صورت‌بندی سریال معمای شاه
در تعامل سه‌گانه هستی‌شناسی، تاریخ، رسانه

سیدهاشم هاشمی / دانشجوی دکترای علوم سیاسی دانشگاه تهران hashemi194@yahoo.com

دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۲۷ ـ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۸/۲۰

چکیده

سریال معمای شاه، حامل روایت رئالیستی از تاریخ معاصر ایران است؛ از حیث ساختار رسانه‌ای، در این سریال مفهوم «ایران» به‌عنوان متغیر مستقل و نقش‌آفرینان و حوادث آن به مثابه متغیر وابسته در نظر گرفته شده است. در واقع، ایران قلب تپنده سریال به حساب آمده و هر آنچه پیرامون آن روی می‌دهد، با این موقعیت در نظر گرفته می‌شود و قهرمانان تاریخ از آن حیث بزرگ می‌شوند که در پی عظمت آن هستند و کسانی که حقیرند، از آن حیث چنین‌اند که با الگوی مفهوم ایران ناسازگارند. از حیث محتوایی در این سریال، سطح سه‌گانهٔ آگاهی یعنی «تاریخ، رسانه و هستی‌شناسی» همنوایی ویژه‌ای می‌یابند. در معناسازی این سریال، این ترکیب همگون که فرایند سریال را صورت‌بندی معنایی نموده، دارای پیامدهای خاص معنایی است. این پژوهش با هدف تحلیل محتوای سریال، به رهیافت کلی اشاره دارد که ساختار فیلم بر آن نهاده شده است. این رهیافت کلی، حضور رویکرد رئالیستی در سریال‌سازی در بازنمایی تاریخ معاصراست.

کلیدواژه‌ها: تاریخ، رسانه، هستی‌شناسی، ایران، شاه، رئالیسم.

مقدمه

موضوعات تاریخی، پدیده‌های سربسته‌ای هستند که با ناپدیدشدن بازیگران این پدیده‌ها، ماهیت معماگونه می‌یابند و برای گشودن معما، به دو فرایند شواهد تاریخی و تحلیل‌های هوشمندانه و در نظر آوردن متغیرهای گوناگون نیاز است. در مواجهه با پدیده‌های تاریخی، با سه رویکرد هستی‌شناسی می‌توان مواجه شد: رویکرد متأثر از نگاه سوژه‌محورانه، نگاه پساساختارگرایانه و گسسته و نگاه رئالیستی. در میانه این سه رهیافت، سریال گرایش رئالیستی خود را با نوعی گمانه‌زنی‌های متعدد به نمایش گذارده و با اندازه‌گیری متغیرهای‌های متعدد، سعی در اقناع مخاطبان با گرایش‌های گوناگون دارد. مخالفان بسیاری پشت مفاهیم ایران، آزادی پنهان شده و با ابزارهای رسانه‌ای خود، به تحریف تاریخ می‌پردازند. سریال با بازخوانی تاریخی و با نشان دادن پشینه استبدادی، ادعای آزادی‌خواهی و با تبیین پیشینه استعماری، ادعای ایران‌دوستی آنان را مورد تردید قرار داده است. تبیین ارتباط و هم‌نشینی بین استبداد و استعمار و رابطه این دو، با سلب حقوق یک ملت، موضوعی است که سریال در آن مسیر سعی در هم‌نوایی جمعی دارد. مسلماً پاس‌داشت تاریخ و اندیشه سرزمینی که هویت شیعی دارد و مرزهای «حی علی خیرالعمل» در جغرافیای هستی شمرده می‌شود، نوعی تکلیف و حس خاص در کارگردان و عوامل ایجاد نموده است. در سریال «هست»های متعددی وجود دارد و هست‌های گوناگونی مطرح شده‌اند، اما این هستی‌ها به نیستی‌ها تبدیل شده‌اند. جایی که هستی «بودن» چون *نواب*، *فاطمی*، *کاشانی*، خمینی، آزادی، قانون، دین، نادیده انگاشته می‌شوند، دقیقاً همین نادیده انگاشتن‌ها برای نظام سیاسی سلطنت بحران‌آفرین می‌شود. این هستی‌ها را باید درک کرد و نگاه سریال از این جهت، رئالیستی است. سریال در واقع متن داده‌های تاریخی است که به زبان تصویر «رسانه» تبدیل شده و برای مخاطب، قابل رویت گردیده است. سریال در کشاکش سه رکن اساسی تاریخ، رسانه و هستی‌شناسی صورت‌بندی شده است.

این تحقیق، با این سؤال اصلی «تلفیق سه‌گانه تاریخ، رسانه و هستی‌شناسی، چه تأثیری بر محتوای سریال برجای نهاده است؟»، این فرضیه را به آزمون گزارده است: «سازنده سریال با تکیه بر مفهوم ایران به طرد عناصر ناسازگار با این شبکه مفهومی پرداخته و رهیافت ویژه‌ای در توسعه و تحلیل تاریخ ایران در نظر می‌گیرد». در این سریال، جریان‌های تأثیرگزار تاریخ معاصر پی‌جویی شده‌اند: سه جریان مورد توجه بیشتری قرار گرفته که عبارتند از: سلطنت استبدادی و حامیان خارجی، جریان مذهبی- ملی و جریان چپ. اهمیت این تحقیق، با توجه به اهمیت اندیشه مذهبی و هم‌نشینی آن با ارزش‌های مفهوم ایران، در این نکته نهفته است که سریال این نهفتگی را انعکاس داده و بازشناسی این انعکاس، هدف این تحقیق است. در واقع، عناصر معنایی سریال، در عصر دورتر از سلطنت پهلوی، که حامیان فکری سلطنت سعی در ترسیم سیمای مثبت از آن دارند، این سریال توانسته هواداران سلطنت را بی‌دفاع سازد. هدف این تحقیق، تحلیل محتوای این سریال است. در تحلیل محتوا ساخت‌های گوناگون از قبیل زبان، موسیقی، تصویر، متن و دیالوک‌ها در نظر گرفته می‌شوند؛ یعنی در واقع تحلیل محتوا درون کاوی با روش تفسیر،

تأویل و تبیین، به ساخت‌های یاد شده است. اما پیشاپیش اعلام می‌دارد، هدف این پژوهش دستیابی به هستی‌شناسی تولیدکننده پیام، متن [تاریخ] پیام و بستر [رسانه] و کشاکش این سه می‌باشد.

تبیین مفاهیم

الف. تاریخ

تاریخ، به مثابه «متن» راوی رفتار انسان از درون موقعیت زمانی و مکانی است؛ آنچه انسان‌ها دربارهٔ گذشته می‌گویند، می‌اندیشند و می‌نویسند (استنفورد، ۱۳۸۵، ص ۲۷۲). جوهر و ذات تاریخ، برای هیچ مورخی قابل دستیابی نیست. اما می‌توان به روح حوادث دست یافت. *هگل* مدعی بود با تصور ساده عقل و این ادعا که حاکم مطلق بر جهان عقل است، بر این روح دست یافته است (همان، ص ۳۶۶). البته این دستیابی با نوعی تبیین فرا مفهومی (meta-concept) و امر منطقی (Logical)، ممکن گردیده که از امر تاریخی حاصل گردیده است؛ نوعی گرایش که برای نگریستن به کل معرفت و صورت‌های تجربی در بستر تحول تاریخی به کار می‌رود (حقیقت، ۱۳۸۵، ص ۲۷۴). تاریخ دارای دو رکن اساسی است: یکی راوی، دیگری روایت. عناصر دیگری از قبیل زبان و موقعیت زمانی و مکانی نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. فهم روایت، با ابزارهای کیفی ممکن است. تبیین تاریخ، با روش‌های کمی که با روش در علوم طبیعی همخوانی دارد، سخت و دشوار است. ویژگی کیفیت به دستگاه فهم تاریخ وجه تفسیری می‌بخشد، و همچنین لایه‌های خاصی از واقعیت را بیان می‌دارد. در تاریخ‌پژوهی، دو سؤال مهم مطرح می‌شود: یکی حادثه و رویدادی است که چه اتفاق افتاده است؟ دیگری چرایی این رویداد است؟ پرسش‌ها و چرایی‌هایی تاریخی، هر پژوهشگری وارد فلسفه تاریخ می‌سازد، و فلسفهٔ تاریخ می‌کوشد معنای کلی یا جزیی را از تاریخ کشف نماید. تاریخ تحلیل رفتار انسان است و در رفتار انسان، معنا وجود دارد. کشف این معنا حوزهٔ ادعای فلسفه تاریخ است (درای، ۱۹۹۳، ص ۱). فلسفه تاریخ بر آن دسته از افعالی تأکید می‌کند که معنا و اهمیت اجتماعی داشته باشد. اما رفتار انسان، که تابع نظم و مقررات خاصی نیست، چگونه می‌توان از آن قواعد قابل فهم استخراج کرد؟ برای پاسخ به این سؤال، روان‌شناسی فرویدی به نقش غرایز و تأثیر آن بر رفتار انسان تأکید می‌کند. لذا برای فهم تاریخ، به شناسایی غرایز درونی تأکید می‌کند. *ماکیاولی* تأکید دارد که انسان‌ها در هر نسلی، دچار تغییر می‌شوند. آدم‌ها متفاوتند، اما یک چیز مشترک و آن هم امیال و غرایز آنان است (ماکیاولی، ۱۳۸۴، ص ۷۹). دو گرایشی که به نظریه‌های پسامدرن بیشتر شباهت دارند، و *هگل* تاریخ را محصول فرایند آگاهی می‌شمارد (استنفورد، ۱۳۸۵، ص ۴۰۳)، *مارکس* تاریخ را محصول فرایند ساختار [structure] طبقه به حساب می‌آورد (همان، ص ۴۱۶). البته می‌توان مفهوم‌های مبتنی بر این ایده‌ها را مستقیماً به مفهوم‌هایی تعبیر کرد که به موقعیت اندیشه اشاره دارند (ادواردز، ۱۳۷۵، ص ۱۷۹–۱۸۰). اما تاریخ معاصر ایران را با کدام رویکرد می‌توان تحلیل کرد؟ در تحلیل تاریخ ایران، تجربه‌های فوق ارائه شده‌اند، اما نمی‌توان در سریال انعکاس این دیدگاه‌ها را شاهد بود.

ب. هستی‌شناسی

در تحلیل تاریخ و یا رمزگشایی از هر متن و یا حادثه طبیعی، سه سطح از مبانی روش، معرفت و هستی [شناسی] پا پیش می‌نهد. معرفت‌شناسی در باب چیستی شناخت و منابع آن بحث می‌کند. معرفت‌شناسی، توجیه باور یا توجیه باور داشتن است (فعالی، ۱۳۷۹، ص ۲۹). روش‌شناسی، به رهیافتی اشاره دارد که در آن یک پدیده، با چه ابزارهایی مورد تحقیق قرار گرفته است که به آن منطق عملی نام داده‌اند (جمشیدی، ۱۳۸۷، ص ۳۱۲). هستی‌شناسی در واقع مطالعه هستی و مرتبط با آنچه هست، ماهیت و وجود و شناخت واقعیت آن طوری که هست می‌باشد. هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی با یکدیگر ظهور می‌کنند (بلیکی، ۱۳۹۱، ص ۴۲). مسلماً در هر رویکردی، سه سطح معرفت‌شناسی، روش‌شناسی و هستی‌شناسی نقش تعیین‌کننده‌ای در الگوهای مسلط فکری و فلسفی دارند. در واقع عالم تاریخ، به مثابه عالم پدیدار، هر پژوهشگری را با مبانی یاد شده مواجه می‌سازد. به‌عنوان مثال، روش‌شناسی *دکارت* در فهم تاریخ، تابع این نظم فکری اوست، نفس به‌عنوان جوهر اندیشنده در مواجهه با عالم، به‌عنوان جوهری که صفت اصلی آن بُعد است و نفس صرفاً به‌عنوان فاعل شناسا لحاظ می‌شود و عالم به‌عنوان شناسا است. از دید *دکارت*، عینیت چیزی نیست جز ارجاع آن به نفس (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ص ۱۰). از این دیدگاه، تاریخ به‌عنوان سوژه مورخ مطرح شده و به همین دلیل، *دکارت* مدعی است تاریخ نمی‌تواند گذشته را آن طور که واقعاً بوده، تصویر نماید (ادواردز، ۱۳۷۵، ص ۴). *هیوم* تابع روش‌شناسی تاریخی خود، معجزات انبیا را منکر می‌گردد. برهان مشهور *هیوم* علیه صدق و قابل باور بودن معجزات در کتاب ***در باب فاهمه بشر***، عمدتاً مبتنی بر این ادعا است که چنین داستان‌هایی، از طریق پیش‌فرض‌های علم مردود شناخته می‌شوند. این ادعا به‌عنوان معیار کلی در باب قابل باور بودن روایات تاریخی رواج یافت (همان). در دستگاه فکری *هگل* تاریخ دارای شعور است و در اندیشه *هایدگر*، بی‌تاریخ تفکر ممکن نیست (حقیقت، ۱۳۸۵، ص ۲۸۱). در تبیین پدیده‌ای انسانی از جمله تحلیل تاریخ به روش‌های متافیزیکی، ایدئالیستی، پوزیتویستی و رئالیستی اشاره شده است. دیدگاه سریال، گرایشی رئالیستی است که تحت تأثیر هستی‌شناسی ویژه ارائه شده است.

ج. رسانه

یادآوری این واقعیت ضروری است که رسانه به مثابه متن اجتماعی درآمده است. متن اجتماعی، یعنی طرح‌واره‌های زندگی روزانه، که برنامه‌های متنوع زندگی را به هم ربط داده و شکل می‌دهد. متن اجتماعی، به تنظیم روال زندگی روزانه در طول تاریخ متفاوت بوده است. برای مثال، در قرون وسطی متن مسیحی زندگی روزانه را سامان می‌داد. مردم زندگی خود را با آموزه‌ها و مراسم دینی تحت متن مسیحی تنظیم می‌کردند. خرده‌متن‌هایی وجود داشت که در سرنوشت فرد تعیین‌کننده بود. افراد با آن احساس امنیت و معنویت می‌کردند، مانند رستگاری و معاد. اما در دوره جدید، متن اجتماعی تغییر یافته است (یثربی، ۱۳۸۷، ص ۲۴۳-۲۴۴). در میان ابزارهای رسانه‌ای، تلویزیون دارای

چنین موقعیتی است. تلویزیون ترکیبی از رادیو و فیلم است (هورکهایمر و آدرنو، ۱۳۹۰، ص ۳۹). در باب تأثیر تلویزیون گفته شده است:

تلویزیون دارای تأثیر اسطوره‌سازی است، به این معنی که تلویزیون در فضای الکترونیک شخصیت‌سازی اسطوره‌ای می‌کند، و همچین تاریخ‌سازی نموده، یعنی به القای اینکه رویداد معمول، واقعه حیاتی است، آنچه در تلویزیون نشان داده می‌شود، مهم‌تر از آن چیزی است که نشان داده نمی‌شود، و تراکم‌شناختی به این معنا که تلویزیون اطلاعات را به صورت فشرده در زمان محدود انتقال می‌دهد، به گونه‌ای که بیننده فرصت فکر کردن ندارد (دانسی، ۱۳۸۷، ص ۲۴۳).

نیل پستمن معتقد است: در جامعه آمریکا تصویری از واقعیت که در تلویزیون پخش می‌شود، جای خود آن واقعیت مورد اشاره را گرفته و به گونه‌ای است که تا مردم توصیف واقعه‌ای را بر صفحه تلویزیون نبینند، گویا وقوع آن را باور نمی‌کنند. در این میان، لطمه‌ای که از راه برنامه «شو»، مانند تلویزیونی بر مذهب وارد شده است، گویاترین نمونه از دست کارهای عمیق این رسانه پرطرفدار در باورها و برداشت‌های آمریکاییان به شمار می‌رود (پستمن، ۱۳۷۳، ص ۹). به عقیده *پستمن*، تلویزیون در ایالات متحده به مرکز فرماندهی فرهنگ بدل شده است.

تلویزیون به شکلی از کلیسا که در قرون وسطی مثلاً در قرن‌های چهارده و پانزده شاهد آن بودیم تبدیل شده است، مشروعیت یافتن هر چیزی منوط به گذر از کانال تلویزیون است و از این نظر ما به یک قوم تلویزیونی تبدیل شده‌ایم (همان) ... مذهب در تلویزیون به طرز شرم‌آور شکلی از کسب و کار نمایشی به خود گرفته است، اگر موعظه‌گران بسیار موفق را در تلویزیون در نظر بگیرید، هیچ تاریخ هیچ الهیات هیچ عقیده یا هیچ سنتی در برنامه‌های آنها شاهد نیستید، بلکه آنان مشروعیت و قدرت خود را از رسانه تلویزیون کسب می‌نمایند (همان، ص ١٦).

در دهه‌های اخیر، مخالفان نظام جمهوری اسلامی با دستیابی به امکانات عظیم دولت‌های غربی، از جمله ابزارهای رسانه‌ای سعی در تحریف و تخریب تاریخ معاصر داشته‌اند. سریال، در واقع در خنثی کردن حجم عظیم تبلیغات رسانه‌هایی است که با همه تضاد در یک چیز متحداند و آن هم ضدیت با حاکمیت سیاسی موجود در ایران است. هدف سریال ارائه تصویر واقع [رئال] از تاریخ ایران در محدوده معین تاریخی است.

روایت تاریخ معاصر ایران

در روایت تاریخ معاصر، سه سطح از شناسایی بستر حضور بازیگران، اندیشه و مشرب فکری آنان، اساس روایت را شکل می‌دهد. در این سریال، موضوعات تاریخی از قبیل ظهور و سقوط رضاشاه، اشغال ایران و شرارت روس‌ها در آذربایجان، بر آمدن محمدرضا، فدائیان اسلام و نهضت ملی شدن نفت و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش، تأسیس ساواک، انقلاب سفید شاه، نقش استعمار خارجی، فساد دربار و نخبگان و قیام پانزده خرداد، جشن‌های شاهنشاهی و باستان‌گرایی و سرانجام، انقلاب اسلامی پدیدارشناسی شده‌اند. بی‌تردید تاریخ معاصر با تاریخ سنتی [متن روایی]،

تفاوت‌های ماهوی [نه جوهری] دارد. اگر روایت تاریخ سنتی [متنی] پیرامون یک موضوع باشد، اما روایت از دریچه دوربین تاریخ را با فرهنگ، سیاست، اجتماع و شیوه معیشت درگیر می‌سازد. روایت تاریخ معاصر ایران، از جهات گوناگون دارای سختی‌های بسیاری است. این مشکلات، با توجه به حضور گسترده بازیگران و روش‌شناسی‌های گوناگون، دارای معضلات بسیاری است. سریال در معماگشایی تاریخی، در بستر مفهومی ایران، دهها سند مکتوب ارائه نموده و با مشورت‌های فراوان، توانسته متن تاریخی را به صورت دیالوک درآورده و سریال را خط به خط مستند سازد.

فرم قدرت

تاریخ معاصر ایران، متأثر از فرم قدرت مطلقه استبدای است. مهم‌ترین مشخصه قدرت مطلقه، خودکامگی در قالب سلطنت است. به باور بسیاری از متفکران، خودکامگی عامل اصلی انحطاط و عقب‌گرد تاریخی ایران بوده است. در اوایل قرن بیستم، رویداد مشروطیت تنها حادثه‌ای بود که قدرت سلطنت را محدود و سلطان را در برابر اقداماتش، پاسخگو نمود. از فروپاشی سلطنت مطلقه رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰، تا سقوط دولت مصدق در مرداد ۱۳۳۲ را دوره ضعف استبداد مطلقه نام داده‌اند. در این دوره، با خروج روس‌ها از ایران، سرعت گرفتن درآمدهای نفتی، تجهیز ارتش و به دست آوردن حق انحلال مجلس توسط شاه، بعد از تشکیل مجلس مؤسسان در سال ۱۳۲۸ش و سرنگونی دولت مصدق، موقعیت شاه و دربار بهبود یافت (ازغندی، ۱۳۷۹، ص ۳۵-۴۱) و با تأسیس سازمان امنیت و اعدام مخالفان، همچون *نواب صفوی* و خانه‌نشینی *آیت‌الله کاشانی* قدرت مطلقه در این دوره تجدید گردید. افزایش درآمدهای نفتی، دولت را به مهم‌ترین نیروی مسلط بر اقتصاد سیاست و امنیت مبدل ساخت. شاه از درآمدهای نفتی، برای تقویت ارتش نیروهای امنیتی و اطلاعاتی و صنعتی کردن کشور بهره برد. وی با کسب درآمدهای نفتی، نیازی به مشارکت جامعه و نیروهای آن در پیشبرد برنامه‌های خود نمی‌دید. ازاین‌رو، هرچه بیشتر نیروهای سیاسی را حاشیه‌ای کرد (سردارآبادی، ۱۳۸۶، ص ۳۲۶). پس از کودتای ۱۳۳۲ش، آمریکا به مهم‌ترین بازیگر خارجی ایران تبدیل شد. کمک‌های اقتصادی و اطلاعاتی و نظامی‌آمریکا، در تثبیت اقتدار شاه و انباشت بیشتر قدرت سیاسی، از جمله موانع شکل‌گیری مشارکت‌های مردمی بود و بعضاً عملاً سرکوب بود. در فاصله سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۵۰ش، کمک‌های اقتصادی و نظامی آمریکا، آنچنان استقلالی به دولت پهلوی بخشید که نیازی به طبقات و گروه‌های اجتماعی نداشت (گازیوروسکی، ۱۳۷۱، ص ۳۶۷-۳۷۰). در تاریخ معاصر ایران، با سیاست نوسازی بیشتر، خاندان، تبارها و اشراف زمین‌دار بجا مانده از دوره قاجار، با نیروی عصبیت خانوادگی و ارتباطات فامیلی و با استفاده از رانت‌های دولتی، جذب بدنه دولت پهلوی شده، عناصر عمده کارگزار دولت گردیده‌اند. با از هم‌پاشی ارتش قبیله‌ای، در نتیجه سیاست نوسازی، برخی تبارهای پیشین حمایت خارجی را جایگزین آن نموده‌اند (ازغندی، ۱۳۸۵، ص ۷۹-۸۰). در دوره پهلوی، به ویژه سلطنت محمدرضاشاه، با گسترش مداوم دیوان‌سالاری اداری و نظامی، هرم قدرت شکل دیگری به خود گرفت، به نحوی که با حذف زمین‌داران و

شاهزادگان، بر قدرت و توانمندی شخص شاه افزوده گردید (همان، ص ۱۱۱). علاوه بر سیستم نظام کهن استبدادی، که در آن شاه غایت تمام کارها شمرده می‌شد و همه بدون توجه به حاکمیت قانون و منشأ طبقاتی و علایق خود، باید به اجبار در برابر شاه تمکین می‌کردند، عناصر جدیدی همچون سازمان ساواک و سرمایه نفتی و عناصر کنترل دیوانی، به آن اضافه گردید. استبداد ماهیت چند برابر یافته بود که از آن، به‌عنوان «سلطنت مطلقه» یاد شده است؛ شکلی از قدرت که تا پیش از پهلوی بی‌سابقه بود. در ارزیابی شیوه حکومتی محمدرضاشاه، شیوه حکومتی او بر اساس اصل قدرتمندانه و پدرسالارانه، مبتنی بر سلسله‌مراتب فرماندهی و فرمانبری استوار بوده است. در حقیقت، ساختار قدرت سیاسی پهلوی عبارت بود از: غیررسمی بودن قدرت، اعطای مناصب بر اساس اراده سلطنت، وابستگی به سیستم امنیتی (همان، ص ۱۱۶). فرایند اقتدارجویانه که به پشتیبانی نیروی خارجی مجهز گردیده بود، مانع از شکل‌گیری نهادهای ملی و مذهبی بود. اما مهم‌ترین سؤال این است که نظام معیوب مطلقه، مانع چه فرایندی‌هایی از تاریخ ایران گردید که از صحنه طرد گردید؟

برای پاسخ به سؤال، باید به «هست» بودن یک ملت، به مفهوم هایدگری آن توجه کرد. این «بودن» را یک حکمرانی خوب تحقق می‌بخشد؛ حکمرانی خوب، یک الگو است. در این الگو، نظامی از ارزش‌ها، سیاست‌ها، و نهادها وجود دارد که به وسیله این نظام، جامعه می‌تواند اقتصاد سیاست و مسائل اجتماعی خود را از طریق تعامل، سه بخش خصوصی، مدنی و دولتی مدیریت کند. این سه بخش، در سیستم قانونی با هم تعامل دارند. اما در سیستم سلطنت مطلقه، همه بخش‌ها در یک فرایند ادغام شده، نهادهای دولتی، صورت شخصی به خود می‌گیرند. در واقع آن منطقی که به رضاشاه، جرأت می‌بخشید تا چادر از سر زنان بردارد، منطق استبدادی بود، نه منطق توسعه و حقوق مدنی. چنین نظام‌های سیاسی، بر فرهنگ سیاسی و اخلاق زیستی تأثیر سوء برجا نهاده، هستی مردم خود را نادیده می‌انگارند. حفره‌های نامرئی فراوان برای فرار و توجیه رفتار ساخته و بحران‌های عمیق تربیتی پدید می‌آورند. در چنین نظام سیاسی، کرامت انسانی قربانی توجیهات و توهمات توخالی امنیتی می‌گردد. مشارکت عمومی، به حداقل می‌رسد؛ چون تصمیمات یک جانبه است و سیستم ورودی و خروجی عرضه و تقاضا معیوب است. نوعی دوگانگی بین نظام و مردم به وجود می‌آید. سیستم آموزشی در این نظام‌ها، با پاس‌داشت قدرت مطلقه معیوب بوده و با چرخه تربیتی به نابسامانی دامن می‌زنند. چنین فرایندی، با هست بودن مفهوم مادی و معنوی ایران ناسازگار است. از این فرایند، بازیگرانی چون *ایادی* و *اسدالله علم*، *اقبال* و *اشرف پهلوی*، با مفهوم ایران ناسازگار و معماگونه می‌آیند. سریال، به دنبال رمزگشایی از این معماها، به دنبال تبیین رویدادها در دو ساحت بیرونی استعمار [نوظهور آمریکایی] و پدیده‌های درونی استبداد سلطنتی، که با غرش خرس‌گونه ساواک و با پیوندهای خاندان‌های وابسته به فرهنگ بیگانه و ظهور بهائیت توسعه‌طلب، در رقابت با تشیع امامی است، پرداخته و به معضل فراماسیونری، به مثابه تخریب فرهنگ ایران می‌نگرد. در این سریال، همه چیز معماگونه است. پدیده سلطنت [وابسته خارجی] مشروعیت سلطنت، پهلوی با اندیشه سلطنت باستانی، بنیادهای مشروعیتی جدیدی برای

حاکمیتی خود تعریف نمودند، با اینکه مبانی اندیشه سلطنت باستانی، در دوره اسلام رنگ دینی یافته بود، اما در اندیشه مورد نظر سلطنت پهلوی، سلطنت باستان از مفهوم اسلامی آن تفکیک گردیده، با ایجاد گسست فکری از سنت اسلامی و تضعیف بنیان‌های مشروطیت، پهلوی‌ها در وضعیت بحران مشروعیتی قرار داشتند. چنانکه با عزل *رضاشاه* که بی‌پشتوانه مردمی و دینی بود، نظام او از هم پاشید. معمای شاه، با کارگردانی و سلطه خارجی و وابستگی سلطنت، ائتلاف استبداد و استعمار و فساد جنسی و عیاشی دربار گشوده نمی‌شود، تنها می‌توان زمانی این معما را گشود که سریال با صورت‌بندی تصویری به مفهوم ایران رو می‌آورد. باید گفت: شاه و هر آنچه مربوط به اوست، با مفهوم ایران ناسازگار است، غریبه‌هایی که از جنس ملت ایران نیستند.

مفهوم ایران

ایران یک مفهوم تاریخی است: حضور ایران در سه تجربه حاکمیتی تاریخی باستان، اسلامی و مدرن، به این مفهوم عمق و غنای بیشتری بخشیده است. در سریال، مفهوم «ایران» دارای شبکه معنایی بوده که با مفاهیم مادی و معنوی بسیاری از قبیل تمدن، دین، فرهنگ، زبان و بستر زیستی هم‌نشینی داشته، قابل تفکیک از این مفاهیم نیست. در مجموع، کارگردان قلب تپنده این زیستگاه را عوامل چندگانه مادی و معنوی در نظر می‌گیرد. در جای‌جای فیلمنامه تأکید دارد که این مفهوم تاریخی و فرهنگی و سیاسی، برای دنیای مدرن قابل هضم نیست [دیالوگ کاشانی، مصدق]. از دیدگاه سریال، کسانی که این هم‌نشینی‌ها را نادیده می‌گیرند، بحران می‌آفرینند. سریال تأکید دارد که نادیده انگاشتن و طرد برخی از این مفاهیم، از سوی جریان‌ها و بازیگران تاریخ، معماهای خاصی را خلق نموده و یا خواهد کرد. سریال معمای شاه را باید از جمله سریال‌هایی دانست که سعی نموده تاریخ به مثابه متن، قربانی تصویرسازی خیالی و یا نوستالژیک کارگردان نشود، و سعی شده بیشتر دیالوگ‌های آن، از درون تاریخ سر برآورند. سریال، به دنبال طرح سیال پدیده‌های سیاسی، تحلیل خود را با نقادی دنبال می‌کند. دیدگاه‌های بسیاری که پهلوی‌ها را در جهت اهداف مشروطه، بلکه با نگاه جبر تاریخی توجیه می‌کنند. دیدگاهی که پدیده‌های تاریخی را محصول تقدیر ناشناخته می‌شمارد. اما سریال، با نگاه نقاد به علل خارجی متغیرهای درونی روی آورده، عوامل متعدد را مورد توجه قرار می‌دهد. سریال، پیگیر این مدعا است که پهلوی‌ها، ایران را از اهداف مشروطه دور ساختند و فرایند ناسازگار با پیشرفت ایران بودند.

هستی‌ها

سریال معمای شاه از جهات بسیاری، در زمره تبیین رئال جای دارد. در واقع، سریال به دنبال گشایش رهیافت جدید روایت تصویری از تاریخ معاصر است. طبق سنت مرسوم در دهه‌های اخیر، چنانکه رسم شده مخالفان پهلوی، اعم از مسلمانان انقلابی و چپ‌ها، از ادبیات مارکسیستی در محکوم ساختن آنان بهره گرفته‌اند. این مدل در صنعت فیلم‌سازی و نوشتاری، چنان رسم دیرین شد، که حتی تبیین مفهوم «استکبار» [قرآنی]، بدون توضیح مفهوم

امپریالیسم [مفهوم چپ] ممکن نمی‌گردد. در سریال *جعفری جوزانی*، قلب داستان سریال خانواده تاجیک [مارکسیست] و نفوذ اندیشه چپ، در قیام *میرزا کوچک‌خان* همه داستان را شکل داده بود. اما در سریال معمای شاه، با رویکرد واقع‌گرایی معمولاً این مفاهیم مورد طرد قرار گرفته‌اند. همچنین در میانه رویکرد ایدئالیستی [سوژه‌محور] و پست‌مدرنیستی، گرایش رئالیستی خود را به نمایش گذاشته است. سریال معمای شاه، با نقادی تاریخ معاصر و با کشاندن تاریخ به حوزه تصویر و با عنوان معما خواندن بازیگران، در واقع مشی رئالیستی را پیگیری نموده است. اندیشه رئال را شاید بتوان با این بیان *افلاطون* توضیح داد که در توضیح عقلانی بودن می‌گوید: «داشتن معرفت واقعی به موضوعی خاص، یعنی داشتن توانایی [توضیح یا] ارائه دلیل آن موضوع، اما این کار متضمن آن است که بتوان به روشی بگوییم موضوع مورد نظر به راستی چیست، فهم عقلانی با کلام یا بیان منظم و روشن» (تیلور، ۱۳۸۷، ص ۹۳). رئالیسم، در صدد ارائه تصویری از فهم هستی در برابر ایده ایدئالیسم قرار دارد. واقع از دید رئالیسم متعین و مستقل از ذهن است. شاید بتوان اهتمام خاص رئالیسم را به متن واقع، و خارج از ذهن، مهم‌ترین اشارت آن دانست (اندرید، بی‌تا، ص ۱۱۷۷). ایدئالیست، ذهن‌گرایی معناگرایی بر این امر تأکید دارد که تجربه ما، سراسر از بازنمایی‌های ذهنی است، نه از جهان خارج در ایدئالیسم استدلال می‌شود که عالم خارج دارد، هیچ مبنا و ملاکی ندارد (عباسی، ۱۳۸۲). از دیدگاه معرفت‌شناسی، دیدگاه رئالیسم معرفت *دکارت* و *کانت* را مورد نقادی قرار داده، معرفت و شناخت را در عالم خارج بیرون از ایده و ذهن به رسمیت می‌شناسد. *کانت* معرفت به جهان خارج را آن‌گونه که هست، ممکن نمی‌داند. به نظر *کانت*، ما هر چه ادراک می‌کنیم، در ضمن صورت‌های خاص در می‌یابیم؛ صورت‌هایی را ذهن به ماده ادراک می‌افزاید و ذهن هیچ‌گاه بدون صورت‌ها اشیای جهان خارج را ادراک نمی‌کند، ذهن به اشیای فی‌نفسه، یعنی اشیا آن‌گونه در واقع هستند، دسترسی ندارد. پس ما هیچ‌گاه به عالم واقع، آن‌گونه که هست، دسترسی نداریم (قائمی‌نیا، ۱۳۸۲، ص ۳۳-۳۴). اما سریال مدعی است که می‌توان به گذشته دست یافت. از این دیدگاه، تاریخ سوژه مورخ نیست. همین رویکرد واقع‌گرا به سریال، فرصت می‌دهد که هست‌های بسیاری را در نظر گرفت. در سریال، هستی‌های زیادی قابل شناسایی است. از دیدگاه واقع، سوژه و ابژه هر دو در تولید معنا مشارکت فعال دارند. رویکردی که از گرایشات ایدئولوژیک گریزان است. گزارش ساده اینکه به مدت چهل سال، شصت درصد انگلیسی‌ها از سهام نفت ایران سود دریافت می‌کردند. یک گزارش ساده واقع‌بینانه اینکه نمی‌توان از کنار دولت و مجری آن و بی‌نقد آن [پهلوی] گذشت. در سریال، نزاع سه گرایش مطرح و با مفهوم ایران نسبت‌سنجی شده است: ۱. جریان چپ در قالب حزب توده که سریال به نقش منفی این جریان در اشغال آذربایجان اشاره نموده و این جریان را با مفهوم ایران هم‌سنخ نمی‌یابد و آن را طرد می‌کند. ۲. جریان ملی و مذهبی که از دید سریال وقتی در کنار هم هستند، هستی یک ایران واقعی را به نمایش می‌گذارند و انشقاق این دو جریان، در نتیجه عوامل خارجی و دهن‌بینی و تمرد مصدق از ارزش‌های خاص به شمار می‌آید (دیالوگ کاشانی). ۳. در میانه انشقاق، جریان خشن سلطنت سر برآورده و تقویت می‌گردد.

یکی از هست‌هایی که از دیدگاه سریال از سوی بازیگران تاریخ معاصر، به‌ویژه پهلوی نادیده انگاشته شده، «هستی دین» است. از دیدگاه کارگردان سریال، سال‌های مشروطه و سریال معمای شاه، اندیشه پیشرفت به‌عنوان یک حق مفروض گرفته می‌شود. سریال به دنبال تبیین این موضوع است که فقیهان نجف در تحدید سلطنت استبدادی و تأمین امنیت جانی و مالی مردم، در برابر استبداد در ورود ایران به تاریخ جدید، نقش اصلی را داشتند. نادیده انگاشتن این هستی برای شاه و کارگزاران وی، بحران‌آفرین بوده است. ایران در اوائل قرن بیستم، وارد دورهٔ تاریخی سرمایه‌داری شده و گسست نوی را تجربه نموده است. این گذار از عصر پیشین به دوره جدید، متأثر از فرایند درک و فهم کشورها از مدرنیته بوده است. به‌عنوان نمونه، فهم ژاپن از مدرنیته، با فهم ترکیه متفاوت است. به همان نسبت، گسست ژاپن از تاریخ سنتی، با گسست ترکیه متفاوت گردیده است. در رهیافت ژاپن، وجه ابزاری مدرنیته شناسایی شده است، درحالی‌که در فرایند فهم *کمال آتاترک*، وجه فرهنگی برجسته شده است. اما باید گفت: نحوه گسست ایران از تاریخ پیشین، مشابه ترکیه است. کارگزاران گسست ایران از تاریخ پیشین، فهم صوری از مدرنیته داشته‌اند.

در باب ورود ایران به مدرنیته، سه مدل طراحی شده که سه قلمرو مفهومی مختلف را شکل داده است. این سه دیدگاه را می‌توان در گفتمان‌های مشروطیت مشاهده کرد.

الف. فهم صوری و تقلیدی از مدرنیته

نگاه صوری این نسخه را برای ایران تجویز نمود که برای توسعه و پیشرفت، باید از فرهنگ سنتی و دین عبور کرده و این دیدگاه، عامل تحولات توسعه‌ای مغرب‌زمین را در کنار نهادن فرهنگ دینی و نمادهای ظاهری آن می‌دیدند. نماد این تفکر، سخن *تقی‌زاده* است که می‌گوید: «ایران و مردم آن باید، ظاهراً و باطناً جسماً و روحاً فرنگی‌مأب شود» (تقی‌زاده، ۱۳۳۸ق، ص ۲)؛ گرایشی که حاکمان پهلوی را باید تابع این سنت فکری دانست. آنچه که بیش از همه در توسعه و تحولات فرهنگی ایران، در یک قرن اخیر تأثیر بوده، حاکمیت دیدگاهی است که تفسیر و فهم صوری از تمدن غرب داشته‌اند. مقلدان صوری مظاهر فرهنگ غربی، خود دچار از خود بیگانگی‌اند و هم از عقده حقارت رنج می‌برند و تمامی‌کوشش خود را به کار می‌برند تا خرده مدل‌های نمایشی را که بیانگر همگونی جوامع آنها با جوامع اروپایی باشد، خلق کنند (همایون کاتوزیان، ۱۳۸۴، ص ۱۷۱).

ب. فهم سنتی از مدرنیته

سنت‌گرایان، به دو گروه عمده مذهبی و زمین‌داران تقسیم می‌شدند. این تفکر، ناتوان از درک تغییرات زمان اسیر نوعی واپس‌گرایی بود که با سلطنت استبدادی، قرابت یافته و مروج نوعی محافظه‌کاری و گوشه‌گیری سیاسی بود. این تفکر، حاشیه امنی برای گروه‌های غیرسیاسی به وجود می‌آورد که سلطنت، گاه از آن برای اهدافی بهره‌جویی می‌نمود. این گرایش، گاه هنجارهای توصیفی خود را مبتنی بر مبانی فقهی ارائه می‌کرد و دستاویز شرعی و فقهی می‌بافت.

ج. فهم اجتهادی مدرنیته

پس از صفویه، تاریخ تفکر در ایران، با اجتهاد شیعی گره خورده است. در تاریخ اندیشه شیعی، اندیشه اجتهادی *خراسانی* سرنوشت مهمی برای ایران و تشیع رقم زده است. *آخوند خراسانی* و عالمان نجف، در مواجهه با مدرنیته و نوسازی ایران، مشی موافق در پیش گرفتند. این امر سبب ورود نیروهای مردمی و تحرک اجتماعی و فکری گردیده و فتوای مجتهدان نجف، به سهم خود، مردم ایران را که قرن‌ها رعیت خوانده می‌شدند، سیاسی نمود و تحرک خاصی به آنان بخشید. در آغازین روزهای گسست از دوره سنت، رویکرد اجتهادی رهیافت خاصی برای ورود ایران به مدرنیته ارائه نمود که برداشت و فهم ویژه‌ای از مدرنیته ارائه می‌داد. شاید بتوان این رهیافت را به رهیافت ژاپن نزدیک دانست. مرحوم *آخوند خراسانی*، به *مظفرالدین شاه* توصیه نمود برای ترقی ایران، از تجربه ژاپن استفاده نماید؛ تجربه‌ای که نگاه ابزاری به تمدن غرب دارد و از نگاه صوری فاصله دارد و بر وجه ابزاری غرب توجه دارد و مرعوب فرهنگ غرب نیست. *آخوند خراسانی*، به *مظفرالدین شاه* یادآوری کرد که پادشاه ژاپن *میکادو*، به همین طریق عمل کرده، مملکت وی مسیر ترقی را طی نموده است (کفایی، ۱۳۵۸، ص ۱۷۹)؛ مسیری که پیش از آن، مورد انتخاب *امیرکبیر* بود؛ اندیشه‌ای که در دوره مشروطه جوشید و با رویش این نهال عقلانیت و در ضدیت با استبداد تاریخی رشد کرد و در افق و تحول مفهومی، با عقل محوری شیعی همسویی نص و آزادی‌های حقوقی نمودار گردید. این رویکرد به تحولات توسعه‌ای ایران توجه خاص می‌نمود. این گرایش، مفهوم ایران را ضمانت می‌کرد.

مهم‌ترین سؤال این است که در میان کدام یک از این سه رهیافت، می‌توان یک ایران عزتمند و دارای هویت جست‌وجو کرد؟ از دیدگاه طرفداران فقه سیاسی *آخوند خراسانی* و *علامه نایینی* و امام خمینی؛ جست‌وجوی یک ایران عزتمند در مشی انتقادی و خود بنیاد ممکن است، نه در رهیافت تقلیدی از مظاهر غربی. دولت پهلوی متعلق به اندیشه تقلیدگرا بود. ازاین‌رو، ورود ایران به عصر مدرن و فرایند نوسازی را دچار اشکالات و معضلاتی فراوان نموده، موجب چالش‌ها و عقب‌گردها گردید. سریال معمای شاه، بر اساس این مشرب انتقادی، به نوعی وارونگی و عدم سنخیت پهلوی با شبکه مفهومی ایران تاریخی و فرهنگی اشاره دارد. نظام سلطنت مطلقه پهلوی و مشرب فکری و صوری آن را لایق یک زیستگاه تاریخی و فرهنگی نمی‌داند.

رسانه به مثابه متن اجتماعی

همان‌طور که گفته شد، رسانه‌ها حیات جمعی را تحت تأثیر قرار داده، جهان زیست مدرن را تعین خارجی بخشیده‌اند. جهان با ورود به عصری موسوم به ارتباطات، که رسانه‌ها ابزار مهم آن هستند، به تاریخ جدیدی دست یافته است. صورت‌بندی بیرونی رسانه، ابزارهای ارتباطی هستند که موجودیت خود را با توجه به نهادهای فرهنگی و سیاسی تعریف می‌نمایند. اگر *ارسطو* زبان را وجه تمایز انسان از حیوان دانست و زبان را محمل خروج ازنا آگاهی شمرد، امروز نیز این زبان در قالب رسانه در تولید و ایجاد هویت و آگاهی و اقناع به الگوی عصر جدید در آمده است. در واقع، رسانه

زبان عصر مدرن بوده و فرهنگ‌های بی‌رسانه را باید ارزش‌های بی‌زبان به حساب آورد. رسانه از جهات گوناگون قابل توجه است. رسانه‌ها، افکار عمومی را می‌سازند و گفتمان‌ها را شکل می‌دهند. جهانی شدن و جهانی‌سازی، مفهومی است که از درون وسایل ارتباط جمعی و رسانه سر برآورده‌اند. رسانه‌ها در سه سطح فردی، گروهی و سازمانی، در رفتار و گفتار شهروندان تأثیر گذارند. تلویزیون یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارسال پیام به شمار می‌رود. سطح تماس این رسانه با مخاطب، قابل قیاس با هیچ یک از رسانه‌های دیگر نیست. دربارهٔ اهمیت فیلم و تصویرسازی در بسط مفاهیم سیاسی و تاریخی گفته شده، اگر *سقراط* و *افلاطون*، که دانش خود را در قالب دیالوک [زبان عصر] مطرح کرده‌اند، امروز اگر می‌بودند، آن را در قالب فیلم مطرح می‌کردند؛ زیرا زبان عصر مدرن رسانه در قالب تصویر است. زمانی که یک فیلم ساخته شود، یک زبان متولد می‌گردد. هر نمای یک فیلم، یک جمله کامل، که دارای یک فعل و فاعل است، تولید می‌گردد. یک جمله و یا یک نمای تصویر، به مثابه یک نثر است (نیکولاس تی–پرافیز، بی‌تا، ص ۶).

ایران با موقعیت استثنایی بین‌المللی و منطقه‌ای و فرهنگی، کانون توجه بازیگران جهانی است. ویژگی‌های بسیاری موجب شده تا سه لایهٔ دشمنی، رقابت و سلطه‌جویی، در برابر و مخالفت با آن پدید آیند. فرایند رسانه‌ای ابتدایی‌ترین روشی است که مخالفان از آن بهره می‌گیرند. مسلماً استراتژی مشروعیت‌بخش نظام جمهوری اسلامی مذهب تشیع است. در ائتلاف سه‌گانه سلطه‌جویی غربی و اپوزیسیون برانداز و وهابیت سلفی، مبانی اعتقادی مذهب شیعه در سه سطح نوشتار و گفتار و تصویر [و اخیراً تمسخر] رسانه‌ای، مورد تخریب قرار گرفته است. به‌عنوان مثال، تخریب تشیع یا شریک جلوه دادن خاندان نبوت ﷺ در جنایات تاریخی خلفا، در حمله به قلمرو ساسانی، نشان از ائتلاف بین وهابیت و مخالفان جمهوری اسلامی دارد. اما در این فرایند، وهابیت انتظار دارد با عبور دادن نسل جدید و گذار از تشیع، آنان را به مبانی سلفی بکشاند. در سال‌های اخیر چنین فرایندی به تحریف تاریخ روی آورده و سعی در تطهیرسازی و بازنمایی مثبت از چهره نظام سلطنت دارد. این پروسه تحریفی، مانع دستیابی صحیح نسل جوان به وقایع و حوادث تاریخ گردیده و نگرانی‌های متعدد را فراهم آورده است. مخالفان با در دست داشتن امکانات وسیع رسانه‌ای، از جمله تلویزیون به سطح بالایی از تأثیرگذاری دست یافته‌اند. بنابراین، ساخت سریال تاریخی برای روایت حوادث مربوط به تاریخ انقلاب، با توجه به این شرایط ضرورت دو چندان می‌یابد. در برنامه‌سازی و انتقال پیام دینی و فرهنگی برای تلویزیونی، کارکردهای چندگانه‌ای در نظر گرفته می‌شود.

۱. کارکرد آگاهی‌بخشی

مفاهیم و پیام‌ها و ارزش‌های مطرح در یک متن، که از طریق رسانه مطرح می‌شود، دارای کارکرد آگاهی‌بخشی در حوزه‌های مختلفی است از جمله:

الف. کارکرد ارشادی: در کارکرد ارشادی، هدف انگیزش احساسات معنوی مخاطب و ترغیب بر مبانی دینی است.

ب. کارد اطلاع‌رسانی: می‌توان گفت: اطلاع‌رسانی علاوه بر آگاهی‌بخشی، دارای ویژگی تنبه [حیرت] بخشی نیز هست.

۲. کارکرد آموزشی

آموزش محصول فرایند آگاهی‌بخشی است. در لایه‌های متن تصویر و صدا، مفاهیمی عرضه می‌شوند که نقش ویژه‌ای در ابعاد آموزشی دارند.

۳. کارکرد تفریحی

زبان تلویزیون، زبان تکنیک و تسهیل است؛ یعنی مفاهیم و متن در قالب زبان تلویزیون درآمده، هویت تکنیکی می‌یابد. این تکنیک، پیام را با عناصر تفریحی آمیخته نموده، عرضه می‌دارد. ازاین‌رو، رعایت نکات اخلاقی مانع آن شده است که تصویرسازان سریال، نتوانند رفتار زیستی شاه و کارگزاران او را که در عرف شرعی، فساد جنسی به حساب می‌آید، بازنمایی نمایند. وقتی شاه از دیوار خانه معشوقه‌اش به پایین می‌پرد، موانع اخلاقی مانع تصویرسازی رفتار شهوانی شاه می‌گردد. از دید سریال، بیماری جنسی کارگزاران در قالب رفتار جنسی *شاه* و *اشرف* و *عبدالکریم ایادی* و دیگران، سوژه‌هایی هستند که در عالم «دیگر» وجود دارند. اما این «بودن»، در عالم فرهنگ و مفهوم ایران، «نابودن» به حساب می‌آید؛ ملتی که از عیاشی و ریخت و پاش‌های اشراف‌منشانه و شهوت‌رانی‌های لجام‌گسیخته، خاک‌نشین فقر و مصائب بسیاری‌اند و شهوت‌رانی و اشرافیت در میان مردم چنین، نابودن به حساب می‌آید. کاش سریال برای تبیین بهتر وضعیت توده‌های مردم و مصائب آنان، وارد ادبیات چپ می‌گردید و به مثابه ابزار، از آن ادبیات بهتر می‌توانست وضعیت روستا و مهاجرت‌های اجباری به شهرها و اصلاحات ارضی و حلب‌آبادها را تصویر نماید، مسلماً نسبت‌سنجی بین زیست مردم و نخبگان حاکم، روایتی که می‌توانست معمای شاه بهتر تصویرسازی نماید؛ مخاطبانی که دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های متفاوت دارند، به اجماع بیشتری دست می‌یافت.

حوادث دورهٔ تاریخ معاصر ایران، دارای این ویژگی عمده است که به خاطر حضور ابزارهای مدرن، بیشتر وقایع ثبت و ضبط گردیده‌اند. تاریخ‌نگاری عصر مدرن، متفاوت با عصر پیشین است. مثل تاریخ‌نگاری سنتی نیست که روایت در انحصار یک راوی باشد؛ زیرا تاریخ معاصر، حداقل برای دوره معاصر قابل جعل و دستبرد نیست. همان‌طور که ادعا شده، هر تاریخ راستین تاریخ معاصر است (هیوز، ۱۳۶۹، ص ۱۸۶). پس می‌توان به یک روایت عام و فراگیر دست یافت که برای عموم قانع‌کننده باشد، و معضلات مردم در این فرایند، قابل چشم‌پوشی نیست. روایت از مشهورات تاریخی که درد و مصائب ملی است، قابل چشم‌پوشی نیست. اما متأسفانه این نظم اقناعی در بستری از معرفت‌شناسی‌ها و ایدئولوژی‌های متفاوت در هم شکسته می‌شود.

دستاورد تحلیل

آیا می‌توان تبیین صورت‌بندی سریال، توسط این پژوهش را به‌عنوان یک رهیافت تحلیلی در نظر آورد؟ در پاسخ باید گفت: سه موضوع هستی‌شناسی، تاریخ و رسانه، در یک کلیت تبیینی، توانسته از اهداف استراتژیک تاریخی و

آرمانی حفاظت نماید. تبیین این استراتژی، به‌عنوان یک تحلیل راهبردی قابل توجه و اهمیت است. «تحلیل»، به معنی گشودن مترادف با تقسیم منطقی است. تحلیل عبارت است از: شکستن کل به قسمت‌های مختلف، به منظور تعیین چیستی و ماهیت موضوع (جمشیدی، ۱۳۸۷، ص ۸۱). تحلیل به دو صورت تحقق می‌یابد: تحلیل کمی و تحلیل محتوایی؛ در تحلیل محتوا، پدیده‌ها یا به صورت عرضی یا طولی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. در روش تحلیل محتوایی «سریال معمای شاه در قالب فیلمنامه گفتاری»، به سه عنصر هستی‌شناسی، تاریخ و رسانه تقسیم شده و مورد ارزیابی قرار گرفته است. اما روش ترکیبی، در برابر تقسیم به اهداف عمده متن اشاره دارد که باید آن را فهم عقلانی نامید. فهم عقل تاریخی و یا تحلیل عقلانی تاریخ [تحلیل رئال] و ترکیب آن با رسانه، حراست از هستی‌ها و همنوایی با هستی‌های یک ملت، می‌تواند به مدل تحلیل روشنی اشاره داشته باشد که در سریال به آن اشاره شده است. در تاریخ معاصر ایران، تغییرات ژرفی در پایه‌های مشروعیتی نظام سلطنت به وجود آمد. سلطنت در دوره‌های قاجار و زندیه و پیش از آن، در قالب نظم سلطانی توجیه می‌گردید. اما در تاریخ معاصر، باستان‌گرایی در کنار نوگرایی، افق جدیدی در پایه‌های مشروعیتی نظام سلطنت گشود. سریال معمای شاه، به درستی توضیح می‌دهد که قرارگیری باستان‌گرایی و بسط و توسعه هویت سلطنت، در کنار تهدید و ارعاب و نوگرایی، در واقع ترکیب ناموزونی بود که از سوی نخبگان حاکم درک نشد و خود بحران آفرید. در واقع در تقابل با «بودن» یک ملت قرار گرفت. پهلوی‌ها تلاش کردند تا همان‌گونه که صفویه مردم ایران را تحت لوای تشیع امامی به یگانگی رسانده بودند، این یگانگی را درهم ریخته و با عنوان نوگرایی، ملت ایران را دچار گسست تاریخی نموده، به رهیافت جدید غربی‌سازی صوری دست یابند. این رهیافت جدید به معنای گسست تاریخی از تشیع امامی بود که تا ظهور روح‌الله خمینی، فهم آن به تأخیر افتاد. در سریال معمای شاه، در دیالوگ امام [سخنرانی سال ۱۳۴۲ش] از تبانی اسرائیل با سلطنت، در پروسه گسست برده بر می‌دارد. در واقع نیروی جدیدی به کمک پهلوی‌ها شتافته بود تا این گسست را کامل نماید. سریال با زیرکی درمی‌یابد که *روح‌الله خمینی*، درک عمیقی از تاریخ ارائه نموده و ازاین‌رو، امام خمینی﵀ عمیقاً رابطه تصویری و زبانی برقرار می‌نماید. تصویر با هیبت امام خمینی﵀ در سریال القا می‌کند که امام خمینی﵀ دهه چهل، در هیبت یک فاضل حوزوی نیست که تلاش دارد تا به فضل وی آسیبی نرسد. تصویری که سریال از *روح‌الله خمینی* ارائه می‌دهد، در واقع با امام همنوایی می‌نماید. رمزگشایی از یک دوره تاریخی است که امام به درک آن نایل شده است. در واقع سریال درمی‌یابد که *روح‌الله خمینی*، به درک جدیدی از تاریخ دست یافته است که باید با آن برای حراست از ایران همنوایی کرد. اضطراب ناشی از این گسست هم در کلام پر طنین امام وجود دارد و هم سریال با درک آن، به خوبی به درک و انعکاس آن موفق گردیده است. احساسی که برای هر بیننده‌ای قابل درک است.

مهم‌ترین سؤالی که در اینجا قابل طرح است، اینکه آیا سریال توانسته در وحدت میان عناصر سه‌گانه یاد شده توفیق یابد؟ از دیدگاه سطحی، می‌توان ادعا کرد که سریال با ایجاد وحدت میان عناصر سه‌گانه توانسته دغدغه‌های تاریخی را وارد زندگی روزمره نماید. اما پاسخ نیاز به استدلال دارد. اما پیش از پاسخ، نکات زیر را مورد بررسی قرار می‌دهد:

الف. تصویر به مثابه زبان

سریال دارای دو زبان شهروندان و زبان تصویر است. زبان تصویر دارای هویت تفریحی است. هرگاه تصویر از هویت پیشین خود [تفریح] گسسته شود، تمایل واقع‌گرایانه می‌یابد. در این صورت، امکان تلفیق زبان تصویر و زبان شهروندان فراهم می‌آید. سریال معمای شاه، موفق می‌شود دو زبان شهروندان و زبان تصویر را در هم ادغام نماید. ادغام شدن دو لایه زبانی به معنی درهم‌نگری سطح مخالفت‌ها با سلطنت استبدادی نیست. مخالفت چپ مارکسیست، با نظام سلطنت که به دنبال پروسه تحقق پیشگویی *مارکس* هستند، متمایز از مخالفت نیروهای مذهبی است که به دنبال نفی استبداد داخلی و استعمار خارجی است. در واقع، قالب مخالفت‌های گوناگون در هم ادغام نشده و قابل تفکیک‌اند. به‌طورکلی، سریال همه مخالفت‌ها با نظام سلطنت را در چند لایه جدا قرار می‌دهد. در سریال اندیشه‌ها و خواست دکتر *وزیری* [راوی]، با اندیشه و خواست *مهرداد* و *جلال آل‌احمد* و هواداران حزب توده، در مخالفت با استبداد شاهی در تصویر و زبان شهروندان، در هم ادغام می‌شود اما به راحتی قابل تفکیک‌اند. وقتی زبان شهروندان و زبان تصویر به وحدت می‌رسند، مسلماً باورپذیری گزاره‌های سریال که با رویکرد رئال گزارش می‌شوند، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهند.

ب. عقل تاریخی

در دهه‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی، در اغلب وقایع عمومی، صنعت فیلم‌سازی و همه تاریخ و ریشه‌ها و علل رویداد انقلاب اسلامی، به پای درگیری ساواک و انقلابیون فروکاسته می‌شود. اما در سریال معمای شاه، در حوادث تاریخ به عقل تاریخی اشاره می‌شود، به طرح تازه‌ای دست می‌یابد. سریال معمای شاه، با استناد داده‌های تاریخی و به تصویر در آوردن نزدیک به چهار دهه سلطنت *محمدرضاشاه*، به ابعادی از نقادی در غیریت‌سازی میان دو ساحت از عقل تاریخی [نقادی رئال] و توهم تاریخی [نظم ذهنی]، نخبگان سلطنت را خارج از حوزه خود آگاهی قرار می‌دهد. سریال می‌کوشد با کنار هم گذاردن دیدگاه‌های مخالف، به طرح عقلانی اشاره کند که دیگران در کوچه و بازار آن را دریافته‌اند. اما نخبگان حاکم خود را در پس پرده توهم قرار داده، عقلانیت تاریخی را درک نمی‌کنند. در مواجهه میان نظام سلطنت با دو گروه *مصدق* و *کاشانی*، اصولاً با فهم زمان بیگانه است. جمعیت خیابان‌های تهران، برای حمایت از نهضت هیچ آگاهی در نهادخفته شاه ایجاد نمی‌کند. سریال در حفاظت از کلیت ایران، می‌کوشد تا آگاهی عمومی و درک مخالفان رژیم را به واقعیات و مصالح ایران نزدیک توصیف نماید و درک نظام استبدادی را در حوزه ناآگاهی تاریخی می‌داند.

ج. راهبرد سریال

هر اثر هنری و علمی، در درون و لایه‌های پنهانی خود، دارای یک استراتژی نهفته‌ای است که کشف آن، بسیار دشوار و در عین حال، نیازمند روش‌شناسی‌های متعددی است. به نظر *اشتراوس*، آثار *افلاطون* با آنچه در ظاهر آن

نگاشته شده، متفاوت است. پنهان‌نگاری شیوه و هنری از نگارش است که در آن فیلسوف به دلایلی، افکار خود را به گونه‌ای به نگارش در می‌آورد که فهم واقعی آن، برای همگان میسر نیست (رضوانی، ۱۳۸۳، ص ۱۸). اما به راستی، *اشتراوس* از کجا به فهم فلسفه *افلاطون* راه یافته است؟ در پاسخ باید از مفهوم استراتژی هنر یاد کرد که حفاظت از هستی [بودن به مفهوم هایدگری] را بر عهده دارد. در واقع هر متنی، چه نوشتار و یا تصویر، دارای استراتژی نهفته است که قلب متن شمرده می‌شود. سریال معمای شاه نیز دارای استراتژی است که توسط عوامل زبان گفتار و تصویر حفاظت شده و توسعه می‌یابد. استراتژی که راهبردانه به کشف هستی‌هایی نایل از آن، به زبان تصویر حفاظت نموده، آن را بسط و توسعه می‌دهد. در واقع سریال، هستی‌هایی را کشف می‌کند و از آن، در قالب تصویر و زبان حفاظت نموده، میان سه ساحت تاریخ، هستی‌شناسی و رسانه وحدت و هماهنگی ایجاد می‌کند. در واقع در پشت پرده هر اثر، یک استراتژی نهفته است که کشف آن استراتژی بسیار مهم است. سریال با وحدت سه‌گانه یادشده، به خوبی استراتژی‌های تاریخی را کشف و حفاظت نموده، با زبان تصویر، آن را جزو دغدغه‌های نسل جدید قرار می‌دهد. ایران زمانی تمدن مستقلی بود، از آنجا متغیرهای زمانی، غیرقابل پیش‌بینی و پیشگیری‌اند، حوادث تاریخی نا متعین و بی‌شکل‌اند. با تغییر نسل‌ها، ذهنیت‌ها دچار تغییر می‌شود. سریال با دمیدن روح تازه‌ای در تاریخ تصویری از استراتژی تاریخی، یعنی «هست بودن» یک ملت حراست می‌کند.

نتیجه‌گیری

در جمع‌بندی، سؤال قابل طرح این است که آیا سریال موفق شده از معمای مورد طرح خود رمزگشایی نماید؟ برای پاسخ به این سؤال، به سه زمینه عمده اشاره می‌گردد:

الف. روایت واقعی از تاریخ معاصر: سریال معمای شاه، از دو جهت روایت واقعی به حساب می‌آید: یکی اینکه سریال، تاریخی را به تصویر کشیده که هر پژوهشگری به راحتی می‌تواند به آن دست یابد. روایات این سریال را می‌توان جزو مشهورات تاریخی دانست. دیگر اینکه، رویدادهای مشکوک را با ایجاد یک علامت سؤال مهم مورد تردید قرار می‌دهد. به‌عنوان نمونه، روایت نقش آمریکا در بازگشت آذربایجان، سریال با اشاره به تأثیر موافقت‌نامه قوام- سادچیکف، که خروج شوروی را تضمین می‌کرد (همایون کاتوزیان، ۱۳۸۴، ص ۱۹۹)، نقش آمریکا را با تردید مواجه می‌سازد، و یا قتل *رزم‌آرا*، که به سرعت ملی شدن صنعت نفت انجامید (همان، ص ۲۰۵)، به نقش عمده فدائیان اسلام اشاره می‌کند. همچنین، به درستی سریال روی ناتوانی *مصدق* در حفظ نیروها و آزادی‌خواهان (همان، ص ۲۰۳-۲۳۵)، اشاره معنی‌داری می‌کند، و از ابزارهای قدرت مطلقه *پهلوی* دوم، ارتش و سازمان‌های امنیتی- پلیسی، نظام اداری و بروکراسی، صنعت نفت و حامیان خارجی شاه، تصاویر واقعی ارائه می‌دهد و اینکه مردم در چنین فرایندی، به هیچ انگاشته می‌شدند.

ب. مفهوم ایران: مفهوم «ایران»، موتور محرک سریال به حساب می‌آید. سریال بدون اینکه وارد نظریه‌های

جامعه‌شناسانه شود و تحلیل جامعه‌شناسانه تاریخی ارائه دهد، سراغ نسبت‌سنجی بازیگران تاریخ معاصر، با مفهوم تاریخی ایران می‌رود، و به عدم ناسازگاری بازیگران با مفاهیم ارزشی ایران، که در این مفهوم هستی‌های زیادی قابل شناسایی است و ماخوذ از فرهنگ شیعی و پیشرفت است، می‌پردازد.

ج. گشودن معما: روایت چپ مارکسیستی، به تعبیر مهمی اشاره دارد که پدیده شاه و تاریخ معاصر ایران را محصول امپریالیسم می‌شمارد. دو قدرت روس تزاری و استعمار انگلیس، مصائب فراوانی برای ایران آفریدند. غارت منابع زیرزمینی و جدانمودن مناطق تاریخی و حمله و اشغال ایران و ناکام گذاردن مشروطه و جنبش آزادی‌خواهی از این جمله‌اند. در نتیجه، باید پدیده شاه را مخلوق امپریالیسم و قدرت‌های استعماری دانست. سریال معمای شاه، در تبیین قدرت‌های خارجی از استعاره هنری بهره می‌گیرد. در هنر هفتم، صحنه و کارگردان، دو رکن اساسی هنر است. در سریال معمای شاه، با استفاده از معنای استعاره سینما، یعنی کارگردانی به خوبی کاگردانی خارجی تصویرسازی شده، انعکاس یافته است، بلکه می‌توان گفت: بهتر از مفهوم مورد اشاره چپ، این فرایند تبیین شده است. بدین‌صورت که کارگردانان خارجی از صفحه‌ای که سریال انعکاس داده، حوادث ایران را کارگردانی می‌نمایند. اما این زبان تصویر و استعاره هنری، در معماگشایی کافی نیست. تنها وجه واقعی به تبیین معماگشایی نزدیک می‌شود، دیدگاه واقعی عوامل متعدد را در نظر می‌گیرد. یکی از این عوامل، روحیات فردی و اخلاقی شاه است. شاه به واسطه این خصوصیات فردی و اخلاقی، موجود مفلوک به نظر می‌آید. این فلاکت، نتیجه ناسازگاری وی با هست تاریخی ایران پدید آمده است. حتی اگر مشاوران خوب داخلی و خارجی هم بتوانند ضعف شخصیت او را جبران کنند، باز هم وی از فلاکت، به دلیل گسست از هست تاریخی نجات نمی‌یابد. شاید در تاریخ ایران، شاهانی بودند که با گسست از هست‌های مفهوم ایران، به فلاکت مبتلا گردیدند، *نادرشاه افشار* را باید نتیجه و قربانی چنین فرایندی دانست. وی با گسست از تشیع و یا بی‌توجهی به هستی، که به او هستی بخشیده بود، در اوج قدرت به فلاکت افتاد. *محمدعلی شاه* قاجار نیز در مخالفت با اراده مردم در قیام تبریزی‌های مجاهد، که مجری فتوای *آخوند خراسانی* بودند، به فلاکت گرفتار آمد. زنگ خطری که در این سریال به صدا درآمده، ترسناک و دلهره‌آور است. این دلهره برای اپوزیوسیون و حامیان خارجی، که هست‌های بسیاری را نادیده می‌گیرند و مفهوم ایران تهی از تشیع ارائه می‌دهند، دوچندان است. معما با تبیین گسست شاه از هستی‌های ایران، به خوبی رمزگشایی می‌شود. اما به زنگ خطری که این سریال به صدا در آورده، باید توجه کرد. نمی‌توان ایران را از هستی‌هایش جدا کرد؛ تلاش بیهوده‌ای که از *نادرشاه افشار* تا *محمدعلی شاه* و *رضاخان* و *محمدرضاشاه* قربانی گرفته است. از دیدگاه سریال، انقلاب اسلامی جریانی است که بیش از مشروطه با مفهوم تاریخی ایران هم‌نشینی دارد. در تاریخ مشروطه، مبارزه با استبداد، مشروطه‌خواهان را از استعمار خارجی غافل نمود، اما انقلاب اسلامی التفات، به هر دو حوزه است. انقلاب اسلامی با مفهوم ایران عمیق‌ترین قرابت دارد؛ زیرا انقلاب اسلامی از درون اراده جمعی مردم جوشیده است.

منابع

ادواردز، پل، ۱۳۷۵، ***فلسفه تاریخ***، ترجمهٔ بهزاد سالکی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ازغندی، علیرضا، ۱۳۸۵، ***نخبگان سیاسی ایران بین دو انقلاب***، تهران، قومس.

ـــــ ، ۱۳۷۹، ***تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران***، تهران، سمت.

استنفورد، مایکل، ۱۳۸۵، ***درآمدی بر تاریخ‌پژوهی***، ترجمهٔ مسعود صادقی، تهران، دانشگاه امام صادق﵇.

اندرید، لالاند، بی‌تا، ***موسوعه لالاند الفلسفیه***، بیروت، منشورات عویدات.

بلیکی، نورمن، ۱۳۹۱، ***پارادایم‌های تحقیق در علوم انسانی***، ترجمهٔ سیدحمیدرضا حسینی و دیگران، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

پستمن، نیل، ۱۳۷۳، «نمادهای تلویزیونی»، ***ماهنامه سیاحت غرب***، سال هفتم، ش ۷۳، ص ۷-۱۹.

تقی‌زاده، سیدحسن، ۱۳۳۸ق، ***دوره جدید، کاوه***، سال پنجم، ش ۱-۳۶ج، ص ۲-۳۴.

تیلور، چارلز، ۱۳۸۷، ***عقلانیت***، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون، ش ۱۵، ص ۸۹-۱۱۰.

جمشیدی، محمدحسین، ۱۳۸۷، ***مبانی و روش‌شناسی تبیین با تأکید بر اندیشه سیاسی***، تهران، دانشگاه امام صادق﵇.

حقیقت، سیدصادق، ۱۳۸۵، ***روش‌شناسی علوم سیاسی***، قم، دانشگاه مفید.

دانسی، مارسل، ۱۳۸۷، ***نشانه‌شناسی رسانه‌ها***، ترجمهٔ میرانی- دوران، تهران، چاچار.

رضوانی، محسن، ۱۳۸۳، «اشتراوس و روش‌شناسی فهم فلسفه سیاسی اسلامی»، ***علوم سیاسی***، ش ۲۸، ص ۱۷-۳۳.

ریخته‌گران، محمدرضا، ۱۳۸۹، ***پدیدارشناسی هنر مدرنیته***، تهران، ساقی.

سردارآبادی، خلیل‌الله، ۱۳۸۶، ***دولت مطلقه مدرن و عدم شکل‌گیری توسعه سیاسی در ایران، دولت مدرن در ایران***، به اهتمام رسول افضلی، قم، دانشگاه مفید.

عباسی، ولی‌الله، ۱۳۸۲، «رئالیسم هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی»، ***ذهن***، ش ۱۴، ص ۵۳-۷۶.

فعالی، محمدتقی، ۱۳۷۹، ***درآمدی بر معرفت‌شناسی***، قم، معارف.

قائمی‌نیا، علیرضا، ۱۳۸۲، «دو نوع رئالیسم خام و انتقادی»، ***ذهن***، ش ۲، ص ۱۸-۳۷.

کفایی، مجید، ۱۳۵۸، ***مرگی در نور***، تهران، زوار.

گازیوروسکی، مارک ج، ۱۳۷۱، ***سیاست خارجی آمریکا و شاه***، ترجمهٔ فریدون فاطمی، تهران، مرکز.

ماکیاولی، نیکولا، ۱۳۸۴، ***شهریار***، ترجمهٔ محمود محمود، تهران، عطار.

نیکولاس تی-پرافیز، بی‌تا، ***اصول کارگردانی سینما***، ترجمهٔ رضا نبوی، تهران، افکار.

همایون کاتوزیان، محمدعلی، ۱۳۸۴، ***اقتصاد سیاسی ایران***، ترجمهٔ محمدرضا نفیسی، تهران، مرکز.

هورکهایمر، ماکس و تئودور آدرنو، ۱۳۹۰، «صنعت فرهنگ‌سازی»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ***ارغنون***، ش ۱۸، ص ۳۵-۸۳.

هیوز، استوارت، ۱۳۶۹، ***آگاهی و جامعه***، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران، علمی و فرهنگی.

یثربی، چیستا، ۱۳۸۷، ***ریخت‌شناسی تطبیقی سینمای دینی در شرق و غرب***، سینما فردا، پرونده سینمای دینی.

Dray,W.H, 1993, ***philosophy of history***, 2nd ed, prentice-hall inc.