



سال هفتم / بهار ۱۳۹۷

تحلیل نشانه‌شناسانه اخلاقیات در ارتباطات انسانی بازیگران فیلم جدایی نادر از سیمین ساخته اصغر فرهادی

- غلامرضا آذری^۱
- الهه کلانی طهرانی^۲

چکیده

مقاله حاضر با تکیه بر تحلیل نشانه‌شناسانه اخلاقیات در ارتباطات انسانی بازیگران در فیلم جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹) به کارگردانی اصغر فرهادی، به رشته تحریر درآمده است. فیلم جدایی نادر از سیمین اثری اجتماعی با محتوای اخلاقی است که با توجه به نقش ارتباط بصری در فرهنگ پذیری مردم، به خصوص سینما که می‌تواند موجب ایجاد یا تغییر در سبک زندگی افراد جامعه شود، انتخاب شده و مورد نشانه‌پژوهی قرار گرفته است. این پژوهش، در چارچوب روش کیفی با اتکاء به رویکرد و فن نشانه‌شناسی انجام شده و از مفاهیم و شاخصه‌های تحلیلی مرسوم در مطالعات نشانه‌شناختی بهره گرفته است. از این رو، به دلیل وجود شاخصه‌های اخلاقی در تمامی سکانس‌ها، کل فیلم مورد ارزیابی و تحلیل نشانه‌شناسانه قرار گرفته است. مقاله در پایان به این نتیجه می‌رسد، که فیلم جدایی نادر از سیمین در بیان رمزگان و نشانه‌های اخلاقی اثربخش در ارتباطات انسانی، موفق است و توان انتقال پیام‌های اخلاقی معناگرا را برای مخاطب خود دارد.

واژگان کلیدی: اخلاقیات، نشانه‌شناسی، سینما، ارتباطات انسانی، سینما رئالیسم.

^۱عضو هیات علمی دانشکده علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
azarigh2012@gmail.com

^۲کارشناس ارشد دانشکده علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
elahekalanitehrani@yahoo.com

مقدمه

جهان امروز که آن را عصر ارتباطات و اطلاعات می‌نامند، دارای شاخصه‌هایی است که بارزترین آن‌ها ساخت و کارکرد وسایل ارتباط جمعی در آن است. وسایلی چون روزنامه، رادیو، تلویزیون و سینما که با انتقال اطلاعات جدید و مبادله افکار و عقاید، زمینه را برای گسترش و پیشرفت تمدن بشری فراهم می‌کنند. رسانه‌های جمعی می‌توانند در عرصه مقابله با بحران‌های اجتماعی و سیاسی و ... به ایفای نقش بپردازند و در کاهش بحران‌های مختلف مانند بحران هویت و حوادث تهدید کننده ثبات اجتماعی، کارکرد مؤثر داشته باشد (کریمی، ۱۳۸۲: ۱۷۰). طبق پژوهش‌های مطرح شده از سوی دانیل لرنر^۱ که در چند کشور خاورمیانه صورت گرفت است، رادیو و سینما بیشتر مورد توجه افراد با سواد قرار می‌گیرند، و موجبات تسریع در بروز دگرگونی‌های اجتماعی را با ایجاد احتیاجات تازه، عقاید نو و بیداری سیاسی، فراهم می‌کنند. در این میان سینما، به عنوان یکی از جذاب‌ترین وسایل ارتباط جمعی توانسته است، پیوند عمیقی با دانش ارتباطات و نشانه‌شناسی برقرار کند و این نکته که سینماگران برجسته از کدام قابلیت نشانه‌شناختی در نمایش جنبه‌های مختلف ارتباطات انسانی بهره برده‌اند، بسیار حائز اهمیت است (وحیدی، ۱۳۹۰: ۳). سینمای امروز به منزله ابزاری ایدئولوژیک، جهت انتقال فرهنگ و معنا به سایر جوامع می‌تواند نقش بسیار مهمی در مناسبات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بازی کند. بنابراین پژوهش و بررسی محتوای کالاهای فرهنگی هر دوره نقش موثری در ارائه و تقویت هنجارها و ارزش‌ها ایفا می‌کند، در این میان تحلیل‌های نشانه‌شناسی^۲، تحلیل محتوا^۳ و تحلیل گفتمان^۴ آثار سینمایی پر بیننده، تلاشی در جهت شناخت جنبه‌هایی از فرهنگ و تعقیرات فرهنگی است که در این آثار منعکس شده است. برای نمونه، ویلیام کد بری و جانت استایگر، نشانه‌شناسان معروف آثار سینمایی، در زمینه تحلیل محتوا در سینما الگوهایی را طرح ریزی کردند که به واسطه نگاه جدیدی که به این روش داشتند، مورد قبول جامعه پژوهشگران و اندیشمندان این عرصه قرار گرفت و حتی الگوهایشان در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ هم در دانشگاه‌های مهم جهان در حوزه ارتباطات و سینما کارآیی اساسی خود را از دست نداد (آذری، ۱۳۷۷: ۷۸).

فیلم *جلایی نادر* از سیمین به عنوان فیلمی که توانسته است نگاه‌های بسیاری را به خود جذب کند، سعی در به نمایش گذاشتن مسائلی دارد که تصویری از جامعه امروز ایران است. این نکته که سینماگر

¹ Daniel Lerner

² Semiotics

³ Content Analysis

⁴ Discourse Analysis

مؤلف چگونه، با چه هدف و چه علائم و رمزگانی، سعی در مطرح کردن دغدغه‌های خود، که در واقع دغدغه‌های انسان امروز است، عمل کرده، موضوعی است که در این مقاله سعی در فهم آن داریم.

اهمیت و ضرورت موضوع

وسایل ارتباط جمعی در دنیای امروز ابزاری میانجی جهت انتقال معانی نهان در ذهن انسان معاصر است؛ از این رو کشورهای در زمینه وسایل ارتباط جمعی قدرتمند هستند با سلطه فرهنگی بیشتری می‌توانند الهام بخش افکار خود به جهانیان باشند. بسیاری از والدین رسانه‌ها را جزء عوامل دست اندر کار تهیه مواد آموزشی برای انتقال ارزش‌ها و اخلاقیات می‌دانند (هوور، ۱۳۸۸: ۳۲۱).

سینماگران مؤلف با بیان و انعکاس معضلاتی که در جامعه است، مفاهیم و معانی خود را در یک اثر سینمایی رمز گذاری می‌کنند و در اختیار مخاطب قرار می‌دهند. ارزش و اهمیت کار سینماگر، زمانی نمایان می‌شود که بتواند در یک روند بی وقفه بازنمایی و تولید و بازتولید فرهنگی اثر مطلوب بر سبک زندگی افراد جامعه در جهت رشد و تعالی از خود به جا گذارد.

سال ۲۰۱۲ مجله تایم، اصغر فرهادی- نویسنده و کارگردان- را پس از ساخت فیلم *جدایی نادر از سیمین* به عنوان چهارمین شخصیت تأثیرگذار در جهان در بین صد شخصیت برتر سال معرفی کرد. این جوایز و القاب نشان از قدرت و تأثیر گذار بودن یک اثر سینمایی و سینماگر، در عرصه جهانی دارد.

سینما، به عنوان ابزاری ایدئولوژیک جهت انتقال ارزش و هنجارهای فرهنگی نقش بسیار مهم و مؤثری در معرفی مسائل اخلاقی دارد؛ بنابراین علت دیگر انتخاب این موضوع، علاقه‌مندی پژوهشگر به هنر سینما و داشتن دغدغه‌های اخلاقی در کنار مطالعات ارتباطی است، چرا که بر این باوریم که سینما با قدرت ارتباطی خود، می‌تواند پاسخگوی نیازهای اخلاقی انسان معاصر باشد.

اهداف تحقیق

هدف اصلی

تحلیل نشانه‌شناسانه اخلاقیات در ارتباطات انسانی بازیگران در فیلم *جدایی نادر از سیمین* ساخته اصغر فرهادی

اهداف فرعی

۱. بررسی ابعاد اخلاقی رمزگان علائم نشانه‌ها و رفتارهای ارتباطی قابل مشاهده در فیلم.
۲. شناخت چگونگی به تصویر کشاندن اخلاقیات در فیلم *جدایی نادر از سیمین*.

پرسش‌های تحقیق

پرسش اصلی

آیا در نحوه ارائه فیلم *جدایی نادر از سیمین*، نشانه‌های اخلاقی در ارتباطات انسانی بازیگران قابل مشاهده است؟

پرسش‌های فرعی

۱. ابعاد اخلاقی رمزگان علائم نشانه‌ها و رفتارهای ارتباطی بازیگران فیلم چگونه به تصویر کشیده شده است؟

۲. آیا فیلم در بیان تصویری اخلاقیات در ارتباطات انسانی بازیگران موفق عمل کرده است؟

پیشینه تحقیق

بررسی‌های پژوهشگران، حاکی از آن است که تا کنون در میان رساله‌های داخلی و خارجی و کتابهای منتشر شده، در حوزه ارتباطات انسانی^۱ و مطالعات سینمایی^۲، با موضوع «تحلیل نشانه شناسانه اخلاقیات در ارتباطات انسانی بازیگران فیلم جدایی نادر از سیمین ساخته اصغر فرهادی» تحقیقی صورت نگرفته است. با وجود این، به بیان چندی از پژوهش‌های که از نظر فکری و روشی یا فیلم‌های انتخابی کارگردان مورد نظر، دارای وجه اشتراک بوده‌اند، می‌پردازیم.

۱. افخمی ستوده، زینب (۱۳۸۶)، *نشانه شناسی فیلم‌های رنگ خدا و روز هشتم با توجه به مفهوم رابطه انسان با خدا، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران*.
افخمی در این پایان نامه، به بررسی رابطه فرهنگی متفاوت غربی- مسیحی و ایرانی- اسلامی در به تصویر کشیدن *ارتباط انسان با خدا* می‌پردازد. وی نقش فرهنگ و ایدئولوژی را در ساختن نشانه‌ها پر رنگ دانسته و معتقد است بافت فرهنگی نقش مؤثری در این ارتباط دارد.

۲. باقی، مهران (۱۳۹۱)، *بازنمایی طبقه متوسط در فیلم سینمایی «در باره الی» از طریق تحلیل نشانه شناختی و بررسی پیام‌های کلامی و غیر کلامی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره*.

^۱ Human Communication

^۲ Cinematic Studies

باقی در این پایان نامه، ضمن بررسی اهمیت جایگاه طبقه متوسط در جامعه جهانی به عنوان مرکز ثقل بسیاری از تحولات، به بازنمایی این طبقه از طریق تحلیل نشانه‌شناسی در سینمای اصغر فرهادی می‌پردازد و آن را بازنمای جامعه امروز ایران معرفی می‌کند.

۳. کوچ کورا، ماریا (۲۰۱۰)، *ویکرد نشانه‌شناختی به تحلیل ارتباطات میان فردی در جامعه مدرن*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه ایالتی بولینگ گرین.

کوچ کورا در این پایان نامه، به بررسی نشانه‌شناختی سه فیلم «برای نامه»، «بی‌خوابی» و «بهتر از این همیشه» می‌پردازد. او این سه فیلم را به عنوان آثار شاخص ژانر کمدی رمانتیک آمریکایی از منظر ارتباطات انسانی مورد تحلیل قرار می‌دهد.

نتیجه‌ای که پژوهشگر به آن اذعان می‌کند آن است، که با وجود رشد شتابان وسایل ارتباط جمعی و آسان شدن دسترسی افراد به یکدیگر مفهوم تنهایی^۱ به عنوان موقعیت فرهنگی مدرن، همچنان یکی از مهم‌ترین مشکلات، در ارتباطات انسانی است.

مبانی نظری تحقیق

اخلاق

یونانیان برای دلالت بر موضوع اخلاق، واژه «تیکوس»^۲، یعنی اخلاقی را به کار می‌بردند، حال آنکه لاتینی‌ها این واژه را با عنوان «مورالیس»^۳ به زبان خود منتقل کردند. فلاسفه متقدم غربی، این دو واژه را به این اعتبار که مترادف هستند به یک معنا به کار بردند، اما فلاسفه معاصر، بر ایجاد تفاوت میان این دو واژه تأکید دارند، از این رو *moral* را اوامر و نواهی مقرر شده نزد جامعه‌ای مخصوص در دوره‌ای مشخص می‌دانند، حال آنکه *ethic* عبارت است از علمی که در احکام ارزشی متعلق به افعال، اعم از تحسین یا تقبیح آن‌ها نظر می‌کند. در نتیجه، مطالعه مبانی نظری اخلاق عصر مدرن فلاسفه با *ethic* سر و کار دارند و قوانین که تعیین کننده حد و مرزهای باید و نباید در جامعه‌اند، از جنس *moral* هستند (جنکیز، ۱۳۸۱: ۱۸).

در عصر مدرن، معیارهای اخلاقی نیز به طور کلی با آنچه بشر به صورت سنتی قبول داشت و عمل می‌کرد فرق دارد. این تفاوت فقط در شکل ظاهری رفتارهای اخلاقی انسان جدید و جنبه *moral* اخلاق نیست؛ بلکه از اساس ارزش‌های حاکم بر زندگی او تغییر کرده و به سبب تفاوت در

^۱ Loneliness

^۲ Ethicus

^۳ Moralis

نوع نگاهش به حیات این جهانی، دیدگاه و فلسفه اخلاقی *ethic* دچار تحولات بنیادین شده و به این اعتبار انسان مدرن، رویه جدیدی در رفتارهای اخلاقی را برگزیده است. ویژگی این روند پیروی از قانون به عنوان یک امر اخلاقی است. در واقع، آنچه قانون تعیین کرده است را خوب و آن چه تقبیح کرده است را بد می‌داند. اخلاق مدرن در غرب، هر عمل خیر و خوب را اخلاقی و هر عمل زشت و شر را غیر اخلاقی می‌گوید. اخلاق نگرشی است نظام‌مند و معتدل بر اساس پایه و اصولی معین (گیدنز، ۱۳۷۷: ۲۹). کانت یکی از بزرگترین فیلسوفان در حوزه اخلاق است. نظریه پردازی که نمی‌توان نظر او را نادیده انگاشت، وی / اخلاق را چیزی می‌داند که شکل اطاعت محض از وجدان^۱ داشته باشد. هر چیزی که انسان در وجدانش به صورت یک تکلیف و یک امر و نهی احساس می‌کند / اخلاق نام دارد. هگل اخلاق را پیروی از قوانین تلقی می‌کرد (دورکیم، ۱۳۶۰: ۵۸). کانت عمل برای ادای تکلیف را، عمل ناشی از احترام به قانون می‌داند و عملی مطابق تکلیف است که به قصد احترام به قانون انجام شود. اراده خیر اراده‌ای است که مطابق قانون بروز کرده باشد و احترام به قانون منشأ اخلاقی دارد (کانت، ۱۳۷۸: ۱۳۶).

پرورش انسان آزاد از اهداف مهم تربیت کانت است. به این اعتبار، کانت تربیت اخلاقی را مستقل از تربیت دینی می‌داند و منشأ قانون اخلاقی را عقل می‌داند، نه مذهب (نقیب زاده، ۱۳۶۷: ۱۴۷).

چنین رویکردی موجب می‌شود دیدگاه‌های فردی مبدأ خیر و شر اخلاقی باشد و امیال شخصی، سیطره خود را بر ارزیابی اخلاقی اعمال کنند. این‌گونه مواجهه با اخلاق و ارزش‌های اخلاقی^۲ موجب نسبی شدن مطلق اخلاقیات می‌شود (آربلاستر، ۱۳۶۸: ۱۳۶). نسبی‌گرایی / اخلاقی^۳ یکی از ویژگی‌های اخلاق دوران مدرن است. به این اعتبار، ارزش‌های اخلاقی نسبی‌اند و نمی‌توان آن‌ها را به طور مطلق^۴ درست پنداشت. ممکن است ارزش‌های اخلاقی در محیطی درست «باشند» و در محیطی «غلط و ناپسند». بنابراین، هیچ اصل اخلاقی صحیحی برای همه زمان‌ها و همه مردم وجود ندارد و هرگروهی نسبت به حوائج و ارزش‌ها، اخلاق خود را داراست و تمام آرا اخلاقی به الزام منسوب به فرهنگ خاصی هستند. در نسبییت اخلاقی چنین گفته می‌شود که دراصل / اخلاق ماهیت انعطاف‌پذیری دارد و این انعطاف‌پذیری بر حسب عوامل مختلف بیرونی است و در مقایسه دو

¹ Conscience

² Moral Values

³ Ethical Relativism

⁴ Absolute

اخلاق متفاوت نمی‌توان از صحت یکی و سقم دیگری سخن گفت (علی اکبری، ۱۳۸۸: ۳۱). در مجموع، می‌توان گفت اخلاقیاتی که انسان مدرن با آن سرو کار دارد، فرد محور، بر پایه اصول و قوانین انسانی و نسبی استوار است. چیزی که بسیاری از منتقدین سنتی به آن اعتراض دارند. هنرمند اگر تعهدی نسبت به ارزش‌های اخلاقی جامعه‌اش نداشته باشد، نمی‌تواند در خلق موقعیت‌های زیبا بر اساس مفاهیم اخلاقی موفق شود. مفاهیم اخلاقی، علاوه بر آن که در فیلم‌ها یکی از عوامل پیشبرد درام هستند، به عنوان عامل خلق زیبایی هم نقش اساسی دارند. فیلم‌ساز، گاه با نظرات پاک مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند و گاه غریزه او را نشانه می‌گیرد. در حالت اول، فیلم‌هایی تولید می‌شوند که مروج ارزش‌های اصیل اخلاقی هستند. در حالت دوم، فیلم‌های بی-ارزشی به عرصه ظهور می‌رسند که با تکیه بر بی‌اخلاقی‌ها، خواهانند بازار گرم و پر رونقی برای فیلم فراهم سازند (میر فخرایی، رحیم زاده، ۱۳۹۱: ۳۱).

در فیلم اخلاق محور، قصه همه چیز را به دوش می‌کشد و پیام‌های اخلاقی^۱ در ساختاری دراماتیک پردازش می‌شود. بدون مخاطب نمی‌توان این فرایند تربیتی را حس کرد یا پیام اخلاقی در کنار درام امری زاید به نظر آورد. بازنمایی دین و ارزش‌های اخلاقی در آثار نمایشی از آنجا که قرار است تصویر، زبان سخن این مفاهیم باشد، بسیار دشوار و پیچیده است که هم به مخاطب شناسی و زمان شناسی نیازمند است، وهم به زبان‌شناسی درام و ظرافت‌های آن (میر فخرایی، رحیم زاده، ۱۳۹۱: ۵۰).

نظریه دیگری و لویناس

امانوئل لویناس^۲، فیلسوف یهودی فرانسوی زاده لیتوانی، نظریه فلسفی را مطرح کرد تحت عنوان: «دگربودگی»^۳. نطفه اصلی فلسفه لویناس در کتابش «زمان و دیگری»^۴ شکل گرفت. در این اثر، او دو مفهوم کلیدی «دیگری و چهره» را در قالب فلسفه دگربودگی خود ارائه کرد. دیگری هر چیز یا هر کسی است که جدای از من باشد. وقتی سوژه از من تهی شود، به سوی دیگری می‌رود و در این لحظه است که اخلاق و انسانیت شکل می‌گیرد. واژه دیگری که لویناس در این کتاب به آن پرداخته مفهوم زمان است. زمان حاصل فعل من نیست، بلکه از تعامل من با دیگری، زمان و در پی

^۱ Moral Messages

^۲ Emmanuel Levinas

^۳ Otherness

^۴ Time and the Other

آن تاریخ شکل می‌گیرد. لویناس در بُرهه‌ای از زندگیش رویکردی انتقادی به تاریخ غرب پیدا می‌کند و با ارائه فلسفه اخلاق و الهیات فلسفی خود، خلاف جریان رایج حرکت می‌کند. تاریخ فلسفه غرب، مبتنی بر هستی‌شناسی بود و خود‌شناسی و توجه به من، محور تأملات فلسفی بود. فلسفه، به دنبال پاسخی بنیادین به چیستی «هستی» و چیستی من بود در حالی که لویناس «هستنده» را برتر از هستی و «دیگری» را ارجح از من می‌داند. به همین دلیل، فلسفه وی را فلسفه «دگربودگی» نامیده‌اند (مرادی، ۱۳۹۱: ۷).

بزرگ‌ترین چالش قرن بیست و یکم، درک «دیگری» است. این درک، مستلزم عشق به دیگری است و تغییر در درک ما از «خود» و این درست همان چیزی است که ایمانوئل لویناس در فلسفه «دگر بودگی» خود به دنبال آن است. وی از برجسته‌ترین فیلسوفان اخلاق و آوانگارد قرن بیستم است. او با قرائتی اگزیستانسیالیستی به خوانش فلسفه اخلاق می‌پردازد. چهره و دیگری دو مفهوم کلیدی در فلسفه لویناس هستند که معنا و مفهوم خاصی دارند. او در زمانی فلسفه «دگر بودگی» و عشق به دیگری را ارائه می‌کند که میلیون‌ها انسان هم عصرش قربانی نفرت از دیگری هستند (دورانی نظیر جنگ جهانی دوم، یهود ستیزی، برخورد تمدن‌ها و...) که همه ناشی از غفلت^۱ از دیگری است.

فلسفه او، انسان امروز را به سوی دگراندیشی، صلح و توجه به هستندگی دعوت می‌کند. به باور لویناس، فلسفه به دنبال تبیین «چیستی اخلاق» است. بنا به تعریف لویناس اخلاق توجه به حق حیات دیگری است.

لویناس در فلسفه اخلاق خود پا را فراتر از هستی می‌گذارد و رابطه اخلاقی که از برخورد سوژه با «دیگری» شکل می‌گیرد را چیزی فراطبیعی می‌داند، نه بخشی از هستی، به این اعتبار پدیده انسان‌شناسی لویناس در رابطه با فهم و درک اخلاق شکل می‌گیرد و بودن ما در جهان با چنین فهم و درک اخلاقی در رابطه با دیگری قوام می‌یابد و در چنین نظام اخلاقی است که توجه انسال به کمال مطلق و خدا معطوف می‌شود، چرا که در فلسفه «دگر بودگی» لویناس، «دیگری» هر چیزی یا کسی غیر از «من» است. خداوند در چنین تفکری دیگری است. بنابراین، اهمیت به دیگری شما را به خدا نزدیک می‌کند و با قدم برداشتن در راه «دیگری»، «او» را حس می‌کنید و می‌توانید نشانه‌های خدا را در چهره «دیگری» ببینید (لویناس، ۱۹۸۱: ۴۱).

¹ Negligence

ارتباطات انسانی

در فرهنگ لغات وبستر لغت/ارتباط^۱ عمل ارتباط برقرار کردن است و از برای آن معادل‌هایی نظیر رساندن، بخشیدن، انتقال دادن، آگاه ساختن، مکالمه و مراوده داشتن استفاده شده است. همچنین در فرهنگ وبستر، تصریح شده است که عمل برقراری ارتباط، می‌تواند از طریق کلمات، حروف، پیام‌ها، همایش‌ها، سخنرانی‌ها، مکاتبه‌ها و دیگر راه‌ها انجام گیرد (گوو، ۱۹۶۱). به باور ویلبر لانگ شرام^۲، بنیان‌گذار مطالعات ارتباطی، رومی‌ها در فرهنگ لغات خود فعل/ارتباط برقرارکردن^۳ را وارد کردند، و همچنین یونانی‌ها دارای ریشه لغوی سخنوری و بلاغت بودند (شرام، ۱۳۸۱: ۳۳).

از دیدگاه حمید مولانا، استاد ارتباطات، واژه/ارتباط در علوم اجتماعی باید در بردارنده معنای دو واژه مهم باشد: اول/اشتراک^۴ - اصل شرکت دادن یا مشارکت، دوّم/اعتماد^۵ یعنی علاوه بر اینکه فراگرد ارتباطی ایجاد می‌شود، این دو فرد باید حد/قل/اعتماد را به هم داشته باشند (محسنیان-راد، ۱۳۸۹: ۱۶).

برلو^۶ در تعریف ارتباط می‌گوید: ارتباط برقرار کردن جستجوی پاسخ از سوی گیرنده است (برلو، ۱۹۶۰: ۶۲، به نقل از محسنیان راد، ۱۳۸۹: ۴۴). اسمیت^۷ ارتباط را این‌گونه بیان می‌کند: فراگرد انتقال اطلاعات، احساسها، حافظه‌ها و فکرها در میان مردم (اسمیت، ۱۹۸۸: ۷، به نقل از محسنیان راد، ۱۳۸۹: ۴۵). میلر^۸ در کتاب روان‌شناسی زبان شناسی در تعریف ارتباط می‌نویسد: ارتباط هنگامی روی می‌دهد که یک منبع پیام، علایمی را از طریق کانال به دریافت‌کننده‌ای که مقصد محسوب می‌شود، ارسال کند (به نقل از محسنیان راد، ۱۳۸۹: ۴۷). برای واژه/ارتباط تعاریف گوناگونی مطرح شده است، اما تعریف آرانگرن^۹ (۱۹۷۰) که پایه مباحث این پژوهش قرار گرفته، چنین است: ارتباط عبارت است از انتقال اطلاعات در محدوده سه چیز: انتشار^{۱۰}، انتقال^{۱۱} و دریافت پیام^{۱۲} (به نقل از محسنیان راد، ۱۳۸۹: ۴۶).

¹ Communication

² Wilbur Lang Schramm

³ Comunicare

⁴ Sharing

⁵ Trust

⁶ Berlo

⁷ Smith

⁸ Miller

⁹ Aranguren

¹⁰ Emission

¹¹ Conduction

¹² Message

نظریه ساختارگرایی

ساختارگرایی^۱ به عنوان نگرشی زبان شناسانه، قائل به وجود ساختارها و الگوهای پنهان و ناآگاه در پس پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی است، که رابطه اندام وار با یکدیگر دارند. ساختارگرایی، ضمن نفی سوژه اندیشمند و آگاه، ذهنیت و آگاهی انسان را تابع ساختارهای نهفته و بیرونی از جمله ساختار زبان می‌داند که وجوه مختلف زندگی، باز تولید آن به شمار می‌رود. «هدف ساختار گرایی، کشف ساختارهای عمیقی است که به جهان بشری نظم و انسجام می‌بخشند» (سیدمن، ۱۳۸۶: ۲۱۵).

ساختارگرایی قائل به وجود هسته سخت و پنهان در پس پدیده‌های ظاهری از جمله پدیده‌های فرهنگی و ارتباطی است که نشانه شناسی در آن سعی دارد با شناخت و تحلیل علائم و نشانه‌های ظاهری به فهم آن هسته سخت به عنوان «ژرف ساخت» پی ببرد.

الزام منطقی باور به وجود ساختارهای پنهان و ناآگاه در پس فرآورده‌های فرهنگی و رسانه‌ای آن است که فهم نحوه عملکرد متون رسانه‌ای و فرهنگی، از طریق فهم معانی رمزگذاری شده در نظام‌های نشانه‌ای امکان پذیر است؛ به این معنا که نشانه‌های آشکار متن، به معانی پنهان و نهفته یا ایدئولوژی‌های در متن دلالت دارند، که کشف آن‌ها با فن نشانه‌شناسی امکان‌پذیر است. نشانه شناسی ضمن بررسی و تحلیل نشانه‌ها^۲ در متون رسانه‌ای در قالب گفتار، نوشتار، تصویر و فهم دلالت‌های صریح^۳ و ضمنی^۴ و با سعی در کشف روابط و ساختارهای پنهان و نهفته‌ای که دارد، نشانه‌ها و ظواهر و باز نمود آن را تصریح کرده و به شمار می‌رود. نشانه شناسی سعی در فهم نحوه تجلی روابط و مناسبات ساختار یافته در ژانرهای خبری، فیلم، سریال‌ها، آگهی و ... دارد (لافی، ۲۰۰۷: ۵۵).

نظریه نشانه شناسی

فن نشانه شناسی^۵ برای اولین بار در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، آغاز شد. در آن فاصله زمانی، به طور هم زمان در سه نقطه از عالم این بحث به طور جدی، مورد توجه قرار گرفت، بدون آن که بتوان اثبات کرد که بین این سه نقطه ارتباطی وجود داشته باشد. در سوئیس میان زبان

^۱ Structuralism

^۲ Signs

^۳ Denotation

^۴ Connotation

^۵ Semiotics

شناسان از جمله فردینان دو سوسور^۱، در آمریکا فلاسفه‌ای چون چارلز سندرس پیرس^۲ و در روسیه تزاری، بین متفکران حوزه نقد ادبی، آندری بلی و گوستا و اشیپت، مباحثی جدی در گرفت که این علم و فن را به پیش خواند (سجودی، ۱۳۸۷: ۷).

به تعبیری، طی دهه ۶۰ میلادی، دو واژه بر هم زنده آب‌های آرام دنیای آکادمیک اروپا را برآشت: *نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. کانون این رویه پژوهشی پاریس بود. آثار این پدیده به طور پیوسته در سراسر اروپا و در بسیاری از دانشگاه‌های آمریکای شمالی و لاتین گسترش یافت. تأثیر این رویکردهای جدید بر زبان در بریتانیا در رمان *دنیای کوچک دیوید لاج*،^۳ ثبت شده است (اکو، ۱۳۹۰: ۲۲).

قبل از فهم نظریه‌های ساختارگرایانه رسانه، درک نظریه سوسوری «زبان» ضروری است. «سوسور با به تصویر کشیدن زبان به منزله نظامی از نشانه‌ها، این تصور را که زبان به طور ساده و سر راست بازتاب دهنده واقعیت است را کنار گذاشت و در عوض، استدلال کرد که زبان در درون نظام مربوط به خودش عمل می‌کند. این نظام سازنده معنا است». به عبارتی، معنا امری طبیعی و ذاتی نیست. معنا یک نشانه زبانی است و به رابطه آن با سایر نشانه‌ها بستگی دارد. او این رویکرد را نشانه‌شناسی نامید که به معنای مطالعه نشانه‌هاست (لافی، ۲۰۰۷: ۵۵).

نظریه نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور

فردینان دو سوسور،^۴ زبان‌شناس ساختارگرای سوئیسی تبار، زبان را *نظامی از نشانه‌ها* می‌داند که با فرایند پیچیده *دلالت* سروکار دارد. وی زبان را به دو بخش «لانگ»^۵ [کل نظام زبانی]، یا زبان به عنوان مجموعه نشانه‌های مرتبطی که تابعی از مجموعه قواعد است و «پارول»^۶ [پاره‌گفتار] که همان رابطه و ارتباط کلامی میان افراد انسانی یا کاربرد فردی زبان است، تقسیم می‌کند. *گفتار*، تجلی عینی و عملی زبان است و به وسیله آن تعیین می‌شود (همان: ۵۶).

پارول، به موارد تجربی و عملی کاربرد زبان مربوط است، یعنی به چیزهایی که مردم در زمان و مکان‌های خاص به کار می‌برند، اما لانگ نوعی ژرف ساخت است. یعنی کل نظام نشانه‌هایی که

^۱ Ferdinand de saussure

^۲ Charles Sanders Pearce

^۳ David Lodge

^۴ Ferdinand de Saussure

^۵ Langue

^۶ Parole

اساس پارول را تشکیل می‌دهد. رویکرد سوسور، بیشتر بر لانگ متمرکز است، تا پارول. او کمتر به آنچه مردم می‌گفتند علاقه داشت، علاقه او به نظام زبانی نهفته در پس کلام معطوف بود، که به آنان اجازه می‌داد همه چیز بگویند (اسمیت، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

اساس زبان‌شناسی سوسور، بر تفکیک «دال»^۱ و «مدلول»^۲ یا لفظ و معنا قرار دارد. کلمه یا تصویر درخت دال، مفهوم یا صورت ذهنی درخت مدلول است. هر نشانه زبانی، ترکیبی از دال و مدلول است. بین آن‌ها رابطه ذاتی و طبیعی وجود ندارد، بلکه رابطه اختیاری است. معنای نشانه‌ها را ناشی از روابط متمایز آن‌ها می‌دانند. سوسور به چیزی معتقد بود که اغلب نظریه «کل‌گرایانه» معنا نامیده می‌شود، و در آن هر واژه‌ای نه جدا از واژه‌های دیگر، بلکه فقط به زمینه زبان به عنوان یک کل، واجد معنا است. در نظریه کل‌گرایانه معنا، هیچ تک واژه‌ای را نمی‌توان معنا کرد، مگر با در نظر گرفتن «تفاوت‌ها و تمایزهای» آن با واژه‌های دیگر (ماتیوز، ۱۳۷۸: ۱۹۸-۱۹۹).

نظریه نشانه‌شناسی رولان بارت

نشانه‌شناسی دیداری، اولین بار در اروپا از سوی رولان بارت^۳، نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی، و نشانه‌شناس معروف فرانسوی، مطرح شد و الگوهایی را به‌منظور واکاوی و تحلیل تصاویر^۴ و اشیاء به کار رفت، که بعدها مبنای نظریات دیگری در نشانه‌شناسی‌های اجتماعی - فرهنگی شد (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۵۳).

رولان بارت، نشانه‌شناسی را ابزار تحلیل فرایندهای معنا بخشی می‌داند که طبقه بورژوا به وسیله آن فرهنگ تاریخی و طبقاتی خود را بر طبیعت جهان، تحمیل می‌کند. به این اعتبار، نشانه‌شناسی فن اساسی نقد ایدئولوژی است. بارت، علاوه بر بسط ایده سوسور، مبنی بر اینکه معنا به صورت مستقیم و سر راست به چیزهای واقعی اشاره نمی‌کند، اذعان می‌دارد که معانی می‌توانند به فراسوی ویژگی‌های زبان‌شناسی خود تسری یابند. بارت بُعد دیگری را به معادله سوسور به شرح زیر اضافه می‌کند:

سوسور مرحله اول (دلالت زبان دال + مدلول = نشانه)

بارت مرحله دوم (دلالت اسطوره دال + مدلول = نشانه)

زبان مرحله اول دلالت است. در الگوی بارت، او مرحله دوم یعنی اسطوره^۵ را تولید می‌کند. این الگو، اساس رهیافت بارت در نشانه‌شناسی است (لافی، ۲۰۰۷: ۵۷). به عنوان مثال، نشانه «موش»

¹ Signifier

² Signified

³ Roland Barthes

⁴ Analysis of Images

⁵ Myth

در مرتبه زبانی دلالت، یعنی جوته کوچک، اماند مرتبه دوم اسطوره دلالت، معنای موش تابعی از بافت‌های اجتماعی و فرهنگی است. در کشورهای غربی انگلیسی زبان، مانند بریتانیا موش اسطوره‌ای‌ست که بر بیماری و تاریکی دلالت می‌کند. این تمایز، بین زبان و اسطوره با تمایز معنای صریح و معنای ضمنی منطبق است. معنای صریح به تعریف فرهنگ لغت از نشانه مشابه است. معنای ضمنی به معنای اجتماعی و فرهنگی [اسطوره] مربوط به نشانه اشاره دارد (همان: ۵۸).

نظریه نشانه‌شناسی از دیدگاه چارلز ساندرز پیرس

از چارلز ساندرز پیرس^۱ به عنوان پدر سنت نشانه‌شناسی آمریکایی، یاد می‌شود. او در طرح نشانه‌شناسی خود تأکید ویژه‌ای بر دلالت دارد. هر چند، پیرس راه را برای نشانه‌شناسان پساساختارگرا هموار ساخت، اما از آنجایی که او نیز مانند سوسور تأکید خود را بر نشانه گذاشت در زمره نشانه‌شناسان قرار گرفت. از نظر پیرس، نشانه‌شناسی چارچوب ارجاعی است که هر مطالعه دیگری را در برمی‌گیرد (سجودی، ۱۳۸۷: ۴۵).

هر فرایندی که در آن چیزی به عنوان یک نشانه عمل کند، نوعی «فرایند نشانه‌ای» نامیده می‌شود. هر فرایند نشانه‌شناسی، از نظر پیرس دارای الگویی سه وجهی است که عبارت است از «باز نمودن» یا نشانه، «موضوع» یا ابژه و «تفسیر» که ادراکی است که از سوی تفسیرگر به وجود می‌آید، و هر کدام اضلاع مثلث نشانه‌شناسی او را شکل می‌دهند. در اینجا نشانه وظیفه بازنمایی^۲ را بر عهده دارد و قابل تفسیر است و موضوع هر چیزی است که امکان تفکر یا بحث درباره آن وجود داشته باشد (لوتمن، ۱۳۹۱: ۲۷).

یکی از تفاوت‌های میان نشانه‌شناسی و علم نشانه‌ها این است که نشانه‌شناسی انگاره‌های اصلی خود را از یک تقسیم‌بندی سه وجهی می‌گیرد که پیرس ارائه می‌کند (آسبرگر، ۱۳۸۷: ۹۱). این سه وجه از نظر قراردادی بودن به ترتیب کاهشی بودنشان مرتب شده‌اند، و به‌طور کامل از هم جدا نیستند، که در اصل عبارتند از:

۱. نماد یا وجه نمادین^۳: آن دسته از نشانه‌ها هستند که ارتباطی بین موضوع و نشانه وجود ندارد (دال شباهتی با مدلو ندارد). بیشتر بر قراردادهای اجتماعی استوارند. مانند: حروف الفبا و نوشتار.

^۱ Charles Sanders Peirce

^۲ Representation

^۳ Symbolic

۲. *نمایه یا وجه نمایه‌ای*^۱: آن دسته از نشانه‌ها هستند که نوعی پیوستگی معنایی بین موضوع و نشانه وجود دارد (دال اختیاری نیست و به طور مستقیم به مدلول مرتبط است). مانند: دود و آتش.
 ۳. *شمایل یا وجه شمایی*^۲: که بر اساس شباهت نشانه با موضوع عمل می‌کند (مدلول به دال شبیه است) مانند: تصویر نقاشی.

در این میان سوسور، به عنوان بنیان‌گذار، با نگاه ساختارگرا به نشانه‌شناسی، تنها به سویه نمادین نشانه معتقد بود و تنها آن دسته از نشانه‌ها را که منشأ *قراردادی* داشتند جز نشانه‌ها قرار می‌داد که در دسته‌بندی پیرسی از نشانه‌ها، تنها نمادها جزء این دسته‌بندی قرار می‌گیرند. چرا که طبق تقسیم‌بندی پیرس، تنها نشانه‌های نمادین قراردادی هستند که قابلیت تأویل و برداشت‌های گوناگون را دارند (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۳).

نظام‌های نشانه‌شناسی، الگوهایی هستند که دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، توضیح می‌دهند. از میان همه این نظام‌ها، زبان، نظام الگودهنده اولیه^۳ است و ما دنیا را از طریق الگویی درک می‌کنیم که زبان ارائه می‌کند. اسطوره، قواعد فرهنگی، دین، زبان، هنر و علم، نظام‌های الگودهنده ثانویه^۴ هستند (اکو، ۱۳۹۰: ۷).

نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی معتقدند، سینمای گویا شش نظام نشانه‌شناسی دارد که بررسی کارکردهای آنها در *ساخت سینما و دلالت‌های سینمایی* راهگشاست:
 دسته اول: نظام نشانه‌شناسی تصویری است که بیشتر به کارکرد *نشانه‌های شمایی* اشاره دارد.
 دسته دوم: نظام نشانه‌های حرکتی است که بیشتر به *حرکت‌های دوربین، تقطیع و تدوین* در سینما اشاره دارد.

دسته سوم: نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه گفتاری است که بخش جایگاه کلام، زبان، *گفتار، مکالمه و تفسیرهای خارجی* را در سینما دارد.

دسته چهارم: نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه نوشتاری است که بخش وسیعی *از کارکرد نوشتار* در سینما از عنوان‌بندی فیلم، زیرنویس تا عنوان فیلم را در نظر دارد.

دسته پنجم: نظام نشانه‌های آوایی غیر زبان‌شناسانه است که بیشتر به اشکال *گوناگون اصوات و جایگاه طبیعی* در سینما اشاره دارد.

¹ Indexical

² Iconic

³ Primary Modeling System

⁴ Second Modeling System

دسته ششم: نظام نشانه‌های موسیقایی است که بخش‌های مورد نظر آن موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه و هرگونه موسیقی موجود در فیلم است (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۳).

نظریه رمز گذاری و رمز گشایی و نظریه دریافت

استوارت هال، معتقد است که فرایند ارتباط از لحظه تولید پیام تا لحظه دریافت آن از سوی مخاطب باید به عنوان یک کلیت^۱ در نظر گرفته شود. هال، استدلال می‌کند که امکان استنباط بیش از یک برداشت یا قرائت از متون رسانه‌ای وجود دارد. یعنی میان پیامی که از به وسیله فرستنده رمز گذاری می‌شود و آنچه از سوی مخاطب رمز گشایی می‌شود به‌لزم انطباق یا همانندی وجود ندارد. او بر این باور است که «معنا» فرایندی گفتمانی است و درون نظام زبان - آنچه او مجموعه رمزها می‌نامد - عمل می‌کند و مملو از دلالت/ایدئولوژیک است. هال، برای فهم فرایند معنا-سازی رسانه‌ها^۲ که با ساخت معنا آن را به مخاطبان انتقال می‌دهند از فن نشانه‌شناسی استفاده می‌کنند (لافی، ۲۰۰۷: ۶۱).

هال، نظریه نشانه‌شناسی ساخت معنا را به الگوی تولید و دریافت رسانه‌ای تحت عنوان الگوی رمز گذاری/رمز گشایی^۳ بسط می‌دهد. الگوی رمز گذاری/رمز گشایی هال، بر خلاف رویکرد رفتارگرایی^۴ در ارتباطات، تقارن مستقیم و سراسر است بین معنای مورد نظر فرستنده و چگونگی تفسیر آن معنا به وسیله دریافت کننده را رد می‌کند. به عبارتی، رمزهای رمز گذار و رمزگشا به الزام همسان نیست. الگوی رمز گذاری/رمز گشایی هال، به ظهور نظریه دریافت^۵ در ارتباطات و مطالعات فرهنگی منجر شد. به عبارتی، پیدایش نظریه دریافت در مطالعات ارتباطی را به مقاله معروف رمز گذاری/رمز گشایی گفتمان تلویزیونی اثر استوارت هال (به اعتقاد بسیاری، واضع نظریه دریافت در ارتباطات) نسبت می‌دهند. آنچه در مطالعات رسانه‌ای به عنوان پژوهش دریافت شناخته می‌شود، از همان ابتدا با مطالعات فرهنگی همراه بود. نظریه دریافت که هال آن را وضع کرد، در بردارنده نوعی نگاه انتقال از «رویکرد انتقالی» به رویکرد نشانه‌شناختی نسبت به پیام‌هاست. در این برداشت، پیام، به منزله بسته یا تویی که فرستنده برای دریافت کننده پرتاب می‌کند، تلقی نمی‌شود. این اندیشه که پیام، از سوی تولید کننده، «رمز گذاری» و سپس از سوی دریافت کنندگان «رمز گشایی» و

¹ Totality

² Sense-making

³ Encoding/Decoding

⁴ Behaviorism

⁵ Reception Theory

معنادار می‌شود، مستلزم این معنا است که پیام‌های ارسالی و پیام‌های دریافتی به الزام یکسان نیستند و مخاطبان مختلف ممکن است یک برنامه را به شیوه‌های متفاوتی رمزگشایی کنند. براساس نظریه دریافت، پیام‌های رسانه‌ای باز [گشوده] است، بدین معنا که می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد، لیک، این دریافت کنندگان پیام هستند که با توجه به متن پیام و زمینه‌های فرهنگی خویش دست به تعبیر و تفسیر پیام می‌زنند. در الگوی هال، ارتباطگر، پیام را بر اساس اهداف ایدئولوژیک و منابع خود رمزگذاری می‌کند، ولی دریافت کننده در فرایند ارتباط نقش رمزگشا را بازی می‌کند. اواجباری در پذیرش پیام دریافت شده ندارد و در برابر معانی ایدئولوژیک یک پیام مقاومت و آن را در چارچوب دیدگاه‌ها و تجربیات خود تحلیل و ارزیابی می‌کند (مک کوایل، ۱۳۸۰: ۲۴۲).

نظریه بازتاب

نظریه بازتاب^۱، رسانه را آینه تمام‌نمای جامعه می‌داند و ارزش‌ها و معانی جامعه را انعکاس می‌دهد. از این نظر، رسانه‌ها، همچون آینه‌ای منعکس‌کننده واقعیت^۲ هستند. آنان به عنوان، سازوکارهای کنترل اجتماعی عمل کرده و میراث جامعه را منتقل می‌کنند تا انسجام و یکپارچگی آن را حفظ کرده و ارزش‌های غالب را از نسلی به نسل دیگر منتقل کنند. در این پژوهش، سعی می‌شود تا با نشانه‌شناسی فیلم *جدایی نادر از سیمین*، صحت این نظریه را مورد واکاوی قرار دهیم.

سینما و ارتباطات

همان‌طور که می‌دانیم سینما یکی از موثرترین رسانه‌های قرن ماست. شما نه تنها می‌توانید هیجان-انگیزترین و تکان‌دهنده‌ترین لحظاتی را که جلوی پرده سینما گذرانده‌اید را به یاد آورید، به احتمال زیاد قادر خواهید بود، لحظاتی را در زندگی واقعی^۳ خود به خاطر بیاورید که کوشیده‌اید به اندازه آدم‌های روی پرده، از خود گذشته، خشن یا مهربان باشید: شیوه لباس پوشیدن یا آرایش موی ما، شکل حرف زدن و رفتارمان، چیزهای که به آن اعتقاد داریم یا به آن به دیده شک می‌نگریم- فیلم در شکل دادن به همه جنبه‌های زندگی‌مان نقش دارد-فیلم‌های سینمایی همچنین فرصت تجربه‌های زیبا شناختی ارزشمند، شناخت فرهنگ‌های دیگر و آشنایی با راه‌های نوین اندیشیدن را برای ما فراهم می‌کنند (بوردول، تامسون، ۱۳۸۳: ۱).

^۱ Reflection Theory

^۲ Reality

^۳ Real Life

صنعت سینما اختراعی بود که به هنر هفتم تبدیل شد. چرا که از شش هنر قبل استفاده کرد تا خواسته‌های خود را با صدای بلندتری به گوش مخاطبانش برساند. محتوا و مضامین سینمای ایران با مسائل و رویدادهای روز جامعه، پیوند عمیقی دارد. یکی از دلایل آن آزادی نسبی است که در تلویزیون به عنوان رسانه عمومی نیست. بنابراین، بازنمای دقیق‌تری از جامعه ایرانی نشان داده می‌شود. تغییر نقش افراد جامعه و سبک زندگی^۱ به‌خصوص طبقه متوسط تأثیر عمیق و بزرگی بر مردم داشته است که تجربه زیسته^۲ آنان را شکل می‌دهد. کیفیت این تأثیرها و تجربه‌های زیسته بسیار مهم است؛ چرا که شکل‌گیری معنا از تجربه‌های زیسته افراد است که می‌تواند به تحلیل پیچیدگی‌های ارتباطی و رفتاری موجه در جامعه کمک کند. امروزه، اساسی‌ترین نقش‌ها و کارکردهای وسایل ارتباط جمعی عبارتست از اجتماعی کردن^۳، ارتباطات مؤثر^۴، تعلیم و تربیت، سوادآموزی و ایجاد حس همدلی اجتماعی^۵. این نوع نگاه، در مقاله کلاسیک هارولد دوایت لاسول^۶ با اندکی تأمل، از سوی او مورد تأکید قرار گرفته است (لاسول، ۱۳۸۳).

سینما امروزه تنها به عنوان سرگرمی به کار نمی‌رود، بلکه به عنوان ابزاری برای بیان دغدغه‌های ذهن انسان معاصر است. سینما به عنوان رسانه‌ای جمعی، نقشی دو سویه دارد به این معنا که از طرفی واقعیت‌های جامعه را به عنوان موضوع انتخاب کرده و آن را بازنمایی می‌کند و از سوی دیگر خود اقدام به ساخت واقعیت‌ها آنگونه که می‌خواهد، می‌کند (باقی، ۱۳۹۱: ۴).

سینما، عرصه ساخت و بازنمایی است. ساخت و بازنمایی فرد، جامعه و فرهنگ ...؛ و از این طریق است که دوباره و چندباره همه مفاهیم باز تولید می‌شوند. سینما به عنوان رسانه‌ای برای انتقال معانی و دلالت‌هایی است که رمزگذار در اثر سینمایی، آن را برای مخاطب خود قرار داده است. سینما با در اختیار قرار داشتن تمامی امکانات صنعتی به عنوان یکی از مراجع انتقال و القای پیام است (همان: ۵).

گسترش سریع مدرنیسم در جهان غرب، به ویژه در قالب سینمای هالیوود، مرکزی برای تولید معنا و تصاویر بصری فراهم کرد که بر مبنای دو عنصر تکنولوژی و اقتصاد استوار است. به مرور پارادایم‌هایی در سینما شکل گرفتند. مانند سینمای هنری اروپا، سینمای هند و ...، که هر یک از

^۱ Life Style

^۲ Lived Experience

^۳ Socializing

^۴ Effective Communications

^۵ Social Empathy

^۶ Harold Dwight Lasswell

این پارادایم‌ها سعی می‌کردند در برابر سینمای هالیوود عرض اندام کنند. تمام این جریان به دنبال تولید معنا و انتقال معنا بودند. در این میان، متفکران حوزه سینما و منتقدان ابزارهای نظری و عملی، روش‌های مختلفی را به کار بستند تا بتوانند این متون را رمزگشایی کنند. زبان‌شناسی در ادامه نشانه‌شناسی از پیشروان این عرصه بود. مطالعات نشان می‌دهد ما با متون مبهم و مجهولی مواجه هستیم که فقط ابزاری برای انتقال پیام روشن و صریح نیست، بلکه به جای پیام باید از انتقال معنا صحبت به میان آید. مقصود تنها یافتن رمز یا دریافتن افکار یا محتوی نیست، بلکه فرایند کشف رمز، خود به امری دشوار تبدیل می‌شود به نحوی که خواندن معنا به امری چند وجهی مبدل می‌شود (وولن، ۱۳۸۴: ۱۶۰).

سینما، پیدایی و تطور آن

بیش از یک قرن از تولد سینما به عنوان یکی از اعضاء خانواده ارتباطات می‌گذرد. سینما در تمام جهان پدیده‌ای تفریحی برای میلیون‌ها نفر خواه پیر و خواه جوان است. در عین حال، سینما وسیله گذران معاش نیز برای هزاران انسان در سراسر گیتی است. سینما ابزاری تبلیغاتی نیز هست، و از این رو، اقتصاد دانان، جامعه‌شناسان و سیاستمداران جهان بسیار به آن توجه دارند. بسیاری آن را یکی از شاخصه‌های رشد می‌دانند؛ اما از دیدگاه ما این وسیله ارتباطی نیز مانند تمامی وسایل ارتباطی دیگر، به خودی خود والا و معتبر نیست. چه کاربرد نادرست آن می‌تواند بر اخلاق جامعه مؤثر افتد و بر حیات سیاسی جامعه اثراتی سخت، نامطلوب و حتی خطرناک به جای گذارد، پس تأکید ما بر کاربرد درست یکی از وسایل مهم ارتباطی در دنیای امروز است.

پیتر مارک راجت^۱ انگلیسی، در سال ۱۸۲۴، فرضیه معروف خود را در باب تصاویر و رابطه آن با اشیاء متحرک را ارائه کرد. او نشان داد با حرکت دادن تصاویر خاص از هر یک از حرکات یک موجود زنده، چشم بیننده قادر به اتصال پی در پی حرکات خواهد بود. در سال ۱۸۹۳، توماس آلوا ادیسون^۲ دستگاه کینتوسکوپ^۳ یا جنبش‌نما را پدید آورد، که خود گامی تازه و بسیار با اهمیت در راه بسط سینما به حساب می‌آمد. لیک، کار سترگ لومیرها به سال ۱۸۹۵، نقطه عطفی در تاریخ سینما به وجود آوردند که بسیاری تولد واقعی این وسیله ارتباطی را در همین سال می‌دانند. یک

^۱ Peter Mark Roget

^۲ Thomas Alva Edison

^۳ Kinetoscope

سال بعد ژرژ ملی‌یس^۱ به ساختن فیلمی تخیلی دست یافت و از آغاز سده‌ی نوزدهم شاهد پیدایی، بسط و سپس تعدد و کثرت سالن‌های سینما شدیم (ساروخانی، ۱۳۸۷: ۱۶۱-۱۶۲).

سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۳ سال‌های مهم تاریخ سینما به شمار می‌آید. چه در خلال این سال‌ها بود که سینما هم توان سخن گفتن با لغات را یافت و هم رنگ در انتقال پیام‌هایش سود جست. در سال ۱۹۲۷، برادران وارنر از مرحله فیلم‌های صامت گذشتند و عصر فیلم‌های ناطق را گشودند.

از دیگر نقاط عطف در تاریخ سینما، پیدایی فیلم‌های سه بعدی است. فردی به نام والر، به این نتیجه رسید که می‌توان به انسان‌ها عمق، فضا و فاصله داد و کلید کار، همان اشاره‌هایی است که از میدان دید به مغز می‌رسد. با این چند حرکت تاریخی، سینما به عرصه هستی گام نهاد و عضوی از وسایل خانواده ارتباط جمعی شد. صنعت سینما در مدت کوتاه حیاتش، همانند سایر شاخه‌های هنر مکاتب گوناگونی را پشت سر نهاده است: از نمادگرایی به سورئالیسم و سپس واقع‌گرایی و بسیاری مکاتب دیگر. در ادامه، به مکتب رئالیسم (واقع‌گرایی) که سبک کارکردی کارگردان فیلم مورد پژوهش ما است، اشاره‌ای مختصر خواهیم داشت.

سینمای رئالیسم

رئالیسم از نظر لغوی از ریشه (res) به معنای چیزباوری یا شیئیت‌گرایی است. از حیث اصطلاح بر مکتبی در ادبیات اطلاق می‌شود [تصویری از واقعیت چشم‌اندازهای زندگی خارج و آزاد از ایده-لیسم، ذهن‌گرایی و رنگ رمانتیک؛ این برخورد نقطه مقابل رمانس است].

پایه‌گذاران مکتب رئالیسم، زیگفرد کراکائر^۲، تاریخ‌نگار و زیباشناس آلمانی تبار، از طرفداران اصلی دیدگاه رئالیستی سینما است. وی در کتاب خود به نام «نظریه فیلم: رهایی واقعیت مادی» (۱۹۶۰)، استدلال می‌کند که فقط فیلم است که درعمل از جریان واقعیت، عکاسی می‌کند، و تنها فیلم هم توانایی گذراندن آینه‌ای در برابر طبیعت را دارد (مهدوی، ۱۳۹۱: ۲۰-۲۱).

کراکائر، در اثر پیشین خود «زکالیگاری تا هیتلر: تاریخ روان‌شناسانه سینمای آلمان»^۳ (۱۹۴۷) که به محتواکای سینمای آلمان از سال ۱۹۱۹-۱۹۳۳ می‌پردازد، سقوط فرهنگ سیاسی آلمان را بدان گونه که در تاریخ سینمای این کشور منعکس شده، ردیابی می‌کند. نظر او این است، که توجه و دل‌مشغولی سینمای آلمان به طراحی هنری و تعهد آن به ارزش‌های صرف صوری، درعمل راه را

^۱ Georges Méliès

^۲ Siegfried Kraauer

^۳ From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film

برای ظهور هیتلر فراهم کرد و این کار را به‌طور دقیق با منصرف کردن تماشاگران از ارزیابی واقعیت‌های اجتماعی به انجام رساند. این دوره را یکی از بزرگترین دوران تاریخ سینما شناخته‌اند، ولی برای کراکاتر، نمونه‌ای از آن چیزی است که سینما باید از آن اجتناب کرده باشد.

آندره بازن^۱، نظریه‌پرداز و منتقد معروف فرانسوی و از اعضای برجسته نشریه کایه‌دوسینما^۲ شاید بهترین نظریه‌پرداز نسل دوّم فیلم است، نسلی که تجربه سینمای صامت دیگر نقش تعیین‌کننده‌ای برایشان نداشت. او به سینما به عنوان آرمان بازآفرینی جهان در تصویر می‌نگرد. به اعتقاد بازن، میزانشن (آرایش صحنه، و ارتباط دوربین با آن‌ها) فنی به مراتب طبیعی‌تر از تدوین است (مهدوی، ۱۳۹۱: ۲۲).

در ادامه، به سراغ شناخت اصغر فرهادی و دنیای سینمایی او می‌رویم و سعی می‌کنیم، ابعاد بحث این مقاله را روشن‌تر کنیم.

زندگی‌نامه

اصغر فرهادی، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و تهیه‌کننده فیلم ایرانی، ۱۷ اردیبهشت ۱۳۵۱، در خمینی شهر اصفهان، متولد شد و فعالیت سینمایی خود را در سن ۱۳ سالگی و قبل از آنکه به صورت آکادمیک در این زمینه به تحصیل بپردازد، آغاز کرده بود. او در اصفهان، تجربه فیلم‌سازی خود را در ساختن فیلم‌های کوتاه ۸ و ۱۶ میلی‌متری آغاز کرد. فرهادی، پس از گذراندن دوره کارشناسی در رشته تئاتر از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، مدرک کارشناسی ارشد خود در همین رشته را از دانشگاه تربیت مدرس دریافت کرد. او فعالیت در سینما را از سال ۱۳۶۵ در انجمن سینمای جوان اصفهان، آغاز کرد. نخستین حضور حرفه‌ای فرهادی در سینما در فیلم *ارتفاع پست* ساخته ابراهیم حاتمی کیا در سال ۱۳۸۰ به عنوان فیلم‌نامه‌نویس بود.

فرهادی از فیلم *دزد دوچرخه* (۱۹۴۸) ساخته ویتوریو دسیکا، به عنوان اولین فیلمی که بر زندگی او تأثیرگذار بوده، نام می‌برد. وی هنر خود را متأثر از آثار ویتوریو دسیکا^۳، فدریکو فلینی^۴ کارگردانان و فیلم‌نامه‌نویس‌های ایتالیایی، اینگمار برگمان^۵ فیلم‌نامه‌نویس سوئدی و کریشتف

^۱ André Bazin

^۲ Cahiers du cinéma

^۳ Vittorio De Sica

^۴ Federico Fellini

^۵ Ingmar Bergman

کیشلوفسکی^۱ کارگردان لهستانی و ... ، می‌داند. فرهادی در عرصه‌های مختلفی چون فیلم‌نامه-نویسی، کارگردانی، تهیه‌کنندگی وارد شد؛ او تنها کارگردان ایرانی است که موفق به کسب جایزه آسکار شده‌است.

نشان آفیسیر، نشان عالی هنر و ادبیات کشور فرانسه از سوی اورلی فیلیپیتی، وزیر فرهنگ این کشور، در ۲۵ فوریه ۲۰۱۴ در پاریس، به فرهادی اهدا شد. این نشان به دلیل «خلاقیت‌های هنری و تأثیر اصغر فرهادی بر هنر و ادبیات فرانسه و سراسر جهان» به این فیلم‌ساز ایرانی تعلق گرفت. وی همچنین جایزه سزار [جایزه ملی فرانسه] و جایزه بودیل [سینمای دانمارک] را به دست آورده است.

در یک نظرسنجی از مجله تایم، وی رتبه چهارمین شخصیت تأثیرگذار در میان صد شخصیت برتر سال ۲۰۱۲ را کسب کرد؛ و در نهایت، به عنوان یکی از صد چهره تأثیرگذار سال ۲۰۱۲ از سوی این مجله معرفی شد.

فرهادی متأثر از سبک رئالیسم است و مانند تمامی فیلم‌های واقع‌گرا، داستان فیلم‌های او دارای پایانی باز و دراماتیک‌اند. در فیلم‌های فرهادی، همه اتفاقات، مانند دانه‌های پازل تک تک در کنار هم چیده می‌شوند. وی مخاطب را با خود همراه و همگام می‌کند و به لحاظ ارتباطی، تصویر ذهنی-اش را به آنان نشان می‌دهد. فرهادی در این مسیر، حتی از کوچکترین عناصر بصری^۲ هم صرف نظر نمی‌کند. وی با ساخت فیلم‌های متفاوتش موج جدیدی را در سینمای امروز ایران رقم زد.

روش پژوهش

روش پژوهش در مطالعه حاضر، به صورت کیفی^۳ است و در تحلیل و تفسیر نتایج و بیان دیدگاه‌ها از رویکرد و فن نشانه‌شناسی استفاده شده است. در این پژوهش، رویکرد میان رشته‌ای و ترکیبی هم مورد نظر پژوهشگر بوده است، روشی که از دیدگاه‌های زبان‌شناختی، اخلاقی، ارتباطی و سینمایی در تحلیل مفاهیم و نشانه‌ها بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد.

همان‌طور که می‌دانیم، پژوهش کیفی، مجموعه فعالیت‌های چون مشاهده، مصاحبه و شرکت گسترده در فعالیت‌های پژوهشی است، که هر کدام به نحوی پژوهشگر را در کسب اطلاعات دسته اول درباره موضوع یاری می‌دهند (دلاور، ۱۳۸۵: ۲۵۹).

^۱ Krzysztof Kieślowski

^۲ Visual Elements

^۳ Qualitative

جامعه آماری

در پژوهش پیش رو، فیلم *جدایی نادر از سیمین* ساخته اصغر فرهادی از بین دیگر آثار آقای فرهادی انتخاب و به عنوان جامعه آماری مطرح می‌شود.

حجم نمونه

در این پژوهش، با روش تمام شماری همه صحنه‌های فیلم را که شامل هشتاد صحنه است، تحلیل و نشانه‌کاوی کرده‌ایم، به این دلیل حجم نمونه با جامعه آماری یکی است.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی به عنوان یکی از فنون تحلیل متن^۱ است و در زمینه مطالعات رسانه‌ای، تحلیل محتوا^۲ رقیبی جدی برای این حوزه است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹). در واقع تحلیل محتوا یکی از روش‌های اساسی «مشاهده اسنادی» محسوب می‌شود که در رسانه سینما کاربردهای فراوانی دارد (آذری، ۱۳۷۷: ۷۶). با این تفاوت اساسی که نشانه‌شناسی نوعی روش کیفی و تحلیل محتوی روشی کمی است.

نشانه‌شناسی در سینما عاملی است به‌سوی پویایی آثار سینمایی و جذابیت بیشتر اثر، از این رو، تأویل‌پذیر و قابل فهم می‌شود. مخاطب با رمزگشایی فیلم لذت بیشتری می‌برد، فیلم‌ساز در حداقل زمان پیام خود را به مخاطب می‌رساند و در طول فیلم ارتباط متقابل بین آن‌ها برقرار است (بارت، ۱۹۶۴: ۸).

کاربران نشانه‌ها نیز می‌کوشند که دلالت‌های ضمنی (ثانویه) نشانه‌ها را از طریق فرایندی که بارت آن را طبیعی‌سازی می‌خواند، پنهان کنند. بارت به دلالت‌های *ایدئولوژیکی* که در پس نشانه‌ها نهفته است، «اسطوره» می‌گوید و هدف نشانه‌شناس به زعم بارت، کشف همین اسطوره‌هاست (کوثری، ۱۳۸۷: ۳۸).

موضوع سینما، به وضوح موضوع اصلی در حوزه نشانه‌شناسی است، به این دلیل که گونه‌های فیلم‌ها نظام‌های دلالتی را می‌سازد که امروزه بیشتر مردم به آن واکنش هیجانی^۳ نشان می‌دهند و در مقام تفسیرگر در آن به جستجوی تفریح و الهام و شناخت می‌پردازد (دانسی، ۱۳۸۷: ۸۸).

^۱ Text Analysis

^۲ Content Analysis

^۳ Emotional Reaction

نشانه‌شناسی به سینما به عنوان کالایی فرهنگی می‌نگرد که شناخت آن همراه با شناخت لایه‌هایی پنهان، امکان‌پذیر است. لایه‌هایی چون علوم جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، اخلاقیات، انسان‌شناسی و رویکردهای فلسفی آن جامعه و نشان دادن تأثیر هر کدام از این لایه‌ها در فیلم یا اثر مورد نظر با ابزارهایی نظیر هم‌نشینی و جانشینی اجازه می‌دهند، مناسبات *دال* و *مدلول* را شناخته و آن را تحلیل کنیم.

پیتر وولن^۱ معتقد است، نشانه‌شناسی زمینه مطالعاتی حیاتی است. برای زیباشناسی فیلم و هر نقدی الزام به دانستن متن و توانایی خواندن آن است، در غیر این صورت دچار ابهام می‌شویم (وولن، ۱۳۸۴: ۵۵).

فیلم‌ها، همواره نمایانگر بخشی از زوایای خاموش فرهنگی جامعه‌ای هستند که آن‌ها را به عنوان کالاهای فرهنگی به سایر ملل عرضه می‌دارند. در واقع، فیلم‌ها همان بسته‌های فرهنگی هستند که از یک جامعه به سایر جوامع عرضه می‌شوند (آذری و صفا، ۱۳۹۲: ۱۲۷). البته، امبرتو اِکو^۲، نشانه‌شناس، فیلسوف و منتقد ادبی ایتالیایی تبار، می‌گوید اگر از نشانه‌ها بتوان برای گفتن حقیقت استفاده کرد، می‌توان آن‌ها را برای دروغ گفتن نیز به کار بُرد. در اینجا، سواد رسانه‌ای نقش مهم خود را ایفا می‌کند.

نشانه‌شناسی دارای رویه‌ها و فنون تحلیلی و معنایی است که به مثابه ابزاری برای ما در تفسیر متون هنری به‌خصوص، سینمایی به کار می‌روند. در ادامه، به معرفی برخی از آنان می‌پردازیم. نشانه‌ها و روابط دو مفهوم کلیدی تحلیل نشانه‌شناختی هستند و در این مرحله، کشف روابط از خود اشیا و نشانه‌ها مهم‌تر است؛ زیرا خلق معنا تنها در اثر برقراری روابط میان اشیا انجام می‌پذیرد. هیچ نشانه‌ای قائم بر معنا نمی‌شود، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن، با سایر اجزای نظام است (فرنیا، ۱۳۹۱: ۷۰).

تحلیل هم‌نشینی و جانشینی

ساخت‌گرایان بر این باورند که معنای نشانه‌ها با قرار گرفتن در کنار هم آشکار می‌شوند. در این تحلیل اصل بر تقابل دو تایی گذاشته می‌شود. تحلیل‌های «هم‌زمانی»^۳ که در اصل به ساختار

^۱ Peter Wollen

^۲ Umberto Eco

^۳ Synchronic

«جانشینی»^۱ وابسته است و «در زمانی»^۲ که به ساختار «همنشینی»^۳ مرتبط است، از آموزه‌های سوسور است.

هم زمانی به معنای تحلیلی و در زمانی به معنای تاریخی به کار برده می‌شود؛ بنابراین، مطالعه هم زمانی یک متن به روابطی که میان عناصر آن وجود دارد، توجه می‌کند و مطالعه در زمانی، نحوه تکامل روایت را می‌نگرد.

به سخن دیگر، تحلیل هم زمانی متن به دنبال الگوی تقابلی نهفته در متن است، اما تحلیل در زمانی بر تسلسل پیشامدها که روایت قصه را می‌سازد. وی تأکید دارد که منظور از همنشینی زنجیره‌ای از چیزهاست و تحلیل همنشینی یک متن، یعنی نگاه کردن به آن همچون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازد (آسابرگر، ۱۳۸۷: ۳۳).

بدین ترتیب در سطح تحلیل همنشینی فیلم‌های مورد مطالعه، کارکرد هر سکانس بررسی می‌شود. سکانس‌ها در کنار یکدیگر زنجیره‌ای از رویدادها را شکل می‌دهند و روایت خاصی را به وجود می‌آورند، از طرفی تحلیل همنشینی به کشف معنای آشکار فیلم می‌پردازد. ولی تحلیل جانشینی، به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل نهفته در متن و سازنده معناست (مثل تقابل‌های دو قطبی^۴، زیرا معنا متکی بر ایجاد رابطه است و مهمترین رابطه در تولید معنا، تقابل‌های متضاد است).

رولان بارت، این عناصر را در نظام پوشاک مورد تحلیل قرار می‌دهد. عناصر جانشینی لباس‌هایی هستند که نمی‌توان آن‌ها را هم زمان در یک ناحیه از بدن پوشید، مانند کلاه. بُعد همنشینی که کنار هم قرار گرفتن است، مانند ترکیب کامل لباس از کلاه تا کفش است.

در مورد تحلیل از یک صحنه خاص به هر دو روش تحلیل‌های جانشینی (مقایسه این صحنه با صحنه‌های دیگر که می‌توانسته جای آن باشد) و تحلیل همنشینی (مقایسه این صحنه با صحنه‌های قبلی و بعدی) بستگی دارد (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

تحلیل همنشینی و جانشینی

در تحلیل همنشینی، سکانس‌ها در کنار یکدیگر زنجیره‌ای از رویدادها را شکل می‌دهند و روایت خاصی را به وجود می‌آورند. از طرفی، تحلیل همنشینی به کشف معنای آشکار، فیلم می‌پردازد.

¹ Paradigmatic

² Diachronic

³ Syntagmatic

⁴ Bipolar Opposites

فیلم *جدایی نادر از سیمین*، به بحران اخلاقی^۱ که در جامعه وجود دارد اشاره می‌کند. بحرانی فارغ از نوع طبقه فرهنگی، اقتصادی و... در این فیلم، کارگردان معضله‌های اخلاقی را چونان بیماری مسری می‌داند و برای مبتلا نشدن به آن هشدار می‌دهد و با نشان دادن علائم و عوارض ناشی از آن، سعی در کنترل و کاهش تلفات دارد. چه، او معتقد است در صورتی که نتوانیم این ویروس‌ها را ضداخلاقی را کنترل و از بین ببریم، فرزندان ما که بدن‌های ضعیف‌تری نسبت به ما دارند به بیماری مبتلا می‌شوند. حال در این بین، برخی به جای درمان بیماری و کمتر کردن تلفات، سعی در ترک محیط برای پیشگیری از ابتلای خود، به آن بیماری را دارند.

جدایی نادر از سیمین، در قاب بندی‌های بسیار ساده اما فنی زبان حال جامعه امروزی ایران را نشان می‌دهد. داستان اصلی فیلم در مورد «زنی است که قصد دارد، ایران را به دلیل نامطلوب بودن شرایطش برای زندگی ترک کند، ولی شوهرش به دلایلی او را همراهی نمی‌کند و زن مجبور به دادن درخواست طلاق می‌شود». در واقع، مسئله اصلی فیلم در سکانس آغازین با حضور سیمین و نادر در اتاق دادگاه در برابر قاضی شروع می‌شود. سیمین نگران از آینده دخترش سعی دارد با درخواست طلاق، نادر را با خود همراه کند و در غیر این صورت، حضانت ترمه را به عهده گیرد و با دخترش از کشور خارج شود. این در حالی است که نادر به بهانه مراقبت از پدر سالخورده‌اش که بیماری آلزایمر دارد از رفتن امتناع می‌کند. سیمین بر این باور است که در جامعه امروزی ایران با شرایط حاضر آینده‌ای روشنی، برای دخترش ترمه وجود ندارد. در واقع فضای مناسبی، برای زندگی اخلاقی وی در ایران وجود ندارد و راه حل نیز تنها خروج از ایران است. این مسئله‌ای است که در طول فیلم به دنبال پاسخ آن خواهیم بود. در ادامه، قاضی، دلایل سیمین را قانع کننده نمی‌داند و ختم جلسه را اعلام می‌کند.

پس از ناکامی سیمین در دادگاه، سیمین برای جمع‌آوری وسایلش به خانه می‌آید. نادر شخصی را به نام راضیه که باردار است و شرایط مالی خوبی ندارد به واسطه سیمین برای نگهداری از پدر و انجام کارهای خانه، استخدام می‌کند. چند روز بعد نادر و ترمه پس از مراجعه به منزل با در بسته مواجه می‌شوند؛ می‌بینند کسی در خانه نیست و این در حالیست که هنگامی که وارد خانه می‌شوند، دست پدر سالخورده‌اش به تخت بسته شده، به زمین افتاده و دچار مشکل تنفسی شده است. این دلیلی می‌شود زمانی که راضیه به خانه باز می‌گردد، نادر و ترمه از او ناراحت باشند و نادر

¹ Moral Crisis

واکنش تندی نشان دهد. علاوه بر آنکه نادر، فکر می‌کند راضیه پولی را که در کشویش نیست، برداشته است. در نهایت و در نتیجه بحث و جدل، او را هل داده و از خانه بیرون می‌کند. همان شب سیمین به نادر اطلاع می‌دهد که خواهر شوهر راضیه که واسط سیمین و راضیه برای کار بوده است، تلفن کرده و گفته است راضیه به علت درگیری با نادر در بیمارستان بستری شده است؛ بعد از مراجعه به بیمارستان مطلع می‌شوند که راضیه سقط جنین داشته است که در اثر ضربه رخ داده بود. در ادامه، در بیمارستان حجت را ملاقات می‌کنند و حجت که تازه متوجه اصل ماجرا شده با نادر درگیر می‌شود و این بهانه‌ای برای شکایت راضیه از نادر به جرم سقط جنین می‌شود.

در دادگاه نادر را به اتهام سقط و آگاهی از باردار بودن راضیه بازداشت می‌کنند، چرا که آگاهی او از بارداری باعث سه سال حبس می‌شود؛ پس از انکار نادر، راضیه معلم را برای شهادت از اطلاع داشتن نادر احضار می‌کند. در مرحله اول، معلم به نفع نادر شهادت می‌دهد و در مقطع دیگر، که معلم متوجه می‌شود نادر سخنان آنان را درمورد بارداری شنیده است، شهادتش را پس می‌گیرد. ترمه که به حرفهای پدر به علت ضد و نقیض بودنش شک می‌کند، از او می‌پرسد که واقعیت چیست و آیا او دروغ گفته است یا نه؟ نادر شرایط را برای او توضیح می‌دهد و اینکه به خاطر او مجبور به دروغ گفتن شده است. در سکانسی نادر به دادگستری برای شکایت از حجت به خاطر ایجاد مزاحمت در مسیر مدرسه ترمه می‌رود، قاضی ترمه را احضار می‌کند و از او در مورد اطلاع داشتن پدر از باردار بودن راضیه می‌پرسد. ترمه جواب منفی می‌دهد. او نیز به خاطر پدر مجبور به دروغ‌گویی می‌شود. شبی که سیمین با حجت توافق می‌کند که در ازاء پانزده میلیون رضایت دهد، راضیه نزد سیمین می‌رود، او را قسم می‌دهد و از او می‌خواهد که پول را به آنان نهد و به او می‌گوید: «روز قبل پدر بزرگ از خانه بیرون رفته بود و وقتی برای باز گرداندن او به خیابان می‌رود، تصادف می‌کند و مجبور می‌شود که روز بعد به خاطر مراجعه به دکتر از خانه خارج شده و دست او را به تخت ببندد». همان شب نادر با خانواده به خانه حجت می‌روند. قبل از اینکه نادر چک پانزده میلیونی را به آنان بدهد شرطی می‌گذارد و از راضیه می‌خواهد قبل از دادن پول او قسم بخورد که نادر باعث سقط جنین او شده است و راضیه که نسبت به اصل ماجرا شک داشت از قسم خوردن سر باز می‌زند. سکانس پایانی، در حالی شکل می‌گیرد که پدر نادر که بهانه نرفتن او بود از دنیا رفته است و سیمین و نادر و ترمه در دادگاه حضور دارند. قاضی از ترمه می‌خواهد که تصمیم خود را

برای همراه شدن با یکی از والدینش بیان کند و نادر و سیمین در انتظار جواب ترمه پشت درهای اتاق دادگاه نشسته‌اند.

شخصیت نادر در فیلم به عنوان فردی دارای اصول است، با ظاهری مذهبی که محاسن او می‌تواند نماد آن باشد، ولی واقعیت آن است که در طول فیلم می‌فهمیم ظاهر او از ریشه مذهبی برخوردار نیست. بلکه او فردی است با اصول اخلاقی مدرن. آن هم از نوع اخلاقی کانتی. فردی که سعی دارد مسائل پیرامون خود را با آرامش و اندیشه به پیش ببرد، اما گاهی ناموفق عمل می‌کند و این عدم کنترل رفتاری، مسائل خانواده را به سمت بُحرانی شدن می‌برد. فردی که برایش تصویر پدر، مقدس است و سعی می‌کند چهره خود را نیز برای دخترش مقدس، با قدرت و مسلط نشان دهد. حتی زمانی که در سکansı از فیلم، ترمه از او به واسطه دروغی که گفته یا جایی که ترمه مجبور شده است به خاطر او مرتکب دروغ‌گویی بشود، و چهره او دچار خدشه شده است، سعی در ترمیم آن دارد. در نتیجه، در سکansı که در خانه حجت هستند، دادن پول را مشروط به حضور ترمه و قسم خوردن راضیه جهت مقصر بودن خود می‌کند که نهایت راضیه از این کار سر باز می‌زند و آبروی رفته پدر نزد دختر، باز می‌گردد. او فردی است که برای گرفتن حق خود کوتاه نمی‌آید و تمایلی به سازش و تسلیم ندارد و این نوع تفکر را به نسل بعد از خود نیز می‌آموزد.

سیمین فردی است که در طول فیلم، همیشه رفتاری خوب و سنجیده از خود نشان می‌دهد. او نماد گروهی از افراد جامعه است که تسلیم شدن در برابر مشکلات و رها کردن آن‌ها را پیش می‌گیرند. انسان‌هایی که از درگیر شدن فراری هستند و به جای ساختن و مهیا کردن شرایط بهتر، سعی در قرار گرفتن در شرایط مطلوب را دارند. او فردی مثبت، با نگاهی آینده‌نگر، معلم زبان انگلیسی، اهل موسیقی و نوازنده پیانو است. فردی اهل مطالعه که فضای خانه‌اش را کتاب اشغال کرده است. شخصیت سیمین نقطه مقابل راضیه است. سیمین فردی دارای استقلال شخصی و مالی است. نوع حجاب او نشان از عدم اعتقاد او به حجاب است. این نمادها، خود به نوعی بیان‌کننده طرز فکر غرب‌گرای اوست.

راضیه به عنوان زنی سنتی با باورهای مذهبی، سطحی و رنج‌دیده در جامعه ایرانی معرفی می‌شود که شرایط بد اقتصادی همسرش را به دوش می‌کشد. نوع پوشش و تلفن زدن‌های دائم او که برای پاسخ گرفتن در مورد شُبّهات دینی می‌تواند نشان از اعتقادات مذهبی او باشد، در حالی که شاید با اندکی تأمل می‌توانست خود تصمیم صحیح را بگیرد، که البته این می‌تواند پیروی بدون تفکر از احکام باشد که در نتیجه باعث سطحی شدن باورهای دینی او می‌شود. او شخصیتی است که

با کتمان حقیقت موجب بروز مشکلات زیادی برای هر دو خانواده، نظام قضایی و معلم ترمه و دیگران می‌شود. زمانی حقیقت را مطرح می‌کند که نگران عواقبی است که دخترش تصور می‌کند و نه به دلیل اعتقادات مذهبی. او دائم در حال توجیه، دروغ گفتن و کتمان حقیقت است. حتی در سکانسی از فیلم دختر خود را نیز به این اعمال تشویق می‌کند.

حجت، مردی است از طبقه ضعیف با وضعیت بد اقتصادی که هیچ گونه حمایت مادی و قضایی از او صورت نمی‌گیرد. او در طول فیلم فردی نشان داده می‌شود با گذشته مذهبی، که نشانه‌های آن اعتقاد او به قرآن و قسم خوردن‌های پیاپی اوست، ولی در آخر فیلم به خاطر پول حاضر می‌شود تمام اعتقاداتش را زیر پا بگذارد و قسم دروغ بخورد. برخلاف سیمین که رنگی از تعلقات مذهبی نداشت، ولی به خاطر قسمی که راضیه به او داده بود، حاضر شد پول خود را نادیده بگیرد. او فردی عصبی است که مرتکب بی‌اخلاقی‌های زیادی چون فحاشی و تهمت زدن و ضرب و جرح می‌شود.

ترمه شخصیت مهم دیگر فیلم است. کودکی که نماد پاکی است، ولی با وجود فضای مسمومی که در آن زندگی می‌کند نیز درگیر بی‌اخلاقی می‌شود. نگاه‌های نگران و کنجکاو ترمه، لباس او که در اکثر سکانس‌ها، لباس فرم مدرسه است، یادآور سنین یادگیری اوست. اشک معصومانه او از احساس گناه، نشان از شرایط بحرانی است که او ناخواسته در آن قرار گرفته است. او و سمیه کودکانی هستند که نماد نسل آینده ایران هستند، که به خاطر عملکردهای ناپسند و نسنجیده نسل قبل از خود، خیلی زود وارد دنیای واقعی می‌شوند و تلخی‌ها و زشتی‌های آن را می‌بینند.

تحلیل جانشینی

تحلیل جانشینی یک متن، به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معناست و بیشتر به جنبه‌های مفاهیم ضمنی، دلالت دارد. فیلم *جدایی نادر از سیمین* دارای جدولی تقابلی است که خصوصیات مختلفی را در برابر هم قرار می‌دهد. تقابل‌های اصلی در فیلم بین دو خانواده، مطرح می‌شود که به این شرح است:

جدول ۴-۴ تقابل و محور جانشینی بین دو خانواده

خانواده حجت	خانواده نادر	
سنتی	مدرن	سبک زندگی
شریعت	اخلاقیات مدرن	مرجع رفتاری
وابسته	مستقل	فردیت زنان
مبتنی بر پنهان‌کاری و ترس	مبتنی بر رک‌گویی و صداقت	نوع رابطه زن و شوهر
ضعیف	متوسط	وضعیت اقتصادی
ضعیف	متوسط	طبقه اجتماعی
کارگر- بیکار	کارمند	وضعیت اشتغال
ضعیف و عصبی	مسلط و آرام	روابط اجتماعی
افسرده- بیمار	سالم	وضعیت جسمی-روانی
کوچک	بزرگ	خانه
عمومی	شخصی	وسیله نقلیه
مطیع	تک‌روی	شیوه اخذ تصمیم
عجول- سطحی‌نگر	صبور-آینده‌نگر	نوع رفتاری

البته، تقابل‌های دیگری نیز در فیلم به چشم می‌خورد. تقابل‌ها و تضادهای بین جامعه‌ای سالم و اخلاقی و جامعه غیر سالم و غیر اخلاقی، که به این شرح است:

جدول ۴-۵ تقابل و محور جانشینی بین جامعه اخلاقی و جامعه ناسالم و غیر اخلاقی

جامعه ناسالم و غیر اخلاقی	جامعه سالم و اخلاقی	
نا امید-بلا تکلیف	آینده نگر - پویا	افراد جامعه
بی ارزش	دارای ارزش	ارزش‌های انسانی
وجود ندارد	وجود دارد	درک دیگری
غیر متعهد	متعهد	قانونمندی افراد
منفعل و تحرک اجتماعی افقی	فعال و تحرک اجتماعی عمودی	فعالیت اقتصادی اجتماعی و اشتغال
در سطح پایین	در سطح بالا	میزان پاسخگویی
در سطح پایین	در سطح بالا	میزان اعتماد
در سطح پایین	در سطح بالا	میزان همدلی
ریاکارانه سرشار از دروغ و تخریب دیگری	بر پایه اعتماد و صداقت	مناسبات روابط بین فردی
وجود ندارد	وجود دارد	مدیریت بحران

نتیجه‌گیری

کسانی که فیلم‌های اصغر فرهادی را دیده‌اند، فیلم‌های او را با ساختاری دراماتیک، فضا سازی‌های منحصر به فرد، روحیه‌ای مدرن و مستند گونه می‌شناسند. فرهادی در تمامی فیلم‌هایش به خصوص فیلم جدایی نادر از سیمین، با ایجاد ابهام آفرینی و شبهه^۱، مخاطب خود را درگیر کرده^۲ و او را با خود همراه می‌کند. همان‌طور که فرهادی در مقدمه کتاب هفت فیلم‌نامه (۱۳۹۳) خود آورده است؛ وی با طرح پرسش‌های متعدد، سعی در فعال کردن ذهن مخاطب دارد، که شاید در نگاه اول

^۱ Ambiguity and Doubt

^۲ Involved

رسیدن به پاسخ را بر عهده ذهن فعال بیننده فیلم خود می‌گذارد، اما در واقع، در لایه‌های پنهان فیلم پاسخ‌هایی که مملو از پیام‌های مختلفی است را به مخاطب القاء می‌کند.

پرسش اصلی که در این پژوهش به دنبال پاسخ آن بودیم، این بود: آیا فرهادی در نحوه ارائه فیلم *جدایی نادر از سیمین*، نشانه‌های اخلاقی در ارتباطات انسانی بازیگران را قابل مشاهده ساخته است؟ فیلم *جدایی نادر از سیمین* مانند فیلم‌های پیشین فرهادی، فیلمی اجتماعی با خمیرمایه واقع-گرایی و در بر دارنده مسائل اخلاقی است. در این پژوهش، سعی شد تا ابعاد و مضامین اخلاقی که با نمایش ضد اخلاقیات به تصویر کشیده شده است، بررسی شود و رمزگان، علائم و نشانه‌های مضامین اخلاقی از بطن فیلم بیرون آورده شوند. همچنین نحوه چگونگی به تصویر کشیده شدن آنان توسط کارگردان را بیان کند. فیلم را می‌توان به عنوان اثری مطرح کرد که دارای دغدغه‌های اخلاقی^۱ در جامعه ایران است؛ فیلمی که دائم به دنبال حقیقتی است که به بهانه‌های اخلاقی، کتمان شده است یا در پاسخ به این پرسش که ابعاد اخلاقی رمزگان، علائم، نشانه‌ها و رفتارهای *ارتباطی*^۲ بازیگران فیلم چگونه به تصویر کشیده شده است؟ باید این‌گونه پاسخ داد که در فیلم مخاطب می‌فهمد که نباید دیگران را قضاوت کند. دروغ بگوید. پیشداوری عجولانه کند. خود خواه و مغرور باشد. حقیقت را کتمان کند. تهمت بزند و دیگران را درک نکند. این مضامین اخلاقی و آثار و عواقب آن در فیلم مذکور در تمامی سکانس‌ها دیده می‌شود. حال با کلام یا رمزهای غیر کلامی^۳ کارگردان سعی دارد که نمایی از ردائل را نشان دهد تا مخاطب به طور ناخودآگاه به طرف فضایل اخلاقی سوق داده شود و از بدی‌ها فاصله بگیرد. در سکانس آغازین فیلم، دوربین در جایگاه مخاطب است یا در واقع، جایگاه قاضی. مخاطب که خود را در مکان قضاوت می‌بیند از همین سکانس، به طور ناخواسته تا سکانس پایانی که نادر و سیمین پشت درهای اتاق منتظر اعلام نظر ترمه هستند، به دلیل پایان باز در حال قضاوت است. در حالی که، در سرتاسر فیلم قضاوت کردن امری غیر اخلاقی نشان داده می‌شود. گویی کارگردان در طول فیلم در حال آموزش تکرار و تمرین دادن، قضاوت نکردن به مخاطب است.

همان‌طور که از تیتراژ فیلم مشخص است، ماجرا در ادامه فیلم *چهارشنبه سوری* (۱۳۸۴) است. فیلمی که با نمایش شناسنامه‌های مرتضی سمیعی (با بازی حمید فرخ‌نژاد) و مزده صفایی (با بازی

^۱ Ethical Concerns

^۲ Communication Behaviors

^۳ Nonverbal Codes

هدیه تهرانی) که دو شخصیت اصلی فیلم چهارشنبه سوری هستند، آغاز می‌شود. در ادامه به معرفی نادر و سیمین شخصیت‌های فیلم جدایی نادر از سیمین، با نمایش کپی کارت ملی و سند ازدواجشان، می‌پردازد. افرادی که نماد نمونه‌ای از طبقه متوسط جامعه ایرانی هستند.

شخصیت پردازی فیلم، بسیار حرفه‌ای و مطلوب است. شاید در نگاه اول، برخی مسائل در معرفی شخصیت‌ها نامفهوم و ناقص به نظر بیاید، ولی در لایه‌های بعدی فیلم، علت خالی گذاشتن ابعاد شخصیت و تکمیل کردن آن در مراحل بعد را متوجه می‌شویم.

در فیلم، نادر به عنوان شخصیتی مهربان، اخلاقی، قانون‌مدار، مبارز و قدرت مند و مغرور معرفی می‌شود؛ او همسری است که به دلیل نگرانی از پدر سالخورده و بیمارش قصد ندارد از کشور خارج شود و سیمین را نیز که قصد رفتن دارد، مجبور به ماندن نمی‌کند و به او حق انتخاب می‌دهد. او پدری است که به دختر خود می‌آموزد که برای گرفتن حق خود هرچند ناچیز تلاش کند و از حرف‌ها و نگاه‌های دردناک دیگران، نهراسد. او پسری است که به خاطر ناتوانی خود برای مراقبت از پدر، از او شرمند است و اشک می‌ریزد. فردی است که در هنگام قدرت در دادگاه برای شاکای خود از قاضی طلب بخشش می‌کند. با دختر خدمه و کسی که با او دچار مشکل شده است با مهربانی و خوش رویی رفتار می‌کند و در هنگام درگیری یا بحث‌های اختلافی، ادب خود را حفظ می‌کند و برای خود دارای اصولی است. در کنار این نقاط مثبت، مانند هر انسان دیگری دارای نقاط ضعفی چون غرور برای نه گفتن به رفتن سیمین، کتمان حقیقت و گفتن دروغ در مورد دانستن موضوع بارداری راضیه به خاطر ترس از زندانی شدن، بدقولی به ترمه برای برگرداندن سیمین و... است.

شخصیت محوری فیلم، سیمین است، سیمین شخصیت تمام مثبت فیلم است. در جایی که همه شخصیت‌های فیلم دروغ می‌گویند، یا حقیقت را به خاطر منفعت‌شان کتمان می‌کنند، تهمت می‌زنند، قضاوت عجولانه می‌کنند، او عاقلانه و اخلاقی عمل می‌کند. سیمین شخصیتی است که که سعی دارد به نادر بفهماند که /یران جایی نیست که آن‌ها بتوانند در آن فرزندشان را درست تربیت کنند. این مسئله را سیمین در اولین سکانس مطرح می‌کند و فرهادی در طول فیلم به چرایی آن پاسخ می‌دهد که در جامعه‌ای که این همه مسائل ضد اخلاقی وجود دارد، سلامت اخلاقی داشتن در این فضای آلوده سخت و دشوار است و شاید امکان پذیر نیست؛ تا جایی که ترمه به عنوان نسل بعد یا نهال درون خانواده با تمام مراقبت‌ها و سعی در دور نگه داشتن او با وقایع، باز هم به سم دروغ آلوده می‌شود و حرف سیمین مبنی بر مناسب نبودن محیط و شرایطی که برای فرزندش در نظر داشت به واقعیت می‌پیوندد. سیمین، شخصیتی است که در یک صحنه حقیقت را کتمان

می‌کند آن هم زمانی که راضیه او را قسم می‌دهد که حقیقت را در مورد تصادفش به کسی نگوید. او به خاطر آن قسم، حقیقتی که برملا شدن آن به نفعش بود را کتمان می‌کند و حاضر می‌شود مبلغ پانزده میلیون ضرر مالی بدهد، ولی قسمش را از بین نبرد؛ که این اوج اخلاقیات در شخصیت اوست. یا در جایی که معلم از او می‌پرسد که اگر قاضی پرسشی کرد که به ضرر شما بود من چه پاسخی بدهم. او از معلم خواست حقیقت را بگوید.

شخصیت راضیه، شخصیتی است که بر خلاف چهره به ظاهر مذهبی و با چادری همیشه بر سر داشتن شماره تلفن‌های مراجع برای رفع ابهامات شرعی، تعصب در دست زدن به نامحرم، قسم دروغ نخوردن و دست شهبه‌دار بر قرآن زدن که همگی نشانه‌ها و نمادهایی از مذهب هستند، بیشترین ضد اخلاقیات یا خلاف شرعیات را در فیلم مرتکب می‌شود. وی در صحنه‌های بسیاری دروغ می‌گوید. مانند زمانی که به نادر گفت به شوهرم می‌گویم شماره شما را از روزنامه پیدا کردم. کیسه زباله را در اثر سرگیجه در پله‌ها ریختم. یا کتمان حقیقت کردن، در جایی که بی‌اجازه شوهر به خانه مردی برای کار رفته، یا در جایی که بیرون رفتن پدر بزرگ را از نادر مخفی می‌کند و در ادامه آن تصادفی رخ داد که مشکلات بعد را ایجاد کرد. در جایی که احتمال می‌داد که جنین در اثر هل دادن نادر سقط نشده باشد، در واقع راضیه شخصیتی مذهبی و سنتی است که باورهای مذهبی او پایه‌ای و بنیادی نیستند. زمانی که حاضر به دست بر قرآن گذاشتن نشد، به خاطر ترس از عواقبی بود که برای دختر و زندگیش در برداشت؛ نه اعتقادات و تعهدهای مذهبی. چرا که در بسیاری از سکانس‌ها، دروغ به ظاهر مصلحتی می‌گفت یا کتمان حقایقی که کمتر از دروغ نبودند.

شخصیت دیگر فیلم حجت است. فردی سنتی با ریشه‌های مذهبی، عصبی و زود جوش. در این فیلم، او نماینده طبقه ضعیف جامعه است. طبقه‌ای که نمی‌تواند از حق خود به خوبی دفاع کند، چه در ماجرای کفاشی و چه در ماجرای راضیه. حجت، شخصیتی است که در نگاه اول دارای نگاه مذهبی است، ولی بیشترین تهمت‌ها را او به دیگران می‌زند. به عنوان نمونه، جایی که مدعی است نادر با معلم و همسایگان برای شهادت دادن از قبل تباخی کرده است. جایی که به خانم قهرائی می‌گوید تو چه سر و سَری با نادر داری؟ او شخصیتی است که به راحتی فحش و ناسزا می‌گوید و از دیگران می‌خواهد برای اثبات حق گویی‌شان بر قرآن که نوعی نماد مذهبی است، دست بگذارند و قسم بخورند. در حالی که خود او در سکانس‌های آخر فیلم حاضر می‌شود که به خاطر رهایی از

طلب‌کاران و مادیات قسم دروغ بخورد و بر قرآن دست بگذارد. با انصراف راضیه او نمی‌تواند این کار را انجام دهد.

ترمه و سمیه دو شخصیت دیگر فیلم هستند. هر دو نماد پاکی و نسل آینده ایران هستند. نسلی که مدام در حال نگاه کردن به نسل قبل خود است و او را زیر نظر دارد. نسلی که به خاطر تفکرها و عملکرد نسل قبل خود، درگیر بحران‌ها و مسائل می‌شود و ناخواسته آلوده شده و مجبور به انجام اعمالی می‌شوند که شادی‌ها و پاکی‌های آنان را از بین می‌برد. همان‌طور که ترمه به خاطر پدر مجبور به گفتن دروغ شد و یا سمیه که به خاطر درگیر نشدن پدر و مادر مجبور به کتمان حقیقت در مورد نحوه پرستاری مادر از پیرمرد شد.

شخصیت دیگر فیلم پدر بزرگ است، که دارای بیماری آلزایمر^۱ است. بهانه نرفتن نادر از ایران. بهانه چون بعد از فوت او نیز نادر قصد همراهی با سیمین را ندارد. نادر فردی آرام، صلح طلب با شاخصه‌های چون کراوات و علاقه‌مند به روزنامه‌خوانی است (نماد نوعی تفکر خاص روشنفکری در جامعه ایرانی). این فرد نماینده نسل قدیم است در برابر ترمه که نسل جدید است. این دو نسل، تعاملی آرام و مسالمت‌آمیز با یکدیگر دارند. بر خلاف تعاملی که نسل میانی با هر دوی آنان دارد. شخصیت خانم قهرائی نماد فردی است روشنفکر، اما او نیز انسان‌ها را بر اساس طبقات اجتماعی‌شان قضاوت می‌کند. در جایی که از سمیه پرسش‌هایی در مورد دعوی پدر و مادرش می‌پرسد، یا در جایی که قصد کتمان حقیقت را دارد، هنگامی که از سیمین می‌پرسد: اگر قاضی پرسشی کرد که به ضرر شما بود، من چه بگویم؟ نکته مثبت شخصیت او زمانی است که متوجه قضاوت اشتباه خود شده و شهادت خود را پس می‌گیرد و بر اشتباه خود اصرار نمی‌ورزد. برخلاف بسیاری از شخصیت‌های فیلم که نواقص رفتاری خود را چون داشتن غرور، گفتن دروغ یا کتمان حقیقت می‌بینند، ولی واکنش اصلاحی ندارند.

مادر سیمین و خواهر حجت نیز شخصیت‌های انتقالی^۲ فیلم هستند. شخصیت‌هایی که واسط بین افراد فیلم در جهت کمک رسانی محسوب می‌شوند. با این تفاوت که خواهر حجت با پنهان‌کاری، واسطه کاری شد که نتیجه منفی برای خانواده‌اش در برداشت، ولی مادر سیمین واسط خیر برای خانواده خود با گذاشتن وثیقه شد.

^۱ Alzheimer

^۲ Transitional Characters

شخصیت قاضی که می‌تواند نماد حکومت یا قدرت باشد که سعی در حل مشکلات از موضع بالاتری دارد، در حالی که خود را ممیز می‌داند. گاهی ناتوان از گرفتن حق مظلوم و مردمی است که به آن احتیاج دارند و در نتیجه این مردم هستند که سعی می‌کنند خودشان مسائلشان را با هم حل کنند و با هم کنار بیایند.

فرهادی در فیلم، فضایی نسبی را برای دریافت انسان‌ها از حقیقت، نشان می‌دهد فضایی که در غرب به عنوان یک دیدگاه اخلاقی به نام نسبی‌گرایی/اخلاقی^۱ مطرح است. در فیلم شخصیت‌ها خاکستری هستند و شخصیت به اکمال «سیاه یا سفید» وجود ندارد. در واقع، همه چیز نسبی است. جایی که نادر می‌گوید به شوهرم می‌گویم: شماره شما را از روزنامه پیدا کردم، دروغ گفته و غیراخلاقی عمل کرده‌است، ولی اینکه او به خاطر مشکلات مالی خانواده بوده که مشغول کار شده است، در عمل غیر/اخلاقی به نظر نمی‌رسد. یا پنهان‌کاری^۲ و کتمان حقیقتی که خواهر حجت در مورد رفتن راضیه به سر کار دارد و منجر به مشکلات زیادی می‌شود، غیراخلاقی است، اما از آن جایی که به خاطر کمک به شرایط حجت بوده است، عمل او غیراخلاقی به نظر نمی‌آید. در واقع، فضای فیلم مملو از مسائل غیراخلاقی است که انسان‌ها با توجیه شرایط و رهایی از پیامدهای منفی، آن را اخلاقی نشان می‌دهند.

از لحاظ رمزگان فنی، جدایی نادر از سیمین به نسبت فیلم‌های ایرانی در حد بالایی چه از نظر تدوین، حرکت دوربین، زاویه و اندازه نماها، رنگ، نورپردازی، رمزهای غیرکلامی و صحنه‌پردازی است. فیلم‌های فرهادی با حرکت‌های مستندگونه، فیلم را بیش از پیش برای مخاطب طبیعی و زیرپوستی نشان می‌دهد و با استفاده از فنون خاص خود در نوع حرکت دوربین، اندازه نما، صحنه-پردازی و رنگ‌های به جا و دقیق، موجب می‌شود مخاطب خود را هر لحظه به جای شخصیت‌های فیلم بگذارد و سعی کند سکانس به سکانس، واکنش‌های بازیگران را حدس بزند و به این نحو با فیلم پیش برود.

شاید این پرسش برای بسیاری از مخاطبان این فیلم که شناخت کافی از جامعه ایرانی ندارند، پیش بیاید که «آیا فرهادی به سیاه‌نمایی جامعه ایران پرداخته یا قصد بیان معضله‌های جامعه ایران را دارد؟» جامعه‌ای که در آن مردم به خاطر منفعت‌های خود، دست به رفتارهای ضد اخلاقی چون دروغ، کتمان حقیقت، قضاوت، تهمت، ناسزا گویی و... می‌زنند. جامعه‌ای با خانه‌های دلگیر،

^۱ Moral Relativism

^۲ Concealment

دادگاه‌های شلوغ، مردمی غیراخلاقی و ... فیلم مملو از نمایش تضادهای ساختاری، تضادهای نهفته در پس جامعه ایرانی؛ تضاد عناصر سنت (خانواده حجت) و مدرنیته (خانواده نادر)، تضاد مذهب (خانواده حجت) و غیر مذهب (خانواده نادر)، تضاد حقیقت، غیر حقیقت، تضاد زن و مرد، تضاد نوستالژی (نادر) و آینده نگری (سیمین)، تضاد نسل قدیم (پدر بزرگ) و جدید (ترمه)، تضاد عقل (نادر) و احساس (سیمین)، تضاد طبقه ضعیف (حجت) طبقه متوسط (نادر) و ... به زعم منتقدان، در این فیلم نگاه‌های فمینیستی و مدرنیته‌ای وجود دارد؛ در جدایی با نگاه فمینیستی. تمامی زن‌ها تحت فشارهای شدید روحی قرار دارند و مردها پدرسالار و قدرت برترند. جایی که معلم تهمت می‌خورد، تهدید می‌شود، سیمین در درگیری بیمارستان کتک می‌خورد و در برابر کارگران مجبور به پرداخت وجه اضافه می‌شود یا راضیه برای رهایی از طلبکاران شوهرش به کارگری در خانه دیگران می‌رود یا نگاه‌های غرب‌گرا که خانواده مدرن نادر را در برابر خانواده سنتی حجت قرار می‌دهد. سیمین سیگار می‌کشد، نادر و مادر سیمین ماهواره دارند. اهل موسیقی هستند. پیانوی سیمین و آرگِ ترمه، کراوات پدر بزرگ و روزنامه‌خوانی او، یا مادر سیمین که با وجود اختلاف دخترش با نادر با او شوخی و خوش و بش می‌کند و برای نادر وثیقه می‌گذارد، هیچ‌گونه تصویر یا عکس مذهبی در خانه آن‌ها دیده نمی‌شود، اهل جلوگیری از درگیری و اهل گفت و گو هستند و در برابر خانواده حجت که سنتی هستند و از طبقه ضعیف جامعه، بدون امنیت شغلی و بیکار، عصبی، آماده رفتارهای تهاجمی، با ریشه مذهبی بدون تفکر. آنچه در این پژوهش نشانه شناختی، مورد توجه و هدف اصلی فرهادی تشخیص داده شد، بیان مشکلات اخلاقی از نظر اوست که گریبان جامعه امروز ایران را گرفته است.

طبق نظریه دگربودگی و عشق به دیگری از لویناس، اگر بازیگران فیلم، در ارتباطات انسانی^۱ شان، دارای درک شرایط یکدیگر و عشق و محبت بی‌دریغ نسبت به هم بودند؛ مشکلات ناشی از فقدان آن به وجود نمی‌آمد. درک دیگری مستلزم عشق به دیگری است و در روابط انسانی^۲ جامعه ایران امروز که خودخواهی^۳ و سودطلبی^۴ جای خود را با محبت و عشق عوض کرده است، درک دیگری نمی‌تواند صورت گیرد. درک دیگری مستلزم تغییر فهم ما از خود است. همان نکته‌ای که در فلسفه اخلاقی لویناس مطرح است. در فیلم *جدایی نادر از سیمین* درک دیگری جای خود را

^۱ Human Communications

^۲ Human Relationships

^۳ Selfishness

^۴ Profitability

به غفلت از دیگری داده است و همه بازیگران در ارتباطاتشان به سود و ضرر خود می‌اندیشند. اگر سیمین، احساس نادر را مبنی بر وابستگی او به پدرش که نماد ریشه‌های او در کشورش بود، درک می‌کرد، اگر نادر نگرانی‌های سیمین به عنوان یک مادر در ارتباط با آینده ترمه را می‌فهمید، اگر سیمین و نادر سعی در درک شرایط سنی و روحی ترمه داشتند، اگر راضیه سعی می‌کرد شرایط بحرانی پیرمرد را از لحاظ جسمی و روحی درک کند، اگر نادر وضعیت ضعیف اقتصادی حجت و راضیه را به عنوان نوع دوستی درک می‌کرد، و بسیاری از این‌ها ... ، ارتباطی صلح‌جویانه و مبتنی بر دوستی و محبت و درک متقابل ایجاد می‌شد. به زعم ایمانوئل لویناس، انسان با این موضع اخلاقی پا فراتر از هستی می‌گذارد و به دیگری روی می‌آورد که در چنین تفکری دیگری خداست.

فیلم *جدایی نادر از سیمین* در بازنمایی تصویر جوانان ایرانی، اثری واقع‌گرایانه است (آذری و صفا، ۱۳۹۲: ۱۲۶). فیلم فرهادی آینه تمام‌نمای جامعه ایرانی بود. واقعیتی که ما به عنوان ساکنان آن به آن واقف هستیم، ولی گاه برای دیدن کوه، باید چند قدم به عقب برگردیم تا از وسعت و بزرگی کوه آگاه شویم و واقعیت وجودی کوه را بهتر درک کنیم. فرهادی از سینما به عنوان ابزار ارتباطی که سعی در بازنمایی و بازتاب واقعیت‌های جهان خارج داشت، به خوبی استفاده کرد و توانست زشتی‌ها و رذایل اخلاقی که هم در ایران و هم در بسیاری از جوامع معاصر وجود دارد، نمایش دهد. به نحوی که هر مخاطبی، چه ایرانی و چه غیرایرانی با دیدن مسائل ضد اخلاقی این فیلم، سعی می‌کند از این مسائل ضد اخلاقی دور شود و به سمت باورهای پاک و اخلاقی حرکت کند.

اصغر فرهادی، توانست با رمزگذاری‌های مختلف، مخاطب را در رمزگشایی این رموزها با خود همراه کند. اینکه منتقدان مختلف در سراسر جهان به شاخص بودن فیلم او اذعان داشته‌اند، نشانه قدرت کارگردان به عنوان کسی است که درک صحیح و منطقی از دغدغه‌های انسان معاصر دارد. این‌که مخاطبان دریافته‌های متفاوتی از فیلم *جدایی نادر از سیمین* داشته باشند، با توجه به شرایط زیستی، نوع تفکرات مذهبی، سیاسی و اجتماعی آنان طبق نظریه دریافت، امری طبیعی و معمول است. چرا که مخاطب، الزامی ندارد که رموزهای متن فیلم را آن‌گونه که فرهادی به عنوان رمزگذار قرار داده است، رمزگشایی کند. این امر موجب شکل‌گیری تعاملات فکری بیشتر بین سینماگر مؤلفی چون فرهادی و مخاطب او خواهد شد. درنهایت، فیلم *جدایی نادر از سیمین* در به تصویر کشیدن اخلاقیات در ارتباطات انسانی بازیگران با استفاده از رمزگان، علائم و نشانه‌ها موفق عمل کرده است.

منابع

- آذری، غلامرضا (۱۳۷۷)، **کاربرد تحلیل محتوا در سینما**، تهران: فصلنامه رسانه، سال نهم، شماره دوم.
- آذری، غلامرضا، صفا، کاظم (۱۳۹۲)، **بازنمایی تصویر جوانان در سینمای ایران مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین**، تهران: فصلنامه علمی پژوهشی فرهنگ ارتباطات، دوره سوم، شماره دهم.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۷)، **روش‌های تحلیل رسانه‌ها**، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- آربلاستر، آنتونی (۱۳۶۸)، **ظهور و سقوط لیبرالیسم غرب**، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۱)، **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- اسمیت، فیلیپ (۱۳۸۳)، **درآمدی بر نظریه فرهنگی**، ترجمه حسن پویان، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- افخمی ستوده، زینب (۱۳۸۶)، **نشانه‌شناسی فیلم‌های رنگ خدا و روز هشتم با توجه به مفهوم رابطه انسان با خدا**، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- اکو، امبرتو و دیگران (۱۳۹۰)، **استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی**، مجموعه مقالات، ترجمه فرهاد ساسانی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- باقی، مهران (۱۳۹۱)، **بازنمایی طبقه متوسط در فیلم سینمایی «درباره‌الی» از طریق تحلیل نشانه‌شناختی و بررسی پیام‌های کلامی و غیر کلامی**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۳)، **تاریخ سینما**، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز.
- پوسنر، رولان (۱۳۹۰)، **اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی**، ترجمه شهناز شاه طوسی، در فرزان سجودی (گردآورنده)، **نشانه‌شناسی فرهنگی**، تهران: نشر علم.
- جنکینز، ریچارد. (۱۳۸۱)، **هویت اجتماعی**، ترجمه‌ی تورج یاراحمدی، تهران: نشر شیرازه.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.
- دانسی، مارسل (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی رسانه‌ها**، مترجمان گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران: نشر چاپار.
- دورکیم، امیل (۱۳۶۰)، **فلسفه و جامعه‌شناسی**، ترجمه فرحناز خمسه‌ای، تهران: مرکز ایرانی مطالعه‌ی فرهنگ‌ها.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم.

- سیدمن، استیون (۱۳۸۶)، *نسبی‌کردن جامعه‌شناسی: چالش مطالعات فرهنگی*، ترجمه جمال محمدی، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.
- شرام، ویلبر. (۱۳۸۱). *زندگی و اندیشه پیشتاژان علم ارتباطات: یک سرگذشت شخصی*، ویراستاران: اورت ام. راجرز و استیون اچ. جافی، مترجمان غلامرضا آذری و زهرا آذری، تهران: انتشارات رسا.
- علی اکبری، معصومه (۱۳۸۸)، *نقد اخلاق مدرن*، تهران: نشریه جهان کتاب، سال چهاردهم، شماره‌های دهم تا دوازدهم.
- فرنیاء، آزاده (۱۳۹۲)، *نشانه‌شناسی مفاهیم مدرنیسم در سینمای داریوش مهرجویی*، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۳)، *هفت فیلم‌نامه از اصغر فرهادی*، تهران: نشر چشمه.
- کانت، ایمانوئل (۱۳۷۸)، *درس‌های فلسفه اخلاق*، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، تهران، انتشارات نقش و نگار.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی رسانه‌های جمعی*، تهران: فصلنامه رسانه، سال نوزدهم، شماره یکم.
- کی فرانکنا، ویلیام (۱۳۹۳)، *فلسفه اخلاق*، ترجمه هادی صادقی، تهران: انتشارات کتاب طه.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷)، *پیامدهای مدرنیته*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نشر مرکز.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه.
- لاسول، هارولد دوايت (۱۳۸۳)، *ساخت و کارکرد ارتباطات در جامعه*، ترجمه غلامرضا آذری، در مجموعه مقالات *اندیشه‌های بنیادین علم ارتباطات*، جلد یکم (زیر نظر باقر ساروخانی)، تهران: انتشارات خجسته.
- لوتمن، یوری (۱۳۹۱)، *نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*، ترجمه مسعود اوحدی، تهران: انتشارات سروش.
- ماتیوز، اریک (۱۳۷۸)، *فلسفه فرانسه در قرن بیستم*، ترجمه محسن حکیمی، تهران، نشر ققنوس.
- محسنیان راد، مهدی (۱۳۸۹)، *ارتباط‌شناسی*، چاپ دهم، تهران: انتشارات سروش.
- معتمد نژاد، کاظم (۱۳۹۰)، *وسایل ارتباط جمعی*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.
- مرادی، مهدی (۱۳۹۱)، *مفهوم «دیگری» در فلسفه ایمانوئل لوبیناس*، پایان نامه کارشناسی ارشد، تبریز: دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، گروه فلسفه.

- مک کوایل، دنیس (۱۳۸۰)، **مخاطب شناسی**، ترجمه مهدی منتظر قائم، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- میر فخرایی، تژا، رحیم زاده، احسان (۱۳۹۱)، **بازنمایی ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی در فیلم پر فروش دهه هشتاد سینمای ایران**، تهران: فصلنامه علمی پژوهشی فرهنگ ارتباطات، دوره دوم، شماره ششم.
- نقیب زاده، میر عبد الحسین (۱۳۶۷)، **فلسفه کانت: بیداری از خواب دگماتیسم بر زمینه سیر فلسفه دوران نو**، تهران، انتشارات آگه.
- وحیدی، محمد مهدی (۱۳۹۰)، **رویکرد نشانه شناسانه به تحلیل ارتباطات میان فردی و ارتباطات درون فردی در دو فیلم مشترک کریستف کیشلوفسکی و ایرنه ژاکوب**، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- وولن، پیتر (۱۳۸۴)، **نشانه‌ها و معنا در سینما**، مترجمان عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران، انتشارات سروش.
- هوور، استوارت ام. (۱۳۸۸)، **دین در عصر رسانه**، مترجمان علی عامری مهابادی، فتاح محمدی، اسماعیل اسفندیاری، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.
- Barthes Roland. (1968). *Elements of Semiology*, Hill and Wang: New York.
- Gove, Philip B. (1961). *Webster's Third New International Dictionary*. Preface. G. & C. Merriam.
- Kocht kora, Maria. (2010). *Semiotic Approach to the Analysis of Interpersonal Communication in Modern Comedies*. M.A thesis, Graduate College of Bowling Green State University.
- Laughey, D. (2007). *Key Themes in Media Theory*. New York, NY: McGraw Hill Publication.
- Levinas, E. (1981). *Otherwise than being or beyond essence* (A. Lingis, Trans.). The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.