فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، دوره هشتم، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۴، ص ص ۳۰ -۱

# روایت سریال‌های تلویزیون از اختیار و کنشگری عامل انسانی: مطالعهٔ سریال «شاید برای شما هم اتفاق بیفتد»

**مهدی منتظرقائم**[۱]
**زهره علی‌خانی**[۲]
**تاریخ دریافت: ۹۲/۱۲/۱۵**
**تاریخ پذیرش: ۹۴/۸/۱۳**

## چکیده

با توجه به ارتباط همیشگی زندگی تودهٔ مردم با مفهوم جبر و اختیار، و نیز اهمیت ذاتی این مفهوم در حیطهٔ دین، و با عطف نظر به توانایی رسانه‌ها در برساخت روایت تودهٔ مردم از نظام اسباب هستی و همچنین با در نظر گرفتن روابط دین، دولت و تلویزیون در ایران، این تحقیق در پی پاسخگویی به این سؤال برآمده است که در سریال نمونهٔ تحقیق که جزء سریال‌های مذهبی عامه‌پسند است از مفهوم اختیار چه برساخت معنایی‌ای به مخاطب ارائه می‌شود. لذا ابتدا یک معرفی اجمالی از مفهوم اختیار در اندیشهٔ اسلامی و دال‌های آن که امکان بازشناسی فضای تخاصم میان جبر مطلق و اختیار مطلق در بخش عملی تحقیق را فراهم می‌آورد، ارائه شده است. با اتخاذ رویکرد نظری بازنمایی برساختی، ترکیبی از رویکردهای تحلیل گفتمان برای تحلیل دیالوگ‌های سریال دربارهٔ اختیار انسان و نیز الگوی تحلیل کنشگر گریماس برای تحلیل ساختار اساسی کنشگری در سریال استفاده شده است. با ترسیم جداول کنشگران پی‌رفت‌های[۳] آغازین و پایانی و نیز نمودار شماتیک آنها نشان داده شده است که سریال به لحاظ روایی و گفتمانی متمایل به گفتمانی جبرگراست. در این مجموعه، نوع توالی روایی و نیز الگوی کنشگری جبری وجود دارد، و سریال خودش را حول دال کیفرانگاری سختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشی‌ها متعیّن می‌سازد؛ و دو دال تقدیرگرایی و خواب‌محوری را در حوزهٔ گفتمانی خود جذب و دال تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی را طرد می‌کند.

**کلیدواژه:** اختیار، جبر، گفتمان، روایت، مجموعه‌های تلویزیونی

---

۱. استادیار گروه علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول). mmontazer@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران. zr.alikhani@ut.ac.ir
3. sequence

Archive of SID
www.SID.ir

## طرح مسئله

تودۀ مردم همیشه به‌واسطۀ مفاهیمی همچون پاداش و کیفر، خیر و شر، و عدل الهی با مفهوم اختیار انسانی در ارتباط بوده‌اند. مبانی فکری تقدیرگرایانه در فرهنگ عامه نوعی از کنشگری در زندگی روزمره و امور فردی و اجتماعی را باعث می‌شده است و رویکردهای مقابل تقدیرگرایی نوع دیگری از کنشگری را اقتضا می‌کرده‌اند؛ چراکه اینکه تودۀ مردم در ساحت تفکری خود چه مبنای هستی‌شناختی‌ای را اتخاذ کنند، تأثیر مستقیم بر سبک زندگی آنان دارد. سبک زندگی همان نوع تفکر خاص در مورد جهان است که در مقام عالم عینی تجلی پیدا کرده است.

در مباحث دینی هم اختیار مفهومی است که حتی در حداقلی‌ترین دیدگاه‌ها نسبت به دین، نیاز به اعلام موضع در قبال آن وجود دارد. در اندیشۀ اسلامی مسئلۀ اختیار به لحاظ تاریخی همواره مورد توجه بوده و یکی از ممیزات دو جریان کلی عقل‌گرایی و نص‌گرایی در رشته‌های مختلف علوم اسلامی است. از همان قرن اول توجه به مسئلۀ «اختیار انسان یا خدا» موضوع مناقشات جدی میان مسلمانان بوده است؛ به نحوی که مسئلۀ اختیار از مهم‌ترین دلایل انشعاب بسیاری از فرقه‌های اسلامی ذکر می‌شود.

از سوی دیگر در سیر تاریخی، مفهوم اختیار بالنفسه و به لحاظ ارتباط آن با مفهوم عدل و تقدیر که از مؤلفه‌های زندگی روزمره است از بحث‌های معمول کلامی و آکادمیک به گفتمان روزمره مردمی وارد می‌شد. برای مثال، با قدرت گرفتن اندیشۀ اشعری در ایران، به‌تدریج اندیشۀ قضاوقدری و حاکمیت مشیت الهی بر افعال و اذهان مسلمانان تأثیر گذاشت و به‌طورکلی معرفت‌شناسی مسلمانان را دگرگون ساخت. ظهور تصوف در ایران و امتداد بن‌مایه‌های معرفتی آنان تا به امروز را می‌توان از رسوبات تفکر جبری اشعری دانست که بعدها به‌صورت عرفان‌های گریزان از بحث‌های کلامی که به‌نحوی مضمر، به جبر قائل هستند ظهور کرد.

حال اگر درصدد تصویر کردن این مفاهیم در تلویزیون باشیم، توجه به تلویزیون و جایگاه اجتماعی آن عنایت ویژه‌ای می‌طلبد. تلویزیون از ابزارهای مورد استفادۀ برنامه‌ریزان و سیاست‌مداران هر کشور برای ادارۀ امور، در جریان تغییر دیدگاه‌ها و رفتار افراد بوده است (کازنو،۸۳:۱۳۷۲)، به‌خصوص که تلویزیون در ایران وضعیت خاصی دارد و به قول مرداک «ایران در نقطۀ انتهایی پیوستار ارتباط میان دین، دولت و وسایل ارتباط جمعی قرار می‌گیرد» (۱۳۸۲،ص.۱۳۰)؛ تلویزیونی که در سطح کلان با هدف انسان‌سازی و ایفای نقش مدرسه‌ای بزرگ تعریف شده است. معنای انسان‌سازی در این تعریف، ایجاد یا رشد انسان دینی (به‌طور خاص مسلمان شیعه) است که دربارۀ اعتقادات خود آگاهی کامل داشته باشد و به آنها عمل کند (راودراد،۱۳۸۸:۵۰) به‌طورکلی



Archive of SID
www.SID.ir

تلویزیون می‌تواند ساختارهای معرفتی حاصل‌شده در یک دورهٔ تاریخی را به‌صورتی عرضه کند که گویی آشکارا اموری طبیعی هستند. طبیعی‌سازی ویژگی ممتاز گفتمان‌های ایدئولوژیکی است. بهره‌وری ایدئولوژیکی طبیعی‌سازی در این است که وضعیت‌ها و معناهایی که به لحاظ اجتماعی، تاریخی، اقتصادی و فرهنگی متعین می‌شوند به‌عنوان اموری گریزناپذیر، بی‌زمان و عام و تکوینی بازنمایی می‌شوند (هارتلی و دیگران، ۱۳۸۵: ۳۴۱). حال اگر گفتمانی بتواند گفتمان‌های آکادمیک را با گفتمان عامیانه (متعلق به نظم گفتمانی روزمره) تلفیق کند، تأثیر قوی‌تری بر رسانه‌های جمعی خواهند داشت. «یک گفتمان صرفاً آکادمیک نسبت به گفتمانی دورگه که گفتمان آکادمیک (متعلق به نظم گفتمانی دانشگاه) را با گفتمان عامیانه (متعلق به نظم گفتمانی روزمره) تلفیق می‌کند سخت‌تر در رسانه‌ها پذیرفته می‌شود» (یورگنسن، ۱۳۸۸: ۱۳۰) و نکتهٔ حائز اهمیت این است که هریک از گفتمان‌ها با نسبت دادن معنا به پدیده‌ها پیامدهای متفاوتی در جهان عینی خواهند داشت.[۱]

با این اوصاف، حتی از نگاه درون‌دینی نیز عملکرد تلویزیون ایران در عرصهٔ دین مسئله‌دار می‌نماید. در طول سال‌ها برنامه‌سازی دینی با آنکه پوشش مذهبی بر روی اغلب برنامه‌های تلویزیون کشیده شده است؛ اما فقدان نظرگاه‌های کلان اعتقادی در برنامه‌سازی به همراه کاستی‌های دیگر در عرصهٔ تولید می‌تواند امکانِ بازنمایی‌های خاص از گفتمان‌های حول مسئلهٔ اختیار را محتمل‌تر کند.

یکی از محصولاتی که در سال‌های اخیر مورد توجه سازندگان تلویزیون ایران قرار گرفته است، گرایش به پرداختن به امور و عوالم ماورائی است که چند سالی است مضمون سریال‌های مذهبی عامه‌پسند را تشکیل داده است. این سریال‌ها که ویژگی‌های سریال‌های ژانر عامه‌پسند و سریال‌های واقع‌گرا را در خود جمع می‌کنند و با روایت‌های ساده و خطی ژانر عامه‌پسند از سوی قشرهایی از مخاطبان نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند، در بخش تأمین برنامه و نیز در تولید سیما جایگاه خاص یافته‌اند. سریال‌های این ژانر اگر در خدمت تبلیغ دین و گفتمان‌های خاص از مفاهیم دینی قرار گیرند، به‌طور بالقوه قادرند با ترکیب گفتمان‌های عامه و گفتمان‌های متعلق به نظم گفتمانی دانش دینی، به برساختی جدید از این مفاهیم منجر شوند و تغییرات عینی در این جهان باقی بگذارند. به‌طور خاص در سال‌های اخیر از تلویزیون ج.ا.ا سریال‌هایی مذهبی پخش

۱. یورگنسن طی مثالی دربارهٔ پدیدهٔ سیل می‌گوید: «بر اساس دیدگاه‌های مختلف یا به‌عبارت دیگر گفتمان‌های متفاوت می‌توان معنایی به افزایش سطح آب در یک زمان مشخص نسبت داد. نکتهٔ مهم این است که هریک از گفتمان‌های مختلف اقدامات متفاوتی را ممکن و مناسب به‌شمار می‌آورند، مانند ساختن سیل بند، سازمان‌دهی اعتراضات سیاسی به دولت یا به سیاست‌هایی که بر محیط‌زیست جهانی اثر می‌گذارند، و یا آماده شدن برای پایان قریب‌الوقوع جهان.» (همان:۳۰) به این ترتیب، نسبت دادن معنا به پدیده‌ها در چارچوب گفتمان‌ها موجب برساختن و تغییر جهان می‌شوند.



Archive of SID
www.SID.ir

شد که به نظر می‌رسید نگاهی ویژه به مسئلهٔ اختیار در آنها وجود دارد. یکی از این سریال‌ها مجموعهٔ اپیزودیک «شاید برای شما هم اتفاق بیفتد» است که طی یک کپی‌برداری مضمونی از سریال ترکی «کلید اسرار» در شبکهٔ تهران تولید و پخش شد و پس از آن قسمت‌هایی از آن به‌تناوب و در مناسبت‌های مختلف در شبکه‌های مختلف تلویزیون به بازنمایش درآمد و از آن سه مجموعه[1] ساخته شد. به نظر می‌رسد در داستان‌های این مجموعه، اختیار انسان در پی‌رفت‌های مختلف روایی حضور دارد و تا پیش از مرحلهٔ آثار اَعمال، نامی از روابط و عاملیت‌های ماورایی نیست. اما در مرحلهٔ اثر عمل (که گاه طی آن، یک واقعه که با ساختارهای بزرگ اجتماعی در پیوند است، رخ می‌دهد) یکباره همهٔ سیستم علت و معلول باژگونه می‌شود و عوامل ماورایی و خواست خداوندی در کنار (و یا در تقابل با) اختیار انسان مطرح می‌گردد. علاوه‌بر این به نظر می‌رسد که در زمینهٔ اختیار گفتمان خاصی بر دیالوگ‌های این سریال‌ها حاکم است. بنابراین ازآنجاکه تلویزیون به‌عنوان یک رسانه فقط پاره‌ای از واقعیت‌ها را بازنمایی نمی‌کند، بلکه آن را خلق می‌کند و می‌سازد (فیسک،۱۳۷۶)، مطالعهٔ متنی این سریال‌ها می‌تواند آن برساخت معنایی‌ای را که این سریال از مفهوم اختیار ارائه می‌دهد، آشکار کند تا بتوان از زمینهٔ انتقادی به‌مثابه ابزاری برای حفظ و ارتقای کیفیت در این دنیای «بسیار قالبی» تلویزیون (گونتر و مک آلر، ۱۳۸۰: ۱۴) استفاده کرد و بدون تحقیر یک ژانر خاص، منتقد آن بود. لذا پرسش پژوهش حاضر این است که در این سریال مفهوم اختیار چگونه بازنمایی و چه برساخت معنایی‌ای از آن ارائه می‌شود.

## رویکرد نظری

با وجود اینکه به تعبیری «به هر مرحله از تاریخ گسسته و ناپیوستهٔ بازنمایی، انگ نوعی ایمان به قابل بازنمایی بودن واقعیت خورده است» (قره‌باغی،۱۳۸۳: ۴۱)، اما هدف این تحقیق نه تطبیق مفهوم «حقیقی» اختیار با آنچه به‌عنوان اختیار در تلویزیون بازنمایی می‌شود، بلکه نظر به بازی‌های زبانی و گفتمانی در سریال‌هاست؛ لذا از نظریهٔ بازنمایی رسانه‌ای استفاده و رویکردی برساخت‌گرا با دیدگاه گفتمانی فوکویی[2] انتخاب شده است[3].

---

۱. تاکنون و در شهریور ماه ۱۳۹۱

2. Micheal Foucault

۳. بدیهی است که انتخاب نگاه فوکویی به مفهوم اسلامی اختیار به معنای نفی وجود حقیقت نیست. اتخاذ دیدگاه بیرونی با استفاده از روش‌شناسی فوکو دربارهٔ مفاهیم و موضوعات اسلامی مسبوق به سابقه بوده است. فیرحی در تحلیل دانش اسلامی دورهٔ میانه چنین رویکردی را اتخاذ کرده است و می‌گوید «نخستین و مهم‌ترین تمایز با روش‌شناسی فوکو، اعتقاد



Archive of SID
www.SID.ir

بازنمایی رسانه‌ای «ساختی است که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیت مثل افراد، مکان‌ها، اشیا، اشخاص، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند.» (دایر، به نقل از گیویان و توکلی،۱۳۹۰: ۹۰).

رویکردهای برساخت‌گرا به بازنمایی مدعی‌اند که معنا به‌وسیلهٔ زبان ساخته می‌شود. این رهیافت باور دارد که اشیا و رویدادها به‌خودی‌خود و نیز کاربران زبان به‌تنهایی نمی‌توانند معنا در زبان را تثبیت کنند، زیرا اشیا و رویدادها معنا ندارند، ما معنا را با استفاده از نظام‌های بازنمایی می‌سازیم (همان). طبق این رویکرد، دسترسی ما به واقعیت همواره از طریق زبان است؛ در حقیقت زبان در ساختن واقعیت نقش دارد. البته پدیده‌های فیزیکی نیز وجود دارند، اما صرفاً از طریق گفتمان معنا پیدا می‌کنند (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۸۹: ۲۹).

رویکرد برساختی دارای دو رویکرد «نشانه‌شناختی» و «گفتمانی» است. گسترش و بسط بازنمایی در معنای متأخر آن که مبتنی بر ایدهٔ فوکویی- دریدایی[1] است، آن را به «منبعی برای تولید دانش اجتماعی بدل می‌کند که سیستمی باز و مرتبط با کنش‌های اجتماعی و مسئلهٔ قدرت است» (هال،۱۹۹۷: ۴۲). این نکته اساس دیدگاه برساختی در حرکت از نشانه‌شناسی خنثی به‌سوی تحلیل‌های فرامتنی است.

فوکو به جای زبان از گفتمان به‌مثابه یک نظام بازنمایی استفاده می‌کند. بنابراین «گفتمان» از منظر او صرفاً یک مفهوم «زبان‌شناختی» نیست؛ بلکه«گفتمان فوکویی تلاشی است برای فائق آمدن بر تمایز سنتی زبان و پراکسیس» (هال،۱۹۹۷: ۴۴). فوکو در مطالعات دیرینه‌شناسانه‌اش به دنبال قواعدی بود که تعیین می‌کردند کدام گزاره‌ها در یک دورهٔ خاص تاریخی به‌منزلهٔ گزاره‌هایی معنادار و صادق پذیرفته می‌شوند (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۸۹: ۳۵). از نظر میلز برای فهم بهتر گفتمان در نظر فوکو باید دید که قدرت، دانش و حقیقت را چگونه به کار می‌گیرد، چراکه این ترکیب است که «گفتمان» را می‌سازد (میلز،۱۳۸۲: ۲۶).

«به‌عبارتی گفتمان مجموعه‌ای از گزاره‌هایی است که زبانی را برای صحبت کردن راجع به نوع خاصی از دانش دربارهٔ موضوعی تجهیز می‌کند. هنگامی که گزاره‌هایی راجع به موضوعی در گفتمانی خاص اظهار می‌شوند، این گفتمان امکان آن را فراهم می‌آورد که موضوع به نحو خاصی ساخته شود، ضمناً شیوه‌های ساخته شدن موضوع را محدود می‌کند» (هال،۱۳۸۶: ۶۲-۶۳). گفتمان‌ها نه مجموعه‌ای انتزاعی از احکام، بلکه مجموعه‌هایی از پاره‌گفتارها، جمله‌ها یا احکامی

به حقیقت است. طبق جهان‌شناسی اسلامی، حقیقت وجود دارد و ساخته نمی‌شود، آنچه ساخته می‌شود، تنها هیأت تألیفی دانش‌ها و تفاسیری است که با توجه به شرایط امکان هر دورهٔ تاریخی، زاده، شکوفا و زایل می‌شوند. به نظر می‌رسد که می‌توان چنین پدیدهٔ معرفتی‌ای را نه از درون، بلکه از بیرون و بی‌طرفانه نگریست. (۱۳۷۸: ۱۶-۱۷)

1. Jacques Derrida



Archive of SID
www.SID.ir

هستند که در بافتی اجتماعی وضع می‌شوند؛ با همان بافت اجتماعی تعین می‌یابند و موجبات تداوم هستی آن بافت اجتماعی را فراهم می‌آورند. بدین ترتیب نهادها و بافت‌های اجتماعی نقش تعیین‌کنندهٔ مهمی در تحول، حفظ و انتشار گفتمان‌ها دارند (همان: ۱۸ و ۱۹). جنبهٔ دیگری که در همهٔ دیدگاه‌های گفتمان حضور دارد این است که گفتمان‌ها از لحاظ اصولی حول رویه‌های طرد یا کنارگذاری سازمان می‌یابند. در این حین آنچه امکان گفته شدن پیدا می‌کند، بدیهی و طبیعی می‌نماید. این طبیعی بودن نتیجهٔ چیزی است که کنار گذاشته شده است. عامل دیگر این است که «هرچه را دلالت‌مند است یا معنی دارد می‌توان بخشی از گفتمان به‌حساب آورد» (همان: ۲۱). لذا گفتمان متشکل از پاره‌گفتارهایی است که واجد معنا، نیرو و تأثیر در بافتی اجتماعی‌اند.

این نکته هم که کدام گفتمان بازنمایی حقیقی یا درست امر واقعی است، برای فوکو چندان مهم نیست. البته فوکو وجود امر واقع را رد نمی‌کند، بلکه تأکید می‌کند که آنچه به نظر ما معنی‌دار می‌آید، و نیز نحوهٔ تعبیر ما از اشیا و رخدادها، و چیدن آنها در درون نظام معنا، وابسته به ساختارهای گفتمانی است. این ساختارهای گفتمانی همان چیزهایی‌اند که سبب می‌شوند اشیا و رخدادها در نظر ما واقعی یا مادی جلوه کنند. کانون توجه فوکو در کتاب دیرینه‌شناسی دانش رابطهٔ بین متون و گفتمان‌ها با امر واقع، و نقش ساختارهای گفتمانی در ساخته شدن امر واقع است. برداشت غالب این است که فوکو امر واقع را به معنای واقعی کلمه تعریف نکرد، چون به باور او ما تنها به ساختارهای گفتمانی که ادراک ما را از امر واقع تعیین می‌کنند، دسترسی داریم. فوکو معتقد است که امر واقع از خلال فشارهای گفتمانی ساخته می‌شود؛ به نظر او نباید تصور کرد که جهان چهرهٔ خوانایی را به‌سمت ما گرفته است تا آن را توصیف، یا در سخت‌ترین حالت رمزگشایی کنیم. به‌عبارت دیگر خود جهان بیرونی نظمی بیش از آنچه ما بر آن استوار می‌کنیم، ندارد (کریمی،۱۳۸۸: ۶۷).

اهداف سیاست بازنمایی از طریق راهبردهایی مانند کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی پیگیری می‌شود.

### مفهوم جبر و اختیار[1]

در تبیین تاریخچهٔ بحث اختیار در تاریخ اسلام، بسیاری آن را در رابطهٔ تنگاتنگ با مسائل سیاسی تشریح کرده‌اند.[2] البته دلایل مهم دیگری نیز در تشریح ظهور کلام و مسئلهٔ جبر

۱. مفهوم جبر و اختیار به‌عنوان کلیدی‌ترین مفهوم مورد اشارهٔ تحقیق، اجمالاً تعریف شده است؛ اما مفاهیم دیگری نیز از اقطار و وابسته‌های مفهومی اختیارند که از آن جمله می‌توان به قضاوقدر (برای ارتباط آن با اختیار انسان نک. ربانی گلپایگانی،۱۳۸۱) و علّت و معلول (برای مثال، رک. کاکایی،۱۳۷۴ که در آن نظر اشاعره و حکما و عرفا به‌تفکیک دربارهٔ ارتباط خدا و علت‌های طبیعی یعنی واسطه داشتن افعال خدا و نیز دربارهٔ قانون‌مندی هستی، یعنی ضابطه داشتن افعال خدا ذکر شده است و نیز قدردان قراملکی،۱۳۸۰، که در آن نظرات مختلف پیرامون خرق علّت و معلول در معجزات و کرامات در چهار دسته آورده شده است) اشاره کرد.

۲. بعضی حتی به‌طورکلی علم کلام را متأثر از بحث‌های سیاسی دانسته و اصالی بودن آن را به چالش کشیده‌اند. دائره‌المعارف راتلج ذیل مدخل «کلام اسلامی» عنوان می‌کند که «منازعات سیاسی در جامعه‌ای که خود را در قالب هویت



Archive of SID
www.SID.ir

و اختیار وجود داشته است، اما آنچه به قطع می‌توان گفت این است که تاریخچهٔ ظهور مباحث جبر و اختیار به ظهور اولین فرقه‌های اسلامی بازمی‌گردد.[1] برنجکار مسئلهٔ اختیار را از اختلافات سه‌گانهٔ عمده‌ای می‌داند که در سال‌های ابتدایی باعث ظهور فرقه‌های اسلامی شد، نخستین این فرقه‌ها جبریه و قدریه بودند (برنجکار، ۱۳۸۱: ۲۱-۱۶). معتزله و قدریه هر دو با صراحت از اختیار دفاع می‌کردند. از سوی دیگر، جبریه بر این باور بود که انسان در افعال خود هیچ اختیاری ندارد؛ زیرا تنها خداوند، خالق و ایفاکنندهٔ نقش در این جهان است. بسیاری از فرقه‌های دیگر کوشیدند تا توازنی را میان این دو قطب برقرار سازند. شیعیان اختیار را پذیرفتند، و در این میان بعضی از آنها مانند زیدیه در این مسئله کاملاً با معتزله هم‌عقیده شدند. البته، برخی شیعیان با این بیان که ما تا حدودی به‌سبب سلسلهٔ علّی حاکم بر رفتارمان، مجبور هستیم، موضع خود را تعدیل کردند. خوارج دیدگاه قضاوقدر را پذیرفتند و خاطرنشان کردند که خداوند خالق افعال انسان‌ها است و چیزی که او اراده نکند، واقع نخواهد شد. پس از آن و در دوره‌های مختلف تاریخی، مفهوم اختیار همواره در اندیشهٔ اسلامی مورد بحث بوده است.

اختیار در اصطلاح به معنی انتخاب و گزینش با ارادهٔ آزاد انسانی است. می‌توان در یک جمع‌بندی از آرای متقدمان گفت که اختیار، دارای دو معناست: الف) خواست فعل یا ترک آن: اختیار، حالتِ فاعل است به‌گونه‌ای که اگر بخواهد، کاری را انجام می‌دهد و اگر نخواهد انجام نمی‌دهد. ب) صحت فعل یا ترک آن. بر طبق این دیدگاه، اختیار، صحت فعل و صحت ترک آن است؛ یعنی امکان انجام دادن و نیز امکان انجام ندادن کار. بدین معنا که قادر مختار آن کسی است که فعل و ترک آن از سوی وی صحیح (ممکن) است، یعنی می‌تواند که کاری را انجام بدهد و می‌تواند انجام ندهد (تهانوی، به نقل از دادبه، ۱۳۸۰)

جبر در اصطلاح در برابر قَدَر، تفویض و اختیار قرار دارد. مراد از آن مجبور بودن انسان در کارهای ارادی خویش است. بدین معنا که طرفداران نظریهٔ جبر، توانایی انسان را در انجام دادن کردارهای اختیاری نفی می‌کنند و آن را به خدا نسبت می‌دهند و تأکید می‌کنند که کردارهای ارادی انسان، همانند هستی او، آفریده خداست و آدمی توانایی سر باز زدن از آنچه خدای جهان می‌خواهد و اراده می‌کند ندارد. چنین تفسیری را در غالب کتب کلامی و فلسفی (با تفاوت برخی تعبیرها و واژه‌ها) می‌توان یافت (دادبه، ۱۳۸۰: ۲۹۴) که البته در قبول هر دو تعریف میان متکلمان و فیلسوفان به لحاظ استناد به خداوند و یا انسان اختلاف وجود دارد. ولی برنجکار با ذکر حدیثی از امام باقر (ع)[2] ملاک اصلی و فصل ممیز دو مفهوم جبر و

دینی معرفی می‌کرد، ناگزیر به ستیزه‌های کلامی تبدیل می‌گردید.» (افندی،۱۳۸۶:.۱۳۵).

۱. همچنین برای نمونه نک. افندی، ۱۳۸۶ و شهرستانی، ۱۳۳۵ و مطهری، ۱۳۶۱ و برنجکار،۱۳۸۱.

۲. لمْ یُفَوِّضِ الامْرَ الی خَلْقِهِ وَهْناً مِنْهُ وَ ضَعْفاً وَ لاَجْبَرَهُمْ عَلی مَعاصیهِ ظُلْما



Archive of SID
www.SID.ir

تفویض را این گونه ذکر می‌کند: *«از این حدیث و احادیث مشابه آن به دست می‌آید که ملاک و علامت اصلی تفویض، که در مقابل جبر مطرح می‌شود، ضعف و عجز خدا و ملاک جبر ظلم خدا نسبت به انسان‌هاست. علت عجز خدا، این است که نسبت به مقدور انسان قادر نیست و نمی‌تواند جلوی تأثیر آن را بگیرد»* (برنجکار، ۱۳۷۵: ۵۷).

تلاش برای یافتن راهی میانهٔ جبر و تفویض، تلاشی است که میان دو گروه اشاعره و امامیه صورت گرفت. تلاش نظری اشعری به نظریهٔ «کسب» انجامید که در واقع نظریهٔ بین‌الامرین اشاعره به‌شمار می‌آید. اما تلاش‌های نظری امامیه که بر بنیاد روایت‌هایی از حضرت علی (ع) یا حضرت صادق (ع) صورت گرفته است، نتایجی به بار آورده که ویژهٔ مکتب امامیه است و لذا می‌توان نظریه‌های کلامی، فلسفی و عرفانی موسوم به «بین‌الامرین» را از نظریه‌های خاص امامیه محسوب کرد.

به‌طورکلّی چهار مسئلهٔ عمدهٔ محدود شدنِ قدرتِ خدا، استثناپذیری قانون کلّی علّیت، بی‌معنی شدن مسئولیتِ اخلاقی انسان، خلق بدی‌ها و آفرینش گناه از سوی خدا در تبیین مسئلهٔ جبر و اختیار به لحاظ سیر تاریخی آن و نیز به لحاظ نظری وجود داشته است که پاسخ‌هایی که به آنها داده می‌شود نظرگاه ما را در مورد مفهوم جبر و اختیار تعیین می‌کند؛ به این معنا که اگر نظریهٔ جبر را بپذیریم، مسئلهٔ اول و دوم حل می‌شود و اگر نظریهٔ تفویض را بپذیریم، توفیق حلّ مسئلهٔ سوم و چهارم را می‌یابیم. مجموع نظریه‌ها به سه دیدگاه بازمی‌گردد: جبر، تفویض و امر بین‌الامرین.[1]

با استفاده از چهار معمای دادبه (۱۳۸۰) و نیز با توجه به عمده‌مناقشاتی که دربارهٔ جبر و اختیار وجود داشته است، می‌توان خلاصه‌ای از گفتمان‌های مختلف کلامی و فلسفی و عرفانی را در یک طیف که در یک سوی آن مفهوم جبر مطلق (با گزاره‌های مسئولیت اخلاقی انسان بی‌معناست/ گناهان و شرور هم مخلوق خدا هستند/ علّیت استثنا ندارد و همه از خداست/ قدرت خداوند نامحدود است) و در سوی دیگر آن مفهوم اختیار مطلق (با گزاره‌های قدرت خداوند با اختیار انسان محدود می‌شود/ علّیت مستثنی به اختیار انسان است/گناهان و شرور مخلوق خدا نیستند/ انسان مسئولیت اخلاقی دارد) قرار دارند، ارائه کرد. بدیهی است این گزاره‌ها از دلالت‌های التزامی و تضمنی منظومه‌های فکری مختلف استخراج شده‌اند و لذا اهمیت آنها، اهمیتی تحلیلی است نه آنکه اقرار به آنها در میان منظومه‌های فکری مختلف مابازاءِ عینی داشته باشند.

۱. دادبه (۱۳۸۰) در یک تقسیم‌بندی، هرکدام از سه مفهوم جبر، اختیار و امر بین‌الامرین را به‌تفکیک در سه نظام معرفت‌شناسانهٔ کلامی و عرفانی و فلسفی در یک جا گرد آورده است که در نتیجه مجموع نظریات به نُه دسته تقسیم شده‌اند.



Archive of SID
www.SID.ir

## روش تحقیق

به نظر می‌رسد ژانرهایی نظیر سریال‌های عامه‌پسند تابع روایت و داستان باشند و تحلیل روایی در آنها در درجهٔ نخست اهمیت قرار داشته باشد. همچنین در ژانری که با گفت‌وگوهای بی‌شمار توأم است، نادیده گرفتن صدا و بیان دیالوگ به نفع جریان داستان و روایت، نباید اتفاق بیفتد. مؤلفهٔ دیگری که باید در یک توصیف تحلیلی مطرح شود شخصیت‌پردازی است (گریسی،۱۳۸۸: ۱۷۸-۱۷۹). لذا روش‌های مورد استفاده در این تحقیق، روش تحلیل روایت (گریماسی) و تحلیل گفتمان (لاکلا و موفه) خواهد بود.

**تحلیل روایت:** نوع روایت‌های ما در زندگی روزمره و رسانه‌ها به‌طور خاص بستگی نزدیکی با بینش ما در مورد انسان دارد. *«تعریف ما از انسان بسیار بسته به داستان‌هایی است که دربارهٔ زندگی و جهان پیرامون خود نقل می‌کنیم. چه در رویاها، چه در اوهام خود، نمی‌توان شکلی خیالی بر زندگی تحمیل نکرد»* (پیتر بروک[1] به نقل از آبوت، ۱۳۸۷: ۳۶). همچنین بر اساس تعریف تولان از روایت، توالی (زمان‌مندی) و علیت دو اصل بسیار مهم در هر روایت داستانی است (احمدی و گیویان،۱۳۸۹:۸). مسئلهٔ روایت با مفهوم علیّت در ارتباط است. علیّت شامل یک ساختار روایی است که در آن ما ابتدا حضور علت را مسلم می‌پنداریم و بعد تولید یک معلول را. جهت سومی که این تحقیق را به روایت پیوند می‌زند، شباهت دین و فیلم در ساختار روایی آنهاست (محمدی،۱۳۸۲: ۲۷۰).

تولان[2] روایت را «توالی ازپیش‌انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند» می‌داند (تولان، ۱۳۸۳: ۱۸-۲۰). می‌توان گفت که «متون رسانه‌ای فقط مجموعه‌ای ساده از تصاویر و کلمات نیستند، بلکه محتوای آنها به شیوه‌های ساختارمندی منظم شده است. یکی از مهم‌ترین اصول سازمان‌دهی متون در ساختاری ویژه، نوع روایت آنهاست. روایت جزء مهمی از داستان‌گویی است. روایت محتوا را در ترتیبی ویژه ساختار می‌دهد تا تصاویر و کلمات نه به‌گونه‌ای تصادفی و به‌هم‌ریخته، بلکه به شیوه‌ای که مردم بتوانند *معنی‌شان* را بفهمند، ظاهر شوند. این ساختار به ایده‌ها، مضامین و شخصیت‌ها امکان می‌دهد تا در یک مسیر قابل‌فهم پیش بروند. روایت یک بخش بسیار مهم از فرهنگ عامه است. اکثر اقسام سرگرمی‌های عامه در قالب روایت‌ها ساختار یافته‌اند. این روایت‌ها هستند که ما را به‌سمت رسانه‌ها می‌کشانند، با آنها مشغولمان می‌کنند و ما را تحریض می‌نمایند تا به خواندن و یا تماشا

1. Peter Brook
2. Michal J. Toolan



Archive of SID
www.SID.ir

کردن و یا گوش دادن به آنها ادامه بدهیم. کشف روایت‌ها یکی از منابع اصلی لذت مخاطب در رسانه‌هایی همچون تلویزیون و فیلم است» (کیسی[1]، ۲۰۰۲:۱۰۰–۹۹)

لذا با استفاده از تحلیل روایت در این پژوهش می‌توان به تقابل‌های دوتایی میان کنشگران داستان که مورد نظر گریماس بوده است، دست یافت. مهم‌ترین نتیجهٔ این تحلیل، دستیابی به کنشگر اصلی هر داستان و پس از آن روابط موجود میان کنشگران است؛ اینکه در محور طلب اولاً فاعل یک کنشگر انسانی است و یا ماورائی (یا احیاناً عوامل ساختاری) و ثانیاً وصل در این محور واقع می‌شود یا نه. پس از آن در محور قدرت، این تحلیل می‌تواند به شناسایی بازدارندگان متن که در مقابل کنشگری فاعل می‌ایستند و نیز یاریگران منجر شود؛ اینکه در محور قدرت آیا هیچ عامل ساختاری و یا ماورایی‌ای در عرض و یا در طول کنشگر انسانی و در جهات وصل و یا جدایی کنشگری می‌کند یا نه. در محور انتقال نیز با شناسایی کنشگر فرستنده و گیرنده می‌توان به اینکه آیا کنشگر فرستنده، کنشگری انسانی است یا ماورائی (یا عوامل ساختار اجتماعی)، پی برد. علاوه‌بر شناسایی کنشگران شش‌گانه، در این پژوهش از شناسایی پی‌رفت‌های داستانی و توالی داستان برای پی بردن به اینکه در داستان چه سیر علّی و معلولی برقرار است، استفاده می‌شود.

یک روش برای کاربست نظریهٔ گریماس این است که نخست پی‌رفت‌ها و توالی زمانی یک متن شناسایی و سپس تلاش می‌شود تا با اتکا به پی‌رفت‌ها، مشارکت‌کنندگان شناسایی و مدل نهایی گریماسیِ یک متن تولید شود. پس با مشاهده و طبقه‌بندی پی‌رفت‌های مختلف روایی، نخست تلاش می‌شود تا فاعل یک متن شناسایی گردد. شناسایی فاعل نقش انکارناپذیری در سازمان‌دهی متن و شکل‌بندی دیگر مشارکت‌کنندگان دارد. با جمع‌بندی شخصیت‌های مختلفی که در نقش فاعلی حضور دارند و تشکیل محور طلب یا خواسته، به‌تدریج دیگر مشارکت‌کنندگان در یک متن روایی نیز شناسایی و مشخص خواهند شد (هربرت، به نقل از حسینی سروری، ۱۳۹۰: ۱۹).

روش کار به این صورت بوده که با تلخیص داستان فیلم، تلاش شده است تا سیر روایی و پی‌رفت‌های اصلی هرکدام از اپیزودها مشخص شود. سپس با پیراستن و مشخص کردن سیر روایی هرکدام از داستان‌های فرعی، جایگاه کنشگران اصلی در الگوی گریماس مشخص و در مرحلهٔ بعد با جمع‌بندی الگوهای مختلف کنشگران، الگوی تکرارشونده در میان اپیزودها استخراج، و شکل خلاصه‌شدهٔ روایی اپیزودهای نمونهٔ تحقیق ترسیم شده است.

1. Casey



Archive of SID
www.SID.ir

**تحلیل گفتمان:** هر شیوهٔ روایتی در دل یک گفتمان خاص معنا می‌یابد. «هنری و تاتور تحلیل انتقادی گفتمان را ابزاری جهت شالوده‌شکنی ایدئولوژی‌های رسانه‌ها و گروه‌های نخبه و برای تعیین و تعریف روابط اجتماعی، اقتصادی و قدرت سیاسی میان گروه‌های مسلط و فرودست می‌دانند. به باور ون‌دایک این کار در ارتباط با رسانه‌ها از طریق توصیف ساختارهای بحث‌برانگیز، تشریح فرض‌های ضمنی و بدیهی و همچنین بررسی سبک و ویژگی‌های بلاغی انجام می‌شود» (اسماعیلی و ایزدی، ۱۳۹۳: ۵). با توجه به کلان بودن مفهوم اختیار در این پژوهش، تأکید بر رویکرد لاکلا و موفه به گفتمان بوده است. این رویکرد برای تحلیل مفصل‌بندی دیالوگ‌های شخصیت‌ها به کار گرفته خواهد شد تا آن مفاهیم مربوط به جبر و اختیار (که همان‌گونه که در طرح مسئلهٔ تحقیق گفته شد، طی دوره‌های مختلف تاریخی و به‌نحو گفتمانی در میان گفتمان‌های علمی و عامه برساخته شده است) را بتوان در متن سریال بازیابی کرد و مفصل‌بندی سریال را حول دال‌های کلیدی متن، که مفاهیم مربوط به جبر و یا اختیار را در حوزهٔ معنایی خود شارژ می‌کنند، آشکار ساخت. بعید نیست که این تحلیل نیز بتواند به‌نحو عَرَضی ما را در شناخت فشارهای معنایی متن که باعث پیشبرد روایت در جهتی خاص می‌شوند، یاری برساند.

ازآنجاکه در این رویکرد راهکارهای عملی و روشی ارائه نشده است، در اکثر پژوهش‌هایی که از این رویکرد استفاده می‌شود به ترکیب رویکردها روی آورده می‌شود. سلیمانی (۱۳۸۷) در بررسی مفهوم تجربهٔ دینی در فیلم‌های سینمایی از الگویی استفاده کرده که در جدول شمارهٔ ۱ آورده شده است. در پژوهش حاضر، این الگو با تغییراتی مورد استفاده قرار گرفته است: اولاً کنشگران هر اپیزود به الگو اضافه شده‌اند. ثانیاً در تحلیل توالی هر قصه به‌دلیل تفکیک پی‌رفت‌های هر داستان در بخش تحلیل روایت، برخلاف سلیمانی تحلیل توالی[1] به‌طور مستند انجام شده است. ثالثاً ازآنجاکه چند اپیزود از یک مجموعه انتخاب شده است و بافت و موقعیت اجتماعی همهٔ اپیزودهای هر مجموعه یکسان است، این بافت در تحلیل گفتمان نهایی مجموعهٔ این بافت مد نظر بوده است. با همین بیان، شناخت کنشگر (کارگردان فیلم) نیز در تحلیل نهایی مورد نظر قرار گرفته است.

۱. اینجا نحوهٔ تدوین فیلم اهمیت اساسی می‌یابد. هوگو مانستربرگ از اولین نظریه‌پردازانی است که به اهمیت فلسفی تدوین اشاره کرد. او فیلم را پی‌رفت تصاویر (تدوین) و عینیت بخشیدن به خاطره و تخیل انسانی می‌داند. هر فیلم با شیوهٔ تدوین خود، فهم فلسفی ویژه‌ای از رویدادهای دنیا و زمان به دست می‌دهد. اینجاست که ما با بحث «فیلم به‌عنوان فلسفه» روبه‌رو می‌شویم. برای نمونه، تدوین خطی رویدادهای عالم را غایت‌مند و منظم می‌پندارد، درحالی‌که تدوین موازی انگار با نگاهی هستی‌شناختی به عالم، به دنبال هستی‌ها و جهان‌های موازی است یا به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، تدوینی که بر اساس رابطهٔ علی شکل نمی‌گیرد، نقض فهم فلسفی علیّت از جهان است (نجومیان،۱۳۸۷: ۵).



Archive of SID
www.SID.ir

| لاکلا و موفه | فرکلاف و وندایک |
|---|---|
| **نقطهٔ مرکزی** | – نقطهٔ مرکزی نشانهٔ برجسته و اصلی هر گفتمان است.<br>۱) ایدئولوژی و مفهوم اصلی |
| **مفصل‌بندی** | – «عمل» و یا «کنشی» که موجب «برقراری ارتباط بین عناصر» می‌شود.<br>۱) شناخت فاعل و کنشگر<br>۲) بافت موقعیت (عوامل اجتماعی)<br>۳) بافت بینامتنی (عوامل تاریخی)<br>۴) جان‌مایهٔ متن |
| **عنصر و وقته** | – اجزایی که در ارتباط با یکدیگر مفصل‌بندی یک گفتمان را پدید می‌آورند.<br>۱) مفاهیم اصلی گفتمانی<br>۲) استدلال<br>۳) معانی بیان در جهت بیان کنش‌های مثبت خود<br>۴) سبک واژگان مثبت و منفی (نام‌گذاری، تصور ذهنی، روابط مفهومی)<br>۵) قصه‌گویی[۲]<br>۶) دسته‌بندی مفاهیم و مقولات<br>۷) توالی معنایی[۳] |
| **حوزهٔ گفتمان‌گونگی[۴]** | – معانی و نشانه‌ای که در گفتمان در حاشیه قرار دارد و طرد شده است.<br>۱) مفاهیم به‌حاشیه‌رانده‌شده<br>۲) استدلال طرد<br>۳) معانی بیان در جهت بیان کنش‌های منفی دیگران<br>۴) سبک واژگان مثبت و منفی |

(سلیمانی،۱۳۸۷: ۹۵)

**نمونه:** مرتبط بودن مضامین مطرح‌شده در این مجموعه با مفهوم اختیار و نیز جایگاه مجموعه در بخش تأمین برنامه و پخش سیمای ج.ا.ا[۵] از دلایل انتخاب این سریال به‌عنوان نمونهٔ تحقیق بوده است.

در روش‌های کیفی به جای نمونه‌گیری تصادفی از نمونه‌گیری هدفمند استفاده می‌شود (فلیک،۱۳۸۸: ۱۴۷) و انتخاب نمونه‌ها بر اساس محتوا صورت می‌گیرد و نه با استفاده از

۱. فاعل یا کنشگر در«مفصل‌بندی» هر گفتمان مفهوم می‌یابد. در این الگو «فیلمساز» به‌عنوان کنشگر در نظر گرفته شده است.
۲. گفتن رویدادهای منفی یا مثبت به‌گونه‌ای که انگار فرد، خود آن را تجربه کرده است و پذیرفتنی باشد. ازاین رو، بیان داستان فیلم و ترتیب آن از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود.
۳. اجزای هر متنی از یک گفتمان با توجه به اجزای قبلی، نقش خاصی را بر عهده می‌گیرد و باید بر اساس آنها توصیف و تبیین شوند. توالی معنایی مفاهیم و عناصر هر متن گفتمانی در فیلم‌ها با توجه به «قصه‌گویی» متن فیلم قابل توجه است.
۴. استدلال به «ارزیابی منفی» از رویدادها، معانی بیان به «برجسته کردن کنش‌های منفی دیگران» و سبک واژگان مثبت نیز به «انتخاب واژگان با بار معنایی منفی» اشاره دارد.
۵. از این سریال تاکنون سه مجموعه ساخته شده است و بنا به گفتهٔ مسئولان سازمان در جلسهٔ قدردانی از عوامل تولید آن به‌دلیل رضایتمندی بیش از ۸۰ درصد مخاطبان از مجموعه و در پی استقبال مخاطبان و همچنین دیگر شبکه‌های سیما ازجمله شبکه‌های استانی و جام جم، این مجموعه همچنان به تولید خود ادامه خواهد داد (جام جم، ۹۱/۴/۵،ص.۳). علاوه‌بر بازپخش کلی مجموعه، اپیزودهای آن بارها در مناسبت‌های مختلف مذهبی پخش مجدد شده‌اند.



Archive of SID
www.SID.ir

معیارهای روش‌شناختی؛ به‌عبارت دیگر نمونه‌گیری بر مبنای مرتبط بودن موردها و نه نمایا بودنشان انجام می‌گیرد (همان:۱۴۱). در این پژوهش با استفاده از نمونه‌گیری هدفمند، چند اپیزود از سریال انتخاب شده است. پس از آن و با تحلیل هر اپیزود و با توجه به اشباع نظری و تکراری شدن مؤلفه‌های استخراج‌شده، نمونه‌گیری تحقیق منقطع گشته است.[1] البته ازآنجاکه در روش کیفی فضای نمونه اندک است، یافته‌ها خاصیت تعمیمی ندارند، بلکه در ایجاد چشم‌اندازهای جدید در حیطهٔ مورد مطالعه نقش دارند.

**اپیزود اول: کاغذ سفید**

**نقطهٔ مرکزی، ایدئولوژی و مفهوم اصلی: کیفرانگاری سختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشی‌ها**

دال مرکزی این اپیزود رابطهٔ میان انجام عمل و آثار آن است. پیش از هر چیز عنوان اپیزود (که در طی قصه معنای آن نضج می‌گیرد) و سپس تمامی المان‌های تصویری و پرداخت وضعیت کنونی عطا و مینا، بر اساس این دال مرکزی که آنها را در جاذبهٔ معنایی خود نگه می‌دارد، تصویر شده‌اند. عطا عکس‌های مختلفی را که هر بار راحیل ستوده با مراجعه به عکاسی برای ظهور می‌آورد، پاره و یا از حافظهٔ رایانه حذف می‌کند؛ آثاری که دالّ اصلی گفتمان آن را در یک حافظهٔ خدشه‌ناپذیر و یا حذف‌نشدنی، برای محاسبه محفوظ می‌داند. محاسبه‌ای که هم‌زمان توسط وضعیت کنونی عطا و فلاش‌بک‌های مکرّر به گذشته روایت می‌شود.

نحوهٔ روایتگری اپیزود که در آن پی‌رفت اول در دل پی‌رفت دوم به نمایش درمی‌آید و با پرده‌برداری تدریجی از آنچه در گذشته انجام شده است، وضعیت کنونی عطا را به تصویر می‌کشد، دالّ مرکزی اپیزود را در شیوهٔ روایت نیز مستقر می‌سازد.

در پرتو همین مفهوم اصلی، وضعیت نامناسب اقتصادی عطا از سکانس اول نکتهٔ محوری اپیزود است:

*عطا: ببینم باز سرت درد می‌کنه؟*

*مینا: آره بابا داره می‌ترکه*

*– خب بمون خونه نمیخواد بیای آتلیه*

*– اگه به حال من باشه که باید هر روز بمونم خونه*

*– خب بمون. من که هزار بار بهت گفتم بمون.*

*– منم هزار بار دست کردم تو جیب هردومون دیدم توش پول نیست*

۱. دو نمونه در متن تحقیق آورده شده است.



Archive of SID
www.SID.ir

و پس از آن مواردی همچون تماس‌های مداوم عطا برای قرض گرفتن مقداری پول، تماس طلبکاران مختلف، سردردهای مداوم مینا و واقعهٔ دزدیده شدن همهٔ اموال عطا توسط شریکش در گذشته (که فقط اشارهٔ کوچکی به آن می‌شود)، وضعیت اقتصادی کنونی عطا را مرحله‌به‌مرحله در کنار مقدمات انجام عمل گذشته قرار می‌دهد. در تلاش برای شکل دادن عینیتی رسوب‌یافته به دال مرکزی، متن همهٔ چیزی را که می‌توان از آن به خوشی تعبیر کرد، از زندگی عطا سلب می‌کند. اما همهٔ این وضعیت نابسامان نمایش‌داده‌شده تنها مقدمات استقرار دال مرکزی در متن است و از واقعه‌ای در گذشته که بیننده در سکانس پایانی با آن مواجه می‌شود خبر می‌دهد:

*مینا: چند روزه خیلی کلافه‌ای؟*

*عطا: واسه بد بودن به اندازهٔ کافی بدبختی نداریم؟*

*مینا :اگه برای پوله داداشم گفت شاید بتونه برامون پول جور کنه. [سکوت] خوشحال نشدی پس به خاطر پول نیست.*

گذشته از این سیر داستانی و شیوهٔ روایتگری، در گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها نیز به این مسئله صریحاً اشاره می‌شود. در سکانسی مینا که از گذشتهٔ همسرش و راحیل ستوده اطلاع ندارد، دربارهٔ راحیل ستوده به عطا اینچنین می‌گوید:

*«مینا: عطا فکرشو بکن شوهر نامردش [شوهر راحیل ستوده] همهٔ داروندار خودش و این بچه‌ها رو کشیده بالا و دررفته. داره دنبالش میگرده، گفتم عکسشو بده روزنامه، هم آبروش می‌ره هم خودش سروکله‌اش پیدا میشه. من واقعاً نمی‌فهمم پول چه جوری بعضی از آدما رو انقدر بی‌وجدان می‌کنه؛ ما که سعی می‌کنیم درست زندگی کنیم زندگی‌مون هزارتا گره کور داره. اینا نمی‌ترسن؟!»*

همهٔ دلیل *راسخ* برای افشای ماجرای تبانی نزد راحیل ستوده هم ترس از عقوبت دنیوی آن است:

*«راسخ: وقتی اون خونه رو تخلیه می‌کردم مادر پدرای بچه‌ها اومده بودن جلوی مدرسه التماس می‌کردن که اونجا رو نبندم. فکر می‌کردن من مالک اونجام. همون موقع یه چیزی تو دلم لرزید، ترسیدم آه یکی از اون مادرا گردنم رو بگیره.»*

اما واقعهٔ اساسی که هم در روایت قصه گنجانده شده است و هم دیالوگ فیلم صریحاً آن را تأیید می‌کند، در سکانس پایانی و زمانی که راحیل فرزند عطا را که به نشانگان داون[1] مبتلاست می‌بیند، رخ می‌دهد. این پایان‌بندی با دو جملهٔ کوتاه انسجام کل متن حول مفهوم اساسی را تضمین می‌کند:

1. Down Syndrome



Archive of SID
www.SID.ir

*راحیل: کاش بدیت فقط یقه خودتو می‌گرفت.*

*عطا: شاهین برات یه نامه نوشته.*

و در یک شبیه‌سازی تام، عطا برگه‌ای سفید را (مثل برگه‌ای که در سالیان قبل روزی یکی از کودکان مرکز نگهداری معلولان به‌عنوان نامه به راحیل داده بود) به دست راحیل می‌دهد.

**عناصر**

**الف) قصه‌گویی: داستان**

زن (مینا) و مرد (عطا) عکاس زندگی سختی دارند و از مشکلات مالی رنج می‌برند. به‌تازگی دختری به نام راحیل ستوده به همسایگی آتلیهٔ آنها آمده است و طی چند بار مراجعه به عکاسی (ظاهراً برای ظهور عکس‌های گذشته) داستان زندگی وی به‌نحو فلاش‌بک به خاطر مرد عکاس و راحیل می‌آید؛ که چگونه در گذشته، عطا راحیل را که نامزدش بوده فریب داده و خانه‌ای را که راحیل قصد داشته است طبق وصیت مادرش وقف کودکان عقب‌مانده ذهنی کند از چنگ او درآورده است. در این ماجرا عطا با همدستی پدر راحیل فردی به نام راسخ را به‌عنوان خریدار و واقف خانه به راحیل معرفی می‌کند. اما پس از فروش خانه، عطا طی یک تبانی با راسخ، پولی را که پدر راحیل به‌عنوان خرید نمایشی خانه به راسخ داده است از او می‌رباید. پدر راحیل سکته می‌کند و راحیل که پس از مدتی عکس راسخ را در آلبوم شخصی عطا دیده است به ماجرا پی می‌برد، ولی عطا متواری می‌شود. راحیل در این اندیشه است تا راز گذشتهٔ مرد را برای همسر کنونی‌اش فاش کند. اما در سکانس پایانی داستان، فرزند مرد که تاکنون برای مخاطب تصویر نشده است نشان داده می‌شود که مثل بچه‌های آن مدرسه دچار عقب‌ماندگی ذهنی است و راحیل هم که دوستدار بچه‌های معلول است با دیدن کیفر گناه عطا که بر فرزندش جاری شده است از زندگی وی بیرون می‌رود.

**ب) دسته‌بندی مفاهیم، استدلال، معانی بیان و سبک واژگان مثبت**

**تقدیرگرایی:** گذشته از رابطهٔ میان کیفرانگاری و تقدیرگرایی، در این اپیزود دایرهٔ تقدیر در جهت قوام دالّ مرکزی متن در نحوهٔ روایت و گفت‌وگوهای شخصیت‌ها گسترده می‌شود. با چشم‌پوشی از آنچه در خود متن وجود دارد (متن سکتهٔ پدر راحیل را در نتیجهٔ مشاهدهٔ سرقت پول‌ها در تبانی عطا و راسخ به تصویر می‌کشد)، سکتهٔ وی به تقدیر منتسب می‌شود و تسبیب مادی از آن نفی می‌گردد و در عوض ثمره و عکس‌العمل تبانی وی در فروش خانه دانسته می‌شود. گفت‌وگوی زیر بین عطا و راحیل در بیمارستان و پس از سکتهٔ پدر راحیل رخ می‌دهد:



Archive of SID
www.SID.ir

*عطا: ناراحت نباش. اتفاقه. خوب میشه.*

*راحیل: نه، این تقدیره! نگفتم اون پول مال ما نیست، نباید خونه رو بفروشیم.*

بیماری کودکان مرکز نیز با نفی هر نوع تسبیب مادی و از زبان راحیل به تقدیر نسبت داده می‌شود:

«باید به این بچه‌ها کمک کرد. خواست خدا بوده که اینا اینطور باشن. باید به این بچه‌ها کمک کرد.»

این در حالی است که در نگاه واسازانه و با توجه به آنکه متن بر کیفری بودن بیماری شاهین اصرار دارد، انتساب بیماری کودکان مرکز به تقدیر، متن را دچار تناقض می‌کند. اما جهت‌گیری متن در این زمینه به‌گونه‌ای است که با نگاه حداقلی و پذیرش تقدیر دربارهٔ کودکان مرکز، بتواند دال مرکزی متن را که اساسش بر کنشگری خداست، تثبیت کند.

**ج) توالی معنایی**

در این اپیزود واقعه‌ای که در گذشته برای عطا و راحیل رخ داده است به‌تناوب و در میان حوادثِ حال روایت می‌شود. ابتدا پاره‌ای از وضعیت امروزی عطا و مینا، و سپس با فلاش‌بک به گذشته قطعه‌ای از آنچه بر عطا و راحیل گذشته است روایت می‌شود. این طریقه تا پایان اپیزود ادامه می‌یابد؛ به‌نحوی که پازل ماجرا در دو سکانس پایانی کامل می‌شود. بدین ترتیب با به هم ریختن توالی زمانی قصه، توالی علّی آن محوریت می‌یابد.

**حوزهٔ گفتمان گونگی**

**تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی:** در این اپیزود با نسبت دادن تامّ بدکاری‌ها به شخصیت‌های انسانی و نسبت دادن معضلات و مصائب فردی و اجتماعی به کنشگر واحد انسانی، هرگونه تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی در کنشگری انسان‌ها نفی می‌شود؛ تا استناد مصائب وارد بر افراد به کنش‌های موجود در پیشینهٔ آنها، بدون وجود مانع انجام شود و انسجام گفتمانی متن حول نقطهٔ مرکزی حفظ گردد.

در معضلاتی که برای کودکان معلول حادث می‌شود، کنشگر انسانی مستقلاً عامل وضعیت است. لذا در یک حذف گفتمانی، منشأ تمامی مشکلات کودکان معلول (که محدود به کودکان این مرکز نگهداری داستان نیستند) در یک تقلیل‌گرایی محض به تبانی در فروش خانه و عدم وقف آن نسبت داده می‌شود. از سوی دیگر داعی هیچ‌کدام از شخصیت‌های اپیزود ازجمله عطا، راسخ و پدر راحیل در انجام کنش‌های‌شان با علل ساختاری در ارتباط نیست. دربارهٔ



Archive of SID
www.SID.ir

وضعیت گذشتهٔ زندگی عطا و راسخ هیچ‌گونه دالی در متن ارائه نمی‌شود؛ پدر راحیل نیز که دلیل ورشکستگی مالی‌اش در داستان مسکوت مانده است، تلویحاً دچار حرص و آز شخصی است:

*پدر: در ضمن آدم خیّر اون آدمیه که پول اضافه‌اش از جیبش میریزه بیرون.*

*راحیل: شمام اگه هر روز جیبتو گشادتر نکنی داره می‌ریزه.*

**تحلیل کنشگران**

در این داستان پی‌رفت اول داستان به‌صورت یک پی‌رفت درونی در دل پی‌رفت دوم روایت می‌شود. روایت‌شناسان معمولاً روی یک چکیدهٔ نحوی حاوی گزاره‌های اساسی متن کار می‌کنند. به این ترتیب شکست‌ها یا دیرش‌های زمانی را حذف می‌کنند و چکیده را بر اساس سیر رویدادها نه در روایت، که در داستان مشخص می‌کنند. در این کار هم، تحلیل و جداسازی پی‌رفت‌ها بر اساس سیر خطی رویدادها از نظر زمانی، مناسب‌تر است. لذا می‌توان داستان این اپیزود را به دو پی‌رفت فریب دادن راحیل ستوده و پی‌رفت انتقام راحیل ستوده تقسیم کرد.



**اپیزود دوم: با من باش**

**نقطهٔ مرکزی، ایدئولوژی و مفهوم اصلی**

تمامی دال‌های این اپیزود حول نقطهٔ مرکزی کیفرانگاری سختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشی‌ها انسجام یافته‌اند. تقدیرگرایی و خواب‌محوری به‌عنوان دو دالّ داخل گفتمان و تأثیر ساختارهای اجتماعی به‌عنوان دالّ حوزهٔ گفتمان‌گونگی، همگی بر اساس رابطه با این دال و در جهت عینیت یافتن آن در متن حضور دارند. به‌جز اینها، نشانه‌های مستقلی برای این دال در نوع روایت داستان و در میان گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان وجود دارد.

درحالی‌که در یک تحلیل واسازانه می‌توان نشانه‌هایی برای پیوند میان اعمال فواد و نرگس و کج‌خلقی‌های ساره و در جهت عکس آنچه متن در تلاش برای واگویی آن است نشان داد، برای تثبیت دالّ مرکزی هر نوع کنش منفی‌ای از نرگس و فواد در این اپیزود نفی می‌شود تا بتوان عمدهٔ اتفاقات پس از آن را به‌عنوان کیفر، به کنش‌های قبلی ساره نسبت داد.

ساره که کینه‌اش از پدر بیش از آنکه مربوط به ازدواج مجدّد او باشد، مربوط به سهل‌انگاری وی در واقعهٔ تصادف و مرگ مادرش است، به همان نوع تصادف با یک *«هجده‌چرخ» در جاده دچار می‌شود. درحالی‌که پیش از آن با گفتهٔ فواد «یه چیزی، نمیدونم چی، نمی‌ذاشت*

Archive of SID
www.SID.ir

*پامو از رو گاز بردارم. انگار داشتم سر به سرشون می‌ذاشتم. انگار از لرزیدنشون لذت می‌بردم. بیشتر برام شبیه شوخی بود... شوخی»*، از او سلب مسئولیت شده است، هومن با همین حالت، بدون قصد و تنها به‌سبب کیفر گناه ساره، او را که با فریادهای *«خدایا غلط کردم»* کیفری بودن وضعیتش را پذیرفته است، با ماشین به زیر *«هجده‌چرخ»* هدایت می‌کند.

در آن سوی واقعه، خواب ساره به پاس کنش‌های قبلی‌اش او را از جراحت فواد آگاه کرده است و آن دو را که از حلّ موقعیت پیش‌آمده در زندگی مشترکشان ناتوان بودند، به وصل می‌رساند.

## عناصر

### الف) قصه‌گویی: داستان

نرگس پس از جدایی از همسرش که معتاد بوده است با مدیرعامل شرکتی که در آن به حسابداری مشغول است ازدواج می‌کند. مدیرعامل شرکت (فواد) مرد میانسالی است که همسرش را طی یک سانحهٔ رانندگی از دست داده است. ساره تنها فرزند فؤاد که پدر را به‌دلیل سهل‌انگاری در حادثهٔ رانندگی متهم می‌شمارد، از روز اول با نرگس بنای ناسازگاری می‌گذارد. وی پنهان از چشم پدرش با پسری با نام هومن رفاقت دارد و درصدد است که با او از کشور مهاجرت کند. در نقشه‌ای که هومن برای سرقت پول از گاوصندوق خانه جهت فرار از ایران طراحی می‌کند، ساره کلید گاوصندوق را که فواد به دست نرگس سپرده است، برمی‌دارد. نرگس حین دزدی از گاوصندوق با او درگیر می‌شود و در این درگیری در ضربه‌ای که به او وارد می‌آید جنین نرگس سقط می‌شود. فواد برای آرام کردن خانه تصمیم می‌گیرد مهریهٔ نرگس را بپردازد و مدتی از نرگس جدا باشند؛ لذا او را به خانهٔ پدری‌اش می‌فرستد.

چند روز بعد فؤاد هنگام مراجعت به خانه در نیمهٔ روز برای برداشتن مدارک ترخیص خودرو که در منزل جا گذاشته است، هومن و ساره را در حال سرقت از خانه می‌بیند. هومن و فواد گلاویز می‌شوند و ضربه‌ای به سر فواد وارد می‌آید و آن دو متواری می‌شوند. درحالی‌که فواد در خانه مجروح و تنهاست، نرگس خوابی می‌بیند و برای نجات فواد به منزلش می‌شتابد. برای هومن و ساره، در حال فرار، در جاده تصادفی به‌شکل همان تصادفی که برای ساره، مادرش و فواد اتفاق افتاده است حادث می‌شود. در سکانس پایانی، ساره با جراحت‌های بسیار در بیمارستان از نرگس و فواد معذرت‌خواهی می‌کند.

### ب) دسته‌بندی مفاهیم، استدلال، معانی بیان و سبک واژگان مثبت

**تقدیرگرایی**: تقدیرگرایی در این اپیزود حول دالّ مرکزی گفتمان شکل می‌گیرد. پیش از هر چیز



Archive of SID
www.SID.ir

و به‌منظور سلب مسئولیت از فواد (به جهت آنکه کینه و ناسازگاری‌های ساره بتواند در یک رابطهٔ مکانیکی تصادف را به بار آورد) سهل‌انگاری فواد به تقدیر نسبت داده می‌شود:

*فواد: توی اون تصادف من راننده بودم چقدر لیلا بهم گفت فوادجان یه کم آروم‌تر! ساره هم حسابی ترسیده بود. یه چیزی، نمی‌دونم چی، نمی‌ذاشت پاموازرو گاز بردارم. انگار داشتم سر به سرشون می‌ذاشتم انگار از لرزیدنشون لذت می‌بردم بیشتر برام شبیه شوخی بود.*

*نرگس: خودتو اذیت نکن تو که زورت به سرنوشت نمی‌رسه.*

*فواد: از اون ماجرا به بعد دیگه هیچ وقت دلش با من صاف نشد؛ شکاف عمیقی بینمون ایجاد شد که انگار پرشدنی نیست.*

در مراجعت نرگس به منزل مادری گفت‌وگوی زیر بین آنها رخ می‌دهد و عقب‌نشینی فواد و نرگس از زندگی مشترکشان نیز از آنجاکه دالّ مرکزی متن نیازمند آن است به تقدیر نسبت داده می‌شود. دالّ مرکزی متن در دلیل تقدیرگرایی مادر نرگس هم وجود دارد. کیفرانگاری در اینجا تقدیرگرایی را به‌طور کامل شارژ می‌کند:

*نرگس: خدایا چرا همیشه تَهش به اینجا می‌رسه*

*خواهر نرگس: چی شد که اینطوری شد؟*

*نرگس: نمی‌دونم هنوز آنقدر نزدیکه که نمی‌فهممش.*

*مادر: فکرشم نکن شاید مصلحت این بوده کی می‌دونه؟ شاید تقدیره و اتفاقی در راهه.*

**خواب‌محوری[1]:** مجرای کنشگری خدا در این اپیزود برای پاداش دادن به نرگس، خوابی است که او را از حادثه‌ای که برای فواد رخ داده است آگاه می‌کند و او را که از حل مشکل

۱. بحث دربارهٔ خواب در دو حیطهٔ موجودیت و حجیت آن قرار می‌گیرد. برای ماهیت خواب عوامل گوناگون ذکر شده است، اما طبق آیهٔ ۴۲ سورهٔ زمر و ۶۰ سورهٔ انعام خواب یک نوع قبض روح و جدایی روح از جسم است، اما نه جدایی کامل. پیامبر (ص) فرمود: «خواب و رؤیا سه گانه است؛ گاهی بشارتی از ناحیهٔ خداوند است، گاه وسیلهٔ غم و اندوه از سوی شیطان، و گاه مسائلی است که انسان در فکر خود می‌پروراند و آن را در خواب می‌بیند». دربارهٔ حجیت فقهی خواب آنچه از متون فقهی و روایی ظاهر است عدم حجیت آن است. علامه حلی می‌گوید: «اگر (معصومین) در رؤیا مطلبی خلاف ظاهر بگویند، سزاوار نیست از آن تبعیت شود و اگر موافق شریعت چیزی بفرمایند، بهتر است بر طبق آن عمل شود؛ اما واجب نیست؛ زیرا زیارت امام در رؤیا موجب وجوب اتباع در بیداری نمی‌شود» (مجلسی، ج۶۱، ص۲۳۸). امام صادق(ع) نیز می‌فرماید: «دین خداوند برتر از آن است که در خواب دیده شود.» (همان، ص۲۳۷). امام باقر (ع) می‌فرماید: «ابلیس دسته شیطانی دارد به نام هزع که هر شب میان مشرق و مغرب را پر می‌کنند و به خواب مردم می‌آیند و به‌وسیلهٔ آنان مردم خواب پریشان می‌بینند.» (ابن بابویه، الف، ص.۱۴۶). پس چون غلط با درست آمیخته می‌شود نمی‌توان به خواب‌ها اعتماد کرد. حتی رؤیای پیامبران (ع) نیز که به اعتقاد برخی علمای شیعه همواره صادق بوده و الهام غیبی و بلکه هم‌پایهٔ وحی قلمداد شده است، از نظر علامه مجلسی برای انبیاء حجت‌آور نبوده و به‌تنهایی علت افعال ایشان قرار نمی‌گرفته است (مجلسی، ج۶۱، ص. ۲۱۶). در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که درست است که خواب هم وجود دارد و هم ارزش، ولی ارزش آن به‌قدر وجود آن است. نکونام (ص.۱) در این باره می‌گوید: «امامان نیز خواب‌هایی‌دارند. منتها نباید تصور کرد که این موارد برای خواب حجیت می‌آورد. درست است که امام حسین (ع) خواب دید؛ اما این طور نبود که بخواهد خوابش را محقق کند؛ بلکه بر اساس عقلانیت و وظیفهٔ شرعی خود حرکت کرد، ازاین‌رو خواب ممکن است مبشر عقلانیت باشد، ولی نمی‌تواند با آن مقابله کند. استفاده از خواب در تحلیل رویدادهای اجتماعی سبب گسترش رویکردهای تقدیرگرایانه و اخلال در خردگرایی و عقلانیت می‌شود.»



Archive of SID
www.SID.ir

زندگی‌اش پا پس کشیده بود به خانهٔ فواد بازمی‌گرداند. این در حالی است که از مضمون خواب هیچ تصویری در متن فیلم ارائه نمی‌شود.

مادر نرگس خواب او را این گونه حول دالّ مرکزی و در معنای پاداشی برای نرگس معنا می‌کند:

«اگه خدا بخواد زندگی آدم رو با یه خواب هم که شده نجات میده. این ثمرهٔ صبر ته مادرجان»

**ج) توالی معنایی**

این اپیزود با کنشگری فواد و نرگس در اقدام به ازدواج آغاز می‌شود. سپس بدرفتاری‌های ساره اوضاع خانواده فواد و نرگس را متشنج می‌کند و به مجروح شدن نرگس و فواد منجر می‌شود (درحالی‌که از اینکه اوضاع کنونی نرگس چه رابطه‌ای با گذشته او دارد به‌دلیل غیاب آن از توالی داستانی، هیچ نشانه‌ای در متن وجود ندارد). پس از آن هومن و ساره دچار سانحه می‌شوند و در عوض فواد و نرگس از نابسامانی نجات می‌یابند. در این اپیزود توالی زمانی و توالی علّی که متن بدان اشاره دارد بر هم منطبق‌اند.

فصلنامه علمی-پژوهشی



دوره هشتم
شماره ۳
پاییز ۱۳۹۴

## حوزهٔ گفتمان گونگی

**تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی:** درحالی‌که در متن نشانه‌های بسیاری برای تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی وجود دارد، متن از نسبت دادن کنش افراد به آنها می‌گریزد و هر نوع گفتمانی را که مبتنی بر تأثیر ساختار اجتماعی بر عمل باشد، طرد می‌کند. ساختارهایی که وقوع تصادفات را منجر می‌شوند، ساختارهای اقتصادی و اجتماعی که ازدواج‌های ناهمسانی همچون ازدواج اول و دوم نرگس را به بار می‌آورند[1] و ساختارهایی که وضعیت هومن و ساره به‌عنوان نمایندهٔ گروه اجتماعی جوانان جامعه را سبب می‌شوند؛ وضعیتی که بارها در کلام نرگس و فواد با عنوان «وقاحت» و «وقیح» و صفات اینچنینی خطاب می‌گردد. اینکه کدام دسته از ساختارهای اجتماعی باعث جلب هومن و ساره به میهمانی‌های زیرزمینی می‌شود و یا ماجرای سربازی هومن، که به‌دلیل گریز از آن قصد سفر به خارج از کشور را دارد، از نگاه متن منتسب به خطاهای قصدمندانهٔ فردی است که باید کنترل و یا تنبیه شود.

---

۱. وضعیت نرگس که (بر طبق آنچه از خانهٔ پدری‌اش در سکانس ابتدایی فیلم تصویر می‌شود) متعلّق به طبقات پایین جامعه است و فواد توانسته است به‌واسطهٔ پول، این زن جوان را تصاحب کند، خود دلیلی بر تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی بر کنشگری شخصیت‌هاست. چنان‌که ساره در یکی از مشاجرات به او می‌گوید: *« تو تقصیری نداری، تو یه حسابدار سادهٔ شرکتی که با هزار دوز و کلک خودتو رسوندی خونهٔ مدیرعامل.»*

Archive of SID

www.SID.ir

قائل شدن به تأثیر ساختارهای اجتماعی به معنای حذف و یا نسبی کردن اختیار انسان در انجام عمل و بالطبع زیر سؤال رفتن انتساب آثار عمل به خداوند است.

**جمع‌بندی روایت**

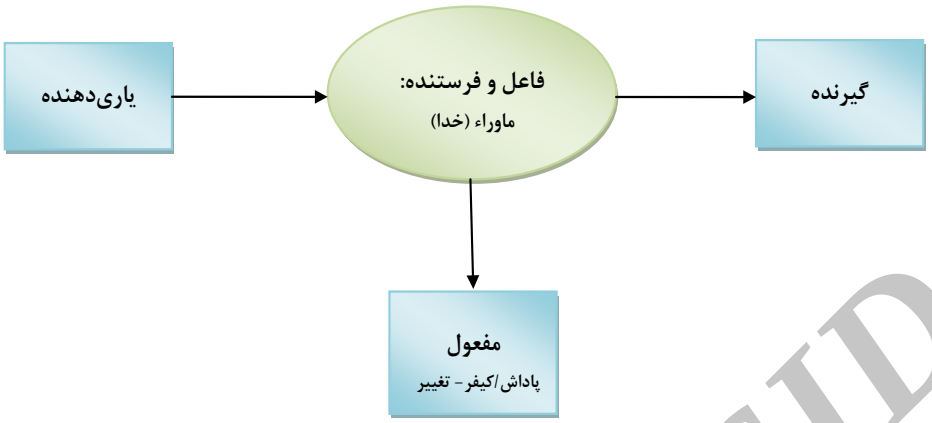
داستان هر دو اپیزود تحلیل‌شده از سریال، داستان‌هایی با پایان بسته هستند که یکی از نوع روایتی تماماً هم‌زمان و دیگری از روایت پسینی به اضافهٔ روایت هم‌زمان استفاده می‌کند. در این مجموعه، راوی بیرونی در اپیزودها وجود ندارد. شخصیت‌ها نیز در این سریال شخصیت‌هایی کاملاً بسته و بدون تحول روان‌شناختی هستند که در پی‌رفت پایانی در یک تغییر کلّی به حالت باز درمی‌آیند و تغییر می‌کنند. گرچه به‌واسطهٔ حذف راوی، صداهای شخصیت‌های داستانی شنیده می‌شود، اما شخصیت‌ها به‌نحوی بسته تعریف شده‌اند؛ و با آنکه کارگردان سریال گاه به‌واسطهٔ علایق روانشناختی‌اش (رک. صائمی،۱۳۸۹) سعی در پرداخت شخصیت‌ها داشته است، اما عمدهٔ کنش‌های شخصیت‌ها حتی آنجا که مربوط به پیرنگ نیست و وجههٔ شخصیت‌پردازی دارد، در خدمت پیرنگ داستان است و از آن تخطی نمی‌کند. ازاین‌رو، می‌توان روایت این اپیزودها را روایتی متمرکز بر طرح و توطئه یا غیرروان‌شناختی با تمرکز بر روی فاعل دانست. به‌عبارت دیگر، الگوی کنشگری شخصیت‌ها داستان را پیش می‌برد و نه تحول در ویژگی‌های شخصیتی آدم‌های داستان.

همهٔ اپیزودهای این سریال با پیروزی خیر و شکست شر به پایان می‌رسند. این پیروزی به‌نحوی قاطع انجام می‌پذیرد و با ورود ماورا (خدا) به صحنهٔ واقعیت‌های مادّی امکان‌پذیر می‌شود و در واقع خدا به‌عنوان علّتی در کنار دیگر علل به کنشگری می‌پردازد.

در پی‌رفت‌های پایانی اپیزودهای این مجموعه، فاعل ماورا (خدا) است و مفعول حول یکی از دو شق مجازات/پاداش‌دهی، و تغییر کنشگر انسانی (اعم از تغییر وضعیت، عقاید و رفتار) دور می‌زند. فرستنده در همهٔ اپیزودها همان کنشگر فاعلی است و گیرنده نیز یا کنشگر انسانی درحال‌تحول، یا شخص مقابل او، و یا هم‌زمان هر دوی آنها بوده‌اند. یاریگر نیز یکی از کنشگران انسانی از شخصیت‌های فرعی و یا اصلی داستان است، و بازدارنده از همهٔ پی‌رفت‌های پایانی اپیزودها غایب است. لذا با حذف کنشگر بازدارنده که در متن وجود ندارد و ادغام فاعل و فرستنده که یکی هستند، شکل روایی کنشگران سریال به‌صورت نمودار زیر خواهد بود.



Archive of SID
www.SID.ir



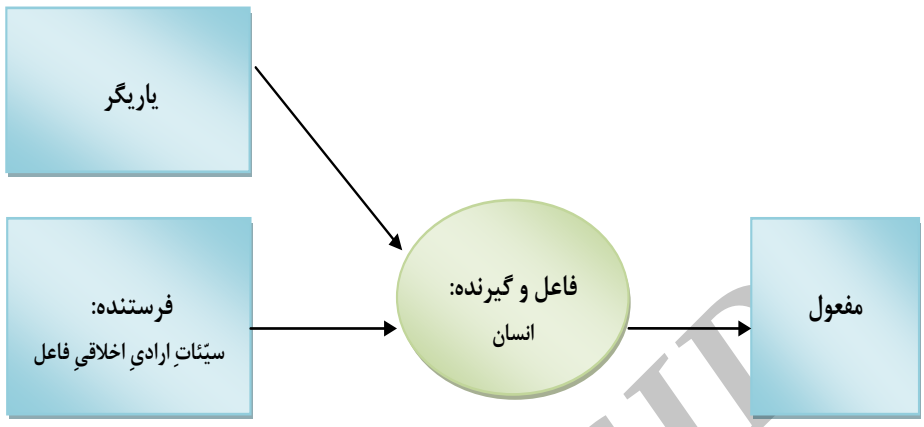

در این الگوی روایی، محور طلب (محور انجام فعل) اساساً در اختیار خداوند است و مفعولِ خدا نیز امری مربوط به انسان است. ازآنجاکه گریماس کانون و گرانیگاه روایت را هدف و فاعل می‌داند، می‌توان به جبری بودن روایت این سریال پی برد؛ اما توجه به محور قدرت و نیز محور انتقال نتیجه‌گیری را تأیید می‌کند. در محور قدرت هیچ بازدارنده‌ای در مقابل وصل فاعل و مفعول وجود ندارد و در محور انتقال نیز آنچه فاعل در پی آن است به کنشگر انسانی منتقل می‌شود. لذا در این پی‌رفت کنش اساساً در اختیار خداست.

اما این جبر روایتی بدون در نظر گرفتن پی‌رفت آغازین و نحوهٔ کنشگری انسان در آن کامل نخواهد بود. فاعل همهٔ پی‌رفت‌های آغازین در اپیزودهای سریال، انسان (قهرمان اپیزود) است. مفعول دائرمدار انجام یک عمل خیر یا شر توسط فاعل انسانی است. فرستنده صفتی در کنشگر فاعلی است و گیرنده همان کنشگر فاعلی است. کنشگر یاریگر یکی از شخصیت‌های داستان است که در ویژگی موجود در فاعل (که فرستندهٔ فاعل است) مشترک است. کنشگر بازدارنده نیز یکی از شخصیت‌های داستان است.

با توجه به اینکه کنشگر بازدارنده عملاً نقشی در روایت ندارد و فاعل در این پی‌رفت‌ها بر انجام مفعول موفق می‌شود و چون کنشگر گیرنده، همان کنشگر فاعلی است، شکل روایی پی‌رفت‌های ابتدایی سریال به‌صورت زیر خواهد بود.



Archive of SID
www.SID.ir




با توجه به این الگوی روایی، محور طلب (محور انجام فعل) اساساً در اختیار انسان است و مفعول نیز امری مربوط به انسان است. ازآنجاکه گریماس کانون و گرانیگاه روایت را هدف و فاعل می‌داند، و با توجه به وصل قطعی در محور طلب، می‌توان به اختیاری بودن پی‌رفت‌های نخستین پی برد؛ اما توجه به محور قدرت و نیز محور انتقال، نتیجه‌گیری را تأیید می‌کند. در محور قدرت هیچ بازدارنده‌ای در مقابل وصل فاعل و مفعول به موفقیت دست نمی‌یابد و در محور انتقال و در میان فرستنده‌ها هیچ‌گونه عامل ساختاری تحریض‌کنندهٔ عمل دیده نمی‌شود؛ و فرستنده تماماً به ویژگی‌های قصدمند شخصیت مربوط است. در هیچ‌کدام از اپیزودها عواملی همچون فقر، تبعیض و دیگر عوامل ساختاری به‌عنوان فرستنده، وصل فاعل و مفعول را پیشنهاد نمی‌کند و فرستنده‌های ماورایی نیز وجود ندارند. یاریگر نیز خود به همان دلایلی که فاعل اقدام به عمل می‌کند، وی را یاری می‌دهد.

## جمع‌بندی گفتمان

### مفصل‌بندی

**۱. نقطهٔ مرکزی، ایدئولوژی و مفهوم اصلی: کیفرانگاری سختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشی‌ها**[1]

این مجموعهٔ تلویزیونی طبق اذعان تهیه‌کنندگان آن در پی کپی‌برداری مضمونی از سریال کلید اسرار

۱. علامه طباطبایی دربارهٔ آیاتی مانند اعراف/۹۶، روم/۴۱، شوری/۳۰ (که رابطهٔ مستقیم بین اعمال مردم و حوادث عالم را افاده می‌کند) معتقد است که خطاب آیهٔ عمومی غیرمنحل (اجتماعی و متوجه به جامعه، و نه منحل به خطاب‌های جزئی و به فردفرد اجتماع) است و لازمه‌اش این است که مراد از مصیبت و نعمت هم مصائب عمومی و همگانی باشد. وی در تبیین آن معتقد است که بین اعمال آدمی و نظام عالم ارتباطی خاص برقرار است؛ به‌طوری‌که اگر جوامع بشری عقاید و اعمال خود را بر طبق آنچه فطرت اقتضا دارد وفق دهند، خیرات به سوی‌شان سرازیر و درهای برکات به روی‌شان باز می‌شود، و اگر در این دو مرحله به فساد بگرایند، زمین و آسمان هم تباه می‌شود، و زندگی‌شان را تباه می‌کند (نک. المیزان تفسیر سوره‌های فوق و مباحث نبوت ج ۲ المیزان). مطهری (۱۳۸۰) نیز دربارهٔ سنن



Archive of SID
www.SID.ir

ساخته شده و مضمون آن نیز «مفهوم از هر دستی بدهی از همان دست می‌گیری» است. گفتمان سریال با اهمیت‌بخشی تام به یکی از دال‌های اساسی سریال کلید اسرار، حول دال کیفرانگاری سختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشی‌ها شکل می‌گیرد و خودش را حول دال کیفرانگاری متعیّن می‌سازد. در نتیجه، سریال از عمدهٔ دال‌های معرفت‌شناسانهٔ مذهبی (مطابق با گفتمان عرفانی موجود در سریال کلید اسرار، و یا مطابق با هر گفتمان فلسفی و کلامی دیگر) تهی است.

آن گونه که گفته شد، فصل ممیز و دالّ اساسی دو گفتمان کلی جبر و اختیار تأکید آن گفتمان‌ها بر قدرت خداوند (و یا عجز او) و نیز امکان ظلم از سوی خداوند بر بندگان (مسئولیت انسان در برابر اعمالش) است. سریال به‌منظور صحت و استحکام توصیف حوادث به‌عنوان آثار عمل به کنشگران انسانی، در مرحلهٔ انجام عمل با نفی تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی، مسئولیت عمل را به کنشگر انسانی تفویض می‌کند. اما ازآنجاکه با فرض پذیرش رابطهٔ مکانیکی میان اعمال و آثارشان، تمیز «عمل» و «اثر عمل» تنها در یک متن واحد امکان دارد، سریال در برابر این پرسش که آیا هر کنشی خود اثر عمل پیش از آن نیست، در مورد مسئولیت انسانی دچار تناقض می‌شود و این در فضای مخاصمهٔ میان دو گفتمان جبر و تفویض به نفع گفتمان جبر تمام می‌شود و به جبری‌شدن گفتمان سریال می‌انجامد.

در مورد قدرت خداوند نیز، دال مرکزی سریال با توسع دایرهٔ تقدیر در برابر مسببات مادی و در رابطه‌ای که با تقدیرگرایی برقرار می‌کند، به گفتمان کلی جبر نزدیک می‌شود. دست کشیدن کنشگران انسانی از دادخواهی و یا بی‌اعتبار ساختن تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی در به وجود آمدن معضلات زندگی اجتماعی، وسیع کردن دایرهٔ تقدیرات الهی در برابر قضای امور و نیز تأکید بر رویا به‌عنوان مجرای فیض الهی در زمان بی‌اثری تفکر انسانی، همگی قدرت الهی را در تقابل با عاملیت انسانی برجسته‌تر می‌کند.

**۲. دسته‌بندی مفاهیم، استدلال، معانی بیان و سبک واژگان مثبت**

**تقدیرگرایی:** گذشته از آنکه کیفرانگاری خود تضمّناً به معنای نفی اسباب و قائل شدن به تقدیرگرایی است، در پرتو دال مرکزی این سریال گاه در جهت تنزیه گذشتهٔ شخصیت مورد ظلم و گاه در جهت نفی تأثیرات ساختارهای اجتماعی، امور به تقدیر نسبت داده می‌شوند؛ و می‌توان گفت شارژ کامل دال تقدیرگرایی توسط کیفرانگاری سختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشی‌ها صورت می‌گیرد.

**خواب محوری:** خواب در این اپیزودها به‌عنوان یکی از مجراهایی که خداوند می‌تواند به کنشگری بپردازد و ورای اسباب مادّی، کنشگر انسانی را به پاداش یا مجازات برساند، به‌عنوان یکی از

الهی بر همین اعتقاد است، و واضح است که پذیرش این مسئله فرع بر پذیرش شأن وجودی برای جامعه در مقابل فرد است. درعین‌حال، علامه ذیل آیات ۹۴ تا ۱۰۲ سورهٔ اعراف این عقیده را که حوادث را معلول اسباب مادی و طبیعی ندانیم با این دلیل که نباید خدا را سببی در عرض سایر اسباب و علتی در صف سایر علل مادی و قوای فعالهٔ طبیعی دانست، رد می‌کند.

فصلنامه علمی-پژوهشی
۲۴
دوره هشتم
شماره ۳
پاییز ۱۳۹۴

Archive of SID
www.SID.ir

دال‌ها در متن وجود دارد. خواب در این اپیزودها تنها به‌عنوان آگاه‌کنندهٔ کنشگر انسانی از واقعهٔ درحال‌وقوع و به‌منظور پیشگیری از آن ایفای نقش می‌کند؛ ازاین‌رو، این دال تماماً در خدمت دال مرکزی و در جهت انسجام‌بخشی به متن حول این دال عمل می‌کند. خواب به‌عنوان دالی در گفتمان عرفان[1] حاکی از غیاب نفس آدمی و به دلالت تضمنی غیاب اختیار انسانی است. خواب در این سریال مجرای کنشگری ماورا و نیز فیضان الهی برای دریافت حقیقت است.

البته به نظر می‌رسد که خواب در این اپیزودها بیش از آنکه معناهای تلویحی بافت عرفانی را داشته باشد، وسیله‌ای است برای به تصویر کشیدن ورود خداوند به عرصهٔ کنشگری داستان چه در پیرنگ داستانی و چه در تصاویر تلویزیون، و به‌عنوان یکی از راه‌های تصویر آن برای سازندهٔ فیلم مطرح شده است.

**۳. حوزهٔ گفتمان‌گونگی: مفاهیم و استدلال طرد، معانی بیان و سبک واژگان منفی**

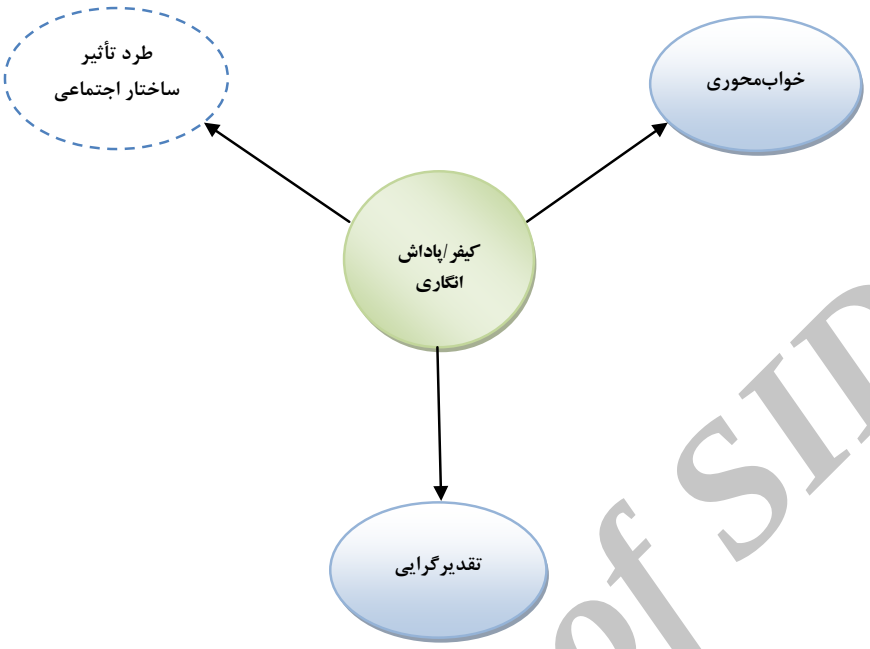
**تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی:** دلیل کنشگری شخصیت‌ها در این اپیزودها همواره مربوط به یکی از صفات عامل انسانی است. این ویژگی‌ها نه صفاتی تحت تأثیر ساختارهای اجتماعی، بلکه صفاتی کاملاً قصدمند و در اختیار شخصیت‌هاست. در عرض عامل انسانی نیز هیچ عامل ساختاری تأثیرگذاری وجود ندارد و یا اگر نشانه‌های آن در متن وجود دارد متن با تصریحات گوناگون از استناد عمل به آنها می‌گریزد. لذا در این اپیزودها با نسبت دادن تامّ بدکاری‌ها به شخصیت‌های انسانی و نسبت دادن معضلات و مصائب فردی و اجتماعی به کنشگر واحد انسانی، هرگونه تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی در کنشگری انسان‌ها نفی می‌شود؛ تا استناد مصائب وارد بر افراد به کنش‌های موجود در پیشینهٔ آنها، بدون وجود مانع انجام شود، و انسجام گفتمانی متن حول نقطهٔ مرکزی حفظ گردد.

در معضلاتی که در عرصهٔ اثر عمل پیش می‌آید، کنشگر انسانی مستقلاً فراهم‌کنندهٔ نزول وضعیت و خداوند عامل مستقیم آن است. لذا در جهت دال مرکزی چه در عرصهٔ عمل و چه در عرصهٔ اثر عمل، هرگونه گفتمانی مبتنی بر تأثیر ساختارهای اجتماعی طرد می‌شود.

۱. اعتقاد به خواب و نقل رویاهای شگفت‌انگیز از غرایب کار عرفاست. بعضی عرفا مدعی بوده‌اند که در خواب وقایعی دیده‌اند و وقتی بیدار شده‌اند، آثاری از آن وقایع را به عیان دیده‌اند. برخی عارفان با دیدن خوابی متحول شده‌اند. ابن‌عربی اعتقاد دارد که فصوص‌الحکم او املای رسول خداست. مولوی می‌گوید در خواب حقایقی بر ما آشکار می‌شود که در بیداری سال‌ها مکشوف نخواهد شد. خواب در عرفان منبع معرفت و ادراک برتر شمرده می‌شود (براهنی،۱۳۷۱: ۵۴۳). در عرفان عرصه‌هایی از زندگی آدمی که خالی از نیروهای اراده و عقل و آگاهی است، بهترین جولانگاه ضمیر ناخودآگاه است. خواب و رویا یکی از مظاهر ناخودآگاهی و ارتباط با دنیای فراواقعی و حقیقت برتر شمرده می‌شودکه با کم شدن شواغل حواس ظاهری، حجاب بین نائم و لوح محفوظ کنار می‌رود و صورت‌های غیبی مرتبط با حالات انسان ظهور می‌کند. هدایتگری خواب، پیوند بین حقایق خواب و بیداری را محکم‌تر می‌کند. یعنی کاربرد خواب و پیام آن در عرفان به‌طور مستقیم متوجه زندگی و انتخاب مسیر و شیوه حرکت کردن در آن است (مشتاق مهر و دستمالچی،۱۳۸۸).



Archive of SID
www.SID.ir






## نتیجه‌گیری

مفهوم اختیار (آن گونه که در ادبیات اسلامی مورد بحث است) به‌عنوان مفهومی که هویتش در میانهٔ دوگانهٔ «خدا» یا «انسان» شکل می‌گیرد، از مفاهیم بنیادین اندیشهٔ اسلامی است. طیف‌های مختلف اندیشهٔ اسلامی در برداشت از نصوص، در میان دو منتهی‌الیه «قانون‌مندی نظام کیانی و نظام ربانی» و عدم آن، و نیز دو شق اختیار انسان یا خداوند قرار گرفته‌اند؛ پس برساختن این مفاهیم در رسانه وضعیت پیچیده‌تری به وجود خواهد آورد. این وضعیت وقتی با مناسبات متحول‌شوندهٔ قدرت به‌طور کلان، و نیز مسائل مربوط به بافت تولید و سازمان رسانه‌ای مواجه می‌شود، تحلیل متن رسانه‌ای را دشوارتر و درعین‌حال ارزشمندتر می‌سازد. در ژرف‌ساخت هر سریال، نحوهٔ نگاه به نظام اسباب هستی، سازوکار رویارویی خیر و شر، و نوع کنشگری اختیار انسانی در برابر علل ماورایی و مادی مندرج است؛ و روایت مخاطب از این مفاهیم همان‌گونه که در این محصولات رسانه‌ای تجلی می‌کند، تحت تأثیر آن است. در این تحلیل، استفاده از رویکرد گفتمانی تحقیق را قادر ساخته است تا از یک نظام فروبسته به زبان و نظامی ایستا، به سیستمی باز بدل شود تا علاوه‌بر تحلیل متنی، تحلیلی فرامتنی از بازنمایی مفهوم اختیار در این سریال ارائه شود. البته نگاه گفتمانی بیرونی به مفهوم دینی بازنمایی‌شده در متون رسانه‌ای به معنای پذیرش همهٔ پیش‌شرط‌های معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه این رویکردها نیست؛ گو

Archive of SID
www.SID.ir

اینکه لاکلا و موفه خود اذعان می‌کنند که برساخته شدن یک ابژهٔ گفتمانی، ارتباطی به تقابل رئالیسم/ایدئالیسم ندارد (لاکلا و موفه، به نقل از میلز،۱۳۸۲: ۶۶).

تحلیل اپیزودهای سریال نشان داده است که این مجموعه با داستان‌هایی با پایان بسته و شخصیت‌پردازی کاملاً بسته و بدون تحول روان‌شناختی روایت می‌شود. همهٔ اپیزودهای این سریال با پیروزی خیر و شکست شر به پایان می‌رسند. این پیروزی به‌نحوی قاطع حاصل می‌شود و با ورود ماورا (خدا) به صحنهٔ واقعیت‌های مادّی امکان‌پذیر می‌شود و در واقع خدا به‌عنوان علّتی در کنار دیگر علل به کنشگری می‌پردازد. جمع‌بندی کنشگران پی‌رفت‌های آغازین و پایانی روایت جبری سریال را آشکار می‌کند. در فضای تولید رسانه‌ای در صدا و سیمای ج.ا.ا که تبلیغ دین در جهت رعایت احکام و شعائر مذهبی در آن موضوعیت اساسی دارد، گفتمان این سریال ایرانی با اهمیت‌بخشی تام به یکی از دال‌های اساسی سریال کلید اسرار، و با نگاهی کارکردگرایانه به دین (در جهت تحریض مخاطب بر پیروی از شعائر و اخلاقیات) حول دال کیفرانگاری سختی‌ها و پاداش‌انگاری خوشی‌ها شکل می‌گیرد. لذا این سریال در حیطهٔ مفهوم اختیار در قیاس با سریال کلید اسرار در حرکت از بافتی متفاوت چه در عرصهٔ تولید و چه در عرصهٔ مصرف (که تولیدکننده با تصویری از این بافتِ مصرف، محصول سریال را تهیه کرده است) انسجام متنی‌اش را از دست می‌دهد و تنها دو دال تقدیرگرایی و خواب‌محوری را در حوزهٔ گفتمانی خودش حفظ می‌کند؛ و دال تأثیرگذاری ساختارهای اجتماعی نیز در این مفصل‌بندی طرد می‌شود. در واقع از چهار گزارهٔ گفتمانی اختیار، این سریال در مسئولیت اخلاقی انسان، به‌استثنای علیت و قدرت خدا، به گفتمان جبری نزدیک می‌شود. در نتیجه به‌طورکلی متن از درون خالی می‌شود و نوع توالی و تعداد معدودی از دال‌ها را در حوزهٔ گفتمانی‌اش حفظ می‌کند. اما فرم روایت و دال‌های باقی‌مانده همچنان سریال را در حالت جبری مستقر نگه می‌دارند.

گذشته از نگاه‌های نقد قدرت، به نظر نمی‌رسد که این رویکرد در برنامه‌سازی از دید سازمان تلویزیون نیز مورد تأیید باشد؛ چراکه علاوه‌بر همهٔ دغدغه‌هایی که در بندهای مختلف اسناد بالادستی و نیز قوانین و رویه‌های ساخت برنامه در سازمان وجود دارد، در مرتبط‌ترین بند در سیاست‌های تولید، تأمین و پخش برنامه‌های سازمان صدا و سیما چنین رویکردهایی نفی شده است: «برنامه‌های معارفی در عین تقویت ایمن مردم به ماوراءِ ماده، عالم غیب و قدرت بی‌انتهای تصرف خداوند، نباید موجب عزلت‌گزینی، صوفی‌گری و یا گرایش به



Archive of SID
www.SID.ir

مکتب‌های انحرافی و متظاهر به عرفان شود.» (بند ۱۰-۸-۲) و تحقیق نشان می‌دهد که سریال عمیقاً با این مفاهیم مرتبط بوده است. این مسئله از آنجا اهمیت ویژه‌ای می‌یابد که سریال‌ها در ژانر عامه‌پسند قرار دارند که نگاه انتقادی مخاطب در تماشای آنها کم‌رنگ‌تر است؛ و حال آنکه بنا بر اذعان مسئولان سازمان، تولید مداوم سریال به‌دلیل استقبال مخاطبان و ارتباط برقرار کردن آنان با این دو مجموعهٔ تلویزیونی صورت گرفته است و در بخش‌های خاصی از جامعه (با نیم‌رخ مخاطب زن روستایی کم‌سواد) این ارتباط پررنگ‌تر بوده است. لذا با فرض گرفتن هر پایهٔ نظری برای سیاست‌گذاران برنامه‌های تلویزیونی در رابطهٔ دین و رسانه (رویکردهای ذات‌گرا که عمدتاً نگاهی منفی به جوهرهٔ رسانه‌های دیداری دارند موضوع طرح مفاهیم مذهبی را منتفی می‌کند و رویکردهای تعامل‌گرا و ابزارگرا نیز با تفاوت درجه معتقد به توجه به نحوهٔ تصویرگری مفاهیم مذهبی هستند) توجه به گفتمان معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانهٔ حاکم بر تولیدات اینچنینی امری لازم است. چراکه اگر دربارهٔ پایه‌ای‌ترین مفاهیم مربوط به انسان ازجمله مفهوم اختیار که در میانهٔ دو موجودیت انسان یا خدا شکل می‌گیرد، دچار اعوجاج و کج‌بینی باشیم، برنامه‌سازی دینی در ارائهٔ مفاهیم خُردتر دچار تناقضات و مسائل بیشتری می‌شود و آن‌چنان‌که نمونهٔ تحقیق نشان می‌دهد به تولید سریال‌هایی می‌انجامد که بیش از آنکه داستان‌هایی با «مبنایی»دینی باشند، نمایش‌هایی با اشاراتی به «الفاظ» مذهبی‌اند.



Archive of SID
www.SID.ir

## منابع


آبوت، پورتر (۱۳۸۷). *بنیان‌های روایت* (ترجمهٔ ابوالفضل حری). مجلهٔ هنر، ۸۷، ۳۴-۶۲.

اسماعیلی، هادی و ایزدی، فواد (۱۳۹۳). هویت فرهنگی و کیفیت زندگی: تحلیل گفتمان ماهنامهٔ «مرزهای نو» در دههٔ ۱۳۴۰ با تکیه بر اسناد موجود. *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۷ (۲)، ۱-۲۴.

افندی، عبدالوهاب (۱۳۸۶). ترجمهٔ مقالهٔ «کلام اسلامی» از دائرةالمعارف راتلج و نقد آن (ترجمهٔ جمعه خان افضلی). *فصلنامهٔ کلام اسلامی*، ۷، ۱۳۳-۱۵۵.

براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. ج ۱، تهران: نویسنده.

برنجکار، رضا (۱۳۷۵). مفوضه چه کسانی هستند؟ *فصلنامهٔ معرفت*، ۱۶، ۵۵-۶۰.

برنجکار، رضا (۱۳۸۱). *آشنایی با فرق و مذاهب اسلامی*. قم: نشر مؤسسهٔ فرهنگی طه.

تولان، مایکل (۱۳۸۳). *درآمدی بر روایت* (ترجمهٔ ابوالفضل حری). تهران: انتشارات فارابی.

حسینی سروری، نجمه و دیگران (۱۳۹۰). فراز و فرود نقش رزمنده در روایت سه‌گانه «اخراجی‌ها». *فصلنامهٔ فرهنگ ارتباطات*، ۴۷، ۹-۴۲.

دادبه، اصغر (۱۳۸۰). اختیار. *دائرةالمعارف تشیع*، ۵، تهران: نشر سعید محبی.

راودراد، اعظم (۱۳۸۸). نقش برنامه‌های تلویزیون در افزایش یا کاهش دینداری. *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران*، ۶، ۴۹-۷۷.

ربانی گلپایگانی، علی (۱۳۸۱). *عقاید استدلالی*. ترجمه‌ای از محاضرات فی‌الهیات، قم: نصایح.

روزنامهٔ جام جم، شمارهٔ ۳۴۴۲ به تاریخ ۹۱/۴/۵، صفحهٔ ۳ (رادیو و تلویزیون).

سلیمانی، مجید (۱۳۸۷). *بازنمایی گفتمان‌های تجربهٔ دینی در سینمای پس از انقلاب اسلامی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

شورای نظارت بر سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (۱۳۸۶). *جزوهٔ سیاست‌های تولید، تأمین و پخش برنامه‌ها*. تهران.

صائبی، مرجان (۱۳۹۱). *جایی میان خیر و شر*، در گفت‌وگو با راما قویدل. همشهری آنلاین، بازیابی‌شده در ۱۳۹۱/۵/۳۱، قابل دسترسی در: http://hamshahrionline.ir/print/170685.

صائمی، سیدرضا (۱۳۸۹). معنای گمشدگی در سریال‌های تلویزیون. *روزنامهٔ جام جم*، شمارهٔ ۳۰۱۳ به تاریخ ۸۹/۹/۱۷

طباطبایی، محمدحسین (۱۴۱۷.ق). *المیزان فی تفسیر القرآن*. بیروت: مؤسسة الاعلمی للمطبوعات

علی‌خانی، زهره (۱۳۹۱). *روایت سریال‌های مذهبی تلویزیون ایران از اختیار انسان*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

فلیک، اووه (۱۳۸۸). *درآمدی بر تحقیق کیفی* (ترجمهٔ هادی جلیلی). تهران: نشر نی.

فیرحی، داود (۱۳۷۸). *قدرت، دانش و مشروعیت در اسلام*. تهران: نشر نی.

قدردان قراملکی، محمدحسن (۱۳۸۰). اعجاز و جهان علیّت. *مجلهٔ کلام اسلامی*، ۳۸، ۱۴۲-۱۵۰.





Archive of SID

www.SID.ir

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۳). واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی. *فصلنامهٔ گلستانه*، ۵۸، ۳۷-۴۱.
کازنو، ژان (۱۳۷۲). *جامعه‌شناسی وسایل ارتباط جمعی* (ترجمهٔ باقر ساروخانی و منوچهر محسنی). تهران: اطلاعات.
کاکایی، قاسم (۱۳۷۴). قانونمندی در نظام آفرینش. *کیهان اندیشه*، شمارهٔ ۶۰، ۶۱-۷۶.
کریمی، جلیل (۱۳۸۸). *گفتمان استعماری و مطالعات پسااستعماری: تحلیل گفتمان مطالعات کردشناسی*، پایان‌نامهٔ دکتری، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
گریسی، کریستین (۱۳۸۸). زیبایی‌شناسی و کیفیت در نمایش تلویزیونی عامه‌پسند (ترجمهٔ ابوالفضل مسلمی). *مجلهٔ زیباشناخت*، ۲۱، ۱۶۷-۱۸۸.
گونتر، بری و مک آلر، جیک (۱۳۸۰). *کودک و تلویزیون* (ترجمهٔ نصرت فتی). تهران: سروش.
گیویان، عبدالله و احمدی، شهرام (۱۳۸۹). تحلیل روایت در آگهی‌های داستانی تلویزیون. *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران*، ۴، ۱-۲۱.
گیویان، عبدالله و توکلی، زهره (۱۳۹۰). تصویر عراقی‌ها در سینمای دفاع مقدس. *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران*، ۱۴، ۸۷-۱۰۸.
محمدی، مجید (۱۳۸۲). *دین و ارتباطات*. تهران: کویر.
مرداک، گراهام (۱۳۸۲). *رازآمیز شدن دوبارهٔ جهان دین و تحولات مدرنیته*، در «*بازاندیشی دربارهٔ رسانه، دین و فرهنگ*» (ترجمهٔ مسعود آریایی‌نیا). تهران: سروش.
مشتاق مهر، رحمان و دستمالچی، ویدا (۱۳۸۸)، مطالعهٔ تطبیقی کارکرد ضمیر ناخودآگاه در تجارب عرفانی و سورآلیستی. *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۶، ۱۳۹-۱۶۳.
مطهری، مرتضی (۱۳۸۰). *فلسفهٔ تاریخ*. ج ۱، تهران: انتشارات صدرا.
میلز، سارا (۱۳۸۲). *گفتمان* (ترجمهٔ فتاح محمدی). زنجان: هزارهٔ سوم.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۷). گفتگو: فلسفه به روایت سینما. *مجلهٔ اطلاعات حکمت و معرفت*، ۳۴، ۴-۷.
نکونام، محمدرضا (بی‌تا). *اشاره، پرسش و پاسخ*. وبگاه آیت‌الله نکونام، بازیابی‌شده در ۱۳۹۱/۶/۱، قابل‌دسترسی در: http://nekoonam.ir/default.php?namprj=fa&id=1676&part=527
هارتلی، جان و دیگران (۱۳۸۵). *مفاهیم کلیدی در ارتباطات* (ترجمهٔ میرحسن رئیس‌زاده). تهران: فصل نو
یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* (ترجمهٔ هادی جلیلی). تهران: نشر نی.

Casey, B.; Casey, N.; Calvert, B.; French, L. & Lewis, J. (2002). *Television studies: The key concepts*. London: Routledge
Hall, S. (1997). *The work of representation, In cultural representation and signifying practice*. London: Sage publication



Archive of SID
www.SID.ir