فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره چهاردهم/ شماره ۳ / پیاپی ۳۵/ پاییز ۱۳۹۹/ ۸۵-۵۹
Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, Autumn 2020, 59-85

بازنمایی پساساختاری مفهوم کودکی در برنامه‌های کودک و نوجوان تلویزیون جمهوری اسلامی ایران دهه هشتاد

سارا نظیف[۱]، مهدی نجف‌زاده[۲]، روح‌اله اسلامی شعبجره[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۸/۰۵

چکیده

این مقاله در پی کشف مفهوم کودکی به کمک یکی از ابزارهای نمادین فرهنگی (برنامه‌های کودک تلویزیون) در دوره‌ای از تاریخ سیاسی ـ اجتماعی ایران است که بیش از هر چیز در کنترل دال‌های متعارضی همچون منازعه در عرصهٔ سیاسی و هویت‌های جدید سبک زندگی در عرصهٔ اجتماعی قرار دارد. از رهگذر قرار گرفتن در شبکه‌ای از روابط بینامتنی معنادار با کمک چارچوب نظری «امر سیاسی» نزد شانتال موفه در تلاش است تا حوزه‌های آگونیسمیک موجود در تمایزات آشتی‌ناپذیر میان هویت‌های جمعی ما / آن‌ها را کشف کند. روش نشانه‌شناسی پرس و تحلیل واسازی متن دریدا در کشف اشکال هژمونیک (هرچند ناقص و آسیب‌پذیر) از هویت‌یابی در کودکان و نوجوانان به کار گرفته شده است. چگونگی بازنمایی کودکان در برنامه‌های تولیدی تلویزیون ایران و اینکه این بازنمایی آنان را در ارتباط با قدرت حاکم در چه جایگاهی قرار می‌دهد، سؤال پژوهش پیش‌رو است. بررسی منازعه معنایی حاکم بر دههٔ هشتاد به بازنمایی دو «دیگری» متفاوت منجر گردید که یکی در نشانه‌های غایب سبک جدید زندگی و دیگری در بازنمایی هویت «ما» به‌صورت انتقادی نمایان گشت. گفتمان هژمونیک دههٔ هشتاد نقطه تصمیم‌ناپذیر تحلیل متن تلقی گردید. یافته‌ها بیانگر بازنمایی کودکان و نوجوانان به‌منظور سوژه سیاسی و قرار گرفتن در جایگاه بالقوه مقاومت یا سازش با قدرت برتر است که رابطه کودک و نوجوان با قدرت سیاسی را درون گفتمان خودانتقادی توضیح می‌دهد.

واژگان کلیدی

کودک، تلویزیون، نظام نشانه‌ای، گفتمان، منازعه

*** این مقاله بر اساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.**

۱. دانشجوی دکتری علوم سیاسی گرایش مسائل ایران، گروه علوم سیاسی، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول) sara.nazif@mail.um.ac.ir

۲. دانشیار گروه علوم سیاسی، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
m.najafzadeh@um.ac.ir

۳. استادیار گروه علوم سیاسی، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.
hafez.eslami@gmail.com

مقدمه

بررسی جایگاه کودک در ارتباط با قدرت تمام آن چیزی است که مفهوم کودکی را در اواخر قرن بیست در اروپا شکل داد. تا پیش‌ازاین تاریخ کودکان خارج از دایرهٔ آگاهی، انتخاب‌گری و کنشگری و درمجموع خارج از محدودهٔ اعمال قدرت تنها به‌عنوان ابژه‌ای تربیتی برای گذار به بزرگسالی بهنجار تلقی می‌شدند. مطالعات فیلیپ آریز[1] در مجسمه‌ها، ادبیات و نقاشی‌ها، این دوران را توضیح می‌دهد (۱۹۶۲: ۴۱۱ ـ ۴۱۵). به‌تدریج اواخر قرن بیستم در مطالعات جامعه‌شناسی جدید، کودکان و نوجوانان به‌عنوان سوژه‌هایی شناسایی‌شده در تجارب شخصی‌شان از دنیای اجتماعی متصور شدند (جیمز و دیگران، ۱۳۹۳: ۴۲).

برای پاسخ به سؤال چگونگی بازنمایی کودکی در تلویزیون باید به زمینهٔ اجتماعی آن در ایران توجه داشت. ابزارهای فرهنگی کودک (اسباب‌بازی‌ها، بازی‌ها و کارتون‌ها)، یکی از مؤثرترین شیوه‌ها برای واکاوی مفهوم کودکی در تحلیل هم‌زمانی این پژوهش است. درعین‌حال این مقاله به دنبال کشف جایگاه کودکان و نوجوانان در ارتباط با قدرت حاکم نیز است. تلویزیون در ایران دارای کارکردی ابزاری است که همواره در ارتباط با کودک در تلاش بوده تا از ابزار تربیتی به ابزاری سیاسی (در راستای تثبیت یا مقاومت در برابر قدرت سیاسی حاکم) درآید. آنچه در این تغییر مسیر تأثیرگذار بوده، جامعه و خصایل متحول فکری، هنجاری و فرهنگی آن است که در دیدگاه هنرمندان بازنمود می‌یابد. در این تغییر مسیر، کودکان نیز دخالت داشته‌اند. در شرایطی که در بازنمایی‌های صورت‌گرفته صدای مستقل خود را داشته‌اند، آن‌ها نه در حاشیهٔ روابط بزرگسالان بلکه در متن فرهنگ همسالی خودشان درک شده‌اند. این تلقی سوژه‌انگار از کودک و نوجوان که آنان را صاحب قدرت اجتماعی می‌سازد، در ارتباط با جامعه شکل‌گرفته و در ارتباط با قدرت حاکم، آنان را صاحب حقوق می‌سازد؛ تمام آنچه می‌تواند فرایندهای جامعه‌پذیری را تحت کنترل، مقاومت یا پذیرش آن‌ها قرار دهد. این ادعایی است که در پژوهش پیش‌رو به آن می‌پردازیم.

اما هدف اصلی مقاله به این ادعا ختم نمی‌شود، کشف روابط مجادله‌آمیز قدرت در تلویزیون ایران که بیش از همه حول دال «زندگی روزمره» در دههٔ هشتاد برمی‌گردد و هدف دیگر نویسندگان است. در پی‌جویی تقابل‌های نشانه‌ای میان هویت ما / آن‌ها به منازعه‌ای معنایی در دل فضای نمادین مشترکی می‌رسیم که موفه[2] در مفهوم امر سیاسی «بازشناسی دیگری» و

1. Philippe Aries
2. Chantal Mouffe

«سیاست هویتی هژمونیک» می‌شناسد. دههٔ هشتاد در ایران عصر تضادهای مقابله‌گرایانه بین جریان‌های سیاسی است که سرانجام آن به جنبش سبز و اغتشاشات خیابانی در پی اعلام تقلب در انتخابات ریاست جمهوری منتهی گشت (قهرمان‌پور، ۱۳۹۶: ۲۶۵). رویدادهایی که در نظر تحلیل‌گرانی همچون «رحمن قهرمان‌پور» درواقع پیامد سرکوب دموکراسی‌خواهانهٔ اصلاح‌طلبان در دولت احمدی‌نژاد و زنان و جوانان خواهان سبک زندگی جدید در قالب مد، گروه‌های موسیقی زیرزمینی و برابری‌خواهی زنان رخ داد. ازدیاد فناوری‌های جدید ارتباطی و درهم ریختن مرزهای فیزیکی در برابر تهاجم امواج و کدها به باز شدن فضای اجتماعی و هم‌زمان کنترل‌های اجتماعی از سوی حکومت انجامید (۱۳۹۶: ۳۷۴ ـ ۳۷۰).

اقتدارگرا شدن عرصهٔ سیاسی شرایط مساعدی را برای رونق تولیدات طنز در قالب جُنگ‌های تلویزیونی کودکانه و حتی دگرگونی در محتوای این آثار در ارتباط با سیاست فراهم کرد. جُنگ‌هایی همچون «فیتیله جمعه تعطیله» (۱۳۸۹-۱۳۸۳) «باغ شادونه» (۱۳۸۳) «عموپورنگ و امیرمحمد» (۱۳۸۹ـ ۱۳۸۷)، نمایشی از خطاکاری‌های خنده‌دار در بلاهت‌نمایی مجری‌هایی بود که در سایهٔ آوازهای گویش ترکی و لری هدفی در راستای حفظ وحدت ملی و مضمونی در ستایش خدا و احترام به والدین داشت. گونه‌ای جُنگ تلویزیونی که ارزش‌ها، انتظارات و حتی تعصبات بیننده را مستحکم می‌کرد. جُنگ‌های تلویزیونی در ادامه، مسیر متفاوتی را طی کرد به‌نحوی‌که صورتی انتقادی در برابر نظم و قدرت حاکم یافت. جُنگ نوروزی کلاه‌قرمزی این تغییر مسیر را توضیح می‌دهد. در ارتباط با این فضای سیاسی ــ اجتماعی که نشانه‌های بینامتنی تحقیق را می‌سازند و بر پایهٔ نشانه‌هایی که در حیطهٔ غیاب دارای معنا می‌شوند، استدلال کرده‌ایم که آنچه دیگریِ نشانه‌های متن را می‌سازد، سبک جدید زندگی و جلوه‌های نمادین آن در زندگی روزمره است. درحالی‌که در تحلیل نشانه‌شناسانهٔ جُنگ‌های نمایشی عروسکی«دیگری» مدلولی است که از طریق درهم شکستن هویت «ما» حاصل می‌شود و به انتقاد از خلقیات ریشه‌دار ایرانی و نظم نمادین قدرت سیاسی ختم می‌شود آنچه پژوهشگر را در نقطه‌ای تصمیم‌ناپذیر از تحلیل متن گرفتار می‌کند، تعیین گفتمان هژمونیک در صورت‌بندی نظم نمادین تحمیل شده از سوی حاکمیت و مخالفت با چنین نظمی از سوی رسانه‌های جمعی روبه گسترش است. تفسیر متون انتخابی باروش نشانه‌شناسی پرس و دریدا[1] ممکن شد و تقسیم رمزگان به کلامی، اندامی، روایی، رفتاری، فنی برای تفسیر متن تلویزیونی و

1. Jacques Derrida

سرهم‌بندی نظام نشانه‌ای در نظر گرفته شد.

پیشینه پژوهش

از میان آثاری که به تحقیق در مورد تولیدات برای کودکان در رسانه پرداخته‌اند، تعداد زیادی به نتایج و پیامدهای این قبیل آثار برای کودکان تمرکز کرده‌اند. بررسی آثار شرکت والت دیزنی و پیکسار سهم مهمی در مطالعات موردی داشته است. به نظر بعضی صدای قهرمانان نوجوان این کمپانی‌ها، بازنمایی صداهای ایدئولوژیک صاحبانشان در تولید و بازتولید اندیشه لیبرالیسم و سرمایه‌داری آزاد است (شایگان‌فر و دیگران، ۱۳۹۷؛ تقی‌پور و دیگران، ۱۳۹۷). چنین سیمای ایدئولوژیکی در روایت‌های برنامه‌های کودک در ایران و نیز در آثار پژوهندگان در این حوزه مشهود است. روایت‌های مذهبی با قهرمانانی از دل تاریخ دین اسلام کودکان ایرانی را در معرض آگاهی به تمایزها در برابر صنعت سرمایه‌دارانه و سرگرمی‌سازی آمریکایی قرار می‌دهد. ازنظر عده‌ای دیگر از پژوهندگان آثار فانتزیِ کمپانی دیزنی درون روایت‌های حیوانی با مختصات انسانی، موضوع بینش هنری سازندگانشان برای به کمال رساندن مخاطبانشان هستند. خوش‌بینی در نتایج تماشای این برنامه‌ها در قرار گرفتن کودکان در موقعیت کشاکش درونی برای ساختن هویت خویشتن محقق می‌شود (بتلهایم، ۱۳۸۶). در تمام بررسی‌های انتقادی صورت‌گرفته، کودکان و نوجوانان انسان‌هایی فاقد استقلال فکری و بهره‌مند از برداشت‌های ویـژه درک شده‌اند بازنمایی‌های صورت گرفته از شخصیت قهرمانان کودک یا نوجوان این پویانمایی‌ها، آن‌ها را تنها ابژه سخن نویسندگانشان و نه سوژه‌هایی سازندهٔ دنیای داستان و جهان اطرافشان می‌سازد. به‌این‌ترتیب، سرانجامِ تمام آن داستان‌ها در تبدیل سمبولیک مردم، سرزمین و زیست آمریکایی به‌عنوان قدرت برتر برجهان خاکی می‌کوشند و این چیزی جز تقلیل اثر هنری به دیدگاه ایدئولوژیک با شمایل قهرمانان نوجوانی بیگانه با ذهن مخاطب نیست. از میان آثاری که کودکان را در چارچوب ادراک گفتمـان‌ها و ایدئولوژی‌ها متصور شده‌اند. می‌توان به مطالعهٔ ده‌صوفیانی (۱۳۹۲) در کتاب «کودک، پویانمایی و تلویزیون» اشاره داشت. نویسنده با قرار دادن کودکان در دام سلطهٔ گفتمان‌ها، نظام معنایی کودکان را کاملاً پذیرنده جلوه‌های نمادین از گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها می‌شناسد؛ اما اگر تفسیر ما از دنیای بازنموده [پویانمایی‌ها] بازتاب جنبه‌های نشانه‌شناختی از درون گفتمان‌ها باشد، دنیای کارتون‌ها خالی از هرگونه اصالت ذاتی در قدرت پردازشِ مخاطبانش حتی سازندگانش مجسم خواهد شد. این نارسایی‌ها جایگاه پژوهش حاضر را در عبور از نتایج تحقیقات پیشین و برداشت‌های از پیش موجود درباره مفهوم کودکی

آشکار می‌سازد. از دیگر آثاری که به نقش رسانه‌ها، بازار و بزرگسالان همچنین اولویت‌های هژمونیک در جامعه در برساختن گفتمان‌های کودکی توجه دارد، مطالعه آزاده سالمی (۱۳۹۴) در کتاب «هویت‌های کودکی در برنامه‌های کودک تلویزیون» است. او از منظر برساخت‌گرایی نشان می‌دهد که تصویر عاملیت یا انفعال نمایش داده‌شده در متن تلویزیونی متأثر از فرایندهای سیاسی فرهنگی و اجتماعی است که در جامعه وجود دارد و در نتیجه‌گیری تحقیق با بررسی شخصیت «پنگول» درمجموعه تلویزیونی رنگین کمان وی را نمونه‌ای از کودک خلاق با قدرت تفکر انتقادی در گریز و پرهیز از نگاه‌های کارکردانگار به کودکی می‌شناسد. قبل از اینکه جایگاه دقیق کودک و نوجوان را در ارتباط با قدرت و در طول فرایند تحلیل تاریخی برنامه‌سازی برای کودک مشخص کنیم، باید به وجوه متمایز و متعارض هویت‌یابی در تلویزیون ایران بپردازیم. از میان پژوهش‌هایی که در یک فرایند تحلیـل تاریخی به مسیر تحول کودکان یا قهرمانان سریال‌ها از ابژگی به سوژگی توجه داشته‌اند، می‌توان به مقاله «نشانه‌های پست‌مدرن در کارتون‌های تلویزیونی، تحلیل نشانه‌شناختی کارتون‌های آن شرلی، پسر کوهستان، کیم باستیل و بن تن» اشاره کرد. نویسندگان، گفتمان‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را شکل‌دهنده به‌نظام معنایی کودکان می‌شناسند و نشانه‌های آن را در رمزگشایی از شخصیت‌های اصلی و ساختار روایی پویانمایی‌های دیزنی می‌جویند. بااین‌وجود تا بدان جا پیش نمی‌رود که روابط غیریت‌سازانه در پویانمایی‌ها و تأیید مفهوم کودکی به‌مثابه سوژۀ مستقل [خودآگاه] و نه سوژۀ سرگرمی در گذر از پست‌مدرنیسم و آشفتگی‌های معناشناختی‌اش را دریابد. بدین ترتیب بااینکه نویسندگان تعریفی درست از مفهوم کودکی در تحول از ابژگی به سوژگی ارائه می‌دهند، اما از بازشناسی «دیگری» به دلیل اتخاذ رویکردی توصیفی بازمی‌مانند.

مطالعات در حوزۀ بازنمایی «دیگری» و در متن پویانمایی‌های آمریکایی عمدتاً بر دلالت‌های ایدئولوژیکی از طبقه، نژاد و جنسیت تمرکز داشته‌اند (Bettaney & Belk, 2011)، تحقیقـاتی که از این کلیشه‌ها گذر کردند نیز با اتخاذ روش «بازنمایی ایـدئولوژیک» رولان بـارت بازنمـایی «خود» را وابسته به رویکردهای ایدئولوژیک و فاقد استقلال درونی سـاختند (راودراد و عالـه‌پـور، ۱۳۹۵). «دیگری» به‌عنوان مسأله‌ای روانکاوانه در ساخت سوژه و هویـت‌یـابی جنسـی (اسـطوره ادیپی) در برخی مطالعات که چارچوب فروید[1] و لاکان[2] را برگزیده‌اند، مطرح می‌شود. الگـوی ۱۷

1. Sigmund Schlomo Freud
2. Jacques Lacan

مرحله‌ای «سفر قهرمانی جوزف کمبل[1]» و «کهن الگوهای» یونگ[2] نیز چارچوب نظری پژوهش‌های صورت گرفته درزمینهٔ متن پویانمایی قرار گرفته‌اند (تحلیل پویانمایی شهر راز)[3]. این تحقیقات عموماً فرایند دشوار رشد هویت فردی را در کودکان به‌صورت خوش‌بینانه می‌سنجند و با توجه بیشتر به پرورش ساخت ذهنی مخاطب از ساخت قدرت در هویت‌یابی غفلت می‌ورزند.

در این مقاله در تلاش هستیم تا تمایزات هویتی برساخته در تولیدات تلویزیون ایران و روابط مجادله‌آمیز قدرت در آن را به دور از تحمیل‌های ایدئولوژیکی در تحلیل متن دریابیم. مفهوم امر سیاسی با سازش میان هویت‌های متمایز درون فضای نمادین مشترک و کنش متقابل جهان‌بینی های متمایز و اغلب متعارض این امکان را فراهم کرد تا از تحمیل یک ایده به‌مثابهٔ ابژهٔ بازنمایی در تفسیر متن بپرهیزیم و از هم‌زیستی هویت‌های متمایز در عین غلبهٔ یکی بر دیگری در بافتار سیاسی ـ اجتماعی سه دهه برنامه‌سازی سخن برانیم. بافتار سیاسی ـ اجتماعی به‌عنوان نشانهٔ بینامتنی تغییرات ساخت قدرت را توضیح داد و صورت‌بندی‌های متفاوت از گفتمان هژمونیک را ممکن ساخت.

مبانی نظری

در پژوهش پیش‌رو مفهوم کودکی به‌عنوان سوژه‌ای سیاسی در متن تلویزیونی و نظریه امر سیاسی شانتال موفه را به‌عنوان چارچوب تلفیقی برگزیدیم. مفهوم کودکی در مطالعات اولیه و به پیروی از متون نوشتاری برای کودکان تحت تأثیر تلقی‌های ابژه پندار (تربیتی) از کودکان و نوجوانان قرار گرفت. این رویه در متون رسانه‌ای نیز دنبال گردید. برای نمونه «نیل پستمن[4]» در کتاب «نقش رسانه‌های تصویری در زوال دوران کودکی» (۱۳۷۸)، متأثر از برداشت‌های دوگانه انگار از کودکی قرار گرفت. چنین برداشت‌هایی پیام‌های مخرّب تلویزیون را همراهِ کودکانِ منفعل در پردازش اطلاعات قرار داد و یا در سوی دیگر ماجرا آنان را فعالانه در برساختن معنا شریک کرد (گونتر و مک‌آلر، ۱۳۸۰: ۶۰ ـ ۵۹).

بر این اساس مفهوم کودکی به‌عنوان یک برساخت اجتماعی منعکس کنندهٔ ویژگی‌های خاص جوامع در اروپا و در گذر از رویکردهای روانشناسی رشدی و سپس رویکردهای جامعه-شناختی که همگی تا ابتدای قرن ۲۰ کودکان را ابژه‌های پیش اجتماعی می‌شناختند، شکل

1. Joseph Camphell
2. Carl Gustav jung
3. https://xagrosfilm.ir/
4. Neil Postman

گرفت (مایال، ۱۳۹۵: ۱۹) تا اینکه از دهه ۱۹۸۰ مفهوم کودکی از اسارت برداشت‌های دوگانه‌انگار رها گردید و کودکان به‌عنوان سوژه‌هایی شناسنده، صاحب قدرت اجتماعی و حتی عاملان مقاومت و بازتولید فرایند جامعه‌پذیری در محصولات رسانه‌ای بازنمایانده شدند.

جامعه ایران نیز چنین برداشت‌های دوگانه و متعارضی را در سنت‌های ادبی و مذهبی خویش بازیافت[1]. سنت‌هایی که از یک‌سو کودک را به‌عنوان ابژه‌ای مستعد خرابی و معصومیت می نگریست و اعمالش را به نادانی و نابالغی نسبت می‌داد و از سوی دیگر کودک را سوژه‌ای صاحب حق در ارتباط با ساختارهای اجتماعی و سیاسی بازمی‌یافت (نجف‌زاده و اطهری، ۱۳۹۱: ۱۱). بررسی مسیر فرهنگی تحول تاریخی مفهوم کودکی که عمدتاً در ارتباط کودک و زمینهٔ اجتماعی آن نمود می‌یابد، هدف پژوهش حاضر نیست. این هدف می‌توانست در مطالعه‌ای «درزمانی» از تحول تاریخی مفهوم کودکی در رسانه و در طول چندین دهه صورت گیرد. در این پژوهش بررسی مفهوم کودکی را در مقطعی ده‌ساله از تاریخ برنامه‌سازی کودک در ایران و در پیوند با مفهوم امر سیاسی نزد موفه که می‌تواند کودک را در جایگاه مقاومت یا اطاعت از گفتمان هژمونیک در قدرت قرار دهد، بررسی می‌کنیم.

موفه امر سیاسی را تخاصمات موجود در ذات هر رابطهٔ اجتماعی می‌شناسد و در پی تبدیل روابط تخاصم‌آمیز مبتنی بر دوست/ دشمن به مخالفت (آگونیسم) است. آگونیسم فضای نمادین مشترکی میان هویت ما/آن‌ها است که منازعات درون آن رخ می‌دهد. در آگونیسم کانال‌های سیاسی مشروعی وجود دارد که در آن مخالفان به پیکار می‌پردازند. به‌این‌ترتیب منازعه از حالت خصمانه میان دشمنان (آنتاگونیسم) به منازعه میان گروه‌های مخالف (آگونیسم) تبدیل می‌شود (Mouffe, 2000: 101-102). همواره امکان دگرگونی ساختارهای هژمونیک در منازعهٔ آگونیسم میان مخالفان وجود دارد (موفه، ۱۳۹۰: ۳۹). او شرط وجودی شکل‌گیری هر هویتی را وجود «دیگری» می‌داند. دیگری یا غیر به خلق یک ما»ی منسجم در پیوند با ساختار قدرت سیاسی و هژمونیک می‌انجامد (موفه، ۱۳۹۲، ۲۰۱). در این نوشتار تلاش می‌شود تا از رهگذر کشف منازعات آگونیسمی، گفتمان هژمونیک در دهه ۸۰ صورت‌بندی شود.

---

۱. برای مطالعه بیشتر به مثنوی معنوی دفتر سوم، صفحه ۴۳۳ و دفتر چهارم، صفحه ۵۲۸ و بوستان سعدی باب چهارم صفحه ۳۱۶ و مطالعات علی‌اصغر شعبان‌دخت در کتاب تربیت کودک از منظر آموزه‌های دینی (۱۳۹۰) نشر مشهور، صفحات ۱۹ ـ ۱۷ مراجعه شود.

روش پژوهش

مطالعات نشانه‌شناختی به‌عنوان یکی از روش‌های تحلیل متن، با تمرکز بر نظام قواعدی که بر گفتمان‌های درگیر در متن حاکم‌اند، به نقش بافت نشانه‌شناسی در شکل‌دهی معنا تأکید می‌کند (Chandler, 2000: 8). در نشانه‌شناسیِ متنِ برنامه‌های کودک تلویزیون ایران از الگوی کاربردشناختی چارلز سندرز پرس[1] و پساساختاری دریدا استفاده می‌شود. پرس نشانه‌ها را در مناسبتی سه گانه میان «دال» که یک مفهوم را به ذهن منتقل می‌کند و «مدلول»، مفهومی که نشانه را تأویل می‌کند و «موضوع» یا مرجع، چیزی که نشانه‌ای بر آن دلالت می‌کند، شکل می‌گیرد (Peirce, 1955: 99-100). در نظر او معنای بازنمود هیچ نیست مگر بازنمودی دیگر و درنتیجهٔ ناتمامی و تداومی فرایند نشانگی، به مجموعهٔ بی‌پایانی از بازنمودها اشاره کرد که بعدها موردتوجه دریدا قرار گرفت (سجودی، ۱۳۸۸: ۶۲). افزون بر این پرس تقسیم‌بندی سه‌گانه از نشانه‌ها ارائه داد:

الف) نشانه‌های شمایلی (مبتنی بر همانندی میان دال و مدلول) که در سه حالتِ تصویری، نموداری و استعاری پدیدار می‌شود؛

ب) نشانه‌های نمادین (مبتنی بر عرف و سنت و قرارداد اجتماعی)؛

ج) نشانه نمایه‌ای (مبتنی بر روابط علت و معلولی) (Peirce, 1955: 104-105).

در این پژوهش نشانه‌های شمایلی (عمدتاً تصویری و استعاری در خانه، خانواده و شهر) و نمادین (مبتنی بر عرف و سنت و فرهنگ جامعه ایرانی) متون استخراج می‌شود. علاوه بر این رمزگان اجتماعی (معناهای رمزگذاری شده در بافت اجتماعی) و رمزگان متنی (رمزگانی خلق‌شده درون‌متن و در ارتباط با دیگر عناصر متنی) نیز در شبکه‌ای کلی‌تر از رمزگان اجتماعی که برای سهولت در رمزگشایی در چهار گروه رمزگان اندامی (اشاره به‌ظاهر، پوشش و حالات چهره) رمزگان کالایی (معنای رمزگذاری در اشیا و فضا) رمزگان رفتاری (آداب‌ورسوم و روابط انسانی) رمزگان کلامی (نظام گفت‌وگوها، لحن و لهجه) قرار می‌گیرند، بررسی می‌گردد.

درنهایت «نظام نشانه‌ای» غالب در پی تقابل‌های نشانه‌ای رمزگشایی‌شده آشکار می‌گردد. دراین‌ارتباط چارلز ئی برسلر[2] در خوانش واسازی دریدا به‌عنوان یک «راهبرد» از کشف تقابل‌های دوتایی و اظهارنظر در مورد ارزش‌ها و ایده‌هایی که در پس این تقابل‌ها و عملکرد آن‌ها هستند، می‌نویسد همچنین کشف روابط تقابلی بیان‌نشدهٔ دال‌های غایب با متن، مقصود

1. Charles Sanders Peirce
2. Charles e. Bressler

دیگر خوانش پساساختارگرا است که در تحقیق حاضر دنبال می‌شود (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۷۲).

یافته‌های پژوهش

دو قالب تلویزیونی نمایشی عروسکی برای گروه سنی کودک و سریال‌های غیر کارتونی برای گروه سنی نوجوان به‌عنوان متن تفسیر انتخاب شده‌اند. تولیدات بی‌شمار این دهه و عدم امکان بررسی موردی و دسترسی به هریک از آثار موجب شد به بررسی تعدادی از هر دو گروه بسنده کنیم. معیار انتخاب این برنامه‌ها تولید داخلی، پربیننده بودن و این نکته که بیش از دیگر آثار تولیدشده گویای گفتمان عصر خویش هستند، قرار گرفت. درمجموع از میان ۲۸ برنامه تولیدشده در صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران در دهه ۸۰ هـ‌ش، چهار برنامه به‌عنوان تحلیل متن انتخاب گردید. معیار انتخاب این برنامه‌ها پربیننده بودن و تولید داخلی و ماندگاری آثار در حافظه تاریخی کودکان آن عصر قرار گرفت.

«بلندگوهای افسانه‌ای» به کارگردانی و نویسندگی محمد رحمانیان تهیه و تولیدشده در سال ۱۳۸۷ از شبکه دو سیما، «مسافری از گرونگول» ساخته مرتضی متولی در سال ۱۳۸۵ از شبکه دو سیما و سریال «مدرسه ما» ساختهٔ داریوش یاری تهیه و تولیدشده در سال ۱۳۸۷ از شبکه یک سیمای جمهوری اسلامی ایران از مجموعهٔ سریال‌های غیر کارتونی و «کلاه‌قرمزی نوروزی» به کارگردانی و نویسندگی ایرج طهماسب و حمید جبلی که برای گروه سنی کودک و خردسال از شبکه دو سیما روی آنتن رفت، از مجموعهٔ نمایش عروسکی برای تحلیل انتخاب شدند. کلاه‌قرمزی از سال‌های ۸۸ تا ۹۷ در هفت سری (۸۸، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۷) تهیه و تولیدشده است که در این بررسی تنها پلاتوها[1] مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

الف) نظام نشانه‌ای دههٔ هشتاد

«مدرسه» و «خانه» مهم‌ترین نشانه‌های شمایلی هستند که در سریال‌های غیر کارتونی مشهود است و فیلم‌برداری در آنجا رخ می‌دهد. مجموعه‌ای از نشانه‌های متناقض را در خود دارد. از یک‌سو نمایشی از شرارت دانش‌آموزان در به چالش کشیدن اقتدار و اطاعت است (اشاره به پوریا[2] که توبیخ ناظم مدرسه را سر صف جدی نمی‌گیرد و شوخی دردسرساز دیگری می‌کند، فرشید[3]

۱. پلاتو: صحبت‌های مجری برنامه تلویزیونی که درابتدا، وسط وانتهای برنامه اجرا می‌گردد.
۲. شخصیت اصلی (قهرمان) سریال بلندگوهای افسانه‌ای
۳. شخصیت اصلی (قهرمان) سریال مسافری از گرونگول

که مخفیانه شی جادویی را از اتاق مدیر می‌رباید و چهار نوجوان شرور سریال مدرسه ما که به فرار دوستشان از مدرسه یاری می‌رسانند) و از سوی دیگر معلمان و مدیران با روش‌های دموکراتیک اقتدارشان را با نظم بخشیدن باز می‌یابند.

«مدرسه» در نظر لویی آلتوسر[1] یکی از دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت (کرایب، ۱۳۷۸: ۲۱۷ ـ ۲۱۵) و در نظر فوکو[2] نمادی از جامعه انضباطی و نظامی متشکّل از قدرت‌های خُرد در تحت انقیاد گرفتن بدن‌های سرکش در تعیین‌کنندگی کنش‌های افراد است (ریتزر، ۱۳۹۲: ۵۶۲). مطابق چنین دیدگاه‌های می‌توان مدرسه را به‌عنوان نمادی از حاکمیت و اقتدار آن بر جامعه قلمداد کنیم. اقتداری که توسط نیروهای گریز از مرکز (دانش‌آموزان) به چالش و حتی سخره گرفته می‌شود؛ اما واسازی هریک از سویه‌های متقابل، متن را به سمت چندمعنایی و تأویل‌های متعدد می‌کشاند. در یک تفسیر، مدرسه نمادی از مقاومت جامعه در برابر سیستم ارزشی حمایت‌شده از سوی قدرت سیاسی و در تفسیر دیگر نمادی از همسویی مردم با اعمال قدرت حاکمیت است. در منطق دریدایی توجه به هریک از برداشت‌ها از طریق از بین بردن برتری هریک، اثبات ناپایداری این روابط است که معانی متعدد و مکمل را برای نشانه ممکن می‌سازد.

«خانه» نمایشی از معماری سنتی ایرانی با شاه‌نشین‌ها، طاقچه‌های اندرونی و حوض چهارگوش که چهارگانگی را به‌عنوان یکی از ارزش‌های نمادین معماری ایرانی در خود دارد. خانهٔ پوریا فصیح کارکردهای سنتی‌اش را مثل مکانی برای برگزاری مراسم عروسی و محل کار و تولید (خیاطی عزیز) باز می‌یابد. در شرایطی که به تعبیر نعمت‌الله فاضلی خانه در ایران و در سال‌های اخیر درنتیجهٔ درهم‌آمیختگی با فرایندهای تجدد از میراث تاریخی و فرهنگی‌اش بریده و به سمت تقدس‌زدایی و کالاوارگی استحاله یافته است (۱۳۹۳: ۸۴ ـ ۸۳). غیاب چنین سبک متجددانه‌ای از معماری در دههٔ ۸۰ و تلاش برای بازنمایی خانه به‌عنوان امر فرهنگی وابسته به حافظه تاریخی، دیگریِ نشانه‌های متن را می‌سازد. درحالی‌که سعی در تقویت نظام نشانه‌ای ایرانی ـ اسلامی دارد.

«خانه» در کلاه‌قرمزی نمایشی از آئین باستانی نوروز با تمام مناسک سنتی و ملی آن است. بااین حال تلاش آقای مجری برای آموزش پاسداشت سفره هفت‌سین و چگونگی میزبانی و مهمانی در نوروز آنجا که کلاه‌قرمزی و دوستانش سمنو، سبزه و سیر سفره هفت‌سین را

1. Louis Pierre Althusser
2. Michel Foucault

می‌خورند، به شکست می‌انجامد (۱۳۸۸، ق ۲، پ ۲)[۱]. کنایه‌ای هجوآمیز از تبدیل‌شدن سفره عید به سفره ناهار و شام است. «جیگر» پاسخ چندباره سؤال خود را (عید چین؟) نمی‌فهمد (۱۳۹۳، ق ۲، پ ۴). او نماد نسلی از کودکان است که نه احیاگر سنت‌های پیشین بلکه چشم دوختن به ساعتی نامعلوم از آغاز و پایان را به سخره گرفته‌اند. نسلی که به بازآفرینی کامل پندارهای والدین‌شان تمایلی ندارند. این تصاویر بازنمودی از سنت‌ها نه به‌صورتی نوستالژیک و یا تقدیس گونه، بلکه کنایه‌آمیز و شوخ طبعانه است و از فن نقیضه برای اوراق‌سازی سنت‌های گذشته آمیخته با هزل بهره می‌گیرد؛ اما در کنار این گسستگی با نمایش سبک جدیدی از زندگی در صحبت از صندلی ماساژور، کمربند لاغری و مهمانی‌های مجللی که مغایر با آداب سنتی مهمان‌نوازی ایرانی است (۱۳۹۰، ق ۷، پ ۲)، عادت‌واره‌های نسل جدید را نشان می‌دهد. عناصر همنشین با خانه، نارضایتی از بدن را به‌عنوان ایدئولوژی فرهنگ مصرفی برای کسب لذت و خودابرازی با توجه به «پروژه بدن» در محیطی که مشوق هم‌شکلی است، نشان می‌دهد. «گیگیلی» نمادی از خانگی شدن سرگرمی است. خانه دیگر نه در ارتباط با مناسبات خانوادگی بلکه زیستن در انزواست. به‌این‌ترتیب از معنای سنتی‌اش که حاوی نظام ارزشی هنجارین بود تهی و به معنای جدیدش گره می‌خورد. «نعمت اله فاضلی» در اشاره به خانه در ایران و پیوند آن با فنّاورانه‌های دیجیتالی، خانه را نمادی از جهان رسانه‌ای شده می‌پندارد که کمتر بیانگر روح فرهنگ سنتی است (۱۳۸۷، ۲۳ ـ ۴۴). در نگاه کلی‌تر، خانه در کلاه‌قرمزی «بازنمایی جامعه ایران» به‌صورتی انتقادی است و در اشاره به قرار گرفتن مجموعه‌ای از شخصیت‌های آیرونیک در خود برساخته‌ای اجتماعی، سیاسی ـ تاریخی و فرهنگی است که وضعیت امروز و دیروز جامعه خود را در اشاره به روحیات ریشه‌دار ایرانی نقد می‌کند.

سفره هفت‌سین که از گذشته همواره محلی برای تولید معنا، عاطفه، احساس، خاطره مشترک و حسی از بودن خانوادگی است، به اجتماعی دوستانه تبدیل می‌شود. به‌این‌ترتیب «خانواده» دیگر نشانهٔ شمایلی در کلاه‌قرمزی، پیوندی در حال تغییر با آئین‌های ایرانی دارد که در پناه فنّاوری (اشاره به «دختر همسایه» که لحظه تحویل سال را کنار دوستانش سپری می‌کند، چون والدین او مشغول تلفن همراه‌شان هستند؛ ۱۳۹۳، ق ۳، پ ۲) برخی مناسبات خویشاوندی گذشته به‌صورت شبکه‌ای و تضعیف‌شده برقرار می‌شود. اگرچه درکلاه‌قرمزی نگاهی انتقادی به این شکل از خانواده می‌شود اما خود نیز در میان عناصر متضاد از ذهنیت‌های در حال تغییر جامعه و

۱. «ق» مخفف قسمت و «پ» مخفف پلاتو است.

هنجارهای مشروع تعریف‌شدهٔ موجود، با انتخاب نظام روابط دوستانه به‌جای خانوادگی به الگوی مناسبات اجتماعی متحول در عصر پسامدرن می‌پیوندد. پلاتوی طلاق «خانم بزرگ» و «آقای باغبان» که با توقعات پیرزن از سفر آنتالیا، ادامه تحصیل و تعصبات مردسالارانه بر زنان رخ می‌دهد (۱۳۹۳، ق ۱۴، پ ۲)، کنایه‌ای به گسستن ساختارهای سنتی، قیدها، محدودیت‌های فرهنگی‌اش و اضمحلال بخش‌های مهمی از نظام سنتی خانواده است که توسط پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌های ما مراقبت می‌شد.

در بررسی رمزگان اندامیِ سریال‌های غیر کارتونی، شاهد بازنمایی بدن‌های سالخورده (پاسداشت معلم بازنشسته در مدرسه ما و هدیه استاد حسین به پوریا که داستان را آغاز می‌کند)، بروکراتیک (کتایون در بلندگوها و در محل کارش با پوششی رسمی و اداری) همچنین بدن‌هایی با ارزش‌های قدسی و ایدئولوژیک (چادرعزیز مادر پوریا) هستیم. بدن‌هایی که با پیوند خوردن به گذشته با نظام‌های مذهبی و گفتمان‌های دینی عجین می‌شوند و یا نمایشی از تبعیت از نظام سیاسی و اداری مدرن هستند. ماهیت دینی و شریعت‌محور نظام سیاسیِ پساانقلابی ایران مسائل مربوط به بدن را از طریق الزام به رعایت قواعد رفتاری و الگوهای بدنی منطبق با انضباط دینی در فضاها تعریف و کنترل نمود. در اواخر دهه ۸۰ مقاومت در برابر ارزش‌های فضایی حکومت دینی در شهر با نمایش بدن‌های رهاشده از قیدوبندهای آئینی توسط طرفداران سبک جدید زندگی دنبال شد (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۱: ۱۷۴ ـ ۱۷۹). غیاب نشانه‌هایی که بدن را به‌مثابهٔ ابژهٔ زیبایی‌شناسی برای طرفداران ایجاد تغییر و اصلاح بدن در راستای نمایشی کردن آن قرار می‌دهد. نشانگر تلاش حاکمیت برای تحمیل بدن‌های آئینی‌شده در چارچوب سنت، تاریخ و مذهب است.

کلاه‌قرمزی با توجه به حافظهٔ فرهنگی و تاریخی بدن در ایران، تمایلات و سبک‌های مختلف بدنی را در هر یک از شخصیت‌ها ترسیم و تعریف می‌کند. «پسرخاله» با ظاهر کهنه‌پوش و ساده‌اش در حال کار و زحمت‌کشی (دستمال به‌دست و نان به دست) نمادی از کودکی ازدست‌رفته و ناتمام ایرانی‌ها در دل دوره‌ای از تاریخ جنگی است که در آن نظام معنایی عرصهٔ بدن حول ساده‌زیستی، همدردی و زحمت‌کشی شکل گرفت. شخصیت‌های عروسکی در پلاتوی اجرای تئاتر با تقلید از پوشش‌ها و کدهای رفتاری خرده‌فرهنگ‌های کلاسیک از جاهل‌های دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی (۱۳۹۴، ق ۲۰، پ ۴)، بدن را در متن فرهنگی و تاریخی قرار می‌دهند. ازاین‌رو بازنمایی متکثر از بدن و صداهای پراکندهٔ آن در شکل‌دهی به هویت‌های خاص دارد. «دیبی»

نمادی از خشکسالی است. او به سبب کمبود آب در اعماق زمین، برای ادامه حیات از دل قصه‌های بی‌بی به سطح زمین آمده است. او دیگر غول قصه‌های کهن نیست، بلکه نمادی از جهان فراصنعتی ماست که درگیر در بحران‌های عمیق زیست‌محیطی شده، نمادی استعاری از تداوم زندگی دیوگونه تمدن فراصنعتی در مصرف بی‌رویه و نگرانی‌های همراه با آن است. نمای طنزآلودی که تصویر انسان و جهان خودساخته‌اش را نشان می‌دهد.

«رقص» مهم‌ترین نمود حرکتی عروسک‌ها است که ازنظر مشاهده‌پذیری و امکان‌پذیری در تضاد با نظم پلیسی[۱] مستقر در تلویزیون جمهوری اسلامی ایران در ممنوعیت نمایش رقص قرار می‌گیرد و نوعی عدم توافق را با نظم پلیسی به نمایش می‌گذارد. مطابق نظریه «ژاک رانسیر[۲]» در «سیاست هنری» با اجرای رقص، نقش کسانی را ایفا می‌کنند که نقشی ندارند و مسائل مغفول و پنهان را به صحنهٔ تجربهٔ حسی می‌کشند (سپهران، ۱۳۸۸: ۲۸).

رمزگان کلامی نمودی از تغییر در زبان روزمره نوجوانان سریال‌های غیر کارتونی است. اصطلاحاتی مثل «مارو دارن میپیچونن»، «نقشتو آچارکشی کنم» در مدرسه ما (ق ۱، ۲۰′) و «سه نکردن»، «سم[۳]» که در سریال‌ها از سوی بزرگترها به بدزبانی تعبیر می‌شود (ق ۶، ۱۲′) و در برابر الگوی زبان رسمی و آراسته به صنایع ادبی قرار می‌گیرد، نشانگر پیدایش یک زبان جدید است. به تعبیر «مسعود کوثری» از ویژگی‌های این زبان فشردگی، طنز، هجو و بهم‌ریختگی در جوانان است که آنان را از کسانی‌که نماینده فرهنگ بزرگسال و رسمی جامعه‌اند جدا می‌سازد (۱۳۹۳، ۱۱). این زبان جدید در سریال‌ها در مواجهه با عناصر خارجی جادویی مثل گوگوبلند و گوگوبوقی در بلندگوها، معلم تازه وارد ادبیات در مدرسه ما و گورگول در مسافری از گرونگول، نوجوانان را وادار به تغییر رفتار و خوش‌زبانی و راست‌گویی می‌کند و نمادی از تلاش نظام سیاسی در اعمال قواعد تجویزی و هنجارگذار در زبان است. زبان جدید نمادی از ادبیات مقاومت و در تقابل با ادبیات رسمی به‌عنوان دیگریِ متن سرکوب می‌شود.

گفت‌وگوها در کلاه‌قرمزی طنزآمیز، تمسخرآمیز و حتی گاه با بداهه‌پردازی هجوآمیز همراه است. این نحوهٔ بیانی سلسله‌مراتب قدرت را در هم می‌شکند و با بزرگسالی شوخی می‌کند (استهزاء پسرعمه‌زا که خطاب به مجری او را شبیه جوجه‌هایش یا خاله کچل سبیل‌دارش

۱. اصطلاحی که ژاک رانسیر به عنوان قانون عامی که توزیع بخش‌ها و نقش‌ها را در اجتماع تعیین کرده و انواع برون‌رانی آن را معنا می‌بخشد، بکار می‌برد (تاجیک و رضائی‌پناه، ۱۳۹۵: ۱۰۸ ـ ۹۷).

2. Jacques Ranciere

۳. مخفف واژهٔ سلام در گفتارهای نوجوانان سریال

می‌خواند و به تذکر مجری که کسی به بزرگتر نمی‌خندد توجهی نمی‌کند؛۱۳۸۸، ق ۳ و ۱۳، پ ۱). در پلاتویی دیگر بچه‌ها به توصیهٔ مجری در غیابش از خانه توجهی نمی‌کنند و مجری به بی‌ارزشی قدرت و اهمیتش در خانه اقرار می‌کند؛ ۱۳۹۰، ق ۸، پ ۱). این رابطه در متن بزرگتری که روابط اجتماعی در آن حاکم است، نمادی از به سخره گرفتن سلطهٔ قدرت است. در پلاتویی که مجری در جمع بچه‌ها اشعار انوری را می‌خواند با تکه‌پرانی‌های مضحک در باب معنی ابیات از سوی بچه‌ها روبه‌رو می‌شویم (۱۳۹۱، ق ۱۰، پ ۴). وضعیتی نمادین که با سنت ادبی کهن شوخی می‌کند و به‌گونه‌ای هجوآمیز رابطهٔ کودک را با گذشتهٔ خود زیر سؤال می‌برد. شخصیت «آقای همساده» و خندهٔ بی‌رحم در ماجراهایش به شیوه‌ای آیرونیک و ستیزه‌جویانه نمادی از جامعهٔ ایران و دستگاه مردمی لطیفه‌سازی رایج در شبکه‌های مجازی معاصر است. در صورت آیرونیک، او سخنگوی ساده‌لوح و راوی مصائبی است که به آن می‌خندد و جامعه‌ای که به او و درک وارونه‌اش از پیرامون یا اوضاع اجتماعی می‌خندند، درواقع خود را به ریشخند و تمسخر گرفته‌اند، درحالی‌که وی را سپر بلای خود می‌یابند. در صورت ستیزه‌جویانه خنده، هجو، کنایه در این شخصیت مطابق با نظر میخائیل باختین[۱] نوعی ارتباط با واقعیت بنیادین زندگی معاصر است که از طریق دستگاه مردمی لطیفه‌سازی و معنای آن در نفی آگاهانهٔ وضع موجود از طریق انتقاد از قدرت و ایجاد مطالبه نظمی جدید بر اساس شادی و مکالمه می‌گنجد، درحالی‌که با انتخاب لهجهٔ شیرازی در تقابل با زبان رسمی و یکپارچه‌ساز مورد حمایت قدرت سیاسی، هیچ مرکزیتی در زبان نمی‌جوید.

رمزگان رفتاری در سریال‌های غیر کارتونی با انتخاب نوجوانانی ناالگو، وقیح و شورشگر که از کنترل والدین خارج شده‌اند و پس از کسب تجربه‌های شخصی به پیشرفت فکری و اخلاقی می‌رسند، (اشاره به سریال مدرسه ما و پسرهای شروری که با انتخاب خود از نصب کاغذ دیواری نامناسب خودداری می‌کنند؛ ق ۳۵، ′۳۱) نمونه‌ای که در پوریا نیز تکرار می‌شود؛ ق ۲۴، ′۲۲). در داستان‌پردازی از اسلاف خود پینوکیو پیروی می‌کند. آن‌ها جرئت و استقلالشان را علیه هنجارسازی‌ها در یک دنیای نابرابر ابراز می‌کنند. آن‌ها نمادی از لذت‌گرایی عامه‌پسند مرزشکن هستند که می‌خواهند تمام اقتداری را که طی مهروموم‌ها به‌عنوان ابژهٔ تربیتی بر شخصیت‌شان سوارشده، متلاشی کنند، درحالی‌که به مقصود اخلاقی نویسندگانشان از پس تجربه‌ای شخصی،

۱. باختین خنده را فرهنگ کارناوالی جست‌وجو کرد و آن را ابزاری در اختیار مردم برای انتقاد تند و تمسخرآمیز از فرهنگ رسمی و سلسه‌مراتبی فئودالی ـ کلیسایی در سده میانه دانست (مسعودی، ۱۳۸۹: ۱۷۱ ـ ۱۷۰)

آگاهانه و قدرت‌آفرین می‌رسند. در داستان روزنامه‌دیواری این پوریاست که خانواده‌اش را وادار به اطاعت از امر غیراخلاقی می‌کند و آن‌ها بدون محاسبه خواسته او را برآورده می‌کنند (ق ۲۴، ۱۲′). وضعیتی که بزرگسالی را از پایگاه تربیتی‌اش تهی می‌کند و مرجعیتش را در عقلانیت از دست می‌دهد. پوریا با طرد شدن از اجتماع دوستانش برای ساخت روزنامه‌دیواری به پشتیبانی خانواده‌اش تکیه می‌کند. بازگشت به‌نظام خانواده نشانگر احیای قدرتمند نهاد خانواده به‌عنوان شکل‌دهنده ساختار اجتماعی ایرانیان علی‌رغم وجود چالش‌های پیش‌روی آن در عصر جدید است (آزاد ارمکی، ۱۳۹۵: ۹۰).

در بررسی رمزگان رفتاری رابطهٔ بین کودک و بزرگسال در شخصیت «فامیل‌دور» دگرگون می‌شود و این ناشی از تغییر برداشت‌ها دربارهٔ کودکی و بزرگسالی است. او با رفتار نابخردانه گاه دردسرسازتر از بچه‌ها است و نمایشی از بزرگسالی ناهنجار و قاعده‌گریز است. در این بازنمایی بزرگسالی از پایگاه تربیتی‌اش تهی می‌شود و مرجعیتش در آموزش و شناخت در کودکان مخدوش می‌گردد. کلاه‌قرمزی به واقعیت کودکی به‌عنوان مجازی از پسربچه‌های بد پویانمایی‌های اروپایی (مثل پینوکیو) نزدیک است؛ بدون اینکه خلاف پرسوناژهای همزادش رستگاری نهایی داشته باشد. او هدف خنداندن مخاطب را جایگزین تمام آن قصه‌های دراماتیک تحول‌خواه در شخصیت شرور قهرمانش می‌سازد. بااین‌حال او به فریب‌کاری، خراب‌کاری و پیامدهای اعمالش آگاه است. این ویژگی در شخصیت «بچه فامیل دور» که از بدو تولید به‌صورت کنایی بسیاری از اطلاعات و توانایی‌ها را بیش از پدرش دارا است، کودکان را بیشتر با مختصات آگاهی و انتخاب‌گری که در ارتباط با پیرامون، آن‌ها را صاحب اراده و قدرت می‌سازد مشهود است. هریک از شخصیت‌ها در کلاه‌قرمزی به شیوه‌ای کنایی ــ انتقادی به خلقیات ایرانیان اشاره دارند و نمادی از خصایص خویشتن جمعی هستند. فامیل دور با تصور وجود یک بدخواه بنام «درپیت» در زندگی‌اش، کنایه‌ای از توهم توطئه در ذهنیت تاریخی ایرانیان است[۱]. «عزیزم ببخشید» که خود را مرد تیپیکال شرقی معرفی می‌کند، به کاری غیر ازآنچه وظیفه دارد مشغول است. او نمادی کنایی از خرده‌فرهنگ کم‌کاری، نارضایت‌مندی از کار و بیگانگی با آن در جامعه‌ای با بی‌تناسبی و توانایی‌ها و مشاغل افراد است[۲]. «جیگر» با خشمی فروخورده در جست-

۱. مراجعه شود به کتاب قبله عالم ژئوپلیتیک ایران از گراهام فولر که درآن به خصوصیات ایرانیان برای تاویل رفتار سیاسی–شان اشاره می‌کند (۱۳۷۷: ۳۰ ـ ۱۷)

۲. مراجعه شود به کتاب در فضیلت مدنیت نگاهی به نامدنیت‌های سیاسی ـ اجتماعی در ایران از حسن قاضی مرادی که در آن فرهنگ کار را خرده فرهنگ نامدنی در ایران می‌داند (۱۳۹۱: ۱۷۷ ـ ۱۷۶).

وجوی فهم، دائماً در حال اصلاح نگاه دیگران نسبت به خود و تثبیت جایگاه اجتماعی خویش است. نمادی از احساس نابرابری و بی‌عدالتی در ابعاد اجتماعی، قومی، جنسیتی در میان بعضی ایرانیان است[۱]. «دیبی» نماد ریاکاری ایرانیان است[۲]. کلاه‌قرمزی، تصویر جامعه‌ای است که هیچ نشانه‌ای از گذشته پرافتخار ندارد و زمان حال آن نیز آشفته است. در رمزگان روایی کشاکش‌های سریال‌های غیر کارتونی از نوع درونی است و جدال در درون قهرمان جریان دارد. ژانر سریال‌ها نزدیک به رئالیسم جادویی است که در آن عنصر جادویی (بلندگوها، گورگول) در متن زندگی روزمره قهرمان (پوریا و فرشید) قرار می‌گیرد به‌گونه‌ای که گاه به شکل طبیعی و خالی از هرگونه عنصر خرق عادت شده‌ای حاضر می‌شوند (ق ۸، ′۱۳). این ژانر دریافت منفعلانه بیننده را زیرسوال برده و با برانگیختن عنصر خیال در کودکان آن‌ها را از موضع تماشاگر صرف خارج کرده و به‌صورت غیرعلنی و روان‌شناختی در جریان ساختن روایت دخیل می‌کند.

ساختار روایی کلاه‌قرمزی رئالیسم اجتماعی است (فرقانی و محمدکمال، ۱۳۹۶: ۴۷ ــ ۴۵) که با طنزی اجتماعی ـ سیاسی به جامعه و سیاست ایران اشاره دارد. بااین‌حال قرار گرفتن در قالب یک جُنگ تلویزیونی شیوهٔ روایتی خاصی را از راه تعامل میان زاویهٔ دید، نویسنده، راوی، شخصیت و بیننده شکل داده است. به‌گونه‌ای که صدای راوی از آن بزرگسال است ولی زاویه دید به کودک تعلق دارد. پلاتوهایی که بچه‌ها رویدادهای خارج از خانه را روایت می‌کنند راوی و زاویهٔ دید متعلق به کودک است که رخدادی خارق‌العاده در پس‌زمینهٔ زندگی روزمره را در برمی‌گیرد. به‌این‌ترتیب واقعیت و خیال در ساختی طنزگونه و فانتاستیک درهم می‌آمیزد (۱۳۹۳، ق ۸، پ ۲).

۱. اشاره به یافته‌های پیمایش ملی ارزش‌ها و نگرش‌های اجتماعی مردم ایران که توسط دفتر طرح‌های ملی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سال ۸۲ در ۲۸ مرکز استان اجرا شد و نشان داد که احساس نابرابری و بی‌عالتی در ابعاد اجتماعی، قومی و جنسیتی در میان ایرانیان زیاد است. گزارش مرکز بررسی‌های استراتژیک ریاست جمهوری درباره محتوای فیلم‌های سینمایی ۳۶ جشنواره فیلم فجر در اوایل دهه ۹۰ نیز موید میزان بالای پرخاشگری در فیلم‌هاست.

۲. مراجعه به کتاب بررسی تجربی نظام شخصیت در ایران اثر مسعود چلبی که در آن با مراجعه به ۶۰ سفرنامه کتاب از مستشرقان غربی و متفکران ایرانی و اسلامی خصایص شخصیتی ایرانیان را برشمده است (۱۳۹۲: ۵۲)

جدول ۱. نظام نشانه‌ای و روایی کارتون‌های دههٔ هشتاد ایران

			برنامه‌های کودک تولیدی دهه ۸۰	
		دورهٔ شاخص	بلندگوهای افسانه‌ای/مسافری از گرونگول/مدرسه ما	کلاه‌قرمزی نوروزی
نظام نشانه‌ای	نشانه شمایلی	خانه	بازنمایی فضا با رسوبات تاریخی درون محیط روزمره، تقویت نظام نشانه‌ای ایرانی ـ اسلامی در کاربرد معماری سنتی ایران	کنایه‌ای هجوآمیز به نشانه‌های آیینی ایرانی و الگوهای کهن فرهنگی و به خانه در مفهوم جدید آن به‌عنوان نمادی از جهان رسانه‌ای شده. نمادی از جامعه ایران به‌صورت انتقادی
		مدرسه	دربردارنده نشانه‌های متناقض در بازنمایی عاملیت کودک	ندارد
		خانواده	تلاش برای تقویت نهاد خانواده به‌عنوان شکل‌دهنده ساختار اجتماعی ایرانیان	روابط دوستانه جانشین روابط خانوادگی. اضمحلال بخش‌های مهم از نظام سنتی خانواده بازنمایی هزل‌انگیز و انتقادی به بازتولید فضای مناسبات خویشاوندی در عصرپسامدرن
	رمزگان اجتماعی	کلامی	زبان جدید نمادی از زبان مقاومت در برابر ادبیات رسمی	بداهه‌پردازی هجوآمیز و کمدی، نمادی از دستگاه مردمی لطیفه‌سازی. ضدیت با مرکزیت و یکپارچه‌سازی زبان
		اندامی/ کالایی	بازنمایی بدن‌های سالخورده، بروکراتیک و ایدئولوژیک با ارزش‌های قدسی به‌عنوان نماد بدن‌های آیینی‌شده	بازنمایی بدن در متن فرهنگی و تاریخی متکثر و حاضر در میدان فرهنگی. بدن به‌عنوان عرصه نمایشی برای عدم توافق با نظم نمادین
		رفتاری	بازنمایی کودک به‌عنوان برهم‌زننده نظم اجتماعی یکسان‌ساز و بهنجارساز از سوی نهادهای رسمی وابسته به حکومت. واژگونی روابط بزرگسالی و نوجوانی	دگرگونی روابط کودک و بزرگسال. بازنمایی شخصیت‌های ایرونیک به‌صورت انتقادی و طنزآمیز
	جایگاه کودک		سوژه سیاسی	سوژه سیاسی
نظام روایی	راوی		اول شخص با زاویه دید درونی	تعامل میان زاویه دید، نویسنده، راوی، شخصیت و بیننده
	نوع روایت		رئالیسم جادویی	رئالیسم اجتماعی آمیخته با طنز اجتماعی ـ سیاسی

ب) منازعه معنایی و گفتمان هژمونیک

تفسیر رمزگان مجموعه‌های تلویزیونی، ساختارهای نمادین و نظام‌هایی که در چارچوب آن‌ها معنا خلق می‌شود و جهان انسانی شکل می‌گیرد، آشکار ساخت. بررسی‌ها بیانگر وجود دو نظام معنایی متفاوت در برابر هم است که حول دال «زندگی روزمره» به کشف نظام قواعد حاکم بر گفتمان‌های درگیر در متن منجر می‌گردد. در عصر پسا مدرن شکل‌های نوین هویت اجتماعی بر اساس الگوهای مصرف و فراغت و متأثر از صنایع فرهنگی و رسانه‌ای، باعث شده مفهوم فرهنگ نه به‌عنوان هستاری یکدست و همگون در راه و رسم زندگی یا حتی فهم مشترکی از زندگی روزمره، بلکه برعکس فرهنگ اصطلاحی چندمعنا باشد که طیفی از برنامه‌های هویتی متمایز را در برمی‌گیرد. به‌این‌ترتیب فرهنگ آمیخته‌ای از عناصر محلی و رسوبات تاریخی یک ملت همچنین در ارتباط با مراجع متفاوت هویتی از صنایع فرهنگی و رسانه‌های جهانی است. این استدلال پایه و اساس تغییر نگرش دربارهٔ زندگی روزمره است، به‌گونه‌ای که دیگر نمی‌توان زندگی روزمره را به‌صورت کلیتی متجانس و همگون توصیف کرد بلکه باید آن را حیطه‌ای بسیار کثرت‌گرا و پر منازعه دانست (بنت، ۱۳۸۶: ۱۱).

در بررسی نظام دلالتی سریال‌های غیر کارتونی، دال «زندگی روزمره» به‌رغم انقلاب رخ داده در سبک زندگی مردم به‌عنوان مدلولی که دستخوش دگرگونی‌های عمیق تاریخی قرار گرفته است، همچنان با معماری سنتی خانه بازنمایی فضا با رسوبات تاریخی‌اش و غیاب سبک معماری مدرن به‌عنوان نمادی از مصرف‌گرایی و کالاوارگی و با نمایش بدن‌های ایدئولوژیک با ارزش قدسی یا بدن بروکراتیک در راستای تحمیل بدن‌های آئینی شده در چارچوب مذهب و سنت در غیاب نشانه‌های بدن نمایشی به‌عنوان ابژه زیبایی‌شناختی همچنین با تحمیل ادبیات رسمی از طریق قواعد تجویزی و هنجارگذار و آراسته به صنایع ادبی در گفتار نوجوانان از طریق طردِ زبان جدید، فشرده و هجوآمیز که به‌عنوان ادبیات مقاومت یا خرده‌فرهنگ در مرزگذاری با فرهنگ رسمی شناخته می‌شود، سعی در کشاندن مخاطب به سمت مفهوم سنتی از روابط اجتماعی و غیاب نشانه‌های مذکور به‌عنوان دیگریِ متن دارد.

دریدا با بیان اینکه معنا در نشانه حضور ندارد و اینکه در قلمرو دال معنا همواره در ورطهٔ حضور و غیاب قرار دارد، ساختار نشانهٔ موکول را متکی به اثری می‌داند که مؤثر آن در حیطهٔ غیاب است و این پدیدهٔ غیابی را «دیگری» می‌نامد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۷۴). براین اساس دیگریِ متن که با عنصر غیاب سعی در طرد و یا سرکوب آن می‌شود در سبک زندگی جدید و جلوه‌های

نمادین آن در لباس، کلام و معماری نمایان می‌شود و «ما» آنچه تجلی و نمودی از خویشتن جمعی است با نشانه‌های قدسی و آئینی ایرانی همراه می‌شود، درحالی‌که سعی در احیای نهاد خانواده به‌صورتی قدرتمندتر از سایر روابط اجتماعی (دوستانه) دارد. تحلیل غیاب متنی به ما یاری می‌رساند تا بفهمیم که مصالح چه گروهی در اثر غیاب برخی نشانه‌ها برآورده می‌شود و از این طریق به منبع قدرت شکل‌دهندهٔ نظام نشانه‌ای هژمونیک یا به عبارتی قدرت‌های سازندهٔ فهم ما از هویت خود در تقابل با دیگری پی ببریم. در این تعبیر شکل‌گیری معنا در گسترهٔ گفتمان که روابط قدرت و ساختارهای اجتماعی را در خود به‌صورت پنهان یا آشکار بازتاب می‌دهد مورد تحلیل قرار می‌گیرد (ساسانی، ۱۳۸۹: ۸۵). نظام نشانه‌ای که با برجسته کردن سمبول‌های اسلامی ـ ایرانی سعی در القای معنایی از هویت انسان ارزشی و اخلاق‌مدار در مرکزیت قدرت خانواده دارد، به گفتمان رهبر سیاسی روحانی مسلمان پس از نهضت انقلاب اسلامی و تلاش نظام سیاسی در طول تثبیت قدرت بعد از دو دهه از عمر آن در راستای شکل بخشیدن به حیات اجتماعی، کنترل امور فرهنگی و آموزش و تحکیم فرهنگ سیاسی اسلامی اشاره دارد.

بازنمایی پیوند میراث فرهنگی با خانه و سنت با خانواده و تبدیل شدن این پیوند به یک رمزگان اجتماعی که اقتدار خانواده را با وجود بی‌شمار نهادهای رسمی و غیررسمی آموزشی در زندگی فرزندان تقویت می‌کند و سپس مشروعیت بخشیدن به این شکل از زیست اجتماعی که خانواده را حافظ سنت‌ها و میراث ملی، آئینی و دینی در برساختن نظام معنایی برآمده از ارزش-های حاکمیت سیاسی در ایران پساانقلابی و گرایش‌های سیاسی و مذهبی آن قرار می‌دهد به گفتمان اسلام‌گرای حاکمیت اشاره دارد (آزاد ارمکی، ۱۳۹۵: ۱۸۴).

در مقابل مجموعهٔ نوروزی کلاه قرمزی به بازنمایی متفاوتی از هویت «ما» به شیوهٔ طنزآمیز و انتقادی اشاره دارد. تعریف گسترده‌ای که از هویت‌های جمعی در این سریال می‌شود، بیننده را به مفهوم «دیگری» یا غیریتی متفاوت با سریال‌های غیر کارتونی می‌رساند. بررسی رمزگان‌های این سریال در ابتدا هویت «ما» را در کنار مجموعه‌ای از نشانه‌های آئینی ایرانی (سفره هفت سین و مناسبات آن) قرار داد که با سبک پارودی در کمدی پست‌مدرن این سنت‌ها را از بافت تقدس‌گونهٔ آن خارج کرد، تاجایی‌که رجعتی کنایه‌آمیز و هزل‌انگیز به سنت ادبی ایران در کلام کودکان دارد (اشاره به پلاتویی که در آن مجری با بچه‌ها تمرین آداب مهمانی رفتن و شیوهٔ صحیح معاشرت در ایام عید می‌کند اما این تمرین به تصویری کمیک از تجسس در زندگی خصوصی میزبان و ناراستی‌های اخلاق ایرانیان می‌رسد؛ ۱۳۹۳، ق ۳، پ ۲). انتخاب «روابط

دوستانه» به‌جای خانوادگی که حتی مجری را بیشتر میزبان و مهمان منزل دوستانش می‌کند تا خویشاوندان نزدیک، نماد گسستن از جامعه‌ای خانواده محور در دل مناسبات اجتماعی متحول در عصر پسامدرن قلمداد گردید. بازنمایی سبک جدید زندگی که خانه را در هم‌نشینی با پروژهٔ بدن، فناوری‌های فردگرا به‌عنوان نمادی از جهان رسانه‌ای شده و مصرفی قرار می‌دهد و غرق شدن در این شکل از زندگی که به تغییر در کارکرد خانه در ارتباط با مناسبات خانوادگی می‌انجامد، شکل دیگری از بازنمایی «ما» در سریال عروسکی است. در پلاتویی، «دوره» همسر فامیل دور پس از عمل جراحی زیبایی چنان تغییر چهره داده که از سوی دیگران قابل شناسایی نیست (۱۳۹۴، ق ۱۴، پ ۱)؛ اما حتی این شکل از یکدست‌سازی جمعی موافق با جامعهٔ رسانه‌ای شده به‌صورتی کنایه‌آمیز و با تکنیک اغراق، تمسخرآمیز بازنمایی می‌شود. نمایش «ما»یی که به‌طورکلی از ساختارهای سنتی، قیدها و محدودیت‌های فرهنگی‌اش بریده درحالی‌که سبک جدیدی از زندگی را در استفادهٔ نادرست و افراطی از شبکه‌های مجازی، هویت‌های زیبایی‌شناسی در پروژهٔ بدن و مصرف‌گرایی بی‌حد در مقولهٔ فراغت می‌جوید و راه تعامل در عرصهٔ عمومی می‌شناسد، مطابق نظر مسعود کوثری ایرانیان را در رفت‌وآمد لایه‌ها و زمان‌های اجتماعی مختلف دچار سرگردانی نشان می‌دهد. (۱۳۹۳: ۹۳). «ما»ی گسترده در این مجموعهٔ تلویزیونی با انتقاد از قدرت سیاسی و مهم‌تر از آن جامعهٔ ایرانی و مجموعه‌ای از خلقیات ریشه‌دار ایرانیان تا زمان حاضر، به منظره‌ای آشوب‌زده، بی‌نظم و سرگردان از واقعیت جامعه با لحنی طنزگونه و آیرونیک به مفهوم «دیگری» از طریق درهم شکستن خود می‌رسد. در رمزگان رفتاری به برخی خصایص ایرانی ازجمله خودبزرگ‌بینی، توهم توطئه، کم‌کاری، ریاکاری در رمزگشایی از شخصیت‌های آیرونیک عروسکی برنامه و برآمده از تجربهٔ زیستهٔ مردمان، شکل‌دهنده به تعاملات روزمره‌شان پرداختیم. در کلاه‌قرمزی هنجار مردمی شادی با هنجار رسمی در ستیز قرار گرفت و نمایش بدن‌های متکثر در متن فرهنگی و تاریخی خاص خود به یک نوع کارناوالی شدن در نظم‌های فرهنگی متنوع ایران اشاره داشت. به‌این‌ترتیب به‌زعم نگارنده سازندگان مجموعهٔ کلاه‌قرمزی سعی دارند با «خودانتقادی» به تعریفی از هویت جمعی ایرانی دست یابند. شوخی با سنت‌ها و آیین‌های کهن ایرانی و بازنمایی نسلی که به بازآفرینی کامل پندارهای سنتی والدین‌شان تمایلی ندارند؛ تصویر کردن جامعه‌ای که هیچ نشانه‌ای از گذشتهٔ پرافتخار ندارد، درحالی‌که در لحظهٔ اکنون نیز در آمیزش گاهی تعارض‌آمیز سنت‌ها و ارزش‌های عصر جدید (فناوری و سبک زندگی مصرفی) به‌نوعی بی‌قوارگی گرفتار است، به دیگری مستقرشده در درون خود می‌رسد. خود و

دیگری همچون دو روی یک سکه در هم ادغام شده به‌گونه‌ای که از رهگذر شکستن خود، دیگری ساخته می‌شود. دیگری یا غیر نه چیزی بیرونی که هویت ما از پی وجود آن تعریف شود بلکه در دل اظهار انتقادی و ستیزه‌جویانهٔ هویت «ما» جای گرفته است. گفتمان جای گرفته از دل این نظام نشانه‌ای، گفتمان خودانتقادی و خوداظهاری است که خویشتن جمعی را از پس تجربه‌های زیسته در گذشته در دل سنت، ادبیات، قانون و آیین و مذهب و اکنون، دیگری خویش می‌پندارد. هویت «ما» در حوزهٔ دیگربودگی به‌صورتی انتقادی، کنایی و هزل‌آمیز شکل می‌گیرد و به خود ایدئال (چندصدایی و گفت‌وگومحور در عرصهٔ اجتماعی) منجر می‌شود.

در حقیقت بررسی دو نظام نشانه‌ای متفاوت در تحلیل متن صورت‌گرفته از سوی هرکدام از متون، پژوهشگر را به دو نظام معنایی متفاوت در صورت‌بندی هویت ما/آن‌ها (تقابل‌های دوگانه) می‌رساند. ازاین‌رو بازنمایی یک صورت هژمونیک (هرچند ناقص و آسیب‌پذیر) از هویت‌یابی محصول وحدت معنایی در تحلیل متن ممکن نیست. این مسئله از سویی نظام معنایی متعدد می‌سازد و از سوی دیگر مفسر را در وضعیت تصمیم‌ناپذیری سرگشته می‌کند.

از یک‌سو سریال بلندگوهای افسانه‌ای که در راستای مدیریت زندگی روزمره به شبکه‌ای ایدئولوژیک از نشانه‌های سنتی و مذهبی و ایرانی پیوست و با پدیدهٔ غیاب در سبک زندگی جدید و جلوه‌های آن دیگریِ نشانه‌های متن را در تقابل «ما»ی اسیر در زنجیرهٔ قواعد تجویزی در خانواده و مدرسه برساخت و بدین‌ترتیب به گفتمان اسلامی برآمده از ارزش‌های حاکمیت سیاسی پس از انقلاب پیوست و از سوی دیگر کلاه‌قرمزی که با دعوت از دیگری به دنیای خود، به تصویر دیگری از هویت ما متفاوت از معنای قطعی ایدئولوژیک متن بلندگوهای افسانه‌ای رسید و گفتمان خودانتقادی و خوداظهاری را از دل تقابل‌های دوتایی شکل دارد.

به‌این‌ترتیب محقق در دام نقطهٔ تصمیم‌ناپذیر متن در ارتباط با گفتمان هژمونیک دهه هشتاد در وضعیت بلاتکلیفی قرار می‌گیرد. دریدا سرگشتگی یا استیصال[1] را در تحلیل واسازی متن مورد توجه قرار می‌دهد. به نظر او سرگشتگی‌های موجود در متن نقاط کوری هستند که هنگام خوانش متن به دست آوردن معنای قطعی را از متن می‌گیرند. سرگشتگی اصطلاحی بلاغی برای مفهوم شک یا مشکل در انتخاب است و مانعی بر مطلق‌هاست که با نشانه‌های متناقض همراه می‌شود. همیشه بین آن چیزی که متن می‌گوید تناقض، تنش و تفاوت وجود دارد به‌این‌ترتیب پرسش‌های مطرح در آن هرگز به پاسخی یکه نمی‌رسند و رازهای متن سربه‌مهر می‌ماند (آفرین

1. Aporia

و نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۰۱ ـ ۱۰۰). طرح سؤالی که غلبهٔ هریک از دو نظام معنایی را ممکن می‌کند، تفسیر متن را به مفهوم سرگشتگی دریدا نزدیک می‌سازد. سرگشتگی امکان تعدد معانی را ممکن می‌کند و علت آن را می‌توان با توجه به بافتار سیاسی دهه هشتاد و تضادهای مقابله‌گرایانه بین جریان‌های سیاسی دریافت. اوایل دهه هشتاد با تلاش‌های جریان اصلاح‌گرای در قدرت برای تقویت جامعهٔ مدنی و تضعیف تمرکز قدرت سیاسی در دست نخبگان محافظه‌کار به دال‌هایی چون آزادی بیان در مطبوعات، همزیستی تفاهم و گفت‌وگو به‌جای تخاصم در عرصهٔ داخلی و بین‌المللی تأکید گردید. درحالی‌که اواسط و اواخر دهه هشتاد با روی کار آمدن ائتلاف آبادگران (نسل جدید اصول‌گرایان) و تأکید بر ارزش‌های سنتی و مذهبی به‌نوعی بازگشت به بنیادهای اصلی ایدئولوژی انقلاب اسلامی و تنگ‌تر شدن هرچه بیشتر حوزهٔ عمومی با حذف اصلاح‌طلبان از سپهر رسمی سیاست، دوباره الگوی اقتدارگرایی در فرهنگ سیاسی با توسل به نهادهای رسمی و آموزش‌وپرورش، خانواده، تلویزیون دنبال و ترویج گردید (جلائی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۹۰ ـ ۳۸۹). برنامه‌های کودک در شبکه‌ای از روابط بینامتنی معنادار می‌شوند. منازعات سیاسی را می‌توان به‌عنوان تأثیر نشانه‌ای بینامتنی در ایجاد این متون و هماهنگ با عرصهٔ سیاسی ـ اجتماعی دریافت.

در این بررسی بازنمایی متفاوتی از کودکی و بزرگسالی ارائه شد. تصویر کردن کودکانی شرور و ضدالگو که به قوانین خانه و مدرسه برای بهنجار ساختن‌شان گردن نمی‌نهند تا اینکه با قرار گرفتن در متن یک اتفاق جادویی و در پس تجربه‌ای شخصی و کشاکشی درونی به پیشرفت اخلاقی می‌رسند و شخصیت شرورشان متحول می‌گردد. علاوه بر اینکه با انتخاب شیوهٔ روایی «رئالیسم جادویی» در این سریال‌ها و برانگیختن عنصر تخیل در روان کودکان آنان را به‌صورتی ناخودآگاه در ساختن، چگونگی ادامه و پایان روایت دخیل می‌کنند. در بررسی برنامه‌های این دهه تصویر معکوسی از بزرگسالیِ ناهنجار و قاعده‌گریز که چندان از قواعد منطقی زندگی پیروی نمی‌کند، ارائه گردید. بزرگسالی که در برابر کودکی صاحب تکالیفی بود و کودکانی که صاحب حق شناخته می‌شدند. بررسی مفهوم کودکی در معرض محیط تاریخی، اقتصادی و فرهنگی دهه هشتادِ ایران بازنمایی متفاوتی از کودکی در زندگی روزمره و در فرایند خلق فرهنگ همسالی ارائه داد که به تجارب شخصی کودکان از دنیای اجتماعی، معانی و تعابیر خاص خودشان به‌عنوان محور اصلی و مرکزی داستان توجه شد. در کلاه‌قرمزی جایی که راوی و زاویهٔ دید متعلق به کودکان است، نشان می‌دهد که بچه‌ها تا چه اندازه فعالانه و خلاقانه به‌جای آنکه تحت

تأثیر دنیای بزگسالان قرار بگیرند، دنیای بزرگترها را به‌صورت بازی و سرگرمی برای خود تبدیل و بازسازی می‌کنند و درک و برداشت مختص خود را از جهان به تصویر می‌کشند. اگرچه تلاش می‌شود که مدرسه و خانواده همچنان به‌عنوان نهادهایی برای القای هنجارها و ارزش‌های مهم و حیاتی حفظ نظم اجتماعی در کودکان بازنمایی شود اما در نقطهٔ مقابل این نوجوانان سریال هستند که با خلق فرهنگ همسال خود به‌صورت فعالانه زوایای دنیای هنجارسازِ بزرگسالان را تقویت، تضعیف یا به چالش می‌کشند. همان‌طور که در چندین مورد برتری بزرگسالان به چالش کشیده می‌شود. هدف این برنامه نشان دادن تجارب بچه‌ها از زبان کودکان حال است تا بزرگسالانِ آینده‌ای که قرار است به آن تبدیل شوند. کلاه‌قرمزی سعی دارد کودکان را بدون ارجاع به بزرگسالی و در جای خود ببینند: دردسرساز، خیال‌باف، بازیگوش و دارای حق پرسش و سخن و توانایی پردازش و تفسیر.

بحث و نتیجه‌گیری

تلویزیون، اینترنت، ماهواره متأثر از فرهنگ جهانی تمام کودکان و نوجوانان را در یک اتمسفر مشترک سرگرمی‌سازی قرار داده است. در جهانی که این رسانه‌ها بخش جدایی‌ناپذیر زندگی کودکان و نوجوانان هستند، می‌توان انتظار داشت که آگاهی بر تمایزها در سبک زندگی و در تعارض با ساختارهای سنتی جامعه در بین کودکان و نوجوانان ایرانی نیز رشد کند الگوهای روابط اجتماعی، مصرف، لباس و در نهایت ساخت زندگی روزمره را دگرگون کند.

بررسی منازعه معنایی حاکم بر دهه هشتاد به بازنمایی دو دیگری متفاوت منجر شد. دنبال کردن نشانه‌های غیاب در متن بلندگوهای افسانه‌ای هویت‌های جدید سبک زندگی در میان نوجوانان را به «آن‌های» در حاشیه تبدیل کرد و در کلاه‌قرمزی بازنمایی هویت «ما» این‌بار نه در برابر دیگری بیرونی بلکه در سرگردانی‌های جامعهٔ ایرانی دنبال گردید. تصویر کردن «ما»یی که در پی گسستن از دیروز با تمام ارزش‌های آن و آینده با تمام دستاوردهای فنّاورانه آن به وضعیت حال خویش به‌صورت انتقادی می‌اندیشد، برنامه‌سازان تلویزیونی را بر سازندهٔ نظام معنایی جدیدی از پس تأمل بر خویشتن جمعی پس از گذر از سه دهه تلاطم سیاسی، اقتصادی، جنگ، بازسازی، اصلاحات می‌کند. گفتمان خود انتقادی درنتیجهٔ توجه به سرگشتگی‌های جامعهٔ ایرانی میان میراث گذشته و هویت آینده‌شان رقم خورد.

بازنمایی کودکی به‌عنوان سوژهٔ سیاسی با توجه به ماهیت و هستی کودک در زمان تاریخی

خود از نتایج بررسی مفهوم کودکی در این دهه بود. متناسب با آن رابطه مطیعانهٔ کودک با قدرت سیاسی نیز دگرگون گشت و کودکان به‌عنوان صاحبان قدرت اجتماعی در جایگاه بالقوهٔ مقاومت در برابر گفتمان هژمونیک در قدرت قرار گرفتند. مجموعه مختصاتی که کودکی را به سوژه سیاسی تبدیل کرد. دهه ۸۰ رمزگان روایی و رفتاری مؤید جایگاه کودک به‌عنوان سوژه سیاسی در به چالش کشیدن قدرت بزرگسالان به‌عنوان نمادی از ساخت قدرت سیاسی گردید. کودکان در تعارض و یا سازش با قدرت برتر به‌عنوان دارندگان قدرت اجتماعی، صاحبان حقوق در برابر ساخت قدرت سیاسی مطرح شدند. مفهوم کودکی در دهه ۸۰ و در دل روایت‌های تلویزیونی کودک کشف شد.

منابع و مأخذ

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۹۵). **تغییرات، چالش‌ها و آینده خانواده ایرانی**، تهران: تیسا.

آفرین، فریده و امیرعلی نجومیان (۱۳۸۹). **خوانشی پساساختارگرا از آثار عباس کیارستمی**، تهران: علم.

بتلهایم، برونو (۱۳۸۶). **افسون افسانه‌ها**، ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده، تهران: هرمس.

بنت، اندی (۱۳۸۶). **فرهنگ و زندگی روزمره**، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: اختران.

پستمن، نیل (۱۳۷۸). **نقش رسانه‌های تصویری در زوال دوران کودکی**، ترجمهٔ صادق طباطبائی. تهران: نشر اطلاعات.

تاجیک، محمدرضا و امیر رضائی‌پناه (۱۳۹۵). «مبانی نقد و بازاندیشی جامعه‌شناسی سیاسی در اندیشه ژاک رانسیر، امر اجتماعی در عصر پساجهانی شدن»، **پژوهشنامه علوم سیاسی**، شماره ۲: ۱۱۸ ـ ۸۷.

تقی‌پور، فائزه؛ سپهر خلجی و آسیه معینی (۱۳۹۷). «بازنمایی ابعاد هویت فرهنگی درمجموعه پویانمایی باب اسفنجی»، **فصلنامه رسانه‌های دیداری و شنیداری**، شماره ۲۸: ۱۵۰ ـ ۱۲۱.

جلائی‌پور، محمدرضا (۱۳۹۲). **جامعه‌شناسی ایران، جامعه کژ مدرن**، تهران: نشر علم.

جیمز, آلیوس و کریس جنکس و آلن پروت (۱۳۹۳). **جامعه‌شناسی دوران کودکی نظریه‌پردازی درباره دوران کودکی**، ترجمهٔ علیرضا کرمانی و علیرضا ابراهیم‌آبادی، تهران: ثالث.

چلبی، مسعود (۱۳۹۲). **بررسی تجربی نظام شخصیت در ایران**، تهران: نی.

ده‌صوفیانی، اعظم (۱۳۹۲). **کودکان، پویانمایی و تلویزیون**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات، مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

ذکایی، محمدسعید و مریم امن‌پور (۱۳۹۱). **درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران**. تهران: تیسا.

راودراد، اعظم و مانیا عاله‌پور (۱۳۹۵). «تحول بازنمایی دیگری در پویانمایی‌های برنده جایزه اسکار»، **فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات**، شماره ۳۶: ۱۰۵ ـ ۸۵.

رحمانیان، محمد (رحمانیان، م). (۱۳۸۷). **بلندگوهای افسانه‌ای**، به تهیه‌کنندگی مهدی شایقی حق، ایران: شبکه دو سیمای جمهوری اسلامی ایران. از
http://www.telewebion.com/episode/۱۴۷۴۷۱۶

ریتزر، جورج (۱۳۹۲). **نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، چاپ اول، تهران: علمی.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). **معناکاوی، به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی**، تهران: علم.

سالمی، آزاده (۱۳۹۴). **هویت‌های کودکی در برنامه کودک تلویزیون**. تهران: صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهش و سنجش افکار.

سپهران، کامران (۱۳۸۸). **تئاترکراسی در عصر مشروطه ۱۳۰٤ ـ ۱۲۸۵**، تهران: نیلوفر.

سجودی، فرزان (۱۳۸۸). **نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات**، تهران: علم.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۷۳). **بوستان سعدی**، تهران: مهتاب.

شایگان‌فر، نادر و فرزان سجودی و قاسم تورجی (۱۳۹۷). «واکاوی نحوه شکل‌گیری مفهوم «خود و دیگری» در پویانمایی بن تن با تکیه بر روش فنی جان فیسک و پنج سطحی رولان بارت»، **فصلنامه پژوهش-های ارتباطی**، (پیاپی ۹۴)، شماره ۲: ۱۵۴ ـ ۱۲۹.

شعبان‌دخت، علی‌اصغر (۱۳۹۰). **تربیت کودک از منظر آموزه‌های دینی**، قم: مشهور.

ضیمران، محمد (۱۳۸۲) **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**. تهران: قصه.

طهماسب، ایرج (مولایی، م و جبلی، ح) (۱۳۸۹ ـ ۹۷). **کلاه قرمزی نوروزی**، به تهیه‌کنندگی حمید مدرسی. ایران: شبکه دو سیمای جمهوری اسلامی ایران.
از http://www.doostihaa.com و سایت ftp://ftp.um.ac.ir

فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۸۷). **مدرن یا امروزی شدن فرهنگ ایران**، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

فرقانی، محمدمهدی و ستاره محمدکمال (۱۳۹۶). بازنمایی جنسیت در برنامه‌های تلویزیونی مقایسه مجموعه کلاه‌قرمزی و پویانمایی شش قهرمان. **زن در فرهنگ و هنر**، شماره ۱: ۴۸ ـ ۲۷.

فولر، گراهام (۱۳۷۷). **قبله عالم ژئوپلیتیک ایران**. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

قاضی‌مرادی، حسن (۱۳۹۱). **در فضیلت مدنیت نگاهی به نامدنیت‌های سیاسی ـ اجتماعی در ایران**. تهران: کتاب آمه.

قهرمان‌پور، رحمن (۱۳۹۶). **بررسی چهاردهه تحول خواهی در ایران**، تهران: روزنه.

کوثری، مسعود (۱۳۹۳). **کوته نوشته‌های وایبری**. تهران: تیسا.

کرایب، یان (۱۳۷۸). **نظریه اجتماعی مدرن از پارسونز تا هابرماس**، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، تهران: آگاه.

گونتر, بری و جیل مک آلر (۱۳۸۰). **کودک و تلویزیون**، ترجمهٔ نصرت فتی، تهران: سروش، کانون اندیشه پژوهش‌های سیما.

مایال، بری (۱۳۹۵). **تاریخچه جامعه‌شناسی کودکی**، ترجمهٔ حسام حسین‌زاده، تهران: نشر اینترنتی رهایی.

متولی، مرتضی (برزگر، ح و قاسم‌خانی، م). (۱۳۸۴). **مسافری از گرونگول**، به تهیه‌کنندگی سید جواد فرزین‌فر و سید جلیل فرزین‌فر. ایران: شبکه دو سیمای جمهوری اسلامی ایران. از
https://www.telewebion.com/

محمدی نژاد، مازیار (۱۳۹۸). **تحلیل فیلم پویانمایی شهر راز از منظر روانشناسی کودک و نوجوان**. بازیابی شده در ۱۰ آذر ۱۳۹۸، سایت به نشانی https://xagrosfilm.ir/blog-item

مرکز بررسی‌های استراتژیک ریاست جمهوری (۱۳۹۶). **گزارش مرکز بررسی‌های استراتژیک از تصویر ایران در جشنواره سی و ششم فیلم فجر؛ ایران در سینمای ایران** [گزارش]. بازیابی شده در ۱۲ مهر ۱۳۹۷، سایت به نشانی: http://www.css.ir

مسعودی، شیوا (۱۳۸۹). «تبیین جامعه‌شناختی عناصر کارناوالیته در نمایش‌های عصر ناصری»، **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، شماره ۲، ۱۹۶ ـ ۱۶۷.

موفه، شانتال (۱۳۹۰). **درباره امر سیاسی**، ترجمهٔ منصور انصاری، تهران: رخداد نو.

موفه، شانتال (۱۳۹۲). **بازگشت امر سیاسی**، ترجمهٔ عارف اقوامی مقدم، تهران: رخداد نو.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۷۳). **مثنوی معنوی**، تهران: علم.

نجف‌زاده، مهدی و اطهری، حسین (۱۳۹۱). «نشانه‌های پست‌مدرن در کارتون‌های ایرانی؛ تحلیل نشانه‌شناختی کارتون‌های آن‌شرلی، پسر کوهستان، کیم‌باستیل و بن‌تن»، **فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی**، شماره ۴: ۳۵-۴.

یاری، داریوش، محمود طالبیان و سیاوش طالبیان (۱۳۸۸). **مدرسه ما**. به تهیه‌کنندگی بهروز مفید. ایران: شبکه دو سیمای جمهوری اسلامی ایران. از http://ifilmtv.com/series/content/29419

Aries,philippe. (1962). **Centuries of childhood**, new York: Alfred a. knopf.

Bettaney, Shona. & Russell w. belk. (2011). **Disney discourses of self and other: animality, primitivity, modernity, and postmodernity**. Consumption Markets & Culture. Vol. 14, No. 2, pp 163- 176.

Chandler, Daniel. (2002). **Semiotics: the basics**, USA and Canada: Routledge.

Mouffe, Chantal. (2000). **The democratic paradox**, new york: verso.

Peirce, Charles.Sanders. (1955). **Philosophical writings of Peirce,** new york: dover Publications.