

بازنمایی نشانه‌شناسانه تحولات اجتماعی در فیلم‌های سینمایی دهه ۸۰ و ۹۰ ایران؛ نشانه‌شناسی فیلم‌های جدایی نادر از سیمین و ابد و یک روز

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۵

کد مقاله: ۲۶۱۶۵

رامین بیات^{۱*}، امیلیا نرسیسیان^۲

چکیده

پژوهش حاضر، با هدف مطالعه بازنمایی تحولات اجتماعی دهه‌های ۸۰ و ۹۰ با تمرکز بر آثار سینمایی انجام شده است، تا در نهایت به این پرسش پاسخ دهد که آیا فیلم‌های سینمایی مورد بررسی قادر به بازنمایی تحولات اجتماعی در دو دهه ۸۰ و ۹۰ بوده‌اند؟ برای انجام این هدف و همچنین تحلیل فیلم‌ها در این پژوهش، از نشانه‌شناسی از جمله روش‌های تحلیل کیفی استفاده شده است. همچنین از الگوی روایی بارت و الگوی همنشینی و جانیشینی سوسور برای نشانه‌شناسی فیلم‌ها استفاده شده است. همچنین جامعه تحقیق این پژوهش تمامی فیلم‌های اجتماعی تولید شده در دهه ۸۰ و ۹۰ هستند. بر این اساس دو فیلم «جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز» به عنوان نمونه تحقیق انتخاب شده‌اند. در مورد یافته‌های تحقیق نیز باید گفت، با نشانه‌شناسی فیلم «جدایی نادر از سیمین» ساخته اصغر فرهادی ده مضمون استخراج شد که در مابقی آثار فرهادی نیز این مضمون‌ها تا حدود زیادی به چشم می‌خورد. «پنهانکاری، دروغ»، «مهاجرت»، «جدایی و طلاق عاطفی»، «اعتراض و سرخوردگی زنان»، «تقابل طبقات اجتماعی»، «تقابل سنت و مدرنیته»، «خانه‌های آشفته و زندگی متزلزل»، «احساس ناامنی در ارتباط با جهان پیرامون»، «سوءتفاهم و قضاوت‌های زود هنگام» و «خرده اختلاف‌های زن و شوهری». در مورد مضامین فیلم «ابد و یک روز» اثر سعید روستایی نیز باید گفت، در این فیلم در مضامینی همچون «نمایش اوج تباهی و ویرانی»، «به تصویر کشیدن چهره عریان فقر»، «مسدود بودن مسیر حرکتی برای طبقه فرودست»، «مقصران وضعیت امروز طبقه فرودست؛ خودی یا غیر خودی» و «خشونت و شکاف بین نسلی» به تصویر کشیده شده است.

واژگان کلیدی: بازنمایی، نشانه‌شناسی، سینما، طبقه متوسط، طبقه فرودست

۱- کارشناسی ارشد انسان‌شناسی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) ramin.bayat@ut.ac.ir

۲- دانشیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران.

بررسی تحولات و دگرگونی‌های اجتماعی از طریق مطالعه آثار سینمایی از یکی مهم‌ترین راه‌هایی است که می‌توان فهمیده‌های سال‌های مختلف چه امری در بطن جامعه رخ داده است. به بیان دیگر مطالعه فیلم‌های سینمایی یکی از بهترین ابزارها برای شناخت شرایط فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در جامعه است و با مطالعه آن‌ها می‌توان به ایدئولوژی‌ها، باورها و ارزش‌های حاکم بر جامعه در دوره‌های مختلف آشنا شد.

سینما در عصر حاضر، سوای اینکه یکی از ابزارهای اصلی شکل‌دهی به فرهنگ، هویت و زندگی است، میانجی تأمل در این پدیده‌ها نیز هست. این هنر با بازنمود ستیز گفتمان‌ها و اشکال زندگی، نقشی اساسی در به تصویر کشیدن جامعه دارد و به مدد فرم، تکنیک، روایت، فرآیندهای بیانی، شیوه‌های بازنمایی و ...، ایما‌هایی تأثیرگذار از حیات فرهنگی و هستی اجتماعی انسان می‌آفریند. سینما به سبب رابطه ارگانیک و در هم بافته‌اش با زمینه اجتماعی می‌تواند میانجی فهم ظریف، دقیق، ژرفاها و پیچیدگی‌های تحولات در حیات اجتماعی باشد. بنابراین، تعامل دیالکتیکی سینما با جامعه، آن‌را به یکی از قوی‌ترین میانجی‌های فهم جهان اجتماعی مبدل می‌سازد (محمدی، ۱۳۹۲: ۸۸).

زبان تصویر در جامعه امروز از دو جنبه حائز اهمیت است، از سویی این زبان در علوم اجتماعی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، زیرا تصویر قادر است ناگفته‌هایی را بیان کند که از عهده بسیاری از نوشته‌ها بر نمی‌آید، از طرفی اگرچه فیلم به عنوان یک رسانه تصویری، به تنهایی نمی‌تواند تمام واقعیت‌های مختلف یک جامعه را نشان دهد، اما خود می‌تواند انعکاسی از برخی واقعیت‌های هر جامعه‌ای باشد و از آنجایی که رسانه در پی تولید معناست، جامعه نیز به عنوان موضوعی برای بازنمایی و تولید معنا می‌تواند دارای اهمیت فراوانی باشد و در این میان، سینما و فیلم به عنوان یکی از مهم‌ترین تولیدکنندگان، نقش کلیدی‌ای در نشان دادن برخی رخدادها، عقاید و افکارهای مردمان یک جامعه دارند (راوودراد و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۲).

در این زمینه یکی از بهترین فنونی که می‌تواند متون سینمایی را تجزیه و تحلیل کند، نشانه‌شناسی است، در این راستا، نشانه‌ها حاملین معانی هستند و نشانه‌شناسی قادر به مطالعه این فرآیند، یعنی انتقال معانی از طریق نشانه‌ها در زندگی روزمره ماست. ممکن است نمود نشانه‌ها در زندگی اجتماعی ما به صورت واضح و فوری امکان پذیر نباشد، اما قوم نگاران و انسان شناسان با استفاده از ابزار نشانه‌شناسی قادر به نمایان کردن معانی این نمودها از طریق مطالعه نشانه‌ها هستند (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۱۲۱). باید به این نکته توجه کرد که در نشانه‌شناسی نشانه‌ها واحدهای معنا دارند که به شکل تصاویر، اصوات، اعمال و حرکات یا اشیا در آمده‌اند. این اشکال هیچ نوع معنای طبیعی یا ذاتی‌ای را حمل نمی‌کنند آنها فقط وقتی تبدیل به علامت یا نشانه می‌شوند که ما آن‌ها را منسوب به معنا می‌کنیم و یا به آن‌ها معنا می‌دهیم (همان: ۲۷). هر فیلم چنان یک متن مجموعه‌ای است از مناسبات درونی عناصر یا رمزگانی که در آن به کار رفته‌اند. بررسی ساختاری هر فیلم، در حکم بررسی مناسبات درونی متن است. باید کشف کرد که هر رمز چگونه به کار رفته است، آیا قراردادی از پیش پذیرفته را تکرار می‌کند، یا قراردادی تازه می‌سازد؟ در هر فیلم چگونه قاعده‌های اصلی «زبان سینما» به کار رفته است؟ آیا فیلم سنت‌های بیانی سینمایی را تکرار میکند یا خود گفتاری تازه می‌آفریند؟ (احمدی، ۱۳۹۴: ۱۵۶). این در حالیست که در سینما، هر چیز که متعلق به قلمرو هنر باشد، معنی دارد، یعنی حامل نوعی آگاهی است. قدرت تأثیر سینما، در گوناگونی آگاهی‌های ساخته شده، پیچیدگی سازمان یافته و بی نهایت متمرکز، نهفته است. منظور از آگاهی در اینجا، مفهوم وسیع «وینری» آن به عنوان کلیت ساختارهای عاطفی و عقلانی گوناگون است که به مخاطب انتقال یافته و تأثیری پیچیده «از انباشتن سلول‌های حافظه تا انتظام مجدد ساختار شخصیت» بر مخاطب دارد. مطالعه چگونگی عمل و حرکت این تأثیر تکلیف اصلی یک برخورد زبان شناسانه با فیلم است. بررسی‌هایی درباره برخی «شگردهای هنری» یا چیزهای دیگر که چنین هدف غائی را دنبال نمی‌کنند، تا حدود زیادی، اتلاف وقت است. هر چه را که در طول نمایش فیلم مورد توجه قرار می‌دهیم، هر چه که ما را به هیجان آورده و بر ما تأثیر می‌گذارد، معنی و دلالتی دارد. برای آموختن چگونگی فهم این معانی، لازم است که بر نظام معانی تسلط یابیم، همان کاری که در مورد باله کلاسیک، موسیقی سفونیک، یا هر شکل هنری بقدر کافی پیچیده سنتی، انجام می‌دهیم. فیلم با عالم واقع بیبوند دارد و اگر تماشاگر به درستی برخورد مسلم ندارد که کدامیک از اقلام موجود در حوزه واقعیت، معنی ترکیب لکه‌های نورتابیده بر پرده است، آن فیلم درک نمی‌شود (لوتمن، ۱۳۹۲: ۷۳).

۲. چارچوب روشی و مفهومی

با توجه به موضوع مقاله و روش به کار گرفته شده که نشانه‌شناسی است، برای تحلیل از الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت^۱ و الگوی همشینی و جانشینی فردیناند دوسوسور^۲ استفاده شده است.

۲-۱- الگوی نشانه‌شناسی بارت

نظرات رولان بارت در حوزه نشانه‌شناسی به نوعی الهام‌بخش بوده است. وی کارهای نشانه‌شناسی خود، به دنبال نقش پنهان فرهنگ و ایدئولوژی‌های نهفته در فرهنگ است. او اعتقاد دارد فقط با روش‌های زبان شناختی می‌توان ساختارهای درونی پدیده

1- Roland Barthes
2- Ferdinand de Saussure

های فرهنگی را دریافت؛ زیرا از یک سو، پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی چون با معنا هستند، در حکم نشانه‌اند و از سویی نیز «آن‌ها دارای گوهری در خود نیستند؛ بلکه صرفاً در زمینه‌های مناسباتی که با یکدیگر می‌یابند، قابل شناخت می‌شوند و از اینرو، الگوی آن‌ها نشانه‌های زبانی است (احمدی، ۱۳۸۹: ۲۱۸).

۲-۱-۱- پنج رمزگان بارتی دخیل در روایت

۱- رمزگان هرمنوتیکی^۱: رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سوالی را صورتبندی کنند و با پاسخ آن را ارائه دهند و با معنایی را پیش کشند. فرآیندهای همزمان ایجاد ابهام همراه با دلالت‌های مبتنی بر ابهام زدایی که با تعلیق و در ادامه با تعلیق زدایی همراه است، خاص این رمزگان است. این رمزگان مؤلفه‌های سؤال، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورتبندی می‌کنند و در نهایت نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همانا بازگشایی جواب‌ها و سازماندهی خطاهای جواب‌های معماهایی است که پیشتر مطرح شده‌اند. به عبارت دیگر می‌توان گفت رمزگان هرمنوتیکی مستلزم نقاط عطف روایت است. این رمزگان سؤال و یا ابهامی را ایجاد می‌کنند و به وسیله این رمزگان تعلیق، تأخیر معنایی و سرانجام گره‌گشایی صورت می‌گیرد (بارت، ۱۹۷۵: ۱۸).

۲- رمزگان واحدهای کمینه معنایی با دال‌ها^۲: در واقع همان رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی با بازی‌های معنایی تشکیل شده است. این رمزگان‌ها به مجموعه تفاسیر خاصی از نشانه‌هایی اطلاق می‌شود که دارای دلالت‌های ضمنی درباره شخصیت‌ها، موضوعات و موقعیت‌هایی‌اند که مرتبط با بافت‌های گسترده اجتماعی‌اند (همان).

۳- رمزگان نمادین^۳: این رمزگان گروه بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به طور منظم در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی قالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان در بر گیرنده مضمون‌ها است (همان).

۴- رمزگان کنشی^۴: این رمزگان دربرگیرنده کنش‌ها و رویدادها است که همان زنجیره رویدادها را در برمی‌گیرد این توالی‌ها الزاماً از درون متن نشأت نمی‌گیرند بلکه خواننده به متون مشابه نیز رجوع می‌کند که قبلاً در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند و بنابراین ساختار کلی متن را به مثابه یک کل بهم پیوسته حدس می‌زند، این رمزگان قابلیت پیش‌بینی نتیجه را فراهم می‌کند (همان).

۵- رمزگان فرهنگی یا ارجاعی^۵: به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر درباره خرد پذیرفته شده سخن می‌گویند. برای بارت این رمزگان نمایانگر نظام تثبیت شده اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدرسالارانه است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد که سعی می‌کند تا باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان می‌دهد. عناصر و مؤلفه‌های رمزگان ارجاعی را می‌توان از اسطوره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها یا گفتمان‌های تکنیکی خاص بدست آورد که بر مبنای دانش اجتماعی پیشینی شکل می‌گیرند (همان).

اغلب رمزگان ۲ و ۳ به آسانی قابل تفکیک از همدیگر نیستند. از سویی رمزگان‌های ۱ و ۴ عامل حرکت متن به سمت جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌های ۲ و ۳ و ۵ اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می‌کند (همان).

۲-۱-۲- دلالت صریح یا اولیه^۶

مرتبه اول معنا که دلالت صریح نامیده می‌شود، نشانه است متشکل از نشان شده و نشانگر یا مدلول و دال (ایلیستد، ۲۰۰۲: ۶). دلالت صریح، به عنوان سطح اول معنایی، معنای تحت اللفظی با ظاهری نشانه را توصیف می‌کند. به این ترتیب دلالت صریح تصاویر بصری برمی‌گردد به آنچه که مردم بدون در نظر گرفتن فرهنگ، ایدئولوژی و جامعه‌شان می‌بینند. رولان بارت بیان می‌کند که پیام دریافت شده حامل ویژگی‌های آنالوگ است و نسبت به دلالت ضمنی در فرایند معناشناسی مقدم است (بوزیدا، ۲۰۱۴: ۱۰۰۵). البته چندلر در مورد معنای صریح و ضمنی می‌نویسد: «معنای صریح نشانه، معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای یک جامعه دارای فرهنگ مشترک، حول آن توافق دارند، در حالی که هیچ‌کس را نمی‌شود به خاطر غلط بودن معنای ضمنی‌اش سرزنش کرد (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۰۴-۱۰۳).

در دلالت صریح ما با نشانه به عنوان معنای پایه سرو کار داریم که مستقل از زمینه و تعبیرهای ذهنی نظیر دلالت ضمنی است (بوزیدا، ۲۰۱۴، ۱۰۰۵). محصول چیست؟ به عنوان مثال یک تلفن، یک کتاب و غیره. برای دلالت صریح، کاربرد ظاهری محصول هم می‌تواند اضافه شود، چگونه از آن استفاده می‌شود؟ بر روی صندلی می‌نشینند. از تلفن برای برقراری ارتباطات تلفنی استفاده می‌شود (ایلیستد، ۲۰۰۲: ۵).

- 1- The Hermeneutic Code
- 2- The Code of Semes or Signifiers
- 3- The Symbolic Code
- 4- The Piroairetic Code
- 5- The Cultural Code or Refrencecode
- 6- Primary Signification

در دلالت‌های اولیه تمایل به ارائه معنای معین، ملفوظ، آشکار و یا مطابق عقل سلیم برای نشانه وجود دارد. در مورد نشانه‌های زبانی معنای مستقیم همان است که معمولاً در لغت‌نامه‌ها می‌توان یافت و در مورد یک تصویر بصری دلالت اولیه، همان است که همه بینندگان آن، از هر فرهنگی در هر زمانی که باشند آن را تشخیص می‌دهند. اصطلاح دلالت ضمنی برای ارجاع به معناها اجتماعی-فرهنگی و شخصی نشانه به کار می‌روند و به طبقه، سن، جنسیت و نژاد تفسیرگر بستگی دارند. ماهیت نشانه‌ها چند معنایی است. آن‌ها در برابر تفسیرهای متفاوت گشوده هستند و دلالت‌های آنها را باید بیشتر ضمنی دانست تا مستقیم (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۱۰).

۲-۱-۳- دلالت ضمنی یا ثانویه^۱

دலالت ضمنی اصطلاحی است که توسط بارت برای توضیح چگونگی عملکرد نشانه‌ها استفاده شد. این واژه تعاملی که زمان مشاهده نشانه رخ می‌دهد، احساس و عاطفه کاربران و ارزش فرهنگشان را توصیف می‌کند (فیسک، ۱۹۹۰، ۵۵). این سطح، متأثر از فاکتورها و عوامل ذهنی‌ای است که تعابیر و تفاسیر بیشتری را برای متن فراهم می‌کنند (بوزیدا، ۲۰۱۴: ۱۰۰۵). دلالت ضمنی مرتبه دوم معنایی است که از نشانه دلالت صریح به عنوان نشانگر (دال) ضمنی استفاده می‌کند و آن را به یک نشان‌شده دیگر اضافه می‌کند (ایلستد، ۲۰۰۲: ۵). به نظر رولان بارت نشانه خود می‌تواند به دلالت‌کننده تازه‌ای برای نشانه دیگر تبدیل شود. او این دلالت را نشانه مرتبه دوم می‌نامد. چنین نشانه‌ای خود به ارزش فرهنگی تازه‌ای دلالت دارد. نظام نشانه‌ها خود مبین ارزش‌های فرهنگی و یا ایدئولوژی است، در اینجا است که نشانه مزبور متضمن معنای ضمنی خواهد بود (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۶).

دلالت‌های ضمنی توسط رمزگانی که تفسیرگر آن‌ها را به کار می‌گیرد، تعیین می‌یابند. رمزگان فرهنگی معمولاً فراهم آورنده چارچوبی از دلالت‌های ضمنی هستند. در این دسته از رمزگان‌ها به راحتی می‌توان دلالت‌های ضمنی را تشخیص داد (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۱۲).

در مورد سینما و دلالت‌های ضمنی مورد نظر بارت باید به ذکر این نکته پرداخت که در سینما شکل اصلی دلالت، دلالت ضمنی است. در سینما از نسبت دال (تصاویر) و مدلول (تصوری که در ذهن تماشاگر آفریده می‌شود) گونه‌ای دال جدید شکل می‌گیرد که می‌توان آن را «تصویر با معنا» نامید. دال جدید (متعلق به دلالت ضمنی) همواره در گستره نماد جای می‌گیرد. این فرآیند نماسازی تصویری بر ساختن تصور ذهنی سلطه دارد. به بیان دیگر قاعده اصلی دلالت در سینما همین دلالت ضمنی یا نماد سازی است. دلالت ضمنی در سینما تا حد زیادی به تأثیرگذاری تصاویر سینمایی بستگی دارد. به طور مثال صحنه‌پردازی و نورپردازی در فیلم‌های جنایی آمریکایی تأثیری روانشناسیک بر تماشاگر می‌گذارد یعنی موجب اضطراب، دلهره، ترس از مکان و فضای بسته، ترس از ظلمت و ... می‌شوند. البته باید توجه کرد که دلالت ضمنی به مخاطب نیز مرتبط می‌شود، یعنی به افق دانش و موقعیت روانشناسی و ویژگی‌های فرهنگی مخاطب (احمدی، ۱۳۹۴: ۵۹-۵۸).

هرچند نظریه‌پردازان تمایز بین دلالت صریح و دلالت ضمنی را به لحاظ تحلیلی مفید دانسته‌اند، اما به نظر می‌رسد در عمل نمی‌توان خط قاطعی بین این دو گونه معنی کشید (سجودی ۱۳۸۲: ۲۰۷). در حقیقت جدا کردن این دو سطح کار دشواری است. خود بارت بعدها به سطح دلالت ضمنی اولویت داد و تأکید کرد دیگر جدا کردن بخش ایدئولوژی از تحت اللفظی کار ساده‌ای نیست (ایلستد، ۲۰۰۲: ۵).

۲-۲- تحلیل همنشینی^۲ و جانشینی^۳ فردیناند دوسوسور

سوسور ابزارهای مفهومی بسیار کارآیی را در اختیار متفکران نشانه‌شناس قرار داده، که می‌تواند در تمام حوزه‌های مطالعاتی نشانه‌ها مورد استفاده قرار گیرد. قراردادی بودن نشانه‌ها، نظام دال و مدلولی موجود در نشانه‌ها و محورهای تحلیلی جانشینی و همنشینی، در کنار ایجاد امکان تحلیل‌های همزمان، بخشی از امکاناتی هستند که سوسور برای تحلیل‌های نشانه‌شناسی فراهم می‌کند (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۷-۲۲).

تحلیل نشانه‌شناختی به معنای موجود در متن‌ها می‌پردازد؛ معنای‌ای که از روابط و مشخصاً از روابط میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. در این رابطه سوسور تأکید می‌کند که معنی ناشی از روابط بین نشانه‌هاست و این روابط بر دو نوع‌اند: همنشینی و جانشینی، 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 می‌سازند. در حقیقت با مطالعه روابط همنشینی به قراردادهای یا قواعد ترکیب دست می‌یابیم که در زیربنای تولید و تفسیر متون قرار دارند. از طرف دیگر توجه به این نکته نیز ضروری است که تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن می‌پردازد. در حالی که تحلیل جانشینی در جستجوی الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معنا است. به عبارتی دیگر تحلیل همنشینی به معنای ظاهری متن و تحلیل جانشینی به معنای ضمنی و نهفته آن می‌پردازد. معنا و ساخت ظاهری

1- secondary signification

2- Syntagmatic Analysis

3- Paradigmatic Analysis

شامل آن چیزی است که اتفاق می‌افتد و ساخت پوشیده در برگرفته موضوع متن است. آنچه در تحلیل جانمایی مورد توجه است عمل شخصیت‌ها نیست، بلکه نیت و منظور آنان از عمل است، بنابراین ما در تکنیک نشانه‌شناسی از تحلیل هم‌نشینی برای کشف معنای آشکار فیلم و از تحلیل جانمایی برای کشف معنای پنهان یا استفاده خواهیم کرد (راوودراد و صدیقی خویدکی، ۱۳۸۵: ۳۷).

۲- روش‌شناسی

برای تحلیل فیلم‌ها از چارچوب روش کیفی استفاده شده است، در مقاله حاضر نیز از میان روش‌های گوناگون تحلیل کیفی، از روش «نشانه‌شناسی» استفاده شده است. تحلیل‌های نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از روش‌های تحقیق و نیز مطالعه علام آن‌چنان توسعه یافته است که در حد یک رشته تخصصی دانشگاهی به نام سمیوتیک در مطالعات مربوط به علوم اجتماعی و ارتباطات جای باز کرده‌اند (محسنیان‌راد، ۱۳۹۴: ۱۹۵). اهمیت این تحلیل در حدی است که برخی نشانه‌شناسان ادعا می‌کنند که می‌توان همه‌چیز را تحلیل معناشاسانه کرد؛ معناشناسی از نظر آنان، ملکه علوم تفسیری محسوب می‌شود؛ یعنی شاه‌کلیدی که با کمک آن معنای همه چیزهای ریز و درشت دنیا برای ما روشن می‌شود. (آسابرگر، ۱۳۹۰: ۱۶). در نشانه‌شناسی نشانه‌ها واحدهای معنا دارند که به شکل تصاویر، اصوات، اعمال و حرکات یا اشیاء در آمده‌اند. این اشکال هیچ نوع معنای طبیعی یا ذاتی‌ای را حمل نمی‌کنند آنها فقط وقتی تبدیل به علامت یا نشانه می‌شوند که ما آن‌ها را منسوب به معنا می‌کنیم و یا به آن‌ها معنا می‌دهیم. (نرسیسیان، ۱۳۸۷: ۲۷) همچنین جامعه تحقیق این پژوهش تمامی فیلم‌های اجتماعی تولید شده در دهه ۸۰ و ۹۰ هستند. بر این اساس دو فیلم «جدایی نادر از سیمین» و «ابد و یک روز» به عنوان نمونه تحقیق انتخاب شده‌اند.

۴- تجزیه و تحلیل داده‌ها

۴-۱- فیلم جدایی نادر از سیمین

کارگردان: اصغر فرهادی

محصول سال: ۱۳۸۹ ایران

۴-۱-۱- خلاصه فیلم

سیمین (با بازی لیلا حاتمی) می‌خواهد به همراه همسرش نادر (با بازی پیمان معادی) و دخترش ترمه (با بازی سارینا فرهادی) از ایران برود و همه مقدمات این کار را فراهم کرده، زیرا که اعتقاد دارد، دخترشان در خارج از ایران می‌تواند با شرایط بهتری بزرگ شود و درس بخواند و آینده خیلی بهتری از ماندن در ایران پیش روی ترمه. پیش روی خود داشته باشد، اما نادر نمی‌خواهد پدرش (با بازی علی‌اصغر شهبازی) را که از بیماری آلزایمر رنج می‌برد، تنها رها کند.

۴-۱-۲- نشانه‌شناسی سکانس منتخب (سکانس اول) با استفاده از الگوی نشانه‌شناسی رولان

بارت^۱

سکانس اول در حالیکه با عنوان‌بندی ابتدایی آغاز می‌شود که می‌توان پی برد، شخصیت‌ها محور اصلی این فیلم هستند، صحنه‌ای که از کپی گرفتن شناسانه مرتضی و مزده شخصیت‌های اصلی فیلم چهارشنبه سوری - فیلم آغاز می‌شود و بعد به کپی گرفتن از شناسنامه نادر و سیمین و سند ازدواج آن‌ها می‌رسد و بعد به صحنه اول فیلم که سیمین و نادر می‌خواهند از یکدیگر طلاق بگیرند و دادگاه حضور دارند، اما نادر به علت اینکه می‌گوید، نمی‌تواند پدر پیرش را رها کند، حاضر نیست دخترش ترمه را به همراه سیمین به خارج بفرستد.

در سطح دلالت اولیه شاهد تقابل سنت و مدرنیته هستیم، در سطح دلالت ثانویه نیز شاهد ستیز این دو جریان که از یک طرف سیمین به عنوان نمادی از قشر طبقه متوسط که حاضر نیست در ایران تحت هیچ شرایطی بماند و قصد مهاجرت با دخترش دارد. به نوعی او نماینده مدرنیته در ایران است، اما در طرف دیگر نادر به عنوان قشری از طبقه متوسط که ریشه در سنت دارد و به دنبال بهانه‌ای برای ماندن می‌گردد و در این باره پدر او بهترین بهانه‌ای است که او با تکیه بر آن می‌خواهد در ایران بماند، در این باره باز پرس نیز به عنوان نمادی از جریان حاکم، حق را به نادر می‌دهد، در این سکانس یکی از طلایی‌ترین دیالوگ‌های فیلم که مفهوم دوگانه اصلی فیلم و تقابل این دو جریانی که به آن‌ها اشاره شد را به خوبی نشان می‌دهد.

۱- با توجه به اینکه در پژوهش اصلی تمامی سکانس‌های فیلم به طور جداگانه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، در این مقاله به دلیل محدودیت‌های حجمی، تنها تحلیل نشانه‌شناسی سکانس اول فیلم، به عنوان سکانس منتخب ذکر شده است.

جدول شماره ۱: الگوی روایی بارت در سکانس منتخب فیلم جدایی نادر از سیمین

رمزگان	سکانس: دادگاه اول نادر و سیمین
رمزگان هرمنوتیکی	علت مخالفت نادر با مهاجرت آیا بیماری پدرش است؟ علت اصلی اینکه سیمین اصرار به مهاجرت دارد، این است که خوشبختی ترمه را رفتن از ایران می‌داند؟
رمزگان واحد کمینه	اشاره ضمنی به اینکه نادر هنوز معتقد به رسوم سنتی و مفهومی به نام خاک به عنوان وطن دارد. اشاره ضمنی به اینکه سیمین از عدم امنیت خودش به عنوان یک زن در جامعه ایران می‌ترسد و می‌خواهد دخترش از نوجوانی با سنت‌های غربی رشد کند نه مانند خودش، که یک شخصیت متناقض را به رخ می‌کشد، از یک طرف به دنبال رفتن است، اما از طرف دیگر بدون نادر نیز دلش نمی‌خواهد برود که به نوعی گیر افتادن در بین سنت و مدرنیته است.
رمزگان نمادین	دوگانه رفتن/ ماندن، تعهد/ عدم تعهد، مرد/ زن، سنت/ مدرنیته
رمزگان کنشی	آیا بازپرس در نهایت با توجه به عرف موجود به نفع نادر حکم می‌کند؟ آیا نادر در نهایت راضی می‌شود که ترمه به همراه سیمین مهاجرت کند و خودش طلاق بگیرد؟
رمزگان ارجاعی و فرهنگی	ارجاع به نظام قضایی ایران در مورد طلاق و حق مرد در مورد تصمیم‌گیری برای فرزند، ناراضی‌توانی زنان از این وضعیت و اجحاف در حق آنان. ارجاع به ناراضی‌توانی شدید طبقه متوسط از زندگی ایران و تمایل شدید برای مهاجرت به منظور زندگی بهتر به عنوان راهکار نهایی برای خلاصی از زندگی در ایران تحت هر شرایطی و با هر بهایی.

نادر: «الانم می‌گم، وقتی که نمی‌خواهی زندگی کنی، مگه به زور آوردمت بخوام به‌زور بخوام نگهت دارم... یه روز اومدی با من زندگی کنی، امروز نمی‌خواهی».

سیمین: «حاج آقا همین مریضی پدرشو که بهونه کرده... پدر ایشون آرایمر داره، بود و نبود ایشونو نمی‌فهمه».

نادر: تو میگی نمی‌فهمه».

سیمین: «می‌فهمه؟».

نادر: «بله، من احساس می‌کنم می‌فهمه».

سیمین: «تو پیشش باشی یا یه غریبه پیشش باشه براش هیچ فرقی نمی‌کنه، اصلا دیگه نمی‌فهمه تو پرسشی».

نادر: من که می‌فهمم اون بابامه».

در همین دو دیالوگ آخر به خوبی تضادی که در فیلم وجود دارد، به چشم می‌خورد، از یک طرف سیمین تنها به رفتن و خلاصی از وضعیت که در آن گیر کرده فکر می‌کند، اما در طرف مقابل نادر هنوز افکارش ریشه در سنت دارد و می‌خواهد از پدرش نگه داری کند، حتی اگر این موضوع به قیمت فرصت از دست رفتن مهاجرت و یا طلاقش منجر شود.

تقابل این تفکر امروز، در جامعه ایران وجود دارد و می‌توان برای آن مصداق‌های فراوانی یافت، نادر تفکری را نمایندگی می‌کند که قائل به ماندن هستند، اما به دموکراسی نیز معتقد هستند، آن‌ها عقیده دارند که با ماندن می‌توان امور را اصلاح کرد و با هرگونه حرکت رادیکال مخالف هستند، به نوعی اصلاح‌طلبان دهه ۸۰ این طیف را شامل می‌شوند، اما در مقابل سیمین نماد بخشی از طبقه متوسط است که خواهان رفتن هستند و هیچگونه امیدی به اصلاح ندارند و به هر بهایی می‌خواهند بروند، قشر تحول‌خواه و جامعه مدنی که از مشارکت در انتخابات و هرگونه تغییر از این طریق ناامید شده‌اند، سیمین نماینده آن‌ها است، آن‌ها دیگر کوچکترین امیدی به بهبود اوضاع ندارند و تنها می‌خواهند با مهاجرت دنیای بهتری را برای خود و نزدیکان خود بسازند. بازپرس نیز همانطور که اشاره شد، نماینده نظام حاکم است که طرف نادر را می‌گیرد و درباره مشکلاتی که سیمین مطرح می‌کند، آن‌ها را کوچک و پیش پا افتاده می‌داند و او را ارجاع می‌دهد، به خیل عظیمی از خانواده‌ها که فرزندان خود را در ایران بزرگ می‌کنند و به نوعی به جمع بودن تاکید دارد، اما در برابر او سیمین می‌گوید، هرکسی می‌تواند برای خود تصمیم بگیرد و با توجه به این موضوع بر فردیت تاکید می‌ورزد. در پایان صحنه اتمام جلسه دادگاه نیز که عنوان فیلم «جدایی نادر از سیمین» بر صفحه نمایش ظاهر می‌شود، تنها به جدایی این زوج اشاره ندارد، بلکه به جدا شدن سنت و مدرنیته دلالت می‌کند و در سطح بزرگتر نیز به تقابلی که در جامعه ایران برسر موضوع طلاق و حقوق مرد و زن در این باره و به طور کلی حقوق زن در نظام قضایی ایران اشاره دارد که مورد اعتراض طبقه متوسط و روشنفکر قرار دارد که معتقدند این نظام بر پایه مفهوم مردسالانه پایه ریزی شده و آن‌ها احساس می‌کنند، که در حق آن‌ها اجحاف شده است.

۴-۱-۳- نشانه‌شناسی فیلم با استفاده از تحلیل جانیشینی فردیناند دوسوسور

تحلیل جانیشینی به دنبال الگوی پنهان تقابل‌های نهفته است. در این رابطه همانطور که از اسم فیلم بر می‌آید، اساس آن بر پایه جدایی و طلاق است، اما شاید این لایه سطح تحلیل باشد، اما در سطح زیرین تحلیل شاهد تقابل دو زن به عنوان نمایندگان طبقات متوسط و فرودست هستیم. در این رابطه سیمین به عنوان یک مدرس زبان انگلیسی، قصد مهاجرت دارد، زیرا او نمی‌خواهد فرزندش ترمه را در «این وضع» بزرگ شود و از نادر می‌خواهد «این فرصت» اشاره به مهاجرت، را از دست ندهد. از سوی دیگر او

به نادر می گوید به دلیل اینکه پدر او فراموشی گرفته و او را نمی شناسد، نادر همراه سیمین و ترمه باید به خارج بیاید، اینجا دقیقاً جایی است که نقطه تقابل نادر و سیمین است که نشان می دهد، زن خانواده فردی مدرن و به دنبال منافع شخصی خود است و حاضر هر چیزی را قربانی کند، برای رسیدن به واسته‌های خود، که شاید بتوان فرد گرایی و بلند پروازی نام داد، مصر است. از سوی دیگر او در اوج مشکلاتی که نادر با آن گرفتار است از خانه می رود و بنای ناسازگاری با نادر می‌گذارد. او به شدت از اوضاع زندگی‌اش ناراضی بوده و می‌خواهد هرچه زودتر با طلاق گرفتن از این وضعیت خلاصی یابد.

او حتی در اوج مشکلات با وجود مشکلات جسمانی پدر نادر و بازداشت همسرش بازهم به خانه باز نمی‌گردد، از سوی دیگر نادر در صحنه‌ای در دادگاه خطاب به قاضی می گوید، او هرگاه در زندگی در موقعیت سختی قرار می‌گیرد، یا می‌خواهد فرار کند و یا دستانش را به نشانه تسلیم بالا می‌برد، همانند مهاجرت یا دادن دیه به حجت، اما در مقابل نادر فردی است که تحت هر شرایطی بر اساس عقاید و اصول خود می‌ماند آن‌ها را زیر پا نمی‌گذارد.

اما در طرف مقابل راضیه به عنوان فردی از طبقه فرودست که

بسیار پایبند به باور و اعتقادات مذهبی است و در سراسر فیلم نیز بر حجاب برتر یعنی همان چادر تاکید دارد و آن را کنار نمی‌گذارد، همچنین او فردی بسیار مقید به امور مذهبی است و در چندین صحنه به خصوص برای کار در خانه نادر از مرجع تقلید خود استفتاء می‌کند تا از نظر شرعی هیچ کار او مشکلی نداشته باشد. همچنین بسیار به نجسی، پاکی و حلال و حرامی نیز اعتقاد دارد و با توجه به این موضوع مانع پرداخت دیه از سوی نادر می‌شود، همچنین راضیه کاملاً سایه حجت به عنوان شوهر خود را حس می‌کند و زمانیکه حجت کار کردن او در خانه نادر را می‌فهمد، او را مورد شماتت شدیدی قرار می‌دهد، که موید این موضوع است که خانواده‌های طبقه فرودست دارای عقاید مذهبی هستند و بر مردسالارانه اداره می‌شوند. همچنین زمانیکه راضیه از نادر می‌خواهد کار کردن او را از حجت پنهان کند، نشان می‌دهد که از او یک ترسی دارد. از سوی دیگر حجت علیرغم مذهبی بودن، فرد بسیار عصبی و بیانگر است که معتقد است حق او و امثال او توسط جامعه و سیستم خورده شده و طلبکار است، همچنین علیرغم اینکه جلوه مذهبی دارد، اما سر قضیه دیه برای رهایی از بدهی‌های خود، راضی است که پول را از نادر بگیرد و برای همین نیز است که به راضی می‌گوید، قسم دروغ بخورد، او گناهِش را گردن می‌گیرد، اما راضیه با توجه به اعتقادات مذهبی قوی‌ای که دارد از این کار سر باز می‌زند، اما نادر حاضر است برای تامین منافع خود و خلاصی از وضعیتی که در آن گیر کرده، واقعیت را قربانی کند و دروغ بگوید.

جدول شماره ۲: تقابل و محور جانشینی بین ویژگی

های شخصیتی نادر و سیمین

سیمین	نادر
فردگرایی خود محور	فردگرایی اخلاق محور
ناسازگار	سازگار
تسلیم شدن در برابر مشکلات	استقامت در برابر مشکلات
خودخواه	توجه به دیگران به خصوص خانواده
لجباز	پایدار بر اصول
ترسو	شجاع در برابر مشکلات
ناراضی از شرایط	واقع بین
آرمان گرا	واقع نگر
شانه خالی کردن از مسئولیت	مسئولیت پذیر

جدول شماره ۳: تقابل و محور جانشینی بین ویژگی

های شخصیتی راضیه و حجت

راضیه	حجت
فرودست	فردادست
آرام و محافظه کار	عصبانی، پرخاشگر و ستیزه جو
پایبند به اصول مذهبی	سست عنصری در اصول مذهبی
رک و حقیقت گو	منفعت طلب

جدول شماره ۴: تقابل و محور جانشینی بین خانواده‌های نادر و حجت

متغییر	خانواده نادر	خانواده حجت
سخت اجتماعی	متوسط	فرودست
سبک زندگی	مدرن	سنتی
عقاید مذهبی	ضعیف	قوی
پایندی به اصولی اخلاق	توجه به ارزش‌های اخلاقی و انسانی	توجه به ارزش‌ها و باورهای اخلاقی از جنبه مذهبی و دینی
روابط اجتماعی زنان	مستقل	وابسته
وضعیت اقتصادی	متوسط	ضعیف
محیط زندگی	آپارتمان	خانه قدیمی حیاط دار
نوع تصمیم گیری خانواده	مستقل	وابسته و مطیع
نوع مواجهه با افراد	محافظه کار	تهاجمی
وضعیت اشتغال	کارمند	کارگر
رابطه زناشویی	برابر	مرد سالارانه
نوع رفتار	آرام و صبور	عجول و پرخاشگر
مرجع رفتاری	اخلاقیات مدرن	شریعت

بعد از تحلیل فردی شخصیت‌های اصلی، نوبت به تحلیل خانه نادر و حجت به عنوان دو نماینده از طبقات متوسط و فرودست است، که محور اصلی بین آن‌ها نیز تضاد طبقاتی است که در سکانس‌های مختلف قابل مشاهده است، تقابل سنت و مدرنیته و احساس ظلمی که حجت آن را بیان می‌کند، مسئله‌ای است که به خوبی نشان می‌دهد، حجت عنوان نماینده طبقه فرودست چیزی برای باختن ندارد و می‌خواهد خود را به هر طریقی که شده نجات دهد، حتی او در جلسه بازپرسی، بازپرس را تهدید می‌کند، او دارای عصبیت فراوانی است و می‌خواهد این موضوع را به شکلی نیز خالی کند، در آخر نیز او بعد از اینکه ناامید از دریافت دپه می‌شود، شیشه‌های ماشین نادر را خرد می‌کند، اما در سوی مقابل خانواده نادر به عنوان نماینده طبقه متوسط محافظه کار است، حرف‌هایی که نادر در جلسه بازپرسی می‌زند، به خوبی موبد این موضوع است.

۴-۲- ابد و یک روز

کارگردان: سعید روستایی
محصول سال: ۱۳۹۴ ایران

۴-۲-۱- خلاصه فیلم

این فیلم روایتگر خانواده‌ای است که درگیر مشکلات مختلفی همچون اعتیاد، فقر، بیکاری و مشکلات خانوادگی هستند. از همه مهم‌تر، روابط عاطفی میان اعضای خانواده است. به دنبال رهایی از این مشکلات، داستان‌هایی در حین تدارک دیدن مراسم عروسی «سمیه» (با بازی پریناز ایزدیار) شکل می‌گیرد که منجر به اتفاقات و تغییراتی در رابطه افراد خانواده می‌شود.

۴-۲-۲- نشانه‌شناسی سکانس منتخب (سکانس اول) با استفاده از الگوی نشانه‌شناسی رولان بارت^۱

نمای ابتدایی فیلم درحالی آغاز می‌شود، که سمیه، اعظم (با بازی پریناز ایزدیار) و نوید (با بازی مهدی قربانی) در حال تمیز کردن خانه و دور ریختن وسایل اضافی و آشغال‌هایی است که مادر خانه جمع‌آوری کرده است، اما مادر (با بازی شیرین یزدان‌بخش) سر می‌رسد و نمی‌گذارد آن‌ها به کار خود ادامه بدهند، در ادامه نیز اهالی خانه مشغول خوردن شام می‌شوند که مرتضی (با بازی پیمان معادی) از بیرون سر می‌رسد و به اهالی خانه می‌گوید که برای جمع‌آوری معتادان پلیس مشغول تفتیش خانه‌ها است.

جدول شماره ۵: الگوی روایی بارت در سکانس منتخب فیلم ابد و یک روز

رمزگان	سکانس: تمیز کردن خانه و اتاق محسن
رمزگان هرمنوتیکی	چرا اعظم خطاب به سمیه می‌گوید، صبر اومد، اونو دیگه ننداز دور «اشاره به دور انداختن یک شلوار»
رمزگان واحد کمینه	اشاره ضمنی به تقدیرگرایی و تسلیم‌پذیری طبقه فرودست در برابر تقدیر خود
رمزگان نمادین	بی مسئولیتی / مسئولیت پذیر بودن، فقیر / غنی
رمزگان کنشی	آیا پلیس خانه را برای یافتن مواد مخدر تفتیش خواهد کرد؟
رمزگان ارجاعی و فرهنگی	ارجاع به سبک زندگی طبقه فرودست و دست پنجه نرم کردن آن‌ها با آسیب‌هایی تعدد اجتماعی از جمله فقر و اعتیاد ناشی از آن

در سطح دلالت اولیه شاهد آن هستیم که اعضای خانواده در حال تمیز کردن خانه هستند و در ادامه نیز به اتاق محسن می‌روند و بسیاری از وسایل او را دور می‌ریزند، اما در سطح دلالت ثانویه شاهد آن هستیم که فیلم با یک دیالوگ کلیدی شروع می‌شود، که در همان ابتدا از زبان اعظم خطاب به سمیه بیان می‌شود «صبر اومد، دیگر اونو ننداز دور» این دیالوگ بعد از عطسه اعظم از سوی او بیان می‌شود، که در همین ابتدای فیلم نشانه بسیار مهمی است که با یک خانواده تقدیرگرا روبرو هستیم، که بهای خیلی زیادی به چنین مسائلی می‌دهند و وضع فلاکت‌باری که در آن قرار دارند، را به نوعی تقدیر و سرنوشت خود می‌دانند. از سویی دیگر این سکانس در بردارنده این است که اعضای خانواده با توجه به باورهای تقدیرگرایانه‌ای که دارند، تسلیم سرنوشت خود هستند و تلاشی برای بهبود وضعیت خود نمی‌کنند. همچنین در صحنه‌ای که مرتضی از بیرون به خانه می‌آید و مشغول حرف زدن با تلفن است، با متلک‌های خواهران خود روبرو می‌شود و بعد از اینکه تلفن خود را قطع می‌کند، به آن‌ها می‌گوید «حتما باید بگویم، خفه شوید، تا ساکت شید» این دیالوگ نیز به خوبی مناسبات را در خانواده نشان می‌دهد، به صورتیکه مرتضی با این حرف‌ها قصد دارد خود را به عنوان بزرگ‌تر خانواده و دست برتر و کسی که حرف آخر را می‌زند، عنوان کند، از سویی نمای خانه که به تصویر کشیده می‌شود، عموماً تنگ، تاریک، به هم ریخته، پر از آشغال، کنیف، درب و داغان و مفاهیمی نظیر آن است که به

۱- با توجه به اینکه در پژوهش اصلی تمامی سکانس‌های فیلم به طور جداگانه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، در این مقاله به دلیل محدودیت‌های حجمی، تنها تحلیل نشانه‌شناسی سکانس اول فیلم، به عنوان سکانس منتخب ذکر شده است.

نوعی کمتر نشانی از زندگی و امید در آن نمایان می‌شود، گویی خانه سمیه، خود را از بدنه جامعه نمی‌داند و خودش و خانواده‌های آن محل را در حاشیه شهر تصور می‌کند، که حق ندارند و نمی‌توانند خوب زندگی کنند و مدام باید در وضعیت بدی که در آن غوطه‌ور هستند، دست و پا بزنند، بدون اینکه قادر به تغییر دادن سرنوشت خود باشند، این را از اتمسفر صحنه‌ها و همچنین دیالوگ‌هایی که بین افراد خانواده رد و بدل می‌شود، به خوبی می‌توان، استنباط کرد.

۴-۲-۳- نشانه‌شناسی فیلم با استفاده از تحلیل همنشینی و جانشینی فردیناند دوسوسور تحلیل

همنشینی

فیلم ابد و یک روز، فیلمی است درباره‌ی فقر و اعتیاد در طبقه فرودست جامعه، اعتیادی که در خانواده به نوعی موروثی بوده، در این رابطه بیشتر نزدیکان مادر خانه از فرزندانش گرفته تا سایر اقوامش معتاده بوده‌اند و مادر از ایام کودکی با این آسیب اجتماعی دست و پنجه نرم کرده است. ابد و یک روز فیلمی است که باور به تقدیرگرایی و اعتقادات سنتی این خانواده را به خوبی به تصویر کشیده شده است. نکته در امید و ناامیدی نسبت به بهبودی اوضاع نیست، شاید اگر تنها امید به بهبودی مدنظر باشد، بازگشت سمیه در سکنس صحنه پایانی فیلم و روشن کردن چراغ‌ها، که شاید نشانه‌ای از بازگشت امید به خانه باشد، اما این موضوع نیز با توجه به نشانه‌هایی که در فیلم وجود دارد، شاید محقق نشود، مانند دیالوگ‌هایی که اعظم می‌گوید: «در اینجا همه شب تصمیم می‌گیرند، فردا اوضاع را تغییر دهند، اما صبح که بیدار می‌شوند، همه چیز یادشان می‌رود و دوباره همه چیز تکرار می‌شود». اما نکته مهم فیلم در این است که حتی امیدی به ویرانی کامل اوضاع هم نیست، یعنی گویی شرایط نه از این بهتر می‌شود نه از این بدتر. به قولی شرایط در فیلم همین است که هست و چیزی تغییر پیدا نمی‌کند. شاید تصویری که با شروع درگیری میان مرتضی و دوست امیر بیرون خانه شکل می‌گیرد، به خوبی این حرف را اثبات کند، محسن (با بازی نوید محمدزاده) به محض شنیدن توهین دوست امیر، به برادرش در حالی که لباسی را روی زیر پیراهنی رکابی‌اش می‌پوشد، از خانه بیرون می‌آید و وارد درگیری می‌شود و وقتی متوجه شد که امیر خودزنی کرده است، با درآوردن پیراهن و با همان زیرپیراهنی به درون خانه برمی‌گردد. این صحنه تمثیلی است از تلاطم یکنواختی که مراد است، حتی امید فاجعه‌ای هم نمی‌رود، یعنی اتفاقات نه آنقدر عقب می‌نشینند که به سمت خوبی و خوشی گرایش پیدا کنند و نه آن قدر پیش می‌روند که به فاجعه‌ای ختم شوند، این همان تقدیر و سرنوشتی که در سراسر فیلم در مورد شخصیت‌های ابد و یک روز حاکم است. موضوعی که در مورد جامعه امروز ایران نیز تا به حال صادق بوده، نه اوضاع آنقدر خراب شده که مردم از همه جا بریده شوند و دست به اقدامی غیر قابل بازگشت بزنند، نه آنکه اوضاع آنقدر خوب که بتوان گفت، شرایط بهبود پیدا کرده است، اتفاقاتی که از خرداد ۹۲، تا دی ماه ۹۸ رخ داد، درست به مانند وضعیتی است که شخصیت‌های فیلم ابد و یک روز در این فیلم تجربه کرده‌اند. آدم‌هایی که به نظر می‌رسد به سرنوشت خود آگاه شده‌اند که قرار نیست، اتفاقی زندگی آن‌ها را تغییر دهد، آن‌ها آن قدر به زندگی خود تحت سرنوشت و تقدیری که به آن معتقد هستند، ادامه می‌دهند. به نوعی آن‌ها گرفتار یک جبر ابدی و پایان‌ناپذیر هستند، انتهای ماجرا نیز به وضعی به مانند مادر خود خواهند رسید، که از همه چیز ناراضی بوده و تقاضای مرگ خود را خدا می‌کند.

تحلیل جانشینی

برای تحلیل جانشینی، لازم است، شخصیت‌های خانه را دوبه‌دو در مقابل هم قرار دهیم، در واقع این شخصیت‌های در مقابل یکدیگرند. در وهله اول، مرتضی و محسن در برابر هم ایستاده‌اند، مرتضی در حالیکه در ابتدای فیلم به نظر می‌رسد در نقش بزرگتر خانواده سعی در هدایت خانواده دارد، در مواقع سرنوشت‌ساز می‌بینیم، این نقش در قالب شخصیتی او نمی‌گنجد. زمانیکه باورمان شده است که مرتضی به عنوان حامی بزرگتر و پشت و پناه امیر برادرزاده‌اش قادر است غائله پیش آمده را مدیریت کند، ناگهان امیر از اتاق بیرون می‌آید و دایمی‌اش را با قدرت بدنی بالاتر از زمین می‌گوید و بدین ترتیب معادله حمایت شونده و حمایت کننده وارونه می‌شود، یا زمانیکه زمانی که در می‌یابیم مرتضی مغازه‌ای دارد که به پایان خود رسیده و اجناس و مواد غذایی‌اش فاسد شده و روی دستش مانده، او محسن را مقصر بدیاری‌اش در مغازه فعلی می‌داند و تهدید می‌کند که هرگز او را به مغازه جدید راه نمی‌دهد. این در حالیکه او در برخی از صحنه‌ها نیز سعی می‌کند، جای پدر خانواده را پر کند، در این رابطه وقتی محسن به دست نیروهای پلیس دستگیر می‌شود و مرتضی مواد او را به پشت‌بام خانه همسایه پرتاب می‌کند، تا خانواده گرفتار نشود، یا در صحنه‌ای که دوست امیر به در خانه آمده، شهناز (با بازی ریما ریمافر) از او خواهش می‌کند، که از زیر زبان یاسر بیرون بکشد، که امیر با چه کسی دعوا کرده است. همچنین مرتضی یک آدم حسابگر معرفی می‌شود که همه چیز را در سود و زیانش تفسیر می‌کند. شخصیت مرتضی با توجه به پیچ‌های کم‌وبیش دائمی‌اش با تلفن همراه نوعی مرموز بودن او را نشان می‌دهد که انگار به رغم ظاهر همیشه دلسوز و کنش‌مندش همواره در حال پنهان کردن چیزهایی از اعضای خانواده است، از موضوع نازی دوستش گرفته تا مغازه‌ای که در انتهای فیلم متوجه می‌شویم از طریق پولی که از نظیر افغانستانی گرفته، سرمایه تاسیس فلافل فروشی را تأمین کرده است.

در مقابل محسن معتادی است تمام عیار؛ انواع مخدر همچون شیشه، کراک و هرویین را مصرف، توزیع و پخش می‌کند. او که توسط مرتضی به کمپ فرستاده شده، از آنجا فرار می‌کند و به خانه بازمی‌گردد. شخصیت محسن نوعی طردشدگی را تداعی

می‌کند، کسی که اتاقش کاملاً از دیگران متمایز است و حتی شادی‌اش را هنگام پایکوبی همگانی جدا از دیگران بروز می‌دهد. تقریباً تمام اعضاء خانواده در فیلم بر روی یک چیز اشتراک دارند، آن هم این است که وجود همه‌ی بدبختی‌های آن‌ها از زیر سر محسن و اعتیادش است، خانواده با وجود محسن به خود یادآور می‌شود که از لحاظ اینکه خانواده معمولی و عادی به حساب می‌آیند، با وجود او ممکن نیست، به طوریکه شهناز خانواده را منتهای محسن می‌بیند، اگر قرار باشد، خانواده خوبی به حساب آیند و لیلا (با بازی معصومه رحمانی) نیز محسن را عضوی سربار، به مانند یک فرد از کار افتاده می‌داند که نمی‌تواند، کار مفیدی انجام دهد. محسن هر چه بگوید به دیوار می‌خورد چون مشککش یک گام جلوتر از خودش است، سخنانش تحت الشعاع اعتیادش قرار گرفته و خنثی می‌شود. حسن نیتش، برداشت به سوء نیت می‌شود. هیچکس جز به عنوان عامل بدبختی قبولش ندارد. محسن اما در نیمه دوم فیلم، شاید مشکل اصلی خانه را فریاد می‌زند، او در تقریباً انتهای فیلم دست روی نقطه‌ی حساس ماجرا گذاشته، او به همه می‌گوید که مشکل اصلی این خانواده فقط اعتیاد نیست، فقط ازدواج نیست، فقط نگهداری از مادر نیست، بلکه مشکل، فراتر از این حرف‌هاست. اوج نقش محسن، در این دیالوگ است: «سمیه مامان را رو حساب کی می‌خواهی ول کنی بری؟ روزایی که تو خونه نیستی این آجی‌آت به مامان آب و غذا نمیدن که یه وقت دشویش بگیره... چون خونه زندگیمون بو می‌گیره، و...».

جدول شماره ۶: تقابل و محور جانشینی بین ویژگی

های شخصیتی مرتضی و محسن

مرتضی	محسن
راه‌حل	مشکل
حسابگر	نداشتن حسابگری
مصلحت‌اندیش	افشاگر
تا حدودی مستقل	تا حدودی وابسته
خونسرد و تا حدودی آرام	عصبی و پرخاشگر
مودی	رو راست
در جمع خانواده	طرد شده

جدول شماره ۷: تقابل و محور جانشینی بین ویژگی

های شخصیتی سمیه و لیلا

سمیه	لیلا
فداکار	خودخواه
سنتی	مدرن
مسئولیت‌پذیر	بی مسئولیت
آرام	پرخاشگر
مقاوم	آسیب‌پذیر
دلسوز	بی تفاوت
غمخوار	بی توجه به دیگران
گره‌گشا	طلبکار
ستم‌کش	بی تفاوت و متوقع
اجتماعی	گوشه‌گیر
سالم از نظر جسمی	مریض و حساس از نظر جسمی
مطیع	سرکش

در محور دوم تقابل، لیلا و سمیه در برابر هم قرار دارند، آن چیزی که ما از شخصیت سمیه می‌بینیم، این است که او در حال غم‌خواری و گره‌گشایی از تک‌تک اعضای خانواده است، سمیه، دختر رنجور، ستم‌کش، دلسوز و سنگ صبور خانواده است که مسئولیت می‌پذیرد و بار تعهدات جمعی را یک‌تنه به دوش می‌کشد. او که در سال‌های گذشته، مدرک فنی حرفه‌ای خیاطی خود را گرفته است، با کار خیاطی به نوعی چرخ اقتصادی خانه را می‌گرداند و در امور مدرسه نیز شخصیت نوید را یاری می‌کند و بر روند و عملکرد او نظارت دارد. سمیه در روایت ابد و یک‌روز به گونه‌ای تن به وصلت اجباری با نظیر داماد افغانستانی، می‌دهد و سپس این پیوند را برهم می‌زند. انگار کسی جز سمیه در قبال این خانه مسئول نیست. سمیه صرفاً خودش را موظف می‌داند و هیچ اعتراضی به کسی ندارد و تنها خواسته‌اش این است که دیگران خواسته‌هایشان را بگویند تا او برآورده کند. سمیه شخصیتی است که در تمامی آشوب‌های موجود در فیلم حضور دارد و تلاش می‌کند تا از این آشوب‌ها بکاهد، ولی معمولاً در این کار موفق نیست. در نهایت تصمیم می‌گیرد که ازدواج کند تا شاید با رفتن وی، دیگر فرزندان به خود بیایند و تغییر کنند. اما نهایتاً به خاطر نوید از تصمیم خود منصرف می‌شود و به خانه بر می‌گردد. در طول فیلم نام سمیه بیشتر از بقیه بر زبان جاری می‌شود، البته نه برای ابراز محبت بلکه به منظور ماشین و ابزاری برای برآورده کردن انتظارات یا به عنوان کسی که بایستی پاسخگو باشد، بدون حق متقابل قائل شدن برای او، او دارای شخصیتی محافظه‌کار و سنتی است، که آرایش غلیظ را باعث عصبیت برادران می‌بیند و دوست دارد، این اتفاقاتی که برای خودش و خانواده‌اش در فیلم رخ داده، خواب باشد، او تقدیرگرا بوده و سعی می‌کند، با تهدید دیگران به رفتن از خانه، آنها را وادار به تغییر کند، اما او دست‌آخر به خانه باز می‌گردد.

در مقابل شخصیت سمیه، لیلا قرار دارد که به نوعی شخصیت او با نوعی بی‌مسئولیتی و لابلایی شکل گرفته است، بی‌نی‌آسیب‌دیده، خواب‌فراوان، شوخی‌های بی‌هنگام، بی‌محل به دیگران، پرخاشگری، حساس بودن، خودخواهی، بدخلقی و گوشه‌گیری جزء ویژگی‌های لیلا است، و با دیگر اعضای خانواده، به خصوص سمیه، کشاکش‌های مدامی دارد و به لحاظ سبک زندگی با سایر افراد خانواده متفاوت است. لیلا به نگهداری و مداوای گربه‌ها می‌پردازد و از این راه امرار معاش می‌کند. لیلا دختری است که سنتش از ازدواج گذشته، اما همان‌طور که به شهناز می‌گوید، او ترجیح می‌دهد به او ترشیده بگویند، تا به شوهری به مانند شوهر شهناز، یا ازدواج کند، او خود را دارای طرز تفکر تقریباً مدرن می‌داند، که می‌خواهد روی پای خودش بایستد و از اینکه ازدواج نکرده تحت هر شرایطی، این موضوع را برای خود دستاورد بزرگی می‌داند، او دائماً به خصوص سمیه را سرزنش می‌کند، او در خانواده از هیچکس راضی نیست و دلیل اصلی این مسأله، نبود رضایت درونی از خودش است، ولی در ظاهر طوری رفتار می‌کند که کاملاً از خود رضایت دارد، لیلا در اوج مشکلات باز به فکر خودش است که نشان دهد وظیفه‌ای در قبال دیگران نداشته، بلکه این دیگران هستند که بایستی به فکر او باشند، لیلا آدم متوقعی است و دائماً به نوعی دست به کمر است و از دیگران توقع دارد، همچنین او

سعی دارد که خود را امروزی نشان دهد، آرایشی که می‌کند و برای خرید بیرون می‌رود و واکنش سمیه به آرایش غلیظ او کاملاً نشان دهنده، تضاد شخصیتی لیلا و سمیه با یکدیگر است.

۵- نتیجه‌گیری

با نشانه‌شناسی فیلم «جدایی نادر از سیمین» اصغر فرهادی به مضامینی برمی‌خوریم که تا حدود زیادی در سایر آثار او نیز ردی از این مضامین می‌توان یافت. مفاهیمی نظیر پنهانکاری و دروغ، مهاجرت، جدایی و طلاق عاطفی، اعتراض و سرخوردگی زنان، تقابل طبقات اجتماعی، تقابل سنت و مدرنیته، خانه‌های آشفته و زندگی‌های متزلزل، احساس ناامنی در ارتباط با جهان پیرامون، سوءتفاهم و قضاوت‌های زود هنگام و خرده اختلاف‌های زن و شوهری در فیلم «جدایی نادر از سیمین» وجود دارد. تمامی مضامین بالا که فرهادی در فیلمش آن‌ها را به نمایش درآورده، تماماً در جامعه امروز ایران ما به ازاء بیرونی دارد، با توجه به اینکه اصولاً فرهادی فیلم‌ساز طبقه متوسط است، او در آثارش به خوبی تمامی ویژگی‌های طبقه متوسط ایرانی را به تصویر کشیده است. از مضامین بالا مهاجرت امروز در جامعه ایران بسیار مطرح است، به طوری که بخش بسیار زیادی از افراد طبقه متوسط به خصوص زنان و تحصیل‌کردگان با توجه به ناامیدی از وضع موجود، قصد مهاجرت را دارند، به همان دلایلی که سیمین می‌خواهد این کار را انجام دهد، با توجه به اینکه این فیلم در سال ۱۳۸۹ ساخته شده است، این موضوع نشان دهنده آن است که فیلمساز با توجه به شناختی که از جامعه خویش داشته دست بر روی مفاهیمی گذاشته که بعد از گذشت بیش از ۱۱ سال از ساخت فیلم، همچنان آن مفاهیم در جامعه زنده هستند و بلکه شدیدتر نیز شده‌اند. همچنان سرخوردگی و اعتراض زنان نیز از دیگر کلیشه‌هایی است که در فیلم فرهادی بر روی آن تأکید شده و در جامعه نیز مشاهده می‌کنیم، زنان طبقه متوسط از وضع موجود ناراضی هستند و این اعتراض خود را به شیوه‌های گوناگونی به نمایش گذاشته‌اند. تقابل سنت و مدرنیته نیز از دیگر موضوعاتی است که چندین دهه است که در جامعه ایرانی به خصوص در طبقه متوسط وجود دارد و این کشاکش هر روز نیز رنگ و لعاب جدی‌تری به خود می‌گیرد. همچنین احساس ناامنی در ارتباط با جهان پیرامون، دیگر مضمونی است که در فیلم بسیار پر رنگ است. آدم‌های سینمای اصغر فرهادی از برقراری ارتباط با فضای پیرامونی عاجزند فیلم‌های او به نوعی به شائبه احساس ناامنی آدم‌های طبقه متوسط (به ویژه قشر روشنفکر) از حضور در اجتماع دامن می‌زند. همچنین در مورد فیلم «ابدو یک روز» سعید روستایی، که بر خلاف فرهادی، طبقه فرودست را محور فیلمسازی خود قرار داده است، مفهوم «تاباهی و ویرانی کامل» تم اصلی فیلم‌نامه است. به بیانی می‌توان گفت: «ابدو یک روز؛ اوج تاباهی و ویرانی». بر این اساس، زیست بی‌ثبات، آستانه‌ای و همواره در معرض خطر، شاخصه اصلی سینمای اجتماعی فقرمحور دهه‌ی نود بوده است. بر این اساس، این وضعیت زندگی در اشکال مختلفی به تصویر کشیده شده است، همانند اوضاع آشفته خانوادگی، وضعیت مالی خراب و گرفتار شدن در تنگنای مالی و موقعیت سکونت ناامن، که در «ابدو یک روز» به نمایش گذاشته شده است. مضمون دیگری که در «ابدو یک روز» بسیار پر رنگ است، این موضوع قلمداد می‌شود که عامل بدبختی خانواده، خود اهل خانه‌اند، یا دیگران. در فیلم مدام تأکید می‌شود که عامل بدبختی خانواده درونی است و هیچ عامل بیرونی در این رابطه دخیل نیست، این دیالوگ‌ها: «ننه‌ی ما فقط غربتی زاییده»، «وقتی داشتی نه شکم می‌زایدی، فکر این جاش نبود»، «مقصر بابات بود که من رو با این همه بچه تنها گذاشت»، «این شوهر نمی‌کنه که دیه‌ی شوهر سابقش قطع نشه»، «تو این خونه همه پشت هم حرف می‌زنی» خود بی‌هیچ توضیح اضافی به خوبی گویای این است که خانواده عامل بدبختی را یک نیروی درونی تصور می‌کنند. به تصویر کشیدن فقر عریان نیز دیگر مضمونی است که روستایی در فیلم بودن هیچ روتوشی به نمایش می‌گذارد، به طوری که مخاطب با فقر به صورت مستقیم روبرو می‌شود، روستایی به مانند فرهادی تمام مسائلی که زیر پوست طبقه فرودست در جریان است را به رو می‌آورد و به صورت عریان آن‌ها را به تصویر می‌کشد و به مانند «جدایی نادر از سیمین»، «ابدو یک روز» نیز ما به ازاء بیرونی آن در جامعه وجود دارد و این دو فیلمساز توانسته‌اند، به خوبی آن چیزی که در جامعه وجود داشته را به تصویر بکشند. خشونت نسل‌ها علیه یکدیگر، مفهوم دیگری است که در «ابدو یک روز» ما مشاهده می‌کنیم، خشونتی که نسل‌ها علیه یکدیگر در خانه به کار می‌گیرند. مسدود بودن مسیرها برای طبقه فرودست دیگر مضمون مهم این فیلم است، به بیانی تحرک اجتماعی برای این طبقه تقریباً غیر ممکن است و ساختارهای اجتماع به گونه‌ای هستند که افراد طبقه فرودست، نمی‌توانند رشد و ترقی کنند.

منابع

۱. آسابرگر، آرتور (۱۳۹۰)؛ روش‌های تحلیل رسانه‌ها، ترجمه پرویز اجلائی، چاپ چهارم، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۹)؛ ساختار و تاویل متن، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی، بابک (۱۳۹۴)؛ از نشانه‌های تصویری تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری، چاپ پانزدهم، تهران: نشر مرکز.
۴. چندلر، دانیل (۱۳۹۴)؛ مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سوره مهر.
۵. سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)؛ نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ اول، تهران: نشر قصه.
۶. ضمیران، محمد (۱۳۸۲)؛ درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، چاپ اول، تهران: نشر قصه.
۷. لوتمن، یوری (۱۳۹۲)؛ نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما، ترجمه مسعود اوحدی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سروش.

۸. محسنیان راد، مهدی (۱۳۹۴): ارتباط‌شناسی، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات سروش.
۹. محمدی، جمال (۱۳۹۲): نگاهی به رویکردهای نقد فیلم از منظر جامعه‌شناسی هنر، فصلنامه جامعه، فرهنگ و رسانه، سال دوم، شماره هشتم، صص ۱۰۳-۷۲.
۱۰. نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۷): انسان، نشانه و فرهنگ، چاپ اول، تهران: نشر افکار.
۱۱. راودراد، اعظم. صدیقی خویدکی، ملکه (۱۳۸۵): تصویر زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوم، شماره ششم، صص ۵۶-۳۱.
۱۲. راودراد، اعظم. کریمی، کیوان. مرادی، احمد (۱۳۸۹): نقش تصویر در روایت مسائل اجتماعی: گزارش یک تجربه، مجله بررسی مسائل اجتماعی ایران، سال اول، شماره سوم، صص ۴۱-۲۲.
13. Barthes, Roland. (1975). *S/Z*. (Trans. Richard Howard & Richard Miller). New York: Hill and Wang.
14. Bouzida, Feyrouz. (2014). *The Semiology Analysis in Media Studies: Roland Barthes Approach*. 14- International Conference on Social Sciences and Humanities. pp 1001-1007.
15. Fisk, John. (1990). *Introduction to Communication Studies*. 2nd ed. New York: Routledge.
16. Ilstedt Hjelm, Sara. (2002). *Semiotics in Product Design*. Stockholms: Kungl Tekniska Hogskolan.