

تحلیل نشانه شناختی رسانه و کاربرد آن در بازنمایی

گفتمان: مطالعه موردی «سریال کیمیا»

مهسا کمالپور^۱

علی اصغر سلطانی^۲

چکیده

به منظور بازنمایی گفتمان‌های موجود در نهادهای اجتماعی به ویژه خانواده می‌توان از رسانه‌ها و متن‌های گفتمانی به عنوان ابزار گفتمانی بهره گرفت. این نکته که سریال‌ها و فیلم‌های تلویزیونی چگونه نهاد خانواده و گفتمان‌های احتمالی موجود در آن از جمله گفتمان‌های مذهبی، حکومتی و فرهنگ غربی را باز نمود می‌کنند و اینکه آیا سریال‌ها می‌توانند تئوری صفر و یک ارسطویی که نشانگر شخصیت‌های کاملاً خوب و شخصیت‌های کاملاً بد است را آشکار سازند مسئله‌ای است که در پژوهش حاضر با بررسی یکی از سریال‌های ایرانی (سریال کیمیا به کارگردانی جواد افشار) به آن پاسخ می‌دهد. به منظور پاسخ به این مسئله از نظریه لاکلا و موف و الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی به عنوان چارچوب نظری استفاده شد. گردآوری و تحلیل داده‌ها بر مبنای تحلیل گفتمان انتقادی صورت گرفت و در قالب ۱۱ نمودار و ۷ جدول ارائه گردید. در نهایت با بررسی هویت‌های فردی و خانوادگی شخصیت‌های داستان، خرده گفتمان‌های مذهبی، حکومتی و فرهنگ غربی در سریال مشاهده گردید. همچنین با کمک این دو رهیافت و در پاسخ به وجود مسئله صفر و یک ارسطویی و با بررسی‌های صورت گرفته به واسطه تحلیل متنی، بینامتنی و بافتی سریال به وجود اغراق در سریال این کارگردان می‌توان اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: سریال کیمیا، نظریه گفتمان، نظریه لاکلا و موف، الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی

kamalpoormahsa58@gmail.com

aasultani@yahoo.com

³ all or nothing theory

^۱ دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قم.

^۲ دانشیار دانشگاه باقرالعلوم، قم.

۱- مقدمه

گفتمان‌ها با بهره‌گیری از ابزارهای گفتمانی (مانند رسانه‌ها) و متن‌های گفتمانی مختلف از جمله سریال‌های تلویزیونی، به بازنمایی نهادهای مختلف می‌پردازند (محمدی و خالق پناه، ۱۳۹۷: ۷۳). گفتمان‌ها به کمک ابزارهای گفتمانی مانند رسانه‌ها به بازنمایی گفتمانی خود می‌پردازند. بازنمایی انعکاس و بازتاب پدیده‌ها در جهان خارج نیست، بلکه بازنمایی، استفاده از زبان برای تولید نکته‌ای معنادار درباره جهان است. هال^۱ معتقد است بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد. معنا در ذات وجود ندارد، بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویه دلالتی است (هال، ۱۹۹۷: ۱۵). بازنمایی به اختصار، عبارت است از تولید معنا از طریق نشانه‌ها و چارچوب‌های مفهومی و زبانی. یکی از متن‌های گفتمانی که بر مبنای مکانیسم بازنمایی عمل می‌کند، سریال‌های تلویزیونی است. امروزه سریال‌های تلویزیونی به عنوان یکی از ژانرهای محبوب، مخاطبان زیادی را به خود جلب کرده است و یکی از قالب‌های مناسب برای بازنمایی و بازتولید ارزش‌ها و گفتمان‌ها به شمار می‌آید (محمدی و خالق پناه، ۱۳۹۷: ۷۵).

یک سریال همانند یک دنیا است که در تصویر این دنیا چیدمان افراد در قالب پرداختن به قوانین و مناسبت‌های همین دنیا طراحی می‌شود و لذا هر چه این تصویر به دنیای واقعیت و بیرونی ما نزدیک باشد، باورپذیرتر است. با توجه به فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی که توسط کارگردانان بنام ایرانی تولید شده‌اند می‌توان دیدگاه‌های صفر و یک را دید که نشانگر شخصیت‌های کاملاً خوب و شخصیت‌های کاملاً بد است. البته شایان ذکر است که شخصیت‌های دارای ویژگی‌های خوب و بد را هم می‌توان دید. سینمای مدرن، خوبی‌های آدم بد و بدی‌های آدم خوب را می‌بیند که این دیدگاه با نگرش صفر و یک ارسطو مغایرت دارد اما این دو دیدگاه در سریال «کیمیا» دیده می‌شود. این سریال با به تصویر کشیدن لابلای گری و لذت‌طلبی در فرهنگ غرب به نوعی ارزش‌های غربی را نشان می‌دهد و این در حالی است که واقعیت فرهنگ غرب طبق مطالعات صورت گرفته مواردی همچون پیشرفت، فردگرایی، عقلانیت و آسایش است که در این سریال به نوعی دیگر نشان داده شده است.

در واقع، مسئله این پژوهش بازنمایی نظام‌های گفتمانی مذهبی، حکومتی و فرهنگی موجود در سریال و رابطه آنها با بافت‌های اجتماعی کلان است. برای حل این مسئله باید خاطر نشان کرد که همان‌گونه که می‌دانیم الگوی تحلیلی فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی دربرگیرنده سه سطح متنی، گفتمانی و اجتماعی است؛ اما کاربرد این الگو در تحلیل فیلم دو مشکل عمده دارد. الف. در مرحله اول تنها از ابزارهای تحلیل زبانی هلبیدی^۲ (۲۰۰۴) استفاده شده است در حالی که در تحلیل فیلم به نظام نشانه‌ای کامل‌تری که علاوه بر زبان دربرگیرنده موسیقی و تصویر نیز باشد نیازمندیم. ب. مشکل دوم این است که چون در تحلیل گفتمان انتقادی بین امور گفتمانی و غیرگفتمانی تفکیک قائل می‌شوند،

¹ Hall, S.

² Halliday, M.A.K.

برای تحلیل اجتماعی که شامل امور غیرگفتمانی طبق این نظریه است، باید از نظریه‌های دیگر استفاده شود. دو مشکلی که در تحلیل فیلم به روش فرکلاف وجود دارد در نظریه گفتمان لاکلا و موف حل شده است (سلطانی، ۱۳۹۲: ۷۰)؛ بنابراین در این مقاله علاوه بر الگوی نشانه‌شناسی سلطانی، از نظریه گفتمان لاکلا و موف نیز استفاده شده است تا تناقض موجود میان مسئله صفر و یک ارسطویی و شخصیت‌های داستان و همچنین بررسی نظام‌های گفتمانی بررسی شود و از درهم آمیختن این دو رهیافت، چارچوبی منسجم جهت تحلیل داده‌های این تحقیق فراهم آید.

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های چندی در حوزه تحلیل فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی و خارجی صورت گرفته است. نظرپور و پاکزاد (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل محتوای سریال تلویزیونی کیمیا از منظر خشونت خانوادگی»، موارد مشهود نمایش خشونت خانوادگی در متن سریال اجتماعی کیمیا را بررسی کردند و نتایج حاکی از آن بود که در این سریال زمینه‌های بروز خشونت خانوادگی با تحقیقات آماری مختلف که در این زمینه انجام شد، مطابقت دارد و گفتمان شخصیت‌ها خواسته یا ناخواسته برگرفته از نظریه‌های زمینه فرهنگی، منابع، کنترل و یادگیری است.

افروغ و اسماعیلی (۱۳۹۷) در پژوهشی با موضوعیت خانواده و در ژانر درام سعی کردند مؤلفه‌های اصلی سبک زندگی در بُعد تعاملات اجتماعی (درون و بیرون از خانواده)، الگوی مصرف و چشم‌انداز اخلاقی را به روش نشانه‌شناسی گفتمانی مطالعه و تحولات آن را بازشناسی کنند. آنها به این نتیجه دست یافتند که تغییرات قابل توجه ارزشی و هنجاری در جامعه ایران در دهه ۸۰ دیده شد که شرایط اجتماعی - سیاسی در بروز این وضعیت تأثیرگذار بوده است.

محمدی و خالق پناه (۱۳۹۷) با تحلیل سریال «ستایش» به چگونگی بازنمایی نهاد خانواده و گفتمان‌هایی که در این نهاد نمود می‌یابند اشاره کردند و به این مهم دست یافتند که این سریال بیانگر تقابل گفتمانی بین دو گفتمان مذهبی و دنیاگرایی است و تصویری از فرایندهای اجتماعی از جامعه ایران را نشان می‌دهد.

سلطانی (۱۳۹۳) در پژوهش خود در «تحلیل نشانه‌شناسی جدایی نادر از سیمین» نظام‌های گفتمانی مختلف در فیلم را بازنمایی کردند و نسبت آن را با گفتمان‌های حاکم بر ایران دهه هشتاد نشان دادند و با ارائه یک روش سه مرحله‌ای برای تحلیل فیلم و به کمک نظریه گفتمان لاکلا و موف حضور چهار خرده گفتمان فرهنگ اسلامی، ایرانی، غربی و حکومتی در فیلم را به اثبات رساندند.

تحقیق بشیر اسکندری (۱۳۹۲) در زمینه بازنمایی نهاد خانواده در فیلم سینمایی «به حبه قند» بیانگر آن بود که کارگردان با برشمردن تأثیر عناصر مثبت تجدد و سنت بر خانواده ایرانی، نگاهی صرفاً انتقادی نسبت به این دو مقوله را رد می‌کند و در نهایت ایده‌آل‌ترین شکل خانواده را همراهی عناصر سنت و مدرن در کنار یکدیگر معرفی می‌کند.

کوثری و عموری (۱۳۹۲) سریال‌های تاریخی «حریم سلطان» و «الفاروق العمر» که توسط ترکیه و عربستان ساخته شده بودند را مورد بررسی قرار دادند. نتایج بیانگر آن بود که این دو سریال با طرد گفتمان انقلاب اسلامی درصدد برساخت هویت ترکیبی (ترکیبی از دین اسلام و مدرنیته) است.

پژوهش فرجی، گیویان و فاضلی (۱۳۹۲) در زمینه بازنمایی زندگی روزمره جوانان در سریال «فاصله‌ها» بیانگر آن بود که در این سریال برخوردی گزینشی و متعصبانه با زندگی روزمره جوانان صورت گرفته است و ضمن گروه‌بندی جوانان به سنتی و مدرن، مرز میان «ما» و «آنها» مشخص شده است.

داوری و آقابراهیمی (۱۳۹۲) به تقابل زنان سنتی و زنان غیرسنتی یا امروزمین در فیلم پرداخته‌اند و باور دارند گونه پوشش و شیوه برخورد با همسر در این دو گروه از زنان در فیلم ریشه در جدایی گفتمان‌هایی دارد که آنها نماینده‌شان هستند.

سجودی و احمدی (۱۳۸۸) به بررسی بازنمایی جنسیت در فیلم «روسری آبی» پرداختند و از روش تحلیل گفتمان انتقادی و بخش‌هایی از دستور نقش‌گرایی هلیدی (۲۰۰۴) استفاده کردند. این روش برای بررسی جنسیت خوب است، اما برای بررسی نظام نشانه‌شناختی فیلم کارایی کافی را ندارد. همچنین، آنها راهکاری برای تبیین رابطه میان فیلم و جامعه‌ای که فیلم در آن تولید شده است ارائه نکردند و دقیقاً مشخص نکردند از کدام یک از رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی استفاده کرده‌اند.

در پژوهش‌های غیرایرانی نیز، دیوت^۱ (۲۰۱۴) با استفاده از روش نشانه‌شناسی چگونگی بازنمایی زنان در سینمای هالیوود به صورت مستقل، قدرتمند و فعال را نشان می‌دهد که بیانگر چهره مثبت زنان در سینمای هالیوود است. مرور پیشینه حاضر نشان می‌دهد که رسانه می‌تواند به عنوان ابزار گفتمانی کاربرد چشمگیری در بازنمایی و تثبیت معنا داشته باشد.

جانستون^۲ (۲۰۱۰) شیوه بازنمایی زنان در روابط عمومی در نه برنامه تلویزیونی ایالات متحده آمریکا و انگلستان را بررسی کرد و نشان داد که این سریال‌ها، زنان را در چارچوب نظریه‌های فمینیستی و پسافمینیستی نشان می‌دهد و زنان اکثراً یا مجرد هستند یا مطلقه.

همچنین بررسی‌های صورت گرفته در پژوهش حاضر با آثار برخی از پژوهشگران ایرانی و خارجی در به تصویر کشیدن زندگی زنان و نهاد خانواده و بازنمایی خرده گفتمان‌های مختلف در این نهاد از جمله «فرجی، گیویان، فاضلی»، «بشیر اسکندری»، «سجودی و احمدی»، «سلطانی»، «محمدی و خالق پناه»، «نظرپور و پاکزاد»، «افروغ و اسماعیلی» و آثار «جانستون» و «دیوت» همسویی داشت. وجه تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های مذکور در این است که این پژوهش به بازنمایی خانواده و گفتمان‌های موجود در آن به عنوان نهاد اجتماعی در سریال پرداخته است در حالی که در تحقیقات غیرایرانی این جنبه نادیده گرفته شده است و مواردی مانند جنسیت بررسی شده است.

¹ Dutt, R.

² Johnston, J.

۳- مبانی نظری

گفتمان‌ها نظام‌های تولید معنا و دستگاه‌های تنظیم‌کننده روابط میان قدرت و تولیدکننده حقیقت‌اند. به نظر می‌رسد به لحاظ نظری باید گفتمان‌ها را همچون رمزگان در نظر گرفت. تحلیلگران گفتمان در هر حال متن را بررسی می‌کنند و از آنجا که متن‌ها حاصل عملکرد رمزگان‌ها هستند و رمزگان‌ها نظام‌های کلی بی‌غرض و ثابت نیستند بلکه به نظر می‌رسد پیوسته با رمزگان‌های خاص یا رمزگان‌های فرعی بیش رمزگذاری شده روبرو هستیم پس گفتمان‌ها رمزگان‌اند. رمزگان‌های خاص و بیش رمزگذاری شده یا به عبارتی نشان‌دار که سازوکارهای تولید معنا و ارزش را در جهت تولید باورهای جمعی به مثابه حقیقت و تولید دانش و حقیقت تثبیت‌کننده قدرت (از موضع گفتمان قدرت) هدایت می‌کنند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

در ادامه نظریه گفتمانی لاکلا و موف و الگوی نشانه‌شناسی سلطانی که چارچوب پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۳-۱- نظریه گفتمانی لاکلا و موف

نظریه لاکلا و موف ریشه در دو سنت نظری ساختگرا یعنی مارکسیسم و زبان‌شناسی سوسوری دارد. مارکسیسم مبنای اندیشه در امر اجتماعی را برای این نظریه فراهم می‌آورد و زبان‌شناسی ساختگرای سوسور نظریه معنایی مورد نیاز این دیدگاه را در اختیار قرار می‌دهد. آنها با درهم آمیختن این دو دیدگاه به نظریه‌ای پساساختگرایانه دست یافته‌اند که مطابق آن، کل حوزه اجتماع به مثابه شبکه‌ای از فرایندهای متفاوت دریافت می‌شود که در آن معنی تولید می‌شود (سلطانی ۱۳۹۲: ۷۱). شایان ذکر است که در جامعه، گفتمان‌های زیادی وجود دارد که ممکن است دو گفتمان از برجستگی بیشتری برخوردار باشند و در یک رابطه خصمانه با هم قرار گیرند.

برای تحلیل فیلم یا سریال باید سه مرحله تحلیل متنی، تحلیل بینامتنی (کردار گفتمانی) و تحلیل بافتی (کردار اجتماعی) را در نظر گرفت. در مرحله نخست که در واقع تحلیل ساخت‌های زبانی و ویژگی‌های صوری متن است و متن‌ها، فضاهایی اجتماعی‌اند که در آن دو فرایند اجتماعی بنیادین- شناخت و بازنمایی جهان و تعامل اجتماعی- به طور هم‌زمان روی می‌دهند (سلطانی ۱۳۹۲: ۶۴-۶۵)، نظام‌های نشانه‌ای خود فیلم به عنوان یک متن بررسی می‌شوند.

با استفاده از مرحله دوم، مردم از زبان برای تولید و مصرف متن بهره می‌گیرند و بدان طریق متن به کردار اجتماعی شکل می‌دهد و همچنین از آن شکل می‌گیرد (سلطانی ۱۳۹۲: ۶۶). در این مرحله هر فیلم یا سریال با فیلم‌ها و سریال‌های دیگر کارگردان مقایسه می‌شود؛ و در مرحله آخر که هرگز جدا از تحلیل متن و کردارهای گفتمانی صورت نمی‌گیرد (همان‌جا) رابطه فیلم یا سریال را با فضای اجتماعی‌ای که آن فیلم و سریال در آن اجرا شده است معین می‌شود. به این معنا که این سریال یا فیلم به چه مسئله فرهنگی یا اجتماعی می‌پردازد و چه کمکی به درک یا حل این مسائل می‌کند؛ که در این صورت باید به حوزه‌ای خارج از سینما رجوع کرد. طبق نظریه پساساختگرای لاکلا و موف همه عرصه

اجتماع، عرصه گفتمان است. درحقیقت امور غیرگفتمانی وجود دارند، اما به لحاظ معنایی توده بی‌شکلی هستند که بدون عینک گفتمان قابل فهم نیستند. در نتیجه در هر سه مرحله تحلیل، یعنی تحلیل متنی فیلم، تحلیل بینامتنی و تحلیل اجتماعی، می‌توان از نظریه گفتمان لاکلا و موف بهره گرفت (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۱).

بر خلاف قالب‌های تحلیل گفتمان ساخت‌گرا، نقش‌گرا و تحلیل گفتمان انتقادی، رویکرد ارنستو لاکلا و شانتال موف که به نظریه گفتمان هم شهرت یافته است، برخاسته از حوزه فلسفه سیاسی است. این نظریه در واقع بسط نظریه فوکو در حوزه فلسفه سیاسی - اجتماعی است. آنها با به هم آمیختن دیدگاه‌های سوسور، دریدا، لاکان، گرامشی، آلتوسر، فوکو و دیگران، نظریه پسا ساختارگرایانه‌ای ارائه دادند که بر اساس آن همه پدیده‌های اجتماعی تحت تأثیر فرآیندهای گفتمانی شکل می‌گیرند (سلطانی، ۱۳۹۲: ۲۶). «حکم» از مفاهیم اساسی نظریه فوکو است. از نظر او در کتاب «بایگانی‌شناسی دانش»، گفتمان، عبارت است از مجموعه‌ای از احکام تا زمانی که متعلق به صورت‌بندی گفتمانی باشند (فوکو، ۱۹۷۲: ۱۷۷). لاکلا و موف در نظریه خود به جای اصطلاح «حکم» از «نشانه» استفاده کردند. «نشانه» از عناصر مهم در نظریه سوسور است. از نظر او هر چند نشانه‌ها دال و مدلول را به هم مرتبط می‌سازند؛ اما هیچ‌گونه رابطه ضروری، طبیعی و حتی وضعی بین دال و مدلول وجود ندارد. بر این اساس رابطه دال و مدلول اختیاری و اتفاقی است. به این ترتیب «معنای نشانه‌ها نه با ارجاع به جهان مصداق‌ها؛ بلکه به واسطه رابطه‌ای است که میان خود نشانه‌ها در درون نظام نشانه‌شناختی زبان برقرار می‌شود و به دست می‌آید (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۵۶).

بر این اساس «گفتمان حوزه‌ای است که مجموعه‌ای از نشانه‌ها در آن به صورت شبکه‌ای درمی‌آیند و معنایشان در آنجا تثبیت می‌شود (سجودی، ۱۳۸۶: ۱۰۶). سوسور «نشانه‌شناسی را علم بررسی نشانه‌های منفرد نمی‌داند، بلکه آن را علم بررسی نظام‌های نشانه‌ای می‌داند که پدیده‌هایی اجتماعی هستند (سجودی، ۱۳۸۷: ۴۷). هر چند لاکلا و موف رابطه‌ای بودن نظام نشانه‌شناختی را از سوسور گرفته‌اند؛ اما اعتقادی به ثابت بودن رابطه بین دال و مدلول ندارند. آنها در این خصوص از دریدا پیروی کرده‌اند «دریدا دوگانگی دال و مدلول سوسور را در هم می‌شکند و زبان را مجموعه‌ای از دال‌های بدون مدلول می‌پندارد؛ دال‌هایی که معنایشان را به هنگام کاربرد به دست می‌آورند. در واقع در شرایط مختلف، مدلول‌های مختلفی به دال منتسب می‌شوند و این که یک دال خاص، متضمن چه مدلولی است، همواره مورد مناقشه است (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۵۷). بر اساس نظریه گفتمان، هر پدیده اجتماعی برای معنادار شدن باید گفتمانی شود و در چارچوب گفتمان خاصی قرار گیرد. این مقوله الزاماً محدود به داده‌های زبانی نمی‌شود و در تحلیل گفتمانی لاکلا با مجموعه وسیعی از داده‌های زبانی و غیرزبانی به مثابه متن، برخورد می‌شود (هوارث، ۱۳۷۷: ۴).

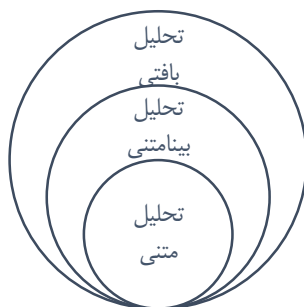
به عبارتی دیگر، برخلاف رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی که محدود به بررسی کارکردهای ایدئولوژیک زبان است، بر اساس دیدگاه لاکلا و موف «تمامی پدیده‌های اجتماعی و سیاسی چه با

کاربرد زبان مرتبط باشند و چه نباشند، گفتمانی‌اند؛ زیرا تنها در فضایی گفتمانی قابل فهم‌اند. در واقع منظور از گفتمان صرفاً کاربرد اجتماعی زبان نیست؛ بلکه فضایی است که در آنجا انسان‌ها دنیای پیرامون خود را می‌فهمند و بر اساس آن فهم گفتمانی، اعمال و رفتار فردی و اجتماعی‌شان شکل می‌گیرد و قابل درک می‌شود (سلطانی، ۱۳۹۲: ۱۰۷).

بر این اساس «گفتمان اگرچه یک نظام نشانه‌شناختی است که ساختاری شبیه نظام نشانه‌ای زبان دارد و به همین دلیل گفتمان نامیده شده است؛ ولی فضایی بزرگ‌تر از زبان است که چگونگی کاربرد زبان را تعیین می‌کند (سلطانی، ۱۳۹۲: ۱۰۷). بر اساس این نظریه، تحولات اجتماعی یک جامعه، محصول منازعات معنایی میان گفتمان‌های متخاصم است. «اهمیت معنا در نظریه گفتمان از آن‌رو است که تنها از طریق استیلای معنایی بر ذهن سوژه‌ها است که چهره قدرت، طبیعی و مطابق با عقل سلیم جلوه می‌کند و به همین دلیل مورد مؤاخذه قرار نمی‌گیرد؛ از این‌رو سلطه معنایی بر افکار عمومی بهترین و مؤثرترین شیوه اعمال قدرت است» (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

۲-۳- الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی

برای تحلیل گفتمانی سریال «کیمیا»، با استفاده از الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی، به ترتیب به سه سطح الف. تحلیل متنی، ب. تحلیل بینامتنی، پ. تحلیل بافتی اشاره می‌شود که در بخش ۴ بررسی می‌شود. این سه سطح تحلیل به شکل زیر قابل ترسیم است:



شکل ۱- مراحل سه‌گانه نشانه‌شناسی گفتمانی سلطانی (سلطانی، ۱۳۹۳: ۵۰)

۳-۳- نظام‌های گفتمانی

باید توجه داشت که «ارتباط گفتمان با واقعیات، ارتباطی دیالکتیک است؛ چراکه التزامات و اقتضائات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی می‌تواند نوع خاصی از گفتمان را مطالبه و آن را حاکم کند؛ بنابراین گفتمان‌ها بر مطالبات و التزامات اجتماعی و سیاسی جامعه و نیز کاستی‌هایی که گفتمان حاکم دچار آن شده‌اند، نظام معنایی خود را باز ساخته و آن را به عنوان نظامی کارآمد و توانمند در برون‌رفت از مشکلات جامعه ارائه می‌دهند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۳). با توجه به دال‌ها و مفاهیم مختلف که در این سریال مطرح هستند و تأثیرات آنها بر خانواده و فرد می‌توان فهمید که در ایران گروه‌های مختلف گفتمانی از

جمله خرده گفتمان حکومتی، خرده گفتمان فرهنگ غربی و خرده گفتمان مذهبی وجود دارند که در بخش ۲-۴ بررسی می‌شود.

۳-۳-۱- خرده گفتمان حکومتی (انقلاب اسلامی)

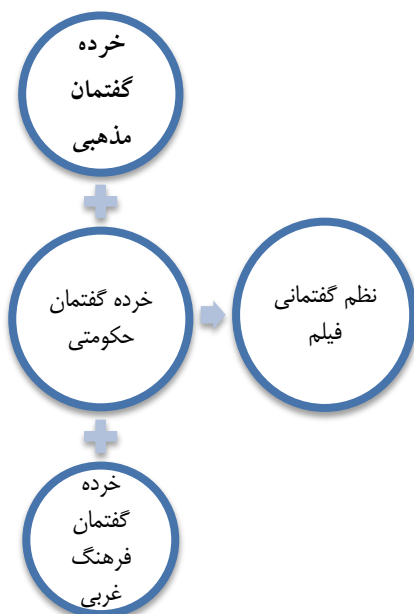
از منظر تحلیل گفتمان، هر پدیده‌ای برای معنادار شدن باید گفتمانی باشد. انقلاب اسلامی نیز پدیده‌ای معنادار است که می‌توان آن را به صورت یک گفتمان دید. این گفتمان مجموعه‌ای از مفاهیم به شکل دال‌ها، عناصر و لحظه‌ها است و طبعاً می‌تواند یک بینامتن تلقی شود زیرا معنای آن از طریق رجوع به سایر متن‌های گفتمان‌ها حاصل می‌شود. دال مرکزی انقلاب اسلامی که سایر مفاهیم در پیوند با آن معنا می‌یابند و با هم ارتباط پیدا می‌کنند خود انقلاب یا انقلاب اسلامی است (مشیرزاده، ۱۳۹۷: ۵۰). ظهور و بروز این گفتمان که درصد معنادهی به دال‌های عرصه سیاسی و اجتماعی برآمد به اواخر قرن نوزدهم برمی‌گردد، یعنی زمانی که تجدد و مفاهیم فکری و سیاسی آن چالش‌هایی را برای مفاهیم یا دال‌های آن دوره در هر دو عرصه معرفتی و اجتماعی ایجاد می‌کرد (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

۳-۳-۲- خرده گفتمان فرهنگی

ظهور فرهنگ مدرن غرب در ایران، محصول ارتباطات فزاینده با غرب، اصلاح نظام اجتماعی و فرهنگی ایران از اواخر قرن نوزدهم، پیدایی طبقه روشنفکران غرب‌گرا، نوسازی فرهنگی، آموزشی و اقتصادی و اجتماعی توسط دولت پهلوی و ادغام تدریجی ایران در نظام جهانی بود. این تحولات به تدریج واکنش فرهنگی گسترده‌ای ایجاد کرد که در قالب بازگشت به سنت‌های مذهبی و سیاسی کردن عقاید دینی تجلی یافت. توجه به احیای فرهنگ اسلامی بلافاصله بعد از سقوط رژیم طرفدار نوسازی و مدرنیته رضاشاه گسترش یافت. جنبش احیا و تجدید اسلام در این دوران اولیه (۱۳۴۰-۱۳۲۰) بیشتر خصلت فرهنگی داشت تا سیاسی، اما در دوران بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، خصلت سیاسی آن جنبش برجسته‌تر گشت (بشریه: ۱۳۷۹: ۴۸). بعد از انقلاب اسلامی جریان‌های فرهنگی متنوعی در جامعه ایران واقعیت داشتند و به رغم همه عوامل، توانستند کم و بیش به حیات و حضور مؤثر خود در عرصه گفتمانی جامعه ادامه دهند (بشریه: ۱۳۷۹: ۱۳۲).

۳-۳-۳- خرده گفتمان مذهبی

گفتمان دینی گفتمانی است که محور مرکزی آن را مذهب، خدا و ارزش‌های معنوی تشکیل می‌دهند و رفتار و اعمال تمام اعضای جامعه بر اساس احکام دینی و الهی است (محمدی، ۱۳۹۵: ۱۶۰). امام خمینی پدیدآورنده این گفتمان بود و چهره‌ای ایدئولوژیک بدان بخشید که بازتاب تمامی دقیق و عناصر آرمانی، انسانی و انقلابی سایر گفتمان‌های سیاسی - اجتماعی مدرن و رهایی بخش بود. در مرکز گفتمان امام، اسلام یک دین متعالی بود (تاجیک، ۱۳۷۷: ۶۹).



نمودار ۱- نظم گفتمانی سریال

۴- تحلیل سریال «کیمیا»

۴-۱- روش پژوهش

در این پژوهش برای پاسخ به مسئله پژوهش از روش تحلیل گفتمان انتقادی (با تأکید بر نظریه لاکلا و موف و الگوی نشانه‌شناسی سلطانی) استفاده گردید. واحد تحلیل، هویت فردی و اجتماعی شخصیت‌های درون سریال است. با توجه به این که روش‌های مذکور دارای سه لایه تحلیل متنی، بینامتنی و بافتی است، ابتدا در لایه تحلیل متنی شخصیت‌ها به عنوان عناصر درون سریال و خرده گفتمان‌های حکومتی، مذهبی و فرهنگی بررسی شد. سپس در لایه بینامتنی، سریال‌های دیگر جواد افشار و ارتباط میان نظم‌های گفتمانی در این سریال با دیگر سریال‌های او تحلیل و در پی آن مجموعه سریال‌های این فیلم‌ساز با آثار فیلم‌سازان دیگر مقایسه گردید. در نهایت در لایه بافتی فضای گفتمانی در زمان پخش سریال «کیمیا» بررسی شد.

۴-۲- تحلیل متنی

در این مرحله شخصیت‌ها که جزئی از عناصر درون سریال هستند بررسی می‌شود. در ابتدا تعریفی از شخصیت‌پردازی ارائه می‌شود. امروزه شخصیت‌ها، دنیای آنها، رفتار و کردارشان، هر چه عجیب باشد باید

در نظر خواننده و در قلمرو داستان زنده، معقول و باورکردنی باشد. اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایشنامه حضور می‌یابند شخصیت می‌نامند. این شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که باید کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل و آنچه می‌گوید و انجام می‌دهد وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی به وسیله نویسنده برای معرفی و شناخت به خواننده در حیطه داستان را شخصیت‌پردازی می‌گویند. این شخصیت‌ها گاه صاف و ساده و گاه شگفت‌انگیز و پیچیده هستند. در هر صورت الگویی از شخصیت‌های حقیقی و واقعی افراد هستند (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۵).

۴-۲-۱- هویت فردی

برای بررسی هویت فردی در نظریه گفتمان لاکلا و موف می‌توانیم هر شخصیت را یک دال مرکزی در نظر بگیریم و دال‌های دیگر که این دال مرکزی را تعریف می‌کنند پیدا کنیم و دال ارزشی بنامیم؛ که شامل زبان، پوشاک، تصویر و عملکرد شخصیت یا هر چیزی که به دال مرکزی معنا می‌دهد است. شخصیت‌های مهم سریال «کیمیا» عبارت‌اند از: کیمیا، مهری (مادر کیمیا)، فرخ (پدر کیمیا)، آرش (همسر اول کیمیا)، پیمان (همسایه و همسر دوم کیمیا)، مهتاب (مادر آرش) و منوچهر (ناپدری آرش). در اینجا دال‌های ارزشی مرتبط با هر شخصیت را بررسی می‌کنیم.

کیمیا

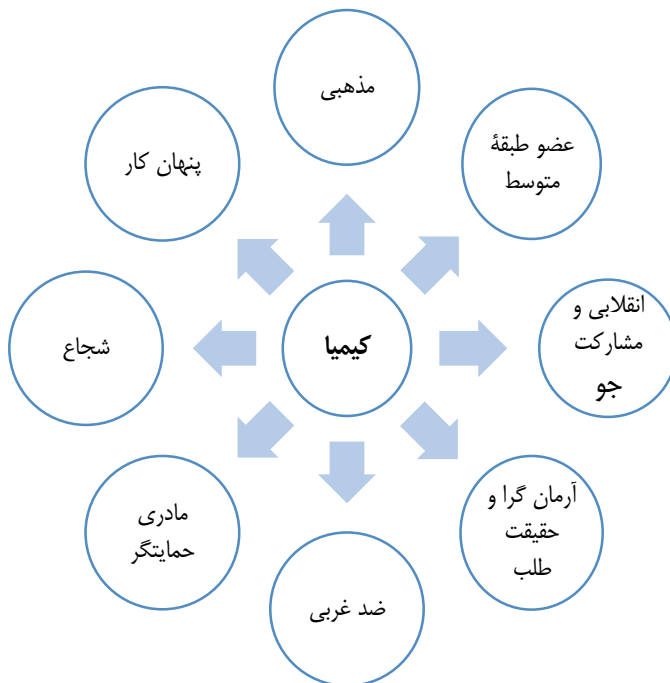
کیمیا به عنوان دال مرکزی و دال‌های ارزشی مرتبط با او در جدول و نمودار زیر مشاهده می‌شود.

دال ارزشی	مدلول
خانه داشتن، زندگی کردن در بخش متوسط شهر	عضو طبقه متوسط
مشاهده نشانه‌های مذهبی از جمله پوشش و نماز خواندن او	مذهبی
در زمان قبل از انقلاب گرایش شدید او به انجام فعالیت‌های انقلابی از جمله تکثیر و انتشار اعلامیه	انقلابی و مشارکت‌جو
او بر اساس آرمان‌هایش زندگی خود را طراحی می‌کند و با کنجکاوی‌ها و سماجت‌هایش به دنبال کشف حقایق است	آرمان‌گرا و حقیقت‌طلب
با اشخاص سیاسی به مبارزه و مشاجره برمی‌خیزد و برای یافتن پدرش به جنوب کشور سفر می‌کند	شجاع
در دوران مدرسه به هم‌شاگردی‌هایش در یادگیری درس‌ها کمک می‌کند و در زمان تأهل، مدیریت مدرسه‌ای را به عهده می‌گیرد و در پی حل مشکلات اخلاقی و اجتماعی و خانوادگی دانش‌آموزانش است و همچنین برای کمک به پیمان ساک حاوی اعلامیه‌ها را در اتاق خود پنهان می‌کند	پیرو منافع جمعی و مدیری توانگر

مادری حمایت‌گر	پذیرفتن سرپرستی کودک به جا مانده از جنگ (آزاده) و تلاش در جهت فراهم نمودن شرایط ایده‌آل زندگی برای این کودک و پیگیری وضعیت زندگانی آزاده بعد از ربوده شدن توسط آرش
----------------	--

جدول ۱- دال‌های ارزشی کیمیا

کیمیا به عنوان نقش محوری داستان تصویر یک دختر آرمان‌گرا از طبقه اجتماعی متوسط و از خانواده‌ای مذهبی و انقلابی است که بر اساس آرمان‌هایش زندگی خود را طراحی می‌کند و این مسئله ممکن است برای افراد زیادی در جامعه امروزی غریب به نظر برسد. در شخصیت او دوگانگی‌هایی دیده می‌شود اینکه باوجود عدم تمایل وی به غرب، برای دیدار پدر شوهرش به پاریس سفر می‌کند که شاید ناشی از ویژگی حمایت‌گر او باشد. او نیز اگرچه در خانواده‌ای مذهبی با پایبندی به اصول اسلامی زندگی می‌کند اما با توجه به روحیه حقیقت‌طلبی‌ای که دارد فعالیت‌های انقلابی خود را از مادر و نیز پدرش که فردی نظامی در دستگاه سلطنتی پهلوی است پنهان می‌سازد.



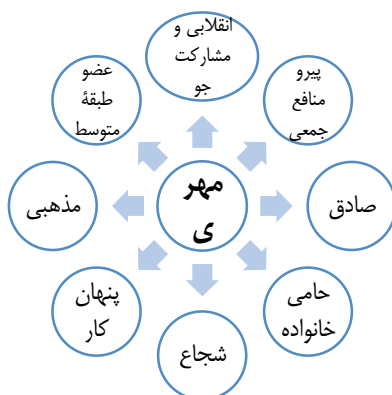
نمودار ۲- ویژگی‌های هویتی کیمیا

مه‌ری

مدلول	دال ارزشی
عضو طبقه متوسط	خانه داشتن، زندگی کردن در بخش متوسط شهر
مذهبی	مشاهده نشانه‌های مذهبی از جمله پوشش و نماز خواندن او
انقلابی و مشارکت‌جو	در زمان قیل از انقلاب گرایش شدید او به انجام فعالیت‌های انقلابی از جمله مبارزه با شهرام کام فر
شجاع	با اشخاص سیاسی به مبارزه و مشاجره برمی‌خیزد و برای یافتن همسرش به جنوب کشور سفر می‌کند
پیرو منافع جمعی و پنهان‌کار	فعالیت‌های انقلابی فرزندانش را به دلیل حفظ منافع جمعی از فرخ پنهان می‌کند

جدول ۲- دال‌های ارزشی مه‌ری

شمایل تمام‌عیار یک زن ایرانی است و یا به عبارتی یک مادر ایرانی است که دغدغه‌های گوناگونی دارد و دارای وجدانی بیدار و هم‌ذات‌پندار است. او نیز مانند کیمیا فردی از طبقه متوسط، مذهبی، انقلابی و مادری حمایت‌گر است که فرزندان خود را به خوبی تربیت کرده و آنها را با شغل پدرشان که یک نظامی مشغول به کار در دستگاه سلطنتی پهلوی است آشنا می‌سازد و آنها را در درک شرایط پدر آگاه می‌کند اما در حین حال با شغل همسرش (فرخ) مخالف است زیرا دچار مشکلات فراوانی از جمله بی‌اعتنایی همسایه‌ها روبه‌رو هستند و نیز با رفت‌وآمدهای اشخاص سیاسی از جمله شهرام کام فر که عضو فعال ستاد ساواک و شکنجه‌گر است مخالفت می‌کند. پس دارای یک دوگانگی و بلاتکلیفی در خصوص شغل شوهرش است. او فردی شجاع است که با نزاع و مشاجره با شهرام کام فر در پی برگرداندن آرامش به خانه و خانواده خویش و رهایی همسرش از مکر شهرام و با پذیرفتن جرم قتل شهرام کام فر که ناخواسته توسط کیمیا صورت می‌گیرد حمایت خود از خانواده‌اش را به اثبات می‌رساند. او نیز با انجام کمک‌های مردمی در مساجد حین جنگ تحمیلی روحیه‌ای مشارکت‌جویانه از خود نشان می‌دهد. وی علی‌رغم نگرانی‌هایش نسبت به فرزندانش که تمایل به انجام فعالیت‌های سیاسی مخاطره‌آمیز دارند به آنها اجازه انجام این امور را می‌دهد. همچنین در زمان جنگ تحمیلی به دلیل حفظ منافع ملی و کشورش حاضر به فرستادن کیوان (پسرش) به جنگ می‌شود. پس گاهی اوقات دچار دودلی و دوگانگی می‌شود. او پس از ناپدید شدن فرخ دست از جستجو برنمی‌دارد و با نشان دادن ناباوری‌هایش نسبت به کشته شدن شوهرش و شروع جستجو برای پیدا کردن او و سفر به مرزهای جنوبی کشور حمایت خود از همسرش را به اثبات می‌رساند. او همواره صادق بودن را به فرزندانش گوشزد می‌کند اما در مواقعی فعالیت‌های انقلابی آنها را از فرخ پنهان می‌کند.



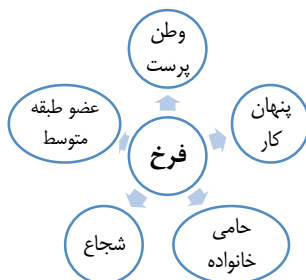
نمودار ۳- ویژگی‌های هویتی مهری

فرخ پارسا

مدلول	دال‌های ارزشی
عضو طبقه متوسط	خانه داشتن، زندگی کردن در بخش متوسط شهر
وطن‌پرست و پنهان کار	برای حفظ منافع و ثروت‌های ملی مجبور به پنهان کردن رابطه‌اش با شهرام کام فر می‌شود
شجاع و حامی خانواده	به منظور نجات بیژن با افراد ضدانقلابی همکاری می‌کند

جدول ۳- دال‌های ارزشی فرخ

یک درجه‌دار نظامی سخت‌گیر و پایبند به مقررات است که رابطه او با خانواده‌اش متأثر از شغلش است. او از دیدگاه همسایگان فردی ضدانقلابی است چراکه در سیستم نظامی دولت پهلوی مشغول به خدمت است و با افراد سیاسی از جمله شهرام کام فر (عضو ساواک) در ارتباط است ولی رابطه او صرفاً به دلیل کمک به خواهرزاده‌اش (بیژن) برای رهایی از اعدام است. او همانند دخترش کیمیا فردی وطن‌پرست است و برای رسیدن به اهدافش با مخالفانش به مبارزه می‌پردازد اما گاهی برای حفظ منافع خانواده و کشورش به صورت مصلحتی دروغ می‌گوید و پنهان کاری می‌کند.



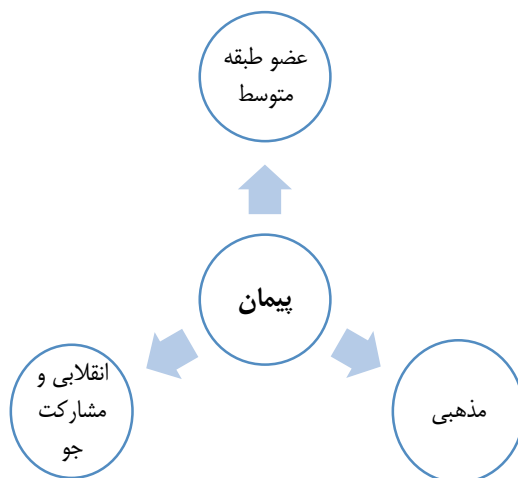
نمودار ۴- ویژگی‌های هویتی فرخ

پیمان نکونام

مدلول	دال‌های ارزشی
عضو طبقه متوسط	خانه داشتن، زندگی کردن در بخش متوسط شهر
مذهبی	نشانه‌های مذهبی در رفتار و خانواده او دیده می‌شود
انقلابی و مشارکت‌جو	در تمام فعالیت‌های انقلابی مشارکت زیادی دارد و با شجاعت تمام در پی مبارزه است. حتی در زمان جنگ تحمیلی به جبهه می‌رود و همچنین به روستاهای اطراف برای کمک به خانواده‌های نیازمند سفر می‌کند.

جدول ۴- دال‌های ارزشی پیمان

یک جوان مذهبی انقلابی که سر تنرسی دارد و به واسطه شغل پدرش (کتاب‌فروشی) از اطلاعات زیادی در رابطه با مذهب و سیاست برخوردار است و تمام خوبی‌ها در او جمع است اما به دلیل کمرویی نمی‌تواند علاقه خود را به کیمیا نشان دهد. او در خانه‌ای در همسایگی خانواده پارسا زندگی می‌کند و در تمام مراحل زندگی‌اش در امور مختلف از جمله فعالیت‌های انقلابی، سفر به روستاهای اطراف به منظور کمک به مردم ستمدیده و حضور در جنگ تحمیلی مشارکت دارد.



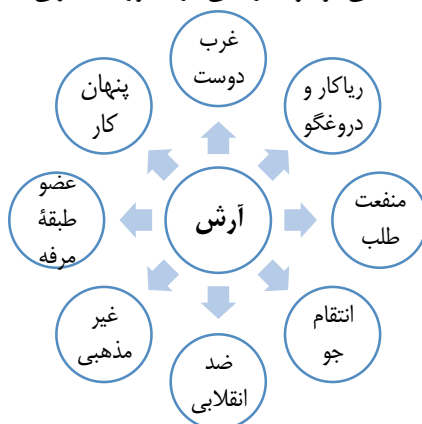
نمودار ۵- ویژگی‌های هویتی پیمان

آرش مشفق

مدلول	دال‌های ارزشی
عضو طبقه مرفه	داشتن خانه در بهترین منطقه و ماشین آخرین مدل و سفرهای پی‌درپی به خارج از کشور
غیرمذهبی، غیرانقلابی و غرب دوست	نشانی از مذهب در پوشش و رفتار او دیده نمی‌شود و شدیداً تمایل به زندگی در غرب دارد و با فعالیت‌های انقلابی مخالف است و سعی دارد تا مانع رفتارهای انقلابی کیمیا شود.
ریاکار و دروغ‌گو و منفعت‌طلب	برای رسیدن به اهدافش به کیمیا دروغ‌های فراوان می‌گوید و به ظاهر به او ابراز عشق می‌کند
انتقام‌جو	در پی انتقام از کیمیا و پدرش است

جدول ۵- دال‌های ارزشی آرش

درست نقطه مقابل پیمان با چهره‌ای نزدیک به جوان‌های طبقه مرفه دهه ۵۰ تهران که شخصیتی کاملاً بد دارد و کل زندگی‌اش در پی انتقام از پدرش است. او برای رسیدن به اهدافش از دیگران سوءاستفاده می‌کند. همان‌گونه که برای دستیابی به سرمایه ملی ربوده شده توسط شهرام کام‌فر و پدرش به کیمیا ابراز عشق می‌کند تا به واسطه ازدواج با او و نزدیک شدن به برنامه‌ریزی‌های فرخ به اموال سرقت شده دست یابد و با دورویی‌ها و دروغ‌گویی‌های رضایت کیمیا و خانواده کیمیا را جلب می‌کند و سعی دارد تا با عقاید انقلابی کیمیا مخالفت نماید. او نیز با پنهان‌کاری‌های مداوم خویش قصد فریب کیمیا را دارد و درجایی اقدام به ربودن آزاده و بردن او به فرانسه می‌کند. در خانواده متزلزل آرش هیچ‌گونه نشان مذهبی دیده نمی‌شود. او از کودکی در فرانسه زندگی کرده است و فرهنگ غربی در نحوه پوشش و رفتار لابلالی‌گر او دیده می‌شود و به زندگی در کشورهای غربی علاقه‌مند است.



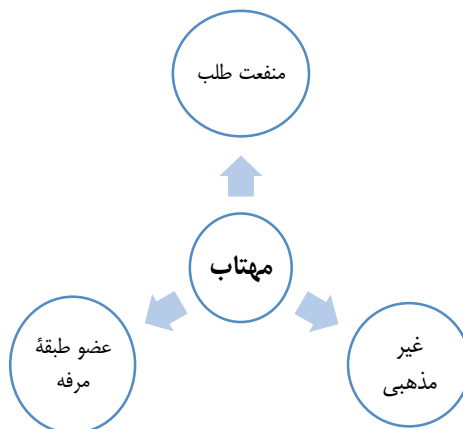
نمودار ۶- ویژگی‌های هویتی آرش

مهتاب و منوچهر (مادر و ناپدری آرش)

مدلول	دال‌های ارزشی
عضو طبقه مرفه	داشتن خانه در بهترین منطقه و ماشین آخرین مدل و پوشیدن لباس‌های گران قیمت
غیرمذهبی و منفعت طلب	هیچ نشان مذهبی در پوشش او دیده نمی‌شود و برای پایبند کردن آرش در ایران زمینه ازدواج آرش و کیمیا را فراهم می‌کند

جدول ۶- دال‌های ارزشی مهتاب

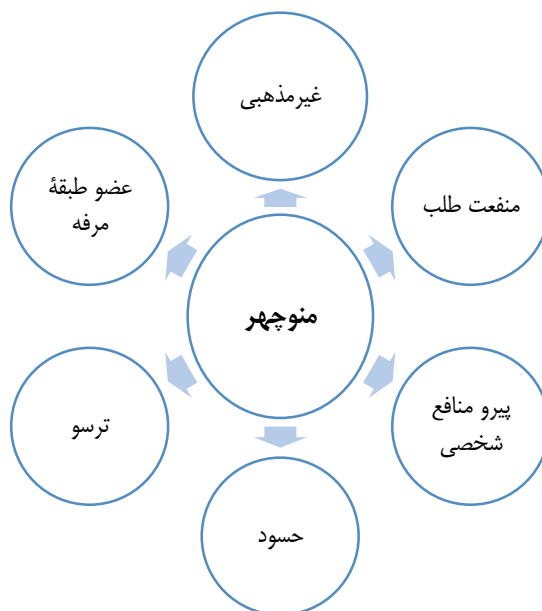
مهتاب شخصی به ظاهر بی‌طرف نسبت به عقاید انقلابی است اما نحوه پوشش او حاکی از غیرمذهبی بودن است. او با هدف پایبند کردن آرش در ایران به زمینه‌سازی ازدواج با کیمیا می‌پردازد. او با منوچهر یک زندگی مرفه اما سرد و کسالت‌بار دارند و زوج چندان مناسبی به نظر نمی‌رسند. منوچهر (ناپدری آرش) نماد یک تاجر محافظه‌کار منفعت طلب است که سهم‌الارث خواهرش (مهتری) را به شکلی بالا کشیده است و با وجود علاقه‌اش به کیمیا (خواهرزاده‌اش) برای رسیدن به منافع خویش زمینه ازدواج آرش را با کیمیا فراهم می‌کند. چشم دیدن آرش را ندارد و به او حسادت می‌کند و به شدت تابع احساسات خود است و منطق چندانی ندارد و فردی بسیار ترسو است چراکه در زمان جنگ برای برگرداندن خانواده کیمیا به خرمشهر سفر می‌کند اما به دلیل ترس شدید از جنگ به تهران بازمی‌گردد. در زندگی این زوج هیچ نشان مذهبی دیده نمی‌شود.



نمودار ۷- ویژگی‌های هویتی مهتاب

مدلول	دال‌های ارزشی
عضو طبقه مرفه	داشتن خانه در بهترین منطقه و ماشین آخرین مدل و سرمایه‌دار و دارای کارخانه‌ای عظیم
غیرمذهبی و منفعت‌طلب و پیرو منافع شخصی	هیچ نشان مذهبی در رفتار او دیده نمی‌شود و برای رسیدن به اهدافش زمینه ازدواج آرش و کیمیا را مهیا می‌سازد
حسود	با برگشتن آرش به ایران حسادت‌های منوچهر شروع می‌شود
ترسو	او برای بازگرداندن خانواده کیمیا به خرمشهر می‌رود اما به خاطر ترس از جنگ به تهران برمی‌گردد.

جدول ۷- دال‌های ارزشی منوچهر



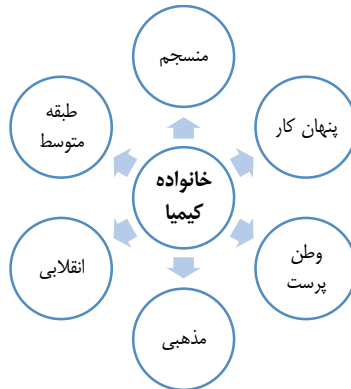
نمودار ۸- ویژگی‌های هویتی منوچهر

۴-۲-۲- هویت خانوادگی

حال با جمع‌بندی ویژگی‌های فردی که از شخصیت‌های سریال به دست آوردیم می‌توانیم به هویت خانوادگی نیز دست یابیم و از این طریق می‌توانیم توصیفی از خانواده‌های ایرانی داشته باشیم: خانواده کیمیا، خانواده پیمان، خانواده آرش.

خانواده کیمیا پارسا

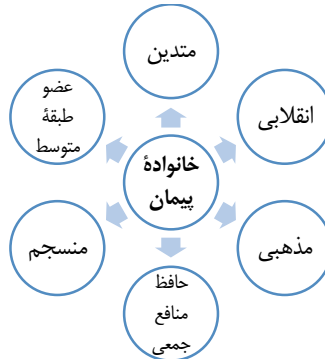
از طبقه‌ای متوسط که گرایش‌های انقلابی و مذهبی و وطن‌دوستانه‌ای دارد از جمله فعالیت‌های انقلابی کیمیا و برادرش کیوان و خدمت خالصانه فرخ به کشورش. در این خانواده هیچ‌گونه تناقض رفتاری دیده نمی‌شود و حتی رفتارهای به ظاهر ناشایست از جمله پنهان‌کاری نیز به نیت حفظ منافع خانواده است که در هویت افراد مذکور مشهود است و این ویژگی‌ها به انسجام و استواری خانواده کمک شایانی کرده است.



نمودار ۹- ویژگی‌های خانوادگی کیمیا

خانواده پیمان نکونام

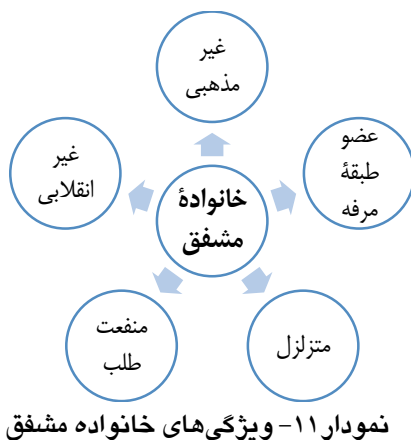
این خانواده به شدت کنجکاو و متدین و سالم و از طبقه متوسط است. رفتارهای انقلابی پیمان و پدرش به وضوح دیده می‌شود. کنجکاوی این خانواده به خصوص در مورد خانواده پارسا شاید به‌گونه‌ای نشأت گرفته از حس نوع‌دوستی و به عبارتی حفاظت از منافع جمعی باشد. خانواده نکونام و پارسا دارای ختامشی‌های مشابه و یکسانی هستند با این تفاوت که در خانواده نکونام با مسئله پنهان‌کاری مواجه نمی‌شویم. این خانواده از انسجام و استواری بالایی برخوردار است.



نمودار ۱۰- ویژگی‌های خانواده پیمان

خانواده آرش مشفق

خانواده‌ای متزلزل و از طبقه مرفه اجتماع است و اعضای آن با حضور در زندگی کیمیا، سرنوشت کیمیا را به گونه‌ای نامناسب رقم می‌زنند. این خانواده به مسائل مذهبی هیچ‌گونه گرایشی ندارند و تمایلی به شرکت در فعالیت‌های انقلابی از خود نشان نمی‌دهند و تنها در پی رسیدن به اهداف شخصی خود هستند؛ بنابراین هیچ‌گونه حس نوع‌دوستی و حفاظت از منافع جمعی در آنها نمی‌توان یافت، به‌علاوه لابلالی‌گری و سرکشی در رفتار آرش به خوبی دیده می‌شود که شاید نشأت گرفته از جدایی پدر و مادر او و زندگی‌اش در فرانسه باشد.



نمودار ۱۱- ویژگی‌های خانواده مشفق

۴-۳- تحلیل بینامتنی

در این بخش سریال‌های دیگر افشار که نشان‌دهنده هر چه بیشتر اندیشه‌ها و افکار وی است بررسی خواهد شد تا ارتباط میان نظم‌های گفتگویی در این سریال با دیگر سریال‌های او مشخص و در پی آن مجموعه سریال‌های این فیلم‌ساز با آثار فیلم‌سازان دیگر مقایسه شود. جواد افشار سریال‌های چندی از جمله گاندو ۱۳۹۷، آنام ۱۳۹۶، برادر ۱۳۹۵، کیمیا ۱۳۹۴، مادرانه ۱۳۹۲، سی‌امین روز ۱۳۹۰، لبه آتش ۱۳۸۹، روزهای زیبا ۱۳۸۸، جابربن حیان ۱۳۸۵، پول کثیف ۱۳۸۲ و سایه سکوت ۱۳۸۲ را کارگردانی کرده است.

موضوع اصلی آثار جواد افشار مسائل اجتماعی و خانوادگی است به‌جز جابربن حیان و لبه آتش که در آن‌ها به تاریخ، تاریخ اسلام و مذهب پرداخته شده است و سریال‌های «سی‌امین روز» و «گاندو» که مسائل خانوادگی محور اصلی نیستند، در سریال‌های «کیمیا»، «مادرانه» و «برادر» مشکلات خانوادگی یکی از محورهای اصلی است. در سریال «مادرانه» همانند «کیمیا» یکی از موضوع‌های محوری و اصلی، بحث خانواده بوده است. یکی از مشکلات موجود در خانواده‌های این دو سریال ریشه در غرب‌دوستی و غیرمذهبی بودن است. در «کیمیا» به مسائل مربوط به انقلاب و حکومت پهلوی و جنگ

تحمیلی نیز پرداخته شده است که در هیچ‌یک از دیگر آثار افشار دیده نشده است. در سریال «مادرانه» که به فروپاشی خانواده می‌پردازد نیز همانند «کیمیا» فاجعه‌ای که رخ می‌دهد به حدی پرتنگ و اغراق‌آمیز است که شکل واقعیت را از دست می‌دهد. در «برادر» مانند «کیمیا» علی‌رغم اینکه به ترتیب خانواده‌های پهلوان، پارسا و نکونام، مذهبی هستند اما پنهان‌کاری، دروغ‌گویی و ریا در خانواده به چشم می‌خورد که نشانگر تضاد در رفتار ایرانیان است. در «آنام» نیز همانند «کیمیا» زندگی پرفراز و نشیب زنی به نام «مارال» به تصویر کشیده شده است. در نتیجه افشار در آثارش به بازنمایی دغدغه‌های اجتماعی زنان و اجتماع پرداخته و گفتمان‌های مذهبی و حکومتی متفاوتی را بازنمایی کرده است.

شایان ذکر است که مفاهیم فوق، تنها در سریال‌های افشار دیده نمی‌شود بلکه در آثاری چون «ستایش» به کارگردانی سعید سلطانی که نمایانگر زندگی پرفراز و نشیب زنی به نام «ستایش» و پنهان‌کاری‌های وی علی‌رغم اینکه در خانواده‌ای مذهبی بزرگ شده است و گفتمان‌های دنیاگرایی و مذهبی در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ و «هشت و نیم دقیقه» به کارگردانی شهرام شاه‌حسینی که مشکلات زنی به نام «یکتا» بعد از فوت همسرش را به تصویر می‌کشد نیز به چشم می‌خورد. در تمامی سریال‌ها، گفتمان‌های موجود در تلاش برای تثبیت خویش هستند و فرایندهای اجتماعی حامل این گفتمان‌ها است. در سریال «فاصله‌ها» به کارگردانی حسین سهیلی‌زاده با برخوردی گزینشی و متعصبانه به زندگی روزمره جوانان و مشخص شدن مرز میان «ما» و «آنها» مواجه می‌شویم و پنهان‌کاری سعید در خانواده مذهبی محسن کریمی (پدر سعید) به خوبی مشهود است.

۴-۴- تحلیل بافتی

مرحله سوم تحلیل بر اساس الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی، قرار دادن درون‌مایه‌ها و نظام‌های گفتمانی به‌دست‌آمده از سریال در بافت اجتماعی کلان‌تر است. چون بر اساس نظریه گفتمان لاکلا و موف، اجتماع عرصه نزاع میان گفتمان‌های مختلفی است که هر کدام تلاش دارند مناسبات اجتماعی را به شیوه خود تعریف کنند (سلطانی ۱۳۹۳).

حال این سؤال مطرح می‌شود در زمان پخش سریال «کیمیا» فضای گفتمانی چگونه بوده است؟ با توجه به این که این سریال نمایشگر سه دوره قبل از انقلاب، جنگ تحمیلی و زمان حال بوده است باید بررسی آن را به این سه دوره تقسیم کنیم تا نظام‌های گفتمانی به‌دست‌آمده از سریال در بافت اجتماعی بررسی شوند.

۴-۴-۱- دوران قبل از انقلاب

مردم در هر انقلابی ارکان اصلی آن محسوب می‌شوند و چنانکه تمایلی به همراهی در انقلاب از خود نشان ندهند هیچ انقلابی اتفاق نمی‌افتد و تداوم هر انقلابی نیز منوط به حضور مردم در صحنه است و این حضور در انقلاب ایران به عینه اثبات شده است و مردم مسلمان ایران با توکل به خدا، جان‌فشانی، پی‌بردن به ارزش شهادت، حضور مستمر وحدت کلمه، حفظ ارزش‌های معنوی اسلامی، همبستگی، استقامت و راهپیمایی‌ها و وفاداری خود در پاسداشت ارزش‌ها و دستاوردهای انقلاب نشان دادند. به‌علاوه

بودند کسانی که با حیف‌ومیل منابع و ثروت ملی ایرانیان چه در زمان حکومت پهلوی و چه بعد از سقوط این رژیم و فرار شاه به خارج از کشور به فکر منافع خویش بودند. چنانچه در این سریال بررسی شد، حضور کیمیا، کیوان، پیمان، مهری و دیگر شخصیت‌های داستان در صحنه‌های انقلابی به وضوح دیده می‌شود. توکل آنها بر خدا، جان‌فشانی‌ها، وفاداری، رشادت، شجاعت، همدلی، همکاری و همبستگی در سرتاسر داستان وجود دارد. غارت اموال ملی توسط شهرام کام فر به سرکردگی مشفق (پدر آرش)، نمونه‌ای از به غارت بردن ثروت ایرانیان در سریال کیمیا است.

۴-۲-۴- دوران جنگ تحمیلی

۳۱ شهریور ۱۳۵۹ با حمله هوایی عراق به چند فرودگاه ایران و تعرض زمینی هم‌زمان ارتش بعث به شهرهای غرب و جنوب ایران، جنگ ۸ ساله حکومت صدام حسین علیه ایران آغاز شد. این جنگ ۱۹ ماه پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران اتفاق افتاد. این جنگ در حالی شروع شد که مردم ایران دوران نقاهت پس از انقلاب را می‌گذراندند و طبعاً به بازسازی کشور و آرامش و سازندگی می‌اندیشیدند. ایمان و اعتقاد راسخ رزمندگان ایران و حقانیت انقلاب اسلامی و موج عظیم مردمی که در قالب «بسج» برای دفاع از کیان نظام جمهوری اسلامی ایران طی ۸ سال دائماً حضور خود را در جبهه حفظ کردند.

با بررسی سریال «کیمیا» مشاهده شد که حضور کیوان و پیمان در جبهه و شهادت رضا (پسرخاله پیمان) و بسیاری از مردم خرمشهر و اسارت کیوان حاکی از روحیه وطن‌پرستی و رشادت در دوران جنگ تحمیلی است. دفاع از حقیقت، تنها در جنوب و غرب خط مقدم نبود. این مشت‌گره کرده مردمی از بازوی قدرت مردم مستضعف و دردمندی بود که در پشت جبهه‌ها و درون شهرها بود. از بازوی همین مردم کوچه و بازار، اعم از مرد و زن و کودک، جوان و طلبه و دانشجو و کارمند و کارگر و... که بدون هیچ چشم‌داشتی هر آنچه را که برای پیروزی در این جنگ لازم بود تهیه می‌کردند و در انتظار ضربه نهایی فرزندان‌شان بودند. حضور زنان به دلیل خودباوری و لیبیک آنان به دعوت امام خمینی کاملاً دیده می‌شد. زنان پس از پیروزی انقلاب اسلامی، بار دیگر بر خود تکلیف دیدند تا به ایفای نقش‌های تازه‌تر و مؤثرتر در عرصه‌های جدیدتر بپردازند. زنان رزمنده در خرمشهر به مراقبت از تسلیحات، نگهداری از پیکر شهدا و زخمی‌ها و توزیع سلاح بین رزمندگان می‌پرداختند. آنها نیز به با پشتیبانی روانی و عاطفی جنگجویان و روحیه دادن به سربازان ایفای نقش می‌کردند. کمک‌های کیمیا در بیمارستان‌های خرمشهر و تقسیم مهمات جنگی میان ماشین‌های عازم به خط مقدم توسط او و کمک و همیاری مهری و دیگر زنان در مساجد حاکی از حضور زنان در تمام عرصه‌ها است.

۴-۳-۴- زمان حال

مردم ایران بعد از گذراندن دو دوره سخت و طاقت‌فرسا دیگر به زمانی برای آرامش نیاز داشتند. در این روزها دیگر شاهد ناملایمتهای در زندگی مردم نیستیم. آنها با به دست آوردن تجربیات فراوان اینک برای حفظ این آرامش از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کنند و دیگر به دشمنان اجازه دست‌درازی و تعرض به کشور عزیزشان ایران را نمی‌دهند. کیمیا نیز بعد از انقلاب و طی کردن دوران سخت جنگ تحمیلی و

روزهای سخت و طاقت‌فرسای زندگی با آرش، حال زندگی‌ای سرشار از خوشبختی و موفقیت دارد که در نتیجه تجربیات، پرسشگری‌ها، کنجکاوی‌ها و ایمان وی در طول زندگی‌اش بوده است. وفور خوشبختی و تفاهم در زندگی او نشان‌دهنده حضور پیمان است که نقطه مقابل آرش قرار داشت.

۵- نتیجه‌گیری

رسانه‌ها ساختارهای ایدئولوژیکی جامعه‌ای را که در آن فعالیت می‌کنند شکل و تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ بنابراین رسانه‌ها به جای کارکرد انفعالی و توصیف صرف اخبار و حوادث، فعالانه و بر اساس گرایش‌های ایدئولوژیک خود و حفظ منابع صاحبان قدرت دست به بازسازی مجدد آنها می‌زنند (بیچرانلو، ۱۳۸۹: ۷-۸).

همان‌گونه که در چکیده عنوان شد، در این مقاله سعی بر بررسی تناقض موجود میان مسئله صفر و یک ارسطویی و شخصیت‌های داستان و همچنین بررسی نظام‌های گفتمانی موجود در سریال «کیمیا» با استفاده از الگوی نشانه‌شناسی سلطانی و نظریه لاکلا و موف بوده است. با بررسی هویت فردی و خانوادگی شخصیت‌ها توسط نظریه لاکلا و موف، میزانی از تضاد دیده شد. به عنوان مثال، کیمیا، مهری و فرخ که هر سه اعضای یک خانواده بودند هر کدام با وجود داشتن بسیاری از خصایص مثبت، به منظور حمایت از منافع جمعی دست به پنهان‌کاری می‌زدند که مسئله حضور شخصیت‌های کاملاً خوب و یا کاملاً بد را در تمام سریال‌های ایرانی نقض می‌کند.

همچنین موضوع غرب‌دوستی که همیشه نشان‌گر ویژگی خانواده‌های غیرمذهبی و ضدانقلابی بوده است در این سریال به صورت کمی متفاوت‌تر دیده شد. کیمیا از خانواده‌ای مذهبی و انقلابی بود اما برای یافتن آزاده و نشان دادن حس نوع‌دوستی‌اش و دیدار با پدر شوهرش با نیت احترام و کمک به دوام زندگی مشترکش بارها به فرانسه سفر می‌کند. در پاسخ به این‌که چه نظام‌های گفتمانی در این سریال دیده می‌شود، توانستیم با استفاده از دو نظریه لاکلا و موف و الگوی نشانه‌شناسی سلطانی و بررسی هویت‌های فردی و خانوادگی شخصیت‌های داستان به خرده‌گفتمان‌های مذهبی، حکومتی و فرهنگ غربی اشاره نماییم. همچنین توانستیم با کمک این دو نظریه به تحلیل متنی، بینامتنی و بافتی سریال بپردازیم که از این طریق با تحلیل بینامتنی توانستیم به وجود اغراق در هر دو سریال این کارگردان اشاره نماییم. در پاسخ به وجود مسئله صفر و یک ارسطویی به این نتیجه دست یافتیم که با بررسی‌هایی که صورت پذیرفت نیز می‌توان زندگی کیمیا را به دو دوره خوب و بد تقسیم کرد. دوره‌ای که با آرش زندگی می‌کرد و دورانی سخت و طاقت‌فرسا داشت که شاید نشأت گرفته از مذهبی و انقلابی نبودن آرش بوده است و برعکس دورانی آرام و سرشار از خوشبختی و تفاهم که به دلیل حضور فردی متدین، مذهبی و انقلابی و غیرغربی در زندگی کیمیا است.

شاید بتوان با اشاره به این دو دوره از زندگی کیمیا، تخصم گفتمان‌های مذهبی، غیرحکومتی، غیرغربی و گفتمان‌های غیرمذهبی، حکومتی و غربی و تأثیراتشان بر زندگی افراد و مسئله صفر و یک ارسطویی که مغایر با سینمای مدرن است را به خوبی در این سریال مشاهده کرد. این‌که اگرچه همیشه

این موضوع صادق نیست (همان‌گونه که با بررسی هویت‌های فردی و ویژگی‌های خانوادگی در این مقاله نشان دادیم) اما همچنان در بخش‌هایی از سریال‌های ایرانی شاهد این کاملاً خوبی‌ها و کاملاً بدی‌ها هستیم.

منابع

- افروغ، عماد و هادی اسماعیلی (۱۳۹۷). «نشانه‌شناسی گفتمانی سبک زندگی در سریال‌های تلویزیونی دهه ۸۰؛ مطالعه موردی سه سریال درام»، دو فصلنامه دین و سیاست فرهنگی، ۱۰: ۱۲۳-۱۴۶.
- بشیر اسکندری، علی (۱۳۹۲). «بازنمایی خانواده ایرانی در فیلم سینمایی «یه جبه قند»»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی/ایران ۶(۲): ۱۴۳-۱۶۱.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۹). «توسعه سیاسی و بحران هویت ملی»، فصلنامه مطالعات ملی، ۲(۵) تهران: مؤسسه مطالعات ملی.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۷). «امام، قدرت، گفتمان»، نامه پژوهش، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، ۲(۸) تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بیچرانلو، عبدالله (۱۳۸۹). «تصویرسازی و کلیشه‌سازی هالیوود از مسلمانان؛ بازنمایی مسلمانان در سینمای هالیوود»، مجله رسانه، ۲۰(۳): ۱-۳۳.
- داوری، نگار و هاجر آقابراهیمی (۱۳۹۲). «گفتمان‌های مسلط جامعه ایرانی در سینمای اصغر فرهادی با نگاهی به دو فیلم «جدایی نادر از سیمین» و «چهارشنبه سوری»»، فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه، ۸: ۴۳-۷۲.
- فرجی، سجاد؛ گیویان، عبدالله و نعمت‌الله فاضلی (۱۳۹۲). «بازنمایی زندگی روزمره جوانان در سریال فاصله‌ها»، مجله جامعه پژوهشی فرهنگی ۴(۴): ۱۰۵-۱۳۸.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۶). «غزلیات حافظ، عرصه تقابل دو گفتمان»، سالنامه حافظ‌پژوهی. دفتر ۱۰: ۱۰۵-۱۱۲.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی، انتشارات علم، تهران.
- سجودی، فرزانه و فاطمه احمدی (۱۳۸۸). «تحلیل انتقادی گفتمان فیلم «روسری آبی»»، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۲، ص ۱۱۲-۱۲۸.
- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان به مثابه روش»، نشر علوم سیاسی، ۲۸: ۱۵۳-۱۸۰.
- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۹۲). قدرت، گفتمان و زبان، سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، نشر نی.
- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی گفتمانی یک «جدایی»»، مطالعات جامعه‌شناختی، ۲۱(۲): ۴۳-۷۲.

کوثری، مسعود و عباس عموری (۱۳۹۲). «تعریف از خود و ساخت دیگری، مطالعه پسااستعماری سریال‌های حریم سلطان و الفاروق‌العمر»، فصلنامه پژوهش‌های سیاسی جهان اسلام، ۳، (۲): ۱۴۳-۱۶۶.

محمدی، فردین (۱۳۹۵). «تربیت نسل جدید؛ دال شناور جدال گفتمانی در ایران (تحلیل گفتمان سریال ستایش با رویکرد لاکلاو و موفه)»، فصلنامه راهبرد/اجتماعی فرهنگی، ۵(۱۸): ۱۴۵-۱۷۲.

محمدی، فردین و کمال خالق پناه (۱۳۹۷). «بازنمایی سریال‌های تلویزیونی و برساخت گفتمانی خانواده»، مجله علوم اجتماعی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۳۲: ۷۳-۱۰۴.

مشیرزاده، حمیرا (۱۳۹۷). «از گفتمان انقلاب اسلامی تا گفتمان سیاست خارجی جمهوری اسلامی»، فصلنامه سیاست خارجی، ۳۲(۴): ۴۳-۶۴.

مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). «نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن»، نشریه معرفت فرهنگی-اجتماعی، ۲(۲): ۹۱-۱۲۴.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*، جلد اول، نشر سخن، تهران.

نظریور، رابعه و بتول پاکزاد (۱۳۹۸). «تحلیل محتوای سریال تلویزیونی کیمیا از منظر خشونت خانوادگی»، مجله پژوهش‌های حقوق جزا و جرم‌شناسی، ۱۴: ۱۳۹-۱۶۹.

هوراث، دیوید (۱۳۷۷). «نظریه گفتمان»، ترجمه سید علی اصغر سلطانی، فصلنامه علوم سیاسی، ۲: ۱۵۶-۱۸۳.

Dutt, R. (2014). *Behind the Curtain: Women's Representations in Contemporary Hollywood*. London, England: LES.

Foucault. M. (1972). *Power knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. ED.by Colin Gordin.

Hall, S. (1997). *Representation; Cultural Representation and Signifying Practices*. London, England: Sage Publications.

Halliday, M. A. K. & C. Matthiessen, C. 2004. *An Introduction to Functional Grammar*, 3rd Ed. London: Arnold.

Johnston, J. (2010). "Girls on Screen: How Film and Television Depict Women in Public Relation". *Prism*, 7(4), 1-17.