تحلیل و مقایسه نشانه‌شناختی ساختار خانواده در سینمای دهه ۷۰ و ۹۰ ایران

با مطالعه موردی فیلم لیلا و عصر یخبندان

میلاد سعیدی[۱]، کوثر دهدست[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۰ ـ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۰۹

چکیده

مقدمه: بازنمایی خانواده در رسانه‌ها بیان‌کننده گفتمان‌های غالب درباره ساختار و الگوهای تشکیل دهنده آن بوده و رسانه‌ها قابلیت ایجاد یا تأیید یا تغییر این گفتمان‌ها را دارند. و این مقاله در پی بررسی این مساله است که چگونه قواعد، ساختار و الگوهای خانواده در چند دهه اخیر دچار تحول و دگرگونی شده است و نقش سینما در این تغییر و تحول و گفتمان سازی چگونه بوده است و با چه شیوه، ابزار و همچنین رمزگانی این تغییرات در ساختار فعلی و فرهنگی خانواده ایجاد شده است.

روش پژوهش: از آنجا که با تصاویر متحرک، موسیقی و کلام به عنوان متن رسانه ای سروکار داریم، از روش کیفی با رویکرد نشانه شناسی برای بررسی نشانه‌های تصویری موجود در فیلم‌های منتخب سینمایی استفاده می‌کنیم.

هدف پژوهش: این هدف مقایسه‌ای بین دو دهه ۷۰ و ۹۰ سینمای ایران با تمرکز بر فیلم لیلا (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۵) و عصر یخبندان (مصطفی کیایی، ۱۳۹۳) صورت گرفت یافته‌ها موید این مطلب بود که از رمزگان فنی گرفته تا اجتماعی و ایدئولوژیک فیلم‌های سینمایی در مسیری که در دو دهه‌ی اخیر از سال ۷۰ به سال ۹۶ طی کرده است، زمینه ایجاد تغییر و تحولات اساسی در ساختار خانواده و مولفه‌های تشکیل دهنده آن مانند قواعد، مرزها، نقش‌ها و الگوهای ارتباطی شده است.

۱. (نویسنده مسئول)، دانشجوی دکترای تخصصی مشاوره واحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی و کارشناس و منتقد حوزه رسانه. miladsaeidi2@gmail.com

۲. دانشجوی دکترای تخصصی مشاوره دانشگاه علامه طباطبایی.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها موید این مطلب بود که از رمزگان فنی گرفته تا اجتماعی و ایدئولوژیک تغییرات جدی کرده است. و عوامل یاد شده موجب فروپاشی ساختار خانواده شده است.

کلید واژه‌ها: ساختارخانواده، سینمای ایران، نشانه شناسی، نظریه بازنمایی، گفتمان سازی.

مقدمه

نظام یا سیستم شامل مجموعه ای از عناصر یا مولفه هاست که به طور مستقیم یا غیر مستقیم در یک شبکه علی با یکدیگر ارتباط داشته به گونه ای که هریک بر دیگری تاثیر و تاثر دو جانبه دارد. در این حالت این اجزا یک کل یا نظام را تشکیل می‌دهند که چیزی بیش از مجموع اجزای به هم وابسته آن است. خانواده معرف چنین نظامی است که در آن اعضا به صورت گروه سازمان دهی شده و یک کل را می‌سازند که از مجموع یکایک اجزای آن فراتر است (گلدنبرگ و گلدنبرگ[1]، ۱۹۹۶).

درک نحوه عمل نظام‌ها در دو مفهوم ساختار و کلیت نهفته است. و خانواده نیز به عنوان یک نظام یا سیستم اجتماعی، با قاعده و ساختارمند است؛ به این معنا که تعامل اعضای آن از الگوهای سازمان یافته و جا افتاده ای تبعیت می‌کند که بر ساخت خانوادگی مبتنی است و این الگوها هر شخص را قادر می‌سازند تا یاد بگیرد که در تبادل‌های بین فردی درون خانواده و یا خارج از آن چه چیزی برای او و دیگران مجاز است (مینوچین[2]، ۱۹۷۴).

این الگوهای رفتاری شکل دهنده ساختار خانواده توسط یکسری قواعد ایجاد میشوند که معمولاً نا گفته بوده و کارکرد واحد خانواده را در قالب یک واحد، مشخص و تنظیم می‌کنند و به ثبات کارکرد و به ویژه عملکرد مطلوب آن کمک می‌رسانند (گلدنبرگ و گلدنبرگ، ۱۹۹۶). لذا قواعد و ساختار خانواده بیانگر ارزش‌های آن خانواده

1. Goldenberg,E & Goldenberg.E.
2. Minochin,S.

است و نقش‌های خانواده را با این ارزش‌ها هماهنگ می‌سازد و در همان حال برای روابط درون نظام خانوادگی نظم و وابستگی به همراه می‌آورد.

این موضوع که تعاملات خانوادگی و ساختار خانواده از الگوها و قواعد معینی تبعیت می‌کنند .زوجین در هنگام ازدواج با چالش‌هایی مثل کسب درامد، خانه داری، مراودات اجتماعی، وظایف مادر و پدری و عشق ورزی مواجه میشوند. به نظر)جکسون۱۹۶۵[1]) آنها حقوق و وظایف هریک از طرفین را کم و بیش به وسیله تعیین قواعد و قوانین بین فردی در ارتباط با یکدیگر و با خارج از خانواده به صورت آشکار و یا ضمنی مشخص می‌کنند. این قواعد خانوادگی نحوه طرح بندی رفتار اعضا را تعیین می‌کنند و به مرور به اصول حاکم بر زندگی و ساختار خانوادگی مبدل می‌شوند و خطوط راهنمای الگوهای تعاملی آتی را فراهم می‌کنند.

بنابراین الگوهای تبادلی خانواده، رفتار اعضای آن را تنظیم می‌کنند ولی قوام شان منوط به دو مجموعه محدودیت است؛ قواعد عام یا همگانی و قواعد فردی یا شخصی (مینوچین، ۱۹۷۴). برخی از این قواعد که به صورت تجویزی یا توصیفی نحوه الگوهای تبادلی افراد را با هم شکل می‌دهند، به صورت آشکار و عینی بیان می‌شوند و بسیاری از آنها به شکل ناگفته و پنهان به مرور زمان و در ارتباطات اعضا با یکدیگر شکل گرفته و استنباط میشوند.

بنابر نظر)مینوچین۱۹۷۴) نظریه پرداز ساختاری خانواده، برای شناسایی و تغییر این ساختار از طریق مشاهده کارکرد آن در طول زمان، بر روی مولفه‌های زیر باید تمرکز کرد؛ اول کلیت نظام خانواده، یعنی اینکه اعضا در قالب چه آرایه‌های خاصی که حاکم بر تبادل آنهاست، با هم ارتباط دارند؟ این آرایه‌ها اگرچه به وضوح ابراز یا حتی شناسایی نمی‌شوند، ولی در نهایت یک کل یعنی یک ساخت خانوادگی را به وجود می‌آورند. و البته ماهیت این ساختار از نظم و ترتیبی تبعیت می‌کند که با ماهیت فردی یکایک

1. Jakson ,D.D.

اعضا متفاوت است.

و دوم، کارکرد بهم پیوسته خرده نظام‌های فرعی در خانواده و نحوه عملکرد آنها در ارتباط با یکدیگر چگونه است؟ زیرا خانواده کارکردهای اصلی خود را تا حدودی از طریق سازمان یابی در قالب خرده نظام‌های فرعی خود که شامل خرده نظام همسران، فرزندان و والدینی است؛ و اغلب سازمانی مرتبه ای و سلسله مراتبی دارند، تحقق می‌بخشد. این خرده نظام‌ها توسط مرزها و قواعد عضویت خاصی مشخص شده و نقش‌های اعضای آن را در ارتباط با یکدیگر و سایر افراد خارج از این خرده نظام تعیین می‌کنند، در واقع خرده نظام‌ها زیر مجموعه ای از خانواده هستند که در تعیین خط و سیر کلی خانواده نقش محوری دارند (مینوچین، ۱۹۷۴).

ولی از آنجا که بسیاری از صور تعاملات اجتماعی و ارتباطات بین فردی به صورت عام و قواعد شکل دهنده الگوهای تبادلی درون نظام خانواده به صورت خاص، به صورت ضمنی و گاهاً نمادین ایجاد می‌شوند، بررسی فرایند و نحوه شکل گیری آن در نهاد خانواده از اهمیت بالایی برخوردار میشود.

یکی از راه‌های انتقال ضمنی و نمادین پیام‌ها به خانواده رسانه‌ها هستند. بدیهی است رسانه‌ها در هر جامعه ای متاثر از فرهنگ همان جامعه در روند بازتولید فرهنگی، قادر به گزینش می‌باشند. یعنی انتخاب میکنند که چه عناصری از فرهنگ را انتقال دهند (فیسک و هارتلی[1]، ۲۰۰۳) . به این معنا که متون رسانه ای با نحوه بازنمایی خود از الگوهای تبادلی درون نظام خانواده می‌توانند باعث ایجاد قواعد و ساختاری خاص و یا برعکس حذف و به حاشیه راندن الگو یا قاعده ارتباطی دیگری شوند. زیرا مسائل مربوط به معرفت، هویت، سبک زندگی و الگوهای ارتباطی که جزء ابعاد شکل دهنده فرهنگ جامعه می‌باشند، امروزه به دست افراد و از طریق مصرف متون و تصاویر رسانه‌ها مفهوم پردازی، بازنمایی و عملیاتی می‌شوند (استونسن[2]، ۱۹۹۵).

1. Hatly,H &Fisk.J
2. Stonsen,V

بازنمایی در عرصه‌های مختلف فرهنگی، به شیوه‌های گوناگون و با ابزارهای متنوعی انجام میشود، یکی از مهمترین و تأثیرگذار ترین این عرصه‌ها سینما است. که به خاطر مخاطبان زیاد و تکنیک‌های تأثیرگذارش می‌تواند نقش موثری در بازنمایی روابط میان فرهنگی در جامعه ایفا نماید. سینما در عصر حاضر می‌تواند به کمک معنای اجتماعی موجود در روابط خانوادگی مثل سبک‌های ارتباطی، عاطفه ورزی، مرزگذاری، حل تعارض، تفاوت‌های جنسیتی و مواردی از این دست به شکل دهی افکار، آراء و گفتمان‌های موجود در جامعه شکل خاصی دهد.

بنابراین هدف از انجام پژوهش حاضر بررسی ساختار خانواده و مولفه‌های دربرگیرنده آن و تبیین تبادلات و الگوهای ارتباطی بین فردی اعضا با یکدیگر از طریق کشف و تحلیل قواعد ضمنی و آشکار، مرزهای زوج‌ها با یکدیگر و با سایرین در منظومه زناشویی، سلسله مراتب قدرت و... در دو فیلم لیلا (متعلق به دهه ۷۰ سینمای ایران) و فیلم عصر یخبندان (متعلق به دهه ۹۰ سینمای ایران) و بررسی نقش سینما در ایجاد گفتمان پیرامون الگوهای موجود در ساختار خانواده در فاصله این دو دهه است. تا در نهایت دریابیم چگونه قواعد و ساختارهای خانواده ایرانی در سیر تحولی دو دهه دچار تحول و دگرگونی شده و نقش سینما در این تغییر و تحول چه بوده است و با چه شیوه و ابزاری و همچنین رمزگانی در ایجاد این تغییرات در ساختار فعلی و فرهنگی خانواده ایرانی برآمده است.

چهارچوب نظری

کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارت است از بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان و اغلب دانش و شناخت ما از جهان به وسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت به واسطه روزنامه ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی شکل می‌گیرد. نظریه پردازان مطالعات فرهنگی در این زمینه بیان می‌کنند که ساختارها،

متن‌ها را تولید می‌کنند و متن‌ها و رخدادهای زبانی در فیلم‌ها در بازتولید ساختارهای اجتماعی نقش دارند. به این معنا که فیلم بازتاب صرف ساختارهای اجتماعی نیست بلکه خود در بازتولید آن نقش دارد و میتواند پدیده‌های مختلف اجتماعی را شکل دهد، برجسته کند یا آن را پنهان سازد (فیسک، 2007).

بنابراین بازنمایی یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه ای است که از آن طریق، رسانه‌ها حوادث و واقعیت‌های اجتماعی را نشان میدهند و به واقعیت‌ها و پدیده‌های بیرونی ساخت و معنایی خاص می‌دهند. تجلی بازنمایی‌ها ممکن است به صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشند (هاشمی زاده، دلاور و مظفری، ۱۳۹۶).

هال[1] (۱۹۹۷) یکی از چهره‌های شاخص مطالعات فرهنگی در این زمنیه معتقد است که بازنمایی یک عمل برساختی است که میتوان آن را از خلال نگاه به زبان به مثابه رسانه محوری که در چرخه فرهنگ و اجتماع شکل می‌گیرد، و معانی به وسیله آن تولید و بازتولید می‌شوند، بررسی کرد. ایشان اصطلاح "نظام بازنمایی" را برای توضیح این پدیده اینگونه توضیح می‌دهد که؛ در مرحله اول نظامی مشتمل بر تمامی گونه‌های موضوع ها، افراد و حوادث که به واسطه مجموعه ای که "بازنمایی ذهنی" نامیده می‌شود، اشکال گوناگونی از مفاهیم را در ذهن مخاطب سازمان دهی، دسته بندی و طبقه بندی می‌کنند. به واسطه چنین نظام طبقه بندی شده ای می‌توان میان هواپیما و پرنده، با وجود آنکه هردو در آسمان پرواز می‌کنند، تفاوت قائل شد. در مرحله بعد، یک گام بالاتر این مفاهیم با یکدیگربه اشتراک گذاشته می‌شود و مفاهیم فرهنگی مشترکی ساخته می‌شوند. بنابراین صرف وجود مفاهیم، کافی نیست و ما نیاز به مبادله و بیان معانی داریم و این امر، ما را به نظام بازنمایی دیگری سوق می‌دهد که "نظام بازنمایی زبانی" نامیده میشود.

هال معتقد است که معنا از طریق فرهنگ، توسط زبان ساخته میشود. به عقیده وی

1. Hall, S.

بازنمایی استفاده از زبان برای بیان چیزهای معناداری درباره جهان پیرامون ما است و زبان ابزرای است که که انسان با استفاده از آن میتواند معنا بسازد. یعنی هال با نظریه برساخت گرایانه خود این بحث را مطرح می‌کند که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند بلکه آن را به رمزدرآورده و این از طریق زبان به سایر افراد جامعه انتقال داده می‌شود (گیویان و سروری، ۱۳۸۸). زبان در اینجا در مفهوم عام آن به کار رفته و طیف وسیعی شامل زبان نوشتاری، گفتاری، تصاویر بصری، زبان علائم حرکتی، زبان مد، زبان لباس و غیره را در بر می‌گیرد.

بنابراین از آنجا که سینما با داشتن ابزار زبان از طریق به خدمت گرفتن ویژگی‌های رسانه ای خود در بازنمایی پدیده‌ها و واقعیت‌های اجتماعی نقش موثری دارد، چارچوب نظری این تحقیق را نظریه بازنمایی قرار دادیم. تا به وسیله بررسی نشانه شناسانه کلمات، تصاویر و انواع نشانه‌ها در فیلم‌ها به کشف نقش این رسانه در بازتولید ایدئولوژی و گفتمان‌های غالب، بپردازیم. که این امر کوششی برای کشف ارزش ها، باورها و علایق محتوای رسانه‌ها نیز میباشد.

نشانه شناسی نوین روش تحقیقی است که به صورت حوزه ای بین رشته ای به تحلیل معنا شناسانه اطلاعات و داده‌های موجود در حوزه فیلم، نمایش و فرهنگ می‌پردازد. فیسک نظریه پرداز در این زمینه هدف تحلیل نشانه شناختی را معلوم کردن لایه‌های معانی رمزگذاری شده ای می‌داند که در ساختار فیلم ها، برنامه‌های تلویزیونی و به طور کلی تولیدات صوتی و تصویری به کار میروند (فیسک، 2007).

روش پژوهش

در این پژوهش از آنجا که با تصاویر متحرک، موسیقی و کلام به عنوان متن رسانه ای سروکار داریم، از روش کیفی با رویکرد نشانه شناسی برای بررسی نشانه‌های تصویری موجود در فیلم‌های منتخب سینمایی استفاده می‌کنیم. نشانه شناسی در واقع نوعی

قرائت و خوانش از سوی نشانه شناس است که از سوی مخاطب نیز انجام می‌پذیرد با این تفاوت که نشانه شناس رویکردی انتقادی و علمی دارد. به این معنا که می‌خواهند بدانند در پس نحوه بازنمایی نشانه ها، چه ایدئولوژی‌هایی نهفته است. زیرا هر تصویری در فیلم سینمایی یک نشانه است که از سطح تا عمق دارای محتوا است و معانی و ایدئولوژی نهان در پس آن را در قالب آشکار تا ضمنی منتقل می‌کند (مهدی زاده، ۱۳۸۷).

جان فیسک در کتاب درآمدی بر مطالعات ارتباطی، رویکرد معناکاوانه در مطالعات ارتباطی را که برخاسته از مطالعات فرهنگی و مبتنی بر روش نشانه شناختی است، معرفی و تشریح می‌کند و با این اندیشه‌ورزی، از پارادایم غالب در مطالعات ارتباطی که همانا رویکرد انتقالی و مبتنی بر مطالعات تجربی در جامعه شناسی و روان شناسی و نظریه کارکردگرایی است، استفاده می‌کند (فیسک، 2000).

در روش نشانه شناسی کلمات، موسیقی، تصاویر و دیگر عناصر فیلم به مثابه نشانه ای در نظر گرفته میشوند که از طریق آنها معانی خلق می‌شوند. و برای اینکه چیزی معنادار شود، باید آن را رمزگذاری کرد. رمزگذاری همان ایجاد دلالت معناست که اصلی ترین روش در تولید پیام است. به این ترتیب شناخت نظام ارجاعات و رمزگذاری‌ها این امکان را میدهد که با رمزگشایی متن به کشف ارجاعات رمزها پرداخته و از این طریق بتوانیم نشانه‌ها را متمایز کنیم (فیسک، 2007).

جان فیسک در تبیین این روش سطوح اجتماعی رمزگان را در سه سطح تقسیم می‌کند؛

- **واقعیت یا رمزهای اجتماعی:** به این معنا که واقعه ای که قرار است از تلویزیون یا سینما پخش شود پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. مثل طراحی لباس، انتخاب بازیگران، چهره پردازی، نشانه‌های غیر کلامی و دیالوگ ها.
- **بازنمایی یا رمزهای فنی:** رمزهای اجتماعی با کمک دستگاه‌های الکترونیکی

رمزگذاری فنی و بازنمایی می‌شوند. برخی از رمزهای فنی عبارت است از نحوه فیلم برداری، نورپردازی، موسیقی، صداگذاری و زمان و مکان صحنه ها.

- **ایدئولوژی یا رمزهای ایدئولوژیک:** رمزهای ایدئولوژی عناصر مزبور را به یک انسجام و مقبولیت اجتماعی می‌رساند. گفتمان‌های اجتماعی و تقابل سنت و مدرنیته از جمله رمزگان ایدئولوژیک می‌باشند.

که در این پژوهش روش تحقیق سه سطحی فیسک برای تحلیل دو فیلم لیلا مربوط به دهه ۷۰ سینمای ایران و عصر یخبندان مربوط به دهه ۹۰ سینمای ایران به کار گرفته شد. معیار انتخاب برای این دو فیلم این بود که مورد توجه و مخاطبان و منتقدان بوده و از این نظر هر ۲ فیلم در سال اکرانشان جزء ۵ فیلم پرفروش اجتماعی و خانوادگی و صاحب جوایز مختلفی از جشنواره‌های معتبر داخلی و بین‌المللی بودند.

به این منظور برای معلوم کردن لایه‌های معانی رمزگذاری شده در فیلم‌ها که شکل دهنده روابط خانوادگی و الگوهای بین فردی می‌باشد، منطبق بر رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک مراحل زیر به این ترتیب انجام شد که در سطح اول توصیف ویژگی و مولفه‌های خانوادگی و اجتماعی موجود در دو فیلم به صورت توصیفی بر اساس رمزهای موجود در طراحی لباس، نشانه‌های کلامی و غیر کلامی و دیالوگ‌ها صورت گرفت. در سطح دوم دلالت‌های بازنمایانه مسائل خانوادگی که از طریق نشانه‌های مختلف و رمزهای فنی که در نورپردازی، موسیقی و نحوه تصویربرداری در زمان و مکان صحنه‌ها وجود داشت، شناسایی شدند. و در نهایت در سطح سوم که رمزگان ایدئولوژیک مدنظر است، نشان داده شد که ایدئولوژی و گفتمان‌های موجود در هر دهه و زمان، چگونه رمزگان اجتماعی و فنی را شکل داده است.

تحلیل فیلم‌های عصر یخبندان و لیلا

معرفی فیلم‌ها

۱ـ فیلم "عصر یخبندان"

نویسنده و کارگردان:مصطفی کیایی

تهیه کننده:منصور لشکری قوچانی

سال تولید:۱۳۹۳

بازیگران اصلی: مهتاب کرامتی، فرهاداصلانی، بهرام رادان

خلاصه داستان:

منیره (مهتاب کرامتی) و بابک (فرهاد اصلانی) زن و شوهری هستند که پس از ۱۲ سال زندگی مشترک و داشتن یک فرزند، روابطشان به سردی کشیده است. منیره که از وضعیت موجود ناخرسند است، برای فرار از شرایط رو به مواد مخدر و رابطه با مردی به نام فرید (بهرام رادان) می‌آورد. در این وضعیت بابک نیز به زن خودش شک می‌کند و...

۲ـ فیلم "لیلا"

نویسنده و کارگردان:داریوش مهرجوئی

تهیه کننده: داریوش مهرجوئی، فراز فرازمند

سال تولید:۱۳۷۵

بازیگران اصلی:لیلاحاتمی، علی مصفا

خلاصه داستان:

لیلا و رضا در یک مراسم شله زرد پزان همدیگر را می‌بینند. چندی بعد با هم ازدواج می‌کنند و بعد از مدتی زندگی متوجه می‌شوند که لیلا نمی‌تواند فرزندی به دنیا بیاورد. آن‌ها درمان‌های متعدد و آزمایش‌های گوناگونی را دنبال می‌کنند اما همه بدون نتیجه می‌ماند. در این میان هرچند برای رضا بچه دار نشدن لیلا اهمیتی ندارد، اما مادرش با

وجـود ایـن احسـاس رضـایت و خوشـبختی رضـا از زنـدگی بـدون فرزنـد، لـیلا را تحـت فشارهای شدید قرار می‌دهد و از او می‌خواهد که اجازه دهد برای رضا همسری بگیرند تا فرزندی برای او بیاورد سپس همسردوم رضا از زندگی آنها خارج شود. فشارهای مادر رضا بالاخره کارگر می‌افتد و لیلا، رضا را راضی می‌کند. بدون اطلاع خانواده لیلا ازدواج مجدد رضا با گیتی انجام می‌شود. اما شب عروسی لیلا به خانه مادرش پناه می‌برد و حاضر نمی‌شود به زندگی رضا برگردد و رضا این عمل را خلاف قول‌های قبلی لیلا می‌داند و مدتی بعد همسردومش را طلاق می‌دهد و فرزند دختری را که از او دارد به مادرش می‌سپارد و خود تنها زندگی می‌کند گیتی مجدداً ازدواج می‌کند و رضا هم با خواهش‌های مکرر از لیلا و خانواده لیلا، روزی در همان مراسم شله زرد پزان با دخترش باران به دیدار لیلا می‌رود.

تحلیل رمزگان

۱ـ رمزهای اجتماعی

منظور فیسک از رمزهای اجتماعی این است که حضور انسان‌ها در زندگی واقعی همواره حضوری رمزگذاری شده است؛ به عبارت دیگر ادراک ما از اشخاص گوناگون بر اساس ظاهر آنها، طبق رمزهای متعارف در هر فرهنگی شکل میگیرد. این امر به این معنا است که رمزهای اجتماعی در فیلم‌ها را تنها به وسیله شناسایی و درک رمزهای موجود در فرهنگ‌ها که بازنمایی شده واقعیت‌های آن اجتماع است، می‌توان فهم کرد.

چنانچه در فیلم "لیلا" و "عصر یخبندان" از رمزهای اجتماعی همچون لباس، گفتار، رفتار و چهره پردازی در جهت واقع گرایی فیلم بهره گرفته شده است. در این زمینه به کارگیری لباس‌های مناسب با طبقه اجتماعی مردان و زنان به منظور نشان دادن واقعیت‌ها اینگونه استفاده شده است که البسه بازیگران و مخصوصا بانوان در فیلم "لیلا" اغلب چادر و لباس‌ها به طور کامل پوشیده است. حال آن که در فیلم "عصر

یخبنـدان" صـحنه‌ها کـاملا در برج‌هـای بـالای شـهر می‌گـذرد و نشـانه‌های مـذهبی اصـلا وجود خارجی ندارند و همچنین شوهر شرعی خانم دارای البسه کهنـه و متعلق به دهـه‌ی ۶۰ و مردی که وارد خیانت شده دارای لباس‌های مد روز است و بانوان نیز کاملا نسبت به فیلم لیلا در دو دهه‌ی قبل شکل لباس‌های شان تغییر کرده است. به طوریکه کـاملا باز و از حالـت سـنتی و مـذهبی به شـکل کامـل غربـی درآمـده اسـت. در واقـع نـوع لبـاس شـوهر رسـمی خـانم در فـیلم "عصـر یخبنـدان" در مقابـل همسـرش کـاملا در حـال القـای عقـب ماندگی است تا به نوعی همدلی بینندگان با همسر خیانت کار برانگیخته شود.

همچنـین کـاربرد رمزهـای گفتـاری نیـز در جهـت واقـع گرایـی فـیلم به ایـن شـکل نشـان داده شـده اسـت کـه نـوع شـیوه رفتـار بـین فـردی لـیلا و همسـرش کـاملا یکسـان و از لحـاظ فرهنگی نزدیک و در سطح مقبول اجتماعی قرار داشته و و همچنین دامنه لغات و نوع لغات انتخابی کاملا نزدیک است. در نقطه مقابلش در فیلم عصر یخبندان لغات شوهر نسبت به مردی که وارد رابطه با همسر شده عامیانه تر و کوچه بازاری و شیوه رفتارش به لحاظ فرهنگی عقب تر بوده و رفتار شوهر در متن به لحاظ نزدیکی فرهنگی و اجتماعی به همسرش دور تر از مرد وارد شده به رابطه است تا حتی در نوع کلام و رفتار نیز خیانت همسر توجیه شود.

همچنین در دو فیلم مورد بررسی نوع روابط اجتماعی حاکم بر فیلم "لیلا" بیشتر سنتی اسـت. چنانچـه شـروع فـیلم بـا پلان‌هـای اولیـه و مراسـم مـذهبی شـله پـزان بـوده و ایـن صحنه‌ها تا انتهای کار حاکم بر فضای فیلم است، همچنین نوع پوشش مخصوصاً گروه بانوان فیلم و همچنین نوع بافت اجتماعی که دیالوگ‌های دو شخصیت اصلی فیلم در آن انجـام می‌شـود و در ادامـه شـکل گسـترده خانواده‌هـا در فـیلم و نـوع و نحـوه ارتباطـات کلامی و غیر کلامی و رعایت اصولی چون احترام به بزرگان همه و همه بیان گر فضای سـنتی و ایرانـی اسـلامی بافـت اجتمـاعی ایـن فـیلم اسـت. امـا در فـیلم عصـر یخبندان مـا شـاهد آن هسـتیم کـه روابط آزاد و بـدون مرز و در اصـطلاح خـانواده درمـانی سـاختاری، در

هم تنیده با خارج از منظومه زناشویی در خانواده وجود دارد و این رابطه به خصوص در بین همسران دیده می‌شود و شکلی شبه مدرن پیدا کرده است. چنانچه وجود مرزهای روشن و واضح در رابطه همسران با یکدیگر به عنوان منظومه زناشویی با منظومه‌های خارج از این سیستم، به عنوان مولفه اصلی در بررسی ساختار خانواده محسوب می‌شود.

در مورد نحوه تقسیم قدرت که یکی دیگر از مولفه‌های بررسی ساختار خانواده است، در خانواده نشان داده شده در فیلم عصر یخبندان، کاملاً به شکلی نقش سرپرستی مرد حذف شده و به نوعی در مقابل نقش مهم اداره عاطفی خانه نیز برای زن از بین رفته است. از طرفی نقش‌های مورد انتظار زن و مرد در یک خانواده، برای همسران نوعی عقب ماندگی تعریف شده که در واقع ترویج گاهاً تفکرات و گفتمان فمنیستی در فیلم می‌باشد.

در رابطه با مقررات و قوانین در خانواده به شکل ضمنی و به شکل آشکار کاملاً در بیانی پسامدرن در فیلم وظایف و یا مسئولیت‌های خانواده که گاهاً در شکل مدرن آن نیز مشارکتی انجام می‌شود، کاملاً دچار تغییر شده است به طوری که پرورش فرزند که از مسئولیت‌های هر دو والد است، به طور کامل برعهده مرد گذاشته شده و دلیلش نیز قرارگرفتن مادر در فشار عقب ماندگی‌های فکری شوهرو اشتغال‌های مختلفش بیان شده است. و در ادامه در مورد زیر نظام والدینی خانواده در عصر یخبندان اساساً سلسله مراتبی وجود ندارد که بشود در مورد زیر نظام‌ها سخن گفت حال آن که در دو دهه‌ی قبل آن در فیلم لیلا زیر نظام والدینی به قدری مستحکم نشان داده شده بود که نوعی تحکم کامل والدین مبدا بر نقش علی صورت گرفت تا جایی که وی را برای فرزندآوری وادار به ازدواج دوباره کردند ؛ حال آن که در عصر یخبندان اصلاً نشانی از این مولفه وجودندارد.

در واقع ساختار خانواده آن قدر در عصر یخبندان مرزهایش به لحاظ نفوذپذیری باز و یا گاهاً گنگ و مبهم شده که اساساً درخانواده و نقش‌های والدینی و همسری رنگ باخته است و کارکرد خانواده دچار یک تغییر کامل در فضایی شبه پسامدرنی شده است و

مرزهـای کـاملاً پراکنـده خودنمـایی می‌کننـد. از طرفـی اتحادهـا و ائتلاف‌هـای خـانواده از حـریم مرزهـای خـانواده خـارج شـده و بـا دادن دیـدی ارزشـی بـه آن سـمت و سـوی روابـط نامشروع به خود گرفته است و ضلع سوم مثلث‌های ایجاد شـده در خـانواده افراد غریبـه در آن قرار گرفتند.

در جـدول ۱ مولفـه‌های تشـکیل دهنـده سـاختار خـانواده بـر اسـاس رویکـرد خـانواده درمانی ساختاری (مینوچین۱۹۷۴) در دو فیلم لیلا و عصر یخبندان که در قالـب رمزهـای اجتماعی نشان داده شده، با یکدیگر مقایسه شده اند.

جدول۱. مقایسه مولفه‌های تشکیل دهنده ساختارخانواده در دو فیلم "لیلا" و "عصر یخبندان"

مفاهیم ساختاری	فیلم لیلا	فیلم عصر یخبندان
سلسله مراتب قدرت	اقتضایی و مطابق سلسله مراتب	قدرت در دست زن خانواده
قواعد	قواعد آشکار و ضمنی	قواعد ضمنی
مرزها	مرزها از نوع کاملا مشخص	مرزها از نوع پراکنده و مبهم
مثلث ها	بین اعضای خانواده هسته ای	بین خانواده و اعضای خارج خانواده
کارکرد خانواده	سالم	بیمارگون
اتحاد و تبانی	تبانی با ثبات	تبانی انحرافی

۲- رمزگان فنی

واقعه ای که قرار است از تلویزیون یا سینما پخش شود، برای آنکه به صورت واقعیت در آید، از قبل به وسیله رمزگان اجتماعی رمزگذاری می‌شود وپس از آن برای آنکه از طریق پرده سینما قابلیت پخش پیدا کند، از رمزهای فنی مثل دوربین، نورپردازی، موسیقی، وسایل صحه و زمان و مکان رویدادها و انتخاب بازیگران، بهره گرفته می‌شود.

۱.۲- نقش دوربین

انتخـاب عمـق ، نزدیکـی و دوری دوربـین و نحـوه قـاب بنـدی‌های دوربـین القائـات

گوناگونی را به دنبال دارد در فیلم لیلا علی رغم دوری و سردی رابطه که بین لیلا و رضا پدید آمده دوربین همچنان نماهای بسته و در عمق نزدیک داده و به نوعی تاکید بر روابط بین فردی صمیمانه دارد. ولی بر خلاف آن در فیلم عصر یخبندان نماها اغلب بین زن و شوهر که تازه روابطشان فقط کمی سرد شده است، حالت دور به خود گرفته و در حال القای از بین رفتن صمیمت بین همسران و کم شدن استحکام خانواده می‌باشد . در نقطه مقابل تمام نماهای بین منیژه با پسری که تازه با آن آشنا شده است، نمای بسته و القا کننده خیانت منیژه به همسرش و نزدیکی این دو به یکدیگر است و نوع زاویه نزدیک به چهره‌ها به بیننده اینگونه القا می‌کند که دوری همسران مشروع به هم توجیه کننده نزدیکی دو نفری است که وارد رابطه نامشروع شده اند، و همین نقش دوربین در گرفتن سکانس‌های دور و نزدیک یکی از رمزهای فنی موجود در دو فیلم برای احساس همدلی بیننده با نوع و شکل روابط بین فردی همسران در خانواده می‌باشد.

۲.۲ـ موسیقی متن

موسیقی در هر فیلمی به دلیل برانگیختن واکنش‌های حسی و عاطفی نسبت به فضا و مکان و قهرمان فیلم، تاثیر بسزایی در ایجاد احساس مثبت یا منفی در برابر معنای القا کننده فیلم دارد. چنانچه موسیقی در حال پخش در فیلم "لیلا" حتی در لحظه‌های مضطرب فیلم نوعی احساس امنیت و همدلی به به بارآورده و حتی زمانی که زوجین از یکدیگر دور هستند نیز به نوعی زبان موسیقی از این دوری غمگین است. حال آنکه در فیلم عصر یخبندان موسیقی در حال القای یک اضطراب و حالت ترس است که دامن زننده به اضطراب در لحظاتی است که زوج از یکدیگر دور بوده و خیانت در حال وقوع است و تم موسیقی اصطلاحاً تم شک و تردید القا می‌کند.

به طور مثال در صحنه دو نفره ای که علی و لیلا در خانه قدیمی و در ادامه در حیاط خانه هستند، موسیقی آرامش بخشی در حال پخش بوده و صمیمت و نزدیکی همسران

را القا میکند و در هنگام قطعی رابطه دو نفره، موسیقی القای غم و مصیبت دارد. حال آن که در عصر یخبندان در صحنه‌های داخل اتومبیل که همراه با کشف خیانت زوج است، موسیقی تماماً القای اضطراب دارد.

۲. ۳ـ تدوین

تدوین فیلم یکی از مراحل آخر فیلم‌سازی تدوین آن است که پس از تولید فیلم انجام می‌شود و طی آن از انتخاب و پیوند نماهای موجود در فیلم خام و تبدیل آن‌ها به سکانس برای رسیدن به فیلم نهایی بهره گرفته می‌شود. در دنیای فیلم «تدوین» همان نقش ذهن را در واقعیت به عهده دارد. بدین معنی که آنچه پنهان است، آشکار می‌کند و آنچه آشکار است اما نیازی به دیدن آن نیست، پنهان؛ یعنی انتخابِ بهترین تصویر برای دیدن. این مرحله شامل گزینش نماها و اندازه آنها، ردیف کردن نماها، صحنه‌ها و سکانس‌ها پشت سر هم، مخلوط کردن تمام صداها و تعیین میزان بلندی آنها و در نهایت در هم آمیختن و هم‌گاه کردن صدای نهایی با تصویر است. این کارها به وسیله، استفاده از فیلم نامه دکوپاژ شده، قوانین و اصول فیلم‌سازی و ذوق هنری و خلاقیت تدوین‌گر، انجام می‌شود. اگرچه به این مرحله، مونتاژ و ادیت هم گفته می‌شود، اما تدوین وجه هنری این مرحله است و مونتاژ و ادیت بیشتر به معنی استفاده از ابزار است. حال در فیلم لیلا نماهایی که لیلا در آن قرار دارد و نماهایی که شوهرش و یا خانواده‌ی هر دو قرار دارند به لحاظ زیبایی شناسی یکسان است اما در عصر یخبندان نماهایی که بیان خیانت است کاملا شیک ، مدرن و جذاب است و نماهایی که همسر با شوهر رسمی‌اش قرار دارند، کاملا فاقد زیبایی شناسی و کهنه و کم تعداد تر هست یعنی هم کمی و هم کیفی از صحنه‌های خیانت آمیز مهجور تر است و به نوعی باز حس هم دلی بیشتر با صحنه‌های خیانت آمیز را برمی‌انگیزاند.

۲.۴ـ زمان و مکان صحنه۱

کارکرد اصلی انتخاب زمان‌ها و مکان‌های رویدادها در فیلم می‌تواند معنای خاصی را به مخاطب القا کند. به این معنا که بافت موقعیتی و زمانی فیلم در خلق معنای آن تأثیر بسیاری داشته و رمززمانی و مکانی به خلق معنای فیلم کمک زیادی می‌کند. چنانچه در فیلم "لیلا" اساساً صحنه‌ها در خانه‌های سنتی گذشته و حتی فیلم با یک مراسم مذهبی که در نهایت هم به نوعی پیوند دهنده زوج هم در اول و هم در آخر فیلم است، جلو می‌رود و بیشتر محله‌های متوسط شهر را دربرگرفته است. حال آن که در فیلم "عصر یخبندان" صحنه‌ها کاملا در برج‌های بالای شهر می‌گذرد و نشانه‌های مذهبی، بومی و هویتی اصلا وجود خارجی ندارند.

در این زمینه اگر به لحاظ اجتماعی جامعه شهری دهه ۷۰ و ۹۰ را در دو فیلم بررسی و مقایسه کنیم، خواهیم دید که در یک مرحله گذار از سنت به مدرنیته قرار داشته و اشکال گوناگون اجتماعی در فیلم‌ها در حال تغییر است و البته به نظر شیب، این تغییرات بسیار تند و بی‌قاعده بوده تا جایی که در دو دهه‌ی بعد در فیلمی مثل عصر یخبندان ما شاهد نوعی ازفرهنگ هستیم که نه تنها اسم مدرنیته، بلکه اسم پسامدرن را نیز نمی‌شود روی آن گذاشت.

۳ـ رمزگان ایدئولوژک

مهمترین کاربرد این سطح از رمزگذاری در منسجم کردن رمزگان اجتماعی و فنی دو سطح قبل به گونه ای است که مورد مقبولیت اجتماعی مخاطبین قرار گرفته و معنا در قالب "واقعیت" منتقل شود. در دو فیلم "لیلا" و "عصر یخبندان" رمزهای ایدئولوژیک را حول مفهوم اصلی و هسته مرکزی داستان فیلم‌ها و مفاهیم فرعی و حاشیه ای آنها بررسی کردیم.

مفهوم اصلی و هسته مرکزی فیلم "لیلا"

در واقع آنچه مفهوم اصلی در فیلم "لیلا" است، همان انتقال از دوران سنت به مدرنیته و اثری است که بر روی زندگی خانوادگی افراد گذاشته است در اصل خانواده علی خانواده‌ای هستند که اصطلاحاً تازه به دوران رسیده به نظر می‌آیند و از طرفی پای درریشه‌های گذشته داشته و برای فرزندآوری مشوق پسرشان هستند تا مجدداً ازدواج کند، تقابل آئین‌های سنتی و ملزومات زندگی مدرن هسته مرکزی این فیلم است.

مفهوم اصلی و هسته مرکزی فیلم "عصر یخبندان"

آنچه که در عصر یخبندان با آن مواجه هستیم به نوعی همان خانواده علی در فیلم لیلا است، که ۲۰ سال از عمرشان گذشته است و حال دیگر تازه به دوران رسیده محسوب نشده و در پرداختن به مفاهیم غربی از هر غربی، غربی تر هستند وآنچنان در مفاهیم مدرن و ساختار شکنی‌های خانوادگی پیش رفتند که تقریباً آشکارا روابط فرازناشویی داشته و هیچ گونه حریمی را رعایت نمی‌کنند.

جدول۲. مفاهیم فرعی فیلم "لیلا"

نگاه انتقادی به بعضی سنت‌ها	در فیلمنامه و اجرا فراوان دیده می‌شود که به فرهنگ سنتی که عدم فرزندآوری زوجین برابر با طلاق و یا ازدواج مجدد می‌داند انتقاد می‌شود.
نگاه انتقادی به ورود مناسک مدرنیته به کشور	اصل قرار دادن خانواده علی به شکل تازه به دوران رسیده انتقاد به شکل مناسکی مدرنیته در جامعه آن سال‌های ایران است.
فرهنگ بازگشت به ریشه‌ها	همچنان که در سکانس نهایی دیده می‌شود پایان فیلم با مراسم مذهبیز- خانوادگی شله پزان همراه است و خانواده علی و لیلا آنجا است که دوباره پیوند برقرار می‌کنند.

جدول۳. مفاهیم فرعی فیلم عصریخبندان

هوس بازی شخصیت ها	لااقل در ۵ سکانس شاهد برگزاری پارتی‌های شبانه در خیابان‌های تهران هستیم که مواد مخدر روان گردان مصرف کرده و کاملا عادی بیان می‌شود، گویی جزئی از فرهنگ عامه است.
دیالوگ‌ها	دیالوگ‌ها کاملا در راستای موجه نشان دادن پارتی‌های شبانه هستند و این کار در قالب کلمات است. و کسانی را که معترض این رفتار هستند با کلماتی چون عقب مانده و متحجر خطاب میکنند.
استفاده ابزاری از زن و مرد	نکته جالب این است که نگاه ابزاری صرفا به زنان نبوده بلکه نسبت به مردان نیز بوده است و روابط زناشویی را به دو مورد در فیلمنامه و اجرا تقلیل دادند: ۱-برجسته کردن موارد ظاهری و پوششی ۲-برجسته کردن موارد غریزی و هوس رانی

بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شد به بررسی ساختار خانواده و مولفه‌های دربرگیرنده آن و تبیین تبادلات و الگوهای ارتباطی بین فردی اعضا با یکدیگر از طریق کشف و تحلیل قواعد ضمنی و آشکار، مرزهای زوج‌ها با یکدیگر و با سایرین در منظومه زناشویی، سلسله مراتب قدرت و... در دو فیلم لیلا (متعلق به دهه ۷۰ سینمای ایران) و فیلم عصر یخبندان (متعلق به دهه ۹۰ سینمای ایران) و بررسی نقش سینما در ایجاد گفتمان پیرامون الگوهای موجود در ساختار خانواده در فاصله این دو دهه پرداخته شود.

بررسی‌ها مبتنی بر نظریه بازنمایی اجتماعی و روش تحقیق فیسک بر اساس تحلیل سه سطحی رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک در فیلم‌ها موید این مطلب بودکه سینمای ایران به طور آشکاری در سیر حرکتی که در طی دو دهه‌ی گذشته یعنی از سال ۷۰ به سال ۹۶ داشته است در مسیر ترویج تغییر در ساختارهای خانواده به شکل شبه

مدرن و شبه پسا مدرن حرکت کرده است. که البته در تبیین این مطلب همچنان که روش شناسی فیسک نیز بیان می‌دارد، می‌توان گفت که نوع بازنمایی هنری گاهاً به شکل عمد نیست بلکه هنرمند بر اساس انگیزه‌هایی فرا اثری چون ثروت و شهرت در این جریان قرار می‌گیرد. اما باید توجه داشت که قرار گرفتن در این جریان حتی به شکل خوشبینانه که از سر عدم آگاهی است نوعی مشروعیت بخشیدن به آسیب‌هایی است که اساساً ساختار خانواده را متزلزل کرده است. زیرا که در تحلیل رمزگان فیلم متعلق به دهه‌ی ۹۰ نشان داده شد که چه‌طور با خانواده‌ی بی‌ساختاری مواجهیم که نه مرزی دارد و نه قواعدی؛ اساسا از هم پاشیده شده است و در بیان هنریش متاسفانه طرفی که سعی در حفظ خانواده و پافشاری به اصول سنتی و بومی خانواده دارد فردی به لحاظ فکری و ظاهری عقب مانده و متحجر بیان شده است. و این خط سیر از دهه ۷۰ تا ۹۰ زمینه شکل گیری گفتمان و تسلط فرهنگی در خانواده و جامعه شده است که این سبک از زندگی بی ساختار را معمول؛ و خانواده ساختارمند، با قاعده و قوانین و دارای مرزهای مشخص زناشویی با خارج از سیستم را خانواده ای سنتی و غیر معمول و متحجر قلمداد می‌کند.

بر طبق نظریات گفتمان سازی لاکلا و موف (۱۹۸۵) چگونگی تبدیل شدن یک گفتمان به تسلط فرهنگی یا هژمونی فرهنگی از طریق تبدیل آن گفتمان به تصور اجتماعی اید صورت گیرد که برای این منظور از دو ابزار "برجسته سازی" و "حاشیه رانی" اقدام به اسطوره سازی در پدیده مورد نظر می‌شود.

اسطوره نیز برای فراگیر شدن باید خود را عام و جهان شمول و پاسخ گوی همه نیازها و تقاضاهای موجود در جامعه نشان دهد و شکل آرمانی و استعاری به خود بگیرد. بدین شکل اسطوره‌ها با ایجاد یک فضای استعاری و آرمانی به تصور اجتماعی تبدیل می‌شوند.که البته برای تبدیل اسطوره به یک تصور اجتماعی علاوه بر نیاز به خلق فضای استعاری دو شرط "قابلیت دسترسی" به آن گفتمان، به معنای در دسترس قرار گرفتن

ساده در زمینه و موقعیت افکار عمومی، و "قابلیت اعتبار" به معنای سازگاری اصول پیشنهادی گفتمان با اصول بنیادین جامعه، از اهمیت بالایی برخوردار است (سلطانی، ۱۳۸۴).

در این زمینه رسانه عمومی مثل سینما به عنوان یکی از ابزارهای تحقق بخشی سیاست‌های فرهنگی در سطح جامعه به دلیل داشتن هر دو شرط در دسترس قرار دادن کردارهای زبانی و غیرزبانی در سطح جامعه و اعتبار بخشیدن به آنها زمینه گفتمان سازی و تبدیل آن به هژمونی فرهنگی را برعهده دارد.

کردارهای زبانی و غیرزبانی مهمترین بازوی "برجسته سازی" و "حاشیه رانی" گفتمان‌ها به حساب می‌آیند. در این میان نقش کردارهای زبانی که محمل عمده آن کالاهای فرهنگی مثل سینما و تلویزیون است، بسیار اثرگذار می‌باشد. با این حال بر اساس یافته‌های این پژوهش به نظر می‌رسد بخش عمده کردارهای زبانی گفتمان فرهنگی در جامعه ایران که انتظار می‌رود از طریق دستگاه رسمی فرهنگی به اجرا در آید، به عنوان ضد گفتمان رسمی فرهنگی عمل می‌کند. چرا که بررسی کردارهای زبانی تولید شده توسط این دستگاه‌ها (در اینجا ساختار خانواده در دو فیلم "لیلا" و "عصر یخبندان") نشان داد که به گفتمان فرهنگ جامعه ما تعلق نداشته و آگاهانه یا نا آگاهانه سبب "برجسته سازی" گفتمان‌های رقیب و به "حاشیه رانی" گفتمان‌های رسمی فرهنگی جامعه شده است.

در نتیجه در شرایطی که کردارهای زبانی تولید شده در دستگاه‌های رسمی فرهنگی کشور یعنی سینما با گفتمان رسمی هم خوانی نداشته و در حال بازتولید گفتمان‌های رقیب می‌باشند، گفتمانی که در دسترس عموم قرار گرفته و به تبع آن، در حال اعتبار پیدا کردن است، گفتمان غیررسمی فرهنگی کشور خواهد بود. در این شرایط نقش کردارهای غیرزبانی از قبیل توقیف، سانسور، زندانی کردن و برخورد فیزیکی در حفظ گفتمان رسمی افزایش می‌یابد و به نوعی ناهمخوانی بین کردارهای زبانی و غیرزبانی

گفتمان پدیدار می‌شود که پیامد آن رابطه خصمانه گفتمان حاکم با گفتمان‌های رقیب، برجسته و قوی تر کردن گفتمان‌های رقیب خواهد شد که هدف سیاست‌های فرهنگی کشور نمی‌باشد.

بنابراین پیشنهاد می‌شود توجه علمی و عمیق تر به محتوای فیلم‌های در حال تولید و نقشی که در گفتمان سازی در جامعه دارند، از طریق توجه به این نکته که چه محتوایی و چه نوع عقیده ای پروانه ساخت و پروانه نمایش می‌دهند؛ از اهمیت بالایی برخوردار است. در نتیجه چون ساختار اجرایی سینمای ما با درصد بالایی دولتی است، این موضوع مهم جلوه می‌کند که بیت المال صرف ساختن چه آثاری و به چه بهایی می‌شود. از طرفی این مقوله نیز بسیار مهم است که یک ارتباط حرفه‌ای بین هنرمندان و اصحاب علمی و نظریه پردازان حوزه خانواده و مشاوره لازم است برقرار شود تا هر دو گروه به نظری علمی و هنری برسند تا آسیب‌های موجود بهبود نسبی پیدا کند.

منابع

- سلطانی، علی اصغر. (۱۳۸۴). تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش. **فصلنامه علوم سیاسی**، ۷ (۲۸).
- فیسک، جان. (2000). فرهنگ تلویزیون. ترجمهٔ مژگان برومند، **فصلنامهٔ ارغنون**، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شماره 14 : ۱۲۵-۱۴۳.
- فیسک، جان. (2007). **ترجمهٔ درآمدی بر مطالعات ارتباطی**. ترجمه مهدی غبرایی. تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.
- گلدنبرگ،ایرنه؛گلدنبرگ، هربرت. (۱۹۹۶). **خانواده درمانی**. ترجمه سیامک نقش بندی (۱۳۹۵). تهران. نشر روان.
- گیویان،عبدالله؛ سروری،محمد. (۱۳۸۸). **بازنمایی ایران در سینمای هالیوود**. تهران:انتشارات تحقیقات فرهنگی.
- مهدی زاده،سید محمد. (۱۳۸۷).**رسانه و بازنمایی**. تهران:دفتر مطالعات و توسعه رسانه.
- مینوچین، سالوادور. (۱۹۷۴) . **خانواده و خانواده درمانی**. ترجمه باقر ثنایی (۱۳۷۳). تهران. انتشارات امیرکبیر.
- هاشمی زاده، رضا؛ دلاور، علی؛ مضفری، افسانه. (۱۳۹۶). **هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم «مادر»**. مطالعات ملی، ۱۸ (۱): ۸۵-۱۰۲.

- Fiske, J & Hartley, (2003) Reading Television. London. Routledge Pub.
- Hall, Stuart (1997); Representation: Cultural Representation and Signifying practice, London, Thousand Oaks .and NewDehli, Sage / Open University Press.
- Jackson,D.D. (1965). The Study of the family. Family process., 4 (1). 1-20.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). Hegemony and socialist strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London, Verso.
- Stevenson, V. (1995). Understanding Media Culture. London. Sage.