رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص ۱۰۷ - ۱۳٤

نقد پسااستعماری بازنمایی شخصیت‌های سریال *قهوهٔ تلخ* در مواجهه با مدرنیتهٔ ایرانی

مهدی منتظرقائم*
فرزاد غلامی**

چکیده

مسئلهٔ این پژوهش، بازنمایی جامعهٔ ایران در مواجهه با مدرنیته در سریال *قهوهٔ تلخ* مهران مدیری است؛ یعنی، پرسش اصلی ما این است که آیا در این سریال، جامعهٔ ایران پدیده‌ای نامعقول و ناسازگار با مدرنیته بازنمایی می‌شود؟ برای پاسخ به این پرسش، از روش تحلیل روایت (الگوی تحلیل شخصیت‌های گریماس) استفاده کرده‌ایم. سپس، با استفاده از مطالعات پسااستعماری به نقد بازنمایی شخصیت‌های سنتی و مدرن و موانع شکل‌گیری مدرنیته در ایران پرداخته‌ایم. یافته‌های پژوهش بعد از تطبیق الگوی گریماس بر چهار اپیزود سریال، نشان می‌دهد که همهٔ شخصیت‌های سنتی سریال، به‌عنوان دیگری «مستشارالملک» (نماد مدرنیته) بازنمایی شده‌اند؛ به عبارتی، با استفاده از کلیشه‌هایی مانند کندذهن، تنبل، منفعت‌طلب و بی‌منطق شخصیت‌پردازی شده‌اند. در مقابل، قهرمان داستان (نماد مدرنیته) شخصیتی خلاق، فعال و منطقی بازنمایی شده است. در کلّ سریال، مستشارالملک نقش فاعل را برعهده دارد؛ از این مسئله می‌توان چنین نتیجه گرفت که فرهنگ و جامعهٔ ایران افراد را به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که هیچ انگیزه‌ای برای تغییر و پیشرفت ندارند. بنابراین، جامعهٔ ایران فاقد هرگونه توان برای تغییر و تلاش به سمت مدرن‌شدن است. در روایت سریال، موانع اصلی شکل‌گیری مدرنیته که عبارت‌اند از: ساختار نظام آموزشی، ساختار

* استادیار گروه علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) mmontazer@ut.ac.ir
** کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه تهران farzadgholami@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/٤/۲۲

عمودی قدرت، استبداد ایرانی، کندذهنی و تنبل‌بودن ایرانیان، مانع رسیدن قهرمان داستان به اهدافش می‌شود. بر اساس نقد پسااستعماری، می‌توان گفت اگرچه سریال بر نقاط ضعف جامعهٔ ایران به‌درستی دست می‌گذارد، در نهایت روایت غالب سریال به گفتمان‌های شرق‌شناسانه نزدیک می‌شود که مورد نقد مطالعات پسااستعماری است.

کلیدواژه‌ها: مطالعات پسااستعماری، بازنمایی، تحلیل روایت، تحلیل شخصیت‌های گریماس، مدرنیته، قهوهٔ تلخ.

۱. مقدمه

برخی از جامعه‌شناسان ایرانی (میرسپاسی، ۱۳۸٤ و آزاد ارمکی، ۱۳۸۰) کلیت صورت‌بندی رویارویی جامعهٔ ایرانی را با مدرنیته، مدرنیتهٔ ایرانی می‌نامند (خالق‌پناه، ۱۳۸۹: ۵). منظور از مدرنیتهٔ ایرانی تجربهٔ مدرنی است که مردم ایران در دوران معاصر در تعامل با جهان مدرن کسب کرده‌اند (همان). اندیشیدن در باب چگونگی، چرایی‌ها و مکانیزم‌های درونی این رویارویی و جامعه‌ای که به دنبال آن شکل گرفت، اساسی‌ترین بحث فکری و معرفتی در دویست سال گذشته در ایران بوده است (میرسپاسی، ۱۳۸٤). مدرنیته در فرآیند اندیشیدن ما دربارهٔ جایگاه‌مان در دنیای مدرن، به صورت سلبی یا ایجابی دالّی بنیادی است. رهایی واقعی از آن به مثابهٔ یک مقوله، نیازمند جذب آن در اندیشه است و تاریخ تفکر در این زمان، گویای آن است که مدرنیته دیگری‌ای فکری است که همواره سعی در «رام»کردن آن داشته‌ایم؛ تلاش در جداشدن از آن و سعی در رسیدن به آن (خالق‌پناه، ۱۳۸۹: ٤). به عبارتی، باید گفت تقابل سنت و مدرنیته یکی از مهم‌ترین مسائل در جامعهٔ ایران است که از زمان انقلاب مشروطه شروع شده و تا به امروز ادامه داشته است.

انقلاب مشروطه یکی از مقاطع حساس و سرنوشت‌ساز در تاریخ کشور محسوب می‌شود که تأثیر و پیامدهای مهمی در تحولات داخلی کشور به‌ویژه در حوزهٔ فکر و عمل سیاسی بر جای نهاد (آجودانی، ۱۳۸۳: ۱٦). به عبارتی، می‌توان گفت انقلاب مشروطه نقطهٔ تجلی رویارویی اندیشه‌ها و ساختارهای سنتی و مدرن و سهیم‌شدن در میراث مدرنیته است. در این مقطع، با ایجاد نوعی دگرگونی سیاسی ـ اجتماعی متمایز از دوران پیشین، شاهد شکل‌گیری فرآیندهای جدیدی هستیم که عناصر درون‌گفتمانی آن دارای نوعی «ناهم‌سنخی»، «ناهم‌زمانی» و «عدم انطباق» با گفتمان سنتی است و

انقلاب مشروطه را واجد صفات و خصایلی می‌کند که بتوان آن را مرز «ایـران قـدیم و جدید» (بشیریه، ۱۳۸۱: ٤١) تلقی کرد.

با توجه به شرایط سیاسیِ زمان انقلاب مشروطه، طبیعی است که بُعد سیاسـی مدرنیتـه بیشتر مورد توجه روشنفکرانِ و مدرنیتـه‌خواهـان ایـران قـرار گیـرد. بنـابراین، در انقـلاب مشروطه، مدرنیته نه از منظری شناختی ـ فلسفی، زیبایی‌شناختی یا فرهنگی، بلکه با ادراکی سیاسـی و در چـارچوب مفـاهیمی نظیـر آزادی، قـانون‌گرایـی، استبدادسـتیزی، ترقـی، سکولاریزاسیون و ... در راستای اصلاحات سیاسی ـ اجتماعی مـورد توجـه قـرار گرفـت (بیات، ۱۹۹۲؛ به نقل از نظری، ۱۳۸٦: ۱۳۷). تحولات سیاسی ـ اجتماعی این مقطع کـه در مشروطیت بازتاب می‌یابد، نتیجهٔ بلافصل ورود الگوی سیاسی جدیدی است که در غـرب ریشه دوانیده بود و ما درصدد الگوبرداری از آن بودیم. به‌رغم همهٔ تفـاوت‌هـا و اخـتلاف نظرهایی که در دیدگاه متفکران مشروطه وجود داشت، همهٔ آنان متفق‌القول بودند که بـرای اصلاح و ترقی مملکت باید ترتیبات سیاسی جدیدی را مستقر کنند و جامعـهٔ خـود را بـه تمام تجهیزاتی که ملل راقیهٔ غرب به واسطهٔ آن بیرق سعادت و برتری را برافراشته، مجهـز کنند (نظری، ۱۳۸٦: ۱۰۷). مطرح‌شدن مفـاهیمی ماننـد آزادی، مسـاوات، ترقـی، حریـت، برابری و تشکیل نهادهای مدنی مانند مجلس دارالشورا را می‌تـوان تـأثیرات ورود اندیشـهٔ مدرنیتهٔ سیاسی به جامعهٔ ایران زمان مشروطه دانست. بنابراین، می‌تـوان گفـت مدرنیتـه در ایران از آغاز با جنبه‌های سیاسی آن مطرح شد و همواره نیز ادامه داشته است.

۲. بیان مسئله

مهران مدیری، یکی از فیلم‌سازان منتقد جامعه (یا جزء کوچکی از روشنفکران جامعه) است که تقابل سنت و مدرنیته را در ابعاد گوناگون آن، مضمون آثار خود قرار داده اسـت. البتـه، مدیری همواره طنز را برای انتقاد از جامعه برمی‌گزیند، چراکه تضـادهای حاصـل از تقابـل سنت و مدرنیته همواره می‌تواند مایهٔ خنده و راهی برای بیان انتقاد از مناسبات سنتی جامعه باشد. سریال *قهوهٔ تلخ* نیز آخرین اثر مهران مدیری است که در ۲۳ شهریور ۱۳۸۹ از طریق شبکهٔ ویدئویی وارد خانه‌های مردم شد. از دید ما، تقابل سنت و مدرنیته در این سریال نیـز محور اصلی اثر را به خود اختصاص داده است، زیرا قهرمان داستان *قهوهٔ تلخ* یک مـدرّس تاریخ معاصر ایران است که از بی‌تفاوت‌بودن جامعه به تاریخ (به عنـوان چـراغ راه آینـده) رنج می‌برد و تصمیم می‌گیرد تاریخ را برای همیشه کنار بگذارد تا اینکه با یـک دانشـجوی

علاقه‌مند به تاریخ آشنا می‌شود که در حال نگارش رسالهٔ کارشناسی ارشد خود بر روی یک دورهٔ نامکشوف تاریخی است. بنابراین، طی اتفاقاتی با خوردن یک فنجان قهوهٔ تلخ به آن دورهٔ تاریخی وارد می‌شود؛ سپس، به کمک حافظهٔ تاریخی خود به عنوان مستشارالملکی منصوب می‌شود. بنابراین، تصمیم می‌گیرد به رسالت تاریخی خود عمل کند و جلوی به‌قدرت‌رسیدن آغامحمدخان قاجار و زوال زندیه را بگیرد. برای این کار، اصلاحاتی را در دربار آغاز می‌کند که این اصلاحات را می‌توان تلاش برای شکل‌گیری مدرنیتهٔ سیاسی دانست. نحوهٔ برخورد درباریان و جامعه با این اقدامات، موضوع اصلی سریال است. اما، مسئلهٔ اصلی این پژوهش بازنمایی جامعهٔ ایران در مواجهه با مدرنیته است. در نتیجه، برای فهم این مسئله به بازنمایی شخصیت‌های سنتی و مدرن و روایت سریال از موانع شکل‌گیری مدرنیته در ایران توجه شده و سپس با استفاده از چارچوب نظریهٔ پسااستعماری به نقد روایت سریال پرداخته‌ایم.

۳. پرسش‌های پژوهش

۱. آیا جامعهٔ ایران در این سریال، پدیده‌ای نامعقول و ناسازگار با مدرنیته بازنمایی می‌شود؟
۲. شخصیت‌های سنتی و مدرن در این سریال چگونه بازنمایی می‌شوند؟
۳. موانع شکل‌گیری مدرنیته در ایران کدام‌اند؟

برای پاسخگویی به پرسش‌های بالا از روش تحلیل روایت (الگوی شخصیت‌های گریماس) استفاده شده است.

۴. ضرورت و اهمیت پژوهش

شاید در وهلهٔ نخست چنین به‌نظر برسد که مطالعات پسااستعماری در جامعه‌ای مانند ایران که هیچ‌وقت در تاریخ خود مستقیماً مستعمره نبوده است، اهمیت چندانی ندارد؛ اما، در پاسخ باید گفت که ایران در ادواری از تاریخ خود حالت نیمه‌مستعمره داشته و مهم‌تر اینکه «نباید استعمار و پسااستعمار را مبتنی بر استعمار حکومتی درنظر گرفت» (کریمی، ۱۳۸٦: ۱۸)، چراکه امروز مسئلهٔ اصلی مطالعات پسااستعماری مسائل بازنمایی‌های رسانه‌ای است که هنوز هم از منطق عصر استعماری برای بازنمایی خود و دیگری استفاده می‌کند.

به لحاظ نیاز آکادمیک نیز انجام این پژوهش اهمیت کاربردی دارد، زیرا بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده در حوزهٔ مطالعات پسااستعماری و شرق‌شناسی در ایران به نحوهٔ

بازنمایی ایران و هویت ایرانی و مفاهیم وابسته به آن در رسانه‌های غربی پرداخته‌اند و با استفاده از بحث‌های «خود» و «دیگری»، از عملکرد رسانه‌های فوق انتقاد کرده‌اند. اما، ازآنجاکه این پژوهش به تأثیر گفتمان شرق‌شناسی بر بازنمایی شرقی از خود می پردازد، ورود به حیطه‌ای بدیع و نو است.

۵. چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش مطالعات پسااستعماری است که یکی از حیطه‌های جدید در مطالعات علوم اجتماعی کشورهای موسوم به جهان سوم است. بازنمایی‌های رسانه‌ای نیز یکی از مهم‌ترین مسائل مطالعات پسااستعماری است. بنابراین، پس از مطرح‌کردن مبحث مطالعات پسااستعماری، به بازنمایی‌های رسانه و رویکرد گفتمانی خواهیم پرداخت.

۱.۵ مطالعات پسااستعماری

امروزه وضعیت جهان حاکی از آن است که برخی از کشورها با وجود داشتن استقلال سیاسی، هنوز هم با پیامدهای استعمار دست‌به‌گریبان هستند؛ بنابراین، می‌توان گفت که دستگاه استعمار هنوز هم برچیده نشده است و مخاطرات آن بعضی از جوامع را تهدید می‌کند. به عبارت بهتر، می‌توان گفت که دوران حاضر عصر پسااستعمار است، به این معنا که «استعمار دیگر در انقیاد مکان و زمان نیست، در رابطهٔ تقابلی استعمارگر و استعمارزده خلاصه نمی‌شود و پیامدهایش تنها متوجه این دو سو نیست» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۲–۱). یکی از مهم‌ترین این مسائل، بحث بازنمایی‌های رسانه‌ای است، چراکه منطق اصلی بازنمایی‌های «دیگری» در رسانه‌ها همان منطق عصر استعمار است که در آن، خود و دیگری دو روی یک سکه هستند که دیگری همواره روی منفی این سکه است.

ادوارد سعید شرق و غرب را یکی از مصادیق خود و دیگری می‌داند که به گونه‌ای گفتمانی برساخته می‌شوند. سعید در *شرق‌شناسی* در پی اثبات این نکته است که غرب در قالب گفتمان شرق‌شناسی، شرق را به صورت دیگری نامتمدن خود بازنمایی می‌کند و از این طریق قصد مشروعیت‌بخشیدن به برتری خود بر شرق را دارد. بنابراین، می‌توان گفت ساخت و پی‌ریزی «دیگری» در گفتمان شرق‌شناسی، به نحوی نشان‌دادن و بروزدادن هویت خود است. در نتیجه، «برداشت اروپایی از «دیگری» شرقی، مسئلهٔ قدرت را به نمایش می‌گذارد» (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۱۳۹). به عبارتی، سعید به دنبال اثبات این امر

است که مدرنیته چگونه در قالب گفتمان شرق‌شناسی به رفتار استعمارگرایانهٔ غرب با شرق مشروعیت می‌بخشد. آنچه سعید با کتاب *شرق‌شناسی*‌اش آغاز می‌کند، امروزه به حیطهٔ کلی‌تری اشاره دارد که از آن با عنوان مطالعات پسااستعماری یاد می‌شود.

پژوهش پسااستعماری وظیفه دارد که به نظریه‌پردازی دربارهٔ مسائل مربوط به استعمار و استعمارزدایی و بافت مربوط به آنها بپردازد. البته، پژوهش پسااستعماری در بهترین شکل خود فقط به نظریه‌پردازی دربارهٔ شرایط استعماری نمی‌پردازد، بلکه این موضوع را تبیین می‌کند که چرا شرایط یادشده این‌گونه هستند و چگونه می‌توان آنها را ازبین برد یا تغییر داد (شوم و هج، ۱۳۸۳: ۹۶). بنابراین، هر مطالعه‌ای دربارهٔ استعمار را نمی‌توان مطالعات پسااستعماری دانست.

هدف نقد پسااستعماری، تلاش برای آشکارکردن و ازجاکندن ادعاهای حقیقت گفتمان‌های اروپامدار است. به تعبیر هومی بابا (Homi Bhabha)، مسئولیتی که نقد پسااستعماری تقبل کرده است «دخالت در گفتمان‌های غربی مدرنیته و ازهم‌گسستن آنهاست» (پری، ۱۳۸۸: ۱۷۷)؛ یعنی، مطالعات پسااستعماری این نکته را به ما یادآور می‌شود که دانش نهادینه‌شده (در قالب گفتمان‌های مدرنیته) تابع نیروهایی چون استعمار و جغرافیای سیاسی است. بر این اساس، می‌توان اثبات کرد که گفتمان‌های غربی از مدرنیته در بافت‌های مختلف زندگی روزمره، هم‌زمان تولید و بازتولید می‌شوند.

بر این اساس، مهم‌ترین اصلی که مطالعات پسااستعماری به‌عنوان هدف عملی خود انتخاب کرده است، «تلاش برای به رسمیت شناخته‌شدن» است (معینی، ۱۳۸۵: ۳۸). در مورد به‌رسمیت‌شناخته‌شدن تفاوت‌ها، مسئلهٔ «بازنمایی» از اهمیت خاصی برخوردار است، زیرا تحقق به‌رسمیت‌شناخته‌شدن تفاوت‌ها شکل خاصی از بازنمایی را می‌طلبد؛ یعنی، تصویر خود در نزد خود و دیگری باید تغییر کند و این تصویر بازنمایی‌شده نه در جهت توجیه برتری، بلکه در جهت توجیه برابری عمل کند. به همین دلیل، شیوه‌های بازنمایی مسئلهٔ مهمی است و نمی‌توان نقش آن را نادیده گرفت (همان: ۳۹)، زیرا همان‌گونه که سعید (۱۳۸۲) ذکر می‌کند، انسان‌ها به همان اندازه که در دنیای کالاها زندگی می‌کنند، در دنیای بازنمایی زندگی می‌کنند. بنابراین، می‌توان گفت که مطالعات پسااستعماری خود را به نقد غرب و روایت غربی از مدرنیته (به معنای بازنمایی شرق در گفتمان شرق‌شناسی) محدود نمی‌کند، بلکه یکی از اهداف آن نقد «تصویر خود در نزد خود» و «انتقاد از خود»[1] است که در این پژوهش نقد پسااستعماری به این معنا مورد استفاده قرار می‌گیرد.

البته، در پسااستعمارگرایی نوعی میل به «اکنونیت» (Actuality) نیز به‌چشم می‌خورد. اینکه چگونه می‌توان با مسائل واقعی سیاسی ــ اجتماعی برخورد کرد؛ اینکه سرچشمه‌های این تفکر مستقل و بومی باشد، کافی نیست؛ بلکه در کنار آن، تفکر باید پویا و زنده و برای «حال» سودمند باشد؛ با اتکای به آن بتوان به مسائل واقعی فیصله داد و حداقل‌های لازم را برای یک زندگی انسانی در جهان معاصر تأمین کرد (معینی، ۱۳۸۵: ٤٢). به نظر جانز، نقد غرب کفایت نمی‌کند، بلکه «انتقاد از خود» را نیز باید به آن افزود، زیرا اگر طرح انتقادی برای جوامع غیرغربی ارائه نشود، در آن صورت نمی‌توان به راه حل انتقادی دست یافت. به هرحال، امروزه بسترها و مفاهیمی مانند آزادی، برابری و عدالت وجود دارند، اگرچه در فرهنگ‌های قدیمی مورد توجه نبوده‌اند، در عصر حاضر نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. احراز این ملاک‌ها مستلزم نقد مناسبات سنتی در این‌گونه جوامع است. از این رو، لازم است پسااستعمارگرایی عمیقاً گذشتهٔ تاریخی را نقد کند و از آن به نقد خود برسد. بنابراین به نظر جانز، بسط نگرش سیاسی پسااستعماری، تقویت ظرفیت‌های خودانتقادی را می‌طلبد. در عین حال، باید آن‌قدر انصاف داشت که دستاوردها و میراث‌های دیگران را نادیده‌نگرفت و به اسم نفی وابستگی، آن را پایمال نکرد. کلاً، رویکرد پسااستعماری واقعی نمی‌تواند نفوذهای بیرونی، واقعیت‌های تاریخی و مقتضیات زمانی را نادیده بگیرد؛ همان‌طور نمی‌تواند ریشه‌های اصیل گذشته را نیز به فراموشی بسپارد (Janz, 1997: 233).

۲.۵ نظریهٔ بازنمایی

استوارت هال (Stuart Hall) یکی از متفکران اصلی مطالعات بازنمایی است. از نظر وی، بازنمایی برای عملی‌شدن نیازمند دو سیستم یا نظام است: نظام مفاهیم و نظام زبان. از طریق نظام مفاهیم، همه انواع اشیاء، افراد، رویدادها و پدیده‌ها به واسطهٔ مجموعه‌ای از مفاهیم یا بازنمایی‌های ذهنی موجود در ذهن به همدیگر مرتبط می‌شوند و به ما کمک می‌کنند تا به تفسیر جهان به شیوه‌ای معنادار بپردازیم. بنابراین، در درجهٔ اول، معنا به نظام مفاهیم متکی است. نظام مفاهیم «از مفاهیم مفرد و مجزا تشکیل نیافته است، بلکه این نظام بر اساس شیوه‌هایی از سازمان‌دهی، دسته‌بندی، طبقه‌بندی و ترتیب شکل‌گرفته و روابط پیچیده‌ای در مفاهیم برقرار است» (Hall, 1997: 17).

در کنار نظام مفاهیم، بازنمایی از نظام زبان نیز حتماً کمک می گیرد. «نظام زبان

ایده‌ها و مفاهیم ما را با یک سری کلمات نوشتاری، صداهای گفتاری، یا تصاویر مرتبط می‌سازد» (ibid).

برای هال، زبان در معنای عام آن مطرح است و طیف وسیعی را مشتمل بر زبان نوشتاری، گفتاری، تصاویر بصری، زبان علایم حرکتی، زبان مد، لباس، غذا و ... دربرمی‌گیرد. هال خود در این باره می‌گوید:

> آنچه من به عنوان زبان مورد بحث قرار می‌دهم، بر مبنای تمام نظریه‌های معناشناختی استوار است که بعد از چرخش زبانی در علوم اجتماعی و مسائل فرهنگی مورد توجه قرار گرفته است (ibid: 19).

بر این اساس، هال در درون زبان از سه‌گانهٔ مفاهیم، اشیاء و نشانه ها یاد می‌کند و بر آن است که مجموعه‌ای از فرآیندها، این سه مقوله را به یکدیگر مرتبط می کند. هال این فرآیند را بازنمایی می‌نامد و بر اساس چنین ایده‌ای معتقد است که معنا برساختهٔ نظام‌های بازنمایی است.

هال بازنمایی را به همراه تولید، مصرف و هویت و مقررات، بخشی از چرخهٔ فرهنگ (The Circulate Of Culture) می‌داند. او نخست این ایده را مطرح می‌کند که بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد. هال «برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ»، نظریه‌های بازنمایی را در سه دسته طبقه‌بندی می‌کند که عبارت‌اند از: ۱. نظریه‌های بازتابی؛ ۲. نظریه‌های تعمدی؛ ۳. نظریه‌های برساختی (Hall, 1997: 15).

در این پژوهش، رویکرد برساختی به بازنمایی مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین، برای جلوگیری از طولانی‌شدن مبحث نظری، از پرداختن به دو رویکرد بازتابی و تعمدی خودداری خواهیم کرد.

نظریه‌های برساخت‌گرا به ویژگی‌های اجتماعی زبان احترام می‌گذارد. بر طبق این نظریه، این ما هستیم «که با استفاده از نظام بازنمایی، یعنی نظام مفاهیم و نظام زبان به برساخت معنا همت می‌گماریم» (ibid: 25). رویکرد برساختی (The Constructive) مدعی است که زبان معنا را می‌سازد. این رهیافت باور دارد که اشیاء و رویدادها به خودی خود و نیز کاربران زبان به‌تنهایی نمی‌توانند معنا را در زبان تثبیت کنند، زیرا اشیاء و رویدادها معنا ندارند؛ ما معنا را با استفاده از نظام‌های بازنمایی می سازیم. از این رو، به آن نظام برساخت‌گرا می گویند (ibid). طبق این رویکرد، دسترسی ما به واقعیت همواره از

طریق زبان است؛ یعنی، ما به کمک زبان بازنمـایی‌هـایی از واقعیـت خلـق مـی‌کنـیم کـه به‌هیچ‌وجه بازتابی از یک واقعیتِ ازپـیش‌موجـود نیسـتند. در حقیقـت، زبـان در سـاختن واقعیت نقش دارد. این بدان معنا نیست که واقعیتی وجود ندارد؛ معانی و بازنمایی‌ها اموری واقعی‌اند. پدیده‌های فیزیکی نیز وجود دارند، اما صرفاً از طریق گفتمان معنا پیـدا مـی‌کننـد (یورگنسن و فیلیپس: ۱۳۸۹: ۲۹).

۳.۵ گفتمان و بازنمایی

مطالعات مربوط به بازنمایی‌های رسانه‌ای با دو رویکرد نشانه‌شناختی و گفتمانی مورد توجه قرار گرفته‌اند. در این پژوهش، رویکرد گفتمانی را مدّ نظر قرار داده‌ایم. گفتمان شیوهٔ خاص بازنمایی «خود» و «دیگری» است؛ «به عبارتی گفتمان مجموعه‌ای از گزاره‌هـایی اسـت کـه زبانی را برای صحبت‌کردن راجع به نوع خاصی از دانش دربارهٔ موضوعی تجهیز مـی‌کنـد. هنگامی که گزاره‌هایی راجع به موضوعی در گفتمانی خاص اظهار می‌شوند، ایـن گفتمـان امکان آن را فراهم می‌آورد که موضوع بـه نحـو خاصـی سـاخته شـود، ضـمناً شـیوه‌هـای ساخته‌شدن موضوع را محدود می‌کند» (هال، ۱۳۸٦: ٦۲–٦۳).

رویکرد گفتمانی بیشتر به تأثیرات و پیامدهای بازنمایی تأکید دارد؛ به این معنا که در رویکرد گفتمانی علاوه بر اینکه زبان و بازنمایی چگونه معنا تولید می‌کنند، به دانش یا معرفتی که تولید یک گفتمان خاص است، ارتباط گفتمان با قدرت، تنظیم عملکرد یا رفتار توسط گفتمان، شکل‌دادن به هویت‌ها و ... نیز می‌پردازد. در رویکرد گفتمانی، همیشه تأکید بر خاص‌بودن تاریخی یک شکل یا رژیم خاص بازنمایی است: تأکید بر زبان به عنوان یک امر عام وجود ندارد، بلکه بر بازنمایی‌های خاص یا معانی و نحوهٔ به‌کارگیری آنها در زمان‌ها و مکان‌های خاص تأکید می‌شود (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۵). یکی از متفکران رویکرد گفتمانی به بازنمایی، میشل فوکو است. وی به مطالعهٔ گفتمان به‌عنوان یک نظام بازنمایی پرداخت.

فوکو عمری را صرف تفهیم این نکته کرد که نفس غربی چگونه دربارهٔ خویش آگـاهی به‌دست می‌آورد. وی با تبارشناسی علوم انسانی به این نتیجه مـی‌رسـد کـه در ایـن علـوم، «خود» از راه نهادن در برابر «دیگری» به‌وجود می‌آید؛ به عبارت بهتر، خودشناسی از طریـق شناسایی دیگری حاصل می‌شود (بروجردی، ۱۳۸۷: ۱۰–۱۳).

البته، کارهای فوکو با تمام تعمّقی که در مسائل مربوط بـه «تفـاوت» دارنـد، بـه مسـئلهٔ

استعمارگری اشاره‌ای نمی‌کنند (گاندی، ۱۳۸۸: ٤٥). اما، با وجود اینکه فوکو دربارهٔ مسئلهٔ سلطهٔ امپریالیستی سکوت می‌کند، کار وی در این زمینه تعیین‌کننده و محوری بوده است، زیرا مفاهیم و برداشت‌های وی در این زمینه دربارهٔ دستگاه‌ها، ابزارها و فرآیندهای موجود در تکوین گفتمان‌هایی است که دوشادوش با قدرت امپریالیستی همکاری می‌کردند و زمینه‌ها را برای اعمال سریع‌تر و راحت‌تر آن فراهم می‌ساختند (بوین و رطانسی: ۱۳۸۰). از نظر سعید، درک فوکو از چگونگی ارادهٔ اعمال قدرت در جامعه و تاریخ، نیز درک او از کشف شیوه‌های بیان‌کردن، پنهان‌کردن، متراکم‌کردن و درلفافه‌پیچاندن نظام‌مند خود در زبان حقیقت، نظم، عقلانیت، فایده‌گرایی و دانش، مطالعهٔ گفتمان استعماری را توانمند ساخته است (پری، ۱۳۸۸: ۱۸۰). شرق‌شناسی یکی از مهم‌ترین آثار مبتنی بر آرا و دیدگاه‌های فوکویی است که به چالش و معارضه علیه انجماد و عقیم‌سازی شرق و شرقی در قالب یک غیر یا دیگر فاقد زمان، فاقد تاریخ، فاقد فرهنگ و ... برساخته است؛ یعنی، به چالش علیه قالبی که تمام ویژگی‌های مفروضاً واحد و یکدست آن صرفاً در خدمت برجسته‌سازی تفاوت‌ها و برتری‌های غرب در امور فرهنگی، سیاسی، اخلاقی، اقتصادی و تکنولوژی قرار دارد (بوین و رطانسی: ۱۳۸۰).

فوکو و سعید «بازنمایی» را به نقد کشیدند و به ساخت‌شکنی شیوه‌های رایج اندیشه پرداختند. هدف آنها بازیافتن و آوابخشیدن به دیگران فرودست و حاشیه‌ای بود که گفتمان سلطه، حضورشان را نادیده می‌گرفت (بروجردی، ۱۳۸۷: ۲۲). سعید مانند فوکو به چگونگی بازنمود علاقه‌مند بود؛ یعنی اینکه یک «دیگری» چگونه ساخته می‌شود. موضوع سعید شرق بود؛ یعنی، یک مجموعهٔ مکانی و فرهنگی ناآشنا که توانست در طول قرن‌ها توجه اروپاییان را به خود مشغول دارد و در میان آنان ترس‌ها و هیجانی را دامن زند. شرقی‌های سعید از جنبه‌هایی همانند دیوانگان، منحرفان و تبهکاران فوکو هستند. همهٔ آنها موضوع گفتمان‌ها و روایت‌های نهادینه‌شده هستند که شناسایی، تحلیل و کنترل می‌شوند، ولی هرگز به آنها اجازهٔ سخن‌گفتن داده نمی‌شود. همهٔ آنها در شرایط دیگربودی قرار دارند که زاییدهٔ تفاوت‌های آنها با چیزهایی است که عادی، حقیقی و درست تلقی می‌شود (همان: ۱۷). در سراسر شرق‌شناسی با این اندیشهٔ فوکو روبه‌رو می‌شویم که باید بپذیریم ... قدرت و دانش مستقیماً متضمن یکدیگر هستند؛ هیچ رابطهٔ قدرتی بدون تشکیل حوزه‌ای از دانش مربوط بدان وجود ندارد و هیچ دانشی هم وجود ندارد که در عین حال متضمن و موجد قدرت نباشد.

شرق‌شناسی ادوارد سعید مصداق بارز رویکرد برساختی به بازنمایی است. رسانه‌ها با استفاده از دو استراتژی طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی، به سیاست‌های بازنمایی تحقق می‌بخشند. بنابراین، در این پژوهش هنگام نقد بازنمایی جامعهٔ ایران در برخورد با مدرنیته، به استراتژی‌های بالا توجه شده است.

۶. روش پژوهش

ما به‌ندرت به روایت‌ها فکر می‌کنیم؛ اما، زندگی ما عمیقاً در آنها غوطه‌ور است. هر روز، از نخستین روزهای عمر تا واپسین دم زندگی، در دریایی از داستان‌ها و قصه‌هایی غوطه می‌خوریم که می‌شنویم یا می‌خوانیم؛ به عبارت دیگر، ما از نخستین روزهای حیاتمان در معرض روایت قرار داریم. ترانه‌ها و اشعار ساده‌ای که در دوران خردسالی فرامی‌گیریم و تکرار می‌کنیم، همه گونه‌ای از روایت به‌شمار می‌روند. حتی، مرگ ما نیز در روایت‌ها ثبت می‌شود، چراکه آگهی‌های ترحیم چنین هستند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۵–۱۶). به عبارتی، باید گفت که روایت‌ها در سراسر زندگی ما حضور دارند.

زندگی روزمرهٔ ما با روایت‌ها عجین شده است. به گفتهٔ رولان بارت، روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت پیش از هر چیز، مجموعهٔ متنوع عظیمی از ژانرها است که به موضوعات گوناگونی تقسیم می‌شود و بر اساس همین تنوع تقریباً نامحدود شکل‌ها، در هر عصر و جامعه‌ای حاضر است. روایت جهانی فراتاریخی و فرافرهنگی است. به‌سادگی، مثل خود زندگی است (بارت، ۱۳۸۷: ۲۷). روایت در تاریخ‌ها تنیده شده است. هیچ فرهنگی، هرچند بدوی، تا زمانی که زنده است، از روایت بی‌نصیب نیست و حتی پس از مرگش، روایتشان از آزادی، بردگی، فناپذیری و زوال آنها را به ما پیوند می‌دهد. اسطوره‌های خلق جهان و آفرینش، افسانه‌های عصر طلایی، داستان قهرمانان قومی، دشمن‌تراشی، همه و همه، روایت صداها، آرزوها، امیال، خاطرات و زندگی ما هستند.

متون رسانه‌ای نیز با روایت پیوند خورده‌اند.

> متون رسانه‌ای فقط مجموعه‌ای ساده از تصاویر و کلمات نیستند، بلکه محتوای آنها به شیوه‌های ساختارمندی منظم شده است. یکی از مهم‌ترین اصول سازماندهی متون در ساختاری ویژه، نوع روایت آنهاست. روایت جزء مهمی از داستان‌گویی است. روایت محتوا را در ترتیبی ویژه ساختار می‌دهد تا تصاویر و کلمات نه به‌گونه‌ای تصادفی و

به‌هم‌ریخته بلکه به شیوه‌ای که مردم بتوانند «معنی»شان را بفهمند، ظاهر شوند. این ساختار به ایده‌ها، مضامین و شخصیت‌ها امکان می‌دهد تا در یک مسیر قابل‌فهم پیش بروند. روایت یک بخش بسیار مهم از فرهنگ عامه است. اکثر اقسام سرگرمی‌های عامه در قالب روایت‌ها ساختار یافته‌اند. این روایت‌ها هستند که ما را به سمت رسانه‌ها می‌کشاند، به آنها مشغولمان می‌کند و ما را تحریض می‌نمایند تا به خواندن و یا تماشاکردن و یا گوش‌دادن به آنها ادامه بدهیم. کشف روایت‌ها یکی از منابع اصلی لذت مخاطب در رسانه‌هایی همچون تلویزیون و فیلم است (Neil Casey, 2002: 99-100).

۷. الگوی تحلیل شخصیت گریماس

برای تحلیل روایت، الگوهای گوناگونی وجود دارد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: الگوی پراپ، رولان بارت، ژان کلود کوکه، ژرارد ژنت و آلژیداس ژولین گریماس. ما در این پژوهش با توجه به ماهیت مسئله از الگوی گریماس استفاده خواهیم کرد.

گریماس در کتاب *ساختار معنایی* (۱۹٦٦) از نظریهٔ پراپ گزارشی ارائه می‌دهد. مهم‌ترین تفاوت کار پراپ و گریماس در این است که پراپ بر یک نوع ادبی واحد تأکید می‌کند، اما گریماس تلاش دارد تا با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله، به «دستور زبان» جهانی روایت دست‌یابد (سلدن و دیگران، ۱۳۸٤: ۱٤۳). گریماس با پالایش تصورات پراپ راجع به نقش یا شخصیت در *قصه‌های پریان*، الگوی خود را پایه‌ریزی می‌کند؛ به عبارت دیگر، الگوی گریماس کار نیمه‌تمام پراپ را در مورد عناصر متغیر هر روایت تکمیل می‌کند.

او به جای هفت نقش پراپ، سه جفت تقابل دوتایی را پیشنهاد می‌کند که هر شش نقش مورد نظر او را شامل می‌شود:

ـ محور طلب یا جستجو: فاعل + مفعول (هدف)

ـ محور انتقال: فرستنده + دریافت‌کننده (ذینفع)

ـ محور قدرت: یاریگر+ بازدارنده (رقیب)

فاعل: معمولاً مهم‌ترین شخصیت داستان است که کار را انجام می‌دهد و به سمت مفعول (یا هدف) می‌رود.

مفعول: هدفی است که شخصیت (فاعل) به سوی آن می‌رود یا عملش را بر روی آن انجام می‌دهد.

فرستنده: عامل یا نیرویی است که فاعل را به دنبال هدفی می‌فرستد.

گیرنده: کسی است که از عمل شخصیت یا فاعل سود می‌برد.

یاریگر: شخصیت (فاعل) را یاری می‌دهد تا به هدف برسد.

بازدارنده: کسی که جلوی فاعل برای رسیدن به هدف را می‌گیرد.

الگوی اولیهٔ گریماس برای توصیف فضاهای داستان‌های عامیانه طراحی شده است، اما این الگو قابلیت تطبیق بر ساختارهای روایی گوناگون را دارد. همان‌گونه که بارت ذکر می‌کند، الگوی روایی گریماس از بوتهٔ آزمایش‌های مختلف روایی سربلند بیرون آمده است (بارت، ۱۳۸۷).

باید توجه داشت که در به‌کارگیری این الگو در داستان‌های امروزی، هدف یا مفعول معمولاً نه اشخاص به معنای کلاسیک آن، بلکه شخصیت‌های کلی یا مفاهیم انتزاعی هستند؛ مثلاً، مفاهیمی مانند آزادی، خوشبختی و ... می‌توانند در جایگاه مفعول قرار گیرند (تولان، ۱۳۸۳: ۸۳). بنابراین، می‌توان انتظار داشت سایر نقش‌ها هم صرفاً اشخاص نباشند، بلکه مفاهیمی انتزاعی به جای آنها قرار گیرد. با توجه به مسئلهٔ پژوهش، به سه نقش فاعل، فرستنده و بازدارنده توجه ویژه‌ای داشته‌ایم.

برخلاف پراپ، گریماس تفسیرهای خود را از ساختار روایت بر اساس الگوی تقابل‌های دوتایی بنا کرده است. بنابراین، این مفهوم را که در آرای لوی اشتراوس ریشه دارد[۲]، در بخش تحلیل یافته‌های پژوهش مورد استفاده قرار می‌دهیم.

۸. نمونهٔ پژوهش

نمونهٔ این تحقیق ۲۵ اپیزود (۷۵ قسمت) از سریال *قهوهٔ تلخ* بوده است. مهران مدیری، چهرهٔ شاخص طنز سیاسی ـ اجتماعی ایران، این سریال را کارگردانی کرده است. هر هفته، یک مجموعهٔ سه قسمتی از آن به دست مخاطبان می‌رسید که هر مجموعه پیرامون موضوع خاصی می‌چرخد. بنابراین، با توجه به ماهیت پژوهش‌های کیفی که در آن نمونه‌گیری هدفمند است، پس از تماشای کل سریال، ۷ اپیزود (۱، ۲، ۱۱، ۱۲، ۱۷، ۱۸ و ۱۹) به دلیل مناسب‌بودن با هدف پژوهش انتخاب شد و با استفاده از الگوهای بالا به تحلیل آنها پرداختیم. با توجه به اینکه امکان بیان خلاصه‌های اپیزودها در یک مقاله وجود ندارد، به گفتن موضوع هر اپیزود اکتفامی‌کنیم. موضوع اپیزود ۱ و ۲، توجه به اهمیت تاریخ؛ اپیزود ۱۱ و ۱۲، آموزش و وضعیت کار در جامعهٔ ایران؛ و اپیزودهای ۱۷ و ۱۸ و

۱۹، مربوط به بحث تشکیل مجلس سنا و تفکیک قواست. برای تحلیل اپیزودهای مختلف، نخست خلاصهٔ داستان را استخراج کرده‌ایم، به گونه‌ای که سیر روایی هر اپیزود مشخص باشد؛ سپس، با استفاده از الگوی شخصیت‌های گریماس و بحث تقابل‌های دوتایی به تحلیل آنها پرداخته‌ایم.

۹. تطبیق شخصیت‌های اپیزود اول و دوم سریال *قهوهٔ تلخ* با الگوی گریماس

داستان اپیزود اول و دوم اپیزود *قهوهٔ تلخ* قابل تقسیم به سه پی‌رفت است: ۱. پی‌رفت توجه زندکریمی به اهمیت تاریخ؛ ۲. سفر نیما زندکریمی به دورهٔ تاریخی مورد نظر و به‌خطرافتادن جان وی؛ ۳. نجات جان زندکریمی و تلاش برای انجام رسالت تاریخی. شخصیت‌های هر پی‌رفت جداگانه تحلیل می‌گردد. البته، باید توجه داشت همان‌گونه که در فصل سوم ذکر شده است، در این پژوهش بیشتر نقش‌های شش‌گانهٔ گریماس را مفاهیم انتزاعی تشکیل می‌دهند تا شخصیت‌ها. در ادامه، شخصیت‌های هر پی‌رفت به‌تفصیل ذکر شده‌اند.

در پی‌رفت اول، نیما زندکریمی (فاعل) به دنبال قانع‌کردن جامعه نسبت به اهمیت «تاریخ» و «حافظهٔ تاریخی» (مفعول یا هدف) است. اما، او در طول داستان متوجه می‌شود که «ساختار نظام آموزشی» و «ذهنیت جامعه» (عوامل بازدارنده) نسبت به تاریخ و تفکر تاریخی این ذهنیت را ایجاد کرده‌اند که تاریخ صرفاً یک‌سری دانسته‌ها و وقایع از گذشته است. اما، این استاد تاریخ تلاش در قانع‌کردن اطرافیانش به اهمیت تاریخ دارد، زیرا از نظر او «گذشته چراغ راه آینده است» (فرستنده). از نظر وی اگر اطرافیانش (به‌طورخاص) و کل جامعه (به‌طورعام) متوجه اهمیت تاریخ شوند، این امر می‌تواند برای جامعهٔ ایران (گیرنده) منافعی را به همراه داشته باشد؛ اما، در این راه هیچ‌کسی (یاریگر) او را همراهی نمی‌کند. نیما زندکریمی با مشاهدهٔ این وضعیت ناامید می‌شود و تصمیم می‌گیرد (برخلاف میلش) تسلیم کلّیت جامعه شود و تاریخ را کنار بگذارد، اما با رؤیا اتابکی آشنا می‌شود و بر اثر وقایعی با نوشیدن قهوهٔ تلخ وارد یک دورهٔ نامکشوف تاریخی می‌شود. در پی‌رفت دوم این داستان، که در آن دورهٔ تاریخی اتفاق می‌افتد، جهانگیرشاه دولو (فاعل) برای حفظ تخت و تاج و عشق به خون‌ریختن (فرستنده) تصمیم به کشتن نیما زندکریمی (هدف) می‌گیرد؛ اما، در وهلهٔ نخست، درباریان با یک برنامهٔ قبلی (ریختن دو خون در سومین سال تاج‌گذاری بدیمن است و

خون سوم را می‌طلبد که باید خون سوم خون یکی از خاندان سلطنت باشد)، شاه را قانع می‌کنند که موقتاً از این کار صرف‌نظر کند. هر یک از درباریان شبانه به سراغ او می‌روند و می‌خواهند به آنچه آنها می‌گویند (جاسوسی‌کردن در دربار، دزدبودن، سوءقصد به جان شاه و ...) اعتراف کند تا جان او را نجات دهند. به عبارتی، می‌توان گفت در پی‌رفت دوم کم‌کم مشکلات دربار عیان می‌شود و هیچ‌کدام از مسئولان دربار حاضر نیست که مشکلات ناشی از بی‌لیاقتی خود را بپذیرد. اما، نیما زندکریمی به هیچ‌کدام از این خواسته‌ها تن نمی‌دهد؛ بنابراین، درباریان (یاریگر) شاه را به کشتن او تشویق می‌کنند. نیما زندکریمی از حافظهٔ تاریخی‌اش (بازدارنده) استفاده می‌کند و از وقوع زلزله خبر می‌دهد. بلافاصله بعد از پیش‌بینی او، زلزله واقع می‌شود و نیما زندکریمی جان قبلهٔ عالم را نجات می‌دهد. شاه به پاداش این کار، تصمیم می‌گیرد که او را به سِمَت مستشارالملکی منصوب کند. در واقع، هدف پی‌رفت قبلی (مهم بودن تاریخ و حافظهٔ تاریخی) در اینجا عملاً ثابت می‌شود و موجب نجات جان نیما زندکریمی می‌شود و حتی او را به سِمت مستشارالملکی می‌رساند.

در پی‌رفت سوم داستان، نیما زندکریمی به هدفی که در پی‌رفت اول در پی آن بود، نایل می‌شود. بنابراین در این بخش از داستان، مستشارالملک (فاعل) تصمیم می‌گیرد از زوال زندیه و به‌قدرت‌رسیدن آغامحمدخان قاجار جلوگیری کند (هدف)، اما وی متوجه می‌شود که در دربار تهران هیچ‌گونه آمادگی برای رسیدن به هدفش ندارد؛ یعنی، ساختار عمودی قدرت، منبع قدرت و فساد درباریان (بازدارنده) موانع راه او هستند. مستشار که به دلیل حس وطن‌دوستی (فرستنده) قصد کمک به پیشرفت جامعهٔ ایران (گیرنده) دارد، در دربار با مسائل و تضادهایی مواجه می‌شود (که همین تضادها دستمایهٔ نویسندگان برای اپیزودهای مختلف سریال قرار می‌گیرد). در هر کدام از سه پی‌رفت داستان، فاعل به دلیل موانعی که ذکر شد، نمی‌تواند به هدف خود نایل شود. مستشارالملک، نماد مدرنیته، هدف خود را اصلاح دربار از طریق تلاش برای ایجاد پایه‌های اساسی مدرنیتهٔ سیاسی، انتخاب می‌کند. اگرچه در این داستان از سریال، مستشارالملک هنوز تلاشی جدی برای اصلاح جامعه آغاز نکرده است، در همان آغاز راه متوجه می‌شود که جامعهٔ ایران از اساس با هدف‌هایی که وی انتخاب می‌کند، ناسازگار و بیگانه است. آنچه دربارهٔ شخصیت‌های پی‌رفت‌های مختلف داستان، اپیزود اول و دوم سریال ذکر شد، در جدول زیر خلاصه شده است:

جدول ۱. شخصیت‌های پی‌رفت‌های مختلف اپیزود اول و دوم سریال *قهوهٔ تلخ*

پی‌رفت	فاعل	هدف (مفعول)	بازدارنده	یاری‌دهنده	فرستنده	گیرنده (ذی‌نفع)
توجه به اهمیت تاریخ	نیما زندکریمی	قانع‌کردن جامعه به اهمیت تاریخ	ساختار نظام آموزشی ایران، تفکر یا ذهنیت جامعه	–	گذشته چراغ راه آینده	جامعهٔ ایران
سفر نیما زندکریمی به دورهٔ تاریخی مورد نظر، به‌خطرافتادن جان او	جهانگیرشاه	کشتن نیما زندکریمی	حافظهٔ تاریخی نیما زندکریمی	درباریان	خشونت‌طلبی، حفظ قدرت و تخت و تاج	جهانگیرشاه
نجات جان نیما زندکریمی، تلاش مستشار برای انجام رسالت تاریخی	مستشارالملک (نیما زندکریمی)	جلوگیری از انقراض زندیه و به قدرت رسیدن آغامحمدخان قاجار	فساد دربار، بی‌لیاقتی درباریان، ساختار عمودی قدرت، منع قدرت: دوز و کلک و کشت و کشتار	–	حس وطن‌دوستی	جامعهٔ ایران

۱۰. تطبیق شخصیت‌های اپیزود ۱۱ سریال *قهوهٔ تلخ* با الگوی گریماس

داستان اپیزود یازدهم سریال *قهوهٔ تلخ* قابل تقسیم به سه پی‌رفت است: ۱. ناتوانی جهانگیرشاه بیمار در ادارهٔ مملکت؛ ۲. جانشینی بلوتوس‌شاه؛ ۳. اقدام به اصلاح وضعیت کار در دربار. شخصیت‌های هر پی‌رفت جداگانه تحلیل و به‌تفصیل ذکر می‌گردند.

مستشارالملک که به فکر اصلاح دربار بود، در این بخش از سریال تقریباً در حاشیه قرار می‌گیرد تا اینکه جهانگیرشاه (فاعل) خود را به بیماری و ناتوانی (یاری‌دهنده) می‌زند و تصمیم می‌گیرد برای معالجه به فرنگ برود تا از این طریق بتواند با زنی فرنگی ازدواج (هدف) کند. بهانهٔ شاه برای ازدواج مجدد، انگیزهٔ پسردارشدن است، اما در اصل، این

انگیزه‌های جنسی و شهوانی است که شاه را به دنبال ازدواج مجدد می‌فرستد (فرستنده). اما، فخرالتاج (بازدارنده) دست شاه را می‌خواند و مانع به‌سفررفتن شاه می‌شود. در این پی‌رفت مشاهده می‌کنیم که جهانگیرشاه که به‌عنوان شخص اول دربار در بیشتر داستان منفعل و خنثی است، در نقش فاعل قرار گرفته است؛ و این زمانی است که فرستندهٔ وی برای انجام کار و بیرون‌آمدن از لاک انفعالی، صرفاً انگیزه‌های شخصی و جنسی است نه انگیزه‌های جمعی و مملکت‌داری.

در پی‌رفت دوم، بلوتوس، داماد شاه (فاعل)، است که با انگیزهٔ قدرت‌طلبی (فرستنده) به دنبال جانشینی شاه (هدف) است. اما، کاترین که به‌قدرت‌رسیدن داماد فخرالتاج (بلوتوس) را به نفع خود نمی‌داند، با همکاری درباریان به فکر توطئه علیه بلوتوس می‌افتد. در نهایت، با کمک‌های مستشارالملک (یاری‌دهنده) بلوتوس موفق می‌شود قدرت را به‌دست بگیرد. بلوتوس به محض اینکه قدرت را دردست می‌گیرد، مثل همهٔ درباریان به راحت‌طلبی روی می‌آورد، ولی مستشار او را قانع می‌کند که به اقدامات مثبت بپردازد تا وی فردی مقتدر و مفید شناخته شود.

در پی‌رفت سوم، مستشارالملک (فاعل) با کمک بلوتوس (یاری‌دهنده) تصمیم می‌گیرند با هدف پیشرفت و ترقی جامعه (فرستنده)، برای درباریان ساعت کاری تعیین کنند تا از این طریق نخستین گام را برای اصلاح دربار برداشته باشند. اما در عمل، درباریان راه‌هایی را برای دورزدن این قانون پیدا می‌کنند. در وهلهٔ نخست، به مخالفت با قانون ساعت کار می‌پردازند و دلیل خود را این‌گونه بیان می‌کنند که ما به دربار آمده‌ایم که کار نکنیم؛ به عبارت دیگر، تنبل‌بودن و راحت‌طلبی ذاتی (بازدارندهٔ ۱) نخستین مانع برای اجرای این قانون در دربار است. درباریان وقتی مجبور می‌شوند به این قانون گردن نهند، تصمیم می‌گیرند از راه‌های دیگری وارد شوند؛ بنابراین، به فکر رابطه با مخبرالسلطنه، مسئول ثبت ساعت ورود و خروج، می‌افتند و با رشوه‌دادن به او، قانون را دور می‌زنند. البته، وقتی بلوتوس بر فعالیت درباریان نظارت می‌کند، در ادامهٔ راه او نیز از لحاظ شخصیتی شبیه درباریان می‌شود.

در این اپیزود از داستان نیز مشاهده می‌کنیم که جز در پی‌رفتی که مستشار فاعل است، اهداف دیگر فاعلان (در دو پی‌رفت قبلی) انگیزهٔ شخصی و فردی و در خلاف منافع جمعی و در تضاد با اصول مدرنیته است؛ به عبارتی، هیچ‌گونه انگیزهٔ ترقی و پیشرفتی در فاعلان این اپیزود دیده نمی‌شود.

مستشارالملک که قهرمان داستان و فاعل بیشتر پی‌رفت‌های سریال است، یک‌تنه و با انرژی و قدرت فوق‌العاده‌ای اهداف خود را پیگیری می‌کند؛ اما، موانعی که بر سر راه او قرار دارند، مانع رسیدن او به اهدافش می‌شوند. در اینجا هم مستشارالملک متوجه می‌شود که توانایی غلبه بر موانع را ندارد و مسئلهٔ تعیین ساعت کاری را رها می‌کند، چراکه ساختار قدرت و فساد درباری و از همه مهم‌تر، راحت‌طلبی ذاتی ایرانی رسیدن به این مهم را ناممکن کرده است. آنچه دربارهٔ شخصیت‌های پی‌رفت‌های مختلف داستان اپیزود ۱۱ سریال ذکر شد، در جدول ۲ خلاصه شده است.

جدول ۲. شخصیت‌های پی‌رفت‌های اپیزود ۱۱ سریال *قهوهٔ تلخ*

	فاعل	هدف	بازدارنده	یاری‌دهنده	فرستنده	دریافت‌کننده
ناتوانی جهانگیرشاه بیمار در ادارهٔ مملکت	جهانگیرشاه	ازدواج مجدد	فخرالتاج	–	انگیزه‌های جنسی	جهانگیرشاه
جانشینی بلوتوس‌شاه	بلوتوس	جانشینی جهانگیرشاه	کاترین و مقامات دربار	مستشارالملک	قدرت‌طلبی	بلوتوس
اقدام به اصلاح وضعیت کار در دربار	مستشارالملک	اصلاح وضعیت کار کردن درباریان با تعیین ساعت کار	ذات تنبل درباریان، ساختار فاسد دربار، رشوه‌گیری مخبرالسلطنه	بلوتوس	انگیزهٔ پیشرفت و ترقی	جامعهٔ ایران

۱۱. تطبیق شخصیت‌های اپیزود ۱۲ سریال *قهوهٔ تلخ* با الگوی گریماس

داستان اپیزود ۱۲ اپیزود *قهوهٔ تلخ* قابل تقسیم به سه پی‌رفت است: ۱. دایرکردن کلاس‌های سوادآموزی؛ ۲. تعطیلی کلاس‌های درس؛ ۳. لغو ازدواج مستشار و قیصرالسلطنه. شخصیت‌های هر پی‌رفت جداگانه تحلیل و به‌تفصیل ذکر می‌گردند.

همان‌گونه که در فصل دوم آمد، «آموزش» از جمله مفاهیمی است که مورد تأکید روشنفکران مدرنیته است. عقل نیز به واسطهٔ آموزش و پرورش، روش تفکر و اندیشیدن

را خواهد آموخت و چگونگی به‌کارگیری آن را نیز یاد خواهد گرفت. بنابراین، می‌توان گفت که بدون آموزش و پرورش، خرد آدمی از استقلال کافی بی‌بهره خواهد ماند و ممکن است انسان در زیر قیمومت و نفوذ دیگران قرار گیرد؛ یعنی، می‌توان آزادی را از میوه‌های آموزش دانست. این جملهٔ ژول میشله (Jules Michelet) اهمیت آموزش را در شکل‌گیری مدرنیتهٔ سیاسی به‌خوبی بیان می‌کند: «اولین بخش سیاست چیست؟ آموزش و پرورش. دومین بخش آن؟ آموزش و پرورش. و سومین بخش آن؟ آموزش و پرورش» (جهانبگلو، ۱۳۷٤: ٤۹).

بنابراین در اپیزود دوازدهم، قهرمان سریال *قهوهٔ تلخ* (مستشارالملک: فاعل) به‌درستی دست بر روی نقطه‌ضعف اساسی درباریان (به عبارت بهتر جامعهٔ ایران) می‌گذارد و برگزاری کلاس‌های سوادآموزی را به‌عنوان یکی از برنامه‌های اصلاحی‌اش برمی‌گزیند (هدف)؛ یعنی مستشارالملک با اعتقاد به این ارزشِ عصر روشنگری که آموزش پایه و اساس سیاست و مملکت‌داری است (فرستنده)، به منظور پیشرفت و ترقی جامعهٔ ایران (گیرنده) تصمیم به برگزاری کلاس‌های بالا می‌گیرد؛ اما، تنها کسی که حاضر می‌شود در برگزاری کلاس‌های سوادآموزی به وی کمک کند، قیصرالسلطنه، خواهر شاه است (یاری‌دهنده). البته، دلیل و انگیزهٔ وی عشق به مستشار است نه اصلاح درباریان و جامعه. اما، از همان آغاز موانع جدی بر سر راه او قرار می‌گیرند که نخستین آنها تمایل‌نداشتن درباریان به یادگیری (بازدارندهٔ ۱) است؛ گویا ذات ایرانی با یادگیری و آموزش از اساس در تضاد (بازدارندهٔ ۲) است، به‌گونه‌ای که هیچ‌گونه تمایلی برای یادگیری از خود نشان نمی‌دهند و حتی مستشارالملک را به سخره می‌گیرند و برگزاری کلاس‌ها هیچ‌گونه بازده و کارایی برای درباریان و جامعه ندارد.

در پی‌رفت دوم، بلوتوس (فاعل) که برگزاری کلاس‌های یادشده را خطری برای قدرت خود می‌داند (حفظ قدرت، فرستنده)، برای تعطیلی کلاس‌ها (هدف)، با درباریان (یاری‌دهنده) به فکر توطئه و دسیسه‌چینی علیه مستشارالملک می‌افتند و با زمینه‌چینی‌کردن، مقدمات ازدواج مستشارالملک را با قیصرالسلطنه فراهم می‌کنند؛ اما، مستشار که حاضر نیست تن به این وصلت بدهد، کلاس‌ها را رها می‌کند و از دربار فرار می‌کند. سرانجام، او را در شهر دستگیر می‌کنند، به دربار می‌برند و او را برای نشستن بر سفرهٔ عقد آماده می‌کنند.

در پی‌رفت سوم، مستشار (فاعل) بعد از ورود به دربار هنوز هم به فکر راه چاره برای

خلاص‌شدن از دست قیصرالسلطنه است، اما انگار راهی وجود ندارد. حتی، مستشار تسلیم می‌شود و تصمیم می‌گیرد با قیصرالسلطنه ازدواج کند و از قدرت و نفوذ او در دربار برای اصلاح مملکت و انجام رسالت تاریخی‌اش استفاده کند. اما، بلوتوس (یاری‌دهنده) متوجه می‌شود که این ازدواج به ضرر اوست و ممکن است با ازدواج مستشارالملک و قیصرالسلطنه بعد از مرگ شاه، قدرت به مستشار برسد؛ بنابراین، باز هم به فکر توطئه و برهم‌زدن این ازدواج می‌افتد. بلوتوس در به‌هم‌زدن این وصلت موفق می‌شود و داستان این‌گونه پایان می‌یابد. آنچه دربارهٔ شخصیت‌های پی‌رفت‌های مختلف داستان اپیزود ۱۲ سریال ذکر شد، در جدول ۳ خلاصه شده است.

جدول ۳. شخصیت‌های پی‌رفت‌های اپیزود ۱۲ سریال *قهوهٔ تلخ*

شخصیت‌ها/ پی‌رفت‌ها	فاعل	هدف	بازدارنده	یاری‌دهنده	فرستنده	دریافت‌کننده
دایرکردن کلاس‌های سوادآموزی	مستشار	رفع مشکل بی‌سوادی درباریان با برگزاری کلاس‌های آموزشی	ضدیت ذات درباریان با یادگیری و پیشرفت، توطئهٔ درباریان	قیصرالسلطنه	ارزش‌های عصر روشنگری: آموزش به‌عنوان پایه و اساس سیاست	جامعهٔ ایران
تعطیلی کلاس‌های درس	بلوتوس	تعطیل‌کردن کلاس‌های آموزشی	–	توطئهٔ درباریان علیه مستشارالملک	قدرت‌طلبی و منفعت شخصی	بلوتوس
لغو ازدواج مستشار و قیصرالسلطنه	مستشار	فرار از قیصرالسلطنه	قدرت و نفوذ قیصرالسلطنه	بلوتوس	–	مستشار

۱۲. تطبیق شخصیت‌های اپیزودهای ۱۷، ۱۸ و ۱۹ سریال *قهوهٔ تلخ* با الگوی گریماس

داستان این اپیزود قابل تقسیم به سه پی‌رفت است: ۱. فراهم‌شدن مقدمات ازدواج برزوخان و نازخاتون؛ ۲. ازدواج مستشارالملک و نازخاتون؛ ۳. تشکیل مجلس سنا. شخصیت‌های هر پی‌رفت جداگانه تحلیل و به‌تفصیل ذکر می‌گردند.

در پی‌رفت اول، برزو خان سپهسالار (فاعل) سرانجام موفق می‌شود اعتماد خانوادهٔ اعتمادالسلطنه را برای ازدواج با نازخاتون (هدف) جلب کند. وقتی بلوتوس (بازدارنده) متوجه می‌شود که برزوخان با هدف صدراعظم‌شدن و قدرت‌طلبی (فرستنده) می‌خواهد با نازخاتون ازدواج کند، تصمیم می‌گیرد علیه وی توطئه‌ای بچیند و مانع ازدواج نازخاتون با وی شود؛ بنابراین، الیزه، پادشاه جوان و زیباروی موناکو، را وارد دربار می‌کند. برزوخان در برخورد با پادشاه موناکو عاشق وی می‌شود و ازدواج با نازخاتون را به‌هم‌می‌زند. بنابراین، بلوتوس موفق می‌شود مانع این ازدواج شود.

در پی‌رفت دوم، مستشارالملک (فاعل) که از این ازدواج به‌شدت متأثر شده و به شهر گریخته بود، وقتی از طریق نازخاتون متوجه مسئلهٔ برزوخان می‌شود، از فرصت استفاده می‌کند و با نازخاتون ازدواج (هدف) می‌کند. البته، مستشارالملک رسیدن به عشق (فرستنده) خود را مدیون بلوتوس (یاری‌دهنده) است. بنابراین، مشاهده می‌کنیم تنها شخصیتی که نقش‌های متفاوتی را در طول داستان می‌پذیرد، بلوتوس است. البته، انگیزهٔ منفعت‌طلبی و بی‌خردی درباریان باعث می‌شود تا او بتواند در هر جایی که به نفعش باشد، ایفای نقش کند.

مستشارالملک (فاعل) در طول مدت حضورش در دربار متوجه می‌شود که یکی دیگر از مشکلات اصلی این است که همهٔ تصمیم‌های دربار را شخص جهانگیرشاه می‌گیرد و این به دیکتاتوری و نادیده‌گرفتن حقوق رعیت منجر می‌شود. مستشار تصمیم می‌گیرد مجلس سنا (هدف) را با همکاری بلوتوس (یاری‌دهنده) تشکیل دهد. مستشار که به منظور تفکیک قوا و کنترل قدرت، با قدرت (فرستنده) این تصمیم را گرفته است، هدفش تلاش در جهت ایفای حقوق رعیت و خدمت به جامعه (گیرنده) است، اما برای رسیدن به این هدف با موانعی روبه‌رو است که مهم‌ترین آنها مخالفت شاه با محدودشدن قدرت و خصلت دیکتاتوری (بازدارنده) اوست. مستشار سرانجام با کمک بلوتوس موفق می‌شود موافقت شاه را برای تشکیل مجلس سنا جلب کند. اما در همان آغاز، شاه همهٔ ۸ عضو مجلس را تعیین می‌کند و وقتی مستشار با این شیوه مخالفت می‌کند، شاه می‌گوید ٤ نفر انتصابی هستند و شخص شاه باید آنها را تعیین کند (فخرالتاج بانو، بلوتوس، باباشاه، داموس) و ٤ نفر انتخابی (بلدالملک، دواءالملک، دامبول‌السلطنه، قرقی). مستشار با این استدلال که انتخابی‌ها باید نمایندهٔ قشرهای مختلف باشند و توسط رعیت و از طریق انتخابات تعیین شوند، با این امر مخالفت می‌کند؛ اما شاه بلافاصله پاسخ می‌دهد بلد نمایندهٔ قشر نظامیان؛

دواءالملک نمایندهٔ قشر پزشکان؛ دامبول نمایندهٔ قشر هنرمندان و قرقی هم از قشر کارگران. مستشار از سر ناچاری می‌پذیرد و مجلس سنا را تشکیل می‌دهد، اما بعد از تشکیل چند جلسهٔ سنا، از تشکیل مجلس ناامید می‌شود و در پایان، مجلس سنایی تصویر می‌گردد که عملاً به مسائل فرعی و حاشیه‌ای کشیده شده است. آنچه دربارهٔ شخصیت‌های پی‌رفت‌های گوناگونِ داستان اپیزودهای ۱۷ و ۱۸ و ۱۹ ذکر شد، در جدول ٤ خلاصه شده است.

جدول ٤. شخصیت‌های پی‌رفت‌های ۱۷، ۱۸ و ۱۹ سریال *قهوهٔ تلخ*

شخصیت‌ها/ پی‌رفت‌ها	فاعل	هدف	بازدارنده	یاری‌دهنده	فرستنده	دریافت‌کننده
فراهم شدن مقدمات ازدواج برزوخان و نازخاتون	برزوخان سپهسالار	ازدواج با نازخاتون	بلوتوس	–	منفعت شخصی (انگیزهٔ صدراعظم شدن)	برزوخان سپهسالار
ازدواج مستشارالملک و نازخاتون	مستشار	ازدواج با نازخاتون	–	بلوتوس	عشق	مستشارالملک
تشکیل مجلس سنا	مستشارالملک	تشکیل مجلس سنا	محدودشدن قدرت شاه، خصلت دیکتاتوری شاه	بلوتوس	اعتقاد به اصل تفکیک قوا: کنترل قدرت با قدرت، ایجاد قدرت موازی	جامعهٔ ایران

۱۳. نتیجه‌گیری

یافته‌های ما بعد از تطبیق الگوی گریماس بر چهار اپیزود سریال *قهوهٔ تلخ*، نشان می‌دهد که همهٔ شخصیت‌های سنتی سریال به‌عنوان «دیگری» مستشارالملک (قهرمان داستان و نماد مدرنیته) بازنمایی شده‌اند. به عبارتی، با استفاده از کلیشه‌هایی مانند کندذهن، تنبل، منفعت‌طلب و بی‌منطق شخصیت‌پردازی شده‌اند؛ در مقابل، نیما زندکریمی شخصیتی خلاق، فعال، منطقی بازنمایی شده است. بر این اساس، می‌توان گفت که نیما زندکریمی (مستشارالملک) در همهٔ اپیزودهای سریال نقش (فاعل) را برعهده دارد. قهرمان سریال در

این اپیزودها اهدافی (مفعول) مانند قانع‌کردن جامعه به اهمیت تاریخ، اصلاح وضعیت کار در دربار، برگزاری کلاس‌های سوادآموزی و تشکیل مجلس سنا را پیگیری می‌کند. اما، مشکلاتی (بازدارنده) مانند ساختار نظام آموزشی، ساختار عمودی قدرت، استبداد ایرانی، کندذهنی و تنبل‌بودن ایرانیان، مانع رسیدن او به اهدافش می‌شود. عاملی که قهرمان داستان را به پیگیری اهداف بالا تشویق می‌کند، ارزش‌های عصر روشنگری (فرستنده) است. این ارزش‌ها از پایه‌های اصلی مدرنیتهٔ سیاسی هستند؛ مثلاً، بحث «آموزش» در عصر روشنگری به‌عنوان پایه و اساس سیاست مورد تأکید متفکران آن عصر بود؛ یا بحث تشکیل مجلس سنا از اندیشه‌های مونتسکیو مبنی بر اهمیت تفکیک قوا و کنترل قدرت به وسیلهٔ قدرت (ایجاد قدرت‌های موازی) سرچشمه می‌گیرد. در کل سریال، قهرمان یک‌تنه و به‌تنهایی (فاقد یاری‌دهنده) اهدافش را برای بهبود اوضاع جامعهٔ ایران (دریافت‌کننده) پیگیری می‌کند.

همان‌گونه که آمد، در کل سریال (فاعل) نیما زندکریمی (مستشارالملک) است و هیچ‌کدام از شخصیت‌های سنتی سریال نقش فاعلی ندارند. از این مسئله می‌توان چنین نتیجه گرفت فرهنگ و جامعهٔ ایرانی (به عبارت دیگر سنت‌های جامعه) افراد را به گونه‌ای پرورش می‌دهد که هیچ‌گونه انگیزه‌ای برای تغییر و پیشرفت ندارند؛ به عبارتی، فرهنگ و جامعهٔ ایران در یک وضعیت ایستا و رکود به‌سر می‌برد.

ویژگی‌های بالا باعث ایجاد تصویری از جامعهٔ ایران می‌شود که فاقد هرگونه توان برای تغییر و تلاش به سمت مدرن‌شدن است. مهم‌تر اینکه ذات جامعهٔ ایرانی به‌گونه‌ای است که حتی هرگونه ایده و تلاش برای تغییر را در نطفه خفه می‌کند؛ به عنوان مثال، اگر ایدهٔ تشکیل مجلس سنا وارد جامعه می‌شود و قهرمان داستان با پشت‌سرگذاشتن هزاران مانع به تشکیل مجلس موفق می‌شود، در نهایت، مجلس از همان آغاز (انتخاب نمایندگان) تا مسائل مطرح‌شده در آن، از اهداف و اصول خود دور می‌شود و فقط کاریکاتوری از مجلس سنا در جامعه تشکیل می‌شود. در بحث «آموزش» یا اصلاح «وضعیت کار» دقیقاً شاهد وضعیتی مانند تشکیل مجلس سنا هستیم؛ یعنی، به محض ورود هر ایده‌ای برای اصلاح، ساختار جامعه و ویژگی‌های ذاتی ایرانیان باعث نابودی آن می‌شود. در نهایت، قهرمان داستان بر اثر یأس و ناامیدی از اصلاح جامعه به زمان حال برمی‌گردد؛ یعنی، هرگونه تلاشی برای شکل‌گیری مدرنیته به شکست منجرخواهد شد. آنچه دربارهٔ شخصیت‌های کل سریال ذکر شد، در جدول ۵ خلاصه شده است.

جدول ۵. شخصیت‌های پی‌رفت‌های کل سریال

	فاعل	هدف	بازدارنده	یاری‌دهنده	فرستنده	دریافت‌کننده
پی‌رفت ۱: فراهم شدن مقدمات ورود قهرمان به جامعه	نیما زندکریمی	اصلاح جامعه از طریق قانع کردن جامعه به اهمیت تاریخ	ساختار نظام آموزشی، ذات ایرانی بودن،	–	اهمیت تاریخ برای نشان‌دادن راه آینده	جامعه ایران
پی‌رفت ۲: شناسایی مشکلات و تلاش قهرمان برای رفع آن	مستشارالملک	اصلاح وضعیت کار کردن در جامعه، تلاش برای آموزش، تشکیل مجلس سنا	تنبلی و سست‌بودن ذاتی انسان ایرانی، ساختار فاسد قدرت، کندذهنی ایرانیان، استبداد ایرانی، منبع غیر دموکراتیک قدرت	–	ارزش‌های عصر روشنگری و مدرنیته سیاسی (اهمیت آموزش به عنوان پایهٔ سیاست، ایجاد قدرت‌های موازی برای کنترل قدرت)	جامعهٔ ایران
پی‌رفت ۳: بازگشت قهرمان به زمان حال و خروج از جامعه	مستشارالملک	بازگشت به زمان حال	–	–	یأس و ناامیدی از اصلاح	–

همان‌گونه که در بخش روش پژوهش ذکر کردیم، در الگوی شخصیت‌های گریماس، روایت بر اساس یک سری تقابل‌های دوتایی پیش می‌رود. در سریال *قهوهٔ تلخ* نیز اصلی‌ترین تقابل همان تقابل سنت / مدرنیته است. بر اساس بازنمایی این تقابل، مجموعه‌ای از تقابل‌ها در روایت سریال مورد استفاده قرار گرفته است که در جدول زیر مهم‌ترین آنها را حول دو محور سنت و مدرنیته دسته‌بندی کرده‌ایم.

جدول ٦. تقابل‌های دوتایی کل سریال *قهوهٔ تلخ*

سنت	*مدرنیته*
منبع قدرت: کودتا	منبع قدرت: مردم
فقدان حافظه تاریخی	دارای حافظهٔ تاریخی
غیرعقلانی	عقلانی
عقب‌مانده	پیشرفته
ایستا	پویا
منفعل	فعال
کندذهنی	نبوغ
خشونت	آرامش
شهوانی	غیرشهوانی
دیکتاتور	دموکرات
برده	آزاد

در کل سریال *قهوهٔ تلخ*، سویهٔ مربوط به سنت به‌عنوان دیگری مدرنیته بازنمـایی شـده است؛ یعنی، سویهٔ مدرنیته بر سویهٔ سنت غالب شده است. بر این اساس، می‌توان گفت که جامعهٔ ایران یک جامعهٔ سنتی است که تلاشش برای مدرن‌شدن همواره با شکست مواجـه می‌شود؛ به عبارتی، جامعهٔ ایران به‌عنوان دیگری یک جامعهٔ مدرن بازنمایی شده است.

می‌توان گفت بر اساس رویکرد مطالعات پسااستعماری (البته به معنای مورد نظر در این پژوهش)، سریال *قهوهٔ تلخ* (برخلاف بیشتر نقدهای این حوزه) به جای نقد غرب به نقد مناسبات سنتی جامعهٔ ایران پرداخته است و این امر یکی از نقاط قوت این سریال است. اما، مدیری که با استفاده از تقابل سنت و مدرنیته دست به نقد جامعهٔ ایران زده است، در نهایت در دام گفتمان شرق‌شناسی می‌افتد و در نقد جامعهٔ ایران بین نگاه سریال *قهوهٔ تلخ*، که یک نگاه از درون است، با یک نگاه شرق‌شناسانه (نگاه از بیرون) تشابهات فراوانی دیده می‌شود؛ مثلاً، اگرچه مدیری به ضعف‌هایی مانند «وضعیت کار در دربار» (اشاره به وضعیت کار مفید در کل جامعهٔ ایران) اشاره می‌کند، با منتسب‌کردن این ویژگی به ذات ایرانیان به نوعی نگاه شرق‌شناسانه نزدیک می‌شود، چراکه این نوع نگاه مستلزم پذیرش یکی از گزاره‌های اصلی رویکردهای شرق‌شناسانه است (شرق ذاتاً با غرب متفاوت است). بازنمایی جامعهٔ ایران به‌عنوان یک جامعهٔ ایستا و منفعل، بیشتر این مدعای ما را تأیید

می‌کند. در رابطه با بحث تشکیل مجلس سنا یا تشکیل کلاس‌های سوادآموزی و آموزش، شاهد بحثی مشابه وضعیت کار در جامعهٔ ایران هستیم؛ به این معنا که جامعهٔ ایران از اساس با مدرنیته ناسازگار است. اگرچه می‌توان گفت که مدیری به‌درستی و با ظرافت خاصی دست بر روی مشکلات اصلی جامعهٔ ایران (بحث آموزش، بحث قدرت) می‌گذارد، نزدیک‌شدن نگاه قهرمان داستان به رویکردهای شرق‌شناسانه، سریال را مسئله‌دار می‌کند.

بر اساس یافته‌های این پژوهش، می‌توان ادعا کرد که تغییر تصویر یک ایرانی (شرقی) از خود اهمیت بیشتری دارد تا تغییر تصویر یک شرقی نزد یک غربی و در رسانه‌های غربی و گفتمان شرق‌شناسی. بنابراین، باید گفت اگر مطالعات پسااستعماری هدف خود را به‌رسمیت‌شناخته‌شدن تفاوت‌ها قرار داده است، در وهلهٔ نخست باید تلاش کند که تصویر یک شرقی نزد خود تغییر کند و در وهلهٔ بعد نزد یک غربی. هرچند از نقاط قوت این سریال این است که به ما می‌آموزد نباید برای دلیل عقب‌ماندگی شرق (ایران) صرفاً به نقد غرب اکتفا کرد، بلکه باید انتقاد از خود را نیز مورد توجه قرار داد و آنقدر انصاف داشت که دستاوردهای مثبت غرب را پذیرفت (نه اینکه به دلیل صرف غربی‌بودن به انکار آنها پرداخت). در نهایت، باور ما بر این است که نباید جامعهٔ ایران را به دلیل شرقی‌بودن از اساس با مدرنیته ناسازگار دانست و با دیدی شبیه گفتمان‌های شرق‌شناسانه به نقد مناسبت‌های آن پرداخت، بلکه باید به دنبال راهی برای شکل‌گیری مدرنیتهٔ بومی و مبتنی بر نیازهای جامعهٔ ایران باشیم.

پی‌نوشت

۱. انتقاد از خود مستلزم نقد مناسبات جامعه است.

۲. برای جلوگیری از طولانی‌شدن بخش روش، از پرداختن به بحث تقابل‌های دوتایی خودداری کرده‌ایم.

منابع

ادگار، آندرو؛ و پیتر سجویک (۱۳۸۷). *مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

آجودانی، لطف‌الله (۱۳۸۳). *علماء و انقلاب مشروطیت*، تهران: اختران.

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۰). *مدرنیتهٔ ایرانی*، تهران: اجماع.

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

بارت، رولان (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

بروجردی، مهرزاد (۱۳۸۷). *روشنفکران ایرانی و غرب*، ترجمهٔ جمشید شیرازی، چ ۵، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

بشیریه، حسین (۱۳۸۱). *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، تهران: نگاه معاصر.

پری، بنیتا (۱۳۸۸). «نهادینه‌شدن مطالعات پسااستعماری، ترجمهٔ جلیل کریمی»، *مجموعه مقالات دربارهٔ مطالعات فرهنگی*، تهران: چشمه.

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

خالق‌پناه، کمال (۱۳۸۹). «تجربهٔ مدرنیته در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی»، رسالهٔ دکتری دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

جهانبگلو، رامین (۱۳۷٤). *مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران*، تهران: مرکز.

بوین، روی؛ و علی رطانسی (۱۳۸۰). *پست‌مدرنیسم و جامعه: نظریه و سیاست در پست‌مدرنیسم، در مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها*، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان.

سعید، ادوارد (۱۳۷۸). *شرق‌شناسی*، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

سعید، ادوارد (۱۳۸۲). *فرهنگ و امپریالیسم*، ترجمهٔ افسر اسدی، تهران: توس و مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها.

سلدن، رامان (۱۳۸٤). *راهنمای نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*، زیر نظر فرزان سجودی، تهران: علم.

شوم، راکا؛ و هج رادها (۱۳۸۳). «رهیافت پسااستعماری به ارتباطات»، *فصلنامهٔ رسانه (ویژه‌نامهٔ مطالعات انتقادی در ارتباطات)*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، س ۱۵، ش ۱، شمارهٔ پیاپی ۵۷.

کریمی، جلیل (۱۳۸٦). «مقدمه‌ای بر مطالعات پسااستعماری»، *فصلنامهٔ زریبار (فرهنگی ادبیات، شعر و داستان به زبان فارسی و کردی)*، س ۱۱، ش ٦۳.

کریمی، جلیل (۱۳۸۸). «گفتمان استعماری و مطالعات پسااستعماری: تحلیل گفتمان مطالعات کردشناسی»، پایان‌نامهٔ دکتری دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

گاندی، لیلا (۱۳۸۸). *پسااستعمارگرایی*، ترجمهٔ مریم عالم‌زاده و همایون کاکا سلطانی، تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم با همکاری دانشگاه امام صادق.

معینی علمداری، جهانگیر (۱۳۸۵). «هویت و تأویل: در جست‌وجوی یک هویت پسااستعماری»، *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، س ۷، ش ۲۵.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

میرسپاسی، علی (۱۳۸٤). *تأملی در مدرنیتهٔ ایرانی*، ترجمهٔ جلال توکلیان، تهران: طرح نو.

نظری، علی‌اشرف (۱۳۸٦). «مدرنیته و هویت سیاسی: واکاوی تکاپوی هویتی در ایران»، رسالهٔ دکتری دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران.

هال، استوارت (۱۳۸٦). *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، ترجمهٔ محمود متحد، تهران: آگه.

یورگنسن، ماریان؛ و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

Hall, Stuart (1997). 'The Work of Representation', *Cultural Representation and Signifying Practice*, Sage Publication.

Janz, Bruce (1997). 'Alterity, Dialogue and African Philosophy', In E. Eze Edited, *Post-Colonial African Philosophy*, Oxford: Blackwell.

Neil Casey, et. Al (2002). *Television Studies: The Key Concepts*, London: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی