

## تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی تقابل‌های گفتمانی فیلم «به وقت شام» با رویکرد وَن لیوون

مسعود کوثری<sup>۱</sup>، علی مؤمنی<sup>۲</sup>

### چکیده

هدف از این پژوهش، تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی تقابل‌های گفتمانی فیلم «به وقت شام» است. این فیلم با حمایت مالی سازمان هنری رسانه‌ای اوج ساخته شده است. حاکمیت سیاسی ایران بنا به دلایل سیاسی، نظامی و اجتماعی به مقابله با داعش در جنگ سوریه و عراق پرداخت. فیلم به وقت شام نیز سعی در بازنمایی حضور خلبانان ایرانی در سوریه و تقابل آن‌ها با داعش را داشته است. در این پژوهش، فیلم مورد مطالعه بر اساس روش تحلیل گفتمان انتقادی ون لیوون، تحلیل شد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فیلم در حال بازنمایی بازیگران در دو قطب داعشی و غیرداعشی است؛ بدین ترتیب داعشی‌ها افرادی بنیادگرا، مطلق‌گرا، درشت‌اندام، تندخو و متوحش و غیرداعشی‌ها انسان‌هایی متمدن، با اندام مناسب و مطابق با هنجارهای معمول بشری بوده‌اند. قطب‌بندی گفتمانی فیلم با قطب‌بندی مورد نظر قدرت ایران، تطابق دارد؛ به عبارتی شاهد «سراسری» فوکویی دولت ایران به منظور اشاعه باورها و گفتمان مورد نظر خود برای اخذ تأیید ملت، هستیم. همچنین هر دو قطب داعشی/غیرداعشی، پرتوتایپ‌هایی را نسبت به یکدیگر دارند؛ به عبارتی دیگر داعشی‌ها تمام افراد غیر از تفکر خود را دشمن دین و خداوند می‌خوانند و در مقابل غیرداعشی‌ها نیز تمام داعشی‌ها را افرادی غیرمنطقی و متوحش می‌خوانند.

### واژگان کلیدی

فیلم به وقت شام، داعش، بازنمایی، غیرداعشی، ایران، ون لیوون.

## مقدمه

خوانش‌های متکثری نسبت به ادیان، در جهان وجود دارد؛ همچنان که در دین اسلام نیز خوانش‌های گوناگونی از آن وجود داشته و مذاهب شیعه و سنی دارای فرقه‌ها و طیف‌های گوناگونی هستند. یکی از خوانش‌های مهم از دین، «بنیادگرایی دینی»<sup>۱</sup> است و به معنای بازگشت به اصول معرف بنیان و اساس دین است؛ از این‌رو نگاهی ارجاعی و واکنشی نسبت به گذشته دارند. یکی از ویژگی‌های بنیادگرایان دینی، برخورد گزینشی نسبت دین و مدرنیته است. آن‌ها جنبه‌هایی از دین را انتخاب می‌کنند که مقوم هویت و ضامن نیل به اهداف از پیش تعیین شده آن‌هاست؛ از طرفی دیگر عناصری از مدرنیته را نیز انتخاب می‌کنند که در راستای اهدافشان قرار دارد (زاهدانی و حمیدی‌زاده، ۱۳۹۱). از منظر کاستلز، بنیادگرایی «برساخت هویتی برای یکسان‌سازی رفتار فردی و نهادهای جامعه با هنجارهایی است که برگرفته از احکام الهی هستند» (کاستلز، ۱۳۸۰: ۳۰).

بر این اساس می‌توان از بنیادگرایی در دین اسلام نیز سخن گفت. بنیادگرایی اسلامی از سه دیدگاه مورد ارزیابی قرار گرفته است:

۱. بنیادگرایی اسلامی واکنش به بحران مواجهه دولت - ملت در خاورمیانه است؛
  ۲. ظهور بنیادگرایی در زمینه برخورد تمدن‌ها و نارضایتی مسلمانان در برابر اسلام راه حل تهاجم فرهنگ غربی و تضادهاست؛
  ۳. دیدگاه مکتب فراتر از دین؛ یعنی اسلام راه حل است (Ehteshami, 1994).
- در سال ۲۰۱۱ میلادی گروه‌های بنیادگرای اسلامی در خاورمیانه رشد و قدرت بسیاری پیدا کردند. جنبش‌های موسوم به «بهار عربی»<sup>۲</sup> در خاورمیانه، زمینه را برای فعالیت گروه‌های بنیادگرای اسلامی آماده کرد. جنگ داخلی سوریه و عدم برخورد مناسب رژیم بعث با اعتراض‌های رخ داده و همچنین دخالت‌های خارجی، باعث تشکیل گروه‌های معترض و حتی تروریستی مانند «جبهه النصره» شد که در سال ۲۰۱۳ میلادی با ادغام در گروه‌های بنیادگرای عراق «داعش» را تشکیل دادند (صالحی و مرادی‌نیاز، ۱۳۹۵). از منظر بنیادگرایانی مانند داعش، تغییرات اجتماعی باعث تهدید سبک زندگی، ارزش‌ها و عقاید دینی مطلوب آن‌ها می‌شود و در برابر آن باید رفتارهای سلبی اتخاذ کرد. الگوی حکمرانی آن‌ها، تاریخ برساختی و بدون ایراد بر اساس ارزش‌های سنتی و دینی است؛ به عبارتی آن‌ها درصدد احیای تاریخ مورد نظر خود مانند دوران حکومت پیامبر اسلام و خلفای صدر اسلام که عاری از هرگونه ایراد و وابستگی مکانی و زمانی خاص است؛

1. Religious Fundamentalism

2. Arab Spring

## تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی تقابل‌های گفتمانی فیلم «به وقت شام» با رویکردون لیون

بودند (مفیدی و رحمانی، ۱۳۹۷). داعش میان استفاده از فناوری‌های مدرن‌نیتته مانند وسایل ارتباط جمعی، حمل و نقل و تسلیحات نظامی پیشرفته و رفتارهای سلبی و خشن مانند حذف مخالفان فکری و عملی خود، اعدام‌ها، حملات نظامی گسترده و... پیوندی ایجاد کرد تا بتواند به اهداف اصلی خود که ساخت حکومتی گسترده در خاورمیانه بوده، نزدیک شود. از طرفی دیگر، داعش همانند دیگر گروه‌ها و جنبش‌های بنیادگرا، سعی در برساخت تقابل گفتمانی میان خود و مخالفان خویش داشته‌است؛ بدین واسطه، مفاهیمی مانند حیات و زندگی را بر اساس تقابل‌های گفتمانی خویش تعریف می‌کند؛ از این رو به موافقان و حامیان خود امکان حیات داده و از مخالفان خود آن را سلب می‌کند. یکی از مخالفان و دشمنانی که توسط داعش تعریف شده، کشور ایران و حکومت جمهوری اسلامی ایران و از مقاصد فتوحات داعش پس از کشورهای همسایه آن بوده است. پس از آغاز جنگ داعش در سوریه، بسیاری از شیعیان ایران، افغانستان و پاکستان به صورت فردی با هدف جلوگیری از حمله داعش به حرم حضرت زینب (س) با عنوان «مدافعان حرم» وارد سوریه شدند و پس از آن نیروهای نظامی ارتش و سپاه ایران به منظور حفظ منافع منطقه‌ای و دفاع از حرم وارد سوریه شدند و به جنگ با داعش پرداختند.

فیلم «به وقت شام» که در خصوص نقش خلبانان ایرانی در جنگ سوریه بود، توسط ابراهیم حاتمی‌کیا در سال ۱۳۹۶ شمسی ساخته شد. حامی مالی این فیلم سازمان هنری- رسانه‌ای اوج، بوده‌است و برای این پروژه سینمایی نزدیک به هشت میلیارد تومان هزینه کرده است (۱۳۹۶). این فیلم روایت دو خلبان ایرانی در زمان جنگ داعش و سوریه است؛ یونس که فرمانده پایگاه هوایی ایران در سوریه بوده، به همراه پسرش علی که خلبانی جوان است؛ به منطقه جنگ‌زده شهر تدمر سوریه اعزام می‌شوند تا مردم در محاصره داعش را با هواپیما به دمشق برسانند. در جریان بازگشت، داعشی‌های زندانی در هواپیما، کنترل پرواز را به دست می‌گیرند و باعث بازگشت به تدمر می‌شوند. در طول این مسیر، داعشی‌های مهاجر نیز به جمعیت داعشی‌ها اضافه شده و سعی در استفاده تبلیغاتی و سیاسی از هواپیما، مردم و نظامیان سوری و خلبان ایرانی داشتند که علی با فهم نیت آن‌ها، سعی در برهم زدن برنامه‌ریزی داعشی‌ها دارد و در نهایت نیز موفق شده و خود او به شهادت می‌رسد. با توجه به حمایت مالی این فیلم توسط سازمان اوج، می‌توان گفت ساختار اقتصاد رسانه این اثر رسانه‌ای-هنری با ساختار مالکیت دولتی<sup>۱</sup> قرابت دارد؛ همچنان که در مالکیت دولتی، رسانه باید تحت سیاست‌های فکری و راهبردی دولت باشند و در صدد بازنمایی جهان بینی مورد نظر ایدئولوژی حاکم باشند؛ بنابراین رسانه صدای دولت برای عموم مردم

1. State Ownership

است (بختیاری، ۱۳۹۶؛ کانینگهام و همکاران، ۱۳۹۸). بدین دلیل باید در نظر داشت که این فیلم روایت مورد نظر گفتمان سیاسی حاکم، از جنگ سوریه، داعش و حضور ایران در این جنگ را بازنمایی می‌کند؛ به عبارتی دیگر تقابلی میان معتقدان به گفتمان سیاسی حاکم ایران و گفتمان داعش به تصویر کشیده شده است؛ بر این اساس در این پژوهش به دنبال فهم قطب‌بندی گفتمانی و شیوه بازنمایی داعش در فیلم هستیم. پرسش‌های اساسی این پژوهش به شرح ذیل است:

۱. قطب‌بندی گفتمانی فیلم «به وقت شام» چیست؟
۲. داعش در این فیلم چگونه بازنمایی شده است؟

### مبانی نظری پژوهش

مبانی نظری این پژوهش از مفاهیم «خاص‌گرایی فرهنگی»<sup>۱</sup> و «سراسربینی»<sup>۲</sup> تشکیل شده است. مفهوم خاص‌گرایی فرهنگی با مفهوم جهانی شدن در هم تنیده شده است؛ به عبارتی یکی از رویکردهای مرتبط با جهانی شدن، خاص‌گرایی فرهنگی است که در مقابل عام‌گرایی فرهنگی مطرح می‌شود. در پایان قرن بیستم میلادی، خاص‌گرایی فرهنگی در جهان برجسته شده و به امری جهان‌شمول تبدیل شد. فرایند جهانی شدن نوعی یکسان‌سازی و ادغام فرهنگی را همراه با نوعی واگرایی فرهنگی همراه دارد. خاص‌گرایی فرهنگی در مقابل این فرایند، از عناصر هویت‌بخش فرهنگی خاص استفاده می‌کند. بسیاری از گروه‌های خاص‌گرا کل فرایند جهانی شدن یا بخشی از آن را با عناوین گوناگون رد می‌کنند. فرایند جهانی شدن با فشردگی فضا و زمان، رهایی از مکان، نسبی‌سازی فرهنگ‌ها و تعدد مراجع اجتماعی، هویت‌سازی معنایی به شیوه سنتی را دشوار می‌سازد؛ بر این اساس نوعی بحران فراگیر هویت و معنا در جوامع مختلف جهان بروز پیدا می‌کند (گل‌محمدی، ۱۳۸۱). خاص‌گرایی فرهنگی هیچ‌گونه تحمل، تساهل و همزیستی را بر نمی‌تابد و پلورالیسم فرهنگی در آن محلی از اعراب ندارد. بر این اساس شاهد تلفیق مؤلفه‌های فرهنگی مانند، قومیت، دین، ملیت و... با خاص‌گرایی هستیم که هر کدام نحله‌های فرهنگی خاص‌گرایانه جدایی را در طول تاریخ ایجاد کرده‌اند. به‌طور کلی سه‌گونه خاص‌گرایی فرهنگی شناسایی شده است: ۱. خاص‌گرایی منزوی: افرادی که گروه خود را از محیط اجتماعی و گروه‌های دیگر جدا نگه می‌دارند و در عین اعتقاد به برتری فرهنگی خود، انفعال فرهنگی را در پیش می‌گیرند.

1. Cultural Particularism

2. Panopticism

۲. خاص‌گرایی سرسخت و ستیزه‌جو: این گروه دارای مطلق‌اندیشی بوده و برتری فرهنگی خاص را نیز ادعا می‌کنند؛ با این تفاوت که جهانی شدن فرهنگ موردنظر را رسالت اصلی خود قلمداد می‌کنند.

۳. خاص‌گرایی ریشه‌دار: این گروه می‌کوشد تمایز گروه‌های متأثر از فرایند جهانی شدن را حفظ کند. این خاص‌گرایان از گرایش‌های ادغام‌گر فرایند موردنظر آگاه بوده ولی بر حفظ تنوع در برابر آن ادغام و هم‌گرایی تأکید می‌کنند (سپهرنیا، ۱۳۹۰).

از تلفیق خاص‌گرایی با مؤلفه فرهنگی «دین» خاص‌گرایی دینی یا بنیادگرایی دینی استخراج می‌شود. وجود ویژگی‌هایی مانند ذات‌باوری و برتری فرهنگی در بنیادگرایی دینی کاملاً آشکار است؛ از این‌رو نسبت خاص‌گرایی بنیادگرایی دینی، بیشتر از ستیزه‌های قومی و جنبش‌های ملی‌گرایانه است. بنیادگرایی دینی محدوده دینی و جغرافیایی مشخص و محدودی ندارد، بلکه از نظر پیروان و بسیج شوندگان بسیار متنوع هستند. واکنش خاص‌گرایانه دینی مانند دیگر خاص‌گرایی‌های فرهنگی، واکنشی است به بحران هویت، ابهام، سیالیت، نسبی‌شدن و شبکه‌های غیرشخصی قدرت و ثروت که محصولات فرآیند جهانی شدن به شمار می‌آیند. با چنین توصیفاتی بسیاری از افراد که به‌دنبال مقاومت در برابر جهانی شدن فرهنگی و برساخت فرهنگ خاص خویش بوده‌اند، به دین متوسل می‌شوند که نتیجه آن برساخت و گسترش جنبش‌های دینی اعتراضی افراطی است (توحیدفام، ۱۳۸۱). واکنش‌های گوناگون و همچنین مقاومت‌های گسترده در برابر فرایند جهانی شدن از جمله علائم تجدید حیات ادیان و افزایش کشمکش میان دین و دولت است. به‌عنوان نمونه، تجدید حیات اسلام را باید در مخالفت این دو جنبه مهم از فرایند جهانی شدن ارزیابی کرد؛ اول، تصور جهان به‌مثابه یک نظام همگون واحد و دوم، نسبی‌گرایی فرهنگی که جهان را از لحاظ فرهنگی، مجموعه‌ای از شیوه‌های زندگی برابر می‌داند (هینس، ۱۳۸۱). مفهوم سراسربینی، توسط فوکو گسترش یافت. از منظر او کارکردهای گفتمان، حاضر کردن ایده‌ها و ارزش‌های خاص و غایب کردن ایده‌ها و ارزش‌های خاص دیگر است. گفتمان سازوکاری از طرد و منع است که قدرت و دانش را در اختیار افرادی قرار می‌دهد که در لحظه‌ی مشخصی از زمان، ایده‌های آنان حاضر می‌شود ولی همزمان، قدرت و دانش را بر طردشدگان و غایبان تحمیل می‌کند (لافی، ۱۳۹۶). «گفتمان‌های غالب که جهان اجتماعی را

پدیده‌ای طبیعی تعریف می‌کنند، بر علایق و منافع روابط و مناسبات قدرت سرپوش می‌گذارند» (سیدمن، ۱۳۸۶: ۲۳۷). فوکو صورت‌بندی گفتمانی را حفظ‌کننده نوعی رژیم حقیقت می‌داند. جامعه انواع گفتمان‌ها را در خود می‌پذیرد و به‌عنوان حقیقت از آن استفاده می‌کند و این دارای سازوکارهایی است که امکان ایجاد تمایز میان صادق و کاذب را برای هرکس ایجاد می‌کند؛ از این‌رو افرادی در رأس قدرت وجود دارند تا بگویند چه چیزی حقیقت دارد. سراسربینی مکانیسم قدرت درونی و بیرونی است و قدرت [انضباطی] از طریق نامرئی بودن، اعمال می‌شود و به‌نحوی همزمان بر آن‌هایی که الزاماً در معرض دید هستند، تحمیل می‌شود؛ بر این اساس رسانه‌ها نیز قدرت دارند که علاوه بر آشکارسازی انواع خاصی از باورها و گفتمان‌ها و شکل دادن به رفتارها، بقیه ایده‌ها و باورها را حذف کنند؛ از این‌رو گفتمان‌های رسانه‌ای اشکالی خاص از دانش را در دوگانه مذکور (صدق/کذب) دسته‌بندی می‌کنند. در مجموع، گفتمان به شکل درونی، به درون افراد پاشیده می‌شود. هیچ جایگاه ساخت رضایت یا مخالف و مقاومت که افراد از آن طریق بتوانند خود را علیه وضع وجود بروز دهند، وجود ندارد؛ چراکه قدرت در تمام اذهان رسوخ کرده است. رسانه نیز مانند دیگر نهادهای ذیل قدرت دولت، قدرت را به‌واسطه گفتمان‌هایی توضیح می‌کند که افراد چاره‌ای جز پذیرش و درونی کردن آن به‌عنوان حقیقت را ندارند (فوکو، ۱۳۹۲؛ لافی، ۱۳۹۶؛ مهدی‌زاده، ۱۳۹۶).

## روش پژوهش

بر اساس اهداف و سولات پژوهش، در این پژوهش از روش «تحلیل گفتمان انتقادی»<sup>۱</sup> استفاده شده است. «تحلیل گفتمان به متن‌ها (گفتاری یا نوشتاری و از جمله تصاویر دیداری)، روابط آن‌ها با دیگر متن‌ها، زمینه‌ای که در آن چنین زبانی به کار گرفته می‌شود و نقشی که این متن‌ها در جامعه بازی می‌کنند، علاقه دارد» (آسابرگر، ۱۳۹۹: ۲۷۴). درخصوص مفهوم گفتمان<sup>۲</sup> تعاریف متعددی وجود دارد؛ مهم‌ترین جنبه هر گفتمان، زمینه آن یعنی فرایندهایی است که ساخت آن را ممکن می‌سازد و شرکت‌کنندگانش به عملی واقعی برای دستیابی به اهداف اجتماعی سوق می‌دهد (Bahatia, 2006)؛ بنابراین نمی‌توان تعریف ثابت و واحدی را از آن داشت اما به‌طور کلی گفتمان را می‌توان مفهومی دانست که از طرفی به محصول مادی متجلی در متن و از طرفی دیگر در فرایند ارتباط،

1. Critical Discourse Analyze

2. Discourse

## تحلیل گفتمان انتقادی بازنمایی تقابل‌های گفتمانی فیلم «به وقت شام» با رویکرد ون لیوون<sup>۱</sup>

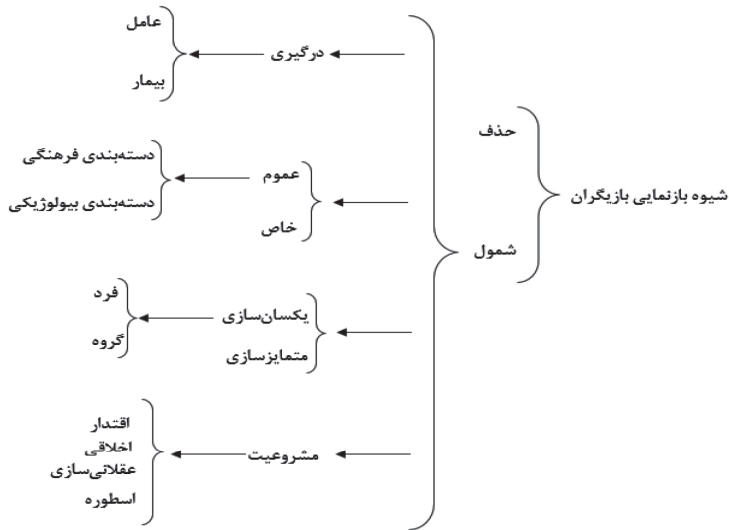
مرتبط است. گفتمان فرایندی ارتباطی و شنیداری محسوب می‌شود و مفهوم گفتمان را باید با زبان و ساختارهای زبانی و فرازبانی بسیار مرتبط دانست (بشیر، ۱۳۸۴). عاملی نیز گفتمان را «مجموعه به هم پیوسته‌ای از گزاره‌ها، مفاهیم، اصطلاحات و عبارات که شیوه سخن گفتن یا نوشتن درباره موضوعی خاص را شکل می‌دهد و روش‌هایی را برای فهم مردم و پاسخ‌دادن آن‌ها، به موضوع مطرح‌شده، چارچوب‌بندی می‌کند» (عاملی، ۱۳۹۲: ۱۳۹۲) تعریف کرده‌است. تحلیل گفتمان دارای سنت‌های گوناگونی، اعم از تحلیل گفتمان تاریخی، تحلیل گفتمان سیاسی، روانشناسی گفتمانی و تحلیل گفتمان انتقادی است (شقاقی و فدائی، ۱۳۹۲). در این پژوهش از تحلیل گفتمان انتقادی استفاده شده‌است. در این پژوهش از میان روش‌های گوناگون تحلیل گفتمان انتقادی، روش ون لیوون<sup>۱</sup> انتخاب شده‌است. بر این اساس اولین قدم، شناسایی بازیگران از دو جنبه است:

۱. بازیگران چگونه بازنمایی شده‌اند؟

۲. رابطه میان بازنمایی با خوانش و درک مخاطبان چیست؟

همان‌طور که در شکل ۱ نیز قابل مشاهده است؛ ون لیوون شیوه‌های بازنمایی را به دو بخش «شمول»<sup>۲</sup> و «طرد»<sup>۳</sup> تقسیم می‌کند. همچنین برای درک و تفسیر شمول نیاز به شناسایی بازنمایی عمومی<sup>۴</sup> بازیگران از طریق دسته‌بندی‌های فرهنگی<sup>۵</sup> و بیولوژیکی<sup>۶</sup>، است. درگیری<sup>۷</sup> بازیگران و شیوه عاملیت آن‌ها نیز ارزیابی می‌شود. مضاف بر این نیز نیاز به تعیین شیوه بازنمایی بازیگران به صورت همگن<sup>۸</sup> یا متمایز<sup>۹</sup> است. در پایان شیوه مشروعیت‌دهی<sup>۱۰</sup> به بازیگران نیز مطالعه می‌شود؛ مشروعیت بر چهار قسم اقتدار، اخلاقی، عقلانی‌سازی و اسطوره وجود دارد (Machin & Leeuwen, 2007).

1. Theo van Leeuwen
2. Inclusion
3. Exclusion
4. Generic
5. Cultural Categorization
6. Biological Categorization
7. Involved in Action
8. Homogenization
9. Differentiation
10. Legitimation

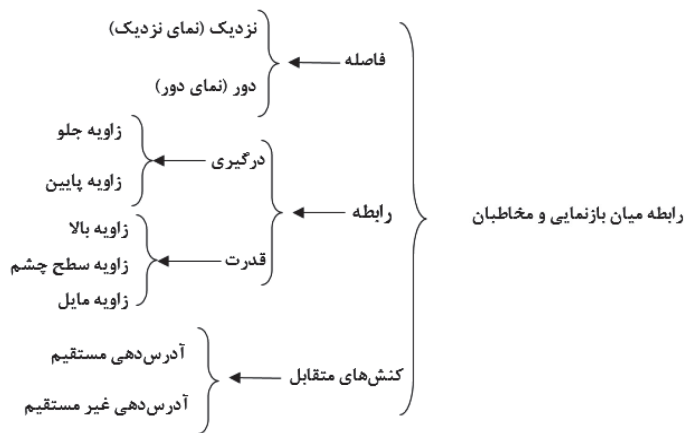


شکل ۱. شیوه بازیگری (Leeuwen, 2008:52)

رابطه میان بازیگری با مخاطبان نیز در سه سطح مورد ارزیابی می‌شود. همچنان که در شکل ۲ قابل مشاهده است؛ سطح اول «فاصله»<sup>۱</sup> است؛ به عبارتی نمای بازیگری شده از بازیگران برای مخاطبان اهمیت پیدا می‌کند. سطح دوم «رابطه»<sup>۲</sup> است که در دو بخش قدرت و درگیری، زاویه دوربین نسبت به بازیگران مطالعه می‌شود. در سطح سوم که «کنش‌های متقابل»<sup>۳</sup> است؛ شیوه‌های آدرس‌دهی (مستقیم/ غیرمستقیم) شناسایی می‌شوند. هر یک از مراحل به تفصیل در بخش یافته‌ها توضیح داده شده‌اند (Kowsari, 2015; Leeuwen, 2008).

1. Distance  
2. Relation  
3. Interaction





شکل ۲. رابطه میان بازنمایی و خوانش مخاطب (Leeuwen, 2008:141)

در روش تحلیل گفتمان آنچه که اهمیت دارد کشف و استخراج جزئیات موجود در نمونه مورد مطالعه است و کمیت نمونه‌ها اهمیت ندارد. (سپهری، ۱۳۹۷). بر این اساس برای نمونه‌گیری فیلم مورد نظر، از شیوه نمونه‌گیری «غیر تصادفی هدفمند» استفاده شده است؛ در این شیوه، بر اساس اهداف و سوالات پژوهش، معیارهای گزینش نمونه‌ها طراحی شده‌اند (لیندلف و تیلور، ۱۳۹۷). همچنین پس از شناسایی مؤلفه‌های گفتمانی فیلم مورد مطالعه، در نهایت فیلم در سه سطح جهان دایجتیک، جهان واقعی و جهان استعاری تحلیل و تفسیر قرار شده است تا شناخت گفتمانی تنها به لایه‌های ابتدایی متن مورد نظر محدود نشده و نسبت آن با بافت و جهان واقعی و از طرفی دیگر جهان استعاری و نهان آن، شناسایی و تحلیل شود.

### یافته‌های پژوهش

بر اساس آنچه که در شیوه تحلیل گفتمان انتقادی ون لیوون مطرح است؛ ابتدا مؤلفه‌های گفتمانی به واسطه شناسایی رابطه میان بازنمایی با مخاطبان و چگونگی بازنمایی بازیگران شناسایی شده و بر اساس شناخت کسب شده، فیلم در سطح جهان دایجتیک، جهان واقعی و جهان استعاری تفسیر شده است.

### الف) رابطه میان بازنمایی با مخاطبان

#### ۱. فاصله

منظور از فاصله این است که بازیگران از چه فاصله‌ای نسبت به بینندگان بازنمایی

شده‌اند؛ هرچه میزان فاصله کمتر باشد، احساس دوستی بیننده با شخصیت‌ها بیشتر می‌شود و بالعکس (Leeuwen, 2008). در تمام فیلم، داعشی‌ها در نماهای دور<sup>۱</sup> و متوسط<sup>۲</sup> دیده می‌شدند؛ رفتارهای جنگجویانه آن‌ها بیشتر در نماهای دور و مکالمه آن‌ها با یکدیگر یا با ایرانی‌ها در نمای متوسط دیده شدند؛ اما در سکانس دعوای میان چچنی و شیخ ممدوح که در نهایت منجر به کشته‌شدن شیخ ممدوح می‌شود، سر جدا شده او در نمایی نزدیک<sup>۳</sup> بازنمایی می‌شود؛ به تعبیری زمانی که به تشخیص چچنی، شیخ ممدوح از فضای مسلط گفتمانی داعش خارج شده، دوربین و بیننده به شیخ ممدوح نزدیک می‌شود. دو خلبان ایرانی در سکانس‌های گوناگون، از جمله گفت‌وگو با یکدیگر، ابزار احساسات، ارتباط با سوری‌ها و گفت‌وگو با داعشی‌ها در نمای‌های متوسط و نزدیک بازنمایی شده‌اند. همچنین سربازان سوری، زندانی‌های شورش و مردم شهر تدمر نیز در نماهای متوسط و نزدیک بازنمایی شده‌اند. در این فیلم نماها ثابت نیستند؛ به نحوی که نمای متوسط مرکز ثقلی برای نزدیک شدن یا دور شدن از شخصیت‌هاست؛ بدین ترتیب دوربین در بسیاری از سکانس‌هایی که داعشی‌ها را بازنمایی می‌کند از آن‌ها به مرور دور می‌شود و در بازنمایی دیگر شخصیت‌ها به آن‌ها نزدیک می‌شود. همچنین جنگنده‌ها و خلبانان روسی در نمای دور بازنمایی می‌شوند و همانطور که یونس با لحنی کنایی می‌گوید: «بالاخره روس‌ها تشریف آوردند»، فاصله‌ای دور میان بیننده با حضور روسیه در سوریه ایجاد می‌شود.

## ۲. رابطه

ارتباط با بیننده به دو صورت اتفاق می‌افتد: درگیری<sup>۴</sup> و قدرت<sup>۵</sup>. به تصویر کشیدن درگیری و قدرت با کمک زوایای دوربین رخ می‌دهد. درگیری و عدم درگیری (جدایی) بازیگران با تماشاگر از دو نوع زاویه دوربین، جلو و مایل اتفاق می‌افتد. زاویه جلو باعث مشارکت بیننده در بازنمایی می‌شود اما زاویه مایل، بیننده را از بازیگران بازنمایی شده، دور می‌کند. قدرت نیز با استفاده از سه زاویه به تصویر کشیده می‌شود: زاویه بالا (بازیگران به سمت بالا نگاه می‌کنند) به بیننده قدرت می‌دهد؛ زاویه پایین (بازیگران به سمت پایین نگاه می‌کنند) قدرت را بر بیننده اعمال می‌کند و سومین زاویه سطح چشم است (بازیگران مستقیم نگاه می‌کنند) (Leeuwen, 2008).

1. Long Shot
2. Medium Shot
3. Close Up
4. Involvement
5. Power

زاویه دوربین در این فیلم، عمدتاً زاویه مستقیم است که به دنبال مشارکت بیننده در بازنمایی فیلم است. مشخصاً از زمانی که قدرت و کنترل هواپیما به دست داعش می‌افتد، استفاده از زاویه مایل نیز دیده می‌شود. به عبارتی دیگر اغلب لحظاتی که داعشی‌ها به تنهایی بازنمایی می‌شوند، زاویه دوربین مایل می‌شود. سکانشی که ماریه در حال شعرخواندن درباره تدمر است، زاویه دوربین مایل است. همچنین در لحظات بازنمایی ابو خالد، سربازان داعشی در کابین خلبان، شیخ ممدوح پس از فقدان ابو خالد، سربریدن شیخ ممدوح، کشته شدن ماریه، تزریق مورفین توسط داعش به اسرا و کنترل هواپیما توسط ام سلما، زاویه دوربین مایل است. در سکانش سر بریدن اسیران در تدمر، زاویه دوربین داعش از بالا به پایین است و دوربین فیلم نیز این صحنه را از پایین به بالا نمایش می‌دهد؛ به عبارتی دوربین داعش وجهه قدرت خود را نمایش داده و دوربین فیلم، وجهه ضعف و ناتوانی اسرا را بازنمایی می‌کند. همچنین تبعات فعالیت‌های داعشی‌ها مانند تیرخوردن سرباز سوری، علی در لحظه اسارت، درگیری ام سلما با علی، ناراحتی تنفسی اسرا به واسطه کنترل هواپیما توسط ام سلما و در نهایت انفجار هواپیما، زاویه دوربین مایل است. از طرفی دیگر در سکانش‌هایی، به واسطه هدایت هواپیما توسط علی، زاویه دوربین در بازنمایی داعشی‌ها مایل می‌شود، هنگام چرخش هواپیما، داعشی‌های بیرون از هواپیما، تعادل و نظم خود را از دست می‌دهند و در نهایت چپ‌چینی از اسب پرت می‌شود. در لحظه تیک آف نیز ابوطلحه در هواپیما به زمین می‌خورد و در این لحظات دوربین زاویه مایل به خود می‌گیرد. در مجموع داعش در سکانش‌های مهم فیلم، با زاویه مایل بازنمایی شده است تا بینندگان از بازیگران مورد بازنمایی، احساس دوری کنند. همچنین سطح روابط از جهت قدرت، بدین ترتیب است که خلبانان ایرانی، مردم و سربازان سوری، در زاویه سطح چشم بوده و به‌طور مستقیم نگاه می‌کنند؛ اما داعشی‌ها از زاویه‌های دیگر بازنمایی می‌شوند؛ زمانی که قدرت داعش بر هواپیما اعمال می‌شود، زاویه پایینی وجود دارد. همچنین در سکانش‌هایی که داعشی‌ها با ام سلما صحبت می‌کنند، زاویه پایینی وجود دارد؛ به تعبیری در سکانش‌های بازنمای داعش، زاویه پایینی وجود دارد و قدرت را بر بیننده اعمال می‌کند. همچنین مشخصاً در دو سکانش یعنی اشاره یونس به کوادکوپتر و دیدن هواپیمای ایلوشین توسط علی، زاویه بالا وجود دارد که به بیننده قدرت آگاهی می‌دهد.

۳. کنش متقابل

کنش متقابل نیز به دو صورت، آدرس‌دهی مستقیم یا غیرمستقیم صورت می‌گیرد. آنچه

که اهمیت دارد، این است که آیا بازیگر مورد بازنمایی، مستقیم به دوربین (بیننده) نگاه می‌کند یا خیر؟ (همان). ارزیابی سکانس‌های فیلم مورد مطالعه نشان می‌دهد که تنها در دو سکانس آدرس‌دهی مستقیم وجود دارد که مربوط به شخصیت چچنی است. او در سکانسی با نزدیک شدن به دوربین داعش به دوربین نگاه کرده و در نمایی نزدیک می‌گوید: «چطور می‌ایرانی؟» و در سکانسی دیگر که مربوط به فیلم‌برداری از اسرای در قفس درون هواپیما است، او برای ضبط فیلم به‌طور مستقیم به دوربین نگاه می‌کند. بازنمایی مستقیم به دوربین توسط چچنی، نشان از اهمیت تبلیغات سیاسی برای رسیدن به اهداف از پیش تعیین شده داعش (ایجاد وحشت عمومی و تبلیغات منفی علیه دولت سوریه) است. به عبارتی دیگر آن‌ها برای نیل به هدف اصلی خود که جنگ در ایران و فتح آن است، سعی در ارتباطی تبلیغاتی با مردم ایران برای ایجاد رعب و وحشت دارند.

### ب) شیوه‌های بازنمایی

از منظر ون لیوون باید بر روی رفتار گروه‌های اجتماعی متمرکز شد تا بتوان شیوه بازنمایی در فیلم را تشخیص داد. از این‌رو، دو مؤلفه اصلی گفتمانی شامل شمول و حذف است که قدرت شناخت شیوه بازنمایی را به ما می‌دهد. بدین ترتیب یا کنشگران را در مقوله خودی (شمول) قرار می‌دهیم یا آن‌ها را در رده بیگانه یا غیرخودی (حذف) قرار می‌دهیم. این دو مکانیسم، ابزاری هستند که به وسیله آن‌ها امکان تعیین این که آیا کنشگر بازنمایی شده به عنوان عضوی از «ما» یا «آن‌ها» نمایش داده می‌شود، را به وجود می‌آورد. شمول و طرد متضاد یکدیگرند؛ از این‌رو کافی است فقط یکی از آن‌ها را ارزیابی کنیم (Kowsari, 2015). پیش از این نیاز است بازیگران اصلی فیلم را شناسایی کنیم؛ بازیگران اصلی ایرانی در این فیلم علی و یونس به‌عنوان دو خلبان ایرانی هستند؛ همچنین خلبانان ایرانی در ابتدای فیلم نیز در پایگاه هوایی ایران در سوریه نیز نمایش داده می‌شوند. داعشی‌های فیلم از داعشی‌های قبیله شیخ ممدوح سعدی، داعشی‌های مهاجر و داعشی‌های انتحاری تشکیل شده‌اند. مردم سوری نیز ترکیبی از گروه‌های سنی (کودک، جوان، میان‌سال و پیر) و جنسیتی (زن و مرد) بوده‌اند. سربازان سوری نیز بازیگران اصلی مانند بلال و باسم و تعداد اندکی از سربازان بوده که نام‌های آن‌ها مشخص نیست.

### - حذف

با مروری بر فیلم متوجه می‌شویم که گویا داعشی‌ها ماهیت مستقلی از دولت‌های دیگر دارند و از قدرت‌های سیاسی جهان که آن‌ها را حمایت تسلیحاتی و مالی کرده‌اند صحبتی

نمی‌شود؛ در صورتی که خلبانان ایرانی در یک پایگاه نظامی مشخص هستند و هواپیمای مسافربری ایرانی با لوگوی پرچم ایران نیز مشخص است. از طرفی دیگر داعشی‌ها هیچ مکان‌مندی مشخصی ندارند و در نسبت با زمان روایت فیلم ظاهر می‌شوند؛ به‌طور دقیق مشخص نیست که محل استقرار آن‌ها که جاست و آن‌ها هر مکان جاری در روایت را برای خود تسخیر می‌کنند. همچنین مشخص نیست که انگیزه اصلی شیخ ممدوح سعدی به عنوان رئیس قبیله پیوسته به داعش چه بوده است؟ او در قبال مبالغ فروش نفت به داعش پیوسته یا به دلیل عقاید بنیادگرایانه خود نسبت به اسلام؟

– شمول

### ۰۱. درگیری

یکی از راهبردهای شمول مورد استفاده در فیلم، بازنمایی عامل<sup>۱</sup> و بیمار<sup>۲</sup> است. در این فیلم خلبانان ایرانی و سربازان سوری عامل بوده‌اند. همه آن‌ها سعی در دفاع از مردم سوریه و نجات جان آن‌ها را داشتند. با وجود اینکه بعضاً اعتقادات فردی آن‌ها (مانند عدم علاقه به حضور در جنگ‌های خارج از ایران توسط علی) یا تفاوت عقاید میان سرباز نگهبان زندانی‌های شورشی با بلال وجود دارد، با این حال همه آن‌ها سعی در حفظ جان مردم و مبارزه با داعش را دارند؛ درحالی که سرکردگان داعش مانند چچنی و شیخ ممدوح با بیان منطق جبرگرایی و بنیادگرایی، اراده پنهان خود را که نه اجرای احکام اسلامی بلکه کسب قدرت، منافع سیاسی و اقتصادی بوده را نمایش نداده و سربازان داعشی را مانند افراد بی‌اراده و تحت امری دانسته که اوامر منتسب به دین که توسط سرکردگان خود فرمان داده شده را انجام می‌دهند. آن‌ها وارد میدان جنگ می‌شوند و حتی کشته می‌شوند تا داعش را به اهداف اجتماعی خود نزدیک کرده یا اهداف روانی خود (مانند انفجار بمب در هواپیما توسط ام سلما که قصد خودکشی داشته) را اجرا کنند.

### ۰۲. بازنمایی گروهی یا فردی

راهبرد مورد استفاده دیگر، بازنمایی گروهی یا فردی است؛ آیا بازیگران به صورت انفرادی نمایش داده می‌شوند یا جمعی؟ به عبارت دیگر، چه نوع فرایندهایی استفاده شده است: همگن کردن یا متمایز کردن؟ شخصیت‌پردازی متمایزی نسبت به داعشی‌ها انجام نشده است؛ اگرچه اطلاعاتی اندک از هرکدام از آن‌ها بازنمایی می‌شود، اما آن‌ها ذیل گروه داعش قرار گرفته و فردیت خود را از دست داده و سعی در همگن‌سازی جمعی برای نیل به اهداف خود دارند؛ از این رو شاهد بیان خاطرات فردی آن‌ها (مانند

خوانندگی ام سلما) در طول فیلم هستیم؛ اما هیچ گونه فردیتی از خود نشان نمی دهند؛ همچنین هنگام مواجهه ابتدایی میان شیخ ممدوح و چچنی جمعیتی از داعشی ها با ملیت های گوناگون را می بینیم که در نمایی دور و کلی بازنمایی شده اند. از طرفی دیگر خلبانان ایرانی دارای فردیتی جاری در روایت فیلم بوده اند. علی به واسطه ارسال فیلم، با همسرش لیلا در تماس است؛ او با پدر خود نسبت به رابطه پدر و پسر صحت می کند و تا آخرین دقیق فیلم نیز رابطه عاطفی علی و یونس، قابل مشاهده است. از طرفی دیگر ما نسبت به شهادت همسر بلال آگاهیم و به واسطه حضور دختر کاپیتان قبلی هواپیما، از زندگی دختر او و نحوه شهادت خلبان و وضعیت روحی این دختر نیز مطلعیم. از این رو کارگردان سعی در تمایز میان شخصیت های قطب بندی ما و همگن سازی داعشی ها (دیگری) دارد.

### ۳. بازنمایی عمومی و خاص

راهبرد دیگر، بازنمایی عمومی و خاص است. در بازنمایی عمومی دو طبقه بندی بیولوژیکی و فرهنگی وجود دارد. زمانی از طبقه بندی استفاده می شود که بازنمایی گروهی نیز اتفاق افتاده باشد. در این فیلم، داعش به عنوان تنها گروه نظامی و سیاسی مشخصی است که در طول جریان فیلم در حال بازنمایی است؛ اگرچه به سه شیوه رفتاری بازنمایی می شود اما در یک گروه کلی همگن قرار دارد که ماهیت و هدف خود را تکفیر هر آنچه غیر از خود است، قرار می دهند.

مشخصاً سه گونه داعشی در جریان فیلم مشاهده می شوند: داعشی های انتحاری، داعشی های قبیله شیخ ممدوح سعدی و داعشی های مهاجر. داعشی های انتحاری از ابتدای فیلم از طریق فعالیت های انتحاری به واسطه ابژه هایی مانند تسلیحات نظامی و ماشین های آهنین بازنمایی می شوند و اطلاعات ما محدود به فعالیت جنگجویانه و انتحاری آنان است و هیچ تبار و فردیتی از آن ها بازنمایی نمی شود. داعشی های قبیله شیخ ممدوح، به واسطه پیمان بستن شیخ ممدوح با ابوبکر بغدادی شکل گرفته اند؛ آن ها نماینده طیف مسلمان و سنتی داعش بوده که پیش از ظهور داعش نیز مسلمان بودند و به داعش گرویدند. مهاجران نیز دسته سومی از داعشی ها هستند که عمدتاً از کشورهای دیگر، به خصوص کشورهای اروپایی وارد داعش شده اند و احتمال است که قبل از ورود نیز مسلمان نبوده باشند. سرکرده گروه آن ها نیز یک فرد چچنی است که از یکی از کشورهای قدرتمند جهان و مخالف داعش (روسیه) به داعش پیوسته و از نمادهای سنتی، مانند شمشیر، لباس های سنتی و اسب به عنوان وسیله نقلیه خود

استفاده می‌کند. این دسته در سیالیت زیادی نسبت به تفکر مدرنیته غربی و سنت اسلامی و آسیایی قرار گرفته‌اند؛ چراکه از طرفی دعوت به سنت و جریان اخباری اسلام می‌کنند و از طرفی از فناوری‌های نوین ارتباط جمعی استفاده کرده یا خوراکی‌های صنعتی مانند پفک می‌خورند؛ به عبارتی مصرف خود از پیامدهای مدرنیته را ادامه داده و سعی در گرایش زبانی به خوانشی بنیادگرایانه از سنت و دین دارند. با این حال هر سه گروه دارای رفتارهای مشابه و ثابتی بوده‌اند؛ آن‌ها دیگری خویش را برنمی‌تابند و سریعاً تهدید به مرگ می‌کنند و سعی در توجیه رفتارهای عصبی و غیرمنطقی خود با استناد به دین و اراده الهی داشتند.

اما در دسته‌بندی بیولوژیکی، مردان داعشی با ظاهری درشت‌اندام، قد بلند، صورت‌های بزرگ، ریش‌های بلند، چهره‌های خموده، سیبیل‌های کوتاه بازنمایی داده شده‌اند؛ از طرفی دیگر زنان داعشی، با صورت‌های آرایش‌شده و لباس‌های سرتاسر مشکی بازنمایی شده‌اند. به‌طور کلی یکدستی را در شیوه پوشش، اندام و حالات رفتاری داعشی‌ها شاهد هستیم که سوگیری منفی را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند اما در مقابل خلبانان ایرانی با اندام مناسب، لباس‌های مرتب، ریش و موی کوتاه و دارای روحیه‌گفت‌وگو‌پذیر و احساساتی بازنمایی شده‌اند که در اثر شکجته داعش شرایط جسمی و روحی بدی را متحمل شده‌اند. مردم سوری تنوع پوششی و ظاهری دارند، زنان محجه و بی‌حجاب در کنار یکدیگرند و کثرت و تنوع ظاهری در میان مردم سوری را قابل مشاهده است. سربازان سوری دارای اندام مناسب، عمدتاً جوان، البسه نظامی مرتب و موهای اصلاح شده و ریش‌های کوتا‌ه‌اند. بازیگرانی که به صورت خاص برای بیننده بازنمایی می‌شوند به شرح ذیل هستند:

### علی

علی خلبانی است که شخصیت مُقلدی از پدر دارد. او دارای ظاهر و اندامی مناسب، مرتب و حرفه‌ای در خلبانی است. علی از عدم حضور پدرش در کنار خانواده گله‌مند است. او سیر تطور گفتمانی را در طول فیلم طی می‌کند؛ به‌نحوی که در ابتدای فیلم به‌دنبال خروج از سوریه و گذران وقت خود در کنار همسرش بوده، و علت حضور خود و پدرش را در سوریه متوجه نمی‌شود اما بر اثر مواجهات مستقیم با داعش، رویکرد خود را نسبت به جنگ با آن‌ها تغییر داده و تبلیغ سیاسی مورد نظر داعش را از بین می‌برد.

### یونس

یونس شخصیتی وابسته به نظام سیاسی جمهوری اسلامی ایران را دارد. فیلم، او را فردی

نظامی و حاضر در عرصه‌های جنگی گوناگون معرفی می‌کند؛ او در جنگ ایران و عراق، بوسنی، لبنان و سوریه حاضر بوده و به دنبال تلاش برای تحقق عقاید خویش است. او در مواجهه با داعش سعی می‌کند آن‌ها را با گفت‌وگو قانع کند تا بتواند خود و دیگر مردم سوری را نجات دهد. یونس شخصیتی است که عمر خود را برای احقاق ارزش‌های موافق با حاکمیت گذرانده است. او اندام لاغر، ریش و موهای نیمه بلند و مرتبی دارد و شخصیتی است که نه تنها به خلبانی بلکه در تعمیرات ایرادات فنی هواپیما نیز مهارت دارد.

### شیخ ممدوح سعدی

شیخ ممدوح سعدی همراه با ابوبکر بغدادی بیعت کرده و نماینده طیف سنتی داعش هستند. آن‌ها به واسطه منافع تجاری و قبیله‌ای به داعش پیوسته‌اند. او خود خوانشی متفاوت از دین را نسبت به داعش ارائه می‌دهد؛ و نگرش مصلحت‌اندیشانه خود را در مقابل نگرش بنیادگرای محض داعش نشان می‌دهد تا جان خود و قبیله‌اش را حفظ کند. او برخلاف دیگر اعضای قبیله و داعشی‌ها، اهل گفت‌وگو و شنیدن سخن دیگری است. ظاهر او برخلاف تمام داعشی‌هاست و لباس رنگی و عبای نیمه قهوه‌ای بر تن دارد.

### ابو خالد

ابو خالد فرزند شیخ ممدوح است و در دسته جهادی‌های داعش قرار دارد. او به دلیل مشکلات روحی، رفتارهای پرخاشگرانه‌ای در تعامل با همگان دارد؛ اما سعی در وابسته کردن رفتار خود به نگرش‌های بنیادگرای داعش دارد. ابو خالد به پدر خویش و داعشی‌های تبلیغی مانند (ابو طلحه) نیز کرنش کرده و در نهایت نیز پدر خود را خائن نسبت به عقاید بنیادگرایانه داعش و ابوبکر بغدادی دانست.

### ماریه

ماریه همسر شیخ ممدوح است که با البسه مشکی، خود را در میان مسافران هواپیما قرار داده است. او باعث قدرت گرفتن قبیله زندانی شیخ ممدوح سعدی در هواپیما شده و شخصیتی تابع و همراه با شیخ ممدوح را دارد. او شخصیتی فعال است که چهره معلومی دارد و پوشانده نیست و در حال خواندن شعر و ضبط آن برای تبلیغات داعش است. او در زمانی که شیخ ممدوح توسط چچنی کشته می‌شود، به سمت آن‌ها تیراندازی می‌کند و خود او نیز کشته می‌شود. به عبارتی او از عقاید بنیادگرایانه خود، به منظور پوششی برای منافع مورد نظر خویش استفاده کرده است.

### ام سلما

ام سلما زن داعشی بوده که در دسته جهادی داعش قرار داشته و مسئولیت انفجار



بمب در هواپیما را برعهده دارد. او از زنان اروپایی غیر مسلمانی (مهاجرین) بوده که خواننده موسیقی‌هایی با مضمون خودکشی بوده‌است و با تبلیغات داعش در اروپا، مسلمان شده‌است. او حجاب کاملی داشته و حتی زمانی که در حال خوردن پفک است؛ حجاب خود را برنمی‌دارد. ام سلما نیز نه به دلیل گرایش به دین اسلام، بلکه برای احقاق امر خودکشی، وارد این عملیات تبلیغی و انتحاری داعش شده‌است. او تا زمانی که قدرت بر خلبان ایرانی (علی) دارد، خود را شخصی بسیار معتقد به عقاید دینی، نمایش می‌دهد، اما زمانی که این قدرت را از دست می‌دهد و با یکی از موسیقی‌های خود (با موضوع خودکشی) مواجه می‌شود، به دنبال خودکشی با اسلحه کلت است. او زمانی چهره خود را نمایش می‌دهد که درب کابین را بسته و دوربین داخل کابین را از چهره خود برگردانده‌است؛ به عبارتی حجاب حداکثری موردنظر داعش را در حوزه اجتماعی رعایت کرده و در حوزه خصوصی، آن را کنار می‌زند.

#### ابوعمر چچنی

ابوعمر چچنی داعشی مهاجر روسی بوده که سوار بر اسب و همراه با یک شمشیر است. چچنی که ظاهری درشت‌اندام با ریش‌های بلند و البسه‌ای سنتی داشته؛ خود را فردی معتقد به قواعد دینی داعش دانسته و شیخ ممدوح را به دلیل تخطی‌های مصلحت‌اندیشانه به قتل می‌رساند اما خود او ساختار سیاست‌مدارانه‌ای را برای انفجار هواپیما طراحی کرده‌است و از این طریق علی و دیگر اسرا را زنده نگه داشته تا اهداف تبلیغاتی و سیاسی خود را اجرا کند.

#### بلال

بلال فرمانده‌ای سوری است که همسر و فرزندانش توسط داعش کشته شده‌اند. بلال منافع عمومی مردم را مدنظر دارد و سربازان سوری نیز از او تبعیت می‌کنند. او ظاهری مناسب در جایگاه یک فرمانده را دارد؛ اندامی مناسب، میانسال، مو و ریش‌های سفیدرنگ و لباسی نظامی. مردم سوری نیز او را قبول دارند. بلال برای پرواز هواپیما و نجات مردم سوریه، به مقابله با داعشی‌های انتحاری رفته و در نهایت ماشین او با ماشین انتحاری اصابت کرده و منفجر می‌شود.

#### ۴. مشروعیت

از منظر ون لیون، سوال اصلی در پیوند میان متن و زمینه در تحلیل گفتمان، این است که چگونه متن به اعمال اجتماعی مشروعیت می‌بخشد. از جهتی دیگر مفهوم «مشروعیت» شبیه مفهوم «بدیهی‌سازی» رولان بارت<sup>۱</sup> است. اسطوره‌ها کارکرد

1. Roland Barthes

ایدئولوژیک طبیعی سازی را ایفا می کنند. کارکرد آن‌ها طبیعی کردن امر فرهنگی است؛ به عبارت دیگر، از این طریق است که ارزش‌ها، نگرش‌ها و باورهای فرهنگی و تاریخی مسلط را کاملاً «طبیعی»، «عادی»، «بدیهی» و در نتیجه «عینی» و «واقعی» جلوه دهند (Kowsari, 2015). مشروعیت به چند طریق صورت می گیرد: مشروعیت اقتدار، مشروعیت اخلاقی، مشروعیت عقلانی سازی، و اسطوره (Leeuwen, 2008).

#### – مشروعیت اقتدار

مشروعیت اقتدار به سه طریق صورت می گیرد: آداب و سنن، افراد یا مؤسسات و کارشناسان/ متخصصان. در فیلم مورد مطالعه، سربازان سوری خود و مردم را برحق دانسته و باسم نسبت به اعتراض مردم برای همراه شدن داعشی‌ها با آن‌ها می گوید: «ما شریعت را اجرا می کنیم، نه آن‌ها». حفظ حقوق تفکرات گوناگون مردم سوری و تکرر عقیدتی که در رفتار و پوشش آن‌ها نیز باز نمود می شود، حاکی بازنمایی مشروعیت مردم سوری در برابر داعشی‌هاست. از طرفی دیگر اعتراض یونس به ابوخالده در خصوص کنیز گرفتن دختر خلبان سابق که مسیحی است نیز حاکی از بازنمایی اقتدار از طریق آدابی مانند نفی برده داری است. همچنین مشروعیت اقتدار یونس و علی از جهت تخصص خلبانی و هدایت آن هواپیما، و استفاده داعش از آن‌ها برای هدایت هواپیما، بازنمایی می شود. در مجموع فیلم سعی در بازنمایی مشروعیت اقتدار غیرداعشی‌ها در مقابل داعشی‌ها را داشته؛ اگرچه که داعش در غالب روایت، بر غیرداعشی‌ها مسلط است.

#### – مشروعیت اخلاقی

یکی دیگر از راهبردهای مشروعیت بخشی، مشروعیت اخلاقی است؛ بدین معنا که چگونه اعمال کنشگران از نظر اخلاقی مشروعیت می یابد؟ سه راهبرد برای مشروعیت اخلاقی وجود دارد: ارزیابی، انتزاع و مقایسه که از این سه راهبرد، از مقایسه بیشتر استفاده شده است. در فیلم ویژگی‌های مثبت مانند مدارا، گفت و گو، احترام به یکدیگر، انسانیت، تکررگرای، تمدن، مهربانی، وطن دوستی، فداکاری و شجاعت به غیرداعشی‌ها نسبت داده شده و ویژگی‌هایی مانند، توحش، بردگی، نفرت، عصبانیت، کشتار و مطلق گرایی به داعشی‌ها نسبت داده شده است. با این حال ویژگی‌های اخلاقی داعشی‌ها نیز به نحو نسبی است و یکدستی رفتاری میان همه اعضا وجود ندارد. شیخ ممدوح اهل گفت و گو و مصلحت اندیشی بوده اما ابوخالده و چچنی اینطور نبودند؛ چنین تفاوت‌های جزئی در دسته (گفتمان) داعش وجود دارد و تغییری

در مقایسه اخلاقی از جهت مشروعیت، ایجاد نمی‌شود و مشروعیت اخلاقی برای دیگری‌های داعش شکل می‌گیرد.

### - عقلانی‌سازی

سومین گونه از مشروعیت، مشروعیت عقلانی (منطقی) است؛ منظور از این مشروعیت این است که چگونه رفتار بازیگران برای مخاطب منطقی تلقی می‌شود. عقلانی‌سازی از دو طریق ابزاری و نظری صورت می‌گیرد؛ در عقلانی‌سازی ابزاری سه جهت‌گیری هدف، معنا و اثر وجود دارد و عقلانی‌سازی نظری که توجیه رفتار با دانش، تجربه و... است، از طریق تعریف، توضیح و پیش‌بینی اتفاق می‌افتد. عقلانی‌سازی ابزاری با جهت‌گیری هدف در این فیلم مشهود است. ابتدای فیلم به صورت متن اشاره شده که هدف حضور خلبانان ایرانی در سوریه، رساندن کمک‌های غذایی و پزشکی به مردم سوری در محاصره داعش است. همچنین هدف یاری‌رسانی دو خلبان ایرانی به سربازان سوری، نجات جان مردم این کشور است؛ می‌توان گفت پیوندی میان مشروعیت عقلانی و اخلاقی به وجود آمد؛ به طوری که مخاطب ویژگی‌های اخلاقی مانند شجاعت، فداکاری، کمک به مظلوم را درک کرده و بر همین مبنا هدف حضور خلبانان ایرانی را درک می‌کند. در مقابل، داعشی‌ها برای رسیدن به هدف خود از هر روشی فارغ از وجود یا ساخت مشروعیت، استفاده می‌کنند؛ مانند کشتن یکدیگر، کشتن مردم، فعالیت‌های انتحاری و تهدید به مرگ، توحش و مجادله؛ در حالی که غیرداعشی‌ها رفتار خود را نسبت به یکدیگر و داعش، با گفت‌وگو، منطق و همراه با احساس نشان می‌دهند. همچنین عقلانی‌سازی نظری نیز در این فیلم مشهود است؛ به نحوی که رفتار علی و یونس به عنوان خلبانان هواپیما، مشروعیت به آن‌ها می‌دهد؛ چراکه به دلیل دانش و مهارت خلبانی امکان اینکه دیگران را با روش توضیح، همراه خود کنند بسیار زیاد است؛ همچنان که بر اساس دانش و مهارت خلبانی خویش، داعش نیز برای اجرای تبلیغات سیاسی خود از آن‌ها استفاده می‌کند. در مجموع فرایند عقلانی‌سازی برای مشروعیت عمل اجتماعی غیرداعشی‌ها در روایت فیلم اتفاق افتاده است.

### - اسطوره

نوع دیگری از مشروعیت با استفاده از اسطوره سازی رخ می‌دهد. در این نوع مشروعیت، رفتار بازیگران از طریق ساخت افسانه مشروعیت می‌یابد. این نوع مشروعیت یا از طریق داستان‌ها (قصه‌های اخلاقی و هشداردهنده) اتفاق می‌افتد که در این فیلم شناسایی نشد.

### (ج) تفسیر به وقت شام

برای تجزیه و تحلیل فیلم به وقت شام نیاز است فیلم در سه سطح تفسیر شود: سطح

اول، جهان استعاری و سطح عمیق است؛ سطح دوم، جهان دیجیتال و سطح میانی است و در نهایت سطح سوم، جهان واقعی و سطح بیرونی است. همچنانکه در شکل ۳ نیز قابل مشاهده است، این سطوح در فیلم به وقت شام، در هم تنیده شده اما هر کدام از آن‌ها باید به‌طور متمایز تشخیص داده شود. به دلیل اینکه بدون در اختیار داشتن تفسیر در سطح میانی، نمی‌توان سطوح دیگر فیلم را تحلیل کرد؛ ابتدا به تفسیر در سطح دیجیتال می‌پردازیم:

#### ۱. سطح میانی

جهان دیجیتال فیلم به وقت شام، داستانی تاریخی از حضور نظامی‌های ایرانی در جنگ داعش در کشور سوریه را نمایش می‌دهد. فیلم با استفاده از تاریخ شفاهی موجود در خصوص نبرد با داعش شکل گرفته است. تقابل میان خلبانان ایرانی برای کمک به مردم و سربازان سوری با داعشی‌ها، نه بر اساس مقاصد سیاسی یا نظامی، بلکه برای آرمان‌هایی مانند حمایت و کمک به مظلومان در مقابل ظالم شکل گرفته است. در طول فیلم بیش از آنکه روند کمک‌رسانی ایران به سوریه را شاهد باشیم؛ با مناسبات رفتاری، ساختاری و اعتقادی داعش آشنا می‌شویم. همچنان که فیلم نه در ساختار دولت‌ها و گفتمان‌های سیاسی بلکه در سطوح خرد مانند کمک‌های بشردوستانه یا از روی اعتقادات دینی، ایران و سوریه را بازنمایی می‌کند؛ به عبارتی دیگر ارتباط میان ایران، سوریه و داعش در فیلم در سطح جلوگیری یا کاهش تأثیرات منفی داعش بر مردم سوری است. در این فیلم سعی شده است داعش به مثابه جمعیتی نمایش داده شود که اعضای آن در هر لحظه و هر جا امکان حضور دارند و در عین پراکندگی به دنبال هدف واحدی مانند فتح سوریه و پس از آن کشورهای مسلمانان مانند ایران و عربستان هستند. در جریان فیلم، ساختار فعالیتی داعشی‌ها و گروه‌بندی آن‌ها مانند تبلیغاتی/جهادی یا سنتی/مهاجر وجود دارد؛ اما مردم و نظامیان سوری و خلبانان ایرانی، فارغ از ساختار داعش که در نهایت اثری واحد بر آن‌ها دارد، به دنبال خروج از وضعیت بحرانی بوده‌اند. هر دو قطب داعشی/غیرداعشی پرتوتایپ‌هایی را نسبت به یکدیگر دارند؛ به عبارتی دیگر داعشی‌ها تمام افراد غیر از تفکر خود را دشمن دین و خداوند می‌خوانند و در مقابل، غیرداعشی‌ها نیز تمام داعشی‌ها را افرادی غیرمنطقی و متوحش می‌خوانند. با روش تحلیل گفتمان ونلیون سعی شد که در طول پژوهش، جهان دیجیتال به تفصیل شرح داده شود.

## ۲. سطح بیرونی

جهان واقعی فیلم با کاوش جهان دایجتیک آن مشخص شده است. فیلم، بخش کوچکی از آنچه که در کشور سوریه توسط داعش، اتفاق افتاده را روایت می‌کند. در جهان واقعی گروهک‌های تکفیری از سال ۱۳۸۹ شمسی در سوریه ظهور کردند و در نهایت داعش را به سرکردگی ابوبکر بغدادی تشکیل دادند. از طرفی دیگر قطب‌بندی گفتمانی جهان دایجتیک فیلم در جهان واقعی نیز وجود دارد؛ داعش نماینده گفتمان افراط‌گرایی اهل سنت مسلمان، بنیادگرایی و مطلق‌گرایی است که در مقابل آن عقل‌گرایی و تکثرگرایی قرار می‌گیرد. نکته مهم آن است که خوانشی که از داعش صورت گرفته و در فیلم بازنمایی شده، به واسطه انگاره‌های ذهنی غیرداعشی‌ها و رفتارهای پدیدار شده داعش در جهان رسانه‌ای است. با این حال تقابلی میان دو گفتمان وجود دارد که نه در دهه پیشین، بلکه پیش از آن نیز نمونه‌هایی مانند القاعده و جندالله نیز وجود داشته و نظام سیاسی جمهوری اسلامی ایران نیز در مقابل آن قرار گرفته است. همانطور که در فیلم نیز جنگ میان داعش و غیرداعشی‌ها تقابلی گفتمانی است که داعش نماینده توحش، جنگجویی، مطلق‌گرایی، استبداد، بردگی، اندام‌های درشت و پوشش سنتی و خاص است اما در مقابل، تکثرگرایی، تمدن، گفت‌وگو، دموکراسی، اندام‌های هنجارمند و پوشش معمولی قرار دارد. همچنان که در سطح دایجتیک در نهایت خلبان ایرانی (نماینده ایران) نقشه و برنامه‌های تبلیغاتی داعش را برهم ریخت؛ در دنیای واقعی نیز (حاکمیت سیاسی) ایران خود را برهم‌زننده معادلات مقابله با داعش در سوریه و عراق می‌داند. از این رو داعش نه در مقابل سوریه و عراق بلکه در مقابل ایران قرار می‌گیرد؛ بدین ترتیب «قطب ما» را ایران تشکیل می‌دهد که همراه خود مردم و سربازان غیرداعشی را دارد؛ همچنین روسیه نیز گرچه در قطب ما قرار می‌گیرد اما حضور بسیار محدود و بی‌اثری دارد؛ به طوری که در سطح دایجتیک نیز حضور دیرنگام جنگنده‌های روسی با جمله کنایی یونس: «بالاخره روس‌ها تشریف آوردن» دیده می‌شود؛ فعالیت این جنگنده‌ها هیچ کمکی به قطب ما نکرده و تنها باعث تحریک دیگری شده است.

## ۳. سطح عمیق

سطح سوم، جهان استعاری است. در این سطح سعی می‌شود، استعاره‌های به کار رفته در فیلم را شناسایی و معانی آنها را درک کنیم. درک این سطح، کمک به ساخت ارتباط دنیای دایجتیک و دنیای واقعی می‌کند. به‌طور کلی براساس قطب‌بندی گفتمانی موردنظر، داعشی‌ها سعی در بیان عقاید و مقاصد خود با بیان آیات قرآن داشتند و به نحوی استعاری

در پاسخ و واکنش به غیرداعشی‌ها از آیات مرتبط استفاده می‌کردند. زمانی که قدرت در هواپیما در اختیار داعش قرار می‌گیرد، شیخ ممدوح آیه‌ای از قرآن مبنی بر «خدا همیشه از کسانی که ایمان بالایی دارند، دفاع می‌کند»<sup>۱</sup> را می‌خواند؛ یا او در خصوص تعداد کم افراد داعشی در هواپیما می‌گوید: «چه بسیار گروه کوچکی که بر گروه عظیمی پیروز شدند»<sup>۲</sup>. او سعی کرده که تقابل گفتمانی خویش را بر اساس خوانش از قرآن کریم بیان کند؛ آنچنان که داعش در جهان واقعی نیز سعی دارد تا با خوانشی بنیادگرایانه، مقاصد و رفتارهای خود را توجیه کند. همچنین زمانی که فیلم تبلیغاتی در خصوص بازگشت خود به تدمر را ضبط می‌کنند، ماریه از اشعاری استعاری استفاده می‌کند تا پیروزی داعش را مشروع جلوه دهد؛ او می‌خواند که «تدمر! لباس شادمانی و سفید برتن کن که مردان قهرمان با ایمانت، پیروزمندانه از آسمان بر زمین خواهند نشست.» در سکانسی نیز فیلمی از دوران قبل از مسلمان شدن ام سلمه که در حال خوانندگی است پخش می‌شود که در حال خواندن «فرو بریز، نابود شود، این نابودی و نیستی تو نیست؛ این تولد توست»؛ به نحوی استعاری سعی در نمایش منطق اصلی داعش نابودی همگانی برای رسیدن به هدف و ساختار نیروهای انسانی که به پوچ‌گرایی و خودکشی سوق داده شده‌اند؛ دارد. اما غیرداعشی‌ها کمتر از استعاره استفاده کرده‌اند؛ با اسم نسبت به مردم سوری می‌گوید که «یادتان نرود ما آدمیم و مثل اینا هیولا نیستیم». دوگانه توحش و تمدن توسط با اسم به نحوی استعاری بیان شده است. همچنین در دقایق پایانی فیلم علی خطاب به ام سلمه و ابوطحیه با بیانی استعاری می‌گوید که «اینجا نیویورک نیست و از برج‌های دوقلو هم خبری نیست»؛ به نظر می‌رسد که فیلم در حال بیان این است که داعش به منظور ایجاد و تقویت قدرت خود، از سری اقدامات نمادین و تبلیغاتی مانند واقعه ۱۱ سپتامبر استفاده می‌کند تا دیگری خویش را مجاب به خواسته‌های خود کرده و تهدیدی نیز بر آن‌ها داشته باشد. همچنین فیلم در صدد این است که داعش را نه گروهی دین‌دار و معتقد بلکه گروهی که به دنبال کسب قدرت منطقه‌ای است؛ از این رو شاهد تقابل میان توحش و تمدن، حیوانیت و بشریت و خاص‌گرایی و عام‌گرایی هستیم.

## بحث و نتیجه‌گیری

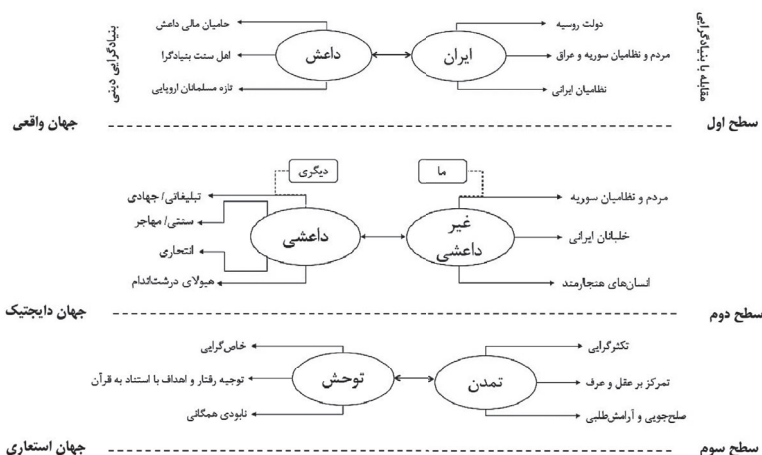
این پژوهش با هدف مطالعه و تحلیل گفتمان انتقادی فیلم «به وقت شام» انجام شد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که فیلم در حال بازنمایی بازیگرانی در قطب‌های داعشی و غیرداعشی است؛ بدین ترتیب داعشی‌ها افرادی درشت‌اندام، تندخو و متوحش و

۱. آیه ۳۸ سوره حج

۲. آیه ۲۴۹ سوره بقره

غیرداعشی‌ها انسان‌هایی متمدن، با اندام مناسب و مطابق با هنجارهای معمول بشری‌اند. فیلم در حال بازنمایی داعش به‌عنوان گروهی خاص گراست که در مقابله با حکومت‌های مختلف، سعی در توسعه قدرت و جهانی شدن خود را دارد. بنابراین همچنان که داعش در جهان واقعی یک گروه خاص گراست؛ در فیلم نیز سعی شده رفتارها و بروزهای اجتماعی، سیاسی و نظامی داعش را متصل به خاص‌گرایی فرهنگی کند. از طرفی دیگر با توجه به وابستگی اقتصادی فیلم به یکی از نهادهای قدرت، سعی شده سراسربینی در این اثر رسانه‌ای کاملاً حفظ شود؛ به نحوی که مالکان اقتصادی و سیاسی با تعیین گفتمان مطلوب و حقیقت‌موردنظر خود، به دنبال آشکارسازی آن باورها و گفتمان‌ها از طریق این فیلم و شکل دادن به رفتارهای مخاطبان فیلم بوده و از طرف دیگری سعی در نادیده گرفتن گفتمان‌های دیگر نسبت به این موضوع دارند. در این فیلم بیش از آنکه شیوه و چگونگی حضور خلبانان ایرانی به‌طور کامل بازنمایی شود؛ داعش و جزئیات رفتاری، نمادین و ساختاری آن در حال بازنمایی است، تا فرایند اقتناع و متقاعدشدن مخاطب در این خصوص اتفاق افتد. ایران، کشورهای سوریه و عراق را از کشورهای مهم منطقه و مقاومت در برابر کشورهایمانند امریکا و اسرائیل می‌داند و داعش که برآمده از ناآرامی‌های کشورهای عربی خاورمیانه بوده، می‌تواند ثبات و امنیت در این دو کشور از بین ببرد؛ از این‌رو حضور ایران برای مقابله با داعش، بنابر دلایل متعددی که یکی از آن‌ها موقعیت مهم سوریه و عراق بوده، اهمیت بسیاری داشته‌است (نجفی، ۱۳۹۸). قطب‌بندی گفتمانی فیلم با قطب‌بندی رایج توسط قدرت ایران، تطابق دارد؛ دولت ایران به‌دلیل نیاز به تأیید ملت، به این فیلم که نمایشگر تقابل‌های گفتمانی آشکار و مشخص بوده، نیاز داشته‌است. همچنین بازنمایی از حضور و فعالیت ایران در سوریه؛ به نحوی است که گویا ایران ناجی اصلی دولت - ملت سوریه و عراق بوده‌است؛ با وجود اینکه کشورهای همراه با ایران مانند روسیه نیز حضور داشتند یا امریکا و ترکیه نیز سعی در مقابله با داعش داشته‌اند. این اثر در مقایسه با دیگر فیلم‌های سینمایی ایرانی که به داعش پرداخته‌اند (مانند فیلم‌های کامیون و امپراطور جهنم) تفاوت‌های جدی دارد؛ فیلم به‌وقت شام به‌دلیل وجود مالکیت دولتی، به‌مثابه صدای رسای مالکان خویش معرفی شده و درصدد برآورده‌سازی مطلوب مالکان است؛ در صورتی که دیگر فیلم‌های موجود، اگرچه داعش را به‌مثابه تهدیدی برای دنیا و مشکل‌ساز اجتماعی، معرفی کرده‌اند اما مالکیت مشخص دولتی نداشتند. فیلم به‌وقت شام به‌منظور نمایش قطب‌بندی اصلی ایران

- داعش به مثابه دو قدرت متعارض یکدیگر و به دنبال اقناع مخاطب برای حضور نظامی ایران در سوریه و عراق ساخته شده است اما دیگر فیلم‌ها، داعش را به مثابه سوژه‌ای اصلی که در حال ویرانی کشورهای مختلف و زندگی اجتماعی مردم است، نمایش داده‌اند؛ از این رو ماهیت سیاسی، گفتمانی و قطب‌بندی بسیار کم‌رنگ‌تری نسبت به فیلم به وقت شام داشته‌اند. فیلم به وقت شام بر اساس انگاره‌های اجتماعی - سیاسی حاکمیت سیاسی ایران از جنگ سوریه و داعش و حضور نظامیان ایرانی و در مقیاسی ملی ساخته شده است و ماهیت سیاسی - گفتمانی جمهوری اسلامی ایران را داراست؛ اما دیگر فیلم‌ها، داعش را در مقیاس جهانی به نمایش کشیده‌اند که خطری برای تمام جهان است. بنابراین فیلم به وقت شام در مختصات جغرافیایی و سیاسی جمهوری اسلامی ایران تولید شده و خطرهای احتمالی گسترش داعش برای ایران را با پررنگ کردن قطب‌بندی‌های گفتمانی و از طرفی دیگر، دیگری‌سازی همراه با جزئیات از داعش، به مخاطب خود یادآور می‌شود.



شکل ۳. سه سطح تحلیل: سطح اول (جهان واقعی)، سطح دوم (جهان دایجیتیک) و سطح سوم (جهان استعاری)



## منابع و مأخذ

- آسابرگر، آرتور (۱۳۹۹). روش‌های پژوهش در رسانه‌ها و ارتباطات، مترجمان: احسان شاه‌قاسمی و محمدرضا نیرو، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- بختیاری، علیرضا (۱۳۹۶). اقتصاد رسانه در ایران: علل ناکارآمدی رسانه‌های خصوصی ایران با تأکید بر مطبوعات، تهران: انتشارات دنیای اقتصاد.
- بشیر، حسن (۱۳۸۴). تحلیل گفتمان در چهره‌ای برای کشف ناگفته‌ها، تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق (ع).
- بی‌نا. (۱۶ مرداد ۱۳۹۶). برآورد ۸ میلیارد تومانی برای تازه‌ترین اثر حاتمی‌کیا/ پیشرفت ۷۰ درصدی فیلمبرداری «به وقت شام»، بازیابی در ۳ بهمن ۱۴۰۰، از باشگاه خبرنگاران جوان: <https://b2n.ir/440745>
- توحید فام، محمد (۱۳۸۱). فرهنگ در عصر جهانی شدن؛ چالش‌ها و فرصت، تهران: نشر روزنه.
- زاهدانی، سیدسعید زاهد و احسان حمیدی‌زاده (۱۳۹۱). «جنبش‌های بنیادگرایی دینی»، دوفصلنامه غرب‌شناسی بنیادی؛ پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۲: ۱۰۵-۷۵.
- سپهرنیا، رزیتا (۱۳۹۰). «بررسی نقش جهانی شدن در شکل‌گیری خاص‌گرایی‌های فرهنگی»، فصلنامه مطالعات راهبردی سیاستگذاری عمومی، شماره ۵: ۱۴۴-۱۲۱.
- سپهری، محمدباقر (۱۳۹۷). «بازنمایی ایران در اخبار شبکه‌های تلویزیونی امریکا (تحلیل گفتمان انتقادی اخبار سی‌ان‌ان و ان‌بی‌سی در ارتباط با توافق هسته‌ای ایران و کشورهای +۵)»، فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، شماره ۳: ۲۲۰-۱۹۱.
- سیدمن، استیون (۱۳۸۶). کشاکش آرا در جامعه‌شناسی، ترجمه هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- شقایقی، مهدی و غلامرضا فدائی (۱۳۹۲). «تحلیل گفتمان انتقادی و کاربرد آن در پژوهش‌های علم اطلاع‌رسانی»، فصلنامه تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی، شماره ۱: ۲۶-۵.
- صالحی، سیدجواد و فاتح مرادی‌نیز (۱۳۹۵). «بنیادگرایی اسلامی داعش- القاعده: تمایزهای ساختاری و ایدئولوژیکی»، دوفصلنامه جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام، شماره ۱: ۱۱۰-۸۵.
- عاملی، سعیدرضا (۱۳۹۲). روش‌های تحقیق در مطالعات فرهنگی و رسانه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- فوکو، میشل (۱۳۹۲). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نشر نی.
- کاستلز، مانوئل (۱۳۸۰). عصر اطلاعات؛ اقتصاد، جامعه، فرهنگ؛ قدرت هویت. ترجمه حسین چاوشیان، تهران: انتشارات طرح نو.
- کانینگهام، استورات، تری فلو و آدام سويفت (۱۳۹۸). اقتصاد رسانه، مترجمان: داتیس خواجیه‌ئیان، سروش صلواتیان و کامیار نیستانی اصفهانی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- گل‌محمدی، احمد (۱۳۸۱). جهانی شدن، فرهنگ، هویت، تهران: نشر نی.

لافی، دن (۱۳۹۶). موضوعات کلیدی در نظریه رسانه‌ها، ترجمه یونس نوربخش، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

لیندلف، تامس، و برایان تیلور (۱۳۹۷). روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات، ترجمه عبدالله گیویان، تهران: انتشارات همشهری.

مفیدی، صباح و سمیه رحمانی (۱۳۹۷). «داعش و مدرنیته: بررسی تاثیر عملکرد دولت شبه‌مدرن خاورمیانه‌ای»، فصلنامه پژوهشنامه علوم سیاسی، شماره ۲: ۱۸۶-۱۵۷.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۶). نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی، تهران: انتشارات همشهری.

نجفی، هادی (۱۳۹۸). «حضور داعش در عراق و تأثیر آن بر امنیت ایران از نگاه شهروندان مهران»، فصلنامه علمی- حقوقی حقوق‌یار، شماره ۹: ۱۷۷-۱۵۷.

هینس، جف (۱۳۸۱). دین، جهانی‌شدن و فرهنگ سیاسی در جهان سوم، ترجمه داوود کیانی، تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.

Bahatia, Adita. (2006). Critical discourse analysis of political press conferences. *Discourse & Society*, 17(2) 173-203:.

Ehteshami , Anoushiravan. (1994). Islamic Fundamentalism and Political Islam. *Issues In world Politics*, 31(1) :179-199.

Kowsari, Masoud. (2015). 300: Cultural Stereotypes and War against Barbarism. *International Journal of Women's Research*,3(1) : 19-25.

Leeuwen, Theo van. (2008). *New Tools for Critical Discourse Analysis*. New York: Oxford University Press.

Machin, David; Leeuwen, van Theo. (2007). *Global Media Discourse: A critical introduction*. New York: Routledge.