فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی/ سال بیست‌وششم/ شماره ۱ (پیاپی ۹۷) / بهار ۱۳۹۸/ ۷۵ـ۴۱
Quarterly Journal of Communication Research, 2019, Vol. 26, No. 1 (97), 41-75

تحلیل نشانه‌شناسی برنامه‌های کودک و نوجوان تلویزیون جمهوری اسلامی ایران در دهه‌های ٦٠ و ٧٠

(مطالعه موردی: کارتون‌های قصه‌های مجید، مدرسه موش‌ها، دنیای شیرین و قصه‌های تابه‌تا)

سارا نظیف✉، دکتر مهدی نجف‌زاده*

چکیده

مناسبات قدرت در دهه‌های ٦٠ و ٧٠ در ایران، متأثر از وقوع انقلاب اسلامی دچار تغییراتی شده است. نظام‌های نشانه‌ای متعارضی را می‌توان شناسایی کرد که حول روابط و مناسبات قدرت در ایران انقلابی ایجاد شدَند و زندگی اجتماعی کودکان را تحت تأثیر قرار دادند. در مطالعه حاضر با به‌کارگیری چارچوب امر سیاسی و نظریه فرهنگی کودک در روش نشانه‌شناسی پرس، به واسازی نظام‌های نشانه‌ای و منازعه معنایی حاصل از آنها در برنامه‌های کودک و نوجوان تولید تلویزیون ایران در گذر از دو دهه پس از پیروزی انقلاب پرداخته شده است؛ تا از این طریق، گفتمان هویتی هژمونیک در هر دهه به‌دست آید. یافته‌ها نشان می‌دهد؛ در متن دهه ٦٠ غلبه با نمادهای اسلامی ـ انقلابی بود که حول ضدیت با مصرف‌گرایی، ساده‌زیستی و همبستگی اجتماعی در دل روابط خانوادگی و آموزشی نظم می‌یافت. نظام نشانه‌ای در حاشیه و پنهان اجتماعی، با القای هویت انقلابی در تضاد با دیگری (غرب)، کودکان را آماده پذیرش روابطَ اقتدارآمیز مبتنی بر سلطه ساخت و در دهه ٧٠ غلبه نظام نشانه‌ای مدرن در برابر سنتی، اَقتدار پدرسالارانهَ را درهم شکست و روابطی با منطق گفتگو را بر نظام روابط خانوادگی حاکم ساخت. هویت مخاطبان شناور در برداشتی متناقض و متضاد از محور ابژگی و سوژگی قرار گرفت و دستیابی به مفهوم کودکی را غیرممکن ساخت.

کلید واژه‌ها: برنامه‌های کودک و نوجوان، نظام نشانه‌ای، گفتمان هویتی، دهه ٦٠و ٧٠

✉ نویسنده مسئول: دانشجوی کارشناسی ارشد علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد
Email: saranazif.venouse@yahoo.com

* دکترای علوم سیاسی، دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد

تاریخ دریافت: ۹۷/۱۰/۹ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۱/۲۳

DOI: 10.22082/CR.2019.100656.1751

مقدمه

انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷، توجه جهانیان را به چرخش ایدئولوژیک نظام سیاسی ایران جلب کرد و با دگرگونی در ساختارهای کلی نظام سیاسی ـ فرهنگی ایران، چهار مقوله اساسی در نهضت اسلامی؛ یعنی ملی‌گرایی، مردم‌گرایی و عدالت اجتماعی با وعده رفاه اقتصادی را برای محرومان، در تمام عرصه‌ها ازجمله فرهنگ و هنر مطرح ساخت (فارسون و مشایخی، ۱۳۷۹: ۲۲). همچنین منطق فرهنگیِ انقلابیون و رهبران ایرانی را در مواجهه با غرب و بویژه ایالات‌متحده شکل داد (بی‌من، ترجمه مقدم‌کیا، ۱۳۸٦: ۲۱). منطقی که در به آتش کشیدن سینماها به‌عنوان مراکز ترویج فساد و خشونت غربیان و بخشی از راهبردهای امپریالیسم در به انحطاط کشاندن اعتقادات مردم نمود یافت. به‌تدریج، بینش‌های دینی رهبران جنبش انقلابی، خواستار انطباق تولیدات فرهنگی ازجمله فیلم با تشکیلات عقیدتی در مبارزه با فرهنگ حکومت پهلوی و جایگزینی فرهنگ اسلامی شد و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مسئولیت کلی بررسی و بازبینی صنعت فیلم را بر عهده گرفت (فارسون و مشایخی، ۱۳۷۹: ۲٤۳ــ ۲٤۰). به‌تدریج، تلویزیون به‌عنوان دانشگاهی عمومی معرفی شد و پاکسازی آن مبتنی بر آموزه‌های انقلابی و اسلامی صورت گرفت.

مطالعه تلویزیون در غرب به دهه ۵۰ میلادی بازمی‌گردد. از دهه ۱۹۵۰ که رولان بارت[1] برای نخستین بار اهمیت مطالعه رسانه‌ها را برحسب چگونگی تولید معنا نشان داد، بازنمایی در مطالعات رسانه‌ای پرکاربرد شد (دانسی، ترجمه میدانی و دوران، ۱۳۸۷: ۱۳). رسانه به‌تدریج، در زیست جهان سیاست به بستری برای منازعه معنایی میان گروه‌های رقیب و مخالف در عرصه سپهر سیاسی و اجتماعی در جهت مرکزیت به یک گفتمان و تولید معناهای مرجح خویش تبدیل شد و نظام بازنماییِ تضادها و تنش‌های سیاسی و اجتماعی در تلویزیون سامان یافت (نوری و همکاران، ۱۳۹٤: ۱٦).

علاوه بر این، از دهه ۱۹٦۰ میلادی، در نتیجه مطالعات گرامشی[2] و فوکو[3] معنا و

1. Roland Barthes
۲. Gramsci
۳. Foucault

فرهنگ به‌عنوان عوامل اصلی ایجاد هژمونی سیاسی قلمداد شدند و تلویزیون به‌مثابه یکی از ابزارهای فرهنگی برای اعمال قدرت غیرمادی و اقناع مردم در اختیار قدرت حاکم قرار گرفت تا به مدد آن، اجماع متابعان خود را نسبت به حاکمیت تأمین کند (قنبری، ۱۳۹۶ :۸۰).

یافتن عرصه‌های غیریت و هژمونی تولید شده پس از انقلاب در تلویزیون ایران، از طریق تفسیر رمزگان به‌کار رفته در متن تلویزیونی و تبیین چگونگی شکل‌گیری نظام معنایی مخاطبان، ازجمله دغدغه‌های اصلی این مقاله است. در جستجوی این غیریت و هژمونی چارچوب تحلیلی «امر سیاسی» شانتال موفه[1] به‌کار گرفته شده است. مفهوم امر سیاسی که مؤید مرزبندی‌های سیاسی و هویتی و تعارضات حذف ناشدنی در عرصه سیاسی است، در ضمن اینکه منازعه را جزء جداناشدنی در ذات هر رابطه اجتماعی می‌شناسد، می‌تواند روابط مجادله‌آمیز قدرت را در تلویزیون ایران را مشخص سازد. تمایز[2] میان هویت ما / آنها که همواره به حضور نیروهای مخالف در شرایط غلبه دال‌های مرجع انجامیده است، می‌تواند تقابل‌های نشانه‌ایِ موجود در برنامه‌های کودک را آشکار سازد و پاسخی برای پرسش چگونگی شکل‌گیری منازعه معنایی در دل فضای نمادین مشترکی باشد که با شناسایی دیگری و سیاست هویتیِ هژمونیک در چارچوب بازنمایی گفتمانی شکل گرفته است. بنابراین، پرسش این است که تقابل‌های نشانه‌ای موجود در برنامه‌های تولیدی کودک، به چه منازعه و گفتمانی در دو دهه از تاریخ منجر شده‌اند و چگونه و حول کدام سیاست هویتی، هژمونیک شده‌اند.

تحلیل تلویزیون به‌مثابه یکی از ابزارهای نمادین کودکی و ارتباطی که این ابزار میان کودکان به‌عنوان شهروندانِ در حال شدن با قدرت سیاسی شکل‌دهنده به بزرگسالی هنجارمندشان برقرار می‌کند، در زمره اهداف اصلی این پژوهش است. از این منظر پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که چگونه تلویزیون به‌مثابه ابزاری

---

۱ Chantal Mouffe

۲ difference

فرهنگی و ایدئولوژیک، ذهنیت کودکان ایرانی را در دو دهه بعد از انقلاب اسلامی شکل داده است؟ در پاسخ به این سؤال این فرضیه بررسی می‌شود که در دهه ٦٠ تقابل نظام‌های نشانه‌ای به منازعه هویتی میان دو گفتمان انقلابی و گفتمان اجتماعی بر سر تعریف «دیگری» و تمایز و تقابل بین دگرسازی‌های هویتی منجر شده است. تصور کودک به‌عنوان ابژه‌ای نادان و نابلد، به بسیج هویت‌محور گفتمان هژمونیک انقلابی از طریق سازوکار کنترل و سرکوب غیریت‌ها یاری رساند، اما برعکس در دهه ۷۰ تقابل نظام‌های نشانه‌ای به تغییر گفتمان هژمونیک و تسلط هویت مدنی با دگرسازی هویت انقلابی حول گفتمان اصلاح‌طلب انجامید. برای مطالعه دقیق و علمی نشانه‌های هویتی موجود در برنامه‌های کودک، ابتدا برنامه‌های تولیدی را به‌مثابه متن در نظر می‌گیریم و سپس مورد تبیین و تفسیر قرار می‌دهیم.

پیشینه پژوهش

نیل پستمن[1] در کتاب «نقش رسانه‌های تصویری در زوال دوران کودکی» (۱۳۷۸)، با تأثیرپذیری از رویکرد آریز[2] و با نگاهی منفعل به کودک در مواجهه با فناوری مدرن، تلویزیون و رسانه‌های الکترونی را عامل زوال کودکی در نظام صنعتی جدید امریکا می‌شناسد (ترجمه طباطبایی). همسو با این رویکرد، از کتاب «کودکان، رسانه و فرهنگ» (١٣٩٤) اثر دیویس می‌توان نام برد که با تلقی از کودکان به‌عنوان شهروندان در حال شدن، فناوری‌های ارتباطی را شکل‌دهنده به رفتار فرهنگی کودک می‌شناسد (ترجمه اسدی). در تقابل با این رویکرد، سدریک کالینگفورد در کتاب «کودکان و تلویزیون» (ترجمه سرکسیان،۱۳۸۰) و بری‌گونتر و جیل مک‌آلر در کتاب «کودک و تلویزیون» (ترجمه فتی، ۱۳۸۰) با تحلیل محتوای آثار تلویزیونی، شیوه‌های یادگیری کودکان از تلویزیون را هوشیارانه و متأثر از سطح آگاهی بینندگان درگیر شناخته‌اند. در

---

۱ Neil Ppstman

۲ Aries

یک دسته‌بندی اجمالی، رابطه کودک با تلویزیون، در طیفی از رویکردهای مخاطب‌محور و رسانه‌محور قرار می‌گیرد که اولی، کودکان را به عنوان مخاطبانی فعال و دومی، تلویزیون را شکل‌دهنده به جهان معناهای مخاطبان با نگاهی منفعل به مخاطب می‌شناسد، قرار می‌گیرد.

از میان معدود آثار تألیفی نویسندگان ایرانی در این زمینه، می‌توان به مطالعه ده‌صوفیانی در کتاب «کودک، انیمیشن و تلویزیون» (۱۳۹۲) اشاره کرد که به پویانمایی‌های والت دیزنی[1] و تلاش این شرکت در راه خلق کلیشه‌های جنسیتی برای کودکانِ فاقد درک شناختی در سراسر دنیا می‌پردازد. علاوه بر این، نجف‌زاده و اطهری در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی پست‌مدرن در کارتون‌های تلویزیونی؛ تحلیل نشانه‌شناسی کارتون‌های آن‌شرلی، پسر کوهستان، کیم باستیل، بن‌تن» (۱۳۹۱)، با مطالعه آثار پویانمایی خارجی و جستجوی نشانه‌های پست‌مدرن در آنها از تبدیل کودکان امروزی به سوژه‌های سرگرمی در دل نظام معنایی و روایی پست‌مدرن نوشته‌اند. در بررسی کارتون‌های ایرانی، می‌توان به مقاله «بررسی فیلم کلاه قرمزی و پسرخاله از منظر ادب‌منـدی» (۱۳۹۳) نوشته عبداللهی و همکارانش اشاره کرد که شاخص‌های تربیتی را برای تعیین موفقیت یا شکست این برنامه در اثرگذاری مثبت بر کودکان بررسی کرده‌اند. گرجی‌بندپی نیز در مقاله‌ای با عنوان «توسعه فرهنگی در برنامه‌های کودک سیما» (۱۳۹۱) با شاخص‌های توسعه فرهنگی در تعریف یونسکو و روش کمی، به آسیب‌شناسی جُنگ‌های کودک تلویزیونی پرداخته است. اغلب این آثار اثرات آموزشی و غیرآموزشی برنامه‌های مورد مطالعه را با رویکرد روان‌شناسی رشد بررسی کرده‌اند.

چارچوب نظری پژوهش

در مقاله حاضر، از چارچوب تلفیقی امر سیاسی[2] شانتال موفه و نظریه فرهنگی کودک

. Walt Disney

. the political

برای تبیین این مسئله که کودکان ایرانی در برنامه‌های تلویزیونی بعد از انقلاب چگونه به‌مثابه سوژه‌های سیاسی گفتمان‌های مختلف درآمدند استفاده شده است. متأثر از جریان پست‌مدرنیسم، موفه امر سیاسی را به‌عنوان مفهومی متمایز از سیاست و به‌عنوان بعد تخاصم‌آمیزِ موجود در ذات هر رابطه اجتماعی می‌داند؛ با این تفاوت که برخلاف متفکر هم‌عصرش کارل اشمیت[۱](۱۸۸۸ـ ۱۹۸۵) به دنبال تبدیل رابطه تخاصم‌آمیز مبتنی بر دوست/ دشمن به مخالفت (آگونیسم[۲]) است. در برداشت آگونیسمی، منازعه در فضای نمادین مشترکی میان ما/آنها رخ می‌دهد. درواقع، از طریق کانال‌های سیاسی مشروع که مخالفان در آن به پیکار می‌پردازند، منازعات از حالت خصمانه (آنتاگونیسمی[۳]) میان دشمنان به منازعه میان مخالفان (آگونیسمی) بدل خواهند شد (موفه، ۲۰۰۰: ۱۰۳ــ ۱۰۱). به گفته موفه، طی منازعه آگونیسمی بین مخالفان، ساختارهای هژمونیک دگرگون می‌شوند (موفه، ترجمه انصاری، ۱۳۹۰: ۳۹).

موفه هژمونی و قدرت را زمینه شکل‌گیری هر هویتی می‌داند (موفه، ترجمه انصاری، ۱۳۹۰: ۱٤۸) اما شرط وجودی هر هویت، وجود «دیگری» است. عنصر گریزناپذیر «غیر» که گویای تفاوت‌ها و در نهایت خصومت به‌واسطه طرد است، با ساختار قدرت سیاسی و هژمونیک در راستای عینیت دادن به یک تفسیر و خلق «ما»ی منسجم در پیوند است (موفه، ترجمه اقوامی مقدم، ۱۳۹۲: ۲۰۱). شناسایی هویت‌های متمایز و مخالف و غیریت‌های موجود در متن از شاخص‌های چارچوب حاضر است. از نظر فوکو، بازنمایی امر سیاسی همیشه در یک گفتمان رخ می‌دهد. کسانی که باوجود داشتن قدرت می‌توانند انگاره‌های غالب را برای شناخت جهان یا به عبارتی، معنادار ساختن آن ایجاد کنند (تاجیک، ۱۳۹۰: ۲۳٦ـ ۲۳۵). تعبیر موفه از گفتمان با آنچه فوکو در مطالعات دیرینه‌شناسی‌اش می‌شناسد، در سه حوزه باهم مشترک‌اند: ۱) گفتمان هویت سوژه‌ها و ابژه‌ها را تعیین می‌کند و هیچ‌چیز معناداری خارج از آن وجود ندارد،

---

۱. Carl Schmitt

۲. Agonistic

۳. Antagonistes

۲) گفتمان شیوه خاصی از بازنمایی «ما»، «آنها» و روابط بین آنهاست و ۳) هر نوع گفتمانی گرفتار ساختار اجتماعی برآمده از قدرت است و همواره احتمال غالب شدن و طرد آن وجود دارد (تاجیک، ۱۳۹۰: ۲۷۳ـ ۲۷۲). با کمک شاخص‌های مفهوم امر سیاسی که در شناسایی هویت‌های متمایز و مخالف و عرصه‌های غیریت موجود در متن مشخص شده است، می‌توان معناسازی‌های رسانه‌ای را حاصل برساخته‌های گفتمانی که بر روابط قدرت دلالت دارند، دانست (نوری و همکاران، ١٣٩٤: ٦). امر سیاسی به کشف نشانه‌های هژمونیک در متن‌های انتخابی می‌پردازد. هژمونیک شدن یک نظام دلالتی در چارچوب معناشناسی گفتمانی صورت گرفته است. این معناسازی‌ها در قالب گفتمان، کودکان و نوجوانان را به‌عنوان صاحبان قدرتی فعال یا منفعل در عرصه اجتماعی برساخته است.

مفهوم کودکی به‌عنوان یک ساخت فرهنگی، منعکس‌کننده ویژگی‌های خاص فرهنگی و اجتماعی جوامع و محصول تفکراتی مانند معصومیت یا آگاهی ویژه کودک است (دیویس، ترجمه اسدی، ١٣٩٤: ٧٧ ـ ٧١). ارتباط بین الگوی بیولوژیک کودک انسان و زمینه اجتماعی آن به‌واسطه ابزار فرهنگی (بازی‌های کودکانه، کارتون‌های تلویزیون و اسباب‌بازی‌ها) در ابتدا در مطالعات فیلیپ آریز نویسنده کتاب «قرون کودکی» تحقق یافت. آریز با رویکرد آگاهی از ماهیت خاص کودکی از طریق مطالعه‌ای تطبیقی میان اروپای قرون‌وسطی و مدرن با بررسی نقاشی‌ها، بازی‌ها و کتاب‌های درسی مدارس در طول ٤ قرن، به تعیین خطوط آغازین شکل‌گیری مفهوم کودکی در اروپای پیش از قرن ۱۹ پرداخت (١٩٦٢).

در بررسی این تحول تاریخی در اروپا و متأثر از رویکردهای جامعه‌شناختی، کودکان از ابژه‌های تربیتی (گیرنده‌های منفعلِ هنجارهای بزرگسالان و مقلدانِ فرهنگ بزرگسال) به سوژه‌های شناسنده و دارنده حقوق و قدرت اجتماعی می‌رسند (لئونارد، ترجمه حقیقتیان و سیف‌زاده، ١٣٩٦: ٤٢). در اواخر قرن ۲۰میلادی در مطالعات جامعه‌شناسی جدید، کودکان به سوژه‌هایی شناسنده در تجارب شخصی‌شان از دنیای اجتماعی تعریف شدند (جیمز و همکاران، ترجمه کرمانی و ابراهیم‌آبادی، ۱۳۹۳: ٤٢). مشخصات این دوران از دیدگان کورسارو به این شرح است:

۱. کودکان عاملان اجتماعی خلاقی هستند که ضمن بازتولید ناخودآگاه جوامع بزرگسالان، فرهنگ همسالان منحصربه‌فرد خودشان را تولید می‌کنند (ترجمه کرمانی و رجبی اردشیری، ۱۳۹۳: ۲۰).

۲. کودکان برای سازماندهی و ساختن تفسیرهایی از دنیا به مناسب‌سازی و پردازش اطلاعات برگرفته از محیط می‌پردازند (ص۳۲).

۳. جامعه‌پذیری آنان تنها سازگاری و درونی‌سازی منفعلانه نیست، بلکه شامل فرایندی از مناسب‌سازی، ابداع دوباره و بازتولید می‌شود (ص٤٥).

٤. به توافق کودکان و بزرگسالان بر سر دسترسی به فرهنگ مادی در رویه‌های روزمره و حتی استفاده از بازی‌ها به‌مثابه حوزه‌ای برای اظهارنظر و نقد فرهنگ بزرگسالی اشاره دارد (ص۲۷۱).

مطالعات کودکی در متن تاریخی ـ اجتماعی ایران در بستر سنت ادبی و مذهبی بخش محوریِ نظریه فرهنگی کودک است که به فهم فرهنگی جامعه ایران از کودکی می‌پردازد. در اعتقاد اسلامی، کودکان فطرتی پاک دارند. استقلال رأی ندارند و در نادانی مقلد دیگران هستند ازاین‌رو، باید در معرض تربیت درست قرار گیرند (شعبان‌دخت، ۱۳۹۰: ۱۹ــ ۱۷). در ادبیات تعلیمی و عرفانی[1] کودکان اغلب افرادی گرفتار هوا و هوس، مقلد و نادان شناخته شده‌اند؛ نمادی از سالکان مبتدی که باید از سوی پیران طریقت هدایت شوند. کسانی که همواره از چشم بزرگسالی و به اقتضای خواسته آنان باید رفتار کنند (مرتضوی و همکاران، ۱۳۹٤: ۱٤٥ـ ۱۳۹). ادبیات حماسی که در آن فردوسی، در سه روایتِ اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی به چندین شخصیت کودک می‌پردازد؛ کودکی با ویژگی‌های فرازمینی (شخصیت کیخسرو) و با خردمندی (شخصیت زال) در سیمای خامی و بی‌تجربگی (شخصیت سهراب) نمایانده می‌شود (پزشک، ۱۳۷۷: ۲۱ـ ۱۸). برخلاف ادبیات عامیانه که در آن کودک قربانی جور و ستم اطرافیان یا دیوان است، اما با تصویرپردازی از هوش و ذکاوتش، پاکی و معصومیتش را بازمی‌یابد (ص۳۰).

---

۱. مراجعه شود به مثنوی معنوی (۱۳۷٤) دفتر سوم: ٤۳۳ و دفتر چهارم: ۵۲۸ و بوستان سعدی (۱۳۷۱) باب چهارم: ۳۱٦

درواقع آنچه فهم فرهنگی جامعه ایران را از کودک و نوجوان، دوگانه و متعارض می‌سازد، سنت‌های مذهبی و ادبی‌مان است. از یکسو، کودک به‌عنوان ابژه‌ای مستعد خرابی، پاک و معصوم است و هر آنچه از وی سر می‌زند، به سبب نابالغی و نادانی اوست و از سوی دیگر، سوژه‌ای شناسنده و صاحب فهم و ادراک در تفسیر و پردازش اطلاعات است (نجف‌زاده و اطهری، ۱۳۹۱: ۱۱). این فهم دوگانه از کودکی در ارتباط کودک و تلویزیون، کودکان را در وضعیتی فعال یا منفعل قرار می‌دهد. در برداشت منفعل، آنان فاقد توانایی پردازش محتوای برنامه‌ها و آماده تقلید شناخته شده‌اند (کیرکوریان[1] و همکاران، ۲۰۰۸: ٤٠) . اما در برداشت فعال، انتظارات، نیازها، انگیزه‌ها و تجربیات، عامل تعیین‌کننده در گزینش و فهم برنامه‌ها از سوی کودکان شناخته می‌شوند، تا جایی که آنان، خود به محتوایی که می‌بینند، معنی می‌بخشند (وان اورا[2] ۲۰۰٤: ٣٦ـ ٣٥). براساس چهارچوب تلفیقی حاضر، موضوع اصلی این است که کودکان در هر دو تلقی (یعنی به‌مثابه سوژه اخلاقی یا ابژه سیاسی) می‌توانند به‌عنوان یکی از قطب‌های دوگانه مخالف یا موافق در امر سیاسی به‌حساب آیند. به عبارت بهتر، کودکی که سوژه سیاسی قرار می‌گیرد، از طریق پردازش اطلاعات می‌تواند در زمره یکی از این دو قطب مخالف یا موافق گفتمان‌های قدرت باشد.

روش‌شناسی پژوهش

در پژوهش حاضر «برنامه‌های کودک و نوجوان تلویزیون» به‌عنوان متن در نظر گرفته شده‌اند و از طریق نشانه‌شناسی، براساس الگوی پرس[3] این متون مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. مطابق تعریف پرس، نشانه چیزی است که برای فرد در مناسبتی خاص، نشانِ چیز دیگری باشد (نجومیان، ١٣٩٦ :٦٠). نشانه در مناسبتی سه‌گانه میان دال[4] که یک

---

۱ Kirkorian

۲ Van evra

۳ Peirce model

٤ representamen

مفهوم را به ذهن متبادر می‌کند و مدلول[۱] مفهومی که نشانه را تأویل می‌کند و موضوع[۲] یا مرجع، چیزی که نشانه‌ای بر آن دلالت می‌کند، شکل می‌گیرد (پرس، ۱۹۵۵: ۱۰۰ــ ۹۹). نظام نشانه‌ای پرس با تقسیم‌بندی سه‌گانه از نشانه‌ها آغاز می‌شود: ۱) نشانه «شمایلی»[۳]، معنایی که مبتنی بر همانندی در ظاهر میان دال و مدلول است و به سه نوع تصویری (مانند عکس که از کیفیتی ساده بهره می‌برد)، نموداری (نمایانگر روابط اجزای چیزی است) و استعاری (نمایاندن نوعی توازی در چیز دیگر) تقسیم می‌شود (پرس، ۱۹۵۵: ۱۰۵)، ۲) نشانه «نمادین»[۴] معنایی که مبتنی بر عرف، سنت و یک قرارداد اختیاری بنا شده است و ۳) نشانه «نمایه‌ای»[۵]، معنایی که مبتنی بر روابط علت و معلولی است (پرس، ۱۹۵۵: ۱۰٤). در این پژوهش، نشانه‌های شمایلی و نمادین متون، همچنین روابط همنشینی و جانشینی در نشانه‌ها و معانی صریح و ضمنی، رمزگان اجتماعی و متنی از متون استخراج شده‌اند. در نظر پرس، جامعه به نشانه‌ها معنا می‌دهد. معیار صدق نشانه‌ها، توافق عمومی است و وظیفه نشانه‌شناس توضیح تصورات موجود از واقعیت در یک اجتماع فرهنگی است (نجومیان، ۱۳۹٦: ۲٦). در درون‌متن و نسبت میان نشانه‌هاست که معنی یا نظام دلالتی شکل می‌گیرد (ص۹). مفهوم جامعه وابسته به نظام‌های دلالتی است. بر این اساس، در مطالعه فرایندهای فرهنگی در اشیا یا کنش‌هایی که برای اعضای آن اجتماع فرهنگی معنا دارند، به‌عنوان نشانه برخورد می‌شود. فهم رمزگان به معنای چارچوبی که نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند، روابط میان آنها و بافتی که به آن تعلق دارند، در دو دسته رمزگان اجتماعی و رمزگان متنی بررسی می‌شود. رمزگان‌های اجتماعی براساس آنچه در مطالعات متون تصویری همچون فیلم، مفید هستند، به رمزگان اندامی (ظاهر، پوشش و حالات چهره)، کالایی (اشیا، ماشین و فضا)،

---

۱ interpretant
۲ object
۳ icon
٤ symbol
۵ index

رفتاری (آداب‌ورسوم و روابط انسانی) و کلامی (نظام گفت وگوها، لحن و لهجه) تقسیم شده‌اند و از متن استخراج می‌شوند. رمزگان‌های متنی نیز که در درون‌متن و در همنشینی دیگر عناصر ساخته شده‌اند، مانند رمزگان روایی بررسی می‌شوند (چندلر، ترجمه پارسا، ۱۳۸٦: ۲۲۱).

معرفی متون

چهار برنامه در ژانر «نمایشی عروسکی» برای گروه کودک و «سریال غیر کارتونی» برای گروه سنی نوجوان (مدرسه موش‌ها[۱] و قصه‌های مجید[۲] دهه ٦۰، زی‌زی گولو[۳] و دنیای شیرین[٤] دهه ۷۰) مورد بررسی قرار گرفته‌اند. تولید داخل بودن، پربیننده بودن، ماندگاری در حافظه تاریخی کودکان آن عصر تا مهروموم‌های بعد از پخش و اینکه بیشتر از دیگر برنامه‌های آن دهه، گویای گفتمان عصر خود تلقی می‌شوند. معیار انتخاب این برنامه‌ها بوده است.[۵] ضمن تمرکز بر این متون به دیگر آثار تولید شده در این دهه و وجوه اشتراک آنها در ساخت گفتمانی نیز توجه شده است.

قصه‌های مجید: داستان نوجوانی خیال‌پرداز با آرزوهای بسیار به‌نام مجید است که در نوزادی پدر و مادرش را از دست می‌دهد و به سرپرستی مادربزرگ خود (بی‌بی) در شهر اصفهان زندگی می‌کند. اصفهان به‌عنوان زمینه تاریخی و جغرافیایی داستان، با فیلمبرداری از نماهای تاریخی مانند نقش‌جهان؛ همراه با گفت‌وگوی با لهجه بازیگران، مخاطب را به فضای واقع‌گرای فیلم نزدیک می‌کند. قصه‌های مجید با اقتباس از قصه‌های

---

۱. برومند، مرضیه. (۱۳٦۳). مدرسه موش‌ها. ایران: شبکه یک صداوسیما، صوتی تصویری سروش.

۲. پوراحمد، کیومرث. (۱۳٦۹). قصه‌های مجید. به تهیه‌کنندگی پوراحمد. ایران: سیمای مرکز اصفهان.

۳. برومند، مرضیه. (۱۳۷۳). قصه‌های تابه‌تا. به تهیه‌کنندگی ایرج محمدی. ایران: گروه کودک و نوجوان شبکه دو سیما.

٤. بقایی، بهروز. (۱۳۷٦). دنیای شیرین. به تهیه‌کنندگی بیژن بیرنگ، مسعود رسام و ایرج محمدی. ایران: گروه کودک و نوجوان شبکه دو سیما.

۵. مراجعه شود به مصاحبه تلویزیونی مرضیه برومند با منصور ضابطیان در برنامه «صدبرگ» که در سال ۱۳۹٤ از شبکه چهار صداوسیما پخش شد و مصاحبه کیومرث پوراحمد با فریدون جیرانی در برنامه گفت‌وگوی سینمایی «سی‌وپنج»، تهیه شده در مؤسسه فرهنگی دیجیتال آیینه جادو، فیلم نت.

هوشنگ مرادی کرمانی و به روایت کیومرث پوراحمد در سال ٦٩ تولید شد و در قاب تلویزیون قرار گرفت. در این پژوهش، ۸ قسمت از این مجموعه، شامل داستان‌های سفرنامه شیراز، ورزش، بهانه، خواب‌نما، لباس عید و ملخ دریایی بررسی شده است.

مدرسه موش‌ها: نمایشی عروسکی (تئاتر تلویزیونی) به کارگردانی مرضیه برومند است که طی دو فصل، در سال ٦٣ تولید شد. در فصل ابتدایی، موضوعاتی مجزا با درونمایه ترغیب کودکان برای رفتن به مدرسه دنبال می‌شود اما در ادامه فصول آن، به طرح موضوعاتی از قبیل اتحاد و همکاری برای یاری رساندن به یکدیگر پرداخته شده است. عنصر جاندارپنداری (شخصیت جانوری با صفات انسانی) در این نمایش به‌کار برده و مدرسه فضایی است که کنش‌های اصلی داستان در آن رخ می‌دهد در این پژوهش ٤٠ قسمت به‌طور میانگین ۸ دقیقه‌ای آن بررسی می‌شود.

دنیای شیرین: روایتگر وقایع تلخ و شیرین زندگی دختری ۱۹ ساله، به‌نام شیرین است که به همراه خانواده خود (مادر، پدر و دو برادر به‌نام‌های حمید و حامد) در آپارتمانی در تهران زندگی می‌کنند. ماجراها در ارتباط اعضای خانواده با یکدیگر خلق می‌شوند. موضوع اغلب قسمت‌ها حفظ و پاسداشت خانواده و درونمایه آن، تقویت محبت و درک متقابل یکدیگر است. دنیای شیرین در سال ٧٦ تولید و سپس در قاب تلویزیون قرار گرفت. در این پژوهش میانگین ۱۲ قسمت، شامل داستان‌های یک خداحافظی، ترس بزرگ، عطر برنج، تنبیه، خجالت بکش، در جستجوی محبت۲، پایان بچگی، یک روز بزرگ، خواب شیرین۲، دستبند مروارید، تلویزیونی‌ها، انشا که به‌طور تصادفی انتخاب شده‌اند، بررسی خواهد شد.

قصه‌های تابه‌تا: ماجراهای خیالی موجودی به‌نام زی‌زی‌گولو آسی‌پاسی درآکوتا تابه‌تاست که از سیاره دیگری در نتیجه تصورات خالق و نویسنده‌اش (مادرخانومی) به زمین می‌آید و به‌عنوان فرزند یک خانواده انسانی، تبدیل به شخصیت‌محوری قصه‌ها می‌شود. او که قدرت جادویی‌اش گاه دردسرآفرین است، توانایی تحقق بخشیدن به آرزوهای آدمیان را دارد. ماجراها در آپارتمانی در شهر تهران و با دخالت همسایگان

طبقه بالا آقا و خانم جمالی و فرزند کوچکشان امیر رقم می‌خورد. قصه‌های تابه‌تا به نویسندگی محمدکاظم اخوان و کارگردانی مرضیه برومند در سال ۱۳۷۳ تهیه و تولید شده است و هر قسمت آن موضوعی مجزا دارد. در این پژوهش میانگین ۸ قسمت آن به نام‌های نظم، روز تخم‌مرغی، ابرگ، دزد، خاموشی، شام خیالی، دروغ شاخ‌دار و آشغال‌ها بررسی خواهد شد.

تجزیه‌وتحلیل یافته‌ها

یافته‌های پژوهش در دو بخش (دهه ۱۳۶۰) و (دهه۱۳۷۰) ارائه شده‌اند تا زمینه‌های تحول در نشانه‌های هژمونیک بر روی کارتون‌ها را بهتر بتوان مطالعه کرد.

۱. نظام نشانه‌ای دهه ٦۰

تولیدات تلویزیونی و بویژه تولیدات مربوط به کودک در دهه ٦۰ اندک بود. به‌دلیل امکانات فنی محدود، تنها در ساعاتی از شبانه‌روز دو شبکه تلویزیونیِ دولتی جمهوری اسلامی به پخش برنامه می‌پرداختند. با توجه به تغییرات و دستورالعمل‌های ایدئولوژیکی، امکان پخش برنامه‌های از پیش تولید شده در نظام سیاسی قبلی نیز وجود نداشت. افزون بر اینها، شرایط جنگ و بحران جنگ‌های مسلحانه داخلی نیز توجه نظام سیاسی جدید را از موضوعاتی مانند کودک می‌ربود.

مدیران تلویزیون با فیلم‌هایی که به‌طور عمده در لوکیشن خانه و مدرسه ساخته می‌شد، در تلاش بودند تا روحیه جمع‌گرایی و همدلی را در درون مناسبات خانواده و روابط معلمان با کودکان را در غیاب پدران به جنگ رفته به‌عنوان عناصر همنشین پدر تقویت کنند و به آنان، مدارا با شرایط جدید در صورت به هم ریختن زندگی معمول روزمره را آموزش دهند. برنامه‌های مجری‌محور نیز، محتوایی متناسب با شرایط جنگی و انقلابی آن روزگار داشتند. دلاوری رزمندگان در جبهه‌های نبرد، جایگاه رفیع شهدای نوجوان انقلاب اسلامی و تشریح وقایع روزشمار انقلاب با ارائه مستندات تاریخی،

ازجمله موضوعات مورد طرح از سوی مجریان کودک بود.[۱] برنامه‌های ویـژه دهـه فجـر نیز که شامل اجرای سرودهای دسـته‌جمعـی نوجوانـان و بـا موضـوع دفـاع مقـدس و صحبت‌های فرزندان شهدا می‌شد، نشانه‌های صریحی از القای ارزش‌های مـذهبی را بـا هدف توضیح ایدئولوژی و اهداف انقلاب اسلامی در برداشت.

در تفسیر نشانه‌های بینامتنی، تصویر کار سخت کودکان، نشانه‌ای از وضـع نابسـامان اقتصادی در شرایط جنگی بود که اغلب خانواده‌ها را در یکدستی طبقاتی و کار نوجوان را تلاشی برای بهتر زیستن در عصر همگونی اقتصادی نشـان مـی‌داد. بـر ایـن اسـاس، منطق روایی حاکم بر داستان‌ها در اشاره بـه واقعیـت تلـخ جنـگ و مضـیقه اقتصـادی، کودکان را به قهرمانانی شکست‌خورده در تحقق رؤیاهایشان برای ترقی و پیشرفت بدل ساخت (مجید در لباس عید). در این شرایط، تـلاش بـرای پنهـان کـردن واقعیـت‌هـای دشوار اجتماعی و اقتصادی از طریق برخی بازنمایی‌های طنزگونه در نمایش‌هـا نـاموفق ماند و واقعیت عریان‌تر از قبل خود را نشان داد. کمدی با اشاره به درونمایـه اجتمـاعی داستان‌ها و جدال بی‌ثمر انسان‌های فرودست با واقعیت‌های حیـات فلاکـت‌بارشـان بـه تراژدی بدل گشت. آوازهای موزیکال عروسک‌های نمایشی نیز، ضـمن برخـورداری از ضرباهنگی شاد و کودکانه، در اشاره بـه واقعیـت تلـخ جنگـی، بـه مضـامینی همچـون همراهی و همبستگی، فعالیت، کوشش و پرهیز از خمودگی اشاره داشت.

سه نشانه «خانه، مدرسه و شهر» به‌عنوان نشانه‌های شمایلی همسو با وحـدت معنـایی قرار گرفتند. خانه در فضای درونی با وسایل قدیمی و ضـروری و در نمـای بیرونـی، بـه شکلی چهارگوش با حیاط و سبزینه و حوضچه‌ای دایره‌ای در وسـط، در معنـای زنـدگی سنتی و دور از تجمل و معماری اصیل ایرانی کـه نمادهـای زمینـی و انسـانی را در کنـار معنویت آسمانی در زیست ایرانی همزاد هم می‌ساخت، معنا یافـت. خانـه بـا جـای دادن خانواده در خود، به مناسبات ریشه‌دار ایرانی (مانند مهمان‌نـوازی، رعایـت سلسـله‌مراتـب

---

۱. ازجمله مجریان خانم الهه رضایی و گیتی خامنه بودند که با پوشش مقنعه و در نمـای بسـته دوربـین متنـی آموزشـی و ایدئولوزیک را از برگه قرائت می‌کردند. این متون در ارتباط با مناسبات هفته، اعیاد مبارک و یا عزاداری ائمـه تنظـیم شـده بودند. میان برنامه‌های از مصاحبه با کودکان در مورد موضوعات مطرح شده پخش می‌شد.

تربیتی) اشاره داشت و به امری فرهنگی معنا می‌یافت. نمایشی از خانواده، در شخصیت زنی سالخورده با ویژگی‌های مذهبی و سنتی (اشاره به بی‌بی) به بازنمایی خانواده به‌عنوان نهادی اسلامی برای انتقال ارزش‌های ایدئولوژیک سیاسی به نسل جوان‌تر انجامید.

مدرسه بیشترین و مهم‌ترین نشانه شمایلی حاضر در دهه ۶۰، با نمایش انبوهی از دانش‌آموزان یک شکلِ ساده‌پوش که اغلب از طبقات پایین هستند، نمادی از وحدت و یکدستی است. نشانه‌های رفتاری از قبیل رابطه دانش‌آموزان با معلمان نیز مبتنی بر نوع خاصی از روابط اجتماعی مبتنی بر ادب و اطاعت است همچنان که تصاویر به صف شده آنان برای اجرای هماهنگ ورزش صبحگاهی، نمادی از بدن‌های مطیع و گوش‌به‌فرمان تلقی می‌شود که معلم را در رأس سلسله‌مراتب و به‌عنوان عنصر همنشین پدر، به فردی نیک‌خواه، قوی، مصلحت‌اندیش و از همه مهم‌تر در مدرسه موش‌ها، رهبر و مدیری مهرورز و مقتدر در القای بایدونبایدهای اخلاقی و تربیتی تبدیل کرده است. نمایش شهرهای در اصفهان و شیراز و تمرکز بر نماهای تاریخی به‌عنوان نمادی از فرهنگ و هنر ایران، بیانگر قدرت بخشیدن به هویت «ما»ی ملی از طریق به‌کارگیری میراث فاخر فرهنگی ـ هنری بوده است (مجید در داستان ورزش). در عین حال، شهر با انبوهی از کالا، مصرف و روزمرگی، غفلت از مرگ و زندگی آن جهانی در تقابل با روستا به‌عنوان نمادی از سرخوشی، زندگی و یاد خدا معنا یافته است (بی‌بی در داستان خواب‌نما).

خلق قهرمانان کودکی که در ارتباط با خانواده و در مدرسه، پایبند به نوع خاصی از روابط اجتماعی مطابق با آداب‌ورسوم و سنت‌ها بودند و به‌طور عمده، با قرار گرفتن در طبقه پایین اقتصادی، به پیروزی در عرصه‌های رقابت ورزشی، در عین تنگدستی و کمبود امکانات رسیده بودند، نشانه‌ای از نظام معنایی برآمده از ایدئولوژی انقلاب اسلامی، یعنی انقلاب مستضعفان بود. خلق قهرمانانی مسئولیت‌پذیر و متعهد از کودکان در کارتون‌ها، به تقویت هویت انقلابی در آنان انجامید؛ آنچه نظام سیاسی پسا انقلابی، تعهد سیاسی به انقلاب و حکومت برآمده از آن می‌پنداشت. نمایش گذران سخت زندگی برای همگان، تفریح و فراغت را تنها پس از کار سخت معنا می‌کرد.

دوستی موش‌ها با خارپشت، نمادی از احساس تعلق به ایران بود. بیان ویژگی‌های خارپشت که می‌توانست با وجود زور کم در مقابله با دشمن پیروز باشد، در نشانه‌ای بینامتنی به ایرانِ دهه ٦٠ و دشمن عینی آن (عراق) اشاره داشت؛ انتقال پیام پیگیری نفع جمعی و تلاش برای یاری رساندن به یکدیگر یا قرار دادن حیوانات به‌عنوان مدافعان جان و خانه نیز بیش از تلاش برای توضیح ناامنی کشور، سعی در تقویت هویت ملی و انقلابی کودکان داشت. گره‌های داستانی حاکم در برنامه‌ها، با دنبال کردن اشتباهات کودکان و تلاش برای حل خطای آنان پیش می‌رود. شخصیت قهرمانان کودک در نشانه‌های کلامی با تلاش برای بزرگسالانه سخن گفتن و در رمزگان رفتاری با تقلید از رفتار بزرگسالان برای اثبات بلوغ و جدی گرفته شدن همراه می‌شود. تصویر کار کودکان معنایی از بلوغ و نشانگر آمادگی کودکان برای نان‌آوری و ورود زودهنگام‌شان به عرصه مسئولیت‌های بزرگسالی است (دوستان مجید در داستان بهانه). گفتارها بیانگر تصوری از کودک است که مستعد خرابی و اشتباه است و نشانه‌های رفتاری نیز با تنبیه کودکان در محیط کار و تلاش برای راهبری‌شان همراه می‌شود. برنامه‌ها حاوی پیام‌هایی مستقیم تربیتی و اخلاقی، در راستای برقراری رابطه‌ای سراسر تعلیمی میان بزرگسال و کودک گردید. کودکِ برساخته بزرگسالان در دهه شصت با تصور نادانی و نابلدی همراه بود. برنامه‌های کودک به دنبال تربیت یک ابژه سیاسی از مفهوم کودکی به‌عنوان دوره‌ای که در آن کودکان سال‌هایی را دور از تکالیف اجتماعی و کار به سر می‌برند، فاصله می‌گیرد.

نظام معنایی حاکم بر کارتون‌های دهه ٦٠:
غلبه نمادهای اسلامی ـ انقلابی در خلق هویت جمعی

موفه به تأسی از دیدگاه پساساختارگرایانی همچون دریدا[1] وجود روابط غیریت‌سازانه را برای تثبیت مرزهای سیاسی، همچنین تثبیت جزئی هویت تشکّل‌های گفتمانی و

---

۱. □□□□□□□

عاملان اجتماعی ضروری قلمداد کرد (سلطانی، ۱۳۸٤: ۹۵ـ ۹۳). بر این اساس، می‌توان طبق دیدگاه امام خمینی، در کتاب صحیفه نور (۱۳٦۲) مبنی بر احیای فرهنگ اسلام و مقابله با غرب و غربزدگی (ج۱۳: ۸۳)، نظام معنایی انقلاب اسلامی را بر بنیان ارزش‌های دینی و هویت برآمده از متن و بطنِ این گفتمان ، در تقابل با مظاهر مدرنیزاسیون غربی (بویژه امریکا) بازشناخت و قدرت‌های غربی را به‌عنوان غیر و تهدیدکننده هویت «ما»ی اسلامی و انقلابی معرفی کرد (تاجیک، ۱۳۸۳: ۱۸۸ــ ۱۸۷). غرب و ارزش‌های مادی‌گرایانه آن که مظاهری در مصرف‌گرایی بیش‌ازحد دوران پهلوی داشت، به‌عنوان تهدیدکننده هویت «ما» و کراوات نشانه وابستگی به غرب و رژیم پیش از انقلاب تلقی گردید (گردفرامرزی و بیچرانلو، ۱۳۹۱: ۹٤).

جدول ۱. نظام نشانه‌ای و روایی کارتون‌های دهه ۶۰ ایران

	شاخص / دوره		برنامه‌های کودک تولیدی در دهه ٦۰
نظام نشانه‌ای	نشانه شمایلی	خانه	سنتی، امری فرهنگی، فقدان پدر
		مدرسه	یکدستی (همگونی طبقاتی)، معلم همنشین پدر
		شهر	آثار باستانی(قدرت بخشی به تاریخ و فرهنگ ملی)، تقابل با روستا (غفلت از معنویت)
	رمزگان اجتماعی	کلامی	تعلیمی ـ اخلاقی ـ تربیتی، گفتار بزرگسالانه
		اندامی/کالایی	لاغر و آفتاب‌سوخته (ضعف اقتصادی)
		رفتاری	روابط انسانی مبتنی بر سلسله‌مراتب / احترام و اطاعت
	جایگاه کودک		ابژه تربیتی
نظام روایی	راوی		اول‌شخص
	نوع روایت		تراژیک/ واقع‌گرا

علاوه بر بعد غیریت‌ساز، هر گفتمانی با ترسیم مرزهای هویتی خود، احساسات معطوف به همبستگی افراد را در پیوند و ارتباط با هم نگه می‌دارد، این وجه همسان‌ساز گفتمان است که به تعبیر فوکو با قدرت پنهان در خود سوژه‌هایی با ذهنیت‌های خاص می‌آفریند (اشرف‌نظری و سازمند، ۱۳۸۷ :٤٥). زندگی سنتی و دور از تجمل کودکان که آنان را وادار به کار کردن و مظاهر تجمل را در کارتون‌ها طرد می‌کرد، در تلاش بود تا هویت انسان انقلابی را در ساده‌زیستی، سخت‌کوشی و ضدمصرف‌گرایی بسازد. هویتی که سراسر در تضاد با نظام سیاسی قبل از انقلاب تعریف می‌شد. پیروزی در عین پابرهنگی از سوی کودکان به شعار انقلاب اسلامی دلالت داشت و با روابط قدرت گره خورده بود.

رمزگشایی از نشانه‌های شمایلی همچون شهر و خانه که بازنمایی به‌واسطه‌ی آنها انجام می‌شود، به خلق «ما»یی دربرگیرنده عناصری از هنر، تاریخ، آداب‌ورسوم و سنت‌ها می‌انجامد که باز هم همسو با روابط قدرت حاکم، هویت ملی و منسجم ایرانی را می‌سازد. قدرت پنهان در گفتمان انقلابی دهه ٦٠، قهرمانان متعهد و مسئولیت‌پذیری را می‌ساخت که خالی از ویژگی‌های اسطوره‌ای سراسر اهریمنی یا ایزدی، آماده فداکاری برای ملت و میهن بودند و مبارزه با واقعیت تلخ اقتصادی نیز بخشی از این مبارزه ایدئولوژیک را شغل می‌داد. برساختن سوژه‌هایی متعهد به آموزه‌های اسلام که آماده ازخودگذشتگی در خصوص استانداردهای زندگی (صرفه‌جویی، خودکفایی) بودند و البته خلق «ما»یی ملی و مذهبی با مفصل‌بندی عناصری از فرهنگ و هنر متمایز ایران، به اشاعه معانی مرجح در جامعه می‌پرداخت.

عنصر انقلاب فرهنگی با ارجاع خصلت‌هایی همچون ساده‌زیستی به اسلام و ائمه شیعه (اشرف‌نظری و سازمند، ۱۳۸۷)، شیوه زندگی ساده را به‌عنوان شیوه زندگی اسلامی و انقلابی معرفی کرد و در ارتباط با تکوین شخصیت‌های دینی، انقلابی و مشروع، به بازنمایی روابط اقتدارآمیز مبتنی بر سلطه و لزوم اطاعت در مدرسه و مناسبات معلم و شاگرد پرداخت. بازنمایی معلم به‌عنوان داور حل منازعات براساس

مصالح جمعی، نمادی از رهبری انقلاب و تصویر کودکانی که در طبقه پایین اقتصادی قرار داشتند، نمادی از آرمان انقلاب در احیای شرافت و منزلت زحمت‌کشان بود، آرمانی که می‌خواست مستضعفان را بر صدر بنشاند و تفاوت طبقاتی را از میان بردارد.

شکل‌گیری منازعه و تقابل گفتمان‌ها

درگیری بر سر معنای «دیگری» در گفتمان جمهوری اسلامی، لحظه پیدایی امر سیاسی است؛ چراکه منجر به ایجاد غیریتی درونی در نزاع با گفتمان هژمونیک حاکم شد. برای مثال، در سریال قصه‌های مجید (۱۳۶۹) ساخته کیومرث پوراحمد، انسان انقلابی که گفتمان هژمونیک حاکمیت، سعی در تثبیت آن با صورت‌بندی هویت «ما» دارد، همان مکافاتی است که مجید برای یافتن کراوات متحمل می‌شود. اما خلاف جریان سیاسی و داستان که کراوات را امری منسوخ می‌شناسد، اصرار قهرمان داستان برای کراوات زدن در تصور آقا، اعیان و متشخص شدن، غیریتی قابل ستایش می‌سازد. به این ترتیب، کارگردان اثر با دیگری یا غیری بیرونی که نظام برآمده از انقلاب با رمزگان اندامی همچون تجملاتی و غربی بودن، سعی در طرد آن دارد، به مخالفت برمی‌خیزد.

در داستان ملخ دریایی، قهرمان ضعیف، با اصرار به خوردن میگو می‌گوید: «خارجی‌ها که موفق به اکتشافات و اختراعات شده‌اند، میگو خورده‌اند». این تصویر در مدرسه موش‌ها نیز تکرار می‌شود، زمانی که تصور موش‌ها از دشمن، به واکنش‌های متفاوت از مقابله و پنهان شدن می‌انجامد. دو واکنش که نشان‌دهنده دو دیگری متمایز است، غیری که مقابله را دربرداشت، همان دشمن عینی در صحنه جنگ زمینی، نمادی از عراق متجاوز بود و غیری که پنهان شدن را با خود داشت و به‌طور ذهنی در شمایل گربه تصور شده بود، همان غرب. اما غربی که در ایدئولوژی بعد از انقلاب بازآفرینی شد، مقابله ایدئولوژیک مداوم را با خود داشت و با ابتذال اخلاقی، تهاجم فرهنگی و استعمار همراه بود که در مواجهه با آن ایستادگی و نه اینکه سرسپردگی، خودکم‌بینی و ترس ضرورت داشت. در حالی که خلاف گفتمان رسمی، دیگری (غرب) در ذهنیت قهرمانان داستان‌ها

و به‌طور مشخص، خالقان اثر، ستایش‌گونه و یا خالی از ایستادگی و هراس‌انگیز بود. همه این‌ها نشان از دیگری موهوم داشت که خالقان اثر را به‌عنوان نمایندگانی از متن و بطن جامعه، در مخالفت با گفتمان رسمی قرار می‌داد. به این ترتیب گفتمان اجتماعی در نزاع با گفتمان هژمونیک حاکمیت که با تثبیت معنای نشانه‌ها، سعی در شکل دادن به نظام معنایی مردم داشت، شکل گرفت و دیگری‌ای که غرب معنا می‌شد، در گفتمان اجتماعی، بازآفرینی شده در برنامه‌های کودکِ تحلیلی با تصوری موهوم یا به‌گونه‌ای تحسین‌شده بازنمایی شد. گفتمان اجتماعی، غرب را نه تهدیدکننده هویت ما بلکه یک دیگری پرقدرت، توسعه‌یافته و حتی خیالی می‌دید. گفتمان اجتماعی، با آغاز درگیری بر سر معنای دشمن، خود به «آنها»ی دیگری در برابر حاکمیت بدل شد و چشم‌اندازی از امر سیاسی را شکل داد. جامعه نیز به عرصه تعیین‌یافته میان گفتمان‌های رقیب بدل شد، گفتمان‌هایی که بر سر تثبیت معنای خویش در نزاع بودند.

۲. نظام نشانه‌ای دهه ۷۰

اغلب تولیدات کودک دهه ۷۰، داستان‌هایی خانوادگی را روایت می‌کردند که با وجود فیلمبرداری در تهران، با انبوهِ سازه‌های مدرن و شمال، به‌عنوان نماد آسایش و فراغت، همچنان عناصری از حفظ و پاسداشت گذشته را با خود داشتند. درونمایه اغلب آثار تولید شده پاسداشت خانواده، گذشت از اشتباهات یکدیگر و آموزش شیوه درست رفتار با فرزندان بود. خلق عروسک‌هایی با ظاهر و توانایی‌های عجیب (سریال مجید دلبندم) و قرار دادن آنها در خانواده‌ای انسانی، نشان‌دهنده گذار از پرداخت‌های رئالیستی دهه ٦٠ و پرورش قدرت خیال‌پردازی کودکان در قالب قصه بود. آثار طنز کودک (سیب خنده ١٣٧٦) با تمام موقعیت‌های جدی و تربیتی پدر و فرزندی همچنین با تمام مشاهیر و مشاغل مهم در تمام عرصه‌های اجتماعی شوخی می‌کرد؛ برنامه‌ای صرفاً با هدف سرگرمی و طنازی، بدون انتقال هیچ پیام ارزشی که با پایان یافتن جنگ، نشان‌دهنده تلاش برای آفرینش دنیایی خالی از رنج زیستن در سایه مرگ و خوشی‌های فراوان بود.

سه نشانه «خانه، خانواده و شهر» نشانه‌های عمده شمایلی هستند.[۱] خانه، آپارتمانی با انواع تجهیزات مدرن و زینتی تصویر شده است (خانه جمالی در تابه‌تا). خانه، به عنوان نمادی از قدرت، جمعیت، عاطفه و تغییر سبک زندگی، با مجموعه‌ای از نشانه‌های اجتماعی در بستر سپهر نشانه‌ای فرهنگ مدرن معنا یافته است. خانه، با جای دادن برخی اشیای تجملی و همراه شدن زنان با این اشیا و بازنمایی تجمل و تفاخر به‌گونه‌ای منفور در تقابل با متن اجتماعی قرار گرفته که در آن با ورود کالاهای لوکس، سعی در همسویی با ایدئولوژی سرمایه‌داری و ارزش‌های مادی حاکم بر آن بر ابعاد اقتصادی خانه بوده است. تبدیل شدن خانه به امری اقتصادی با حضور برخی رمزگان کالایی نمادی از نیروهای متناقض بر سر سلطه فرهنگی در خانه قلمداد می‌گردید که تولیدکننده اثر با تقبیح آن، به‌نقد ایدئولوژی سرمایه‌دارانه و فرهنگ تجمل‌گرا می‌پرداخت. بررسی رمزگان کلامی، نشانه‌هایی از گذار به جامعه مصرفی در متن اجتماعی ایرانِ دهه ۷۰ دارد، اما گفتگوها در راستای مخالفت با تغییر ارزش‌های جامعه به سمت مصرف‌گرایی از سوی نشانه‌های دینی و موافق با ایدئولوژی مکتبی و انقلابی برمی‌خیزد (شیرین در داستان دستبند مروارید).

خانواده نشانه‌ای تقابلی است، وابستگی شدید به خانواده و خلق قهرمانانی نوجوان از دل روابط درست خانوادگی، در تقابل با فردگرایی مدرنیسم (محصول جهان مدرن)، تقویت‌کننده نظام معنایی است که با برجسته کردن نقش خانواده به‌عنوان نهاد سنتی و ایدئولوژیک با عملکرد تربیتی و انضباطی از طریق به حاشیه راندن مدرسه، به بازتولید هنجارهای حاکم بر جامعه می‌پردازد. خانواده، نمایانگر ریشه‌های سنتی ـ فرهنگی است که بر همه حرکات و حضورمان سایه دارد. تعلق داشتن به خانواده در این نوع نظام هویت‌ساز می‌شود و معنای تقابلی‌اش با فردیت‌های مدرنیسم، منبع ایدئولوژی حاکم است که نظام ارزشی خاصی را شکل می‌دهد (شیرین و برادرانش در داستان ترس بزرگ). شهر با فیلمبرداری در تهران، با انبوه آپارتمان‌ها، خیابان‌ها و خودروها به تصویر درآمده است و نشانه‌ای اجتماعی از ورود به عصری نو در تغییر چهره شهرهای

۱. در سریال‌های دهه هفتاد لوکیشن مدرسه غایب است.

بزرگ و وارد شدن به چرخه ماشین و روزمرگی است اما شهر به‌عنوان مجازی از جهان مدرن در برخی آثار، در تقابل با عناصری از طبیعت به‌عنوان نمادی از آرامش و تعالی روح آدمی، تقبیح می‌شود.

پدر با دو تصویر متضاد، گاه با جثه‌ای بزرگ و فربه (ناصر در دنیای شیرین)، نشانه فربه‌تر از قدرت در ایران و گاه در نمایش‌های عروسکی، به صورتی کمیک و خالی از عناصر اقتدارگرایانه به تصویر درآمده است (آقای جمالی در تابه‌تا). مادران (مریم در داستان تنبیه) نیز با عناصری متضاد، گاه به صورتی تقدیس‌گونه و در فضای اجتماعی با مانتو و مقنعه مشکی به‌عنوان نمادی از وقار و مذهبی بودن (به سبب رنگ پوشش در مناسک مذهبی شیعه) و گاه در تقابل با چادر (به‌عنوان پوشش ایده‌آل اسلامی ـ انقلابی) در یک تحلیل در زمانی به‌عنوان نمادی از اعتدال و اصلاح‌طلبی تصویر شده‌اند.

گفتگوی فرزندان با والدینشان با رعایت سختگیرانه ادب و احترام همراه است. گفتار بزرگ‌ترها نیز مملو از بایدونبایدهای دستوری است. گفتارها با پاسداشت سنت‌ها و آداب‌ورسوم دنبال می‌شود (حامد در داستان در جستجوی محبت) و کودکان به سبب درک نکردن موقعیت‌ها، اغلب به سکوت واداشته می‌شوند؛ این مسئله به تنشی بین بزرگسالی و کودکی می‌انجامد که بزرگسالان را به نمادی از یک انسان کامل، با درک عمیق واقعیات و کودکان را به ناقص‌العقلانی در درک زندگی، مرگ و فقدان بازنمایی می‌کند (حامد و سعید در داستان انشا). گفتارها گاه با نشانه‌های مذهبی همراه می‌شوند که حکایت از کارکرد نظام نشانه‌ای دینی در ساخت هویت سوژه مذهبی‌شان دارد (مریم و ناصر در داستان خواب شیرین).

در بررسی رمزگان رفتاری، رابطه فرزندان با پدر مقتدرشان همراه با لزوم اطاعت و ترس است. فرزندان به عنوان نمادی از شهروندان مطیع و سربه‌زیر، در برابر کلیت قدرت در جامعه (پدر) قرار می‌گیرند (ناصر در داستان خجالت بکش و تنبیه). ولی با منطق روایی داستان‌ها و البته برخی عناصر شخصیتی، این اقتدار پدرسالارانه که نهاد خانواده را به نمادی از روابط سلطه‌آمیز در عرصه عمومی بدل می‌کند، درهم می‌شکند؛

نمایش شخصیتی مصالحه‌جو و گفتگومآب و منطقی از پدر و قرار دادن آن در تقابل با خانواده پدرسالار، در متن اجتماعی دهه ۷۰ نمادی از جریان اصلاح‌طلبی با انگاره‌هایی همچون رواداری، تسامح و گفتگوست (محسن در داستان ورزشکار و خجالت بکش). همسویی این شخصیت‌ها با پیرنگ داستان که بزرگسالان را به‌عنوان تنها راهبران عاقل و مصلحت‌اندیش زندگی دچار چالش می‌کند و با نمایش فرزندان به‌عنوان سوژه‌هایی خودآگاه و مقتدر در برابر بزرگسالان، که نشان‌دهنده مجموعه‌ای از مناسبات دگرگون‌شونده است؛ بیش‌ازپیش به تضعیف خانواده پدرسالار یاری می‌رساند.

در بررسی رمزگان روایی، انتخاب زاویه دید اول‌شخص که زنان را خالق داستان می‌ساخت (اشاره به مادر خانومی و شیرین)، با تصویر مادرانی همراه می‌شود که با کار در خارج از خانه، منبعی از درآمد خانواده محسوب می‌شوند و این نشانی از تغییر تلقی سنتی از زن و تقویت موقعیت اجتماعی و اقتصادی وی است. پس از پایان جنگ و واقع‌گرایی تلخ آن که برتری خرد انسانی بر احساسات و عواطف آدمی را در آغاز قرن بیستم و عصر مدرنیسم و دعاوی عقل‌گرایانه آن با تردید رو به رو کرد، دهه ۷۰ دوره‌ای از غلبه فلسفه رمانتیک خالی از محاسبات خردورزانه و منافع محورانه را در هنرهای نمایشی کودک سپری کرد (ناصر در داستان یک خداحافظی).

نمایش‌های عروسکی از بازنمایی کودکی به‌عنوان ابژه تربیتی فاصله گرفتند. عروسک‌های دارای قدرت جادویی، استعاره‌ای از انسان ـ کودک بودند که می‌توانستند به‌عنوان تنها قدرت نیک‌خواه بلامنازع در شرایط درهم‌ریخته‌ای از فانتزی و واقعیت، مشکلات را حل کنند و از سوی دیگر، به واقعیت کودک کنجکاو و بازیگوش به‌عنوان یک خواست درونی سرکوب‌شده در اغلب کودکان نزدیک شوند. بررسی رمزگان رفتاری، تلاش تولیدکنندگان برای بسط عناصر جادویی در تغییر جامعه نامعقول و غیرمنطقی با گستره وسیعی از ناهنجاری‌های اجتماعی، نمادی از دغدغه‌های مدنی و شهروندی متأثر از جریان اصلاحات در دهه ۷۰ است. تحول این ناهنجاری‌ها در حوزه فردی و خانوادگی، به تغییر در عرصه اجتماعی تحمیل می‌شود؛ به‌نحوی‌که داستان‌ها درونمایه اجتماعی به منظور طرح مسائل و مشکلات

اجتماعی (بی‌نظمی، بیکاری، رعایت نشدن حقوق اخلاقی و شهروندی دیگران) می‌یابد و قهرمان کودک داستان‌ها، با قدرت جادویی‌اش، به اصلاح و تغییر رفتار اجتماعی دیگران دست می‌زند (داستان‌های نظم، دزد، آشغال‌ها در تابه‌تا). نوجوانان به‌طور عمده، به سکوت واداشته می‌شوند و یا مقلد رفتار دیگران هستند. آنان گاه چنان آگاه و انتخابگرند که می‌توانند به‌تنهایی در مورد شغل آینده خود تصمیم بگیرند و گاه چنان نادان که رفتار قهرمانان فانتزی را واقعی می‌پندارند و تقلید می‌کنند (حامد در داستان انشا و تلویزیونی‌ها). نگاهی که اصلی‌ترین نیاز کودک را تعلیم و تربیت می‌شناسد و در پی تسلط بر او و کنترل آگاهی‌ها و تجربیات زندگی اوست. در میان خیال‌ورزی‌ها و پرسشگری‌های کودکانه؛ همچنین تلاش برای گذر پرشتاب به بزرگسالی، نمایش مدرسه به‌عنوان مکانی که در آن می‌توان با نگاه عقلانی و علمی به عالم نگاه کرد و قدرت تخیل را مهار کرد (سعید در داستان پایان بچگی و یک روز بزرگ)، وضعیتی نمادین از تنش بین کودکی و بزرگسالی می‌آفریند؛ کودک از سویی با خیال‌ورزی و از سوی دیگر، با دنیایی واقعی رو به روست که او را با اجبار، به حرکت به سمت بزرگسالی با تمام محاسبات عقلانی و عینی‌اش وا می‌دارد.

نظام معنایی حاکم بر کارتون‌های دهه ۷۰: غلبه نمادهای مدرن ـ مدنی در خلق هویت جمعی

شالوده واقعیت مدرنیته با جذب بازنمودهای تصویری و متنیِ دریافتی از رسانه‌ها نقش مهمی در ایجاد و القای شکل‌های نوین هویت اجتماعی براساس الگوهای مصرف و فراغت داشت (بنت، ترجمه جوافشانی و چاوشیان، ۱۳۸٦: ۱۲۱). دهه ۷۰ در ایران نیز با گسترش رسانه‌های ارتباطی (ماهواره، اینترنت) و شبکه گسترده اطلاعات، سیاست‌های اقتصادی ـ فرهنگی دولت‌های پنجم و ششم، جهت‌گیری برنامه‌های تلویزیون داخلی را به‌سوی ترویج فرهنگ مصرفی، با ارزش کردن مادیات و حاکم شدن روابط مدرن اجتماعی با گستردگی فضاهای فراغت نشان داد (فوزی تویسرکانی، ۱۳۸٤: ۲۸۰ـ ۲۷۹).

مدرن کردن سبک زندگی در ایران با بازنمودهای عینی در شمایل خانه‌های

آپارتمانی و مراکز خرید (به‌عنوان شکلی از فضاهای فراغتی ـ پرسه‌زنی) با وسایل زینتی و رفاهی، ضمن شکل دادن به صورت‌بندی خاصی از روابط اجتماعی، نشان از پیوستن به فرایند هویت‌سازی پیرامون الگوهای مصرف داشت.[1] نمایش فضاهای تفریحی، در کنار گذار از پرداخت‌های رئالیستی در سریال‌ها و ارائه تصویری کمیک از زندگی روزمره، بدون انتقال هیچ پیام ارزشی، با هدف سرگرمی و خندیدن، نشان‌دهنده تغییر سبک زندگی (داستان ابرگ و روز تخم‌مرغی)، آسودگی و فراغت پس از جنگ، زیر سایه بازسازی‌ها و فرار از روزمرگی آمیخته با زیست مدرن بود.

جدول۲. نظام نشانه‌ای و روایی کارتون‌های دهه ۷۰ ایران

	دوره / شاخص		برنامه‌های کودک تولیدی در دهه ۷۰
نظام نشانه‌ای	نشانه شمایلی	خانه	مدرن(تغییر سبک زندگی)، امری اقتصادی، فقدان مادر
		خانواده	نشانه تقابلی سنت (خانواده پدرسالار) و مدرنیسم (خانواده مدنی)
		شهر	پایتخت (مجازی از جهان مدرن)، قدرت در سازه‌های مدرن، تقابل با طبیعت
	رمزگان اجتماعی	کلامی	شوخ‌طبعانه، طرد و حذف کودکان
		اندامی/ کالایی	بدن‌های فربه (گذار به جامعه مصرفی)
		رفتاری	روابط انسانی مبتنی بر گفتگو
	جایگاه کودک		ابژه تربیتی
نظام روایی	راوی		سوم شخص (دانای کل)
	نوع روایت		فانتزی/ کمدی

۱. در عصر مدرن در انگلستان الگوهای جدیدی از مصرف در میان طبقات متوسط و کارگر شهری شکل گرفت. الگوهایی که افراد را به‌دنبال هویتی متمایز از دیگران، فردیت‌های جدید و شیوه‌های نوین زندگی هدایت کرد (باکاک و تامپسون، ترجمه متحد و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۸۱ـ ۱۸۰).

بازنمایی تغییر سبک زندگی در متن اجتماعی دهه ۷۰ که ویژگی آن استفاده از نمادهای مصرف غربی، رشد طبقه متوسط جدید شهری و موج رونق اشکال جدید فضاهای تجاری در پایتخت بود، معنا یافت (آذری، ۱۳۹۱: ۱۲۹). علاوه بر این، ارائه تصویری خلاق و آفریننده از زنان که از سویی، خلاف نظام نشانه‌ای دینی با نمادهای جامعه مصرفی همراه‌اند و از سوی دیگر، با اشتغال در خارج از خانه به مشارکت‌کنندگان فعال در حوزه عمومی بدل می‌شوند، به‌عنوان نمادی از سوژه زن مدرن ایرانی و درافتادن با مناسبات ریشه‌دار مردسالارانه در جامعه بازنمایی می‌شود.

این مسئله در متن اجتماعی دهه۷۰ که در نتیجه تقویت گفتمان برابری حقوق زنان و مردان و رفع تبعیض‌های جنسیتی، حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی و شغلی گسترده‌تر شده بود (قبادزاده، ۱۳۸۱: ۱۵۳) و در بستر مدرنیته فرهنگی معنا می‌یافت[۱] (نوذری، ۱۳۷۹ : ۱۰۹). برنامه‌های کودک و نوجوان دهه ۷۰ با به تصویر کشیدن خانواده مدنی و برجسته ساختن ویژگی‌هایی چون حقوق و مسئولیت‌های برابر و متقابل (نه آمرانه) در روابط پدر، مادر و فرزندان، التزام اعضا به ارزش‌های مدنی دوران مدرن، مانند احترام به حقوق اعضای خانواده و شهروندان در عرصه اجتماعی، مخالفت کردن با هرگونه تضعیف حتی از سوی والدین و روابط مبتنی بر گفتگو و تفاهم میان اعضا[۲] به انضمام درونمایه داستان‌ها که به دنبال تحمیلِ تحولِ ناهنجاری‌ها از حوزه فردی و خانوادگی به عرصه اجتماعی بود، به غلبه نظام نشانه‌ای اصلاح‌طلبان که در دهه ۷۰ هویت سوژه‌هایش را در گزاره‌های گفتمان مدنیِ تفاهم به‌جای تخاصم، رفتارهای عقلانی معطوف به دیگری و نه خودخواهانه، آزادی انتقاد و دفاع از حقوق شهروندی و حوزه غیر ایدئولوژیک خصوصی شکل داده بود، انجامید (جلائی‌پور،

---

۱. در دوره مدرن و در نتیجه تلاش‌های جنبش فمنیستی اواخر دهه ۱۸۵۰ و مبارزاتشان برای گسترش حقوق آموزشی، اقتصادی و اجتماعی زنان، شاهد گسترش درهای تحصیلات عالی به روی زنان و حضورشان در عرصه اقتصادی و هیئت‌های حکومت محلی هستیم (هال و گیبن، ترجمه متحد و همکاران،۱۳۹۰: ۲۹۱).

۲ . ویژگی‌های خانواده مدنی رجوع شود به کتاب «جامعه‌شناسی ایران، جامعه کژمدرن» (۱۳۹۲)، اثر حمیدرضا جلائی‌پور: ٤٥٦ ـ ٤٥٤.

۱۳۹۲: ۳۵۰ـ ۳٤۲). کشف نظام نشانه‌ای مدرن که با اشکال جدید زندگی اجتماعی، روش‌های جدید تفکر و کنش همراه بود، با روابط قدرت (گفتمان سیاسی اصلاح‌طلبان) گره خورد و توانست نظام معنایی خود را استیلا بخشد.

شکل‌گیری منازعه و تقابل گفتمان‌ها

گفتمان‌های درگیر در کار معنابخشی به جهان اجتماعی با ساخت هویت «ما» و در یک درگیری بر سر معنا با «آنها» یا غیر به لحظه امر سیاسی می‌رسند (رضائی‌پناه و شوکتی‌مقرب، ۱۳۹۵: ۱۸۹). تحلیل نشانه‌شناسی مجموعه‌های تلویزیونی دهه ۷۰ به ایجاد دو نظام نشانه‌ای در تقابل با یکدیگر انجامید. هریک از این دو نظام در کانون روابط معنایی خویش، هویت سوژه‌هایش را در نزاع با دیگری می‌ساخت. نظام نشانه‌ای سنتی که با مجموعه‌ای از نشانه‌های مذهبی و تقدیس ارزش‌های سنتی، هویت سوژه‌هایش را در ضدیت با سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی مدرنیسم غربی برساخت؛ با نمایش خانواده‌ای پدرسالار همراه شد. الگوی اقتدار خانگی نشانه‌ای کلان‌تر از تولید روابط قدرت و سلطه در جامعه است.

از سوی دیگر، نظام نشانه‌ای مدرن نیز با مجموعه‌ای از نشانه‌های تقابلی؛ همچون تجمل‌گرایی، نظام‌های شخصیتی تفاهمی و گفتگویی، اعتراض و نقد حقوق و تکالیف نابرابر و آمرانه در نزد خانواده، هویت سوژه‌هایش را در خواسته‌های مدنی و ضد پدرسالارانه ساخت. این دو نظام نشانه‌ای متأثر از بافت سیاسی ـ اجتماعی دهه ۷۰ با روابط قدرت گره خوردند؛ به‌نحوی‌که منازعه میان این دو نظام نشانه‌ای بیانگر منازعه میان دو گفتمان اصلاح‌طلب و محافظه‌کار سنت‌گراست. نظام نشانه‌ای هژمونیک انقلابی دهه ٦۰ که سعی داشت تا هویت‌های دینی، انقلابی و مطیعی برای ضدیت با غرب و محصول آن، مدرنیسم بسازد، در دهه ۷۰ و در تقابل با نشانه‌های متباینِ موجود در سریال‌ها، هژمونی خود را از دست داد و الگوی «ما»ی مذهبی، انقلابی و مقتدر در هم شکست. تصویر سنتی ـ ایدئولوژیک از خانواده که مراودات والدین با فرزندان را بر

محور قدرت و سلسله‌مراتب فرادستی با عملکرد تربیتی ـ انضباطی قرار داده بود، در مواجهه با خانواده مدنی کنار گذاشته شد. ریشه‌های تقابل میان دو گفتمان اصلاح‌طلب و اصول‌گرا را باید در سنت‌گرایی، مدرنیسم و نظام‌های نمادین وابسته به هریک در مجموعه‌های نمایشی دریافت.

در جریان فیلم، نظام نشانه‌ای اصول‌گرایان خانواده پدرسالاری را تصویر کرد که در آن فرزندان با ترس و اطاعت و زنان پایبند ایفای نقش‌های سنتی، بازنمایی شدند. بسط الگوی اقتدارگرا از خانواده در روابط سلطه‌آمیز در عرصه عمومی، به خلق سوژه‌هایی با هویت مذهبی و مخالفت با نقد ایدئولوژی مطلق‌گرایانه برای نظارت بر کل زندگی خصوصی و عمومی با نام دموکراسی، در گفتمان محافظه‌کاران سنت‌گرا قرار گرفت (بشیریه، ۱۳۹۲: ۵۰ ـ ٤٥). در حالی که جریان اصلاح‌طلبی با درهم شکستن تعابیر پدرسالارانه، و اقتدارگرایانه و انحصارطلب حکومت ـ نقد نظارت استصوابی، نهادهای غیرانتخابی اقتدارگرا و روند بی‌توجهی به حقوق سیاسی و مدنی (شادلو، ۱۳۸٦: ٦١٢ــ ٦٠٨) ـ خود واژه جدید حقوق شهروندی و جامعه مدنی را برای مقابله با آن شکل از اقتدارگرایی به‌کار برد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۳۳۳ـ ۳۲۳). نظام نشانه‌ای اصلاح‌طلبان را در مجموعه‌های نمایشی، با به تصویر کشیدن خانواده مدنی در تقابل با خانواده پدرسالار، از طریق مجموعه‌ای از نشانه‌های رفتاری که احترام به حقوق دیگران را از خانه به خیابان می‌کشید، می‌توان دریافت.

گسترش ویژگی‌های فرهنگ شهری مدرن، گسترش روابط مدرن اجتماعی، اقتصادی، فناوری‌های جدید ارتباطی و رشد جمعیت جوان تحصیلکرده، زمینه را برای رشد خواست‌های دموکراتیک فراهم آورد (قهرمان‌پور، ۱۳۹٦: ۵۷) و تلاش اصلاح‌طلبان برای اثبات پاسخگو بودن که قانون را توجیه‌گر اقتدار حاکمان می‌دانست، سوار براین خواست دموکراتیک جامعه شد (قوچانی، ۱۳۷۹: ۲٦). در نهایت نیز غالب شدن نظام معنایی اصلاح‌طلبان در برنامه‌ها گفتمان انقلابی را در حالی که محافظه‌کاران سنت‌گرا، مدافع نوعی از اقتدارگرایی پیشامدرن بودند، به حاشیه برد.

بحث و نتیجه‌گیری

تلاش پژوهش حاضر برای بازنمایی امر سیاسی در برنامه‌های کودک تلویزیون، عرصه‌های مختلف منازعه معنایی صورت گرفته در محیط نشانه‌شناختی ما را مشخص کرد. بررسی نظام نشانه‌ای حول هویت «ما» و «آنها» در دهه ٦٠ نشان داد که همیشه تمام اشکال معنا به‌طور پیشینی، صرفاً در خدمت منافع قدرت نیستند. اگرچه پیگیری و کشف هویت «ما» در شخصیت‌های اصلی داستان‌ها به تکوین شخصیت‌های دینی و انقلابی با مجموعه‌ای از نشانه‌های ساده‌زیستی، مقابله با استبداد و همدلی و اتحاد انجامید، درگیری بر سر معنای «دیگری» به شکل‌گیری گفتمان اجتماعی در برابر گفتمان انقلابی منجر شد.

غلبه گفتمان انقلابی با چهار مقوله اساسی در نهضت اسلامی (ملی‌گرایی، مردم‌گرایی، عدالت اجتماعی با وعده امنیت و رفاه اقتصادی برای محرومان و ستمدیدگان) در بررسی نظام نشانه‌ای کارتون‌ها با استفاده از تلویزیون به‌عنوان بازوی فرهنگی حاکمیت سیاسی، همسو با یکپارچه‌سازی ایدئولوژیک جامعه و القای روابط اجتماعی مبتنی بر سلطه در پوشش هویت «ما» معنا گرفت. اما شکل‌گیری گفتمان اجتماعی در حاشیه و پنهان، حاکی از وجود گفتمان‌های انتقادی در دل رسانه‌ای بود که به‌تمامی در اختیار قدرت وحدت‌بخش حاکم قرار داشت و خود به حوزه پنهان مخالف گفتمان هژمونیک بدل شده بود.

حوزه آگونیسم در دهه ٧٠ با کشف نظام نشانه‌ای مدرن، در بازی تمایزبخشی با «دیگری» با روابط قدرت گره خورد و لحظه امر سیاسی را رقم زد. گفتمان انقلابی دهه ٦٠ با نظام نشانه‌ای سنتی، احترام و تقدیس ارزش‌های مذهبی، ضدیت با تجمل‌گرایی و سرمایه‌داری در شمایل پاسداشت خانواده پدرسالار و بازتولید روابط این خانواده در نظام اجتماعی کلان‌تر، ادامه یافت، اما این بار گفتمان اجتماعی متأثر از عناصر بینامتنی (بافتار سیاسی ـ اجتماعی) با روابط قدرت و سیاستگذاری‌های دولت وقت اصلاح‌طلب، پیوند خورد و توانست الگوی «ما»ی انقلابی را به حاشیه راند. گفتمان مدنی هژمونیک هویت سوژه‌هایش را در تضاد با الگوهای فرهنگیِ مشروع حاکمیتِ در تعامل اعضای خانواده

پدرسالار به نظام‌های جامع‌تر و بنیادین حیات اجتماعی و سیاسی شکل داد و به‌صورت آشکارتری قالب‌های اسطوره‌ای پیش‌ساخته و مراتب پیچیده دلالت را که به نظر رولان بارت به‌صورت انگاره‌ای علمی برای تحلیل ایدئولوژی حاکم به‌مثابه صورت‌های فرهنگی درآمد، به «دیگری» نشانه‌های متن بدل ساخت.

به‌طور کلی، وجود شبکه‌ای از قواعد و روابط تجویزی درون خانواده و مدرسه در شمایل خانواده‌ای پدرسالار در راستای تربیت انسان اخلاق مدار و دین‌مدار در تقابل با خانواده‌ای مدنی و سبک زندگی جدید، نشانه‌ای از وجود تکثرگرایی و چندصدایی در تلویزیون ایران است. آنچه شانتال موفه در مفهوم امر سیاسی حوزه مخالفت می‌شناسد، قلمرو وسیعی از گفتمان اجتماعی و گفتمان مدنی را در پژوهش حاضر در برگرفت و به صورتی انتقادی، به‌عنوان بخشی از حیات روزمره جامعه مدنی مطرح شد. ارتباط پویا بین این حوزه‌های مخالفت و حوزه بارزِ تلویزیونِ دولتی راهی برای تکثر دیدگاه‌ها در گستره عمومی است.

نتایج پژوهش بیانگر تلاش ناموفق برای رسیدن به مفهوم کودکی به‌عنوان مرحله‌ای از تکامل اجتماعی است که تصور کودکی را با دوگانه‌ای متعارض از مخاطب فعال و منفعل در تربیت یک ابژه سیاسی همراه می‌سازد. صحنه‌های مکرر از کار کودکان در دهه ٦٠، معنایی از بلوغ و آمادگی برای ورود زودهنگام به عرصه بزرگسالی هنجارمند داشت. نتیجه چنین تصور ناقصی از کودک، برقراری رابطه‌ای سراسر تعلیمی میان کودک و تولیدکنندگان بود.

در دهه ۷۰ با گذر از شرایط دشوار اقتصادی، تصویر کودک مستعد خرابی، تعدیل شد. قصه‌های تابه‌تا با ارائه داستانی فانتزی، توانست جایگاه کودکان را از دارندگان تکلیف، به صاحبان حق، با توجه به نیازهای روان‌شناختی در ماهیت کودکی تغییر دهد. با وجود اینکه نتوانستند در هر دو سر طیف جایگاه ثابت و مطمئنی داشته باشند، کودک خرابکار و مقلد در کنار کودک دارای طرز فکر مستقل ولی اسیر در روابط وابسته به بزرگسالان، به حیات اجتماعی خود ادامه داد و در این تعلیق، رویکرد تعلیمی و تربیتی

به کودکان پابرجا بود. این نگاه تربیتی در نهایت، به القای هویتی تجویزی انجامید که سعی داشت به مدلی یکسان و یکپارچه از انسان اخلاقی دست یابد؛ انسانی که گوش‌به‌فرمان بزرگ‌تر است. نهادینه شدن اطاعت در خانواده در دوران نوجوانی با ورود به عرصه اجتماعی بر الزام اطاعت از قدرت برتر (حکومت سیاسی) تأکید داشت.

رسانه ملی برای موفقیت در برابر پویانمایی‌های خارجی که امروزه گسترش فناوری‌های ارتباطی بیش از گذشته امکان دسترسی به این آثار را برای کودکان ایرانی ممکن ساخته است، همچنین برای شکل دادن به‌نظام نشانه‌ای کودکان ایرانی مطابق با معیارهای ملی، باید سه راهکار را در پیش گیرد که پیشنهاد پژوهش حاضر است:

رسانه ملی از نگاه ابژه محور به کودکان که آنان را موضوع تربیت سیاسی ـ اجتماعی و مخاطب بایدونبایدهای صریح اخلاقی می‌سازد، دست بکشد. مفهوم کودکی ثابت می‌کند کودکان، صاحب «آگاهی ویژه‌ای» هستند که آنان را سازنده و تغییردهنده معناهای تجویزی می‌کند. این نگرش متمایز از تلاش برای القای هویت تجویزی با دستورات اخلاقی تجریدی در جُنگ‌های مجری محور تلویزیونی می‌کاهد.

بررسی برنامه‌سازی‌ها نشان داد که هویت کودکان و نوجوانان ایرانی تا چه حد متأثر از سیاستگذاری‌های رسانه‌ای در هر دولت، موضوع منازعه میان گفتمان‌های سیاسی رقیب و هژمونیک شده است. نگرش ایدئولوژیک حاکم بر این سیاستگذاری‌ها در داستان‌های واقع‌گرا، با مرجعیت سیاستگذاری دولت می‌تواند دلیل منازعات هویتی ـ سیاسی در برنامه‌ها باشد. برای این منظور، باید از متغیرهای سیاسی به‌کار رفته در ساخت برنامه‌ها از طریق کاهش مداخلات دولتی در سیاستگذاری‌های رسانه‌ای مربوط به حوزه کودک، کاسته شود. این مرجعیت باید با نهادهای مدنی و متخصص کودک و نوجوان تقسیم شود.

محدود شدن برنامه‌های کودک تلویزیون به نمایشی عروسکی (کلاه قرمزی)، جُنگ‌های تلویزیونی (محله گل‌وبلبل و...) و چندین پویانمایی مطابق با داستان‌های قرآنی و اساطیری که غال با حمایت مالی دولتی رویکرد ایدئولوژیک را بازتاب می‌دهند، نمی‌تواند در رقابت با قهرمانان فرازمینی در دل قصه‌های خیالی، پاسخگوی نیازهای درونی کودک (تخیل) و انگیزه‌های بیرونی (آموزش و سرگرمی) او باشد.

محتوای آثار پویانمایی باید از تلاش برای خلق روایت‌های واقع‌گرایانه دست بکشد و با اقتباسی خلاقانه از ذخیره غنی افسانه‌ها و اساطیر ایرانی، قهرمانان را در دل روایتی خیالی قرار دهد.

برنامه‌سازان می‌توانند از کشورهایی که در جغرافیای فرهنگی با ایران دارای اشتراکاتی هستند، برای سرمایه‌گذاری‌های مادی و غیرمادی در تولیدات بهره گیرند و از حمایت‌های دولتی بی‌نیاز شوند. به این ترتیب، قهرمانان ایرانی رفته رفته به الگویی برای بینندگان و صنعتی پول‌ساز برای تولیدکنندگان داخلی تبدیل خواهند شد.

منابع

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۹). **تاریخ ایران مدرن** (ترجمه محمدابراهیم فتاحی). تهران: نی.

آذری، نرگس. (۱۳۹۱). **تجربه مدرنیته به روایت فضاهای تجاری شهر تهران**. تهران: تیسا.

اشرف‌نظری، علی و سازمند، بهاره. (۱۳۸۷). **گفتمان و هویت انقلاب اسلامی ایران**. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

باکاک، رابرت و تامپسون، کنت. (۱۳۹۰). **درآمدی برفهم جامعه مدرن؛ اشکال اجتماعی و فرهنگی مدرنیته**، کتاب سوم (ترجمه محمود متحد و همکاران). تهران: آگه.

بشیریه، حسین. (۱۳۹۲). **دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران دوره جمهوری اسلامی**. تهران: مؤسسه نگاه معاصر.

بنت، اندی. (۱۳۸٦). **فرهنگ و زندگی روزمره** (ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان). تهران: اختران.

بی‌من، ویلیام. (۱۳۸٦). **زبان، منزلت و قدرت در ایران** (ترجمه رضا مقدم‌کیا). تهران: نی.

پزشک، محمدحسن. (۱۳۷۷). **تأملی در هنر و سینمای کودک و نوجوان**. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

پستمن، نیل. (۱۳۷۸). **نقش رسانه‌های تصویری در زوال دوران کودکی** (ترجمه صادق طباطبایی). تهران: انتشارات اطلاعات.

تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۳). **روایت غیریت و هویت در میان ایرانیان**. تهران: فرهنگ گفتمان.

تاجیک، محمدرضا. (۱۳۹۰). **پساسیاست؛ نظریه و روش**. تهران: نی.

جلائی‌پور، حمیدرضا. (۱۳۹۲). **جامعه‌شناسی ایران، جامعه کژ مدرن**. تهران: علم.

جیمز. آلیوس؛ جنکس، کریس و پروت، آلن. (۱۳۹۳). **جامعه‌شناسی دوران کودکی نظریه‌پردازی درباره دوران کودکی** (ترجمه علیرضا کرمانی و علیرضا ابراهیم‌آبادی). تهران: ثالث.

چندلر، دانیل. (۱۳۸٦). **مبانی نشانه‌شناسی** (ترجمه مهدی پارسا). تهران: سوره مهر.

خمینی، روح‌الله. (۱۳٦۲). **صحیفه‌نور**. تهران: مؤسسه نشر آثار امام‌خمینی ، جلد ۱۳.

دانسی، مارسل. (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی رسانه‌ها** (ترجمه گودرز میدانی و بهزاد دوران). تهران: چاپار.

ده‌صوفیانی، اعظم. (۱۳۹۲). **کودک، انیمیشن و تلویزیون**. تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

دیویس، مایر مسنجر. (۱۳۹٤). **کودکان، رسانه‌ها و فرهنگ** (ترجمه ناصر اسدی). تهران: مرکز تحقیقات صداوسیما.

رضائی‌پناه، امیر و شوکتی مقرب، سمیه. (۱۳۹۵). **تحلیل گفتمان سیاسی؛ امر سیاسی به‌مثابه یک برساخته گفتمانی**. تهران: تیسا.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۷۱). **بوستان سعدی**. تهران: مهتاب.

سلطانی، علی‌اصغر. (۱۳۸٤). **قدرت، گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)**. تهران: نی.

شادلو، عباس. (۱۳۸٦). **تکثرگرایی در جریان اسلامی و پیدایش جریان راست و چپ مذهبی ۱۳٦۰ـ ۱۳۸۰**. تهران: وزرا، جلد دوم.

شعبان‌دخت، علی‌اصغر. (۱۳۹۰). **تربیت کودک از منظر آموزه‌های دینی**. قم: مشهور.

عبداللهی، منیژه؛ صالح، احیا عمل و محقق‌زاده، محمدصادق. (۱۳۹۳). بررسی فیلم کلاه قرمزی و پسرخاله از منظر ادب‌مندی. **مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز**، ۵(۲)، ۱۵۲ـ ۱۲۹.

فارسون، سمیح و مشایخی، مهرداد. (۱۳۷۹). **فرهنگ سیاسی در جمهوری اسلامی ایران**. تهران: مرکز بازاندیشی اسلام و ایران.

فوزی تویسرکانی، یحیی. (۱۳۸٤). **تحولات سیاسی ـ اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی**. تهران: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، مؤسسه چاپ و نشر عروج، جلد دوم.

قبادزاده، ناصر. (۱۳۸۱). **روایتی آسیب‌شناختی از گسست نظام و مردم در دهه دوم انقلاب**. تهران: فرهنگ گفتمان.

قنبری، حسین. (۱۳۹٦). **قدرت معنایی و ساختار: خوانشی از اندیشه‌های آلتوسر، گرامشی، فوکو**. تهران: نگاه معاصر.

قوچانی، محمد. (۱۳۷۹). **پدرخوانده و چپ‌های جوان؛ مبارزه برای نقد قدرت**. تهران: نی.

قهرمان‌پور، رحمن. (۱۳۹٦). **بررسی چهار دهه تحول‌خواهی در ایران**. تهران: روزنه .

کاظمی، عباس. (۱۳۹۵). **امر روزمره در جامعه پساانقلابی**. تهران: فرهنگ جاوید.

کالینگفورد، سدریک. (۱۳۸۰). **کودکان و تلویزیون** (ترجمه وازگن سرکیسیان). تهران: مرکز تحقیقات صداوسیما.

کورسارو، ویلیام.ای. (۱۳۹۳). **جامعه‌شناسی کودکی** (ترجمه علیرضا کرمانی و مسعود رجبی اردشیری). تهران: ثالث.

گرجی‌بندپی، پریسا. (۱۳۹۱). توسعه فرهنگی در برنامه‌های کودک سیما. **تفکر و کودک**،۳(٦)، ۱٦۵ـ ۱۳۳.

گردفرامرزی سلطانی، مهدی و بیچرانلو، عبدالله. (۱۳۹۱). بازنمایی مصرف در فیلم‌های سینمایی دوره دفاع مقدس. **مطالعات فرهنگ و ارتباطات**، ۱۳ (۱۷)، ۱۲۰ـ ۷۷.

گونتر، بری و مک‌آلر، جیل. (۱۳۸۰). **کودک و تلویزیون** (ترجمه نصرت فتی). تهران: سروش.

لئونارد، مارتین. (۱۳۹٦). **جامعه‌شناسی کودکان** (ترجمه منصور حقیقتیان و علی سیف‌زاده). تهران: جامعه‌شناسان.

مرتضوی، جمال‌الدین؛ ظاهری‌عبدوند، ابراهیم و صادقی، اسماعیل. (۱۳۹٤). نمادپردازی و تصویرسازی با واژه کودک در ادبیات کلاسیک. **نقد ادبی و بلاغت**، ٤(۱)، ۱۵۸ـ ۱۳۹.

موفه، شانتال. (۱۳۹۰). **درباره امر سیاسی** (ترجمه منصور انصاری). تهران: رخداد نو.

موفه، شانتال. (۱۳۹۲). **بازگشت امر سیاسی** (ترجمه عارف اقوامی مقدم). تهران: رخداد نو.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد. (۱۳۷٤). **مثنوی معنوی**. تهران: علم.

نجف‌زاده، مهدی و اطهری، حسین. (۱۳۹۱). نشانه‌های پست‌مدرن در کارتون‌های ایرانی؛ تحلیل نشانه‌شناختی کارتون‌های آن‌شرلی، پسرکوهستان، کیم‌باستیل و بن‌تن. **پژوهش‌های ارتباطی**، ٤ (۷۲)، ۳۵ـ ۹.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹٦). **نشانه‌شناسی (مقالات کلیدی)**. تهران: مروارید.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). **صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته؛ بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی**. تهران: نقش جهان.

نوری، مختار؛ حسن‌پور، علی و محمدی، صادق. (۱۳۹٤). بازنمایی هویت ملی به عنوان امر سیاسی در مجموعه‌های تاریخی تلویزیون جمهوری اسلامی ایران، **رسانه**، ۲٦(۲)، ۲۳ـ ۵.

هال، استوارت و گیبن، برم. (۱۳۹۰). **درآمدی برفهم جامعه مدرن؛ صورت‌بندی‌های مدرنیته** (ترجمه محمود متحد و همکاران). تهران: آگه.

Aries F. (1962). **Centuries of childhood**. New York: Alfred A. Knopf.

Kirkorian H.L.; wartella E.A. & anderson D.R. (2008). Media and Young Children S Learning. **Future of Children,** 18 (1), 39- 61.

Mouffe C. (2000). **The Democratic Paradox**. New York: Verso.

Peirce C.S. (1955). **Philosophical Writings of Peirce.** New York: Dover Publications.

Van evra J. (2004). **Television and Child Development**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.