تحلیل جامعه‌شناختی هوّیت زن در سینمای بیضایی و مهرجویی

دکتر غلامرضا آذری[1]

علی تاکی[2]

چکیده:

در سال‌های اخیر، فیلم به عنوان یک رویداد اجتماعی، بیشتر از قبل مورد توجّه و عنایت پژوهشگران واقع شده‌است. مقاله‌ی حاضر نیز با همین موضع و رویکردی مقایسه‌ای در آثار دو فیلمساز ایرانی- بیضایی و مهرجویی- به یک تحلیل جامعه‌شناختی پیرامون بررسی هوّیت زن در چند فیلم برگزیده‌از این دو سینماگر پرداخته‌است. بدین منظور از میان فیلم‌های بلند ساخته شده‌ی این دو کارگردان که در مجموع ۲۷ فیلم را شامل می‌شود ۱۴ فیلم به روشِ نمونه‌گیری خوشه‌ای برگزیده شد.

جهت بررسی محتوای فیلم‌ها از روش تحلیل محتوا استفاده و ضمن مشاهده‌ی مکرر فیلم‌ها، اطلاعات در قالب پرسشنامه معکوس جمع‌آوری گردید. صحنه و هم چنین کلیت فیلم، واحد تحلیل قرار گرفت و بر اساس آن، هوّیت زن به عنوان متغیّر اصلی و وابسته به شاخص‌های هوّیت شخصی، هوّیت نقشی مسلط، سبک زندگی و ... که ملهم از نظریات چند تن از جامعه‌شناسان به ویژه ((گیدنز)) و ((جنکینز)) است، تبدیل و به مقوله‌ها، زیر مقوله‌ها و رده‌هایی که تحلیل صحنه‌ها را آسان‌تر می‌کرد تقسیم شدند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که بین آثار سینمایی دو کارگردان به لحاظ ارائه‌ی هوّیت اجتماعیِ زن تفاوت معناداری وجود دارد.

واژه‌های کلیدی:

هویت زن در سینما، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، تحلیل محتوا.

---

[1] - استادیار و عضو هیأت علمی، دانشگاه‌ازاد اسلامی واحد تهران مرکز، گروه علوم ارتباطات اجتماعی، تهران، ایران.

E-Mail :azari-gh2002@yahoo.com

[2] کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه‌ازاد اسلامی واحد دهاقان *E-Mail: alitaki@rocketmail.com*

مقدمه

گرچه تاکنون اندکی بیش از یک قرن از عمر سینما به عنوان یک هنر جمعی - چه‌از منظر تولید و چه عرضه - نمی‌گذرد ولی از نخستین سال‌های ورودش به عرصه‌ی زندگی جوامع توانسته‌است جای خود را به عنوان ((مؤثرترین وسایل ارتباط جمعی، پرجاذبه‌ترین ابزار بیان فکری و هنری، پرمخاطب‌ترین وسایل سرگرمی، و بزرگ‌ترین صنایع سودآور)) باز کند، ((چنان چه آن را به عنوان یک ((زبان مشترک جهانی)) می‌شناسند و پیدایش آن را با اختراع چاپ مقایسه می‌کنند)). بدین سبب است که سینما ((نسبت به دیگر هنرها با زمینه‌ی اجتماعی‌اش رابطه‌ی تنگاتنگی دارد و از این جهت می‌تواند بازنمای مسائل و واقعیات زندگی انسانی و شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد؛ چرا که سینما به قول ((بنیامین))، ((از یک سو فهم ضروریات حاکم بر زندگی‌مان را افزایش می‌دهد و از سوی دیگر، فضای کنش گسترده و فارغ از انتظاری را برای ما فراهم می‌سازد.)) از این نظر، مطالعه سینما به عنوان یک عنصر فرهنگی و اجتماعی، می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی کنونی‌مان برساند و نقش مهّمی در ارائه و تثبیت ارزش‌های اجتماعی و فردی داشته و به واسطه‌ی همین خصوصیات به ویژه در حیطه‌ی گفتمان‌های جامعه‌شناختی و از دیدگاه جامعه‌شناسان بسیار حائز اهمیّت است و می‌تواند از جنبه‌های مذهبی، ملی و فرهنگی در جامعه‌پذیری افراد، سهم به سزایی داشته باشد و به مقتضای ماهّیت خود می‌تواند پیام‌هایی را متناسب با نیّات درونی فیلمساز به گروه پیام‌گیران منتقل سازد.

در این میان بازشناسی هوّیت افراد، اعم از زن و مرد (شخصّیت‌های فیلم)، از اهمیّت خاصی برخوردار است چرا که نقش آفرینان در فیلم‌ها با ارائه‌ی نقش خود در واقع چیزی درباره‌ی هوّیت اجتماعی آن شخصّیت می‌گویند و از این نظر نقش آگاهی بخش برای دیگران دارند. (ر.ک.به: دیویدکوک، ۱۳۸۰ و فاطمه محبی، ۱۳۷۹ و محمدمهدی رحمتی، ۱۳۸۳)

بیان مساله

پژوهشگرانی که در حوزه‌ی سینما از ابتدای پیدایش آن تاکنون این رسانه را مورد بررسی و مطالعه‌ی خود قرار داده‌اند، رهیافت‌های گوناگونی را در مسیر انتخاب موضوع و به تبع آن در مسیر ارائه‌ی پژوهش خود پیش گرفته‌اند. آن‌ها زمانی محتوای یک فیلم را به همراه کارگردان مطمح نظر قرار داده و در زمانی دیگر به بازیگران یک فیلم پرداخته و یا درونمایه

و روایت فیلم را کاویده‌اند. (ر.ک.به غلامرضا آذری، ۱۳۸۳: ۳۴-۳۳) با توجّه به تمامی این رویکردها، مساله این پژوهش بر اساس ((محتوای فیلم به همراه کارگردان)) و با رویکردی مقایسه‌ای بین آثار، استوار بوده و عبارت است از:

((بررسی روابط موجود میان متغیّرهای هوّیت زن بر اساس آثار سینمایی دو فیلمساز ایرانی- مهرجویی و بیضایی- با توجّه به تصویری که‌از زن و از طریق رسانه‌ی فیلم به تماشاگر خود ارائه داده‌اند.))

رهیافت نظری

این پژوهش از آن جا که هدف خود را تحلیل جامعه‌شناختی هوّیت زن در سینما قرار داده است در حیطه‌ی جامعه‌شناسی هنر و زیر شاخه‌ی آن، یعنی جامعه‌شناسی سینما، می‌گنجد. جیمز موناکو، ((این حوزه را علمی تحلیلی می‌داند که با توجّه به‌الگوها و روش‌های ترکیبی خود، سعی بر آن دارد تا تحولاّت اجتماعی به وجود آمده در اثر فیلم را بررسی کند و در این میان به پایگاه اجتماعی و ارزش‌های مخاطبان برسد)) .ر.ک. به غلامرضا آذری، فارابی، ۹ (۳) :۶۳-۳۸)

بنابراین ارائه‌ی یک بنیاد نظری برای پژوهشی در حوزه‌ی جامعه‌شناسی سینما ناگزیر از تلفیق و پرداختن به نظریه‌هایی در هر دو حوزه‌ی سینما و جامعه‌شناسی است:

۱. حوزه‌ی سینما: کراکائر در مقاله‌ای با عنوان ((تحلیل متنی محتوای داستانی رسانه‌ها)) به طرح روندهای کیفی، تأویلی یا انسان‌گرایانه در متن پرداخت. وی معتقد است که تحلیل محتوای یک متن لزوماً متضمن تفسیر است و این تفسیر مانند سایر فعالیت‌های مربوط به خواندن بر پایه‌ی مفروضات معیّنی صورت می‌گیرد که منعکس کننده‌ی انگیزه‌هایی است که نویسنده در متن داشته‌است. هدف از این تحلیل تعیین معنای پیام‌های آشکار و پنهان متن است. متن یک کلِ با معناست و به هیچ روی یک پدیده‌ی مستقل نیست، بلکه مجموعه‌ای از معانی نامعیّن است که فقط تفسیر خواننده‌از نیّت‌های نویسنده و به تأثیری که‌از آن‌ها می‌پذیرد کمک می‌کند که معانی و پیام‌هایی برای آن معیّن شود. پس تحلیل متن لزوماً با شرح و تفسیر بر پایه‌ی مفروضات معیّنی صورت می‌گیرد. (عموئی، ۱۳۸۶: ۸۳-۷۳) از این رو در مورد مضمون یک فیلم سینمایی نیز، آن چه کراکائر در مورد متن بیان می‌دارد، صادق است و در حقیقت، هدف از تحلیلِ یک فیلم، همان تعیین معنای پیام‌های آشکار و پنهان در آن است.

متز که خود یک نشانه‌شناس بود، نخستین کسی است که در کتاب ((نشانه‌شناسی سینما)) (۱۹۷۲ / ۱۹۷۱)، یک نظریه‌ی جامع را در قالبِ ((سینتگماتیک بزرگ)) - یک ساختار زبان‌شناختی که می‌توانست همه‌ی عناصر ترکیب‌بندی یک فیلم را توضیح دهد - بنا نهاد. به باور او سینما مجموعه‌ای از روابط هم‌نشینی (سینتگماتیک) است - یعنی مجموعه‌ای از قوانین همه شمول، مجموعه‌ای از روابط که می‌توان به عنوان دستور زبان فیلم به شمار آورد. بنابراین روابط هم‌نشینی با امکانات ترکیب سر و کار دارد و هر فیلم از ترکیب سینتگماها ساخته می‌شود، امّا در درون آن گزیده‌ای از نماها به کار گرفته خواهد شد. (هیوارد، ۱۳۸۶: ۱۳۴)

بدین‌ترتیب، تلاش‌های متز، هم چنان فیلمساز و محصول او را در کانون توجّه خود داشت. تحلیل فیلم به این طریق بدان معنا بود که منتقد می‌تواند فیلم را به شیوه‌ی علمی و عینی ارزیابی کند، سبک یک مؤلف/ فیلمساز را مشخص سازد و هم چنین مشخص کند که یک فیلم خاص آیا با سبک آن فیلم‌ساز هم‌خوانی دارد یا نه - و اصطلاح ساختارگرایی معطوف به مؤلف از این جا می‌آید.

دانیل چندلر در فصل پنجم کتاب خود با عنوان ((مبانی نشانه‌شناسی)) ضمن بیان انواع رمزگان در علم نشانه‌شناسی در مورد رمزگان اجتماعی می‌گوید: ((تمایزهای اجتماعی در یک فرهنگ توسط رمزگان اجتماعی تعیین می‌شوند. ما هوّیت اجتماعی خود را به واسطه‌ی کارهایی که انجام می‌دهیم، شیوه‌ی سخن گفتن، لباس پوشیدن، مدل مو، عادت غذا خوردن، محیط بومی، مالکیت، شیوه‌های استفاده‌از اوقات فراغت، آداب سفر کردن و ... منتقل می‌کنیم. زبان همواره به عنوان نشانی کلیدی از هوّیت اجتماعی ما عمل می‌کند ... البته تمایزهای اجتماعی را نه تنها از رمزگان زبانی بلکه‌از دسته‌ای از رمزگان غیر گفتاری نیز می‌توان استنتاج نمود ...))(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۳۰-۲۲۹)

بنابراین در مورد سینما به عنوان یک رسانه‌ی دیداری- شنیداری، بررسی هوّیت اجتماعیِ هر یک از شخصّیت‌ها، توجّه به زبان، رفتار و ظاهر آن‌ها در چارچوب مسائل نشانه‌شناختی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و از جنبه‌ی رمزگان زبانی در حیطه‌ی نظریه‌های ((ساختارگرا)) مطرح است.

۲. حوزه‌ی جامعه‌شناسی: هوّیت به معنی هستی و وجود است، چیزی که وسیله‌ی شناسایی فرد باشد، یعنی مجموعه‌ی خصائل فردی و خصوصیات رفتاری که‌از روی آن فرد به عنوان یک عضو گروه اجتماعی شناخته شود و از دیگران متمایز گردد. (اشرف، ۱۳۷۳: ۲۶-۷)

اریکسون هوّیت را چنین تعریف می‌کند: ((اصطلاح هوّیت به پیوندی شخصی با ارزش‌های منحصر به فردی اشاره دارد که با یک پیشینه‌ی خاص پرورانده می‌شود.)) [در واقع] این اصطلاح بر رابطه‌ای دو جانبه و متقابل که حاکی از یک همانندی مداوم در درون خویشتن و هم چنین یک بهره‌ی پایدار از همین نوع منش بنیادی با دیگران است، دلالت دارد. (Erikson, 1959, 102)

رویکرد گیدنز به مقوله‌ی هوّیت در چارچوب نظریه‌ی ((ساختاربندیِ))(ر.ک.به ریتزر، ۱۳۸۴ و جلالی پور، ۱۳۸۷) وی قرار دارد. وی ((هوّیت شخصی)) را به عنوان یک کنش در ساختار جامعه‌ی جدید و در تقابل با پدیده‌ی ((جهانی شدن)) مطرح می‌کند و در این باره می‌گوید: ((قصد من طرح این موضوع است که تغییر شکل هوّیت شخصی و پدیده‌ی ((جهانی شدن)) در دوران اخیر، دو قطب دیالکتیک محلی و جهانی را تشکیل می‌دهند. به عبارت روشن‌تر، حتی تغییرات وجوه بسیار خصوصی زندگی شخصی نیز مستقیما با تماس‌های اجتماعی بسیار وسیع و پردامنه‌دارتباط دارد. منظور من به هیچ روی نفی انواع تماس‌های میانی‌تر - مثلاً بین اجتماعات محلی و سازمان‌های دولتی - نیست، امّا سطح و ابعاد فاصله گیری‌های زمانی- فضایی در دوران تجدد کنونی به چنان حدی از گسترش رسیده است که برای نخستین بار در تاریخ بشریت، ((خود)) و ((جامعه)) در محیطی جهانی با یکدیگر به تعامل می‌پردازند.)) (گیدنز، ۱۳۸۳: ۵۶) و به همین جهت است که وی در گذر از سنت به مدرنیته، قائل به انتخاب سبک خاصی از زندگی توسط افراد است: ((هر قدر سنت پایه‌های خود را از دست می‌دهد، و هر چه زندگی روزانه بیشتر بر حسب تعامل دیالکتیکی محلی و جهانی بازساخته می‌شود، افراد بیشتر مجبور می‌شوند از میان مجموعه‌ی متنوعی از ((سبک‌های زندگی))، سبک خاصی را برگزینند. برنامه‌ریزی زندگی که به نحو بازتابی سازمان یافته ... ویژگی اصلی ایجاد ساختار هوّیت فردی می‌گردد.)).(کاستلز، ۱۳۸۰، ج۲: ۲۷)

((نظارت و کنترل بدن)) دیگر مقوله‌ای است که گیدنز آن را مرتبط با هوّیت شخصی می‌داند. این مسئله به ویژه در زنان، یکی از ابزارهای اساسی است که شخص توسط آن روایت معیّنی از هوّیت شخصی را محفوظ می‌دارد و در عین حال ((خود)) نیز از ورای همین روایت در معرض تماشای دیگران قرار می‌گیرد. (رفعت‌جاه، ۱۳۸۷: ۱۰۳) هم چنین به اعتقاد گیدنز، هوّیت فردی تحت تأثیر تجارب بنیادی دوران اولیه که نقش مهّمی در نحوه‌ی تشکیل ((خود)) دارد، شکل می‌گیرد. گیدنز از این تجارب با عنوان ((اعتماد

بنیادین)) یاد می‌کند. (اعتماد به دنیای عینی و ملموس و هم چنین اعتماد به همیشگی بودن دیگران که‌از تجربیات نخستین مراحل کودکی سرچشمه می‌گیرد)

بنابراین آن چه از مجموعِ بحث‌های گیدنز درباره‌ی هوّیت به دست می‌آید آن است که ((هوّیت چیزی نیست که در نتیجه‌ی تداوم کنش‌های اجتماعیِ فرد به او تفویض شده باشد، بلکه فرد باید آن را به طور مدام و روزمره ایجاد کند و در فعالیت‌های بازتابی خویش مورد حمایت و پشتیبانی قرار دهد. به عبارتی، هوّیت مستلزم بازتاب آگاهیِ فرد است. از این دیدگاه هوّیت نوعی خصیصه‌ی متمایز یا به ویژه مجموعه‌ای از خصیصه‌های متمایز از پیش داده شده نیست. هوّیت در حقیقت همان ((خود)) است که شخص آن را به صورت بازتابی از زندگی نامه‌اش می‌پذیرد)).(رهبری، ۱۳۸۸: ۲۴-۲۳)

آن چه در نظریه‌ی جنکینز پیرامون هوّیت - به ویژه برای پژوهش حاضر - حائز اهمیّت است، تأکیدی است که وی بر ساختار نهادهای اجتماعی و نقش تفاوت‌های جنسیتی در آن‌ها دارد. به بیان وی: ((ساختار اجتماعی و فرهنگی همه‌ی جوامع انسانی به شدّت متأثر از تفاوت‌های جنسیتی است که غالباً علمی یا طبیعی نمایانده می‌شود، امّا در واقع برساخته‌ی اجتماع اند و به ویژه متأثر از ((تصوّرات قالبی)) و ایدئولوژی‌های جنسیتی هستند.))(رفعت جاه، ۱۳۸۳: ۱۶۰-۱۳۳) در نتیجه در ساختار نهادهای اجتماعی به ویژه در خانواده توزیع نقش‌ها و منزلت‌ها مبتنی بر رده‌بندی‌ها و تقسیم کار جنسیتی است. در جوامع سنتی نقش‌های زنان عمدتاً محدود به خانواده بوده و معمولاً درونی شده و محور اصلی هوّیت آن‌ها را تشکیل می‌دهد، آن‌ها تفاوت‌های جنسیتی و تبعیض‌ها و هوّیت‌های فرودست را می‌پذیرند و در مقابل آن کمتر چون و چرا و مقاومت می‌کنند. امّا در جوامع مدرن به ویژه در شهرهای بزرگ در پی تحولاّت ساختاری و ضرورت‌های اقتصادی، زنان مشارکت بیشتری در عرصه‌های عمومی دارند و در نتیجه تعلّقات و روابط گروهیِ آن‌ها وسیع‌تر و منابع هوّیت‌سازی آن‌ها متعدد و متکّثر می‌شود و در نتیجه به منابع فرهنگی (ارزش‌ها و نگرش‌ها) و منابع مادی (درآمد، دارایی و استقلال مادی) بیشتری دست می‌یابند. از این‌رو هم در مورد هوّیت شخصی خود و هم در مورد هوّیت‌های اجتماعی سنتی و مدرن تأمل و چند و چون می‌کنند و گروه‌هایی از آنان به مقاومت فعالانه در برابر هوّیت‌های تحمیلی و ساختن هوّیت‌های شخصی و اجتماعی به دست خویشتن اقدام می‌کنند. (همان: ۱۳۹)

به همین سبب وی با اشاره‌ای ضمنی به خانواده به عنوان اولین نهاد برای تجربه‌ی فرد و تعامل با دیگران می‌گوید: ((انسان بودن، جنسیّت، و در برخی شرایط، خویشاوندی و قومیّت - هوّیت‌های اولیه هستند، که در مراحل بعدی زندگی از هوّیت‌های دیگر مستحکم‌تر و در برابر دگرگونی انعطاف‌پذیرتر هستند. گو این که دگرگونی و تغییرپذیری در همه هوّیت‌های اجتماعی رایج است، دگرگونی در برخی هوّیت‌ها محتمل‌تر است. شناسایی اولیه از ((خویشتن))، ((انسان بودن)) و ((جنسیّت)) (ر.ک.به: عزیززاده، ۱۳۸۷: ۶)، علاوه بر ریشه‌ی عمیقی که در دوران نوزادی و مراحل آغازین کودکی دارد، به طور قطع در فرد تجسم می‌یابد (همان طور که فهم موضعی از خویشاوندی و قومیّت نیز ممکن است چنین باشد). در جایی که تجسم یافتگی موضعی ملاکی برای هر هوّیت اجتماعی، خواه فردی یا جمعی است، تغییرپذیری ممکن است که استثنایی بر قاعده باشد)).(جنکینز، ۱۳۸۱: ۳۶)

فرضیه‌های پژوهش

فرضیه‌ی اساسی این پژوهش عبارت است از: ((وجود تفاوت معنادار بین فیلم‌های دو کارگردان به لحاظ ارائه‌ی هوّیت اجتماعی زن)) که این فرضیه خود شامل زیر فرض‌های زیر است:

۱. بین اعتماد بنیادینِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفاوت معناداری وجود دارد.
۲. بین ارزش‌ها و نگرش‌های شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفاوت معناداری وجود دارد.
۳. بین هوّیت دینیِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفاوت معناداری وجود دارد.
۴. بین نظارت و کنترل بدنِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفاوت معناداری وجود دارد.
۵. بین سبک زندگیِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفاوت معناداری وجود دارد.
۶. در مورد شخصّیت اول زن، بین هوّیت نقشی مسلط در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفاوت معناداری وجود دارد.

روش پژوهش

تکنیک تحلیل محتوا روشی است که برای انجام این پـژوهش بـه کـار رفتـه‌اسـت. بـدین صورت که ابتدا بنابر متغیّرهای مقوله‌بندی شده، پرسشنامه‌ی معکوسی طراحی شد و سپس بر اساس آن فیلم‌های سینمایی مربوط به دو کارگردان گزینش و تحلیل محتوا شدند.

جامعه آماری

جامعه آماری ما در این پـژوهش شـامل کلیـه‌ی فـیلم‌هـای سـینمایی اسـت کـه توسـط کارگردانان مورد بحث - بیضایی و مهرجویی - طی دهه‌های ۴۰ تـا ۸۰ سـاخته شـده و در مجموع ۲۷ فیلم را به شرح جدول زیر شامل می‌شود (ر.ک.به قره شـیخلو وفـایی، ۱۳۸۵ و زراعتی، ۱۳۷۵)

جدول ۱: جامعه آماری (مربوط به فیلم‌های بهرام بیضایی و داریوش مهرجویی)

ردیف	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	ردیف	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان
۱	گاو	۱۳۴۸	مهرجویی	۱۵	هامون	۱۳۶۸	مهرجویی
۲	آقای هالو	۱۳۴۹	مهرجویی	۱۶	بانو	۱۳۶۹	مهرجویی
۳	رگبار	۱۳۵۰	بیضایی	۱۷	مسافران	۱۳۷۰	بیضایی
۴	پستچی	۱۳۵۱	مهرجویی	۱۸	سارا	۱۳۷۱	مهرجویی
۵	غریبه و مه	۱۳۵۳	بیضایی	۱۹	پری	۱۳۷۳	مهرجویی
۶	دایره‌ی مینا	۱۳۵۳	مهرجویی	۲۰	لیلا	۱۳۷۵	مهرجویی
۷	کلاغ	۱۳۵۶	بیضایی	۲۱	درخت گلابی	۱۳۷۶	مهرجویی
۸	چریکه تارا	۱۳۵۸	بیضایی	۲۲	میکس	۱۳۷۸	مهرجویی
۹	مدرسه‌ای که...	۱۳۵۹	مهرجویی	۲۳	سگ کشی	۱۳۷۹	بیضایی
۱۰	مرگ یزدگرد	۱۳۶۱	بیضایی	۲۴	بمانی	۱۳۸۰	مهرجویی
۱۱	باشو، غریبه ..	۱۳۶۵	بیضایی	۲۵	مهمان مامان	۱۳۸۲	مهرجویی
۱۲	اجاره نشین‌ها	۱۳۶۶	مهرجویی	۲۶	سنتوری	۱۳۸۵	مهرجویی
۱۳	شاید وقتی دیگر	۱۳۶۶	بیضایی	۲۷	وقتی همه خوابیم	۱۳۸۷	بیضایی
۱۴	شیرک	۱۳۶۷	مهرجویی	____	_____	_____	_____

حجم نمونه

حجم نمونه این پژوهش در بردارنده ۵۰ درصد فیلم‌های جامعه‌ی آماری است که شامل ۱۴ فیلم به شرح جدول زیر است.

جدول ۲: حجم نمونه

ردیف	نام فیلم	کارگردان	ردیف	نام فیلم	کارگردان
۱	آقای هالو	مهرجویی	۸	بانو	مهرجویی
۲	رگبار	بیضایی	۹	مسافران	بیضایی
۳	پستچی	مهرجویی	۱۰	سارا	مهرجویی
۴	کلاغ	بیضایی	۱۱	لیلا	مهرجویی
۵	چریکه تارا	بیضایی	۱۲	سگ کشی	بیضایی
۶	اجاره نشین‌ها	مهرجویی	۱۳	مهمان مامان	مهرجویی
۷	شاید وقتی دیگر	بیضایی	۱۴	سنتوری	مهرجویی

روش نمونه‌گیری و برآورد حجم نمونه

انتخاب نمونه‌ها به روش ((نمونه‌گیری خوشه‌ای)) صورت گرفت. بر اساس این روش، در آغاز جامعه‌ی آماری به قسمت‌های خاص تقسیم می‌شود (که در اصطلاح آن را خوشه می‌خوانند). از بین این اجزاء با استفاده از شیوه‌ی نمونه‌گیریِ مطّبقِ ساده تعدادی برگزیده شده و بررسی می‌شود. (ساروخانی، ۱۳۸۶: ۱۱۹)

در پژوهش حاضر، مراحل کار به ترتیب زیر انجام شد:

۱. جامعه‌ی آماری به دو بخش الف) فیلم‌های بهرام بیضایی و ب) فیلم‌های داریوش مهرجویی خوشه‌بندی شد؛
۲. هر یک از دو بخش فوق به ۴ دهه، از سال ۱۳۴۸ که داریوش مهرجویی، فیلم گاو را ساخت؛ تا سال ۱۳۸۷، که فیلم بهرام بیضایی با عنوان ((وقتی همه خوابیم))، بر پرده آمد، تقسیم شد؛
۳. با در نظر گرفتن حجم نمونه‌ی نهایی که ۵۰ درصد از جامعه‌ی آماری را تشکیل می‌داد (n=۱۴) حجم نمونه‌ی هر یک از خوشه‌های بعدی (n_i) با استفاده‌از روش متناسب در نمونه‌گیری مطبق ساده محاسبه گردید؛ (ر.ک.به منصورفر، ۱۳۸۲)
۴. در نهایت، با نمونه‌گیری تصادفی از فیلم‌ها در هر دهه، فیلم‌هایی از هر دو کارگردان برای بررسی برگزیده شد.

شکل ۱: نمودار نمونه‌گیری خوشه‌ای

فیلم‌ها:

۱. **بیضایی** $n_1 = 6$

۵۷ - ۱۳۴۷: رگبار- غریبه و مه- کلاغ $n_{1,1} = \frac{N_1}{\sum N_1} = \frac{3}{10} \times 6 \approx 2$

۶۷- ۱۳۵۸: چریکه تارا- مرگ یزدگرد- باشو، غریبه کوچک- شاید وقتی دیگر $n_{1,2} = \frac{4}{10} \times 6 \approx 2$

۷۷- ۱۳۶۸: مسافران $n_{1,3} = \frac{1}{10} \times 6 \approx 1$

۸۷- ۱۳۷۸: سگ کشی- وقتی همه خوابیم $n_{1,4} = \frac{2}{10} \times 6 \approx 1$

۲. **مهرجویی** $n_2 = 8$

۵۷- ۱۳۴۸: گاو- آقای هالو- پستچی- دایره مینا $n_{2,1} = \frac{4}{17} \times 8 \approx 2$

۶۷- ۱۳۵۸: مدرسه‌ای که می‌رفتیم- اجاره نشین‌ها- شیرک $n_{2,2} = \frac{3}{17} \times 8 \approx 1$

۷۷- ۱۳۶۸: هامون- بانو- سارا- پری- لیلا- درخت گلابی $n_{2,3} = \frac{6}{17} \times 8 \approx 3$

۸۷- ۱۳۷۸: میکس- بمانی- مهمان مامان- سنتوری $n_{2,4} = \frac{4}{17} \times 8 \approx 2$

واحد تحلیل

در این پژوهش، واحد تحلیل شامل ((صحنه)) (بخشی از یک فیلم روایی که حسی از کنش مداومی را القا می‌کند که در یک مکان و زمانِ مداوم رخ می‌دهد) (فیلیپس، ۱۳۸۸: ۲۹) و ((کلیت فیلم)) می‌شود که کنش‌ها و مشخصات مربوط به شخصّیت زنِ فیلم بر حسب آن‌ها محاسبه می‌گردد.

واحد ثبت

واحدهای ثبت عناصری از محتوا هستند که در فرایند کدگذاری طبقه‌بندی خواهند شد. واحد ثبت ((عمل)) است (رایف، ۱۳۸۵) و در سینما، بازیگران یا شخصّیت‌ها در قالب داستان به عنوان ((واحد ثبت)) در نظر گرفته می‌شوند. (آذری، ۱۳۸۳: ۲۷۶) در این

پژوهش، نقشِ اول زن هر فیلم به مثابه‌ی تصویرِ ((شخصیت)) و هر نوع کلام، رفتار یا ابـراز احساسات وی بر حسب مقوله‌های مورد نظر، به عنوان واحد ثبت در نظر گرفته شده است.

واحد شمارش

در این جا، ((واحد شمارش)) در صحنه‌های مورد نظرِ هر کـدام از فـیلم‌هـا شـامل تعـدادِ رفتارها، کنش‌ها و واکنش‌هایی است که شخصّیت اصلیِ زن در قالب مقوله‌ها، زیر مقوله‌ها و رده‌های اصلی، انجام می‌دهد.

طبقه‌بندیِ مقوله‌ها، زیر مقوله‌ها و رده‌ها

مقوله‌ی هوّیت در این پژوهش شامل زیر مقوله‌های هوّیت شخصی، سبک زندگی و هوّیـت نقشی مسلط می‌شود و رده‌های زیر را در بر می‌گیرد:

۱. هوّیت شخصی: شامل رده‌های اعتماد بنیادین، ارزش‌هـا و نگـرش‌هـا، هوّیـت دینـی و نظارت و کنترل بر بدن می‌شود. توضیح برخی از شاخص‌های این رده‌هـا کـه ممکـن اسـت مبهم باشد در زیر می‌آید:

خوش‌بینی: نسبت به مسائل و پیشامدها و منع کردن دیگران از مأیوس شدن.

تأیید شدن: از طرف دیگران برای انجام کاری و به ویژه انتخاب شدن برای ازدواج

۲. سبک زندگی: شامل رده‌های نحوه‌ی گذران اوقات فراغت، چگونگی تقسیم کار خانه و انجام مهارت‌های عرفاً مردانه می‌شود و هر یک شاخص‌های مدرن و سنتی را در بر می‌گیرد.

نحوه‌ی گذران اوقات فراغت به شکل مدرن: مطالعه، ورزش، نقاشی، نوشتن، پرداختن به موسیقی، تماشای فیلم، تلویزیون و ...

نحوه‌ی گذران اوقات فراغت به شکل سنتی: خیاطی، مکالمه تلفنی و ...

انجام مهارت‌های عرفاً مردانه به شکل سنتی: راندن گاری، اسب سواری، جمع‌آوری سوخت و ...

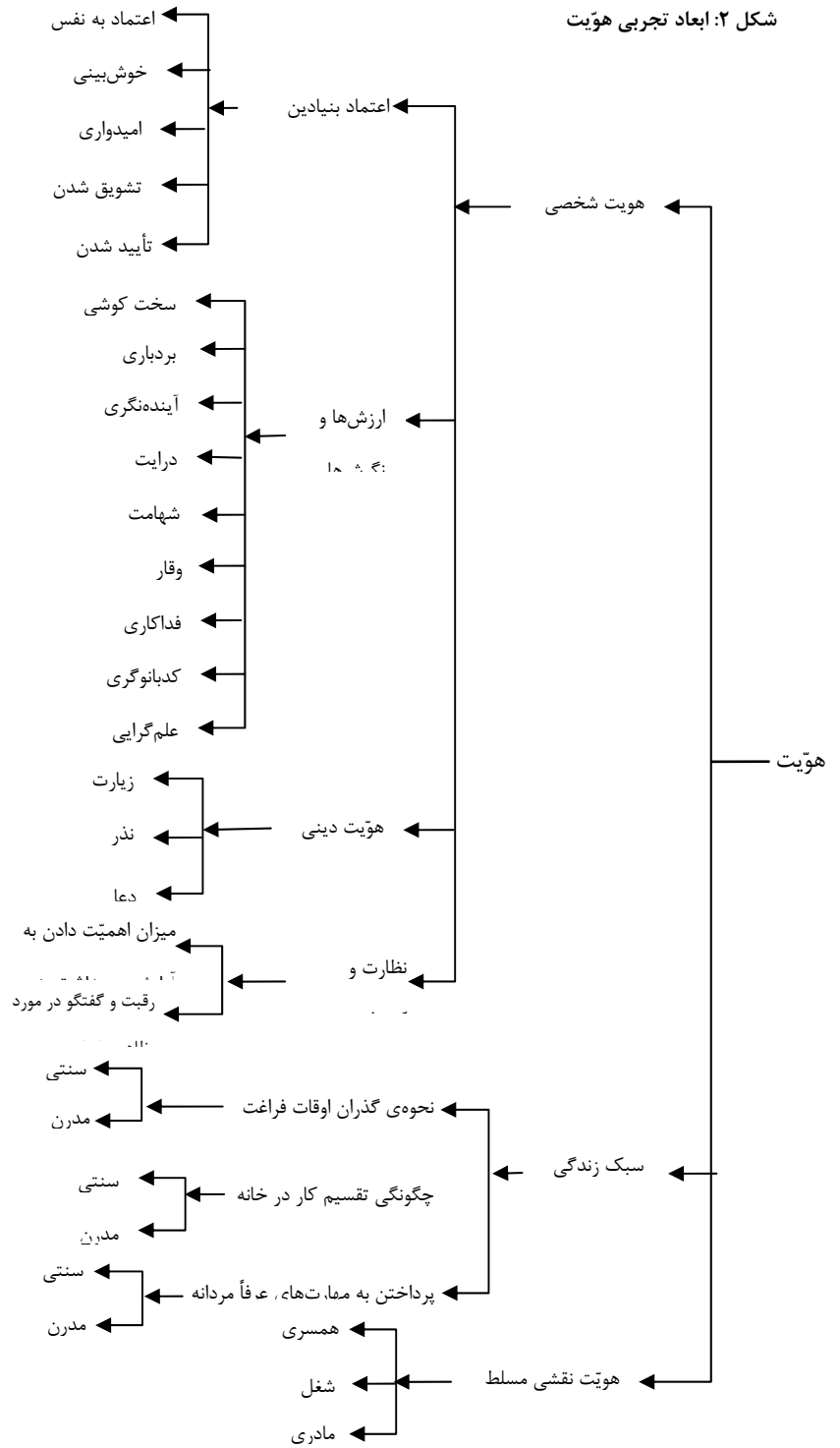
انجام مهارت‌های عرفاً مردانه به شکل مدرن: رانندگی و ...

تقسیم کار خانه به شکل سنتی: انجام کار بدون تقسیم و تنها توسط زن

تقسیم کار خانه به شکل مدرن: به همراه همسر و تقسیم کار بین هر دو

۳. هوّیت نقشی مسلط: شامل رده‌های همسری، شغل و مادری

شکل ۲: ابعاد تجربی هوّیت



یافته‌ها

پس از جمع‌آوری داده‌ها از طریق پرسشنامه معکوس و با استفاده‌از آزمون χ^2، فرضیه‌ی اساسی پژوهش مبنی بر ((وجود تفاوت معنادار بین فیلم‌های دو کارگردان به لحاظ ارائه‌ی هوّیت اجتماعی زن)) مطابق با جدول زیر مورد تحلیل قرار گرفت.

جدول ۱: آزمون χ^2 برای بررسی رابطه‌ی هوّیت شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی

هوّیت		مقدار χ^2	درجه آزادی	سطح معناداری
بیضایی	مهرجویی	۵/۳۵	۱	۰/۰۰۵

مقدار χ^2 در سطح معناداریِ ۰/۰۰۵ نشان می‌دهد که تفاوت معناداری بین فیلم‌های برگزیده‌از دو کارگردان از حیث ارائه‌ی هوّیت اجتماعیِ زن وجود دارد.

این آزمون حاصلِ نتایج به دست آمده از آزمونِ تک تک فرضیه‌های زیر است.

۱.بین اعتماد بنیادینِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفاوت معناداری وجود دارد.

جدول ۲: آزمون χ^2 برای بررسی رابطه‌ی اعتماد بنیادین شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی

اعتماد بنیادین / فیلم‌ها	بلی (وجود)	خیر (عدم وجود)	جمع صحنه‌ها	
بیضایی	۵۷	۱۸۲	۲۳۹	۲/۰۳۴ = مقدار χ^2 ۱ = درجه آزادی ۰/۱۵۴ = سطح معناداری
مهرجویی	۸۸	۲۱۲	۳۰۰	
جمع صحنه‌ها	۱۴۵	۳۹۴	۵۳۹	

از آن جا که با توجّه به سطح معناداریِ ۰/۱۵۴ $\leq \chi^2_c$ ، از این رو فرضیه‌ی صفر مبتنی بر عدم وجود رابطه بین دو متغیّر تأیید شده و تفاوت معناداری بین اعتماد بنیادینِ شخصّیت اول زن در دو گروه‌از فیلم‌ها وجود ندارد.

۲. بین ارزش‌ها و نگرش‌های شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجـویی تفـاوت معناداری وجود دارد.

جدول ۳: آزمون χ^2 برای بررسی رابطه‌ی ارزش‌ها و نگرش‌های شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی

ارزش‌ها و نگرش‌ها / فیلم ها	بلی (وجود)	خیر (عدم وجود)	جمع صحنه‌ها	
بیضایی	۹۳	۱۴۶	۲۳۹	χ^2 = ۷/۶۵۰ مقدار
مهرجویی	۸۳	۲۱۷	۳۰۰	۱ = درجه آزادی
جمع صحنه‌ها	۱۷۶	۳۶۳	۵۳۹	۰/۰۰۶ = سطح معناداری

مقدار χ^2، با سطح معناداریِ ۰/۰۰۶ نشان دهنده‌ی بیشتر بودن این مقدار نسبت به خـی دوی بحرانی است. بنابراین فرضـیه‌ی صـفر رد شـده و وجـود تفـاوت معنـادار در خصـوص ((ارزش‌ها و نگرش ها))ی شخصّیت زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تأییـد مـی‌شـود و نشان دهنده‌ی آن است که‌ارزش‌ها و نگرش‌ها در شخصّـیت زنِ فـیلم‌هـای بیضـایی بیشـتر دیده می‌شود.

۳. بین هوّیت دینیِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفـاوت معنـاداری وجود دارد.

جدول ۴: آزمون χ^2 برای بررسی رابطه‌ی هوّیت دینیِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی

هوّیت دینی / فیلم‌ها	بلی (وجود)	خیر (عدم وجود)	جمع صحنه‌ها	
بیضایی	۴	۲۳۹	۲۴۳	χ^2 = ۱۱/۲۵۶ مقدار
مهرجویی	۲۴	۲۷۳	۲۹۷	۱ = درجه آزادی
جمع صحنه‌ها	۲۸	۵۱۲	۵۴۰	۰/۰۰۱ = سطح معناداری

مقدار χ^2 با سطح معناداری ۰/۰۰۱ و درجه آزادی ۱ با رد فرضیه‌ی صفر، دلالت بر تفاوت معنادار بین هوّیت دینیِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجـویی دارد (۱۰/۸۳= χ_c^2).

۴.بین نظارت و کنترل بر بدنِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجـویی تفـاوت معناداری وجود دارد.

جدول ۵: آزمون χ^2 برای بررسی نظارت و کنترل بر بدنِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی

نظارت و کنترل بر بدن / فیلم‌ها	بلی (وجود)	خیر (عدم وجود)	جمع صحنه‌ها	
بیضایی	۱۰	۲۳۳	۲۴۳	۰/۰۲۲= مقدار χ^2
مهرجویی	۱۳	۲۸۴	۲۹۷	۱= درجه آزادی
جمع صحنه‌ها	۲۳	۵۱۷	۵۴۰	۰/۸۸۱ = سطح معناداری

این آزمون نشان می‌دهد که تفاوت معناداری بین این دو گروه از فیلم‌ها به لحاظ نظارت و کنترل بر بدن توسط شخصّیت اول زن وجود ندارد.

۵. بین سبک زندگیِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی تفـاوت معنـاداری وجود دارد.

جدول ۶: آزمون χ^2 برای سبک زندگیِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی

سبک زندگی / فیلم‌ها	مدرن	سنتی	جمع صحنه‌ها	
بیضایی	۲۲	۲۲	۴۴	۳/۴۶۸ = مقدار χ^2
مهرجویی	۲۶	۵۳	۷۹	۱= درجه آزادی
جمع صحنه‌ها	۴۸	۷۵	۱۲۳	۰/۰۶۳ = سطح معناداری

با سطح معنـاداریِ ۰/۰۶۳ و درجـه‌ی آزادی ۱، ایـن آزمـون نشـان مـی‌دهـد کـه تفـاوت معناداری بین سبک زندگی در فیلم‌های بیضایی و مهرجـویی در رده‌هـای مـدرن و سـنتی وجود ندارد.

۶. در مورد شخصّیت اول زن، بین هوّیت نقشی مسلط در فیلم‌هـای بیضـایی و مهرجـویی تفاوت معناداری وجود دارد.

جدول ۷: آزمون χ^2 برای هوّیت نقشی مسلطِ شخصّیت اول زن در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی

هوّیت نقشی مسلط / فیلم‌ها	همسری	شغل	مادری	جمع صحنه‌ها	χ^2 = ۱۲/۵۷۸ مقدار ۲ = درجه آزادی ۰/۰۰۲ = سطح معناداری
بیضایی	۳۱	۱۵	۷	۵۳	
مهرجویی	۶۵	۷	۲۳	۹۵	
جمع صحنه‌ها	۹۶	۲۲	۳۰	۱۴۸	

در مورد شخصّیت اول زن در فیلم‌های این دو کارگردان، تفاوت معناداری بین هوّیت نقشیِ مسلط وجود دارد. تأکید بر نقش همسری در فیلم‌های مهرجویی بیشتر است. بیضایی در صحنه هایی که شخصّیت اول زن حضور دارد، بیش از مهرجویی به نقش شغلیِ زن پرداخته‌است و سرانجام مهرجویی، شخصّیت اول زنِ خود را در حین انجامِ نقشِ مادری بیشتر نشان داده‌است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش از میان ۲۷ فیلمِ بلند سینمایی که توسط ((بهرام بیضایی)) و ((داریوش مهرجویی)) در ایران ساخته شده‌اند، ۱۴ فیلم به عنوان نمونه و با استفاده از روش نمونه‌گیری خوشه‌ای جهت تحلیل محتوای ((هوّیت)) زن برگزیده شد. با الهام از نظریه‌های جامعه‌شناسانی چون گیدنز و جنکینز چارچوب نظری پژوهش استوار گردید و بر مبنای آن و با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوا، فرضیه‌های پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. در مجموع، نتایج حاصل از این بررسی‌ها نشان می‌دهد که در زیر مقوله‌ی هوّیت شخصی، ((ارزش‌ها و نگرش‌ها)) در شخصّیت زنِ فیلم‌های بیضایی بارزتر است و در فیلم‌های مهرجویی، انجام مناسک دینی نمودِ بیشتری دارد ولی در رده‌های ((اعتماد بنیادین)) و ((نظارت و کنترل بدن)) تفاوت معناداری بین شخصّیت اصلی زن در فیلم‌های دو کارگردان مشاهده نمی‌شود؛ تأکید بر نقش همسری به عنوان ((هوّیت نقشیِ مسلط)) در فیلم‌های مهرجویی بر هوّیت‌های نقشیِ دیگر غلبه دارد. این مطلب در مورد نقش مادری نیز نسبت به آثار بیضایی مصداق پیدا می‌کند و این در حالی است که تفاوت معناداری بین سبک زندگی در فیلم‌های بیضایی و مهرجویی در رده‌های مدرن و سنتی وجود ندارد. در مجموع دو کارگردان ((هوّیت اجتماعی زن)) را در شخصّیت اصلیِ فیلم‌های خود به دو گونه‌ی متفاوت به تصویر کشیده‌اند.

منابع

الف) فارسی:

۱. آذری، غلامرضا، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی سینمای ایران (۱۳۵۷-۱۳۰۹): فارابی، دوره‌ی نهم، شماره سوم.

۲. ـــــــــــــــ (۱۳۸۳): نشانه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی در بین کمدین‌های سینمای کلاسیک هالیوود، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، (رساله‌ی دکتری).

۳. اشرف، احمد، (۱۳۷۳): هوّیت ایرانی، گفتگو، شماره ۳.

۴. جلایی‌پور، حمیدرضا؛ محمدی، جمال، (۱۳۸۷): نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی، تهران، نشر نی.

۵. جنکینز، ریچارد، (۱۳۸۱): هوّیت اجتماعی، ترجمه‌ی تورج یاراحمدی، تهران، نشر شیرازه.

۶. چندلر، دانیل (۱۳۸۷): مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

۷. رایف، دانیل و دیگران (۱۳۸۵): تحلیل پیام‌های رسانه‌ای: کاربرد تحلیل محتوای کمی در تحقیق، ترجمه‌ی مهدخت بروجردی علوی، تهران، انتشارات سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای.

۸. رحمتی، محمدمهدی و سلطانی، مهدی (۱۳۸۳): تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران، پژوهش زنان، دوره ۲، شماره ۳: ۴۰-۷ .

۹. ریتزر، جورج (۱۳۸۴): نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران، انتشارات علمی.

۱۰. رفعت‌جاه، مریم (۱۳۸۷): تأملی در هوّیت زن ایرانی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱. رهبری، مهدی (۱۳۸۸): معرفت و قدرت: معمای هوّیت، تهران، کویر.

۱۲. زراعتی، ناصر (۱۳۷۵): مجموعه‌ی مقالات در نقد و معرفی آثار داریوش مهرجویی، تهران، انتشارات ناهید.

۱۳. ساروخانی، باقر (۱۳۸۶): روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی، جلد دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۴. ـــــــــــــــ ؛ رفعت جاه، مریم (۱۳۸۳): زنان و بازتعریف اجتماعی، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره پنجم، شماره ۲ : ۱۶۰-۱۳۳ .

۱۵. سلطانی کرد، فرامرزی، نمایش جنسیت در سینمای ایران، پژوهش زنان، دوره ۴، شماره ۱و ۲، ۹۱-۶۱ .

۱۶. عموئی، الهام(۱۳۸۶) : تغییر نقش جنسیتی زنان در شش فیلمِ ایرانی، نافه، سال هشتم، ۸۳-۷۳ .

۱۷. عزیززاده، گیتی(۱۳۸۷): زن و هوّیت‌یابی در ایران امروز، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۱۸. فیلیپس، ویلیام اچ(۱۳۸۸): پیش درآمدی بر فیلم، ترجمه‌ی فتاح محمدی، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۱۹. قره شیخلو، ناصر (۱۳۷۵): مجموعه‌ی مقالات در نقد و معرفی آثار داریوش مهرجویی، تهران، انتشارات ناهید.
۲۰. کوک، دیوید ا.(۱۳۸۰): *تاریخ جامع سینمای جهان*، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی‌ور، تهران، نشر چشمه.
۲۱. کاستلز، امانوئل(۱۳۸۰): عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ (قدرت هوّیت)، *جلد۲*، ترجمه‌ی حسن چاووشیان، تهران، طرح نو.
۲۲. گیدنز، آنتونی(۱۳۸۳) : تجدد و تشخص: جامعه و هوّیت شخصی در عصر جدید، ترجمه‌ی ناصر موفقیان، تهران، نشر نی.
۲۳. محبی، فاطمه؛ علی عسگری، فاطمه(۱۳۷۹): نمای آبگینه، تهران، انتشارات سفیر صبح.
۲۴. منصورفر، کریم (۱۳۸۲): روش‌های آماری، تهران، دانشگاه تهران.
۲۵. هیوارد، سوزان (۱۳۸۶): *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، زنجان، نشر هزاره‌ی سوم.

ب) انگلیسی

1. Erikson, Erik H.(1959): Psychological Issues, International universities press, INC, New York. U.S.A.