تاریخ دریافت: ۹۷/۱۱/۰۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۱/۳۱
نوع مقاله: پژوهشی

بازنمایی گفتمان انقلاب اسلامی در سریال‌های تلویزیونی؛ (مطالعهٔ موردی: انقلاب زیبا)

نوشتهٔ
محبوبه علی‌محمدی *

چکیده

متون تلویزیونی با به‌کارگیری واژگان، تصاویر و صدا معناهایی را می‌سازند که به رویدادها و پدیده‌ها از زوایه‌ای خاص نگاه می‌کند. در واقع این متون، حوادث و وقایع اجتماعی و سیاسی را بر مبنای اهدافی خاص تفسیر و بازآفرینی می‌کنند. مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی این حوادث در متون تلویزیونی که مجموعه‌های نمایشی را نیز در بر می‌گیرد، چگونگی برجسته‌سازی یک گفتمان و طرد گفتمان یا گفتمان‌های دیگر را نشان می‌دهد. با این نگاه مقالهٔ حاضر بر آن است، با مطالعهٔ سریال انقلاب زیبا که در سال ۱۳۹۳ از سیمای ج.ا.ا پخش شد، شیوهٔ روایت انقلاب اسلامی را در آن مشخص کند. برای این منظور، مجموعهٔ نام‌برده با استفاده از روش نشانه‌شناسی فیسک مطالعه شد. یافته‌های این مطالعه نشان داد که رمزگان‌های فنی و اجتماعی، در آن به شیوه‌ای قطب‌بندی شده، به دنبال تبیین گفتمان انقلاب بوده‌اند. گفتمان انقلاب اسلامی بر مبنای این بازنمایی، در تقابل و تعارض با گفتمان استبدادی است. دال‌های برسازندهٔ گفتمان انقلاب اسلامی با ارجاع به هویت خویشتن، پیوند با گذشته و رایزنی با پیشگامان معرفی می‌شود و با دانش، ارزش‌های انسانی، آگاهی و حضور اجتماعی می‌آمیزد. در مقابل گفتمان ضد انقلاب، گفتمانی شرور، بی‌ریشه، مستبدانه و مردسالار در پی نفوذ و ایجاد ناامنی است.

کلیدواژه: انقلاب اسلامی، گفتمان، سریال تلویزیونی، بازنمایی، نشانه‌شناسی.

* دکتری علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی mahboobeh.alimohammadi@gmail.com

بیان و ضرورت مسئله

هر پدیدهٔ اجتماعی از جمله فیلم، رسانه‌های جمعی و متون درسی، عرصه‌ای است که می‌توان از طریق آن به تولید معنا پرداخت. همهٔ پدیده‌های اجتماعی، گفتمانی هستند و نمودی از منازعه‌های معنایی را نشان می‌دهند. به این ترتیب، می‌توان یک فیلم سیاسی ـ اجتماعی را در سطح وسیع‌تری بررسی کرده و نشان داد که فیلم‌ها برای تولید و برجسته ساختن چه معنایی، تولید شده‌اند (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۲). با این نگاه می‌توان مجموعه‌ها یا سریال‌های تلویزیونی را متونی به حساب آورد که در پسِ پیام‌هایی که انتقال می‌دهند معنایی خاص را می‌آفرینند. این متون به دلیل جذابیت قادرند علاوه بر سرگرمی، هنگام روایت رویدادهای تاریخی و سیاسی، راوی گفتمانی باشند که تاریخ یک کشور را متأثر کرده و این‌گونه زمینهٔ همبستگی جمعی را نیز تقویت می‌کنند. این مهم به شرطی ممکن است که چگونگی خلق معنا در آن‌ها به دقت مورد توجه قرار گیرد.

> چراکه رسانه‌های گروهی می‌توانند در این زمینه همچون تیغی دو دم عمل کنند یعنی هم قادرند در راه تثبیت آرمان‌های یک ملت گام بردارند و هم می‌توانند به آن ضربه بزنند؛ یعنی هم از طریق معناهایی که خلق می‌کنند می‌توانند پیوستگی و همگنی پدید آورند، هم می‌توانند به شکاف‌های اجتماعی وسعت بخشیده، آن را ژرف‌تر کنند. (عطارزاده، ۱۳۷۹ : ۶۰)

با توجه به اینکه یکی از رویدادهای قابل اعتنا در تاریخ کشورمان انقلاب اسلامی است، این رخداد، نه فقط به دلیل تغییر در ساختار حکومتی، بلکه به خاطر دگرگون کردن مبانی فکری و آرمانی ملت ایران یک نقطه عطف به حساب می‌آید. به همین دلیل چگونگی بازنمایی آن و معناسازی پیرامون آن واقعه، همچنین تقویت گفتمان مروج آن، مهم است.

این رخداد، پس از پیروزی انقلاب، از سال ۱۳۵۹ در ژانرهای گوناگون دستمایهٔ سریال‌های تلویزیونی قرار گرفت، که برخی از آنها عبارت‌اند از اشک تمساح (۱۳۶۱)، آخرین ایستگاه (۱۳۷۱)، روزهای اعتراض (۱۳۸۱)، پروانه (۱۳۹۱). در ادامهٔ این روند، در سال ۱۳۹۳ سریالی به نام انقلاب زیبا از شبکهٔ یک سیما پخش شد. داستان این مجموعه با محوریت زندگی دختری جوان به نام "زیبا" آغاز می‌شود و سعی دارد با به کارگیری فنون گوناگونی همچون فلش‌بک[1]، معماسازی، ابهام افکنی و حل تدریجی آن‌ها، رخداد انقلاب اسلامی را روایت کند.

آنچه که به تحلیل و مطالعهٔ این سریال به‌ویژه از منظر بازنمایی اعتبار می‌بخشد، چندلایه‌ای بودن داستان و مواجههٔ نسلی شخصیت‌هاست. بنابراین مطالعهٔ این داستان، با توجه به ورود انقلاب به چهارمین دههٔ عمر خود و ضرورت تقویت گفتمان ناظر بر آن از رهگذر تصویرسازی درخور اهمیت است. به همین دلیل، مطالعهٔ گفتمانی که این داستان سعی در انتقال آن دارد و نحوهٔ بازنمایی تصویری که این مجموعه از وقایع قبل و بعد از انقلاب اسلامی ارائه داده است، علاوه بر نشان دادن معانی ضمنی و رمزگشایی از پیام‌های چند لایه‌ای آن، می‌تواند به آسیب‌شناسی این حوزه بینجامد

و به تولید بهتر مجموعه‌هایی از این دست کمک کند.

بر این اساس، هدف اصلی این پژوهش "شناخت گفتمان انقلاب اسلامی در سریال انقلاب‌زیبا" است. بر پایهٔ چنین هدفی، پرسش اصلی این پژوهش این است که گفتمان انقلاب اسلامی در سریال انقلاب زیبا چگونه بازنمایی می‌شود؟ برای این منظور از نشانه‌شناسی چند مرحله‌ای جان فیسک استفاده می‌شود؛ که در آن سه دسته از رمزگان‌های فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک مورد بررسی قرار می‌گیرند.

مرور ادبی

از آنجا که سریال‌های تلویزیونی کمتر از منظر گفتمان انقلاب اسلامی مورد اعتنا بوده‌اند یا دستاوردهای آن‌ها از این نگاه فاقد وجاهت علمی بوده است، بنابراین در زیر به منابعی اشاره می‌شود که فیلم‌های سینمایی را از منظر گفتمانی بررسی کرده‌اند.

سّیدمجید حسینی در کتاب تن‌دال، تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران، طی سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰ و همچنین گفتمان حاکم بر جامعه ایرانی را، پس از وقوع انقلاب اسلامی در پنج فصل مورد مطالعه قرار می‌دهد. این اثر بر مبنای چارچوب نظری "فیلم به مثابهٔ کالایی فرهنگی" نظام یافته و نتایج آن حکایت از این دارد که "گفتمان تن‌زدودگی: دههٔ ۱۳۶۰" ، "گفتمان امیال شهری: دههٔ ۱۳۷۰" ، "گفتمان بگذار زندگی کنم: دههٔ ۱۳۸۰" از طریق مطالعهٔ فیلم‌های سینمایی هر سه دهه، قابل حصول است. منظور نویسنده از این پژوهش، دستیابی به فرهنگ سیاسی و گفتمان اجتماعی تولیدی است که به واسطهٔ هنر هفتم پس از انقلاب در ایران بوجود آمده است. وی برای این منظور مطالعهٔ تطبیقی و دیالکتیکی میان گفتمان‌های مختلف را انتخاب کرده است.

"تحلیل گفتمان فیلم‌های سیاسی ـ اجتماعی با نگاهی به فیلم «پارتی» عنوان مقاله‌ای است که سامان مقدم و علی‌اصغر سلطانی نگاشته‌اند. نگارندگان در این مقاله تلاش می‌کنند با استفاده از نظریهٔ گفتمان "لاکلا و موفه" نشان دهند، چگونه نظام گفتمانی حاکم بر یک جامعه، محصول‌های فرهنگی مانند فیلم‌های سینمایی را تولید می‌کند و با آن به بازتولید خود در جامعه می‌پردازد. با این نگاه، سلطانی بخشی از فیلم پارتی ساختهٔ سامان مقدم را بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد، فیلم پارتی در فضایی دوقطبی ساخته شده که یک قطب این فضای سیاسی مبتنی بر نگرش اصلاح‌طلب و قطب دیگر مبتنی بر نگرش اصول‌گراست. به نظر پژوهشگر قطبیت ساخته‌شده ناشی از قدرت نهفته در گفتمان اجتماعی بین خود و دیگری است.

تحلیل نشانه‌شناختی نحوهٔ بازنمایی نمادهای مذهبی در سینمای ایران (مطالعهٔ موردی فیلم‌های پرفروش دههٔ ۹۰) عنوان پایان‌نامهٔ محمدعلی بهشتی است که در سال ۱۳۹۲ نوشته شده. یافته‌های حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که در سینمای ایران، فیلم‌هایی که حرفه‌ای و مبتنی بر شگردهای دقیق سینمایی هستند، تصویر نامطلوبی از نمادهای مذهبی و شخصیت‌های دارای نمادهای مذهبی

ارائه می‌دهند و کارگردانان متعهد نیز یا فیلم‌هایی تولید کرده‌اند که از لحاظ ساختار سینمایی ضعیف هستند یا به نحوهٔ بازنمایی فیلم‌ها بی‌توجه بوده و نتوانسته‌اند هدفشان را، به‌خوبی برای مخاطب به تصویر بکشند.

گفتمان؛ تعاریف و کارکرد پژوهشی

گرچه قصد ما در این مقاله، آشکار کردن بارمعنایی تنها یک مجموعهٔ نمایشی پیرامون انقلاب اسلامی، با روش نشانه‌شناسی است، اما پژوهشگر، معنای برآمده از آن را با توجه به مضمون داستان (قطعه‌ای از گفتمان کلان انقلاب اسلامی که رسانهٔ ملی قصد بازنشر آن را دارد) در نظر گرفته است. به همین دلیل "گفتمان" در این پژوهش در صدر مفاهیم تحقیق قرار دارد.

واژهٔ گفتمان را برخی هم‌خانوادهٔ گفت‌وگو و گفتار می‌دانند. در فرهنگ انگلیسی آکسفورد از گفتمان به عنوان واژه‌ای فرانسوی[۲] نام برده می‌شود که در وجه اسمی به معنای مسیر روبه‌رشد، روند یا توالی زمان، حادثه و عمل است و در وجه فعلی به معنی دویدن، رفتن، حرکت کردن، پیمودن، طی کردن، گذشتن و از سرگذراندن معنی می‌شود (بشیر، ۱۳۸٤: ۱۰). اصطلاح گفتمان، با رویکردی ساختاری به مطالعهٔ متن می‌پردازد، چراکه امکان اتصال متن به جنبه‌های جامعه‌شناختی را فراهم می‌کند (فرقانی، ۱۳۸۲: ٦۲). این واژه که در سیر تکاملی خود به پیکره‌ای منسجم و معقول از گفتار و نوشتار نیز اطلاق شده، در زبان فارسی از ترکیب مصدر مرخم گفتن (گفت) و پسوند "مان" ساخته شده که در واقع با اضافه شدن پسوند مان به گفت، از یک سو "گفتن" از معنای عام و معمولی خود خارج و آمادهٔ پذیرش معنای خاص می‌شود و از سوی دیگر این ترکیب، خود به اسم ذات تبدیل می‌شود و با تبدیل شدن به اسم ذات به چیزی اطلاق می‌شود که تحقّق خارجی دارد (همان: ٦۰). شایان ذکر است که این اصطلاح، در فارسی در معادل‌های دیگری نیز همچون مقال، سخن و گفتار به‌کار رفته است. (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۸)

به لحاظ پیشینه، باید گفت که دههٔ ۱۹۵۰ عصر ظهور اصطلاح گفتمان در گسترهٔ علوم مختلف اجتماعی و انسانی بود. این مفهوم در کمتر از دو دهه، حضوری مداوم و عمیق در اکثر رشته‌های علوم اجتماعی و ارتباطی یافت (بشیر، ۱۳۸٤ : ۱۲). گفتمان که حاصل مطالعهٔ زبان به عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی یا رویکرد جامعه‌شناختی به مقولهٔ زبان است، دلالت بر آن دارد که متن امری اجتماعی است که در خلال روابط اجتماعی، نه بیرون و مستقل از آن، تکوین پیدا می‌کند (فرقانی، ۱۳۸۲: ٦۳)؛ همچنین گفتمان در تولید، تغییر و بازتولید ابژه‌های زندگی اجتماعی سهیم است. با این بیان، یک گفتمان چیزی است که چیز دیگر را تولید می‌کند و نه چیزی که در خود، از خود و برای خود وجود یافته و می‌تواند به‌گونه‌ای منفک و بریده از همه چیز مورد تحلیل قرار گیرد. این، رویکرد تأسیسی از گفتمان است که می‌توان آن را دیدگاه "میشل فوکو" دانست (تاجیک، ۱۳۸۳: ۱٤). با این تعریف گفتمان در ساخت یا تغییر ساخت اجتماعی می‌تواند به روش‌های زیر نقش ایفا کند:

- نقش تحریری گفتمان؛ به ایجاد حرکت و تغییر و آثار تبلیغاتی گفتمان، اشاره دارد.
- نقش اقناعی گفتمان؛ به انسجام منطقی و ایدئولوژیک گفتمان گفته می‌شود.
- نقش احساسی گفتمان؛ یعنی به برانگیختن احساس‌ها برای پذیرش ساختارهای جدید توجه دارد. (خجسته، ۱۳۸۱ :۳۰)

با توجه به این سه نقش می‌توان گفت محصول‌های هنری به‌ویژه آثاری چون داستان، فیلم‌سینمایی و مجموعه‌های نمایشی تلویزیونی در هر سه وجه تحریری، اقناعی و احساسی می‌توانند به رشد و ارتقای یک گفتمان کمک کرده و در مقابل گفتمانی دیگر را تضعیف کند.

نشانه‌شناسی و گفتمان؛ تعریف و کارکرد پژوهشی

نشانـه‌شناسی علمی است که در قلمرو نشانه (Sign) و معنا (Meaning) به پژوهش می‌پردازد (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۱۱) و غالب‌ترین الگوی روش‌شناسی مطالعات تصویر در نظر گرفته شده است (بصیریان جهرمی و نحوی نظام‌آبادی، ۱۳۹۵: ١٤ به نقل از راودراد، ۱۳۸۸). این علم با هرچیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، از قبیل کلمه‌ها، شکل‌ها، عکس‌ها، صداها، اشیاء و .... سر و کار دارد. نشانه‌شناسان معاصر، نشانه‌ها را به‌طور جداگانه و در خلأ مطالعه نمی‌کنند؛ بلکه آن‌ها را به عنوان بخشی از نظام‌های نشانه‌ای، مثل یک رسانه یا ژانر، بررسی می‌کنند. آنها به‌دنبال پاسخ به این پرسش‌اند که معناها چگونه ساخته و واقعیت چطور بازنمایی می‌شود؟ (چندلر، ١٣٨٦ : ۲۵). امروزه روش‌های پژوهشی که به ارتباط بصری غیر زبانی نیز می‌پردازند در ذیل "روش نشانه‌شناسی" قرار می‌گیرند (شایان‌مهر، ۱۳۷۷: ۵۲۸). به طور کلی عناصر مهم در انواع نشانه‌شناسی عبارت‌اند از:

۱. **زبان و گفتار:** زبان، یک نماد اجتماعی و نظام ارزشی است که فرد نمی‌تواند خودش آن را خلق کند یا تغییر دهد. زبان از اساس یک قرارداد اجتماعی است که فرد برای ارتباط با دیگران، باید آن را در تمامیتش بپذیرد. ولی گفتار در مقابل زبان، اساساً یک فعل فردی مربوط به انتخاب و فعلیت بخشیدن است که با فعل و عمل ارتباط پیدا می‌کند و تنها به آفرینش‌های زبانی آنان محدود نمی‌شود.

۲. **دال و مدلول:** این دو از اجزای مهم، در انواع سبک‌های نشانه‌شناسی هستند. دال یک واسطه است و حتماً به ماده و موضوعی نیاز دارد، مانند صداها، اشیاء، تصاویر و تخیلات. مدلول نیز در پس دال قرار دارد و فقط از طریق دال می‌توان به آن دست یافت. (بارت، ۱۳۹۲: ۱۵)

۳. **معنا:** آنچه در نشانه‌شناسی به‌خصوص در رویکردهای متأخر آن اهمیت دارد "معنی" است و آن عبارت از برداشت و تلقی است که از رابطهٔ دلالتی خاصی به ذهن افراد متبادر می‌شود. ممکن است یک رابطهٔ دلالتی واحد برای دو فرد، معانی متفاوتی را به وجود آورد که می‌بایست دلیل آن را در تجارب، فرهنگ و فضاهایی جست که ذهنیت افراد را می‌سازند.

٤. ساخت اجتماعی: گفته شد که نشانه‌شناسان، مطالعات را در خلأ دنبال نمی‌کنند بلکه آن را در متن فرهنگ اجتماعی پی می‌گیرند. چراکه از نظر آنان معانی به وجود آمده در ذهن افراد بر اساس واقعیت‌های اجتماعی شکل می‌گیرند و فرد هر چقدر هم که مستقل باشد نمی‌تواند از بافتی که در آن زندگی می‌کند دور باشد و در ارتباط با این بافت است که به معنایی از یک رابطـهٔ دلالتی دست می‌یابـد. (خالق‌پناه، ۱۳۹۰: ۷۲)

مدل نشانه‌شناسی فیسک

جان فیسک را می‌توان در کنار اندیشمندانی همچون ویلیامز، استوارت هال و تامپسون از پیروان مکتب مطالعات فرهنگی برشمرد. این مکتب که محور اصلی آن بر پژوهش در مورد مخاطب یا مخاطب‌پژوهی استوار است، به نحوهٔ دریافت مخاطبان اهمیت می‌دهد. جان فیسک با این نگاه به تولیدات رسانه‌ای توجه کرده و با به کارگیری نوعی از نشانه‌شناسی دست به تحلیل می‌زند. نشانه‌شناسی وی بر سه حوزه تأکید دارد:

- **نشانه:** انواع گوناگون نشانه‌ها، شیوه‌های گوناگونی است که معنا را انتقال می‌دهند و با افراد استفاده‌کننده ارتباط برقرار می‌کنند.
- **رمزها یا نظام‌هایی که نشانه‌ها در آن سامان داده می‌شود؛** به شیوه‌هایی اشاره دارد که از طریق آن‌ها انواع رمزهای گفتمانی بسط داده می‌شود و به نیازهای جامعه یا فرهنگ، بر مبنای گفتمانی خاص پاسخ می‌دهد.
- **فرهنگی که این رمزها و نشانه‌ها در درون آن عمل می‌کنند؛** به ظرافت‌هایی توجه دارد که بر اساس فرهنگی خاص، به گونه‌ای رمزها و نشانه‌ها را در کنار هم قرار می‌دهد که بهترین تأثیر را داشته باشد. (فیسک، ۱۳۸۸: ٦٤)

وی با تأکید بر اصول بالا و در نظر داشتن مفاهیم مکتب مطالعات فرهنگی، بر این باور است که در اندیشه نشانه‌شناختی، یک نشانه همیشه بیش از یک معنا دارد و هیچ پدیده‌ای واجد معنای ذاتی نیست، این ویژگی به تعبیر فیسک "چندمعنایی" خوانده می‌شود. به همین دلیل مخاطبان می‌توانند معنای مورد نظر خود را از یک متن استخراج کنند. استخراج معنی یا "رمزگشایی" از یک متن، با توجه به وضعیت اجتماعی ـ فرهنگی، تجربهٔ فردی، وضعیت اقتصادی، چارچوب‌های شناختی و معرفتی افراد صورت می‌گیرد. در این مدل نشانه‌شناسی، ارزش‌ها و نگرش‌های پنهان در پس صورت به ظاهر بی‌تفاوت رفتارهای گفتمانی، واکاوی می‌شوند تا بدین طریق واقعیت اجتماعی موجود و نحوهٔ ساخت واقعیت اجتماعی در اذهان عمومی معین شود. از این گونهٔ نشانه‌شناسی، برای تحلیل نقش رسانه‌ها در ساخت "فراواقعیت" استفاده می‌شود. جان فیسک در نشانه‌شناسی هر متن تلویزیونی ـ سینمایی، به سه سطح از رمزهایی اشاره می‌کند که برای تحلیل یک متن به آن نیازمند هستیم:

- **سطح نخست؛ رمزهای فنی:** این رمزها به مهارت‌های ساخت فیلم، مانند شیوهٔ فیلم‌برداری، زاویهٔ دوربین، نورپردازی و غیره اشاره دارد که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند. به غیر از این، عناصر داستانی و نحوهٔ بیان روایت و خلق اثر همچون کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو و غیره نیز در این دسته جای می‌گیرند و حامل رمزها و مفاهیمی هستند که می‌توانند در بازگشایی متن مفید واقع شوند.
- **سطح دوم؛ رمزهای اجتماعی:** این دسته از رمزها با تأکید بر شخصیت‌های داستان و شاخص‌هایی همچون واقعیت ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکت‌های سر و دست، صدا و غیره به تحلیل متن کمک می‌کنند. باید دقت داشت که رمزهای اجتماعی را باید با توجه به فضا و ساختاری که فیلم ارائه می‌کند و متناسب با موضوع‌هایی که در آن به نمایش در می‌آید مورد بررسی قرار داد.
- **سطح سوم؛ رمزهای ایدئولوژیک:** این رمزها به بررسی معانی پنهان درون متن می‌پردازد. به نظر فیسک هر متن تصویری، سرشار از معانی پنهانی‌ست که خود را به عنوان واقعیت نشان می‌دهند. (Fiske, 2003: 127)

پیوند رمزهای گوناگون متون رسانه‌ای در نظام نشانه‌شناسی فیسک

چنانچه گفته شد، رمز نظامی از نشانه‌های قانونمند است که همهٔ آحاد یک فرهنگ با آن آشنا هستند. این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ می‌شود. رمز، حلقهٔ واسط بین پدیدآورندهٔ متن و مخاطب است و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. همین پیوند درونی است که متون مختلف را، به وسیلهٔ شبکه‌ای از معانی موجود و معتبر در دنیای فرهنگیِ ما قابل فهم می‌کند. این رمزها در یک ساختار سلسله‌مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند. روانشناسانِ اجتماعی مدعی هستند که عرف‌های تعاملیِ فرهنگ، تعامل را در "زندگی واقعی" برای ما ممکن می‌سازند.

رمز، همان پیام یک متن است. برای شناسایی رمـزها باید قراردادهـای دال و مدلول و همچنین زمینهٔ فرهنگی آن متن یا جامعه را خوب بدانیم (خالقی، ۱۳۷۲: ۷۳). از آنجا که معنای یک نشانه، به رمز نهفته در آن متکی است، لذا رمز چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها واجد معنا می‌شوند. تفسیر معنای قراردادی یک نشانه، مستلزم آشنایی با مجموعه‌ای از قراردادهای خاص است (ضیمران ۱۳۸۲: ۱۳٤). به نظر فیسک در یک متن رسانه‌ای رمزها به نحوی چیده می‌شوند که ضمن هماهنگی با رمزگان‌های فرهنگی، معنایی را تأمین کنند که مورد نظر پدیدآورندگان و تولیدکنندگان آن است. به این ترتیب، به باور وی، تمام رمزهای برسازندهٔ متن اعم از واژگان، تصویر، رنگ، رفتار بازیگران و غیره، آشکار و پنهان در خدمت خلق معنای مورد نظر پدیدآورندهٔ اثر هستند. از نظر فیسک تعیین نقش بازیگران فیلم "رمز متعارف بازنمایی"

(representation) و ظاهر آنان "رمز اجتماعی" را نشان می‌دهد، لیکن تفاوت این دو رمز در این است که اولی به قصد و نیت و دومی به وضوح و صراحت دلالت می‌کند. او با توجه به این اصل که حضور انسان‌ها در زندگی واقعی، همواره حضوری رمزگذاری‌شده است به تصریح این موضوع می‌پردازد که ادراک ما از اشخاص مختلف بر اساس ظاهرشان، طبق رمزهای متعارف در فرهنگمان شکل می‌گیرد. به همین دلیل کسی که مسئول انتخاب بازیگران یک فیلم است با استفاده از این رمزها، کارش را آگاهانه‌تر به انجام می‌رساند. به این ترتیب رمزگان داستانی که قرار است از تلویزیون پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. (فیسک، ۱۳۸۸: ٥٤)

چارچوب پژوهش

با توجه به موضوع تحقیق، این نوشتار به دنبال پی بردن به گفتمان بازنمایی‌شده از انقلاب اسلامی، در یکی از مجموعه‌های نمایش داده شده تلویزیون است. بدین منظور، تبیین شاخص‌های این گفتمان و پی بردن به لایه‌های عمیق‌تر آن مد نظر است. از این رو می‌بایست روشی به کار گرفته شود که وجوه این گفتمان را آشکار سازد. به همین دلیل استفاده از نشانه‌شناسی برای نمایاندن این گفتمان روش مطلوبی است.

از طرفی روش نشانه‌شناسی جان فیسک، به دلیل برخورداری از لایه‌های عمقی و همچنین هماهنگ بودن آن در تحلیل متون تلویزیونی، انتخاب مناسبی به نظر می‌رسد، بنابراین چارچوب نظری این تحقیق بر اساس تحلیل نشانه‌شناسی فیسک بنا شده است. بر این اساس روش مورد استفاده نیز مطابق همین چارچوب خود را متعهد به تبیین لایه‌های گوناگون می‌داند. برای دستیابی به این هدف، رمزگان‌های مورد نظر فیسک در مجموعهٔ نمایشی انقلاب زیبا به شرح زیر تحدید و تحلیل می‌شود:

- **رمزهای فنی:** توجه به نقاط عطف، بررسی نحوهٔ روایت، زاویه دید و نوع داستان‌پردازی؛
- **رمزهای اجتماعی:** توجه به شخصیت‌ها و ویژگی‌های آنها؛
- **رمزهای ایدئولوژیک:** توجه به معانی حاصل از رمزهای فنی و اجتماعی و تولید معنای ژرف‌تر.

لازم به توضیح است که در این پژوهش با توجه به رمزگان‌های مطرح‌شده، دو گروه همراه انقلاب با عنوان "خودی" و گروه معاند یا مخالف انقلاب با عنوان "دیگری" مورد بررسی قرار می‌گیرند. برای دستیابی به گفتمان کلانی که هر یک از این دو گروه را توصیف می‌کند به شاخص‌هایی چون ویژگی‌های شخصیتی، ویژگی‌های طبقاتی و نحوهٔ ساختاربندی گروهی توجه شده است. این سه شاخص عمده، خود به سنجه‌های خردتری تقسیم می‌شوند که در جدول ۱ بدان می‌پردازیم:

جدول ۱. ساختار تحلیلی پژوهش

دسته‌بندی	شاخص‌ها	سنجه‌های مرتبط	رمزگان‌ها		
			فنی	اجتماعی	ایدئولوژیک
خودی / دیگری		شخصیتی ظاهری: نام، سن و پوشش ویژگی‌های اخلاقی ـ رفتاری و نظام ارزشی.	نقاط عطف داستان، زاویه دید داستان پردازی.	رمزگان کلامی، رمزگان اندامی، رمزگان کالامحور، رمزگان رفتاری.	پیام نهایی و پنهان متن.
	طبقاتی	تحصیلات، شغل، درآمد.			
	ساختار گروهی	چینش اعضا، تکنیک گروهی.			

یافته‌های پژوهش

به طور خلاصه به یافته‌های حاصل از مطالعه رمزگان‌هایی که تشریح شد می‌پردازیم و از طریق آن‌ها گفتمان حاکم بر این مجموعه را تحلیل می‌کنیم.

مطالعهٔ رمزگان‌های فنی سریال

نقاط عطف داستان: یکی از وجوهی که بایستی هنگام تحلیل رمزگان‌های فنی متن مورد توجه قرار داد، "گره‌گاه‌ها" یا "نقاط عطف" یک متن نمایشی است، حال با توجه به زوایای آشکار و پنهان داستان که در بالا شرح آن رفت، باید گفت داستان انقلاب زیبا از چندین داستان فرعی مایه گرفته و نقاط عطف متعددی دارد که با گره‌افکنی و ایجاد فراز و فرود به پیشبرد داستان کمک می‌کند.

جدول ۲. بررسی نقاط عطف داستان مجموعهٔ نمایشی انقلاب زیبا

نقاط عطف	توضیحات
ورود جابر به ایران	او از بدو انقلاب از ایران فرار کرده و به یکباره در شبی بارانی با کلیدی که خود دارد وارد حیاط منزلش می‌شود، منزلی که حالا زیبا (دخترش) در آن ساکن است.
صحنه‌سازی مرگ جابر	در مجلسی که برای تولد زیبا گرفته شده، برق می‌رود و جابر در حالی که ردی از خون در اتاقش دیده می‌شود ناپدید شده و بعد از مدتی جنازه‌ای بدون صورت با مدارک جابر پیدا می‌شود.
موضوع دفترچه خاطرات جابر	مرگ جابر در رسانه‌های خارجی برجسته می‌شود و گفته می‌شود وی خاطراتی از زمان حضورش در ساواک و وابستگی‌اش به دربار شاه دارد که مهم بوده است، پی‌گیری دفترچهٔ خاطرات از سوی پلیس و همدستان جابر، سیر داستان را تا مرحله‌ای پیش می‌برد.
درگیر شدن زیبا در مشکلات شغلی	پروژه بزرگی از طریق شرکتی که زیبا مدیر آن است به پیمانکاری به نام مهرداد طاهرخانی واگذار می‌شود و در زمانی که زیبا درگیر مسائل مرگ پدرش (جابر) است. پیمانکار با طرح این موضوع که پروژه به تعویق افتاده با زیبا دچار تنش می‌شود. کار به دادگاه می‌کشد و طاهرخانی که از قبل همه چیز را پیش‌بینی کرده است، موفق می‌شود از طریق وکیل خود زیبا را به پرداخت خسارت سنگینی مجبور کند. برای پرداخت این خسارت، زیبا می‌بایست خانه، ماشین و دفتر کارش را بفروشد. در این میان معلوم می‌شود که طاهرخانی مزدور "صفر و منوچهر و محمود"، نوچه‌گان پیشین جابر، هستند که همگی برآنند تا پس از مرگ جابر، طلبشان را از دختر او یعنی زیبا بگیرند.

پیدا شدن مجدد جابر	جابر که تا به حال مخفی بوده است، با همدستی "حامد و مانیا" خود را گروگان "صفر" جا می‌زند و به این ترتیب می‌تواند پلیس و اطرافیان را متقاعد کرده و خود را دوباره در معرض توجه رسانه‌های داخلی و خارجی قرار دهد.
آشکار شدن هویت پدر زیبا	داستان از آغاز به‌گونه‌ای پیش می‌رود که زیبا دختر جابر به نظر می‌رسد، اما بعد از شک مادر حامد و ادعایی که حامد مبنی بر شکنجه‌گر بودن جابر می‌کند، فکر زیبا مشغول می‌شود. وی سعی دارد واقعیت این موضوع را دریابد، اما باور این مسئله برایش سخت است. به تدریج با رهایی حامد از زندان و صحبت‌های رضایی، انقلابی سابق، زیبا درمی‌یابد که دختر یک زوج انقلابی بوده که توسط جابر کشته و سر به نیست شده‌اند و بعد از آن جابر وی را ربوده است.
رو شدن هویت جابر برای زیبا و حامد	جابر که از ابتدای داستان، با طرح‌ها و نقشه‌های پیچیده‌اش، همواره سعی دارد خود را آدمی پشیمان از گذشته نشان دهد. در پایان داستان، با کشاندن زیبا و حامد به دامگاهی پرت و شکنجه کردن آنان، هویت خود را رو می‌کند.
رو شدن هویت سروان حسینی	با مسموم شدن جابر به سم سیانور و مرگ مشکوکش، تردید سروان بهرامی که پیش از این احتمال وجود یک عامل نفوذی را می‌داده، به سروان حسینی بیشتر می‌شود. علاوه بر این حامد نیز دچار همین شک شده و به این ترتیب جاسوس بودن حسینی هم محرز می‌شود.

توضیح: آغاز نمایش در شبی بارانی، تاریک و ساکت، معانی چون "ترس و ابهام" را بر داستان تحمیل می‌کند. این معانی با ورود نابهنگام مردی ناآشنا (جابر) به خانهٔ زنی جوان (زیبا) تقویت می‌شود و "ورود مخفیانه به حریم امن" را به ذهن متبادر می‌کند. با این تمهید، دال‌هایی چون نفوذ و تجاوز در نخستین سکانس نمایش ساخته می‌شود. این دال‌ها با تقابل دو جنس مرد (جابر/ میانسال) و زن (زیبا/ جوان) با کمک گرفتن از عامل جنسیت و سن ـ که در تحلیل رمزگان‌های بعدی به آن‌ها پرداخته می‌شود ـ تشدید شده و تقابل‌های نسلی و جنسیتی را نیز برجسته می‌کند.

توضیحات جابر در مورد معرفی کردن خود به عنوان "پدر" و پذیرش این موضوع از سوی زن (زیبا) گرچه به شکلی باورناپذیر و دم‌دستی تلاش می‌کند از تنش نخستین داستان بکاهد، اما گره‌افکنی‌های پیاپی که در ادامهٔ داستان شکل می‌گیرد و پررنگ شدن داستان‌های فرعی همچنان "ابهام، ترس و جاسوسی" را در متن روایت برجسته می‌سازد. گم شدن یکبارهٔ جابر در شب تولد زیبا، رد خون به جا مانده در اتاق جابر، پیدا شدن جنازه‌ای بدون صورت، نشانگان روایی هستند که خانهٔ امن زیبا را، با حضور آدم‌های فرصت طلب و با ورود پلیس به محیطی شلوغ و پر تنش تبدیل می‌کنند و آرامشی که زیبا بیش از سه دهه از عمر خود را در آن جا تجربه کرده بود به یکباره از بین می‌برند. این تنش نه‌تنها ذهن بلکه جسم زیبا را، نیز که شخصیت محوری داستان است، درگیر کرده و به حوزه‌های دیگر زندگی او نیز سرایت می‌کند، آنچنان که روابط شخصی و فعالیت‌های شغلی وی را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

با تعمیم دال ناامنی در زندگی زیبا از طریق شبکه‌ای از افراد که در مسیر روایت داستان یکی یکی رو می‌نمایند و بر له یا علیه جابر فعالیت می‌کنند، زیبا، دختری ۳۶ ساله است و در مسیر ناخواسته‌ای قرار می‌گیرد که راه خلاصی از آن تنها در بازشناسی هویتش خلاصه شده است. او در این مسیر خود را

به عنوان "مولود انقلاب" بازمی‌شناسد و هویت واقعی جابر به عنوان "ساواکی سفاک" برای او آشکار می‌شود. در این مسیر که نوعی "ارجاع به خویشتن" است، زیبا درمی‌یابد که پدر و مادر انقلابی‌اش را جابر کشته و تلاش می‌کند تا او را از خاستگاه هویتی خود دور کند؛ موانع زیادی بر سر راه او ایجاد می‌کند و با طرح نقشه‌های گوناگون نه‌تنها مال و اموال، بلکه آبرو و جان زیبا را نشانه می‌گیرد.

با این توضیح، کلیت داستان با برجسته کردن یک زن (زیبا)، به عنوان شخصیت محوری داستان و همزادی آن با "انقلاب اسلامی" به انقلاب اسلامی مانند میراثی مقبول اشاره می‌کند که عمر زیادی از حیاتش نگذشته و مستعد آسیب است؛ میراثی که دشمنان بسیاری دارد و با خطر نفوذ و گم کردن مبانی هویتی روبه رو است.

به این ترتیب دال‌هایی که از بطن داستان و بزنگاه‌های آن احصا می‌شود عبارت از : انقلاب، دشمنان و توطئه برای تصاحب وطن، دوستان و لزوم بازشناسی آنان از دشمن، بازنگری درست گذشته و عدم غفلت از بازسازی تاریخ توجه دشمن است. به واسطهٔ این دال‌ها، دوگانه انقلابی‌ها (خود) و ضدانقلابی‌ها (دیگری) در داستان قابل تفکیک است.

نحوهٔ روایت داستان: عناصر به‌کار گرفته شده در نحوهٔ روایت داستان حامل نشانه‌هایی است که سازندهٔ بستر داستان هستند، بستری که داستان در آن بنا می‌شود و به پیش می‌رود.

جدول ۳. شاخص‌های مربوط به روایت داستان در مجموعهٔ نمایشی انقلاب زیبا

شیوه‌های روایت داستان	توضیحات
استفاده از زاویه دید دانای کل	اگرچه داستان در آغاز، به گونه‌ای روایت می‌شود که گویا واقعیت همان است که روی صحنه به نمایش درمی‌آید، اما کم‌کم با پیشرفت داستان و ورود به خلوت شخصیت‌ها، حقایق زندگی آنها و هویتشان آشکار می‌شود. البته به منظور ایجاد کشش در داستان، برخی از این واقعیت‌ها دیر آشکار می‌شود، یا در مسیری خلاف انتظار به پیش می‌رود. با توجه به سیر داستان و احاطهٔ بر زوایای پنهانی زندگی شخصیت‌ها، زاویه دید کلی حاکم بر داستان "دانای کل" است.
فلش‌بک و حرکت تند و سریع دوربین	داستان به گونه‌ای آرام و غیر مستقیم گذشته و امروز را با هم پیوند می‌زند، یعنی در واقع، برای بیان پیشینهٔ افراد، نقبی به گذشتهٔ آنان زده، با استفاده از شیوهٔ فلش‌بک، در لحظاتی، خاطرات گذشته را در زمان حال زنده می‌کند، در چنین مواقعی گاهی حرکت سریع دوربین و عقب‌گرد تصاویر نیز به این رفتن به گذشته و گذشته‌نگری کمک می‌کند. اگر چه این روش، با توجه به مضمون داستان روش مناسبی است. اما در برخی از لحظه‌ها تفکیک حال و گذشته ممکن نیست.
روایت سیاه و خشن	این نمایش، روایتی مخوف و سیاه از زمان طاغوت و شکنجه‌گران آن است، سوت زدن هیستریک جابر، رنگ‌های سرخ و سیاه به هنگام نمایش زندان و زندانیان، ابزار شکنجه مانند چاقو، قیچی، سیخ، ... ، نمایش بدن‌های مجروح و خون‌آلود مبارزان شکنجه‌شده، صحنه‌های قتل با خونسردی و بی‌رحمی، ضرب و شتم، درگیری و تیراندازی در کنار هم سازندهٔ خشونت، هراس و وحشت است.
زاویه دوربین	تمرکز دوربین روی چهره‌های منفی به طور معمول از زاویه‌ای نزدیک‌تر با پس‌زمینه سیاه صورت می‌گیرد، همچنین در موارد بسیاری، با زوم کردن رنگ قرمز بر چهره‌های منفی داستان، سکانس‌های مربوط به آنها خاتمه می‌یابد، در واقع رنگ قرمز به نحوی معنای "خونریزی" و "جنایتکاری" آنان را بیشتر به ذهن متبادر می‌کند. اما در مورد چهره‌های مثبت، این رنگ قرمز بیشتر روی صورت آنها دیده می‌شود که حکایت از زخم‌ها و رنج‌های آنان دارد و بر مظلومیت آنها می‌افزاید.

توضیح: به دلیل اشراف "دانای کل" بر همهٔ ابعاد و جوانب رویداد، به‌کارگیری این زاویه، دست سازندگان داستان را در بیان موضوع‌های گوناگون باز نگه می‌دارد و به آنان کمک می‌کند که بر پیچیدگی داستان به دلخواه خود بیفزایند و لایه‌های پنهانی آن را بیشتر کنند. این زاویه، با توجه به روایت کلی داستان که توضیح داده شد و بستر زمانی آن که انقلاب و وقایع انقلاب و دهه‌های پس از آن را نشانه گرفته است، به سازندگان سریال در خلق داستانی گره‌خورده با انقلاب کمک می‌کند.

از سویی استفادهٔ پیاپی از تکنیک فلش‌بک، نیز متناسب با رویکرد تاریخی سریال و نگاه ارجاعی/ هویت‌نگر آن، به کار گرفته شده است. بدین معنا که با توجه به بازهٔ زمانی این روایت که از سویی جریان‌ها و نیروهای امنیتی پهلوی را مورد توجه قرار می‌دهد و از سویی دیگر بر نقش و هویت نیروهای مبارز انقلابی در حین انقلاب و سه دههٔ پس از پیروزی انقلاب تأکید دارد، استفاده از فلش‌بک، راهی میانبر برای عبور از حال به گذشته است. با این حال استفادهٔ مکرر از این تکنیک و خلط زمانی در مواردی باعث سردرگمی مخاطب می‌شود.

روایت سیاه و خشن داستان، به‌ویژه هنگام به تصویر کشیدن گروه‌های معاند، همان‌طور که در توضیح کلیت داستان و نقاط عطف آن گفته شد، مفاهیمی چون ترس و ابهام را تقویت می‌کند و نفوذ و جاسوسی را با نگرانی و دلهره می‌آمیزد و با سیاه نشان دادن زندگی دشمنان انقلاب، به عنوان "دیگری" ضمن آنکه فعالیت‌های آنها را از روشنی تهی می‌سازد، با افزودن رنگ قرمز به تصویرهای آنها، معناهایی چون بی‌رحمی و خونخواری را نشان می‌دهد.

به این ترتیب با سلب روشنی و منطق از اعمال و رفتار دشمنان انقلاب به طرد آنها از سوی مخاطب کمک می‌کند. در مقابل ارائهٔ تصویری مظلومانه از انقلابیون در قاب تصاویری که در زیر شلاق دژخیم، خون‌آلودند به حق بودن آنها را تقویت می‌کند. تمرکز دوربین، هنگام به تصویر کشیدن هر دو چهرهٔ "خودی" و "دیگری" تلاشی در امتداد تفکیک آنها به دو گروه "حق‌مدار" و "باطل‌گرا" است. در واقع وضوح تصاویر جنایتکارانهٔ دشمنان، به هنگام شکنجه، قتل و نقشه‌های خرابکارانه، گستاخی آنان را در انجام اعمال غیرانسانی با شدت بیشتری به نمایش می‌گذارد، همان‌طور که وضوح تصویر خودی‌ها، هنگام درد کشیدن زیر شکنجه یا هنگام انجام اعمال عبادی یا در متن زندگی روزمره، مقاصد و روابط انسانی آنها را برجسته می‌کند.

مطالعهٔ رمزگان‌های اجتماعی سریال

در این قسمت به دو دسته از شاخص‌ها تحت عنوان شاخص‌های ظاهری و شاخص‌های رفتاری توجه می‌شود. شاخص‌های ظاهری با سنجه‌هایی چون نام، سن، پوشش، بررسی می‌شود و شاخص‌های رفتاری ـ اعتقادی با سنجه‌هایی همچون ویژگی‌های بارز اخلاقی و نظام ارزشی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بر اساس تقسیم‌بندی شخصیت‌ها به گروه‌های خودی (قهرمان) و

دیگری (ضدقهرمان) که در بخش روش پژوهش بدان اشاره شد، این ویژگی‌ها برای این دو گروه به صورت جداگانه آورده می‌شود.

الف. ویژگی‌های شخصیتی؛ شاخص‌های ظاهری قهرمانان

در جدول ٤ شاخص‌های ظاهری قهرمانان داستان و رمزگان‌های آن آورده شده است:

جدول۴. شاخص‌های ظاهری قهرمانان مجموعه نمایشی انقلاب زیبا

گروه	رمزگان اجتماعی		رمزگان ایدئولوژیک
	سنجه	توضیحات	
قهرمانان (خودی)	نام	زیبا، حامد، فاطمه معصومی	ارزشمندی و مقبولیت، ایدئولوژی مذهبی و دین‌دارانه، سنّت و نوخواهی.
	سن	زیبا و حامد ۳۶ و ۳۰ سال سن دارند. فاطمه معصومی جوان دوره انقلاب و میانسال است	
	پوشش	زیبا بیشتر با مانتو و شلوار یا دامن‌های بلند و پوشیده دیده می‌شود و موی سرش همواره پوشیده است. او لباس‌های پوشیده، اما متنوع و گرانقیمت می‌پوشد و از زیورآلات در حد کم استفاده می‌کند. حامد با پیراهن و شلوارهای اسپرت دیده می‌شود و محاسن کوتاهی دارد. فاطمه معصومی با مانتو یا پیراهن‌های بلند داخل خانه دیده می‌شود و در خارج خانه همیشه چادری است.	

توضیح: نام‌های به کار گرفته شده برای قهرمانان سریال، نشان می‌دهد که نام این افراد تا اندازهٔ زیادی با نقش‌های در نظر گرفته شده برای آنها همخوانی دارد. معنای این نام‌ها دلالت بر ارزشمندی دارند. در کنار نام فارسی "زیبا" دو نام "حامد" و "فاطمه معصومی" ریشهٔ عربی دارند و نشانه‌های دینداری و مذهبی بودن را با خود حمل می‌کنند. رمزگان سن قهرمانان، همان‌طور که در جدول مشاهده می‌کنیم، دو صفت "جوانی" و "پختگی" را در کنار هم قرار می‌دهند.

علاوه بر آن، مادر حامد یعنی فاطمه معصومی، در کنار جوانانی همچون زیبا و حامد، گروه قهرمان (خودی‌ها/انقلابی‌ها)، به قصد نشان دادن تعامل یا تقابل دو نسل نیز آورده شده است. مهم‌تر آنکه این نوع چینش، انرژی، شور و نشاط را با عقلانیت و تجربه در می‌آمیزد و این ویژگی‌ها را بر اساس نگاه پیوند نسلی(نسل اول و سوم انقلاب) به خاستگاه فکری این گروه نیز تسری می‌دهد.

بر اساس مطالعهٔ رمزگان‌های پوشش، می‌بینیم که قهرمانان داستان هموار پوشیده‌اند، این نوع پوشش بر آن است تا معانی چون پوشیدگی، رعایت حریم و حیا را به آنها نسبت دهد. اما در پوشش جوانان قهرمان از نشانگرهای تجدد و نوخواهی نیز استفاده شده است. در کنار آنها، فاطمه معصومی، قهرمان پختهٔ داستان، معتقد و متعهد به پوشیدن چادر است. به این ترتیب، شاخص پوشش دو عنصر نوخواهی و سنّت را در کنار هم قرار می‌دهد، اما از آنجا که شخصیت مقبول

و معقول، در دستهٔ خودی‌ها، فاطمهٔ معصومی، مادر حامد است، انتخاب چادر از سوی او به این پوشش وزن بیشتری می‌دهد و چادر را به عنوان پوششی معقول و مقبول‌تر برجسته می‌کند. در عین حال لباس‌های فاخر زیبا، به‌ویژه در بخش‌های نخستین داستان، بر دارندگی و تمول وی تأکید دارد. هر چند این نوع پوشش در طی زمان و با تلاش زیبا برای بازشناسی هویتش رفته‌رفته برای زیبا رنگ می‌بازد و او کمتر در قید و بند ظاهر خود باقی می‌ماند. این روال، تأثیر هویت بر انتخاب‌های شخصی زیبا را پررنگ کرده است و تلاش دارد اهمیت خاستگاه فکری وی را بر گزینش‌های ظاهری‌اش نشان دهد.

ب. ویژگی‌های شخصیتی؛ شاخص‌های ظاهری ضد قهرمانان

در جدول ۵ شاخص‌های ظاهری قهرمانان داستان و رمزگان‌های آن آورده شده است:

جدول ۵. شاخص‌های ظاهری ضد قهرمانان مجموعه نمایشی انقلاب زیبا

گروه	رمزگان اجتماعی		رمزگان ایدئولوژیک
	سنجه	توضیحات	
ضد قهرمانان (دیگری)	نام	جابر، صفر قصاب‌پور، مانیا تهرانی.	ایدئولوژی استبداد، ایدئولوژی مردسالارانه.
	سن	جابر مردی است که دورهٔ میانسالی را پشت سر گذاشته و پا به دورهٔ پیری می‌گذارد. صفر هم تقریباً هم سن اوست. مانیا دختری ۸-۳۷ ساله است.	
	پوشش	جابر هم‌اکنون پیراهن اتو کشیده و کت و شلوار بر تن می‌کند. گاهی هم اورکت. لباس‌های او مرتب است. او در زمان قبل از انقلاب همیشه با کراوات دیده می‌شود. صفر با پیراهن و شلوار معمولی و گاهی با کت و شلوار دیده می‌شود. او مقید به هماهنگی و مرتب بودن لباس نیست. مانیا شال بر سر دارد، از انگشتر و زیورآلات بدلی زیاد استفاده می‌کند، بیشتر وقت‌ها زیر مانتو، دامن پوشیده است. لباس‌های او گران نیست اما عناصر تزیینی مثل نوار و گل در آن به کار رفته است.	

توضیح: همان‌طور که در جدول ۵ مشاهده می‌شود، نحوهٔ نامگذاری ضد قهرمان‌های سریال، به‌ویژه مردان این گروه معنایی چون سبعیت، ستمگری و خشونت را به ذهن متبادر می‌کند. جابر و صفر، به‌ویژه جابر، در این سریال نقش اصلی را در میان ضد قهرمانان بر عهده دارد و صفر نیز مجری کارهای اوست، اما مانیا تهرانی که نامش بیشتر بر تجددگرایی و میل به امروزی بودن تأکید دارد، گرچه در این گروه قرار دارد اما بیشتر تحت اوامر این مردان است؛ به این ترتیب اطاعت کردن از مردان، ایدئولوژی مردسالارانه را تقویت می‌کند.

تحلیل گروه ضدانقلابی‌ها (دیگری) بر اساس شاخص "سن" بیانگر تمهیدی از سوی سازندگان سریال است تا با قرار دادن دو مرد که دوران میانسالی خود را طی کرده و در آستانه ورود به پیری هستند، به آخر رسیدن دوران آنها را به رخ بکشد، اما بهره‌گیری از "مانیا" که به نسبت آنها جوان‌تر

است، بر این معنا دلالت دارد که کسانی چون جابر و صفر می‌خواهند با کمک این زن جوان از نو به پاخیزند.

پوشش مردان با عنصر "رسمیت" (استفاده از کت و شلوار و کراوات) پیوند خورده و نشان می‌دهد که آنان تابع قواعد پوشش در محل کارشان بوده‌اند. اما در کنار این معنا، که بیشتر از رمزگان‌های پوشش جابر می‌توان به آن پی برد، بی‌اعتنایی صفر به همرنگی و هماهنگی لباس، علاوه بر اینکه موقعیت او را نسبت به جابر تنزل می‌دهد، دو عنصر "رسمیت و بی‌قیدی" را در کنار هم قرار می‌دهد و بیانگر نوعی تناقض و تضاد در گروه بدخواهان انقلاب است. پوشش مانیا نیز گرچه به حکم قواعد تولید سازمان صداوسیما نشانه‌های بی‌حجابی را ارائه نمی‌دهد، اما استفادهٔ بیش از اندازهٔ وی از زیورآلات و نشانگرهای تزیینی در صورت و لباس، بر تجمل‌گرایی، خودنمایی و تظاهر تأکید دارد. تعلق به تجمل و خودآرایی از سوی زن، همان‌طور که گفته شد زنان را بر اساس گفتمان مردسالارانه بیشتر مستعد سطحی‌نگری دانسته و جایگاه زن را در این گروه تقلیل می‌دهد.

ویژگی‌های شخصیتی؛ شاخص‌های رفتاری ـ اعتقادی

در این بخش بنا بر تقسیم‌بندی دو گروه "خودی" و "دیگری" نخست ویژگی‌های شخصیتی قهرمانان و سپس ویژگی شخصیتی ضد قهرمانان تبیین می‌شود.

جدول ۶. شاخص‌های رفتاری ـ اعتقادی قهرمانان

گروه	رمزگان اجتماعی			رمزگان ایدئولوژیک
	سنجه	توضیحات		
قهرمانان (خودی)	رفتارها	رفتارهای مشترک	یاری کردن دیگران، پرتلاش، پیگیر، مهربان، بی‌تفاوت به مادیات.	ارتقای نگرش مذهبی و همسویی آن با منافع ملی و لزوم تقویت آن.
		رفتار نسل اول	جدی، باثبات، هوشمند، عاقل.	
		رفتار نسل سوم	هیجانی، احساسی، زودباور.	
	باورها	ایمان به خدا، اعتقاد به نیروی الهی، احترام به شهدا و کشور.		

بررسی ویژگی‌های اخلاقی شخصیت‌ها: قهرمانان این داستان در کل آدم‌های مذهبی، اخلاق‌گرا، دارای وجههٔ اجتماعی و متعهد به آرمان‌هایی چون وطن‌پرستی، حرمت شهدا و حفظ میهن هستند. با این حال، آنها، بر اساس الگوهای رفتاری خود از یکدیگر متمایز می‌شوند. در این تقسیم‌بندی نسل سوم انقلاب، که زیبا و حامد آنها را نمایندگی می‌کنند، افرادی ناپخته، مردد، خودمختار، هیجانی، احساسی و فاقد تصمیم‌گیری‌های مدبرانه هستند، که گرچه راه به نجات می‌برند، اما خود و دیگران را دچار مشکلات عدیده می‌سازند. اما نسل اول انقلاب که "مادر حامد" معرف آن است،

شخصیتی قاطع، باثبات و هوشمند دارد. بر پایهٔ این تقسیم‌بندی رفتاری، کمال گروه خودی در گرو پیوند و انسجام بیشتر ممکن می‌شود؛ یعنی هر جا که نسل سوم از نسل اول بیشتر حرف‌شنوی دارند، با سهولت بیشتری به موفقیت دست می‌یابند. با این حال التزام این افراد به باورهای دینی و اخلاقی و پایبندی آنها به وطن، تلاشی است تا بر اعتبار و ارزش آنها بیفزاید.

جدول ۷. شاخص‌های رفتاری ـ اعتقادی ضدقهرمانان

گروه	رمزگان اجتماعی		رمزگان ایدئولوژیک
	سنجه	توضیحات	
ضد قهرمانان (دیگری)	رفتارها	طماع، مال‌دوست، پشت کردن به دوستان، تلاش برای دستیابی به منافع فردی به هر قیمتی، چندچهره، خشونت.	برجسته کردن چهره بی‌تعهد و ضدمردمی پهلوی با نشان دادن شخصیت‌های برآمده از آن نظام.
	باورها	گرایش به مادیات و بی‌اعتقادی به نیروهای ماورایی، عدم تعلق به مفاهیم معنوی همچون وطن.	

در این سریال، ضدقهرمانان افرادی طماع، هستند که به‌شدت دنبال جلب منافع فردی و کسب سرمایه هستند. آنها در این راه حتی به دوستان خود پشت می‌کنند و به‌سادگی آنها را از میان برمی‌دارند. چندچهرگی آنها که در شخصیت جابر با شدت بیشتری عیان و برجسته هست، با اعتمادزدایی از این گروه، امکان پیوند و انسجام را از این گروه می‌زداید. آنها چه در جمع دوستان و چه در تقابل با مردم و کسانی که اندیشهٔ آنها را بر نمی‌تابند به‌شدت خشن هستند، شکنجه، آزار روحی، قتل و استفاده از کلمه‌های رکیک و زشت، ابعادی از رفتار خشن آنها را به نمایش می‌گذارد. آنها با توجه به نگاه و تعلقات مادی خود، اعتقادی به نیروهای ماورایی و خدا ندارند و مفاهیمی چون وطن، مردم یا محبت، زمانی که با منافع آنها همسو باشد برایشان معنا پیدا می‌کند.

نظام ارزشی "خودی" و "دیگری" در داستان انقلاب زیبا: بر اساس جدول‌ها و توضیح‌های ارائه‌شده پیرامون آن‌ها، باورها و اعتقادات دو دستهٔ خودی و دیگری در این سریال، به گونه‌ای بازنمایی می‌شود که یکی "خیر" و دیگری "شر" را بازنمایی می‌کند. در این دسته‌بندی، ارزشمداری، دینداری، اخلاق‌گرایی، رعایت انصاف و انسانیت به دستهٔ "انقلابی‌ها" یا گروه خودی نسبت داده شده است، در مقابل هنجارگریزی، بی‌قیدی، ستمگری، خشونت، مادی‌گرایی و خیانت به دیگری یا گروه "معاند انقلاب" نسبت داده شده است. در واقع نمایش سعی دارد با استفاده از شخصیت‌ها و نمادسازی به وسیلهٔ آنان رژیم شاه را حکومتی مستبد و خشن معرفی کند که خالی از احساس و عاطفه بوده و هم اکنون نیز کسانی که به آن رژیم دلبسته‌اند واجد همان ویژگی‌ها هستند؛ اما انقلابی‌ها کسانی هستند که رفتار و شخصیت وجودیشان از تعلق به مادیات رهایی یافته و معتقد به باورهای الهی، انسانی و اخلاقی هستند. به این ترتیب نظام باوری دو گروه انقلابی و ضد انقلابی بر پایهٔ دو اصل معنویت و مادیت در این داستان قوام یافته است.

ویژگی‌های طبقاتی "خود" و "دیگری" در نظام گفتمانی داستان

جدول ۸. شاخص‌های طبقاتی قهرمانان

گروه	رمزگان اجتماعی			رمزگان ایدئولوژیک
	سنجه	توضیحات		
قهرمانان (خودی)	شغل	رفتار نسل اول	خانه‌دار، بدون کار مشخص	خانواده‌مداری، رشد زنان ، حضور اجتماعی.
		رفتار نسل سوم	مدیر شرکت عمرانی، عکاس روزنامه‌نگار.	
	تحصیلات	نسل سوم دانشگاه رفته اما نسل اول دیپلم هستند.		
ضد قهرمانان (دیگری)	شغل	واسطه‌گری، کارچاق‌کنی، جاسوسی.		نبود خانواده، مادی‌گرایی، تسلط مردانه و پدرسالاری.
	تحصیلات	نامشخص		

بررسی جایگاه شغلی- تحصیلی شخصیت‌های داستان: در این سریال تنها شخصیتی که به صراحت به تحصیلاتش اشاره می‌شود، قهرمان زن داستان، زیبا، است. البته برجسته شدن شغل وی، به عنوان مهندس ساختمان در طول داستان، غیر مستقیم تحصیلات وی را نیز برجسته می‌کند. اما چنانچه دیده می‌شود، در مورد سایر شخصیت‌ها اعم از مثبت و منفی، تحصیلات چندان مورد اعتنا قرار نمی‌گیرد. در مورد وضعیت شغلی نیز، چنانچه در بالا دیده می‌شود، شخصیت‌های منفی به دلیل اینکه، زندگی آنها در دو دوره به نمایش در می‌آید یا مجبور به حفظ ظاهرند و یا مشاغل آنها به گذشته و حال تقسیم شده است، یا اینکه برایشان شغل ظاهری (آشکار) و واقعی (پنهان) در نظر گرفته شده است؛ این موضوع یکی از دلایل پیچیدگی این گونه شخصیت‌هاست.

مشخص بودن تحصیلات شخصیت نخست داستان، که در گروه خودی قرار دارد، دال‌هایی چون خرد و دانش را به این شخصیت و گروهی که به آن منتسب است نسبت می‌دهد. در مقابل خالی بودن میزان تحصیلات گروه دیگری با پنهان کردن عنصر "آگاهی و دانش" خاستگاه فکری این گروه را تنزل می‌دهد.

بر اساس جدول دسته‌بندی موقعیت تحصیلی- شغلی دو گروه قهرمان و ضدقهرمان، بیشتر کارهایی که به گروه اول نسبت داده شده است، از حیث اجتماعی آنها را ممتاز می‌کند، یا اینکه موقعیت آنها را ارزشمند جلوه می‌دهد. بنابراین، اگر زیبا و حامد را نماد نسل سوم انقلاب و مادر حامد را نماد نسل اول انقلاب بدانیم، نسل سومی‌ها نسبت به نسل اولی‌ها در موقعیت رشدیافته‌تر و نوتری قرار دارند، زیبا زنی است که توانسته همپای مردان در شغلی که کمتر زنانه محسوب می‌شود فعالیت کند. حامد نیز، به طور آشکارتری در خط انقلاب قرار دارد، کارش با ابزاری پیوند می‌خورد که نگاهی عمیق، تیز و اجتماعی به او می‌بخشد.

اما مادر حامد گرچه در جوانی مبارزی سیاسی بوده و اکنون نیز در حفظ ارزش‌های خود استوار است، با این حال، در حال حاضر خانه‌دار است، البته نه خانه‌داری که در آشپزخانه و چارچوب خانه متوقف شده باشد، کمتر صحنه‌ای از او درحال پخت غذا یا خانه‌داری دیده می‌شود، او در خانه بیشتر مأمن امنی برای فرزندش و یک غمخوار برای عروسش به نمایش درمی‌آید. در این معنا شغل مادر حامد نشان‌دهندهٔ اهمیت خانه و خانواده و آسایش این دو در گفتمان منتسب به انقلاب اسلامی است.

اما مشاغلی که به ضدقهرمانان داستان نسبت داده می‌شود اعم از واسطه‌گری، کارچاق‌کنی و جاسوسی با دال‌هایی چون "طمعکاری، خلاف‌کاری، دون‌پایگی و کسب درآمد به هر شیوه‌ای" عجین شده است. شغل جابر، به عنوان کسی که در رأس این گروه قرار می‌گیرد، بیشتر بازتاب عقاید هولناک و غیرانسانی او و برخاسته از نظام فکری است که بدان تعلق دارد. او در انتهای داستان به‌صراحت می‌گوید که از زندانیان به دلیل مسئولیت یا وظیفهٔ شغلی خود بازجویی نمی‌کرده، بلکه از دیدن وضعیت هلاکت‌بار آنها در حین بازجویی لذت می‌برده است. صفر نیز برای کسب درآمد هیچ قاعده‌ای را برنمی‌تابد، مشاغلی که او در آنها فعال است از بی‌هویتی او حکایت دارد.

بحث و نتیجه‌گیری

بر اساس یافته‌های به دست‌آمده از مطالعهٔ سریال انقلاب زیبا می‌توان گفت این مجموعه در پی آن بود که دو گفتمان را در قالب بازنمایی دو گروه توصیف کند:

- گروه انقلابی‌های (خودی)
- گروه ضدانقلابی‌ها (دیگری)

در توصیفی که از این دو گروه آمد، به طور عمده صفت‌های ممتاز و ویژگی‌های انسانی به گروه نخست و در مقابل صفت‌هایی که حاکی از دون‌پایگی و فرومایگی است به گروه دوم اعطا شد. بر این اساس می‌توان گفت این دو گروه در نگاه کلان به "خیر" و "شر" تقسیم می‌شوند. نظام گفتمانی که به توصیف هر دو گروه می‌پردازد در جدول ۹ آمده است:

جدول ۹. مبانی ایدئولوژیک ترسیم‌شده در سریال انقلاب زیبا بر حسب مقوله‌های هسته‌ای

نوع گروه	مقوله‌های هسته‌ای		مبنای ایدئولوژیک
	شخصیتی	طبقاتی	
همراه انقلاب	جذاب، مذهبی، مردمی، اخلاق‌مدار.	متعلق به طبقهٔ متوسط، خانواده‌دار و دارای اصالت، بی‌توجه به مادیات، برخوردار از تحصیلات، دارای شأن اجتماعی.	برآمده از گفتمان ارزش‌مداری و الهی بودن انقلاب اسلامی.
مخالف انقلاب	بی‌دین، خائن، ضد مردم، فاقد اصول اخلاقی و بی‌رحم.	بی‌ریشه، فاقد اصالت خانوادگی، مادی و تازه به دوران رسیده، تحصیلات و شأن اجتماعی پایین.	برآمده از گفتمان پلیدی و شیطان‌صفتی مخالفان انقلاب اسلامی.

بر اساس آنچه در جدول ۹ آمده است از رمزگان‌های فنی و اجتماعی به شیوهٔ زیر برای تقسیم‌بندی دو گروه انقلابی و ضدانقلابی استفاده شده است:

- روایت اصلی داستان از ابتدا در پی خلق معنایی از ترس و ابهام است. ضد انقلابی‌ها این ترس و ناامنی را با ورود خود به متن داستان می‌آورند. زندگی انقلابی‌ها با رمزگان‌هایی چون "خانهٔ امن" و "آرامش خانوادگی" رقم خورده است.
- پی‌رنگ‌های داستانی و فراز و فرود روایت، همواره با تقابل "امنیت و ناامنی"، "آرامش و تنش"، "سفیدی و سیاهی" به تقویت دوگانه‌هایی کمک می‌کند که در یک سر آن انقلابی‌ها قرار دارند و در سر دیگر آن ضد انقلاب‌ها هستند
- رمزگان‌های فنی با استفاده از سن و جنس، انقلابی‌ها را در عین پختگی واجد ضربه‌پذیری نشان می‌دهد و گروه ضدانقلاب‌ها را گروهی که رمق‌های آخرشان را می‌کشند نشان می‌دهد، کسانی که با وجود طی شدن دوره‌اشان قصد دارند از نو حرکت جدیدی را آغاز کنند.
- مشاغل گروه انقلابی‌ها از حیث اجتماعی برجسته‌تر است و زنان در این گروه حضور پررنگی دارند به این ترتیب اعتباربخشی به زن در گفتمان انقلابی تقویت می‌شود.
- زن در گروه ضد انقلاب نیز مشاهده می‌شود، اما تحت سیطرهٔ مردان است و به این ترتیب با تبعیت از امر مردانه، گفتمان مردسالارانه را تقویت می‌کند.
- زن در گروه ضد انقلاب با تجمل‌گرایی، سطحی‌نگر بودن زن را در اندیشهٔ مردسالارانه قوام می‌بخشد و همچنان با نگاه ابزاری قابل ارزیابی است.
- زن در گفتمان انقلابی به عنصری خردورز و مقبول تبدیل می‌شود که می‌تواند در دو حوزهٔ خانواده و اجتماع نقش ایفا کند.
- مشاغل دو گروه خیر و شر، به‌صراحت و به شیوه‌ای مستقیم در خدمت القای معنای "تلاش" در مقابل "طمع‌ورزی" هستند و به این ترتیب دوگانه‌ای را خلق می‌کنند که در یک سوی آن حرکتی مبتنی بر دانش، آگاهی و رفع نیازمندی‌ها در حد کفایت و در طرف دیگر تکثر قدرت و سرمایه است. این دوگانه، تلاش می‌کند که گفتمان انقلابی را در مقابل گفتمان استبدادی و ضدانقلابی بر پایهٔ دو رکن "معنویت" و "مادیت" به تصویر بکشد.
- هیچکدام از نیروهای شر و معاند، به غیر از جابر در محیط خانه و خانواده نشان داده نمی‌شوند، خانواده‌ای هم که از منوچهر به نمایش درمی‌آید (آن هم در مراسم عزای جابر) خانوادهٔ ناهمگونی است که در آن مرد به زن فخر می‌فروشد، مرد رفتارهای زن را مورد تمسخر قرار می‌دهد و فرزندشان قصد دارد که آنها را ترک و مهاجرت کند. صفر در حاشیهٔ شهر در ویرانه‌ای که هم در آنجا کار و کاسبی هم زندگی می‌کند، نشان داده می‌شود؛ نه خانه‌ای و نه خانواده‌ای، نه زیبایی و نه هماهنگی در زندگی او دیده نمی‌شود. حتی زیبا هم که یکی دو بار در داستان بیماری مادرش مطرح می‌شود، هیچ‌گاه در صحنه‌ای در خانه در کنار خانواده به تصویر درنمی‌آید. با توجه به معنای ضمنی خانه و

خانواده که وابستگی، ریشه‌داری و تعلق را نشان می‌دهد، می‌توان گفت که به روایت «انقلاب زیبا» این گروه فاقد تعلق خانواده‌ای و اصالت هستند.

بر پایه نحوهٔ به کارگیری رمزگان‌هایی که انقلابی‌ها و ضدانقلابی‌ها را در این سریال بازنمایی کردند این نکته‌ها در سریال قابل توجه است:

۱. شیوه‌ای که در این مجموعهٔ تلویزیونی به کار گرفته شده است، همچون روال مرسوم در تمام نظام‌های رسانه‌ای، مبتنی بر تنزیه و تطهیر باورمندان به "خود" و در مقابل تحقیر و تقلیل مخالفان (دیگری) است. در واقع در این شیوه، رسانه‌ها تلاش می‌کنند، با انتقال ویژگی‌های مثبت و سازنده به کسانی که با اعتقادات آن‌ها همسو هستند، گفتمان مقبول خود را برجسته سازند و در سوی دیگر با نسبت دادن ویژگی‌های منفی و مخرب به افرادی که روبه‌روی آنان قرار دارند، گفتمان مخالفان خود را پست و حقیر نشان دهند. استفاده از این شیوه گرچه معمول و طبیعی به نظر می‌رسد، اما ترسیم یک فضای قطبی بر پایهٔ "خیر" و "شر" می‌سازد که برای مخاطب هوشمند امروز، چندان باورپذیر نیست.

۲. نکتهٔ دیگر آنکه، گرچه اصول و مبانی "انقلاب اسلامی" بر ارزش‌های انسانی و اسلامی استوار است، اما سفید نشان دادن آدم‌های معتقد به این ارزش‌ها، در مقابل سیاه‌نمایی کامل گروهی که بر ضد آن هستند، آن هم به صورت مستقیم و عیان، شیوه‌ای حرفه‌ای نیست. داستان «انقلاب زیبا» هرچند در برخی از مواقع تلاش می‌کند این مرزبندی سلبی و سخت را در هم بشکند و گوشه‌چشمی هم به صفات خوب مخالفان داشته باشد، اما در مسیر داستان به گونه‌ای این صفات را نشان می‌دهد که گویا خوبی‌های اندک و ظاهری این آدم‌ها هم تنها متاثر از منافع آنان و در نهایت نشانگر ذات بد و چهرهٔ مزورانه‌اشان است.

۳. از طرفی این داستان با تمام تلاش خود برای نشان دادن چهرهٔ مثبتی از همراهان انقلاب، گاه با اختصاص سهوی صفاتی به آنان، جایگاه‌اشان را متزلزل می‌کند. اشتباهات حامد به عنوان فرزند شهید در همراهی با فردی که در گذشتهٔ او تردید جدی وجود دارد و دارای سوابق جنایی است (جابر) تنها با توجیه پی بردن به حقایق، نه دارای توجیه منطقی است نه با کلیت داستان همخوانی دارد.

٤. مجموعهٔ «انقلاب زیبا» با مقایسهٔ دو زمان قبل و بعد از انقلاب و تقابل آدم‌های مرتبط و وابسته به این دو دوره، سعی دارد در لفافه و به طور مکتوم به تعریفی از این نقطهٔ عطف تاریخ ایران بپردازد. چنانچه در بخش یافته‌های تحقیق آمده است، "زیبا" همزاد انقلاب، استعاره‌ای از آن و مولود دو مبارز شهید است. او کسی را به همسری و همراهی برمی‌گزیند که با وجود تفاوت طبقاتی با وی، هم مذهبی و هم پسر یک خانوادهٔ مبارز است، علاوه بر این، تمام کسانی که در این فیلم به عنوان چهره‌های انقلابی مطرح می‌شوند، این ویژگی‌های مشترک را دارند: مذهبی، مبارز و دارای خانواده.

از طرفی این سریال با قرار دادن چهره‌های انقلابی در مقابل کسانی چون جابر، صفر و ... بر آن است تا با ترسیم چهره‌هایی خشن، بی‌رحم و فاقد عواطف انسانی از آنان، به تقابل دوگانه‌ای دست یابد که در یک سوی آن شکنجه‌گر و ظالم قرار دارد و در سوی دیگر آن شکنجه‌دیده و مظلوم، رابطهٔ

نابرابر و نامتعادلی که ایستادگی و برخاستن مظلوم در برابر ظالم را توجیه می‌کند و منطق زندانیان را که سرشار از عاطفه، دلسوزی و محبت است، بر منطق ظلم، تعدی و ویرانگری تفوق و برتری می‌دهد. در واقع این مجموعهٔ نمایشی با بهره‌گیری از روش دیگری‌سازی و تفکیک "خودی" از "دیگری" تلاش می‌کند، چهره‌ای مثبت و موجه از "خودی‌ها" در برابر چهره‌های منفی "دیگران" ترسیم کند و بدین گونه با بسط چهره‌های خودی، صفت‌های آنان را به انقلاب پیوند دهد.

در پایان باید گفت انقلاب اسلامی ایران یک رویداد مهم در تاریخ ایران و جهان است که بارها و بارها مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. با این حال تأثیر این واقعه و تحلیل آن با استفاده از ژانر درام، که انتظار می‌رود فضایی احساسی و عاطفی را به نمایش گذارد به مراتب بیشتر است. چراکه اصولاً برای مخاطب تلویزیون، کارکرد سرگرمی و تفریح، بر سایر کارکردها ارجحیت دارد، این موضوع را در سریال انقلاب زیبا می‌توان یک نقطهٔ قوت به حساب آورد.

داستان این مجموعه به گونه‌ای پیش می‌رود که سیر حوادث، به‌راحتی قابل پیش‌بینی نیست، وقوع رخدادهای غیر منتظره و بهره‌برداری از داستان‌های فرعی، سبب شده که فرایند گره‌افکنی و گره‌گشایی داستان، زمان‌بر شود، که از نکته‌های مثبت داستان تلقی می‌شود. با این حال انقلاب زیبا سعی دارد با استفادهٔ عاریتی از برخی نمادها و جایگزینی استعاره‌ها به جای کلام صریح، از فضای زندگی عادی مردم برای طرح معنایی عمیق‌تر استفاده کند. اهتمام به خانه به عنوان نمادی از میهن، هم‌زدای انقلاب و زیبا، همخانگی زیبا و بهار و نمادهای بسیار دیگر از این دست، گرچه می‌تواند در عین حفظ کارکرد سرگرمی برای مخاطب سطحی این نمایش، واجد معنای ژرف‌تری برای مخاطب عمیق آن نیز باشد؛ اما باید به خاطر داشت که نباید برای خلق این معنا، به گونه‌ای داستان را طرح کرد که منطق روایی آن دچار تزلزل شود.

نکتهٔ دیگر آنکه گرچه گفته شد که استفاده از ژانر درام می‌تواند به تفهیم بهتر موضوع‌های تاریخی ـ سیاسی کمک کند و به همین دلیل ژانر منتخب این مجموعهٔ نمایشی را می‌بایست قابل تحسین دانست، اما با این حال نشان دادن صحنه‌های فجیع شکنجه که آمیزه‌ای از درد، خون و فریاد را به تصویر می‌کشد، مجال بروز احساس و عاطفه را که لازمهٔ این ژانر است، به‌شدت می‌کاهد و مخاطب را چنان دچار تاثر می‌نماید که نمی‌تواند به سادگی، داستان را دنبال کند.

پی‌نوشت‌ها

۱ . شیوه‌ای برای روایت داستان که از امروز به دیروز از حال به گذشته می‌رود تا دلایل یا ریشه‌های رفتار و افعال امروز را در گذشته بیابد.

۲. گفتمان معادل واژهٔ فرانسوی "Discourse" و لاتین "Discursus" به‌معنی گفت‌وگو، محاوره، در نظر گرفته شده است.

منابع

آقاگل‌زادهٔ سیلاخوری، فردوس (۱۳۸۵)، تحلیل گفتمان انتقادی، نشر علمی و فرهنگی، تهران.

بارت، رولان (۱۳۹۲)، لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
بشیر، حسن (۱۳۸٤)، "تحلیل گفتمان: دریچه‌ای برای کشف ناگفته‌ها: تحلیل مقالهٔ مورخ ۲۷ فوریه ۲۰۰۱ روزنامه گاردین انگلیس درباره ایران"، مرکز تحقیقات دانشگاه امام صادق (ع).
بصیریان جهرمی، حسین و مرضیهٔ نحوی نظام‌آبادی (۱۳۹۵)، "نشانه‌شناسی عناصر بازنمایی هویت آنلاین (مطالعهٔ کاربران پرطرفدار ایرانی در اینستاگرام)"، فصلنامهٔ رسانه، دورهٔ ۲۷، شمارهٔ ۵.
بهشتی، محمدعلی(۱۳۹۲)، تحلیل نشانه‌شناختی نحوهٔ بازنمایی نمادهای مذهبی در سینمای ایران (مطالعهٔ موردی فیلم‌های پرفروش دههٔ ۹۰)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه باقرالعلوم.
تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۳)، گفتمان، پادگفتمان و سیاست، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، چاپ اول، تهران.
چندلر، دانیل (۱۳۸٦)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، انتشارات سورهٔ مهر، تهران.
حسینی، سیّدمجید (۱۳۹۲)، «تن دال»؛ تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران در سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰، انتشارات رخدادنو، تهران.
خالق‌پناه، کمال (۱۳۹۰)، تحلیل نشانه‌شناختی نقش‌های خانوادگی در سریال‌های پربیننده تلویزیون، مرکز تحقیقات صداوسیما.
خجسته، حسن (۱۳۸۱)، "نظریه گفتمان و رادیو"، فصلنامهٔ پژوهش و سنجش، شمارهٔ ۳۲.
دینه‌سن، آنه ماری(۱۳۸۰)، درآمدی بر نشانه شناسی، ترجمه مظفر قهرمان، نشر پرسش، آبادان.
سلطانی، سیّدعلی‌اصغر (۱۳۸٦)، "تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی_اجتماعی: نگاهی به پارتی سامان مقدم"، نشریهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شمارهٔ ۹.
سلیمانی، مجید (۱۳۹۰)، تحلیل بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران (مطالعه موردی فیلم کتاب قانون)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
شایان‌مهر، علیرضا (۱۳۷۷)، دائرة المعارف تطبیقی علوم اجتماعی، انتشارت کرمان، تهران.
ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، نشر قصه، تهران.
عطارزاده، مجتبی (۱۳۷۹)، "انقلاب و امنیت بین‌المللی"، فصلنامهٔ مطالعات راهبردی، شمارهٔ ۹.
فرقانی، محمدمهدی(۱۳۸۲)، راه دراز گذر، نشر فرهنگ و اندیشه، تهران.
فیسک، جان(۱۳۸۸)، درآمدی بر مطالعات ارتباطی، ترجمهٔ مهدی غبرایی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها، چاپ دوم، تهران.
John Fiske, (2003), *Television Culture, Games People Play: The Psychology of Human Relationships*, Harmondsworth: Penguin.