

پس از انقلاب اسلامی، یکی از حوزه‌هایی که در ساحت فرهنگی دچار تحول جدی شد، نهاد سینما بود. سینما از آغاز انقلاب چونان ابزاری فرهنگی مورد توجه شایان بوده تا از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای ترویج دین استفاده گردد. در این پژوهش با مطالعه ۴۴ نمونه از آثار سینمای دینی پس از انقلاب با روش تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی گفتمانی تلاش شده است تا به این سؤالات پاسخ داده شود که گفتمان‌های سینمای دینی پس از انقلاب کدام‌اند و چه صورت‌بندی و زمینه‌مندی گفتمانی دارند. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد پس از انقلاب اسلامی متون سینمایی در گفتمان‌های پنج‌گانه‌ی انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، شهرگرایی و روستاگرایی، فردیت خواهی، تساهل و تکثرگرایی و بازگشت جای می‌گیرند. این گفتمان‌ها به‌ترتیب سوژه مطلوب خود با عنوان سوژه قدسی انقلابی، مکان معنا، فردیت‌خواه، تساهل‌گرا و مؤمن مُصلح مُکلف را آفریده‌اند. نتایج این مطالعه همچنین مؤید آن است که ستیزهای معنایی گفتمان دینداری تساهل و تکثرگرا و گفتمان فردیت‌خواهی با گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و گفتمان بازگشت، محسوس و هویدا است. همچنین بین گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، شهرگرایی و روستاگرایی و بازگشت همپوشانی‌هایی از حیث دال‌های مشترک موجود است.

■ واژگان کلیدی:

گفتمان، سینمای دینی، گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، گفتمان شهرگرایی و روستاگرایی، گفتمان فردیت‌محور، گفتمان تساهل و تکثرگرایی و گفتمان بازگشت

# سنخ‌شناسی گفتمان‌های سینمای دینی پس از انقلاب اسلامی ایران

وحید قاسمی

دانشیار علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان  
v.ghasemi@ltr.ui.ac.ir

محمد رضایی

استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس  
velashedi@gmail.com

علی ربانی

دانشیار علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان  
a.rabbani@ltr.ui.ac.ir

آرش حسن‌پور

دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان  
arash.hasanpour@gmail.com

احسان آقابابایی

استادیار علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان  
ehsan\_aqababae@yahoo.com

## طرح موضوع

بررسی موشکافانه انقلاب ۱۳۵۷ و جایگزینی نظام سیاسی جمهوری اسلامی به جای رژیم پهلوی نشان می‌دهد ایران تنها کشوری است که انقلابی سیاسی و اسلامی را با محوریت روحانیان پیش برده و تلاش می‌کند تا جایگزینی برای سرمایه‌داری و مدرنیزاسیون عرضه کند. (خیابانی، ۲۰۱۰: ۳۴) کارویژه مقوله دین نیز در انقلاب آن اندازه حائز اهمیت است که انقلاب پسوند اسلامی یافته است. از این منظر است که می‌توان به موقعیت استثنایی دین و شریعت در ساخت سیاسی و فرهنگی جامعه ایرانی نظر افکند. دین در زیست‌جهان کنشگران در ساحت زندگی روزمره و همچنین نظام و ارکان و شئون آن جایگاه و موقعیتی ممتاز و ویژه دارد. این موقعیت منحصر به فرد دین در جامعه ایرانی هم پدیده‌ای تاریخی و هم امری حادث است.

۱۰۲

تمایز اصلی انقلاب اسلامی این بود که بر توسعه بعد معنوی و اخلاقی جامعه تأکید مؤکد داشت. این انقلاب وجوه مختلف داشته که در رأس آن اهداف ایمانی و فرهنگی و اسلامی قرار می‌گرفت. امام خمینی در این باره اشاره می‌کند «این انقلاب سیاسی یا نیمه سیاسی نبود؛ بلکه تمام اسلامی بود». (خمینی، ۱۳۷۹، ج ۶: ۱۷) در بحث ناظر به تعالیم اسلامی و کارویژه مذهبی انقلاب، بنیان‌گذار انقلاب اسلامی، انقلاب را شرطی لازم و ضروری برای تحقق آرمان‌های الهی و وسیله‌ای برای نیل به مقاصد مکتبی و ایصال جامعه بشری به تعالی انسانی تلقی می‌کرد. همچنین در کلام سیاست‌مداران دینی، رهبران و کارگزاران سیاسی و روحانیان و معلمان دینی بر اسلامیت نظام به صورت روزافزونی تأکید می‌شد. از این دیدگاه، انقلاب، تحولی معنا ساز و انسان ساز بود که گفتمانی نوین و پرآوازه را به ارمغان آورده بود. گفتمان انقلاب اسلامی، آبادانی دنیا را بدون آخرت‌سازی و تکوین سوژه مؤمن متعهد انقلابی، عقیم می‌دانست. انقلاب آنگاه موفق پنداشته می‌شد که از سطوح خرد تا کلان، اسلامی‌سازی شود و زیست‌جهان و سیستم به صورت یکپارچه، هماهنگ و همه‌جانبه به جامه دین و مذهب رسمی و شریعت مدار مژین شود.

از همین رو پس از انقلاب اسلامی، قانون اساسی با محوریت اسلام بنا نهاده شد و نظام سیاسی - اجتماعی کشور بر اساس الگوی اسلامی تشکیل گردید. لذا دین محوریت و جایگاه بالاتری به نسبت ادوار قبل و دوران پیش از انقلاب پیدا کرد. در پی این رخداد سیاسی، موجی از تلاش‌ها برای دینی‌سازی و اسلامی کردن زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری شکل گرفت. به تبع ساخت سیاسی، ساخت فرهنگی و اجتماعی نیز دستخوش

تغییر و تحول قرار گرفت. در کشوری که نظام سیاسی براساس دین و شریعت بنیان نهاده شده، بدیهی است که یکی از موضوعات حائز اهمیت در هنر و سینما، مقوله دین، دینداری و امر دینی باشد. از همین رو یکی از حوزه‌هایی که در ساخت فرهنگی به‌طور کل و سراسری متحول شد و ساخت نهادی آن استحاله یافت؛ نهاد سینما بود.

انقلاب ۱۳۵۷، شرایط اولیه و پیامدهای آن گونه جدیدی از سینما را در ایران پدید آورد و در تکوین هویت ملی اسلامی نقش اساسی در چارچوب صنعت فیلم و فرهنگ داشت. (نفیسی، ۲۰۱۲: ۱۱۵) سینما از منظر روحانیان مسلمان شیعه، ابزاری شیطانی در دست سلسله پهلوی در راستای غربی‌سازی، پروژه تجدد، تخدیر افکار عمومی، فاسدسازی جامعه و اضمحلال ارزش‌های سنتی و دینی بود. از این منظر سینما و فیلم عمدتاً امری مذموم و فسادآفرین معرفی می‌شد که می‌بایست طرد شود یا کاملاً با قاموسی نوین از نو مشق شود. سینما در ابتدای انقلاب مانند دیگر رسانه‌های دولتی و وابسته به دولت اسلامی متأثر از گفتمان غالب جامعه، قانون اساسی، اساسنامه‌های مصوب، مأموریت‌های محوله، رابطه با نظام ارزشی هنجاری جامعه و تناسب ساختی با دیگر نهادها و تلقی عموم، یک رسانه دین‌محور شناخته می‌شد. به‌بیان دیگر سینما از آغاز انقلاب مانند ابزاری فرهنگی مورد توجه شایان بوده تا از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای ترویج دین استفاده گردد و از همین رو سازمان‌هایی نظیر بنیاد فارابی و حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی مأموریت یافتند تا کارکردهای مورد نظر دین را در ساحت سینمایی تحقق بخشند. (علم‌الهدی، ۱۳۹۰) می‌دانیم سینمای ایران به‌رغم تکثر عوامل و عناصر و مجاری تولیدی ذیل دولت جمهوری اسلامی معنا پیدا می‌کند. به‌لحاظ رابطه سینما و دولت (ساخت قدرت) باید اشاره کرد که به‌طور کل رسانه‌های جمعی در ایران کمتر خصوصی بوده و زیر نظر سازمان‌ها و نهاد‌های عالی کشور اداره شده و رسانه‌ای جهت تبلیغ ارزش‌های حاکم قلمداد می‌شود. این رسانه‌ها باید براساس متن و نص قانون اساسی و قوانین دولتی در خدمت تشریح، اشاعه و تبلیغ فرهنگ اسلامی و دینی باشند (خیابانی، ۲۰۱۰: ۱۴۲) تا حدی که می‌توان گفت در سه دهه اخیر دل‌مشغولی مسئولان دولتی و سیاست‌گذاران فرهنگی و سینمایی این بوده که تولیدات سینمایی چه میزان با مقوله دین آمیخته و عجین است. متولی رسانه سینما در جمهوری اسلامی، معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است که هر فیلم سینمایی باید از معاونت‌های مجزا، مجوز و پروانه ساخت، مجوز فیلم‌نامه و اکران (پخش عمومی) دریافت کند. از همین رو است که فیلم برای نمایش و حتی

جذب حمایت باید با اصول و قواعد کلان و خرد نظام فرهنگی - سیاسی و گفتمانی نظام جمهوری اسلامی مطابقت و هم‌نوایی داشته باشد تا عرصه سخنگویی پیدا کند. فیلم‌ها و تولیدات فرهنگی همچنین تابع نظام‌های نظارتی و کنترلی بوده و در صورت هم‌نوایی مورد تشویق و تحسین و در صورت تخطی از قواعد و هنجارهای رسمی و قانونی مورد تعقیب و مجازات قرار می‌گیرند.

پرداختن به دین، مذهب، عناصر و اجزای آن، اشخاص دینی و مذهبی و هویت دینی در سینمای پس از انقلاب منبعت از تحولات اجتماعی، فرهنگی و گفتمان‌های سیاسی، شرایط متغیر و پرفراز و نشیبی داشته است؛ به عبارت دیگر بر این اساس که کدام گفتمان سیاسی و کدام قرائت و تفسیر از دین و کدام از تلقی از کارکرد آن و نسبت دین و جامعه معاصر، هژمون و دارای تفوق باشد، پرداختن به سینمای دینی و به‌طور کل سیاست‌گذاری‌های ناظر به آن، متفاوت، متحول و سیال بوده است. بدین دلیل است که گفتمان‌های سیاسی فرهنگی بعد از انقلاب نظیر گفتمان انقلابی و ارزشی دهه شصت و در ادامه گفتمان‌هایی نظیر سازندگی، اصلاحات و سپس اصول‌گرایی و عدالت محور، خرد گفتمان‌های سینمایی معناگرای متفاوتی را در بطن خود تکوین و نضج دادند و سینمای دینی را تحت عناوین مختلفی مورد اهتمام قرار دادند.<sup>۱</sup> با بیان مفروضات فوق و تفاسیر یادشده می‌توان گفت در این مطالعه بر آنیم تا از خلال شناسایی گفتمان‌های سینمای دینی پس از انقلاب به این پرسش کلان پاسخ دهیم که مقوله دین و بالأخص سوژه دینی در گفتمان‌های سینمای دینی چگونه تعین یافته و مفصل‌بندی شده‌اند؛ بنابراین پرسش‌های اصلی این مطالعه (به ترتیب) چنین است:

- گفتمان‌های سینمای دینی پس از انقلاب کدام‌اند؟

- هر کدام از این گفتمان‌ها چه چيستی و هستی زمینه‌مندی دارند؟

- مناسبات هر یک از این گفتمان‌ها با یکدیگر چیست؟

ما معتقدیم فیلم‌ها برون از دایره‌های چندگانه و مغناطیس قدرت خلق نمی‌شوند بلکه به‌مثابه یک برون‌داد گفتمانی، به‌واسطه رمزگان فنی و روایی و در توده درهم‌پیچیده زبان، ایدئولوژی و قدرت حادث می‌شوند. ما گفتمان‌های سینمای دینی را ذیل کلان گفتمان سیاسی و اجتماعی نظام جمهوری اسلامی مطالعه و واکاوی خواهیم کرد تا منازعات معنایی احتمالی گفتمانی در ساحت سینمای دینی پس از انقلاب را واکاوی کنیم.

۱. سینمای دینی، اسلامی، اخلاقی، متعهد، استعلایی، آرمان‌گرا، ماورایی و معناگرا.

### پیشینه مطالعه

در یک منظر کلی مطالعات پیشینی حوزه سینمای دینی در ایران را می‌توان براساس رویکرد، روش و موضوع به این دسته‌ها تقسیم کرد:

گروهی از محققان که سهم زیادی از تحقیقات و مطالعات حوزه مذکور را شکل داده‌اند به مطالعات بازنمایی پرداخته‌اند. این مطالعات شامل بازنمایی دین و اجزاء آن، روحانیت، تصوف، عرفان نوظهور، آخرالزمان و گفتمان‌های سینمای دینی می‌شود. برای نمونه حسینی پاکدهی و همکاران (۱۳۹۶) در مطالعه‌شان با عنوان «بازنمایی دین در سینمای پس از انقلاب؛ رابطه با زمینه‌های اجتماعی و دین رسانه‌ای شده» اهمیت ویژه ابعاد «رفتاری» و «دانشی» دین، عمیق‌تر شدن دغدغه‌های سینمای دینی در سال‌های پس از دهه شصت، سیاسی نبودن فیلم‌های بررسی‌شده دهه هشتاد را نتیجه می‌گیرند. همچنین میرزایی و همکاران (۱۳۹۴) در مطالعات بازنمایی نشان می‌دهند که ابعاد مناسکی و اعتقادی بیشترین و بعد شناختی کمترین سهم را از مقولات دینی فیلم داشته‌اند. بخشی و ایازی (۱۳۹۴) معتقدند بُعد درون فردی دین (تجربیات، احساسات و خصلت‌های دینی) کمترین تجلی را در فیلم‌نامه‌های ارسالی داشته و ابعاد تجسم‌یافته از دین مانند تجلیات مادی، ابژه‌های دینی و رفتاری مناسکی دین (با تأکید بر عزاداری‌ها و عبادات دینی) بیشترین حضور را دارا بوده است. مطالعه افلاکی (۱۳۹۵)، ماهانی (۱۳۹۱) و شریعتی و شالچی (۱۳۸۸) را نیز می‌توان در این دسته‌بندی قرار داد که بعضاً به بازنمایی اخلاق یا امر اخلاقی در سینمای ایران پرداخته‌اند.

هاشمی و فرخی (۱۳۹۴) در مطالعه در ارتباط با بازنمایی نگرش به روحانیت نشان می‌دهند که نگرش مردم درباره روحانیت در فیلم‌های مذکور را می‌توان به سه گونه نگرش مثبت (نگرش مثبت آمیخته با تقدس، نگرش مثبت همراه با احترام، نگرش مثبت همراه با اعتماد، نگرش مثبت کورکورانه و مقلدانه، نگرش مثبت منفعت‌طلبانه و ابزاری)، نگرش منفی (نگرش منفی به استفاده ابزاری از جایگاه روحانیت، نگرش منفی آمیخته با ترس، نگرش منفی همراه با تحقیر و تمسخر، تصورات قالبی منفی) و عناصر مرتبط با تغییر نگرش درباره روحانیت (اقناع، ناهماهنگی شناختی) تقسیم و طبقه‌بندی کرد. نادری و همکاران (۱۳۹۳) در تحلیل فیلم «طلا و مس» که به بازنمایی روحانیت در سینما می‌پردازد معتقدند روحانی فیلم مذکور چنان در متن مسائل و امور انضمامی است که سیر گذار از عرفان و اخلاق نظری به عملی را طی کرده و این در تقابل نگاه حاشیه‌ای

ربانی و گوشه‌نشینی دین‌داران و بالأخص روحانیان است که کاری به هیچ چیز نداشته و به تعبیر بهتر در سیاست دخالت نمی‌کنند. عموری (۱۳۹۲) در همین زمینه با تحلیل سه نمونه سینمای دینی نشان می‌دهد در این فیلم‌ها روحانی تلاش می‌کند که نقش سنتی خود را به‌عنوان جامعه مدنی بازسازی کند. ایشان همچنین اضافه می‌کند آنچه از یافته‌ها حاصل می‌شود حاکی از بازگشت روحانی به مردم است.

تولی (۱۳۹۲) سه باور هجرت و سفر، همراه بودن با استاد و پیر راه، خلوت و دوری‌گزینی از جامعه را به‌عنوان نقطه مشترک و هسته مرکزی تصویر تصوف در سینمای معناگرای ایران برجسته می‌سازد. علامی (۱۳۹۲) معتقد است در عرفان شرقی (با تکیه بر بوداییسم) کمال‌گرایی و توجه به ماورا، ارزش محسوب می‌شود. اما در غرب، نگاه ابزاری به معنویت مطرح است. راودراد و همکاران (۱۳۹۱) معتقدند فیلم «کتاب قانون» به‌نوعی دارای گفتمان چندصدایی است. گفتمان مسلط بازنمایی‌شده در این فیلم، گفتمان دینی عامیانه است. در این گفتمان، عمل به ظواهر دین و نیز داشتن ظاهری دینی اهمیتی اساسی دارد و برای ارزیابی میزان دینی بودن افراد باطن ایشان مورد توجه قرار نمی‌گیرد و تنها به پوسته و ظاهر دین دل خوش داشته‌اند و این سبک دینداری در سطح اجتماعی ترویج می‌شود. راودراد و سلیمانی (۱۳۹۱) در مطالعه خود به این جمع‌بندی رسیدند که گفتمان فیلم «زیر نور ماه» دینداری را عامل اساسی برای جامعه گرفتار مدرنیته می‌داند. فیلم همچنین تجربه دینی را نه در گریز از شهر و مظاهر تمدن، بلکه مستلزم حضور و فعالیت در جامعه و تلاش برای بهبودی آن می‌داند. مرشدی‌زاد و همکاران (۱۳۹۱) نشان می‌دهند که فیلم‌های دهه شصت، هویت دینی سنتی را بازتابانده که سوژه‌های آن عمدتاً ظاهرگرا (دینداری سنتی) هستند؛ اما در دهه هفتاد رابطه سوژه‌ها با خدا مستقیم و بلاواسطه شده و هویت دینی از نوع بازاندیشانه، خردورزانه، انتقادی و ذوق‌گرایانه می‌شود و مقوله‌های اخلاق محوری، آزاداندیشی و معرفت‌اندیشی به‌صورت ملموسی برجسته می‌شود. همچنین در دهه هشتاد مجدداً رابطه فرد دیندار و خدا مستقیماً انعکاس یافته و هویت، تلفیقی از هویت دینی سنتی و بازاندیشانه است. مطالعه رحیم‌زاده و میرفخرایی (۱۳۹۱) نشان می‌دهد بیشترین ارزش اخلاقی بازنمایی‌شده در فیلم‌ها ارزش تعاون و محبت و یاریگری است و در زمینه سایر ارزش‌ها همچون ادب و احترام، صداقت، ارتباط با خدا و حجب و حیا گرایش‌های کمتری در بین فیلم‌ها دیده می‌شود. سلیمانی (۱۳۸۸) نیز در پایان‌نامه خود به «بازنمایی گفتمان‌های تجربه دینی

در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی» پرداخته و سه گفتمان روشنفکری، روشنفکری دینی و سنت اسلامی را در سینمای ایران شناسایی می‌کند. از مطالعات با اهمیت این حوزه می‌توان همچنین به پژوهش محمد نجار (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی ارزش‌های دینی در سینمای ایران؛ تحلیل بینامتنی سینمای دینی در ایران» و مطالعه موحدی و حیدری (۱۳۹۰) (بازنمایی دین) اشاره کرد.

گروهی دیگر از محققان به نشانه‌شناسی نسبت دین و سینما، نمادهای مذهبی و دفاع مقدس از خلال تحلیل یک یا مجموعه‌ای از فیلم‌ها در ادوار خاصی پرداخته‌اند. سرفراز (۱۳۹۵) معتقد است دین به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای مبتنی بر شبکه‌ای از روابط نشانه‌ها، لایه‌های نشانه‌ای یا رمزگان تودرتو برای قالب‌بندی و ساخت پیام دینی است. سینما نیز نظامی از امکانات برای تولید پیام سینمایی است. (درحقیقت متن فیلمیک یا سینمایی محل ظهور و بروز مناسبات دیالوژیک میان دین و فرهنگ است) وی بر این امر تأکید دارد که واکاوی پدیده‌ها و عناصر یک فرهنگ به‌صورت به‌هم‌پیوسته یا توأمان بر تجربه آنها به شکل متغیرهای مجزا از هم ترجیح دارد. سلطانی و بنایی (۱۳۹۳) به نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «اخراجی‌ها» پرداخته و بهشتی (۱۳۹۲) بر این باور است که سینمای ایران تصویر نامطلوبی از نمادهای مذهبی و شخصیت‌های دارای نمادهای مذهبی ارائه می‌کنند و کارگردانان متعهد نیز فیلم‌هایی از لحاظ ساختار سینمایی ضعیف تولید کرده‌اند. در همین حوزه خرم‌دل (۱۳۹۰) به مطالعه «دین در سینمای دفاع مقدس؛ بررسی سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا و رسول ملاقلی‌پور» پرداخته و معتقد است سینمای دفاع مقدس، به‌عنوان مهم‌ترین تجلی فرهنگی - هنری همسو با گفتمان انقلاب اسلامی، بیشترین قرابت را با فرهنگ پس از انقلاب داشته و در غالب این فیلم‌ها، دین و ارزش‌های دینی در اشکال مختلف، تصویر شده است. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد روند کاهش بازنمایی مضامین دینی در آثار حاتمی‌کیا که در دهه شصت شروع شده، با وجود وقفه‌ای در فیلم‌های «به نام پدر» و «آژانس شیشه‌ای» همچنان ادامه پیدا می‌کند.

گروهی دیگر از محققان به بررسی نسبت سیاست و دین و الگوهای سیاست‌گذاری فرهنگی، اخلاق اسلامی در سینما، تعهد در رسانه و چیستی سینمای دینی، بایدها و نبایدها و الزامات این سینما و محدودیت‌های آن پرداخته‌اند. در این حوزه مطالعه فقیهی (۱۳۹۵) نشان می‌دهد شرط اصلی در تحقق سینمای دینی و در پی آن سینمای انقلاب اسلامی، یافتن فرم و ساختاری بیانی برخاسته از اندیشه اسلامی و حکمت اسلامی متجلی

شده در انقلاب اسلامی ایران است که این فرم نه اینکه ظرفی برای ارائه محتوا باشد بلکه عینیت محتوا و نمود تجسم یافته آن است. سینمای تراز انقلاب اسلامی از لحاظ محتوایی باید موافق با اسلام، تشیع، ایران و انقلاب باشد. سینمای تراز انقلاب اسلامی همچنین دارای فرم برخاسته از اندیشه اسلام و تشیع و ایرانیت و انقلابی گری است. مطالعه پیرحیاتی (۱۳۹۲) به سینمای آرمان گرا و پیدایش جنبش هنری سینمایی آرمان گرا در دهه شصت متأثر از تغییرات به وجود آمده پرداخته است. خلیل زاده و صادق پور (۱۳۹۱) بررسی قابلیت های دینی در عرصه هنر سینما را مطالعه کرده و اشاره می کنند سینمای دینی یا معناگرا در اینجا بر سینمایی اطلاق شده که مخاطب را به استعلا و تعالی نفس فرامی خواند و از طریق اقتباس های دینی گاه به شکل مستقیم و گاه به گونه ای غیرمستقیم بیننده را به معنویت پیوند می دهد. از مطالعات با اهمیت دیگر در این حوزه می توان به پژوهش نوروزنژاد (۱۳۸۹) و نوباوه (۱۳۸۸) اشاره کرد.

همچنین کرمی و ساروخانی (۱۳۹۳) رسولی و آبادی (۱۳۹۰) به رابطه دین، دینداری و سبک زندگی بازنمایی شده در رسانه پرداخته و نشان می دهند ظواهر اسلامی بازنمایی شده در فیلم های (دهه هشتاد) نظیر طلا و مس و مارمولک یا واکنش پنجم، مثبت جلوه داده نشده بلکه نشانه تمسخر و تحقیر است و تعصب در سبک زندگی سنتی تصویر شده است. در فیلم های سینمایی دهه هشتاد، سبک زندگی دینی که با فرهنگ ایرانی و اسلامی تناسب داشته باشد به مخاطبین ارائه نشده است و مؤلفه های سبک زندگی غیردینی و غیرارزشی به نمایش درآمده و ترویج شده است. این مطالعه همچنین می افزاید سبک زندگی سنتی در این آثار عمدتاً مورد تقبیح و تمسخر قرار می گیرد و افراد و اقشار مذهبی به مثابه افراد متعصب، سنتی، پرخاشگر و متعلق به گذشته نشان داده می شوند. مطالعه رستگار خالد و کاوه (۱۳۹۱) نیز نشان می دهد عمده آثار این دهه اهمتانی به نمایش دینداری و ارزش امر دینی نداشته و حضور سبک زندگی غربی به مثابه دیگری سبک زندگی ایرانی و اسلامی، در سینمای دهه هشتاد حضور پررنگی است.

احمدی (۱۳۹۵) به نسبت سینمای دینی و عرفی شدن پرداخته و معتقد است در جریان سینمای امروزی ایران، خواسته و ناخواسته (نادانسته) مسیر و جریان عرفی شدن حتی در سینمایی که ادعای دینی بودن دارد؛ طی می شود.



### چارچوب مفهومی

گفتمان به نقش زبان بر ذهنیت و کنش‌های سوژه‌های انسانی در جامعه می‌پردازد، زبان نه تنها یک وسیله ارتباطی میان انسان‌هاست بلکه یک عمل اجتماعی نیز هست. زبان با آنکه خود برساخته جامعه است، بر ساختارهای اجتماعی تأثیر انکارناشدنی دارد و منعکس‌کننده و سازنده فرآیندها و تعاملات اجتماعی است. گفتمان‌ها نه تنها مربوط به چیزهایی است که می‌تواند گفته یا درباره‌اش فکر شود، بلکه درباره این نیز هست که چه کسی، در چه زمانی و با چه آمریتی می‌تواند صحبت کند. از این رو گفتمان عبارت است از کاربرد زبان در رابطه با صورت‌بندی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زبانی که بازتاب‌دهنده نظم اجتماعی است و در عین حال به نظم اجتماعی و کنش متقابل افراد جامعه شکل می‌دهد. (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۹)

۱۰۹

گفتمان و فیلم: گفتمان‌ها در نگرش‌ها و کردارهایی ظاهر می‌شوند که در درون و در خلال گروه‌ها و نهادهای یک جامعه در جریان‌اند. کارکرد گفتمان‌ها در چیزی که نباید فکر شود و انجام گیرد، تعیین می‌یابد؛ بنابراین هر سوژه یک برساخت گفتمانی است. آنچه ما هویت می‌نامیم به وسیله گفتمان‌هایی فراهم می‌شود که قسمتی از شکل‌بندی‌های گفتمانی بزرگ‌تر است. از طریق رخداد گفتمان‌ها در بافتی از فعل‌وانفعالات تاریخی و عوامل پیچیده است که شکل‌بندی‌های گفتمانی یعنی معانی، کردارهای اجتماعی، روابط قدرت و اشکال سوژه‌بودگی تولید، تثبیت و دگرگون می‌شود. واقعیت از این منظر از رهگذر زبان، ایدئولوژی و قدرت برساخته می‌شود. این برساخت گفتمانی در ارتباط با ساختارهای مادی یا اجتماعی، روابط اجتماعی و پراکتیس‌های گفتمانی ایجاد می‌شود؛ بنابراین مفهوم قدرت در کانون برساخت‌گرایی قرار دارد. (بر، ۱۳۹۵: ۲۸۴-۲۶۳) با اتخاذ رهیافت مذکور می‌توان گفت سینما به مثابه گفتمانی خرد درون گفتمان‌های کلان قدرت می‌تواند سوژه بهنجار دینی را تکوین و برساخت سازد. این سوژه مبتنی بر روایت برساخته شده در خود فیلم و تفسیر و خوانش آن توسط مفسران در تعامل متن و مخاطبان با جهان فیلم برساخته می‌شود. عوامل تأثیرگذار در ساخت معنا شامل نقش‌های زبان، فرهنگ و جامعه، دستور زبان و کاربردهای زبان است. (بشیر، ۱۳۹۵: ۴۲) واقعیت<sup>۱</sup> و واقعیت فیلمی<sup>۲</sup> دو مقوله مجزا از یکدیگرند. (جانستن، ۱۳۸۶: ۲۲۳) در این دو گانه،

1. Reality

2 - Reelaity

فیلم برساختی خاص و ویژه از واقعیت را رقم زده که به زبان فیلم صورت بندی می شود. دین به عنوان احساس اعتقاد به قوای لاهوتی و ماورای طبیعی و رعایت یک سلسله قواعد اخلاقی در زمینه ارتباط با خود، سایر بندگان خدا و انجام مناسک عبادی در جهت کسب تقرب به خالق و جلب رضایت او به منظور تعالی روح تعریف می شود. (کتابی و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۷۶-۱۷۵) دین مجموعه ای است از عقاید و قوانین و مقرراتی که هم به اصول فکری بشر نظر دارد و هم درباره اصول گرایشی او سخن می گوید و هم اخلاق و شئون زندگی او را تحت پوشش قرار می دهد. (اسدی شیاده، ۱۳۹۰) پیتر برگر معتقد است دین کوشش جسورانه ای است برای آنکه سراسر گیتی برای انسان معنی دار شود. (همیلتون، ۲۷۳: ۱۳۸۷) به عقیده وی دین، نظم اجتماعی را مشروع می کند و مفاهیم دینی جهان را با یک رشته فرایندهای خاصی یا به تعبیر برگر ساختار موجه نمایی اعتبارشان را حفظ و تحکیم می کنند. لاکمن نیز بر نقش دین در ساخت معنا تأکید دارد. به عقیده وی دین، دوشادوش زندگی اجتماعی حرکت می کند.

سینمای دینی: در حوزه تعریف سینمای دینی مسئله اساسی و معضل پابرجا، عدم وجود چارچوب مشخص در تعاریف و مصادیق متضاد و تعاریف نامشخص و غیر جامع است که از دین، سینما و سینمای دینی و غایت آن ارائه شده است. در تعریف سینمای دینی گفته شده، سینمای مذکور سینمایی است که حس خداجویی را در مخاطب تقویت کند. (مدرسی، ۱۳۸۰؛ به نقل از کشانی، ۱۳۸۳: ۱۱۹) اثر دینی حتی نباید به میزان اندکی واجد و مبلغ اصول غیرشرعی و غیرعقیدتی و غیراخلاقی باشد و حتی اگر ذره ای از این مؤلفه ها دور شود یا آن را زیر پا بگذارد، نمی توان توجیهی برای دینی بودنش تصور کرد. فیلم دینی باید به افزایش اطلاعات جامعه نسبت به مقوله دین کمک کند و مبلغ ارزش های دینی و مشوق انسان در حرکت به سوی دیانت باشد و باید دانست همگی این مشخصه ها از دل متن و تنها اثر دینی قابل کشف و بازیابی است. سازنده هنر و سینمای دینی خود باید دیندار باشد زیرا سخن که از دل برآید لاجرم بر دل نشیند. وظیفه سینمای دینی آن است که مقدسات را تحقق پذیر جلوه دهد و ما در زندگی روزمره بتوانیم به عنوان الگو از آن استفاده کنیم. (مدرسی، ۱۳۸۰؛ به نقل از کشانی، ۱۳۸۳: ۱۹) فیلم دینی فیلمی است که بتواند بشر غرق شده در روزمرگی و غافل را بلرزاند، از موقعیتش به او خبر دهد و بتواند تلنگری بزند. در باب تبارشناسی معنا و مفهوم و جعل عنوان سینمای دینی باید در مطالعه ای دیگر به صورت مفصل به بحث، پژوهش و واکاوی نشست.

## روش مطالعه

این پژوهش برای پاسخ به سؤالات مذکور و تعقیب اهداف مطالعه، روش تحلیل گفتمان<sup>۱</sup> و نشانه‌شناسی گفتمانی را در سطوح مختلف برمی‌گزیند. به بیان دیگر برای تحلیل متن (زبانسی) از روش فرکلاف و برای تحلیل متون تصویری از روش نشانه‌شناسی گفتمانی استفاده خواهیم کرد. در تحلیل‌های نشانه‌شناختی و گفتمانی هدف محقق نشان دادن این موضوع است که چگونه زبان سینمایی و فیلم به قدرت و ایدئولوژی گره می‌خورد و یک فیلم چگونه در جهت بازتولید و تجلی قدرت و روابط قدرت عمل می‌کند.

**سطوح تحلیل گفتمان از منظر نورمن فرکلاف:** تحلیل انتقادی در بررسی پدیده‌های زمانی و اعمال گفتمانی به فرآیندهای ایدئولوژیک در گفتمان، روابط بین زبان و قدرت، ایدئولوژی، سلطه و نابرابری در گفتمان توجه کرده و عناصر زبانی و غیرزبانی را به همراه دانش زمینه‌ای کنشگران هدف و موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد. (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۰)

در میان انواع رهیافت‌های گوناگون به تحلیل گفتمان انتقادی، رهیافت فرکلاف به دلیل نظام‌مند بودن آن در استفاده از ابزارهای نظری و روشی بیش از بقیه توجه شده است. فرکلاف از مدلی سه‌بعدی برای تحلیل استفاده می‌کند که شامل سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین است. در مرحله توصیف و برای تحلیل متن باید به عناصر غایب و حاضر در متن یعنی محتوای صریح و ضمنی آن از یک سو پرداخت و از سوی دیگر باید به تار و پود متن توجه داشت. تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر است و مقصود از ذهنیت مفسر «دانش زمینه‌ای» است که مفسر در تفسیر متن به کار می‌گیرد. هدف از مرحله تبیین، توصیف گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرآیند اجتماعی است. تبیین گفتمان را به‌عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعیین می‌بخشند.

**نشانه‌شناسی گفتمانی:** در این چارچوب کرس و ون لییون قصد دارند حدود تحلیل گفتمان انتقادی را فراتر برده و تمرکز آن را صرفاً از روی متون زبانی بردارند و وجوه چندگانه نشانه‌ها را بررسی نمایند. می‌توان گفت مطالعات ترکیبی چندگانه، وجه تحلیل گفتمان انتقادی را در خود دارد و سویه‌هایی فراتر از آن را نیز در خود پرورش می‌دهد و به‌طور خاص وجه بصری در کانون این تحلیل قرار دارد و بر پایه نشانه‌شناسی اجتماعی

1. Discourse Analysis  
2. Texture

و دستور تحلیل بصری<sup>۱</sup> تنظیم شده است این مجموعه و به طور خاص تکنیک‌های تحلیل کرس و ون لیوون جعبه‌ابزاری کاربردی جهت تحلیل‌های بصری انتقادی تجربی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. (وانگ، ۲۰۱۴: ۲۶۶-۲۶۴) به باور نشانه‌شناسان گفتمانی، وجه تکنولوژیک به فناوری‌های به کار گرفته‌شده در ساخت تصاویر، شکل، معنا و تأثیر آنها می‌پردازد. وجه ترکیب‌مدار بر این امر تأکید دارد که هر تصویر، تعدادی مؤلفه‌های شکلی و فرمی دارد که کرس و ون لیوون از آن با عنوان «فرانکش متنی» نام می‌برند. اغلب گفته می‌شود در تأثیر یک تصویر مهم‌ترین وجه ترکیب‌بندی آن است. (رز، ۱۳۹۴: ۵۹) ترکیب‌بندی می‌تواند معانی بازنمودی و گذرای تصویر را به سه شیوه به هم پیوسته ارزش اطلاعاتی، برجستگی و قاب‌بندی به یکدیگر مرتبط سازد. محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر باعث شده تا هر یک از عناصر با توجه به محل آن دارای ارزش اطلاعاتی خاصی باشند. برجستگی به پیش‌زمینه و پس‌زمینه و اندازه‌ها و کنتراست‌های متفاوت ارتباط دارد که باعث جلب نظر می‌شود و قاب‌بندی هم به خط‌ها و بردارهایی اشاره داشته که می‌تواند عناصر درون تصویر را به یکدیگر مرتبط سازد یا از هم جدا کند. (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۲۴۵) مؤلفه‌های ترکیب، به عناصری شامل رنگ، نور، صحنه‌پردازی (قاب باز یا بسته)، زاویه دید، فاصله، محتوا، سامان‌دهی فضایی (آرایش یا ترکیب‌بندی فضایی) و پرسپکتیو قابل تقسیم است. برای نمونه اگر پرسپکتیو تصویر، بینندگان را در موقعیتی قرار دهد که آنها از بالا نگاه کنند فرض بر این است که بر موضوع تصویر، نوعی قدرت دارند و اگر از پایین نگاه کنند آنگاه از جهاتی در موقعیت پایین‌دستی قرار دارند و اگر زاویه مستقیم و یکسان باشد رابطه از نوع برابری است. فاصله و کلوزآپ نیز دال بر رابطه مبتنی بر صمیمیت میان تصویر و تماشاگر است (رز، ۱۳۹۴: ۹۶) زاویه دید نیز می‌تواند نشان از بیگانگی، فاصله و جدایی باشد یا همذات‌پنداری را در موقعیت نمای نقطه‌نظر فراهم سازد.

**جامعه و نمونه مطالعه:** جامعه مورد مطالعه در این پژوهش کلیه فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب است که به صورت مصرح یا مضمّر و از حیث هدف یا شخصیت‌پردازی و پرداخت فرمیک به سینمای دینی متعلق باشند. در واقع فیلم‌هایی که از حیث فرم و محتوا و موضوع، مضمون و موضع دینی داشته باشند، در زمره جامعه آماری این مطالعه قرار می‌گیرند. بنا بر مستندات زاهدی (۱۳۸۴) از ابتدای انقلاب تا اواسط دهه هشتاد در

1. Visual Grammar

سینمای ایران صد و پنجاه فیلم در حوزه سینمای دینی قرار می‌گیرند. در این مطالعه معیار برای تمییز و انتخاب فیلم‌ها در وهله نخست سوژه و قهرمان فیلم و سپس مضامین محوری فیلم بود. لذا فیلم‌هایی که سوژه در آن قسمی از درگیری با امر دینی را دارد می‌تواند به‌عنوان نمونه مطالعه برگزیده شود. از این منظر معیار انتخاب جامعه و نمونه مطالعه صرفاً دیندار بودن سوژه بازنمایی شده در (آغاز) فیلم نیست. چون برخی سوژه‌ها در ابتدا نسبتی با امر دینی نداشته و رخدادها و ماجراهای روایی است که در نهایت او را به سمت باورها و علائق دینی و مذهبی سوق می‌دهد. همچنین مضمون‌ها یا رخدادها می‌تواند سویه ضد یا غیر دینی داشته باشد، اما مسئله آن است که گفتمان سینمای دینی در نهایت برای سوژه نوعی درگیری با امر متافیزیکی را رقم می‌زند و گرایش الهیاتی و تمایل به هدایت دینی پیدا می‌کند.

۱۱۳

نمونه‌گیری در پژوهش کیفی از نوع هدفمند<sup>۱</sup> است. از بین اشکال انتخاب نمونه هدفمند این مطالعه بر انتخاب شیوه حداکثر تنوع مبتنی است. در این مطالعه پس از احصای فهرستی از فیلم‌های سینمای دینی سینمای ایران، خلاصه و مضامین فیلم‌ها مطالعه شد و اهمیت این آثار، ماندگاری و جریان‌سازی‌شان بررسی گردید. سپس این فهرست به متخصصان و صاحب‌نظران سینمایی ارائه گردید و از آنها درخواست شد تا مهم‌ترین فیلم‌های سینمایی دینی ایران پس از انقلاب اسلامی را به همراه فیلم‌سازان منتخب این حوزه ذکر و مرقوم نمایند. این مسیر از خلال تماس‌های مستقیم حضوری و ارتباطات مجازی (ایمیل) محقق گردید. مبتنی بر مکاتبات مفصل در نهایت یک نمونه ۴۴تایی انتخاب گردید که سال تولید و نمایش آن بازه زمانی ۱۳۶۱ تا ۱۳۹۴ را در برمی‌گیرد. از حیث (حصول) اعتبار کیفی تلاش می‌شود تا روایت فیلم با ذکر جزئیات و به‌طور دقیق مورد بررسی قرار گیرد و در هر مرحله توضیحات جزئی ارائه گردد. همچنین تفاسیر متون باید برای خواننده توجیه‌کننده باشد. افزون بر این معیارهایی از جمله تمرکز و تأکید بر وضوح توضیحات و تکنیک‌های مورد استفاده، ارائه شواهد و مدارک کافی، انسجام درونی متن، مقایسه نتایج به‌دست‌آمده از منابع اطلاعاتی مختلف و باز بودن محقق نسبت به بینش‌های جدید، روش‌های دیگر اعتباریابی مطالعه کیفی محسوب می‌شود.

جدول ۱: مشاوران در انتخاب نمونه‌های مطالعه

ردیف	اسامی	تخصص - تحصیلات	ارتباط
۱	رامتین شهبازی	دانشجوی دکتری پژوهش هنر، مدرس و منتقد سینما و تئاتر	شفاهی و مجازی
۲	ابراهیم قربان‌پور	پژوهشگر حوزه فیلم و سینما	مجازی
۳	محسن هاشمی	دانشجوی دکتری پژوهش هنر، مدرس و منتقد سینما و تئاتر	مجازی
۴	مهدی ملک	پژوهشگر حوزه فیلم و سینما	مجازی
۵	نصرت‌الله تابش	سردبیر و مدیرمسئول ماهنامه فیلم‌نگار، پژوهشگر حوزه سینمای دینی	شفاهی
۶	دکتر بهارک محمودی	فارغ‌التحصیل مطالعات فرهنگی، پژوهشگر حوزه فیلم و ارتباطات	شفاهی
۷	هادی آقاجان‌زاده	فارغ‌التحصیل کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی، پژوهشگر حوزه فیلم	شفاهی
۸	دکتر عباس کاظمی	استادیار پژوهشگر مطالعات فرهنگی و اجتماعی، مدرس مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی فرهنگی	شفاهی
۹	آرش رنجبر	کارشناس سینمایی اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان اصفهان	شفاهی
۱۰	مهرزاد دانش	منتقد فیلم	مجازی
۱۱	مهدی جمشیدی	پژوهشگر حوزه فیلم و سینما	مجازی

۱۱۴

جدول ۲: نمونه‌های مطالعه به تفکیک سال تولید

نام فیلم	سال تولید	نام فیلم	سال تولید	نام فیلم	سال تولید	نام فیلم	سال تولید
توبه نصح	۱۳۶۱	آژانس شیشه‌ای	۱۳۷۶	بید مجنون	۱۳۸۳	کتاب قانون	۱۳۸۷
دو چشم بی‌سو	۱۳۶۲	رنگ خدا	۱۳۷۶	خیلی دور خیلی نزدیک	۱۳۸۳	اخراجی‌ها ۲	۱۳۸۷
استعاده	۱۳۶۳	تولد یک پروانه	۱۳۷۶	یک تکه نان	۱۳۸۳	زندگی با چشمان بسته	۱۳۸۷
بلمی به‌سوی ساحل	۱۳۶۴	بهشت از آن تو	۱۳۷۹	خدا نزدیک است	۱۳۸۵	طلا و مس	۱۳۸۹
پرستار شب	۱۳۶۶	باران	۱۳۷۹	مصائب دوشیزه	۱۳۸۵	یه حبه قند	۱۳۸۹

سال تولید	نام فیلم	سال تولید	نام فیلم	سال تولید	نام فیلم	سال تولید	نام فیلم
۱۳۹۰	بوسیدن روی ماه	۱۳۸۶	آواز گنجشک‌ها	۱۳۷۹	زیر نور ماه	۱۳۶۷	دیده‌بان
۱۳۹۱	رسوایی	۱۳۸۶	اخراجی‌ها	۱۳۸۰	خانه‌ای روی آب	۱۳۶۸	مهاجر
۱۳۹۱	سربه‌مهر	۱۳۸۶	هر شب تنهایی	۱۳۸۰	نورا	۱۳۷۰	نیاز
۱۳۹۲	شیار ۱۴۳	۱۳۸۶	شب	۱۳۸۱	اینجا چراغی روشن است	۱۳۷۳	پری
۱۳۹۲	فرشته‌ها باهم می‌آیند	۱۳۸۶	استشهادی برای خدا	۱۳۸۲	مارمولک	۱۳۷۴	لیلی با من است
۱۳۹۴	رسوایی ۲	۱۳۸۷	دل شکسته	۱۳۸۲	قدمگاه	۱۳۷۵	بچه‌های آسمان

### یافته‌های مطالعه

از آن رو که نمونه‌های این پژوهش شامل ۴۴ فیلم است و ارائه توصیف و تفسیر هر یک از نمونه‌ها می‌تواند مجموعاً چند ده صفحه را به خود اختصاص دهد؛ بنابراین آنچه در ادامه می‌آید مراحل توصیف و تفسیر گفتمانی صرفاً یک نمونه تحلیل شده در مطالعه است. در اینجا تلاش می‌شود براساس روش فرکلاف فیلم دو چشم بی‌سو (۱۳۶۳) واکاوی شود و در ضمن تحلیل‌های زبان‌شناختی، دال‌های تصویری فیلم نیز با روش نشانه‌شناسی گفتمانی مورد اشاره قرار گیرد. تبیین فیلم در نهایت در بطن تحلیل‌های کلی مطالعه خواهد آمد. در انتها، این مجموعه ۴۴ تایی، به اختصار تحلیل خواهد شد و در قالب جداولی، گفتمان‌های سینمای دینی و خواص بصری هر یک از آنها به تفکیک ارائه خواهد شد.

**دو چشم بی‌سو:** توصیف فیلم سرآغاز این تحلیل است. در این فیلم با لوکیشن روستایی مواجه هستیم. طبیعت و مرغزار و فضاهای کوهپایه‌ای رخ‌نمایی می‌کند. در آغاز موسیقی‌ای با متن «پای حسین افتاد و ما بر پای بودیم/ زینب به اسیری رفت/ و ما بر جای بودیم» خوانده می‌شود. روحانی‌ای در حال خطبه خواندن در مسجد است. دوران جنگ است و روایت فیلم مؤید ایستادگی نیروهای ایرانی در برابر دشمن بعثی است. خیرالله پسری جوان و فرزند روحانی روستا است که سودای شهادت و حضور در جبهه‌ها دارد. او معتقد است «جنگ درس بزرگی است». وی بعد از دو سال از جبهه برگشته است. مشهدی ایمان باربر ساده روستایی است که فرزندی نابینا به نام نورالله دارد. مشهدی ایمان با برگزاری مجلس عروسی دخترش به‌خاطر شرایط جنگی مخالفت

می‌کند. (ازدواج ربابه و خیرالله) این خانواده در قاب تصویر از نماهای نزدیک و روبرو بازنمایی می‌شوند که دلالت بر دلخواه بودن سوژه دینی از منظر گفتمان فیلم است. در مدرسه، معلم رئوف از اهمیت حضور در جبهه‌ها به‌عنوان یک واجب کفایی گفته و جهاد را امری دانسته که ارتباطی به مدرک و سن و سال ندارد. او که خود نیز عازم جبهه می‌شود؛ لازمه حضور در جبهه را چنین می‌داند: «ایمان می‌خواهد». این معلم در قاب دوربین از نمای نزدیک و متوسط بازنمایی می‌شود که دلالت بر موضع همدلانه گفتمان فیلم و این سوژه دینی دارد.

معلمی دیگر (آقا نادر) که مشخص می‌شود صمد بهرنگی است، می‌گوید «سعی کنین نهال انقلاب را با خون خویش آبیاری کنین. به‌نفع مردم مبارزه کنین». معلم با دانش‌آموزی که از جبهه رفتن صحبت به میان می‌آورد برخورد تندی می‌کند. او برای دانش‌آموزان قصه «ماهی سیاه کوچولو» را می‌خواند و از استعاره دریا و آموزه‌های چگوارا برای دانش‌آموزان سخن می‌راند. این معلم در نورپردازی کم و نماهای ضد نور تصویر می‌شود؛ گویی او در ضلالتی محض است. به‌لحاظ نشانه‌شناختی نمای دوربین از دور او را نشان می‌دهد و تصویر می‌سازد. زاویه دوربین نیز عمدتاً از بالاست و گویی معلم چپ را مورد نظارت دارد و نگاه تحقیرآمیزی به وی دارد. مردم از وجود این معلم «قرتی» نگران‌اند. نامه‌ای در ادامه به‌دست او می‌رسد که در آن نوشته شده «جبهه، کلاس درس بزرگی است برای کسانی که می‌خواهند از واقعیت بیاموزند». در نامه از انسانی که انقلاب پرورش می‌دهد صحبت شده و اینکه اعتقاد مردم چه تأثیری بر رفتار آنان می‌تواند داشته باشد. در ادامه نامه نوشته شده: «گریه‌آور است در فصل جوشش جمع به‌خاطر آب دل خوش کردن. بوزینگان به کرمک شب‌تاب دلخوش‌اند». نامه با نوید فجر و رویش خورشید به پایان رسیده است. اما معلم در تنهایی و عزلت و نورپردازی محدود است. او جواب علمی و دندان‌شکنی به نامه می‌دهد و می‌گوید: «دوست عزیز بیهوده برای من تأسف می‌خوری».

شخصیت ضد دینی دیگر که در فیلم با عنوان «بی‌دین‌ها» خطاب می‌شوند؛ فروشنده‌ای به‌نام اوس حسن است که متهم به گران‌فروشی و احتکار است. او اهل مال دنیا و پول‌دوست، دروغ‌گو و سودجو است. مردم به این امر معترض‌اند و تکلیف شرعی‌شان را بر خورد با او می‌دانند. این فروشنده دائم در حال خرید و فروش کالاها با قیمت‌های مختلف است تا سود خود را بالا و بالاتر ببرد و مردم از این شرایط هر روز بیشتر تحت فشار قرار می‌گیرند. او نان را در کاسبی می‌داند. اوس حسن نیز مانند دیگر سوژه فیلم که در موضع «دیگری»



گفتمان فیلم قرار داد از زاویه مورب دوربین بازنمایی می‌شود که دلالت به فاصله‌گیری و دافعه دارد و گفتمان فیلم تمایلی به نزدیکی به این پرسوناژ سینمایی ندارد. مشهدی ایمان قصد رفتن به جبهه دارد. او می‌خواهد وصیت خود را بنویسد. نزد معلم خوب رفته و از او و دیگران طلب حلالیت می‌کند. همسر مشهدی ایمان با اعزام او مخالفت می‌کند؛ اما مشهدی ایمان از قسمت و تقدیر الهی صحبت می‌کند. او در پی شربت شهادت الهی است و می‌خواهد «شربت پیروزی اسلام را نوش کند». یکی از فرزندان مشهدی ایمان اما ناخلف است و مخالف فرهنگ ایثار و شهادت. او فردی است دنیا دوست که علیه فرهنگ دینی خانواده و اجتماع اطرافش صحبت می‌کند. نورالله از نابینایی رنج می‌برد و پزشک می‌گوید کاری از او ساخته نیست. مشهدی ایمان می‌گوید «راضی‌ام به رضا خدا». رزمندگان برای اعزام به جبهه شوق دارند و در شتاب‌اند. مشهدی ایمان نیز در اعزام به جبهه تعجیل دارد و در همین حین در روستا مراسم روضه و نوحی خوانی برپا می‌کند. نورالله از دور، صدای نوحه را می‌شوند و سینه‌زنی می‌کند. مشهدی ایمان و فرزندش با پای پیاده عازم جبهه می‌شوند. آنها از زاویه دوربین پایین تصویر شده تا عظمت و ابهت‌شان به چشم بیاید. نمای محیطی مملو از نور است و دشت فراخ و پردامنه. در اینجا شاهد مدالیت‌ها بالا و درخشش نورها هستیم. گویی باطن و جان سربازان مجاهد که عازم جبهه‌اند آکنده از باور و ایمان دینی و مذهبی است.

اکنون اسدالله و خیرالله به جبهه شتافته‌اند اما مشهدی ایمان جامانده است. اسدالله برای مادرش نامه نوشته و از اینکه بدون اجازه رفته است پوزش می‌خواهد. او می‌گوید درس‌های بهتری در جبهه یاد می‌گیرم. او وصیت می‌کند که امام را تنها نگذارد. وی وعده نابودی دشمن خدا و مردم و امام را می‌دهد. روحانی روستا در ادامه ایمان را از اعزام منصرف کرده و می‌گوید: «اینجام جبهه است. برو سراغ کربلایی حسین. تو پشت جبهه هستی و مراقب باش پشتت به جبهه نباشی». او براساس دستور روحانی مشغول امورات خانه و روستا می‌شود. به مردم و خانواده‌هایی که مسغول خانواده در جبهه دارند، روزی‌رسانی می‌کند. پول خیریه را برای رفاه مردم خرج می‌کند. مادر نورالله از ایمان می‌خواهد که او را به امام‌زاده جهت شفا ببرد. «خواب دیدم؛ به دلم برات شده که شفا پیدا می‌کنه». ما مواجه با مرغزارهای سبزی هستیم که سوژه در آن احساس سروری و قدرت می‌کند و شهر و آبادی را زیر پای خود می‌بیند. نورالله به امام‌زاده برده می‌شود. آنان زیارت کرده و تبرک می‌کنند. زیارت افاقه نمی‌کند و نورالله هنوز شفا نیافته است.

مشهدی ایمان با اصرار مردم روستا و خواست قلبی خود تعزیه راه‌اندازی می‌کند و مقتل مُسلم می‌خواند. او و دسته‌ای از مردم همچنین بی‌دین‌های روستا را تهدید می‌کنند: «تکلیف تون را معلوم می‌کنیم. دعا کن خدا ما را بطلبه». در همین اثنا خبر شهادت خیرالله (فرزند سیدعبدالله روحانی و داماد مشهدی ایمان) می‌رسد و سپس شاهد مراسم تشییع او هستیم. مدرسه در این روز به خاطر تجلیل از شهدا تعطیل است، اما معلم قرتی با تعطیلی کلاس‌ها مخالفت می‌کند. در بین دانش‌آموزان و معلم اختلاف جدی است. دانش‌آموزان شعار «مرگ بر ماهی سیاه کوچولو» می‌دهند و معلم پا به فرار گذاشته و در ادامه یک دانش‌آموز مخالف را به پایین ساختمان پرت می‌کند. موسیقی متن دلهره‌آور است و معلم در یک اتاق تاریک و بی‌نور تصویربرداری می‌شود. (گویی یک زندان) روحانی در مسجد علیه معلم و فروشنده سخنرانی می‌کند؛ «مُشتِ معلمِ خائن برای ما باز شده». روحانی سپس به اوس حسن هشدار می‌دهد. «چرا اینها طلبکارند؟ بازارسیاه درست کردند تا به مردم حزب‌اللهی فشار بیاورند. آنها می‌خواهند جهاد نکنند. می‌خواهند به مردم مستضعف فشار بیاورند تا مردم را از انقلاب ناراضی کنند. این کفر است و ظلم و نفاق؛ باید تکلیف را یکسره کنیم». مردم به پیش‌آهنگی روحانی شعار سر می‌دهند و به سمت مغازه اوس حسن و خانه معلم قرتی (نادر) حرکت می‌کنند و آنها را دستگیر کرده یا فراری می‌دهند. (سرنوشت معلم چپ) در اینجا شاهد نماهایی هستیم که وجه پرسپکتیو داشته تا اجتماع همبسته، متحد و منسجم جامعه انقلابی اسلامی را بازنمایی سازد.

اسدالله (فرزند دیگر مشهدی ایمان) هم در اثر حضور در جبهه معلول شده است. دکتر اما معتقد است سلسله اعصاب قطع شده اما عمل جراحی پا خوب انجام شده و می‌گوید «خدا بزرگه. نومید نباش. دعا کن». مشهدی ایمان و سیدعبدالله پدر هر دو جوان این امر را امتحان الهی می‌داند. روحانی به مشهدی ایمان می‌گوید: «به پابوس امام رضا برو». مشهدی ایمان هم می‌پذیرد و می‌گوید زمانی که شفای نورالله را گرفتم باز می‌گردم. آنان از نمای نزدیک در اتوبوس تصویر شده و از تونل به سمت کانون نور حرکت می‌کنند. آنها به مشهد می‌رسند و در حرم و صحن هشت روز، اتراق می‌کنند. مراسم ماه محرم در حال برگزاری است. اکنون اسدالله و نورالله همراه مشهدی ایمان هستند. آنها به پنجره فولاد دخیل می‌بندند و در حرم زیارت می‌کنند. مادر از راه دور در حال دعا کردن و سجده به درگاه الهی است. نورالله در حال تضرع و گریه است و اسدالله ادعیه می‌خواند. نوای نقاره به گوش می‌رسد. مشهدی ایمان به امام توسل جسته و می‌گوید: «منو ناامید

نکن. نجاتمون بده». ناگهان نوری بردمیده می‌شود. چلچراغ‌ها نورها را تلالؤ می‌بخشند. نورالله خواب است. چشم نورالله باز می‌شود. گویی به اشراق رسیده است و از آسمان به چشمانش نوری تابیده و ساطع می‌گردد. گویی چشم دل او نیز باز شده است و معجزه به‌وقوع پیوسته است. نورپردازی در شدیدترین حالت ممکن خود است و چهره نورالله منور می‌گردد و نمای بسیار نزدیک دوربین از رخسار او مؤید آن است که سوژه دینی مطلوب، گفتمان فیلم نورالله است که به تقدیر الهی رضا داده و از همین حیث شایسته برخورداری از کرامات می‌گردد.

تفسیر: فضای گفتمانی فیلم به‌طور کل متأثر از گفتمان دفاع مقدس است. در شرایطی که جنگ برپاست و کشور در شرایط بحرانی است جوانان مؤمن و دیندار (خیرالله، اسدالله) عزم حضور در جبهه و شهادت دارند. این سوژه‌ها سرسپردگی کامل به گفتمان انقلاب (شخصیت امام خمینی به‌عنوان یک فاعل سخنگو) و دین اسلام داشته و برای شهادت لحظه شماری می‌کنند. شخصیت مشهدی ایمان نیز فردی دیندار، سنتی و متشرع است که زیست مؤمنانه دارد، مراسم عاشورایی برگزار می‌کند و در راستای ارزش‌های مسلط زمانه حرکت می‌کند. او به‌خاطر اینکه کشور در شرایط جنگی است حاضر به برگزاری مراسم عروسی دخترش نمی‌شود. یکی از مقولات گفتمانی مقوم جهان متن، گفتمان عاشورا، مراسم ماه محرم، توسل به ائمه<sup>(ع)</sup> و ماجرای کربلا و شهادت امام حسین<sup>(ع)</sup> است. آنچه در فیلم بیش از همه گفتمان متن را تحت تأثیر قرار می‌دهد مقوله اراده و معجزه الهی است. این معجزه در ارتباط با یکی از سوژه‌های دینی فیلم یعنی نورالله رخ می‌دهد. این معجزه در شرایطی رخ می‌دهد که پزشک، امیدی به بهبود چشم شخصیت نابینا ندارد. او فردی است دیندار و متشرع که سالیان مدید از نابینایی رنج می‌برد. گفتمان فیلم نشان می‌دهد که شخصیت و سوژه دینی چقدر می‌تواند به ملکوت خدا نزدیک باشد و از معجزات الهی و فرا بشری مستفیض شود. در اینجا گفتمان علم، مغلوب گفتمان دین می‌شود. اسدالله نیز که در جنگ آسیب اساسی دیده است به لطف خدا درمان شده و مشکل جسمانی‌اش حاد نمی‌گردد. سوژه‌های دیندار، نابینایی و جراحی و آسیب‌های جنگی را امتحان و آزمون الهی دانسته و شکوه نمی‌کنند. برای سوژه‌های دینی جبهه یک مدرسه و آموزشگاه قلمداد شده که کارکرد پرورشی تعلیمی دارد. دیگری (فارغ از دشمن بعثی) در فیلم «دو چشم بی‌سو»، دو گروه عالم سوسیالیست ضد دین و غیر دیندار (نادر در کسوت یک معلم) و شخصیت بازاری کاسب مسلک دنیادوست (اوس حسن بقال) است. گفتمان متن در عین

آنکه نشان می‌دهد نهاد تعلیم و تربیت کارکردهای دینی و انقلابی خود را دارد (بازنمایی معلم خوب هم‌نوا)؛ مؤید آن هم هست که در این نهاد و نظام تربیتی، عناصر ضدانقلاب و فاسد نفوذ کرده‌اند. سنخ معلم و سنخ بازاری در روایت فیلم توسط اجتماع همگن و متحد دهه شصت شمسی چنان تحت فشار قرار می‌گیرند که اجتماع را ترک می‌کنند و توسط اُمت مسلمان انقلابی رانده می‌شوند. از متن و جهان فیلم، نشانگان بصری و کلامی می‌توان استنباط کرد که فیلم، دیگری گفتمانی را مذموم و سیاه و پلید بازنمایی می‌کند و همه‌جانبه در سویِ گفتمان سوژه‌های دینی می‌ایستد و آنان را از نمای نزدیک و زاویه روبرو و برابر (حتی از پایین) بازنمایی کرده و پس زمینه را آکنده از نورهای طبیعی می‌سازد. در این رانده شدن، شخصیت روحانی مسجد نقش کلیدی و اساسی به‌عنوان یک مرجع دینی دارد. او که خود فرزندش را در راه انقلاب و اسلام تقدیم می‌کند (خیرالله به شهادت می‌رسد) در طول فیلم نقش هدایت‌گری و ارشاد سوژه‌های دینی را بر عهده دارد. روحانی یک نقش مرجع برای افراد است. همچنین می‌توان گفت امام‌زاده، مشهد و حرم رضوی مکانی است مقدس که معجزه و خرق عادت الهی در آنجا رخ می‌دهد. سوژگان دینی در این مکان است که متوسل و متمسک شده و از درگاه الهی تشفی می‌جویند. در نتیجه می‌توان گفت دینداری سوژگان دینی، در عین حال وجه باواسطه و توسلی نیز دارد.

۱۲۰

جدول ۳: فرایند توصیف و تفسیر فیلم دو چشم بی‌سو

فرایند توصیف	
ارزش تجربی: معلوم و مجهول، اسم‌سازی، مثبت یا منفی ارزش رابطه‌ای: حَسَن تعبیر، من یا ما ارزش بیانی: مثبت یا منفی استعاره‌ها	متن فیلم (عبارات برگزیده)
جنگ به‌مثابه آموزشگاه، مثبت‌سازی	جنگ درس بزرگی است.
حسرت‌سازی برای دیگری، منفی‌سازی دیگری (بوزینگان) استعاره آب؛ زلال بودن خودی، جمع‌گرایی	گریه‌آور است در فصل جوشش جمع به‌خاطر آب دل‌خوش کردن. بوزینگان به کرمک شب‌تاب دلخوش‌اند
اراده قاهر جمعی، جمع‌گرایی، تقدیرگرایی	تکلیف‌تون را معلوم می‌کنیم. دعا کن خدا ما را بطلبه.
مواجهه خود و دیگری (حزب‌الله در برابر کافر و ظالم و منافق)، اراده قاهر جمعی	بازار سیاه درست کردند تا به مردم حزب‌اللهی فشار بیاورند. آنها می‌خواهند جهاد نکنند. می‌خواهند به مردم مستضعف فشار بیاورند تا مردم را از انقلاب ناراضی کنند. این کفر است و ظلم و نفاق؛ باید تکلیف را یکسره کنیم
منفی‌سازی (انتساب صفت خائن)	مُشْتِ معلِمِ خائِن برای ما باز شده.

فرایند تفسیر	
مشهدی ایمان، نورالله، خیرالله، عبدالله، روحانی	سوژه دینی (سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)
روحانی، شهدا	واسطه‌های دینی (قهرمان کاتالیزور)
طبقه فرودست کارگر، ساده‌زیستی	هویت اجتماعی فاعلان
دوران دفاع مقدس معجزه	رخداد (ماجرای چیست؟)
نادر: معلم چپ ضدانقلاب، اوس حسن: بقال سودجو و دنیاپرست	دیگری (ضد قهرمان سینمایی)
روستا و اماکن مقدسه (مشهد و امام‌زاده)	جغرافیای فرهنگی (بافت موقعیتی)
خانواده، تعلیم و تربیت (مدرسه)، سازمان نهادی دین (مسجد و محفل عاشورایی)	بافت نهادی
جهاد، شهادت، دنیاپرستی، اندیشه‌های سوسیالیستی، هتک حرمت ارزش‌های زمانه، اجتماع مؤمنانه و انقلابی، معجزه، تجربه حال عرفانی، گفتمان عاشورایی، الهیات، مبارزه با امپریالیسم و کمونیسم، زیارت، حزب‌الله، حضور داوطلبانه و فداکارانه در جبهه، دفاع از تمامیت ارضی، اسلام و انقلاب، تحلیل و تفسیر	مضامین محوری
دفاع مقدس، انقلاب اسلامی، دینداری شعاعی، (پیوند گفتمان دین و انقلاب)، پیوند سیاست و دیانت، تقابل گفتمان علم و دین، پیروزی گفتمان دین	فضای گفتمانی

دیلاً با فرا رفتن از فیلم «دو چشم بی‌سو» گفتمان‌های منطوی در مجموعه سینمای دینی تشریح می‌شود:

### گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

در تحلیل و تبیین پیش‌رو، فیلم‌های سینمای دینی شامل «توبه نصوح، دو چشم بی‌شو، استعاده، بلمی به سوی ساحل، پرستار شب، دیده‌بان، مهاجر» در گفتمان سینمای انقلاب اسلامی و دفاع مقدس قرار می‌گیرند. سینمایی دینی که نام آن را گفتمان «انقلاب اسلامی و دفاع مقدس» می‌نامیم، فضایی گفتمانی است که در آن دال‌هایی مانند تعهد، اسلام، تدین، تشریح، مذهب، شیعه، تکلیف، باور، امت، جهاد، استغفار، توبه، شهادت، ایثار، رشادت، سلحشوری، دفاع حق علیه باطل، امر به معروف و نهی از منکر در آن موج می‌زند. در این فضای گفتمانی، دال‌هایی مانند سبک زندگی، میل، حقوق شهروندی، فردیت، تجدد، مسئله زنان، حقوق بشر، آزادی و تکثر غایب‌اند. سینمای دینی مبتنی بر گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس در اندیشه و فکرت در انداختن طرحی نو و رسمی تازه و

جهان شمول است. داعیه‌های کلان و آرمان‌شهری دارد. (فیلم استعاده) سوژه‌های دینی به این منظور رخت از شهر و محل زندگی می‌بندند و در سفری هجرت‌گونه به‌مصاف با طبیعت و نفسانیت خود می‌روند. از همین‌روست که سوژه‌هایی که این گفتمان در درون خود تولید و پرورش می‌دهند، سوژه‌هایی هستند که یکسره با ارزش‌های مسلط و روح زمانه هم‌نویسند. ما این سوژه‌ها را سوژه‌های «قدسی انقلابی» نام می‌نهیم. سوژه قدسی انقلابی که سوژه‌ای هم‌نوا است در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس در سوژه‌هایی نظیر روحانی، مبارز رزمنده، شهید و ایثارگر و عارف سالک وارسته تبلور پیدا می‌کند. این سوژه‌ها که افرادی اهل ایمان و توکل هستند (ما هدایتگر آتشییم و اصل هدایت با اونه - فیلم دیده‌بان) یک‌سره ارزش‌های انقلاب اسلامی از حیث سیاسی و فرهنگی و اجتماعی و دینی را درونی کرده‌اند و مصداق یک سوژه مطلوب برای گفتمان مسلط هستند. آنها شیفته ایثار و بذل جان خود در راه اسلام و انقلاب‌اند. عاشقانه به جنگ می‌شتابند و در راه حقیقت به فیض شهادت می‌رسند. (دیده‌بان، مهاجر، بلمی به‌سوی ساحل) در عرفان اسلامی مقصود از آزادی، آزادی از خود، عبودیت و بندگی است. از این‌منظر می‌توان گفت سوژه‌های قدسی انقلابی، وارسته‌ترین سوژه‌های دینی گفتمان‌اند. سوژه طاغوتی نیز در این گفتمان به‌واسطه مرگ آگاهی، واسطه دینی و قرار گرفتن در حال و هوای جامعه جنگی، استحاله می‌شود و با توبه در جهت اصلاح خود و گذار از گذشته تباہ و مفسده‌انگیز خود تلاش می‌کند. مثلاً شخصیت لطفعلی‌خان در فیلم «توبه نصح» می‌گوید: «حساب‌و‌کتاب مشکل است. مردم منو حلال کنین. رو به خدا آوردم. همه چیزم غصبی است. همه حق شماست. برید از زن و بچه‌ام بگیری. مردم این‌قدر گناه نکنید».

در گفتمان مذکور دفاع اصل است و نه جنگ؛ دفاع نیز قدسی است و کاملاً رازآلود که زمان و مکان را نیز مقدس ساخته است. در فیلم «دو چشم بی‌سو» گفته می‌شود جنگ درس بزرگی است. سوژه‌های دینی در این فضای گفتمانی از سر تکلیف و وظیفه در جبهه‌ها حاضر می‌شوند. در فیلم «مهاجر» از زبان یک رزمنده مجاهد می‌شنویم: بهتر است غصه تکلیف را بخوریم نه تشکیلات را. برای آنان دفاع از اسلام در قیاس با دفاع از مام وطن و کشور ارجحیت دارد. در این فضای گفتمانی، جنگ به‌عنوان دفاع از مقدسات، دیانت، انقلاب (اسلامی) و اعتقادات صورت‌بندی می‌شود. در گفتمان مذکور جبهه و خط مقدم و صف‌آرایی در برابر دشمن (که با دال کافر همنشین می‌شود) تمام زندگی است و به‌طور کل زندگی (روزمره) زیر سایه سنگین و سهمگین جنگ قرار دارد. در ساحت

دفاع و جهاد نیز افراد رزمنده با جان و دل حضور دارند. برای مثال در فیلم «مهاجر» از زبان یک رزمنده می‌شنویم: تو تنت را آوردی اینجا؛ دلت را نیاوردی.

سوژه دینی در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، سوژه‌ای ساده‌زیست است که سعی می‌کند از مظاهر دنیایی چشم‌پوشی کند و زندگی‌اش را معطوف به حقیقت دینی و مسیر الی‌الله سوق دهد. در این فضای گفتمانی، دال ذکر بسیار مهم‌تر از فکر است. برای نمونه در فیلم «مهاجر» می‌شنویم: الآن وقتِ ذکره نه فکر. در حقیقت در گفتمان سینمای دینی مذکور، تعقل در سایه توکل قرار می‌گیرد. در مجموع با تحلیل گفتمانی متون یادشده می‌توان استنباط کرد که در گفتمان مذکور پیوندی مستحکم مابین انقلاب به مثابه رخدادی سیاسی و دین و مذهب برقرار است. به عبارتی هنگامی که دین به عرصه سیاسی ورود پیدا می‌کند (شریعت) و وجه سیاسی پیدا می‌کند (اسلام سیاسی) آن هنگام سوژه دینی نیز به بنیان ایدئولوژیکش وصل می‌شود و بدل به سوژه سیاسی می‌گردد. (دینداری ایدئولوژیک) در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس دیانت عین سیاست و سیاست عین دیانت بوده و سوژه دینی سیاسی و در خدمت انقلاب است. در همین زمینه در فیلم «دو چشم بی‌سو» چنین عبارتی می‌شنویم: بازار سیاه درست کردند تا به مردم حزب‌اللهی فشار بیاورند. آنها می‌خواهند جهاد نکنند. می‌خواهند به مردم مستضعف فشار بیاورند تا مردم را از انقلاب ناراضی کنند. این کفر است و ظلم و نفاق؛ باید تکلیف را یکسره کنیم. در فیلم «توبه نصح»، لطفعلی‌خان (که استحاله شده است) برای رد مظالم و اموال غصبی به صاحبانش (سوژه‌های دیندار و انقلابی) رجوع می‌کند ولیکن این افراد می‌خواهند که پول‌ها و وجوه مادی به حساب صد امام واریز شود. در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس بنیان خانواده مستحکم است، زن در سایه مردانگی قرار داشته و غایب است، ارزش‌های دینی قویاً حراست می‌شوند، تنازعی اگر هست با بی‌دین‌ها و «ضالین» است و الباقی جامعه، دینداری متحدالشکلی دارند و شبهات و تردیدها جایی در باورها و اعتقادات امت اسلامی ندارد. دیگری در این گفتمان با چنین تعبیری توضیح داده می‌شود: گریه‌آور است در فصل جوشش جمع به خاطر آب دل خوش کردن. بوزینگان به کرمک شب‌تاب دلخوش‌اند. (دو چشم بی‌سو)

در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و بازگشت زبان روایی، فیلم، سوژه دینی را قهرمانانی مجاهد و خداجو بازنمایی ساخته و الفبای بصری و فنی فیلم نیز با راهکارهایی مانند نورپردازی شدید، قرار دادن سوژه دینی در جلوی صحنه، ایجاد یک پهنه روشن

آسمانی یا فضاهای بهشت گونه سرسبز در پس‌زمینه، قرار دادن سوژه دینی در نمای بسیار نزدیک، فیلم‌برداری از زاویه پایین برای جلوه دادن ابهت سوژه و نمای نزدیک مجموعاً ایماژی قهرمان‌گونه از سوژه دینی گفتمان رسمی برمی‌سازد. مدالیت و درخشش و وضوح تصویر در هنگامه بازنمایی لحظات سوژه در جریان روایی فیلم، بالاست.

### گفتمان شهر‌گریزی و روستاگرایی

یکی دیگر از گفتمان‌های شناسایی‌شده در متون سینمای دینی ایران پس از انقلاب اسلامی، گفتمان شهر‌گریزی و روستاگرایی است. فیلم‌هایی که در این مجموعه قرار می‌گیرند شامل «تولد یک پروانه، بهشت از آن تو، نورا، باران، نیاز، بچه‌های آسمان، اینجا چراغی روشن است، قدمگاه، یک تکه نان، خدا نزدیک است، آواز گنجشک‌ها و استشهدادی برای خدا» است. در این گفتمان سینمایی، جغرافیا امری فراتر از آب‌و‌خاک، سبزه‌زار، دشت، مرغزار و کویر است. طبیعت و فضاهای روستایی و عمدتاً غیرشهری هویتی فرهنگی دارند و نوعی جغرافیایی فرهنگی محسوب شده که سوژه درون این بافت به‌لحاظ گفتمانی تکوین و نضج پیدا می‌کند. جغرافیای فرهنگی روستایی محیط و فضایی آکنده از معنویت، تدین، تشرع، روح ایمانی و باورهای راسخ و عمیق دینی و مذهبی است. این فضای اجتماعی، نوعاً عاری از تزویر و مفسده‌های اخلاقی است که در شهرها جریان دارد و در حال رشد و فزونی است. در حقیقت در این قطب‌بندی گفتمانی شهر، شهر گناه و دین‌گریزی است و روستا فضایی استعلایی است که سوژه در آن به قرب الهی و مراتب‌اعلی‌ دینداری نزدیک‌تر است. در گفتمان شهر‌گریزی و روستاگرایی محیط و فضای روستایی آکنده از نشانه‌ها و آیات الهی است که یادآور شعر «برگ درختان سبز در نظر هوشیار/ هر ورقش دفتری است معرفت کردگار» پنداشته می‌شود. در واقع خداوند و حضور عالم گستر او در هیئت نشانه‌های طبیعی، نباتات و اصوات روستایی حلول می‌یابد. جغرافیای فرهنگی روستا یا فضاهای حاشیه شهری در قالب دال طبیعت در مقابل دال تمدن با نشانه و نمود شهر تبلور پیدا می‌کند. طبیعت، پیوندی قرین با ملکوت الهی داشته و زمینه‌ای است که سوژه در آن به دینداری خود تداوم می‌بخشد. در فیلم‌های سینمای دینی، طبیعت مخوف است آنگاه که سوژه سر‌ناسازگاری دارد و همچنین نشانه‌ای است به رستاخیزی؛ وقتی سوژه بهنجار است. در اینجا طبیعت و نشانگان بصری دست‌کمی از فردوس برین برای سوژه ندارد که او را به عالمی نو فرامی‌خواند. روستا فضایی است که



سوژه را به مخاطره نمی‌اندازد و گفتمان سنت بر آن حاکم است که مقوم تدین و تشرع است. این گفتمان، مولد یا پدیدآور سوژه‌هایی هم‌نوا و بهنجار است. ما نام این سوژه را سوژه «مکان - معنا» می‌گذاریم. سوژه‌های دینی به‌مثابه قهرمانان نیازی به استحاله و دگردیسی ندارند چون اساساً واجد ایمان دینی راستین‌اند. اما سیر روایت، تجربه‌های دینی و متافیزیکی بدیعی برای آنان رقم می‌زند و آنان مراتب بالاتری از سلوک دینی را طی می‌کنند. سوژه‌های دینی در گفتمان شهرگریزی و روستاگرایی، عمدتاً افرادی هستند دارای نقص عضو. این نقص عضو یا جسمی است یا ذهنی. نقص عضو جسمی ناظر بر معلولیت، مشکلات حرکتی است و معلولیت ذهنی و مغزی قسمی دیگر از ابتلائات سوژه‌های دینی است که توسط اجتماع اطراف، انگ عقب‌افتادگی به آنها زده می‌شود یا به چشم حقارت در آنها نظر افکنده می‌گردد؛ اما آنان بی‌اعتنا به برخوردهای اجتماع روستایی به مسیر و طی طریق عارفانه خود ادامه می‌دهند.

۱۲۵

در فیلم «تولد یک پروانه» شخصیت پسر خردسال (ماندنی) با پای لنگان و جان‌ودلی قرص، عازم نقطه مرتفع و رفیع روستا در امام‌زاده می‌شود تا حاجت خود را دنبال کند. برای نمونه در یکی از دیالوگ‌های فیلم می‌شنویم: نذر برای دیگران ثواب بزرگی دارد. خوش به حالت. جالبه اول‌بار برای خودت نرفتی. معلومه پات می‌لنگه اما دلت نمی‌لنگه. شخصیت معلم نیز در همین فیلم از شهر گریخته است و با جان‌ودل در روستا به تعلیم دینی می‌پردازد و از همین رهگذر صاحب کرامات و نیروهای ماورایی می‌شود. در فیلم «نورا» کودک خردسال در محیطی آکنده از آرامش و رازآمیزی واسطه شفا یافتن خواهرش و اشراقی دینی در امام‌زاده می‌شود. «می‌ریم» { «جای» خوب؛ یه‌جا شبیه بهشت. اون خوبت می‌کنه. اگه بریم «بالا» (امام‌زاده) به خدا نزدیک‌تر می‌شیم. در فیلم «بهشت از آن تو»، سوژه دینی از شهر و سرخوردگی‌های اجتماعی می‌گریزد و به روستا پناه آورده و در آن فضای طبیعی ادغام می‌شود و به سلوک دینی می‌پردازد. در فیلم «اینجا چراغی روشن است» سوژه دینی کندذهن، حراست امام‌زاده را بر عهده دارد و خواب‌های صادقه دینی می‌بیند و نوری بر دلش تابانده می‌شود. در فیلم «قدمگاه» سوژه مطرود (از اجتماعی محلی) خواب‌های صادقانه ائمه را می‌بیند که راه صحیح را به وی نشان داده و رمز معمای زندگی پیشینش را برایش می‌گشایند. در فیلم «یک تکه نان» سوژه دینی مسیری متفاوت برای رسیدن به معبود و مقصود برمی‌گزیند و در مواجهه با دوراهی‌ها خود راه و صراط درست را برمی‌گزیند و تجربه دینی وجدآوری را از سر

می‌گذراند. در فیلم «خدا نزدیک است»، فضای روستایی و سرشار از عطر و رایحه دینی اسباب این را فراهم آورده تا سوژه از معشوق زمینی به معبود آسمانی عروج کند: معلم من به جای سوادِ آب، عاشقی یاد می‌ده. اون امام حسین. داداش یونس تو هم گلوش پیش همون گیر کرده بود که رفت تو آسمونا. در فیلم «استشهادی برای خدا» محیط روستایی و غیرشهری فضایی است رازآلود که سوژه دینی در آنجا حلالیت دینی خود را جلب می‌کند و ضمن یافتن معشوق گمشده زمینی به آستان محبوب آسمانی پَر می‌کشد. (پس از حسابرسی اعمال گذشته‌اش در اجتماع روستایی و حلالیت‌طلبی) زندگی برای این سنخ سوژه چونان یک سفر (معنوی) است نه یک مقصد؛ هجرتی دینی از فرش به عرش. برای نمونه در فیلم «یک تکه نان» از زبان پیر طریقت خطاب به سالک جوان می‌شنویم: خیلی قشنگی که از این‌ور میری مسیر امام‌زاده رو. همه از اون‌ور میرن. دلت گرفته؟ یا رفیق من لا رفیق له. تو هم قشنگیا.

۱۲۶

### گفتمان فردیت‌محور

براساس تحلیل متون فیلم‌های سینمای دینی می‌توان از گفتمانی در سینمای دینی پس از انقلاب نام برد که ما آن را گفتمان «فردیت‌محور» نام می‌نهمیم. معیار این نامگذاری میل و خواست تعقلی و تجددخواهانه سوژه دینی جهت تدین و تشریح به‌عنوان نوعی هویت اکتسابی و خودتشخیص‌محور است. در اینجا تعقل بر تفقه اولویت دارد و سوژه با نوعی بازاندیشی نسبت به خود و جهان پیرامون مواجه شده و حاصل شکوه و نقد به نظام و اسباب عالم و موضع خداوند و تقدیر خود است. سوژه در اینجا مایل است ابعاد دینداری‌اش را خود سامان دهد و به‌صورت سرسپرده دستورات و آموزه‌های دینی را قبول نمی‌کند و مواجهه انتقادی و التقاطی با متون و تعالیم و باید و نبایدهای دینی دارد. فیلم‌هایی که در این مجموعه جای می‌گیرند شامل: «پری، لیلی با من است، رنگ خدا، خانه‌ای روی آب، خیلی دور خیلی نزدیک، بید مجنون، مصائب دوشیزه، آواز گنجشک‌ها، هر شب تنهایی، شب، سر به مهر، دل شکسته، زندگی با چشمان بسته و یه حبه قند» است. تقریباً یک دهه پس از پیروزی انقلاب اسلامی وضعیت فرهنگی اجتماعی و سیاسی جامعه ایرانی تغییر می‌کند. اتمام جنگ نیز در تغییر فضای گفتمانی بی‌تأثیر نیست. پس از پایان یافتن جنگ هشت‌ساله ایران و عراق، کشور در سال ۱۳۶۸، شاهد تحولاتی بنیادین در عرصه‌های مختلف بود. وضعیت جامعه و ساختارهای سیاسی و فرهنگی به‌نوعی ثبات

رسیده و زمان، زمان ساختن است و شهرها و کلیت زندگی باید تغییر چهره دهد. در این دوره شرایط جدید جهانی، منطقه‌ای، داخلی و لزوم گسترش روابط سیاسی با جهان، اقدامات و برنامه‌های نوینی را طلب می‌کرد. از این‌رو دولت وقت، اقداماتی را تا سال ۱۳۷۶ در ابعاد مختلف به‌انجام رسانید که به دوران سازندگی معروف شده است. در این دوره سبک زندگی مدرن، حضور زن در جامعه، تنش‌های خانوادگی، تربیت فرزندان، مسئله هویت، جنبش‌های دانشجویی، مدنی و پرداخت به جنبه‌های انسانی در زندگی مدرن از مهم‌ترین موضوعات فیلم‌های اجتماعی است. در تحولات جاری زمانه شاهد نوعی گذار از دال امت به دال ملت هستیم. به این معنا اکنون دیگر با یک پیکر اجتماعی منسجم و واحد و یکدست روبرو نیستیم. ساخت سیاسی واجد گسست شده و گسل‌های جامعه نمودار شده‌اند. بهترین معرف این وضعیت و فضای گفتمانی، فیلم «آژانس شیشه‌ای» است. گرچه در این متن دال‌هایی مانند شهادت، ایثار و ارزش از گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس به عاریت گرفته شده، اما این دال‌ها در گفتمان هژمون فعلی تثبیت نمی‌شود. در ساخت اجتماعی و عموم مردم نیز شاهد چندپارگی و گسست‌ها و تعدد و تعارض منافع هستیم. در حقیقت اگر دال محوری در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس امت و وحدت (کلمه) بود اکنون ملت و تفرقه جایگزین آن شده است.

فضای گفتمانی جدید و متفاوت و خاص در این دوره ناظر بر رشد شهرنشینی، هویت‌یابی علمی و دانشجویی و فردیت در جامعه ایرانی است. شهرهای ویران شده در زمان جنگ در حال بازسازی است و خانواده‌ها به سمت هسته‌ای شدن پیش می‌روند و از ابعاد آن کاسته می‌شود. زندگی‌ها از حالت جمعی و گسترده به سمت زندگی‌های فردی مستقل سوق یافته و شاهد سر برآوردن سوژه‌هایی جدیدی در بطن گفتمان مذکور هستیم. در گفتمان فردیت‌خواهی، سوژه مفروض، سوژه فردیت‌خواه و خودآیین (در سطحی جزئی‌تر: گمراه، بی‌هویت، عصیان کرده، گم‌گشته) است که در برابر ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی قد علم می‌کند و فردیت گمشده خود را جستجو می‌کند. او از هم‌رنگی و هم‌نویایی با ساختارهای فرا فردی دل‌خوشی ندارد و از همین‌رو دچار اضطراب، سردرگمی و حس ویرانگری است. برای نمونه سوژه فردیت‌محور در فیلم «پری» می‌گوید: نمی‌دونم چه مرگمه، می‌خوام برم همه چیو داغون کنم، دوست داشتم زمین دهن باز می‌کرد و منو می‌بلعید. یا در فیلم «خانه‌ای روی آب»، دکتر سپیدبخت عنوان می‌کند: خواب می‌بینم توی خونه‌ای نشستم که داره توی لجن فرو می‌ره. نه آینده‌ای

دارم و نه امیدی؛ گویی خانه (ام) روی آبه. کشتی‌ای بی‌سکان در دریای طوفانی رهاشده. یکی از مقولاتی که سوژه فردیت‌خواه، موجودیت و محتوا و فرم آن را به چالش می‌کشد حوزه تدین، دینداری، باورها و اعتقادات دینی است. در فیلم «لیلی با من است» سوژه دینی به‌نحو شگفت‌انگیزی جنگ‌گریز است و زندگی طلب. او از گفتمان دفاع مقدس می‌گریزد، هراس دارد و میل به زندگی و حیات دنیوی در او موج می‌زند و با خدا در خلوت‌های فردی‌اش مواجه می‌کند. برای نمونه شخصیت صادق مشکینی در این فیلم می‌گوید: قربون جلال و جبروتت سالم برگردیم؛ ما طاقت نداریم. گرفتاریم. من نمی‌تونم مئه اینا باشم. باید برگردم. چرا باید این بلا سرم بیاد. ما را نجات بده از اینجا. فکر زن و بچه‌ام باش. شخصیت پری در فیلم «پری» هویت دانشجویی دارد و با خانواده و برادرش بر سر اعتقادات و سلوک دینی می‌ستیزد. او دچار حس پوچی و بی‌معنایی است. چون نظام باور دینی‌اش سست و لغزان شده است. در فیلم «رنگ خدا» شاهد عصیان و سرکشی سوژه دینی در برابر اراده الهی هستیم. خدایی که میگی بزرگه چرا دستمو نمی‌گیره؟ چرا از فلاکت نجاتم نمی‌ده؟ به بچه کورم، به زنی که از دستم رفت؛ چرا رحم نمی‌کنه؟ من یه آدم بیچاره‌ام. کی دستمو گرفت؟ این لحظه‌ای نادر در سینمای دینی است؛ جایی که سوژه در برابر اراده خدایگان سرکشی می‌کند و اریکه قدرت متافیزیکی را به لرزه درمی‌آورد و رضا به تقدیر نمی‌دهد. (برخلاف رضایت به تقدیر الهی در سینمای دین‌گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس) در فیلم «بید مجنون»، سوژه دینی علی‌رغم باور به خدا اما علیه خواست الهی شورش می‌کند و حکمت او را به چالش می‌کشد و پس از بینایی کفران نعمت می‌کند. برای نمونه در یک دیالوگ از زبان شخصیت یوسف می‌شنویم: تو بگو. تا کی می‌تونم پنهان کنم و چیزی نگم؟ تماشای زیبایی دنیا را ازم دریغ کردی. در ظلمت فرورفتم. اعتراضی نکردم. این بیماری مهلک... شکایت تو را به کی باید کرد؟ این سوژه، سوژه‌ای کافر (نه در معنای فاقد دین) است. کفر سوژه در عدم شکرگزاری و گردن‌فرازی در برابر خالق است. سوژه در برابر رحمت و نعمات الهی فراموش کار است و در مقابل گرفتاری‌ها و مصائب؛ ناشکیبا. در فیلم «مصائب دوشیزه»، دیندار مسیحی، آیین‌های دینی جامعه اکثریت را نقد و برگزاری مراسم دینی شیعی در خانه شخصی را تقبیح می‌کند و درصدد اسلام‌زدایی از هویت فردی خود است. در فیلم «دل‌شکسته» سوژه طبقه مرفه، هویت و کیستی خود را در نقد دینداری سوژه‌های معتقد یافته و ایدئولوژی اسلامی حکومتی را به‌نقد و سخره می‌کشد. فیلم «زندگی با چشمان

بسته‌م، مُعرف دختری است با سبک زندگی مدرن و فردیت‌خواه در یک اجتماع سنتی محلی که فردیت سوژه را خدشه‌دار کرده اما سوژه نیز دست از مقاومت و بازی‌های جنگ‌و‌گریز با قدرت بر نمی‌دارد. در فیلم «یه حبه قند»، سوژه فیلم (پسند) برخلاف خواست بزرگان فامیل در صدد ازدواج با یک فرد مرفه غیرمؤمن است و سودای مهاجرت دارد. (نشانه‌های دینداری در کردارهای او غایب است) در فیلم «هر شب تنهایی» و «سر به‌مهر»، سوژه دچار احساس بی‌معنایی، پوچی و اضطراب هستی‌شناختی شده است زیرا یا باورهای دینی‌اش را از دست داده (عطیه در هر شب تنهایی) یا دلبخواهانه بخشی از مناسک دینی را معطل گذاشته و انجام نمی‌دهد. (شخصیت صبا در فیلم سر به‌مهر) در فیلم «خانه‌ای روی آب» و «خیلی دور خیلی نزدیک»، شاهد پیوند و هم‌نشینی طبقه مرفه و سرمایه‌دار، فقدان تعلق دینی و اباحه‌گری هستیم. سوژه هر دو فیلم پزشکان مُجرب و مُتبحری هستند که رفاه‌زده‌اند و غرق در جهان مادی و نفسانی به سر می‌برند. هیمنه تجربه‌گرایی، تعقل غیردینی و حضور تکنولوژی در هر دو فیلم و زیست روزمره سوژه دینی، جدی است. خدای این سنخ اجتماعی، علم تجربی و عناصر فکری مدرنیته است که چونان ماتریسی ذهن و روح آنان را تسخیر کرده و اسباب نخوت، عُجب و تکبر سوژه شده است. برای مثال می‌توان به عبارتی کلیدی از دکتر عالم در فیلم «خیلی دور خیلی نزدیک» اشاره کرد:

با همین دستام افراد را از مرگ حتمی نجات دادم، اما خدا را ندیدم سروکله خدا پیدا بشه. اونایی هم که مردن آدمایی مته تو انداختن گردن خدا. خدا پس چرا به من کمک نمی‌کنه حالا که این بچه نیاز به کمک داره؟ چرا از این دستا کاری بر نمیاد؟ این سنخ موجودیت خدا را نفی می‌کنند و سوژه‌های دینی را مورد تمسخر قرار می‌دهند و دینداری‌شان را پوچ و بی‌هدف می‌دانند. در حقیقت در این فضای گفتمانی، تعارض علم و دین تعارض و تقابلی بنیادین است. هستی‌دکتر عالم و متعلقات دنیوی پیشرفته‌اش (با نشانه اتومبیل و ابزارهای پزشکی روز) در برابر عظمت هستی (حقارت سوژه در پهنه بی‌انتهای کویر) و قدرت الهی، هیچ است. سوژه سرکش در برهوت معنا و سراب دنیا (پرستی) گم‌شده است.

دیگری در گفتمان فردیت‌خواهی، خود سوژه‌هایی محسوب می‌شوند که از دینداری مسلط و فرهنگ دینی رسمی جامعه رو برگردانده‌اند. در فراز و نشیب این تجربه سهمگین روحی و وجودی (حرکت از قطب باورمندی به ناباوری و بالعکس) سوژه‌هایی که براساس

رخدادها و آزمون‌ها و ابتلائات الهی سر به راه و هم‌نوا می‌شوند، سوژه‌های مطلوبی هستند که نجات‌یافته و آخرالامر رستگار می‌شوند (این متون را می‌توان درام رستگاری نام نهاد) و اگر عبرت نگیرند، آزمون (الهی)، غیرقابل جبران و بازگشت و عقوبت الهی، شدید خواهد بود. برای نمونه در فیلم «رنگ خدا»، سرکشی پدر در برابر مشی الهی منجر به از دست دادن فرزندش و تباهی خانواده‌اش می‌شود. او که در جغرافیای فرهنگی جمع‌گرا میل به فردیت (تجدید فراش و ازدواج مجدد) برخلاف میل خانواده دارد؛ محکوم به خسران و چشیدن مکافات عمل است. در فیلم «بید مجنون» نیز سرکشی و عصیان سوژه و وهن نظام اعتقادی منجر به نابینایی مجدد (بازپس‌گیری نعمت بینایی توسط اراده‌ای متافیزیکی) می‌گردد. هرچند دست‌آخر سوژه بی‌پناه و مستأصل، در جستجو و کاوش اوراق هویت دینی و عرفانی خود در میان زوزه‌های باد و طوفان است. در مجموع می‌توان گفت اکثر قریب با اتفاق نمونه‌های مورد تحلیل (سوژه‌ها) در سینمای دینی ناظر بر گفتمان فردیت‌خواهی درنهایت به واسطه رخدادها و واسطه‌های دینی استحاله یافته و به قطب دینداری و تدین و باورهای ایمانی خود بازگشته و فطرت انسانی‌شان بیدار می‌شود. در گفتمان مذکور، به لحاظ بصری سوژه نگاه خیره به قاب دوربین (و مخاطب) دارد که دلالت بر تقاضا دارد. (نیازمند هدایت) رمزگان فنی دیگر، زاویه روبروی دوربین نسبت به سوژه است که دلالت به دربرگیری و جذب دارد. (در وضعیت رانده شدن از دین، دوربین سوژه را از نمای دور و زاویه مورب ثبت می‌کند) همچنین جذب، ادغام و استحاله سوژه به سمت تدین مطلوب با چرخش‌های سیصد و شصت درجه دوربین حول سوژه توأم می‌شود؛ گویی جهان اجتماعی و زیست‌جهان دینی به صورت جامع سوژه را در بر گرفته است.

۱۳۰

### گفتمان دینداری تساهل و تکثرگرا

در تعاقب تحولات سیاسی و اجتماعی یک دهه پس از جنگ تحمیلی و انقلاب اسلامی زمینه‌های فکری جریان روشنفکری دینی نیز در ایران معاصر تقویت شده و رشد پیدا می‌کند. همپای رشد گفتمان علم، بسط جریانات دانشجویی و رسمیت بخشی ساخت سیاسی به گفتمان دانشگاه، جریانی فکری نیز در محافل فکری حول نسبت دین و تجدد شکل گرفته که به بازتعریف موقعیت دین، کارکردهای آن و نسبت آن با جامعه اسلامی می‌پردازد. جامعه روشنفکری درصدد تأسیس هویتی جدید برای خود برآمد چراکه جامعه پس از جنگ و همچنین در مواجهه با جامعه جهانی وقت، صورت و احوال

جدیدی می‌طلبید. برای نمونه حلقه کیان و مباحثات روشنفکری دینی عبدالکریم سروش و جمعی از اندیشمندان علوم اجتماعی، سیاسی و فلسفه و فقه و الهیات حول محور قرائت‌های مدرن از دین تکوین پیدا می‌کند و در کنار تحولات عینی و ملموس در جامعه و ساخت سیاسی، در حوزه فکری و معرفتی نیز تغییرات و پویس‌هایی ایجاد می‌کند. یکی از مهم‌ترین مباحث‌شناختی و معرفتی ناظر به دین، مقوله پلورالیسم دینی و نظریه «صراط‌های مستقیم» عبدالکریم سروش است. تکثرگرایی در حوزه ادیان به معنی پذیرش این نکته است که در این حوزه، حق‌ها بسیارند و یا هر دینی می‌تواند بارقه‌ای از حق داشته باشد. یک تکثرگرایی دینی، حقیقت مطلق را در یک دین و مذهب ویژه نمی‌داند، بلکه آن را مشترک میان همه آیین‌ها و مذاهب‌ها می‌داند و بر این باور است که سعادت و نجات و رستگاری بسته به پیروی از یک دین خاص نیست و پیروی از هر دینی انسان را به سرچشمه‌های سعادت رهنمون می‌کند. براساس نظریه هیگ<sup>۱</sup>، پلورالیسم یا تکثرگرایی دینی، به معنای بسیار بودن دین‌های بر حق است. در پلورالیسم هیگ، تنها یک حقیقت وجود ندارد، بلکه حق‌ها و حقیقت‌ها وجود دارد. هر چند هیچ کدام از آنها حق کامل و مطلق نیستند ولی هر کدام بهره‌ای از حقیقت دارند.

۱۳۱

سنخ‌گفتمانی دیگر سینمای دینی که می‌توان دو فیلم «زیر نور ماه و مارمولک» را به واسطه آن بر ساخت؛ گفتمان دینداری تساهل و تکثرگرا است. نتایج این مطالعه مؤید آن است که دو فیلم با اهمیت «زیر نور ماه» و «مارمولک» در حوزه سینمای دینی متأثر از گفتمان روشنفکری دینی صورت‌بندی و مفصل‌بندی شده‌اند. در این فضای گفتمانی، دینداری سوژه، بدل به تجربه‌ای فردی و شخصی و خود تعریف‌محور شده که نشانگر حضور و جریان داشتن عنصر آزادی به مثابه یک دال در فضای اجتماعی فردیت و تساهل در سوژه دینی است. «خود خدا هم این قدر سختگیر نیست؛ من به عنوان نماینده تام‌الاختیار خدا می‌گم برو حالتو بکن. آدم باید ذاتش درست باشه.» (مارمولک) در دو فیلم «مارمولک» و «زیر نور ماه» قهرمان فیلم یا سوژه دینی، روحانی است؛ اما شخصیت‌پرداز سینمایی این روحانی چرخشی محسوس با گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس دارد. سوژه دینی در هر دو این فیلم‌ها فردی است که میل به امروزی بودن دارد. سبک زندگی سنتی ندارد. با جامعه پیوند نزدیک دارد، اما لزوماً در پی اصلاح و ارشاد جامعه به شیوه قهری، خشن و سلبی نیست. از همین رو شخصیت روحانی در فیلم «مارمولک» اظهار می‌کند: «خداوند شما را فراموش نکرده است.

1. John Hick

درهای رحمت خدا همیشه بازه. خدا خدای خلاف کارها هم هست. فقط خود خداست که بین بندگانش فرقی نمی‌گذارد. خداوند اندِ لطافت، بخشش، بی‌خیالی، چشم‌پوشی و رفاقت است. باید فکری به حال اهلی کردن آدم‌ها کرد. کسی را به‌زور نمی‌شود وارد بهشت کرد.» خداوند در شبکه‌معنایی این گفتمان نیز سراسر بخشش بوده و نسبت به بندگانش لطف دارد. سوژه دینی در اینجا برای رستگاری راه‌های مختلفی را می‌تواند مفروض داشته باشد: «به عدد آدم‌های دنا راه هست برای رسیدن به خدا. حتی برای یک زندانی هم راهی است برای رسیدن به خدا و همه راه‌ها ختم میشه به خود خدا.» (مارمولک)

در این گفتمان، دیگری، مسلمان متشرع سختگیر خشنی (رئیس زندان و مدیر حوزه علمیه) است که در مواجهه با جهان اجتماعی فاقد انعطاف و تساهل است و سعی در بهنجارسازی و تربیت سوژه مطلوب نهاد رسمی دارد. برخلاف میل و اراده نهاد قانونی، سوژه مطلوب در این گفتمان، قول لین دارد و روحی آکنده از طمأنینه. سوژه دینی، دینداری را یک تجربه دینی شخصی می‌داند. در گفتمان دینداری تساهل و تکثرگرا برای نخستین بار نهاد روحانیت مورد نقد قرار گرفته و دوگانه روحانی خوب و روحانی بد بر ساخت می‌شود. «عمله بد و عمله خوب هر دو هست. تو عمله خوب خدا باش و اگر بتوانی یک نفر را هدایت کنی باید این لباس را بیوشی.» (زیر نور ماه) نقد نهاد روحانیت در اینجا به‌واسطه گره خوردن سوژه دینی به نهاد سیاست عینیت می‌یابد. سوژه دینی اما معتقد است نهاد دین باید معیشت مردم را تأمین کند و آسیب‌های اجتماعی را از چهره جامعه بزداید. در حقیقت نقد نهاد روحانیت به‌واسطه عملکرد آن بعد از انقلاب اسلامی در حوزه اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی است.

سوژه دینی در گفتمان مذکور مادام که دل مشغولی معیشت، وضعیت فقرا و آسیب‌دیدگان اجتماعی را دارد، تمایلی به بهره‌مندی از مواهب نهاد روحانیت ندارد. بر همین اساس طلبه دینی در آستانه ملبس شدن نیز در برابر نهاد روحانیت و حوزه مقاومت می‌کند و منفردانه به پیگیری وضعیت آسیب‌دیدگان اجتماعی و گره‌گشایی آنان می‌پردازد. سوژه دینی به‌عنوان یک پیشوای دینی بر این باور است که بیش از پوسته و ظاهر دین، باید به مغز آن اعتنا کرد و با خوانشی نو و مدرن از دین، زمینه را برای جذب حداکثری گروه‌های اجتماعی به دین فراهم آورد. از این‌رو اسلام بر ساخت‌شده در گفتمان مذکور، مبتنی بر تساهل و رواداری و اسلامی رحمانی و منعطف است. «خدا بزرگ‌تر از اونه که بشه با گناه آزش دور شد.» (زیر نور ماه)



موضع این گفتمان به ناهنجاری‌های اجتماعی و هنجارشکنی‌ها موضعی از سر چشم‌پوشی و حل‌وفصل آسیب‌شناختی است و نه برخورد سلبی که بلافاصله برچسب گناهکار و منحرف به سوژه الصاق کند. برای نمونه در فیلم «زیر نور ماه» سیدرضا برای سلامت دختر خیابانی نذر و نیاز می‌کند و افراد حاشیه‌نشین زیر پل را مورد تفقد قرار می‌دهد. در فیلم «مارمولک» نیز روحانی شبانه به رسیدگی وضعیت فقرا می‌پردازد. گفتمان مذکور واجد این ایدئولوژی است که تلقی مدرن و خوانشی معاصر و به‌روز از دین و اجتناب از مواضع افراطی یا تفریط‌گرا نه‌تنها می‌تواند به پیوند مردم و روحانیت و نهاد دین قوت ببخشد، بلکه قادر به استحاله سوژه‌های بزهکار و مجرم بوده، آنان را به کانون نهاد دین بازگرداند.

### گفتمان بازگشت

فیلم‌هایی که در این گفتمان قرار می‌گیرند شامل «اخراجی‌ها، اخراجی‌ها ۲، رسوایی و رسوایی ۲، طلا و مس، فرشته‌ها باهم می‌آیند، بوسیدن روی ماه، شیار ۱۴۳ و کتاب قانون» است. در اینجا شاهد رجعتی به ارزش‌ها و فضای گفتمانی سال‌های نخستین انقلاب اسلامی و دهه اول شکل‌گیری نظام جمهوری اسلامی هستیم؛ اما این یک ارجاعی ویژه و خاص و منحصر به فرد است و اساساً همسانی‌ای وجود ندارد. در فضای گفتمانی فیلم‌های یادشده نظاره‌گر بازسازی دوران دفاع مقدس، اسارت، سبک زندگی روحانیت و نقد دینداری ابزار می‌هستیم.

تیپ ایده‌آل این گفتمان را به‌لحاظ سوژگانی «مؤمن مصلح مکلف» نام‌گذاری کردیم، اما سوژه دینی مولود این گفتمان لزوماً یک سنخ نیستند. یک‌دسته از سوژه‌های دینی، افرادی لمین پرولتاریا هستند که امکان حضور در جنگ جبهه را پیدا می‌کنند. این سوژه‌های دینی به‌واسطه حضور در خط مقدم و وساطت و ارشادات یک سوژه دینی دیگر یعنی کارا‌اکتر روحانی اهلی و سر به‌راه شد و آدم می‌شوند. امام خمینی از شهدا و مبارزان راه خدا به‌عنوان نمونه‌های روشنی از عرفان واقعی نام برده و می‌گوید: «اینها یک‌شبه ره صدساله رفتند و یکسره به همه آنچه عرفا و شاعران عارف در طول سالیان متمادی در پی آن هستند، دست یافتند و عشق به لقاءالله را از شعار به عمل تبدیل کردند. آنها با اعمال خود در جبهه‌های دفاع از اسلام، شهادت‌طلبی خود را به اثبات رساندند». (مجله امید انقلاب، ۱۳۸۸) در حقیقت جنگ قابلیت انسان‌سازی دارد برای افرادی که فطرت خداجو دارند: «دینداری به ریش نیست و به ریشه است و ریشه این افراد در آب است نه خاک.»

(اخراجی‌ها) براساس بازنمایی گفتمان بازگشت، رزمندگان نیز دیگر یک سنخ اعلای ناب نیستند. آنها براساس میل به زندگی به میدان نبرد رو آورده‌اند و حتی برای سودهای این جهانی دل به دریای نبرد زده‌اند. این لحظه‌ای ناب و متمایز در بازنمایی جبهه‌های نبرد و سوژه‌های دینی ناظر به آن فضا است؛ به عبارت دیگر اگر در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، جنگ به مثابه یک تکلیف شرعی، ذات زندگی بود و زندگی جز آن مفهومی دیگر نداشت، اما در گفتمان بازگشت میل به زندگی و تلذذ در سایه جنگ در حال رشد و قوت‌گیری است. (اخراجی‌ها و اخراجی‌های ۲) رزمنده‌ها در این گفتمان دیگر سوژگانی اسطوره‌ای و آسمانی نیستند بلکه زمینی‌اند. آنان اشخاصی معمولی هستند؛ آمیزه‌ای از محاسن و معایب اخلاقی. چنین بازنمایی‌ای را می‌توان نوعی تقدس‌زدایی از جبهه‌های نبرد و حتی مبارزان تعبیر و تفسیر کرد. نکته دیگر در بازسازی فضای گفتمانی دفاع مقدس، پیوند اسلام‌گرایی با ملی‌گرایی است. در حقیقت اگر در گفتمان دفاع مقدس و انقلاب اسلامی دال ملیت غایب بود، اما در فضای استعاری گفتمان بازگشت شاهد حضور محسوس و بارز این دال هستیم. سوژه‌های دینی نیز تعلق تام به آب‌و‌خاک و وطن و دین‌دارند و صرفاً به‌خاطر حفظ دین جانفشانی نمی‌کنند. دسته دوم از سوژه‌های دینی مادرانی هستند که فرزندان‌شان را تقدیم وطن و انقلاب کرده‌اند. (مادران شهید) در اینجا نیز شاهد بازگشت دال شهادت، ایثارگری، جانباز بودن هستیم. این سوژه‌های دینی مصداق بارز و اتم استقامت و ایستادگی هستند که ارزش و دال جمع‌گرایی و مصلحت‌جمعی در وجودشان موج می‌زند. در این سوژه‌ها نشانی از فردیت و نفع شخصی دیده نمی‌شود. سوژه دینی بازنمایی شده دیگر در گفتمان بازگشت، کاراکتر روحانی است. این سوژه دینی در پنج فیلم «اخراجی‌های یک و دو»، «طلا و مس»، «رسوایی ۲»، «فرشته‌ها با هم می‌آیند»، موجودیتی سرنوشت‌ساز به‌لحاظ روایی دارد. روحانی بازنمایی شده در این متون سوژه‌ای است اخلاقی که خُلق دینی در اسلام را ناشی از دو عنصر محبت و تکلیف می‌داند. روحانی صاحب کرامات و اهل مدارا و مروت است و دینداری معاشرتی دارد. او به جاذبه‌های دین می‌اندیشد و از همین رهگذر سوژه‌های لات پایین‌شهری (اخراجی‌ها) و بدنام (رسوایی) را نیز اهلی می‌کند و به صراط مستقیم دین جهت می‌دهد. همچنین این سوژه دینی، دل‌نگران آسیب‌های اجتماعی و فسادهای رو به گسترش در جامعه است و نسبت به آن احساس وظیفه و تکلیف می‌کند. در گفتمان بازگشت یکی از مقولات مفهومی، آسیب‌ها و انحرافات اجتماعی است. جامعه از این وضعیت آسیب خورده است

و در آرایش جامعه تفاوت‌هایی ایجاد شده است که شخصیت روحانی درصدد تلاش جهت حل و فصل آنهاست. او راه را در اصلاح و ارشاد می‌داند و نه تنبیه و مجازات. (برخلاف سوژه دینی روحانی در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس) «به‌جای میچ مردم، دستشان را بگیرید. روحانی باید بین مردم باشد. در این عالم خبرهای دیگه هم هست.» (رسوایی ۲) در گفتمان بازگشت شاهد اهمیت دال ملت هستیم. برای مثال در فیلم «اخراجی‌های ۲»، شخصیت روحانی می‌گوید: «عزت و شرف ایرانی اسلامی چیزی نیست که بشود با این فشارها لگدمال شود. باید آبروی ایران‌زمین و انقلاب حفظ شود و فردا عزت و شرف یک ملت در دستان شماست. ساز غیرت بزنین و اختلاف نداشته باشید. در یک جبهه باشید علیه دشمن.» در این گفتمان به‌نوعی شاهد جعل ارزش‌های دوران دفاع مقدس هستیم. در فیلم «اخراجی‌ها» نیز فرمانده می‌گوید: «گجان رستم دستان و سیاوش و کیکاووس تا ببینن شیر بچه‌های حیدر کرار چطور بدون گرز و تبرزین و رخس شاخ غول استکبار را شکستن.» در گفتمان بازگشت، بازنمایی روحانیت از منظر سلوک و سبک زندگی فردی است. معنویت در اینجا تن‌پوش زندگی مادی است و به آن هویت و جهت می‌بخشد. در حقیقت سبک زندگی آنان چونان یک الگوی برتر معرفی و بازنمایی می‌شود که آکنده از فضای توکل، تدین و ساده‌زیستی و حضور در جامعه است. آنچه در این سبک زندگی اهمیت دارد پیوند ایدئولوژی زندگی محور و نظام دینی است به‌گونه‌ای که سوژه دینی روحانی برای تأمین معاش حاضر می‌شود در فیلم سینمایی نقش‌آفرینی کند و این کردار را نوعی جهاد فی سبیل‌الله تفسیر می‌کند. (فیلم فرشته‌ها با هم می‌آیند) در گفتمان بازگشت روحانی یک واسطه تسهیلگر نیست بلکه قهرمان روایت و اسوه اخلاقی دینی است که می‌تواند با تبشیر و تنذیر، جامعه بحران‌زده و سرشار از اختلاف و تفرقه را حول عمود دین گرد هم بیاورد و متحد سازد. (رسوایی ۲) دیگری نیز در این گفتمان خود مسلمانان و کسانی است که دینداری ابزاری دارند: «ایمان باید از سرچشمه گرفته شود نه از شخصی مانند من؛ اسلام به ذات خود عیب ندارد هر عیب که هست از مسلمانی ماست.» (رسوایی) زبان بصری فیلم نیز از تمهیدهای مختلفی برای بازنمایی بصری آنان در راستای ایدئولوژی گفتمان سینمای دینی استفاده می‌برد. برای نمونه تصویربرداری از سوژه از نمای متوسط آغاز می‌شود و هرچه مراتب دینی سوژه ارتقا می‌یابد و بیشتر به سمت اصلاح قدم برمی‌دارد دوربین نیز بیشتر به او نزدیک شده (نمای نزدیک) یا به صورت هم‌تراز او را در قاب تصویر جایابی می‌کند. نورپردازی نیز در اینجا اهمیت دارد. برای مثال وقتی سوژه

از گرایش‌های خودمحرورانه دست می‌شوی و به سمت جمع‌گرایی حرکت کرده و مبتنی بر معارف دینی، در حق دیگری ایثار می‌کند، نه تنها او در مرتفع‌ترین نقطه جغرافیایی لوکیشن فیلم نمودار می‌شود بلکه نورپردازی طبیعی نیز تشدید می‌شود.

جدول ۴: ابعاد گفتمان سینمای دینی پس از انقلاب اسلامی

گفتمان: انقلاب و دفاع مقدس			
۱ متون (نماینده گفتمان) توبه نوح، دو چشم بی‌سو، استعاده، بلمی به‌سوی ساحل، پرستار شب، دیده‌بان و مهاجر			
مضامین و فضای گفتمانی	بافت موقعیتی و بافت نهادی	دیگری گفتمانی (سوژه رانده‌شده و مطرود)	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)
تعهد، اسلام، عبودیت، تدین، تشریح، مذهب، شیعه، تکلیف، باور، امت، جهاد، استغفار، توبه، شهادت، ایثار، رشادت، تقدیرگرایی، سلحشوری، دفاع حق علیه باطل، امر به معروف و نهی از منکر، فرهنگ عاشورایی، امت، پیوند دیانت و سیاست، اسلام‌گرایی رادیکال، فوریت پیاده‌سازی شریعت، رخداد انقلاب و جنگ تحمیلی، سودای آرمان‌شهری، جمع‌گرایی، دین نهادینه‌شده، قرائت رسمی از دین	بافت موقعیتی: شهر و محله سنتی بافت نهادی: خانواده، تعلیم و تربیت (مدرسه)، سازمان نهادی دین (مسجد)، محافل مذهبی، سازمان دینی سیاسی	سوژه طاغوتی، ضدانقلاب، منافق و بعثی	قدسی انقلابی (رزمنده، فرمانده، ایثارگر مجاهد دفاع مقدس، شهروندان انقلابی آرمان‌گرا، سالک و روحانی)
زبان بصری: نورپردازی شدید، زاویه روبرو، نمای از پایین دوربین، نمای نزدیک، مدالیته بالا، غیاب نگاه خیره به مخاطب			
گفتمان: فردیت‌محور			
۲ متون (نماینده گفتمان): پری، لیلی با من است، رنگ خدا، خانه‌ای روی آب، خیلی دور خیلی نزدیک، بید مجنون، مصائب دوشیزه، شب، هر شب تنهایی، سر به مهر؛ دل شکسته، زندگی با چشمان بسته، یه حبه قند			
مضامین و فضای گفتمانی	بافت موقعیتی و بافت نهادی	دیگری گفتمانی (سوژه رانده‌شده و مطرود)	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)
دینداری عرفانی، دینداری قلب پاک، زندگی، هویت، مسئله معنا، بحران وجودی سوژه، ناسپاسی، کفر، طغیان، عصیان، نافرمانبری، جدال با جهان، مجادله با خدا، دنیاگرایی، علم‌گرایی، عقل‌گرایی، شکست گفتمان علم از دین، ستیز و سرکشی، هبوط و نجات، نقد تکنولوژی‌زدگی، شهری شدن، ملت به‌جای امت، امنیت و ثبات، دینداری ترکیبی متجددانه	بافت موقعیتی: شهر و خانواده مدرن هسته‌ای بافت نهادی: خانواده، تعلیم و تربیت (دانشگاه)، نهاد پزشکی، اقتصاد (اشتغال و کسب و کار)	سوژه گمراه، هنجارشکن، بدون باور، عاصی، طغیانگر، بی‌هویت و گم‌گشته	فردیت‌خواه (جوان دانشجوی تحصیلکرده شهری طبقه متوسط، متجدد، پزشک و متخصص دانشگاهی، طبقه مرفه، دختر اقلیت دینی)
زبان بصری: نگاه خیره به مخاطب (تقاضا)، نمای دوربین از بالا (هلی‌شات)، نمای دور دوربین، نورپردازی محدود و نماهای ضد نور، زاویه دوربین مورب، چرخش دوربین دور سوژه (فاصله‌گذاری، قدرت‌زدایی، ابژه‌سازی)			

<b>گفتمان: شهرگریزی و روستاگرایی</b>			
۳	متون (نماینده گفتمان): تولد یک پروانه، بهشت از آن تو، نورا، اینجا چراغی روشن است، قدمگاه، یک تکه نان، خدا نزدیک است، آواز گنجشک‌ها، استشهادی برای خدا، باران، نیاز، بچه‌های آسمان		
مضامین و فضای گفتمانی	بافت موقعیتی و بافت نهادی	دیگری گفتمانی (سوژه رانده‌شده و مطرود)	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخن‌گویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)
معجزه، نذر، تشفی، سادگی، توکل، توسل، کرامات، الهام، تنبیه، عقوبت الهی، شهرگریزی، نقد اخلاق شهری، بازنمایی فساد شهری، فضیلت‌بخشی به فقر	بافت موقعیتی: روستا، جنوب و حاشیه شهر، محله‌های سنتی، مناطق کوهستانی بافت نهادی: خانواده، سازمان دینی جامعه (مسجد و حسینیه)	سوژه حسابگر و دنیاپرست (دنیازده)	مکان - معنا (کودک یا جوان وارسته روستایی و غیرشهری، شهروند شهرگریز، کارگر روستایی یا حاشیه شهر)
زبان بصری: مدالیته بالا، نمای نزدیک، نمای روبرو، نورپردازی زیاد، غیاب نگاه خیره به تماشاگر، چرخش دوربین حول سوژه			
<b>گفتمان: دینداری متساهل یا تکثرگرا</b>			
۴	متون (نماینده گفتمان): مارمولک، زیر نور ماه		
مضامین و فضای گفتمانی	بافت موقعیتی و بافت نهادی	دیگری گفتمانی (سوژه رانده‌شده و مطرود)	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخن‌گویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)
تفقد، رواداری، تساهل، گشودگی شناختی، اسلام رحمانی، نقد روحانیت، تنوع اشکال دینداری، تجددگرایی اسلامی، تفسیر عصری، احیای دینی، قرأت انسانی از دین	بافت موقعیتی: شهر بافت نهادی: خانواده، نهاد تعلیم و تربیت (حوزه علمیه)، نهاد قضایی - قانونی و تربیتی	دیندار متشرع فقهی و سخنگیر	متساهل و تکثرگرا (مجرم استحال‌شده، روحانی، طلبه دینی)
زبان بصری: نمای نزدیک و متوسط، زاویه دوربین هم‌سطح، نورپردازی نسبتاً مناسب			
<b>گفتمان: بازگشت</b>			
۵	متون (نماینده گفتمان): اخراجی‌ها و اخراجی‌ها ۲، رسوایی و رسوایی ۲، طلا و مس، فرشته‌ها باهم می‌آیند، بوسیدن روی ماه، شیار ۱۴۳، کتاب قانون		
مضامین و فضای گفتمانی	بافت موقعیتی و بافت نهادی	دیگری گفتمانی (سوژه رانده‌شده و مطرود)	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخن‌گویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)
عبودیت، صبر، تحمل، ازخودگذشتگی، روزی حلال، جهاد فی سبیل‌الله، فرهنگ عاشورایی، شهادت، ایثار، مقاومت، ملی‌گرایی، کرامت، رأفت اسلامی، آسیب‌های اجتماعی، محبت، عشق، بازیگری، روش‌های تربیت دینی ایجابی، پیوند گفتمان دین و ملی‌گرایی، زن به‌مثابه قهرمان دینی، نقد دینداری مسلمانان، روحانی به‌مثابه تیپ دینی مطلوب اجتماعی	بافت موقعیتی: شهر تهران، محله‌های پایین‌شهر، خط مقدم، اسارتگاه بافت نهادی: خانواده، تعلیم و تربیت (حوزه علمیه)، بازار، سازمان نهادی دین (مسجد)، سازمان سیاسی، قضایی	مناقض، مدیران دولتی متشرع و ریاکار، دیندار متعصب خشکه‌مقدس با دینداری ایزاری	مؤمن مُصلح مُکلف (روحانی، طلبه حوزه علمیه، مادر شهید و ایثارگر، رزمنده دوران دفاع مقدس)
زبان بصری: موقعیت متغیر دوربین و عناصر فنی (مبتنی بر قطب‌بندی سوژه و امکان و وقوع استحالته)؛ نمای متوسط و نزدیک دوربین، نگاه مبتنی بر تقاضا، نورپردازی زیاد، مدالیته، نماهای از پایین دوربین			

جدول ۵: نشانه‌شناسی گفتمانی سینمای دینی پس از انقلاب اسلامی

گفتمان	نمای دوربین	زاویه دوربین	پس زمینه	مدالیته و نورپردازی	ترکیب‌بندی	موقعیت سوژه در قاب دوربین	دال شنیداری
انقلاب اسلامی	نزدیک، اکستریم کلوز آپ	روبرو (دربریگری) و از پایین (به بالا)	روشن	نور قوی (باور قلبی و وجه استعلایی سوژه)	پرسپکتیو، سوژه در بین همگنان و اجتماع انقلابی، سوژه در مرکز قاب	عرضه	اذان، نوحه دینی، آیات قرآن
شهرگرایی و روستاگرایی	نزدیک (رابطه همدلانه و صمیمی با سوژه)	روبرو (دربریگری) چرخش دوربین حول سوژه رستگار (تحول کامل سوژه)	روشن	بالا همراه با وضوح و درخشش رنگ، کادرهای مه‌آلود و سرسبز	سوژه در انزوایی خودخواسته، تجربه دینی در بستر طبیعت بکر، سوژه در مرکز قاب و بعضاً در نقاط مرتفع جغرافیایی	عرضه موضع تضرع و خاکساری	باران به‌مثابه برخورداری از رحمت الهی
فردیت‌محور	هلی شات، نمای دور (رابطه غیر همدلانه با سوژه، جدایی و بیگانگی)	مورب (جداسازی) و از بالا (فاصله‌گذاری، قدرت‌زدایی، بیگانه‌سازی)	تیره‌وتار	پایین (فقدان ایمان و تشرع) و تضاد رنگ (کادرهای ضد نور)	منفرد بودن سوژه در قاب، مسیره‌ای تیره و بدون چشم‌انداز	تقاضا (نگاه خیره به تماشاگر): نیاز به هدایت و اصلاح، موضع تسلیم و نه شکایت	رعدوبرق به‌مثابه هشدار
	تساهل و تکثرگرا	نمای متوسط و نزدیک	تیره و روشن	نور متوسط		مورب و روبرو (جداسازی اولیه) (آغاز تحول درونی و استحاله سوژه)	---
بازگشت	نمای دور (سوژه ناهمنوا) نمای متوسط و نزدیک (سوژه استحاله شده)	روبرو و از پایین	تیره و روشن	نور متوسط (حرکت به‌سوی تقویت ایمان و تدین و تشرع)	سوژه در مرکز قاب یا سمت راست (عنصر متعارف نشانه‌شناختی)	عرضه	اذان به‌مثابه هشدار و دعوت به‌سوی ندای حق

۱۳۸

### جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

نتایج این مطالعه نشان داد در حوزه سینمای دینی پس از انقلاب، گفتمان کلان جمهوری اسلامی طیفی چندگانه از گفتمان‌های سینمایی را در خود جای داده است. در مجموع می‌توان گفت در گفتمان دینداری تساهل و تکثرگرا و گفتمان فردیت‌خواهی، تخصص‌ها و سبتهایی با گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و گفتمان بازگشت محسوس و هویدا است. همچنین بین گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و گفتمان بازگشت

همپوشانی‌هایی موجود است. این همپوشی بین این دو گفتمان و گفتمان شهرگریزی و روستاگرایی نیز صدق می‌کند. مضامین مشترک در این سه گفتمان سینمای دینی شامل اسلام، تشیع، هویت انتسابی (شناسنامه‌ای)، دینداری رسمی، تقدیرگرایی، همنوایی و رضایت به امر و حکمت الهی است. همچنین مضامین مشترک گفتمان فردیت خواهی و دینداری تساهل و تکثرگرا شامل فردیت، گشودگی شناختی، تسامح، رواداری، نقد روحانیت، هویت اکتسابی و برساختی دینی، ناهمنوایی و تنوع گونه‌های دینداری است. افزون بر این مضامین مشترک گفتمان بازگشت و گفتمان دینداری تساهل و تکثرگرا شامل تساهل، یاریگری دینی و برآمدن آسیب‌های اجتماعی به‌عنوان یک چالش است. در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و گفتمان بازگشت نیز روحانی سوژه‌ای مرجع و محوری است.

۱۳۹

به‌لحاظ بینامتنیت در همه گفتمان‌های سینمای دینی، آیات قرآن و احادیث و روایات دینی یک ارجاع بینامتنی (مصرح یا مضمرا) اساسی به‌حساب می‌آید؛ اما بین گفتمان‌های سینمایی از این جهت اختلاف‌هایی وجود دارد به‌گونه‌ای که در گفتمان‌های انقلاب و دفاع مقدس، شهرگریزی و روستاگرایی و بازگشت تقریباً با بینامتنیت‌هایی مشابهی مواجه هستیم. این متون شامل آیات قرآن، ابیات حافظ و سعدی و مضامین عاشورایی است؛ اما در گفتمان فردیت‌خواهی، متون عرفانی مانند متون منصور حلاج و ابوسعید ابوالخیر نیز مدخلیت پیدا می‌کند و آثار با ارجاع‌های متنوعی مانند اقتباس از رمان فرنی و زویی سالینجر و اشاره به اشعار سهراب سپهری و مهدی حمیدی شیرازی ساخته می‌شود که نوعی بینامتن عرفی محسوب می‌گردد. نکته قابل اهمیت دیگر شباهت گفتمان انقلاب و دفاع مقدس و گفتمان بازگشت از حیث بینامتنیت است به‌طوری‌که در هر دوی این گفتمان‌ها نوحه‌های دینی، زیارت عاشورا، کلام امام خمینی و شهدا بینامتنی اساسی در کنار آیات قرآن و ابیات حافظ و سعدی محسوب می‌گردد.

نتایج این مطالعه مؤید آن بود که هر یک از این گفتمان‌های سینمای دینی، سوژه مطلوب و دلخواه خود را تکوین داده و بازتولید کردند و سوژه‌های مفروضی را نیز به حاشیه گفتمان راندند. کلان گفتمان جمهوری اسلامی گرچه به گفتمان‌های پنج‌گانه شناسایی شده در این پژوهش جامع، اجازه سخنگویی و ظهور و بروز می‌دهد، اما در نهایت یک گفتمان غالب و مسلط را هژمونیک می‌کند و عرصه را برای دیگر سوژه‌های دینی و گفتمان‌های سینمای دینی دیگر تحدید می‌سازد. هیچ‌یک از گفتمان‌های سینمای

دینی پس از انقلاب نیست که دست کم یکی از دال‌های اساسی کلان‌گفتمان جمهوری اسلامی را نداشته باشد. اما برخی گفتمان‌ها قرابت و نزدیک بیشتری به فضای استعاری گفتمان جمهوری اسلامی داشته و برخی سعی در ارائه قرائت و خوانشی نو و معاصر از دال‌های محوری جمهوری اسلامی یا اسلام دارند و همین امر نوعی کشمکش و تزاخم گفتمانی را ایجاد می‌سازد که در نهایت پیروز این نزاع گفتمانی و جنگ نمادین، گفتمان فرهنگی جمهوری اسلامی است.

در سینمای دینی از همین حیث، شاهد تخصیصی اساسی نیستیم، بلکه نوعی قبض و بسط گفتمانی حادث می‌شود به این معنا که بنا به اقتضاهای سیاست‌گذاری و تولیدات فرهنگی و همچنین تحولات زمینه‌ای، برخی تفاسیر از دین و برساخت مدل‌های دینداری مرجح شده و سوژه‌هایی (طیف و تنوع سوژه‌ها بسیار محدود است) عرصه سخنگویی پیدا کرده اما قادر به هژمونیک شدن و تفوق نیستند. این مسائل نشان می‌دهد تحولات موجود را صرفاً براساس آرمان عام اسلام سیاسی نمی‌توان فهم کرد، بلکه آن را باید به‌مثابه تحول ادوار مختلف سیاست و نگرانی‌های حاکمیت پساانقلابی برشمرد. با تأکید بر این تحولات، سینمای بعد انقلاب، روایت‌گر زیستن در متن تناقضات و تنش‌ها بوده است و نوعی معلق بودن بین گذشته و حال را نشان می‌دهد. در سینمای دینی بعد از انقلاب همه سوژه‌ها براساس منویات گفتمان حاکم برساخت شده و از همین رو گفتمان را به‌صورت بنیادی به چالش نمی‌کشند. گونه‌های مختلف شناسایی شده گفتمان سینمای دینی پس از انقلاب نیز همگی اشتراک‌های حداکثری و افتراق‌های حداقلی دارند. اشتراک در ضرورت دینی‌سازی جامعه و عناصر و ارکان آن و ایجاد زمینه سعادت برای سوژه زمینی است. افتراق نیز بر سر قرائت‌های درون دینی و شیوه تفسیر از دین (اسلام) است. می‌دانیم نظام جمهوری اسلامی برای خود رسالت تعالی‌بخشی و اسلامی‌سازی جامعه قائل است و آنگاه خود را کامیاب می‌داند که قادر باشد انسان‌ها را از مرتبه دانی به عالی سوق دهد و زمینه را جهت چنین جهش، صیروت و عروجی فراهم سازد. به یاد داریم که امام خمینی هدف و رسالت نظام جمهوری اسلامی را آبادی دنیا و آخرت افراد تعیین می‌کرد<sup>۱</sup>. بر این اساس است که گفتمان سینمای دینی در تحلیل کلی، سوژه‌های فردیت‌خواه را که گرایش

۱. از نگاه امام خمینی (۱۳۷۹) استقلال، آزادی، عدالت اجتماعی و رفاه، همه از امور ضروری برای حکومت اسلامی است؛ اما اینها فقط مقدمه برای رسیدن مردم به اخلاق اسلامی هستند تا با فراهم شدن شرایط، افراد بتوانند به تهذیب نفس بپردازند.



به‌سمت قرائت و فهم مدرن از دین دارند، در خود ادغام و جذب می‌کند، صدای آنان را خاموش می‌سازد و هژمونی خود را به‌وسیله ایدئولوژی اسلام شریعت‌محور فقه‌پرهیزی مانند چتری فراگیر می‌گستراند. گفتمان سینمای دینی که خود ذیل گفتمان دینی سیاسی جمهوری اسلامی حیات زبانی و فرهنگی پیدا می‌کند، غایت خود را در بهنجارسازی سوژه و استعلا بخشی آن می‌داند. سوژه در سینمای دینی نیز به همین‌سان می‌بایست از قطب شر به‌سمت خیر (تدین، تشرع، صراط مستقیم) گرایش یابد و در غیر این صورت از گفتمان به حاشیه رانده می‌شود و گرفتار عقوبت الهی می‌گردد.

منابع

۱. احمدی، ظهیر. (۱۳۹۵). آسیب‌شناسی رسانه سینما از منظر دینی و موعودگرایی؛ محتمل در عرفی شدن ایران از مسیر سینما؛ مطالعه موردی فیلم سینمایی طلا و مس. فصلنامه عصر آدینه. سال نهم. شماره ۱۸.
۲. اسدی‌شیا، مریم. (۱۳۹۰). بررسی انواع دینداری زنان در شهرستان آمل، مقایسه دینداری دختران دهه ۶۰ با دینداری مادرانشان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی. دانشگاه علم و فرهنگ.
۳. افلاکی، سارا. (۱۳۹۵). بررسی بازنمایی امر اخلاقی در سینمای ایران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مطالعات جوانان دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
۴. بخشی، حامد و فاطمه‌سادات ایازی. (۱۳۹۴). بازنمایی دین در فیلم‌نامه‌های جشنواره فیلم دینی رویش. فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات. سال شانزدهم. شماره سی‌ام.
۵. بر، ویوین. (۱۳۹۵). در کتاب تحلیل گفتمان سیاسی؛ امر سیاسی به مثابه یک برساخت گفتمانی. امیر رضایی پناه و سمیه شوکتی مقرب. انتشارات تیسرا. چاپ اول.
۶. بشیر، حسین. (۱۳۹۵). کاربرد تحلیل گفتمان در فهم منابع دینی. مجموعه فرهنگ هدایت. کتاب اول. دفتر تهران: نشر فرهنگ اسلامی. چاپ اول.
۷. بهشتی، محمدعلی. (۱۳۹۲). تحلیل نشانه‌شناختی نحوه بازنمایی نمادهای مذهبی در سینمای ایران؛ مورد مطالعه: فیلم‌های پر فروش دهه ۸۰. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی ارشد تبلیغ و ارتباطات فرهنگی. دانشگاه باقرالعلوم: دانشکده علوم اجتماعی.
۸. پیرحیاتی، عصمت. (۱۳۹۲). بررسی ریشه‌های ظهور سینمای آرمان‌گرا در ایران پس از انقلاب ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۹. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری دانشگاه علم و فرهنگ.
۹. تولی، محمدامین. (۱۳۹۲). تصویر تصوف در سینمای معناگرای ایران بعد از انقلاب اسلامی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد معارف اسلامی و فرهنگ و ارتباطات، دانشگاه امام صادق (ع).
۱۰. جانستن، رابرت‌کی. (۱۳۸۳). معنویت در فیلم. فتاح محمدی. انتشارات بنیاد سینمای فارابی. چاپ اول.
۱۱. جلالی‌پور، حمیدرضا. (۱۳۸۷). نقد اجتماعی روشنفکری دینی در ایران. فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. سال چهارم. شماره ۱۳.
۱۲. حسن‌پور. آرش و علیرضا شجاعی‌زند. (۱۳۹۳). گونه‌شناسی دینداری جوانان شهر اصفهان. فصلنامه جامعه‌شناسی کاربردی. شماره پیاپی ۵۶. شماره چهارم.
۱۳. حسینی‌پاکدهی. علیرضا؛ سیدرضا نقیب‌السادات و محسن گودرزی. (۱۳۹۶). بازنمایی دین در سینمای پس از انقلاب، رابطه با زمینه‌های اجتماعی و دین رسانه‌ای شده. جامعه‌شناسی

هنر و ادبیات. دوره ۸، شماره ۳.

۱۴. خرم‌دل، محمد. (۱۳۹۰). **دین در سینمای دفاع مقدس؛ بررسی سینمای ابراهیم حاتمی کیا و رسول ملاقلی‌پور**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.
۱۵. خلیل‌زاده مقدم، مریم و ابوالفضل صادق‌پور. (۱۳۹۱). **بررسی قابلیت‌های دینی در عرصه هنر سینما. همایش بین‌المللی دین در آینه هنر**. دانشگاه آزاد اسلامی همدان.
۱۶. خمینی، روح‌الله. (۱۳۷۹). **صحیفه امام خمینی**. جلد ۲۱. انتشارات مرکز تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
۱۷. راودراد، اعظم؛ مجید سلیمانی و رؤیا حکیمی. (۱۳۹۱). **تحلیل بازنمایی گفتمان‌های دینی در سینمای ایران مطالعه موردی فیلم کتاب قانون. مطالعات و تحقیقات اجتماعی**. دوره اول. شماره اول.
۱۸. راودراد، اعظم و مجید سلیمانی. (۱۳۹۱). **بازنمایی گفتمان سنت اسلامی از تجربه دینی در سینمای ایران؛ تحلیل گفتمان فیلم زیر نور ماه. مجله جهانی رسانه**. دوره پنجم. شماره ۲.
۱۹. راودراد، اعظم و مجید سلیمانی. (۱۳۹۰). **بازنمایی گفتمان‌های تجربه دینی در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی. مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. شماره ۲۵.
۲۰. راودراد، اعظم. (۱۳۸۸). **نقش برنامه‌های دینی و غیردینی تلویزیون در افزایش یا کاهش دینداری. فصلنامه تحقیقات فرهنگی**. دوره دوم. شماره ۶.
۲۱. راودراد، اعظم. (۱۳۸۶). **سینمای دینی ایران. مقایسه فیلم‌های کویر و قدمگاه. نامه صادق**. شماره ۲. سال ۱۴.
۲۲. رز، ژیلیان. (۱۳۹۴). **روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر**. سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. با مقدمه دکتر محمدسعید ذکایی. انتشارات پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات. چاپ اول.
۲۳. رستگارخالد، امیر و مهدی کاوه. (۱۳۹۱). **بازنمایی سبک زندگی در سینمای دهه هشتاد. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**. سال چهارم. شماره اول.
۲۴. رسولی، محمدرضا و غزال بی‌بک‌آبادی. (۱۳۹۰). **بررسی مؤلفه‌های سبک زندگی در فیلم‌های سینمایی دهه‌های ۶۰، ۷۰ و ۸۰ سینمای ایران. فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. سال هفتم. شماره ۲۵.
۲۵. زاهدی، تورج. (۱۳۸۴). **نگاهی به سینمای معناگرای ایران**. انتشارات بنیاد سینمای فارابی. چاپ اول.
۲۶. سلطانی، سیدعلی اصغر و بنت‌الهدی بنایی. (۱۳۹۳). **بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم نشانه‌ها اثر شیامالان. فصلنامه زبان پژوهی**. سال ششم. شماره ۱۲.
۲۷. سرفراز، حسین. (۱۳۹۵). **تحولات نشانه‌شناختی در دیالوگ میان دین و سینما؛ مطالعه**

- موردی سینمای ایران پس از انقلاب. رساله دکتری علوم ارتباطات. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
۲۸. سلیمانی، مجید. (۱۳۸۸). *بازنمایی گفتمان‌های تجربه دینی در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی*. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران.
۲۹. شریعتی، سارا و وحید شالچی. (۱۳۸۸). *بازنمایی امر اخلاقی در سینمای پر مخاطب ایران، از سگ‌کشی تا آتش‌بس*. فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات. سال پنجم. شماره ۱۵.
۳۰. علامی، زهره. (۱۳۹۲). *بازنمایی عرفان‌های نوظهور در سینما*. پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد دانشگاه علامه طباطبایی.
۳۱. علم‌الهدی، سیدعبدالرسول. (۱۳۹۰). *کاوشی نظری در رابطه دین و رسانه برای دستیابی به رسانه دینی*. فصلنامه دین و رسانه. شماره ۳.
۳۲. عموری، عباس. (۱۳۹۲). *اسطوره بازگشت به مردم: خوانشی بینامتنی از سه فیلم سینمایی دینی (زیر نور ماه، مارمولک و طلا و مس)*. پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
۳۳. فرخی، میثم. (۱۳۹۳). *جستاری نظری پیرامون نسبت دین و رسانه از دین رسانه‌ای تا رسانه دینی*. فصلنامه معرفت. سال ۲۳. شماره ۱۹۸.
۳۴. فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. پیران و دیگران. مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها. تهران.
۳۵. فقیهی، سیدحمید. (۱۳۹۵). *سینمای تراز انقلاب اسلامی با رویکردی انتقادی به عملکرد سینما در حوزه سیاست و ارائه الگوی مطلوب*. رساله اخذ درجه دکتری مدرسی معارف اسلامی گرایش انقلاب اسلامی. دانشگاه معارف اسلامی.
۳۶. کتابی، محمود و مهدی گنجی. (۱۳۸۳). *دین، سرمایه اجتماعی و توسعه اجتماعی و فرهنگی*. مجله پژوهشی دانشگاه اصفهان. شماره ۲.
۳۷. کرس، گونتر و تئوون لیوون. (۱۳۹۵). *خوانش تصاویر. دستور طراحی بصری*. سجاد کبگانی. ویراستار فرزانه سجودی. انتشاران هنر نو. چاپ اول.
۳۸. کرمی، الهام و باقر ساروخانی. (۱۳۹۳). *بررسی جامعه‌شناختی سبک زندگی در فیلم‌های سینمایی بعد از انقلاب*. جامعه پژوهی فرهنگی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال پنجم. شماره اول.
۳۹. کشانی، اصغر. (۱۳۸۳). *سینمای دینی پس از پیروزی انقلاب اسلامی (۱۳۸۰-۱۳۵۸)*. انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی. چاپ اول.
۴۰. کیسبی‌یر، آلن. (۱۳۸۶). *درک فیلم*. بهمن طاهری. چاپ پنجم. تهران: چشمه.
۴۱. ماهانی، مریم. (۱۳۹۱). *بازنمایی فرد مذهبی در سینمای ایران*. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد

- مطالعات فرهنگی و رسانه. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
۴۲. **مجله امید انقلاب**. (۱۳۸۸). جهاد عارفانه. پیرامون عرفان امام خمینی. شماره ۳۹۹ و ۴۰۰.
۴۳. محمدنجاتر، فاطمه. (۱۳۹۰). **بررسی ارزش‌های دینی در سینمای ایران. مطالعه موردی: تحلیل بینامتنی سینمای دینی در ایران**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
۴۴. مرشدی‌زاد، علی؛ عباس کشاورز شکری و صالح زمانی. (۱۳۹۱). **بازنمایی هویت دینی در سینمای پس از انقلاب اسلامی. فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات**. سال سیزدهم. شماره ۱۸.
۴۵. مطهری، مرتضی. (۱۳۷۷). **سیری در سیره نبوی**. چاپ بیستم. تهران: انتشارات صدرا.
۴۶. موحدی، محمدباقر و حسین حیدری. (۱۳۹۰). **بازنمایی دین در سینمای ایران: تحلیل کیفی فیلم سینمایی طلا و مس. فصلنامه دین و رسانه**. شماره چهارم.
۴۷. مهدی‌یار، محمدهادی. (۱۳۹۰). **بررسی رابطه سینما و اخلاق از منظر اسلامی، مورد مطالعه: سینمای بعد از انقلاب اسلامی**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی ارشد مدرسی معارف اسلامی. گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشکده معارف. دانشگاه باقرالعلوم.
۴۸. میرفخرایی، تژا و احسان رحیم‌زاده. (۱۳۹۱). **بازنمایی ارزش‌ها و هنجارها در فیلم‌های پرفروش دهه هشتاد سینمای ایران. فصلنامه فرهنگ و ارتباطات**. سال دوم. شماره ۶.
۴۹. میرزایی، حسین و علیرضا خیراللهی. (۱۳۹۴). **بررسی انتقادی سینمای روستایی پس از انقلاب در ایران. فصلنامه انجمن مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. سال یازدهم. شماره ۴۱.
۵۰. نادری، احمد؛ مجید سلیمانی و علی اسکندری. (۱۳۹۳). **تحلیل بازنمایی روحانیت در سینمای ایران مطالعه موردی: تحلیل گفتمان فیلم طلا و مس. مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران**. دوره ۳. شماره ۳.
۵۱. نوروزنژاد، محمدصالح. (۱۳۸۹). **جستاری در سینما و اخلاق اسلامی**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی ارشد سینما. دانشکده سینما و تئاتر. دانشگاه هنر تهران.
۵۲. هاشمی، محمدساجد و میثم فرخی. (۱۳۹۴). **بازنمایی نگرش مردم به روحانیت. فصلنامه رسانه و فرهنگ**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال پنجم. شماره اول.
۵۳. همیلتون، ملکم. (۱۳۹۰). **جامعه‌شناسی دین**. محسن ثلاثی. تهران: انتشارات ثالث. چاپ سوم.
54. Khiabani, G. (2010). *Iranian Media The Paradox of Modernity*. New York: Published by Routledge.
55. Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema*. Durham and London: Published by Duke University Press.
56. Wang, J. (2014). Criticising Images: Critical Discourse Analysis of Visual Semiosis in Picture News. *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*. 28: 2.