

## بازنمایی مفاهیم و نمادهای مذهبی در سینمای ایران

محمد آقاسی\*

### چکیده

در سال‌های اخیر، «مصرف» به عنوان موضوعی اساسی برای مطالعه‌های اجتماعی تبدیل شده است. این در حالی است که دنیای امروز هم روز به روز شاهد افزوده‌تر شدن و پیچیده‌تر شدن وسایل ارتباط جمعی است و در این میان، سینما به خاطر نقش تأثیرگذارش، جایگاه ویژه‌ای دارد. از یک سو، خود سینماگران و رسانه‌ورزان مشغول مصرف مفاهیم هستند و از سوی دیگر، با استفاده از اثری تولیدی، مخاطبشان را به عنوان مصرف‌کننده یک کالای فرهنگی در نظر دارند. به دلیل اهمیت دین در جامعه ایرانی، سینمای ایرانی به نوعی با آموزه‌های دینی مرتبط است. این مقاله قصد دارد تا چگونگی بازنمایی و مصرف مفاهیم و نمادهای مذهبی را در دهه ۷۰ و ۸۰ سینمای ایرانی بررسی نماید.

واژه‌های کلیدی: مصرف، بازنمایی، نمادهای مذهبی، کالای فرهنگی، سینمای ایرانی.

---

\* دانشجوی کارشناسی ارشد فلسفه علوم اجتماعی دانشگاه باقرالعلوم (علیه السلام)

درباره چستی سینما بحث زیاد شده است. آندره بازن (۱۳۸۲)، به عنوان یکی از بهترین نظریه پردازان سینما، تعبیر زیبایی را برای آن به کار می برد. از نگاه او، سینما زرادخانه کاملی است که در آن با ترکیب دو عنصر تصویر<sup>۱</sup> و مونتاژ<sup>۲</sup> می توان تأویل از یک رویداد را به تماشاگر تحمیل کرد. آنچه ما در سالن سینما و بر روی پرده مشاهده می نماییم و متعجب می شویم و تحت تأثیر قرار می گیریم؛ عکس های پی در پی است که با سرعت ۲۴ قاب بر ثانیه بر پرده نمایش داده می شود. در بین سال های ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰، یک بُعد دیگر نیز به آن افزوده شد و در واقع، تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب را افزون نمود و آن در آمدن از حالت صامت و نمایش با گفتگو بود.

این تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب مورد نظر باعث شکل دهی<sup>۳</sup> رفتار در او می شود. مانند کاری که اسکینر انجام داد تا موش های آزمایشگاهی اهرمی را که در یک جعبه آزمایش - که فوت در یک فوت مربع مساحت داشت - فشار دهند (میلتن برگر، ۱۳۸۱، ص ۶۴)، پس از مدتی، آزمایش شونده، رفتار مورد نظر آزمایش کننده را انجام می دهد و در این امر، تکرار یک عنصر، دخالت جدی دارد. سینما رفتاری درست مطابق آزمایش اسکینر دارد که می توان نتیجه همان آزمایش را هم انتظار داشت. در فیلم با استفاده از تکنیک تعدد نمایش عکس به صورت پیاپی به این امر مبادرت می ورزد.

در همین راستا، برخی از نظریه پردازان سینما، نظریه دستگاه<sup>۴</sup> را ارائه می دهند که منظور از آن، شیوه مونتاژ و تدوین نامرئی فیلم های هالیوود است که به وسیله آن، ساختار اصلی داستان و محیط فیلم برداری فیلم (دستگاه یا تشکیلات) لزوماً تماشاگران و تجربه تماشا یا دیدن را به طور خاص در روابط و موقعیت های ایدئولوژیک درگیر می کنند (سمتی، ۱۳۸۵، ص ۱۰۰). اگر چه سینما با این ویژگی ها، یعنی با استفاده از امکانات خویش بر جامعه تأثیر می گذارد و تلاش می نماید در مخاطب تغییر رفتار ایجاد کند؛ اما با توجه به تنفس در عناصر و

---

1. Image  
2. Montage  
3. Shaping  
۱. Apparatus theory

ویژگی‌های فرهنگی یک جامعه، از آن فرهنگ نیز تأثیرپذیر است. پس می‌توان گفت که سینما یک کارکرد و یا ویژگی دوگانه دارد که هم از جامعه تأثیر می‌پذیرد و هم بر آن تأثیر می‌گذارد.

اما این مسئله را چطور می‌توان تحلیل نمود؟ قبلاً تنها با مطالعه‌های کمی به این مسئله پرداخته می‌شد. در نسبت مخاطب و رسانه نیز از دهه ۱۹۶۰ به این طرف بود که مطالعه مخاطب اهمیت بیشتری یافت. در این مقاله تلاش می‌شود تا بررسی کنیم که چگونه مفاهیم و نمادهای مذهبی بازنمایی می‌شود و چه تصویری برای مصرف مخاطبی که در جامعه دینی زندگی می‌کند، تهیه می‌شود. این مقاله به بررسی فیلم‌های دهه ۷۰ و ۸۰ سینمای ایران می‌پردازد.

### تصویر دین در سینما

مطالعه‌های اجتماعی به سه گونه به مطالعه دین پرداخته است: گروهی دین را به عنوان آنکه در فهم کنش اجتماعی مؤثر است، مطالعه نموده‌اند. عده‌ای از اندیشمندان، رابطه دین را با دیگر حوزه‌های اجتماعی، چون اقتصاد، سیاست و طبقه‌های اجتماعی بررسی کرده‌اند و گروه سوم نیز به پژوهش در نقش‌ها، سازمان‌ها و جنبش‌های دینی پرداخته‌اند (جلالی‌مقدم، ۱۳۷۹، ص ۴۸)؛ اما به این حوزه‌ها دو گروه دیگر نیز باید افزود که مطالعه‌های اخیر را نیز در بر گرفته است. در حال حاضر، گروهی با نگاهی درون دینی به مطالعه مسائل اجتماعی می‌پردازند و دسته دیگر، به تصویر، نقش و جایگاه دین در دنیای مجازی روی می‌آورند.<sup>۱</sup> هر دو گروه نیز با توجه به جامعه دینی ایرانی، اهمیت قابل ملاحظه‌ای دارند.

دنیای امروز، دنیایی است که در کنار دنیای واقعی<sup>۲</sup> با شکل‌گیری فضای مجازی و دنیای مجازی، با پدیده دو جهانی شدن رو به رو هستیم (عاملی، ۱۳۸۲). در این فضا می‌توان همان طور که در جهان واقعی به مطالعه در امری اجتماعی پرداخت، در جهان مجازی نیز، این کار را نمود؛ یعنی آنچه از دین و سایر نهادهای اجتماعی

---

1. Virtual World  
۲. Real World

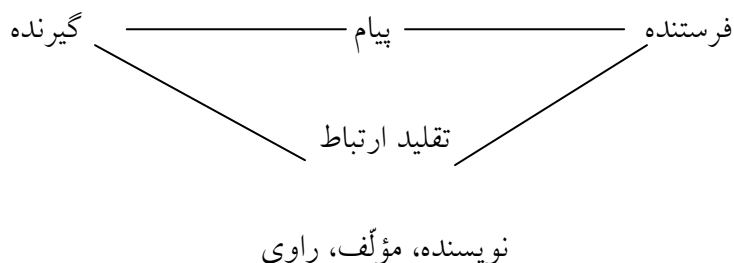
دیده می‌شود و می‌توان آن را از زوایای گوناگون مطالعه نمود، به شکلی دیگر در فضای مجازی قابل مشاهده است. گستره فضای مجازی هم از سینما و تلویزیون آغاز شده و تا اینترنت و ماهواره ادامه دارد.

در این میان، استفاده از سینما و ویژگی‌های منحصر به فرد آن، مثال زدنی است؛ چرا که زبان سینما، زبان تصویر است و زبان تصویر، مناسب‌ترین زبان برای تأویل‌های متکثر است؛ چرا که تأویل، مختص متن است و سینما یک متن تصویری با نشانه‌های بی‌نهایت متکثر است. همین عامل است که سینما را در بیان مفاهیم معنوی و دینی، از دیگر نوع‌های هنری و مجازی متمایز می‌کند.

دنیای تصویر سینما، با توجه به ماهیت و فرم منحصر به فردش، این قابلیت را دارد که در ذهنیت متفاوت افراد و در قالب‌های متکثر و هم‌شأن با ظرفیت آن تفکر، تأویل شود. به بیان دیگر، یک فریم و یا سکانس سینمایی به عنوان یک امر برون‌ذهنی در درون ذهنیت افراد مختلف، تأویل و تفسیرهای متفاوتی می‌یابد. دلیل این امر نیز ماهیت تصویری سینماست که چنین تأویل‌های فردی را ممکن می‌کند و سینما را جایگاهی مناسب برای ارائه مفاهیم معنوی می‌سازد؛ چرا که تفاوت‌های فردی و ذهنی در برخورد با سینما کاملاً لحاظ شده است. این همان راز شکوفایی و جاودانگی سینما در ذهنیت و تفکر انسان جدید است؛ امری که هرگز در مورد صور دیگر هنری قابلیت بروز نداشته است. به همین دلیل است که هم ساخت تصاویر دینی و هم مطالعه این تصاویر تولید شده اهمیت می‌یابد. ماهیت این تصاویر تولید شده چگونه هستند؟

ما در هر فیلم با یک روایت<sup>۱</sup> رو به رو هستیم. بوث (۱۳۸۲؛ به نقل از مارتین، ۱۳۸۲، ص ۱۱۶)، معتقد است که مؤلف تلویحی که شاید همان راوی نباشد، داده‌هایی را درباره شخصیت‌ها و رویدادها به خواننده می‌رساند. بر اساس الگوی زیر در هر موقعیت روایتی، مفهوم معنای ادبی میان راوی و خواننده قرار می‌گیرد و برای درک آنچه هنگام خواندن رخ می‌دهد، راه‌های تازه‌ای فراهم می‌آورد.

نمودار شماره (۱): فرایند شکل‌گیری ارتباط بر اساس روایت (مارتین، ۱۳۸۲، ص ۱۱۶)



سینما هم چون رمان‌ها با روایت داستان‌ها، ما را سوار بر وسیله خودش می‌کند، ما را از رؤیاهای، امیدها، ترس‌ها و نگرانی‌ها، پر می‌کند و قادر می‌سازد تا از اینجا به آنجا برویم (بارسوتی و جانستن، ۱۳۸۵، ص ۲۰). در واقع، فیلم همانند داستان و رمان عمل می‌کند؛ نه آنکه رمان سازنده و پیشینه فیلم باشد که خود فیلم، نوعی رمان است که هم جایگاه مناسبی برای بیان مفاهیم دینی است و هم به شدت بر مخاطب مؤثر است. رمانی که به جای کلمه‌ها، تصاویر را برای ما روایت می‌کند.

در اینجا توجه وجودشناختی به سینما قابل توجه است. واژه تصویر که برگردان **picture** است، با واژه **painting** به معنای نقاشی هم ارتباط می‌یابد و هر دو واژه که هم‌ریشه‌اند، از واژه لاتین **pingere** به معنای نقاشی کردن گرفته شده‌اند. همه این واژه‌ها به ریشه سانسکریت **pik** و **pig** به معنای **cut** (برش) بر می‌گردند. خود کلمه **cut** نیز برای کنده‌کاری روی چوب و منبت‌کاری به کار می‌رفته است که ظاهراً از همین روش خط به دست می‌آید (ریخته‌گران، ۱۳۸۰، ص ۵۶-۵۷). از همین جاست که می‌توان معانی برخی از عناصر سینما را هم فهمید که برش برای تدوین<sup>۱</sup> کردن، یکی از آنهاست. با این واژه‌شناسی، پیچیدگی سینما که توانایی تأثیرگذاری را پیدا کرده هم مشخص می‌شود.

با این توجه مشخص می‌شود که فیلم نیز مانند رمان، نتیجه اختلاط عناصر گوناگونی است و در آن می‌توان عناصری از نمایش (صحنه‌پردازی، گفتگو، حالت‌ها و حرکت‌ها)، نقاشی (ترتیب، شکل، قالب، بافت، رنگ و نورپردازی)، فن شاعری (نمادگرایی، استعاره و سایر کنایه‌های ادبی)، موسیقی (آهنگ و هماهنگی) و قصه

---

1. Editing

(ساختار، روایت، موضوع و شخصیت‌پردازی) را یافت (جینکز، ۱۳۶۴، ص ۱۶). اگر داستان‌های سینمایی، خوب گفته شوند، تخیل را تحریک کرده و ما را به زمان و فضایی دیگر می‌برند. در نتیجه، به ما که بیننده‌ایم، کمک می‌کنند تا ارزش‌ها و اعتقادات را به عرصه‌ای انتقال دهیم که جدا از آن هستیم. سینما قدرت دارد که اعتقادات را بردارد و در جایی بگذارد تا تبدلی با زندگی صورت پذیرد. سینما با داستان‌های خوب باعث رشد روحی و برخورداردهای روحانی می‌شود (همان، ص ۳۰).

تمامی عوامل و عناصری که می‌تواند برای انتقال مفاهیم مذهبی و دینی انجام بگیرد، در فیلم وجود دارد. این تمایل به انتقال مذهبی تنها در جامعه ایرانی وجود ندارد. در بین مسیحیان هالیوود، سه راه برای بیان دین از راه فیلم‌سازی مطرح بوده است:

۱. گروهی به دنبال صنعت موسیقی کلیسایی رفتند و آن را برای انتقال پیام مسیحی، راهی مناسب مبتنی بر اصل اعتقادی دانستند.
۲. ساختن فیلم‌هایی پول‌ساز که انگیزه بیشتری داشتند، با مفاهیم و مضامین مسیحی که بیشتر تماشاگران آنها مسیحی بودند.
۳. فیلم‌های دینی با پیام محبت‌آمیز که لزوماً مفاهیم مذهبی را در بر نداشتند (بارسوتی و جانستن، ۱۳۸۵، ص ۲۷-۲۸).

حال که اهمیت سینما در القای مفاهیم مورد نظر به مخاطب را درک نمودیم، باید به این پرسش پاسخ داد که چگونه در سینمای ایران، این مفاهیم بازنمایی می‌شوند و از سوی دیگر، مخاطب چه تصویری دینی را مصرف می‌نماید؟ به خصوص اینکه مصرف در سال‌های اخیر به عنوان بحث اساسی در بسیاری از مطالعه‌های اجتماعی و بین‌رشته‌ای مطرح شده است. منظور از مصرف در اینجا نیز فقط یک شیء و ماده‌ای با کاربرد فایده‌گرایانه نیست که خریداری شده است؛ بلکه پدیده‌ای است که معنایی را می‌رساند و هویتی را به نمایش می‌گذارد. ضرورت پرداختن به این بحث در جامعه‌ای که در آن عناصر دینی، نقش مهمی را ایفا می‌نمایند، دو چندان است.

مفاهیم و نمادهای مذهبی در سینمای ایران

در دنیای امروز با یک چرخش فرهنگی<sup>۱</sup> رو به رو هستیم و این به آن معناست که در واقع، مهم‌ترین موضوعی که باعث تغییرهای اجتماعی جدید می‌شود، فرهنگ است (کاظمی، ۱۳۸۷، ص ۶۱). در این باره هم موضوع‌های مختلفی به عنوان مسئله مطرح می‌شود. بارکر (رضایی، ۱۳۸۷، ص ۲۵)، هفت مسئله اساسی را در این مورد مطرح می‌نماید که از جمله آن، ویژگی‌های متنی فرهنگ است. در این فضا، مصرف اهمیت جدی می‌یابد؛ یعنی با تغییر ذائقه مخاطب و نوع مصرف فرهنگی آن می‌توان تغییرهای اجتماعی را ایجاد نمود.

در این بخش سعی داریم تا مروری سریع بر چند فیلم ایرانی داشته باشیم که در آن افراد از مفاهیم مذهبی استفاده کرده‌اند. کار اولیه ما این است که روایتی از فیلم‌ها را ارائه داده و پس از آن سعی خواهیم کرد، به نوعی تحلیل خویش را درباره آن‌ها بیان نماییم تا به این وسیله بتوانیم بر ساختار فیلم‌های سینمای ایران که به مفاهیم مذهبی پرداخته‌اند، نزدیک‌تر بشویم. پیش از بررسی فیلم‌ها، باید دو نکته اساسی را مورد توجه قرار داد: نخست آنکه، بسیاری از این مفاهیم و نمادها در جایگاه یک نقش مذهبی قرار گرفته‌اند؛ یعنی با تحلیل کارکردی که به عنوان فرد مذهبی جلوه داده شده است، رو به رو بوده‌ایم و آن را تحلیل می‌نماییم. نکته دیگر آنکه، از میان فیلم‌هایی که سالانه تولید و پخش می‌شود، فیلم‌هایی را که به صراحت به مذهب و یا افراد مذهبی پرداخته‌اند انتخاب نکرده‌ایم؛ چرا که در این فیلم‌ها مشخص است که قصد کارگردان بر تخریب و یا تحقیر افراد مذهبی نیست. هر چند در این فیلم‌ها هم افراد مذهبی آن طور که شایسته است، نمایش داده نشده‌اند - برای نمونه، فیلم‌های مارمولک و زیر نور ماه - اما به نظر می‌رسد که به واقعیت اجتماعی نزدیک‌تر باشند.

تأکید در این بررسی بر شیوه رفتار و عمل نقش‌های به تصویر کشیده شده در سینما است و اینکه تعامل افرادی که مذهب را مبنای عمل خویش در نقش‌هایشان داشته‌اند، با هم‌گنان خود و دیگران چگونه بوده است؟ و اینکه گفت و گوهای رد و بدل شده میان آن‌ها درباره چه مسائلی می‌باشد؟

باید گفت که این مقاله تحلیل و تفسیر خویش را از این تصویر بازنمایی شده جامعه ارائه خواهد کرد که لزوماً با رأی و نظر کارگردان هم‌خوان نیست. فیلم‌های در نظر گرفته نشده برای این مقاله، فیلم‌هایی است که در دهه

۷۰ به بعد سینمای ایران تولید و اکران شده‌اند و در آن، نقش‌های مذهبی به طور برجسته و خاص وجود داشته‌اند. سینمای دهه ۶۰ ایران با توجه به فضای پسا انقلابی و نیز مقاومت ملی در جنگ تحمیلی، افق بالا و فضایی پر از معنا داشتند؛ به طوری که در بسیاری از جشنواره‌ها پس از گذشت سال‌ها، با دیدن فیلم‌های سینمای دفاع مقدس، سینماگران و علاقه‌مندان به سینما، آن را متعلق به ایران می‌دانند و می‌شناسند. از ابتدای دهه ۷۰ به این طرف، کم‌کم فضای سینما تغییر نموده و جای خود را به یک سینمای اجتماعی - خانوادگی داده است. طبیعتاً تأثیرگذاری این فیلم‌ها بر خانواده‌ها و نسل جوان و سوق دادن آنها تأثیرگذار است. این فیلم‌ها با توجه به قاعده روش‌های کیفی به صورت هدفمند و غیر تصادفی انتخاب شده‌اند.

فیلم «سارا»<sup>۱</sup> روایت زنی سخت‌کوش است که برای نجات جان همسر خویش سال‌ها زندگی مخفیانه و شبانه را در زیرزمین نمودار خانه‌اش، به قیمت از دست دادن سوی چشمانش به جان خریده است. او برای نجات جان «حسام»، از یکی از دوستان او پولی را وام می‌گیرد. ولی به همه می‌گوید که این پول از اموال پدر مرحومش به او ارث رسیده است. علت آن، ترس از شوهر خویش است که مبادا رازش فاش شود و زندگی او از هم پاشیده شود. سرانجام آنچه می‌ترسید، به سرش آمد.

شوهر سارا که فردی متعصب برآمده از مذهب و غیرت دینی به تصویر کشیده شده است، به او سخت‌گیری می‌کند و «سارا» به ناچار خانه را به همراه فرزندش ترک می‌کند. فرد بازنمایی شده بسیار متعصب، سخت‌گیر و خشن است. در واقع، داستان فیلم از رنج زنی که شوهری دارد که خود را در ظاهر مذهبی می‌داند، روایت می‌کند. تا جایی که توان گذشت از یک اشتباه همسرش را هم ندارد. همین طور او نمی‌تواند به طور عقلانی زندگی‌اش را اداره کند و یک عدم توازن در زندگی دارد.

---

۱. اثر: داریوش مهرجویی؛ نویسنده فیلمنامه: داریوش مهرجویی؛ ۱۰۳ دقیقه؛ بازیگران اصلی: نیکو کریمی، امین تارخ و خسرو شکیبایی.



فیلم «لیلا»<sup>۱</sup> بسیار شبیه به «سارا» است، البته بدون در نظر گرفتن وقایع. او هم تحت ستم خانواده همسر خویش به ویژه مادر و خواهران شوهر است. او که زندگی پرشور و نشاط خویش را به خاطر ناباروری در حال فروپاشی می‌بیند، از این ظلم به طور مضاعف در عذاب است. مادر شوهر او که قاعدتاً از خانواده‌ای مذهبی است، با عناوینی مانند اینکه: «خدا می‌خواهد که تو بچه‌دار نشوی و چاره‌ای نیست»، و «بالاخره هر کس سرنوشتی داره»، سعی در القای این سرنوشت محتوم به وی دارد و سرانجام «لیلا» را راضی می‌کند که خود او برای همسرش، تجدیدفراش نمایند. تا جایی که او همسرش را تشویق و ترغیب می‌نماید. خودش او را برای خواستگاری و عروسی حاضر می‌کند و در خرید عروسی دوش هم‌پای اوست. در نهایت، با جمله‌ای که نشان از متقاعد شدن در برابر حرف مادر شوهر است: «روی پیشونی من هم این طور نوشته»، تن به زندگی با زن دوم همسرش می‌دهد.

در فیلم، خانواده همسر «لیلا» مذهبی تصویر شده است. مصرف نمادهای مذهبی و سخنان برآمده از مذهب و نیز مفاهیمی که رنگ و بوی مذهبی دارد، در شخصیت پدرشوهر و مادرشوهر «لیلا» قابل رؤیت است. پدر عبا به دوش، ملازم به اجرای حرام و حلال و در چند صحنه فیلم در حال قرائت قرآن می‌باشد، به لیلا در اولین جشن تولدش پس از عروسی، انگشتری عقیق هدیه می‌دهد. مادر که در هیچ صحنه‌ای نقشی آن چنانی ندارد، در الفاظ و کلمه‌ها به خداوند و دین تمسک کرده است.

البته خانواده «لیلا» هم خانواده‌ای مذهبی است و در اصل لیلا و رضا در مراسم شله‌زردپزان ۲۸ صفر با یکدیگر آشنا شدند و از این روست که مادرشوهر او سعی دارد با مفاهیم و کلمه‌های مذهبی او را راضی به انجام این کار نماید. به بیان دیگر، نوع دیگر مصرف نمادهای مذهبی، تصویر بازنمایی شده یک سنت مذهبی در جامعه ایران؛ یعنی «شله‌زردپزان» است. آنچه برای مخاطب از دین تصویر شده، مستی خرافه‌ها و تعصب‌های موهوم، عمل به پوسته ظاهری دین و بد تصویر کردن آدم‌های مذهبی است.

---

۲. اثر: داریوش مهرجویی؛ نویسنده فیلمنامه: داریوش مهرجویی؛ ۹۰ دقیقه؛ بازیگران اصلی: علی مصفا، لیلا حاتمی و جمیله شیخی.

«شوکران»<sup>۱</sup> هم روایتی دوگانه دارد. زنی سخت‌کوش و ساده‌دل که فکر می‌کند، همسرش «محمود» برای مداوای دوست صمیمی، رفیق و رئیسش از زنجان به تهران در سفر است؛ غافل از آنکه او زنی را به همسری موقت خویش درآورده است. هر چند غفلت «ترانه» تا پایان ماجرای فیلم برای او باقی است و حتی شک و تردید او با کلمه‌ها و خاطره‌های همسر صیغه‌ای شوهرش و سپس مرگ «سیما» برطرف می‌شود؛ اما تماشاگر شاهد ظلمی است که در پوشش مذهبی بر او رفته است.

در واقع، تصویری که کارگردان از مذهب دارد، در فرد دورو و دروغ‌گویی به نام «محمود» نمایش داده شده است؛ چرا که او بدون در نظر گرفتن حقوق شرعی همسر صیغه‌ای خود، با زیر پا گذاشتن مسائل اعتقادی، اخلاقی و حتی انسانی، سیما را با حال روانی و آشفته رها می‌نماید. اما در ابتدای آشنایی‌اش با «سیما» مدعی مقید بودن به مسائل شرعی است و به او می‌گوید: «دنبال یه فرصت می‌گشتم که باهات جدی صحبت کنم، من به یه سری چیزهایی اعتقاد دارم، اعتقادتم به من میگن که اگر احتمال به گناه افتادن باشد، باید صیغه بخونی...».

جالب اینجاست که همین فرد به ظاهر معتقد، با دروغ، همسر خویش و فرزندانش را ترک می‌کند. نکته جالب و قابل بیان در این فیلم بازتولید این رفتار در ظاهر مذهبی «محمود» در «سیما» است. او که خود را با یک فرزند در بطن، بدون پناه و در برابر پدرشوهر متوفایش بدون آبرو یافته است، سعی می‌کند که از حربه محمود برای دوباره مستحکم شدن رابطه‌شان سود جوید. او چادری خریده و در هنگام ورود به اتاق سر می‌کند تا ادعا نماید که در اثر رابطه با او، به اعتقادهای مذهبی‌اش پای‌بندتر شده است. شاید این رفتار او، محمود را که ادعای مذهبی بودن دارد، به رحم آورد و محمود گمان کند که با به صیغه درآوردن او، کسی دیگر را هم مذهبی نموده است. در صحنه‌ای دیگر از فیلم، سیما خطاب به محمود می‌گوید: «اگه من بخوام نماز بخونم، به من کمک می‌کنی؟» در واقع، او می‌خواهد از طرفند محمود که خود را فردی مذهبی معرفی می‌کند، استفاده نماید و در ظاهر خود را آن طور که همسر موقتش می‌طلبد و می‌خواهد، جلوه دهد تا او را به خود و خانه‌اش پای‌بند

---

۱. اثر: بهروز افخمی؛ نویسنده فیلمنامه: بهروز افخمی و مینو فرشچی؛ ۱۰۱ دقیقه؛ بازیگران اصلی: فریبرز عرب‌نیا، هدیه تهرانی و محمد صالح علاء.

نماید. این، یعنی بازتولید رفتار آدمی که خود را مقید به مذهب می‌داند؛ اما در بسیاری موارد به آن عمل نمی‌کند.

«شب یلدا»<sup>۱</sup> ساخت متفاوتی نسبت به فیلم‌های بالا دارد. اینجا حکایت مردی است که از سوء رفتار افراد مذهبی در محیط کاری‌اش رنجیده است. در واقع، نوع تصور کارگردان از مفاهیم مذهبی متفاوت شده است. این بار گله و شکایت مردی از تزویر افراد مذهبی جامعه به تصویر کشیده شده است. او که خود را یک متخصص معرفی می‌کند و از اینکه همکارانش او را به خاطر حسادت و یا چیز دیگر و نه به خاطر عدم تعهد، بلکه با برچسب عدم تعهد از کار برکنار کرده‌اند، اعتراض می‌کند. به مادرش می‌گوید همه اینها دروغ است و مسئله چیز دیگری است. در اینجا استفاده ظاهری از مذهب، دیگر فقط در درون خانواده نمایش داده نشده است؛ بلکه وارد حیطه جامعه شده است. تصاویری از زخم‌های شلاق خوردن «حامد» برای به رحم آوردن دل مخاطب هم تصویر شده و همسرش نیز با تأسف از این جریان نام می‌برد. بدون آنکه اشاره به شرب خمر همسر نماید، از پنهان‌شدن به یک کشور دیگر سخن به میان می‌آورد.

داستان را به گونه‌ای دیگر مرور می‌نماییم. حامد به همسرش و دخترش علاقه‌ای زیاد و وصف‌ناشدنی دارد؛ ولی به خاطر شرایط سخت مذهبی در ایران، همسرش تاب نمی‌آورد و با فرار از ایران، او را با تمام علایقش تنها در یک اتاق تاریک باقی می‌گذارد. این در حالی است که خیانت زن، نقش کلیدی و جدی در داستان دارد، آنچه بزرگ‌نمایی شده، سخت‌گیری‌هایی است که از زبان نقش نخست فیلم هم بیان شده و ما تصویر روشنی از علت این سخت‌گیری‌ها نداریم. قسمتی از این سخت‌گیری‌ها از زبان حامد، وقتی که پلیس به در منزل او رجوع می‌کند تا از ماشین پارک شده جلوی منزل سؤالی بپرسد، این چنین بیان می‌شود: «چیه برادر؟! جشن تولده. ممنوعه؟ زن بی‌حجاب نداریم. زن با حجاب نداریم. مرد بی‌غیرت نداریم. مرد با غیرتم نداریم. نوار مبتذل نداریم. ماهواره نداریم. صور قبیحه نداریم. حشیش، تریاک، ذغال خوب و رفیق ناباب نداریم. رقص، آواز، خوشی، خنده، بشکن و بالابنداز نداریم. شرمنده‌تونم همه چیز ممنوعه کلاً نداریم.. نداریم. مهمونیه، ولی

---

۱. اثر: کیومرث پوراحمد؛ نویسنده فیلمنامه: کیومرث پوراحمد؛ ۸۵ دقیقه؛ بازیگران اصلی: محمدرضا فروتن، پردخت یزدانیان و الهام چرخنده.

مهمون هم نداریم... جشن تولد یه بچه‌س، ولی بچه هم نداریم». تمام سخت‌گیری‌هایی که در فیلم هم شاهد نیستیم، با زبان حامد به عنوان یک شهروند، از مأمور نیروی انتظامی به عنوان نماینده حاکمیت پرسش می‌شود و این مطلب را به ذهن تداعی می‌کند که چقدر زندگی در جامعه دینی سخت است که یک آدم عاشق خانواده و زندگی را به چنین پرتگاهی می‌کشاند.

«دو زن»<sup>۱</sup>، دو چهره یک زن را به نمایش می‌گذارد. چهره اول، زنی سخت‌کوش و استوار، دانشجویی با اطلاعات بالا و درس‌خوان که از شهرستان به تهران آمده است. چرخ روزگار و حوادث پس از انقلاب اسلامی دوباره «فرشته نام‌آور» را به موطن اصلی خویش، اصفهان بازمی‌گرداند. در آنجا به ازدواجی اجباری تن می‌دهد، با همسری پولدار که به ظاهر مذهبی و خوش‌غیرت می‌نمایاند.

از اینجا زندگی جدید و چهره دوم یک زن آغاز می‌شود. «احمد» می‌خواهد چهره دومی از او بسازد؛ زنی که باید در خانه بماند، تمام ارتباط او با دنیای خارج قطع خواهد شد، چرا که مبدا خطایی از این زن جوان سر بزند. ابتدا ارتباطش را با دوستانش، به خصوص «رؤیا» قطع می‌نماید. در برابر خواهش زن که برای گردش بیرون بروند، سر خم فرومی‌آورد، ولیکن به خاطر دعوایی از سر تعصب و غیرت مرد، گردش خانوادگی قطع می‌شود. با تلخی و بدرفتاری «احمد»، خانواده دختر هم میل چندانی به ارتباط با وی ندارند. این سوءظن و بدگمانی، غیرت و تعصب نابجا تا مرگ احمد ادامه می‌یابد و زن جوان به همراه فرزندانش از کارهای عقب افتاده خویش و از این قید و بند سخن می‌گوید. تصویر کارگردان از مفهوم مذهب، تعصب و غیرت است که کاملاً در این فیلم مشهود است.

«سگ‌کشی»<sup>۲</sup>، هم تصویر خستگی‌های یک زن جوان و بازی مردان با اوست. گلرخ کمالی که زن نویسنده و روشنفکری است، ورد زبانش است که: «باید با زخم ساخت... طول می‌کشد، ولی خوب میشه». در فیلم علاوه

---

۱. اثر: ته‌مینه میلانی؛ نویسنده فیلمنامه: ته‌مینه میلانی؛ ۹۶ دقیقه؛ بازیگران اصلی: نیکی کریمی، محمدرضا فروتن، آتیلا پسیانی و مریلا زارعی.

۲. اثر: بهرام بیضایی؛ نویسنده فیلمنامه: بهرام بیضایی؛ ۱۴۵ دقیقه؛ بازیگران اصلی: مزده شمسایی، مجید مظفری و رضا کیانیان.

بر آنچه مورد توجه ماست، صحنه حضور گلرخ در حجرهٔ یک حاجی بازاری است. اما چرا آنجا؟ او سعی می‌کند که چک همسرش - «ناصر معاصر» - را از وی خریداری کند. حاجی که اول حتی قصد نگاه کردن به او را ندارد، با یک نظر در امتداد غریزهٔ خویش قرار می‌گیرد و به عکس چند دقیقه قبل، از او برای درآمدن به عقد موقت خویش و حضور آخر هفته در باغش دعوت می‌نماید و سعی می‌کند با تزویر از او در این جریان باج بگیرد و کام دل برآرد. کارگردان این فیلم هم مفاهیم دینی را به طور غیر واقعی و تقلبی توسط افراد مذهبی‌نما به تصویر کشیده است و تلاش دارد نشان دهد که مردان مذهبی هم مانند سایر مردان که در حق گلرخ مرتکب ظلم شده‌اند، با استفاده از توجیه مذهب، ظلم مضاعفی را مرتکب می‌شوند. همین طور حاجی که زن و زندگی دارد، به همسر خویش هم خیانت می‌کند. در واقع، دین ابزاری تزویری برای پیشبرد اهداف حاجی و افراد مذهبی بازنمایی می‌شود.

«دنیا»<sup>۱</sup> نیز روایت هوس یک حاجی بازاری پولدار دیگر است. او نیز قصد نگاه به دختر جوان مراجعه‌کننده به دفترش را ندارد. در نگاه نخست به «دنیا» دل‌بسته می‌شود و از این پس به عنوان تنظیم‌کنندهٔ برنامه‌هایش عمل می‌نماید و او را به هر کجا که بخواهد می‌برد، در نزدیک‌ترین مکان به منزلش برایش جایی را اجاره می‌کند، زن و دخترش را برای سفر مکه راهی می‌کند و خود هر چند به ریش، لباس و تسبیح، دل‌بسته است، برای «دنیا» به کناری می‌نهد و از هر راهی حتی تهدید برای رسیدن به او دریغ نمی‌نماید.

در نهایت، «حاج رضا عنایت»، با «دنیا» ازدواج می‌کند و در پایان قصه، آشکار می‌شود که «دنیا» قصد رسیدن به اموال تصاحب شده در دست او را دارد. هر چند در این داستان در نهایت زن جوان پیروز میدان است؛ اما پرده از چهره حاجی شصت ساله بر می‌دارد که ادعای مذهب دارد. نوع پرداخت داستان در این فیلم هم حکایت از مصرف مفاهیم مذهبی دارد که توسط افرادی مورد سوء استفاده واقع شده است. تصاویر افراد بازنمایی شده در این فیلم و فیلم قبلی که نقش مذهبی برعهده دارند، شامل افراد دروغگو، دورو و به ظاهر مذهبی است.

---

۱. اثر: منوچهر مصیری؛ نویسنده فیلمنامه: فرهاد توحیدی؛ ۱۰۸ دقیقه؛ بازیگران اصلی: هدیه تهرانی، گوهر خیراندیش و محمدرضا شریفی‌نیا.

«شام آخر»<sup>۱</sup> از سلطه سالیان طولانی مردی بر زن خویش حکایت می‌کند. «مهین مشرقی»، استاد دانشگاه در رشته معماری است و مرد، پستی مهم و دولتی دارد. او نیز علاقه ندارد که همسرش در دانشگاه سخنرانی یا تدریس کند. این نکته از تحقیر او هنگام سخنرانی، زد و خوردش در هنگام تدریس پیداست. این فیلم هم با مصرف مفاهیم و افراد مذهبی نما سخت گره خورده است.

«مهین مشرقی» که از این زندگی خسته است، با تشویق دخترش «ستاره» از همسرش طلاق می‌گیرد. اما شوهر به ظاهر مذهبی او که از این ماجرا ناراحت است، هنگامی که متوجه می‌شود یکی از دانشجویان «مشرقی»، به نام «مانی معترف» عاشق او شده است و قصد ازدواج با هم را دارند، با نفوذ مذهبی خویش و همکاری حراست، هر دوی آنها را از دانشگاه اخراج می‌کنند و سرانجام به دست «ستاره» به قتل می‌رسند. کار «معترف» و «مشرقی» خلاف شرع نبود، هر چند خلاف عرف بود؛ ولی همسر او که مردی مذهبی بود، با استفاده از این چهره‌اش، آن دو را بدنام و باعث خارج شدن آنها از سیر عادی زندگی‌شان و حتی سرانجام مرگ آنها شد.

«مارال»<sup>۲</sup> هم ماجرای دختر جوانی است که گرفتار افرادی شده است که از مذهب تنها نام و نشانی را برده‌اند و لایه برونی وجود آنها با مذهب آمیخته شده است. «رضوان» که فردی مذهبی و باایمان است، سعی دارد با انجام کار خیر و ثواب، گناهان خود را پاک کند. به دنبال این جریان، او به همسرش «حاج ابراهیم» پیشنهاد می‌کند که با عقد کوتاه‌مدت یکی از زنان زلزله‌زده، او را از بدبختی دور کند؛ اما دست بر قضا، زنی که معرفی می‌شود، دختر جوانی، به نام مارال است.

چیزی نمی‌گذرد که روابط رضوان و مارال تیره می‌شود و «رضوان» کاری می‌کند تا «حاج ابراهیم»، «مارال» را از خود دور کند. این بار هم فردی دیگر از سست عنصری کسانی که دغدغه مذهب دارند، ضربه می‌خورد.

---

۲. اثر: فریدون جیرانی؛ نویسنده فیلمنامه: فریدون جیرانی و نازنین مفخم؛ ۹۶ دقیقه؛ بازیگران اصلی: کتایون ریاحی، ثریا قاسمی، آتیلا پسیانی، محمدرضا گلزار و هانیه توسلی.

۲. اثر: مهدی صباغزاده؛ نویسنده فیلمنامه: محمدهادی کریمی؛ ۹۷ دقیقه؛ بازیگران اصلی: مجید حاجی‌زاده، نادیا دلدار، حدیث فولادوند و ثریا قاسمی.

رضوان بسیار مذهبی و وسواسی نشان داده شده است و حتی خواهر خویش را به خاطر نداشتن ظاهر مذهبی از خود رانده است. «مارال» از دوست «رضوان» (فائقه) کمک می‌گیرد. در این میان، پسر فائقه به «مارال» علاقه‌مند می‌شود و با هم ازدواج می‌کنند و «رضوان» از کرده خود پشیمان می‌شود. در واقع، در میانه داستان، یک قرابت جدی میان داستان فیلم و داستان ساره، هاجر و ابراهیم خلیل دیده می‌شود و به نوعی زیرمتن فیلم قرار دارد.

تمام سعی کارگردان در مصرف مفاهیم مذهبی مورد سوء استفاده واقع شدن و نیز مظلوم ماندن کسانی است که از ظلم افراد مذهبی‌نما رنج می‌برند. داستان این فیلم با مصرف مفاهیمی، چون ازدواج موقت سر و کار دارد که توسط دین اسلام تشریح شده است. اما مفهومی که از واقعیت خود قلب شده و به معنای واقعی آن عمل نمی‌شود و از دزدیدن دل کسانی که در هنگام عمل در بوته امتحان قرار می‌گیرد و سخت خود را پای‌بند به اصول مذهبی می‌داند، حکایت و مصرف خویش را انجام می‌دهد. در پایان هم «رضوان» و همسرش با تمام قیود مذهبی، از خواهرش که پزشک تحصیل کرده در فرنگ است، کمک می‌گیرند و او با تکیه به علم خود و حضور در فضای تحصیلش مشکل را حل می‌کند. مخاطب که سلیقه «رضوان» را به جای دین، تصور کرده و یا احتمالاً باور نموده، نتیجه خواهد گرفت که بسیاری از دینداران، آدم‌های خرافه‌ای بیش نیستند.

«رستگاری در هشت و بیست دقیقه»<sup>۱</sup> فیلمی است که تلاش می‌کند افراد مذهبی را به نمایش بگذارد که با غیرت و تعصب دینی هستند. «طاها رحمانی»، دانشجوی اخراجی از دانشگاه، به عنوان راننده در یک آژانس کار می‌کند. او تحت تأثیر دوست صمیمی‌اش «فؤاد» و بر مبنای باورهای‌شان، خود تصمیم به اصلاح جامعه و برخورد با کسانی می‌گیرند که مشهور به ترویج فساد هستند. فؤاد تنها راه اصلاح جامعه را در اعمال خشونت می‌داند و عقیده دارد که جهان باید از مظاهر غفلت پاک شود. از این رو، به دوستش مأموریت می‌دهد تا زنی تن‌فروش به نام «آهو شریفی» را بکشد که با برادر کوچکش در محله آنها زندگی می‌کند. طاها به قصد کشتن آهو، او را سوار اتومبیل آژانس می‌کند؛ اما با شنیدن حرف‌های زن که حالا خود را آماده مردن نشان می‌دهد، درمی‌یابد که او زن بیچاره و مستأصلی است و بنابراین، از کشتن او صرف نظر می‌کند.

۱. اثر: سیروس الوند؛ نویسنده فیلمنامه: محمدهادی کریمی؛ ۱۰۷ دقیقه؛ بازیگران اصلی: بهرام رادان، مهتاب کرامتی و شهاب حسینی.

فؤاد در مراجعت دوستش، کارت دانشجویی زن را که داخل ماشین افتاده می‌بیند. او از اینکه دوستش در کشتن آهو ناکام مانده، عصبانی می‌شود و می‌گوید که او فریب حرف‌های آهو را خورده است. اما طاها تصمیم می‌گیرد که دیگر مجری نظرهای خشونت‌بار فؤاد نشود و تصمیم می‌گیرد که کارت دانشجویی آهو را به او بدهد. وقتی در غیاب آهو به منزل او می‌آید، با «هومان» برادر آهو آشنا می‌شود. مرد متمولی که آهو را صیغه خود کرده، از طریق پیشکارش «سهیلی»، از ماجرای آهو و طاها باخبر می‌شود و دو مرد را اجیر می‌کند تا طاها را گوشمالی بدهند.

وقتی مزاحمت‌های فؤاد که جوان دیگری را برای آزار آهو انتخاب کرده، تکرار می‌شود، طاها، آهو و هومان را به خانه عمه‌اش، «مولود خانم» می‌برد، اما در آنجا هم علاوه بر تکرار مزاحمت‌ها، با مخالفت شوهر عمه‌اش روبه‌رو می‌شود و از طرف آدم‌های فؤاد روی صورت هومان اسید می‌پاشند. وقتی آهو از روی ناچاری شب را در پارک می‌گذراند، همراه تعدادی زن ولگرد دستگیر و بازداشت می‌شود. به دستور مرد ثروتمند، سهیلی با دادن وثیقه او را آزاد می‌کند و او را به آپارتمانی می‌برد که قرار است مرد به آنجا بیاید. آهو مرد را می‌کشد و سلاح مرد را به طاها می‌دهد که در تعقیب او به آپارتمان آمده و آنجا را ترک می‌کند.

درست است که تصویر ارائه شده تلاش دارد تا به انحراف فکری این گروه توجه کند و درست است که در دوره‌های تاریخ معاصر کشورمان، گروه‌هایی چون مجاهدین خلق و فرقان بودند که با تعلق‌های مذهبی، دچار انحراف فکری شدند، اما آیا تنها مذهبی‌ها دچار انحراف می‌شوند؟ آن هم از نوع خشونت‌بارش که دست به ترور و قتل بزنند؟ در واقع، این فیلم جزء فیلم‌هایی است که به نقش افراد مذهبی در محیط اجتماعی توجه نموده و پا را از حیطه خانواده بیرون گذاشته است و در یک محیط جامعه تلاش دارد تا افراد مذهبی را به نمایش بگذارد.

«آواز قو»،<sup>۱</sup> ماجرای دو جوان علاقه‌مند به یکدیگر است. در داستان، ماجرای تزویر و دورویی یک فرد فوق‌العاده مذهبی به تصویر کشیده می‌شود. «پیمان فدایی»، ناراضی از تصمیم پدرش برای فرستادن او به خارج

---

۱. اثر: سعید اسدی؛ نویسنده فیلمنامه: سعید اسدی؛ ۸۷ دقیقه؛ بازیگران اصلی: بهرام رادان، جمشید هاشم‌پور و ساره آرین.



از کشور، مجلس جشنی را که برایش برپا کرده‌اند، ترک کرده و به سراغ دختر مورد علاقه‌اش «پرستو آرین» می‌رود. پدر او، فردی کاملاً مذهبی است. اما مذهبی بودن او فقط در جاهای خاص بروز و ظهور دارد.

پیمان با وجود مخالفت پدر پرستو، او را سوار اتومبیلش می‌کند؛ اما در یکی از پست‌های خیابانی نیروی انتظامی آنها دستگیر می‌شوند، در حالی که سرگرد «فتاح حیدری» اعتقادی به جلب و دستگیری آنها ندارد. درگیری پیمان و یکی از مأموران پاسگاه هنگام پر کردن ورقه تعهد، اوضاع را بدتر کرده و پیمان به جرم مضروب کردن پلیس، زندانی می‌شود. تلاش پدر پیمان که در اینجا از مهمانی آن چنانی خبری نیست و با یک پیراهن یقه آخوندی و سلام و علیک غلیظ در پاسگاه حضور پیدا کرده، نتیجه‌ای ندارد. حتی یکی از مأموران نیروی انتظامی به پیمان خطاب می‌کند که: «حیف این پدر با یه همچین پسری». در واقع، یکی از خستگی‌های پیمان از ریا و دورویی پدر است که در جایی، مذهبی است و در جایی دیگر، رویه‌ای دیگر دارد. پدر او هم یک حاجی بازاری است که در فیلم‌های دیگر نیز مشابه آن را داشته‌ایم.

در مدت حبس، یکی از زندانیان، پیمان را به فرار از کشور ترغیب می‌کند و او هم در فرصتی مناسب از دست مأموران می‌گریزد و با تماس با شماره تلفنی که از زندانی هم‌بندش گرفته بود، امکان خروج از کشور را برای خود و پرستو فراهم می‌کند. در مرز ایران و ترکیه، جعلی بودن پاسپورت پیمان لو رفته و ماجرا به گروگان‌گیری خونین منجر می‌شود. سرگرد فتاح، تمام تلاش خود را برای ختم این جریان به کار می‌گیرد؛ اما موفق نمی‌شود و سرانجام پیمان در حادثه تیراندازی کشته می‌شود.

## نتیجه‌گیری

هر چند کارگردانان سینما به یک معنا تولیدکننده فیلم هستند و فیلم تولید شده، محصول خلاقیت ذهنی و حکایت عملی آنان است؛ اما از زوایای دیگر، آنان خود مصرف‌کننده محسوب می‌شوند. همان طور که ملاحظه شد، کارگردانان به خوبی از مفاهیم و نمادهای مذهبی سود جسته و روایت خویش را بر آن استوار می‌نمایند. روایتی که با مفهوم واقعی و حقیقی اجتماعی نزدیکی ندارد؛ اما همین تصویر ارائه شده در بسیاری از موارد، مورد مصرف خانواده‌های ایرانی قرار می‌گیرد و نقش مهمی در ایجاد رفتارهای جدید آنها ایفا می‌نماید.

در یک نگاه کلی به فیلم‌های بیان شده، مصرف مفاهیم و نمادهای مذهبی از سوی نقش‌های ارائه شده را در دو مقوله می‌توان گنجاناد:

اول: کسانی که با چهره‌ای مذهبی از دین و مذهب سوء استفاده می‌کنند و در واقع، دل در گروی مذهب نداده‌اند.

دوم: کسانی که مورد آزار و اذیت گروه اول قرار گرفته‌اند. فیلم، روایت ظلم و ستم آدم‌هایی است که چهره‌ای مذهبی را دارند؛ ولی عمل آنان با قولشان یکی نیست.

سوسور، معتقد بود که فرهنگ نیز همانند زبان ساخت یافته و شکل می‌گیرد. در واقع، او زبان را الگوی تمامی پدیده‌های اجتماعی می‌دانست و در مطالعه‌های خویش به روابط تفاوت و به خصوص «تقابل‌های دوتایی» در مطالعه ساختاری فرهنگ جوامع ابتدایی پرداخت. تقابل‌های دوتایی، نمایانگر حضور و غیاب چیزی از یک نوع است و در همه فرهنگ‌ها اهمیت کانونی دارد (کرایب، ۱۳۸۸، ص ۲۵۵).

این گونه به نظر می‌رسد که این تقابل‌های دوتایی، همچون تاریک/روشن، مرد/زن، سیاه/سفید، فقیر/پولدار، ضعیف/قوی و غیره، سازنده ساختار فرهنگی یک جامعه است و از راه کشف این تقابل‌های درون فرهنگی می‌توان به فهم فرهنگ و شیوه تفکر جمعی یک جامعه، نهاد اجتماعی یا گروه‌های خاص پی برد (همان).

اشتراوس همچون سوسور به این بحث می‌پردازد. برای او، بحث «تمایز» بسیار مهم است. او می‌گوید: «وجود مشخصه‌های متمایزکننده، بسیار مهم‌تر از محتوای آنهاست. در حقیقت، این مشخصه‌های تمایزی را می‌توان چونان شبکه‌ای به کار گرفت که در رمزگشایی یک متن استفاده می‌شود. چنین شبکه‌ای با ایجاد تقسیم‌ها و تقابل‌ها، شرایط صوری لازم را برای انتقال پیام فراهم می‌کند» (هارلند، ۱۳۸۰، ص ۴۷).

با استفاده از نظریه‌های سوسور و مباحث تکمیلی اشتراوس، می‌توان تقابل‌های دوتایی را که در مصرف مفاهیم و نمادهای مذهبی در سینمای ایرانی، استفاده شده، تفکیک کرد. این تفکیک که ناشی از تمایز جدی مفهومی است، بیش از پیش به فهم و تحلیل فیلم به ما کمک می‌نماید. یک تقابل معنادار را که در بالا هم به آن پرداخته

شد، می‌توان به این صورت در ذهن داشت: سوء استفاده‌کنندگان از مذهب/کسانی که توسط این افراد مورد سوء استفاده واقع شدند.

علت تأکید بر سوء استفاده مذهب، این است که در بسیاری از موارد، اجازه برخورد آن چنانی را نداده است و انسان را موظف به برخوردی مغایر از برخورد به تصویر کشیده شده دانسته است. «حسام» باید با «سارا» با مهربانی برخورد می‌کرد و عاطفه را جایگزین بی‌رحمی و خشونت خود می‌نمود، به خصوص آنکه بدون تأمل و تحقیق از ایثار و گذشت «سارا»، حق هیچ‌گونه برخوردی را نداشت. این کجا و تحقیر و تنبیه و گفتن این جمله که: «تو لیاقت زندگی کردن در خانواده را نداری».

آیا برخورد مادرشوهر «لیلا» را می‌توان عاطفی و به واقع از روی مبنای دینی و الهی تفسیر کرد؟ مادری که کانون خانواده را که بسیار در اسلام برای آن تأکید شده است، به خاطر فرزندآوری و یا ناباروری تحت الشعاع قرار می‌دهد. هر چند این فیلم تلنگری به جامعه است که چگونه در چنین مواردی به واقع باید برخورد شود؟ لکن گوشه‌نگاهی به مفاهیم دینی، انسان را از چنین برخوردی باز می‌دارد. یا در «شوکران» باید می‌گفت که دروغ گفتن حرمت شرعی خویش را از دست داده که مردی با دروغ سرگرم عیش در زندگی با همسر صیغه‌ای‌اش است. یا انسانی که عقایدش به او می‌گوید که باید صیغه بخواند، همان عقاید بر او تکالیف دیگری هم نهاده است. پس در حقیقت، «محمود» تصویری از کسی است که مذهب را بازیچه خود قرار داده و از یک مذهبی که خود را پای‌بند به این مذهب می‌داند، انتظاری مذهبی‌نما و بدون تکیه بر اصول دینی، او را از کار بی‌کار کرده‌اند. همین مباحث در فیلم‌های دیگر جاری است. در اینجا هم می‌توان این دوتایی را در فیلم‌های ایرانی یافت: مذهبی‌نما/مذهبی.

نمی‌توان منکر این شد که این فیلم‌ها بازنمایی از زندگی روزمره اتفاق افتاده در جامعه ما هستند و مواردی این چنینی را می‌توان در جامعه یافت. حتی گاهی جلوتر می‌آییم و می‌گوییم این داستان‌ها از سوء استفاده‌های افراد از مذهب در جامعه به ذهن کارگردان‌ان خطور کرده و بر پرده سینما به تصویر کشیده شده است. نکته اینجاست که این نقش‌ها را نمی‌توان مذهبی خواند؛ بلکه بیشتر اینها افرادی هستند که در قید و بند سنت‌هایی می‌باشند که رگه‌هایی هم از مذهب را در خود تنیده‌اند؛ بنابراین، رفتار آنها رفتار دینی نام نمی‌گیرد. سؤال اینجاست که چرا

سینمای ما که چنین نقادانه به جامعه می‌نگرد، نتوانسته است الگویی را که به واقع به مذهب پای‌بند بوده برای جلوگیری از ادامه این سیر انحرافی در جامعه به تصویر بکشد؟ آیا این امر از وظایف هنر و هنرمند نیست؟ یا چنین افرادی در جامعه ما نیست که بازنمایی شوند؟ بی‌شک چنین نیست. سینمای ایران باید بتواند دوتایی الگو/پیرو را در خود تولید کند تا به رسالت هنرمندی خویش هم پرداخته باشد.

## فهرست منابع

۱. بارسوتی، کاترین و رابرت، جانستن، (۱۳۸۵)، *جست و جوی نگره‌های دینی در سینما*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۲. بازن، آندره (۱۳۸۲)، *سینما چیست؟*، ترجمه محمد شهباء، تهران: انتشارات هرمس.
۳. جلالی مقدم، مسعود (۱۳۷۹)، *جامعه‌شناسی دین*، تهران: نشر مرکز.
۴. جمعی از نویسندگان (۱۳۸۶)، *مطالعات فرهنگی؛ دیدگاه‌ها و مناقشات*، به کوشش محمد رضایی، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران.
۵. جینکز، ویلیام (۱۳۶۴) *ادبیات فیلم؛ جایگاه سینما در علوم انسانی*، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: انتشارات سروش.
۶. ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۰)، *هنر، زیبایی، تفکر؛ تأملی در مبانی نظری هنر*، تهران: نشر ساقی.
۷. سمتی، محمدمهدی (۱۳۸۵)، *عصر سی ان ان و هالیوود؛ منافع ملی، ارتباطات فراملی*، ترجمه نرجس خاتون براهویی، تهران: نشر نی.
۸. عاملی، سید سعیدرضا (۱۳۸۲)، «دو جهانی شدن‌ها و جامعه جهانی اضطراب»، *نامه علوم اجتماعی*، ش ۲۱، ص ۱۴۳-۱۷۴.
۹. کاظمی، عباس (۱۳۸۷)، *مطالعه‌ها فرهنگی، مصرف فرهنگی و زندگی روزمره در ایران*، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران.
۱۰. کرایب، یان (۱۳۸۸)، *نظریه اجتماعی مدرن از پارسونز تا هابرماس*، ترجمه عباس مخبر، تهران: انتشارات آگه.
۱۱. مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، تهران: انتشارات هرمس.
۱۲. میلتن برگر، ریموند (۱۳۸۱)، *شیوه‌های تغییر رفتار*، ترجمه علی فتحی آشتیانی و هادی عظیمی آشتیانی، تهران: انتشارات سمت.

۱۳. هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، *ابرساخت‌گرایی: فلسفه ساخت‌گرایی و پس‌ساخت‌گرایی*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: انتشارات سوره مهر.