیتِ رمزگذاری‌شده از تلویزیون به نمایش گذاشته شود، رمزهای فنی و عرفهای بازنماییِ تلویزیون بر آن تأثیر می‌گذارند تا آن برنامه اولاً به لحاظ فنی، پخش‌کردنی باشد و ثانیاً واجد متن فرهنگی مناسبی برای بینندگان باشد.

می‌توان تعریفی نسبتاً دقیق از آن رمزهای اجتماعی که واقعیت را برای ما به وجود می‌آورند ارائه کرد و در واقع آن رمزها را برحسب واسطهٔ بیانِ آنها تعریف کرد، یعنی برحسب رنگ پوست، لباس، مو، حالت چهره و از این قبیل.

تعیین کردن نظام‌مندِ برخی دیگر از این واسطه‌های بیان (مثلاً آن واسطه‌هایی که منظره‌ای را به وجود می‌آورند) چه‌بسا دشوارتر باشد، با این همه نباید شک کرد که آن واسطه‌ها وجود دارند و [بر ادراک ما] تأثیر می‌گذارند. انواع مختلف درختان دارای دلالتهای ضمنیِ مختلفی هستند که از رمزهای گذارده شده بر آنها ناشی می‌شود. این موضوع دربارهٔ صخره‌ها و پرندگان هم صادق است. به همین دلیل، مثلاً درختی که تصویرش در دریاچه‌ای بازتاب یافته است، حتی پیش از آن‌که عکسی از آن درخت گرفته باشند، و به صورت صحنه‌ای برای یک داستان رمانتیک مورد استفاده قرار گیرد، کاملاً رمزگذاری شده است.

برای نمونه، عرفهای حاکم بر بازنمایی گفتار به صورت «گفتگویی واقع‌نمایانه» در صحنهٔ نخست، ایجاب کرده است که سؤالها توسط قهرمان زن پرسیده شود و پاسخها را قهرمان مرد ارائه کند. آن عرف بازنمایی که مطابق آن، زنان فاقد دانشی جلوه داده می‌شوند که مردان از آن برخوردارند و به زنان انتقال می‌دهند، مثالی است از رمزگذاریِ ایدئولوژیک مردسالاری. به طریق اولی، فیلمی که سرقت اموال شخصی را به صورت عملی تبهکارانه بازنمایی می‌کند، در واقع رمزهای ایدئولوژی سرمایه‌داری را به تماشاگران ارائه می‌دهد. این‌که در صحنهٔ نقل‌قول‌شدهٔ بالا، تبهکاری و سرقت اموال «به طور طبیعی» عین یکدیگر قلمداد می‌شوند، گواه آن است که این رمزهای ایدئولوژیک، سایر رمزها را به گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای از معانیِ سازگار و منسجم به وجود آیند و این معانی نیز به نوبهٔ خود شعور متعارف جامعه را تشکیل می‌دهند.

روند ایجاد معنا مستلزم حرکت مستمرِ صعودی و نزولی در سطوح مختلفِ نمودار بالاست. معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که «واقعیت» و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند. نقد نشانه‌شناختی یا فرهنگی، این وحدت را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد که «طبیعی» به نظر آمدن این وحدت ناشی از تأثیر بسزای [رمزهای] ایدئولوژیک بر آن است.

هدف از تحلیل نشانه‌شناختی، معلوم کردن آن لایه‌های معانیِ رمزگذاری‌شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های تلویزیون ــ حتی در قسمتهای کوچک این برنامه‌ها، مانند همین صحنه‌هایی که در مقالهٔ حاضر مورد بررسی قرار می‌دهیم ــ قرار می‌گیرند. کوتاه بودن این صحنه‌ها ترغیبمان می‌کند که قرائتِ تحلیلیِ مشروحی از آنها ارائه کنیم؛ اما این کار، ما را از پرداختن به رمزهای فراگیرتر ــ مانند رمز روایت ــ بازمی‌دارد. در عین حال، ارائهٔ چنین قرائتی، نقطهٔ آغاز خوبی برای رسیدن به هدف مقالهٔ حاضر است.

نقش دوربین

انتخاب زاویه [مناسب] و به کارگیری حالت کانونی عمیق در تصویربرداری، باعث می‌شود که بیننده به صحنه اشراف داشته باشد و به همین دلیل، آن را کاملاً دریابد. بیننده عمدتاً به این دلیل از واقع نماییِ تلویزیون لذت می‌برد که احساس می‌کند همه‌چیز را می‌داند. برای برگرداندن نظر همدلانهٔ ما از مرد و زن تبهکار به مرد و زن قهرمان، از فاصلهٔ دوربین استفاده می‌شود. معمولاً در تلویزیون، فاصلهٔ دوربین از نمای متوسط تا نمای نزدیک است و این نوع نماها باعث ارتباط راحت و دوستانهٔ بیننده با شخصیتهای فیلم می‌شود. اما مرد و زن تبهکار نیز در نمای خیلی نزدیک نشان داده می‌شوند. در کلِ این قسمت از داستانِ *Hart to Hart*، فقط در سه صحنه نمای خیلی نزدیک به کار رفته است؛ این نماها برای نشان دادن قهرمانان و تبهکاران فیلم است و از بیست و یک نمای خیلی نزدیک، در هجده نما مرد یا زن قهرمان را می‌بینیم و فقط در سه نما مرد یا زنِ تبهکار را. بدین‌ترتیب، نمای خیلی نزدیک، روشی رمزگذاری‌شده برای بازنمایی تبهکاری است.

چه‌بسا تصور کنیم که تأثیر این عرف رمزگذاری بر همدلی ما ــ و لذا داوریِ اخلاقی ما ــ در فیلمهای داستانیِ تلویزیون توجیه‌شدنی باشد. اما [باید توجه داشت که] این رمزگذاری به فیلمهای داستانی منحصر نمی‌شود، بلکه در اخبار و برنامه‌های بحث دربارهٔ امور جاری، که ظاهراً واقعیت را «بیطرفانه» به بیننده نشان می‌دهند، نیز اعمال می‌شود. در سال ۱۹۸۵، اقامهٔ دعوی حقوقی ارتشبد وستمرلند (Westmoreland) علیه افترازنیِ شبکهٔ CBS نشان داد که این رمزها در گزارشهای

تلویزیونی به نحو تردیدبرانگیزی اِعمال می‌شوند. الکس جونز (Alex Jones) در گزارشی که از جلسهٔ رسیدگی به این پرونده در دادگاه برای روزنامهٔ *نیویورک تایمز* نوشت، نحوهٔ استفاده از این کدها را بازگو کرد.

> یکی از روشهای بحث‌انگیز این است که مصاحبه‌شونده را در تاریکیِ نسبی قرار دهند تا در آنچه می‌گوید اغراق شود. موضوع دیگری که همچنین مورد مجادله بوده، استفاده از نماهای خیلی نزدیک است که اضطراب مصاحبه‌شونده را تشدید می‌کند. بینندگان ممکن است بروز نشانه‌های اضطراب را به دروغگویی یا گناهکاریِ مصاحبه‌شونده نسبت دهند.
>
> نمای خیلی نزدیک به خصوص می‌تواند زیانبار باشد و آن زمانی است که متن مصاحبه از پیش نوشته شده و به تصویربردار هم گفته شده است که هنگام پرسیدن مشکل‌ترین سؤال، دوربین را روی صورت مصاحبه‌شونده از نزدیک متمرکز کند. بعضی مستندسازان از چنین نمای نزدیکی در مصاحبه‌ها اصلاً استفاده نمی‌کنند، چون معتقدند که این روش می‌تواند فوق‌العاده گمراه‌کننده باشد.
>
> برنامهٔ مستند شبکهٔ CBS شامل مصاحبه در تاریکی از شاهدی طرفدار متهم و هم «نمای بسته» از ارتشبد وستمرلند بود. این روشها در برنامه‌های مستند شبکه‌های دیگر نیز به کار رفته است... .

عرفهای تعیین‌کنندهٔ معانیِ به‌وجود آمده از رمز فاصلهٔ دوربین، دو سرچشمهٔ احتمالی دارند. یکی رمز اجتماعیِ فاصلهٔ بین افراد است: در فرهنگهای غربی، تا حدود ۶۰ سانتیمتری هر فردی را حریم خصوصی او تلقی می‌کنند. هر کس که وارد این محدوده شود، اگر ناخوانده باشد، دشمن و اگر دعوت شده باشد، دوست محسوب می‌شود. نماهای خیلی نزدیک، این رمز را عیناً همانندسازی می‌کنند و برای نشان دادن لحظات دوستی یا خصومت مورد استفاده قرار می‌گیرند. این‌که این لحظات چه معانیی را القا می‌کنند، به رمزهای فنی و اجتماعیِ دیگری بستگی دارد که زمینه‌ساز آن لحظات‌اند، و نیز به رمزهای ایدئولوژیکی که برای تأثیرگذاری بر آن صحنه‌ها استفاده می‌شوند. در این فیلم، نماهای خیلی نزدیک برای القاء خصومت استفاده می‌شوند. سرچشمهٔ دیگر این عرفها، رمزهای فنی است، رمزهایی که از نزدیک دیدن را معادلِ بهتر دیدن جلوه می‌دهند: بینندگان می‌توانند از درون ذهن تبهکار آگاهی پیدا کنند، دلالتهای حرفش را دریابند و بدین‌ترتیب است که بر او مسلط می‌شوند و قدرت و لذت «درون‌بینی مسلط» را کسب می‌کنند. این رمزهای اجتماعی و فنی، نحوهٔ رمزگذاریِ ایدئولوژیک تبهکاری را آشکار می‌سازند.

تدوین

قهرمانان نسبت به تبهکاران به مدت طولانیتر (۷۲ ثانیه در مقابل ۴۹ ثانیه) و با نماهایی بیشتر

(۱۰ نما در مقابل ۷ نما) در این فیلم نشان داده می‌شوند، هرچند که طول نمای هر دو گروه این شخصیتها، به طور متوسط ۷ ثانیه است. جالب این‌که این موضوع در مورد برنامه‌های مختلف تلویزیون مصداق دارد و ویژگی متعارفی است که هم در برنامهٔ اخبار متداول است و هم در سریالهای پُرحادثه و برنامه‌های ورزشی.

موسیقی متن

موسیقی متن که این دو صحنه را به هم مربوط می‌سازد، با مایهٔ ماژور شروع می‌شود و در صحنهٔ گفتگوی تبهکارها، به مایهٔ مینور تغییر پیدا می‌کند.

انتخاب بازیگران

رمز فنی را اندکی بیشتر باید مورد بحث و بررسی قرار داد. بازیگرانی که نقش مردان یا زنان قهرمان یا تبهکار و نیز نقشهای فرعیِ فیلم را بازی می‌کنند، اشخاصی واقعی هستند که قبلاً حضورشان توسط رمزهای اجتماعی به نحوی رمزگذاری شده است. اما این بازیگران همچنین شخصیتهایی در رسانه‌ها هستند که برای بینندگان وجود بین متنی دارند و معانی حضورشان نیز بین‌متنی است. آنها نه فقط باقیماندهٔ نقشهای دیگر راکه بازی کرده‌اند با خود به همراه دارند، بلکه معانی‌شان از متنهای دیگر را نیز می‌آورند؛ متنهایی از قبیل مجلات طرفداران آنها، ستون شایعات مربوط به بازیگران فیلم و نقد و بررسی تلویزیون.

شخصیتهای تلویزیونی فقط بازنمایی اشخاص منفرد نیستند، بلکه رمزگذاریهای ایدئولوژی یا «مظاهر ارزشهای ایدئولوژیک» هستند. تحقیقِ گربنر (Gerbner) نشان داد که بینندگان تلویزیون تفاوت بین قهرمانها و تبهکارها را فقط از دو بُعد می‌دانند: قهرمانها نسبت به تبهکارها جذابتر و موفقترند. جذاب بودن یا جذاب نبودن شخصیتها، تا حدودی بازتاب روشی است که رمزهای اجتماعی و فنیْ آنها را رمزگذاری کرده‌اند ــ نحوهٔ تصویربرداری، نورپردازی، زمان و مکان صحنه‌ها، انتخاب بازیگران و غیره. اما رمزهای ایدئولوژیک نیز اهمیت دارند، زیرا این رمزها رابطهٔ بین رمزِ فنیِ انتخاب بازیگران و رمز اجتماعیِ آن بازیگران را معنادار می‌کنند و همچنین استفادهٔ تلویزیونی از دو رمز یادشده را به کاربرد وسیعتر آنها در فرهنگ به طور کلی مربوط می‌سازند. گربنر با تحلیل صحنه‌های خشونت‌آمیز در فیلمهای تلویزیون به این نتیجه رسید که قهرمانان و تبهکاران این فیلمها به یک اندازه ممکن است به خشونت متوسل شوند و یا آغازگرِ آن باشند، با این تفاوت که قهرمانان با استفاده از خشونت به اهداف خود دست می‌یابند، ولی تبهکاران

به رغم توسل به زور، نهایتاً ناکام می‌مانند. گربنر نسبت قاتل به مقتول را در این فیلمها برحسب سن، جنسیت، طبقهٔ اجتماعی و نژاد شخصیتها محاسبه کرد. قاتلان هم شامل قهرمانان می‌شدند و هم شامل تبهکاران، اما مقتولان فقط از تبهکاران بودند. وی دریافت آن شخصیتهایی که سفیدپوست، مذکر، از طبقهٔ میانی (یا فاقد تعلق طبقاتی) و در عنفوانِ جوانی باشند، در پایان فیلم احتمالاً ــ اگر نه قطعاً ــ زنده خواهند بود. برعکس، شخصیتهای فاقد این هنجارها، هر چه کمتر واجد این خصوصیات باشند، زودتر کشته می‌شوند. بر پایهٔ یافته‌های گربنر، می‌توان این نظریه را مطرح کرد که قهرمانان فیلمهای تلویزیون اشخاصی هستند که نقشی مهم در جامعه ایفا می‌کنند و تجسم ایدئولوژیِ حاکم‌اند، حال آن‌که متقابلاً تبهکاران و قربانیان خشونتِ قهرمانان به پاره‌فرهنگهای نابهنجار و فرودست تعلق دارند و بنابراین تجسم ناکاملی از ایدئولوژیِ حاکم هستند و حتی ممکن است ــ مانند تبهکاران ــ با آن ایدئولوژی مقابله کنند. تقابل زنان یا مردان قهرمان با زنان یا مردان تبهکار در متن داستان، و آن خشونتی که عموماً برای نمایش این تقابل استفاده می‌شود، حکم استعاره‌هایی برای توصیف روابط قدرت در جامعه را دارند و بدین‌ترتیب به عملکردی عینی تبدیل می‌شوند که تأثیرگذاریِ ایدئولوژیِ حاکم را امکان‌پذیر می‌کنند. برخی خصوصیات شخصیت تبهکار در این قسمت از فیلم، حکایت از آن دارد که او آمریکایی نیست. برای مثال، به نظر بعضی از بینندگان، لهجه و رفتار و طرز سخن گفتنِ او مانند بریتانیاییهاست. برخی دیگر نیز معتقدند ظاهرش به اسپانیاییها شبیه است. اما کاملاً مشخص است که زن و مرد قهرمان، هر دو از طبقهٔ متوسط، آمریکاییهایی سفیدپوست‌اند و با پروتستانهای سفیدپوستِ انگلوساکسونی مأنوس هستند. زن تبهکار از نژاد آریایی، موبُور، زیبا و جوانتر از مرد تبهکار است. بر مبنای تحقیق گربنر می‌توانیم پیش‌بینی کنیم که احتمال زنده ماندن مرد تبهکار در پایان این بخش از فیلم، ضعیف است؛ حال آن‌که زن تبهکار به احتمال قوی کشته نخواهد شد. این پیش‌بینی، در واقع درست است. زن تبهکار در بخش پایانی فیلم، همکاری با مرد تبهکار را کنار می‌گذارد و به مرد و زن قهرمان یاری می‌دهد، ولی مرد تبهکار در پایان کشته می‌شود. نشانه‌هایی دال بر تغییر موضعِ بعدیِ زن تبهکار، در آن قسمت از گفتگو که او طمع‌ورزیِ مرد تبهکار را محکوم می‌کند، مشهود است. پس از این محکومیت، جایگاه زن تبهکار را بیش از پیش در کانونِ گفتمانِ ایدئولوژیکیِ اقتصاد قرار می‌دهد.

زمان و مکان صحنه‌ها و لباس بازیگران

کابین زن و مرد قهرمان از کابین زن و مرد تبهکار بزرگتر است. کابین قهرمانان مکانی مناسب برای اقامت انسان است و وجود پرده‌ها و گلهای داخل گلدان ظاهری جالبتر به آن بخشیده است،

درحالی‌که کابین تبهکارها زاویه‌ای تند دارد و طرح کلی آن عاری از ظرافت است. لباس فرمی که مرد تبهکار بر تن دارد، ریخت و قیافهٔ پیشخدمت یا کارگر را به او می‌دهد و لباس زن تبهکار به زیبایی و گرانقیمتی لباس زن قهرمان زن نمی‌رسد. این تفاوتهای جسمانی در رمزهای اجتماعیِ زمان و مکانِ صحنه و لباس بازیگران همچنین نشان‌دهندهٔ رمزهای ایدئولوژیکِ طبقهٔ اجتماعی، دلاوری و تبهکاری، اخلاق و جذابیت است. این رمزهای انتزاعی ایدئولوژیک، به صورت مجموعه‌ای از رمزهای اجتماعیِ عینی در یکدیگر ادغام می‌شوند و عینیتِ تفاوتهای رمزهای اجتماعی تضمینی است برای حقیقی و طبیعی بودن رمزهای ایدئولوژیک. همچنین باید توجه داشته باشیم که برخی از رمزهای ایدئولوژیک، صریحتر از رمزهای دیگر هستند؛ رمزهای دلاوری، تبهکاری و جذابیت به طور نسبتاً آشکار و قابل قبولی عمل می‌کنند. اما رمزهای طبقهٔ اجتماعی، نژاد و اخلاق، وضوح کمتری دارند و تردیدبرانگیزترند؛ عملکرد ایدئولوژیک این رمزها این است که رابطهٔ بین شخصیتهای غیرآمریکایی و از طبقات پایینِ جامعه را با شخصیتهای کمتر جذاب، نامقید به اخلاق و در نتیجه تبهکار را به صورت رابطه‌ای طبیعی جلوه دهند. برعکس، شخصیتهای طبقهٔ متوسط و آمریکاییِ سفیدپوست با جذابیت بیشتر، اخلاقیتر بودن و دلاوری مرتبط می‌شوند. از جمله ویژگیهای فراگیر فرهنگ عامیانهٔ ما همین است که اخلاقِ هر کسی را تابعی از طبقهٔ اجتماعیِ او می‌دانیم. تحقیق دورفمن (Dorfman) و متلهارت (Mattelhart) نشان داده است که در کارتونهای والت‌دیزنی، برای نمایش شرارت همواره از شخصیتهایی استفاده می‌شود که سر و وضع و رفتارِ کارگران را دارند. در واقع، این دو محقق استدلال می‌کنند که در دنیای طبقهٔ متوسطِ داکسویل (Ducksville)، طبقهٔ کارگر فقط در نقش افراد شریر ظاهر می‌شود.

چهره‌پردازی

ادغام رمزهای ایدئولوژیکِ اخلاق، جذابیت و قهرمانی/ تبهکاری و متراکم‌شدنشان در یک رمز اجتماعیِ عینی را ایضاً در پدیده‌ای به ظاهر بی‌اهمیت همچون روژِ لب هم می‌توان مشاهده کرد. چندین نشانه وجود دارد که با تبهکار بودنِ زنِ تبهکار ناسازگارند (او موبُور، آمریکاییِ سفیدپوست و زیباست و بیش از مردِ تبهکار به اصول اخلاقی پایبندی نشان می‌دهد). این نشانه‌ها حکایت از آن دارند که وی نهایتاً جانب مرد و زن قهرمان را خواهد گرفت، اما در این مرحله از داستان فعلاً زود است که شباهت او با مرد و زن قهرمان بیش از حد باشد. به همین سبب، از روژ لبی برای آرایش زنِ تبهکار استفاده شده که لبهای او را قیطانی و کمتر از لبهای قلوه‌ایِ زنِ قهرمان شهوت‌انگیز نماید. این ایدئولوژیِ روژِ لب شاید به نظر بعضی از ما مبالغه‌آمیز باشد، اما نباید از یاد برد که ایدئولوژی

به یُمن مجموعهٔ [همین قبیل] رمزگذاریهای به ظاهر بی‌اهمیت است که می‌تواند تا بیشترین حد ممکن تأثیرگذار باشد.

شیوهٔ رفتار

در شیوهٔ رفتار زن و مرد قهرمان و زن و مرد تبهکار، چند شباهت و تفاوت مهم وجود دارد. در هر دو کابین، زنان به آرایش کردن خود مشغول‌اند و مردان به برنامه‌ریزی. به این ترتیب، نقش اجرایی مردان در شروع عمل و نقش زنان به منزلهٔ موضوع نگاه خیرهٔ مردان، نقشهایی طبیعی جلوه داده می‌شود. ضمناً دقت کنید که در هر دو کابین آینه‌ای گذاشته شده است تا هریک از این زنان بتوانند خویشتن را «در مقام کسی که واجد تصویرِ خود است» رؤیت کند. از آنجا که هم نقش زن و مرد قهرمانْ طبیعی جلوه داده می‌شود و هم نقش زن و مرد تبهکار، می‌توانیم نتیجه بگیریم که این نقشها دیگر به حوزهٔ کشمکش این فیلمِ خاص محدود نیست، بلکه به حوزهٔ معرفت عمومی ــ که این روایت در آن به اجرا درمی‌آید ــ نیز تعمیم می‌یابد. رفتار دیگری که از هر دو گروهِ این شخصیتها سر می‌زند، کسب و حفظ ثروت است ــ هم به منزلهٔ انگیزهٔ اَعمال انسان و هم به منزلهٔ عامل پیشبرد وقایع روایت. به طریق اولی، این نیز بخشی از کشمکشی نیست که قرار است در داستان حل شود، بلکه بخشی از چارچوبی ایدئولوژیک است که آن کشمکش را در آن می‌بینیم و درک می‌کنیم.

یکی از تفاوتهای این دو گروه از شخصیتها، همکاری و همراهی آنان با هم است. زن و مرد قهرمان با یکدیگر همکاری می‌کنند و به لحاظ جسمی به هم نزدیکتر می‌شوند، حال آنکه زن و مرد تبهکار با یکدیگر اختلاف پیدا می‌کنند و [نهایتاً] به لحاظ جسمی از هم جدا می‌شوند. این یکی دیگر از نشانه‌های ایدئولوژی مسلط در جامعه‌ای است که برای یکدل بودن زوجها ارزش بسزایی قائل می‌شود.

گفتگو

یکی دیگر از راههای تأثیرگذاری بر همدلیِ بیننده، استفاده از گفتگوی شخصیتهاست. گفتگوی زن و مرد تبهکار به نقشه‌های شریرانه و مخالفتهای متقابلشان محدود شده است، درحالی‌که به زن و مرد قهرمان اجازه داده می‌شود تا دربارهٔ پنجره/ دریچهٔ کابین/ لباسشویی سکه‌ای شوخی کنند، استعاره‌ای طولانی دربارهٔ عسل و زنبور بیان کنند و از زمان روایی کافی برای برقراری رابطه‌ای گرم و یاری‌بخش برخوردار باشند.

رمزهای ایدئولوژیک

این رمزها و نیز رمزهای تلویزیونیی که برای انتقال آنها به بیننده مورد استفاده قرار می‌گیرند، کاملاً در رمزهای ایدئولوژیک جای گرفته‌اند که خود حکم نشانه را دارند. اگر همان روش ایدئولوژیک را به منظور رمزگشایی اختیار کنیم که در رمزگذاری به کار می‌رود، آنگاه این فیلم را از دریچهٔ چشم کسی خواهیم دید که یک آمریکایی (یا غربیِ) مذکر و از طبقهٔ متوسط و مقید به اخلاق متعارف است. جایگاه قرائت [یک متن یا فیلم]، آن نقطه‌ای است که مجموعهٔ رمزهای تلویزیونی، اجتماعی و ایدئولوژیک جمع می‌شوند تا معنای منسجم و یکپارچه‌ای را در متن ایجاد کنند. وقتی معنای این سریال را به این شیوه درمی‌یابیم، خودمان تسلیم روشی ایدئولوژیک می‌شویم، یعنی ایدئولوژی غالب را حفظ می‌کنیم و بر حق می‌شماریم، و پاداشمان این است که بی‌هیچ دغدغه‌ای خصوصیات آشنای فیلم را تشخیص می‌دهیم و به آنها بسنده می‌کنیم. پس می‌بینیم که متن فیلم، پیشاپیش از ما یک «فاعل قرائت» ساخته است، و طبق نظر آلتوسر (Althusser)، روش اصلی ایدئولوژیک در جوامع سرمایه‌داری، برساختنِ فاعلهایی است که فقط در چارچوب ایدئولوژی [مسلط] عمل می‌کنند.

در این قسمت از فیلم، روش ایدئولوژیکِ یادشده بیشترین تأثیر خود را به مدد سه شگرد مختلف اِعمال می‌کند. اولین شگرد، شوخی دربارهٔ پنجره/ دریچهٔ کابین/ لباسشویی سکه‌ای است، که ــ همان‌گونه که پیشتر دیدیم ــ برای معطوف کردنِ همدلیِ عاطفیِ بینندگان به زن و مردِ قهرمان استفاده می‌شود. اما این شگرد، کارکرد دیگری هم دارد. فروید می‌گوید که شوخیها برای کاستنِ اضطرابِ ناشی از معانیِ سرکوب‌شده و ناخوشایند و محرّمات گفته می‌شوند. شوخی یادشدهٔ بالا بر این محور استوار است که «زنان» (بنا بر تعریف فرهنگ حاکم) از فهمیدن یا استفاده از زبانِ فنی عاجزند و همچنین گرایش دارند که هر چیزی را به واسطهٔ گفتمانی مربوط به خانه دریابند. «دریچهٔ کابین» گفتار فنی مردانه است؛ «پنجره ـ ماشین لباسشویی سکه‌ای» واژگانی حاکی از پرورش در خانه و گفتار زنانه است. اضطرابی که از راه این شوخی تسکین می‌یابد، ناشی از این حقیقت است که زنِ قهرمان کارآگاه است و در دستگیری جنایتکاران نقش دارد ــ یعنی فعالیتهایی که بخشی از دنیای فنی مردان در نظام مردسالاری است. هدف از این شوخی، اصلاح و بازگرداندن نشانه‌های متناقض به نظام حاکم، و رفع و رجوع هرگونه تناقضی است که همگونی ایدئولوژیک داستان را تهدید می‌کند. به دلیل این‌که جذابیت هرگز صرفاً جسمانی یا طبیعی نیست و همیشه ویژگی ایدئولوژیک دارد، نباید با همه‌جانبه کردن رویارویی زنِ قهرمان با مردسالاری، جذابیتش را به مخاطره افکند.

استعاره‌ای که جذابیت جنسی زنان برای مردان را برحسب جذابیت عسل و گل برای زنبور بیان می‌کند، به روش مشابهی مفهوم خود را القاء می‌کند. بدین‌ترتیب که این جاذبه را طبیعی جلوه می‌دهد، بر بُعدِ ایدئولوژیک آن پوشش می‌گذارد و سپس این طبیعی بودن را بسط می‌دهد به این‌که جواهرات مردم برای تبهکارانِ غیرآمریکاییِ از طبقهٔ پایین جامعه جذاب است! پس می‌بینیم که هدف از این استعاره، طبیعی جلوه دادنِ ساختارهای فرهنگی جنسیت و طبقه و نژاد است.

سومین شگرد، خود جواهرات است. همان‌گونه که در بالا بحث شد، به دست آوردن و برخوردار بودن از مال و منال، عامل اصلیِ پیشبردِ فیلم است و جواهرات دالِ آن. در این فیلم، استفاده از جواهرات وجه اشتراک سه رمز ایدئولوژیک است که عبارت‌اند از: رمزهای اقتصاد و جنسیت و طبقه.

در رمز اقتصاد، مرد و زنِ تبهکار تأکید می‌ورزند که کارکرد جواهرات این است که یا برای سرمایه‌گذاری مورد استفاده قرار گیرند و یا برای مبادله: «قیمتش باید لااقل پنجاه هزار پوند باشد، اونم به قیمتِ عمده‌فروشی» و این پول می‌تواند اندوخته‌ای باشد برای «روزهای بازنشستگی». برای زن و مردِ قهرمان و طبقه‌ای که آنها نمایندگانش هستند، این کارکرد ناگفته باقی می‌مانَد: جواهرات را ــ اگر نوعی سرمایه‌گذاری محسوب کنیم ــ باید نگه داشت نه این‌که به پولِ نقد تبدیلش کرد. در واقع، جواهرات بیشتر نشانه‌ای از طبقه و ثروتمندی و سلیقهٔ زیبایی‌شناختی است.

حس زیبایی‌شناسی یا سلیقهٔ خوب عمدتاً به عنوان نشانه و طبیعی جلوه‌دهندهٔ اختلافات طبقاتی به‌کار می‌رود. زنِ قهرمان تعمداً از جواهرات زیادی استفاده می‌کند تا با این عمل مبتذل که حاکی از بی‌سلیقگی اوست، توجه مرد و زنِ تبهکار را که از طبقهٔ پایین جامعه هستند به خود جلب کند. زن و مردِ تبهکار نیز به نوبهٔ خود، کج‌سلیقگیِ خود و بی‌اعتنایی‌شان نسبت به زیبایی‌شناسی را با تشبیه کردن جواهرات به خامهٔ روی شیرینی نشان می‌دهند. همان‌طور که بُردیو (Bourdieu) گفته است، کارکرد زیبایی‌شناسی در جامعهٔ ما این است که اختلاف سلیقه‌های طبقاتی و نشأت‌گرفته از فرهنگهای خاص را همگانی و در نتیجه طبیعی جلوه می‌دهد. سلیقهٔ طبقات حاکم بر اساس نظریه‌ای زیبایی‌شناختی که از خاستگاه طبقاتی‌اش جدا شده است، جهانشمول می‌گردد. استعارهٔ «سلیقه» نیز به روش مشابهی مفهوم خود را القاء می‌کند، بدین‌صورت که اختلافات طبقه‌ای را با احساسات جسمانی و بنابراین طبیعی بودن جابه‌جا می‌کند.

واضح است که جواهرات چه معنایی را با رمز جنسیت القاء می‌کند. جواهرات، سکه‌هایی هستند که با استفاده از آنها، زن به عنوان کالایی مردسالارانه خریده شده است و استفاده از جواهرات

نشانهٔ متعلق بودن زن به مرد و نیز موقعیت اجتماعی و اقتصادی مرد است. جالب است که در رمز جنسیت، هیچ اختلاف طبقاتی بین زن یا مردِ قهرمان با زن یا مردِ تبهکار وجود ندارد؛ اقتصاد مردسالاری برای تمام طبقات مشابه است، لذا این‌که مرد زندگی زنش را تأمین کند امری جهانشمول و طبیعی به نظر می‌آید.

این تحلیل نه فقط پیچیدگی معانیِ رمزگذاری‌شده در صحنه‌هایی را که غالباً کم‌مایه و سطحی تلقی می‌شوند برملا می‌کند، بلکه همچنین حاکی از این است که این نکات پیچیده و ظریف تأثیر بسزایی بر بینندگان تلویزیون دارد. از این تحلیل چنین برمی‌آید که انواع گوناگون رمزها، همگی به طور یکپارچه مجموعهٔ هماهنگی از معانی را ارائه می‌دهند، معانیی که علاوه بر حفظ ایدئولوژیِ سرمایه‌داریِ مردسالارانهٔ حاکم، آن ایدئولوژی را مشروع و طبیعی نیز جلوه می‌دهند.

هرگونه تحلیل فیلمهای تلویزیونی همچنین باید کمتر به راهبردهای متن برای مرجح نمایاندن برخی معانی و یا تحدید حوزهٔ معانی، و بیشتر به آن شکافها و منافذی معطوف باشد که امکان مطرح شدن معانی نامرجح را فراهم می‌آورند، معانیی که از تجربیات اجتماعی خوانندگان سرچشمه می‌گیرند.

این بدین‌معناست که قرائت، مترادفِ گردآوریِ معانی از متن نیست، بلکه گفتگویی بین متن و موقعیت اجتماعی خواننده است. همان‌طور که مورلی (Morley) می‌گوید:

> بدین‌سان معنای متن را باید برحسب مجموعهٔ گفتمانهایی در نظر گرفت که متن در موقعیتهای معین با آن مواجه می‌شود. عامل دیگری که باید در نظر داشت عبارت است از این‌که این مواجهه ممکن است به معنای متن و هم به گفتمانهای یادشده، ساختاری جدید ببخشد. معنای متن را بر اساس آن گفتمانهایی (آگاهیها، پیشداوریها، مقاومتها و غیره) به وجود می‌آید که توسط خواننده بر متن اِعمال می‌گردد. عامل فوق‌العاده مهم در مواجههٔ بیننده (یا فاعل قرائت) با متن، طیف گفتمانهایی است که بیننده از آن برخوردار است.[۲]

متن و ذهنیت، سازه‌هایی گفتمانی‌اند و هر دو شامل گفتاری متناقض یا مشترک‌اند. چندمعنایی بودن متن و گوناگونی قرائتها، حاصل این تناقضهاست.

حاج (Hodge) و تریپ (Tripp)[۳] مثالهای خوبی از قرائتهای گوناگون یا متناقضِ بینندگان تلویزیون ارائه داده‌اند. آنها... فرض می‌کنند که بچه‌ها دائماً و فعالانه می‌کوشند تا از تجربیات اجتماعی‌شان مفهوم منطقی درست کنند و تلویزیون نقش مهمی را در این تلاش ایفا می‌کند.

بازارسنجی نشان داده است که یکی از محبوبترین برنامه‌های دانش‌آموزان استرالیایی، سریال

زندانی است، فیلمی بازاری که وقایع آن در یک زندان زنان رخ می‌دهد و در ایالات متحدهٔ آمریکا تحت عنوان *زندانی: بلوک سلولهای H* نمایش داده شد. به ظاهر، انتخاب این فیلم به عنوان سریال محبوب نوجوانانِ دبیرستانی، موضوع تعجب‌آوری است.

حاج و تریپ دریافتند که بسیاری از دانش‌آموزان ــ در سطوح مختلف آگاهی ــ متوجه شدند و قادر بودند با درجات گوناگونی از صراحت بگویند که تشابه معنادارِ سودمندی بین زندان و مدرسه وجود دارد. از نظر آنان، شباهتهای اصلی بین زندانیان و دانش‌آموزان عبارت بود از:

۱ ــ دانش‌آموزان در مدرسه محبوس می‌شوند؛

۲ ــ دانش‌آموزان از دوستانشان جدا می‌شوند؛

۳ ــ دانش‌آموزان به میل و اختیارِ خودشان به مدرسه نمی‌روند؛

۴ ــ دانش‌آموزان فقط به این دلیل درس می‌خوانند که در غیر این صورت تنبیه می‌شوند. مضافاً این‌که اگر مطلقاً هیچ کاری انجام ندهند، بیشتر کسل خواهند شد؛

۵ ــ دانش‌آموزان هیچ حق و حقوقی ندارند و مثلاً در مورد معلمانِ مغرض هیچ کاری نمی‌توانند انجام دهند؛

۶ ــ بعضی از معلمان، بچه‌های مدرسه را آزار و اذیت می‌کنند؛

۷ ــ در میان دانش‌آموزان، باندهای اراذل و اوباش و سردسته وجود دارند؛

۸ ــ قوانین احمقانه‌ای در مدرسه حاکم است که همه سعی در زیرپا گذاشتن آن دارند.[۴]

در تحقیق حاج و تریپ، اظهارات دانش‌آموزان نشان داد که آنان از سریال *زندانی* معناهایی استنباط کرده بودند که این برنامه را به تجربهٔ اجتماعی خودشان مرتبط می‌کرد. مطالعه‌ای متنی، بسیاری از شباهتهای بین زندان و مدرسه را آشکار کرد. در هر دو مکان، کارکنان و زندانیان نقشهای سنخیِ مشخصی دارند. این نقشها مقوله‌های مشخص و مفیدی را به ذهن دانش‌آموزان متبادر می‌کند و آنان به واسطهٔ این مقولات به تجربه‌های خود در مدرسه «می‌اندیشند»، مقوله‌هایی از قبیل معلم/ زندانبانِ پیر و خشن، تازه‌واردِ خام که می‌تواند مورد سوءاستفاده قرار گیرد، کسی که از او نمی‌توان سوءاستفاده کرد و غیره. به همین ترتیب، برخی زندانیان از هر راهی در مقابل مقررات زندان از خود مقاومت نشان می‌دهند و با آن مبارزه می‌کنند، برخی دیگر ظاهرسازی پیشه می‌کنند و ظاهراً تسلیم می‌شوند، گروهی دیگر نیز به ظاهر تسلیم هستند، ولی در خفا مخالفت می‌کنند، و غیره. همچنین برخی تدبیرهای مقاومت هم در مورد زندانیان مصداق دارد و هم دربارهٔ دانش‌آموزان: زندانیان از زبان رمزی استفاده می‌کنند، گاهی اوقات کلمات خاصی به‌کار می‌برند که

در نزد خودشان حائز معانی معینی است، اما بیشتر از سقلمه، چشمک، نگاه سریع و **جملات دوپهلو** مدد می‌گیرند تا بتوانند در میان خودشان با وجود خبرچینها و برای مقاومت در برابر معلمها/ زندانبانها ارتباط برقرار کنند. در مکانهای عمومی زندان، پاره‌فرهنگِ تخالف‌ورزی که وجود دارد ــ به ویژه در رختشویخانه که بسیاری از آنها در آنجا کار می‌کنند ــ نظیر پاره‌فرهنگِ تخالف‌ورزی در دستشوییها، اتاق کمدهای دانش‌آموزان و گوشه‌های خاصی از حیاط مدرسه است. نیز در هر دو نهاد [زندان و مدرسه]، فرهنگِ رسمی به شدت تلاش دارد تا این مکانها را به استعمار و کنترل خود درآوَرَد، و البته زندانیان که می‌خواهند به هر شکل ممکن آن مکانها را تحت سیطرهٔ فرهنگی خودشان نگه‌دارند، سخت از این بابت ناراحت‌اند و در مقابل آن از خود مقاومت نشان می‌دهند.

تحقیق دیگری دربارهٔ این سریال توسط ترنبُل (Turnbull) نشان داده است که دخترانِ جوانِ طرفدار این برنامه، معانیی را در آن درمی‌یابند که برای به وجود آوردنِ حس هویت پاره‌فرهنگی و نیز برای حرمت نهادن بر نَفْسِ خودشان می‌شود مورد استفادهٔ آنان قرار گیرد. تصویر زنانی فعال و قوی که با نظام مبارزه می‌کنند و به پیروزیهای ناچیزی دست می‌یابند (گرچه عاقبت در مقابل نظام از پا درمی‌آیند)، به آنها احساس لذت می‌دهد (لذت از مقاومت) و در عین حال وسیله‌ای است برای بیان گفتمانی از مقاومت در برابر ایدئولوژی حاکم که نظیر گفتمان مورد استفادهٔ آنان (گفتمانی که اغلب عصیان نامیده می‌شود) برای فهمِ زندگی اجتماعی‌شان است. این تناقضها و مبارزه بین حاکمیت و مقاومت کردن در مقابل آن، هم در سریال *زندانی* وجود داشت و هم در ذهنیت آنان. به طریق اولی، معانی فعال‌شده و لذتهای به دست آمده از این فیلم، آن معانی و لذتهایی بودند که برای زیردستان و ناتوانان، از مفهومی اجتماعی برخوردار بودند.

شواهدی وجود دارد دال بر این‌که اگر در متنی، گفتمانی بیابیم که از دیدگاهی مثبت عجز اجتماعی ما را واجد معنا سازد، آنگاه اولین قدم مهم به طرف کسب توانایی لازم برای تغییر این عجز را برداشته‌ایم.

تحقیق حاج و تریپ دربارهٔ ادراکِ کودکانِ بومیِ استرالیا از تلویزیون، در اینجا شایان ذکر است. آنها فهمیدند که کودکان طبقه‌بندی فرهنگیی را در ذهن خود ایجاد می‌کنند که شامل سیاهپوستان آمریکایی، سرخپوستان آمریکایی و خودشان می‌شود. این طبقه‌بندی فرهنگی ــ که برای آنان حکم ابزاری برای فکر کردن را دارد ــ از عجز سیاسی و روایی غیرسفیدپوستان در جامعهٔ سفیدپوستان برای آنان یک مفهوم می‌سازد. کودکان یادشده از این طبقه‌بندی هم برای فهم برنامه‌های تلویزیون استفاده می‌کنند و هم برای فهم تجربیات اجتماعیِ خودشان. برنامهٔ بخصوص محبوب در میان این

کودکان، *نوازشهای متفاوت* است، که شخصیت اول آن کودک آمریکایی سیاهپوستی است که خانوادهٔ سفیدپوستی او را به فرزندی گرفته‌اند. کودکان استرالیایی شخصیت اول این فیلم را یک بومی استرالیایی تصور می‌کنند. می‌توان حدس زد که آنان از قد و قوارهٔ کوچک آن پسرک سیاهپوست، رفتار همواره کودکانه‌اش و این‌که چه‌قدر «منظورش بد فهمیده می‌شود» و «پدر» و «خواهر ارشد» سفیدپوستش حرفهای او را تصحیح می‌کنند، چه برداشتی داشتند، به ویژه اگر به یاد آوریم که سرخپوستان آمریکا نیز بخشی از همان طبقه‌بندی فرهنگی هستند.

خوانندگان بومی استرالیا این موضوع را به اثبات رساندند که پاره‌فرهنگ می‌تواند از متنی که آشکارا مُبیّنِ ایدئولوژی حاکم است، برداشت خاص خودش را داشته باشد. آنان به واسطهٔ گفتمانهای عجز زندگی کرده‌اند و این گفتمانها مجموعه‌ای از معانی را فعال می‌کنند که در مقابل معانیِ مرجعِ ایدئولوژی حاکم مقاومت می‌ورزند. زمانی که آنها از سرخپوستان آمریکایی در مبارزه‌شان با گاوچرانهای سفیدپوست حمایت می‌کنند و خود را با آنان هم‌هویت می‌پندارند، هم می‌دانند که محکوم به شکست‌اند و هم واقف‌اند که این قرائتِ آنان از یک فیلم وسترن، برداشتی احمقانه و ناشیانه است. قرائت تلویزیون به این شیوه، این امکان را برای آنان فراهم می‌کرد که عجز خود را در جامعه‌ای که تحت سیطرهٔ سفیدپوستان است بیان کنند. و البته این‌که انسان بتواند تجربهٔ خود را بیان کند، پیش‌نیاز ضروری کسب ارادهٔ لازم برای دگرگون کردن آن تجربه است.

متل‌آرت (Mattelart) در تحقیقی که راجع به برداشت اتباع جهان سوم از برنامه‌های تلویزیون هالیوودی انجام داده است، به نتیجهٔ مشابهی می‌رسد:

> پیامهای فرهنگ توده‌ای می‌تواند توسط طبقات حاکم خنثی شود، همان طبقاتی که با ایجاد بذرهای گه‌گاه متناقضِ فرهنگی نوین می‌توانند پادزهر خاص خودشان را تولید کنند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

John Fiske, *Television Culture,* Methuen & Co.

یادداشتها:

1. E. Berne, *Games People Play: The Psychology of Human Relationships* (Harmondsworth: Penguin, 1964).
2. David Morley, *The Nation-wide Audience: Structure and Decoding* (London: British Film Institute, 1980).
3. R. Hodge and D. Tripp, *Children and Television* (Cambridge: Polity Press, 1986).
4. *Ibid.*, p. 49.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی