تحلیل روایت چگونگی بازنمایی خانواده در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران

احسان آقابابایی*

(تاریخ دریافت ۹۳/۰۹/۰۴، تاریخ پذیرش۹۵/۰۹/۱۷)

چکیده: خانواده، یکی از مهمترین نهادهای اجتماعی است که در فیلم‌های سینمایی نیز نمود تصویری دارد. هدف مقاله حاضر این است که چگونگی بازنمایی خانواده در سینمای بعد از انقلاب اسلامی را بر اساس عناصر روایی تحلیل کند و ارتباط آن را با گفتمان‌های سیاسی- اجتماعی دهه‌های ۱۳۶۰، ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ تفسیر نماید.

برای نیل به هدف فوق، نظریه‌ی گفتمان لاکلائو و موف و نظریهٔ کنش متقابل به عنوان چارچوب مفهومی برای شناسایی ابعاد گفتمانی مورد استفاده قرار گرفته و مفاهیمی از تحلیل روایت به عنوان چارچوب روشی اقتباس شده است. حجم نمونه شامل ۲۴ فیلم ساخته شده بعد از انقلاب اسلامی است که به شیوهٔ «نمونه گیری موارد حاد» گزینش و نتایج بعد از تضمین اعتبار، گزارش نویسی شده‌اند.

نتایج در سطح گفتمان نشان می‌دهند که گفتمان فیلم‌ها با گفتمان سیاسی- اجتماعی در هر دهه هم پوشانی دارند. بدین معنا که ساختار پی‌رنگ در روایت فیلم‌ها به گونه‌ای سامان یافته‌اند که ابعاد گفتمانی هر دهه را در بازنمود انسجام، دوام و واپاشی خانواده در نظر گرفته‌اند. در سطح بازنمایی داستان نیز، با حرکت از دههٔ ۱۳۶۰ به دههٔ ۱۳۷۰ و سپس دههٔ ۱۳۸۰ از میزان کنش‌های پرخاشگرایانه میان اعضای خانواده کاسته شده و کنش‌های فاقد محبت جای آن را گرفته است و به سمت اواخر دهه‌ی ۱۳۸۰ کنش‌های جدلی و همراه با سوءظن بین زن و مرد در خانواده نمود یافته است.

*. استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، اصفهان

Ehsan_aqababaee@yahoo.com

مفاهیم کلیدی: پی رنگ، رخداد، کنش، گفتمان فیلم، گفتمان سیاسی- اجتماعی.

مقدمه و بیان مسأله

درحالی‌که عده‌ای بر این عقیده‌اند که فیلم‌های سینمایی مأموریت کاوش و بازنمایی واقعیت اجتماعی را بر عهده‌دارند؛ دیگرانی چند، این ایده را خام اندیشانه می‌دانند و بر آن‌اند که فیلم‌های سینمایی به‌طور ایدئولوژیک عمل کرده و تصویری سوگیرانه از جهان ارائه می‌دهند. به‌جز این دو رویکرد، عده‌ای معتقدند که فیلم‌های سینمایی یک محصول گفتمان به‌حساب می‌آیند (مست و دیگران،۱۹۹۲؛ کومولی و ناربونی،۱۹۹۲). بر طبق این استدلال، فیلم‌های سینمایی، پدیده‌های جهان اعیان را تکه‌تکه به‌صورت صدا و تصویر درآورده و به کمک زبان سینما در هم می‌آمیزند و تصویری ویژه از آن به دست می‌دهند؛ تصاویری که متناسب با کاربست‌های یک گفتمان است. در این میان یک فیلم، متن دیداری چندمعنا و متشکل از تلاقی گفتمان‌های مختلف است که یکی، سعی در هژمونیک شدن دارد (پرینس،۱۹۹۳: ۴۶؛ ون دایک،۱۹۸۸: ۲). در میان تمام اعیان اجتماعی، خانواده یک‌نهاد اجتماعی مهم و مشمول این قاعده خواهد بود.

خانواده سلول اجتماع و یکی از مهم‌ترین نهادهای هر جامعه‌ای است. در جامعه‌ی ایران اهمیت خانواده تا جایی است که در کنار دین و دولت آن را به‌عنوان یکی از نهادهای مؤثر برشمرده‌اند (ارمکی،۱۳۸۶:۳۶). درحالی‌که به لحاظ تاریخی، نتیجهٔ عملکرد گفتمان شبه لیبرالیستی پهلوی اول و دوم، دگردیسی خانوادهٔ گسترده به خانوادهٔ هسته‌ای بوده است، تغییرات فرهنگی و اجتماعی دهه‌های اخیر همگام با رشد آموزش عالی، تغییرات جمعیتی، رشد رسانه‌ها و جهانی‌شدن، این روند را تسهیل کرده است. این روند، مسائلی را در «انتخاب مکان زندگی، تأمین عاطفی اعضا، حقوق کودک، ارتباطات بین نسلی، تضعیف پدرسالاری سنتی» (صادقی و عرفان منش،۱۳۹۲: ۶۳) و مهم‌تر از همه رشد فزاینده‌ی آمار طلاق به ارمغان آورده است. این تغییرات در بطن کلان گفتمان‌هایی حاصل‌شده است که بعد از انقلاب اسلامی در ایران مستقر و هژمونیک شده‌اند. گفتمان‌های هژمونیک بعد از انقلاب همگی نهاد سینمایی را در اختیار داشته‌اند و دولتی بودن این رسانه، شرایط دخالت گفتمانی از طریق سیاست‌گذاری فرهنگی و سینمایی را فراهم کرده است.

هدف مقالهٔ حاضر این است که به کمک تحلیل روایت، شیوهٔ بازنمایی فیلم‌های سینمای ایران از خانواده در سه دههٔ ۱۳۶۰، ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ را مورد بررسی قرار دهد، در سطح ساختار پی‌رنگ، پیوند آن را با گفتمان‌های سیاسی- اجتماعی هر دهه تحلیل نماید و در سطح داستان، بازنمایی کنش‌های خانوادگی را تشریح کند. برای نیل به این هدف، در ابتدا نگاه اجمالی به نظریه‌های خانواده در پیش‌گرفته می‌شود و سپس با بررسی مبانی نظری گفتمان، گفتمان‌های سیاسی -

اجتماعی هر سه دهه مرور می‌شود. در انتها، بعد از بررسی فیلم‌های منتخب این سه دهه، چگونگی بازنمایی خانواده گفتمان فیلم و ارتباط آن با گفتمان‌های سیاسی - اجتماعی تفسیر می‌شود. لازم به توضیح است که میان گفتمان فیلم و گفتمان سیاسی- اجتماعی تفاوت نظری وجود دارد. گفتمان فیلم، وجهی از روایت فیلم است که طی آن عناصر ساختاری متن، به شیوه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند که معنا عرضه کنند؛ اما گفتمان سیاسی – اجتماعی، از منظر این مقاله، مفصل‌بندی میان عناصر مختلفی مانند مفاهیم، نمادها، رفتارها و... است که حول یک دال مرکزی قوام می‌یابند (تاجیک، ۱۳۷۹). ایدهٔ اصلی مقاله این است که گفتمان فیلم از گفتمان سیاسی-اجتماعی تأثیر می‌پذیرد و چنین تأثیری خود را در بازنمایی موضوع این مقاله که خانواده است، عیان می‌سازد.

بررسی پیشینه

بیشتر تحقیقات داخلی که در مورد بازنمایی خانواده انجام‌شده به موضوع بازنمایی جنسیتی (صادقی فسایی و کریمی،۱۳۸۳)، مصرف و آسیب‌های اجتماعی در خانواده (قربانی و سعدی پور،۱۳۸۶) و روند نمایش خانواده (اعزازی،۱۳۸۶) و غیره در تلویزیون پرداخته‌اند. تحقیقات خانواده در سینما به‌صورت مضمونی – ساختاری، گفتمانی و نیز در تقابل سنت و مدرنیته صورت گرفته است. اجلالی (۱۳۸۳) «فروپاشی خانواده» را یکی از رایج‌ترین مضمون‌ها در فیلم‌های پیش از انقلاب اسلامی می‌داند. ازنظر وی فرمول کلی این است که براثر حادثه‌ای خانواده پراکنده می‌شود و معمولاً پس از حوادث بسیار سرانجام به مدد بخت و براثر تصادف، در نقطه‌ی اوج فیلم اعضا یکدیگر را بازمی‌یابند و کانون خانواده دوباره گرم می‌شود. بشیر و اسکندری (۱۳۹۲) نیز در مقاله خود، بازنمایی خانواده ایرانی در فیلم سینمایی «یه حبه قند»، به کمک تحلیل گفتمان انتقادی پدام نشان می‌دهند که گفتمان فیلم «یه جبه قند» ایدئال‌ترین شکل خانواده را به همراه عناصر مثبت سنت و مدرن در کنار یکدیگر معرفی می‌کند. این دو اقتدار مردانه، تکثر جمعیتی، فرزندآوری و دایرهٔ محدود همسرگزینی را چهارعنصر اصلی خانواده ایرانی می‌دانند. شالچی (۱۳۹۲) بر آن است که سینمای ایران در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۸۰ خانوادهٔ سنتی را متعصب و جهل اندیش نشان می‌دهد و در این روند از گفتمان شرق شناسانه الگو گرفته است. سلطانی گردفرامرزی و پاکزاد (۱۳۹۵) نشان می‌دهند که نقش اول زنی که در فیلم‌های دههٔ هشتاد درگیر طلاق است، دارای نگرش فمینیستی و مردان نقش اول نگرش بینابینی (نه مردسالار و نه فمینیستی) به خانواده‌دارند.

در تحقیقات خارجی محوریتی چون ویژگی‌های خانوادهٔ هسته‌ای، جایگاه پدر و آسیب گذر از مادرانگی در بازنمایی خانواده در فیلم‌های هالیوودی برجسته شده است. جان بلیزر در مقاله «جایی برای یک زن نیست: خانواده در فیلم نوآر» نشان می‌دهد که نمایش شخصیت‌های زن اغواگر در ژانر

نوآر حملهٔ مستقیم به زنانگی و خانوادهٔ هسته‌ای است. زنان اغواگر از ایفای نقش همسر فداکار و مادر عاشق که در جریان اصلی جامعه نسخه‌نویسی می‌شود، طفره می‌روند وزندگی بدون عشق، پول‌محوران و خیانت آلود را با همسران‌شان در خانواده طی می‌کنند و در بیشتر موارد باعث متلاشی شدن خانواده می‌شوند (بلیزر،۱۹۹۹). مالتسوس (۲۰۱۱) در تحقیقش نشان می‌دهد که تصویر خانواده در فیلم‌های موردمطالعهٔ دههٔ هشتاد هالیوود تصویر ایدئالی است که بر اهمیت نقش پدر و ارتباط‌های بینانسلی تأکید می‌شود تا خانوادهٔ هسته‌ای خوشبخت دههٔ پنجاه دوباره بازتولید شود. تانر و همکاران (۲۰۰۳) تصویر زوج‌ها و خانواده را در کارتون‌های دیزنی مورد تحلیل قرار داده‌اند. در تحقیق اینان چهار مضمون اصلی به چشم می‌خورد: ۱- روابط خانوادگی یک الویت قوی دارند.۲- خانواده‌ها متنوع‌اند اما این تنوع ساده‌سازی می‌شود.۳-پدرها ترفیع می‌یابند و مادرها به حاشیه رانده می‌شوند ۴- روابط زوجین با «عشق در نگاه اول» شکل می‌گیرند و اغلب با قدر متمایز جنسیتی مشخص می‌شوند.

ادبیات و چارچوب مفهومی

ادبیات نظری این مقاله مشتمل بر دو مفهوم خانواده و گفتمان است. در ابتدا مروری کلی بر نظریه‌های مربوط به خانواده صورت خواهد گرفت و در ادامه واژه گفتمان و نظریه‌های مرتبط به‌طور اجمالی بررسی‌شده و سپس چارچوب مفهومی معرفی می‌شود.

خانواده

تا قبل از دههٔ ۱۹۵۰ مطالعات خانواده به رهیافت‌هایی چون چرخهٔ خانواده و مسائل خانواده می‌پرداخت. در این میان نظریهٔ سیستمی خانواده، خانواده را به‌صورت مجموعه‌ای از اجزا می‌دید که بین خود اعضا و بین اعضا و محیط رابطه متقابل برقرار است. نظریهٔ تکوین خانواده، رابطهٔ اعضا خانواده را با محیط بیرونی و فرایندهای درونی آن موردتوجه قرار می‌داد (برناردز،۷۷:۱۳۸۴)؛ اما از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد کارکردگرایی، نظریه مبادله، کنش متقابل نمادین، نظریه‌های رشد، تضاد و فمینیستی در مورد خانواده به کار گرفته شده‌اند (مان و دیگران،۱۹۷۷) نظریه‌های کارکردگرایی به بررسی ارتباط نهاد خانواده و سایر نهادها و نقش‌های اجرایی می‌پردازد. نظریه‌های مارکسیستی روابط تولید در جوامع گوناگون در طول تاریخ را به مطالعات خانواده پیوند می‌زند (اعزازی، ۸۴:۱۳۸۰). نظریهٔ کنش متقابل نمادین بر شیوه‌هایی متمرکز است که خانواده، خود را در سطح زندگی روزمره تولید و بازتولید می‌کند. این رویکرد به‌جای آن‌که نقش‌های اجتماعی را به‌عنوان امری از پیش موجود بداند، بر معانی و تجربه‌ی زیست شدهٔ مرتبط با نقش‌ها و این‌که آن‌ها چطور

برساخته می‌شوند تمرکز دارد (مک آنان و دیگران،۲۰۰۰). این نظریه بر نقش‌آفرینی افراد مرتبط با دیگران در نظام کنش تأکید دارد و بدین لحاظ کنش هر فرد در برابر سایر کنش‌ها معنا می‌یابد (ارمکی،۲۶:۱۳۸۶). بدین قرار کنش متقابل میان افراد کنش‌های متعددی بر اساس تبادل نمادها خلق می‌کند و طیفی از کنش‌های عاطفی و خشونت‌طلبان را تولید و بازتولید می‌کند. در میان کنش عاطفی نقشی حمایتگر برای اعضا را موجب می‌شود و کنش‌های خشونتی را محققین بدرفتاری می‌نامند. بدرفتاری شامل آن دسته از اعمال خانوادگی است که سوء کنش‌های روانی، جسمی و جنسی عضوی از خانواده با عضو دیگر یا سایر اعضا را به دنبال داشته باشد. ازنظر لوئیس سوءاستفاده جنسی از کودکان، تجاوز به همسر، بدرفتاری با سالمندان، بدرفتاری با کودکان، اعمال انواع خشونت بین اعضا را از مصادیق این بدرفتاری است (برناردز،۱۳۰:۱۳۸۴).

گفتمان

گفتمان واژه‌ای پرکاربرد و با معانی متعدد است که نظریه‌پردازان آن را به صور گوناگون تعریف کرده‌اند. ازنظر زبان‌شناسان، گفتمان، مراوده‌ای زبان‌شناختی یعنی بده بستانی بین گوینده و شنونده است (میلز،۱۳۸۸، ۱۴) که به‌عنوان پیش‌فرض، ما را در کاربرد زبان یاری می‌رساند (ویس و وداک،۲۰۰۳). فوکو گفتمان را کردارهایی می‌داند که موضوعاتی را که درباره آن‌ها سخن می‌گوید به‌طور منظم شکل بخشیده و می‌سازد. هر گفتمان و هر ساختار گفتمانی موضوعاتش را تولید می‌کند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۶: ۱۴۳). فرکلاف (۱۳۸۷: ۷ ـ ۲۵) به صورت‌بندی‌های ایدئولوژیکی اشاره می‌کند که نوعی «جامعهٔ زبانی» را شکل می‌دهند که حاوی هنجارهای خاص، عاملان و نهادهای خود است. ترادگیل نیز (۱۳۷۶: ۱۷) اشاره می‌کند زبان صرفاً وسیله تبادل اطلاعات درباره هوا یا موضوعات دیگر نیست، بلکه وسیله مهم برقراری و حفظ رابط با مردم نیز هست. درواقع زبان و «جامعه‌های زبانی» نظام‌های ارتباطی برحسب قدرت، منافع و نظم‌های ایدئولوژیکی خاصی تعین یافته‌اند و بررسی آن‌ها در حین کارکرد اجتماعی همان تحلیل گفتمان است. این جامعه زبانی از برهم‌کنش عوامل اجتماعی و ایدئولوژیکی تشخص می‌یابد. کرس و هاج (۱۹۸۸: ۶) در تعریف گفتمان می‌گویند مکانی است که صورت‌های اجتماعی سازمان‌بندی با نظامی از نشانه‌ها ـ در آنجا ـ در تولید متون درگیر می‌شوند، لذا مجموعه‌های معنایی و ارزش‌های بر سازنده فرهنگ را تولید می‌کنند. آن‌ها مکان گفتمانی را در تولید متون حاصل برهم‌کنش سازمان‌بندی‌های اجتماعی و نشانه‌ها می‌دانند. لذا حین ارتقای یک نظم اجتماعی خاص و مجموعه‌ای از نشانه‌ها یک گفتمان در آن‌جا وجود خواهد داشت.

چارچوب مفهومی

چارچوب مفهومی یعنی نظریه‌های تفسیری مورداستفاده در این مقاله، «نظریهٔ کنش متقابل» درباره خانواده و نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف است[1]. همان‌طور که در بخش خانواده توضیح دادیم نظریهٔ کنش متقابل بر ماهیت کنش‌های اعضا و معانی فی‌مابین تکیه دارد. این نظریه در تفسیر کنش‌های خانوادگی و دسته‌بندی آن‌ها به کار خواهد رفت. لاکلائو و موف نیز در کتاب «هژمونی و استراتژی سوسیالیستی» می‌گویند شمار کثیری دال‌های سیال یعنی کثرت عناصر ایدئولوژیک آغازین، از طریق مداخلهٔ نوعی گره‌گاه یا نقطه‌ی آجیدن درون یک حوزهٔ یک‌پارچه سامان می‌یابد نقطه‌ای که دال‌ها را روکش می‌کند و به همین دلیل از سیالیت و سرریزشدن دال‌ها جلوگیری می‌کند و معنای‌شان را تثبیت می‌کند. فضای ایدئولوژیک از عناصر نا متصل، نابسته ساخته می‌شود: دال‌های سیال که هویت‌شان باز است توسط صورت‌بندی‌شان با سایر عناصر در یک زنجیره فراتعین می‌شوند؛ یعنی دلالت تحت الفظی آن‌ها متکی بر مازاد دلالت استعاری‌شان است (ژیژک، ۱۲۹:۱۳۸۴). این زنجیره که کلیت ساختاریافته ناشی از عمل مفصل‌بندی است «گفتمان» نام دارد. گفتمان‌ها در هر دوره سعی در هژمونیک کردن خوددارند. لاکلائو و موف اصطلاحات بعد[2] و عنصر[3] را نیز بدین گونه تعریف می‌کنند: «...مواضع مبتنی بر تفاوت را تاز مانی که در قالب یک گفتمان مفصل‌بندی شده باشند، بعد خواهیم نامید. در مقابل، هر تفاوتی را که به شکل گفتمانی مفصل‌بندی نشده باشد، عنصر نام‌خواهیم نهاد» (یورگنسن و فیلیپس، ۵۶:۱۳۸۸). با استفاده از واژگان نظریه گفتمان لاکلائو و موف و استناد به مطالعات پیشین می‌توان سه دسته گفتمان بعد از انقلاب اسلامی را از هم مجزا کرد:

گفتمان ارزش‌مدار در دههٔ ۱۳۶۰:

دههٔ ۱۳۶۰ در شرایطی آغاز می‌شود که سه سال از وقوع انقلاب اسلامی گذشته و جنگ ایران و عراق آغازشده است. باز سازمان‌دهی دوبارهٔ نهادهای اجتماعی، منازعات سیاسی، تضمین امنیت،

۱. اسپنسر و ریچی (۲۰۰۳) معتقدند که بعد از حصول یافته‌ها در تحقیقات کیفی، محقق باید دست به تفسیر بزند. سه نوع تفسیرِ خود- فهمی (فهم پدیده بر اساس معنادهی مشارکت کنندگان)، عقل سلیم کلی (فهم پدیده بر اساس دانش عمومی و فرهنگی) و تفسیر نظری (فهم بر اساس نظریه‌های موجود) وجود دارد. محقق این مقاله، بعد از جمع بندی یافته‌ها به‌طور عطف به ماسبق از این دو دسته نظریه استفاده کرده است. با این توضیح که هر چند نظریهٔ لاکلائو و موف نظریه‌ای پساساختارگرایانه و تحلیل روایت این مقاله از نوع ساختاری است لکن این از نظر برخی، لاکلائو و موف مفهوم گفتمان را جایگزین مفهوم ساختار کردند. گفتمان هم ساختار نشانه‌ها و روابط میان آن‌ها را نشان می‌دهد و هم تأکید دارد که ساختاربندی هرگز نمی‌تواند همهٔ حالت‌های انتساب معنا را رفع کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۸). در این مقاله تنها یک وجه از این نظریه مورد توجه قرار گرفته است که صرفاً توضیحی از وضعیت گفتمانی بعد از انقلاب به دست دهد.

2. Moment
3. Element

وابستگی اقتصاد به دولت، اجرا سازی ارزش‌های دینی و غیره، فضای گفتمانی منحصربه‌فردی را ایجاد می‌کند. در این میان سه دسته گفتمان سنت، اسلام و انقلاب باهم مفصل می‌یابند (کچوئیان،۱۳۸۷؛ بشیریه، ۱۳۸۴). دال اصلی، یعنی انقلاب در مرکز قرار می‌گیرد و دال‌های عدالت‌طلبی، ساده زیستی، وحدت، شهادت، ایثار، دنیا گریزی، ارزش‌های سنتی، تقدس‌گرایی و دشمن‌ستیزی ابعاد گفتمانی این دهه را می‌سازند و عناصر گفتمان‌های رقیب مثل سلطنت‌طلبی، مارکسیسم، قومیت‌گرایی و ناسیونالیسم، طرد می‌شوند (حسینی،۱۳۹۲:۳۰۲). این گفتمان، گفتمان ارزش‌مدار نام دارد.

گفتمان نوسازی در دهه‌ی ۱۳۷۰:

با نزدیک شدن به سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۶۰، گفتمان سازندگی همگام با رخدادهایی چون اتمام جنگ، رحلت امام خمینی (ره)، تغییر ساختار جمعیتی و... (سریع القلم،۱۳۸۵؛ قباد زاده،۱۳۸۰) با محوریت خصوصی‌سازی، آزادسازی اقتصادی و کاهش انحصار دولتی شکل می‌گیرد. این گفتمان در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۷۰ با گفتمان اصلاحات مفصل می‌یابد و دال‌های توسعهٔ اقتصادی، فردمحوری، عشق دنیوی، ثروت محوری، زندگی تجملی، حق شهروندی، ملی‌گرایی، آزادی، قانون مداری، جامعه مدنی، توسعه سیاسی، مشارکت سیاسی، عقلانیت و... (حسینی،۱۳۹۲:۳۰۳؛ دانشیار،۱۳۸۶:۲۴۵) را در گفتمان نوسازی روکش می‌کند.

گفتمان نوسازی و عدالت در دههٔ ۱۳۸۰:

دههٔ ۱۳۸۰ با پیروزی دوباره اصلاح‌طلبان و سپس کاهش اقبال عمومی به توان سیاسی آنان، تلاش اصولگرایان برای حذف رقیب و به قدرت رسیدن دولت احمدی‌نژاد همراه است. فضای گفتمانی دههٔ ۱۳۸۰ آمیزه‌ای از گفتمان‌های رقیب اصلاح‌طلبی و اصول‌گرایی است. ابعاد گفتمانی اصلاح‌طلبان همان ابعاد گفتمان نوسازی دههٔ قبل است اما ابعاد گفتمان عدالت با دال‌های عدالت، پیشرفت، مردم‌داری، محرومیت‌زدایی، مبارزه با فساد و تبعیض، ساده زیستی و پاسخ‌گویی (دارابی،۱۳۹۰) مشخص می‌شود.

روش‌شناسی تحقیق

روش به‌کاررفته در این مقاله «تحلیل روایت» است. تحلیل روایت چارچوبی غنی برای پژوهشگران فراهم می‌کند تا به‌واسطهٔ آن بتوانند شیوه‌هایی که افراد بشری جهان را تجربه می‌کنند، موردتحقیق قرار دهند؛ جهانی که به‌واسطهٔ داستان‌هایشان مجسم شده است (وبستر و مرتوا،۲۰۰۷:۱). این روش از

نقد ادبی وارد رشته‌های گوناگونی چون فلسفه، پزشکی، علوم تربیتی، حقوق و جامعه‌شناسی شده و در مطالعات سینمایی نیز موردتوجه قرارگرفته است. رولان بارت، دیوید بوردول، سیمور چتمن و ادوارد برانیگان ازجمله مهترین نظریه‌پردازان کاربرد روایت در تحلیل فیلم هستند. در این مقاله برای تحلیل فیلم‌ها، بر «رخداد» و «کنش» در سطح داستان و «گفتمان فیلم» یا «پی‌رنگ» تمرکز خواهد شد تا به سؤالات «چه رخدادها و کنش‌هایی در مورد خانواده در فیلم‌ها بازنمایی می‌شوند؟» و «گفتمان فیلم رخدادها را چگونه سازمان‌دهی کرده است؟» پاسخ داده شود. به جدول ۱ نگاه کنید.

گفتمان / پی‌رنگ فیلم: هر روایت از داستان (محتوای روایت) و گفتمان (شکل و جوهر روایت) تشکیل‌شده است. داستان شامل رخدادها (کنش‌ها و اتفاقات) موجودها (شخصیت‌ها و محیط) و مردم، چیزها و ... به‌عنوان محتوای رمزهای فرهنگی هستند و گفتمان متشکل از ساختار انتقال روایت و ابزارها و زبان سینمایی است (چتمن، ۲۶:۱۹۷۸). ازنظر برخی از نظریه‌پردازان معادل گفتمان روایت نیز هست. پی‌رنگ عبارت است از رویدادهای اصلی هر روایت که به‌طور مختصر در کنار یک‌دیگر قرار داده‌شده‌اند تا توضیح فشرده‌ای از روایت فراهم کنند (مکوئیلان، ۵۱۸:۱۳۸۸). یا به عبارتی، پی‌رنگ، حاصل پی‌رفت زمانی و علیت است (والاس، ۵۷:۱۳۸۶).

رخداد: رخداد اتفاق یا اتفاقاتی هستند که در فیلم‌ها به وقوع می‌پیوندند. رخدادها می‌توانند اجتماعی (نهادها، جنگ‌ها، بحران‌های اقتصادی و...) یا طبیعی (سیل، زلزله و ...) باشند (بوردول و تامسون،۷۷:۱۳۷۷). رخداد جزئی از داستان است که گفتمان در پی‌رنگ روایت از آن بهره می‌برد.

کنش: هرچند برخی کنش و رخداد را یکی می‌دانند و بارت آن را گروهی از کارکردهایی می‌داند که از کنشگران یکسانی سر می‌زند (مکوئیلان، ۴۹۶:۱۳۸۸)؛ اما برخی کنش را آن چیزی می‌دانند که شخصیت‌ها انجام می‌دهند (آسابرگر،۷۷:۱۳۸۰) از منظر این مقاله نیز کنش عملی است که از تقابل اعضای خانواده باهم شکل می‌گیرد و واجد خصلت‌هایی است که می‌توان آن را نام‌گذاری کرد.

جدول ۱ چارچوب روشی و مفهومی

چارچوب روشی	سؤال روشی	نظریه تفسیری پشتیبان
رخداد	چه رخدادهایی در مورد خانواده در فیلم‌ها بازنمایی می‌شوند؟	نظریه لاکلا ئو و موف
گفتمان / پی‌رنگ	گفتمان فیلم رخدادها را چگونه سازمان‌دهی کرده است؟	
کنش	چه کنش‌هایی در مورد خانواده در فیلم‌ها بازنمایی می‌شوند؟	نظریه کنش متقابل

پرتال جامع علوم انسانی

جامعه آماری

طبق آمار بانک جامع اطلاعات سینمایی ایران از سایت سورهٔ سینما در دههٔ ۱۳۶۰، ۴۱۳ فیلم، دههٔ ۱۳۷۰، ۵۸۹ فیلم و دههٔ ۱۳۸۰، ۷۴۵ فیلم در سینمای ایران تولید شده‌اند؛ بنابراین جامعه آماری که شامل کلیه فیلم‌های سینمای ایران از سال ۱۳۶۰ تا سال ۱۳۸۹ است، ۱۷۴۷ فیلم را در برمی‌گیرد.

حجم نمونه و شیوهٔ نمونه‌گیری

حجم نمونه این مقاله شامل ۲۴ فیلم است که به شیوه‌ی نمونه‌گیری هدفمند و از نوع موارد حاد (فلیک،۱۳۸۷:۱۴۳) انتخاب شدند. بدین معنا که ابتدا خلاصهٔ فیلم‌ها و به‌خصوص ملودرام خانوادگی از بانک جامع اطلاعات سینمایی ایران از سایت سورهٔ سینما مطالعه شدند و فیلم‌هایی که بیشترین تأکید را بر خانواده و روابط خانوادگی داشتند، گزینش شدند. این تعداد، در ابتدا ۳۰ فیلم بودند که بعد از تماشای آن‌ها شش فیلم کنار گذاشته شد چون برخلاف انتظار مضمون فیلم‌ها چیزهای دیگری بودند. درنهایت ۲۴ فیلم به‌عنوان حجم نمونه انتخاب و مورد تحلیل واقع شدند. در جدول ۲ لیست فیلم‌ها و سال تولید آن‌ها قیدشده است.

جدول ۲: حجم نمونه مقاله

ردیف	نام فیلم	سال	ردیف	نام فیلم	سال	ردیف	نام فیلم	سال
۱	مترسک	۱۳۶۲	۹	راز گل شب بو	۱۳۷۲	۱۷	صورتی	۱۳۸۱
۲	بی بی چلچله	۱۳۶۳	۱۰	درد مشترک	۱۳۷۳	۱۸	هم نفس	۱۳۸۲
۳	پدر بزرگ	۱۳۶۴	۱۱	مادرم گیسو	۱۳۷۴	۱۹	بر باد رفته	۱۳۸۴
۴	بگذار زندگی کنم	۱۳۶۵	۱۲	زن امروز	۱۳۷۵	۲۰	پایان راه	۱۳۸۵
۵	گل مریم	۱۳۶۶	۱۳	شور زندگی	۱۳۷۷	۲۱	انعکاس	۱۳۸۶
۶	طوبی	۱۳۶۷	۱۴	شب بی‌پایان	۱۳۷۸	۲۲	امشب شب مهتابِ	۱۳۸۷
۷	ریحانه	۱۳۶۸	۱۵	شهرت	۱۳۷۹	۲۳	باغ قرمز	۱۳۸۸
۸	یک‌بار برای همیشه	۱۳۷۰	۱۶	بالای شهر پایین‌شهر	۱۳۸۰	۲۴	اینجا بدون من	۱۳۸۹

اعتبار

اعتبار یافته‌های این مقاله با معیارهای لیبیک و دیگران (۱۹۹۸) تضمین می‌شود. این چهار معیار وسعت[1]، انسجام، بینش‌مند بودن[1] و سادگی[2] هستند. تلاش شده است که با جامعیت شواهد،

1. Width

«وسعت» برآورده شود. چون نتایج زیاد، متکثر و چندگانه بودند تلاش شد تا یافته‌ها و تفاسیر به‌صورت «منسجم» بازنویسی شوند. امید است خوانندگان اگر فیلم‌های موردنظر را ببینند یافته‌ها را نو و اصیل قلمداد کنند و بدین‌سان «بینش مندی» حاصل خواهد شد. با کاستن از زیاده‌گویی و استفاده از مفاهیم کمتر، «سادگی» نیز حاصل‌شده است.

ارائه یافته‌ها

یافته‌هایی که بعد از مشاهدات فیلم‌ها حاصل شدند، در سه دهۀ مجزا جمع‌بندی و در ادامه گزارش‌نویسی شدند.

دهۀ ۱۳۶۰: خصلت کارکردی اعضاء

پی‌رنگ: در دهۀ ۱۳۶۰ گفتمان فیلم‌ها، خصلتی کارکردی برای اعضاء خانواده قائل است. بدین معنا که حضور فیزیکی هرکدام از اعضاء، انسجام خانوادگی را تضمین می‌کند و از دست رفتن یکی از افراد یا نبود یک عضو، بحران‌ساز است. شیوۀ روایت گری فیلم این مسئله را از طریق ساختار فیلم بازنمایی می‌کند. بدین نحو که ابتدا رخدادهایی شامل مرگ مادر خانواده (مترسک)، مرگ مادربزرگ (بی‌بی چلچله)، میل به نو شدن خانه (پدربزرگ)، طلاق (بگذار زندگی کنم، ریحانه)، مرگ نوزاد (گل مریم) و به زندان افتادن مادر (طوبی) به وقوع می‌پیوندد. این رخدادها نظم عادی زندگی خانوادگی را از حالت تعادل خارج و باعث واپاشی خانواده می‌شوند یا خانوادۀ هسته‌ای را به یک خانوادۀ ناقص بدل می‌کنند. عاملیت این رخدادها در سه مورد تقدیر (مرگ و تولد) و در چهار مورد فرهنگی- اجتماعی (جمع‌گرایی، نوگرایی، بزهکاری، خشونت) هستند. در ادامه، در فیلم رخدادهای دیگری که همگی اجتماعی – فرهنگی هستند، به وقوع می‌پیوندد و روایت فیلم وضعیت امور را به حالت متعادل بازمی‌گرداند. ازدواج مجدد پدر (مترسک)، آشنایی با آقا جواد و مرگ او (بی‌بی چلچله)، احترام و علاقه به پدر (پدربزرگ)، ازدواج دوبارۀ زن و شوهر باهم (بگذار زندگی کنم)، باردارشدن دوباره زن (گل مریم)، یافتن کودک (طوبی) و بازگشت به زادگاه (ریحانه) این رخدادهای دوم هستند. برای وقوع رخداد دوم، گفتمان فیلم، عناصری از متن مثل کنشگری شخصیت‌ها یا واقعیت موجود را می‌گیرد، منسجم می‌کند و مدخلیت آن را به‌عنوان یک عاملیت اجتماعی- فرهنگی (عرف، نوع‌دوستی، احترام به پدر، حمایت شوهر و ایثار مادرانه) تضمین می‌کند. این عاملیت‌ها با ابعاد گفتمانی گفتمان سیاسی-اجتماعی دهه‌ی ۱۳۶۰ هم‌خوانی دارند. بدین معنا

1. Insightfulness
2. Parsimony

که نوع‌دوستی و ارزش‌های عرفی به دال ارزش‌های سنتی گره‌خورده‌اند و علاقه و احترام به پدر، ایثار مادرانه و حمایت شوهر عاملیت‌هایی هستند که ارزش‌های خانوادگی، وحدت و ایثار از آن‌ها حمایت می‌کنند. در این میان، دال‌های گفتمان‌های رقیب مثل نوگرایی طردشده و دال‌های گفتمان ارزش‌مدار، تضمین‌کنندهٔ انسجام خانواده هستند. جدول ۳ خلاصه‌ای از روایت فیلم‌های دههٔ ۱۳۶۰ را به دست می‌دهد.

جدول ۳: فیلم‌های دههٔ ۱۳۶۰

فیلم	رخداد اول	نتیجه	عاملیت	رخداد دوم	نتیجه	عاملیت
مترسک	مرگ مادر	تبدیل خانوادهٔ هسته‌ای به ناقص	تقدیر	ازدواج مجدد پدر	تبدیل خانواده ناقص به هسته‌ای	عرف
بی‌بی‌چلچله	مرگ مادربزرگ	احساس تنهایی کودک	تقدیر	آشنایی با آقا جواد	جانشینی غیر به‌جای پدر	نوع‌دوستی
پدربزرگ	میل به نوشدن خانه	فرستادن پدربزرگ به خانه سالمندان	نوگرایی	فرار پدربزرگ از خانه سالمندان	انسجام خانوادگی	احترام و علاقه به پدر
بگذار زندگی کنم	طلاق	واپاشی خانواده	جمع‌گرایی	ازدواج دوباره	شکل‌گیری دوباره خانواده	عرف
گل مریم	مرگ نوزاد	واپاشی خانواده	تقدیر	باردارشدن زن	بازیابی سلامت زن و انسجام خانواده	حمایت شوهر
طوبی	زندانی شدن زن	واپاشی خانواده	بزهکاری مرد	یافتن کودک	سپردن کودک به خانواده جدید	ایثار مادرانه
ریحانه	طلاق	واپاشی خانواده	خشونت مرد	بازگشت به زادگاه	ازدواج مجدد	عرف

بازنمایی خانواده در دههٔ ۱۳۶۰

کنش‌ها: دودسته کنش حمایت گرایانه (سه فیلم) و پرخاشگرایانه (چهار فیلم) از اعضا نسبت به سایرین سر می‌زند. کنش‌های حمایت‌گرایانه کنش‌هایی هستند که احترام و همدلی اعضا نسبت به هم را نشان می‌دهند. محبت و مهر پدر و مادر به بچه‌ها (مترسک)، بازی با کودک، احترام به پدر و سفر رفتن (پدربزرگ)، همکاری و همدلی مرد و زن در امور خانه و خنده و شادی بین اعضا (گل مریم) مصادیق کنش حمایت‌گرایانه‌اند. کنش‌های پرخاشگرایانه، کنش‌های آکنده از خشونت و مشاجره میان اعضا را برمی‌سازند. خشونت کلامی و فیزیکی علیه زن و کودک، متلک‌گویی به مرد

(بی‌بی چلچله)، مشاجره زیاد زن و مرد، دعوا بر سر امور جزئی (بگذار زندگی کنم)، ازدواج اجباری، عدم محبت پدر به کودک، مشاجره زن و مرد (طوبی) و خشونت کلامی و فیزیکی علیه زن (ریحانه) ازجمله مصادیق کنش‌های پرخاشگرایانه‌ی اعضا نسبت به هم است[1].

کنشگری نیابتی: منظور از کنشگری نیابتی ایفای نقش عضو ازدست‌رفته خانواده توسط عضو یا سایر اعضای خانواده است. در پنج فیلم شاهد کنشگری نیابتی هستیم. در «مترسک» پسر خانواده، در «بی‌بی چلچله» آقا جواد، در «بگذار زندگی کنم» پدر خانواده، در «طوبی» شوهر و در «ریحانه» نیز شوهر مسئولیت عضو خارج‌شده از خانواده را بر عهده می‌گیرند. عموماً این ایفای نقش با شکست همراه است. بی‌دست و پایی در انجام امور خانه مثل آشپزی و استیصال در مراقبت از کودک از مهم‌ترین نمودهای این امر هستند. گفتمان فیلم با تأکید بر ناتوانی فرد در اجرای نیابتی کنش، سعی دارد بر وجود کارکردی اعضا صحه بگذارد.

دهۀ ۱۳۷۰: پروبلماتیک شدن فردیت

پی‌رنگ: پی‌رنگ در فیلم‌های دهۀ ۱۳۷۰ نیز از الگوی دهۀ ۱۳۶۰ تبعیت می‌کند. با این تفاوت که عاملیت وقوع رخدادها با پروبلماتیک شدن سوژه بودگی اعضا همراه است. بدین معنا که فردیت عاملی در از بین رفتن ثبات و در همان حال عاملی برای بازگشت انسجام خانواده است. در فیلم‌های این دوره رخدادهای طلاق در حال وقوع (یک‌بار برای همیشه)، سوختن چهره مادر (راز گل شب بو)، سرطان رحم زن (درد مشترک)، مرگ مادر (مادرم گیسو)، به زندان افتادن پدر (زن امروز)، سفر مادر به خارج (شور زندگی)، کتک زدن زن (شب بی‌پایان) و ازدواج (شهرت) اتفاق می‌افتند. نتیجۀ این رخدادها در بیشتر موارد تبدیل خانوادۀ هسته‌ای به خانوادۀ ناقص است. در یک مورد (درد مشترک) هیچ تغییری حاصل نمی‌شود و در یک مورد (شهرت) خانواده‌ای جدید شکل می‌گیرد. عاملیت این رخدادها در سه مورد تقدیر (مرگ، حادثه سوختن و بیماری) و در پنج مورد فرهنگی-اجتماعی (میل مرد به تحرک اجتماعی، بزهکاری، میل مادر به ادامه تحصیل، خیانت مرد، عاشق شدن مرد و زن) است. سپس گفتمان فیلم، رخداد دوم را به کار می‌اندازد. بارداری ناخواسته (یک‌بار برای همیشه)، برملایی راز (راز گل شب بو)، ازدواج مجدد پدر (مادرم گیسو)، مرگ دختر خانواده

۱. البته در فیلم پدر بزرگ بعد از وقوع رخداد اول، خشونت فیزیکی، مشاجره زن و مرد و بی حرمتی به پدر نیز در فیلم دیده می‌شود، اما در دو فیلم با کنش پرخاشگرایانه، روایت فیلم با فلش بک به عقب، فضای خشونت آمیز خانواده را به گذشته (قبل از انقلاب اسلامی) ربط می‌دهد و گفتمان فیلم‌ها تلاش دارد که با وقوع رخداد دوم فضای موجود در زمان حال (دوران بعد از انقلاب) را بیشتر مملو از صفا و صمیمیت بازنمایی کند. نکته قابل توجه در کنشگری فیلم‌های دهۀ ۱۳۶۰، خشونت عریان علیه کودکان در برخی فیلم‌هاست. خشونت فیزکی مثل سیلی زدن به چهرۀ کودک تا حدودی امری طبیعی جلوه می‌کند.

(شور زندگی)، برملایی خیانت (شب بی‌پایان) و کرایه رحم (شهرت) این رخدادها هستند. نتیجه رخدادها آن است که در پنج فیلم خانوادهٔ ناقص به خانوادهٔ هسته‌ای مبدل شده و انسجام خانوادگی بازمی‌گردد. دراین‌بین در دو فیلم (درد مشترک و مادرم گیسو) رخداد دوم به وقوع نمی‌پیوندد ولی انسجام هرچند در نبود یک عضو حفظ می‌شود. البته در فیلم شهرت خانواده درنهایت از هم می‌پاشد. ماهیت عاملیت رخدادهایی که فیلم برای بازگشت تعادل به کار می‌برد در دو مورد تقدیر و در چهار مورد سوژه بودگی نیت‌مند افراد است. بدین معنا که تلاش دختر خانواده برای یافتن هویت، عشق پدر، تمایل صرف زن به شهرت و پول و نیز دخالت دوست صمیمی عاملیت‌های فردگرایانه‌ای هستند که گفتمان فیلم در جهت تغییر در وضعیت خانواده به کار می‌اندازد. دخالت گفتمان فیلم در ساخت روایی در این دوره نیز از گفتمان سیاسی – اجتماعی دههٔ ۱۳۷۰ تأثیر پذیرفته است؛ یعنی، هویت‌جویی، عشق پدر و تمایل شهرت با ابعاد گفتمانی فردمحوری، ثروت محوری و زندگی تجملی قرابت معنایی نزدیکی دارند. در جدول شمارهٔ ۴ عناصر روایی فیلم‌های این دهه آورده شده است.

جدول شماره ۴: فیلم‌های دههٔ ۱۳۷۰

فیلم	رخداد اول	نتیجه	عاملیت	رخداد دوم	نتیجه	عاملیت
یک‌بار برای همیشه	طلاق در حال وقوع	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	میل به تحرک اجتماعی	بارداری ناخواسته	تبدیل خانواده ناقص به هسته‌ای	تقدیر
راز گل شب بو	سوختن چهره زن	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	تقدیر	برملایی راز	تبدیل خانواده ناقص به هسته‌ای	هویت‌جویی
درد مشترک	سرطان رحم	عدم بچه دارشدن ولی حفظ خانواده	تقدیر	–	–	–
مادرم گیسو	مرگ مادر	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	تقدیر	ازدواج مجدد پدر	تبدیل خانواده ناقص به هسته‌ای	عشق پدر
زن امروز	به زندان افتادن پدر	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	بزهکاری	–	–	–
شور زندگی	سفر مادر به خارج	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	فردیت	مرگ دختر	تبدیل خانواده ناقص به هسته‌ای	تقدیر

فیلم	رخداد اول	نتیجه	عاملیت	رخداد دوم	نتیجه	عاملیت
شب بی‌پایان	کتک زدن زن	بحران در خانواده	خیانت پدر	برملایی خیانت	دوام خانواده	دخالت دوست
شهرت	ازدواج	شکل‌گیری خانواده	عشق مرد	کرایه رحم	ناکامی زوجین و طلاق	تمایل فردگرایانه به پول و شهرت

بازنمایی خانواده در دهه‌ی ۱۳۷۰

کنش‌ها: کنش‌های موجود در روابط خانوادگی در فیلم‌های دهۀ ۱۳۷۰ در سه دسته قابل‌تقسیم است: کنش‌های حمایت گرایانه، کنش‌های پرخاشگرایانه و کنش‌های فاقد محبت. کنش‌های حمایت گرایانه در رابطه صمیمیانه و محترمانه پدر با دختر (راز گل شب بو) احترام متقابل و شوخ‌طبعی زوجین (درد مشترک)، محبت پدر و گفت‌وگوی اعضا (مادرم گیسو)، عطوفت مادر به فرزندان (زن امروز)، روابط صمیمانه همراه با گفت‌وگو (شور زندگی) و روابط عاشقانه زن و مرد پیش از رخداد دوم (شهرت) هستند. نکته قابل ملاحظه آن است که اعضا به‌جز برقراری روابط صمیمانه درباره امور زندگی باهم گفت‌وگو می‌کنند. کنش‌های پرخاشگرایانه در دیالوگ‌های پر از کینه و نفرت بین زن و مرد (زن امروز) و خشونت فیزیکی مرد علیه زن (شب بی‌پایان) به چشم می‌خورد. کنش‌های فاقد محبت کنش‌هایی هستند مابین صمیمیت و تنفر. این کنش‌ها بیشتر در روابط زن و مرد در فیلم‌ها به چشم می‌خورند. مرافعه زن و مرد و بی‌توجهی مرد به زن (یک‌بار برای همیشه)، رابطه سرد و بی‌روح مرد با زن (راز گل شب بو) و ارتباط سرد و بی‌تفاوت زوجین (شهرت) از مصادیق این دسته کنش هستند. در کنش‌های میان اعضا خانواده کنش‌های فاقد محبت و پرخاشگرایانه در بین والدین و کنش‌های حمایت گرایانه در رابطه والدین با فرزندان بیشتر بازنمایی می‌شود؛ بنابراین در این دهه خشونت علیه فرزندان به‌شدت کاهش‌یافته است و خشونت فیزیکی علیه کودکان اصلاً در فیلم‌ها نمایش داده نمی‌شود.

کنشگری نیابتی: در پنج فیلم این دهه کنشگری نیابتی وجود دارد. کنشگری نیابتی مادر در راز گل شب بو، دختر خانواده در مادرم گیسو، مادر در زن امروز، دختر در شور زندگی و زن ناشناس در شهرت اتفاق می‌افتد. این کنشگری با موفقیت همراه است؛ یعنی، در نبود عضو خانواده که براثر مرگ، بزهکاری، سفر و... حادث‌شده است، یکی از اعضا وظایف وی را به عهده می‌گیرد و به‌خوبی آن را ایفا می‌کند. به‌گونه‌ای که ناقص بودن خانواده عملکرد آن را مختل نکند؛ بنابراین شاهدیم که گفتمان فیلم به‌سوی تأکید و پذیریش فردیت افراد در تنظیم امور خانواده حرکت کرده است.

دههٔ ۱۳۸۰: پیچیدگی ساختار و شکست فردیت

ساختار روایی فیلم‌های دههٔ ۱۳۸۰ به سمت پیچیدگی در حال حرکت است. در این فیلم‌ها راوی‌ها تغییر می‌کنند، حرکت در طول زمان در بازنمایی رخدادها دائم سوی عقب و جلو را پیش می‌گیرد و مکان تیز به طبع آن تغییر می‌کند. بااین‌حال وقوع رخداد اول در همه‌ی فیلم‌ها حتمی است. درگیری و درنهایت مرگ مادر (بالای شهر پایین‌شهر)، جدایی مکانی زن و مرد (صورتی)، ازدواج دوم (هم‌نفس)، جدایی مکانی زن و مرد (بربادرفته)، مرگ پدر (پایان راه)، مواجهه اتفاقی زن با نامزد سابق (انعکاس)، بارداری ناخواسته و بیماری مزمن مرد (امشب شب مهتابِ)، خیانت زن و مرگ کودک (باغ قرمز) و آشنایی دختر با دوست برادر (اینجا بدون من) رخدادهایی هستند که در منجر به تبدیل خانوادهٔ هسته‌ای با خانوادهٔ ناقص (چهار فیلم)، واپاشی خانواده (یک فیلم)، همدلی بیشتر اعضا (یک فیلم) و نگرانی زن (یک فیلم) می‌شوند. عاملیت این رخدادها در پنج فیلم تقدیر و در چهار فیلم فرهنگی و اجتماعی هستند. دراین‌بین در سه فیلم رخداد دوم اتفاق نمی‌افتد و در شش فیلم، گروگان‌گیری مرد (بالای شهر پایین‌شهر)، قصد ازدواج مرد (صورتی)، جنون زن و مرد (هم‌نفس)، شکست تجاری مرد در مقابل زن (بربادرفته)، آستانه جدایی زن و مرد (انعکاس) و ارتکاب قتل به‌وسیله پدر (باغ قرمز) به وقوع می‌پیوندد. عاملیت‌ها رخداد دوم همگی فرهنگی و اجتماعی (جنون لحظه‌ای مرد و بی‌نظمی نهادی در ورود خون‌آلوده به کشور، عشق مرد، برچسب‌زنی دیگران، تسویه‌حساب زن با مرد، سوءظن و رفع آن، انتقام و خودسری پدر در مقابل قانون) هستند. درنهایت نیز در چهار فیلم خانواده دچار واپاشی می‌شود و در دو فیلم ازدواج مجدد زن و مرد و دوام خانواده روی می‌دهد؛ بنابراین می‌توان گفت که عاملیت رخدادهای اول در این فیلم‌ها بیشتر تقدیری هستند و عاملیت فرهنگی و اجتماعی قادر نیستند که وضعیت را به حالت سابق برگردانند. درمجموع، در بیشتر این فیلم‌ها گفتمان فیلم خانوادهٔ از هم واپاشیده‌ای را بازنمایی می‌کند که از شکست اعضا یا اشتباه آن‌ها و حتی بی‌نظمی نهادهای اجتماعی نشئت گرفته است. مدخلیت عاملیت‌های فرهنگی – اجتماعی در فیلم‌های این دوره از آن بخش از ابعاد گفتمانی دههٔ ۱۳۸۰ تأثیر پذیرفته‌اند که منتج از گفتمان نیمه اول دهه‌ی ۱۳۸۰ است (فردیت و عشق دنیوی). گفتمان عدالت محوری نیمه دوم دههٔ ۱۳۸۰ تنها ابعاد فردیت محور را رادیکالیزه کرده است. مثلاً با بازنمایی خیانت از یک‌سو یا آن را امر محال نشان داده‌اند یا سوی دیگر آن را به‌عنوان یک بی‌اخلاقی صرف معرفی کرده‌اند. در جدول ۵ خلاصه‌ای از عناصر روایت آورده شده است.

پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۵: فیلم‌های دهۀ ۱۳۸۰

فیلم	رخداد اول	نتیجه	عاملیت	رخداد دوم	نتیجه	عاملیت
بالای شهر پایین‌شهر	درگیری مادر با صاحب‌خانه، مرگ مادر	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	حادثه اجتماعی (تقدیر)	گروگان‌گیری پدر	واپاشی خانواده	خون‌آلود و جنون لحظه‌ای مرد برای حفظ خانواده
صورتی	جدایی مکانی زن و مرد	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	ناسازگاری زن و مرد	قصد ازدواج پدر و ناکامی وی	تبدیل خانواده ناقص به هسته‌ای	عشق پدر، گفتگوی دوباره
هم‌نفس	ازدواج	شکل‌گیری خانواده	آشنایی اتفاقی	جنون مرد و زن	واپاشی خانواده	برچسب‌زنی و جمع‌گرایی
بربادرفته	جدایی مکانی	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	فدا کردن زن برای پیشرفت شغلی	شکست در مزایده مرد در مقابل زن	واپاشی خانواده	تسویه‌حساب زن (سوژه بودگی زن)
پایان راه	بیماری و مرگ پدر	همدلی اعضای به‌جامانده	تقدیر			
انعکاس	مواجهه اتفاقی زن با نامزد سابق	زمین خوردن نامزد و بیمارستان رفتن	تقدیر	سوءظن و آستانه جدایی	دوام خانواده	سوءظن و رفع آن
امشب شب مهتابِ	بارداری ناخواسته زن و بیماری مزمن مرد	واپاشی خانواده	تقدیر			
باغ قرمز	خیانت زن و مرگ کودک	تبدیل خانواده هسته‌ای به ناقص	میل زن و بزهکاران	ارتکاب قتل توسط پدر	واپاشی خانواده	انتقام مرد از مظنون و خودسری در مقابل قانون
اینجا بدون من	آشنایی یلدا با دوست احسان	ازدواج	میل مادر به خوشبختی دختر			

بازنمایی خانواده در دهۀ ۱۳۸۰

کنش‌ها: در فیلم‌های دهۀ ۱۳۸۰ به‌جز کنش‌های حمایتی، انواع کنش‌های دیگری نمایش داده می‌شود که ازنظر شدت بین کنش‌های پرخاشگرایانه و فاقد محبت قرار می‌گیرند. حمایت و محبت

متقابل زن و مرد و محبت به کودک (بالای شهر پایین‌شهر)، صمیمیت پدر با فرزند و مادر با فرزند (صورتی)، عطوفت پدر با فرزندخوانده‌ها (هم‌نفس)، احترام متقابل مرد و زن (برباد‌رفته)، رابطه محترمانه با مادر (پایان راه)، حمایت زن از مرد و بالعکس (امشب شب مهتابِ)، محبت پدر به کودک (باغ قرمز) و صمیمیت مادر با فرزندان و رابطه‌ی حمایتی برادر- خواهر (اینجا بدون من) ازجمله نمودهای کنش حمایتگرایانه هستند؛ اما «کنش‌های جدلی» بین زن- مرد، خواهر- برادر (صورتی، پایان راه، امشب شب مهتابِ) و «کنش‌های همراه با سوءظن» (انعکاس و امشب شب مهتابِ) نیز در فیلم‌ها وجود دارد. به‌عنوان‌مثال در فیلم صورتی وقتی زن به مرد می‌گوید «دارم میرم برای همیشه»، مرد پاسخ می‌دهد «خوشحال می‌شم» نمونه‌ای از کنش جدلی است. منش‌های همراه با سوءظن هم در دیالوگ‌هایی مستتر است که از عدم اعتماد زوجین به هم مایه می‌گیرد و نوعی شکاکیت در روابط مستتر است.

کنشگری نیابتی: از بین نه فیلم این دوره تنها در دو فیلم (بالای شهر پایین‌شهر و صورتی) است که با خروج زن از گفتمان فیلم، مرد نقش نیابتی را به عهده می‌گیرد و در فیلم هم‌نفس است که زن در بیرون خانه کار می‌کند و مرد نقش مادرانه را تقبل می‌کند؛ اما در سایر فیلم‌ها هیچ‌گونه کنشگری نیابتی بازنمایی نمی‌شود؛ بنابراین گفتمان فیلم این دوره هیچ مسئولیت نیابتی برای شخصیت‌ها تعریف نمی‌کند و از افتادن در این حیطه حذر می‌کند.

خلاصه و نتیجه‌گیری

در این مقاله به دنبال این هدف بودیم که شیوهٔ بازنمایی فیلم‌های سینمای ایران از خانواده در سه دههٔ ۱۳۶۰، ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ را موردبررسی قرار دهیم و پیوند آن را با گفتمان‌های سیاسی- اجتماعی هر دهه تحلیل کنیم. نتایج را در دو بخش گفتمان و بازنمایی تشریح می‌کنیم:

گفتمان: به‌طورکلی گفتمان فیلم‌های خانوادگی با گفتمان‌های سیاسی- اجتماعی بعد از انقلاب در هر دوره هم‌پوشانی دارند. بعد از انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷، گفتمان سنت با گفتمان انقلاب و گفتمان اسلام مفصل یافتند و با طرد عناصر گفتمان‌های رقیب پایه‌های گفتمان ارزش‌مدار را در دههٔ ۱۳۶۰ بنا نهادند. گفتمان ارزش‌مدار از سطح سیاست و اجتماع به سطح فرهنگ سرریز شد و خود را در محصولات فرهنگ و ازجمله فیلم‌های سینمایی متجلی ساخت. این تجلی، در شیوه‌ی روایت گری فیلم‌ها یعنی در گفتمان فیلم‌ها نیز نمود یافت. گفتمان فیلم‌های دههٔ ۱۳۶۰ بر خصلت کارکردی همهٔ اعضا تأکید دارد و لذا ساختار پی‌رنگ در فیلم‌های خانوادگی موردمطالعهٔ این مقاله به‌گونه‌ای چیده شده است که انسجام خانوادگی به مدد عاملیت‌هایی تضمین می‌شود که همگی به‌واسطهٔ گفتمان کلی دههٔ ۱۳۶۰ مثل ارزش‌های خانوادگی، وحدت و ایثار روکش شده‌اند. گفتمان

دهۀ ۱۳۷۰ که عینیت تغییرات سیاسی و اجتماعی این دهه است، گفتمان نوسازی لقب دارد که ملازم با پروبلماتیک شدن فردیت به‌عنوان عاملیت تغییر در ساختار فیلم‌هاست. درحالی‌که این گفتمان دال‌های فردیت، عشق زمینی، زندگی تجملاتی و... را روکش می‌کند گفتمان فیلم‌های این دوره نیز در شیوۀ روایتگری خود وامدار همین دال‌ها هستند. گفتمان دهۀ ۱۳۸۰ نیز ضمن بهره‌گیری از ابعاد گفتمان‌های قبل در گفتمان فیلم‌های این دوره نیز خود را عیان می‌سازند و بخش مفصل یافته‌ی گفتمان عدالت، نوعی از رادیکالیزه شدن اخلاق را در فیلم‌ها عیان می‌سازد. این تضاد گفتمانی باعث تولید فیلم‌هایی شده است که با پیچیدگی روایی از واپاشی خانواده پرده برمی‌دارند. توضیح این امر الزامی است که عاملیت‌هایی که با گفتمان کلان هر دوران در تضاد هستند در فیلم‌های هر دوره حضور دارند اما وجه غالب با گفتمان هژمونیک است.

جدول ۶: روند تغییرات گفتمانی و خانواده

دهه	گفتمان سیاسی اجتماعی	گفتمان فیلم	خانواده
۱۳۶۰	ارزش‌مدار	خصلت کارکردی اعضا	انسجام خانواده
۱۳۷۰	نوسازی	پروبلماتیک شدن فردیت	دوام خانواده
۱۳۸۰	نوسازی و عدالت	پیچیدگی روایی و شکست فردیت	واپاشی خانواده

بازنمایی: به‌طورکلی با حرکت از دهۀ ۱۳۶۰ به دهۀ ۱۳۸۰ روابط خانوادگی افراد با افزایش کنش‌های متعدد، پیچیده‌تر شده است. در این سیر، از میزان کنش‌های پرخاشگرایانه میان اعضا خانواده کاسته می‌شود و کنش‌های فاقد محبت جای آن را می‌گیرد و به سمت اواخر دهۀ ۱۳۸۰ کنش‌های جدلی و همراه با سوءظن بین زن و مرد نمود می‌یابد. دقیق‌تر آن‌که کنش متقابل اعضای خانوادگی موجب شکل‌گیری کنش‌های گوناگونی در فیلم‌ها شده است. کنش حمایت گرایانه و کنش پرخاشگرایانه دو سر طیفی را اشغال کرده‌اند که در بین آن‌ها کنش‌های فاقد محبت، کنش‌های جدلی و کنش‌های همراه با سوءظن قرار می‌گیرند. در فیلم‌های دهۀ ۱۳۶۰ کنش‌های حمایت گرایانه و کنش‌های پرخاشگرایانه از کنش متقابل بین اعضا نمود بیشتری دارد. ازاین‌رو خشونت عریان علیه کودکان در ذیل کنش‌های پرخاشگرایانه در این دهه کاملاً مشهود است. در دهۀ ۱۳۷۰ از شدت کنش‌های پرخاشگرایانه کاسته می‌شود و کنش‌های فاقد محبت که از رابطۀ سرد اعضا خبر می‌دهند، نمود می‌یابد. خشونت علیه کودکان به‌شدت کاهش می‌یابد و خشونت فیزیکی علیه کودکان اصلاً در فیلم‌ها بازنمایی نمی‌شود. در دهۀ ۱۳۸۰ به‌جز کنش‌های قبلی، کنش‌های جدلی و همراه با سوءظن

نیز در فیلم‌ها نشان داده می‌شود. کنشگری نیابتی نیز نوعی کنشگری است که فرد به نیابت از عضو ازدست‌رفته خانواده وظایف او را به عهده می‌گیرد. در دهۀ ۱۳۶۰ گفتمان فیلم با تأکید بر ناتوانی فرد در اجرای نیابتی کنش، وجود کارکردی اعضا را نشان می‌دهد. در دهۀ ۱۳۷۰ این کنشگری با موفقیت اجرا همراه است چراکه فردیت پروبلماتیک شده است و در بیشتر فیلم‌های دهۀ ۱۳۸۰ کنشگری نیابتی اصلاً بازنمایی نمی‌شود. به جدول ۶ نگاه کنید.

جدول ۷: انواع کنش‌های خانوادگی در سه دهه

دهه	کنش پرخاشگرایانه	کنش فاقد محبت	کنش همراه با سوءظن	کنش جدلی	کنش حمایت گرایانه
۱۳۶۰	*	-	-	-	*
۱۳۷۰	*	*	-	-	*
۱۳۸۰	*	*	*	*	*

یافته‌های مقاله حاضر نشان می‌دهد که با گذر از دهۀ ۱۳۶۰ که ملازم با گفتمان ارزشمداری بود که از انسجام و وحدت خانواده حمایت می کرد، گفتمان‌های دهه‌های هفتاد و نیمه اول دهه‌ی هشتاد (گفتمان سازندگی و گفتمان اصلاحات) و حتی گفتمان نیمه‌ی دوم دهه هشتاد (گفتمان عدالت که نوعی گفتمان بازگشت بود)، همگی از نوعی ایدئالیسم فاصله گرفته و همگام با تغییرات فرهنگی جامعه شده اند. بدین معنا که با گذر زمان، گفتمان‌های پساارزشی همگی در برساخت سینمایی خود از خانواده، به سمت نوعی واقع گرایی حرکت می‌کنند که آکنده از پیچیدگی روابط خانوادگی، فردیت پروبلماتیک و کاهش خشونت علیه کودکان و زنان است. این نوع بازنمایی گفتمانی، عاملیت‌هایی را در نظام خانواده متصور است که همگی از ارزشهای سنتی فاصله گرفته و لاجرم واپاشی خانواده را به ارمغان می‌آورند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیوست: نمونهٔ تحلیل
بگذار زندگی کنم (۱۳۶۵)

داستان فیلم: داستان فیلم «بگذار زندگی کنم» دربارهٔ زوج جوانی است که با داشتن دو فرزند از هم طلاق گرفته‌اند. مرد که حسابدار بوده اینک بیکار است و در نگهداری فرزندان و کار خانه ناتوان است. زن نیز در خانه‌ی پدری با مشکلاتی مواجه است. این دو درنهایت به هم برگشته و دوباره ازدواج می‌کنند.

گفتمان فیلم: گفتمان فیلم، *«طلاق»* را به‌عنوان رخداد اول فیلم معرفی می‌کند. با این‌که شروع روایت پس از وقوع طلاق است اما فیلم با فلش بک به گذشته، شرایط خانوادگی پیش از طلاق را مجسم می‌کند تا رخداد طلاق جریان روایت را تغییر دهد. هرچند این زن و شوهر درباره کار خانگی و توازن قدرت در خانه مشاجراتی دارند اما علت طلاق، دخالت مادر و خواهر هرکدام از زوجین است[۱]. گفتمان فیلم با چند دیالوگ این امر را به مخاطب انتقال می‌دهد. به‌عنوان‌مثال، در سکانسی مرد پیش مادرش می‌رود و به وی می‌گوید «شما منو پر کردین که دست روی فریده بلند کنم. از کتکم دردی دوا نشد که هیچ، حرمت بینمون از بین رفت» و مادر در جواب می‌گوید «اگه محکم‌تر زده بودی اثر داشت». نتیجهٔ طلاق، *واپاشی خانواده* است. گفتمان فیلم واپاشی خانواده را همراه با مصائب زیادی برای زن و مرد بازنمایی می‌کند. مرد غذا را می‌سوزاند، به‌سختی به کارهای بچه‌ها می‌رسد بااین‌حال کنش وی با کودکانش محبت‌آمیز است. زن نیز که به خانه پدرش رفته در آن‌جا به کلاس خیاطی می‌رود اما دیر آمدن وی با واکنش «زن بیوه تا دیروقت بیرون چه می کنه» همراه است و نگرانی از بچه‌ها و دل‌تنگی مادرانگی باعث می‌شود که دائم اشک بریزد و حتی کابوس ببیند. پس گفتمان فیلم، بعد از وقوع طلاق وضعیت سختی را برای زوجین به وجود می‌آورد. حال با ایجاد این گره روایی ما به‌عنوان بیننده منتظریم که گره‌گشایی صورت بگیرد. در اینجا زن‌وشوهری که در همسایگی آن‌ها زندگی می‌کنند وارد فیلم می‌شوند. همسایه‌ها، زوج مطلقه را به خانه دعوت کرده و آن‌ها بعد از یک مشاجره مفصل، دوباره باهم آشتی می‌کنند. پس گفتمان فیلم این عاملیت[۲] را وارد فیلم کرده و نتیجه، عقد مجدد و تشکیل دوباره‌ی خانواده است. با این رخداد، انسجام خانواده تضمین می‌شود. جمع‌گرایی و عرف، ارزش‌های سنتی محسوب شده که متضمن وحدت خانوادگی

۱. دخالت اطرافیان نزدیک در حوزه خصوصی خانوادهٔ هسته‌ای کد *«جمع گرایی»* را به خود گرفت. هر چه خانواده‌ها جمع گراتر باشند، دایی و عمو و خاله و... دخالت بیشتری در امور خواهند داشت.

۲. دخالت همسایه‌ها در حوزه خصوصی خانواده کد *«عرف»* را به خود گرفت. عرف در واقع بین الاذهانیت محلی در جامعهٔ ایرانی است که بر انسجام خانواده‌ها اثر دارد.

می‌شوند. چنین پیوندی میان دال‌ها، ناشی از گفتمان ارزش‌مدار دهه‌ی ۱۳۶۰ ایران است. جدول ۸ برشی از جدول ۳ است.

جدول ۸ تحلیل فیلم بگذار زندگی کنم

فیلم	رخداد اول	نتیجه	عاملیت	رخداد دوم	نتیجه	عاملیت
بگذار زندگی کنم	طلاق	واپاشی خانواده	جمع‌گرایی	ازدواج دوباره	شکل‌گیری دوباره خانواده	عرف

منابع

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۶)، ***جامعه‌شناسی خانوادهٔ ایرانی***، تهران: سمت.

اجلالی، پرویز (۱۳۸۳)أ ***دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران***، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۰)أ ***جامعه‌شناسی خانواده***، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۶)، "روند نمایش خانواده در تلویزیون"، ***پژوهش‌های ارتباطی***، شماره ۵۲: ۳۴-۷.

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، ***روایت در فرهنگ عامیانه***، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.

برناردز، جان (۱۳۸۴)، ***درآمدی بر مطالعات خانواده***، ترجمه حسین قاضیان، تهران: نشر نی.

بشیر، حسن و اسکندری، علی (۱۳۹۲)، "بازنمایی خانواده در فیلم سینمایی یه حبه قند"، ***تحقیقات فرهنگی***، دوره ششم، شماره ۲: ۱۶۱-۱۴۳

بشیریه، حسین (۱۳۸۴)، ***دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران: دوره جمهوری اسلامی***، تهران: نشر نگاه معاصر.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۷۷)، ***هنر سینما***، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹)، ***گفتمان و تحلیل گفتمانی***، تهران: انتشارات فرهنگ گفتمانی.

تراد گیل، پیتر (۱۳۷۶)، ***زبان‌شناسی اجتماعی، درآمدی بر زبان و اجتماع***، ترجمه: دکتر محمد طباطبایی، تهران: انتشارات آگه.

حسینی، سید مجید (۱۳۹۲)، ***تن دال: تحول فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران (۱۳۹۰-۱۳۵۷)***، تهران: رخداد نو.

دارابی، علی (۱۳۹۰)، ***جریان شناسی سیاسی در ایران***، تهران: پژوهشگاه اندیشه اسلامی.

دانشیار، علیرضا (۱۳۸۶)،"بررسی دوره موسوم به اصلاحات در نظام سیاسی ایران"، ***فصلنامه مطالعات انقلاب اسلامی***، شماره ۱۱: ۲۴۵-۲۱۵

دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۷۶)، ***میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک***، ترجمه دکتر حسین بشیریه، تهران، نشر نی.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۴)، ***اسلاوی ژیژک***، گزینش و ویرایش: مراد فرهاد پور، مازیار اسلامی، امید مهرگان، تهران: گام نو.

سریع القلم و دیگران (۱۳۸۵)، "تبدیل ژئوپلیتیک جنگ به ژئوپلیتیک صلح "، ***فصلنامه ژئوپلیتیک***، شماره ۳ و ۴: ۲۲-۴۴.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی و پاکزاد، احمد (۱۳۹۵)، "بازنمایی طلاق در سینمای دهه هشتاد ایران "، ***مطالعات فرهنگ – ارتباطات***، سال هفدهم، شماره ۳۳: ۱۰۷-۷۹.

شالچی، وحید (۱۳۹۲)، "سرکوب نشانه‌شناختی خانواده سنتی در سینمای ایران: بررسی موردی سینمای پرمخاطب سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵"، ***مطالعات جنسیت و خانواده***، سال اول، شماره اول: ۹۳-۱۱۶.

صادقی فسایی، سهیلا، و کریمی، شیوا (۱۳۸۵)، "تحلیل جنسیتی بازنمایش ساخت خانواده در سریال‌های تلویزیونی ایرانی "، ***مطالعات زنان***، دوره ۴، شماره ۳: ۸۳-۱۹.

صادقی فسائی، سهیلا و عرفان منش، ایمان (۱۳۹۲)، "تحلیل جامعه‌شناختی تأثیرات مدرن شدن بر خانواده ایرانی و ضرورت تدوین الگوی ایرانی اسلامی "، زن در فرهنگ و هنر، دوره پنجم، شماره یک: ۸۴-۶۳.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۷)، ***تحلیل گفتمان انتقادی***، گروه مترجمان، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

فیلیک، اووه (۱۳۸۷)، ***درآمدی بر پژوهش کیفی***، ترجمه هادی جلیلی، تهران، نشر نی.

قبار زاده، ناصر (۱۳۸۰)، ***روایت آسیب‌شناختی از گسست نظام و مردم در دهۀ دوم انقلاب***، تهران: فرهنگ گفتمان

قربانی، محمد و سعدی پور، اسماعیل (۱۳۸۶)، "چگونگی نمایش ازدواج و طلاق در سریال‌های ایرانی "، ***پژوهش‌های ارتباطی***، شماره ۵: ۸۲-۵۷.

کچویان، حسین (۱۳۸۷)، ***تطورات گفتمان‌های هویتی ایران***، تهران: نشر نی.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، ***نظریه‌های روایت***، ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: هرمس.

معینی فر، حشمت السادات و محمدخانی، نجمه (۱۳۹۰) "بازنمایی الگوی مصرف یک خانواده امریکایی: سیمسون‌ها در اوقات فراغت "، ***تحقیقات فرهنگی***، شماره ۱۳: ۱۲۸- ۱۰۵.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، ***گزیده مقالات روایت***، ترجمه‌ی فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

میلز، سارا (۱۳۸۸)، ***گفتمان***، ترجمه فتاح محمدی، تهران: هزاره سوم.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۸)، ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمه هادی جلیلی، تهران، نشر نی.

Blaser, John (1999), *No Place for a Woman: The Family in Film Noir – The Femme Fatale*, Online available at: http://www.lib. berkeley.edu/MRC/noir/np05ff.html.

Chatman, S. (1978), *Story and Discourse:Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca:cornell University Press.

Comolli, J. &Narboni, J. (1992). Cinema,Ideology,Criticism. In Mast, G. &Cohen, M. &Braudy, L. (ed) Film Theory and Criticism,Oxford University Press.

Hodge, R. & Kress, G. (1988), *Social Semiotics*, Corhell university Press.

Lieblich, A., Tuval-Mashiach, R. and Zilber, T. (1998), *Narrative Research: Reading, Analysis and Interpretation*, London: Sage Publications.

Maltezos, C. (2011), *'The Return of the 1950s Nuclear Family in Films of the 1980s'*, Master Thesis of Liberal Arts, University of South Florida.

Mann, Susan A., Michael D. Grimes, Alice Abel Kemp, and Pamela J. Jenkins.(1997), 'Paradigm Shifts in Family Sociology? Evidence From Three Decades of Family Textbooks'. *Journal of Family Issues*. 18:315–49.

Mast,G.,Cohen,M.& Braudy,L.(1992). Film Theory and Criticism.New York: Oxford University Press.

Prince, S. (1993), 'The Discourse of Pictute: Iconicity and Film Studies', *Film Quarterly*, Vol.47(1),16-28

Ritchie,J & Lewis,J(2003), *Qualitative Research Practice*, London:Sage

Tanner,L.R&Haddock, SH, A. & Zimmerman, T.,S& Lund, L, K. (2003).'Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Film', *The American Journal of Family Therapy*,31:355-373.

Van Dijk, T.A.(1988), *News as Discourse*, Hillside,NJ:Erlnaum.

Webster, L., and Mertova, P. (2007), *Using Narrative Inquiry as a Research Method: An introduction to using critical event narrative analysis in research on learning and teaching*, Routledge Publication.

Wodak, R & Weiss,G (2003), The Discourse-Knoledge Interface,In Van Dijk, T.A.(ed) *Discorse Analysis: Theory and Interdisiplinary*, New York: Palarave Macmillan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی