فصلنامه‌ی مطالعات توسعه‌ی اجتماعی- فرهنگی، دوره‌ی پنجم، شماره‌ی ۳، زمستان ۹۵، صفحات ۱۵۱- ۱۷۸

ساخت واقعیّت اخلاقی در بازنمایی مناسک عاشورا در تلویزیون (سریال‌های شب دهم و یلدا)

سحر نیکمرام[۱]، مسعود کوثری[۲]، علی‌اصغر پورعزت[۳]، احمد نادری[٤]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۱/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۸/۲۹

چکیده

در این مقاله تلاش شده که نحوه‌ی ساخت واقعیّت اخلاقی در بازنمایی مناسک عاشورا در سریال‌های تلویزیونی مورد بررسی قرار گیرد. بدین منظور، از میان سریال‌های مناسبتی پربیننده‌ی سال‌های اخیر تلویزیون، دو سریال شب دهم و یلدا برای تحلیل نشانه‌شناختی و نیز از میان مخاطبان عام تلویزیون، ۳۳ مخاطب برای انجام مصاحبه بر اساس نمونه‌گیری هدفمند، جهت تحلیل دریافت مخاطب انتخاب شدند. نتایج به‌دست آمده از تحلیل نشانه‌شناختی نشان داده که در هر دو سریال، بهره‌گیری از رمزگان فنّی و فرم برای بازنمایی ابعاد اخلاقی واقعه‌ی کربلا کلیشه‌ای، مشابه یکدیگر، محدود و تا حدّی سطحی بوده است و هر دو فقط با تمرکز بر یکی از کنش‌های نمادین مناسک ماه محرّم (تعزیه‌خوانی) به انتقال بخشی از مفاهیم گسترده‌ی اخلاقی نهفته در این واقعه پرداخته‌اند. بر این اساس، ابعاد اخلاقی بازنمایی‌شده در این دو سریال مشتمل بر غیرت، ایثار، شجاعت، همیاری و جهاد با نفس بوده است. هم‌چنین، نتایج حاصل از تحلیل دریافت مخاطب نشان داده که اگرچه برخی از طبقات مخاطبان به وجود پیام‌های اخلاقی در صحنه‌های بازنمایی‌شده اذعان دارند، امّا ادراک این دسته نیز مبتنی بر محتوای کلّی داستان - و نه صحنه‌های مرتبط با بازنمایی مناسک- است.

واژه‌های کلیدی: ساخت واقعیّت اخلاقی، مناسک عاشورا، بازنمایی، نشانه‌شناسی.

[۱] دانشجوی دکتری مدیّریت رسانه دانشگاه امام رضا (ع) s.nikmaram@imamreza.ac.ir
[۲] دانشیار گروه ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران (نویسنده‌ی مسؤول) mkousari@social.ut.ac.ir
[۳] استاد گروه مدیریّت دانشگاه تهران pourezzat@ut.ac.ir
[٤] استادیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران anaderi@social.ut.ac.ir

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

مقدّمه و طرح مسأله

اصول اخلاقی و در پیوند با آن‌ها، روش‌های ایجاد و تحکیم این اصول، مباحث مهمّی هستند که نقش به‌سزایی در سعادت فردی و اجتماعی ایفا می‌کنند و از طریق آن‌هاست که می‌توان وضعیّت موجود نامطلوب را به موقعیّت مطلوب ناموجود تغییر داد (قربانی و همکاران، ۱۳۸٦: ۱۳۱). بنای موقعیّت مطلوب، نیازمند ساختاری اجتماعی است که در آن، اصول اخلاق اجتماعی به گونه‌ای نهادینه شده باشد که به واقعیّت تبدیل شود. در واقع، ساخت واقعیّت فراگردی است که تنها از طریق تعامل اجتماعی - چه حقیقی و چه نمادین- انجام می‌گیرد. می‌توان گفت این فراگرد شامل مراوده میان افراد، جامعه و فرهنگ است (آدونی و مان[1]، ۱۹٤۸: ۳۲۵).

بر این اساس، نظریّه‌های گوناگون هنجاری با استفاده از یافته‌های دیوئی، لیپمن و دیگران در عین عدم توجّه مستقیم به مسائل اخلاقی، بیان کرده‌اند که نظام‌های رسانه‌ای باید نقش‌های تعریف‌شده‌ای در جامعه داشته باشند؛ امری که به باور اندیشمندانی چون کریستینز و همکارانش و در جبهه‌ی اجتماع‌گرایانه برای اخلاق رسانه، در سایه‌ی تقویت ارزش‌های اجتماعی و برانگیختن تعهّدات مدنی محقّق می‌شود (خانیکی، ۱۳۸۸: ۸۲).

امّا رسانه و به‌ویژه تلویزیون نه آیینه‌ای برای انعکاس واقعیّت، بلکه ابزاری برای بازنمایی و شکل‌دهنده‌ی آن از طریق قالب‌های خاصّ است. رسانه به‌طور عام و تلویزیون به‌طور خاص، به‌عنوان یک نظام بازنمایانه عمل می‌کنند. در این نظام از همه‌ی ابزارهای موجود، اصوات، واژه‌ها، تصاویر، موسیقی و حتّی اشیا، برای نمایاندن مفاهیم، تصوّرات و احساسات جهان پیرامون استفاده می‌شود (هال، ۱۳۹۱: ۱٦-۲۱). در واقع، نمادها، معانی مدّنظر ما را نمایندگی، دلالت یا بازنمایی می‌کنند. امّا این دلالت‌ها چگونه می‌توانند حامل و ناقل معانی اخلاقی به‌عنوان واقعیّت باشند؟

واضح است که برای ساخت واقعیّت اخلاقی، نیاز به بهره گرفتن از دلالت‌های مناسب است. یکی از مضامینی که تلویزیون با برساختن و بازنمایی آن‌ها می‌تواند به ساخت واقعیّت اخلاقی کمک کند، مناسک مذهبی است. مناسک را مجموعه‌ای از قواعد رایج در یک کیش نظیر پوشیدن جامه‌های مورد قبول، دعا کردن و ... می‌دانند (عضدانلو، ۱۳۸٦، ۵۹۹)؛ بنابراین، مجموعه‌ی قابل تأمّلی از عناصر نمادین و دلالت‌های خاصّی هستند که در بسیاری از موارد در فرهنگ غالب جامعه ریشه دوانده و جاری‌اند.

[1] Adoni & Mane

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

از آن‌جا که یکی از مهم‌ترین ابعاد مناسک مذهبی، بعد ارزشی و هنجاری آن‌هاست، می‌توان ادّعا کرد یکی از مناسب‌ترین ابزارهای در دست رسانه برای ایجاد هماهنگی اجتماعی و بسط ارزش‌های اخلاقی و قواعد رفتار در جامعه، تمسّک به همین مناسک است که از بطن جامعه برآمده‌اند و معنای زندگی اجتماعی را شکل می‌دهند.

در میان مناسک مذهبی، مناسک عاشورا از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. تشیّع در طول تاریخ با برپایی مراسم سوگواری حسینی، کوشید ارزش‌های انسانی و اجتماعی مشخّصی را در جامعه ترویج کند (کمیجانی، ۱۳۸۹). تمرکز این پژوهش بر پیام‌ها و یا به تعبیری ارزش‌های اخلاقی نهفته در حادثه‌ی عاشوراست.

رسانه‌ی ملّی یا تلویزیون، دارای گسترده‌ترین پوشش اجتماعی در جامعه است و از این جهت در مقایسه با سایر رسانه‌های جمعی از نفوذ و اثرگذاری بیش‌تری برخوردار است. از این رو، ایفای نقشی مناسب در حوزه‌ی بسط و تقویت ارزش‌های اخلاقی-اجتماعی توسّط این رسانه، پیش از هر چیز مستلزم درک صحیح فراگردی است که به‌واسطه‌ی آن هر ارزشی به‌ویژه ارزش اخلاقی در جامعه لباس واقعیّت به تن می‌کند. چنین درکی به رسانه‌ی ملّی یاری می‌رساند که جایگاه خود را به‌عنوان یک کنش‌گر اجتماعی در درون فراگرد مذکور به‌درستی بازشناسد و بر پایه‌ی آن عمل نماید. بر این اساس، برای دست‌یابی به هدف پژوهش، پاسخ به سؤالات زیر ضروری است:

۱. رسانه‌ی ملّی چگونه به برساخت واقعیّت اخلاقی از طریق بازنمایی مناسک عاشورا می‌پردازد؟

۲. واقعیّت اخلاقی برساخته چگونه توسّط مخاطبان درک می‌شود؟

چارچوب نظری پژوهش

مناسک عاشورا در نظام بازنمایی رسانه‌ای

مناسک اعمالی هستند که معمولاً در قالب مراسم و آیینی خاص، در ایّام ویژه‌ای به‌طور منظّم و همگانی تکرار می‌گردند و تحت‌عنوان مناسک یا آیین عبادی نامیده می‌شوند و غالباً مجرای اصلی تجربه‌ی دینی و بروز پیامدهای حیات دینی برای مؤمنان به‌شمار می‌آیند (کاهیرده و بهار، ۱۳۸۹: ۱۵۸). یکی از مهم‌ترین مناسک جمعی در تشیّع، مناسک عزاداری محرّم است که اکثریّت مؤمنان شیعی را دربرمی‌گیرد. محتوای این مناسک، گفتمان دینی خاصّی را به‌وجود آورده که می‌توان آن را «گفتمان کربلا» نامید (فیاض و رحمانی، ۱۳۸۵: ۵۸). عاشورا از ابعاد مختلف، پیام‌های متعدّدی با

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

خود به همراه دارد. در بعد اخلاقی، پیام‌های عاشورا شامل آزادگی، ایثار، توکّل، جهاد با نفس، شجاعت، صبر و استقامت، عزّت، غیرت و جوان‌مردی، مواسات (غم‌خواری و هم‌دردی و یاری دیگران) و وفاداری است (غیوری نجف‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۰-۱٤). به تبع آن، آیین سوگواری عاشورا نیز که همواره توسّط عالمان دینی به‌عنوان عامل محوری تبلیغ تشیّع به‌کار گرفته شده، دارای پتانسیل مطلوبی برای انتقال این پیام‌هاست؛ زیرا خود متضمّن بسیاری از همین پیام‌هاست؛ پیام‌هایی که با گذشت زمان و دور شدن آیین سوگواری از ریشه‌ی اصلی خود که همان حادثه‌ی عاشوراست، گاهی مورد فراموشی قرار گرفته‌اند (مظاهری، ۱۳۹۰: ۲۷۱-۲۷٤).

از سوی دیگر، برای بسیاری از محقّقان رسانه پنجره‌ای برای بازنمایی دنیاست؛ به‌ویژه دنیایی که قسمتی از محیط پیرامونشان نیست. این دیدگاه، آن‌ها را به کشف رابطه‌ی بین واقعیّت و واقعیّتِ تصویر شده در تلویزیون برمی‌انگیزاند. بازنمایی روشی است که در آن، معنی به طریقی به چیزهایی داده می‌شود که به‌وسیله‌ی تصاویر یا هر آن‌چه هست (صفحه‌ی تلویزیون یا کلمات در یک صفحه)، نمایش داده می‌شوند (جی هالی[1]، ۱۹۹۷: ٦).

از نظر استوارت هال، بازنمایی دارای دو نظام مرتبط به هم است. نخستین نظام، مجموعه‌ای از تطابق‌ها میان نقشه‌ی مفهومی بشر و مجموعه‌ای از نشانه‌ها را ایجاد می‌کند. این روابط میان چیزها، مفاهیم و نشانه‌ها، در قلب تولید معنا در زبان قرار دارند. هال، فرایندی که این سه عنصر را به هم پیوند می‌دهد، بازنمایی می‌نامد (صفاوردی، ۱۳۸۹: ۳۰٦). سه رویکرد برای توضیح چگونگی بازنمایی وجود دارد که آن‌ها را رویکردهای بازتابی[2]، ارادی[3] و تفسیری[4] می‌نامیم (گیویان و زرگر، ۱۳۸۸: ۱٤٥). نظریّه‌ی انعکاسی، بازنمایی را به صفر می‌رساند. بر اساس این نظریّه، چیزی که توسّط دوربین و رسانه‌ها بیان می‌شود، چیزی است که وجود دارد و مردم درک می‌کنند و چیز اضافه‌ای وجود ندارد (سلطانی گردفرامرزی و محمّدی، ۱۳۹۲: ۳٤). رویکرد دوم یعنی رویکرد ارادی اعتقاد دارد این گوینده یا نویسنده است که معنای منحصر به فرد خود درباره‌ی دنیا را از طریق زبان تحمیل می‌کند (هال[5]، ۲۰۱۳: ۱۰). به عقیده‌ی نظریّه‌ی ارادی، انعکاسی وجود ندارد و همه چیز اراده است (صفاوردی، ۱۳۸۹: ۳۰۵). امّا بنا بر رویکرد سوم که رویکرد برساخت‌گرایانه است و تأثیر بسیار گسترده‌ای در مطالعات سیاسی و فرهنگی داشته است، بازنمایی، شیوه‌ای است

[1] Jhally
[2] Reflexive
[3] Intentional
[4] Constructionist
[5] Hall

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

که ما از طریق آن، واقعیّت را واجد معنا می‌سازیم. هم‌چنین، معناهایی را که درباره‌ی خود، دیگران و جهان پیرامونمان ایجاد می‌کنیم، از طریق بازنمایی با یکدیگر سهیم می‌شویم یا مورد مجادله قرار می‌دهیم (سلطانی گردفرامرزی و محمّدی، ۱۳۹۲: ۳۵). این رویکرد، همان رویکردی است که ما در این تحقیق مدّنظر داریم.

بر این اساس، برنامه‌های مناسبتی صدا و سیما در ایام عزاداری محرّم را می‌توان بازنمایی از فضای عمومی جامعه در این دهه، از طریق نمایش آن‌چه در سطح عمومی و از طریق فعّالیّت‌های عزادارانه‌ی جاری در بستر جامعه در این ماه انجام می‌گیرد، ارزیابی کرد (بنی اسد، ۱۳۹۱: ۱۰). پخش زنده‌ی برنامه‌های عزاداری شهرهای مختلف، پخش تصاویر کربلای معلّی در ارتباط‌های مستقیم، پخش سخنرانی واعظان و سخنوران، ارسال تصاویر و گزارش‌هایی از عزاداری مسلمانان سراسر جهان و مانند این‌ها، همه از جمله برنامه‌هایی است که تلویزیون برای جلب مخاطب به بازنمایی آن‌ها می‌پردازد (جام جم آنلاین، ۱۳۹۲). با این حال، چند سالی است که مناسک محرّم مورد نقد قرار گرفته و برخی این گونه مواجهه با واقعه‌ی عاشورا را نوعی انحراف از گفتمان اوّلیّه‌ی آن می‌دانند. نقد شیوه‌های عزاداری که از تریبون‌های مختلف به آن پرداخته می‌شود، ابتدا می‌تواند از طریق فرهنگ‌سازی و با ابزار رسانه صورت گیرد؛ زیرا رسانه می‌تواند هم به مناسک-گرایی توجّه کند و هم برای فرهنگ‌سازی و کم‌رنگ‌تر کردن شیوه‌های غلط و بی‌محتوا، وارد عمل شود.

برساخت اجتماعی واقعیّت و واقعیّت رسانه‌ای

اجتماع، جایی است که فرد در آن، فرهنگ را کسب می‌نماید؛ اجتماعی بودن را می‌آموزد و آن را مدام تمرین می‌کند. وقتی از این موضوع سخن می‌گوییم که مردم فرهنگی را کسب می‌کنند یا می‌آموزند که اجتماعی شوند، مقصود این است که آن‌ها نمادهایی را به‌دست می‌آورند تا آن‌ها را برای اجتماعی بودن آماده کند. نمادها امکان معناسازی را برای ما فراهم می‌کنند. در واقع، فرهنگ ظرفیّتی برای معنابخشی به پیروان خود می‌دهد. ویژگی گوهرین اجتماع این است که اعضای آن، معنای مشابهی از امور را خلق می‌کنند یا فکر می‌کنند که آن را می‌سازند و نیز گمان می‌کنند که آن معنای رایج در اجتماع آن‌ها با معنای خلق‌شده در هر جای دیگری، تفاوت دارد. بنابراین، اجتماع گنجینه‌ای از نمادها و معانی است که در تفسیری نمادین به هم پیوند می‌یابند (کوهن، ۱۳۹۰: ۲٤ –۳۱). در رویکردهای معاصر، اجتماع از منظر معنای آن برای اعضایش مورد بررسی قرار

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

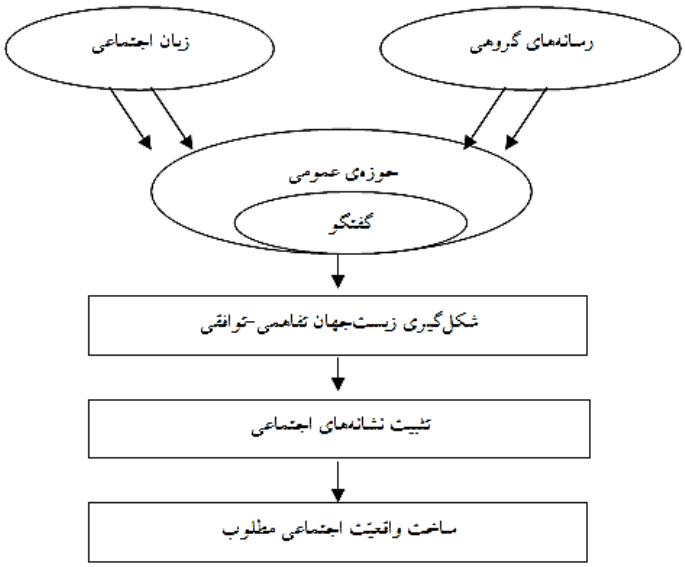
می‌گیرد و بدین سان مفاهیم فرهنگ، آیین، نماد و معناسازی نقشی یگانه می‌یابند. موضوع اصلی بحث در این رویکردها، اشاره به این امر است که کنش‌های نمادین میان اعضای اجتماع است که به اجتماع و همه‌ی متعلّقات آن معنا و صورت واقعیّت می‌بخشد، چه آن واقعیّت از حقیقت نشأت گرفته باشد و چه کاملاً ذهنی باشد؛ امری که در دیدگاه‌های مربوط به برساخت‌گرایی نیز امری محوری تلقّی می‌شود.

تمرکز برساخت‌گرایی اجتماعی بر مفاهیم واقعیّت، معرفت و یادگیری است. ایده‌ی اصلی این مکتب تأکید بر وابستگی مفاهیم اجتماعی به رفتارهای ممکنِ (در مقابل ضروری) اجتماعی انسان‌هاست؛ بدین معنا که بسیاری از مفاهیم همچون پول، اجاره کردن، تابعیّت، دموکراسی و روزنامه همگی برساخته‌ی زندگی بشر هستند و جدا از آن مفهومی ندارند (یوسفیان و موسوی کریمی، ۱۳۸۹: ۱۳۲). در واقع، مفهوم اساسی ساخت اجتماعی واقعیّت[1] این است که اشخاص و گروه‌ها با یکدیگر در یک سیستم اجتماعی به‌واسطه‌ی زمان، مفاهیم و بازنمایی‌های درونی اعمال همدیگر تعامل می‌کنند و این مفاهیم نهایتاً در نقش‌های متقابلی که عاملان در ارتباط با یکدیگر ایفا می‌نمایند، به صورت عادت درمی‌آیند. هنگامی که این نقش‌های ساخته شده برای دیگر اعضای جامعه به منظور ورود به آن و ایفای آن در دسترس هستند، گفته می‌شود که تعاملات متقابل نهادینه شده است. بنابراین، واقعیّت اجتماعی به‌طور اجتماعی ساخته می‌شود (برگر و لاکمن[2]، ۱۹۶۶: ۲).

گونه‌های انسانی دارای ابزاری اساسی هستند که ساخت اجتماعی واقعیّت را امکان‌پذیر می‌سازد. آن ابزار، زبان است (گریس[3]، ۱۹۸۷: ۳). تسهیم معانی (در قالب نشانه‌های معنایی) در حوزه‌ی عمومی، امکان گفتگو و تفاهم را فراهم می‌کند. در حوزه‌ی عمومی امکان به‌کارگیری زبان مشترک اجتماعی فراهم می‌آید و این جا دقیقاً محلّ ورود رسانه‌های گروهی به‌ویژه تلویزیون برای اثرگذاری و ساخت سازه‌های مطلوبی نظیر خودباوری، وحدت ملّی، اخلاق و ... است (شکل شماره‌ی یک) (پارسازاده و شقاقی، ۱۳۸۸: ۳۷-۳۸).

[1] Social Construction of Reality
[2] Berger & Luckman
[3] Grace

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]



شکل شماره‌ی یک- شکل‌گیری و شکل‌دهی معنا-نشانه در حوزه‌ی اجتماعی

افراد معرفتی را که بر اساس آن، واقعیّت اجتماعی خویش را بنیان می‌نهند، از چهار منبع اخذ می‌کنند؛ تجربه‌ی شخصی، همالان (هم‌سن و سالان، بستگان، دوستان و ...)، دیگر گروه‌ها و نهادهای اجتماعی و رسانه‌های جمعی. رسانه‌ها در میان منابع معرفت، نقشی کلیدی دارند. از آن‌جا که ما بخش بسیار کوچکی از رویدادهای جهان را به‌طور شخصی تجربه می‌کنیم، شدیداً به واقعیّت اجتماعیِ ساخته شده توسّط رسانه‌ها وابسته هستیم (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۲). رسانه فهرست بزرگی از تکنیک‌ها را برای نمایش اطّلاعات و درگیری احساسات در مورد انواع نامحدودی از مباحث، تشکیل می‌دهد و دارای پتانسیل رسیدن به تعداد انبوهی از افراد از بسیاری از جمعیّت‌های مختلف است (جانسون[1]، ۲۰۰۷: ۹۸۱). رسانه‌ها در عصر ما فراگیرترین و مؤثّرترین نهاد تولید، بازتولید و توزیع دانش و معرفت عمومی در مقایسه با سایر نهادهای آگاهی و شناخت هستند و افکار و مفاهیمی که افراد از طریق آن‌ها دیدگاه‌های خود را درباره‌ی واقعیّت اجتماعی سازمان می‌دهند تا حدود زیادی از رسانه‌ها گرفته می‌شود (حشمت‌زاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۰). به‌نظر می‌رسد این رسانه‌های جمعی هستند که روش تعبیر دنیا را تعیین می‌کنند و دیدگاه‌های اخلاقی

[1] Johnson

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

برای این توضیحات را مقرّر می‌نمایند. بنابراین، رسانه‌های جمعی وظیفه‌ی مهمّی در نگه‌داری و بازتولید اخلاقیّات دارند (لوهمن[1]، ۲۰۰۰: ۷۹).

روش‌شناسی پژوهش

تحقیق حاضر، تحقیقی توصیفی است که به سبب گستردگی موضوع، از روش‌های تحقیق کیفی استفاده می‌کند. در این تحقیق، برای پاسخ‌گویی به دو سؤال مطرح‌شده به‌طور هم‌زمان از ابزارهای مشاهده و نیز مصاحبه به منظور گردآوری داده‌ها استفاده شده است.

مقصود از مشاهده در این جا، مشاهده‌ی فیلم‌های منتخب برای خوانش متن آن‌ها به منظور انجام تحلیل‌های نشانه‌شناختی، در راستای بررسی نحوه‌ی ساخت واقعیّت در تلویزیون است. بر این اساس، با تهیّه‌ی لیستی از سریال‌های عاشورایی پرمخاطبِ ۱٤ سال اخیر (سال ۱۳۸۰ به بعد) که از طریق مطالعات کتابخانه‌ای حاصل شده و با توجّه به لیست تهیّه‌شده (شامل ۱۱ مورد)، دو سریال شب دهم و یلدا، به صورت هدفمند برای تحلیل نشانه‌شناختی انتخاب شدند. شایان ذکر است که سریال شب دهم در ۱۵ قسمت ٤۵ دقیقه‌ای و سریال یلدا نیز در ۱٤ قسمت ٤۰ دقیقه‌ای برای پخش در ماه محرّم تهیّه شده و برای اوّلین بار، از طریق شبکه‌های ۳ و ۲ به نمایش درآمده‌اند. ضمناً، با توجّه به ویژگی کیفی تحقیق، واحد تحقیق منعطف بوده و با عنایت به قابلیّت‌های متن مورد تحلیل، از یک نما تا کلّ فیلم متغیّر است.

هم‌چنین برای انجام مصاحبه، از مصاحبه‌های نیمه‌ساختارمند استفاده شده است. برای این منظور، تعدادی سؤال طرّاحی گردید و بر اساس نمونه‌گیری هدفمند (سن، جنس و تحصیلات)، از مصاحبه‌شوندگانی به تعداد ۳۳ نفر (حدّ اشباع مصاحبه‌ها) که به‌عنوان مخاطب عام، فیلم‌های منتخب را دیده بودند، پرسیده شد. مصاحبه‌ها به صورت فردی و با مراجعه به طبقات مختلف مردم در شهر مشهد و بر اساس معیارهای پیش‌گفته، انجام گرفت. ضمن این که تحقیق بر اساس ترکیبی از روش‌های تحلیل کیفی مبتنی بر روش‌های نشانه‌شناسی (برای بررسی متون سریال‌ها) و تحلیل دریافت مخاطب (برای تفسیر داده‌های حاصل از مصاحبه‌ها) نمود یافته است.

مطالعه‌ی ژانرهای رسانه‌ای از دیدگاه نشانه‌شناسی، توسّط رولان بارت و در دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز شد. تمایز میان دلالت صریح و ضمنی یکی از سازوکارهای نشانه‌شناسی در دیدگاه بارت است که وی آن را به تحلیل رسانه‌ای بسط داد (موحد مجد و همکاران، ۱۳۹٤: ۹). دلالت صریح را دلالت

[1] Luhmann

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

مرتبه‌ی اوّل می‌دانند که مبتنی بر یک دال، یک مدلول و ترکیب آن دو در قالب یک نشانه است و بیش‌تر در محور هم‌نشینی نمود می‌یابد. دلالت ضمنی را نیز دلالت مرتبه‌ی دوم و منتسب به رولان بارت می‌دانند که در محور جانشینی نمود پیدا می‌کند (کوثری و عسکری، ۱۳۹٤: ۱۱). در نشانه‌شناسی تصویر، دو دسته تحلیل دیگر هم قابل ارائه است که مشتمل بر تحلیل رمزگان فرم و تحلیل رمزگان فنّی است (راود راد، ۱۳۹۱: ۱۰۱).

در میان همه‌ی الگوهای موجود برای انجام تحلیل نشانه‌شناختی، الگویی توسّط آسابرگر برای تلویزیون ارائه شده که مشتمل بر جدا کردن و تحلیل نشانه‌های مهمّ متن، چیستی ساختار جانشینی متن، چیستی ساختار هم‌نشینی و تأثیر تلویزیون بر متن (نوع نما، زاویه‌ی دوربین، رنگ، موسیقی و ...) است (آسابرگر، ۱۳۸۷: ٥٦-٥٧). ما در این تحقیق با اقتباس از این روش به تحلیل متون سریال‌های منتخب خواهیم پرداخت.

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، برای تحلیل داده‌های حاصل از مصاحبه‌ها از نظریّه‌ی دریافت مخاطب استفاده شده است. خاستگاه نظریّه‌ی دریافت را می‌توان در دو سنّت مطالعات فرهنگی و نقد ادبی ریشه‌یابی کرد (داورانی، ۱۳۹۲: ۹٦). سنّت مطالعات فرهنگی بر استفاده از رسانه به‌مثابه بازتابی از یک زمینه‌ی اجتماعی-فرهنگی و نیز بر فرایند معنی‌آفرینی برای تجربیّات و محصولات فرهنگی تأکید می‌کند و مدل محرّک پاسخ مربوط به اثرات رسانه‌ها و نیز باور به پیام‌ها یا متن‌های دارای قدرت تام و تمام را مردود می‌شمارد (مک کوایل، ۱۳۸۷: ۲۸). بر اساس نظریّه‌ی دریافت، پیام‌های رسانه‌های جمعی همیشه باز-گشوده است؛ بدین معنا که می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد؛ بنابراین، دریافت‌کنندگان پیام هستند که با توجّه به متن پیام و زمینه‌های فرهنگی خویش دست به تعبیر و تفسیر پیام می‌زنند. نظریّه‌ی دریافت شامل اصول کلیدی چندگانه‌ای است که عبارتند از: چندگانگی معنای محتوای رسانه، وجود اجتماعاتِ تفسیرگرِ متنوّع و برتری دریافت‌کننده در تعیین معنا. هر خواننده‌ای به هنگام قرائت متن از پیشینه‌ی اجتماعی، نگرش‌ها و باورهای خود به‌عنوان منبع استفاده می‌کند. در نتیجه، این احتمال وجود دارد که معانی رمزگذار ی شده مورد قبول واقع و یا انکار شوند (کریمی و مهدی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۱۷-۱۱۸).

تحلیل نشانه‌شناسی داده‌ها

در این بخش برای پاسخ به سؤال اوّل تحقیق، سریال‌های منتخب بر اساس تحلیل نشانه‌شناختی، مورد توصیف و تحلیل قرار می‌گیرند.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

الف) شب دهم

اهمّ نشانه‌های درون‌متنی

سریال شب دهم بیش از آن‌که سریالی با درون‌مایه‌های مذهبی باشد، سریالی با مضامین عاشقانه است. تنها وجه ارتباط سریال با ماه محرّم، تعزیه‌خوانی‌هایی در ده شب اوّل محرّم است که آن هم به‌واسطه‌ی شرطی، توسّط حیدر و دوستانش با دشواری‌های فراوان، در میدان‌های شهر اجرا می‌گردد و به جز آن، نشان قابل ملاحظه‌ی دیگری از ارادت عوام به ماه محرّم و حادثه‌ی کربلا در سریال دیده نمی‌شود. حتّی در خصوص نمایش مراسم تعزیه‌خوانی نیز حقّ مطلب به‌درستی ادا نمی‌گردد و تنها با چیزی شبیه به داستان‌گویی صِرف، آن هم به صورت جَسته و گریخته، درباره‌ی یاران امام حسین (ع) (نظیر هانی، مسلم و حضرت عبّاس) مواجه هستیم؛ چنان‌که فقط در برخی سکانس‌های محدود مانند نمایش تعزیه‌خوانی درباره‌ی مسلم بن عقیل و فرزندان اوست که با نمایش نحوه‌ی شهادت او و غربت فرزندانش، بیننده تا حدّی می‌تواند عمق باورهای معنوی یاران امام حسین (ع) را لمس نماید؛ یا در تعزیه‌ی حضرت عباس (ع) که نمایش تلاش غیرتمندانه‌ی او برای بردن آب به خیمه‌های تشنگان است، عمق مظلومیّت کربلاییان و سفاهت یزدیان به نمایش درمی‌آید.

جدول شماره‌ی یک- رابطه‌ی دال و مدلولی میان تصاویر ارائه‌شده از بازنمایی مناسک عاشورا در سریال شب دهم

دال	مدلول
نحوه‌ی شهادت مسلم	غیرت
نحوه‌ی شهادت حضرت عباس (ع)	گذشت و ایثار
نحوه‌ی شهادت حضرت عباس (ع)	استقامت
همکاری خالصانه برای برگزاری مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی	همیاری
کمک به برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی در شرایط دشوار گذشتن از عشق مجازی برای رسیدن به عشق حقیقی و برپایی مراسم تعزیه‌ی روز دهم	جهاد با نفس
مبارزه به سبب اعتقاد تا پای جان (نحوه‌ی شهادت یاران امام حسین)	آزادگی

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

تحلیل جانشینی

سریال شب دهم نمایشگر امکان تحوّل معنوی و نیک‌انجامی با تمسّک به علقه‌های مذهبی (ماه محرّم و حادثه‌ی عاشورا) است. بار اصلی داستان را جوانی از جاهلان تهران قدیم به نام حیدر به دوش می‌کشد که در جهالت و بی‌هدفی به گونه‌ای لوتی‌مآبانه زندگی می‌گذراند. هرچند او از طینت پاکی برخوردار است (سکانس‌هایی که در آن حیدر خسته و رنجور و بریده از همه جا به امامزاده پناه می‌برد یا در شرایطی که جانش در خطر است، باز هم حاضر به ترک یاران خود نیست، به‌خوبی نشان از پاک‌نهادی او دارند)، روزهایش را با بیهودگی در کنار دوستان و نوچه‌هایی با همین مرام و مسلک سپری می‌کند.

از آن‌جا که هیچ چیز برای مدّت طولانی پابرجا نمی‌ماند، زندگی حیدر نیز به نیرنگی دستخوش تغییر می‌شود؛ او دل در گرو دختری از شاهزاده‌های قجر می‌بندد و در طی طریق برای رسیدن به معشوق زمینی دچار چنان تحوّلی می‌شود که در نهایت، سعادت ابدی و رسیدن به معشوق واقعی را برایش به ارمغان می‌آورد. شرط شاهزاده‌ی قجری یعنی برپایی مراسم تعزیه‌خوانی در ده شب اوّل ماه محرّم که برای رسیدن به وصال اوست، به سبب بار معنوی عمیقی که این مراسم با خود دارد، به رستگاری معنوی حیدر و هم‌کیشانش ختم می‌شود. او با وجود برداشته شدن شرط، بر اجرای مراسم تعزیه که اینک رنگ حسینی گرفته است، پافشاری می‌کند. این پافشاری او را در برابر ممنوعیّت‌ها و خودخواهی‌ها قرار می‌دهد و در نهایت با دسیسه‌ای از سوی عمّال حکومتی، جان بر سر اجرای تعزیه می‌گذارد.

تحلیل هم‌نشینی

سکانس ابتدایی سریال با نمایی از یک قهوه‌خانه و مچ‌اندازی دو جوان جاهل یعنی حیدر و یاور در آن آغاز می‌شود. مچ‌اندازی تا مدّتی به صورت برابر پیش می‌رود، تا این‌که سرانجام یاور به‌سختی می‌تواند مچ حیدر را بخواباند. در پی باخت، فرد بازنده باید شرطی را که فرد برنده برای او می‌گذارد – هر چه که باشد– به انجام رساند. شرط یاور برای حیدر، ربودن پاره‌ای از اسباب و وسایل منزل یک شاهزاده‌ی قجری است.

حیدر به‌ناچار به شرط تعیین‌شده از سوی یاور تن می‌دهد و برای ربودن اسباب و اثاثیه‌ی منزل شاهزاده، شبانه به صورت مخفیانه وارد خانه‌ی او می‌شود، امّا حین سرقت (اگرچه نه مقصود یاور و نه مقصود حیدر، سرقتی واقعی نیست و بیش‌تر جنبه‌ی کم‌نیاوردن دارد) دستگیر می‌گردد.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

شاهزاده خانم قجری مداخله می‌نماید و چنین وانمود می‌کند که بردن بخشی از اثاثیه‌ی منزل توسّط حیدر با آگاهی او صورت گرفته است و به این ترتیب، حیدر را از درد سر نجات می‌دهد. حیدر با کیسه‌ی اثاثیه به خانه بازمی‌گردد، در حالی‌که حسّ تعلّق خاطر عمیقی به شاهزاده پیدا کرده است. روز بعد، حیدر دوباره به منزل شاهزاده خانم (فخرالزمان) که با عمه و دو خدمه‌ی خود به صورتی عزلت‌گونه زندگی می‌کند، مراجعه کرده، اسباب ربوده شده را به شاهزاده خانم بازمی‌گرداند. آشفته‌حالی حیدر روز به روز بیش‌تر می‌شود تا این‌که مادر به رازش پی می‌برد و به‌اتّفاق او برای خواستگاری به منزل شاهزاده می‌رود، امّا با تمسخر و تحقیر از سوی عمه و شاهزاده روبرو می‌شود. حیدر مأیوسانه و مغموم، خانه و زندگی خود را رها می‌کند و برای چند روزی به یک امامزاده پناه می‌برد. در نهایت، با دسیسه‌چینی عمه و با پیشنهاد برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی در ده شب اوّل ماه محرّم با وجود منع شدید حکومتی، به این ازدواج رضایت داده می‌شود. حیدر تصمیم به اجرای شرط می‌گیرد و با کمک دوستان خود به این کار اهتمام می‌ورزد.

بقیّه‌ی قسمت‌ها و سکانس‌های سریال به نمایش نحوه‌ی مهیّا شدن حیدر و دوستانش برای اجرای مراسم تعزیه، رشوه دادن‌های یاور به مأموران گشت شهربانی برای اجرای بی‌درد سر تعزیه‌خوانی، مراجعه‌ی هر شب فرستادگان عمه به محلّ مراسم تعزیه برای حصول اطمینان از حسن اجرای شرط، نمایش‌هایی نیم‌بند از تعزیه‌ها و البتّه تغییرات تدریجیِ معنوی در حیدر، می‌گذرد. بنابراین در شب‌های ابتدایی برگزاری مراسم، سریال بدون چالشی خاص پیش می‌رود تا این‌که در شب هشتم ورق برمی‌گردد. در آن شب پس از اتمام تعزیه، مأموران با یورش به محلّ تعزیه به کمک جاسوس حقیری که در میان جمعیّت پنهان شده است، تعزیه‌خوانان را محاصره می‌کنند و بسیاری از آن‌ها را با خود می‌برند. با دستگیر شدن تعزیه‌خوانان، حیدر تصمیم می‌گیرد تعزیه را خود به کمک دوستانش بخواند.

تعزیه‌ی شب نهم درباره‌ی حضرت عباس (ع) است و حیدر نقش آن حضرت را برعهده دارد. در انتهای تعزیه، عمّال رژیم مجدّداً با کمک همان جاسوس، از محلّ تعزیه مطّلع و با تمام قوا به تعزیه‌خوانان و مردم تماشاگر حمله‌ور می‌شوند؛ مردم را کتک می‌زنند و بسیاری را دستگیر می‌کنند. در این میانه، حیدر نیز به‌شدّت کتک می‌خورد، امّا یارانش او را از مهلکه بیرون می‌کشند. به دلیل جراحات وارد شده، حیدر پس از رسیدن به خانه در بستر بیماری می‌افتد. فخرالزمان که از قضا جزء تماشاگران تعزیه بوده، به یاری او می‌شتابد و دکتر خانوادگی مورد اعتماد خود را بر بالین حیدر می‌آورد. دکتر پس از طبابت تشخیص می‌دهد که حیدر به استراحت نیاز دارد و به او

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

داروی خواب‌آور می‌دهد و بدین ترتیب، تعزیه‌ی شب دهم از دست می‌رود. روز بعد که حیدر به هوش می‌آید و توانایی برخاستن را به‌دست می‌آورد، متوجّه ماجرا شده، بسیار برآشفته می‌شود. فخرالزمان خود را به بالین او می‌رساند و اعتراف می‌کند که به او دل بسته و علی‌رغم اجرا نشدنِ تعزیه‌ی شب پایانی، بر عهد خود برای ازدواج با وی پای‌بند است. امّا اکنون حیدر دل در گرو عشق والاتری دارد و با وجود التماس‌ها و نگرانی‌های فخرالزمان، تصمیم می‌گیرد تعزیه را به جای شب دهم محرّم، در روز دهم محرّم اجرا کند.

از سوی دیگر، مأموری که از عمّال بلندپایه‌ی حکومتی است، در پی کسب اطّلاعات ارزشمندی که عمه را در خطر قرار می‌دهد، با تحت فشار قرار دادن او و به جهت منافع شخصی، به دنبال ازدواج با شاهزاده است. امّا، فخرالزمان به حیدر دل‌بستگی یافته است و راضی کردن او ممکن به‌نظر نمی‌رسد. کارآگاه برای رسیدن به آرزوهای دیوانه‌وار خود تنها یک راه چاره دارد و آن کشتن حیدر است. او برای انجام این کار، یاور را دستگیر می‌کند و می‌ترساند و به این وسیله او را – به‌زعم خود– برای کشتن حیدر در آخرین مراسم تعزیه اجیر می‌کند.

حیدر برای برپایی تعزیه‌ی روز دهم از یاور کمک می‌گیرد و مقرّر می‌شود که دو نفری تعزیه را اجرا کنند. تعزیه‌ی روز دهم به شهادت امام حسین (ع) اختصاص دارد و حیدر آن را برعهده گرفته است. یاور نیز نقش مقابل او را می‌خواند. کارآگاه در میانه‌ی جمعیّت ایستاده و منتظر است تا یاور حین به نمایش گذاشتن صحنه‌ی شهادت امام حسین (ع)، کار حیدر را واقعاً تمام کند. یاور که فردی پاک‌نهاد است در لحظه‌ی آخر به جای کشتن حیدر، به سمت کارآگاه که اکنون مستقیماً روبروی او و نزدیک میدان هیأت ایستاده، حمله‌ور می‌شود، امّا با شلیک گلوله‌ی او بر زمین می‌افتد. حیدر با مشاهده‌ی این صحنه، به سمت کارآگاه حمله می‌برد و او را به ضرب شمشیر هلاک می‌کند. در همین حین، مأموران شهربانی نیز از راه می‌رسند و در میان همهمه و بلوای مردم در حال فرار حیدر را به ضرب گلوله از پای درمی‌آورند.

اثر تلویزیون بر متن

در این بخش با توجّه به هدف تحقیق، تنها به نظام دلالتی بازنمایی مناسک عاشورا می‌پردازیم.

رمزگان فنّی

تیتراژ سریال نمایانگر محتوا و روند سریال است که با نمایش پایه‌ی شمعدانی و ترمه (نشانه‌ای از تعلّق فیلم به دوره‌ای از تاریخ گذشته) آغاز شده، با نمایش خنجری که از نیام برکشیده می‌شود، ادامه پیدا می‌کند و با تصاویری از حادثه‌ی کربلا بر کاشی‌های رنگین پایان می‌یابد.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

قسمت‌های ابتدایی سریال به زندگی روزمرّه‌ی حیدر مربوط می‌شود. تا این‌که در میانه‌ی سریال، حال و هوای ماه محرّم با تمرکز بر برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی توسّط حیدر در ده شب اوّل این ماه، فضای سریال را از حالت روزمرّگی خارج می‌سازد.

تعزیه‌خوانی در میدان‌های مختلف شهر یا در تکیه برگزار می‌شود؛ به‌گونه‌ای که صحنه‌ی تعزیه‌خوانی دایره‌ای شکل است و مردم در گرداگرد آن تجمّع می‌کنند. دوربین گاهی به دور این صحنه می‌چرخد تا نمادی از دنیا و مبارزه‌ی دائمی میان خیر و شر باشد. در همه‌ی سکانس‌هایی که تعزیه‌خوانان با وجود مخاطرات ناشی از ممنوعیّت دیکته‌شده از سوی حکومت، برای مراسم عزاداری مهیّا می‌شوند، زاویه‌ی دوربین هم‌سطح چشم، عدسی زاویه باز و ترکیب‌بندی پویاست که همراه با نماهای دور گاه و بی‌گاه و زاویه‌ی دوربین رو به پایین برای همذات‌پنداری و تأکید بر بار دراماتیک فضا به‌کار می‌رود و هدف آن، درک بیش‌تر مخاطب از ریسک‌پذیری حیدر و همراهان اوست. هم‌چنین، برای همه‌ی سکانس‌های مربوط به تعزیه‌خوانی، اندازه‌ی نما دور و نوع عدسی زاویه‌ی باز، همراه با نورپردازی مایه‌ی تیره است که برای نمایش اهمّیّت زمینه و بار دراماتیک تعزیه‌خوانی و نمایش غم و اندوه نهفته در مصیبت کربلا به‌کار رفته است. ضمن این‌که، در بسیاری از موارد، برای نمایش عزادارانی که به تماشای تعزیه آمده‌اند، از زاویه‌ی دوربین رو به بالا و اندازه‌ی نمای درشت بهره گرفته می‌شود تا بر فضای عمومی عزاداری حاکم بر مراسم و تأثّر حاضران عزادار از روایتگری آن‌چه بر امام حسین (ع) و یارانش گذشته، بیش‌تر تأکید شود.

رمزگان فرم

صحنه‌پردازی فیلم با بهره‌گیری از فضای تاریخی-سنّتی تهران قدیم بازسازی شده که البتّه از مقتضیّات دوره‌ی تاریخی‌ای (دوره‌ی رضاخان) است که قصّه‌ی سریال در آن شکل می‌گیرد. به جز پرچم‌های سیاهی که بعد از فرا رسیدن ماه محرّم بر در و دیوار شهر نصب می‌شود، نشان خاصّ دیگری که دلالتی عام بر بار مذهبی-عاشورایی فیلم داشته باشد، وجود ندارد و یا بسیار کم‌رنگ است. اکثر بار صحنه‌پردازی در زمینه‌ی به تصویر کشیدن ماه محرّم و حادثه‌ی کربلا، علاوه بر پرچم‌های ذکر شده، در زمان نمایش تعزیه‌خوانی‌ها و بیش‌تر به کمک لباس‌های مختصّ تعزیه‌خوانی (کلاه‌خود و زره) و بهره‌گیری از ترکیب رنگ‌های روشن و سبز برای لباس حسینیان و ترکیب رنگ‌های قرمز و تیره برای لباس یزیدیان، محقّق می‌شود.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

ب) یلدا

اهمّ نشانه‌های درون‌متنی

سریال یلدا با محوریّت برگزاری مراسم تعزیه ساخته شده است، امّا بیش از پرداختن به اصل، وارد حاشیه می‌شود و بیش‌تر بر نحوه‌ی تدارک برای این مراسم متمرکز می‌گردد. تنها در دو سکانس از سریال (سکانس آغازین و یکی از سکانس‌های پایانی)، مراسم تعزیه‌خوانی به صورتی نسبتاً کامل به نمایش درمی‌آید و دارای نشانه‌های تأمّل‌برانگیزی است؛ تعزیه‌ی حضرت عبّاس (ع) و تلاش برای آوردن آب حتّی به قیمت به دندان گرفتن مشک آب که از جور اشقیا در نهایت به انجام نمی‌رسد. در کنار این دو سکانس، سکانس‌هایی از همکاری شخصیّت‌های داستان برای پیشبرد مراسم ماه محرّم نیز قابل توجّه است.

جدول شماره‌ی دو- رابطه‌ی دال و مدلولی میان تصاویر ارائه‌شده از بازنمایی مناسک عاشورا در سریال یلدا

دال	مدلول
تلاش حضرت عبّاس (ع) برای آوردن آب در حالی‌که در محاصره‌ی دشمن است. مبارزه‌ی حضرت عبّاس (ع) برای رساندن آب به خیمه‌ها	غیرت و جوان‌مردی
نگرانی حضرت عبّاس (ع) برای نرسیدن آب حتّی هنگام شهادت احترام به نشان‌های مذهبی ماه محرّم نظیر شمایل حضرت عبّاس (ع) در حین برگزاری مراسم	وفاداری
همکاری خالصانه برای برگزاری مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی	همیاری
کمک به برگزاری مراسم عزاداری بدون چشم‌داشت	جهاد با نفس
تلاش حضرت عبّاس (ع) برای آوردن آب (به دندان گرفتن مشک آب) در حالی‌که به‌تنهایی به سپاه دشمن می‌زند.	ایثار
نحوه‌ی شهادت حضرت عبّاس (ع)	استقامت
مبارزه‌ی حضرت عبّاس (ع) و دیگر یاران امام حسین (ع) در مقابل تعداد زیادی از افراد سپاه دشمن	شجاعت
مبارزه به سبب اعتقاد تا پای جان	آزادگی

تحلیل جانشینی

سریال یلدا نشان می‌دهد که نسل حاضر در حال فراموش کردن هویّت دینی خود است و میان نسل گذشته و حال در زمینه‌ی حفظ فرهنگ و هویّت به‌ویژه در بعد مذهبی، فاصله‌ی عمیقی ایجاد

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

شده است. در واقع، سریال یلدا نمایش این بی‌هویّتی و سرگشتگی در قالب شرطی است که از جانب پدر برای فرزندان (فرزندانی که از شهر و دیار خود دور گشته و با مظاهر مادی سرگرم هستند) به منظور برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی گذاشته شده است. تعزیه‌ای که با محوریّت شهادت حضرت عبّاس (ع) در میانه‌ی هیأت به اجرا درمی‌آید، رسم غیرت و جوان‌مردی و وفا را می‌آموزد و تلاش فرزندان برای برگزاری دوباره‌ی تعزیه برای ماه محرّم آن سال، اگرچه در ابتدا صرفاً به سبب رفع تکلیف در عمل به وصیّت پدر و به طمع ارث به‌جای مانده از اوست، امّا هم‌چنین نمایش ارادتی است که در وجود آن‌ها به سیّدالشّهداء (ع) و یارانش نهفته است و در این تکاپو، از غفلت به فعلیّت می‌رسد. آن جا که یکی از فرزندان از سر ارادت در برابر شمایل حضرت عبّاس (ع) به زمین می‌نشیند و دیگری با تعجّب به او می‌نگرد و حتّی سعی در کمک به او برای برخاستن دارد، امّا در نهایت، در انتهای سریال خودِ او همین عمل را تکرار می‌کند، نشانه‌ی بارزی از این سیر و سلوک درونی است.

در کنار فرزندان غافل، جوانانی مانند مهدی نیز هستند که عاشقانه و بدون هیچ چشم‌داشتی هرساله به میدان می‌آیند تا هرچه در بضاعت دارند، صرف سیّدالشّهداء کنند؛ کسانی که با اعتقاد پای دیگ‌های غذا، وقت صرف می‌کنند؛ به پذیرایی از عزاداران می‌پردازند و در همکاری و همیاری هیچ چیز کم نمی‌گذارند. با کمک همین افراد است که در نهایت، برپایی مراسم تعزیه‌خوانی توسّط فرزندان به سرمنزل مقصود می‌رسد و همراه با آن، سرگشتگی فرزندان نیز پایان می‌یابد.

تحلیل هم‌نشینی

سکانس ابتدایی فیلم با نمایش تعزیه‌خوانی در هیأت بزرگ بسطام آغاز می‌شود. حاج محمّدعلی زاهدی به‌عنوان یکی از تعزیه‌خوانان قدیمی شهر و متولّی و معین‌البکای تعزیه، مشغول تماشای عباس‌خوانی عباس‌خوانِ آن است که ناگهان خاطرات گذشته برایش زنده می‌شود. او که اکنون گرد پیری بر چهره‌اش نشسته و خود نیز سال‌های متمادی، عباس‌خوانی یکی از بزرگ‌ترین تعزیه‌های بسطام را به‌عهده داشته و عباس‌خوان معروفی بوده است، به آن زمان بازمی‌گردد و خود را در میانه‌ی میدان تکیه در حال اجرای تعزیه می‌یابد. تعزیه تمام می‌شود و معین‌البکاء (پیش از او حاج اسماعیل معین‌البکای تعزیه بوده و او اکنون میراث‌دار حاج اسماعیل است که پدر همسر او نیز بوده است) به سمت او آمده و او را به خاطر عباس‌خوانی جانانه‌اش مورد تشویق قرار می‌دهد. شمرخوان تعزیه (معروف به رضا شمر) به سمت آن‌ها می‌آید و او نیز با نیش و کنایه از اجرای

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

وی تمجید می‌کند. مشخّص می‌شود که رضا از سال‌های پی‌درپیِ شمرخوانی ناراضی است و به محمّدعلی حسادت می‌ورزد؛ زیرا تصوّر می‌کند که مردم کوچه و بازار در زندگی عادی نیز او را به چشم شمر می‌نگرند. جر و بحثی میان رضا و حاج اسماعیل درمی‌گیرد، امّا با آرامش حاج اسماعیل فیصله می‌یابد.

محمّدعلی دوباره به زمان حال برمی‌گردد. تعزیه تمام می‌شود. محمّدعلی به سمت عباس‌خوان می‌رود و او را ستایش می‌کند. شمرخوان (فتاح) که داماد محمّدعلی و اتّفاقاً پسر رضا شمر است، زیر لب غرولند می‌کند. مشخّص می‌شود که او نیز مانند پدر از شمرخوانی ناراضی است. با این تفاوت که پسر رضا شمر مانند پدر در زندگی روزمرّه، فرد خلفی به‌شمار نمی‌آید. میان محمّدعلی و فتاح جر و بحث کوتاهی روی می‌دهد و او تکیه را ترک می‌کند. گویی همه چیز در حال تکرار شدن است. تنها یک تفاوت وجود دارد؛ جر و بحث دیروز حاج اسماعیل و رضا شمر درباره‌ی دختر او عالیه و حسادت به محمّدعلی بوده است، در حالی‌که جر و بحث امروز محمّدعلی با فتاح بر سر لاابالی‌گری‌های داماد است که او نیز در جواب، همانند پدر، نه خود را که شمرخوانی‌اش را مقصّر اصلی حوادث زندگی خویش معرّفی می‌کند. مشخّص می‌شود که فتاح چک‌های پرداخت‌نشده‌ی متعدّدی نزد پدر همسر خود دارد و این بار نیز چک بی‌محل دیگری کشیده است.

فتاح که خطر زندان را جدّی می‌بیند، می‌کوشد دختر خود (یلدا) را که برای محمّدعلی بسیار عزیز است، به منظور وساطت نزد او بفرستد. امّا دختر که بلندطبع و فهمیده است، نمی‌پذیرد. او که از پدر دلگیر است، به محمّدعلی پناه می‌برد. سرِ صحبت باز می‌شود و پدربزرگ داستان کدورت قدیمی میان خود و رضا شمر را برای یلدا بازگو می‌کند. او به خاطر می‌آورد که چطور او و رضا شمر، دل‌بسته‌ی عالیه دختر حاج اسماعیل بوده‌اند و عالیه با وجود آن‌که محمّدعلی ارمل و دارای یک فرزند بوده، او را به رضا شمر ترجیح می‌دهد. آن دو نامزد می‌شوند و در روز نامزدی، رضا شمر، شمرخوانی را برای همیشه کنار می‌گذارد و او را نفرین می‌کند. محمّدعلی تعریف می‌کند که چطور به این خاطر هنوز عذاب وجدان دارد.

در سکانس‌های بعدی، محمّدعلی را با نوعی سردرگمی دست به گریبان می‌بینیم. در نهایت، خسته و رنجور از مجادلات اخیر، در حالی‌که مرور خاطرات گذشته، بسیار او را آزرده و بر شدّت بیماری او افزوده (محمّدعلی دچار بیماری قلبی است)، پس از سال‌ها، پای به قهوه‌خانه‌ی پدر داماد خود، رضا شمر، می‌گذارد تا به گفته‌ی خود اندکی با او درد دل کند و کدورت‌های قدیمی را از میان بردارد. پس از مکالمه‌ی محزونی که مضمون آن اظهار ندامت هر دو از وقایع گذشته است،

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

محمّدعلی پاکتی حاوی وصایای خود را به رضا شمر می‌سپارد تا پس از مرگ او متولّی اجرای آن‌ها باشد. رضا اگرچه به‌سختی، امّا در نهایت تسلیم خواست محمّدعلی می‌شود. محمّدعلی قهوه‌خانه را ترک می‌کند و مدّت کوتاهی پس از این ملاقات، در حین خواندن نماز جماعت در امامزاده‌ی شهر از دنیا می‌رود.

سکانس‌های بعدی، نمایش نحوه‌ی مطّلع شدن دو فرزند دیگر محمّدعلی (علی و آفاق) از مرگ وی توسّط عاطفه دختر کوچک خانواده (همسر فتاح) و مهیّا شدن آن‌ها برای سفر از تهران به بسطام است. ضمن آن‌که حین این سکانس‌ها بیننده تا حدّی با راه و رسم زندگی آن دو آشنا می‌شود؛ علی به امر تجارت مشغول است و از مزایای زد و بند بی‌نصیب نبوده است. آفاق نیز مزون‌دار و فرد نسبتاً موفّقی است. در عین حال، چنین می‌نماید که هر دو به‌ویژه آفاق که نمی‌تواند صاحب فرزند شود، زندگی شخصی پرتنشی را تجربه می‌کنند.

فرزندان برای مراسم خاک‌سپاری دور هم جمع می‌شوند. مراودات میان آن‌ها نشان می‌دهد که روابطشان چندان گرم نیست. با وجود نرسیدن فرزند اوّل محمّدعلی (آصف) از همسر اوّل او که در خارج از کشور به‌سر می‌برد، مراسم خاک‌سپاری انجام می‌شود. آصف با تأخیر چندروزه از راه می‌رسد. شکاف میان فرزندان آن هم بر سر مسائل جزئی، هر روز عمیق‌تر می‌گردد. در این بین، گویی تنها آصف است که سعی می‌کند با مسائل به روشی متین و منطقی برخورد کند.

مراسم شب هفت نیز سپری می‌شود و زمان خواندن وصیّت‌نامه‌ی محمّدعلی فرا می‌رسد. رضا پاکت را به فرزندان تحویل می‌دهد و علی مضمون آن را برای همه قرائت می‌کند. مضمون پاکت به این شرح است که اگر فرزندان به دریافت سهم‌الارث خود تمایل دارند، باید رسم پدر یعنی برپایی هرساله‌ی مراسم تعزیه‌ی دهه‌ی اوّل محرّم را در بسطام ادامه دهند. پس از مجادلات فراوان، قرار بر برگزاری تعزیه می‌شود.

با نزدیک شدنِ ماه محرّم، هریک از فرزندان به شیوه‌ی خود برای برگزاری مراسم تعزیه به تکاپو می‌افتند. پیش از همه، علی به همراه پسر بزرگ خود صادق به بسطام بازمی‌گردد و پس از آن نیز آفاق به همراه همسر خود به بسطام می‌آید. هر دو در جستجوی گروه تعزیه‌خوان مناسبی برای برگزاری تعزیه‌ی دهه‌ی اوّل محرّم هستند و این امر به دعوا و قهر کامل علی و آفاق منجر می‌شود. آصف نیز به ایران بازمی‌گردد. ورود آصف بهانه‌ای برای جمع شدن اعضای خانواده می‌شود. همه هستند به جز علی. آصف خانواده را به خانه‌باغ پدری واقع در خارج شهر دعوت و آن‌ها را به ناهار مهمان می‌کند. پس از صرف ناهار، حاج رضا فرزندان را به زیرزمین خانه‌باغ

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

راهنمایی می‌کند؛ جایی که موقوفات محمّدعلی برای تعزیه‌ی امسال در آن جا قرار داده شده است. در میان اسباب و وسایل موجود، کلاه‌خود و زرهی قدیمی و باارزش وجود دارد که از سال‌های دور، عباس‌خوان تعزیه برای عباس‌خوانی به تن می‌کرده است. عاطفه، ارادت خاصّی به این کلاه‌خود و زره دارد؛ امری که به آفاق نیز تسرّی می‌یابد.

همه زیرزمین را ترک می‌کنند، امّا وسوسه‌ای گریبان فتاح را گرفته است. او مخفیانه به زیرزمین بازمی‌گردد و زره را با خود می‌برد؛ به بهانه‌ای از جمع جدا می‌شود و به جاده می‌زند، امّا در میانه‌ی راه تصادف وحشتناکی او را راهی بیمارستان می‌کند. رضا که شاهد رفتار زشت فرزند خود بوده است، پس از نجات یافتن فتاح از مرگ، او را مورد سرزنش قرار می‌دهد و اتّفاقِ روی‌داده را بازخورد عمل زشت وی معرّفی می‌کند. فتاح بسیار نادم است، امّا دیگر کاری از دست او ساخته نیست و به سبب شدّت جراحات باید مدّتی طولانی در بیمارستان بماند.

از سوی دیگر، صادق و یلدا می‌کوشند با همکاری هم، علی را برای آشتی مجاب کنند. هنوز تلاش‌ها به نتیجه نرسیده است که علی نیز توسّط نیروهای امنیّتی در خصوص پرونده‌ی یک اختلاس بزرگ، بازداشت و به تهران منتقل می‌شود. تا این جا، دو تن از کسانی که قرار بود تعزیه به کمک آن‌ها برپا شود از گردونه حذف شده‌اند.

اتّفاقات پیاپی‌ای که دیگران دلایل واقعی آن را نمی‌دانند، آن‌ها را آشفته کرده است. برای کسب اندکی آرامش، آفاق هوای دیدن دوباره‌ی زره عباس‌خوان را می‌کند و به همراه همسر و برادر خود، آصف، به خانه‌باغ بازمی‌گردد. در زیرزمین و در کنار زرهی که اکنون به جای خود بازگشته، گفتگویی درباره‌ی اتّفاقات اخیر شکل می‌گیرد. آصف اشاره می‌کند که شب پیش از این، پدر را در خواب دیده و پدر به او گفته است که هرکس نیّت خالصی نداشته باشد، به تعزیه‌ی امسال نمی‌رسد. راز معمّا برملا می‌شود.

تکاپو برای برگزاری مراسم تعزیه بدون حضور علی و فتاح ادامه دارد. از آن‌جا که شرط برگزاری تعزیه، حضور فعّال پسران و دامادها بوده است، در نبودِ علی، صادق به خواست او که اینک در زندان به‌سر می‌برد وظیفه‌ی پدر را به دوش گرفته، توسّط عباس‌خوانِ تعزیه‌های سال‌های گذشته (مهدی) تحت تعلیم قرار می‌گیرد. روزها از پی هم سپری می‌شود و سرانجام روز موعود فرا می‌رسد و تعزیه با عباس‌خوانی صادق و با ترتیبات خاصّی که از ابتکارات آفاق است، به بهترین نحو در میدان تکیه اجرا می‌گردد؛ تعزیه‌ای که موجب نزدیک شدن اعضای خانواده به یکدیگر و کسب آرامشی می‌شود که جای آن در زندگی مرفّه آن‌ها خالی بوده است.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

اثر تلویزیون بر متن

همانند مباحث مشابه پیشین، در این جا نیز بیش‌تر بر سکانس‌های مرتبط با بازنمایی مناسک عاشورا متمرکز می‌شویم.

رمزگان فنّی

تیتراژ فیلم با تصویری دور و بسیار مبهم که تداعی‌کننده‌ی حسّی از غربت است، از شمایلی در زره و کلاه‌خود با مایه‌هایی از رنگ سبز در پس‌زمینه‌ای مبهم و با نورپردازی مایه‌ی تیره که با نوعی حالت ناامیدی و درماندگی همراه است، آغاز می‌شود و آرام آرام و با نزدیک شدن به آن (زوم به جلو) به وضوحِ شمایل در این هیبت می‌انجامد که گویی در جایی شبیه درگاه به نظاره ایستاده است. پرهای سبز روی کلاه‌خود و پارچه‌ی سبزی که در زیر زره بر تن شمایل است و نیز ترکیب‌بندی متقارن این صحنه، نشان از حالتی مذهبی و وجهه‌ی قدسی شمایل دارد. زومِ تصویر به جلو تا واضح شدن تصویر شمایل، نمادی از سلوک شخصیّت‌های قصّه به‌ویژه صادق تا دست یافتن به حقیقت و پیدا کردن راه و معنای زندگی است.

سکانس اوّل فیلم، با نمایش مراسم تعزیه‌خوانی (با محوریّت آوردن آب توسّط حضرت ابوالفضل) در هیأتی با محوطه‌ای نسبتاً وسیع آغاز می‌شود. صحنه با نمایش پاهای تعزیه‌خوانان در میانه‌ی میدان تکیه آغاز می‌گردد (شکل تکیه از دیرباز دایره‌ای شکل بوده است). زاویه‌ی دوربین هم‌سطح چشم و نما در ابتدا درشت است که به منظور جلب توجّه و ایجاد همذات‌پنداری در مخاطب به‌کار گرفته شده‌اند. دوربین به سرعت و با حرکت روی محور عمودی از پاها به سمت بالا حرکت می‌کند و آرام آرام نماها تبدیل به نمای دور می‌شوند. به این ترتیب، مخاطب حضرت ابوالفضل (ع) را با زره و کلاه‌خود و در لباسی سبز می‌بیند که در میان جمعی از سربازان قرمزپوش سپاه دشمن (نمادی از یکی از ملعون‌ترین افراد سپاه یعنی شمر) محاصره شده و در حال حریف طلبیدن است؛ صحنه‌ای که برای نمایش مظلومیّت و پاک‌بازی حضرت ابوالفضل (ع) در مقابل ناجوان‌مردیِ نامردمانی است که نابرابرانه او را که به‌تنهایی برای بردن آب آمده، محاصره می‌کنند و به سویش حمله‌ور می‌شوند. هم‌چنان‌که دوربین از میانه‌ی میدان به سوی بالا حرکت می‌کند، تعزیه‌خوانی نیز به پیش می‌رود. حمله‌ی اشقیا به نتیجه می‌رسد و حضرت ابوالفضل خون‌آلود با مشک آبی که به دهان گرفته، در میانه‌ی میدان بر دو زانو می‌نشیند. در همه‌ی لحظاتی که به نمایش صحنه‌ی نبرد مردانه‌ی حضرت ابوالفضل اختصاص دارد، زاویه‌ی دوربین سرازیر و حرکت دوربین زوم به عقب است تا بر تنهایی و در عین حال غیرت و از خودگذشتگی حضرت ابوالفضل (ع) در

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

آن شرایط، بیش‌تر صحّه گذاشته شود. دوربین دور میدان حرکت می‌کند و عزادارانی را که دور تا دور با دیدن صحنه‌ی شهادت حضرت ابوالفضل می‌گریند، به نمایش می‌گذارد. زاویه‌ی دوربین رو به بالا و اندازه‌ی نما دور همراه با نورپردازی مایه‌ی تیره است و به این صورت بر فضای عمومی عزاداری حاکم بر هیأت و کوچکی عزاداران در برابر عظمت حادثه‌ی کربلا تأکید می‌گردد.

این سکانس یکی از سکانس‌هایی است که به آیین‌های دهه‌ی محرّم به‌ویژه مراسم تعزیه‌خوانی می‌پردازد. در کنار سکانس‌هایی که مربوط به مراسم تعزیه‌خوانی است و بخش ویژه‌ای از نمایش آیین عاشورا را به خود اختصاص داده، سکانس‌هایی نیز به سایر مناسک عزاداری نظیر نمایش دسته‌های سوگواری، نخل‌گردانی (با مفهوم تشییع پیکر مقدس سیّدالشّهداء) و مانند آن پرداخته‌اند. در همه‌ی این سکانس‌ها، اندازه‌ی نما دور، زاویه‌ی دوربین هم‌سطح چشم و حرکت دوربین عمودی است و بیش‌تر برای نمایش عظمت آیین‌های عزاداری در دهه‌ی محرّم و وفاداری و غیرت عزاداران نسبت به سیّدالشهداء (ع) به‌کار گرفته شده‌اند.

صحنه‌های آماده شدن و تدارک دیدن برای مراسم عزاداری نیز از صحنه‌هایی است که به‌وفور در سریال مورد استفاده قرار می‌گیرد و نمادی از همیاری و مواسات اعضای خانواده و آشنایان است؛ برای مثال، در سکانسی، آشپزخانه و همکاری مهدی (یکی از تعزیه‌خوانان) و دیگران برای تهیّه‌ی غذای هیأتی‌ها و عزاداران به نمایش درمی‌آید. برای نمایش این صحنه نیز در آغاز از نمای درشت و حرکت افقی دوربین بر ظروف غذا بهره گرفته می‌شود و سپس آرام آرام با حرکت عمودی دوربین و زوم به عقب و نمای دور، فضای آشپرخانه و تعداد زیادی از افراد که در لباس متّحدالشکل سبز رنگ و کاملاً هماهنگ با یکدیگر در حال تهیّه و تدارک غذا برای عزاداران هستند، نمایش داده می‌شوند. باید توجّه داشت که نمایش سکانس به این صورت در جهت تأکید بر اهمّیّت کارِ در حال انجام برای افرادی است که مشغول انجام آن هستند. هم‌چنین گویای آن است که افرادی که در آشپزخانه مشغول تهیّه و تدارک غذا هستند، خود را بی هیچ چشم‌داشتی وقف این عمل (پذیرایی از عزاداران سیّدالشهداء) کرده‌اند.

رمزگان فرم

صحنه‌پردازی فیلم با بهره‌گیری از فضایی سنّتی و مملو از عناصر مذهبی است. ظاهر سنّتی‌تر، رسمی‌تر و عرفی‌ترِ ارادتمندان اهل بیت (اشخاصی نظیر محمّدعلی، رضا، مهدی و یلدا) در سریال در تقابل با ظاهر مدرن و گاهی دور از عرف سایرین (صادق و آفاق) قرار می‌گیرد. ضمن این‌که نمایش وفاداری و ارادت به ائمه (ع) با خوی و خصال نیک پیوند خورده است.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

تحلیل دریافت مخاطب

در این بخش، ابتدا نکات کلیدی پاسخ‌های مربوط به مصاحبه‌ها استخراج شده و در کنار استخراج نکات کلیدی و گردآوری داده‌های اوّلیّه، محقّق به کدگذاری و نظم‌بخشی داده‌ها در قالب الگوها، مضامین و مقوله‌ها پرداخته است. پس از توضیحات و تحلیل اوّلیّه به منظور شفّاف‌سازی، نمونه‌هایی از نقل قول‌های مستقیم مخاطبان مصاحبه‌شونده آورده شده است.

زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی مخاطبان

با توجّه به استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند برای انجام مصاحبه‌ها و نیز مشاهده‌ی مشارکتی، مواردی به شرح ذیل قابل بیان است؛ نخست آن‌که به‌نظر می‌رسد بیش‌تر مصرف‌کنندگان سریال‌های تلویزیونیِ مناسبتی و به‌طور خاص این دو سریال، به طبقه‌ی متوسّط و پایین جامعه تعلّق دارند. هم‌چنین، میان ادراک مخاطبان از محتوای سریال‌های مورد بررسی، از نظر جنسیّت تفاوت قابل ملاحظه‌ای وجود ندارد، امّا از نظر سن و تحصیلات، تمایزات تا حدّ زیادی قابل ملاحظه است. از بررسی داده‌های اوّلیّه چنین برمی‌آید که ادراک مخاطبان به‌طور مستقیم با سن و تحصیلات آن‌ها مرتبط است. مخاطبان جوان ذهن پرسشگری دارند و به‌راحتی جذب پیام‌های نهفته در سکانس‌های مختلف نمی‌شوند؛ به‌گونه‌ای که اکثر قریب به اتّفاق مخاطبان جوان - چه زن و چه مرد- صحنه‌های مذکور را بی‌بهره یا کم‌بهره از پیام‌های عمیق و اثرگذار و بیش‌تر مشتمل بر صحنه‌هایی حزن‌انگیز برای نمایش مظلومیّت امام حسین (ع) و یارانش توصیف می‌کردند. در حالی‌که مخاطبان مسن‌تر علاوه بر تأکید بر بار دراماتیک صحنه‌های مذکور، بر اشتمال این صحنه‌ها بر پیام نیز تأکید داشتند؛ موضوعی که شاید بیش از هر چیز نشان‌دهنده‌ی اختلافات اجتماعی- فرهنگی میان نسل جوان و نسل‌های گذشته باشد. به‌نظر می‌رسد نسل گذشته تعلّق خاطر بیش‌تری به هویّت فرهنگی و باورها و اعتقادات مذهبی نهفته در آن دارد و دارای تجارب مذهبی بیش‌تری است؛ تجاربی که به گونه‌ای موروثی و بیش‌تر از طریق نظام خانوده به او منتقل شده است. در حالی‌که نسل جوان در کنار نظام خانواده، از تبعات ناشی از حضور تکنولوژی‌های جدید به‌ویژه در عرصه‌ی رسانه در نظام هویّتی خویش تأثیر می‌پذیرد؛ هر پیامی را به‌راحتی نمی‌پذیرد و به دنبال آن دسته از پیام‌هایی می‌رود که بهتر بتواند او را قانع کند. به همین سبب با نمایش صِرفِ مناسک عزاداری، همذات‌پنداری نسل گذشته را با مفاهیم قیام کربلا از خود نشان نمی‌دهد.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

تمایزات در زمینه‌ی تحصیلات نیز به همین گونه قابل بررسی است؛ زیرا نگاه نقّادانه و پرسشگر در میان قشر تحصیل‌کرده‌ای که با روش‌های بسیار متنوّع به کسب اطّلاعات می‌پردازد، به‌طور قابل توجّهی به چشم می‌آید؛ موضوعی که در میان اقشارِ دارای تحصیلاتِ پایین‌تر که به‌نظر می‌رسد از طبقات فرودست‌تر جامعه نیز باشند، تا حدّ زیادی قابل چشم‌پوشی و اغماض است. در میان اقشار فرودست‌تر جامعه، صِرفِ برگزاری مراسم عزاداری اقناع به همراه دارد؛ امری که با بیان مطالبی نظیر ثواب داشتن شرکت در این مراسم، به‌خوبی نشان داده می‌شود.

رمزگشایی مخاطبان از محتوای سریال‌ها

در پاسخ به چگونگی ادراک مخاطبان از محتوای دو سریال پیش‌گفته، نحوه‌ی رمزگشایی مخاطبان را می‌توان به دو دسته‌ی کلّی تقسیم کرد؛ دسته‌ای که اعتقاد چندانی به وجود پیام‌های اخلاقی در صحنه‌های بازنمایی‌شده از مناسک ماه محرّم در این سریال‌ها ندارند و دسته‌ی دیگری که به گفته‌ی خود، از این صحنه‌ها پیام‌های اخلاقی نیز دریافت کرده‌اند. نشانه‌شناسی صحنه‌های عزاداری و تعزیه‌خوانی در سریال‌های شب دهم و یلدا نشان می‌دهد که این صحنه‌ها حاوی مضامین اخلاقی – هرچند محدود– نیز بوده است. غیرت و جوان‌مردی، وفاداری، شجاعت، جهاد با نفس و استقامت از جمله پیام‌های اخلاقی‌ای هستند که از طریق بازنمایی صحنه‌های عزادارای و تعزیه‌خوانی در این دو سریال، تلاش شده که به مخاطب انتقال داده شوند: «... به نظر من در این سریال‌ها مسائل اخلاقی بیش‌تر از مسائل مذهبی ملاک بوده. اگر صحنه‌های ظهر عاشورا را در نظر بگیرید، آن عزاداری و شبیه‌خوانی که نمایش داده می‌شد، فقط صحنه‌های رقّت‌بار عاشورا را عنوان نمی‌کرد، صحنه‌های عاطفی و اخلاقی روز عاشورا رو هم عنوان می‌کرد».

مصاحبه‌شونده‌ی دیگری که ٦٥ ساله، لیسانس و کارمند بازنشسته است، می‌گوید: «این سریال‌ها در کنار بعد مذهبی به سایر مسائل هم می‌پردازند؛ برای مثال، شب دهم هم بعد مذهبی و هم بعد سیاسی داشت. در بعد مذهبی نمایش جریان کربلا و حاوی پیام‌های غیرت و رادمردی بود».

ششمین مصاحبه‌شونده نیز که زن، ٥٤ ساله و خانه‌دار است، به اشتمال سریال‌ها بر پیام اخلاقی اذعان دارد. او درباره‌ی سریال شب دهم می‌گوید: «تلاش حیدر و دوستانش جهت برگزاری مراسم تعزیه‌خوانی با وجود آزار و اذیّت حکومت و مشخّصاً صحنه‌ی کشته شدن حیدر در پایان سریال، نشانه‌ی تلاش و استقامت در راستای اعتقادات قلبی است و می‌تواند برای جوانان درس باشد».

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

مصاحبه‌شوندگان دیگری نظیر مصاحبه‌شونده‌ی شماره‌ی بیست‌ویکم که زن، ۳۷ ساله، دیپلمه و خانه‌دار است، به گونه‌های دیگری بر وجود پیام‌های اخلاقی در دو سریالِ مورد بررسی، صحّه می‌گذارند: «... در کنار نمایش سوگواری‌ها که بسیار تأثیرگذار هم هست، نمایش مراسم تعزیه‌خوانی نیز بیش‌تر گویای شهامت‌ها، شجاعت‌ها، ایستادگی‌ها و از خودگذشتگی‌ها در برابر آرمان‌هایی است که داشتند، به این دلیل که این‌ها به خودی خود گویای یک‌سری از صحنه‌های کربلا هستند که چطور یاران امام حسین (ع) تا آخرین قطره‌ی خون خودشون جنگیدند و شهید شدند».

در کنار مصاحبه‌شوندگانی که درباره‌ی پیام‌های اخلاقی نهفته در صحنه‌های بازنمایی‌شده از مناسک ماه محرّم سخن گفته‌اند، بسیاری دیگر، این صحنه‌ها را فاقد پیام اخلاقی و تنها نمایش سوگواری دانسته‌اند: «... من فکر می‌کنم چون صحنه‌های نمایش داده شده بیش‌تر حالت نمادین دارد به جای آن‌که به پیام عاشورا دقّت شود، به جنبه‌های عاطفی قیام عاشورا تأکید می‌شود و صرفاً به نمایش گریه و زاری عزاداران پرداخته می‌شود».

مصاحبه‌شونده‌ی دیگری که مردی ۳۰ ساله و دبیر است، می‌گوید: «بیش‌تر احساسات مذهبی به انسان القا می کند از لحاظ نزدیک شدن به ائمه و سال‌هایی که اون‌ها به این شکل با حکومت‌های خود و با جامعه‌ی منفی خود مبارزه داشتند».

آخرین مصاحبه‌شونده که زنی ۳۳ ساله و خانه‌دار است در این خصوص چنین اظهار می‌کند: «احساس می‌کنم آن‌چه از محرّم نمایش داده می‌شود در این سریال‌ها کلیشه‌ای شده است. بهتر است نشان دهند که این‌ها چه کردند و از مردم چه می‌خواستند تا فقط بگویند این‌ها این طور کشته شدند و حالا بیایید برای سوگواری».

اگرچه در نگاه نخست، دو دستگی در میان پاسخ‌ها کاملاً مشهود است، امّا با کمی تأمّل درمی‌یابیم حتّی کسانی که بر وجود پیام‌های اخلاقی در صحنه‌های عزاداری ماه محرّم در دو سریال مذکور تأکید دارند، در واقع از طریق تحلیل محتوای داستان - و نه دیدن صحنه‌های مربوط به عزاداری- به این پیام‌ها پی برده‌اند. هم‌چنین اکثریّت قریب به اتّفاق مصاحبه‌شوندگانی که درباره‌ی این پیام‌ها صحبت کرده‌اند، مصداق بارزی برای این امر که از صحنه‌های خاصّ مربوط به عزاداری یا تعزیه‌خوانی به چنین برداشتی رسیده باشند، ارائه نمی‌دهند. در جایی هم که ندرتاً مصادیقی از صحنه‌های عزاداری و تعزیه‌خوانی ارائه می‌شود، بیش‌تر با توجّه به سبقه‌ی ذهنی خودِ مخاطب از حادثه‌ی کربلاست و نه آن‌چه در سریال‌ها بازنمایی شده است.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

نتیجه‌گیری

در سریال شب دهم تلاش شده که با پیوند داستان عاشقانه‌ی سریال با ماه محرّم و مناسک آن، سریالی مناسبتی تولید شود؛ امری که هرچند از نیمه‌های سریال به‌وقوع می‌پیوندد، امّا با توجّه به نشانه‌شناسی سریال به‌ویژه در تحلیل هم‌نشینی، قصور سریال در ادای حقّ مطلب در زمینه‌ی حادثه‌ی کربلا و ابعاد عمیق آن، به‌خصوص در حوزه‌ی اخلاق اجتماعی، تا حدّی مشهود است. با وجود این، با دقّت در صحنه‌های عزاداری سریال، شناسایی تعداد محدودی از ابعاد اخلاقی نهفته در قیام کربلا امکان‌پذیر است؛ موضوعی که درباره‌ی سریال یلدا نیز صدق می‌کند. در سریال یلدا تلاش می‌شود تا در کنار تأکید بر آیین‌های عزاداری دهه‌ی محرّم، با به‌کارگیری عناصر نشانه‌شناختی بر ابعاد نسبتاً مغفول‌مانده‌ی این مراسم که یکی از آن‌ها بعد اخلاقی است نیز تأکید گردد. در این راستا، مؤلّفه‌های اخلاقی‌ای که در بطن عناصر نشانه‌شناختی سریال‌های منتخب مورد شناسایی قرار گرفته، به‌طور مشابه شامل جوان‌مردی، غیرت، ایثار، مواسات، وفاداری و جهاد با نفس بوده است.

در زمینه‌ی تحلیل دریافت مخاطب، به‌نظر می‌رسد آن‌چه بیش از همه بر نحوه‌ی ادراک مخاطب از مناسک بازنمایی‌شده در سریال‌های تلویزیونی اثر می‌گذارد، سن و تحصیلات مخاطبان است. مخاطبانی که سنّ بالاتری دارند و از سطح تحصیلات متوسّطی برخوردارند، بیش‌تر از مخاطبان جوان و دارای تحصیلات عالی به وجود پیام‌های اخلاقی در مناسک بازنمایی‌شده در سریال‌های منتخب معتقدند و نحوه‌ی بازنمایی را حاوی مفاهیم عمیق قیام کربلا می‌دانند. این مخاطبان به‌ویژه درباره‌ی سریال شب دهم، به مفاهیمی نظیر غیرت، حرّیت، ایثار، جوان‌مردی، وفاداری و ظلم‌ستیزی اشاره کرده‌اند. با وجود این، تحلیل دقیق‌تر داده‌ها در زمینه‌ی ادراک مخاطب نشان می‌دهد که در واقع، ادراک مخاطبان بر اساس محتوای کلّی داستان – و نه نحوه‌ی نمایش مناسک– است. در واقع، به‌نظر می‌رسد در سریال‌های تلویزیونی در به‌کارگیری نشانه‌ها و نمادهای تصویری برای تعمیق ادراک مخاطب از پیام‌های اخلاقی نهفته در حادثه‌ی عاشورا، کم‌مایگی صورت می‌گیرد و بار اصلی انتقال پیام‌های محدودِ مطرح‌شده در این زمینه (به‌ویژه در دو سریال منتخب) نیز به صورتی کلیشه‌ای تنها بر دوش مراسم تعزیه‌خوانی و دیالوگ‌هایی قرار دارد که در طی آن، پیام‌های اخلاقی به صورت جَسته و گریخته توسّط شخصیّت‌ها بیان می‌شوند. بدین ترتیب، به سبب ضعف ادراکی در میان مخاطبان که ناشی از ضعف نحوه‌ی بازنمایی در سریال‌هاست، گفتگویی در خصوص مفاهیم بازنمایی‌شده در سطح اجتماعی شکل نمی‌گیرد و

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

فقدان شکل‌گیری گفتگوهای اجتماعی، حلقه‌ی مفقوده‌ی زنجیره‌ای است که تثبیت نشانه‌های اجتماعی و به دنبال آن، ساخت واقعیّت مطلوب را (در این جا در حوزه‌ی اخلاق اجتماعی) با دشواری روبرو می‌سازد. در این راستا، توجّه به دو رویکرد معناپردازی اخلاقی و نمادپردازی اخلاقی به صورتی خلّاقانه و به کمک دلالت‌های متنوّع در بازنمایی، به گونه‌ای که به شکل‌گیری تفاسیر مشترک در میان مخاطبان بینجامد، می‌تواند راهگشا باشد.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

منابع

۱. آسابرگر، آرتور (۱۳۸۷) **روش‌های تحلیل رسانه‌ها**، ترجمه‌ی پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه‌ی رسانه‌ها.

۲. بنی اسد، مینا (۱۳۹۱) «لزوم نقد مناسک عزاداری»، **روزنامه‌ی جام جم**.

۳. پارسازاده، احمد و شقاقی، مهدی (۱۳۸۸) «کتابخانه‌ی عمومی و ساخت واقعیّت اجتماعی»، **تحقیقات اطّلاع‌رسانی و کتابخانه‌های عمومی**، ۱۵ (٤).

٤. جام جم آنلاین (۱۳۹۲) «انعکاس عزاداری حسینی در قاب تلویزیون»، قابل دسترس در: **www.jamejamonline.ir/NewsPdf/1271780075370929362**.

۵. حشمت‌زاده، محمّدباقر؛ غیاثیان، مریم‌السادات و اکوانی، سیّد حمدالله (۱۳۹۰) «شرق‌شناسی و بازنمایی رسانه‌ای ایران در آمریکا: نگاهی به سطح خرد زبانی»، **رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی**، شماره‌ی ۲۷.

٦. خانیکی، هادی (۱۳۸۸) «چارچوبی برای پژوهش در اخلاق رسانه»، **فصلنامه‌ی اخلاق در علوم و فناوری**، سال چهارم، شماره‌های ۱ و ۲.

۷. داورانی، سیّد عباس (۱۳۹۲) «نظریّه‌ی دریافت و جامعه‌شناسی عکس»، **چیدمان**، سال اوّل، شماره‌ی ۱.

۸. راود راد، اعظم (۱۳۹۱) **جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۹. سلطانی گردفرامرزی، مهدی و محمّدی، فاطمه (۱۳۹۲) «شیوه‌های بازنمایی مصرف در فیلم‌های سینمایی دوره‌ی سازندگی»، **راهبرد فرهنگ**، شماره‌ی ۲٤.

۱۰. صفاوردی، سوسن (۱۳۸۹) «بازنمایی حجاب زن مسلمان در رسانه‌های غربی (جنبه‌ی حقوقی و سیاسی)»، **فصلنامه‌ی شورای فرهنگی-اجتماعی زنان**، سال دوازدهم، شماره‌ی ٤۸.

۱۱. عضدانلو، حمید (۱۳۸٦) **آشنایی با مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی**. تهران: نی.

۱۲. غیوری نجف‌آبادی، سیّد مجتبی (۱۳۹۰) **پیام عاشورا از زبان عاشوراییان**، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه.

۱۳. فیاض، ابراهیم و رحمانی، جبار (۱۳۸۷) «مناسک عزاداری و گفتمان کربلا در دین‌ورزی اقشار فرودست»، **فصلنامه‌ی انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، دوره‌ی دوم، شماره‌ی ٦.

۱٤. قربانی، فاطمه؛ قلی‌تبار، مرضیه و قاضی کرباسی، افسانه (۱۳۸٦) «روش‌های اخلاق اسلامی در دفتر اوّل مثنوی (ایجاد محیط تربیتی مساعد)»، **فصلنامه‌ی علوم اسلامی**، سال دوم، شماره‌ی ۵.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]

۱۵. کاهیرده، نسیم و بهار، مهری (۱۳۸۹) «تحلیل گونه‌های گفتمانی متأثر از محتوای مناسک عاشورا»، **پژوهش جوانان، فرهنگ و جامعه**، شماره‌ی ۵.

۱۶. کریمی، امید و مهدی‌زاده، محمّد (۱۳۹۲) «تحلیل دریافت مخاطبان جوان شهر مریوان از سریال‌های عامه‌پسند ماهواره‌ای»، **فصلنامه‌ی تحقیقات فرهنگی ایران**، شماره‌ی ۲۴.

۱۷. کمیجانی، داوود (۱۳۸۹) **بازشناسی مناسک عاشورا**، تهران: راه ابریشم.

۱۸. کوهن، آنتونی پل (۱۳۹۰) **سرشت نمادین اجتماع**، ترجمه‌ی عبدالله گیویان، تهران: انتشارات دانشکده‌ی صدا و سیما.

۱۹. گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمّد (۱۳۸۸) «بازنمایی ایران در هالیوود»، **فصلنامه‌ی تحقیقات فرهنگی ایران**، شماره‌ی ۸.

۲۰. مظاهری، محسن حسام (۱۳۹۰) **رسانه‌ی شیعه**، تهران: نشر بین‌الملل.

۲۱. مک کوایل، دنیس (۱۳۸۷) **مخاطب‌شناسی**، ترجمه‌ی مهدی منتظرالقائم، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۲۲. موحد مجد، مجید؛ نیک‌نجات، زینب و عباسی شوازی، محمّدتقی (۱۳۹۳) «بازنمایی مناسک محرّم در رسانه‌های غرب»، **فصلنامه‌ی تحقیقات فرهنگی ایران**، دوره‌ی هشتم، شماره‌ی ۳.

۲۳. مهدی‌زاده، سیّد محمّد (۱۳۹۱) **نظریّه‌های رسانه، اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی**، تهران: همشهری.

۲۴. هال، استوارت (۱۳۹۱) **معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی**، ترجمه‌ی احمد گل‌محمّدی، تهران: نی.

۲۵. یوسفیان، نوید و موسوی کریمی، میرسعید (۱۳۸۹) «سازه‌انگاری معرفتی و برساخت‌گرایی اجتماعی»، **جامعه‌پژوهی فرهنگی**، سال اوّل، شماره‌ی ۱.

26. Adoni, Hanna, Mane, Sherill (1984) Media and the social construction of reality, **Communication research**, 11: 323.

27. Berger, L. Peter, Luckmann, Thomas (1966) **The social construction of reality**, Published by: Anchor books.pp. 1-22.

28. Jhally, Sut (1997) "Stuart Hall: Representation & the media", Media Education Foundation© MEF 1997, Available at: **www.mediaed.org**.

29. Johnson, K. Marcia (2007) Reality monitoring and the media, **Applied Cognitive Psychology**, Vol. 21, pp. 981-993.

30. Luhmann, Nikolas (2000) **The reality of the mass media**, Stanford University Press.

[Downloaded from scdsjournal.ir on 2026-11-19]