Rasanch \ A Quarterly Journal of Media Studies and Research
http//qjmn.farhang.gov.ir DOI: 10.22034/bmsp.2024.435903.1977
Research paper Received: 16/1/2024
Vol. 35, No. 4, Winter 2025, Issue 4 Accepted: 13/3/2024

Representation of the New Middle Class (New Bourgeoisie) in Three Selected Movies of Iranian Cinema in 1390s (2011 – 2020)

Ahmadreza Asgharpour Masouleh: Assistant Professor, Department of Social Sciences, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad (Corresponding Author), Mashhad, Iran. **email:** asgharpour@um.ac.ir

Hoda Davari: PhD in Sociology, Economics and Development, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. **email:** hoda_davary@yahoo.com

The economic, social, and political changes and developments of recent years have led to a change in the social classes of society. The aim of this article is to examine how the urban middle class is represented in the cinema of the 1390s (2011 – 2020) . In this study, class is considered, based on Bourdieu's definition, to be a combination of various economic, social, and cultural capitals and habits of individuals that also have subcategories. The representation of this class in the cinema of the 1390s has been analyzed with Hall's constructivist approach to representation. Among the films of Iranian cinema of the 1390s, three party films, Kami's Party (2013), Atomic Heart (2014), and Khargioush (2016), which represented a specific branch of the middle class, have been selected. These films have been examined using John Fisk's critical semiotics method at three levels: social reality codes, representational codes, and ideological codes. The findings show that these three films represent a branch of the middle class called the new "petty bourgeoisie" that, by combining the types of capital and their habits, represent a similar lifestyle. Common cultural-class patterns based on the consumption of signs: Habits whose moral foundation is based on pleasure. This lifestyle is characterized by the lack of a single guiding principle in the field of consumption. A kind of cultural omnivorousness in the field of the consumption of signs is evident.

Keywords: social class, representation, semiotics, John Fisk, cinema.

How to cite this paper: Ahmadreza Asgharpour Masouleh, A. R., &, Davari, H. (2025). Representation of the New Middle Class (New Bourgeoisie) in Three Selected Movies of Iranian Cinema in 1390s (2011 – 2020). *Rasaneh*, 35(4), 155-179. **[In Persian]**

رسانه / فصلنامه مطالعاتی و تحقیقاتی وسایل ارتباط جمعی
نوع مقاله: پژوهشی
DOI: 10.22034/bmsp.2024.435903.1977
http//qjmn.farhang.gov.ir
Rasanch
Vol. 35, No. 4, Winter 2025

بازنمایی طبقهٔ متوسط جدید (بورژوازی جدید) در سه فیلم منتخب سینمای دههٔ نود ایران

نوشتهٔ
احمدرضا اصغرپور ماسوله*
حدا داوری**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

چکیده

تغییر و تحولات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی سالیان اخیر سبب تغییر آرایش در طبقات اجتماعی جامعه شده است. هدف این مقاله چگونگی بازنمایی طبقهٔ متوسط شهری در سینمای دههٔ نود است. طبقه در این پژوهش بر مبنای تعریف بوردیو، ترکیبی از سرمایه‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و عادت‌واره‌های افرادی که دارای زیرشاخهٔ نیز هستند در نظر گرفته‌شده است. بازنمایی این طبقه در سینمای دههٔ نود با رویکرد برساخت‌گرایی هال در خصوص بازنمایی، تحلیل شده است. از میان فیلم‌های دههٔ نود سینمای ایران، سه فیلم "مهمونی کامی" (۱۳۹۲)، "مادر قلب اتمی" (۱۳۹۳) و "خرگیوش" (۱۳۹۵) که بازنمای شاخهٔ خاصی از طبقهٔ متوسط بوده‌اند، انتخاب شده‌اند. این فیلم‌ها با روش نشانه‌شناسی انتقادی جان فیسک در سه سطح رمزگان واقعیت اجتماعی، رمزگان بازنمودی و رمزگان ایدئولوژیک بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد، این سه فیلم شاخه‌ای از طبقهٔ متوسط با نام "خرده بورژوازی" جدید را بازنمایی می‌کنند که با ترکیب انواع سرمایه و عادت‌واره‌هایشان، سبک زندگی مشابهی را نمایندگی می‌کنند. الگوهای فرهنگی ـ طبقاتی مشترکی که بر مبنای مصرف نشانه‌ها استوار است. عادت‌واره‌هایی که پایهٔ اخلاقی آن بر لذت استوار شده است. مشخصهٔ این سبک زندگی فقدان اصول هدایت‌گر واحد در زمینهٔ مصرف است. نوعی همه‌چیزخوارگی فرهنگی در زمینهٔ مصرف نشانه‌ها در آن آشکار است.

کلیدواژه: طبقهٔ اجتماعی، بازنمایی، نشانه‌شناسی، جان فیسک، سینما.

* استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول)، مشهد، ایران Asgharpour@um.ac.ir
** دکتری جامعه‌شناسی گرایش اقتصاد و توسعه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران hoda_davary@yahoo.com

نحوهٔ استناد به این مقاله: اصغرپور ماسوله، احمدرضا و داوری، حدا (۱۴۰۳). بازنمایی طبقه متوسط جدید (بورژوازی جدید) در سه فیلم منتخب سینمای دههٔ نود ایران. رسانه، ۳۵(۴)، ۱۵۵-۱۷۹ .

بیان مسئله

در سال‌های اخیر، افزایش جمعیت و به‌تبع آن، گسترش شهرنشینی، همراه با وقایع اجتماعی و اقتصادی و تحرک‌های اجتماعی، صورت‌بندی‌های طبقاتی را دستخوش تحول کرده‌اند. طبقهٔ متوسط در این سال‌ها وزن بیشتری را در میان طبقات اجتماعی به خود اختصاص داده است؛ طبقه‌ای که گسترهٔ وسیعی از مشاغل، منزلت‌ها و همچنین سبک‌های زندگی متفاوت را دربرمی‌گیرد. در این مقاله، طبقهٔ اجتماعی به‌صورت ترکیبی از اقتصاد و فرهنگ در نظر گرفته شده است. بنا به رویکرد بوردیویی، طبقه از ترکیب سرمایه‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی و نیز عادت‌واره‌های افراد حاصل می‌شود. ترکیب این عوامل، نه‌تنها چندین طبقهٔ مشخص به دست نمی‌دهد، بلکه در هر طبقه، شاخه‌های مختلفی را نیز پدید می‌آورد؛ شاخه‌هایی که هرکدام سبک زندگی و عادت‌واره‌های ویژهٔ خود را دارا هستند.

در این میان، تمرکز بر سینما به‌عنوان رسانه‌ای با دایرهٔ مخاطب گسترده، در خصوص بازنمایی این طبقه می‌تواند ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی مردمان این طبقه را بیشتر آشکار سازد. سینما این قابلیت را دارد که میانجی فهم ما از جامعه و تحولات آن باشد و به‌عنوان یک عنصر عمیق فرهنگی ـ اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی‌مان ببرد و درکی به‌نسبت عمیق از وضعیت گروه‌های بازتاب داده شده و شرایط اجتماعی معاصر جامعه‌مان به دست دهد (راودراد و فرشباف، ۲۰۰۸: ۴۳). همان‌گونه که فیلم بر نظام معنایی فرهنگ اثر می‌گذارد ـ آن‌ها را بازسازی، بازتولید و بازنگری می‌کند ـ آن نظام‌های معنایی نیز بر ساخت فیلم اثر می‌گذارند. فیلم‌ساز از منابع و قراردادهای موجود در فرهنگ استفاده می‌کند تا چیزی تازه اما آشنا، نو اما عام، منحصربه‌فرد اما بازنمایانه بسازد (ترنر[1]، ۲۰۱۵: ۱۸۰). فیلم‌ها هم به‌عنوان نظام‌های بازنمایی و هم به‌عنوان ساختارهای روایی، محمل مناسبی برای تحلیل ایدئولوژیک هستند. ترنر برای نفوذ به لایه‌های درونی یک جامعه، پس از تحقیقات میدانی، هیچ‌چیز را به‌اندازهٔ بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شوند، ارزشمند نمی‌داند (جاروی[2]، ۲۰۰۰: ۴۵). با بررسی بازنمایی که از طبقهٔ متوسط در سینمای ایران ارائه می‌شود، علاوه‌بر این‌که می‌توانیم در خصوص این قشر از طبقهٔ متوسط شناخت بیشتری پیدا کنیم، این امکان نیز فراهم می‌شود که معنایی برساخته‌شده از این طبقه را شناسایی کنیم. همان‌گونه که (هال[3]، ۱۹۹۷) مطرح می‌سازد، پدیده‌ها برای این‌که به واقعیت بدل شوند، باید به شکل بازنمایی درآیند و این کار از طریق ورود به عرصهٔ زبان، به معنای جامع آن، فراهم می‌شود. در واقع ما با نحوهٔ بازنمایی چیزها به آن‌ها معنا می‌دهیم؛ در مورد آن‌ها مفهوم‌سازی می‌کنیم یا ارزش‌هایی را برای آن‌ها تعیین می‌کنیم (محمدپور، ۱۳۹۷).

1.Turner
2. Jarouy
3. Hall

در این پژوهش، سه فیلم "مهمونی کامی" (۱۳۹۲)، "مادر قلب اتمی" (۱۳۹۳) و "خرگیوش" (۱۳۹۵) از منظر بازنمایی طبقاتی که ارائه می‌دهند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. دو فیلم اول به کارگردانی علی احمدزاده و نویسندگی احمدزاده و مانی باغبانی است و فیلم "خرگیوش" به کارگردانی مانی باغبانی است. هر سه این فیلم‌ها در دهۀ ۹۰ ساخته شده‌اند. نکتۀ مشترک دیگری که در این سه فیلم دیده می‌شود، این است که با وجود تفاوت ژانر، هر سه از طبقۀ خاصی بازنمایی می‌کنند که در سالیان اخیر نیز نمودهایی از این سبک زندگی را می‌توان در سطح جامعه مشاهده کرد؛ نمودهایی که نسبت به آن‌ها واکنش‌ها و اظهارنظرهای تندی نیز دیده می‌شود. این طبقۀ خاص، در چارچوب تعاریف کلاسیک طبقه نمی‌گنجد و مرزهای بین طبقات را، با تعاریف کلاسیک، در هم می‌شکند. بازنمایی این طبقۀ جنجالی را در سه فیلم منتخب می‌توان مشاهده کرد. بازنمایی‌ای که سبب شد این فیلم‌ها، به‌عنوان بستر این بازنمود، نیز دچار مشکل شوند: مهمانی کامی اجازۀ اکران نیافت و "مادر قلب اتمی" نیز پس از سانسور چندین‌باره، با سه سال تأخیر اکران شد. بررسی انتقادی این طبقه خاص از رهگذر فیلم‌هایی که آن را بازنمایی می‌کنند، می‌تواند به شناخت و تأمل انتقادی در خصوص این طبقه منجر شود. هدف اصلی در این تحقیق، شناخت ویژگی‌های بازنمایی‌شدۀ قشر خاصی از طبقۀ متوسط در فیلم‌هایی نوآورانۀ دهۀ ۹۰، با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسانه و بررسی رمزگان اجتماعی، بازنمایانه و ایدئولوژیک است.

پیشینۀ تجربی

رضایی و حسن‌پور (۱۳۹۳) در پژوهش "بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران" تلاش کرده‌اند بازنمایی مناسبات طبقاتی در جامعۀ ایران را در سینما مورد بررسی قرار دهند. این پژوهش با مشخص ساختن تقابل‌های طبقاتی فیلم، آن‌ها را روایتگر شکاف‌های عمیق در سطح جامعۀ ایرانی می‌داند. همچنین مظفری و جعفری (۱۳۹۲) به بررسی این فیلم از منظر نشانه‌شناسی پرداخته‌اند و تبیین آن را از رهگذر قطب‌بندی میان فرودست و فرادست انجام می‌دهند.

امیری و آقابابایی (۱۳۹۷) در مقالۀ "تحلیل روایت برساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب" به بررسی بازنمایی ارائه‌شده از طبقۀ فرودست در سینمای ایران و رابطۀ آن با بافت اجتماعی و سیاسی کشور پرداخته‌اند. آن‌ها عنوان می‌کنند که فقرا در سال‌های دهۀ شصت افرادی پیروز و ارزشمند تصویر شده‌اند و پس از آن در دهۀ هفتاد قربانی آسیب‌های اجتماعی بازنمایی می‌شوند، در دهۀ هشتاد افرادی ناتوان و در دهۀ نود افرادی گناهکار بازنمایی می‌شوند. این تغییر در رابطۀ مستقیم با تغییر گفتمان حاکمیت به این طبقه است.

برخورداری و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهش "بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران" با استفاده از روش نشانه‌شناسی جان فیسک عنوان می‌کنند که

شـــاهد کاهش چشـــمگیر ابعاد دینداری طبقهٔ فرودســـت، ازجمله بعد عاطفی در مقایسه با دههٔ شـــصت، ثبات نسبی ابعاد دینداری طبقهٔ متوسط از دههٔ هفتاد به بعد و همچنین پررنگ‌ترشدن بعد مناسکی دینداری طبقهٔ مرفه هستیم.

رستگار و همکاران (۱۳۸۹) در مقالهٔ "بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اســـلامی ایران" به بررسی ۳۷ فیلم پرمخاطب سینمای ایران پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهد در دههٔ اول نوعی تقدس‌گرایی بر ســـینما حاکم اســـت، در دههٔ هفتاد مسئلهٔ زنان بستر اصلی طرح مســـائل اجتماعی اســـت، دههٔ هشتاد مســـئلهٔ اصلی، خانوادهٔ طبقهٔ متوسط اســـت و دههٔ نود با سینمای انباشته از مسائل اجتماعی در بستر خشونت مواجهیم.

کاشانی (۱۳۹۲) در مقالهٔ "طبقه متوسط و سینمای ایران" به چگونگی بازنمایی طبقهٔ متوسط در سینمای ایران پرداخته است. وی بازنمایی طبقهٔ پایین را در قالب تیپ زحمتکش و ساده‌دل می‌داند و طبقهٔ متوســـط را با تیپ‌های کارمند، نویســـنده، هنرمند، روزنامه‌نگار و وکیل تصویر می‌کند و در بسیاری موارد دارای شرایط تردید، افسردگی و تنش‌های فکری و عملی و افرادی دمدمی‌مزاج و ولنگار هستند که با نوعی بازنمایی منفی تصویر می‌شوند.

کمالی (۱۳۹۲) در مقالهٔ "تصاویر فراموش‌شـــده از طبقه متوســـط" عنوان می‌دارد که در دههٔ هفتاد، ســـیل مطالبات سیاسی و اجتماعی طبقهٔ متوسط در سینما بازتاب عمده‌ای داشته است. این مطالبات شـــامل آزادی‌های اجتماعی و فردی و نیز حقوق زنان می‌شـــد. در دههٔ هشـــتاد، تصویر انسان‌هایی با بحران‌های اخلاقی و پنهان‌کار از طبقهٔ متوسط بازنمایی شده است.

بهار و شـــمس اسماعیلی (۱۴۰۱) در مقالهٔ "پیوند فرهنگ شهرت و مصرف‌گرایی در برنامهٔ شـــام ایرانی" به نمایش مصرف ســـلبریتی‌ها می‌پردازند. آن‌ها با استفاده از روش نشانه‌شناسی جان فیسک این برنامه را تحلیل می‌کنند و در نتایج، با دسته‌بندی مصرف نمایشی در چهار بعد بدن، پوشش، غذا و لوازم منزل، چگونگی نمایش کلان‌روایت مصرف‌گرایی را تحلیل می‌کنند.

این پژوهش‌ها به بررســـی بازنمایی طبقه در ســـینمای ایران پرداخته‌اند؛ تحلیل‌هایی که با روش نشانه‌شناسی، تحلیل‌گفتمان یا تحلیل محتوای کیفی انجام شده‌اند. پژوهش‌های فوق‌الذکر بازنمایـــی طبقـــه را تا دههٔ ۸۰ مورد بررســـی قرار داده‌اند و در بیشترشـــان تعریف بوردیویی از طبقه مورد نظر نبوده اســـت. این پژوهش ســـعی دارد با در نظرگرفتن تعریف بوردیو از طبقه و بررســـی زیرشاخه‌های طبقهٔ متوســـط، به تحلیل فیلم‌های شاخص در سینمای نوآور دههٔ ۹۰ و بازنمایی‌ای که این فیلم‌ها از طبقهٔ متوسط جدید دارند، بپردازد. استفاده از روش نشانه‌شناسی جان فیســـک، در بررســـی رمزگان واقعیت اجتماعی، رمزگان بازنمودی و رمزگان ایدئولوژیک می‌تواند بازنمایی را بهتر تبیین کند.

چارچوب مفهومی

پژوهش‌های کیفی درصدد نظریه‌آزمایی نیستند و بنابراین چارچوب نظری به معنای مصطلح آن ندارند. مراد از چارچوب مفهومی در این پژوهش‌ها مجموعهٔ مفاهیم به هم مرتبطی است که در مطالعه استفاده شده‌اند. در این بخش، سعی می‌شود تا این مفاهیم در یک نظام منسجم و مرتبط معنایی به یکدیگر پیوند پیدا کنند (محمدپور و ایمان، ۱۳۸۷). بنابراین در این تحقیق سعی شده است تا به تعریف مفاهیم مورد استفاده پرداخته شود تا محققان و مخاطبان بدانند موضوع چیست.

طبقه

شالودهٔ اکثر تحلیل‌های جامعه‌شناختی دربارهٔ طبقه، نظریات مارکس، وبر و بوردیو است. مارکس طبقه را گروهی از مردم می‌داند که رابطهٔ مشترکی با ابزارهای تولید دارند و "استثمار" عنصر مفهومی اصلی در درک و تفسیر تحلیل طبقاتی مورد نظر مارکسیست‌ها است (رایت[1]، ۲۰۰۷: ۲۳). در دیدگاه او بنیان طبقات اجتماعی بر نقشی استوار است که افراد در تولید و توزیع اموال اقتصادی بازی می‌کنند و همین نقش، سطح زندگی، آگاهی طبقاتی، ایدئولوژی، فرهنگ و جهت‌های سیاسی و دیگر جنبه‌های زندگی طبقات اجتماعی را تعیین می‌کند (بحرانی، ۱۳۸۸: ۳۶). کرامپتون عنوان می‌دارد که درست است که مارکس بورژوازی و پرولتاریا را دو بازیگر اصلی تاریخ سرمایه‌داری می‌داند، اما تحلیل او از وقایع معاصر مشخص می‌سازد که جوامع را مرکب از طبقات گوناگون می‌داند. برای مثال در کتاب هجدهم برومر لوئیس بناپارت (۱۹۴۷) گروه‌های گوناگون اشراف‌سالار زمین‌دار، بانکدار، بورژوازی صنعتی و طبقهٔ متوسط و خرده‌بورژوازی و پرولتاریای صنعتی و لمپن پرولتاریا و دهقانان را در توصیف طبقات زمان کودتای بناپارت به‌کار می‌برد (کرامپتون[2]، ۲۰۰۸: ۶۹).

وبر طبقه را مشتمل بر گروهی از اشخاص می‌داند که شانس‌های زندگی یکسانی دارند. وضعیت طبقاتی، وضعیتی است که به‌طور معمول احتمال دستیابی به کالاها، رسیدن به موقعیتی در زندگی و داشتن رضایت درونی، بین اشغال‌کنندگان آن موقعیت یکسان است (رایت به نقل از وبر[3]، ۲۰۰۷). وبر طبقه اجتماعی را تعیین‌کننده اصلی نابرابری نمی‌داند.

رویکرد بوردیو به تحلیل طبقاتی ترکیبی از اقتصاد و فرهنگ است. بوردیو دو عنصر سرمایه و عادت‌واره را سازندهٔ طبقه می‌داند. او سرمایه را مجموعه‌ای از منابع و قدرت‌های قابل استفاده می‌داند که در اشکال سرمایهٔ اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی یا نمادین ظاهر می‌شوند.

1. Wright
2. Crompton
3. Weber

سه عامل حجم، ترکیب و مسیر بر سرمایه اثر می‌گذارند (ممتاز، ۱۳۸۵: ۱۵۳). عادت‌واره مجموعه‌ای از الگوهای اکتسابی تفکر، رفتار و ذائقه است. ترکیبی از سرمایه‌ها جایگاه شخص را در جایگاه طبقاتی مشخص می‌سازد.

بوردیو معتقد است در درون هر یک از طبقات، بنا به ترکیب انواع سرمایه، منشأ آن و عادت‌واره‌های فرد، می‌توان به شاخه‌های گوناگونی دست یافت. طبقات متوسط فرم‌های فرهنگی‌ای را ترجیح می‌دهند که بر سبک‌بخشی یا زیبایی‌شناختی کردن اشیا و زندگی تأکید دارند. بوردیو در میان طبقهٔ متوسط شاخه‌ای را مشخص می‌سازد که از آن با نام "بورژوازی نو" یاد می‌کند. این طبقه نوبنیاد را سویج نیز با نام "همه‌چیزخوارگان فرهنگی" می‌نامد؛ گروهی که اخلاقیات نوینی را مبتنی‌بر لذت بنا نهاده‌اند. بر اساس این اصول، عقاید جدید کوتاهی در خوش‌بودن یا تفریح‌کردن یا کیف‌کردن، حتی نوعی قصور و ناکامی و حتی تهدیدی برای عزت‌نفس به‌شمار می‌آید (بوردیو[1]، ۲۰۱۱: ۴۲۰). یکی از ویژگی‌های متمایز آنان حس مشروعیتی است که در تعلیم‌دادن سبک زندگی مشروع به دیگران دارند. سبک زندگی و مواضع اخلاقی و سیاسی آنان بر پایه طرد و انکار همه‌چیز استوار است. خود را غیرقابل طبقه‌بندی، مطرود، اخراجی، حاشیه‌ای و هر چیز دیگری می‌دانند، اما همهٔ کردوکارهای فرهنگی، ورزشی، آموزشی و جنسی آنان از طبقه‌بندی سخن می‌گوید، البته به زبان نفی و انکار. این روشنفکران جدید با پیروی از خلق‌وخوی ضد نهادی خویش و میل به گریختن از هر چیزی که یادآور رقابت‌ها، سلسله‌مراتب‌ها، طبقه‌بندی‌ها و به‌خصوص طبقه‌بندی‌های مدرسی، سلسله‌مراتب معرفت، نظریه‌های انتزاعی یا توانش‌های فنی باشد، فن و هنری برای زیستن ابداع می‌کنند که رضایت‌خاطر و شأن و منزلت روشنفکران را به کمترین قیمت در اختیار آن‌ها می‌گذارد. آن‌ها به‌دنبال شکل‌های کم‌وبیش دنیوی‌شدهٔ جست‌وجوی رستگاری دینی می‌روند (بوردیو، ۲۰۱۱: ۴۲۸).

جدول ۱. ویژگی‌های طبقه نزد جامعه‌شناسان

جامعه‌شناس	مارکس	وبر	بوردیو	سویج
نوع جامعهٔ مورد بررسی	تمام جوامع در طول تاریخ	جامعهٔ سرمایه‌داری	جامعهٔ صنعتی	مدرن/پست‌مدرن
ویژگی متمایزکنندهٔ طبقات	مالکیت ابزار تولید	منزلت	انواع سرمایه و عادت‌واره	الگوی متمایز مصرف و سبک زندگی

جامعه‌شناسان دیگری مانند سویج هم‌راستا با بوردیو تقسیم‌بندی‌های طبقاتی را با الگوهای متمایز مصرف و سبک زندگی ربط داده‌اند. سویج گروه‌ها را بر مبنای سلیقه و دارایی فرهنگی

1. Bourdieu

تقسیم می‌کند. حرفه‌ای‌های شاغل در خدمات عمومی که سرمایه فرهنگی بالا و سرمایه اقتصادی پایینی دارند و به‌طور معمول سبک زندگی سالمی را دنبال می‌کنند. گروه دیگر مدیران و مقامات اداری هستند که الگوهای نامتمایزی را دنبال می‌کنند که شامل سطوح پایین یا متوسط ورزش، توجه ناچیز به فعالیت فرهنگی و ترجیح‌دادن سبک‌های سنتی دکوراسیون خانه و مد است. سبک زندگی سوم، "پست‌مدرن‌ها"، فاقد هرگونه اصل تعریف‌کننده‌ای است (کرامپتون، ۲۰۰۸: ۲۱۴). نوعی همه‌چیزخوارگی فرهنگی در آنان دیده می‌شود. مشخصهٔ این سبک زندگی فقدان اصول هدایتگر واحد در زمینهٔ مصرف است: ولخرجی‌های مفرط همراه با فرهنگ بدن، ستایش انواع هنرهای فرهنگ والا همچون اپرا و موسیقی کلاسیک در کنار علاقه به رقص دیسکو یا مسابقه ماشین‌رانی (سویج[1]، ۱۹۹۲).

بازنمایی

بازنمایی فرآیند ذاتی تولید و مبادلهٔ معنا بین اجزای فرهنگی خاص است و این امر مستلزم به‌کارگیری زبان، نشانه‌ها و تصویرها برای بازنمایی چیزهاست. پس بازنمایی یکی از کردارهای فرهنگی است که فرهنگ را تولید می‌کند. بدین‌معنا که مشارکت‌کنندگان در فرهنگ هستند که به افراد، ابژه‌ها و حوادث معنا می‌دهند. چیزها فی‌نفسه معنادار نیستند. بنابراین، معنای چیزها محصول چگونگی بازنمایی آن‌هاست و فرهنگ تفسیر معنادار چیزها است (هال،۲۰۰۳: ۲). از نظر وودوارد[2] از طریق بازنمایی ما قادر به درک خود و دیگران می‌شویم و از همین طریق دیگران نسبت به ما درک پیدا می‌کنند. او معتقد است هویت ما از طریق کردارها و نمادهای فرهنگی که معانی را با خود به‌همراه دارند، ساخته می‌شوند (محمدپور به نقل از وودوارد، ۱۳۹۷: ۴۴۱). در حوزهٔ بازنمایی با نظریهٔ انعکاسی با معنای زبان آیینهٔ جهان، نظریهٔ نیت‌مندی با تولید معنا در دست نویسنده و برساخت‌گرایی با معنای این‌که تولید برساخته می‌شود تا کشف شود؛ مواجه هستیم (محمدپور، ۱۳۹۷).

روش پژوهش

در این پژوهش، با رویکردی برساخت‌گرایانه به بررسی مسئلهٔ خود می‌پردازیم. بر مبنای این رویکرد، معنا تولید و برساخته می‌شود. اهداف پژوهش در این رویکرد یافتن مکانیسم‌هایی است که به‌واسطهٔ آن‌ها معنا تولید می‌شود. نشانه‌شناسی به فرایندهای تولید و مبادلهٔ معنا، نه از طریق مطالعهٔ صرف نشانه‌ها و نظام نشانه‌ای، بلکه به‌واسطهٔ تفسیر روابط بین نشانه‌ها می‌پردازد. ازآنجاکه مسئلهٔ ما در این تحقیق بررسی رمزگان بازنمودی در فیلم‌های سینمایی

1. Savage
2. Woodward

است، رویکرد برساخت‌گرایانه و روش نشانه‌شناسی مناسب هستند. رهیافت جان فیسک که معنا را برساختهٔ اجتماع و فرهنگ می‌داند و بر این باور است که با بررسی ویژگی‌های ظاهری و همچنین قدرت آفرینندگی مؤلف می‌توان به معنای انسجام‌بخش و ایدئولوژیک پی برد، در این پژوهش کاربرد دارد.

جامعهٔ موردبررسی و روش نمونه‌گیری

نمونه‌گیری در این پژوهش از جنس نمونه‌گیری هدفمند و نمونه‌گیری شدت است. مؤلفان این پژوهش، غالب فیلم‌های سینمای ایران را، در این دهه، بررسی کرده‌اند. فیلم‌هایی که این ویژگی‌ها به‌طور شاخص در آن‌ها مشهود است، برای تحلیل انتخاب شده‌اند. سه فیلم "مهمونی کامی"، "مادر قلب اتمی" و "خرگیوش" که در دههٔ ۹۰ ساخته شده‌اند و در حوزهٔ فیلم‌های نوآور این دهه می‌گنجند، برای تحلیل انتخاب شده‌اند. بر مبنای نمونه‌گیری شدت، نمونه‌هایی که حائز بیشترین ویژگی از هدف خواسته‌شده باشند، انتخاب می‌شوند. بنابراین، موردهای انتخاب‌شده برجسته‌ترین و شفاف‌ترین تصویر از این طبقه را ارائه می‌دهند.

روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

در این پژوهش، از نشانه‌شناسی با رویکرد جان فیسک استفاده شده است. فیسک معنا را برساختهٔ فرهنگ و اجتماع می‌داند. او معتقد است واقعیت محصول رمزهای همان فرهنگ است (فیسک[1]،۱۹۸۷). رمزها در متن، به معنای کلی آن، چارچوب‌هایی را فراهم می‌کنند که برون‌داد آن نشانه‌ها هستند. در واقع، رمزها به نشانه‌ها سازمان نمی‌دهند (اصغرپور ماسوله و داوری، ۱۴۰۱). فیسک رمزها را به شکل زیر طبقه‌بندی می‌کند:

۱. **رمزهای اجتماعی:** انسان در جامعه به‌عنوان نظامی از روابط اجتماعی حضور دارد؛ حضوری که همراه با آیین‌ها، هویت‌ها، آداب‌ورسوم و نظایر آن است. این قواعد روابط اجتماعی دارای دلالت‌های ضمنی هستند که حالت‌های چهره و بدن، لباس، ایفای نقش و گفتار را در بردارند (محمدپور، ۱۳۹۲).

۲. **رمزهای بازنمودی:** رمزهایی هستند که کمتر اجتماعی شده‌اند و بیشتر متضمن قدرت آفرینندگی فرستنده‌اند.

۳. **رمزهای ایدئولوژیک:** این رمزها سایر رمزها را سامان می‌دهند تا مجموعه‌ای سازگار و منسجم پیدا کنند و به تأثیر قدرت در تنظیم و طبقه‌بندی رمزهای دیگر مرتبط می‌شوند. کارکرد آن‌ها طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی رمزهای قراردادی و روابط سلطه‌گر است.

1. Fiske

جدول ۲. رمزگان پیشنهادی جان فیسک

رمزگان واقعیت اجتماعی	ویژگی‌های ظاهری	ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سرودست، صدا
رمزگان بازنمودی	قدرت آفرینندگی فرستنده	روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان، نحوهٔ چیدمان، نمادهای به‌کاررفته
رمزگان ایدئولوژیک	عناصر فوق را در مقولهٔ انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهد	هرگونه ایدئولوژی نظیر فردگرایی، سرمایه‌داری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، پدرسالاری

یافته‌ها

فیلم "مهمونی کامی" (۱۳۹۲)

فیلمی جاده‌ای که جریان سفر نگین و فرناز از ویلایی در شمال تا ویلایی در تهران را به تصویر می‌کشد؛ سفری که در آن، از جنازهٔ دوست‌پسر نگین، امید، که در صندوق‌عقب ماشین قرار دارد، بی‌خبرند.

رمزگان واقعیت اجتماعی

تمام شخصیت‌های فیلم در ردهٔ سنی جوان هستند. ظاهر تمام شخصیت‌ها غیر رسمی و مطابق مد روز است. صحبتی از تحصیلات افراد نمی‌شود. هیچ حضوری از پدر و مادر و خانواده به‌جز همین ابزار معرفی وجود ندارد. نوع پوشش و ماشین شخصیت‌های اصلی نشانگر سرمایهٔ اقتصادی بالای این شخصیت‌ها است. نگین و امید، دوست‌پسرش، شب قبل در مهمانی با هم دعوا کرده‌اند و نگین از دیشب از او خبر ندارد و نمی‌داند جنازهٔ او در صندوق‌عقب ماشین است. نازنین، خواهر نگین، با امید رابطه دارد و در ابتدای فیلم با هم مواد مصرف می‌کنند. سفر خارجی به‌گونه‌ای عادت‌واره این افراد است که این عادت‌واره نشانگر سرمایهٔ اقتصادی بالا و جایگاه طبقاتی آنان است. پارتی‌رفتن و پارتی برگزارکردن، عادت‌واره‌های اصلی دیگر در حوزهٔ زندگی آنان هستند. مصرف سیگار و ماری‌جوانا که در ایران به گل معروف است، در فیلم به‌وضوح دیده می‌شود. امید بر اثر مصرف بیش‌ازاندازه مرده است. در یک صحنه فیلم، نگین، نازنین و آرمین در یک فضای مه‌آلود با یکدیگر گل می‌کشند.

رمزگان بازنمودی

روایت‌محوری فیلم در خصوص سفری در جادهٔ چالوس از ویلایی در شمال کشور تا ویلایی در لواسان است. قاب‌بندی اکثر صحنه‌ها، کنشگران اصلی را در داخل ماشین نشان می‌دهد.

آفرینندگی مؤلف در جهت ایجاد سطح برابر با مخاطب و فرستادن نوعی پیام مستقیم است. اگر با الگوی مرکز و حاشیه نیز بخواهیم تحلیل کنیم، بیشتر مواقع بازیگران با نمای بسته در مرکز هستند تا صحنه‌های اطراف آنان. وضوح تصویر بدون عمق میدان است. این عدم حضور عناصر هم‌نشین در میدان نیز بیانگر قصد مؤلف در جهت تمرکز بر شخصیت اصلی و دیالوگ‌های وی است. برداشت‌های بلند نیز از اجزای اصلی فیلم هستند. فیلم‌بردار گویی می‌خواهد با استفاده از قاب‌های سیال، پریشانی شخصیت‌ها را نشان دهد. حتی صحنه‌هایی که از پشت شیشه ماشین در فیلم هستند، می‌خواهند فضای مبهم میان شخصیت‌ها را به نمایش بگذارند. بازیگران انتخابی نیز اشخاصی هستند که در بیشتر نقش‌های قبلی‌شان هم جوانانی از طبقهٔ متوسط به بالا بوده‌اند.

شخصیت‌های اصلی روابط اجتماعی متعددی دارند؛ روابطی بی‌پرده و بسیار راحت و صمیمانه. فیلم بسیار دیالوگ‌محور است، اما صحبت‌های شخصیت‌ها در مورد همه‌چیز است؛ از تازه‌به‌دوران‌رسیدگی و وجود نداشتن هم‌جنس‌گرا در ایران ـ اشاره به صحبت معروف رئیس‌جمهور احمدی‌نژاد ـ تا ماه تولد و تأثیرش بر خصوصیات اخلاقی آن‌ها. اما اکثر دیالوگ‌ها در خصوص مهمانی‌ها و افرادی است که بیشتر از طریق همین مهمانی‌ها می‌شناسند و نیز موارد روزمره و بسیار معمولی. گویی هیچ اصل حاکمی در این میان وجود ندارد. آرمین با این‌که تازه‌وارد است، جایگاه مسلط را در گفت‌وگوها به‌دست می‌گیرد. در پایان، آرمین کارکرد همسفر خوب و دل‌نشین را از دست می‌دهد، بنابراین باید دور انداخته شود. کاربرد موسیقی در این فیلم از جنس موسیقی فیلم‌نامه‌ای است و هم به گوش تماشاگران فیلم می‌رسد و هم به گوش شخصیت‌های فیلم (احمدی، ۱۳۹۹). یکی از آهنگ‌هایی که در فیلم پخش می‌شود، آهنگ (Protect Me) از گروه پلاسیبو است؛ آهنگی که مضمون آن در خصوص "از ما محافظت کن، شاید ما قربانی سرنوشت باشیم، شاید این بیماری عصر ما باشد، ما تنها هستیم در انتهای دیوانگی، ما مجرم هستیم، هر دو به زمان محکوم شده‌ایم" است. صحنهٔ ابتدایی که در داخل ویلای شمال است، میز نامرتب و شلوغی را نشان می‌دهد و تعداد زیاد دختر و پسر را که (کنشگر) نمی‌شناسد در ویلا می‌بیند؛ نمایی که به‌هم‌ریختگی ذهنی، شلوغی روابط و... را بیشتر نشان می‌دهد. این‌ها خصوصیاتی هستند که می‌توان آن‌ها را در ویژگی‌های این طبقه مشاهده کرد. صحنه آش‌خوردن که دوستانشان را می‌بینند و در مورد دوستی‌هایشان صحبت می‌کنند، نشانگر به‌هم‌ریختگی و تعدد روابط اجتماعی این کنشگران است.

رمزگان ایدئولوژیک

فیلم بازنمایی جوانانی از طبقهٔ متوسط است که دارای سرمایهٔ اقتصادی بالایی هستند؛ جوانانی که با فقدان اصول در حوزهٔ مصرف مواجهند. در اینجا مصرف را با تعبیر مصرف نشانه‌ها در

جهت نوعی بازنمایی خود به‌کار می‌بریم. این مصرف نشـانه‌ها از حوزهٔ پوشـش تا مصرف در حوزهٔ روابط اجتماعی را شامل می‌شود. شخصیت‌هایی که به روابطشان با یکدیگر نیز به چشم کالا می‌نگرنـد، رابطه‌ای را شـروع می‌کنند ـ رابطه با آرمین ـ و زمانـی که تصور می‌کنند دیگر کارایی ندارد، آن را دور می‌اندازند. رابطه‌هایی که هیچ عمقی ندارند و بر اسـاس کارکردشـان تعریف می‌شوند. همنشینی در ماشین برای رفع کسالت سفر، همراهی در مهمانی برای گذراندن لحظاتی خوش، هم‌صحبتی برای حضور در کافه، همگی نشـانگر کالایی‌شدن روابط این افراد اسـت. از نوع پوشـش تا طریقهٔ رفتار، زندگی و صحبت‌های این افراد، همگی با عرف رسمی جامعه همخوانی ندارد. گویی به‌طور ناخودآگاه می‌خواهند این هنجارها را به چالش بکشـند؛ تلاش‌هایی سلبی برای مبارزه با نظم و عرف‌های مستقر. شخصیت‌ها خودشان را با مؤلفه‌های تحصیلات و شـغل معرفی نمی‌کنند، اثری از خانوادهٔ ایشـان دیده نمی‌شـود، خیانت در رابطه یکی از خط‌های اصلی داسـتان اسـت و همگی این‌ها خبر از گونه‌ای شورش علیه ارزش‌های حاکم بر جامعه دارند. گذران زندگی روزمره بدون وجود هدفی در آینده، دال اصلی زندگی این شخصیت‌هاسـت؛ نوعی فرار از هر آنچه در جامعه صورت نهادی پیدا کرده اسـت. در دوگانهٔ خیر و لذت، این شـخصیت‌ها لذت را برگزیدند. خلق‌وخو یا عادت‌واره آنان مبتنی‌بر حداکثر رسـاندن لذت و خوشـی در زندگی اسـت. هر چیزی که بتواند خوشی و لذت برایشان فراهم آورد، جایز و گاهی اوقات اصولی شمرده می‌شود. پارتی‌رفتن رکن اصلی زندگی شخصیت‌های این فیلم اسـت. فیلم از یک مهمانی در شـمال شروع می‌شـود و تا مهمانی دیگری در لواسان ادامه می‌یابد. هر چیزی که در این مسـیر خوشـی و لذت را بیفزاید، مجاز شـمرده می‌شود؛ از همنشـینی با پسری که تاکنون او را نمی‌شناسـند ـ آرمین ـ تا مصرف موادی که این سرخوشی را افزایش دهد. هر چیزی هم که در این مسـیر در جهت کاهش این خوشـی‌ها است، باید دور انداخته شود؛ مانند صحنهٔ جاگذاشتن آرمین. نوعی بی‌خبری در میان شخصیت‌ها دیده می‌شود؛ بی‌خبری‌ای که سعی می‌شود تا خط سیر اصلی داستان را جذاب کند: بی‌خبری از حضور جنازه در صندوق‌عقب ماشـین، بی‌خبری نگین از رابطهٔ دوست‌پسرش با خواهرش، بی‌خبری نازنین از آمدن مهمان‌ها به ویلایشان. بی‌خبری‌هایی که لازم است وجود داشته باشد تا لذت و خوشی را نتیجه دهد؛ چراکه خبر از هرکدام می‌تواند اصل بنیادین زندگی ایشان را که عادت‌واره لذت است، به خطر بیندازد.

جدول ۳. رمزگان اکتشافی فیلم "مهمونی کامی"

رمزگان اجتماعی	شخصیت‌های جوان، پوشش غیر رسمی و بر اساس مد روز، اتومبیل‌های گران‌قیمت، عدم حضور خانواده، سفر خارجی به‌عنوان عادت‌واره شخصیت‌های اصلی، پارتی برگزارکردن و مهمانی‌رفتن به‌عنوان عادت‌واره آنان، مصرف مکرر سیگار و ماری‌جوانا
رمزگان بازنمودی	روایت‌محوری سفر در جادهٔ چالوس، زاویهٔ دوربین مستقیم، فیلم دیالوگ‌محور، بازیگران با نمای بسته در مرکز، حضور مکرر قاب‌های سیال، برداشت‌های بلند، روابط شخصیت‌ها صمیمانه و بی‌پرده، صحبت‌های شخصیت‌ها در مورد همه‌چیز و همه‌کس، موسیقی نقش اصلی در فیلم دارد، پخش موسیقی "پروتکت می"، به‌هم‌ریختگی و تعدد روابط شخصیت‌های اصلی فیلم
رمزگان ایدئولوژیک	سرمایهٔ اقتصادی بالای شخصیت‌های اصلی فیلم، سرمایهٔ اجتماعی بالا در خصوص تعدد ارتباطات، فقدان اصول در مصرف، حضور روابط کالایی، تلاش‌های سلبی برای مبارزه با نظم جامعه، غلبهٔ لذت‌جویی بر ارکان زندگی، بی‌خبری حاضر در داستان

فیلم "مادر قلب اتمی"

خلاصهٔ فیلم

جریان همراهی آرینه و نوبهار در شب واریز یارانه‌هاست که پسری عجیب با نام طوفان همراه آنان می‌شود. او سعی دارد نوبهار را با خود به دنیای دیگری ببرد.

رمزگان واقعیت اجتماعی

رنگ قرمز موهای آرینه و پوشش او و نوبهار، کت‌وشلوار اسپرت کامی و ساعت گران و مد روز او به همراه عینک آفتابی‌اش و همچنین ظاهر مدرن طوفان، همگی نشان از ظاهری به‌روز دارند. آرینه یک دختر مسیحی است که دکترای روانشناسی دارد و با نوبهار که به گفتهٔ خودش زن خانه است، زندگی می‌کند. ماشینی گران‌قیمت دارد. این رمزگان مشخص می‌سازد که شخصیت‌ها دارای سرمایه اقتصادی بالایی هستند. تا قبل از ورود شخصیت عجیب طوفان، اکثر بحث این سه نفر در مورد پارتی‌ها و شخصیت‌های حاضر در این مهمانی‌ها است. کامی شخصیتی است که اطلاعات زیادی دارد؛ از دورهٔ هخامنشی تا بمب اتم. در کنار انتقاداتی که به شرایط دارد ـ در نحوهٔ تعامل و صحبت‌کردنش با مأمور نیروی انتظامی دیده می‌شود ـ از لزوم داشتن بمب اتم برای ایران می‌گوید. بازگشتش از استرالیا به ایران را تنها در صورت وقوع جنگ در ایران می‌داند. طوفان شخصیت عجیبی است که با بهانهٔ پرداخت خسارت تصادف ماشین آرینه وارد داستان می‌شود. با صدام قرار دارد و با بن‌لادن تلفنی صحبت می‌کند، عاشق سخنرانی‌های هیتلر است. طوفان می‌گوید دوست داشته رئیس‌جمهور بشود یا تروریست. شخصیتی که مشخص نمی‌شود واقعی است یا خیالی. مصرف مشروب و گل ـ ماری‌جوانا ـ در فیلم چندین‌بار اشاره می‌شود. در واقع مصرف این مواد عادت‌واره‌ای برای

این شخصیت‌ها ترسیم می‌شود. شخصیت‌ها از هر دری با هم صحبت می‌کنند؛ از فیلم "آرگو" و حضور آمریکا در سوریه و لبنان گرفته تا مخ‌زنی در مهمانی‌ها، آلودگی هوا و برنامه ماهواره‌ای. نوعی پراکنده‌گویی شـدید در مکالماتشان دیده می‌شود. روابط شخصیت‌ها با یکدیگر راحت و صمیمانه است. حتی با طوفان که شخصیت عجیبی دارد نیز رفتار خصمانه‌ای ندارند و وارد مکالمه با او می‌شوند.

رمزگان بازنمودی

بیشـتر صحنه‌های فیلم در ماشین و در شـب رخ می‌دهد. اکثر اوقات، با توجه به این‌که فیلمی دیالوگ‌محور نیز اسـت، هنگامی‌که یک شـخصیت سـخن می‌گوید، دوربین با نمای بسـته بر روی صورت او قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که گویی می‌خواهد به‌طور مسـتقیم پیام را به مخاطب ارائه دهد. قاب‌ها بیشـتر به‌صورت سیال هسـتند، به‌صورتی‌که گویا می‌خواهد پریشان‌حالی و اضطرابی را در شخصیت‌ها به مخاطب القا کند. در فیلم نگاه خیره به مخاطب وجود دارد؛ گویی می‌خواهد به‌طور مستقیم با مخاطبان سخن بگوید.

نورپردازی اکثر صحنه‌ها تیره اسـت که نشـان از غم، انـدوه و ناامیدی دارد. هرچند رنگ لباس آرینه، نوبهار و کامی روشـن و گرم اسـت، اما رنگ لباس طوفان و مجید التکریتی به‌طور کامل تیره اسـت. ترکیب‌بندی نامتقارن اسـت؛ برای مثال، در هنگام حضور مأمور در ماشـین، دوربین او را خیلی نشان نمی‌دهد، با این‌که صدایش در گفت‌وگو شنیده می‌شود. موسیقی فیلم از نوع فیلم‌نامه‌ای است؛ از نام فیلم که از نام آهنگ "پینک‌فلوید" گرفته شده، تا همخوانی آهنگ "ما دنیاییم" که چهارمین آهنگ پرفروش دنیا اسـت، یا آهنگ "رانده‌شـده از بهشت". همه این آهنگ‌ها درون‌مایه‌ای اعتراضی دارند.

زمانی می‌آید، انگار صدای روشنی می‌شنویم، آنگاه جهان باید به هم بپیوندد، مردم در حال مردن‌اند. وقتش است که دستمان را به زندگی قرض دهیم، ما دنیاییم، ما کودکانیم، ما همان‌هایی هستیم که روزی روشن را می‌سازیم، ... ما دنیایی بهتر را می‌سازیم، ... .

هرچند در کنار این موسیقی‌ها، آهنگ شماعی‌زاده نیز در ماشین شنیده می‌شود.

اکثر فیلم بر مدار گفت‌وگو بین شخصیت‌ها می‌گذرد. در این گفت‌وگوها به اکثر موضوعات سیاسی و اجتماعی روز کنایه‌ای زده می‌شود؛ از آلودگی هوا و پارازیت تا بمب اتم، فیلم "آرگو"، وضعیت سـوریه و لبنان، مرگ صدام و بن‌لادن، یارانه‌ها و همچنین در کنار این موضوعات، در خصوص مهمانی‌ها، دوستان حاضر در این مهمانی‌ها و ... نیز صحبت می‌شود. صحبت‌هایشان در مورد مسـائل سیاسـی و اجتماعی از محدودهٔ نوعی نقدهای سـطحی ـ که گاه ظاهری شبیه بـه غرزدن پیدا می‌کند ـ فراتر نمی‌رود. به‌نوعی گویی "غرزدن" نوعی خلق‌وخوی مسـلط برای ایشان است.

رمزگان ایدئولوژیک

رمـزگان واقعیت اجتماعی نشـانگر سـرمایهٔ اقتصادی بـالای شـخصیت‌های حاضر در این فیلم اسـت. از نوع پوشش تا ماشـین و خانه، این شـخصیت‌ها حاکی از این موضوع هستند. عادت‌واره‌های ایشـان که در این فیلم به تصویر کشیده می‌شـود، شامل مهمانی‌رفتن، مصرف مشـروبات الکلی و مواد توهم‌زا اسـت. برخلاف اخلاقیات قدیمی که ارضای غرایز ممنوعه را بـا گناه همسـان می‌دانـد، عادت‌واره‌های این شـخصیت‌ها با لذت و هر چیـزی که بر این لذت‌ها بیفزاید، عجین شده اسـت. فیلم بیشتر بر مبنای دیالوگ‌های انتقادی شخصیت‌هاست؛ صحبت‌هایـی که مؤلف نیز می‌خواهـد با تکنیک‌های کاهش عمق میدان و نماهای بسـته، در صورت مخاطب فریاد بزند. انتقاداتی که عمقی در آن مشاهده نمی‌شود؛ تنها نقد و طرد همه‌چیز و همه‌کس در این دیالوگ‌ها مشـخص اسـت. سـبک زندگی آنان نیز بر مبنای طرد ارزش‌ها و عرف‌های جامعه اسـت: دو دختر با هم زندگی می‌کنند، خانواده در زندگی آنان نقش کم‌رنگی دارد، اشاره بسیار گذرایی به کامی به‌عنوان هم‌جنس‌گرا می‌شود، مصرف مواد مخدر و مشروب در عادت‌واره آنان وجود دارد و حتی موسـیقی‌هایی که گوش می‌دهند نیز اعتراضی است. این انکار گسترده به ایشان توهم ذهنیت یک روشنفکر را می‌دهد.

جدول ۴. رمزگان اکتشافی فیلم "مادر قلب اتمی"

رمزگان اجتماعی	پوشش مطابق مد، لباس و خانه و ماشین گران‌قیمت شخصیت‌های اصلی، زندگی مجردی شخصیت‌های اصلی، اشاره مکرر به مصرف سیگار، مشروب و ماری‌جوانا، پراکنده‌گویی بی‌هدف، عدم حضور نشانه‌های مذهبی
رمزگان بازنمودی	قاب‌بندی بسته، نورپردازی تیره، حضور ترکیب‌بندی نامتقارن، حضور موسیقی فیلم‌نامه با آهنگ‌های "ما دنیاییم" و "رانده شده از بهشت" (هر دو با مضمون اعتراضی)
رمزگان ایدئولوژیک	سرمایهٔ اقتصادی بالا، سرمایهٔ فرهنگی بالا، عادت‌وارهٔ اعتراض در مورد همه‌چیز، عادت‌وارهٔ لذت‌جویی

فیلم "خرگیوش"

همراهـی آرش با دوسـتانش برای یک‌شـب خوش‌گذرانی در روز جهانـی مصرف یک مادهٔ شادی‌آور است که در جریان این روز متوجه می‌شود پدرش ازدواج دیگری نیز داشته است.

رمزگان واقعیت اجتماعی

آرش، شـخصیت اصلی داسـتان، دانشـجوی دکترای زیست‌شناسی اسـت. لباس‌های مطابق مد روز و غیررسـمی می‌پوشـد. خانواده‌ای تحصیل‌کرده دارد و وضع مالی خوبی دارد. بابک نقاش معروفی اسـت و بهنود نیز کسـب‌وکارش واردات سگ از کشـورهای خارجی است و

از لحاظ مالی در وضعیت مناسبی است. شخصیت‌ها با هم رابطه‌ای صمیمی دارند و دربارهٔ همه‌چیز صحبت می‌کنند. از صحبت‌کردن در مورد شوهای تلویزیون "من و تو" تا برنامه نود و رئیس‌جمهور روحانی و سیاست‌های آمریکا و... در بحثشان جای می‌گیرد. دربارهٔ آهنگ‌های خوانندگان پاپ مثل شماعی‌زاده و شهرام شب‌پره سخن می‌گویند، در کنارش تابلوی نقاشی مفهومی را به‌نقد می‌کشند یا دربارهٔ امید در زندگی یا قضاوت افراد یا سرانهٔ مطالعه بحث فلسفی می‌کنند. به مهمانی بالماسکه می‌روند. هرچند نقطهٔ کانونی فیلم، استفاده از قرص شادی‌آور و تأثیرش بر زندگی است؛ تا جایی که اسم مارک زالر ـ که نظر مثبتی در مورد مواد مخدر دارد ـ از زبان شخصیت اصلی شنیده می‌شود.

رمزگان بازنمودی

فیلم دربارهٔ اتفاقاتی است که در طول یک روز می‌گذرد. بیشتر صحنه‌ها در خانهٔ آرش می‌گذرد؛ خانه‌ای که معماری مدرنی دارد و با تابلوها و مجسمه‌های خاص و مدرن آراسته شده است. بازیگران انتخاب‌شده برای نقش بهنود ـ که قرص شادی‌آور را می‌آورد ـ و بابک، بازیگرانی هستند که بیشتر نقش کمدی بازی می‌کنند. روایت فیلم در مورد شادی در زندگی و نحوهٔ کنار آمدن آرش با سرطان پدرش است. دیالوگ‌های فیلم در مورد همه‌چیز است؛ از برنامه‌های ماهواره‌ای تا بحث‌های فلسفی و نقد هنری. زمانی که هرکدام از بازیگران صحبت می‌کنند، دوربین به‌صورت نمای بسته بر روی صورت ایشان قرار می‌گیرد؛ گویی مؤلف می‌خواهد به‌طور مستقیم پیامی را به مخاطب القا کند. دوربین از زاویهٔ هم‌سطح قرار می‌گیرد که نشانگر ایجاد نوعی هم‌سطحی بین بیننده و شخصیت حاضر در فیلم است. گویی از سطحی برابر سعی می‌کند پیامی را به بیننده برساند. شیوهٔ معاشرت شخصیت‌ها صمیمانه و شاید تا حدی خارج از عرف جامعه است. در صحنه‌ای از فیلم، بازیگران رو به دوربین به‌طور مستقیم با مخاطب صحبت می‌کنند و پیامی را می‌گویند؛ این کار به شکستن دیوار چهارم در سینما معروف است که از ویژگی‌های سینمای موج نو به‌شمار می‌رود.

رمزگان ایدئولوژیک

خانه، ماشین و نوع پوشش شخصیت‌های فیلم حاکی از این است که ایشان دارای سرمایهٔ اقتصادی بالایی هستند. در کنار آن، تحصیلات شخصیت‌ها و موقعیت شغلی آنان نشانگر سرمایهٔ فرهنگی قابل‌توجه آن‌هاست. طراحی خانهٔ آرش ـ که داستان در آن اتفاق می‌افتد ـ و حضور تابلوها و مجسمه‌های خاص و همچنین این نکته که پدر آرش طراح برج میلاد (نماد تهران) است، سرمایهٔ فرهنگی بالای این افراد را نشان می‌دهد.

صحبت‌های این افراد با یکدیگر همواره با نوعی نگاه انتقادی نسبت به همه‌چیز همراه

اســت؛ از نقد دولت مســتقر گرفته تا برنامهٔ شــبکه‌های ماهواره‌ای و جامعهٔ هنرمندان. مواضع اخلاقی و سیاسی آن‌ها گویی بر مبنای طرد همه‌چیز استوار است. نوعی آرمان‌گرایی در سخن، در میان ایشــان دیده می‌شــود؛ آرمان‌گرایی‌ای که شبیه به طبقهٔ روشنفکران است، اما مبنایش بر طرد همه‌چیز است تا مواضع ایجابی.

در واقع این شخصیت‌ها با پیش‌گرفتن عادت‌واره‌های ضدنهادی و به‌نقد کشیدن همه‌چیز و همه‌کس، نوعی سبک زندگی برای خود ابداع می‌کنند که رضایت‌خاطر و منزلتی روشنفکرانه به ایشان می‌دهد؛ منزلتی روشنفکرانه که با بهای ناچیز طرد همه‌چیزهای مستقر، در اختیار ایشان قرار می‌گیرد. ایشــان با اســتفاده از ادا و اطوارهای روشنفکری به جنگ با تابوها می‌روند و آن را در زندگی شخصی خویش پیاده می‌کنند.

همه‌چیزخوارگی جزء عادت‌واره آنان محســوب می‌شــود؛ از صحبت در خصوص مسائل فلســفی تا ترانه‌های پاپ. این همه‌چیزخوارگی نشانگر آن است که همه‌چیز برای ایشان حکم کالا را دارد؛ از مهمانی بالماسکه تا بحث‌های انتقادی سیاسی و اجتماعی. کالاهایی که مصرف می‌شوند تا شأن و جایگاه طبقاتی و اجتماعی را مشخص سازند.

جدول ۵. رمزگان اکتشافی فیلم "خرگیوش"

رمزگان اجتماعی	پوشش غیر رسمی و مطابق مد روز، شخصیت‌های فیلم تحصیل‌کرده هستند، خانه و اتومبیل گران‌قیمت شخصیت‌های اصلی، رابطهٔ صمیمی شخصیت‌های اصلی فیلم، صحبت‌کردن دربارهٔ همه‌چیز و همه‌کس، عدم حضور نشانه‌های مذهبی
رمزگان بازنمودی	روایت اصلی فیلم در خصوص شادی در زندگی، حضور دوربین از زاویهٔ هم‌سطح، شکستن دیوار چهارم در سینما
رمزگان ایدئولوژیک	سرمایهٔ اقتصادی بالای شخصیت‌ها، سرمایهٔ بالای فرهنگی، سرمایهٔ اجتماعی بالا در تعدد رابطه، حضور نگاهی انتقادی، آرمان‌خواهی بر مبنای طرد همه‌چیز، حضور عادت‌واره همه‌چیزخوارگی در شخصیت‌ها، دنبال‌کردن سبک زندگی آزادمنش

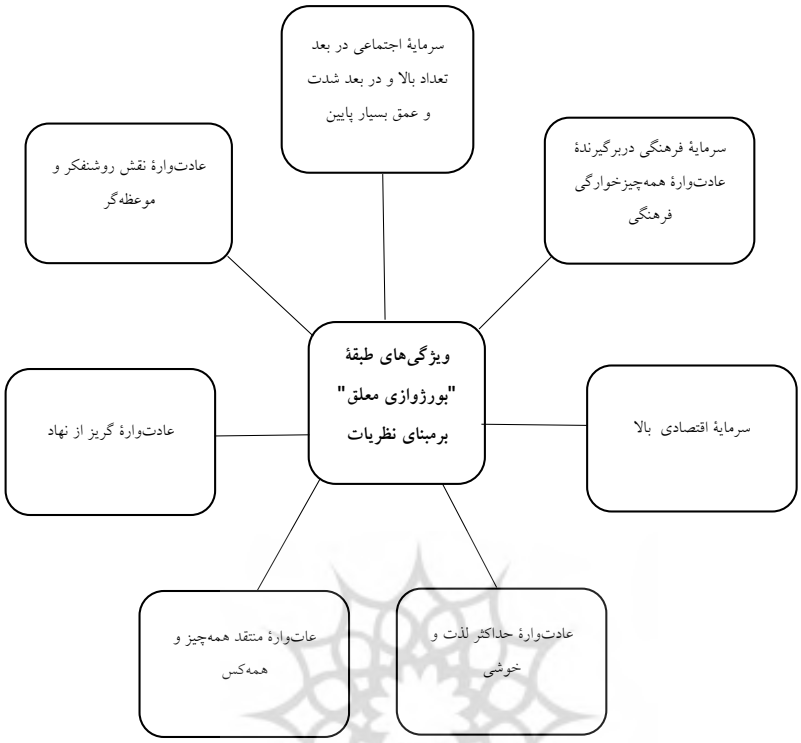
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

بــا توجــه به تعریفــی که بوردیو از طبقــه بر مبنای انواع ســرمایه و عــادت‌واره ارائه می‌دهد، ســاخت طبقاتی را نمی‌توان یک سلســله‌مراتب ســاده در نظر گرفت، بلکــه در درون هر یک از طبقــات، شــاخه‌های گوناگونی وجود دارد که به ترکیب انواع ســرمایه و همچنین به منشــأ ســرمایه و مدت‌زمانی که ســرمایه در اختیار فرد بوده است، بستگی دارد. بنابراین طبقهٔ متوسط بازنمایی‌شده در این سه فیلم، غالب طبقهٔ متوسط نیست، بلکه شاخه‌ای از آن است که می‌توان آن را "بورژوازی معلق" نام‌گذاری کرد. در هر سهٔ این فیلم‌ها شخصیت‌های بازنمایی‌شده دارای ســرمایهٔ اقتصادی بالایی بودند که در قســمت رمزگان واقعیت اجتماعی، نکات استخراجی آن

مشـــخص شد. ســـرمایهٔ اجتماعی ـ که به روابط گروهی یا شبکه‌های اجتماعی فرد اشاره دارد ـ نیز به‌نظر می‌رسید در مورد این شخصیت‌ها بالا باشد، اما در قسمت توان استفاده از این روابط، به‌ویژه در فیلم "مهمونی کامی" و "مادر قلب اتمی"، بسیار پایین بود؛ روابطی با گستردگی بالا و شدت و عمق پایین. عامل این دوستی تنها مبتنی‌بر لذت و سرخوشی بود؛ دوستی‌های لحظه‌ای که با تمام‌شـــدن زمان مصرف، لذت نیز به پایان می‌رســـید. این موارد را با جاگذاشتن آرمین در فیلم "مهمونی کامی" یا عدم حضور شـــخصی برای کمـــک به آرینه و نوبهار در فیلم "مادر قلب اتمی" می‌توان مشـــاهده کرد. سرمایهٔ فرهنگی به ســـلیقه، نحوهٔ سخن‌گفتن، مدارک تحصیلی یا به‌طور کلی شیوه‌هایی که فرد از طریق آن خود را از دیگران متمایز می‌سازد، اشاره دارد. در فیلم "خرگیوش"، به‌ویژه به تحصیلات و ســـلیقهٔ خاص تأکید می‌شـــود. در فیلم "مادر قلب اتمی" نیز آرینه دکترای روانشناسی دارد. در فیلم "مهمونی کامی" مؤلفهٔ تحصیلات کمتر مورد تأکید است، اما در هر ســـه فیلم به مؤلفه‌های متمایزکننده‌ای که نشـــانگر سلیقهٔ خاص این شخصیت‌هاست، اشـــاره می‌شـــود؛ موســـیقی‌های اعتراضی، بحث و دیالوگ‌هایی که رنگ‌وبـــوی انتقادی دارند. مـــواردی که به‌صورت عادت‌واره در این فیلم‌ها مشـــاهده می‌شـــود را می‌توان به مصرف مواد مخدر و مشـــروبات الکلـــی، مهمانی‌رفتن و یـــا در کل، عادت‌واره به حداکثررســـاندن لذت و خوشـــی اشاره کرد. هر کاری که باعث لذت شـــود، مجاز شمرده می‌شود. از سویی، عادت‌واره به‌نقد کشـــیدن همه‌چیز و همه‌کس ازجمله عادت‌واره‌های غالب این شخصیت‌هاســـت. آن‌ها نســـبت به اکثر مســـائل پیرامونی انتقاد می‌کننـــد. از دیگر عادت‌واره‌های شـــاخص می‌توان به همه‌چیزخوارگی فرهنگی این قشـــر اشـــاره کرد؛ همه‌چیزخوارگی‌ای از آهنگ شـــماعی‌زاده تا مسائل هسته‌ای کشور.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



شکل ۱. ویژگی‌های طبقهٔ "بورژوازی معلق" بر مبنای نظریات

این ویژگی‌ها با "بورژوازی نو" که بوردیو از آن یاد می‌کند، همخوانی دارد؛ گونه‌ای از طبقهٔ متوسط که در آن، هرگونه کوتاهی در خوشی، تهدیدی برای عزت‌نفس است. عادت‌واره به حداکثررساندن خوشی از هر راهی حکایت از این موضوع دارد. مدلی از زندگی که همچون شخصیت‌های این فیلم، تعلیم سبک زندگی را برای خود مشروع می‌دانند. مواضعشان ـ چون آرمین در "مهمونی کامی" یا کامی و طوفان در "مادر قلب اتمی" یا آرش و دوستانش در "خرگیوش" ـ در نفی همه‌چیز است، از هرگونه نهاد، گریز دارند و خود را در نقش روشنفکر و موعظه‌گر معرفی می‌کنند. از سویی، ویژگی‌های این طبقه در "طبقه پست‌مدرن" که سویج آن را تعریف می‌کند نیز آشکار است؛ طبقه‌ای که اصل تعریف‌کننده‌ای در زندگی ندارد و نوعی همه‌چیزخوارگی فرهنگی بر آن حاکم است.

این شاخه از طبقهٔ متوسط ـ که در این فیلم‌ها بازنمایی شده است ـ با توجه به ترکیب انواع سرمایه‌هایشان و عادت‌واره‌هایشان، سبک زندگی مشابهی را نمایندگی می‌کنند؛ الگوهای فرهنگی طبقاتی مشترکی که بر مبنای مصرف نشانه‌ها استوار است. عادت‌واره‌هایی که پایهٔ

اخلاقی آن بر لذت اســتوار شده اســت. دراین‌میان، هر ابزاری که به میزان لذت بیفزاید، مجاز شمرده می‌شود و هر آنچه از این میزان بکاهد، باید دور ریخته شود. بر مبنای این اصل، استفاده از مواد توهم‌زا ـ از ماری‌جوانا تا قرص شــادی‌آور ـ مجاز شــمرده می‌شــود. معنای زندگی و روابــط اجتماعی در مهمانــی برگزارکردن و مهمانی‌رفتن معنا می‌یابــد. این "همه‌چیزخوارگی فرهنگی" نیز با این اصل معنا می‌یابد؛ آهنگ‌های کلاســیک در کنار آهنگ‌های پاپ، صحبت از بمب اتم، تمدن کهن‌ســال ایران و انتقاد به ســرمایه‌داری تا بحث‌های طالع‌بینی ماه‌های تولد و مخ‌زنی در مهمانی‌ها. صحبت‌هایی که یک طیف نامتجانس را دربرمی‌گیرد. همه‌چیز برای ایشان حکم کالا است؛ از روابط اجتماعی تا انواع موسیقی‌ها و سبک‌های زندگی. همچنین، هیچ اصل هدایت‌گری هم در زمینهٔ مصرف این کالاها دیده نمی‌شود.

دراین‌میان، این قشــر، ســبک زندگی و مواضعی بر پایهٔ طرد و انکار همه‌چیز اتخاذ می‌کنند؛ سبک زندگی‌ای که باعث می‌شود به ایشان حس مشروعیت در تعلیم سبک زندگی درست اعطا شــود. جایگاهی که در فیلم "خرگیوش" واضح‌تر به چشــم می‌آید و در "مهمونی کامی" بار این مسئولیت بر عهده آرمین است و در "مادر قلب اتمی" نیز کامی و در قسمت‌هایی طوفان این نقش را ایفــا می‌کنند. این موضع‌گیری‌ها ـ کــه در لوای دیدگاه انتقادی به همه‌کس و همه‌چیز صورت می‌گیرد ـ می‌تواند به ایشــان منزلت و رضایت‌خاطر روشنفکری را با کمترین هزینه بدهد؛ شأن روشــنفکری‌ای که در خلق‌وخوی ضدنُهادی و طرد نســبت به اکثر ارزش‌های حاکم بر جامعه ـ از حوزهٔ روابط اجتماعی و معاشرت آزادگرفته تا مصرف مواد مخدر و... ـ جلوه‌گر می‌شود.

نکتهٔ بااهمیت دیگری که در این سه فیلم قابل‌مشاهده است، صحبت از امید، چه به‌صورت ایجابی و چه ســلبی است. شخصیت‌ها در هر ســه فیلم از نبود امید به‌گونه‌ای اعتراضی سخن می‌گویند. در "مهمونی کامی" به‌طور نمادین جنازه امید در صندوق‌عقب ماشــین است و جایی در میان دیالوگ‌ها می‌گویند: "همه این روزها دلشون امید می‌خواد". در فیلم "خرگیوش" قرص روان‌گردانی که مورد استفاده قرار می‌گیرد، "تدبیر و امید" نامیده می‌شود؛ اسمی که هم به شعار دولت مستقر کنایه می‌زند و هم نبود امید را معترضانه اعلام می‌دارد. در قسمت دیگر این فیلم، در مورد این‌که امید دادنی نیســت، شــخصیت‌ها با هم صحبت می‌کنند. مســئلهٔ مهم دیگری که باید به آن توجه کرد، رمزگان شخصی است که در آثار مؤلف تکرار می‌شود. ازآنجاکه کارگردان فیلم‌های "مهمونی کامی" و "مادر قلب اتمی"، علی احمدزاده و نویســندهٔ آن احمدزاده و مانی باغبانی است و همچنین فیلم "خرگیوش" به کارگردانی باغبانی است، می‌توان رمزگان شخصی را در این فیلم‌ها جســت‌وجو کــرد. هرچند میزانی از این رمزگان با توجــه به ژانر این فیلم‌ها قابلیــت تبیین دارد. می‌تــوان این فیلم‌ها را در حــوزهٔ فیلم‌های نوآور ســینمای دههٔ ۹۰ جای داد. برداشــت‌های بلند به‌ویژه در فیلم‌های "مهمونی کامی" و "مادر قلب اتمی" دیده می‌شــود. قاب‌های سیال نیز هم در جهت القای سرگردانی و اضطراب شخصیت‌های فیلم و هم به‌عنوان

ویژگی این فیلم‌ها، قابلیت تشـخیص دارد. در هر دو فیلمی که احمدزاده کارگردان آن اسـت، از نام خودش به‌عنوان شـخصیتی در فیلم اسـتفاده می‌کند. در "مهمونی کامی"، به‌عنوان یکی از برگزارکنندگان مهمانی و در "مادر قلب اتمی" نام پلیس حاضر در فیلم، علی احمدزاده اسـت. در هر سـه فیلم به بسـیاری از اتفاقات سیاسـی و اجتماعی روز اشاره می‌شـود؛ از سخنرانی رئیس‌جمهـور احمدی‌نـژاد در خصوص نبـود هم‌جنس‌گرایی در ایران تا حضـور آمریکا در سـوریه و لبنان، لزوم بمب اتـم برای ایران، وجود مافیا در ایران، سیاسـت‌های رئیس‌جمهور روحانـی و ... کـه با دیـدی انتقادی در این فیلم‌هـا از آن‌ها یاد می‌شـود. در فیلم "خرگیوش" صحنـه‌ای وجود دارد کـه بازیگران رو به دوربیـن دیالوگ خود را به‌طور مسـتقیم خطاب به مخاطبان می‌گویند. این پدیده در سینما با نام شکستن دیوار چهارم یاد می‌شود و از ویژگی‌های بارز فیلم‌های موج نو است.

هر سـه فیلم در دهۀ ۹۰ سـاخته شـده است؛ سـال‌هایی که جامعۀ ایران اعتراضات ۸۸ را پشت‌سـر گذاشـته و در خرداد ۹۲، دولت یازدهم با شـعار "دولت تدبیر و امید" در انتخابات پیروز شـده اسـت. دولت روحانی که با شـعار امید به میدان آمد، در عمل با توجه به تغییر در شـرایط جهانی، نتوانست شـعارهایی که وعده داده بود را محقق سازد. نسلی که در این فیلم‌ها به تصویر کشیده می‌شود، علاوه‌بر تجربه ۸۸، تجربۀ این سال‌ها را نیز بر دوش دارد. تجربۀ عدم تحقق وعده‌ها و آرزوها و عدم امید به آینده همگی باعث می‌شود عنصر اصلی گمشده و مورد جست‌وجو در هر سه فیلم، "امید" باشد؛ جوانانی که برنامه‌ای برای آینده ندارند و فقط در حال گذران روزهای زندگی هستند یا برنامه‌ای برای مهاجرت یا فرار از شرایط اجتماعی‌شان دارند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۱). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز.

استورات، هال (۱۳۹۱). معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی. ترجمۀ احمد گل‌محمدی. تهران: نشر نی.

اصغرپورماسـوله، احمدرضا و داوری، حدا (۱۴۰۱). نشانه‌شناسـی هویت مصرفی در میـان کاربران پرمخاطب ایرانی شبکه اجتماعی اینستاگرام. رسانه، ۳۳(۲)، ۱۷۱-۱۹۲. https://doi.org/10.22034/bmsp.2021.279716

امیری، سـاره و آقابابایی، احسـان (۱۳۹۸). تحلیل روایت برسـاخت طبقه فرودسـت در سینمای پس از انقلاب اسلامی. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۵(۵۵)، ۱۰۷-۱۲۹. https://doi.org/10.22034/jcsc.2019.36673

بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۸). طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر. تهران: نشر آگاه.

برخورداری، پژمان؛ سـراج‌زاده، سیدحسـین و کاظمی پور، عبدالمحمد (۱۳۹۹). بازنمایی ابعاد دینداری طبقات اجتماعی در سینمای پس از انقلاب ایران. مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، ۹(۴)، ۹۹۵-۱۰۲۶. https://doi.org/10.22059/jisr.2020.292282.965

بهار، مهری و شـمس اسـمعیلی، معصومه (۱۴۰۱). پیوند فرهنگ شهرت و مصرف‌گرایی در برنامۀ شام ایرانی ۲. رسانه، ۳۳(۱)، ۲۵۱-۲۸۳. https://doi.org/10.22034/bmsp.2022.145439

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰). تمایز. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: ثالث.
ترنر، گریم (۱۳۹۵). سینما: کنش اجتماعی. ترجمهٔ علی سیاح. تهران: دنیای اقتصاد.
جاروی، آی. سی (۱۳۷۹). ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها. ترجمهٔ اعظم راودراد. فارابی، ۱۰(۲)، ۳۹-۵۶.
رایت، اریک الین (۱۳۹۵). رویکردهایی به تحلیل طبقاتی. ترجمه یوسف صفاری. تهران: لاهیتا.
راودراد، اعظم و حیران پور، سپیده (۱۳۹۲). تحولات بازتاب جنگ در سینمای ایران. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۹(۳۳)، ۵۷-۸۰.
راودراد، اعظم و فرشباف، ساحل. (۱۳۸۷). مرگ و جامعه: تحلیل آثار بهمن فرمان آرا از منظر جامعه‌شناسی سینما. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۴(۱۲)، ۳۳-۵۶.
رحمان زاده هروی، محمد (۱۳۹۸). دگرگونی در طبقه‌های اجتماعی در ایران. تهران: اختران.
رضایی، محمد؛ حسن‌پور، آرش و دانشگر، شیرین (۱۳۹۳). بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران؛ مطالعه موردی "جدایی نادر از سیمین". تحقیقات فرهنگی ایران، ۷(۲). ۱۱۷-۱۴۸.
https://doi.org/10.7508/ijcr.2014.26.006
سجودی، فرزان (۱۳۹۸). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: علم.
کرامپتون، رزماری (۱۳۹۶). طبقه و قشربندی اجتماعی. ترجمهٔ هوشنگ نایبی. تهران: نی.
کرس و ون لیون (۱۳۹۵). خوانش تصاویر. ترجمهٔ سجاد کبگانی و فرزان سجودی. تهران: هنر نو.
گافمن، اروینگ (۱۳۹۷). نمود خود در زندگی روزمره. ترجمهٔ مسعود کیان پور. تهران: مرکز.
گیدنز، آنتونی (۱۳۹۷). ساختار طبقاتی جوامع پیشرفته. ترجمهٔ عسگر قهرمان‌پور و حامد اکبری. تهران: تیسا.
فیسک، جان (۱۳۸۴). نگاهی کوتاه به نظریه‌ها و مکاتب ارتباطات. ترجمه ناصر فرونچی. مشهد: کنکاش دانش.
فیسک، جان (۱۳۸۱). فرهنگ و ایدئولوژی. ترجمهٔ مژگان برومند. ارغنون، ۲۰، ۱۱۷-۱۲۶.
مارکس، کارل (۱۳۷۷). هجدهم برومر لوئی بناپارت. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: مرکز.
محمدپور، احمد و ایمان، محمدتقی (۱۳۸۷). بازسازی معنایی پیامدهای تغییرات اقتصادی در منطقه اورامان تخت کردستان ایران: ارایه یک نظریه زمینه‌ای. رفاه اجتماعی، ۷(۲۸)، ۱۹۱-۲۱۳.
محمدپور، احمد (۱۳۹۷). ضدروش. تهران: لوگوس.
ممتاز، فریده (۱۳۸۳). معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو. پژوهش‌نامه علوم انسانی، ۴۱-۴۲ و ۱۵۰-۱۶۰.
ونلون، یوست (۱۳۹۱). تکنولوژی رسانه‌ای از منظری انتقادی. ترجمهٔ احمد علیقلیان. تهران: همشهری.

Ahmadi, B. (1991). *Text structure and interpretation*.Tehran. Center Publishing. **[In persian]**
Ahmadi, B. (1992). *From visual signs to text*. Tehran. Center Publishing. **[In persian]**
Amiri, S., & Aghababai, E. (2019). A Narrative Analysis of the Lower Class Construction in Post-Islamic Revolution Cinema. *Cultural Studies & Communication*, 15(55), 107-129. **[In persian]** https://doi.org/10.22034/jcsc.2019.36673
Asgharpour Masoleh, A., & Davary, H. (2022). Semiotics of Consumer Identity of Most popular Iranian Users of Instagram. *Rasaneh*, 33(2), 171-192. **[In persian]** https://doi.org/10.22034/bmsp.2021.279716
Bahar, M., & Shams Esmaili, M. (2022). Linking the Culture of Fame and Consumerism in the Second episode of the Iranian Dinner TV program. *Rasaneh*, 33(1), 251-283. **[In persian]** https://doi.org/10.22034/bmsp.2022.145439.
Bahrani, M. (2009). *Tabaghe-ye motavasset va tahavvolat-e siyasi dar Iran-e mo'aser* [The middle class and political developments in contemporary Iran]. Agah. **[In persian]**
Barkhordari, P., Serajzadeh, H., & Kazemipur, A. (2021). Representation of Religiosity Dimensions of Social Classes: A Study of the Iranian Cinema following 1979 Revolution. Social *Studies and*

Research in Iran, 9(4), 995-1026. **[In persian]** https://doi.org/10.22059/jisr.2020.292282.965.
Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Hill and Wang.
Barrett, R. (1997). *The 'Homo-genius' speech community. In A. Livia & K. Hall (Eds.), Queerly phrased: Language, gender and sexuality (pp. 181–291).* Oxford University Press.
Bourdieu, P. (2011). *Tamayoz* [Distinction] (H. Chavoshian, Trans.). Sales. **[In persian]**
Crampton, R. (2016). *Class and social stratification*. Translated by Hoshang Naibi. Tehran. Nashrani. **[In persian]**
Fiske, J. (2005). *Negahi kutah be nazariye-ha va makateb-e ertebatat [A short look at the theories and schools of communication]* (N. Foroonchi, Trans). Konkash-e Danesh.
Fiske, J. (2002). Farhang va ideolozhi *[Culture and ideology]* (M. Boroumand, Trans.). *Arghanun*, 20, 117–126. **[In persian]**
Fiske, J. (1990). *Introduction to communication studies*. Routledge.
Giddens, A. (2018). *Sakhtar-e tabaghati-ye javame'-e pishrafte [The class structure of the advanced societies]* (A. Ghahremanpour & H. Akbari, Trans.). Tisa. **[In persian]**
Goffman, E. (2018). *Nemud-e khod dar zendegi-ye ruzmarre [The presentation of self in everyday life]* (M. Kianpour, Trans.). Nashr-e Markaz. **[In persian]**
Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications, in association with the Open University.
Hall, S. (2012). *Ma'na, farhang va zendegi-ye ejtema'i [Meaning, culture and social life]* (A. Golmohammadi, Trans.). Ney. **[In persian]**
Jarvi, I.C. (2000). Ertebat-e kolli-ye sinema ba jame'e-shenasi-ye resane-ha [The general relationship between cinema and the sociology of media] (A. Ravdarad, Trans.). *Farabi*, 10(2), 39-56. **[In persian]**
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2016). *KhaneSh-e tasavir [Reading images]* (S. Kobagani & F. Sojoodi, Trans.). Honar-e No. **[In persian]**
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (1990). *Reading images*. Geelong, Victoria: Deakin University Press.
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. Arnold
Marx, K (1998). *Louis Bonaparte's 18th Brumaire. Translation: Bagherparham*. Tehran: Center Publishing. **[In persian]**
Mohammadpour, A. (2018). *Zede-ravesh [Anti-method]*. Logos. **[In persian]**.
MohamadPour A, Iman, M. T. (2008). The Meaning Reconstruction of Economic Changes' Consequences in Ouraman - e - Takht Region of Iranian Kurdistan: A Grounded Theory Approach. *refahj*. 7(28), 191-213. **[In persian]**
Mumtaz, F. (2013). Introducing the concept of class from Bourdieu's point of view. *Research paper on humanities*. 41 & 42.160-150. **[In persian]**.
Rahmanzadeh Heravi, M. (2019). *Transformation in social classes in Iran*. Tehran: Akhtaran Publishing House. **[In persian]**
Ravadrad, A., & Farshbaf, SL. (2008). Death and society: analysis of Bahman Farmanara's works from the perspective of cinema sociology. Cultural and Communication Studies, 4(12), 33-56. **[In persian]**
Ravadrad,, A, & Heiranpour, S. (2014). Changes in the reflection of war in Iranian cinema. *Cultural studies & communication*, 9(33), 56-80. **[In persian]**
Rezaei, M., Hasanpour, A., & Daneshgar, Sh. (2013). Representation of class and class relations in Iranian cinema; A case study of "rare separation from Simin". *Iranian Cultural Research*, 7(2), 117-148. **[In persian]**
Savage, M., Barlow, J., Dickens, P., & Fielding, T. (1992). *Property, bureaucracy, and culture: Middle-class formation in contemporary Britain*. Routledge.
Storrat, H. (2012). *Meaning, culture and social life*. Translation by Ahmed Golmohammadi. Ney Publishing. **[In persian]**
Sojodi, F. (2019). *Applied semiotics*. Tehran: Neshar Alam. **[In persian]**
Stuart, H. (2012). *Meaning, Culture and Social Life*. Translated by Ahmad Golmohammadi. Tehran. Nay Publishing House. **[In persian]**
Turner, G. (2015). *Cinema: Social action*. Translation by Ali Sayah. Tehran: Dunya Ekhtaz Publications. **[In persian]**

Van Loon, Y. (2012). *Media technology from a critical perspective*. Translated by Ahmad Ali Qaliban. Tehran: Hamshahri. **[In persian]**.

Weber, M. (1978). *Economy and society: An outline of interpretive sociology* (G. Roth & C. Wittich, Eds.). University of California Press. (Original work published 1922) *Note: This is a general reference for Weber; you'll need the Wright citation to be complete*.

Wright, E. (2015). *Approaches to class analysis. Translated by Yusuf Safari*. Tehran: Lahita Publishing House. **[In persian]**.

© Authors, Published by Bureau of Media Studies and Planning. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی