Quarterly Journal of Social sciences
Vol. 30, No.100, Spring 2023, P 45-83
qjss.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/qjss.2024.77741.2743

ATU PRESS

Original Research
Date Accepted: 27/1/2024
Date Revised: 27/1/2024
Date Received: 13/1/2024
eISSN: 2538-2772
ISSN: 1735/1162

Analyzing the Representation of the Hierarchy of Authority in the Family; Case Study of Iranian Drama and Best Selling Movies from 2008 to 2018

Seyed Mahdi Etemadifard — Associate Professor of Sociology, University of Tehran, Tehran, Iran

Abdollah Bicharanlou — Associate Professor of Social Communication, University of Tehran, Tehran, Iran

Nooshin Safaeian * — M.A. in Sociology, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

The most basic issue in this article is to understand how the hierarchy of authority in the family and its changes are represented in social melodrama films with family themes that were best sellers in the period from 2008 to 2018. In the current study, based on contemporary approaches in the field of sociology of gender, an attempt has been made to consider power and culture as the key elements in the analysis of films, beyond male and female, to understand power relations in the Iranian family. To analyze this issue in the period mentioned in the research samples, John Fiske's semiotics model has been used so that while describing the distribution of family authority in these films, we can take a long look at the hierarchy of family authority and its changes. The results indicate that during a decade, we initially see the presence of hegemonic and less hegemonic masculinity and emphatic femininity in these films. In the middle of the decade, the presence of resistant women is more visible, but at the end of this decade, i.e. from 2016 to 2018, hegemonic men and emphatic women are the most important pattern of distribution of authority in the family in these films. What is important in this article is to pay attention to a different aspect compared to the results obtained from previous studies.

Keywords: Family, Femininity, Hierarchy of Authority, Iranian Cinema, Masculinity.

* Corresponding Author: nooshinsafa99@gmail.com

How to Cite: Etemadifard. S. M., Bicharanlou. A., Safaeian. N. (2023). Analyzing the Representation of the Hierarchy of Authority in the Family; Case Study of Iranian Drama and Best Selling Movies from 2008 to 2018, *Quarterly Journal of Social sciences*, 30(100), 45-83. DOI: 10.22054/qjss.2024.77741.2743

1. Introduction

The issue of how to divide tasks and perform roles in the family has been ponderable since the past. The hierarchy of authority in the family is based on the core relationships between men and women. It should be said that the most basic purpose of this research is to study "the hierarchy of authority in the family." The importance of the current issue is that the understanding of how the hierarchy of authority is represented in the family and the changes that have occurred in the field of sociology have been mainly focused by studies according to the status of women and the relationships that are created for men based on it. This research is trying to investigate the power relations among all family members using a comprehensive reading. Therefore, the main purpose of this research is to analyze how the hierarchy of authority is distributed in the family and its changes in the movies of a decade from 2008 to 2018.

Main question: How is the hierarchy of authority in the family represented in movies, and what changes has it undergone?

Sub-questions: Do we see changes in the levels of authority in the family? Which position for women and men is more frequent in the hierarchy of family authority?

Literature Review

After reviewing the studies related to this field, the Persian researches in this field are categorized into two distinct categories. The first category is based on studies that have studied the hierarchy of authority in the family, which have been studied in different social, economic, cultural, etc. areas, regardless of the media dimensions of the family. The second category is related to studies that emphasize the media representation of the family or women as one of the important elements in the family. In this category, the representation of the family has been explored either in general or based on a particular issue. Foreign studies have paid more attention to the male dimensions of family hierarchy.

Theories Review

The modern theory of sociology of gender, which may have become famous for men's studies, has tried to provide a comprehensive and innovative intellectual system that can be used to examine the type and ranking of authority and power of all members of the family and recognize the traces of power. In this research, we are trying to go beyond the mere gender reading based on the theory of hegemonic masculinity of R. Connell, the theory of second sexism by Benatar, and the theory of expendable men by Baumeister. According to the theory of hegemonic masculinity, there is a cultural ideal type in society based on which the position of men and women is redefined.

The second sexism theory and expendable men jointly address the idea of discrimination against men and believe that the problems that men struggle with have been neglected.

Materials and Methods

In this research, the purposive sampling technique has been used. According to the topic and purpose of the research, bestselling movies and dramas were selected. The best-selling social melodrama movies, including family themes have been selected based on the statistical calendar of the sales of cinematographic films published by the Vice-Chancellor of Technology and Cinematic Development of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. In the films in question, the sequences or sub-sequences that describe the linguistic interactions between men and women and other family members are selected for analysis. From 6 to 12 sequences, a variable for each movie, sequences that were purposively selected and analyzed based on John Fiske's triple codes. In John Fiske's view, semiotic analysis seeks to identify encoded semantic layers, and all codes have meaning. Codes have three layers: real or social codes (appearance, clothing, facial expressions, environment, behavior, speech, hand gestures, and voice), Technical codes (camera, lighting, equipment, dialogue, etc.) or representation, and finally, ideological codes (the main concepts and meanings hidden in the text).

Discussion and Conclusion

After analyzing each movie based on John Fiske's triple codes and examining the information obtained through the theory of modern gender sociology, a clear picture of the distribution of authority in each movie emerged. The most frequent masculinities and femininities were identified in 4 specific types: 1. Hegemonic man - emphatic woman 2. Less hegemonic man and emphatic woman 3. Hegemonic man - resistant woman 4. Less hegemonic man - resistant woman.

The most important issue represented in all the movies was protecting the cultural type of hegemonic masculinity. By studying the hierarchies of authority and the signs and elements of hegemonic masculinity of families in the movies, it became clear that the family members tried to maintain the family based on hegemonic masculinity despite the crises and hardships they faced. In a society or in historical periods, there may be different types of masculinity that are valued differently. So, hegemonic masculinity changes over historical periods (Connell 2005: 208-210). In fact, the main expectation from the research was that in the early years, we would see hegemonic men and emphatic women, and in the final years of this decade, we would see fewer hegemonic men and more resistant women. But the process of changing the hierarchy of distribution of authority in the family,

in the movies from 2008 to 2018, has not only gone towards a more democratic family, but it has also become more hegemonic and authoritarian. As mentioned in the family typification section, the structure of hegemonic man - emphatic woman is the most frequent structure that has been represented in all the movies and in the last three years, i.e., from 2016 to 2018, it is the dominant and final structure. The initial impression was that by the passage from the 2000s to the 2010s, families in movies have taken a more democratic step; even the aforementioned studies have shown this issue at real levels, but the trend of bestselling movies shows something contrary to the social trend stated in other studies. This indicates a general picture that is being repeated in the studies, but it requires a more detailed investigation and the use of valid indicators in order to measure the authority relations in the Iranian family so that in the study of the construction of authority in the family, the process of becoming participative is not repeated and be sensitive to the occurrence of resistances, conflicts and also interactions that may arise between members.

فصلنامه علوم اجتماعی
سال سی‌ام، شماره ۱۰۰، بهار ۱۴۰۲، ص ۴۵ تا ۸۳
qjss.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/qjss.2024.77741.2743

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۷
ISSN: 1735/1162 eISSN: 2538-2772

واکاوی بازنمایی سلسله‌مراتب اقتدار خانواده در سینمای ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم‌های ایرانی درام و پرفروش سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷ در سینمای ایران

سید مهدی اعتمادی‌فرد — دانشیار جامعه‌شناسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
عبداله بیچرانلو — دانشیار ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران
نوشین صفائیان * — کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

اساسی‌ترین مسئلهٔ در مقاله حاضر، فهم چگونگی بازنمایی سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده و تغییراتی است که در آن در فیلم‌های ملودرام اجتماعی با مضامین خانوادگی پرفروش در بازه زمانی ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷ است. در مطالعه حاضر مبتنی بر رویکردهای معاصر در حوزه جامعه‌شناسی جنسیت تلاش شده است تا ورای امر مردانه و زنانه، قدرت و فرهنگ به‌عنوان عناصر کلیدی در تحلیل فیلم‌ها برای فهم مناسبات اقتدار در خانواده ایرانی مدنظر قرار گیرد. برای تحلیل این امر در بازه زمانی مذکور در نمونه‌های تحقیق، از الگوی نشانه‌شناسی جان فیسک استفاده شده است تا بتوان ضمن توصیف نحوهٔ توزیع اقتدار خانواده‌ها در این فیلم‌ها، با نگاهی طولی به سلسله‌مراتب اقتدار خانواده و تغییرات آن پرداخت. نتایج حاکی از آن است که در طی یک دهه در ابتدا شاهد حضور مردانگی هژمونیک و کمتر هژمونیک و زنانگی مؤکد در این فیلم‌ها هستیم. در میانهٔ دهه حضور زنان مقاومت‌پیشه هم بیشتر مشاهده می‌شود؛ اما در اواخر این دهه یعنی سال‌های ۱۳۹۵ تا ۱۳۹۷ مردان هژمونیک و زنان مؤکد مهم‌ترین الگوی توزیع اقتدار در خانواده در این فیلم‌ها هستند. آنچه در این مقاله مهم است توجه به جنبه متفاوتی در مقایسه با نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش‌های پیشین است.

کلیدواژه‌ها: خانواده، زنانگی، سلسله‌مراتب اقتدار، سینمای ایران، مردانگی.

* نویسنده مسئول: nooshinsafa99@gmail.com

مقدمه و طرح مسأله

مسئلهٔ چگونگی تقسیم وظایف و اجرای نقش‌ها در خانواده از گذشته مهم و قابل‌تأمل بوده است. یکی از مواردی که در خانواده‌ها و ادامهٔ حیات آن نقش مهمی دارد، همین امر است. ساختار قدرت و سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده برپایهٔ روابط هستهٔ مرکزی زنان و مردان بنا می‌شود. چگونگی اهدا و اجرای نقش‌های اجتماعی درون خانواده سبب می‌شود، ساختار قدرت اشکال متفاوتی به خود بگیرد. در پی پویایی ساختار خانواده و تغییرات شکل‌گرفته در آن، امروزه، تغییر نقش و سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده نیز بیش از جوامع سنتی رخ‌داده است. این موضوع در میان نسل‌های جدید که فرایند اجتماعی شدن را بیرون از الگوهای سنتی خانواده پدرسالار می‌گذرانند و نقش‌های سنتی را کنار می‌گذارند، شدت بیشتری دارد (Giddens, 2008: 84).

باید گفت که اساسی‌ترین هدف این پژوهش نیز مطالعه «سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده» است؛ اما این مطالعه دقیقاً چه سمت‌وسویی دارد؟ اهمیت موضوع موردبحث آن است که فهم چگونگی بازنمایی سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده و تغییراتی در آن رخ‌داده است در میدان جامعه‌شناسی عمدتاً با خوانشی برپایهٔ وضعیت زنان و مناسباتی که بر اساس آن برای مردان ایجاد می‌شود، همراه بوده است. البته باید ذکر کرد که این الگو ناکارآمد نیست؛ اما تحقیقات موجود نشان می‌دهد که سلسله‌مراتب اقتدار به همین سادگی نیست، پیچیدگی‌ها و تنوعاتی دارد که نمی‌توان تنها با ارجاع به یک عضو یا منافع یکی از اعضا، آن را تحلیل کرد. مطالعات صورت گرفته و نگاه کلی به حوزهٔ خانواده تاکنون بیشتر مبتنی بر نگاهی به موقعیت زنان بوده است. گویی تلاش شده است از خلال مطالعه موقعیت زنان و ارتباطی که سایر اعضای خانواده، علی‌الخصوص مردان، با آن‌ها دارند ساختار خانواده و حضور هرکدام از اعضا در سلسله‌مراتب اقتدار مشاهده شود؛ اما هدف اصل پژوهش پیشِ رو مطالعه ساختار خانواده و پرهیز از نگاه یک‌جانبه‌نگر است. در این مطالعه موقعیت سایر اعضای خانواده، مانند مردان و شرایط نابرابرسازی که مردان را نیز در شرایط ستم‌دیدگی قرار می‌دهد موردمطالعه خواهد بود. ساختار خانواده باتوجه‌به همهٔ اعضای خانواده هدف

اصلی مطالعه حاضر است.

منظور از «سلسله‌مراتب اقتدار و ساختار قدرت در خانواده» در این پژوهش، الگوهای مشارکت اعضای اصلی خانواده در تصمیم‌گیری‌ها، هدایت مسیر پیشروی خانواده، تربیت فرزندان و غیره است. این الگوهای تصمیم‌گیری و مشارکت می‌تواند به‌صورت فعال و دموکراتیک یا به‌صورت اقتدارگرایانه با محوریت یک نفر باشد (Yazdi & Hosseini, 2008: 161). سلسله‌مراتب اقتدار اهمیت بسیاری در کارکرد خانواده دارد و تغییرات آن ممکن است سبب شکل‌گیری تغییرات در سطوح گسترده‌تر و حتی تنازعاتی شود. برای درک بهتر سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده باید به سراغ عناصر فرهنگی رفت که به‌نوعی چیستی و همچنین تغییرات پیش‌آمده در خانواده را بازنمایی می‌کنند. یکی از منابعی که برای مطالعه و واکاوی بازنمایی سلسله‌مراتب اقتدار خانواده در یک جامعه می‌توان از آن بهره برد، تولیدهای رسانه‌ای یک فرهنگ و جامعه است. رسانه یکی از دروازه‌هایی است که از طریق آن فرهنگ به افراد منتقل می‌شود (Carlssonet al, 2008:126-128). یکی از محصولات رسانه‌ای که برخی مواقع مخاطبان زیادی را به خود جذب می‌کند، فیلم‌های سینمایی است. این محصول رسانه‌ای پخش گسترده‌ای دارد؛ ولی هزینهٔ مالی زیادی ندارد و سرگرمی در دسترس و جذابی به شمار می‌رود. طبق آمار و نظرسنجی‌های وزارت ارشاد، برخی فیلم‌های سینمایی در طی ۳ دههٔ اخیر (دههٔ ۷۰ تا ۹۰ هجری شمسی) بسیار پرمخاطب بودند و فروش قابل‌توجهی در گیشه داشتند. ازاین‌رو، برای درک بهتر سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده و فرازوفرودهایی آن در فرهنگ به سراغ یکی از محصولات آن یعنی رسانه و مشخصاً به سراغ فیلم‌های سینمایی می‌رویم. در این مقاله، به واسطهٔ همین دیدگاه جامع‌نگر که شرح آن در ادامه خواهد آمد، تلاش خواهیم کرد تا به یک سؤال مشخص پاسخ دهیم: سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده در فیلم‌های سینمایی چگونه بازنمایی شده و چه تغییراتی را پشت سر گذاشته است؟

در مسیر پیشِ رو سایر جوانب این موضوع را نیز در قالب پرسش‌هایی فرعی بررسی خواهیم کرد: آیا شاهد تغییراتی در کم‌وکیف اقتدار در خانواده هستیم؟ کدام جایگاه برای

زنان و مردان، در سلسله‌مراتب اقتدار خانواده پربسامدتر است؟ بنابراین، مسئلهٔ اصلی این پژوهش واکاوی چگونگی توزیع سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده و تحولات آن در فیلم‌های سینمایی یک دهه از سال ۱۳۸۷ تا سال ۱۳۹۷ است.

ادبیات و پیشینه پژوهش

کم‌تر موضوع پژوهشی وجود دارد که صددرصد آن بدیع و نو باشد. در هر زمینهٔ پژوهشی شاید نه عیناً اما با مشابهت‌هایی می‌توان پژوهش‌های داخلی یا خارجی‌ای را پیدا کرد که در تکمیل پنداشت‌های نظری و پرهیز از هرگونه تکرار و کج‌روی، رهنما و چراغ راه خواهند بود. در این بخش تلاش اصلی ما این بود که جریان‌های کلی پژوهش‌های داخلی و خارجی موجود در این حوزه را بشناسیم و به‌اختصار به دسته‌بندی کلی موضوعات ارائه‌شده در این حوزه اشاره کنیم. ازاین‌رو در ابتدا به سراغ پژوهش‌های خارجی که هم‌میدان با پژوهش پیشِ رو هستند، خواهیم رفت. یک دسته از پژوهش‌های خارجی مربوط به درک اهمیت اقتدار در خانواده است. بک‌من بریندلی و تاورمینا (1978) قدرت را از بستر روان‌شناختی و فردگرایانه خارج کردند و آن را به سطوح مختلف خانواده تعمیم دادند و با مطالعهٔ روند ۲۵ سالهٔ تغییرات خانواده دریافتند که نحوهٔ توزیع قدرت در خانواده سیال است و بهترین نوع آن را نیز توزیع قدرت تعاملی معرفی کردند. مک‌دونالد (1977) نیز به اهمیت مفهوم قدرت در فهم ساختار خانوادهٔ هسته‌ای اشاره‌کرده و آن را کلیدی‌ترین مفهوم درک مشکلات خانواده (هسته‌ای) دیده است؛ در حوزهٔ مرور دقیق‌تر سهم زنان و مردان در پیشبرد اقتدار در خانواده، برندت و هنری (2012) دریافتند که زنان بیشتر از مردان ارزش‌های استبدادی را تأیید و اجرا می‌کنند. یکی دیگر از جریاناتی که پژوهش‌های خارجی به آن پرداخته‌اند تأثیر رسانه در اقتدار در خانواده یا حتی گسترش کلیشه‌های جنسیتی است. سارناوکا (2003) به خشونت رسانه‌ها که متوجه زنان در خانواده بوده است و بازتولید کلیشه‌های و باورهای نادرست جنسیتی از این مسیر اشاره کرده است. همچنین والوویتز (2004) پیش‌بینی کرد که توانایی رسانه‌ها در تقویت سیستم‌های نابرابری جنسیتی و نژادی را افزایش‌یافته است. پژوهش‌هایی در این چند سال اخیر وجود داشته‌اند

که به گسترش خشونت به نام مردان توسط رسانه اشاره کرده‌اند. بافکین و همکارانش (2001) و بیکر کیمونز و مک‌فارلند (2011) با مطالعهٔ فیلم‌های سینمایی و موسیقی هیپ‌هاپ به این نتیجه دست یافتند که رسانه‌ها ممکن است در ایجاد ارزش‌هایی که خشونت را به‌عنوان ابزاری برای اثبات مردانگی می‌پذیرند، تأثیرگذار باشند و به‌نوعی مردانگی هژمونیک را تأیید می‌کنند.

پس از مرور پژوهش‌های داخلی مرتبط با این حوزه، دو دسته‌بندی کلی نمایان شد، دسته‌بندی نخست مبتنی بر پژوهش‌هایی است که به مطالعهٔ سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده پرداخته است. در دسته‌بندی نخست ساختار توزیع اقتدار خانواده فارغ از توجه به ابعاد رسانه‌ای خانواده، در حوزه‌های متفاوت اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و غیره را با روش‌های کمّی و کیفی موردمطالعه قرار گرفته است. این پژوهش‌ها از یک سمت با مطالعهٔ صرف ساختار توزیع اقتدار در شرایط کنونی جامعه به این نتیجه رسیده‌اند که ساختار رو به دموکراتیک‌تر شدن رفته است و از ساختار مردسالار و سنتی خانواده فاصله گرفته‌ایم. افزایش شادی و انسجام از فواید آن محسوب شده و دلایلی مبتنی شغل و درآمد منجر به این امر شده است. آقاجانی (2003) و شعاع و همکاران (2018) کارکرد بهتر خانواده را معطوف به غیر جزمی بودن سلسله‌مراتب اقتدار و تقسیم نقش‌های خانوادگی و گسترش ساختار دموکراتیک و مشارکتی در خانواده را سبب افزایش انسجام خانواده می‌دانند. سفیری و همکاران (2008)، توسلی و سعیدی (2011) و بخشی‌پور، آقابابایی و همکاران (2015) هم به این نتیجه رسیده‌اند که بین سرمایه اقتصادی زنان و میزان روابط دموکراتیک با همسرشان، رابطه معنادار و مثبت وجود دارد. حتی یزدخواستی و شیری (2008) در پژوهشی بیان کردند که مردان تحصیل و اشتغال زنان را تهدیدی برای اقتدار مردانهٔ خود تفسیر کرده و به خشونت متوسل شده‌اند. دستهٔ بندی دوم مربوط به پژوهش‌هایی هستند که بر بازنمایی رسانه‌ای خانواده یا زنان به‌عنوان یکی از ارکان مهم در خانواده تأکید داشتند. در این دسته‌بندی بازنمایی خانواده یا به‌صورت کلی یا بر پایهٔ یک مسئلهٔ جزئی کاوش شده است و الزاماً مبتنی بر بعد بررسی سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده

نیست. اسکندری و بشیر (2013) و محمدزاده، فراستخواه و همکاران (2018) در مطالعات خود به همراهی عناصر و تلفیق خانواده سنتی و مدرن پی بردند؛ سروی زرگر (2011) نیز با مطالعهٔ سایر تولیدات رسانه‌ای مانند آگهی‌های بازرگانی به نتیجه رسیده است که موضوع اصلی ارتباط میان خانواده سنتی و خانواده مدرن است. بخشی از سایر پژوهش‌هایی که به بازنمایی خانواده در رسانه پرداخته‌اند، جامعهٔ فیلم‌های پس از انقلاب اسلامی و تغییرات خانواده در آن را هدف گرفته‌اند مانند مرتب (2013) و کرمی قهی و گودرزی (2018) خانواده را در دههٔ ۸۰ و ۹۰ همان خانوادهٔ سنتی پیشین می‌بینند یا حتی آقابابایی و خادم‌الفقرایی (2016) نشان دادند که خانواده در تولیدات رسانه‌ای تحت هر شرایطی خانوادهٔ بحران‌زده است.

اکنون برای فهم جایگاه این پژوهش باید ارتباط آن با پژوهش‌ها و نقاط اشتراک و نکات تمایزش، مشخص گردد. تمایز نخست این پژوهش با سایر پژوهش‌ها بحث نظری حاضر در این پژوهش است. نظریهٔ مطالعات جنسیت و مطالعات مردانگی که پیرامون سلسله‌مراتب اقتدار خانواده میان زنان و مردان نظریه‌پردازی کرده است، یک نظریهٔ نوظهور محسوب می‌شود. نوع نگاه موجود در این نظریه، بدیع است و این پژوهش از خلال به‌کارگیری آن، در تلاش است با نوع نگاهی جامع به مطالعه ساختار خانواده بپردازد. نکتهٔ دومی که در این پژوهش اهمیت دارد نگاهی تطوری است که به فیلم‌های سینمایی و نحوهٔ بازنمایی آن‌ها دارد. در پژوهش پیشِ رو، فیلم‌های سینمایی پرفروش و درام هرسال به‌عنوان نماینده انتخاب‌شده و از مطالعهٔ فیلم‌های سینمایی پرفروش یک دهه، توانایی نگاهی مقایسه‌ای شکل می‌گیرد که امکان تحلیل تغییرات و تمایزات آن‌ها را در طول یک دهه ممکن می‌سازد.

مبانی نظری

نظریات متعددی دربارهٔ مسئلهٔ اقتدار و خانواده وجود دارد. در این بخش، ضمن پیشبرد بحث واکاوی‌های نظری، به تعاریف مشترک عبارات مورداستفاده نیز اشاره خواهم کرد. خانواده کوچک‌ترین نهاد اجتماعی است که در همه جوامع دیده می‌شود. این نهاد

کوچک از یک زن، یک مرد و فرزند (ان) تشکیل شده است. خانواده را معمولاً اصلی‌ترین نهاد جامعه به شمار می‌آورند (Azdanlu, 2013:272). در بحث از خانواده باید به این نکته توجه داشت که نخستین محل اقتدارورزی و اقتدارپذیری افراد در جامعه محسوب می‌شود. اقتدار در معنای توان دستیابی به خواسته‌های موردنظر است. فردی که بتواند افراد بیشتری را در راه رسیدن به خواستهٔ خود به کار گیرد توان اقتدارورزی بیشتری نیز دارد (Theodorson & Theodorson ,1969:307) همچنین اقتدار ثابت نیست و درجات و انواع مختلفی دارد. پیرامون مبحث اقتدار در خانواده نظریات متنوعی وجود دارد که در این بخش در چند دسته‌بندی کلی به شناسایی آن‌ها خواهیم پرداخت.

یکی از مهم‌ترین دیدگاه‌هایی که پیرامون منابع اقتدارورزی وجود دارد مبتنی بر جامعه‌شناسی جنسیت و مطالعات فمینیسم است. برپایهٔ این نظریه، ایدئولوژی‌های غالب که متشکل از جامعه‌پذیری یا در واقع تحمیل نقش‌های جنسیتی هستند بر رفتار و کنش زنان و مردان تأثیرگذار خواهند بود. رویکرد سومی که می‌توان به آن اشاره کرد، رویکرد کارکردگرا است. طبق نظریات موجود در این رویکرد، خانواده هم یک نهاد اجتماعی است که با سایر نهادهای و نظام‌های اجتماعی در ارتباط است. ازاین‌جهت که خانواده هم یک عضوی از جامعه است باید سایر ویژگی‌های نهادهای جامعه مانند بهنجار بودن، رفع اختلال‌های موجود و کارکردی منظم را داشته باشد. در این رویکرد خانواده یک فعالیت مهم بر دوش می‌کشد، آن‌هم پرورش فرزندانی است که بتوانند نقش‌های متنوع در جامعه را پر کنند (Jamili, 1997: 51-53).

رویکرد چهارم رویکرد تضاد است. مبتنی بر این رویکرد، جامعه مملو از کشمکش‌ها و تضادهای اقتصادی است و منافع افراد محل منازعه است. خانواده به‌عنوان یکی از نهادهای اجتماعی از این قاعده مستثنی نیست. در این رویکرد ذکر شده است که زنان و مردان در خانواده برای کسب امتیازها و منفعت بیشتر باهم رقابت می‌کنند و به‌واسطهٔ منابع بیشتری که مردان در طی تاریخ کسب کرده‌اند، خانوادهٔ عرصهٔ فرمانروایی پدرسالاری شده است (Azadarmaki, 2006: 37-40). رویکرد دیگری در حوزهٔ روابط درون خانواده

وجود دارد که مفاهیم اصلی آن فایده و زیان (هزینه) است. در این رویکرد منافع شامل حمایت، امنیت، منابع مالی و عاطفی و روابط جنسی است و زیان‌ها شامل فعالیت‌های اقتصادی، مسئولیت‌ها و محدودشدن است در این رویکرد فرض بر این است که افراد به صورتی رفتار می‌کنند که منفعت بیشتر و زیانی کمتری شامل آن‌ها شود. اگر زیان‌های رابطهٔ فعلی و یا منافع روابط جایگزین بیشتر از کنار هم بودن اعضای خانواده باشد، موانع کنار هم زیستن زیاد می‌شود و به جدایی می‌انجامد (Saroukhani & Doudman, 2010: 113 & 114).

جامعه‌شناسی جنسیت از دیگر حوزه‌هایی است که در این مورد در چند سال اخیر، گام‌های بلندی برداشته و نظریات بدیعی در این حوزه ارائه شده است. اواخر دههٔ ۱۹۷۰ میلادی، امکانات و زمینه‌های بالقوهٔ رویکرد نوینی در جامعه‌شناسی جنسیت به ثمر رسید. پس از تک‌محوری چندین‌سالهٔ این حوزه از جامعه‌شناسی که عمدتاً مبتنی بر مطالعات فمینیستی و مطالعات زنان بود، رویکرد جدیدی ظاهر شد که پیش از آن، اشاراتی در دل برخی از نحله‌های فمینیستی وجود داشت؛ اما تا آن زمان فرصت بروز و ظهور مستقلانه نیافته بود. این رویکرد جدید به‌نوعی به مطالعات مردان یا مطالعات مردانگی‌ها معروف شد. از نظریات مهم این حوزه می‌توان به سه مورد زیر اشاره کرد،

۱. مردان فداشدنی: روی اف. بامایستر روان‌شناسی اجتماعی است که به بحث فرهنگ و اهمیت مردان در بسترهای فرهنگی پرداخته است. از نظر وی فرهنگ‌ها برای ادامهٔ بقای خود باید از زنان و مردان خود به‌صورت درست بهره‌برداری کند. بیشتر فرهنگ‌ها از مردان و زنان به طرق متفاوت استفاده کرده‌اند. طبق نظریهٔ وی، گویی برای جامعه و فرهنگ در طول تاریخ، مردان اهمیت کمتری داشته‌اند (Baumeister, 2010: 161-163).

۲. سکسیسم دوم: فیلسوفی به نام دیوید بناتار معتقد است مجموعه‌ای از عوامل تبعیض‌آمیز مانند خشونت، تبعیض آموزشی، امید به زندگی و امثالهم فشار بسیاری را به مردان تحمیل می‌کنند. از نظر بناتار تبعیض در هر شرایطی نادرست است و نباید فقط به

تبعیض‌های عمدهٔ زنان و دختران واکنش نشان داد و صرفاً درنظرگرفتن مشکلات زنان و بی‌توجهی به مسائل مردان به‌نوعی «سکسیسم دوم» است (Benatar, 2012: 99-110).

۳. مردانگی هژمونیک: به نظر ریوین کانل یک تیپ فرهنگی به نام مردانگی هژمونیک استیلا یافته که همواره در ارتباط با مردانگی‌های فرودست و در تقابل با زنان، کودکان و دیگر جنسیت‌ها نمود می‌یابد. در هر دورهٔ زمانی یک نوع خاص از مردانگی به‌عنوان معیار موردتوجه است و قدرتمندان تلاش می‌کنند آن را طبیعی جلوه دهند. مردانگی هژمونیک، الگو و تیپی تأییدشده برای مردان جامعه است تا خود را مطابق با آن تعریف کرده و با آن بسنجند (Connell, 1987: 106-108). ۱. مردانگی هژمونیک در تقابل با مردانگی‌های زیردست و زنان نمود می‌یابد. این نوع از مردانگی، از فشار، خشونت، رسانه‌های جمعی، تعالیم مذهبی در جهت کنترل سایر گروه‌های جنسیتی در جامعه استفاده می‌کند. موقعیت اقتصادی و طبقهٔ اجتماعی، سیاسی و نژادی برتر و دگرجنس‌گرایی از سایر ویژگی‌های این گروه است. ۲. مردانگی کمتر هژمونیک قابل اطلاق به آن گروه‌های جنسیتی که از هرکدام از ویژگی‌های مطلق هژمونیک عدول کنند. مردانی که دسترسی به ابزار اعمال زور و فشار ندارند، موقعیت اقتصادی یا اجتماعی خاصی در دست ندارند یا عامدانه از تحمیل خواست بر سیار گروه‌های جنسیتی خودداری می‌کنند، مردان کمتر هژمونیک هستند. ۳. زنانگی مؤکد مانند همهٔ انواع زنانگی به نسبت مردانگی‌ها در شرایط فرودست‌تری قرار دارند. زنانگی مؤکد باوجود اقتدارپذیری، از نظام مبتنی بر مردانگی هژمونیک دفاع می‌کند. زن مؤکد ازخودگذشته، وفادار، فداکار و تلاشگر در زمینهٔ گسترش ارزش‌های قدرتمندترین بخش سلسله‌مراتب جنسیتی است. ۴. زنانگی مقاومت‌پیشه همان‌طور که از نام آن پیدا است، در برابر سلسله‌مراتب اقتدار مسلط در خانواده مقاومت می‌کند (Connell, 1987:184-186).

نظریهٔ نوین جامعه‌شناسی جنسیت شاید به مطالعات مردان مشهور شده باشد، اما تلاش کرده است دستگاه فکری همه‌جانبه‌نگر و بدیعی ارائه دهد که با استفاده از آن بتوان نوع و رتبه‌بندی اقتدار و قدرت همهٔ افراد خانواده را موردبررسی قرار داد و ردپای قدرت را

شناخت. در این پژوهش نیز تلاش بر آن است باتکیه‌بر نظریهٔ مردانگی هژمونیک ریوین کانل و همراهی نظریهٔ سکسیسم دوم بناتار و نظریهٔ مردان فداشدنی بامایستر از خوانش جنسیتی صرف پیش‌تر برویم. دیگر صحبت از زنان و مردان به‌عنوان افرادی نیست که خواسته یا ناخواسته نوع خاصی از اقتدار را میان خود تقسیم می‌کنند. ما، یعنی تمام افراد جامعه، با یک خواست فرهنگی، با یک قدرت ورای بحث خانواده، با یک تیپ ایدئال مردانگی هژمونیک مواجه هستیم که در آن زنان و مردان به صورتی در نمایش چیده می‌شوند که مناسب آن روایت است و سرنوشت نهایی آن نیز محکوم به موفقیت است؛ زیرا هرگاه احساس شود که نمایش پیشِ روی ما ریتم درستی ندارد، هم سناریو و هم بازیگران عوض می‌شوند. باید در این ساختار به جایگاهی که برای مردان و زنان تصویر شده است آگاه بود. اگر مردان در رأس هرم قدرت حضور و فرصت‌های بیشتری در جامعه دارند، به این دلیل است که توانسته‌اند بیشترین میزان هزینه را بپردازند. زنان قدرت کمتری دارند؛ اما توأمان هزینهٔ کمتری هم می‌پردازند.

روش پژوهش

جامعهٔ موردمطالعه در این پژوهش، بازنمایی خانواده‌ها در فیلم‌های سینمایی در یک دهه منتهی به کرونا در ایران و برهم‌خوردن نظام سینماها است. هر تولید رسانه‌ای توانایی بسترسازی مفهومی و معنایی دارند، می‌تواند جامعه را به اندیشه‌ورزی فرابخواند یا از آن دور کند، می‌تواند ارزشی را تولید کرده یا ارزشی جاافتاده را سست کند (Hoover and Knut Lundby, 2003: 59-67). سینما یکی از تولیدات رسانه‌ای است که هم بر جامعه تأثیر می‌گذارد و هم تأثیرات زیادی از آن می‌پذیرد، البته باید توجه داشت فیلم‌ها تولیدات مؤلفانشان هستند و هر آنچه در طی این پژوهش به‌دست‌آمده است صرفاً بازنمایی خانواده‌ها در فیلم‌های سینمایی است و الزاماً آینهٔ تمام‌نمای جامعه نخواهد بود.

رویکرد روشی این پژوهش، کیفی است. از میان تمام روش‌های کیفی، روش نشانه‌شناسی مناسب است. هدف نشانه‌شناسی شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها است. نشانه‌شناسی را علم مطالعه و واکاوی نقش نشانه‌ها به‌عنوان عوامل معناساز و نمایندگان معنا

در فرهنگ در نظر می‌گیریم (Fakouhi, 2004: 299-301). روش مورداستفاده در این پژوهش برای تحلیل فیلم‌های سینمایی، روش نشانه‌شناسی جان فیسک است. الگوی نشانه‌شناختی فیسک، به گفتهٔ خود او، یک الگوی تحلیل رمزگانی است؛ اما منظور از رمز و رمزگان نظامی از نشانه‌های قانونمند است که همهٔ اعضای یک جامعه و فرهنگ به آن متصل و پایبند هستند. این نظام نشانه‌ها، مفاهیم و معانی نوینی را در فرهنگ به وجود آورده و گسترش می‌دهند. در نگاه جان فیسک تحلیل نشانه‌شناختی به دنبال مشخص‌کردن لایه‌های معنایی رمزگذاری شده است. ازنظر جان فیسک تمام رمزها دارای معنا هستند. رمزها دارای سه سطح هستند: رمزگان واقعی یا اجتماعی (ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سرودست و صدا)، رمزگان فنّی (دوربین، نورپردازی، وسایل، گفتگو و...) یا بازنمایی و درنهایت رمزگان ایدئولوژیک (مفاهیم اصلی و معنی نهفته در متن). در این پژوهش سکانس‌های فیلم‌های سینمای متن موردبررسی هستند که رمزگان سه‌گانهٔ جان فیسک در آن‌ها موردبررسی قرار می‌گیرد.

در این تحقیق، از روش نمونه‌گیری هدفمند یا قضاوتی استفاده شده است. باتوجه‌به موضوع و هدف پژوهش و باتوجه‌به قصدی که پژوهش در مطالعه روند تغییر فیلم‌های سینمایی در طول یک دهه دارد، فیلم‌های سینمایی پرفروش و درام انتخاب شدند تا بتوانند روند تغییرات بازنمایی فیلم‌های سینمایی را نمایندگی کنند. پرفروش‌ترین فیلم‌های ملودرام اجتماعی با مضامین خانوادگی، بر اساس سالنامهٔ آماری فروش فیلم‌های سینمایی که معاونت فناوری و توسعهٔ سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌کند انتخاب شده‌اند. در فیلم‌های مدنظر نیز سکانس‌ها یا خرده سکانس‌هایی که راوی تعاملات زبانی بین زنان و مردان و سایر اعضای خانواده است برای تحلیل برگزیده می‌شوند. از ۶ تا ۱۲ سکانس، متغیر برای فیلم‌ها، سکانس‌هایی که به صورتی هدفمند انتخاب و برپایهٔ رمزگان سه‌گانهٔ جان فیسک تحلیل شدند.

یافته‌ها

الف - پی‌رنگ روایی (پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمایی از ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷)

۱. فیلم سینمایی دعوت:

فیلم دعوت محصول سال ۱۳۸۷ و ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا است. دعوت یک فیلم اپیزودیک است که از ۵ اپیزود تشکیل شده است. در اپیزود نخست این فیلم شاهد زندگی شیدا صوفی به‌عنوان بازیگر روبه‌رشدی هستیم که بارداری و تولد فرزند را شروع مشکلات و تزلزل موقعیت شغلی خود می‌داند. در اپیزود دوم فیلم یک زن و شوهر مهاجر (از روستا به شهر) نمایش داده می‌شوند که شغل زن (خورشید) پرستاری در خانه و خدمات و شغل مرد چاه بازکنی است. در این اپیزود نیز زن به دلیل مشکل اقتصادی مخالف تولد فرزند است؛ اما شوهر وی مشکلی با فرزند در راه ندارد. اپیزود سوم داستان سیده خانم و همسر بازنشسته‌اش است. سیده خانم نزدیک به ۶۰ سال دارد و همسرش هم در اواخر ۶۰ سالگی به سر می‌برد؛ بارداری برای او بسیار نامطلوب است. اپیزود چهارم راوی داستان یک خانم دکتر زنان است که به میان‌سالی رسیده است؛ اما هنوز فرزندی ندارد. او با استفاده از تخمک اجاره‌ای توانسته است باردار شود اما متوجه می‌شود همسرش به او خیانت کرده است. اپیزود نهایی داستان زنی به نام بهار است که منشی یک مرد میان‌سال است. بهار زن دوم این مرد شده است. بارداری بهار او و همسرش را شوکه می‌کند بهار با اصرار همسرش مبنی بر سقط بچه به خاطر آبرو، مواجه می‌شود.

۲. فیلم سینمایی دربارهٔ الی:

این فیلم محصول سال ۱۳۸۸ و ساختهٔ اصغر فرهادی است. در این فیلم ما شاهد ۴ زوج هستیم که در این سفر همراه همدیگر هستند، به نام امیر و سپیده که بانی سفر هستند. پیمان و شهره، نازی و منوچهر دو زوج دیگر داستان هستند و درنهایت احمد و الی که قرار است باهم بیشتر آشنا شوند. در ابتدا، پس‌ازآن که ۴ زوج مذکور در ویلای اجاره‌ای اقامت را شروع می‌کنند همه‌چیز خوب پیش می‌رود تا آن‌که الی ناپدید می‌شود. در حین گره اصلی داستان است که روابط میان زوج‌ها در کشمکش یافتن الی ظاهر می‌شوند. هرکدام از سه

زوج باقی‌مانده به همراه احمد در جریان‌یافتن خبری از الی با هم دچار مشکل می‌شوند و دعوا و کشمکش میان آن‌ها بالا می‌گیرد.

۳. فیلم سینمایی تسویه‌حساب:

تسویه‌حساب محصول سال ۱۳۸۹ و ساختهٔ تهمینه میلانی است. این فیلم روایت زنانی است که از یک جامعهٔ مردسالار ضربه خورده‌اند و در پی انتقام برآمدند. شروع داستان از زندان زنان است. چهار زن با روایت و سرگذشتی متفاوت که در زندان به سر می‌برند طی یک نقشهٔ دقیق تصمیم می‌گیرند از مردان پول‌دار، خانواده‌دار و در اصطلاح هوس‌بازی که سمتشان می‌آیند اخاذی کنند.

۴. فیلم سینمایی جدایی نادر از سیمین:

جدایی نادر از سیمین محصول ۱۳۹۰ و فیلم دیگری از اصغر فرهادی است. روایت اولیهٔ فیلم به زندگی نادر و همسرش سیمین برمی‌گردد که فرزندی ۱۱-۱۲ ساله دارند؛ اما به دلیل مهاجرت سیمین در آستانهٔ جدایی هستند. تنها مشکل آن‌ها حضانت فرزند است. نادر که از پدر پیرش نگهداری می‌کند، علاقه‌ای به خروج از کشور ندارد. به دنبال ترک خانه توسط سیمین، راضیه به‌عنوان پرستار پدر نادر وارد خانه‌شان می‌شود. یک روز نادر متوجه می‌شود که راضیه پدرش را به تخت بسته و خانه را ترک کرده است. همین امر زمینه‌ساز مشاجرهٔ میان این دو فرد می‌شود که به افتادن زن از پله خانه ختم می‌شود. فرزند زن از دست می‌رود و با ورود حجت، همسر راضیه، همه‌چیز متحول می‌شود.

۵. فیلم سینمایی من مادر هستم:

فیلم من مادر هستم محصول سال ۱۳۹۱ و ساختهٔ فریدون جیرانی است. فیلم دو زوج به اسم نادر و ناهید و سعید و سیمین را نشان می‌دهد. روابط سعید با همسرش گرم نیست زندگی نادر هم شرایط بهتری ندارد. او و ناهید همسرش دختری ۱۹ ساله به اسم آوا دارند؛ اما مدتی است به‌خاطر مشکلاتشان دور از هم زندگی می‌کنند. آوا با مادرش به مشکل می‌خورد و ازآنجاکه پدرش را هم قابل‌اتکا نمی‌داند به سعید پناه می‌برد و سعید هم از

ناراحتی او سوءاستفاده کرده و به او تعرض می‌کند. آوا به دنبال انتقام می‌رود و سعید را به قتل می‌رساند. کشمکش اصلی برای خانواده پس از قتل سعید شروع می‌شود.

۶. فیلم سینمایی هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند:

فیلم سینمایی هیس دخترها فریاد نمی‌زنند محصول سال ۱۳۹۲ و اثری از پوران درخشنده است. این فیلم روایت دختربچه‌هایی است که مورد آزار جنسی قرار می‌گیرند؛ اما توانایی ندارند که از خود دفاع کنند یا به کسی اطلاع بدهند. شیرین دختربچه ۸ ساله‌ای است که به دلیل مشغلهٔ کاری پدر و مادرش با یکی از کارکنان مغازهٔ مادرش به خانه برمی‌گردد و این فرد که مراد نام دارد او را مورد آزار جنسی قرار می‌دهد. شیرین بزرگ می‌شود و تأثیرات این خاطره بر او باقی می‌ماند تا درنهایت در شب ازدواجش در دفاع از یک دختربچه، سرایدار آپارتمانی را به قتل می‌رساند.

۷. فیلم سینمایی خط ویژه:

فیلم خط ویژه محصول سال ۱۳۹۳ و ساختهٔ مصطفی کیایی است. داستان فیلم خط ویژه مربوط به ۵ جوان است که برای رفع مشکلات اقتصادی خود دست به دزدی می‌زنند. اول داستان ما با یک زوج به نام سمیرا و فریدون مواجه می‌شویم که با نقشه، مدارک یک فرد اختلاس‌گر را می‌دزدند و پس از درمیان‌گذاشتن نقشه خود با برادر سمیرا (کاوه) تصمیم به انتقال پول او به‌حساب خود می‌گیرند؛ اما کاوه پول را به‌حساب دو جوان به نام شاهین و منوچهر می‌ریزد و آن‌ها با فهمیدن ماجرا از بازگرداندن پول امتناع ورزیده و طلب سهم می‌کنند. این پنج جوان با وجود مشکلات خود که به‌واسطهٔ آن‌ها در مرز فروپاشی خانوادگی هستند، در سیر فیلم مجبور می‌شوند بین به دردسر افتادن و انتقال پول دست به انتخاب بزنند.

۸. فیلم سینمایی کوچهٔ بی‌نام:

فیلم کوچهٔ بی‌نام ساختهٔ سال ۱۳۹۴ و ساختهٔ هاتف علیمردانی است. فیلم مربوط به واقعهٔ سقوط هواپیمای خرم‌آباد در ابتدای دههٔ ۸۰ است. شخصیت‌های اصلی فیلم خانوادهٔ حاج

مهدی است. در فیلم شاهد کشاکش میان احترام و دو دختر کوچکی هستیم که متفاوت از خواست و سلیقهٔ مادر زندگی می‌کنند و توسط مادر و خواهر بزرگشان مؤاخذه می‌شوند. فروغ که طبقهٔ پایین خانهٔ آن‌ها زندگی می‌کند از اقوام حاج مهدی است. او از ارتباط نصیبه و حمید ناراضی و در تلاش برای پشیمان کردن آن دو است. به همین هدف پرده از رازی برمی‌دارد. با ناپدید شدن حمید، فرزندش، التهاب در خانواده اوج می‌گیرد.

۹. فیلم سینمایی فروشنده:

فیلم فروشنده محصول سال ۱۳۹۵ و اثری از اصغر فرهادی است. عماد و رعنا دو شخصیت اصلی فیلم هستند. عماد یک معلم ادبیات است و رعنا در کنار او به بازیگری تئاتر می‌پردازد. عماد و رعنا پس از استقرار در خانهٔ جدیدشان و در پی تعرض به رعنا توسط مردی غریبه، دچار تشنج در روابط و تغییراتی در شخصیتشان می‌شوند.

۱۰. فیلم سینمایی رگ خواب

فیلم سینمایی رگ خواب محصول سال ۱۳۹۶ و اثری از حمید نعمت‌الله است. مینا شخصیت اصلی داستان یک زن وابسته و مطلقه در جامعه است. است که به‌تازگی از همسر خود جدا شده است و به دلیل نبود ارتباطی با پدر خود، مجبور است به دنبال محل اسکان و شغلی برای خود باشد تا مستقل شود. مینا در این راه با کامران آشنا شده و رابطه عاطفی‌ای را شروع می‌کند؛ اما در ادامه متوجه مشکلات کامران می‌شود و رابطه‌شان به بن‌بست می‌خورد.

۱۱. فیلم سینمایی لاتاری:

فیلم لاتاری محصول سال ۱۳۹۷ و ساختهٔ محمدحسین مهدویان است. این فیلم داستان دو جوان در ابتدای بیست‌سالگی‌شان به نام‌های امیرعلی و نوشین است که قصد ازدواج با یکدیگر را دارند؛ اما خانواده‌هایشان چندان موافق نیستند. آن‌ها به دنبال جلب رضایت خانواده‌هایشان هستند؛ علاوه‌برآن در لاتاری ثبت‌نام می‌کنند تا شاید بتوانند مهاجرت کرده و مشکلات مالی و خانوادگی خود را حل کنند. نوشین در میان مشکلات مردان

خانواده‌اش مانده است و برای رهایی از این مشکلات تنهایی باید از خواستهٔ خود بگذرد. درنهایت او توسط یکی از دوستانش به دبی رفته و آنجا خودکشی می‌کند. امیرعلی پس از مرگ خود به دنبال حقیقت است.

ب - واکاوی سطوح سه‌گانهٔ فیلم‌های سینمای (رمزگان اجتماعی / رمزگان فنی / رمزگان ایدئولوژیک)

پس از گذر از روایات به بخشی خواهیم رسید که تجمیع همهٔ نشانه‌ها، از سطوح فنی تا ایدئولوژیک روایت‌ها است. در این بخش از مفاهیم ظاهری تا مفاهیم کلان‌تر مانند نمادها، مفاهیم اصلی و مسائل ایدئولوژیک هر فیلم موردبررسی قرار می‌گیرد. در گام نخست به رمزگان اجتماعی فیلم‌ها خواهم پرداخت؛ یعنی امور سطحی‌تر و مشخص‌تر که معنای پنهانی در خود دارند؛ مانند لباس، محیط و یا نوع گفتار. رمزگان اجتماعی فیلم‌ها به نحوهٔ ساخت فیلم‌ها و فیلم‌سازی مربوط و به‌وسیلهٔ رمزگان فنی رمزگذاری می‌شوند و در این قامت امور فنی فیلم‌سازی هم توانایی معناسازی پیدا می‌کنند.

محیط‌های موجود در فیلم‌های سینمای بیشتر بازنمای طبقهٔ اقتصادی و پیوند نمادهای آن با خانوادهٔ مدرن و سنتی است. محیط‌های انتخابی در فیلم‌ها عموماً به خانه (محیط زندگی) و محل شغل افراد ختم می‌شود که باتوجه‌به وضعیت اقتصادی خانواده، از سطح برخوردار و خانه‌های لوکس تا سطوح متوسط و کمتر برخوردار و فضاهای شغلی سطح پائین را شامل می‌شود. شاید برای فهم سلسله‌مراتب اقتدار در خانواده نمی‌توان یک رابطهٔ علّی تعریف کرد و تمول یا عدم برخورداری را دلیل مبنی بر اقتدارورزی یا عدم اقتدارورزی مردان و زنان داستان بدانیم؛ اما توجه به هم‌آیی درآمد و توزیع قدرت در خانواده حائز اهمیت است.

در فیلم دعوت که از چند اپیزود تشکیل شده است و از چند مرد با توانایی اقتصادی متفاوت روایت شده است می‌توان تأثیر این امر را به‌وضوح مشاهده کرد، در اپیزود دوم فیلم که داستان خورشید و شوهرش بود ما شاهد فضاها و محیط‌هایی بودیم که نشان‌دهندهٔ سطح توانایی مالی خانواده بود، شوهر خورشید چاه بازکن بود و محیطی که برای او ترسیم

شده بود محیطی آلوده بود این در حالی است که در اپیزود پنجم، داستان بهار که همسر دوم یک مرد متمول شده بود، ماشین و محل کار مرد نشان‌دهندهٔ توانایی اقتصادی او بود. در فیلم تسویه‌حساب یکی از مهم‌ترین مواردی که مشخص‌کنندهٔ مردان بوالهوس است گران‌بها بودن خانه و ماشین آن‌هاست و از مشخصهٔ این مردان ثروتمند آزارگری و سرکوبگری است که شاید در میان خیل عظیمی از آن‌ها تنها یک الی دو نفر استثنا باشند. حتی در فیلم هیس! میان اعضای خانوادهٔ منزلتی که خانوادهٔ متمولی بودند اعمال سرکوب از سمت مرد و اقتدارگری مشخص بود. به‌جز دو سر طیف که خانواده‌های برخوردار و غیربرخوردار هستند، یک دستهٔ سومی نیز در فیلم‌ها پرتکرار است که طبقهٔ متوسط هستند. در خانواده‌هایی که شرایط مالی متوسطی دارند بیشتر شاهد حضور مردان کمتر هژمونیک یا زنان کمتر مؤکد بودیم، خصوصاً در سینمای اصغر فرهادی توزیع اقتدار در طبقهٔ متوسط در آن «نسبتاً» دموکراتیک‌تر است.

نوع پوشش هم در بررسی ظاهری شخصیت‌ها و خانواده‌ها اهمیت دارد؛ زیرا لباس‌های زنان و مردان نیز از قاعدهٔ محیط‌های مورد نمایش پیروی می‌کند؛ یعنی نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اقتصادی یا حتی روحیه و شرایط خانواده در میان گره‌های داستانی است. برای اثبات این امر باید به فیلم‌ها رجوع کرد. در فیلم دعوت نوع پوشش به شرایط اقتصادی مرتبط است؛ خانم دکتری که به‌تازگی باردار شده است پالتوی بلند و پشمی به تن دارد درحالی‌که خورشید که همسر یک کارگر است پالتوی گشاد و کهنه‌ای پوشیده است. در فیلم‌هایی که طبقات بالای اقتصادی را نشان می‌دهند، لباس‌ها تجملاتی‌تر هستند. نوع پوشش تجملاتی در فیلم‌ها برای زنان و مردان عموماً با پالتوها و پوشش‌های بلند تعریف شده است. برای زنان موهای رنگ‌شده و آرایش ظاهری نیز از موارد پوشش طبقات اقتصادی بالا است، به‌طور مثال، صاحب‌کار کامران و مینا در فیلم رگ خواب که به دلیل وضعیت مالی مناسب، پوشش تجملاتی‌تری دارد از همین الگو پیروی می‌کند.

نکتهٔ دیگری که در نوع پوشش اهمیت دارد مشخص‌کردن باورهای احتمالی شخصیت‌ها است. در فیلم کوچهٔ بی‌نام محدثه و نصیبه نوع پوششان با مادر و خواهر

بزرگ‌ترشان متفاوت است و این امر مشخصاً برآمده از باور غیرمتجانس با مادرشان است که در قامت زنانی مقاومت پیشه ظاهر می‌شوند؛ یا ناهید در فیلم من مادر هستم با نوع پوشش رسمی خود را در یک قالب سنتی و رسمی قرار داده است. در این بخش فهم نهایی می‌تواند آن باشد که حتی نوع پوشش برای شخصیت‌هایی که قرار است مؤکد، مقاومت پیشه، هژمونیک یا کمتر هژمونیک باشند با نوع پوشش و لباس نمایش داده می‌شود. توجه به رنگ لباس‌ها در گره‌های داستانی نیز از موارد جالب‌توجه است. همراه با شروع داستان در شرایطی که جریان امور آرام است رنگ لباس در فیلم‌ها عموماً شادتر است؛ اما در پی گره‌های داستانی به‌مرور در مواردی، لباس‌ها به رنگ‌های تیره یا خنثی و سرد میل پیدا می‌کنند. در فیلم فروشنده هنگامی‌که رعنا در ابتدای فیلم فضای صمیمانه و گرمی را کنار همسرش تجربه می‌کند از لباس‌هایی با پالت رنگی شاد مانند قرمز، زرد و سبز استفاده می‌کند؛ اما هنگامی‌که بحران شروع می‌شود و رابطهٔ رعنا و عماد دچار مشکل می‌شود لباس‌های رعنا به رنگ خاکستری و مشکی تغییر پیدا می‌کند.

آخرین نکته که ویترین اجتماعی فیلم‌ها محسوب می‌شود، گفتار است. منظور از گفتار نوع صحبتی است که میان شخصیت‌ها وجود دارد. در این گفتارها نوع گفتار میان زوج‌ها یا پدر و مادر با سایر اعضای خانواده موردتوجه بوده است؛ زیرا دارای نشانه‌هایی است که نوع اقتدارورزی و اعتبارپذیری افراد را مشخص می‌سازد. در فیلم دعوت که موضوع فیلم، مسئلهٔ حساسی برای بنیان خانواده است - فرزندآوری - عموماً برخورد زوج‌ها با هم همراه با خشم و سرزنش است؛ اما موردی که این میان اهمیت دارد جهت ابراز سرزنش است. در فیلم دعوت مردان عموماً مخاطب خشم و سرزنش هستند و فرزندآوری تقصیر آن‌ها تلقی شده است. در فیلم کوچهٔ بی‌نام نیز عقب‌گرد مرد و واکنش نرم منجر به آن می‌شود که گفتار همراه با سرزنش نسبت به او افزایش یابد. البته باید به آن سر طیف نیز توجه کرد؛ یعنی زنانی که پذیرای سرکوب هستند و بیشترین میزان سرکوب را از سمت مردان متحمل می‌شوند. در فیلم لاتاری ما با نوشین در برابر خواست مردان خانواده‌اش سر خم کرده است و اقتدارپذیر است و یا مینا در فیلم رگ خواب بر این باور

است که اگر سرکوب شود و در برابر خشم کامران کوتاه بیاید خوشبخت خواهد شد و همین واکنش گفتار کامران را به‌مرور با توهین بیشتری همراه می‌کند.

نوع دیگری از اهمیت گفتار مربوط به ارتباط والدین و فرزندان در فیلم‌ها است که نوع گفتار والدین با فرزندانشان چه با خشونت چه با مهربان یک هدف نهایی در پسِ خود دارد آن‌هم سرکوب فرزند است. در فیلم من مادر هستم، نادر و ناهید، باآنکه در طول فیلم بارها نشان می‌دهند که به فرزندشان علاقه دارند؛ اما نوع ارتباطی که با او دارند و واکنشی که در برابر خواست او بروز می‌دهند همراه با سرکوب و خصمانه است. در این بخش باتوجه‌به مردانگی و زنانگی اشاره کنیم که شخصیت‌های زنانه‌ای که ظاهر، پوشش و رفتاری متناسب با صفات مرسوم و منسوب به زنانگی دارند گفتار آرام‌تری نیز دارند؛ اما در مقابل دخترانی که سرکش‌تر محسوب می‌شوند، گفتار خشن‌تری هم دارند.

در بخش بعدی رمزگان فنی و ارتباط آن با رمزهای اجتماعی اهمیت می‌یابد. وسایل موجود در صحنه، مکان و زمانی که فضای اصلی روایت‌ها را می‌سازند یا نمادها و صداهای فیلم که شامل گفتگو و موسیقی فیلم خواهد بود همگی ذیل رمزگان فنی جمع می‌شوند. در تحلیل عناصر فنی تا همان سطحی که رمزگان فنی پیام لازمه را می‌رسانند بیشتر جلو نرفته‌ایم. رمزهای فنی در این بخش ازآن‌جهت دارای اهمیت هستند که در ایجاد معنا به‌صورت کلی نقش مهمی ایفا می‌کنند. استفاده از دوربین و نورپردازی در اکثر فیلم‌ها واقع‌گرایانه است؛ یعنی حرکت و زاویهٔ دوربین برای مخاطب به صورتی است که مخاطب بتواند خود را به‌عنوان یک شاهد و ناظر یک واقعهٔ حقیقی قرار دهد. حرکت دوربین و زاویه‌بندی آن در سکانس‌ها به صورتی نیست که مخاطب حس کند از روایت کلی فیلم جدا مانده است؛ به‌طورکلی نشان‌دهندهٔ واقع‌گرایی روایت و طبیعی بودن همه‌چیز است. هنگام اهمیت روایت بیشتر از نمای لانگ شات یا عمومی و نمای متوسط استفاده شده است؛ اما در صحنهٔ فیلم‌ها هنگامی‌که واکنش شخصیت‌ها اهمیت می‌یابد، نمای دوربین درشت و مدیوم کلوزآپ یا نزدیک متوسط است؛ دلیل آن نیز امکانی است که این زاویه و نمای دوربین به اهمیت موضوع می‌دهد و منجر به بررسی بیشتر صحنه

می‌گردد. به‌طورکلی هرگاه نما دورتر شده است لازم بوده تا مخاطب درک کلی از فضا به دست آورد، به طور مثال، در فیلم دربارهٔ الی هنگامی‌که الی در دریا غرق شده است و همهٔ دوستان و محلی‌ها در حال جستجوی او در دریا هستند دوربین با استفاده از نماهای عمومی‌تر و دورتر در تلاش است روایت را برای مخاطب آشکار سازد؛ اما هنگامی‌که سپیده وارد دریا می‌شود تا الی را پیدا کند و امیر که در ساحل فریاد می‌زند تا او به ساحل برگردد از نمای نزدیک متوسط و متوسط استفاده شده است تا اهمیت صحنه را نمایان سازد.

وسایل صحنه مورد دیگری است که ارتباط بسیاری با محیط‌های نمایش‌داده‌شده فهم بهتری از صحنه به ما می‌دهد. یکی از مواردی که در بررسی وسایل موجود در صحنه‌های فیلم باید موردتوجه قرارداد اهمیت نمایش طبقهٔ اقتصادی شخصیت‌هاست. در فیلم تسویه‌حساب، فضای داخلی خانه‌ای که زیبا و دوستانش در آن مستقر هستند لوکس و گران‌قیمت، روشن، تمیز و مملو از وسایل گران‌بها و تجملاتی است. در جریان اصلی فیلم هم تمام مردانی که طعمهٔ این گروه قرار می‌گیرند ثروتمند بوده و ماشین‌های گران‌قیمتی دارند. نوع چیدمان خانهٔ خانوادهٔ شیرین و خانهٔ نامزدش نشان‌دهندهٔ وضع مالی مناسب هر دوی آن‌هاست و سرکوب در هر دو خانواده مشاهده می‌شود. حتی خانهٔ خانواده‌ای که وکیل و بازپرس برای صحبت با فرزند کوچکشان مراجعه می‌کند، مملو از وسایل گران‌بها و چیدمان لوکس است. در طیف دیگری از خانه‌ها نیز چیدمان و نمایش وسایل کهنه و قدیمی وجود دارد؛ مانند خانهٔ خواهر هاتف که خانوادهٔ ضعیفی هستند و خانهٔ کوچکی دارند. چیدمان وسایل و یا رنگ‌هایی که در وسایل خانه استفاده شده است، در برخی فیلم‌ها به شرایط خانواده مرتبط با موضوع فیلم اشاره کرده است، در فیلم دعوت در خانه‌هایی که فرزند دارند از رنگ‌های شاد و گرم استفاده شده است؛ اما خانه‌های بدون فرزند دارای فضای خالی، رنگ‌های تیره یا سرد و خنثی هستند، در فیلم دربارهٔ الی نیز شاهد آن هستیم که در روز نخست که همه‌چیز خوب است رنگ صحنه چقدر روشن و گرم است؛ اما در روزهای بحرانی داستان وسایل و نور صحنه سرد و خنثی می‌شود یا حتی

در بررسی چیدمان صحنه، هنگام ورود به ویلا ما شاهد به‌هم‌ریختگی فضا هستیم. به‌هم‌ریختگی و جمع بودن وسایل خانه نیز در یک‌سری از فیلم‌ها بحران در حال وقوع یا قوام نیافتن یک خانواده در کنار هم را نشان می‌دهد. در فیلم خط ویژه، فضاهای متعددی در فیلم نشانم داده می‌شود که همین تعدد فضا نشان‌دهندهٔ ناآرامی خانواده است؛ اما در خانهٔ زوج جوان نیز وسایل بسته‌بندی‌شده و آشفتگی وجود دارد که آن نشان از عدم تعهد زوج به وطن و قصد مهاجرت دارد.

مکان و زمان فیلم نیز از این نظر مهم است که باید بدانم داستان در حال وقوع که در حال تحلیل سلسله‌مراتب اقتدارش هستیم آیا از بستری که داریم به آن ارجاع می‌دهیم جداافتاده است یا متعلق به همان زمان و فضای ساخت است؟ اکثر فیلم‌های این پژوهش فرزند زمانهٔ خود هستند، اگر می‌گوییم اکثر و از لفظ «همه» استفاده نمی‌کنم تنها به این دلیل است که فیلم کوچهٔ بی‌نام باآنکه مربوط به سال ۱۳۹۴ است؛ اما روایت سقوط هواپیمای خرم‌آباد در سال ۱۳۸۰ را روایت می‌کند؛ اما به این دلیل که از بستر کلی دههٔ مدنظر – سال ۱۳۸۷ تا سال ۱۳۹۷– خیلی دور نیست و جداافتاده از آن محسوب نمی‌شود ما نیز در همان روند به واکاوی آن می‌پردازیم. در مورد فضا و مکانی که فیلم‌ها در آن روایت شده است، به‌جز فیلم دربارهٔ الی که توصیفی از یک سفر در استان‌های شمالی کشور است، سایر فیلم‌ها مربوط به بستر استان تهران است و محدودهٔ روایی آن از یک استان فراتر نرفته است. البته که در فیلم لاتاری ما شاهد فضای شهر دبی هم هستیم؛ اما اصلی‌ترین وقایع در وردآورد که در نزدیکی تهران است رخ می‌دهد.

در بخش صداها باید به دو مفهوم موسیقی و گفتگو دقت کرد. باتوجه‌به پیچیده بودن ماهیت موسیقی نیز باید توجه شود که تحلیل آن تا چه سطحی مناسب پژوهش پیشِ رو است به‌طور مثال در لایه‌های عمیق موسیقی شاید بتوان نمادهایی را متناسب با فضای صحنه به دست آورد؛ اما در این بخش تنها به حسی که موسیقی بر صحنه‌های فیلم افزوده است می‌پردازیم؛ زیرا یکی از وظایف مهم موسیقی القای معنا و تجربه‌ای در ذهن مخاطب است که با تجربهٔ نمایش‌داده‌شده در فیلم تطابق دارد. موسیقی‌های حزن‌آلودی که مخاطب را با

خود همراه سازد پرتکرارترین نوع موسیقی نواخته شده در فیلم‌ها بوده است. موسیقی حزن‌آلود همان موردی است که بر القا و تثبیت تجربهٔ مخاطب می‌افزاید. در فیلم دعوت موسیقی بسیار پرتکرار بود و موسیقی غم‌انگیز در صدر این موسیقی‌ها است یا موسیقی غم‌انگیز فیلم من مادر هستم، در صحنه‌هایی که آوا در زندان است، فرزندش را از دست می‌دهد و محکوم‌به‌اعدام است، صحنه‌های غم‌انگیز سقوط هواپیما و احتمال مرگ حمید (کوچهٔ بی‌نام) و همچنین صحنهٔ انتهایی فیلم که حاج مهدی فوت شده است پخش موسیقی غمگین ذهن مخاطب را با غم موجود در خط داستانی همراه می‌کند. در فیلم لاتاری استفاده از موسیقی با کلام غم‌انگیز حتی در صحنه‌های ابتدایی فیلم که فضایی شاد میان نوشین و امیرعلی در جریان است نشان‌دهندهٔ شروع یک اندوه است. در فیلم رگ خواب نیز شاهد تأثیر موسیقی بر ارتباط زوج تا جدایی آن‌ها هستیم. ضرب تنبک در صحنه‌هایی که رابطهٔ کامران و مینا تازه شروع شده است، اوج و هیجان رابطه را نشان می‌دهد؛ اما به‌مرور موسیقی پس‌زمینه حزن‌آلود می‌شود که نشان‌دهندهٔ افت رابطهٔ آن دو است. موسیقی فیلم‌های اصغر فرهادی بیشتر متکی بر موسیقی تیتراژ پایانی است. موسیقی پایانی فیلم از تمام موسیقی‌هایی که در خلال فیلم استفاده می‌شود، مشهودتر است و مانور اصلی فیلم بر موسیقی پایانی است. در فیلم دربارهٔ الی پایان داستان همراه با موسیقی‌ای است که باخبر پیداشدن جنازهٔ الی و تمام‌شدن سفر پرماجرای گروه دوستی تناسب محتوایی دارد. موسیقی در فیلم جدایی نادر از سیمین از همان منطق پیروی کرده است که در صحنه‌های پایانی فیلم که چالش بزرگی پیشِ روی ترمه است موسیقی غم‌انگیزی پخش‌شده و فیلم به پایان می‌رسد. فروشنده هم مانند دو فیلم قبلی است، در صحنهٔ پایانی که عماد از مرد متجاوز انتقام گرفته است و اکنون با خودش در کلنجار است، رعنا که ارتباط خود را با عماد ویران‌شده می‌بیند و پخش موسیقی غم‌آلودی که حس موقعیت این زوج را نشان می‌دهد نقطهٔ پایان داستان عماد و رعناست.

بحران‌های داستان و ارتباط اعضای خانواده در گفتگوها شناخت سلسله‌مراتب اقتدار را اندکی ممکن می‌سازد. نوع گفتگوی یک زوج یا اعضای خانواده حامل نشانه‌هایی است

که مشخص‌کنندهٔ قدرتی است که از سمت هرکدام اعمال می‌شود. گفتگو می‌تواند در فهم پیام فیلم کمک شایانی بکند. در واکاوی گفتگوها دائماً یک پرسش مدنظر بوده است، آن‌ها در پسِ گفتگوی خود چه می‌گویند؟ نکاتی که در این بخش ذکر شده است پاسخی به همین پرسش است.

در فیلم دعوت موضوع اصلی گفتگو پیرامون مسئلهٔ فرزندآوری است که در هر اپیزود باوجود وقایع و موقعیت‌های متفاوت، اقبال یا عدم اقبال نسبت به‌دنیاآمدن فرزند و مادرانگی موضوع بحث قرار می‌گیرد. مادر بودن در فیلم من مادر هستم هم موضوع اصلی به‌حساب می‌آید چه برای ناهید که فرزند بزرگی دارد، چه برای سیمین که هرگز مادر نمی‌شود و چه برای آوا که فرزندی ناخواسته دارد نوعی ارزش محسوب می‌شود و هر سه برای آن در تلاش هستند. صحبت دربارهٔ مادرانگی یکی از گفتگوهای قابل‌تحلیل فیلم است. رابطهٔ آوا با مادرش که ارتباط یک دختر مقاوم در برابر یک مادر سرکوب‌کننده است موضوع بسیاری از گفتگوهای فیلم است. موضوع اصلی گفتگوی آوا با پدر و مادرش در ابتدای فیلم اعلام عدم علاقه‌مندی به ادامهٔ رابطه است.

جدا از بحث مادرانگی، بحث سرکوب زنان نیز در گفتگوهای چند فیلم دیده می‌شود. در فیلم تسویه‌حساب گفتگو تماماً دربارهٔ قربانی شدن زنان به دست مردان است. در فیلم هیس! هم موضوع اصلیِ صحبت در صحنه‌های متفاوت فیلم سرکوب دختران و فرزندان خصوصاً هنگام آزار و اذیت است. به فرزندان القا می‌شود که باید سکوت کنند و برای عدم ایجاد مشکل آزارهای وارده را بیان نکنند که همین امر ممکن است در آینده منجر به شکل‌گیری مشکلات متعددی برای آن‌ها شود. تأکید بر اهمیت آبرو، صحبت دربارهٔ آن در چند صحنهٔ فیلم ارتباط آن با سرکوب فرزندان و خانواده را مشخص می‌سازد. اهمیت آبرو و سرکوب زنان در فیلم فروشنده هم قابل‌مشاهده است. صحبت‌هایی که در طی فیلم رخ می‌دهد در جهت بیان خواست اجتماعی از عماد به‌عنوان مردی است که همسرش مورد تعرض واقع‌شده است. در تمام فیلم سایر افراد با درخواست و پرسش‌هایشان و با ارتباطی که با عماد برقرار می‌کنند او را به سمت تغییر از یک مرد کمتر

هژمونیک به یک مرد هژمونیک سوق می‌دهند و با گفتگوها و واکنش‌هایشان رعنا را نیز سرکوب می‌کنند. در فیلم جدایی نیز اهمیت مسئلهٔ آبرو و حراست از جایگاه اجتماعی در واقعهٔ احقاق حق نادر و راضیه مطرح است.

تصمیم به مهاجرت، ترک خانواده به‌خاطر مشکلات معیشتی و اشاره به اهمیت زندگی بهتر که منجر به فروپاشی زندگی اکنون می‌شود نیز موضوع گفتگوی چند فیلم دیگر است. در فیلم جدایی، موضوع اصلی گفتگو میان زوج اول یعنی نادر و سیمین، ترک خانواده از سمت سیمین است. او در مهم‌ترین صحنه‌های فیلم به دلیل ترک خانه و خانواده و تصمیم به مهاجرت از سمت همسر و فرزندش مؤاخذه می‌شود و به دفاع از خود برمی‌آید. در فیلم خط ویژه هم موضوع تصمیم به مهاجرت در یک خانواده که در فیلم نشئت‌گرفته از مشکل مالی تلقی می‌شود، در رأس گفتگوهاست. همین مسئله در فیلم لاتاری هم وجود دارد که مشکلات معیشتی منجر به مهاجرت نوشین و جدایی او از امیرعلی می‌شود. زنی که مسائل اقتصادی خانواده باعث می‌شود خواستهٔ خود را طرد کند و تن به آزار و اذیت بدهد، یکی از سرکوب‌شده‌ترین زنان در سلسله‌مراتب اقتدار است که متکی بر دیگران زندگی می‌کند.

در رمزگان سه‌گانهٔ جان فیسک، پس از رمزگان فنی و اجتماعی، پیوند این دو یعنی مفاهیم ایدئولوژیک که مفاهیم اصلی هستند، به چشم می‌آیند. هر رمز و نشانه‌ای که در دو بخش پیشین در فیلم‌ها فهم شده است درنهایت ما را به کلیتی از درک شرایط خانواده‌ها در تک‌تک فیلم‌های سینمایی پرفروش سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷ می‌رساند. در این بخش تمام فیلم‌ها را به‌صورت جداگانه و باتوجه‌به اطلاعات به‌دست‌آمده و دستگاه نظری خود در سطوح ایدئولوژیک واکاوی خواهیم کرد.

۱. فیلم سینمایی دعوت: در این فیلم باروری و رویارویی با مسئلهٔ سقط‌جنین موضوع اصلی است. باروری وظیفهٔ زنان تلقی شده است. توازن سلسله‌مراتب اقتدار و هزینه‌هایی که زنان و مردان هنگام تولد فرزند باید بپردازند، بیان شده است. مردان در اکثر اپیزودها مقصر بارداری تلقی می‌شوند. مردان در طیف مردانگی هژمونیک پخش هستند. از مردانی

که توانایی اقتصادی، اجتماعی و حتی عاطفی اقتدارورزی را دارند تا مردان کم‌تر برخورداری که توانایی اقتدارورزی کمتری دارند و بیشتر با هزینه‌های مردانگی دست‌وپنجه نرم می‌کنند؛ اما آسیب‌های آن نیز خیلی مورد تمرکز نیست. هژمونی مردان در فیلم دعوت خیلی متغیر نیست مردان چه به فرزندآوری علاقه داشته باشند و چه به آن بی‌علاقه باشند خواستار اعمال اقتدار بر زنان هستند، زنان هم عمدتاً در برابر خواست مردان سر تعظیم فرود می‌آورند. نکتهٔ مهمی که در اکثر زنان داستان مشترک است میل عمیق آنان به مادر شدن و تقدسی است که مادر شدن برای زنان دارد. فیلم در اپیزودهای متفاوت نشان‌دهندهٔ این امر است که خانواده‌ها با سلسله‌مراتب اقتدار پراکنده و متفاوت، در برابر خانوادهٔ مسلط که در جامعه جاافتاده و شامل یک خانواده با فرزند است، تسلیم می‌شوند.

۲. فیلم سینمایی دربارهٔ الی: در فیلم دربارهٔ الی، ۳ زوج متفاوت به تصویر کشیده شده‌اند. زوج اول که امیر و سپیده هستند نشان‌دهندهٔ یک مرد تماماً مقتدر و یک زن سرکوب‌شده است که به دلیل ترس از سرکوب جدید، پنهان‌کاری می‌کند. زوج دوم شهره و پیمان هستند که از یک مرد مقتدر و یک زن مقاومت‌کننده تشکیل شده است. در تمام فیلم این خانواده دچار چالش پیاپی و پایاپای هستند. زوج سوم منوچهر و همسرش، نمایش‌دهندهٔ مرد کمتر مقتدر است که در پی آن زندگی آرامی دارند. سه زوج فیلم، هرکدام نوع متفاوتی از پراکندگی در سلسله‌مراتب اقتدار را از خود به نمایش می‌گذارند؛ یعنی یک زوج رابطه نابرابری دارند زیرا زن مؤکد و مرد هژمونیک است، یک زوج دارای مرد هژمونیک و زن مقاومت پیشه و یک زوج هم دارای زن مؤکد و مرد کم‌تر هژمونیک است.

۳. تسویه‌حساب: فیلم تسویه‌حساب نگاه یک‌جانبه‌نگری دارد و داعیه‌دار تفکری فمینیستی است؛ این فیلم صرفاً معطوف به مباحث غریزه (زیست‌شناختی) است. تنها عاملان نابهنجاری در حوزهٔ خانواده نیز مردان معرفی می‌شوند و مشکلات زنان صرفاً به دلیل اعمال مردان به وجود آمده است. در فیلم تسویه‌حساب مردان عموماً هژمونیک هستند؛ یعنی

ثروتمند، دارای خانواده و زیاده‌خواه. زنان در ظاهر مقاومت پیشه هستند؛ اما از جایگاه مؤکد بودن خود هنوز جدا نشده‌اند و موارد ارزش‌گذار مانند مادرانگی، حضور مرد در زندگی یا ارجحیت ازدواج برایشان مطرح است.

۴. جدایی نادر از سیمین: در فیلم جدایی نادر از سیمین ارتباط میان طبقهٔ اقتصادی و سلسله‌مراتب اقتدار مشهود است؛ یعنی هرچه طبقهٔ اقتصادی یک فرد پائین‌تر باشد، برخورد خشن‌تری از او دیده می‌شود؛ زیرا اهمیت آبرو و منزلت اجتماعی که برای مرد هژمونیک دغدغه است در این فرد وجود ندارد. نادر و سیمین نماد زن‌وشوهری هستند که پس از گذار از بزرگ‌ترین بحران‌های جامعه ایران دچار گسست شده‌اند. نادر از طبقه متوسطه و روشنفکر است. به همسر و فرزند خود خشونت نمی‌ورزد؛ اما فارغ از اعضای خانواده خود و جایی که بحث آبرو مطرح است، ویژگی‌های خشن و هژمونیک خود را بروز می‌دهد. حجت و راضیه زوج مهم دیگری در فیلم هستند که وضع مالی مناسبی ندارد؛ ولی ازنظر جریان فرهنگی، ارتباط آن‌ها چالش کم‌تری به نسبت رابطه نادر و سیمین دارد. حجت که یک مرد از طبقات پایین اقتصادی جامعه محسوب می‌شود، به دلیل عدم توانایی اقتصادی و نداشتن وجوه و اعتبار طبقه متوسطی، بیشتر اقتدارورزی می‌کند و خشن‌تر از مرد هژمونیک عمل می‌کند زن او نیز از نوع مؤکد است که درخواست و رفتار همسرش را در اولویت قرار می‌دهد.

۵. من مادر هستم: تصویر نمایش‌داده‌شده، تصویر خانوادهٔ در حال گذار از سنتی به مدرن است که نهایتاً منجر به فروپاشی خانواده می‌شود. نادر نماد مرد مرفهی است که تمکن مالی سبب شده است مشکل خاصی نداشته باشد؛ اما همسر او زنی مؤکد است از این نظر که دوست دارد همسرش اقتدارورزی کند و مرد را به سرکوب فرزند و غیرت‌ورزی دعوت می‌کند. زن مادرانگی سمی هم از خود بروز می‌دهد و این شرایط برای فرزند و همسر وی که در حال جداشدن از عناصر تیپیک سلسله‌مراتب اقتدار هژمونیک هستند غیرمطلوب است. زنان در فیلم من مادر هستم همان‌طور که از نام آن مشخص است مادر بودن را بر هر

امری ترجیح می‌دهند و حتی خانواده‌ای که نمی‌تواند مادر بودنشان را تأمین کند کنار می‌گذارند. مردان در این فیلم در حال جداشدن از ویژگی‌های هژمونیک خود هستند، اقتدارورزی کم‌تری دارند و اقدامات آن‌ها با زنانگی مؤکد دچار تعارض می‌شود.

۶. **هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند**: در فیلم دو خانواده‌ای که فرزندشان مورد آزار قرار گرفته است در یک بزنگاه مشخص یک عمل یکسان را انجام می‌دهند و آن‌هم بحث منزلت و ابرو است. هر دو هنگام به‌خطرافتادن منزلت اجتماعی‌شان فرزند را سرکوب می‌کنند. آبرو و منزلت اجتماعی مفهومی است که برای مردانگی هژمونیک قدرت به همراه می‌آورد و هنگامی خانواده‌ها به تیپ ایدئال نزدیک شده‌اند که بتوانند تصویری بی‌عیب از خانوادهٔ خود به نمایش بگذارند. فارغ از زن و مرد، یک مفهوم هژمونیک مانند منزلت اجتماعی می‌تواند واکنش‌های خانواده‌ها را شکل دهد. در فیلم زنان مسئول حفظ بنیان خانواده شناخته می‌شوند و مردان شبیه به نیروی بیرونی می‌توانند آن‌ها را سرکوب کنند.

۷. **خط ویژه**: در فیلم خط ویژه خانواده‌ها کمتر از سلسله‌مراتب اقتدار هژمونیک در خانواده پیروی می‌کنند. جوان بودن زوج‌ها را می‌توان یکی از عوامل آن در نظر گرفت؛ اما پیروی‌نکردن تام و تمام از این سلسله‌مراتب، به این معنا نیست که عناصر توزیع اقتدار در خانواده نیز میان افراد مشاهده نمی‌شود. حفظ خانواده و کسب امکانات مالی در این فیلم به‌طورکلی به مردان نسبت‌داده‌شده و جوانان موجود در فیلم همگی از ساختار سلسله‌مراتب هژمونیک در حال عدول هستند. مردان بیش از شرایط انتفاع، از زیان‌های مردانگی آسیب‌دیده‌اند و دچار مشکل هستند؛ اما هنوز هم خود را مسئول اصلی رسیدگی به امور زندگی می‌دانند. زنان اما با نگاهی در حال گذار از سنت به مدرنیته هم‌زمان در حال تلاش اما تکیه به مردان هستند.

۸. **کوچه بی‌نام**: در این فیلم یک زن مؤکد در رأس خانواده و یک مرد کم‌تر هژمونیک حضور دارند. زن مؤکد به نوع اقتدار مردسالار، به امری مانند آبرو و حرف همسایه اهمیت

بسیاری می‌دهد، مجموع این موارد از او یک عنصر سرکوبگر برای فرزندی ساخته است که با مادرش متفاوت است؛ اما پدر این نوع از اقتدارورزی را در خود ندارد و همین اقتدارورزی سطح پایین‌تر باعث شده است که حتی از طرف زن هم مورد سرکوب قرار بگیرد.

۹. فروشنده: در این فیلم ما شاهد اهمیت یافتن آبرو و منزلت اجتماعی و همچنین فشارهایی که تیپ ایدئال هژمونیک مردانگی می‌تواند حتی یک مرد غیر هژمونیک را تغییر دهد، بودیم. عماد در طول فیلم در پی فشارهایی که از هر طرف بر او وارد می‌شود، از قالب یک فرد معقول و اخلاق‌گرا به یک مرد عصبی، خشن و ازبین‌برندهٔ اخلاق تبدیل می‌شود. رعنا نیز از قالب یک زن مقاومت پیشه که در تلاش برای بروز خود است، به یک زن ساکت و سرکوب شده تبدیل می‌شود که حاضر است برای ازبین‌نرفتن آبرویش حتی شکایت هم نکند.

۱۰. رگ خواب: در این فیلم شخصیت اصلی یک زن مطلقه است که برای فرار از مسئولیت‌های زندگی مداوماً در اندیشه یافتن یک سرپناه و حامی غیر از خود است. ویژگی غیرمستقل بودن، ساده‌لوحی و انتظار از یک مرد که حامی باشد از ویژگی‌های زن مؤکد است. همین ویژگی‌ها سبب می‌شود زن به دست مردی که تنها در ابتدا مبادی آداب است؛ اما در نهایت رگه‌های هژمونیک خود را بروز می‌دهد فریب بخورد.

۱۱. لاتاری: در این فیلم بیش از خانواده رابطهٔ کلی جامعه با زنان و دختران نشان‌داده‌شده است. رابطه با دختران و زنان همراه با سرکوب است و غیرت‌ورزی نشانه مردانگی است و افراد در برابر آن مؤاخذه می‌شوند؛ یعنی فشار اجتماعی غیرت‌ورزی هم وجود دارد. زنان در این فیلم ابزاری در دست مردان هستند و متناسب با خواست آنان تصمیم می‌گیرند و نظر مشخصی از خود ندارند. زنان و دختران بخشی از دارایی مردان در نظر گرفته شده‌اند که محافظت از آن‌ها مردان را به خشونت تشویق می‌کند.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

دربارهٔ الی: مرد هژمونیک - مرد کمتر هژمونیک - زن مؤکد - زن مقاومت پیشه	دعوت: مرد هژمونیک - مرد کمتر هژمونیک - زن مؤکد	جدایی نادر از سیمین: مرد هژمونیک - مرد کمتر هژمونیک - زن مؤکد
تسویه‌حساب: مرد هژمونیک - زن مؤکد - زن مقاومت پیشه با سویه‌های موکدبودگی	هیس، دخترها فریاد نمی‌زنند: مرد هژمونیک - مرد کمتر هژمونیک - زن مؤکد	من مادر هستم: مرد کمتر هژمونیک - زن مؤکد - زن مقاومت پیشه
کوچه بی‌نام: مرد کمتر هژمونیک - زن مؤکد - زن مقاومت پیشه	خط ویژه: مرد کمتر هژمونیک - زن مقاومت پیشه	رگ خواب: مرد هژمونیک - زن مؤکد
فروشنده: مرد هژمونیک - زن مؤکد	لاتاری: مرد هژمونیک - زن مؤکد	

پس از تحلیل تک‌تک فیلم‌ها بر اساس رمزگان سه‌گانهٔ جان فیسک و واکاوی اطلاعات به‌دست‌آمده مبتنی بر نظریهٔ جامعه‌شناسی جنسیت نوین می‌توان دربارهٔ تک‌تک فیلم‌ها تصویر مشخصی از توزیع اقتدار ارائه داد. در این بخش الگوی کلی موجود در فیلم‌ها تبیین شده است. پرتکرارترین مردانگی‌ها و زنانگی‌ها ۴ نوع مشخص بوده است:

۱. مرد هژمونیک - زن مؤکد: اگر بخواهیم برای جریان فرهنگی مردانگی هژمونیک که جریانی مسلط هم تلقی می‌شود، کارآمدترین و ثمرمندترین نوع خانواده را برگزینیم باید به همین سنخ مرد هژمونیک - زن مؤکد اشاره کنیم. این دسته‌بندی پرتکرارترین دسته‌بندی بوده است.

۲. مرد کمتر هژمونیک و زن مؤکد: زن مؤکد شاید یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های مردانگی هژمونیک است. زنان مؤکد در مقام همسر، فرزند و مادر خانواده توانایی تأثیرگذاری مناسبی بر سایر اعضای خانواده دارند. زنانگی مؤکد مکمل مردانگی هژمونیک است و کمبود مرد کمتر هژمونیک را جبران می‌کند.

۳. مرد هژمونیک - زن مقاومت پیشه: مردان در موضع قدرت هستند و زنان بیشترین

سرکوب را متحمل می‌شوند.

۴. مرد کمتر هژمونیک – زن مقاومت پیشه: این سنخ را می‌توان کم‌شباهت‌ترین الگو به خانواده ایدئال مردانگی هژمونیک دانست. اقتدار در این مدل خانواده به‌صورت دموکراتیک‌تر پخش شده است و زن و مرد مشکلات و بحران‌های کم‌تری با هم دارند؛ زیرا دوشادوش هم در برابر سوءاستفادهٔ فرهنگ مقاومت می‌کنند؛ اما از آن سو بیشترین چالش را با عناصر فرهنگی دارند.

مهم‌ترین مسأله‌ای که در تمام فیلم‌ها وجود داشت، مسئلهٔ حراست از تیپ فرهنگی مردانگی هژمونیک بود. با مطالعهٔ سلسله‌مراتب اقتدار و نشانه‌ها و عناصر مردانگی هژمونیک خانواده‌ها در فیلم‌ها این نتیجه روشن شد که اعضای خانواده با وجود بحران‌ها و مصائبی که پیشِ روی خود داشتند در حفظ خانوادهٔ مبتنی بر مردانگی هژمونیک می‌کوشیدند. خانواده‌هایی که در شکل ایدئال آن مردان در رأس هرم تعریف می‌شوند؛ مردان توانایی اقتدارورزی دارند و در جامعه از موقعیت‌های بیشتری برخوردار هستند؛ اما الزاماً از موقعیت‌های بهتری بهره‌مند نیستند. مردان برای آن که در این فضای رقابت و تلاش برای بقا و قدرت‌ورزی موفق شوند – آن هم نه برای لذت‌جویی بیشتر بلکه برای آن که اگر موفق نشوند محکوم به طرد هستند – شبانه‌روز در حال تلاش هستند.

نقطه قوت نظریهٔ کانل هم همین امر است که در یک جامعه یا در دوره‌های تاریخی ممکن است انواع مختلفی از مردانگی وجود داشته باشد که ارزش‌گذاری آن‌ها با هم متفاوت است، برخی شبیه مردان هژمونیک به تیپ ایدئال تبدیل شده و برخی انحرافی از آن محسوب می‌شوند. پس مردانگی هژمونیک طی دوره‌های تاریخی رو به تغییر دارد (Connell, 2005: 208-210). باتوجه‌به آنچه کانل آن را پویایی مردانگی مشروع می‌داند، پس الگوی مردانهٔ مشروع هم باید تغییر کرده باشد. در واقع انتظار اصلی از پژوهش مبنی بر این امر بود که در سال‌های ابتدایی شاهد مردان هژمونیک و زنان مؤکد و در سال‌های نهایی این دهه، شاهد مردان کمتر هژمونیک و زنان مقاومت پیشه بیشتری باشیم؛ اما روند تغییر سلسله‌مراتب توزیع اقتدار در خانواده، در فیلم‌های سینمایی سال ۱۳۸۷ تا سال ۱۳۹۷

نه‌تنها به سمت خانوادهٔ دموکراتیک‌تر نرفته است؛ بلکه هژمونیک‌تر و اقتدارورزانه‌تر نیز شده است. همان‌طور که در بخش تیپ‌بندی‌های خانواده ذکر شد، ساختار مرد هژمونیک - زن مؤکد پرتکرارترین ساختاری است که در تمام فیلم‌ها وجود داشته است و در سه سال آخر یعنی سال ۱۳۹۵ الی ۱۳۹۷ ساختار مسلط و نهایی است که ساختار دیگری را در آن راه نبوده است. سلسله‌مراتب اقتدار در فیلم‌های سینمایی سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷ به صورت حضور مردانی هژمونیک و کمتر هژمونیک و زنانی عموماً مؤکد یا مقاومت‌پیشه با سویه‌های موکدبودگی مشاهده شد. نحوهٔ توزیع اقتدار در خانواده‌های نمایش داده شده در فیلم‌های سینمایی در طی یک دهه تغییر کرده‌اند و این تغییر هر چه به سمت اواخر دهه می‌رود شباهت بیشتری به ابتدای دهه دارد، یعنی در ابتدای دهه شاهد مردان هژمونیک و زنانی مؤکد هستیم که در سال‌های پایانی دورهٔ مورد بررسی، سلسله‌مراتب اقتدار خانواده‌ها در فیلم‌های سینمایی بازگشتی به ابتدای دوره دارد. همچنین بررسی نمونه‌های پژوهش حاکی از آن است که جایگاه مرد هژمونیک و جایگاه زن مؤکد در فیلم‌های سینمایی بازهٔ زمانی مذکور پرتکرارتر هستند. در طی یک دهه در ابتدا شاهد حضور مردانگی هژمونیک و کمتر هژمونیک و زنانگی مؤکد هستیم در میانهٔ دهه حضور زنان مقاومت پیشه هم بیشتر مشاهده می‌شود اما در اواخر این دهه یعنی سالهای ۱۳۹۵ تا ۱۳۹۷ مردان هژمونیک و زنان مؤکد مهم‌ترین الگوی توزیع اقتدار در خانواده در فیلم‌های این دوره هستند. به همین دلیل می‌توان در مقایسه با نتایج سایر پژوهش‌های حوزه اقتدار در خانواده، می‌توان افزود، تصور ابتدایی مبنی بر این امر بود که با گذر از دههٔ ۸۰ به دههٔ ۹۰ شمسی خانواده‌ها در فیلم‌های سینمایی به سمت دموکراتیک‌تر گام برداشته باشند؛ حتی پژوهش‌های مذکور در سطوح واقعی این امر را اثبات کرده‌اند؛ اما روند فیلم‌های سینمایی پرفروش چیزی برخلاف روند اجتماعی قید شده در سایر پژوهش‌ها را نشان می‌دهد. این امر حاکی از تصویری کلی است که در پژوهش‌ها در حال تکرار است اما نیازمند بررسی دقیق‌تر و به‌کارگیری شاخص‌های معتبر به‌منظور تحلیل مناسبات اقتدار در خانواده ایرانی است که در مطالعه ساخت اقتدار در خانواده، به تکرار روند مشارکتی شدن صرفاً پرداخته نشود و به بروز

مقاومت‌ها، تعارضات و همچنین تعاملاتی که میان اعضا ممکن است ایجاد شود نیز حساس باشد.

تعارض منافع

تعارض منافع نداریم.

ORCID
Seyed Mahdi Etemadifard **https://orcid.org/0000-0002-0759-998**
Abdollah Bicharanlou **https://orcid.org/ 0000-0002-1266-9671**
Nooshin Safaeian **https://orcid.org/0009-0009-5010-3968**

Reference

Azad Armaki, Taghi (2006). *Iranian family sociology*. Tehran: Samt Press.

Aghajani, Nasrullah (2003). *Participation of family members*. Strategic studies of women. No. 16. pp. 52-64.

Agha Babaei, Ehsan. Khadem ol-Foqarai, Mahvash (2015). *Representation of internal family relations in five Iranian movies of the 1380s*. Women in Culture and Art, Volume 8, Number 2. pp. 171-192

Azdanlu (2012). *Getting to know the basic concepts of sociology*. Tehran: Ney Press.

Bakhshipour, Maryam; Aghajani, Hossein; Kaldi, Alireza; Hosseini, Seyyed Abbas (2018). *Power distribution pattern in the family and social class of married women in Tehran*. Social welfare magazine. 19 (74).

Bashir, Hassan; Eskandari, Ali (2012). *Representation of the Iranian family in the movie "A Cube of Sugar"*. Iranian Cultural Research Journal. Sixth period number 2 (22).

Baumeister, R. F. (2010). *Is There Anything Good About Men?: How Cultures Flourish by Exploiting Men* (1st ed.). Oxford University Press.

Beckman-Brindley S, Tavormina JB. (1978). *Power relationships in families: a social-exchange perspective*. Fam Process. 17(4):423-36.

Benatar, D. (2012). *The Second Sexism*. Wiley.

Brandt MJ, Henry PJ. (2012). *Gender inequality and gender differences in authoritarianism.* Pers Soc Psychol Bull. 38(10):1301-15

Carlsson, U.; Tayie, Samy; Jacquinot-Delaunay, Genevieve & Tornero, José Mannuel Pérez (Eds.) (2008). *Empowerment through Education: An Intercultural Dialogue*, Sweden: Goteborg University.

Connell, R. W (1987). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. San Francisco, CA: Stanford University Press.

Connell, R. W (2005). *Masculinities.* 2nd Edition. Cambridge: Polity Press

Carlsson, U.; Tayie, Samy; Jacquinot-Delaunay, Genevieve & Tornero, José Mannuel Pérez (Eds.) (2008). *Empowerment through Education: An Intercultural Dialogue*, Sweden: Goteborg University.

Connell, R. W (1987). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. San Francisco, CA: Stanford University Press.

Connell, R. W (2005). *Masculinities.* 2nd Edition. Cambridge: Polity Press

Eschholz, S., & Bufkin, J. (2001). *Crime in the Movies: Investigating the Efficacy of Measures of Both Sex and Gender for Predicting Victimization and Offending in Film*. Sociological Forum, 16(4).

Fakouhi, Nasser (2013). *Urban anthropology*. Ney Press, Tehran.

Giddens, Anthony (2008). *Sociology*. Translated by Manouchehr Sabouri. Tehran: Ney Press.

Hoover, Stewart and Lundby, Nat (2003). *Rethinking media, religion and*

culture. Translator: Masoud Aryainia, Tehran: Soroush Publications and Center for Research, Studies and Evaluation of Broadcasting Programs.

Jamili Kohne Shahri, Fatemeh (1997). A research on the sociology of Durkheim's family. Alzahra University Journal of Humanities. No. 21. pp. 49-80.

Karami Qohi, Mohammad Taghi; Guderzi, Najmeh (2021). *Representation of gender in Iranian cinema under study: Saadat Abad movie*. Journal of social studies and research in Iran, 10th period. Number 1 (37).

Laraine Wallowitz. (2004). *Reading as Resistance: Gendered Messages in Literature and Media*. The English Journal, 93(3), 26-31.

McDonald, G. W. (1977) - *Family Power: Reflection and Direction*. Pacific Sociological Review, 20(4), 607–621.

Mohammadzadeh, Ruqiya. Ferstakhah, Masoud. Esmaili, Reza and Behian, Shapour (2019). *Representation of the transformation of the Iranian family in the Fajr Film Festival 1385-1390.* Sociological studies. Year 12, No. 48, pp. 7-32.

Moratab, Mohammadreza (2012*). Investigating the representation of women in television programs (content analysis of television series)*. Thesis. Islamic Azad University, Tehran East Branch. Faculty of Literature and Humanities.

Safiri, Khadija; Arasteh, Razie; Mousavi, Marzieh (2008). *Explaining the relationship between the amount of cultural capital of working women and the type of relationships between spouses in the family*. Master's thesis. Al-Zahra University press.

Sanya Sarnavka. (2003) - *Using the Master's Tools: Feminism, Media and Ending Violence against Women*. Gender and Development, 11(1).

Saroukhani, Baqer, and Doudman, Leila. (2010). *Power structure in the family and its impact on social participation*. Sociology of youth studies. pp. 129-105.

Sarvey Zargar, Mohammad (2018). *Semiotics of family representation in television commercials*. Communication Research Quarterly, Year 18, Number 3. pp. 62-33

Sohrabzadeh, Mehran; Shua, Siddiqa; Movahed, Majid; Niazi, Mohsen (2018). *Explaining the relationship between family cohesion and the power distribution structure in it (a case study of married women in Shiraz)*. Journal of Sociology of Social Institutions. Period: 6. Number: 14. pp. 261-285.

Tavasoli, Afsaneh; Saidi, Vahidah (2018). *The effect of women's employment on the power structure in Ivanaki city families*. Journal of Women in Development and Politics, No. 34, 133-150.

Theodorson, George A. and Teodorson, Achilles G. (1969). *A Modern*

Dictionary of Sociology, New York: Crowell.
Yazdi, Seyedah Manour; Hosseini Hosseinabad, Fatemeh (2008). *The relationship between family power structure and emotional intelligence of women.* Youth studies. No. 12. pp. 157-170
Yazdakhati, Behjat; Shiri, Hamed (2008). *Patriarchal values and violence against women*. Women's Studies, Winter 2017, No. 18, pp. 55-79.

استناد به این مقاله: اعتمادی‌فرد، سید مهدی.، بیچرانلو، عبداله.، صفائیان، نوشین. (۱۴۰۲). واکاوی بازنمایی سلسله‌مراتب اقتدار خانواده در سینمای ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم‌های ایرانی درام و پرفروش سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۷ در سینمای ایران، *فصلنامه علوم اجتماعی*، ۳۰(۱۰۰)، ۴۵-۸۳ DOI: 10.22054/qjss.2024.77741.2743

Social sciences is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License...