فصلنامه علمی «پژوهش انحرافات و مسائل اجتماعی»
شماره پانزدهم، بهار ۱۴۰۴: ۱۱۴-۸۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۴
نوع مقاله: پژوهشی

نظم و ترجیح گفتمانی در سریال «آوای باران» (با تأکید بر مسائل و آسیب‌های نهاد خانواده)[1]

عبدالطیف کاروانی*
مهدی کاوه **
محمدرضا قنبری***

چکیده

در عصر حاضر، رسانه‌های جمعی به‌ویژه سریال‌های تلویزیونی، نقشی فراتر از سرگرمی ایفا کرده و به بستری مؤثر برای تولید، بازتولید و چرخش گفتمان‌های اجتماعی تبدیل شده‌اند. پژوهش حاضر با هدف شناخت نظم و ترجیح گفتمانی بازنمایی‌شده در سریال «آوای باران» و با تأکید بر مسائل و آسیب‌های نهاد خانواده انجام شده است. در روش تحلیل گفتمان شش مرحله‌ای این پژوهش، واحد تحلیل، سریال و واحد مشاهده، مناسبات گفتمانی موجود در فیلم بوده است. یافته‌ها نشان داد که در این سریال، دو گفتمان خانوادگی جاه‌طلب و مسئولیت‌پذیر بازنمایی شده است. روابط تعارضی اعضای خانواده در گفتمان جاه‌طلب با یکدیگر از دو گونه شکاف نسلی و شکاف فرهنگی ناشی می‌شود. در گفتمان مسئولیت‌پذیر، روش تربیتی فرزندان، اهمیت اساسی داشته است و در

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان «بازنمایی مسائل و آسیب‌های خانوادگی مؤثر بر نظم و امنیت اجتماعی در سریال‌های تلویزیونی» تحت حمایت معاونت اجتماعی ناجا می‌باشد.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه هرمزگان، هرمزگان، بندرعباس، ایران
a.karevani@hormozgan.ac.ir
** دانش‌آموخته دکترای جامعه‌شناسی، دانشگاه شیراز، فارس، شیراز، ایران mkaveh90@gmail.com
*** مربی گروه حقوق، واحد اصفهان، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران law.ghanbari@yahoo.com

CC BY NC

این گفتمان، اعتماد به یکدیگر، جایگاه ویژه‌ای دارد. فرجام گفتمانی با برتری گفتمان خانوادهٔ مسئولیت‌پذیر، خاتمه یافته است. نکته دیگر مشاهده، نوعی بی‌اعتماد نهادی و به‌ویژه بی‌اعتمادی نسبت به نیروی انتظامی و پلیس بوده است. بر اساس یافته‌های پژوهش می‌توان به این نتیجه دست یافت که سریال «آوای باران» با ترسیم تقابل گفتمانی میان خانواده‌هایی با محوریت جاه‌طلبی و مسئولیت‌پذیری، ترجیح معنایی خود را به سوی الگوی مسئولیت‌پذیر سوق داده است. این ترجیح ضمن تأکید بر نقش اخلاق فردی در حفظ نظم اجتماعی، نقش نهادهای ساختاری را کمرنگ کرده و بر ایدئولوژی فردگرایانه و تقدیرمحور تکیه کرده است.

واژه‌های کلیدی: سریال تلویزیونی آوای باران، خانواده، تحلیل گفتمان، بازنمایی رسانه‌ای و مسائل و آسیب‌های خانواده.

بیان مسئله

با گسترش رسانه‌های جمعی به‌ویژه تلویزیون، ساختار سنتی خانواده دستخوش تحولات بنیادینی شده و مفاهیمی همچون «خانواده رسانه‌ای‌شده»، «خانواده مجازی» و «خانواده شبکه‌ای» وارد ادبیات علمی و عمومی شده است. مطالعات متعدد در حوزه آسیب‌شناسی خانواده نشان می‌دهد که رسانه‌ها در روند تضعیف انسجام و سست شدن پایه‌های نهاد خانواده، نقش مهم و قابل توجهی داشته‌اند (خوش‌صفا و کفاشی، ۱۳۹۶: ۱۷۴).

در کنار نهاد خانواده، محیط اجتماعی و مدرسه و در تعامل با این نهادها، رسانه‌ها از جمله منابع تأثیرگذار بر فرایند جامعه‌پذیری و تغییرات فرهنگی افراد به شمار می‌آیند. طی سال‌های اخیر، با رشد سریع رسانه‌ها و استقبال ویژه مخاطبان -به‌ویژه جوانان- نقش رسانه‌ها در شکل‌دهی و دگرگونی فرهنگ اجتماعی افراد، برجسته‌تر شده است (ذکایی و فتحی‌نیا، ۱۳۹۲: ۳۲). همچنین بخش عمده‌ای از شناخت ما نسبت به جهان اطراف به واسطه رسانه‌ها شکل می‌گیرد و برداشت ما از واقعیت در قالب واسطه‌گری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات، فیلم‌های سینمایی و... ساخته و پرداخته می‌شود. به بیانی دیگر، رسانه‌ها جهان را برای ما بازنمایی می‌کنند. این بازنمایی از خلال انتخاب و تفسیرهایی انجام می‌شود که به واسطه ایفای نقش دروازه‌بانی و بهره‌گیری از عناصر ایدئولوژیک صورت می‌گیرد. در این راستا، مفهوم بازنمایی به عنوان عنصر محوری در تعریف واقعیت اهمیت می‌یابد (Watson & Hill, 2006: 116).

تلویزیون با اتخاذ جهت‌گیری‌هایی گاه متناقض در نمایش ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی، سبب تسریع در گسست ساختار خانواده‌های سنتی در مواجهه با تحولات ناشی از مدرنیته متأخر شده است. یکی از کارکردهای اساسی این رسانه، تولید متون فرهنگی و گفتمانی است که اغلب در قالب سریال‌های تلویزیونی بازتولید می‌شود. این سریال‌ها از طریق طبیعی‌نمایی برخی رفتارها و نگرش‌ها، گفتمان خاصی را بر ذهن مخاطبان مسلط می‌سازند (محمدی و کریمی، ۱۳۹۰: ۵۰).

در میان انواع برنامه‌های تلویزیونی، سریال‌ها بیش از سایرین، توجه بینندگان با سلایق و سنین مختلف را جلب می‌کنند؛ برنامه‌هایی که در کنار پر کردن اوقات فراغت، بستری برای آشنایی با جهان افراد دیگر فراهم می‌سازند. داستان‌های این سریال‌ها،

فرهنگ، آداب و رسوم و شیوه زندگی شخصیت‌های داستانی را به تصویر می‌کشند. از همین‌رو مهم است که بدانیم مخاطب، چه معانی‌ای را از دل روایت‌های داستانی دریافت می‌کند (صادقی‌فسایی و کریمی، ۱۳۸۵: ۸۴). گفتمان‌ها از طریق ابزار گفتمانی، از جمله رسانه، به بازنمایی خود می‌پردازند و این بازنمایی، نه انعکاس ساده واقعیت، بلکه استفاده از زبان برای ساخت معنایی خاص درباره جهان است (Hall et al, 2013: 65).

سریال‌های تلویزیونی با بهره‌گیری از جذابیت‌های داستانی و مخاطبان گسترده، بستری مناسب برای بازنمایی و بازتولید مفاهیم و عناصر گفتمانی فراهم می‌کنند. آنچه اهمیت دارد، تحلیل نحوهٔ بازنمایی گفتمان خانواده در این سریال‌ها و چگونگی برجسته‌سازی یا حذف عناصر معنایی مربوط به خانواده، روابط، آسیب‌ها و فرایند هویت‌یابی و انتظام اجتماعی است. در این میان، سریال «آوای باران» با ویژگی‌هایی چون مخاطب‌محوری، تمرکز بر مسائل خانوادگی، حضور گفتمان‌های مختلف، تحدید مرزهای گفتمانی، تضادهای نمادین بین گفتمان‌ها و تأکید بر واقعیت‌های اجتماعی، انتخابی هدفمند برای تحلیل گفتمان در این پژوهش به شمار می‌رود؛ به‌ویژه با توجه به اینکه این سریال توانسته خانواده‌ها را درگیر محتوای خود سازد و بر تجربهٔ زیسته آنان تأثیر گذارد.

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه، در پی آن است که برساخت گفتمان خانواده در سریال «آوای باران» را واکاوی کند. این بررسی شامل تحلیل نحوهٔ القای برداشت‌های خاص از آسیب‌ها، هویت، امنیت و انتظام اجتماعی توسط گفتمان حاکم است. همچنین میزان هم‌خوانی، تفاوت یا تضاد این برساخت با واقعیت‌های اجتماعی خانواده در ایران معاصر ارزیابی خواهد شد. این مقاله در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

- در سریال تلویزیونی «آوای باران»، مسائل و آسیب‌های خانوادگی، چگونه بازنمایی و برساخته شده است؟
- در بازنمایی آسیب‌ها و مسائل خانوادگی، چه دسته‌بندی و گفتمان‌هایی تصویر شده است؟
- سریال «آوای باران» کدام گفتمان و مفصل‌بندی را مرجح دانسته است؟

پیشینه تجربی پژوهش

نعمتی انارکی و قصری (۱۳۹۲) در مطالعه‌ای درباره سریال‌های ترکیه‌ای نشان دادند که این آثار، دو گفتمان متضاد سنتی -مذهبی و مدرن- شبه‌غربی را در ساختار خانواده‌ها به تصویر می‌کشند.

در پژوهش آقابابایی و خادم‌الفقرایی (۱۳۹۵) که به تحلیل پنج فیلم سینمایی اختصاص دارد، خانواده‌های بحران‌زده، خشونت خانگی و بروز طلاق به عنوان پیامدهای فاصله‌گیری از نقش‌های سنتی و رشد فردگرایی برجسته شدند.

در مطالعه کاروانی و کاوه (۱۳۹۹) درباره سریال «زیر پای مادر»، دو گفتمان «خانواده سنتی» و «خانواده در حال گذار» تحلیل شده‌اند که در نهایت گفتمان سنتی غالب بر روایت شد.

پژوهش پیری و همکاران (۱۴۰۰) درباره سه سریال محلی مرکز ایلام نشان داد که مفاهیم مرتبط با آسیب‌های اجتماعی خانواده، مانند بازنمایی دوگانه خانواده، برجسته‌سازی تفاوت‌ها و بازتولید کلیشه‌های سنت‌محور، در این آثار مشهود است. این مطالعه تأکید دارد که خانواده‌های سنتی با پایبندی به رسوم محلی و مقاومت در برابر مدرنیته، به‌مثابه ارزش فرهنگی بازنمایی شده‌اند.

در پژوهش حیدری و همکاران (۱۴۰۴) در سریال «پایتخت»، بر دلالت‌های اخلاقی-معنوی چون احترام به خانواده، شأن بزرگ‌ترها و عناصر فرهنگی نظیر لهجه، موسیقی و پوشش تأکید شده است. هرچند این مجموعه در بازنمایی خانواده اخلاق‌محور و صمیمی موفق بوده، در توجه به مؤلفه قومیت، از جمله گویش، کاستی‌هایی دیده می‌شود.

لارنس (۲۰۰۵) با مقایسه بازنمایی خانواده در ادبیات آمریکا و رسانه‌های تصویری اظهار می‌دارد که مفهوم «خانواده آمریکایی»، نماد جامعه آمریکاست و هماهنگی معناداری میان رسانه‌ها و ادبیات در این حوزه وجود دارد.

فاسل و همکاران (۲۰۱۱) در پژوهش خود با عنوان «خانواده در حال تغییر»، بیان کرده‌اند که اشکال نوین خانواده از سوی رسانه‌های غربی، به‌مثابه فرم‌هایی قابل قبول نمایش داده می‌شوند. آنان سه اسطوره اصلی بازنمایی خانواده را معرفی کرده‌اند: خانواده مطلوب، خانواده درگذشته و خانواده طبیعی.

مالتسوس (۲۰۱۱) در پایان‌نامه خود نشان داد که در فیلم‌های دهه ۱۹۸۰ هالیوود، خانواده‌ای با نقش برجسته پدر و تعاملات بین‌نسلی، به عنوان بازتولید خانواده ایده‌آل دهه ۱۹۵۰ بازنمایی شده است.

نکته مهم آن است که بیشتر پژوهش‌های یادشده، با رویکرد کمّی صورت گرفته‌اند و تحلیل کیفی محتوا، به‌ویژه تحلیل گفتمان، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. غفلت از گفتمان‌های اصلی سریال‌ها، عدم تمرکز بر نحوهٔ تقابل و ترجیح گفتمانی و بی‌توجهی به سازوکار تغییر دال‌ها موجب شده ظرفیت‌های گفتمانی در کسب هژمونی و جهت‌گیری ایدئولوژیک آثار رسانه‌ای به‌درستی فهم نشود.

مبانی نظری پژوهش

فیلم‌ها به‌وجودآورنده نوعی گفتمان هستند. به اختصار می‌توان گفتمان را شیوه‌ای خاص برای سخن گفتن درباره جهان و فهم آن دانست (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۸). درک ما از جهان و شیوه‌های بازنمایی تاریخی و فرهنگی آن، محصول گفتمانی است که در آن قرار داریم. گفتمان، جهان اجتماعی را در قالب معنا برمی‌سازد (Baker, 2011: 34). به عبارتی گفتمان، بازی با حقیقت است؛ اما حقیقت همان واقعیت نیست. واقعیت آن چیزی است که اتفاق افتاده است، ولی حقیقت، «تفسیرِ» شخص از آن واقعیت است. در هر گفتمان، معنای زبان و ارجاعات دال‌ها، نسبت به گفتمانی دیگر، تغییر می‌کنند (Gee, 2005: 54). این در حالی است که ما معانی را از طریق گفتمان‌ها درمی‌یابیم. افکار ما، تابع گفتمانی است که در آن قرار داریم. گفتمان در برساختن واقعیت، نقشی اساسی دارد.

گفتمان، شیوه تفسیر ما از جهان است. معنای واقعیت‌های اجتماعی در رسانه نیز محصول چگونگی بازنمایی گفتمانی آنهاست (Jørgensen & Phillips, 2002: 24). نکته مهم در مطالعه درباره سریال‌های تلویزیونی آن است که این فیلم‌ها، ماهیت گفتمانی خود را به‌راحتی آشکار نمی‌کنند. سریال‌های تلویزیونی ظاهراً فقط به منظور بازتاب صرف واقعیت، تصویر می‌شوند و ربطی به ارزش‌ها و نگرش‌های فرهنگی سیاست‌گذاران آن ندارند. اما در پس این ظاهر خنثی، رفتارهای گفتمانی به نمایش درمی‌آیند که حکم تعریف تلویحی از واقعیت اجتماعی را دارند و در نهایت نحوه فاعلیت ذهن ما را تعیین می‌کنند.

گفتمان‌های گوناگون، سوژه‌های اجتماعی را در جهات مختلفی فرامی‌خوانند. این

گفتمان‌ها برای دستیابی به برتری هژمونیک، در کشمکشی دائم با یکدیگر به سر می‌برند. در اینجا عجالتاً می‌توان «هژمونی» را غلبه یک گفتمان خاص بر گفتمان‌های دیگر تعریف نمود. به عبارتی هژمونی همان «قدرت نرم» است. وقتی در میان گفتمان‌های گوناگون رقیب، یک گفتمان، توانایی اقناع بالاتری برای مخاطبانش پیدا کند، در موقعیت هژمونیک قرار می‌گیرد. گفتمان هژمون، کنترل را نه بیرونی که درونی می‌کند و سوژه را در سطحی عمیق‌تر هدایت می‌کند. در این مرحله، سوژه به صورت خودکار در مسیر گفتمان هژمون قرار می‌گیرد. در این مرحله، او خود ناظر بر اعمال خویش است. در این میان، رسانه نیز به دنبال هژمونیک کردن گفتمان مرجح خود در میان مخاطبان خویش است (ر.ک: Silverstone, 1999). او این کار را از دو طریق عمده صورت می‌دهد: برجسته‌سازی و تقدیس‌سازی گفتمان خودی و از طرفی، غیرسازی و تقبیح‌سازی از طریق بدنمایی گفتمان (گفتمان‌های) رقیب. هویت گفتمانی، بدون رابطه‌ای دیالکتیکی با دیگری وجود ندارد. هر گروه برای اینکه بدانند کیستند، نیاز دارند بدانند چه کسی نیستند. این کار در رسانه از طریق غیرسازی و بدنمایی شدید از گفتمان‌های رقیب و المان‌های آنها صورت می‌گیرد.

بدین ترتیب رسانه‌های جمعی به شکل‌گیری نوعی رژیم حقیقت درباره جرم، مسائل و آسیب‌های اجتماعی کمک می‌کنند؛ رژیم حقیقتی که می‌کوشد جرم، آسیب اجتماعی و امر بهنجار و نابهنجار را تعریف و تبیین کند. رژیم حقیقتی که درباره این مسائل ادعاسازی می‌کند و ویژگی‌های خاصی را به افراد درگیر، نسبت می‌دهد. بدین ترتیب رسانه‌های جمعی به شکل‌گیری و رواج یافتن «دعاوی حقیقی نوظهور» (Jørgensen & Phillips, 2002: 24) درباره مسائل اجتماعی کمک می‌کنند.

گفتمان، بارزترین نمود ایدئولوژی است؛ اینکه نحوهٔ مواجهه ما با آسیب‌های خانواده در جامعه چگونه باید باشد، تابعی از گفتمان عامی است که از مجراهای متعدد جامعه‌پذیری همچون رسانه، سینما و فیلم‌ها متجلی می‌شوند و در ذهن ما رسوخ می‌کنند. بر این اساس نشانه‌شناسان، اجزای پنهان فرهنگ رسانه‌ای را دائماً واسازی می‌کنند تا از این راه، نحوهٔ بازنمایی گفتمانی معانی فرهنگی را معلوم سازند (Fiske & Hartley, 2003: 24; Halliday, 1989: 6). در سریال‌های تلویزیونی، ارزش‌هایی خاص در

قالب تصویرهایی به ظاهر خنثی از واقعیت بـه نمـایش درمـی‌آینـد؛ ارزش‌هـایی کـه بـا رمزگان‌های خاصی، رمزگذاری شده‌اند و برای فهم آنهـا، نیازمنـد رمزگشـایی پیـام‌هـای مختلف این متون هستیم.

نظریهٔ ارنستو لاکلائو و شانتال موفـه، ریشـه در دو سـنت نظـری سـاختارگرا یعنـی مارکسیسم و زبان‌شناسی سوسوری دارد. مارکسیسم، مبنای اندیشـه اجتمـاعی را بـرای این نظریه فراهم می‌آورد و زبان‌شناسی ساختارگرای سوسور، نظریهٔ معنـایی مـورد نیـاز این دیدگاه پساختارگرایانه را در اختیار قرار می‌دهد (تاجیک، ۱۳۸۳: ۴۶). به همـین دلیـل نیز از منظر لاکلائو و موفه، هر عمل و پدیده‌ای برای معنادار شدن باید گفتمـانی باشـد. هیچ‌چیز به‌خودی‌خود دارای هویت نیست. اعمال، گفتار و پدیده‌ها، زمانی معنادار و قابل فهم می‌شوند که در چارچوب گفتمانی خـاص قـرار گیرنـد (تاجیـک، ۱۳۷۹: ۱۶۶). مفهـوم گفتمان را از نظر لاکلائو و موفه را می‌توان اینگونه تعریف کـرد: «یـک گفتمـان، تلاشـی است برای تبدیل عناصر به وقته‌ها از طریق تقلیل چندگانگی معنایی‌شان به یک معنـای کاملاً تثبیت‌شده» (Laclau & Mouffe, 2002: 24).

در نظریهٔ لاکلائو و موفه همانند اندیشهٔ سوسور، پیوند هر نشانه با معنـای خـود، نـه ذاتی، که اختیاری و قراردادی است. اصل اختیاری بودن رابطـهٔ دال و مـدلول، از اصـول مهم هستی‌شناسانهٔ این نظریه به شمار می‌رود. علت وجود دال‌های متفـاوت بـرای یـک مدلول در زبان‌های مختلف، همین اصل اختیاری بـودن رابطـهٔ دال و مـدلول اسـت کـه باعث می‌شود زبان بتواند پل شناخت ما نسبت به جهان خارج باشد. در واقـع ایـن زبـان است که موجب می‌شود ما بتوانیم اشیا را درک کنیم. برای مثال، هیچ‌چیـز در طبیعـت وجود ندارد که به ما بگوید مرز میان سبز و آبی یا کوه و تپه و دره کجاست. از همـین‌رو است که لاکلائو و موفه معتقدند جهان فراگفتمانی، هیچ نقش سازنده‌ای در جهـانی کـه ما می‌شناسیم ندارند؛ زیرا امور و اشیای فراگفتمانی بی‌شکل و به تبع آن بـرای مـا، غیـر قابل فهم و دریافت هستند (سلطانی، ۱۳۸۸: ۲۶).

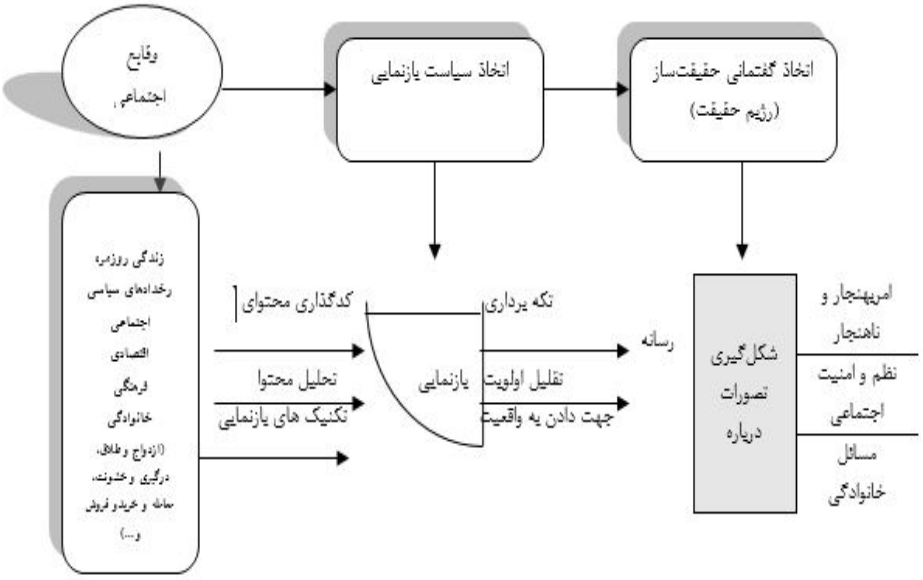
هرچند فرایند تثبیت معنا هیچ‌گاه به طور کامل و دائمی محقق نمی‌شـود و همـواره تغییر محتمل است، ولی گفتمان‌ها دقیقاً به دنبال تثبیت معنـا هسـتند؛ زیـرا اساسـاً بـا تثبیت معنای دال‌های شناور است که نظـام معنـایی و موجودیـت یـک گفتمـان شـکل

می‌گیرد. اما این کار چگونه محقق می‌شود؟ لاکلائو و موفه با خلق فرایند مفصل‌بندی و به کمک مفهوم هژمونی، به این سؤال پاسخ داده‌اند. در عمل مفصل‌بندی، میان عناصر گوناگون چنان ارتباطی ایجاد می‌شود که یک کلیت منسجم و نظام‌مند حاصل می‌گردد و بدین ترتیب یک گفتمان پدید می‌آید (Laclau & Mouffe, 2002: 105).

انسجام یک گفتمان به ثبات رابطهٔ میان دال و مدلول از یکسو و ثبات رابطهٔ دال‌ها با دال مرکزی از سوی دیگر وابسته است. دال‌هایی را که حول دال مرکزی گرد هم می‌آیند، «وقته» می‌نامند. هر نشانه ممکن است چندین معنا داشته باشد. به طور طبیعی هر گفتمان، یکی از آن معانی را برحسب هم‌خوانی با نظام معنایی خود تثبیت و مابقی را طرد می‌نماید. لاکلائو و موفه، معانی احتمالی نشانه‌ها را که از گفتمان طرد شده‌اند، «حوزهٔ گفتمان‌گونگی» می‌نامند. سرریز معانی یک دال یا نشانه به حوزهٔ گفتمان‌گونگی، با هدف ایجاد یک‌دستی معنایی در یک گفتمان انجام می‌شود (Laclau & Mouffe, 2002: 24).

یک وقته تا پیش از ورود به یک گفتمان و مفصل‌بندی شدن و تثبیت معنا در چارچوب آن، در حوزهٔ گفتمان‌گونگی قرار دارد و «عنصر» نامیده می‌شود. عناصر، دال‌های شناوری هستند که هنوز ذیل گفتمان قرار نگرفته و در واقع از گفتمان مورد نظر طرد شده‌اند؛ هرچند این طرد شدن، موقتی است (Jørgensen & Phillips, 2002: 24). فهم نظریهٔ گفتمان بدون فهم مفاهیم «ضدیت» و «غیریت» ناممکن است. گفتمان‌ها اساساً در ضدیت و تفاوت با یکدیگر شکل می‌گیرند. هویت‌یابی یک گفتمان، صرفاً در تعارض با گفتمان‌های دیگر امکان‌پذیر است. روز را تنها در تعارض با شب می‌توان درک کرد. پس هویت روز، وابسته به شب است و برعکس. هویت تمامی گفتمان‌ها منوط و مشروط به یک وقته تا پیش از ورود به یک گفتمان و مفصل‌بندی شدن و تثبیت معنا در چارچوب آن، در حوزهٔ گفتمان‌گونگی قرار دارد و «عنصر» نامیده می‌شود. عناصر، دال‌های شناوری هستند که هنوز ذیل گفتمان قرار نگرفته و در واقع از گفتمان مورد نظر طرد شده‌اند؛ هرچند این طرد شدن، موقتی است (Jørgensen & Phillips, 2002: 24). فهم نظریهٔ گفتمان بدون فهم مفاهیم «ضدیت» و «غیریت» ناممکن است. گفتمان‌ها اساساً در ضدیت و تفاوت با یکدیگر شکل می‌گیرند. هویت‌یابی یک گفتمان، صرفاً در تعارض با گفتمان‌های دیگر امکان‌پذیر است. روز را تنها در تعارض با شب می‌توان درک

کرد. پس هویت روز، وابسته به شب است و برعکس. هویت تمامی گفتمان‌ها منوط و مشروط به وجود غیر است. از این‌رو گفتمان‌ها همواره در برابر خود، غیریت‌سازی می‌کنند. گاه در برابر یک گفتمان، غیرهای متعددی وجود دارد که آن گفتمان از آنها در شرایط گوناگون و برای کسب هویت‌های مختلف استفاده می‌نماید. بنابراین تمایز قایل شدن میان غیر داخلی و غیر خارجی امکان‌پذیر خواهد بود (سلطانی، ۱۳۸۸: ۱۱). در مجموع می‌توان مدل ذیل را با استنتاج از نظریه‌های مطرح‌شده ترسیم نمود.



شکل ۱- مدل پژوهش

در توضیح مدل بالا می‌توان گفت که وقایع اجتماعی و امور مختلف زندگی به عنوان اصلی‌ترین منبع بازنمایی رسانه‌ای و به‌ویژه در سریال‌های تلویزیونی که مخاطبان آنها بیشتر عامه مردم هستند، شناخته می‌شود. در این سریال‌ها به این وقایع اجتماعی و با توجه به سیاست بازنمایی که در بیشتر این شبکه‌های تلویزیونی وجود دارد، پرداخته و سعی می‌شود با نگاه خاصی نسبت به این موضوعات و وقایع پرداخته شود. یکی از اهداف آنها، جهت دادن به واقعیت‌های موجود و نگاه به واقعیت‌های موجود به صورتی

است که مطلوب سیاست بازنمایی آن شبکه باشد. این امر منجر به شکل‌گیری تصورات درباره این وقایع و مسائل مختلف است. بر این اساس در این پژوهش سعی شده است به این وقایع اجتماعی و نحوهٔ نگاه به این وقایع اجتماعی با تأکید بر وقایع و مسائل خانواده پرداخته شده، این امر بررسی شود که چگونه سیاست بازنمایی درباره این سریال تلویزیونی باعث شکل‌گیری تصورات شده و این امر چگونه منجر به تفکیک امر بهنجار از نابهنجار شده است.

روش پژوهش

در این تحقیق در راستای پاسخ به مسئله تحقیق از روش تحلیل گفتمان (با تأکید بر تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه) که از رویکردهای مهم نظریه بازنمایی است، استفاده می‌شود. روش تحلیل گفتمان سعی دارد که با بررسی متون، برساخته‌های معنایی حاصل از آن را دریابد. در واقع برای تحلیل مبتنی بر این روش، محقق باید درک جدی و عمیق نسبت به موضوع داشته باشد تا بتواند صورت‌بندی‌های گفتمانی را درک و دال‌های آن را کشف کند. بنابراین در این اثنا باید هر آنچه را که در تحلیل به کار می‌آید، با شرح مفاهیم مورد نیاز مشخص کرد.

لازم به ذکر است که انتخاب یک سریال برای تحلیل گفتمانی منوط به وجود ویژگی‌های خاصِ گفتمانی در آن سریال است. این ویژگی‌ها عبارتند از: وجود گفتمان‌های متفاوت، تحدید مرزهای گفتمانی، جدال آشکار میان گفتمان‌ها و پیامدهای اجتماعی هر گفتمان. همچنین پربیننده بودن، محوریت مسائل خانواده، تمرکز بر واقعیت‌های اجتماعی مرتبط با این پدیده (همچون طلاق، خشونت، شکاف نسلی، تعارض‌های ارزشی و معنایی، آسیب‌پذیر شدن قلمرو خصوصی، ضعیف شدن نهاد خانواده و تغییر شکل عواطفی مانند وفاداری و صمیمیت) و نقش سریال در دامن زدن به مباحثه عمومی درباره موضوع فرد و خانواده، شاخص‌های انتخاب سریال‌هاست. دقیقاً این سریال نیز بنا به داشتن ویژگی‌های یادشده بررسی شده است.

در این پژوهش واحد تحلیل، سریال و واحد مشاهده، مناسبات گفتمانی موجود در فیلم است. واحد تحلیل، سریال «آوای باران» بوده است. سریال «آوای باران»، نام مجموعه تلویزیونی ایرانی به کارگردانی حسین سهیلی‌زاده است که برای پخش در شبکه ۳ سیما

در ۴۰ قسمتِ ۵۰ دقیقه‌ای از ۱۶ آذر تا ۹ بهمن ۱۳۹۲ تولید شده است. داستان سریال تلویزیونی «آوای باران» در دو مقطع اتفاق می‌افتد. بخش اول داستان در سال ۷۰ روایت می‌شود و بخش دوم در زمان حال می‌گذرد. فیلمنامه این سریال برگرفته از قصه‌های بینوایان، الیور توئیست، سیندرلا، آناستازیا و... است؛ به گونه‌ای که شخصیت «باران»، یادآور «کوزت» در «بینوایان» و شخصیت شکیب نیز یک الگویی از «فاگو» در «الیور تئویست» است. به این منظور سعی خواهیم کرد ابتدا رابطه گفتمانی بازنمایی‌شده در فیلم را شناسایی کنیم که این هدف خود متضمن شناسایی دال‌های محوری[1]، مفصل‌بندی[2] و تعیین گفتمان‌های رقیب است. در ادامه در پی آن خواهیم بود تا فرجام تقابلِ گفتمانی را شناسایی کنیم و در نهایت رابطه گفتمان‌های بازنمایی‌شده را با متن (زمینه اجتماعی) مورد بحث قرار خواهیم داد. در ذیل به اختصار، هر کدام از اجزای یادشده، توضیح داده می‌شود.

برای ترسیم دقیق‌تر مفصل‌بندی سریال‌ها از مدل تحلیل لاکلائو و موفه استفاده شده است. در این مدل به طور مشخص ضدیتی که مفصل‌بندی را ممکن می‌سازد، بررسی می‌شود. برای این بررسی، بر اساس چهارچوب نظری تحقیق، الگوی تحلیلی زیر به عنوان راهنمای تحلیل متن‌ها پیشنهاد می‌شود. این الگوی تحلیلی با اقتباس از الگوی پیشنهادی (برای تحلیل انقلاب اکتبر روسیه بر اساس نظریهٔ هژمونی خود و توضیح و جرح تعدیلی که توماسن روی آن انجام داده) ترسیم شده است:

لاکلائو، این الگو را برای توضیح اینکه چگونه یک مفصل‌بندی، هژمونیک می‌شود و به گفتمان غالب تبدیل می‌گردد، پیشنهاد می‌کند. در این الگو، وقته‌ها یا دال‌های خاص، هر یک بر اساس منطق تفاوت در کنار یکدیگر قرار گرفته، یک خواست یا مطالبه را بازنمایی می‌کنند. علامت ≡ در میان هر یک از این وقته‌ها، بیان‌کنندهٔ وجود رابطهٔ هم‌ارزی میان این وقته‌هاست. دالی که در بالای این زنجیرهٔ هم ارزی قرار می‌گیرد -دال برتر- دالی است که بنا به محتوای خاصی که دارد می‌توان آن را دال «تهی» نامید. مرز ضدیتی به‌مثابهٔ امری ضروری برای تأسیس یک هژمونی، مرز میان قلمرو گفتمانی یا عناصر شناور و وقته‌های خاصی را که در گفتمان مفصل‌بندی شده‌اند، ترسیم می‌کند.

1. Nodal Point
2. Articulation

این مرز بر پایهٔ تولید «دیگری» تأسیس شده و تا زمانی که این دیگری‌ها پابرجا باشند و این مرز بتواند گفتمان را از قلمرو گفتمانی متمایز سازد، هژمونی گفتمان استمرار می‌یابد. اما به محض شکسته شدن این مرز، هژمونی نیز از هم متلاشی می‌شود.

فرجام تقابل گفتمانی

هدف این است که بررسی شود سریال بررسی‌شده در تحلیل نهایی، کدام گفتمان و مفصل‌بندی را مرجح دانسته است. بنابراین سعی خواهد شد تا فهم شود که سریال مورد بررسی، راه برون‌رفت از تقابل گفتمانی در نهاد خانواده را کدام گفتمان می‌داند.

رابطه با متن (زمینه اجتماعی)

در مجموع گفتمان و زمینه اجتماعی، در رابطه متقابل با یکدیگرند و به خلق و تداوم یکدیگر کمک می‌کنند. یک نظم اجتماعی معین تا زمانی دوام دارد که تغییرات آن از طریق ساخت گفتمانی مرتبط با آن، تفسیر و معنادار شود و این امر به توان معناداری دال برتر در مفصل‌بندی گفتمانی یادشده بستگی دارد. در غیر این صورت نظم اجتماعی موجود دگرگون می‌شود و همراه با ظهور گفتمان تازه، نظم اجتماعی جدید نیز غالب می‌شود. در سایهٔ چنین تحلیلی می‌توان با درک عوامل اجتماعی شکل‌دهندهٔ هر متنی به فهم بهتر و کامل‌تری از آن نائل آمد.

اعتبار سنجی

برای دستیابی به اعتبار پژوهش در این مطالعه، از روش تأییدپذیری و باورپذیری (ر.ک: Lincoln & Guba, 1985) استفاده شده است. توصیف ابزار روش تحقیق (کنش‌ها، شخصیت‌ها و راوی) که تأییدپذیری تحقیق را به همراه دارد، به شکلی دقیق و جزئی انجام می‌گیرد تأییدپذیری به معنای ریشه داشتن نتایج در دل داده‌هاست. تمهیدی که در این بخش اندیشیده شده است، استفاده و کاربرد دقیق دیالوگ‌های فیلم و توصیف دقیق جزئیات فیلم است.

یافته‌های پژوهش

معرفی سریال «آوای باران»

این سریال، داستان دختری است به نام باران که هرچند در خانواده بسیار متمکنی به دنیا آمده، اما به علت مرگ مادرش و دسیسه‌ای که دوستان پدرش برای او درست

کرده و او را در ترکیه به بیست سال زندان محکوم کرده‌اند، در میان گروهی از افراد متکدی و بزهکار زندگی می‌کند که سردسته آنان، مردی است به نام شکیب. باران پس از آنکه پدرش در ترکیه گرفتار می‌شود به علت رفتار بسیار نامناسب خانواده پسر دایی‌اش نادر که اکنون اختیار تمام املاک پدر او را در اختیار گرفته است، از خانه فرار می‌کند. پس از بیست سال، پدر باران از زندان آزاد می‌شود و به ایران بازمی‌گردد. نادر هم دختر خود را به جای باران به او معرفی می‌کند و طوری برنامه‌ریزی می‌کند تا او تمام اموال خودش را به اسم دخترش کند. در این میان فرزند پسر نادر (فرید) که فردی مذهبی است و در کودکی نیز با باران بزرگ شده است، سعی می‌کند تا باران واقعی را پیدا کرده، او را به آغوش پدر بازگرداند.

از سوی دیگر شکیب، رئیس گروهی که باران در میان آنها به تکدی‌گری می‌پردازد، با نادر تماس گرفته، بابت اینکه باران را از پدر واقعی‌اش دور می‌کند، باج‌خواهی می‌کند. فیلم به گونه‌ای پیش می‌رود که در نهایت چند نفر از درون گروه شکیب کشته می‌شود و خود شکیب هم به دست یکی از افراد قدیمی خودش که حالا توبه کرده است، کشته می‌شود. دوستان نادر هم که نسبت به برملا شدن کارهای خلاف خود ترسیده‌اند، نادر را کشته، سعی در کشتن همه خانواده‌اش دارند. باران قلابی پس از این متوجه خطای خود می‌شود و مادر او که دسیسه‌چین اصلی بوده است نیز دچار جنون شده، به همان سرنوشت باران دچار می‌شود و به تکدی‌گری و گدایی در خیابان‌ها می‌پردازد. باران پس از رنج فراوان به آغوش پدر بازمی‌گردد و سرپرستی کودکان بی‌سرپرستی را که قبلاً در میان آنها زندگی کرده، بر عهده می‌گیرد.

شخصیت‌های سریال

باران: داستان فیلم گرد او می‌گردد. دختر بچه‌ای است که بعد از حبس پدرش، به دلیل بی‌مهری زیور و نادر، مجبور به فرار از منزل و از بد حادثه، افتادن در دام شکیب می‌شود.

فرید: پسر یک خانواده کلاهبردار است که به دلیل اختلافات شدید با خانواده‌اش، خانه‌ای جدا اختیار می‌کند. درباره این کاراکتر، مخاطب دائم از خود می‌پرسد که به چه کاری مشغول است. در ظاهر، مددکار اجتماعی است و در عمل، پلیس امنیت ملی.

طاها: طاها ریاحی، تاجر دارو است که در ترکیه به جرم قاچاق دارو محکوم به حبس

می‌شود و پس از سال‌ها به ایران بازمی‌گردد و به دنبال دختر گم‌شده خود می‌گردد. وی با وجود مشقت‌ها و تلخی‌های بزرگِ زندگی‌اش، شخصیت بسیار آرام و صبوری دارد.

زیور: نقش زنی خشن و سنگدل را ایفا می‌کند و در تحریک نادر برای تصاحب اموال دایی نادر از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند.

نادر: نادر درگیر قاچاق دارو است و تا پایان فیلم به این کار مشغول است، تا جایی که به دست همین گروه کشته می‌شود. شخصیت بداخلاق و البته مذبذبی دارد. برای فرزندانش، بیشتر شبیه ناپدری است.

بیتا: نمونه دختری بی‌تربیت و بسیار دریده است که هیچ احترامی به بزرگ‌ترهای خود نمی‌گذارد و برای رسیدن به پسر مورد علاقه خود، سینا، مقابل همه می‌ایستد و برای رسیدن به خواسته‌های غیر منطقی خود حتی با پدر و مادر هم بازی و معامله می‌کند.

شکیب: مرد ژنده‌پوش دستمال به دست و بسیار سنگدل که شغلش بهره‌کشی از کودکان بی‌خانمان است. کودکان را می‌خرد و از آنها دست‌فروش و گدا می‌سازد. تنها ترسش در زندگی، ترس از افشای پولدار بودنش است. باران را در قبال به دست آوردن پولی می‌فروشد. منافعش که در خطر باشد، به‌راحتی آدم می‌کشد، کتک می‌زند و در مجموع بسیار انسان خطرناک و البته باهوشی است.

کیانوش: کاراکتری که کاملاً عاصی است و ابعاد مختلفی در شخصیتش وجود دارد. کاراکتری که بیرونی است. از فیزیک و موهای کیانوش نیز می‌توان بیرونی بودن آن را حدس زد.

مرضیه: یک دختر جوان که با اصالت است و بافت ذهنی‌اش با برادرش فرق دارد. برخلاف بیتا و زیور، دریده نیست و سعی می‌کند متانت و سنگینی را در رفتار و کلامش به نمایش بگذارد.

دال‌های محوری (برتر)

مفصل‌بندی خانواده نادر

این خانواده که متشکل از پدر، مادر، دختر و پسر است، در مجموعه فیلم، خانواده‌ای زیاده‌خواه و جاه‌طلب است. مداقه علمی در فیلم بیانگر آن است که دال مرکزی گفتمان این خانواده، همین زیاده‌خواهی و جاه‌طلبی آن است. ماکیاولیسم نهفته در نهاد این خانواده موجب می‌شود که برای این خانواده، هدف وسیله را توجیه کرده، هر یک از

اعضای خانواده، همه‌چیز را فدای زیاده‌خواهی و جاه‌طلبی خود کند. همین زیاده‌خواهی آنان است که زمینه ارتکاب جرایم را برای آنان مهیا می‌سازد. فیلم می‌خواهد اینگونه نتیجه بگیرد که جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی، جرایم یقه سفید (قاچاق دارو) را در پی دارد و جرایم یقه سفید نیز مولد آسیب‌های اجتماعی همچون تکدی‌گری و کودکان خیابانی است.

نوع روابط حاکم بر خانواده بیانگر این مسئله است که این خانواده، خانواده‌ای سرد و بی‌روح است، فضای عاطفی مثبتی ندارد، گفت‌وگوهای تند، زننده و گاه هتاکی و خشونت در آن دیده می‌شود. نادر دائم بر سر دخترش داد می‌زند و او را گستاخ و پررو می‌نامد. زیور به عنوان مادر خانه، طلبکارانه سر فرید، بیتا و در مواردی نادر فریاد می‌کشد. این خانواده، حمایت عاطفی از هم ندارند. فرید جدای از خانواده زندگی می‌کند. از سوی دیگر، معاشرت‌های نابهنجار و آسیب‌زا در آن بسیار است. نادر، عضو یک شبکه مافیایی قاچاق دارو است، با شکیب در ارتباط است و در شرکت دایی‌اش اختلاس می‌کند. بیتا درگیر یک عشق دروغین است؛ از یکسو در رابطه عشقی‌اش آسیب می‌بیند و از سوی دیگر در پی جبران است و می‌خواهد انتقام بگیرد. انفعال و تسلیم‌پذیری والدین در مقابل فرزندان از یکسوی و بی‌پروایی فرزندان با والدین از سوی دیگر، موجب می‌شود که نقش والدین در زندگی فرزندان به حداقل برسد. این مسئله را می‌توان در جدایی‌گزینی فرید و بی‌اعتنایی بیتا در قبال مخالفت پدر و مادرش درباره ازدواجش، به‌وضوح مشاهده کرد.

روابط اعضای خانواده با یکدیگر به گونه‌ای است که انگار هیچ تفاهمی با هم ندارند. این عدم تفاهم از دوگونه شکاف ناشی می‌شود: شکاف نسلی و شکاف فرهنگی. شکاف نسلی میان بیتا از یک سوی و نادر و زیور از سوی دیگر. شکاف فرهنگی نیز مابین فرید از یک سوی و نادر، زیور و بیتا از سوی دیگر. ارزش‌ها و نگرش فرید متفاوت از ارزش‌ها و نگرش نادر و زیور است. فرید، شخصیتی مسئولیت‌پذیر و هنجارمند دارد. هنجارستیزی و مسئولیت‌گریزی در رفتار بیتا و والدینش موج می‌زند.

از مسائل دیگری که در گفتمان این خانواده می‌توان جست‌وجو کرد، فضای بی‌اعتمادی است. اعتماد اجتماعی در ادبیات جامعه‌شناسی مشتمل بر سه نوع اعتماد شخصی، تعمیم‌یافته و نهادی است. اعضای خانواده یاد گرفته‌اند که به کسی اعتماد نداشته باشند. بیتا برای هر اتفاقی در ارتباط با والدین و خواستگارش، طلب تضمین

می‌کند. این عدم اعتماد به کل جامعه تعمیم یافته و گریبان همه را می‌گیرد.

جدول ۱- مفصل‌بندی گفتمان خانواده نادر

زیرمقوله‌ها	مقوله کشف شده
فضای سرد خانوادگی	جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی
معاشرت‌های نابهنجار و آسیب‌زا	
بی‌اعتمادی	
عدم حمایت اجتماعی	
انفعال والدین در مقابل بی‌پروایی فرزندان	

مفصل‌بندی گفتمان خانواده مرتضی و باران

گفتمان دوم و مطرح در این فیلم، به طور مشترک در خانواده مرتضی، زنش و مرضیه، خواهرش از یکسو و طاها و باران از سوی دیگر و البته فرید (به لحاظ عملکردهای گفتمانی) مشهود است. خانواده‌ای که دال مرکزی گفتمان آنها، مسئولیت-پذیری است. این مسئولیت‌پذیری هم در سطح فردی و هم در سطح اجتماعی قابل مشاهده است. در سطح فردی، مسئولیت‌پذیری را در رفتار تمام اعضای این دو خانواده نسبت به هم می‌توان دید: از مسئولیت‌پذیری مرتضی و خواهرش مرضیه در قبال طاها. مسئولیت‌پذیری اجتماعی هم در رفتار مرتضی بیشتر قابل مشاهده است: مرتضی آنگاه که به درگیر شدن طاها در قاچاق دارو مشکوک می‌شود، قید منافع فردی (رفاقت با طاها و شراکت با او) را می‌زند و با دلگیری از او دور می‌شود. به نظر می‌رسد که مسئولیت‌پذیری، نقطه افتراق این دو خانواده است؛ مسئله‌ای که در عدم ارتکاب انحرافات اجتماعی و در برقراری نظم و امنیت، اهمیت اساسی دارد. از نظر لیونز (۲۰۰۵)، «بسیاری از مسائل اجتماعی، از قبیل بزهکاری، جرایم و مشکلات رفتاری در جامعه با سطح نازل مسئولیت فردی و اجتماعی رابطه دارد». مسئولیت‌پذیری اجتماعی، حمایت اجتماعی را نیز به دنبال دارد. اعضای این خانواده، انواع حمایت‌های مادی و معنوی را از هم دارند. همچون مرضیه که نقش کلیدی در سریال «آوای باران» دارد؛ زنی حامی و کسی که هرچند حضور فیزیکی کمتری داشت، با این حال باعث دلگرمی طاها شده بود.

برای این گفتمان، خانواده و روش تربیتی فرزندان، اهمیت اساسی دارد. این مسئله

را می‌توان از تعجبات پی در پی طاها از رفتارهای بیتا به عنوان باران جعلی استنتاج کرد. طاها معتقد است که باران را اینگونه تربیت نکرده است و دائم از زیور و نادر به خاطر تربیت بد باران جعلی، شکایت می‌کند. در مقابل، باران اصلی، آموزه‌هایی را که در همان کودکی از پدرش دریافت کرده، پس از زندگی بیست‌ساله در میان افرادی غیر از جنس خود همچنان حفظ نموده است.

دین‌داری در این گفتمان، یکی از وقته‌هاست. ابعاد مختلف دین‌داری برای این گفتمان در فیلمنامه نوشته شده است. برخلاف خانوادهٔ نادر که در آن انواع بی‌اعتمادی موج می‌زند، در این گفتمان، اعتماد به یکدیگر، جایگاه ویژه‌ای دارد. اعتماد تعمیم‌یافته در رفتار طاها مشهود است. او به فرید اعتماد کامل دارد و در پیدا کردن دخترش باران به او اعتماد کرده، دست او را باز می‌گذارد. اما نکته کلیدی و کلید مسائل و انحرافات موجود در این فیلم، اعتماد بی‌جای طاها به خواهرزاده‌اش، نادر است که موجب می‌شود او زندگی و شرکت خود را از دست بدهد. اعتماد او به افرادی که شناخت زیادی از او ندارند نیز او را در ورطهٔ قاچاق دارو انداخته، امنیت خانواده‌اش را در خطر می‌اندازد.

این دو گفتمان در یک نقطه اشتراک دارند، آن هم بی‌اعتمادی به پلیس است. در این فیلم، نیروهای پلیس به عنوان نهادی بازنمایی می‌شود که هیچ‌یک از گروه‌های درگیر در ماجرا، حاضر به اعتماد کردن به آن نیستند. از یکسو پدر باران که با وجود بیست سال جدایی از دخترش می‌داند که او زنده است و حتی قرار بود شب عروسی باران قلابی به خانه بازگردد (و در ادامه می‌بینیم که توسط افراد شکیب دزدیده می‌شود)، ماجرا را برای پلیس شرح نمی‌دهد و صرفاً به فرید اعتماد می‌کند تا باران را به او بازگرداند. او حتی وقتی می‌داند که تمام اموالش را خواهرزاده‌اش به سرقت برده است نیز حاضر نمی‌شود به پلیس مراجعه کند.

همچنان که گذشت، مسئولیت‌پذیری، حمایت متقابل، دین‌داری، خانواده‌گرایی و روش تربیت فرزندان و اعتماد بین‌فردی و تعمیم‌یافته، وقته‌های کلیدی گفتمان دوم در سریال است. جملگی این وقته‌ها، عواملی است که در حفظ نظم اجتماعی و گسترش امنیت در جامعه مؤثر است؛ زیرا از ارتکاب هرگونه جرم و انحرافی جلوگیری کرده، عایقی در برابر غلطیدن در انواع مسائل و آسیب‌های اجتماعی است.

جدول ۲- مفصل‌بندی گفتمان خانواده مرتضی

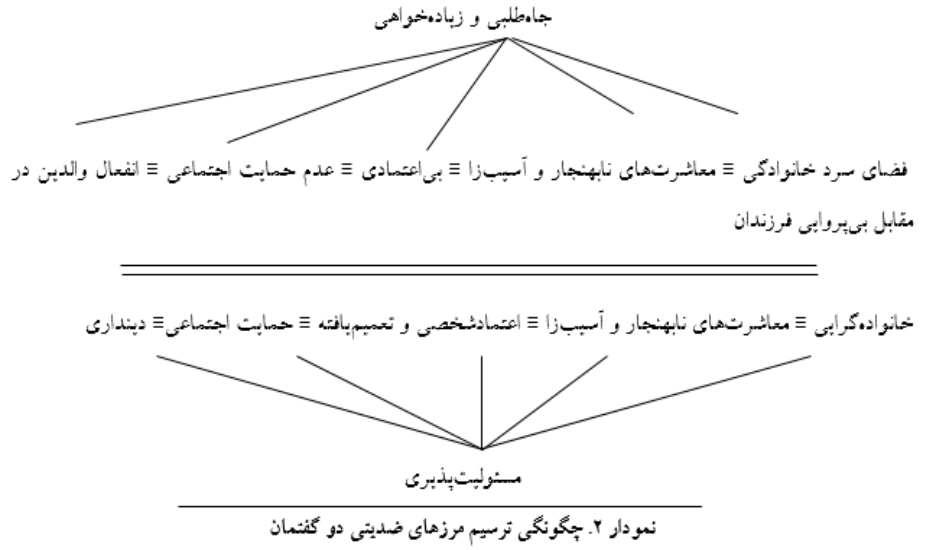
زیرمقوله‌ها	مقوله کشف‌شده
خانواده‌گرایی	مسئولیت‌پذیری
روش تربیتی بهنجار فرزندان	
اعتماد شخصی و تعمیم‌یافته	
حمایت متقابل	
دین‌داری	

رابطه (نظم) گفتمانی

روایت‌های فیلم، روایت‌هایی خنثی نیستند و عمدتاً بیانگر نوعی تقابل بین گفتمان‌های مختلف بوده و ممکن است تضادهایی خاص را نشان دهد. اما ماهیت این تضادها بسیار پنهان است. در لابه‌لای ماجراهای طاها، نادر، زیور و فرید که متعلق به قشر مرفه هستند و با چالش‌ها و زیاده‌خواهی‌ها و درگیری‌های خاص خود مواجه هستند و این وضعیت منجر به بی‌نظمی‌ها و ناامنی‌هایی در جامعه می‌شود. این ماجراها، گفتمان خاصی را نمایندگی می‌کند که با عنوان گفتمان جاه‌طلب و زیاده‌خواه یاد شد. در نقطه مقابل، گفتمان مسئولیت‌پذیر قرار دارد. هر کدام از این گفتمان‌ها در مفصل-بندی خود، وقته، عناصر و دال مرکزی متفاوتی دارند که هر یک در رابطه با دیگری معنادار می‌شود. رابطه این دوگفتمان با یکدیگر، یک نظم گفتمانی را تشکیل داده است که در قالب شکل ذیل بدان اشاره شده است.

مرز ضدیتی (حوزه گفتمان‌گونگی)

- هرچیزی که منافع فردی آنان را به خطر می‌اندازد.
- هر نوع پایبندی به هنجارهایی که آنها را محدود سازد.
- رواج ارزش‌های جمع‌گرایانه.



نمودار ۲. چگونگی ترسیم مرزهای ضدیتی دو گفتمان

مرز ضدیتی (حوزه گفتمان‌گونگی)

- گفتمان پوشش لیبرال
- رواج ارزش‌های فردگرایانه
- از بین رفتن کنترل اجتماعی که نظم و امنیت اجتماعی را به خطر بیندازد.
- بی‌پروایی فرزندان در رابطه با والدین
- انفعال و بی‌مسئولیتی والدین در قبال فرزندان

بر اساس نظریه لاکلائو و موفه، دال‌هایی که خارج از محیط گفتمانی قرار دارند و می‌توانند به‌عنوان مواد خامی برای مفصل‌بندی‌های جدید به‌کار روند، در حوزه‌ای میان مرز ضدیت و گفتمان‌گونگی جای می‌گیرند. به‌عبارت دیگر، این دال‌ها که از گفتمان‌های موجود طرد شده‌اند، در میان معانی احتمالی‌ای که هنوز تثبیت نشده‌اند، قرار دارند و نظریه‌پردازان آن‌ها را در حوزه گفتمان‌گونگی دسته‌بندی می‌کنند. بر این اساس می‌توان گفت که در گفتمان خانواده نادر که با محوریت جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی مفصل‌بندی شده است، دال‌ها و نشانه‌هایی مثل هر چیزی که منافع فردی آنان را به خطر می‌اندازد، هر نوع پایبندی به هنجارهایی که آنها را محدود سازد و رواج ارزش‌های جمع‌گرایانه مورد طرد قرار گرفته‌اند و در حوزه گفتمان‌گونگی قرار می‌گیرند. همچنین می‌توان گفت که در گفتمان خانواده مرتضی که با محوریت مسئولیت‌پذیری

مفصل‌بندی شده است، دال‌ها و نشانه‌هایی مثل گفتمان پوشش لیبرال، رواج ارزش‌های فردگرایانه، از بین رفتن کنترل اجتماعی که نظم و امنیت اجتماعی را به خطر بیندازد، بی‌پروایی فرزندان در رابطه با والدین، انفعال و بی‌مسئولیتی والدین در قبال فرزندان، خارج از گفتمان موجود قرار دارند و مورد طرد قرار گرفته‌اند و می‌توان آنها را جزء حوزه گفتمان‌گونگی این گفتمان قرار داد.

فرجام تقابل گفتمانی

در اینجا مسئله این است که فیلم و البته تولیدکنندگان فیلم در نهایت کدام‌یک از گفتمان‌ها را بر دیگری ترجیح داده و فرجام هر گفتمان در فیلم چگونه بوده است. همچنان که از خط داستان فیلم برمی‌آید، کارگردان درصدد است تا با کمک نحوهٔ داستان‌پردازی، شخصیت‌پردازی‌ها و...، گفتمان مسئولیت‌پذیر را در قبال گفتمان جاه‌طلب و زیاده‌خواه برتری داده، نشان دهد که گفتمان مسئولیت‌پذیر، انتظام‌بخش، تأمین‌کننده امنیت و البته قابل اعتماد است که در نهایت عاقبتی خوش برای آن متصور است. در مقابل، گفتمان جاه‌طلب و زیاده‌خواه، گفتمانی است که عاقبت آن به مرگ، تباهی و رسوایی بدل خواهد شد و در نهایت ناامنی و بی‌نظمی را در پی خواهد داشت.

اما در نهایت باید گفت که هرچند فیلم سعی کرده است تا با استفاده از روایت‌پردازی‌های ملودرام نشان دهد که آسیب‌ها و جرایم اجتماعی در آینده‌ای محتوم حل خواهد شد و تناسب جرم و مجازات آن در همین دنیا رعایت خواهد شد، این گفتمان با اتخاذ نوعی ایدئولوژی تقدیرگرایی باعث به حاشیه کشاندن گفتمان‌های نهادهای تأمین‌کننده امنیت همچون پلیس و نیروی انتظامی برای مبارزه با جرائم و آسیب‌های اجتماعی شده است. همچنین در این سریال، مسائل و معضلات اجتماعی مانند فقر و اعتیاد به گردن پیشامدهای زندگی افتاده و ساختارهای حمایتی گم شده است؛ به گونه‌ای که مخاطب در نهایت، فرجام فیلم را نه در پی اقدامات شهرداری، نیروهای انتظامی و سایر نهادهای امنیتی، که در پی تقدیر و سرنوشت می‌داند.

در این گفتمان آنچه حذف شده است و توسط مناسباتی گفتمانی کنار گذاشته شده است، رویکرد جامعه‌شناختی به پدیده کجروی و آسیب‌های اجتماعی و غلبه رویکرد روان‌شناختی و روان‌شناسی اجتماعی است که فرد و عاملیت و سطح خرد و کنش را تعیین‌کننده مسئله جرم، کجروی و آسیب‌های اجتماعی تلقی می‌کند و ساختارهای

اجتماعی و روندهای کلان حوزه سیاست‌گذاری و نظام حاکمیت و کنترل اجتماعی را از این دایره خارج می‌کند. بنابراین در این گفتمان، مسئولیت فردی، برجسته و مسئولیت نهادی و ساختاری نهادهای قدرت، حذف و کنار گذاشته می‌شود.

رابطه با متن (زمینه اجتماعی)

در اینجا مسئله این است که می‌خواهیم بدانیم که گفتمان بازنمایی‌شده در سریال، چقدر با واقعیت‌های موجود در جامعه مطابقت دارد؟

به نظر می‌رسد که در فیلم «آوای باران»، بازنمایی چندان مناسبی از جایگاه و نقش نهادهای تأثیرگذار، به‌ویژه نیروی انتظامی به عنوان مهم‌ترین نهادی که مسئولیت مبارزه با جرائم اجتماعی را بر عهده دارد، صورت نگرفته است. در واقع به نظر می‌رسد که پلیس در این فیلم، نقش بسیار منفعلانه‌ای در رابطه با این جرائم ایفا کرده است. چنین امری ممکن است به دلیل گفتمان‌های دیگری باشد که معتقد هستند برخی از جرایم و آسیب‌ها، ماهیتی اجتماعی دارند و صرفاً بایستی به شکلی اجتماعی با آنها برخورد کرد. با این حال به نظر نمی‌رسد این امر مورد قبول باشد که ماهیت قانونی و جنایی برخی آسیب‌ها چیزی باشد که بتواند آن را دست‌کم گرفت.

در تمام طول این فیلم آنچه به ذهن متبادر می‌شود این است که جرایمی در رابطه با واردات و فروش غیر مجاز دارو در حجم بسیار زیادی در جریان است. در همین گیرودار است که پدر باران به زندان می‌افتد، بیست سال پس از آن نیز همین جریان با همکاری نادر به کار خود ادامه داده است و ظاهراً در تمام این سال‌ها حتی هیچ اراده‌ای برای مبارزه با این جریان‌ها وجود نداشته است.

بی‌اعتمادی نهادی در این فیلم موج می‌زند؛ بی‌اعتمادی به نهادهای امنیتی و نظارتی از جمله پلیس و نیروی انتظامی. برای مثال باران در مراحل مختلفی که می‌تواند به پلیس مراجعه کرده، از آنها برای پیدا کردن پدرش کمک بخواهد، این کار را انجام نمی‌دهد. روایت فیلم نشان می‌دهد که او کاملاً نسبت به نیروهای پلیس بی‌اعتماد است. همین بی‌اعتمادی هم باعث به حاشیه راندن نیروهای انتظامی می‌شود. این روایت در بخش‌های دیگر هم تکرار می‌شود. فردی که از دست شکیب گریخته است و شکیب در مراحل مختلفی قصد دارد که زندگی او را مختل کند و برای مثال با فریب و دروغ او را از سر کارش اخراج می‌کند هم به پلیس مراجعه نمی‌کند و فقط قصد انتقام دارد و در روایت

فیلم، او است که ریشه پلیدی‌ها یعنی شکیب را می‌کشد، نه نیروهای انتظامی و پلیس.

در این فیلم نشان داده می‌شود که تکدی‌گری، یک جرم سازمان‌یافته است که برخی افراد با استثمار کودکان بی‌سرپرست انجام می‌دهند. از سوی دیگر ما با جرایم سازمان‌یافته‌تر و پیچیده‌تری مواجه هستیم که مربوط به افراد یقه‌سفید بوده که با استفاده از رانت‌های مختلف سعی در اختلاس‌های کلان دارند و نمود آن در قضیه مربوط به واردات دارو و انحصاری کردن آن توسط برخی افراد کاملاً مشهود است. این فیلم همچنین نشان می‌دهد که پیچیدگی چنین جرایم یقه‌سفیدی تا چه اندازه زیاد بوده، هر کسی که نخواهد حتی با آنها همکاری کند، مانند پدر باران، به‌راحتی حذف شده، کنار زده می‌شوند و حتی اگر فردی همچون نادر نیز برای آنها ایجاد خطر کند، خود و حتی خانواده‌اش نیز نابود خواهند شد. هرچند در فیلم این دو ظاهراً به یکدیگر مرتبط نمی‌شوند، به صورت ضمنی می‌توان رابطه متقابل بین تکدی‌گری و آسیب‌های اجتماعی مانند کودکان بی‌سرپرست و خیابانی و پدیده اختلاس‌های کلان در سطوح کلان‌تر را استنتاج کرد. حلقه واسطه چنین رابطه‌ای، باران است که به دلیل سرپیچی پدرش از همکاری با مجرمان یقه‌سفید به دام زندگی خیابانی افتاده است. در واقع باران، نماد همان آسیب‌هایی است که حاصل جرایم در سطح کلان‌تر و آسیب‌های اجتماعی در سطح خرد هستند.

بحث و نتیجه‌گیری

تحلیل گفتمان سریال «آوای باران» نشان می‌دهد که در این سریال، دو نوع خانواده با مختصات و ویژگی‌های متفاوت بازنمایی شده است. در یک سوی این گفتمان، خانواده نادر قرار گرفته است. ویژگی اصلی این خانواده، زیاده‌خواه و جاه‌طلب بودن است. نوع روابط حاکم بر خانواده بیانگر این مسئله است که این خانواده، خانواده‌ای سرد و بی‌روح است، فضای عاطفی مثبتی ندارد، گفت‌وگوهای تند، زننده و گاه هتاکی و خشونت در آن دیده می‌شود. روابط اعضای خانواده با یکدیگر به گونه‌ای است که انگار هیچ تفاهمی با هم ندارند. این عدم تفاهم از دو گونه شکاف ناشی می‌شود: شکاف نسلی و شکاف فرهنگی. اصلی‌ترین ویژگی‌های خانواده نادر عبارتند از: فضای سرد خانوادگی، معاشرت-

های نابهنجار و آسیب‌زا، بی‌اعتمادی، عدم حمایت اجتماعی و انفعال والدین در مقابل بی‌پروایی فرزندان.

در سوی دیگر این گفتمان، خانواده مرتضی و باران قرار گرفته است. ویژگی اصلی این خانواده، مسئولیت‌پذیری بوده است. این مسئولیت‌پذیری هم در سطح فردی و هم در سطح اجتماعی قابل مشاهده است. برای این گفتمان، خانواده و روش تربیتی فرزندان، اهمیت اساسی داشته است. برخلاف خانواده نادر که در آن انواع بی‌اعتمادی موج می‌زند، در این گفتمان، اعتماد به یکدیگر، جایگاه ویژه‌ای دارد.

بر این اساس می‌توان به این نتیجه دست یافت که در سریال «آوای باران»، دو گفتمان مسئولیت‌پذیری و جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی رودرروی هم قرار داده شدند. بدین‌معنا که از منظر تولیدکنندگان این سریال، در جامعه ایران، دو گفتمان مهم در خانواده حاکم است که یکی، مقوم نظم و امنیت اجتماعی است و دیگری، زایل‌کنندهٔ آن. در گفتمان مسئولیت‌پذیر، مسئولیت‌پذیری اجتماعی به عنوان دال مرکزی، حمایت متقابل، دینداری، خانواده‌گرایی، روش تربیتی بهنجار فرزندان و اعتماد بین‌فردی و تعمیم‌یافته را به همراه دارد که جملگی این وقته‌ها عواملی هستند که در حفظ نظم اجتماعی و گسترش امنیت در جامعه مؤثر است؛ زیرا از ارتکاب هرگونه جرم و انحرافی جلوگیری می‌کند و عایقی در برابر غلتیدن در انواع مسائل و آسیب‌های اجتماعی است.

نتایج پژوهش آقابابایی و خادم‌الفقرایی (۱۳۹۵) نیز بیانگر آن است که خانواده بازنمایی‌شده در فیلم‌های بررسی‌شده، خانواده‌ای بحران‌زده است. کنش‌های خشونت‌آمیز و رخداد طلاق، این بحران را نمایندگی می‌کنند و فاصله‌گیری از نقش‌های سنتی و فردگرایی، دلایل این بحرانند. در این بین، سینمای ایران در موقعیت‌های بحران به جای حل مسئله مورد نظر، یا با بازگشت به سنت‌ها به شکل موقت، آن را به تأخیر می‌اندازند یا با ایجاد ابهام در روابط و نقش‌ها، به تشدید بحران منجر می‌شود. از سوی دیگر می‌توان به پژوهش کاروانی و کاوه (۱۳۹۹) اشاره کرد که با یافته‌های این پژوهش هم‌راستاست. این پژوهشگران دریافتند که در طول سریال مورد بررسی، رفتارهای نادرستی مانند مسئولیت‌پذیر نبودن، نبود صداقت در رفتار، فردگرایی، بی‌احترامی به والدین، نبود قناعت در زندگی و مصرف‌گرایی از سوی فرزندان به نمایش درآمده است.

علاوه بر تقابل دو گفتمان اصلی مسئولیت‌پذیری و جاه‌طلبی، داده‌های پژوهش نشان می‌دهد که شکاف‌های درون‌گفتمانی در خانواده‌ها نیز نقش مؤثری در تولید آسیب‌های اجتماعی داشته‌اند. شکاف نسلی میان فرزندان و والدین و شکاف فرهنگی میان اعضای خانواده، باعث فقدان انسجام و شکل‌گیری فضای بی‌اعتمادی شده‌اند. این نوع از گسست اجتماعی، بستر مناسبی برای تکوین انحرافات رفتاری و تضعیف نقش‌های سنتی خانواده فراهم کرده و در خانواده نادر، آشکارا به افول سرمایه اجتماعی انجامیده است. از سوی دیگر، تحلیل مفصل‌بندی گفتمان خانواده‌های مسئولیت‌پذیر نشان می‌دهد که وجود ارزش‌های جمع‌گرایانه و اعتماد تعمیم‌یافته، نقش بازدارنده‌ای در برابر گرایش به جرم و آسیب اجتماعی داشته‌اند. شخصیت‌هایی مانند مرتضی و طاها، با ترجیح اصول اخلاقی بر منافع فردی، نه‌تنها از ارتکاب به تخلف‌های اجتماعی پرهیز کرده‌اند، بلکه نظم درونی خانواده را حفظ نموده‌اند. رابطه میان دینداری، حمایت متقابل و تربیت سالم در این گفتمان، الگویی از خانواده مطلوب ایرانی را ترسیم می‌کند که واجد ظرفیت نظم‌آفرینی اجتماعی است.

نتیجه‌گیری نهایی می‌توان گفت که سریال «آوای باران» با هوشمندی، تقابل دو الگوی خانوادگی را در بستر تحولات جامعه ایران روایت می‌کند. این تقابل گفتمانی نشان می‌دهد که رسانه، هم در بازتاب واقعیت‌های اجتماعی و هم در جهت‌دهی معنایی به مطلوبیت‌ها و اولویت‌های فرهنگی، نقش تعیین‌کننده دارد؛ هرچند حذف عاملیت نهادهای رسمی در روایت‌ها، مخاطب را بیش از آنکه به تحلیل ساختاری سوق دهد، به سمت رویکردی فردگرا و تقدیرگرایانه هدایت می‌کند. هرچند این اثر در نمایش پیامدهای فردگرایی افراطی موفق عمل کرده، با حذف نقش ساختارهای کلان، تصویری ناقص از مکانیسم‌های نظم‌بخشی اجتماعی ارائه می‌دهد. این پژوهش نشان می‌دهد که رسانه‌ها نه‌تنها بازتاب‌دهنده واقعیت‌های اجتماعی هستند، بلکه در شکل‌دهی به گفتمان‌های مسلط درباره خانواده نیز نقشی فعال ایفا می‌کنند.

بر اساس یافته‌های این پژوهش، تدوین راهکارهای سیاستی برای تقویت نظم اجتماعی از طریق نهاد خانواده و رسانه، ضروری است. در این راستا پیشنهاد می‌شود که تولیدات رسانه‌ای با اولویت دادن به گفتمان‌های اخلاق‌محور، خانواده‌گرا و مسئولیت‌پذیر، به ارتقای سرمایه اجتماعی و بازدارندگی آسیب‌ها کمک کنند. همچنین

نهادهای سیاست‌گذار باید نقش ساختاری خانواده را در سیاست‌های اجتماعی تقویت کرده، با آموزش و توانمندسازی والدین در تربیت فرزندان، مانع شکاف‌های نسلی و فرهنگی شوند. اصلاح بازنمایی نهادهای امنیتی در رسانه‌ها، ارتقای تصویر اعتمادپذیر از پلیس و نهادهای رسمی و ایجاد تعامل مؤثر میان دستگاه‌های اجرایی و رسانه‌ای، می‌تواند اعتماد نهادی را افزایش دهد. همچنین تقویت رویکرد ساختاری به آسیب‌های اجتماعی و تدوین استانداردهای اخلاقی در تولیدات فرهنگی، نقش مهمی در کاهش بی‌اعتمادی عمومی و ترویج الگوهای سالم خانوادگی ایفا خواهد کرد.

منابع

آقابابایی، احسان و مهوش خادم الفقرایی (۱۳۹۵) «بازنمایی روابط درونی خانواده در پنج فیلم سینمای دهه ۱۳۸۰ ایران»، زن در فرهنگ و هنر، سال هشتم، شماره ۲، صص ۱۷۱-۱۹۲.

پیری، حسن و دیگران (۱۴۰۰) «آسیب‌شناسی رسانه در بازنمایی خانواده و گونه‌های آن (مطالعهٔ موردی: صدا و سیمای مرکز ایلام)»، زن در فرهنگ و هنر، سال سیزدهم، شماره ۲، صص ۳۱۹-۳۴۰.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹) گفتمان و تحلیل گفتمانی، تهران، فرهنگ گفتمان.

---------- (۱۳۸۳) گفتمان، پادگفتمان و سیاست، تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ علوم انسانی.

خوش‌صفا، حسن و مجید کفاشی (۱۳۹۶) «بررسی رابطه شبکه‌های اجتماعی مجازی و ارزش‌های خانواده»، فصلنامه راهبرد اجتماعی و فرهنگی، سال ششم، شماره ۲۳، صص ۱۷۳-۲۰۰.

حیدری، مهدیه و دیگران (۱۴۰۴) «بازنمایی ارزش‌های اخلاقی- معنوی در سریال پایتخت»، پژوهش‌های اخلاقی، سال پانزدهم، شماره ۳، صص ۲۱۵-۲۴۴.

حبیب‌پور گتابی، کرم و سحر طالبی و محمد آهنگران (۱۳۹۲) «بازنمایی اشتغال زنان و نقش آن در ساختار خانواده (مطالعه موردی: سریال‌های دلنوازان و همسایه‌ها)»، مطالعات سبک زندگی، سال دوم، شماره ۳، صص ۶۹-۱۰۴.

ذکایی، محمدسعید و محمد فتحی‌نیا (۱۳۹۲) «نحوه بازنمایی روابط بین‌نسلی در سریال‌های ایرانی پربیننده»، جامعه‌پژوهی فرهنگی، سال چهارم، شماره ۴، صص ۲۹-۵۴.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی و احمد پاکزاد (۱۳۹۵) «بازنمایی طلاق در سینمای دهه هشتاد ایران»، فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ- ارتباطات، دوره هفدهم، شماره ۳۳، صص ۷۹-۱۰۷.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۸) قدرت، گفتمان، زبان، تهران، نشرنی.

صادقی فسایی، سهیلا و شیوا کریمی (۱۳۸۵) «تحلیل جنسیتی بازنمایش ساخت خانواده در سریال‌های تلویزیونی ایرانی (بررسی سریال‌های گونه خانوادگی سال ۱۳۸۳)»، مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان، دوره چهارم، شماره ۳، صص ۸۳-۱۰۹.

کاروانی، عبدالطیف و مهدی کاوه (۱۳۹۹) «تحلیل گفتمان چگونگی بازنمایی خانواده در سریال زیر پای مادر»، پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی، سال نهم، شماره ۴، صص ۹۹-۱۱۶.

کوثری، مسعود و سید احمد عسکری (۱۳۹۴) «بازنمایی خانواده ایرانی از منظر روابط جنسیتی و نسلی در آگهی‌های تلویزیونی»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، سال هشتم، شماره ۴، صص ۱- ۲۶.

محمدی، حامد و ریحانه باطنی نوش‌آبادی و مریم محسنی (۱۴۰۳) «تحلیل روایت زنانگی در گذار از سنت به مدرنیته (مطالعه موردی: سریال شهرزاد در سینمای خانگی)»، مطالعات جنسیت و خانواده، سال دوازدهم، شماره ۱، صص ۷۵-۱۱۲.

محمدی، جمال و مریم کریمی (۱۳۹۰) «تحلیل قرائت‌های زنان از مجموعه‌های تلویزیونی (مطالعه موردی: قرائت‌های زنان شهر ایلام از سریال فاصله‌ها)»، تحقیقات فرهنگی ایران، دوره چهارم، شماره ۱، صص ۴۹-۷۷.

نعمتی انارکی، داوود و داوود قصری (۱۳۹۲) «بازنمایی خانواده در سریال‌های ترکیه‌ای (مطالعه موردی: سریال عمر گل لاله)»، مطالعات سبک زندگی، سال دوم، شماره ۶، صص ۵۳-۸۴.

هرمزی‌زاده، محمدعلی و سیاوش صلواتیان و سیدهادی قاسمی‌تبار (۱۳۹۷) «بازنمایی روابط خانوادگی در فصل‌های چهارگانه مجموعه تلویزیونی پایتخت»، خانواده‌پژوهی، سال چهاردهم، شماره ۵۳، صص ۷-۲۲.

یورگنسن، مریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران، نشرنی.

Baker, P. (2011) Key Terms in Discource Analysis, Continuum International Publisher.

Fiske, J. & Hartley, J. (2003) Reading Television, Oxford, Routledge

Fussell, E. Lash, S., & Evans, A. (2011) *The Changing Family: A Sociological Perspective*. New York: Routledge.

Gee, J. P. (2005) An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method, London, Routledge.

Halliday, M. (1989) Language, Context and Text: Aspect of Language in a social Semiotics Perspective, Oxford, Oxfoed University Press.

Jørgensen, M. W., & Phillips, L. J. (2002) Discourse analysis as theory and method. Sage .

İnceoğlu, İ. (2020) Gender Representation on T urkish TV. The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication, 1-6.

Laclau, E., & Mouffe, C. (2002) Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics. Verso Trade .

Lawrence, E (2005) "Changing Images of the American Family in Literature and Media: 1945-1990" http://www.yale.edu/ynht/curriculum/units/1990/4/90.04.intro.x.html.

Lincoln, Y. S. &. Guba. E (1985) *Naturalistic enquiry. Beverley Hills, CA*: Sage.

Silverstone, R. (1999) Why Study the Media? London, Sage Publications.

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

Maltezos, C. S. (2011) The Return of the 1950s Nuclear Family in Films of the 1980s. Master Thesis of Liberal Arts, University of South Florida.

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