«مطالعات جامعه‌شناسی»
سال دوازدهم، شماره چهل و هشتم، پائیز ۱۳۹۹
ص ص ۳۲-۷
DOI: 10.30495/jss.2020.1907054.1226

بازنمایی دگرگونی خانواده ایرانی در جشنواره فیلم فجر ۱۳۹۵-۱۳۸۰

رقیه محمدزاده[۱]
مقصود فراستخواه[۲]
رضا اسماعیلی[۳]
شاپور بهیان[۴]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۵/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۲

چکیده

هدف پژوهش حاضر بررسی دگرگونی خانواده در محتوای روایی فیلم‌های سینمایی جشنواره فیلم فجر از سال ۱۳۹۵-۱۳۸۰ می‌باشد. بدین منظور، در سنت روش کیفی و بهره‌گیری از نشانه‌شناسی فیسک (رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک) سیزده (۱۳) فیلم سینمایی برگزیده جشنواره با موضوع خانواده تحلیل و ارزیابی شد. بر اساس یافته‌های این پژوهش مؤلفه‌هایی مانند تعارضات بین نسلی، ناسازگاری فرزندان، تصویر مخدوش مردانگی، الگوهای نوین ارتباط مانند روابط فرازناشویی، تنش روابط زن و شوهر، فقدان روابط عاشقانه بین همسران، خانواده ناآرام، شیوع سرمایه‌های مبتنی بر مصرف، نقش‌های حرفه‌ای زنان، اهمیت فضای مجازی، پدیداری خانواده‌های چندتکه و ناقص،کاهش اقتدار خانواده، بازنمودی از خانواده‌ی ایرانی است. به نظر می‌رسد در این فیلم‌ها، با تحولات عمیق خانواده مواجه می‌شویم که در گذار از سنت به مدرنیته دچار تعارضات اساسی و بنیادین است. خانواده بازنمایی شده در فیلم‌های برگزیده، خصلت‌های سنتی، مدرن و در برخی موارد، ویژگی تلفیقی دارد. در این آثار برخی از نقش‌های سنتی هم‌چون نقش حمایتی زن در خانواده، تغییر در روابط کارکرد و تعارضات اعضای خانواده، بررسی روابط فردی و خانوادگی، تحولات خانواده، تغییر فرهنگ حاکم بر خانواده و نقش‌های خانوادگی در این تولیدات بازنمایی شده است. هم‌چنین نتایج نشان می‌دهد ضمن کاهش کارکرد اقتصادی- حمایتی خانواده بعد مصرفی آن افزایش یافته است. ارزش‌های عمده مطرح شده در فیلم‌ها تصویرگر فرهنگ و ارزش‌های غالب در سطح گفتمان‌های مرتبط با خانواده است که از طریق گسترش آن، می‌توان درک مخاطبان را در خصوص کارکرد و ساختار خانواده، و ضرورت وجودی این نهاد مهم، متحول و متفاوت نمود.

واژگان کلیدی: جشنواره فجر، خانواده، ایدئولوژی، فیسک، نشانه‌شناسی.

---

۱. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان- ایران.

۲. استاد گروه برنامه‌ریزی آموزش عالی، مؤسسه پژوهش و برنامه‌ریزی تطبیقی توسعه آموزش عالی(نویسنده مسئول).

E- mail: m_farasatkhah@yahoo.com

۳. دکتری جامعه‌شناسی، واحد خوراسگان، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان- ایران.

٤. دکتری جامعه‌شناسی، واحد مبارکه، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان- ایران.

بیان مسأله

خانواده به سبب نقش و جایگاهی که به عنوان اولین نهاد اجتماعی در شکل‌دهی ساختار جامعه دارد به تنهایی مفهوم و موضوعی است‌که می‌تواند سرفصل‌های تحلیلی بسیاری به خود اختصاص دهد. نقش و جایگاه خانواده در تربیت و جامعه‌پذیر کردن افرادی که در آینده تک‌تک اعضای یک اجتماع را شکل می‌دهند یکی از اصلی‌ترین وظایفی است که خانواده ایفا می‌نماید. نقش‌های دیگر خانواده به عنوان کانونی که انسجام آن می‌تواند انسجام جامعه را در کلان تامین نماید و هم‌چنین ساختاری که از خانواده می‌تواند ساختار غالب در بستر اجتماعی باشد نکته‌ای است که می‌تواند مورد بحث و گفتگوهای بسیار در عرصه‌های پژوهشی قرار بگیرد. گفتمان پذیرفته شده ازخانواده به عنوان مفهومی بین‌الاذهانی و مشترک در لسان پژوهندگان هر حوزه تمدنی جریان دارد. با آغاز انقلاب صنعتی و گذر از خانواده گسترده به هسته‌ای که سلول اصلی شکل‌دهنده خانواده مدرن بود، بسیاری از تعاریف و روابط اجتماعی بازنگری شد و با دگرگونی مواجهه گردید. تلفیق نقش‌های خانواده و واگذاری این نقش‌ها به نهادهای اجتماعی در کنار بازتعریف عشق‌ورزی، جایگاه فرزندان در خانواده، نحوه تعامل اعضای خانواده با یکدیگر و ... همه از جمله مفاهیمی بود که در جریان جامعه دچار دگرگونی شد. این تغییر با گذر زمان و عبور از دنیای صنعتی به فراصنعتی مجدداً بروزکرد و دگرگونی بسیاری ازحوزه‌های ارتباطی دیگر را به دنبال خود آورد. انعکاس این تغییرات در تحقیقات و پژوهش‌های دانشگاهی، گفتگوی برنامه‌ریزان سیاسی- فرهنگی و بسیاری دیگر از عرصه‌های ارتباطی با هدف تبیین هر چه بهتر این ساختار و هم‌چنین توجه به جایگاه مهم این نهاد حائز اهمیت است. یکی از ابزارهایی‌که می‌تواند دستمایه بیان تأثیرگذار در این زمینه باشد بهره‌گیری از رسانه‌ها به ویژه سینما و تلویزیون است. این بسترهای ارتباطی از آغاز قرن بیستم توانستند عرصه‌هایی نوین در بیان مسائل و موضوعات پیرامونی خود پدید آورند. رسانه‌ها در اشکال گوناگون تعریفی متناسب با دریافت خود از خانواده را ارائه کرده‌اند. این ارائه گاه در راستای تبین بیشتر این جایگاه و گاه در راستای نمایاندن آن چیزی بوده که در جامعه از این مفهوم مشاهده می‌شود.

به عنوان نمونه عده‌ای بر این عقیده‌اند که فیلم‌های سینمایی ماموریت کاوش و بازنمایی واقعیت اجتماعی را بر عهده دارند و گروه دیگر معتقدند که این آثار به طور ایدئولوژیک عمل‌کرده و تصویری سوگیرانه از جهان ارائه می‌کنند. در مقابل گروه سومی اعتقاد دارند که فیلم‌های سینمایی محصول یک گفتمان محسوب می‌شوند(مست، کوهن، برودی، ۱۹۹۲؛ کومولی و ناربونی، ۱۹۹۲). از این منظر یک فیلم، متن دیداری چند معنا و متشکل از تلاقی گفتمان‌های مختلف است که یکی از آن‌ها، سعی در هژمونیک شدن دارد(پرینس، ۱۹۹۳: ۴۷؛ ون دایک، ۱۹۸۸: ۲). بر طبق این استدلال فیلم‌های سینمایی؛ پدیده جهان اعیان را تکه تکه به صورت صدا و تصویر در آورده و به کمک زبان سینما در هم می‌آمیزند و تصویر ویژه از آن بازنمایی می‌کنند. تصویری که متناسب با کاربست‌های یک گفتمان است. می‌توان گفت در میان تمام اعیان اجتماعی، خانواده به عنوان یک نهاد مهم؛ مشمول این قاعده خواهد بود

(آقابابایی، ۱۳۹۵: ۱۱۵). در عصر کنونی، رسانه‌ها عرصهٔ واکاوی‌های فرهنگی و اجتماعی قرار گرفته‌اند و از سوی دیگر محلی محسوب می‌شوند که پیام‌ها را منتقل کرده و به خلق معانی فرهنگی مبادرت می‌ورزند. این وسایل جایگاه و فضای بسترسازی فرهنگی، تأمل و ژرف‌اندیشی درباره اهمیت معنا و اندیشه‌ورزی با توجه به متن فرهنگی و ساخت اجتماعی قلمداد می‌شوند که به تقویت و بازسازی الگویی منسجم از معنا و تأسیس کانون ارزشی مبادرت می‌ورزند(هوور و بای، ۱۳۸۲: ۶۸-۶۰) از این رو رسانه و به خصوص فیلم‌های سینمایی بازتابی از ساختار، کارکرد و ارزش‌های خانواده‌ی ایده‌آل محسوب شده و با در نظر گرفتن این نکته که خانواده مشتمل بر جنبه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و اخلاقی است، می‌توان با بررسی و تحلیل آن‌ها ویژگی‌های نهاد خانواده و سنخ‌بندی آن را استخراج نمود. یکی از نکاتی که در بررسی تولیدات نمایشی تصویری اعم از فیلم سینمایی و آثار تلویزیونی حائز اهمیت است بازنمایی تصویر و ساختار خانواده در این مجموعه تولیدات است. مطالعات فرهنگی نگرشی بر سازنده درباره بازنمایی داشته و عقیده دارد پدیده‌های فرهنگی به خودی خود قادر به دلالت نیستند. لازم است معنای این پدیده‌ها ازطریق و به واسطه فرهنگ بازنمایی شود چرا که فرهنگ را آن معانی مشترکی می-داند که انسان‌ها خلق کرده‌اند و در زندگی روزمره با آن‌ها سر و کار دارند(استوری، ۱۳۸۶). این نظریه ادامه می‌دهد جهان مستقل از بازنمایی‌ها وجود دارد اما معنادار شدن جهان در گروی بازنمایی آن است پس می‌توان گفت بازنمایی، رفتاری است که ما از طریق واقعیت آن را معنادار می‌کنیم(حسینی، ۱۳۹۲: ۱۹). بر این مبنا، فرهنگ به واسطهٔ تولید و تبادل معنا تعریف می‌شود. اما این معنا در کجا تولید، مصرف، بازتولید و ... می‌گردد؟ از نظر هال، معنا در درون مدار فرهنگی و در چندین پایگاه متفاوت تولید می‌شود و به صورت چرخشی در میان این پایگاه‌ها حرکت می‌کند. در نگاه او معنا شامل هر آن چیزی است که ایجاد تعلق می‌کند و احساس هویت را به وجود می‌آورد و این معناست که اعمال و رفتار انسان‌ها را تنظیم می‌کند و به آن‌ها سازمان می‌دهد(استوری، ۱۳۸۶: ۵۲). تاکید بر نظرات صاحب‌نظران علوم اجتماعی در راستای توجه به این نکته است که ساختار بازنمایی شده از خانواده در آثار سینمایی متاثر از گفتمان قدرت در جامعه، نشانه‌ها و باورهایی را برای مخاطبان خود پدید می‌آورد و این الگوی رفتاری را به عنوان الگو و سبک زندگی پذیرفته شده، گسترده می‌سازد. فلذا بررسی تصویر ارائه شده می‌تواند علاوه بر نمایاندن تعریف مورد تاکید از خانواده و چارچوب آن در گفتمان قدرت (طبقه غالب)؛ تصویر نمایانده شده به عنوان الگوی قابل اعتنا برای اجتماع را نیز بیان کند. تصویری که انطباق آن با ساختار یک خانواده کامل، ضرورتاً همسان نیست و می‌تواند الگوی رفتاری و کنش خارج از عرفی را در بستر اجتماع باورپذیر و نهادینه نماید. از آن جائی‌که هرگونه بازنمایی، ریشه در گفتمان و ایدئولوژیی دارد که از منظر آن صورت پذیرفته است، لذا بسیاری از الگوبرداری‌ها و بازنمایی‌های انجام گرفته در سینما، در ارتباطی دوسویه، همان گونه که شاید تصویرگر واقعیت اجتماعی هستند، خود منجر به پدید آمدن جریان و باوری ناخودآگاه در فضای اجتماعی می‌گردند. این نکته از آن جا ناشی می‌شود که قابلیت رفتارسازی

سینما در کسوت رسانه‌ای قدرت‌مند، به عنوان اصلی موضوعه به رسمیت شناخته شده است. بنابراین به نظر می‌رسد الگوی خانواده در تمام آثار، متاثر از فضای اجتماعی فرهنگی خود دستخوش تغییر شده، و اما آن چه که قابل توجه خواهد بود، نحوه تغییر، تأثیر و تأثر آثار از یکدیگر می‌باشد. بدون شک در کنار شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، ایدئولوژی‌های متاثر از فلسفه‌های موجود در آن منطقه می‌تواند در نحوه این نگرش موثر باشد. شناخت و فهم معانی ساخته شده پیرامون خانواده در فیلم‌های مطرح و نحوه‌ی بازنمایی آن‌ها، از حوزه‌های مورد غفلت واقع شده در جامعه ایران است. پژوهش حاضر قصد دارد گفتمان‌های حاکم در زیست جهان آثار سینمایی جشنواره فجر در سال‌های ۱۳۹۵-۱۳۸۰ را با یکدیگر مقایسه کرده، و پس از واکاوی لایه‌های پیام مستتر در بطن این آثار، تصویر غالب خانواده در روند زمان را مرور کرده و سیر تطور و دگرگونی وضعیت خانواده را در تصاویر ارائه شده بررسی نماید.

پیشینه تحقیق

آقا بابایی(۱۳۹۵)، چگونگی بازنمایی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی را بر اساس عناصر روایی تحلیل کرده و ارتباط آن با گفتمان‌های سیاسی- اجتماعی دهه‌های ۱۳۶۰، ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ را تفسیر نموده است. نتایج پژوهش او نشان داده که گفتمان فیلم‌ها با گفتمان سیاسی- اجتماعی در هر دهه همپوشانی دارد. به این معنا که ساختار پیرنگ در روایت فیلم‌ها به گونه‌ای سامان یافته‌اند که ابعاد گفتمانی هر دهه را در باز نمود انسجام، دوام و واپاشی خانواده در نظر گرفته‌اند. اجلالی(۱۳۸۳)، فروپاشی خانواده را یکی از رایج‌ترین مضامین مورد توجه در فیلم‌های پیش از انقلاب اسلامی معرفی می‌کند. بر اساس تحلیل اجلالی بر اثر حادثه‌ای خانواده از هم می‌پاشد و معمولاً پس از حوادث بسیار سرانجام به مدد بخت و بر اثر تصادف، در نقطه‌ای در اوج فیلم اعضا خانواده یکدیگر را باز می‌یابند. کانون خانواده دوباره گرم می‌شود. بشیر و اسکندری(۱۳۹۲)، در مقاله خود بازنمای خانواده ایرانی در فیلم یک حبه قند را با بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان پدام مورد بررسی قرار داده و نتیجه می‌گیرند که گفتمان این فیلم ایده‌آل‌ترین شکل خانواده را به همراه عناصر مثبت سنت و مدرنیته در کنار هم معرفی می‌نماید. این دو اقتدار مردانه، تکثر جمعیتی، فرزندآوری و دایره محدود همسرگزینی را چهار عنصر اصلی خانواده ایرانی معرفی می‌کنند. سلطانی، گردفرامرزی و پاکزاد(۱۳۹۵)، بیان می‌کنند که نقش اول زنانی که در فیلم‌های دهه هشتاد با آسیب طلاق درگیر هستند دارای نگرش فمنیستی بوده و مردان نقش اول دارای نگرش-های بینابینی (مردسالار- فمنیستی) نسبت به خانواده هستند. هم‌چنین مرور برخی تحقیقات خارجی حاکی نشان می‌دهد محورهایی از قبیل جایگاه پدر، خانواده هسته‌ای، آسیب گذر از مادرانگی در بازنمایی خانواده مورد توجه بوده است. جان بلیزر در مقاله‌ای با عنوان «جایی برای یک زن نیست؛ خانواده در فیلم نوآر» نشان می‌دهد که نمایش زنان اغواگر در ژانر نوآر حمله به زنانگی و خانواده هسته‌ای است (بلیزر، ۱۹۹۹). برخی تحقیقات دیگر نیز بر تصویر نهاد خانواده و ویژگی‌های آن تاکید داشته‌اند به عنوان

نمونه نتایج پژوهش کارولین کلیتون کلارک(۲۰۰۸)، با عنوان «تصویر خانواده در فیلم‌های نوجوانان از ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۷» نشان می‌دهد که خانواده‌ای که در این مجموعه اثر دیده می‌شود خانواده طبقه متوسط، سفیدپوست، خانواده تک یا دو والدی با یک یا دو بچه، پدری شاغل در مشاغل حرفه‌ای و مادر خانه‌دار، والدینی شایسته و دارای اقتدار هستند. کریس استیو مالتوس(۲۰۱۱)، در مقاله‌ای با عنوان «بازگشت خانواده هسته‌ای دهه ۱۹۵۰ در فیلم‌های دهه ۱۹۸۰» بیان می‌کند که از ابتدای دهه ۸۰ خانواده ایده‌آل دهه ۵۰ در فیلم‌های سینمایی مشاهده می‌شود در این پژوهش نگارنده تلاش کرده بر تصویر ارائه شده از پدر و رابطه بین فرزند و والدین در آثار سینمایی توجه داشته باشد. رابن فاککینک(۲۰۰۸)، در مقاله‌ای با عنوان «فراتحلیل بازخورد برنامه‌های خانوادگی ویدئوی در تصاویر عریض» بیست و نُه مطالعه انجام گرفته بر ۱۸۴۴ خانواده را بررسی نموده و نشان داده که تأثیر مثبت آماری از تأثیر و نفوذ این گونه برنامه بر رفتار والدین و نگرش ایشان و گسترش این تأثیر در فرزندان مشاهده می‌شود.

ادبیات نظری

نظریه بازنمایی در دو سطح تحلیل کلاسیک و مدرن مطرح می‌شود؛ بر اساس نظریه کلاسیک بازنمایی، آثار رسانه‌ای به مثابه آیینه بازتاب دهنده واقعیت جامعه خود هستند؛ اما در دیدگاه‌های جدید بازنمایی، رسانه‌ها آیینه‌وار عمل نمی‌کنند. مفهوم جدید بازنمایی بهتر از همه در دیدگاه استوارت هال چهره شاخص مطالعات فرهنگی مد نظر قرار گرفته است. بر طبق نظر او معنا در ذات وجود ندارد بلکه ساخته می‌شود و محصول یک رویه دلالتی است(مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴). بر این اساس واقعیت، برساختی اجتماعی است. جامعه با زبان ما و به وسیله معانی ما ساخته می‌شود و مکان مفهومی ذهنی دارد. انسان-ها نه در موقعیت‌های عینی بلکه در موقعیت‌هایی زندگی می‌کنند که تعریفی از آن ندارند(فراستخواه، ۱۳۹۵: ۵۲).

هال بازنمایی را در کنار تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. او نظریه بازنمایی را در سه دسته کلی نظریه‌های بازتابی، نظریه‌های التفاتی، نظریه‌های برساختی بررسی کرده است. در نگاه بازتابی زبان به شکل ساده‌ای بازتاب معنای قبلی موجود در جهان است. در نگاه التفاتی زبان بیانگر چیزی است که صاحب اثر قصد بیان آن را دارد؛ اما در نگاه برساختی، معنی به وسیله زبان ساخته می‌شود. هال عقیده دارد زبان در مفهوم عام آن مطرح است و طیف گسترده‌ای مشتمل بر زبان نوشتاری، گفتاری، تصاویر، علائم حرکتی، زبان مُد، لباس، غذا و ... را شامل می‌شود. او مطرح می‌کند «آن چه من به عنوان زبان مورد بحث قرار می‌دهم بر مبنای تمام نظریه‌های معناشناختی استوار است‌که بعد از (چرخش زبانی) در علوم اجتماعی و مسائل فرهنگی مورد توجه قرار گرفته است»(هال، ۱۳۹۱: ۲۲۰). در واقع هال نیز مانند فوکو، معتقد است که بازنمایی تحت نظر قدرتی خاصی تولید و توزیع می-شود و در کنترل قدرتی مسلط قرار دارد که مشروعیت و مقبولیت مفاهیم را تعیین می‌کند.

دیدگاه‌های پیرامون خانواده

دورکیم معتقد است خانواده گروهی طبیعی نیست که به وسیله والدین بنا شده باشد بلکه نهادی است اجتماعی که عوامل اجتماعی آن را به وجود آورده‌اند(میشل، ۱۳۷۴: ۴۲).

در یک نگاه کلی می‌توان نظریه‌های جامعه‌شناختی را به دو دیدگاه تقسیم کرد:

یکی دیدگاه جامعه‌شناسی که بر مطلوبیت خانواده تأکید کرده، آن را به صورت گروهی خاص و ویژه در نظر می‌گیرند، هر چند که این جامعه‌شناسان روابط متقابل جامعه و خانواده را قبول دارند؛ اما با وجود این به نوعی خانواده را برتر از جامعه یا در برابر جامعه قرار می‌دهند و بدون توجه به مشکلات واقعی موجود در خانواده آن را به صورت آرمانی توصیف می‌کنند. اما گروه دوم نه تنها بر ارتباط جامعه و خانواده تأکید می‌کنند، بلکه معتقدند که بازتاب شرایط تعارضی جامعه در خانواده نیز مهم است. از دید این گروه خانواده به صورت طبیعی وجود ندارد؛ بلکه در هر زمان بازتابی از شرایط اجتماعی است و باید خانواده را با توجه به قشری که در آن قرار دارد بررسی‌کرد(جارالهی، ۱۳۸۶). با توجه به دو دیدگاه جامعه‌شناختی درباره خانواده، در این جا اختصاراً به شرح برخی از نظریات اصلی جامعه‌شناسی خانواده پرداخته می‌شود:

بسیاری از افراد از نظریه مبادله در انتخاب همسر و روابط درونی خانواده استفاده کرده‌اند، مبادله موقعیت بهتر مردان و زیبایی زنان می‌تواند به ازدواج معنی دهد. اگر این وضعیت نابرابر (سطح بالاتر سواد مردان و زیبایی زنان) وجود نداشته باشد، هزینه‌ای که طرفین برای این مبادله (ازدواج) می‌پردازند همسان نخواهد بود و در این‌صورت طلاق معنا می‌یابد. به عبارت دیگر، اگر بین آن چه افراد در ازدواج پرداخت می‌کنند و به دست می‌آورند تعادل برقرار نباشد، زندگی مجردی انتخاب خواهد شد(لبیبی، ۱۳۹۳: ۶۲).

اما بر اساس نظریه تقابل که ریشه در اندیشه هگل، مارکس و وبر دارد، جامعه‌شناسان در پی فهم رابطه بین افراد و گروه‌های اجتماعی با محوریت عنصر تقابل منافع هستند. از نظر آنان این گروه‌ها به دو دسته، افراد صاحب قدرت و بی‌قدرت تقسیم می‌شوند. افراد صاحب قدرت از طریق نظام اجتماعی بر دیگر افراد گروه اعمال قدرت کرده و آن‌ها را استثمار می‌کنند. مبتنی بر این نظریه، خانواده مانند نظام اجتماعی بر اساس تضاد سازماندهی می‌شود. انگلس از این دیدگاه به خانواده نگاه کرده است. به عقیده او مرد، صاحب قدرت است و دیگران بی‌قدرت. این نظریه با تأکیدی که بر تضاد منافع دارد، مدعی است که رابطه زن و شوهر در خانه نیز بر اساس رقابت پنهان طراحی شده است. آنان به طور پنهان در کسب موقعیت‌های بهتر در خانواده با یکدیگر رقابت می‌کنند(رابرتسون[1]، ۱۳۹۴: ۹۲).

نظریه کنش متقابل نمادین با محوریت مفهوم نقش خانواده به عنوان نظامی از نقش‌ها توجه می‌کند. بدین لحاظ نظریه نقش شکل‌گرفته است. رالف ترنر[2] یکی از جامعه‌شناسان نظریه نقش، در کاربست این

---

[1]. Robertson
[2]. Ralph Turner

نظریه در مطالعه خانواده به دو جریان اشاره می‌کند: چگونگی طبقه‌بندی نقش‌ها، توزیع نقش‌ها؛ یعنی چگونه انجام دادن بعضی از نقش‌ها و انجام ندادن بعضی دیگر. زیرا جامعه امور خاصی از نقش‌های خانوادگی چون مادری، پدری، برادری و خواهری را تعیین می‌کند. از منظر نظریه کنش متقابل اجتماعی تصوری که کنشگران از جامعه و موقعیت خانواده دارند، به آن‌ها کمک می‌کند تا بتوانند به انتخاب و انجام دادن نقش اقدام کنند. از طرف دیگر این نظریه بر نقش‌آفرینی افراد مرتبط با دیگران (در نظام کنشی) تأکید دارد. بدین لحاظ نقش هر یک در نظامی از نقش‌ها معنا می‌یابد(آزاد ارمکی، ۱۳۸۶).

از نظر صاحب‌نظران مکتب کارکردگرایی، خانواده نهادی است که بقای آن وابسته به وظایف و کارکردهایی است که بر عهده دارد. بر اساس این دیدگاه مهم‌ترین وظیفه و کارکرد خانواده، اجتماعی کردن اولیه افراد و آماده کردن آنان برای پذیرش قواعد زندگی اجتماعی است. علاوه بر این نهاد خانواده تاکنون تأمین برخی از اولین و اساسی‌ترین نیازهای اعضاء از قبیل نیازهای عاطفی، تغذیه، نیازهای جنسی، حمایت و پشتیبانی را به عهده داشته است و طبیعتاً تا هنگامی که تأمین همه یا بخشی از این نیازها را به عهده داشته باشد به رغم تحولات و تغییراتی که در شکل و ساختار آن پدید می‌آید، هم چنان برقرار خواهد ماند. کارکردگرایی ضمن پذیرش پایداری نسبی برای شالوده نهاد خانواده، به نسبت دیگر رویکردهای جامعه‌شناسی، بیشترین امکان دگرگونی را برای این نهاد بر حسب نحوه ادای وظیفه (کارکرد)های واگذار شده قائل است. دیدگاه جامعه شناختی سیستمی متأثر از الگوی کارکردگرایی ساختی پارسونز[1] شکل گرفت. این دیدگاه بر اساس پیش فرض‌های مفهومی و نظری پارسونز دنبال شده است. در این دیدگاه، خانواده به عنوان نظامی در نظر گرفته می‌شود که ورودی، خروجی و فرایندهایی دارد. اپستین[2] و بیشاپ[3] پیش فرض‌های اصلی نظریه را در مطالعه خانواده به این شرح بیان کرده‌اند: اعضای خانواده با هم مرتبط‌اند؛ هر عضو خانواده بدون ملاحظه اعضای دیگر قابل فهم نیست؛ کارکرد خانواده با ملاحظه درک همه اعضای خانواده ممکن است؛ ساختار و سازمان خانواده در تعیین رفتار اعضاء تعیین کننده است؛ با تمرکز بر کلیت خانواده، می‌توان هم نظام و هم تغییر را فهمید(اپستین و بیشاپ، ۱۹۹۱؛ به نقل از لبیبی، ۱۳۹۵: ۱۵۹).

بی‌تردید مهم‌ترین پدیده تأثیرگذار بر نظریه‌پردازی در مورد خانواده، فمینیسم بوده است. دیدگاه‌های فمینیستی بسیار متنوعی وجود دارد، اما به طور کلی همه آن‌ها از نظر توجه به موضوع زیر دست بودن زنان و نیز نوعی تعهد برای خاتمه دادن به این نابرابری اشتراک دارند. نقطه شروع بخش عمده فمینیسم، شناسایی موانع اصلی بر سر راه برابری زنان، و شناخت قدرت و ستمگری مردان است‌که غالباً با مفاهیمی چون نابرابری جنسیتی و پدرسالاری بیان می‌شود(بیچی[4]، ۱۹۹۹). هارتمن[5] در این باره اظهار داشته که

---

1. Parsons
2. Epstein
3. Bishop
4. Bychy
5. Hartmann

خانواده میدان مبارزات جنسیتی، طبقاتی و سیاسی است، اما مسئله‌ای که در قلب آثار فمینیستی در مورد زندگی خانوادگی جای گرفته، نارسایی دیدگاه‌های نظری موجود در اتخاذ یک موضع هنجاری در قبال نابرابری است که بتواند موجب تقویت نهاد خانواده شود. تامپسن و واکر[1] در ارزیابی‌های خود به این نتیجه رسیده‌اند که فمینیست‌ها بر پنج مضمون متمرکز شده‌اند: جنسیت، تغییرات اجتماعی و نابرابری جنسیتی، فعالیت‌های فمینیستی، اهمیت زندگی زنان و چالش با خانواده. کارهای فمینیست‌ها درباره زندگی خانوادگی، حائز اهمیت اساسی است. در چارچوب الگوی مرسوم خانواده، هم مادری و هم کار خانگی کاملاً طبیعی فرض می‌شود. اما تحقیقات فمینیستی به تدریج نشان داد که مادری و کار خانگی بسیار مسئله‌سازتر و چالش برانگیزتر از آن است که در پژوهش‌ها نشان داده می‌شود(اعزازی، ۱۳۹۲: ۸۷).

در نهایت باید گفت هر یک از نظریه‌های فوق به محقق در حوزه جامعه‌شناسی توانایی فهم صورتی از حیات اجتماعی در خانواده را می‌دهد.

بررسی مسائل خانواده توسط جامعه‌شناسان از دیر باز نشان از اهمیت این نهاد دارد. خانواده از منظر جامعه‌شناسی، اساسی‌ترین نهاد اجتماعی است که در شکل‌گیری ساختار کلان جامعه و افزایش بهره‌وری آن نقش به سزائی دارد. چون بافت اجتماعی به نوعی تحت تأثیر تحولات خانوادگی قرار دارد و هرگونه انحرافی در فضای خانواده‌ها لزوماً در جامعه منعکس می‌شود. در مقابل، خانواده نیز در برابر تغییرات جامعه از خود واکنش نشان می‌دهد. از این رو، می‌توان گفت: میان خانواده و جامعه یک رابطه دو سویه برقرار است و هر کدام بر دیگری تأثیر می‌گذارد. از این منظر سینما به عنوان محصولات فرهنگی-اجتماعی، وضعیتی از خانواده را به تصویر کشیده و هم‌چنین با فرض رابطه دو سویه می‌تواند در تغییر و دگرگونی خانواده نقشی اگرچه اندک نیز داشته باشد. جدول شماره (۱) چارچوب روشی پژوهش را نشان می دهد.

جدول شماره (۱): چارچوب روشی و مفهومی و سؤالات تحقیق

چارچوب روشی	سوال پژوهش	نظریه پشتیبان روشی
ساختار خانواده	ساختارهای خانواده بازنمایی شده در فیلم‌ها کدامند؟	ساخت‌گرایی- فیسک
کارکرد خانواده	چه کارکردهایی از خانواده سازماندهی و بازنمایی شده است؟	کارکردگرایی ساختی
ایدئولوژی	مهم‌ترین رمزهای ایدئولوژیک پیرامون خانواده چگونه بازنمایی شده است؟	فیسک

روش‌شناسی تحقیق

در این پژوهش از روش نشانه‌شناسی بهره گرفته می‌شود. در این روش، به محتوای آشکار پیام‌ها توجه چندانی نمی‌شود، بلکه از دل فرایند رمزگشایی، محقق به دنبال دریافت سطوح معنایی پنهان در دل متون مورد بررسی است. نگاه اجمالی به روش‌های مطالعات تصاویر بیانگر این نکته است‌که نشانه‌شناسی،

[1]. Thompson and Varkr

غالب‌ترین الگوی روش‌شناختی بوده است که در مطالعات تصویر بیشتر از سایر روش‌ها مورد توجه قرار گرفته است. این پژوهش از نوع توصیفی و کیفی است و درآن برای بررسی نشانه‌شناسی فیلم‌های مطرح در جشنواره فیلم فجر با تکیه بر نظریه‌های بازنمایی و آرای استوارت هال از الگوی سه سطحی جان فیسک در مطالعه متون تصویری، استفاده شده است. در پژوهش حاضر با توجه به سوالات و اهداف پژوهش، به تناسب از رویکرد نشانه‌شناختی جان فیسک بهره گرفته شد. رویکرد فیسک، رویکردی انتقادی است، که در آن اساساً چیزها در ارتباط متقابل‌شان فهم و درک می‌شوند. فیسک در نشانه‌شناسی مورد نظرش، با کنار هم قراردادن رمزهای اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک یک متن، دلالت‌های ایدلوژیک‌اش را که در عمق آن با ظرافت گنجانده شده‌اند، بیرون می‌کشد. خطوط کلی نشانه‌شناسی انتقادی فیسک مبتنی بر سه مرحله است: مرحله اول توصیفی کلی از متن مورد نظر است، مرحله دوم انتخاب سکانس‌هایی که حامل بیشترین بار ایدئولوژیک هستند، مرحله سوم تحلیل نشانه‌شناختی سکانس‌های انتخابی برای توضیح ایدئولوژی‌های پنهان در متن مورد تحلیل. وی معتقد است که هر سکانس از فیلم باید در سه سطح تحلیل شود که هر سطح نوع رمزگان ویژه خود را دارد. سطح اول که واقعیت است، دارای رمزگان اجتماعی؛ سطح دوم که سطح بازنمایی است، دارای رمزگان فنی و سطح سوم که سطح ایدئولوژی است، دارای رمزگان ایدئولوژیک هستند(راودراد، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

جدول شماره (۲): خلاصه سطوح و رمزگان

سطوح جهانی اجتماعی	رمزگان متون سینمایی یا تلویزیونی
سطح نخست: واقعیت	**رمزهای اجتماعی**: مشتمل بر ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره.
سطح دوم: بازنمایی	**رمزهای فنی**: مشتمل بر دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.
سطح سوم: ایدئولوژی	**رمزهای ایدئولوژیک**: فردگرایی، مردسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری.

مراحل اجرای پژوهش به صورت زیر است:

۱. مشاهده فیلم و انتخاب سکانس‌هایی که نشانه‌هایی مرتبط با موضوع پژوهش داشته است.

۲. فیش‌برداری

۳. تحلیل بر اساس رمزگان سه‌گانه جان فیسک.

۴. نتیجه‌گیری مبتنی بر تحلیل‌های نشانه‌شناختی.

در تحقیقات کیفی به جای تأکید بر پایایی و روایی از مفهومی به نام قابلیت اعتماد استفاده می‌شود. این امر مشتمل بر چهار عامل است که اعتمادسازی را در متن تحقق می‌بخشد. این چهار عامل عبارت‌اند از:

استفاده از چند روش گردآوری داده‌ها، بازرسی مسیر کسب اطلاعات، وارسی از سوی افراد تحت بررسی، استفاده از گروه پژوهشی(راجر و دمینیک، ۱۳۸۶: ۱۷۲-۱۷۱).

در پژوهش حاضر اطلاعات به دست آمده از روش نشانه‌شناسی ثبت شده است و این امر امکان بازرسی مسیر کسب اطلاعات را برای پژوهشگران دیگر فراهم کرده است. علاوه بر این تمامی مراحل پژوهش اعم از بررسی صحنه‌ها، تحلیل سکانس‌ها و ... در فیش‌های جداگانه ثبت و در نهایت اطلاعات به دست آمده و تحلیل‌های صورت گرفته به اساتید راهنما و همکاران ارائه شده است تا به این ترتیب از قابلیت گروه پژوهشی برای افزایش قابلیت اعتماد استفاده شود.

جامعه آماری مورد بررسی این پژوهش آثار برگزیده جشنواره فیلم فجر (بهترین فیلم، بهترین کارگردانی و بهترین فیلمنامه) از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵ بود، که این تعداد مجموعه ۳۷ فیلم است. این آثار بازبینی گردید و از میان آن‌ها تولیداتی برگزیده شد که به موضوع خانواده و روابط مربوط آن پرداخته بودند. در آخر آثاری برای بررسی نهایی انتخاب شد که بیشترین ارتباط را با موضوع محوری پژوهش یعنی خانواده داشتند، آثاری که در موضوع، روند داستان و کشمکش‌های فیلم و نتیجه‌گیری نهایی آن، خانواده و روابط حاکم برآن نقش اصلی و محوری را داشته است. با لحاظ این ویژگی در نهایت مجموع ۱۳ اثر از فیلم‌های سینمایی برگزیده جشنواره فیلم فجر در دوره پانزده ساله به عنوان جامعه نمونه مورد بررسی در این پژوهش انتخاب شد (جدول شماره (۲)). شیوه نمونه‌گیری این تحقیق، نمونه‌گیری هدف-مند غیراحتمالی است. در نمونه‌های هدف‌مند یا قضاوتی پژوهشگر، واحدهای نمونه‌گیری را به صورت ذهنی و با هدف قبلی انتخاب می‌کند. ذهنیت هدف‌دار است که احتمال انتخاب یک نمونه را معین می-کند. در نمونه‌گیری هدف‌مند، پژوهشگر بر اساس اطلاعات قبلی از جامعه مورد بررسی و با عنایت به هدف‌های معینی، داوری شخصی خود را برای انتخاب نمونه به کار می‌گیرد. در این پژوهش واحد تحلیل سکانس است. برای این منظور سکانس‌هایی که در آن‌ها ساختار خانواده مبتنی بر شاخص‌هایی چون ازدواج و طلاق، نوع خانواده، روابط داخل خانواده اعم از روابط والدین، روابط والدین و فرزندان، روابط فرزندان با یکدیگر، نقش‌های اعضای خانواده، روابط خارج از خانواده، ساختار قدرت، وضعیت فرزندان، دگرگونی جنسیتی و کارکرد خانواده شامل ابعاد اقتصادی، تقسیم کار، کیفیت عاطفی و روابط خانوادگی، سلامت خانواده (میزان خشونت) اعتیاد، کارکرد فرهنگی و ارزشی و روابط سیستمی و بین نهادی، بازنمایی شده است انتخاب و نشانه‌های مرتبط مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفتند. توجه به این نکته ضروریست، در تحقیق انجام شده که این مقاله بخشی از آن است، تمامی فیلم‌های مورد مطالعه به طور کامل و مبسوط تحلیل شد و جداول تحلیل فیسک و نمودار مبتنی بر روابط برای هر فیلم به طور مجزا طراحی و شرح داده شده است، اما در این مقاله به منظور رعایت اختصار تنها فیلم‌های «خانه روی آب» و «آذرشهدخت پرویز و دیگران»، به عنوان نمونه، مورد تحلیل مبسوط قرار گرفته‌اند و به تحلیل کلی

فیلم‌های مورد مطالعه اکتفا شده است. سپس وضعیت و دگرگونی خانواده در فیلم‌های مورد مطالعه در قالب جدول بر اساس وضعیت ساختار و کارکرد خانواده و ارتباط سیستمی ترسیم شده است.

جدول شماره (۳): فهرست فیلم‌های بررسی شده با موضوع خانواده

ردیف	نام فارسی	عنوان لاتین	سال	کشور	میزان ارتباط با موضوع خانواده
۱	خانه‌ای روی آب	A House built on water	۲۰۰۱/۱۳۸۰	ایران	*****
۲	من ترانه ۱۵ سال دارم	I am Taraneh,I am fifteen years old	۲۰۰۱/۱۳۸۰	ایران	*****
۳	مهمان مامان	Mum's Guest	۲۰۰۳/۱۳۸۲	ایران	*****
۴	بید مجنون	The Willow tree	۲۰۰٤/۱۳۸۳	ایران	*****
۵	چهارشنبه سوری	Fireworks Wednesday	۲۰۰۵/۱۳۸٤	ایران	*****
۶	به همین سادگی	As Simple as that	۲۰۰۷/۱۳۸٦	ایران	*****
۷	تردید	Doubt	۲۰۰۸/۱۳۸۷	ایران	*****
۸	درباره الی	About Elly	۲۰۰۸/۱۳۸۷	ایران	*****
۹	جدایی نادر از سیمین	A separation	۲۰۱۱/۱۳۹۰	ایران	*****
۱۰	قاعده تصادف	The rule of accident	۲۰۱۲/۱۳۹۱	ایران	*****
۱۱	آذر، شهدخت، پرویز و دیگران	Azar,shahdokht,parviz and others	۲۰۱۳/۱۳۹۲	ایران	*****
۱۲	دوران عاشقی	Dorane asheghi	۲۰۱٤/۱۳۹۳	ایران	*****
۱۳	ابد و یک روز	Life+ 1Day	۲۰۱۵/۱۳۹۵	ایران	*****

تحلیل فیلم خانه‌ای روی آب

طرح کلی داستان

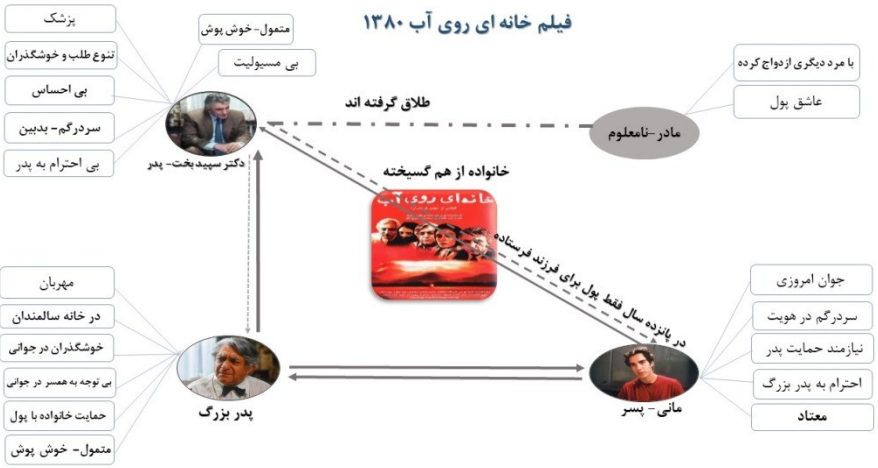
دکتر سپیدبخت، پزشک زنان و زایمان است. او ۱۵ سال قبل از همسر و فرزندش جدا شده و به تنهایی زندگی می‌کند. دکتر پدر خود را به خانه سالمندان سپرده و هزینه‌های نگهداری او را تقبل‌کرده است. پدر دکتر مردی بازاری بوده که در گذشته هزینه زیادی برای رفاه و موفقیت فرزندان کرده است. پدر در جوانی مدام با زنان گوناگون رابطه داشته است، این نکته اسباب و عامل ناراحتی مادر دکتر در آن زمان بوده، و موضوعی است که سبب دل‌آزردگی دکتر از پدر است. سپیدبخت دقیقاً مسیر پدر را طی کرده و همان گونه عمل می‌کند. دکتر دچار سردرگمی و یأس فلسفی شده و نسبت به همه چیز و همه کس بدبین است. روزی هنگام بازگشت به خانه در حالی که زنی خیابانی همراه اوست، در تاریکی شب تصادف می‌کند. دکتر پیاده شده و تصور می‌کند فرشته‌ای را زیر کرده است، فرشته دست او را می‌گیرد و جای این لمس زخم می‌شود. روز بعد دکتر به مطب می‌رود و بیماران خود را ویزیت می‌کند، در مطب با ژاله منشی دکتر آشنا می‌شویم (دکتر مدتی با ژاله منشی مطب خود رابطه داشته و به سبب باردار شدن

ژاله رابطه ایشان به هم خورده و ژاله در اثرسقط جنین دیگر امکان باردار شدن ندارد). دکتر به بیمارستان می‌رود و خانم طالقانی، سوپروایزر بخش در خصوص عملکرد والدین بچه قاری قرآن بستری شده در بخش زنان نکاتی را به دکتر یادآور می‌شود (خانم طالقانی مدتی با دکتر در ارتباط بوده است). مانی پسر دکتر به عشق پدر و پدربزرگ از آمریکا باز می‌گردد. دکتر که در تمام این پانزده سال فقط برای پسرش پول می‌فرستاده از بازگشت او خوشحال نیست. دکتر متوجه می‌شود مانی معتاد شده، سپیدبخت، مانی را در کلینیک ترک اعتیاد بستری می‌کند ولی مانی از کلینیک می‌گریزد. دکتر به جستجوی فرزند می‌پردازد اما نمی‌تواند او را پیدا کند سپیدبخت در نهایت در خانه خود به دست تعداد افرادر اجیر شده توسط ژاله برای انتقام کشته می‌شود.

ساختار ایدئولوژیک

فیلم حاضر با نقد منش کاسبکارانه و کنش‌های مبتنی بر سود مادی توسط اعضای خانواده، تصویرگر سلطه مادیات بر روابط خانواده و عاملی برای از هم گسیخته‌گی نهاد خانواده است. «خانه‌ای روی آب» نشان می‌دهد با برخورداری خانواده از سرمایه اقتصادی نیز انسجام خانواده متزلزل می‌شود، هم‌چنین توجه و ارجحیت این سرمایه بر سایر روابط خانوادگی، بحران‌های متعددی را به وجود می‌آورد. از سوی دیگر با لحاظ نمودن تفکر تکنوکراتیک مبنی بر توجیه نمودن هدف توسط وسیله، از ارزش‌های مذهبی و حمایتی خانواده به عنوان ابزاری برای رسیدن به مادیات استفاده می‌شود. خانواده پسر حافظ قرآن که ظاهراً مذهبی هستند، فرزند خویش را به محملی برای کسب پول و اعتبار تبدیل کرده‌اند. بحران هویتی ناشی از رفاه بسیار، از دیگر ساختارهای ایدئولوژیک فیلم محسوب می‌شود. این بی‌هویتی موجب از هم گسیختگی و سردرگمی اعضای خانواده در کنش‌های متقابل شده و کارکرد اصلی خانواده یعنی تنظیم روابط جنسی در چارچوب خانواده و تولید نسل را با مشکل مواجه ساخته‌است. فیلم «خانه‌ای روی آب» در سال ۸۰ تصویرگر مشکلاتی است که در جامعه چند سال بعد بروز می‌کند. فیلم آغاز دهه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن مردم جامعه ایران بیش از چهار سال، به سبب مطرح شدن موضوعات و مباحث مرتبط با جامعه مدنی و حقوق شهروندی، خود را در مواجهه با مباحثی جدید از مشکلات زیست انسان در عصر مدرن می‌دیدند. به همین سبب بستری برای مطرح شدن مشکلات نهفته این چنین فراهم آمده بود. تصویرکردن سردرگمی هویتی خانواده‌های طبقه مرفه اشاره‌ای به گسترش بحران معنا است که ماحصل ناتوانی خانواده از ایفای نقش خود در هویت‌دهی به اعضا می‌باشد. مقایسه استفاده ابزاری از کلیشه‌های مذهبی و نگاه ابزاری به ازدواج که زمینه‌ساز نقد روابط موازی و خارج از ازدواج است از نکات قابل تاکید در این اثر نمایشی می‌باشد. در چنین بازنمایی، خانواده از پرداختن به کارکردهای اصلی خود ناتوان است. حمایت عاطفی حداقلی اعضا، از یکدیگر، عدم تمایل به فرزندآوری، گرایش و گسترش روابط خارج از ازدواج بیانگر تغییرات کارکردی ارزشی خانواده است. از سوی دیگر اشاره به بی‌اعتقادی در

خصوص ازدواج و تشکیل خانواده به عنوان هنجاری اجتماعی نشان از تسلط نگاه ابزاری به این پدیده اجتماعی‌ست. فیلم نشان می‌دهد، ازدواج ابزاری برای مهاجرت و تغییر وضعیت برای جوانان جویای هویتی است که خوشبختی خویش را در آن سوی مرزهای کشور ایران جستجو می‌کنند. در این اثر هیچ خانواده‌ای که در آن همه اعضای (خانواده) اعم از مادر، پدر و فرزند یا فرزندان کنار هم باشند مشاهده نمی‌شود، و تصویر بازنمایی شده معّرف خانواده از هم گسیخته است. ترس از فرزندآوری، بحران هویتی برای افراد در طبقات مختلف اجتماعی، تعارضات نسلی (برتر بودن مانی، قد بلندتر، بر پدر و پدر بزرگ)، جدایی بین زوجین (دکتر و همسر سابقش)، بی‌اعتمادی فرزند به پدر، احترام نگذاشتن به بزرگ‌تر (دکتر و مانی به پدر بزرگ سلام نمی‌کنند) اعتیاد فرزند، تبعیض اجتماعی، شرم و انکار طبقه توسط ژاله، خانواده از هم گسیخته به سبب سردرگمی هویتی یا فقر، نفی فرزندآوری با دستاویز قرار دادن مفهوم بدبخت نکردن بچه، فقدان امید به آینده در میان جوانان، دروغ و پنهانکاری در ازدواج، خلأ عاطفی فرزند در خانواده، برخی از موضوعات مورد توجه در اثر است. تصویر ارائه شده از خانواده در فیلم «خانه‌ای روی آب» تصویری از هم گسیخته و غیرقابل اتکا است. مردان خائن و بی‌مسیولیتی که نه در قبال اعضای خانواده خود (پدر، همسر و فرزند یا فرزندان خود) احساس مسئولیت دارند، نه در قبال جامعه، مردان خوش‌گذرانی که به سبب کوتاهی در مسیر زندگی مشکلات پدید آمده را می‌پذیرند. در مقابل زنان تصویر شده در این اثر به سبب تضیع حقوق‌شان در بخش‌های مختلف آسیب دیده‌اند، زنانی که به سبب همین آسیب‌ها گاه انتقام می‌گیرند. فرزندآوری نیز در فیلم مورد طعنه قرار می‌گیرد، دکتر سپیدبخت به راحتی سقط جنین انجام می‌دهد و خانم محمدی و همسرش را به سبب زایمان‌های مکرر مورد انتقاد قرار می‌دهد. دکتر سپیدبخت در پاسخ به ژاله (منشی) که در اثر سقط فرزند مشترکش با دکتر باروری خود از دست داده می‌گوید: «من از اول به تو گفتم بچه نمی‌خوام، من چه گلی به سر بابام زدم که بچه‌ام به سر من بزنه» او معتقد است که به دنیا آوردن بچه بدبخت کردن اوست. این نگاه بیان‌کننده نوع نگاه سپیدبخت به فرزند و فرزندآوری است. خانه در این اثر محل سکونت و آرامش نیست و جز خانه دکتر سپیدبخت داخل خانه هیچ کس دیگری نشان داده نمی‌شود در خانه دکتر نیز همه مانند مهمانان با لباس رسمی دیده می‌شوند، خانه محل آرامش و استراحت نیست و تنها به عنوان محلی برای خواب مورد استفاده قرار می‌گیرد. مکانی که از شدت ناامنی دکتر برای آن دزدگیر نصب می‌کند و در نهایت مورد سو قصد ناشی از انتقام‌گیری ژاله قرار می‌گیرد.



مدل شماره (۱): روابط کلی فیلم خانه‌ای روی آب

تحلیل فیلم آذر شهدخت پرویز و دیگران

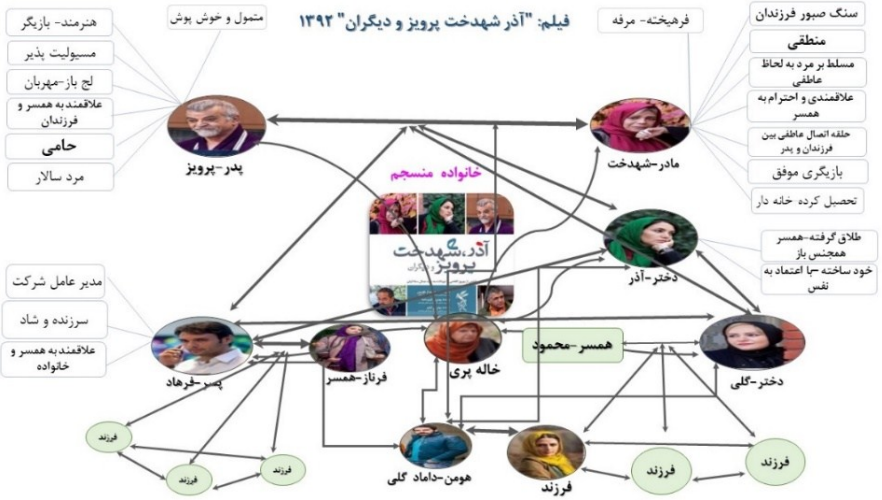
طرح کلی داستان

پرویز دیوان بیگی بازیگر سینما و تئاتر ۵۰ سال قبل به عشق بازیگری از شهرستان به تهران آمده است. بعد از ده سال تلاش موفق شده در بازیگری تئاتر و سینما جایگاه پیدا نماید. اکنون پرویز بعد از ۴۰ سال به پیشکسوت سینما و تئاتر مبدل شده است. او ۴۰ سال قبل با شهدخت فیروزکوهی ازدواج کرده است. شهدخت دختر یکی از تجار بازار تهران به نام حاج محمدجواد فیروزکوهی است. حاصل این ازدواج دو دختر و یک پسر است. بعد از ۴۰ سال یک روز به صورت اتفاقی شهدخت به محل فیلمبرداری پرویز می‌رود و در آن جا به عنوان فرخنده هنرپیشه فیلم «در تاریکی» برگزیده می‌شود. فیلم می‌درخشد و این نکته سبب برانگیخته شدن حسادت پرویز می‌شود. شهدخت به قهر به باغ پدری در نیاک می‌رود. به طور اتفاقی آذر دختر پرویز و شهدخت از انگلستان باز می‌گردد. آذر که می‌بیند مادر در خانه نیست به ویلای نیاک و پیش مادر می‌رود و درآن جا به شهدخت می‌گویدکه به سبب بای‌سکچوال بودن همسرش فیلیپ از او جدا شده و اکنون به توصیه پزشک برای ۱۴ روز به ایران آمده است. شهدخت با پرویز آشتی می‌کند تا به کمک هم برای آرام کردن آذر تلاش‌کنند. پرویز تصمیم می‌گیرد با مرور خاطرات و مهیاکردن شرایط مناسب برای ازدواج مجدد آذر زمینه‌سازی کند. تمام خانواده دیوان بیگی و فیروزکوهی در کنار هم لحظات شادی برای آذر مهیا می‌کنند. برای شکل‌گیری ساختار ایدئولوژیک فیلم آذر شهدخت پرویز و دیگران، از رمزگان فنی و ایدئولوژیک متعددی استفاده شده است‌که درجدول شماره (۲) اشاره شده است.

ساختار ایدئولوژیک

در این فیلم، ضمن نقد نگاه مردسالاری، برگذار از نگاه سنتی و مردسالارانه به جایگاه و نقش‌های زنان با هویتی بازاندیشانه زنان تأکید می‌شود. اگرچه پرویز مردی با اخلاق و مهربان است اما نگاهی سنتی به نقش زن دارد. شهدخت با این که زنی تحصیلکرده است اما خانه‌دار بوده و از منظر پرویز فعالیت شغلی برای او می‌تواند موجب بر هم زدن نظم خانواده شود. از این منظر چرخش مرد سنتی به مرد متعارف به چشم می‌خورد. مردانگی مفهومی اجتماعی‌ست و خصلت تعاملی دارد، اگرچه از انعطاف‌پذیری کمتری برخوردار است. می‌توان گفت در زیست جهان امروز جهت انسجام خانواده، همسران و اعضای خانواده به طور مکرر در حال تعریف و باز تعریف مجدد نقش‌ها و انتظارات نقش می‌باشند که این تعریف گاهی همراه با تعارض و تنش در بین روابط خانوادگی می‌باشد. دنیای امروز پایگاه اجتماعی متعددی را فارغ از جنسیت برای افراد تعریف می‌نماید که به تبع آن نقش‌های محول شده نیز متکثر و متعدد می-شود. همراهی اعضای خانواده جهت نقش‌یابی مجدد می‌تواند به دوام خانواده کمک کند. فیلم نمونه‌ای از خانواده همبسته و منسجم را به تصویر می‌کشد. انسجامی که در آن مادر و پدر نقش محوری و کلیدی دارند. نقش اصالت و تبار در داشتن زندگی مستحکم و پایدار از نکاتی است که می‌توان در این اثر مشاهده کرد. این پیوستگی و انسجام در همه سطوح روابط اعضای خانواه قابل مشاهده است. در این فیلم ضمن تأکید بر حفظ فردیت اعضای خانواده، به شدت بر روحیه جمع‌گرایی و خانواده‌گرایی اصرار شده است. روابط خانوادگی خانواده دیوان‌بیگی محترمانه است، رابطه توام با صمیمیت خواهرها و برادر، احترام فرزندان نسبت به پدر و مادر به‌عنوان نمونه (دختر از موفقیت مادر شاد است، دختر مادر موفق را تحسین می‌کند)، احترام نوه‌ها به پدربزرگ، مادربزرگ، خاله و بقیه، رعایت احترام بین بزرگ‌تر و کوچک-تر، رابطه خوب فرهاد و همسر، رابطه خوب آذر با همسر برادر، روابط گرم و صمیمی خانوادگی، حرف شنوی و احترام فرزندان نسبت به مادر، رابطه صمیمی مادربزرگ با نوه‌ها و نسل‌های جدید، رابطه صمیمی اسکندر سرایدار با خانواده، مهربانی و توجه اسکندر نسبت به همسر و مهربانی و مراقبت از فرزندان، شوخی بین زوجین توام با احترام؛ مصادیقی از این انسجام خانوادگی است. تاکید بر نقش حمایت‌گرانه مادر، اهمیت گفتگو در روابط خانوادگی، ترسیم کننده یک خانواده بهنجار و متعادل است. خانواده نقطه امن و پناه آذر بعد از تجربه متارکه است، او با مادر خود مانند سنگ صبور درد و دل می‌کند. طلاق در این فیلم سبب طرد آذر نمی‌شود. شهدخت به عنوان زنی که به همه جزییات توجه دارد، برای غلبه بر مشکلات به همسر خود تکیه می‌کند. او و همسرش در بحران‌ها برای کمک به خانواه با هم دیالوگ دارند و رفتار هوشمندانه شهدخت و پرویز سبب می‌شود که فرزندان در کانون حمایتی والدین قرار داشته باشند. رفتار مؤدبانه فرزندان با پدر، اعضای خانواده حمایت‌گر در شرایط بحرانی، جایگاه مشخص و دقیق پدری و مادری از ویژگی‌های این اثر است. مورد حمایت خانواده فرد طلاق گرفته، تابو نبودن طلاق، رابطه مستحکم بین زوجین از دیگر دیگر نکات قابل توجه درفیلم است. یکی از موضوعاتی

که در فیلم آذر شهدخت و پرویز و دیگران مشاهده می‌شود این است که در این اثر عامل طلاق به سبب اختلاف فیزیولوژیک است، نه فقدان مهارت. هم‌چنین این ویژگی‌های جامعه‌شناختی را می‌توان در فیلم ملاحظه کرد: طلاق عامل رشد (طلاق خاله پری عامل رشد او)، طلاق پایان زندگی نیست (می‌توان دوباره ایستاد)، عوامل جدید مسبب طلاق در خانواده‌های مدرن، تاکید بر تعداد فرزند بیش از دو تا، خانواده‌های هسته‌ای که از مزایای خانواده گسترده بهره می‌برند، توجه به ازدواج زود جوانان، پدر دختر خود را واجد ویژگی‌های مردانه می‌داند (از قبیل شجاعت و دلیری)، بی‌اعتمادی به مرد غربی (پدر مرد غربی را مرد سوسول و غیر قابل اعتماد می‌داند)، نگاه حمایتی پدر دقیقاً همان چیزی است که از مرد و پدر انتظار می‌رود، معیارهای توان‌مندی دختر دقیقاً معیارهای ارتیمیسی که فمینیست‌ها به آن اشاره دارند، عروس و داماد درگیر کلیشه‌های رایج نیستند و جایگاه مستحکم دارند، اسکندر به سبب مرگ همسر ازدواج دوم کرده است. در فیلم مردان به سان کوه حامی زنان هستند، به عنوان مثال پرویز به عنوان پدر خود برای ترغیب بهرام جهت ازدواج با آذر پیشگام می‌شود و به خواستگاری شوهر دختر می‌رود. به نقش و جایگاهی که سفره در ترسیم انسجام خانواده ایرانی دارد دقت شده، به گونه‌ای که نشستن دور سفره متناسب با جایگاه افراد در خانواده است، همه در کنار اعضای خانواده خود نشسته‌اند. صداقت، اعتماد و مصلحت‌اندیشی پدر از نکات مورد تاکید اثر است. خانواده و بودن در آغوش آن پایان افسردگی است. اما مسئله مهم، که می‌تواند موجب فاصله گذاری خانواده متعادل تصویر شده در این اثر با خانواده متعالی است، توأم نبودن نمادهای سنتی و نمادهای مذهبی ایرانی است. در این اثر نمادها و الگوهای مناسکی دینی در حد کلیشه‌ای (دودکردن اسفند و استفاده از نشانه‌های مقابله با چشم زخم) بازنمایی شده، و روابط خانوادگی فارغ از هر گونه ارجاع به آموزه‌های این چنین است، که از قدیم در تمام طبقات اجتماعی خانواده‌های ایرانی بروز و ظهور داشته است. در این مجموعه بهره‌گرفتن حداقلی از نمادها و نشانه‌های دینی روتین و روال زندگی است. نمادهای زندگی سنتی ایرانی که در بسیاری از زمینه‌ها نشانه‌های مذهبی دارد مشاهده نمی‌شود.



مدل شماره (۲): روابط کلی فیلم آذر شهدخت پرویز و دیگران

جدول شماره (۴): جمع‌بندی محورهای عمده مشاهده شده در فیلم‌های بررسی شده دهه۸۰

فیلم	لایه نخست	لایه دوم	لایه سوم
خانه‌ای روی آب	ترس از فرزندآوری، بحران هویتی برای افراد در طبقات مختلف اجتماعی، تعارضات نسل، جدایی بین زوجین، بی‌اعتمادی فرزند به پدر، آسیب‌های اجتماعی، خانواده از هم گسیخته نفی فرزندآوری با دستاویز بدبخت نکردن بچه، فقدان امید به آینده در میان جوانان، دروغ و پنهانکاری در ازدواج، خلا عاطفی فرزند در خانواده، جایگاه مخدوش زن در خانواده.	گفتارهای توهین‌آمیز و مبتنی بر عدم اعتماد. بی‌تعهدی در رفتار و گفتار. تاکید بر نماهای سرد و بی‌روح. استفاده از رنگ‌های سرد. قاب‌های پدر و فرزند عموماً جدا بوده و تاکید بر جدایی ایشان به لحاظ احساسی. روال آرام فیلم. غیبت شخصیت‌های مردانه. نمادهای سنتی در مقابل مدرن و فقر. بهره‌گرفتن از معصومیت شخصیت اصلی در راستای تاکید بر پیام اثر. قاب‌ها در اکثر سکانس‌ها نشان دهنده همراهی پدر با دختر.	نقد منش کاسبکارانه بر روابط خانوادگی. نقد روابط خارج زناشویی. نقد بی‌کارکردی ازدواج. فرزندآوری پدیده‌ای غیرعقلانی. تعارضات ارزشی و بی‌عدالتی اجتماعی. نقد خانواده از هم گسیخته و نامتعادل نقد ازدواج محاط شده برای دختران.[1] خانواده پنهان. تأکید بر هویت مادری.
من ترانه ۱۵ سال دارم	فرآیند عبور از بحران نوجوانی، رابطه‌ای خارج از ازدواج ناپسند و مذموم، بی‌پناهی اجتماعی برای زن، ناتوانی حمایت مرد، فقدان حمایت مادر بر زندگی دختر.		جایگزینی حمایت اجتماعی با حمایت خانوادگی. شکست تابوی فرزند بدون پدر. نگاه انتقادی به رفتار مذهبی.

۱. یکی از سنخ‌های گرایش به ازدواج، گرایش ناشی از محاط‌شدگی است. در این نوع گرایش، «اضطرار و فشار اجتماعی از یک سو و الزام به تبعیت از آداب، رسوم و سنت محل زندگی از سوی دیگر، فرد را وادار می‌نماید که علی‌رغم میل باطنی به ازدواج فکر کند. به عبارت دیگر در این سنخ، فرد خود را ملزم به تبعیت از قواعد ازدواج می‌بیند و معتقد است که باید به ریسکی هدف‌مند تن دهد و ازدواج را به بهای پذیرش اجتماعی در میان خانواده، دوستان، همکاران و سایر افراد جامعه بپذیرد.

فیلم	لایه نخست	لایه دوم	لایه سوم
مهمان مامان	اضطراب زن به واسطه فقر، تاکید بر سبک زندگی مبتنی بر قناعت، ارزش همسایه، تعاملات اعضای خانواده، فقر خانواده عامل تمسخر فرزندان، شکاف فرزندپروری بین زن و مرد، شکاف میان والدین و فرزندان، گستاخی فرزندان نسبت به والدین در کلام و رفتار، رفتارهای مناسکی و کلیشه‌ای، گستاخی و بی‌توجهی فرزندان به والدین و دغدغه‌های ایشان و بی‌ثباتی خانواده ناشی از فقر زیاد.	مرد بی‌مسئولیت. روال فیلم اضطراب‌آور. شخصیت‌های آسیب دیده از فقر. نماهای متعدد از آشفتگی خانه. تاکید بر نزاع و درگیری و تنبیه در فیلم.	انسجام در طبقه فقیر جامعه احترام به سنن فرهنگی آسیب‌های اجتماعی و خانواده متزلزل[1].
بید مجنون	رابطه گرم پدر و دختر، زن همراه و ایفای نقش کامل، بن‌مایه‌های مذهبی در خانواده، نقش حمایتی زن، عشق به عنوان عنصر دوام زندگی.	تمام اجزا در فیلم از یکی بودن زن و شوهر حکایت دارد (قوری و فنجان‌ها، گل‌ها و گلدان‌ها) قبل از بینا شدن مرد. فاصله گرفتن یوسف از همسر بعد از بینایی. بیزاری یوسف از گذشته خویش.	تاکید بر بازنگری مجدد در اهمیت خانواده با نقد بر مدرنیته و بازاندیشی هویتی. خانواده متلاشی.
چهارشنبه سوری	سبک زندگی مدرن، نگاه مردسالاری، خشونت خانگی، روابط خارج زناشویی، ناتوانی زن در ایفای نقش و انتظارات همسر، عدم هماهنگی در تصمیم‌گیری، فرزند مستاصل، عدم حمایت عاطفی، ورود افراد غریبه به حریم خانواده.	تکثر نماهای تاکید بر آشفتگی خانه. خشونت علیه زن و فرزند. جدایی قاب تصویر مرد و زن به سبب جدایی عاطفی.	نقد روابط خارج از ازدواج. نقد رابطه رضایت از زندگی. خانوادگی و سرمایه اقتصادی. خانواده متلاشی.
به همین سادگی	دوگانه زن سنتی- مدرن. اعتماد بین همسران، پاکی زن سنتی، نقش اعتقادات مذهبی در دوام خانواده، تعارضات بین نسلی، مذموم بودن طلاق در خانواده سنتی.	تاکید بر نمادهای سنتی با تم مذهبی گفتار و پوشش و آرایش ساده زن.	تفوق زن سنتی، تاکید خانواده متعالی: خانواده هسته‌ای- سنتی. تاکید بر اهمیت خانه‌داری و نقش مادری برای زن و شکاف بین نسلی. تاکید بر عشق اصیل زن و مرد و نقد روابط خارج از ازدواج. مغفول ماندن جایگاه عشق.
تردید	کنش‌های خانوادگی مبتنی بر مناسبات اقتصادی، بی‌اعتمادی، رابطه از هم گسیخته مادر و فرزند، زوج‌ها فاقد مهارت‌های مورد نیاز زندگی، گروه همسالان موثر در روابط ازدواج‌های فرمایشی، دروغ و رعایت نشدن حریم خصوصی، دسیسه، خیانت، اعتقاد به خرافه به سبب کم شدن باورهای مذهبی، زن خرافاتی و اعتقاد به جادو، خیانت مالی و اخلاقی پدر	نماها با شاخص طبقه اشرافی. زن‌سالاری. معما و رمزگشایی آن در قالب تئاتر بیان می‌شود. داستان برگرفته و اقتباس از تراژدی هملت.	نقد منش مادی‌گرایی در روابط خانوادگی. نقد تزلزل ارزش‌ها و هنجارها در خانواده. ناتوانی همسران در برقراری ارتباط موثر. مغفول ماندن جایگاه عشق و معنا. خانواده متزلزل چندتکه.

۱. این نوع خانواده، معمولاً با عناوینی هم‌چون خانواده دشوار نیز شناخته می‌شود. برخی از ویژگی‌های این تیپ خانوادگی عبارت است از: ۱. دوری از هدف، ۲. مشخص نبودن جایگاه‌ها ۳. عدم امید ٤. عدم مدیریت منسجم ۵. عدم پای‌بندی به خانواده ٦. عدم مسئولیت‌پذیری صحیح ناتوانی در حل مشکلات ۷. انتقاد مستقیم.

فیلم	لایه نخست	لایه دوم	لایه سوم
درباره الی	هرم قدرت مردانه، تعصب، غیرت، مردان تصمیم‌گیران نهایی برای همسران، شفاف نبودن مسایل زن و شوهر، نماهای بسته و دیالوگ‌ها تاکید بر خشونت فیزیکی بین زوجین، بحران گفتگو، حمایت شخصیت. نکردن همسران از هم، دروغ، خیانت، کتمان حقایق، افزایش تنش بین کاراکترها. وجود باورهای مذهبی، اعتماد به غریبه و ورود در بحران عامل آشکارکردن شخصیت افراد. حریم خانواده	نقد چالش‌هویتی طبقه متوسط به واسطه گذار از سنت به مدرنیته. ابهام روابط زوجین، نقد مردسالاری نوین. چالش‌های ارزشی و دوگانه زنانه- مردانه. خانواده‌های متزلزل آسیب‌پذیر.

تحلیل ایدئولوژیک

همان‌گونه که در جدول (۳) مشاهده می‌شود، در واقع مجموع فیلم‌های منتخب مورد بررسی جشنواره فیلم فجر در دهه ۱۳۸۰ مسایل جدی و نوین خانواده در حال گذار را بازنمایی می‌نماید. بنا به اعتقاد اندیشمندان علوم انسانی، دهه ۸۰ دهه نمود تغییر در حوزه واقعیت اجتماعی است. تغییرات عمده در نوع بینش و نگرش افراد پیرامون زندگی و معنادهی به آن به واسطه تغییرات گسترده در سبک زندگی قابل توجه است. برخی معتقدند این تغییرات در قالب اقبال کمتر به ارزش‌های معنوی، تلاش و سبقت‌گیری برای کسب فضایل و سرمایه‌های مادی، ارزش‌مندتر شدن مقوله ثروت و تغییر یافتن گروه‌های مرجع اجتماعی و اقبال کمتر مردم به گروه‌های مرجع سنتی و افت شدید دین‌گرایی مردم بروز یافته است (هرسیج و رفیعی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). در این فضا خانواده ایرانی هم در ساختار و هم در کارکرد خود دستخوش تغییراتی شده است که بازنمایی فیلم‌ها آن را مشخص می‌کند. ساختارهای خانواده متزلزل و دچار بحران است، این وضعیت تقریباً در تمامی فیلم‌های منتخب مشاهده می‌شود. حتی خانواده‌هایی که به ظاهر دارای ثبات و پایدار هستند اما بررسی کارکردها و روابط نشان از تزلزل و عدم سلامت خانواده دارد. کاهش ابعاد خانواده با تاکید بر فرزندآوری به عنوان کنشی غیرعقلانی (خانه‌ای روی آب و تردید)، روابط مبتنی بر مادیات و تسلط ثروت و پول بر کنش‌های حمایتی اعضا (خانه‌ای روی آب، چهارشنبه‌سوری)، چالش هویتی و معنای زندگی خانوادگی (تردید، خانه روی آب، درباره الی، بید مجنون)، تعارض بین نسلی که می‌توان‌گفت مهم‌ترین ایدئولوژی نهفته در فیلم‌های بررسی شده است. در این میان نقدگفتمان مردسالاری که با خشونت خانگی همراه است به کرات به چشم می‌خورد (درباره الی، خانه‌ای روی آب، مهمان مامان و چهارشنبه سوری) این نگرش موجب شکل‌گیری تعارضات و تنش‌هایی بین زوجین می‌شود که رضایت زناشویی را کاهش و خانواده را به فقدان انسجام نزدیک می‌نماید. در واقع تغییرات ارزشی بسیاری در فضای خانواده‌های به تصویر کشیده مشاهده می‌شود؛ دروغ، خیانت، پنهانکاری، فقدان حمایت اعضای خانواده از یکدیگر موجب شده خانواده در کارکرد حمایت عاطفی ناتوان عمل کند (تردید، خانه روی آب، درباره الی). دعوا و نزاع در روند تربیت فرزند بین زوجین، شکاف میان والدین و فرزندان، گستاخی فرزندان نسبت به والدین در کلام و رفتار، رفتارهای مناسکی و کلیشه‌ای، گستاخی و بی‌توجهی فرزندان به والدین و دغدغه‌های ایشان و بی‌ثباتی خانواده ناشی از فقر زیاد از نکاتی است که در فیلم

مهمان مامان قابل مشاهده است. در این آثار نقش باورهای مذهبی، نقشی وحدت بخش نبوده و یا بسیار کمرنگ جلوه داده شده است (من ترانه ۱۵سال دارم، خانه‌ای روی آب). در این میان به نظر می‌رسد فیلم به همین سادگی سعی دارد ضمن تاکید بر نقش زن خانه‌دار سنتی و مذهبی را در دوام و نگهداشت خانواده، به نقش مذهب در مذموم دانستن طلاق تاکید کند، اما در همین اثر در بخشی از پیام خود به نقش این مقوله در تعارضات نسلی اشاره می‌کند. هرم قدرت مردانه در یک روند بطئی و کند به سمت قدرت زنانه (به همین سادگی، تردید و من ترانه ۱۵ سال دارم) در حرکت است. از منظر دیگر می‌توان گفت نوعی مردسالاری نوین در فیلم درباره الی جلوه‌گر شده است. اگر چه در این فیلم مردان طبقه متوسط سعی در ارائه تصویر مرد مدرن و متعارف دارند اما نوعی سلطه مردانه و خشونت علیه زنان به تصویر کشیده می‌شود. تا جایی که می‌توان گفت در هیچ یک از خانواده‌ها تصمیم‌گیری دموکراتیک مشاهده نمی‌شود.

به لحاظ کارکرد نقش مادر، می‌توان گفت در اکثر فیلم‌های نمایش داده شده، نقش مادر به عنوان نقشی محوری و کانون عاطفه نمایش داده شده اما نقش پدر با توجه به فضایی مردسالارانه، از میزان اقتدار لازم برخوردار نمی‌باشد (مهمان مامان، به همین سادگی، بید مجنون). می‌توان گفت در عرصه خانواده مادرانه‌گی تعریف خود را حفظ کرده و زنان با حفظ هویت مادری، تغییرات ارزشی را تجربه می‌نمایند، اما نقش پدر از کانون اقتدار فاصله گرفته است و در برخی خانواده‌ها، پدر از خانواده حذف شده است (من ترانه ۱۵ سال دارم، تردید). یکی از عناصر مفقوده در خانواده‌های مورد بررسی، عشق و نحوه عشق ورزیدن همسران به یکدیگر است، به طوری که به استثنای بید مجنون و به همین سادگی که هر چند اندک، اما عنصر عشق را در روابط زوجین به عنوان عامل سلامت روحی خانواده مطرح می‌کنند، در سایر فیلم‌ها نه تنها عشق مغفول مانده بلکه ناتوانی همسران در برقراری ارتباط مؤثر مبتنی بر گفتگو نیز مشهود است (تردید، خانه‌ای روی آب، به همین سادگی، چهارشنبه سوری، درباره الی و ...).

در مجموع می‌توان گفت بازنمایی خانواده در فیلم‌های منتخب جشنواره فیلم فجر در دهه ۱۳۸۰ نشان از گذار از سنت به مدرنیته داشته که خانواده را در ساختار و کارکرد دچار چالش هویتی نموده است. خانواده‌های ناآرام و بحران زده ماحصل این روند می‌باشند. خیانت و روابط فرازناشویی که بنیان خانواده را با چالش مواجهه کرده در بیشتر آثار مورد بررسی به نوعی نمود داشته و به طور مشخص در فیلم چهارشنبه سوری و خانه روی آب به آن پرداخته شده است.

جدول شماره (۵): جمع بندی محورهای عمده مشاهده شده در فیلم‌های بررسی شده دهه۹۰

فیلم	لایه نخست	لایه دوم	لایه سوم
جدایی نادر از سیمین	بی‌توجهی به جایگاه والدین و بزرگان خانواده، مهاجرت به خارج از کشور، هرم قدرت زنانه، محوریت زن در هدایت سکان خانواده، کاهش بعد خانواده، ترجیح دادن فرد به جمع، تضعیف جایگاه مرد، فرزند عامل اتصال والدین، حمایت پدر در استقلال دختر، نگاه خودخواهانه نادر به خود و خانواده، ورود افراد ناشناس در حریم خانه، رعایت نشدن حریم خصوصی در انتخاب فرد ناشناس، پنهانکاری، اعتماد سیمین به همسرش، روحیه مناسکی و افراطی مذهبی پرستار، حساس بودن پرستار (تعلق به طبقه پایین جامعه) نسبت به رعایت احکام شرعی.	تصویر بسته از نادر و سیمین (ارتباط با کاراکترها). عدم سلامت روان همسر پرستار، مقایسه دو خانواده از دو طبقه اجتماعی.	چالش‌های خانواده تجددگرا. نقد خانواده بی‌طبقه مناسک‌گرا.
قاعده تصادف	طبقه اجتماعی عاملی برای همراهی خانواده، نقش کنترلگر و مراقبتی مرد در تمام طبقه‌های اجتماعی، تمایل خانواده به ارتباط فرزندان با فامیل، عدم تمایل جوانان به ارتباط گسترده با فامیل، برقرار نبودن گفتگو میان والدین و فرزندان، تایید روابط عمیق قبل از ازدواج، نقش پررنگ و کلیدی تکنولوژی‌های ارتباطی در زندگی نسل جدید. شکاف عمیق بین والدین و فرزندان، خشونت و ارعاب عنصر و ابزار پدر، نقش تسهیلگر مادر، پدر عنصر مخالفت و مقاومت، نسل جوان پای‌بند به مناسک دینی، حمایت گروه و همسالان از هم، پناه بردن جوانان به دوستان به جای خانواده.	عدم حضور خانواده	نقد خانواده ناکامل و متزلزل. تغییرات ارزشی نسلی. اهمیت رسانه‌های نوین.
آذر، شهدخت، پرویز و دیگران	بازاندیشی هویت زنان، تأکید بر حفظ فردیت اعضای خانواده، توجه به روحیه جمع‌گرایی و خانواده‌گرایی، نقش حمایتی پدر، رابطه توام با صمیمیت اعضای خانواده، مادر کانون اصلی خانواده، اهمیت به فرزند، فقدان عامل مذهب.	دیالوگ‌های محترمانه. قاب‌ها و نماها موید بازتعریف هویتی مبتنی بر پیام‌های اثر.	تاکید بر خانواده متعادل. گفتگو عامل انسجام خانواده.
دوران عاشقی	مرد متفاوت با الگوی مردسالارانه، شغل پایدارو موفق‌تر زن در برابر مرد، متزلزل بودن مردان، دروغ و پنهانکاری، ازدواج موقت نوعی بهره‌برداری جنسی، بی‌پناهی زنان در مواجهه با آسیب‌های مانند درگیری عاطفی و ازدواج موقت، ازدواج موقت را تامین نیازهای مادی عنوان می‌کند، بیکاری و فقر مسبب ازدواج موقت، مشکلات نوین خانواده‌ها مانند تغییر جنسیت والدین، غلبه فردگرایی افراطی در روابط خانوادگی، زن امروزی شاد، رابطه صمیمی زن با مرد مورد علاقه، زن مستقل و با اعتماد به نفس، خلاهای عاطفی متفاوت کودکان.	وسایل تزیئنی و مدل دکوراسیون خانه متعلق به طبقه اجتماعی و سبک زندگی. اشاره بر بالاتر بودن جایگاه زن، با استفاده از زاویه دوربین در قاب- بندی.	تقابل نگاه سنتی و مدرن به نقش‌های جنسیتی. تزلزل ارزش‌ها. نقد ازدواج موقت. چالش تغییر جنسیت. هویت مدرن زن. نقد بحران‌های زندگی زناشویی فارغ از طبقه اجتماعی.
ابد و یک روز	کارکرد اقتصادی ازدواج، زنان قربانی، مردان متلاشی، رابطه فرزندان با مادر زشت و توهین‌آمیز، افراد و اعضای خانواده مسئولیت‌ناپذیر، خانواده بدون نقش والد، حذف نقش پدر، خشونت کلامی و رفتاری، ازدواج یک اجبار اجتماعی، مرد فاقد اعتبار و اتکا، اعتیاد، بی‌احترامی فرزندان به مادر، بی‌توجهی و نداشتن احساس مسئولیت نسبت به مادر از سوی فرزندان، تابو بودن زندگی مستقل زن یا دختر مجرد.	دیالوگ‌های مبتنی بر خشونت. تاکید بر قاب‌هایی از نمادهای فقر شدید. نماهایی متعدد از خشونت به اعضای خانواده.	خانواده متزلزل و آسیب‌دیده. نقد کنش‌های خشونت‌آمیز در عین حال حمایت‌گرانه. تمرکز بر مفهوم غیرت به عنوان واژه‌ای مردانه.

تحلیل ایدئولوژیک

جدول شماره (۴) به تحلیل فیلم‌های منتخب جشنواره فیلم فجر دهه ۱۳۹۰ پرداخته است. در واقع بازنمایی خانواده در این فیلم‌ها با نگاهی بازاندیشانه به نقش‌های جنسیتی در خانواده صورت گرفته است.

به طوری‌که زنان تصویر شده در این آثار، زنانی غیرسنتی، شاغل و مستقل در تصمیم‌گیری می‌باشند (جدایی نادر از سیمین، دوران عاشقی)، مردان نیز با فاصله‌گیری از نقش‌های سنتی مبتنی بر اقتدارگری و مردسالاری، به مرد متعارف و مدرن تغییر جهت داده‌اند (آذر، شهدخت، پرویز و دیگران). بازنمایی تصویر مردی که با الگوی مردسالارانه فاصله دارد از ویژگی دیگر فیلم دوران عاشقی است؛ در این اثر شغل پایدار و موفق‌تر زن در برابر مرد، متزلزل بودن مردان به تصویر کشیده شده در برابر زنان مصادیقی از این اشاره هستند. روابط خانوادگی تصویرگر فردیت اعضای خانواده و عقلانیت در نسل جدید است (آذر، شهدخت، پرویز و دیگران، دوران‌عاشقی، ابد و یک روز)، در واقع جمع تناقضات در خانواده‌های مطرح مشاهده می‌شود، خانواده در ضمن آسیب‌دیدگی، حمایت‌های مبتنی بر ارزش جمع‌گرایانه از اعضا خود را داشته (ابد و یک روز) و کنش‌های مبتنی بر فردگرایی را نیز به تصویر می‌کشد (دوران عاشقی، ابد و یک روز). توجه به نقش‌های مبتنی بر جنسیت نشان می‌دهد تعاریف سنتی مبتنی بر نگاه پارسونزی (مادر رهبر ارشادی و پدر رهبری ابزاری) موضعیت نداشته و پدر خانه‌دار و مادر نان‌آور نقش‌های نوین در خانواده است (جدایی نادر از سیمین، قاعده تصادف). از سوی دیگر از بین رفتن قبح طلاق در خانواده و طرح جدایی در سال‌های اول ازدواج، نگاه سطحی و به دور از تعقل به ازدواج در نسل جوان، ازدواج موقت نوعی بهره‌بردای جنسی، بی‌پناهی زنان در مواجهه با آسیب‌هایی مانند درگیری عاطفی در ازدواج موقت، ازدواج موقت راه تامین نیازهای مادی، بیکاری و فقر مسبب ازدواج موقت از عمده‌ترین نکات مشاهده شده در آثار پنج سال نخست دهه نود است. هم‌چنین در این آثار با مشکلات نوین خانواده‌ها در سال‌های اخیر مانند تغییر جنسیت والدین- پدری که در حال تغییر جنسیت است (دوران عاشقی)، بای‌سکچوال بودن زوج (فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران)، ازدواج با اتباع سایرکشورها برای پول به سبب فقر و افزایش فاصله طبقاتی (ابد و یک روز) و ... مواجهه می‌شویم؛ به نظر می‌رسد این نکات از جمله مسایل مبتلا به خانواده در دهه اخیر باشد. در آثار مورد بررسی مواردی از قبیل خیانت و پنهانکاری در بین روابط اعضا به کرات به چشم می‌خورد. از طرفی نقش حمایتی خانواده از سالمندان دستخوش تغییر شده و عاملی در فروپاشی خانواده جوان است (جدایی نادر از سیمین). در نظر نگرفتن کنش‌های مذهبی حلقه مفقوده در فیلم‌ها محسوب می‌شود. در مواردی هم که مناسک نقش ایفا می‌کنند، این بازنمایی مربوط به طبقه پایین جامعه بوده و عامل قوی در رفع معضلات خانواده محسوب نمی‌شود (جدایی نادر از سیمین، ابد و یک روز). روابط همسران مبتنی بر کنش‌های عاشقانه شکل نگرفته و فداکاری برای یکدیگر امری کوتاه مدت و ناپایدار است (جدایی نادر از سیمین، دوران عاشقی). از سویی دیگر نمونه‌ای از خانواده کامل در فیلم آذر، شهدخت، پرویز و دیگران به تصویر می‌آید که نشان از امید به خانواده مدرن و متجدد است. خانواده‌ای که ضمن بازاندیشی در نقش‌ها، روابط و کارکردها، می‌تواند انسجام و دوام خود را حفظ و به بالندگی دست یابد.

بحث و نتیجه‌گیری

از نظر مینوچین(۱۹۸۴)، جهت بررسی ساختار خانواده ضروری‌ست اولاً به کلیت نظام خانواده، یعنی اینکه اعضا درقالب چه آرایه‌های خاصی‌که حاکم بر تبادل آن‌هاست، با هم ارتباط دارند؟ و در نهایت یک کل یعنی یک ساخت خانوادگی را به وجود می‌آورند و دوماً، کارکرد به هم پیوسته خرده نظام‌های فرعی در خانواده و نحوه عملکرد آن‌ها در ارتباط با یکدیگر چگونه است؟ توجه کرد. در جدول شماره (۶) به مقایسه بازنمایی ابعاد ساختار و کارکرد خانواده در فیلم‌های دهه ۸۰ و ۹۰ ارائه شده است:

جدول شماره (۶): مقایسه بازنمایی ابعاد ساختار و کارکرد خانواده در فیلم‌های دهه ۸۰ و ۹۰

خانواده	۱۳۸۰	۱۳۹۰
سلسله مراتب قدرت	هرم قدرت مردانه	تقسیم قدرت بین زن و مرد
قواعد و الزامات	قواعد آشکار و ضمنی	قواعد ضمنی
دگرگونی هویتی	دوگانه مردانه/ زنانه	بازاندیشی: زن مدرن/ مرد متعارف
	نقد روابط خارج از ازدواج	روابط خارج از ازدواج
کیفیت عاطفی و روابط خانوادگی	و روابط مبتنی بر منش کاسبکارانه	روابط مبتنی بر مصلحت‌اندیشی فردی
	فقدان عشق	فقدان عشق
سلامت خانواده در ابعاد جسمی و روانی	بیمارگون	بیمارگون درمان‌پذیر
نوع خانواده	خانواده هسته‌ای دچار بحران و آسیب‌پذیر در حال گذار	خانواده هسته‌ای متزلزل و سرگردان
مرزها	مرزهای آشفته	تعریف استقلال شخصی و مرزهای مشخص
وضعیت ارزشی	دوگانه سنتی/ مدرن	تسلط ارزش‌های مبتنی بر تجددگرایی

به طور کلی با حرکت از دهه ۱۳۸۰ به ۱۳۹۰ کلیت ساختار و کارکرد خانواده با گذار از تسلط ارزش-های سنتی به مدرن دچار دگرگونی و تغییرات عمده‌ای شده است. کاهش اقتدار خانواده بازنمودی از خانواده‌ی ایرانی است. به نظر می‌رسد در این فیلم‌ها، با پدیدار شدن خانواده‌ای مواجه می‌شویم که خصلت‌های سنتی و مدرن و در برخی موارد پست مدرن را به طور تلفیقی به همراه دارند به گونه‌ای که خانواده سنتی ایرانی پیش از طی فرایندهای کافی امروزی شدن و مدرنیته، در حال پرتاب شدن سراسیمه به دنیای مابعد مدرن است. برخی از نقش‌های سنتی هم‌چون نقش حمایتی زن در خانواده بازنمایی شده است. در حالی که ضمن کاهش کارکرد اقتصادی- حمایتی خانواده و افزایش بعد مصرفی آن و تغییر در روابط، کارکرد و تعارضات اعضای خانواده، به ویژه در خانواده‌های مدرن پرداخته شده است. در یک فیلم به ظهور مضمون بای‌سکچوالیته درخانواده پست مدرن توجه شده است. بررسی روابط فردی و خانوادگی، فرهنگ حاکم بر خانواده، نقش‌های خانوادگی، تغییرات و تحولات خانواده، تعلقات و ارزش‌های غالب مطرح شده در فیلم‌های مطرح تصویرگر فرهنگ و ارزش‌های غالب در سطح گفتمان‌های مرتبط با خانواده است که از طریق اشاعه آن، می‌تواند درک مخاطبان را از کارکرد و ساختار خانواده، و ضرورت وجودی این نهاد مهم، متحول و متفاوت نمایند. در این سیر، از میزان حمایت‌های عاطفی و روابط

خانوادگی مبتنی بر جمع‌گرایی کاسته شده و کنش‌های مبتنی بر عقلانیت ابزاری و حسابگرانه و فاقد محبت جایگزین آن می‌شود. خانواده با به تدریج با گسستی فرهنگی و ارزشی روبروست که موجب به وجود آمدن گونه‌های جدید رفتاری و هویتی در دو جنس می‌باشد. چرخش هویتی زن سنتی به زن مدرن و مرد مقتدر به مرد متعارف با قدرت تعدیل شده، موجب شده خانواده به سمت خانواده دموکراتیک و متجدد گام بردارد. در این روند به خانواده‌هایی که به لحاظ اجتماعی موقعیت‌های بعضاً متناقضی را تجربه می‌کنند بر می‌خوریم. فقدان مهارت گفتگو خانواده‌هایی را بازنمایی می‌کند که پاره‌گی و تکه تکه شدن آن در جدایی از والدین و ترک فرزندان به چشم می‌خورد. خانواده‌های بحران‌زده و ناآرام با ویژگی-های روابط سطحی و دارای تنش بین همسران و سایر اعضای خانواده، عرفی‌شدن و کمرنگ شدن نقش مذهب در دوام خانواده پدیده‌ای که معنایابی در خانواده را دچار بحران نموده است و با نوعی خانواده سرگردان در دهه ۱۳۹۰ مواجه می‌شویم. توجه به رسانه‌ها و تکنولوژی ارتباطی در تغییرات ارزشی خانواده و دگرگونی حمایتی از جمله موارد مورد تاکید در فیلم‌های دهه ۱۳۹۰ می‌باشد. با بررسی دیدگاه‌های مربوط به خانواده در تغییرات بازنمایی شده در خانواده ایرانی قابل تبیین می‌باشد. گیدنز تغییرات عمده خانواده را در محورهای زیر معرفی می‌کند:

از دست دادن نفوذ گروه‌های خویشاوندی به هم پیوسته، رواج روند انتخاب آزادانه همسر و کاهش ازدواج‌های تنظیم شده، افزایش حقوق زنان هم از نظر حق انتخاب در ازدواج و هم تصمیم‌گیری در خانواده، کاهش نقش گروه خویشاوندی به عنوان عامل سازمان دهنده روابط زناشویی، رشد آزادی‌های جنسی، گسترش حقوق کودکان، تبدیل شدن خانواده به مثابه مجموعه‌های از ارتباط‌های عاطفی و نه واحدی اقتصادی. تغییر نگرش نسبت به انتظارات از نقش زن و مرد متأثر از معرفت بازاندیشانه(صادقی فسایی و عرفان منش، ۱۳۹۲: ۶۷)، که مهم‌ترین آن عبارت‌اند از تکریم فرزندان، تحول نقش‌های زن و شوهری، موقعیت در حال تغییر زنان و موازنه قدرت آن‌ها با مردان و در نهایت ظهور دموکراسی عاطفی در خانواده که در آن تساوی، ارتباط و اعتماد وجود دارد. مولفه‌های خانواده‌های امروزین، یعنی نزدیکی و صمیمت، عواطف و جنسیت در حال تحول هستند و این تحولات بنیادی علاوه بر این که منجر به پیدایش اشکال مختلفی ازخانواده می‌گردد، مستقیماً به تغییرات گسترده‌تر اجتماعی، اقتصادی و ... مربوط می‌شود. بنا به نظر گیدنز، مدرنیته و نهادهای اجتماعی جدید در دنیای معاصر موجب «تغییر شکل صمیمت» و ایجاد شکل جدیدی از روابط شخصی و دوستی شده که در نتیجه آن، بشر به سمت ایجاد «رابطه ناب» در روابط جنسی، زناشویی و خانواده می‌رود. در حوزه زندگی شخصی، هر چه جامعه پساسنتی توسعه بیشتری می‌یابد، حرکت به سوی آن چه که می‌توان آن را رابطه ناب در روابط جنسی، زناشویی و خانواده نامید، سرعت بیشتری می‌گیرد(گیدنز، ۱۳۸۲: ۱۸۹). اگرچه تغییرات در خانواده ایرانی روی داده است اما باید به این نکته اشاره کرد تمام آن‌چه بازنمایی و بررسی شد، نمایانگر وضعیت خانواده

ایرانی نمی‌باشد. در متن جامعه خانواده‌های بالنده، کامل و مبتنی بر تعالیم دینی به کرات به چشم می‌خوردند که نیاز است به بازنمایی این گونه خانواده‌ها پرداخته شود.

منابع

آزاد ارمکی، تقی. (۱۳۹۰). **جامعه‌شناسی خانواده ایران**. تهران: انتشارات سمت.

آقابابایی، احسان. (۱۳۹۵). تحلیل روایت چگونگی بازنمایی خانواده در سینمای ایران، **مجله جامعه شناسی ایران**. دوره ۱۶. شماره ۸، صص ۱۳۶-۱۱۵.

آقابابایی، احسان؛ و خادم الفقرایی، مهوش. (۱۳۹۵). بازنمایی روابط درونی خانواده در پنج فیلم سینمای دهه ۱۳۸۰ ایران، **مجله زن در فرهنگ و هنر**. دوره ۸. شماره ۲، صص ۱۹۲-۱۱۷۱.

استوری، جان. (۱۳۸۶). **مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه**. ترجمه: حسین، پاینده. تهران: نشر آگه.

بدوی، فاطمه؛ بلخاری، حسن؛ و میرخانی، عزت السادات. (۱۳۹۰). بررسی روابط همسران در فیلم‌های سینمایی ایران ۱۳۸۸-۱۳۷۸، **پژوهش زنان**. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال دوم. اول، صص ۲۴-۱.

برناردز، جان. (۱۳۹۲). **درآمدی به مطالعات خانواده**. ترجمه: حسین، قاضیان. تهران: نشر نی.

بشیر، حسین؛ و اسکندری، علی. (۱۳۹۲). بازنمایی خانواده ایرانی در فیلم سینمایی یه حبه قند، **فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران**. دوره ششم. شماره ۲، صص ۱۶۱-۱۴۳.

راودراد، اعظم. (۱۳۸۸). نقش برنامه‌های دینی و غیردینی تلویزیون در افزایش یا کاهش دین‌داری، **فصلنامه تحقیقات فرهنگی**. دوره دوم. شماره ۶.

سلطانی، مهدی؛ و پاکزاد، احمد. (۱۳۹۵). بازنمایی طلاق در سینمای دهه هشتاد، **مطالعات فرهنگ- ارتباطات**. سال ۱۷. ۳۳، صص ۱۰۷-۷۹.

صادقی فسایی، عرفان؛ منش، ایمان. (۱۳۹۵). واکاوی مسائل اجتماعی نوظهور در روابط نظارتی والدین و نوجوانان با توجه به فنّاوری‌های جدید، **راهبرد فرهنگ**. سال دوازدهم. ۴۸، صص ۱۰۰-۶۹.

فیسک، جان. (۱۳۸۶). **درآمدی بر مطالعات ارتباطی**. ترجمه: مهدی، غبرایی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

فراستخواه، مقصود. (۱۳۹۵). **روش تحقیق کیفی در علوم اجتماعی با تاکید بر «نظریه برپایه» (گراندد تئوری GTM)**، تهران: نشر آگاه.

گیدنز، آنتونی. (۱۳۹۴). **چکیده آثار آنتونی گیدنز**. ترجمه: حسن، چاوشیان. تهران: نشر ققنوس. چاپ دوم.

لبیبی، محمد مهدی. (۱۳۹۲). **خانواده در قرن بیست و یکم از نگاه جامعه‌شناسان ایرانی و غربی**. تهران: نشر علم.

لبیبی، محمد مهدی. (۱۳۹۲). نگرشی نوین به تحول ارزش‌های خانوادگی در ایران، **پرونده ماه**. ۶۴، صص ۳۷-۳۲.

مهدی‌زاده، سیدمحمد. (۱۳۸۷). **رسانه و بازنمایی**. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

هرست، هاوس. (۱۳۹۴). **بازنمایی و صدق**. ترجمه: امیر، نصری. تهران: فرهنگستان هنر.

هال، استوارن. (۱۳۹۱). **معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی**. ترجمه: احمد، گل‌محمدی. تهران: نشر نی. چاپ اول.

Blaser, Jone. (1999). **No Place for a woman:The family in Film Noir**.

Clayton Clark, Caroline. (2008). **Film families**: **The portrayal of the family in teen films from 1980 to 2007**. Master thesis of Art, Brigham yoing University.

Comolli, J., & Narboni, j. (1992). **Cinema, Ideoology, Criticism**. Oxford University Press.

G. Fukkink, Ruben. (2008). Video feedback in widescreen: A meta-analysis of family programs, **Clinical Psychology Review**. volume 28, Issue6, Julay 2008. P.p: 904-916.

J. Ferguson, Christopher. (2009). The Public health risks of media violence: A meta analytic review, **The journal of Pediatrics**. Volume 154, Issue5. May 2009, P.p: 759-763.

Maltezos, Chris steve. (2011). **The return of the 1950's nuclear family in films of the 1980's**. university of south Florida.

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

Van Dijk, T., A. (2001). **Multidisciplinary CDA: A plea for diversity**. In methods of Critical Discourse Analysis, (eds.), Wodak R. and M. Mayer, London: Sage Publications.

Representation of Iranian Family Transformation in Fajr Film Festival 2000-2015

Roghaieh Mohammadzadeh
Maghsoud Farasatkhah
Reza Esmaeili
Shapur Behyan

The purpose of this article is to study the transformation of the family in the narrative content of the Fajr film festival from 2001-2015. Therefore, using the qualitative method (Fisk semiotics), 13 selected films of the festival with theme of the family were analyzed and evaluated. Based on the findings, components such as intergenerational conflict, child incompatibility, distorted image of masculinity, new patterns of relationships such as extramarital affairs, marital tension, lack of romantic relationships in family, restless family, prevalence of consumption-based capital, Woman's professional roles, the importance of cyberspace, the emergence of fragmented and incomplete families, the decline of family authority, is a representation of the Iranian family. It seems that in these films, profound family transformations in which there is a fundamental conflict between the transition from tradition to modernity is encountered. The family represented in the selected films has traditional, modern, and in some cases, integrated features. Some traditional roles such as the supportive role of women in the family, changes in relationship of function and conflicts of family members, study of individual and family relationships, family developments, changes in the dominant culture of the family and family roles are represented in these productions. The results also show that, while reducing the economic supportive function of the family, its consumption dimension has increased. The major values presented in the films reflect the prevailing culture and values at the level of family-related discourses, through the extension of which the audience's understanding of the function and structure of the family and the necessity of the existence of this institution can be changed.

Key words: ***Fajr Festival, Family, Ideology, Fisk, Semiotics.***