



June 2017

## A Social History of Iranian Cinema (Farsi translation)

Kristian Petersen  
kjpetersen@unomaha.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Petersen, Kristian (2017) "A Social History of Iranian Cinema (Farsi translation)," *Journal of Religion & Film*: Vol. 20: Iss. 2, Article 43.

Available at: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss2/43>

This Book Review is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UNO. It has been accepted for inclusion in Journal of Religion & Film by an authorized editor of DigitalCommons@UNO. For more information, please contact [unodigitalcommons@unomaha.edu](mailto:unodigitalcommons@unomaha.edu).

---

## A Social History of Iranian Cinema (Farsi translation)

### Abstract

This is a Farsi translation of Kristian Petersen's book review of *A Social History of Iranian Cinema* by Hamid Naficy. The translation was done by Elham Rastegari.

### Keywords

Iranian cinema

### Author Notes

Kristian Petersen is an Assistant Professor in the Department of Religious Studies at the University of Nebraska Omaha. His research and teaching interests include Theory and Methodology in the Study of Religion, Islamic Studies, Chinese Religions, and Media Studies.

# تاریخ اجتماعی سینمای ایران

نویسنده: کریستن پترسن

kjpetersen@unomaha.edu

ژورنال مذهب و فیلم

Recommended Citation: Petersen, Kristian (2016) "A Social History of Iranian Cinema," Journal of Religion & Film: Vol. 20: Iss. 2, Article 33.

## خلاصه

این مقاله مروری است بر کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران جلد اول: دوره ی آرتیزانال، ۱۸۹۷-۱۹۴۱ (دورهام: انتشارات دانشگاه دوک ۲۰۱۱)، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد دوم: سالهای صنعتی شدن، ۱۹۴۱-۱۹۷۸ (دورهام: انتشارات دانشگاه دوک ۲۰۱۱)، تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد سوم: عصر اسلام، ۱۹۷۸-۱۹۸۴ (دورهام: انتشارات دانشگاه دوک، ۲۰۱۲)؛ و تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد چهارم: عصر جهانی شدن، ۱۹۸۴-۲۰۱۰ (دورهام: دانشگاه دوک پرس، ۲۰۱۲)، که همه توسط حمید نفیسی نوشته شده است.

## یادداشت نویسنده

کریستن پترسون، یکی از اساتید دپارتمان مطالعات مذهبی دانشگاه نبراسکا در اوماها است. او علاقه مند به تدریس و تحقیق در زمینه ی تئوری ها و متدولوژی های مطالعه ی مذهب، مطالعات اسلامی، مذاهب چینی، و مطالعات رسانه ای است.

در سال ۲۰۱۲، اصغر فرهادی جایزه ی آکادمی بهترین فیلم خارجی زبان را برای فیلمش با عنوان "جدایی نادر از سیمین" (۲۰۱۱) برد. هنگام دریافت جایزه، فرهادی به خوبی آگاه بود که شنوندگان بین المللی پس از آن شب با دید جدیدی به ایران و سینمای ایران نگاه خواهند کرد. فرهادی گفت:

در این زمان، بسیاری از ایرانیان در سراسر جهان در حال تماشای ما هستند و من می توانم تصور کنم که آنها چقدر خوشحال هستند. آنها خوشحال هستند نه فقط به خاطر یک جایزه مهم یا یک فیلم یا فیلم ساز، بلکه به این خاطر که در زمانی که صحبت از جنگ، تهدید، و خشونت بین سیاستمداران رد و بدل می شود، از کشورشان، ایران، با فرهنگ با شکوه ایران، که یک فرهنگ غنی و باستانی است و زیر گرد و غبار سنگین سیاست پنهان شده

است، یاد می شود. من با افتخار این جایزه را تقدیم می کنم به مردم کشورم، مردمی که به همه فرهنگ ها و تمدن ها احترام می گذارند و بر ضد خصومت و رنجش هستند (جلد چهارم، صفحه 260).

در حالی که این "فرهنگ با شکوه" برای بسیاری از خارجی ها برای اولین بار آشکار شد، ایرانیان و تحسین کنندگان آنها به خوبی از سنت غنی به قدمت یک قرن سینمای ایران آگاه بودند. جلد چهارم کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران، این تاریخ، موارد اصلی کمک کننده در شکل گیری این تاریخ، تولیدات آن، و زمینه های سیاسی-اجتماعی که این تاریخ از آن ظهور کرده را از شروع تا دوره ی "جدایی نادر از سیمین" بررسی می کند. در مجموع، کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران با جزئیات کامل و بر پایه ی تئوری تنها می تواند به عنوان یک کتاب گسترده، و ضروری وصف شود.

در مجموع، این چهار جلد کتاب، تاریخچه ای از موضوعات اجتماعی، سیاسی، و زیبایی شناسی فراهم می کند که سینمای ایران، محصولات آن و مخاطبان آن را در طول سال های ۱۹۸۷ تا ۲۰۱۰ شکل داده است. با این حال، این "تاریخ اجتماعی" خیلی بیش از آن است. حمید نفیسی، استاد مشهور سینمای ایران در دانشگاه نورث وسترن، یک تاریخ روایی تشکیل شده از هر آنچه که در آرشیو بوده را با خواندن های تحلیلی عمیق از فیلم های فردی، مخاطبان ایرانی و پاسخ منتقدان، جزئیات تولید و توزیع، سیاست های ارتجاعی دولت، و همچنین شرح حال سفر خود برای کشف سینمای ایران در طول بیش از پنج دهه ترکیب کرده است. این چهار کتاب، به ترتیب تاریخی ساختار یافته و بر اساس تغییرات عمده ی سیاسی استوار است. نفیسی این تحولات را در چارچوب تحول صنعت فیلم در نظر می گیرد که به چهار دوره تفکیک شده است: دوره ی آرتیزانال ۱۸۹۷-۱۹۴۱، سالهای صنعتی شدن ۱۹۴۱-۱۹۷۸، عصر اسلام ۱۹۷۸-۱۹۸۴، و عصر جهانی شدن ۱۹۸۴-۲۰۱۰. در طول هر دوره، نفیسی به طرز ماهرانه ای از رشته ای از لحظات خاص را به تحولات موضوعی بافته که در سراسر دوره زمانی پدیدار می شود. نگرانی فراگیر این مجموعه، ارتباط محاوره ای بین هویت ملی و فرهنگی، مدرنیته و غرب زدگی است. نفیسی استدلال می کند که مدرنیته ایرانی متمایز از غرب بود در حالی که در محاوره ی تحلیلی با آن بود و اینکه توسعه فرهنگ

سینمایی ایران نقش مهمی در تخصیص ویژگی های خاص مدرنیته ایرانی ایفا کرد. با توجه به اهمیت این پایان نامه ی طولانی، خواندن و بررسی مقدمه ی جلد اول، "سینمای ملی، مدرنیته، و هویت ملی ایرانیان" (جلد اول، ص ۱-۲۵) برای خوانندگان خالی از لطف نخواهد بود، حتی اگر آنها فقط علاقه مند به کسب اطلاعات از یک دوره تاریخی به بعد هستند. در هر صورت، این چهار متن کاملاً مستقل از یکدیگر هستند و برای درک مطالب یکی نیاز به خواندن دیگری نیست. از نظر موقعیت این مجموعه در مطالعه دین در فیلم چند نکته باید در ابتدا خاطر نشان شود. اگر کسی علاقه مند به تفکر در مورد سینما از دیدگاه بین فرهنگی است و به دنبال صحبت نه تنها با هم رده های خود در مطالعات دینی بلکه با کسانی است که در زمینه ی فیلم و مطالعات فرهنگی کار می کنند، کار نفیسی بسیار ارزشمند خواهد بود. نفیسی مدلی از دانش را نشان می دهد که یک باره به صورت تاریخی در زمینه های جهانی و محلی بنا شده، و با تجزیه و تحلیل پیچیده از متون سینمایی از لحاظ نظری غنی شده است. تفسیر او از بلوغ فرهنگی سینمای ایران برگرفته از نظریه پردازانی مانند بندیکت اندرسون، رولان بارت، هومی بابا، استوارت هال، اریک هابسبام، میشل فوکو، ژاک لاکان، گایاتری اسپیواک، و بسیاری از دیگر نظریه پردازان است. روایت تاریخی بیان شده برای خواننده موقعیت سینمای ایران و تکامل صنعت فیلم محلی آن را در هر دو میراث طولانی از هنرهای نمایشی و تجسمی ایران نشان می دهد، در حالی که همچنین توجه ویژه ای به تاثیر ساختاری بین المللی سینمای غرب دارد که به آنچه ایرانیان تولید و مشاهده می کنند شکل داده است. به این دلایل، کار نفیسی نمونه ای است که نه تنها جامع ترین پرتره سینمای ایران تا به امروز را برای ما فراهم کرده است، بلکه یک الگو برای تولید دانش با بالاترین کیفیت در مورد مذهب در فیلم فراهم کرده است.

با توجه به بزرگی پروژه نفیسی (۱۹۶۸ صفحه) و در دسترس بودن بررسی کتاب های سنتی بسیار عالی (میشل لانگفورد، روکسانا مارکوت، پدram پرتویی، سارا سلجوقی، و آرزو زالی پور)، در ادامه به این خواهم پرداخت که چگونه دانشجویان مذهب در فیلم از کار نفیسی بهره خواهند برد. در بررسی اینکه چگونه کتاب تاریخ اجتماعی

سینمای ایران ابعاد دینی سینمای ایران را روشن می کند، من بر سه زمینه متمرکزی کنم: اقلیت های مذهبی، نقش زنان، و اسلام.

## اقلیت های مذهبی

در حالی که امروز اسلام تقریباً دین انحصاری در ایران است، از آغاز چند جمعیت مذهبی اقلیت در توسعه سینمای ایران نقش داشتند. فرهنگ ایرانی هرگز یکپارچه نشده و نفیسی نقش مهم یهودیان، بهائیان، ارامنه مسیحی، زرتشتی ها، و مبلغان مسیحی غرب را در ایجاد فرهنگ سینمایی نشان می دهد. در اواخر دوره قاجار و پهلوی (۱۸۹۷-۱۹۷۸) این جوامع اقلیت به طور کلی اثرات شهروندی درجه دوم بودن را احساس کردند و به فعالیت های اجتماعی نامطلوب سپرده شدند. در طول قرن بیستم اقلیت های مذهبی اغلب از ورود به موقعیت های صنعتی حرفه ای مختلف منع می شدند، اما تولید فرهنگی مرتبط با صنعت فیلم اغلب از دست جمعیت اکثریت مسلمان خارج بود، و این فرصتی برای موفقیت اقلیت مذهبی ایجاد کرد. این موفقیت ها، به دلیل کیفیت های فراگیر اعضای گروه های اقلیت، شامل توانایی صحبت به زبان های خارجی، تیزهوشی تجاری، و ارتباطات بین المللی پرورش داده شدند. جوامع اقلیت نیز تماشاگران فیلم و در نتیجه هدف فعالیت های مأموریتی غربی بودند، که اغلب بر این فرض استوار بود که این جوامع ساده ترین جوامع برای تبدیل و تغییر هستند. تاثیر فیلم های خارجی برجسته تبادل فرهنگی روشن از طریق روابط بین جوامع اقلیت، خارجی، مهاجران، و مهاجران. تاثیر فیلم های خارجی، تبادل فرهنگی را که از طریق روابط بین جوامع اقلیت، خارجی ها، و مهاجران حاصل شد، برجسته می کند.

در اواسط قرن بیستم، بسیاری از جوامع اقلیت رسماً به عنوان ادیان حافظت شده ی دولت به رسمیت شناخته شد و مقدار مشخصی از حقوق قانونی در تولید فیلم به آنها داده شد. به عنوان مثال، مقررات رسمی کشور "توهین و اهانت به ادیان اقلیت این کشور و اعتقادات آنها" و یا "مسخره کردن زبان یا گویش اقلیت هایی مذهبی ایران یا مسخره کردن کسانی که در استان های مختلف زندگی می کنند تنها به دلیل زبانی که به آن صحبت می کنند

و یا تحقیر آنها به گونه ای که منجر به هیچ نتیجه مثبتی نشود " را ممنوع کرد (جلد دوم، ص ۱۹۲-۱۹۳). با این حال، بلافاصله پس از انقلاب اسلامی در سال های ۱۹۷۸-۱۹۷۹ اقلیت های مذهبی از ساختار شکنی جامعه ایران به دلیل مشارکتشان در فعالیتهای مانند بانکداری، تجارت الکل، تولید فیلم و برگزاری نمایشگاه لطمه دیدند. هنگامی که حکومت دینی شیعه فرموله شد به برخی از اقلیتهای اجازه ی استقلال در زبان و مذهب توسط دولت داده شد، در حالی که دیگران از نظر قانونی مورد آزار قرار می گرفتند که این منجر به مهاجرت گسترده ی آنها شد. یهودیان و بهائیان تمرکز اصلی فحاشی های مکرر سینمایی بودند. این مسایل، با تولید مستند مهاجر در خارج از ایران که توجه مخاطبان جهانی در مورد وضعیت اسفبار اقلیتهای مذهبی در ایران را جلب کرد، مورد تجدید نظر قرار گرفت. برخی جوامع اقلیت از آزادی های مدنی و حقوق بیشتری برخوردار بودند تا بهتر خود را نشان دهند و به سرعت شروع به تولید مستندهای روایت محلی کردند و توانستند یک تصویر معتدل مستقل از خودشان ایجاد و حفظ کنند. اخیراً، سینمای ایران در جوامع ایرانی خارج از کشور فرصت هایی را برای فیلم اقلیت و رسانه ها و کشف ارتباطات فراملی جوامع اقلیت مذهبی باز کرده است. تولید رسانه ی قومی-مذهبی عمدتاً به این دلیل بود که جمعیت تبعید شده که از اعضای قابل توجه اقلیت جامعه مذهبی شکل می گیرد نسبت به جمعیت ایرانیان مسلمانان در خارج از کشور بیشتر است.

برداشت و درک خوانندگان این است که تاثیر اقلیت های مذهبی در هر مرحله و مکان در تاریخ فرهنگ سینمایی ایران قابل مشاهده است. ما باید به یاد داشته باشیم که " با این حال، سهم و مشارکت ایرانیان در سینما بر اساس زمینه های حرفه ای و تجاری بود نه بر اساس دین " (۱۳). بررسی اقلیت های مذهبی ایران بایستی به عنوان یک یادآوری در نظر گرفته شود از اینکه مطالعه ی دین و فیلم همیشه یک جستجو برای معانی نیست بلکه در مورد جوامع، هویت، و چگونگی پیمایش دنیا توسط انسان ها است. ما یک تحول اجتماعی مشابه برای زنان در فیلم های ایرانی و در فرهنگ سینمایی می بینیم.



## زنان

در حالی که زنان ایرانی رابطه ای پیچیده در سینما و در مقابل صفحه نمایش فیلم داشته اند، آنها تعیین می کنند که چگونه باید تاریخ سینمای ایران را بررسی کنیم. به لحاظ تاریخی، جریان گسترده ای از حضور زنان و ظاهر آنها مرتبط با مطالعه ی دین در فیلم می بینیم: عدم وجود زنان (دوره قاجار)، مهیج جنسی (دوره پهلوی)، ضد مهیج جنسی و حجاب حضور (دوره جمهوری اسلامی)، و سیاست و شعر از حجاب (پس از سال ۱۹۹۰). کار نفیسی در اینجا هم از نظر تاریخ سینمایی جهانی و هم از نظر خواندن متون سینمایی مورد توجه و قدردانی به خصوص کسانی قرار خواهد گرفت که در چارچوب های جنسیت، مذهب، و فیلم کار می کنند.

در دوران قاجار، نمایشگاه فیلم به طور کلی به نخبگان محدود بود، و از آن جا که نمایش فیلم تنها به دربار یا خانه های طبقات بالا محدود بود، حضور زنان بر روی یا در مقابل صفحه نمایش موانع و مشکلات فوری ایجاد نکرد. در مواردی هنگامی که فیلم به توده مردم رسید و مخاطب آن عده ی زیادی از مردم جامعه بودند، محافظه کاران مذهبی از "تصفیه سازی" فیلم، به عنوان اولین عمل سانسور سینمایی حمایت کردند. در سال ۱۹۰۴، اولین خانه فیلم تجاری، چراغ گاز خیابان سینما، ظرف یک ماه از افتتاحش تعطیل شد به این دلیل که یک روحانی ارشد، شیخ فضل الله نوری، با در معرض نمایش قرار دادن زنان خارجی بی حجاب بر روی پرده در مقابل چشمان مخاطبان مرد مخالفت کرد. سانسور از بدن زن یک تم مداوم است که در سراسر چهار جلد کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران ظاهر شده است. هنگامی که رفتن به سینما برای مشاهده عموم مردم باز شد تا دوران پهلوی، زنان در مرکز بحث بودند. در حالی که بازیگران و تماشاگران زن به طور گسترده ای پذیرفته شدند، رهبران مذهبی حضور زنان را از نظر زمینه های اخلاقی مورد سوال قرار می دادند. در سال ۱۹۳۶ "جنبش بیداری زنان"، تحت حمایت دولت، زنان را از پوشیدن حجاب ممنوع کرد، که به شکل های مختلفی مورد پذیرش مردم ایران قرار گرفت. برای بسیاری، زنان محجبه نسبت به تغییر اینرسی نشان دادند که نشأت گرفته از سنت بود. برخی دیگر حجاب را به عنوان انجام وظایف دینی می دیدند. در هر صورت، میل جنسی مرد توسط در دسترس نبودن زنان

از طریق حجاب و تفکیک به صورت اجتماعی توجیه شد. اگر بخواهیم این موضوع را بسط دهیم، زن بی حجاب "مدرن" عموماً به عنوان مجموعه‌ای از افراط غربی و فساد اخلاقی به تصویر کشیده می‌شد، در نتیجه دو نقش را ایفا می‌کرد: ارضا کردن احساسات مرد و ادعای مدرنیته ایرانی. هماهنگ با اندیشه‌ی محافظه‌کاران مذهبی، تبعیض جنسیتی ایرانی‌ها به صورت تصاویر عمومی زنان به عنوان عروسک جنسی غیر اخلاقی یا غربی نمایش داده شد. به عنوان مثال، سینمای تجاری کم بودجه‌ی محلی، با عنوان "فیلم فارسی" به وفور به نمایش تمایلات جنسی زن با تکیه بر آواز و رقص اغلب در کلاب‌های شبانه می‌پرداخت که سبب نگاه خیره‌ی مرد و نگاه شی‌گرایی به تن زن می‌شد. هنجارهای جنسیتی با نمایش تصاویر سینمایی از نظر آرمان‌های غربی "مدرن" شدند و با نمایش دگرجنس‌گرانه‌جاری مشخص شدند. در همان زمان، همجنس‌گرایی منحرف تلقی شد و با سرکوب عمومی مواجه بود. این فرمول هویت‌های جنسی نیز با نحوه‌ی تفکر رهبران مذهبی محافظه‌کار هم‌تراز بود.

با وجود اینکه زنان نقش مداومی در طول دو سوم آغازین قرن بیستم بازی کردند، زنان کارگردانان برجسته‌ای تا پیش از دوره جمهوری اسلامی نبودند. البته، زنان در انتخاب اینکه چگونه می‌توانند بر روی صفحه نمایش ظاهر شوند محدودیت داشتند. پس از انقلاب، زنان با پوشش ظاهر می‌شدند (حجاب از نظر قانونی در جولای ۱۹۸۰ اجباری شده بود) که هم به عنوان یک هنجار اجتماعی جدید و هم به عنوان یک نقد از نمایش جنسی تن زن در سینمای رژیم گذشته بود. در این زمینه، نفیسی یک نظریه اسلامی شده در مورد نگاه خیره از طریق خواندن متون سینمایی ارائه می‌دهد، که به موجب آن مشاهده زنان بی حجاب یا بی عفت سبب تبدیل مردان اخلاقی به افراد فاسد می‌شود. زنان جدید سینمایی، در ابتدا از طریق حذف آنها و عدم وجود ساختاریافته‌ی آنها در فیلم‌ها در طول اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ پاک‌سازی شدند. در طول سال‌های جنگ اواسط دهه ۱۹۸۰، زنان به عرصه‌ی فیلم و سینما بازگشتند ولی به عنوان پس‌زمینه در خانه و یا زندگی در خدمت هم‌تایان مرد خود بودند. در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰، زنان شروع به گرفتن نقش‌های اصلی کردند و در بازی‌های پویای تلویزیون، رادیو و تئاتر ایفای نقش کردند. این حضور دوباره نظارت و ممنوعیت مذهبی را زنده کرد. از اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰ تاکنون، فیلمسازان

از هنجارهای اجتماعی سر پیچی کرده اند و دیدگاه های جدید به توانایی، بدن، و جنسیت زنان ایجاد کرده اند. به طور کلی، فشارهای رژیم برای رعایت عفت نتوانست جلوی کارگردانان زن را از اظهار دیدگاه هایشان در مورد هویت بگیرد. همانگونه که من در بالا پیشنهاد دادم، زنان در مرکز شکل گیری مذهب، جنسیت، ملت، مدرنیته و هویت در طول تاریخ سینمای ایران بوده اند.

## اسلام

همانگونه که ممکن است کسی تصور کند، کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران نیز یک مجموعه ی دقیق غنی به حساب می آید که نشان می دهد چگونه تفسیرهایی از اسلام منجر به شکل گیری فرهنگ سینمایی می شود. در طول دوره های قاجار و اسلامی، تعصبات مذهبی به طور قابل ملاحظه ای ساختار تولید سینما، چگونگی حضور مردم بر روی صفحه نمایش، و چگونگی مشاهده ی فیلم توسط مردم را تعیین کرد. حتی در دوران پهلوی رهبران مسلمان سنتی برنامه اصلاحات اجتماعی دولتی را به چالش کشیدند، که بیشتر منجر به سست شدن محدودیت های سینمایی شد. در طول چهار جلد کتاب، ما در مورد اینکه چگونه موسسات دینی سعی در حفظ و یا هدایت ارزشهای عمومی به دور از غربی گرایی و شیوه های سکولار داشتند. و در حالی که روحانیون مسلمان با فرهنگ سینمایی بسیار مخالف بودند (صدور فتوا سینمایی)، بسیاری نتوانستند منافع بالقوه ی فیلم را نادیده بگیرد. بنیانگذار جمهوری اسلامی ایران، آیت الله خمینی، پس از بازگشت از تبعید ۱۴ ساله خود، گفت:

ما مخالف سینما، رادیو، و یا تلویزیون نیستیم ... سینما یک اختراع مدرن است که باید برای آموزش مردم استفاده شود، اما همانطور که می دانید، سینما برای فاسد کردن جوانان ما مورد استفاده قرار گرفت. این سوء استفاده از سینما است که ما با آن مخالفت هستیم، سوء استفاده های ناشی از سیاست های خائنانه حاکمان ما (جلد دوم ص ۷-۸).

در طول دهه اول جمهوری، پیکره بندی دوباره ی ساخت فیلم تحت یک فرایند "بازنگری و تصفیه" قرار گرفت به صورتی که خواست و ذائقه ی مسلمانان محافظه کار ساختار عادات های سینمایی تولید کنندگان و مصرف کنندگان را مشخص می کرد. تکنیک های فنی و استدلالی مختلف به کار گرفته شد تا سینما و اهداف آن را با موضع ایدئولوژیک غالب دولت هماهنگ کنند. نهادهای جدید تاسیس شدند که زمینه های تولید را از طریق قوانین سانسور، مقررات، و "کدهای اخلاق" محدود کردند. با این حال، در دوران بعد از انقلاب و به ویژه پس از دوران سیاسی تحت حمایت خمینی، که در سال ۱۹۸۹ درگذشت، طیف ژانرهای ممکن وسیع تر شد.

در صحنه فیلم جهانی، خارجی ها شروع به شناختن فیلمهای ایرانی در جشنواره های بین المللی و از طریق کارگردانان ایرانی خارج از کشور کردند (چیزی که نفیسی آن را "لهجه دار" یا "سینمای آواره" می نامد). نکته ی قابل توجه در اینجا این است که بسیاری از این محصولات جدید رنگ دین به خود داشتند. درک بسیاری از خارجی ها از فرهنگ بر اساس انقلاب ایران و بحران گروگان گیری بود. سینما خانه-هنر ایران به طور کلی با فرضیات و انتظارات مخاطبان غربی در مورد جمهوری، که آن را به عنوان یک دولت اسلامی محافظه کار می دیدند، متناقض بود. سینما دیگر تحت کنترل شدید جمهوری اسلامی نبود و فیلم معاصر به تولیدات جهانی که اغلب منعکس کننده ی جهان اجتماعی گسترده تری است، توسعه یافت. بنابراین، عدم وجود دین موضوع کلیدی است که در سینمای مدرن ایران جاری است زیرا که به یک باره ساختار زندگی روزمره را مشخص می کند در حالی که به عنوان میزانشن پس زمینه قرار داده شده است و نه به عنوان یکی از ویژگی های اولیه ی داستان. این دیالکتیک بین اسلام، سکولاریسم، ناسیونالیسم انتقالی، هویت، و مدرنیته فیلم سازان معاصر ایران را جذب و درگیر می کند. نفیسی نوشته ی منحصر به فردی از انواع فیلم ها و تفسیرشان توسط مخاطبان محلی و بین المللی با یک گفت و گوی خلاقانه ارائه می دهد. به طور کلی، اسلام اغلب به روشی جالب در فیلم ایرانی عمل کرده و به همین دلیل است که در قرن بیست و یکم توسعه یافت.

در پایان، چه این متون (چهار جلد) با هم و یا جداگانه در نظر گرفته شوند، متنی که در اینجا بررسی شد غنی ترین تاریخ سینمای ایران را ارائه و در دسترس قرار می دهد و مطالعه ی آن برای محققان علاقه مند به موضوع مذهب در فیلم، حتی در آینده های دور ضروری است. نفیسی طیفی از استراتژی های تحلیلی برای فکر کردن از دیدگاه مذهب در گفتمان فیلم و فرهنگ سینمایی ارائه می دهد. نفیسی نه تنها به دنبال جستجوی معانی از طریق خواندن فیلم به صورت متن بود بلکه او همچنین تاریخ مردمان مذهبی و اینکه چگونه هویتشان آن تاریخ را شکل داده، به ثبت رسانده است، حتی اگر باورها یا اعمال مذهبی آنها به طور مستقیم در شکل گیری این تاریخ دخالت نداشته است. اکنون ما به یک مدل مفید برای بررسی توضیحی اعمال اجتماعی که به موارد گوناگون مرتبط به فرهنگ سینمایی وابسته است دسترسی داریم.