

بازنمایی روابط درونی خانواده در پنج فیلم سینمای دهه ۱۳۸۰ ایران

احسان آقابابایی^۱، مهوش خادم‌الفقرايي^{۲*}

چکیده

روابط اعضای خانواده ایرانی، متناسب با شرایط جدید، در سال‌های کنونی تغییر کرده و در حال شکل‌پذیری به گونه‌ای جدید است. سینمای ایران با خلق کلیشه‌هایی از روابط، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، نقش مهمی در برساخت ذهنی انسان ایرانی به روابط خانوادگی دارد. در همین زمینه، این مقاله به دنبال توصیف بازنمایی روابط عمودی و افقی اعضای خانواده در فیلم‌ها، تفسیر کنش‌های اعضای خانواده در موقعیت‌های بحران و حل مسئله و تفسیر پیوند وضعیت خانواده در فیلم‌ها با شرایط اجتماعی و سیاسی دهه ۱۳۸۰ است. روش استفاده‌شده، تحلیل روایت است که با کمک نظریه چتمن سامان یافته و حجم نمونه متشکل از پنج فیلم *شام آخر* (۱۳۸۰)، *تب* (۱۳۸۲)، *رؤیای خیس* (۱۳۸۴)، *کنعان* (۱۳۸۶) و *هفت دقیقه تا پاییز* (۱۳۸۸) از دهه ۱۳۸۰ است. نتایج حاکی از آن است که خانواده بازنمایی‌شده، خانواده‌ای بحران‌زده است. کنش‌های خشونت‌آمیز و رخداد طلاق، این بحران را نمایندگی می‌کنند و فاصله‌گیری از نقش‌های سنتی و فردگرایی دلایل این بحران‌اند. در این بین، سینمای ایران در موقعیت‌های بحران به جای حل مسئله مورد نظر، یا با بازگشت به سنت‌ها به شکل موقت، آن را به تأخیر می‌اندازند یا با ایجاد ابهام در روابط و نقش‌ها به تشدید بحران منجر می‌شود.

کلیدواژگان

بازنمایی، تحلیل روایت، خانواده، دهه ۱۳۸۰، سینمای ایران.

۱. استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان
ehsan_aqababae@yahoo.com

۲. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان
mahvash_khadem@yahoo.com

۱. استادیار گروه علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان
۲. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۸/۳۰ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۱۸

بیان مسئله

خانواده در جامعه ایران نهاد فراگیر، پر قدرت و تأثیرگذاری است که شکل‌بندی آن همگام با گذر زمان در حال تغییر است. به نظر می‌رسد خانواده ایرانی و روابط بین اعضای آن متناسب با شرایط جدید در سال‌های کنونی تغییر کرده و در حال شکل‌پذیری به گونه‌ای جدید است. عوامل مختلفی در شکل‌گیری این تغییرات سهم داشته‌اند. یکی، تحولات اساسی در تکنولوژی و انقلاب الکترونیکی است که دنیای مجازی را در مقیاس بی‌سابقه‌ای وارد زندگی اجتماعی و خانواده را دستخوش تغییر کرده است. این امر، علاوه بر کاهش ارتباطات کلامی در خانواده و کاهش نظارت این نهاد، به فرارگیری در برابر بی‌شمار ارزش، نگرش، سبک زندگی و شخصیت متنوع منجر می‌شود که به خودی خود می‌تواند تغییرات اساسی ایجاد کند [۱۶]. دوم، ریشه‌دوانیدن مؤلفه‌های زندگی مدرن در جامعه، به درهم‌ریختگی نقش‌های تعریف‌شده اعضای خانواده بر حسب سن و جنس منجر شده و ارزش‌های خانواده را دچار ابهام کرده است. ابهام در نقش‌ها و ارزش‌ها، ابهام در عملکرد را به همراه می‌آورد؛ به همین دلیل، بالارفتن میزان طلاق، تزلزل خانواده، عدم تربیت صحیح فرزندان، نارضایتی از زندگی زناشویی، خیانت و... در حال وقوع است. دامنهٔ چنین تحولاتی به سینمای ایران نیز کشیده شده است و بازنمایی این تغییرات در این سینما قابل مشاهده و پی‌گیری است.

از یک‌سو، همان‌گونه که جورج ویلسون معتقد است، هدف فیلم‌ساز این است که مخاطب امور را به نحوی خاص ببیند؛ سینما نیز با خلق تصاویر ما را راهنمایی می‌کند تا چگونه رویدادهای خلق‌شده را به شکلی خاص ببینیم [۲۴]. سینمای ایران با خلق کلیشه‌هایی از روابط، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها، نقش مهمی در برساخت ذهنی انسان ایرانی به خانواده و روابط خانوادگی دارد و ذهن جامعه ایرانی را به روابط خانوادگی می‌سازد [۱۹]. از سوی دیگر، سینما خود نیز از ابعاد و زوایای گوناگون تحت‌تأثیر جامعه است و متقابلاً به شکل عمیقی از این ذهنیت متأثر می‌شود که این تأثیر در برخی ابعاد آشکار و در برخی ابعاد پنهان است [۱۳]. هدف مقاله حاضر مطالعهٔ روابط درون خانواده از جمله روابط زن و شوهر، روابط والدین با فرزندان، چگونگی تعامل آنان در موقعیت‌های بحران و حل مسئله، روند تغییراتی که این روابط در طول زمان به خود می‌گیرند و آسیب‌هایی که در روند این تغییرات متحمل می‌شوند، خواهد بود.

پیشینه تحقیق

تحقیقات بسیاری دربارهٔ خانواده و نسبت آن با سینما و تلویزیون انجام شده است. بیشتر این مطالعات در حوزهٔ چگونگی بازنمایی خانواده و اشکال آن قرار می‌گیرد. نتایج بخشی از این

تحقیقات نشان‌دهنده این مسئله است که خانواده بازنمایی شده در تلویزیون خانواده‌ای سنتی و دارای روابطی تحکیم‌بخش است و در سینما خانواده روبه‌زوال، غیراسلامی و مدرن نمایش داده شده است. بخش دیگری از این مطالعات نیز به نقش‌های خانوادگی، به‌ویژه نقش زنان در خانواده، بازمی‌گردد [۳؛ ۴؛ ۵؛ ۷؛ ۱۷؛ ۱۸؛ ۱۹؛ ۲۰؛ ۲۲؛ ۳؛ ۴؛ ۲۱؛ ۲۷؛ ۳۱]. روند مطالعاتی پژوهش‌های خارجی متفاوت است. رویکرد این پژوهش‌ها نگاه به گذشته و چگونگی بازنمایی خانواده در دهه‌های گذشته (دهه ۱۹۲۰ تا ۱۹۷۰) و شکل آرمانی خانواده در این دوران است. در کشورهایی مانند چین و ژاپن به تفاوت خانواده قبل و بعد از جنگ پرداخته شده است. در اروپا و آمریکا به تغییراتی که خانواده و نقش‌های خانوادگی پشت سر گذاشته توجه کرده‌اند [۳۷؛ ۳۹؛ ۴۱؛ ۴۳؛ ۴۴؛ ۴۵؛ ۴۶؛ ۴۷؛ ۴۸؛ ۴۹؛ ۵۰]. در مجموع، مطالعات و پژوهش‌های مرور شده به خانواده نگاهی کل‌نگر و کلان دارند؛ به گونه‌ای که خانواده را در بستر جامعه به‌منزله نهادی اجتماعی مطالعه می‌کنند، اما روابط خرد بین اعضای خانواده و کنش‌های آنان کمتر مورد توجه قرار گرفته است. به همین دلیل، در مقاله حاضر علاوه بر توجه به خانواده، به‌منزله یک نهاد، هدف اصلی خود را بر تفسیر روابط بین اعضای خانواده گذاشته تا وجوه تاریک و کمتر توجه‌شده حوزه خانواده در سینما را روشن و بر آن تأکید کند.

مبانی نظری

مبانی نظری مقاله حاضر مشکل از دو حوزه خانواده و سینماست که در ادامه به مرور اجمالی نظریه‌های مربوط پرداخته خواهد شد.

روابط درونی خانواده

فارغ از معنای لغوی، با توجه به تعاریف ارائه‌شده از سوی نظریه‌پردازان، می‌توان خانواده را گروهی متشکل از مرد، زن و فرزندان دانست که مسکن، هویت و نیازهای مشترک دارند و روابط مستقیم و شخصی آن‌ها به شکل اجتماعی ساخت یافته است [۶؛ ۸؛ ۱۴؛ ۲۳؛ ۲۵؛ ۲۹؛ ۳۳]. روابط درونی خانواده به کنش مقابل اعضای خانواده شامل رابطه والدین با فرزندان و رابطه زن و شوهر با یکدیگر گفته می‌شود. این کنش متقابل در طیفی از صمیمیت تا خشونت متغیر است.

صمیمیت مفهومی است که در نظریه آنتونی گیدنز به آن اشاره می‌شود. از نظر گیدنز، به لحاظ تاریخی سه نوع رابطه وجود داشته است. رابطه شهوانی، رابطه رمانتیک و رابطه ناب^۱. رابطه شهوانی یا عشق شهوانی با نوعی احساس اضطراب و فوریت مشخص می‌شود که جدا از روال‌های عادی زندگی روزمره است. این عشق خاصیت افسون‌زدگی دارد و پریشان‌کننده است.

1. pure relationship

عشق رمانتیک هم رابطه نزدیکی با ارزش‌های اخلاقی مسیحیت داشت و هم عناصری از عشق سودایی را در خود ادغام کرده بود. گیدنز عشق رمانتیک را در ارتباط با مجموعه عواملی که بر زنان تأثیر می‌گذارد بررسی می‌کند و معتقد است که عشق رمانتیک اساساً زنانه شده است. این عشق حول تصور آرمانی قدرتمندی مردانه و عفت زنانه می‌چرخد. رابطه ناب یا عشق رفاقتی، تلاش برای دستیابی به دانش دست اول درباره منحصربه‌فردی دیگری و قابلیت اعتماد از طریق ارتباط است. یکی از خصلت‌های این نوع رابطه رشد خود است. به همین دلیل، توافق صریحی وجود دارد که اگر ارزش‌ها، علایق و هویت طرفین باهم اختلاف داشت و تکمیل‌کننده نبود، این رابطه دلایل خود را از دست می‌دهد و منحل می‌شود. به عبارت ساده‌تر، تعهد در این رابطه مشروط است. گیدنز بیان می‌کند در عشق رفاقتی تلاش برای یافتن «رابطه خاص» صورت می‌گیرد نه «شخص خاص» [۳۲]. گیدنز با مطرح کردن رابطه ناب به‌منزله رابطه دوران مدرن خانواده، نظریه خود را پیرامون خانواده مطرح می‌کند. رابطه ناب در خانواده، همان‌گونه که بیان شد، به رابطه‌ای گفته می‌شود که بر صمیمیت و عشق بین زن و شوهر مبتنی است. در واقع، از دیدگاه گیدنز در دوران ما قبل مدرن روابط زن و شوهر مبتنی بر عادت‌ها و سنت‌ها بود و آنچه در تداوم ارتباطات خانوادگی نقش ایفا می‌کرد، دیدگاه‌های سنتی و عملکردهای ساخت‌یافته در طول زمان بوده است. اما در دوران مدرن، به دلیل تغییراتی که در ساخت جوامع و ارزش‌ها رخ داده، این روابط تغییر یافته است. این تغییرات شامل دگرگونی تفکیک نقش‌ها در خانواده، نگاه متفاوت به رابطه جنسی زن و مرد، شکل‌گیری رابطه ناب در فرزندآوری به جای دلایل اقتصادی و... می‌شود. درنهایت، گیدنز خانواده مدرن و صمیمیت را این‌گونه تعریف می‌کند:

خانواده هم‌نشینی دو انسان برابر است و نه یک رابطه پدرسالارانه. یک پیوند عاطفی است که بر پایه جاذبه شخصی، رابطه جنسی و عاطفی شکل می‌گیرد و تا زمانی پایدار می‌ماند که این رابطه برای طرفین لذت‌بخش بوده و دلایل اقتصادی در شکل‌گیری آن دیگر معنایی ندارد [۹].

سویه دیگر طیف روابط درونی خانواده، تعارض و خشونت است. ناتوانی زوج‌ها در ابراز کردن ویژگی‌های ضعیف شریکشان در روابط زناشویی، به شکل‌گیری شرایط تعارض منجر می‌شود. بست^۱ تعارض را پی‌گیری منافع و اهداف از سوی گروه‌های مخالف تعریف می‌کند و ایدوکو^۲ ادعا می‌کند که تعارض یک مبارزه بر سر ارزش‌ها یا ادعای یک پایگاه، قدرت یا منابع کمیاب است که اهداف متعارضان فقط به دست آوردن ارزش‌های مطلوب نیست، بلکه خنثی کردن، آسیب‌رساندن و از بین بردن رقیبان نیز است. تعارض به معنای ناهمسازی و ناهمخوانی بین اهداف، نیازها و امیال شخصی دو طرف است که سبب خشم، دشمنی، نفرت، کینه و سوءرفتار فیزیکی و کلامی می‌شود [۱۰]. تعارض بین همسران در همه کشورهای دیده می‌شود؛ تعارض‌هایی که به دلیل تفاوت‌های جنسی، تفاوت‌های پرورش کودک، تفاوت‌های مذهبی و

1. Best
2. Idoko

حتی تفاوت‌های ارزشی به وجود می‌آید. تعارض‌ها گاهی به صمیمیت، درک و شناخت بیشتر منجر می‌شود؛ اما در اکثر موارد گاهی نیز به خصومت، رنجش، خشونت و در نهایت جدایی یا طلاق منجر می‌شود [۴۲]. توماس^۱ و زنانیکی^۲ از نظریه پردازانی هستند که به این جنبه از روابط در خانواده توجه کرده‌اند.

در رهیافت فمینیستی، به جای در نظر گرفتن خشونت به منزله رویه‌ای تضادآمیز، آن را به صورت رویه‌ای سرکوب‌گرایانه و تحکم‌آمیز در جهت حفظ قدرت شوهر در نظر می‌گیرد. مدل فمینیستی، خشونت را به منزله یک رویه مالکیتی و قدرتی می‌داند که عمیقاً بر جنسیت مبتنی است. از نظر فمینیست‌ها، زندگی زناشویی چنان ساختاریافته است که شوهر نسبت به همسر قدرت بیشتری دارد. مردان نان‌آور خانواده و زنان مسئول نگهداری فرزندان و خانه‌داری‌اند و قدرت چانه‌زنی مشابهی نسبت به شوهرانشان ندارند. از نظر آن‌ها، تفاوت‌ها و امتیازات زنان و مردان ذاتی و کارکردی نیست، بلکه ساختی اجتماعی دارد و قدرت مردان را در خانواده و جامعه حفظ می‌کند [۱۱]. بنیان جامعه پدرسالاری در خانواده استوار می‌شود. در نظم اجتماعی پدرسالارانه، مردان از طریق سلطه بر زنان و انحصار نهادهای اجتماعی رهیافت برتری نسبت به زنان پیدا کرده و فرمان‌برداری زنان از طریق مردان و نهادهای مسلط مردانه نهادینه شده است [۴۰].

توماس و زنانیکی نیز معتقدند خانواده در بحران است و باید تأثیر بی‌سازمانی خانوادگی را در برخی از ارزش‌های جدید نظیر ارضای لذت‌گرایانه، ارزش‌های جدید خودبینانه، نوع جدید فردگرایی و شکل‌های نو جذبه جنسی دید [۲۶، ص ۱۶۰]. از نظر توماس و زنانیکی، اساس سازمان اجتماعی، سنت‌ها و رسوم هستند و خانواده، همسایگی و جامعه جمعاً در طول دوران پایداری، مردم را کنترل می‌کنند. شهرنشینی، صنعتی شدن و مهاجرت این‌گونه تأثیرات پایدارکننده را مختل و بدین‌وسیله اقتدار نظام‌های اجتماعی سنتی را سست می‌کنند و موجب بی‌سازمانی اجتماعی می‌شوند. از دیدگاه این دو، گرچه نگرش‌هایی که تحت‌تأثیر نظام خانواده شکل گرفته است ضرورتاً نگرش‌های «ما» بوده‌اند، یعنی گرایش‌های فردی با گرایش‌های خانواده منطبق‌اند، نگرش‌های نو، که در ارزش‌های جدید و در رویارویی با ارزش‌های پیشین به وجود آمده‌اند، لزوماً نگرش‌های «من»‌اند؛ یعنی در وجدان شخص، خواست‌های فرد از خواست‌های دیگر اعضای خانواده جداست [۳۰، ص ۹۹-۱۰۰]. در نتیجه، به شکاف در خانواده منجر می‌شود.

بازنمایی

با گسترش ایده چندفرهنگ‌باوری و در راستای آن توجه به مسئله جنسیت و هم‌جنس‌خواهی از یک‌طرف و ملیت، استعمارگری، امپریالیسم و نژاد از طرف دیگر، نظریه‌های بازنمایی نیز در

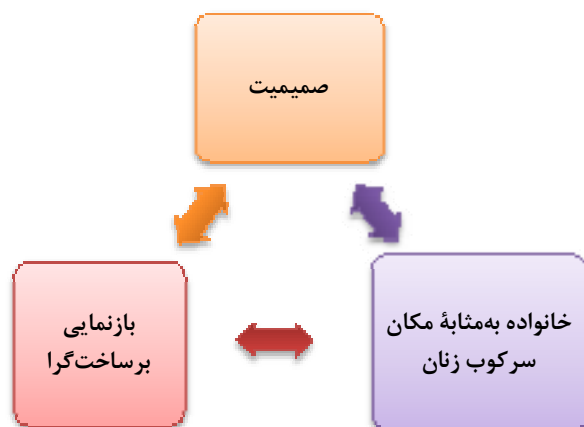
1. Thomas
2. Znaniecki

مطالعات رسانه جای خود را باز کردند. به این مطالعات، مطالعات رسانه‌ای فرهنگی گفته می‌شد که به تحلیل بازنمود اقلیت، نقد رسانه‌های امپریالیستی و رسانه‌های شرقی، گفتمان استعماری و پسااستعماری، سینمای اقلیت‌ها و اقوام و... می‌پرداختند [۲]. مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها ناظر بر عملکرد رسانه‌ها و فرستندگان در شیوه‌ارائه پیام محسوب می‌شود. بازنمایی توجه ما را به تولیدات رسانه‌ای جلب می‌کند. زمینه‌های بازنمایی عبارت‌اند از: مطالبی که رسانه‌ها عرضه می‌کنند، نحوه انعکاس موضوعات، انواع گفتمان‌های مطرح و ماهیت مباحث و مناظرات ارائه شده [۷]. دنیای بازنمایی مملو از نشانه‌هاست؛ نشانه‌هایی که در پس‌زمینه آن مخاطب با مفاهیم عمیق فرهنگی مواجه می‌شود و چرخه‌ای متوالی از تولید معناست. بازنمایی به‌منزله فرایند تولید معنا به‌واسطه زبان، رمززدایی می‌کند و فهم بهتری از جهان پیرامون برای ما فراهم می‌کند. بازنمایی درعین حال برمی‌سازد و واسازی می‌کند [۲۸]. از این رو، نوع پیام و چگونگی بازنمایی آن در رسانه‌ها اهمیت فراوانی دارد و بر این مسئله تأکید دارد که انواع بازنمایی‌های رسانه‌ای از هر دیدگاهی قابل تحلیل انتقادی‌اند، زیرا رسانه‌ها خود در معرض اعمال نفوذ منابع قدرتمند و سازمان‌یافته‌ای قرار دارند [۷].

در رابطه با بازنمایی، سه رهیافت عمده وجود دارد که عبارت است از: رهیافت بازتابی، رهیافت نیت‌گرا و رهیافت برساخت‌گرا. این پژوهش بر رهیافت سوم مبتنی است. رهیافت برساخت‌گرا بر خصلت اجتماعی و عمومی زبان تأکید دارد. بنابراین، از نظر این رویکرد، معنا کشف نمی‌شود، بلکه تولید و برساخته می‌شود [۳۰]. مطابق این رهیافت، ما نباید جهان مادی، که چیزها و انسان‌ها در آن وجود دارند، و اعمال و فرایندهای نمادین را، که بازنمایی و معنا و زبان به واسطه آن‌ها تحقق می‌یابد، خلط کنیم. از نظر این رهیافت، جهان مادی حامل معنا نیست، بلکه نظام زبانی که برای بازنمایی از آن استفاده می‌کنیم حامل معناست [۳۵]. در نتیجه، در این رویکرد، معنا به‌مثابه شکل‌گیری و برساختن چیزها فهمیده می‌شود و فرهنگ در فرایندی خلاق و تولیدی مفهوم‌سازی می‌شود و صرفاً بازتاب جهان بعد از رویدادها نیست [۳۰]. بنابراین، در رویکرد برساخت‌گرایی، رسانه‌های جمعی همچون فیلم‌ها واقعیت اجتماعی را منعکس نمی‌کنند، بلکه واقعیت‌های اجتماعی در قالب ساختارهای روایی آن‌ها خلق و به عبارت بهتر برساخت می‌شود. رسانه‌ها می‌کوشند واقعیت جدیدی را خلق کنند و زندگی روزمره را تحت تأثیر قرار دهند. در این فرایند، رسانه‌ها از طریق نوعی مکانیسم جانشینی، به جای امر واقعی، امر واقعی جدیدی را می‌نشانند که به‌طور کامل براساس ترکیب عناصر رمزگان تولید می‌شود.

چارچوب مفهومی

سه مفهوم صمیمیت، خانواده به‌مثابه مکان سرکوب زنان و بازنمایی برساخت‌گرا به این پژوهش کمک کرده‌اند:



شکل ۱. چارچوب مفهومی پژوهش

از مفهوم صمیمیت در نظریه گیدنز و ابعاد آن در نظریه باگروزی استفاده شد. صمیمیت در نگاه گیدنز پیوند عاطفی است که بر پایه جاذبه شخصی، رابطه جنسی و عاطفی شکل می‌گیرد و تا زمانی پایدار می‌ماند که این رابطه برای طرفین لذت‌بخش باشد. ابعاد صمیمیت نیز شامل صمیمیت عاطفی، روان‌شناختی، فکری، جنسی، جسمی، معنوی، زیبایی‌شناختی، اجتماعی و تفریحی و زمانی می‌شود.

دیدگاه نظریه‌پردازان فمینیست به زن و خانواده نیز در این پژوهش یاری‌رسان بوده است. یکی از مفاهیمی که نظریه‌پردازان فمینیست در آن اتفاق نظر دارند، خانواده به‌مثابه مکان سرکوب زنان است که در آن اقتدار نهادی شده مردان بر زنان و کودکان شکل می‌گیرد و در نهایت بنیان جامعه پدرسالاری در خانواده استوار می‌شود. با وجود این، دیدگاه نظریه‌پردازان موج اول در رابطه با احقاق حقوق ازدست‌رفته‌شان، قرابت بیشتری با این پژوهش دارد.

مفهوم سوم در این پژوهش بازنمایی برساخت‌گراست که یکی از سه رویکرد نظریه بازنمایی محسوب می‌شود. در این رویکرد، بر خصلت اجتماعی و عمومی زبان تأکید می‌شود که به معنای تولید و برساخته‌شدن معناست. در نتیجه در این رویکرد، معنا به‌مثابه شکل‌گیری و برساختن چیزها فهمیده می‌شود و فرهنگ در فرایندی خلاق و تولیدی مفهوم‌سازی می‌شود و صرفاً بازتاب جهان بعد از رویدادها نیست.

روش پژوهش

روش استفاده‌شده در این مقاله «تحلیل روایت» است. این روش، که در ذیل پارادایم تفسیری قرار می‌گیرد، یکی از روش‌های تحلیل متن در کنار روش‌هایی مانند نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان

است. متن روایی، متنی است که عامل یا راوی داستانی را در قالب رسانه‌ای خاص مانند زبان، تصورات، صدا، ساختمان و ترکیبی از آن‌ها، تعریف می‌کند. داستان یک فابولاست که به یک شکل خاص ارائه می‌شود. فابولا^۱ مجموعه‌ای از رخدادهاست که به صورت منطقی و با توالی زمانی از سوی کنش‌گران ایجاد یا تجربه می‌شود. رخداد گذار از یک حالت به حالت دیگر است. کنش‌گران عامل‌هایی هستند که کنش‌ها را اجرا می‌کنند که لزوماً انسان نیستند. کنش به‌منزلهٔ ایجادکننده یا تجربه‌کنندهٔ یک رخداد معنا می‌شود [۳۶]. اساس جامعه‌شناسی روایت بر این باور استوار است که داستان‌ها، بخش زیربنایی تجارب شخصی و جمعی انسان‌ها را می‌سازند. جامعه‌شناسان به مطالعهٔ روایت می‌پردازند تا به درک صحیحی از تجربه‌ها و الگوهای اساسی شکل‌دهندهٔ تجارب و تفاسیر انسان از دنیای اجتماعی دست یابند. ساختارهای روایی، در زمینه‌های اجتماعی و پیکربندی‌های فرهنگی موجودند و از آن‌ها ریشه می‌گیرند. جامعه‌شناسان با مطالعهٔ این روایت‌ها، از این ساختارها پرده برمی‌دارند و کشف می‌کنند چگونه بعضی از این ساختارها در بازه‌های زمانی خاصی پدیدار می‌مانند یا دستخوش تغییر می‌شوند [۱۲]. برای نیل به این منظور، از ابزارهای روشی داستان و گفتمان، کنش، رخداد، شخصیت و راوی سینمایی، که در نظریهٔ چتمن^۲ به آن اشاره شده است، استفاده می‌کنند. سیمور چتمن تبیین می‌کند که هر روایت از داستان (محتوای روایت) و گفتمان (شکل و جوهر روایت) تشکیل شده است. به نظر وی، داستان شامل رخدادها (کنش‌ها و اتفاقات) و موجودات (شخصیت‌ها و محیط) و مردم، چیزها و... به‌منزلهٔ محتوای رمزهای فرهنگی هستند. گفتمان متشکل از ساختار انتقال روایت و ابزارها و زبان سینمایی است [۱، ۳۸]. چارچوب روشی این پژوهش بدین قرار است:

جدول ۱. چارچوب روشی

ابزار روشی	توضیحات
داستان و گفتمان	داستان مجموعه‌ای از رخدادهاست که براساس توالی زمانی در پی هم اتفاق می‌افتند و گفتمان چگونگی قرار گرفتن این رخدادها در کنار هم است.
شخصیت	منظور از شخصیت در این پژوهش مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، عناصر و جزئیاتی است که در کنش‌های بازیگران داستان بروز می‌یابد.
کنش	همهٔ حالات و رفتارهای بازیگران داستان است که شامل کنش‌های فیزیکی، صحبت کردن، فکر کردن، احساسات و ادراکات می‌شود.
رخداد	اتفاق‌ها و وقایعی است که در توالی زمانی موقعیت‌های داستان را برمی‌سازد و کارکردهایی همچون پیش‌برد داستان، ایجاد بحران و حل مسئله دارد.
راوی	منظور از راوی همهٔ تکنیک‌های سینمایی (نورپردازی، فیلم‌برداری، نوع نما، صحنه‌آرایی، پوشش، آرایش، نوع لوکیشن) است که داستان از طریق آن نقل می‌شود.

1. Fabula
2. Chatman

الگوی چتمن مبتنی بر الگوی کلاسیک تحلیل روایت است و به این نکته اشاره دارد که در تحلیل روایت ابتدا باید فابیولا، که شامل شخصیت‌ها، کنش‌ها و رخدادها می‌شود، بررسی شود و سپس در سطحی بالاتر به بررسی سوژه پرداخت. علاوه بر آن، در این پژوهش از تقسیم‌بندی بارت در رابطه با رخدادها، که شامل رخداد کاتالیزور و رخداد هسته‌ای می‌شود، نیز استفاده شده است. برای فهم بهتر چگونگی انجام‌دادن این پژوهش یکی از فیلم‌های منتخب (شام/آخر) تشریح می‌شود. در ابتدا، داستان فیلم و شخصیت‌های آن بازگو می‌شود؛ سپس رخدادهای آن به تفکیک توضیح داده می‌شود و با جدولی در انتهای آن کنش‌ها و شکل روایت راوی رخدادها به آن افزوده می‌شود. در نهایت، متناسب با رخدادها، کنش‌ها و راوی فیلم شکل روابط درونی اعضای خانواده مشخص می‌شود. چهار فیلم دیگر پژوهش نیز همانند نمونه تحلیل فیلم شام/آخر تحلیل شده است.

جامعه و نمونه مطالعه شده

جامعه آماری این پژوهش فیلم‌های تولیدشده در دهه ۱۳۸۰ سینمای ایران است که مضمونی متناسب با موضوع تحقیق، یعنی خانواده و روابط درون آن، دارد. شایان ذکر است در دهه ۱۳۸۰ حدود ۸۴۲ فیلم سینمایی تولید شده است. از آنجا که خانواده در بیشتر فیلم‌ها وجود دارد، آن دسته از فیلم‌هایی که خانواده در آن نقش اساسی دارد به‌منزله جامعه مطالعه شده در نظر گرفته شده است که حدود ۲۰۰ فیلم در ژانرهای گوناگون است. نمونه‌گیری در پژوهش حاضر، «نمونه‌گیری با حداکثر پراکندگی» نام دارد. این نمونه‌گیری برای استخراج و تشریح مضامین و محورهای موضوع مورد نظر به کار می‌رود. استفاده از این نوع نمونه‌گیری به مطالعه طیف وسیع و متنوعی از نمونه‌ها منجر می‌شود [۲۶]. با مشاهده فیلم‌های دهه ۱۳۸۰، در هر سال از این دهه، فیلم‌های شام/آخر (۱۳۸۰)، تب (۱۳۸۲)، رؤیای خیس (۱۳۸۴)، کنعان (۱۳۸۶) و هفت دقیقه تا پاییز (۱۳۸۸)، که بیشترین قرابت با موضوع پژوهش را دارند و امکان تحلیل را فراهم می‌کنند، انتخاب و تحلیل شده است.

اعتبارسنجی

برای دستیابی به اعتبار پژوهش در این مطالعه، از روش‌های دسترسی به داده‌ها و انتقال‌پذیری اظهارشده از سوی هابرمین^۱ (۱۹۹۵) و تأییدپذیری و باورپذیری لینکلن^۲ و گوبا^۳ [۳۶] استفاده شده است. در رابطه با دسترسی به داده‌ها، هابرمین به این مسئله اشاره می‌کند که لازم است

1. Huberman
2. Lincoln
3. Guba

برای خواننده دسترسی به داده‌ها فراهم شود تا آن‌ها بتوانند به راحتی رد داده‌ها را به عقب دنبال کنند [۳۴]. برای دستیابی به این منظور، برای هر رخداد نامی در نظر گرفته شد و در طول فرایند تحلیل، به آن‌ها ارجاع شد. همچنین، توصیف ابزارهای روش تحقیق (کنش‌ها، شخصیت‌ها، راوی) که تأییدپذیری تحقیق را به همراه دارد، به شکلی دقیق و جزئی انجام گرفته است. که علاوه بر تأییدپذیری، به انتقال‌پذیری و کاربرد آن برای پژوهش‌های آتی سایر پژوهش‌گران منجر می‌شود. همچنین، برای باورپذیرتر شدن یافته‌ها به ذهن خود بسنده نکرده و در بخش کدهای اولیه و توصیفی از پژوهش‌گرانی که با حوزه مطالعات فیلم آشنایی داشته‌اند کمک گرفته شده است. برای مثال، کدهای اولیه استخراج‌شده در رابطه با فیلم *کنعان* برای آن دسته از پژوهش‌گرانی که این فیلم را دیده بودند ارسال شد و آنان آرای خود را در رابطه با کدها اظهار کردند و از بین آرای مختلف، کدهای جدیدی استخراج و برخی از کدها نیز اصلاح شد. این روند برای همه فیلم‌ها انجام شد.

یافته‌های پژوهش

کنش خشونت‌آمیز

بیشتر کنش‌های بازنمایی‌شده از روابط اعضای خانواده در فیلم‌های مطالعه‌شده، «کنش‌های خشونت‌آمیز» است. فریادزدن، تهدیدکردن، اجبار به کاری غیردلخواه، آزاردادن و کتک‌زدن از مصادیق خشونت‌های اعمال‌شده در رابطه با روابط زن و شوهر و زندانی‌کردن، طردکردن، فریادزدن، بی‌توجهی‌کردن و آزاردادن از مصادیق خشونت‌های اعمال‌شده در رابطه با روابط والدین و فرزندان است. در جدول ۲، که در ادامه آمده است، کدهای توصیفی و تفسیری خشونت در فیلم‌ها دیده می‌شود.

برخلاف خشونت، صمیمیت بین زن و شوهر یا والدین و فرزندان در فیلم‌ها بسیار اندک است و فقط در یک فیلم (*هفت دقیقه تا پاییز*) دیده می‌شود و آن نیز به کنش‌هایی همچون همدلی، گفت‌وگو، اعتماد، حل مسئله و... محدود می‌شود. یکی از ویژگی‌هایی که می‌تواند تبیین‌کننده کم‌رنگی صمیمیت باشد، بالابودن فردگرایی در شخصیت‌های مطالعه‌شده است. شاخص‌هایی همچون خودتکایی، رقابت، فاصله عاطفی، احساس دوری از گروه، لذت‌طلبی، خلاقیت و پذیرش نافرمانی را برای فردگرایی در نظر گرفته‌اند. در بررسی‌های صورت‌گرفته در فیلم‌های منتخب دهه ۱۳۸۰، ایدۀ توماس^۱ و زنانیکی^۲ مبنی بر شکل‌گیری بحران در خانواده به دلیل رشد فردگرایی دیده می‌شود.^۳ در جدول ۳، مظاهر فردگرایی موجود در فیلم‌ها ذکر شده است.

1. Thomas
2. Znaniecki

۳. برای آگاهی از نظریه توماس و زنانیکی به بخش مبانی نظری رجوع کنید.

جدول ۲. کدهای توصیفی و تفسیری خشونت در پنج فیلم دهه ۱۳۸۰

نام فیلم	کد توصیفی	کد تفسیری	
		زن و شوهر	والدین و فرزند
شام آخر (۱۳۸۰)	فریادزدن مرد، به هم ریختن خانه از سوی مرد، بی توجهی مادر به علاقه فرزند		
تب (۱۳۸۲)	تهدید مرد به جدایی از سوی همسر، تهدید فرزند از سوی پدر، طرد کردن فرزند از سوی پدر	فریادزدن	زندانی کردن
رؤیای خیس (۱۳۸۴)	زندانی کردن فرزند، فریادزدن بر سر فرزند	اجبار به کاری	طرد کردن
کنعان (۱۳۸۶)	مجبور کردن زن به انجام دادن کاری غیردلخواه، تهدید به طلاق ندادن از سوی مرد، فریادزدن	غیردلخواه	فریادزدن
هفت دقیقه تا پاییز (۱۳۸۸)	کتک زدن همسر (زن و شوهر)، فریادزدن، همسر (زن و شوهر)، بی توجهی به فرزند، آزار دادن فرزند	آزار دادن	بی توجهی کردن
		کتک زدن	آزار دادن جسمی

جدول ۳. شیوه بازنمایی فردگرایی در پنج فیلم دهه ۱۳۸۰

شام آخر (۱۳۸۰)	خوداتکایی ← علاقه خارج از عرف ← شکل گیری بحران ← قتل خانوادگی
تب (۱۳۸۲)	نافرمانی از پدر ← فاصله عاطفی ← خوداتکایی ← شکل گیری بحران ← دزدی و قتل
رؤیای خیس (۱۳۸۴)	علاقه خارج از عرف ← خوداتکایی ← شکل گیری بحران ← مرگ
کنعان (۱۳۸۶)	پیگیری علایق شخصی ← خوداتکایی ← فاصله عاطفی ← شکل گیری بحران ← توسل به امر مقدس ← حل بحران
هفت دقیقه تا پاییز (۱۳۸۸)	پی گیری شخصی ← اهداف و تمایلات ← فاصله عاطفی ← شکل گیری بحران ← بازگشت به سمت خویشاوندان ← حل بحران

به رغم رشد فردگرایی و کاهش صمیمیت در بین اعضای خانواده، روایت فیلم‌ها خواهان بازگشت به سمت جمع‌گرایی و دوری از فردگرایی است؛ یعنی در سه فیلم شام آخر، تب و رؤیای خیس سمت‌وسوی فردگرایانه کنش‌های شخصیت‌ها و پای‌بندی به آن به ایجاد بحران در خانواده و در نهایت واقعه ناگواری مانند قتل و مرگ منجر می‌شود و در دو فیلم کنعان و هفت دقیقه تا پاییز بازگشت به شاخص‌های جمع‌گرایی دیده می‌شود؛ یعنی شخصیت داستان

به امر مقدس و اعتقادات یا خویشاوندانش و زندگی با آنان (خانواده گسترده‌تر) سوق پیدا می‌کند و در هر دوی این موارد بحران به وجود آمده حل می‌شود.

بازنمایی مذکور در نوع نگاه به حوزه خصوصی خانواده نیز خود را نشان می‌دهد. بدین معنا که یکی از رخدادهایی که در این فیلم‌ها به چشم می‌خورد، ورود فردی (دیگر/ غریبه/ غیر خودی/ خارج از چارچوب خانواده هسته‌ای) به حوزه خصوصی است که جزء اعضای اصلی خانواده به حساب نمی‌آید. این دیگری یا فردی غریبه (شام/ آخر، رؤیای خیس و تب) یا یک خویشاوند (کنعان و هفت دقیقه تا پایین) است. در فیلم *شام/ آخر*، آشنایی با فرد غریبه و ورود او به زندگی خصوصی خانواده به شکل‌گیری رابطه عاطفی او با زن خانواده منجر می‌شود که در نهایت مرگ آن‌ها را در پی دارد. فرد غریبه در فیلم *تب زنی* است که با پسر خانواده ازدواج می‌کند و از این منظر غریبه محسوب می‌شود که سبک زندگی متفاوتی از خانواده به نمایش درآمده دارد و با هنجارها و ارزش‌های سنتی و مذهبی خانواده هماهنگ نیست و ازدواج پسر خانواده با زن غریبه او را به سمت دزدی و سپس قتل می‌کشاند. علاوه بر آن، مردی نیز به حوزه خصوصی آنان وارد می‌شود (غریبه‌ای دیگر) که زندگی آنان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در فیلم *رؤیای خیس*، دختر نوجوان فرد غریبه‌ای است که پسر خانواده با او آشنا می‌شود و این آشنایی و علاقه‌مندی به مرگ پسر منجر می‌شود. در فیلم‌های *کنعان* و *هفت دقیقه تا پایین* فرد وارد شده به خانواده، یکی از خویشاوندان خانواده اصلی است و ورود آن‌ها نه تنها خللی به زندگی افراد خانواده اصلی وارد نمی‌کند، بلکه به انسجام بیشتر خانواده منجر می‌شود. در فیلم *هفت دقیقه تا پایین* با ورود خویشاوند زن و شوهر خانواده اصلی هریک به نوعی تلاش می‌کنند به خویشاوند خود کمک کنند تا از طلاق گرفتن او جلوگیری کنند. در فیلم *کنعان*، ورود خویشاوند و افسرده‌بودن او، زن خانواده را نگران می‌کند و باعث می‌شود که برای زنده‌بودن خویشاوندش با خدا معامله کند و در برابر خواستی که از خدا دارد، از شوهرش طلاق نگیرد. بنابراین، در نهایت ورود خویشاوند از وقوع طلاق در این خانواده جلوگیری می‌کند.

رخداد طلاق

مقوله مهم دیگر در فیلم‌های بررسی شده «طلاق» است. در هر پنج فیلم بررسی شده، طلاق یا اتفاق افتاده است یا در حال وقوع است.^۱ هریک نیز برای مسئله طلاق دلیلی بیان می‌کنند. در فیلم *شام/ آخر*، در همان ابتدای فیلم زن و شوهر از یکدیگر طلاق می‌گیرند. دلیل طلاق آن دو ازدواج فامیلی و بی‌علاقگی زن به مرد بیان می‌شود. اما در لایه‌های پنهان‌تر، بالارفتن تحصیلات زن و به تبع آن رشد فکری و رشد فردگرایی او دلیلی برای این مسئله است. شوهر احساس حقارت می‌کند و زن دیگر نمی‌تواند به هر چیزی تن دهد و شرایط زندگی خودش در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرد.

۱. آمار منتشر شده از سوی مراکز رسمی نیز نشان می‌دهد که میزان طلاق از میانه دهه ۱۳۷۰ به بعد در جامعه ایران رو به افزایش است. این شرایط در دهه ۱۳۸۰ نیز روند صعودی خود را ادامه می‌دهد؛ به گونه‌ای که در سال ۱۳۸۵ میزان طلاق در ایران ۹۴ هزار و در سال ۱۳۸۹ به ۱۳۷ هزار رسیده است [۱۵].

در فیلم تب، هیچ طلاق‌ی اتفاق نمی‌افتد، اما زن برای پیشبرد اهدافش شوهرش را به جدایی تهدید می‌کند و این موضوع به دلیل تابع و تحت‌تأثیر بودن شوهر به زن تأثیر خود را برجای می‌گذارد و زن از این مسئله به نفع خود استفاده می‌کند. در فیلم *رؤیای خیس*، زن و شوهر مدت زمان زیادی است که طلاق گرفته‌اند. دلیل روشن و واضحی در این فیلم بیان نمی‌شود، اما از برخی صحبت‌های تبادل‌شده مابین زن و مرد^۱، به نظر می‌رسد رویکردهای متفاوتی به شیوه زندگی داشته‌اند. در فیلم *کنعان*، زن تصمیم دارد از شوهر خود جدا شود و برای دستیابی به هدف خود نیز اقدام کرده است. دلیلی که زن خود برای این تصمیم بیان می‌کند، تمام‌شدن علاقه‌اش به شوهر و تجربه نوع جدیدی از زندگی است. این زن نیز مانند زن فیلم *شام آخر* نمی‌خواهد زندگی که به تجربه آن علاقه دارد را فدای دیگری کند و در فیلم *هفت دقیقه تا پاییز*، در خانواده دوم، زن تصمیم به طلاق می‌گیرد. آنچه از سوی خود زن بیان می‌شود، به زندان افتادن شوهر، بدهکاربودن همیشگی او و نداشتن پول است، اما آنچه در نهایت در پایان فیلم نمایش داده می‌شود، این است که دلیل اصلی زن، ضربه احساسی است که برای بازپس گرفتن پول‌های شوهرش خورده و این مسئله او را از شوهر و شیوه زندگی‌شان دل‌زده کرده است. بنابراین، طلاق مسئله محوری همه این فیلم‌هاست که به شیوه‌های مختلفی بروز می‌کند.

بازنمایی شخصیت‌های فیلم

یکی از مفاهیمی که در مطالعات خانواده به آن پرداخته می‌شود، نقش‌های خانوادگی است که از طریق شخصیت‌پردازی (شخصیت‌های مرد/ شوهر، زن/ همسر و فرزند) در فیلم‌ها قابل استخراج است. ویژگی‌های مردان به‌نمایش درآمده در فیلم‌های بررسی‌شده تأییدکننده مسئله مردسالاری است. رفتار خشونت‌آمیز مرد با زن در فیلم *شام آخر*، استبداد مرد در فیلم *رؤیای خیس*، تهدیدکردن زن از سوی مرد در فیلم *کنعان*، کتک‌زدن و فریادزدن مرد در فیلم *هفت دقیقه تا پاییز* مصادیقی از مردان مردسالار در فیلم‌های بررسی‌شده است. با وجود این، در شخصیت‌های فرعی تر فیلم‌ها، مردانی نیز دیده می‌شوند که رویکردی متفاوت و مبتنی بر دموکراسی به زن و فرزندان دارند که نشانه‌ای از گذار از وضعیت مردسالاری است؛ مثلاً می‌توان به فیلم *تب* اشاره کرد. در رابطه با زنان، باید به تغییر نقش آنان و ارزش‌های مرتبط با زن‌بودگی اشاره کرد. نوع پوشش زن (ترانه) در فیلم *تب*، سبک زندگی مدرن زن (میهن) و مرادۀ آزادش با دانشجویان در فیلم *شام آخر*، دوستی دختر (نازنین) و پسر (آرش) در فیلم *رؤیای خیس* و فردیت بالای زن (مینا) در فیلم *کنعان* بیانگر فاصله‌گیری زنان از نقش‌های سنتی است که در جامعه برای آنان تعریف شده است. در رابطه با فرزندان باید از نقش محوری فرزندان در خانواده در فیلم‌ها صحبت کرد.^۲ این مسئله حتی در خانواده‌هایی که شیوه رفتاری سنتی (رفتار مبتنی

۱. مانند تفاوت دیدگاه در نوع تربیت فرزند.

۲. برای مثال، موضوع اصلی فیلم *رؤیای خیس* درباره نقش فرزندان در خانواده است.

بر استبداد) خود را حفظ کرده‌اند نیز وجود دارد و فرزندان در برابر پدر و مادر خود می‌ایستند؛ مثلاً در فیلم *رؤیای خیس*، دختر در برابر پدرش مقاومت می‌کند و با پسر مورد علاقه‌اش از خانه فرار می‌کند یا در فیلم *تب* که پسر برای ازدواج با زن مورد علاقه‌اش خانواده خود را ترک می‌کند و حتی حاضر به دزدی از آنان می‌شود. بنابراین، می‌توان گفت با توجه به فیلم‌های بررسی‌شده به نظر می‌رسد که در این دهه فرزندسالاری رو به رشد باشد.

نمونه تحلیل فیلم

داستان فیلم *شام آخر*

داستان فیلم درباره استاد دانشگاهی است به نام میهن مشرقی که از شوهرش طلاق گرفته و یکی از دانشجویهایش، که ۲۱ سال از او کوچک‌تر است، به او ابراز علاقه می‌کند و درخواست ازدواج دارد. از آنجا که دختر میهن به پسر علاقه‌مند است، پس از ازدواج، آن دو را به قتل می‌رساند. فیلم روایتی محوری دارد که آفاق، دایه میهن مشرقی، آن را بازگو می‌کند.

جدول ۴. ویژگی‌های شخصیت‌های فیلم *شام آخر*

شخصیت	شرح شخصیت
میهن	او استاد دانشگاه است و در دانشکده شهرسازی و معماری تدریس می‌کند. او به شوهرش علاقه ندارد و در هنگام صحبت با ستاره به ۲۶ سال زندگی بدون عشق با شوهرش اشاره می‌کند. در ابتدای فیلم، او برای خانواده و حتی جامعه‌اش فداکاری می‌کند. به این معنا که خواسته‌های آن‌ها را بر خواسته‌های خود اولویت می‌دهد، اما در انتها، تصمیم می‌گیرد به همان شکلی که خود می‌خواهد زندگی کند. در نتیجه، شخصیت میهن در طول فیلم ثابت نیست و تغییر می‌کند. میهن مشرقی تنها شخصیت داستان است که ذهنیتش توسط آفاق تکاوندی بازگو می‌شود.
مانی	او پسری ۲۴ ساله و دانشجوی کارشناسی ارشد معماری است. او دانشجوی میهن مشرقی است و به او علاقه‌مند است. او در طول فیلم به‌عنوان شخصیتی ثابت‌قدم و مصمم معرفی می‌شود که همه تلاشش را برای رسیدن به خواسته‌هایش انجام می‌دهد. شخصیت او در طول فیلم ثابت است و تغییری نمی‌کند.
ستاره	او دختری پرهیاهوست که تحت تأثیر صحبت‌های دیگران تصمیم‌گیری می‌کند. به مانی علاقه‌مند است و تلاش می‌کند نظر او را به خود جلب کند. ویژگی‌های شخصیتی ستاره در طول فیلم ثابت است، اما به دلیل شوک روحی ناشی از ازدواج مادرش و مانی دچار اختلال روانی می‌شود.
محسن	او مردی است که انتظار دارد همسرش مانند مادرش در خانه باشد، اما به دلیل علاقه‌ای که به میهن دارد، مخالفتی با ادامه تحصیل و تدریس او نکرده است. با وجود این، احساس می‌کند در برابر میهن در جایگاهی پایین‌تر قرار گرفته و این مسئله او را رنج می‌دهد. به همین دلیل، پرخاشگری و خشونت در شخصیت او دیده می‌شود.
آفاق	او کسی است که داستان را روایت می‌کند. نقش او در داستان نقشی حاشیه‌ای است که به شکل ناظر، وقایع را ثبت می‌کند. او را زنی مهربان و درعین حال صادق می‌بینیم که به دنبال حل مسئله و رفع موقعیت‌های تنش‌زاست. آفاق نیز در طول فیلم شخصیت ثابتی دارد.

سه رخداد مهم در فیلم مشاهده می‌شود: رخداد اول طلاق میهن و محسن از یکدیگر، رخداد دوم ابراز علاقه مانی به میهن و رخداد سوم کشته‌شدن مانی و میهن. هریک از این رخدادهای کنش‌هایی پیرامون خود شکل می‌دهد که راوی سینمایی تصویر می‌کند. شخصیت‌های مطرح در این فیلم میهن مشرقی، مانی معترف، ستاره مشرقی، محسن مشرقی و آفاق تکاوندی هستند.

رخداد اول: طلاق میهن و محسن

فیلم به گونه‌ای آغاز می‌شود که محسن در خانه با عصبانیت به دنبال میهن می‌گردد و میهن در دانشگاه در حال سخنرانی است. محسن به دانشگاه می‌رود و با داد و فریاد سخنرانی میهن را به هم می‌زند. ستاره تصمیم می‌گیرد نزد پدرش برود و از او بخواهد که مادرش را طلاق بدهد. میهن نیز با او اتمام حجت می‌کند تا در آینده پشیمان نشود. محسن به‌رغم علاقه‌اش به میهن و مقاومت در برابر طلاق، در پایان می‌پذیرد و از میهن جدا می‌شود. طلاق به‌منزله نخستین رخداد هسته‌ای توسط رخدادهای کاتالیزور دیگری ایجاد شده است. اولین رخداد کاتالیزور آمدن محسن به دانشگاه و به‌هم‌زدن سخنرانی میهن است. خشمگین شدن میهن از این واقعه، که در محل کارش اتفاق افتاده است، از یک طرف و حضور ستاره به‌عنوان عضو دیگر خانواده در آن واقعه به شکلی که شاهد آبروریزی پدرش بود، از طرف دیگر، به شکننده‌تر شدن رابطه اعضای آن خانواده منجر شد. رخداد کاتالیزور دیگر صحبت مانی و ستاره درباره رابطه پدر و مادر ستاره است. مانی به ستاره می‌گوید که چاره‌ای نیست دو نوع نگاه مختلف، دو شکل زندگی مختلف را می‌پسندد. تأثیرپذیری ستاره از مانی به دلیل علاقه‌ای که به او دارد، به این تصمیم در او منجر می‌شود که از پدرش بخواهد مادرش را طلاق دهد. این رخداد به‌مثابه تلنگری می‌ماند که این رابطه شکننده را می‌شکند.

رخداد دوم: آشکار شدن علاقه مانی به میهن

میهن پس از طلاق با ستاره و آفاق زندگی می‌کند. او برای سر و سامان دادن به خانه جدیدش برخی از دانشجویانش را به کمک می‌طلبد. به عبارت دیگر او پای افراد غریبه‌تر را به زندگی خصوصی‌اش باز می‌کند. یکی از همین افراد غریبه مانی است؛ ورود مانی به خانه میهن مسیری را که مانی برای ابراز علاقه به میهن به دنبال آن است، فراهم می‌کند. او بدون اجازه دفتر خاطرات میهن، خصوصی‌ترین وسیله شخصی میهن، را برمی‌دارد و آن را می‌خواند. خواندن دفترچه خاطرات و یادداشت‌نویسی در آن، ورود کامل به حوزه خصوصی خانواده میهن است. ورود مانی به خانه میهن رخداد کاتالیزوری است که رخداد ابراز علاقه به میهن را به همراه می‌آورد. رخداد هسته‌ای دوم در دو سطح اتفاق می‌افتد. در ابتدا، علاقه مانی برای میهن و آفاق آشکار می‌شود. سپس این علاقه علنی می‌شود و ستاره و محسن و حتی دانشگاه نیز از آن آگاه می‌شوند.

رخداد سوم: کشته‌شدن میهن و مانی

رخداد آشکارشدن علاقه مانی به میهن، به‌منزله رخداد هسته‌ای دوم، رخدادی است که پیش‌برنده ادامه داستان در فیلم است. این رخداد به‌مثابه رخدادی غیرعرفی به شکل‌گیری رخداد‌های کاتالیزور دیگری منجر می‌شود. یکی از این اتفاقات اخراج میهن از دانشگاه است. براساس این رخداد، میهن ترسی از به خطر افتادن موقعیت شغلی خود ندارد؛ در نتیجه با ازدواج با مانی اعلام رضایت می‌کند. رخداد کاتالیزور دوم زمانی آشکار می‌شود که ستاره به ویلایی می‌رود که میهن و مانی برای ماه عسل در آن هستند. رفتارهای نامعقول ستاره نشانه رخداد کاتالیزور دوم (اختلال روانی) است. میهن برای ستاره از نقش مادری به نقش رقیب عشقی تبدیل می‌شود و در نتیجه ستاره هر دو را می‌کشد. کشته‌شدن میهن و مانی از این لحاظ به‌منزله رخداد هسته‌ای سوم انتخاب شده است که نتیجه رخداد هسته‌ای دوم است.

جدول ۵. جمع‌بندی رخداد، نوع کنش، شکل روایت فیلم شام آخر

شکل روایت	کنش	شخصیت	رخداد	
			کد توصیفی	کد تفسیری
تسلط شوهر در خانه و نداشتن قدرت در محیط کار زن	پرخاشگری و شکاکیت	شوهر	طلاق	طلاق میهن و محسن
	سکوت، تحمل کردن و شادمانی	زن		
	میانجی‌گری، متأثر بودن	فرزند		
دراماتیزه‌شدن و جلب نظر مخاطب به صحنه‌های حضور مانی و میهن، معصوم و ضعیف بودن ستاره، گناه‌کار و قوی‌بودن میهن	تحقیر	شوهر	علاقه خارج از عرف	آشکارشدن علاقه مانی به میهن
	تردید	زن		
	پرخاش‌گری	فرزند		
مجازات میهن و مانی	اظهار ندامت	شوهر	قتل	کشته‌شدن میهن و مانی
	-	زن		
	اظهار گناه‌کاری	فرزند		

روابط اعضای خانواده

رابطه زن و شوهر: خانواده مشاهده‌شده در این فیلم خانواده‌ای است که در طیف صمیمیت تا تعارض، به سمت تعارض متمایل است. مادر خانواده (میهن) اذعان می‌کند ۲۶ سال بدون عشق زندگی کرده است و پدر (محسن)، با وجود اعتراف به عشقش، با خشونت کلامی و رفتاری با

همسرش برخورد می‌کند. این تعارض در نهایت با مداخله فرزند (ستاره) به طلاق منجر می‌شود. اما سلطه شوهر و پی‌گیری او از جزئیات رفتارهای زن پس از طلاق ادامه پیدا می‌کند؛ به شکلی که او به محل کار زن نامه می‌نویسد و همسر سابقش را به داشتن روابط غیراخلاقی متهم می‌کند. با وجود این، شوهر انتظار دارد که در پایان، هنگامی که به زن پیشنهاد می‌دهد به زندگی گذشته‌اش بازگردد، زن بپذیرد، اما زمانی که با مخالفت او روبه‌رو می‌شود، زن را کتک می‌زند و رفتارهای پرخاش‌گرانه از خود نشان می‌دهد.

رابطه والدین و فرزند: رابطه والدین (محسن و میهن) با فرزندشان (ستاره) مبتنی بر آزادی است. به این معنا که والدین آرا و عقاید خود را به فرزند خود تحمیل نمی‌کنند و تقریباً او را آزاد گذاشته‌اند تا کارهایی را که قصد دارد انجام دهد. علاوه بر آن، کنش‌های زن و شوهر در این فیلم در راستایی است که هر آنچه فرزند بخواهد انجام می‌شود؛ مثلاً هنگامی که مانی و ستاره در حال صحبت کردن هستند، ستاره به او می‌گوید: «من الان هرچی از بابام بخوام برای من انجام می‌ده» و در جایی دیگر دایه خانواده (آفاق) می‌گوید: «به خانم میهن خیلی اصرار کردم که به این سفر نره، اما اون گفت اگر نه بگه، دل ستاره می‌شکنه.» بنابراین، علاوه بر آزادی فرزند، فراهم‌شدن همه خواسته‌هایش از سوی والدین نیز مشاهده می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، به دنبال تفسیر روابط درونی خانواده در پنج فیلم سینمایی دهه ۱۳۸۰ ایران بودیم و نشان دادیم که دو مقوله کنش خشونت‌آمیز و رخداد طلاق در میان خانواده‌های بازنمایی‌شده مشترک و شایع است. دلیل چنین بازنمایی از خانواده به شرایط اجتماعی ایران و عملکرد ویژه سینمای ایران مربوط است. بدین معنا که جامعه ایران امروز جامعه‌ای شهری است؛ به گونه‌ای که بیش از هفتاد درصد مردم در شهرها زندگی می‌کنند. همچنین، بخش اعظمی از جامعه باسواد شده‌اند و تخصص‌های گوناگون و تحصیلات عالی دارند. توانایی‌های جامعه در قلمرو بهداشت و درمان رشدی فزاینده داشته است و بیش از هفتاد درصد افراد جامعه می‌توانند از این خدمات استفاده کنند. جامعه ایران به سمت ماشینی‌شدن پیش می‌رود، امکانات اطلاعاتی مانند رادیو، تلویزیون، روزنامه و ... در دسترس همگان است، دستگاه‌های بوروکراتیک دولت بر کل کشور حاکم است و ... موارد ذکرشده نشانه‌های حرکت جامعه ایران به سمت مدرن‌شدن است. اما همان‌طور که جلائی‌پور (۱۳۹۴) اذعان می‌کند، مدرنیته به معنای واقعی خود بروز و ظهور نیافته و جامعه ایران را به جامعه‌ای کژمدرن تبدیل کرده است و همه نهادهای جامعه، به‌ویژه خانواده، را متأثر کرده است. از این‌رو، خانواده بازنمایی‌شده در فیلم‌ها (متناسب با روابط و نقش‌های اعضای درونی خانواده) خانواده‌ای در بحران است.

دلیل چنین بحرانی به این امر بازمی‌گردد که زنان و فرزندان دیگر نقش‌های سنتی از پیش تعریف‌شده خود را نمی‌پذیرند و خواهان آزادی در انتخاب‌اند. این مسئله به ابتدای دهه ۱۳۸۰ ایران بازمی‌گردد که تغییراتی در سبک و شیوه زندگی زنان و جوانان (فرزندان نسل قبل‌تر) به وجود آمد. روی کار آمدن اصلاح‌طلبان موجهی از امید در جویندگان مطالبه آزادی و عدالت یا تأمین اجتماعی به وجود آورد. در این دوران، اندیشه‌های تساوی‌طلبانه در نگرش به نقش‌های سنتی دختران و پسران رواج یافت و نوعی فاصله‌گیری از نقش‌های سنتی مشهود بود. همچنین، ارزش‌هایی مطرح شد که انقلابی و مذهبی نبودند، اما با انقلاب و اسلام نیز تباینی نداشتند. به عبارت گویاتر، نوعی وضعیت انتقال فرهنگی در جامع ایران دیده شد و زنان و جوانان به‌عنوان نیروهای مؤثر در این دوره مطرح و به صحنه فراخوانده شدند. در نتیجه، نفوذ هنجارها و ارزش‌های سنتی در جامعه رو به کاستی گرایید.

در مقابل، از آنجا که جامعه ایران، جامعه‌ای مردسالار بوده و در همه حوزه‌ها، قوانین و ضوابط زندگی آن نیز رسوخ کرده است، مردان به گونه‌ای اجتماعی می‌شوند که خصایص شخصیتی، ارزش‌ها و رفتارهایی را بپذیرند که آن‌ها را تشویق و به کسب قدرت قادر می‌کند. پسرها یاد می‌گیرند که مردانگی مستلزم مصمم‌بودن، در دست داشتن کنترل امور، هدفمند، ستیزه‌جو و موفق بودن است. آنان برای حفظ قدرت خود از اجبار، خشونت و اذیت و آزار استفاده می‌کنند و تلاش می‌کنند با اختصاص دادن رفتارها و نقش‌های مردانه به مردان، مرزهای سفت و سخت میان زنان و مردان را حفظ کنند. ویژگی‌های مذکور در گذشته در جامعه ایران نیز به وضوح وجود داشت و امروزه اگرچه از غلظت آن کاسته شده است، همچنان قصد دارد حیات خود را حفظ کند. به همین دلیل، بین اعضای خانواده تعارض شکل می‌گیرد و بیشترین شکل روابط، روابط متعارض و خشن است و روابط صمیمانه در این فیلم‌ها وجود ندارد یا بسیار کم‌رنگ شده است.

علاوه بر این، سینمای ایران در موقعیت‌های بحران به جای حل مسئله مورد نظر، یا با بازگشت به سنت‌ها^۱ به شکل موقت آن را به تأخیر می‌اندازند یا با ایجاد ابهام در روابط و نقش‌ها به تشدید بحران منجر می‌شوند. مسئله‌ای که در اینجا مطرح می‌شود، مسئله بازنمایی است. می‌توان مدعی شد که فیلم‌ها برآمده از دل جامعه خودند، اما نه به صورت تمام و کمال. در واقع، واقعیت موجود در فیلم‌ها برساخته می‌شوند و معنای جدیدی به خود می‌گیرند. بنابراین، اگرچه به واسطه ابهام در نقش‌ها و روابط، خانواده ایرانی دچار بحران است، بازنمایی موجود بازنمایی‌ای غلوآمیز است. به عبارت ساده‌تر، سینمای ایران بحران ناشی از تعارض نقش‌ها و روابط بین اعضا را، که ناشی از ارزش‌های جدید در جامعه است، بیش از اندازه بزرگ‌نمایی می‌کند و به جای آنکه شیوه‌های جدید از زندگی مدرن را، که به حل بحران‌های

۱. مانند توسل به امر مقدس یا بازگشت به سمت خویشاوندان.

موجود کمک می‌کند، نمایش دهد، این هدف را دنبال می‌کند که افراد را به بازگشت به سوی خانواده سنتی، با همان ویژگی‌هایی که در گذشته داشته، سوق دهد.

منابع

- [۱] آقابابایی، احسان (۱۳۹۱). «سوژه، میل و ایدئولوژی (مطالعه موردی: پنج فیلم سینمای ایران در دهه‌های چهل و پنجاه)»، پایان‌نامه دکتري، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- [۲] استم، رابرت (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: سوره مهر، چ ۳.
- [۳] اعزازی، شهلا (۱۳۸۶). «روند نمایش خانواده در تلویزیون»، *پژوهش‌های ارتباطی*، ش ۵۲، ص ۳۴-۷.
- [۴] الیاسی، محمدحسین؛ پورنوروز، منیژه؛ محمدی‌مهر، غلامرضا (۱۳۸۶). «بررسی نمایش خانواده در سریال‌های ایرانی»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ارتباطی*، س ۱۴، پیاپی ۵۱، ص ۱۳۵-۱۵۳.
- [۵] بدوی، فاطمه (۱۳۸۹). «بررسی روابط همسران در سینمای ایران و سنجش آن براساس اصول و معیارهای اسلامی (دهه ۱۳۸۸-۱۳۷۸)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گرایش مطالعات زنان، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.
- [۶] بوردیو، پیر (۱۳۸۰). *نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی*، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش‌ونگار.
- [۷] بشیر، حسن؛ اسکندری، علی (۱۳۹۲). «بازنمایی خانواده ایرانی در فیلم سینمایی یه حبه قند»، *فصل‌نامه تحقیقات فرهنگی ایران*، دوره ۶، ش ۲، ص ۱۴۳-۱۶۱.
- [۸] بهنام، جمشید (۱۳۸۴). *تحولات خانواده: پویایی خانواده در حوزه‌های فرهنگی گوناگون*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: ماهی، چ ۲.
- [۹] حق‌شناس، جعفر (۱۳۸۸). *آسیب‌شناسی خانواده*، تهران: مرکز امور زنان و خانواده ریاست جمهوری.
- [۱۰] رازقی، نادر؛ اصلی اسلامی (۱۳۹۴). «مطالعه کیفی علت‌های تعارض در خانواده»، *فصل‌نامه فرهنگی تربیتی زنان و خانواده*، س ۱۰، ش ۳۲، ص ۵۳-۷۲.
- [۱۱] رضوی‌پور، عرفانه (۱۳۸۸). «بررسی عوامل جامعه‌شناختی و روان‌شناختی مؤثر بر پدیده خشونت روانی علیه زنان در خانواده (مطالعه موردی شهری اصفهان)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان.
- [۱۲] راغب، محمد (۱۳۹۱). *دانش‌نامه روایی*، گروه مترجمان، تهران: علم.
- [۱۳] راودراد، اعظم (۱۳۷۸). «جامعه‌شناسی و سینما: تبیین فیلم و جامعه»، *فارابی*، ش ۳۴.
- [۱۴] ساروخانی، باقر (۱۳۷۵). *مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی خانواده*، تهران: سروش، چ ۲.
- [۱۵] سال‌نامه آماری کشور ۱۳۸۵ و ۱۳۸۹، فصل نوزدهم: هزینه و درآمد خانوار، برگرفته از درگاه ملی آمار (www.amar.org.ir) در تاریخ ۱۳۹۵/۲/۲۳.

- [۱۶] سرایی، حسن (۱۳۸۵). «تداوم و تغییر خانواده در جریان گذار جمعیتی ایران»، نامه انجمن جمعیت‌شناسی ایران، ش ۲، ص ۳۷-۶۰.
- [۱۷] سروی زرگر، محمد (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی بازنمایی خانواده در آگهی‌های بازرگانی تلویزیون»، فصل‌نامه پژوهش‌های ارتباطی، س ۱۸، ش ۳، پیاپی ۶۷، ص ۳۳-۶۲.
- [۱۸] سلطانی گردفرامری، مهدی؛ محمدی، فاطمه (۱۳۹۲). «شیوه‌های بازنمایی مصرف در فیلم‌های سینمایی دوره سازندگی»، راهبرد فرهنگ، ش ۲۴، ص ۳۱-۶۳.
- [۱۹] سلطانی گردفرامری، مهدی؛ پاکزاد، احمد (۱۳۹۵). «بازنمایی طلاق در سینمای دهه ۱۳۸۰ ایران»، مطالعات فرهنگ ارتباطات، س ۱۷، ش ۳۳، ص ۷۹-۱۰۷.
- [۲۰] شالچی، وحید (۱۳۹۲). «سرکوب نشانه‌شناختی خانواده سنتی در سینمای ایران: بررسی موردی سینمای پرمخاطب سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵»، مطالعات جنسیت و خانواده، س اول، ش اول، ص ۹۳-۱۱۶.
- [۲۱] شاهنوشی، مجتبی؛ تازی، علی (۱۳۹۰). «تحلیل محتوای سه‌گانه مهرجویی (سیلا، سارا و بانو) پیرامون نقش زن در خانواده»، فصل‌نامه جامعه، فرهنگ و رسانه، س اول، ش اول، ص ۸۷-۱۰۷.
- [۲۲] صادق فسایی، سهیلا؛ کریمی، شیوا (۱۳۸۵). «تحلیل جنسیتی بازنمایش ساخت خانواده در سریال‌های تلویزیونی ایرانی (بررسی سریال‌های گونه خانواده‌گی سال ۱۳۸۳)»، مطالعات زنان، س ۴، ش ۳، ص ۸۳-۱۰۹.
- [۲۳] صفری، فاطمه (۱۳۸۸). «تحلیل نشانه‌شناختی نهادهای اجتماعی در سینمای رسول صدرعاملی»، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره ۹، ش ۱ و ۲، ص ۱۰۲-۱۲۶.
- [۲۴] غیائی، پروین؛ روستا، لهراسب؛ براری، مرضیه (۱۳۹۰). «بررسی عوامل اجتماعی درخواست طلاق در بین شهروندان زن شیرازی»، فصل‌نامه علمی پژوهشی جامعه‌شناسی زنان، س ۲، ش ۳، ص ۱۶۳-۱۸۸.
- [۲۵] فرح‌دوست، فرشته؛ رفیعی‌راد، راحله (۱۳۸۸). «نگاهی بر وضعیت خانواده با رویکرد فمینیسم»، کتاب ماه علوم اجتماعی، ش ۲۱، ص ۹۲-۱۰۱.
- [۲۶] فرهنگ، مهناز؛ خرم‌پور، یاسین؛ پارساییان، زهره؛ ماندگاری، فرزانه (۱۳۹۳). «تأثیر مؤلفه‌های نوگرایی در حمایت خویشاوندی خانواده‌های شهر یزد»، فصل‌نامه تحقیقات فرهنگی ایران، دوره ۷، ش ۳، ص ۱۴۹-۱۷۷.
- [۲۷] گیدنز، آنتونی (۱۳۸۹). جامعه‌شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نی، چ ۲۴.
- [۲۸] محمدپور، احمد (۱۳۸۸). «نمونه‌گیری در تحقیقات کیفی: سنخ‌ها و روش‌ها»، مجله علوم تربیتی، دانشگاه شهید چمران، دوره ۵، ش ۴، ص ۱۳۱-۱۶۴.
- [۲۹] محمودی، بهارک (۱۳۹۳). «اسطوره خانواده، جدال در میدان بازنمایی: مطالعه‌ای مقایسه‌ای میان اشکال بازنمایی خانواده در سینما و تلویزیون»، فصل‌نامه جامعه، فرهنگ و رسانه، س ۴، ش ۱۳، ص ۱۱۳-۱۳۰.
- [۳۰] معینی‌فر، حشمت‌السادات؛ محمدخانی، نجمه (۱۳۹۰). «بازنمایی الگوی مصرف یک خانواده»

- امریکایی: سیمسون‌ها در اوقات فراغت»، فصل‌نامه تحقیقات فرهنگی، دوره ۴، ش اول، ص ۱۰۵-۱۲۸.
- [۳۱] منادی، مرتضی (۱۳۸۵). *جامعه‌شناسی خانواده: تحلیل روزمرگی و فضای درون خانواده*، تهران: دانژه.
- [۳۲] موحدی، محمدباقر؛ حیدری، حسین (۱۳۹۰). «بازنمایی دین در سینمای ایران: تحلیل محتوای کیفی فیلم سینمایی *طلا و مس*»، فصل‌نامه *دین و رسانه*، ش ۴، ص ۶۹-۸۹.
- [۳۳] نقیب‌السادات، سیدرضا؛ صابری، مینا (۱۳۹۲). «بازنمایی تحکیم روابط زناشویی در سینمای دهه سوم انقلاب اسلامی»، *علوم اجتماعی*، ش ۶۲، ص ۸۴-۹۰.
- [۳۴] ناجی، زهرا (۱۳۸۹). «بررسی ماهیت و مکانیسم شکل‌گیری دوستی‌های بین دو جنس در میان دانشجویان دانشگاه گیلان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.
- [۳۵] نولان، پاتریک؛ لنسکی، گرهارد (۱۳۸۰). *جامعه‌های انسانی*، ترجمه ناصر موفقیان، تهران: نی.
- [۳۶] وبستر، لئونارد؛ مراتو، پاتریسیا (۱۳۹۵). *کاربرد پژوهش روایت به‌مثابه روش تحقیق کیفی*، ترجمه احسان آقابابایی و داوود زهرانی، اصفهان: جهاد دانشگاهی.
- [۳۷] هال، استوارت (۱۳۹۱). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل‌محمدی، تهران: نی.
- [38] Bal, M. (1997). 'Narratology: Introduction to the Theory of Narrative', University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, Second Edition.
- [39] Berghahn, D. (2013). 'Far Flung Families in Film: The Diasporic Family in Contemporary European Cinema', Edinburgh University Press.
- [40] Chatman, S. (1978). 'Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film', Cornell University Press, Ithaca & London.
- [41] Chopra-Gant, M. (2006). 'Hollywood Genres and Post war America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir', I. B. Tauris Publishers, London and New York.
- [42] Cunningham, A. Jaffe, P.G. Baker, L. Dick, T. Malla, S. Mazaheri, N. & Passion, S. (1998). 'Theory Drived Explanation of Male Violence against Female Partners: Literature Update and Related Implications for Treatment and Evaluation. London Family Court Clinic.
- [43] Han, Q. (2015). 'The portrayal of family in early Chinese melodrama films', *Critical Arts*, 29:3, PP 419-436.
- [44] Huberman, M (1995). 'Working with life-history narratives', in H. McEwan, K. Egan (eds) *Narrative in Teachng, Learning and Research*, New York: Teachers College Press.
- [45] Igbo, Awopetu, Okwori, (2014). 'Relationship between Duration of Marriage, Personality Trait, Gender and Conflict Resolution Strategies of Spouses' *Procedia, Social and Behavioral Sciences* 190.
- [46] Iles, T. (2007). 'Families, Fathers, Films: Changing Images from Japanese Cinema' in *Japanstudien*, volume 19, PP 189-206.
- [47] Maltezos, C. (2011). 'The Return of the 1950s Nuclear Family in Films of the 1980s', Master Thesis of Liberal Arts, University of South Florida.
- [48] MacKinnon, K. (2004). 'The Family in Hollywood Melodrama: Actual or Ideal?', *Journal of Gender Studies*, 13:1, PP 29-36.
- [49] Tanner, L. Haddock, Sh. Zimmerman, T. & Lund, L. (2003). *Images of Couples*

- and Families in Disney Feature-Length Animated Films, *The American Journal of Family Therapy*, 31:5, PP 355-373.
- [50] Vaughan, H. (2014). 'Reimagining the Family in French and Quebecois Cinema' A dissertation of PhD of Philosophy in French and Francophone Studies, University Of California, Los Angeles.