سال هفتم/ زمستان ۱۳۹۷

روایت تلویزیونی و فرهنگ:
تحلیل نشانه‌شناختی ارزش‌های غالب در سریال تلویزیونی پایتخت ۵

• محمد اتابک[۱]
• فرید عزیزی[۲]

چکیده

تلویزیون در مقام ابزار بازنمایی نقش مهمی در ترویج و بازتولید آموزه‌های گفتمان غالب دارد. تصاویر تلویزیونی صرفاً ابژه‌های جذاب و سرگرم‌کننده یا منتقل‌کننده اطلاعات و آگاهی نیستند، بلکه دلالت‌ها و ارزش‌های فرهنگی خاصی را در خود نهفته دارند. پژوهش حاضر با مطالعه مجموعه تلویزیونی پایتخت ۵ در پی واسازی ارزش‌ها و الگوهای رفتاری بازنمایی شده است. به‌طورکلی این مطالعه در صدد آن است که نشان دهد؛ چه ارزش‌های فرهنگی و الگوهای رفتاری در این مجموعه تلویزیونی بازنمایی شده‌اند و مکانیسم بازنمایی آن‌ها چگونه بوده است. این پژوهش برای رمزگشایی مضامین و دلالت‌های فرهنگی این مجموعه تلویزیونی از رویکرد کیفی و روش نشانه‌شناسی استفاده کرده است. یافته‌ها نشان داد این سریال دلالت‌ها و ارزش‌های فرهنگی خاصی را در قالب ایدئولوژی سرمایه‌داری مردسالار به میانجی مجموعه‌ای از نمادها، کنش‌ها، موقعیت‌ها، دیالوگ‌ها و الگوهای رفتاری برساخته است. این ایدئولوژی با بازنمایی تیپ‌های اجتماعی متعدد و برساخت دوگانه‌هایی از قبیل زن/مرد، کارگر/کارفرما، قانون‌مداری/قانون‌گریزی، درایت/بی‌کفایتی، مرد سرکش/زن رام سعی کرده است خود را موجه و منزه از هر خطایی نشان دهد و روابط و مناسباتش را طبیعی سازد.

واژگان کلیدی: ایدئولوژی، بازنمایی، دلالت‌ها و ارزش‌های فرهنگی، روایت تلویزیونی، نشانه‌شناسی.

---

[۱] دانشجوی دکتری علامه طباطبایی گروه ارتباطات، ata.mohammad06@gmail.com
[۲] دانشجوی دکتری علامه طباطبایی، گروه ارتباطات ، mrfaridazizii@gmail.com

مقدمه

رسانه‌ها یکی از عوامل و ابزارهای مهم جامعه‌پذیری و فرهنگ‌پذیری هستند که نقش مهمی در زندگی افراد ایفا می‌کنند. آن‌ها ابزاری قدرتمند برای برساخت، اصلاح و گسترش باورهای فرهنگی هستند. فراگیری رسانه‌ها در زندگی روزمره افراد منجر به پدیدار شدن مفهوم رسانه‌ای شدن گشته است. «این مفهوم به تعامل بین رسانه، فرهنگ و جامعه اشاره دار» (هپ، یاوِد و لوندبی[1]، ۲۰۱۵). تامسون[2] در همین زمینه اشاره می‌کند، «اگر ما به جای تمرکز بر ارزش‌ها، نگرش‌ها و باورها، بر شکل‌های نمادین و شیوه‌های تولید و گردش آن‌ها در جهان اجتماعی متمرکز شویم؛ در خواهیم یافت که با ظهور جوامع مدرن در اواخر قرون‌وسطی و دوران اولیه مدرن، یک دگرگونی فرهنگی نظام‌مند به وجود آمده است. در طی این دوران به‌موجب مجموعه‌ای از نوآوری‌های فنی مرتبط با چاپ و سپس با تدوین الکتریکی اطلاعات، شکل‌های نمادین در مقیاس بی‌سابقه‌ای تولید، بازتولید و منتشر شده‌اند» (تامپسون، ۱۹۹۵: ۴۶). گسترش رسانه‌ها در جهان اجتماعی و زندگی روزمره علاوه بر تغییر در شیوه‌های تولید و بازتولید فرهنگ منجر بر دگرگونی بنیادی در ساختار و صورت‌بندی‌های آن شده است. رسانه‌ها در تولید و بازتولید نمادها، باورها و ارزش‌ها و همچنین ترویج الگوهای رفتاری نقش دارند. علاوه بر این رسانه‌ها همچون نظام بازنمایی عمل می‌کنند که به‌واسطه معنادهی و ارزش‌گذاری به نمادها و نشانه‌ها همواره در کار برساخت فرهنگ مشغول‌اند. بی‌تردید جهان، مستقل از بازنمایی‌هایی که از آن صورت می‌گیرد، وجود دارد؛ لیکن معنادار شدن جهان درگرو بازنمایی آن است. پس می‌توان گفت که «بازنمایی، رفتاری است که از طریق آن ما واقعیت را واجد معنا می‌سازیم؛ همچنین معناهایی را که درباره خودمان و دیگران و جهان پیرامونمان ایجاد می‌کنیم، از طریق بازنمایی با یکدیگر سهیم می‌شویم یا مورد مجادله قرار می‌دهیم» (استوری، ۱۳۸۹: ۲۴). گفتمان فرهنگی برسازنده ارزش‌های فرهنگی غالب در جامعه است و مخاطبان را به پذیرش الگوهای رفتاری و ارزش‌های اجتماعی معینی وامی‌دارند. «بازنمایی یکی از کردارهای فرهنگی است که فرهنگ را تولید می‌کند. تأکید بر کردارهای فرهنگی در اینجا بدین معنی است که این مشارکت‌کنندگان در یک فرهنگ هستند که به افراد، ابژه‌ها و حوادث معنا می‌بخشند. چیزها فی‌نفسه دارای معنا نیستند؛ بنابراین معنای چیزها محصول چگونگی بازنمایی آن‌هاست؛ و فرهنگ تفسیر معنادار چیزهاست، معنایی که محصول بازنمایی افراد از

---

[1] Hepp, Hjarvard & Lundby
[2] Thompson

آن‌هاست و بازنمایی به عملکرد تأثیرگذار چیزها برای ما بستگی دارد؛ بنابراین فرهنگ و بازنمایی با هم در ارتباط دیالکتیکی هستند» (هال، ۲۰۰۳؛ به نقل از خالق‌پناه، ۱۳۸۷: ۱۶۴). رسانه‌ها از این منظر به‌عنوان ابزار بازنمایی در ارتباط با فرهنگ هستند. در همین راستا رسانه‌های دیداری ازجمله تلویزیون نیز از یک‌سو به جهت فراگیر و همه‌جایی بودن و از سوی دیگر به‌واسطه نمایشی بودنشان می‌بایست نقشی تعیین‌کننده در این کارویژه داشته باشند. تلویزیون بخشی از واقعیت زندگی روزمره ماست و جهان دنیای اجتماعی ما را درنوردیده است. تلویزیون چارچوب‌هایی را برای ادراک جمعی عرضه می‌کند. «این رسانه دنیای روزمره را به نظام‌های جامع‌تر و بنیادین حیات اجتماعی و سیاسی پیوند می‌دهد. ما دارای یک فرهنگ تلویزیونی هستیم؛ جرج گربنر[1] در جایی تلویزیون را «بازوی فرهنگی نظم صنعتی» خوانده بود» (دالگرن[2]، ۱۳۸۵: ۷۰). «این رسانه، چارچوب‌های ارزشی و مبانی سنجشی مشترکی را به مخاطبان خویش عرضه می‌دارد: تلویزیون تولیدکننده/بازتولید کننده ضمنی شعور اجتماعی-فرهنگی خاصی است» (همان: ۷۰). قرار گرفتن در معرض ایماژهای تلویزیونی تجربه خنثی و عاری از پیامدهای فرهنگی نیست. تصاویر تلویزیونی صرفاً ابژه‌های جذاب و سرگرم‌کننده یا منتقل‌کننده اطلاعات و آگاهی نیستند بلکه دلالت‌ها و ارزش‌های فرهنگی خاصی را در خود نهفته دارند. از این حیث تصاویر و برنامه‌های تلویزیونی برسازنده و مبین ارزش‌های فرهنگی خاصی در جامعه هستند. نظام‌های معانی که در پس این تصاویر نهفته است ارزش‌های اجتماعی و الگوهای رفتاری معینی را القا می‌کنند؛ بنابراین نشانه‌های تلویزیونی همواره درون یک نظام بازنمایی عمل می‌کنند که در پی القای معانی و دلالت‌های خاصی هستند. معانی و دلالت‌هایی که همیشه جهت دارند و با گفتمان‌های فرهنگی خاصی در ارتباط هستند. «محور اساسی در نظریه‌های بازنمایی این است که به خلاف ظواهر، تلویزیون پاره‌ای از واقعیت را بازنمایی نمی‌کند، بلکه آن را خلق می‌کند و می‌سازد. دوربین تلویزیون واقعیات را ضبط نمی‌کند، بلکه آن را رمزگذاری می‌کند: رمزگذاری به واقعیت جهت می‌دهد و این جهت، ایدئولوژیک است. آنچه بازنمایی می‌شود واقعیت نیست، بلکه نوعی از ایدئولوژی است و تأثیرگذاری این ایدئولوژی با خصیصه تصویرگری تلویزیون تقویت می‌شود، خصیصه‌ای که ایدئولوژی را لباس حقیقت می‌پوشاند. درحالی‌که رویکرد تقلید هنر از واقعیت، بر این پیش‌فرض متکی است که یک تصویر، انعکاس مرجع خود است، یا باید باشد» (فیسک[3]، ۱۳۷۶

---

[1] George Gerbner
[2] Dahlgren
[3] Fiske

به نقل از فرجی و حمیدی، ۱۳۸۵). پس در این دیدگاه آنچه بازنمایی می‌شود تقلیدی صرف از واقعیت نیست، بلکه بازنمایی خاصی است که جهت‌گیری ایدئولوژیک دارد و این جهت‌گیری توان آن را دارد که سوژه‌هایی را متناسب با ساختار ایدئولوژیک خود بسازد. مطالعات فرهنگی بر همین مبنا هدف خود را مطالعه فرهنگ و واکاوی و نقد آن می‌داند تا معانی موجود در فرهنگ و زندگی روزمره را آشکار کند.

یکی از ژانرهای محبوب تلویزیون در جهان و ازجمله ایران که بینندگان بسیاری را به خود جلب می‌کند، سریال‌های تلویزیونی هستند. سریال‌های تلویزیونی در ایران حجم بسیار زیادی از برنامه‌های شبکه‌های تلویزیونی را به خود اختصاص می‌دهند. رسانه ملی هرسال در مناسبت‌های مختلفی مانند عید نوروز، ماه رمضان تلاش می‌کند برنامه‌های سرگرم‌کننده‌ای تولید کند. از محبوب‌ترین تولیدات رسانه ملی در این ایام، سریال‌های تلویزیونی هستند. این سریال‌ها معمولاً در مقایسه با سریال‌های پخش‌شده در ایام دیگر، بینندگان بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند. سریال‌های تلویزیونی به‌مثابه یک متن فرهنگی می‌توانند به‌عنوان ابزار بازنمایی عمل کنند، ابزاری که حامل معانی و ارزش‌های فرهنگی معینی است. این معانی و ارزش‌ها به‌صورت تلویحی و غیرملموس در نشانه‌های تلویزیونی برساخته می‌شوند تا نظام‌های معانی و ایدئولوژی‌های خاصی را ترویج دهند. در حقیقت سریال‌ها در حال برساختن ارزش‌های فرهنگی، رفتاری و ایدئولوژیک خاصی هستند. این سریال‌ها با تداعی دال‌هایی خاص و استفاده از رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک در بازنمایی شخصیت‌ها، فعالیت‌ها، مکان‌ها و رفتارها، دلالت‌های خاصی از ارزش‌ها و نمادهای فرهنگی ارائه می‌دهند. این پژوهش متأثر از چنین دیدگاهی نسبت به تلویزیون و برنامه‌های آن که ریشه در نظریه‌های معاصر فیلم و مطالعات فرهنگی دارد، معتقد است سریال‌های تلویزیونی ارزش‌های فرهنگی و الگوهای رفتاری را بازنمایی می‌کنند که این امر منجر به برساخت گفتمان فرهنگی خاصی می‌شود. ما معتقدیم سریال‌های تلویزیونی برخی معانی را مرجح کرده‌اند؛ یعنی برنامه‌های تلویزیونی بر اساس جهت‌گیری خاصی تنظیم شده‌اند و سرشار از رمزهایی هستند که دارای بار معنایی ایدئولوژیک هستند. درواقع این سریال‌ها با تداعی دال‌هایی خاص و استفاده از رمزگان متنوع در حال بازنمایی خاصی از ارزش‌ها، نمادهای فرهنگی و الگوهای رفتاری هستند.

در این پژوهش نشان خواهیم داد که در سریال پایتخت ۵ چه ارزش‌های فرهنگی و الگوهای رفتاری بازنمایی شده‌اند و مکانیسم بازنمایی آن‌ها چگونه بوده است؛ و اینکه در اینجا چه رمزگان‌هایی امر بازنمایی را محقق کرده است. اگر این واقعیت را بپذیریم که سریال‌ها همواره به‌گونه‌ای جهت‌دار رمزگذاری شده‌اند، می‌توان در پی کشف و رمزگشایی

آن‌ها برآمد. پژوهش حاضر در پی آن است نشان دهد که سریال پایتخت ۵ چه معانی خاصی را بازنمایی می‌کند و برای این امر از چه مکانیسم‌های نشانه‌ای استفاده می‌کند. در اینجا بیش از آنکه به معانی صریح نشانه‌های این سریال نظر داشته باشیم در پی کشف ساختار و معانی تلویحی آن‌ها هستیم.

ادبیات مفهومی

روایت تلویزیونی و فرهنگ

«رسانه‌ها اغلب به‌عنوان پلی بین زندگی شخصی و جهان اجتماعی عمل می‌کنند و عاملی قدرتمند در جامعه‌پذیری ما هستند. ما، خودمان و جایگاهمان را در جامعه از طریق رسانه‌ها درک می‌کنیم و به همین دلیل، برای ایفای وظایف و کارکردهای اجتماعی خود در جامعه، ناگزیر از توجه به رسانه‌ها و درک محتوای آن‌ها هستیم. یعنی همه ما، نحوه رفتار در موقعیت-های اجتماعی خاص و انتظارات نقش‌ها در جامعه را یاد می‌گیریم. بنابراین، رسانه‌ها به طور متناوب، تصاویر و الگوهای رفتاری درباره زندگی را به مخاطبان عرضه می‌کنند» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۵۸).

در میان رسانه‌های مختلف، تلویزیون نقش مهمی در ارائه فرهنگ رسانه‌ای دارد. «آنچه رسانه تلویزیون با ساماندهی فنی خود القا می‌کند، ایده‌ای جهانی است که پیوسته قابل‌رؤیت، تقسیم‌پذیری و قرائت شدن در تصاویر است» (بودریار[1]، ۱۳۸۶ به نقل از ذکایی و فتحی‌نیا، ۱۳۹۳). تلویزیون تصاویر مختلفی از جهان پیرامون و مسائل آن ارائه می‌دهد و مخاطبان را به سمت پذیرش قرائت و روایتی خاص- که به نحوی خاص در میان سایر روایت‌ها برجسته شده- دعوت می‌کند. نقش فرهنگ‌سازی «تلویزیون از طریق تثبیت معنای نشانه‌ها، طبیعی جلوه دادن برخی رفتارها و نگرش‌ها، سرپوش نهادن بر خصلت پیشامدی رخدادهای اجتماعی و کتمان برساخته بودن هویت می‌کوشد گفتمانی خاص را سیطره بخشد. گفتمان تلویزیون، همانند هر گفتمان دیگری، نوعی «ترکیب‌بندی» عناصر مختلف است که حول «نقطه محوری» خاصی وحدت یافته‌اند» (آزاد ارمکی و محمدی، ۱۳۸۵). به گفته جرج گربنر و لاری گراس[2] «تلویزیون نماینده نظم استقرار یافته است و ازاین‌رو بیش از هر چیز و بیش از تغییر، تهدید یا تضعیف، در خدمت گسترش و نگاهداری برداشت‌ها، باورها و رفتارهای پذیرفته شده است. کارکرد اصلی فرهنگی آن گستراندن و تثبیت نمونه‌های اجتماعی است» (لال، ۱۳۷۹: ۱۹).

---

[1] Baudrillard
[2] GEORG GERBNER & LARRY GROSS

«تلاش تلویزیون برای «فرهنگ‌سازی» در حوزه‌های مختلف، از طریق ژانرهای گوناگون برنامه‌سازی در این رسانه انجام می‌شود و در این راستا ژانر نمایش و به‌ویژه سریال، جایگاه ویژه‌ای برای طرح مسائل فرهنگی-اجتماعی دارد» (آزاد ارمکی و محمدی، ۱۳۸۵). در پس ایماژهای تلویزیونی انبوهی از رفتارهای گفتمانی دیده می‌شود و به صورتی جهت‌دار واقعیت اجتماعی را بازتولید می‌کنند. «سریال‌های تلویزیونی با طرح روایت‌های مختلف، تثبیت معنای نشانه‌ها و طبیعی جلوه دادن برخی رفتارها و نگرش‌ها در پی برجسته‌سازی گفتمان مورد نظر تلویزیون در حوزه‌های مختلف هستند. در کلان‌ترین سطح، سریال‌های تلویزیونی روایت‌های مختلفی را از دنیای پیرامون مخاطبان مطرح می‌کنند که با تحلیل آن‌ها می‌توان به نحوه بازنمایی یک مسئله و روایتی که مخاطبان به پذیرش آن دعوت می‌شوند، پی برد» (ذکایی و فتحی‌نیا، ۱۳۹۳).

بازنمایی رسانه‌ای

«بازنمایی تصاویر، توصیف‌ها، توضیح‌ها و چارچوب‌هایی برای درک این موضوع هستند که جهان چیست و چرا و چگونه به شیوه‌های خاصی عمل می‌کند» (هال[1]، ۱۹۹۷). «به معنای عام، هر شیء، به‌عنوان‌مثال یک ساختمان، یک‌تکه لباس یا یک اثر مصنوع می‌تواند به‌عنوان یک بازنمایی دیده شود که حامل معانی‌ای فراتر از عملکرد و استفاده بلا واسطه‌شان است. آنچه بازنمایی‌های رسانه‌ای را از بازنمایی دیگر اشیاء متمایز می‌کند این است که ذات آن‌ها بازنماییدن است. به‌عبارت‌دیگر، کارکرد اصلی بازنمایی رسانه‌ای تولید معنا است، نه کشف «واقعیت» نهفته در نشانه‌ها. «بازنمایی» به فرایند باز-نماییدن[2] اشاره می‌کند، فرآیندی که اعضای یک نظام استفاده از نشانه‌ها، معانی را تولید می‌کنند» (اُرگاد[3]، ۲۰۱۲: ۴۷).

«هال با ایدئولوژیک دانستن بازنمایی، معتقد است رسانه‌ها بخشی از «سیاست معناسازی» هستند و به رویدادهایی که در جهان به وقوع می‌پیوندند، معنا می‌دهند. به‌زعم وی رسانه‌ها واقعیت را تعریف می‌کنند و به جای آنکه فقط معناهای موجود را منتقل کنند، از خلال گزینش، عرضه و سپس بازتولید و صورت‌بندی مجدد آن رویداد، برای آن‌ها معنا می‌آفرینند» (ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۷۶).

درواقع، «اشکال رسانه‌ای واقعیت، شکل خاصی از بازنمایی جهان است که از منطق زبانی تبعیت می‌کند» (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷: ۹۲). به باور هال، «بازنمایی فرهنگی و رسانه‌ای نه

---

[1] Hall
[2] re-presentation
[3] Orgad

امری خنثی و بی‌طرف که آمیخته به روابط و مناسبات قدرت برای تولید و اشاعه معانی مرجح در جامعه در جهت تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی است» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶).

روش‌شناسی

روش تحقیق در این پژوهش، تحلیل کیفی مبتنی بر رویکرد نشانه‌شناختی است. «نشانه‌شناسی، به‌منزله راهی برای تحلیل متون رسانه‌ای، از دهه شصت تاکنون تأثیر فزاینده‌ای داشته است» (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ۶۴). «مطابق با رهیافت نشانه‌شناسی تمام محصولات رسانه‌ای مانند نقاشی‌ها، برنامه‌های تلویزیونی، موسیقی، فیلم‌های سینمایی، برنامه‌های رادیویی، بازی‌های ویدئویی و برنامه‌های ورزشی می‌توانند به‌عنوان یک متن که حاوی دلالت‌های فرهنگی هستند، تحلیل شوند. تحلیل متنی یک رویکرد کیفی برای تحلیل محتوای رسانه‌ای است. در این رهیافت، صرفاً فراوانی رخدادهای نشانه تحلیل نمی‌شود، بلکه نشانه‌هایی که در یک متن رسانه‌ای بر اساس محورهای همنشینی و جانشینی انتخاب و ارزیابی شده‌اند، بررسی می‌شوند. در وهله بعد با مفصل‌بندی کردن نشانه‌ها در متون فرهنگی معانی‌شان تفسیر و دلالت‌های خاص آن‌ها استخراج می‌شود» (چن[1]، ۲۰۰۱: ۴). «در اینجا چگونگی ساخت معانی و بازنمایی واقعیت اهمیت زیادی دارد» (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۵). نشانه‌شناسی روشی از بازنمایی است که در پی آشکارسازی معانی و مضامین پنهان موجود در متن است. هدف از پژوهش‌های نشانه‌شناسانه، آشکارسازی این موضوع است که معانی فرهنگی چگونه به‌واسطه رفتارهای دلالت‌مند برساخته می‌شوند. این روش از طریق بررسی نشانه‌های موجود در متون و روابط میان آن‌ها در پی کشف دلالت‌های (معانی و ارزش‌های فرهنگی) نهفته در متون است. پژوهش حاضر نیز برای کشف معانی و دلالت‌های پنهان سریال پایتخت ۵ از روش نشانه‌شناسی بهره می‌گیرد. در اینجا از مفاهیم روش‌شناختی نشانه‌شناسی شامل استعاره، مجاز مرسل، دلالت صریح و دلالت ضمنی برای آشکارسازی معانی و مضامین پنهان و دلالت‌های فرهنگی نهفته استفاده می‌شود. واحد تحلیل این پژوهش «سکانس» است که با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند تعداد ۷ سکانس برای تحلیل انتخاب شده است. انتخاب این سکانس ها از این جهت بوده است که در آنها موضوعات و شخصیت ها به گونه‌ای مسئله‌دار بازنمایی شده است تا به واسطه این بازنمایی الگوهای رفتاری و ارزش های فرهنگی خاصی تداعی شود. سکانس‌ها به نماهای مختلف تقطیع شده و رمزگان‌ها و دلالت‌های فرهنگی پنهان برای تحلیل نهایی از درون آن‌ها استخراج می‌شود.

---

[1] Chen

بر اساس رویکرد نشانه‌شناختی این پژوهش، یک سریال به‌عنوان یک متن فرهنگی، حاوی دلالت‌ها و الگوهای رفتاری خاص است که در لایه‌های پنهان خود، ارزش‌های خاصی را القا و ترویج می‌دهد؛ مطابق با چنین برداشتی، هدف نشانه‌شناس در مرتبه نخست کشف چنین الگوهای رفتاری است و در مرتبه بعدی واسازی کردن آن را می‌بایست به سرانجام برساند. در همین راستا، این پژوهش در پی آن است که با بهره‌گیری از مفاهیمی نظیر دلالت صریح و ضمنی، معانی و دلالت‌های فرهنگی نهفته در این مجموعه تلویزیونی را رمزگشایی و واسازی کند.

یافته‌ها

در این پژوهش ۷ سکانس از مجموعه تلویزیونی پایتخت ۵ تحلیل نشانه‌شناسی شده است. در هر یک از این تحلیل‌ها ابتدا سعی شده است که نماها و نشانه‌ها توصیف شوند و سپس دلالت‌های صریح و ضمنی این نشانه‌ها مورد بحث و بررسی قرار گیرند.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۱

تصویر این‌گونه نشان می‌دهد که خانواده فهیمه به همراه پدربزرگشان بابا پنجعلی به خواب فرو رفته‌اند. سپس بهتاش پسر فهیمه از نمای نزدیک- درحالی‌که لباسی سیاه‌رنگ بر تن دارد و نوری تیره بر فضای اتاق حاکم است- نشان داده می‌شود و به نظر می‌رسد با کسی مشغول حرف زدن با تلفن همراه است. در ادامه خطاب به وی می‌گوید: «بلاکی...بلاک... من یه سؤالی از شما داشتم، شما را بلاک کردم یا نه کردم؟ کردم؟ پس دیگر سؤالی ندارم»! همچنین در طی این سکانس چندین مرتبه صدای اعلان‌های مختص شبکه‌های اجتماعی به گوش می‌رسد و پیداست بهتاش ساعت‌های زیادی را صرف گشت‌وگذار و پرسه زدن در این فضاها می‌کند. در ادامه فهمیه با چهره‌ای عصبانی و صدایی تقریباً شاکی‌وار روبه بهتاش کرده و خطاب به وی می‌گوید: «آقا شب بخیر بگو، تعطیل کن دیگه!».

از منظری نشانه‌شناختی مهم‌ترین مضمون این سکانس برساخت تیپ اجتماعی «شخصیت پرسه‌زن اینترنتی» است که در قالب الگوهای رفتاری خاصی بازنمایی می‌شود. یکی از مهم‌ترین رمزگان‌های اجتماعی موقعیت مکانی-زمانی این سکانس است. زمان در این سکانس عنصر مهمی در فهم شخصیت‌هاست. بر همین مبنا، نمایی که بهتاش را در فضای تیره‌وتار اتاق مشغول وررفتن با گوشی همراه نشان می‌دهد، به طور ضمنی القاگر شخصیت نابهنجار و غیراخلاقی چنین تیپی است. علاوه بر این، لباس سیاه وی دلالتمند است و دربردارنده معانی از قبیل ناامیدی، ناپاکی و گناهکاری است. وی در پس‌زمینه‌ای تیره‌وتار نشان داده می‌شود تا به نحوی منفی الگوهای رفتاری خاصی را بازنمایی کنند. در مقابل، نمایی که سایر اعضای خانواده (به‌جز بهتاش) را با ملحفه‌های روشن روی بدن در حالت خواب نشان می‌دهد، در سطح نخست از دلالت القاگر پاکی، بی‌گناهی و پاک‌دامنی است. در سطح دوم دلالت چنین نمایی القاگر معصومیت و بی‌آلایشی آن‌هاست. چنین نماهایی نوعی دوگانه را بین پاکی و ناپاکی در قالب شخصیت‌های بهتاش و سایر اعضای خانواده برمی‌سازد. نمای خواب بودن اعضای خانواده و متقابلاً بیداری بهتاش همراه با پس‌زمینه تیره‌وتار بازنمایی شده، القاگر تمنای ناخودآگاهانه به شکستن قواعد اخلاقی در محضر خانواده است. نشان دادن وی در یک موقعیت خانوادگی، به طور ضمنی این معنا را القا می‌کند که او معصومیت خانواده را لکه‌دار می‌کند. خانواده در چنین سنخی از سریال‌ها، به‌صورت کلی معصومیت و پاکی را القا می‌کند. همچنین در اغلب نماهای این سکانس از نمای نزدیک برای بازنمایی بهتاش استفاده می‌شود تا مسئله‌دار بودن هویت وی را القا کند. در تصاویر تلویزیونی از چنین نماهایی استفاده می‌شود تا احساسات، واکنش‌ها و حالات روحی شخصیت در معرض دید مخاطب قرار بگیرد. از چنین منظری، با گوشی حرف زدن بهتاش در هنگام خواب سایر اعضای خانواده و همچنین شنیده شدن صدای اعلان‌های شبکه‌های اجتماعی، دلالت بر نابهنجاری وی دارد. این نشانه‌ها روی‌هم‌رفته، بر رفتار اعتیادآمیز چنین تیپی صحه می‌گذارد. مطابق با درکی بین متنی از فرهنگ زندگی روزمره چنین تیپی در قالب افرادی بازنمایی می‌شود که ساعت‌های زیادی را در فضای مجازی صرف می‌کنند، تحت تأثیر این فضا از واژگان منفی و بیگانه (مثلاً بلاک) استفاده می‌کنند و روابط اجتماعی سست با سایر اعضای خانواده دارند.

علاوه بر این به‌عنوان یکی دیگر از رمزگان‌های اجتماعی، به کار بردن اصطلاحات چاله‌میدانی و کلیشه‌های گفتاری مانند «بلاک» منجر به متمایز شدن آن‌ها از دیگران می‌شود. همچنین در سایر قسمت‌های دیگر این مجموعه تلویزیونی بهتاش در اغلب اوقات به همراه

سیگار یا گوشی همراه نشان داده می‌شود تا به نحوی تلویحی به رفتار اعتیادآمیز وی اشاره کند و هویت مسئله‌دار چنین تیپی را برجسته سازد.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۲

در نمای نخست، تصویری از دستان زنی (هما) نشان داده می‌شود که مشغول خیاطی است. پس‌ازآن، تصویر دستان زنی دیگر (فهیمه) دیده می‌شود که مشغول خرد کردن و قطعه‌قطعه کردن مرغی است. در گوشه حیاط پسربچه‌ای (پسر فهیمه) دیده می‌شود که سوار بر دوچرخه پلاستیکی‌اش مشغول بازی کردن است. همزمان با عبور قطار و شنیده شدن صدای آن، تصویری از تراس خانه دیده می‌شود که فضای پشت آن خالی است و هیچ در و پنجره‌ای ندارد. علاوه بر این از نمای دور تصویری از درختانی سرسبز -پشت تراس- دیده می‌شوند. در درون این فضا، یک صندلی و چندین صافی پر از سبزی‌ها دیده می‌شود. پس از مدتی فهمیه درحالی‌که مرغ را با چاقو تکه‌تکه می‌کند با چهره‌ای مضطرب و اخم‌آلود می‌گوید: «آبجی من میگم خانواده ما رو بدجور چش کردن؛ مگه میشه تو یه سال هم بهبود سارس بگیره اونجوری فوت شه، هم ما تصادف کنیم، هم تو از شورا بیای بیرون، ساختمون پلاسکو با اون عظمت بریزه ما بدبخت بشیم، چش خوردیم... داداش رو بگم یه دونه خروس بگیره بکشیم دفع شر بشه». پس از لحظه‌ای کوتاه، هما رو به فهیمه کرده و خطاب به وی می‌گوید: «میخای قربانی کنی، قربانی کن، ولی من به چشم و نظر اعتقادی ندارم. اینایی که گفتی یه مقدار کم عقلی خودمونه، یه مقدارشم اتفاقه، پیش میاد».

در این سکانس، مهم‌ترین رمزگان اجتماعی مربوط به محیط است. نمای تصویر باز «تراس خانه» القاگر شفافیت، رؤیت‌پذیری و در معرض نگاه بودن است. در این سکانس تراس خانه با

نشانه‌هایی به تصویر کشیده می‌شود که در آن فضای یک زن خانه‌دار را تداعی می‌کند. در اینجا، تراس خانه به فضاهایی همچون آشپزخانه بدل شده است. کاربست این نما در چنین موقعیتی سوژه‌های درون آن را به میانجی مکانیزم‌های فنی در معرض استیضاح قرار می‌دهد؛ بنابراین نشان دادن زنان در چنین موقعیتی پیشاپیش واقعیت خاصی را درباره روابط و مناسبات خانگی بازتولید می‌کند. از منظری نشان دادن زنان در این فضا و متقابلاً غیاب مردان در آن دلالت‌های مفهومی زیادی دربر داد. یکی از این دلالت‌ها، محو شدن تمایز بین جنس و جنسیت است؛ به‌گونه‌ای که خرد کردن مرغ، مراقبت از کودکان، خیاطی، امور رفت و رو و ... وظیفه طبیعی زنانه قلمداد می‌شود. با ارجاع به دلالت‌های ثانویه، در این سکانس تراس خانه در حکم آشپزخانه «حوزه زنانه» تلقی می‌شود و مرد در تصویر حضور فعال ندارد. عدم حضور مردان در این نما خود به‌طور پنهانی مضمونی عمیق در روابط مردان و زنان را نشان می‌دهد؛ مضمونی که در آن حذف مرد نشانگر حضور او در جایی دیگر است که این جای دیگر همان محل کار است. چیزی که به‌طور استعاری مرد را در نقش حامی خانواده نشان می‌دهد. از منظری فمینیستی تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی در جهت حمایت و تداوم تقسیم‌کار جنسی و تقویت مفاهیم پذیرفته‌شده درباره زنانگی و مردانگی به کار می‌رود. رسانه‌ها با «فنای نمادین» به ما می‌گویند که زنان باید در نقش همسر، مادر و کدبانو و غیره ظاهر شوند و در یک جامعهٔ پدرسالار سرنوشت زنان جز این نیست. بازتولید فرهنگی نحوهٔ ایفای این نقش‌ها را به زنان می‌آموزد و سعی می‌کند آن‌ها را در نظر زنان طبیعی جلوه دهد (استریناتی، ۱۳۸۰: ۲۴۲).

از منظری نشانه‌شناختی نشان دادن دست‌های زنان از نمای نزدیک- درحالی‌که مشغول خیاطی و خرد کردن مرغ هستند- دلالت بر این‌همانی هویت زن با وظایف خانگی دارد. همچنین در این نما تصویر دستان به‌تنهایی، مجاز از کلیت بدن زنی است که به‌واسطه تقسیم‌کار جنسیتی، هویتش از طریق مناسبات شیءواره روابط بازتعریف می‌شود، به‌گونه‌ای که وظیفه با هویت زنانه‌اش یکسان انگاشته می‌شود. علاوه بر این انجام این وظایف با کارهایی مانند پختن غذا، اتو کردن لباس‌ها، جارو زدن و غیره عجین است و آن‌ها را تداعی می‌کند. یکی دیگر از دال‌های این موقعیت، تصویر صافی‌های انباشته از سبزی و نمای درختان سرسبز است. پیوند میان این دو نشانه (درختان سرسبز، صافی انباشته از سبزی از یک سو و تراس در حکم آشپزخانه از سوی دیگر) منجر به انتقال ویژگی‌های طبیعت از قبیل طبیعی، باروری و زندگی به بافت خانگی می‌شود. در اینجا طبیعت زنانه تداعی می‌شود تا به نحوی تلویحی نشان دادن زنان در آشپزخانه را به صورت امری بهنجار بازتولید کند. تصویر زنی که در تراس مشغول

خیاطی (خرد کردن مرغ) است به‌صورت استعاری دلالت بر سایر زنان خانه‌داری دارد که علاوه بر شستن ظروف کارهای دیگری را نیز انجام می‌دهند.

مهم‌ترین تفاوت برساخته شده فرهنگی بین این دو تیپ شخصیتی، به بازنمایی دیالوگ بین آن‌ها اشاره دارد؛ بنابراین اعتقاد نداشتن هما به شور چشمی و متقابلاً اعتقاد فهیمه به آن نوعی دوگانه را بین دو تیپ زن سنتی و مدرن برساخته است. یکی دیگر از رمزگان‌های اجتماعی دارای دلالت، لهجه رسمی و محلی بین این دو تیپ شخصیتی است. از این منظر لهجه رسمی هما منطقی بودن وی را می‌رساند و لهجه محلی فهمیه غیرمنطقی بودن وی را تداعی می‌کند؛ بنابراین در چنین بافتی طبیعی است که هما شور چشمی را با استدلال رد کند و فهمیه بدون چون‌وچرا آن را بپذیرد.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۳

در نمای نخست، تصویر ارسطو را می‌بینیم که باحالتی برافروخته و با صدایی که گویی عربده می‌کشد، سه دختر جوان (مبینا، ستایش و خانم عطایی) را که در بوتیکش کار می‌کنند، احضار می‌کند. ارسطو از طریق دوربین مخفی پی می‌برد که از مغازه‌اش دزدی صورت گرفته است. سپس رحمت با چهره‌ای تعجب‌آمیز با زل زدن به ویدیوی دزدی رو به ارسطو کرده و می‌گوید: «حرومزاده چه با خیال راحتم داره دزدی می‌کنه». ارسطو نیز با حالتی برافروخته و چهره‌ای به‌شدت عصبی در جواب وی می‌گوید: «بله خیالش راحته چون کسی داخل مغازه نیست! این سه تا با مانکنا که هیچ فرقی ندارن! باز مانکن به یه دردی میخوره لباس اندازه میگیرن. این سه تا شیربرنج به هیچ دردی نمیخورن. فقط بلدن راست‌راست راه برن، نسکافه بخورن، چایی تموم کنن پونصد پونصد حقوق بگیرن! سه تا آدمین، شیش‌تا چشم یه وجب مغازه». ارسطو دوباره روی سر کارگرانش (زنان) داد می‌زند و در حالی که بخاطر دزدی از مغازه‌اش بر سر خود ضربه-ای را با دستانش وارد می‌کند، با همان حالت سابق داد می‌زند: «شما کجایین، مگه کورین. خانم عطایی مگه نگفتم موقع وارد شدن مشتری آرایش مثلثی داشته باشین، گفتم یا نگفتم؟». در طول این سکانس کارگران مغازه‌اش سکوت می‌کنند و بجز یکی دو بار تأیید حرف‌های ارسطو، در اغلب اوقات با چهره‌ای نگران و دستپاچه نظاره‌گر وقایع‌اند.

در این سکانس از منظر ایدئولوژی مردسالار موجود در این تصویر رمزگان‌های متعددی برای بازنمایی شخصیت‌ها به کار گرفته شده است. این ایدئولوژی چنان در لایه‌های زیرین فرهنگی جامعه رسوخ کرده که در صورت لزوم می‌تواند زنانی را که حتی در موقعیت‌های بیرون از خانه بازنمایی می‌شوند، به صورت موجوداتی منفعل و احساساتی و جذاب در هیبت بدنی تربیت‌پذیر و رام به تصویر بکشد.

یکی از مهم‌ترین رمزگان‌های اجتماعی که ارسطو در طول سریال پایتخت با آن بازنمایی می‌شود، سبیل است. درواقع این سبیل بر مجموعه‌ای از معانی همچون پهلوانی، غیرت و مردانگی آمیخته است و یکی از مهم‌ترین دلالت‌ها برای تمایز از زنان است. یکی دیگر از این رمزگان‌ها مربوط به دیالوگ وی با کارگرانش است. به معنایی، به کار بردن واژگانی از قبیل، مانکن و شیربرنج خطاب به کارکنانش با لحنی تحقیرآمیز و عربده‌وار علاوه بر اینکه موقعیت فرادست وی در برابر کارکنانش اشاره دارد، بر نابهنجاری چنین شخصیتی دلالت دارد.

همچنین، لپ چپ ارسطو در طول این سکانس نوعی وارفتگی خاصی دارد که این امر دلالت بر عارضه‌ای روانی می‌کند.

در مقابل، رمزگان ارسطو می‌توان به رمزگان اجتماعی که زنان (کارگران) در این سکانس با آن بازنمایی شده‌اند، اشاره کرد. یکی از مهم‌ترین رمزگان‌ها که دوگانه قدرتمندی/عدم قدرتمندی را در قالب مردان/ زنان برمی‌سازد، صدای بازیگران است. صدا به همان اندازه که بازنمایی کننده قدرت است، دانش را نیز بازنمایی می‌کند. در چنین سطحی است که می‌توان از سکوت متداوم زنان در برابر صدای بم و عربده‌وار ارسطو اشاره کرد. بر همین اساس، صدای زیر زنانه و متقابلاً سکوت و تائید توأمان حرف های ارسطو توسط آنان بی‌خردی و بی‌قدرتی‌شان را در مقابل تعقل و قدرتمندی صدای بم مردانه در پی دارد. افراد مختلف با صداهایشان هویت خود را در موقعیت‌های اجتماعی بازتعریف می‌کنند. علاوه بر این در طول سکانس ارسطو خطاب به زنان از عدم ایفای آرایش مثلثی توسط آنان شاکی است تا به نحوی تلویحی القاگر کلیشه جنسیتی عقلمداری/عدم عقلمداری دوگانه مرد/زن باشد.

به‌طورکلی، یکی از درون‌مایه‌های این سکانس، دوگانه کارفرما و کارگر در قالب شخصیت ارسطو و زنان است. در این سکانس، نشانه‌هایی متعددی وجود دارد که روابط سلطه‌آمیز بین کارفرما و کارگر را نشان می‌دهد. زنجیره‌ای از نشانه‌های لحن، رفتار و گفتار ارسطو در مقابل سکوت و ترس کارگران (زنان) این معنی را تداعی می‌کند که کارفرما حق دارد علاوه بر اعمال قدرت به توبیخ و تحقیر کارگران مبادرت ورزد. در اینجا، از منظر ایدئولوژی سرمایه‌داری مردسالار، روابط قدرت بین آن‌ها خصلتی طبیعی می‌یابد. این ایدئولوژی مبتنی بر این پیش-فرض است که کارفرما به‌عنوان تولیدکننده کار حق اعمال سلطه بر کارگر را دارد. یکی از وجوه پنهانی سلطه در این سکانس، تربیت‌پذیر و رام کردن بدن کارگر به‌واسطه مجبور کردن وی به انجام رفتار خاص است. بر همین مبنا، گفتن عباراتی مانند «آرایش مثلثی بگیرید»، «درست وایسا» تربیت‌پذیری را القا می‌کند. در این سکانس، دوگانه کارفرما/کارگر با دوگانه‌هایی چون عقلمداری/عدم عقلمداری و درایت/بی‌کفایتی همپیوند می‌شود. بر همین مبنا حضور اقتدارآمیز و توصیه‌های سنجیده در مقام کارفرما، دلالت بر عقلمداری و درایت وی دارد. زنجیره‌ای از دال‌های گفتاری از قبیل «شیربرنج»، «با مانکنا هیچ فرقی نداری» و «سه تا آدمین، شیش‌تا چشم یه وجب مغازه» خطاب به کارگران دلالت بر بی‌کفایتی آنان دارد. همچنین، حالت‌های رفتاری از قبیل دست‌پاچگی، ترس و سکوت آنان، عدم عقلمداری کارگران را می‌رساند.

به‌طورکلی این سکانس ارزش‌های مبتنی بر ایدئولوژی سرمایه‌داری مردسالار را ترویج می‌دهد؛ ایدئولوژی که سعی دارد روابط سلطه‌آمیز میان مردان/زنان و کارفرمایان/کارگران را

طبیعی سازد. در این ایدئولوژی مرد کارفرما به‌گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که حامل معانی از قبیل خلاق، بالغ و تدبیرگر است؛ در مقابل زن کارگر، به صورت موجوداتی وابسته، ناپخته و بی‌کفایت نشان داده می‌شود.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۴

در این سکانس هما در قالب یک رؤیا، تصادفی را به یاد می‌آورد که در طی آن نوزادش-در هنگام حاملگی‌اش- را از دست داد. در این موقعیت رؤیایی اعضای خانواده نقی، خانواده فهیمه، بابا پنجعلی و ارسطو داخل ماشین حضور دارند. در نمای نخست، گوشی همراه هما -در حالی که صدای آن را روی بلندگو گذاشته است- نشان داده می‌شود. از داخل گوشی صدای زنانه‌ای شنیده می‌شود که می‌گوید: «خواهر تو چطوری، بچه مچه در کار نیست». پس از احوالپرسی با هما، فهیمه خطاب به وی می‌گوید: «خاله پرستو نزایید؟»، شخصی که خاله خطابش می‌کنند می‌گوید: «زایید». در ادامه فهیمه خطاب به خاله‌اش می‌گوید: «خاله اجازه بده من شما را یه خبر خوب بگم». سپس هما با ظاهری هراسان رو به فهمیه کرده و می‌گوید: «چی میخای بگی». فهیمه با لحنی خنده‌آلود خطاب به وی می‌گوید: «اجازه بده قضیه تورو بگم!». هما با لحنی التماس‌گونه و ظاهر هراسناکش به فهمیه می‌گوید چیزی در اینباره به کسی نگوید چون حتی نقی چیزی در مورد حاملگیش نمی‌داند. سپس در ادامه رؤیایش، صحنه تصادفشان به شکلی دیگر تغییر ماهیت می‌دهد و آن‌ها از تصادف با گاوی که جلوی‌شان سد شده بود، به شکلی معجزه‌وار نجات پیدا می‌کنند و ماشین پرواز می‌کند و با پشت سر گذاشتن گاو وسط جاده به‌آرامی به زمین می‌نشیند. همزمان با پرواز ماشین، صدای گریه بچه‌ای شنیده می‌شود و چهره هراسان هما نشان داده می‌شود. در نمای پایانی دوباره صدای گریه همان بچه شنیده می‌شود، در حالی که هما به خواب فرورفته است و نقی سعی می‌کند وی را بیدار کند.

موقعیت رویاگون سکانس نشان دهنده ضربه‌ای است که رؤیابین در زندگی شخصی‌اش تجربه کرده است. رؤیاها تجسم تحقق امیال سرکوب‌شده و تحقق‌نیافته هستند. بر همین مبنا خوابی که هما می‌بیند از منظری روانکاوانه مبین اضطراب‌ها و هراس‌های زندگی شخصی وی است. از دست دادن نوزاد سرمنشأ این هراس و اضطراب است. ضربه‌ای که هما از این حادثه دیده است القاگر احساس گناهی است که وی به‌عنوان مادر دارد. مادری که نقش آن با مراقبت و نگهداری از فرزند تعریف شده است. بر مبنای چنین تحلیلی از دست رفتن بچه دلالت بر اهمال‌کاری وی از نقش مادرانگی دارد. بر همین مبنا پنهان کردن حامله بودن و همچنین از دست رفتن نوزادش در حادثه از نقی در نخستین سطح از دلالت، القاگر ترس وی از همسرش است. در سطح معنای ضمنی ترس از تنبیه و طرد شدن از سوی نقی را می‌رساند. در یک فرهنگ مردسالارانه زن قابل کسی دانسته می‌شود که وظایف مادرانگی خود را به‌درستی انجام دهد. در واقع فرزندان مهم‌ترین ضمیمه وجودی و هویتی زنان دانسته می‌شوند.

همچنین دال‌های صدای بچه و عدم تصادف ماشین در موقعیت رویاگون هما، دلالت بر تحقق امیال و آرزوهای سرکوب‌شده‌ای هستند که در عالم واقعیت برای رؤیابین امکان گشایش آن‌ها وجود ندارد.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۵

از نمای بسیار نزدیک بهتاش در حالی که موتور می‌راند و با گوشی همراه مشغول حرف زدن با شخصی غریبه است، نشان داده می‌شود. وی در حالی که کلاه خود را برعکس به سر گذاشته و ظاهری خندان به خود گرفته است، نشان داده می‌شود. در پشت سرش رحمان و رحیم با موهای فر و پرپشت دیده می‌شوند. بهتاش خطاب به شخص غریبه می‌گوید: «اره دیگه داداش من شما رو اونجا اد کردم، همون جا برام مسج بزاری، من نوکرت می‌شم! ما بدون حرف دو سه روزه دیگه اونجا هستیم! آقا افشین تعریف شما رو خیلی کرده...چون دو نفر دیگه همراهم هستن، یه مقدار نگرانم که بشه، نشه، آقا امکان نداره نشه من نوکرتم، من رسیدم تماس می-گیرم داداش». در ادامه رحمان خطاب به بهتاش می‌گوید: «چی شده، چی میگه». بهتاش در پاسخش می‌گوید: «دستتون رو بزارید تو دست من، چهل‌وهشت ساعت بعد آتن، دو روز بعدم اروپا، تازه گفت اتریشم پناهنده می‌گیره».

در این سکانس بهتاش، رحمان و رحیم با رمزگان‌های اجتماعی متعددی بازنمایی شده‌اند. پوشش، نوع حرف زدن، آرایش مو، طرز قرار گرفتن کلاه و با گوشی حرف زدن هنگام رانندگی همگی برسازنده یک تیپ اجتماعی مسئله‌دار هستند. در همین راستا میل آن‌ها به خروج از کشور و پناهنده شدن به یک کشور غربی تداعی‌گر هویت ازخودبیگانه آن‌ها است. در این تیپ‌ها شاهد تکیه‌کلام‌ها و کلیشه‌های گفتاری محدودی (مانند نوکرتم، ای خدا، اد کردن، مسج گذاشتن) هستیم که به نحوی تلویحی به روابط اجتماعی لوتی‌منشانه‌ای اشاره دارد که آن‌ها سعی می‌کنند در شبکه‌های اجتماعی برسازند. علاوه بر این با گوشی حرف زدن بهتاش هنگام رانندگی با موتور در سطح معنای ظاهری تخلف از قوانین راهنمایی و رانندگی را تداعی می‌کند، اما در سطح معنای ضمنی این مفهوم را می‌رساند که شخصیت‌های ازخودبیگانه قواعد اجتماعی را زیر پا می‌گذارند. زیر پا گذاشتن قواعد اجتماعی، با دال‌های دیگری از قبیل نوع لباس پوشیدن، طرز آرایش مو، کلاه را به صورت برعکس بر سر گذاردن و مهم‌تر از همه میل به پناهنده شدن در کشوری غربی تشدید می‌شود.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۶

در ابتدای این سکانس ارسطو با گوشی همراه خود در حال حرف زدن با شریک (رجب) ترکیه‌ای خود نشان داده می‌شود. پس از پایان مکالمه، خود به درون لابی هتل می‌رود. در جایی که خانواده نقی، فهیمه و رحمت و برادرانش حضور دارند. در جریان این سکانس ماجرای سفر به ترکیه و هدف ارسطو از ترتیب دادن این سفر، برای هما آشکار می‌شود. تمام این سکانس مربوط به کشمکشی است که بر سر این موضوع در میان است. ارسطو که بارهایش در ترکیه به

دلیل به زندان افتادن یکی از همکارانش متوقف شده بودند، برنامه‌ای ترتیب داد که افرادی را به ترکیه ببرد تا با استفاده از قانون سقف خروج بار و کالا برای هر مسافر، محموله لباسی‌های خود را در چمدان‌های سی کیلویی همراه با مسافران به ایران منتقل کند. برای این منظور خانواده نقی، به همراه خانواده فهیمه و رحمت و برادرانش برای این سفر انتخاب شدند. تا پیش از این سکانس، هما به‌عنوان تنها عضوی است که از ماجرا و هدف اصلی سفر بی‌اطلاع است. در این سکانس و با ورود ارسطو در میان جمع، دیالوگ بین شخصیت‌ها برقرار می‌شود. در یکی از این دیالوگ‌ها، ارسطو در جواب فهیمه که به وی می‌گوید: «پسرخاله، بهش گفتی که ما نمی-خوایم استانبول بمونیم»، پاسخ می‌دهد: «گفتم، گفتم بارها را سی کیلو سی کیلو کنه، چمدون، چمدون هر کسی ورداره ببره.» در این حین هما می‌گوید: «چمدون چیه» و دیگر اعضا، ابتدا می‌خواهند از این موضوع طفره بروند، سپس ارسطو ماجرا را به صورت ملموسی بیان می‌کند. در ادامه نقی می‌گوید: «هما! به حضرت عباس، من این را گفتم که هما بار دست نمیگره، گفتم یا نگفتم.» ارسطو با شنیدن این صحبت‌ها و خطاب به نقی اظهار می‌دارد: «حالا من نمی‌دونم آقای نقی معمولی، شما...نمدونم چکار میکنی، ولی ۱۲۰ کیلوگرم سهم خانواده شما هستش». سپس هما می‌گوید: «خیال تو راحت کنم ارسطو؛ نه من این چمدونا را دست میگیرم نه نقی و بچه‌ها، بابا این کار قاچاقه! جرمه!». در ادامه نیز هما در واکنش به این جمله رحمت که: «من نیتم خیر بود، گفتم خانوادگی یه مسافرت بریم دلمون وا شه، این دو تا را با همدیگه آشتی بدم، یه باری هم از روی شونه ارسطو وردایریم»، می‌گوید: «همین باری که از رو شونه ارسطو ورمیداری میدونی میذاری روی شونه کی؟!، میدونی این کالای قاچاق تا حالا چند تا کاسبی را تعطیل کرده، چند تا کارگر بیکار شدن تا حالا.»

یکی از مهم‌ترین دوگانه‌های این سکانس برساخت قانون‌مندی/قانون‌گریزی در قالب شخصیت هما در برابر سایر مردان به‌ویژه ارسطو است. جنسیت و نحوه بازنمایی آن در این سکانس سرشار از رمزگان‌های اجتماعی و ایدئولوژیک است. بر همین مبنا مخالفت هما با حمل بارهای ارسطو و تلقی این کار به‌عنوان قاچاق کالا در نخستین سطح از دلالت، قانونمندی را القا می‌کند. در سطح دلالت ثانویه این امر القاگر ناتوانی و ترس است و محافظه‌کاری وی را می‌رساند. به عبارتی این سکانس دوگانه‌ای را برمی سازد که در یک نظام رمزگانی مردسالارانه معنا می‌یابد. در یک فرهنگ مردسالار مردان اغلب به صورت شخصیت‌هایی آزاد و سرکش بازنمایی می‌شوند به‌نحوی‌که امکان گریز از قانون همواره برای آن‌ها محتمل است. این در حالی است که از زنان در قالب شخصیت‌های مطیع و رام این انتظار می‌رود که بنا بر هنجار و قانون رفتار کنند. در این نظام رمزگانی سرکشی و تخطی از قانون با مردانگی تعریف می‌شود در حالی که پایبندی به آن با زنانگی یکسان دانسته می‌شود. از چنین منظری هما در مقام حامل ایدئولوژی رسمی با قانون این همان می‌شود. در اینجا قانونی که خصلتی زنانه می‌یابد با معصومیت بازنمایی شده از شخصیت هما مرتبط می‌شود؛ به صورتی که تخطی از آن همچون گناهی دانسته می‌شود که بر معصومیت زن خدشه وارد می‌کند. علاوه بر این خصلت معصومانه قانون هم پیوند با معانی از قبیل ناتوانی، پاکی و زیبایی در معرض خطر نوعی وفاق را بر سر پذیرش آن ایجاد می‌کند. در این سکانس نوع و جایگاه نشستن شخصیت‌ها در لابی هتل در ابتدا تقابل بین مرد و زن را می‌رساند و در سطح دیگر این تقابل بین مرد و زن در ارتباط با محتوای دیالوگ‌ها- که بر استدلال مبتنی بر فایده مردانه و احساس مبتنی بر مسئولیت دلالت دارند- بر سازنده دوگانه قانونمندی زنانه و قانون‌گریزی مردانه است. در همین سکانس حرکات آنی شخصیت‌های مرد و سرانجام برخاستن ارسطو از روی مبل به نحوی ضمنی میل به تخطی از قانون را القا می‌کند.

همچنین در این سکانس گفتمانی ناسیونالیستی ترویج داده می‌شود که بر توجه و مصرف کالاهای داخلی و اجتناب از کالاهای خارجی تأکید می‌کند.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ۷

در جریان بالن‌گردی کشمکشی بین بهتاش و رحمت صورت می‌گیرد. در این حین این کشمکش موضوع ازدواج سارا و نیکا دختران نقی با رحمان و رحیم مطرح می‌شود. این موضوع با واکنش نقی و هما و برخورد آن‌ها با رحمت همراه می‌شود. در این سکانس دیالوگ‌هایی مطرح می‌شود. در ابتدا، نقی و هما با بهت و حیرت از طرح این موضوع متعجب می‌شوند. در

واکنش به‌ظاهر تعجب‌آمیز آنان، رحمت این‌گونه ادامه می‌دهد: «داداش والا من گفتم یه شیرینی بخورن، اسم اینا رو اونا باشه، هر وقت شما آمادگیش رو داشتین ما مجلس بگیریم». با افشای این موضوع و شروع درگیری، هما از بچه‌ها می‌خواهد که از صحنه دور شوند. در طول این سکانس، سارا و نیکا به صورت ساکت و جدا از دیگران هستند.

از منظری نشانه‌شناختی دیالوگ رحمت را می‌توان دلالت بر انتظارات جنسیتی یک فرهنگ مردسالار از زنان دانست. در اینجا سرنوشت سارا و نیکا با تصمیم مردان رقم می‌خورد. علاوه بر این از منظر ایدئولوژی مردسالار سکوت سارا و نیکا دلالتمند است. در اغلب سکانس‌ها سارا و نیکا صدایی از خود ندارد، آن‌ها به دلیل بی‌صدا بودن، هویت مستقلی از خود ندارند زیرا به لطف همین صداهاست که می‌توان هویت افراد را شناسایی کرد. افراد مختلف با صداهایشان «چگونگی» یا «کیستی» خود را به نمایش می‌گذارند. آن‌ها با بی‌صدایی خویش نشان می‌دهد که نه‌تنها از هر نوع قدرتی بی‌بهره هستند، بلکه اساساً دانشی هم راجع به انتظارات جنسیتی ندارند؛ اما برعکس سارا و نیکا، می‌توان به صدای روشن، واضح، گیرا و خنده‌آلود بزرگ‌ترها (به‌جز بابا پنجعلی) اشاره کرد. این صدایی است که همزمان، دانش و قدرت از آن می‌بارد و به عمق و جان تماشاچی نفوذ می‌کند. بی‌صدایی دختربچه‌ها و صداداری بزرگ‌ترها بر مجموعه‌ای از معانی ایدئولوژیک دلالت دارند که همگی آن‌ها را می‌توان تحت عنوان «ایدئولوژی پدرسالاری» جمع کرد. این ایدئولوژی به‌گونه‌ای تلویحی به ما می‌فهماند که در جایی که پدر حرف می‌زند، اولاً حرف‌هایش را تمام و کمال بپذیریم، زیرا وی همه‌چیزدان است و بر همهٔ چیزهایی که برای ما ناآشنا و ناشناخته هستند، تسلط کامل دارد؛ در ثانی، در جایی که صدای وی به گوش می‌رسد صداهای دیگر باید خاموش شوند.

این سکانس همچنین بر فرایند همانندسازی دختر و مادر و طبیعی بودن الگوبرداری دختر از مادر دلالت دارد. یکی از نشانه‌های اینهمانی در این سکانس، روسری انتخاب شده برای سارا و نیکا است و به نحوی تلویحی این دلالت را القا می‌کند که آن‌ها در حال آمادگی برای پذیرش نقش مادرانگی است.

یکی از دلالت‌های محوری در این سکانس حول مفهوم غیرت و ناموس می‌چرخد که بخشی از مردانگی هژمونیک جامعه ایرانی را تشکیل می‌دهد. در نمایی که نقی با شنیدن سخنان رحمت به وی می‌تازد، دفاع نقی از دخترانش بر مردانگی و اهمیت غیرت مداری در نزد وی دلالت دارد.

نتیجه‌گیری

در هر جامعه‌ای در قالب گفتمان‌های فرهنگی خاصی، مجموعه‌ای از ارزش‌های فرهنگی و الگوهای رفتاری ترویج داده می‌شوند که در چارچوب آن‌ها شیوه‌های اندیشه و عمل افراد تعیین می‌شود. بازتولید ارزش‌ها و الگوهای رفتاری در متون فرهنگی غالباً متأثر از گفتمان فرهنگی غالب هستند. گفتمانی که تلاش دارد ارزش‌های فرهنگی و ایدئولوژی خود را به میانجی ابزارهای مختلفی اعمال کند. در این میان تلویزیون در مقام ابزار بازنمایی نقش مهمی در ترویج و بازتولید آموزه‌های گفتمان غالب دارد. تصاویر تلویزیونی صرفاً ابژه‌های جذاب و سرگرم‌کننده یا منتقل‌کننده اطلاعات و آگاهی نیستند بلکه دلالت‌ها و ارزش‌های فرهنگی خاصی را در خود نهفته دارند. در پس این بازنمایی‌ها رفتارهای ایدئولوژیک و هدفمند به نمایش درمی‌آیند تا سوژه‌های استیضاح‌شده در چارچوب ایدئولوژی خاصی بیاندیشند و عمل کنند. سریال‌های تلویزیونی از این حیث صرفاً تولیدات سرگرم‌کننده‌ای نیستند که برای جذب مخاطب ساخته شده باشند بلکه دربردارنده مجموعه‌ای از معانی و دلالت‌های فرهنگی مرجع هستند که نقش مهمی در بازنمایی فرهنگی ایفا می‌کنند. همچنین این سریال‌ها ساختارهای معنایی پنهان و پوشیده‌ای را دربردارند و برساخته فرهنگی و گفتمانی هستند. با توجه به این رویکرد، تحلیل نشانه شناختی سریال پایتخت ۵ نشان داد که این سریال دلالت‌ها و ارزش‌های فرهنگی خاصی را در قالب ایدئولوژی سرمایه‌داری مردسالار به میانجی مجموعه‌ای از نمادها، کنش‌ها، موقعیت‌ها، دیالوگ‌ها و الگوهای رفتاری القا می‌کند. این ایدئولوژی در قالب تیپ اجتماعی شخصیت پرسه‌زن اینترنتی مجموعه‌ای از ارزش‌ها و الگوهای رفتاری را برمی سازد. ایدئولوژی مذکور با نابهنجار نشان دادن چنین تیپی از یک سو سعی دارد الگوی از خانواده بهنجار را برسازد که قداستش در معرض خطر عنصر نابهنجار قرار دارد، از دیگر سو خصلت

محافظه‌کارانه این ایدئولوژی در پی نفی و طرد هرگونه کنشی خارج از آموزه‌های خود است ازاین‌رو همپیوند ساختن استفاده از اینترنت و سیگار کشیدن برای این هدف است. این ایدئولوژی همچنین از طریق دوگانه‌های زن/مرد و کارفرما/کارگر در صدد بازتولید آموزه‌ها و ارزش‌های خود است. بازنمایی از شخصیت‌های زن و مرد و کارگر و کارفرما در این سریال به صورتی کلیشه‌ای و با هدف طبیعی‌سازی روابط سلطه صورت گرفته است. در این ایدئولوژی مرد کارفرما به‌گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که حامل معانی از قبیل خلاق، بالغ و باتدبیر است؛ در مقابل زن کارگر، به صورت موجوداتی وابسته، ناپخته و بی‌کفایت نشان داده می‌شود. علاوه بر این وجه محافظه‌کار این ایدئولوژی خود را در قالب دوگانه‌هایی از قبیل قانون-مندی/قانون‌گریزی، شخصیت بهنجار/نابهنجار و مرد سرکش/زن رام بازتولید می‌کند. بازنمایی-های صورت گرفته در این سریال به‌گونه‌ای بوده است که قانون‌مندی، بهنجاری و رام بودگی زن در یک نظام رمزگانی منسجم معانی ارزشمندی یافته است. در یک فرهنگ مردسالار مردان اغلب به صورت شخصیت‌هایی آزاد و سرکش بازنمایی می‌شوند به‌نحوی‌که امکان گریز از قانون همواره برای آن‌ها محتمل است. این در حالی است که از زنان در قالب شخصیت‌های مطیع و رام این انتظار می‌رود که بنا بر هنجار و قانون رفتار کنند. در این نظام رمزگانی سرکشی و تخطی از قانون با مردانگی تعریف می‌شود در حالی که پایبندی به آن با زنانگی یکسان دانسته می‌شود. در اینجا قانونی که خصلتی زنانه می‌یابد با معصومیت بازنمایی شده از شخصیت زن مرتبط می‌شود؛ به صورتی که تخطی از آن همچون گناهی دانسته می‌شود که بر معصومیت زن خدشه وارد می‌کند. همچنین این سریال حول مفهوم غیرت و ناموس بخشی از مردانگی هژمونیک جامعه ایرانی را به تصویر کشیده است.

منابع

- استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰). **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ‌عامه،** ترجمه ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.
- استوری، جان. (۱۳۸۹). **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ‌عامه،** ترجمه حسین پاینده، تهران: آگاه.
- آزاد ارمکی، تقی و محمدی، جمال (۱۳۸۵). تلویزیون و هژمونی فرهنگی. **فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات،** سال دوم، شماره ۷، صص ۴۱-۱.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی،** ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند». **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات،** سال چهارم، شماره ۱۲، صص ۱۶۳-۱۸۳.
- دالگرن، پیتر (۱۳۸۵). **تلویزیون و گستره عمومی،** ترجمه مهدی شفقتی، تهران: انتشارات سروش.
- ذکایی، محمد سعید و فتحی‌نیا، محمد (۱۳۹۳). بازنمایی روابط دختران و پسران جوان در سریال-های ایرانی پربیننده. فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، سال بیست و یکم، شماره ۲، صص ۱۸۳-۱۵۹.
- رضایی، محمد؛ کاظمی، عباس (۱۳۸۷). بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیونی. **فصلنامه تحقیقات فرهنگی،** سال اول، شماره ۴، صص ۹۱-۷۸.
- سلبی، کیت و کاودری، ران (۱۳۸۰). **راهنمای بررسی تلویزیون،** تهران: سروش.
- فرجی، مهدی و حمیدی، نفیسه (۱۳۸۵). بازنمایی زندگی روزمره در خیابان: نشانه‌شناسی کلیپ‌های راهنمایی و رانندگی. دوره ۲، شماره ۵، صص ۱۷۸-۱۵۹.
- لال، جیمز (۱۳۷۹). رسانه‌ها، ارتباطات، فرهنگ، ترجمه مجید نکودست، تهران: مؤسسه انتشاراتی روزنامه ایران.
- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۹). **نظریه‌های رسانه؛ اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی.** تهران: همشهری.
- مهدی‌زاده، سید محمد. (۱۳۸۷). **رسانه‌ها و بازنمایی،** تهران: مرکز مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- ویلیامز، کویین (۱۳۸۶). **درک تئوری رسانه‌ها** (ترجمه رحیم قاسمیان). تهران: ساقی.

- Chen, J. Z. (2001). Cultural Representation through Television Entertainment Programs: A Comparative Study on American and Chinese Versions of “Sex and the City. Electronic Media and Culture, 48:1-19.
- Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. London: Sage.

- Hepp, A., Hajvard, S., & Lundby. (2015). Mediatization: theorizing the interplay between media, culture and society. Journal of Media, Culture & Society. 37(2): 314–324.
- Orgad, S. (2012). Media representation and the Global Imagination. Cambridge: Polity.
- Thompson, J. B. (1995). The Media and Modernity: A Social Theory of the Media. Cambridge: Polity.