

## Representation of Religiosity Dimensions of Social Classes: A Study of the Iranian Cinema following 1979 Revolution \*

Pezhman Barkhordari<sup>1</sup>  
Seyed Hossien Serajzadeh<sup>2</sup>  
Abdolmohammad Kazemipur<sup>3</sup>

Received November 10, 2019

Acceptance September 13, 2020

### Abstract

**Introduction** :Religious identity has been one of the most important aspects of shaping the social identity of individuals and social groups in Iran, and such a major and fundamental force has historically played a role in social changes in Iran. Moreover, religious identity is not a closed and homogeneous whole and has a variety of dimensions and components. On the other hand, the media, especially cinema and television, are not always detached from their social and political space, so they represent the content of their message, influenced by the dominant socio-political discourses, in a special way, highlighting a number of dimensions and ignoring others.

**Method** :This study seeks to study how different religiosity dimensions of social classes are represented in post-revolutionary Iranian cinema. The dimensions of religiosity considered in the present study are derived from the Glock and Stark's model of religiosity, as well as the implications of the class is based on Pierre Bourdieu's theory of distinction in which, the composition and volume of various capitals are involved in the class formation. Finally, these two theoretical levels are analyzed in the context of Stuart Hall's constructivist approach to representation. Out of the dozens of movies in Iranian cinema, two levels of theoretical and typical sampling was conducted and finally two film in each decade that were theoretically more closely aligned with the research criteria were selected and analyzed. The films included: Pure Repentance (1983), Two Blind Eyes (1984), from

---

\* Paper from thesis: Study of Representation of Dimensions of Religious Identity of Social Classes in Post-Islamic Revolution Cinema, Kharazmi University, Faculty of Social Sciences

1. MA in Sociology, Kharazmi University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: pbarkhordari1@gmail.com

2. Associate Professor of Sociology, Kharazmi University, Tehran, Iran. Email: serajsh@yahoo.com

3. Professor of Sociology, Calgary University, Canada. Email: akazemipur@ucalgary.ca

Karkheh to Rhein (1991), Smell of Camphor, Scent of Jasmine (2000), A House Built on Water (2001), Book of Law (2008), Scandal (2012) and Sensitive Class (2013). These films have been examined by John Fisk's Critical Semiotics at three levels of "reality, representation, and ideology."

**Results and discussion :** Finally, the combination and integration of the first two levels is represented in the last level, i.e., ideology. Critical semiotics of films have also shown that the representation of the five dimensions of religiosity of each social class, influenced by the discourses of each decade, has undergone significant changes, including reduction in the religiosity dimensions of the lower class, especially emotional dimension, compared to the 1960s, the relative stability of the dimensions of middle-class religiosity from the 1970s onwards, and the growing emphasis on the ritual dimension of religiosity of the upper class in the last decade. Such changes and fluctuations in the representation system of cinema itself have been affected by changes in the discourses that govern each decade.

**Conclusion :** The results of this study, on the other hand, confirmed that cinema, based on its representative nature, show the complex relations between the fundamental forces in Iranian society, namely religiosity and class relations, through the lens of cinema. It is important to note, however, that in comparison with literature of the study, which considers "religious cinema" to be stable in contrast to current trends in society, or without considering class formations, or impose single discourse on "Religious subjects," this study shows that despite the existence of specific political, social and economic discourses in each decade, such discourses do not affect the dimensions of religiosity of all classes in a similar and integrated way, moreover, representation of the dimensions of religiosity of different social classes have had significant fluctuations and changes.

**Keywords:** Critical Semiotics, Social Classes, Religiosity, Representation, Iranian Cinema

#### **Bibliography**

- Bourdieu, P. (2011) ,**Distinction** ,Translated by Hassan Chavoshian, Tehran: Sales Publication f
- Crompton, R. (2017) ,**Class and Social Stratification** ,Translated by Houshang Naebi, Tehran: Ney Publications .
- Dansi, M. (2008) ,**Media Semiotics** ,Translated by Goodarz Mirani and Behzad Doran, Tehran: Andiseh Publications .
- Devinio, J. (2016) ,**Sociology of Art** ,Translated by Mehdi Sahabi, Tehran: Markaz Publications .

- Fisk, J. 2 2 , “Culture and Ideology”, Translated by Mojgan Boroumand ,**Organon Quarterly** ,No 20: 117-126
- Flick, O. (2008) ,**An Introduction to Qualitative Research** ,Translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publications .
- Glock, C. Y., and Stark, R ., (1965) **Religion & Society in Tension** , Chicago: Rand McNally.
- Hall, S. (1997) ,**Media Education Foundation–Representation and Media** ,lecture in the Open University.
- Hall, S. (2014) ,**Meaning, Culture and Social Life** ,Translated by Ahmad Golmohammadi, Tehran: Ney Publications .
- Hassanpour, A. et al., (2017), “Building a Religious Subject in the Discourses of Religious Cinema after the Islamic Revolution ,”**Social Studies and Research in Iran** ,No. 4: 691-716 .
- Hezar Jaribi, J., and Safari, R. (2010), “A Theoretical Study in Recognizing the Middle Class with Emphasis on the New Middle Class of Iran ,”**Social Sciences Quarterly** ,No. 50: 63-90
- Jarvie, I .C. (1999) ,Towards a Sociology of the Cinema ,London and New York: Routledge.
- Mehdizadeh, S. M. (2008) ,**Media and Representation** ,Tehran : Publications of the Office of Media Studies and Development v
- Mohammadpour, A. (2013) ,**Qualitative Research Method: Anti-Method 2, Stages and Practical Procedures in Qualitative Methodology** ,Tehran :Jameshenasan Publications .
- Morshedizad, A., Keshavarzi Shokri, A., and Zamani, S. (2014)( , “Representation of Religious Identity in Cinema after the Islamic Revolution ,”**Journal of Culture and Communication** ,No. 18: 59-81 .
- Pakdehi, A., Naqib Sadat, A., and Goodarzi, M. (2017), “Representation of Religion in Post-Revolutionary Cinema; Relationship with Social Backgrounds and Media Religion ,”**Sociology of Art and Literature** , No. 3: 1-28 .
- Phillips, W. (2009) ,**Introduction to Film** ,Translated by Fattah Mohammadi, Tehran: Farabi Cinema Foundation Publications o
- Ravadrad, A., and Farshbaf, S. (2008), “Death and Society: Analysis of Bahman Farmanara's Works from the Perspective of Cinema Sociology ,” **Quarterly Journal of Cultural Studies and Communication** ,No. 15: 33-56 .
- Ravadrad, A., Soleimani, M., and Hakimi, R. (2012), “Analysis of the Representation of Religious Discourses in Iranian Cinema: A Case Study

of the Book of Law ,”**Journal of Social Studies and Research** ,No. 1 : 71-88 .

- Ravradrad, A. (2012) ,**Sociology of Cinema and Iranian Cinema** , Tehran: University of Tehran Press .
- Selbi, K., and Kavdari, R. (2001) ,**TV Review Guide** ,Translated by Ali Ameri Mahabadi ,
- Tehran: Soroush. Weber, M. (2007) ,**Religion, Power, Society** , Translated by Ahmad Tadayon, Tehran: Hermes .



## بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران\*

پژمان برخوردار<sup>۱</sup>

سید حسین سراج‌زاده<sup>۲</sup>

عبدالمحمد کاظمی‌پور<sup>۳</sup>

تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۲۳

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۸/۱۹

### چکیده

این مقاله در پی مطالعه نحوه بازنمایی ابعاد مختلف دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران است. ابعاد دینداری مورد نظر در پژوهش فعلی از مدل دینداری گلاک و استارک استخراج شده‌اند و همچنین دلالت مورد نظر از طبقه مبتنی بر نظریه تمایز بوردیو است. در نهایت دو سطح نظری مذکور در بستر رویکرد برساخت‌گرایی هال در باب بازنمایی، تحلیل شده‌اند. از میان ده‌ها فیلم سینمایی پس از انقلاب ایران، برای هر دهه دو فیلم که از لحاظ نظری قرابت بیشتری با معیارهای پژوهش داشتند، انتخاب و به روش نشانه‌شناسی انتقادی جان فیسک بررسی شدند. فیلم‌های انتخاب‌شده عبارت‌اند از: توبه نصح (۱۳۶۱) و دو چشم بی‌سو (۱۳۶۳) در دهه شصت، از کرخه تا راین (۱۳۷۱) و بوی کافور، عطر یاس (۱۳۷۹) در دهه هفتاد، خانه‌ای روی آب (۱۳۸۰) و کتاب قانون (۱۳۸۷) در دهه هشتاد و رسوایی ۱ (۱۳۹۱) و طبقه حساس (۱۳۹۲) در دهه نود. این فیلم‌ها در سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی بررسی شدند. در نهایت نحوه ترکیب و به انسجام رسیدن دو سطح اول در سطح آخر یعنی ایدئولوژی نشان داده شدند. با استفاده از مطالعه نشانه‌شناختی فیلم‌ها، رمزگان‌های مربوط به ابعاد دینداری هر طبقه در هر یک از دهه‌های بعد از انقلاب نشان داده شد. همچنین نشانه‌شناسی انتقادی فیلم‌ها حاکی از آن بود که بازنمایی ابعاد پنج‌گانه دینداری هر یک از طبقات اجتماعی، متأثر از گفتمان‌های حاکم بر هر دهه، تغییرات مشخص و قابل توجهی داشته است. از جمله این تغییرات می‌توان به کاهش چشمگیر ابعاد دینداری طبقه فرودست، از جمله بعد عاطفی در مقایسه با دهه شصت، ثبات نسبی ابعاد دینداری طبقه متوسط از دهه هفتاد به بعد و همچنین پررنگ‌تر شدن بعد مناسکی دینداری طبقه مرفه در دهه اخیر اشاره کرد که چنین تغییرات و نوساناتی در نظام بازنمایی سینما متأثر از تغییرات گفتمان‌های حاکم بر هر دهه بوده است.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، دینداری، سینمای ایران، طبقات اجتماعی، نشانه‌شناسی انتقادی.

\* مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه بازنمایی ابعاد هویت دینی طبقات اجتماعی در سینمای

پس از انقلاب اسلامی، دانشگاه خوارزمی، دانشکده علوم اجتماعی

۱. کارشناس ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه خوارزمی (نویسنده مسئول)، pbarkhordari@gmail.com

۲. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه خوارزمی، serajsh@yahoo.com

۳. استاد جامعه‌شناسی، دانشگاه کالگری کانادا، akazemipur@ucalgary.ca

## مقدمه و طرح مسئله

دین در ایران همواره یکی از عوامل فعال در حوزه زندگی اجتماعی و سیاسی بوده است و به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی و وارد شدن دین به بدنه دولت و سیاست‌گذاری‌های رسمی، این نقش صورت بنیادی‌تری به خود گرفته و دین خط ربط‌های جدی‌تر و پیچیده‌تری با سایر عوامل اجتماعی برقرار کرده است. از این حیث، دین در حوزه‌های گوناگون حیات اجتماعی و فرهنگی ردپایی بر جای گذاشته است و محصولات فرهنگی نیز از این تأثیرات مستثنا نبوده‌اند. همچنین رسانه‌ها به‌عنوان یکی از نهادهای اجتماعی، کارکرد انتقال فرهنگ‌ها و ارزش‌های جامعه را برعهده دارند. از این حیث رسانه‌ها و به‌ویژه سینما در ایران به شیوه‌های گوناگون در راستای انتشار مضامین دینی و سبک‌های مختلف دینداری در جامعه ایرانی گام برمی‌دارند. از این نظر، رسانه‌ها امکان بازنمایی همان مفاهیم و مسائلی را دارند که دغدغه اصلی پژوهشگران علوم انسانی و اجتماعی است و متفکران متأخر با رویکردهای متفاوتی از جمله سلطه به آن پرداخته‌اند. از سوی دیگر، به نظر بسیاری از متفکران، رسانه‌ها در فرایند القا و ایجاد ارزش‌ها نقش بسزایی دارند. رسانه‌ها نگرش و ارزش‌هایی را که از قبل در فرهنگ وجود دارد، پرورش می‌دهند و این ارزش‌ها را در میان اعضای یک فرهنگ حفظ و تکثیر می‌کنند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶). بررسی سینما به‌عنوان یک رسانه، صنعت و هنر در علوم انسانی فارغ از پرداختن به جنبه‌های زیبایی‌شناسی آن، وارد دیگر جنبه‌ها اعم از اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و غیره شده است. براساس نظر جاروی برای نفوذ به لایه‌های درونی یک جامعه به غیر از تحقیقات میدانی هیچ‌چیز به‌اندازه بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شود ارزشمند نیست (جاروی، ۱۹۹۹: ۴۵). دووینو هم معتقد است که سینما با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگی دارد و از این رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد (دووینو، ۱۳۹۶: ۲۵). سینما این قابلیت را دارد که میانجی فهم ما از جامعه و تحولات آن باشد و به‌عنوان یک عنصر عمیق فرهنگی - اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی مان ببرد و درکی نسبتاً عمیقی از وضعیت گروه‌های بازتاب داده شده و شرایط اجتماعی معاصر در جامعه به‌دست دهد (راوودراد و فرشیا، ۱۳۸۷: ۴۳).

نکته مهمی که در تحقیق پیش رو در نظر گرفته شده است، توجه به جایگاه‌های طبقاتی و اجتماعی است که می‌تواند ابعاد مختلف دینداری را به‌طور بالقوه متأثر کند. در پژوهش‌هایی که با محوریت دین و سینمای پس از انقلاب ایران انجام شده است، شامل حسن‌پور و همکاران (۱۳۹۸)، پاکدهی و گودرزی (۱۳۹۵)، راووداد و سلیمانی (۱۳۹۰) و مرشدی‌زاده و همکاران (۱۳۹۱) به شیوه‌های مختلفی اعم از تحلیل گفتمان، نشانه‌شناسی و تحلیل محتوای کیفی به بررسی گفتمان‌های دینی حاکم بر سینمای ایران یا چگونگی ساخت سوژه‌های دینی در بستر سینمای ایران پس از انقلاب پرداخته‌اند، اما پژوهش فعلی نشان می‌دهد، برجسته‌شدن ابعاد خاصی از دینداری در دهه‌های مورد مطالعه به‌گونه‌ای جزئی و خاص با کدامین طبقات اجتماعی تناسب و تناظر دارد. به همین دلیل، آنچه دین را برای پژوهش حاضر به یک پروبلماتیک ویژه مبدل می‌کند، دین به‌مثابه پدیده‌ای است که در نسبت با سایر متغیرهای اجتماعی و در اینجا طبقه اجتماعی قرار گرفته است و از این حیث می‌تواند فرم‌ها و صورت‌بندی‌های خاصی را در نظام نشانه‌ای سینمایی پیدا کند. پژوهش پیش رو با در نظر گرفتن مسائل ذکر شده و نقش برجسته رسانه‌ها و به‌ویژه سینما در بازتولید هویت افراد و اهمیت ترویج دین و دینداری پس از انقلاب، با درپیش گرفتن رویکردی «اکتشافی» به فیلم‌های مورد بررسی، به دنبال درک صحیح از نحوه بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب است؛ بنابراین پرسش اساسی در پژوهش پیش‌رو معطوف به شناخت ابعاد دینداری بازنمایی شده در هر طبقه اجتماعی در چهار دهه پس از انقلاب اسلامی و همچنین تغییرات و نوسانات در بازنمایی هر یک از این ابعاد در میان طبقات اجتماعی است.

### چارچوب نظری

**بازنمایی:** این پژوهش در قالب نظریه بازنمایی<sup>۱</sup> انجام شده است. مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها ناظر بر عملکرد رسانه‌ها و فرستندگان در شیوه ارائه پیام است. حال برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ می‌کوشد برداشت‌های متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی بیان کند. از این دیدگاه، نظریه‌های بازنمایی به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱.

---

1. Representation

نظریه‌های بازتابی<sup>۱</sup> ۲. نظریه‌های نیت‌گرا<sup>۲</sup> ۳. نظریه‌های سازه‌انگاران<sup>۳</sup> (برساخت‌گرایانه) (هال، ۱۳۹۳: ۴۸). در میان این سه رهیافت، رهیافت سوم ویژگی عمومی اجتماعی زبان را می‌پذیرد. این رهیافت نشان می‌دهد خود چیزها و کاربران فردی زبان هیچ‌یک نمی‌توانند معنا را در زبان تعریف و تعیین کنند. هال بازنمایی را به عرف گره می‌زند و بنا به ویژگی سیال بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود بین سوژه‌های اجتماعی، به نتیجه درخور توجهی می‌رسد. تلاش برای تثبیت معنا، در نتیجه عمل بازنمایی محقق می‌شود که از میان معانی بالقوه متفاوت متن، یکی از معانی بر سایر معانی سیطره پیدا می‌کند. هال این معنای حاصل از بازنمایی را «معنای مرجح» می‌نامد (هال، ۱۹۹۷: ۲۲۸)؛ بنابراین بازنمایی از دیدگاه هال استفاده از زبان برای تولید نکته‌ای معنادار درباره جهان است. معنا در ذات وجود ندارد، بلکه برساخت می‌شود.

**طبقه اجتماعی:** باید جهت‌گیری پژوهش به مفهوم طبقه و همچنین دینداری مشخص شود. معمولاً سه تلقی نظری برجسته از مفهوم طبقه وجود دارد. نظریه‌های مارکس<sup>۴</sup> و وبر<sup>۵</sup> از جمله تلقی‌های کلاسیک و نظریه بوردیو<sup>۶</sup> از جمله تلقی‌های مدرن مفهوم طبقه هستند. «استثمار» همان عنصر مفهومی است که جایگاه مفهوم مارکسیستی طبقه را در دستور کار متمایز مارکسیستی تحلیل طبقاتی می‌کند (رایت، ۱۳۹۵: ۴۶). این مفهوم به منظور تعیین شکل خاصی از وابستگی متقابل منافع مادی مردم است؛ یعنی وضعیتی که دربردارنده سه ملاک زیر باشد: ۱. اصل وابستگی معکوس رفاه بین استثمارکنندگان (بورژوازی) و استثمارشوندگان (پرولتاریا)، ۲. اصل انحصار و ۳. اصل تصاحب (همان: ۴۷). از نظر مارکس، روابط طبقاتی مبتنی بر روابط تولید و خاصه الگوی مالکیت و کنترل تولید است؛ از این رو دو طبقه بزرگ جامعه سرمایه‌داری، بورژوازی و پرولتاریاست که یکی مالک روابط تولید و کنترل‌کننده ابزار مادی است و دیگری مالک نیروی کار خویش که مجبور است برای تأمین زندگی خویش آن را به بورژوازی بفروشد (کرامپتون، ۱۳۹۶: ۶۸)

- 
1. Reflexive
  2. Intentional
  3. Constructivist
  4. Marx
  5. Webber
  6. Bourdieu



ماکس وبر سعی کرد با دیدگاهی سلبی و ایجابی به نظریه مارکسیستی طبقه، گامی فراتر بگذارد. به نظر وبر هنگامی می‌توان از طبقه سخن گفت که تعدادی از افراد در بخش‌های معینی از فرصت‌های زندگی خود وجه اشتراک داشته باشند تا حدی که این بخش از سوی منحصراً ثمره منافع اقتصادی ناشی از تملک کالا و فرصت‌های کسب درآمد و از سوی دیگر حاصل شرایط بازار کار باشد (وبر، ۱۳۸۷: ۲۰۸)، اما از دیدگاه بوردیو «سرمایه<sup>۱</sup>» مفهوم کلیدی برای تحلیل قشربندی جوامع مدرن و درک پیچیدگی‌های آن است. او سرمایه را «مجموعه‌ای از منابع و قدرت‌های عملاً قابل‌استفاده» می‌داند (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۲۳). از نظر بوردیو سرمایه ممکن است اقتصادی (منابع مادی یا مالکیت یا درآمد و امثالهم) یا فرهنگی (دانش فرهنگی و صلاحیت‌های رسمی) یا اجتماعی (ارتباطات یا شبکه‌ها) یا نمادین (حرمت و آبرو) باشد. ترکیب سرمایه‌های گوناگون عادت‌واره<sup>۲</sup> را تشکیل می‌دهد که مجموعه‌ای از الگوهای اکتسابی تفکر و رفتار و ذائقه است. بدین ترتیب بوردیو برای مثال در طبقه حاکم بین بورژوازی دارای سرمایه اقتصادی بالا و سرمایه فرهنگی نسبتاً پایین و روشنفکران دارای سرمایه فرهنگی بالا و سرمایه اقتصادی نسبتاً پایین تمایز قائل می‌شود (کرامپتون، ۱۳۹۶: ۲۰۱). رویکرد نظری بوردیو درباره تمایز<sup>۳</sup> به میانجی سبک زندگی و ذائقه که دلالت‌های واضحی در رمزگان تصویری، از جمله مصرف، لباس، خانه، اتومبیل، مصرف فرهنگی از جمله کتاب و موسیقی و... دارد، برای این پژوهش مفید خواهد بود. از این حیث براساس نشانگان تصویری در حوزه مصرف و همچنین ملاک‌هایی مانند میزان درآمد، شغل، نوع خانه و اتومبیل، وسایل مدرن زندگی، منزلت اجتماعی و مصرف فرهنگی براساس ترکیبی از سرمایه‌های مورد نظر بوردیو (در نشانه‌های تصویری موجود در فیلم‌ها) سه طبقه مرفه، متوسط و فرودست از همدیگر تمیز داده شده‌اند؛ بنابراین طبقه مرفه با تملک وسایل زندگی لوکس و درآمد بالا و گاهی با مصرف فرهنگی قابل توجه، طبقه فرودست با نبود رفاه و وسایل زندگی اعیانی و مشاغلی با درآمد اندک و طبقه متوسط با وضعیت مادی بینابینی و اغلب با تحصیلات دانشگاهی و شغل‌های اداری و خدماتی مشخص می‌شوند.

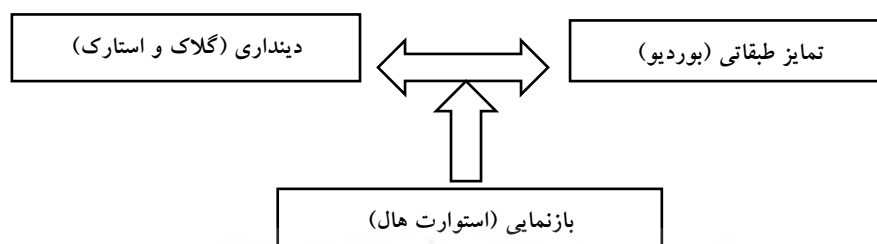
- 
1. Capital
  2. Habitus
  3. Distinction

مدل دینداری گلاک<sup>۱</sup> و استارک<sup>۲</sup>: گلاک برای انجام یک تحقیق تجربی با محوریت این پرسش که «آیا آمریکا شاهد احیای دینی است؟» مبادرت به مفهوم‌سازی دین حول پنج بعد کرد. ابعاد دین از منظر او عبارت‌اند از:

۱. بعد ایدئولوژیک (اعتقادی) که شامل اعتقادات به واقعیت الوهیت و مفاهیم الحاقی به آن مانند خدا، شیطان، دوزخ، بهشت و... است. همچنین دارای محتوای معرفتی به شعائری است که انتظار می‌رود پیروان یک گروه مذهبی از آن پیروی کنند.
۲. بعد مناسکی که به اعمال و کنش‌هایی اطلاق می‌شود که در چارچوب حیات دینی صورت می‌پذیرد و دین بر انجام آن‌ها تأکید دارد: مانند نماز، دعا، زیارت، روزه و غیره.
۳. بعد تجربی (عاطفی): ناظر بر تجربیات زندگی معنوی است که برای افراد نائل شده به آن احساسی به ارمغان می‌آورد که با خدا ارتباط پیدا می‌کنند. همچنین تصورات و احساسات مربوط به داشتن رابطه با جوهری ربوبی همچون خدا و با واقعی‌نمایی و اقتداری متعالی است.
۴. بعد پیامدی که آمیزه‌ای است از اصول اخلاقی در قالب فرمان‌ها برای زندگی روزمره و تعیین تکلیف و راه‌کار در مواجهه با وضعیت‌هایی که افراد در آن قرار می‌گیرند؛ مانند رعایت امانت، درستکاری در داد و ستد و...
۵. بعد فرهیختگی (دانشی): کانون توجه این بعد از دینداری دربرگیرنده توانایی معرفتی افراد درباره درک و کسب معرفت انگاره‌های اساسی باورها و کتاب آسمانی گروه مذهبی است (گلاک، ۱۹۶۵: ۱۹-۲۰).

با توجه به مباحث نظری مطرح‌شده درباره طبقه اجتماعی و دینداری، شاکله نظری این پژوهش مبتنی بر تعامل نظریه‌های تمایز طبقاتی بوردیو، مدل دینداری گلاک و استارک و نظریه بازنمایی هال به صورت زیر خواهد بود. در دلالت‌های نشانه‌ای موجود در فیلم‌های سینمایی که در این پژوهش مطالعه شد، کثرتی از نشانه‌ها و دلالت‌ها نیز در حوزه تمایز طبقاتی و هم در حوزه ابعاد متفاوت دینداری وجود دارند، اما نکته اساسی این است که سینما به‌منابۀ یکی از نظام‌های مهم بازنمایی، آن‌گونه که پیش‌تر نیز ذکرش رفت، به تعبیر هال برخی

سویه‌ها و نشانه‌ها را، متأثر از ایدئولوژی حاکم بر نظام نشانه‌ای آن، برجسته و واضح می‌کند و برخی دیگر را نادیده می‌گیرد. از این حیث برجسته‌شدن یا کنار گذاشته‌شدن ابعاد خاص از دینداری طبقات اجتماعی درون چنین نظام بازنمایی عمل کرده و این نظام دلالت‌های ایدئولوژیک خاص خود را در هر فیلم خاص بر دینداری طبقات اجتماعی الصاق می‌کند.



### روش پژوهش

نشانه‌شناسی انتقادی جان فیسک<sup>۱</sup>: نشانه‌شناسی انتقادی فیسک کاربرد نشانه‌ها را در خدمت قدرت، نقد و تحلیل می‌داند. این رویکرد در اساس نشانه‌ها را در ارتباط با سطوح درهم‌تنیده و گسترده‌تر در نظر می‌گیرد. نقطهٔ عزیمت فیسک برای روش تحلیل این مسئله است که فرهنگ واجد خصوصياتی ایدئولوژیک است (فیسک، ۱۳۸۱: ۲). اهمیت روش‌شناسی فیسک در مطالعات مربوط به خوانش متون این است که با استفاده از آن می‌توان به خوانش مرجح متن دست یافت و سپس با استفاده از آرای نویسندگان دیگری مانند هال به مقایسهٔ آن با انواع خوانش‌های دیگر مخاطبان پرداخت (راوودراد، ۱۳۹۱: ۱۱۰)؛ بنابراین هرچند بحث اصلی فیسک، تلویزیون است، وی برای تحلیل متون دیداری شنیداری، سه نوع رمزگان<sup>۲</sup> اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک را معرفی می‌کند که هرکدام از آن‌ها ناظر بر سه سطح جهان اجتماعی، یعنی واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی هستند (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۳۰). به پیروی از مقالهٔ فرهنگ تلویزیون فیسک می‌توان گفت هر یک از این سطوح به ترتیب منطبق به رمز اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک ارائه خواهد شد. سطح اول توصیفی است که در واقع ویژگی‌های اجتماعی را توصیف می‌کند. سطح دوم دلالت‌های بازنمایانه است. در این سطح به کمک نشانه‌های

1. Fisk  
2. Code

مختلف، بر رمزگان اجتماعی صحنه گذاشته می‌شود. در سطح سوم که رمزهای ایدئولوژیک مدنظر است، بیان می‌شود که ایدئولوژی چگونه رمز فنی و رمز اجتماعی را انسجام می‌دهد و در واقع بعد تبیینی مدنظر است. در جدول ۱، ارتباط این سطوح را به‌طور خلاصه می‌بینیم.

جدول ۱. سطوح تحلیل نشانه‌شناسی انتقادی رمزگان‌ها

رمزگان	سطوح اجتماعی
رمزهای اجتماعی: لباس، ظاهر، گفتار و رفتار، محیط و لوکیشن	سطح نخست: واقعیت
رمزهای فنی: شخصیت‌پردازی، روایت، دوربین و نماها، دیالوگ	سطح دوم: بازنمایی
رمزهای ایدئولوژیک: انواع گفتارهای ایدئولوژیک موجود در جامعه، اعم از سنت‌گرایی، روشنفکری، پدرسالاری و...	سطح سوم: ایدئولوژی

در این پژوهش با درنظرگرفتن موضوع و همچنین تکنیک تحلیل فیلم از تلفیق دو روش نمونه‌گیری نظری و تیپیک استفاده شده است. در نمونه‌گیری این پژوهش باید به سراغ مواردی (فیلم‌هایی) رفت که بیشترین وضوح و شفافیت را در بازنمایی داشته و حضور مفاهیم نظری پژوهش نیز در آن‌ها حداکثر حضور و برجستگی را داشته باشند. در نمونه‌گیری نظری، نمایابودن براساس میزان روشنایی بخشی (احتمالی‌شان) برای نظریه‌ای که تا آن لحظه تدوین شده است، انتخاب می‌شوند. تصمیم‌های مربوط به نمونه‌گیری آن دسته از اطلاعات را هدف می‌گیرند که به‌ظاهر بیشترین آگاهی‌بخشی را دارند (فلیک، ۱۳۹۲: ۱۳۸). همچنین در نمونه‌گیری تیپیک مواردی که وضعیت‌های «نرمال» یا «متوسط» را نشان می‌دهند، انتخاب می‌شوند تا نیم‌رخ مفصلی از پدیده‌های مورد مطالعه را فراهم کنند. این نمونه‌گیری مستلزم دانش پیشین درباره‌ی الگوهای عمومی پاسخ‌هاست؛ به‌گونه‌ای که آنچه «نوعی» است، شناخته شود. هدف این نمونه‌گیری انتخاب نمونه‌هایی است که باور می‌شود موارد میانگین آن پدیده هستند. گرچه هدف این نوع نمونه‌گیری نمایایی است، پژوهشگر کیفی درصدد تعمیم یافته‌های مبتنی بر آن نیست (محمدپور، ۱۳۹۲: ۳۷)؛ بنابراین تیپیکال‌بودن و برجسته‌بودن بازنمایی مؤلفه‌های شکل‌دهنده‌ی هویت دینی، وضوح دلالت‌های نشانه‌ای تصویری مرتبط با طبقه اجتماعی و توانایی پوشش فضای اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی دهه‌های مورد نظر و همچنین توجه به معیارهای پژوهش‌های پیشین در انتخاب فیلم‌هایی با مضمون دینی از جمله شاخص‌هایی بودند که در انتخاب فیلم‌ها تأثیر داشتند. همچنین با ارائه مستندات و شواهد

کافی و مفصل در سطوح رمزگانی فیلم‌ها (اعم از نشانه‌های متعدد متنی و تصویری) و تطبیق آن‌ها با سطوح نظری پژوهش اعتباریابی روش به‌کاررفته در پژوهش تضمین شده است. برای انتخاب فیلم‌ها به‌صورت هدفمند و در دو مرحله، نمونه‌گیری صورت گرفته است. در مرحله اولیه با بررسی ۶۰ فیلم از سایت سوره سینما (sourehcinema.com) اطلاعات جامعی درباره فیلم‌هایی با مضمون دینی و مذهبی گردآوری شده است. در نمونه‌گیری ثانویه از میان نمونه‌های اولیه، برای هر دهه حدود چهار الی پنج فیلم (در مجموع بیست فیلم) که تقاطع ابعاد مختلف دینداری و طبقه در آن‌ها به‌چشم می‌خورد انتخاب شدند. در میان این نمونه ثانویه نیز بار دیگر نمونه‌هایی انتخاب شدند که در سکانس‌های بررسی‌شده آن‌ها در سطح واقعیت و بازنمایی، رمزگان‌های بیشتری برای تحلیل وجود داشت؛ از این‌رو در میان بیست نمونه ثانویه دو فیلم در هر دهه به‌عنوان نمونه نهایی برای تحلیل و بررسی انتخاب شدند. این فیلم‌ها عبارت‌اند از:

- دهه شصت: توبه نصح (۱۳۶۱) و دو چشم بی‌سو (۱۳۶۳) هر دو از محسن مخملباف.
  - دهه هفتاد: از کرخه تا راین (۱۳۷۱) از ابراهیم حاتمی‌کیا و بوی کافور، عطر یاس (۱۳۷۹) از بهمن فرمان‌آرا.
  - دهه هشتاد: فیلم خانه‌ای روی آب (۱۳۸۰) از بهمن فرمان‌آرا و کتاب قانون (۱۳۸۷) از مازیار میری.
  - دهه نود: رسوایی ۱ (۱۳۹۱) از مسعود ده‌نمکی و طبقه حساس (۱۳۹۲) از کمال تبریزی.
- در این مقاله به‌منظور جلوگیری از طولانی‌شدن بیش‌ازحد مطالب، یک فیلم در هر دهه برای تحلیل و اعتباربخشی به پژوهش انتخاب شده است.

### یافته‌های پژوهش

تحلیل فیلم توبه نصح از محسن مخملباف (۱۳۶۱)

#### رمزگان اجتماعی: واقعیت

رمزهای لباس، ظاهر و محیط: لباس‌های گوناگون، با توجه به دوخت و بافندگی، تنگی و گشادی و رنگ می‌توانند بر تلاطم روحی، سلیقه، انضباط، طبع ظریف و غیره دلالت داشته

باشند. رنگ لباس شخصیت‌های فیلم بر درک پیام کاربرد اساسی دارد (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ۶۵). شخصیت اصلی این فیلم یعنی لطفعلی‌خان که کارمند اسبق بانک بوده است، قبل از اینکه سگته کند، بدون ریش و محاسن به تصویر کشیده می‌شود. در یکی از سکانس‌ها که فلاش‌بک است، او را با کراوات و کت و شلوار و کلاه پهلوی می‌بینیم که نشان‌دهنده مرفه‌بودن و غیرمذهبی بودن اوست. وی بعد از تجربه مواجهه با مرگ، محاسن خود را بلند نگه می‌دارد و پیراهنی سفید و شلواری مندرس و ساده به تن می‌کند و به جای کفش گیوه می‌پوشد. پسر او اصغر که به تعلقات دنیوی پشت کرده و احساس می‌کند پدرش مال حرام کسب می‌کند، به جبهه رفته، از جایگاه طبقاتی پدر خود فاصله گرفته است و اغلب به مسجد می‌رود. او دارای محاسن بوده و با لباس‌های خاکستری‌رنگ به تصویر کشیده می‌شود، اما داماد (جواد) و پسر بزرگ‌تر لطفعلی‌خان (اکبر) از لحاظ ظاهر و لباس دقیقاً در نقطه مقابل قرار دارند. آن‌ها با سیل‌های لات‌منشانه و لباس‌های رنگی نشان داده می‌شوند که در واقع قیافه لات‌های بی‌قید و بند قبل از انقلاب را تداعی می‌کند.

در فیلم توبه نصح لوکیشن‌ها و محیط‌های گوناگونی به تصویر کشیده شده‌اند. سکانس اول فیلم در خانه لطفعلی‌خان اتفاق می‌افتد. خانه‌ای نسبتاً قدیمی که در وسط آن حیاطی با حوض بزرگ وجود دارد. در یکی از سکانس‌های فیلم که لطفعلی‌خان به منزل یکی از همسایگان فقیر خود برای طلب حلالیت می‌رود، منزل مستضعفی وی با رمزگان‌هایی واقعی در ارتباط با جایگاه طبقاتی او و سادگی و غیرتجملی بودن محیط زندگی به تصویر کشیده شده است. همچنین تصویری از آیت‌الله خمینی را می‌بینیم که بر دیوار قرار گرفته است که مستضعفان را به گفتار مذهبی مسلط متصل می‌کند.

**رمزهای رفتار و گفتار:** محتوا و فرم به‌کارگیری کلمات و همچنین نوع ریتم رفتاری شخصیت‌های مختلف فیلم توبه نصح که هر یک طبقه خاصی را نمایندگی می‌کنند، گویای در پیش گرفتن نوع خاصی از دینداری است. لطفعلی‌خان و اوس یحیی با لحن آرام و ملایم صحبت می‌کنند و جابه‌جا در حرف‌هایشان از کلماتی مانند ان‌شاءالله، برادر و غیره استفاده می‌کنند؛ درحالی‌که جواد و اکبر با داشتن لحن کوچه‌بازاری مدام در حال کنایه‌زدن هستند و لحن آن‌ها کاملاً مادی‌گرایانه است و هیچ رگه‌ای از معنویت در آن دیده نمی‌شود. اصغر نیز با

وجود اینکه مذهبی است و از ادبیات مذهبی بهره می‌برد، همه جا از الفاظ عامیانه استفاده می‌کند. اوس یحیی، لطفعلی‌خان و اصغر در صحبت‌هایشان طمأنینه و آرامش دارند؛ درحالی‌که جواد و اکبر با آشفتگی و در مواردی بریده‌بریده صحبت می‌کنند.

### رمزگان فنی: بازنمایی

**شخصیت پردازی:** در همان سکانس اول تقابل میان پسر مذهبی خانواده و پسر بزرگ که بدون نزاکت و لالابالی است، به تصویر کشیده می‌شود و هر دو به یکدیگر پرخاش می‌کنند. جواد نیز که داماد خانواده است و از سر و وضع و ماشین وی پیداست که متعلق به طبقه مرفه است، اما دچار ورشکستگی شده است و در منزل لطفعلی‌خان سکونت می‌کند، به صورت ظاهری و ریاکارانه پایبند اعتقادات دینی است؛ برای نمونه در مراسم خاک‌سپاری لطفعلی‌خان به طور ریاکارانه‌ای در پی تدارک خرما و گل است و هنگام خداحافظی «یا علی» می‌گوید. شخصیت لطفعلی‌خان در طول فیلم دچار تغییر و تحولات عمیقی می‌شود. وی از فردی با خوی محافظه‌کارانه اداری که دلبسته ثروت است، به فردی مذهبی مبدل می‌شود که سعی می‌کند ظاهر و زندگی خود را شبیه مستمندان کند و اموال و دارایی خود را وقف فقرا کند.

**دیالوگ:** دیالوگ‌های متعددی در فیلم توبه نصح وجود دارد که رابطه میان دینداری طبقات اجتماعی است. در سکانسی که لطفعلی‌خان از غصبی بودن مال و اموال خود صحبت می‌کند، مکالمه‌ای میان اکبر و جواد صورت می‌گیرد:

اکبر: مٹ اینکه یہ چیزی ہم بدهکار شدیم، کم کم داره ما رو هم منکر می‌شه، والله به قرآن...  
جواد: قرآنو قسم نخور پسر گناه داره.

در این مکالمه می‌توان دریافت، جواد نسبت بسیاری با اعتقادات مذهبی ندارد و به طور ظاهرگرایانه و ریاکارانه به مسئله گناه بودن قسم دروغ اشاره می‌کند؛ درحالی‌که به نظر نمی‌رسد به کاربردن قسم قرآن در جملات اکبر واجد ارزش مذهبی چندانی باشد و تنها به صورت عادت مرسوم و بدون هیچ‌گونه شناخت و معرفتی ادا می‌شود. در مکالمه دیگری بین لطفعلی‌خان و حسین آقا، ابعاد دینداری طبقه اجتماعی فرودست تصریح می‌شود:

حسین آقا: چه عجب برادر یاد فقیر فقرا افتادی؟

لطفعلی خان: اغنیای واقعی شماین حسین آقا چون، غنی اونیه که از مال دنیا بی‌نیاز باشه، آگه صفایی هست تو خونه شماهاست...  
لطفعلی خان: حسین آقا اوادم حالیت بطلبم، من خونه‌تو ازت مفت خریدم...  
حسین آقا: ما خودمون روسیاه درگاه خداییم، دعا کن روز قیامت شرمنده این سید (اشاره به تصویر آیت‌الله خمینی روی دیوار) نباشیم. حقی که اون گردنمون داره خیلی بزرگ‌تر از این حرف‌هاست. راستش من گاهی به خودم می‌گم حسین حساب و کتاب امت خمینی مشکل‌تره ما...

**رمزگان ایدئولوژیک: فیلم توبه نصح جزء اولین ساخته‌های سینمایی ایران پس از انقلاب ۵۷ و تقریباً مصادف با شروع جنگ ایران و عراق است.** این ساخته محسن مخملباف به شدت متأثر از حال و هوای انقلابی و دوقطبی آن روزها و همچنین فضای جنگ‌زده ایران در اوایل دهه شصت است. هم‌زمان با شروع جنگ تحمیلی در دهه شصت، بسیج مردمی برای اعزام به جبهه‌های نبرد شکل می‌گیرد. حضور در جبهه‌ها نه تنها برای دفاع از میهن، بلکه در درجه اول به‌عنوان یک فریضه دینی اشاره می‌شد (راوودراد، ۱۳۹۱: ۱۳۹). از سوی دیگر «تحلیل گفتمان متون موجود از سخنرانی‌های دولت در برهه زمانی دفاع مقدس در کشور حاکی از آن است که دولت سعی می‌کند دولت و مردم را خیلی نزدیک به هم نشان دهد و فعالیت‌های دولت بر رفع مشکلات مردم و حمایت از مستضعفان و کوخ‌نشینان تأکید دارد» (هزارجریبی و صفری، ۱۳۸۹: ۲۶). در دهه شصت، طبقه متوسط به‌ندرت در آثار سینمایی بازنمایی شده است و این آثار عموماً حول طبقات دارا (مرفه) و ندار (مستضعف) ساخته می‌شود. با گذشت حدود چهار سال از انقلاب و وارد شدن به دوره تثبیت انقلاب، کماکان کشمکش میان نیروهای مذهبی و نیروهای غیرمذهبی از جمله مسائل جدی ایران در آن دوره است. بازنمایی نیروهای متدین و مذهبی در فیلم توبه نصح به میانجی رمزگان‌هایی که وجود دارند، به اقشار ضعیف و به‌اصطلاح مستضعفان مرتبط است. در این فیلم، کاراکترهایی که لطفعلی خان به‌دنبال کسب حالیت از آن‌هاست (مش قاسم، حسین آقا، آقای مؤذنی) از اقشار فرودست جامعه هستند و ابعاد دینداری بازنمایی شده در آن‌ها به‌صورت اعتقادی و ایدئولوژیک است. دینداری لطفعلی خان نیز پس از تغییر و تحولات درونی از لحاظ جایگاه اجتماعی به‌سوی طرد مال دنیا و این‌همانی با مستضعفان و فرودستان میل پیدا می‌کند که البته این تغییر به‌سمت قسمت



دنیاهایی نیز در بعضی سکانس‌ها میل پیدا می‌کند. از طرف دیگر، در این فیلم نوعی تسویه حساب با گروه‌هایی که وابسته و دل‌بسته مال دنیا و در رفاه هستند نیز انجام شده است. این طبقه که کماکان دل در گرو فضای «طاغوتی» قبل از انقلاب دارند، یا به صورت افرادی کین‌ورز و ضد دین بازنمایی شده‌اند (شخصیت اکبر) یا دینداری آن‌ها کاملاً ریاکارانه و ظاهرگرا و معطوف به برخی مناسک خاص است (شخصیت جواد). در نهایت می‌توان گفت فیلم‌های بررسی شده در دهه شصت درون‌مایه‌های قوی مذهبی دارند که در نسبت با طبقات اجتماعی آن دوره بازنمایی شده‌اند. تحلیل نشانه‌شناسانه این فیلم‌ها مبین نکات زیر است:

۱. طبقه فرودست (مستضعف) در بعد عاطفی مانند احساس دگرگونی معنوی و نوعی کشف روحانی (فیلم توبه نصح) بازنمایی شده است. همچنین در بعد ایدئولوژیک و اعتقادی مانند ایمان به آخرت، روز حساب و امور غیبی در هر دو فیلم موارد متعددی بازنمایی شده بودند. در ابعاد مناسکی همچون مشارکت در نماز جماعت و عزاداری ایام محرم نیز طبقه فرودست بازنمایی شده‌اند.

۲. طبقه مرفه در فیلم‌های بررسی شده دهه شصت واجد رمزگان‌های خاص و ویژه‌ای است. این طبقه با طبقه مرفه دهه‌های بعد تفاوت آشکاری دارد؛ اینکه این طبقه در واقع «دیگری» غیرمذهبی و مذمومی است که در فضای دوقطبی و ایدئولوژیکی دهه شصت نماد تزویر (در فیلم توبه نصح)، سرمایه‌داری و لائیتیسیم بوده است؛ از این رو رمزگان‌های لازم برای شاخصه‌های دینداری را ندارد (به تعبیری غیرمذهبی یا ضد‌مذهب بوده‌اند) یا تنها در بعد مناسکی بازنمایی شده‌اند.

### تحلیل فیلم بوی کافور، عطر یاس از بهمن فرمان آرا (۱۳۷۹)

رمزگان اجتماعی: واقعیت

رمزهای لباس، ظاهر و محیط: بهمن فرجامی یک کارگردان سینما و از طبقه روشنفکر مرفه است. وی در یک خانه ویلایی بسیار شیک و بزرگ ساکن است و مستخدمی را در این خانه در اختیار خود دارد. او همچنین یک ماشین بنز گران‌قیمت سوار می‌شود که دلالت واضحی بر جایگاه طبقاتی مرفه وی دارد. خانه وی علاوه بر المان‌هایی که دال بر سبک زندگی طبقه مرفه

است، تابلوهایی ادبی و هنری و کتابخانه هم دارد که بر سرمایه فرهنگی بالای بهمن فرجامی دلالت می‌کند. وی در بیشتر سکانس‌ها با کت و شلوار و با ظاهری آراسته دیده می‌شود. در مجموع رمزگان‌های ظاهر به صورت سلبی دال بر روحیه روشنفکری فرجامی و هویت غیرمذهبی یا به تعبیری سکولار او دارد.

**رمزهای رفتار و گفتار:** بهمن فرجامی در صحبت‌های خود با افراد مختلف با لحنی آرام و سرد صحبت می‌کند که دال بر معنا باختگی زندگی وی پس از مرگ زنش، آرزایم مادرش و همچنین مرگ هنری خودش است، اما وی در مواجهه با افراد سنتی و مذهبی مانند مسئول بهشت‌زرها توأم با عصبانیت رفتار می‌کند. در واقع نمی‌تواند نگرش سنتی و ظاهرینانه آن‌ها را تحمل کند. همچنین در برخورد با فرد حجله‌فروش که انسانی سنتی است و با ادبیات کوچه‌بازاری صحبت می‌کند، دچار کشمکش می‌شود. در واقع بهمن فرجامی آیین‌ها و مناسک مذهبی مانند تدفین را بدون توجه به وجه ظاهری‌شان در نظر می‌گیرد و الفاظ و کلمات انسان‌گرایانه وی مؤید چنین چیزی است.

### رمزگان فنی: بازنمایی

**شخصیت‌پردازی:** بهمن فرجامی شخصیت روشنفکری است که دچار افسردگی شده و به همین دلیل مسئله مرگ برای او به چالشی جدی مبدل شده است، اما نکته اساسی برای ما نه صرف مرگ و مرگاندیشی او، بلکه کشمکش او با مرگ و آیین‌ها و مناسک مذهبی حول مرگ مانند یک روشنفکر طبقه مرفه است. او فردی است با صراحت لهجه و دارای جدیتی خاص در رفتار و اعمال که ظاهرین‌ها و رفتارهای غیرانسانی و زندگی دودوتا چارتایی و محاسبه‌گرایانه وی را به شدت آزار می‌دهد. وی به دنبال معنایی است که به تعبیری ورای ظواهر تعبیر شود و امر قدسی را با زندگی پیوند بزند؛ در حالی که شخصیت‌های پیرامونی که فرجامی با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، نگرش متفاوتی دارند؛ برای نمونه مدیر بهشت‌زرها، مرد حجله‌فروش و پیرمرد ترمه‌فروش که همگی متعلق به طبقه متوسط سنتی هستند، با دیدی محاسبه‌گرایانه، کاسب‌کارانه و همچنین ظاهری به مرگ می‌اندیشند و در قید و بند اندیشه عمیق و درون‌نگری در باب مقولاتی این‌چنینی که در بطن دین قرار دارند، نیستند.

**دیالوگ:** دیالوگ‌های زیر در درک بازنمایی دینداری شخصیت بهمن فرجامی و دیگر شخصیت‌های پیرامون او (برای نمونه مدیر بهشت‌زهره) می‌تواند به ما یاری برساند.

فرجامی: من پنج سال پیش که زنمو اینجا به خاک سپردم قطعاً بغلی رو برای خودم خریدم.

مدیر بهشت‌زهره: ان‌شاءالله ۱۲۰ سال عمر کنین، ولی فکر خوبی کردین. آدم باید به فکر اون دنیا هم باشه. به علاوه به‌صرفه هم هست.

فرجامی: من برای صرفه‌جویی این کارو نکردم.

مدیر بهشت‌زهره: ثوابشم بیشتره. بازماندگان وقتی میان زیارت اهل قبور، به‌جای دو تا فاتحه یه فاتحه می‌خونن.

در دیالوگ بالا که میان بهمن فرجامی و مدیر بهشت‌زهره صورت می‌گیرد، فرجامی از اینکه فرد دیگری در کنار زنش به خاک سپرده شده است، شکایت می‌کند. در جواب مدیر بهشت‌زهره که به‌نظر انسانی مذهبی می‌آید، فرجامی را تحسین می‌کند که به فکر آخرت بوده و همچنین کار اقتصادی انجام داده است. همین جمله کوتاه کافی است تا عصبانیت فرجامی را برانگیزد. فرجامی خود را در قالب منطق محاسبه‌گری و سود و همچنین آخرت (آن‌چنان که امثال افراد مذهبی مانند مدیر بهشت‌زهره) در ذهن دارند، تعریف نکرده است؛ زیرا به‌زعم وی چنین نگرشی وجوه انسانی و عشق بهمن به همسرش (ژاله) را نادیده می‌گیرد؛ از این‌رو فرجامی تأکید می‌کند که چنین کاری برای هیچ نوع صرفه‌جویی و محاسبه‌گری نیست. درواقع نگرش و جهان‌بینی فرجامی به مرگ، آمیخته با مفاهیم و مقولات اومانستی است که از هرگونه هاله تقدس دینی زدوده شده است.

**رمزگان ایدئولوژیک:** فیلم بوی کافور، عطر یاس در بدو شکل‌گیری گفتمان سیاسی جدید در ایران (گفتمان اصلاحات و توسعه سیاسی) ساخته شد. درواقع گفتمان اصلاحات، نه همچون صرف روی کارآمدن یک دولت با خط‌مشی جدید، بلکه به‌مثابه فراگیری مجموعه جدیدی از نگرش‌ها و اشاعه طیف نوینی از دال‌های معنایی جدید مانند «مردم‌سالاری دینی»، مدارا، آزادی‌های مدنی، حقوق شهروندی» و همچنین گسترش نگرش «روشنفکری دینی» با تأکید بر عرفی‌شدن امر قدسی و ادغام مفاهیم انسان‌گرایانه در بطن دینداری بود. در این دوره جدید، با دورشدن از فضای جبهه و جنگ و مطرح‌شدن طیف جدیدی از مطالبات اجتماعی،

گسترش نهاد دانشگاه، گسترده شدن تدریجی فناوری‌های ارتباطی و فرایند جهانی شدن مرزهای سیاه و سفید ایدئولوژیکی دهه شصت، به تدریج رنگ می‌بازد و گفتمان اصلاحات که به موازات گفتمان روشنفکری دینی عمل می‌کرد، در پی مدنظر قراردادن این شکاف نسلی و دربرگیرندگی بیشتر در حوزه سیاسی و اجتماعی بود. در فیلم بوی کافور، عطر یاس نیز بهمن فرجامی که سال‌ها از وطن دور بوده، اکنون برای شروع فعالیت هنری خود ساختن مستندی درباره مراسم تدفین را شروع کرده است؛ مراسمی که از یک سو با تفکر درباره مرگ و غایت انسان گره خورده است و از طرف دیگر با آیین‌ها و مناسک سنتی در دین اسلام ارتباط دارد. کارگردان در قالب شخصیت فرجامی و با نشان دادن دیدارهای مفصل فرجامی با مرد ترمه‌فروش و حجله‌ساز و گفت‌وگوهای طولانی با آن‌ها در واقع به صورت کنایی قصد دارد بر بهبودگی این آیین‌ها تأکید کند و همان‌گونه که در بخش واقعیت و بازنمایی گفته شد، در قالب کردار و گفتار خود بر اندیشه محاسبه‌گرایانه که در پی سود و زیان است، مخالف است. وی انسانی غیرمذهبی نیست، اما می‌خواهد مفاهیم دینی را که حول مرگ شکل گرفته است، با مفاهیم انسانی و این جهانی پیوند بزند. به‌طور کلی نشانه‌شناسی انتقادی فیلم‌های دهه هفتاد با توجه به یافته‌های به‌دست‌آمده از تحلیل نشانه‌شناسانه فیلم‌های این دهه در پژوهش فعلی حاوی نتایج زیر بوده است:

۱. طبقه فرودست در رمزگان‌های مربوط به بعد عاطفی بازنمایی خاصی نداشته است. در ابعاد ایدئولوژیک، مناسکی و همچنین پیامدی طبقه فرودست فیلم‌های تحلیل‌شده کماکان بر طبق روند دهه قبلی واجد رمزگان‌های متعددی است. در رمزگان‌های مربوط به بعد فکری (فرهیختگی) نیز این طبقه برجستگی خاصی در فیلم‌های بررسی شده نداشته است.
۲. دینداری طبقه متوسط در این دهه بیشتر درباره ابعاد ایدئولوژیکی و پیامدی بازنمایی شده است. بازنمایی در این دو سطح بر این نکته دلالت دارد که طبقه متوسط از یک سو تحت تأثیر اتمسفر جدید اجتماعی در پی برجسته‌کردن ابعاد فکری و معرفتی دینداری خود است، اما از سوی دیگر شباهت‌های آشکاری با دینداری طبقه فرودست نیز دارد.
۳. دینداری طبقه مرفه بازنمایی شده در این دهه تفاوت‌های آشکاری با دهه شصت دارد. این طبقه با فاصله‌گیری از کلیشه‌های رایج در دهه شصت حامل قسمی دینداری روشنفکرانه

می‌شود که از سویی ناقد ظاهرگرایی دینی است و از سوی دیگر بر اندیشه‌ورزی و بازاندیشی تأکید دارد؛ از این رو ابعاد پیامدی و فکری در هویت این طبقه آشکار است. همچنین از آنجا که کماکان درون گفتمان دینی سیر می‌کند و از آن خارج نشده است، واجد ابعاد ایدئولوژیکی نیز است، اما در بعد عاطفی و مناسکی رمزگان‌های خاصی در این طبقه یافت نشده است.

### تحلیل فیلم کتاب قانون از مازیار میری (۱۳۸۷)

#### رمزگان اجتماعی: واقعیت

رمزهای لباس، ظاهر و محیط: در فیلم کتاب قانون بنا بر موقعیت و جایگاه اجتماعی تصویرشده، با طبقه متوسط سنتی روبه‌رو هستیم. چنین چیزی به میانجی ظاهر، چهره‌پردازی و لباس شخصیت‌ها نشان داده می‌شود. رحمان توانا کارشناس روابط بین‌الملل است. وی میان‌سال و دارای موهایی کم‌پشت است. معمولاً با کت و شلوار رسمی کارمندی دیده می‌شود. چهره و ظاهر وی مردد و منفعل است که تأثیر او از خانواده و اطرافیان و نداشتن قطعیت او را نشان می‌دهد. حاج‌آقا هرسی‌نژاد مدیر اداره‌ای است که رحمان در آن کار می‌کند. وی از نظر دینداری انسانی بسیار مقید به آداب و مناسک مذهبی است. ریشی بلند دارد و جلوی پیشانی‌اش نشان مهر است. انگشتر عقیق به دست می‌کند، ظاهری عبوس دارد و دائم در حال «امر به معروف و نهی از منکر» است. از جمله دیگر شخصیت‌های این فیلم کوکب خواهر کوچک رحمان است. وی مانند خواهرانش در خانه با چادر سفید دیده می‌شود، رنگ روسری وی شاد و معمولاً صورتی یا قرمز است که مطابق با تیپ شخصیتی اوست. کوکب در مقایسه با خواهران و دیگر زنان اطرافش معمولاً خنده‌رو و مهربان است و رفتاری صمیمانه با آمنه دارد. در نماهایی که در ایران فیلم‌برداری شده است، با دو محیط عمده روبه‌رو هستیم؛ خانه رحمان و اداره‌ای که او در آن کار می‌کند. خانه رحمان یک خانه سنتی قدیمی دوطبقه است که در وسط حیاط آن حوضی واقع شده است. این خانه با جایگاه طبقاتی رحمان و خانواده‌اش که یک طبقه متوسط سنتی هستند سازگار است. در محیط داخل خانه المان‌های سنتی و مذهبی به چشم می‌خورد.

رمزهای رفتار و گفتار: در فیلم کتاب قانون رفتار و گفتار شخصیت‌ها کاملاً متأثر از پایگاه

و هویت اجتماعی آن‌ها و همچنین نوع نگرش و هویت مذهبی آن‌هاست. رحمان از لحاظ رفتاری کاملاً متزلزل و ناپایدار است. او تحت تأثیر افراد و شرایط گوناگون رفتارهای متغیری نشان می‌دهد، اما از آنجا که افراد پیرامون او انسان‌هایی مذهبی هستند، سعی می‌کند در هر صورت ظواهر امر را به‌جا بیاورد. در سکانس‌های ابتدایی فیلم که در لبنان فیلم‌برداری شده است، می‌بینیم که رحمان در رستوران با وجود اینکه گرسنه است، تحت تأثیر حاج‌آقا هرسی نژاد سبزیجات می‌خورد و از خوردن گوشت ذبح‌نشده اجتناب می‌کند، اما او آن‌قدرها هم در رعایت اصول مذهبی به خودش سخت نمی‌گیرد، نماز صبح را به‌موقع نمی‌خواند و بدش نمی‌آید موسیقی «لهو و لعب» گوش کند. در مقابل حاج‌آقا هرسی نژاد که مدیر اداره آن‌ها است، به‌شدت مبادی به آداب مذهبی است که البته گاهی چنین امری آغشته به عرف‌های خاص فرهنگی و خرافات هم می‌شود؛ برای نمونه وی از زنان به‌عنوان «ضعیفه» یاد می‌کند. او در تمام صحبت‌هایش از الفاظ دینی استفاده می‌کند و به‌قول خودش مدام به دیگران امر به معروف و نهی از منکر می‌کند. در میان این زنان تنها کوکب که خواهر کوچک رحمان است و به نظر تحصیل‌کرده می‌آید، عقلانی و اخلاقی رفتار می‌کند و هم‌زمان هم پایبند به قواعد مذهبی است، اما سعی می‌کند تعادل را در دینداری خودش حفظ کند.

### رمزگان فنی: بازنمایی

**شخصیت‌پردازی:** مهندس رحمان توانا فردی جبهه‌رفته و از خانواده‌ای سنتی و متشرع است. او در اداره‌ای کار می‌کند که تحت تأثیر مدیر مذهبی آن، کارمندان هم مجبور می‌شوند تظاهر به دینداری کنند. شخصیت رحمان در این فیلم متلون و متغیر و به‌گونه‌ای انفعالی متأثر از پیرامون خودش است که عموماً انسان‌هایی سنتی، مناسکی و دهان‌بین هستند، اما خود رحمان به‌طور کامل واجد این ویژگی‌ها نیست و می‌خواهد مستقل باشد، اما در اثر فشار محیط از چنین استقلال‌یابی عاجز است. در کلام او تناقض و ترس مشاهده می‌شود، اما در نهایت او کاملاً تحت فشار اطرافیان است. کوکب، خواهر کوچک رحمان برخلاف زن‌های دیگری که در خانه هستند، سعی می‌کند «منطقی» تر رفتار کند و دائماً از آمنة به‌خاطر صداقتش پشتیبانی می‌کند. او شاد است و حاضر نیست نفرت از خود به‌جا بگذارد و در رفتار و کلامش متعادل است. حاج‌آقا هرسی نژاد که یک مدیر دولتی تماماً مذهبی است، از لحاظ شخصیتی

انعطاف‌ناپذیر است. از آنجا که مدیر هیئتی ایرانی است، می‌توان او را نماینده نوعی دینداری رسمی نیز دانست. از طرفی وی شخصیت بسیار مردسالاری دارد. هنگامی که درباره لزوم رام کردن زنان با رحمان سخن می‌گوید، این مردسالاری کاملاً برجسته می‌شود.

### دیالوگ

در فیلم کتاب قانون، بنا بر گفت‌وگوهای شخصیت‌ها می‌توان به نوع دینداری شخصیت‌ها و شناخت بیشتر آن‌ها دست یافت. در گفت‌وگویی که رحمان (تحت فشار حاج خانم‌ها و حاج آقا هرسی‌نژاد) به نماز خواندن آمنه و نوع تلفظ او ایراد می‌گیرد و کوکب وارد ماجرا می‌شود، داریم:

رحمان: حالا به جای رحمان میگی رحمان مهم نیست، ولی دیگه به خدا نمی‌تونیم بگی

رحمان، فک کنم کلهم تموم نمازایی که خوندی باطله... درست می‌گم حاج خانوما؟

حاج خانوما: بله... بله...

کوکب: چیه بله... پس اینکه مولانا میگه ما برون را ننگریم و قال را...

رحمان: وقتی حاج خانوم می‌گه باطله، یعنی باطله دیگه...

در این گفت‌وگو، رحمان تحت تأثیر اطرافیانش در پی آن است تا از نماز خواندن آمنه ایراد بگیرد و از این طریق بر او تسلط داشته باشد. تذکر رحمان به رعایت نکردن تلفظ صحیح آیات از طرف آمنه، در واقع دال بر سیطره نگرش ظاهرگرایانه و غیرمعنوی از طرف او و اطرافیان است. آن‌ها که طبقه متوسط سنتی را نمایندگی می‌کنند، تمام دینداری را در ظواهر و پوسته آن خلاصه می‌کنند و تجربه‌های معنوی و روحانی برای آن‌ها اهمیت چندانی ندارد. آن‌ها حتی با متن مقدس قرآن به صورت گزینشی برخورد می‌کنند و هر آیه‌ای را که با عادت‌واره اجتماعی آن‌ها در انطباق نباشد، مدنظر قرار نمی‌دهند و از کنار آن می‌گذرند. در مقابل کوکب با نقل شعر مولانا که ما برون را ننگریم و قال را ما درون را بنگریم و حال را، به نوعی از موضع دینداری روشنفکرانه و معنوی وارد می‌شود که عمدتاً طبقه متوسط تحصیل کرده را نمایندگی می‌کند.

**رمزگان ایدئولوژیک:** فیلم کتاب قانون به بازنمایی دینداری افرادی می‌پردازد که از طبقه متوسط سنتی هستند و دین را با ضرورت‌های عملی زندگی روزمره درآمیخته‌اند و آن را در

عمل تغییر داده‌اند و اکنون خوش‌بینانه تصور می‌کنند که دین واقعی و اصیل نزد آنان است. آن‌ها برداشتی قشری‌گرا از دین دارند. شخصیت‌های فیلم به‌استثنای کوکب (خواهر رحمان) نماینده تفسیر ظاهرگرایانه از دین هستند. در فیلم دینداری چنین شخصیت‌هایی به‌طور کامل در دیدگاه‌های مردسالارانه ادغام شده است. در این فیلم دینداری طبقه متوسط سنتی با رسوبات عامیانه و فرهنگ زن‌ستیز به‌طور واضحی تلفیق شده است و کارگردان با تقابل قراردادن مجموعه‌ای از کارمندان رسمی و دولتی برای رویارویی با فرهنگ متفاوت لبنانی که به‌صورت پلورالستیک بازنمایی شده است (چنین چیزی از کات‌خوردن نماهای پوستر حزب‌الله لبنان با پوسترهای تبلیغاتی زنان بی‌حجاب مشخص است)، هم‌ارزی دینداری رسمی با قسمی دینداری ظاهرگرا و غیرمعنوی را نقد می‌کند.

ابعاد دینداری بازنمایی شده در هر یک از طبقات موجود در فیلم‌های تحلیل‌شده دهه هشتاد نشان می‌دهد:

۱. طبقه فرودست در ابعاد ایدئولوژیکی، مناسکی و پیامدی بازنمایی شده و در بعد تجربی و فکری رمزگانی در این طبقه یافت نشده است. چنین چیزی روندی نسبتاً مشابه با دهه هفتاد را نشان می‌دهد و البته از حیث بعد عاطفی با دهه شصت تفاوت دارد. طبقه فرودست در دهه هفتاد و این دهه در آستانه فراموشی ساختاری قرار گرفته است؛ از این‌رو دینداری آنان به‌تدریج از دهه شصت متمایز می‌شود.
۲. طبقه متوسط به‌جز در بعد تجربی، در هر چهار بعد دیگر یعنی ایدئولوژیکی، مناسکی، پیامدی و فکری بازنمایی شده است. چنین امری کماکان وضعیت بینابینی طبقه متوسط و موضع محافظه‌کارانه بازنمایی شده این طبقه را نشان می‌دهد.
۳. طبقه مرفه در دو بعد تجربی و پیامدی بازنمایی شده که دال بر دینداری روشنفکرانه این طبقه بوده است.

### تحلیل فیلم رسوایی ۱ از مسعود ده‌نمکی (۱۳۹۱)

#### رمزگان اجتماعی: واقعیت

رمزهای لباس، ظاهر و محیط: افسانه دختری زیبارو که ساکن جنوب شهر تهران است، با صورتی آرایش‌کرده، روسری قرمز، مانتوی جین آبی و کیف و کفش‌های پاشنه‌بلند قرمز رنگ



دیده می‌شود که تمامی این ویژگی‌ها به ظاهر او خصلتی اروتیک و هم‌زمان غیرمذهبی می‌بخشد؛ البته از نوع لباسی که او می‌پوشد می‌توان حدس زد لباس‌ها کیفیت چندان بالایی ندارند و به اصطلاح مارک نیستند و این امر دال بر جایگاه طبقاتی پایین و نداری او دارد؛ از این رو افسانه دختری از طبقه فرودست نشان داده می‌شود که تمایلی جدی برای تحرک طبقاتی دارد و می‌کوشد تا خود را با کلاس و لوکس نشان دهد. او علقه مذهبی چندان ندارد و خیلی در قید و بند رعایت حجاب اسلامی نیست و در پی وسوسه کردن مردان و در نهایت به دام انداختن آن‌ها است. محیط خانه مستأجری او که مادر فلجش هم در آن زندگی می‌کند، در محله‌ای قدیمی و فرسوده است؛ خانه‌ای با متراژ پایین که وسایلی کهنه در آن وجود دارد. حاج شریف که آدمی سرمایه‌دار و بازاری است، پیراهنی به اصطلاح یقه‌آخوندی همراه با جلیقه می‌پوشد، ریش می‌گذارد و انگشتر به دست می‌کند. در هر حال می‌توان از ظاهر وی به متشخص بودنش پی برد، اما همان‌گونه که گفته شد این خصلت‌های مذهبی ظاهری با نمادهای اشرافی‌گری مانند کلاه پهلوی، جلیقه و انگشتر گران‌قیمت همراه شده‌اند که با در نظر گرفتن فیزیک ظاهری در مجموع به وی ظاهری هم‌زمان دینی، اشرافی و ریاکار داده است. محیط کاری او یک شرکت بسیار لوکس چندطبقه با منشی، آبدارچی و غیره است.

**رمزهای رفتار و گفتار:** افسانه با صدایی نسبتاً بم و استفاده از الفاظ لاتنی و کوچه‌بازاری که در واقع بخشی از عادت‌واره<sup>۱</sup> مردمان جنوب شهر است، می‌خواهد خانواده‌اش را از بطن شرایط نابسامانی که پیرامونش را احاطه کرده است، نجات دهد. در واقع وی با به‌کارگیری چنین لحن و رفتاری وجه مردانه خود را در یک محیط مردانه حفظ می‌کند. او به هیچ‌عنوان مذهبی نیست و حتی در بعضی صحنه‌ها گویی سر خصم و دشمنی کین‌ورزانه با انسان‌های مذهبی مانند حاج شریف و حاج یوسف دارد؛ زیرا معتقد است این آدم‌ها (انسانی‌هایی مذهبی که به تعبیر او به دم و دستگاه دولتی مرتبط‌اند) حق او را خورده‌اند، اما به هر حال در الفاظ و رفتار وی می‌توان رگه‌هایی از اعتقادات را هرچند کم‌رنگ پیدا کرد که نشان می‌دهد وی به تمامی از دینداری نبریده است؛ برای نمونه او از قداست زن و چشم‌پاکی مردهای قدیم و غیره صحبت می‌کند یا در مواقعی رو به آسمان از «اوس کریم» گلایه می‌کند که دال بر قسمی

هویت ولو کم‌رنگ سنتی و عامیانه دینی است. حاج شریف که ظاهری مذهبی دارد و مدام در صحبت‌هایش از حلال و حرام صحبت می‌کند، از لحاظ اقتصادی مرفه است و به میانجی مشروعیت مذهبی‌اش از یک طرف و از طرف دیگر به واسطه ثروت و دارایی‌اش در تحت فشار گذاشتن افسانه برای ازدواج کردن (صبغه موقت) با اوست.

### رمزگان فنی: بازنمایی

**شخصیت:** عموم شخصیت‌های فیلم رسوایی شخصیت‌هایی قالب هستند و الگوی رفتاری واضح و نسبتاً پیش‌بینی‌شده‌ای دارند. شخصیت افسانه براساس ظاهر و الگوهای کلامی و رفتاری بازنمایی‌کننده زن افسونگری است که قادر به منحرف کردن مردان است. وی با سوءظن تمام به انسان‌های مذهبی پیرامونش می‌نگرد و همچنین به مفاهیم مذهبی بی‌اعتناست و تنها در آخر فیلم است که به دلیل یک امر ماورایی، یعنی شفایافتن برادرش به واسطه دعاها حاج یوسف، حسن نیت به مذهب پیدا می‌کند. به‌طورکلی شخصیت وی در فیلم در حال تحول است، اما کماکان رگه‌های شک و تردید به مفاهیم دینی تا آخر در شخصیت وی نمود دارد. شخصیت حاج شریف نیز که به‌عنوان ضدقهرمان معرفی شده است، از اقشار مرفه و ثروتمند جامعه است و لابی‌های قدرتمندی هم دارد و می‌خواهد با یافتن آتو از افسانه و حاج یوسف آن‌ها را رسوا کند تا از این طریق خود را بالا بکشد. وی انسانی طماع است که می‌داند چگونه روایت‌های مذهبی را در پیشبرد مطامع و اغراض شخصی خود به کار ببندد.

**دیالوگ:** سکانس ابتدایی فیلم با دیالوگی بین افسانه و مادرش شروع می‌شود که البته چون مادرش نمی‌تواند حرف بزند و تنها با میمیک صورت جواب افسانه را می‌دهد، به مونولوگی تک‌نفره تبدیل می‌شود. این مونولوگ در این فیلم اهمیتی اساسی برای درک دینداری طبقات اجتماعی تصویرشده در فیلم دارد:

*افسانه: من که با این خدا و هرچی امامزاده است قهرم. راستش فکر نکنم این خدا حالا حالاها وقت داشته باشه فکری به حال ما مستأجر جماعت و این حکم تخلیه کنه... آره دیگه بابا خودشون گنبد و ضریح دارن، بایدم بی‌خیال ما باشن... ای خدا بابا اصن من ضایع، من کافر، این مادر مظلوم من چه گناهی داره که باید آلاخون والاخون بشه...  
(صدای اذان) دیدی جواب نمی‌ده...*

در این مونولوگ به‌طور کنایی مشخص است که فقر و فلاکت طبقه فرودست معلول بی‌توجهی خداوند به آن‌ها شمرده شده است. افسانه با گفتن اینکه خودشان ضریح و گنبد دارند، درواقع دیگری خود (فروستان) را مذهبیون مرفه می‌داند. او با طرح این شکوه و گلایه به‌نوعی بر عدل الهی هم تردید می‌کند؛ از این‌رو دربارهٔ دین و مذهب دچار شک و تردید است. همچنین ارتباط واضحی بین قشر دیندار مذهبی و رفاه و خوشبختی آن‌ها برقرار می‌شود. بدین‌صورت که قشر مذهبی (به‌واسطهٔ حکومتی شدن گفتمان مذهبی) از رانت‌های ویژه‌ای بهره می‌برد که اقشار فرودست از آن بی‌بهره هستند.

در دیالوگ زیر میان حاج شریف و افسانه داریم:

حاج شریف: من می‌خوام تو رو خوشبخت کنم... هستی یا نیستی؟

افسانه: با چی با پول... اونو که خودمم درمیارم.

حاج شریف: این جور پول درآوردن درسته؟ با خفت کردن این و اون... عزیز من باید

شرعی دربیاری. اون پول حرومه. طاووس خانوم تو فک می‌کنی با این خرده‌پولا می‌تونی

این چک و سفته‌ها رو پاس کنی؟

در این مکالمه حاج شریف بر دو وجه سرمایه و مشروعیت مذهبی این سرمایه تأکید دارد. او که سرمایه‌داری مرفه است، از سرمایه اقتصادی خود برای تحت‌فشار قراردادن زیردستان خود استفاده می‌کند، اما همواره به شرعی بودن سرمایه خود هم اشاره می‌کند. به عبارت دیگر در پوشش الفاظ مذهبی کردارهای خود را موجه و مشروع جلوه می‌دهد.

**رمزگان ایدئولوژیک:** در این فیلم، دینداری طبقه مرفه به‌طور شعاری و ظاهرگرایانه بازنمایی شده است. در چفت و بست شدن این قسم از دینداری، طبقه مرفه با نزدیک شدن به لایه‌های مرکزی قدرت سیاسی و با تظاهر به دینداری در سطح ظاهر و کلام و همچنین در سطح مشارکت در مناسک خاص دینی به سرمایه اجتماعی<sup>۱</sup> و مشروعیت مورد نظر خود که ابزار چانه‌زنی آن‌ها در بازار است دسترسی پیدا می‌کنند؛ درحالی‌که در این فیلم طبقه فرودست یا به دین بی‌توجه است یا به‌گونه‌ای تردیدآمیز و در مواردی خصومت‌آمیز با دین برخورد می‌کند. درواقع طبقه فرودست در دههٔ شصت خود عامل و کارگزار سیاسی به‌شمار می‌رفت و دینداری

مشخصی برای خود داشت (این نکته در تحلیل فیلم‌های مربوط به دهه شصت نشان داده شد)، اما به تدریج با آمیخته شدن روزافزون قدرت اقتصادی و سیاسی با گفتمان دینی، طبقه فرودست نیز در بازنمایی‌ها دیگر آن نوع دینداری سابق و آن عاملیت سیاسی سابق را ندارد و بلکه با دیده شک و تردید به مذهب نگاه می‌کند و آن را عاملی برای بهره‌مندی از رانت‌های مختلف می‌بیند. در فیلم رسوایی افسانه به کرات با رفتار و گفتار خود بر چنین امری صحنه می‌گذارد و شکافی را بین خود و مرفه بی‌دردی مانند حاج شریف می‌بیند. ابعاد دینداری بازنمایی شده در هر یک از طبقات موجود در فیلم‌های تحلیل شده دهه نود نیز مبین موارد زیر بوده است:

۱. طبقه فرودست فقط در بعد ایدئولوژیک (اعتقاد به خدا و ائمه و غیره) بازنمایی شده‌اند و در سایر ابعاد دینداری مانند عاطفی، مناسکی، پیامدی و فکری رمزگان خاصی در ارتباط با این طبقه شناسایی نشد.

۲. نکته جالب ابعاد دینداری بازنمایی شده طبقه متوسط و مرفه قرابت آن‌ها در فیلم‌های بررسی شده در این دهه است. هر دوی این طبقات در بعد ایدئولوژیک و مناسکی بازنمایی شده‌اند و در سایر ابعاد رمزگان‌های خاصی دیده نشده است. در نهایت شمای کلی تحلیل رمزگان‌های مربوط به تمام فیلم‌های بررسی شده و بازنمایی ابعاد دینداری هر طبقه در هر دهه به صورت تجمیعی و مقایسه‌ای در جدول ۲ آمده است.

جدول ۲. بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در فیلم‌های بررسی شده پس از انقلاب اسلامی

	دهه ۶۰		دهه ۷۰		دهه ۸۰		دهه ۹۰		
	فرودست	متوسط	مرفه	فرودست	متوسط	مرفه	فرودست	متوسط	مرفه
عاطفی	-	*	-	*	-	*	-	-	-
اعتقادی	-	*	*	*	*	*	*	*	*
مناسکی	*	*	-	*	*	*	*	*	-
پیامدی	-	-	*	*	*	*	*	-	-
دانشی	*	-	*	-	-	-	*	-	-

## بحث و نتیجه‌گیری

در پایان می‌توان گفت ابعاد دینداری بازنمایی‌شده هر طبقه در دهه‌های مختلف پس از انقلاب اسلامی متأثر از گفتمان‌های سیاسی و وضعیت اجتماعی جاری آن دوره بوده است؛ بنابراین منطبق بر فضای هر دهه ابعاد دینداری طبقات اجتماعی تغییرات قابل‌توجهی را داشته است که چنین تغییراتی به‌طورکلی و تجمیعی در جدول ۲ آمده است. در ارتباط با طبقه فرودست می‌توان گفت در ابعاد مختلفی از دینداری، این طبقه رمزگان‌های متعددی در سینمای ایران خود نشان می‌دهد. در دهه شصت، این طبقه از آنجا که گفتمان دینی حاکم «رسالت» خود را پشتیبانی و خدمت‌رسانی به این طبقه دانسته است، طبقه فرودست که خود را درون گفتمان مذهبی حاکم تعریف کرده و حامل اصلی دینداری گفتمان رسمی بوده است، در ابعاد متفاوتی از جمله عاطفی، اعتقادی و مناسکی رمزگان‌های متعددی نشان داده است. نکته قابل‌تأمل این است که با فاصله‌گیری گفتمان رسمی از طبقه فرودست، تقریباً تمام ابعاد دینداری طبقه فرودست به‌جز بعد اعتقادی در دهه‌های متأخرتر و به‌ویژه دهه ۹۰ کم‌رنگ می‌شود؛ البته همان‌گونه که نشان داده شد در ابعادی از دینداری مثل اعتقاد، در طبقه فرودست در دهه‌های مختلف ثبات وجود دارد. آن‌گونه که در جدول ۲ نیز مشاهده شد، به حاشیه رفتن اساسی بعد عاطفی هویت دینی طبقه فرودست و تمرکز بر بعد اعتقادی صرف در دهه آخر انقلاب بنا به شواهد و رمزگان‌های ارائه‌شده کاملاً تحت تأثیر فاصله طبقاتی و احساس محرومیت و رانده‌شدگی است. تحت تأثیر اقتصاد سیاسی مسلط بر دهه ۹۰، کم‌رنگ‌شدن سیاست‌های حمایتی از طبقه فرودست و تفوق ارزش‌های «فرد موفق در بازار» نوعی دل‌زدگی از گفتمان دینی حاکم در میان این طبقه به‌چشم می‌خورد که متشرعان به لحاظ طبقاتی مرفه را که اتفاقاً بعد مناسکی دینداری آن‌ها برجسته است با فلاکت خود در ارتباط می‌بینند.

طبقه مرفه نیز به‌تدریج از بازنمایی الحادی و دوقطبی اول انقلاب فاصله می‌گیرد و در دهه هفتاد و اوایل هشتاد در قالب منتقد و روشنفکر و در دهه ۹۰ در هیئت سرمایه‌دارهای حاجی بازاری و آفازده‌های مناسک‌گرا ظاهر می‌شود. همچنین حاملان گفتمان دینی رسمی در بازنمایی سینمایی دهه ۹۰ بیشتر طبقه مرفه و مدیران دولتی و طبقه متوسط سنتی هستند. طبقه متوسط نیز که از اوایل دهه هفتاد جای خود را در سینمای ایران باز می‌کند، به صورت‌های

مختلفی ابعاد دینداری این طبقه بازنمایی شده است. تکوین تدریجی این طبقه متأثر از رشد سرمایه‌داری دولتی، دیوان‌سالاری، گسترش سریع آموزش و ارتباطات و غیره (هزارجریبی و صفری، ۱۳۸۸) به معنای خروج از حالت دوقطبی «کوخنشین» و «کاخ‌نشین» در اول انقلاب است. تحت تأثیر فضای اجتماعی جدید، طبقه متوسط در دهه هفتاد و هشتاد در بعد پیامدی و فکری رمزگان‌های سینمایی پررنگی را نشان داده است و در دهه ۹۰ نیز متأثر از «گفتمان اعتدال» عمدتاً در ابعاد ایدئولوژیکی و مناسکی بازنمایی انجام شده است، اما در مجموع می‌توان گفت این طبقه ثباتی خاص در ابعادی از دینداری مثل ایدئولوژی، مناسک، پیامدی و در مقاطعی فکری و فرهیختگی داشته است.

یافته‌های این پژوهش از سوی دیگر مؤید این واقعیت است که رسانه‌ای مانند سینما مبتنی بر خصلت بازنمایاننده آن، روابط پیچیده نیروهای بنیادین در جامعه ایران یعنی دینداری و روابط طبقاتی را به میانجی لنز سینما نشان داده است، اما نکته مهم این است که در قیاس با پژوهش‌های پیشین که سینمای دینی را برخلاف روندهای جاری در جامعه دارای ثبات می‌دانند، یا بدون در نظر گرفتن شکل‌بندی‌های طبقاتی، گفتمان‌های واحدی را روی «سوژه‌های دینی» تحمیل می‌کنند، در این مطالعه نشان داده شد که با وجود گفتمان‌های خاص سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در هر دهه، چنین گفتمان‌هایی به‌طور واحد ابعاد دینداری تمام طبقات را متأثر نمی‌کنند و همچنین بازنمایی ابعاد دینداری طبقات مختلف اجتماعی، نوسانات و تغییرات قابل توجهی دارد و نمی‌توان از چیزی با عنوان «سینمای دینی» باثبات نیز سخن گفت. آنچه در این تحقیق بر آن تأکید شد، این مسئله بود که نه تنها نوسانات متعددی از حیث برجسته‌شدن یا کم‌رنگ‌شدن ابعاد دینداری در هر دهه را در بستر خاص آن دوره می‌توان نشان داد، بلکه چنین تحولاتی در خود مدیوم سینما نیز به‌مثابه یک رژیم بازنمایی، هم در فرم و هم در محتوای آن رسوب می‌کند.

## منابع

- بوردیو، پیر (۱۳۹۰)، **تمايز**، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث.
- پاکدهی، علیرضا، نقیب‌السادات، علیرضا و محسن گودرزی (۱۳۹۶)، «بازنمایی دین در سینمای پس از انقلاب؛ رابطه با زمینه‌های اجتماعی و دین رسانه‌ای شده»، **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، شماره ۳: ۱-۲۸.
- حسن‌پور، آرش و همکاران (۱۳۹۸)، «برساخت سوژه دینی در گفتمان‌های سینمای دینی پس از انقلاب اسلامی»، **مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران**، شماره ۴: ۶۹۱-۷۱۶.
- دووینیو، ژان (۱۳۹۶)، **جامعه‌شناسی هنر**، ترجمه مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
- راودراد، اعظم (۱۳۹۱)، **جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- راودراد، اعظم و ساحل فرش‌باف (۱۳۸۷)، «مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان‌آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما»، **فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، شماره ۱۵: ۳۳-۵۶.
- راودراد، اعظم، سلیمانی، مجید و رؤیا حکیمی (۱۳۹۱)، «تحلیل بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران: مطالعه موردی فیلم کتاب قانون»، **مجله مطالعات و تحقیقات اجتماعی**، شماره ۱: ۷۱-۸۸.
- سلبی، کیت و ران کاودری (۱۳۸۰)، **راهنمای بررسی تلویزیون**، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: سروش.
- فلیک، اوه (۱۳۸۷)، **درآمدی بر تحقیق کیفی**، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- فیسک، جان (۱۳۸۱)، «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمه مژگان برومند، **فصلنامه ارغنون**، شماره ۲۰: ۱۱۷-۱۲۶.
- کرامپتون، رزماری (۱۳۹۶)، **طبقه و قشربندی اجتماعی**، ترجمه هوشنگ نایی، تهران: نشر نی.
- محمدپور، احمد (۱۳۹۲)، **روش تحقیق کیفی: ضد روش ۲**، مراحل و رویه‌های عملی در **روش‌شناسی کیفی**، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- مرشدی‌زاد، علی، کشاورزی شکری، عباس و صالح زمانی (۱۳۹۳)، «بازنمایی هویت دینی در سینمای پس از انقلاب اسلامی»، **مجله فرهنگ و ارتباطات**، شماره ۱۸: ۵۹-۸۱.
- وبر، ماکس (۱۳۸۷)، **دین، قدرت، جامعه**، ترجمه احمد تدین، تهران: انتشارات هرمس.
- مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷)، **رسانه‌ها و بازنمایی**، تهران: انتشارات دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

- هال، استوارت (۱۳۹۳)، معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی، ترجمه احمد گل محمدی، تهران: نشر نی.
- هزارجریبی، جعفر و رضا صفری (۱۳۸۹)، «بررسی نظری در شناخت طبقه متوسط با تأکید بر طبقه متوسط جدید ایران»، فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۵۰: ۶۳-۹۰
- Glock, C. Y. & Stark, R. (1965) **Religion & Society in Tension**. Chicago: Rand McNally.
- Jarvie, I.C. (1999). **Towards a Sociology of the Cinema**, London & New York: Routledge.
- Hall, S. (1997), **Media Education Foundation-Representation and Media**, lecture in the Open University.

