

تأملی جامعه‌شناختی بر وضعیت فعلی تعامل فرد و خانواده در جامعه ایران

(مطالعه موردی: تصویر فرد و خانواده در مجموعه شیدایی)

دکتر جمال محمدی*، یوسف پاکدامن✉، مریم کریمی**

چکیده

خانواده در ایران بر اثر مواجهه با مدرنیته دستخوش تحولات بنیادین شده است. از جمله این تحولات، تغییر نوع رابطه فرد با این نهاد اجتماعی است. پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر سنت نظری هال و فیسک در خصوص بازنمایی رسانه‌ای و تلفیقی از ایده‌های جامعه‌شناختی درباره دگردیسی خانواده، با به کارگیری روش نشانه‌شناسی ساختارگرا، بازنمود وضعیت تعامل فرد و خانواده را در مجموعه شیدایی تحلیل کند. انتخاب مجموعه تلویزیونی شیدایی، بر اساس نمونه‌گیری نظری - هدفمند، صورت گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مجموعه تلویزیونی شیدایی برای القای گفتمان خود، امور معمول زندگی را دراماتیزه می‌کند؛ معضلات اجتناب‌ناپذیر را غول‌گونه نمایش می‌دهد؛ تحول خانواده سنتی را معادل تضعیف نهاد خانواده و فرد می‌داند؛ تعارض‌های ساختاری را نتیجه اشتباه‌ها و غفلت‌های فردی معرفی می‌کند و کشاکش فرد و خانواده را در سطح خرد بازنمایی می‌کند.

کلید واژه‌ها: بازنمایی، دراماتیزه کردن امر روزمره، دلالت اجتماعی، دلالت عقیدتی

* دکترای جامعه‌شناسی، دانشیار دانشگاه کردستان

✉ نویسنده مسئول: کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، دانشگاه علامه طباطبایی

Email: yusef.pakdaman@gmail.com

** کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه کردستان

پذیرش نهایی: ۹۳/۴/۲۲

تجدید نظر: ۹۳/۳/۱۷

تاریخ دریافت: ۹۳/۲/۲۹

مقدمه و طرح مسئله

سریال‌های سرگرم‌کننده^۱ نخستین بار در دهه ۱۹۳۰ در امریکا، در بخش برنامه‌های تجاری رادیو پخش شدند. این سریال‌ها در طول روز و اغلب برای مخاطبان مؤنث یا «زنان خانه‌دار» عرضه می‌شدند و عمده تأکیدشان بر مسائل خانواده و روابط خصوصی بود. در سال ۱۹۴۸ رادیوی بریتانیا نیز شروع به پخش این سریال‌ها کرد. اما تلویزیونی شدن این سریال‌ها، هم در امریکا و هم در بریتانیا، در دهه ۱۹۵۰ اتفاق افتاد (کاسی^۲ و همکاران، ۲۰۰۲، ص ۲۳). برخی از ویژگی‌های این ژانر که تا به امروز تقریباً ثابت مانده‌اند عبارت‌اند از: اول، در این ژانر، یک اپیزود نهایی که روایت در آنجا به پایان برسد، وجود ندارد؛ یعنی محصولات این ژانر فاقد فروبستگی روایی هستند. دوم، در این ژانر شاهد روایت‌های همپوشان هستیم: در یک اپیزود، چندین کاراکتر در پلات‌های مختلف شرکت دارند و همزمان چندین داستان به بیننده عرضه می‌شود. سوم، محصولات این ژانر از شگرد «موقعیت دلهره‌آور^۳» استفاده می‌کنند، یعنی در پایان هر اپیزود، همیشه یک سؤال، تصمیم یا مسئله‌ای را حل نشده باقی می‌گذارند تا به این ترتیب، بیننده را به تماشای اپیزود بعدی وادار کنند. چهارم، مجموعه‌های تلویزیونی به طور معمول، از لوکیشن‌ها و کاراکترهای آشنا استفاده می‌کنند: خیابان، خانه، بیمارستان، مدرسه، محل کار و جز آن. پنجم، موضوع اصلی این سریال‌ها، زندگی روزمره، مسائل شخصی و خانوادگی، محل کار و همسایه‌هاست (انگ^۴، ۱۹۹۱) در این خصوص، پژوهشگران این حوزه معتقدند که توانایی اصلی این ژانر، علاوه بر درگیر کردن مخاطبان با موضوع، در طرح مسائل خانوادگی و عاطفی نهفته است (گراتی^۵، ترجمه کرمعلی، ۱۳۸۴، ص ۱۶). ششم، ساختار روایی سریال‌ها اساساً با ساختار روایی متون رئالیستی کلاسیک تفاوت دارد. به تعبیر مادلسکی^۶، سریال‌های تلویزیونی واجد روایتی چندشقی هستند. گشوده بودن فرم آنها زمینه جذب انواع بینندگان را فراهم می‌سازد، به قرائت‌های گوناگون امکان بروز می‌دهد و لذت‌هایی قابل پیش‌بینی مهیا می‌کند (همان، ص ۱۸). این گشوده بودن فرم و تن دادن به قرائت‌های گوناگون، ریشه دیگری

1. soap opera 2. Casey 3. cliff hanger
4. Ang 5. Geratii 6. Modleski

نیز دارد و آن این است که این سریال‌ها، پیچیدگی‌ها و ظرایف زندگی خصوصی و روابط عاطفی بین‌فردی و خانوادگی را به نمایش می‌گذارند و مسائلی مانند چگونگی ایجاد تعادل در نیازهای شخصی، نحوه کنترل روابط اجتماعی و درک معنای عاطفی هر گفتار و کنش را در کانون بازنمایی قرار می‌دهند. دست آخر اینکه چنین سریال‌هایی واجد مؤلفه‌های دیگری چون «فرمت بی‌پایان»، استفاده از سازوکارهای خاص برای به تأخیر انداختن پیشرفت روایی، و به کارگیری تعدادی معماهای داستانی حل‌نشده برای حفظ بیننده در وقفه زمانی بین قسمت‌ها هستند. ضمن اینکه نوعی از «تکرار» را عرضه می‌کنند که طی آن، موقعیت‌های عاطفی در هر سن، فرد، محیط فرهنگی و طبقه اجتماعی نمایش داده می‌شود. عنصر «تکرار» به مخاطب امکان می‌دهد فضای داستان را حس کند.

در ایران بعد از انقلاب، کاربرد مجموعه‌های تلویزیونی در بازنمایی ارزش‌ها، ایده‌ها و معناهای اجتماعی و همچنین نمایش تصویر خاصی از جهان اجتماعی و زندگی روزمره فزونی یافته است. این مجموعه‌ها تفاوت‌ها و البته شباهت‌هایی با هم‌تاهای خارجی خود دارند. در مجموعه‌های تلویزیونی ایران که در ساعت‌های پربیننده نمایش داده می‌شوند، برخلاف سریال‌های سرگرم‌کننده، «پایان» وجود دارد، آن هم به طور عمده «پایان مشخص و خوش». علاوه بر این، مجموعه‌های ایرانی ضمن پرداختن به مسائل شخصی و عاطفی و خانوادگی، مسائل مربوط به عرصه عمومی و محیط‌های همگانی را هم بازنمایی می‌کنند (محمدی، ۱۳۸۶، ص ۱۲۶). مجموعه‌های ایرانی همچنین از بسیاری جهات به سریال‌های سرگرم‌کننده شبیه‌اند: در مجموعه‌های ایرانی نیز روایت‌های همپوشان به چشم می‌خورد؛ شگرد «موقعیت دلهره‌آور» کاربرد دارد؛ از لوکیشن‌ها و کاراکترهای آشنا استفاده می‌شود؛ به کارگیری سازوکارهای خاصی برای به تأخیر انداختن پیشرفت روایی در دستور کار قرار دارد؛ عنصر «تکرار» در زمره محوری‌ترین عناصر است و سرانجام، برای حفظ بیننده در وقفه زمانی بین قسمت‌ها، از تعدادی معماهای داستانی استفاده می‌کنند. عمده‌ترین دلیل برای ضرورت مطالعه روشمند مجموعه‌های تلویزیونی در ایران، تأثیرگذاری قوی و فراگیر آنها بر طیف گسترده مخاطبان است. همچنین از آنجا که تلویزیون محوری‌ترین رسانه در جامعه ایران است، ضرورت بررسی شکل، محتوا، درونمایه و گفتمان مسلط تولیدات آن، برای برداشتن

گامی در راه بهبود و ارتقای این برنامه‌ها، تقریباً انکارناپذیر است. در میان برنامه‌های تلویزیونی، سریال‌ها جایگاه ویژه‌ای دارند و بیشترین نقش را در انتقال پیام‌ها، معانی و ایده‌ها ایفا می‌کنند.

یکی از مجموعه‌های تلویزیونی موفق و پربیننده در سال‌های اخیر، مجموعه تلویزیونی شیدایی بوده است. این مجموعه در زمستان ۱۳۹۰ در قالب ۲۹ قسمت از شبکه سوم سیما به نمایش درآمد و مورد استقبال طیف وسیع مخاطبان قرار گرفت. این مجموعه نوعی درام اجتماعی / خانوادگی است که با بازنمایی تصویر خاصی از تعامل فرد و خانواده در وضعیت کنونی جامعه ایران، سعی در برجسته ساختن ایده‌ها، معناها و ارزش‌ها مدنظر خود دارد. تحول زندگی خانوادگی در فرم و محتوا، شکاف نسلی، چالش‌های فرد و ساختارهای اجتماعی، وجود تعارض‌های ارزشی و هنجاری در حوزه‌های خصوصی و عمومی، دگرذیسی مقوله‌هایی همچون «صمیمیت»، «پایبندی» و «اعتماد اجتماعی» و غیره، از عمده‌ترین مضامین این مجموعه است. این مجموعه فضای حاکم بر خانواده، شکاف بین والدین و فرزندان، معضلات مرتبط با ازدواج، بحران‌های عاطفی جوانان، و مسائل موجود بر سر راه مدیریت بزرگسالان در خانواده را بازنمایی می‌کند. قصد اصلی این پژوهش، تأملی جامعه‌شناختی بر تصویری از تعامل فرد و خانواده است که این مجموعه، با تکیه بر شگردهای فنی، تمهیدات فرمی، خصلت‌های ژانری و رمزگان گوناگون سعی در ارائه آن دارد. بنابراین، دلیل اصلی انتخاب این مجموعه آن است که به ما کمک می‌کند در برخی از بنیادی‌ترین مسائل اجتماعی موجود، تأملی جامعه‌شناختی / انتقادی داشته باشیم. متون رسانه‌ای علاوه بر آنکه می‌توانند میانجی شناخت مسائل و وضعیت‌های اجتماعی باشند، خود نقش عمده‌ای در برساخت این وضعیت دارند. شیدایی با ارائه تصویر خاصی از تعامل فرد و خانواده، شکاف نسلی و تعارض‌های ارزشی و معنایی، می‌کوشد در شکل دادن به پندارهای افراد درباره جهان پیرامون‌شان مؤثر واقع شود. بازنمایی رسانه‌ای همواره عنصری محوری در درک و تفسیر افراد از مسائل و رخداد‌های اجتماعی است و مجموعه‌های تلویزیونی با سهم عمده‌ای که در پر کردن اوقات فراغت افراد دارند، یکی

از ژانرهای رسانه‌ای محبوب مخاطبان به شمار می‌روند (استوری^۱، ترجمه پاینده، ۱۳۸۵، ص ۲۹). گفتمان فرهنگی خاصی در پس این مجموعه‌ها، مخاطبان را به اتخاذ نگرش‌ها و الگوهای رفتاری معین و نیز به پذیرش ارزش‌های اجتماعی خاص ترغیب می‌کند. محتوای آنها به‌ظاهر، به ارزش‌ها و نگرش‌های فرهنگی غالب مربوط نمی‌شود، اما در پس این ظاهر خشتی، رفتارهای گفتمانی به نمایش درمی‌آیند که حکم تعریفی تلویحی از واقعیت اجتماعی را دارند (پاینده، ۱۳۸۵، صص ۱۵۲-۱۴۸).

مسئله محوری پژوهش حاضر این است که تصویر بازنمایی شده از تعامل فرد و خانواده در این مجموعه، بر چه درکی از جامعه و تحول اجتماعی مبتنی است؟ این تصویر به میانجی کدام دسته از رمزگان، نماها، ایماژها، دیالوگ‌ها، کنش‌ها، لوکیشن‌ها و صحنه‌آرایی‌ها برجسته و بازنمایی می‌شود؟ تصویری که این مجموعه از معضلات روحی و ذهنی افراد و ارتباط آن با فضای جمعی خانواده و اجتماع به دست می‌دهد، مبتنی بر کدام گفتمان است؟ جایگاه «امر اجتماعی» در این گفتمان کجاست؟ و سازوکارهای برجسته‌سازی و به حاشیه‌رانی در این گفتمان چگونه است؟ پاسخ به این پرسش‌ها، ناخواسته جنبه‌های نوینی از جایگاه و نقش مجموعه‌های تلویزیونی را بر ما نمایان می‌سازد. وجه بدیع و نوآورانه پژوهش‌هایی از این دست، در همین نگاه انتقادی و واسازانه به متن نهفته است: متن دیگر نه ابزاری خشتی و بی‌طرف، بلکه «ترکیب‌بندی» عناصر و نشانه‌ها و رمزگانی است که در جهت تثبیت و القای معانی، ایده‌ها و تصاویر ویژه‌ای از جهان زندگی عمل می‌کنند. برملا کردن رابطه این رمزگان و نشانه‌ها با معانی و ایده‌های حک شده بر آنها تلاشی است که این سنخ پژوهش‌ها را از پژوهش‌های اثبات‌گرایانه جدا می‌کند و به کشف و افشای سویه‌های بدیع متن رسانه‌ای رهنمون می‌سازد.

پیشینه پژوهش

در زمینه بازنمایی رسانه‌ای فضای خانواده، تعامل فرد با جهان اجتماعی و تربیت اجتماعی و خانوادگی افراد پژوهش‌های بسیاری انجام شده است. در اینجا تنها به آن دسته از پژوهش‌هایی که به بازنمایی این موضوعات در مجموعه‌های تلویزیونی

1. Storey

پرداخته‌اند، اشاره می‌شود. در خارج از کشور، پژوهشگرانی مانند مورلی، انگ، هابسون^۱، مادلسکی، ردوی^۲ و آلن^۳ در کنار بسیاری دیگر، این سنت نظری - پژوهشی را بسط داده‌اند (مک‌رابی^۴، ۲۰۰۶، ص ۱۱۲).

در داخل کشور نیز پژوهش‌هایی در همین حوزه انجام گرفته است که به چند مورد از آنها اشاره می‌شود. رضایی و افشار (۱۳۸۹) با هدف پرداختن به نحوه بازنمایی نقش‌های جنسیتی و چگونگی بهره‌گیری از رموزگان اجتماعی و فنی در نمایش زن و مرد در قالب نقش‌های خانوادگی و اجتماعی، از میان مجموعه‌های پریننده سال ۱۳۸۷، دو مجموعه ترانه مادری و مرگ تدریجی یک رویا را با استفاده از روش نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار داده‌اند. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که تغییرات زاویه دوربین، نوع نما و نورپردازی به نفع مردان بوده است. در پژوهشی دیگر با عنوان بازنمایی نسلی در آگهی‌های تجاری، عسگری و قاسمی اردهایی (۱۳۸۹) با تکیه بر رویکرد مطالعات فرهنگی و با استفاده از روش نشانه‌شناسی در تحلیل سیاست بازنمایی آگهی‌های تبلیغاتی، بر روابط دوجانبه نسلی والد - فرزند خانواده‌های ایرانی متمرکز شده‌اند. این مطالعه نشان می‌دهد؛ تبلیغات تلویزیونی در بُعد ذهنی قدرت، با نمایش انگاره‌های ذهنی همخوان با نظام پدرسالار و در بُعد عینی قدرت، با نمایش کلیشه‌هایی که از نظر نسلی، والدین و بزرگسالان، تصمیم‌نهایی را می‌گیرند، به بازتولید شکاف قدرت و نابرابری در روابط اجتماعی کمک می‌کنند. جعفرزاده‌پور و ساعی (۱۳۸۹) در بازنمایی روابط نسلی در سریال‌های تلویزیونی با هدف بررسی الگوی روابط نسلی در مجموعه‌های ایرانی، با استفاده از روش تحلیل محتوا، چهار سریال نرگس، صاحب‌دلان، اولین شب آرامش و نقشی بر آب را مورد بررسی قرار داده‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که الگوی غالب بازنمایی شده در مجموعه‌ها، الگوی تفاهمی است؛ در حالی که مطالعات نشان می‌دهد که الگوی غالب در روابط بین‌نسلی در جامعه امروز ایران به طور عمده، از نوع تفاوتی و تعارضی است.

رضایی و کاظمی (۱۳۸۷) در پژوهشی با عنوان بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیونی، تحت تأثیر رویکرد برساخت‌گرایانه هال^۵، دو سریال آگه بابام زنده

1. Hobson 2. Radway 3. Allen
4. McRobbie 5. Hall

بود و آهوی ماه نهم را به روش کیفی مورد بررسی قرار داده‌اند. پرسش اساسی آنها حول عدالت بازنمایی قومیتی در شبکه‌های تلویزیونی سازمان‌یافته و این نتیجه به دست آمده است که نمایش قومیت، به نوعی رویه نابرابر و ناعادلانه در ترسیم گروه‌هایی از جامعه دلالت دارد. در پژوهشی دیگر با عنوان هویت فرهنگی در مجموعه‌های تلویزیونی، اسدی و همکاران (۱۳۸۸) به تحلیل نشانه‌شناختی مجموعه تلویزیونی خط‌شکن پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش آنها نشان می‌دهد که در این مجموعه، هویت دینی به عنوان هویت فرهنگی پایه و برتر بازنمایی شده است، در مقابل، هویت‌های ملی و مدرن نیز به عنوان سطوحی از هویت فرهنگی با بار ارزشی پایین به نمایش درآمده‌اند. عبدالملکی (۱۳۸۷) در پژوهشی با عنوان «بررسی اعتماد اجتماعی و عوامل مؤثر بر آن و چگونگی نقش رسانه‌ها در افزایش آن» به این نتیجه رسیده است که اعتماد اجتماعی بیش از آنکه با عوامل سطح خرد در ارتباط باشد، به عوامل سطح کلان مربوط می‌شود. ارزیابی فرد از وضعیت جامعه، مهم‌ترین عاملی است که سطح اعتماد اجتماعی او را متأثر می‌سازد، به این معنا که هر چه افراد، جامعه را با ثبات‌تر بهنجارتر و رفتار نهادها با مردم را شفاف‌تر و صادقانه‌تر بدانند و معتقد باشند که حقوق پایمال شده شهروندان قابل اعاده است، اعتماد اجتماعی بالاتری خواهند داشت. موضوع پژوهش یاد شده، از منظر مطالعه مفهوم اعتماد اجتماعی و تأثیر رسانه‌ها بر آن، شاخص‌های مشترکی با پژوهش حاضر دارد.

رویکرد نظری

۱. نظریه‌های بازنمایی

بنیاد نظری پژوهش حاضر در بخش نخست، به نظریه‌های بازنمایی رسانه‌ای مربوط می‌شود. وجه مشترک این نظریه‌ها، تأکید بر این مضمون محوری است که بازنمایی اصلی‌ترین شیوه‌ای است که آدمیان از طریق آن واقعیت‌های عینی جهان خارج را واجد معنا می‌سازند. جهان جز از طریق بازنمایی به درک و فهم ما در نمی‌آید و از این رو، نقد و تحلیل متون بازنماگر یکی از اساسی‌ترین راه‌های فهم و تفسیر جهان اجتماعی

است. در اینجا بر دو دسته از دیدگاه‌های بازنمایی تکیه شده است: رویکرد سازه‌گرایانه^۱ استوارت هال و دیدگاه جان فیسک^۲ در زمینه بازنمایی رسانه‌ای.

الف) دیدگاه استوارت هال

طبق رویکرد هال، پدیده‌ها به خودی خود قادر به دلالت نیستند، بلکه معنای آنها ناگزیر باید از طریق و به واسطه فرهنگ بازنمایی شود. با اینکه پدیدارهای جهان خارج، مستقل از بازنمایی‌هایی که از آنها صورت می‌گیرد وجود دارند، معنادار شدنشان در گرو بازنمایی آنهاست. بنابراین بازنمایی شیوه‌ای است که از طریق آن واقعیت را واجد معنا می‌سازیم. به سخن خود هال، «معنا اساساً به میانجی بازنمایی ایجاد می‌شود: ما آدمیان چیزها را به کار می‌گیریم، درباره آنها فکر و احساس می‌کنیم و حرف می‌زنیم، یعنی آنها را برای خود بازنمایی می‌کنیم و به این ترتیب به آنها معنا می‌دهیم. افراد از طریق نحوه بازنمایی چیزها به آنها معنا می‌دهند» (ترجمه گل محمدی، ۱۳۹۱، ص ۱۹). هرگاه بپذیریم که معنا واجد ماهیتی ثابت و تضمین شده نیست، بلکه از بازنمایی‌های خاص طبیعت در فرهنگ ناشی می‌شود، می‌توانیم نتیجه بگیریم که معنای هیچ چیزی نمی‌تواند تغییرناپذیر و غایی باشد. در واقع، معنای هر چیز همواره از یک زمینه برمی‌آید و مشروط به عوامل دیگر و همچنین تابع مناسبات متحول‌شونده قدرت است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۱۶). بر اساس رویکرد سازه‌گرایانه بازنمایی، زبان و فرهنگ تنها واسطه‌ای خنثی و بی‌طرف برای صورتبندی معانی و معرفت درباره جهان نیستند، بلکه برساننده معنا و واقعیت‌اند. مقصود استوارت هال از مقوله زبان در چارچوب این رویکرد، زبان در مفهوم عام آن است که طیف وسیعی را مشتمل بر زبان نوشتاری و گفتاری، تصاویر بصری، زبان علائم حرکتی، زبان مد، لباس، غذا و غیره در بر می‌گیرد. طبق نظر او، نظام بازنمایی نه فقط از مفاهیم منفرد، بلکه از شیوه‌های متفاوت سازماندهی، خوشه‌بندی، مرتب‌کردن و طبقه‌بندی مفاهیم و روابط پیچیده‌ای تشکیل شده که میان آنها برقرار می‌شود. در واقع این نظام مبتنی بر قواعد کلی مشابه و متفاوت برای برقرار کردن روابط میان مفاهیم و تمایزایی آنها از یکدیگر است (هال، ۲۰۰۲، ص ۱۷).

«منظور از اعمال بازنمایی عبارت است از هر گونه تجسم‌بخشیدن به مفاهیم، تصورات و احساسات در قالبی نمادین که بتوان منتقل و به صورت معناداری تفسیر کرد ... در چرخه بازنمایی، اخذ معنا به اندازه واردکردن معنا، عملی دلالت‌گرانه است. گوینده و شنونده یا نویسنده و خواننده، مشارکت‌کنندگان فعال فرایندی هستند که همیشه دوجانبه و تعاملی است» (هال، ترجمه گل‌محمدی، ۱۳۹۱، صص ۲۹ - ۲۸). او معتقد است که متون با توجه به گفتمان حاکم بر جامعه رمزگذاری می‌شوند. رویدادها و مناسبات، خارج از گستره گفتمانی وجود دارند، اما فقط در چارچوب امر گفتمانی است که این رویدادها معنادار می‌شوند. بنابراین در هر فرهنگ، تشکیلات و حکومت، بازنمایی نقشی بنیادی در اینکه امور چگونه بازنمایانده شوند، ایفا می‌کند و به این ترتیب، وظیفه مطالعات رسانه‌ای، سنجش شکاف میان بازنمایی و واقعیت نیست، بلکه تلاش در جهت شناخت این نکته است که معانی به چه نحوی از طریق رویه‌ها و صورت‌بندی‌های گفتمانی تولید می‌شوند (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷، ص ۹۸). از دیدگاه هال، ما جهان را از طریق بازنمایی می‌سازیم و بازسازی می‌کنیم (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص ۱۵). «بازنمایی را فقط می‌توان با توجه به اشکال واقعی و ملموس معنا، یعنی با توجه به نمونه‌های واقعی دلالت‌گری، خوانش و تفسیر، به درستی تحلیل کرد که آن هم به تحلیل نشانه‌ها، نمادها، اشکال، تصاویر، روایت‌ها، واژه‌ها و اصوات نیازمند است» (هال، ترجمه گل‌محمدی، ۱۳۹۱، ص ۲۷).

ب) دیدگاه جان فیسک

جان فیسک در فرهنگ تلویزیون روش‌هایی را توضیح می‌دهد که رسانه‌ای مانند تلویزیون بر اساس آنها واقعیت را تولید می‌کند. در دیدگاه او نیز رسانه‌ها، واسطه بازتاب صرف واقعیت نیستند (به نقل از کاظمی، ۱۳۸۷) به باور او، واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است و فقط به میانجی رمزگان فرهنگ است که می‌توانیم واقعیت را فهم کنیم. رمز، نظامی از نشانه‌های قانونمند است که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین آن پایبندند. واقعیت عینی و تجربی وجود دارد، اما هیچ شیوه جهان‌شمولی برای فهم آن وجود ندارد. در هر فرهنگی آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگان همان فرهنگ است. هنگامی که واقعیت رمزگذاری شده از تلویزیون به نمایش در

می‌آید، رمزهای فنی و عرف‌های بازنمایی تلویزیونی بر آن تأثیر می‌گذارند تا آن برنامه، هم به لحاظ فنی قابل پخش و هم واجد متن فرهنگی مناسب برای بینندگان باشد. یک مجموعه تلویزیونی به مثابه متن می‌کوشد از طریق تثبیت معنای نشانه‌ها و طبیعی جلوه‌دادن برخی کنش‌ها و نگرش‌ها، تصویر خاصی را از جهان اجتماعی و پدیده‌های اجتماعی سیطره بخشد و آن را به مثابه عرف عام، در اختیار مخاطبان خود قرار دهد. به تعبیر خود او «تلویزیون برنامه‌هایی آکنده از معانی نهفته پخش می‌کند و می‌کوشد با مهار این معانی، آنها را به معنایی یگانه و مرجح تبدیل کند، معنایی که کارکرد جهان‌بینی غالب را داشته باشد» (فیسک، ترجمه برومند، ۱۳۸۰، ص ۱۲۵). به این ترتیب، از دید جان فیسک نیز، برساخته‌شدن واقعیت‌های اجتماعی به میانجی متن، به ناچار، نوعی تمرین گفتمانی است. او توضیح می‌دهد که چگونه انواع رمزهای اجتماعی، فنی و عقیدتی، همگی به صورتی یکپارچه، مجموعه هماهنگی از معانی را ارائه می‌دهند، معانی‌ای که علاوه بر اینکه ایدئولوژی حاکم بر جامعه را حفظ می‌کنند، آن را مشروع و طبیعی جلوه می‌دهند (همان، ص ۱۳۸). از این منظر، مجموعه تلویزیونی نوعی ترکیب‌بندی^۱ است که می‌توان به یاری روش‌هایی مانند نشانه‌شناسی اجتماعی، جهان اجتماعی بازنمایی شده در آن را تفسیر کرد. معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که واقعیت و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و به ظاهر طبیعی، به وحدت برسند. نقد نشانه‌شناختی، این وحدت را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد که طبیعی به نظر آمدن این وحدت، ناشی از تأثیر رمزهای عقیدتی است. هدف تحلیل نشانه‌شناختی، معلوم کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های تلویزیون حک شده‌اند.

۲. نظریه‌های خانواده

در تبیین رابطه فرد و خانواده، و جایگاه و نقش خانواده در جهان مدرن، رویکردهای نظری گوناگونی ارائه شده‌اند که از میان آنها، چهار رویکرد نظری جامعه‌شناختی، اهمیت و قدرت تبیین‌کنندگی بیشتری دارند: کارکردگرایی^۲، تطورگرایی^۳، رویکرد سیستمی^۴ و نظریه روند پیشرفت^۵. بنا بر استدلال کارکردگرایان، خانواده در جامعه

1. articulation

2. functionalism

3. evolutionism

4. system theory

5. march of progress theory

مدرن، به سبب گسترش شهرنشینی، صنعتی‌شدن و تمایز یافتن قلمروهای اجتماع، کارکردهای پیشین خود را تا حدودی وانهاده و کارکردهای جدیدی پیدا کرده است. رشد فردیت، پیدایش حوزه خصوصی، کوچک‌تر شدن خانواده و از هم گسیخته‌شدن همبستگی‌های سنتی که جملگی پیامد جامعه مدرن هستند، به ایجاد کشمکش و تعارض بین فرد و خانواده منجر شده‌اند. از این حیث، خانواده ناگزیر بوده است که جایگاه، نقش، تعامل‌ها و فضای درونی خود را، به فراخور فردی‌شدن همبستگی‌های اجتماعی بازتعریف کند (وینچ^۱ و گودمن^۲، ۱۹۶۸؛ به نقل از معینی‌فر و محمدخانی، ۱۳۹۰).

تطورگرایان بر این عقیده‌اند که خانواده به مانند هر نهاد اجتماعی دیگر، در فرایند تطور و تکامل جامعه بشری، دستخوش دگردیسی‌های ماهوی می‌شود. افول خانواده گسترده پدرسالار، جدایی قلمرو خانه از قلمرو کار، جنسی‌شدن مفهوم عشق و برجسته‌شدن نقش تصمیمات شخصی در ازدواج، در زمره بارزترین تغییرات در شکل و محتوای خانواده در عصر مدرن هستند (همان، ص ۱۴). رویکرد سیستمی بر این باور است که خانواده به مثابه یک سیستم، متشکل از اجزایی است که همان کنش‌ها، گفتارها، نقش‌ها و نگرش‌های افراد هستند. تغییر تدریجی این سیستم همزمان با تغییر محتوایی این اجزا رخ می‌دهد و دست آخر، نظریه روند پیشرفت که به طور عمده، به مطالعه اثرات سرمایه‌داری و صنعتی‌شدن بر خانواده می‌پردازد، معتقد است که در دوران ماقبل صنعتی، خانواده برای بقا کار می‌کرد اما همزمان با صنعتی‌شدن استاندارد و سبک زندگی خانوادگی به کلی دگرگون شده است. استقلال اقتصادی افراد، بویژه زنان و رشد فردگرایی، به تدریج افراد را از زیر سیطره خانواده خارج کرده است (همان، ص ۱۱۶).

وجه مشترک هر چهار رویکرد، تأکید بر تحول جایگاه و نقش خانواده در عصر مدرن است که حاصل آن تنش‌آلود شدن و چالش‌انگیز شدن رابطه فرد و این نهاد اجتماعی بوده است. آنچه این رویکردهای نظری در ارتباط با جامعه ایرانی می‌توانند تبیین کنند، روشن کردن سویه‌های همین تنش و کشاکش بین فرد و خانواده است. تحول خانواده امری جهان‌شمول است؛ به تعبیر کاستلز «اگر روندهای اجتماعی، اقتصادی و تکنولوژیک که زیربنای بحران پدرسالاری هستند در سراسر جهان حضور

1. Winch

2. Goodman

داشته باشند، محتمل به نظر می‌رسد که اکثر جوامع مجبور به بازسازی یا جایگزینی نهادهای پدرسالاری خود تحت شرایط خاص تاریخ و فرهنگ‌شان شوند» (ترجمه چاووشیان، ۱۳۸۵، ص ۲۶۸). از دید او، مسئله به هیچ‌وجه بر سر از بین رفتن خانواده نیست، بلکه گونه‌گون شدن همه‌جانبه خانواده و تغییر نظام قدرت در آن است (همان، ص ۲۶۸). به بیان دیگر، آنچه در جوامع گوناگون، و از جمله در ایران، تحت عنوان فروپاشی خانواده از آن یاد می‌شود، تنها دگرذیسی خانواده در شکل سنتی آن است. همان‌طور که استیسی^۱ (۱۹۹۰) می‌گوید: «اگر چیزی به نام بحران خانواده وجود داشته باشد، فقط به خانواده پدرسالار مربوط است». بر این اساس، خانواده سنتی در ابعاد گوناگون در حال دگرگونی است، اما آن گونه که کاستلز می‌گوید: «هیچ‌سنگ غالبی از خانواده پدید نیامده و تنوع، قاعده اصلی آن است. اما به نظر می‌رسد که در ترتیبات جدید، برخی از عناصر اهمیت حیاتی دارند: شبکه‌های حمایت، مرکزیت فرزینده زن، توالی شرکای زندگی و الگوهای زندگی مشترک در طول زندگی» (ترجمه چاووشیان، ۱۳۸۵، ص ۲۷۴). در جهان کنونی، هم به دلیل تجربه‌های زندگی و هم به دلیل پیچیدگی خانوارها، ترتیبات درون خانواده و توزیع نقش‌ها و مسئولیت‌ها دیگر تطابقی با سنت ندارد: این توزیع باید از طریق مذاکره و توافق تعیین شود.

روش‌شناسی

پژوهش حاضر در چارچوب روش‌های موسوم به روش کیفی انجام پذیرفته است. در پژوهش کیفی مقصود اساساً تفسیر است و تفسیر نیز به منظور کشف مفاهیم و مقولات در داده‌های خام و سازمان دادن آنها در قالب یک طرح توضیحی نظری انجام می‌شود (استراوس^۲ و کوربین^۳، ترجمه افشار، ۱۳۹۰، صص ۳۳-۳۲). عمده‌ترین دلیل انتخاب و به کارگیری روش کیفی، ماهیت سؤال پژوهشی است (فلیک، ترجمه جلیلی، ۱۳۸۸). در پژوهش حاضر، ماهیت سؤال پژوهش، یعنی چیستی درونمایه و خوانش مرجع^۴ مجموعه تلویزیونی شیدایی، به کارگیری روش کیفی را اقتضا می‌کند. پژوهش در پی تفسیر این مسئله است که این مجموعه چه تصویری از جهان اجتماعی، زندگی روزمره

1. Stacey 2. Straus 3. Kurbin

4. preferred reading

و تعامل فرد و ساختارهای اجتماعی ارائه می‌کند؟ این تصویر در چارچوب چه گفتمانی است؟ و برای ارائه آن از چه تمهیدات فرمی، شگردهای فنی و بیانی، رمزگان، نماها، گفتگوها و کنش‌هایی استفاده می‌کند؟ فرض بر این است که درونمایه یا خوانش مرجح یک اثر، همان چیزی است که عوامل تولید (یعنی طیف وسیعی از مسائل مالی و فنی و فرهنگی و نیز فعالیت‌های حرفه‌ای و صنعتی که رابطه تنگاتنگی با گفتمان مسلط دارند) به واسطه تأکید بر برخی از رمزگان (رمزگان فنی و اجتماعی و عقیدتی) آن را برجسته می‌سازند و با استفاده از تمهیدات، شگردها و سازوکارهای خاصی مخاطبان را به پذیرش آن دعوت می‌کنند. بر این اساس، تصویری که یک مجموعه تلویزیونی از جهان اجتماعی ارائه می‌دهد، پیشاپیش با رمزگان اجتماعی (لباس، ظاهر، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و جز آن)، رمزگان فنی (نقش دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی، صدابرداری، شخصیت‌پردازی و روایت) و رمزگان عقیدتی (برای مثال، فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره) نشانه‌گذاری شده است. رمز عبارت است از نظامی از نشانه‌های قانونمند که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. رمز حلقه واسطه بین پدیدآورنده، متن و مخاطب است، و همچنین حکم عامل پیوند درونی متن را دارد (فیسک، ترجمه برومند، ۱۳۸۰، ص ۱۲۷).

پژوهش حاضر برای کندوکاو در موضوع خود از روش‌های کیفی سود جسته است. تحلیل متون رسانه‌ای به منظور مکشوف ساختن و گاه واسازی لایه‌های معنایی، مضامین محوری، قرائت مسلط و گفتمان هدایت‌گر، جز با بهره‌گیری از روش‌های کیفی امکان‌پذیر نیست. برای این منظور از روش نشانه‌شناسی ساختارگرا استفاده شده است. بر اساس این رهیافت، نماها، کنش‌ها، دیالوگ‌ها، رخدادها، موسیقی متن و هر تمهید فرمی و فنی دیگر، همچون دال‌هایی عمل می‌کنند که مدلول‌ها و مضامین خاصی را برجسته می‌سازند. همه اینها، در مقام نشانه‌ها، در برساختن واقعیات، کارکردی گفتمانی دارند. هدف از تحلیل نشانه‌شناختی، مکشوف‌ساختن لایه‌های معنایی رمزگذاری شده‌ای است که در ساختار متن وجود دارد (فیسک، ترجمه برومند، ۱۳۸۰).

واسازی و به چالش کشیدن واقعیت نشانه‌ها معلوم می‌سازد که واقعیت‌های چه کسی در موقعیت محق قرار گرفته‌اند و موقعیت‌های چه کسی سرکوب شده‌اند (چندلر، ترجمه پارسا، ۱۳۸۶، ص ۴۲). از میان مجموعه‌های تلویزیونی، مجموعه

شیدایی به شیوه نمونه‌گیری نظری / هدفمند انتخاب شده است. برخی از دلایل اصلی انتخاب این مجموعه عبارت‌اند از:

پربیننده بودن، محوریت تعامل فرد و خانواده با تأکید بر مقایسه وضعیت فعلی با وضعیت‌های گذشته، تمرکز بر واقعیت‌های اجتماعی مرتبط با این پدیده، همچون «شکاف نسلی»، «تعارض‌های ارزشی و معنایی»، «آسیب‌پذیر شدن قلمرو خصوصی»، «ضعیف شدن نهاد خانواده» و «تغییر شکل عواطفی مانند وفاداری و صمیمیت و ...» و نقش این سریال در دامن زدن به مباحثه عمومی در خصوص موضوع فرد و خانواده. واحد تحلیل، صحنه^۱ است و صحنه‌هایی تحلیل شده‌اند که بیشترین ارتباط را با موضوع پژوهش، یعنی کشاکش فرد و خانواده داشته‌اند. به این ترتیب، از کل مجموعه، تعداد ۱۵۰ صحنه مرتبط انتخاب شده و از این تعداد، صحنه‌هایی که بیشترین دلالت و تناسب مضمونی را با موضوع داشته‌اند (حدود ۳۶ صحنه) مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

یافته‌های پژوهش

خلاصه داستان

محمدتقی سپاهان فردی متمول و مذهبی است که همسرش را از دست داده و صاحب دو فرزند به نام‌های عاطفه و طاهاست. او تمام دارایی خود را بین فرزندانش تقسیم کرده است. طاهای که از بیماری قلبی رنج می‌برد در وصیتنامه خود، ماهان خواهرزاده‌اش را به عنوان وارث معرفی کرده، اما در رفت‌وآمدی که به مزرعه‌شان دارد، عاشق دختری به نام لیلا می‌شود. عشق شور زندگی را در طاهای بیدار می‌کند و او دیگر به مرگ فکر نمی‌کند. از سوی دیگر، حمید همسر عاطفه، پر از عقده‌های دوران کودکی است و حالا آینده ماهان به بزرگ‌ترین کابوس زندگی‌اش بدل شده؛ کابوسی که از او شخصیت منفی داستان را می‌سازد. او تمام تلاش خود را برای ممانعت از ازدواج طاهای و لیلا به کار می‌برد. لیلا که زخم‌خورده یک ازدواج نافرجام است - ازدواجی که به دلیل پنهان‌کاری همسرش در مورد متأهل بودن به طلاق انجامید - نسبت به مردان بی‌اعتماد شده است. او شرط ازدواج را عمل قلب طاهای می‌داند، عملی که احتمال زنده بیرون

آمدن از آن بسیار ضعیف است. طاهها با وجود مخالفت‌های پدرش شرط را قبول می‌کند، اما لیلا که درواقع می‌خواهد عشق او را محک بزند، شرط خود را پس می‌گیرد و به او پاسخ مثبت می‌دهد. حمید که همه چیز را از دست رفته می‌بیند؛ اینک به تنها برگ برنده‌ای که در دست دارد، فکر می‌کند. او رازی را در مورد زندگی طاهها می‌داند که با برملا کردن آن می‌تواند بنیان اعتماد لیلا به طاهها را زایل سازد: اینکه طاهها پنج سال پیش، هنگام از دست دادن مادر و احساس تنهایی شدید، با دختر یکی از دوستان پدرش به نام افسانه ازدواج کرده است، ازدواجی پنهانی که فقط خواهر طاهها، عاطفه، از آن خبردار بوده است و خیلی زود با رفتن افسانه به خارج از کشور، به طلاق غیابی منجر شده است. حمید از طریق عاطفه از این راز آگاه شده و حالا می‌خواهد با برملا کردن آن، مانعی بر سر راه ازدواج طاهها و لیلا ایجاد کند. در این سو نیز افسانه از طاهها دختری دارد و می‌خواهد با گرفتن مبلغ زیادی پول به عنوان حق‌السکوت با طاهها وارد معامله شود. حمید که متوجه می‌شود در هر صورت، دیگر فرزندش نمی‌تواند وارث طاهها باشد، با منطقی «دیگی که برای من نجوشد ...» راز طاهها را برملا می‌کند و به این ترتیب، خانواده دچار بحران شدید می‌شود. لیلا تقاضای طلاق می‌کند؛ پدر به فرزندش بی‌اعتماد می‌شود و عاطفه، حمید را طرد می‌کند. سرانجام، پس از کش‌وقوس‌های فراوان در قسمت‌های پایانی، حمید که بعد از غیبتی طولانی بر اثر تناقضات درونی، دچار بیماری روانی شده، با حمایت‌های خانواده به زندگی برمی‌گردد و عاطفه نیز او را می‌بخشد؛ طاهها توبه می‌کند و لیلا تقاضای طلاق را پس می‌گیرد. افسانه نیز بعد از غیبتی طولانی و خلوت با خود به زندگی عادی برمی‌گردد.

تحلیل نشانه‌شناختی مجموعه تلویزیونی شیدایی

آغاز تیتراژ، صفحه‌ای سیاه با سطری سفید در وسط آن است که این حدیث را از پیامبر (ص) نقل می‌کند: «حرص نزنید و معتدل باشید، زیرا به هر کس هر آنچه قسمت اوست می‌رسد». سپس تیتراژ اصلی همراه با موسیقی آغاز می‌شود با لانگ‌شات‌های از حیاط خانه سپاهان که درختی با پیچکی بالارونده سراسر آن را پوشانده است. با حرکت دوربین در طول درخت، فصل‌ها تغییر می‌کنند، از بهار تا زمستان و سرانجام، بار دیگر بهار. این تصویر بیانگر فراز و نشیب‌ها، معضلات و گره‌گشایی‌هایی است که در طول داستان

برای شخصیت‌های این خانه رخ می‌دهد. کش و قوس‌هایی که خوانش مرجح متن آنها را تماماً به وضعیت روحی / روانی کنش‌گران اجتماعی نسبت می‌دهد و بلکه به آن فرو می‌کاهد. تیتراژ علاوه بر آشکار کردن برخی از مهم‌ترین مضامین و بن‌مایه متن، بیانگر ساختار کلاسیک آن نیز هست.

شیدایی مجموعه‌ای است درباره تعامل فرد و خانواده و تأثیر آشفتگی‌ها و بحران‌های خانواده بر اختلالات روحی / روانی افراد. در این مجموعه، زندگی چندین خانواده یا چندین زوج بازنمایی شده که همگی با بحران مواجه‌اند. این زوج‌ها یا زندگی‌شان دچار فروپاشی شده یا به سبب روبه‌رو شدن با معضلات کمرشکن، هستی اجتماعی خود را در معرض خطر و نابودی می‌بینند: ازدواج پنهانی طاها و افسانه که به طلاق زودهنگام منجر شده و حاصل آن یک فرزند ناخواسته است؛ ازدواج اول لیلا با مردی که ازدواج قبلی‌اش را از او پنهان کرده و بعد از برملا شدن قضیه، کارشان به جدایی انجامیده است؛ جدایی پدر و مادر حمید به دلیل اعتیاد پدر که پیامد آن به‌هم‌ریختگی و از هم‌گسیختگی روحی / روانی حمید بوده است؛ جنگ و جدال دائمی بین حمید و عاطفه که فضای خانه را برای یگانه‌فرزندشان به کابوسی دهشتناک تبدیل کرده است؛ خانواده محمدتقی سپاهان که به سبب درگذشت همسرش، فرصت و توان مراقبت و تربیت پسرش طاها را نداشته و حتی از ازدواج او با افسانه بی‌خبر مانده و اکنون با معضلات ناشی از آن مواجه شده است؛ زوجی به نام‌های طاها و لیلا که بلافاصله بعد از عقد و حتی قبل از تشکیل خانواده به صورت کامل، مشکلات و تنش‌های ناشی از بحران‌های پیشین گریبانگیرشان شده و آنها را تا آستانه جدایی پیش برده است. آنچه مجموعه شیدایی را در متن بازنمایی بحران خانواده‌ها در کانون توجه قرار می‌دهد، تأثیر این فضاها بر تربیت فرزندان است. در این مجموعه بارها نگرانی، تشویش و اضطراب در چهره پدرانی که به‌شدت نگران آینده فرزندان‌شان هستند به تصویر کشیده می‌شود.

شیدایی برای برجسته ساختن مضامین خود و تصویر خاصی از کشاکش فرد و خانواده در وضعیت کنونی جامعه ایران، از کلیشه‌های متعارف و مرسوم سایر مجموعه‌های تلویزیونی استفاده می‌کند. برخی از مسلط‌ترین این کلیشه‌ها یا مقولات نخ‌نما عبارت‌اند از:

آرامش و سادگی روستا و زندگی سنتی. عشق و صمیمیت بیرون از هیاهوی کلانشهر

اتفاق می‌افتد: طاهها در خانه‌باغ‌شان کنار روستا عاشق لیلا می‌شود، لیلا پزشکی فداکار و ساده است که حتی سوار بر تراکتور به آنجا می‌آید. در همین صحنه، همچنین زندگی ساده و آکنده از صمیمیت زوجی که خدمتکار خانواده سپاهان هستند و خانه‌باغ را اداره می‌کنند، بارها به تصویر کشیده می‌شود.

تعادل ← بحران ← تعادل. وضعیت متعادل اجتماعی و نظم طبیعی جامعه، بر اثر اشتباهات افراد عادی و شرارت‌های افراد شرور برای مدتی موقت به هم می‌خورد اما دست آخر، همه چیز به حالت عادی برمی‌گردد: در پایان مجموعه، شخصیت‌های مثبتی مانند محمدتقی سپاهان، به اشتباه‌ها و غفلت‌های خویش در تربیت فرزندان پی می‌برند، و افرادی مانند حمید و افسانه که مسیر شرارت و تبهکاری در پیش گرفته بودند، به دامن زندگی سالم و عادی بازمی‌گردند. افزون بر این، شخصیت‌هایی که مسیرهای انحرافی در پیش گرفته‌اند و به سبب خودتخریبی، درمانده و مستأصل شده‌اند، ناگهان «خود گمشده»شان را پیدا می‌کنند و در جهشی، به آغوش خوبی‌ها و نظم اجتماعی برمی‌گردند: پدر حمید به سادگی اعتیادش را ترک می‌کند؛ حمید همه نقشه‌های تبهکارانه‌اش را در پایان داستان بر اثر تحول روحی کنار می‌گذارد؛ و افسانه تنها به دلیل مادر شدن متحول می‌شود.

تجویز راه‌حل اخلاقی برای معضلات ساختاری. همدردی و ترحم، اساسی‌ترین راه‌حل غلبه بر تنش‌ها، خصومت‌ها و تضادهای بین افراد معرفی می‌شود، تا آنجا که در برخی موارد به خلق صحنه‌هایی غیرواقع‌گرا می‌انجامد: برای مثال، گفتگوی آرام و منطقی بین افسانه و لیلا درباره معضلات مربوط به ازدواج با طاهها که تقریباً نمی‌تواند مابه‌ازایی در عالم واقع داشته باشد؛ یا آنجا که اعتماد متقابل زایل شده بین خانواده‌ای متمول (محمدتقی سپاهان) و خانواده‌ای متوسط (خانواده لیلا) به میانجی عنصر همدردی و دلسوزی احیا می‌شود.

خانواده دلیل غایی کجروی اجتماعی. افراد شرور پیشینه خانوادگی ناسالمی دارند و عمده‌ترین دلیل شرارت‌شان همین است: برای مثال این مجموعه با به کارگیری فلاش‌بک‌های مکرر می‌کوشد نشان دهد که ریشه مصایب و معضلات امروز حمید را در اشتباه‌ها و شرارت‌های دیروز او جستجو می‌کند.

نقش عنصر تصادف در تعامل اجتماعی. بسیاری از حوادث و کنش‌های داستان از طریق عنصر تصادف به هم گره می‌خورند: در یک صحنه، حمید به طرزی کاملاً اتفاقی عکس طاها و همسر سابق‌اش را می‌بیند و از ازدواج قبلی او باخبر می‌شود؛ کل نقشه‌های شوم او برای به هم زدن ازدواج طاها و لیلا از همین اتفاق آغاز می‌شود. در صحنه‌ای دیگر، لیلا که در ابتدا به نگاه رماتیک طاها واکنش منفی نشان داده، هنگام بیرون آمدن از خانه او مهر پزشکی‌اش را بر حسب تصادف جا می‌گذارد و همین اتفاق سبب تداوم رابطه میان آنها می‌شود؛ همچنین در سکانسی دیگر، محمدتقی سپاهان که از داستان جنگ و جدال‌های داماد و دخترش و بویژه نقشه‌های شوم حمید بی‌خبر است و اعتماد بسیاری هم به او دارد، به سبب اینکه کلید را جا گذاشته به خانه برمی‌گردد و با شنیدن مشاجره داماد و دخترش از همه چیز با خبر می‌شود.

طبق خوانش مرجع مجموعه، بحران‌های روحی / روانی افراد و تنش‌هایی که آنان در تعامل با دیگران پیدا می‌کنند، اغلب زمانی آغاز می‌شود که انسجام عینی و معنوی خانواده به هر دلیلی به هم می‌خورد. این دلیل می‌تواند خودمحوری فرزند و پیروی نکردن او از تدابیر و دوراندیشی‌های والدین در تصمیم‌گیری‌های اساسی زندگی‌اش (ازدواج اول لیلا)، فوت یکی از والدین و پدید آمدن خلأ در خانواده (ازدواج پنهانی طاها با افسانه)، معتاد شدن پدر و از دست دادن مادر (احساس تنهایی و بی‌خانمانی حمید) و سرکشی‌ها و خودخواهی‌های یک جوان در انتخاب مسیر زندگی به سبب نداشتن والدین (ازدواج‌های پی در پی و توأم با شکست افسانه) باشد. عمده‌ترین شگرد مجموعه برای القای این خوانش مرجع عبارت است از دراماتیزه کردن امری روتین و روزمره، از طریق خلق صحنه‌ها، نماها و سکانس‌های نامتعارف، برای مثال: خبر بستری شدن در بیمارستان یا تصادف کردن، رو کردن نیمه پنهان زندگی افراد یا برملا کردن دروغ‌ها و پنهان‌کاری‌های او؛ وارد شدن تصادفی کسی که بنا بوده از حادثه‌ای باخبر نشود و زنگ خوردن تلفن‌ها در لحظات حساس؛ همه این قبیل صحنه‌ها، با ریتمی تکان‌دهنده، موسیقی تند و واکنش‌های پراضطراب افراد بازنمایی می‌شوند.

جدول ۱- تمهیدات، دلالت‌ها و خوانش مرجع مجموعه شیدایی

خوانش مرجع	دلالت عقیدتی	دلالت اجتماعی	تمهیدات فنی	تمهیدات و دلالت‌ها
				رخداد/ صحنه
تعادل بحران - تعادل	غلبه امر خیر بر شر	تأثیر کنش مثبت	شگرد کنتراست	تیتراژ: صفحه‌ای سیاه با سطری سفید در وسط
	نگاه محافظه‌کارانه به جامعه	دورانی بودن معضلات زندگی	نقش دوربین	نمایی بلند از حیاط خانه همراه با بازنمایی روند تغییر فصول
تقدم جمع و منفعت جمعی بر فرد و منفعت فردی	بنیان سست خانواده ریشه در تبعیت از هوس و سرکشی جوانی دارد.	افسانه زنی اغواگر و طاها جوانی خام است که به سبب فوت مادر و بی‌سرپناه شدن به او دل می‌بندد.	چهره‌پردازی: چهره افسانه شبیبه زنان از هم‌گسیخته و چهره طاها شبیه جوانان خام احساساتی است.	ازدواج پنهانی طاها و افسانه
	بار کج راه به منزل نمی‌برد.	پنهان‌کاری همسر اول لیلا پایه زناشویی آنها را پیشاپیش سست کرده است.	بازنمایی نشدن همسر اول لیلا	ازدواج اول لیلا
	خانواده اساس جامعه سالم است.	اعتیاد نابودگر فرد و خانواده است.	چهره ژولیده و تکیده پدر حمید در اوج تنهایی	جدایی والدین حمید به دلیل اعتیاد پدر
تجویز راه‌حل‌های اخلاقی برای معضلات ساختاری	معضلات جمعی ریشه در خطاهای فردی دارند.	ناکامی‌های کودکی و مادی‌گرایی حمید ریشه اصلی این تنش است.	دیالوگ‌های پرتنش، چهره‌های برافروخته و فضای به- هم‌ریخته خانه	خانواده پرتنش حمید و عاطفه

ادامه جدول ۱

خوانش مرجع	دلالت عقیدتی	دلالت اجتماعی	تمهیدات فنی	تمهیدات و دلالت‌ها
				رخداد / صحنه
آرامش و سادگی روستا و زندگی سنتی	پنهان‌کاری و سرخوردگی مساوی با زندگی شهری و آرامش و خدمت و صمیمیت، خاص جامعه سنتی (روستا) است.	دو فرد با گذشته‌ای مشابه؛ یکی آن را صریح می‌گوید، و دیگری پنهانش می‌کند.	چهره‌پردازی: طاها شباهتی به جوانان امروزی ندارد؛ لیلا چادری است، شمرده حرف می‌زند، دنبال خدمت به روستاییان و فقر است.	زوج طاها و لیلا
	عشق و صداقت و صمیمیت را در فضاهای سنتی باید پیدا کرد.	کنتراست جامعه گمن‌شافت با گزل‌شافت	تدوین: هم‌آیی عناصر و رخدادها و صحنه‌هایی که در عالم واقع به‌ندرت کنار هم قرار می‌گیرند.	مزرعه، تراکتور، روستا، زوج سرایدار خانه‌باغ
نقش عنصر تصادف در تعامل اجتماعی	ریشه اصلی آسیب‌های اجتماعی و خطاها و اشتباه‌های افراد است.	حل بحران در نهایت در گرو اصلاح افراد کجرو است.	تغییر چهره‌ها و دیالوگ‌ها و کنش‌ها	بیداری شخصیت‌ها در پایان (حمید، افسانه، پدر حمید، محمدتقی سپاهان)
	دراماتیزه کردن رخدادها و امور روتین زندگی اجتماعی	دروغ و پنهان‌کاری روزی به‌رملا می‌شود.	حرکت سریع دوربین با ریتم تند موسیقی	صحنه بیمارستان، زنگ خوردن ناگهانی تلفن، باخبر شدن ناگهانی از یک ماجرا، ورود ناگهانی یک فرد به یک محل

شیدایی حتی خصلت‌های بد و خوب آدمیان را دراماتیزه می‌کند. کارکرد همه اینها آن است که معضلات معمولی و متعارف را، که در زندگی روزمره و مدرن افراد و خانواده‌ها اجتناب‌ناپذیرند، به عنوان آسیب‌های گول‌گونه و هراس‌های بنیادین هستی اجتماعی آدمیان معرفی کنند. شیدایی گره‌گاه‌های اخلاقی را، که به طور عمده، ریشه در تعارض‌های ساختاری دارند، چنان با نابودی آدم‌ها پیوند می‌زند که مخاطب باور کند هلاکت معنایی جز تخطی از عرف‌های اجتماعی ندارد. به این ترتیب، گفتمان حاکم بر متن، سرشت برساخته عرف‌ها و قراردادهای اجتماعی را پنهان می‌سازد و با طبیعی جلوه دادن قواعد اجتماعی، در جهت دفاع از بازتولید نظم طبیعی و مشروع عمل می‌کند.

در شیدایی صحنه‌هایی که بر وضعیت متزلزل اعتماد اجتماعی و نگرانی والدین از انحراف اجتماعی فرزندان دلالت می‌کنند، کم نیستند: در یک صحنه، در گفتگوی پدر و مادر لیلا، پدر با جملاتی نظیر: «اگه تو این غربت زدن دخترمو ناکار کردن، یقه کی رو باید بگیرم!» «دخترم بغل گوشم بود، زیر نظرم بود، باز کلاه سرم رفت و تو بیست‌وهشت سالگی بیوه شد» و نیز با حرف‌هایی خطاب به دخترش («نخوندی کینه‌توزی می‌کنی؟، اسید می‌پاشی؟، هزار تا پدرسوختگی می‌کنی؟») این حس نگرانی را بازنمایی می‌کند. در صحنه‌ای دیگر، زمانی که حمید در برابر پدرزنش به دروغ قسم می‌خورد که قمارباز نیست، وزش شدید باد به درون اتاق و صدای پنجره نشانه بروز طوفانی است که در راه است. در صحنه‌ای دیگر، در مزرعه، بعد از عقد طاهها و لیلا، لانگ‌شات موازی مشاجرهِ حمید و عاطفه و صدای خارج از قاب لیلا و طاهها که از رو راست بودن و اعتماد متقابل حرف می‌زنند، در واقع عاقبت یک رابطه مبتنی بر دروغ را از پیش به نمایش می‌گذارد. نمای افتادن گل از روی ماشین عروس در لحظه دروغ گفتن طاهها به لیلا یا گفتگوی آنها درباره اعتماد و اطمینان در صحنه‌ای که اتوبان بین آنها فاصله ایجاد کرده است، همگی حاکی از تلاطم‌های خانوادگی و تأثیر آنها بر روح و روان افراد هستند. در صحنه‌های متعاقب که دروغ‌ها و خیانت‌ها آشکار شده‌اند، همسو با فضای حاکم بر روایت، دو دال «دیوار» و «در بسته» که نشانه بی‌اعتمادی و فاصله میان آدم‌هاست، به دال‌های مسلط تبدیل می‌شوند: لیلا بعد از برملا شدن دروغ طاهها فقط اتفاقی می‌خواهد با دری همیشه بسته به روی طاهها. در نمایی موازی، بازنمایی دیواری که اتاق این دو را از هم جدا می‌کند، بر بن‌مایه کلیدی متن تأکید مضاعف

دارد. همچنین تصویر هوای سرد و برفی زمستان در همین سکانس مؤید روابط سرد میان آدم‌ها در یک فضای خانوادگی پرتلاطم و بحران‌زده است.

بحث و نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه‌شناختی مجموعه شیدایی، از حیث چگونگی بازنمایی کشاکش فرد و خانواده و تصویری که این مجموعه از تعامل فرد و ساختارهای اجتماعی عرضه می‌کند، در چارچوب سنتی نظری به انجام رسید که عمده‌ترین پیش‌فرض آن عبارت است از اینکه هر متنی، اعم از نوشتاری، تصویری و جز آن، در مقام یک گفتمان، واجد انواع شگردها، تمهیدات، رمزگان، نمادها و نشانه‌ها به منظور برجسته ساختن برخی مضامین و نگره‌ها و به حاشیه راندن برخی دیگر است. از این منظر، مجموعه شیدایی مانند هر متن رسانه‌ای دیگر، ناگزیر تصویر خاصی از جهان اجتماعی و نهادهای آن ارائه می‌دهد و با استفاده از تمهیدات فرمی و دیگر دستمایه‌های فنی، مخاطب را فرا می‌خواند تا این تصویر را بپذیرد. بنابراین، تأمل جامعه‌شناختی در بازنمودی که این مجموعه از محوری‌ترین بن‌مایه خود، یعنی وضعیت خانواده، به دست می‌دهد، هم از این حیث که دعوی بازنمایی وضعیت عینی جامعه ایران را دارد و هم به این لحاظ که خود در برساختن این وضعیت عینی ذی‌مدخل است، امری ضروری است. آنچه از تحلیل نشانه‌شناختی این مجموعه قابل‌استنتاج است، در وهله نخست، عبارت از این است که به نظر می‌رسد مجموعه شیدایی با محوریت بخشیدن به وضعیت روانی و خصایل شخصی افراد، کشاکش آنها را با خانواده و نهادهای اجتماعی، به سطح خرد تقلیل داده و نقش سازوکارها و ساختارهای اجتماعی کلان را از نظر دور داشته است. معضلاتی همچون دروغ، خیانت، پنهان‌کاری، بی‌اعتمادی، ناپایداری روابط بین‌فردی و جز اینها، همه به مثابه معضلاتی که از غفلت و اشتباه‌های افراد نشئت می‌گیرند، به تصویر کشیده می‌شوند. و به این ترتیب، بستر اجتماعی پدیدآورنده این معضلات در روایت حاکم بر متن به حاشیه رانده می‌شود. کنشگران اجتماعی طبق یک تقسیم‌بندی کلیشه‌ای و نخ‌نما، یا در کل سفید و مثبت‌اند، مانند لیلا (پزشکی فداکار، از خانواده‌ای متدین و فقیر، سوار بر تراکتور، چادری، شجاع و در نهایت موفق که قرائت مسلط متن می‌کوشد او را به عنوان الگویی برای زن ایرانی فعال در عرصه عمومی معرفی کند) یا

سیاه و منفی؛ مانند حمید و البته گاه نیز خاکستری. افزون بر این، ساختار شخصیتی فرد و خصایل، گرایش‌ها و نگرش او نیز به طور عمده، بر حسب نحوه ارتباطش با خانواده تعیین می‌شود. گویی در جامعه، هیچ نهاد و فضا و ساختار دیگری جز خانواده وجود ندارد. در واقع در این مجموعه جهان اجتماعی به خانواده تقلیل یافته است. برای مثال، هر جا که خیابان بازنمایی می‌شود، نشان‌دهنده تنهایی و دهشت و بیگانگی انسان‌هاست، و در مقابل، خانه به منزله مأمن آرامش و صمیمیت تلقی می‌شود.

شیدایی در بازنمایی کشاکش فرد و خانواده، آنجا به سبک رئالیستی عمل می‌کند که نشان می‌دهد بار تمام معضلات و مصایب اجتماعی در وضعیت کنونی جامعه ما، بر دوش خانواده است. در این مجموعه، به جز خانواده‌ها، نهاد اجتماعی دیگری نمی‌بینیم که دغدغه حل معضلات عینی و ذهنی فرد را داشته باشد. در این متن، هم ریشه معضلات، خانواده است و هم یگانه حلال مشکلات. اما آنچه که شیدایی به آن نمی‌پردازد و در واقع، به کلی از پیرنگ متن خارج‌اش می‌کند، این بن‌مایه است که در شرایط فعلی که خانواده به سبب اقتضائات دنیای مدرن، از بازتولید نقش نیرومند گذشته خود ناتوان مانده است، هیچ‌گونه گروه‌بندی اجتماعی و نهاد یاریگر دیگری که بتواند بار این نقش‌های رها شده را بر دوش بگیرد و تکیه‌گاهی برای فرد باشد، در جامعه ایران وجود ندارد. به این ترتیب، وجه رئالیستی این مجموعه به بازتولید همان گفتمانی کمک می‌کند که خانواده را یگانه نهاد تکیه‌گاه و حامی فرد می‌داند و راه‌حل کشاکش‌ها را در توسل جستن به کلیشه‌های نخ‌نمایی همچون «اطاعت از والدین»، «گوش دادن به بزرگسالان»، «دوری جستن از اعتیاد» و مانند اینها جستجو می‌کند. همین که این یگانه نهاد حمایت‌گر دستخوش تلاطم می‌شود، کل تعامل‌ها و فضاهای جمعی در مسیر فروپاشی قرار می‌گیرد. محمدتقی سپاهان و جمشید (پدر حمید) هر دو رابطه‌ای عاشقانه با همسران‌شان داشته‌اند. اولی بعد از مرگ همسر، مدت‌ها در راه روی خود می‌بندد و دومی به اعتیاد رو می‌آورد و به این ترتیب، هر دو از فرزندان‌شان غافل می‌شوند. این غفلت یکی از دلایل اصلی پدید آمدن معضلات فعلی است. شاید تکرار بن‌مایه «آسایشگاه روانی» دلالتی بر این باشد که فروپاشی خانواده، مقصدی جز بیمارستان‌ها و مراکز درمان روانی برای افراد باقی نمی‌گذارد.

جامعه کنونی از نگاه این مجموعه، شکل بزرگ‌تر شده جامعه قدیمی است، زیرا

متن تمام بحران‌ها و تنش‌های کنونی خانواده‌ها را در گذشته آنها پی می‌گیرد، گذشته‌ای که از قضا آن را با هم زیسته‌اند. به علاوه، نماد نظم اجتماعی که یوتویپای سعادت فرد محسوب می‌شود، حاج آقاها یعنی افسار محافظه‌کار دارای ثروت مشروع هستند و خانواده‌ها همگی به طبقه متوسط سنتی تعلق دارند (مصادق بارز آن محمدتقی سپاهان است که فردی متمول اما معتقد و سنتی است). به این ترتیب، وضعیت اجتماعی - اقتصادی خانواده‌ها و جایگاه افراد در ساختار سلسله‌مراتبی جامعه، در پراتز گذاشته می‌شود. بحران‌هایی که در این خانواده‌های تقریباً همسطح رخ می‌دهد، به گسست فرد از خانواده می‌انجامد؛ گسستی چنان دهشتناک و عذاب‌آور که زندگی روزمره را مملو از اضطراب و ملال می‌کند. بازتاب این ملال و اندوه را در اغلب صحنه‌های مجموعه می‌بینیم. تأکید متن بر این دهشت تا جایی است که از امور روزمره و معمول زندگی، بازنمودهایی دراماتیک می‌سازد. گویی زندگی در اصل، تهی از هر معضل و تنش است و اینک نیروهایی ناشناخته، که بر اثر اشتباه‌ها، تقصیرها و غفلت‌های فردی به درون برخی افراد رسوخ کرده‌اند، در حال بر هم زدن وضعیت متعادل و طبیعی آنند. از این رو، رازگونه کردن امور اجتماعی و تأکید بر چیزهای اصیلی که در پس پدیدارهای عینی نهفته‌اند، در زمره اساسی‌ترین ترفندها و تمهیدات این مجموعه است. همین که کنشگران به این اشتباه‌ها و غفلت‌ها وقوف یافتند معضلات رفع می‌شوند و از همین روست که در انتهای داستان، همه به آغوش جمع، که در اینجا معادل خانواده است، برمی‌گردند. حتی سعی شده است پیچیدگی‌ها و آنتاگونیسم‌های جهان اجتماعی در سطح جلوه یابند و پیامدهای اشتباه‌ها و تقصیرات فردی معرفی شوند.

منابع

- استراوس، آنسلم و کوربین، جولیت. (۱۳۹۰). *مبانی پژوهش کیفی* (ترجمه ابراهیم افشار). تهران: نی.
- استوری، جان. (۱۳۸۵). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه* (ترجمه حسین پاینده). تهران: آگه.

اسدی، ناصر و همکاران. (۱۳۸۸). هویت فرهنگی در مجموعه‌های تلویزیونی، مطالعه موردی مجموعه تلویزیونی خط‌شکن. فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، ۱۶ (۲)، صص ۱۸۳-۱۵۳.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵). قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران. تهران: روزنگار. جعفرزاده‌پور، فروزنده و ساعی، منصور. (۱۳۸۹). بازنمایی روابط نسلی در سریال‌های تلویزیونی، بررسی موردی سریال‌های نرگس، صاحب‌دلان، اولین شب آرامش و نقش بر آب. دوفصلنامه پژوهش جوانان، فرهنگ و جامعه، (۴).

چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی (ترجمه مهدی پارسا). تهران: سوره مهر. رضایی، محمد و کاظمی، عباس. (۱۳۸۷). بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیونی. فصلنامه پژوهش‌های فرهنگی، ۱ (۴)، صص ۱۱۸-۹۱.

رضایی، محمد و افشار، سمیه. (۱۳۸۹). بازنمایی جنسیتی سریال‌های تلویزیونی. فصلنامه زن در فرهنگ و هنر، ۱ (۴)، صص ۹۴-۷۵.

کاظمی، عباس. (۱۳۸۷). مطالعات فرهنگی، مصرف فرهنگی و زندگی روزمره در ایران. تهران: جهاد دانشگاهی.

عبدالملکی، احمد. (۱۳۸۷). بررسی اعتماد اجتماعی و عوامل مؤثر بر آن و چگونگی نقش رسانه‌ها در افزایش آن. فصلنامه پژوهش و سنجش، ۱۵ (۵۳)، ۱۲۸-۹۵.

عسگری، احمد و قاسمی اردهایی. (۱۳۸۹). بازنمایی نسلی در آگهی‌های تجاری. فصلنامه جامعه‌شناسی مطالعات جوانان، پیش‌شماره (۲)، صص ۱۵۸-۱۳۹.

فلیک، اووه. (۱۳۸۸). درآمدی بر روش پژوهش کیفی (ترجمه هادی جلیلی). تهران: نی. فیسک، جان. (۱۳۸۰). فرهنگ تلویزیون (ترجمه مژگان برومند). مجله ارغنون، (۱۹).

کاستلز، مانوئل. (۱۳۸۵). عصر اطلاعات: قدرت هویت (ترجمه حسن چاووشیان). تهران: طرح نو.

گراتی، کریستین. (۱۳۸۴). زنان و سریال خانوادگی (ترجمه فاطمه کرمعلی). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.

محمدی، جمال. (۱۳۸۶). تلویزیون و هژمونی فرهنگی. پایان‌نامه دکتری جامعه‌شناسی، تهران: دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

معینی‌فر، حشمت‌السادات و محمدخانی، نجمه. (۱۳۹۰). بازنمایی الگوی مصرف یک خانواده آمریکایی: سیمسون‌ها در اوقات فراغت. پژوهش‌های فرهنگی، ۴ (۱)، صص ۱۰۵-۱۲۸.

مهدی‌زاده، سیدمحمد. (۱۳۸۷). رسانه‌ها و بازنمایی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

هال، استوارت. (۱۳۹۱). معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی (ترجمه احمد گل‌محمدی). تهران: نی.

Ang, I. (1991). **Watching Television**. London, Routledge.

Casey, B.et.al. (2002). **Television Studies: The Key Concepts**. London, Routledge.

Fiske, J. (1994). **Television Culture**. London, Routledge.

Hall, S. (1997). **The Work of Representation**, in Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: SAGE Publications.

Hall, S. (2002). **Gramsci and Us, In Antonio Gramsci: Critical Assessments of leading Political Philosophies**, (ed) By James Martin, Routledge.

McRobbie, A. (2006). **The Uses of Cultural Studies**. London: SAGE Publications.

Stacey, J. (1990). **Brave New Families: Stories of Domestic Upheaval in Late Twentieth Century America**. New York: Basic Books.