مدرنیته و بازنمایی خانواده در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی در ایران[1]

امید علی احمدی[2]

تاریخ دریافت:۹۶/۰۲/۱۸، تاریخ تایید:۹۶/۰۸/۱۵

چکیده

سینمای ایرانی بنا به دلایل مختلف، در همه دوران حیات خود توجه ویژه ای به خانواده و تحولات آن داشته است. بر این اساس، هم گامی بازنمایی مدرنیته و مدرنیسم از یک سو و خانواده از سوی دیگر، موضوعی قابل تأمل است. فرایند مدرنیته در ایران از آغاز با اساسی‌ترین و حساس‌ترین بخش هویت فرهنگی ایران یعنی خانواده و ایستادگی آن در مقابل تغییر، به‌صورت یک موضوع ویژه برای بازنمایی مسائل جامعه و ایده‌های تحول مواجه بوده است.

پژوهش حاضر، این هدف اساسی را مدّ نظر دارد که نشان دهد پس از انقلاب، مهم‌ترین عناصر و ابعاد مدرنیته؛ یعنی فردیت و عقلانیت، چگونه در خانواده بازنمایی شده اند. برای تحلیل نظری تحولات روی داده در خانواده، نظریهٔ تجدد گیدنز و برای بازنمایی از دیدگاه بازنمایی استیوارت هال استفاده شده است. در تحقیقی که مبنای این نوشتار بوده است، ۹۵ فیلم سینمایی مهم پس از انقلاب به تفکیک چهار دورهٔ آن، با روش تحلیل محتوای کمی و کیفی، مورد بررسی قرار گرفته است.

تحقیق، نشان داده است که تقریباً در تمامی فیلم‌های مورد بررسی، به عقلانیت و فردیت (البته با تمام ویژگی‌های ایرانی‌شدهٔ آن که بیشتر به فردگرایی خودخواهانه و گریزان از تعهدات اجتماعی و خانوادگی است و عقلانیت نفع طلبانه)، توجه شده و به نوعی به نقد کشیده شده است.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی سینما، بازنمایی خانواده در سینما، مدرنیته و بازنمایی آن در سینما، عقلانیت و فردیت در جامعهٔ ایران.

۱- این مقاله مستخرج از پروژه‌ای تحقیقاتی با عنوان «بازنمایی خانواده در سینمای پس از انقلاب اسلامی» است که با حمایت دبیرخانهٔ مطالعات سینمایی دانشکدهٔ مطالعات جهان دانشگاه تهران، به انجام رسیده است.

۲- استادیار جامعه‌شناسی و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آشتیان.

مقدمه

جامعهٔ ایران در طی دو قرن اخیر با امواجی سهمگین از تحول اجتماعی و فرهنگی که ناشی از عوامل برون‌زا و دورن‌زا بوده‌اند، مواجه بوده است. این فرایند را به‌طور کلی «مدرنیته» نامیده‌اند. یکی از عوامل تشدیدکننده و جهت‌بخش به مدرنیتهٔ ایرانی، پیش و پس از انقلاب اسلامی، سینما بوده است. توجه به خانواده و تحولات آن از یک‌سو به‌دلیل اهمیت گریزناپذیر خانواده در زندگی اجتماعی ایرانیان بوده که هرگونه فعالیت اجتماعی و مسائل فردی را به گونه‌ای به خانواده ربط می‌دهد و از دیگر سوی به‌دلیل گفتمانی‌شدن خانواده و مناسبات آن، فیلمساز خود را در برابر واقعیت دگرگون‌شونده و متنوعی می‌بیند که در گذشته، هرگز گزارشی از تخطی از ارزش‌ها و فرم‌های آن یا وجود نداشته و یا حداقل به این جدیت نبوده است. تحقیق دربارهٔ خانواده و تحولات آن، چه در جهان و چه در ایران از جمله حوزه‌های بحث‌انگیز و مهم جامعه‌شناختی بوده است و امروزه با بازگشتی که به موضوع خانواده و بازاندیشی آن وجود دارد، بر اهمیت ان افزوده شده است. یکی از راه‌های مطالعه و شناخت تحولات خانواده، مطالعات اسنادی و هم از آن دست مطالعات، مطالعات بازنمایی است. به‌وسیله بازنمایی می‌توان شیوه‌ها و باورهای سازندگان فیلم و واقعیاتی که ذهن و عین زندگی آنان را متأثر ساخته است، بازشناسی کرد و از این راه به شناخت واقعیت خانواده و تحولات آن در ایران، نزدیک شد.

بیان مسئله

تحولات عمیقی در چند دههٔ اخیر در نهاد خانواده ایران روی داده است. اهمیت توجه به خانواده و تحولات آن از یک طرف و توجه به مدرنیته به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مسیرهای تحول در ایران معاصر از طرف دیگر، ذهن را به شناخت رابطهٔ متقابل آن دو و شناخت تحول روی‌داده راهنمایی می‌کند. یکی از بهترین راه‌های شناخت تحولات خانواده، شناخت شیوه‌های بازنمایی واقعیت در سینماست که یکی از تأثیرگذارترین رسانه‌ها در جهان معاصر بوده است. بازنمایی در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه بوده است (بیچرانلو، ۱۳۹۶). مطالعهٔ تحولات خانواده در فیلم‌های سینمایی ۳۵ سال اخیر، مانند آن است که تصاویری از خانواده را که در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب انعکاس یافته‌اند، پشت سر هم قرار داده، دوره‌بندی کرده و تحولات آن را در قالب مفاهیمی چند، خلاصه نماییم.

در نگاه کلی، خانواده در معرض تغییراتی قرار دارد که چشم‌انداز و دامنهٔ آن چندان روشن نیست، هر کسی، کم و بیش حسی از دگرگونی دارد و این تجربه را خواه خوشایند بیابد یا ناخوشایند، به صورت‌های گوناگون بیان می‌کند. خانواده به‌مثابه سازهٔ اجتماعی «منشوروار ـ رابطه‌ای» در متن خود

نوعی تحولات ساختی، ارزشی و کارکردی دارد و همیشه در حال نوعی گذار است.

تغییرات و تحولاتی که تحت عنوان مدرنیته و جهانی‌شدن اتفاق افتاده، پیامدهایی را از طریق دنیای اطلاعات و ارتباطات بر همه سازه‌های اجتماعی، اعم از ریزبافت‌ها و کلان‌ساختارهای اجتماعی، به‌جای گذاشته است. این شرایط نوین، با ایجاد اختلال هنجاری (آنومی اجتماعی) و دگرمختاری (هیترونومی) نوعی بی‌نظمی مزمن و چند بُعدی و تیرگی نقش‌ها در جامعه و حقوق و تکالیف مترتب بر آنها در خانواده ایجاد می‌کند.

ورود هر عنصر جدیدی حاکمیت، کارکرد سیستم را دچار اختلال و دگرگونی می‌کند و در این میان خانواده به‌مثابه سازهٔ اجتماعی «منشوروار ـ رابطه‌ای» به بیان نید هارت،[1] دارای نوعی تغییر و سیالیت در کارکردهای گوناگون می‌شود. با رشد دگرگونی ساختاری خانواده برخی از کارکردهای اساسی آن از دست رفته و یا با کارکردهای دیگر جابه‌جا می‌شوند (روزن باوم، ۱۳۶۷). بنابراین هرگونه اصلاح جامعه باید از خانواده آغاز شود؛ زیرا در روند تکامل‌بخشیدن به نام و مناسبات پابرجای جامعه، خانواده نهادی پیشتاز است (روزن باوم، ۱۳۶۷: ۳۲). نوگرایی و تجدد به‌دلیل واسطه‌هایی چون سواد، شهرنشینی، میزان مسافرت‌های خارجی و تکنولوژی‌های نوین ارتباطی، تحول را در نهاد خانواده پذیرا می‌کنند و در یک تقابل دیالکتیکی بین سنت و تجدد، الزام اجتماعی کاهش می‌یابد، در نتیجه هنجارهای سنتی نیز به‌شدت تضعیف می‌شوند (علی احمدی، ۱۳۸۸: ۸۱).

بر اساس آنچه گفته شد، رهیافت و منظر نظری این تحقیق، نظریهٔ بازنمایی استوارت هال است که در آن بر برساخت معنا به‌وسیلهٔ زبان تأکید می‌شود. ضمناً این معنا وقتی در آثار سینمایی به‌کار می‌رود می‌تواند به معنی بازنمایی سینمایی شناخته شود که منظور از آن استفاده از زبان برای تولید معنا از طریق تصویر است.

بدیهی است که بر اساس این دیدگاه نمی‌توان ادعا نمود که بازنمایی سینمایی و تحلیل آن می‌تواند تصویری از خانواده (به‌صورتی بی‌کم و کاست) ارائه نماید، اما این تحلیل می‌تواند به ما بگوید که سازندگان فیلم، خانواده را چگونه معنا کرده و آن را بازنمایانده‌اند.

آنچه نهایتاً می‌توان از این مقاله انتظار داشت، عبارت از این است که مشخص شود در طول سال‌های پس از انقلاب و از طریق جشنوارهٔ فیلم فجر، فیلم‌های انتخاب شده، خانواده را با چه مشخصاتی بازنمایی کرده‌اند، این بازنمایی‌ها مدرنیسم در خانواده را چگونه نشان داده‌اند؟ در آخر می‌توان پرسش آغازین تحقیق را به‌صورت زیر بیان کرد:

در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب، مدرنیسم در خانواده چگونه بازنمایی شده است و این بازنمایی‌ها واجد چه تنوعاتی بوده‌اند؟

1- Neidhardt,F.

مبانی نظری

در تاریخ مطالعات هنر، دو دیدگاه مختلف دربارهٔ رابطهٔ سینما و جامعه وجود داشته است؛ یک گروه هنر و از آن جمله سینما را بازتاب واقعیات اجتماعی می‌دانستند و گروه دیگری که معتقدند که هنر صرفاً بازتابی از واقعیت نیست و هر هنرمند بسته به منظر و تعریف خود از جهان و آنچه آن را ارزشمند و فاقد ارزش تلقی می‌کند و تحت تأثیر شرایط زمانی و مکانی و اندیشه‌ای عصر خود و خصوصاً شبکه اجتماعی خود و کسانی که آنان را نمایندگی می‌کند، واقعیت را بازنمایی می‌کند. بر این اساس در یک دورهٔ زمانی به‌دلیل تنوع در مناظر و زوایای دید و خصوصاً تجارب متنوع انسان‌هایی که حتی در یک جامعه زندگی می‌کنند ما با بازنمایی‌های مختلفی مواجه هستیم. اگر چه این بازنمایی‌ها نمی‌توانند آن‌قدر متفاوت باشند که امکان فهم مخاطب از آنها به صفر میل کند و باید حداقل هم زبانی و فهم مشترک بین هنرمند و مخاطبانش وجود داشته باشد.

برای بحث دربارهٔ بازنمایی خانواده در سینما لازم است بحث را به دو بخش کلان و میانه تقسیم کنیم. منظور از کلان و میانه در اینجا این است که وقتی از بعد کلان به بازنمایی خانواده در سینما می‌پردازیم، بحث ماهیتی نظری و انتزاعی دارد و به بازنمایی به‌عنوان یک ابزار نظری، معرفت‌شناختی و در عین حال روش‌شناختی می‌نگرد و وقتی دربارهٔ بُعد میانه بحث می‌کنیم، ماهیت بحث واقعی‌تر است، اما در عین حال قابل تعمیم به عموم خانواده‌هاست.

بازنمایی حاصل کار رسانه است. اگر عام‌تر به آن بنگریم، باید بازنمایی را محصول هر کنشگری دانست که به تفسیر یا با بلندپروازی، به انعکاس واقیت می‌پردازد. از این منظر، کار یک عکاس، یک نویسنده، یک فیلمساز، یک نقاش و حتی یک شاعر می‌تواند یک بازنمایی باشد. نقطهٔ چالشی در بحث بازنمایی ابتدا این است که آیا اساساً بازنمایاندن واقعیت به‌صورتی عینی ممکن است یا خیر؟ و پس از آن اینکه آنچه بازنمایانده می‌شود، چه نسبتی با واقعیت دارد؟ خود واقعیت است یا برساختی از واقعیت؟

هال برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ سعی می‌کند برداشت‌های متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی بیان کند. ازاین منظر، نظریه‌های بازنمایی در سه دستهٔ کلی «نظریه‌های بازتابی»،[1] «نظریه‌های تعمدی»،[2] و «نظریه‌های برساختی»[3] قرار می‌گیرند.

در نگاه بازتابی، ادعا بر این است که زبان به‌شکل ساده‌ای بازتابی از معنایی است که از قبل در جهان خارجی وجود دارد. در نگاه تعمدی یا ارجاعی گفته می‌شود که زبان صرفاً بیان‌کنندهٔ

1- The Reflective Theory
2- The Intentional Theory
3- The Constructive Theory

چیزی است که نویسنده یا نقاش قصد بیان آن را دارد. نگاه برساختی به بازنمایی مدعی است که معنا «در» و «بوسیله» زبان ساخته می‌شود.

هال در درون نظام زبان از سه‌گانهٔ مفاهیم، اشیاء و نشانه‌ها یاد می‌کند و معتقد است مجموعه‌ای از فرایندها، این سه مقوله را به یکدیگر مرتبط می‌کند. هال این فرایند را «بازنمایی» می‌نامد و بر اساس چنین ایده‌ای معتقد است که معنا برساختهٔ نظام‌های بازنمایی است (سروی زرگر، ۱۳۸۹: ۴).

هال معتقد است نگاه صرفِ نشانه‌شناختی، فرایندهای بازنمایی را صرفاً به زبان محدود می‌کند و آن را به نظامی بسته فرو می‌کاهد که به‌واسطهٔ ایستا بودن مورد تهدید جدی قرار می‌گیرد. اما گسترش و بسط بازنمایی در معنای متأخر آن که مبتنی بر ایدهٔ فوکویی ـ دریدایی است، آن را به «منبعی برای تولید دانش اجتماعی بدل می‌کند که سیستمی باز و مرتبط با کنش‌های اجتماعی و مسئلهٔ قدرت است» (Hall, 1997: 42). این نکته اساس دیدگاه برساختی در حرکت از نشانه‌شناسی خنثی به‌سوی تحلیل‌های فرامتنی است. در نتیجه، سوژه را که در دیدگاه نشانه‌شناسی از مرکز زبان زدوده شده بود، دوباره احیا می‌کند و موضوع بازنمایی را به حوزهٔ گسترده‌تر دانش و قدرت وصل می‌کند.

دورو با نگاهی بافت‌محور (۲۰۰۳) دیدگاه‌های گفتمانی فوکو را به‌کار می‌بندد و مفهوم بازنمایی را متضمن سؤالات زیر می‌داند:

۱ـ چه جنبه‌هایی از واقعیت در فرایند بازنمایی برجسته می‌شوند و چه سویه‌هایی از آن نادیده گرفته می‌شود؟

۲ـ محتوای رسانه‌ای برای بیان جهان اجتماعی از چه گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌هایی استفاده می‌کند؟

۳ـ محتوای رسانه‌ای محصول چه عناصری از روابط نابرابر قدرت است؟

۴ـ چگونه اشکال به‌خصوصی از محتوای رسانه‌ای به شکل افکار عمومی می‌پردازد؟

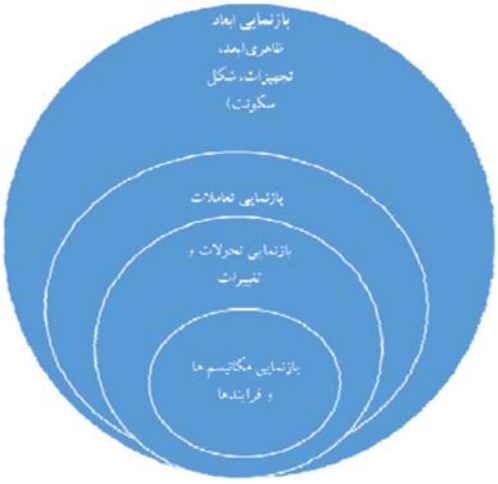
۵ـ اشکال به‌خصوص رسانه‌ای چگونه طبقه، جنسیت، قومیت و مواردی از این دست را به تصویر می‌کشند؟

به عقیدهٔ هال کارکرد اوّلیه گفتمان، معناسازی است و واژه‌ها و سایر نشانه‌ها متضمن معنای ذاتی نیستند. بیان جالب این واقعیت این است که «واژه‌ها معنا ندارند؛ مردم بدان‌ها معنا می‌دهند». وی می‌گوید با اینکه انسان‌ها از ابتدا مجهز به توان و ظرفیت معناسازی نبوده‌اند، ولی مردم معانی نشانه‌ها را از طریق گفتمان یعنی از طریق ارتباطات و فرهنگ می‌آموزند: «فرهنگ اساساً به تولید و تبادل معانی؛ یعنی اخذ و اعطای معنا در میان اعضای یک جامعه یا یک گروه وابسته است. این بیان که دو نفر متعلق به یک فرهنگ‌اند، به‌معنای آن است که آنها

جهان را به شیوه‌های تقریباً مشابه تفسیر کرده و افکار و احساسشان راجع به جهان به شیوه‌هایی اظهار می‌شود که توسط یکدیگر فهم شدنی است» (امامی، ۱۳۹۲).

در این تحقیق هر دو برداشت (ایده‌گرایانه و واقع‌گرایانه) مدّ نظر خواهد بود یا حداقل از هم تفکیک نمی‌شوند. چرا که اگر ما سینما را بازتاب یک به یک از واقعیت بدانیم، می‌توانیم به این نکته پی ببریم که در این بازنمایی‌ها به چه ابعادی از واقعیت خانواده توجه شده است. اگر واقعیت بیش از اندازه برجسته شده یا وجهی از آن نادیده گرفته شده باشد و در صورت فقدان همخوانی (coherence) در عناصر بازنمایی شده، این کار ما را به نقد درون متنی هر فیلم می‌رساند که در نگاهی ژرف‌نگرانه ممکن است، اما از آنجا که کار این پژوهش نقد یک به یک فیلم‌ها نیست، ما تنها به آنچه در مجموع سینمای مورد بررسی از خانواده ارائه شده، می‌پردازیم (ر.ک. فکوهی، ۱۳۹۳).

شکل شمارهٔ۱: لایه‌های بازنمایی قابل پیش‌بینی از ابعاد و موضوع‌های خانواده در فیلم‌های سینمایی



زبان ابزار عالم‌گیر بازنمایی است. هر زبان و هر محصول برآمده از به‌کارگیری زبان، به ناگزیر یا از روی انتخاب، در درون خود واجد بازنمایی است. از این روست که غنای بازنمایی یا تازگی آن حداقل به همان اندازه که ناشی از سیالیت واقعیت است، ناشی از طبع زبان‌ور بازنمایی‌کننده نیز هست. از این رو دیالوگ در فیلم به همان اندازه که تصویر و جلوه‌های ویژه[1] اهمیت دارند، واجد اهمیت‌اند.

تاکاکو سینو[2] در مقاله‌ای تحت عنوان «رئالیسم و بازنمایی طبقه کارگر در سینمای معاصر

1- special effect
2- Seino, Tkako

بریتانیا» نشان داده است تصویر خانواده در سینما عمدتاً در قالب پیام‌هایی که نشان می‌دهد، شرایط اجتماعی، زندگی مردم و آینده آنان را تحت تأثیر قرار می‌دهد، انتقال می‌یابد (Seino, 2012: 73).

در مقالهٔ دیگری که جو یو شین[1] با عنوان «بازنمایی خانواده در سینمای کره» نوشته است، نشان داده شده است که چگونه بحران اقتصادی ۱۹۹۷ به اصلاح نگاه نولیبرالی منجر شد. در این روند، طبقهٔ متوسط کره متلاشی شد و شکاف بین ثروتمند و فقیر گسترش یافت. این بحران به آرمانی‌کردن حوزهٔ خصوصی به‌ویژه خانواده منجر شد و همهٔ ارزش‌های انسانی را بر خانواده متمرکز ساخت. در نتیجه فیلم‌های سینمایی کره‌ای بعد از دهه ۱۹۹۰ سرعت گسست خانواده و شکست همه نگرش‌هایی که باعث پایداری خانواده و نظام خانواده می‌شدند، نشان دادند. آنها به‌صورتی کنایه‌وار تلاش‌های بسیار سرسختانه انسان‌ها برای بازسازی شکل و ارزش‌های خانواده را تصویر کردند (youshin, 2006: 217).

در پژوهش دیگری که بر روی انیمیشن‌های دیسنی صورت گرفته است، تانر بر موضوعاتی مانند تعداد اعضای خانواده، شکل و ساختار خانواده، چگونگی شکل‌گیری خانواده، دلایل پایداری خانواده، غیبت والدین، ماهیت والدینی اعم از مادی و پدری، چگونگی پایداری در روابط زوجین و مانند آن متمرکز شده است (Tanner, 2003: 35-53).

نکتهٔ دیگر در خصوص بازنمایی آن است که بازنمایی می‌تواند در لایه‌های مختلفی صورت گیرد. برخورد سطحی در فیلم‌های کم‌مایه و اغلب عامه‌پسند تنها در لایه‌های اوّلیه و کاملاً عینی باقی می‌مانند در حالی که فیلم‌های عمیق‌تر می‌توانند به لایه‌های عمیق‌تر زندگی خانواده وارد شده و آن لایه‌ها را بازنمایی کنند. پس از مباحثی که با عنوان بُعد کلان در توضیح نظری بازنمایی ارائه شد، در زیر قصد آن است که به صورتی واقعی‌تر از ابعادی از تغییر صحبت کنیم که نمودهای آن را می‌توان در تمامی جوامع از جمله ایران در حوزهٔ خانواده مشاهده کرد. علت طرح این مباحث این است که با روشن‌شدن ابعاد و مسیر تغییر می‌توان برخی پیش‌بینی‌ها را در خصوص محتوای فیلم‌ها طرح کرد. این پیش‌بینی‌ها با تمهید ابزارهای لازم برای جمع‌آوری شواهد آزمون‌کننده، مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

مدرنیته و تحولات خانواده

مدرنیسم پایان تسلط گذشته بر انسان و امر اجتماعی است. به بیان بودلر[2] مدرن کسی است که دارای حافظهٔ اکنون است. مدرنیسم در دو مسئله، یکی وجودی به‌منزلهٔ نحوه زندگی انسان، دیگری وجه منطقی به‌مثابه شیوهٔ تفکر و شیوهٔ نگرش انسان‌ها تحول جدی ایجاد کرد

1- Youshin, Joo
2- Baudelaire, Charles Pierre

(جهانبگلو، ۱۳۸۸: ۴۲). بنابراین به‌نظر می‌رسد زندگی فرهنگی بیش از سایر حوزه‌های زندگی اجتماعی، تغییراتی را از سر گذرانده و بعضی تحولات اجتماعی راه را برای ظهور گروه‌های اجتماعی با خواست‌های متنوع باز نموده است.

به این ترتیب، مدرنیسم را باید به‌عنوان نوعی پروسهٔ نهادساز اجتماعی ـ زیستی درک کرد. مدرنیسم مفهوم منفعلی نیست که صرفاً تحت تأثیر فضای کالبدی و ساختی شکل گرفته باشد، بلکه نوعی نظم نوین زیستن است، ولی نه آنچنان نظمی که در آن احساس امنیت و قطعیت ناشی از عادات‌واره‌های سنتی پیشین تجربهٔ زیستهٔ انسان جای خود را به تعیین حاصل از نظم جدید نمی‌دهد، بلکه مدرنیسم به مفهوم شیوهٔ زندگی معنای خاص می‌بخشد. به‌دلیل «بازبودن» زندگی اجتماعی در فضای مدرنیسم، به‌طور کلی مولد تفاوت، حذف و به‌حاشیه‌راندن است. به تعبیر گیدنز، در فضای این نظم جدید، با تغیر شکل پایش‌های اجتماعی شکل صمیمت روبه‌رو هستیم. در این میان چند فرآیند عمدهٔ فردی و جمعی، رشد شهرنشینی و تمرکز فزایندهٔ جمعیت در شهرهای بزرگ، افزایش سطح آموزش زنان، توسعهٔ فرآیند تفکیک اجتماعی و... زمینه‌های اجتماعی ظهور گروه‌های جدید را فراهم کرده و گروه‌های اجتماعی که به اعتبار خودها و هویت‌های تازه می‌توان آنها را در گروه‌های جدید خواند، دربارهٔ جهان اجتماعی خود به‌نحوی دیگر می‌اندیشند و با معیارهای متفاوت آن را ارزیابی می‌کنند، خواست‌ها و آرزوهای دیگری دارند و در مجموع سبک دیگری از زندگی را ترجیح می‌دهند، بالطبع این تحول و دگرگونی به‌دلیل فرهنگی بودنش بیش از همه‌جا اثر خود را در کانون خانواده به‌جای می‌گذارد (علی احمدی، ۱۳۸۸: ۸۱). لذا بحران‌هایی و تهدیدهایی را در زندگی مردم به‌وجود آورده است. این روند آنچنان عظیم و تحول‌آفرین بوده است که در سالیان اخیر، مهم‌ترین مسئله در رابطه با خانواده و تصویر آن در سینما، تعریف خانواده است. به‌عبارت دیگر، مسئله این است که کدام ساختارها را می‌توان به‌عنوان خانواده تعریف کرد (Boggs and pollard, 2003: 447).

گیدنز ویژگی‌های اساسی مدرنیته را عبارت از صنعت‌گرایی، سرمایه‌داری، تقویت نهادهای نظارت، قدرت سازماندهی، پویایی نهادهای عصر تجدد، جهانی‌شدن دانسته است (گیدنز، ۱۳۷۹) و علل پویایی و تحرک خارق‌العاده نهادهای عصر تجدد را جدایی زمان و فضا می‌داند و این خود وابسته به ساختکارهای تکه‌برداری (نشانه‌های نمادین و نظام‌های کارشناسی) و بازتابندگی نمادین است (گیدنز، ۱۳۷۸). همچنین همان‌طور که باگز و پولارد اشاره کرده‌اند، مدرنیته به فرایند صنعتی‌شدن و نتایج متعدد آن پیوسته بود: مناسبات مبادلاتی، کالایی‌شدن، سلسله مراتب، شهرنشینی، عقلانیت ابزاری و توجه جهانی به پیشرفت (boggs & pollard, 2003: 6)

متغیرهای سطح کلان، بدون واسطه‌هایی خاص قادر به اِعمال تغییر در خانواده و ازدواج نیستند. از این عوامل می‌توان تحت عنوان «واسطه‌های تغییر» نام برد. این واسطه‌ها عبارتند از:

شهرنشینی، کاهش نفوذ نظام خویشاوندی، تحرک جغرافیایی، تکنولوژی و تکنولوژی اطلاعات، اشتغال زنان، جنبش‌های حقوق زنان و تنوع‌پذیری سازمان‌های اجتماعی.

شکل شمارهٔ۲: ارتباط مدرنیته، ویژگی‌های مدرنیته، متغیرهای واسط و نهاد خانواده

(علی احمدی، ۱۳۸۸)

مسلم است که بسیاری از تحولات امروز در کلیهٔ نهادهای اجتماعی و از آن جمله خانواده، ناشی از پیدایش موج مدرنیته در جهان است. مدرنیته آنچنان بر تحولات جوامع مؤثر بوده که خود به‌صورت یک دوره‌ای مهم از تحولات جوامع انسانی بدل شده است.

مفروضات و پیش‌بینی‌های نظری

بر اساس نظریه‌های کلان و میانهٔ طرح‌شده، اکنون می‌توان برخی از اساسی‌ترین مفروضات و پیش‌بینی‌ها را قبل از شروع مطالعهٔ تجربی بر روی فیلم‌ها، طرح کرد:

الف) می‌توان پیش‌بینی کرد که در فیلم‌های مورد بررسی، ابعادی از مدرنیته که شاهد بیشترین و عمیق‌ترین تغییرات بوده‌اند، در بازنمایی‌های خانواده هم منعکس شده‌اند.

ب) از آنجا که تغییرات عمده‌ای در جامعه ما در ابعاد ذهنی‌تر مدرنیته مانند فردیت و عقلانیت روی داده‌اند، می‌توان انتظار داشت که این ابعاد و تغییراتشان در فیلم‌ها به‌خوبی و به‌صورت گسترده‌ای، بازنمایی شده‌اند.

پ) همگام با راستاهای تغییر در خانواده از جمله فرزندآوری و مناسبات جنسی، بیشترین بازنمایی‌ها به موضوعاتی مربوط‌اند که مانند کشورهای غربی و پیشگامان مدرنیته، در حوزهٔ خانواده روی داده‌اند و محورهای اصلی تغییر در خانواده محسوب می‌شوند.

روش تحقیق

استوارت هال مفهوم بازنمایی را استفاده از زبان برای تولید نکته‌ای معنادار دربارهٔ جهان تعریف کرده است. وی می‌گوید معنا در ذات وجود ندارد، بلکه ساخته می‌شود و نتیجه و محصول یک رویهٔ دلالتی است(مهدی‌زاده، ۱۳۸۷). از نظر وی سه رهیافت، نحوهٔ بازنمایی از راه زبان را پوشش می‌دهند: رهیافت بازتابی، رهیافت تعمدی و رهیافت برساخت‌گرا. در رهیافت بازتابی این‌گونه تصور می‌شود که معنا در جهان وجود دارد و زبان همانند آینه‌ای آن را بازتاب می‌دهد. در رهیافت تعمدی، عقیده بر این است که مؤلف معنای منحصر به فرد خود را از راه زبان تحمیل می‌کند. در دیدگاه برساخت‌گرا نیز بر ماهیت عمومی و اجتماعی زبان تأکید می‌شود. بر اساس این دیدگاه، این جهان مادی نیست که حاوی و ناقل معناست، بلکه سیستم زبان که ما برای ارائهٔ مفاهیم خود از آن استفاده می‌کنیم، مسئول و بستر اصلی تولید معنا محسوب می‌شود (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۸).

برای انجام این تحقیق از روش تحلیل محتوا استفاده شده است. واحد بررسی در این مطالعه، هر فیلم بوده است. پس از مطالعات نظری با مشخص‌شدن متغیرهای اصلی تحقیق، تعریف عملیاتی متغیرهای انجام‌شده، پرسشنامهٔ معکوس ساخته‌شده و پس از کدی‌کردن و استخراج اطلاعات، تجزیه و تحلیل صورت می‌گیرد. در تمام مسیر انجام تحقیق و در تک‌تک مراحل تحقیق، از نظرات مشاوران سینمایی و متخصصان خانواده استفاده شده است.

ابزار تحقیق پرسشنامه معکوس بوده است. این پرسشنامه با اتکا به مرور مطالعاتی و پیش‌بینی‌های نظری و متغیرهای انتخاب شده، ساخته شده و در ساخت آن از الگوهای

مختلفی استفاده شده است. جامعهٔ آماری تحقیق را کلیه فیلم‌های ارائه‌شده به جشنوارهٔ فیلم فجر در سال‌های ۶۰ تا ۹۲ تشکیل می‌دهد. حجم نمونه تحقیق ۹۷ فیلم است. تمامی ۹۷ فیلم در بخش کمّی و ۳۶ فیلم از این ۹۷ فیلم علاوه بر بخش کمّی در بخش کیفی نیز مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. علت انتخاب ۹۷ فیلم این بوده است که برای هر سال، حداقل ۳ فیلم مدّ نظر قرار گیرد تا امکان مقایسهٔ زمانی محتوای فیلم‌ها، امکان‌پذیر شود. علت انتخاب عدد ۳ برای هر سال این بوده است که بودجه و امکانات عملی تحقیق اجازهٔ مطالعه تعدادی بیشتر را نمی‌داده است و کمتر از این تعداد نیز کفایت لازم را برای مطالعه آثار هر سال نداشته است. البته در برخی سال‌ها خصوصاً سال‌های اوّل، امکان انتخاب ۳ فیلم به علت محدودیت تعداد فیلم‌ها وجود نداشته است. به همین دلیل تعداد بیشتری فیلم در سال بعدی مورد انتخاب قرار گرفته است.

شیوهٔ انتخاب فیلم‌ها، هدفمند بوده است. دلیل استفاده از این شیوهٔ نمونه‌گیری این بوده که در صورت به‌کارگیری روش‌های احتمالی مانند تصادفی، امکان انتخاب فیلم‌های غیر خانوادگی و یا کمتر دیده شده، وجود داشت و ممکن بود کلیهٔ فیلم‌های انتخاب شدهٔ هر سال، غیر مرتبط با خانواده و یا غیر موفق باشند. بنابراین با در نظر گرفتن چند ملاک، فیلم‌ها انتخاب شدند و در مجموع می‌توان گفت که نمونهٔ آماری تحقیق را موفق‌ترین فیلم‌های ساخته‌شده توسط ۶۰ نفر از موفق‌ترین کارگردانان ایران را تشکیل می‌دهد که مضمونی خانوادگی داشته باشند یا حداقل به توصیف یک یا چند خانواده در متن داستان پرداخته باشند.

یافته‌های تحقیق

در این بند با مبنا قرار دادن داده‌هایی که از تحلیل محتوای ۹۷ فیلم سینمایی منتخب به‌دست آمده است، سعی می‌شود به سؤالات این مقاله پاسخ داده شود:

ـ در بازنمایی خانواده در سینما کدام تحولات اساسی مشاهده می‌شود؟

ـ مظاهر مدرنیته مثل فردیت و عقلانیت، در هر فیلم چگونه به تصویر کشیده شده است؟

با نگاهی حتی شتابان به عناوین فیلم‌ها و محتوای آنها و همزمان در تناظر قراردادن شناختمان از محتوای فیلم‌ها با چهار دورهٔ جنگ، سازندگی، اصلاحات و پس از اصلاحات، به این نکته مهم می‌توانیم اشاره کنیم که فیلم‌های دورهٔ انقلاب و جنگ با نوعی انقباض موضوعی، نگاه ایدئولوژیک، سیاه یا سفید دیدن سوژه‌ها، خاک‌آلودگی فضاهای بصری، روان و روحیهٔ غمگنانه و مانند آن و در اواخر آن با گردش‌هایی که زمینه‌ساز حضوری متفاوت برای موضوع‌ها بودیم. نمونه آنکه در اواخر این دوره، حضور سینماگران مؤلف و صاحب‌سبک با ساختن فیلم‌هایی مانند «هامون» و «عروسی خوبان»، فضا را برای ورود سینمایی دیگر به عرصه و

اکران سینمای ایران باز کردند.

در دورهٔ بعدی؛ یعنی دورهٔ سازندگی، با تمام‌شدن جنگ و آغاز دوره‌ای که نوید حرکت به‌سوی اقتصادی پویاتر را می‌داد، موضوع دردهایی به سوژه فیلم تبدیل شدند که با نیازهای جاری جامعه برای بازگشت به فضای زندگی ضرورت داشت. بنابر این زندگی روزمره و مسائل آن، مسائل خانوادگی فارغ از مسائل مرتبط با جنگ و انقلاب مانند آنچه در «خواهران غریب» یا «مسافران» و «باشو غریبهٔ کوچک» و «هنرپیشه» و مانند آنها مجال سینمایی‌شدن پیدا کردند.

در دورهٔ اصلاحات، طبعاً با گشایش موضوعی و محتوایی در فیلم‌ها با تصویری متنوع‌تر از زندگی و مسائل اجتماعی همراه با نقد نگاه مسلط جامعهٔ ایران شاهد تصویر و کارکردی متفاوت از سینما بود. ظهور فیلم‌هایی مانند «سگ کشی»، «گیس‌بریده»، «گیلانه» و مانند آن بیش از هر چیز، به‌معنی تنوع گفتمانی در جامعهٔ ایران می‌تواند گرفته شود.

در دورهٔ پس از اصلاحات، عملاً با تشدید مشکلات و مسائل اجتماعی و عدم گشایش در عقده‌های سیاسی، نقدهای گفتمانی و تنوع‌یابی‌ها و تجربهٔ فضاهای نوظهور و خصوصاً مسائل خانوادگی مانند خیانت، معانی تازه از عشق، ازدواج سفید و مانند آن تجلی می‌یابند.

بنابراین می‌توان گفت در نگاه جامعه‌شناختی این تقسیم‌بندی «دوره ای»، می‌تواند برای نقد و شناخت فضای اجتماعی و خانوادگی ایران مفید واقع شده و به ابزاری برای شناخت هرچه بیشتر تحولات خانواده و چرایی بروز تحولات موضوعی و اقبال‌های متفاوت موضوعی، در سینما بدل شود.

جدول شمارهٔ۲: توزیع فراوانی فیلم‌های مورد بررسی بر اساس نشانه‌های فردیت به تفکیک دوره‌های تاریخی پس از انقلاب و نمونه‌ها

دوره‌ها	نمونه‌های رفتار مبتنی بر فردیت	تعداد فیلم	درصد
انقلاب و جنگ	جداشدن زن و ترک خانه از جانب زن، رفتن زن به خارج از کشور، داماد به‌دنبال ارزش‌های انقلابی خود است، مقاومت دختر در مقابل خواسته‌های عشیره، تعصب برادر نسبت به خواهر مطلقه، مادر، فرزند را سر راه می‌گذارد، کلاهبرداری توسط مادربزرگ، در نظر نگرفتن منافع خانواده از سوی پدر خانواده و زندانی کشته‌شدنش، زن و مرد فقط به منافع و راحتی خود توجه دارند، لجاجت شوهر در مورد طلاق به دلیلی منفعت‌طلبانه	۱۰	۱۲
سازندگی	ترک خانه توسط مرد، کوتاه نیامدن طلبکار و درگیری و بحران در خانواده، زن احساس قدرت زیادی می‌کند و به دیگران بی‌توجه است و	۲۷	۳۰

دوره‌ها	نمونه‌های رفتار مبتنی بر فردیت	تعداد فیلم	درصد
	همه را بر اساس پول می‌سنجد، آرزوی رفتن به خارج بدون توجه به عاقبت زن، قاچاق دارو برای به‌دست آوردن پول و دختر مورد علاقه، منافع‌طلبی پدر عروس، ترک خانواده توسط پدر خانواده و علاقه‌مند شدن به دختری جوان، نگرانی داماد از آیندهٔ مراسم ازدواج (پس از مرگ خواهر عروس)، منافع‌طلبی صاحب زن صاحب استودیو، زدواج مجدد مرد خانواده (پس از این‌که همسر اوّل بچه‌دار نمی‌شود)، مرد ازدواج اوّل خود را پنهان می‌کند، پیشنهاد ازدواج صوری توسط زن جهت دستیابی به امکان مهاجرت، خودکشی زن پس از ناتوانی در اقناع همسر سابق برای ازدواج مجدد، ترک خانه توسط زن به‌خاطر سرزنش‌های خانواده، خودخواهی و عصبانیت پسر پس از دیدن ناپدری، کشتن معشوقه زن توسط شوهر به‌خاطر خودخواهی، خودخواهی پسر برای موافقت با ازدواج مجدد مادر، مادرشوهر و پدر دختر فقط به سنت‌ها توجه دارند ،ازدواج با زنی شبیه همسر اوّل، دادن پول به دختری فقیر و خلافکار برای ازدواج با پسر بیمار، مخالفت پدرخانواده با هنرپیشگی دختر و پافشاری دختر، مرد بازگشته از جنگ با زنش که با برادرش ازدواج کرده ازدواج می‌کند، خودخواهی پدر و عدم توجه به دختران، عدم توجه شوهر به تلاش‌های زن، خودخواهی شوهر معلول و عدم توجه به همسرش		
اصلاحات	ترک خانه توسط دختر (بر اثر فشار پدر خانواده)، جداشدن پسر از خانواده و رفتن پی خواسته‌های شخصی‌اش، وحشت مردم عادی از برخود با آدم‌های دارای مشکل روانی، بازیچه قرار دادن زن از سوی مرد، تلقی خاطرخواه از دختر به عنوان مایملک، پشیمانی خانواده دختر در ازدواج دختر با فرد معلولی از جنگ برگشته، شک مرد به زن و ضرب و شتم او، ترک وطن اعضای خانواده و رفتن به خارج، دروغگویی مرد، ترک خانه توسط زن، پدر خانواده پس از اصرار همسر بر پناه دادن به آسیب‌دیدگان زلزله و خواندن صیغه محرمیت به‌دنبال دلش می‌رود، انتقام عشق از دست رفته از سوی معشوق، فرار مادر از زندان برای نجات دختر فراری‌اش، بی‌توجهی مرد به شرایط اقتصادی خانواده و دعوت مهمان بدون مشورت، پسر از ازدواج با دختر مورد نظر	۳۰	۳۵

دوره‌ها	نمونه‌های رفتار مبتنی بر فردیت	تعداد فیلم	درصد
	به خاطر عشقی دیگر صرف نظر می‌کند، برخورد تلافی‌جویانه دختر و پسر پس حادثه تصادف، منفعت‌طلبی مرد در امور اقتصادی خانواده، ترک خانه توسط دختر و به دنبال ازدواج دلخواه خود رفتن، تهمت زدن خانواده شوهر پس از مرگ پسرشان، به عروس مستقل، انتقال حرف‌های یک خانه توسط کارگر، تنوع‌طلبی عاطفی و جنسی مرد بعد از بینا شدن، لجاجت پسر و دختر دو خانواده، رفتن شوهر (صیغه‌ای) به خارج و تنها ماندن دختر، ترک خانواده توسط زن و مادر و رفتن او برای تحصیل به خارج از کشور		
پس از اصلاحات	ترک خانواده توسط زن و مادر و رفتن او برای تحصیل به خارج از کشور عدم توجه زن به علاقهٔ شوهر در مورد بچه‌دار شدن (سقط جنین) و دنبال مسائل مورد علاقه خود رفتن، اجبار مرد برای مجبور کردن زن به سقط جنین، زن اجازه نمی‌دهد پدر و دختر همدیگر را ببینند، چه مرد چه زن برای منافع شخصی خود خواستار سقط جنین هستند، خشونت و دیکتاتوری پدر خانواده، خودشیفتگی هنرمند، فرار از کمپ اعتیاد، خودخواهی فرزند معلول (دوست نداشتن پدر و مادر خود)، حسادت و خودخواهی پدر خانواده نسبت به همسرش، رابطه منفعت‌طلبانه باجناغ با هم (نوع تفریح نوع گفتگو....)، فرار شوهر مال‌باخته به خارج، عدم توجه زن به مرد و فرزند و تأکید بیشتر بر موقعیت کاری، ارتباط مرد خانواده با زنی دیگر و عدم توجه به زن خود، منفعت‌گرایی فردی همه همگنان در خارج از کشور، منافع‌طلبی همسایه‌ها در مورد زنی که شوهر زندانی دارد، زن در مرد خود دنبال دیدگاه‌های خود است و به خواسته‌های او توجه نمی‌کند و درصدد حل مشکل به تنهایی است، قتل افراد خانواده به علت مشکل روانی در کودکی، اعتقاد جوانان به خودخواهی پدر و مادر در تمامی موارد زندگی، خودخواهی مرد پولدار برای تصاحب دختر جوان، پنهان‌کردن واقعیت هرزگی شوهر و فرزند نامشروعش توسط زن خانواده	۲۴	۲۳
		۹۱	۱۰۰

در این تحقیق، فردیت نفع‌طلبانه و شخصی یا قربانی‌کردن منافع جمعی در قبال کسب نفع فردی را با احتیاط «فردیت» اطلاق کرده‌ایم. پُرواضح است که اگر چه فردگرایی به‌عنوان یکی

از جنبه‌ها یا ابعاد مدرنیته، خواهی‌نخواهی یکی از روندهای تغییر در فرهنگ ایران (به‌طور عام) و خانواده ایرانی (به‌طور خاص) بوده است، اما باید بین فردیت به‌معنی قائل‌بودن حق استقلال فرد در مقابل جمع، یا فرهنگ جمع‌گرایانه و منفعت‌طلبی ناشی از گم‌شدن معیارهای اخلاقی و کم‌شدن تعهدات جمعی، فرق قائل شد. اما در اغلب داستان‌ها امکان تمیز و تفکیک بین فردیت و منفعت‌طلبی و مرز آنها روشن نبوده و در صورت اصرار بر مشخص‌کردن آن به احتمال قوی معیارهای اخلاقی و ارزشی کدگذار با داستان و داستان‌نویس مغشوش شده و زمینه را برای شخصی‌شدن داده‌ها و اندازه‌گیری‌ها فراهم می‌ساخت. بنابراین با قید این احتیاط باید به داده‌های جدول توجه کرد.

آنچه محرز است این است که در فیلم‌های مورد بررسی، حجم گسترده و غیر قابل باوری از این منفعت‌طلبی بی‌اخلاق را می‌توان مشاهده کرد. از این منظر شاید بتوان به نوعی آسیب‌شناسی اخلاقی خانواده و جامعه به‌نحوی که فیلمساز آن را بازنمایی کرده، دست یافت.

نکتهٔ بسیار مهم این است که چه فردیت و چه منفعت‌طلبی بی‌اخلاق و خودخواهانه از جمله آسیب‌ها و مشکلات اساسی خانواده امروز محسوب می‌شود. خانواده در هستی خود محتاج از خود گذشتگی است. اگر این از خودگذشتگی با نفع‌طلبی افسارگسیخته همراه شود، بزرگ‌ترین لطمه به خانواده خواهد خورد.

به‌نظر می‌رسد در آسیب‌شناسی خانواه ایرانی فیلمسازان و دست‌اندرکاران دیگر ساخت فیلم به این موضوع و معضل خانواده توجه جدی کرده‌اند (عمدی یا غیر عمدی) و نشانه‌هایی بسیار متنوع از آن را نشان داده‌اند.

این پدیده آن قدر عمومیت داشته که فقط در پنج فیلم نشانه‌ای از آن دیده نشده است. مقایسه دوره‌ای فردگرایی خودخواهانه نشان از آن دارد که این پدیده به همراه افزایش تعداد فیلم‌های مورد بررسی در هر دوره، افزایش یافته است. به‌عبارت دیگر این ویژگی همواره در سال‌های پس از انقلاب در فیلم‌های ساخته‌شده مورد توجه بوده است، اما اگر نشانه‌های ناب فردیت به‌معنای اصطلاحی آن را در نظر آوریم، تمام مواردی که فرد در مقابل خانواده یا جامعه از حق خود گفته یا از آن دفاع کرده یا برای دستیابی به آن مبارزه کرده است را می‌توانیم فردیت بنامیم.

جدول شمارهٔ۳: توزیع فراوانی و نسبی فیلم‌های مورد بررسی بر اساس نشانه‌ها یا شکل بروز عقلانیت به تفکیک دوره‌های تاریخی پس از انقلاب

	نمونه‌های رفتار عقلانی	تعداد فیلم	درصد
انقلاب و جنگ	عدم ترک دختر (خلاف کار) با توجه به بیماری پسرش از خانواده، شکایت قضایی دختر از پدر، کمک به جدایی دختر از شوهرش با انگیزه‌های اقتصادی، دادن طلب شوهر با فروش خانه برای اینکه با اهدایی عضو موافقت کند، مرد برای رفع سوءظن خود نسبت به زنش نقشه‌ای طراحی می‌کند، دادن پول به برادر کوچک‌تر پس از کلاهبرداری و زندانی‌شدن برادر کوچک توسط برادر بزرگ، برخورد عقلانی نامزد پسر با او در مورد خیال‌پردازی و رؤیاپردازی او در مورد زندگی و پسرش، عدم توجه مرد به مشکلات ناشی از طلاق، برخورد عقلانی مالک با ورشکستگی شوهر فوت شده در مورد مستأجران، مرد در محیط کار جلوی اختلاس را می‌گیرد و برای اثبات آن به زندان هم می‌رود	۱۰	۱۲
سازندگی	جدایی زن از مرد، کارکردن زن و تهیه پول برای حفظ خانواده (شوهر الکی) تمکین از همسر، دزدی توسط افرادی که وارد خانه شده‌اند، جدایی موقت زن از مرد مخالفت زن در برابر درخواست سقط جنین مرد، مهم‌ترین مسئله برای پدر زن مسائل اقتصادی است و این مسئله ملاک انتخاب داماد است، ترس از ازدواج مجدد پدر با انگیزه‌های مادی تقاضای طلاق از مردی که سوءظن دارد و معتاد است، برخورد پلیس با مرگ اعضای خانواده جدایی صاحب استودیو از پدر هنرمند خانواده، پذیرش همسر دوم توسط فرزندان واکنش فرزند (پسر) به طلاق پدر و مادرش، تعامل زن با فرزند (پسر) مرد، ناپدری برداشتن اسلحهٔ کمری توسط پسر را یک عمل مجرمانه می‌داند، قاضی حکم اعدام شوهر زن را می‌دهد به جرم قتل معشوقش، برخورد مادر پس از دستگیری پسرش در یک	۲۷	۳۰

	نمونه‌های رفتار عقلانی	تعداد فیلم	درصد
	مهمانی توسط نیروی انتظامی، برخورد مسئول بهداشت منطقه در رابطه با ترک بهیار از محل کار، مادرزن پس از مرگ دختر از زندگی نوه و دامادش خارج می‌شود، برخورد صحیح پدر پس از گفتگو با کارگردان، مطرح‌شدن ازدواج زن برادر (برادر مفقود شده در جنگ) با برادر دوقلو به علت سرپرستی پسر کوچک زن، برخورد مناسب دختر بزرگ خانواده با خودخواهی پدرش تلاش زن برای تهیهٔ پول به خاطر خرج معالجه همسر، برخورد عقلانی همسر با معلولیت شوهر برخورد قوهٔ قضائیه با مسئلهٔ رشوه‌خواری		
اصلاحات	جدایی زن از مرد، کارکردن زن و تهیه پول برای حفظ خانواده (شوهر الکی) تمکین از همسر، قبول منطقی حق عاشق شدن مرد توسط زن خانواده، منافع‌طلبی مردم در برخورد با آدم‌های واجد مشکل روانی، رفتن زن همراه با کودک خود به خارج با برنامه‌ریزی قبلی، رفتن دختر به دانشگاهی در تهران، پسر معلول جنگی قبول می‌کند برای کمک به مادر پیرش به آسایشگاه برود، ترک کار توسط زن برای حفظ خانواده، زمان جنگ، پدر برای حفظ جان دختر او را همراه خود می‌برد، قطع ارتباط مرد با معشوقه، مرد به دادگاه برای ربوده شدن فرزندش توسط مادرش شکایت می‌کند، ازدواج زن میانسالی با پسر جوان، بازگشت زن به زندگی بدون لجاجت، ترک خانه توسط زن دوم و بازگشت زن اوّل به خانه با وساطت شوهر، برخورد منطقی زن دوم در مواجه با زن اوّل (فرزند خود را به او می‌دهد)، قطع ارتباط زن با معشوقه‌اش دختر برای اعاده حیثیت خود شکایت می‌کند، اهدای عضو به دختر بیمار و نامزد پسر داستان برخورد عقلانی دوست خانواده نسبت به دوستی و ازدواج پسر و دختر خانواده‌هایی که با هم همسایه و دوست بودند	۳۰	۳۵
پس از اصلاحات	آموزش موسیقی به اعضای کمپ برای برنگشتن به شرایط اعتیاد، ازدواج معشوقه با شوهر سابق اهدای اعضای بدن دختر فوت شده توسط مادر، مقاومت در برابر	۲۴	۲۳

	نمونه‌های رفتار عقلانی	تعداد فیلم	درصد
	خواسته‌های چه زن چه مرد درمورد سقط جنین، نرفتن دختر خانواده با مادر به استانبول، معشوقه برای تحت فشار قرار دادن هنرمند چک‌های او را به اجرا می‌گذارد و برای دستگیری هنرمند اقدام می‌کند، پدر معلول برای پیداکردن کار تلاش می‌کند، استفاده از امکانات عروسی برای عزا، تقاضای پدر دختر از مردی که تازه با او آشنا شده برای ازدواج با دخترش، فروش اموال خانه توسط زن (مال‌باختگی شوهر)، برخورد منطقی زن در مقابل زنی که همسر دوم شوهرش شده است، دوست مرد به جای اینکه به او پول بدهد، دوست خود را کتک می‌زند (عدم دلسوزی برای دوست) برخورد خانواده مقتول و بخشش قاتل، پیگیری خواهر زن سابق مرد باعث به دام اختلاف و دستگیری او می‌شود، ترک خانه توسط دختر (خلاف کار) وقتی که شوهرش متوجه گذشته او می‌شود، برخورد عقلانی روان‌شناس با زوج جوان که در روابط با هم برخوردهای بچه‌گانه داشته‌اند، برخورد عقلانی کارگر خانه (زن) با مشکلاتی که حاملگی و دروغ او ایجاد کرده است؟		
		۹۱	۱۰۰

برخورد عقلانی با مسائل به‌عنوان یک خصیصه از خصایص انسان مدرن در ادبیات مدرنیسم همواره مطرح بوده است تا جایی که حرکت جوامع به‌سوی عقلانیت توسط برخی صاحبنظران مدرنیته مثل وبر حرکت محتوم و عمومی جوامع انگاشته شده است. برخورد عقلانی همچنین در مقابل برخورد سنتی می‌تواند قرار گیرد. انسان مدرن در برخورد با مسائل با در نظر گرفتن اصل بهترین وسیله برای رسیدن به هدف، عملی‌ترین و مفیدترین شیوه را به‌کار می‌گیرد. علت مدّ نظر قرار دادن این متغیر در این تحقیق منطبق با مباحث نظری گفته‌شده عمدتاً این بوده است تا تحول و تغییر انسان امروزین و عضو خانواده را با مسائل با وجود سنت‌ها و هنجارهای سنتی در لایه‌های سنتی جامعه و نسل پیشین نشان دهیم.

در تک‌تک مواردی که زیر عنوان عقلانیت به‌عنوان یک نشانه گرفته شده‌اند، می‌توان نشانه‌هایی از نوشدگی تصمیمات فردی و خانوادگی را دید. جایی که زن با سنت‌ها مقابله می‌کند تا با تغییر نقش‌های سنتی راه را برای کسب درآمد فراهم کند یا دختری که با پدر و تصمیمات او برمبنای مصلحت عقل مقابله منطقی می‌کند و در جستجوی راه حل بر می‌آید یا

با موضوع خیانت زناشویی برخوردی همراه با مدارا صورت می‌گیرد و تلاشی در جهت مفاهمه از طریق گفتگو صورت می‌گیرد در حالی که در همان حال می‌توان برخوردی از روی تعصب و به پیروی از ارزش‌های سنتی مانند آبرو و حیثیت گروهی و خانوادگی انجام داد، برخوردی عقلانی با مسائل صورت گرفته است.

همواره رفتار عقلانی در تضاد با ارزش‌ها نیست و به یقین این رفتار با رفتار فردگرایانه و منفعت‌طلبانه از جهاتی متفاوت است؛ چراکه اگرچه در رفتار منفعت‌طلبانه نفع به‌عنوان یک گزینهٔ عقلانی مطرح است، اما با در نظر گرفتن آن که نفع فردی در جامعه موکول به تأمین نفع جمع است، رفتار فردگرایانه تضمین‌کننده نفع جمع نیست، اما رفتار عقلانی ولو آن که در کوتاه‌مدت به زیان فرد باشد، نفع بلندمدت وی و جامعه را در پی خواهد داشت. قانون‌گرایی نمونه‌ای از این رفتار عقلانی است؛ چراکه با وجود زیان فردی در کوتاه مدت، با نفع جمعی بلندمدت همراه خواهد بود.

جدایی به‌عنوان یک رفتار عقلانی در ۱۲ فیلم، دیده شده است. طلاق توافقی و برخورد غیر احساسی و انتخاب آن به‌عنوان راه حلی که نفع فرد، دیگری یا دیگران را تأمین کند، به‌عنوان یک راه حل در مقابل با حفظ خانواده حتی با قیمت از دست رفتن خواست فرد، انتخاب می‌شود. در برخی موقعیت‌های داستانی زن در دوراهی حفظ خانواده و شوهر و فرزندان یا امکان کسب موقعیتی اجتماعی و هویتی غیر سنتی، راه دوم را انتخاب می‌کند.

بر اساس یافته‌ها در اکثر فیلم‌ها به نوعی ناکارامدی سنت‌ها مورد انتقاد بوده است. در صورتی که این موضوع را مبنای مقایسه قرار دهیم به فهرست جدول زیر خواهیم رسید.

جدول شمارۀ۴: نمایش ناکارامدی سنت در فیلم‌های مورد بررسی بخش کیفی

نشان داده	نشان نداده	تاحدودی نشان داده
«زندگی مشترک آقای محمودی و بانو»(۱۳۹۱)، «سنتوری»(۱۳۸۵)، «گیس بریده»(۱۳۸۳)، «من ترانه ۱۵ سال دارم»(۱۳۸۰)، «شام آخر»(۱۳۸۰)، «سگ کشی»(۱۳۷۹)، «عروس آتش»(۱۳۷۸)، «دو زن»(۱۳۷۷)، «بانوی اردیبهشت»(۱۳۷۶)، «لیلا»(۱۳۷۵)، «همسر»(۱۳۷۲)، «سارا»(۱۳۷۵)، «نرگس»(۱۳۷۰)، «عروس»(۱۳۶۹)، «عروسی خوبان»(۱۳۶۷)، «بگذار زندگی کنم»(۱۳۶۵)	«آذر پرویز شهدخت ودیگران»(۱۳۹۲)، «خانوم»(۱۳۹۱)، «یکی میخواد باهات حرف بزنه»(۱۳۹۰)، «برف روی کاج ها»(۱۳۹۰)، «یک حبه قند»(۱۳۸۹)، «سوپراستار»(۱۳۸۷)، «دعوت»(۱۳۸۷)، «مهمان مامان»(۱۳۸۲)، «شب یلدا»(۱۳۸۰)، «یک بار برای همیشه«(۱۳۷۶)، «بانو»(۱۳۷۰)،	«حوض نقاشی»(۱۳۹۱)، «دهلیز»(۱۳۹۱)، «جدایی نادر از سیمین»(۱۳۹۰)، «هم نفس»(۱۳۸۲)، «روسری آبی»(۱۳۷۳)، «هامون»(۱۳۶۸)،
۱۶	۱۱	۶

بررسی‌ها نشان می‌دهد که فضای اجتماعی حاکم بر فیلم‌ها، در قریب به اتفاق آنها، فضای در حال گذار بودن از سنت است. این گذار می‌تواند با توجه به محدودیت‌های ساخت فیلم و سناریو به صورت‌ها و شدت‌های متفاوتی نشان داده شود:

جدول شمارهٔ ۵: نمایش گذر از سنت در فیلم‌های مورد بررسی بخش کیفی

به شدت روی داده	به شکلی بارز روی داده است	تاحدودی روی داده است
«برف روی کاج‌ها» (۱۳۹۰)، «سوپراستار» (۱۳۸۷)	«روسری آبی»(۱۳۷۳) «خانوم»(۱۳۹۱)، «من ترانه ۱۵ سال دارم»(۱۳۸۰)«دهلیز»(۱۳۹۱)، «یکی میخواد باهات حرف بزنه»(۱۳۹۰)، «آذر پرویز شهدخت ودیگران»(۱۳۹۲)، «زندگی مشترک آقای محمودی و بانو»(۱۳۹۱)، «جدایی نادر از سیمین»(۱۳۹۰)، «شام آخر»(۱۳۸۰)، «بانوی اردیبهشت»(۱۳۷۶)، «همسر»(۱۳۷۲)، «شب یلدا»(۱۳۸۰)، «هامون»(۱۳۶۸)	«حوض نقاشی»(۱۳۹۱)، «یک حبه قند»(۱۳۸۹)، «دعوت»(۱۳۸۷)، «سنتوری»(۱۳۸۵)، «گیس بریده»(۱۳۸۳)، «مهمان مامان»(۱۳۸۲)، «هم نفس»(۱۳۸۲)، «سگ کشی»(۱۳۷۹)، «عروس آتش»(۱۳۷۸)، «دو زن»(۱۳۷۷)، «لیلا»(۱۳۷۵)، «یک بار برای همیشه»(۱۳۷۶)، «سارا»(۱۳۷۵)، «بانو»(۱۳۷۰)، نرگس»(۱۳۷۰)، «عروس»(۱۳۶۹)، «عروسی خوبان»(۱۳۶۷)، «بگذار زندگی کنم»(۱۳۶۵)
۲	۱۳	۱۸

نتیجه‌گیری

در سینمای ایران هنرمندان موفق و سینماگران برخاسته از متن گفتمانی طبقهٔ متوسط و گرایش‌های مدرنیستی که در فضای روشنفکری سینما و کنشگران مرتبط با آنان وجود دارد، متأثر از وضعیت موجود و شرایط فرهنگی اجتماعی ایران و در انتقاد از شرایط موجود خصوصاً در گفتمان رقیب، در پی بازنمایی وجوه انتقادپذیر جامعه و خانواده و ارائه پیام‌هایی هستند که برای بهبود شرایط زندگی در ایران مؤثر می‌دانند و به‌نحوی زبان جریانات اجتماعی مخاطب فیلم‌ها انگاشته می‌شود.

در تعامل بین هنرمند و جامعه و در برخورد با واقعیات جهان و برای بازنمایی تصاویر انتقادپذیر از جامعه و جایگزین نمودن دیدگاه‌های نو از جمله دیدگاه‌های فمینیستی یا

مدرنیستی، تم‌هایی برگزیده می‌شود که از یک‌سو امکان طرح در فضای فرهنگی ایران را داشته باشد و از سوی دیگر با اعتقادات فیلمساز و مخاطبین او سازگار باشند. از آنجا که گفته شد «نویسندهٔ برجسته همواره با ساختارهای ذهنی و عینی موجود در جامعه هم‌نوا نیست و گاهی برای دگرگونی‌های آرمان‌خواهانه و هدفمند خود دست به ساختارشکنی و آشوبندگی می‌زند» بنابر این فیلمساز از جهتی متنقد وضعیت موجود است و از جهتی با آشوب‌افکنی در ساختارهای موجود قصد طرح ایده‌ای نو را دارد.

سینماگر ایران به‌دلیل تغذیه از سینما و ادبیات و فلسفه جهان و با تأثیرپذیری از فرهنگ ملی، در شرایط دشواری قرار دارد، چه اینکه امکان کپی‌برداری از الگوهای جهانی در امور مختلف و از آن جمله خانواده را ندارد و از سوی دیگر به‌دنبال افکندن طرحی نو به‌وسیلهٔ سینماست. خانواده از اموری است که حساسیت‌های فراوانی دربارهٔ آن وجود دارد از یک طرف محدودیت‌های شرعی برای بازنمایی مسائل خانوادگی و از جهتی حریمی‌بودن مسائل خانواده، راه را بر تولید ادبیات واقع‌گرا و قدرتمند در حوزهٔ خانواده ناهموار کرده و از جهتی دیگر در طرح و بازنمایی خانواده به‌دلیل مقدس تلقی‌شدن آن امکان نقد بی‌پروار را نمی‌دهد.

وضعیت خانواه در ایران بغرنج است. با آنکه بیشترین نمودهای تغییر در سوی مدرنیته در سال‌های اخیر در خانواده و جنسیت روی داده است، خانواده دیرپاترین و سخت‌جان‌ترین عناصر و ترکیبات فرهنگی در ایران است. بنابر این وقتی سینما با این ساختار مواجه می‌شود، از جهتی زیر فشار جریانات فکری و عملی مدرنیستی و مدرنیته است و از جهتی زیر نگاه تیزبینانه مراقبان گفتمان سنتی.

در فضای وصف‌شده بی‌دلیل نیست که تا این اندازه به تضاد سنت و مدرنیته در فیلم‌ها توجه شده است. می‌توان گفت در سال‌های پس از انقلاب کمتر فیلمی را می‌توان پیدا کرد که از حیث معیارهای گفتمان سنتی در حوزهٔ خانواده کاملاً مورد پذیرش بوده باشد، مگر آن که توسط همان گفتمان و با بودجهٔ دولتی و نیت‌مندانه ساخته شده باشد.

در سینمای ایران سینماگر و خصوصاً سینماگران برجسته، همواره مقهور ساختار نیستند، اگر چه محدودهٔ فعالیت آنان را تا اندازهٔ زیادی همین ساختار تعیین می‌کند، اما در هر کنش سینمایی از ابتدای انقلاب تا کنون باعث تحول ساختار سینما شده‌اند. چه کسی می‌تواند ادعا کند که ساختار سینمایی ما جدا از نگاه سینماگران ایرانی، می‌تواند وجود خارجی داشته باشد؟

سینماگر با انتخاب موضوع فیلم، فیلمنامه، و با دست بردن در محتوا و پیام فیلم و از طریق ده‌ها ابزاری که سینما در اختیار او گذاشته است، رنگ منویات خود را بر تولیدات سینمایی زده و این آثار به‌عنوان بخشی از فرهنگ معاصر ما به جزیی از ساختار ذهنی نسل جدید ایران تبدیل شده‌اند. به این ترتیب بازنمایی سینما و بازنمایی خانواده در سینمای ایران بازنمایی

هنرمندان و سینماگران هم هست. این سینما بافتار ذهنی سینماگر و جامعه را بازنمایی کرده است.

در فرایند بازنمایی در گذر سال‌های پس از انقلاب، به‌تدریج موضوعاتی که در ابتدا حریمی تلقی می‌شدند، به صحنه سینما آورده شدند. موضوع زنان و جایگاه آنان در خانواده، توجه به عشق و حق عشق زنانه، رویارویی زنان با عوامل تشدید نابرابری‌ها و نقد پدرسالاری در خانواده هر یک در یکی از مقاطع و نه به یکباره وارد سینما شدند. طبعاً سناریست و کارگردان و سایر عوامل فیلم مهم‌ترین تأثیرات خود از جریان عمومی مدرنیته در ایران و تعینات هنجاری و غیر هنجاری آن را که بیش از هر چیز در دو مفهوم عقلانیت و فردگرایی قابل تجمیع هستند و در تمامی فیلم‌های بررسی‌شده نشانه‌هایی صریح یا نیمه آشکار از آنها وجود داشته یا بازنمایی شده است. شکل‌گیری گفتمان‌های غیر، خصوصاً حین و پس از دورهٔ اصلاحات راه را برای تصویر واقعیت با گفتمانی دیگر فراهم ساخت. با این حال با نگاهی به منابع مالی سینما و توجهی که سینمای دولتی یا شبه دولتی به موضوعات سنتی دارد، می‌توان به این نکته رسید که میدان سینما از منابع قدرت که پس پردهٔ سینما قرار دارند، تأثیری جدی می‌پذیرند و نهایتاً می‌توان گفت همان‌گونه که سینما از گفتمان‌ها متأثر است، به ساختن نمادها و عمومی ساختن آن در زبان و سینما ادامه داده و راه برای نقد مسیر طی‌شده بیش از گذشته فراهم می‌شود.

منابع

احمدی، بابک(۱۳۷۷). مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، چاپ سوم.تهران: نشر مرکز.

امامی، اسماعیل(۱۳۹۳). خلاصه ترجمه مقاله مطالعات فرهنگی استوارت هال /برگرفته از کتاب نظریه ارتباطات گریفین در http://cgobu.blogfa.com/post81.aspx

بیچرانلو، عبدالله(۱۳۹۶) تأملی در بازنمایی بدن در رسانه‌ها در
http://pejvakmag.ir/archives/383/

جهانبگو، رامین (۱۳۸۲). موج چهارم، تهران: نشر نی.

راودراد، اعظم(۱۳۹۱). جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

روزن باوم، هایدی(۱۳۶۷). خانواده به‌منزلهٔ ساختاری در مقابل جامعه: نقد مبانی نظری جامعه‌شناسی خانواده در آلمان. ترجمه محمد صادق مهدوی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ساروخانی, باقر و رفعت جاه، مریم (۱۳۸۳). " زنان و باز تعریف هویت اجتماعی " مجله جامعه‌شناسی ایران " دوره۲، ش ۵، صص:۱۳۳-۱۶۰.

سروی زرگر، محمد(۱۳۹۹). نظریه بازنمایی در مطالعات فرهنگی. مرکز آموزش و پژوهش همشهری.

علی احمدی، امید (۱۳۸۸). تحولات معاصر خانواده در شهر تهران. تهران: نشر شهر.

علی احمدی، امید (۱۳۸۸). شاخص‌های بررسی وضعیت اقتصادی اجتماعی محله‌های تهران.(پروژه تحقیقاتی چاپ نشده) شهرداری تهران. اداره کل مطالعات اجتماعی و فرهنگی.

فکوهی، ناصر (۱۳۷۹). تعارض سنت و مدرنیته در عرصهٔ توسعه اجتماعی در ایران، خلاصه مقالات دومین همایش طرح مسائل اجتماعی ایران، دبیر خانه همایش، ۲۵ و ۲۶.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۳). پرسش از فرهنگ: بازنمایی فرهنگی چیست. در
http://www.anthropology.ir

گاردنر،ویلیام (۱۳۸۶). جنگ علیه خانواده. معصومه محمدی. قم:دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۸). تجدد و تشخص، جامعه و هویت شخصی در عصر جدید. ترجمه ناصر موفقیان. تهران: نشرنی.

گیدنز، انتونی و دیگران.(۱۳۷۹).مدرنیته و مدرنیسم، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران، انتشارات نقش جهان.

گیدنز، آنتونی(۱۳۸۲). پیامدهای مدرنیت، محسن ثلاثی، تهران: نشر مرکز.

مهدی زاده، محمد(۱۳۸۷). رسانه و بازنمایی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

منابع انگلیسی

Boogs, Carl& pollard, Tom (2003). A Wold in Chaos, Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema, Rowman& littlefield Publishing Group.
Boogs, Carl& pollard, Tom (2003). Postmodern cinema and demise of the family. American culture. Volume26, issue 4.pp 445-463.
Devereux, Loin (2003). Understanding the Media, Sage Publication.
Hall, Stuart (1997). The Work of Representation, in Hall, s. (Ed).
Seino, Takako (2012). Realism and Representations of the Working Class in Contemporary British Cinema, in www.dora.dmu.ac.uk.Signifying Practice, Sage Publication.
Tanner, l. R. (2003). Images of Couples and Families in Disney, FeatureLength Animated Films. The American Journal of Family Therapy, 31:355–373.
Youshin, Joo. (2006) The Representation of the Family in Korean Cinema in https://www.koreanfilm.or.kr/jsp/publications.