جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

بازنمایی سینمای دینی در دو دوران سیاسی– اجتماعی؛
مُقایسهٔ دههٔ اول انقلاب اسلامی با گفتمان اصولگرای عدالت‌محور

آرش حسن‌پور[۱]، وحید قاسمی[۲]، احسان آقابابایی[۳]، محمد رضایی[۴] و علی ربانی[۵]

چکیده

رخداد و واقعهٔ انقلاب اسلامی جامعه و ساخت قدرت و فرهنگ را تغییر داد. از همین رو، روند تولید فیلم نیز تابع سیاست‌های کلان فرهنگی و سیاسی کشور شد. بر پایهٔ سیاست اسلامی‌سازی و حضور تام دین در ساخت سیاسی و فرهنگی کشور سینما به‌صورت نهادمند و سازمان‌یافته جلوهٔ دینی پیدا کرد، اما این بازنمایی در دوران مختلف اجتماعی و سیاسی، متمایز با یکدیگر بوده است و گفتمان‌های سیاسی نیز در تعین سینمای دینی نقش ویژه‌ای داشته‌اند. در این مطالعه با مفروض گرفتن فیلم به‌مثابه محصولی فرهنگی و کرداری گفتمانی تلاش شده است تا با استفاده از روش تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی گفتمانی، ضمن تحلیل شانزده فیلم از سینمای دینی پس از انقلاب ایران به این سؤال پاسخ داده شود که سینمای دینی در طلیعه و عصر انقلاب و تثبیت نظام جمهوری اسلامی و دوران عدالت و ارزش‌گرایی (دههٔ هشتاد) چگونه بازنمایی داشته است، حدود اشتراک و افتراق آن چیست و هرکدام از این گفتمان‌ها سوژهٔ دینی مطلوب خود را چگونه بازنمایی می‌کنند؟ نتایج این مطالعه گویای آن است که بازنمایی سینمای دینی در این دو دورهٔ سیاسی – اجتماعی با یکدیگر تفاوت گفتمانی داشته است و هرکدام صورت‌بندی خاصی از مناسبات سوژه، دین و جهان پیرامونش را بازنمایی می‌کند. سوژهٔ دینی گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس «قدسی انقلابی» و سوژهٔ گفتمان بازگشت «مؤمنی مُصلح و مکلف» است. در گفتمان بازگشت که تلاش دارد ارزش‌ها و اصول انقلاب اسلامی را احیا کند به‌صورت تأمل‌برانگیزی شاهد پیوند دال ملی‌گرایی و دین‌داری و برآمدن قهرمانان زن در قامت سوژهٔ دینی هستیم که مغایر با فضای گفتمانی موسوم به انقلاب و دفاع مقدس است. همچنین می‌توان گفت که اگر در گفتمان نخست سوژهٔ قهرمان به‌نوعی با دفاع مقدس پیوند مستقیم یا غیرمستقیم دارد، در گفتمان بازگشت، شخصیت روحانی سوژه‌ای مرجع، قهرمان و مردمی بازنمایی می‌شود که گرچه به‌نظام سیاسی تعلق و دلبستگی دارد، اما همواره منتقد دستگاه بوروکراتیک و دولتی و همیار مردم است.

واژگان کلیدی

سینمای دینی، تحلیل گفتمان، نشانه‌شناسی گفتمانی، گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، گفتمان بازگشت، سوژهٔ قدسی انقلابی، سوژهٔ مؤمن مُصلح مُکلّف

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۴/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۶

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان Arash.hasanpour@gmail.com
۲ . دانشیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان (نویسندهٔ مسئول) v.ghasemi@ltr.ui.ac.ir
۳ . استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان e.aqababaee@ltr.ui.ac.ir
۴ . استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس rezaei@usc.ac.ir
۵ . دانشیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان a.rabbani@ltr.ui.ac.ir

بیان موضوع

دین در جامعهٔ ایرانی همواره از اجزای اصلی و سازندهٔ فرهنگ ایرانیان و یکی از عناصر مهم در شکل‌دهی به تغییرات و دگرگونی‌های جامعه بوده است (معیدفر، ۶۶:۱۳۷۹). انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ پیروز شد. سال ۵۷ تا ۵۸ سال منازعات پس از پیروزی انقلاب است که تا دوازده فرودین ۱۳۵۸ و تصویب جمهوری اسلامی به‌عنوان نظام سیاسی ادامه پیدا می‌کند. سال‌های بین ۵۹ تا ۶۸ سال‌های تثبیت اولیه گفتمان انقلاب اسلامی است. در این دوران شاهد اشغال سفارت آمریکا، وقوع جنگ تحمیلی و رهبری کاریزماتیک امام خمینی هستیم. جنگ هشت‌ساله عملاً حاکمیت جمهوری اسلامی و قدرت روحانیت را تثبیت کرد و دیگر نیروهای سیاسی و فرهنگی را عملاً از گردونه حذف کرد (تهرانیان، ۲۶۵:۲۰۰۸). در این دوران تمام هم‌وغم دولت و حاکمیت زدودن و پاک‌سازی رادیو و تلویزیون از کلیهٔ عناصر سلطنتی و طاغوتی است. در پروژهٔ اسلامی‌سازی، چهرهٔ جامعه تحولاتی اساسی یافته است و تغییری بزرگ در چهرهٔ جامعه با تمامی پیامدهای روان‌شناختی و ایدئولوژیکش رخ می‌دهد (سمتی، ۲۰۰۸).

به اعتقاد دایر[1] (۲:۲۰۰۶) تا قبل از پیدایش رسانه‌های جدید، رسانه‌های سنتی (نمایش، شعر، موسیقی و نقاشی) به مقولهٔ دین می‌پرداختند اما رسانه‌های ارتباطی جدید بیش‌ازپیش مقولهٔ دین را به لحاظ نمایشی و بازنمایی در دسترس عموم قرار می‌دهند. درنتیجه در این دوران امکانی برای متولیان دین فراهم شد که معارف مذکور را در یک سطح گسترده‌تر، ابتدا در سطوح منطقه‌ای و سپس در سطح جهانی، به گوش همه برسانند. استفاده از رسانهٔ سینما برای القای پیام‌ها و مفاهیم دینی، بخشی از فعالیت‌های رسانه‌ای جهان معاصر است. این هنر نیز از همان ابتدای پیدایش در کنار سایر موضوعات، حاوی مضامین و محتواهای

1 - Dwyer

دینی بوده و تلاش کرده است به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم به نشر و ترویج مفاهیم دینی بپردازد. به لحاظ نسبت سینما و ساخت سیاسی می‌توان گفت انقلاب ۱۳۵۷، شرایط اولیه و پیامدهای آن، گونهٔ جدیدی از سینما را در ایران پدید آورد (نفیسی، ۱۱۵:۲۰۱۲) و در تکوین هویت ملی اسلامی نقشی اساسی در چارچوب صنعت فیلم و فرهنگ داشت.

به‌تبع پس از انقلاب اسلامی که قانون اساسی با محوریت اسلام بنا نهاده شد و نظام سیاسی اجتماعی کشور بر اساس الگوی اسلامی تشکیل گردید، این مقوله محوریت و جایگاه بالاتری در مقایسه با ادوار قبل و دوران پیش از انقلاب پیدا کرد. بررسی موشکافانهٔ انقلاب ۱۳۵۷ و جایگزینی جمهوری اسلامی با رژیم پهلوی نشان می‌دهد که ایران تنها کشوری است که انقلابی سیاسی و اسلامی را با محوریت روحانیان پیش برده است و تلاش می‌کند تا جایگزینی غیرسوسیالیستی برای سرمایه‌داری و مدرنیزاسیون عرضه کند (خیابانی، ۳۴:۲۰۱۰). نظام اسلامی بعد از انقلاب با دو هدف زدودن چهرهٔ غربی وارداتی از فرهنگ و جایگزینی عناصر اسلامی با آن، در برابر سیاست‌های فرهنگی رژیم پیشین قرار گرفت و نهادهایی مانند شورای عالی انقلاب فرهنگی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان صداوسیما و رسانه‌ها و مطبوعات این وظیفه را بر عهده گرفتند و این خط‌مشی را پیروی کردند. به‌طورکلی، رسانه‌های جمعی در ایران خصوصی نیستند و زیر نظر مقامات عالی کشور اداره می‌شوند و بلندگویی برای تبلیغ نخبگان حاکم قلمداد می‌شوند. این رسانه‌ها باید بر اساس متن و نص قانون اساسی و قوانین دولتی در خدمت تشریح و اشاعه و تبلیغ فرهنگ اسلامی و ارزش‌های انقلابی (پویش علیه امپریالیسم) باشند (همان:۱۴۲).

سینما در ایران صنعتی است که به‌صورت تنگاتنگ توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مورد نظارت و ارزشیابی قرار می‌گیرد تا وابستگی آن به نظام اسلامی حفظ و تضمین شود (پاک‌شیراز،۳:۲۰۱۱). سینما در ابتدای انقلاب مانند دیگر رسانه‌های دولتی و

وابسته به دولت اسلامی متأثر از گفتمان غالب جامعه، قانون اساسی و اساسنامه‌های مصوب بود. از همین جهت یک رسانهٔ دین‌محور شناخته می‌شد. اما این وضعیت در ادوار مختلف اجتماعی_ سیاسی، شرایط متغیری داشته است. سینما از آغاز انقلاب به‌مانند ابزاری فرهنگی مورد توجه شایان بوده است تا از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای ترویج دین استفاده شود و از همین رو سازمان‌هایی نظیر بنیاد فارابی و حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی مأموریت یافتند تا کارکردهای مورد نظر دین را در ساحت سینمایی تحقق بخشند(علم‌الهدی،۱۳۹۰).

سینمای بهار آزادی: انقلاب اسلامی ایران به باور بسیاری بیش‌ازهمه انقلابی فرهنگی است. به بیان‌دیگر، ارزش‌ها و آرمان‌های ملازم با این انقلاب، بی‌گمان مهم‌ترین تجلیات خود را در عرصهٔ فرهنگی نمایان ساخته است. سینمای ایران یکی از عرصه‌هایی بود که پس از پیروزی انقلاب کاملاً باید تغییر رویه می‌داد و خود را با تفکر اسلامی هماهنگ می‌کرد. سینمای دوران جدید بر خاکستر ویرانهٔ حاصل از انقلابی‌گری نهاد سینما بنا شد. بر این اساس سینمای بهار آزادی که از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹ مطرح است، ارائه صورت‌بندی تازه‌ای از سینما بود و لایه‌های قدرت در تدارک نقش تازه‌ای برای سینما بودند. فیلم‌ها در این دوران یا به نقد عریان عملکرد رژیم گذشته پرداختند یا در راستای اهداف انقلاب ساخته شدند. نزدیک چهار سال نخست انقلاب تلاش فراوانی در راستای تشنج‌زدایی، برقراری آرامش و راه‌اندازی تولید شد. در سال ۵۸ کشور درگیر جنگی همه‌جانبه می‌شود و عملاً این رویداد به تعطیلی سینماها منجر می‌گردد. سینمای ایران مدتی پس از انقلاب تعطیل شد تا در این فرصت، رسالت اصلی خویش را بازیابد و هنر واقعی را که رکن اساسی آن اخلاق است، به جامعه عرضه کند و ملت انقلابی ایران را در راه رسیدن به آرمان‌های الهی‌اش یاری دهد. میراحسان (۱۳۸۰) معتقد است که مهم‌ترین معیار مطرح‌شده توسط بنیان‌گذار جمهوری اسلامی در مورد سیاست هنری به مخالفت با رشد فحشا و ابتذال

برمی‌گردد. همچنین وابستگی فرهنگی سینما، کاهش تولیدات فیلم‌ها و به مخاطره افتادن صنعت فیلم از مشخصات تحولات پساانقلابی است (دویکتور[1]،۲۰۰۲: ۷۵-۶۷).

هدف در سینمای پس از انقلاب تربیت نسلی از فیلم‌سازان بود که تولیدکنندهٔ آثاری باشند که روی صفحه جامعه‌ای اسلامی را نمایش دهند که انقلاب اسلامی آن را به ارمغان آورده بود. سینمای ایران در سال‌های پس از انقلاب همگام با ورود به عرصه‌های جدیدی همچون جنگ و دفاع مقدس و پرداختن به مضامین معنوی و اعتقادی، گونهٔ فیلم‌های مذهبی را نیز در دستور کار خود قرار داد. در چنین برنامهٔ هدف‌داری که متناسب با دغدغه‌های جدید مخاطب و نیاز به پاسخ‌گویی به عطش او به مسائل اعتقادی و مذهبی شکل گرفت، طبعاً ورود به حیطه‌هایی که جایگاهی ریشه‌دار و تعریف‌شده در باور و اعتقادات مسلمانان دارند، از گزینه‌هایی بود که می‌توانست چهره‌ای جدید از سینما ثبت کند. در این دوران فیلم‌سازان اسلامی متعهد و متدین ظهور کردند و قوانینی تدوین شد که می‌گفت: "جلوی فیلم‌هایی گرفته می‌شود که توحیدگرایی و دیگر قوانین اسلامی را تضعیف کند یا آنها را مورد تهاجم قرار دهد". ازجمله نبایدها و خطوط قرمز در سینمای اسلامی انقلابی می‌توان بدین موارد اشاره کرد: توهین به پیامبران، ائمه، اصول نبوت و امامت، ولایت‌فقیه و رهبر جامعهٔ اسلامی و مجتهدان و مراجع تقلید، توهین به مقدسات و اوامر اسلام، تشویق فحشا، فساد و شرارت، استفاده از مواد مخدر، عدم عنایت به برابری افراد فارغ از تعلقات نژادی، قومی، زبانی و باوری، تشویق فرهنگ‌های غربی و بی‌اعتنایی به شعار نه شرقی نه غربی، اولویت‌های سیاسی جمهوری اسلامی، منافع ملی، خودکفایی و استقلال اجتماعی، فرهنگی و سیاسی (نفیسی، ۳۷:۲۰۱۲). این رویه‌ها به‌نوعی سعی در تئوریزه کردن مضمون سینمای انقلابی و ارزشی داشتند (فاتحی، ۱۰۵:۱۳۹۳). به لحاظ

1 . Devictor

مضمونی هم به نظر می‌رسد شناخت فرهنگ ایدئولوژیکی و اعتقادی اسلامی، جهان‌بینی و شناخت نظام خلقت و جهان آفرینش، شناخت فرهنگ سیاسی داخلی و خارجی و مسائل بین‌المللی، شناخت فرهنگ مالی و مکتب اقتصاد اسلامی، شناخت فرهنگ اخلاقی و روابط اجتماعی بر اساس قرآن و سایر متون اسلامی در صدر درون‌مایه‌های سینمایی بوده باشد[۱] (طالبی‌نژاد، ۲۹:۱۳۷۷). درکُل، کارکردهای سینمای دینی در دهۀ شصت را می‌توان شامل انگیزش احساسات معنوی مخاطبان و ترغیب آنها به رفتار بر مبنای باورهای دینی برشمرد. همچنین مسئلۀ ترویج و اشاعۀ مفاهیم اخلاقی و ارزش‌های انسانی و در یک کلام، تبلیغ اخلاق اسلامی در جامعه حائز اهمیت بوده است (نوروزنژاد، ۱۳۸۹).

منازعۀ گفتمان‌های سیاسی و سینمای دهۀ هفتاد و هشتاد: سینمای ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴ سینمای نیروهای اجتماعی و دوره اصلاحات است. این دوران مصادف است با نوعی طراوت و شادابی در جامعۀ ایرانی که محدودیت‌های ساختاری رو به کاهش می‌رود و فضای فرهنگی بازتر می‌شود. سیدمحمد خاتمی در دوران وزارت ارشاد اسلامی خود معتقد است که «سینما مسجد نیست و اگر سینما را از جایگاه اصلی آن خارج کنیم ما دیگر سینمایی نخواهیم داشت. اگر با تولیدات سینمایی افراد را مورد هجوم قرار دهیم و زمان فراغت آنها را بدل به زمان کار خانگی کنیم ما یک جامعۀ بدشکل خواهیم داشت» (نفیسی، ۱۸۶:۲۰۱۲). در این دوران دال‌ها و صورت‌بندی‌های مدرن و غربی به‌تدریج وارد ارزش‌های اسلامی رسمی می‌شود. تحولات دهۀ هفتاد و هشتاد در سینمای ایران و جابجایی‌ها و تغییر مواضع ایدئولوژیکی را باید متناسب با دیگر تغییر مواضع و تحولات ایدئولوژیکی و اجتماعی-سیاسی دید که از لیبرالیسم سیاسی، دموکراسی، مدرنیتۀ سکولار و فردگرایی دفاع می‌کند. سینمای ایران با تغییرات فرهنگی دهۀ هفتاد و هشتاد شمسی،

۱. به نقل از روزنامه اطلاعات (۱۳۶۰/۱۰/۳).

افزایش کانال‌های ماهواره‌ای، افزایش استفاده و مصرف اینترنت، سنت وبلاگ‌نویسی و رواج روزنامه‌های اینترنتی، غالباً به‌عنوان نوآورترین سینمای ملی در جهان امروز شناخته شده است (سمتی ۳:۲۰۰۸).

تقریباً دو دهه بعد از حیات پرتلاطم انقلاب اسلامی دهۀ شصت، شاهد نوعی «بازگشت» به ارزش‌ها، آرمان‌ها و غایت بنیان‌گذران جمهوری اسلامی هستیم؛ به‌طوری‌که در سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۳ شاهد به پرسش کشیده شدن گفتمان اصلاحات و زمینه‌های ظهور گفتمان جایگزین (دوران پسااصلاحات) هستیم. شهردار سابق تهران که حال رئیس‌جمهور شده است با وعده و شعار علیه نیروهای سیاسی داخلی و نفوذ خارجی و نیروهای بین‌المللی اذهان را به سمت فضای سال‌های اول انقلاب جهت می‌دهد (تهرانیان، ۲۶۸:۲۰۰۸). محورهای برجستۀ تبلیغاتی احمدی‌نژاد، به‌ویژه در سال ۱۳۸۴ مواردی چون دولت اسلامی، ساده‌زیستی مسئولان، عدالت‌محوری، تأکید بر توسعۀ اقتصادی اسلامی و ایستادگی در برابر تهاجم فرهنگی بود. سال‌های ۸۴ تا ۸۸ تلاش برای تثبیت گفتمان جایگزین عدالت‌محور و نومهدویت‌گرایی را می‌بینیم (صدیقی و نظری، ۳۷:۱۳۹۰). گفتمان مذکور از مفصل‌بندی برخی نشانه‌های گفتمان انقلاب و گفتمان سنتی دهۀ هفتاد حاصل شده بود. احمدی‌نژاد در میان همۀ سیاسیون بیشتر بر ولایت‌فقیه تأکید می‌کرد. دال مردم هم همان طنین دهۀ شصت را در گفتمان او دارد.

نوروزی (۳۲:۱۳۸۷) می‌نویسد: «گام نهادن به‌سمت اصول‌گرایی در انتخابات سال ۱۳۸۴، نشان‌دهندۀ ژرفای دین‌باوری مردم بود. آنان با دیدن برخی آثار نامطلوب برنامه‌های توسعه، متوجه فاصلۀ اهداف آنها با اسلام شدند. ازاین‌رو، آرمان دولت اسلامی را در صدر برنامه‌ها و شعارهای خود نشاندند. بنابراین، دولتی که مأمور شد عدالت و معنویت را گسترش دهد، دولت اصول‌گرا و گفتمانش، گفتمان عدالت و پیشرفت نام گرفت که یادآور

حرکت به‌سوی شعارهای اصیل طلیعهٔ انقلاب بود». بر اساس یافته‌های جهانگیری و فتاحی (۱۳۹۰) حضور دال ارزش‌های انقلاب در مفصل‌بندی گفتمان دولت دهم جدی است. از سوی دیگر در این گفتمان به‌جای دال امت، ملت ایران می‌نشیند. مقدمی (۱۳۹۰)، تاجیک، روزخوش و پورسفیر (۱۳۸۷) دال‌های محوری گفتمان دولت عدالت‌گرا را ولایت‌فقیه، تهاجم فرهنگی، عدالت، تعالی مادی و معنوی دولت اسلامی می‌دانند. آهنگر، سلطانی و خوشخونژاد (۱۳۹۳) معتقدند که گفتمان اصولگرایی دال مرکزی ولایت و ارزش‌ها، اسلام، معنویت و مقاومت را به مرکز گفتمان سیاسی فرهنگی خود آورد. راودراد و حسینی‌فر (۱۳۹۲) بر این باورند که با روی کار آمدن دولت نهم، گفتمان مسلط حکومتی به‌سمت ارزش‌های دههٔ شصت یعنی ارزش‌هایی معنوی چون نفی فردگرایی، نفی دنیاطلبی، تأکید بر رستگاری اخروی، اجر معنوی، ریاضت‌کِشی و زندگی در رکاب اندیشهٔ ولایت‌فقیه و همچنین ارزش‌های دیگری چون شهادت، رشادت، تقدس‌بخشی به جنگ و دفاع از وطن، جنگ حق علیه باطل و در نهایت اندیشهٔ صدور انقلاب و مبارزه با صهیونیسم، کمونیسم و کاپیتالیسم حرکت کرد. بنابراین بار دیگر مانند ابتدای انقلاب، ایدئولوژی رسمی خداوند در مقابل طاغوت، جمهوری اسلامی در مقابل دموکراسی غربی، عدالت‌طلبی اسلامی در مقابل سرمایه‌داری غربی، مستضعفین در مقابل مستکبرین، کوخ‌نشینان در مقابل کاخ‌نشینان، زندگی ساده در مقابل زندگی تجملاتی شهری قرار گرفت. ایزدی و رضاییپناه (۱۳۹۲) می‌نویسند به باور گفتمان عدالت اجتماعی و اصول‌گرایی، انقلاب ایران، انقلابی اسلامی است که رسالت آن راهنمایی بشر جهت رفع بحران معنویت، ستم‌پذیری و رساندن آنان به سعادت و کمال دنیاو آخرت است. اینکه دولت نهم و دهم که مدعی گفتمان عدالت‌مدار بودند تا چه اندازه در تحقق این امر در عرصهٔ اجتماعی موفق بوده‌اند موضوعی مناقشه‌برانگیز و قابل‌تأمل است که باید در مجالی دیگر به آن پرداخت.

سینمای ایران در اوج منازعات سیاسی و سیطرهٔ ممیزی‌های ناروشن پا به دههٔ هشتاد گذاشت. همه می‌دانستند که سینمای ایران در این دهه بیش از گذشته در منگنهٔ جناح‌بندی‌ها قرار خواهد گرفت و شاید تصور می‌کردند که در کشاکش درگیری‌ها فرصتی هم برای ورود به عرصه‌های نو بیابند و مسیر جدیدی بپیمایند. با اشاره به تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حیات نظام جمهوری اسلامی پس از انقلاب، حال پرسش اساسی در این مطالعه آن است که سینمای دینی در گفتمان انقلاب اسلامی و گفتمان سیاسی‌ای که موسوم به عدالت و اصول‌گرایی (بازگشت) است چگونه بازنمایی می‌شود و در وهلهٔ بعد آیا این بازنمایی با یکدیگر متفاوت است؟ به بیان دیگر آیا همسانی دال‌های گفتمان سیاسی هژمون در دههٔ هشتاد تحت عنوان گفتمان بازگشت با گفتمان انقلاب اسلامی، در حوزهٔ سینمای دینی اشتراک دارد یا افتراق؟ این تفاوت در چه جهات و وجوهی است. در حقیقت در این مطالعه در پی پاسخ به این پرسش بنیادین هستیم که آیا بازنمایی سینمای دینی در گفتمان بازگشت همسان با گفتمان انقلاب اسلامی (در اواخر دههٔ پنجاه و سالیان دههٔ شصت شمسی) است؟ صورت‌بندی سینمای دینی در این دو دوره چگونه است. بر این اساس باید نشان داده شود مقولهٔ دین و بالأخص سوژهٔ دینی در گفتمان‌های سینمای دینی چگونه تعیُّن یافته و مفصل‌بندی شده‌اند.

چارچوب مفهومی

گفتمان به نقش زبان بر ذهنیت و کنش‌های سوژه‌های انسانی در جامعه می‌پردازد، زبان نه‌تنها یک وسیلهٔ ارتباطی میان انسان‌هاست، بلکه یک عمل اجتماعی نیز هست. زبان با آنکه خود برساختهٔ جامعه است، بر ساختارهای اجتماعی تأثیر انکارناشدنی دارد و منعکس‌کننده و سازندهٔ فرایندها و تعاملات اجتماعی است. گفتمان‌ها نه‌تنها مربوط به

چیزهایی است که می‌تواند گفته یا درباره‌اش فکر شود، بلکه دربارهٔ این نیز هست که چه کسی، در چه زمانی و با چه آمریتی می‌تواند صحبت کند. گفتمان مجسم‌کنندهٔ معنا و ارتباط اجتماعی، شکل‌دهندهٔ ذهنیت و نیز ارتباطات اجتماعی، سیاسی (قدرت) است. ازاین‌رو، گفتمان عبارت است از کاربرد زبان در رابطه با صورت‌بندی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زبانی که بازتاب‌دهندهٔ نظم اجتماعی است و درعین‌حال به نظم اجتماعی و کنش متقابل افراد جامعه شکل می‌دهد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۹).

بازنمایی و گفتمان: درحالی‌که بر اساس رویکرد اصالت بازنمایی، حقیقتی وجود دارد که دیر یا زود به آن خواهیم رسید، رویکرد ضداصالت بازنمایی[1]، قائل به وجود یک حقیقت واحد در بیرون نیست، بلکه به رژیم‌های حقیقت اعتقاد دارد (رضایی و کاظمی، ۱۳۸۷). در این فهم دسترسی به واقعیت، تنها از طریق زبان ممکن است و هیچ واقعیت پیشینی و ازقبل‌تعیین‌شده‌ای وجود ندارد. تغییر در گفتمان‌ها سبب تغییر در کل نظام اجتماعی می‌شود. ازاین‌رو، نزاع گفتمانی به ایجاد، تغییر و بازتولید واقعیت اجتماعی منجر می‌شود (مقدمی،۱۳۹۰). زبان در این فهم ابزاری است که به‌واسطهٔ آن می‌توانیم معنا را بسازیم و بازنمایی، عملی نمادین است که جهان ابژه را نشان می‌دهد. در مطالعات فرهنگی، بازنمایی به‌سادگی معنای انعکاس نمادین اشیا و اعمال در جهان واقعی را نمی‌دهد و برساختی از معناست که به‌هیچ‌وجه بر تطابق نشانه و ابژه بیرونی دلالت نمی‌کند، بلکه تأثیری بازنمایانه از واقع‌گرایی را خلق می‌کند. شیوهٔ تولید معانی از خلال رمزگان سینمایی، نظام‌های بازنمایی و همواره در گفتمان صورت می‌پذیرد و این گفتمان است که تعیین می‌کند که دربارهٔ چه متن خاصی چه می‌توان و چه نمی‌توان گفت. ازآنجایی‌که بازنمایی نمی‌تواند بی‌طرفانه باشد، بنابراین مسئلهٔ بازنمایی در مطالعات

1 .Anti-representationalistic approach

فرهنگی، جزئی جداناپذیر نقد قدرت و پرسش از رویه‌های صورت‌بندی آن است (هال،۲۰۰۳، به نقل از مهدی‌زاده، ۱۶:۱۳۸۷)؛ بنابراین وظیفهٔ اصلی در تحلیل گفتمان این است که توضیح داده شود بازنمایی چگونه عمل می‌کند؟ و تأثیرات آن چیست؟

سینما به‌مثابه یک رسانه: سینما یکی از انواع هنر مدرن، معاصر یا هنر هفتم و یک رسانهٔ دیداری شنیداری مبتنی بر فناوری است که تصاویر متحرک را از خلال نمایش اسلایدها در سالن‌های بزرگ نمایش در اواخر سدهٔ نوزدهم به وجود آورد. فیلم، رسانه و هم یک نوع متن است. یک اثر سینمایی که فیلم نامیده می‌شود، از عناصر تصویر (به‌صورت مجموعه‌ای از فریم‌ها) و صدا (گفت‌وگو، صدا و موسیقی) تشکیل شده است. فیلم به‌عنوان مجموعه‌ای منسجم و هماهنگ از عناصر تصویری و صوتی مورد نظر است (کیسبی‌یر، ۲۳۷:۱۳۸۶). یک فیلم بر اساس فیلم‌نامه و توسط مجموعه‌ای از بازیگرها، کارگردان، فیلم‌بردار و عوامل دیگر ساخته می‌شود.

دین به‌عنوان احساس اعتقاد به قوای لاهوتی و ماورای طبیعی و رعایت یک سلسله‌قواعد اخلاقی در زمینهٔ ارتباط با خود، سایر بندگان خدا و انجام مناسک عبادی در جهت کسب تقرب به خالق و جلب رضایت او به‌منظور تعالی روح تعریف می‌شود (کتابی و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۷۶–۱۷۵). دین مجموعه‌ای است از عقاید و قوانین و مقرراتی که هم به اصول فکری بشر نظر دارد و هم دربارهٔ اصول گرایشی او سخن می‌گوید و هم اخلاق و شئون زندگی او را تحت پوشش قرار می‌دهد (اسدی شیاده، ۱۳۹۰). پیتر برگر معتقد است که دین کوشش جسورانه‌ای است برای آنکه سراسر گیتی برای انسان معنی‌دار شود (همیلتون، ۲۷۳:۱۳۸۷). به عقیدهٔ وی، دین نظم اجتماعی را مشروع می‌کند و مفاهیم دینی جهان را با یک رشته فرایندهای خاص یا به تعبیر برگر ساختار موجه‌نمایی اعتبارشان را

حفظ و تحکیم می‌کنند. لاکمن نیز بر نقش دین در ساخت معنا تأکید دارد. به عقیدهٔ وی، دین دوشادوش زندگی اجتماعی حرکت می‌کند.

سینمای دینی: به‌طورکلی، در حوزهٔ تعریف سینمای دینی مسئلهٔ اساسی و معضل پابرجا، فقدان چارچوب مشخص در تعاریف و وجود مصادیق متضاد و تعاریف نامشخص و غیرجامعی است که از دین، سینما و سینمای دینی و غایت آن ارائه شده و این قاعده باعث شده است که تعاریف آنها در حیطهٔ سینمای دینی نامعلوم شود. در تعریف سینمای دینی گفته شده، سینمای مذکور سینمایی است که حس خداجویی را در مخاطب تقویت کند (مدرسی، ۱۳۸۰ به نقل از کشانی، ۱۱۹:۱۳۸۳). 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 در مورد مقولهٔ دین کمک کند و مُبلّغ ارزش‌های دینی و مشوق انسان در حرکت به‌سوی دیانت باشد و باید دانست همگی این مشخصه‌ها از دل متن و تنها اثر دینی قابل کشف و بازیابی است. سازندهٔ هنر و سینمای دینی خود باید دین‌دار باشد، زیرا سخنی که از دل برآید لاجرم بر دل نشیند. وظیفهٔ سینمای دینی آن است که مقدسات را تحقق‌پذیر جلوه دهد و ما در زندگی روزمره بتوانیم به‌عنوان الگو از آن استفاده کنیم (همان: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 پرداخت.

روش مطالعه

این مطالعه برای پاسخ به سؤالات و تعقیب اهداف مطالعه، روش تحلیل گفتمان[1] و نشانه‌شناسی گفتمانی را در سطوح مختلف برمی‌گزیند و به‌نوعی از روشی ترکیبی استفاده می‌کند. 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، منافع و روابط قدرت عمل می‌کند.

سطوح تحلیل گفتمان از منظر نورمن فرکلاف: تحلیل انتقادی در بررسی پدیده‌های زمانی و اعمال گفتمانی به فرایندهای ایدئولوژیک در گفتمان، روابط بین زبان و قدرت، ایدئولوژی، سلطه و نابرابری در گفتمان توجه کرده و عناصر زبانی و غیرزبانی را به همراه دانش زمینه‌ای کنشگران هدف و موضوع مطالعه خود قرار می‌دهد (فرکلاف،۱۳۷۹:۲۰). در میان انواع رهیافت‌های گوناگون به تحلیل گفتمان انتقادی، رهیافت فرکلاف به دلیل نظام‌مند بودن آن در استفاده از ابزارهای نظری و روشی بیش از بقیه توجه شده است. فرکلاف از مدلی سه‌بعدی برای تحلیل استفاده می‌کند که شامل سه مرحلهٔ توصیف، تفسیر و تبیین است.

توصیف: به نظر فرکلاف متن زبان نوشتاری یا گفتاری است و بر این عقیده است که در جوامع امروزی متن‌ها به‌طور فزاینده‌ای چندنشانه‌ای شده‌اند. برای تحلیل متن از یک سو باید به عناصر غایب و حاضر در متن یعنی محتوای صریح و ضمنی آن پرداخت و از سوی

1. discourse analysis

دیگر باید به تاروپود[1] متن توجه داشت. تحلیل محتوای ضمنی متن می‌تواند درون‌بینی‌های باارزشی در مورد چیزی که تحت عنوان عقل سلیم در نظر گرفته می‌شود، فراهم کند.

تفسیر: تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر است و مقصود از ذهنیت مفسر «دانش زمینه‌ای» است که مفسر در تفسیر متن بکار می‌گیرد. در سطح تفسیر باید به‌ظاهر کلام، معنای کلام، انسجام موضعی و ساختار و جان‌مایهٔ متن پرداخت.

تبیین: هدف از مرحلهٔ تبیین، توصیف گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است. تبیین، گفتمان را به‌عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعین می‌بخشند. همچنین تبیین نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تأثیراتی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند؛ تأثیراتی که به حفظ یا تغییر آن ساختارها منجر می‌شوند. در سطح تبیین همچنین بحث از عوامل اجتماعی، تأثیرات و ایدئولوژی‌ها ضرورت دارد.

نشانه‌شناسی گفتمانی: مقصود از نشانه‌شناسی گفتمانی روشی در تحلیل نشانه‌شناختی است که از توصیف ساختاری و دستوری نشانه‌ها فراتر می‌رود و به کارکردهای گفتمانی متون در بستر روابط بینامتنی می‌پردازد. نشانه‌شناسی گفتمانی متون را در تعریف گستردهٔ آن، در روابط بینامتنی، در نظام‌های گفتمانی و در بسترهای تاریخی و فرهنگی و در مناسبات اجتماعی بررسی می‌کند. فرض اساسی نشانه‌شناسی گفتمانی این است که با نشانه‌ها روابط قدرت بازتولید می‌شود. نشانه‌ها در خدمت ایجاد هژمونی و مشروعیت‌اند یا در مقابل گفتمان‌های مسلط با استفاده از نشانه‌ها دست به خلق گفتمان مقاومت زده می‌شود (سجودی، ۱۳۹۳).

1 . texture

در تحلیل‌های مبتنی بر نشانه‌شناسی گفتمانی معتقدیم که فیلم به‌مثابه مجموعه‌ای از نشانه‌ها، واجد قابلیت بصری[1] و به لحاظ گفتمانی تأویل‌پذیر است. قابلیت بصری به این اشاره دارد که در آن «دید» به شیوه‌های گوناگون برساخته می‌شود. اصطلاح دیگری که همان دلالت‌های ضمنی قابلیت‌های بصری را در خود دارد رژیم مشاهده است. این اصطلاح به این اشاره دارد که هم چیزی که دیده می‌شود و هم چگونگی دیدن از طریق فرهنگ برساخته می‌شود (رُز، ۲۶:۱۳۹۴). (تحلیل) گفتمان‌های چندگانه و مطالعات چندگانه آن‌طور که هالوران[3] (۲۰۰۵؛ به نقل از وانگ[4]،۲۰۱۴) اشاره می‌کند گفتمان‌هایی هستند که بر بیش از یک نوع نشانه‌شناسی و گونه‌های دال (صوتی، بصری و ...) ارجاع دارد که کنش نشانه‌شناسانه در آن فضا محقق می‌شود (وانگ، ۲۶۴:۲۰۱۴). این مجموعه و به‌طور خاص تکنیک‌های تحلیل کرس و ون لیوون[5]، جعبه‌ابزاری کاربردی جهت تحلیل‌های بصری انتقادی تجربی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. به باور نشانه‌شناسان گفتمانی وجه فناورانهٔ فناوری‌های به‌کارگرفته‌شده در ساخت تصاویر، شکل و معنا و تأثیر آنها را تعیین می‌کند و چگونگی دیده شدن تصویر را معین می‌سازد. وجه ترکیب‌مدار به مؤلفه‌های شکلی و فرمی تصویر می‌پردازد. اغلب گفته می‌شود که در تأثیر یک تصویر مهم‌ترین وجه ترکیب‌بندی آن است (رز، ۵۹:۱۳۹۴) ترکیب‌بندی می‌تواند معانی بازنمودی و گذرای تصویر را به سه شیوهٔ ارزش اطلاعاتی، برجستگی و قاب‌بندی به یکدیگر مرتبط سازد. محل قرارگیری عناصر موجود در تصویر باعث می‌شود تا هریک از عناصر با توجه به محل آن دارای ارزش اطلاعاتی خاصی باشند. برجستگی به پیش‌زمینه و پس‌زمینه و اندازه‌ها و کنتراست‌های متفاوت ارتباط دارد که باعث جلب نظر می‌شود و قاب‌بندی هم

1. visuality
۳ . Halloran
4 . Jiayu Wang
5 . Kress, G. and van Leeuwen

اشاره به خط‌ها و بردارهایی دارد که می‌تواند عناصر درون تصویر را به یکدیگر مرتبط سازد یا از هم جدا کند (کرس و لیوون، ۲۴۵:۱۳۹۵). مؤلفه‌های ترکیب شامل رنگ، نور، صحنه‌پردازی (قاب باز یا بسته)، زاویهٔ دید، فاصله، محتوا، سامان‌دهی فضایی (آرایش یا ترکیب‌بندی فضایی) و پرسپکتیو است. برای نمونه، اگر پرسپکتیو تصویر بینندگان را در موقعیتی قرار دهد که آنها از بالا نگاه کنند فرض بر این است بر موضوع تصویر نوعی قدرت دارند و اگر از پایین نگاه کنند آنگاه از جهاتی در موقعیت پایین‌دستی قرار دارند و اگر زاویه مستقیم و یکسان باشد رابطه از نوع برابری است. فاصله و کلوزآپ نیز دال بر رابطهٔ مبتنی بر صمیمیت میان تصویر و تماشاگر است. زاویهٔ دید نیز می‌تواند نشان از بیگانگی، فاصله و جدایی باشد یا همذات‌پنداری را در موقعیت نمای نقطه‌نظر[1] فراهم سازد.

جامعه و نمونهٔ مطالعه: به لحاظ موضوعی جامعهٔ مورد مطالعه در این پژوهش کلیهٔ فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب است که به‌صورت مصرح یا مضمر و از حیث هدف یا شخصیت‌پردازی به سینمای دینی متعلق باشند. در واقع فیلم‌هایی که از حیث فرم و محتوا و موضوع، مضمون و موضع دینی داشته باشند، در زمرهٔ جامعهٔ آماری این مطالعه قرار می‌گیرند. در طول سال‌های پس از انقلاب تعداد فیلم‌هایی که به‌نحوی دین و ارزش‌های دینی را در اشکال مختلف به تصویر کشیده‌اند حجم قابل‌توجهی از فیلم‌های سینمایی کشور را به خود اختصاص داده‌اند. بنا بر مستندات زاهدی (۱۳۸۴) تا اواسط دههٔ هشتاد در سینمای ایران ۱۵۰ فیلم در حوزهٔ سینمای معناگرا و دینی تولید شده است. در این مطالعه معیار برای تمییز و انتخاب فیلم‌ها در وهلهٔ نخست سوژه و قهرمان فیلم و سپس مضامین

1. POV (point of view shot)

محوری فیلم بود. نمونه‌گیری در پژوهش کیفی از نوع هدفمند[1] است. از بین اشکال انتخاب نمونهٔ هدفمند این مطالعه بر انتخاب شیوهٔ حداکثر تنوع مبتنی است. در یک تحقیق کیفی، نمونه باید شامل همهٔ مواردی باشد که بتوانند بهترین و بیشترین اطلاعات را دربارهٔ موضوع پژوهش در اختیار محقق قرار دهند. در این مطالعه پس از تهیهٔ فهرستی از فیلم‌های سینمای دینی ایران، خلاصه و مضامین فیلم‌ها به‌صورت اجمالی مطالعه شد و اهمیت این آثار، ماندگاری و جریان‌سازی‌شان بررسی گردید. سپس فهرستی تهیه شد و این فهرست به متخصصان، صاحب‌نظران و پژوهشگران سینمایی ارائه گردید و از آنها درخواست شد تا مهم‌ترین فیلم‌های سینمایی دینی ایران پس از انقلاب اسلامی را ذکر و مرقوم نمایند. این مسیر از خلال تماس‌های مستقیم حضوری و ارتباطات اینترنتی (ایمیل) محقق گردید. در نهایت فهرستی شانزده‌گانه از آثار سینمای دینی ناظر بر دو دوران سیاسی اجتماعی شامل توبهٔ نصوح (۱۳۶۱)، دو چشم بی‌سو (۱۳۶۲)، استعاذه (۱۳۶۳)، بلمی به‌سوی ساحل (۱۳۶۴)، پرستار شب (۱۳۶۶)، دیده‌بان (۱۳۶۷)، مهاجر (۱۳۶۸)، اخراجی‌ها (۱۳۸۶)، اخراجی‌ها ۲ (۱۳۸۷)، کتاب قانون (۱۳۸۷)، طلا و مس (۱۳۸۹)، بوسیدن روی ماه (۱۳۹۰)، رسوایی (۱۳۹۱)، فرشته‌ها باهم می‌آیند (۱۳۹۲)، شیار ۱۴۳ (۱۳۹۲)، و رسوایی ۲ (۱۳۹۴) برگزیده شد.

اعتباریابی: از حیث اعتبار کیفی تلاش شده است 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 ازجمله تمرکز و تأکید بر وضوح توضیحات و تکنیک‌های مورد استفاده، ارائه شواهد و مدارک کافی، انسجام درونی متن روش‌های دیگر اعتباریابی مطالعهٔ کیفی محسوب می‌شوند. همچنین بنا بر اصل

1.purposeful sampling

بسندگی در نمونه‌گیری در تحقیق کیفی، نمونه باید شامل همهٔ مواردی باشد که بتوانـد بهتـرین و بیـشترین اطلاعات را دربارهٔ موضوع پژوهش در اختیار محقق قرار دهند. در صورت تحقـق این امر بسندگی در نمونه‌گیری محقق شده است. نمونه همچنین باید معرف و نمایایی دوران و زمانهٔ خودش باشد.

تحلیل یافته‌ها

ازآن‌رو که نمونه‌های این پژوهش شانزده‌گانه هستند و ارائهٔ توصیف و تفسیر هریک از نمونه‌ها مجموعاً چند ده صفحه را می‌تواند به خود اختصاص دهد. بنابراین آنچه در ادامه می‌آید تحلیل و تبیین برآمده از مرحلهٔ توصیف و تفسیر گفتمانی و نشانه‌شناختی فیلم‌های سینمای دینی است. این امر همچنین تصمیمی در راستای رعایت قانون تعداد کلمات مجاز در یک مقالهٔ پژوهشی و پرهیز از اطناب و تطویل است.

جدول ۱. توصیف و تفسیر متون سینمایی به تفکیک فیلم

۱. گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس		
فیلم	عبارات برگزیده	ارزش تجربی: معلوم و مجهول اسم‌سازی: مثبت یا منفی ارزش رابطه‌ای: حُسن تعبیر، من یا ما ارزش بیانی: مثبت یا منفی استعاره‌ها
توبهٔ نصوح	امروز و فردا رفتنی هستیم.	جمع‌گرایی، آخرت‌گرایی
	مالِ بد، بیخِ ریش صاحبش می‌ماند.	منفی‌سازی متاع دنیا
	عاقبت همهٔ ما و خانهٔ ابدی ما همین‌جاست.	جمع‌گرایی، آخرت‌گرایی
	اِی بدبخت لطفعلی؛ خدا از سر تقصیراتت بگذره.	منفی‌سازی، شماتت نفس

	باید خودمان را آزاد کنیم.	جمع‌گرایی، رهایی نفس
	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.	منفی‌سازی، شماتت نفس، جملات امری
دو چشم بی‌سو	جنگ درس بزرگی است.	جنگ به‌مثابه آموزشگاه، مثبت‌سازی
	گریه‌آور است در فصل جوشش جمع به‌خاطر آب دل‌خوش کردن. بوزینگان به کرمک شب‌تاب دلخورند	حسرت‌سازی برای دیگری، منفی‌سازی دیگری (بوزینگان) استعارهٔ آب؛ زلال بودن خودی، جمع‌گرایی
	تکلیف تون را معلوم می‌کنیم. دعا کن خدا ما را بطلبه.	ارادهٔ 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	مواجههٔ خود و دیگری (حزب‌الله در برابر کافر و ظالم و منافق)، ارادهٔ قاهر جمعی
	مُشتِ معلمِ خائن برای ما باز شده.	منفی‌سازی (انتساب صفت خائن)

	شیطان به عزت خدا قسم یاد کرده که همه را گمراه می‌کند؛ مگر بندگان مخلص خدا را.	نسبت خود و دیگری در هیئت انسان و شیطان
	اون مرد این راه نیست. فقط تو اهل این کاری. اینها فکر رستگاری نیستن. فکر خودت باش. گلیم خودت را بکش بیرون.	ایجاد شکاف و منیت
	باید به‌تنهایی خانه ساخت. جمع منشأ فساده. بقیه دارن برای هم نقشه می‌کشند. فکر خونه مستقل باش تا آزاد زندگی کنی.	تقابل فرد و جمع
استعاذه	کجایی پلید مکار لعنتی؟ شیطان پلید از من دور شو؛ تو بر من احاطه‌ای نداری.	منفی‌سازی (انتساب صفت پلید)
	بدون من در چنگال نفر دیگه اسیر میشی. دستت را به من بده تا از این منجلاب نجاتت بدم.	توصیف کریه موقعیت، منجلاب
	ما آدمیم رانده‌شده از بهشت، ما نوحیم در پی نجات فرزند گمراه، ما یونسیم، ما یوسفیم در زندان و در پی نجات خویش از عزیز مصر، ما به ندای فرشته درون گوش می‌دهیم، ما انسانیم.	جمع‌گرایی
بلمی به سوی ساحل	وقتی شهدا به این شهر برسن؛ تازه این شهر خرمشهر میشه.	توصیف درخشان موقعیت (مثبت‌سازی و حسن تعبیر)

	اینجا فقط ما هستیم و اقیانوس بیکران آینده و نامه‌هایی که از عمیق‌ترین لحظهٔ تاریخ نوشته می‌شود.	استعارهٔ گستردگی و حرکت عظیم
	راه‌هایی که ما را مثل خط سفید به دنبال خودش کشید و عطر یاسی سفید که مثه طنین پرشکوه آواز کلیسایی بود، این شکر بوته‌هاست که نثار آسمان میشه.	استعارهٔ روشنی و سپیدی (حُسن تعبیر)
پرستار شب	خطی سپید از ستاره تو را به آسمان پیوند می‌داد و تو سوختی در شعاع نور آن و تو حجم این شب را درک نمی‌کردی چراکه طلب از خاک بود. تا اینکه روح دمیده شد بر تو و از عشق گُر گرفتی. آنگاه از میان تاریخ با پرهای سوخته عبور داده شدی و فرشته‌ها شب را ستاره‌باران کرده تا از خاک به آب برسی و بر آب تن را تازه کنی. خط سپید تو سوختن از نور بود؛ که یقین دارم که خرد آینه و آب از جویباری در دل صبح سرازیر میشه تا فرداهای ما را تلألویی دیگر ببخشد.	استحالهٔ سوژه از خاک تا افلاک، استفاده از استعارهٔ کائنات، صبح، آب، روشنی در راستای حُسن تعبیر
دیده‌بان	ما هدایتگر آتشیم و اصل هدایت با اونه	جمع‌گرایی، تقدیرگرایی، ایمان
مهاجر	بهتر است غصه تکلیف را بخوریم نه تشکیلات را	جملهٔ امری، وظیفه‌گرایی
	الآن وقتِ ذکره نه فکر	توکل، جملهٔ هشداری

	تو تنت را آوردی اینجا؛ دلت را نیاوردی	تقابل جسم – روح (منفی‌سازی ضمنی اولویت بر جسم)
بینامتنیت: اشعار حافظ و باباطاهر، متنی از گلستان سعدی، آیات قرآن، نوحه‌های دینی ـمذهبی، زیارت عاشورا، سرگذشت شهدا دفاع مقدس		
زبان بصری: نورپردازی شدید، زاویه روبه‌رو، نمای از پایین دوربین، نمای نزدیک، مُدالیتهٔ بالا، غیاب نگاه خیره به مخاطب		
۲. گفتمان بازگشت		
فیلم	توصیف	تفسیر ارزش تجربی: معلوم و مجهول اسم‌سازی: مثبت یا منفی ارزش رابطه‌ای: حُسن تعبیر، من یا ما ارزش بیانی: مثبت یا منفی استعاره‌ها
اخراجی‌ها	از مجید بدترهاش هم یک‌شبه حُر شده و تفاوت حریت و خریت یک نقطه است.	استفاده از صنعت ادبی جناس برای تفکیک
	انجام تکلیف و جان دادن در راه خدا چه نیازی به پرسش از کفن داره؟ نمیشه کلاس شرعی گذاشت و میرن یاد می‌گیرن. ما باید خادم این‌ها باشیم. باید از نخاله‌ها طلا ساخت.	تفکیک خود و دیگری ضمن رویکرد حمایتی و اشتمالی. ارزش بیانی منفی (نخاله) جملهٔ معلوم و مجهول
	دین‌داری به ریش نیست و به ریشه است و ریشه این افراد در آب است نه خاک.	استفاده از صنعت ادبی جناس برای تفکیک

	با زور و اجبار نمیشه افراد را اصلاح کرد.	کاربرد روش‌های ایجابی به‌جای سلبی
	اینجا یه چیزی گرفتارم کرده. مملکت واسه همه ماست.	اهمیت‌یابی عنصر ملیت و وطن (هویت ایرانی)
اخراجی‌ها ۲	عزت و شرف ایرانی اسلامی چیزی نیست که بشه با این فشارها لگدمالش کرد. باید ابروی ایران‌زمین و انقلاب حفظ شود؛ فردا عزت و شرف یک ملت در دستان شماست. ساز غیرت بزنین و اختلاف نداشته باشین. در یک جبهه باشین علیه دشمن.	اهمیت هویت ایرانی، بازنمایی امت واحده
رسوایی	ایمان باید از سرچشمه گرفته شود نه از شخصی مانند من (روحانی) اسلام به ذات خود عیب ندارد هر عیب که هست از مسلمانی ماست.	نقد دین‌داری مسلمانان، استفاده از استعاره
رسوایی ۲	دیگر نه ریشی مانده و نه ریشه‌ای. مردم خواهان عدالت‌اند اگر برای همه باشد.	استفاده از صنعت ادبی جناس برای بازنمایی وضعیت وخیم و بحران‌آلود موجود
	به‌جای مُچِ مردم، دستشان را بگیرید. روحانی باید بین مردم باشد. در این عالم خبرهای دیگه هم هست.	استفاده از صنعت ادبی مجاز برای بازنمایی رویکرد حمایتی
بینامتنیت: آیات قرآنی، اشعار حافظ، سعدی و رودکی، نوحه‌های دینی و عاشورایی، سرگذشت شهدای دفاع مقدس، صحیفهٔ امام‌خمینی، کلام مصطفی چمران		
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، مُدالیته، نماهای از پایین دوربین		

گفتمان سینمای دینی در عصر و زمانهٔ انقلاب اسلامی و دفاع مقدس

به لحاظ تحلیلی می‌توان گفت نمی‌توان فرض کرد که انقلابی به عظمت و گسترهٔ انقلاب اسلامی ایران به وقوع بپیوندد و آوازه‌ای ملی و منطقه‌ای و جهانی پیدا کند، اما دامنهٔ تأثیرات و اثرگذاری و تحول‌بخشی آن به لایه‌های فرهنگ و سیاست و اقتصادی و سیاسی درونی تسری پیدا نکند. با محوریت اسلام در قانون اساسی و نظام اجتماعی کشور، حکومت اسلامی بر اساس الگوی اصیل اسلامی تشکیل شد و علما در مصادر حکومتی حاضر شدند. انقلاب اسلامی ایران و در ادامه رخداد جنگ هشت‌ساله چونان بهمنی عظیم ارزش‌های جامعه را تغییر داد و هنجارهای دینی و اخلاقی را مجدداً به عرصهٔ فرهنگ عمومی درآورد. این جهان ارزشی و هنجاری و عرفی که خود بن‌مایهٔ دینی، مذهبی و اخلاقی داشت اکنون ضمانت قانونی یافته بود باید در سیاست‌گذاری‌های رسمی کشور لحاظ می‌شد و مورد تبعیت قرار می‌گرفت. یکی از عرصه‌های فرهنگی مقولهٔ سینما و تلویزیون بود. سینمای ایران پس از انقلاب کاملاً دچار استحاله شد و جریانی تازه در آن نضج گرفت. نیروهای انقلابی و مؤمن و متعهد در مسند مسئولیت‌های سیاسی و فرهنگی قرار گرفتند و ارابهٔ جریان فیلم‌سازی در تمام مراحل ساخت، تولید، توزیع، نمایش و تحلیل و اکران را نیز در دست گرفتند. در این فضای گفتمانی سینمای سرگرم‌کننده معنا و مفهومی ندارد. سینما یک مدرسه و آموزشگاه رسمی و دولتی است که کارویژه‌ای تعهدآمیز و مسئولانه دارد و قرار است ارزش‌های راستین انقلاب را عملیاتی سازد و در راستای اسلامیت و اسلامی‌سازی هرچه بیشتر جامعه و عناصر و ارکان آن بکوشد. سینمای دینی در اوان شکل‌گیری انقلاب اسلامی و سال‌هایی که انقلاب اسلامی در حال تثبیت و ریشه گرفتن است، سینمایی است که ساخت آثاری پالوده، منبعث از تعالیم دینی و دستورات و کتب مذهبی را در دستور کار قرار می‌دهد.

در تحلیل و تبیین پیشِ‌رو فیلم‌های سینمای دینی شامل توبهٔ نصوح، دو چشم بی شو، استعاذه، بلمی به‌سوی ساحل، پرستار شب، دیده‌بان، مهاجر در گفتمان سینمای «انقلاب اسلامی و دفاع مقدس» قرار می‌گیرند. سینمای دینی‌ای 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، امر به معروف و نهی از منکر در آن موج می‌زند. در این فضای گفتمانی دال‌هایی مانند سبک زندگی، فردیت، تجدد، مسئلهٔ زنان، حقوق بشر، آزادی و تکثر غایب‌اند. سینمای دینی مبتنی بر گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس در اندیشه و فکر 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 می‌شویند و در سفری هجرت‌گونه به مصاف با طبیعت و نفسانیت خود می‌روند. از همین روست که سوژه‌هایی که این گفتمان در درون خود تولید می‌کنند و پرورش می‌دهند سوژه‌هایی آرمان‌گرا، پرهیاهو و سرمست از فضای انقلابی و جنگی هستند که یکسره باارزش‌های مسلط و روح زمانه هم‌نوا هستند. ما این سوژه‌ها را سوژه‌های «قدسیِ انقلابی» نام می‌نهیم. سوژهٔ همنوا در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس در سوژه‌های نظیر روحانی، مبارز رزمنده، شهید و ایثارگر و عارف سالک وارسته تبلور پیدا می‌کند. این سوژه‌ها یکسره ارزش‌های انقلاب اسلامی از حیث سیاسی و فرهنگی و اجتماعی و دینی را درونی کرده‌اند و مصداق یک سوژهٔ مطلوب برای گفتمان مسلط هستند. آنها شیفتهٔ ایثار و بذل جان خود در راه اسلام و انقلاب‌اند. عاشقانه به جنگ می‌شتابند و در راه حقیقت به فیض شهادت می‌رسند. در عرفان اسلامی مقصود از آزادی، آزادی از خود، عبودیت و بندگی است. از این منظر می‌توان گفت سوژه‌های قدسی انقلابی آزادترین و وارسته‌ترین سوژه‌های دینی

این گفتمان هستند. در گفتمان مذکور دفاع اصل است و نه جنگ؛ دفاع نیز قدسی است و یکسره رازآلود که زمان و مکان را نیز مقدس ساخته است. سوژه‌های دینی در این فضای گفتمانی از سر تکلیف و وظیفه در جبهه‌ها حاضر می‌شوند و دفاع از اسلام در قیاس با دفاع از مام وطن و کشور برای آنان ارجحیت دارد (دیده‌بان، مهاجر، بلمی به سوی ساحل). 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 به‌طورکلی زندگی (روزمره) زیر سایهٔ سنگین و سهمگین جنگ قرار دارد. گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس از خلال این سوژه‌ها و فضای استعاری خود است که هژمون می‌شود و دیگری‌های گفتمانی را از مدار فرهنگی طرد می‌کند و به حاشیه می‌راند. دیگری در این فضای گفتمانی شامل افراد طاغوتی وابسته به رژیم پهلوی (سابق) و کنشگران اکتیویست چپ، منافقان و افراد سادهٔ فریب‌خوردهٔ دنیادوستی هستند که مورد هجمهٔ بی‌امان امت اسلامی قرار می‌گیرند و مذمت واقع می‌شوند (فیلم دو چشم بی‌سو). رخدادهایی هم که زمینه‌ساز تقویت دینی و مبانی مذهبی اسلامی در سوژه می‌شوند یا زنگ بیدارباش از خواب غفلت را برایش به صدا درمی‌آورند حضور در جبهه‌های جنگ و مرگ‌آگاهی است. گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس گفتمانی جاذب و گیراست به‌گونه‌ای که حتی قادر است دین‌دار مسیحی را به‌واسطهٔ دین‌دار مسلمانِ شیعی، به‌سمت اسلام و دین‌داری متشرعانه سوق دهد، از وجه غرب‌گرا به قطب اسلام و تشیّع‌گرا متمایل سازد و از انحطاط، گمراهی و سیاهی نجات بخشد (فیلم پرستار شب). دیگری گفتمانی در این فهم گریزی ندارد جز آنکه یا با قاعدهٔ استحاله تبدیل به سوژه‌ای همنوا گردد (لطفعلی‌خان و پرستار) یا بر اساس قاعدهٔ تنفیر[1] باید

۱. تنفیر یعنی کاری کردن که فرد فرار کند؛ ایجاد نفرت روحی کردن (مطهری،۱۳۷۷: ۷۹).

نفی بلد کند و از فضای گفتمانی به‌طور کل رخت بربندد (معلم چپ، فروشندهٔ احتکارگر در فیلم دو چشم بی‌سو). در این فضای استعاری و گفتمانی ما با یک پیکرهٔ واحد و منسجم و درهم‌تنیده به نام اُمّت واحدهٔ اسلامی روبه‌رو هستیم که همسو و یکدل است. در این فضای گفتمانی که در آثار سینمایی دینی این دهه نمود یافته است تفرقه و گسستی وجود ندارد و همه به یک ریسمان چنگ می‌زنند. در این گفتمان روحانیت مرجعیتی اساسی و غیرقابل‌چشم‌پوشی دارد. روحانی کنشگری سیاسی و دینی است که به تبلیغ و تعلیم دین می‌پردازد. او پیشاهنگ اصلاح و تربیت دینی محسوب می‌شود و علیه مصادیق فساد در جامعهٔ اسلامی قیام می‌کند تا مصادیق حداقلی و قلیل مفسده‌آمیز را از امت اسلامی و جامعهٔ انقلابی پاک کند. سوژهٔ روحانی در کنار سوژهٔ دین‌دار مؤمن مجرب سالک (اوس یحیی در فیلم توبه نصوح) کسانی هستند که هدایت و ارشاد دینی را در جامعه بر عهده دارند و واسطه‌هایی محسوب می‌شوند تا سوژهٔ طاغوتی از مسیر سقوط نجات یابد.

سوژهٔ دینی در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس سوژه‌ای ساده‌زیست است و سعی می‌کند از مظاهر دنیایی چشم‌پوشی کند و زندگی‌اش را معطوف به حقیقت دینی و مسیر مذهبی و الی‌الله سوق دهد. در این فضای گفتمانی دال ذکر بسیار مهم‌تر از فکر است (فیلم مهاجر). در حقیقت در این گفتمان سینمای دینی، تعقل در سایه توکل قرار می‌گیرد. دین‌داری سوژه‌های دینی نیز یک دین‌داری رسمی و متعارف است که نوعاً عبادی، فقهی، شعائری و توسلی و باواسطه است. سوژه‌های دین‌دار علاوه بر آنکه دین‌داری‌شان شدت و میزان بالایی دارد و در صورت و سیرت آنان نمود دارد همچنین در اجتماع دینی حاضرند و مشارکت دارند. آنان مسائل فقهی و شرعی خود را دقیق رعایت می‌کنند و رجوع به مرجعیت دینی برای ایشان واجب تلقی می‌شود. همچنین در گفتمان مذکور سوژه‌ها با

توسل و واسطه‌های دینی مانند ائمه و بالأخص امام حسین و تأسی به گفتمان عاشورا به قرب الهی تقرب می‌جویند. درمجموع با تحلیل گفتمانی متون یادشده می‌توان استنباط کرد که در گفتمان مذکور پیوندی مستحکم مابین انقلاب به‌مثابه رخدادی سیاسی و دین و مذهب برقرار است. به عبارتی هنگامی‌که دین به عرصه سیاسی ورود پیدا می‌کند (شریعت) و وجه سیاسی پیدا می‌کند (اسلام سیاسی) آن هنگام سوژه دینی نیز به بنیان ایدئولوژیکش دوخت می‌شود و بدل به سوژهٔ سیاسی نیز می‌گردد. در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس دیانت عین سیاست و سیاست عین دیانت بوده و سوژهٔ دینی یکسره سیاسی و در خدمت انقلاب است و سوژه سیاسی کاملاً دین‌دار و متشرع است که دین‌داری‌اش چندبعدی است و در چارچوب‌های مسلط زمانه قابل‌تعریف است. به بیان دیگر در اینجا مواجه با دین‌داری ایدئولوژیک[1] سوژه‌ها هستیم. در این جامعه و ساخت سیاسی ساخت و پیاده‌سازی شریعت فوریت دارد، ارزش‌های مدرن اسلامی می‌شود. برای نمونه در فیلم توبهٔ نصوح، لطفعلی‌خان (که استحاله شده است) برای رَدِ مظالم و اموال غصبی به صاحبانش (سوژه‌های دین‌دار و انقلابی) رجوع می‌کند ولیکن این افراد می‌خواهند که پول‌ها و وجوه مادی به حساب صد امام واریز شود. در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس بنیان خانواده مستحکم است، زن در سایه مردانگی قرار دارد و غایب است، ارزش‌های دینی قویاً حراست می‌شوند، تنازعی اگر هست با بی‌دین‌ها و «ضالین» است و الباقی جامعه دین‌داری متحدالشکلی دارند و شبهات و تردیدها جایی در باورها و اعتقادات امت ایرانی اسلامی ندارد. در گفتمان مذکور زبان روایی فیلم سوژهٔ دینی را قهرمانانی دلیر و مجاهد و نستوه بازنمایی می‌کنند و الفبای بصری و فنی فیلم نیز با

۱. در اینجا با سیاسی‌سازی امر مقدس مواجه هستیم. انقلاب اینجا هدف است و اسلام وسیله. حکومت نیز شریعت‌محور است. نگاه کنید به: (نیک‌پی، ۱۳۷۸؛ میرسندسی،۱۳۸۳). شپرد (۱۳۸۶) نیز از این نوع دین‌داری با عنوان دین‌داری اسلام‌گرای رادیکال یاد می‌کند.

راهکارهایی مانند نورپردازی شدید، قرار دادن سوژهٔ دینی در جلوی صحنه، ایجاد یک پهنهٔ روشن آسمانی یا فضاهای بهشت گونه سرسبز در پس‌زمینه، قرار دادن سوژهٔ دینی در قاب از نمای بسیار نزدیک، فیلم‌برداری از زاویهٔ پایین برای جلوه دادن ابهت سوژه و نمای نزدیک مجموعاً ایماژی قهرمان‌گونه از سوژهٔ دینی گفتمان رسمی برمی‌سازد. مُدالیته و درخشش و وضوح تصویر در هنگامهٔ بازنمایی لحظات سوژه در جریان روایی فیلم بالاست.

گفتمان بازگشت

فیلم‌هایی که در این گفتمان قرار می‌گیرند شامل اخراجی‌ها، اخراجی‌ها ۲، رسوایی و رسوایی ۲، طلا و مس، فرشته‌ها باهم می‌آیند، بوسیدن روی ماه، شیار ۱۴۳، کتاب قانون هستند. در اینجا شاهد رجعتی به ارزش‌ها و فضای گفتمانی سال‌های نخستین انقلاب اسلامی و دههٔ اول شکل‌گیری نظام جمهوری اسلامی هستیم؛ اما این‌یک ارجاعی ویژه و خاص و منحصربه‌فرد است و اساساً همسانی‌ای وجود ندارد. در فضای گفتمانی فیلم‌های یادشده نظاره‌گر بازسازی دوران دفاع مقدس، اسارت، سبک زندگی روحانیت و نقد دین‌داری دولتی و متظاهرانهٔ رسمی ابزاری هستیم. دین‌داری‌های بازنمایی‌شده در این گفتمان دین‌داری‌های متعارف عبادی، فقهی، توسلی و باواسطه و ضمناً شعائری است. سوژهٔ دینی مولود این گفتمان لزوماً از یک سنخ نیستند. یک دسته از سوژه‌های دینی افرادی لُمپن پرولتاریا هستند که امکان حضور در جنگ جبهه را پیدا می‌کنند. این سوژه‌های دینی به‌واسطهٔ حضور در خط مقدم و وساطت و ارشادات یک سوژهٔ دینی دیگر یعنی کاراکتر روحانی، اهلی و سربه‌راه «آدم» می‌شوند. امام‌خمینی (ره) از شهدا و مبارزان راه خدا به‌عنوان نمونه‌های روشنی از عرفای واقعی نام می‌برد و می‌گوید: «اینها یک‌شبه ره

صدساله رفتند و یکسره به همهٔ آنچه عرفا و شاعران عارف در طول سالیان متمادی در پی آن هستند، دست یافتند و عشق به لقاءالله... را از شعار به عمل تبدیل کردند. آنها با اعمال خود در جبهه‌های دفاع از اسلام، شهادت‌طلبی خود را به اثبات رساندند[۱]. در حقیقت جنگ قابلیت انسان‌سازی دارد. بر اساس بازنمایی گفتمان بازگشت، رزمندگان نیز دیگر یک سنخ اعلای ناب نیستند. آنها بر اساس میل به زندگی به میدان نبرد رو آورده‌اند و حتی برای سوداهای این‌جهانی دل به دریای نبرد زده‌اند. این لحظه‌ای ناب و متمایز در بازنمایی جبهه‌های نبرد و سوژه‌های دینی ناظر به آن فضا است. به‌عبارت دیگر، اگر در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس جنگ به‌مثابه یک تکلیف شرعی، ذات زندگی بود و زندگی جز آن مفهومی دیگر نداشت، در گفتمان بازگشت میل به زندگی و تلذذ در سایهٔ جنگ در حال رشد و قُوت‌گیری است (اخراجی‌ها و اخراجی‌ها ۲). چنین بازنمایی‌ای را می‌توان نوعی تقدس‌زُدایی از جبهه‌های نبرد تعبیر و تفسیر کرد. نکتهٔ دیگر در بازسازی فضای گفتمانی دفاع مقدس پیوند اسلام‌گرایی با ملی‌گرایی است. در حقیقت اگر در گفتمان دفاع مقدس و انقلاب اسلامی دال ملیت غایب بود، در فضای استعاری گفتمان بازگشت شاهد حضور محسوس و بارز این دال هستیم. سوژه‌های دینی نیز تعلقی تام به آب‌وخاک و وطن و دین دارند و صرفاً به‌خاطر حفظ دین جان‌فشانی نمی‌کنند. دستهٔ دوم از سوژه‌های دینی مادرانی هستند که فرزندانشان را تقدیم وطن و انقلاب کرده‌اند (مادران شهید). در اینجا نیز شاهد بازگشت دال شهادت و ارزش ایثارگری، جانباز بودن هستیم. این سوژه‌های دینی مصداق بارز و هستهٔ استقامت و ایستادگی هستند که ارزش و دال جمع‌گرایی و مصلحت جمعی در وجودشان موج می‌زند. در این سوژه‌ها نشانی از فردیت و نفع شخصی دیده نمی‌شود. نکتهٔ بارز آن است که در سینمای دینی پس از انقلاب اسلامی تنها در سه فیلم

۱. مجله امید انقلاب (۱۳۸۸)، جهاد عارفانه، پیرامون عرفان امام خمینی، شماره ۳۹۹ و ۴۰۰

قهرمان و سوژهٔ دینی به لحاظ جنسیتی از زنان برگزیده شده است که دو نمونه از آن در این گفتمان قرار گرفته‌اند (بوسیدن روی ماه و شیار ۱۴۳). درواقع، می‌توان استنباط کرد که با تقویت گفتمان‌های فمینیستی در فضای کلان اجتماعی و فرهنگی جامعه، در متون سینمایی نیز می‌توانیم شاهد رگه‌هایی از حضور زن به‌مثابه کاراکتر اصلی و سوژهٔ محوری باشیم. از یاد نبریم که در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس به‌طورکلی زن در نوعی غیاب ساختاری بود.

سوژهٔ دینی بازنمایی‌شدهٔ دیگر در گفتمان بازگشت کاراکتر روحانی است. این کاراکتر و سوژهٔ دینی در پنج فیلم اخراجی‌های یک و دو، طلا و مس، رسوایی ۲، فرشته‌ها باهم می‌آیند، موجودیتی سرنوشت‌ساز به لحاظ روایی دارد. روحانی بازنمایی‌شده در این متون سوژه‌ای است اخلاقی که خلق دینی در اسلام را ناشی از دو عنصر محبت و تکلیف می‌داند. او سوژه‌ای خیرخواه، خوش‌برخورد و متساهل است که دین‌داری‌اش از نوع عبادی، شعائری، توسلی و باواسطه و کمتر تفقهی است. روحانی صاحب کرامات است و اهل مدارا و مروت. او به جاذبه‌های دین می‌اندیشد و از همین رهگذر سوژه‌های لات پایین‌شهری (اخراجی‌ها) و بدنام (رسوایی) را نیز اهلی می‌کند و به صراط مستقیم دین جهت می‌دهد. همچنین این سوژهٔ دینی دل‌نگران آسیب‌های اجتماعی و فسادهای روبه‌گسترش در جامعه است و نسبت به آن احساس وظیفه و تکلیف می‌کند. در گفتمان بازگشت یکی از مقولات مفهومی آسیب‌ها و انحرافات اجتماعی است. جامعه از این وضعیت آسیب خورده است و در آرایش جامعه تفاوت‌هایی ایجاد شده است که شخصیت روحانی درصدد تلاش جهت حل‌وفصل آنهاست. او راه را در اصلاح و ارشاد می‌داند و نه تنبیه و مجازات (برخلاف سوژهٔ دینی روحانی در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس). در گفتمان بازگشت بازنمایی روحانیت از منظر سلوک و سبک زندگی فردی است.

معنویت، تن‌پوش زندگی مادی است و به آن هویت و جهت می‌بخشد. در حقیقت سبک زندگی آنان چونان یک الگوی برتر معرفی و بازنمایی می‌شود که آکنده از فضای توکل، تدین، ساده‌زیستی و حضور در جامعه است. دین‌داری این سنخ دین‌داری مردمی (معاشرتی) است که کسب رضای خدا را در گرو همدلی و همیاری مردم می‌داند (طلا و مس، فرشته‌ها با هم می‌آیند، رسوایی و رسوایی ۲). آنچه در این سبک زندگی اهمیت دارد پیوند ایدئولوژی زندگی‌محور و دینی است به‌گونه‌ای که سوژهٔ دینی روحانی برای تأمین معاش حاضر می‌شود در فیلم سینمایی نقش‌آفرینی کند و این کردار را نوعی جهاد فی‌سبیل‌الله تفسیر می‌کند. دیگری در این گفتمان، دین‌داران دولتی (بوروکرات‌مآب)، مسئولان شهری، قضایی، بازاری متظاهر و اهل نفاق و ریایی است که از دین صرفاً پوستهٔ فقهی آن را برگرفته‌اند و رویهٔ سختگیرانه و پردافعه درمقایسه با دین‌داران و افراد جامعه دارند. نمود این کد مفهومی در فیلم کتاب قانون و رسوایی ۲ هویدا است. در این فیلم شخصیت هرسی‌نژاد یک مدیر دولتی است که رحمان توانا را در تربیت و تمشیت همسر تحت فشار می‌گذارد. سوژهٔ ظاهرالصلاح در این گفتمان، دین‌داری ابزاری[۱] دارد؛ یعنی از تدین به منظور رسیدن به مقاصد اجتماعی و اقتصادی بهره می‌برد (رسوایی و رسوایی ۲). می‌توان گفت تحلیل متون مذکور در گفتمان بازگشت نشان داد که در بین سوژه‌های سیاسی نظام جمهوری اسلامی تنها کاراکتر روحانی است که فضیلت‌مند است و سوژه‌هایی نظیر شهردار و قاضی و بازاری بانفوذ همگی دچار مفسده‌های اخلاقی شده و از تدین حقیقی فرسنگ‌ها فاصله گرفته‌اند. در گفتمان بازگشت روحانی صرفاً یک واسطهٔ تسهیل‌گر نیست، بلکه قهرمان روایت و اسوهٔ اخلاقی دینی است که می‌تواند با تبشیر و تنذیر، جامعهٔ بحران‌زده و سرشار از اختلاف و تفرقه را حول عمود دین گرد هم بیاورد و متحد سازد

۱. مفهوم متعلق به خسروخاور (۱۳۸۲) است.

(رسوایی ۲). زبان بصری فیلم نیز از تمهیدهای مختلفی برای بازنمایی بصری آنان در راستای ایدئولوژی گفتمان سینمای دینی استفاده می‌برد. برای نمونه، تصویربرداری از سوژه از نمای متوسط آغاز می‌شود و هرچه مراتب دینی سوژه ارتقا می‌یابد و بیشتر به‌سمت اصلاح قدم برمی‌دارد دوربین نیز بیشتر به او نزدیک می‌شود (نمای نزدیک) یا به‌صورت هم‌تراز او را در قاب تصویر جایابی می‌کند.

جدول ۲- ابعاد گفتمان سینمای دینی

گفتمان: انقلاب و دفاع مقدس **متون (نمایندهٔ گفتمان)** توبه نصوح، دو چشم بی‌سو، استعاذه، بلمی به‌سوی ساحل، پرستار شب، دیده‌بان و مهاجر						
سوژهٔ مطلوب یا دلخواه (سخنگویان)	دیگری گفتمانی (سوژهٔ مطرود)	دین‌داری مطلوب	رخداد	بافت موقعیتی	بافت نهادی	فضا و مضامین گفتمانی
قدسی انقلابی	سوژهٔ طاغوتی، ضدانقلاب، منافق و بعثی	دین‌داری عبادی[1]، فقهی، شعائری، توسلی، باواسطه، ایدئولوژیک، مقلدانه	مرگ‌آگاهی، هجرت، دفاع مقدس، وقوع معجزه	شهر و محلهٔ سنتی	خانواده، تعلیم و تربیت (مدرسه)، سازمان نهادی دین (مسجد)، محافل مذهبی،	تعهد، اسلام، عبودیت، تدین، تشرع، مذهب، تکلیف، باور، امت، جهاد، استغفار، توبه، شهادت، ایثار، رشادت، تقدیرگرایی، سلحشوری، دفاع حق علیه باطل، امر به معروف و نهی از منکر،

۱.مبنای این نوع‌شناسی، مطالعهٔ حسن‌پور و شجاعی‌زند (۱۳۹۳) است. معیار برای انتساب یک نوع دین‌داری یا بیشتر به سوژه، مؤکد بودن یک نوع یا وجه دین‌داری (بارز بودن) در سوژهٔ دینی است. دین‌داری عبادی، دین‌داری کسانی است که به عبادت‌های واجب دینی همچون نماز و روزه پایبندی ویژه و تام و تمامی دارند؛ به‌طوری‌که اگر نمازشان قضا شود به دین‌داری‌شان لطمه می‌خورد. دین‌داری مناسکی مبتنی بر تمایل و علاقه‌ای خاص برای شرکت در مراسم و مناسک جمعی دینی مانند نماز جماعت، حضور در هیئات، تکایا، مساجد است. دین‌داری فقهی مربوط به کسانی است که معتقدند قطعاً باید در فروع و احکام دین از مرجع تقلید، تبعیت و پیروی کرد. چون مرجع صاحب علم و فقاهتی است که افراد عادی از آن بی‌بهره‌اند. دین‌داری توسلی، تدیّن کسانی است که همواره به ائمهٔ چهارده معصوم، برای شفا یافتن، شفاعت و رفع نیازها به ایشان متوسل می‌شوند. دین‌داری اخلاق‌گرا، تدیّن کسانی است که معتقدند که دین‌داری یعنی راست‌گویی، رعایت اصول اخلاقی، خوب‌بودن و دستگیری از مستمندان. دین‌داری باواسطه دین‌داری‌ای مبتنی بر نقش واسطه‌های‌دینی درتدین فرد و ارتقای مراتب وجودی مذهبی شخص است.

					سازمان دینی سیاسی	فرهنگ عاشورایی، امت، پیوند دیانت و سیاست، فوریت پیاده‌سازی شریعت، سودای آرمان‌شهری، جمع‌گرایی، دین نهادینه‌شده، قرائت رسمی از دین
گفتمان بازگشت **متون (نمایندهٔ گفتمان):** اخراجی‌ها و اخراجی‌ها ۲، رسوایی و رسوایی ۲، طلا و مس، فرشته‌ها باهم می‌آیند، بوسیدن روی ماه، شیار ۱۴۳، کتاب قانون						
سوژهٔ مطلوب یا دلخواه (سخنگویان)	دیگری گفتمانی (سوژهٔ مطرود)	دین‌داری مطلوب	رخداد	بافت موقعیتی	بافت نهادی	فضا و مضامین گفتمانی
مؤمن مُصلح مُکلّف	منافق، مدیران دولتی متشرع و ریاکار، دین‌دار متعصب خشکه مقدس با دین‌داری ابزاری	دین‌داری عبادی، فقهی، شعائری، توسلی، باواسطه، معاشرتی (مردمی)، محققانه	مفقودالاثر شدن فرزند، شهادت، وقوع زلزله، بیماری صعب‌العلاج ، دشواری تأمین معاش	شهر تهران، محله‌های پایین‌شهر، خط مقدم، اسارت‌گاه	خانواده، تعلیم و تربیت (حوزهٔ علمیه)، بازار، سازمان نهادی دین (مسجد) سازمان سیاسی، قضایی	عبودیت، صبر، تحمل، ازخودگذشتگی، روزی حلال، جهاد فی‌سبیل‌الله، فرهنگ عاشورایی، شهادت، ایثار، مقاومت، ملی‌گرایی، کرامت، رأفت اسلامی، آسیب‌های اجتماعی، محبت، عشق، یاری‌گری، روش‌های تربیت دینی ایجابی، زن به‌مثابه قهرمان دینی، نقد دین‌داری مسلمانان، روحانی به‌مثابه تیپ دینی مطلوب اجتماعی

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

با وقوع انقلاب اسلامی و پس از دوره‌ای، منازعات سیاسی بین گروه‌های سیاسی، جنگ تحمیلی و اشغال سفارت آمریکا حادث شد. سپس دورهٔ مرزبندی سیاسی و شفاف شدن مواضع بین انقلابیون و لیبرال‌ها و تثبیت خط امام و تثبیت جمهوری اسلامی فرا رسید. دههٔ شصت، دههٔ تثبیت حاکمیت انقلابی و گفتمان ارزش‌مدار مبتنی بر انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی (دفاع مقدس) است. انقلاب اسلامی مختصات سیاسی و فرهنگی و اقتصادی خود را به همراه داشت. این انقلاب، سینمایی را می‌طلبد، رواج می‌دهد و حمایت می‌کند که منطبق با آرمان‌هایش باشد (سینمای آرمانی). سینما در این عصر سینمایی است متعهد و سرسپرده به آرمان‌های انقلاب اسلامی. این آرمان‌ها ناظر به تحول ساخت سیاسی و سرنگونی طاغوت در حوزهٔ سیاسی داخلی و مبارزه با استکبار جهانی و ایادی آن در شرق و غرب، ایدئولوژی رسمی خداوند در مقابل طاغوت، جمهوری اسلامی در برابر دموکراسی غربی، عدالت‌طلبی اسلامی در مقابل سرمایه‌داری غربی، مستضعفین در مقابل مستکبرین، کوخ‌نشینان در مقابل کاخ‌نشینان، زندگی ساده در مقابل زندگی تجملاتی، اسلام‌گرایی در مقابل غرب‌زدگی، حسینی در مقابل یزیدی، آخرت‌گرایی در مقابل دنیاگرایی، رزمندگان اسلام در مقابل سپاه کفر و اندیشهٔ دینی در مقابل اندیشهٔ شیطانی است.

در حوزهٔ سینمای دینی آنچه تقریباً تا پایان دههٔ شصت بر سینمای ایران حکم‌فرماست دلالت بر نوعی فرهنگ یکدست و منسجم و یکپارچه دارد. فیلم‌ها گویی رونوشت‌هایی از یک واقعیت تاریخی ناب‌اند. گفتمانی را که بر این دورهٔ تاریخی فرهنگی در حوزهٔ سینمای دینی حاکم است «گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس» نام نهاده‌ایم. در این گفتمان که ذیل کلان گفتمان جمهوری اسلامی صورت‌بندی می‌شود و نظم گفتمانی پیدا می‌کند، سوژه‌ها همگی میزانی از دین‌داری را در خود دارند. سوژهٔ دینی در اینجا در دیالوگی

پیوسته با نهاد دینی است (دین‌دار نهادمند یا نهادینه‌شده). نهاد دینی هم، انقلابی است و در اقتدار. در گفتمان مذکور قطب خیر و شر در قامت مفصل‌بندی ایمان و رذالت بازنمایی می‌شود و تکلیف بر نتیجه ارجحیت دارد[۱]. جامعه منسجم و متحد است و وحدت کلمه در آن حکم‌فرماست.

قهرمان در کسوت سوژهٔ دینی همگی مؤمنانی متعهد و انقلابی هستند که یا در شهرها سودای دین و عمل انقلابی دارند یا در خط مقدم، آرمان‌های انقلاب اسلامی را حراست و پاسداری می‌کنند. جامعهٔ بازنمایی‌شده در این گفتمان اجتماعی یکدست و یکپارچه و متحد است که در بین آحاد آن، نوعی تهور و بی‌باکی ویژه وجود دارد. سوژهٔ دینی گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، سوژهٔ «قدسی انقلابی» است. این سوژه بیش از آنکه میل به زندگی داشته باشد، آرمان شهادت و عروج به مرتبهٔ حق‌تعالی دارد. در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس مقاومت، فداکاری، آرمان‌گرایی، جامعه‌دوستی و امت اسلامی محوریت دارند. ازهمین‌رو، سوژهٔ دینی در این گفتمان در برابر نعمت الهی زهد پیشه می‌کند و در برابر سختی‌ها و شدائد روزگار صبور و شاکر است؛ آنان هیچ‌گاه از رحمت الهی مأیوس نمی‌شوند و به تقدیر و حکمت الهی معتقد و معترف‌اند. مصائب برای این سنخ سوژه، سازندهٔ روح است. انسانی که خود را مخلوق خدا و آفرینش را امری هدفمند و مرگ را عزیمت به‌سوی خدا می‌داند خود را موجودی جاودانه فرض می‌کند و زندگی مادی را نه هدف اصلی، بلکه مقدمهٔ رسیدن به سرای ابدی می‌داند. بر اساس این تفکر معیار سود و زیان انسان‌ها نزدیکی به خدا و یا دور شدن از اوست.

۱. امام‌خمینی (۱۳۷۹: ۲۸۴) بیان می‌کند «جنگ ما، جنگ ایمان و رذالت بود و این جنگ از آدم تا ختم زندگی وجود دارد. ما در جنگ برای یک لحظه هم نادم و پشیمان از عملکرد خود نیستیم. راستی مگر فراموش کرده‌ایم که ما برای ادای تکلیف جنگیده‌ایم و نتیجه فرع آن بوده است».

سوژگی دینی در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس با سوژگی سیاسی و انقلابی گره‌خورده است و عرصهٔ دیانت و سیاست درهم‌تنیده‌اند. به بیان دیگر، در اینجا با دین‌داری ایدئولوژیک سوژه‌ها مواجه هستیم. در این جامعه و ساخت سیاسی ساخت و پیاده‌سازی شریعت فوریت دارد، ارزش‌های مدرن، اسلامی می‌شود. مناسک پراهمیت‌اند و تعالیم اسلام در مقایسه با آموزه‌های مدرنیته اصالت دارند. دین‌داری سوژه‌های قدسی انقلابی دین‌داری‌های عبادی، فقهی، شعائری، توسلی و باواسطه است و دین در فضای اجتماعی جلوه و نمود بیرونی خاصی دارد.

دیگری در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس از جامعهٔ دین‌داران نیستند، بلکه بیرون از این حلقه‌اند. آنان شامل سیاسیون چپ و منافق، دشمن بعثی، افراد وابسته یا به‌جامانده از دوران پهلوی (طاغوتی) یا غافلان دنیادوستی هستند که باید معدوم شوند و جامعه از لوث وجود آنان پاک شود. دیگری هیچ جایی در جامعهٔ اسلامی ندارند و ناگزیر از گریز و رانده شدن هستند. در عصری که شهامت، شهادت، ایثار، فداکاری، سلوک مؤمنانه، فنای فی‌الله دال‌های محوری گفتمان انقلاب اسلامی محسوب می‌شوند و سوژگی جز با درونی کردن و تعلق به دال‌های مذکور محقق نمی‌شود؛ اقلیت ضدانقلاب باید از صحنهٔ جامعه محو شود تا صفحهٔ تاریخ، عرصهٔ درخشش و تابش سوژه‌های قدسی انقلابی باشد.

زن در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس غایب است و گفتمان شکل و صورتی سراسر مردانه دارد. سوژهٔ قدسی انقلابی سوژه‌ای مطیع و سازگار و راضی به عدل الهی است. هر آنچه پیش آید خیر و ارادهٔ الهی است که باید به آن تمکین کرد. تمکین عاشقانه و پاکبازانه است. سوژهٔ دینی کم‌وکاستی‌ها موجود در زندگی روزمره یا جسمانی و اجتماعی را چشم می‌پوشد چون چشم‌انتظار نصرت الهی و فرا رسیدن روز پاداش است.

سوژه‌ها همگی سربه‌راه و مؤمن و متدین‌اند. آنان به ساخت و رهبری سیاسی دل‌بسته‌اند و وابستگی امت به ارکان قدرت راسخ است.

شکست گفتمان اصلاحات در عرصهٔ سیاسی و دمیده شدن نوعی سرخوردگی سیاسی در طبقهٔ متوسط و پیروزی‌های گروه‌هایی از اصول‌گرایان ارزشی تحت عنوان آبادگران در انتخابات شوراهای اسلامی شهر و روستا و غفلت ساخت سیاسی و نیروهای اصلاح‌طلبان از توده‌های ضعیف جامعه به برآمدن گفتمانی ارزشی و انقلابی و عدالت‌گرا منجر شد که رئیس‌جمهور نهم و حامیان سیاسی و مردمی‌اش نمایندهٔ آن محسوب می‌شدند. محور این گفتمان سیاسی که به عرصه‌های فرهنگ و جامعه نیز تسری یافته بود، عدالت و احیای ارزش‌های راستین انقلاب اسلامی، مستضعفان (در قیاس با رویکرد طبقهٔ‌متوسط‌محور و مبتنی بر جامعهٔ مدنی)، غرب‌ستیزی، ولایت‌فقیه، بازگشت به سیرهٔ امام و روحیهٔ انقلابی و جهادی در حوزهٔ دولت و سیاست‌گذاری کلان بود. برای این گفتمان، نیروهای مدرن‌گرا و بوروکراتیک سیاسی، روشنفکران، طبقهٔ متوسط متمایل به غرب، اصلاح‌طلبان، نیروهای چپ سیاسی و جبههٔ اعتدال و سازندگی، دیگری محسوب می‌شدند.

ارزش‌های تبلیغی و مورد ترویج و اشاعه این گفتمان بیشتر ناشی از دال اسلامیت کلان گفتمان جمهوری اسلامی است تا آزادی (آن‌گونه که برای دولت اصلاحات بود). ازهمین‌رو در این دوران شاهد احیای آرمان‌های انقلاب در سطح گفتمان سیاسی و فرهنگی هستیم. به همین دلیل در حوزهٔ سینمای دینی نیز نام این گفتمان را «گفتمان بازگشت» نام نهادیم.

گفتمان بازگشت مولد سوژهٔ «مؤمن مُصلح مکلف» است. گفتمان سینمای دینی در این دوره، شخصیت روحانی را به‌عنوان یک ناجی و قهرمان برساخت می‌کند. قهرمانی که به دور از تکلف (با خلوص) همچون یک مبلغ دینی شیوهٔ چگونه زیستن (علم اخلاق) را به

افراد جامعه و عوام‌الناس آموزش می‌دهد. او تعهد به تکلیف دارد و قدرت کلام و نفوذ روحی قدرتمندی بر بزهکاران دارد و می‌تواند به‌جای دستگیری مردم از نوع انتظامی و امنیتی، همیار آنان جهت رفع مسائل و معضلاتشان و عامل تهذیب دینی و مذهبی باشد. سوژه‌های دینی در این گفتمان راضی و شاکرند و میل به جمع‌گرایی و ارزش‌هایی مانند ایثار و ازخودگذشتگی در آنان غلیان می‌کند.

در گفتمان بازگشت، دین‌داری سوژه‌های دینی از سنخ دین‌داری عبادی، فقهی، شعائری، توسلی و عبادی است و دین‌داری‌های متجددانه به‌کل غایب‌اند. جایی هم برای قرائت‌ها و تفاسیر دینی مدرن وجود ندارد و حق سخنگویی و هدایت و ارشاد با روحانیت است. روحانیت در این گفتمان یک روحانیت دلسوز و فداکار و وارسته است که تدینش وجه سیاسی ندارد (برخلاف دین‌داری سوژه‌های دینی در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس) و حتی علیه سیاست‌مداران است. روحانی سوژه‌ای دینی است که به زندگی شخصی و تدبیر منزل می‌پردازد و عنداللزوم فارغ از دلواپسی در خصوص عواقب کلام و نقدهایش به تخطئهٔ سیاسیون می‌پردازد. به بیان دیگر، روحانیت بازنمایی‌شده در گفتمان بازگشت بیش از آنکه دولتی و سیاسی باشد (در خدمت نهاد سیاست)، وجههٔ مردمی و محبوب دارد. از این منظر می‌توان گفت دین‌داری این سنخ دین‌داری مردمی (معاشرتی[1]) است که کسب رضای خدا را در گرو همدلی و همیاری مردم می‌داند. دین‌داری فقهی حتی آن هنگام که توسط ضابط دینی همچون روحانی ترویج می‌شود دیگر آن دین‌داری خشک و غلیظ و سخت‌گیرانهٔ گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس نیست، بلکه روحانی اهل رواداری و جذاب است.

۱. این مفهوم متعلق به مطالعهٔ هوشنگی (۱۳۸۶) است.

در گفتمان بازگشت ارزش‌های دوران جنگ و دفاع مقدس و انقلاب اسلامی بازنمایی می‌شود اما این صورت‌بندی، همانند وضعیت پیشین نیست. به بیان دیگر، وقتی قهرمان سینمای دینی زنان می‌شوند و حضور در جبهه با میل به زندگی و نیازها و مقاصد دنیوی پیوند می‌خورد (تقدس‌زدایی از گفتمان دفاع مقدس) و همچنین ملی‌گرایی به اسلام‌گرایی افزوده می‌شود و پیوند می‌خورد می‌توان گفت با یک مفصل‌بندی گفتمانی تازه و حادثی روبه‌رو هستیم که به‌نوعی جعل ارزش‌های انقلابی و اسلامی محسوب می‌شود.

به لحاظ موضوعی و مضمونی در گفتمان بازگشت سینمای دینی قسمی معطوف به دفاع مقدس و بازنمایی خط مقدم و جبهه‌های نبرد در دهۀ نخستین انقلاب است و قسمی از آن به پیامدهای جنگ تحمیلی، مسئلۀ جانبازی و مفقودالاثر شدن شهدا می‌پردازد. در شکل و شمایلی دیگر سبک زندگی روحانیت به‌عنوان یک سبک زندگی الگو و مؤمنانه معرفی و بازنمایی می‌شود و در قسمی دیگر با فزونی گرفتن آسیب‌ها و مسائل و انحرافات اجتماعی مواجه هستیم.

از حیث زنانه، اگر در سینمای گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس با غیاب ساختاری زن مواجه هستیم اما در گفتمان بازگشت با ظهور زنان سنتی متدین به‌عنوان قهرمان دینی روبه‌روییم. برای نمونه در فیلم «بوسیدن روی ماه» سوژۀ دینی، مادری داغ‌دیده است که ازخودگذشتگی و ایثار را ترجمانی تازه می‌بخشد. در فیلم «شیار ۱۴۳» نیز سوژۀ دینی مانند فیلم بوسیدن روی ماه زنی است که در نقش مادر اسوۀ ایستادگی و مقاومت و فرمان‌برداری در برابر اوامر و فرامین الهی است. این سوژه‌ها معرف زن آرمانی، ایدئال، سعادتمند، نجیب و محجوب‌اند. نکته‌ای قابل‌تأمل، برساخت سوژۀ زن به‌مثابه قهرمان در فضای پس از دهۀ شصت و غیاب ساختاری زن است. به بیان دیگر، اگرچه زنان بازنمایی‌شده در سینمای دینی در نوعی قلت عددی بوده و به لحاظ فرهنگی و

جامعه‌شناختی نیز سراسر در نقش‌های سنتی سوژگی پیدا می‌کنند، اما همگی محصول و مولود دورانی هستند که گفتمان‌های فمینیستی در ساخت اجتماعی و فرهنگی جامعه قدرت بیشتری گرفته و زنان در جامعه حضور فعال‌تری پیدا کرده‌اند و بر اساس آموزه‌های مدرنیستی و فمینیستی هویتی تازه برای خود رقم زده و مفروض داشته‌اند.

وجه ممیزهٔ دیگر این گفتمان با گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس نقد دین‌داران است؛ به‌عبارت دیگر، اگر دیگری برای گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، غیردین‌داران، ملحدان، کافران و طاغوتی‌ها محسوب می‌شدند، اما در این گفتمان سویهٔ تند نقد دینی به جامعهٔ دینی و دین‌داران مسلمان زاهدمسلک و ظاهرالصلاح برمی‌گردد که فهمی قشری و جزم‌گرا از دین دارند و درگیر ظاهر دین‌اند تا باطن و مغز آن. دین‌داری آنان از نوع ابزاری است و در این وانفسا سیاست‌مدار، مدیر دولتی و قاضی بی‌کارکرد شده‌اند یا دچار کژکارکردی هستند و بعضاً از فساد و سوءمدیریت رنج می‌برند. جامعهٔ معاصر نیز دچار تفرقه و اختلاف است و از ارزش‌های انقلابی و اسلامی انحراف یافته است.

به لحاظ بینامتنیت در گفتمان‌های سینمای دینی، آیات قرآن و احادیث و روایات دینی یک ارجاع بینامتنی (مصرح یا مضمر) اساسی به‌حساب می‌آید. نکتهٔ 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 امام‌خمینی و شهدا بینامتنی اساسی در کنار آیات قرآن و ابیات حافظ و سعدی محسوب می‌گردند. همچنین بین گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و گفتمان بازگشت همپوشانی‌هایی موجود است. مضامین مشترک در این دو گفتمان سینمای دینی شامل اسلام، تشیّع، تدین،

تشرع، هویت انتسابی (شناسنامه‌ای)، تقدیرگرایی، همنوایی و رضایت به امر و حکمت الهی است.

منابع

- احمدی، ظهیر (۱۳۹۵)، «آسیب‌شناسی رسانهٔ سینما از منظر دینی و موعودگرایی؛ محتمل در عرفی‌شدن ایران از مسیر سینما؛ مطالعهٔ موردی فیلم سینمایی طلا و مس»، ***فصلنامهٔ عصر آدینه***، سال نهم، شمارهٔ ۱۸، تابستان، ص‌ص ۱۶۰-۱۲۳
- اسدی شیاده، مریم (۱۳۹۰)، ***بررسی انواع دین‌داری زنان در شهرستان آمل، مقایسهٔ دین‌داری دختران دههٔ ۶۰ با دین‌داری مادرانشان***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، دانشگاه علم و فرهنگ.
- اسفندیاری، امیر (۱۳۸۰)، ***در سینما دین ایران؛ سینمای دینی از نگاه سینماگران***، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی،تهران: شرکت انتشارات سورهٔ مهر
- ایزدی، رجب و رضایی‌پناه، امیر (۱۳۹۲)، «مبانی اجتماعی و اقتصادی تحول در گفتمان-های سیاسی مسلط در جمهوری اسلامی ایران»، ***دوفصلنامهٔ جستارهای سیاسی معاصر***، دورهٔ ۴، زمستان، ص‌ص ۷۴- ۴۷.
- آهنگر، عباسعلی، سلطانی، علی‌اصغر و خوشخونژاد، امیرعلی (۱۳۹۳)، «تحلیل گفتمانی انشقاق جریان اصول‌گرا به خرده‌گفتمان‌های جبههٔ پایداری و جبههٔ متحد اصولگرایی در انتخابات ۱۳۹۰». ***پژوهش‌های زبان‌شناسی***، سال ششم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، ص‌ص ۱۵ تا ۱.
- پورسفیر، حسن (۱۳۸۷)، ***جایگاه مفهوم عدالت در گفتمان اصول‌گرا با تأکید بر نهمین دورهٔ انتخابات ریاست جمهوری***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ اقتصاد، مدیریت و علوم اجتماعی دانشگاه شیراز

- تاجیک، محمدرضا و روزخوش، محمد (۱۳۸۷) «بررسی نهمین دورهٔ انتخابات ریاست جمهوری ایران از منظر تحلیل گفتمان». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه خوارزمی)***، سال ۱۶، شمارهٔ ۶۱، ص‌ص ۱۲۷– ۶۰.
- جهانگیری، جهانگیر و فتاحی، سجاد (۱۳۹۰)، «تحلیل گفتمان محمود احمدی‌نژاد در انتخابات ریاست جمهوری دور دهم». ***مجله مطالعات اجتماعی ایران***، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۳، پاییز، ص‌ص ۴۷– ۲۳.
- حسن‌پور، آرش و شجاعی‌زند، علیرضا (۱۳۹۳)، «گونه‌شناسی دین‌داری جوانان شهر اصفهان»، ***فصلنامهٔ جامعه‌شناسی کاربردی***، شمارهٔ پیاپی ۵۶، شمارهٔ چهارم، زمستان، ص‌ص ۳۹– ۱۷.
- خمینی، روح‌الله (۱۳۷۹)، ***صحیفهٔ امام‌خمینی***، جلد ۲۱، انتشارات مرکز تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
- کتابی، محمود و گنجی، مهدی (۱۳۸۳)، «دین، سرمایه اجتماعی و توسعهٔ اجتماعی و فرهنگی»، ***مجلهٔ پژوهشی دانشگاه اصفهان***، شمارهٔ ۲، ص‌ص ۱۶۹ تا ۱۹۲.
- راودراد، اعظم و حسینی‌فر، آیدا (۱۳۹۲)، «تحلیل بازنمایی ایدئولوژی در سه‌گانهٔ اخراجی‌ها»، ***مجله جهانی رسانه-فارسی***، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱۵، ص‌ص ۱۳۸– ۱۱۴.
- رز، ژیلیان (۱۳۹۴)، ***روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر***، ترجمهٔ سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات
- رضایی، محمد و کاظمی، عباس (۱۳۸۷)، «سیاست جنسیت در تلویزیون»، ***فصلنامهٔ پژوهش زنان***، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۳، ص‌ص ۱۱۳– ۸۵.
- رضایی، محمد و کاظمی، عباس (۱۳۸۷)، «بازنمایی اقلیت‌های قومی در سریال‌های تلویزیون»، ***فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران***، سال اول، شمارهٔ ۴، ص‌ص ۱۱۸–۹۱

- زاهدی، تورج (۱۳۸۴)، ***نگاهی به سینمای معناگرای ایران***، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی
- سجودی، فرزان (۱۳۹۳)، ***نشانه‌شناسی گفتمانی***، سخنرانی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۰ خرداد، http://www.ihcs.ac.ir/fa/news/۷۵۷۹
- صدیقی، بهرنگ و نظری، حسن (۱۳۹۰)، «عاملیت انسانی و گفتمان انقلاب اسلامی: تبیین جامعه‌شناختی عاملیت انسانی و تحولات معنایی آن از خرداد ۷۶ تا خرداد ۸۹». ***فصلنامهٔ پژوهش اجتماعی***، دورهٔ ۴، شماره ۱۲، ص‌ص ۱۴۱_ ۱۱۷.
- طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۷)، ***در حضور سینما، تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب***، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی
- علم‌الهدی، سیدعبدالرسول (۱۳۹۰) «کاوشی نظری در رابطهٔ دین و رسانه برای دستیابی به رسانهٔ دینی»، ***فصلنامهٔ دین و رسانه***، شمارهٔ ۳، ص‌ص ۳۸ تا ۱۱.
- فاتحی، محسن (۱۳۹۳)، «از سینمای خان‌بابایی تا سینمای ژانوسی: تحلیل اجتماعی سینمای ایران در صدسال اخیر»، ***فصلنامهٔ علمی-ترویجی جامعه، فرهنگ، رسانه***، سال چهارم، شمارهٔ سیزدهم، زمستان، صص ۱۱۲_ ۸۷
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، ***تحلیل انتقادی گفتمان***، ترجمهٔ فطمه شایسته پیران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- کرس، گونتر و لیوون، تئو.ون (۱۳۹۵)، ***خوانش تصاویر، دستور طراحی بصری***، ترجمهٔ سجاد کبگانی، تهران انتشاران هنر نو
- کشانی، اصغر (۱۳۸۳)، ***سینمای دینی پس از پیروزی انقلاب اسلامی (۱۳۸۰-۱۳۵۸)***، تهران: انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی
- کیسبی‌یر، آلن (۱۳۸۶)، ***درک فیلم***، ترجمهٔ بهمن طاهری، چاپ پنجم، تهران: نشر چشمه.
- مطهری، مرتضی (۱۳۷۷)، ***سیری در سیرهٔ نبوی***. چاپ بیستم، تهران: انتشارات صدرا.

- معیدفر، سعید (۱۳۷۹)، جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی معاصر در ایران، تهران: نور علم.
- مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰)، «نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلاو موف و نقد آن». ***معرفت فرهنگی و اجتماعی***، سال دوم، شمارهٔ دوم، بهار، ص‌ص ۱۲۴- ۹۱.
- میراحسان، احمد (۱۳۸۰)، «رهبری سینما»، ***فصلنامهٔ فارابی***، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ اول، شمارهٔ مسلسل ۴۱، ص‌ص ۳۷- ۲۱.
- میرسندسی، محمد (۱۳۸۳)، رابطهٔ ایدئولوژی و دین و تأثیر آن بر تنوع دینداری با تأکید بر ایران، متین، پاییز ۱۳۸۶.
- مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷) ***نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی***، تهران: نشر همشهری.
- نوروزی، محمدجواد (۱۳۸۷)، جمهوری اسلامی در پنج گفتمان، ***فصلنامهٔ علمی -پژوهشی مطالعات انقلاب اسلامی***، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳، ص‌ص ۱۱۶- ۸۵
- نوروزنژاد، محمدصالح (۱۳۸۹)، ***جستاری در سینما و اخلاق اسلامی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران.
- نیک‌پی، امیر (۱۳۷۸)، ایدئولوژی، دین و انقلاب ایران، فصلنامهٔ متین، شمارهٔ ۳ و ۴.
- همیلتون، ملکم (۱۳۹۰)، ***جامعه‌شناسی دین***، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: انتشارات ثالث.
- هوشنگی، طیبه (۱۳۸۶)، ***بررسی رابطهٔ انواع دین‌داری و ابعاد نظام شخصیت در شهر قم***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی، گروه جامعه‌شناسی.

- Devictor, A. (2002). Classic Tools, Original Goals: Cinema and Public Policy in the Islamic Republic of Iran (1979–97) in Tapper, R. (2002) *The New Iranian Cinema*. London and New York: IB Tauris & Co,
- Dwyer, R. (2006). *Filming the Gods, Religion and Indian cinema*. London and New York: Rutledge Publication

- Khiabani, Gh. (2010). Iranian Media The Paradox of Modernity. Published by Routledge, New York.
- Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema*. Durham and London: Duke University Press.
- Pak-Shiraz, N. (2011) *Shi'I Isaa In Iranaan Cnrema, Religion and Spirituality in Film*, London and New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Semati, M. (2007) ***Media, Culture and Society in Iran***. , London: Routledge Publication
- Shepard, W. (2004). The Diversity Thought: Towards a Typology, in *Islamic Thought in the Towentith Century*, edited by Suha Taji- Faruki and Basheer M.Nafi, London and NewYork:, I.B. Tauris
- Tehranian, M. (2007). Epilogue: Whither Iran? In Semati, M (ed.). *Media, Culture and Society in Iran*. London: Routledge Pulication.
- Tapper, R. (2002). *The New Iranian Cinema*, London and New York: IB Tauris.
- Wang, J. (2014). Criticising Images: critical discourse analysis of visual semiosis in picture news', *Critical Arts (South-North Cultural Media Studies)*, vol. 28(2), pp. 264-286.
- Zeydabadi-Nejad S. (2010) The Politics of Iranian Cinema Film and Society in the Islamic Republic. New York: Routledge Publication. .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی