Implementing the Qualitative Content Analysis in Character Based Films (Focusing on Freud's Theories and Hitchcock's Selected Films)*

Abstract

Sigmund Freud's theory posits that the essence of content analysis lies in uncovering the unconscious perceptions or cognitions embedded within a text. This endeavor finds its academic grounding within the discipline of psychology of art, where the underlying goals, values, cultural influences, and tendencies of creators or creations are scrutinized. Particularly within the cinematic domain, filmmakers are tasked with unraveling the intricacies of conveying meanings and messages through the nuanced language of cinema. In the latter half of the 20th century, content analysis has risen to prominence as a predominant research approach in both psychology and art studies. This study endeavors to apply qualitative content analysis (QCA) to the realm of cinema. Drawing upon Freud's psychoanalytic theory, specifically emphasizing the concept of personality, the research focuses on three seminal films by Alfred Hitchcock (*Rope*, *Psycho*, and *Vertigo*). Freud's theoretical framework is chosen for its influence on character development in cinema and its pioneering contributions to psychoanalysis, particularly in symbolism and personality theory. The selection of Hitchcock's films for case studies is deliberate, as they aptly showcase the centrality of character and delve into profound psychological dimensions. Personality emerges as the linchpin concept, seamlessly bridging Freud's psychoanalytic theory with the narrative intricacies of Hitchcock's films. The research methodology employs a non-random sampling strategy, guided by thematic and narrative proximity, alongside analytical indicators derived from Freud's theoretical constructs. The research methodology encompasses various analytical components, including analysis units, meaning units, content areas, and analytical categories. These components are meticulously selected through an exploratory approach, leveraging both traditional library resources and contemporary audio-visual materials. The findings of the study underscore a multifaceted analysis, encompassing the exploration of latent content, identification of primary characters, delineation of meaningful narrative sequences, and elucidation of primary thematic elements, notably instincts and anxiety. This approach ensures a deep and thorough understanding of the material. Furthermore, the research delineates two core content areas within Freud's theoretical framework: personality structure and personality levels. These delineations serve to deepen our understanding of the interplay between psychoanalytic theory and cinematic narrative, offering valuable insights into the rich tapestry of human experience depicted on the silver screen. The division of research results into descriptive and inferential parts adds another layer of depth. Based on this, the meaning units, which represent the primary scenes featuring the main characters, account for 18.42 minutes (72.52%) of the entire film in *Rope*, 49.59 minutes (49.45%) in *Psycho*, and 102.08 minutes (79.75%) in *Vertigo*. Therefore, the main character's presence as a meaning unit is most prominent in the film Vertigo. In short, this includes introducing main characters and analyzing how often they appear in the film, which helps analyze the content. The main themes found in analyzing these films are instincts, including themes of life and death, and anxiety, which includes real, emotional, and moral aspects. By incorporating these diverse elements, the research provides a holistic view of the psychological underpinnings in Hitchcock's works, offering a profound understanding of the characters' motivations and the films' overarching themes.

Keywords

Content Analysis, Personality, Hitchcock, Film, Freud, Methodology

Received: 27 Feb 2024
Received in revised form: 3 Apr 2024
Accepted: 23 Apr 2024

Ali Esmaeili[**1] (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Motor Behavior and Sports Psychology, Faculty of Physical Education and Sports, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
E-mail: ali.esmaeili@atu.ac.ir

Ghasem Rooien[2]
Master of General Psychology, Department of Psychology, Faculty of Humanities, TolouеMehr University, Ghom, Iran.
E-mail: ghasem.rooien@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.371879.615841

Citation: Esmaeili, Ali; Rooien, Ghasem (2024). Implementing the qualitative content analysis in character based films (focusing on Freud's theories and Hitchcock's selected films), *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(2), 57-70. (*in Persian*)

The Author(s)
Publisher: University of Tehran

*This article is extracted from the second author's master thesis, entitled: "The content analysis of Hitchcock's character-centered films (focusing on Freud's views) under the supervision of the first author.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳

کاربردی‌سازی روش تحلیل محتوای کیفی در فیلم‌های شخصیت‌محور (با تمرکز بر آرای فروید و گزیده آثار هیچکاک)*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۰۴

علی اسماعیلی** (نویسنده مسئول) [۱]: استادیار گروه رفتار حرکتی و روان‌شناسی ورزشی، دانشکده تربیت بدنی و علوم ورزشی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
E-mail:ali.esmaeili@atu.ac.ir

قاسم روئین [۲]: کارشناس ارشد روانشناسی عمومی، گروه روانشناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه طلوع مهر، قم، ایران.
E-mail: ghasem.rooien@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.371879.615841

چکیده

هدف از پژوهش حاضر، تحلیل کیفی محتوای تعدادی از فیلم‌های سینمایی ساختهٔ آلفرد هیچکاک بر اساس نظریات زیگموند فروید است. روش تحقیق، تحلیل محتوا با رویکرد کیفی بوده که با تمرکز بر نظریهٔ شخصیت فروید، سه فیلم- *طناب*، *روانی* و *سرگیجه* از مجموعه آثار هیچکاک را به‌عنوان جامعه آماری مورد تحلیل قرار می‌دهد. شیوهٔ گزینش آثار (نمونه‌گیری)، بر پایهٔ گزینش و نزدیکی موضوعی- روایی و همچنین، دارابودن بیشترین شاخص‌های تحلیلی (واحدهای تحلیلی و معنایی- مقوله‌های اکتشافی بر پایهٔ آرای فروید) بر اساس پرسش‌های اصلی پژوهش و به شیوهٔ هدفمند و غیرتصادفی به انجام رسیده است. ابزار تحقیق دربرگیرندهٔ واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، مناطق محتوایی و مقولهٔ تحلیل بوده که بر اساس آرای فروید به صورت اکتشافی (از منابع کتابخانه‌ای، دیداری و شنیداری) ارائه شده و مورد سنجش قرار گرفته‌اند. نتایج و یافته‌های پژوهش، مؤید ضرورت کاربردی‌سازی روش تحلیل محتوای کیفی در مطالعات سینمایی بوده و همچنین، بیانگر تحقق هدف اصلی و اهداف فرعی پژوهش با محوریت تحلیل محتوای پنهان فیلم‌ها، تعیین شخصیت‌های اصلی در هر فیلم به مثابه واحد تحلیل، تعیین سکانس‌های حضور شخصیت‌های اصلی به مثابه واحد معنا و نهایتا، تعیین دو مقولهٔ غرایز و اضطراب به مثابه مقوله‌های اصلی و نیز، استخراج دو منطقهٔ محتوایی محوری با عنوان ساختار شخصیت و سطوح شخصیت با اتکا به نظریه فروید است.

واژه‌های کلیدی
تحلیل محتوا، شخصیت‌شناسی، هیچکاک، فیلم، فروید، روش‌شناسی

استناد: اسماعیلی، علی؛ روئین، قاسم (۱۴۰۳)، کاربردی‌سازی روش تحلیل محتوای کیفی در فیلم‌های شخصیت‌محور (با تمرکز بر آرای فروید و گزیده آثار هیچکاک)، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۲)، ۵۷-۷۰.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «تحلیل محتوایی فیلم های شخصیت محور در آثار هیچکاک (با تمرکز بر نظریه فروید)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول ارائه شده است.

مقدمه

از دید روانشناسی و به شکل خاص در نظرگاه فروید، هدف از تحلیل محتوای یک متن-به معنای کلی آن- شناسایی اهداف، ارزش‌ها، فرهنگ و تمایلات نویسنده یا سازندهٔ آن بوده و شناخت ناخودآگاه اثر-در اینجا فیلم- مد نظر است (فروید، ۲۰۱۶؛ به نقل از ایستوپ،۱۳۸۲، ۵۴). این فرایند ذیل شاخه‌ای از روانشناسی یعنی روانشناسی هنر دسته‌بندی شده که در ادامه به آن پرداخته می‌شود. تحلیلگر محتوا در سینما به محتوای انتقال معنی توجه شایانی دارد. او می‌داند که یک فیلمساز برای آنکه در ارتباط خود با مخاطب موفق شود، می‌باید نحوهٔ انتقال معانی پیام خود را طبقه‌بندی کند و آن‌ها را در شرایط ویژه‌ای به کار گیرد. در این صورت هفت مرحلهٔ اصلی در نحوهٔ انتقال معنا وجود خواهد داشت: ۱. فکر در سر گوینده (کارگردان یا فیلمساز)، ۲. تبدیل فکر به تصور ذهنی از راه دستگاه تعیین ارزش گوینده (چهارچوب داستان /روایت)، ۳. تبدیل تصور ذهنی به نماد شنیداری یا دیداری، ۴. دریافت پیام دیداری یا شنیداری، ۵. تبدیل مجدد پیام به نماد از صورت فیزیکی به صورت نمادین یا سمبلیک، ۶. ایجاد تصویر ذهنی در شنونده با مخاطبان و ۷. تبدیل تصور ذهنی شنونده به فکر و مرحله تعیین ارزش مجدد و دریافت مقصود گوینده (آذری، ۱۳۷۷).

به‌رغم عمر نه‌چندان دراز هنر سینما، رویکرد به مقولهٔ روان در فیلم‌ها، در حافظهٔ تاریخی جامعه امروزی نقش بسته و این موضوع بیانگر پتانسیل هنر سینما برای پژوهش در حوزهٔ روانشناسی بوده است؛ چنانکه آلفرد هیچکاک به‌عنوان پرکارترین فیلمساز در مضامین روان‌شناختی، مقولات گوناگون آسیب‌شناسی روانی، نمودهای بصری، هذیان، فتیشیسم، آزارخواهی، سوگ، مرده‌پرستی و دیگرمانندها را در آثار خود و به ویژه از زبان شخصیت‌های اصلی فیلم‌هایش، به تصویر کشیده است (آذر، ۱۳۹۸، ۲۴۲).

بر اساس آنچه گفته شد، پژوهش حاضر سه فیلم (*طناب*، *روانی*، *سرگیجه*[1]) از آثار اصلی آلفرد هیچکاک را، با هدف کشف و شناخت مقوله‌های اصلی آن‌ها و بر اساس آرای زیگموند فروید، به روش تحلیل محتوای کیفی مورد ارزیابی و سنجش قرار می‌دهد.

روش پژوهش

بر اساس پژوهش شی‌یه و شانون، رهیافت‌های موجود در زمینهٔ تحلیل محتوا به سه دسته تقسیم می‌شود: ۱. تحلیل محتوای عرفی و قراردادی، ۲. تحلیل محتوای جهت‌دار و ۳. تحلیل محتوای تلخیصی یا تجمیعی. تحلیل محتوای عرفی در پژوهش‌هایی به کار می‌رود که هدف، شرح یک پدیده است. اغلب هنگامی مناسب است که محدودیت در حوزهٔ نظری و پیشینهٔ پژوهش چشم‌گیر باشد (شی‌یه و شانون، ۲۰۰۵؛ به نقل از ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰). روش تحلیل محتوای جهت‌دار، به دلیل کامل نبودن ادبیات تحقیق در حوزهٔ مورد بررسی و یا ناشناخته بودن وجوه نظریه اصلی و نیاز به توصیف بیشتر، انتخاب می‌شود (پاتر و لوین دونرشتاین، ۱۹۹۹). هدف از این روش، معتبرساختن و گسترش دادن مفهومیِ چهارچوب نظریه و یا خود نظریه است. در روش سوم، با شناسایی و کمی کردن کلمات یا مضامین ویژهٔ موجود در متن-نمونهٔ مطالعاتی- آغاز شده و با هدف دریافت چگونگی کاربرد این کلمات در متن ادامه می‌یابد (جدول ۱).

با توجه به گذر اجمالی بر اصول و قواعد روش تحلیل محتوا و ارتباط آن با سینما و همچنین، نگاه اجمالی به حوزهٔ مطالعاتی روانشناسی هنر می‌توان روش تحلیل محتوای علمی جهت پژوهش در آثار سینمایی را از قرار زیر صورت‌بندی و ارائه کرد: ۱. طرح مسئله: بیان موضوع، چهارچوب نظری، طرح اهمیت و ضرورت پژوهش به صورت موردی یا مقایسه‌ای، ۲. طراحی سوالات پژوهش: بر اساس اهداف اصلی، ۳. تهیه و تدوین فرضیه یا فرضیات، ۴. سازماندهی تحلیل فیلم مورد پژوهش: مشخص کردن محتوای آشکار و پنهان فیلم، ۵. رمزگذاری داستان فیلم: شخصیت‌ها، ۶. تدوین قواعد شمارش و تحلیل کیفی یا کمی پیام‌های فیلم، ۷. مقوله‌بندی فیلم مورد نظر: وارد کردن کدها و رده‌های به دست آمده در پرسشنامه‌ای خلاق، ۸. استنباط از فیلم یا فیلم‌های مورد پژوهش، ۹. تجزیه و تحلیل و تفسیر دستاورد فیلمساز و ۱۰. نتیجه‌گیری و ارائه پیشنهادها (آذری،۱۳۷۷).

بر این اساس، می‌توان سه پرسش اصلی و ترسیم‌کنندهٔ نقشه پژوهش را به این شرح ارائه کرد:

الف) اصلی‌ترین واحد تحلیل محتوایی در فیلم‌های *روانی*، *سرگیجه* و *طناب* چیست؟

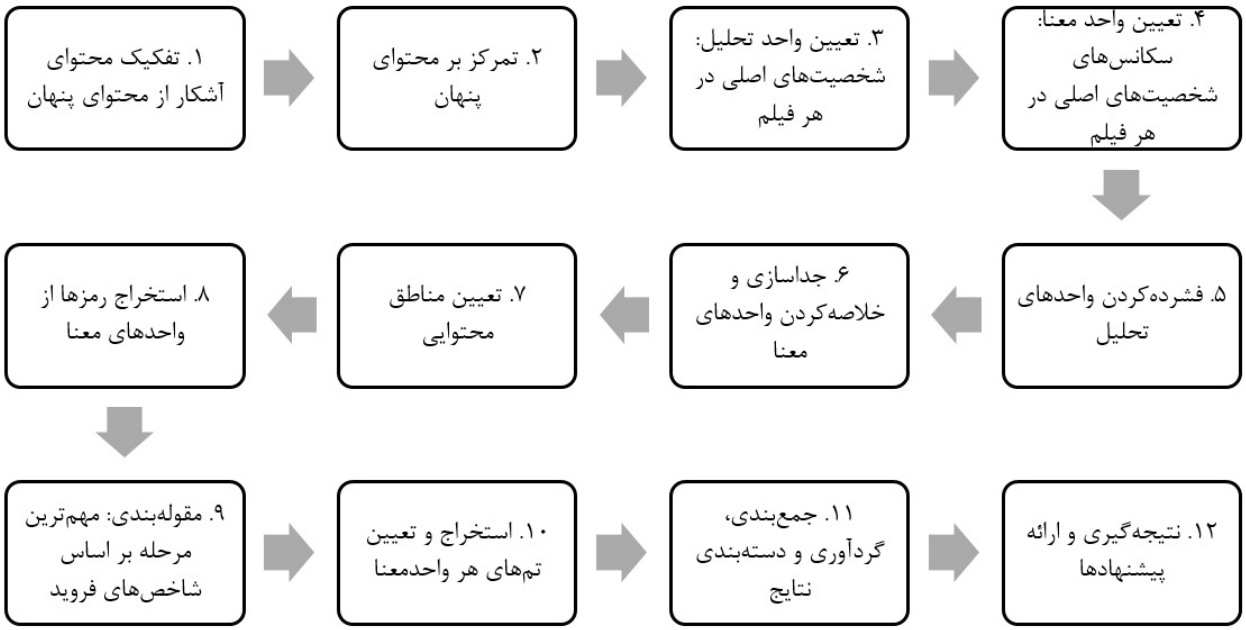
ب) مهم‌ترین واحد معنا در جریان تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های *روانی*، *سرگیجه* و *طناب* چیست؟

پ) مقوله‌های اصلی در تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های *روانی*، *سرگیجه* و *طناب* کدام است؟

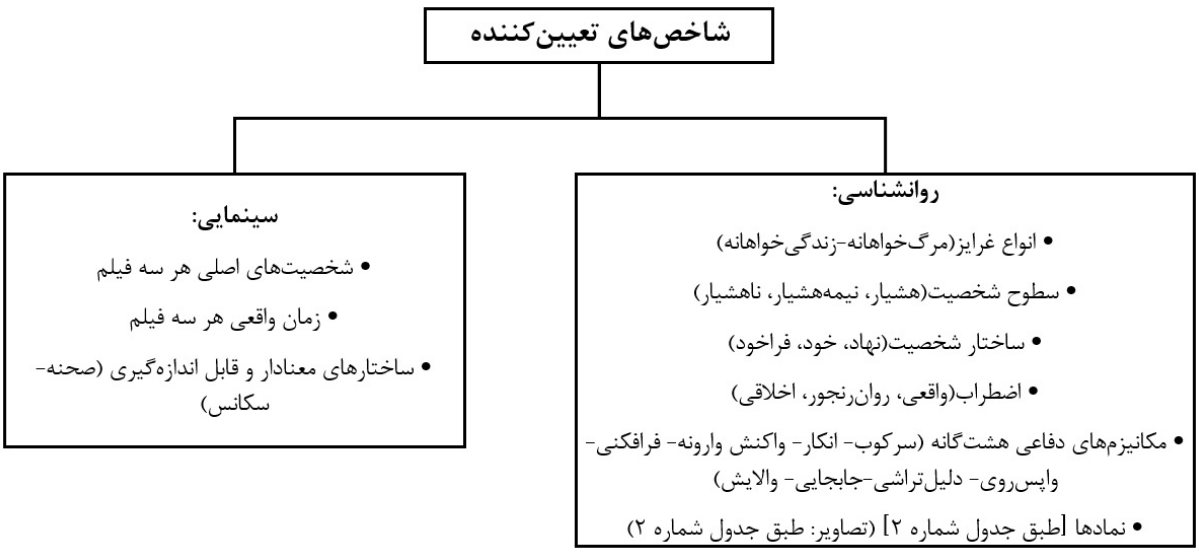
برای پاسخ به سه پرسش اصلی، مراحل دوازده‌گانهٔ تحلیل محتوا در نمودار (۱) ارائه می‌شود:

جدول ۱. اختلافات اساسی کدگذاری در سه رویکرد تحلیل محتوا. مأخذ: (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰)

نوع تحلیل محتوا	آغاز تحقیق	زمان تشخیص رمزها یا کلمات کلیدی	منشا رمزها یا کلمات کلیدی
تحلیل محتوای عرفی	مشاهده	رمزها هم‌زمان با تحلیل داده معین می‌شوند.	رمزها از داده‌ها مشتق می‌شوند.
تحلیل محتوای جهت‌دار	نظریه	رمزها هم‌زمان با تحلیل داده‌ها و یا قبل از آن‌ها مشخص می‌شوند.	رمزها از تئوری یا یافته‌های تحقیق مشتق می‌شوند.
تحلیل محتوای تلخیصی	کلمات کلیدی	کلمات کلیدی قبل و در ضمن تحلیل داده‌ها تعریف می‌شوند.	کلمات کلیدی بر اساس علاقهٔ محقق یا ادبیات تحقیق به دست می‌آیند.



نمودار ۱. فرایند اجرا و روش دوازده‌گانهٔ پژوهش.



نمودار ۲. شاخص‌های تعیین‌کننده.

با توجه به مختصات و پرسش‌های یادشده، پژوهش حاضر از منظر روش‌شناسی در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی و تحلیل موردی قرار گرفته و جامعه آماری آن را، سه فیلم *روانی*، *سرگیجه* و *طناب* ساخته آلفرد هیچکاک تشکیل می‌دهند. شیوهٔ گزینش آثار، بر پایهٔ گزینش و نزدیکی موضوعی-روایی و همچنین، دارابودن بیشترین شاخص‌های تحلیلی (واحدهای تحلیلی و معنایی- مقوله‌های اکتشافی بر اساس آرای فروید) برای سنجش روان‌شناختی استوار بوده است. با توجه به کیفی بودن تحلیل محتوا، نمونه‌گیری بر اساس پرسش‌های اصلی پژوهش و به شیوهٔ هدفمند و غیر تصادفی به انجام می‌رسد. همچنین به دلیل کیفی بودن پژوهش، مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها، واحدهای تحلیل و واحدهای معنای پنهان در سه فیلم مورد بررسی، بر اساس آرای فروید (جدول ۲) در نظریهٔ شخصیت او و در فرایندی اکتشافی به دست آمده و مورد تحلیل واقع می‌شوند. بنابراین شاخص‌های تعیین‌کنندهٔ موارد یادشده در دو دستهٔ اصلی-سینمایی و روانشناسی- قابل ارائه هستند (نمودار ۲).

در پایان بخش روش پژوهش، به معرفی و تعریف کاربردی مهم‌ترین مفاهیم و اصطلاحات مقاله حاضر پرداخته می‌شود.

تحلیل محتوا: از روش‌های اساسی مشاهدهٔ اسنادی محسوب می‌شود که به وسیلهٔ آن می‌توان متون را به معنای کلی، مورد ارزیابی و تحلیل قرار داد (آذری، ۱۳۷۷). به زعم برلسون، تحلیل محتوا نوعی تکنیک پژوهش است که برای توصیف عینی، منظم و با هدف تفسیر داده‌ها به کار می‌رود (ساروخانی، ۱۳۷۵، ۲۸۰؛ به نقل از باب‌الحوائجی، ۱۳۷۶). روش‌شناسی تحلیل محتوا پژوهشگر را قادر می‌سازد تا به تهیه، بیان و ارزیابی انتقادی از طرح پژوهش، فارغ از نتایج آن بپردازد[۲] (حق‌دوست اسکویی و دیگران، ۱۳۸۷).

جدول۲. نمادها و رویدادهای رویا و معنای روان‌کاوانهٔ نهفتهٔ آنها. مأخذ: (شولتز،۱۳۷۷، ۷۹)

نماد	تصویر
خانه یا نمای خارجی هموار	بدن مرد
خانه با برآمدگی و ایوان	بدن زن
شاه و ملکه	والدین
حیوانات کوچک	کودکان
کودکان	اندام‌های تناسلی
بازی با کودکان	استمنا
طاسی، کشیدن دندان	اختگی
اشیای کشیده(مانند تنه درختان، چتر، کراوات، مار، شمع)	اندام تناسلی مرد
فضای بسته(مانند جعبه، اجاق، قفسه، غار)	اندام تناسلی زن
بالا رفتن از پله نردبان، راندن ماشین، اسب سواری، عبور از روی پل	آمیزش جنسی
حمام کردن	تولد
اقدام به سفر	مردن
برهنه بودن در میان جمعیت	میل به مورد توجه قرار گرفتن
پرواز	میل به ستایش شدن
افتادن	میل به بازگشت به حالتی(مانند کودکی) که فرد ارضا و حمایت می‌شود

مقوله‌بندی: عبارت است از طبقه‌بندی عناصر اساسی یک مجموعه از طریق تشخیص تفاوت‌های آن‌ها و سپس، گروه‌بندی مجدد آن‌ها بر اساس معیارهای تعیین‌شدهٔ قبلی بر حسب نوع عناصر. مقوله‌ها، موضوع‌ها یا طبقاتی هستند که گروهی از عناصر را که در تحلیل محتوا، واحد ثبت نامیده می‌شوند زیر یک عنوان نوعی جمع می‌کنند. خصوصیات مشترک این عناصر علت این گردآوری بوده و در انتخاب مقوله‌ها، معیارهای مانند اصول تناسب، همگنی، باروری، عینیت، جامعیت و مانعیت را می‌توان به کار برد (فاضلی، ۱۳۷۶؛ به نقل از باب‌الحوائجی، ۱۳۷۶).

شخصیت: شخصیت در میان نظریه‌پردازان روانشناسی دارای تعاریف و مشخصات متفاوتی است. اتکینسون شخصیت را الگوهای رفتاری و شیوه‌های تفکر که نحوه سازگاری شخص را با محیط تعریف می‌کند. فروید و پیروان او شخصیت را به ویژگی‌های پایدار فرد نسبت داده و ثبات آن را در سال‌های نخست دوران کودکی می‌جویند. شولتز شخصیت را به همه خصلت‌ها-مانند اندیشه، احساسات، ادراک شخص از خود، طرز فکر- و ویژگی‌هایی اطلاق می‌کند که معرف رفتارهای یک شخص است. راجرز شخصیت را یک خویشتن سازمان‌یافته دائمی می‌داند که محور تمام تجربه‌های وجودی است (خوروش، ۱۳۹۴، ۱۹-۲۰). واژه شخصیت، برآیند دگرگونی ریشه خود در یونانی (persona) به معنی نقاب، با کاربرد ویژه بازیگران در عرصهٔ تئاتر بوده و هدف پژوهش حاضر از شخصیت، تعریفی است که حاصل دسته‌بندی دستگاه نظری فروید بوده و بر اساس آن، شخصیت محصول لیبیدو، با سه ساختار اصلی نهاد، خود و فراخود دانسته شده و دست کم به دو شیوهٔ تداعی آزاد و تحلیل رویا قابل تحلیل است. فروید در تعریف خود از شخصیت، پس از اراده تصویر از غرایز بازنمایی‌های ذهنی و تبیین مفهوم لیبیدو، ساختارهای اصلی یک شخصیت را در سه بخش نهاد، خود و فراخود صورت‌بندی می‌کند (شولتز، ۱۳۷۷، ۵۸).

این پژوهش از منظر روش‌شناسی در زمره پژوهش‌های کیفی (توصیفی_تحلیلی) بوده و تجزیه و تحلیل اطلاعات در آن، به صورت موردی و تطبیقی به انجام می‌رسد. همچنین پژوهش حاضر با دسته‌بندی نخستین از غرایز شخصیت‌های اصلی در فیلم‌های برگزیده، چگونگی کنشگری آنان در سه ساختار شخصیتی، میزان تأثیر و تاثر از لیبیدو، بر پایهٔ مفاهیم بنیادین او و بر اساس شیوهٔ روایتگری در فیلم-به مثابه روش‌های ارزیابی شخصیت- صورت‌بندی می‌شود.

پیشینه پژوهش

روانشناسی هنر در جایگاه حوزه‌ای میان‌رشته‌ای، نخستین بار با کوشش‌های تئودور لیپس[۳]، در فرایند تئوریزه‌کردن مفهوم همدلی آغاز شد (جارزومبک، ۲۰۰۰). جریان روانشناسی هنر، در بازهٔ زمانی ۱۸۸۰ تا ۱۹۵۰ با کوشش‌های روانشناسان و نظریه‌پردازان بزرگی مانند هاینریش وولفلین[۴] (در حوزهٔ معماری)، ویلهلم ورینگر[۵] (متمرکز بر هنر اکسپرسیونیست)، لو ویگوتسکی[۶] و ریچارد مولر فراینفلز[۷] ادامه یافت و پس از آن مورد استقبال بیشتری از سوی پژوهشگران هر دو حوزه-هنر و روانشناسی-قرار گرفت (مولر، ۲۰۱۳).

مطالعه ادراک و شناخت ویژگی‌های آثار هنری در تمامی گونه‌ها، ماموریت اصلی این رشته بوده و به رغم رشد و زایش آن در آلمان، به سرعت در سایر نقاط جهان از جمله اتحاد جماهیر شوروی، انگلیس، فرانسه و بالاخره ایالات متحد آمریکا گسترش یافت؛ فرایندی که در آمریکا توسط جان دیویی در بستر فلسفی و روانشناسی جای گرفت و مبنای تجدید نظرهای مهم در شیوه‌های آموزش از مهد کودک تا دانشگاه قرار گرفت (واتن میکر، ۱۹۹۳).

اما در طرف دیگر یعنی حوزه تحلیل محتوا، باس و تارنای روند تکامل روش تحلیل محتوا را در سه دسته‌بندی ارائه داده‌اند: ۱. تحلیل محتوای تفسیری (هرمنوتیک)، ۲. تحلیل محتوای تجربی (کمی) و ۳. تحلیل محتوای کیفی (پیشرفت‌های اخیر در تحلیل محتوا) (رحیم سلطانی، ۱۳۹۱).

نخستین کارهای تحلیل محتوای تجربی (یا کمی) که عمدتاً بر پایهٔ رویکردهای کمی اجرایی می‌شد، توسط روزنامه‌نگاران و از اواخر دهه ۱۹۲۰، به ویژه در میانهٔ جنگ دوم جهانی که توجه عموم به سوی روزنامه‌ها و اعلان‌ها و تبلیغات بود، مورد توجه قرار گرفت و به انجام رسید. این شیوه از تحلیل محتوا در اساس رویکردی کمی داشته و به سخن دیگر روش تحلیل بسامدی است؛ یعنی بسامد واحدهای تحلیل تفسیر می‌شود. در آغاز، اهمیت و شدت متغیرها معین شده و فرض بر آن است که هر مفهومی که در متن شدت تکرار بیشتری دارد، اهمیت بیشتری نیز خواهد داشت. هر چندکه به زعم پژوهشگرانی چون کراکائر، در سوگیری کمی محض، این روش قادر به بازنمایاندن مفاهیمی که در سطرها پنهان شده نبوده-برای مثال روابط جملات و مفاهیم و اهمیت رخدادن دو مفهوم به صورت هم‌زمان قابل اندازه‌گیری نیست- و از لحاظ روایی و اعتبار قابل اعتنا نیست اما، در صورت به کارگرفته‌شدن در جای مناسب-مثلا بررسی گرایش‌ها و تمایلات به وسایل ارتباط جمعی- کارآمد و پاسخگو خواهد

بود. حال که با اجرای آن و شمارش واحدهای تحلیل، نمی‌توان تمامی نگرش‌ها را به طور کامل اندازه‌گیری کرد (همان، ۲۷-۳۰).

پژوهشگران به دلیل کاستی‌های هر یک از این دو رویکرد در تحلیل محتوا و با هدف پوشش نقص‌های پیشین، روش سومی را طرح کردند که کیفی‌سازی پژوهش‌های کمی را طلب می‌کرد. چراکه در غیر این صورت، نتایج نمایش نامفهومی از اعداد خواهند بود. فرایندی دومرحله‌ای که نخست در آغاز پژوهش، با بیان هدف، فرمول‌بندی مسئله، تعریف مفاهیم، طراحی روش و طرح سوالات اصلی همراه بوده و بار دوم در پایان پژوهش، مطابقت نتایج با سوالات انجام گرفته و تفسیر می‌شوند. ریتسرت که از مدافعان این روش بود، در سال ۱۹۷۲ با هدف تحلیل محتوای متون بر اساس روشی قانون‌مند، علمی و دارای اعتبار و روایی، مدل کاملی از این نوع تحلیل محتوا ارائه داد که در تصویر زیر (نمودار ۳) نشان داده شده است (باس و تارنای، ۱۹۹۹).

تحلیل محتوا در حوزهٔ سینمای جهان دارای پیشینه‌ای نزدیک به ۸۰ سال بوده و اجرای آن در سینما نیازمند توجه به سه عامل کارگردان، پیام و مخاطب است. تحلیل‌گران محتوای آثار سینمایی هم‌زمان با انگاشت سینما به مثابه یک رسانه، می‌کوشند محتوای اصلی داستان فیلم را مشخص کرده و با اتکا به روش‌های آماری، ضریب اعتماد و روایی پژوهش خود را به صورت فزاینده ارتقا دهند (آذری، ۱۳۷۷).

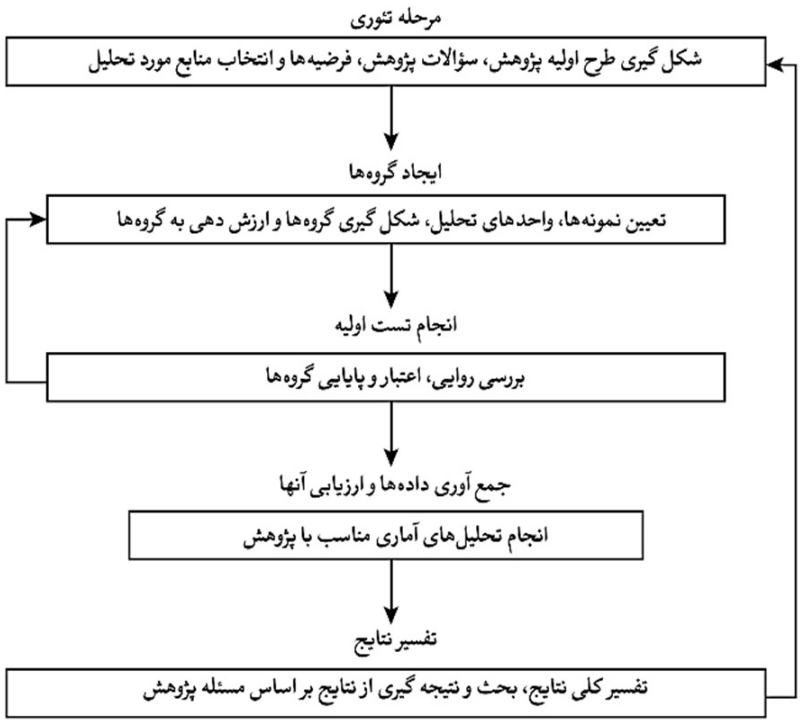
اصول فراگیری، طرد متقابل و استقلال، بیشترین کاربرد را در تحلیل محتوای یک اثر سینمایی داشته و به تبع این کاربرد اولیه، نقاط قوت و ضعفی را نیز به دنبال خواهد داشت. بنابر چهارچوب اصلی ارائه شده از سوی پژوهشگران و نظریه‌پردازان حوزهٔ تحلیل محتوا در سینما، ۱۰ مرحلهٔ اصلی برای این روش پیشنهاد شده که با روش‌های تحلیل دیگر دارای نقاط اشتراک و افتراق است.

پژوهشگران عنوان دیگری به تحلیل محتوا در سینما داده‌اند و آن، پرسشنامهٔ معکوس است؛ دلیل این نامگذاری وجود پاسخ‌های آماده - و البته پنهان و آشکار - در قالب محتوای فیلم بوده که در فرایندهای تحلیل، رمزگشایی و کدخوانی می‌شوند. اعتبار تحلیل محتوای یک اثر سینمایی بر اساس میزان دقت و معیارهایی است که در راه سنجش فیلم مورد بررسی و تحلیل محتوای آن، توسط تحلیل‌گران به کار گرفته و اجرایی می‌شود. منظور از روایی در تحلیل محتوای سینمایی، این است که آیا ابزار سنجش دارای ویژگی تکرارپذیری برای فیلم (های) مورد بررسی هست یا نه. یعنی در صورت آزمون و تکرار عملیات تحلیل محتوایی آن فیلم، می‌توان به نتایج مشابه رسید یا خیر (همانجا).

تمرکز اصلی تحلیل محتوا در سینما بر چگونگی انتقال معنا و فرایندهای آن است. چنانکه اختیار در پژوهش خود اذعان می‌دارد، انتقال معنی دارای هفت مرحلهٔ اساسی است:

۱. فکر (در سر گوینده)؛
۲. تبدیل فکر به تصور ذهنی از راه دستگاه تعیین ارزش گوینده؛
۳. تبدیل تصور ذهنی به نماد (شنیداری یا دیداری)؛
۴. دریافت پیام (در انواع آن)؛
۵. تبدیل مجدد پیام به نماد (از صورت عینی یا فیزیکی به صورت نمادین یا سمبلیک)؛
۶. ایجاد تصور ذهنی در شنونده یا مخاطب (در معنای عام)؛
۷. تبدیل تصور ذهنی شنونده یا مخاطب به فکر و مرحلهٔ تایید ارزش مجدد و دریافت مقصود گوینده (اختیار، ۱۳۴۸، ۹۷).

هرچند که مراحل هفت‌گانهٔ یادشده توسط گروه‌های مختلف علمی - از روان‌شناسان گرفته تا نشانه‌معناشناسان- با هدف انتقال بهتر پیام به مخاطب و درک هرچه بهتر آن به کارگرفته و آزموده می‌شود، اما باید در



نمودار ۳. مدل روش کیفی-کمی تحلیل محتوا از ریتسرت. مأخذ: (رحیم سلطانی، ۱۳۹۱)

ذکر و به یاد سپاری یک نکته تامل کرد و آن، یک به یک نبودن نسبت‌ها و مناسبات رایج در این فرایند است. یعنی امکان رسیدن پیام به صورت تام و تمام و تغییرنیافته از فرستنده-در اینجا فیلم و سینما- به گیرنده-در اینجا مخاطب فیلم و سینما- وجود نداشته و می‌باید با آگاهی به این امر به تحلیل محتوای یک اثر سینمایی پرداخت.

در پایان این بخش لازم است به شماری از پژوهش‌های مشابه با پژوهش حاضر که در ایران به انجام رسیده است نیز اشاره کرد؛ در «تحلیل محتوای ارتباطات غیر کلامی در بین کمدین های سینمای صامت کلاسیک هالیوود» (آذری و فرهنگی، در شماره ۲۵ مجله *هنرهای زیبا*، ۱۳۸۵)، با اتکا به روش تحلیل محتوا در گستره مطالعات رسانه‌ای و رویکرد نشانه‌شناختی، حرکات و نمودهای غیرکلامی ارتباطی-مانند حرکات بدن، اشاره‌ها، نگاه‌ها و رفتارها- مورد تحلیل قرار گرفته است. «تحلیل محتوای کیفی فیلم جوکر با رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی» (دانش‌ناری و حسینی، در شماره ۲۹ مجله *جهانی رسانه*، ۱۳۹۹)، پژوهش دیگری است که از منظر جرم‌شناسی فرهنگی، به تحلیل محتوای کیفی یک اثر سینمایی پرداخته و به دلیل شباهت ساختاری (در روش‌شناسی) و محتوایی (فیلم)، بیشترین نزدیکی را با پژوهش حاضر دارد. روش تحلیل محتوا در مقاله‌ای دیگر با عنوان «شیوه بازنمایی جنسیت در سینمای ایران» (گردفرامرزی و رحمتی، در شماره ۱۰ فصلنامه *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۳۸۶) البته با رویکرد جامعه‌شناسانه و کمی، مورد استفاده قرار گرفته است. «بررسی جایگاه اجتماعی زن در آثار فیلمسازان زن و مرد (کافه ترانزیت و زیر پوست شهر)» عنوان پژوهش مشابه دیگری است (دادگران و جلیلیان، در شماره ۶ فصلنامه *مطالعات رسانه‌ای*، ۱۳۹۰) که با رویکرد جامعه‌شناسانه و تمرکز بر دو فیلم از سینمای ایران، بازنمایی موقعیت اجتماعی زنان را مورد تحلیل محتوایی قرار داده است.

با اتکا به پیشینه و ادبیات ارائه‌شده، می‌توان گفت پژوهش‌های انجام‌شده پارسی که عمدتاً در قالب مقاله منتشر شده‌اند، دارای مشابهت ساختاری و روش‌شناختی هستند. به عبارت دیگر، به کارگیری رویکرد تحلیل محتوا - فارغ از محتوای مورد بررسی- به لحاظ روش‌شناختی امکان فهم روشمند را در حوزه های مختلف محتوایی فراهم ساخته است. اما وجه اصلی افتراق و ممیز پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌های یادشده، تمرکز بر رویکرد کیفی و الگوی نظری است. چنانکه پیش‌تر بیان شد، نزدیکی و هم‌سویی دو گستره نظری - روانشناسی و هنر- در پژوهش‌های داخلی به ندرت دیده شده و در مقایسه با رویکرد اتخاذشده در این پژوهش، عمدتاً جنبه‌های اجتماعی مورد اقبال بیشتری قرار گرفته‌اند. همچنین، هم‌سویی رویکرد روان‌شناختی در تحلیل محتوای آثار سینمایی، وجه متمایز دیگری را نیز جلوه‌گر ساخته و آن، هم‌سویی ماهوی فرایند خلق اثر هنری و فرایندهای شناختی در دو حوزه یادشده (هنر سینما و روانشناسی) است؛ تمرکز بر مفهوم شخصیت در جایگاه ستون روایت سینمایی و ادراک شناخت روان انسان، وجه بسیار مهم و قابل تاملی است که پژوهش حاضر سعی در اجرایی کردن آن دارد. با توجه به دو نکته یادشده، می‌توان پژوهش حاضر را دارای وجوه نوآورانه و متمایز ساختاری و محتوایی، در قیاس با پژوهش‌های هم‌سو و مشابه خود در زبان پارسی دانست.

تحلیل محتوای کیفی آثار هیچکاک

در بخش تحلیل محتوای کیفی آثار هیچکاک، تجزیه و تحلیل محتوای پنهان موارد مطالعاتی، در سه مرحلهٔ اصلی، بر اساس یافته‌های پژوهش در فرایند ده‌گانهٔ تحلیل محتوای کیفی و الگوی تحلیل رویا در فرایند ارزیابی (تحلیل رویا) نظریهٔ فروید به انجام می‌رسد و لازمه آن، تعریف سه گام کلیدی در آن است: ۱. مقوله‌بندی (شامل: فراگیری [تضمین می‌کند که هر بازیگر سینمایی که در یک فیلم مورد بررسی ایفای نقش می‌کند، در جایگاه یک واحد معین مورد تحلیل قرار گرفته و در مقوله مربوط به خود گنجانده می‌شود]، ۲. طرد متقابل [تضمین می‌کند که هیچ یک از واحدهای مورد تحلیل مانند شخصیت اصلی فیلم، در بیش از یک مقوله قرار نگیرد.] و ۳. استقلال [به معنی آن است که هر مقوله‌ای، هویت مشخص و جداگانه داشته و ارزش آن از ارزش دیگر مقوله‌ها جداست.])

همچنین، مهم‌ترین مراحل در فرایند تحلیل سه فیلم مورد بررسی عبارت‌اند از: سازماندهی فیلم بر اساس مقوله‌بندی (تعیین و تعریف مقوله‌ها طبق اهداف فرعی و بهره‌گیری از گفتمان‌های نشانه‌شناسانه) - رمزگذاری داستان فیلم (انگاشت شخصیت‌های اصلی و بازیگران فرعی در جایگاه واحدهای تحلیل، رتبه‌بندی و رمزگذاری آنها) - قواعد شمارش و تحلیل کیفی و کمی فیلم (برپایهٔ فراوانی شاخص‌های روانشناسانه، جداول قراردادی ویژگی‌های شخصیت‌ها و زمانبندی فیلم) - طبقه‌بندی نهایی مقوله‌ها (دسته‌بندی کدها و رده‌های به دست آمده برای صورت‌دادن به فرهنگ محتوایی هر فیلم) - استنباط از فیلم‌های مورد پژوهش (قطب‌های محتوایی حاصل از مراحل پیشین به صورت منفک یا مجزا و گروهی، به شیوهٔ مقایسه‌ای مورد سنجش از نظر اعتبار و روایی قرار خواهند گرفت) - تجزیه و تحلیل محتوای اصلی فیلم‌ها و تفسیر فیلم‌ساز (حساس‌ترین مرحله در فرایند تحلیلی پژوهش حاضر بوده و در آن برآیند اندیشه فیلمساز بر پایهٔ داده‌ها و طبقه‌بندی‌های انجام شده به دست خواهد آمد).

الف) فرایند توصیفی تحلیل

در فرایند توصیفی به ترتیب به تعریف واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، درج مشخصات و تعدد حضور و غیاب آنها، تعریف و تعیین مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها و نهایتا، رمزگذاری برای مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها به تفکیک هر فیلم پرداخته می‌شود. نکتهٔ بسیار مهم در انتخاب و تعریف مفاهیم راهبردی و کاربردی در فرایند تحلیل محتوای پژوهش حاضر، تفکیک متون مورد بررسی یا فیلم‌های مورد مطالعه است؛ توجه به نوع موارد مطالعاتی و چگونگی ساخت و پرداخت مفاهیم کاربردی برای تحلیل محتوا در سینما، لازمهٔ همراهی با فرایند ساخته‌شده در این پژوهش بوده و متفاوت‌بودن نوع یا فرایند گزینش مفاهیم و مابه‌ازاهای آن‌ها با متون مکتوب که در پژوهش‌های دیگر تحلیل محتوا مورد بررسی قرار می‌گیرند، اجتناب ناپذیر است.

واحد تحلیل در جایگاه نخستین گام از فرایند تحلیل محتوای سه فیلم هیچکاک، دست کم به سه معنای هم‌سو قابل درک است؛ مقداری از فضایی که به یک موضوع(تحلیل محتوا) یا عمل تحت مطالعه(کنشگری شخصیت‌های اصلی) اختصاص یافته، بخش‌هایی از متن(در اینجا فیلم) که از دیگر بخش‌های فیلم جدا شده و سپس رمزگذاری می‌شود و نهایتا، هر عبارتی که در نسخهٔ مورد مطالعهٔ ما(در اینجا سه فیلم *روانی*، *سرگیجه* و *طناب*) وجود داشته و می‌تواند در جایگاه یک واحد تحلیل قرار گیرد (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰).

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳

با توجه به سه تعریف یا ملاک سنجش واحد تحلیل، شخصیت‌های اصلی هر یک از سه فیلم یادشده، دارای قابلیت لازم و کافی برای قرارگیری در جایگاه واحد تحلیل یک پژوهش تحلیل محتوا هستند. چراکه شخصیت‌های اصلی علاوه بر تمرکز و تفکیک بالقوه و بالفعل در ساحت سینمایی یا روایی اثر هنری، وحدت رویه‌ای برای اعتبار و سنجش عملکرد در فرایند تحلیل را فراهم کرده و به همین دلیل، اعتبار یا پایایی پژوهش را تضمین می‌کنند. همچنین شخصیت اصلی در جایگاه یکی از عناصر اصلی سینما، امکان تحلیل دوسویه و موازی سینمایی و روان‌شناختی را فراهم ساخته و با چهارچوب نظری پژوهش حاضر-یعنی نظریهٔ شخصیت فروید-نیز همخوانی دارد. بنابراین واحد تحلیل در پژوهش حاضر شخصیت اصلی حاضر در هر یک از فیلم‌ها در نظر گرفته شده و نقطهٔ آغاز تحلیل محتوایی نمونه‌های مطالعاتی را معین می‌کند. بر این اساس واحدهای تحلیل در هر یک از فیلم‌های مورد بررسی به ترتیب عبارت‌اند از: اسکاتی فرگوسن در فیلم *سرگیجه* (تصویر ۱)، نورمن بیتس در فیلم *روانی* (تصویر ۲) و روپرت کدل در فیلم *طناب* (تصویر ۳).

گام دوم، تعیین واحد معنا است. تعابیر و معانی واحد معنا در پژوهش‌های گوناگون حوزهٔ تحلیل محتوای کیفی، مختلف بوده و بر اساس مورد مطالعاتی تعریف می‌شود؛ واحد معنا عبارت است از مجموعه‌ای از واژگان-در معنای کلی و در صورت انگاشت یک متن مکتوب در جایگاه مورد مطالعاتی- یا جمله‌ها که بتوان ارتباطی از معانی مشابه و یکسان را در آن‌ها یافت و بر اساس این معنای مشابه آن‌ها را تقسیم‌بندی کرد. (همان‌جا) چنانکه گفته شد، این تقسیم‌بندی می‌تواند نام‌های متفاوتی از قبیل واحد تحلیل، واحد رمزگذاری، واحد ایده، واحد لفظی، واژه یا عبارت کلیدی داشته و در صورت سینمایی خود در پژوهش حاضر، با عنوان سکانس خوانده شود. به تعبیر ساده‌تر، سکانس در فیلم دربردارندهٔ کلمه، جمله، عبارت‌ها یا پاراگراف‌هایی است که در جنبه‌هایی از زمینه یا محتوای دیگرمانندهای خود-یعنی دیگر سکانس‌های فیلم- همانند سایر واحدهای معنا در یک متن مکتوب، عمل می‌کند. سکانس در یک فیلم، همانند یک واحد معنا در دیگر تولیدات انسانی عمل کرده و به دلیل ماهیت بنیادین خود، یعنی دارابودن وحدت‌های بنیادین سینمایی- وحدت زمان، وحدت کنش، وحدت موضوع- وجه تسمیه دوچندان برای خوانده شدن با عنوان واحد معنا دارا است. بر این اساس و با اتکا به نقش، ویژگی‌های اصلی و اساسی سکانس‌ها در یک فیلم، واحد معنا در پژوهش حاضر و فیلم‌های مورد بررسی سکانس‌ها هستند. اما از آنجایی که یک فیلم متشکل از سکانس‌های گوناگون و پرشمار بوده و لازمهٔ روش تحلیل محتوای کیفی، وجود واحد تحلیل متمایز و مشخص- در پژوهش حاضر شخصیت اصلی در فیلم‌ها- است و همچنین، پایگاه نظری این پژوهش بر آرای فروید در نظریهٔ شخصیت‌شناسی استوار شده، بنابراین می‌باید همخوانی قابل پذیرشی در فرایند گزینش واحد معنا لحاظ شود تا به اعتبار تحلیل، در فرایند اعتبارسنجی یا انجام دوبارهٔ آن خللی وارد نشود. از این رو در اینجا سکانس‌هایی را ملاک و در جایگاه واحد معنا قرار می‌دهد که شخصیت‌های اصلی هر یک از سه فیلم مورد بررسی، در آن‌ها به صورت مشخص حضور داشته و در پیش‌برندگی فیلم، تأثیرگذار ارزیابی می‌شوند. بر این اساس، سکانس‌ها یا واحدهای معنای هر یک از سه فیلم مورد بررسی عبارت‌اند از:

تصویر ۱. اسکاتی فرگوسن در فیلم *سرگیجه*.

تصویر ۲. نورمن بیتس در فیلم *روانی*.

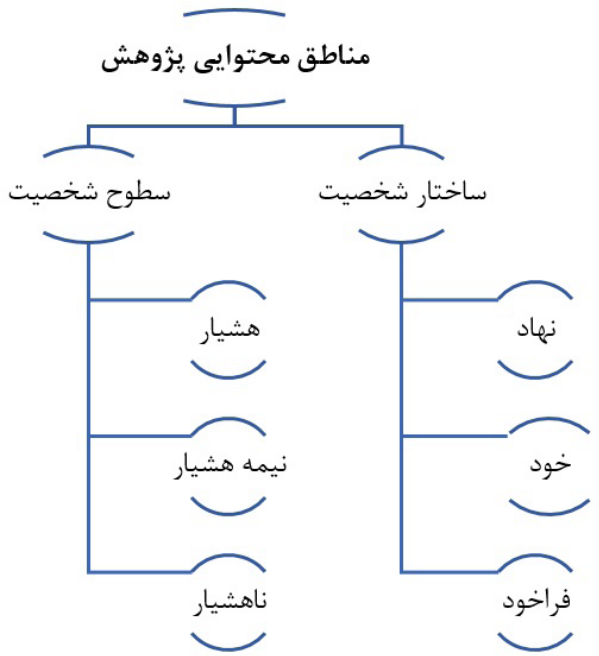
تصویر ۳. روپرت کدل در فیلم *طناب*.

- **تعداد واحدهای معنا** (تعداد سکانس‌ها) در فیلم *روانی*: ۱۲ سکانس. مدت کل فیلم (۱۰۹ دقیقه)
- **تعداد واحدهای معنا** (تعداد سکانس‌ها) در فیلم *سرگیجه*: ۲۰ سکانس. مدت کل فیلم (۱۲۸)
- **تعداد واحدهای معنا** (تعداد سکانس‌ها) در فیلم *طناب*: ۷ سکانس. مدت کل فیلم (۸۰ دقیقه)

یکی از مباحث اصلی پیش از رمزگذاری، بحث دربارهٔ چگونگی کوتاه‌کردن مطالب در واحدهای معنا-به صورت عمومی- است که در قالب مفاهیم سه‌گانهٔ «ساده‌سازی»، «تلخیص» و «انتزاع» یا «فشردگی» تبلور می‌یابد. منظور از ساده‌سازی اشاره به کاهش اندازه بدون اشاره به کیفیت موضوع-در واحد معنا یا وابسته به آن- است. تلخیص، با کیفیت خلاصه‌شدهٔ واحد معنا در ارتباط بوده و گاه در همپوشانی با دو مفهوم دیگر (یعنی ساده‌سازی و فشردگی) به منزلهٔ مرحله‌ای مازاد دیده و خوانده می‌شود. مرحلهٔ سوم یا فشردگی/انتزاع، چنانکه از عنوان آن بر می‌آید با حفظ هستهٔ اصلی معنایی در متن، به فرایند مختصرکردن یا به زبان بهتر، انتزاع کردن اشاره دارد؛ فرایندی که در آن متن-در اینجا فیلم- به صورت مجزا یا تفکیک‌شدنی درآمده، با متن‌های منتزع یا فشردهٔ هم‌معنا جمع شده و درون دسته‌ای بزرگ‌تر با عنوان مجموعه قرار می‌گیرند. این مجموعه، زمینه‌ساز پدیداری رمزها خواهد بود.

بنابرآنچه گفته شد، ویژگی‌های ساده‌سازی، تلخیص و انتزاع از ویژگی‌های ماهوی و ساختاری واحدهای معنا در پژوهش حاضر است؛ چرا که هر سکانس در هر یک از سه فیلم مورد بررسی، بر اساس یک ویژگی ممیز یعنی حضور شخصیت اصلی فیلم در آن گزینش شده، بر پایهٔ موضوع و وحدت موضوعی خود از دیگر سکانس‌های آن فیلم منتزع و در نهایت، به سبب خوشه یا منطقهٔ محتوایی خود، در مرحلهٔ بعد پژوهش، خلاصه و فشرده خواهد شد.

منظور از خوشه[8] یا منطقه محتوایی[9]، اشاره به بخش‌هایی از فیلم یا متن مورد بررسی است که بر اساس مشاهده یا یک نظریه در فرایند تحلیل محتوا به دست آمده است. با توجه به اتکای پژوهش حاضر بر نظریهٔ شخصیت فروید و اتکای آن بر گسترهٔ موضوعی-که مشخصهٔ اصلی یک منطقهٔ محتوایی است- دو منطقهٔ محتوایی (نمودار ۴) در فرایند تحلیل پیش رو، قابل دریافت است: منطقهٔ محتوایی حاصل از سطوح شخصیت فروید یعنی هشیار[10]، نیمه هشیار[11] و ناهشیار[12] (به اختصار منطقه یکم) و



نمودار ۴. مناطق محتوایی پژوهش.

منطقهٔ محتوایی حاصل از ساختار شخصیت فروید، یعنی نهاد[13]، خود[14] و فراخود[15] (به اختصار منطقه دوم).

فروید در نظریهٔ شخصیت خود، دسته‌بندی سه‌گانه‌ای از سطوح شخصیت ارائه داده که نخستین بخش آن را هشیار می‌نامد. سطح هشیار دربرگیرندهٔ تمام احساس‌ها و تجربیاتی است که ما-و در اینجا- شخصیت اصلی فیلم، در هر لحظهٔ معین از آن‌ها آگاه است. از نظر فروید هشیار را جنبهٔ محدود شخصیت دانسته چراکه تنها بخش کوچکی از احساسات و خاطرات در هر لحظه از آگاهی هشیار وجود دارد. در تعبیر آشنای فروید از ذهن انسان به کوه یخ، هشیار به نوک قله کوه مانند شده و ویژگی آن، عیان کردن کم‌ترین میزان از تمامیت یک شخصیت است (فروید، ۱۳۸۹، ۱۶). به همین دلیل در ارزیابی شخصیت فیلم‌های مورد بررسی در این پژوهش، کم‌ترین تمرکز بر بخش هشیار شخصیتها-یا واحدهای تحلیل- بوده و چگونگی بروز آشکار آن در واحدهای معنا - یا سکانس‌های حضور او - مورد تحلیل قرار نخواهد گرفت.

اما سطح دوم تقسیم‌بندی او، بخش به مراتب بزرگ‌تر و ناپیدایی است با عنوان ناهشیار که واحدهای تحلیل پژوهش حاضر (یعنی شخصیت‌های اصلی) بخش اصلی کنشگری خود را در طول فیلم بر اساس محتویات آن که پنهان است به انجام می‌رسانند؛ جایگاهی حیاتی و بسیار مهم، در اعماق وسیع، ناپیدا و پنهان که مخزن غرایز نیز بوده و هادی رفتار ما (و شخصیت‌های اصلی در فیلم‌ها) است. در این بخش نیروی سوق‌دهندهٔ اصلی در پس تمام رفتارها و کنشگری‌های شخصیت وجود داشته و به تعبیر فروید، از آن به مخزن نیروهایی تعبیر می‌شود که قادر به دیدن و کنترل آن‌ها نیستیم (کوهن، ۱۳۹۰، ۶۶). بنابراین، جایگاه اصلی و مهم‌ترین منطقهٔ محتوایی واحدهای تحلیل و واحدهای معنای پژوهش در سطح ناهشیار می‌شود.

فروید در میانهٔ سطح هشیار و ناهشیار شخصیت، سطحی میانی با عنوان نیمه‌هشیار تعریف کرده که مخزن خاطرات، ادراک و افکاری است و امکان فراخوانی آن به سطح هشیار از سوی شخصیت و در سطح هشیار و به صورت فوری فراهم نیست. اما می‌توان با فراخواندنی که در فرایندی آسان به انجام می‌رسد، سطح نیمه‌هشیار را نیز به سطح هشیار تبدیل کرد (گوئرین، ۲۰۰۴؛ به نقل از بیات، ۱۳۹۹، ۴۱). در تحلیل واحدهای تحلیل و واحدهای معنای پژوهش حاضر، فصل ممیز و دومین جایگاه کاربرد مقوله‌های تحلیل این سطح است. هرچند که توان کاربردی آن با توجه به فرایند رمزگذاری و در بخش نتیجه‌گیری قابل ارزیابی و ارائه خواهد بود.

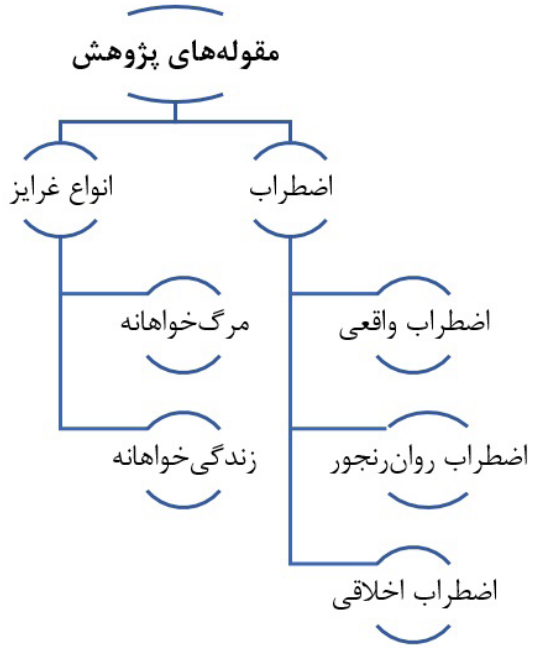
با توجه به آنچه از توصیف منطقهٔ یکم محتوایی ارائه شد، تمرکز بخش تحلیل در سطح ناهشیار و نیمه‌هشیار واحدهای تحلیل در هر سه فیلم بوده که بر پایهٔ مقوله‌های رمزگذاری‌شونده، میزان و توان تحلیل این منطقه مورد سنجش قرار خواهد گرفت.

نخستین بخش از ساختار سه‌گانهٔ آناتومی شخصیت در نظریه فروید، نهاد است. نهاد در منطقهٔ یکم محتوایی-و در سطح ناهشیار- قرار گرفته و به تعبیر فروید، با مفهوم ناهشیار مطابقت دارد، هرچند که دو بخش دیگر-خود و فرتخود- نیز دارای جنبه‌های ناهشیار هستند. نهاد مخزن غرایز و لیبیدو - انرژی روانی که غرایز آشکار می‌کنند[16]- است (فروید، ۲۰۱۶). نهاد به تعبیری ساختار و تمامیتِ قدرتمند شخصیت است

چراکه تمامی انرژی دو ساختار دیگر را تامین می‌کند. به دلیل ایفاگری نقش مخزن برای غرایز، مستقیما با ارضای نیازهای بدن ارتباط داشته و از طریق این ارتباط، برای کاهش تنش حاصل از میل به نیازها، برای افزایش دادن لذت و اجتناب از درد فعالیت می‌کند. بر این اساس، نهاد طبق اصل لذت[۱۷] فروید فعالیت کرده و همچون نوزادی ناتوان از یافتن خوراک، به تنها راه ممکن متوسل شده و آن، عمل بازتابی یا کامرواسازی توهمی یا تجربهٔ خیالپردازی است که از آن به تفکر طبق فرایند نخستین[۱۸] یاد می‌شود. با توجه به این ویژگی‌ها، صفات خودخواه، لذت‌جو، ابتدایی، غیراخلاقی، سمج، ناشکیبا مشخصه‌های آن بوده و مهم‌ترین عامل در تعیین مقوله‌های این پژوهش است. افزون بر توصیفات ارائه شده از نهاد، ویژگی دیگر آن است که به واسطهٔ ناآگاهی از واقعیت، همسانی و مطابقت تام و تمامی برای تحلیل محتوای پنهان - یا دانسته نشده - برای پژوهش حاضر فراهم ساخته است چراکه نهاد از واقعیت - یعنی محتوای آشکار - ناآگاه بوده و این ناآگاهی به معنای پنهان بودن واقعیتی دیگر یا واقعیت ناپیدای قابل کشف - به واسطهٔ پژوهش حاضر یا پژوهش‌هایی اینچنین - است. مهم‌ترین کارکرد نهاد در این تحلیل، ارائهٔ مقوله، زیرمقوله و کدهای اصلی و مؤثر در فرایند تحلیل محتوای پنهان بوده که در برآیند خود، انواع غرایز را در جایگاه مقولهٔ برگرفته شده از نظریه فروید تثبیت کرده و زیرمجموعه‌های آن را با عنوان زیرمقوله و راهنمای رمزگذاری نهایی به دست می‌دهد.

فروید در توصیف دومین ساختار پیشنهادی خود از آناتومی شخصیت که از آن به خود تعبیر می‌کند، از توانایی‌های بزرگسالان برای ارضاکردن نیازهای خود یاد کرده و به این توانایی‌ها تفکر طبق فرایند ثانوی[۱۹] اطلاق می‌کند. ویژگی‌های یادشده که می‌توان آن‌ها را به صورت عقل یا خردمندی خلاصه کرد، در این دمین ساختار یعنی خود وجود دارد. خود، ارباب منطقی شخصیت است. کاهش تنش و نه ممانعت از آنها، هدف اصلی آن بوده و بر خلاف نهاد، از واقعیت آگاه است (همان، ۱۰۲). به همین سبب فرایند کاری خود شبیه به فرایند تحلیل محتوای پنهان یا روش پژوهش حاضر است؛ می‌کوشد تا با کاهش تیرگی‌های نهاد از واحدهای تحلیل پژوهش - یعنی سه شخصیت اصلی فیلم - ابهام‌زدایی کرده و در فهم ابعاد پنهان آن‌ها که در واحدهای معنا - یعنی سکانس‌های برگزیده هر سه فیلم - حضور آشکار دارند، مقوله‌های تحلیل (نمودار ۵) را برای پژوهشگر مهیا سازد. خود همچنین، تصمیم‌گیرندهٔ چگونگی و زمان ارضای غرایز شخصیت‌های اصلی مورد بررسی بوده و به محض اتخاذ تصمیم از سوی هر یک از سه شخصیت اصلی، خود را به بیننده و تحلیلگر می‌نمایاند. نیز، زمان‌ها، مکان‌ها، اشیای مناسب و جامعه‌پسندی رانه‌ها - یا به تعبیر دیگر تکانه‌ها - را تعیین می‌کند.

خود بر طبق اصل واقعیت[۲۰] - که با اصل هادی نهاد یعنی اصل لذت مغایرت دارد -، تکانه‌های نهاد را کنترل می‌کند و همچون یک سوارکار، می‌کوشد بر اسب (نهاد) مهار زند. اما این به معنا جدایی ماهوی خود از نهاد نیست؛ خود همواره با نهاد در حال پاسخگویی به نهاد بوده و انرژی خود را از آن می‌گیرد. بنابراین، وابستگی واحدهای تحلیل پژوهش به محتوای پنهان آنها، اصل قابل تامل در تبیین مقوله‌ها و زیرمقوله‌های وابسته به غرایز است که بر نهاد استوارند و توسط خود، مدیریت می‌شوند (فروید، ۱۹۸۹).



نمودار ۵. مقوله‌ها و زیرمقوله‌های پژوهش.

پارهٔ سوم ساختار پیشنهادی فروید، بنگاه خود را در کودکی شخصیت انگاشته و آن را برآیند احکام و عقاید قدرتمندی می‌داند که عمدتاً ناشی از منطقهٔ محتوایی ناهشیار بوده و فراخود خوانده می‌شود. در بررسی شخصیت‌های اصلی هر سه فیلم، فراخود مربوط به داستان فیلم و نه روایت فیلمنامه است؛ به سخن دیگر، پلات یا روایت علت و معلولی هر فیلم با داستان آن فیلم تفاوت داشته و بر اساس رویکرد و نگاه کارگردان و نویسندهٔ آن فیلم رقم می‌خورد. بنابراین در صورت رجوع شخصیت‌ها به دوران کودکی در هر لحظه از فیلم و به هر روشی، واحد تحلیل ما - یعنی شخصیت اصلی - به فراخود و به تمامیتی خودساخته و منتج از احکام و عقاید تعلیمی در دوران کودکی بازگشت خواهد داشت. بنگاه و جایگاه عقاید درست و غلط ما - و تمام شخصیت‌های اصلی مورد مطالعه در هر پژوهش دیگری با مشخصات مشابه - که در زبان روزمره به آن وجدان می‌گویند، در ۵ یا ۶ سالگی او رقم می‌خورد. دو قسمت اصلی فراخود، عبارت‌اند از وجدان[۲۱] و خودِ آرمانی[۲۲] که به ترتیب از رفتارهای منجر به تنبیه و رفتارهای منجر به تحسین کودکان تشکیل می‌شوند و پس از مدتی به صورت ناهشیار، رفتارهای اشخاص را جهت داده و به احساس گناه یا شرم ختم می‌شوند. فراخود، فراتر از نهاد و فراتر از خود، برای اجرای آنچه قواعد اخلاقی تثبیت شده می‌توان خواند، عمل کرده و هیچ سازشی را پذیرا نیست؛ بنابراین، تمامی کنش‌های شخصیت‌های اصلی در هر فیلم که از نهاد و خود مایه نگیرند را می‌توان به این بخش از آناتومی شخصیت نسبت داد. نکتهٔ حائز اهمیت در این ویژگی مشترک میان فراخود و نهاد نهفته است که هیچ یک از آن‌ها از خواست و ارضای خود فروگذار نبوده و خود - در جایگاه میانجی و میاندار - این تلاطمات همیشگی، مجبور به واکنشی می‌شود که زمینهٔ دومین مقولهٔ پیشنهادی پژوهش را فراهم ساخته و سبب پیدایش تلاطمی مدام و پیوسته برای شخصیت اصلی در طول حیات او می‌شود. مفهوم و وجودی که هستی خود را به چالش کشیده و با بیرون کشیدن محتوای پنهان شخصیت و پافشاری بر خود

برای ایجاد تعادل میان خواست‌ها و امیال، هر دو منطقهٔ محتوایی را از تعادل خارج می‌سازد؛ مفهومی که فروید آن را جزء مهم نظریه شخصیت خود ساخت و از آن به اضطراب یاد کرد.

از دید فروید، اضطراب که می‌توان آن را به ترسی بی‌دلیل تشبیه کرد، اساس ایجاد رفتار روان‌رنجور و روان‌پریش است. در صورت ناتوانی از مقابله و مواجهه با آن، آسیب‌زا خوانده می‌شود. اضطراب انواعی داشته که به اختصار توصیف می‌شوند. یکمین نوع، اضطراب واقعی[۲۳] یا عینی بوده که دو نوع دیگر از آن ناشی می‌شود. ترس از خطرات ملموس در زندگی عملی، تعریف اضطراب واقعی است. دومین نوع، اضطراب روان‌رنجور[۲۴] است که در کودکی ریشه داشته و در تعارض بین ارضای غریزی و واقعیت؛ کودک برای ارضای میل خود با ترس از تنبیه مواجه شده و از آنچه برآیند ارضای خود ادراک می‌کند، دچار اضطراب می‌شود، اضطرابی که در واقعیت قرار دارد اما واکنش و ترسی درونی را بر شخصیت مستولی می‌کند. بر این اساس، در صورت بروز اضطرابی اینچنین در واحدهای تحلیل پژوهش، ریشهٔ آن پنهانی و در دورهٔ کودکی و نوع آن واقعی و به صورت آشکار خواهد بود. سومین نوع، اضطراب اخلاقی[۲۵] است. این نوع از اضطراب ناشی از تعارض میان نهاد و فراخود بوده و در واقع، ترس از وجدان شخصیت اصلی است. مبنای واقعی داشته و شرایط دشواری برای شخصیت اصلی منجر به خود فراهم می‌سازد (شولتز، ۱۳۷۷، ۱۱۰-۸۰).

جمع‌بندی دومین مقولهٔ مورد بررسی در این پژوهش یعنی اضطراب باید اضافه کرد که اضطراب - در انواع خود - به شخصیت‌های اصلی هشدار می‌دهد که چیزی درونشان اشکال دارد. تنش حاصل از وجود این مقوله، سایق - در شکل سینمایی خود کنش - یا رانه‌ای خلق می‌کند تا شخصیت اصلی به واسطهٔ اشتغال به آن، برای رفع مشکل برانگیخته شود تا تنش کاهش یابد. تعبیر دیگر اضطراب برای شخصیت اصلی، هشداری است که بخش خود را تهدید به مرگ کرده و شخصیت‌ها اصلی را در صورت مواجهه با خود، مجبور به واکنش و دفاع می‌کنند؛ دفاعی که دو ویژگی اصلی- ضروری اما تحریف‌کنندهٔ واقعیت هستند و به صورت ناهشیار عمل می‌کنند - و مشترک داشته و به هشت شیوهٔ مختلف (جدول ۳) بروز پیدا می‌کنند (فروید، ۱۹۹۵).

جدول ۳. مکانیزم‌های دفاعی اضطراب در نظریه فروید. مأخذ: (شولتز، ۱۳۷۷، ۹۱)

مکانیزم‌های دفاعی فروید	تعریف
سرکوبی	انکار ناهشیار وجود چیزی که موجب اضطراب می‌شود.
انکار	انکارکردن وجود تهدیدی بیرونی یا رویدادی آسیب‌زا
واکنش وارونه	ابرازکردن تکانه نهاد که برعکس تکانه‌ای است که واقعا فرد را تحریک کرده است.
فرافکنی	نسبت‌دادن تکانه ناراحت‌کننده به فردی دیگر
واپس‌روی	برگشتن به دوره پیشین زندگی که کمتر ناکام‌کننده بوده و نشان‌دادن رفتارهای بچگانه و وابسته‌ای که ویژهٔ آن دوران امن بوده است.
دلیل‌تراشی	تعبیر متفاوت رفتار برای اینکه قابل قبول‌تر و کمتر تهدیدکننده شود.
جابجایی	جابجاکردن تکانه‌های نهاد از موضوع تهدیدکننده یا غیرقابل دسترس به موضوع جایگزینی که در دسترس باشد.
والایش	تغییردادن یا جابجاکردن تکانه‌های نهاد به وسیلهٔ منحرف کردن غریزی به رفتارهای جامعه‌پسند.

با تکیه بر آنچه تاکنون ارائه شد و نیز، مقوله‌بندی صورت‌گرفته بر اساس آرای فروید در حوزهٔ شخصیت، فرایند استخراج و رمزگذاری، بر پایهٔ واحدهای تحلیل (شخصیت‌های اصلی)، واحدهای معنا (سکانس‌های حضور شخصیت‌های اصلی) و مناطق محتوایی (مبتنی بر نظریه شخصیت فروید)، طبق جداول زیر به انجام رسید. این فرایند بر اساس کنش شخصیت اصلی به تفکیک هر فیلم صورت پذیرفته و واحد معیار رمزگذاری، کنش محوری هر شخصیت در هر یک از واحدهای معنا است. منظور از کنش محوری اصلی‌ترین کنش شخصیت بوده که سایر کنش‌های او را در آن واحد معنایی تحت‌الشعاع قرار داده است.

مرحلهٔ کدگذاری انجام‌شده، بر پایهٔ سه مرحلهٔ اصلی تعیین کنش محوری، انتزاع، تلخیص یا فشرده‌سازی کنش و نهایتا تعیین رمز بر اساس مراحل یادشده به انجام رسیده است. بر این اساس، در آخرین مرحلهٔ تحلیل استنباطی، تمامی رمزهای حاصل از فرایند تحلیل توصیفی بر اساس مناطق محتوایی، مقوله‌ها و زیرمقوله‌های اصلی، مکانیزم‌های دفاعی هشت‌گانه، گزیده نمادهای پیشنهادی فروید تحلیل می‌شوند.

ب) فرایند استنباطی تحلیل

در فرایند تحلیل استنباطی، نخستین ملاک پژوهش حاضر تفکیک تمرکز بر محتوای آشکار یا پنهان است. از آنجا که پژوهش حاضر به دلیل اتخاذ رویکرد کیفی، بر محتوای پنهان فیلم‌های مورد بررسی تمرکز داشته و فرایند تحلیل توصیفی خود را با اتکا به آن به انجام رسانده، تفسیر معانی اساسی و جنبه‌های ارتباطی این معانی از منظر عمق و سطح انتزاع صورت می‌پذیرد. یادآوری می‌شود فصل ممیز محتوای آشکار و پنهان در تحلیل محتوا، تفاوت در تفسیر دو شاخص یادشده است.

علاوه بر مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و رمزهای تعیین‌شده، بخشی از تحلیل نهایی با نگاه به روش ارزیابی اختلالات شخصیت در نظریه فروید، به انجام می‌رسد. دلیل این انتخاب، هم‌سویی مستقیم تحلیل محتوای کیفی و شیوهٔ ارزیابی فروید و تمرکز هر دو روش بر تفکیک محتوای پنهان از محتوای آشکار بوده و نیز، اهمیت ویژهٔ بعد پنهان محتوا در ساحت شخصیت و تحلیل شخصیت که اولین بار در حوزهٔ سینما و با تمرکز بر روش‌شناسی فروید در ایران به انجام می‌رسد. بر این اساس و با توجه به بخش تحلیل توصیفی، آخرین قسمت از بخش تحلیل محتوای فیلم‌های شخصیت محور ساخته آلفرد هیچکاک بر پایهٔ مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و رمزهای مشتق از نظریهٔ شخصیت فروید و متمرکز بر بعد پنهان در واحدهای تحلیل و معنای هر سه فیلم به انجام می‌رسد.

برپایهٔ تحلیل انجام‌شده از واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و مکانیسم‌های دفاعی فیلم *روانی*، برآیند جداول[۲۶] (۱-۳) بیانگر موارد زیر است:

- بیشترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ مرگ‌خواهانه ذیل مقولهٔ غرایز و کم‌ترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ اخلاقی ذیل اضطراب اخلاقی.
- همپوشانی مناطق محتوایی ساختاری و سطوح شخصیت در تحلیل.
- بیشترین استفاده از مکانیسم دفاعی دلیل‌تراشی و کم‌ترین استفاده از مکانیسم واپس‌روی.
- برپایهٔ تحلیل انجام‌شده از واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و مکانیسم‌های دفاعی فیلم سرگیجه، برآیند

جدول‌های بیانگر موارد زیر است:

• بیشترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ زندگی خواهانه و کم‌ترین میزان مربوط به زیرمقولهٔ مرگ‌خواهانه ذیل مقولهٔ غرایز.

• همپوشانی تقریباً همسان مناطق محتوایی ساختاری و سطوح شخصیت در تحلیل.

• بیشترین استفاده از مکانیسم دفاعی والایش و کم‌ترین استفاده از مکانیسم انکار.

برپایهٔ تحلیل انجام‌شده از واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و مکانیسم‌های دفاعی فیلم *سرگیجه*، برآیند جدول‌های بیانگر موارد زیر است:

• بیشترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ زندگی خواهانه ذیل مقولهٔ غرایز و کم‌ترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ اخلاقی ذیل اضطراب اخلاقی.

• همپوشانی مناطق تقریباً کامل محتوایی ساختاری و سطوح شخصیت در تحلیل.

• بیشترین استفاده از مکانیسم دفاعی والایش و کم‌ترین استفاده از مکانیسم سرکوب.

نتیجه

در این بخش، در گام اول به ارائه برآیندهای بخش تحلیل توصیفی و استنباطی پرداخته شده و سپس به پرسش‌های اصلی، پاسخ داده می‌شود.

الف) برآیند بخش تحلیل توصیفی

واحد تحلیل در این پژوهش شخصیت اصلی حاضر در هر یک از فیلم‌ها بوده و نقطهٔ آغاز تحلیل محتوایی آن‌ها را تعیین می‌کند. بنابراین واحدهای تحلیل در هر یک از فیلم‌های مورد بررسی به ترتیب عبارت‌اند از: اسکاتی فرگوسن در فیلم *سرگیجه*، نورمن بیتس در فیلم *روانی* و روپرت کدل در فیلم *طناب*.

بر اساس تعریف واحد معنا، پژوهشگر می‌باید سکانس‌هایی را ملاک و در جایگاه واحد معنا قرار می‌دهد که شخصیت‌های اصلی هر یک از سه فیلم مورد بررسی، در آن‌ها به صورت مشخص حضور داشته و در پیش‌برندگی فیلم، تأثیرگذار ارزیابی می‌شوند. بر این اساس، تعداد سکانس‌ها یا واحدهای معنای هر یک از سه فیلم به شرح زیر ارائه می‌شود. فیلم *روانی*: ۱۲ سکانس، فیلم *سرگیجه*: ۲۰ سکانس و فیلم *طناب*: ۷ سکانس.

منظور از ساده‌سازی اشاره به کاهش اندازه بدون اشاره به کیفیت موضوع-در واحد معنا یا وابسته به آن- است. تلخیص، با کیفیت خلاصه‌شدهٔ واحد معنا در ارتباط بوده و گاه در همپوشانی با دو مفهوم دیگر (یعنی ساده‌سازی و فشردگی) به منزلهٔ مرحله‌ای مازاد دیده و خوانده می‌شود. مرحلهٔ سوم یا فشردگی/انتزاع، چنانکه از عنوان آن بر می‌آید با حفظ هستهٔ اصلی معنایی در متن، به فرایند مختصرکردن یا به زبان بهتر، انتزاع کردن اشاره دارد.

منظور از خوشه یا منطقه محتوایی، اشاره به بخش‌هایی از فیلم یا متن مورد بررسی است که بر اساس مشاهده یا یک نظریه در فرایند تحلیل محتوا به دست آمده است. منطقهٔ محتوایی حاصل از سطوح شخصیت فروید یعنی هشیار، نیمه هشیار و ناهشیار (به اختصار منطقه یکم) و منطقهٔ محتوایی حاصل از ساختار شخصیت فروید، یعنی نهاد، خود و فراخود (به اختصار منطقه دوم).

اضطراب را می‌توان به ترس بی‌دلیل تشبیه کرد. اضطراب انواعی داشته که به اختصار توصیف می‌شوند. یکمین نوع، اضطراب واقعی یا عینی بوده که دو نوع دیگر از آن ناشی می‌شود. ترس از خطرات ملموس در زندگی عملی، تعریف اضطراب واقعی است. دومین نوع، اضطراب روان‌رنجور است که در کودکی ریشه داشته و در تعارض بین ارضای غریزی و واقعیت. سومین نوع، اضطراب اخلاقی است. این نوع از اضطراب ناشی از تعارض میان نهاد و فراخود بوده و در واقع، ترس از وجدان شخصیت اصلی است. مبنای واقعی داشته و شرایط دشواری برای شخصیت اصلی منجر به خود فراهم می‌سازد.

ب) برآیند بخش تحلیل استنباطی

برپایهٔ تحلیل انجام‌شده از واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و مکانیسم‌های دفاعی فیلم روانی، بیشترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ مرگ‌خواهانه ذیل مقولهٔ غرایز و کم‌ترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ اخلاقی ذیل اضطراب اخلاقی بوده، همپوشانی نسبی مناطق محتوایی ساختاری و سطوح شخصیت در تحلیل مشاهده شده و بیشترین استفاده از مکانیسم دفاعی دلیل‌تراشی و کم‌ترین استفاده از مکانیسم واپس‌روی توسط شخصیت اصلی اجرا شده است.

برپایهٔ تحلیل انجام‌شده از واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و مکانیسم‌های دفاعی فیلم سرگیجه، بیشترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ زندگی خواهانه و کم‌ترین میزان مربوط به زیرمقولهٔ مرگ‌خواهانه ذیل مقولهٔ غرایز بوده است. همپوشانی تقریباً همسان مناطق محتوایی ساختاری و سطوح شخصیت در تحلیل مشاهده می‌شود. بیشترین استفاده از مکانیسم دفاعی توسط شخصیت اصلی، والایش و کم‌ترین استفاده از مکانیسم انکار بوده است.

برپایهٔ تحلیل انجام‌شده از واحدهای تحلیل، واحدهای معنا، مقوله‌ها، زیرمقوله‌ها و مکانیسم‌های دفاعی فیلم *روانی*، بیشترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ زندگی‌خواهانه ذیل مقولهٔ غرایز و کم‌ترین میزان چیرگی از زیرمقولهٔ اخلاقی ذیل اضطراب اخلاقی ارزیابی می‌شود. همپوشانی مناطق محتوایی ساختاری و سطوح شخصیت در تحلیل تقریباً به صورت کامل بوده است و بیشترین استفاده از مکانیسم دفاعی والایش و کم‌ترین استفاده از مکانیسم سرکوب بوده است. اما پاسخ به پرسش‌های اصلی:

الف) اصلی‌ترین واحد تحلیل محتوایی در فیلم‌های *روانی*، *سرگیجه* و *طناب* چیست؟

اصلی‌ترین واحد تحلیل محتوایی در فیلم‌های یادشده شخصیت است.

ب) مهم‌ترین واحد معنا در جریان تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های *روانی*، *سرگیجه* و *طناب* چیست؟

اصلی‌ترین واحد تحلیل محتوایی در فیلم‌های مورد بررسی سکانس‌های حضور شخصیت‌های اصلی است.

پ) مقوله‌های اصلی در تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های *روانی*، *سرگیجه* و *طناب* کدام است؟

مقوله‌های اصلی در تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های یادشده عبارت‌اند از مقولهٔ غرایز با دو زیرمقولهٔ مرگ‌خواهانه و زندگی‌خواهانه و مقولهٔ اضطراب با سه زیرمقولهٔ واقعی، روان‌رنجور و اخلاقی.

بر اساس یافته‌های توصیفی و استنباطی پژوهش، واحدهای معنا که اصلی‌ترین محل کنشگری شخصیت‌های اصلی در فیلم هستند، در فیلم *طناب* ۴۲/۱۸ دقیقه (۵۲/۷۲ درصد) از کل فیلم، در فیلم *روانی* ۴۹/۵۹ دقیقه (۴۵/۴۹ درصدر) از کل فیلم و در فیلم *سرگیجه* ۱۰۲/۰۸ دقیقه (۷۹/۷۵ درصد) از کل فیلم را به خود اختصاص داده‌اند. بنابراین بیشترین میزان حضور شخصیت اصلی در جایگاه واحد معنا در فیلم *سرگیجه* دیده می‌شود.

در پایان یافته‌ها و نتیجه‌گیری پژوهش بیانگر تحقق هدف اصلی پژوهش مبنی بر تحلیل محتوایی سه فیلم (*روانی- سرگیجه- طناب*) شخصیت‌محور هیچکاک با تمرکز بر نظریه فروید است. همچنین، اهداف فرعی پژوهش به ترتیب در خصوص: شناسایی مقوله‌های تحلیلی در سه فیلم *روانی*، *سرگیجه* و *طناب*- شناسایی واحدهای تحلیل در سه فیلم *روانی*، *سرگیجه* و *طناب*- طبقه‌بندی نحوه انتقال معانی یا پیام‌ها در سه فیلم *روانی*، *سرگیجه* و *طناب*- استنتاج موضوعات و تم‌ها از داده‌های خام سازندهٔ فرض آغازین و پرسش‌های اصلی پژوهش محقق شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. *روانی* (*Psycho*): فیلم *روانی* ساخته ۱۹۶۰ از برترین فیلم‌های ژانر وحشت در تاریخ سینما بوده که توسط جوزف استفانو به نگارش درآمده و به کارگردانی و تهیه‌کنندگی آلفرد هیچکاک، در کشور آمریکا تولید شده است. این فیلم از جمله ۲۰ فیلم برتر تاریخ سینما ارزیابی شده و محور داستانی آن، چگونگی کشته‌شدن یک زن را روایت می‌کند. *سرگیجه* (*Vertigo*): فیلم *سرگیجه* ساخته ۱۹۵۸ جزو برترین فیلم‌های اقتباسی تاریخ سینما بوده که بر اساس رمان *از میان مردگان* نوشته بوالو نارسژاک (فرانسوی)، توسط آلفرد هیچکاک تهیه و تولید شده است. ماجرای اصلی فیلم در فرایند تعقیب و گریز مأموری بازنشسته رقم می‌خورد که برای مراقبت از همسر دوستش مجبور به طی‌کردن مراحل گوناگون می‌شود. *طناب* (*Rope*): فیلم *طناب* ساخته ۱۹۴۸ نخستین فیلم رنگی آلفرد هیچکاک است که بر اساس نمایشنامه‌ای به همین نام نوشتهٔ پاتریک همیلتون، توسط هیچکاک تهیه و تولید شده است. این فیلم بر اساس یک رخداد واقعی ساخته شده و از فیلم‌های برتر ژانر جنایی در تاریخ سینما جهان شمرده می‌شود. *طناب* در آمریکا ساخته شده و روایتگر چگونگی کشته‌شدن و پنهان‌کردن یک جوان توسط دو دوست خود بوده که در یک مهمانی، توسط یکی از مدعوین افشا می‌شود.

۲. منظور از تحلیل محتوایی در پژوهش حاضر، تحلیل ویژگی‌ها و شاخص‌های سازندهٔ شخصیت، در نمونه‌های مطالعاتی پژوهش حاضر (سه فیلم) از منظر زیگموند فروید است. این شاخص‌ها دربرگیرندهٔ اصلی‌ترین ویژگی‌های نظریه فروید در شناخت شخصیت بوده و در فرایند پژوهش، با تحلیل موردی هر یک از شخصیت‌های موارد مطالعاتی، مورد واکاوی قرار خواهند گرفت.

3. Theodor Lipps.
4. Heinrich Wölfflin.
5. Wilhelm Robert Worringer.
6. Lev Vygotsky.
7. Richard Müller-Freienfels.
8. Cluster.
9. Content area.
10. Conscious.
11. Preconscious.
12. Unconscious.
13. Id.
14. Ego.
15. Superego.

۱۶. با محتوای پنهان و آشکار در فرایند تحلیل رویا وارزیابی پیشنهادی از سوی فروید متفاوت است.

17. Pleasure Principle.
18. Primary- Process Thinking.
19. Secondary-Process Thinking.
20. Reality Principle.
21. Conscience.
22. Ego-Ideal.
23. Reality Anxiety.
24. Neurotic Anxiety.
25. Moral Anxiety.

۲۶. به دلیل محدودیت تعداد کلمات و صفحات، از ارائه جداول طراحی شده خودداری شده است.

فهرست منابع

آذری، غلامرضا (۱۳۷۷)، کاربرد تحلیل محتوا در سینما، رسانه، شماره ۳۴، ۷۶-۸۱.

آذری، غلامرضا؛ فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۸۵)، تحلیل محتوای ارتباطات غیر کلامی در بین کمدین‌های سینمای صامت کلاسیک هالیوود، هنرهای زیبا، شماره ۲۵، ۸۷-۹۶.

آذر، ماهیار (۱۳۹۸)، سینما و روان‌پزشکی، تهران: کتاب ارجمند.

اختیار، منصور (۱۳۴۸)، معنی‌شناسی، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

ایستوپ، آنتونی (۱۹۹۹)، ناخودآگاه، ترجمه شیوا رویگریان (۱۳۸۲)، تهران: قطره.

ایمان، محمدتقی؛ نوشادی، محمودرضا (۱۳۹۰)، تحلیل محتوای کیفی، پژوهش، شماره ۲، ۱۵-۴۴.

باب‌الحوائجی، فهیمه (۱۳۷۶)، تحلیل محتوا، مطالعات ملی کتابداری و سازماندهی اطلاعات، شماره ۳۲، ۹۸-۱۰۸.

بیات، داود (۱۳۹۹)، درآمدی بر روان‌شناسی هنر و ادبیات، تهران: ارجمند.

حق‌دوست اسکوئی، سیده فاطمه و دیگران (۱۳۸۷)، تحلیل محتوا، فصلنامه پرستاری ایران، شماره ۵۳، ۴۱-۵۲.

خوروش، مهدی (۱۳۹۴)، روانشناسی شخصیت، اصفهان: سنا اصفهان.

دادگران، سید محمد؛ جلیلیان، شهین (۱۳۹۰)، بررسی جایگاه اجتماعی زن در آثار فیلمسازان زن و مرد (*کافه ترانزیت* و *زیر پوست شهر*)، مطالعات رسانه‌ای، شماره ۶، ۶۷-۹۲.

دانش ناری، حمیدرضا؛ حسینی، سید حسین (۱۳۹۹)، تحلیل محتوای کیفی فیلم جوکر با رویکرد جرم‌شناسی فرهنگی، مجله جهانی *رسانه* - نسخه فارسی، ۱۵(۱)، ۷۷-۹۸. doi: 10.22059/gmj.2020.80513

رحیم سلطانی، آرزو (۱۳۹۱)، مروری بر روش تحلیل محتوا، آینه پژوهش، شماره ۵، ۴۰-۳۰.

ساروخانی، باقر (۱۳۷۵)، روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی، جلد اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سلطانی گردفرامرزی، مهدی؛ رحمتی، محمد مهدی (۱۳۸۶)، شیوه بازنمایی جنسیت در سینمای ایران، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۳(۱۰)، ۷۹-۹۸.

شولتز، دوآن (۲۰۰۹)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یوسف کریمی و دیگران (۱۳۷۷)، تهران: ارسباران.

فاضلی، نعمت‌اله (۱۳۷۶)، آموزش تحقیق ترویج تحلیل محتوای نامه علوم اجتماعی، نمایه پژوهش، شماره ۲، ۹۹-۱۱۴.

فروید، زیگموند (۱۹۳۰)، ناخوشایندی‌های فرهنگ، ترجمه امید مهرگان (۱۳۸۹)، تهران: گام نو.

کوهن، جاش (۲۰۰۵)، چگونه فروید بخوانیم، ترجمه صالح نجفی (۱۳۹۰)، تهران: رخداد نو.

Bos, W., & Tarnai, C. (1999). Content Analysis in Empirical Social Research. *International Journal of Educational Research*, 31(8), 659-671.

Freud, S. (2016). Introductory lectures on Psycho-Analysis. in *Myths and Mythologies,* 158-166. London, Routledge.

Freud, S. (1989). The Ego and the Id. the Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. *The Ego and the Id and Other Works*, 19 (1923–1925), 1-66.

Freud, S. (1995). Three Essays on the Theory of Sexuality. *SE*, 7, 125-243.

Guerin, W. L., Labor, E., Morgan, L., Reesman, J., & Willingham, J. R. (2004). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Hsieh, H. F., & Shannon, S. E. (2005). Three Approaches to Qualitative Content Analysis. *Qualitative Health Research*, 15(9), 1277-1288.

Jarzombek, M. (2000). The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture, and History.

Müller-Freienfels, R. (2013). *Psychologie der Kunst: Band II, Psychologie des Kunstschaffens und der Ästhetischen Wertung*. Springer-Verlag.

Potter, W. J., & Levine-Donnerstein, D. (1999). Rethinking Validity and Reliability in Content Analysis. *Journal of Applied Communication Research,* 27(3), 258 284. https://doi.org/10.1080/00909889909365539

Wattenmaker, R. J., & Distel, A. (1993). Great French Paintings from the Barnes Foundation: Impressionist, Post-Impressionist, and Early Modern. *Alfred A. Knopf Publisher*; First Edition (14 November 1995).