فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هجدهم/ شماره ٤ / پیاپی ٥٢/ زمستان ١٤٠٣/ ١٨٢_١٤٧
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 18, No. 4, Series 52, Winter 2025, 27_52

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین
(نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خ۱»)[1]

حسین رجائی[2]؛ علی‌اصغر کیا[3]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۸/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

چکیده

تلویزیون به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین رسانه‌های ارتباط جمعی در تولید و گسترش شناخت در جهان، در راستای ارائه آموزه‌های شخصیت‌های دینی مورد استفاده قرار می‌گیرد. پژوهشگر در این تحقیق به تحلیل دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی نون‌خ۱ پرداخته است. این پژوهش با نظر به ابعاد شش‌گانه «دین‌داری» از منظر نینیان اسمارت، نظریه «گفتمان، قدرت-نظارت و سوژه‌شدگی» میشل فوکو و مفاهیم «هم‌ذات‌پنداری» و «سریال عامه‌پسند»، به نحوه تأثیرگذاری پیام‌های دینی بر هم‌ذات‌پنداری و سوژه‌شدگی مخاطبِ سریال‌های عامه‌پسند تلویزیونی پرداخته است. در این پژوهش همچنین با استفاده از روش نشانه‌شناسی، الگوی سه‌سطحی جان فیسک و محور همنشینی و جانشینی سوسور، پیام‌های دینی در سریال عامه‌پسند نون‌خ۱ مورد واکاوی قرار گرفته است. اگرچه این سریال در ژانر اجتماعی- خانوادگی و کمدی است، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد این نوع سریال‌ها، نشانه‌ها و پیام‌ها (زنجیره نشانه‌ها)ی دینی را در پنج نوع به نمایش می‌گذارند: ۱- پایان تلخِ اعمال بد که به صورت تلویحی، از عملی غیر دینی نهی می‌کند یا به عملی دینی توصیه می‌کند؛ ۲- پایان خوشِ اعمال خوب که در آن عملی دینی تأیید می‌شود و به‌نحوی تلویحی، عملی غیردینی نهی می‌شود؛ ۳- امری ذاتی، طبیعی، عام و بی‌زمان جلوه دادن مفاهیم اعتقادی؛ ۴- ارائه مستقیم پیام‌های دینی به مخاطب؛ ۵- ارائه پیام‌هایی در مکان یا موقعیتی دینی یا با محوریت حضور روحانیت به عنوان نشانه‌های دینی یا پیام‌ها (زنجیره نشانه‌ها)ی دینی در سریال به نمایش گذاشته شده‌اند. اکثرِ نشانه‌ها و پیام‌ها (زنجیره نشانه‌ها)ی دینی از دسته ابعاد دینیِ اعتقادی- ایدئولوژیکی، اخلاقی- احکامی و مناسکی- شعائری است و نشانه‌ها و پیام‌های دینی از دسته ابعاد دینیِ روایی- اسطوره‌ای، شهودی- احساسی و اجتماعی-نهادی کمتری را شامل شده است.

واژه‌های کلیدی

نشانه‌شناسی، دین‌داری، هم‌ذات‌پنداری، سوژه‌شدگی، سریال عامه‌پسند.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه، گروه ارتباطات، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). h_rajaei@atu.ac.ir
۳. استاد گروه روزنامه نگاری، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
keya@atu.ac.ir

مقدمه

اینترنت و پیشرفت‌های فناورانه ارتباطات که منجر به استفاده فراگیر از وسایل ارتباطی اجتماعی در دریافت اطلاعات معرفتی و رفع نیاز به اخبار و آگاهی شده است، باعث نشده تا استفاده از رسانه‌های جمعی همچون تلویزیون به‌طور چشم‌گیری کاهش یابد. مردمِ سراسرِ جهان برای سپری کردنِ اوقات فراغت، بیش از امور دیگر، به تماشای برنامه‌های رسانه جمعیِ تلویزیون می‌پردازند؛ رسانه‌ای که عامه‌پسندترین جلوه فرهنگ در سده کنونی است (استوری، ۱۳۸۷: ۳۳).

در دنیای کنونی که تنوع و تکثر فرهنگی، مشخصه بارز آن است، رسانه‌ها تأثیرگذار و سازنده هویت انسان‌ها هستند (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۶۳-۲۶۴). تأثیر اجتماعی رسانه‌های جمعی بر مخاطبان فقط محدود به تقویت یا تغییر نگرش‌ها و رفتار آنها نیست، بلکه باعث ایجاد ارزش‌ها و الگوهای رفتاری در مخاطبان نیز می‌شود (مهدی‌زاده، ۱۴۰۰: ۵۹). این رسانه‌ها آنچه انسان‌ها برای راهنمایی و اقدام در حیات خود به آن نیاز دارند را به ایشان می‌آموزند.

رسانه جمعی تلویزیون، به‌ویژه در جامعه ایران که آمیخته با مفاهیم دینی نیز هست، در ساخت نظام باورهای مخاطب نقشی اساسی دارد، به‌گونه‌ای که حتی اشخاصی هم که گرایش دینی ندارند، به نحوی با پیام‌های دینی رمزگذاری‌شده آن مواجه هستند. از جمله بسترهای ارائه پیام‌های دینی، سریال‌ها هستند. جذابیت سریال‌های عامه‌پسند برای مخاطبان، به دلیل خلق شخصیت‌های قابل‌باور و موقعیت‌های مشابه و آشنا برای آنهاست. این شخصیت‌های باورپذیر در هم‌ذات‌پنداری و هویت‌یابی مخاطب تأثیر می‌گذارند. این مخاطب ناخودآگاهانه اقدام به هم‌ذات‌پنداری، جامعه‌پذیری و یادگیری اجتماعی پیام‌های رمزگذاری‌شده نموده، دارای هویت و ذهنیتی می‌شود که آماده پذیرش پیام‌هایی این‌چنینی و واکنش‌هایی هم‌سو با ذهنیت ساخته‌شده‌اش خواهد بود. شخصیت‌های این سریال‌ها به نحوی ایده‌آل به نمایش درمی‌آیند و واکنش‌های آنها در موقعیت‌هایی که در آن قرار می‌گیرند، امری دینی تلقی می‌شود. این در صورتی است که دین‌داری، اگرچه در جامعه، امری جمعی به حساب آید، امّا در ساحتِ شخصی، امری درونی و معرفتی است و برای هر انسانی، مبنی بر تجارب زیسته،

فرهنگ زمینه و زمانه، آموزه‌های خانوادگی، فرایند جامعه‌پذیری، تحصیلات و طبقه اجتماعی، متفاوت و منحصربه‌فرد فهم و درک می‌شود؛ و مخاطبان سریال‌های تلویزیونی در زندگی روزمره‌شان همیشه همان واکنش‌هایی که در شخصیت‌هایی که با آنها هم‌ذات‌پنداری می‌کنند را نخواهند داشت که این، نوعی تضاد و تناقض معرفتی برای مخاطبان خواهد داشت.

نگارنده در این پژوهش، درصدد واکاوی یکی از سریال‌های عامه‌پسند تلویزیون ایران است تا چگونگی بازنمایی موقعیت‌های دین‌داری که بر سوژه‌شدگی مخاطب و ساختِ سوژه دیندارِ ایده‌آل اثرگذار است را با روش نشانه‌شناسی روشن کند. به طور کلی، این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این سؤالات است:

- چگونه سریال‌های عامه‌پسند می‌توانند بر فرایند سوژه‌شدگی مخاطب اثرگذار باشند؟
- چگونه هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های سریال‌های عامه‌پسند می‌تواند به سوژه‌شدگی مخاطب در فرایند قدرت- نظارت بینجامد؟
- سریال‌های عامه‌پسند چه ابعادی از بُعدهای شش‌گانه دین‌داری را می‌توانند به نمایش درآورند؟

پیشینه پژوهش

فاطمه پوربصیر، علی‌اصغر کیا و جواد صادقی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «نحوه بازتاب دین‌داری در سریال‌های دینی تلویزیون (تحلیل محتوای سریال مدینه)» به بررسی چگونگی به تصویر کشیده شدن محتوای دینی در سریال مدینه پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش، سجایای اخلاقی را برای شخصیت‌های مرجع و دین‌دار و رذایل اخلاقی را برای شخصیت‌های غیرِ دین‌دار و نامرجع نتیجه‌گیری کرده است.

بشیر معتمدی و اعظم راودراد (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی امکان بازنمایی امر قدسی در قالب تصویر متحرک» به بررسی موانع پیش‌روی این نوع بازنمایی می‌پردازند. آنها با بررسی چالش‌های موجود و ارائه راه‌حل‌ها و مروری بر

تجارب موفق و ناموفق این عرصه، دو راه‌حل برای خروج از این موانع ارائه کرده‌اند که یکی «سبک استعلایی» و دیگری «بهره‌گیری از سمبل‌ها» هستند.

گودرزی، حسینی پاکدهی و نقیب‌السادات (۱۳۹۶) در رساله دکتری با عنوان «بازنمایی دین در سینمای پس از انقلاب» به بررسی چگونگی بازنمایی دین در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب ایران پرداخته‌اند. از نگاهِ نگارنده این پژوهش، دینِ سینمایی‌شده ارتباط خود را با دین نهادی حفظ کرده و از تمرکز بر بُعد اعتقادی اجتناب ورزیده، همچنین ماهیت سینما امکان به تصویر کشیدن، نشر و تبلیغ مقولات استعلایی دین، از جمله بُعد اعتقادی را سلب کرده و اقدام به تصویر کشیدن توحید و... را حرکتی درراستای عرفی‌سازی دین دانسته است.

احسان قرنی و ابوتراب طالبی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی دین‌داری در سریال‌های تلویزیونی» به مطالعه سریال مادرانه پرداخته‌اند. در این اثر، چگونگی بازنمایی دین‌داری در رفتار شخصیت‌های این سریال و تأثیر سبک زندگی دینی بر دوری از انحرافات اجتماعی و فرهنگی بررسی شده است. آنها نتیجتاً دین‌داری مرجح در این سریال را نوعی دین‌داری شهودگرا با رویکرد مرید و مرادی عنوان می‌کنند.

فوره (۱۹۸۷) در کتابی با عنوان «تلویزیون، دین و شکل‌گیری ایمان، ارزش‌ها و فرهنگ» به موضوع دین‌داری و تلویزیون پرداخته است.

نیومن (۱۹۹۶) نیز در کتاب «تهدید دین توسط برنامه‌های تلویزیون نسبت به عقاید، ارزش‌ها و نگرش‌های سنتی»، رقابت نیروهای فرهنگی تلویزیون و مذهب را از یک نگاه گسترده نظری بررسی کرده است.

اشاره به برخی سوابق پژوهشی نزدیک به موضوع پژوهش حاضر نشان می‌دهد در آثار قبلی که به موضوع بازنمایی دین در سینما و تلویزیون پرداخته شده است، معمولاً یا به بررسی چگونگی بازنمایی مناسک دینی پرداخته شده است، یا به چگونگی بازنمایی مفاهیم انتزاعی و قدسی دینی توجه شده است، یا از بازنمایی دین توسط شخصیت‌های داستان‌ها سخن آمده است و یا به رسانه‌ای شدن دین در رسانه‌های جمعی اشاره شده است. این در صورتی است که این پژوهش به‌جای اینکه سراغ مناسک دینی یا مفاهیم قدسی و انتزاعی دینی و یا ارتباط دین و رسانه و دینِ رسانه‌ای‌شده برود، یا به بازنمایی اعمال دینی در شخصیت‌های

کلیشه‌ایِ تماماً سیاه یا تماماً سفیدِ داستان‌های سریال‌ها بپردازد، با نگاهی گسترده‌نگر، به سراغ سریال پرمخاطبی رفته است که هم از لحاظ ژانر، سریال اجتماعی-کمدی است و دینی محسوب نمی‌شود و هم مستقیماً به یک مسئله دینی خاص نپرداخته است؛ بلکه بر مبنای دسته‌بندی پیام‌های دینی و ابعاد گوناگون دین‌داری در زندگی روزمره، به سراغ شخصیت‌های داستان و موقعیت‌های دینی در دل داستان رفته که ذهنیت مخاطب را تبدیل به سوژه‌ای می‌کند که پذیرای معانی دینی از این موقعیت‌های تکراری و آشنای فرهنگی و اجتماعی است. همچنین، این مقاله ویژگی‌های سریال‌های عامه‌پسند و هم‌ذات‌پنداری مخاطب در فرایند سوژه‌شدگی‌اش از رهگذر گفتمان دینی ارائه‌شده در سیرِ داستان سریال مورد پژوهش را نیز واکاوی کرده است که در دیگر آثار پژوهشی پیش از این، موردبررسی قرار نگرفته است.

چهارچوب نظری

دین و ابعاد دین‌داری

دین، مجموعه‌ای از عقاید، اخلاق، قوانین و مقرراتی است که برای اداره جامعه انسانی و پرورش انسان‌ها طراحی شده است (جوادی آملی، ۱۳۷۲: ۹۳). همچنین دین به‌عنوان راه و رسم زندگی و راهکارهای دست‌یابی به نیک‌بختی و کمال حقیقی یا هدف آفرینش انسان تعریف شده است (طباطبایی، ۱۳۷۲: ۱۷۸-۱۷۹). در دنیای کنونی، نهادهای تخصصی‌شده دین بر مراقبت اجتماعی از دین متمرکز شده‌اند و هر دین در قالب نهاد تخصصی‌شده، به‌طور مشخص باورها، ارزش‌ها و اعمال خود را در یک مدل منسجم و یکپارچه می‌سازد.

دین‌داری به معنای داشتن اهتمام دینی است، به‌نحوی که نگرش، گرایش و کنش‌های فرد را تحت تأثیر قرار دهد (هیمل‌فارب، ۱۹۷۷؛ به نقل از شجاعی‌زند، ۱۳۸۴: ۳۶). «دینی بودن» عنوانی عام است که به هر یک از افراد یا پدیده‌هایی اطلاق می‌شود که ارزش‌ها یا نشانه‌ها و ابعاد دینی در آنها متجلی باشد.

روحیات مختلف معنوی انسان‌ها و تفاوت متدیّنان در اهتمام به «ابعاد» مختلف دین، معیاری برای گونه‌های دین‌داری بوده است. اینکه منظور از ابعاد

دیـن چیسـت، برخـی از دین‌پژوهـان آن را «مؤلفه‌هـای تشـکیل‌دهنده» دیـن می‌داننـد و برخـی دیگـر ابعـاد دیـن را از لحـاظ انعـکاس آن در عمـل و احـوال دیـن‌داران دانسـته‌اند (موحدیـان عطـار، ۱۳۹۷: ۱۴).

برخـی از انـواع دیـن‌داری مبتنـی بـر گرایـش و برجسـتگی یکـی از ابعـاد دیـن شـکل می‌گیـرد (میرسندسـی، ۱۳۹۰: ۵۴). نینیـان اسـمارت بـا شناسـایی خصوصیـات مشـترک و عـام ادیـان گوناگـون، شـش بعـد را به‌عنـوان وجـوه مشـترک میـان ادیـان معرفـی می‌کنـد: ۱- بُعـد اعتقـادی؛ ۲- بُعـد اسـطوره‌ای؛ ۳- بُعـد اخلاقـی؛ ۴- بُعـد شـعائری (مناسـکی)؛ ۵- بُعـد تجربـی؛ و ۶- بُعـد اجتماعـی (میرسندسـی، ۱۳۹۰: ۵۶- ۵۹)، کـه البتـه نحـوه بـروز هـر یـک از ایـن ابعـاد در هـر یـک از ادیـان متفـاوت اسـت.

بُعد عملی، آئینی یا شعائری (مناسکی)

ایـن بعـد از ابعـاد دیـن‌داری، ظاهری‌تریـن جنبـه دیـن اسـت و شـامل اعمـال و تکالیفـی می‌شـود کـه متدیّنـان ارتبـاط خـود را بـا نیروهـای مافـوق طبیعـی به‌صـورت نمادیـن برقـرار می‌کننـد (میرسندسـی، ۱۳۹۰: ۵۶-۶۰). پیـروان دیـن پایبنـد بـه انجـام ایـن اعمـال هسـتند، از جملـه نمازهـا و انـواع پرسـتش ماننـد قربانـی کـردن، مناجات‌هـا و ... همچنیـن شـعائری سـکولار ماننـد «دسـت تـکان دادن» هنـگام گفتـن عبـارت «خداحافـظ»، کـه بـا شـعائر دینـی یکـی می‌شـود (سـپهری، ۱۳۹۵: ۲۳۶-۲۳۴). اعمـال و کنش‌هایـی همچـون نمـاز، دعـا، زیـارت و روزه کـه در چهارچـوب حیـات دینـی انجـام می‌شـوند و دیـن بـر انجـام آنهـا تأکیـد دارد، از جملـه ایـن اعمـال محسـوب می‌شـود (میرسندسـی، ۱۳۹۰: ۵۶-۶۰).

بُعد تجربی، احساسی و شهودی

ایـن بُعـد، حالـت یـا احسـاس تجربـه‌ای شـگرف و هیجان‌انگیـز اسـت، همچـون احسـاس حضـور در پیشـگاه خداونـد یـا شـنیدن تسـبیح (میرسندسـی، ۱۳۹۰: ۵۹). ایـن بُعـد ناظـر بـر تجربیـات زندگـی معنـوی اسـت کـه احسـاس ارتبـاط بـا خـدا را بـرای تجربه‌گـران آن بـه ارمغـان مـی‌آورد، همچنیـن شـامل حـس کمـک بـه همنـوع و احسـاس فـردی نجات‌یافتـه یـا شـفاگرفته می‌باشـد (میرسندسـی، ۱۳۹۰: ۵۶).

بُعد روایی و اسطوره‌ای

این بُعد از دین‌داری، بیانگر داستان‌های الهام‌بخش، عبرت‌آمیز و جهت‌ساز است که به لحاظ معنایی، تربیتی و اخلاقی ارزشمند بوده و هاله‌ای از قداست آنها را احاطه کرده است (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۷). این داستان‌ها معمولاً در مورد خدایان و موجودات متعالی و نیکوکاران بزرگ نقل می‌شوند (سپهری، ۱۳۹۵: ۲۳۶-۲۳۷).

بُعد اعتقادی و فلسفی (ایدئولوژیک)

این بُعد از دین‌داری، معرف مجموعه گزاره‌های مربوط به ذات، صفات و افعال پروردگار و رابطه او با جهانِ آفریده‌شده و انسان‌ها است و به توضیح اینکه چگونه ارتباط میان خداوند و انسان‌ها برقرار می‌شود، می‌پردازد (سپهری، ۱۳۹۵: ۲۳۷).

بُعد اخلاقی، حقوقی و احکامی (استنتاجی یا پیامدی)

این بُعد از دین، دستورالعمل‌هایی درباره «کارهای خوب و بد» دارد و اینکه «بایدها و نبایدها» در زندگی روزمره چه اموری هستند. قوانین مربوط به نماز، روزه و راهکارهای مواجهه با وضعیت‌هایی همچون امانت‌داری، درستکاری در معاملات، رفتار با اعضای خانواده و دیگران، از جمله این موارد محسوب می‌شوند (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۷).

بُعد اجتماعی و نهادی

این بُعد از دین به جنبه‌هایی اشاره دارد که برای بقاء و حفظ نفوذ دین در جامعه، در مراسم اجتماعی و تظاهرات مذهبی قابل ملاحظه است (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۹). هر جریان مذهبی در گروهی از انسان‌ها نهادینه می‌شود و به شکل یک نهاد همچون کلیسا یا حوزه در می‌آید. آثار مادی دین همچون بناها، آثار هنری، شهرهای مقدس و دیگر مادیات مرتبط با دین نیز بخشی از این بُعد هستند.

شناخت ابعاد گوناگون دین‌داری به طبقه‌بندی نماهای مربوط به دین‌داری در پیام‌های تصویری، از جمله فیلم‌های سینمایی و سریال‌های تلویزیونی، و تحلیل آنها کمک می‌کند. بر این اساس، یک سکانس- البته اگر به‌طور کامل به موضوعی

دینی پرداخته باشد - یا یک صحنه یا یک نما، با توجه به محتوا و مضمون دینی‌اش موردتوجه قرار گرفته و بر مبنای اینکه کدام بُعد یا ابعاد دین‌داری در آن مورد توجه قرار گرفته، مورد واکاوی نشانه‌شناسانه قرار می‌گیرد. بر این اساس، در صحنه‌ای که شخصی نماز می‌خواند، آشکارا بُعد مناسکی دین‌داری به نمایش درآمده و در سکانسی که سوءظن داشتن یک شخصیت داستان نسبت به دیگری و عقوبت کارش روایت می‌شود، بعد اخلاقی به‌وضوح مورد توجه است. گاهی سخن گفتن یک شخصیت داستانی با خدا، به‌عنوان بعد اعتقادی، مورد توجه قرار می‌گیرد و گاهی، حضور اجتماعی یک روحانی در مسجد به‌عنوان بعد اجتماعی دین تحلیل می‌شود.

سوژه، قدرت- نظارت، سوژه‌شدگی و گفتمان میشل فوکو

سوژه در معنای فلسفی و دکارتی آن، ناظر بر منِ اندیشنده و جدایی جهانِ درونیِ سوژه به‌عنوان فاعلِ شناسا و جهانِ بیرونیِ ابژه به‌عنوان متعلقِ شناسایی است (اسفندیاری، ۱۳۸۸: ۴۰ و ۵۴). اما در ساحتی سیاسی، سوژه به معنای تابع بودن و تحت سلطه قرار داشتن است. یعنی انسان یا همان فاعل‌شناسا، تابع قدرتی برتر قرار می‌گیرد. همچنین ساختارگرایان ضمن مرکززدایی از سوژه، تأکید زیادی بر ساختارها و نظام‌ها داشتند و سوژه را محصول ساختار می‌دانستند و فاعل اصلی را خود ساختار در نظر می‌گرفتند.

حال نتیجه پیاده‌شدن این ساختار در اجتماع این می‌شود که انسان به‌خودی‌خود دارای چیزی نیست و از خود چیزی ندارد، بلکه محصول نظامی گسترده است که تعیین‌کننده نحوه بودن اوست. افراد در این ساختار دارای چیزی ذاتی نیستند بلکه از طریق شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان با دیگران شناخته می‌شوند (هومر، ۱۳۸۸: ۹۷). فوکو با ارائه توصیفی از گفتمان، آن را چیزی شبیه تعریف سوسور از زبان، به‌عنوان یک نظام دلالتی که توسط قواعدی اداره می‌شود، تعریف می‌کند که شیوه‌های طبقه‌بندی و تقسیم معانی مختلف آن را ساختار می‌دهد (لافی، ۲۰۰۷: ۷۴). از نظر فوکو، این گفتمان‌های حقیقت و دانش هستند که مدل‌های رفتار عادی و نابهنجار ما از آن استخراج می‌شوند (منسفیلد، ۲۰۰۰: ۵۳-

۵۱). در اینجا برای اینکه چیزی به‌عنوان یک واقعیت یا حقیقت ثابت شود، سایر موارد به همان اندازه اظهارات معتبر باید بی‌اعتبار و رد شوند (میلز، ۲۰۰۳: ۶۷).

«فوکو استدلال می‌کند که کارکرد گفتمان، ساختِ ایده‌ها و ارزش‌های خاصِ کنونی و حذف و نادیده گرفتن بقیه ارزش‌ها و ایده‌هاست. گفتمان یک مکانیزم حذف و طرد است که قدرت و دانش را به آن ایده‌هایی اختصاص می‌دهد که مورد پذیرش هستند. گفتمان سوژه را می‌سازد، و نحوه گفت‌وگوی معنادار درباره یک مضمون و دلیل و برهان تراشیدن برای آن را تعیین می‌کند» (مهدی‌زاده، ۱۴۰۰: ۱۱۸). گفتمان‌ها مجموعه‌ای از گزاره‌های تأییدشده هستند که دارای نیروی نهادینه‌شده‌اند، به این معنی که تأثیر عمیقی بر نحوه عملکرد و تفکر افراد دارند.

نمونه‌ای از صورت‌بندی‌های گفتمانی به‌طور کلی، تمام مقاماتی است که عملکرد کنترل فردی را براساس یک حالت دوگانه اعمال می‌کنند: تقسیم دوتایی و برندسازی (دیوانه/عاقل، خطرناک/بی‌ضرر، عادی/غیرطبیعی)؛ و انتساب اجباری و توزیع متفاوت (او چه کسی است، کجا باید باشد، چگونه باید مشخص شود، چگونه باید شناخته شود، چگونه باید نظارت دائمی بر او به‌صورت فردی اعمال شود و غیره) (فوکو، ۱۹۹۵: ۱۹۹). تقسیم‌بندی تاریخی معانی و رویه‌ها به‌صورت دوانگاری متضاد (خوب در برابر بد)، نوعی تسلسل بی‌پایان از گفتمان و حضور پنهان آن را فراهم می‌کند (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۱۵۷).

فوکو در استدلالش پیرامون گفتمان و قدرت، قسمتی دیگر از نحوه اعمال قدرت و کنترل بر افراد را نظارت و مراقبت عنوان می‌کند. او با ارائه مثالی از طرح جرمی بنتام درباره «سراسربینی»، اشاره‌ای دارد به یک برج مراقبت در زندان که بر زندانیان و سلول‌های آنها اشراف دارد و رفتار و تحرکات آنان را زیر نظر دارد، اما زندانیانی که پیوسته رؤیت‌پذیر هستند، قادر به مشاهده نگهبانان برج مراقبت نیستند و احساس می‌کنند که دائماً تحت نظارت و مراقبت هستند و در نتیجه به شیوه‌ای منضبط عمل و رفتار می‌کنند. «بنابراین کسی که تابع قلمرو رؤیت‌پذیری است، الزام‌های قدرت را خود عهده‌دار می‌شود و این الزام‌ها را به‌طور خودانگیخته بر خود اعمال می‌کند» (مهدی‌زاده، ۱۴۰۰: ۱۲۰).

فوکو سابقه انقیاد و تسلیم ذهنیت افراد را قدرت مذهبی و اخلاقی‌ای می‌داند که طی قرون میانه به ذهنیت افراد شکل می‌داده است. تکنیکی با عنوان «قدرت روحانی» که در نهادهای مسیحی ریشه داشته است. این قدرت روحانی هدف نهایی‌اش تأمین رستگاری فرد در آخرت است. همچنین شکلی از قدرت است که فقط مراقب کل جامعه نیست و بر هر فرد خاصی در سراسر زندگی‌اش نظارت و مراقبت دارد. این نوع از قدرت، با آگاهی از باطن و اذهان مردم و تجسس در روح آن اعمال می‌شود؛ متضمن شناخت وجدانیات و توانایی هدایت آن است؛ در سراسر زندگی، ممتد، مستمر و حاضر است و با تولید حقیقت خود فرد پیوند دارد (فوکو، ۱۳۷۹: ۳۴۸-۳۵۱). قدرت در نگاه فوکو، کالا یا منصب و یا نقشه و تدبیری نیست، بلکه عملکرد تکنولوژی‌های سیاسی در سراسر پیکر جامعه است. پس باید سراغ آن تکنولوژی‌های سیاسی برویم که کردارهای ما در درون آن شکل می‌گیرند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۱۲).

فوکو در پاسخ به سؤال «من کیستم؟» معتقد است امروزه هدف کشف این نیست که ما چیستیم، بلکه نفی آن چیزی است که ما هستیم. ما چه چیزی غیر از آنچه هستیم می‌توانستیم باشیم؟ ما باید اشکال جدیدی از سوژگی را از طریق نفی این نوع از سوژگی که قرن‌ها بر ما تحمیل شده، پرورش دهیم (فوکو، ۱۳۷۹: ۳۵۳). اگرچه بیانات فوکو ناظر به رسانه‌ها نباشد، اما رسانه‌های جمعی همچون تلویزیون به‌ویژه این قدرت را دارند که انواع خاصی از ایده‌ها و اشکال رفتاری را قابل مشاهده کنند.

سوژه به معنای تابع بودن و تحت سلطه قرار داشتن است. یعنی انسان یا همان فاعل‌شناسا، تابع قدرتی برتر قرار می‌گیرد که ممکن است انسانی دیگر، ابر انسان، حاکم و ارباب درونی، یا حتی یک قانون استعلایی باشد. سوژه در این معنا، تحت قدرت کنترل دیگری بودن، تبعیت کردن و وابسته بودن تعریف می‌شود که بیان‌گر رابطه قدرت/ سلطه و تأثیر آن بر فرایند شکل‌گیری سوژه در اطراف انواع تمایزات از جمله جنسیت، نژاد، طبقه و... است (آب‌نیکی، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۴). سوژه‌ها با نظرگاهِ معانی و مفاهیمی که گفتمان‌ها به آنها القا می‌کنند، از یک افق دید برخوردار می‌شوند و جهان را از همان منظری می‌نگرند که گفتمان‌ها ارائه داده‌اند (کریمی و نوابخش، ۱۳۹۸: ۱۱). حال باید در نظر داشت که چه

کسانی و به چه منظوری اقدام به تولید و توزیع معناها و چگونگی رمزگذاری آن معانی از طریق رسانه‌های جمعی می‌کنند؟ کسانی که به‌سبب برخورداری از قدرت می‌توانند شیوه‌های خودشان برای شناخت جهان را به‌طرزی گفتمانی اشاعه دهند، انگاره‌های غالب برای شناخت جهان (یا معنادار ساختن آن) را ایجاد می‌کنند و همین انگاره‌ها موجد «نظام‌های حقیقت» می‌شوند. این نظام‌ها سپس به مرجعی برای نحوه تفکر و رفتار ما تبدیل می‌گردند؛ به بیان دیگر، «جایگاه‌های فاعلیت ذهن» را برای ما به وجود می‌آورند تا از آن جایگاه‌ها انواع معنا را برسازیم و رفتارهای‌مان را به اجرا درآوریم» (فوکو، ۲۰۰۱ به نقل از استوری، ۱۳۹۷: ۲۸). بر این اساس، چگونگی معناآفرینی کنش‌های شخصیت‌های سریال‌های تلویزیونی و موقعیت‌هایی که شخصیت‌ها در آنها قرار می‌گیرند و مخاطبان ناخودآگاهانه با آنها هم‌ذات‌پنداری می‌کنند، یاری‌رسان به بررسی جایگاه سوژه‌سازی از مخاطبان این متون تصویری است.

تلویزیون و هم‌ذات‌پنداری

انسان‌ها نیاز اساسی به ایجاد دلبستگی‌های بین‌فردی دارند و بنابراین هر زمان که افراد با افراد دیگر مواجه می‌شوند، روابط ایجاد می‌شود. پیام‌های رسانه‌ای، به‌ویژه سریال‌های تلویزیونی، مخاطبان را به «جهان‌های اجتماعی» می‌کشاند و نوعی تعامل شبه‌اجتماعی را شامل می‌شود (هافنر، ۲۰۱۰: ۲۵۱). هویت‌یابی و هم‌ذات‌پنداری از جمله تأثیرات اجتماعی رسانه‌ها شناخته شده است. اعتقاد بر این است که هنگام خواندن یک رمان یا تماشای یک فیلم یا یک برنامه تلویزیونی، مخاطبان اغلب در طرح داستان جذب می‌شوند و با شخصیت‌های به تصویر کشیده‌شده هم‌ذات‌پنداری می‌کنند (کوهن، ۲۰۰۱: ۲۴۵). در طی این فرایند، مخاطبان خود را به جای یک شخصیت قرار می‌دهند و به‌طور نایب در تجربه شخصیت مشارکت می‌کنند.

ایگارتوا با بررسی هم‌ذات‌پنداری از نگاه کوهن و چند پژوهشگر دیگر، هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها را ساختاری پنهان با حداقل دو بعد: همدلی (شناختی و عاطفی) و احساس تبدیل‌شدن به شخصیت یا ادغام معرفی می‌کند. همچنین ابعاد اساسی آن را: همدلی عاطفی (توانایی احساس آنچه شخصیت‌ها احساس

می‌کنند و به‌طور مؤثر به روشی جانشین درگیر می‌شوند) و همدلی شناختی (پذیرفتن دیدگاه یا قرار دادن خود به‌جای شخصیت‌ها) و به‌اشتراک‌گذاشتن یا درونی کردن هدف و جذب شخصیت (احساس تبدیل‌شدن به شخصیت یا از دست دادن موقتی خودآگاهی و تصور داستان، طوری که انگار یکی از شخصیت‌هاست) فرض می‌کند (ایگارتوا، ۲۰۱۰: ۳۴۸-۳۴۹). مخاطبان با شخصیت‌ها گریه می‌کنند، با آنها می‌خندند و حتی احساس پشیمانی، پیروزی، گناه، معنویت و ... شخصیت‌ها را برای خود می‌کنند.

روایات تلویزیونی عامه‌پسند، مخاطب را به هویت‌یابی و اجتماعی‌شدن دعوت می‌کنند (ونلی، ۲۰۱۸: ۴). تماشای هر سریال تلویزیونی، فرایندی گزینشی است که طی آن، خوانش از سطح صریح به سطح ضمنی معطوف شده و برداشت مخاطب درباره نفسش دائماً با آن روایت درمی‌آمیزد و از آن جدا می‌شود (استوری، ۱۳۸۷: ۶۴). اثرگذاری روایت‌های تلویزیونی بر اجتماعی‌شدن و هویت‌یابی سوژه‌های انسانی، متضمن هویت‌یابی و شکل‌گیری سوژه دیندار نیز هست. این‌چنین، نمایش ابعاد دین‌داری به‌عنوان مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده دین و آنچه در احوال و اعمال دین‌داران منعکس می‌شود نیز در هویت‌یابی دینی و دینی‌شدن افراد، همین حکم را دارد.

مخاطبان هم درباره شخصیت‌ها قضاوت می‌کنند و هم موقعیت‌های موازی یا شخصیت‌های مشابه در زندگی خود را با موقعیت‌ها و شخصیت‌های این‌گونه سریال‌ها مقایسه می‌کنند (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۴۵). بر این اساس، حتی اختصاص میزان متفاوتی از زمانِ روایی به شخصیت‌های گوناگون نوعی رمزگذاری تلقی می‌شود و گفت‌وگوی شخصیت‌ها تأثیرگذار بر همدلی مخاطب است.

سریال‌های عامه‌پسند

این سریال‌ها نوعی برنامه تلویزیونی هستند که در آن، قصه‌هایی دنباله‌دار در ژانرهای مختلف اجتماعی-خانوادگی، دراماتیک و جنایی-پلیسی ارائه می‌شود (شهبندی، ۱۳۸۹: ۵). در این سریال‌ها، نحوه رفتار، مدل‌های ارتباط بین‌فردی و سبک زندگی به‌نحو مداوم و در درازمدت در اختیار مخاطب قرار گرفته و از آن تغذیه می‌شوند (راودراد، ۱۳۹۱: ۳۰-۳۲). سریال‌های عامه‌پسند با بهره‌گیری از این

ویژگیِ آثار رئالیستی، به سراغِ زندگی روزمره می‌روند و می‌کوشند دنیایی واقعی، انسان‌هایی واقعی و مسائل و معضلاتی طبیعی را نمایش دهند (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۱۹-۳۲۳). مخاطب هنگام روبه‌رو شدن با شخصیت‌های سریال‌های عامه‌پسند، با خودش و زندگی روزمره‌اش روبه‌رو می‌شود.

روایات تلویزیونی عامه‌پسند، مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری و اجتماعی‌شدن دعوت می‌کنند (ونلی، ۲۰۱۸: ۴). در سریال‌های تلویزیونی عامه‌پسند، به‌علت دنباله‌دار بودن و طولانی بودن، قدرت و دوامِ هم‌ذات‌پنداری و درگیری با شخصیت‌های داستان، بیش از فیلم‌های سینمایی است. دلیل اثرگذاری سریال‌ها بر مخاطب، درگیری با شخصیت‌ها، فرهنگ حاکم در سریال، سبک زندگی و ایدئولوژی است (شهبندی، ۱۳۸۹: ۵). سریال‌های عامه‌پسند یک شخصیت اصلی ندارند، بلکه مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، هریک از منظری، مرکز توجه مخاطب می‌شوند. چنین سریال‌هایی، دارای چندین مسیر روایی هستند و طیفی از مخاطبان گوناگون، با ذائقه‌های داستانی مختلف را به خود جذب می‌کنند.

روش پژوهش[1]

برای تحلیل نماها، صحنه‌ها و سکانس‌های سریال مورد تحقیق، از روش کیفی که ریشه فلسفی آن براساس رویکردهایی همچون غیر اثباتی، تأویلی، ذهن‌گرایی و برساختی- تفسیری است (حبیبی، ۱۳۹۳: ۱۱-۱۲) و روش نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از روش‌های پارادایم کیفی استفاده می‌شود.

«نشانه‌شناسی علم مطالعه نظام‌های نشانه‌ای (زبان، رمزگان و...)، فرایندهای تأویلی و ابزاری پژوهشی برای فهم حقیقت پنهان در پسِ علائم، رموز و نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی است» (تاجیک، ۱۳۸۹: ۷). علمی که ماهیت علائم و قوانین حاکم بر آنها را بررسی می‌کند (سوسور، ۲۰۱۳: ۱۸). نشانه‌شناسی بر این درک استوار است که کلمات، زبان و سایر نشانه‌هایی که در زمینه‌های روزمره و اجتماعی خود استفاده می‌کنیم، به شکل‌دهی واقعیت ما کمک می‌کنند و ادراکات ما را شکل می‌دهند (بیگنل، ۱۹۹۷: ۶). هر چیز یا هر وجهی از جهان اطراف افراد، می‌تواند دارای قابلیت یا دلالتی نشانه‌شناختی باشد.

1. Method.

نشـانه‌ها معمـولاً بـه شـکل کلمـات، تصاویـر، اصـوات، بوهـا، طعم‌هـا، حـرکات، اشـیاء، اطـوار و... نمایـان می‌شـوند. البتـه این‌هـا ذاتـاً دارای معنـی نیسـتند و زمانـی کـه معنایـی بـه آنهـا منسـوب کنیـم، بـه نشـانه تبدیـل می‌شـوند (چندلـر، ۱۳۹۷: ۴۱). چارلـز سـندرز پیـرس گفـت: «مـا فقـط در نشـانه‌ها فکـر می‌کنیـم»؛ در کلمـات، تصاویـر، بوهـا، صداهـا، طعم‌هـا، اشـیاء - امـا ایـن چیزهـا تـا زمانـی کـه چنیـن چیـزی را بـه آنهـا اختصـاص ندهیـم، معنایـی ندارنـد (کیـد، ۲۰۱۶: ۲۰). نشانه‌شناسـی، دانـشِ تبییـنِ نحـوه ایجـاد معنـای متـون، از منظـر کارکـرد نشانه‌هاسـت. متـن، نظامـی تشکیل‌شـده از نشانه‌هاسـت کـه قواعـد رمـزگان آن بـا واکاوی دال‌هـا و مدلول‌هایـش بـه دسـت می‌آیـد. در ایـن نظـام دلالت‌گـر، معنـای هـر جـزء، از رابطـه افتراقـی آن بـا سـایر اجـزای نظـام قابـل فهـم اسـت.

رویکرد نشانه‌شناسی سوسور

«زبـان سیسـتمی از نشـانه‌ها اسـت کـه ایده‌هـا را بیـان می‌کنـد» (سوسـور، ۲۰۱۳: ۱۸). هـر نشـانه متشـکل از تصویـری آوایـی (دال) و یـک مفهـوم (مدلول) اسـت (آسـابرگر، ۱۳۹۸: ۹۳). نشـانه‌ها ترکیـب یـک دال (شـکلی قابـل مشـاهده)، و یـک مدلـول (معنایـی یـا مفهومـی) اسـت (ون لیـوون، ۲۰۰۵: ۴). تحلیـل نشانه‌شـناختی هـر متـن رسـانه‌ای، بسـته بـه تشـخیصِ نظـامِ نشـانگانی اسـت کـه جزئیـاتِ هـر متـن رسـانه‌ای را بـرای مـا معنـادار می‌کنـد (پاینـده؛ ۱۳۹۷: ۲۷۶). سـاختار تمـام متـون و فرایندهـای فرهنگـی دارای هـر دو محـور همنشـینی و جانشـینی اسـت کـه در متـون گوناگونـی ماننـد فیلـم سـینمایی و سـریال تلویزیونـی نیـز قابـل واکاوی هسـتند. در واقـع، منظـور از تحلیـل همنشـینی یـک متـن رسـانه‌ای، نگریسـتن بـه آن، ماننـد زنجیـره‌ای از رویدادهاسـت کـه نوعـی قصـه خـاص را می‌سـازد و تحلیـل جانشـینی نیـز بـه معنـای یافتـن الگـوی ناپیـدایِ تقابل‌هـای نهفتـه در متـن و سـازنده معناسـت (آسـابرگر؛ ۱۳۷۹: ۴۰-۳۲). در لایه‌هـای صریـح، محـور همنشـینی مهم‌تریـن محـوری اسـت کـه از آن بهـره می‌گیرنـد.

بازنمایـی و دریافـت روایـت صریـح، بـا همنشـینی و ترکیـب نشـانه‌ها انجـام می‌شـود. امـا در متونـی کـه دارای چنـد لایـه اسـت، محـور جانشـینی بیشـتر اسـتفاده می‌شـود. تحلیـل همنشـینی در فیلـم و سـریال تلویزیونـی، در پـیِ رابطـه هـر فریـم، نمـا، صحنـه یـا سـکانس بـا دیگـری اسـت. تحلیـل جانشـینی، مقایسـه هـر یـک از دال‌هـای حاضـر

در متـن بـا دال‌هـای غایبـی اسـت کـه در موقعیتـی مشـابه امـکان انتخـاب آنهـا بـه جـای دال‌هـای حاضـر وجـود داشـت. ایـن تحلیـل همچنیـن بـه دلالت‌هایـی می‌پـردازد کـه انتخـابِ حاضـر، باعـثِ وقـوع آنهـا شـده اسـت (چندلـر، ۱۳۹۷: ۱۵۱- ۱۵۴). عناصـر جانشـینی همچـون روش‌هـای تغییـر نحـوه فیلم‌بـرداری (ماننـد کات، فیـد، دیزالـو و وایـپ) و همچنیـن رسـانه‌ها و ژانرهـا و... اسـت کـه تمایـز رسـانه‌ها و حتـی ژانرهـا بـا دیگـر ژانرهـا را نشـان می‌دهـد.

جدول ۱- محور همنشینی و جانشینی در فیلم و سریال تلویزیونی

	محور همنشینی			
محور جانشینی	«نما» تداعی‌گر معنا			
	نشانه دلالت‌گرا	نشانه دلالت‌گر۲	نشانه دلالت‌گر۳	نشانه دلالت‌گرn
	صحنه تداعی‌گر معنا			
	«نما»ی دلالت‌گرا	«نما»ی دلالت‌گر۲	«نما»ی دلالت‌گر۳	نما»ی دلالت‌گرn
	سکانس تداعی‌گر معنا			
	صحنه دلالت‌گرا	صحنه دلالت‌گر۲	صحنه دلالت‌گر۳	صحنه دلالت‌گرn

الگوی نشانه‌شناسی فیسک

جـان فیسـک معتقـد اسـت وقایـع پخش‌شـده از تلویزیـون، از قبـل، بـا رمزهـای اجتماعـی رمزگـذاری شـده‌اند. فیسـک رمزگذاری‌هـای تلویزیـون را در سـه سـطح، یعنـی سـطحِ واقعیـت (اسـتفاده از رمـزگان اجتماعـی)، سـطحِ بازنمایـی (اسـتفاده از رمـزگان فنـی) و سـطحِ ایدئولـوژی (اسـتفاده از رمـزگان ایدئولوژیـک) دسـته‌بندی می‌کنـد (فیسـک، ۱۳۸۰: ۱۲۹-۱۲۸).

در سـطح واقعیـت، از رمزهـای اجتماعـی بـرای رمزگـذاری واقعـه‌ای کـه از تلویزیـون پخـش می‌شـود، بـرای مخاطـب اسـتفاده می‌شـود. در سـطح بازنمایـی، رمزهـای فنـی بـر رمزهـای اجتماعـی اعمـال می‌شـود تـا واقعـه موردنظـر بـه مخاطـب بازنمایـی شـود. در سـطح ایدئولـوژی، رمزهـای ایدئولوژیـک بـه رویـدادِ بـه نمایـش درآمـده از تلویزیـون اضافـه می‌شـود تـا متـن رسـانه‌ای دارای انسـجام و پذیـرش اجتماعـی گـردد (پاینـده، ۱۳۹۵: ۲۹-۳۰).

در واقـع، ایجـاد معنـا منـوط بـه ادغـام واقعیـت، بازنمایـی و ایدئولـوژی در یکدیگـر و بـه وحـدت رسیدن‌شـان به‌گونـه‌ای منسـجم و ظاهـراً طبیعـی اسـت. بـر ایـن اسـاس، نقـد نشانه‌شـناختی اقـدام بـه واسـازی ایـن وحـدت نمـوده و طبیعـی بـه نظـر رسـیدن ایـن وحـدت را تحت‌تأثیـر رمزهـای ایدئولوژیـک، واکاوی می‌کنـد.

جدول ۲- جدول رمزگان سه‌گانه جان فیسک (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸)

رمزگذاری در سطح ...	استفاده از رمزگان ...	توضیح	رمز ها
سطح «واقعیت»	رمزگان «اجتماعی»	واقعه‌های پخش‌شده از تلویزیون، از قبل، به‌واسطه رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده‌اند.	ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و ...
سطح «بازنمایی»	رمزگان «فنی»	توسط دستگاه‌های الکترونیکی، رمزگان فنی، رمزگان اجتماعی را رمزگذاری می‌کند.	دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند، و این رمزها نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و ...
سطح «ایدئولوژی»	رمزگان «ایدئولوژیک»	رمزهای ایدئولوژی عناصر فوق را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند.	فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و ...

رمـزگان اجتماعـی را می‌تـوان در چهـار دسـته تقسـیم‌بندی کـرد: ۱- رمـزگان بدنـی (تمـاس بدنـی، مجـاورت، جهـت فیزیکـی، ظاهـر، حالـت چهـره، نـگاه، حرکـت سـر و ادا و اطـوار)؛ ۲- رمـزگان مربـوط بـه کالا (مـد، لبـاس و ماشـین)؛ ۳- رمـزگان زبـان گفتـاری (زیـر رمـزگان آواشـناختی، نحـوی، واژگانـی، عروضـی و فرازبانـی)؛ و ۴- رمـزگان رفتـاری (آداب و رسـوم، تشـریفات، ایفـای نقـش و بازی‌هـا) (زردار و فتحی‌نیـا، ۱۳۹۲: ۴۹).

در سـطح دوم (فنـی) رمزگـذاری متـون، از رمزهـای فنـی بهره‌گیـری می‌شـود کـه ایـن کیفیـات بصـری، متشـکل از عوامـل زیـادی از جملـه: زاویـه فیلمبـرداری، قاب‌بنـدی، حرکـت دوربیـن و شـیء، فاصلـه دوربیـن تـا موضـوع، تدویـن، نورپـردازی و میزانسـن (کیسـبی‌پر، ۱۳۸۳: ۱۱) هسـتند کـه رمـزگان فنـی مؤثـر بـر برداشـت مخاطـب از محتـوای متـون رسـانه‌ای اسـت.

فیسک رمزگان ایدئولوژیک را سامان‌دهنده دیگر رمزگان می‌داند، به‌نحوی که به وجود آورنده مجموعه‌ای از معانی سازگار و منسجم بوده که این معانی تشکیل‌دهنده شعور متعارف جامعه می‌شوند. او تأکید می‌کند که «انواع گوناگون رمزها همگی به طور یکپارچه مجموعه‌ای هماهنگ از معانی را ارائه می‌دهند، معانی‌ای که علاوه بر حفظ ایدئولوژی نظام حاکم، آن ایدئولوژی را مشروع و طبیعی نیز جلوه می‌دهند» (فیسک، ۱۳۸۰، ۱۳۰-۱۳۶).

سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی به‌عنوان سرگرمی برای مخاطب به نظر می‌آیند، اما سازندگان آنها در پس این سرگرمی‌ها، به دنبال القای معانی ایدئولوژیک از جمله مردسالاری، فردیت، نژادپرستی و یا ایدئولوژی دینی هستند.

فیسک می‌نویسد: «جایگاه قرائت یک متن یا فیلم، آن نقطه‌ای است که مجموعه رمزهای تلویزیونی، اجتماعی و ایدئولوژیک جمع می‌شوند تا معنای منسجم و یکپارچه‌ای را در متن ایجاد کنند» (فیسک، ۱۳۸۰، ۱۳۰-۱۳۶). در واقع زمانی تسلیم شیوه‌ای ایدئولوژیک شده‌ایم که آن معنای منسجم و یکپارچه را دریافت کنیم، یعنی آن ایدئولوژی غالب را برحق تلقی کنیم و حفظ‌کننده آن شویم. در این صورت پاداش ما این است که بدون نگرانی، خصوصیات آشنای سریال را تشخیص داده و به آنها بسنده کنیم. اینچنین است که متن سریال افراد را تبدیل به فاعل قرائت می‌کند.

حال در راستای آشکارسازی مضامین و معانی نهفته در متون فرهنگی و رسانه‌ای، از جمله نماها، پلان‌ها و سکانس‌های فیلم‌های سینمایی و سریال‌های تلویزیونی و دیگر متون تصویری و نوشتاری دلالتمند، از روش نشانه‌شناسی استفاده می‌شود تا چگونگی برساخته شدن معانی فرهنگی به‌واسطه متون دلالت‌مند آشکار شود. در این راستا برای تحلیل صحنه‌های سریال مورد پژوهش، از جدول رمزگان سه‌سطحی جان فیسک و محور همنشینی و جانشینی سوسور استفاده خواهد شد.

یافته‌های پژوهش

در این پژوهش، از میان سریال‌های «نون خ ۱»، «نون خ ۲» و «نون خ ۳»، سکانس‌هایی از سریال «نون خ ۱» به روش هدفمند گزینش شده و هم‌خوان با رویکرد نظری پژوهش، مورد واکاوی و نقد قرار گرفته است.

سریال «نون خ ۱»، سریالی در ژانر اجتماعی-کمدی، از ساخته‌های «سعید آقاخانی» است. فصل اول مجموعه تلویزیونی «نون‌خ ۱» از فروردین ۱۳۹۸ پخش شد. داستان این سریال حول محور زندگی شخصی به نام نورالدین خان‌زاده جریان دارد. نورالدین خان‌زاده فردی میانسال و معتمد اهالی منطقه خود است. اهالی منطقه که کشاورزان خرد بوده و بیشتر اوقات منتظر دریافت پول محصولات خود از خان‌زاده هستند، با شنیدن خبر مرگ تاجر خریدار تخمه‌ها نگران اموال‌شان می‌شوند. در این میان، پسر عموی نورالدین خان‌زاده که بر سر تقسیم ارث با نورالدین دشمنی داشته و فقط در ظاهر روابطش با نورالدین خان‌زاده نیکو نشان می‌دهد، تلاش می‌کند با وخیم جلوه دادن اوضاع، مردمی که نگران از دست رفتن اموال خود هستند را علیه خان‌زاده بشوراند.

خان‌زاده که پس از مراجعه مردم برای دریافت طلبشان اعلام کرده که پولی برای تسویه‌حساب آنها ندارد و باید برای دریافت پول به تهران برود و از میرزایی برای‌شان پول تهیه کند، رفتن مخفیانه نورالدین خان‌زاده به تهران باعث می‌شود شک مردم به یقین بدل شده و او را همچون متخلفین و اختلاسگران با حروف اول اسمش، «نون خ» خطاب کنند. مراجعه خان‌زاده به دفتر وکیل میرزایی که یک روحانی به نام افشه است و به داوری فوتبال نیز اشتغال دارد، پای حاج آقا افشه را به داستان باز می‌کند. خبر سقوط هواپیمای ترکیه که خان‌زاده قرار بود در آن باشد، این تصور را برای همه ایجاد می‌کند که خان‌زاده در آن پرواز مرده است. خان‌زاده که از پرواز جان سالم به در برده، زنده‌ماندنش را از دیگران مخفی می‌کند.

لازم است به این موضوع توجه شود که دینی نبودن ژانر سریال مورد بررسی و از جمله سریال‌های اجتماعی با ته‌مایه طنز بودن آن، باعث شده خط‌سیر داستان متمرکز بر یک موضوع دینی رقم نخورد، بلکه بر مبنای اتفاقات مختلف شخصیت‌های گوناگون داستان در زندگی روزمره ایجاد شود و امکان پرداختن به یک سکانس کامل که با موضوعی دینی باشد، میسر نبوده است. بنا بر این در این پژوهش نماها و صحنه‌هایی که ارتباط مفهومی‌شان موقعیتی دینی را بازنمایی می‌کرد، در قالب یک سکانس مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. در این راستا و در جهت واکاوی و رمزگشایی سکانس‌های مورد پژوهش، از جدول الگوی سه‌سطحی جان فیسک و محورهای همنشینی و جانشینی سوسور استفاده می‌شود. براساس

روش‌هـای یادشـده، سـکانس‌هایی بـه عنـوان نمونـه مـورد واکاوی قـرار می‌گیرنـد و بـرای دیگـر سـکانس‌های هم‌مضمـون بـا سـکانس‌های مـورد تحلیـل، فقـط بـه اشـاره‌ای بسـنده می‌شـود.

۱- سـکانس‌هایی کـه در آنهـا، مفاهیـم اعتقـادی، همچـون امـری ذاتـی، طبیعـی، عـام و بی‌زمـان جلـوه می‌کنـد:

نمونه: سکانس مواجه شدن حاج آقا افشه با یکی از بازیکنان سابق فوتبال.

حـاج آقـا افشـه هنـگام خـروج از دفتـر کارش، یکـی از بازیکنان سـابق فوتبـال او را صدا می‌زنـد. آن شـخص کـه مطمئـن اسـت افشـه او را نخواهـد شـناخت، یـادآور می‌شـود کـه در مسـابقه‌ای کـه افشـه داور آن بـوده، بابـت خطایـی کـه مرتکـب شـده، از افشـه کارت قرمـز دریافـت کـرده و از زمیـن اخـراج می‌شـود. افشـه از نحـوه خطـای او سـوال می‌کنـد و عنـوان می‌کنـد کـه کارت قرمـز بی‌جـا نـداده اسـت. او نیـز سـخن افشـه را تأییـد می‌کنـد و از او می‌خواهـد کـه در دادن کارت‌هـای قرمـز بیشـتر ملاحظـه کنـد؛ چـرا کـه پـدرش هنـگام تماشـای آن مسـابقه مهـم و تأثیرگـذار، بـا اخـراج شـدن او سـکته کـرده و فـوت می‌کنـد. در نتیجـه ایـن اتفـاق، وقایـع ناگـوار دیگـری از جملـه از دسـت دادن پایـش در سـانحه‌ای نیـز بـرای او رخ می‌دهـد. افشـه می‌گویـد اگـر می‌دانسـته آن کارت قـرار اسـت باعـث مـرگ پـدرش شـود، حتمـا تصمیـم دیگـری می‌گرفتـه اسـت. افشـه ابـراز شـرمندگی و تأسـف می‌کنـد، کـه ابروهـای افتـاده و سـر بـه یـک طـرف افتـاده او نشـان از ایـن احسـاس دارد. همچنیـن نمـای کلـوزآپ و همسـطح، مخاطـب را بـه حـالات درونـی افشـه رهنمـون می‌سـازد.

تصویر ۱- سکانس مواجه شدن حاج آقا افشه با یکی از بازیکنان سابق فوتبال

در ایـن هنـگام، پـای مصنوعـی‌اش را از جـا در مـی‌آورد و مقابـل صـورت افشـه می‌گیرد. نـگاه خیـره طولانـی مـدت افشـه و لب‌هـای بـه هـم فشـرده او نشـانه تغییـر رفتـار از مثبـت بـه منفـی و مبهـوت مانـدن اوسـت. نـگاه متحیرانـه افشـه بـه پـای بازیکـن، نشـانه مواجـه شـدن او بـا نتیجـه اعمالـش اسـت؛ نتیجـه‌ای کـه انتظـارش را نداشـته اسـت. نمـای کلـوزآپ تلاشـی اسـت بـرای انتقـال احساسـات افشـه در ایـن صحنـه.

تصویر ۲- سکانس مواجه شدن حاج آقا افشه با یکی از بازیکنان سابق فوتبال

بازیکـن فوتبـال بـا او خداحافظـی می‌کنـد و در نمایـی دور، از کنـار او حرکـت می‌کنـد و از پشـت سـر افشـه، لنـگان لنـگان و بـا کمـک عصـا بـه راه خـود ادامـه می‌دهـد. نمـای دور تلاشـی اسـت بـرای نشـان دادن تأثیـر موقعیـت بـر افشـه. نـگاه خیـره و طولانـی مـدت افشـه بـه نقطـه‌ای نامعلـوم نیـز نشـانه اندیشـیدن بـه اعمالـی مشـابه در گذشـته اسـت کـه ممکـن اسـت از او سـر زده باشـد. بـه تصویـر کشـیدن حرکـت لنـگان لنـگانِ بازیکـن از پشـت سـر افشـه، نشـان‌دهنده ایـن اسـت کـه نتیجـه اعمـال هـر شـخص اسـت کـه او را همراهـی می‌کنـد.

تصویر ۳- سکانس مواجه شدن حاج آقا افشه با یکی از بازیکنان سابق فوتبال

در کنار هم نشستن نماهای فوق، القاکننده بعدی ایدئولوژیک از دین‌داری در آیه ۱۲ سوره یاسین است که اعمال انسان‌ها را دارای آثاری می‌داند و انسان‌ها را به مراقبت از آثار اعمال‌شان توصیه می‌کند. اعمالی که قبل از مرگ خود انجام داده‌اند و از پیش، برای روز جزا فرستاده‌اند و برای بعد از مرگ خود به جا گذاشته‌اند که یا سنت خیر است که مردم بعد از او به آن سنت عمل کنند، یا سنت شر است که او آغاز کرده و مردم بعد از او نیز به آن عمل کنند.

جدول ۳- تجزیه و تحلیل سکانس مواجه شدن حاج آقا افشه با یکی از بازیکنان فوتبال

سطح	رمزگان	دال	مدلول
سطح «واقعیت»	رمزگان «اجتماعی»	رمزگان بدنی (حالت بدنی، ظاهر، حالت چهره، نگاه، ادا و اطوار و ...)	ابروهای افتاده و سر به یک طرف افتاده نشان از پشیمانی از تصمیم گرفته شده/ چشم‌های بیرون زده و نگاه خیره طولانی نشان از تحیر و تفکر به نتیجه اعمال است/ نگاه خیره به جایی نا معلوم نیز نشانه اندیشیدن به نتایجی نامعلوم از اعمالی است که ممکن است انجام شده باشد.
		رمزگان کالا (مد، لباس، ماشین و...)	لباس رسمی حضور در مکانی عمومی
		رمزگان زبان گفتاری (لحن و بلندی و طنین صدا)	صدای متوسط پایین، رو به بم، و کمابیش بریده بریده، نشانه ملال و اندوه از چیزی ناراحت‌کننده.
		رمزگان رفتاری (آداب و رسوم، تشریفات، ایفای نقش و بازی)	نگاه بهت زده و متحیرانه نشان از عمیق اندیشیدن به چیزی
سطح «بازنمایی»	رمزگان «فنی»	اندازه نما	نمای کلوزآپ برای نمایش احساسات درونی افشه نمای دور برای نمایش افشه و حرکت بازیکن از کنار او و رفتن به پشت او به نشانه همراهی نتایج اعمال هر شخص
		زاویه دوربین	نمای دید همسطح در ایجاد احساس یکسان مخاطب
		نورپردازی	نور معمولی هنگام روز در محل بیرونی
		موسیقی و صدا	صدای عادی در محیط باز
سطح «ایدئولوژی»	رمزگان «ایدئولوژیک»	ایدئولوژی دینی	هر کس مسئول اعمال خود است و هر علمی نتایجی برای خود شخص و دیگران به همراه خواهد داشت. پیروان دین باید بر اعمال خود مراقبت داشته باشند چرا که بر همه جوانب نتایج اعمال خود آگاه نیستند.

سطح	رمزگان	دال	مدلول
ابعاد دین‌داری		بُعدِ عملی، آئینی یا شعائری (مناسکی)	بُعدِ اعتقادی و فلسفی (ایدئولوژیک) در القای وجود آثار برای اعمال انسان ها و اهمیت مراقبت بر اعمال و عدم آگاهی از همه جوانب نتایج اعمال انسان ها.
		بُعدِ تجربی و احساسی	
		بُعدِ روایی و اسطوره ای	
		بُعدِ اعتقادی و فلسفی (ایدئولوژیک)	
		بُعدِ اخلاقی و حقوقی (استنتاجی یا پیامدی)	
		بُعدِ اجتماعی و نهادی	

جدول ۴- محور همنشینی و جانشینی سکانس مواجه شدن حاج آقا افشه با یکی از بازیکنان فوتبال

	محور هم‌نشینی		
محورجانشینی	افشه از این که تصمیمش باعث شده پدر او فوت کند ابراز تأسف کرده و عنوان می‌کند اگر می‌دانسته چنین نتیجه‌ای در بر دارد تصمیم دیگری می‌گرفته است.	افشه که با نتیجه کارش که اصلا فکر آن را هم نمی‌کرده مواجه می‌شود بهت‌زده به آن خیره می‌ماند.	بازیکن پس از وداع از کنار افشه عبور می‌کند و پشت سر افشه نیز به تصویر کشیده می‌شود.
	می‌توانست این گونه باشد که افشه از رفتار خود ابراز پشیمانی نکند یا اصلاً عنوان نمی‌کرد که کاش تصمیم دیگری گرفته بود.	می‌توانست اینگونه باشد که افشه با نتیجه قابل مشاهده تصمیمش مواجه نشود و متحیر نماند.	می‌توانست این گونه باشد که بازیکن فوتبال از کنار افشه عبور نکند و پشت سر او به تصویر کشیده نشود.

از این نوع سکانس که با مفاهیمی اعتقادی همراه است، «سکانس سقوط هواپیمای که قرار بود خان‌زاده با آن به ترکیه برود» را می‌توان مورد توجه قرار داد. این سکانس برای القای مفاهیمی دینی از بعد اعتقادی و فلسفی از جمله تقدیرپذیری است که تا خواست خدا نباشد، تلاش انسان برای انجام هر کار بیهوده است. همچنین در آیه

۱۹ سوره نساء آمده است که: «چه بسیار است که چیزی را بد می‌دانید و از آن اکراه دارید، ولی خداوند در آن خیر کثیری قرار داده است.»

۲- سکانس‌هایی با پایان تلخ:

نمونه: سکانس فریب خانواده خان‌زاده توسط خلیل برای دریافت امضا.

خلیل، پسرعموی خان‌زاده، سال‌هاست که بر سر زمینی پدری با خان‌زاده مشکل حقوقی دارد. او نیمی از آن زمین را داراست و در پی به دست آوردن نیمه دیگر زمین است که به نام خان‌زاده است. خلیل که به مرگ خان‌زاده مشکوک است، با تعقیب و کلک زدن به دختران او، آدرس خانه دختر بزرگ خان‌زاده را پیدا کرده و برای عرض تسلیت به آنجا رفته است. خلیل با ابراز تأسف از دست دادن خان‌زاده عنوان می‌کند که به فکر آنها بوده و برای آباد کردن نیمی از زمین پدری‌شان، لازم است آنها با دادن امضا، آن نیمه زمین را به نام خلیل کنند.

تصویر ۴- سکانس فریب خانواده خان‌زاده برای دریافت امضا توسط خلیل

خلیل کاغذ و قلمی آماده کرده تا با امضا زدن آن، خانواده خان‌زاده نیمه زمین پدری را به نام او کنند. او در این هنگام چهره‌ای حزن‌انگیز دارد و می‌گرید. چهره حزن‌آلود و صدای گریه خلیل و همزمان پرهیز از نگاه کردن به خانواده خان‌زاده، نشانه فریب‌کارانه بودن رفتار اوست. چشم‌های بیرون‌زده اعضای خانواده خان‌زاده و به یکدیگر نگاه کردن آنها نشانه تحیر آنها از این رفتار خلیل است. نمای مدیوم

کلـوزآپ و همسـطح تلاشـی بـرای نشـان دادن هرچـه بیشـتر احساسـات شـخصیت‌ها و همـراه و همـدل سـاختن مخاطـب بـا آنهاسـت.

تصویر ۵- سکانس فریب خانواده خان‌زاده برای دریافت امضا توسط خلیل

در نمـای بعـد، خلیـل کـه ادعـا کـرده قـادر اسـت بـا ارواح ارتبـاط برقـرار کنـد، اتاقـی را تاریـک کـرده و در حـال انجـام حـرکات و ایجـاد صداهایـی اسـت کـه نشـان دهـد توانسـته بـا ارواح ارتبـاط برقـرار کنـد. او در حالـی کـه بـا ارواح سـخن می‌گویـد، عنـوان می‌کنـد کـه سـی میلیـون تومـان از خـان‌زاده طلبـکار اسـت. خـان‌زاده کـه خـود را از خلیـل مخفـی کـرده، بـا شـنیدن چنیـن ادعـای دروغـی، صبـرش تمـام می‌شـود و وارد اتـاق می‌شـود. خلیـل اگرچـه بـه مـرگ خـان‌زاده مشـکوک اسـت، امـا بـا دیـدن او می‌ترسـد و بـه گوشـه اتـاق می‌افتـد. خـان‌زاده بـا فریـاد از او می‌پرسـد: «مـن بـه تـو بدهـکارم؟» چرخانـدن نامنظـم دسـت‌ها در هـوا و ایجـاد صداهـای نامعلـوم نشـان از ارتبـاط بـا عالمـی ماورایـی اسـت. چشـم‌های بیـرون‌زده، دهـان بـاز و ابروهـای بـالا رفتـه نشـان از حیـرت و تـرس از چیـزی اسـت. بـا کمـر بـر زمیـن افتـادن و دسـت بـه دیـوار گرفتـن نیـز نشـانه ناچـاری، ناتوانـی و حقـارت خلیـل اسـت. نمـای متوسـط تلاشـی بـرای نمایـش حـالات چهـره و ژسـت‌های خلیـل و نمـا از بـالا، حقـارت او در ایـن وضعیـت را نشـان می‌دهـد. صـدای خـان‌زاده و خلیـل، بلنـد، زیـر و قاطـع اسـت کـه بـرای خـان‌زاده نشـانه خشـم او و بـرای خلیـل فریـاد وحشـت‌زده اوسـت.

تصویر ۶- سکانس فریب خانواده خان‌زاده برای دریافت امضا توسط خلیل

خلیل که از دیدن خان‌زاده وحشت‌زده است، پا به فرار می‌گذارد و با عجله از خانه خارج می‌شود. در این هنگام با موتورسیکلت تصادف می‌کند و نقش بر زمین می‌شود. واژگون شدن بدون تعادل و تکیه دادن دست‌ها نشان از استیصال خلیل و صدای متوسط پایین، رو به بم و بریده بریده نشانه ملال‌انگیز بودن وضعیت اوست. نمای دور او را تنها و حقیر در موقعیت نشان می‌دهد. امام علی (ع) می‌فرمایند: «هر که نیرنگ زند، نیرنگش دامن خود او را می‌گیرد.»

از جمله سکانس‌هایی که مانند این سکانس با پایان تلخ‌شان تداعی‌کننده مفاهیم دینی‌اند، «سکانس فریب حاج آقا افشه توسط سیروس» است که در آن سیروس قصد فریب حاج آقا افشه را دارد. در این خصوص امام علی (ع) می‌فرمایند: «نیرنگ زدن به کسی که به تو اعتماد کرده، کفر است.» در این سکانس همچنین به یکی از احکام دین در آیه ۲۱۹ سوره بقره درباره شرطبندی نیز اشاره شده است، همچنین اینکه یک روحانی از انجام چنین کاری سر باز می‌زند، مرجع معارف و احکام دین بودن روحانیت را نشان می‌دهد که اشاره‌ای به بعد اجتماعی دین دارد.

همچنین «سکانس دروغ سیروس به شاطر درباره بیماری خان‌زاده» از سکانس‌های با پایان تلخ است. وسایل منزل بر دوش گرفتنِ سیروس، نشانه به دوش کشیدن اعمال یا نتیجه اعمال او و یا پرونده اعمال اوست که به دستش داده شده است که نتیجه تلخ دروغگویی او در این سکانس است. در آیه ۷ سوره نور، به شدت از دروغگویی نهی شده است.

از دیگـر سـکانس‌هایی کـه بـا پایـان تلـخ همـراه اسـت تـا تداعی‌کننـده پیامـی دینـی باشـد، «سـکانس عصبانیـت حـاج آقـا افشـه و درخواسـت بخشـش و حلالیـت از سـؤال‌کننده» اسـت. در ایـن خصـوص امـام علـی (ع) فرمانـدار خـود را هنـگام غضـب از اقـدام عجولانـه بـاز مـی‌دارد و می‌فرمایـد: «هرگـز بـه هنگامـی کـه خشـمگین می‌شـوی و راه چـاره‌ای بـرای آن می‌یابـی بـه انجـام اقـدام خشـن شـتاب مکـن [و تصمیـم ناگهانـی مگیـر].» همچنیـن در مـورد اهتمـام بـه طلـب بخشـش و حلالیـت و در قبـال آن نیـز اهمیـت بخشـش و گذشـت از خطـای خطـاکار اسـت کـه پیامبـر (ص) فرمـود: «کسـی کـه ظلمـی بـه کسـی کـرده بایـد از او حلالیـت بطلبـد قبـل از آنکـه بـه دیـاری منتقـل شـود کـه دینـار و درهمـی در آن وجـود نـدارد و اگـر دسترسـی بـه او نـدارد بـرای او طلـب اسـتغفار نمایـد.»

۳- سکانس‌هایی با پایان خوش:

نمونه: سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش.

خـان‌زاده کـه پـس از خبـر اشـتباه مـرگ خـود، موقعیـت را مناسـب دیـده تـا بعـد از تسویه‌حسـاب بـا وکیـل میرزایـی، بـا دسـت پـر بـه شـهر خـود برگـردد، خبـر زنـده بـودنِ خـود را مخفـی نگـه مـی‌دارد و حتـی بـه اطرافیـان در ایـن بـاره دروغ می‌گویـد. خلیـل کـه خبـر مـرگ خـان‌زاده را کامـلاً بـاور نکـرده و در حـال تعقیـب خانـواده اوسـت، در نهایـت موفـق می‌شـود خـان‌زاده را بیابـد.

تصویر ۷- سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش

خـان‌زاده کـه خـود را از همـه مخفـی کـرده و حتـی بـه دروغ متوسـل شـده و در هواپیمایـی متروکـه بـه سـر می‌بـرد، ناگهـان بـا ورود خلیـل مواجـه می‌شـود و تـلاش

می‌کند باز هم خود را از چشم او مخفی نگه دارد. خان‌زاده روی دست‌ها و زانوهای خود و با سری پایین انداخته، تلاش در مخفی شدن دارد که نشانه استیصال او در این موقعیت است. نمای مدیوم کلوزآپ تلاش می‌کند حالات خان‌زاده را بهتر نمایش دهد. نمای سرپایین نیز حقارت خان‌زاده را در این موقعیت نشان می‌دهد.

تصویر ۸- سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش

خان‌زاده که از مواجه شدن با خلیل شرمگین است، از هواپیما خارج می‌شود. خلیل به دنبال او از هواپیما بیرون می‌آید تا با او سخن بگوید. خلیل در این هنگام دستش را روی دست خان‌زاده گذاشته است که نشانه رو شدنِ دست او و دستگیری و گیر افتادن او را نشان می‌دهد. نگاه خیره خان‌زاده به جایی نامعلوم و امتناع از نگاه کردن به خلیل نیز نشانه فرار از واقعیت و شرمساری اوست. نمای متوسط تلاشی است برای نمایش روابط شخصیت‌ها و نمای همسطح ایجاد حسی برابر در مخاطب را به دنبال خواهد داشت. نگاه خلیل توبیخی و صدای متوسط پایین، رو به بم و کمابیش بریده خلیل بر احوال ملال‌انگیز او صحه می‌گذارد.

تصویر ۹- سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش

همشهری‌های خان‌زاده که تصور می‌کنند خان‌زاده فوت شده است، ناگهان از طریق اخبار تلویزیون متوجه زنده بودن خان‌زاده می‌شوند. نشان دادن آنها از نمای دور و سرپایین و در حال تخمه خوردن و چای نوشیدن، نشانه ناچاری آنها و در موضع ضعف قرار داشتن آنهاست. صدای آنها که برای رفتن به سمت خان‌زاده با هم قرار می‌گذارند، بلند، زیر و قاطع است که نشانه خشم آنها از فاش شدن دروغ خان‌زاده است.

تصویر ۱۰- سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش

در نمایی دیگر که همشهری‌های خان‌زاده موفق به یافتن او شده‌اند، آن‌ها به نحوی دسته‌جمعی ایستاده‌اند که شبیه دسته جنگجویانی که برای حمله آماده می‌شوند، است. این نماها عاقبت شوم دروغگویی خان‌زاده و بی‌آبرو شدن او را نشان می‌دهد. نمای متوسط تلاشی برای نمایش روابط شخصیت‌ها و نمای همسطح برای ایجاد احساسی برابر در مخاطب است.

تصویر ۱۱- سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش

اگرچه با در کنار هم نشستن نماهای گوناگون تلاشی برای القای عاقبت نامبارک دروغگویی به مخاطب بود، اما در نهایت همشهری‌های خان‌زاده مطمئن شدند که او در معاملات اقتصادی‌اش صادق بوده و به آن‌ها خیانت نکرده است. در سکانس پایانی این سریال، حاج آقا افشه برای مردم صحبت می‌کند و از پاکدستی خان‌زاده سخن می‌گوید و از او تمجید می‌کند. همشهری‌های خان‌زاده نیز در تأیید این سخنان افشه، کف می‌زنند. حضور افشه و خان‌زاده در مرکز تصویر به آن‌ها محوریت داده و نگاه‌های خیره به سمت آن‌ها و دست‌های در حال کف زدن که در پیش‌زمینه تصویر است، بر این معنا صحه می‌گذارد. در کنار هم قرار گرفتن نماهای بالا تلاشی است برای القای مفاهیمی دینی از بُعدِ اعتقادی، فلسفی و اخلاقی دین. تا جایی از این سکانس برای القی تقبیح دروغگویی به عنوان عملی غیر اخلاقی بهره‌گیری شده بود. در نهایت، برای القای پیامی اعتقادی- ایدئولوژیک از دین در آیه ۲۶ سوره آل‌عمران که عزت و ذلت انسان‌ها را منوط به خواست خدا می‌داند.

از این دست سکانس‌ها که در آن، پایان خوش، القاکننده پیامی دینی است، «سکانس دروغ خان‌زاده درباره نام و شغلش» است. در حکمت ۴۵۸ نهج‌البلاغه آمده است: (نشانه) ایمان، این است که راستگویی را هر چند به زیان تو باشد بر دروغگویی ترجیح دهی، اگرچه به سود تو باشد. البته که در پایان سکانس، خان‌زاده که در حقیقت پاکدست بوده و برای اینکه آبرویش نرود به خداوند متوسل می‌شود، می‌تواند از معرکه نجات پیدا کند که این پایان خوشِ سکانس تداعی‌کننده عاقبت نیکِ پاکدستی و توسل جستن به پروردگار است.

۴- سکانس‌هایی با حضور یا محوریت روحانیت:

نمونه: سکانس احترام مضاعف پس از آگاه شدن نسبت به روحانی بودنِ افشه.

وقتی خان‌زاده از روحانی بودن حاج آقا افشه مطلع می‌شود، با دیدن او در این لباس سراسیمه از جا برمی‌خیزد و ادای احترام می‌کند که القاکننده بعدِ اجتماعی و نهادی دین‌داری است و جایگاه ویژه روحانیت میان جامعه دینی ایران را نشان می‌دهد.

- سکانس حضور و عبادت حاج آقا افشه در مسجد و مراجعه مردم:

در شروعِ سکانس، حاج آقا در مرکز تصویر قرار دارد که نشانه محورِ توجه قرار گرفتن اوست. این محوریت دینی روحانی‌ها، در آیه ۱۲۲ سوره توبه قرآن آمده است که از میان قوم کسی برای فراگیری علم دین اقدام کند و آن را در اختیار دیگران قرار دهد. نماهای فوق القاکننده پیامی از بُعدِ اجتماعی دین است که مردم را در امور دینی و عبادی و اعتقادی، پیرو و نیازمند روحانیت نشان می‌دهد و روحانیون را محور امور دینی در اجتماع تداعی می‌کند.

نتیجه‌گیری

اندیشمندان دینی، چه زمانی که فاقد قدرت سیاسی باشند، چه زمانی که قدرت سیاسی را در دست داشته باشند، به علت بهره‌مندی از قدرت (دانش دین)، براساس ساختاری گفتمانی، اقدام به اشاعه شیوه‌های خود برای شناخت جهان می‌کنند تا ساز و کار غالب و مسلط اندیشیدن درباره جهان و فهم و معنادار ساختن آن را به وجود آورند. در نتیجه، نحوه تفکر سوژه‌ها (پیروان) دین را در ذهن فاعلان (نحوه فهم مفاهیم و آفرینش معانی) و شیوه عمل آن‌ها به وجود می‌آورند.

همان‌طور که فوکو سابقه انقیاد و تسلیم ذهنیت افراد به قدرتی که به ذهنیت افراد شکل می‌داده، که نه‌فقط مراقب کل جامعه، بلکه در سراسر زندگی بر هر فرد خاص نظارت داشته را به قدرت مذهبی و اخلاقی قرون گذشته مربوط می‌داند؛ آموزه‌های دینی و معیارهای اخلاقی که دین برای دینداران و پیروان هر دین در نظر می‌گیرد نیز قدرتی است هم برای کل جامعه و هم برای تک‌تک افراد جامعه و در سراسر زندگی هر فرد جاری است.

این نوع قدرت، مشرف بر زندگی روزمره‌ای است که به افراد هویت می‌بخشد و آن‌ها را با نشان‌های فردیتی خاص مشخص می‌سازد. سوژه‌ای که بر مبنای ساختارِ زبانی گفتمان شکل گرفته، اگرچه از روی آگاهی نسبت به هویت خودش، خود را هویت‌یابی کند و بازشناسد، اما تحت انقیاد قدرت گفتمانی است که خود حامل و توجیه‌گرِ آن است. این سوژه‌شدگی باعث می‌شود سوژه‌ها همان افق دیدی را پیدا کنند که گفتمان برای سوژه‌هایش پایه‌ریزی کرده است و از همان زاویه‌ای جهان را ببینند و معانی و مفاهیم را درک کنند که گفتمان‌ها ساختار

آن را شـکل داده‌انـد. این‌گونـه فاعلیـت ذهـن سـوژه‌ها همانـی اسـت کـه صاحبـان قـدرت گفتمانـی بـرای آن‌هـا بـه وجـود آورده‌انـد و بـر همـان مبنـا معانـی را می‌سـازند و رفتارهای‌شـان را انجـام می‌دهنـد.

نحـوه دیگـری از اعمـال قـدرت و کنتـرل گفتمان‌هـا بـر سـوژه، نظـارت و مراقبـت اسـت، کـه همچـون اشـرافِ نگهبـانِ زنـدان بـر زندانیـان اسـت. به‌گونـه‌ای کـه اگرچـه زندانیـان نگهبـان بـرج مراقبـت را نمی‌بیننـد، امـا اشـرافِ بـرج مراقبـت بـر تمـام سـلول‌ها باعـث می‌شـود زندانیـان (سـوژه‌ها) خـود را تابـع قـدرت گسـتره رؤیت‌پذیـری دانسـته و بـا رعایـت الزام‌هـای قـدرت، قـدرتِ گسترانیده‌شـده گفتمـان را هـم پذیرفتـه و هـم حامـل آن می‌شـوند. پراکندگـی گفتمـان در درون افـراد و توزیـع‌ش در ناخـودآگاه سـوژه‌ها، هرگونـه مخالفـت و مقاومـت علیـه فرهنـگ غالـب را از بیـن بـرده و سـوژه‌ها به‌عنـوان حامـلِ قـدرت گفتمـان، نه‌فقـط عامـل گزاره‌هـای هنجـاریِ گفتمان‌انـد، بلکـه مؤیـد و توجیه‌گـرِ آن نیـز هسـتند. ذهنیـت (سـوبژکتیویته)ی کـه حامـل و توجیه‌گـرِ گزاره‌هـای هنجـاری سـاختار یـک گفتمـان باشـد، تحـت انقیـاد آن گفتمـان اسـت و ایـن بـر سوژه‌شـدگی او صحـه می‌گـذارد.

دیـن می‌توانـد همچـون گفتمـان، سـاختاری زبانـی باشـد تـا ذهنیـت پیـروان خـود را تحـت انقیـاد و تسـلیم خـود درآورده و نحـوه تفکـر و اعمـال سـوژه‌ها را تعییـن کنـد. قـرار گرفتـن شـخصیت‌های سـریال‌های عامه‌پسـند در موقعیت‌هـای دینـی، و نتایجـی کـه از واکنش‌هـای شـخصیت‌ها در آن موقعیت‌هـا حاصـل می‌شـود، تداعی‌کننـده دسـته‌بندی‌های دوگانـه: دیـن‌دار/ بی‌دیـن، اخلاق‌مـدار/ بی‌اخـلاق، مقیـد/ بی‌قیـد و... در ذهـن مخاطـب اسـت کـه خـود نوعـی اعمـال قـدرت نظـارت سوژه‌سـاز بـر سـوژه‌های جامعـه دینـی اسـت. هم‌ذات‌پنـداری بـا شـخصیت‌های سـریال‌های عامه‌پسـند، بـا بـه جریـان درآمـدن ایـن قـدرت کـه نوعـی قـدرت نظـارت دائـم و ناخـودآگاه در ذهـن مخاطـب اسـت، او را در رابطـه‌ای مسـتمر بـا گفتمـانِ ایجادشـده قـرار می‌دهـد. آن‌گونـه کـه مخاطـب بـی‌آن کـه ناظـر بیرونـی را ببینـد، دائمـاً خـود را تحـت اشـراف قـدرت او احسـاس می‌کنـد و آن گونـه رفتـار می‌کنـد کـه آن قـدرت سوژه‌سـاز بـرای او طراحـی کـرده اسـت.

سریال‌های عامه‌پسند با ارائه سبک زندگی، شیوه‌های رفتاری و مدل‌های ارتباطی میان افراد، مخاطبان را تغذیه می‌کنند و با پرداختن به زندگیِ روزمره، تلاش می‌کنند جهانی واقعی، افرادی واقعی و مسائل و معضلاتی واقعی را به تصویر کشند. بر این اساس، مخاطب در مواجهه با شخصیت‌های سریال‌های عامه‌پسند، به هم‌ذات‌پنداری و اجتماعی‌شدن دعوت‌شده و با خودش و زندگی روزمره‌اش مواجه می‌شود. بیشتر سریال‌های عامه‌پسند یک شخصیت اصلی ندارد، بلکه مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، هریک از منظری، مرکز توجه مخاطب می‌شود. چنین سریال‌هایی، دارای چندین مسیر روایی هستند و طیفی از مخاطبان گوناگون، با ذائقه‌های داستانی مختلف را به خود جذب می‌کنند. هم‌ذات‌پنداری مخاطب‌های گوناگون با شخصیت‌های این سریال‌ها که در موقعیت‌های دینی قرار گرفته‌اند، مخاطب را در فرایند سوژه‌شدگی تحت گفتمان دین قرار می‌دهد و این ژانر را نیز مساعدِ انتقال مفاهیم دینی قرار می‌دهد. همچنین دنباله‌دار بودن و طولانی بودن، قدرت و دوامِ هم‌ذات‌پنداری و درگیری با شخصیت‌های داستان، دلیل اثرگذاری سریال‌ها بر مخاطب است.

موقعیت‌های دین‌داری ارائه‌شده در سریال مورد واکاوری در این پژوهش در پنج گروه کلی قابل دسته‌بندی است:

سکانس‌هایی مانند فریب خانواده خان‌زاده توسط خلیل که با پایان تلخ همراه است، ساختاری یکسان دارد که در آن عملی که در آموزه‌ها و دستورات دینی و یا از سوی نخبگان دینی تقبیح شده است، با عاقبتی شوم و ناخوشایند برای شخصیت داستان رقم می‌خورد. در همه این سکانس‌ها، نتیجه عمل شخصیت ناخوشایند و شوم رقم می‌خورد که به‌نحوی تلویحی، نهی از عملی غیر دینی یا توصیه به عملی دینی را به اذهان متبادر می‌کند. این سکانس‌ها بیشتر بر بُعدِ اخلاقی و ایدئولوژیک دین توجه دارند.

در بعضی سکانس‌ها همچون سکانس مواجه شدن حاج آقا افشه با یکی از بازیکنان سابق فوتبال، مفاهیم اعتقادی، همچون امری ذاتی، طبیعی، عام و بی‌زمان جلوه می‌کند. این نوع سکانس‌ها نیز بیشتر بر بُعدِ ایدئولوژیک دین تأکید دارند.

در گفت‌وگوهایی همچون نهی سیروس از دریافت پول نزول، پیام‌هایی دینی به صورت مستقیم به مخاطب ارائه‌شده است. از این نوع، پیام‌های دینی که در گفت‌وگوی شخصیت‌ها وجود دارد، از جمله سوگندها، سلام و خداحافظی‌ها، یا الله گفتن هنگام ورود، توسل و توکل‌ها، عبادت‌ها، کمک به نیازمند و.... در این نوع پیام‌ها نیز بیشتر بر بُعدِ احکامی و مناسکی دین توجه شده است.

در سکانس‌هایی مانند سکانس فاش شدنِ زنده بودنِ خان‌زاده، نیز اعمال و افکاری که مورد تأیید و تأکید آموزه‌ها و دستورات دینی است و یا توصیه‌شده از سوی نخبگان دینی است، با عاقبتی مثبت و خوش‌آیند برای شخصیت‌های داستان همراه است. خوش‌آیند بودنِ نتیجه عمل شخصیت‌ها در پایان این سکانس‌ها تأیید عملی دینی و به‌نحوی تلویحی، نهیِ عملی غیردینی است. این‌گونه سکانس‌ها نیز بیشتر بر بُعدهای اخلاقی و ایدئولوژیک دین متمرکز هستند.

همچنین در سکانس‌هایی مانند حضور اجتماعی و عبادی حاج آقا افشه در مسجد، به بُعدِ اجتماعی دین توجه شده است که در موقعیت‌های دیگر نیز از این نوع حضور اجتماعی به تصویر کشیده شده است.

اگرچه براساس آنچه گفته شد، این ژانر از سریال‌های عامه‌پسند بستری مساعد برای ارائه مفاهیم دینی می‌تواند باشد، اما زمانی که مخاطب در زندگی روزمره با انواع و اقسام موقعیت‌هایی همسان با آنچه در سریال‌ها می‌بینند، مواجه می‌شود، همه آن موقعیت‌ها در زندگی واقعی و در افعال افراد واقعی نتایجی یکسان نخواهد داشت. همچنین سریال‌های عامه‌پسند با ویژگی مستقیم‌گویی و ارائه بایدها و نبایدها در مدح و مذمتِ فضائل و رذایل اخلاقی در قالب گفت‌وگوی شخصیت‌ها، کوتاه‌مدت، گذرا و فراموش‌شدنی است و نمی‌تواند مخاطب را وادار به تأمل و تفکر عمیق درمورد مسائل دینی طرح‌شده کند.

فهرست منابع

آب‌نیکی، حسن (۱۳۸۸). *تحول مفهومی سوژه و سیاست در اندیشه سیاسی قرن بیستم*، *پژوهشنامه علوم سیاسی*، ۴(۳)، ۷-۳۶.

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، (مترجم: پرویز اجلالی)، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

آسابرگر، آرتور (۱۳۹۸). *تحلیل گفتمان کاربردی*، (مترجم: حسین پاینده)، تهران: مروارید.

استوری، جان (۱۳۸۷). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*، (مترجم: حسین پاینده)، تهران: آگه.

اسفندیاری، سیمین (۱۳۸۸). «سوبژکتیویسم دکارت: نقطه عزیمت فلاسفه عصر جدید»، *فصلنامه حکمت و فلسفه*، ۵(۱)، ۱۲۸-۱۱۳.

پاینده، حسین (۱۳۹۵). *نقد ادبی و مطالعات فرهنگی: قرائتی نقادانه از آگهی های تجاری در تلویزیون ایران*، تهران: شهر.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی: درسنامه ای میان رشته ای، (جلد دوم)*، تهران: سمت.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۹). «نشانه شناسی؛ نظریه و روش»، *پژوهشنامه علوم سیاسی*، ۵(۴)، ۷-۳۹.

جوادی آملی، عبدالله (۱۳۷۲). *شریعت در آینه معرفت*. قم: مؤسسه فرهنگی رجاء.

چندلر، دانیل (۱۳۹۷). *مبانی نشانه شناسی*، (مترجم: مهدی پارسا)، تهران: سوره مهر.

حبیبی، غلامحسین (۱۳۹۳). *بینش روش‌شناختی؛ تحقیق در علوم اجتماعی، پارادایم‌ها، روش‌ها و تکنیک‌ها*، تهران: کتاب همه.

دریفوس، هیوبرت؛ و رابینو، پل (۱۳۷۹). *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، (مترجم: حسین بشیریه)، تهران: نی.

سپهری، مهدی (۱۳۹۵). «مطالعات دین شناختی از دیدگاه نینیان اسمارت و تأملی در آن از نگاه عرفانی، با رویکردی میان‌رشته‌ای بین کلام، دین‌شناسی و عرفان»، *فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی*، ۸(۴)، ۲۲۵-۲۴۵.

شجاعی زند، علیرضا (۱۳۸۴). «مدلی برای سنجش دین‌داری در ایران»، *مجله جامعه‌شناسی ایران*، ۶(۱)، ۳۴-۶۶.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۲). *تفسیر المیزان*، قم: مؤسسه الاعلمی.

فتحی‌نیا، محمد؛ و زردار، زرین (۱۳۹۲). بازنمایی اقوام ایرانی درمجموعه‌های پربینندهٔ تلویزیونی، *مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ۱۴(۲۴)، ۶۲-۴۱.

فوکو، میشل (۱۳۷۹). سوژه و قدرت در هیوبرت دریفوس و پل رابینو:. *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، تهران: نی.

فیسک، جان (۱۳۸۰). فرهنگ تلویزیون، (مترجم: مژگان برومند)، *ارغنون*، (۱۹)، ۱۲۵-۱۴۲.

کریمی، شهناز؛ و نوابخش، مهرداد (۱۳۹۸). «واکاوی مفهوم سوژه در رویکردهای تحلیل گفتمان»، *مجله مطالعات توسعه اجتماعی ایران*، ۱۱(۲)، ۸-۱۹.

کیسبی‌یر، الن (۱۳۸۳). درک فیلم. (مترجم: بهمن طاهری)، تهران: چشمه.

موحدیان عطار، علی (۱۳۹۷). «انواع دین‌داری؛ ویژگی‌ها، آسیب‌ها، اقتضائات»، *دوفصلنامه مطالعات معنوی*، ۷(۲۵)، ۷-۳۵.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۴۰۰). *نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*، تهران: همشهری.

میرسندسی، محمد (۱۳۹۰). *مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی دین و انواع دین داری*، تهران: جامعه‌شناسان.

هومر، شون (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*، (مترجم: محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهایی)، تهران: ققنوس.

Bignell, Jonathan (1997). *Media Semiotics: An Introduction*. Manchester.

Cohen, J.(2001). Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters. *Mass Communication & Society*, 2001, 4(3), 245–264.

Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.

Hoffner, A. (2010). Parasocial Interaction With Liked, Neutral, and Disliked Characters on a Popular TV Series. *Mass Communication & Society*, 2010, 13, 250–269.

Igartua, J.(2010). P Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications* 35 (2010), 347_373.

Kidd, Jenny (2016). *Representaion*. New York: Routledge.

Laughey, D. (2007). *Key Themes in Media Theory*. McGraw Hill publications.

Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the self from*. Allen & Unwin.

Mills, s. (2003). *Michel Foucault*. London and New York : Routledge.

Saussure, F. (2013). *Course in General Linguistics*. Translated and annotated by roy harris. In Bloomsbury Academic.

Vanlee, F. (2018). *Understanding Queer Normality: LGBT+ Representations in Millenial Flemish Television Fiction, Television & New Media*. Ghent University, Belgium.

van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. In Routledge.