Journal of
Family Research
Vol.14(1): 7-22; 2018

فصلنامه
خانواده پژوهی
سال چهاردهم/ شماره ۵۳/ بهار ۱۳۹۷
صفحات: ۲۲-۷

بازنمایی روابط خانوادگی در فصل‌های چهارگانه مجموعه تلویزیونی «پایتخت»

Representation of Family Relations in the Four Seasons of "Payetakht" TV Series

دکتر محمدعلی هرمزی‌زاده
دانشکده ارتباطات و رسانه، دانشگاه صدا و سیما

دکتر سیاوش صلواتیان ✉
دانشکده ارتباطات و رسانه، دانشگاه صدا و سیما

سیدهادی قاسمی‌تبار
دانشکده ارتباطات و رسانه، دانشگاه صدا و سیما

M. A. Hormozizadeh, *Ph.D.*
Department of Communication and Media, University of IRIB, Tehran, Iran

S. Salavatian, *Ph.D.*
Department of Communication and Media, University of IRIB, Tehran, Iran

S. H. Ghasemitabar, M.A.
Department of Communication and Media, University of IRIB, Tehran, Iran

دریافت مقاله: ۹۶/۲/۱۳
دریافت نسخه اصلاح شده: ۹۶/۱۰/۱۶
پذیرش مقاله: ۹۶/۱۱/۸

چکیده
هدف پژوهش حاضر مطالعه بازنمایی روابط خانوادگی در فصل‌های چهارگانه مجموعه تلویزیونی «پایتخت» است. به این منظور از روش نشانه‌شناسی جان فیسک بهره برده شد. واحد تحلیل در پژوهش حاضر سکانس است و سکانس‌های منتخب از ۲۰ قسمت مختلف این سریال به صورت هدفمند انتخاب و تحلیل شدند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که مجموعه‌ای از دلالت‌های فرهنگی بر روابط سرشار از صمیمیت و نزدیکی اعضای خانواده دلالت دارند. مطابق با بازنمایی‌های صورت گرفته، خانواده در این سریال سازه‌ای صمیمانه با روابط نزدیک بین زن و شوهر و والدین و فرزندان است. به طور کلی، مجموعه رمزگان‌های استفاده شده در سریال «پایتخت» ایدئولوژی

✉نویسنده مسئول: تهران، بزرگراه نیایش، دانشگاه صداوسیما، دانشکده ارتباطات، گروه مدیریت رسانه
پست الکترونیکی: salavatian@gmail.com

Abstract
The purpose of this research is to study the representation of family relations in four seasons of *"Payetakht"* TV series. Hereto, John Fisk's semiotics methodology was used. Scene was chosen as the analytical unit and the selected scenes were selected purposefully from 20 different episodes of this series. The results of the research indicate a set of cultural implications regarding intimate and proximate relationships among family members. According to the conducted representation, family, in this series, is a sincere structure, which enjoys close ties between husband, wife, parents and children.

✉Corresponding author: Department of Media Management, Faculty of Communication, University of IRIB, Tehran Iran.
Email: salavatian@gmail.com

خانواده صمیمی را بازنمایی و به برساخته‌های این نظام خصلتی طبیعی می‌بخشند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، نشانه‌شناسی، سریال پایتخت، روابط خانوادگی، خانواده ایرانی ـ اسلامی

Generally, the codes used in *"Paytakht"* se-ries represent the ideology of an intimate family.

Keywords: Family Relations, Iranian-Islamic Family, Paytakht Series, Represe-ntation, Semiotics.

مقدمه

اغلب دانش و شناخت ما از جهان به‌وسیلهٔ رسانه‌ها ایجاد شده و درک ما از واقعیت به‌واسطه و میانجی‌گری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی و ... شکل می‌گیرد. در حقیقت رسانه‌ها جهان را برای ما به تصویر می‌کشند و این هدف را با انتخاب و تفسیر خود در کسوت دروازه‌بانی و به‌وسیلهٔ عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی، اِشباع هستند. بر این اساس، بازنمایی عنصری محوری در ارائهٔ تعریف از واقعیت است (واتسن و هیل[1]، ۲۰۰۶). به عبارتی، بازنمایی، تولید معنا از طریق زبان است و معنا و زبان را بافرهنگ پیوند می‌دهد (هال[2]، ۱۹۹۷). در این مفهوم، معنا نتیجه قراردادهای زبانی، فرهنگی و اجتماعی است. از این‌رو، هرگز نمی‌توان معنا را چیزی ثابت و قطعی فرض کرد. معنا در ذات چیزها وجود ندارد، معنا ساخته و تولید می‌شود و محصول یک‌رویه دلالت است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷).

هال با ایدئولوژیک دانستن بازنمایی، معتقد است رسانه‌ها بخشی از «سیاست معناسازی[3]» هستند و به رویدادهایی که در جهان به وقوع می‌پیوندند، معنا می‌دهند. به نظر وی، رسانه‌ها واقعیت را تعریف می‌کنند و به‌جای آن که فقط معناهای موجود را منتقل کنند، از خلال گزینش، عرضه و سپس بازتولید و صورت‌بندی مجدد آن رویداد، برای آن‌ها معنا می‌آفرینند (ویلیامز[4]، ۱۳۸۶).

با توجه به مطالعات بازنمایی صورت گرفته، رسانه‌های جمعی نه به‌عنوان آیینه‌ای برای بازتاب شرایط موجود در جامعه بلکه به‌عنوان مدل رفتاری برای اعضای جامعه عمل می‌کنند. در میان رسانه‌های جمعی، تلویزیون ازنظر آموزش غیررسمی و الگوسازی به‌ویژه در میان خانواده‌ها، جایگاه ویژه‌ای دارد و به‌عنوان عضو ثابت و دائمی خانواده‌ها در آموزش، فرهنگ‌سازی، پر کردن اوقات فراغت، جهت‌گیری اخلاقی، تربیتی و روانی خانواده نقش مهمی ایفا می‌کند (بنی‌هاشمی و پرویز، ۱۳۹۲).

بر اساس پژوهشی که مؤسسه ملی پژوهش افکار عمومی کشورمان انجام داده است، تماشای تلویزیون بیشترین سهم را در پر کردن اوقات فراغت خانواده‌های ایرانی دارد و در میان برنامه‌های تلویزیون، سریال‌های ایرانی بیشترین سهم را در جذب مخاطب دارند (مؤسسه ملی پژوهش افکار عمومی، ۱۳۸۹).

صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران با تکیه‌بر روش‌ها و سیاست‌گذاری‌های خاص خود که در قالب دستورالعمل‌هایی چون «اهداف، محورها، اولویت‌ها و سیاست‌های تولید، تأمین و پخش» و یا کتاب «افق رسانه ملی و سیما» (۱۳۸۵)، برنامه‌ها و سریال‌هایی را تولید می‌کند که علاوه بر بعد سرگرم‌کنندگی، ایدئولوژی و ارزشهای خاصی را بازتولید می‌کنند. یکی از استراتژی‌های یادشده در این دستورالعمل، تولید

برنامه‌هایی برای تحکیم مقام زن و خانواده در فرهنگ اسلامی- ایرانی و الگوسازی صحیح و مؤثر در این زمینه است.

خانواده اسلامی ـ ایرانی دارای مجموعه‌ای از ارزش‌های خاص است: ارزش‌هایی همچون احترام فرزندان به والدین، تعهد والدین در قبال فرزندان، ارزشمندی فرزند برای خانواده، ویژگی فرزند مطلوب و خصوصیات پسندیدهٔ زن خانواده. به‌طورکلی در ارزش‌های ایرانی ـ اسلامی توجه خاصی به نهاد خانواده شده و جایگاه رفیعی برای آن در نظر گرفته‌شده است.

در این میان، سازمان صداوسیما می‌تواند با توجه به ماموریت خود، به حفظ و بازتولید روابط خانوادگی از منظر اسلامی ـ ایرانی کمک شایانی کند. اما به نظر می‌رسد رسانه ملی گاهی برنامه‌ها و سریال‌هایی تولید می‌کند که باارزش‌های ایرانی ـ اسلامی درباره خانواده مغایرت دارند. لذا هدف این پژوهش بررسی چگونگی بازنمایی روابط خانوادگی در سریال پایتخت است تا معلوم شود که سیمای جمهوری اسلامی ایران در این سریال طولانی و پربیننده، کدام ارزشها را بازتولید کرده است.

مجموعه تلویزیونی پایتخت یکی از سریال‌های پرطرفدار تلویزیونی در دهه ۱۳۹۰ بوده است. فصل اول تا سوم این سریال، از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۳ مهمان نوروزی مخاطبان رسانه ملی بود و فصل چهارم آن در سال ۱۳۹۴ در ایام ماه مبارک رمضان از این رسانه پخش شد. تحقیق درباره بازنمایی روابط خانوادگی در فصل‌های ۱ تا ۴ سریال تلویزیونی پایتخت می‌تواند امکان تصمیم‌گیری دقیق‌تر و مؤثرتر را برای صداوسیما با توجه به نکات عیان شده در این تحقیق برای ساخت سریال‌های خانوادگی در آینده فراهم کند. ازاین‌رو، هدف اصلی این پژوهش شناسایی چگونگی بازنمایی روابط خانوادگی در مجموعه تلویزیونی پایتخت (سری یک تا چهار) است.

با توجه به هدف اصلی پژوهش، «نظریه بازنمایی[۵]» استوارت هال به‌عنوان چارچوب نظری انتخاب‌شده است. نظریه بازنمایی امروزه یکی از مهم‌ترین رهیافت‌ها در حوزه مطالعات فرهنگی و یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه‌ای است. به نظر استوارت هال، رسانه در بازنمایی حوادث هیچ‌گاه ابزاری خنثی و واسطه‌ای بی‌طرف نیست، زیرا رسانه متکی به زبان و معنا است و زبان و معنا نیز در چارچوب گفتمان[۶] همواره متکی به ایدئولوژی است. بنابراین، بازنمایی حوادث از سوی رسانه‌ها دارای سوگیری ایدئولوژیک است. به این معنا که همواره در راستای ترویج یک گفتمان خاص و تضعیف گفتمان دیگری گام برمی‌دارد.

استوارت هال بازنمایی را استفاده از زبان برای گفتن مطالب معنادار یا نمایش دادن جهان معنادار به افراد دیگر تعریف می‌کند. بازنمایی بخشی اساسی از فرایندی است که به تولید معنا و مبادله آن در میان اعضای یک فرهنگ می‌پردازد و شامل استفاده از زبان، نشانه‌ها و تصاویر است (هال، ایوانز و نیکسون[۷]، ۲۰۱۳).

هال (۱۹۹۷) معتقد است که بازنمایی، استفاده از زبان برای بیان مطالب معنادار درباره جهان اطراف ما است. معنای هر چیزی محصول چگونگی بازنمایی آن است. در این رویکرد، زبان ابزاری است که به‌واسطه آن می‌توانیم معنا را بسازیم. از این منظر زبان یک ابزار بازنمایی است و بر این قاعده می‌توان گفت سینما نیز به مثابه یک رسانه، یک نظام بازنمایی است که مانند زبان عمل می‌کند. بازنمایی همچنین ابزاری مهم در مطالعات فرهنگی است که برای مطالعه اشکال متفاوت نابرابری به‌مثابه ابزاری مفهومی به کار می‌آید.

ازآنجاکه پدیده‌های فرهنگی فی‌نفسه قادر به دلالت نیستند، «معنای» این پدیده‌ها ناگزیر باید از طریق و به واسطه فرهنگ «بازنمایی» شود. به بیان دیگر، بازنمایی از طریق فرایندهای توصیف، مفهوم‌سازی و جایگزین سازی، معنای آنچه را بازنمایی شده است، برمی‌سازد. بی‌تردید جهان، مستقل از بازنمایی‌هایی که از آن صورت می‌گیرد، وجود دارد؛ اما معنادار شدن جهان درگرو بازنمایی آن است. پس می‌توان گفت که بازنمایی، رفتاری است که از طریق آن ما واقعیت را واجد معنا می‌سازیم؛ همچنین معناهایی را که درباره خودمان و دیگران و جهان پیرامونمان ایجاد می‌کنیم، از طریق بازنمایی با یکدیگر سهیم می‌شویم یا مورد مجادله قرار می‌دهیم. معنا واجد ماهیتی ثابت و تضمین‌شده نیست، بلکه از بازنمایی‌های خاص طبیعت در فرهنگ ناشی می‌شود. درواقع، معنای هر چیز همواره از یک زمینه برمی‌آید و مشروط به عواملی دیگر و همچنین تابع مناسبات متحول شونده قدرت است.

از منظر فوکو[۸] می‌توان گفت بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌پذیرد و گفتمان تعیین می‌کند که درباره یک «متن[۹]» خاص چه می‌توان گفت و چه نمی‌توان گفت. به عبارتی جهان صرفاً در چارچوب گفتمان معنادار می‌شود. معنا در انواع گفتمان ساخته می‌شود و به علاوه در گفتمان است که قدرت، دانش را به وجود می‌آورد. قدرت و دانش به نحوی مستقیم مستلزم یکدیگرند. هیچ مناسبات قدرتی وجود ندارد مگر این‌که متناظر با آن مناسبات، حوزه‌ای از دانش نیز تشکیل شود؛ به طریق اولی، هر دانشی مستلزم این است که همزمان مناسبات قدرت نیز شکل بگیرند. کسانی که به سبب برخورداری از قدرت می‌توانند شیوه‌های خودشان برای شناخت جهان را به طرزی گفتمانی اشاعه دهند، انگاره‌های غالب برای شناخت جهان (معنادار ساختن آن) را می‌سازند و همین انگاره‌ها موجد «نظام‌های حقیقت[۱۰]» می‌شوند. این نظام‌ها سپس به مرجعی برای نحوه تفکر و رفتار ما تبدیل می‌گردند؛ به‌بیان‌دیگر، «جایگاه‌های فاعلیت ذهن[۱۱]» را برای ما به وجود می‌آورند تا از آن جایگاه‌ها انواع معنا را برسازیم و رفتارهایمان را به اجرا درآوریم (استوری[۱۲]، ۱۳۸۹).

بازنمایی دارای دو نظام به هم مرتبط است که در مرکز فرایند تولید معنا در هر فرهنگی جای دارند. نخستین نظام، معنا بخشیدن به جهان را برای بشر ممکن می‌سازد. نظام دوم، مجموعه‌ای از تطابق‌ها میان نقشه‌ی مفهومی بشر و مجموعه‌ای از نشانه‌ها را ایجاد می‌کند. این روابط میان چیزها، مفاهیم و نشانه‌ها، در قلب تولید معنا در زبان قرار دارند. فرایندی که این سه عنصر را به هم پیوند می‌دهد، همان چیزی است که هال «بازنمایی» می‌نامد. درواقع، از رابطه میان این دو نظام بازنمایی نشانه‌ها تولیدشده درون زبان سازمان می‌یابند، معنا تولید می‌کنند و می‌توان آن‌ها را برای ارجاع به اشیا، مردم و اتفاقات در جهان واقعی استفاده کرد.

چنانچه زبان، به تعبیری «حرف و منظور انسان را برساند»، این نکته نیز مهم است که در لحظات تاریخی معین، بعضی مردم قدرت بیشتری در صحبت کردن درباره بعضی موضوعات نسبت به دیگران دارند. هال استدلال می‌کند که الگوهای بازنمایی بر قضایای پهن دامنه‌تر دانش و قدرت تمرکز می‌کند.

استوارت هال از این رویکرد به‌عنوان رویکردی نام می‌برد که تأثیرات اساسی بر نظریه‌ی بازنمایی داشته است. زیرا گفتمان در چنین دیدگاهی، موقعیت سوژه[۱۳]را تعریف می‌کند و از طریق آن، خود به‌صورت معنادار و مؤثر عمل می‌کند. افراد ممکن است به لحاظ طبقه اجتماعی، جنسیت، ویژگی‌های قومی نژادی و... تمایز داشته باشند. اما تنها زمانی می‌توانند به‌صورت معنادار عمل کنند که دریکی از جایگاه‌هایی قرار گیرند که

گفتمان آن را تعریف کرده باشد؛ به‌نحوی‌که خود را تحت انقیاد قواعد آن گفتمان قرار داده باشند و بنابراین سوژه قدرت دانش آن شده باشند. سرانجام این که هال «نمایش دیگری[۱۴]» را در چارچوبی از عملکرد بازنمایی و با استفاده از رویکرد فوکو در باب گفتمان و سوژه مطالعه می‌کند. هال نمایش دیگری را با کلیشه‌سازی پیوند می‌دهد.

هال کلیشه سازی را کنشی معناسازانه می‌داند و می‌گوید: «اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند به بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم.». کلیشه سازی ازنظر او عبارت است از امری که افراد را به چند خصیصه ساده و ذاتی تقلیل می‌دهد و این خصیصه‌ها به‌مثابه خصیصه‌هایی بازنمایی می‌شوند که طبیعت آن‌ها را تثبیت کرده است (هال، ۱۹۹۷).

روش تحقیق

نشانه‌شناسی، به‌منزله راهی برای تحلیل متون رسانه‌ای، از دهه ۶۰ میلادی تاکنون تأثیر فزاینده‌ای داشته است. نشانه‌شناسی، علاوه بر محتوای آشکار پیام، به دنبال محتوای پنهان نیز می‌باشد (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰).

نشانه‌شناسی به عنوان یک روش پژوهش، دارای رویکردهای گوناگونی است. در این پژوهش از رویکرد نشانه شناختی جان فیسک[۱۵] بهره گرفته شده است. نشانه‌شناسی جان فیسک مبتنی بر سه مرحله است: مرحلهٔ اول توصیف کلی متن موردنظر؛ مرحلهٔ دوم انتخاب سکانس‌هایی که حامل بیشترین بار ایدئولوژیک هستند و مرحلهٔ سوم تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌های انتخابی برای توضیح ایدئولوژی پنهان در آن‌ها.

بنا به نظر فیسک هر سکانس از فیلم باید در سه سطح تحلیل شود که هر سطح نوع رمزگان[۱۶] ویژهٔ خود را دارد: سطح اول که واقعیت[۱۷] است، دارای رمزگان اجتماعی[۱۸] است؛ سطح دوم که بازنمایی خواند می‌شود، دارای رمزگان فنی[۱۹] است و سطح سوم که سطح ایدئولوژی[۲۰] است، دارای رمزگان ایدئولوژیک[۲۱] است (راودراد، ۱۳۹۱). خلاصهٔ این سطوح و رمزگان‌های مربوط در جدول زیر آمده است:

جدول ۱: سطوح سه‌گانه رمزگان فیسک

سطوح تحلیل	رمزگان مرتبط
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: ظاهر لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره.
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: دوربین، ورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصر دیگری را شکل می‌دهند. از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژیک: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره.

در این پژوهش، ۲۰ قسمت از فصل‌های یک تا چهار سریال پایتخت که در آن‌ها روابط خانوادگی بیشتر بازنمایی شده بود به‌صورت هدفمند برای تحلیل نشانه‌شناختی انتخاب شد و تحلیل سکانس‌های منتخب این قسمت‌ها تا دستیابی به حد اشباع ادامه یافت.

یافته‌ها

در ادامه توصیف و تحلیل ۶ سکانس که بیشترین نشانه‌های مرتبط با موضوع خانواده در آنها وجود داشت ارائه شده است:

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس اول

قسمت اول سریال پایتخت (سری اول) ماجرای خانواده «نقی معمولی» را روایت می‌کند که تصمیم می‌گیرند از شهر علی‌آباد به تهران کوچ کنند. در نخستین سکانس این مجموعه، نقی به همراه خانواده‌اش تصمیم می‌گیرند به خانه عموی هما بروند تا از وی حلالیت بطلبند و سپس راهی تهران شوند. دوربین از نمای نزدیک خانواده نقی را نشان می‌دهد که سوار بر موتور از جاده‌های کوهستانی و پربرف به سمت خانه عموی هما درراهند.

در آغاز سکانس، دوربین با نمای درشت، همه اعضای خانواده نقی را سوار بر یک موتور نشان می‌دهد. نقی فرمان موتور را به دست گرفته و خانواده خود را در مسیر پر برف و پرخطر کوهستانی به سمت مقصد به پیش می‌برد. این صحنه نشان‌دهنده آن است که در تقسیم کار طبیعی و سنتی بین زن و مرد در این خانواده، نقی به عنوان مرد خانواده، نقش خطیر مدیریت و رهبری را بر عهده دارد. بر روی موتور، یکی از فرزندان در آغوش پدر و دیگری در آغوش مادر جای گرفته که حمایت کامل والدین از فرزندان خود را بازنمایی می‌کند. در مجموع، این صحنه به نحوی تلویحی به ما نشان می‌دهد که در میان اعضای خانواده روح همکاری، حمایت و صمیمیت موج می‌زند.

در این سریال نقی معمولی به همراه رمزگان‌های زیادی بازنمایی شده که مجموعه آن‌ها تیپ «پدر مسئولیت پذیر» را برجسته می‌سازد. یکی از نخستین رمزگان‌های اجتماعی که برای بازنمایی وی استفاده‌شده است دستهای بزرگ و نیرومند او هستند که با این دست‌ها علاوه بر این که در بیرون از خانه کار می‌کند، در درون آن نیز با اقتدار از خانواده خود مراقبت می‌کند. لباس از مد افتاده وی یکی از نشانگرهای مهمی است که در تصویر دیده می‌شود و این لباس علاوه بر این که بر طبقه اجتماعی وی دلالت دارد، نشان‌دهنده بی‌توجهی وی به نیازهای خود و اولویت دادن به نیازهای فرزندان است که لباس‌های نو بر تن دارند. در هماهنگی با رمزگان لباس می‌توان به‌وسیله نقلیه وی (موتور) اشاره کرد. در سطح نخست دلالت،

دلالت‌هایی همچون قیمت ارزان، سبکی، و عدم اطمینان به ذهن متبادر می‌شود. اما در سطح دوم دلالت موتور معنای تحرک و مهاجرت را به ذهن متبادر می‌کند و استعاره‌ای است برای مهاجرت قریب‌الوقوع خانواده نقی به تهران. یکی دیگر از رمزگان‌های اجتماعی بکار رفته برای بازنمایی تیپ «پدر مسئولیت پذیر» سبیل پهن و کلفت وی است که با مجموعه‌ای از دلالت‌های فرهنگی جامعه ایرانی آمیخته است. درواقع این سبیل بر مجموعه‌ای از معانی همچون پهلوانی، غیرت و مردانگی آمیخته است و یکی از مهم‌ترین دلالت‌های «پدر مسئولیت پذیر» است.

در تقابل با رمزگان‌های متعددی که برای بازنمایی نقی استفاده‌شده است می‌توان به رمزگان‌های محدودی اشاره کرد که هما ـ همسر نقی ـ با آن‌ها بازنمایی شده است. هما همچون شوهرش نقی، ظاهری بی‌آلایش دارد و لباس‌های از مد افتاده‌ای بر تن دارد که نشان می‌دهد او برخلاف بسیاری از زنان و دختران امروزی، به دنبال مدگرایی و ظاهرسازی و خودآرایی بخصوص در بیرون از محیط خانه نیست. صدای فرمان‌بردار وی در تقابل با صدای قدرتمند نقی، دوگانه اقتدار/ انفعال را در حوزه تصمیم‌گیری خانواده برجسته می‌سازد. نقی به‌عنوان پدری مقتدر، اگرچه به حرف‌های همسرش گوش می‌دهد، اما تصمیم‌گیری نهایی در امور خانه با او است.

مجموعه این رمزگان‌ها روی‌هم‌رفته ایدئولوژی «خانواده سنتی و صمیمی» را بازنمایی می‌کنند. خانواده‌ای که در آن، اقتدار مردان مکمل عاطفه زنان است. در این خانواده، از یک سو از زنان انتظار می‌رود که از مردان حرف شنوی داشته باشند و از سوی دیگر از مردان انتظار می‌رود که با همه وجود حامی خانواده خود باشند.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس دوم

دریکی از صحنه‌ها ارسطو، هما، بابا پنجعلی و نیکا و سارا -درحالی‌که نقی حضور ندارد- داخل تاکسی نشان داده می‌شوند که به نظر می‌رسد به دنبال مسافرخانه‌ای می‌گردند تا شب در آنجا اقامت گزینند. دوربین از نمای نزدیک هما را باحالتی غمگین نشان می‌دهد که در حال دید زدن افرادی است که مشغول خرید برای تعطیلات نوروزند و این‌طور وانمود می‌شود که به حالشان غبطه می‌خورد. سپس صدای زنگ خوردن گوشی ارسطو شنیده می‌شود و وی شروع به حرف زدن می‌کند. از لحن ارسطو مشخص است که نقی پشت خط است. در ادامه صدای هما - بدون این که کسی را مخاطب خود سازد- شنیده می‌شود که با لحنی غمگین مشغول حرف زدن است. وی درحالی‌که از پشت شیشه تاکسی مشغول تماشای خیابان است، با لحنی غمگین می‌گوید: «چقد علی‌آباد همه افتادن دست و پامون که این سال تحویلو بمونید، بعداً اسباب‌کشی کنید... گوش نکردیم که. حالا همه دارن خرید عیدشونو میکنن، ما دربدر دنبال مسافرخونه‌ایم». در ادامه باباپنجعلی درحالی‌که روبه به هما کرده و سرش را تکان می‌دهد، می‌گوید: «نگفتم عقلمونو دست نقی ندیم». سپس نیکا درحالی‌که به شانه بابا پنجعلی تکیه زده با لحنی بی‌احساس می‌گوید: «بابا نقی که عقل نداره». ارسطو شروع به خندیدن می‌کند و هما با لحنی نگران و پرسش‌وار رو به نیکا کرده و از وی می‌پرسد «چه کسی همچی حرفی زده مامان»؟. نیکا دایی خود را نشان می‌دهد. هما کار دایی‌اش را اشتباه می‌خواند و با لحنی توبیخ آمیز از وی می‌خواهد حرف‌هایش را فراموش کند. در ادامه سارا نیز می‌خواهد حرف‌های دیگری را که از دایی‌اش شنیده بگوید که هما با همان لحن سابق به دخترش اجازه حرف زدن نمی‌دهد.

با توجه به اهداف پژوهش، در این سکانس بر رمزگانی تأکید خواهد شد که در آن رابطه والدین با یکدیگر و با و فرزندان را بازنمایی می‌کند.

نخست می‌بایست برای دریافت این رابطه به رمزگان اجتماعی دوقلوها (سارا و نیکا) اشاره کرد. بی‌عقل خواندن پدر از جانب نیکا و آمادگی سارا برای تایید این حرف، با ارجاع به رمزگان معنا شناسانه بر این دلالت دارد که آن‌ها آمادگی این رادارند که در صورت لزوم رفتارهای پدرشان را به‌نقد بکشند. در مقابل، رمزگان بکار رفته برای هما، تیپ «زن خانه‌دار سنتی» را برجسته می‌سازد که ویژگی اصلی او «وفاداری به شوهر» است. نشان دادن هما از نمای نزدیک و دید زدن افرادی که خرید نوروزی می‌کنند، بر ناراضی بودن او از وضعیت جاری دلالت دارد. با این همه، او حاضر نیست برادرش یا فرزندانش به شوهرش توهین کنند. اشتباه خواندن گفتار دوقلوها از جانب مادر، به این امر اشاره دارد که حتی در عدم حضور پدر (نقی)، مادر به او کاملاً وفادار است و آن چنان به او عشق می‌ورزد که هر گونه توهین به او را غیرقابل‌قبول می‌داند.

علاوه بر این، تحلیل روابط نسلی در این سکانس دلالت بر یک خانودهٔ در حال گذار دارد که در آن کودکان آمادگی به نقد کشیدن رفتار والدین خود رادارند. تغییرات نسلی، میدان کمی به خردسالان و نوجوانان داده است و آن‌ها در صورت غیاب پدر می‌توانند به اظهارنظر بپردازند (کوثری و عسکری، ۱۳۹۴). از سوی دیگر، اقتدار پدربزرگ در حال کاهش است. برخلاف خانوادهٔ سنتی که در آن پدربزرگ مهم‌ترین نقش را بر عهده داشت و حرف آخر را در تصمیم‌گیری‌ها می‌زد، در خانوادهٔ هسته‌ای معاصر ایرانی، پدربزرگ رئیس خانواده نیست و تغییرات اجتماعی، قدرت را از پدربزرگ به پدر منتقل کرده است. لذت پدربزرگ یا موجودیت ندارد و یا در صورت وجود، اگرچه احترامش پابرجا است، اما تأثیر زیادی درروند تصمیم‌گیری‌ها ندارد.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس سوم

دوربین از نمای نزدیک دست‌های نقی را نشان می‌دهد که در حال پماد مالیدن به پاهای پدرش (بابا پنجعلی) است. داخل حیاط در پشت دستان نقی، تصاویر درختان و رخت‌های آویزان شده رنگارنگ دیده می‌شود و از دور صدای خروس شنیده می‌شود. با مالش دادن پاهای باباپنجعلی، صدای درد کشیدن وی

شنیده می‌شود. در نمای بعدی، فهیمه خواهر نقی را در آشپزخانه می‌بینیم که درحال چای ریختن است و تجویز پزشک مبنی بر پماد مالیدن به پاهای بابا پنجعلی را برای نقی تعریف می‌کند. وی با سینی چای نزد نقی و بابا پنجعلی می‌رود و جلوی آن‌ها خم می‌شود تا چای بردارند. نقی هنگام برداشتن لیوان چای از سینی، تصویر فهیمه و همسرش (بهبود) را که بر لیوان حک‌شده می‌بیند و با لحنی طنزآمیز- همراه با حرکات دست وابرو- آن‌ها را شیرین و فرهاد می‌خواند. در ادامه، نقی درحالی‌که چایی را هورت می‌کشد و با یک دستش پاهای بابا پنجعلی را مالش می‌دهد، از خواهرش می‌خواهد وی را در جریان حرف‌های پزشک در مورد پدرش قرار دهد. فهیمه می‌گوید: «دکتر گفت، چون پدر شما نمی‌تونه ورزش سخت انجام بده، فعلاً برای ماهیچه‌هاش دیواری، درختی چیزی هل بده، تا عضله‌هاش سفت شه.... آخرشم گفت اگه میخواین باباتون زودتر خوب شه، دوچرخه سوارشه خیلی بهتره». در نمای پایانی، فهیمه می‌خواهد عصرانه را برای پدر و پسر آماده کند، اما نقی نمی‌پذیرد و قصد خودش را مبنی بر رفتن اعلام می‌کند. فهیمه دکمه‌های کت بابا پنجعلی را می‌بندد و وی را آماده رفتن به خانهٔ نقی می‌کند.

در نمای نخست دوربین از نمای نزدیک دست‌های نقی را نشان می‌دهد که در حال فشار دادن پماد بر روی پاهای بابا پنجعلی است. استفاده از این نما برای رساندن عاطفه و صمیمیت زیاد به کار می‌رود. دلالت ضمنی این نما، وظیفه مراقبتی پسر در برابر والدین سالخورده را یادآور می‌شود. علاوه بر این لبخند زدن نقی به پدر و متقابلاً سرخود را پایین انداختن در برابر پدر، دلالت بر میل و اشتیاق وی در کمک به پدرش دارد و آن را جزو وظایف اساسی خویش می‌داند. نقی در برابر پدرش دو وظیفه اساسی دارد: مراقبت جسمی برای مقابله با ضعف جسمی او و مراقبت روانی به صورت تنها نگذاشتن بابا پنجعلی و روابط عاشقانه بین پدر و پسر.

به‌طورکلی رابطه والدین و فرزندان در تیپ خانواده سنتی اسلامی- ایرانی را می‌توان همچون ذکایی و فتحی‌نیا (۱۳۹۲) «روابط دوستانهٔ متقابل بر مبنای ارزش‌های مشترک» نامید. یعنی روابط شکل‌گرفته بین والدین و فرزندان مبتنی بر توافق در خصوص ارزش‌های بنیادین و نحوه رفتار. رابطه‌ای آرام و صمیمی بر پایهٔ فهم صحیح طرفین از جایگاه و موقعیت طرف متقابل، ارزش‌های مشترک، و ویژگی‌هایی چون صداقت، خیرخواهی، دلسوزی محبت، حمایت و احترام دوطرفه در سایهٔ گفتگو و درک متقابل.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس چهارم

در نمای نخست، درحالی‌که صدای موسیقی محلی شنیده می‌شود، دوربین با وضوح انتخابی، هما را از درون آیینه خانه‌شان نشان می‌دهد. وی درحالی که به بالش تکیه زده، یکی از دست‌هایش را زیر چانه‌اش گذاشته و به فکر فرو رفته است. همزمان نیکا و سارا و یکی از دختران همسایه از درون آیینه دیده می‌شوند که مشغول بازی هستند. در نمای بعدی، هما که کاملا بی حوصله است، از نیکا و سارا که مشغول بازی هستند، با لحنی غمگین خواهش می‌کند که به آشپزخانه بروند و در آنجا بی‌سروصدا بازی کنند. نقی درحالی‌که درصحنه غایب است، در حمام آواز می‌خواند و هما با همان حالت سابق با طعنه می‌گوید کبک نقی خروس می‌خواند. وی که دلش خیلی پر است آرزو می‌کند که کاشکی مثل بابا پنجعلی فراموشی داشت. نقی از داخل حمام هما را صدا می‌زند و علت کم‌فشار بودن آب را از او می‌پرسد. هما بدون توجه به حرف‌های نقی، به دیوار روبه‌رویش زل می‌زند و می‌گوید: «باز این رو برداشته». ارسطو که چیزی از حرف‌های هما دستگیرش نشده، می‌پرسد: «چیو؟» و هما پاسخ می‌دهد: «عکس عروسیو». بعد هما به سراغ کمد می‌رود و می‌گوید: «کسی که زن زندگیشو دوس داره عکس عروسیشو تو هفتا سوراخ قایم نمی‌کنه. من چرا زودتر از این نفهمیدم که این دلش دیگه تو زندگی ما نیست».

در این سکانس بر رمزگانی تأکید خواهد شد که در آن روابط زن و شوهری از اهمیت تام برخوردارند و ازاین‌رو سایر رمزگان‌ها حذف خواهند شد.

در ابتدا می‌توان به لحن به‌عنوان یکی از رمزگان‌های اجتماعی اشاره کرد. در این سکانس، لحن صدای هما لحنی غمگین و ناراحت است، ولی لحن صدای نقی همراه با شادی و خوشحالی است و در طول سکانس مشغول آواز خواندن است. چهره درهم هما، یکی دیگر از رمزگان‌های اجتماعی است که بر ناراضی بودن او از وضع جاری (تصور نادیده گرفته شدنش از جانب نقی) دلالت دارد. در سطح رمزگان فنی، نشان دادن هما از درون آیینه و استفاده از وضوح انتخابی، بر مسئله‌دار بودن و در کانون توجه قرار دادن هما اشاره دارد، این در حالی است که در طول سکانس هیچ نمایی از نقی وجود ندارد و تنها صدایش شنیده می‌شود. چنین بازنمایی از نقی نشانه حضور حاشیه‌ای او است. یکی دیگر از رمزگان‌های فنی، استفاده از موسیقی سنتی در این سکانس است که نشانگر احساس نوستالژیک نسبت به گذشته است و بر روابط عاشقانه آن‌ها درگذشته دلالت دارد.

در سطح رمزگان ایدئولوژیک، تاکید این سکانس بر اهمیت عشق بین زن و شوهر و نقش اساسی آن در تعادل روحی و عاطفی زن است. زنی که به شوهر خود دلبسته است، اگر کوچکترین نشانه‌ای از کمرنگ شدن عشق شوهر نسبت به خود بیابد، تعادل روحی و عاطفی خود را از دست می‌دهد و نیاز به توجه و مراقبت ویژه از جانب شوهر پیدا می‌کند.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس پنجم

در یکی از قسمت‌های فصل سوم سریال پایتخت، نقی به یاد دوران جوانی، در مسابقات کشتی پیشکسوتان شرکت می‌کند و به فینال صعود می‌کند. در نخستین گام، اهالی علی‌آباد در خانه بهبود-که خانواده نقی از مدتی پیش به دلیل فروریختن سقف خانه‌شان در آنجا سکونت گزیده‌اند- جمع می‌شوند تا مسابقه فینال را به‌صورت زنده ببینند. هما، نیکا، سارا و فهیمه نیز در هال خانه می‌ایستند تا مسابقه را ببینند. با شروع مسابقه، فهیمه درحالی‌که تسبیحی به دست دارد و آهسته زیر لب دعا می‌خواند، تحمل خود را از دست می‌دهد و صحنه را ترک می‌کند و وارد یکی از اتاق‌های خانه می‌شود و درحالی‌که پیداست آرام و قرار ندارد، با تسبیحی که در دست دارد، برای موفقیت نقی دعا می‌خواند. همزمان صدای موسیقی غمگینی شنیده می‌شود. با شکست نقی، همه اهالی خانه غمگین می‌شوند. در نمای پایانی هما درحالی‌که سرش را به زیر انداخته و دست‌هایش را بر روی گوش‌هایش گذاشته، با شنیدن خبر شکست نقی اشک در چشم‌هایش جمع می‌شود و با لحنی گریان از اهالی علی‌آباد خواهش می‌کند خانه را ترک کنند تا نقی در هنگام بازگشت به خانه، شرمنده نشود.

با توجه به اهداف پژوهش، در این سکانس بر رمزگانی تأکید می‌شود که در آن روابط خانوادگی از اهمیت تام برخوردارند و ازاین‌رو سایر رمزگان‌ها نادیده گرفته خواهند شد.

در ابتدا می‌توان به رمزگان چهره به‌عنوان یکی از رمزگان‌های اجتماعی اشاره کرد. هما، فهیمه، نیکا و سارا در هنگام شکست نقی چهره‌ای غمگین دارند که نشان‌دهنده شدت علاقه و دلبستگی آن‌ها به نقی است.

علاوه بر این، در این سکانس هما در نماهای مختلف نشان داده می‌شود که این امر باعث برجسته‌تر شدن نقش وی می‌شود. در اکثر مواقع وی با تسبیح نشان داده می‌شود که این امر حاوی دلالت‌هایی است. در نخستین سطح دلالت، این امر بر مذهبی بودن وی دلالت دارد. اما در سطح دوم دلالت، بر علاقه و دلبستگی

شدید وی به همسرش اشاره می‌کند. حرکات سر و دست و چهره نگران و مضطرب وی نیز معنادارند و نمود دلبستگی شدید وی به مرد خانواده هستند. در نمای پایانی، حضور هما با چشم گریان در برابر جمع، بر عواطف شدید او نسبت به همسرش دلالت دارد.

رمزگان ایدئولوژیک این سکانس که همه رمزگان‌ها را منسجم می‌کند و در یک رمز واحد به نظم درمی‌آورد، گفتمان عشق به همسر است. این گفتمان در این سکانس به نحوی بازنمایی شده که شکست مرد خانواده معادل شکست همه اعضای خانواده است.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی سکانس ششم

در یکی از قسمت‌های فصل چهارم سریال پایتخت، هما در انتخابات شورای شهر شرکت می‌کند. در نمای نخست این سکانس، هما باحالتی خمیده دیده می‌شود که مشغول شستن دست‌های خود است و به نظر می‌رسد مضطرب و پریشان است. انواع شوینده‌های تاژ و آیینه‌ای در تصویر دیده می‌شود که تداعی‌گر محیط توالت هستند. سپس صدای فهیمه شنیده می‌شود که با لحن نگرانی می‌پرسد: «آبجی! خوبی؟». و هما بی‌درنگ با همان حالت خمیده جواب می‌دهد: «خوبم، آره خوبم، خیلی خوبم». در ادامه هما درحالی‌که آب به صورتش می‌زند، احساس می‌کند حالش چندان مساعد نیست. در طول این سکانس هما مضطرب و نگران نشان داده می‌شود و بارها دست‌های خود را می‌شوید. سپس درحالی‌که از زاویه دوربین سرپایین نشان داده می‌شود و اضطراب و استرس در چهره‌اش نمودار است، رو به فهیمه کرده و می‌پرسد: «فهیمه برم انصراف بدم؟». فهیمه در پاسخ به وی می‌گوید: «چی‌چیو انصراف بدی! مگه قراره اتفاقی بیفته؟». هما با همان ظاهر سابق ابتدا درس و مشق نیکا و سارا را بهانه می‌کند و سپس باحالتی پریشان احساس می‌کند اتفاق بدی برای نقی افتاده است. فهیمه هر بار سعی خود را می‌کند تا اضطراب و استرس را از ذهن وی بیرون کند، اما موفق نمی‌شود. در نمای پایانی، هما باحالتی غمگین و چهره‌ای گریان نیکا و سارا را در آغوش می‌کشد.

در این سکانس دلالت‌های فرهنگی زیادی را می‌توان یافت که به‌نوعی احساس مسئولیت شدید زنان نسبت به تقاضای خانواده خود را بازنمایی می‌کنند.

ابتدا می‌توان در سطح رمزگان اجتماعی به شستن مداوم دست‌ها در توالت اشاره کرد. نشان دادن هما در توالت و شستن مداوم دست و صورت، بر اضطراب شدید وی دلالت دارد، به گونه‌ای که آرامش او را بکلی سلب کرده است. با توجه به روایت این قسمت از سریال پایتخت، می‌توان اضطراب و پریشانی او را با تکیه بر مسئله تضاد نقش‌ها و دوگانه کار بیرون از خانه (کارهای مربوط به نمایندگی شورای شهر) و کار در خانه و وظایف مربوط به آن تفسیر کرد. وی نسبت به سرنوشت فرزندانش نیکا و سارا احساس مسئولیت می‌کند و رسیدگی به آن‌ها را جزء وظایف خود می‌داند و نگران است که مبادا اشتغال او در بیرون از خانه، بر وظایف او نسبت به فرزندانش تاثیر سوء بگذارد. درواقع عشق او به فرزندانش او را این چنین پریشان کرده است.

در سطح رمزگان فنی این سکانس می‌توان به زاویه رو به پایین دوربین اشاره کرد که نمایانگر درماندگی و پریشانی هما در هنگام تصمیم‌گیری است.

در سطح رمزگان ایدئولوژیک، تاکید این سکانس بر اهمیت «عشق مادر به فرزندان» است. هما در نمای پایانی، سارا و نیکا را با چشمان گریان در آغوش می‌کشد و به این ترتیب نشان می‌دهد که آسایش فرزندان را بر آسایش خود، کار در خانه را بر کار در بیرون از خانه و نقش مادری را بر عضویت در شورای شهر ترجیح داده است.

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل نشانه‌شناختی صورت گرفته، در این سریال دلالت‌های فرهنگی زیادی درباره روابط خانوادگی می‌توان یافت که به‌نوعی ویژگی‌های خانواده سنتی اسلامی- ایرانی را بازنمایی می‌کنند.

یکی از ویژگی‌های این خانواده، تقسیم کار سنتی و طبیعی بین زن و مرد است که در آن، مرد خانواده نقش مدیریت و رهبری، کار در بیرون از خانه و کسب درآمد برای رفاه اعضای خانواده خود را بر عهده دارد و زن به عنوان مکمل مرد، مدیریت امور درون خانه، تربیت فرزندان و خانه‌داری را بر عهده گرفته است. وقتی چنین خانواده‌ای در دوران ما زندگی می‌کند، علامت آن است که تحت تاثیر امواج نیرومند غرب‌گرایی و به ویژه فمینیسم که این تقسیم کار طبیعی را بر هم می‌ریزد، قرار نگرفته است.

یکی دیگر از ویژگی‌های خانواده سنتی اسلامی- ایرانی، روابط مبتنی بر دلبستگی و صمیمیت است. در میان اعضای چنین خانواده‌ای روح همکاری، تعاون، حمایت و گذشت موج می‌زند. فردگرایی و ترجیح منافع خود بر منافع جمع که از ویژگی‌های بارز جوامع نوین و فرانوین است، به چنین خانواده‌ای راه نیافته است.

به‌طورکلی، مجموعه رمزگان‌های استفاده شده در سریال پایتخت، ایدئولوژی (رمزگان ایدئولوژیک/ فرهنگی) «خانواده صمیمی» را بازنمایی می‌کنند. در این سریال، مجموعه‌ای از نشانه‌ها، روابط و مفاهیم، تحت گفتمان «عشق و صمیمیت» قابل دسته‌بندی هستند.

همچنین مطابق با یافته‌های به‌دست‌آمده، در مورد روابط والدین و فرزندان می‌توان گفت در این سریال با دو سنخ از روابط والدین و فرزندان مواجه هستیم که یکی از این سنخ‌ها به‌صورت آشکار تحت گفتمان دلبستگی و صمیمیت سنتی است و دیگری به صورتی پنهانی این گفتمان را بازتولید می‌کند. در سنخ نخست، رابطه مبتنی بر عشق فرزندان نسبت به والدین الگوی اصلی است. به‌عنوان ذکر نمونه‌ای می‌توان به سکانس پماد مالیدن نقی به پاهای بابا پنجعلی اشاره کرد. در سکانس مذکور دوربین از نمای نزدیک دست-

های نقی را نشان می‌دهد که در حال فشار دادن پماد بر روی پاهای بابا پنجعلی است. استفاده از این نما برای رساندن عاطفه و صمیمیت زیاد بکار می‌رود. با توجه به سریال پایتخت، به‌طورکلی نقی در برابر پدرش دو وظیفه اساسی دارد: ۱. مراقبت جسمی: در سریال حاضر این نوع مراقبت شامل مجموعه‌ای از مراقبت‌ها با محوریت ضعف جسمی بابا پنجعلی است. ۲. مراقبت روانی: در کل این نوع از مراقبت بر محوریت تنها نگذاشتن بابا پنجعلی تأکید دارد و بر روابط عاشقانه پدر- پسر صحه می‌گذارد.

این نوع از رابطه بین والدین و فرزندان در تیپ خانواده ایرانی –اسلامی را می‌توان آن چیزی که ذکایی و فتحی‌نیا (۱۳۹۲) «روابط دوستانهٔ متقابل بر مبنای ارزش‌های مشترک» می‌نامند، تعریف کرد؛ یعنی روابط شکل‌گرفته بین والدین و فرزندان مبتنی بر توافق در خصوص ارزش‌های بنیادین و نحوه رفتار بیرونی. رابطه-ای آرام و صمیمی بر پایهٔ فهم صحیح طرفین از جایگاه، وضعیت و موقعیت طرف متقابل، ارزش‌های مشترک؛ همراه با ویژگی‌هایی چون صداقت، خیرخواهی، دلسوزی محبت، حمایت و احترام دوطرفه در سایهٔ گفتگو و درک متقابل. در این تیپ از خانواده، همه اعضا شخصیتی کاملاً مثبت دارند و نگرش و رفتار آن‌ها مورد تأیید و رضایت طرف مقابل است.

اما در سنخ دوم، رابطه مبتنی بر وظیفه والدین نسبت به فرزندان الگوی اصلی است. در این نوع از رابطه عشق والدین نسبت به فرزندان و احساس وظیفه آنها در قبال تربیت فرزندانشان مضمون اصلی است. البته هرچند رابطه‌ها صمیمی‌اند، اما گاهی شاهد نقد پنهانی رفتارهای والدین از جانب فرزندان نیز هستیم. به‌عنوان ذکر نمونه‌ای می‌توان به دلالت‌های فرهنگی بکار رفته در سکانس ۲ اشاره کرد. به‌طور خلاصه، دلالت نشانه شناختی بی‌عقل خواندن پدر از جانب نیکا بر این دلالت دارد که آن‌ها آمادگی این رادارند که در صورت لزوم رفتارهای پدرشان را به نقد بکشند. علاوه بر این نمی‌بایست از گفتار استعاری دوقلوها چشم پوشید، زیرا این گفتاری است که در حوزه خصوصی/خانگی پیشاپیش از مادر خویش آموخته‌اند. از طرف دیگر، اشتباه خواندن گفتار دوقلوها از جانب مادر، به این امر اشاره دارد که حتی در صورت عدم حضور پدر (نقی)، مادر صمیمانه از او دفاع می‌کند و هر نوع چالشی که نقش کلیدی او در خانواده را تهدید کند، قابل‌قبول نمی‌داند. یکی از رمزگان‌های مهم در این سکانس، غیاب نقی است. نمای زنگ خوردن گوشی ارسطو، دلالت بر حضور همه‌جایی پدر دارد که حتی در زمان عدم حضور خود در خانواده نیز نگران خانواده خویش است و مدام در حال مراقبت کردن از آنها است. این بازنمایی به او حضوری همه‌جایی می‌بخشد؛ حضوری توأم با احساس مسئولیت، دلبستگی، آگاهی و تصمیم‌گیرندگی در امور. او دیده نمی‌شود اما در جریان تمام امور قرار دارد.

در عین حال تحلیل روابط نسلی در این سکانس دلالت بر یک خانودهٔ در حال گذار دارد که در آن کودکان آمادگی به‌نقد کشیدن برخی از رفتارهای والدین خود را دارند. زیرا در خانوادهٔ کاملا سنتی سن ملاک حقوق و اختیارات بود و افراد مسن‌تر مشروعیت بیشتری داشتند و پدربزرگ مهم‌ترین نقش را در خانواده برعهده داشت و حرف آخر را در تصمیم‌گیری‌ها می‌زد و فرزندان حق به نقد کشیدن والدین خود را نداشتند. در حالی که در خانوادهٔ هسته‌ای معاصر ایرانی دیگر پدربزرگ رئیس خانواده نیست، بلکه پدربزرگ یا اصولا وجود ندارد و یا در صورت وجود با این که احترامش واجب است، اما تأثیر زیادی درروند تصمیم‌گیری‌ها ندارد. تغییرات اجتماعی و فرهنگی، قدرت را از پدربزرگ به پدر منتقل کرده است. همان‌گونه که دال‌های زیادی در این سریال بر مدلول قدرت پدر به‌جای پدربزرگ در خانواده دلالت دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Watson, James and Anne Hill
2. Hall
3. Meaningfulness
4. Williams, Edwin
5. Representation Theory
6. Discourse framework
7. Hall, S., Evans, J., Nixon, S.
8. Foucault, Michel
9. Text
10. Systems of Truth
11. The subject of the mind
12. John Story
13. Subject
14. Representations of otherness
15. Fiske, John
16. Codes
17. Reality
18. Social code
19. Technical code
20. The level of ideology
21. Ideological codes

منابع

استوری، ج. (۲۰۰۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمه ح. پاینده (۱۳۸۹). تهران: آگاه.

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

بنی‌هاشمی، م. و پرویز، غ. (۱۳۹۲). بازنمایی خانواده در سریال تلویزیونی «راه طولانی» و مقایسه آن با سیاست‌های رسانه ملی در افق رسانه، *فصلنامه مطالعات سبک زندگی. ۲(۵)*، ۵۱-۳۳.

ذکایی، م. و فتحی‌نیا، م. (۱۳۹۲). نحوهٔ بازنمایی روابط بین‌نسلی در سریال‌های ایرانی پربیننده. *فصلنامهٔ جامعه‌پژوهی فرهنگی، ۴(۴)*، ۵۴-۲۹.

راودراد، ا. (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سلبی، ک و کاودری، ر. (۱۳۸۰). *راهنمای بررسی تلویزیون*. تهران: سروش.

فیسک، جان (۱۳۸۶). *فرهنگ تلویزیون* (مترجم مژگان برومند)، مجله ارغنون، ۱۹(۷)، ۱۴۲-۱۲۵.

کوثری، م. و عسکری، ا. (۱۳۹۴). بازنمایی خانواده ایرانی از منظر روابط جنسیتی و نسلی در آگهی‌های تلویزیونی، *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۸(۴)*، ۲۶-۱.

مهدی‌زاده، م. (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*. تهران: مرکز مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

مؤسسه ملی پژوهش افکار عمومی (۱۳۸۹). *علایق و نیازهای فرهنگی؛ فرصت‌ها، امکانات، فعالیت‌ها (نظرسنجی از شهروندان تهرانی)*، تهران: وزارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ویلیامز، ک. (۲۰۰۶). *درک تئوری رسانه‌ها*، ترجمه ر. قاسمیان (۱۳۸۶). تهران: ساقی.

Bani Hashemi, S., M., Parviz, G. (2013). [The Represeantaion of the Family in "Rahe Toolani" TV Series and its Comparision with Media Policies of the IRIB]. *Journal of Lifestyle Studies*, 2(5), 33-51 [in Persian].

Fisk, J. (2007). [Television Culture]. (M. Bromand, Trans.). *Arghanoun*, 19(7), 125-142

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Open University Press.

Hall, S., Evans, J., Nixon, S. (2013). *Representation (2nd Ed.).* London: Sage in association with The Open University.

Kousari, M., Askari, S. A. (2014). [Iranian Family Representation from the Perspective of Gender and Generational Relationships in TV Commercials]. *Journal of Iran Cultural Research*, 8(4), 1-26 [in Persian].

Mahdizadeh, S. M. (2008). [*Media and Representation*]. Tehran: Bureau for Media Studies and Planning [in Persian].

[*Media Policies of the IRIB TV's*]. (2006). Tehran: Islamic Republic of Iran Broadcasting TV [in Persian].

National Institution of Public Opinion Study (2010). [*Interests and cultural needs; opportunities, facilities, activities (surveys of Tehran citizens)*]. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [in Persian].

Ravadrad, A. (2012). [*Sociology of Cinema and Iranian Cinema*], Tehran: Tehran University publication [in Persian].

Selby, K., Cowdery, R. (2001). [*How to Study Television*]. (A. Ameri Mahabadi, Trans.). Tehran: Soroush Publication [in Persian].

Story, J. (2006). [*Cultural Theory and Popular Culture*]. (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Agah Press [in Persian].

Watson, J., and Hill, A. (2006). *Dictionary of Media and Communication Studies.* London: Bloomsbury.

Williams, K. (2006). [Understanding Media Theory]. (R. Ghasemian, Trans.). Tehran: Saghei Press Press [in Persian].

Zokaei, M., Fathinia, M. (2013). [The Way of Representing Intergenerational Relationships in Iranian Popular TV Serie]. *Sociological Cultural Studies*, 4(4), 29-54 [in Persian].