زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۰: ۳۱۹ـ۳۴۰
DOI: 10.22059/JWICA.2021.324839.1615

(مقالهٔ پژوهشی)

آسیب‌شناسی رسانه در بازنمایی خانواده و گونه‌های آن (مطالعهٔ موردی صداوسیمای مرکز ایلام)

حسن پیری[۱*]، مرتضی واحدیان[۲]، مهران سهراب‌زاده[۳]

چکیده

در پژوهش حاضر، آسیب‌شناسی رسانه در سه مجموعه از سریال‌های محلی صداوسیمای مرکز ایلام بررسی و تحلیل شده است. به منظور دستیابی به این هدف، پژوهش حاضر با اتکا به رویکرد نظریهٔ بازنمایی و برمبنای قرائت نشانه‌شناختی از گفتارهای تبدیل‌شده به متن، سعی کرده است دلالت‌های معنایی و تصاویر فرهنگی‌ای را که سریال‌های *قال‌وقواله*، *برا و بش* و *هرکه را خوی* بازنمایی می‌کنند تحلیل کند. تجزیه‌وتحلیل یافته‌ها چند نوع مفهوم مرتبط با آسیب اجتماعی خانواده در سیمای مرکز ایلام را نشان می‌دهد: برساخت تصویر دوگانه از خانواده، مناقشه‌برانگیز نمودن تفاوت‌ها و بازتولید کلیشه‌های نقشی مبتنی بر احترام به ساحت سنت. برمبنای نتایج این پژوهش در خانوادهٔ سنتی، پایبندی به آداب و رسوم محلی و مقاومت در برابر مدرنیته به‌منزلهٔ یک ارزش تصویر شده است؛ در این خانواده، زن معمولاً «زنِ پذیرنده» است و تصمیم‌گیرندهٔ اصلی مرد است و آنجا هم که زن در موضوعی مهم تصمیم می‌گیرد، نتیجهٔ نابهنجاری را رقم می‌زند. آنچه را در این سریال‌ها نمایش داده می‌شوند می‌توان در بطن جامعه هم دید. به عبارتی، می‌توان سمت‌وسوی شبکهٔ استانی مرکز ایلام را در سریال‌های مورد مطالعه، تمرکز بر پذیرش مردانگی و زنانگی سنتی و سیطرهٔ آن بر سایر مردانگی‌ها و زنانگی‌ها دانست که در طول سال‌های پخش سریال‌ها (۱۳۸۸ـ۱۳۹۲) این نحوهٔ بازنمایی، صورت مسلط بوده است.

کلیدواژگان

آسیب‌شناسی رسانه، بازنمایی خانواده، تحلیل محتوای کیفی، شبکهٔ استانی ایلام، گونه‌های خانواده.

---

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی ایران، دانشگاه کاشان (نویسندهٔ مسئول)
hpiri.1367@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی ایران، دانشگاه کاشان m.vahedian1367@gmail.com
۳. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه کاشان sohrabzadeh@mail.kashanu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۳

مقدمه و بیان مسئله

نظرسنجی‌های زیادی از پروبلماتیک‌بودن آسیب‌ها و مسائل اجتماعی در استان ایلام حکایت دارد. مطابق پیمایش وضعیت مسائل و آسیب‌های اجتماعی، مردم ایلام درخصوص میزان شیوع آسیب‌ها در استان بر این اعتقاد بودند که به ترتیب مسائلی همانند فقر، بی‌پولی و بیکاری (۴٫۴۳۵درصد)، رشوه‌گیری، اختلاس، پارتی‌بازی و باندبازی (۳٫۷۰۲درصد)؛ بی‌عدالتی و تبعیض (۳٫۶۷۱درصد) و اعتیاد به مواد مخدر (۳٫۴۹۴درصد) جدی‌ترین مسائل استان ایلام‌اند (پیمایش وضعیت مسائل و آسیب‌های اجتماعی ۱۳۹۴: ۵۰ـ۵۲). علاوه بر نظرسنجی‌ها و طبق مستندات، استان ایلام بعد از استان کهگیلویه و بویراحمد بیشترین میزان مددجو را دارد و همچنین بالاترین میزان قتل عمد و بیشترین میزان فوت‌شدگان خودکشی در استان ایلام رخ می‌دهد. طی سال‌های ۱۳۸۴ـ۱۳۸۹ استان‌های دارای بالاترین نرخ خودکشی در کشور به ترتیب عبارت‌اند از ایلام (۱۸٫۹)، کرمانشاه (۱۳٫۶) و لرستان (۱۰٫۸). حدود ۳۸٫۷درصد افراد اقدام‌کننده به خودکشی بیکار بوده‌اند (معاونت اجتماعی استانداری ایلام). نرخ خودکشی در کشور ۴٫۸ نفر به‌ازای هر یکصدهزار نفر جمعیت است که این تعداد در استان ایلام ۱۶ نفر (سال ۱۳۹۱) است. استان ایلام براساس آمار سال ۱۳۹۳ از نظر جرایم قتل عمد، خودکشی، شرارت، انفجارات عمدی و نزاع جزء سه استان اول کشور بوده است و میزان وقوع جرایم استان ایلام در سال ۱۳۹۳ نسبت به سال ۱۳۹۱ افزایش قابل ملاحظه‌تری داشته است. بیشترین آمار افزایش جرایم در سال ۱۳۹۳ نسبت به ۱۳۹۲ مربوط به نزاع و قتل است (معاونت اجتماعی استانداری ایلام ۱۳۹۵). استان ایلام کمترین درصد نسبت طلاق به ازدواج را در نقاط شهری دارد (پژوهش‌نامهٔ تخصصی مسئله‌شناسی ۱۳۹۵: ۲۷). اما بالاترین درصد طلاق با یک تا چهار سال زندگی مشترک را نیز دارد (همان)؛ به عبارتی دیگر، زوجین مطلقه در استان ایلام کمترین میزان زندگی مشترک را در کل استان‌های ایران دارند. از بسترهایی که می‌تواند به کالبدشکافی این آسیب‌ها به منظور حل و بهبود وضعیت حاضر آن بپردازد، رسانه به‌عنوان «عامه‌پسندترین جلوهٔ فرهنگ در قرن بیست‌ویکم» است (استوری ۱۳۸۵: ۲۹)، زیرا به زعم مک‌کوایل جایگاه رسانه در زندگی روزمره به غلبهٔ آن بر «محیط نمادین» و جایگزینی پیام‌های آن به جای تجربهٔ شخصی و سایر وسایل شناخت منجر شده است. بنابراین، این رسانه است که از طریق بازنمایی پدیده‌ها نقشی اساسی در تولید یا حذف پدیده‌های اجتماعی دارد. ازهمین‌رو، این مطالعه در نظر دارد به صورت آکادمیک و با نگاهی جامعه‌شناختی به تحلیل محتوای سریال‌های محلی استان بپردازد، تا ابعاد و لایه‌های فراسطحی و پنهان آسیب‌های حوزهٔ خانواده را روشن کند.

چارچوب مفهومی تحقیق

طبق دسته‌بندی کریس روژک دورهٔ دوم از چهار برههٔ تاریخ تحولات مطالعات فرهنگی (۱۹۵۸ـ۱۹۹۵) برههٔ متنیـ بازنمایی است. این دوره از فعالیت‌های مرکز مطالعات بیرمنگام پیش از همه وامدار آثار و نوشته‌های استوارت هال است. نوشته‌ها و آثار هال در مورد بازنمایی و اهمیت آن در رسانه، این مفهوم را به یکی از مسائل بنیادی حوزهٔ مطالعات فرهنگی تبدیل کرده است. به عقیدهٔ هال[1] (۲۰۰۳) مفهوم بازنمایی‌های اجتماعی برای اولین‌بار توسط دورکیم مطرح شد. از نظر وی، بازنمایی‌های اجتماعی طیف وسیعی از فرم‌های ذهنی را توصیف می‌کنند که علم، مذهب، اسطوره، کیفیت زمان و مکان از آن ناشی می‌شود. درواقع، هر نوع ایده، احساس و اعتقاد که در یک جامعه وجود دارد، در این بازنمایی‌ها گنجانده شده است (مسکوویسی[2] ۲۰۰۰: ۳۰). چنان‌که اگر خود در دنیای روزمره سرک کشیم، می‌بینیم همیشه و همه‌جا، وقتی با اشخاص یا اشیائی روبه‌رو و با آن‌ها آشنا می‌شویم، این بازنمایی‌ها دخیل‌اند. اطلاعاتی که به دست می‌آوریم و سعی می‌کنیم برای آن‌ها معنایی بیابیم، تحت کنترل این بازنمایی‌هاست و این امور هیچ اهمیتی برای ما ندارد؛ به‌جز اهمیتی که این بازنمایی‌ها به آن‌ها می‌دهند (همان: ۲۶). بارتال اشاره می‌کند: «همان‌طور که مسکوویسی بیان می‌کند، بازنمایی اجتماعی درمجموع حاصل مفاهیم برآمده از تولیدات ذهنی و تصاویر مشترک در عناصر ذهنی ملموس مصور است. این دو به‌مثابهٔ کدهای موافق و مشترک، به دانش عمومی افراد اشاره می‌کنند که نظریه‌های احساس عمومی آن‌ها دربارهٔ جهان اجتماعی خود است» (دیگزیت ۲۰۰۸: ۶). به این معنا بازنمایی اجتماعی احساس عمومی یا معانی به اشتراک گذاشته‌شده و محتوای تفکر روزمره را به وجود می‌آورد. چنانچه مسکوویسی می‌نویسد: «ما از طریق بازنمایی اجتماعی مجموعه‌ای از مفاهیم، موقعیت‌ها و توضیحات سازمان‌دهی‌شده در زندگی روزمره را در جریان روابط درون‌فردی معنا می‌کنیم» (دیگزیت[3] ۲۰۰۵: ۵). مسکوویسی خلق بازنمایی‌ها را نه به فرد، بلکه به مجموعه‌ای از افراد و گروه‌ها نسبت می‌دهد که در جریان روابط و همکاری‌های خود، بازنمایی‌ها را خلق می‌کنند. اما این بازنمایی‌ها زمانی که خلق می‌شوند، به خود زندگی می‌بخشند و یکدیگر را به جریان می‌اندازند، باهم ادغام می‌شوند و یکدیگر را جذب یا دفع می‌کنند و به همین ترتیب بازنمایی‌های جدیدی را به وجود می‌آورند و بازنمایی‌های قدیمی را از بین می‌برند (مسکوویسی ۲۰۰۰: ۲۷).

بازنمایی دارای استراتژی‌ها و مفاهیمی است که از طریق آن‌ها درک و اعمال می‌شود. ازجمله استراتژی‌های مهم بازنمایی کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی هستند. هال کلیشه‌سازی را

---

1. Hall
2. Moscovici
3. Dixit

کنشی معناسازانه می‌داند که نگه‌دارندهٔ نظم اجتماعی و نمادین بوده و معتقد است اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم. وی در بیان دیدگاه خود دربارهٔ کلیشه‌سازی به مقالهٔ ریچارد دایر[1] با عنوان کلیشه‌سازی اشاره می‌کند که در آن به تفاوت موجود میان دو اصطلاح طبقه‌بندی و کلیشه‌سازی پرداخته است. از منظر دایر، بدون استفاده از طبقه‌بندی‌ها معنادهی به جهان بسیار دشوار است، زیرا از طریق انطباق مفاهیم و طبقه‌بندی‌های موجود در ذهن با مفاهیم عام، امکان درک و مواجهه با جهان میسر می‌شود. طبیعی‌سازی نیز در کنار کلیشه‌سازی یکی دیگر از استراتژی‌های بازنمایی است. این مفهوم کارکردی ایدئولوژیک دارد و به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکار و طبیعی هستند. در این فرایند، بازنمودهای ایدئولوژیک خاص به صورت عقل سلیم درمی‌آیند و ازاین‌رو غیرشفاف شده و دیگر به‌عنوان ایدئولوژی به آن‌ها نگاه نمی‌شود (سروی زرگر ۲۰:۱۳۸۹). برای بارت اسطوره‌ها به عملکرد ایدئولوژیک طبیعی‌سازی کمک می‌کنند تا واکنش‌های فرهنگی به اموری کاملاً طبیعی، عادی، خودآگاه و مطابق با عقل سلیم به نظر برسند.

هال در مقالهٔ نمایش دیگری به مفهوم بنیادین دیگری به‌عنوان یکی از مفاهیم اصلی در بازنمایی اشاره می‌کند. وی بحث خود را با این سؤال آغاز می‌کند که ما چگونه مردم و مکان‌هایی را که به‌وضوح «متفاوت» از ما هستند، نمایش می‌دهیم و چرا تفاوتْ مفهومی مناقشه‌انگیز در بازنمایی است؟ او در جواب به این سؤالات به شیوه‌های بازنمایی در فرهنگ عامه به‌عنوان عرصهٔ بروز تفاوت‌ها اشاره می‌کند و ردپای استراتژی‌های بازنمایی از قبیل طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی را در گزارش‌های روزنامه‌ها دربارهٔ مهاجران و سیاه‌پوستان، منازعات نژادی، جنایت‌های شهری و فیلم‌ها و مجلات بررسی می‌کند و معتقد است بازنمایی موضوعی پیچیده است؛ به‌ویژه زمانی که با تفاوت‌ها سروکار داشته باشیم، با احساسات، نگرش‌ها، عواطف، ترس و اضطراب در بیننده همراه است که در سطوح عمیق‌تری از آنچه ما به‌عنوان عرف عام می‌نامیم می‌تواند عمل کند (سروی زرگر ۱۳۸۹: ۲۰ـ۲۱).

عرف عام مفهوم دیگری است که در بررسی نظری و مفهومی بازنمایی باید مورد توجه قرار گیرد. هال این مفهوم را از گرامشی اخذ کرده و آن را به یکی از مباحث محوری مطالعات فرهنگی بدل می‌کند (سروی زرگر ۱۳۸۹ به نقل از رجک ۲۰۰۳). از منظر گرامشی، عرف عام به امر روزمره گره خورده و امری تکه‌پاره و غیرمنسجم است که مدام در حال تغییر و تحول است. هال بدین‌ترتیب بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیال‌بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود بین سوژه‌های اجتماعی به نتیجهٔ درخور توجهی می‌رسد. «تلاش برای تثبیت معنا درنتیجهٔ عمل بازنمایی محقق می‌شود که سعی می‌کند پای معانی بالقوهٔ

1. Richard Dayer

متفاوتی به یک متن کشیده شود و به یکی از معانی ارجحیت داده شود» (سروی زرگر ۱۳۸۹ به نقل از هال ۱۹۹۷). هال این معنای حاصل از بازنمایی را معنای مرجح می‌نامد. او معتقد است یکی از روش‌های رایج در ارجحیت بخشیدن به یک معنا استفاده از بازنمایی دوگانه‌هایی مانند خوب/ بد، متمدن/ بدوی، زشت/ جذاب و... است (سروی زرگر ۱۳۸۹: ۲۱).

یکی از واسطه‌های مهم در این میان رسانه‌ها هستند که کارکرد اساسی و بنیادین آن‌ها بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان است و اغلب دانش و شناخت ما از جهان به‌وسیلهٔ رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت به‌واسطهٔ و به میانجی‌گری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما تصویر می‌کنند. در این میان، اهمیت رسانه از این امر ناشی می‌شود که به‌زعم پژوهشگران علوم ارتباطات اجتماعی پیام‌های برجسته‌شده یا مورد تأکید و اصرار دائمی یا مقطعی رسانه‌ها دربارهٔ یک موضوع، به‌تدریج می‌تواند آن را به کلیشه تبدیل کند و در ذهن و اندیشهٔ مخاطب جای دهد. در این هنگام است که نگرش‌ها ایجاد و گاهی اصلاح می‌شوند یا تغییر می‌یابند (طاری و دیگران ۱۳۸۸: ۳۷ـ۵۲). مهدی‌زاده در کتاب *رسانه‌ها و بازنمایی* معتقد است که هرگونه بازنمایی رسانه‌ای در گفتمان و ایدئولوژی ریشه دارد که از منظر آن بازنمایی صورت می‌گیرد، سپس واقعیت براساس بازنمایی رسانه‌ای شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود (مهدی‌زاده ۱۳۸۷: ۵۱). هال در مثالی گویا، کلیشه‌های موجود در سینمای امریکا را در دوره‌های مختلف از زمان تولد یک ملت اثر گریفیث تا دورهٔ معاصر بررسی می‌کند و در این میان به مطالعهٔ دایر در تحلیل آثار خوانندهٔ سیاه‌پوست امریکایی پل رابسون می‌پردازد. طبق تحلیل دایر، بازنمایی سیاه‌پوستان برمبنای تقابل‌های دوگانهٔ سیاه و سفید، خرد و احساس و فرهنگ و طبیعت عمل می‌کند. دایر به نگاه متفاوت میان سیاه‌پوستان و سفیدپوستان اشاره می‌کند: پل رابسون برای سیاهان بیان رنج طولانی و امید به آزادبودن و هم‌زمان برای سفیدپوستان، که صدای روحانی او را می‌شنیدند، نماد حزن، مالیخولیا و رنج بود» (دایر[1] ۲۰۰۵: ۲۵۱). با اتکا به رویکرد ذکرشده، پژوهش حاضر به تحلیل مفاهیم و کدهای اخلاقی و فرهنگی‌ای می‌پردازد که در سریال تحت بررسی این پژوهشی به میانجی دیالوگ‌ها به مخاطبان عرضه می‌شود و مفاهیم و محتواهای تحلیل‌شده را در بستر اندیشه‌های نظری مرتبط با آن مفاهیم مورد تحلیل قرار می‌دهد.

هدف تحقیق حاضر از شرح نظریات مطروحه، نظریه‌آزمایی آن‌ها نیست، بلکه تحلیل محتوای بازنمایی آسیب‌ها و مسائل اجتماعی در خانواده در سریال‌های محلی *قال‌وقواله*، *برا و بش* و *هرکه را خوی* از دریچهٔ این مفاهیم است. بنابراین، با توجه به پیچیدگی موضوع آسیب‌های اجتماعی از یک‌سو و نیز به فراخور نوع بازنمایی آسیب‌های اجتماعی سریال‌های ذکرشده، محقق تلاش می‌کند از نظریات مذکور برای طرح سؤالات، نمایش‌دادن نوع آسیب‌ها، شیوهٔ نگاه کردن به مسئله و نیز تحلیل استفاده کند.

---

1. Dyer

پیشینهٔ تحقیق

با مروری بر مطالعات انجام‌شده در حوزهٔ بازنمایی آسیب‌ها و مطالعات اجتماعی، چند مطالعه شناسایی شد که قرابت بیشتری با موضوع تحقیق حاضر دارند:

علیزاده اقدم و دیگران (۱۳۹۵) به «مطالعهٔ چگونگی بازنمایی ارزش‌ها و روابط خانوادگی در سریال‌های شبکهٔ فارسی‌وان» و میزان مطابقت آن با ارزش‌ها و روابط خانوادگی ایرانی- اسلامی می‌پردازند. براساس یافته‌های این تحقیق استراتژی‌های بازنمایی مانند برجسته‌سازی، طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی از روش‌های مهم جلب‌نظر مخاطبان ایرانی سریال‌های شبکهٔ فارسی‌وان به شمار می‌روند.

بخارایی و محمدی شکیبا (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب مسائل اجتماعی در سریال فرانسوی *معلم* با تأکید بر مسئلهٔ بزهکاری» نشان داده‌اند که شیوهٔ بازنمایی مسائل اجتماعی در این سریال به گونه‌ای است که در پایان هر قسمت پنداشت‌های نادرست جای خود را به پنداشت‌های درست‌تر می‌دهد و درمجموع مسئلهٔ حادث‌شده با روش منحصربه‌فرد شخصیت اصلی داستان به گونه‌ای مرتفع می‌شود که حاصل کار تقویت «پیوندهای اجتماعی» باشد.

حسینی پاکدهی و رضوانی (۱۳۹۲) در مطالعهٔ خود به چگونگی «بازنمایی آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان در مستندهای اجتماعی پس از انقلاب اسلامی ایران» پرداخته‌اند. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که مستندهای اجتماعی ساخته‌شده در سال‌های اولیه انقلاب با رویکرد تضاد به بازنمایی آسیب‌های اجتماعی پرداخته‌اند؛ یعنی بیش از هر چیز تضاد طبقاتی موجود در جامعه به‌منزلهٔ عامل پیدایش مسائل اجتماعی کودکان و نوجوانان مطرح شده است.

بشیر و اسکندری (۱۳۹۲) در مقالهٔ خود به نحوهٔ «بازنمایی خانواده در فیلم سینمایی *یه‌حبه قند*» با استفاده از روش تحلیل گفتمانی پدام می‌پردازند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که کارگردان با برشمردن تأثیر عناصر مثبت تجدد و سنت بر خانوادهٔ ایرانی نگاه‌های صرفاً انتقادی به این دو مقوله را رد می‌کند و درنهایت ایدئال‌ترین شکل خانواده را همراهی عناصر مثبت سنت و مدرن در کنار یکدیگر معرفی می‌کند.

قاسمی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ ارشد خود به مطالعهٔ «بازنمایی آسیب‌های اجتماعی در آثار سینمایی رسول ملاقلی‌پور» پرداخته است. نتایج تحقیق مؤید تأثیرپذیری فیلمساز از شرایط آنومیک و نابهنجار اجتماعی- اقتصادی جامعه‌اش است؛ به‌طوری‌که در تمام آثارش به بازنمایی دوگونه آسیب‌های اجتماعی- اقتصادی پرداخته است و در پی ارائهٔ الگویی برای اصلاح آسیب‌های اجتماعی مفاهیمی همچون: همدردی، همزبانی، همدلی، گفت‌وگو، عشق و محبت را در قاب تصویر مورد توجه و تأمل قرار داده است.

مرادی و دیگران (۱۳۹۱) در «بررسی نشانه‌شناختی فیلم *عروس آتش*» به تحلیل و بررسی این فیلم می‌پردازند. روش نشانه‌شناسی این مقاله در سه سطح توصیفی (رمزگان اجتماعی)،

بازنمایی (رمزگان فنی) و ایدئولوژیک (رمزگان ایدئولوژیک) است. این پژوهش با نشانه‌های مختلف در سه سطح مذکور، فرهنگ متوسط شهری را در تقابل با فرهنگ قبیله‌ای قرار می‌دهد و بدون توجه به ویژگی‌های فرهنگی- اجتماعی این قبیله قضاوت می‌کند؛ قضاوتی که به فهم تفاوت‌های فرهنگی منجر نمی‌شود، بلکه به طرد «دیگری» می‌انجامد.

سلطانی گردفرامرزی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «نمایش جنسیت در سینمای ایران» به بررسی تصویری که سینمای پس از انقلاب از روابط جنسیتی به مخاطبان نشان داده می‌پردازد. یافته‌های پژوهش این محقق ضمن تأیید وجود معناداری نمایش جنسیتی مناسکی‌شده در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب در قالب الگوهای تحلیل بصری مطرح‌شده توسط گافمن، بیانگر برساخت و بازتولید الگوها و هنجارهای جنسیتی سنتی در سینمای ایران هستند.

کلیت پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ بازنمایی در قیاس با مسئلهٔ پژوهش حاضر، بیشتر بر آثار سینمایی توجه داشته‌اند و از سوی دیگر کمتر بیشتر پژوهش‌ها به کلیت فرهنگ ایرانی پرداخته است و مسئلهٔ خانواده، به‌طور خاص، دغدغهٔ اصلی کمتر پژوهشی بوده است. درحالی‌که پژوهش حاضر بیشتر با محوریت تحلیل فرهنگی مسئلهٔ خانواده در ذیل ساختار فرهنگی قومیت کرد می‌پردازد و چنین موضوعی را از دل آثار تلویزیونی درون این فرهنگ بررسی می‌کند.

حال با توجه به مطالب طرح‌شده تاکنون، مهم‌ترین سؤالات تحقیق حاضر به شرح ذیل است:

- ✓ سریال‌های *قال‌وقواله*، *برا و بش و هرکه را خوی* بر کدام آسیب‌های اجتماعی در خانواده تأکید و این آسیب‌ها را از منظر علل، پیامد و راهبردهای مقابله چگونه بازنمایی می‌کنند؟
- ✓ سریال‌های *قال‌وقواله*، *برا و بش و هرکه را خوی* چه تصویری از نوع (انواع) آسیب‌های اجتماعی در روابط خانوادگی را نمایش می‌دهند؟
- ✓ به لحاظ بازنمایی آسیب‌های اجتماعی درون خانواده در استان، وضعیت عملکرد سریال‌های *قال‌وقواله*، *برا و بش و هرکه را خوی* چگونه است؟

روش تحقیق

زندگی روزمره متأثر از تلویزیون و فیلم‌های سینمایی است. تحقیق کیفی این رسانه‌ها را مورد تحلیل قرار می‌دهند تا اطلاعاتی دربارهٔ برساخت اجتماعی واقعیت در اختیار ما قرار دهند (فلیک ۱۳۹۱: ۲۶۶). بنابراین، با این هدف که این روش بتواند اطلاعاتی کامل و عمیق دربارهٔ بازنمایی و چگونگی برساخت آسیب‌های اجتماعی در رسانه‌ای خاص به ما بدهد، روش تحقیق کیفی برای انجام‌دادن تحقیق مورد استفاده قرار گرفته است. بررسی آثار در این پژوهش

برمبنای معیارهای علم نشانه‌شناسی صورت گرفته است؛ علمی که به ما این امکان را می‌دهد که برای سینما نیز همچون زبان، دستور زبان ویژه‌ای بنویسیم (حاجی مشهدی ۱۳۷۷: ۲۱۴). حال باید گفت تحلیل‌های نشانه‌شناسی در کنار روش‌های کیفی‌ای چون تحلیل گفتمان علاوه بر استخراج معانی صریح، به واکاوی معنای پنهان متن می‌پردازند (ساعی ۱۳۷۸: ۱۸۷). نشانه‌شناسی این توانایی را دارد که علاوه بر معنای ظاهری و روساختی، معنای پیچیده، زیرساختی و به‌اصطلاح ضمنی را هم کشف کند (مک‌کوائیل[1] ۱۹۸۷: ۱۸۶). فیلم‌ها، برنامه‌های تلویزیونی، فیلم‌های تبلیغاتی و غیره، مثل زبان هستند و قوانین زبان‌شناسی را می‌توان بر آن‌ها هم اعمال کرد (آسابرگر ۱۳۷۹: ۲۸). درواقع، هنر سینما به‌طورکلی و سینمای داستانی به‌صورت خاص، از یک انتقال‌دهنده و امانت‌دار تصویر زندگی به ابزاری پیچیده برای تغییردهی یا هویت‌طلبی مبدل شده است که در بسیاری از مواقع نیز با موفقیت به انجام می‌رسد و نشانه‌شناسی دانش مناسبی است برای فهم رمزگان نهفته در اثر یک کارگردان و متن هنری‌ای که وی به جامعه عرضه می‌کند (اسحاقی ۱۳۹۰). در این پژوهش نیز اتکای ما به این روش از سویی برمی‌گردد به این نکته که این روش ما را به شناخت دقیق‌تر از امور آشنا، روزمره و به‌ظاهر معمولی، که زیست جهان ما را تشکیل می‌دهد، رهنمون می‌سازد، زیرا عصر ما به عصر جذابیت‌های پنهان و وانموده‌های درجه دوم و مصرف نشانه‌ها موسوم است. در این عصر، ما بر حد فاصل مرزی که علم میان انسان و جهان ایجاد کرده قرار داریم. بازگشت به درون چیزها ازآن‌رو حیاتی به نظر می‌رسد که علم جدید یا به تعبیر دقیق‌تر تلقی جدید بشر از خود و جهان، جهان زیست ما را با تصویر و نشانه‌های گاه رمزآلود فروکاسته است.

براین مبنا، پژوهش حاضر به بررسی سریال‌های *قال‌وقواله*، *برا و بش* و *هرکه را خوی* پرداخته است. واحد تحلیل تحقیق حاضر دیالوگ سریال‌های *قال‌وقواله*، *برا و بش* و *هرکه را خوی* است که از شبکهٔ سیمای استان ایلام پخش شده است. علاوه بر دیالوگ از تصاویر و فضاهای نمایش‌داده‌شده در فیلم نیز جهت تحلیل استفاده می‌شود. پس از مشاهدهٔ دقیق سریال، دیالوگ‌ها (و عبارت‌های معنایی) این سریال‌ها از زبان کُردی به زبان فارسی برگردانده شده‌اند و با توجه به حساسیت نظری به مفاهیم و سازه‌های رویکرد آسیب‌های اجتماعی، نسبت به ثبت دقیق دیالوگ‌ها اقدام و سپس این دیالوگ‌ها به داده‌های متنی تبدیل شده‌اند. اعتبار تحقیق با استفاده از تأیید ناظران و متخصصان حوزهٔ روش کیفی صورت گرفت. بدین ترتیب که در سه مرحلهٔ تبدیل داده‌های تصویری به داده‌های متنی، استخراج مفاهیم از دل داده‌های متنی و نیز کشف مقولات با استفاده از مجموعهٔ مفاهیم، همواره از آرای استادان استفاده و تغییرات مورد نیاز اعمال می‌شد.

1. Mqcuail

یافته‌های پژوهش

سریال *قال‌وقواله*؛ محتوای روایی

سریال *قال‌وقواله* محصول سال ۱۳۸۸، داستان زندگی چند خانواده را که زندگی عشایری دارند نشان می‌دهد. موضوع اصلی این سریال سند زمینی است که حد و حدود زمین جهانگیر و قیصر را مشخص می‌کند و این سند و مشکلات بعدی آن، زمینهٔ درگیری و اختلاف بین آن‌ها می‌شود. علاوه بر این، موضوعات دیگری نیز در لابه‌لای سریال گنجانده شده که بر جذابیت این سریال افزوده است.

سریال *برا و بش*؛ محتوای روایی

سریال *برا و بش*، که محصول سال ۱۳۹۰ است، داستان زندگی دو برادر ناتنی به نام‌های چوارشمه و پنجشمه را بیان می‌کند. این سریال در ۲۷ قسمت و با موضوعات مختلفی از اعتیاد تا بدگمانی و تلاش برای پولدارشدن و... را به تصویر می‌کشد. در این سریال پنجشمه، که در روستا زندگی می‌کند، نمادی از سنت‌گرایی است؛ برخلاف چوارشمه که در شهر زندگی می‌کند و تا حدی زندگی مدرنیته را تجربه می‌کند. این دو برادر که بر سر ارث و میراث میانه‌شان شکراب می‌شود با میانجی‌گری «خالو الوان» کدورتشان از بین می‌رود. درنهایت پسر و دختر پنجشمه با دختر و پسر چوارشمه ازدواج می‌کنند.

سریال *هرکه را خویه*؛ محتوای روایی

سریال ۲۶ قسمتی *هرکه را خویه*، که در سال ۱۳۹۲ ساخته شده است، داستان زندگی فردی به اسم باسکه‌میر را حکایت می‌کند که بر اثر حادثهٔ رانندگی همسرش، هاجر، را از دست داده و بعد از مرگ همسر اتفاقاتی برای او رخ می‌دهد که در کل قسمت‌های سریال جریاناتی را به صورت طنز و کمدی می‌آفرینند. باسکه‌میر که علاقهٔ زیادی به شبکه‌های ماهواره‌ای دارد، پس از مرگ همسرش سعی دارد همواره برنامهٔ ماهواره را دنبال کند، ولی بنا بر سنت‌هایی که وجود دارد، این عمل را مخفیانه انجام می‌دهد. دیدن ماهواره بر ذهن و روان باسکه‌میر تأثیر می‌گذارد و او را متحول می‌کند. در این سریال باسکه‌میر در محیط روستا زندگی می‌کند و برادرش در شهر ایلام سکونت دارد.

محوری‌ترین نشانه‌های استخراج‌شده پس از مشاهدهٔ دقیق سریال‌ها و تبدیل آن‌ها به متن بدین ترتیب است:

برساخت تصویر دوگانه از خانواده

در سریال‌های بررسی‌شده دوگونه خانواده تصویر می‌شوند: ۱. خانوادهٔ نیمه‌سنتی که در حاشیه قرار می‌گیرد ۲. خانوادهٔ سنتی که آسیب‌شناسی نمی‌شود و بر سایر خانواده‌ها چیرگی دارد. خانوادهٔ سنتی، پایبند به آداب و رسوم محلی و مقاوم در برابر مدرنیته تصویر شده است، چنان‌که در چنین خانواده‌ای، زن در ذیل نشانه‌هایی چون اعتقاد به چشم‌زخم، روزهای شوم و نحس و مرد در ذیل دلبستگی، وابستگی و امیدبستن به پسر نه دختر بازنمایی شود. از سوی دیگر، در بستر خانوادهٔ سنتی، نقش‌ها به لحاظ جنسیتی بدین‌گونه است که نقش زن بر آماده‌سازی وسایل مورد نیاز مرد در داخل خانه دلالت می‌کند و معمولاً به‌مثابهٔ «زنِ پذیرنده» بازنمایی می‌شود. از سوی دیگر، ازدواج دختر راهی برای برقراری صلح و پایان دعوا به حساب می‌آید و از صحبت دختر با پسر قبل از ازدواج امتناع می‌شود؛ تصمیم‌گیرندهٔ مسائل مهم ازدواج همانند مهریه و... مرد است نه زن. در این خانواده، مرد، مردِ نان‌آور و حامی زن است و به تجرد نگاه بدبینانه می‌شود و در برابر آن مقاومت می‌شود. در ذیل چنین برساخت معنایی‌ای از خانواده، هنگام پیداشدن کدورت این زن است که به نشانهٔ قهر از خانه می‌رود. در درون این ساحت، نظر دختران فاقد اهمیت است و مادر بر دختر سلطه دارد. برای مثال:

مادر مریم: «می‌خوایم بریم خونهٔ طهمینه واسهٔ خواستگاری.»

مریم: «خب بریم.»

خانمیر: «تو کجا بیای، از کی تا حالا شدی تصمیم‌گیرنده (سَره ژن) واسهٔ من.»

در خانوادهٔ سنتی‌ای که این سریال‌ها پیرامون آن نشانه‌سازی می‌کنند، ازدواج و طلاق‌های مکرر برای مردان مقبول است و ازدواج مرد با دختر کم‌سن و سال به عنوان ارزش تلقی می‌شود. چنان‌که پنجی یکی از شخصیت‌های فیلم *قال‌وقواله*، که همسرش فوت شده و حدود پنجاه سال دارد، وقتی می‌خواهد مجدداً ازدواج کند. او می‌گوید:

ـ زنی بگیرم چهارده سالش باشه، حالا کمی پایین بالا اشکال نداره.

در اینجا تصمیمات مهم را مرد می‌گیرد و زن دخالت چندانی در امور مهم ندارد:

زینب: «من که صلاحم [برای ازدواج] دست بابامه، هرچی اون بگه منم قبول می‌کنم.»

اما در دیگرسو در خانوادهٔ نیمه‌سنتی هرچند به مانند خانوادهٔ سنتی زن به لحاظ مالی و اقتصادی به مرد وابسته است، مادر به‌عنوان حامی دختر در برابر اقتدار پدر عمل می‌کند. در این خانواده، درددل‌ها جنسیتی نشده‌اند؛ به عبارتی، دختر با پدر یا پسر با مادر می‌تواند درددل کند و در برخی موارد مرد از زن عذرخواهی می‌کند. هرچند درنهایت در این خانواده هم تصمیم‌گیرندهٔ اصلی مرد است و آنجا هم که زن در موضوعی مهم تصمیم می‌گیرد، نتیجهٔ نابهنجاری را رقم می‌زند. بنابراین، برمبنای کلیت تصویری که این سریال‌ها به تصویر می‌کشند و برمبنای منطق

تئوریک این پژوهش می‌توان گفت معنای مرجع مدنظر استوارت هال در بازنمایی مفهوم خانواده، بیشتر سمت‌وسویی مردانه دارد و بر تفاوت و تمایز جنسیتی مبتنی است و چنین معنایی به نوعی در راستای بازتولید نظم نمادین نهفته در کلیشهٔ عمومی است که مرد از اقتدار بیشتر و حق انتخاب گسترده‌تری برخوردار است. چنان‌که فضای مردسالارانه درون خانواده‌ها به‌طور واضح دیده می‌شود. تعداد بازیگران مرد و نقش آن‌ها از اهمیت بیشتری نسبت به زنان برخوردار است. زنان این سریال‌ها به گونه‌ای به لحاظ معنایی در تصاویر بارگذاری شده‌اند که در خانواده مشغول انجام‌دادن امور مربوط به داخل خانه هستند و دیالوگ‌های مربوط به این امور به‌وفور دیده می‌شود. مسئلهٔ کار و شغل با نگاهی کاملاً جنسیتی مقوله‌بندی می‌شود و این مردان‌اند که دنبال کار و شغل می‌گردند: «کار جوهر مرد است.» مسئلهٔ دیگری که در حیطهٔ شغلی جالب توجه است، چگونگی تقسیم مشاغل است. چنان‌که تنوع مشاغل مردان در این سریال‌ها زیاد است. مانند مدیرعامل، مدیر شرکت، پزشک، جراح... . اما در سوی دیگر مشاغلی که زنان انجام می‌دهند، به مشاغل صنایع دستی و درنهایت به ایدهٔ تولید کارگاه صنایع دستی ختم می‌شود و معمولاً در حیطهٔ انجام‌دادن کارهای روزمره، زنان عموماً در قالب انجام‌دادن کارهای سطحی و عادی به تصویر کشیده می‌شوند، چنان‌که زنان وقتی موبایل در دست دارند، مشغول پیامک‌زدن یا آهنگ گوش دادن هستند، ولی زمانی که مردان از موبایل استفاده می‌کنند، اموراتی به‌نسبت مهم‌تر را انجام می‌دهند و این عمل معمولاً خارج از محیط خانه صورت می‌گیرد. فضای داخل خانه و محیط‌هایی مثل آشپزخانه، محیطی زنانه تصویر می‌شود و احساسات شاعرانهٔ زن مورد تحقیر قرار می‌گیرد. برای جنسیت زن، تحصیلات اهمیت چندانی ندارد. اعضای خانواده وقت کمی را صرف گفت‌وگو و بحث در مورد زندگی‌شان اختصاص می‌دهند و اگر هم وقتی اختصاص داده شود، گفت‌وگو [تک]جنسیتی می‌شود:

پنجشمه: دختر اگه درددلی داشته باشه، بایستی به مادرش بگه. مرد هم هرمشکلی داشته باشه باید با پدرش در میان بذاره.

نوع گفتار مردان همراه خشونت و اقتدار است و طبق سلسله مراتب قدرت، پدر حرف اول را می‌زند. پشیمانی از ازدواج و قدرتِ بازپس‌گیری آن در دست مردان است. *کریم* هم بعد از عاشق‌شدن *زیبا*، نهایتاً پشیمان می‌شود و می‌گوید:

ـ من و زیبا به درد هم نمی‌خوریم، البته من به درد اون نمی‌خورم.

از مردان انتظار می‌رود که نیازهای اجتماعی مثل ازدواج یا طرح نقشه برای رفع مسائل را برطرف کنند. ریش‌سفیدان در اجتماعات روستایی و عشایری به برقراری صلح مبادرت می‌ورزند و موجب انسجام خانواده و خویشاوندان می‌شوند. کدخدامنشی در این اجتماعات بیش از راه‌های قانونی تأثیرگذار است:

پسرعموی زینت: من قصد ازدواج با دخترعمومو دارم. الان اومدم که تو برید و پسش بگیری

قبل از اینکه دعوا بینمون پیش بیاد... من این حرفا سرم نمی‌شه. اومدم پیش تو به‌عنوان ریش سفید طایفه، قبل از اینکه دعوایی پیش بیاد. حالا زحمت بکش برو پیش عمو جهانگیر.

مرد ویژگی‌ای است که موکداً بر آن تأکید می‌شود. مردان مسلط درون خانواده با نگاه جنسیتی به فرزندان نگاه می‌کنند و تمایل بیشتری به داشتن پسر دارند. قسم خوردن به جان اجداد یا فرزندان ذکور است. مردان هستند که به ساختارهای کلان جامعه توجه دارند؛ طوری‌که مردان در مواجه با دولت و ارتباط آن با قدرت سیاسی قرار می‌گیرند. در سریال‌های بررسی‌شده، تفکر خلاق و انتقادی مختص به مردان است و این مردان هستند که از این کیفیت برخوردارند. مردان معترض اصولاً منتقد مشکلات موجود در ساختارهای جامعه هستند؛ مثلاً از سیستم موجود بانکی، فساد، اعتیاد، افسردگی، رفتار پزشکان، آب مصرفی، ازدواج، آلودگی هوا، اجناس چینی و... انتقاد به عمل می‌آورند. در برابر تصمیم‌گیری‌ها مقاومت می‌کنند و در پی ایجاد نظم و بهنجارکردن معضلات جامعه (اعتیاد) هستند. استخدام افراد برمبنای شایستگی، در دست مردان است:

جهانگیر: عزیزان خیلی خوش آمدید، می‌دونم همه‌تون بیکارید و اومدید توی این پروژه کار کنید. کسی که حقشه و تحصیل‌کرده‌ست و زحمت کشیده مطمئن باشه تو این پروژه استخدام می‌شه. حالا یه مژده بهتون بدم، دورهٔ پارتی‌بازی مُرد. تصمیم گرفتم پارتی‌بازی نکنم... بعد دو گروه می‌شین، گروه پ و گروه ب... گروه پ یعنی پارتی‌دار و گروه ب یعنی بی‌پارتیِ بی‌کسِ بدبختِ بیچاره.

در جای دیگری معضل بیکاری را این‌طوری بیان می‌کند:

جهانگیر: در شهر ما تحصیل‌کرده‌های زیادی وجود دارن که همه مشغول بیکاری هستند.

مناقشه‌برانگیز نمودن تفاوت‌ها

همان‌طور که در بخش نظری پژوهش مطرح شد، هال یکی از موضوعات مهم در بازنمایی را برساخت دیگری می‌دانست. بدین معنا که درون فرهنگ رایج و مسلط، همواره الگوهای انسجام‌بخشی برای ساخت‌دهی به سامان اجتماعی و نظم عمومی وجود دارد و در این راستا دو استراتژی کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی به‌عنوان دو اهرم در این زمینه عمل می‌کنند. ماحصل چنین روندی این است که افراد متمایز و متفاوت به‌مثابهٔ «دیگری» از متن اجتماعی طرد می‌شوند و داغ و برچسب‌های اجتماعی بر پیشانی خود و اعمالشان می‌خورد. چنین موضوعی در سریال‌های بررسی‌شده در جایی به چشم می‌خورد که برخلاف الگوی مرسوم خانوادهٔ سنتی و نیمه‌سنتی که نسبت به رسوم و سنت‌های خانوادگی پایبندند و بدان افتخار می‌کنند و نگاه ارزشی به شجاعت و قدرت بدنی دارد، خانوادهٔ دیگری هستند که از سنت‌های خویش گریزان بوده و همگون‌شدن به فرهنگ دیگر را برای خود افتخار می‌دانند. اما افرادی با این اراده و با نگاهی به سمت به تغییر پایگاه اجتماعی (با ازدواج) و علاقه‌مند به شکل ظاهری نامتعارفی

(موهای بلند، چاق، سبیل بلند، لباس گشاد) به حاشیه رانده می‌شوند، زیرا در ساحت امر نمادین و نظم عمومی نیستند و اعمال و رفتارشان بر معانی‌ای خارج از نشانه‌های مقبول اجتماع خودشان دلالت دارد. چنان‌که پنجشمه به خاطر اینکه پسرش شلوار لی و پیراهن قرمز پوشیده از دستش عصبانی می‌شود و می‌گوید:

ـ این چیه تنت، تو خجالت نمی‌کشی؟ با این شلوار تنگ و پاره‌پاره آبرومو می‌بری؟ می‌دادی خواهرت تا برات بدوزه، این دیگه چه لباسیه! این لباس قرمز دخترانه چیه پوشیدی؟ نکنه بابتش پول هم دادی؟

همچنین افرادی که در حاشیه قرار دارند عرفاً به انجام‌دادن کارهای زنانه می‌پردازند و آرزوی زندگی در کلان‌شهرها را دارند. خانوادهٔ روستاییِ بیزار از کار کشاورزی و یدی نیز در این سنخ قرار دارند که به‌عنوان دیگری تصویر می‌شوند. این نوع خانواده‌ها قدرت مانور ندارد، به بی‌تجربه بودن محکوم می‌شوند و نظراتشان هم چندان اهمیتی ندارد. مردانی به این سبک و سیاق تحت لوای نشانه‌هایی چون گرایش به شکل و صورت زنانه، فضول، قرقرو و دست و پا چلفتی بودن و ناپختگی و بی‌تجربه‌بودن بارگذاری شده‌اند و هم از منظر رمزگان فنی‌ای چون روایت هم رمزگان اجتماعی‌ای چون گفتار و صدا و حرکات و لباس به گونه‌ای نمایش داده می‌شوند که تفکر زنان را می‌پذیرند؛ به سخنان آنان رجوع می‌کنند؛ نسبت به آنان از خود احساسات بروز می‌دهند و مشورت در امورات مهم را با آنان در میان می‌گذارند و در کل دیدگاه زن‌باورانه دارند. درنهایت، چنین مردانی در حاشیهٔ مردان مسلط مورد تحقیر قرار می‌گیرند و بر آن‌ها برچسب‌های حقارت‌آمیز زده می‌شود؛ چنان‌که در این گفت‌وگو می‌توان دید:

قباد: من بدون فهیمه یک دیقه نمی‌تونم زندگی کنم.

جهانگیر: وجود تو یک ثانیه واسم ننگه، بدبخت خاک بر سر، گریه نکن، تو که مَرد نیستی... مرد که واسهٔ زنش این بلاها رو سر خودش نمی‌آره، ننگ بابا، بدبخت برو به حال زندگی و کار خودت فکری بکن، تو که مرد نیستی.

خانوادهٔ هژمونیک گریهٔ مرد را نمی‌پذیرد و ارزشی برای عشق قائل نمی‌شود. مردان و زنان حاشیه‌ای حسادت را پیشهٔ خود می‌کند و وسواسی، مضطرب و حسود هستند.

چوارشمه: تو و خواهرت اگه حرفی بزنی، من می‌دونم و شما. هیچی نمی‌گید. می‌خوام عموتون هم گرفتار این قضیه شه.

حضورنداشتن کودکان در سریال‌های بررسی‌شده نیز به معنای بی‌اهمیتی به آنان است که خارج از این بازی قرار گرفته‌اند. یکی دیگر از مفاهیمی که به‌کرات در این سریال‌ها دیده می‌شود تحقیر زنان و مردان به‌واسطهٔ افراد هژمونیک است. خشونت کلامی و سلطهٔ مردانه از ویژگی بارز در این سریال‌هاست:

باسکه‌میر: ای بابا خانواده چیه، غلط می‌کنن، خودم درستش می‌کنم. تو هنوز منو نشناختی که تو خونه چه‌جوریم.

درجای دیگری:

پنجشمه به نادر: تو از جلوی چشام برو بیرون، هیچی نگو وگرنه سرتو از تنت جدا می‌کنم.

یا:

کریم: ببین من واسهٔ خودم نگرانم، اگه پدرم بفهمه اومدیم دکتر، تو خونه رام نمی‌ده، می‌ندازدم بیرون.

بی‌غیرت، داغی است که این مردان می‌خورند:

پیمان: بدبخت امروز فرداست که پدرتو بگیرن بندازنش زندان، غیرتت کو؟

نادر: چه اشکالی داره بی‌خیال، غیرتو ول کن، بابام بره زندان چه اتفاقی واسه‌ش می‌افته، باز برمی‌گرده، آزاد می‌شه... چیزی که سرمو به باد می‌ده همین غیرته.

زن با نگاهی جنسیتی مورد تحقیر قرار می‌گیرد. وقتی همسر پنجشمه ناگهان وارد خانه می‌شود و باعث ترس او می‌شود، با تندی به او می‌گوید:

ـ تف به روت که هرجا می‌رم تو هم هستی.

شوهر داشتن یک ارزش برای زن است که زن داشتن این ارزش را برای مرد ندارد. زنان مشاغلی پست را به خود اختصاص می‌دهند؛ مانند مشاغل مربوط به صنایع‌دستی یا دست‌فروشی (لباس و پارچه، لوازم آرایشی). در توصیف مردان برای عشق به زنان و اشعار مربوط به آنان از ابزار شکار و شکارکردن استفاده می‌شود و به دنبال تصاحب زن هستند:

شی‌وَی که‌ل دیری شه‌فق ده نشاد تیره خه‌مه‌وت هرچگ بادا باد[1].

مردِ مسلط و همنوا با خانوادهٔ هژمونیک، مردی است که وابسته به زنش نیست:

جهانگیر: زمین مال کسیه که خودم تو استخدامی ردش کردم. زمین مال قیصره. فامیلشم فخری. خودش فخریه، فامیلش فخریه، قلبش فخریه، روحش فخریه، عروقش فخریه، مغزش فخریه، حرکتش فخریه و زبانشم فخریه... فخری زنشه.

تفکر زنانه در بیشتر این سریال‌ها جایی ندارد و مردانی که برای زنان ارزشی به مراتب بیشتر قائل‌اند با دیدهٔ تحقیر نگریسته می‌شوند:

قباد: من بدون فهیمه یک دیقه نمی‌تونم زندگی کنم.

جهانگیر: وجود تو یک ثانیه واسم ننگه، بدبخت خاک بر سر، گریه نکن، تو که مَرد نیستی... مرد که واسهٔ زنش این بلاها رو سر خودش نمی‌آره، ننگ بابا، بدبخت برو به حال زندگی و کار خودت فکری بکن، تو که مرد نیستی.

بین مردان نیز مشاغلی وجود دارد که با دیدهٔ تحقیر نگریسته می‌شود، مانند: کفاشی، کارگری، قصابی؛ حتی کسانی که دانشجو هستند یا در خدمت سربازی به سر می‌برند. معمولاً

---

۱. منظور این است که دختر مثل آهو می‌ماند که با شلیک‌کردن تیر به سمتش می‌توان او را شکار کرد (جواب مثبت می‌گیرم یا منفی).

معیار اعمال سلطه بین زنان سن است؛ زن مسن تمایل بیشتری به خشونت و فرماندهی دارد و دختر و زن کم‌سن به پذیرش آن تن می‌دهد. در این بین، دختران کم‌قدرت‌ترین گروه‌های موجود در گونه‌های خانوادهٔ مورد بررسی هستند؛ مثلاً ساناز به مادرش می‌گوید:

خدایا شکرت که عموم عاقل شده.

کشور: زهر مار، این چه حرفیه می‌زنی، کسی با عموی خودش این‌جوری حرف می‌زنه؟

در برخی موارد، دختران دانشجو عموماً با واژه‌ای مثل «بی‌سواد» تحقیر می‌شوند که در پی تغییر رشته به رشته‌های آسان‌تر هستند:

مریم: بابا من که از رشته‌م خوشم نمی‌آد، می‌خوام تغییر رشته بدم، حسابداری خیلی سخته... اصلاً من نمی‌دونم تو دانشگاه چی درس می‌دن، چی می‌خونی، چی واست می‌گن.

افرادی که اعتیاد دارند، به‌خصوص در خانوادهٔ سنتی، مورد تحقیر و بدرفتاری قرار می‌گیرند. پنجشمه در پاسخ به مسئول آزمایشگاه که می‌گوید «به فرض که پسرت معتاد باشه. تو باید با مریض این‌طوری رفتار کنی و زندانی‌ش کنی»؛ می‌گوید:

ـ این تصمیم من نبوده، وقتی کل روستا می‌اومدن می‌گفتن نذار پسرت بره بیرون نکنه بچه‌های ما رو هم معتاد کنه، چاره‌ای نداشتم و زندانی‌ش کردم.

خودتحقیری از دیگر ویژگی‌های منتسب به زنان سنتی است که برای ابراز محبت از آن استفاده می‌کنند:

پری به کریم: خواهرش بمیره کارش زاره.

در جای دیگر:

کشور: عزیزم مادرت بمیره... خدا منو بکشه.

این سریال‌ها بیشتر تأکیدشان روی آن چیزی است که بوردیو ریختار یا هبیتاس می‌نامد؛ بنابراین در صورت تخلف از سنت با انگ افراد مواجه می‌شوند. مجرمان، به‌عنوان افرادی داغ‌خورده، به انجام‌دادن اموری دست می‌زنند که خلاف عرف و قانون است. در این سریال‌ها مردانی تصویر می‌شوند که اراذل خوانده می‌شوند و با لباس‌های مخصوص (گشاد و به رنگ مشکی) در سطح شهر گشت می‌زنند و باعث آزار مردم می‌شوند و معمولاً در اماکنی مثل قلیان‌سرا دور هم جمع می‌شوند. افراد دیگری هستند که با برچسب‌خوردن، داغ‌زده و تحقیر می‌شوند:

چوارشمه: پیمان! پیمان آدم گیجیه مثل تو، مگه آدم قحطیه. می‌فرستمش یه چیز واسم بیاره می‌ره چیز دیگه‌ای تحویلم می‌ده.

خاک بر سر، گیج، چاقودَم[۱]، تیوب‌دم[۲]، دم‌جور قمقمک[۱]، چَم درآتگ[۲]، شکمو، یاغی، ولگرد،

---

۱. تشبیه لب (زن) به چاقو

۲. تشبیه لب (زن) به تیوب

دیوانه، بی‌تربیت، ترشیده، گیس‌بریده، دست‌وپا چلفتی و زن‌صفت از انگ‌هایی است که به مردان یا زنان زده می‌شود. وقتی پری می‌بیند که طهمینه و رامین سرهم داد می‌زنند، خطاب به آن‌ها می‌گوید:

ـ چی می‌خواید از جون هم، این داد و فریادها چیه، مثل بزمجه افتادی به جون هم.

در این سریال‌ها، پوشش عده‌ای از افراد هم مورد تمسخر قرار می‌گیرد. علاوه بر این، برای تحقیر، افراد را با نام حیواناتی مانند آفتاب‌پرست، بزمجه، بزغاله و مرغ صدا می‌زنند. بعضی مردان هستند که در برابر انگی که می‌خورند واکنش نشان می‌دهند، ولی زنان و بعضی مردان دیگر واکنشی نشان نمی‌دهند. علاوه بر این، شاهد حضور قومیت‌های دیگری در این سریال‌ها هستیم که با دیدی منفی تصویر می‌شوند و برچسب‌هایی مانند کلاهبردار، چرب‌زبان، کودن، ندید بدید، چندزن‌گرا و بلوف‌زن به آنان زده می‌شود. زنانی که به‌عنوان غریبه و خارج از سنت و رسوم در این سریال‌ها تصویر می‌شود، مورد بی‌مهری قرار می‌گیرند.

بازتولید کلیشه‌های نقشی مبتنی بر احترام به ساحت سنت

در خانوادهٔ سنتی، زن عشایر و روستایی برخلاف خانوادهٔ ساکن در شهر به‌عنوان زنی کاربلد نشان داده می‌شود؛ در خانوادهٔ سنتی، زن چادرنشینی که اسلحه را به دوش می‌کشد و پاسبان سایر چادرنشینان است، بهنجار شناخته می‌شود که ابهت و رفتار مردگونه دارد و از سوی مردان و زنان دیگر مورد تأیید قرار می‌گیرد. زن خانه‌دار است و امور مربوط به داخل خانه همانند پختن، شستن، دوشیدن شیر، نخ رسیدن، چیدن میوه، پاک‌کردن سبزی و برنج و... را به‌خوبی انجام می‌دهد. زن حتی در بیرون از خانه ابزارهای آشپزخانه را به همراه دارد. برای انجام‌دادن امور داخل خانه، نه‌تنها پاداشی دریافت نمی‌کند، بلکه گاهی اوقات با تحقیر هم مواجه می‌شود. برای مثال شهناز بعد از صرف غذا همراه خانواده و جمع کردن سفره، با این گفتهٔ تمسخرآمیز نادر مواجه می‌شود:

ـ اینم دستمزد جنابعالی.

در صورت نبود زن در خانوادهٔ سنتی، فعالیت‌های داخل خانه بلامتصدی باقی خواهد ماند، زیرا مرد زیر بار فعالیت خانه‌داری نمی‌رود. پنجی وقتی تنهایی در خانه حضور می‌یابد با خودش می‌گوید:

ـ الان خسته و کوفته، باید چای می‌خوردم، کی بهم چای بده، خودم که حوصله ندارم چای درست کنم، هیچی دیگه...

انجام‌دادن فعالیت خارج از خانه درون خانوادهٔ سنتی، باید با اجازهٔ چارچوب تعریف‌شدهٔ مرد

---

۱. تشبیه دهان زن به دهان قمقمک

۲. چشم از حدقه بیرون زده

باشد. در این خانواده، زنان سالخورده بانفوذتر از زنان و دختران جوان هستند. آن‌ها در برخی موارد حتی به برقراری صلح میان اشخاص و خانواده‌ها هم مبادرت می‌ورزند. در خانوادهٔ نیمه‌سنتی، علاوه بر خانه‌داری بعضی از مشاغل عرفاً مردانه به صورت مشروط انجام می‌شود؛ مانند رانندگی. در این دیدگاه، زن صرفاً داخل شهر رانندگی می‌کند و رانندگی خارج از شهر، مگر در کنار مرد، قابل قبول نیست. در خانوادهٔ نیمه‌سنتی، زن می‌تواند دانشگاه برود، اما معمولاً نمی‌تواند به فعالیت‌هایی با مهارت تحلیلی همانند دانش ریاضی و کار با کامپیوتر به‌خوبیِ سایر مهارت‌ها بپردازد. فعالیت‌های سودجویانه معمولاً در خانوادهٔ نیمه‌سنتی بیشتر نمود دارد:

زیبا: آقا کریم، منو پری می‌خوایم یه کارگاه تولید صنایع دستی راه بندازیم؛ البته در کنارش بابا و عموت خیلی زمین داشتن که روش کار نکردن، می‌خوایم رو اون‌ها هم کار کنیم.

خانوادهٔ سنتی عمدتاً با تحصیلات بیگانه است. پنجشمه که نماد مرد روستایی است به پسرش نادر می‌گوید:

ـ مدرکت به دردت نمی‌خوره، چن‌تا گوسفند برات می‌خرم برو چوپانی کن.

نیمه‌سنت‌گراها با رسومات پذیرفته‌شدهٔ روستایی هماهنگ نیستند. نادر با حرف پدرش که می‌خواهد طبق سنت قدیم برای او همسر انتخاب کند، مخالفت می‌کند و می‌گوید:

ـ اجازه نمی‌دم کسی برام تعیین تکلیف کنه و با کسی ازدواج کنم که انتخاب خودم نیست.

می‌توان گفت در خانوادهٔ نیمه‌سنتی بر کارها نوعی هژمونیک مادی برتری دارد. این در حالی است که محور فعالیت‌ها و تعیین‌کنندهٔ منزلت در خانوادهٔ سنتی روابط غیرمادی و یک اخلاق مشترک نیرومند است. پنجشمه به رستم می‌گوید:

ـ مگه می‌شه من باغ داشته باشم و تو بری از بیرون گوجه بخری؟ سهم برادر قابل تقسیم نیست و خونهٔ من و تو نداره.

پنجشمه که نماد سنت‌گرایی است وقتی چِکش را برای دوستش که نماد شهرگرایی است در ضمانت می‌گذارد، تازه از دردسر چک‌های برگشتی اطلاع پیدا می‌کند و خطاب به همسرش می‌گوید:

ـ باکلاس، تو باعث شدی من دسته‌چک بگیرم و این‌جوری گرفتار بشم.

وقتی چوارشمه از او می‌پرسد که چک را در وجه کی نوشتی؟ با تندی خطاب به او می‌گوید:

ـ در وجه دیگه چیه؟

به‌طورکلی خانوادهٔ نیمه‌سنتی به‌عنوان دیگریِ فرودست تصویر می‌شوند که پایبند سنت‌ها نیستند. اما خانواده‌ای که پایبند سنت‌ها باشد مورد تأیید قرار می‌گیرد. زیبا که در شهر زندگی می‌کند و تحصیلات کارشناسی ارشد دارد، پایبندی به سنت را این‌طوری به کریم نشان می‌دهد:

کریم: راستی زیبا خانم، تو که این‌همه درس خوندی، تازه می‌خوای [در روستا] کار کشاورزی بکنی.

زیبا: اتفاقاً من از این کارا خوشم می‌آد، من درس خوندم که در این‌جور کارا پیشرفت کنم.

دانشجویان تحصیل‌کردهٔ در خانوادهٔ نیمه‌سنتی عموماً به عنوان دانشجویانی تنبل و بی‌سواد ظاهر می‌شوند. در این خانواده است که زنان به مشاغلی مانند دست‌فروشی لوازم آرایشی یا آرایشگری اشتغال دارند که با نگاهی تحقیرآمیز به آن نگریسته می‌شود.

خانوادهٔ نیمه‌سنتی تمایل به پیشرفت، تحرک اجتماعی و پذیرش تغییر را دارند. این خانواده، که بیشتر در قشرهای جوان نمایان هستند، پایبندی کمتری به سنن دارند. فارغ‌التحصیلان دانشگاهی، دانشجویان یا دارندگان مدرک دیپلم هم در این رده قرار می‌گیرند که دنبال شغل می‌گردند:

کریم: این شهر پر از فوق‌لیسانسه، فوق‌لیسانس نان و آب می‌شه مگه؟!

خانوادهٔ نیمه‌سنتی بیشتر شهرنشین است، در امورات زندگی بازاندیشی می‌کند، دنبال کسب علم می‌رود، مصرف‌گرا و زیباگراست و تغییرپذیری را عاملی در جهت پیشرفت خود می‌داند. زن برآمده از این خانواده به‌تنهایی رانندگی می‌کند، از عینک آفتابی استفاده می‌کند و به کافی‌شاپ می‌رود و ورزش می‌کنند که از جانب خانوادهٔ سنتی مورد ملامت قرار می‌گیرند. پنجشمه خطاب به دخترش که می‌خواهد فوتبال را از تلویزیون ببیند می‌گوید:

ـ من می‌خوام هوره[1] گوش کنم، تو مگه بازیکنی؟ فردوسی‌پوری؟ دختر رو چه به فوتبال؟! گیس‌بریده.

افرادی هستند که از دغدغه‌های سنت روستایی به دورند و طرح ایده‌های جدید و اختراع را هدف خود قرار می‌دهند و درآمیختگی با فرهنگ دیگر را برای خود افتخار می‌دانند، ولی از آنجا که در این سریال‌ها تأکیدشان بیشتر بر هبیتاس رایج است، امکان تخطی از آن کم است و در صورت تخطی از آن، با سرزنش و عدم پذیرش دیگران مواجه می‌شوند: مریم که در شهر ساکن است و جایگاه طبقهٔ پایینی دارد، هنگام رفتن به روستا و اعلام بیزاری از رسم و رسوم و فعالیت‌های روستایی، با این گفتهٔ سرزنش‌گرایانهٔ پری مواجه می‌شود که می‌گوید:

ـ اینا گوسفندن، همونایی که تا پارسال تو کوه دنبالشون می‌کردی [چوپانی می‌کردی] حالا باکلاس شدی!

نتیجه‌گیری

تجزیه‌وتحلیل یافته‌ها چند نوع مفهوم مرتب با آسیب اجتماعی خانواده در سیمای مرکز ایلام را نشان می‌دهد: برساخت تصویر دوگانه از خانواده، مناقشه‌برانگیز نمودن تفاوت‌ها، بازتولید کلیشه‌های نقشی مبتنی بر احترام به ساحت سنت. در سریال‌های بررسی‌شده دوگونه خانواده

---

۱. نوعی آواز محلی

تصویر می‌شوند: ۱. خانوادهٔ نیمه‌سنتی که در حاشیه قرار می‌گیرد، ۲. خانوادهٔ سنتی که آسیب‌شناسی نمی‌شود و بر سایر خانواده‌ها چیرگی دارد. در خانوادهٔ سنتی، پایبندی به آداب و رسوم محلی و مقاومت در برابر مدرنیته به‌عنوان یک ارزش تصویر شده است؛ در این خانواده زن معمولاً «زنِ پذیرنده» است و تصمیم‌گیرندهٔ اصلی مرد است و آنجا هم که زن در موضوعی مهم تصمیم می‌گیرد، نتیجهٔ نابهنجاری را رقم می‌زند. در خانوادهٔ سنتی، زن عشایر و روستایی برخلاف زن ساکن در شهر به‌عنوان زنی کاربلد نشان داده می‌شود؛ در این خانواده، زن چادرنشینی که اسلحه را به دوش می‌کشد، بهنجار شناخته می‌شود که ابهت و رفتار مردگونه دارد که از سوی خانوادهٔ سنتی مورد تأیید قرار می‌گیرد. زن در خانوادهٔ نیمه‌سنتی، علاوه بر خانه‌داری، بعضی از مشاغل عرفاً مردانه را به صورت مشروط انجام می‌دهند. زن در این خانواده می‌تواند دانشگاه برود. خانوادهٔ نیمه‌سنتی با رسومات پذیرفته‌شدهٔ روستایی هماهنگ نیستند. می‌توان گفت در خانوادهٔ نیمه‌سنتی، بر کارها نوعی هژمونیک مادی برتری دارد. این در حالی است که محور فعالیت‌ها و تعیین‌کنندهٔ منزلت در اجتماع سنتی روابط غیرمادی و یک اخلاق مشترک نیرومند است. خانوادهٔ نیمه‌سنتی از سنت‌های خویش گریزان بوده و همگون‌شدن به فرهنگ دیگر را برای خود افتخار می‌دانند. مردان برآمده از خانوادهٔ نیمه‌سنتی که تفکر زنان را می‌پذیرند و به سخنان آنان رجوع می‌کنند و در کل دیدگاه زن‌باورانه دارند در حاشیهٔ خانوادهٔ سنتی قرار می‌گیرند. درواقع، خانوادهٔ سنتی ارزشی برای عشق قائل نمی‌شود. مرد و زن درون خانوادهٔ نیمه‌سنتی، تمایل به پیشرفت، تحرک اجتماعی و پذیرش تغییر را دارد. این نوع خانواده که بیشتر بین جوانان نمود دارد، پایبندی کمتری به سنن دارند. تجمل‌گرایی، شهرنشین، بازاندیشی مصرف‌گرا و زیباگرا از مفاهیم مرتبط با این نوع خانواده است. زن درون این خانواده، به‌تنهایی رانندگی می‌کند، از عینک آفتابی استفاده می‌کند، به کافی‌شاپ می‌رود و ورزش می‌کنند. مرد درون خانوادهٔ سنتی مردی است که به زنش وابسته نیست. خشونت کلامی و سلطهٔ ویژگی مختص به این نوع خانواده است. درون این خانواده، زن با نگاهی جنسیتی مورد تحقیر قرار می‌گیرد؛ شوهر داشتن یک ارزش برای زن است که زن داشتن این ارزش را برای مرد ندارد. حضورنداشتن کودکان در سریال‌های بررسی‌شده نیز به معنای بی‌توجهی به عضوی از خانواده است.

در سریال‌های نمایش‌داده‌شده، فضای مردسالارانه به‌وضوح دیده می‌شود. تعداد بازیگران مرد و نقش آن‌ها از اهمیت بیشتری نسبت به زنان برخوردار است. مرد خصلتی است که موکداً بر آن تأکید می‌شود. همچنین، خانوادهٔ سنتی تمایل بیشتری به داشتن پسر دارد.

انگ‌زنی که یک نوع حق به جانب بودن را تداعی می‌کند، معمولاً از جانب خانوادهٔ سنتی ابراز می‌شود. نمونه‌هایی از انگ‌های که به مردان یا زنان داده می‌شود عبارت‌اند از: خاک‌برسر، گیج، شکمو، یاغی، ولگرد، دیوانه، بی‌تربیت، ترشیده، گیس‌بریده، دست‌وپاچلفتی و زن‌صفت.

علاوه بر این، شاهد حضور قومیت‌های دیگری در این سریال‌ها هستیم که با دیدی منفی تصویر می‌شوند و برچسب‌هایی مانند کلاهبردار، چرب‌زبان، کودن، ندید بدید، چندزن‌گرا و بلوف‌زن به آنان زده می‌شود. زنانی که به‌عنوان غریبه و خارج از سنت و رسوم در این سریال‌ها تصویر می‌شود، مورد بی‌مهری قرار می‌گیرند.

شبکهٔ محلی سیمای ایلام به بازنمایی آن چیزی می‌پردازد که در متن جامعه و ساختارهای آن نیز وجود دارد. بنابراین آنچه را در این سریال‌ها نمایش داده می‌شوند می‌توان در بطن جامعه هم دید. جامعهٔ ایلام جامعه‌ای در حال گذار است، مظاهری از «نومادیسم تا مدرنیته» را می‌توان در جامعهٔ ایلام یافت، اما حضور پررنگ زنانگی سنتی- در اجتماعات با همبستگی مکانیکی- نسبت به زنانگی نیمه‌سنتی و زنانگی مدرن- در جامعهٔ شهری با همبستگی ارگانیکی- بر همهٔ این سریال‌ها سایه افکنده است. به‌عبارتی، می‌توان سمت‌وسوی شبکهٔ استانی مرکز ایلام را در سریال‌های مورد مطالعه، تمرکز بر پذیرش مردانگی و زنانگی سنتی و سیطرهٔ آن بر سایر مردانگی‌ها و زنانگی‌ها دانست که در طول سال‌های پخش سریال‌ها (۱۳۸۸ــ۱۳۹۲) این نحوهٔ بازنمایی صورت مسلط بوده است (پیری و همکاران ۱۳۹۵؛ پیری و همکاران ۱۳۹۶).

در ابتدای تحقیق بیان شده که استان ایلام با مسائل و آسیب‌های اجتماعی متنوعی رنج می‌برد. نقاط قوتی که در این سریال‌ها دیده می‌شود، توجه به مسائلی مانند بیکاری، رشوه‌گیری، پارتی‌بازی و باندبازی و اعتیاد به موادمخدر است. ولی نقاط ضعف آن چشم‌پوشی از مسائل مهم دیگری مانند فقر، اختلاس، بی‌عدالتی و تبعیض، قتل عمد و خودکشی، شرارت، انفجارات عمدی و نزاع و طلاق است.

به‌رغم همه‌گیری سنت در بیشتر ابعاد زندگی خانوادهٔ ایلامی، خانواده‌های در حاشیه‌ای وجود دارند که به‌عنوان پدیده‌ای در حال ظهور به تصویر کشیده شده‌اند. به حاشیه رانده شدن خانواده‌های نیمه‌سنتی به این معناست که هنوز فرهنگ سنتی نقش مهم و برجسته‌ای را در خانوادهٔ ایلامی دارد. مردان و زنانِ درون خانوادهٔ حاشیه‌ای، که بیشتر از اقشار جوان جامعه هستند، فردگرا، آینده‌گرا، رو به پیشرفت، لذت‌طلب و تحول‌گرا هستند. درحالی‌که سنت‌گرایان دارای رویکردی محافظه‌کارانه، گذشته‌گرا، نوستالژیک، کم‌تحرک، جمع‌گرا، خانواده‌گرا و معطوف به نیازها و ارزش‌های بزرگسالان هستند. بدین‌ترتیب، ساختارهای داخلی خانوادهٔ سنتی ایلام، همچنان ریشه در ارزش‌ها و روابط اجتماعی گروه‌های خویشاوندی، طایفه‌ای، مذهبی و قومی یا نژادی دارد. با توجه به مطالب گفته‌شده، به نظر می‌رسد که شبکه‌های محلی سیمای مرکز ایلام، با بازنمایی شکل خاصی از خانوادهٔ سنتی، بر پذیرش، تأیید و تقویت آن کمک کرده است و در برابر خانوادهٔ دیگری که جدا از بافت سنتی اجتماع ایلام قرار دارند، مقاومت کرده است.

در بازنمایی که از خانواده در سریال‌های ذکرشده به عمل آمده است، به‌طورکلی علل مسائل

و آسیب‌های اجتماعی در سنت‌گریزی خانواده و تمایل آن به مدرنیته و مظاهر آن عنوان شد و به نوعی راه مقابله با این آسیب‌ها بازگشت به سنت و دوری از مدرنیته مطرح شد.

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

استوری، جان (۱۳۸۵). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: آگه.

اسحاقی، پیمان (۱۳۹۰). «صحنه، بازی، بازیگر»، نشریهٔ *بامداد*، ش ۲و۳.

بخارایی، احمد؛ محمدی شکیبا، عباس (۱۳۹۴). «بازتاب مسائل اجتماعی در سریال فرانسوی *معلم* با تاکید بر مسئلهٔ بزهکاری»، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ارتباطی*، س۲۲، ش۳، ص۹ـ۳۱.

بشیر، حسن؛ اسکندری، علی (۱۳۹۲). «بازنمایی خانواده در فیلم سینمایی یه حبه *قند*»، فصلنامهٔ *تحقیقات فرهنگی ایران*، دورهٔ ۶، ش۲، ص۱۴۳ـ۱۶۱.

پژوهش‌نامهٔ تخصصی مسئله‌شناسی، افق مکث (۱۳۹۵) ماهنامهٔ فرهنگی و پژوهشی، س اول، ش ۱۰.

پیری، حسن؛ قاسمی، یارمحمد؛ پیری، صدیقه (۱۳۹۶). «بازنمایی زنانگی در سریال‌های شبکهٔ محلی ایلام»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ۹، ش۲، ص۲۰۹ـ۲۲۹.

پیری، حسن؛ یعقوبی، علی؛ پیری، صدیقه (۱۳۹۵). «بازنمایی مردانگی در شبکهٔ محلی سیمای ایلام»، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، س۷، ش اول، ص۶۵ـ ۱۰۴.

حاجی مشهدی، عزیزالله (۱۳۹۵). تصویر خانواده در سینمای اصغر فرهادی، پایگاه خبری تحلیلی سینما.

حسینی پاکدهی، علی‌رضا؛ رضوانی، سعیده (۱۳۹۲). «چگونگی بازنمایی آسیب‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان در مستندهای اجتماعی پس از انقلاب اسلامی ایران»، فصلنامهٔ *علوم اجتماعی*، ش ۶۰، ص ۷۹ـ۱۲۲.

ساعی، علی (۱۳۸۷). *روش تحقیق در علوم اجتماعی*، تهران: سمت.

سروی زرگر، محمد (۱۳۸۹). «مصرف در آگهی‌های تجاری، یک تحلیل نشانه‌شناختی»، نشریهٔ *پژوهش‌های ارتباطی*، دورهٔ۱۷، ش‌اول، ص۵۹ـ۹۲.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی (۱۳۸۵). «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، مجلهٔ *پژوهش زنان*، دورهٔ ۴، ش ۱ و ۲، ص ۶۱ـ۹۱.

طاری، اسد؛ جباری، سعید؛ قوانلو قاجار، مصطفی (۱۳۸۸). «مطالعهٔ بازنمایی چهرهٔ معلولان در ۲۰ فیلم سینمایی ایرانی و خارجی»، کانون پژوهش‌های علوم ارتباطات اجتماعی، چ اول، ش اول.

علیزاده‌اقدم، محمدباقر؛ شیریندل، احمد؛ جعفری‌فرد، لیلا (۱۳۹۵). «مطالعهٔ چگونگی بازنمایی ارزش‌ها و روابط خانوادگی در سریال‌های شبکهٔ فارسی‌وان»، *جامعه، فرهنگ و رسانه*، س۵، ش ۲۰، ص۱۰۷ـ ۱۲۴.

فلیک، اووه (۱۳۹۱). *درآمدی بر تحقیقات کیفی*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

قاسمی، محمدصادق (۱۳۹۱). «بازنمایی آسیب‌های اجتماعی در آثار سینمایی رسول ملاقلی‌پور»،

پایان‌نامهٔ ارشد دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

مرادی، علیرضا؛ زمانی، طوبی؛ کاظمی، علی (۱۳۹۱). سینما و تفاوت: بررسی نشانه‌شناختی فیلم *عروس آتش*، فصلنامهٔ *مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران*، دورهٔ اول، ش۴، ص ۱۳۱ـ۱۵۳.

معاونت اجتماعی استانداری ایلام (۱۳۹۵-۱۳۹۴). پیمایش وضعیت مسائل و آسیب‌های اجتماعی استان ایلام.

مک کوایل، دنیس (۱۳۸۴). *درآمدی بر نظریهٔ ارتباطات جمعی*، ترجمهٔ اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

مهدی‌زاده، مهدی (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

Dixit, Shikha (2005). "Meaning and Explanation of Mental Illness: A Social Representations Approach", *Psychology and Developing Societies*, Vol 17, pp. 1-18.

Dixit, Shikha, Mishra, Mamata, Sharma, A.K (2008). "Conceptualisation of Health and Illness: A Study of Social Representation among Bondos of Orissa", *Psychology and Developing Societies*, Vol 20, pp. 1-26.

Dyer, Richard (2005). *White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies*, Volum 3, Routledge.

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

McQuail, Denis (1987). Mass Communication Theory: An introduction, second edition, London: Sage Publications.

Moscovici, Serge (2000). *Social Representations*, Cambridge Polity Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی