مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایرانِ بعد از انقلاب اسلامی بر اساس آرای استوارت هال[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲۳

محدثه سادات موسوی سامه[۲]، فرشاد عسگری‌کیا[۳]

چکیده

سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی، به لحاظ دینی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی با تحولات زیادی روبه‌رو شد و بخش مهمی از آن تحت نظارت دولت بر اساس اهداف فرهنگی جدید پس از انقلاب به حیات خود ادامه داد. در این سال‌ها علاوه بر تحریم برخی چهره‌ها و بعضی مضامین نظیر بی‌پروایی در روابط جنسی رایج در فیلمفارسی، پرداختن به پاره‌ای موضوعات با حساسیت‌های ویژه‌ای روبه‌رو بود. یکی از این موضوعات حساس در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، توجه به موضوع اقلیت‌ها، ازجمله اقلیت‌های دینی بوده و هست. پژوهش حاضر سعی دارد، به مطالعه نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی بر اساس آرای استوارت هال بپردازد. در این پژوهش برای تجزیه و تحلیل شخصیت‌های اقلیت، که در نقش‌های اصلی یا فرعی در فیلم‌ها ظاهر شده‌اند، علاوه بر استراتژی‌های استوارت هال در بحث بازنمایی، از سطوح رمزگان جان فیسک نیز استفاده شده است. نتایج به دست آمده از این پژوهش نشان می‌دهد، غالب‌ترین رمزگان استفاده شده در بازنمایی شخصیت‌های اقلیت، آیین‌های دینی، مذهبی و ایدئولوژی اعتقادی اقلیت‌ها، رمزگان فنی دیالوگ بوده است. ایدئولوژی «خود» و «دیگری» یا «ما» و «آنها» در اکثر فیلم‌ها تکرار می‌شود. شخصیت‌های اقلیت نسبت به شخصیت‌های مسلمان معمولاً آسیب‌پذیر هستند. در این فیلم‌ها به طور کلی به نوع زندگی اقلیت‌ها فعالیت‌های اجتماعی و دینی آنها کمتر اشاره شده است و در نهایت به نظر می‌رسد در سال‌های بعد از انقلاب اسلامی، استفاده از رمزگان‌های کلیشه‌ای برای بازنمایی شخصیت‌های اقلیت در فیلم‌ها، تکرار شده‌اند و بداعت و خلاقیتی در بازنمایی‌ها دیده نمی‌شود.

واژگان کلیدی: بازنمایی، سینمای ایران، استوارت هال، جان فیسک، اقلیت‌های دینی.

---

۱. مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعه نحوه بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی بر اساس آرای استوارت هال» به راهنمایی نویسندهٔ دوم است که در شهریور ۱۴۰۰ در دانشکدهٔ هنرِ دانشگاه سوره دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد سینما، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران
E-mail: hadismoosavi.64@gmail.com

۳. استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: asgarikia@soore.ac.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

در پژوهش پیشِ رو تلاش خواهد شد تا نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی بر اساس آرای استوارت هال مطالعه شود. در این پژوهش برای مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی، چندین معیار در نظر گرفته شد. معیارهای در نظر گرفته شده عبارت است از ایدئولوژی اعتقادی شخصیت‌های اقلیت، انجام مناسک دینی توسط شخصیت‌های اقلیت، رفتار و عمل شخصیت‌های اقلیت از جنبهٔ انجام اصول دینی و اخلاقی و پرداختن به آیین‌ها و آداب و رسوم اقلیت‌های دینی. این معیارها بر اساس نظریات استوارت هال در بحث بازنمایی و سطوح رمزگان جان فیسک، مطالعه شده است. در انتهای این پژوهش الگویی از نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی به دست خواهد آمد که نشان می‌دهد در این سال‌ها، برای بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایران تا چه حد از کلیشه‌ها استفاده شده است. این پژوهش می‌تواند راه‌گشای فیلم‌سازانی باشد که در آینده به موضوع اقلیت‌های دینی در فیلم‌های خود می‌پردازند، تا به دور از کلیشه‌های مرسوم از الگوهای جدیدتری برای بازنمایی اقلیت‌های دینی و واقعیت زندگی آنها بهره گیرند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بر اساس تحقیقات انجام شده در پایگاه‌های استنادی فارسی و لاتین، تا به حال در خصوص موضوع این پژوهش «مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی بر اساس آرای استوارت هال» تحقیق و پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما با محوریت بازنمایی، آرای استوارت هال و سطوح رمزگان جان فیسک مقالات و پایان‌نامه‌هایی یافت شد که به دو مورد از مهم‌ترین و نزدیک‌ترین آنها در ارتباط با موضوع پژوهش اشاره خواهد شد.

برخورداری، پژمان، سید حسین براج‌زاده و عبدالمحمد کاظمی‌پور (۱۳۹۹). بازنمایی ابعاد دین‌داری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران. نشریه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، دورهٔ ۹، شماره ۴، صص ۱۰۲۶-۹۹۹.

این مقاله به بازنمایی ابعاد دین‌داری طبقات اجتماعی در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد. در این پژوهش ابعاد دین‌داری از مدل دین‌داری گلاک و استارک[4] گرفته شده است. پژوهشگر در این مقاله از هر دهه پس از انقلاب اسلامی، دو فیلم را انتخاب و بر اساس آرای استوارت هال در بحث بازنمایی و سه سطح رمزگان جان فیسک (اجتماعی، فنی و ایدئولوژی)، آنها را بررسی می‌کند. پژوهشگر تلاش کرده است تا ابعاد دین‌داری را در دهه‌های مختلف مقایسه کند. در نهایت نتیجهٔ به‌دست‌آمده این است که با توجه به شرایط اجتماعی حاکم بر هر دهه ابعاد دین‌داری تغییرات چشمگیری داشته‌اند.

Sutkute, Ruta (2020). Representation of Islam and Muslims in Western Films: 'Imaginary' Muslim Community. EUREKA: Social and Humanities, papers. ssrn.com.

این پژوهش به بازنمایی اسلام و مسلمانان در فیلم کوتاه *تسلیم*[5] به کارگردانی تئودور ون‌گوگ[6] و فیلم *بادبادک‌باز*[7] به کارگردانی مارک فورستر[8] می‌پردازد. هدف از این پژوهش این است که، چگونگی بازنمایی مسلمانان و اسلام در این دو فیلم، بر نگرش عمومی نسبت به مسلمانان اثر گذاشته است. نویسنده چند کار را برای رسیدن به نتیجه انجام می‌دهد: ۱. تجزیه و تحلیل مفهوم شرق‌شناسی ادوارد سعید و کلیشه‌ها؛ ۲. ارتباط با رسانه‌ها و تأثیر فرهنگ عامه؛ ۳. یافتن نقش اقلیت مسلمان در روند ایجاد واقعیت اجتماعی؛ و ۴. در نهایت تجزیه و تحلیل بازنمایی مسلمانان در فیلم‌های تسلیم و بادبادک‌باز.

نویسنده در انتهای مقاله به این نتیجه می‌رسد که شخصیت اصلی در فیلم *تسلیم* ظاهراً زیر ستم فرهنگ اسلامی قرار دارد که در انزوای کامل زندگی می‌کند، بنابراین نگرش‌ها و کلیشه‌های منفی در جامعه نسبت به مسلمانان به‌ویژه زنان تقویت می‌شود. از نظر نویسنده شخصیت‌های شرقی از نظر اخلاق و ارزش بسیار پایین‌تر از غربی‌ها به تصویر کشیده شده‌اند؛ فیلم بر پیامدهای متعصبانه تروریسم و اسلام‌گرایی تأکید می‌کند، برخی از شخصیت‌ها به طور ذاتی مستعد خشونت هستند. پس از تجزیه و تحلیل فیلم *بادبادک باز*، نویسنده مقاله تأکید می‌کند که وجود

4. Charles Glock and Rodney Stark
5. Submission
6. Theo van Gogh
7. The Kite Runner
8. Marc Forster

کلیشه‌هایی در جوامع اسلامی و بین مسلمانان نشان می‌دهد که در جوامع غربی و شرقی این کلیشه‌ها با قوت و پایداری وجود دارند و به سادگی از بین نمی‌روند.

۳. مبانی نظری

در این بخش لازم است موارد مهم از نظریهٔ بازنمایی استوارت هال[9] و سطوح رمزگان جان فیسک[10] تبیین شوند، تا اصول واکاوی فیلم‌های مورد نظر در این مقاله معلوم و شفاف و واضح باشند.

۳. ۱. بازنمایی

بازنمایی[11] چیست؟ در ابتدا باید بیان کرد که واژه بازنمایی به معنای نما ینده و جانشین به کار می‌رود. بازنمایی با محاکات[1] نسبتی درهم تنیده دارد. اصطلاح محاکات را افلاطون و شا گردش ارسطو به کار می‌بردند. «ارسطو بر این اعتقاد بود که تمام هنرها، چه گفتاری و چه بصری و چه موسیقایی، حالت‌های گوناگون بازنمایی هستند. ... او بازنمایی را امری غریزی و فطری می‌دانست، برآن بود که نشانه‌های انکارناپذیر آن از دوران کودکی آشکار می‌شود و به اعتبار همین خصیصه هم هست که انسان را از حیوان متمایز می‌کنند. تمایل انسان به تقلیدگری بیش از هر حیوان دیگر است و نخستین درس‌های خود را از طریق تقلیدگری و بازنمایی می‌آموزد» (قره‌باغی، ۱۳۸۳: ۳۷).

هرچه از زمان افلاطون و ارسطو فاصله می‌گیریم تعریف بازنمایی تغییر پیدا می‌کند. «فرمالیسم بیش از هرچیز بر ابزار و شیوهٔ بازنمایی تأکید دارد. ... از دیدگاه فرمالیست‌ها هنر از زندگی تقلید نمی‌کند، بلکه این زندگی است که از هنر تقلید می‌کند. ... رمانتیک‌ها امکان بازنمایی اندیشه و احساسات را در هنرهای تجسمی و ادبیات ناممکن و نامحتمل می‌دانستند» (قره‌باغی، ۱۳۸۳: ۴۰-۴۱).

در قرن بیست‌م بسیاری از نظریه‌پردازان به تعریف بازنمایی پر داختند، که می‌توان به تعریف استوارت هال در این مورد اشاره کرد. از نظر هال، «بازنمایی یعنی تولید معنا از طریق زبان» (هال، ۱۳۹۳: ۳۴). هال معتقد بود که از طریق بازنمایی می‌توان به معنای مفاهیمی که در ذهن وجود دارد دست یافت؛ او بیان می‌کند که بازنمایی دارای دو نظام است، «اول، «نظامی» که به واسطهٔ آن همهٔ انواع اشیا، انسان‌ها و رویدادها با مجموعه‌ای از مفاهیم مرتبط و متناظر می‌شوند یا همان بازنمایی‌های ذهنی که در ذهن‌های‌مان حمل می‌کنیم. ... زبان نظام بازنمایی دوم است که فرایند کلی معناسازی را در بر می‌گیرد» (قره‌باغی، ۱۳۸۳: ۳۵-۳۷). زبان می‌تواند از هر نوعی باشد، زبان کلامی، نوشتاری، تصویری، موسیقایی و .... هال در مورد معنا این‌گونه بیان می‌کند که: «بازنمایی به چیزهایی معنا می‌بخشد که در غیر این صورت فاقد آن هستند. به گفته هال، به عنوان مثال، رنگ قرمز به خودی خود معنی ندارد، اما هنگامی که در متن نمایش قرار می‌گیرد و سپس به عنوان خشم، شهوت یا خطر نمادین می‌شود، این زمانی است که به اهمیت خود دست می‌یابد» (. (Bryant, ۲۰۲۱: ۳

۳-۲- نظریه بازنمایی از نظر استوارت هال

بازنمایی و بازنمایی رسانه‌ای از جمله مسائلی بود که هال به آن پرداخت. او معتقد بود: «بازنمایی امری معنادار است و بر جهان و همچنین افراد موجود در آن تأثیر می‌گذارد. هال بیان می‌کند که بازنمایی افراد یا چیزهای مختلف یک معنی ثابت ند ارند بلکه بیشتر تفسیر دارند» (Bryant, 2021: 2). با توجه به تعریف هال از بازنمایی و تأثیر آن بر جهان، باید بیان کرد که «بی‌تردید، جهان، مستقل از بازنمایی‌هایی که از آن صورت می‌گیرد، وجود دارد؛ لیکن معنادار شدن جهان در گرو بازنمایی آن است» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶). هال در مورد رابطهٔ معنا و بازنمایی می‌گوید: «معنا در شیء یا شخص یا چیز است، نه در واژه. ما هستیم که معنا را چنان تعیین و تثبیت می‌کنیم که پس از مدتی طبیعی و قطعی به نظر برسد. معنا از طریق نظام بازنمایی ساخته می‌شود. معنا از طریق رمز ساخته و تثبیت می‌شود» (هال، ۱۳۹۳: ۴۲-۴۳).

از نظر استوارت هال، در مسئله بازنمایی، درست‌ترین رهیافت، رهیافتی است که سازه‌انگاران به آن معتقد هستند. از ویژگی‌های رهیافت سازه‌انگار، پذیرش وجه اجتماعی زبان است. سازه‌انگاران معتقد بودند که، کنشگران اجتماعی کسانی هستند که با استفاده از نظام‌های مفهومی در فرهنگ، نظام‌های زبا نی و نظام‌های بازنمایی، دست به تولید معنا می‌زنند. از نظر سازه‌انگاران، «بازنمایی نوعی عمل یا نوعی

9. Stuart Hall
10. John Fiske
11. representation

«کار» است که از اشیا و اسباب مادی استفاده می‌کند؛ ولی معنا به کیفیت مادی نشانه وابسته نیست، بلکه به کار ویژهٔ نمادین آن وابسته است؛ زیرا صدا یا واژهٔ خاص مفهوم را نمایندگی می‌کند، نشان می‌دهد، یا بازنمایی می‌کند» (هال، ۱۳۹۳: ۵۰).

۳-۳- استراتژی‌های استوارت هال در بازنمایی

از نظر استوارت هال، «بازنمایی راهی است که به چیزهای به‌تصویرکشیده‌شده معنا می‌بخشد. هال، نشأت گرفته از این ایده، همچنین استدلال می‌کند که این بازنمایی‌ها تا زمانی که در قالب رسانه بیان نشوند، اهمیتی ندارند» (Bryant, 2021: 3). هال در مورد رسانه‌ها به این نکته اشاره می‌کند که «رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند بلکه آن را به رمز درمی‌آورند» (Hall, 1997: 72).

برای بازنمایی سه استراتژی را در نظر گرفته‌اند که از نظر هال دو استراتژی از آن دیگری مهم‌تر هستند. استراتژی‌های بازنمایی عبارت است از الف. کلیشه‌سازی ب. طبیعی‌سازی پ. برجسته‌سازی. هال روی کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی تأکید دارد، اما هر سه استراتژی در اینجا توضیح داده خواهد شد.

الف. کلیشه‌سازی: در تعریف کلیشه آمده است که «کلیشه عبارت است از تنزل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مبالغه‌آمیز و معمولاً منفی. در نتیجه، کلیشه‌ای کردن شخصیت‌ها عبارت است از تقلیل دادن، ذاتی کردن، آشنا کردن و تثبیت «تفاوت» و از طریق کارکرد قدرت، مرزهای میان «بهنجار» و «نکبت‌بار»، «ما» و «آنها» را مشخص کردن» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۹). هومی بابا[12][۲] کلیشه را این‌گونه تعریف می‌کند، او آن را شکلی از باور چندگانه و شکاف‌افکن در نظر می‌گیرد که برای موفقیت خود به سلسله‌ای از کلیشه‌های دیگر که تکراری هستند نیاز دارد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۰).

«استوارت هال، کلیشه‌سازی را کُنشی معناسازانه می‌داند» (جعفری‌نژاد و قائدی، ۱۳۹۲: ۱۲۱). از نظر او کلیشه‌سازی در شکل‌گیری بازنمایی نقش مهمی را ایفا می‌کند. از نظر هال، «اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی، نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم» (Hall, 1997: 257). کلیشه‌سازی با استفاده از تقسیم‌کردن، ویژگی‌های بهنجار را از نابهنجار جدا می‌کند و پس از آن هر چه را که در درون بهنجار جای نگیرد طرد می‌کند. (گیویان و مخزن موسوی، ۱۳۹۲: ۱۴۱-۱۴۲). باید به این نکته اشاره کرد که در شکل‌گیری کلیشه‌سازی، از جمله ابزاری که می‌تواند به این امر کمک کند رسانه‌ها هستند. سینما یکی از رسانه‌های قدرتمندی است که در کلیشه‌سازی نقش مهمی را ایفا می‌کند. سوزان هیوارد[13] بیان می‌کند که: «ابتدا کلیشه در سینما برای کمک به درک روایت از سوی مخاطب پیدا شد. ... کلیشه‌ها در عین حال وسیله‌ای برای ایجاز در روایت هستند. ما «می‌دانیم» که آنها معرف چه چیزی هستند بنابراین نیازی به شاخ و برگ دادن به ویژگی‌های آنها نیست. ... کلیشه‌ها می‌آیند و می‌روند؛ همچنین به تبعیت از تغییر بافت سیاسی ـ فرهنگی تغییر می‌کنند» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۲۷۰). هیوارد معتقد بود که، کلیشه‌ها برای بازنمایی تیپ‌ها و هنجارها ساخته می‌شوند. چیزی که در بحث کلیشه‌سازی مطرح می‌شود و باید آن را در نظر گرفت این است که، کلیشه‌ها ریشه در اجتماع دارند و برای بررسی آنها باید به جامعه و فرهنگ رجوع شود.

ب. طبیعی‌سازی: به نظر می‌رسد طبیعی‌سازی به این معنی به کار می‌رود که چیزی را برخلاف آنچه هست نشان دهیم؛ به بیانِ دیگر «طبیعی‌سازی به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه شوند که گویی اموری آشکار و طبیعی هستند. طبیعی‌سازی به شکل ضمنی دارای کارکردی ایدئولوژیک است. مفهوم طبیعی‌سازی در آثار «رولان بارت»[14] ذیل عنوان «اسطوره‌سازی»، به گویاترین شکل مطرح شده است. بارت اسطوره را نوعی گفتار می‌داند که دست به طبیعی‌سازی می‌زند» (جعفری‌نژاد و قائدی، ۱۳۹۲: ۱۲۱-۱۲۲). هیوارد از زبان بارت بیان می‌کند که «اسطوره‌ها بخشی از زندگی روزمره هستند و در طول زمان تغییر می‌کنند. تاریخ و فرهنگ اسطوره را شکل می‌دهند، اما به همین‌سان، اسطوره نیز راهی است برای «تبیین» تاریخ و فرهنگ به مثابه یک فرایند طبیعی» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۶). همان‌طور که گفته شد طبیعی‌سازی دارای کارکرد ایدئولوژیک است؛ جان فیسک در این رابطه معتقد است که

12. Homi K. Bhabha

13. Susan Hayward
14. Roland Barthes

«رابطه بین نشانه و اسطوره و معنای ضمنی‌اش[۳] از یک سو، و استفاده‌کننده از سوی دیگر، رابطه‌ای ایدئولوژیک است» (فیسک، ۱۳۸۸: ۲۴۸). در واقع ایدئولوژی با طبیعی‌سازی برخی از مسائل تلاش می‌کند تا روابط قدرت بازتولید شود.

آنچه که در سینما به عنوان مفهوم طبیعی‌سازی و کارکرد آن در بازنمایی مطرح می‌شود این است که: «در فیلم (و به نحوی مشابه در تلویزیون) دنیا «به‌صورت طبیعی» دنیای سفید، بورژوایی، پدرسالار، و دگرجنس‌خواه نشان داده می‌شود. پس طبیعی‌سازی وظیفه‌دار تقویت ایدئولوژی مسلط است. گفتمان‌های طبیعی‌ساز چنان عمل می‌کنند که نابرابری‌های طبقاتی، نژادی و جنسیتی به صورتی عادی [نرمال] بازنمایی شوند» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۲۰۴-۲۰۵). پس می‌توان نتیجه گرفت که طبیعی‌سازی به معنای ایدئولوژیک آن، برای تحقق‌بخشیدن به اهداف قدرت حاکم، در بازنمایی‌های رسانه‌ای به‌ویژه سینما نقش مهمی را ایفا می‌کند.

ج. **برجسته‌سازی:** همان‌طور که گفته شد، از نظر هال کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی مهم‌ترین استراتژی‌ها در بازنمایی هستند؛ اما در شکل‌گیری بازنمایی و ایجاد معنا، برجسته‌سازی به‌عنوان یکی دیگر از استراتژی‌ها در رسانه‌های جمعی نقشی کلیدی را بر عهده دارد. «برجسته‌سازی را معادل AGENDA SETTING ترجمه کرده‌اند که به معنی اولویت‌گذاری بر برنامه‌ای خاص اطلاق می‌شود» (ایرانی‌پور نظری، ۱۳۸۸: ۸۲). به نظر می‌رسد که این تعریف به این موضوع اشاره دارد که، رسانه‌ها با برجسته‌سازی این توانایی را پیدا می‌کنند که آنچه را از نظر آنها مهم است و در راستای اهداف آنها قرار دارد به مخاطبان خود القاء کنند. کورت لنگ[۱۵] و گلادیس انگل لنگ[۱۶] معتقدند که «رسانه‌های جمعی توجه را به موضوعات خاصی سوق می‌دهند. آنها از چهره‌های سیاسی، تصاویر عمومی می‌سازند. آنها مدام موضوعاتی را عرضه می‌کنند، که نشان دهندهٔ چیزهایی است که تودهٔ مردم باید راجع به آنها فکر کنند، بدانند و احساس کنند» (ایرانی‌پور نظری، ۱۳۸۸: ۸۴).

موضوع مهم در برجسته‌سازی بحث اولویت است؛ اولویت مشخص می‌کند، چه چیزهایی بیان شود و چه چیزهایی بیان نشود. برجسته‌سازی به سه سطح تقسیم می‌شود: «۱. سطح اول برجسته‌سازی: در این سطح، رسانه‌ها به مخاطبان می‌گویند به چه فکر کنند. ۲. سطح دوم برجسته‌سازی: در این سطح، رسانه‌ها به مردم می‌گویند در مورد موضوعی خاص چگونه فکر کنند. ۳. برجسته‌سازی میان‌رسانه‌ای: مثال بارز این نوع برجسته‌سازی، تأثیر اینترنت بر رسانه‌های سنتی است» (ایرانی‌پور نظری، ۱۳۸۸: ۸۷).

با توجه به آنچه بیان شد، رسانه‌ها به شیوه‌های مختلف بر مخاطبان خود اثرگذار هستند و به نوع نگاه آنها در مسائل مختلف، بدون آنکه خودشان متوجه باشند سمت‌وسو می‌دهند.

در رسانه سینما به کمک امکانات سینما و تکنیک‌های مختص به این حوزه، فیلم‌ساز با توجه به اهداف فیلمنامه و بر اساس اولویتی که مدنظر او است، برای اینکه توجه مخاطبان را به چیزی که می‌خواهد جلب کند، دست به برجسته‌سازی می‌زند. برجسته‌سازی در فیلم به این شکل اتفاق می‌افتد که «ممکن است عناصر فرمالِ چندی به کار گرفته شود به قصد نشان دادن اینکه این داستانِ یک شخصیت است که برجسته شده است. این عناصر عبارتند از: نماهای دوربین ذهنی، نماهای متوسط نزدیک از کاراکتر در پیش‌زمینه، صدای خارج از تصویر. در معنای وسیع‌تر و نیز در قیاس با زبان‌شناسی، برجسته‌نمایی به معنای جلب توجه بیننده به عنصری خاص در درون یک فیلم، از طریق به‌کارگیری یک تمهید فیلمیکِ غیرمتعارف است» (هیوارد، ۱۳۸۸: ۱۹).

در این پژوهش برای اینکه بتوان نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی را در فیلم‌های مدنظر مورد بررسی و تحلیل قرار داد، علاوه بر به‌کارگیری استراتژی‌های استوارت هال در بحث بازنمایی، از سطوح رمزگان جان فیسک برای تحلیل رمزگان فیلم‌ها استفاده خواهد شد.

۳-۴- سطوح رمزگان جان فیسک

جان فیسک (۲۰۲۱-۱۹۳۹)، پژوهشگر و نظریه‌پرداز در حوزهٔ ارتباطات، نشانه‌شناسی و مطالعات فرهنگی و اجتماعی بود. در بحث نشانه‌شناسی، رمزگانی که فیسک ارائه می‌کند، به کمک پژوهشگران رسانه سینما برای تحلیل رمزهای موجود در فیلم‌ها آمده است. فیسک در ارتباط با رمز معتقد بود که «رمز، حلقهٔ واسط بین پدیدآورنده،

15. K. Lang
16. G. Lang

متن و مخاطب است و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف، در شبکه‌ای از معانی به‌وجودآورندهٔ دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌یابند» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۷). متن به پیامی گفته می‌شود که به شکلی ثبت شده باشد. بنا به این تعریف، سینما یک متن است، چون پیام در سینما از طریق ثبت تصویر و صدا منتقل می‌شود. در کُنشی که بین متن و رمزگان وجود دارد، «مکاریک، متن را نه‌تنها صورت تحقق یافته یک رمزگان نمی‌داند بلکه آن را گذرگاهی برای عبور رمزگان‌های متنوع می‌بیند؛ دیدگاهی که در آن رمزگان‌ها موجود نیستند بلکه خلق می‌شوند. در اینجا، متن، بستری است که رمزگان در آن تولید می‌شود. شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، فرایندهای جریان‌ساز و مولد رمزگان‌ها هستند» (شایگان‌فر، سجودی و تورجی، ۱۳۹۷: ۱۳۴-۱۳۵).

از نظر فیسک انسان‌ها در زندگی واقعی حضوری رمزگذاری شده دارند؛ او معتقد است که درک انسان‌های مختلف از طریق رمزهای متعارف موجود در آن فرهنگ شکل می‌گیرد (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸). فیسک برای رمزگان سه سطح را در نظر می‌گیرد، رمزگان واقعیت یا اجتماعی، رمزگان بازنمایی یا فنی و رمزگان ایدئولوژیک.

«در سطح نخست، **واقعیت:** ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره. این رمزهای اجتماعی را رمزهای فنی به کمک دستگاه‌های الکترونیکی رمزگذاری می‌کنند.

سطح دوم، **بازنمایی:** دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.

سطح سوم، **ایدئولوژی:** رمزهای ایدئولوژی، عناصر فوق را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. برخی از رمزهای اجتماعی عبارت‌اند از فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸).

فیسک در مورد این سه سطح بیان می‌کند، برای اینکه معنا تولید شود باید این سه سطح با یکدیگر حرکت کنند، در یکدیگر ادغام شوند و به وحدت برسند. اما این وحدت با استفاده از رمزهای ایدئولوژیک باید طبیعی به نظر برسد (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۰).

۴- روش اجرای پژوهش

این پژوهش بر اساس نوع داده‌ها کیفی و از لحاظ ماهیت و روش، توصیفی ـ تحلیلی است. جامعهٔ مورد مطالعه در این پژوهش، شامل تمام فیلم‌هایی می‌شود که از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۹ خورشیدی در آنها به اقلیت‌های دینی پرداخته شده است. به این منظور، خلاصهٔ داستان ۲۴۰۷ فیلم ساخته شده از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۹ خورشیدی مطالعه و از بین تمام این فیلم‌ها، ۱۶ فیلم یافت شد که موضوع آن با اقلیت‌های دینی ایران در ارتباط بود؛ در این فیلم‌ها یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی از اقلیت‌های دینی هستند. لازم به ذکر است فیلم‌هایی مانند *آتش پنهان*، *بدل*، *تاواریش*، *بازمانده*، *لبنان عشق من*، *ترور*، هفت‌سنگ، *مریم مقدس*، *ملک سلیمان* و... با وجود توجه به سایر ادیان، به دلیل عدم ارتباط مستقیم با ایران و اقلیت‌های دینی ایران مورد مطالعه قرار نگرفتند. از آنجایی که تنها ۱۶ فیلم یافت شد که موضوع آن با اقلیت‌های دینی ایران در ارتباط بود، در این پژوهش تقلیل جامعهٔ آماری به نمونه ضرورتی نداشت و هر ۱۶ فیلم به لحاظ بازنمایی اقلیت‌های دینی بر اساس استراتژی‌های استوارت هال و سطوح رمزگان جان فیسک بررسی خواهند شد که عبارتند از *عبور از مرز شب* (۱۳۵۷)، *سرباز اسلام* (۱۳۵۹)، *پرستار شب* (۱۳۶۶)، *سرب* (۱۳۶۷)، *صلیب طلایی* (۱۳۷۱)، *سپیدیال* (۱۳۷۲)، *دیدار* (۱۳۷۳)، *قانون* (۱۳۷۴)، *پسر مریم* (۱۳۷۷)، *بودن یا نبودن* (۱۳۷۷)، *آفتاب بر همه یکسان می‌تابد* (۱۳۸۵)، *مصائب دوشیزه* (۱۳۸۵)، *آخرین نقش* (۱۳۸۶)، *کتاب قانون* (۱۳۸۷)، *مادر قلب اتمی* (۱۳۹۳)، *سرو زیر آب* (۱۳۹۶).

فیلم *سپیدیال* که در سال ۱۳۷۲ تولید شده است، یکی از فیلم‌هایی بود که با موضوع اقلیت‌های دینی ارتباط داشت؛ اما زمانی که برای یافتن فیلم و مشاهدهٔ آن اقدام شد، به دلیل توقیف بودن در دسترس نبود و امکان مشاهدهٔ آن وجود نداشت. به همین دلیل تحلیل و بررسی این فیلم در یافته‌های تحقیق و نتیجه‌گیری وجود ندارد و این نکته را می‌توان به عنوان محدودیت‌های این پژوهش در نظر گرفت.

۵- یافته‌های تحقیق

از آنجایی که تحلیل صحنه به صحنهٔ تمام فیلم‌ها در مجال

این مقاله نمی‌گنجد، از هر دهه یک فیلم که به لحاظ میزان مخاطب و دیده‌شدن در زمان خود مطرح بوده است را انتخاب کرده و نحوهٔ بازنمایی اقلیت‌های دینی در این فیلم‌ها بر اساس آرای استوارت هال و سطوح رمزگان جان فیسک تحلیل خواهد شد؛ سپس نتیجهٔ به‌دست‌آمده از تحلیل صحنه به صحنهٔ سایر فیلم‌های این پژوهش در بخش نتیجه‌گیری بیان می‌شود.

۵- ۱- فیلم *عبور از مرز شب*

فیلم *عبور از مرز شب*، ساختهٔ محمدباقر خسروی، تولید سال ۱۳۵۷ است. فیلم داستان دلدادگی فرهاد و مارگریت را که به دلیل داشتن دو دین متفاوت نمی‌توانند با یکدیگر ازدواج کنند روایت می‌کند.

در فیلم *عبور از مرز شب*، برای بازنمایی شخصیت‌های اقلیت بیشتر از رمزگان فنی دیالوگ استفاده می‌شود و تنها در دو صحنه، رمزگان فنی مکان (صحنه‌هایی که شخصیت‌ها در کلیسا حضور دارند) به رمزگان دیالوگ کمک می‌کند تا اعتقادات دینی شخصیت اقلیت طبیعی‌سازی و برجسته‌سازی شود. در این فیلم رمزگان ایدئولوژی بیشتر به ایدئولوژی "ما" و "آنها" اشاره دارد، که باعث می‌شود شخصیت‌ها دچار بحران شوند. شخصیت مارگریت در عین حال که به اصول اعتقادی خود پایبند است، به اعتقادات فرهاد هم احترام می‌گذارد و حاضر نیست تنها به خاطر ازدواج با فرهاد، اعتقادات خود را به او تحمیل کند. در فیلم *عبور از مرز شب*، انجام مناسک دینی توسط شخصیت‌ها، تنها به خواندن دعا در کلیسا محدود می‌شود و به سایر آیین‌های مذهبی دین مسیح اشاره نشده است.

۵-۲- فیلم *سرب*

فیلم *سرب* با نویسندگی و کارگردانی مسعود کیمیایی در سال ۱۳۶۷ ساخته شده است. داستان فیلم مربوط به دههٔ ۱۳۳۰ ایران و روایت زندگی یک زوج یهودی به نام دانیال و مونس است که می‌خواهند به سرزمین موعود (فلسطین) مهاجرت کنند. این فیلم، اولین فیلمی است که به طور جدی بعد از انقلاب اسلامی در ارتباط با شرایط زندگی یهودیان، جریان صهیونیسم و جنایات این جریان در برابر مخالفان‌شان ساخته شده است. سال‌ها بعد از ساخت فیلم *سرب*، مسعود کیمیایی این فیلم را به یهودیان جهان تقدیم می‌کند.

با توجه به تحلیل رمزگان مهم‌ترین صحنه‌های فیلم *سرب*، مشخص می‌شود که بازنمایی در این فیلم بیشتر از طریق دیالوگ و به شکلی کاملاً ایدئولوژیک صورت گرفته است. ایدئولوژی در فیلم *سرب* با استراتژی طبیعی‌سازی و برجسته‌سازی به نژادپرستی، مادی‌گرایی و سرمایه‌داری سرانِ صهیونیسم و همچنین ایدئولوژی «خود» و «دیگری» اشاره دارد. یهودیان در این فیلم هم در چشم مسلمانان و هم در چشم سرانِ صهیونیسم «دیگری» هستند؛ آنها تنها جُرم‌شان یهودی بودن است. در تمام طول فیلم، انجام اعمال و رفتار دینی در شخصیت‌ها دیده نمی‌شود، به جز صحنه‌ای که مادر دانیال تورات در دست دارد و دعا می‌خواند. در فیلم *سرب* به آیین‌های مذهبی، آداب و رسوم و اعیاد یهودیان پرداخته نشده است. در این فیلم نشانه و اِلمان‌های دین یهود تنها در برخی از صحنه‌ها دیده می‌شود که شامل استفاده از تعدادی تابلو با شمایل یهود و ستارهٔ داوود در تزئینات صحنه است.

۵-۳- فیلم *بودن یا نبودن*

فیلم *بودن یا نبودن* تولید سال ۱۳۷۷، با کارگردانی و نویسندگی کیانوش عیاری ساخته شده است. فیلم داستان مقطعی از زندگی دختری به نام آنیک آوانا‌سیان را روایت می‌کند.

در فیلم *بودن یا نبودن*، بازنمایی شخصیت‌های اقلیت بیشتر به کمک رمزگان فنی دیالوگ و رمزگان اجتماعی رفتار و گفتار (صحبت‌کردن به زبان ارمنی) و با استراتژی طبیعی‌سازی و برجسته‌سازی صورت گرفته است. در این فیلم، در دو صحنه به یکی از آیین‌های دینی ارامنه، جشن آب‌پاشان (وارداوار[17] یا وارتاوار) پرداخته می‌شود که به بازنمایی اعتقادات دینی شخصیت‌های اقلیت توجه شده است. در صحنه‌های خانهٔ عمهٔ امیر، ایدئولوژی «ما» و «آنها» و نوع رفتار مسلمانان در برخورد با اقلیت‌های دینی برجسته‌سازی می‌شود. در این صحنه‌ها هنگامی که عمه و شوهرعمهٔ امیر متوجه می‌شوند که آنیک و مادرش ارمنی هستند، رفتارشان با آنها تغییر می‌کند و سعی می‌کنند از آنها دوری کنند. در یکی از صحنه‌ها، عمهٔ امیر میوه‌هایی را که برای پذیرایی از مادر آنیک آورده است دوباره می‌شوید.

17. Vardavar

در فیلم *بودن یا نبودن* از امکانات میزانسن یعنی استفاده از رمزگان فنی مکان و طراحی صحنه تنها در یک صحنه استفاده شده است، صحنه‌ای که مادر آنیک برای خواندن دعا به کلیسا می‌رود. انجام اعمال و رفتار دینی در شخصیت‌های اقلیت در دو صحنه دیده می‌شود؛ صحنه‌ای که مادر آنیک و آنیک پشت در امامزاده صالح نشسته‌اند و درحالی‌که شمع روشن کرده‌اند دعا می‌خوانند و صحنه‌ای که مادر آنیک برای سلامتی دخترش به کلیسا می‌رود تا برای او دعا بخواند.

۵-۴- فیلم *کتاب قانون*

فیلم *کتاب قانون* با نویسندگی محمد رحمانیان و کارگردانی مازیار میری در سال ۱۳۸۷ ساخته شده است. داستان فیلم، زندگی دختری مسیحی به نام ژولیت را روایت می‌کند که با دیدن مردی مسلمان به او دل می‌بازد و پس از مسلمان شدن با او ازدواج می‌کند.

در فیلم *کتاب قانون*، بازنمایی اعتقادات شخصیت اقلیت، قبل از اینکه مسلمان شود تنها در یک صحنه، آن هم از طریق رمزگان فنی طراحی صحنه ـ استفاده از مجسمهٔ مسیح، حضرت مریم، نشان صلیب ـ و رمزگان اجتماعی رفتار و حرکت سر و دست ـ زانو زدن، خواندن دعا و کشیدن صلیب ـ صورت می‌گیرد. بعد از مسلمان شدن شخصیت اقلیت، ایدئولوژی اعتقادی شخصیت و پایبندی او به اصول دین، تنها از طریق رمزگان فنی دیالوگ اتفاق می‌افتد. فیلم کتاب قانون تنها فیلمی است که تضاد ایمانی و اعتقادی یک فرد تازه‌مسلمان‌شده را با کسانی که از بدو تولد مسلمان به دنیا آمده‌اند نشان می‌دهد. در بیشتر فیلم‌های مطالعه شده شخصیت‌های مسلمان بسیار معتقد، با ایمان، پایبند به اصول اخلاقی و انسانی و در برابر مشکلات محکم و استوار نشان داده شده‌اند؛ اما در فیلم *کتاب قانون*، شخصیت اقلیت تازه‌مسلمان‌شده، تنها کسی است که به اصول دین و قوانین الهی در تمام لحظات زندگی عمل می‌کند؛ درحالیکه مسلمانان شناسنامه‌ای، رستگاری را در ظواهر دین دیده‌اند و به فرعیات آن بیشتر از اصول توجه دارند.

۵-۵- فیلم سرو زیر آب

فیلم *سرو زیر آب* با نویسندگی و کارگردانی محمدعلی باشه‌آهنگر در سال ۱۳۹۶ ساخته شده است. فیلم *سرو زیر آب* داستان یک خانوادهٔ زرتشتی را روایت می‌کند که در جست‌وجوی پسر خود متوجه می‌شوند که او شهید شده است و پیکر او را به‌اشتباه به خانوادهٔ دیگری تحویل داده‌اند.

در فیلم *سرو زیر آب*، بازنمایی شخصیت‌های اقلیت در اکثر صحنه‌ها بیشتر به کمک رمزگان فنی دیالوگ و رمزگان اجتماعی گفتار ـ صحبت‌کردن به زبان پارسی زرتشتی ـ صورت گرفته است. تنها در یک صحنه، به کمک رمزگان فنی مکان و طراحی صحنه ـ حضور در آتشکده و خواندن دعا به دور آتش ـ ایدئولوژی اعتقادی و آیین‌های مذهبی شخصیت‌های اقلیت با استراتژی طبیعی‌سازی و برجسته‌سازی بازنمایی شده است. در فیلم *سرو زیر آب*، شخصیت‌های اقلیت کاملاً به اعتقادات دینی خود پایبند هستند. شخصیت چیستا دختری محکم و قدرتمند است که برای رسیدن به هدفش، که پیداکردن پیکر برادر شهیدش است از خانواده‌اش حمایت می‌کند. به ایدئولوژی «ما» و «آنها» در دو صحنه ـ صحنه‌ای که جهانبخش تابلوی آتشکده را می‌بیند و صحنه‌ای که در راهروی قطار چیستا و جهانبخش با یکدیگر صحبت می‌کنند ـ اشاره می‌شود، که به نوع رفتار و طرز تفکری که در میان برخی از مسلمانان نسبت به اقلیت‌های دینی رواج دارد می‌پردازد. در فیلم *سرو زیر آب* پرداختن به رفتار، کنش دینی، آداب و رسوم و آیین‌های مذهبی در حد حضور در آتشکده باقی می‌ماند و از آن فراتر نمی‌رود.

۶- بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ۱۶ فیلم از دهه‌های مختلف بعد از انقلاب اسلامی که با محوریت اصلی یا فرعی با موضوع اقلیت‌های دینی ارتباط داشتند مطالعه، تبیین و واکاوی شدند. با مطالعه فیلم‌های مرتبط با اقلیت‌های دینی و نحوهٔ بازنمایی آنها نتایج زیر حاصل شد:

بعد از انقلاب اسلامی، در بیشترین تعداد از فیلم‌ها، موضوع فیلم با اقلیت‌های دینی مسیحی ارتباط دارد ـ که می‌تواند مرتبط با جمعیت نسبی آن‌ها در مقایسه با جمعیت پیروان سایر ادیان در ایران باشد ـ و تنها یک فیلم

به اقلیت‌های دینی زرتشتی (فیلم *سرو زیر آب*) و دو فیلم به اقلیت‌های دینی یهودی پرداخته است. فیلم *سرب*، به طور مفصل به موضوع اقلیت دینی یهودی می‌پردازد و در فیلم *قانون*، در پیرنگ فرعی فیلم به اقلیت دینی یهودی اشاره شده است؛ در این فیلم شخصیت اقلیت تنها به لحاظ ایدئولوژی مادی‌گرایی و سرمایه‌داری بازنمایی می‌شود و به اعتقادات شخصیت اشاره‌ای نشده است.

در اکثر فیلم‌های مد نظر پژوهش، آیین‌های دینی، آداب و رسوم، جشن‌ها و اعیاد اقلیت‌های دینی کمتر بازنمایی شده‌اند. تنها در دو فیلم *پسر مریم* و *بودن یا نبودن* به بخشی از اعیاد، آداب و رسوم و جشن‌های اقلیت‌های دینی اشاره شده است. در فیلم *پسر مریم*، بخشی از آیین و آداب رسوم مسیحیان، همچون برگزاری مراسم غسل تعمید و عروسی در کلیسا بازنمایی می‌شود. در فیلم *بودن یا نبودن*، به جشن آب‌پاشان (وارداوار) که از قدیمی‌ترین جشن‌های ارمنیان است اشاره می‌شود؛ اما در سایر فیلم‌های مرتبط با موضوع پژوهش، بازنمایی اعتقادات دینی شخصیت‌های اقلیت، به طور عمده به خواندن دعا در کلیسا و استفاده از نمادهای دینی مثل نشان صلیب، نشان داوود و تصاویری از شمایل مسیح و یهود محدود شده است.

در تمام فیلم‌ها، شخصیت‌های اقلیت عموماً از طبقهٔ متوسط و گاهی مرفه جامعه و همچنین از قشری تحصیل‌کرده و فرهیخته هستند. در تجزیه و تحلیل صحنه‌ها مشخص شد که در نیمی از فیلم‌ها، شخصیت اقلیت دچار ضعف یا بحران‌های هویتی و دینی است. در این فیلم‌ها شخصیت اقلیت تحت تأثیر شخصیت مسلمان که قوی، با صلابت و مقید به اصول اخلاقی و انسانی بازنمایی می‌شود، قرار می‌گیرد که در نتیجه یا مسلمان می‌شود و یا متحول شده و نوع نگاهش به مسائل دینی و زندگی تغییر می‌کند. از نمونهٔ این فیلم‌ها می‌توان به فیلم *سرباز اسلام*، *پرستار شب*، *سرب*، *دیدار*، *آفتاب بر همه یکسان می‌تابد*، *مصائب دوشیزه* و *کتاب قانون* اشاره کرد. در فیلم *سرباز اسلام*، *دیدار* و *کتاب قانون*، شخصیت‌های اقلیت تحت تأثیر شخصیت‌های مسلمان و نوع رفتار آنها مسلمان می‌شوند. در فیلم *پرستار شب*، *سرب*، *آفتاب بر همه یکسان می‌تابد* و *مصائب دوشیزه*، شخصیت‌های اقلیت در مواجه با شخصیت مسلمان ـ که با اعتقادات قوی خود سعی در نشان دادن اهداف واقعی دین دارد ـ دچار تحول می‌شوند و به معرفت جدیدی در اعتقادات دینی، زندگی و مسائل آن دست پیدا می‌کنند.

در فیلم‌های مورد بحث مشخص شد که بازنمایی اقلیت‌های دینی در فیلم‌های پس از انقلاب اسلامی بیشتر به کمک رمزگان فنی دیالوگ ـ که به ایدئولوژی دینی و ایدئولوژی «خود» و «دیگری» یا «ما» و «آنها» اشاره می‌کند ـ بدون وجود نشانه یا رمزگان دیگری صورت گرفته است. در پاره‌ای از موارد همراهی رمزگان فنی مکان و طراحی صحنه و همچنین استفاده از رمزگان اجتماعی ظاهر و لباس، گفتار، رفتار و حرکات سر و دست به کمک رمزگان فنی دیالوگ آمده است تا با نشان دادن انجام مناسک دینی همچون خواندن دعا، رفتن به کلیسا، عبادت و...، ایدئولوژی دینی و اعتقادی شخصیت‌ها بازنمایی شود. کمترین رمزگان استفاده شده در فیلم‌های مورد نظر، رمزگان فنی دوربین، تدوین و موسیقی است. رمزگان فنی دوربین و تدوین تنها در فیلم‌های *عبور از مرز شب*، *پسر مریم* و *مصائب دوشیزه* استفاده می‌شود که به ایجاد حس روحانی و نزدیک شدن شخصیت اقلیت به خداوند و بازنمایی ایدئولوژی اعتقادی کمک کرده است.

به طور کلی می‌توان نتیجه گرفت که در تمام فیلم‌ها، پرداختن به آیین‌های دینی، مذهبی و ایدئولوژی اعتقادی اقلیت‌ها عموماً در قالب دیالوگ، حضور در کلیسا و خواندن دعا و استفاده از شمایل مسیح، زرتشت یا ستارهٔ داوود در برخی از صحنه‌ها برگزار می‌شود. کُنش دینی به صورت خواندن دعا و کشیدن صلیب بازنمایی می‌شود که این موضوع در مورد اقلیت‌های دینی مسیحی صدق می‌کند و در فیلم‌های مرتبط با اقلیت‌های دینی یهودی، کُنش و اعمال و رفتار دینی از این دست دیده نمی‌شود. در فیلم *سرو زیر آب* ـ فیلمی که به اقلیت‌های زرتشتی اشاره دارد ـ در یک صحنه، اقلیت‌های دینی زرتشتی در آتشکده مشغول خواندن دعا دیده می‌شوند. ایدئولوژی «خود» و «دیگری» یا «ما» و «آنها» در بیشتر فیلم‌ها تکرار می‌شود. شخصیت‌های اقلیت معمولاً آسیب‌پذیر هستند و راه درست در بیشتر مواقع توسط یک فرد مسلمان به آنها نشان داده می‌شود. در نیمی از فیلم‌ها شخصیت‌های اقلیت تحت تأثیر اصول دینی، اصول اخلاقی و رفتار شخصیت مسلمان قرار می‌گیرند. تقریباً در عموم فیلم‌ها به طور مستقیم، به جزئیات دین، اصول اخلاقی و انسانی که شخصیت‌های اقلیت در چارچوب

دین به آن معتقد هستند و در زندگی به آن عمل می‌کنند، اشاره نشده است. در این فیلم‌ها به طور کلی، به نوع زندگی اقلیت‌ها، فعالیت‌های اجتماعی، کاری و دینی آنها که در واقعیت جریان دارد، کمتر اشاره شده است؛ و در نهایت، به نظر می‌رسد در سال‌های بعد از انقلاب اسلامی، استفاده از رمزگان‌های کلیشه‌ای برای بازنمایی شخصیت‌های اقلیت در فیلم‌ها، تکرار شده‌اند و بداعت و خلاقیتی در بازنمایی‌ها دیده نمی‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. تقلید

۲. هومی بابا (۱۹۴۹)، استاد زبان انگلیسی و ادبیات، اهل هند، مدیر مرکز علوم انسانی دانشگاه هاروارد در آمریکا و یکی از مهم‌ترین چهره‌ها در مطالعات پسااستعماری معاصر است.

۳. معنای ضمنی به آن بخش از معنای واژه‌ها و جملات که به بافت غیر زبانی و جنبه‌های عاطفی و فرهنگی مربوط می‌شود، اشاره دارد.

فهرست منابع

ایرانی‌پور نظری، الهه (۱۳۸۸)، برجسته‌سازی Agenda Setting، نشریه *کتاب ماه علوم اجتماعی*، شماره ۲۳، ص ۸۲-۹۱.

جعفری‌نژاد، مسعود؛ قائدی، محمدرضا (۱۳۹۲)، عملیات روانی هالیوود در گسترش موج اسلام هراسی، نشریه مطالعات عملیات روانی، شماره ۳۷، ص ۱۱۳-۱۳۴.

شایگان‌فر، نادر، فرزان سجودی و قاسم تورجی (۱۳۹۷)، واکاوی نحوه شکل‌گیری مفهوم «خود و دیگری» در انیمیشن بن تن یک با تکیه بر روش فنی (جان فیسک) و پنج سطحی (رولان بارت). فصلنامه *پژوهش‌های ارتباطی*، سال بیست و پنجم، شماره ۲، ص ۱۲۹-۱۵۴.

فیسک، جان (۱۳۸۸)، *درآمدی بر مطالعات ارتباطی*، ترجمهٔ مهدی غبرایی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

فیسک، جان (۱۳۸۰)، *فرهنگ تلویزیون*، ترجمهٔ مژگان برومند. نشریه ارغنون، شماره ۱۹، ص ۱۲۵-۱۴۲.

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۳)، اندیشه: واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۰) بازنمایی. نشریه *گلستانه*، شماره ۵۸، ص ۳۷-۴۱.

گیویان، عبدالله و سیده هاجر مخزن‌موسوی (۱۳۹۲)، بازنمایی شخصیت مذهبی در سریال «مرگ تدریجی یک رویا»، *نشریه مطالعات سبک زندگی*، سال دوم، شماره ۵ و ۶، ص ۱۳۵-۱۶۸.

مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

هال، استوارت (۱۳۹۳)، معنا، *فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی، تهران: نشر نی.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، زنجان: هزارهٔ سوم.

Bryant, L (2021), Stuart Hall & Theory of Representation the Media: Exploring Get Out and Candyman, *scholar* works.arcadia.edu.

Hall, S (1997), The Spectacel of other, *Cultural Representation and Signifying Practice*, London: sage Publication.