فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، دوره ششم، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۲، ص ص ۱۶۱-۱۴۳

بازنمایی خانواده ایرانی در فیلم سینمایی «یه حبه قند»

دکتر حسن بشیر[۱]
علی اسکندری[۲]
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۲/۲۰

چکیده

امروزه رسانه‌های جمعی عرصه‌ای را فراهم آورده‌اند که بیشتر مسائل زندگی عموم چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی قابلیت ظهور در آن را دارد. صنعت سینما به عنوان یکی از بسترهای بروز این عوامل، زمینه‌ای را فراهم ساخته تا فیلم‌سازانی که دغدغه‌ی حفظ ارزش‌های اساسی یک جامعه چون نهاد خانواده را داشته‌اند اقدام به تهیه و تولید آثاری فاخر در این حیطه نمایند. در این نوشتار پس از بررسی نظریه بازنمایی که یکی از کلیدی‌ترین و محوری‌ترین مفاهیم در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای است در پی آن خواهیم بود تا نحوه بازنمایی نهاد خانواده در فیلم «*یه حبه قند*» را با استفاده از روش تحلیل گفتمانی «پدام» استخراج نماییم. نتایج این تحلیل نشان می‌دهد که کارگردان با برشمردن تأثیر عناصر مثبت تجدد و سنت بر خانواده ایرانی نگاه‌های صرفاً انتقادی نسبت به این دو مقوله را رد می‌کند و در نهایت ایده‌آل‌ترین شکل خانواده را همراهی عناصر مثبت سنت و مدرن در کنار یکدیگر معرفی می‌کند.

واژگان کلیدی: رسانه، خانواده، بازنمایی، تحلیل گفتمان، فیلم یه حبه قند

پرتال جامع علوم انسانی

---

۱. دانشیار معارف‌اسلامی، فرهنگ و ارتباطات دانشگاه امام صادق(ع) (نویسنده مسئول).
drhbashir100@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی(ره).

مقدمه و طرح مساله

خانواده به عنوان هسته‌ی اولیه تمامی جوامع انسانی، یکی از عناصر اصلی فرهنگ‌سازی در جامعه است که نیازمند توجهی در خور و برنامه‌ریزی دقیق بخصوص در سطح کلان می‌باشد. افراد در این نهاد ضمن حفظ نسل، وظیفه تربیت فرزندان و مراقبت و حمایت از بزرگسالان و حفظ میراث فرهنگی و دینی خود را بر عهده دارند. در طول دو سده اخیر خانواده‌ی ایرانی در جریان نوسازی فرهنگی و اجتماعی و سیاسی کشور تغییرات اساسی یافته است. تغییرات خانواده در ایران در زندگی روزمره بازتاب یافته و روان‌شناسان، علمای علوم‌تربیتی، مورخان و جامعه‌شناسان نیز به آن توجه کرده‌اند که حاصل آن اصلاح نظام مفهومی در شناسایی تحولات اجتماعی ایران بوده است. در طول تاریخ می‌بینیم که هر تغییری در جامعه در خانواده منشا داشته و بدین لحاظ خانواده نقش بسیار اساسی را در تحولات اجتماعی هر جامعه ایفا می‌کند. بنابراین شناخت خانواده ایرانی، گامی است در جهت شناخت جامعه.

"خانواده، دین و دولت به لحاظ تاریخی سه نهاد اصلی و مؤثر در کل جوامع‌اند. با وجود اهمیت هر سه نهاد، به نظر می‌آید خانواده در مقایسه با دیگر نهادهای اجتماعی اهمیت بیشتری دارد. چرا که شناخت خانواده به شناخت بیشتر جامعه می‌انجامد" (آزاد ارمکی،۱۳۸٦: ۳٦).

علی‌رغم اهمیت این نهاد اساسی اجتماع آن چه که بیش از همه با آن روبه رو هستیم خلاء عظیمی از سیاست‌های مدون در حیطه فرهنگ و بخصوص خانواده و بالعکس فزونیِ سیاست‌های مرتبط با اقتصاد، سیاست و اجتماع بوده است (جلالی، ۱۳۷۹: ۱٦۵).

در عصر کنونی رسانه‌ها به دلیل تأثیر فراوان عرصه‌ی واکاوی‌های فرهنگی و اجتماعی قرار گرفته‌اند و از سوی دیگر محلی محسوب می‌شوند که پیام ها را منتقل کرده و به خلق معانی فرهنگی مبادرت می ورزند. این وسایل جایگاه و فضای بسترسازی فرهنگی، تأمل و ژرف اندیشی درباره اهمیت معنا و اندیشه‌ورزی با توجه به متن فرهنگی و ساخت اجتماعی قلمداد می‌شوند که به تقویت و بازسازی الگویی منسجم از معنا و تأسیس کانون ارزشی مبادرت می‌ورزند (هوور و بای، ۱۳۸۲: ٦۰-٦۸). از این رو رسانه و بخصوص فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی به عنوان محملی برای بیان ارزش‌های خانواده ایده‌آل، از جمله بسترهای مهم رسانه‌ای به شمار می روند که می‌توان با بررسی و تحلیل آن‌ها چگونگی بازنمایی نهاد خانواده را استخراج نمود. بر این اساس فیلم سینمایی *«یه حبه قند»* در پی آن است تا بتواند اهمیت این نهاد اساسی اجتماع را همراه با برشمردن برخی از معایب و مزایای آن به مخاطب گوشزد کند.

در حقیقت مسأله‌ای که نگارندگان مقاله در پی بازمعرفی آن هستند ضرورت بازگشت به زندگی ایرانی اصیل و یا در یک نگاه حداقلی، شناساندن نوعی زندگی ساده سنتی در درون جامعه مدرن امروز است. در حقیقت نویسندگان به تأسی از کارگردان در پی بیان این مهم هستند که امکان دورهم جمع شدن اعضای خانواده گسترده وجود داشته است و علی رغم وجود منافع بسیاری که مدرنیته برای انسان به ارمغان آورده از سوی دیگر مضراتی را برای انسان به همراه داشته که شاید مهم‌ترین آن فردیتی است که خانواده امروزین با آن روبرو است.

تحقیقات بسیاری در رابطه با نوع بازنمایی خانواده در رسانه صورت گرفته است. قربانی و سعدی پور (۱۳۸٦) «چگونگی نمایش ازدواج و طلاق در سریال‌های ایرانی» را مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ خزایی (۱۳۸٦) «رسانه و سیاست تنظیم خانواده» را مورد بررسی قرار داده است؛ اعزازی (۱۳۸٦) به بررسی «روند نمایش خانواده در تلویزیون» پرداخته است و سروی زرگر (۱۳۹۰) «نشانه شناسی بازنمایی خانواده در آگهی‌های بازرگانی تلویزیون» را بررسی نموده است.

در این مقاله پس از بررسی نظریه بازنمایی که یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای است در پی آن خواهیم بود تا وارد حیطه عملیاتی شده و به عنوان نمونه، نحوه بازنمایی خانواده ایرانی در فیلم سینمایی «*یه حبه قند*» را با استفاده از روش پدام[1] مورد تحلیل گفتمانی قرار دهیم.

نگاهی به فیلم «یک حبه قند»

یکی از دلایل اصلی انتخاب فیلم یه *حبه قند* به عنوان مطالعه موردی، فضاسازی و تصاویر زیبایی از زندگی خانواده سنتی ایرانی است. در کنار این مهم، شخصیت پردازی به صورت واحد و مجزا صورت نگرفته و کلیت خانواده سنتی به عنوان شخصیت اصلی داستان برجسته است.

در حقیقت مخاطب خود را به نوعی با تمامی اعضای این خانواده درگیر می‌کند و از تکیه‌زدن بر روی شخصیتی خاص دوری می‌ورزد و همین باعث می‌شود که کلیت خانواده و برخورد کل در برابر جزئیات روابط مهم و پر رنگ جلوه کند.

یه حبه قند به کارگردانی سیدرضا میرکریمی، و با بازی رضا کیانیان، پریوش نظریه، نگار جواهریان، نگار عابدی، اصغر همت، هدایت هاشمی، شمسی فضل‌اللهی، ریما رامین‌فر، پونه عبدالکریم‌زاده، امیرحسین آرمان با حضور سعید پورصمیمی و سهیلا رضوی محصول سال ۱۳۸۹ است.

1. PDAM

داستان فیلم، زندگی دو روزه خانواده‌ای پرجمعیت است که برای عقد غیابی کوچک ترین دختر خانه (پسندیده) به خانه‌ی قدیمی باز می‌گردند، همه چیز زیبا است، همه اختلافات‌شان را کنار گذاشته‌اند و شادمان‌اند. در این میان دایی، بزرگ خانواده از این وصلت ناراضی است اما قرار است وصلت صورت بگیرد و همه چیز مهیا است؛ اما مرگ ناگهانیش، همه تدارکات جشن را صرف مراسم عزا می‌کند.

داستان فیلم بیش از هر چیز متأثر از روابط و مناسبات خانوادگی است که در زندگی امروز کمتر دیده می‌شود و تنها برای نسل‌های قدیمی‌تر نوستالژیک است. نوستالژی جمع شدن چند نسل در خانه اجدادی و برخورد بی‌واسطه با همه خوشی‌ها و ناخوشی‌هایی که این نوع زندگی تنگاتنگ برای اهل خانه دارد و همین طور نشان دادن حیات ساده‌ی انسانی و فاصله‌ی بین مرگ و زندگی.

فیلم در نهایت به دنبال بیان این مطلب است که زندگی به سبک سنتی در درون جامعه مدرن قابلیت محقق‌شدن دارد و حیات جمعی و نشاط و سرزندگی نه تنها رویایی نیست که تنها گذشتگان ما در آن سهمی داشته‌اند، بلکه امری است قابل ایجاد و بهره‌بردن. این فیلم هم چنین در صدد است تا با بیان معایبی از زندگی سنتی از جمله نادیده گرفتن حق انتخاب در کنار مشکلاتی از زندگی مدرن نوعی تلفیق از این دو نوع زندگی را برای مخاطب به ارمغان آورد.

در کنار این مضامین، توجه به مسائل اعتقادی چون نزدیکی مرگ و لزوم آمادگی برای مواجهه با آن، کوتاهی آرزوها و رویاهای دنیایی و تصویرسازی تربیت سنتی در برابر تربیت مدرن از جمله موضوعات اصلی می‌باشد که میرکریمی قصد پرداختن بدان‌ها را داشته است.

چهارچوب نظری

از نقطه آغاز تفکر یونانی در قرن‌ها قبل از میلاد مسیح تا عصر روشنگری و نهایتاً دنیای پسامدرن امروزی، تلاش برای بیان نحوه و چگونگی ارتباط میان دوگانه‌هایی چون (اصل/ فرع، صدق/ کذب و حقیقی یا مصنوع) در دل مطالعات متفکران حوزه علوم‌انسانی قرار داشته است (فرهادپور، ۱۳۷۵: ۲٦۵).

افلاطون به عنوان نخستین اندیشمندی که به بسط این دوگانه‌ها پرداخته است معتقد است «عالمی که ما بطور معمول تجربه می‌کنیم توهم یا مجموعه‌ای از نمونه‌های صرف نظیر بازتاب‌هایی در آینه یا سایه‌هایی بر دیوار است وعالم واقعی، عالم مُثل است» (هرست هاوس، ۱۳۸٤: ۲۸). او در مشهورترین بخش کتاب *جمهوری*، انسان‌ها را به زندانیان یک غار توصیف

می‌کند که همه‌ی آن چه که می‌توانند ببینند سایه‌های خودشان و اشیاء پشت سرشان است که به سبب تابش نور آتش بر دیوار نقش می‌بندد. برای افلاطون جهان ما یک کپی از عالم مُثل است که در قالب شکل- ایده ها[1] بوسیله ذهن[2] و «صرفاً به شکل ناقصی از روی ساختار مثالی ساخته شده است» (ژیلت[3]، ۱۹۹۲: ۲).

مفهوم «بازنمایی» در رسانه‌ها نیز ناظر بر عملکرد رسانه‌ها و فرستندگان در «شیوه ارائه پیام» محسوب می‌شود. «بعد بازنمایی توجه ما را به تولیدات رسانه‌ای جلب می‌کند. این بعد شامل زمینه های ذیل می‌گردد: مطالبی که رسانه‌ها عرضه می‌کنند، نحوه انعکاس موضوعات، انواع گفتمان‌های مطرح و ماهیت مباحث و مناظرات ارائه شده. بازنمایی به ابعاد اطلاعاتی و فرا اطلاعاتی تولیدات رسانه‌ای از جمله ابعاد نمادین و بدیهی آن آثار اشاره دارد. بعد بازنمایی در گستره عمومی به پرسش‌هایی اساسی نظیر اینکه «چه مطالبی» باید برای انعکاس انتخاب شوند و «چگونه» به بینندگان عرضه گردد، اشاره می‌کند» (دالگرن، ۱۳۸۰: ۳۰).

از این رو، نوع پیام و چگونگی بازنمایی آن در رسانه‌های جمعی از اهمیت فراوانی برخوردار است و مفهوم بازنمایی بر این مسئله تأکید دارد که «انواع بازنمایی‌های رسانه‌ای از هر دیدگاهی قابل تحلیل انتقادی هستند. زیرا رسانه‌ها خود در معرض اعمال نفوذ منابع قدرتمند و سازمان یافته‌ای قرار دارند. ازاین رو از دیدگاه نقد ایدئولوژیک می‌توان درباره بازنمایی رسانه‌ای فراوان سخن گفت» (دالگرن، ۱۳۸۰: ۳۱).

تعریف بازنمایی

بازنمایی از دیدگاه استورات هال، استفاده از «زبان» برای تولید نکته‌ای معنادار درباره‌ی جهان است؛ معنا در ذات وجود ندارد بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویه دلالتی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۶). در واقع هال نیز مانند فوکو، معتقد است که بازنمایی تحت نظر قدرتی خاص تولید و توزیع می‌شود و در کنترل قدرتی مسلط قرار دارد که مشروعیت و مقبولیت مفاهیم را تعیین می‌کند. امروزه مفهوم بازنمایی به شدت وامدار آثار استوارت هال است و به ایده‌ای بنیادین در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای مبدل شده‌است.

هال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ[4] می‌داند

1. Forms - Ideas
2. Mind
3. Gillett
4. The Circuate of Culture

(هال[1]، ۱۹۹۷: ۱۵). او در ابتدا این ایده را مطرح می‌کند که «بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد» و سپس در ادامه بحث خود، به بسط ابعاد مختلف ایده بازنمایی (که مشتمل بر مفاهیم معنا، زبان و فرهنگ است) می‌پردازد و از خلال تحلیل های خود نگاهی جدید به مفهوم بازنمایی را می اندازد، مفهومی که به گفته خود هال فرایندی «ساده و سر راست» نیست.

هال با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناسی منتج از آرای سوسور و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاه‌های میشل فوکو نشان می‌دهد که بازنمایی دارای ویژگی‌های برساختی است. برساختی بودن بازنمایی برای استوارت هال از خلال نگاه به زبان به مثابه رسانهٔ محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی بوسیلهٔ آن در چرخه فرهنگ، تولید و چرخش می‌یابند.

مفهوم «دیگری» نیز از ارکان مهم بازنمایی در اندیشه هال می‌باشد. وی این مفهوم را از گرامشی اخذ و آن را به یکی از محوری‌ترین مباحث مطالعات فرهنگی بدل کرد (روجک[2]، ۲۰۰۳: ۱۱۳). هال بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیّال بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود در بین سوژه‌های اجتماعی به نتیجهٔ در خور توجهی می‌رسد. «تلاش برای تثبیت معنا در نتیجهٔ عمل بازنمایی محقق می‌شود که سعی دارد پای معانی بالقوهٔ متفاوتی به یک متن کشیده شود و به یکی از معانی ارجحیت داده شود» (هال، ۱۹۹۷: ۲۲۸). هال این معنای حاصل از بازنمایی را «معنای مرجح» می‌نامد. بدین معنا که هر تصویری معنای خاص خود را به همراه دارد اما در سطحی گسترده‌تر وقتی به بررسی چگونگی بازنمایی «تفاوت» و «غیریت» در یک فرهنگ خاص، و در هر دوره زمانی می‌پردازیم می‌توانیم پراکسیس‌های بازنمایی مشابه و تصاویر تکراری را تشخیص دهیم که از متنی به متن دیگر و از بازنمایی به بازنمایی دیگر متفاوت هستند. این انباشت معنا در بین متون مختلف که از تصویری به تصویر دیگر ارجاع می‌دهد یا بوسیله خوانش معنای بدیلی از خوانش بافت و زمینه تصاویر دیگر حاصل می‌شود همان بین‌المتونیت[3] یا بینامتنیت است. بر این مبنا، می‌توان تمام تصاویر آماده نمایش و تأثیرات بصری از آن چه که «تفاوت» در یک لحظه تاریخی را بازنمایی می‌کند، با عنوان کلی «یک رژیم بازنمایی» مطرح کرد.

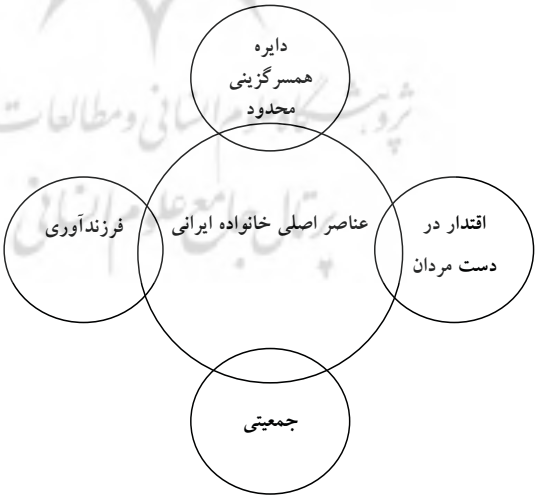
در این تحقیق در پی آن خواهیم بود تا چگونگی بازنمایی نهاد خانواده در یکی از تولیدات سینمایی کشور، یعنی فیلم «یه حبه قند» را تحلیل نموده و علاوه بر تحلیل تصاویر در سطح نخست، که هر تصویری معنای خاص خود را به همراه دارد، در سطحی گسترده‌تر به بررسی چگونگی بازنمایی «تفاوت» و «غیریت» در بپردازیم.

1. Hall, S.
2. Rojek,C.
3. Inter - textuality

عناصر اصلی خانواده ایرانی

با یک نگاه جامعه‌شناسانه به خانواده ایرانی می‌توان برخی از ویژگی‌های اصلی آن را احصاء و به چگونگی بازنمایی این عناصر پرداخت. آزاد ارمکی در کتاب جامعه‌شناسی خانواده ایرانی معتقد است که خانواده در ایران ضمن داشتن وجوه شباهت‌هایی با سایر خانواده‌های جهان، ویژگی‌های خاصی نیز دارد که آن را از دیگر خانواده‌ها در جهان متمایز می‌کند. «از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به اقتدار در خانواده ایرانی اشاره کرد که بیشتر در دست مردان قرار گرفته و زنان کمتر امکان مشارکت در امور زندگی خانوادگی و اجتماعی را پیدا می‌کرده‌اند. دومین ویژگی بعد خانوار می‌باشد. هر موقع که از خانواده ایرانی سخن می‌رفته است، وجود جمعیتی بیشتر از چندین نفر که در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند، به ذهن می‌آمده است. سومین ویژگی، اهمیت فرزند است. این معنی هم در خانواده در گذشته و هم در خانواده معاصر دیده می‌شود، اهمیت فرزند به اندازه‌ای بوده است، که بسیاری علت تشکیل خانواده را فرزند آوری زیاد می‌دانسته‌اند.

چهارمین ویژگی خانواده، دایره همسرگزینی خانواده است. در گذشته، میزان مهاجرت و جابه‌جایی جمعیت بسیار کمتر از دوره جدید بوده است، والدین غالباً تنها در محدوده جغرافیایی شهر یا روستای محل تولد و زندگی خود برای فرزندان‌شان همسر انتخاب می‌کرده‌اند و به این ترتیب میزان ازدواج افراد جوان نسل اول با هم‌ولایتی‌های خود قابل ملاحظه بوده است اما از آنجا که افراد نسل دوم به دلیل رواج بیشتر مهاجرت و جابه‌جایی از محل اولیه زندگی دور شده‌اند، امکان انتخاب همسر در خارج از شهر و دیار خود را نیز داشته‌اند» (آزاد ارمکی، ۱۳۸٦: ۵۸).



نمودار شماره ۱- عناصر خانواده ایرانی

روش تحقیق

در مطالعات فرهنگی و ارتباطی، «مطالعه متن» از اهمیت وافری برخوردار بوده است. در نتیجه، مطالعه متون ارتباطی در چند دهه اخیر مهم‌ترین موضوع مطالعات این رشته بوده است. شروع این روش‌های مطالعاتی متون ارتباطی را می‌توان از روش‌های کمی «تحلیل محتوا» و سپس تحلیل کیفی محتوا دانست و در ادامه روش کیفی، ما شاهد روش‌هایی هم چون تحلیل گفتمان، تحلیل معنا و تحلیل روایت با رویکردهای زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی هستیم. به طوری که بسیاری از صاحب نظران عرصه روش‌شناسی، از تحلیل گفتمان، معنا و روایت به عنوان تکامل روش‌های کیفی تحلیل محتوا یاد می‌کنند (بشیر،۱۳۸٤: ٤٥).

آن چه که اهمیت روش پدام را نسبت به روش‌های مشابه چون روش تحلیل روایت و تحلیل محتوای کیفی مرجح ساخته است، حرکت از مرحله‌ای به مرحله دیگر در یک فرآیند ترتیبی است که از توصیف آغاز و به تبیین عمیق منجر می‌شود. این مراحل شامل ۵ مرحله می‌شود که هر مرحله بر مبنای مرحله قبل مورد بررسی قرار می‌گیرد و نهایتاً متن و فرامتن در یک گستره عمیق تر مطالعه می‌شوند. جدول‌بندی هر مرحله و مشخص‌کردن فرآیند تحول از هر مرحله به مرحله دیگر به شکل عینی و روشن یکی از امتیازات عملی این روش به شمار می‌آید. به همین دلیل برای شناخت این روش در آغاز به معرفی اجمالی روش فرکلاف می پردازیم که در حقیقت روش پدام، عملیاتی تر کردن روش فرکلاف می‌باشد.

روش نورمن فرکلاف

نورمن فرکلاف که از ابتدای شکل‌گیری تحلیل انتقادی گفتمان از چهره‌های فعال و شاخص آن بوده است، در مقایسه با دیگر تحلیل‌گرایان انتقادی گفتمان، منسجم‌ترین، جامع‌ترین، و پرطرفدارترین نظریه را تدوین کرده است.

وی برای تحلیل گفتمان به روش خود که هم تحلیل زبان‌شناختی را در بر می‌گیرد و هم شامل تحلیل بینامتنی می‌شود، سه مرحله‌ی توصیف، تفسیر و تبیین را پیشنهاد می‌کند.

الف- توصیف: مرحله توصیف در روش فرکلاف، مبین این نکته است که «کلمات دارای چه بارهای ارزشی‌ای هستند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱٤). در مورد مطالعاتیِ ما بدین معنا خواهد بود که کدام کلمات، جمله ها و حرکات در فیلم، ما را به یاد ارزش های خانواده مطلوب و ایده‌آل می‌اندازد. به عبارتی دیالوگ‌ها و حرکات و بیان این که عبارات دربردانده‌ی مفاهیم خانواده مطلوب است، مرحله توصیف را در تحلیل ما رقم می‌زند.

این سطح از تحلیل، سطحی‌ترین و ظاهری‌ترین بخش تحلیل گفتمان است و مهمترین ویژگی آن در مورد تحلیل این مقاله تشخیص دیالوگ‌ها یا صحنه‌هایی است که دارای ارزش‌های خانواده ایده‌آل هستند.

ب- تفسیر: «تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر است و مقصود من از این دومی دانش زمینه‌ای است که مفسر در تفسیر متن به کار می بندد.... از منظر مفسر ویژگی‌های صوری متن در حقیقت به منزله‌ی سرنخ‌هایی هستند که عناصر دانش زمینه‌ای ذهن مفسر را فعال می‌سازند و تفسیر، محصول ارتباط متقابل و دیالکتیکی این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای ذهن مفسر خواهد بود» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۵).

ج-تبیین: هدف از مرحله‌ی تبیین، «توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است؛ تبیین گفتمان را به عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعیّن می‌بخشند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۷). در حقیقت این سطح از تحلیل به بررسی گفتمان‌های اجتماعی حاکم بر فیلم برای تولید معانی آن پرداخته است و به نوعی خروج از متن فیلم و تحلیل ساختارهای اجتماعی مشرف بر آن و به عبارت دیگر تحلیل فرامتنی مرتبط با متن خواهد بود.

روش عملیاتی تحلیل گفتمان (پدام)

برای تحلیل فیلم مورد مطالعه از «روش عملیاتی تحلیل گفتمان»[1] یا «پدام» استفاده شده است. اگرچه این روش شباهت هایی با روش فرکلاف دارد، اما به دلیل عملیاتی‌بودن آن، یکی از مناسب‌ترین شیوه‌های ممکن برای تحلیل گفتمان است. روش تحلیل گفتمان «پدام» شامل چندین سطح است که اولین سطح آن نوعی از توصیف است که تحت عنوان «برداشت از اصل متن» در ستون اول جدول تحلیل گفتمان، به روش مزبور، آمده است. این سطح از تحلیل، سطحی‌ترین و ظاهری‌ترین بخش تحلیل گفتمان است و مهم‌ترین ویژگی آن در مورد تحلیلیِ این مقاله، تشخیص دیالوگ‌ها یا صحنه‌هایی است که ارزش‌های خانواده ایرانی در آن به نمایش در آمده است. سطح دوم تحلیل در این روش، «جهت‌گیری و گرایش متن» است و همسان با سطح دوم فرایند تفسیر در نگاه فرکلاف، یعنی «معنای کلام» است.

۱. این روش توسط دکتر حسن بشیر در کتاب «خبر، تحلیل شبکه ای و تحلیل گفتمان» (۱۳۸۹) و نیز مقاله‌ی مطالعه‌ی مقایسه‌ای رویکردهای انتخاباتی: تحلیل گفتمان سرمقاله‌های روزنامه‌های کیهان و جمهوری اسلامی، نشریه پژوهش‌های ارتباطی(۱۳۸۸) استفاده شده است.

در ستون «جهت‌گیری و گرایش متن» جدول تحلیل گفتمان، معنایی که تحلیل‌گر از یک فراز فیلم به جهت داشتن مضامین ارزشی خانواده ایرانی برداشت کرده، آمده است. این ستون، دلیل انتخاب تحلیل‌گر را برای خواننده‌ی متن روشن می‌کند و معنای آن دیالوگ یا حرکت خاص را در ادبیات خانواده ایرانی تبیین می‌کند.

سطح سوم تحلیل با روش پدام، سطحی نیمه‌عمیق از تحلیل است که آغاز ورود به مباحثی است که در مبانی نظری این تحقیق بدان‌ها اشاره شده است و ذیل ستونی با نام «تحلیل توجیهی با توجه به سایر گرایش‌های متن» آمده و همسان با سطح سوم فرآیند تفسیر یعنی «انسجام موضعی» است. تحلیل در این مرحله به سطح نهایی خود نمی‌رسد و ارتباط با دیگر سلول‌های جدول در آن مورد بررسی قرار نمی‌گیرد.

سطح چهارم تحلیل در این روش همسان با سطح چهارم فرایند تفسیر در نگاه فرکلاف، یعنی«ساختار و جان مایه‌ی متن» است. این سطح در اندیشه فرکلاف «مبین چگونگی پیوند اجزاء با یکدیگر و بیان گر چگونگی انسجام متن است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۱۹). در نتیجه، مقایسه‌ی سلول‌های جدول با هم و استنتاج از آن‌ها در این مرحله صورت می‌گیرد. این سطح، «سطح عمیق» تحلیل گفتمان به روش پدام است.

سطح بعدی تحلیل گفتمان به روش مذکور که همسان با فرآیند «تبیین» در روش فرکلاف است، سطح «عمیق‌تر» تحلیل نام دارد که به بررسی گفتمان‌های اجتماعی حاکم بر فیلم برای تولید معانی آن پرداخته است و به نوعی خروج از متن فیلم و تحلیل ساختارهای اجتماعی مشرف بر آن و به عبارت دیگر، تحلیل فرامتنی مرتبط با متن خواهد بود.

تحلیل فیلم

همان‌گونه که ذکر شد ستون «برداشت از اصل متن»، سطح اول تحلیل گفتمان را شامل شده و دربرگیرنده‌ی

دیالوگ‌ها یا صحنه‌هایی از فیلم است که دارای برداشت‌هایی از خانواده مطلوب و ایده‌آل است.

«جهت‌گیری و گرایش متن» معنای دیالوگ یا صحنه را به لحاظ ارزش های خانواده تبیین کرده است و به نوعی توجیه چرایی انتخاب این صحنه یا دیالوگ است. ستون «تحلیل توجیهی با توجه به سایر گرایش‌های متن» هم تعمیم یک صحنه به کل بافت اجتماعی و معادل سطح سوم تحلیل گفتمان است.

در اینجا جدول شماره (۱) که دارای سه ستون اول تحلیل به روش پدام است، ارائه می‌شود.

جدول شماره ی ۱: سه ستون اول تحلیل

ردیف	برداشت از اصل متن	جهت‌گیری و گرایش متن	تحلیل توجیهی با توجه به سایر گرایش‌های متن
۱	در نمای نخست با خانه‌ای سنتی و قدیمی، درختان پر از میوه، درب قدیمی خانه، انباری‌ها و بادگیری که محل رفت و آمد کبوتر هاست مواجه می‌شویم	تصویر سازی تفاوت میان گذشته متکی بر فضای طبیعی و حال مبتنی بر فضای غیرطبیعی و تصنعی	ترسیم سنت در جلوه‌های عینی
۲	وجود اتاق‌های فراوان از ویژگی‌های اصلی معماری خانه می‌باشد	بیناگر روابط جمعی سنتی و فردیت مدرن	تصویرسازی شکاف میان سنت و مدرنیته در روابط جمعی و فردی
۳	نمایش موسیقی سنتی، گویش یزدی، تقید خانواده به آداب و رسوم گذشتگان	آرامش عجین شده با زندگی سنتی در خانواده سنتی و زندگی سراسر نگرانی مدرن	تصویرسازی شکاف میان سنت و مدرنیته
٤	پسندیده که متأثر از نظر خانواده است تصمیم می‌گیرد برخلاف علاقه قلبی‌اش به قاسم، تن به یک ازدواج غیابی دهد	نادیده گرفتن فردیت در زندگی سنتی	نقد برخی از مظاهر سنت
٥	در خانواده سنتی که پسندیده در آن زندگی می‌کند، ازدواج غیابی نیز در حال رخ دادن است	ورود جلوه‌های زندگی مدرن در عمق زندگی سنتی	سرعت بالای مدرنیته در استحاله سنت
٦	زمانی که دامادهای خانواده دور هم جمع شده‌اند و فوتبال تماشا می‌کنند و یا زمانی که خانواده‌ی وزیری برای خواستگاری آمدند برق می‌رود	غیر قابل اعتماد بودن برخی از جلوه‌های زندگی مدرن	نقد برخی از مظاهر مدرنیته
۷	زمانی که خواهران پسندیده در حال قرض گرفتن وسایل یکدیگر برای شب عروسی‌اند پسندیده با تلفن همراه در حال صحبت با نامزد خود می باشد	جلوه‌های سنت و مدرنیته در کنار هم قابل جمع شدن هستند	گره خوردن سنت با مدرنیته
۸	در خانه‌ای که تمامی جلوه‌های زندگی سنتی حکم فرماست، LCD وارد می‌شود و چت کردن از طریق نوت بوک اتفاق می‌افتد	ترسیم مدرنیته در دل سنت	گره خوردن سنت و مدرنیته

ردیف	برداشت از اصل متن	جهت‌گیری و گرایش متن	تحلیل توجیهی با توجه به سایر گرایش‌های متن
۹	همه در ظاهر پسندیده را دوست دارند اما هیچ کس نظر وی را راجع به داماد غیابی نمی‌پرسد	تصمیم‌گیری جمع برای فرد در زندگی سنتی	تصویرسازی شکاف میان سنت و مدرنیته در حق انتخاب
۱۰	پس از فوت دایی همه منتظرند تا پسندیده بیاید و جای دایی بنشیند، همه منتظر نظر وی راجع به خانواده وزیری هستند	حق انتخاب فرد در زندگی سنتی	تصویر سازی خانواده ایده‌آل سنتی
۱۱	پس از آن که پسر حاج ناصر از سر و صدای داخل زیر زمین غش می‌کند، دایی رضا (سعید پور صمیمی) با بیان داستانی، شجاعت را در دل کودک زنده می‌کند	در خانواده سنتی تک‌تک اعضای خانواده خود را نسبت به تربیت فرزند متعهد می‌دانند	تصویرسازی مقایسه بین سبک‌های تربیتی سنتی و مدرن
۱۲	زمانی که بچه‌ها در حال قایم باشک بازی هستند مادر می‌آید و می‌گوید "اگر پسر دختر یجا قایم شن زود پیداشون می‌کنن"	آموزش از سنین خردسالی در خانواده سنتی	تصویرسازی مقایسه تربیت از طریق والدین و از طریق رسانه
۱۳	زمان خرید وسایل عروسی مادر پسندیده می گوید «یه جوون با خودتون ببرید شگون داره»	آموزش به جوانان از سنین پایین	تصویرسازی آموزش به جوانان در خانواده‌های سنتی و مدرن
۱٤	کل خانواده سر سفره‌اند کنار حاج ناصر جایی باز می‌شود خواهر پسندیده می گوید «تو سفره راه باز شد پس مهمون داریم»	تصویرسازی آداب و رسوم مثبت ایرانی	بیانگر تفاوت ارزش‌ها در خانواده‌های سنتی و مدرن

تحلیل سطح چهارم (عمیق)

مرحله‌ی عمیق تحلیل ناظر به نوعی تفسیر از سطح سوم تحلیل و تعیین رویکردهای مشابه و متفاوت در این ستون (تحلیل توجیهی) است. در این مرحله با توجه به نتایج به دست آمده، تفسیر کلی مربوط به آن ها تحت عناوین یا واژه‌های کلان‌تر که نوعی از رویکرد کلان را ترسیم می‌کند، انجام می‌گیرد. در حقیقت آن‌چه که در این مرحله اتفاق می‌افتد، ایجاد رابطه میان دال‌های به دست آمده با گفتمان‌های موجود و بینامتنیت‌هایی است که می توان با دال‌های مزبور مفصل‌بندی کرد. به همین دلیل آن‌چه که حاصل می‌شود، تحت یک عنوان کلی می‌آید. این عناوین کلی، گویای یک رویکرد کلی‌تری است که فیلم به دنبال بازنمایی آن‌ها است.

آن‌چه که در ستون سوم جدول شماره (۱) آمده است، میان خود مشترکاتی دارند که بر

اساس نوعی از رابطه مفهومی مطرح شده است، که این رابطه مفهومی تداعی کننده یک دال بزرگ‌تری است که این دال بزرگ‌تر، خود بر اساس گفتمان‌ها و بینامتنیت‌هایی است که در ذهن نویسنده فیلم‌نامه شکل گرفته است و در مرحله «عمیق» به آن‌ها توجه می‌شود و به نحوی مورد کشف قرار می‌گیرند.

در این جا به لحاظ اختصار، جدول شماره ۲ یعنی مرحله‌ی عمیق، با تعیین دال‌های کلان‌تر مشترک موارد مرتبط در ستون سوم (تحلیل توجیهی) جدول شماره‌ی ۱ به شکل زیر تهیه شده است:

جدول شماره ی ۲: تحلیل سطح چهارم (عمیق)

ردیف	دال مرکزی	موارد مرتبط تحلیل توجیهی از جدول شماره‌ی ۱
۱	ترسیم سنت در جلوه‌های عینی	۱و۲و۱۰و ۱٤
۲	طرح سنت و مدرنیته	تصویرسازی شکاف میان سنت و مدرنیته ۲و۳و۸
		استحاله سنت ۵
		نقد مظاهر سنت ٤
		نقد مظاهر مدرنیته ۵و٦
		گره خورن سنت با مدرنیته ۷ و۹
۳	ترسیم تفاوت‌ها در تربیت و آموزش سنتی و مدرن	۱۱و۱۲و۱۳
٤	برجسته‌سازی آداب و رسوم مثبت ایرانی	۳و۱٤

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیل سطح پنجم (عمیق تر)

در این سطح همان‌گونه که در بخش روش هم ذکر شد، با استفاده از تحلیل سطح چهارم، مقایسه‌ی سلول‌های جدول، فضای کلی گفتمانی فیلم مورد تحلیل قرار می‌گیرد. این مرحله را می‌توان بر مبنای روش فرکلاف، تبیین و بر اساس روش پدام، مرحله تحلیل عمیق‌تر قلمداد کرد. در این مرحله متن، بینامتن و فرامتن، هم‌زمان مورد توجه قرار گرفته و تحلیل نهایی ارائه می‌شود. در همین‌جا نیز تلاش شده است از همان آغاز که متن انتخاب می‌گردد، به نوعی به ساختار زبانی نیز توجه شود. به عبارت دیگر، ساختار مورد توجه زبانی در این روش، نه به

دلیل دستوری، بلکه به دلیل معنایی و مفهومی انتخاب می‌شود که بخش عمده‌ای از ساختار زبانی را تشکیل می‌دهد.

در این مرحله تلاش می شود که دال‌های کلان‌تر به دست آمده از متن که بر اساس نوعی مفصل‌بندی با گفتمان‌ها و بینامتنیت‌های موجود در ذهن نویسنده فیلمنامه و محقق، که تداعی‌کننده خروج از متن و توجه به فرامتن است، در یک حوزه وسیع‌تر مورد قرائت قرار گیرند و روابط آن‌ها با متن، فرامتن، فراگفتمان‌ها و فرامتنیت‌ها مورد مکاشفه قرار گیرد.

به همین دلیل است که در نهایت به نوعی از شاخص سازی که شیوه‌ای از ارزش‌گذاری است می‌رسیم که بهر حال به عنوان «استراتژی گفتمانی»، به نوعی «شاخص‌های گفتمان‌سازی» حاکم بر این فیلم را مشخص می‌کند.

فیلم در گام نخست با ترسیم خانه و خانواده سنتی در پی تصویرسازی تفاوت میان گذشته متکی بر فضای طبیعی و حال مبتنی بر فضای غیرطبیعی و تصنعی است و با این عمل نوعی مقایسه را بین فرهنگ سنتی ایرانی و فرهنگ مدرن امروزین انجام می‌دهد.

کارگردان در جای‌جای قصه می‌خواهد به مخاطب بفهماند که این نوع زندگی نه تنها مختص گذشتگان نیست بلکه در شرایط فعلی و در درون زندگی مدرن نیز در حال رخ‌دادن است. وی می کوشد تقابل‌های میان سنت و مدرنیته را برای مخاطب رمزگشایی کند؛ اگرچه نقدهایی را به هر دو بُعد وارد می‌سازد اما اساس فیلم را برنادیده انگاشتن حق انتخاب در یک خانواده سنتی قرار می‌دهد و این همان جایی است که پسندیده، علی‌رغم میل باطنیش به قاسم، تن به ازدواج غیابی می‌دهد. هر چند در انتهای فیلم شاهد آن هستیم که پسندیده در جایی می‌نشیند که تا پیش از این بزرگ خانواده در آن جا می‌نشست و اوست که می‌گوید: «چرا عجله، تا چهلم صبر کنید».

از دیگر شاخصه‌های اصلی این فیلم می‌توان به پدیده ناگهانی مرگ اشاره کرد. در حقیقت کارگردان می‌خواهد پروسه عظیم مرگ را که معمولاً افراد آن را بسیار دور می‌دانند ساده نشان داده و از سویی دیگر این سادگی را به همراه سختی عوامل پس از مرگ برای مخاطب یادآور سازد.

آموزش والدین خصوصاً در بعد مسائل اجتماعی نمودی است که در این فیلم بسیار خودنمایی می‌کند «توجه کردن به سعی، تلاش و همراهی»، «در کنار هم بودن مرگ و زندگی و همراهی تصویری تابوت و مواد غذایی درون آن»، «در کنار هم بودن خنده و گریه و همراهی تصویری خنده و گریه نوزادان»، «توجه به همراهی عسر و یسر»، «اشاره به اهمیت نماز در زندگی»، «توجه

به اهمیت شیوه آموزشی تعلیمات ارزشی» «جدایی دختر از پسر از همان سنین کودکی» و «توجه به مسائل مالی در زندگی بویژه اهمیت پرداخت خمس و زکات»، گوشه‌ای از معارف «یه حبه قند» است که با بیانی غیرمستقیم و به دور از شعارزدگی به تصویر کشیده شده است.

از جمله ویژگی‌های جامعه‌شناسانه فیلم که در چهارچوب نظری بدان اشاره گردید و به نحوی در فیلم بازنمایی شد می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱. بعد خانوار؛ هر موقع که از خانواده ایرانی سخن می‌رفته است، وجود جمعیتی بیشتر از چندین نفر که در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند، به ذهن می‌آمده است در این فیلم نیز شاهد تعداد زیاد افراد هستیم که برای عروسی دختر کوچک خانواده دور هم جمع شده‌اند. این بعد، نوعی از «جمع گرایی» ایرانی را نشان می‌دهد که بر پایه فرهنگ سنتی هنوز از «فردگرایی» غربی به دور می‌باشد.

۲. اهمیت فرزند؛ این معنی هم در خانواده سنتی و هم در خانواده معاصر دیده می‌شود، در فیلم هم می‌بینیم هریک از خانواده‌هایی که برای عروسی پسندیده آمده‌اند دارای فرزند هستند. فرزند و تأکید بر بازنمایی فرزند، «حرکت خلاقانه خانواده» به سوی ادامه حیات است. این حرکت، گر چه با برجسته‌سازی «مرگ‌پذیری» همراه می‌شود، اما می‌تواند نوعی از همزیستی روحی میان ادامه حیات و پذیرش مرگ را تداعی کند.

۳. دایره همسر گزینی خانواده؛ در گذشته، والدین غالباً تنها در محدوده جغرافیایی شهر یا روستای محل تولد و زندگی خود برای فرزندانشان همسر انتخاب می‌کرده‌اند و به این ترتیب میزان ازدواج افراد جوان نسل اول با هم‌ولایتی‌های خود قابل ملاحظه بوده است؛ اما از آن جا که افراد نسل دوم به دلیل رواج بیشتر مهاجرت و جابه‌جایی از محل اولیه زندگی دور شده‌اند، امکان انتخاب همسر در خارج از شهر و دیار خود را نیز داشته‌اند. در این فیلم نیز شاهد آن هستیم که هریک از دامادهای خانواده از یک نقطه از کشور هستند. در حقیقت، خروج از «محله گرایی» به نوعی «شهرگرایی» یا از «اجتماع» به «جامعه» در این جا کاملاً مشاهده می شود که یکی از آثار مهم آن همسرگزینی است. در راستای این تحول، نه تنها شیوه انتخاب تغییر می‌کند، بلکه شیوه دور شدن از روش‌های سنتی انتخاب و نزدیک‌شدن به شیوه‌های مدرن آن نیز تجربه می‌شود. اما این تجربه، عاملی برای گسست خانواده نیست، بلکه نوعی از همزیستی مسالمت آمیز میان آن ها ایجاد می‌کند.

بنابراین محورهای اساسی گفتمانی مربوط به فیلم که حاصل تحلیل عمیق‌تر است و به نوعی «تبیین» را بازگو می کند، به شرح زیر است:

۱- **مقایسه‌سازی:** میان فرهنگ سنتی ایرانی و فرهنگ مدرن.

۲- **عادی‌سازی:** همزیستی مشترک فرهنگ سنتی ایرانی و فرهنگ مدرن.

۳- **مرگ‌پذیری:** نزدیک‌بودن مرگ، ساده‌بودن مرگ. ساده‌انگاری مرگ، می تواند تحریک‌کننده پذیرش نوعی از عادی‌سازی میان سنت و مدرنیته باشد.

٤- **بازسازی زندگی:** بر اساس آموزش والدین، حقایق روزمره زندگی، تعارض‌ها و توافق‌های موجود در ارزش‌های حاکم، و بالاخره بازسازی زندگی بر اساس پذیرش کلی، هم‌زیستی مشترک میان ارزش‌های فرهنگ سنتی و ارزش‌های فرهنگ مدرن.

۵- **تلاش برای هم‌زیستی سنت و مدرنیته:** با فاصله‌گیری از روش‌های سنتی و بکارگیری روش‌های مدرن زندگی. اما این فاصله‌گیری، تلاش می‌کند که عاملی برای گسست نباشد، بلکه به نوعی تأکید بر امکان ایجاد زندگی سنتی در درون جامعه مدرن باشد (مانند روش همسرگزینی و غیره).

٦- **خانواده محوری:** تأکید بر شیوه‌های متحول اما به نوعی ارزش‌مدار «همسرگزینی» و نیز «فرزندپروری»، به نوعی بر مفهوم «خانواده‌محوری» تأکید می‌کند که فیلم در تلاش است آن را به عنوان یک فرهنگ نیازمند تداوم با همه تغییرات ایجاد شده، مورد تأکید قرار دهد.

۷- **جمع گرایی:** تأکید بر ایجاد فضایی از جمع‌گرایی، به معنای تلاش برای نفی «فردگرایی» و هویت‌سازی در سایه «خانواده محوری» است.

۸- **نگران‌سازی:** یکی از مهم‌ترین پیام‌های فیلم که بر اساس همه آن چه که گذشت مورد بازنمایی قرار گرفته است، نگران سازی جامعه در مورد «سرعت بالای مدرنیته در استحاله سنت» است. فیلم برای تقلیل این نگرانی، یا به عبارت دیگر، برای کاهش حجم تخریبی این استحاله، در تلاش بوده است که نوعی از همزیستی منطقی را ارائه دهد که با آن شیوه بتوان نوعی از «عادی‌سازی» را میان این دو رویکرد مهم که هر یک می توانند هویت جامعه را تحت‌الشعاع قرار دهند، ایجاد نماید.

در یک جمع‌بندی نهایی می‌توان بر اساس کشف محورهای اساسی گفتمانی، شاخص‌های کلان گفتمان‌سازی که فیلم در تلاش است آن‌را به نوعی بازنمایی و برجسته سازد در جدول شماره ۳ نشان داد. در این جدول به خوبی نشان داده شده است که سه هدف گفتمانی در ورای همه صحنه‌ها و گفتارهای فیلم وجود دارد که می‌تواند به عنوان «استراتژی گفتمانی» فیلم تلقی شود و عبارتند از:

۱- زمینه‌سازی برای پذیرش واقعیت موجود، با حضور هم‌زمان سنت و مدرنیته
۲- تلاش برای استحکام روابط سنت و مدرنیته برای عادی‌سازی زندگی
۳- ارائه راه حل برای خروج از بحران هویتی، با تأکید بر «خانواده‌محوری» و «جمع‌گرایی»

جدول شماره ۳: شاخص های کلان گفتمان سازی فیلم

محورهای اساسی گفتمانی	شاخص‌های کلان گفتمان‌سازی
مقایسه‌سازی	زمینه‌سازی برای پذیرش واقعیت موجود
عادی‌سازی	
مرگ‌پذیری	
نگران‌سازی	
بازسازی زندگی	تلاش برای استحکام روابط سنت و مدرنیته
تلاش برای همزیستی سنت و مدرنیته	
خانواده‌محوری	ارائه راه حل برای خروج از بحران هویتی
جمع‌گرایی	

نتیجه‌گیری

حاصل سخن آن که خانواده به عنوان هسته اصلی جامعه در گذشته بیشتر به شکل کانونی بوده است و نظام سیاسی و دینی متأثر و مکمل آن بوده است. اما در دوره جدید اگر چه خانواده یکی از کانون‌های اندیشه و عمل است، اما حیات آن در متن اجتماع معنی می‌یابد. بدین لحاظ، خانواده به عنوان اولین حلقه تشکیل دهنده جوامع انسانی که انسان با آن هویت جمعی پیدا کرده است و نخستین جامعه‌پذیری را از آن می‌آموزد نیازمند سیاست‌گذاری دقیق از جانب نهادهای ذی ربط می‌باشد؛ و از آنجا که رسانه‌ها واسطه انتقال اطلاعات، تحریک عواطف و ترغیب اراده‌ها در جمع انسانی محسوب می‌شوند بدیهی است که باید برای تقویت و تصحیح این روابط گزارش دقیق و تفسیری درست از معنا و حقیقت خانواده تهیه و منتشر سازند.

تحلیل گفتمان فیلم «یه حبه قند» که با استفاده از روش «پدام» انجام گرفت نمونه‌ای بود از چگونگی بازنمایی نهاد خانواده در جامعه ایرانی؛ جامعه‌ای که امروزه با ورود به دنیای مدرن از شکل گسترده خود خارج شده و فردیتی را برای تک‌تک اعضای خانواده قائل است.

این فیلم ویژگی‌های اصلی خانواده ایرانی که شامل چهار عنصر اصلی؛ اقتدار مردانه، تکثر

جمعیتی، فرزندآوری و دایره محدود همسرگزینی است، بر می‌شمارد و محاسن این عناصر را مورد ستایش و برخی معایب آن چون اقتدار مدارنه را مورد نکوهش قرار می‌دهد و در نهایت نشان می‌دهد که شرایط ایده‌آل خانواده ایرانی نه تنها به طور کامل از بین نرفته است بلکه در جامعه امروز نیز می‌تواند فراهم شود.کارگردان، سنت را یک ویژگی یک سره صاف و پالوده شده نمی‌داند همان طور که مدرنیته را این گونه نمی‌بینید و از سویی نیز با برشمردن عناصر مثبت مدرنیته و سنت، نگاه‌های صرف انتقادی نسبت به این دو مقوله را رد می‌کند و در نهایت ایده‌آل‌ترین شکل خانواده را همراهی عناصر مثبت سنت و مدرنیته در کنار یکدیگر معرفی می‌کند.

در نگاهی کلی ذکر این نکته ضروری است که کارگردان در کنار نگاه نوستالژیکش به زندگی معاصر جامعه ایران، نیم نگاهی به فلسفه وجودی زندگی و مرگ داشته است و بعضاً با استفاده از نمادهایی که در کنار سکانس‌های سرشار از نور و رنگش به کار برده است سعی دارد به نوعی به رجعت دوباره به ریشه‌ها اشاره‌ای مستقیم داشته باشد. میرکریمی با اینکه در بعضی از سکانس‌هایش به نوعی نفوذ مدرنیته را در فرهنگ بومی ایران زمین تصویر کرده است اما از بعدی دیگر دغدغه اصلیش نگاهی بی‌پرده به زندگی انسان‌های جامعه معاصر شهری است که همه ریشه‌ها را فدای مدرنیته کرده و به نوعی، استقلال فکری آنان را به انزوای شخصیتی رسانده است.

در حقیقت، فیلم در صدد ایجاد نوعی از گفتمان‌سازی در رابطه با سنت و مدرنیته با طرح دال «خانواده» است. خانواده در این فیلم، به نوعی منعکس کننده تعارض‌ها، تفاوت‌ها، مشکلات، و تداخل‌های سنت و مدرنیته در ذهن و عمل است. فیلم نه تنها در صدد نوعی از «عادی‌سازی» واقعیت مزبور و زمینه‌سازی برای «پذیرش واقعیت» است، بلکه از طرفی «نگران‌بودن» از وضعیت پیش‌آمده در این زمینه را نیز مطرح می‌کند. اما این «نگرانی‌سازی» با «مرگ‌پذیری» به عنوان یک «واقعیت مطلق» که یک «امر لایتغیر وجودی» است، تلطیف می‌شود و نهایتاً با طرح سه شاخص کلان گفتمان‌سازی در صدد برنامه‌ریزی ذهنی و گفتمانی برای خروج از بحران هویتی است که می‌تواند، گسست اجتماعی را به وجود آورد.

در حقیقت، بازگشت به «خانواده‌محوری» و «جمع‌گرایی» برای خروج از بحران هویتی یا تعارض میان سنت و مدرنیته، اساسی‌ترین محورهای گفتمانی فیلم را تشکیل می‌دهند که تلاش شده است در صحنه‌های گوناگون فیلم به نحوی مطرح و بازنمایی شوند.

کتابنامه

آزادارمکی، تقی (۱۳۸٦)، ***جامعه‌شناسی خانواده ایرانی***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

اعزازی، شهلا (۱۳۸٦)، «روند نمایش خانواده در تلویزیون»، نشریه پژوهش‌های ارتباطی، شماره ۵۲، صص ۳٤-۳۷.

بشیر، حسن (۱۳۸٤)، ***تحلیل گفتمان: دریچه ای برای کشف ناگفته ها***، تهران: مرکز تحقیقات دانشگاه امام صادق(ع).

بشیر، حسن و حاتمی، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «مطالعه‌ی مقایسه‌ای رویکردهای انتخاباتی: تحلیل گفتمان سرمقاله‌های روزنامه‌های کیهان و جمهوری اسلامی درباره دومین مرحله انتخابات مجلس هشتم (از ۲۵ اسفند ۸٦ تا ٦ اردیبهشت ۱۳۸۷)»، نشریه‌ی پژوهش‌های ارتباطی، شماره۱، صص۹۳ -۱۱٤.

جلالی، پرویز (۱۳۷۹)، ***سیاست‌گذاری و برنامه ریزی فرهنگی در ایران***، تهران: آن.

خزایی، حسین (۱۳۸٦)، «رسانه و سیاست تنظیم خانواده»، نشریه پژوهش‌های ارتباطی، شماره ۵۲، صص ۱۸۱-۲۰۲.

دالگرن، پیتر (۱۳۸۰)، ***تلویزیون و گستره عمومی***، مترجم: مهدی شفقتی، تهران: سروش.

سروی‌زرگر، محمد (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی بازنمایی خانواده در آگهی‌های بازرگانی تلویزیون»، نشریه پژوهش‌های ارتباطی، شماره ٦۷ ، صص۳۳-۵۸.

فرکلاف،نورمن(۱۳۷۹)،***تحلیل انتقادی گفتمان***،مترجم:گروه‌مترجمان،تهران:مرکزمطالعات‌وتحقیقات‌رسانه‌ها.

فرهادپور، مراد (۱۳۷۵)، «درباره مضامین و ساختارهای دیالکتیک روشنگری»، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۲۵۷-۲۹۰ .

قربانی، محمد و سعدی‌پور، اسماعیل (۱۳۸٦)، «چگونگی نمایش ازدواج و طلاق در سریال‌های ایرانی»، نشریه پژوهش‌های ارتباطی، شماره ۵، صص ۵۷-۸۲.

مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، ***رسانه و بازنمایی***، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

ون‌دایک، تئو (۱۳۸۲)، ***مطالعاتی در تحلیل گفتمان***، مترجم: تژا میرفخرایی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

هرست هاوس، رزالیند (۱۳۸٤)، ***بازنمایی و صدق***، مترجم: امیر نصری، تهران: فرهنگستان هنر.

هوور، استوارت و لاندبای، نات (۱۳۸۲)، ***باز اندیشی درباره ی رسانه، دین و فرهنگ***، مترجم: مسعود آریایی‌نیا، تهران: انتشارات سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه ای صدا و سیما.

Gillett, G. (1992). **Representation, Meaning and Thought**, Oxford: Clarendon Press.

Hall, S .(1997). **The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice**, Sage Publication.

Rojek, C .(2003). **Stuart Hall**, Polity Publications.