زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۸: ۳۰۹ـ۳۲۴
DOI: 10.22059/jwica.2020.291216.1359

ارزیابی نمود نقش اجتماعی زن در سینمای ایران (سال‌های ۱۳۹۰ـ۱۳۹۶)

سپیده امیری[۱*]، فتح‌اله زارع خلیلی[۲]

چکیده

سینما به‌منزلهٔ رسانه‌ای که به کسب پایگاهی مستحکم در میان مردم موفق شده، علاوه بر جنبه‌های هنری از مناظر دیگری نظیر جامعه‌شناسی نیز قابل تحلیل و بررسی است. نظریهٔ بازتاب یکی از نظریاتی است که زیرمجموعهٔ جامعه‌شناسی سینما قرار می‌گیرد و از دیدگاهی به مقولهٔ سینما می‌نگرد که وجود ارتباط تنگاتنگ و گسست‌ناپذیر بین فیلم‌های تولیدشده در یک بافتار اجتماعی با خود آن بافتار، به‌طور عام، و نهادهای سازندهٔ آن، به‌طور خاص، را اجتناب‌ناپذیر می‌داند. در این پژوهش، سعی بر این است تا با تکیه بر این موضع فکری نقش اجتماعی کاراکترهای زن موجود در فیلم‌های ساخته‌شده بین سال‌های ۱۳۹۰ـ۱۳۹۶ به روش تحلیل محتوای کیفی واکاوی شود. انتخاب این بازهٔ زمانی به دلیل نزدیکی به زمان نگارش مقاله (۱۳۹۷) و به تبع آن نزدیکی به بافت جامعهٔ امروز مخاطبان است. جامعهٔ آماری مورد نظر به طور هدفمند از بین فیلم‌های برنده‌شده در بخش‌های بهترین فیلم، بهترین فیلم‌نامه و بهترین فیلم از دید تماشاگران جشنوارهٔ فجر این دوره انتخاب شده است. در بخش اصلی نیز، تحلیل نقش اجتماعی شخصیت‌ها براساس پنج شاخصه، که به باور نگارندگان جوانب مختلف نقش اجتماعی زن در سینما را مورد پوشش قرار می‌دهد، صورت می‌پذیرد: ۱. ژانر فیلم‌ها، ۲. طبقهٔ اجتماعی شخصیت‌ها، ۳. نوع شغل شخصیت‌ها، ۴. خودکارآمدی اجتماعی شخصیت‌ها و ۵. کنشگری شخصیت‌ها؛ تا از این طریق جایگاه اجتماعی زنان، به‌عنوان تشکیل‌دهندگان نیمی از جمعیت ایران- به‌واسطهٔ تشریح تصویر ارائه‌شده در سینمای این شش سال- مشخص شود.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژگان

نظریهٔ بازتاب، دههٔ ۱۳۹۰، زن، سینمای ایران، نقش اجتماعی.

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز amirisepide1@gmail.com
۲. استادیار گروه هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز zarekhalili@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۷/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۴

مقدمه و طرح مسئله

ایران امروز به‌وضوح در حال گذار از انگاره‌های سنتی بـه نگـرش‌هـای مـدرن اسـت. تـأثیر ایـن وضعیت در لایه‌های مختلف جامعه نظیر اقتصاد، حقوق، سیاست، فرهنگ و هنر دیده می‌شـود. این تحولات بر زندگی اجتماعی کل جمعیت ایران، به‌طور عام، و زنان، به‌طور خاص، آثار درخور توجهی برجای گذاشته است. براساس سرشماری مرکز آمار ایران در سال ۱۳۹۵، جمعیت ایـران بر این اساس است:

سال	کل جمعیت	جمعیت مردان	جمعیت زنان
۱۳۹۵	۷۹٬۹۲۶٬۲۷۰	۴۰٬۴۹۸٬۴۴۲	۳۹٬۴۲۷٬۸۲۸

همان‌طور که در این آمار مشخص است، زنان قریـب بـه نیمـی از ایـن جمعیـت را تشـکیل می‌دهند. زندگی آن‌ها، به‌عنوان تشکیل‌دهندگان نیمی از اجتماع، در حال تغییـرات و نوسـانات واضحی در حیطه‌های مختلف از جمله جامعه و تعلقات آن اسـت. یکـی از شـیوه‌هـای واکـاوی تحولات اجتماعی زنان، که در زمینه‌هایی نظیر: نوع مشاغل، کیفیت مشاغل، میزان تحصیلات و دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی نمود می‌یابد، تحلیل آثار هنری، به‌طور اعـم، و سـینما، بـه‌طـور اخص، است.

سینما به‌منزلهٔ رسانه‌ای که از بدو ورود به ایران- ورود نخسـتین دسـتگاه سـینماتوگراف بـه ایران در سال ۱۲۷۹ خورشیدی از سوی مظفرالدین شاه سـر آغـازی بـرای سـینمای ایـران بـه حساب می‌آید. نخستین فیلم ناطق فارسی فیلم *دختر لر* بود که اردشیر ایرانـی در سـال ۱۳۱۲ خورشیدی ساخت [۱۱، ص۲۲]- کمابیش جایگاه خود را در میان مخاطبان عـام پیـدا کـرده و امروزه به‌واسطهٔ کسب جوایز معتبر بین‌المللی در خارج از مرزها نیز بـه پایگـاهی درخـور توجـه دست یافته است، سهمی عمده در تأثیرپذیری و در تأثیرگذاری بر جامعه برعهـده دارد. در ایـن جستار، تأکید بر جنبهٔ تأثیرپذیری این رسانه از عوامل اجتماعی است. برای نیل به این هـدف از نظریهٔ بازتاب[1]- از نظریه‌های مطرح در حیطهٔ جامعه‌شناسی سینما- بهره برده خواهـد شـد کـه قائل بر این فرض است که یکی از راه‌های کسب شناخت از ساز و کارها و تحولات یک جامعـه، بررسی سینمای آن دوره است.

هدف اصلی این پژوهش دست‌یافتن به شناختی از موقعیت اجتماعی زنان در بسـتر جامعـهٔ ایران سال‌های ۱۳۹۰-۱۳۹۶، از طریق مرور سینمای این دوره اسـت و سـؤال اصـلی و سـؤالات فرعی که در این مسیر در پی پاسخ به آن خواهیم بود از این قرار است:

- در سینمای این سال‌ها، نحوهٔ بازنمایی زندگی زنان در حیطهٔ اجتماع به چه صورت است؟

1. The Reflection Theory

- زنان در سینمای این دوره بیشتر در چه ژانرهایی نشان داده شده‌اند و در چه مشاغلی مشغول به کارند؟
- وضعیت پایگاه اجتماعی و طبقهٔ اجتماعی آن‌ها به چه صورت است؟
- از لحاظ کارآمدی و کنشگری اجتماعی در چه وضعی به سر می‌برند؟

مسیر اصلی پژوهش در بخش تجزیه و تحلیل داده‌ها در پنج دسته صورت‌بندی و گنجانده شده است:

- ژانر فیلم‌ها
- طبقهٔ اجتماعی شخصیت‌ها
- نوع شغل شخصیت‌ها
- خودکارآمدی اجتماعی شخصیت‌ها
- کنشگری شخصیت‌ها

اصطلاحات

نقش اجتماعی

نقش اجتماعی از اهم مباحث در جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، انسان‌شناسی و بسیاری دیگر از شاخه‌های دانش انسانی است. آنچه به‌درستی می‌توان گفت این است که هیچ‌یک از این دانش‌ها فارغ از این مبحث نیست. نقش‌های اجتماعی، به زبان ساده، تجلی‌گاه شخصیت و روزنه‌ای در برونی‌سازی محتوای آن‌اند. از دیدی دیگر، نقش‌های اجتماعی رفتارهایی مورد انتظار جامعه‌اند که پیرامون یک وضع اجتماعی[1] جای دارند [۴، ص۷۲۳].

نقش‌های اجتماعی را می‌توان به دو نوع انتسابی و اکتسابی تقسیم کرد. نقش‌های انتسابی را جامعه به افراد می‌دهد؛ جدای از کیفیات یا تلاش‌هایی که آن‌ها انجام می‌دهند. اما نقش‌های اکتسابی را افراد خود با تلاش‌هایشان به‌دست می‌آورند؛ مثلاً، شاهزادگی پایگاهی انتسابی است که به فرد عضو خانوادهٔ پادشاهی، صرف نظر از هوش، زیبایی و استعداد او، داده می‌شود. اما پایگاه وزارت، دانشجویی و همسری را می‌توان با تلاش‌های خود به‌دست آورد. به نظر می‌رسد در جامعهٔ سنتی عموم نقش‌ها انتسابی بوده و افراد جامعه آن‌ها را به‌منزلهٔ تقدیر یا مشیت الهی پذیرفته بوده‌اند. چنین وضعیتی موجب می‌شده آرامش روانی و ثبات اجتماعی پدید آید و افراد کمتر در صدد تغییر وضعیت خود برآیند. اما در جامعهٔ مدرن، از آنجا که فرض می‌شود پایگاه و نقش‌های اجتماعی عموماً قابل اکتساب‌اند، به دلیلی رقابت میان افراد و کمبود پایگاه‌های مهم، نگرانی و آشفتگی روانی بر جامعه حاکم شده است.

---

1. social position

از سوی دیگر، مناسبات مدرن نیازمند پدیدآمدن و ایفای نقش‌های اجتماعی متناسب با آن‌هاست که در جامعهٔ سنتی مشابهی نداشته‌اند. در جوامع سنتی، تقسیم کار اندکی وجود داشت و مشاغل تخصصی که انجام‌دادن آن‌ها نیازمند کسب آموزش و مهارت‌های ویژه باشد، به‌ندرت یافت می‌شد. آموزش نقش از کودکی آغاز و نقش‌ها عموماً براساس جنس و سن میان افراد توزیع می‌شد. جامعهٔ مدرن نیز این دو معیار را همچنان پذیرفته است؛ هرچند تسامح آن دربارهٔ برخی انحرافات از موارد مورد انتظار نسبت به جامعهٔ سنتی بیشتر است.

در مورد نقش‌های جنسی، هر جامعه انتظاراتی دارد که افراد باید آن‌ها را رعایت کنند؛ مثلاً، در جوامع مختلف، به‌طور معمول، لباس زنان و مردان با یکدگر متفاوت است و از آن‌ها انتظار می‌رود هریک لباس‌های مخصوص به خود را به تن کنند؛ مثلاً، دامن برای زنان و کت‌وشلوار برای مردان. اما برخی انتظارات نقش، به‌ویژه در مورد زنان، دچار تغییرات شده است. در جامعهٔ سنتی از زنان انتظار می‌رفت کاملاً در چارچوب خانواده عمل کنند و آزادی‌ها و خواسته‌های شخصی خود را برای حفظ منافعشان نادیده بگیرند. اما در جامعهٔ مدرن، اگر زنی برای دنبال‌کردن مسائل شخصی، مانند ادامه‌تحصیل، حاضر نشود وظایف معمول در خانواده را، مانند نقش مادری، انجام دهد، چندان مورد شماتت قرار نمی‌گیرد.

می‌توان گفت، در جامعهٔ سنتی حدود ایفای نقش تا اندازهٔ زیادی از سوی جامعه تعریف شده بود و افراد امکانات زیادی برای ایجاد تنوع در نقش‌ها نداشتند. اما جامعهٔ مدرن به افراد اجازه می‌دهد تا اندازهٔ درخور توجهی در ایفای نقش، فردیت خود را نیز دخالت دهند. فردگرایی را معمولاً از ویژگی‌های اصلی و مشخص جهان مدرن می‌دانند که یکی از عوامل پیدایش آن رهاشدن مردم از اجبارها و محدودیت‌های جوامع سنتی است [۹، ص۱۵ـ۲۳].

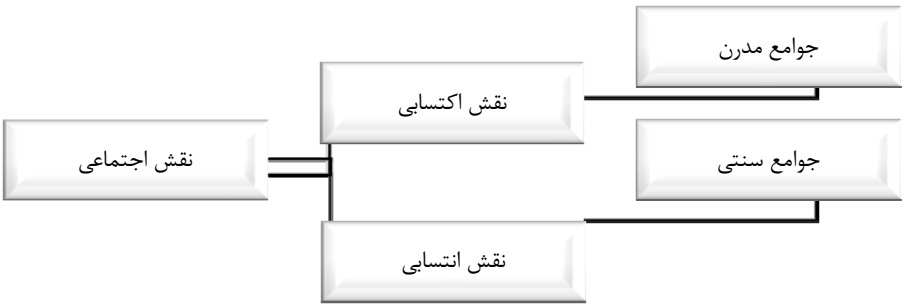
ویژگی‌های اصلی نقش‌های اجتماعی را می‌توان به شرح ذیل برشمرد:

۱. نقش‌های اجتماعی پدیده‌هایی نه فردی، بلکه دقیقاً جمعی‌اند؛

۲. در هر جامعه و زمان، گروه‌های اجتماعی نقش‌هایی ویژه برعهده دارند. پویایی جامعه و گروه‌ها را می‌توان با توجه به دگرگونی نقش‌های آن‌ها سنجید؛

۳. هر نقش با انتظاری خاص از جانب دیگران همراه است و ایفای نادرست آن موجب تعجب دیگران می‌شود؛

۴. تعدد نقش‌های انسان در همهٔ جوامع وجود داشته است. اما جامعهٔ جدید با تعدد حرفه‌ها و سمت‌ها بر شمار نقش‌ها افزوده است [۴، ص۷۲۲ـ۷۲۷].



نمودار ۱. تقسیم‌بندی نقش اجتماعی

چارچوب نظری

نظریهٔ بازتاب

رابطهٔ بغرنج فیلم و جامعه و گفت‌وگویی که این دو از زمان اختراع مدیوم سینما با یکدیگر داشته‌اند بر کسی پوشیده نیست؛ و در پژوهش‌های حوزهٔ جامعه‌شناسی سینما به واکاوی این رابطه پرداخته می‌شود. نظریهٔ بازتاب یکی از نظریه‌های این دسته است که به بازنمود شئونات جامعه در سینما توجه دارد. درواقع، متفکرانِ قائل به این نظریه، سینما را به‌مثابهٔ دریچه‌ای به واقعیت‌های اجتماعی- فرهنگی موجود برای پی‌بردن به مختصات گفتمان[1] غالب آن بستر جغرافیایی به حساب می‌آورند.

مثلاً، زیگفرید کراکائر[2] در کتاب خود به نام *از کالیگاری تا هیتلر*[3]، که کتابی است در تحلیل تحلیل محتوای سینمای آلمان محصول سال ۱۹۴۷، با تحلیل فیلم‌های آلمان، گرایش‌های اجتماعی و روانی حاکم بر آلمان در سال‌های بین جنگ جهانی اول تا جنگ جهانی دوم (۱۹۱۸ـ۱۹۳۳) را بررسی می‌کند. او در این کتاب با تحلیل ارزش‌انگارانه و روان‌شناسانهٔ فیلم‌های آلمان دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به‌خوبی نشان داد تمایلاتی که به پذیرش نازیسم در آلمان منجر شد در فیلم‌های این دوره منعکس شده است؛ تحلیلی که می‌توان آن را به‌مثابهٔ مهر تأییدی بر صحت و قوت نظریهٔ بازتاب در نظر گرفت. این امر در سینمای نئورئالیست ایتالیای دههٔ ۱۹۴۰ نیز به‌خوبی مشهود است؛ جایی که به قول آندره بازن، وفاداری به زندگی روزانه در فیلم‌نامه و صداقت بازیگر به نقشش تحسین‌برانگیز است و به تعبیری دیگر تار هنر این دوره به خوبی در پود جامعهٔ ایتالیای دههٔ ۱۹۴۰ تنیده شده بود و سینمای نئورئالیسم را آفرید.

---

1. discourse
2. Siegfried Kracauer
3. *From caligari to Hitler*

پیشینه

بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زنان در سینما در چندین پژوهش محل بحث قرار گرفته است. جی. بوفکین[1] تحقیقی با عنوان «بازنمایی اقلیت‌های نژادی- قومی و زنان در فیلم‌های مدرن» انجام داده است که در آن نویسنده در تلاش است با استفاده از تئوری‌های فمنیستی فیلم به بررسی و تحلیل محتوای بازنمایی زنان و اقلیت‌های قومی- نژادی در فیلم‌های مدرن هالیوود بپردازد. محقق با استفاده از روش تحلیل محتوا به بررسی پنجاه فیلم عامه‌پسند در سال ۱۹۹۶ برحسب ترکیب جامعه‌شناختی هنرپیشه‌های زن و مرد نقش اول در فیلم‌ها پرداخته است. درنهایت، یافته‌ها نشان داده که اگرچه تصاویر اقلیت‌ها در مقایسه با مطالعات قبلی ارتقا یافته و مثبت‌تر شده، هنوز موقعیت زنان سینمای هالیوود و نقش آنان در حاشیهٔ نقش‌های کلیدی بازنمایی می‌شود [۱۲].

در ایران نیز، پژوهش‌هایی در این رابطه انجام گرفته که از این بین اجمالاً به سه تحقیق، که نسبت به سایرین مرتبط‌ترند، اشاره خواهد شد:

در مقالهٔ «بازنمایی نقش زنان در سینما (سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)» نوشتهٔ لنا عبدالخانی و محمد نصرآبادی (منتشرشده در سال ۱۳۹۰)، به قیاس نقش زن در سینمای قبل و بعد از انقلاب اسلامی پرداخته شده است؛ و درنهایت نشان داده می‌شود که بازنمایی زن در دو دورهٔ بررسی‌شده تغییرات و تحولاتی چشمگیر داشته است.

در مقالهٔ «تغییرات نقش زن در سینمای ایران» به قلم اعظم رادور و مسعود زندی (منتشرشده در سال ۱۳۸۵)، مقایسه‌ای دیگر صورت گرفته، اما این بار مابین سینمای قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶ و سؤالی که این پژوهش درصدد پاسخ به آن است این است که با توجه به تفاوت سیاست‌های فرهنگی در دو دورهٔ قبل و بعد از خرداد ۱۳۷۶، بازنمایی زنان در سینمای این دوره چه تفاوت‌هایی در مضامین و محتوا دارد. یافته‌های این تحقیق نیز حاکی از آن است که بازنمایی زن در دورهٔ بررسی‌شده تحولات دوخور توجهی کرده است.

همین‌طور در مقالهٔ «بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران مطالعهٔ موردی دو فیلم *یه حبه قند* و *فروشنده* نوشتهٔ محمدسالار کسرائی و پروشات مهرورزی (منتشرشده در سال ۱۳۹۶)، سعی بر آن بوده به این سؤال پاسخ داده شود که زنان در فیلم‌های سینمایی بررسی‌شده چگونه بازنمایی می‌شوند و ایدئولوژی پنهان در این آثار چیست. یافته‌های نهایی این پژوهش حاکی از آن‌اند که بازنمایی‌های ارائه‌شده از زنان در هر دو فیلم در

1. J. Bufkin

جهت تحکیم و تثبیت کلیشه‌های جنسیتی جامعهٔ ایران قدم برداشته‌اند و در هر دوی آن‌ها مردان متفکر و زنان منفعل به نمایش درآمده‌اند.

روش‌شناسی و جامعهٔ آماری

در این پژوهش، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بصری و روش تحلیل محتوای کیفی در جهت واکاوی متن اقدام خواهد شد. چلیمسکی[1] تحلیل محتوا را مجموعه‌رویه‌ای برای جمع‌آوری و سازماندهی اطلاعات در یک شکل استانداردشده می‌داند که به محقق اجازهٔ تحلیل‌هایی برای استنباط در مورد ویژگی‌ها و معنای مواد نوشتاری یا ثبت‌شده را می‌دهد. به عقیدهٔ وی، تحلیل محتوا بیشتر در پی جواب‌گویی به سؤالاتی از نوع چه چیزی است تا چرایی. به‌عبارتی، وقتی در پی یافتن مواردی همچون خلاصه‌کردن محتوای نوشتاری، عقیده و فهم نویسنده یا تأثیر آن بر مخاطبان هستیم، از این روش استفاده می‌کنیم [۱۳، ص۶ـ۷].

جامعهٔ آماری مورد نظر در این پژوهش از بین برندگان جوایز بخش‌های بهترین فیلم، بهترین فیلم‌نامه و بهترین فیلم از نگاه تماشاگران جشنوارهٔ فجر (۱۳۹۰ــ۱۳۹۶) انتخاب شده است. همهٔ فیلم‌های مربوط به این سه بخش در جدول ۱ نمایش داده شده است:

جدول ۱. برندگان بخش‌های بهترین فیلم، بهترین فیلم‌نامه و بهترین فیلم از دید تماشاگران جشنوارهٔ فجر (۱۳۹۰ــ۱۳۹۶)

سال	بهترین فیلم	بهترین فیلم‌نامه	بهترین فیلم از نگاه تماشاگران
۱۳۹۰	--------	*ضد گلوله*	*برف روی کاج‌ها*
۱۳۹۱	*استرداد*	*قاعدهٔ تصادف*	*حوض نقاشی/ هیس دخترها فریاد نمی‌زنند*
۱۳۹۲	*آذر، شهدخت، پرویز و دیگران/ رستاخیز*	*آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*	*شیار ۱۴۳ / خط ویژه*
۱۳۹۳	*رخ دیوانه*	*دوران عاشقی*	*رخ دیوانه*
۱۳۹۴	*ایستاده در غبار*	*ابد و یک روز*	*ابد و یک روز*
۱۳۹۵	*ماجرای نیمروز*	*فراری*	*ماجرای نیمروز*
۱۳۹۶	*تنگهٔ ابوقریب*	*کامیون/ مغزهای کوچک زنگ‌زده*	*مغزهای کوچک زنگ‌زده*

از بین این فیلم‌ها، که اکثراً با محوریت نقش مرد شکل گرفته‌اند، فیلم‌هایی که در جدول ۲ آمده، به دلیل محوریت یا تأثیرگذاری نقش زن، به‌طور هدفمند به‌عنوان نمونهٔ آماری انتخاب شده‌اند.

1. Chelimsky

جدول ۲. فیلم‌های انتخاب‌شده به‌طور هدفمند

سال	نام فیلم	نام کارگردان	بخش برنده‌شده
۱۳۹۰	*برف روی کاج‌ها*	پیمان معادی	بهترین فیلم از نگاه تماشاگران
۱۳۹۱	*استرداد*	علی غفاری	بهترین فیلم
۱۳۹۱	*هیس دخترها فریاد نمی‌زنند*	پوران درخشنده	بهترین فیلم از نگاه تماشاگران
۱۳۹۲	*آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*	بهروز افخمی	بهترین فیلم و بهترین فیلم‌نامه
۱۳۹۲	*شیار ۱۴۳*	نرگس آبیار	بهترین فیلم از نگاه تماشاگران
۱۳۹۳	*دوران عاشقی*	علیرضا رئیسیان	بهترین فیلم‌نامه
۱۳۹۵	*فراری*	علیرضا داوودنژاد	بهترین فیلم‌نامه

تجزیه و تحلیل

ژانر فیلم

در مرحلهٔ اول، به بررسی ژانر فیلم‌های مورد نظر می‌پردازیم؛ ازاین‌رو که لازمهٔ تحلیل شخصیت‌ها ابتدا کسب شناختی از چارچوب و بستر کلی بازنمایی آن‌هاست. در مطالعات فیلم، ژانر طبقه‌ای انعطاف‌پذیر و ناپایدار، مبتنی بر مجموعه‌ای از قراردادها همچون قراردادهای روایی است که به شکل شهودی بین مخاطبان و فیلم‌سازان اشتراک دارد [۱۵، ص۲۹۳ـ۳۰۰]. ما هروقت بخواهیم روایت یک فیلم را طبقه‌بندی کنیم به ژانر متوسل می‌شویم و این مفهوم به ابزاری سودمند در تحلیل فیلم تبدیل شده است. در مطالعات فیلم، گروه کمابیش ثابتی از ژانرهای اصلی وجود دارند: کمدی، ملودرام، حادثه‌ای، جنایی، نوآر، موزیکال، وسترن، علمی ـ تخیلی و وحشت که دسته‌های کلان را جزئی و متمایز می‌کنند. از درون این رده‌بندی‌ها، ژانرهای فرعی پدید می‌آیند؛ مثلاً، از ژانر حادثه‌ای، ژانر فرعی جاسوسی حاصل می‌شود [۶، ص۲۱۸ـ۲۹۹]. فیلم‌های مد نظر این پژوهش از منظر ژانر این‌گونه دسته‌بندی می‌شوند.

جدول ۳. ژانر فیلم‌ها

نام فیلم	ژانر
برف روی کاج‌ها	ملودرام (اجتماعی)
استرداد	تاریخی
هیس دخترها فریاد نمی‌زنند	ملودرام (اجتماعی)
آذر، شهدخت، پرویز و دیگران	ملودرام (اجتماعی)
شیار ۱۴۳	جنگی
دوران عاشقی	ملودرام (اجتماعی)
فراری	ملودرام (اجتماعی)

همان‌طور که در جدول ۳ ملاحظه شد، اکثر فیلم‌های ساخته‌شده در زیرمجموعهٔ ژانر اصلی ملودرام و ژانر فرعی اجتماعی دسته‌بندی می‌شوند. بدین معنا که در این فیلم‌ها سعی شده معضلات اجتماعی نظیر: فاصلهٔ طبقاتی، تجاوز به کودکان و ناتوانی آنان برای بیان مشکلات خود و خیانت در خانواده در قالب ژانر ملودرام نشان داده شود. البته نباید این واقعیت را از نظر دور داشت که در ایران بسیاری از فیلم‌های موفقی که ساخته می‌شوند- فارغ از محوریت نقش زن یا مرد- عموماً در همین ژانر قرار می‌گیرند. به این دلیل که اصولاً در بسیاری از ژانرها مثل ژانر وحشت، علمی- تخیلی، سورئال و... توانایی اندکی برای ساخت اثر وجود دارد. بنابراین، فیلم‌ها بیشتر در حیطهٔ ملودرام اجتماعی ساخته می‌شوند.

البته شایان ذکر است که با نگاهی دوباره به جدول ۱، که برندگان بخش‌های بهترین فیلم، بهترین فیلم‌نامه و بهترین فیلم از دید تماشاگران را به طور کامل نمایش می‌دهد، با فیلم‌هایی ساخته‌شده در سایر ژانرها، برای مثال ژانر جنگی (*ایستاده در غبار*، *تنگهٔ ابوقریب*، *ضد گلوله*)، مواجه می‌شویم که شاهدی بر نقش کمرنگ زنان در ساخته‌های هرچند اندک این ژانرها هستند.

طبقهٔ اجتماعی شخصیت

نظریه‌پردازان زیادی، همچون آرتور بوئر[1]، مک آیور[2] و پارسونز[3] تعاریفی برای این مفهوم جامعه‌شناسانه ارائه کرده‌اند که صحبت از همهٔ آنان از حوصلهٔ این بحث خارج است؛ اما مخرج مشترک همهٔ این تعاریف عبارت است از: بخشی از جامعه که به لحاظ داشتن ارزش‌های مشترک، منزلت اجتماعی معین، فعالیت‌های دسته‌جمعی، میزان ثروت و دیگر دارایی‌های شخصی و آداب معاشرت، با دیگر بخش‌های جامعه متفاوت باشد.

در جامعه‌شناسی، سه شاخص اصلی برای تعیین طبقهٔ اجتماعی شخص به کار می‌رود که عبارت است از: درآمد، شغل و میزان تحصیلات. علاوه بر این شاخص‌های عمده، تغییرهای مهم دیگری مانند نژاد، مذهب، ملیت، جنس، محل سکونت، پیشینهٔ خانوادگی و نیز به‌طورکلی، ویژگی‌های فرهنگی، جزء شاخص‌های طبقهٔ اجتماعی به شمار می‌روند.

در سینما نیز می‌توان این شاخصه‌ها را اعمال، سپس طبقهٔ اجتماعی کاراکتر را استخراج کرد. تقسیم‌بندی‌ای که تحت سه‌گانه‌ای آشنا نمایان می‌شود:

---

1. Arthur Boers
2. Robert Morrison MacIver
3. Talcott Parsons

جدول ۴. طبقهٔ اجتماعی شخصیت‌ها

شخصیت	طبقهٔ محروم	طبقهٔ متوسط	طبقهٔ مرفه
رؤیا (*برف روی کاج‌ها*)		❋	
غزال (*استرداد*)		❋	
شیرین (*هیس دخترها فریاد نمی‌زنند*)		❋	
شهدخت (*آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*)			❋
اُلفَت(*شیار ۱۴۳*)	❋		
بیتا (*دوران عاشقی*)		❋	
گلنار (*فراری*)	❋		

این آمار نشان می‌دهد که اکثر این کاراکترها به قشر متوسط جدید شهری تعلق دارند؛ طبقه‌ای نوین که در این چند دهه در حال گسترش است. شاخصه‌هایی که عموماً در این تقسیم‌بندی بیشترین اهمیت را داشته‌اند عبارت‌اند از: آموزش، آزادی زنان، نقش‌های خانواده، روابط میان جنس زن و مرد و الگوهای مصرف. که در خلال این روندها طبقهٔ متوسط دستخوش تغییرات شده است.

نوع شغل شخصیت

در تعریف عام و جاافتاده بین مردم، شغل یا کار به گروهی از وظایف به‌هم‌مرتبط برای به انجام رساندن هدفی مشخص منتسب می‌شود. که در ازای انجام‌دادن آن به فرد پرداخت می‌شود. کار عبارت است از وظایف، مسئولیت‌ها و عناصر عملکردی که دو ویژگی کلی دارد:

- تعریفی مشخص دارد؛
- انجام‌شدنی، قابل اندازه‌گیری و امتیازدهی است.

از دیدگاه وسیع‌تر، هر کار مترادف با نقش است و جنبه‌های جسمی و اجتماعی یک محیط کاری را شامل می‌شود. اغلب افراد خود را با شغل یا نقش خود شناسایی می‌کنند و از انحصار یا سودمندی خود انگیزه می‌گیرند. اما از دید دو تن از نظریه‌پردازان سرشناس، یعنی کارل مارکس[1] و فردریش انگلس[2]، کار باید به‌منزلهٔ مسئلهٔ مرکزی موجودیت انسان درک شود. این موضوع توسط انگلس در مقالهٔ ناتمامش، با عنوان «نقش کار در تحول از میمون به انسان»[3] توسعه پیدا کرد. او در آنجا ادعا می‌کند که کار شرط اساسی اولیه برای همهٔ موجودات انسانی است و اهمیت این موضوع به حدی است که باید بگوییم در یک معنا کارْ انسان را خلق کرد [۱، ص۶ـ۱۲].

1. Carl Marx
2. Friedrich Engles
3. The Part Played by Labor in the Transition from Ape to Man

جدول ۵. نوع شغل شخصیت‌ها

فیلم	نام شخصیت	شغل شخصیت
برف روی کاج ها	رؤیا	معلم پیانو
استرداد	غزال	مترجم
هیس دخترها فریاد نمی‌زنند	شیرین	اشاره نشد
شیار ۱۴۳	اُلفَت	خانه‌دار
آذر، شهدخت، پرویز و دیگران	شهدخت	بازیگر
دوران عاشقی	بیتا	وکیل
فراری	گلنار	محصل

در سینما- چه در ایران و چه در خارج از آن- عموماً مشاغل حساس و کلیدی برعهدهٔ شخصیت مرد قرار داشته است. مردان به‌عنوان مدیر، سیاستمدار، نویسنده و پزشک نمود اجتماعی یافته و زنان اغلب خانه‌دار، منشی و درنهایت پرستار بوده‌اند. اما- همان‌طور که در جدول ۵ دیده می‌شود- در سینمای شش سال مورد نظر (۱۳۹۰ــ۱۳۹۶) اکثر شخصیت‌های زن در شغل‌هایی که از نظر اجتماعی دارای منزلت[1] قابل قبولی است شاغل‌اند.

اما اگر کیفی‌تر به این موقعیت‌ها توجه شود، فارغ از عناوین مشاغل این زنان، کارها تحت شرایط خاصی انجام می‌گیرند؛ یعنی نوع انجام‌دادن این کارها همچنان جدال نقش سنتی و نقش مدرن زنان را نمایش می‌دهد. شخصیت رؤیا در فیلم *برف روی کاج‌ها* کار خود، یعنی تدریس پیانو، را در خانه انجام می‌دهد و به‌ندرت خارج از این مکان دیده می‌شود. بر اعلامیهٔ تدریس نیز ذکر شده که فقط کودکان و خانم‌ها اجازهٔ شرکت در کلاس‌ها را دارند.

شخصیت بیتا در فیلم *دوران عاشقی* اگرچه وکیلی موفق است، همهٔ متقاضیان او زنان هستند و مردی در این بین دیده نمی‌شود. یا شخصیت شهدخت در فیلم *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران* بازیگری تازه‌کار است که بر سر ادامهٔ شغل خود با شوهرش، که او نیز بازیگر است، در تکاپوست و داستان حول این کشمکش می‌گردد. گلنار در فیلم *فراری* محصلی از خانه متواری شده را نمایش داده و الفت در *شیار ۱۴۳* زنی خانه‌دار، با مسئولیت‌های مخصوص به خود را به تصویر می‌کشد. بنابراین، در چیستی شغل و چگونگی انجام‌دادن آن شکافی معنادار وجود دارد.

خودکارآمدی اجتماعی[2] شخصیت

خودکارآمدی اجتماعی بُعدی از خودکارآمدی است که به برآورد شخص در مورد توانایی‌اش برای ایجاد و حفظ روابط بین‌فردی [۱۴، ص۶۱۳ـ۶۱۹]، توانمندی‌های فرد در برخورد با چالش اجتماعی، احساس توانایی در روابط با دیگران و توانایی اداره‌کردن ناسازگاری‌های بین‌فردی

۱. به معنای مرتبهٔ اجتماعی بالاتر یک گروه در مقایسه با گروه‌های دیگر.

2. social self-efficacy

اشاره دارد [۱۶، ص۱۴۵ـ۱۴۹]. مقدار بهره‌مندی افراد از باورهای خودکارآمدی با ویژگی‌های شخصیت و مهارت‌های اجتماعی آن‌ها ارتباط مستقیم دارد؛ بر همین مبنا، فرضیه‌های زیر تدوین شده است.

۱. بین ویژگی‌های شخصیتی با مهارت اجتماعی رابطه‌ای معنادار وجود دارد؛
۲. بین ابعاد ویژگی‌های شخصیتی با خودکارآمدی رابطه‌ای معنادار وجود دارد؛
۳. بین ابعاد خودکارآمدی با مهارت اجتماعی رابطه‌ای معنادار وجود دارد؛
۴. ویژگی‌های شخصیتی به گونه‌ای معنادار قادر به پیش‌بینی خودکارآمدی است.

پس قدم اصلی در این راه کسب شناختی از ویژگی‌ها و مهارت‌های رفتاری شخصت‌های مد نظر است.

جدول ۶. ویژگی‌های رفتاری شخصیت‌ها

نام شخصیت	ویژگی‌های رفتاری
رؤیا (*برف روی کاج‌ها*)	زنی آرام و امروزی. اکثر زمان خود را در خانه سپری می‌کند. ارتباطات اندکی در خارج از خانه دارد. مهارت‌هایی نظیر رانندگی را نیاموخته. بر اثر خیانت شوهر متوجه می‌شود که باید زندگی خود را دستخوش تغییراتی کند.
غزال (*استرداد*)	تیپ شخصیتی زن اغواگر در عین حفظ ظاهر معصوم. ظاهری شجاع و کارآ در محیطی کاملاً مردانه.
شیرین (*هیس دخترها فریاد نمی‌زنند*)	دختری تحصیل‌کرده که به دلیل مشکلات دوران کودکی دچار اختلالاتی شده است. شخصیت ناپایدار و آسیب‌دیده.
شهدخت (*آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*)	زنی که اکثر زندگی خود را به‌عنوان همسر خانه‌دار بازیگری سرشناس به سر برده. حال او قصد دارد در کنار نقش مادری و همسری، که تمام عمر ایفا کرده، نقش جدیدی را در جامعه اتخاذ کند.
اُلفَت (*شیار ۱۴۳*)	تیپ شخصیتی مادر سنتی با همهٔ مؤلفه‌های آن نظیر: نگرانی دائم برای فرزند و وقف کل زندگی برای خانواده.
بیتا (دوران عاشقی)	تیپ شخصیت بسیار آرام و خوددار، حتی در مواجهه با همسر دوم شوهر خود، که جاهایی به انفعال تعبیر می‌شود. موفق در حیطهٔ شغل. بیشتر مواردی که وکالت آنها را قبول می‌کند زنانی با مشکلات خانوادگی هستند.
گلنار (فراری)	دختری نوجوان با آرزوهای کودکانه که ناشی از کمبودهایش در زندگی و اختلاف طبقاتی در جامعه است. همزمان سرکش و خام.

اگر همان‌طور که بیان شد این فرض را بپذیریم که ویژگی‌های شخصیتی به گونه‌ای معنادار قادر به پیش‌بینی خودکارآمدی هستند، پس بین این شخصیت‌ها با ویژگی‌هایی کـه بیـان شـد فقط غزال (*استرداد*)، شهدخت (*آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*) و بیتا (*دوران عاشـقی*) بـه ایـن حد از توان اجتماعی- فارغ از مثبت یا منفی بودن این توان- رسیده‌انـد. مـابقی، کـه اکثریـت را تشکیل می‌دهند، در خودکارآمدی اجتماعی به‌شدت ضعیف عمل می‌کنند.

کنش‌مندی شخصیت

کنش، به‌منزلهٔ ابتدایی‌تـرین عنصـر مشـترک زنـدگی اجتمـاعی بشـری، دربرگیرنـدهٔ مجموعـه رفتارهایی است که انسان‌ها برای رسیدن به اهداف معین برای یکدیگر انجام می‌دهند. به عمـل جهت‌گیری‌شده به سوی شخص دیگر کنش اجتماعی گفته می‌شود. کنش اجتماعی دلالـت بـر هر فعالیتی می‌کند که در نتیجهٔ گرایش‌های فکری سازمان می‌یابد و رو بـه سـوی هـدفی دارد. ازاین‌رو، کنش اجتماعی ساده‌ترین عنصر مشترک زندگی انسانی است و سلسله حرکـات بـارزی است که یک انسان برای حصول هدفی به شخصی دیگر انجام می‌دهد.

در هنرهای نمایشی[1]، کنش[2]، به‌منزلهٔ مهم‌ترین عنصر، در مقابل توصیف، که عنصر اساسـی ادبیات داستانی است، مطرح می‌شود. ارسطو در فصل ششم *بوطیقا* در تعریف تراژدی به تفـاوت مهم درام و داستان و اهمیـت عمـل و کـردار در درام پرداختـه اسـت. «پـس ترگودیـا[3] تشـبیه کرداری- کنش و عمل- است جدی و کامل، دارای یـک انـدازهٔ بزرگـی، در سـخنی چاشـنی‌دار، هریک از انواع این چاشنی جداگانه در اجزای موجود، در شکل نمایش نه داسـتان‌سـرایی، از راه وقایعی کـه شـفقت و تـرس برانگیـزد پاکسـازی (کاتارسـیس[4]) ایـن عواطـف را انجـام دهـد.» [۳، ص۱۲۲-۱۲۶].

در بیشتر منابع، کنش به معنای عمل، عمل نمایشی، ماجرا، ماجرای دراماتیک آمـده اسـت. همچنین، در برخی منابع، همچون کتاب *کارگردانی نمـایش‌نامـه* نوشـتهٔ فرانسـیس هـاج[5] کـه گفت‌وگوی دراماتیک بین کاراکترها را کنش میان آن‌ها می‌داند. با توجه به همـهٔ ایـن تعـاریف می‌توان کنش را اهداف، انگیزه‌ها و اعمالی دانست که شخصیت‌ها طی نمایش‌نامه برای رسـیدن به نیاز و خواستی که دارد به آن‌ها دست می‌زند [۱۰، ص۷۳-۷۹].

کنش اصلی شخصیت‌های مورد نظر و علل آن، که از فیلم‌های مربوطه اسـتخراج شـده، بـه شرح ذیل است:

---

1. Performing arts
2. Act
3. Tragoedia
4. Catharsis
5. Francis Hodge

جدول ۷. کنش‌مندی شخصیت

شخصیت	کُنش اصلی	علت کُنش
رؤیا (*برف روی کاج‌ها*)	به فردی غیر از شوهر کشش پیدا می‌کند.	خیانت شوهر
غزال (*استرداد*)	با اظهار علاقه و بازی نقش سعی در فریب شخصیت اصلی دارد.	طمع به ثروت
شیرین (*هیس دخترها فریاد نمی‌زنند*)	کشتن فردی که سعی در تجاوز به کودکی دارد.	مورد تجاوز واقع شدن در کودکی
شهدخت (*آذر، شهدخت، پرویز و دیگران*)	تصمیم به ورود به حرفهٔ بازیگری، به‌رغم سن بالا.	در ابتدا لجبازی با شوهر و سپس خواستهٔ شخصی
اُلفَت (*شیار ۱۴۳*)	در انتظار بازگشت پسر خود روزگار را سپری کردن.	مفقودشدن پسر در جنگ
بیتا (*دوران عاشقی*)	در پی انتخاب بین ماندن یا رفتن از زندگی زناشویی	خیانت شوهر
گلنار (*فراری*)	فرار از خانه و رفتن به تهران	آرزوی دیدن ماشین فراری

اگر به علل کنش‌های شخصیت‌های مورد نظر دقت کنیم، این نکته روشن می‌شود که از هفت مورد، پنج مورد آن در ارتباط با جنس مذکر است که شکل می‌گیرد؛ بدین معنا که کنش اصلی کاراکترها حول محور شخص دومی که مذکر است ساخته می‌شود: رؤیا و بیتا در ارتباط با خیانت شوهر، شیرین به دلیل تجاوز مردی در کودکی به او و شهدخت نیز در ابتدای امر به دلیل لجبازی و اثبات خود به شوهر است که دست به عمل می‌زند و پس از آن نیز فیلم‌نامه حول محور جدال این دو باهم بر سر ادامه‌دادن یا ندادن کار می‌چرخد؛ و همین‌طور الفت کل زندگی‌اش را صرف انتظار برای بازگشت پسر مفقود خود می‌کند.

اگر همهٔ این مؤلفه‌ها را در کنار هم قرار دهیم، جامعه‌ای پیش رویمان رخ می‌نماید که در حال گذر از ارزش‌های مردسالار سنتی به سمت‌وسوی مدرنیته و تغییر هنجارهای زیست‌جهان موجود است؛ جامعه‌ای که در حال پوست‌اندازی فرهنگی است و در این بین به‌رغم روند روبه‌زایش سنت‌های حامی مردسالاری و زایش تفکرات مدرن، گاه تضاد و تناقضی را در حیطه‌های مختلف حیات اجتماعی خود به نمایش می‌گذارد. با تحلیل سینمای شش سال مورد نظر (۱۳۹۰ـ۱۳۹۶)، علاوه بر همهٔ محدودیت‌های پژوهشی موجود همچون منابع تحقیقاتی اندک به دلیل فاصلهٔ زمانی کم انجام تحقیق با دورهٔ بررسی‌شده، به بازنمایی وضعیت زنان در این بستر پرداخته شد.

نتیجه‌گیری

مسئلهٔ اصلی پژوهش حول محور بررسی نقش اجتماعی زنان در سینمای سال‌های (۱۳۹۰ ـ۱۳۹۶) شکل گرفته است که براساس پنج شاخصه سنجیده شد. بررسی هریک از

این شاخصه‌ها درنهایت پژوهش را به نقطه‌ای رساند که در عین ضد و نقیض بودن از نظمی معنادار پیروی می‌کند؛ به این معنا که در سینمای شش سال مورد نظر با زنانی مواجهیم که با وجود مؤلفه‌هایی نظیر مشاغل قابل پذیرش در جامعه، همچنان در کنش‌مندی به‌شدت تحت‌تأثیر مردان‌اند.

در ابتدا «ژانر» فیلم‌هایی که زنان در آن‌ها نقشی محوری ایفا کرده‌اند بررسی و این نتیجه حاصل شد که از بین هفت فیلم، پنج فیلم در ژانر اصلی ملودرام و ژانر فرعی اجتماعی ساخته شده‌اند.

قدم بعد بررسی «طبقهٔ اجتماعی» منتسب به شخصیت‌ها بود که براساس شاخصه‌هایی نظیر آموزش، آزادی زنان، نقش در خانواده، روابط میان جنس زن و مرد و الگوهای مصرف سنجیده و این نکته روشن شد که اکثر این کاراکترها- چهار از هفت تا- به قشر متوسط جدید شهری تعلق دارند؛ طبقه‌ای نوین که در این چند دهه در حال گسترش است.

مؤلفه دیگری که مورد بحث قرار گرفت نوع شغل شخصیت‌ها بود که پس از بررسی این نکته حاصل شد که به رغم اینکه اکثر کاراکترها در شغل‌هایی دارای منزلت اجتماعی بالا شاغل‌اند، در نگاهی کیفی‌تر به این موقعیت‌ها، فارغ از عناوین مشاغل، کارها تحت شرایط خاصی انجام می‌گیرند؛ یعنی نوع انجام‌دادن این کارها همچنان جدال نقش سنتی و نقش مدرن زنان را نمایش می‌دهد.

مرحلهٔ بعد به برآورد شخص در مورد توانایی‌اش برای ایجاد و حفظ روابط بین فردی، توانمندی‌های فرد در برخورد با چالش اجتماعی، احساس توانایی در روابط با دیگران و توانایی اداره‌کردن ناسازگاری‌های بین فردی اشاره دارد که خودکارآمدی اجتماعی خوانده می‌شود و در ربط و نسبت مستقیم با ویژگی‌های رفتاری شخص قرار می‌گیرد. بنابراین، اصل بر بررسی ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری گذاشته شد و نتیجه از این قرار است که فقط غزال (استرداد)، شهدخت (آذر، شهدخت، پرویز و دیگران) و بیتا (دوران عاشقی) به این حد از توان اجتماعی- فارغ از مثبت یا منفی بودن این توان- رسیده‌اند. مابقی، که اکثریت را تشکیل می‌دهند، در خودکارآمدی اجتماعی به‌شدت ضعیف عمل می‌کنند.

در آخر «کنش‌مندی» شخصیت‌ها مورد بحث قرار گرفت. کنش‌های اصلی بررسی و علت کنش‌ها نیز ذکر شد و نکته‌ای که درخور توجه است این است که اگر به علل کنش‌های شخصیت‌های مورد نظر دقت کنیم، این نکته روشن می‌شود که از هفت مورد، پنج مورد آن در ارتباط با جنس مذکر است که شکل می‌گیرد؛ یعنی علت کنش اکثر این پرسوناژها را مردان شکل داده‌اند.

منابع

[۱] انگلس، فردریش (۱۳۵۸). *نقش کار در تبدیل میمون به انسان*، ترجمهٔ باقر قلیایی، تهران: مترجم.

[۲] راودراد، اعظم؛ زندی، مسعود (۱۳۸۵). «تغییرات نقش زن در سینمای ایران»، مجلهٔ جهانی *رسانه*، دورهٔ اول، ش ۲، ص ۲۳ـ۵۰.

[۳] زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲)، *ارسطو و فن شعر*، تهران: امیرکبیر.

[۴] ساروخانی، باقر (۱۳۷۰). *دایرةالمعارف علوم اجتماعی*، تهران: کیهان.

[۵] عبدالخانی، لنا؛ نصرآبادی، محمد (۱۳۹۰). «بازنمایی نقش زنان در سینما (سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی)»، مجلهٔ *زن و فرهنگ*، دورهٔ ۳، ش ۱۰، ص۸۷ـ۹۶.

[۶] کالکر، رابرت (۱۳۸۴). *فیلم، فرم و فرهنگ*، ترجمهٔ بابک تبرایی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

[۷] کراکائر، زیگفرید (۱۳۷۷). *از کالیگاری تا هیتلر* (تاریخ روان‌شناختی سینمای آلمان)، ترجمهٔ فتح‌الله جعفری‌جوزانی، تهران: سورهٔ مهر.

[۸] کسرائی، محمدسالار؛ مهرورزی، پروشات (۱۳۹۶). «بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران مطالعهٔ موردی دو فیلم *یه حبه قند* و *فروشنده*»، مجلهٔ *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، دورهٔ ۸، ش۴، ص ۱۹ـ۱۵۹.

[۹] کیویستو، پیتر (۱۳۷۸). *اندیشه‌های بنیادی در جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ منوچهر صبوری. تهران: نی.

[۱۰] معافی غفاری، فرزاد (۱۳۹۱). «کنش و دیالوگ در نمایش رادیویی»، ماهنامهٔ صدای جمهوری اسلامی ایران، س ۱۱، ش ۶۷، ص۷۳ـ۷۹.

[۱۱] مهرابی، مسعود (۱۳۹۷). *تاریخ سینمای ایران (از آغاز تا سال ۱۳۵۷)*، تهران: نظر.

[12] Bufkin, J. (2003). *The Representation of Ethno-racial Minorities and Women in Modern Movies*. available in (www. ingenta. com)

[13] Chelimsky, Eleansor. (1989). *Content analysis: A methodology for structuring and analyzing written material*. Publish by: united states General Accounting Office (GAO), PP 6-7

[14] Hagedoorn, M., & Molleman, E. (2006). "Facial disfigurement in patients with head and neck cancer: The role of social self-efficacy", *Health Psychology*, 20, PP 613-619.

[15] Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (2005*). Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.

[16] Muris, p. (2001). "A. Brief Questionaire for Measuring Self-EfficacyIn Youths", *Journal of Psychology and Behavioral Assessment*. 23(3), PP 145-149. available in (www. ingenta. com).

[17] https://www.amar.org.ir.

[18] https://fa.wikipedia.org.