زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دوره‌ی ۱ ، شماره‌ی ۴، تابستان ۱۳۸۹: ۹۴-۷۵

بازنمایی جنسیتی سریال‌های تلویزیونی

(مرگ تدریجی یک رویا – ترانه‌ی مادری)

محمد رضایی*، سمیه افشار**

چکیده: تلاش اصلی این مقاله، بررسی نحوه‌ی بازنمایی نقش‌های جنسیتی و چگونگی بهره‌گیری از رمزگان‌های اجتماعی و فنی در نمایش زن و مرد در قالب نقش‌های خانوادگی و اجتماعی است. برای نیل به این مقصود، از میان سریال‌های پربیننده‌ی سال ۱۳۸۷، دو سریال «ترانه‌ی مادری» و «مرگ تدریجی یک رویا» را با استفاده از روش نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار دادیم. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که تغییرات زاویه دوربین، نوع نما و نورپردازی به نفع مردان بوده است. بدین معنا که برای انتقال حس و حالت نقش‌های مردانه با تغییرات زاویه دوربین، نماهای نزدیک و بسیار نزدیک و نورپردازی مناسب با حال و هوای سریال مواجه هستیم و این در حالی است که در مورد نقش‌های زنانه یک‌نواختی زاویه‌ی دوربین، نمای متوسط و نور تیره و تار به چشم می‌خورد. این تفاوت‌ها در مورد رمزگان اجتماعی نیز مشهود است. دیالوگ‌های نامأنوس و نابه‌جای زنان و حالت‌های افراط و تفریط آنان در برابر دیالوگ‌های منطقی، مستدل و مناسب با روند داستان که در مورد مردان استفاده شده است موید ادعای فرضیه‌های تحقیق حاضر است. نوع لباس زنان نیز در اغلب موارد حالت‌های نامتعارف دارد.

واژه‌های کلیدی: ایران، بازنمایی، جنسیت، سریال‌های تلویزیونی، نشانه‌شناسی.

مقدمه

مطالعاتی که بر روی ژانرهای سریال‌ها و فیلم‌های گوناگون تلویزیونی انجام پذیرفته حاکی از آن است که سریال‌های تلویزیونی با نمایش سبک زندگی و نوع روابط میان افراد، پیام‌های خود را در قالب‌های خاص به مردم منتقل می‌نمایند (صادقی، ۱۳۸۴: ۶۰؛ گاردینر ۱۳۸۱: ۴۹؛ دیورینگ ،۱۳۸۲: ۳۸۶؛ پاینده،

* استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس rezaeim@modares.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه علم و فرهنگ s_afshar_60@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۲/۱۹

۱۳۸۵: ۱۰؛ سیگر، ۲۰۰۹: ۲) به طور مثال سریال‌های خانوادگی انگلیسی[1] با ویژگی‌هایی چون همیشگی بودن، آینده پایان‌ناپذیر سریال، ایجاد حس آشنا برای مخاطب با فضا و شخصیت‌ها از طریق طرح حوادث مهم دنیای واقعی، تأکید بر موضوع‌های عاطفی زنان و ارزش مهارت آنان در محیط شخصی، به عنوان ژانری زنانه معروف شده‌اند. این سریال‌ها با پرداختن به اهمیت رفتار و کنش‌های زنانه و سروکار داشتن با زندگی خانوادگی و شخصی، مسائل سیاسی و اجتماعی جامعه را دست‌مایه‌ی خود قرار می‌دهند (گراتی، ۱۳۸۴: ۳۴–۷۴؛ گری، ۱۹۸۷: ۴۸؛ هنریت، ۱۹۹۶: ۲۰۱؛ لی بس، ۱۹۹۸ :۱۵۳؛ کوک، ۲۰۰۶: ۲۲۳). به طور کلی نقش اساسی این قالب‌ها و الگوهای تصویری که با تکیه بر مؤلفه‌های فنی ساخت عمل می‌کنند تسهیل بازتولید گفتمان‌های مسلط در جامعه است (فیسک، ۱۹۹۴؛ هال، ۱۹۷۳؛ فیسک و هارتلی، ۲۰۰۳؛ اسپیگل، ۲۰۰۱؛ آبرکرومبی، ۱۹۹۴؛ روزانووا، ۲۰۰۶).

تلویزیون دولتی ایران با تکیه بر روش‌ها و سیاست‌گذاری‌های خاص خود که در قالب دستورالعمل‌هایی چون «اهداف، محورها، اولویت‌ها و سیاست‌های تولید، تأمین و پخش» (۱۳۸۳) و یا کتاب «افق رسانه ملی و سیما»(۱۳۸۵)، برنامه‌ها و بعضاً سریال‌هایی را تولید می‌کند که علاوه بر بعد سرگرم‌کنندگی ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی خاصی را هدف قرار داده و به نوعی سیاست‌های فرهنگی حکومت را بازتولید می‌نماید. یکی از استراتژی‌های یادشده در این دستورالعمل، تولید برنامه و سریال‌هایی برای تحکیم جایگاه زن و مقام خانواده در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی و الگوسازی صحیح و مؤثر است (افق‌رسانه، ۱۳۸۵: ۳۵–۲۹). به همین منظور و برای جلوگیری از استفاده ابزاری از زن در رسانه و متزلزل شدن ساختار و نظام خانواده و از بین رفتن نقش زن در جامعه جلسات متنوع و متعددی با تولیدکنندگان فیلم و سریال و برنامه‌های تلویزیونی، گریمورها و صاحب‌نظران صورت می‌گیرد تا اهداف یاد شده محقق گردد (همان: ۱۸۳) به علاوه، استراتژی دهم[2] این منشور نیز به لزوم تولید برنامه در زمینه‌ی تحکیم جایگاه زن و مقام خانواده در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی و الگوسازی صحیح و مؤثر در این زمینه اشاره دارد. از این‌رو، برنامه‌هایی درباره‌ی معرفی الگوهای موفق زنان و تقویت اصول و ارزش‌های اسلامی در بین خانواده و اجتماع

---

[1] . Soap opera

[2] . استراتژی دهم: اهداف برنامه: ۱– تحکیم بنیان و مقام خانواده ۲– الگوسازی صحیح و مؤثر برای زنان ۳– توجه به نقش مادری زن در خانواده؛ نتایج مورد انتظار: ۱– ارتقای نقش و مقام زن در خانواده و اجتماع ۲– ارتقای جایگاه زن در مقام مادری ۳– ایجاد تعامل روحی و عاطفی و سلامت روانی در خانواده و جامعه (افق رسانه ملی و سیما، ۱۳۸۵: ۲۹–۱۲۸).

در اولویت قرار گرفتند. در این استراتژی معاونت صدا، مجلس، دفتر امور زنان و بسیاری از سازمان‌های دیگر به عنوان هم‌کار معرفی شده‌اند تا سیما بتواند به نتایج موردنظر خود مانند ارتقای نقش و مقام زن در خانواده، ارتقای جایگاه زن در مقام مادری، ایجاد تعامل روحی و عاطفی و سلامت روانی در خانواده و جامعه دست یابد (همان: ۲۹–۱۲۸). استفاده از حجاب برتر، دادن نقش‌های مثبت به زنان در مجموعه‌های نمایشی، استفاده از مدل‌ها و الگوهای متعارف شرعی و رنگ‌های متناسب و کاهش نماهای بسته از زنان از جمله تمهیداتی است که در این راستا اندیشیده شده است (افق رسانه ملی و سیما، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

محققان بسیاری نوع نمایش زنان در برنامه‌های تلویزیونی دولتی ایران را مورد بررسی قرار دادند (اعزازی،۱۳۸۰؛ راودراد،۱۳۸۰؛ نوین، ۱۳۸۳؛ دباغ، ۱۳۸۳؛ صادقی، ۱۳۸۴؛ صادقی، ۱۳۸۵؛ رضایی، ۱۳۸۷؛ راودراد، ۱۳۸۷) با وجود این، چگونگی نمایش یا به تصویر کشیدن این نقش‌ها عموماً از نظرها دور مانده است. آن‌چه در این پژوهش برای ما بیشتر اهمیت دارد، الف ـ نوع نگاه دو سریال مورد نظر به نقش‌های جنسیتی و ب ـ چگونگی به تصویر کشیدن زن و مرد در نقش‌های خانوادگی و اجتماعی است. پس از این، ما استدلال خواهیم کرد که سیاست فرهنگی جنسیتی که از طریق تلویزیون دولتی ایران دنبال می‌شود به دلایل مختلفی با ناسازه‌های مهمی مواجه است.

مروری بر ادبیات

همان‌طوری که قبلاً گفته شد، تقریباً تمامی تحقیقاتی که در زمینه‌ی نسبت زن و تلویزیون در ایران انجام شده است با تکیه بر نقش‌های دوگانه‌ی مردانه/زنانه پیش رفتند. به بیان دیگر، نوعی مقایسه‌ی ضمنی یا صریح دست‌مایه‌ی بیشتر این پژوهش‌ها بوده است. این شیوه، البته، فی‌نفسه اشکالی ندارد اما می‌تواند توجه ما را از برخی موضوعات مهم دور نگه دارد. برای نمونه، همه‌ی این تحقیقات نشان دادند که نسبت نمایش زنان با مردان در این مجموعه‌ها حاکی از نوعی نابرابری مطلق است. به این معنا که زنان همیشه در موقعیت فرودست‌تری نسبت به مردان نشان داده می‌شوند. خطر چنین مقایسه‌ای این است که چه بسا موقعیت مردان موقعیتی ایده‌ال تصور شود. افزون براین، بررسی مقایسه‌ای تصویر زنان و مردان ما را گرفتار کمیت‌گرایی بی‌حاصلی می‌کند که برای ارزیابی انتقادی بازنمایی جنسیت در ایران کافی نیست (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷). تفاوت مطالعات جنسیت در ایران و سایر کشورها از همین‌جا ناشی می‌شود. به بیان دیگر، اگر بنا بر این باشد که میزان حضور زنان در برنامه‌های تلویزیونی مبنایی برای ارزیابی عادلانه یا منصفانه بودن نمایش‌ها باشد همه‌ی تلاش‌ها از ابتدا محکوم به شکست است. چون سیاست

فرهنگی جنسیتی در جمهوری اسلامی اساساً مبتنی بر نوعی نابرابری به اصطلاح ارزشی و مثبت، به تعبیر سیاست‌گذاران فرهنگی، است. از ابتدا مشخص است هرگونه تلاش برای شمارش صرف حضورها ما را به نابرابری و شکاف بزرگی می‌رساند که براساس منطق سیاست‌های فرهنگی ج.ا.ا. قابل انتظار است.

جدول ۱ شمار زیادی از تحقیقاتی را نشان می‌دهد که کمیت حضور را مبنایی برای مقایسه قرار دادند. این تحقیقات به روشنی نشان دادند که زنان عموماً در فرایندها، نقش‌ها و مواضعی قرار دارند که حاشیه‌ای محسوب می‌شود و یا نقش مؤثری در فرایندهای داستانی به حساب نمی‌آیند.

در پاره‌ای موارد این تحقیقات نشان دادند که زنان اساساً غایب‌اند. مطالعه‌ی دباغ (۱۳۸۳) در حیطه‌ی مجموعه‌های تلویزیونی طنز ایران، مطالعه‌ی موردی «زیر آسمان شهر»، نشان داد که ۷۳/۳ ٪ از بخش‌های این برنامه فاقد حضور زن و یا شامل حضور بی‌تأثیر زنان بوده و تنها در ۲۶/۷ ٪ از قسمت‌ها زنان حضور مؤثر و فعال داشته‌اند. این شیوه‌ی بررسی خاص تحقیقات داخلی نیست. بیشتر تحقیقات خارجی هم با چنین روی‌کردی به نقد سیاست‌های جنسیتی پرداخته‌اند. تحقیق دومینیک و روچ[۳]، سگر و ویلر[۴] نیز مبین به‌کارگیری کلیشه‌های جنسیتی در برنامه‌های تلویزیونی است. آن‌ها کلیشه‌های شغلی مشابهی را در مطالعه‌ی آگهی‌های تلویزیونی یافتند.

بر مبنای بررسی‌های آنان، مشاغلی که زنان در آن نشان داده شده بودند از زمره مشاغل سطح پایین چون: خدمت‌کار، آشپز، پرستار بچه، خواننده و رقاصه بود که در مقابل برای مردان نقش‌هایی چون: شخص نامدار، تاجر، خلبان، ورزش‌کار حرفه‌ای، وکیل و غیره در نظر گرفته بودند (دومینیک و روچ، ۱۹۷۲: ۶۵-۲۵۹؛ سگر و ویلر، ۱۹۷۳: ۱۴-۲۰۱). جالب آن‌که این‌گونه قالب‌های نقشی تنها مختص به اروپا و کشورهای غربی نمی‌شود. چنان‌چه آنتونی فانگ[۵]در تحقیقی که در سال ۲۰۰۰ در هنگ‌کنگ انجام داده ضمن اشاره به چندگونگی فرهنگی این سرزمین، استدلال می‌نماید که هنوز تلویزیون تحت تأثیر فشار اجتماعی ناشی از تفکرات کلیشه‌ای در حال بازتولید و تقویت تفکرات قالبی درباره‌ی جنسیت است که با این کار بر شدت و پایداری این‌گونه تفکرات افزوده و علاوه بر آن این‌گونه کلیشه‌ها را برخواسته از واقعیت جلوه می‌دهد (فانگ، ۲۰۰۰: ۱۷).

---

3. Dominick and Rauch
4. Seggar and Wheeler
5. Anthony Fung

جدول شماره ۱: سیمای تحلیل‌های جنسیتی در چند تحقیق تجربی

محقق	نوع دیدگاه	نتیجه
شهلااعزازی (۱۳۸۰)	کلیشه‌های جنسیتی	عدم تغییر دیدگاه سنتی نسبت به زن خانه‌دار
اعظم راودراد (۱۳۸۰)	کلیشه‌های جنسیتی	تغییر نقش زن از قالب‌های سنتی خانه‌دار، به زن شاغل و تحصیلکرده؛ اما با این وجود زنان هم‌چنان در قالب نقش‌های خانگی نشان داده می‌شوند
زهرا نوین، مریم جهاندیده (۱۳۸۳)	کلیشه‌های جنسیتی	زنان در نقش‌های ترکیبی مانند همسر – شاغل به تصویر کشیده شده‌اند و کنش‌های‌شان منطقی و وابسته به شرایط به نمایش گذارده شد.
علیرضا دباغ (۱۳۸۳)	کلیشه‌های جنسیتی	عدم حضور مؤثر و فعال زنان در برنامه‌های طنز تلویزیونی.
فاطمه قاسمی (۱۳۸۳)	کلیشه‌های جنسیتی	تقابل رفتار زن و مرد؛ رفتار غیرمنطقی زنان در مقابل رفتار منطقی و مؤثر مردان.
سهیلا صادقی، شیوا کریمی (۱۳۸۵)	کلیشه‌های جنسیتی	زنان در قالب کلیشه‌های سنتی و موجوداتی فریبکار، ناقص العقل و فرو دست به تصویر کشیده شده و در مقابل مردان موجوداتی عاقل، صادق و فرادست نشان داده شدند.
محمد رضایی، عباس کاظمی (۱۳۸۷)	بازنمایی جنسیتی و سیاست‌گذاری تلویزیون	بررسی میزان انطباق اهداف و استراتژی سیما با تولید مجموعه‌های تلویزیونی. زن، در نقش‌های خانواده و مادری در حاشیه قرار دارد و این امر با اهداف یاد شده تناسب ندارد.
سیدنی هد (۱۹۵۴)	بازنمایی جنسیتی	زنان اغلب در حاشیه تصویر می‌شوند و نقش‌های اصلی مرد هستند.
دومینیک وروچ (۱۹۷۲)	کلیشه‌های جنسیتی	زنان بیشتر با مشاغل سطح پایین و مردان در مشاغل رده بالای اجتماعی تصویر می‌شوند.
سگر و ویلر (۱۹۷۳)	کلیشه‌های جنسیتی	اکثر مردان در قالب نقش‌هایی چون پزشک، پلیس و دولتمرد و زنان در قالب نقش‌هایی مانند پرستار، خدمت‌کار و مشاغل رده پایین نشان داده می‌شوند.
باگلی و دوک (۱۹۷۶)	رمزگان فنی‌کارگردانی	بررسی تاثیر تکنیک‌های کارگردانی در چگونگی به نمایش در آوردن افراد.
گربنر و گراس (۱۹۷۶)	– بازنمایی جنسیتی– رمزگان فنی تلویزیون	بررسی رمزگان فنی تلویزیون در بازنمایی جنسیتی، زنان بیش از مردان در داستان‌های تلویزیون درگیر مسسائل عاشقانه هستند.
گیلمارتین (۱۹۹۸)	بازنمایی زنان	زنان در نقش‌های زیر دست ایفای نقش کرده و کمترین دیالوگ را داشته‌اند و در مقابل مردان در قالب نقش سنتی مردسالارانه و در نقش‌های فرادست بیشترین میزان حضور را داشته‌اند (۶۷ درصد موارد)
آنتونی فانگ (۲۰۰۰)	کلیشه‌های جنسیتی	بررسی تقابل‌های نقشی زنان و مردان

این شیوه‌ی نگاه نقادانه به برنامه‌های تلویزیونی را شاید بتوان نگاه از بیرون یا به تعبیر معروف‌تر «نقد بیرونی» نامید. در مقابل، شیوه‌ی نقد درونی جستجو برای تناقضات و ناسازه‌های گفتمان جنسیت و نهادهای مقوم آن مانند تلویزیون را هدف خود قرار می‌دهد. تحقیقات زیادی با این روی‌کرد برنامه‌های تلویزیونی را موضوع بررسی خود قرار نداده‌اند. رضایی و کاظمی در «سیاست جنسیت در تلویزیون»، با بررسی سه مجموعه تلویزیونی «اگه بابام زنده بود»، «آهوی ماه نهم» و طنز «خانه به دوش» به روش تحلیل محتوای کیفی به جای کمیت حضور، مفهومِ حضور شایسته‌ی زنان در خطوط داستانی این مجموعه‌ها را برجسته ساختند. آن‌ها با تکیه بر دیدگاه برخی نظریه‌پردازان اسلامی و «دستورالعمل اهداف و برنامه‌های تلویزیون در سال ۱۳۸۳» حدود این حضور شایسته را مشخص و با بررسی محتوای این مجموعه‌ها به این نتیجه رسیدند که هرچند کمیت حضور زنان در این مجموعه‌ها حاکی از حضور پررنگ آن‌هاست اما حضور کیفی و شایسته‌ی آن‌ها با الگوها و اهداف سیمای جمهوری اسلامی ایران انطباق ندارد. در واقع، گسستی قابل توجه میان دو سطح سیاست‌گذاری و تولید برنامه‌های سیما، سبب ناکارآمدی اهداف این نهاد ارشادی در اعمال سیاست جنسیت شده است (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷: ۸۵–۱۱۲).

چارچوب مفهومی تحقیق

مفهوم بازنمایی در مطالعات رسانه‌ای جنبه محوری دارد. این مفهوم با تلاش‌هایی که برای ترسیم واقعیت صورت می‌گیرد، رابطه‌ی تنگاتنگ دارد. بازنمایی را «تولید معنا از طریق چارچوب های مفهومی و زبان» تعریف می‌کنند. استوارت هال با دیدی مشابه رابطه‌ی بین سیاست و بازنمایی را مورد بحث قرار می‌دهد و معتقد است که موضوعات معانی ثابتی ندارند ولی به هر جهت معانی توسط انسان‌ها ساخته می‌شود. ریچارد دایر (۱۹۸۷) نیز معتقد است بازنمایی فرایندی است که طی آن برخی امور نمایانده می‌شوند درحالی‌که بسیاری از امور مسکوت می‌مانند. در واقع آن‌چه بازنمایی می‌شود احتمالاً با منافع عده‌ایی خاص گره خورده است. علاوه بر آن در مکتب گلاسکو نیز سعی شده است با تفکیک بازنمایی مثبت از منفی، نوع نگاه درباره موضوع مورد نظر را از هم متمایز کرده و به پیش داوری‌های ارایه شده جهت بخشند (رضایی، ۱۳۸۵).

اما بنا بر نظر هال نظام بازنمایی نه فقط از مفاهیم منفرد، بلکه از شیوه‌های متفاوت سازمان‌دهی، خوشه‌بندی، مرتب کردن و طبقه‌بندی مفاهیم و روابط پیچیده‌ای تشکیل شده که میان آن‌ها برقرار می‌شود (هال، ۱۹۷۳). در واقع، این نظام مبتنی بر قواعد کلی مشابه و متفاوت برای برقرار کردن روابط میان مفاهیم و تمایزیابی‌شان از یک‌دیگر است (همان، ۲۰۰۳: ۱۷). افزون بر این، هال یادآور می‌شود که متون

با توجه به گفتمان حاکم بر جامعه رمزگذاری می‌شوند. جان فیسک نیز در کتاب فرهنگ تلویزیون (۱۹۹۴) گفتمان را نوعی زبان یا نظام بازنمایی می‌داند که از زمینه‌ی اجتماعی برآمده تا مجموعه‌ی منسجمی از معانی را درباره‌ی حوزه‌ی موضوعی معینی به وجود آورد و اشاعه دهد.

با توجه به تمام مطالب فوق، آن‌چه که در این تحقیق مدنظر قرار می‌دهیم، چگونگی بازنمایی جنسیتی از طریق رمزگان‌های فنی و اجتماعی به نمایش درآمده از طریق سریال‌های تلویزیونی است. در واقع تصویری که این سریال‌ها و مجموعه‌ها از جامعه و روابط اجتماعی ارایه می‌دهند، پیشاپیش با رمزهای فنی (مانند نقش دوربین، نورپردازی، موسیقی و غیره) و رمزهای اجتماعی (مانند لباس، گفتار و غیره) رمزگذاری شده است. رمزگان‌هایی که قابلیت تصاویر طبیعی و عادی را تغییر داده و باعث می‌شود چنین به نظر برسد که چیزی که به آن نگاه می‌کنید بی‌همتا، غیرعادی و خارق‌العاده است (چندلر، ۲۰۰۲: ۲۴؛ ماندر، ۱۳۸۴: ۳۸۴). در این پژوهش برای یافتن نحوه‌ی به تصویر کشیدن زنان و مردان در سریال‌های تلویزیونی، رمزگان‌های تکنیکی و اجتماعی را از یک‌دیگر تفکیک نموده و سپس به بررسی هر یک اقدام می‌نماییم.

روش‌شناسی

با توجه به نوع موضوع تحقیق و مسئله مورد پژوهش، به نظر می‌رسد انتخاب روش تحلیل محتوای کیفی و روش نشانه‌شناسانه بهترین راه برای دست‌یابی به نحوه‌ی بازنمایی جنسیتی در سریال‌های تلویزیونی باشد.

از ویژگی‌های اصلی روش تحقیق کیفی کشف و آشکارسازی و در نهایت کشف یا شرح یک مکان، یک فرآیند، یک گروه اجتماعی یا ارایه الگویی از روابط متقابل بین افراد است (مارشال و راس من، ۱۳۸۱: ۱۹۷). درواقع پژوهش کیفی یک تعبیر عام است که شامل روش‌های متنوع مطالعه‌ی پدیده‌های اجتماعی در جایگاه اصلی، عادی و طبیعی آن‌ها می‌شود. این روش پژوهشی از داده‌ها مستغنی نیست اما پس از استخراج داده‌ها به جای گذاشتن آن به محک تحلیل آماری به تجزیه و ترکیب غیرمقداری آن مبادرت می‌ورزد. هر چند وجه تمایز پژوهش‌های کیفی و کمی در نوع بهره گرفتن از شواهد و یافته‌های تحقیق بوده و در اکثر تحقیق‌های کمی از جداول و اعداد و در مقابل، از روش‌های توصیفی در روش‌های کیفی بهره گرفته می‌شود (برگر، ۱۹۸۲؛ آلتید، ۱۹۹۶و ۲۰۰۷: ۲۹۰) اما همان‌گونه که فیسک و هارتلی (۲۰۰۳) نیز اشاره می‌کنند، نشانه‌شناسی ارتباط بسیاری با ساختار ارزش‌های جامعه دارد و برای انجام تحلیل‌های نشانه‌شناسانه باید به ارزش‌های موجود در جامعه توجه نشان داد (فیسک و هارتلی، ۲۰۰۳: ۲۴).

پس از بررسی سریال‌های پخش‌شده در نیمه‌ی اول سال ۱۳۸۷، دو سریال پر بیننده را برگزیده و سپس به بررسی و تحلیل آن‌ها اقدام کردیم. سریال‌های «ترانه‌ی مادری» با ۴۷ قسمت ۳۰ دقیقه‌ای و حدود ۹۰ ٪ بیننده و «مرگ تدریجی یک رویا» با ۲۸ قسمت ۴۴ دقیقه دقیقه‌ای و حدود ۸۰ ٪ بیننده (ایسنا، ۱۳۸۷)، که به ترتیب ازکانال‌های ۳ و ۲ سیمای جمهوری اسلامی ایران در نیمه‌ی اول سال ۱۳۸۷ پخش شدند، موارد تحقیق حاضرند. سپس بر اساس جدول نمونه‌گیری تصادفی سیستماتیک، قسمت‌ها و صحنه‌هایی را جهت بررسی نهایی انتخاب نمودیم. از آن‌جا که این تحقیق در بعد کیفی انجام می‌شود، هر صحنه از سریال انتخابی، واحد مشاهده و هر سریال، واحد تحلیل ما به حساب می‌آید. بدین معنی که با مشاهده‌ی هر صحنه از سریال و تجزیه و تحلیل و بررسی مصادیق و رمزگان‌های فنی و اجتماعی به کار رفته در سریال درصددیم به نحوه‌ی بازنمایی نقش‌های جنسیتی در سریال‌های تلویزیونی مورد بحث و میزان تطابق این نوع بازنمایی‌ها، با اهداف تدوین شده سازمان صدا و سیما بپردازیم.

تعریف کاربردی مفاهیم

از آن‌جا که پژوهش حاضر در زمینه‌ی اجتماعی[۶] و شرایط کنونی جامعه‌ی ایران، انجام می‌گیرد، لذا در تعریف مفاهیم و نوع استفاده از آن‌ها، به شرایط جامعه‌ی کنونی توجه نشان داده و ابعاد کاربردی هر یک از مفاهیم را مورد بررسی قرار داده‌ایم.

زاویه دوربین: زاویه دوربین- نسبت به صحنه- در زیبایی و بعد تصویری و هم‌چنین تأثیر و القای احساسی درون تصویر، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در جدول زیر شرحی اجمالی از زاویه دوربین مد نظر آمده است (اسلین،۱۳۸۷: ۴۴؛ میلرسون، ۱۳۸۱: ۳۰۳).

زاویه رو به بالا[۷]،	زاویه رو به پایین[۸]	زاویه همتراز[۹]
مبین قدرت، عظمت و توانایی شخصیت داستان است.	بیانگر ضعف، ناتوانی، خردشدن و یا شکست شخصیت داستان است.	دید معمولی بازیگران که به نقطه‌ایی یا چیزی در صحنه نگاه می‌کند

6. Social Context
7. Low. angle
8. High. angle
9. Eye Level

اندازه نما: نماها به بیننده نشان می‌دهند که ماجراها و وقایع کجا اتفاق می‌افتند و کمک می‌کنند تا مخاطب سمت و سوی صحنه را تشخیص دهد. تماشاگر، طرح و مشخصات محیط را بررسی و نسبت وضعیت قرار گرفتن افراد و وسایل صحنه را کشف می‌کنند. برای بالارفتن میزان دقت در این پژوهش، نماهایی که مدنظر قرار داده و تحلیل نهایی خود را نسبت به نما بر آن استوار می‌سازیم عبارتند از نماهای دور، متوسط، نزدیک؛ که هر یک از آن‌ها متناسب کارکردشان دارای تعاریفی هستند (سلبی، ۱۳۸۰؛ شارف، ۱۳۸۲؛ مبشری، ۱۳۷۳: ۱۲۰-۱۱۲؛ میلرسون، ۱۳۸۱: ۸۱-۷۷).

نمای دور[10]:	نمای متوسط[11]،	نمای نزدیک[12]
نمایی از سوژه و صحنه برای معرفی اولیه موقعیت‌های فضایی و مکانی.	بازیگر از کمر به بالا در قاب تصویر قرار می‌گیرد.	این نما برای رساندن احساسات، واکنش‌ها و حالات روحی شخصیت به تماشاگر بسیار مؤثر است و بیننده را وا می‌دارد تا فقط روی شخصیت تمرکز کند. کارگردان با استفاده از نمای درشت سعی دارد، نوعی حالت عاطفی، احساسی و درام را به بیننده القا کند.

نور پردازی: از نورپردازی برای تاکید کردن بر سطوح، شکل و جنس سوژه‌ها یا کم جلوه دادنشان استفاده می‌کنند. در واقع از طریق ایجاد فضاهای سایه – روشن، آثاری افسون کننده و رویایی و بدیع و زیبا خلق کرده و توجه بیننده را به نقاط خاصی جلب می‌کنند (اداره کل پژوهش‌های سیما: ۱۳۸۷؛ سلبی، ۱۳۸۰؛ میلرسون، ۱۳۸۱: ۱۳۹-۴۰).

نور تیره	نور ملایم	نور روشن
فضای محزون، مرموز، اضطراب‌آمیز و تهدید کننده را بوجود می‌آورد	واقع‌گرایی را تصویر می‌کند	در ایجاد فضای شاد و امن مؤثر است

رمزگان اجتماعی: جان فیسک در مقاله کدهای تلویزیون، دیالوگ‌ها، لباس، ژست‌ها، آرایش و پوشش را رمزگان اجتماعی در نظر می‌گیرد و در ادامه می‌افزاید که تمام این رمزها برگرفته از فرهنگ هر جامعه است (فیسک، ۲۰۰۰: ۲۲۴). در این تحقیق نیز با در نظر گرفتن تعریف فیسک از رمزگان اجتماعی،

10. Long Shot
11. Medium Shot
12. Close up

لباس یا همان نوع پوشش و دیالوگ‌ها و گفتگوهای شخصیت‌های داستان را تحلیل و ارزیابی می‌نماییم. منظور از رمزگان لباس یا نوع پوشش، توجه به سبک پوشش آن است. دسته‌بندی که از نوع پوشش ارایه می‌گردد مربوط به نحوه نمایش افراد در فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی است. بر این اساس و فارغ از تعاریف غربی، رمزگان لباس را در سه گروه پوشش مذهبی، شبه‌مدرن و مدرن، برای مردان و زنان طبقه‌بندی نمودیم- بنا بر مطالعات انجام گرفته و استفاده از تجربیات کارگردانان و فیلم‌سازان سیمای جمهوری اسلامی، که طی جلسات متعدد و با حضور جمعی از صاحب‌نظران این فن صورت پذیرفته، به این نتیجه رسیدیم که بر حسب نوع فرهنگ جامعه این تعاریف متغیرند و هر بازه زمانی اقتضای خاص خود را دارد. لذا در این پژوهش با توجه به شرایط زمانی و مکانی و فرهنگ حاکم بر سریال‌های جامعه ایرانی سال ۱۳۸۷ اقدام به تعریف نوع پوشش و دیالوگ و دسته‌بندی آن‌ها می‌نماییم که مصادیق هر یک عبارتند از:

پوشش مذهبی:[۱۳]	**پوشش شبه‌مدرن**	**پوشش مدرن**
برای زنان، چادر؛ و مردان، استفاده از تسبیح، ریش بلند، پیراهن آستین بلند و یا استفاده از بلوز روی شلوار مدنظر است.	برای زنان، استفاده از مانتوهای بلند و گشاد، مقنعه و یا روسری بلند. و برای مردان، استفاده از کت و شلوار و یا لباس‌های معمول. تیپ پوشش روزمره مردان ملاک تشخیص قرار گرفته است.	برای زنان، استفاده از مانتوهای مدل جدید و شال‌های روی روسری و گریم و آرایش غلیظ[۱۴] و مردان، استفاده از کت و شلوار و کروات، پیراهن‌های آستین کوتاه، نوع جدید آرایش مو (مدل‌های جدید).

دیالوگ‌ها را نیز بر اساس نوع حسی که تداعی می‌کند، می‌توان در دو دسته‌ی اصلی فعال و منفعل جای داد. علاوه بر آن، دیالوگ‌های فعالانه را نیز می‌توان به دو گروه فعالانه مثبت و منفی تقسیم کرد.

دیالوگ فعالانه		دیالوگ منفعلانه
مثبت	منفی	
دیالوگ‌های شاد، باطمئنینه، دلسوزانه، محترمانه از جمله دیالوگ‌های فعالانه مثبت قلمداد می‌شوند	دیالوگ‌های پرخاشگرایانه ، آمرانه،کنایه آمیز، اعتراض‌آمیز ازجمله دیالوگ‌های فعالانه منفی به شمار رفته‌اند.	دیالوگ‌هایی مانند؛ دیالوگ‌هایی که حالت تردید، انفعال، خونسردی و یا خواهش و التماس را تداعی می‌کند نیز در زمره دیالوگ‌های منفعلانه به حساب می‌آید.

[۱۳]. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران برای نشان دادن زنان مذهبی از نماد چادر بهره گرفته و برای مردان نیز از مواردی که در مقاله ذکر شده استفاده می‌نماید. و این نوع تصویر سازی دقیقاً مصداق خارجی نداشته است.

[۱۴]. در منشور افق رسانه، آرایش داشتن هنرپیشه‌های زن منع شده است. ولی مبنای تحلیل را آن‌چه که از صفحه‌ی تلویزیون دیده می‌شود، می‌گذاریم.

تجزیه و تحلیل یافته‌های تحقیق

از سریال ۴۷ قسمتی «ترانه مادری»، ۱۱ قسمت به عنوان مورد نمونه انتخاب شد که از تعداد ۲۷۶ صحنه قسمت‌های مورد نمونه، ۹۰ صحنه انتخاب و از سریال ۲۸ قسمتی «مرگ تدریجی یک رویا» نیز، ۹ قسمت به عنوان مورد نمونه انتخاب شد که از تعداد ۲۱۸ صحنه قسمت‌های مورد نمونه، ۸۵ صحنه مبنای مطالعات و تحلیل‌ها قرار گرفت.

در سریال ترانه‌ی مادری، زنان در ۱۰۸ (۸۰/۵۹ ٪) صحنه حضور داشته و در مقابل مردان تنها در ۲۶ صحنه (۱۹/۴۰٪) نقش‌آفرینی کرده‌اند. این ارقام خود نشان‌دهنده اهمیت نقش زن در روند داستانی این سریال بوده و در نتیجه می‌تواند بیانگر نحوه‌ی تصویرسازی زنان باشد. البته نام سریال نیز دلالت بر اهمیت زن و البته نقش‌آفرینی او در قالب نقش مادری دارد. بررسی تکنیک‌های فنی و اجتماعی این سریال حاکی از آن است که زنان بیشتر با نمای متوسط (۷۴/۰۷ ٪) و در مقابل مردان بیشتر با نمای نزدیک (۷۳/۰۶ ٪) به تصویر کشیده شده‌اند. در مورد رمزگان نور نیز با تمایزات جنسیتی مواجه هستیم؛ بدین معنا که اکثر صحنه‌هایی که زنان حضور داشته‌اند با نور کم تضاد (۵۰ ٪) و در ۵۳/۸۵ ٪ صحنه‌ها، مردان با نور روشن و ملایم نشان داده شده‌اند. از برآیند تحلیل این رمزگان‌ها می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در این سریال علی‌رغم نوع روایت داستان و تاکید بر نقش زنان، تکنیک‌ها به مدد این نوع تصویرسازی نیامده است.

جدول شماره ۲: تحلیل رمزگان فنی در سریال ترانه‌ی مادری به تفکیک جنس*

رمزگان فنی		زاویه دوربین				نما				نور			
جنس		رو به بالا	رو به پایین	همتراز چشم	جمع*	دور	متوسط	نزدیک	جمع	پر تضاد	کم تضاد	روشن	جمع
زن	تعداد	۲	۰	۱۰۶	۱۰۸	۱۱	۷۶	۲۰	۱۰۸	۲۵	۵۴	۲۹	۱۰۸
	درصد	۱/۸۵	۰	۹۸/۱۳	۱۰۰/۷۸	۱۰/۰۷	۷۴/۵۱	۱۸	۱۰۰	۲۳/۱۱	۵۰/۸۵	۲۶	۱۰۰
مرد	تعداد	۱	۱	۲۴	۲۶	۰	۷	۱۹	۲۶	۴	۸	۱۴	۲۶
	درصد	۳/۸۴	۳/۸۴	۹۲/۳۰	۱۰۰	۰	۲۶/۹۱	۷۳/۰۶	۱۰۰	۱۵/۳۸	۳۰/۷۶	۵۳/۸۴	۱۰۰

*برای زنان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی زن حضور داشته‌اند و برای مردان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی مرد حضور داشته‌اند در نظر گرفته شده است.

این نوع نگاه و بهره‌مندی از تکنیک‌ها در سریال «مرگ تدریجی یک رویا» نیز به چشم می‌خورد. در این سریال نیز مانند سریال «ترانه‌ی مادری» تأکید روایت داستان بر نقش مادر و زندگی زنانه‌ای است که با بالا بردن میزان حضور زنان سعی بر پر رنگ‌تر کردن این روایت شده است.

هر چند زنان ۱۶درصد بیش از مردان در این سریال نقش‌آفرینی کرده‌اند اما با بررسی تکنیک‌های به کار رفته در این سریال می‌توان به این نتیجه رسید که هدف اولیه سریال یعنی بازنمایی زنان در نقش مادری، به محاق رفته و بالعکس نقش مردان (علی‌رغم حضور کم‌رنگ مردان در سریال) بسیار کلیدی‌تر از زنان است.

با توجه به بررسی‌های انجام شده می‌توان با آن‌که مردان به نسبت زنان در تعداد صحنه‌های کم‌تری حضور داشته‌اند اما ۱۲/۱۶ ٪ صحنه‌ها مردان را با زاویه دوربین روبه بالا و در مقابل در ۳/۹۴ ٪ صحنه‌ها زنان را با این نوع زاویه نشان داده است. این در حالی است که در هیچ یک از صحنه‌های مورد نمونه، مردان با زاویه رو به پایین که بیانگر حقارت سوژه می‌باشد، تصویر نشده‌اند. این تغییر زاویه در مورد مردان به خودی‌خود حکایت از میزان بالای توجه فیلم‌ساز به تأثیر و مدد گرفتن از تکنیک‌های کارگردانی در القای معانی دارد. در واقع با تغییر زاویه دوربین، حس تماشاگر نسبت به سوژه تغییر کرده و با سهولت بیشتری محتوای معانی صحنه به مخاطب انتقال داده می‌شود.

جدول شماره ۳: تحلیل رمزگان فنی در سریال مرگ تدریجی یک رویا به تفکیک جنس*

رمزگان فنی		زاویه‌ی دوربین				نما				نور			
جنس		رو به بالا	رو به پایین	همتراز چشم	جمع*	دور	متوسط	نزدیک	جمع	پر تضاد	کم تضاد	روشن	جمع
زن	تعداد	۴	۲	۹۶	۱۰۲	۱۱	۷۷	۱۴	۱۰۲	۲۰	۵۴	۲۸	۱۰۲
	درصد	۳/۹۴	۱/۹۶	۹۴/۱۲	۱۰۰	۱۰/۷۸	۷۵/۴۹	۱۳/۷۲	۱۰۰	۱۹/۶۱	۵۲/۹۴	۴۷/۴۵	۱۰۰
مرد	تعداد	۹	۰	۶۵	۷۴	۰	۲۱	۵۳	۷۴	۱۸	۲۵	۳۱	۷۴
	درصد	۱۲/۱۶	۰	۸۷/۸۴	۱۰۰	۰	۳۲/۳۷	۶۸/۶۱	۱۰۰	۲۴/۳۲	۳۳/۷۸	۴۱/۸۹	۱۰۰

*برای زنان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی زن حضور داشته‌اند و برای مردان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی مرد حضور داشته‌اند در نظر گرفته شده است.

علاوه بر زاویه دوربین، زنان در اکثر صحنه‌ها با نمای متوسط نشان داده شده‌اند (۷۵/۴۹ ٪) و حضور مردان با نمای نزدیک (۶۸/۶۱ ٪) بوده است که این ارقام تفاوت نوع نماها را در میان مردان و زنان نشان می‌دهد. هر چند محدودیت‌های تلویزیون در نشان دادن زنان با نماهای نزدیک و بسیار نزدیک (افق رسانه، ۱۳۸۵: ۱۸۳) یکی از مواردی است که فیلم‌ساز را وادار می‌سازد تا در استفاده از نوع نماها دقت بیشتری را مبذول دارد، اما ۱۳/۷۲ ٪ نماهایی که برای نشان دادن زنان سریال مورد استفاده قرار گرفته، مربوط به نماهای نزدیک یا همان کلوز آپی است که در صحنه‌های مختلف از زنان برداشت شده است؛ این امر بیانگر عدم محدودیت‌های شدید و جدی در به تصویر کشیدن نماهای نزدیک از زنان دارد.

در مورد رمزگان نور نیز همان‌گونه که مشهود است، اکثر صحنه‌هایی که زنان حضور داشته‌اند (۵۲/۹۴ ٪) با نور کم تضاد و در ۴۱/۸۹ ٪ صحنه‌ها، مردان با نور روشن و ملایم نشان داده شده‌اند.

تکنیک‌های اجتماعی به کار رفته در هر دو سریال نیز موید آن است که در نحوه‌ی بازنمایی جنسیتی تمایزات بسیار واضحی به چشم می‌خورد. در سریال «ترانه‌ی مادری» از مجموعِ ۱۰۸ صحنه‌ای که زنان در آن حضور داشته‌اند، ۶۴ صحنه مربوط به نوع پوشش شبه‌مدرن بوده است؛ این بدان معنی است که زنان در بیشتر صحنه‌ها (بیش از ۶۸ ٪ موارد) با لباسی به سبک شبه‌مدرن ظاهر شده‌اند. مردان نیز در تمام صحنه‌ها با پوشش شبه‌مدرن ظاهر شده‌اند. اطلاعات به دست آمده در مورد رمزگان دیالوگ، ما را به نتایج جالبی ره‌نمون می‌سازد. طبق این یافته‌ها بیش از ۶۹ ٪ صحنه‌هایی که زنان در آن حضور داشته‌اند نوع دیالوگ‌ها فعالانه منفی بوده و به نوعی تداعی‌گر احساسات منفی و هیجان‌انگیز و پرخاشگرایانه بوده است. زنانی که در نقش مادر ظاهر شده‌اند ته تنها قابلیت برقراری ارتباط صمیمانه با فرزندان خود را ندارند، بلکه در مقابل همسران خود نیز از سلاح پرخاشگری بهره گرفته و با متهم کردن مردان سعی در موجه جلوه دادن خود دارند. [۱۵]این حالت افراطی در مورد شخصیت‌های مرد داستان حالت تلطیف یافته‌ای به خود گرفته و کاملا متعادل شده است. بدین نحو که دست‌اندرکاران سریال ترانه مادری با تقسیم بار معنایی و احساسی جملات و دیالوگ‌ها در هر سه دسته (منفعلانه، فعال منفی و فعال

[۱۵]. مادر پویا خطاب به مادربزرگ / قسمت ۲۲، صحنه ۱۸: «وقتی محبت کار ساز نیست باید تندی کرد» و یا در قسمت ۲۷، صحنه ۸: «شما لطفا نگران زندگی خودتون باشید تو کار من دخالت نکنید و ...» .

مثبت) نسبت تقریباً مساوی را رعایت کرده و شخصیت‌ها در صحنه‌های مختلف دیالوگ‌هایی را اجرا کرده‌اند که نوع نقش آن‌ها را باورپذیرتر ساخته و حالت غیرطبیعی و عدم‌تعادل روحی را برنمی‌انگیزاند. مردان این سریال با فرزندان خود مانند یک دوست صمیمی رفتار کرده و در کارها با آن‌ها مشورت می‌کنند. علاوه بر آن نوع رفتار مردان با همسران‌شان حاکی از علقه و احترامی است که برای آن‌ها قائلند که این نوع واکنش‌ها در زنان دیده نمی‌شود.[۱۶] مردان این سیال در موقعیت و شرایط گوناگون رفتارهای مناسب از خود نشان داده و بسیار منطقی عمل می‌کنند و این همان چیزی است که در زنان به تصویر کشیده نشده است.

جدول شماره ۴: تحلیل رمزگان اجتماعی نقش‌های ایفا شده در سریال ترانه مادری به تفکیک جنس

رمزگان اجتماعی		لباس				دیالوگ			
جنس		مذهبی	شبه مدرن	مدرن	جمع*	منفعلانه	فعالانه		جمع
							مثبت	منفی	
زن	تعداد	۲۰	۷۴	۱۴	۱۰۸	۱۴	۷۱	۱۹۰	۲۷۵
	درصد	۱۸/۵۱	۶۸/۵	/۹۶ ۱۲	۱۰۰	۵/۰۹	۲۵/۸۱	۶۹/۰۹	۱۰۰
مرد	تعداد	۰	۲۶	۰	۲۶	۱۷	۱۹	۱۹	۵۵
	درصد	۰	۱۰۰	۰	۱۰۰	۳۰/۹۰	۳۴/۵۴	۳۴/۵۴	۱۰۰

* برای زنان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی زن حضور داشته‌اند و برای مردان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی مرد حضور داشته‌اند در نظر گرفته شده است.

جالب توجه آن‌که علی‌رغم تفاوت گروه کارگردانی و فیلم‌سازی دو سریال مورد نمونه، در «مرگ تدریجی یک رویا» نیز با همین تفاوت‌ها و تمایزات مواجه هستیم. رمزگان‌های فنی به کار گرفته شده در این سریال در کنار رمزگان‌های اجتماعی روند داستان را به سمتی کشانده است که از برایند این دو نوع رمزگان می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که رمزگان‌های اجتماعی و فنی به مدد بازنمایی منطقی مردان آمده و زنان را به حاشیه رانده‌اند. زنان در سایه منطق و استدلال مردانه گم شده و نه تنها حضور شایسته‌ای از نقش مادرانه نمی‌بینیم که حتی نقش همسری نیز آن‌طور که باید و شاید ایفا نشده است. در اصل برخلاف دستورات منشور افق رسانه مبنی بر تأکید نقش والای مادری و همسری، این دو سریال

[۱۶]. فرخ خطاب به همسرش/ قسمت ۳۸، صحنه ۶ با حالتی خون‌سرد و آرام می‌گوید: «لیلا جان، توی این سال‌ها هر کاری کردم برای تو بوده، نمی‌خوام تو رو از دست بدم».

با استفاده‌ی نامناسب از رمزگان‌های مورد بررسی این امر را نادیده گرفته و زنان را انسان‌هایی پرخاشگر و منفعل ترسیم کرده‌اند.

جدول شماره ۵: تحلیل رمزگان اجتماعی نقش‌های ایفا شده در سریال مرگ تدریجی یک رویا به تفکیک جنس

رمزگان اجتماعی		لباس				دیالوگ			
جنس		مذهبی	شبه‌مدرن	مدرن	جمع*	منفعلانه	فعالانه		جمع
							مثبت	منفی	
زن	تعداد	۲۱	۴۷	۳۴	۱۰۲	۷۰	۴۱	۱۴۲	۲۶۳
	درصد	۲۰/۵۹	۴۶/۰۸	۳۳/۳۳	۱۰۰	۳۰/۴۲	۱۵/۵۹	۵۳/۹۹	۱۰۰
مرد	تعداد	۰	۶۹	۵	۷۴	۱۳	۷۵	۴۹	۱۴۷
	درصد	۰	۹۳/۲۴	۶/۷۶	۱۰۰	۸/۸۴	۵۷/۱۴	۳۳/۳۳	۱۰۰

* برای زنان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی زن حضور داشته‌اند و برای مردان مجموع تعداد صحنه‌هایی که شخصیت‌های اصلی مرد حضور داشته‌اند در نظر گرفته شده است.

هر چند تفاوت‌های بسیاری در نوع نقش‌های سریال «مرگ تدریجی یک رویا» وجود دارد، اما برآیند کلی اطلاعات به دست آمده ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که بیش از ۵۳/۹۹ ٪ صحنه‌هایی که زنان در آن حضور داشته‌اند نوع دیالوگ‌ها فعالانه منفی بوده و به نوعی تداعی‌گر احساسات منفی و هیجان‌انگیز و پرخاشگرایانه بوده است. در واقع بیشتر مکالمات و دیالوگ‌های زنانه این سریال به فحش و بد و بیراه گفتن می‌گذرد و هیچ نشانی از محبت و صمیمیت و عقل و منطق در آن به چشم نمی‌خورد.[۱۷] این حالت افراطی در مورد شخصیت‌های مرد داستان کاملا متفاوت است. بدین نحو که برنامه‌ساز یا کارگردان سریال مرگ تدریجی یک رویا مردان را با دیالوگ‌های فعالانه مثبت (بیش از ۵۷ ٪) معرفی کرده است. مردان این سریال به آرامی صحبت کرده و با چهره‌ای منطقی ظاهر می‌شوند.

[۱۷]. ، ساناز خطاب به مارال/ قسمت ششم: «اون شوهر عقب افتاده و املت اینا رو یادت داده. اون مرتیکه ...»؛ و قسمت نوزدهم، ساناز خطاب به پری: سرِ من داد نزن. احمقِ بی‌شعور».

نتیجه‌گیری

هر چند در هر دو داستان صراحتاً بر بعد مادر بودن زن تأکید شده، اما با به حاشیه راندن بُعد همسری و نقشِ زنان در اجتماع، از طریق رمزگان‌های تکنیکی و اجتماعی، این تأکید حالتی دور از ذهن و ناخوشایند یافته است. مادران سریال ترانه‌ی مادری بسیار ناشیانه، مادری می‌کنند و در مرگِ تدریجی یک رویا نیز مادرشدن مترادف با آدم شدن زن در نظر گرفته شده است[۱۸]. زن در قالب خانواده سریال مرگ تدریجی یک رویا تنها زمانی می‌تواند به زندگی مشترک خود ادامه دهد که بچه‌ای به دنیا آورده باشد. در واقع با وجود خمیر مایه‌ی مشترک هر دو سریال و تأکیدی که بر بُعد زنانگی زن شده است، در هیچ یک از دو داستان زنان موفقی به چشم نمی‌خورند. زن موفق ترانه‌ی مادری نه همسر است و نه مادر و زنان مقدسِ مرگ تدریجی یک رویا نیز مادر بودن را تجربه نکرده‌اند. اما مادرانِ هر دو سریال زنانِ محصور در خویشتنی هستند که یا گرفتار در حصارِ علقه مادری، اقدام به رفتارهای هیستریکی نموده و یا در قفسِ دنیای تمنیات و آرزوهای دور و دراز، در حال جدال با خواهش‌ها و آمالِ خود توانایی قدرت تشخیصِ سره از ناسره را از دست داده‌اند.[۱۹] آن‌چه در این سریال‌ها به نمایش گذاشته شد، انفعال و خامی بیش از اندازه زنان بود که آن‌ها را نه تنها در تصمیم‌گیری‌های شخصی که در عرصه همسرداری و تربیت فرزند و حتی زندگی اجتماعی دچار مشکلاتی نمود.[۲۰] زنان این دو سریال بی دست و پا و درگیر در آرزوها و خیالاتی هستند که قدرت تشخیص را از دست داده و یا اصلاً هیچ‌گاه دارای توانایی فکر کردن نبوده‌اند؛ و این نوع بازنمایی بسیار دور از ذهن است.[۲۱]

در فضای هر دو داستان ما با یک نوع تقسیم کار اجتماعی مواجه هستیم. زنان هم‌چنان در سنگرِ خانه و آشپزخانه فعالیت داند و مردان در بیرون از خانه در تکاپوی گذران زندگی‌اند. جالب‌تر آن‌که در هر دو سریال بر لزوم تحکیم خانواده اصرار شده است. در سریال ترانه‌ی مادری مادربزرگ به عنوانِ فرد

---

[۱۸]. پدر حامد خطاب به حامد/ قسمت پنجم: «تو و مارال باید زودتر بچه‌دار بشید». و یا قسمت نهم «بگو زندگیش با قدیم فرق کرده. بگو اون الان دیگه مادره!»

[۱۹]. مارال خطاب به حامد/ قسمت نهم: «بچه داری مهم هست، اما نه بیشتر از رابطه کاری‌ام».

[۲۰]. مارال خطاب به ساناز/ قسمت سیزدهم: «تو منو از گیجی در بیار. تو بگو من چی‌کار کنم»؛ مارال خطاب به حامد/ قسمت دهم: «کی تصمیم می‌گیره من به بچم شیر بدم یا نه؟ من یه زن سنتی نیستم که به بچه شیر بدم».

[۲۱]. قسمت سیزدهم، هلن: «مارال مثل بچه‌ها می‌مونه. همیشه دلش می‌خواد یکی بالا سرش باشه و براش تصمیم بگیره».

کهن‌سال و باتجربه‌ی داستان، داعیه‌دار حفظ پرچم تحکیم خانواده است[۲۲] و در سریال مرگ تدریجی یک رویا پدر حامد این نقش را عهده‌دار شده است.[۲۳] اما آن‌چه در ادامه‌ی روند شاهد آن هستیم، عدم توانایی این دو فرد دنیادیده و باتجربه در راستای دست‌یابی به این هدف می‌باشد. این تناقضات با به کار گرفتن رمزگان‌های مورد بحث، پررنگ‌تر جلوه کرده است. در سریال ترانه‌ی مادری زنان بیشتر با نمای متوسط و نورتیره نمایش داده شده‌اند و این در حالی است که در سریال مرگ تدریجی نیز زنان با استفاده از تکنیک‌های فیلم‌برداری و کارگردانی به حاشیه رانده شده‌اند. در فضایی که با نورپردازی تیره به ابهام داستان دامن زده شده است، دست‌اندرکاران ساخت سریال با خلق سایه روشن‌هایی که توجه بیننده را به خود معطوف می‌سازد، نماهایی نزدیک از مردان ارایه داده‌اند که حس دراماتیک را برانگیخته و نقشِ سوژه را پررنگ‌تر می‌نماید. اما زنان سریال مرگ تدریجی در نمای متوسط و نور تیره و کم تضاد در سایه مردان معنا شده‌اند. در واقع در هر دو سریال رمزگان‌ها به مدد تصویر سازی مناسب از مردان آمده و از آن‌ها چهره‌های پرصلابت و تأثیرگذار خلق کرده‌اند. در هر دو داستان نه تنها خیر و شر موضوعیت نداشته که تنها براساس تفکیک جنسیتی از این تکنیک‌ها بهره گرفته شده است.

در نهایت می‌توان گفت برخلاف فرهنگ و سنت جامعه‌ی ایرانی مبنی بر لزوم ایجاد خانواده و تلاش برای تحکیم آن، با روندی رو به کاهش و عدم‌تمایل برای تحقق این هدف مواجه هستیم. درواقع با این نوع تصویر سازی از زن، صدا و سیما نه تنها به اهداف کلان خود مبنی بر تحکیم و ارتقای جایگاه زن در مقام مادری و خانواده نائل نمی‌گردد، بلکه در عرصه‌ی ترویج مشارکت‌های اجتماعی زنان در عرصه‌های مختلف و به نوعی فرهنگ‌سازی نیز ناکام خواهد ماند (افق رسانه، ۱۳۸۵: ۱۲۸).

در فضای تیره سریال مرگ تدریجی یک رویا بازی با نور بسیار مهم بوده و اگر از شخصیتی با نور تیره و نمای نزدیک تصویری ارایه گردد نه تنها به منظور خلق یک صحنه و یا نمای دراماتیک بوده، بلکه توجه به تغییرات چهره و حس بازیگر را نیز مدنظر قرار داده است. عکس این قانون را می‌توان در

---

[۲۲]. مادربزرگ خطاب به بهرام/ قسمت اول: «این خونه، خونه‌ی گذشته‌ی منه. همه‌ی منه. خونه‌ی منه»؛ مادر بزرگ خطاب به فرخنده و سمیرا/ قسمت ۲۷، صحنه ۸: «بس کنید خجالت نمی‌کشید؟ چرا با هم این‌قدر بد حرف می‌زنید؟ ... از این‌که شما ها با هم نمی‌تونید خوب حرف بزنید ناراحتم!!»؛ مادر بزرگ خطاب به دختر و پسرش/ قسمت ۲، صحنه ۲۸: «من شما ها رو با هم می‌بینم حالم بهتر می‌شه».

[۲۳]. قسمت سوم، پدر حامد: «فکر می‌کنی بتونی روش تأثیر بذاری؟» و حامد پاسخ مثبت می‌دهد. قسمت پنجم، پدر حامد خطاب به حامد: «تو و مارال باید زودتر بچه‌دار بشید».

مورد نورپردازی روشن و نمای متوسط و یا نورپردازی تیره هم‌راه با نمای متوسط بیان کرد. در واقع اگر از نور روشن در کنار نمای متوسط برای خلق یک نقش استفاده شده باشد، به معنای عدم اهمیت آن نقش و سوژه خواهد بود. در فضای روشنِ سریال ترانه‌ی مادری نیز استفاده از نور تیره در نمای متوسط به منظور حاشیه قرار دادن یک نقش و بهره گرفتن از نور روشن و نمای نزدیک در انتقال حس بازیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد.

با توجه به این نکات می‌توان اذعان داشت که سریال‌های تلویزیونی، از طریق به تصویر کشیدن الگوهای رفتاری، باورها و نگرش‌ها در انتقال معانی نیز سهیم هستند. در واقع این معانی از طریق نوع نقش‌آفرینی هنرمندان به افراد جامعه منتقل می‌شود، اما از آن‌جاکه افراد بر حسب جایگاهی که در جامعه دارند نقش‌های متفاوتی را نیز ایفا می‌کنند، لذا باید به تأثیر عواملی که در دست‌رسی افراد به جایگاه‌های مختلف دست دارند توجه نشان داد. در نتیجه می‌توان گفت، نحوه‌ی به تصویر کشیدن نقش‌های جنسیتی در جامعه و خانواده از طریق سریال‌های تلویزیون نشان‌دهنده جایگاه آنان در نظام اجتماعی است.

منابع

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰) نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمه‌ی ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

اسلین، مارتین (۱۳۸۷) دنیای درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی، تئاتر و سینما و تلویزیون، ترجمه‌ی محمد شهبا، چاپ سوم، تهران: هرمس.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۰) تحلیل ساختاری جنسیت: نگرشی بر تحلیل جنسیتی در ایران، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

افق رسانه ملی و سیما (۱۳۸۵) تهران: معاونت سیمای جمهوری اسلامی ایران.

اداره کل پژوهش‌های سیما (۱۳۸۵) تکنیک‌های کارگردانی و فنی، www.iribtv.ir

پاینده، حسین (۱۳۸۵) نقد ادبی دموکراسی، تهران: نیلوفر.

دباغ، علیرضا (۱۳۸۳) «نگاهی بر مقوله جنسیت در برنامه‌های طنز رسانه ملی»، فصلنامه‌ی پژوهش و سنجش، سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، سال یازدهم، شماره ۳۸.

دیورینگ، سایمون (۱۳۸۲) مجموعه مقالات مطالعات فرهنگی، ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور، تهران: تلخون.

راودراد، اعظم؛ سرکاراتی، پریسا (۱۳۸۷) «تفسیر زنان از بازنمایی هویت زنانه در تلویزیون»، فصلنامه‌ی تغییرات فرهنگی، سال اول، شماره ۲.

راوردراد، اعظم (۱۳۸۰) «تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون»، مجله‌ی پژوهش زنان، دوره ۱، شماره۱.

رضایی، محمد (۱۳۸۵) «چالش‌های بازتولید هژمونی دولت از طریق گفتمان مدرسه»، *مجله‌ی انجمن جامعه‌شناسی.*

رضایی، محمد؛ عباس، کاظمی (۱۳۸۷) «سیاست جنسیت در تلویزیون ایران: مطالعه کیفی سه مجموعه تلویزیونی سیمای جمهوری اسلامی ایران»، مجله‌ی پژوهش زنان، دوره ۶، شماره۳.

سلبی، کیت (۱۳۸۰) راهنمای بررسی تلویزیون، ترجمه‌ی علی عامری، تهران: سروش.

شارف، استفان (۱۳۸۲) عناصر سینما، ترجمه‌ی محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور، تهران: هرمس.

صادقی، سهیلا؛ کریمی، شیوا (۱۳۸۴) «کلیشه‌های جنسیتی سریال‌های تلویزیونی ایران»، فصلنامه‌ی پژوهش زنان، شماره ۳، تهران: مرکز مطالعات زنان دانشگاه تهران.

صادقی، سهیلا؛ کریمی، شیوا (۱۳۸۵) «تحلیل جنسیتی بازنمایش ساخت خانواده در سریال‌های تلویزیونی ایرانی»، فصلنامه‌ی مطالعات زنان، سال چهارم، شماره ۳، تهران: مرکز مطالعات زنان.

فیسک، جان (۱۳۸۰) «فرهنگ تلویزیون»، ترجمه‌ی مژگان برومند، فصلنامه‌ی ارغنون، شماره ۱۹.

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

گاردینر، مایکل (۱۳۸۱) «تخیل معمولی باختین»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، فصلنامه‌ی ارغنون، شماره۲۰.

مبشری، کیومرث (۱۳۷۳) دکوپاژ، تهران: نی.

مارشال، کاترین و راس من، گرچن. ب (۱۳۸۱) روش تحقیق کیفی، ترجمه‌ی دکتر علی پارساییان و دکتر سیدمحمد اعرابی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

ماندر، جری (۱۳۸۴) کندوکاوی در ماهیت و کارکرد تلویزیون، ترجمه‌ی آیدین میرشکار، تهران: کتاب صبح.

میلرسون، جرالد (۱۳۸۱) تولید و کارگردانی در تلویزیون، ترجمه‌ی غلامرضا طباطبایی، تهران: سمت.

نوین، زهرا؛ جهاندیده، مریم (۱۳۸۳) سیمای زن در مجموعه‌های تلویزیونی داخلی، طرح اداره کل رسانه و ارتباطات مرکز تحقیقات – مطالعات و سنجش برنامه‌های صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

Abercrombie, N. (1994) «Authority and Consumer Society», In the Authority of the Consumer, New York: Routledge

Altheide, David L. (1996) Qualitative media analysis. Newbury Park, CA: Sage

Altheide, David L (2000) Tracking discourse and qualitative document analysis**,** Arizona State: University of Justice Studies.

Berger, Arthur Asa (1982) Media analysis techniques. Newbury Park, CA: Sage.

Cook ،Judi Purit (2006)«The Soap Opera Paradigm: Television Programming and Corporate Priorities» Journalism and Mass Communication Quarterly; Spring; 83, 1;Social Science Journals

Chandler, D. (2002) Semiotics, London: Routledge.

Dominick, J. and Rauch, G. (1972) «The image of Women in Net work TV Commercials», Journal of Broadcasting.

Fiske, John (1994) "**Television Culture"**, London: Routledge

Fiske, John (2000) «The Codes of Television», Media Studies: A Reader, New York: New York Press**.**

Fiske, J. and J. Hartley (2003) Reading Television, Oxford, U. K: Routledge

Fung, Anthony and Ma, Eric (2000) «Formal values, Informal Use of Television and Sex role stereo typing in Hong Kong –statistical Data», Sex Roles: A Journal of Research.

Gilmartin, Patricia,(1998)« The representation of women in political cartoons of the 1995 world conference of women» **Women's Studies International Forum**, Vol 21, No 5

Gray,Ann.(1987)« Behind Closed Doors. Video Recorders in the Home.» **Woman and television**, eds. Helen Baehr and Gillian Dyer. New York: Pandora

Goffman, E. (1979) Gender Advertisements, London: Macmillan

Guiraud, P. (1975) Semiology, London: Routledge & kegan Paul

Hall, S. (1972) On Ideology: Cultural Studies, Birmingham: Center for Contemporary Cultural Studies.

Hall, Stuart. (2003) Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, London: Sage Publications.

Hartley, John (2003) «Invisible Fictions: Television Audience, Paedocracy and Pleasure», Textual Practice .

Head, S. (1954) «Content analysis of television drama programs», Quarterly of Film, Radio and Television.

Henriette، Riegel (1996) «Soap operas and gossip» Journal of Popular Culture;Spring; 29,4; ProQuest Social Science Journals pg. 201

Liebes, Tomar (1998) «European Soap Operas: The Diverifiction of Genre،» European Journal Communication، Vol 13(2) London: Sage Publication..

Dyer. R (1987)، «Heavenly Bodies: Film Stars and Society..،» London، BFI.

Rozanova, Julia (2006) «Behind the Screen: the Role of State – TV. Relationship in Russia – 1990 – 2000», social science journals, ProQuest

Seggar, J. and Wheeler, P. (1973) « The Word of Work on Television: Ethnic and Sex Representation in TV Drama», Journal of Broadcasting.

Seeger, LOREN A (2009) «The Rest is still unwritten female adolescents', Cultivation of gender from MTVS reality TV series, ,B.S University of Texas

Spigle, L. (2004) Television after TV, Durham: Duke University Press

Williams, R. (1974) Television: Technology and Cultural Form, Fontana: Glasgow.