پس از انقلاب اسلامی، یکی از حوزه‌هایی که در ساحت فرهنگی دچار تحول جدّی 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 ٤٤ 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، شهرگریزی و روستاگرایی، فردیت خواهی، تساهُل و تکثرگرایی و بازگشت جای می‌گیرند. این گفتمان‌ها به‌ترتیب سوژه مطلوب خود با عنوان سوژه قدسی انقلابی، مکان معنا، فردیت‌خواه، تساهل‌گرا و مؤمنِ مُصلحِ 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، شهرگریزی و روستاگرایی و بازگشت همپوشانی‌هایی از حیث دال‌های مشترک موجود است.

واژگان کلیدی:
گفتمان، سینمای دینی، گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، گفتمان شهرگریزی و روستاگرایی، گفتمان فردیت‌محور، گفتمان تساهُل و تکثرگرایی و گفتمان بازگشت

سنخ‌شناسی گفتمان‌های سینمای دینی پس از انقلاب اسلامی ایران

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

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

احسان آقابابایی
استادیار علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان
ehsan_aqababaee@yahoo.com

محمد رضایی
استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس
velashedi@gmail.com

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

طرح موضوع

بررسی موشکافانه انقلاب ۱۳۵۷ و جایگزینی نظام سیاسی جمهوری اسلامی به‌جای 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 کنـــد. (خیابانـــی، ۲۰۱۰: ۳۴) کارویژه مقوله دین نیز در انقـــلاب آن اندازه حائز اهمیت اســـت که انقلاب پسوند اسلامی یافته اســـت. از این منظر است که می‌توان به موقعیت استثنایی دین و شریعت در ساخت سیاسی و فرهنگی جامعه ایرانی نظر افکند. دین در زیســـت‌جهان کنشگران در ســـاحت زندگی روزمره و همچنین نظام و ارکان و شئون آن جایـــگاه و موقعیتی ممتاز و ویـــژه دارد. این موقعیت منحصربه‌فرد دین در جامعه ایرانی هم پدیده‌ای تاریخی و هم امری حادث است.

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 این‌باره اشاره می‌کند «این انقلاب سیاسی یا نیمه سیاسی نبود؛ بلکه تمام اسلامی بود». (خمینی، ۱۳۷۹، ج ۶: ۱۷) در بحث ناظر به تعالیم اســـلامی و کارویژه مذهبی انقلاب، بنیان‌گذار انقلاب اســـلامی، انقلاب را شرطی لازم و ضروری برای تحقق آرمان‌های الهی و وسیله‌ای برای نیل به مقاصد مکتبی و ایصال جامعه بشـــری به تعالی انســـانی تلقی می‌کرد. همچنین در کلام سیاست‌مداران دینی، رهبران و کارگزاران سیاســـی و روحانیان و معلمان دینی بر اســـلامیت نظام به‌صورت روزافزونی تأکید می‌شد. از این دیدگاه، انقلاب، تحولی معناساز و انسان‌ساز بود که گفتمانی نوین و پرآوازه را به ارمغان آورده بود. گفتمان انقلاب اسلامی، آبادانی دنیا را بدون آخرت‌سازی و تکوین سوژۀ مؤمنِ مُتعهدِ انقلابی، عقیم می‌دانست. انقلاب آنگاه موفق پنداشته می‌شد که از سطوح خرد تا کلان، اسلامی‌سازی شود و زیست‌جهان و سیستم به‌صورت یکپارچه، هماهنگ و همه‌جانبه به جامه دین و مذهب رسمی و شریعت مدار مُزَین شود.

از همین‌رو پس از انقلاب اســـلامی، قانون اساســـی با محوریت اسلام بنا نهاده شد و نظام سیاسی ـ اجتماعی کشور براساس الگوی اسلامی تشکیل گردید. لذا دین محوریت و جایگاه بالاتری به نسبت ادوار قبل و دوران پیش از انقلاب پیدا کرد. در پیِ این رخداد سیاسی، موجی از تلاش‌ها برای دینی‌سازی و اسلامی کردن زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری شـــکل گرفت. به‌تبع ساخت سیاسی، ساخت فرهنگی و اجتماعی نیز دستخوش

تغییر و تحول قرار گرفت. در کشـــوری که نظام سیاســـی 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 باشـــد. 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 مُحوله، رابطه با نظام ارزشی هنجاری جامعه و تناسب ساختی با دیگر نهادها و تلقی عموم، یک رسانه دین‌محور شـــناخته می‌شد. به‌بیان‌دیگر سینما از آغاز انقلاب مانند ابزاری فرهنگی مورد توجه شایان بوده تا از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای ترویج دین استفاده گردد و از همین‌رو ســـازمان‌هایی 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 ســـینمای ایران به‌رغم تکثر عوامـــل 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 رســـانه‌ها باید براســـاس متن و نص قانون اساسی و قوانین دولتی در خدمت تشریح، اشاعه و تبلیغ فرهنگ اسلامی و دینی باشند (خیابانی، ۲۰۱۰: ۱۴۲) تاحدی که می‌توان گفت در سه دهه اخیر دل‌مشغولی مسئولان دولتی و سیاست‌گذاران فرهنگی و سینمایی این بوده که تولیدات ســـینمایی چه میزان با مقوله دین آمیخته و عجین اســـت. متولی رسانه سینما در جمهوری اسلامی، معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است که هر فیلم ســـینمایی باید از معاونت‌های مجزا، مجوز و پروانه ســـاخت، مجوز فیلم‌نامه و اکـــران (پخش عمومی) دریافت کند. از همین‌رو اســـت کـــه فیلم برای نمایش و حتی

جذب حمایت باید با اصول و قواعد کلان و خرد نظام فرهنگی ـ 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 تشـــویق و تحسین و در صورت تخطی از قواعد و هنجارهای رسمی و قانونی مورد تعقیب و مجازات قرار می‌گیرند.

پرداختـــن به دیـــن، مذهب، عناصر و اجزای آن، اشـــخاص دینی و مذهبی و هویت دینی در ســـینمای پس از انقلاب منبعـــث از تحولات اجتماعی، فرهنگی و گفتمان‌های سیاســـی، شرایط متغیر و پر فراز و نشـــیبی داشته است؛ به‌عبارت‌دیگر 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 سیاســـت‌گذاری‌های ناظر به آن، متفاوت، متحول و سیال بوده است. بدین‌دلیل است که گفتمان‌های سیاســـی فرهنگی بعد از انقلاب نظیر گفتمان انقلابی و ارزشی دهه شصت و در ادامه گفتمان‌هایی نظیر ســـازندگی، اصلاحات و سپس اصول‌گرایی و عدالت محور، خُرد گفتمان‌های ســـینمایی معناگرای متفاوتـــی را در بطن خود تکوین و نضج دادند و ســـینمای دینی را تحت عناوین مختلفی مورد اهتمام قرار دادند[1]. 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 ســـوژه دینی در گفتمان‌های ســـینمای دینی چگونه تعیُن یافته و مفصل‌بندی شده‌اند؛ بنابراین پرسش‌های اصلی این مطالعه (به‌ترتیب) چنین است:

ـ گفتمان‌های سینمای دینی پس از انقلاب کدام‌اند؟

ـ هر کدام از این گفتمان‌ها چه چیستی و هستی زمینه‌مندی دارند؟

ـ 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 سیاســـی و اجتماعی نظام جمهوری اســـلامی 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 پیشـــینی حوزه ســـینمای دینی در ایران را می‌توان براساس رویکرد، روش و موضوع به این دسته‌ها تقسیم کرد:

گروهی از محققان که ســـهم زیادی از تحقیقات و مطالعات حوزه مذکور را شـــکل داده‌اند به مطالعات بازنمایی پرداخته‌اند. این مطالعات شـــامل بازنمایی دین و اجزاء آن، روحانیت، تصوف، عرفان نوظهور، آخرالزمان و گفتمان‌های سینمای دینی می‌شود. برای نمونه حســـینی‌پاکدهی و همکاران (۱۳۹۶) در مطالعه‌شـــان با عنوان «بازنمایی دین در سینمای پس از انقلاب؛ رابطه با زمینه‌های اجتماعی و دینِ رسانه‌ای شده» اهمیت ویژه ابعاد «رفتاری» و «دانشـــی» دین، عمیق‌تر شدن دغدغه‌های سینمای دینی در سال‌های پس از دهه شصت، سیاسی نبودن فیلم‌های بررسی‌شده دهه هشتاد را نتیجه می‌گیرند. همچنیـــن میرزایی و همکاران (۱۳۹۴) در مطالعات بازنمایی نشـــان می‌دهند که ابعاد مناســـکی و اعتقادی بیشـــترین و بعد شناختی کمترین ســـهم 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 مناســـکی دین (با تأکید بر عزاداری‌ها و عبادات دینی) بیشـــترین حضور را دارا بوده اســـت. مطالعـــه 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.

هاشـــمی و فرخی (۱۳۹۴) در مطالعه در ارتباط با بازنمایی نگرش به روحانیت نشان می‌دهنـــد که نگرش مردم درباره روحانیت در فیلم‌های مذکور را می‌توان به ســـه 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 اســـتفاده ابزاری از جایگاه روحانیت، نگرش منفی آمیخته با ترس، نگرش منفی همراه با تحقیر و تمســـخر، تصورات قالبی منفی) و عناصر مرتبط با تغییر نگرش درباره روحانیت (اقناع، ناهماهنگی شـــناختی) 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 مســـائل و امور انضمامی است که ســـیر گذار از عرفان و اخلاق نظری به عملی را طی کرده و این در تقابل نگاه حاشـــیه‌ای

ربانی و گوشه‌نشـــینی دین‌داران و بالأخص روحانیان است که کاری به هیچ چیز نداشته و به‌تعبیر بهتر در سیاست دخالت نمی‌کنند. عموری (۱۳۹۲) در همین زمینه با تحلیل ســـه نمونه سینمای دینی نشـــان می‌دهد در این فیلم‌ها روحانی تلاش می‌کند که نقش ســـنتی 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 دوری گزینی از جامعه را به‌عنوان نقطه مشـــترک و هســـته مرکزی تصویر تصوف در سینمای معناگرای ایران برجسته می‌سازد. علامی (۱۳۹۲) معتقد است در عرفان شرقی (با تکیه بر بوداییســـم) کمال‌گرایی و توجه به ماورا، ارزش محســـوب می‌شود. اما در غرب، نگاه ابزاری به معنویت مطرح است. راودراد و همکاران (۱۳۹۱) معتقدند فیلم «کتابِ قانون» به‌نوعی دارای گفتمان چندصدایی اســـت. گفتمان مســـلط بازنمایی‌شـــده در این فیلم، گفتمان دینی عامیانه اســـت. در این گفتمان، عمل به ظواهر دین و نیز داشـــتن ظاهری دینی اهمیتی اساسی دارد و برای ارزیابی میزان دینی بودن افراد باطن ایشان مورد توجه قرار نمی‌گیرد و تنها به پوســـته و ظاهر دین دل‌خوش داشـــته‌اند و این سبک دینداری در ســـطح اجتماعی ترویج می‌شـــود. 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 مســـتقیم و بلاواسطه شده و هویت دینی از نوع بازاندیشانه، خردورزانه، انتقادی و ذوق‌گرایانه می‌شـــود و مقوله‌های اخلاق‌محوری، آزاداندیشی و معرفت‌اندیشی به‌صورت ملموســـی برجسته می‌شـــود. همچنین در دهه هشـــتاد مجدداً رابطه فرد دیندار و خدا مستقیماً انعکاس یافته و هویت، تلفیقی از هویت دینی سنتی و بازاندیشانه است. مطالعه رحیم‌زاده و میرفخرایی (۱۳۹۱) نشـــان می‌دهد بیشترین ارزش اخلاقی بازنمایی‌شده در فیلم‌ها ارزش تعاون و محبت و یاریگری اســـت و در زمینه سایر ارزش‌ها همچون ادب و احتـــرام، صداقت، ارتباط با خدا و حجب و حیا گرایش‌های کمتری در بین فیلم‌ها دیده می‌شـــود. 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 ســـنت 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 نشانه‌شناســـی نســـبت دین و سینما، نمادهای مذهبی و دفـــاع مقدس از خلال تحلیل یک یا مجموعـــه‌ای از فیلم‌ها در ادوار خاصی پرداخته‌اند. سرفراز (۱۳۹۵) معتقد است دین به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای مبتنی بر شبکه‌ای از روابط نشـــانه‌ها، 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 ســـینمایی محل ظهور و بروز مناســـبات 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 شـــکل متغیرهای مجزا از هم ترجیح دارد. ســـلطانی و بنایی (۱۳۹۳) به نشانه‌شناســـی گفتمانی فیلم «اخراجی‌ها» پرداخته و بهشـــتی (۱۳۹۲) بر این باور است که ســـینمای 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 ـ 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 بررســـی نسبت سیاست و دین و الگوهای سیاست‌گذاری فرهنگی، اخلاق اســـلامی در ســـینما، 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

شـــده در انقلاب اسلامی ایران اســـت که این فرم نه اینکه ظرفی برای ارائه محتوا باشد بلکه عینیت محتوا و نمود تجســـم‌یافته آن اســـت. سینمای تراز انقلاب اسلامی از لحاظ محتوایی باید موافق با اســـلام، تشیع، ایران و انقلاب باشد. سینمای تراز انقلاب اسلامی همچنین دارای فرم برخاسته از اندیشه اسلام و تشیع و ایرانیت و انقلابی‌گری است. مطالعه پیرحیاتی (۱۳۹۲) به سینمای آرمان‌گرا و پیدایش جنبش هنری سینمایی آرمان‌گرا در دهه شصت متأثر از تغییرات به‌وجود آمده پرداخته است. خلیل‌زاده و صادق‌پور (۱۳۹۱) بررسی قابلیت‌های دینی در عرصه هنر سینما را مطالعه کرده و اشاره می‌کنند سینمای دینی یا معناگرا در اینجا بر سینمایی اطلاق شده که مخاطب را به استعلا و تعالی نفس فرامی‌خواند و از طریق اقتباس‌های دینی گاه به‌شکل مستقیم و گاه به‌گونه‌ای غیرمستقیم بیننـــده را به معنویت پیوند می‌دهد. از مطالعات با اهمیت دیگر در این حوزه می‌توان 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 بازنمایی‌شده در رسانه پرداخته و نشان می‌دهند ظواهر اسلامی بازنمایی‌شده در فیلم‌های (دهه هشـــتاد) نظیر طلا و مس و مارمولـــک یا واکنش پنجم، مثبت جلوه داده نشـــده بلکه نشـــانه تمسخر و تحقیر اســـت و تعصب در سبک زندگی سنتی تصویر شـــده است. در فیلم‌های سینمایی دهه هشتاد، سبک زندگی دینی که با فرهنگ ایرانی و اســـلامی تناسب داشته باشـــد به مخاطبین ارائه نشده است و مؤلفه‌های سبک زندگی غیردینی و غیرارزشی به‌نمایش درآمده و ترویج شده است. این مطالعه همچنین می‌افزاید سبک زندگی سنتی در این آثار عمدتاً مورد تقبیح و تمسخر قرار می‌گیرد و افراد و اقشار مذهبی به‌مثابه افراد متعصب، سنتی، پرخاشگر و متعلق به گذشته نشان داده می‌شوند. مطالعه رســـتگار خالد و کاوه (۱۳۹۱) نیز نشان می‌دهد عمده آثار این دهه اهتمامی به نمایش دینداری و ارزش امر دینی نداشـــته و حضور سبک زندگی غربی به‌مثابه دیگری سبک زندگی ایرانی و اسلامی، در سینمای دهه هشتاد حضور پررنگی است.

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

چارچوب مفهومی

گفتمان به نقش زبان بر ذهنیت و کنش‌های سوژه‌های انسانی در جامعه می‌پردازد، زبان نه‌تنها 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 نه‌تنها 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 این‌رو گفتمان عبارت است از کاربرد زبان در رابطه با صورت‌بندی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زبانی که بازتاب‌دهنده نظم اجتماعی است و درعین‌حال به نظم اجتماعی و کنش متقابل افراد جامعه شکل می‌دهد. (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۹)

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، تعین می‌یابد؛ بنابراین هر سوژه یک برساخت گفتمانی است. آنچه ما هویت می‌نامیم به‌وسیله 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. (بُر، ۱۳۹۵: ۲۸۴-۲۶۳) با اتخاذ رهیافت مذکور می‌توان گفت سینما به‌مثابه 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[1] و واقعیت فیلمی[2] دو مقوله مجزا از یکدیگرند. (جانستن، ۱۳۸۶: ۲۲۳) در این دوگانه،

1. Realaity
2 - Reelaity

فیلم برساختی خاص و ویژه از واقعیت را رقم‌زده که به زبان فیلم صورت‌بندی می‌شود.

دین به‌عنوان احســـاس 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 کســـب تقرب به خالق و جلب رضایت او به‌منظور تعالی روح تعریف می‌شـــود. (کتابی و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۷۶-۱۷۵) دین مجموعه‌ای اســـت از عقاید و قوانین و مقرراتی که هم به اصول فکری بشر نظر دارد و هم درباره اصول گرایشی او سخن می‌گوید و هم اخلاق و شئون زندگی او را تحت پوشش قرار می‌دهد. (اسدی شیاده، ۱۳۹۰) پیتر برگر معتقد اســـت دین کوشش جسورانه‌ای است برای آنکه سراسر گیتی برای انسان معنی‌دار شود. (همیلتون، ۲۷۳: ۱۳۸۷) به‌عقیده وی دین، نظم اجتماعی را مشـــروع می‌کند و مفاهیم دینی جهان را با یک رشته فرایندهای خاصی یا به‌تعبیر برگر ساختار موجه‌نمایی اعتبارشان را حفظ و تحکیم می‌کنند. لاکمن نیز بر نقش دین در ساخت معنا تأکید دارد. به‌عقیده وی دین، دوشادوش زندگی اجتماعی حرکت می‌کند.

ســـینمای دینی: در حوزه تعریف سینمای دینی مسئله اساسی و معضل پابرجا، عدم وجود چارچوب مشخص در تعاریف و مصادیق متضاد و تعاریف نامشخص و غیرجامع است که از دین، سینما و سینمای دینی و غایت آن ارائه شده است. در تعریف سینمای دینی گفته‌شده، سینمای مذکور سینمایی است که حس خداجویی را در مخاطب تقویت کند. (مدرســـی، ۱۳۸۰؛ به‌نقل از کشـــانی، ۱۳۸۳: ۱۱۹) اثر دینی حتی نباید به میزان اندکی واجد و مبلغ اصول غیرشرعی و غیرعقیدتی و غیراخلاقی باشد و حتی اگر ذره‌ای از این مؤلفه‌ها دور شود یا آن را زیر پا بگذارد، نمی‌توان توجیهی برای دینی بودنش تصور کرد. فیلم دینی باید به افزایش اطلاعات جامعه نسبت به مقوله دین کمک کند و مبلغ ارزش‌های دینی و مشوق انسان در حرکت به‌سوی دیانت باشد و باید دانست همگی این مشخصه‌ها از دل متن و تنها اثر دینی قابل‌کشف و بازیابی است. سازنده هنر و سینمای دینی خود باید دیندار باشـــد زیرا سخن که از دل برآید لاجرم بر دل نشیند. وظیفه سینمای دینی آن است که مقدسات را تحقق‌پذیر جلوه دهد و ما در زندگی روزمره بتوانیم به‌عنوان الگو از آن اســـتفاده کنیم. (مدرسی، ۱۳۸۰؛ به‌نقل از کشانی، ۱۳۸۳: ۱۹) فیلم دینی فیلمی است که بتواند بشر غرق‌شده 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 مطالعه‌ای دیگر به‌صورت مفصل به بحث، پژوهش و واکاوی نشست.

روش مطالعه

این پژوهش برای پاسخ به سؤالات مذکور و تعقیب اهداف مطالعه، روش تحلیل گفتمان[1] و نشانه‌شناسی گفتمانی را در سطوح مختلف برمی‌گزیند. به بیان دیگر برای تحلیل متن (زبانی) 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 به‌دلیل 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 یک‌سو پرداخت و از سوی دیگر باید به تار و پود[2] 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 به‌کار 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 تعین می‌بخشند.

نشانه‌شناسی گفتمانی: در این چارچوب کرس و ون لیوون 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[1] تنظیم شده است این مجموعه و به‌طور خاص تکنیک‌های تحلیل کرس و ون لیوون جعبه‌ابزاری کاربردی جهت تحلیل‌های بصری انتقادی تجربی در اختیار پژوهشـــگران قرار می‌دهد. (وانگ، ۲۰۱۴: ۲۶۶-۲۶۴) به باور نشانه‌شناســـان گفتمانی، وجه تکنولوژیک به فناوری‌های به‌کار گرفته‌شـــده در ساخت تصاویر، شکل، معنا و تأثیر آنهـــا می‌پردازد. وجه ترکیب‌مدار بر این امر تأکید دارد که هر تصویر، تعدادی مؤلفه‌های شکلی و فرمی دارد که کرس و ون‌لیوون از آن با عنوان «فرانقش 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 به‌هم‌پیوسته 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 باشـــند. برجستگی به پیش‌زمینه و پس‌زمینه و اندازه‌ها و کنتراست‌های متفاوت ارتباط دارد که باعث جلب نظر می‌شـــود 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 شـــامل رنگ، نور، صحنه‌پردازی (قاب باز یا بســـته)، زاویه دید، فاصله، محتوا، ســـامان‌دهی فضایی (آرایش یا ترکیب‌بندی فضایی) و پرســـپکتیو قابل‌تقسیم است. برای نمونه اگر پرسپکتیو تصویر، بینندگان را در موقعیتی قرار دهد که آنها از بالا نگاه کنند فرض بر این اســـت که بر موضوع تصویر، نوعی قدرت دارند و اگر از پایین نگاه کنند آنگاه از جهاتی در موقعیت پایین‌دســـتی 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 نشـــان 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 ســـینمایی پس از انقلاب اســـت که به‌صورت مصرح یا مضمر و از حیث هدف یا شخصیت‌پردازی و پرداخت فرمیک به ســـینمای دینی متعلق باشـــند. 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 بازنمایی‌شده 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 به‌سمت 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.

نمونه‌گیری در پژوهش کیفی از نوع هدفمند[1] 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.

1. Purposeful Sampling

جدول ۱: مشاوران در انتخاب نمونه‌های مطالعه

ردیف	اسامی	تخصص ـ 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 پژوهشکده 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

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 نصوح	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
استعاذه	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

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

یافته‌های مطالعه

از آن‌رو 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 گفتمانیِ 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 ۴۴تایی، به‌اختصار 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

می‌کنـــد. (ازدواج ربابه و خیرالله) این خانواده در قـــاب تصویر از نماهای نزدیک و روبرو بازنمایی می‌شـــوند 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 دانســـته که ارتباطی به مدرک و ســـن و ســـال ندارد. او که خود نیز عازم جبهه می‌شـــود؛ 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 اســـت. به‌لحاظ نشانه‌شـــناختی 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 شـــده و اینکه اعتقاد مردم چه تأثیری بر رفتار آنان می‌تواند داشـــته باشد. در ادامه نامه نوشته شده: «گریه‌آور است در فصل جوشش جمع به‌خاطر آب دل‌خوش 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 اســـت. او جواب علمی و دندان‌شکنی به نامه می‌دهد و می‌گوید: «دوستِ 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 برخورد با او می‌دانند. این فروشـــنده 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 «دیگریِ»

گفتمان فیلم قرار داد از زاویه مورب دوربین بازنمایی می‌شـــود که دلالت به فاصله‌گیری و دافعه دارد و گفتمان فیلم تمایلی به نزدیکی به این پرسوناژ سینمایی ندارد.

مشـــهدی ایمان قصد رفتن به جبهه دارد. او می‌خواهد وصیت خود را بنویســـد. نزد معلمِ خوب رفته و از او و دیگران طلب حلالیت می‌کند. همســـر مشـــهدی 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 دنیادوست که علیه فرهنگ دینی خانواده و اجتماع اطرافش صحبت می‌کند. نورالله از نابینایی رنج می‌برد و پزشـــک می‌گوید کاری از او ساخته نیست. مشهدی ایمان می‌گوید «راضی‌ام به رضا خدا». رزمندگان برای اعزام به جبهه شـــوق دارند و در شتاب‌اند. مشهدی ایمان نیز در اعزام به جبهه تعجیل دارد و در همین حین در روســـتا مراســـم روضه و نوحی‌خوانی برپا می‌کند. نورالله از دور، صدای نوحه را می‌شـــوند و سینه‌زنی می‌کند. مشهدی ایمان و فرزندش با پای پیاده عازم جبهه می‌شـــوند. آنها از زاویه دوربین پایین تصویر شـــده تا عظمت و اُبهت‌شان به چشم بیاید. نمای محیطی مملو از نور است و دشت فراخ و پردامنه. در اینجا شاهد مدالیته بالا و درخشش نورها هستیم. گویی باطن و جان سربازان مجاهد که عازم جبهه‌اند آکنده از باور و ایمان دینی و مذهبی است.

اکنون اســـدالله و خیرالله به جبهه شتافته‌اند اما مشهدی ایمان جامانده است. اسدالله برای مادرش نامه نوشـــته و از اینکه بدون اجازه رفته است پوزش می‌خواهد. او می‌گوید درس‌هـــای بهتری در جبهه یاد می‌گیرم. او وصیـــت می‌کند که امام را تنها نگذارد. وی وعده نابودی دشـــمن خدا و مردم و امام را می‌دهد. روحانی روســـتا در ادامه ایمان را از اعزام منصرف کرده و می‌گوید: «اینجام جبهه اســـت. برو سراغ کربلایی حسین. تو پشت جبهه هســـتی و مراقب باش پشـــت به جبهه نباشی». او براساس دستور روحانی مشغول امورات خانه و روستا می‌شود. به مردم و خانواده‌هایی که مسئول خانواده در جبهه دارند، روزی‌رســـانی می‌کند. پول خیریه را برای رفاه مـــردم خرج می‌کند. مادر نورالله از ایمان می‌خواهد که او را به امامزاده جهت شـــفا ببرد. «خواب دیدم؛ به دلم برات شـــده که شفا پیدا می‌کنه». ما مواجه با مرغزارهای ســـبزی هستیم که سوژه در آن احساس سروری و قدرت می‌کند و شـــهر و آبادی را زیر پای خود می‌بیند. نورالله به امامزاده برده می‌شـــود. آنان زیارت کرده و تبرک می‌کنند. زیارت افاقه نمی‌کند و نورالله هنوز شـــفا نیافته است.

مشهدی ایمان با اصرار مردم روستا و خواست قلبی خود تعزیه راه‌اندازی می‌کند و مقتل مُســـلم می‌خواند. او و دســـته‌ای از مردم همچنین بی‌دین‌های روستا را تهدید می‌کنند: «تکلیف‌تون 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 به‌خاطر تجلیل از شهدا تعطیل است، اما معلم قرتی با تعطیلی کلاس‌ها مخالفت می‌کند. در بین دانش‌آموزان و معلم اختلاف جدی است. دانش‌آموزان شـــعار «مرگ بر ماهی ســـیاه 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 فروشـــنده ســـخنرانی 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 یکســـره کنیم». مردم به پیش‌آهنگی روحانی شعار سر می‌دهند و به‌سمت 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 قطع‌شده اما عمل جراحی پا خوب انجام شده و می‌گوید «خدا بزرگه. نومید نباش. دعا کن». مشـــهدی ایمان و ســـیدعبدالله 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 زمانی‌که شفای نورالله را گرفتم بازمی‌گردم. آنان از نمای نزدیک در اتوبوس تصویر شده و از تونل به‌سمت کانون نور حرکت می‌کنند. آنها به مشـــهد می‌رسند و در حرم و صحن هشـــت روز، اتراق می‌کنند. مراسم ماه محرم در حال برگزاری اســـت. اکنون اسدالله و نورالله همراه مشهدی ایمان هستند. آنها به پنجره فـــولاد دخیل می‌بندند و در حرم زیارت می‌کنند. مـــادر 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 می‌شـــود. چلچراغ‌ها نورها را تلالؤ می‌بخشند. نورالله خواب اســـت. چشم نورالله باز می‌شود. گویی به اشراق رسیده است و از آسمان به چشـــمانش نوری تابیده و ساطع می‌گردد. گویی چشمِ دل او نیز باز شده است و معجزه به‌وقوع پیوســـته اســـت. نورپردازی در شدیدترین حالت ممکن خود است و چهره نورالله منور می‌گردد و نمای بســـیار نزدیک دوربین از رخســـار 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 شـــهادت دارند. این ســـوژه‌ها سرسپردگی کامل به گفتمان انقلاب (شـــخصیت 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 کشـــور در شرایط جنگی است حاضر به برگزاری مراسم عروسی دخترش نمی‌شـــود. یکی از مقولات گفتمانیِ مقومِ جهانِ متن، گفتمان عاشورا، مراسم ماه محرم، توسل به ائمه(ع) و ماجرای کربلا و شهادت امام حسین(ع) 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 بشـــری 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 جراحت و آسیب‌های جنگی را امتحان و آزمون الهی دانسته و شکوه نمی‌کنند. برای سوژه‌های دینی جبهه یک مدرسه و آموزشگاه قلمداد شـــده که کارکرد پرورشی تعلیمی دارد. دیگری (فارغ از دشمن بعثی) در فیلم «دو چشم بی‌ســـو»، دو گروه عالم سوسیالیســـت 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 هســـت که در این نهاد و نظام تربیتی، عناصر ضدانقلاب و فاســـد نفوذ کرده‌اند. سنخ معلم و ســـنخ 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، دیگریِ 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 پَس‌زمینه را آکنده از نورهای طبیعی می‌سازد. در این رانده شـــدن، 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 اســـت. 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 اســـت که متوســـل و متمسک شده و از درگاه الهی تشفی می‌جویند. در نتیجه می‌توان گفت دینداریِ سوژگان دینی، در عین حال وجه باواسطه و توسلی نیز دارد.

جدول ۳: فرایند توصیف و تفسیر فیلم دو چشم بی‌سو

فرایند توصیف	
متن فیلم (عبارات برگُزیده)	**ارزش تجربی**: معلوم و مجهول، اسم‌سازی، مثبت یا منفی **ارزش رابطه‌ای**: حُسن تعبیر، من یا ما **ارزش بیانی**: مثبت یا منفی **استعاره‌ها**
جنگ درس بزرگی است.	جنگ به‌مثابه آموزشگاه، مثبت‌سازی
گریه‌آور است در فصل جوشش جمع به‌خاطر آب دل‌خوش کردن. بوزینگان به کرمک شب‌تاب دلخوش‌اند	حسرت‌سازی برای دیگری، منفی‌سازی دیگری (بوزینگان) استعاره آب؛ زلال بودن خودی، جمع‌گرایی
تکلیف‌تون را معلوم می‌کنیم. دعا کن خدا ما را بطلبه.	اراده قاهر جمعی، جمع‌گرایی، تقدیرگرایی
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	مواجهه خود و دیگری (حزب‌الله در برابر کافر و ظالم و منافق)، اراده قاهر جمعی
مُشتِ معلمِ خائن برای ما باز شده.	منفی‌سازی (انتساب صفت خائن)

فرایند تفسیر	
سوژه دینی (سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)	مشهدی ایمان، نورالله، خیرالله، عبدالله، روحانی
واسطه‌های دینی (قهرمان کاتالیزور)	روحانی، شهدا
هویت اجتماعی فاعلان	طبقه فرودست کارگر، ساده‌زیستی
رخداد (ماجرا چیست؟)	دوران دفاع مقدس معجزه
دیگری (ضد قهرمان سینمایی)	نادر: معلم چپ ضدانقلاب، اوس حسن: بقال سودجو و دنیاپرست
جغرافیای فرهنگی (بافت موقعیتی)	روستا و اماکن مقدسه (مشهد و امامزاده)
بافت نهادی	خانواده، تعلیم و تربیت (مدرسه)، سازمان نهادی دین (مسجد و محفل عاشورایی)
مضامین محوری	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، تحلیه و تنفیر
فضای گفتمانی	دفاع مقدس، انقلاب اسلامی، دینداری شعائری، (پیوند گفتمان دین و انقلاب)، پیوند سیاست و دیانت، تقابل گفتمان علم و دین، پیروزی گفتمان دین

ذیلاً 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، استعاذه، بلمی به‌سوی 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، تشرع، مذهب، شیعه، تکلیف، باور، امت، جهاد، استغفار، توبه، شهادت، ایثار، رشادت، سلحشوری، دفاع حق علیه باطل، امربه‌معروف 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 درانداختن طرحی نو و رسمی تازه و

جهان‌شمول است. داعیه‌های کلان و آرمان‌شهری دارد. (فیلم استعاذه) 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 هم‌نوایند. 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 آتشیم و اصل هدایت با اونه ـ 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 تباه و مفسده‌انگیز خود تلاش می‌کند. مثلاً شخصیت لطفعلی‌خان در فیلم «توبه نصوح» می‌گوید: «حساب‌وکتاب مشکل است. مردم منو حلال کنین. رو به خدا آوردم. همه‌چیزم غصبی است. همه حق شماست. برید از زن و بچه‌ام بگیرید. 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 مُقدس 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

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

ســـوژه دینی در گفتمان انقلاب اســـلامی و دفاع مقدس، سوژه‌ای ساده‌زیست است که ســـعی می‌کند از مظاهر دنیایی چشم‌پوشـــی کند و زندگی‌اش را معطوف به حقیقت دینی و مســـیر الی‌الله ســـوق دهد. در این فضای گفتمانی، دال ذکر بسیار مهم‌تر از فکر اســـت. برای نمونه در فیلم «مهاجر» می‌شـــنویم: الآن وقتِ ذکره نه فکر. در حقیقت در گفتمان ســـینمای دینی مذکور، تعقل در ســـایه توکل قرار می‌گیرد. درمجموع با تحلیل گفتمانی متون یادشـــده می‌توان استنباط کرد که در گفتمان مذکور پیوندی مستحکم مابین انقلاب به‌مثابه رخدادی سیاسی و دین و مذهب برقرار است. به‌عبارتی هنگامی‌که دین به عرصه سیاســـی ورود پیدا می‌کند (شـــریعت) و وجه سیاسی پیدا می‌کند (اسلام سیاســـی) 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 چشـــم بی‌ســـو» چنین عبارتی می‌شنویم: بازار سیاه درست کردند تا به مردم حزب‌اللهی فشـــار بیاورند. آنها می‌خواهند جهاد نکنند. می‌خواهند به مردم مســـتضعف فشـــار بیاورند تا مردم را از انقلاب ناراضی کنند. این کفر است و ظلم و نفاق؛ باید تکلیف را یکســـره کنیم. در فیلم «توبه نصوح»، لطفعلی‌خان (که استحاله شده اســـت) برای رد مظالم و اموال غصبی به صاحبانش (ســـوژه‌های دیندار و انقلابی) رجوع می‌کنـــد ولیکن این افراد می‌خواهند که پول‌ها و وجوه مادی به‌حســـاب صد امام واریز شـــود. در گفتمان انقلاب اســـلامی و دفاع مقدس بنیان خانواده مستحکم است، زن در ســـایه مردانگی قرار داشته و غایب است، ارزش‌های دینی قویاً حراست می‌شوند، تنازعی اگر هســـت با بی‌دین‌ها و «ضالین» اســـت و الباقی جامعه، دینداری متحدالشکلی دارند و شبهات و تردیدها جایی در باورها و اعتقادات امت اسلامی ندارد. دیگری در این گفتمان با چنین تعابیری توضیح داده می‌شود: گریه‌آور است در فصل جوشش جمع به‌خاطر آب دل‌خوش 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 شـــدید، قرار دادن سوژه دینی در جلوی صحنه، ایجاد یک پهنه روشن

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

گفتمان شهر گریزی و روستاگرایی

یکی دیگر از گفتمان‌های شناسایی‌شـــده در متون ســـینمای دینی ایران پس از انقلاب اســـلامی، گفتمان شهرگریزی و روستاگرایی اســـت. فیلم‌هایی که در این مجموعه قرار می‌گیرند شـــامل «تولد یک پروانه، بهشـــت از آن تو، نورا، باران، نیاز، بچه‌های آســـمان، اینجا چراغی روشـــن اســـت، قدمگاه، یک تکه نان، خدا نزدیک است، آواز گنجشک‌ها و استشهادی برای خدا» است. در این گفتمانِ سینمایی، جغرافیا امری فراتر از آب‌وخاک، ســـبزه‌زار، دشت، مَرغزار و کویر اســـت. 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، تشـــرع، روح ایمانی و باورهای راســـخ 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 مراتب اعلی دینداری نزدیک‌تر اســـت. 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 روســـتا 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 آنگاه‌که سوژه سَرِ ناسازگاری دارد و همچنین نشانه‌ای است به رســـتگاری؛ وقتی سوژه بهنجار است. در اینجا طبیعت و نشانگان بصری دست‌کمی از فردوس برین برای ســـوژه 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 اســـت. این گفتمان، مولد یا پدیدآور سوژه‌هایی هم‌نوا و بهنجار است. ما نام این سوژه را ســـوژه «مکان ـ معنا» می‌گذاریم. ســـوژه‌های دینی به‌مثابه قهرمانان نیازی به استحاله و دگردیســـی ندارند چون اساســـاً واجد ایمان دینی راستین‌اند. اما سیر روایت، تجربه‌های دینـــی و متافیزیکی بدیعی برای آنان رقم می‌زند و آنان مراتب بالاتری از ســـلوک دینی را طی می‌کنند. ســـوژه‌های دینی در گفتمان شـــهرگریزی و روستاگرایی، عمدتاً افرادی هســـتند دارای نقص عضو. این نقص عضو یا جســـمی است یا ذهنی. نقص عضو جسمی ناظر بر معلولیت، مشکلات حرکتی است و معلولیت ذهنی و مغزی قسمی دیگر از ابتلائات ســـوژه‌های دینی است که توســـط اجتماع اطراف، انگ عقب‌افتادگی به آنها زده می‌شود یا به چشـــم حقارت در آنها نظر افکنده می‌گردد؛ اما آنان بی‌اعتنا به برخوردهای اجتماع روستایی به مسیر و طی طریق عارفانه خود ادامه می‌دهند.

در فیلم «تولد یک پروانه» شخصیت پسر خردسال (ماندنی) با پایِ لنگان و جان‌ودلی قرص، عازم نقطه مرتفع و رفیع روســـتا در امامزاده می‌شود تا حاجت خود را دنبال کند. برای نمونه در یکی از دیالوگ‌های فیلم می‌شـــنویم: نذر برای دیگران ثواب بزرگی دارد. خوش به حالت. جالبه اول‌بار برای خودت نرفتی. معلومه پات می‌لنگه اما دلت نمی‌لَنگه. شخصیت معلم نیز در همین فیلم از شهر گریخته است و با جان‌ودل در روستا به تعلیم دینـــی می‌پردازد و از همین رهگـــذر صاحب کرامات و نیروهایی ماورایی می‌شـــود. در فیلم «نورا» کودک خردســـال در محیطی آکنده از آرامش و رازآمیزی واسطه شفا یافتن خواهرش و اشـــراقی دینی در امامزاده می‌شـــود. {می‌ریم} یه «جای» خوب؛ یه‌جا شبیه بهشـــت. اون خوبت می‌کنه. اگه بریم «بالا» (امامزاده) به خدا نزدیک‌تر می‌شیم. در فیلم «بهشـــت از آن تو»، سوژه دینی از شهر و سرخوردگی‌های اجتماعی می‌گریزد و به روستا پناه آورده و در آن فضای طبیعی ادغام می‌شـــود و به ســـلوک دینی می‌پردازد. در فیلم «اینجا چراغی روشـــن است» سوژه دینیِ کندذهن، حراســـت امامزاده را بر عهده دارد و خواب‌های صادقه دینی می‌بیند و نوری بر دلش تابانده می‌شود. در فیلم «قدمگاه» سوژه مطـــرود (از اجتماعی محلی) خواب‌های صادقانه ائمه را می‌بیند که راه صحیح را به وی نشـــان داده و رمز معمای زندگی پیشینش را برایش می‌گشایند. در فیلم «یک تکه نان» ســـوژه دینی مســـیری متفاوت برای رسیدن به معبود و مقصود برمی‌گزیند و در مواجهه با دوراهی‌ها خود راه و صراط درســـت را برمی‌گزیند و تجربه دینی وجدآوری را از ســـر

می‌گذراند. در فیلم «خدا نزدیک اســـت»، فضای روستایی و سرشار از عطر و رایحه دینی اســـباب این را فراهم آورده تا سوژه از معشوق زمینی به معبود آسمانی عروج کند: معلم من به‌جای ســـوادِ آب، عاشـــقی یاد می‌ده. اون امام حسینه. داداش یونس تو هم گلوش پیش همون گیر کرده بود که رفت تو آســـمونا. در فیلم «استشـــهادی 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 حسابرســـی اعمال گذشته‌اش در اجتماع روستایی و حلالیت‌طلبی) زندگی برای این ســـنخ ســـوژه چونان یک سفر (معنوی) اســـت نه یک مقصد؛ هجرتی دینی از فرش به عرش. برای نمونه در فیلم «یک تکه نان» از زبان پیر طریقت خطاب به ســـالک جوان می‌شنویم: خیلی قشنگی که از این‌ور میری مسیر امامزاده رو. همه از اون وَر میرن. دلت گرفته؟ یا رفیق من لا رفیق له. تو هم قشنگیا.

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 می‌نهیم. معیار این نامگذاری میل و خواســـت تعقلی و تجددخواهانه سوژه دینی جهت تدین و تشرع به‌عنوان نوعی هویت اکتســـابی و خودتشخیص‌محور است. در اینجا تعقل بر تفقه اولویت دارد و سوژه با نوعی بازاندیشـــی نســـبت به خود و جهان پیرامون مواجه شده و حاصل شِکوه 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 مواجهـــه انتقادی و التقاطی با متون و تعالیم و باید و نبایدهای دینی دارد. فیلم‌هایی که در این مجموعه جای می‌گیرند شـــامل: «پری، لیلی با من است، رنگ خدا، خانه‌ای روی آب، خیلی دور خیلی نزدیک، بید مجنون، مصائب دوشـــیزه، آواز گنجشـــک‌ها، هر شب تنهایی، شب، سربه‌مهر، دل‌شکسته، زندگی با چشمان بسته و یه حبه قند» است. تقریباً یک دهه پس از پیروزی انقلاب اســـلامی وضعیت فرهنگی اجتماعی و سیاســـی جامعه ایرانی تغییر می‌کند. اتمام جنگ نیز در تغییر فضای گفتمانی بی‌تأثیر نیست. پس از پایان یافتن جنگ هشت‌ســـاله ایران و عراق، کشور در سال ۱۳۶۸، شاهد تحولاتی بنیادین در عرصه‌های مختلف بود. وضعیت جامعه و ســـاختارهای سیاســـی و فرهنگی به‌نوعی ثبات

رســـیده و زمان، زمانِ ساختن است و شـــهرها 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 رســـانید که به دوران سازندگی معروف شده است. در این دوره ســـبک 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 اســـت. در تحولات جاری زمانه شاهد نوعی گذار از دال امت به دال ملت هســـتیم. به این معنا اکنون دیگر با یک پیکر اجتماعی منسجم و واحد و یکدســـت روبرو نیستیم. ساخت سیاسی واجد گسست شده و گسل‌های جامعه نمودار شده‌اند. بهترین مُعرف 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 گرفته‌شده، 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 هســـتیم. در حقیقت اگر دال محوری در گفتمان انقلاب اســـلامی و دفاع مقدس امت و وحدت (کلمه) بود اکنون ملت و تفرقه جایگزین آن شده است.

فضـــای گفتمانی جدید و متفاوت و خاص در این دوره ناظر بر رشـــد شهرنشـــینی، هویت‌یابی علمی و دانشـــجویی و فردیت در جامعه ایرانی اســـت. شهرهای ویران‌شده در زمان جنگ در حال بازسازی است و خانواده‌ها به‌سمت هسته‌ای شدن پیش می‌روند و از ابعاد آن کاسته می‌شود. زندگی‌ها از حالت جمعی و گسترده به‌سمت زندگی‌های فردی مستقل ســـوق یافته و شاهد سر برآوردن ســـوژه‌هایی جدیدی در بطن گفتمان مذکور هســـتیم. در گفتمان فردیت‌خواهی، سوژه مفروض، ســـوژه فردیت‌خواه و خودآیین (در سطحی جزئی‌تر: گمراه، بی‌هویت، عصیان کرده، گم‌گشته) است که در برابر ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاســـی قد علم می‌کند و فردیت گمشده خود را جستجو می‌کند. او از همرنگی و همنوایی با ســـاختارهای فرا فردی دل‌خوشـــی 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، دوســـت داشتم زمین دهن باز می‌کرد و منو می‌بلعید. یا در فیلم «خانه‌ای روی آب»، دکتر ســـپیدبخت عنوان می‌کند: خواب می‌بینم توی خونه‌ای نشســـتم که داره توی لجن فرو می‌ره. نه آینده‌ای

دارم و نه امیدی؛ گویی خانه (ام) روی آبه. کِشتی‌ای بی‌سُکان در دریای طوفانی رهاشده.

یکـــی از مقولاتی که ســـوژه فردیت‌خواه، موجودیت و محتـــوا و فرم آن را به چالش می‌کشد حوزه تدین، دینداری، باورها و اعتقادات دینی است. در فیلم «لیلی با من است» ســـوژه دینی به‌نحو شگفت‌انگیزی جنگ گُریز اســـت و زندگی طلب. او از گفتمان دفاع مقـــدس می‌گریزد، هراس دارد و میل به زندگی و حیـــات دنیوی در او موج می‌زند و با خدا در خلوت‌های فردی‌اش محاجه می‌کند. برای نمونه شـــخصیت صادق مشکینی در این فیلم می‌گوید: قربون جلال و جبروتت سالم برگردیم؛ ما طاقت نداریم. گرفتاریم. من نمی‌تونم مثه اینا باشـــم. 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 ســـست و لغزان شـــده است. در فیلم «رنگ خدا» شاهد عصیان و سرکشـــی ســـوژه 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 دســـتمو گرفت؟ این لحظه‌ای نادر در سینمای دینی است؛ جایی‌که 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 دین گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس) در فیلم «بید مجنون»، سوژه دینی علی‌رغم باور به خدا اما علیه خواســـت الهی شـــورش می‌کند و حکمت او را به‌چالش می‌کشـــد و پس از بینایی کفران نعمت می‌کند. برای نمونه در یک دیالوگ از زبان شخصیت یوسف می‌شـــنویم: تو بگو. تا کی می‌تونم پنهان کنم و چیزی نگم؟ تماشـــای زیبایی دنیا را آزم دریغ کردی. در ظلمت فرورفتم. اعتراضی نکردم. این بیماری مهلک... شـــکایت تو را به کی باید کرد؟ این ســـوژه، ســـوژه‌ای کافر (نه در معنای فاقد دین) اســـت. کفر سوژه در عدم شـــکرگزاری و گردن‌فرازی در برابر خالق است. سوژه در برابر رحمت و نعمات الهی فراموش‌کار اســـت 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» سوژهٔ طبقه مرفه، هویت و کیستی خود را در نقد دینداریِ سوژه‌های معتقد یافته و ایدئولوژی اســـلامی حکومتی را به‌نقد و سخره می‌کشد. فیلم «زندگی با چشمان

بســـتهم، مُعرف دختری است با سبک زندگی مدرن و فردیت‌خواه در یک اجتماع سنتی محلی که فردیت ســـوژه را خدشـــه‌دار کرده اما سوژه نیز دســـت از مقاومت و بازی‌های جنگ‌وگریز با قدرت برنمی‌دارد. در فیلم «یه حبه قند»، ســـوژه فیلم (پســـند) برخلاف خواست بزرگان فامیل درصدد 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 ازدســـت‌داده (عطیه در هر شـــب تنهایی) یا دلبخواهانه بخشی از مناســـک دینی را معطل گذاشته و انجام نمی‌دهد. (شـــخصیت صبا در فیلم سر به‌مهر) در فیلم «خانه‌ای روی آب» و «خیلی دور خیلی نزدیک»، شـــاهد پیوند و هم‌نشینی طبقه مرفه و ســـرمایه‌دار، فقدان تعلق دینی و اباحه‌گری هســـتیم. 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 زیســـت 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 مثه 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 ســـنخ موجودیت خدا را نفی می‌کنند و ســـوژه‌های دینی را مورد تمســـخر قرار می‌دهند و دینداری‌شان را پوچ و بی‌هدف می‌دانند. در حقیقت در این فضای گفتمانی، تعارض علم و دین تعارض و تقابلی بنیادین اســـت. هســـتی دکتر عالم و متعلقات دنیوی پیشـــرفته‌اش (با نشانه اتومبیل و ابزارهای پزشکیِ 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 به‌راه 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)، غیرقابل‌جبران و بازگشت و عقوبت الهی، شدید خواهد بود. برای نمونه در فیلم «رنگ خدا»، سرکشـــی پدر در برابر مشی الهی منجر به از دست دادن فرزندش و تباهی خانواده‌اش می‌شـــود. او که در جغرافیای فرهنگی جمع‌گرا میل به فردیت (تجدید فراش و ازدواج مجدد) برخلاف میل خانواده دارد؛ محکوم به خســـران و چشـــیدن مکافات عمل اســـت. در فیلم «بید مجنون» نیز سرکشـــی و عصیان سوژه و وهن نظام اعتقادی منجر به نابینایی مجدد (بازپس‌گیری نعمت بینایی توســـط اراده‌ای متافیزیکی) می‌گردد. هرچند دســـت‌آخر سوژه بی‌پناه و مستأصل، در جستجو و کاوش اوراق هویت دینی و عرفانی خود در میان زوزه‌های باد و طوفان است. درمجموع می‌توان گفت اکثر قریب با اتفاق نمونه‌های مورد تحلیل (ســـوژه‌ها) در ســـینمای دینی ناظر بر گفتمان فردیت‌خواهی درنهایت به‌واسطه 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، به‌لحاظ 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 ســـوژه را از نمای دور و زاویه مورب ثبت می‌کند) همچنین جذب، ادغام و استحاله سوژه به‌ســـمت تدین مطلوب با چرخش‌های سیصد و شـــصت درجه دوربین حول سوژه توأم می‌شود؛ گویی جهان اجتماعی و زیست‌جهان دینی به‌صورت جامع سوژه را در برگرفته است.

گفتمان دینداری تساهل و تکثرگرا

در تعاقب تحولات سیاســـی و اجتماعی یک دهه پس از جنگ تحمیلی و انقلاب اسلامی زمینه‌های فکری جریان روشـــنفکری دینی نیز در ایران معاصر تقویت‌شـــده و رشد پیدا می‌کند. همپای رشـــد گفتمان علم، بسط جریانات دانشجویی و رسمیت بخشی ساخت سیاســـی به گفتمان دانشـــگاه، جریانی فکری نیز در محافل فکری حول نســـبت دین و تجدد شـــکل‌گرفته که به بازتعریف موقعیت دین، کارکردهای آن و نســـبت آن با جامعه اســـلامی می‌پردازد. جامعه روشنفکری درصدد تأســـیس 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 اندیشـــمندان علوم اجتماعی، سیاســـی و فلســـفه و فقه و الهیات حول‌محور قرائت‌های مدرن از دین تکوین پیدا می‌کند و در کنار تحولات عینی و ملموس در جامعه و ســـاخت سیاســـی، در حوزه فکری و معرفتی نیز تغییرات و پویش‌هایی 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 به‌معنی پذیرش این نکته اســـت که در این حوزه، حق‌ها بســـیارند و یا هر دینی می‌تواند بارقه‌ای از حق داشته بـاشـد. یک تکثرگرای دینی، حقیقت مطلق را در یک دین و مذهب ویژه نمی‌داند، بلکه آن را مشترک میان همه آیین‌ها و مذهب‌ها می‌داند و بر این باور است که سعادت و نجات و رستگاری بسته به پیروی از یـک دیـن خاص نیست و پیروی از هر دینی انسان را به سرچشمه‌های سعادت رهـنـمـــون می‌کند. براساس نـظـریـه هیگ[1]، پلورالیسم یا تکثرگرایی دینی، به‌معنای بـسـیـــار بودن دین‌های بر حق اســـت. در پلورالیسم هیگ، تنهـــا یک حقیقت وجود نـــدارد، بلکه حق‌ها و حقیقت‌ها وجود دارد. هرچند هیچ‌کدام از آنها حق کامل و مطلق نیستند ولی هرکدام بهره‌ای از حقیقت دارند.

سنخ گفتمانی دیگر سینمای دینی که می‌توان دو فیلم «زیرِ نورِ ماه و مارمولک» را به‌واسطه آن برساخت؛ 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 شـــده‌اند. در این فضای گفتمانی، دینداری سوژه، بدل به تجربه‌ای فردی و شخصی و خود تعریف‌محور شده که نشانگر حضور و جریان داشتن عنصر آزادی به‌مثابه یک دال در فضای اجتماعی فردیت و تساهل در سوژه دینی است. «خود خدا هم این‌قدر سختگیر نیست؛ من به‌عنوان نماینده تام‌الاختیار خدا میگم برو حالتو بکن. آدم باید ذاتش درست باشه.» (مارمولک) در دو فیلم «مارمولک» و «زیرِ نورِ ماه» قهرمان فیلم یا ســـوژه دینی، روحانی است؛ اما شخصیت‌پردازی سینمایی این روحانی چرخشی محسوس با گفتمان انقلاب اســـلامی و دفاع مقدس دارد. ســـوژه دینی در هردوی 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 ارشـــاد جامعه به شـــیوه قهری، خشن و سلبی نیست. از همین‌رو شخصیت روحانی در فیلم «مارمولک» اظهار می‌کند: «خداوند شما را فراموش نکرده است.

1. John Hick

درهای رحمت خدا همیشه بازه. خدا خدای خلاف‌کارها هم هست. فقط خود خداست که بین بندگانش فرقی نمی‌گذارد. خداوند اِندِ لطافت، بخشش، بی‌خیالی، چشم‌پوشی و رفاقت است. باید فکری به حال اهلی کردن آدم‌ها کرد. کسی را به‌زور نمی‌شود وارد بهشت کرد.» خداوند در شبکه معنایی 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 قرارگرفته و دوگانه روحانی خوب و روحانی بد برساخت 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 بپوشی.» (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 بزُداید. 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 دل‌مشغولی 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. ازاین‌رو اسلام برساخت‌شده 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 ایـــن گفتمان به ناهنجاری‌های اجتماعی و هنجارشـــکنی‌ها موضعی از ســـر چشم‌پوشـــی و حل‌وفصل آسیب‌شناختی اســـت 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 اســـت 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 ببخشـــد، 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 شـــامل «اخراجی‌ها، اخراجی‌ها ۲، رســـوایی و رســـوایی ۲، طلا و مس، فرشـــته‌ها باهم می‌آیند، بوسیدن روی ماه، شیار ۱۴۳ و کتاب قانون» اســـت. در اینجا شـــاهد 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 منحصربه‌فرد اســـت و اساســـاً همسانی‌ای وجود ندارد. در فضای گفتمانی فیلم‌های یادشـــده نظاره‌گر بازسازی دوران دفاع مقدس، اسارت، سبک زندگی روحانیت و نقد دینداری ابزاری هستیم.

تیپ ایده‌ال این گفتمان را به‌لحاظ ســـوژگانی «مؤمنِ مصلحِ مُکلف» نام‌گذاری کردیم، اما ســـوژه دینی مولود این گفتمان لزوماً یک سنخ نیستند. یک‌دسته از سوژه‌های دینی، افـــرادی لمپن پرولتاریا هســـتند که امکان حضور در جنگ جبهـــه را پیدا می‌کنند. این سوژه‌های دینی به‌واسطه حضور در خط مقدم و وساطت و ارشادات یک سوژه دینی دیگر یعنی کاراکتر روحانی اهلی و سربه‌راه شد و آدم می‌شوند. امام خمینی از شهدا و مبارزان راه خدا به‌عنوان نمونه‌های روشـــنی 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 اســـلام، شـــهادت‌طلبی 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 سوداهای این جهانـــی دل به دریای نبرد زده‌اند. این لحظه‌ای ناب و متمایز در بازنمایی جبهه‌های نبرد و ســـوژه‌های دینی ناظر به آن فضا اســـت؛ به‌عبارت‌دیگر اگر در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، جنگ به‌مثابه یک تکلیف شرعی، ذاتِ 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 اســـطوره‌ای و آسمانی نیستند بلکه زمینی‌اند. آنان اشخاصی معمولی هستند؛ آمیزه‌ای از محاســـن و معایب اخلاقی. چنین بازنمایی‌ای را می‌توان نوعی تقدس‌زدایی از جبهه‌های نبرد و حتی مبارزان تعبیر و تفســـیر کرد. نکته دیگر در بازســـازی فضای گفتمانی دفاع مقدس، پیوند اســـلام‌گرایی 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 محســـوس و بارز این دال هستیم. ســـوژه‌های دینی نیز تعلقی تام به آب‌وخاک و وطن و دین‌دارند و صرفاً به‌خاطر حفظ دین جانفشـــانی 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 اســـتقامت و ایستادگی هســـتند که ارزش و دال جمع‌گرایی و مصلحت جمعی در وجودشان موج می‌زند. در این سوژه‌ها نشانی از فردیت و نفع شخصی دیده نمی‌شود.

سوژه دینی بازنمایی‌شده دیگر در گفتمان بازگشت، کاراکتر روحانی است. این سوژه دینی در پنج فیلم «اخراجی‌های یک و دو»، «طلا و مس»، «رســـوایی ۲»، «فرشته‌ها با هم می‌آیند»، موجودیتی سرنوشت‌ســـاز به‌لحاظ روایی دارد. روحانی بازنمایی‌شـــده 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 اســـت و دینداری معاشرتی دارد. او به جاذبه‌های دین می‌اندیشد و از همین رهگذر سوژه‌های لاتِ پایین‌شهری (اخراجی‌ها) و بدنام (رســـوایی) 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 نســـبت به آن احســـاس وظیفه و تکلیف می‌کند. در گفتمان بازگشت یکی از مقولات مفهومی، آســـیب‌ها و انحرافات اجتماعی است. جامعه از این وضعیت آسیب خورده است

و در آرایش جامعه تفاوت‌هایی ایجادشده است که شخصیت روحانی درصدد تلاش جهت حل‌وفصل 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 مچِ 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 فشـــارها 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 باشین. در یک جبهه باشین علیه دشمن.» در این گفتمان به‌نوعی شاهد جعل ارزش‌های دوران دفاع مقدس هستیم. در فیلم «اخراجی‌ها» نیز فرمانده می‌گوید: «کُجان رُستمِ دَستان و سیاوش و کیکاووس تا ببینن شیر بچه‌های حیدرِ کرار چطور بدون گرز و تبرزین و رخش 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 ســـبک زندگی آنان چونان یک الگوی برتر معرفی و بازنمایی می‌شود که آکنده از فضای توکل، تدین و ساده‌زیســـتی و حضور در جامعه است. آنچه در این سبک زندگی اهمیت دارد پیوند ایدئولوژی زندگی‌محور و نظام دینی اســـت به‌گونه‌ای که سوژه دینی روحانی برای تأمین معاش حاضر می‌شود در فیلم سینمایی نقش‌آفرینی کند و این کردار را نوعی جهادِ فی ســـبیل‌الله تفســـیر می‌کند. (فیلم فرشته‌ها با هم می‌آیند) در گفتمان بازگشت روحانی یک واسطه تســـهیلگر 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 ســـازد. (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)

زبـــان بصری فیلم نیز از تمهیدهای مختلفی برای بازنمایی بصری آنان در راســـتای 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 به‌سمت اصلاح قدم برمی‌دارد دوربین نیز بیشتر به او نزدیک شده (نمای نزدیک) یا به‌صورت هم‌تراز او را در قاب تصویر جایابی می‌کند. نورپردازی نیز در اینجا اهمیت دارد. برای مثال وقتی ســـوژه

از گرایش‌های خودمحورانه دست می‌شوید و به‌سمت جمع‌گرایی حرکت کرده و مبتنی بر معـــارف دینی، در حق دیگری ایثار می‌کند، نه‌تنها 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

<table>
<tr><td>۱</td><td colspan="4">گفتمان: انقلاب و دفاع مقدس
متون (نماینده گفتمان) توبه نصوح، دو چشم بی‌سو، استعاذه، بلمی به‌سوی ساحل، پرستار شب، دیده‌بان و مهاجر</td></tr>
<tr><td></td><td>سوژه مطلوب یا دلخواه
(سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)</td><td>دیگری گفتمانی
(سوژه رانده‌شده و مطرود)</td><td>بافت موقعیتی و بافت نهادی</td><td>مضامین و فضای گفتمانی</td></tr>
<tr><td></td><td>قدسی انقلابی (رزمنده، فرمانده، ایثارگر مجاهد دفاع مقدس، شهروندان انقلابی آرمان‌گرا، سالک و روحانی)</td><td>سوژه طاغوتی، ضدانقلاب، منافق و بعثی</td><td>بافت موقعیتی: شهر و محله سنتی
بافت نهادی: خانواده، تعلیم و تربیت (مدرسه)، سازمان نهادی دین (مسجد)، محافل مذهبی، سازمان دینی سیاسی</td><td>تعهد، اسلام، عبودیت، تدین، تشرع، مذهب، شیعه، تکلیف، باور، امت، جهاد، استغفار، توبه، شهادت، ایثار، رشادت، تقدیرگرایی، سلحشوری، دفاع حق علیه باطل، امربه‌معروف 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</td></tr>
<tr><td colspan="5">زبان بصری: نورپردازی شدید، زاویه روبرو، نمای از پایین دوربین، نمای نزدیک، مدالیته بالا، غیاب نگاه خیره به مخاطب</td></tr>
<tr><td>۲</td><td colspan="4">گفتمان: فردیت‌محور
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؛ دل‌شکسته، زندگی با چشمان بسته، یه حبه قند</td></tr>
<tr><td></td><td>سوژه مطلوب یا دلخواه
(سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)</td><td>دیگری گفتمانی
(سوژه رانده‌شده و مطرود)</td><td>بافت موقعیتی و بافت نهادی</td><td>مضامین و فضای گفتمانی</td></tr>
<tr><td></td><td>فردیت‌خواه (جوان دانشجوی تحصیلکرده شهری طبقه متوسط، متجدد، پزشک و متخصص دانشگاهی، طبقه مرفه، دختر اقلیت دینی)</td><td>سوژه گمراه، هنجارشکن، بدون باور، عاصی، طغیانگر، بی‌هویت و گم‌گشته</td><td>بافت موقعیتی: شهر و خانواده مدرن هسته‌ای
بافت نهادی: خانواده، تعلیم و تربیت (دانشگاه)، نهاد پزشکی، اقتصاد (اشتغال و کسب و کار)</td><td>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 اُمت، امنیت و ثبات، دینداری ترکیبی متجددانه</td></tr>
<tr><td colspan="5">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، قدرت‌زُدایی، ابژه‌سازی)</td></tr>
</table>

۳	**گفتمان: شهرگریزی و روستاگرایی** **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			
	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)	**دیگری گفتمانی** (سوژه رانده‌شده و مطرود)	**بافت موقعیتی و بافت نهادی**	**مضامین و فضای گفتمانی**
	مکان ـ معنا (کودک یا جوان وارسته روستایی و غیرشهری، شهروند شهرگریز، کارگر روستایی یا حاشیه شهر)	سوژه حسابگر و دنیاپرست (دنیازده)	**بافت موقعیتی**: روستا، جنوب و حاشیه شهر، محله‌های سنتی، مناطق کوهستانی **بافت نهادی**: خانواده، سازمان دینی جامعه (مسجد و حسینیه)	معجزه، نذر، تشفی، سادگی، توکل، توسل، کرامات، الهام، تنبه، عقوبت الهی، شهرگریزی، نقد اخلاق شهری، بازنمایی فساد شهری، فضیلت‌بخشی به فقر
زبان بصری: مدالیته بالا، نمای نزدیک، نمای روبرو، نورپردازی زیاد، غیاب نگاه خیره به تماشاگر، چرخش دوربین حول سوژه				
۴	**گفتمان: دینداری متساهل یا تکثرگرا** متون (نماینده گفتمان): مارمولک، زیرِ نورِ ماه			
	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)	**دیگری گفتمانی** (سوژه رانده‌شده و مطرود)	**بافت موقعیتی و بافت نهادی**	**مضامین و فضای گفتمانی**
	متساهل و تکثرگرا (مجرم استحاله‌شده، روحانی، طلبه دینی)	دیندار متشرع فقهی و سختگیر	**بافت موقعیتی**: شهر **بافت نهادی**: خانواده، نهاد تعلیم و تربیت (حوزه علمیه)، نهاد قضایی ـ قانونی و تربیتی	تفقد، رواداری، تساهل، گشودگی شناختی، اسلام رحمانی، نقد روحانیت، تنوع اشکال دینداری، تجددگرایی اسلامی، تفسیر عصری، احیاگری دینی، قرائت انسانی از دین
زبان بصری: نمای نزدیک و متوسط، زاویه دوربین هم‌سطح، نورپردازی نسبتاً مناسب				
۵	**گفتمان: بازگشت** متون (نماینده گفتمان): اخراجی‌ها و اخراجی‌ها ۲، رسوایی و رسوایی ۲، طلا و مس، فرشته‌ها باهم می‌آیند، بوسیدن روی ماه، شیار ۱۴۳، کتاب قانون			
	سوژه مطلوب یا دلخواه (سخنگویان گفتمان؛ اقتدار سخن‌گویی)	**دیگری گفتمانی** (سوژه رانده‌شده و مطرود)	**بافت موقعیتی و بافت نهادی**	**مضامین و فضای گفتمانی**
	مؤمنِ مُصلحِ مُکلف (روحانی، طلبه حوزه علمیه، مادر شهید و ایثارگر، رزمنده دوران دفاع مقدس)	منافق، مدیران دولتی متشرع و ریاکار، دیندار متعصب خشکه‌مقدس با دینداری ابزاری	**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	عبودیت، صبر، تحمل، ازخودگذشتگی، روزی حلال، جهاد فی سبیل‌الله، فرهنگ عاشورایی، شهادت، ایثار، مقاومت، ملی‌گرایی، کرامت، رأفت اسلامی، آسیب‌های اجتماعی، محبت، عشق، یاریگری، روش‌های تربیت دینی ایجابی، پیوند گفتمان دین و ملی‌گرایی، زن به‌مثابه قهرمان دینی، نقد دینداری مسلمانان، روحانی به‌مثابه تیپ دینی مطلوب اجتماعی
زبان بصری: موقعیت متغیر دوربین و عناصر فنی (مبتنی بر قطب‌بندی سوژه و امکان و وقوع استحاله)؛ 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 (دربرگیری) 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
شهرگریزی و روستاگرایی	نزدیک (رابطه همدلانه و صمیمی با سوژه)	روبرو (دربرگیری) 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، بیگانه سازی)	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	مورب و روبرو (جداسازی اولیه) (آغاز تحول درونی و استحاله سوژه)	تیره و روشن	نور متوسط			---
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

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، تخاصم‌ها و ستیزهایی 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 فردیت‌خواهی 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.

به‌لحاظ بینامتنیت در همه گفتمان‌های سینمای دینی، آیات قرآن و احادیث و روایات دینی یک ارجاع بینامتنی (مصرح یا مضمر) اساسی به‌حساب می‌آید؛ اما بین گفتمان‌های سینمایی از این‌جهت 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 شناسایی‌شده در این پژوهشِ جامع، اجازه سخنگویی و ظهور و بروز می‌دهد، اما درنهایت 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 دست‌کم یکی از دال‌های اساسی کلان گفتمان جمهوری اسلامی را نداشته باشد. اما برخی گفتمان‌ها قرابت و نزدیک بیشتری به فضای استعاری گفتمان جمهوری اســـلامی داشته و برخی سعی در ارائه قرائت و خوانشی نو و معاصر از دال‌های محوری جمهوری اســـلامی یا اسلام دارند و همین امر نوعی کشمکش و تزاحم گفتمانی را ایجاد می‌سازد که درنهایت پیروز این نزاع گفتمانی و جنگ نمادین، گفتمان فرهنگی جمهوری اسلامی است.

در سینمای دینی از همین حیث، شاهد تخاصمی 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 همین‌رو گفتمان را به‌صورت بنیادی به چالش نمی‌کشند. گونه‌های مختلف شناسایی‌شده 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 اســـلامی برای خود رسالت تعالی‌بخشی و اسلامی‌ســـازی جامعه قائل است و آنگاه خود را کامیاب می‌داند که قادر باشـــد انسان‌ها را از مرتبه دانی به عالی سوق دهد و زمینه را جهت چنین جهش، صیرورت و عروجی فراهم سازد. به یاد داریم که امام خمینی هدف و رسالت نظام جمهوری اسلامی را آبادی دنیا و آخرت افراد تعیین می‌کرد[1]. بر این اساس اســـت که گفتمان سینمای دینی در تحلیل کلی، ســـوژه‌های 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.

به‌ســـمت 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 فقاهتی مانند چتری فراگیر می‌گســـتراند. گفتمان سینمای دینی که خود ذیل گفتمان دینی سیاسی جمهوری اســـلامی حیات زبانی و فرهنگی پیدا می‌کند، غایت خود را در بهنجارســـازی ســـوژه 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 این‌صورت 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. اسدی‌شیاده، مریم. (۱۳۹۰). **بررسی انواع دینداری زنان در شهرستان آمل، مقایسه دینداری دختران دهه ٦٠ با دینداری مادرانشان**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی. دانشگاه علم و فرهنگ.

۳. افلاکی، سارا. (۱۳۹۵)، **بررسی بازنمایی امر اخلاقی در سینمای ایران**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد مطالعات جوانان دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

٤. بخشی، حامد و فاطمه‌سادات ایازی. (۱۳۹٤). 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 به‌مثابه یک برساخت گفتمانی**. امیر رضایی‌پناه و سمیه شوکتی مقرب. انتشارات تیسا. چاپ اول.

٦. 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 پرفروش دهه ۸۰**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی‌ارشد تبلیغ و ارتباطات فرهنگی. دانشگاه باقرالعلوم: دانشکده علوم اجتماعی.

۸. پیرحیاتی، عصمت. (۱۳۹۲). **بررسی ریشه‌های ظهور سینمای آرمان‌گرا در ایران پس از انقلاب ۱۳٦۰ تا ۱۳٦۹**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی‌ارشد 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 کارشناسی‌ارشد 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. جلایی‌پور، 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 ٥٦. شماره چهارم.

۱۳. حسینی‌پاکدهی. علیرضا؛ سیدرضا نقیب‌السادات و محسن گودرزی. (۱۳۹٦). بازنمایی دین در سینمای پس از انقلاب، رابطه با زمینه‌های اجتماعی و دین رسانه‌ای شده. **جامعه‌شناسی**

هنر و ادبیات. دوره ۸. شماره ۳.

۱٤. خرم‌دل، محمد. (۱۳۹۰). **دین در سینمای دفاع مقدس؛ بررسی سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا و رسول ملاقلی‌پور**.. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی‌ارشد 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 آیینه هنر**. دانشگاه آزاد اسلامی همدان.

۱٦. 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 ٦. .

۲۱. راودراد، اعظم. (۱۳۸٦). سینمای دینی ایران. مقایسه فیلم‌های کویر و قدمگاه. **نامه صادق**. شماره ۲. سال ۱٤.

۲۲. رز، ژیلیان. (۱۳۹٤). **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.

۲٤. رسولی، محمدرضا و غزال بی‌بک‌آبادی. (۱۳۹۰). بررسی مؤلفه‌های سبک زندگی در فیلم‌های سینمایی دهه‌های ٦۰، ۷۰ و ۸۰ سینمای ایران. **فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. سال هفتم. شماره ۲۵.

۲۵. زاهدی، تورج. (۱۳۸٤). **نگاهی به سینمای معناگرای ایران**. انتشارات بنیاد سینمای فارابی. چاپ اول.

۲٦. سلطانی، سیدعلی‌اصغر و بنت‌الهدی بنایی. (۱۳۹۳). بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلم نشانه‌ها اثر شیامالان. **فصلنامه زبان‌پژوهی**. 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. شـــریعتی، سارا و وحید شـــالچی. (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، سیدعبدالرســـول. (۱۳۹۰). کاوشـــی نظری در رابطه دین و رسانه برای دستیابی به رسانه دینی. **فصلنامه دین و رسانه**. شماره ۳. .

۳۲. عمـــوری، 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). جســـتاری نظری پیرامون نسبت دین و رسانه از دین رسانه‌ای تا رسانه دینی. **فصلنامه معرفت**. سال ۲۳. شماره ۱۹۸.

۳٤. فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹). **تحلیل انتقادی گفتمان**. پیران و دیگران. مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها. تهران.

۳۵. فقیهی، ســـیدحمید. (۱۳۹۵). **سینمای تراز انقلاب اسلامی با رویکردی انتقادی به عملکرد سینما در حوزه سیاســـت و ارائه الگوی مطلوب**. رساله اخذ درجه دکتری مدرسی معارف اسلامی گرایش انقلاب اسلامی. دانشگاه معارف اسلامی.

۳٦. 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 فرزان سجودی. انتشاران هنر نو. چاپ اول.

۳۸. کرمی، الهام و باقر ســـاروخانی. (۱۳۹۳). بررســـی جامعه‌شـــناختی سبک زندگی در فیلم‌های ســـینمایی بعد از انقلاب. **جامعه‌پژوهی فرهنگی**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال پنجم. شماره اول.

۳۹. کشـــانی، اصغر. (۱۳۸۳). **ســـینمای دینی پس از پیروزی انقلاب اسلامی (۱۳۸۰-۱۳۵۸)**. انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی. چاپ اول.

٤۰. کیسبی‌یر، آلن. (۱۳۸٦). **درک فیلم**. بهمن طاهری. چاپ پنجم. تهران: چشمه.

٤۱. ماهانی، مریم. (۱۳۹۱). **بازنمایی فرد مذهبی در ســـینمای ایران**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشـــد

مطالعات فرهنگی و رسانه. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

٤٢. **مجله امید انقلاب**. (١٣٨٨). جهاد عارفانه. پیرامون عرفان امام خمینی. شماره ٣٩٩ و ٤٠٠.

٤٣. محمدنجار، فاطمه. (١٣٩٠). **بررسی ارزش‌های دینی در سینمای ایران. مطالعه موردی: تحلیل بینامتنی سینمای دینی در ایران**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

٤٤. مرشـــدی‌زاد، علی؛ عباس کشاورز شـــکری و صالح زمانی. (١٣٩١). بازنمایی هویت دینی در سینمای پس از انقلاب اسلامی. **فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات**. سال سیزدهم. شماره ١٨.

٤٥. مطهری، مرتضی. (١٣٧٧). **سیری در سیره نبوی**. چاپ بیستم. تهران: انتشارات صدرا.

٤٦. موحدی، محمدباقر و حســـین حیدری. (١٣٩٠). بازنمایی دین در سینمای ایران: تحلیل کیفی فیلم سینمایی طلا و مس. **فصلنامه دین و رسانه**. شماره چهارم.

٤٧. مهدی‌یار، محمدهادی. (١٣٩٠). **بررسی رابطه سینما و اخلاق از منظر اسلامی، مورد مطالعه: سینمای بعد از انقلاب اسلامی**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی‌ارشد مدرسی معارف اسلامی. گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشکده معارف. دانشگاه باقرالعلوم.

٤٨. میرفخرایی، تژا و احسان رحیم‌زاده. (١٣٩١). بازنمایی ارزش‌ها و هنجارها در فیلم‌های پرفروش دهه هشتاد سینمای ایران. **فصلنامه فرهنگ و ارتباطات**. سال دوم. شماره ٦.

٤٩. میرزایی، حسین و علیرضا خیراللهی. (١٣٩٤). بررسی انتقادی سینمای روستایی پس از انقلاب در ایران. **فصلنامه انجمن مطالعات فرهنگی و ارتباطات**. سال یازدهم. شماره ٤١.

٥٠. نادری، احمد؛ مجید سلیمانی و علی اسکندری. (١٣٩٣). تحلیل بازنمایی روحانیت در سینمای ایران مطالعه موردی؛ تحلیل گفتمان فیلم طلا و مس. **مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران**. دوره ٣. شماره ٣.

٥١. نوروزنژاد، محمدصالح. (١٣٨٩). **جســـتاری در سینما و اخلاق اسلامی**. پایان‌نامه اخذ درجه کارشناسی‌ارشد سینما. دانشکده سینما و تئاتر. دانشگاه هنر تهران.

٥٢. هاشمی، محمدساجد و میثم فرخی. (١٣٩٤). بازنمایی نگرش مردم به روحانیت. **فصلنامه رسانه و فرهنگ**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال پنجم. شماره اول.

٥٣. همیلتون، ملکم. (١٣٩٠). **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.