

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین

(نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)^۱

حسین رجائی^۲؛ علی‌اصغر کیا^۳

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 «نون‌خا» 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 مخاطب 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 «نون‌خا» 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 تلخ اعمال بد که به صورت تلویحی، از عملی غیر دینی نهی می‌کند یا به عملی دینی توصیه می‌کند؛ ۲- پایان خوش 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. اکثر نشانه‌ها و پیام‌ها (زنجیره نشانه‌ها)ی دینی از دسته ابعاد دینی اعتقادی-ایدئولوژیکی، اخلاقی- احکامی و مناسکی- شعاعی است و نشانه‌ها و پیام‌های دینی از دسته ابعاد دینی 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 طباطبائی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
h.rajaei@atu.ac.ir

۳. استاد گروه روزنامه نگاری، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
keya@atu.ac.ir

مقدمه

اینترنت و پیشرفت‌های فناوریانه 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. مردم سراسر جهان برای سپری کردن اوقات فراغت، بیش از امور دیگر، به تماشای برنامه‌های رسانه جمعی 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، اما در ساحت شخصی، امری درونی و معرفتی است و برای هر انسانی، مبنی بر تجارب زیسته،

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

فرهنگ زمینه و زمانه، آموزه‌های خانوادگی، فرایند جامعه‌پذیری، تحصیلات و طبقه اجتماعی، متفاوت و منحصر به فرد فهم و درک می‌شود؛ و مخاطبان سریال‌های تلویزیونی در زندگی روزمره‌شان همیشه همان واکنش‌هایی که در شخصیت‌هایی که با آنها هم‌ذات‌پنداری می‌کنند را خواهند 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 ساخت سوژه دیندار 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 غیر 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 نگاه نگارنده این پژوهش، دین 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 در راستای 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 مرجع 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 دین رسانه‌ای‌شده برود، یا به بازنمایی اعمال دینی در شخصیت‌های

کلیشه‌ای تماماً سیاه یا تماماً سفید 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 سیر 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 متدینان در اهتمام به «ابعاد» مختلف دین، معیاری برای گونه‌های دین‌داری بوده است. اینکه منظور از ابعاد

دین چیست، برخی از دین‌پژوهان آن را «مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده» دین می‌دانند و برخی دیگر ابعاد دین را از لحاظ انعکاس آن در عمل و احوال دین‌داران دانسته‌اند (موحدیان عطار، ۱۳۹۷: ۱۴).

برخی از انواع دین‌داری مبتنی بر گرایش و برجستگی یکی از ابعاد دین شکل می‌گیرد (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۴). نینیان اسمارت با شناسایی خصوصیات مشترک و عام ادیان گوناگون، شش بعد را به‌عنوان وجوه مشترک میان ادیان معرفی می‌کند: ۱- بُعد اعتقادی؛ ۲- بُعد اسطوره‌ای؛ ۳- بُعد اخلاقی؛ ۴- بُعد شعائری (مناسکی)؛ ۵- بُعد تجربی؛ و ۶- بُعد اجتماعی (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۶-۵۹)، که البته نحوه بروز هر یک از این ابعاد در هر یک از ادیان متفاوت است.

بُعد عملی، آئینی یا شعائری (مناسکی)

این بعد از ابعاد دین‌داری، ظاهری‌ترین جنبه دین است و شامل اعمال و تکالیفی می‌شود که متدینان ارتباط خود را با نیروهای مافوق طبیعی به‌صورت نمادین برقرار می‌کنند (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۶-۶۰). پیروان دین پایبند به انجام این اعمال هستند، از جمله نمازها و انواع پرستش مانند قربانی کردن، مناجات‌ها و ... همچنین شعائری سکولار مانند «دست تکان دادن» هنگام گفتن عبارت «خدا حافظ»، که با شعائر دینی یکی می‌شود (سپهری، ۱۳۹۵: ۲۳۶-۲۳۴). اعمال و کنش‌هایی همچون نماز، دعا، زیارت و روزه که در چهارچوب حیات دینی انجام می‌شوند و دین بر انجام آنها تأکید دارد، از جمله این اعمال محسوب می‌شود (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۶-۶۰).

بُعد تجربی، احساسی و شهودی

این بُعد، حالت یا احساس تجربه‌ای شگرف و هیجان‌انگیز است، همچون احساس حضور در پیشگاه خداوند یا شنیدن تسبیح (میرسندسی، ۱۳۹۰: ۵۹). این بُعد ناظر بر تجربیات زندگی معنوی است که احساس ارتباط با خدا را برای تجربه‌گران آن به ارمغان می‌آورد، همچنین شامل حس کمک به هم‌نوع و احساس فردی نجات‌یافته یا شفاگرفته می‌باشد (میرسندسی، 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 جهان 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 بقا 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 سکانشی 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 من اندیشنده و جدایی جهان درونی سوژه به‌عنوان فاعل شناسا و جهان بیرونی ابژه به‌عنوان متعلق 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، ساخت ایده‌ها و ارزش‌های خاص 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 (آب‌نیک، ۱۳۸۸: ۶۳-۶۴). سوژه‌ها با نظرگاه 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 به سبب برخورداری از قدرت می‌توانند شیوه‌های خودشان برای شناخت جهان را به طریزی گفتمانی اشاعه دهند، انگاره‌های غالب برای شناخت جهان (یا معنادار ساختن آن) را ایجاد می‌کنند و همین انگاره‌ها موجب «نظام‌های حقیقت» می‌شوند. این نظام‌ها سپس به مرجعی برای نحوه تفکر و رفتار ما تبدیل می‌گردند؛ به بیان دیگر، «جایگاه‌هایفاعلیت ذهن» را برای ما به وجود می‌آورند تا از آن جایگاه‌ها انواع معنا را برسازیم و رفتارهای مان 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، به ویژه سریال‌های تلویزیونی، مخاطبان را به «جهان‌های اجتماعی» می‌کشاند و نوعی تعامل شبه اجتماعی 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 کشیده شده هم‌ذات‌پنداری می‌کنند (کوهن، ۲۰۰۱: ۲۴۵). در طی این فرایند، مخاطبان خود را به جای یک شخصیت قرار می‌دهند و به طور 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 تبدیل شدن 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 به‌اشتراک گذاشتن یا درونی کردن هدف و جذب شخصیت (احساس تبدیل شدن 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 زمان 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

ویژگی آثار رئالیستی، به سراغ 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 دوام 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 (شهیندی، ۱۳۸۹: ۵). سریال‌های عامه‌پسند یک شخصیت اصلی ندارند، بلکه مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، هریک از منظر، 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^۱

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 پس 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.

نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات، اشیاء، اطوار و... نمایان می‌شوند. البته این‌ها ذاتاً دارای معنی نیستند و زمانی که معنایی به آنها منسوب کنیم، به نشانه تبدیل می‌شوند (چندلر، ۱۳۹۷: ۴۱). چارلز سندرز پیرس گفت: «ما فقط در نشانه‌ها فکر می‌کنیم»؛ در کلمات، تصاویر، بوها، صداها، طعم‌ها، اشیاء - اما این چیزها تا زمانی که چنین چیزی را به آنها اختصاص ندهیم، معنایی ندارند (کید، ۲۰۱۶: ۲۰). نشانه‌شناسی، دانش تبیین نحوه ایجاد معنای متون، از منظر کارکرد نشانه‌هاست. متن، نظامی تشکیل‌شده از نشانه‌هاست که قواعد رمزگان آن با واکاوی دال‌ها و مدلول‌هایش به دست می‌آید. در این نظام دلالت‌گر، معنای هر جزء، از رابطه افتراقی آن با سایر اجزای نظام قابل فهم است.

رویکرد نشانه‌شناسی سوسور

«زبان سیستمی از نشانه‌ها است که ایده‌ها را بیان می‌کند» (سوسور، ۲۰۱۳: ۱۸). هر نشانه متشکل از تصویری آوایی (دال) و یک مفهوم (مدلول) است (آسابرگر، ۱۳۹۸: ۹۳). نشانه‌ها ترکیب یک دال (شکلی قابل مشاهده)، و یک مدلول (معنایی یا مفهومی) است (ون لیوون، ۲۰۰۵: ۴). تحلیل نشانه‌شناختی هر متن رسانه‌ای، بسته به تشخیص نظام نشانگانی است که جزئیات هر متن رسانه‌ای را برای ما معنادار می‌کند (پاینده؛ ۱۳۹۷: ۲۷۶). ساختار تمام متون و فرایندهای فرهنگی دارای هر دو محور همنشینی و جانشینی است که در متون گوناگونی مانند فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی نیز قابل واکاوی هستند. در واقع، منظور از تحلیل همنشینی یک متن رسانه‌ای، نگرستن به آن، مانند زنجیره‌ای از رویدادهاست که نوعی قصه خاص را می‌سازد و تحلیل جانشینی نیز به معنای یافتن الگوی ناپیدای تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معناست (آسابرگر؛ ۱۳۷۹: ۴۰-۳۲). در لایه‌های صریح، محور همنشینی مهم‌ترین محوری است که از آن بهره می‌گیرند.

بازنمایی و دریافت روایت صریح، با همنشینی و ترکیب نشانه‌ها انجام می‌شود. اما در متونی که دارای چند لایه است، محور جانشینی بیشتر استفاده می‌شود. تحلیل همنشینی در فیلم و سریال تلویزیونی، در پی رابطه هر فریم، نما، صحنه یا سکانس با دیگری است. تحلیل جانشینی، مقایسه هر یک از دال‌های حاضر

سوزه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

در متن با دال‌های غایی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنها به جای دال‌های حاضر وجود داشت. این تحلیل همچنین به دلالت‌هایی می‌پردازد که انتخاب حاضر، باعث وقوع آنها شده است (چندلر، ۱۳۹۷: ۱۵۱-۱۵۴). عناصر جانشینی همچون روش‌های تغییر نحوه فیلم‌برداری (مانند کات، فید، دیزالو و وایپ) و همچنین رسانه‌ها و ژانرها و... است که تمایز رسانه‌ها و حتی ژانرها با دیگر ژانرها را نشان می‌دهد.

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

محور همنشینی			
«نما» تداعی‌گر معنا			
نشانه دلالت‌گرا	نشانه دلالت‌گر ^۲	نشانه دلالت‌گر ^۳	نشانه دلالت‌گر ⁿ
محور جانشینی			
«نما»ی دلالت‌گرا	«نما»ی دلالت‌گر ^۲	«نما»ی دلالت‌گر ^۳	«نما»ی دلالت‌گر ⁿ
سکانس تداعی‌گر معنا			
صحنه دلالت‌گرا	صحنه دلالت‌گر ^۲	صحنه دلالت‌گر ^۳	صحنه دلالت‌گر ⁿ

الگوی نشانه‌شناسی فیسک

جان فیسک معتقد است وقایع پخش‌شده از تلویزیون، از قبل، با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده‌اند. فیسک رمزگذاری‌های تلویزیون را در سه سطح، یعنی سطح واقعیت (استفاده از رمزگان اجتماعی)، سطح بازنمایی (استفاده از رمزگان فنی) و سطح ایدئولوژی (استفاده از رمزگان ایدئولوژیک) دسته‌بندی می‌کند (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۹-۱۲۸).

در سطح واقعیت، از رمزهای اجتماعی برای رمزگذاری واقعه‌ای که از تلویزیون پخش می‌شود، برای مخاطب استفاده می‌شود. در سطح بازنمایی، رمزهای فنی بر رمزهای اجتماعی اعمال می‌شود تا واقعه موردنظر به مخاطب بازنمایی شود. در سطح ایدئولوژی، رمزهای ایدئولوژیک به رویداد به نمایش درآمده از تلویزیون اضافه می‌شود تا متن رسانه‌ای دارای انسجام و پذیرش اجتماعی گردد (پاینده، ۱۳۹۵: ۲۹-۳۰).

سوزه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

در واقع، ایجاد معنا منوط به ادغام واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر و به وحدت رسیدن‌شان به‌گونه‌ای منسجم و ظاهراً طبیعی است. بر این اساس، نقد نشانه‌شناختی اقدام به واسازی این وحدت نموده و طبیعی به نظر رسیدن این وحدت را تحت‌تأثیر رمزهای ایدئولوژیک، واکاوی می‌کند.

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

رمزگذاری در سطح ...	استفاده از رمزگان ...	توضیح	رمزها
سطح «واقعیت»	رمزگان «اجتماعی»	واقعیه‌های 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 ...

رمزگان اجتماعی را می‌توان در چهار دسته تقسیم‌بندی کرد: ۱- رمزگان بدنی (تماس بدنی، مجاورت، جهت‌فیزیکی، ظاهر، حالت چهره، نگاه، حرکت سر و ادا و اطوار)؛ ۲- رمزگان مربوط به کالا (مد، لباس و ماشین)؛ ۳- رمزگان زبان گفتاری (زیر رمزگان آواشناختی، نحوی، واژگانی، عروضی و فرازبانی)؛ و ۴- رمزگان رفتاری (آداب و رسوم، تشریفات، ایفای نقش و بازی‌ها) (زردار و فتحی‌نیا، ۱۳۹۲: ۴۹).

در سطح دوم (فنی) رمزگذاری متون، از رمزهای فنی بهره‌گیری می‌شود که این کیفیات بصری، متشکل از عوامل زیادی از جمله: زاویه فیلمبرداری، قاب‌بندی، حرکت دوربین و شیء، فاصله دوربین تا موضوع، تدوین، نورپردازی و میزانشن (کیسبی‌پر، ۱۳۸۳: ۱۱) هستند که رمزگان فنی مؤثر بر برداشت مخاطب از محتوای متون رسانه‌ای است.

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، ۱۳۶-۱۳۰).

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، ۱۳۶-۱۳۰). 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 «نون خ 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 تسویه حساب 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

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

روش‌های یادشده، سکانس‌هایی به عنوان نمونه مورد واکاوی قرار می‌گیرند و برای دیگر سکانس‌های هم‌مضمون با سکانس‌های مورد تحلیل، فقط به اشاره‌ای بسنده می‌شود.

۱- سکانس‌هایی که در آنها، مفاهیم اعتقادی، همچون امری ذاتی، طبیعی، عام و بی‌زمان جلوه می‌کند:

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

حاج آقا افشه هنگام خروج از دفتر کارش، یکی از بازیکنان سابق فوتبال او را صدا می‌زند. آن شخص که مطمئن است افشه او را نخواهد شناخت، یادآور می‌شود که در مسابقه‌ای که افشه داور آن بوده، بابت خطایی که مرتکب شده، از افشه کارت قرمز دریافت کرده و از زمین اخراج می‌شود. افشه از نحوه خطای او سوال می‌کند و عنوان می‌کند که کارت قرمز بی‌جا نداده است. او نیز سخن افشه را تأیید می‌کند و از او می‌خواهد که در دادن کارت‌های قرمز بیشتر ملاحظه کند؛ چرا که پدرش هنگام تماشای آن مسابقه مهم و تأثیرگذار، با اخراج شدن او سکت کرده و فوت می‌کند. در نتیجه این اتفاق، وقایع ناگوار دیگری از جمله از دست دادن پایش در سانحه‌ای نیز برای او رخ می‌دهد. افشه می‌گوید اگر می‌دانسته آن کارت قرار است باعث مرگ پدرش شود، حتما تصمیم دیگری می‌گرفته است. افشه ابراز شرمندگی و تأسف می‌کند، که ابروهای افتاده و سر به یک طرف افتاده او نشان از این احساس دارد. همچنین نمای کلوزآپ و همسطح، مخاطب را به حالات درونی افشه رهنمون می‌سازد.



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

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

در این هنگام، پای مصنوعی‌اش را از جا در می‌آورد و مقابل صورت افشه می‌گیرد. نگاه خیره طولانی مدت افشه و لب‌های به هم فشرده او نشانه تغییر رفتار از مثبت به منفی و مبهوت ماندن اوست. نگاه متحیرانه افشه به پای بازیکن، نشانه مواجه شدن او با نتیجه اعمالش است؛ نتیجه‌ای که انتظارش را نداشته است. نمای کلوزآپ تلاشی است برای انتقال احساسات افشه در این صحنه.



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

بازیکن فوتبال با او خداحافظی می‌کند و در نمایی دور، از کنار او حرکت می‌کند و از پشت سر افشه، لنگان لنگان و با کمک عصا به راه خود ادامه می‌دهد. نمای دور تلاشی است برای نشان دادن تأثیر موقعیت بر افشه. نگاه خیره و طولانی مدت افشه به نقطه‌ای نامعلوم نیز نشانه اندیشیدن به اعمالی مشابه در گذشته است که ممکن است از او سر زده باشد. به تصویر کشیدن حرکت لنگان لنگان بازیکن از پشت سر افشه، نشان‌دهنده این است که نتیجه اعمال هر شخص است که او را همراهی می‌کند.



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

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

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 نتایج 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		بُعد عملی، آئینی یا شعائری (مناسکی)	بُعد اعتقادی و فلسفی (ایدئولوژیک) در القای وجود آثار برای اعمال انسان‌ها و اهمیت مراقبت بر اعمال و عدم آگاهی از همه جوانب نتایج اعمال انسان‌ها.
		بُعد تجربی و احساسی	
		بُعد روایی و اسطوره‌ای	
		بُعد اعتقادی و فلسفی (ایدئولوژیک)	
		بُعد اخلاقی و حقوقی (استنتاجی یا پیامدی)	
		بُعد اجتماعی و نهادی	

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

محور هم‌نشینی			
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 اصلاً 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.	محور جانشینی
			
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

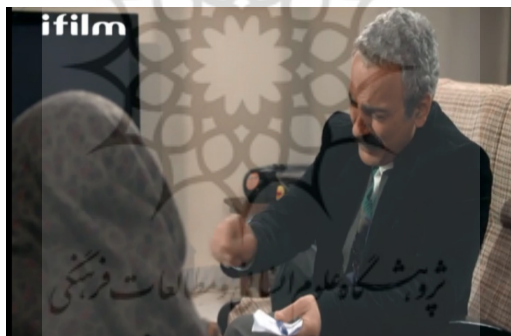
سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

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 می‌گوید. 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

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

کلوزآپ و همسطح تلاشی برای نشان دادن هرچه بیشتر احساسات شخصیت‌ها و همراه و همدل ساختن مخاطب با آنهاست.



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

در نمای بعد، خلیل که ادعا کرده قادر است با ارواح ارتباط برقرار کند، اتاقی را تاریک کرده و در حال انجام حرکات و ایجاد صداهایی است که نشان دهد توانسته با ارواح ارتباط برقرار کند. او در حالی که با ارواح سخن می‌گوید، عنوان می‌کند که سی میلیون تومان از خان‌زاده طلبکار است. خان‌زاده که خود را از خلیل مخفی کرده، با شنیدن چنین ادعای دروغی، صبرش تمام می‌شود و وارد اتاق می‌شود. خلیل اگرچه به مرگ خان‌زاده مشکوک است، اما با دیدن او می‌ترسد و به گوشه اتاق می‌افتد. خان‌زاده با فریاد از او می‌پرسد: «من به تو بدهکارم؟» چرخاندن نامنظم دست‌ها در هوا و ایجاد صداهای نامعلوم نشان از ارتباط با عالمی ماورایی است. چشم‌های بیرون‌زده، دهان باز و ابروهای بالا رفته نشان از حیرت و ترس از چیزی است. با کمر بر زمین افتادن و دست به دیوار گرفتن نیز نشانه ناچاری، ناتوانی و حقارت خلیل است. نمای متوسط تلاشی برای نمایش حالات چهره و ژست‌های خلیل و نما از بالا، حقارت او در این وضعیت را نشان می‌دهد. صدای خان‌زاده و خلیل، بلند، زیر و قاطع است که برای خان‌زاده نشانه خشم او و برای خلیل فریاد وحشت‌زده اوست.



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) می‌فرماید: «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) می‌فرماید: «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 گرفتن 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.

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

از دیگر سکانس‌هایی که با پایان تلخ همراه است تا تداعی‌کننده پیامی دینی باشد، «سکانس عصبانیت حاج آقا افشه و درخواست بخشش و حلالیت از سؤال‌کننده» است. در این خصوص امام علی (ع) فرماندار خود را هنگام غضب از اقدام عجولانه باز می‌دارد و می‌فرماید: «هرگز به هنگامی که خشمگین می‌شوی و راه چاره‌ای برای آن می‌یابی به انجام اقدام خشن شتاب مکن [و تصمیم ناگهانی مگیر].» همچنین در مورد اهتمام به طلب بخشش و حلالیت و در قبال آن نیز اهمیت بخشش و گذشت از خطای خطاکار است که پیامبر (ص) فرمود: «کسی که ظمی به کسی کرده باید از او حلالیت بطلبد قبل از آنکه به دیاری منتقل شود که دینار و درهمی در آن وجود ندارد و اگر دسترسی به او ندارد برای او طلب استغفار نماید.»

۳- سکانس‌هایی با پایان خوش:

نمونه: سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش.

خان‌زاده که پس از خبر اشتباه مرگ خود، موقعیت را مناسب دیده تا بعد از تسویه حساب با وکیل میرزایی، با دست پر به شهر خود برگردد، خبر زنده بودن خود را مخفی نگه می‌دارد و حتی به اطرافیان در این باره دروغ می‌گوید. خلیل که خبر مرگ خان‌زاده را کاملاً باور نکرده و در حال تعقیب خانواده اوست، در نهایت موفق می‌شود خان‌زاده را بیابد.



تصویر ۷- سکانس فاش شدن دروغگویی خان‌زاده درباره زنده بودنش

خان‌زاده که خود را از همه مخفی کرده و حتی به دروغ متوسل شده و در هواپیمایی متروکه به سر می‌برد، ناگهان با ورود خلیل مواجه می‌شود و تلاش

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

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 شدن 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

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

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 سرپایی 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 صحنه می‌گذارد. در کنار هم قرار گرفتن نماهای بالا تلاشی است برای القای مفاهیمی دینی از بُعد اعتقادی، فلسفی و اخلاقی دین. تا جایی از این سکانس برای القای 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 خوش سکانس تداعی‌کننده عاقبت نیک 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 بودن 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 بُعد 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 شروع سکانس، حاج آقا در مرکز تصویر قرار دارد که نشانه محور 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 فوق‌الفاکننده پیامی از بُعد 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 سوزه‌ها (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. سوزه‌ای که بر مبنای ساختار 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 توجیه‌گر آن است. این سوزه‌شدگی باعث می‌شود سوزه‌ها همان افق دیدی را پیدا کنند که گفتمان برای سوزه‌هایش پایه‌ریزی کرده است و از همان زاویه‌ای جهان را ببینند و معانی و مفاهیم را درک کنند که گفتمان‌ها ساختار

آن را شکل داده‌اند. این‌گونه فاعلیت ذهن سوژه‌ها همانی است که صاحبان قدرت گفتمانی برای آن‌ها به وجود آورده‌اند و بر همان مبنا معانی را می‌سازند و رفتارهای‌شان را انجام می‌دهند.

نحوه دیگری از اعمال قدرت و کنترل گفتمان‌ها بر سوژه، نظارت و مراقبت است، که همچون اشراف نگهبان زندان بر زندانیان است. به‌گونه‌ای که اگرچه زندانیان نگهبان برج مراقبت را نمی‌بینند، اما اشراف برج مراقبت بر تمام سلول‌ها باعث می‌شود زندانیان (سوژه‌ها) خود را تابع قدرت گستره رؤیت‌پذیری دانسته و با رعایت الزام‌های قدرت، قدرت گسترانیده‌شده گفتمان را هم پذیرفته و هم حامل آن می‌شوند. پراکندگی گفتمان در درون افراد و توزیع‌ش در ناخودآگاه سوژه‌ها، هرگونه مخالفت و مقاومت علیه فرهنگ غالب را از بین برده و سوژه‌ها به‌عنوان حامل قدرت گفتمان، نه فقط عامل گزاره‌های هنجاری گفتمان‌اند، بلکه مؤید و توجیه‌گر آن نیز هستند. ذهنیت (سوژکتیویته)ی که حامل و توجیه‌گر گزاره‌های هنجاری ساختار یک گفتمان باشد، تحت انقیاد آن گفتمان است و این بر سوژه‌شدگی او صحه می‌گذارد.

دین می‌تواند همچون گفتمان، ساختاری زبانی باشد تا ذهنیت پیروان خود را تحت انقیاد و تسلیم خود درآورده و نحوه تفکر و اعمال سوژه‌ها را تعیین کند. قرار گرفتن شخصیت‌های سریال‌های عامه‌پسند در موقعیت‌های دینی، و نتایجی که از واکنش‌های شخصیت‌ها در آن موقعیت‌ها حاصل می‌شود، تداعی‌کننده دسته‌بندی‌های دوگانه: دین‌دار/ بی‌دین، اخلاق‌مدار/ بی‌اخلاق، مقید/ بی‌قید و... در ذهن مخاطب است که خود نوعی اعمال قدرت نظارت سوژه‌ساز بر سوژه‌های جامعه دینی است. هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های سریال‌های عامه‌پسند، با به جریان درآمدن این قدرت که نوعی قدرت نظارت دائم و ناخودآگاه در ذهن مخاطب است، او را در رابطه‌ای مستمر با گفتمان ایجادشده قرار می‌دهد. آن‌گونه که مخاطب بی‌آن که ناظر بیرونی را ببیند، دائماً خود را تحت اشراف قدرت او احساس می‌کند و آن‌گونه رفتار می‌کند که آن قدرت سوژه‌ساز برای او طراحی کرده است.

سریال‌های عامه‌پسند با ارائه سبک زندگی، شیوه‌های رفتاری و مدل‌های ارتباطی میان افراد، مخاطبان را تغذیه می‌کنند و با پرداختن به زندگی 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 مساعد انتقال مفاهیم دینی قرار می‌دهد. همچنین دنباله‌دار بودن و طولانی بودن، قدرت و دوام 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 به نحوی تلویحی، نهی از عملی غیر دینی یا توصیه به عملی دینی را به اذهان متبادر می‌کند. این سکانس‌ها بیشتر بر بُعد 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 بُعد ایدئولوژیک دین تأکید دارند.

در گفت‌وگوهای هم‌چون نهی سیروس از دریافت پول نزول، پیام‌هایی دینی به صورت مستقیم به مخاطب ارائه شده 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 بُعد احکامی و مناسکی دین توجه شده است.

در سکانس‌هایی مانند سکانس فاش شدن زنده بودن خان‌زاده، نیز اعمال و افکاری که مورد تأیید و تأکید آموزه‌ها و دستورات دینی است و یا توصیه شده از سوی نخبگان دینی است، با عاقبتی مثبت و خوش‌آیند برای شخصیت‌های داستان همراه است. خوش‌آیند بودن نتیجه عمل شخصیت‌ها در پایان این سکانس‌ها تأیید عملی دینی و به‌نحوی تلویحی، نهی 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 بُعد 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 می‌بیند، 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 مذمت 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

- آب‌نیک، 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 آگهی‌های 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). «نشانه‌شناسی؛ نظریه و روش»، پژوهشنامه علوم سیاسی، ۵(۴)، ۷-۳۹. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- جوادی آملی، عبدالله (۱۳۷۲). شریعت در آینه معرفت. قم: مؤسسه فرهنگی رجاء.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۷). مبانی نشانه‌شناسی، (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.

سوژه‌شدگی در قلمرو گفتمان دین (نشانه‌شناسی دین‌داری در سریال عامه‌پسند تلویزیونی «نون‌خا»)

سپهری، مهدی (۱۳۹۵). «مطالعات دین‌شناختی از دیدگاه نینیان اسمارت و تأملی در آن از نگاه عرفانی، با رویکردی میان‌رشته‌ای بین کلام، دین‌شناسی و عرفان»، *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای 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 الاعملى.
فتحی‌نیا، محمد؛ و زردار، زرین (۱۳۹۲). بازنمایی اقوام ایرانی در مجموعه‌های پربیننده 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(۱)، 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 دین‌داری*، 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.