هویت جنسیتی برساختی در آثار سودای سیمرغ چهلمین جشنواره فیلم فجر

حفیظه مهدیان[۱]

تاریخ دریافت مقاله: بهمن ۱۴۰۱ **تاریخ پذیرش نهایی:** اسفند ۱۴۰۱

چکیده

جشنواره‌های سینمایی نماد بالندگی فرهنگ و هنر یک جامعه‌اند که با هدف دستیابی به گفتمان و شکل سینمایی متناسب با آرمان‌های آن جامعه شکل گرفته‌اند. جشنواره فیلم فجر مهم‌ترین جشنواره داخلی ایران است که مانند دیگر جشنواره‌های سینمایی، نقش مهمی در تعیین معیارهای زیبایی‌شناختی فیلم ایفا می‌کند و سمت و سوی سینما در سال پیش‌رو را معین می‌کند. هویت جنسیتی و به عبارتی زنانگی/ مردانگی از مهم‌ترین موضوعاتی است که هرساله در جشنواره فیلم فجر بازنمایی می‌شود و مخاطب را به بازاندیشی در مورد هویت جنسیتی‌اش فرا می‌خواند.

در این مقاله سعی شده با ترکیبی از روش کیفی و کمی (تحلیل مضمون، پرسش‌نامه، مصاحبه متمرکز) به تحلیل زنانگی/ مردانگی در سه عرصه فرد، خانواده و جامعه در آثار چهلمین جشنواره فیلم فجر پرداخته شود. نتایج نشان از آن دارد که وضعیت هویت جنسیتی به خصوص مردانگی در عرصه هویت فردی مخدوش است و درصد کمی از مردان جشنواره چهلم می‌توانند قهرمان جذابی برای مخاطب باشند. این وضعیت در هویت خانوادگی نیز تکرار شده است. در مورد ارتباطات اجتماعی زن و مرد در جامعه و به عبارتی نوع تعامل مردان با زنان در جامعه، جشنواره چهلم نمره (۰,۴۴-) از ۲۰ کسب کرده است. به عبارت دیگر در رفتار اجتماعی مردان ایرانی با زنان، بیش‌تر زورگویی و زن‌ستزی بازنمایی شده تا احترام و کرامت.

واژگان کلیدی: هویت جنسیتی، برساخت‌گرایی، جشنواره فیلم فجر، زنانگی، مردانگی.

۱- گروه ارتباطات، مؤسسه شناخت، تهران، ایران، (نویسنده مسئول)، پست الکترونیک: hafizemahdiyan@yahoo.com

بیان مسئله

رسانه‌ها مهم‌ترین منابع سازنده تصاویر ذهنی افراد هستند. در این میان اما «سینما» جایگاه ویژه‌ای دارد، چرا که «فیلم در نسبت با سایر تولیدات تصویری، غنی‌ترین و تأثیرگذارترین منبع خلق تصویر در ذهن مخاطب به شمار می‌رود.» (Dayer, 2005: 63)
دلیل این جایگاه ویژه، ظرفیت بالای سینما در تأثیرگذاری بر دیگر رسانه‌هاست. به گفته مک‌کوایل «سینما همچون یک آفریننده خلاق برای کل فرهنگ عمل می‌کند.» (مک‌کوایل، ۱۳۸۸: ۳۸)
حضور فیلم‌ها در جشنواره‌های معتبر سینمایی، اهمیت آن‌ها را دوچندان می‌کند، چرا که جشنواره‌های سینمایی نقش قابل توجهی در جهت‌گیری سینماهای ملی و جهانی به لحاظ تجاری، هنری و سیاسی ایفا می‌کنند. برگزیده شدن آثار در جشنواره‌ها علاوه بر آنکه به بازتعریف معیارهای هنری و زیباشناسی منجر می‌شود، اسباب موفقیت این آثار را در گیشه نیز فراهم می‌آورد. جشنواره فجر، مهم‌ترین جشنواره سینمایی ایران است که نشان دهنده وضعیت و سمت و سوی سینما در سال تولیدی پیش از آن و ترسیم‌گر وضعیت اکران در سال آتی است. همچنین جوائز جشنواره، سیاست‌های کلی مدیران سینمایی را نشان می‌دهند. جایزه گرفتن فیلمی یا مطرح شدن آن در این جشنواره نقش بسزایی در جریان‌سازی موضوعات آن فیلم‌ها در فضای فرهنگی– اجتماعی کشور دارد.
یکی از مهم‌ترین مسائلی که با سینما پیوند وثیقی دارد، مسئله جنسیت است. سینما نقش مهمی در برساخت «زنانگی/ مردانگی» و ارائه آن به عنوان هویت غالب در جامعه دارد. هویت جنسیتی یا همان مرادنگی و زنانگی، بخشی از هویت انسانی است که ناظر به جنسیت است و همچون هویت می‌توان ابعاد مختلفی برای آن در نظر گرفت و از حیث ذاتی یا برساختی بودن آن، موضع‌گیری نمود. علوم مختلف از نظرگاه‌های متفاوت و گاه متضاد به این مقوله ورود کرده‌اند. روانشناسی، روانشناسی اجتماعی، جامعه‌شناسی، علوم ارتباطات، مطالعات زنان و فمینیسم هریک با زاویه نگاه خاصی به مسئله جنسیت پرداخته‌اند. در تعاریف ذکر شده، «معنای درونی‌شده» و «دیالکتیک فرد و جامعه» از مؤلفه‌های کلیدی هویت جنسیتی به شمار می‌روند. حال برخی مثل گیدنز، رفتارهای بازتابی را نیز در مفهوم هویت جاگذاری می‌کنند و برخی مثل کاستلز، هویت را مفهومی قبل از رفتار (نقش اجتماعی) درنظر می‌گیرند.
ریسمن دو ویژگی را در تعریف جنسیت مهم می‌داند. اول این که جنسیت در عین این‌که پویاست، بعدی ایستا نیز دارد و به همین دلیل است که همواره تولید و بازتولید می‌شود. دوم این‌که جنسیت صرفاً امری فردی نیست، بلکه در بستر ساختار اجتماعی محقق می‌شود. (سفیری، ۱۳۸۸: ۱۹)
هولمز در تعریف خود از جنسیت، علاوه بر فهم فرد از خود، بر «نقش‌های جنسیتی» نیز تأکید می‌کند و قائل است جنسیت یعنی زنانگی یا مردانگی، یعنی فهم فرد از خود، حقوق و وظایفی که در قبال دیگران دارد. به گفته هولمز «جنسیت معرف باورها و رفتاری است که مرد بودن یا زن بودن را نشان می‌دهد.» (هولمز، ۱۳۸۷: ۲۶)
گروسی نیز در همین چارچوب، جنسیت را متناظر با «جنبه‌های روانی، فرهنگی و اجتماعی که به هنجارها، باورهای قالبی و نقش‌های زنان و مردان مربوطند» می‌داند. (گروسی، ۱۳۹۵: ۱۲)
بنابراین گستره معنایی هویت جنسیتی از نشانه‌های جسمی تا رفتارها و انتظارات اجتماعی، نشان‌دهنده عمق و پیچیدگی این مفهوم است. هویت جنسیتی، از علایق و فعالیت‌های فردی گرفته تا اسنادهای اجتماعی و فردی، روابط اجتماعی، شیوه‌های برقراری ارتباط و ارزش‌های مربوط به جنسیت را دربر می‌گیرد. (Deaux, Stewart, 2001: 85)
نظریه فطرت، مفهوم جدیدی از هویت جنسیتی ارائه می‌کند و فراتر از دوگانه‌های متعدد در مکاتب فکری غربی (ماده/ روح؛ ماهیت‌مندی/ بی‌تعینی محض؛ نفس/ بدن؛ علیت/ اراده؛ حقوق طبیعی/ حقوق قراردادی؛ آزادی/ سرکوب و ...) این مفاهیم را در هم‌تنیده می‌داند و از افقی متفاوت به هویت جنسیتی می‌نگرد. (سوزنچی، ۱۳۹۸: ۱۴)
نظریه فطرت از سویی، ابعاد فرهنگی و اجتماعی را در هویت‌یابی جنسیتی دخیل می‌داند و از سویی آن را کاملاً برساختی و غیراصیل نمی‌داند. بنابراین هرچند فطرت دارای جهت‌گیری خاصی است، اما انسان بر اساس فطرت خود ظرفیت این را دارد که انواع گوناگونی از هویت انسانی را برساخت کند. (همان)
با توجه به این‌که سینما نوع خاصی از زنانگی و مردانگی را بازتولید کرده و به گفته رولان بارت برای مخاطب، طبیعی و خدشه‌ناپذیر جلوه می‌دهد، در این مقاله سعی داریم دریابیم که جشنواره چهلم فیلم فجر چه نوع زنانگی و مردانگی را در عرصه فردی، خانوادگی و اجتماعی برساخت کرده است.

پیشینه پژوهش

یکی از مقالاتی که در عنوان شباهت زیادی با پژوهش حاضر دارد، مقاله‌ی «هویت زنانه در سینمای ایران؛ تحلیل گفتمان کارگردان‌های زن در سی و پنجمین جشنواره فیلم فجر» است که نویسندگان با روش تحلیل گفتمان، به بررسی هویت زنانه در ۵ فیلم از آثار کارگردان‌های زن شرکت‌کننده در سی و پنجمین جشنواره فیلم فجر (۱۳۹۵) پرداخته‌اند. نقطه تمایز پژوهش حاضر این است که نه صرفاً با نگاهی کیفی و نه محدود به آثار کارگردان‌های زن و نه صرفاً متمرکز بر مسئله زنانگی، سراغ هویت

جنسیتی اعم از مردانگی و زنانگی در تمام آثار جشنواره چهلم رفته است. چرا که آثار جشنواره دورنمای کلی سینمای هر سال است و بدین دلیل سعی شده تا تحلیل جامعی از زنانگی و مردانگی در تمام آثار جشنواره ارائه شود.

در مقاله «نمایش جنسیت در ایران» نویسنده ضمن معرفی اندیشه‌های گافمن درباره جنسیت و نمایش‌های جنسیتی سعی کرده مفاهیم و الگوهای تحلیل بصری گافمن را در تحلیل تصاویر سینمایی به کار گیرد و به این نتیجه برسد که نمایش‌های جنسیتی مناسکی شده در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب در قالب الگوهای تحلیل بصری مطرح شده توسط گافمن، بیان‌گر بر ساخت و باز تولید الگوها و هنجارهای جنسیتی سنتی هستند. بنابراین نویسنده برای تحلیل جنسیت از شش الکوی تصویری معرفی شده توسط گافمن فراتر نرفته، حال آن که در پژوهش حاضر، مفاهیم مرتبط با جنسیت در سه ساحت فردی، خانوادگی و اجتماعی به صورت کلان بررسی شده است.

در مقاله «رسانه‌ها و مسئله هویت جنسیتی بازنمایی شده؛ رهیافتی تحلیلی به مناقشه تاریخی نقش رسانه‌ها در بازتولید و ترویج نابرابری جنسیتی»، نویسندگان به تحلیل بازنمایی زنان در سریال تلویزیونی «تکیه بر باد» پرداخته‌اند. این مقاله نیز صرفاً به بررسی زنانگی در یک سریال پرداخته و هم از جهت نمونه پژوهش و هم رهیافت‌های کلی پژوهش با تحقیق حاضر متفاوت است.

همان‌طور که مشاهده می‌شود غالب آثار مرتبط با جنسیت، بر زنانگی تمرکز کرده‌اند و آثاری که به طور عام، جنسیت را بررسی می‌کنند، عمدتاً بر نابرابری جنسیتی و کلیشه‌های جنسیتی متمرکزاند. ما قصد داریم در مقاله فوق بدون پیشفرض انگاری در مورد نابرابری جنسیتی به بررسی کلان مفهوم زنانگی و مردانگی در جشنواره چهلم پرداخته‌ایم.

رسانه و نگرش زنان به هویت جنسیتی خود

چارچوب نظری

نظریه برساخت معنا

آن چه که فیلمساز از محیط عینی ارائه می‌کند، نه «تقلید» و ضبط واقعیت عینی، بلکه نوعی برساخت معنا و به عبارت دیگر «بازنمایی» است(کیسبی‌یر، ۱۳۸۳: ۵۸)

بازنمایی از منظر استوارت هال، تولید معنی برای مفاهیم ذهنی از طریق زبان است. هال بر این باور است که نظام بازنمایی نه از نظام منفرد، بلکه از راه‌های مختلف سازمان‌بخشی، دسته‌بندی و طبقه‌بندی مفاهیم تشکیل می‌شود و میان این مفاهیم روابط پیچیده پدید می‌آورد(هال، ۱۳۸۷: ۳۵۳)

از دیدگاه او، سه رویکرد بازتابی، ارادی و برساخت‌گرا در بازنمایی وجود دارند که چگونگی عمل بازنمایی معنا را تبیین می‌کنند(همان: ۳۵۶)

در رویکرد برساخت‌گرا نظام‌های نشانه‌ای، بازیگران اجتماعی هستند که از نظام‌های مفهومی فرهنگی و زبان‌شناختی خود و دیگر نظام‌های بازنمایی برای برساختن معنی استفاده می‌کنند. بازنمایی یک شکل از کنش و یک نوع عمل است که از اشیای مادی و آثار استفاده می‌کند، اما معنی نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکرد نمادین آن‌ها وابسته است؛ زیرا یک نشانه به جای یک مفهوم می‌نشیند و آن را بازنمایی می‌کند. به همین دلیل است که این نشانه در زبان به عنوان نشانه حامل معنی عمل می‌کند، یا آن طور که بر ساخت‌گرایان می‌گویند، بر معنی دلالت می‌کند. (همان: ۲۶۰)

بنابراین مبتنی بر نظریه برساخت‌گرایانه هال سینما واقعیت را بازتاب نمی‌دهد، بلکه مفاهیم بازنمایی شده در فیلم از فیلتر ذهن کارگردان گذر کرده و بر این قانون استوار است که «چه مطالبی باید برای انعکاس انتخاب شوند و چگونه به بینندگان عرضه کردند.» (دالگرن، ۱۳۸۰: ۳)

در این پژوهش سعی داریم مبتنی بر رویکرد بر ساخت‌گرا به بازنمایی، چگونگی برساخت هویت جنسیتی در جشنواره چهلم را تحلیل کنیم و دریابیم که سینمای ۱۴۰۰ چه نوع زنانگی و مردانگی را در عرصه فرد، خانواده و جامعه برساخت کرده است.

روایت و برساخت هویت جنسیتی

لالر در تعریف روایت می‌گوید: «روایت شامل افعال و شخصیت‌هایی است که باید در یک طرح کلی گرد هم آیند. عنصر اصلی روایت، طرح آن است که در فرایند نقل داستان به وجود می‌آید.» (لالر، ۱۳۹۴: ۳۲)

باربارا هاردی معتقد است ما روایت‌های بی‌شماری از رویدادها می‌سازیم و در خلال همین روایت‌هاست که به خود و دیگران معنا می‌بخشیم. (هاردی، ۱۹۷۵، به نقل از همان: ۲۹)

در این بین نقش سینما به عنوان یکی از عناصر مهم روایت‌سازی در جهان اجتماعی حائز اهمیت است. سینما با روایت‌های برساختی از جنسیت (زنانگی/ مردانگی) می‌تواند به مثابه فرایند معناسازی عمل کند که تفسیر مخاطب از خویشتن و جهان پیرامون را تحت تأثیر قرار دهد، چرا که به گفته لالر «روایت‌ها، تنها شرح وقایع نیستند، بلکه فرایندهایی معنابخش و ابزارهایی تفسیری هستند که افراد از طریق آن، زندگی‌شان را درک می‌کنند و هویت خود را به دست می‌آورند.» (لالر، ۱۳۹۴: ۳۰)

لالر از مفهوم گزینش برای بیان چگونگی برساخت هویت استفاده می‌کند و می‌نویسد: «افراد برای روایت خود دست به تفسیر و گزینش می‌زنند. آن‌ها از بین میلیون‌ها خاطره و حادثه، تنها خاطراتی را انتخاب می‌کنند که یک روایت خاص را می‌سازند.» (لالر، ۱۳۹۴: ۳۴)

این دقیقاً همان روایت‌سازی سینمایی از زنانگی/ مردانگی است که با استفاده از چینش مؤلفه‌های شخصیتی در زنجیره همنشینی و حذف و گزینش ویژگی‌هایی خاص در زنجیره جانشینی، هویت‌های منحصربه‌فرد داستان خود را برساخت می‌کند؛ چرا که «معنا از تمایزهای دوگانه میان دال‌ها ناشی می‌شود: تمایز همنشینی (چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم) و تمایز جانشینی (چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم)» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۷)

کارگردان با استفاده از این تمایزها در هر روایتی، ویژگی‌های شخصیتی معینی را انتخاب و بازنمایی می‌کند.

اهمیت سینما در برساخت هویتی این است که ساخت روایت و هویتمندی، امری فردی نیست و روایت هر فرد وابسته به وضعیت اجتماعی اوست. یان هاکینگ می‌نویسد: «داستان‌هایی که از خود و برای خود می‌گوییم، ثبت آنچه انجام داده‌ایم و احساسی که داشته‌ایم نیست، بلکه آن‌ها باید با بقیه دنیا و روایت‌های بقیه افراد حداقل از لحاظ ظاهری هماهنگ باشند.» (هاکینگ، ۱۹۹۵، به نقل از همان: ۳۷) و سینما درست نقش میانجی را در این ایجاد هماهنگی بازی می‌کند. سینما حدفاصل بین فهم از خود و شخصیت سینمایی را از بین می‌برد و جهان فیلم، بستر مشترک خودها و هویت‌های مختلف می‌شود. به عبارتی فیلم از طریق «روایت، فرد منفرد را با مفهومی از فرد که در شبکه‌ای از روابط اجتماعی قرار گرفته و خلق شده، جایگزین می‌کند.» (همان: ۴۰)

بنابراین توجه به ساختار روایی شخصیت، کمک می‌کند تا علاوه بر کسب آگاهی نسبت به نحوه برساخت هویت، به ویژه ایدئولوژی‌های موجود در فیلم را شناسایی کنیم.
(Hansen, 1998: 142)

روش تحلیل

در این پژوهش سعی داریم با نگاهی جامع به ۲۲ فیلم اکران شده در چهلمین جشنواره فیلم فجر، هویت جنسیتی (زنانگی/ مردانگی) را در سه عرصه فرد، خانواده و جامعه تحلیل کنیم. برای دستیابی به نظام معنایی فیلم‌ها در این سه عرصه، تلفیقی از روش کمی و کیفی را برگزیدیم. «پژوهش روش‌های آمیخته و چندروشی یک روش‌شناسی است» (ژوستاک، ۱۳۹۸: ۲۲۲)، که انواع مختلفی دارد. در این میان، روش‌های آمیخته کیفی‌گرا، روش‌هایی هستند که در آن رویکرد کیفی، برتری دارد. هس بابیر می‌نویسد: «یکی از ابعاد مهمی که ویژگی پروژه روش‌های آمیخته کیفی‌گرا را مشخص می‌کند تعهد به برتری رویکرد کیفی است که هسته پروژه کلی پژوهش روش‌های آمیخته را شکل داده و نقش ثانویه به رویکرد و روش کمی در طرح روش‌های آمیخته می‌دهد. نقش روش ثانویه یا کمکی پرسیدن خرده سؤالات یا مجموعه‌ای از خرده سؤالات است که به تدوین یا روشن‌سازی سؤال/ سؤالات کلی اصلی پژوهش‌های کیفی‌گرا کمک می‌کند.» (هس‌بایبر، ۱۳۹۸: ۳۴)

در پژوهش روش‌های آمیخته ادغام یافته‌ها به این معنی است که داده‌ها شبیه به یک مکالمه با یکدیگر گفت‌وگو کنند و در نهایت گزارشی تهیه شود که تنها از طریق کنار هم قرار گرفتن همه داده‌ها، معنابخش باشد. (مکسول، ۱۳۹۸: ۳۴۷)

با توجه به گستردگی جامعه پژوهش از یک سو و عمیق بودن دلالت‌های جامعه‌شناختی و روانشناختی مسئله جنسیت از سوی دیگر، استفاده از یکی از روش‌های کیفی، نتیجه مطلوب را حاصل نمی‌کند و تمامیت مسئله جنسیت در جشنواره چهلم را منکشف نمی‌سازد. بنابراین در این پژوهش، از روش کمی و کیفی استفاده می‌کنیم.

در ابتدای مقاله قصد داریم طبقه‌بندی مشخصی از زنانگی و مردانگی از حیث موقعیت‌ها و ویژگی‌های شخصیتی و فردی ارائه دهیم. بدین منظور برای توصیف و تفسیر ویژگی‌های فکری – کنشی شخصیت‌ها از روش تحلیل مضمون استفاده شده است. تحلیل مضمون، «روشی برای شناخت، تحلیل و گزارش الگوهای موجود در داده‌های کیفی است. این روش، فرایندی برای تحلیل داده‌های متنی است و داده‌های پراکنده و متنوع را به داده‌هایی غنی و تفصیلی تبدیل می‌کند.» (Braun, Clarke, 2006) ، به نقل از (عابدی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۵۳)

تحلیل مضمون صرفاً روش کیفی خاصی نیست، بلکه «فرایندی است که می‌تواند در اکثر روش‌های کیفی به کار رود. به طور کلی، تحلیل مضمون، روشی است برای: الف. دیدن متن؛ ب. برداشت مناسب از اطلاعات ظاهرا نامرتبط؛ ج. تحلیل اطلاعات کیفی؛ د. مشاهده نظام‌مند شخص.» (Boyatzis, 1998: 77)

روش تحلیل مضمون ما را یاری می‌کند تا با بررسی کلی شخصیت‌های زن و مرد در جشنواره چهلم، مضامین اصلی و فرعی هویت جنسیتی برساخت شده در این آثار استخراج شود و توصیفی غنی از این بازنمایی حاصل گردد.

پس از این که به طبقه‌بندی مفهومی از زنانگی و مردانگی در عرصه شخصیت فردی دست یافتیم، برای تحلیل زنانگی و مردانگی در خانواده و جامعه، از پرسش‌نامه استفاده می‌کنیم. به این منظور ابتدا از روش «مصاحبه گروه تمرکز» یا همان «گروه کانونی» استفاده شد که طی آن برای تدوین محورهای پرسش‌نامه، از دیدگاه اساتید سینما، و اساتید جامعه‌شناسی بهره گرفتیم. «مصاحبه گروه تمرکز»

شکلی از مصاحبه گروهی، شامل مصاحبه همزمان تعدادی از افراد است که متمرکز بر پرسش و پاسخ‌های مطرح شده بین محقق و مصاحبه‌شوندگان است. (مورگان، ۱۳۹۴: ۱۷)

در این روش، جنبه‌های گوناگون یک بحث، عمیقاً بررسی می‌شود و گروه مشارکت‌کننده به وسیله سازمان‌دهنده‌ی تحقیق، هدایت می‌شود تا یک مباحثه پویا و طبیعی ایجاد شود. (محمدپور، ۱۳۸۹: ۱۸۱)

با طبقه‌بندی نظر کارشناسان و فرآوری داده‌ها مبتنی بر مطالعات پژوهشگر، «فرم تحلیل» فیلم‌ها تدوین شد و در دسترس شش تحلیل‌گر فیلم قرار گرفت.

در این بخش با طراحی گویه‌ها و پاسخ‌گویی شش تحلیل‌گر به گویه‌ها، چگونگی زنانگی و مردانگی در خانواده و جامعه ذیل محورهای مشخصی، تحلیل شد. هر محور، طیف پنج نمره‌ای از یک دوگانه است که منتقد می‌تواند از بین (۲+)، (۱+)، (۰)، (۱−)، (۲−)، نمره ای را انتخاب کند. در پایان با ورود داده‌های پرسش‌نامه به نرم‌افزار spss خروجی نهایی استخراج و به شکل نمودار ارائه شد. در ادامه سؤال‌های پرسش‌نامه بیان می‌شود: (جدول ۱)

نکته مهم این است که در طراحی سؤال‌های پرسش‌نامه سعی شده، نتیجه غایی مفهوم در فیلم در نظر گرفته شود، به عنوان مثال ممکن است فیلمی کشمکش بین زوجین را نمایش دهد، اما نتیجه این نمایش، القای معنای مثبت و ارتقای مهارت حل مسئله در مخاطب باشد، در مقابل ممکن است فیلمی با نمایش کشمکش، صرفاً فضایی سیاه را بازنمایی کند که نتیجه‌ای جز یاس یا شک در مخاطب نداشته باشد. بنابراین شش تحلیل‌گر که متشکل از سه دکترای ارتباطات و سه دانشجوی ارشد رسانه‌اند با نگاهی به ساختار کلی معنایی فیلم، در هر محور نمره‌ای را انتخاب می‌کنند.

یافته‌ها

زنانگی در عرصه فرد

با تحلیل مضامین اصلی و فرعی مرتبط با شخصیت‌های زن در آثار جشنوراه چهلم، به سه مضمون کلی می‌رسیم: «طردشدگی»، «عشق‌ورزی» و «اثبات خویشتن». فیلم‌ها در این سه محور با رویکردهای مختلف، زنانگی را بازنمایی کرده‌اند که در تصویر ذیل مشاهده می‌شود:

موقعیت اول: طردشدگی (جدول ۲)

در فیلم‌های «بی‌مادر»، «شهرک»، «شب طلایی»، «بدون قرار قبلی»، «نمور» و «بی‌رویا» به تماشای زنانی می‌نشینیم که از سوی خانواده یا جامعه، طرد شده و کنار گذاشته شده‌اند.

در «بی‌مادر»، مرجان به دنبال زنی برای اجاره رحم و فرزنددار شدن است. مهروز نیز زنی طرد شده از سوی شوهر است و برای درمان بیماری پسرش حاضر است هر کاری انجام دهد. مواجهه این دو زن به ایجاد فرزندی جدید می‌انجامد. در این بین امیرعلی، همسر مرجان که ابتدا رابطه عاشقانه‌ای با همسرش دارد به تدریج به مهروز دل می‌بندد و این آغاز طرد شدن مرجان است.

در «شهرک»، نوید عاشق هماست، اما وقتی برای بازی در یک فیلم به محل فیلمبرداری می‌رود، باید طبق نقشی که دارد عاشق دختری به نام فرشته شود. نوید کم کم در نقش خود فرو می‌رود و هما را کنار می‌گذارد.

در «بی‌رویا» شاهد طردشدگی عمیق‌تر و پیچیده‌تر زنان در جامعه هستیم. طردی که به صورت سیستمی از سوی جامعه پدرسالار ایرانی صورت می‌گیرد. در این فیلم، زیبا از سوی مردان خانواده طرد شده تا حدی که پدر و برادرش برای او مجلس ختم گرفته‌اند. از منظر فیلم، طردهای مردسالارانه در ایران از سوی حاکمیت تشدید می‌شود. زمانی که رویا، زیبا را برای اعلام مفقودی به کلانتری می‌برد، اثر انگشت زیبا را در سامانه وارد می‌کنند، اما سامانه هیچ اطلاعاتی از زیبا ارائه نمی‌کند. حتی مرگ او را نیز اعلام نمی‌کند، گویی زیبا از اول وجود نداشته است و مخاطب در این ابهام فرو می‌رود که چرا هیچ اثری از زیبا در سامانه سراسری دولت نیست.

طردشدگی در فیلم منحصر در زیبا نیست، بلکه از سوی دیگر، به طرز غلیظتر و شدیدتری شاهد طردشدگی رویا هستیم. رویا، در خانه‌اش به زیبا پناه می‌دهد و به تدریج زیبا، هویت رویا را می‌رباید و در دل بابک همسر رویا جا باز می‌کند. بابک نیز براحتی رویا را از خانه بیرون می‌کند.

در «نمور»، دلارام عاشق بهروز است و از وی بچه‌دار می‌شود، اما بهروز به خاطر ترس از مناسبات اجتماعی، دلارام را رها می‌کند.

طردشدگی در « برف آخر»، از سوی جامعه صورت می‌گیرد. داستان درباره دخترانی است که عاشق می‌شوند و جامعه عشقشان را برنمی‌تابد. از آن جا که ماندن در روستا باعث طرد شدن یا حتی کشته شدن می‌شود، دختران تصمیم به ترک دیار و خانواده می‌گیرند.

طردشدگی در «بدون قرار قبلی» از جنس فیلم‌های قبل نیست. «یاسمین» به خاطر فرزندی که دچار اوتیسم است از سوی همسر آلمانی‌اش طرد می‌شود. اما او تسلیم این طرد نمی‌شود و به موازات فعالیت اجتماعی خود، شرایط نگهداری سخت فرزندشان را نیز به عهده می‌گیرد. در ادامه به خاطر وصیت پدرش به مشهد می‌رود و در آن‌جا هویت گمشده خویش را می‌یابد.

در «علفزار»، سارا مدام از سوی مادرشوهرش که زنی مقید و چادری است، تهدید می‌شود که اگر شکایت از مجرمین تجاوز را دنبال کند و باعث بی‌آبرویی خانواده همسرش که از مسئولین سرشناس هستند بشود، او را به زور طلاق داده و فرزندش را از وی می‌گیرند [البته در انتها مادرشوهر کوتاه آمده و او را برای راهی که

انتخاب کرده، آزاد می‌گذارد]. سارا همچنین از سوی خانواده‌اش نیز طرد شده و هیچ یک به کمک او نمی‌آیند تا اثبات کنند که در باغ، تجاوز وحشیانه‌ای به زنان صورت گرفته. تنهایی وی به حدی است که بازپرس خطاب به وی می‌گوید: «خانواده‌ات حرفت رو قبول ندارن، من قبول کنم؟»

موقعیت دوم: عشق ورزی به خانواده: در این موقعیت، زن محور عاطفی خانواده بازنمایی شده است. این شخصیت‌ها هرچند هر یک مشکلاتی دارند، اما در کشمکش بی‌پایان، تناقض‌های یاس‌آور و اثبات زنانگی برای خانواده یا جامعه نیستند. (جدول ۳)

در «بدون قرار قبلی»، شخصیت فرعی «نرگس» مادری سرزنده و شاغل است که مهمان‌نوازی، صمیمیت و بامزه‌گی‌اش شباهت زیادی با زن ایرانی دارد.

در «هناس»، شهره عاشق شوهرش است و پس از فراز و فرود بسیار، در این تناقض درونی یعنی احترام به علایق همسر [ماندن در مرکز انرژی هسته ای] یا توجه صرف به نگرانی‌های شخصی‌اش، دست به انتخاب می‌زند و بر ترسش فائق آمده و همسر را در راه سختی که انتخاب کرده همراهی می‌کند.

در «موقعیت مهدی» دو زن قهرمان (همسران حمید و مهدی باکری) می‌بینیم که هم نماد عشق‌ورزی‌اند و هم نماد صبر و همراهی با حق. آنان بر دوری از همسر و مشکلات این دوری چنان عاشقانه صبر می‌کنند که بخش مهمی از روایت فیلم بر محور این عاشقانگی رقم می‌خورد.

در «شادروان»، پری شخصیتی صمیمی دارد و پشتیبان خانواده است. خانواده که به تازگی پدر از دست داده، در اثر فقر نمی‌تواند جنازه پدر را از بیمارستان تحویل بگیرد. از سویی سیل مهمان‌ها از تهران رسیده و در خانه‌شان اتراق کرده‌اند. در این بین پری هم کمک حال مادر است و هم برای مشکل جنازه پدر، برادر را یاری می‌کند. در آخر در دوراهی عشقی که برادر را از پا انداخته، ورود می‌کند و او را کمک می‌کند تا مانع خوشبختی آهو نشود.

در «ماهان»، آفرین به خاطر عشقی که به همسر دارد پای بدخلقی‌ها، تصمیمات فردمحور و لجبازی‌های او صبر می‌کند تا ماهان بتواند بر بیماری سختی که دچارش شده فائق آید.

در «ملاقات خصوصی» پروانه ناخواسته در دام خرید و فروش مواد مخدر برای زندانیان می‌افتد. اما برای نجات همسرش از زندان و پرداخت بدهی او، از میانه راه آگاهانه این کار را انجام می‌دهد و در نهایت خود نیز گرفتار می‌شود.

موقعیت سوم: اثبات خویشتن: موقعیت دیگری که در فیلم‌های جشنواره چهلم مشاهده می‌شود «اثبات خویشتن» است. (جدول ۴)

در «خائن‌کشی» زنانی که عیاران را در دزدی از بانک همراهی می‌کردند به صراحت بیان می‌دارند که برای اثبات هویت خود و توانمندی‌هایشان در این راه سخت پیشقدم شده‌اند. در «دسته دختران» نیز سیمین در همین موقعیت قرار دارد و برای کسب اجازه از پدر برای حضور در جنگ، خود را با برادرانش مقایسه می‌کند. دوست دارد شبیه کماندوهای ارتش قوی باشد از پشت جبهه بودن و خدمات زنانه بیزار است.

در «برف آخر» رعنا مدنی، زن مستقل و تنهایی را می‌بینیم که به خاطر دروغی که در رابطه قبلی‌اش شنیده، رابطه را گسسته و به منطقه‌ای دور آمده. محافظ گرگ‌هاست و آن‌ها را به زیستگاه طبیعی‌شان روانه می‌کند و به عبارت دیگر، همچنان که از نامش پیداست از جهان مدنیت آمده، لکن در اینجا نیز دوام نیاورده و دامپزشک را به خاطر دروغی که از وی می‌شنود، ترک می‌کند. خانم رعنا مدنی در گیرودار هیچ رابطه یا ساختاری نیست.

مردانگی در عرصه فرد

مردان جشنواره چهلم در یک دسته‌بندی چهارگانه قابل طبقه‌بندی‌اند:

موقعیت اول: جنگنده‌ی خانواده مدار: در این موقعیت، مردانی را شاهدیم که از سویی، فعالانه برای رسیدن به هدفی والا می‌جنگند و از سویی نه منفک از خانواده بلکه در چارچوب خانواده‌اند؛ خانواده‌ای که حامی آن‌هاست و آن‌ها نیز متقابلا پشتیبان آن‌هایند. (جدول ۵)

در «موقعیت مهدی»، مهدی و حمید نماد بارز این طبقه‌اند. فیلم مشخصاً روی روابط خانوادگی این قهرمان‌ها تمرکز کرده و این تمرکز باعث شده بازنمایی لطیفی از جنگندگی این فرماندهان صورت گیرد.

در «۲۸۸۸» نیز مردانی را شاهد هستیم که برای دفاع از مرزهای هوایی کشور، از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کنند و از سوی دیگر، خانواده‌مدارند. هرچند بیژن فرصت چندانی برای رسیدگی به امور خانه را ندارد، اما فیلم شخصیت را کاملاً در چارچوب مردی خانواده‌مدار تعریف می‌کند و نه قهرمانی بی‌خانواده و فردی.

در «هناس»، داریوش مردی گذشته از جان است که هرچند می‌داند چه خطراتی او و خانواده‌اش را تهدید می‌کند، اما همچنان در هدفی که انتخاب کرده متزلزل نمی‌شود و سعی می‌کند به تدریج همسرش را نیز از نظر روحی به مرحله‌ای برساند که از تهدیدها نهراسد و بتواند در رسیدن به هدف، در کنار او بایستد نه در مقابلش.

«بیرو» روایت نوجوانی جنگنده است که برای رسیدن به قهرمانی، مقابل تمام سختی‌ها می‌ایستد و البته این قهرمانی را صرفاً برای خود نمی‌خواهد و یکی از اهداف مهمش کمک به خانواده و تغییر

وضعیت معیشت خانواده است. او هرچند برخوردهای تندی از پدر می‌بیند، اما هیچ گاه خانواده را کنار نمی‌گذارد و حتی پس از رسیدن به موفقیت‌های نسبی، برای تشکیل خانواده و ازدواج با دخترعمویش که سال‌ها او را دوست می‌داشته، اقدام می‌کند.

در «لایه‌های دروغ» سام هر دو ویژگی «جنگندگی» و «خانواده‌مداری» را داراست. او برای نجات همسرش از دست باند قاچاق، از هیچ خطری نمی‌هراسد و تا پای جان برای به دست آوردن همسرش می‌جنگد.

سلطه‌جوی زن‌ستیز: در سال‌های اخیر به خصوص در جشنواره چهلم، مردسالاری جامعه ایرانی، در درام‌های غیرمستقیم و پیچیده‌تری بازنمایی می‌شوند، به صورتی که محور اصلی فیلم صراحتاً روی برابری جنسیتی دست نمی‌گذارد، بلکه درام، فضایی می‌سازد که از دل آن، ظلم سیستمی و ساخت یافته نسبت به زن بازنمایی می‌شود: (جدول ۶)

فیلم «بی‌رویا» درامی سورئال است که فضای ذهنی یک بیمار اسکیزوفرن را نمایش می‌دهد، اما با توجه به نشانه‌های مختلف فیلم، متوجه می‌شویم رویا بیمار نیست، بلکه فیلم سعی کرده در این بستر، زبان ظریفانه‌ای برای بیان زن‌ستیزی ایرانی برگزیند. رویا و همسرش قصد مهاجرت دارند که رویا در خیابان با دختری بی‌نام و بی‌پناه مواجه می‌شود و او را پناه می‌دهد. دختر که حالا نامش را «زیبا» گذاشته‌اند خود را به فراموشی زده تا از گذشته سختش فرار کند. زیبا در حال انکار هویت سابق خویش است، همان هویتی که مردان خانواده‌اش نیز کتمان می‌کنند. هرچند مادر «زیبا» باور دارد که دخترش زنده است، اما پدر و برادر برای «زیبا» مجلس ختم گرفته‌اند تا شاید ننگ بی‌آبرویی که به زیبا الصاق شده را از دامان خانواده پاک کنند. موقعیتی دقیقاً شبیه به موقعیتی که پدر «خورشید» در فیلم «برف آخر» در آن قرار دارد. این انکار مردسالارانه به حدی قدرتمند و سیستماتیک است که حتی نام زیبا در سامانه مربوط به نیروی انتظامی‌نیز یافت نمی‌شود. گویی وقتی مردان خانواده تصمیم می‌گیرند، دیگر زنی نباشد، حاکمیت نیز آن زن را فراموش می‌کند.

زیبای بی‌هویت، کم کم سعی می‌کند هویت رویا را از آن خود کند و در دل بابک جا باز کند. بابک نیز با بی‌رحمی تمام، تدریجا او را جایگزین رویا می‌کند. خانواده و حتی جامعه رویا را پس می‌زنند تا مرد به راحتی بتواند زن مورد علاقه‌اش را جایگزین کند. تنها کسی که صراحتاً او را انکار نمی‌کند، دوست رویاست که زنی ساکت است و آن گاه که می‌خواهد درباره دروغ سیستمی‌خانواده حرفی بزند، دیگر اعضا او را ساکت می‌کنند؛ «زیبا: چه فرقی می‌کنه من یا تو؟ منم اولش برام سخت بود ولی کم کم عادت می‌کنی». این دیالوگ صراحتاً نشان از این دارد که مردان براحتی در جامعه ایرانی زنان را طرد می‌کنند و زنان برای یافتن هویت جدید مجبور به کنار آمدن با شرایطی هستند که متعلق به آنان نیست.

«برف آخر»، با بیانی استعاری به قتل ناموسی و کودک‌همسری در ایران اشاره می‌کند. «خورشید» دختر نوجوانی است که به خاطر علاقه به پسر همسایه و فرار از ازدواج اجباری با مردی هم‌سن پدرش، از خانه می‌گریزد و در سرمای کوهستان می‌میرد. تمام فیلم نمایشی است از جستجوی پدر تندخو و عصبانی در پی جسد دخترش، پدری که نمی‌خواهد ننگ فرار دختر را بپذیرد و آرزو می‌کند دختر توسط گرگ‌های کوهستان کشته شده باشد.

در «علفزار» شاهد طیف‌های مختلفی از مردان زن‌ستیز هستیم. از مسئولین گرفته تا مجرم‌های خرده‌پا. از برادر و شوهر گرفته تا غریبه. داستان درباره علفزاری از هرزگی است؛ از هرزگی جنسی تا هرزگی قضایی. از سویی شاهد مردانی هستیم که وحشیانه به زنان تجاوز می‌کنند و از سوی دیگر شاهد مردان متصل به حاکمیتیم که سعی دارند به خاطر آبرو، این وحشی‌گری را کتمان کنند.

در «ملاقات خصوصی»، مردان شبکه‌ای از توزیع مواد مخدر در زندان دارند، شبکه بسیار پول‌ساز که از ابزار زنان استفاده می‌کند. مردان، همسران خود را وادار می‌کنند تا در این شبکه قاچاق، خدمت‌رسانی کنند چون تنها کسانی که می‌توانند در اتاق ملاقات خصوصی زندان حاضر شوند، همسران هستند. آن‌ها مواد را از بیرون به داخل زندان قاچاق می‌کنند و بالاجبار عامل بی‌اراده‌ای برای ثروت‌اندوزی مردان فاسد می‌شوند.

در «نمور» نیز با مردی هوسران مواجهیم که از عشق دلارام سوء ستفاده می‌کند، اما تبعات آن را نمی‌پذیرد و به محض باردار شدن دلارام او را رها می‌کند.

در «شب طلایی» با حامد مواجهیم؛ مردی قلدر که در مواقع خلوت به هر بهانه‌ای همسر خود را کتک می‌زند، اما به خاطر آبروداری سیمین، وحشی‌گری او از دید بقیه مخفی می‌ماند. او به حدی متظاهر است که حتی دوربین نیز وحشی‌گری‌اش را نمایش نمی‌دهد و تا میانه‌های فیلم هرچند گاهی مخاطب به خوی تند حامد شک می‌کند، اما همچنان نمی‌فهمد که او چه رفتاری با همسرش دارد.

مستاصل و ناتوان: وجه دیگر بازنمایی از مردانگی در جشنواره چهلم، استیصال و ناتوانی است. مردانی که ساختار نابرابر طبقات اجتماعی یا ضعف و فساد حاکمیتی باعث شده علی‌رغم تلاش‌ها، درجا بزنند. (جدول ۷)

بارزترین فیلم در این طبقه، «شادروان» است. از ابتدای فیلم تا انتها روند نزولی شخصیت نادر را شاهدیم. شخصیتی که در سراسر فیلم

برای رسیدن به ابتدایی‌ترین نیازهایش مثل تدفین پدر، ازدواج با دختری که عاشق اوست، مهمان‌داری آبرومند از عزاداران فامیل و ... می‌جنگد، اما هر بار شکست‌خورده‌تر از بار قبل، شرمنده خود و خانواده می‌شود. در نهایت مجبور می‌شود از عشق خود دست بکشد، زیرا می‌داند معشوق، با مردی دیگر خوشبخت‌تر خواهد بود.

رسول در «نگهبان شب» نیز وضعی بهتر از نادر ندارد. او که از شهرستان برای یافتن کار راهی تهران شده، در دام خرده‌دلالی کلاهبردار (بهرام کلانی) می‌افتد. گویی از سر ترحم با دختر یک پیرمرد آلزایمری ازدواج می‌کند و او را در اتاقکی که در یک پروژه ساختمانی مخصوص نگهبان است، سکنی می‌دهد؛ اتاقکی که با منت از سوی بهرام با عنوان «پنت‌هاوس» ساختمان صدقه داده شده. رسول هم مورد سوء استفاده حاکمیت است، هم مورد سوء استفاده دلال خرده‌پا. مراسم ساده عروسی‌اش در روز انتخابات و دعوتش برای حضور پای صندوق رأی و گزارش ویژه تلویزیون از حضور عروس و داماد در پای صندوق رای، به نوعی بازنمایی سوء استفاده حاکمیت از امثال رسول است؛ حاکمیتی که بدون توجه به بی‌گناهی او، او را به جای بهرام به زندان می‌اندازد. بهرام نیز با اهدای هدایایی مثل تلویزیون و ... سعی می‌کند بار عذاب وجدان خود را کم کند، اما فی‌الواقع هم حاکمیت هم دلال خرده‌پا با یک هم‌افزایی سیستمی، رسول و امثال رسول را به استیصال و ناتوانی کشانده‌اند.

«خائن‌کشی» مردهایی بزن بهادر بازنمایی کرده که برای هدفی ارزشمند خود را به خطر انداخته‌اند، اما در نهایت به خاطر همان هدف یعنی دکتر مصدق مغلوب می‌شوند و جان خود را از دست می‌دهند. توصیه دکتر مصدق مبنی بر اعتماد به ارتش، باعث می‌شود، تمام تلاش‌های این مردان بی‌ثمر شود و در آخر به دست ارتش کشته شوند.

تردید و عدم قطعیت: وجه مهم دیگری از مردانگی در جشنواره چهلم، تردید و عدم قطعیت است. مردانی که بر اوضاع مسلط نیستند و در فهم خود و دیگری و یا در روابطشان عمیقاً تردید دارند. (جدول ۸)

وجه بارز این تردید در فیلم «شهرک» بازنمایی شده است. نوید عاشق بازیگری است و برای رسیدن به این آرزو وارد شهرک مرموز فیلمبرداری می‌شود. نوید در این شهرک با حوادث عجیبی برخورد می‌کند و در تمام فیلم دچار تردیدهای عمیقی است. هم تردید در خویشتن واقعی و هم تردید در ماندن یا رفتن. در نهایت او سعی می‌کند، خانه جدید شخصیتش را در همین تردیدها بسازد و با پاک کردن صورت مسئله، مختصات جهان موهوم جدید را بپذیرد.

احمد خسروی در «مردبازنده» نیز همین ویژگی‌ها را دارد. او در نوع برخورد با فرزندش، در عادت‌هایی که رهایش نمی‌کنند، و به طور کلی در چیزی که هست تردید دارد. از سویی می‌خواهد همه دوست نداشتنی‌هایش را مثل همان دندان کرم خورده بکشد و دور بیندازد، از سویی عمیقاً به این دوست نداشتنی‌ها متصل است و باید کجدار و مریض بسازد. از سویی کمیسر آگاهی است، از سویی قاتل را فراری می‌دهد. از سویی متشرع است و رفتارهای پسرش را برنمی تابد، از سویی زمینه مهاجرت پسرش و دوست‌دختر پسرش را فراهم می‌کند و به نوعی مختصات فکری فرزندش را می‌پذیرد. در پایان، زمانی که پس از همه تلاش‌های بی‌ثمرش برای از بین بردن مافیای فساد آقازاده‌ها، توسط نیروی بالادستی توبیخ می‌شود، با خنده‌ای یأس‌آلود، خلاف حرکت ماشین‌ها در اتوبان به راه می‌افتد.

دامپزشک در «برف آخر» نیز شخصیتی مردد و منزوی است. او که به خاطر سوختگی در آتش‌سوزی، از سوی همسرش طرد شده، انزوا گزیده و در برقراری رابطه مجدد با زنان مردد است. دامپزشک بین دو شخصیت آشکار و پنهان در نوسان است: شخصیتی آرام و دلسوز و دوستدار حیوانات؛ و شخصیتی انتقام‌جو که شبانه به شکار گرگ‌ها می‌رود تا انتقام سوختگی خود را از آن‌ها بگیرد.

زنانگی و مردانگی در خانواده

زنانگی و مردانگی در خانواده در قالب «نقش‌های جنسیتی پدری و مادری»، «روابط عاطفی زوجین» و «مشکلات خانوادگی» بررسی شده است:

مادری و پدری: نتایجی که از فرم‌های تحلیل‌گران در رابطه با چگونگی بازنمایی مادری و پدری استخراج شد، در جدول شماره ۹ قابل مشاهده است: (جدول ۹)

با توجه به نتایج می‌توان گفت سینمای ۱۴۰۰ بازنمایی نسبتاً موجهی از مفهوم مادری ارائه داده است. بافت فرهنگی جامعه ایرانی، مادر و مادری را امری مقدس می‌داند و بازنمایی منفی از این نقش، چندان برای مخاطبان خوشایند نیست. همان‌طور که در نمودار ذیل مشاهده می‌شود، در غالب فیلم‌ها، شخصیت مادر در گویه‌های طراحی شده نمره قابل قبولی کسب کرده است.

در مقابل، نقش پدری سال‌هاست که هم در سینما و هم در سریال‌های تلویزیونی به شدت تخطئه می‌شود. در بسیاری آثار، پدرها یا مردانی مستبدند، یا بی‌عرضه‌هایی نادان که اسباب خنده مخاطب را فراهم می‌کنند.

پدر در «بیرو» هر چند غیرقابل انعطاف است، اما خیرخواه فرزند است و سعی دارد علیرضا را از آینده‌ای نامعلوم برحذر کند.

پدر در «بدون قرار قبلی» نقش یک هادی را بازی می‌کند، هادی ای که هرچند غایب است، اما دست فرزند را می‌گیرد و قدم به قدم او را به عمق زیبایی‌های معنوی و سنت‌های اصیل ایرانی می‌برد.

در «بی‌رویا» و « برف آخر» با پدرهایی مواجهیم که راضی به مرگ

فرزند هستند تا در نظام پدرسالار ایرانی ننگ بی‌آبرویی نخورند.
در «بی‌مادر» و «نمور»، پدر شخص سیاهی است که نمی‌خواهد مسئولیت فرزندش را بپذیرد و او را رها می‌کند.
در «ملاقات خصوصی»، «شادروان» و «شب طلایی» پدرهایی را می‌بینیم که وبال خانواده‌اند. در «ملاقات خصوصی»، پدر معتاد حتی عرضه دزدی هم ندارد و باعث می‌شود هم خود و هم پسر لاتش به دام پلیس بیفتند. در «شادروان» به گونه‌ای دیگر با این نوع پدر آویزان مواجهیم؛ پدری که مرض قند دارد با خوردن یک جعبه شیرینی خامه‌ای می‌میرد. ادامه‌ی فیلم روایتی است از دست و پا زدن شخصیت‌ها برای تطهیر اشتباهات پدر. پدری که نتوانسته در طول عمرش پس‌اندازی برای کفن و دفن خود آماده کند، قبل از ازدواج رسمی، همسرش را باردار کرده و از ترس بی‌آبرویی به شهری دیگر مهاجرت کرده، و در آخر، پدری که حتی مدیریت شکم خود را ندارد.
در «شب طلایی» با پدری پول‌دوست مواجهیم که کل خانواده را برای یافتن شمش طلای گمشده‌اش بسیج می‌کند. او نه تنها به احساسات همسر و فرزندانش بی‌توجه است، بلکه به خاطر ضرب و شتم همسرش، مورد مواخذه فرزندان قرار دارد. دختر برای انتقام از پدر، شمش او را مخفی می‌کند تا پدر را به خاطر رفتارهای زشتش تنبیه کند.
فیلم «۲۸۸۸» اشاره درستی به رابطه پدر و فرزندی نمی‌کند و صرفاً بر فقدان تمرکز می‌کند. پدر در فیلم «۲۸۸۸» به صورت منفی بازنمایی نشده، اما رابطه‌ای پدرانه یا نقشی فعال در مواجهه با فرزندانش نیز ندارد و بنابراین نمره صفر گرفته است.
پدر در «مردبازنده» سردرگم است. می‌خواهد اقتدار داشته باشد، اما فرزند اقتدار او را و بلکه کلاً هویت او را به رسمیت نمی‌شناسد. فرزند، پدر را بابت همه نبودن‌هایش مواخذه می‌کند و پدر هیچ دلیل محکمی برای کم‌کاری‌هایش نمی‌آورد. او در آخر برای به ایجاد رابطه‌ای مسالمت‌آمیز با پسرش، از همه خط قرمزهای خود عبور می‌کند و پسر را همچنان که هست می‌پذیرد.
«ماهان» به طور کلی پدر و مادر را از داستان خود حذف کرده و روایت را مبتنی بر روابط یک زوج و ارتباطاتی که با دوستان صمیمی‌شان دارند جلو برده است. اگرچه در بسیاری از فیلم‌ها، پدر و مادر بازنمایی نمی‌شوند؛ اما غیاب پدر و مادر در داستان «ماهان» غیابی معنادار است. «ماهان» مردی را روایت می‌کند که درگیر بیماری می‌شود و سعی دارد روحیه خود را بازیابد. این نوع بازیابی روحی در فرهنگ ایرانی، در وهله اول عمیقاً وابسته به ارتباط عاطفی فرد با خانواده‌اش است، در صورتی که فیلم خانواده ماهان را به کلی حذف کرده و بازیابی روحی را صرفاً تلاشی خارج از پیوند والد – فرزندی بازنمایی کرده است.

روابط عاطفی زوجین: روابط عاطفی زوجین در طیفی از علاقمندی و تنفر در فیلم‌ها ارزیابی شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود روابط زوجین در سینمای امسال، تا حد زیادی قابل قبول است و روابط زن و شوهر منحصر در خیانت و کشمکش و دشمنی نبوده است: (جدول ۱۰)
در «موقعیت مهدی» رابطه حمید و حامد باکری با همسرانشان سرشار از عطوفت و مسئولیت‌پذیری است. این دو هرچند نمی‌توانند زمان زیادی را در کنار همسر باشند، اما جنگ نتوانسته آن‌ها را به جنگ‌جویانی خشن تبدیل کند، بلکه این دو لطافت‌ها و مهرورزی‌های خاص خود را دارند و از کوچک‌ترین فرصت‌ها برای شاد کردن همسر استفاده می‌کنند.
در «هناس» نیز با زن و شوهر عاشقی مواجهیم که در پذیرش خطر به خاطر منافع ملی هم‌قدم‌اند. هرچند زن در ابتدا سعی دارد شوهر را از خطر دور کند، اما در نهایت به هدف شوهر ایمان می‌آورد و با او همراه می‌شود.
در «بدون قرار قبلی» رابطه شیرینی بین نرگس و همسرش بازنمایی شده است. نرگس شخصیتی فرعی است، اما شور و هیجانش و نوع تعاملات آشنایی که با اطرافیانش به خصوص همسرش دارد او را در این فیلم ماندگار کرده است.
«بی‌مادر» و «ملاقات خصوصی» هریک توانسته‌اند عشق بین زن و شوهر را نمایش دهند، منتها این عشق با مانع مواجه می‌شود؛ در «بی‌مادر» از بین می‌رود و در «ملاقات خصوصی» ابتدا مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد و سپس به خلاف آغشته می‌شود.
در «دسته دختران» شاهد رابطه سرد بین خانم کمالی و همسرش هستیم. با این که همسر از او می‌خواهد مرگ فرزندان را فراموش کند و به زندگی برگردد، اما خانم کمالی گویی قصد دارد از خود انتقام بگیرد و به نحوی با کشته شدنش در جنگ به بچه‌هایش بپیوند. وجیهه نیز که دیگر تحمل رفتارهای همسرش را ندارد او را ترک کرده و وارد جبهه‌ها شده است، در آخر وجیهه که می‌بیند همسرش از رفتارهایش پشیمان شده، نزد او بر می‌گردد.
در «نمور» روابط بین برادر دلارام و همسرش روابط خوشایندی است، همچنان که در «نگهبان شب» نیز رابطه علاقمندانه رسول با همسر کر و لالش به دل می‌نشیند. در «ماهان» هرچند زن و شوهر با همدلی سعی می‌کنند با بیماری همسر مقابله کنند، اما ماهان گاها رفتارهای عصبی، خشک و لجبازانه‌ای با آفرین دارد و آفرین مدام در حال سازش است و نمی‌توان گفت روابط این دو نفر روابط دوسویه و بالغانه‌ای است.
در «بی‌رویا» رابطه عاشقانه‌ای را شاهد هستیم که کم کم به نفرت بدل می‌شود. در «شب طلایی» رابطه بین نسرین و همسرش،

رابطه‌ای آکنده از تنش و انزجار است. در «علفزار» همه نوع خانواده‌ای را شاهدیم: سارا مورد تجاوز قرار گرفته و همسرش در همان حادثه از سوی مجرمین چاقو خورده و در بیمارستان است. نگرانی و اندوه سارا نسبت به همسرش مشخص می‌کند رابطه خوبی بین این دو برقرار است. از سوی دیگر، شبنم خواهر سارا، با وجود علاقمندی شوهرش نسبت به او، هر هفته به همسرش خیانت می‌کند. خواهرشوهر سارا نیز رابطه خوبی با همسرش ندارد. شوهر او که مردی منفعت‌طلب است از همسرش می‌خواهد در برابر تجاوز گروهی به وی سکوت کند تا موقعیتش را از دست ندهد.

در «برف آخر» خانم مدنی از ترک یار قبلی می‌گوید، و این را افتخارآمیز می‌داند که اگر از یار دروغی شنیدی طوری او را ترک کنی که دستش هم به تو نرسد، چه برسد به این که فرصتی برای توضیح به او بدهی. دامپزشک نیز با این که روابط عاشقانه‌ای با همسرش داشته، اما پس از سانحه آتش‌سوزی و سوختن بخشی از بدنش، توسط همسرش ترک شده است. پدر و مادر خورشید هم روابط سرد و پرتنشی دارند. مادر خورشید عمیقاً از شوهر خود می‌ترسد و به هنگام مشکلات از دامپزشک روستا کمک می‌خواهد و وقایع را از شوهرش پنهان می‌کند.

در «۲۸۸۸» روابط بین زوجین منحصر در طلب‌کاری و جروبحث سپیدار با همسرش بیژن است. سپیدار نمی‌تواند موقعیت خطیر همسر را درک کند و دائما او را بابت نبودن‌هایش مواخذه می‌کند.

در «مردبازنده» زن چادری از هوسرانی شوهر دلگیر است، اما چون از خانواده‌ای متشرع است خود را محق نمی‌داند و فساد همسر را در چارچوب شرع تعریف می‌کند. به عبارت دیگر در «مردبازنده» شاهد خانواده متشرعی هستیم که شوهر آقازاده و ثروتمند، از شرع سوءاستفاده می‌کند. او از سویی عواطف همسر خود را سرکوب می‌کند و از سویی به خود اجازه می‌دهد سمت زنان دیگر دست‌درازی کند.

مشکلات خانوادگی: بیش‌تر فیلم‌های ژانر اجتماعی و ژانر خانوادگی، از زوایای مختلف به بازنمایی مشکلات و مسائل خانوادگی می‌پردازند. در این بخش سعی داریم به این سؤال پاسخ دهیم که خانواده‌های جشنواره چهلم در مواجهه با مشکلات، مهارت حل مسئله و مواجهه درست با مسئله را دارند؟ یا با کشکمش بی‌پایان، به عرصه‌ای تلخ برای ناکامی و شکست تبدیل شده‌اند؟ (جدول ۱۱)

در «موقعیت مهدی» و «هناس» شاهد خانواده‌هایی هستیم که با خطر دست و پنجه نرم می‌کنند، اما به جای کشمکش، سعی می‌کنند راه مفاهمه را پیش گیرند. زنان بخش زیادی از مسئولیت مردان را پذیرفته و مردان از هر فرصتی برای جبران مافات تلاش می‌کنند. این خانواده‌ها متوجهند که برای عملی ساختن هدفی ارزشمند باید هر کدام از بسیاری از خواسته‌هاشان بگذرند. اتفاقی که در «۲۸۸۸» نمی‌افتد و تا پایان شاهد کشمکش سپیدار با بیژن هستیم.

در «دسته دختران»، خانم کمالی بواسطه عذاب وجدانی که از مرگ بچه‌هایش دارد، همسر خود را ترک کرده و خود را مشغول فعالیت در جبهه‌ها کرده است و نتوانسته برای این مشکل، راه‌حلی بیابد که اساس خانواده را حفظ کند. شوهر نیز که مهارتی برای حل این مسئله ندارد، انفعال در پیش گرفته تا آزار بیش‌تری بر او تحمیل نکند. در مقابل شاهد مشکل وجیهه با همسرش هستیم. با پشیمانی شوهر و داوطلب شدنش برای کمک به مردم، دل وجیهه کم کم نرم می‌شود و به سوی همسر بازمی‌گردد.

در «برف آخر» و «شب طلایی» بیش‌ترین کشمکش خانوادگی را شاهد هستیم. دختری در «برف آخر» گم شده و خانواده به جای یافتن راه‌حل از هم فاصله می‌گیرند. در «شب طلایی» نیز یک خانواده بزرگ را شاهدیم که به صورت دومینو هر یک سر دیگری را کلاه گذاشته و از اعتماد دیگری سوء استفاده کرده است. پدر، مادر را کتک می‌زند، دختر می‌خواهد از پدر انتقام بگیرد. همزمان به پسری علاقه دارد که عاشق دخترخاله‌اش است. به خاطر جلب اعتماد پسردایی، مخفیگاه شمش طلا را به او می‌گوید و پسردایی دلشکسته، توزرد از آب درمی آید و شمش را می‌دزدد. شب طلایی معجونی است از این خیانت‌ها و بی‌وفایی‌هایی که در یک جمع خانوادگی رخ می‌دهد.

در «ملاقات خصوصی» و «شادروان» خانواده با مشکلی روبرو می‌شود که توانایی حل آن را ندارد. فیلم قصد دارد حاکمیت و شکاف طبقاتی را نقد کند و به این خاطر خانواده را در بن‌بستی قرار می‌دهد که بدون فریب‌کاری یا خلاف راه برون‌رفتی نداشته باشند. البته «شادروان» در انتهای فیلم مشکل خانواده را از طریق کمک‌های مالی فامیل حل می‌کند و خانواده را به انسداد نمی‌کشاند.

در «علفزار» و «بی‌رویا» شاهد یک شکاف عمیق بین اعضای خانواده هستیم. شکافی که باعث می‌شود به محض بروز مشکل، خانواده از هم متلاشی شود. در «علفزار» برادر سارا، پدرشوهر سارا، خواهرشوهر و مادرشوهر سارا و نیز خواهر سارا هر یک به نحوی و از زوایه‌ای او را تحت‌فشار قرار می‌دهند تا در برابر جنایت هولناکی که رخ داده سکوت کند. در «بی‌رویا» نیز شاهد این از هم‌گسیختگی هستیم. به محض این که پای زیبا به زندگی رویا باز می‌شود، شوهر رویا را انکار کرده و از خانه بیرون می‌کند و در این رفتار غیر انسانی خانواده رویا به خصوص پدرش نیز دخالت دارند.

در «بی‌مادر» ابتدا شاهد عشق دوطرفه مرجان و امیرعلی هستیم، اما به محض این که مرجان سویه‌هایی از علاقه همسرش به مهروز را می‌بیند، بدون تلاشی برای حل این مشکل، تصمیم به ترک

امیرعلی می‌گیرد و هیچ مهارتی برای مواجهه با این مسئله ندارد. امیرعلی نیز که خود روانشناسی معروف است، برای زنده کردن عشق خود هیچ تلاشی نمی‌کند و به سادگی این عشق دوطرفه نابود می‌شود.

در «مردبازنده» شاهد کشمکش خانوادگی از نوعی دیگر هستیم. کشمکشی بین پدر و پسر. پسر به خاطر همه کمبودها پدر را موأخذه می‌کند و پدر هیچ مهارتی جز عقب‌نشینی در برابر خواسته‌های پسر ندارد. او از ارتباط سالم با فرزندش عاجز است و وقتی می‌بیند فرزند به کلی از او دل کنده سعی می‌کند با پا گذاشتن روی خط قرمزهایش، دوباره دل فرزند را به دست آورد.

زنانگی و مردانگی در جامعه

زنانگی/مردانگی در جامعه را از دو حیث «روابط عاطفی» و «تعامل اجتماعی» بررسی می‌کنیم.

روابط عاطفی: نوع رابطه عاطفی شخصیت‌های قهرمان با جنس مخالف به شکلی توصیفی، ابتدا از زاویه «تأهل/ تجرد» و سپس از زاویه «ارتباط خارج از ازدواج» بررسی می‌شود. در بخش اول باید گفت که ۴۲ درصد از شخصیت‌ها متأهل، و ۴۷ درصد مجردند، اعم از کسی که به کلی ازدواج نکرده (۲۶ درصد) یا کسی که همسرش فوت کرده و یا طلاق گرفته (۲۱ درصد) است. اما ارتباط عاطفی با جنس مخالف در فیلم‌ها محدود به تأهل نیست؛ و نیز متأهلین صرفاً رابطه چارچوب‌مند ندارند و گاه وارد رابطه‌های خارج از زناشویی می‌شوند، بنابراین لازم است روابط از زاویه دیگری نیز بررسی شود.

از کل روابطی که بین دو شخصیت قهرمان و جنس مخالف برقرار شده (اعم از متأهل و مجرد)، ۲۳ درصد روابط در چارچوب ازدواج قرار داشته است، ۱۲ درصد از روابط به همباشی اختصاص داشته، ۲۰ درصد از شخصیت‌ها یا در هیچ رابطه‌ای نبودند یا فیلم نوع روابط آن‌ها را مسکوت گذاشته است. ۲۰ درصد از قهرمان‌ها وارد رابطه‌ای عاشقانه خارج از چارچوب ازدواج با جنس مخالف شده‌اند و ۱۶ درصد قهرمان‌ها در قالب دوستی معمولی، با جنس مخالف روابط صمیمی داشته‌اند. (نمودار ۱)

تعامل اجتماعی: در ادامه قصد داریم ببینیم در جهان فیلم‌های ۱۴۰۰، جامعه مردان ایرانی چه برخوردی با زنان دارند؟ آیا ایرانیان در رفتار اجتماعی با زنان جانب احترام را نگه می‌دارند یا زورگویی و زن‌ستزی در رفتارشان مشاهده می‌شود. بین این دو مؤلفه طیفی از رفتارهای محترمانه یا رفتارهای قلدرمآبانه قرار می‌گیرد. (جدول ۱۲)

در «برف آخر» محیط بسته روستا به حدی خفقان‌آلود است که دختران برای فرار از ازدواج اجباری و وصال با مردی که دوستش دارند، مجبور به ترک دیار می‌شوند.

در «ملاقات خصوصی»، زنان تبدیل به بستری برای فساد سیستمی مردان خلافکار می‌شوند و گریزی از این تقدیر شوم ندارند. جامعه نیز بدون درک این قشر از زنان آسیب‌پذیر با آن‌ها برخوردی قهری می‌کند.

در «بی‌رویا» به محض این که زنی توسط مردان خانواده‌اش طرد شود، جامعه پدرسالار ایرانی ابتدا هویت او را می‌رباید و سپس متناسب با نظام جنسیتی خود، زن را در چارچوب مردسالارانه دیگری قرار می‌دهد و در این میان زن هیچ اراده و اختیاری ندارد. «شهرک» نیز مفهومی مشابه را اما رقیق‌تر متبادر می‌کند. زنان بازیچه هوس‌های مردانه هستند، براحتی کنار گذاشته می‌شوند و با دیگری جایگزین می‌شوند.

در «مردبازنده» نیز زنان بازیچه هوس‌های مردان مذهبی سیاسی می‌شوند. از سویی همسر مقتول اشاره می‌کند که صیغه در شرع مشکلی ندارد و بنابراین با هوسرانی شوهرش مخالفت نمی‌کرده است؛ و از سویی دختری که مقتول را کشته است، توسط مقتول مورد آزار جنسی و روانی بوده و به ناچار دست به کشتن او زده است. به طور کلی سیستم قضایی کشور در فیلم به حدی کارامد نیست که این‌گونه زنان بتوانند از راه قانونی مشکل خود را حل کنند و ناچار مجبورند برای رهایی مرتکب جنایت شوند، چنانچه بازپرس پرونده بعد از فهمیدن این قضیه، قاتل بی‌گناه را فراری می‌دهد.

در «نمور» نیز به نحوی دیگر زنان بازیچه هوس‌های مردانه قرار گرفته‌اند. دلارام پس از بارداری از سوی عشقش ترک می‌شود و برادر به خاطر فضای سنگینی که در اجتماع وجود دارد، فرزند دلارام را با خود به خارج از ایران می‌برد تا دلارام بتواند به زندگی خود ادامه دهد.

«دسته دختران» سعی دارد حضور پررنگ زنان در جبهه‌های دفاع مقدس را شبیه به حضوری مردانه به تصویر بکشد. آن‌ها سعی دارند در دسته خود مأموریت‌های مردانه انجام دهند و به این دلیل گاهاً از سوی مردان متوقف می‌شوند، هرچند در برخی موارد نیز مردان حمایتشان می‌کنند. بطور کلی فیلم نتوانسته مواجهه درستی بین زنان و مردان در جبهه برقرار کند. لطیفی در این‌باره می‌نویسد: «به تماشای صحنه‌هایی از کشمکش دسته زنان با رزمندگان مرد می‌نشینیم [و] شعارهای گل درشت برابری حقوق زن و مرد شروع می‌شود. آن هم زیر انفجارهای پیاپی که نفس شهر را بند آورده. دسته اصرار دارد که آموزش نظامی دیده و رزمندگان مرد باید آن‌ها را جدی بگیرند، در حالی که تنها عکس‌العمل این زنان در برابر مقاومت مردان، جیغ زدن و قهر کردن است.» (لطیفی، ۱۴۰۰)

در نقطه مقابل در «بدون قرار قبلی»، «ماهان»، «هناس» زنان در عرصه اجتماع کنشگری می‌کنند و در این کنشگری، نه تنها مردان جامعه مانع آن‌ها نمی‌شوند، بلکه با آن‌ها همراهی نیز می‌کنند. در «موقعیت مهدی» نیز زنان در جامعه مورد اکرام و احترام‌اند. در

«شادروان» هرچند دختر سعی دارد با فریب برادر را از زندان رفتن برهاند، اما مردان مسئول او را درک کرده و از خطای برادرش می‌گذرند. در «نگهبان شب» یک زن کر ولال می‌تواند با مردی سالم ازدواج کند و نیز براحتی در مغازه پدرش فعالیت کند بدون این که با مزاحمت یا تحقیری از سوی مردان جامعه روبرو شود. در «۲۸۸۸» زن به دنبال پاسخ به این سؤال است که آیا همسرش زنده است یا شهید شده و مردان هر چند از روی دلسوزی، اما او را در سردرگمی نگاه می‌دارند و حقیقت را از او پنهان می‌کنند.

در «علفزار»، تمام مردان خانواده در مقابل زن می‌ایستند و از سوی دیگر نظام قضایی نیز سعی دارد با اعمال نفوذ در پرونده، زن را وادار به سکوت در برابر جنایت کند. بطور کلی گویی خانواده و جامعه دست در دست هم سعی دارند زن را وادار به سکوت کنند، اما از آن جا که کمیسر پرونده به تنهایی در برابر فساد می‌ایستد و زن را در احقاق حق کمک می‌کند، فیلم رتبه قابل قبولی می‌گیرد.

جمع بندی

دیالکتیک فرد، خانواده و جامعه در یک فرهنگ از اهمیت قابل توجهی برخوردار است. این روابط معنادار، قابلیت این را دارد که فرهنگ یک ملت را به اهتزاز یا انحطاط کشاند و سینما بستر مهمی برای بازنمایی چگونگی این دیالکتیک است.

با بررسی بازنمایی هویت جنسیتی در سه عرصه فرد، خانواده و جامعه در ۲۲ فیلم سودای سیمرغ چهلمین جشنواره فیلم فجر می‌توان به این نتیجه رسید که وضعیت هویت جنسیتی به خصوص مردانگی در عرصه هویت فردی مخدوش است و درصد کمی از مردان جشنواره چهلم می‌توانند قهرمان جذابی برای مخاطب باشند. مابقی مردان در سه طبقه «سلطه‌جوی زن‌ستیز»، «مستاصل و ناتوان» و «مردد و عدم قطعیت» هستند که یا در پی اعمال قدرت بر زنان هستند و یا در مواجهه با مسئله اصلی فیلم، ناتوان و مستاصل‌اند و در نهایت هویت قدرتمند و منسجمی ندارند. در مقابل، هیچ یک از زنان در عرصه هویت فردی، در وضعیت اعمال ستم نیستند و بالعکس تعداد قابل توجهی از زنان، زنانی هستند که از سوی مردان طرد شده و گرفتار آسیب شده‌اند. بخش دیگری از زنان در موضع عشق‌ورزی و حمایت از خانواده‌اند، و بخش کوچکی نیز در پی اثبات هویت خود، هم بر خویشتن و هم بر دیگران هستند. (نموداتر ۲ و ۳)

در هویت خانوادگی هرچند بازنمایی مادری در جشنواره چهلم قابل‌قبول (۱۱,۵۵ از ۲۰) بوده، اما بسیاری از پدران بازنمایی شده، مستبد، مستاصل یا بی‌کفایتند و بازنمایی پدری نمره (۱,۲– از ۲۰) را از تحلیل‌گران دریافت کرده است. (نمودار ۴ و ۵)

روابط عاطفی زوجین در جشنواره چهلم با کسب نمره (۵,۶ از ۲۰) بیش‌تر به سمت علاقمندی سوق داشته تا نفرت و دشمنی. جشنواره چهلم در بخش مشکلات خانوادگی با کسب نمره (۲,۳–)، نتوانسته رابطه معقولی بین زوجین در خانواده ایرانی بازنمایی کند، به این صورت که در این بازنمایی، خانواده ایرانی بدون بهره‌مندی از مهارت حل مسئله، به هنگام ورود به مشکلات بیش‌تر دچار کشمکش و بحران می‌شود. (نمودار ۶ و ۷)

بازنمایی «زنانگی و مردانگی در جامعه» در جشنواره چهلم از دو زاویه «روابط عاطفی با جنس مخالف» و «تعامل اجتماعی مردان با زنان» بررسی شد. جشنواره چهلم ۴۸ درصد از تعاملات عاطفی زن و مرد در جامعه را در روابط خارج از چارچوب ازدواج (روابط عاشقانه، رفاقت ساده، همباشی) بازنمایی کرده و ۳۲ درصد از روابط را در چارچوب تأهل نمایش داده است.

در مورد ارتباطات اجتماعی زن و مرد در جامعه و به عبارتی نوع تعامل مردان با زنان در جامعه، جشنواره چهلم نمره (۰,۴۴–) از ۲۰ کسب کرده است. به عبارت دیگر در رفتار اجتماعی مردان ایرانی با زنان، بیش‌تر زورگویی و زن‌ستزی بازنمایی شده تا احترام و کرامت.

در جدول شماره ۱۳، نمره نهایی فیلم‌ها در مجموع مؤلفه‌ها مشاهده می‌شود. طبق این جدول، هناس، بدون قرار قبلی و موقعیت مهدی به ترتیب با کسب نمره (۳۱,۲)، (۲۸,۶) و (۲۶,۲) بیش‌ترین امتیاز را کسب کرده‌اند و روایت قابل قبول‌تری از زنانگی/ مردانگی در ایران بازنمایی کرده‌اند. در نقطه مقابل، برف آخر، نمور، و مشترکا بی‌رویا و شب طلایی به ترتیب با کسب نمره (۲۱,۴–)، (۱۵,۲–) (۱۴,۶–) سیاه‌ترین بازنمایی را از مفهوم جنسیت و هویت جنسیتی در ایران بازنمایی کرده‌اند. (جدول ۱۳)

جدول شماره ۱- (پرسش‌نامه کمی تحلیل فیلم‌ها)

۱	فیلم در رویکرد اصلی خود «شخصیت مادر و مادرانگی» را چگونه بازنمایی کرده است؟	سرزنده و بانشاط/ رنجور
		ازخودگذشته/ خودمحور
		تعامل صحیح با فرزند/ تعامل غلط با فرزند
		محترم در خانواده/ بی‌احترام در خانواده
		فهیم/ نادان
۲	فیلم در رویکرد اصلی خود «شخصیت پدر و پدرانگی» را چگونه بازنمایی کرده است	مدیر/ بی‌کفایت
		مقتدر/ مستبد
		تعامل صحیح با فرزند/ تعامل غلط با فرزند
		محترم در خانواده/ بی‌احترام در خانواده
		فهیم/ نادان
۳	فیلم در رویکرد اصلی خود «همسرانگی» را چگونه بازنمایی کرده است؟	علاقمندی/ نفرت و دشمنی
		نمایش مهارت‌های حل مشکل/ کشمکش بی‌پایان
۴	نحوه بازنمایی «علاقمندی/ نفرت و «حل مساله/ کشمکش» بین زوج یا زوج‌های فیلم در چه راستایی است؟	تقویت ارزش‌های خانواده ایرانی/ روایت مخدوش[۹] از خانواده ایرانی
۵	«رفتار جامعه ایرانی با زنان» چگونه بازنمایی شده است؟	محترمانه/ مردسالارانه
		انتقاد سازنده/ اتصاف جامعه ایرانی به مردسالاری

جدول شماره ۲- (مضمون اصلی طردشدگی و مضامین فرعی مرتبط: موقعیت‌های زنانگی در عرصه فردی)

مضمون اصلی	فیلم	شخصیت	مضمون فرعی۱	مضمون فرعی۲
طردشدگی	بی مادر	مرجان	از سوی همسر	دل بستن شوهر به زنی دیگر و بی‌مهری به مرجان
		مهروز	از سوی همسر	بی مسئولیتی شوهر و ترک مهروز و فرزند بیمارستان
	شهرک	هما	از سوی نامزد	دل بستن شوهر به زنی دیگر و کنار گذاشتن هما
	بی رویا	زیبا	از سوی پدر و برادر	تصمیم مردسالارانه‌ی مردان خانواده برای اعلام دروغین قوت زیبا و اخراج او از خانه
			از سوی حاکمیت	انطباق حاکمیت با تصمیم‌های مردسالارانه پدر و حذف نام زیبا از سیستم‌های اداری
		رویا	از سوی همسر	دل بستن شوهر به زنی دیگر و بیرون راندن رویا از خانه
			از سوی پدر، جامعه و حاکمیت	انطباق خانواده، جامعه و حاکمیت با تصمیم‌های مردسالارانه شوهر
	نمور	دلارام	از سوی شریک جنسی	بی مسئولیتی بهروز و ترک دلارام پس از باردار کردن وی
	برف‌آخر	خورشید	از سوی جامعه	به علت عاشق شدن
	بدون قرار قبلی	یاسمین	از سوی همسر	بی مسئولیتی شوهر و ترک یاسمین به علت بیماری اوتیسم فرزندشان
	علفزار	سارا	از سوی خانواده	تنها ماندن سارا به علت عدم کتمان تجاوز

جدول شماره ۳- (مضمون اصلی عشق‌ورزی به خانواده و مضامین فرعی مرتبط: موقعیت‌های زنانگی در عرصه فردی)

مضمون اصلی	فیلم	شخصیت	مضمون فرعی۱	مضمون فرعی۲
عشق‌ورزی به خانواده	بدون قرار قبلی	نرگس	نسبت به همسر، فرزندان، فامیل	حضور دلگرم‌کننده و حامی
	هناس	تهره	نسبت به همسر	فائق آمدن بر ترس از دست دادن همسر و همراهی عاشقانه او در مسیری خطرناک
	موقعیت مهدی	صفیه	نسبت به همسر	صبر بر دوری از همسر و پشتیبانی روحی از وی
		فاطمه	نسبت به همسر	صبر بر دوری از همسر و پشتیبانی روحی از وی
	شادروان	پری	نسبت به برادر، مادر، فامیل	همراهی با برادر برای حفظ آبروی خانواده
	ماهان	آفرین	نسبت به همسر	صبر بر بدخلقی‌ها، تصمیمات فردمحور و لجبازی‌های همسر بیمار
	ملاقات خصوصی	پروانه	نسبت به همسر	ورود ناآگاهانه به قاچاق و ادامه دادن آگاهانه برای نجات همسر

جدول شماره ۴- (مضمون اصلی اثبات خویشتن و مضامین فرعی مرتبط: موقعیت‌های زنانگی در عرصه فردی)

مضمون اصلی	فیلم	شخصیت	مضمون فرعی۱	مضمون فرعی۲
اثبات خویشتن	خائن‌کشی	زن عیار۱	اثبات خود به خویشتن	همراهی عیاران در دزدی از بانک و حمایت از مصدق
		زن عیار۲	اثبات خود به خانواده	همراهی عیاران در دزدی از بانک و حمایت از مصدق
	دسته دختران	سیمین	اثبات خود به خویشتن	حضور در خط مقدم جبهه
	برف‌آخر	رعنا مدنی	اثبات خود به خویشتن	تاکید بر استقلال و تنهایی

جدول شماره ۵- (مضمون اصلی جنگنده خانواده‌مدار و مضامین فرعی مرتبط: موقعیت‌های مردانگی در عرصه فردی)

مضمون اصلی	فیلم	شخصیت	مضمون فرعی۱	مضمون فرعی۲
جنگنده خانواده‌مدار	موقعیت مهدی	مهدی باکری حمید باکری	عشق ورزی به همسر و خانواده	تلاش و مبارزه در شرایط پرخطر جنگ
	۲۸۸	بیژن	مسئولیت‌پذیری در برابر همسر و خانواده	تلاش و مبارزه در شرایط پرخطر جنگ
	هناس	داریوش	عشق ورزی به همسر و خانواده	پایبندی به اهداف ملی و مقاومت در برابر خطرها
	بیرو	علیرضا بیرانوند	کمک مالی به خانواده عشق ورزی و ازدواج با دخترعمو	ایستادگی در برابر تمام سختی‌ها برای رسیدن به قهرمانی
	لایه‌های دروغ	سام	عشق ورزی به همسر	مبارزه با گروگانگیران برای نجات همسر

جدول شماره ۶- (مضمون اصلی سلطه‌جوی زن‌ستیز و مضامین فرعی مرتبط: موقعیت‌های مردانگی در عرصه فردی)

مضمون اصلی	فیلم	شخصیت	مضمون فرعی ۱	مضمون فرعی ۲
سلطه‌جوی زن‌ستیز	بی‌رویا	بابک	اعمال سلطه بر همسر	اخذ هویت همسر و اعطای هویت وی به زن تازه‌وارد
		پدر و برادر زیبا	اعمال سلطه بر دختر خانواده	معدوم کردن دختر در اذهان
	برف‌آخر	خلیل (پدر خورشید)	اعمال سلطه بر دختر خانواده	ازدواج اجباری منع از وصال دختر به معشوق
	علفزار	مسئولین مرد	اعمال سلطه حاکمیتی بر زنان	تلاش برای انحراف پرونده در جهت منویات پدرشوهر (شهردار)
		پدرشوهر	اعمال سلطه بر عروس	اجبار عروس به کتمان تجاوز
		خانواده	حمایت نکردن از دختر	زیر فشار قرار دادن سارا جهت کتمان تجاوز
	ملاقات خصوصی	شبکه سیستمی از شوهران قاچاقچی	اعمال سلطه بر همسر	اجبار زنان برای قاچاق مواد مخدر به داخل زندان
	شب طلایی	حامد	اعمال سلطه بر همسر	کتک زدن همسر و زیر پا گذاشتن حقوق انسانی
	نمور	بهروز	اعمال سلطه بر شریک جنسی (ازدواج موقت)	باردار کردن دلارام و ترک وی

جدول شماره ۷- (مضمون اصلی مستاصل و ناتوان و مضامین فرعی مرتبط: موقعیت‌های مردانگی در عرصه فردی)

مضمون اصلی	فیلم	شخصیت	مضمون فرعی ۱	مضمون فرعی ۲
مستاصل و ناتوان	تلادروان	نادر	فقر، نرسیدن به معشوق	واماندگی نسبت به نیازهای اولیه علی‌رغم تلاش بسیار
	نگهبان شب	رسول	زندانی شدن، ابزار نمایش شدن برای حضورمردم در انتخابات	مورد سوءاستفاده حاکمیت مورد سوءاستفاده خرده‌دلال کلاهبردار (بهرام کلانی)
	خانن‌کشی	مهدی بلیغ، شاهرخ، همرزمان	کشته شدن	فریب خوردن از ارتش علی‌رغم تلاش بسیار

جدول شماره ۸- (مضمون اصلی تردید و عدم‌قطعیت و مضامین فرعی مرتبط: موقعیت‌های مردانگی در عرصه فردی)

مضمون اصلی	فیلم	شخصیت	مضمون فرعی ۱	مضمون فرعی ۲
تردید و عدم قطعیت	شهرک	نوید	نسبت به حقیقت	با ورود به شهرک سینمایی، نسبت به همه چیز حتی هویت واقعی خویش شک می‌کند
	مرد بازنده	احمد خسروی	نسبت به خویشتن	عدم قطعیت نسبت به دوگانه‌های شخصیتی
	برف‌آخر	یوسف	نسبت به خویشتن، نسبت به جنس مخالف	نوسان بین دو شخصیت آرام و شخصیتی انتقام‌جو

جدول شماره ۹- (پدری و مادری در جشنواره چهلم)

نام فیلم	مولفه مادری			مولفه پدری		
	نمره مولفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰	نمره مؤلفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰
بیرو	۸	۶	۱۳/۳	۳	۶	۵
هناس	۱۲	۶	۲۰	۱۲	۶	۲۰
بدون قرار قبلی	۱۱	۶	۱۸/۳	۱۰	۶	۱۶/۷
برف‌آخر	۸	۵	۱۰	-۱۱	۶	-۱۸/۳۳
شادروان	-۱	۶	-۱/۷	-۸	۶	-۱۳/۳
مرد بازنده	۵	۴	۱۲/۵	-۳	۴	-۷/۵
خانن کشی	-	-	-	-	-	-
شب طلایی	۷	۶	۱۱/۷	-۹	۵	-۱۸
موقعیت مهدی	۱۱	۶	۱۸/۳	۱۱	۶	۱۸/۳
دسته دختران	۹	۶	۱۵	۶	۶	۱۰
علفزار	۶	۶	۱۰	-۱۰	۶	-۱۶/۷
ماهان	-۱	۳	-۳/۳	-۱	۳	-۳/۳
نمور	-۳	۶	-۵	-۵	۶	-۸/۳
درب	۱	۱	۱۰	۲	۲	۱۰
لایه‌های دروغ	-	-	-	-	-	-
بی مادر	۱۰	۶	۱۶/۷	-۹	۶	-۱۵
بی رویا	۴	۵	۸	-۶	۵	-۱۲
۲۸۸۸	۵	۵	۱۰	-	۲	-
ضد	۴	۴	۱۰	-	-	-
شهرک	۸	۵	۱۶	۸	۵	۱۶
ملاقات خصوصی	۸	۶	۱۳/۳	-۱۱	۶	-۱۸/۳
نگهبان شب	۷	۵	۱۴	۹	۶	۱۵
کل	**۱۱۹ (از۲۰۶)**	**۱۰۳**	**۱۱/۵۵**	**۱۲- (از۱۹۶)**	**۹۸**	**-۱/۲۲**

جدول شماره ۱۰- (روابط عاطفی زوجین در جشنواره چهلم)

نام فیلم	نمره در مؤلفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰	نام فیلم	نمره در مؤلفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰
بیرو	۲	۲	۱۰	نمور	۶	۶	۱۰
هناس	۱۰	۶	۱۶/۷	درب	-	۳	-
بدون قرار قبلی	۱۱	۶	۱۸/۳	لایه‌های دروغ	۶	۴	۱۵
برف‌آخر	-۷	۶	-۱۱/۷	بی مادر	۲	۶	۳/۳
شادروان	-	۴	-	بی رویا	-۳	۶	-۵
مرد بازنده	-۱	۵	-۲	۲۸۸۸	-۱	۶	-۱/۶
خانن کشی	-	۲	-	ضد	-	-	-
شب طلایی	-۳	۵	-۶	شهرک	۴	۴	۱۰
موقعیت مهدی	۱۲	۶	۲۰	ملاقات خصوصی	۳	۶	۵
دسته دختران	۴	۶	۶/۷	نگهبان شب	۱۰	۶	۱۶/۷
علفزار	-۲	۶	-۳/۳	ماهان	۶	۶	۱۰
نمره کل: ۵۹ (از ۲۰۸) تعداد منتقد: ۱۰۴ نمره از ۲۰: ۵/۶۷							

جدول شماره ۱۱- (مشکلات خانوادگی در جشنواره چهلم)

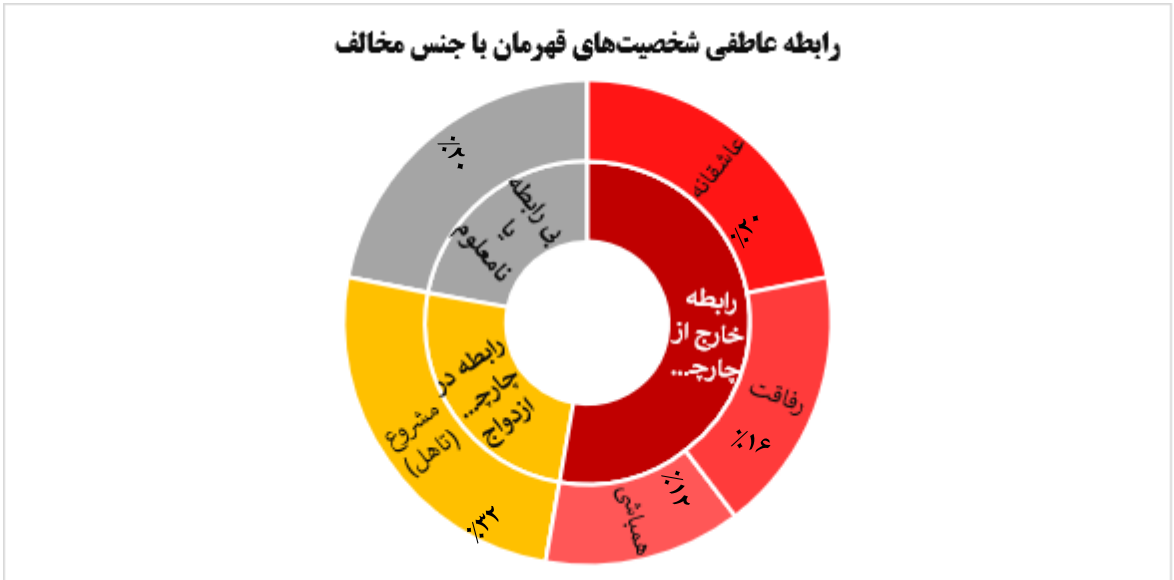
نام فیلم	نمره مؤلفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰	نام فیلم	نمره مؤلفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰
بیرو	۵	۶	۸/۳	درب	-	۱	-
هناس	۱۰	۶	۱۶/۷	لایه‌های دروغ	۱	۱	۱۰
بدون قرار قبلی	۴	۳	۱۳/۳	بی مادر	-۵	۶	-۸/۳
برف‌آخر	-۹	۵	-۱۸	بی رویا	-۸	۵	-۱۶
تادروان	-۴	۶	-۶/۷	۲۸۸۸	-۴	۴	-۱۰
مرد بازنده	-۲	۴	-۵	ضد	-	-	-
خائن کشی	-	-	-	تهرک	-	-	-
تب طلایی	-۱۱	۶	-۱۸/۳	ملاقات خصوصی	-۷	۶	-۱۱/۶۶
موقعیت مهدی	۸	۴	۲۰	نگهبان تب	۷	۵	۱۴
دسته دختران	۶	۶	۱۲	ماهان	۵	۶	۸/۳
علفزار	-۹	۶	-۱۵	نمور	-۹	۶	-۱۵
نمره کل: ۲۲-(از ۱۸۶) تعداد منتقدین:۹۳ نمره از ۲۰: ۲/۳۶-							

جدول شماره ۱۲- (تعامل اجتماعی مردان با زنان در جشنواره چهلم)

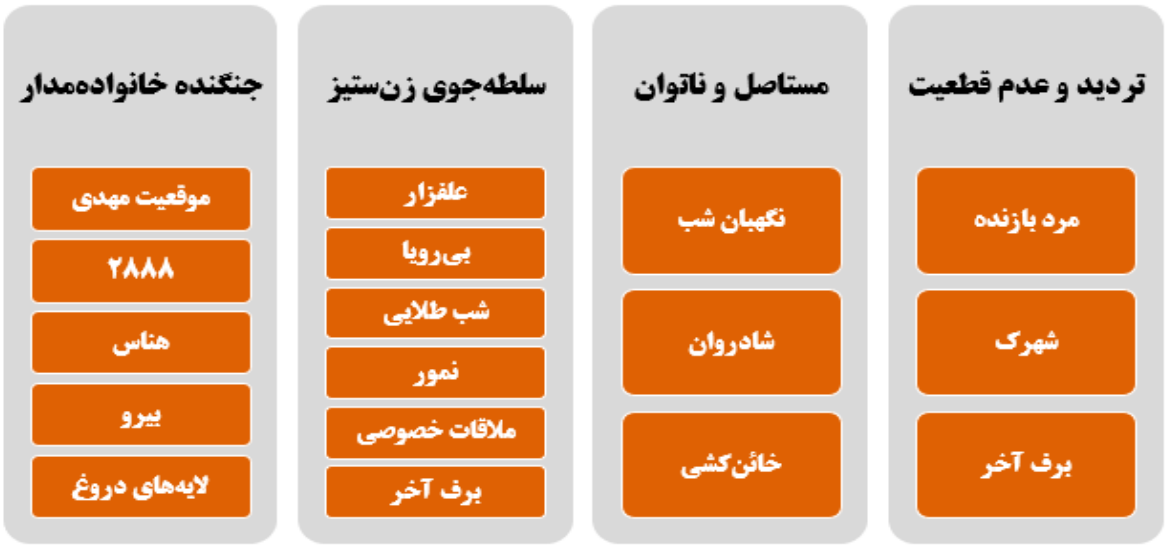
نام فیلم	نمره مؤلفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰	نام فیلم	نمره مؤلفه	تعداد منتقد	نمره از ۲۰
بیرو	-	-	-	۲۸۸۸	۲	۲	۱۰
هناس	۸	۵	۱۳/۳	ضد	-	-	-
بدون قرارقبلی	۹	۵	۱۸	تهرک	-۲	۲	-۱۰
برف‌آخر	-۸	۶	-۱۳/۳	ملاقات خصوصی	-۱۰	۶	-۱۶/۶
تادروان	۲	۲	۱۰	نگهبان تب	۲	۲	۱۰
مرد بازنده	-۷	۴	-۱۴	ماهان	۶	۵	۱۲
خائن کشی	-۱	۱	-۱۰	نمور	-۴	۶	-۶/۶
تب طلایی	-	-	-	درب	-	-	-
موقعیت مهدی	۷	۴	۱۷/۵	لایه‌های دروغ	-	-	-
دسته دختران	-۴	۶	-۶/۶	بی مادر	۰	۲	۰
علفزار	۱	۶	۱/۶۶	بی رویا	-۴	۴	-۱۰
نمره کل: ۳-(از ۱۳۶) تعداد منتقدین: ۶۸ نمره از ۲۰: ۰/۴۴-							

جدول شماره ۱۳ (نمره نهایی فیلم‌ها در مجموع مؤلفه‌ها)

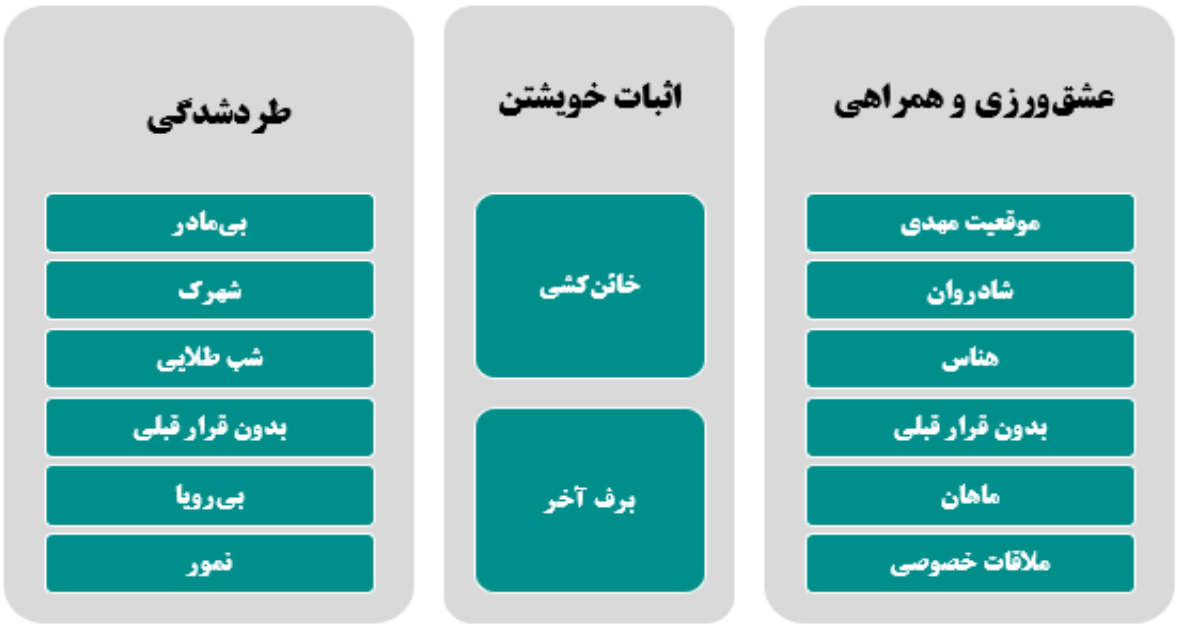
نام فیلم	تعداد منقدان	میانگین (بین ۵۰+ و ۵۰-)	انحراف معیار	واریانس	بیش‌ترین نمره	کم‌ترین نمره
بیرو	۵	۱۰/۴۰	۷/۲۶	۵۲/۸	۱۷	-۲
هناس	۵	۳۱/۲۰	۵/۳۵	۲۸/۷	۳۶	۲۴
بدون قرار قبلی	۵	۲۸/۶	۱۳/۴۴	۱۸۰/۸	۳۸	۹
برف آخر	۵	-۲۱/۴	۹/۲۹	۸۶/۳	-۷	-۲۸
شادروان	۵	۰/۲	۱۶/۳۹	۲۶۸/۷	۲۹	-۱۲
مردبازنده	۵	-۳/۲۰	۴/۰۸	۱۶/۷	۰	-۱۰
خائن‌کشی	۵	-۳/۲۰	۴/۰۸	۱۶/۷	۰	-۱۰
شب طلایی	۵	-۱۴/۶	۱/۹۴	۳/۸	-۱۲	-۱۶
موقعیت مهدی	۵	۲۶/۲۰	۳/۱۹	۱۰/۲	۳۱	۲۴
دسته دختران	۵	۹	۶/۵۱	۴۲/۵	۱۳	-۲
علفزار	۵	-۱۴	۶/۰۸	۳۷	-۵	-۲۲
ماهان	۵	۱/۸۰	۲/۸۶	۸/۲	۶	-۲
نمور	۵	-۱۵/۲۰	۸/۱۳	۶۶/۲	-۴	-۲۱
درب	۵	۲/۴۰	۶/۰۶	۳۶/۸۰	۸	-۸
لایه‌های دروغ	۳	۷/۳۳	۴/۰۴	۱۶/۳۳	۰	-۸
بی‌مادر	۵	۴	۶/۰۴	۳۶/۵۰	۹	-۶
بی‌رویا	۵	-۱۴/۶۰	۱۲/۶	۱۵۵/۳۰	۷	-۲۴
۲۸۸۸	۵	۲/۲۰	۵/۶۳	۳۱/۷۰	۱۲	-۱
ضد	۴	۲/۲۵	۱/۵۰	۲/۲۵	۳	۰
شهرک	۵	۲/۸۰	۶/۷۲	۴۵/۲۰	۸	-۹
ملاقات خصوصی	۵	-۵/۸۰	۴/۰۲	۱۶/۲۰	-۱	-۱۲
نگهبان شب	۵	۲۴/۶۰	۶/۱۸	۳۸/۳۰	۳۰	۱۵



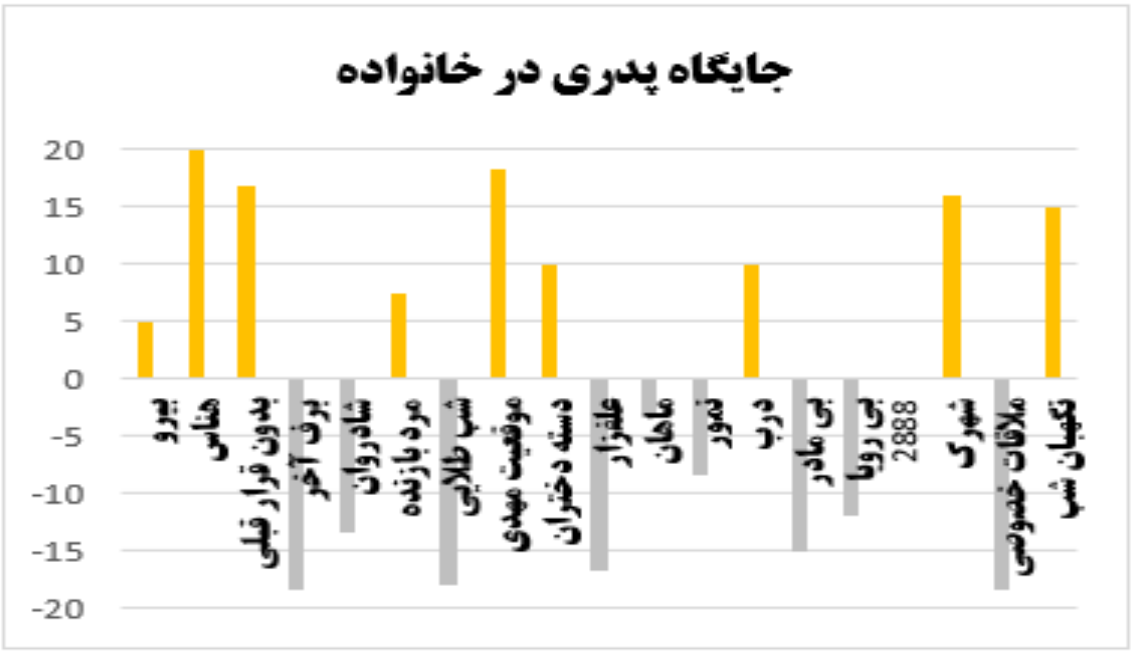
نمودار شماره ۱- (رابطه عاطفی شخصیت‌های قهرمان با جنس مخالف در جشنواره چهلم)



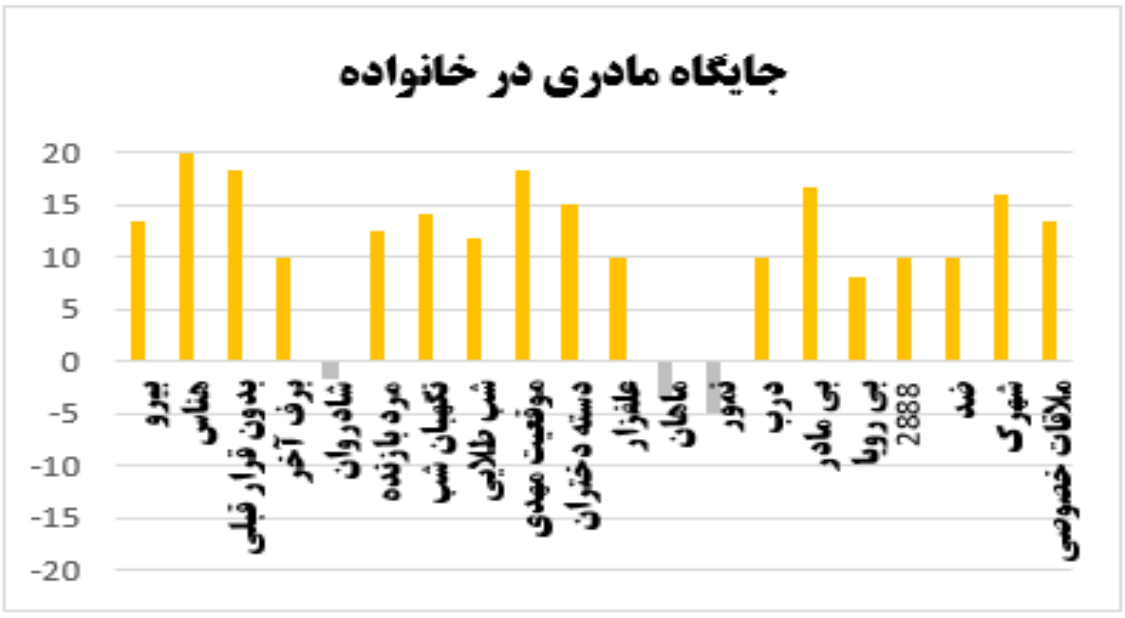
نمودار شماره ۲- (مردانگی در عرصه فردی در جشنواره چهلم)



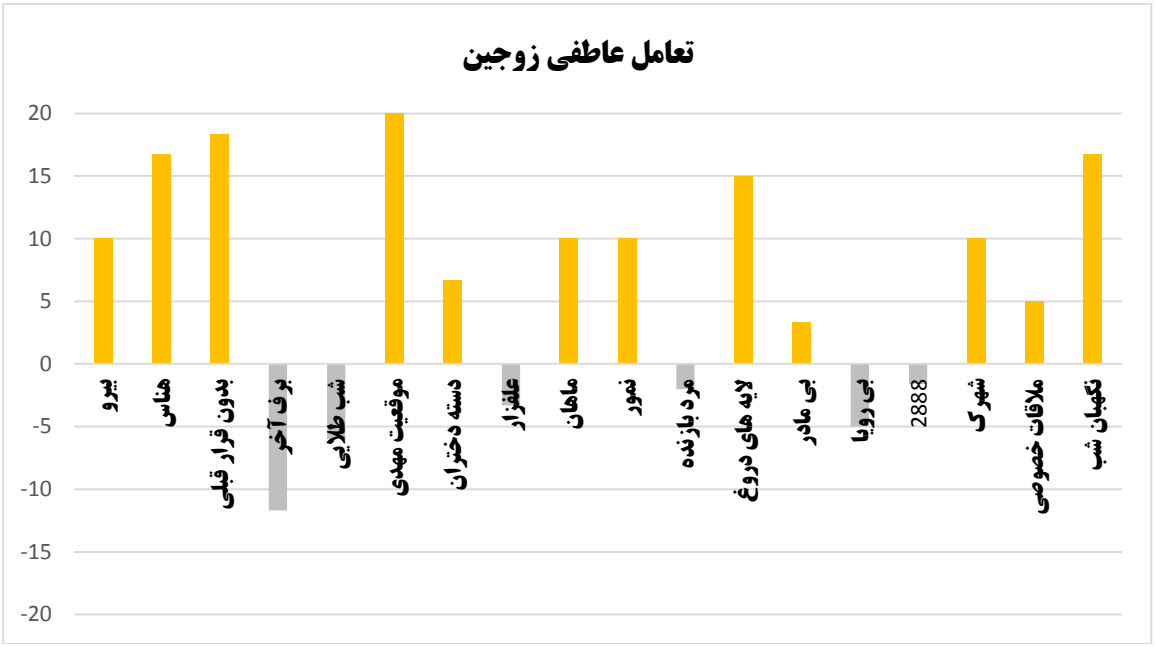
نمودار شماره ۳- (زنانگی در عرصه فردی در جشنواره چهلم)



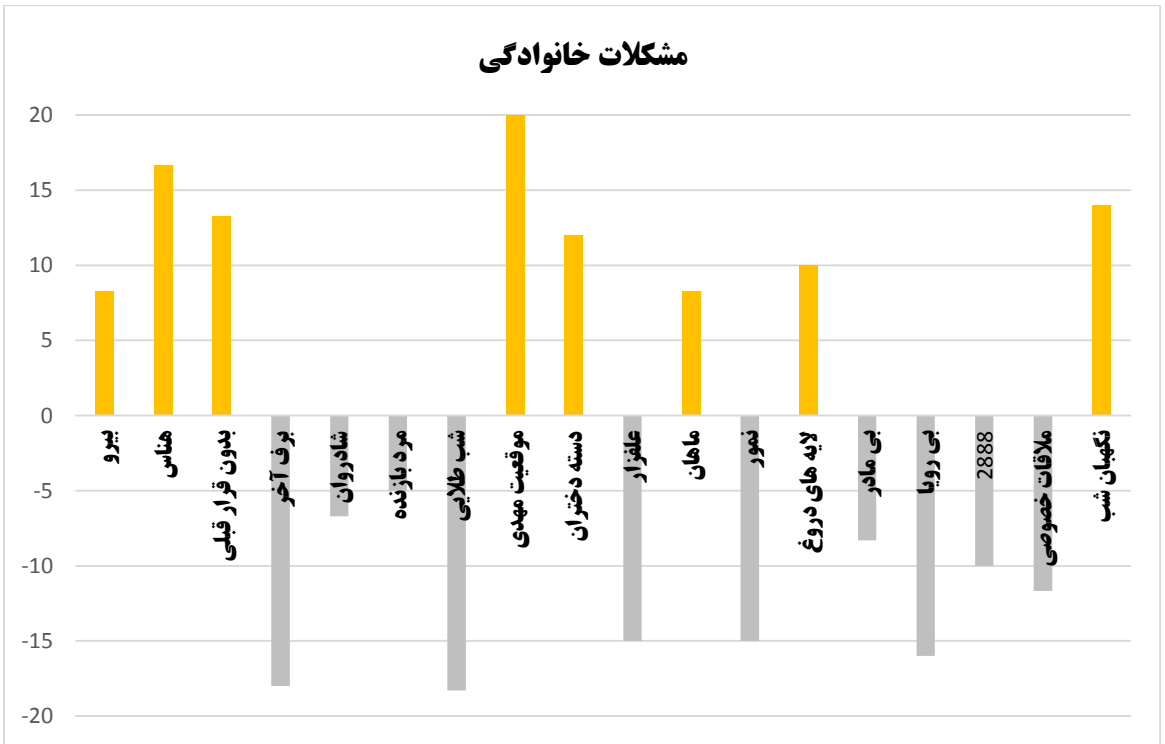
نمودار شماره ۴- (جایگاه پدری در جشنواره چهلم)



نمودار شماره ۵- (جایگاه مادری در جشنواره چهلم)



نمودار شماره ۶- (تعامل عاطفی زوجین در جشنواره چهلم)



نمودار۷ (مشکلات خانوادگی در جشنواره چهلم)

فهرست منابع

چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). "مبانی نشانه‌شناسی"، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره.

دالگرن، پیتر. (۱۳۸۰). "تلویزیون و گستره عمومی"، ترجمه مهدی شفقتی، تهران: سروش.

ژوستاک، ریک. (۱۳۹۸). "پژوهش روش‌های آمیخته و چندروشی میان‌رشته‌ای و فرارشته‌ای (راهنمای پژوهش روش‌های آمیخته و چندروشی)"، ترجمه مرتضی اکبری و دیگران، تهران: جامعه‌شناسان و روش‌شناسان.

سفیری، خدیجه. و ایمانیان، سارا. (۱۳۸۸). "جامعه‌شناسی جنسیت"، تهران: جامعه شناسان.

سوزنچی، حسین. (۱۳۹۸). "جنسیت و فطرت؛ گامی به سوی یک نظریه جنسی اسلامی"، مطالعات خانواده و جنسیت، ۸(۱)، ۱۳۱-۱۵۳.

عابدی‌جعفری، حسن. و تسلیمی، محمدسعید. و قیهی، ابوالحسن. (۱۳۹۰). "تحلیل مضمون و شبکه مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی"، اندیشه مدیریت راهبردی، ۱۰، ۱۵۱-۱۹۸.

کیسبی یر، الن. (۱۳۸۳). "درک فیلم"، مترجم بهمن طاهری، تهران، چشمه.

گروسی، سعیده. (۱۳۹۵). "جنسیت، جامعه و جامعه‌شناسی، تهران: جامعه شناسان.

لالر، استف. (۱۳۹۴) "هویت، دیدگاه‌های جامعه‌شناختی"، ترجمه مهناز فرهمند، تهران: جامعه‌شناسان.

محمدپور، احمد. (۱۳۸۹). "فراروش، بنیان‌های فلسفی و عملی روش تحقیق ترکیبی در علوم اجتماعی و رفتاری"، تهران: جامعه‌شناسان.

مکسول، جوزف.، مارگارت کمیل. و سلویا ای. راجرز. (۱۳۹۸). "طراحی ادغام در پژوهش روش‌های آمیخته و چندروشی (راهنمای پژوهش روش‌های آمیخته و چندروشی)"، ترجمه مرتضی اکبری و دیگران، تهران: جامعه‌شناسان و روش‌شناسان.

مک‌کوایل، دنیس. (۱۳۸۸). "نظریه ارتباطات جمعی"، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: دفتار مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

مهدی‌زاده، محمد. (۱۳۸۷). "رسانه‌ها و بازنمایی"، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ای.

مورگان، دیوید. (۱۳۹۴). "فوکوس گروه به مثابه پژوهش کیفی"، ترجمه نصرت فتی، تهران: نی.

هال، استوارت. (۱۳۸۷). "گزیده‌هایی از عمل بازنمایی"، ترجمه احسان شاقاسمی، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

هس‌بایبر، جانسون. (۱۳۹۸). "راهنمای پژوهش روش‌های آمیخته و چندروشی،" ترجمه مرتضی اکبری و دیگران، تهران: جامعه‌شناسان و روش‌شناسان.

هولمز، ماری. (۱۳۸۷). "جنسیت در زندگی روزمره"، ترجمه محمدمهدی لبیبی، تهران: افکار.

لطیفی، «نقد فیلم دسته دختران»، سایت وصاله، ۱۴۰۰/۱۲/۲۱، https://vesaleh.com/

Boyatzis, R.E. (1998). ‘‘Transforming qualitative information: thematic analysis and code development’’, sage.

Braun, V. & Clarke, V. (2006). ‘‘Using thematic analysis in psychology’’, Qualitative Research in psychology.

Dayer, Richard. (2005). ‘‘White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies’’, Volume 3, London: Routledge.

Hansen, A. & et al. (1998). ‘‘Mass Communication Research Methods’’, New York: Palgrave.

Oakley, A. (1981). ‘‘Subject woman. New York: Pantheon Books.

Constructed Gender Identity in the Works of Souda Simorgh of the 40th Fajr Film Festival

Hafizeh Mahdiyan

Abstract

Film festivals are a symbol of the growth of the culture and art of a society, which have been formed with the aim of achieving a discourse and cinematic form that fits the ideals of that society. Fajr Film Festival is the most important domestic festival in Iran, which, like other film festivals, plays an important role in determining the aesthetic criteria of the film and determines the direction of cinema in the coming year. Gender identity and, in other words, femininity/masculinity, is one of the most important topics that is represented every year at the Fajr Film Festival and calls the audience to rethink their gender identity.

In this article, an attempt was made to analyze femininity/masculinity in the three areas of the individual, family and society in the works of the 40th Fajr Film Festival with a combination of qualitative and quantitative methods (theme analysis, questionnaires, focused interviews). The results show that the status of gender identity, especially masculinity, is distorted in the field of personal identity, and a small percentage of the men of the 40th festival can be attractive heroes for the audience. This situation is also repeated in family identity. Regarding the social communication between men and women in the society, in other words, the type of interaction between men and women in the society, the 40th festival has scored (-0.44) out of 20. In other words, in the social behavior of Iranian men with women, more coercion and misogyny are represented than respect and dignity.

Keywords: gender identity, constructionism, Fajr Film Festival, femininity, masculinity.