

نشانه‌شناسی گفتمانی یک «جدایی»

مطالعات جامعه‌شناختی

(علمی - پژوهشی)

دوره ۲۱، شماره دو: ۴۳-۷۲

شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰

نمایه در ISC

سید علی اصغر سلطانی^۱

عضو هیات علمی دانشگاه باقرالعلوم^(ع)

دریافت ۹۳/۲/۱۵

پذیرش ۹۳/۱۲/۱۱

چکیده

اگرچه تلاش‌های زیادی برای بررسی فیلم «جدایی نادر از سیمین» ساخته‌ی اصغر فرهادی صورت گرفته است، اما هنوز جنبه‌های زیادی از آن کشف نشده مانده است. درحقیقت مسئله‌ی این مقاله آن است که نظام‌های گفتمانی مختلف بازنمایی شده در فیلم کدام‌اند و چه نسبتی با گفتمان‌های حاکم بر ایران دهه‌ی هشتاد دارند. دغدغه‌ی دیگر این مقاله ارائه‌ی روشی مناسب برای تحلیل فیلم است. ازاینرو، به‌کمک نظریه‌ی گفتمان لاکلاو و موف و طراحی یک روش سه مرحله‌ای، تلاش شد الگوی مناسبی برای تحلیل فیلم ارائه شود. با کمک این روش، مشخص شد که چهار خرده‌گفتمان فرهنگ اسلامی، ایرانی، غربی و حکومتی در فیلم حضور دارند، ولی دو گفتمان بنیادینی که جامعه‌ی ایران را دوپاره کرده‌اند، گفتمان‌های سنت و مدرنیته هستند. به‌همین سبب، بسیاری از تضادهایی که در فیلم‌های ایرانی مشاهده می‌شود، حاصل تقابل میان این دو گفتمان است. **کلیدواژگان:** اصغر فرهادی، جدایی نادر از سیمین، نظریه‌ی گفتمان، لاکلاو و موف، نشانه‌شناسی گفتمانی.

۱. مقدمه

با نگاهی تاریخی به سیر تحول کیفی فیلم‌هایی که در طی پنجاه سال اخیر، توسط سینماگران برجسته‌ی ایرانی تولید شده‌اند، می‌توان دریافت که به تدریج نوعی بیان نمادین در سینمای ایران شکل گرفته است که لایه‌های معنایی آن مدام پیچیده‌تر و عمیق‌تر شده است. این نوع نمادگرایی از جهتی به دلایل زیبایی‌شناختی است. بیان هنری از هر نوعی که باشد، زیبایی‌اش را مدیون تازگی و پیچیدگی نمادهایی است که به کار می‌گیرد. اما از جهتی دیگر، افزایش نمادگرایی در سینمای ایران حاصل نوعی شرایط اجتماعی بوده است که امکان بیان آزادانه را از هنرمند سلب کرده، باعث راندن معنا به لایه‌های زیرتر فیلم، افزایش عمق نشانه‌شناختی، و درنهایت ارتقای کیفیت هنری آن شده است.

از این جهت شاید بتوان فیلم «جدایی نادر از سیمین» [از این پس، جدایی] ساخته‌ی اصغر فرهادی را نقطه‌ی عطفی دانست. این فیلم نمونه‌ی برجسته‌ای از این نوع سینمای شدیداً نمادین است. خیری (۱۳۹۱) نادر را نماینده‌ی جامعه‌ی ایرانی، پدربزرگ را نماینده‌ی سنت ایرانی، سیمین را نماینده‌ی مدرنیته‌ی ایرانی، زن باردار را نماینده‌ی مذهب، شوهرش، حجت، را نماینده‌ی روحانیت، ترمه را نماینده‌ی آینده‌ی قریب‌الوقوع، و دختر کوچک، سمیه را نماینده‌ی زمان حال دانسته است. آیا چنین تفسیری درست است؟ درحقیقت، مسئله‌ی اصلی این پژوهش آن است که درباب نظام‌های گفتمانی موجود در فیلم کدام‌اند، و این نظام‌ها چه نسبتی با فیلم‌های دیگر فرهادی و چه نسبتی با فضای گفتمانی اجتماعی کلان‌تری که این فیلم را بر ساخته است دارند.

چگونه می‌توان به پاسخ سؤالات فوق دست یافت؟ قطعاً نقدهای ژورنالیستی راه مناسبی نیستند. این نقدها مجموعه‌ای از ادعاهای اثبات‌نشده‌اند که دو مشکل اساسی دارند: فاقد استدلال‌های معتبر پژوهش‌بنیاد برای پشتیبانی از ادعاهای خود هستند؛ حتی اگر مستدل باشند، مبتنی بر تحقیقی روش‌مند نیستند.

در نتیجه، این مقاله دو هدف اصلی را دنبال می‌کند. یک، پر کردن ضعف روش‌شناختی‌ای که در بررسی نشانه‌شناختی/گفتمانی فیلم وجود دارد. از این رو تلاش خواهد شد بعد از بررسی الگوهای تحلیل گفتمانی و نشانه‌شناختی ارائه‌شده، الگوی مناسبی برای تحلیل نظام‌های معنایی و نشانه‌ای فیلم ارائه شود. این الگو هم‌چنین بایستی به گونه‌ای باشد که علاوه بر ایجاد امکان

برای بررسی نظام‌های معنایی و نشانه‌ای فیلم، راه‌کاری برای بسط این نظام‌های معنایی به سطح کلان‌تر تحلیل‌های اجتماعی ارائه دهد. هدف دوم مقاله، استفاده از الگوی ارائه‌شده برای بررسی نظم‌های گفتمانی مختلف در فیلم «جدایی» است تا از این ره‌گذر، هم الگوی ارائه‌شده محک بخورد، هم تحلیلی از این فیلم برجسته‌ی سینمای ایران ارائه شود.

به‌علاوه، این تحقیق مبتنی بر مفروضاتی است. اندیشه‌ها و تصورات خودآگاه و ناخودآگاه فیلم‌ساز، مانند هر عضو دیگر جامعه، برساخته‌ی نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه است. از این رو، فیلم در عین این‌که برساخته‌ی این نظام گفتمانی است، بازنمایی‌کننده‌ی آن نیز هست. پس با بررسی نظام‌های گفتمانی بازنمایی شده در فیلم می‌توان به تبیینی از نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه در دوره‌ی تولید فیلم دست‌یافت.

پیش از ارائه‌ی الگویی برای تحلیل فیلم، لازم است ابتدا مطالعاتی که روی این فیلم صورت گرفته‌اند و روش‌هایی که تاکنون در ایران برای بررسی گفتمانی و نشانه‌شناختی فیلم به‌کاررفته‌اند بازبینی شوند تا نقاط قوت و ضعف آن‌ها مشخص گردد. سپس الگوی مدنظر این مقاله ارائه شده، براساس آن، فیلم «جدایی» تحلیل خواهد شد.

۲. ادبیات

باتوجه به این‌که این نوشتار دو نگرانی بنیادی دارد، نیاز است دو دسته از پژوهش‌ها بازبینی شوند: پژوهش‌هایی که آشکارا به خود فیلم «جدایی» پرداخته‌اند و پژوهش‌هایی که از دید روش تحلیل فیلم ارزش دارند. نخست به پژوهش‌های دسته‌ی یکم نگاهی خواهم کرد. اگرچه از هنگام تولید فیلم «جدایی»، سال ۱۳۸۹، تاکنون نقدهای سینمایی ژورنالیستی بی‌شماری درباره‌ی آن نوشته شده است،^۱ ولی شمار پژوهش‌های دانشگاهی درباره‌ی آن بسیار اندک بوده است. این پژوهش‌ها از دید محتوایی به جنبه‌های گوناگونی از درون‌مایه‌های اجتماعی مطرح در فیلم پرداخته‌اند.

یکی از درون‌مایه‌های برجسته‌ی فیلم، بازنمایی طبقات اجتماعی جامعه‌ی ایران بوده است. شاید بتوان گفت در فیلم‌های فرهادی بیش‌ترین توجه به بازنمایی طبقه‌ی متوسط شده است.

۱. فهرستی از این مطالب را می‌توانید در «پرونده‌ی فرهادی»، وب‌سایت انسان‌شناسی و فرهنگ، در آدرس زیر پیدا

حسینی فر (۱۳۹۲)، که «چهارشنبه‌سوری»، «درباره‌ی الی» و «جدایی» را با هم سنجیده است، باور دارد هر سه فیلم به طبقه‌ی متوسط می‌پردازند ولی هرکدام ویژگی خاصی را به آن پیوند می‌دهند: «چهارشنبه‌سوری» طبقه‌ی متوسط را پریشان، بدگمان و ازهم‌پاشیده، «درباره‌ی الی» آن را داوری‌کننده، و «جدایی» آن را دروغ‌گو نشان می‌دهد. هرچند حسینی فر آشکارا به این امر اشاره نمی‌کند، ولی درون‌مایه‌ی تکرارشونده‌ی همه‌ی این فیلم‌ها دروغ‌گویی و پنهان‌کاری است. چرا دروغ‌گویی تا این اندازه در فیلم‌های فرهادی برجسته شده است؟ ربیعی (۱۳۹۲) کوشش کرده است تبیینی برای وجود پررنگ دروغ و پنهان‌کاری در سه‌گانه‌ی «چهارشنبه‌سوری»، «درباره‌ی الی»، و «جدایی» پیدا کند. او باور دارد که از دید فرهادی فرد و طبقه‌ی اجتماعی کنونی در جامعه‌ی ایران دارای ویژگی‌هایی ناسازگار هستند؛ وضعیتی که، به تعبیر لاکان، به تکه‌تکه شدن سوژه و طبقه کشیده شده است. از دید ربیعی، این تکه‌تکه شدن انگیزه‌ی پیدایش بحرانی شده است که فرد و جامعه ناچار شده‌اند برای گذر از آن دروغ بگویند.

در مقایسه با دو فیلم دیگر فرهادی، «چهارشنبه‌سوری» و «درباره‌ی الی»، طبقه‌ی پایین در فیلم «جدایی» حضوری جدی دارد. به‌درستی یکی از عوامل برجسته‌ی پیش‌برد روایت فیلم حضور خانواده‌ای از طبقه‌ی پایین، خانواده‌ی حجت، در کنار خانواده‌ی نادر است. همان‌طور که نجومیان نیز یادآور شده است، «آدم‌های این فیلم‌نامه در تقابل تفکر طبقاتی با یکدیگرند و این تقابل‌های همیشگی در فیلم‌نامه به ما گوشزد می‌شود» (نجومیان ۱۳۹۰، ۲).

در راستای تقابل طبقاتی می‌توان به بازنمایی زنان در فیلم نیز توجه کرد. داوری و آقابراهیمی (۱۳۹۲) به تقابل زنان سنتی و زنان غیرسنتی یا امروزمین در فیلم پرداخته‌اند و باور دارند گونه‌ی پوشش و شیوه‌ی برخورد با همسر در این دو گروه از زنان در فیلم ریشه در گفتمان‌هایی دارد که آن‌ها نماینده‌شان هستند. تقابل شخصیت مرضیه و سیمین در فیلم «جدایی» همان تقابلی است که میان شخصیت روحی و مژده در «چهارشنبه‌سوری» وجود دارد.

درون‌مایه‌ی باارزش دیگر فیلم «جدایی»، حضور دو گفتمان کلان سنت و مدرنیته در جامعه‌ی ایران است. جامعه‌ی ایران، جامعه‌ای رو به گذر از سنت به مدرنیته است و این وضعیت عامل پیدایش دشواری‌های گسترده‌ی اجتماعی شده است. دیندار که در پی بررسی مشکل خانواده در ایران و بازنمایی آن در فیلم‌های سینمایی است، باور دارد دو گفتمان سنت و مدرنیته در فیلم «جدایی» حضور دارند، ولی «بر سر تعریف مرد و زن کشمکش ندارند و تساوی

حقوق مرد و زن [در این فیلم] به تمامی امری پذیرفته شده است» (دیندار ۱۳۹۱، ۱۶۹). به‌درستی فرهادی به این سویه از مدرنیته و نقش آن در جامعه‌ی ایران توجهی ندارد، به‌جای آن می‌خواهد نشان دهد «در این‌جا جدال بر سر تعریف فرد است و این‌که آیا یک فرد، چه مرد و چه زن، بایستی ارزش‌مدار باشد یا عقل‌گرا و مصلحت‌اندیش؟» (همان). بنابراین از دید دیندار چالش بنیادی فیلم آن است که ترمه باید تصمیم بگیرد میان خرده‌گفتمان ارزش‌مدار پدر و خرده‌گفتمان عقل‌گرای مادر یکی را برگزیند (۸-۱۶۷).

به‌جز پژوهش‌هایی که مستقیماً به مضامین محتوایی فیلم «جدایی» پرداخته‌اند، در این‌جا نیاز است نگاهی روش‌شناختی به برخی از پژوهش‌های پیوسته با فیلم «جدایی» و تحلیل فیلم به‌طور کلی بشود. یکی از روش‌های به‌کاررفته برای تحلیل فیلم «جدایی»، نشانه‌شناسی بارت بوده است. شاه‌ناصری و دیگران (۱۳۹۱) با پشتیبانی مفهوم بینامتنیت بارت و رمزگان پنج‌گانه‌ی فرهنگی، سمیک، هرمنوتیک، پوارتیک و نمادین او نگاهی کمابیش گذرا به فیلم «جدایی» داشته‌اند.

برای نمونه، در بررسی بینامتنیت تنها به این نکته‌ها اشاره کرده‌اند: در میان شناسنامه‌های درحال کپی شدن در تیتراژ فیلم، شناسنامه‌های شخصیت‌هایی از فیلم پیشین فرهادی، «چهارشنبه‌سوری»، دیده می‌شود؛ یک آهنگ شجریان هم در «جدایی» هم در «درباره‌ی الی» پخش شده است؛ عکس یکی از شخصیت‌های «درباره‌ی الی» روی در یخچال در «جدایی» دیده شده است. هرچند موشکافی در دیدن این نکته‌ها خوب است و نشان‌دهنده‌ی این است که فرهادی نکته‌های ظریفی را در فیلم‌هایش جای می‌دهد تا هم بیننده‌ی خود را به دقت و کشف مسئله وادارد و هم به‌گونه‌ای همبستگی‌ای میان فیلم‌هایش برپا کند، ولی به‌نظر می‌رسد منظور بارت از روابط بینامتنی، به‌عنوان نمونه، کشف روایت‌های کلان‌تری است که بر مجموعه‌ی فیلم‌های فرهادی یا بر سینمای ایران در این دوره‌ی خاص حاکم است.

فیلم «جدایی» از طریق تحلیل ایدئولوژی نیز بررسی شده است. حسینی‌فر (۱۳۹۲) به‌کمک روش تحلیل ایدئولوژی تامپسون (۱۳۷۸) سعی کرده است در پنج سطح مشروعیت‌بخشی، ریاکاری، ایجاد وحدت، چندپارگی، و چیزوارگی به بررسی «چهارشنبه‌سوری»، «درباره‌ی الی» و «جدایی» بپردازد. هرچند حسینی‌فر درمقایسه با شاه‌ناصری و دیگران (۱۳۹۱) زوایای متفاوتی از فیلم را نشان می‌دهد، اما از یافتن همه‌ی ایدئولوژی‌های مطرح در فیلم بازمی‌ماند و مهم‌تر از

همه، نمی‌تواند نشان دهد این ایدئولوژی‌ها چه نسبتی با ایدئولوژی‌های کلان‌تری دارد که جامعه‌ی ایران را به سیطره‌ی خود درآورده‌اند.

آخرین روش به‌کاررفته برای بررسی فیلم «جدایی»، تحلیل گفتمان لاکلائو و موف است. دیندار (۱۳۹۱)، داوری و آقا‌براهیمی (۱۳۹۲)، و ربیعی (۱۳۹۲) از جمله کسانی هستند که عمدتاً با الگوگیری از سلطانی (۱۳۸۶ و ۱۳۸۴) تلاش کرده‌اند به‌کمک نظریه‌ی لاکلائو و موف به تحلیلی از این فیلم دست یابند. چون نظریه‌ی گفتمان لاکلائو و موف دراصل نظریه‌ای برای تبیین‌های کلان‌تر اجتماعی است، طبعاً برای به‌کار بسته شدن در پدیده‌ی خردی مانند فیلم کارایی لازم را نخواهد داشت. یکی از مشکلاتی که در اثر سلطانی (۱۳۸۶) وجود دارد این است که محقق با مفروض گرفتن وجود گفتمان‌های کلان‌تر به سراغ فیلم می‌رود و در سایه‌ی پیش‌فرض‌هایی ازپیش‌موجود آن را تحلیل می‌کند. این درحالی است که روش تحلیل باید به‌گونه‌ای باشد که پژوهش‌گر را به‌شکلی استقرایی قدم‌به‌قدم به‌سوی شناسایی نظم‌های گفتمانی بازنمایی‌شده در فیلم سوق دهد.

علاوه بر آثار فوق، تلاش‌های دیگری نیز برای تحلیل گفتمانی فیلم به‌طور کلی صورت گرفته است. سجودی و احمدی (۱۳۸۸) به بررسی بازنمایی جنسیت در فیلم «روسری آبی» می‌پردازند و از روش تحلیل گفتمان انتقادی و بخش‌هایی از دستور نقش‌گرای هلیدی (۲۰۰۴) استفاده می‌کنند. این روش برای بررسی جنسیت خوب است، اما برای بررسی نظام نشانه‌شناختی فیلم کارایی کافی را ندارد. هم‌چنین، آن‌ها راه‌کاری برای تبیین رابطه‌ی میان فیلم و جامعه‌ای که فیلم در آن تولید شده است ارائه نکرده‌اند و دقیقاً مشخص نکرده‌اند از کدام‌یک از رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی استفاده کرده‌اند.

فرقانی و اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰) نیز سعی کرده‌اند در مقاله‌ی «ارائه‌ی مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم» گامی برای حل این مشکل روشی بردارند. هرچند این مقاله و اثر سجودی و احمدی (۱۳۸۸) هر دو در چهارچوب تحلیل گفتمان انتقادی قرار دارند، ولی دارای یک تفاوت اساسی هستند. تاکید سجودی و احمدی در بررسی جنسیت بر تحلیل‌های زبانی بااستفاده از هلیدی است، ولی فرقانی و اکبرزاده جهرمی تلاش کرده‌اند توجه خود را بر تحلیل تصویر معطوف کنند.

فرقانی و اکبرزاده جهرمی عناصری را برای تحلیل تصویر از ره‌یافت‌های رز^۱ (۲۰۰۱)، ایدما^۲ (۲۰۰۱)، و کرس و ون‌لیوون (۱۹۹۶) برگرفته و آن‌ها را با روش سه‌مرحله‌ای فرکلانف (۱۹۹۵) ترکیب کرده‌اند. به‌پیشنهاد ایدما (۲۰۰۱، ۱۸۹) آن‌ها شش سطح تحلیل برای فیلم در نظر گرفته‌اند که عبارتند از قاب (فریم)، نما، صحنه، سکانس، مرحله، اثر به‌مثابه کل. بنابراین برای تحلیل یک فیلم باید از تحلیل قاب‌به‌قاب شروع کرد؛ امری که به‌دلیل تعداد بسیار زیاد قاب‌ها در عمل غیرممکن می‌نماید؛ همان‌طور که تحلیل زبانی تمام جمله‌های استفاده‌شده در فیلم‌نامه براساس چهارچوب هلیدی امری بسیار مشکل است. به‌طور کلی می‌توان گفت که این الگو بسیار پیچیده بوده، اجرای عملی آن تقریباً غیرممکن است. از این‌رو مؤلفان نیز از ارائه‌ی نمونه‌ای از تحلیل فیلم برای الگوی ارائه‌شده‌ی خود بازمانده‌اند.

آخرین الگویی که برای تحلیل فیلم به‌کاررفته است، ترکیبی از تحلیل قدرت فوکو و دستور نقش‌گرای هلیدی است. در بنایی (۱۳۹۲) و سلطانی و بنایی (۱۳۹۲ الف و ۱۳۹۲ ب) تلاش شده است از ترکیب روش تحلیل ساخت‌گذرایی، ساخت وجهی و پیوندنماهای انسجام‌بخش هلیدی با رویه‌های قدرت فوکو چهارچوبی برای تحلیل فیلم به‌دست آید. هرچند در این روش تلاش شده است تحلیل‌ها عینی و بدون پیش‌فرض صورت گرفته، نظم گفتمانی فیلم به‌صورتی جزءبه‌کل شناسایی شود، ولی یکی از مشکلاتش، همانند روش فرقانی و اکبرزاده جهرمی، پیچیدگی بیش از حد آن است. در این روش لازم است تحلیل‌های بسیار ریز آماری از کلیه‌ی کاربردهای زبان صورت گیرد. این درحالی است که ژانری مانند فیلم، تحلیل‌های بیش‌ازحد آماری را برنمی‌تابد.

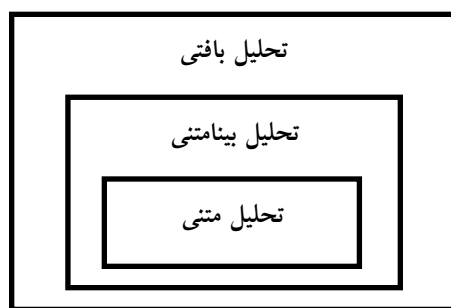
به‌طور خلاصه مشخص شد که تاکنون از روش‌های مختلفی مانند نشانه‌شناسی بارت، نظریه‌ی لاکلائو و موف، تحلیل گفتمان انتقادی و تحلیل قدرت فوکویی برای تحلیل فیلم استفاده شده است. هر کدام از این روش‌ها هرچند زوایای خاصی از فیلم را روشن می‌سازد، قطعاً مزایا و معایب خاص خود را دارد. درعین‌حال، یکی از اهداف این مقاله ارائه‌ی الگویی است که علاوه بر آسان و عملی بودن، بتواند تحلیلی عینی و تا حد امکان جامع از یک فیلم ارائه دهد.

۳. روش نشانه‌شناسی گفتمانی

برای تحلیل یک فیلم به‌شکلی درحدامکان جامع سه مرحله باید طی شود. مرحله‌ی نخست، تحلیل نظام‌های نشانه‌ای خود فیلم به‌مثابه یک متن است. چون هر فیلم سینمایی به‌طور کلی متشکل از حداقل سه نظام نشانه‌ای درهم‌تنیده‌ی زبان، تصویر، و موسیقی است، باید ابزاری پیدا کرد که قابلیت تحلیل همه‌ی این نظام‌ها را داشته باشد. این سطح تحلیل باید عینی و مبتنی بر داده‌هایی قابل رد یا اثبات از درون فیلم باشد.

مرحله‌ی دوم، تحلیل بینامتنی است. این بدان معناست که هر فیلم هم با فیلم‌های دیگر کارگردان/فیلم‌نامه‌نویس در ارتباط است و هم با جریانات کلی اندیشه‌ای که در سینمای آن کشور وجود دارد. بنابراین بعد از تحلیل فیلم باید دریافت‌هایمان را در فضای کلی‌تر سینمایی قرار دهیم تا درکی عمیق‌تر هم از فیلم به‌دست آوریم و هم از جایگاه آن فیلم در فضای سینمایی بزرگ‌تر.

اما تحلیل فیلم کامل نخواهد شد مگر آن‌که رابطه‌ی فیلم با فضای اجتماعی کلی‌تری که فیلم را بر ساخته است نیز مشخص شود. باید دید این فیلم به چه مسئله‌ی اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد و چه کمکی به درک یا حل مسائل اجتماعی عمیق‌تر و کلی‌تر می‌کند؛ یا برعکس، مسائل اجتماعی کلی‌تر چه کمکی به درک فیلم می‌کنند. بنابراین، مرحله‌ی سوم، تحلیل بافت اجتماعی است که براساس آن با رجوع به خارج از حوزه‌ی سینما، تبیینی کلان‌تر از منظر روشنفکران اجتماعی و فرهنگی داده‌شده، رابطه‌ی اثر هنری با فضای بزرگ‌تری که آن را دربر گرفته است مشخص می‌شود. این سه سطح تحلیل را می‌توان به‌شکل زیر نمایش داد:



شکل ۱- مراحل سه‌گانه‌ی نشانه‌شناسی گفتمانی

این منطق تحلیلی، به‌خوبی در روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف قابل مشاهده است. فرکلاف (۱۹۸۹، ۱۹۹۵) الگویی برای تحلیل گفتمان ارائه می‌دهد که شامل سه سطح تحلیل است: تحلیل متنی، تحلیل گفتمانی، تحلیل اجتماعی. اما استفاده از این چهارچوب برای تحلیل فیلم دو مشکل اساسی دارد. یک، مرحله‌ی اول تحلیل در روش فرکلاف تحلیل زبانی است و از ابزارهای تحلیل زبانی هلیدی (۲۰۰۴) استفاده می‌شود. اما در فیلم حداقل سه نظام نشانه‌ای داریم که فقط یکی از آن‌ها زبان است. این روش برای تحلیل تصویر، کنش‌های شخصیت‌های فیلم و موسیقی فیلم ابزاری ندارد. مشکل دوم این است که چون در تحلیل گفتمان انتقادی بین امور گفتمانی و غیرگفتمانی تفکیک قائل می‌شوند، برای تحلیل اجتماعی که شامل امور غیرگفتمانی طبق این نظریه می‌شود، مجبورند از نظریه‌های دیگر استفاده کنند. بنابراین روش نشانه‌شناسی گفتمانی که در این مقاله معرفی می‌شود، به‌هیچ‌وجه ترکیبی از روش فرکلاف با روش‌های دیگر نیست، بلکه فقط در طراحی مراحل سه‌گانه‌ی تحلیل از فرکلاف تبعیت شده است.

دو مشکلی که در تحلیل فیلم به‌روش فرکلاف وجود داشت در نظریه‌ی گفتمان لاکلائو و موف حل شده است. یک، این نظریه مبتنی بر نشانه‌شناسی سوسور و دریدا است. براین‌اساس، هم نظام‌های نشانه‌ای زبانی قابل تحلیل‌اند هم نظام‌های نشانه‌ای تصویری و موسیقایی. به‌این ترتیب می‌توان تحلیلی یک‌دست از فیلم ارائه داد. دو، نظریه‌های گفتمانی دیگر، از جمله رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان انتقادی، رویکرد گفتمانی فوکوی بایگانی‌شناس، معتقد به وجود امور گفتمانی و امور غیرگفتمانی در عرصه‌ی اجتماع بوده، رابطه‌ای دیالکتیک بین این دو حوزه قائل می‌شوند. اما طبق نظریه‌ی پسااساخت‌گرای لاکلائو و موف همه‌ی عرصه‌ی اجتماع، عرصه‌ی گفتمان است. درحقیقت امور غیرگفتمانی وجود دارند، اما به‌لحاظ معنایی توده‌ی بی‌شکلی هستند که بدون عینک گفتمان قابل فهم نیستند. درنتیجه در هر سه مرحله‌ی تحلیل، یعنی تحلیل متنی فیلم، تحلیل بینامتنی و تحلیل اجتماعی، می‌توان از نظریه‌ی گفتمان لاکلائو و موف بهره گرفت.

۴. تحلیل فیلم «جدایی»

حال اجازه دهید برای آشنایی عملی با جزئیات روش نشانه‌شناسی گفتمانی، براساس تحلیل سه‌مرحله‌ای پیشنهادشده، ابتدا به تحلیل فیلم «جدایی» به‌مثابه متن پردازیم و سپس تحلیل بینامتنی و بافتی را به آن بیفزاییم.

۴-۱. تحلیل متنی

همان‌طور که گفته شد، مرحله‌ی اول تحلیل را باید به تحلیل عناصر و نظام‌های نشانه‌شناختی درون فیلم اختصاص داد. مرحله‌ی اول به‌لحاظ روشی مهم‌ترین مرحله‌ی تحلیل است، چون دو مرحله‌ی دیگر کاملاً مبتنی بر نتایج به‌دست‌آمده از آن است. اگر تحلیل‌های مرحله‌ی اول مستدل و مستند به متن فیلم باشند، می‌توان تحلیل‌های بینامتنی و بافتی را نیز قابل دفاع دانست.

به‌دلیل درهم‌تنیدگی نظام‌های نشانه‌ای مختلف در فیلم، اتکا به تحلیل یکی از این نظام‌ها نمی‌تواند کارایی داشته باشد؛ از طرف دیگر، ابزاری برای تحلیل همه‌ی این نظام‌ها نیز در دست نیست. اگر بخواهیم زبان را تحلیل کنیم، از تحلیل تصویر بازمی‌مانیم و برعکس. از این‌رو پیشنهاد این مقاله این است که برای تحلیل فیلم کانون توجه را نه بر نظام‌های نشانه‌ای، بلکه بر هدفی که این نظام‌های نشانه‌ای در راستای آن به‌کار گرفته می‌شوند متمرکز کنیم. مهم‌ترین هدف، شخصیت‌پردازی است. شخصیت‌پردازی جایی است که بیش‌ترین بار معنایی را حمل می‌کند و کلیه‌ی نظام‌های نشانه‌ای فیلم حول آن سامان پیدا می‌کنند. زبان، لباس، اشیاء، تصویربرداری، اصوات و غیره به‌کار گرفته می‌شوند تا شخصیت‌پردازی‌ای قوی شکل گیرد. از آن‌جا که همواره اصل بر این است که شخصیت‌های فیلم شبیه شخصیت‌های واقعی بیرونی باشند تا باورپذیر شوند، با تحلیل شخصیت می‌توان به تحلیلی از اجتماع بیرون فیلم نیز دست یافت.

از طرفی، شخصیت یک شخصیت در حقیقت هویت اوست. پس با تحلیل ویژگی‌های شخصیتی او می‌توان به تعریفی از هویت‌های فردی در فیلم رسید. با در کنار هم قرار دادن هویت‌های فردی هم‌سان می‌توان در مرحله‌ی بعد به هویت گروهی آن‌ها دست‌یافت و از هویت گروهی به هویت گفتمانی رسید. بنابراین برای تحلیل متنی هر فیلم می‌توان سه مرحله‌ی فوق را طی کرد.

۱-۱-۴. بازشناسی هویت‌های فردی

برای پی بردن به ویژگی‌های شخصیتی یا هویت فردی در چهارچوب نظریه‌ی گفتمان لاکلاو و موف می‌توان هر شخصیت را، در این سطح، یک دال مرکزی در نظر گرفت و به دنبال دال‌های دیگری گشت که کوشش می‌کنند این دال مرکزی را تعریف کنند؛ به عبارت دیگر، مدلولی را به آن پیوند بدهند. دال‌هایی این‌گونه را که هدفشان تعریف دال مرکزی است می‌توان دال ارزشی نامید. دال‌های ارزشی شاید از هرگونه نظام نشانه‌ای باشند: زبان، پوشاک، تصویر، زاویه‌ی دوربین، کنش شخصیت، یا آنچه که معنایی یا ویژگی‌ای را به دال مرکزی، یا شخصیت، پیوند می‌دهد.

شخصیت‌های مهمی که در فیلم «جدایی» وجود دارند عبارتند از: ۱. نادر، ۲. سیمین، ۳. ترمه، ۴. پدر نادر، ۵. مادر سیمین، ۶. خانم قهرایی (آموزگار خصوصی ترمه)، ۷. راضیه، ۸. حجت، ۹. سمیه (دختر راضیه)، ۱۰. خواهر حجت، ۱۱. قضا. اکنون می‌توان به شناسایی دال‌های ارزشی مرتبط با هرکدام از این شخصیت‌ها و مدلول‌های آن‌ها پرداخت تا بتوان ویژگی‌های هویتی‌شان را ترسیم کرد. برای این کار بهتر است برای هر شخصیت جدولی به شکل زیر آماده شود.

نادر: با بررسی نادر به‌مانند یک دال مرکزی و دال‌های ارزشی‌ای که با او در پیوند است جدول زیر به دست می‌آید:

جدول ۱: ویژگی‌های مهم شخصیتی نادر

مدلول	دال ارزشی	شماره
عضو طبقه‌ی متوسط	۱. خانه و ماشین داشتن، ۲. زندگی کردن در بخش مرفه شهر، ۳. توانایی به‌کارگیری کارگر...	۱
غیرمذهبی	۱. نبود نشانه‌ای از مذهبی بودن او در فیلم	۲
دارای گرایش‌های ملی و ایرانی	۱. موسیقی دل‌خواهش، موسیقی سنتی است. ۲. درباره‌ی برابری‌ها، واژه‌ها، نه عربی را می‌پذیرد نه انگلیسی را. پیشنهاد «پشتوانه» به جای «گارانتی» و «ضمانت». ۳. می‌خواهد از پدرش نگه‌داری کند. ۴. به سیمین می‌گوید: «بچه باید این‌جا بمونه و یاد بگیره مثل تو ترسو بار نیاد. فردا هر کی دو تا داد کشید سرش، جا بزنه». ... «تو یک کلمه به من بگو واسه چی می‌خوای از این مملکت بری! می‌ترسی وایستی!»	۳

ادامه جدول ۲: ویژگی‌های مهم شخصیتی نادر

شماره	دال ارزشی	مدلول
۴	۱. در بهار خواب خانه‌اش ماهواره دیده می‌شود. ۲. مجموعه پروانه دارد.	علاقه‌مند به غرب
۵	۱. سیمین خطاب به قاضی: «ایشون نه معتاده، نه مشکلی داره، خیلی هم آدم خوب و سالمیه». ۲. سیمین خطاب به راضیه: «من بهش اطمینان دارم. آدم چشم‌پاکیه». ۳. دويدن در راه‌پله و شادی همراه با ترمه. ۴. در پمپ‌بنزین ترمه را وادار می‌کند بقیه‌ی پولش را پس بگیرد. ۵. غالباً درحال آموزش دادن به ترمه است؛ ریاضی، فارسی به او آموزش می‌دهد.	اخلاقی و ارزش‌مدار، دارای رابطه‌ای صمیمی با دخترش
۶	۱. به حجت در بانک می‌گوید «امروز کسی هست» از پدرش مراقبت کند ولی نمی‌گوید این فرد، همان زن حجت است؛ ۲. درباره‌ی راضیه می‌گوید: «من نمی‌دونستم حامله است. من تو بیمارستان فهمیدم». ۳. در دادگاه نادر می‌گوید: «آقا من نگفتم دزدی کرده». ۴. در پاسخ به این پرسش ترمه که «تو نمی‌دونستی راضیه خانم حامله است؟»، نادر می‌گوید «نه». ۵. نادر در گفت‌وگو با قاضی: «دخترم بهم گفت که معلم خصوصی شماره دکتر را داده به راضیه».	دروغ‌گو و پنهان‌کار

از بررسی دال‌های ارزشی مرتبط با نادر نتایج قابل‌توجهی به‌دست می‌آید. همان‌طور که جدول بالا نشان می‌دهد، نادر فردی از طبقه‌ی متوسط است که علی‌رغم داشتن گرایش‌های وطن‌دوستانه و ملی‌گرایانه، شاید در زمانی پیش از آنچه در فیلم نشان داده شده است، میان رفتن به غرب یا ماندن و مبارزه کردن دودلی داشت. در چنین شرایطی، در همان زمان با سیمین قرار رفتن به کانادا را می‌گذارد، ولی درست زمانی که روایت آن‌ها می‌آید، بیماری پدرش سخت می‌شود. از این‌رو تصمیم به ماندن در او تقویت می‌شود. با قطع امید از همسرش، همه‌ی نیرویش را برای دخترش، ترمه، هزینه می‌کند تا به او بیاموزد که باید ماند و مبارزه کرد.

به‌روایت فیلم، نادر فردی غیرمذهبی است ولی اخلاقی و ارزشی است. او غیرمذهبی است زیرا هیچ نشانه‌ای از مذهبی بودنش در فیلم وجود ندارد. اگر در پایان فیلم، راضیه را به سوگند خوردن وامی‌دارد، شاید نه به این خاطر است که خودش باور استواری دارد؛ چه‌بسا انگیزه‌اش این است که با قرار دادن راضیه و باورهایش در برابر هم راهی برای برون‌رفت از مشکلی که در آن گرفتار است پیدا کند. درعین حال شواهد فراوانی برای اخلاقی بودن نادر در دست داریم؛ چه

در ارتباطش با دخترش، چه در ارتباطش با پدرش. سیمین نیز با پافشاری درباره‌ی او می‌گوید: «خیلی هم آدم خوب و سالمیه».

ولی نادر دچار یک دوگانگی اخلاقی است. از طرفی اخلاق مدار است و باور دارد «چیزی که غلطه، غلطه؛ هر کی می‌خواد بگه، هر جا هم نوشته باشه»، از طرفی پیوسته برای گریز از دشواری‌هایش دروغ می‌گوید. نادر پنج بار در فیلم دروغ می‌گوید که مهم‌ترین آن‌ها دروغ‌گویی درباره‌ی ناآگاهی‌اش از حامله بودن راضیه است.

درعین حال، نادر به‌خوبی به دروغ‌گویی خود آگاه است و با خود می‌جنگد تا دروغ نگوید. هنگامی که سمیه، دختر راضیه، حقیقت را درباره‌ی مادرش پدیدار می‌سازد و می‌گوید: «مامان من پول ورنداشته، رفته بود دکتر»؛ گویا نادر تحت‌تأثیر راست‌گویی کودک قرار می‌گیرد و تصمیم می‌گیرد حقیقت را بگوید. بی‌درنگ در صحنه‌ی بعد، نادر در پزشکی قانونی به پزشک می‌گوید: «مطمئن نیستم کبودی‌هاش مال افتادن از تخت باشه» و به‌نشانه‌ی پشیمانی از دروغی که گفته بود دکمه‌های بازشده‌ی پیراهن پدرش را دوباره یکی‌یکی می‌بندد. اما همین فرد دوباره در دادگاه در دقایق پایان فیلم به‌دروغ به قاضی می‌گوید دخترش به او گفته که آموزگار خصوصی‌اش شماره‌ی پزشک زنان را به راضیه داده است.

دوگانگی دیگری که در نادر دیده می‌شود دوگانگی میان ماندن در ایران و رفتن به غرب است. شاید همین دوگانگی انگیزاننده دشواری‌های او با سیمین شده است. از طرفی گرایش به رفتن به غرب دارد که وجود آنتن ماهواره در خانه‌اش، و درخواست اقامت دادن همراه با سیمین نشان‌گر آن است؛ از طرفی می‌خواهد بماند، از پدرش مراقبت کند، و به دخترش آموزش مبارزه بدهد. بنابراین، ویژگی‌های نادر به‌مانند یک دال مرکزی را می‌توان در نمودار زیر فشرده کرد:



شکل ۲. ویژگی‌های هویتی نادر

سیمین^۱: منش سیمین با نادر ناهم‌سان است. سیمین هم مانند نادر، فردی از طبقه‌ی متوسط و بدون گرایش‌های مذهبی است. رفتارش سراسر بر پایه‌ی اخلاق است و همیشه کوشش می‌کند به اصول اخلاقی‌ای که باور دارد پایبند بماند، هرچند به‌زیانش باشد. هنگامی که خانم قهرایی با پافشاری از او می‌پرسد که اگر قاضی پرسشی کرد که به‌زیان شوهر سیمین است، او چه باید بگوید، سیمین به او می‌گوید: «شما واقعیت رو بگین». از این رو در میان چهار شخصیت اصلی فیلم، او تنها کسی است که راست‌گوست و در طی فیلم دروغ نگفته است. در عین حال سیمین هم در گونه‌ای دوگانگی رفتن و نرفتن به‌سر می‌برد. هر چند در آغاز فیلم، میان ماندن در ایران و رفتن به کانادا، به‌نظر می‌رسد که بیشتر گرایش به رفتن دارد، اما وقتی می‌بیند دخترش، که انگیزه‌ی اصلی رفتن او به کاناداست، نمی‌خواهد پدرش را رها کند، به‌تدریج گرایش به ماندن در او تقویت می‌شود و منتظر می‌ماند تا نادر از او بخواهد که بماند. اما در پایان فیلم این نادر است که دیگر نمی‌خواهد با او زندگی کند. نمودار ویژگی‌های شخصیتی سیمین مانند نادر است، جز این که سیمین روراست است و نادر نیست.



شکل ۳. ویژگی‌های هویتی سیمین

ترمه: ترمه دختری از طبقه‌ی متوسط است که مانند پدر و مادر خود گرایش‌های مذهبی ویژه‌ای ندارد. او در حال یادگیری اصول اخلاقی از پدر و مادر خود به‌خصوص پدرش است و راست گفتن یا نگفتن پدرش برایش اهمیت زیادی دارد. با این‌که پدر و مادرش کوشش می‌کنند تا به او شیوه‌ی درست زندگی کردن را بیاموزند، اما پدرش در شرایطی گرفتار می‌شود که ناچار

۱ به دلیل نبود فضا جدول مربوط به سیمین و بقیه‌ی شخصیت‌ها در این جا درج نشده است.

می‌شود دروغ بگوید. ترمه وقتی که می‌فهمد پدرش دروغ گفته است بسیار از او دل‌گیر می‌شود، ولی در پایان خود نیز برای نجات پدرش می‌پذیرد که دروغ بگوید.

پدر نادر: هرچند پدر نادر در سرتاسر فیلم ساکت و بیمار است، ولی شخصیتی برجسته در داستان فیلم به‌شمار می‌آید. او فردی از طبقه‌ی متوسط جامعه اما از نسل گذشته است. بیمار است، توانا به مراقبت از خود نیست، و طبعاً کمکی نیز نمی‌تواند به نسل بعد، به فرزند و عروسش بکند. بدتر از همه این‌که حتی قادر به برپایی ارتباط با کسی نیست. خاموش است. درست در هنگام بحران جدایی نادر و سیمین، به‌گفته‌ی نادر، او مانند مربی‌ای است که روی نیمکت نشسته است و کاری از دستش برنمی‌آید. او نه فقط نیاز به پشتیبانی فرزندانش دارد، نیازمند پشتیبانی راضیه نیز هست؛ راضیه‌ای که فرزند خردسالش مرگ و زندگی پیرمرد را به بازی گرفته است.

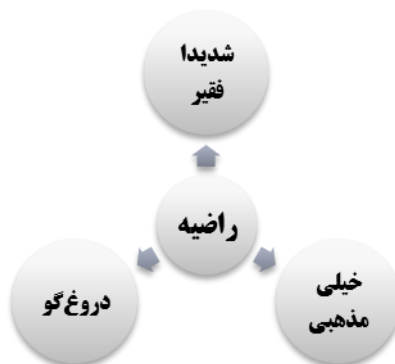
پیرمرد، علی‌رغم ناتوانی در برقراری ارتباط و سستی‌اش، کوشش خود را برای متصل ماندن به زمان حال می‌کند. داستان سیمین را به‌راحتی رها نمی‌کند. بارها کوشش می‌کند روزنامه‌ای فراهم کند یا هرکس را می‌بیند از او روزنامه می‌خواهد تا شاید بفهمد در روزگار کنونی چه می‌گذرد، هرچند کوششش بی‌حاصل است.

مادر سیمین: مادر سیمین در چند ویژگی با سیمین شریک است: متعلق به طبقه‌ی متوسط است، هرگز دروغ نگفته است، و غیرمذهبی است و نگاهش به غرب است.

خانم قهرایی: خانم قهرایی نیز معلمی از طبقه‌ی متوسط است که ویژگی شاخصش در این‌جا این است که دروغ می‌گوید. او از جمله‌ی کسانی است که در طی فیلم تحول شخصیتی پیدا می‌کند و در آخر تصمیم می‌گیرد راست بگوید.

به‌طور خلاصه شخصیت‌هایی که تاکنون بررسی شدند همگی از طبقه‌ی متوسط هستند. اما این افراد تفاوت‌هایی نیز با هم دارند. نادر، ترمه، و معلم ترمه، خانم قهرایی، افراد غیرمذهبی و اخلاق‌گرایی هستند که مبتلا به بیماری دروغ‌گویی‌اند. درمقابل سیمین و مادرش از همین طبقه‌اند ولی گرایش‌های غرب‌دوستانه دارند ولی هرگز دروغ نمی‌گویند. پدر نادر نیز هرچند دروغ نمی‌گوید، ولی نمی‌توان درخصوص دروغ‌گو یا صادق بودنش قضاوت کرد، زیرا همیشه ساکت است.

راضیه: اگر شخصیت‌های فیلم را به‌لحاظ تعلق به طبقه‌ی اجتماعی به دو گروه تقسیم کنیم، راضیه، شوهرش حجت، دخترش سمیه و خواهر حجت متعلق به طبقه‌ی کارگر و قشر ضعیف جامعه هستند. ویژگی‌های راضیه به‌شرح زیر است: همان تضادی که در رفتار نادر، ترمه و معلم ترمه مشاهده می‌شود، در رفتار راضیه نیز وجود دارد. راضیه فردی بسیار مذهبی است و تلاش می‌کند رفتارهایش را طبق فتوای مرجع تقلیدش تنظیم کند؛ اما علی‌رغم اعتقادات مذهبی‌اش به‌راحتی دروغ می‌گوید. به‌نظر می‌رسد راضیه دروغ‌گوترین فرد فیلم است و حتی از نادر بیشتر دروغ می‌گوید. فقر، مذهب، و دروغ به‌شکلی افراطی در رفتار این فرد با هم عجین شده‌اند. اما راضیه از جهتی با بقیه متفاوت است. او کسی است که اگرچه در طی فیلم بسیار و به‌راحتی دروغ می‌گوید، در طی فیلم دچار نوعی استحاله‌ی شخصیتی شده، تصمیم می‌گیرد به‌هرقیمتی شده روی اعتقادات خود بایستد و دروغ نگوید. در انتهای فیلم وقتی نادر او را در مقابل قرآن قرار می‌دهد و از او می‌خواهد قسم بخورد تا بتواند پول را بگیرد، او دست از دروغ‌گویی برمی‌دارد و صادقانه می‌گوید مطمئن نیست؛ هرچند این صداقت ممکن است به جدایی او از حجت بینجامد.



شکل ۴. ویژگی‌های هویتی راضیه

حجت: یکی از چهار شخصیت مهم فیلم است. حجت علاوه بر داشتن تمام ویژگی‌های راضیه، همسرش، چند صفت متمایز نیز دارد. مانند راضیه، طبعاً، کارگری فقیر است که مشکلات مالی زیادی دارد. از سوی طلب‌کارانش بارها به زندان افتاده است و فقر شدیدی دارد. این فقر باعث نوعی سرخوردگی اجتماعی و افسردگی روانی در او شده است. فشار بر او

به‌حدی است که مرتب توی سر خود می‌زند و بی‌ادبانه‌ترین الفاظ در فیلم فقط از دهان او خارج می‌شود. او نیز مثل بسیاری از شخصیت‌های فیلم دچار تضاد است؛ تضاد میان حفظ اعتقادات مذهبی یا دروغ‌گویی برای فرار از مشکلات. برای این که باورش کنند به قرآن پناه می‌برد، به‌شکل برجسته‌ای آن را در دست می‌گیرد و به دیگران نشان می‌دهد، اما زمانی که قرآن باید ملاک عمل خود او باشد، از این امتحان ناکام بیرون می‌آید. او شخصیتی است که بیش‌ترین حس ترحم را نسبت به خود برمی‌انگیزاند.



شکل ۵. ویژگی‌های هویتی حجت

سمیه: سمیه، دختر بچه‌ای از طبقه‌ی پایین است که مانند کسان دیگری که در فیلم دروغ می‌گویند، برای فرار از برخی مشکلات یا کمک به دیگران دروغ می‌گوید و این خصلت را قطعاً از خانواده‌ی خود یاد گرفته است؛ خانواده‌ای که گویی ناچار است به‌دروغ پناه ببرد. اما اواخر فیلم به راست‌گویی کودکانه‌ی خود بازمی‌گردد و حقیقت را به نادر می‌گوید. همین کارش اندکی نادر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

خواهر حجت: خواهر حجت نیز مانند خود او، احتمالاً از طبقه‌ی کارگر است و به‌جز نسبت خویشاوندی، آنچه او را به حجت و راضیه وصل می‌کند دروغ‌گویی است.

قضات: قاضی اول که به بررسی پرونده‌ی طلاق نادر و سیمین می‌پردازد و قاضی دوم که به دعوی نادر و راضیه، هر دو در یک ویژگی شریک‌اند: تحکم‌آمیز سخن می‌گویند و درکی از عمق فاجعه و مشکلی که وجود دارد ندارند. قاضی اول به سیمین می‌گوید: «من قاضی‌ام؛ تشخیص می‌دم که مشکل شما مشکل کوچیکیه». او قاضی است اما در تشخیص کوچک بودن

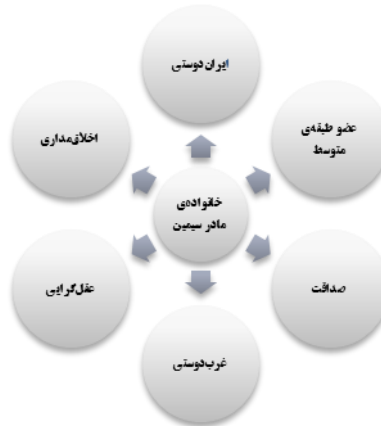
مشکل قطعا دچار اشتباه است. مشکل سیمین از منظر ایدئولوژیکی قاضی شاید کوچک باشد، ولی از منظر سیمین مشکلی اساسی است که کل گرهِ فیلم مبتنی بر آن است. قاضی دوم هم همین ویژگی را دارد. او هم خود دچار بیماری خودمحموری است و فقط خود را مرجع حقیقت می‌داند و معتقد است فقط اوست که راست را از دروغ تشخیص می‌دهد. این درحالی است که هیچ‌کدام از دروغ‌گویی‌ها را نتوانسته تشخیص دهد. ویژگی دیگری که به قضات و کل ساختمان دادگاه مرتبط است، شلوغی دادگاه است. چه در اتاق قاضی، چه در راهروها و سالن‌های دادگاه، انبوه زیادی از مردم دیده می‌شوند که هریک به‌نوعی مشکل دارند. یکی زنجیر به پا دارد و دیگری سر در گریبان کرده است. شلوغی دادگاه به‌معنی وجود مشکلات اجتماعی فراوان است که باعث مراجعه‌ی مردم به ساختمان دادگاه می‌شود.

۲-۱-۴. از هویت فردی به هویت خانوادگی

تاکنون فقط به بررسی دال‌های مرکزی‌ای پرداخته شد که درواقع شخصیت‌های اصلی فیلم بودند. براساس ویژگی‌هایی که از این شخصیت‌ها به‌دست آمد، می‌توان اکنون سطح تحلیل را از فرد به لایه‌های دیگر اجتماع بسط داد. سطح بعدی، خانواده است. برای این‌که به ویژگی‌های اصلی خانواده در فیلم دست پیدا کنیم و بفهمیم فیلم چه قضاوتی درمورد وضعیت خانواده در ایران دارد، می‌توانیم ویژگی‌های شاخص اعضای خانواده را با هم جمع کنیم. به‌این‌ترتیب، به توصیفی از خانواده‌ی مدنظر خواهیم رسید. در این فیلم سه خانواده نشان داده می‌شوند: خانواده‌ی مادر سیمین، خانواده‌ی نادر، و خانواده‌ی حجت.

چیز زیادی درباره‌ی خانواده‌ی مادر سیمین نمی‌دانیم، اما در همین حد اندک نیز می‌دانیم که این خانواده چند ویژگی مهم دارد. اعضای آن عبارتند از سیمین و مادرش. این خانواده از طبقه‌ی متوسط است و گرایش‌های غربی و غرب‌دوستی در آن کاملا پیداست که نشانه‌های آن از جمله عبارتند از ماهواره‌ای که در خانه‌ی مادر سیمین وجود دارد و گرایش‌های خود سیمین که مورد بحث قرار گرفت. درمقایسه با دو خانواده‌ی دیگر فیلم، این خانواده آن‌گونه که در فیلم به‌تصویر کشیده شده است مشکلی ندارند. شاید یکی از علت‌ها این است که نوع نگاه سیمین و مادرش یکی است. این دو فرد اساسا هیچ‌گونه تضاد رفتاری‌ای آن‌گونه که در شخصیت‌های دیگر وجود دارد ندارند. هر دو نفر هرگز دروغ نگفته‌اند. در این‌جا دال «صداقت» به‌نحوی مثبت

در کنار دال «غرب‌دوستی» قرار گرفته و باعث شده است این خانواده از مشکلاتی که خانواده‌های دیگر ایرانی دارند دور بماند.



شکل ۶. ویژگی‌های هویتی خانواده‌ی مادر سیمین

اما خانواده‌ی نادر خانواده‌ای از هم‌پاشیده است. این خانواده نیز از قشر متوسط جامعه است و نادر و سیمین، دو شخصیت اصلی فیلم، در دو قطب نظام معنایی این خانواده قرار گرفته‌اند. نادر فردی ارزش‌مدار، اخلاقی و در عین حال دروغ‌گوست؛ ولی سیمین زنی عقل‌گرا، مصلحت‌اندیش و راست‌گوست. نادر می‌خواهد بماند و مبارزه کند؛ سیمین می‌خواهد برود و خود و فرزندش را نجات دهد. این دوگانگی که حاکی از دو طرز تفکر متفاوت است در نهایت به فروپاشی این خانواده می‌انجامد.



شکل ۷. ویژگی‌های هویتی خانواده‌ی نادر

تضادهای فکری نادر خانواده‌اش را شدیداً تحت‌تاثیر قرار داده است. از طرفی می‌خواهد، همانند خانواده‌های سنتی ایرانی، از پدر پیرش مراقبت کند، از طرفی دیگر قصد رفتن به کانادا را دارد. تلاش می‌کند خانواده‌ی پدری خود را حفظ کند ولی در این راه، خانواده‌ی خودش را از دست می‌دهد. نادر نمی‌تواند هم پدرش را حفظ کند هم خانواده‌ی خودش را. باید یکی را انتخاب کند و او پدرش را انتخاب می‌کند.

خانواده‌ی مشکل‌دار دیگر فیلم، خانواده‌ی حجت است. این خانواده از قشر فقیر است و با خانواده‌ی نادر از این جهت متفاوت است. اما اعضای این خانواده نیز رفتاری متناقض دارند که منجر به ازهم‌گسیختگی خانواده‌شان شده است. در این‌جا منازعه معنایی میان زن و شوهر نیست؛ آن‌چنان که درخصوص نادر و سیمین بوده است، بلکه میان مذهب و فقر است. فقر باعث می‌شود این خانواده به‌راحتی به دروغ‌گویی‌های کوچک روزمره روی بیاورد که گویی به عادت تبدیل شده است. اما این دروغ‌های کوچک منتهی به مشکلات بزرگ‌تری شده‌اند که درنهایت خانواده را از هم پاشانده است. وقتی نادر، حجت و راضیه را در معرض امتحان بزرگ قسم خوردن به قرآن قرار می‌دهد، راضیه هرچند که بیش از حجت در طی فیلم دروغ گفته است، نمی‌تواند این بار هم دروغ بگوید و تصمیم می‌گیرد بهای دروغ نگفتن را که شاید از هم پاشیدن زندگی‌اش باشد بپذیرد، ولی حجت در این امتحان شکست می‌خورد. ویژگی مهم دیگر این خانواده این است که در آن دال مذهب در کنار دال‌های منفی دیگری مثل فقر، دروغ، خشونت، بی‌ادبی، و افسردگی مفصل‌بندی شده است.



شکل ۸. ویژگی‌های هویتی خانواده‌ی حجت

۳-۱-۴. از هویت خانوادگی به هویت طبقاتی

به لحاظ هویت‌های گروهی، شخصیت‌های مختلف فیلم را می‌توان به چند گروه تقسیم کرد. نادر، سیمین، پدر نادر، ترمه، مادر سیمین و خانم قهرایی را به خاطر برخی ویژگی‌های مشترکی که دارند می‌توان در یک طبقه‌ی اجتماعی جای داد. در مقابل آن‌ها حجت، راضیه، خواهر حجت، و سمیه قرار دارند که در طبقه‌ی پایین جای می‌گیرند. آخرین گروه، قضات هستند که با دو گروه دیگر متفاوت‌اند.

باکمک منطق هم‌ارزی می‌توان به بررسی ویژگی‌هایی پرداخت که فیلم به طبقه‌ی متوسط نسبت می‌دهد. براین اساس اگر ویژگی‌های کلیه‌ی این شخصیت‌ها را در کنار هم بگذاریم به نمودار زیر خواهیم رسید:



شکل ۹. ویژگی‌های هویتی طبقه‌ی متوسط

قرار گرفتن افراد در یک گروه به این معنی است که دارای هویت مشترکی هستند. به این ترتیب برای طبقه‌ی متوسط فیلم می‌توان از روی نمودار فیلم چند ویژگی مشترک یافت. یک، به لحاظ مالی تقریباً همه در سطح مشترکی هستند. نادر، سیمین، خانم معلم همه دارای خانه و ماشین هستند که جزو مشخصه‌های طبقه‌ی متوسط اجتماع است. ویژگی مشترک دیگر، غیرمذهبی بودن آن‌هاست. دلیل این ادعا این است که هیچ مشخصه‌ی مذهبی‌ای به آن‌ها نسبت داده نشده است. نه چادر که نشانه‌ی قشر مذهبی است به سر دارند نه درحال نماز یا کنش مذهبی دیگری دیده می‌شوند. ویژگی دیگرشان این است که با تمهید می‌توان گفت که به فرهنگ سنتی ایرانی علاقه‌مندند. این را به‌طور مشخص می‌توان در نادر و سیمین و پدربزرگ

مشاهده کرد: برداشتن سی‌دی شجریان توسط سیمین، گوش کردن به شجریان توسط نادر، گوش کردن به تاج اصفهانی توسط پدربزرگ، و تاکید نادر بر کاربرد واژه‌های صددرصد فارسی. درعین حال در رفتار نادر، سیمین و مادر سیمین علاقه‌مندی به غرب به‌طور کلی مشاهده می‌شود که آخرین ویژگی مشترکشان است.

علی‌رغم ویژگی‌های مشترک، چند نوع تضاد در مجموعه‌ی دال‌های مرتبط با طبقه‌ی متوسط مشاهده می‌شود. تضاد میان وطن‌دوستی و غرب‌دوستی یکی از آنهاست. از یک سو افراد به زادگاه و میهن خود علاقه‌مندند و می‌خواهند حفظش کنند و از سوی دیگر مشکلاتی در وطن وجود دارد که فراری‌شان می‌دهد به‌سوی غرب. برخی ویژگی‌های غرب از جمله مذمومیت دروغ در آن‌جا به این گرایش کمک می‌کند. این باعث می‌شود که افراد این طبقه به چند گروه تقسیم شوند. گروهی که مانند سیمین، علی‌رغم حس وطن‌دوستی، تصمیم به رفتن گرفته‌اند، و گروه دیگری مانند نادر که علی‌رغم علاقه‌مندی به غرب تصمیم به ماندن و مبارزه کردن دارند.

منازعه‌ی معنایی دیگر در طبقه‌ی متوسط، منازعه میان دال فردگرایی و مصلحت‌اندیشی از یک سو و حفظ ارزش‌ها و سنت‌ها از سوی دیگر است. مراقبت از پدر و مادر در زمان کهولت، بخشی از سنت اسلامی-ایرانی ماست. نادر که فردی ارزشی و اخلاق‌مدار است در همین راستا سعی می‌کند از پدرش مراقبت کند، حتی اگر پدرش او را به‌خاطر نیاورد. اما سیمین که فردگرا و عقل‌گراست، درمقابل استدلال می‌کند که نادر باید پدرش را رها کند، زیرا پدرش او را به‌خاطر نمی‌آورد. این دو ویژگی متضاد، فردگرایی و ارزش‌مداری، با غرب‌دوستی و ایران-دوستی ارتباط نزدیکی دارد. فردگرایی محصول غرب مدرن است.

ویژگی‌های طبقه‌ی کارگر را به‌سادگی با بسط ویژگی‌های خانواده‌ی حجت می‌توان به‌دست

آورد.



شکل ۱۰. ویژگی‌های هویتی طبقه‌ی پایین

این گروه نیز دارای نکات هویتی مشترکی است. همگی افراد این گروه مذهبی هستند، فقیرند و دروغ می‌گویند. آنچه در میان مجموعه خصایصی که فیلم به این گروه نسبت می‌دهد جالب توجه است هم‌نشینی دال‌های منفی و مذمومی چون فقر، افسردگی روحی، خشونت، بی‌ادبی و مهم‌تر از همه دروغ‌گویی با مذهب است. ایجاد چنین هم‌نشینی‌ای حداقل سه پیامد تفسیری برای مخاطب دارد: (۱) مذهب نمی‌تواند به‌خودی‌خود عامل بازدارنده‌ای درمقابل دروغ‌گویی، خشونت و بی‌ادبی باشد؛ (۲) مذهبی بودن فقط شاخصه‌ی طبقه‌ی کارگر و فقیر جامعه است (غیرمذهبی بودن افراد طبقه‌ی متوسط در فیلم نیز موید این مدعا است)؛ (۳) فقر، افسردگی و خشونت پیامد مذهبی بودن هستند.

۴-۱-۴. نظم‌های گفتمانی

از میان دال‌ها و مفاهیم مختلفی که به‌صورت‌های گوناگون در فیلم مطرح شد و تأثیرات آن در فرد، خانواده و اجتماع به‌طور کلی بررسی شد می‌توان ایرانِ فیلم را، ایرانی در نظر گرفت که در آن گروه‌های مختلفی وجود دارند. با استخراج دال‌هایی که در هر گروه وجود دارد، به‌راحتی می‌توان به مفصل‌بندی گفتمان‌هایی دست یافت که در فیلم وجود دارند و برای تولید معنا رقابت می‌کنند. اولین گفتمان، گفتمان مذهب یا گفتمان فرهنگ اسلامی است که حجت و راضیه نماینده‌ی آنند. گفتمان دیگر، شیوه‌ی تفکر و زیستن غربی است که سیمین و مادرش نماینده‌ی آن هستند. پدربزرگ، نادر و تا حدی سیمین نمایندگان گفتمان فرهنگ ایرانی (غیراسلامی) به‌شمار می‌آیند. و درنهایت، قضات و دادگاه گفتمان حکومتی را نمایندگی می‌کنند.



شکل ۱۱. نظم گفتمانی فیلم

۲-۴. تحلیل بینامتنی

تاکنون کل فیلم «جدایی» به‌مثابه یک متن در نظر گرفته شد و طی چهار مرحله، نظم گفتمانی فیلم شناسایی و توصیف شد. اما برای رسیدن به فهمی عمیق‌تر از آن، لازم است نخست پیوند میان نظم گفتمانی و مضامین پیش‌کشیده‌شده در این فیلم با فیلم‌های دیگر فیلم‌ساز مشخص شود؛ سپس فیلم‌ساز و مجموعه‌ی فیلم‌هایش با آثار و اندیشه‌های فیلم‌سازان دیگر سینمای ایران مقایسه شود.

اصغر فرهادی علاوه بر نگارش فیلم‌نامه‌ی چند مجموعه‌ی تلویزیونی، فیلم‌نامه‌های سینمایی متعددی نیز نوشته است: «ارتفاع پست» (۱۳۸۰)، «رقص در غبار» (۱۳۸۱)، «شهر زیبا» (۱۳۸۲)، «چهارشنبه‌سوری» (۱۳۸۴)، «کنعان» (۱۳۸۶)، «دایره زنگی» (۱۳۸۶)، «درباره‌ی الی» (۱۳۸۷)، «جدایی نادر از سیمین» (۱۳۸۹)، و «گذشته» (۱۳۹۱).^۱ از این میان، به‌جز «ارتفاع پست» و «کنعان» بقیه را خود فرهادی کارگردانی کرده است. شاید «درباره‌ی الی» و «جدایی» را بتوان بهترین فیلم‌های این مجموعه در نظر گرفت. به‌طور کلی فرهادی در فیلم‌هایش به چند موضوع محوری توجه داشته است. یکی از کانون‌های توجه فرهادی در فیلم‌هایش خانواده است. هرچند در «شهر زیبا» خانواده امری تقریباً حاشیه‌ای است (دیندار ۱۳۹۱، ۱۰۴)، اما در «چهارشنبه‌سوری»، «درباره‌ی الی»، و «جدایی» معضلات خانواده‌ی ایرانی موضوع اصلی فیلم است. مشکل اصلی خانواده در «چهارشنبه‌سوری» خیانت و پنهان‌کاری است، در «درباره‌ی الی» قضاوت‌گری و دروغ‌گویی است و در «جدایی» نیز دروغ‌گویی و پنهان‌کاری است. دیندار باور دارد که مشکلات خانواده در فیلم‌های فوق ناشی از اثرات نزاع میان گفتمان سنت و مدرنیته بر خانواده است.

در همین راستا به بازنمایی طبقه‌ی متوسط و طبقه‌ی پایین در فیلم‌های فرهادی نیز می‌توان پرداخت. به‌عنوان مثال در «چهارشنبه‌سوری» مرتضی، مزده و سیمین از طبقه‌ی متوسط‌اند و کشمکش اصلی فیلم نیز در رابطه‌ی میان این افراد شکل می‌گیرد. روحی و عبدالرضا از طبقه‌ی پایین هستند. در این فیلم افراد طبقه‌ی پایین که خانواده‌ای سنتی را شکل داده‌اند مشکل چندانی ندارند؛ اما خانواده‌ی مزده و مرتضی که خانواده‌ای مدرن به‌حساب می‌آید، خانواده‌ای فروپاشیده

۱ برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به <http://fa.wikipedia.org/wiki/> مدخل اصغر فرهادی.

است. در «درباره‌ی الی» طبقه‌ی پایین حضور جدی‌ای ندارد و عمده‌ی شخصیت‌های داستان از طبقه‌ی متوسط هستند؛ ولی در «جدایی» طبقه‌ی پایین، راضیه و حجت، گروهی اجتماعی‌اند که فقر و دین‌داری را هم‌نشین کرده‌اند.

دین‌داری و مذهب موضوع قابل بررسی دیگری است. به نظر می‌رسد که در «شهر زیبا»، «چهارشنبه‌سوری» و «درباره‌ی الی» مذهب مطرح نیست، اما در «جدایی» به موضوع مذهب توجه جدی شده است. راضیه و حجت که نمایندگان گفتمان مذهب در این فیلم هستند، فقیر، پرخاش‌گر، دروغ‌گو و پنهان‌کارند. به این ترتیب فقر، خشونت، و دروغ‌گویی با مذهب هم‌نشین می‌شوند. از این رو شاید تصور شود که بازنمایی منفی‌ای از دین در این فیلم صورت گرفته است؛ ولی قسم نخوردن راضیه به قرآن در آخر فیلم این نتیجه‌گیری را دشوار می‌سازد؛ زیرا فرهادی نشان می‌دهد که اعتقاد عمیق به مذهب می‌تواند مانع دروغ شود.

در نتیجه اصولاً فرهادی دیدگاهی چندصدایی را در آثارش دنبال می‌کند. از بازنمایی زنان و مردان گرفته تا طبقات اجتماعی، گفتمان حکومتی، و گفتمان مذهبی هیچ‌کدام یک‌سوی‌نگرانه بازنمایی نشده‌اند. گویی اگر نیک نگریسته شود، همه تا اندازه‌ای حق دارند. این امر نشانه‌ی توانایی فرهادی در پرداختن به حقیقت از همه‌ی زوایاست.

خانواده، طبقات اجتماعی، مذهب، تضاد در رفتار ایرانیان، همان‌طور که در تحلیل شخصیت‌های «جدایی» مشخص بود، فقط دغدغه‌ی فرهادی نبوده است. بسیاری از فیلم‌سازان ایرانی هم‌عصر با او در دهه‌ی هشتاد نیز به این درون‌مایه‌ها توجه کرده‌اند. این مفاهیم مخصوصاً در فیلم‌هایی مانند «قرمز»، «دو زن»، «واکنش پنجم»، «بی‌خود و بی‌جهت» و غیره موضوع اصلی فیلم به‌شمار می‌آیند.

۳-۴. تحلیل بافتی

مرحله‌ی سوم تحلیل براساس الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی، قرار دادن درون‌مایه‌ها و نظام‌های گفتمانی به‌دست‌آمده از فیلم در بافت اجتماعی کلان‌تر است. چون براساس نظریه‌ی گفتمان لاکلاو و موف، اجتماع عرصه‌ی نزاع میان گفتمان‌های مختلفی است که هر کدام تلاش دارند مناسبات اجتماعی را به‌شیوه‌ی خود تعریف کنند، برای دستیابی به فهم دقیق‌تری از محصولات فرهنگی-هنری مانند فیلم نیاز است آن‌ها را در سایه‌ی این منازعات کلان اجتماعی دید و تعبیر کرد.

فیلم «جدایی» محصول دهه‌ی هشتاد ایران است. سوال این است که فضای گفتمانی سیاسی-اجتماعی ایران در این دهه چگونه بوده است و چه تاثیری بر این فیلم داشته است. به لحاظ سیاسی، بعد از اوج‌گیری جریان اصلاح‌طلبی در دهه‌ی هفتاد، چرخشی به سوی نوعی رادیکالیسم سیاسی و فرهنگی در دهه‌ی هشتاد صورت گرفت. این رادیکالیسم که محصول آن دو دوره دولت محمود احمدی نژاد بود، همراه شد با بسته شدن فضای فرهنگی، ایجاد یاس و ناامیدی و فشار اقتصادی.

مرگ جنین در شکم مادر به‌شکلی نمادین نشان‌دهنده‌ی یاس اجتماعی است. کشته شدن جنین راضیه در فیلم جدایی، مردن نوزاد چندماهه در «ملبورن»، و ناباوروری حمید و هما در فیلم «تمشک» فقط چند نمونه از بازنمایی یاس در سینمای این دهه‌ی ایران است.

دهه‌ی هشتاد هم‌چنین دهه‌ی برجسته شدن دروغ و پنهان‌کاری است. به دلیل اختلافاتی که بر سر شمارش آرا و شک به تقلب در دو انتخابات ریاست جمهوری دهه‌ی هشتاد به وجود آمد، دروغ‌گویی به سوژه‌ای مهم در سینمای ایران بدل شد و بسیاری از سینماگران ریشه‌ی مشکلات اجتماعی ایران را به دروغ‌گویی و پنهان‌کاری نسبت دادند. خصوصاً این امر در فیلم‌های فرهادی به‌شکلی برجسته‌تر به نمایش گذاشته شده است. در خارج از حوزه‌ی سینما نیز محمود سریع‌القلم (۱۳۹۱) در کتاب *اقتدارگرایی ایرانی در عهد قاجار* دروغ و اقتدارگرایی را از دوره‌ی قاجار به این سو ریشه‌یابی کرده است.

اما بسیاری از متفکران ریشه‌ی اصلی مسائل ایران را در نزاع میان گفتمان سنت و مدرنیته در جامعه‌ی درحال‌گذر ایران می‌دانند؛ نزاعی که تشکیل‌دهنده‌ی بحثی جدی میان روشنفکران ایرانی است. هرچند در اروپا، با شروع رنسانس، حرکتی طبیعی به سوی دوره‌ی مدرن صورت گرفت، در جوامع شرق، مدرنیته امری تحمیلی بود؛ زیرا در این جوامع آمادگی لازم برای پذیرش عناصر مدرنیته و عواقب زندگی مدرن وجود نداشته است (هانتر ۲۰۰۸). از این رو این جوامع از درون دچار نوعی تضاد شدند که بر کلیه‌ی عرصه‌های زندگی فردی، اجتماعی، و فرهنگی تاثیری منفی گذاشت. در همین راستا، ایران نیز به جامعه‌ای دوپاره تبدیل شد؛ دوپارگی‌ای که حاصل تقابل نیروهای سنتی و مدرن بود (بشیریه ۱۳۸۱).

این دوپارگی و تضاد که حاصل نزاع دو گفتمان سنت و مدرنیته است، به‌شدت بر رفتارهای اجتماعی ایرانیان اثر گذاشته و سینما نیز خودآگاه یا ناخودآگاه این تضاد را بازنمایی کرده است.

همان‌طور که در تحلیل شخصیت‌های اصلی فیلم «جدایی» مشخص شد هویت فردی، خانوادگی، و اجتماعی‌مان همواره آمیخته با تضاد است. نادر می‌خواهد اخلاق‌مدار باشد، اما چاره‌ای جز دروغ‌گویی ندارد. راضیه مذهبی است، اما مجبور است دروغ بگوید. حجت مذهبی است، اما دروغ‌گو و پرخاش‌گر است.

این تضاد رفتاری فقط در فیلم «جدایی» مشاهده نمی‌شود. نیوشا صدر (۱۳۹۳) این خصلت را در سینمای ایران از دهه‌ی چهل به این‌سو پی گرفته است و به این نتیجه رسیده است که دلیل این دوگانگی

وجود نقش‌های دوگانه یا چندگانه برای هر فرد یا عدم امکان بروز خود واقعی افراد در مکان‌های عمومی، نیز دور از دست‌رس بودن سطح نظام اعتقادی فرد و... [است]. برخی نیز سانسور دیرپا را علت بروز این دوگانگی در ایران می‌دانند و معتقدند که دوگانگی میان فضای عمومی و فضای خانه، میان تصویر بیرونی و تصویر درونی می‌تواند به بخشی از ذات فرهنگ بدل شود.

درحقیقت ریشه‌ی این دوگانگی‌ها تحمیل فردگرایی و عقل‌گرایی، دموکراسی و آزادی‌خواهی بر جامعه‌ای مذهبی، پدرسالار و سنتی است.

۵. نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

همان‌طور که در ابتدای مقاله مطرح شد، همایون خیری (۱۳۹۱) مدعی است که نادر، نماینده‌ی جامعه‌ی ایرانی؛ پدربزرگ، سنت ایرانی؛ سیمین، مدرنیته‌ی ایرانی؛ راضیه، مذهب؛ حجت، روحانیت؛ ترمه، آینده‌ی قریب‌الوقوع؛ و دختر کوچک، سمیه، نماینده‌ی زمان حال است. اما تحلیلی که براساس الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی انجام شد نشان داد که چنین برداشتی قابل اثبات نیست. یک فرد نماینده‌ی سنت و فردی دیگر نماینده‌ی مدرنیته نیست، بلکه تقابل سنت و مدرنیته بر کل فضای فیلم سایه انداخته است و بر رفتار همه‌ی شخصیت‌ها اثر گذاشته است.

درپاسخ به این سوال که نظام‌های گفتمانی مطرح در فیلم کدامند، این مقاله نشان داد که در سطوح مختلف، نظام‌های گفتمانی متعددی قابل شناسایی است. در سطحی خردتر، خرده‌گفتمان‌های فرهنگ اسلامی، فرهنگ ایرانی، فرهنگ غربی و خرده‌گفتمان حکومتی در فیلم حضور دارند؛ اما در سطحی کلان‌تر، گفتمان‌های سنت و مدرنیته هستند که تعیین‌بخش هویت شخصیت‌ها و نظام‌های معنایی فیلم به‌شمار می‌آیند. این نظام‌های معنایی درحقیقت در فیلم‌های

مطرح فرهادی و دیگر فیلم‌سازان هم‌عصر او برجسته هستند؛ زیرا فیلم‌ساز خود محصول نظام‌های گفتمانی‌ای است که بر جامعه‌ی ایران معاصر حاکمند.

هرچند آثار هنری و ادبی، پدیده‌هایی بسیار پیچیده هستند و به‌آسانی نمی‌توان همه‌ی معانی پنهان در آن‌ها را آشکار کرد، اما روش تحلیل سه‌مرحله‌ای نشانه‌شناسی گفتمانی نشان داد که بخش قابل توجهی از این معانی را می‌توان با روشی که مبتنی بر بازشناسی هویت فردی و تحلیل شخصیت‌پردازی است کشف کرد. مزیت ابتدای تحلیل بر شخصیت‌پردازی این است که می‌توان هم‌زمان از همه‌ی نظام‌های نشانه‌شناختی کلامی و غیرکلامی برای رسیدن به تعریفی از شخصیت استفاده کرد.

اولین مزیت اتکای تحلیل بر شخصیت‌پردازی و بازشناسی هویت فردی و سپس حرکت به سطوح تحلیلی کلان‌تر این است که از این روش می‌توان برای مطالعه‌ی رمان و داستان نیز به‌خوبی بهره گرفت. باتوجه به این‌که فیلم و داستان از جهات مختلف، از جمله شخصیت و شخصیت‌پردازی به هم شباهت دارند، از نشانه‌شناسی گفتمانی می‌توان برای مطالعه‌ی هر دوی آن‌ها بهره برد.

مزیت دیگر این روش، حرکت تدریجی از تحلیل متن فیلم به سوی تحلیل‌های بینامتنی و تحلیل بافتی است. در تحلیل بافتی اثر هنری در بافت اجتماعی-فرهنگی کلان‌تری که کل اجتماع را دربرگرفته است قرار داده می‌شود و از دیدگاه‌های روشنفکران عرصه‌های دیگر علمی نیز برای رسیدن به تبیین عمیق‌تر بهره گرفته می‌شود.

هرچند به‌نظر نگارنده، در مرحله‌ی تحلیل بافتی می‌توان از نظریه‌های فرهنگی یا اجتماعی کلان‌تر دیگر هم برای افزودن به عمق تحلیل استفاده کرد، اما نظریه‌ی گفتمان لاکلاو و موف خود در اصل نظریه‌ای برای تبیین‌های کلان است و با قابلیت‌هایی که دارد نیاز اصلی پژوهش‌گر را برطرف می‌کند. درحقیقت می‌توان بدون تلاش برای ترکیب این نظریه با روش‌های دیگر، تحلیلی یک‌دست از اثر هنری ارائه داد و به‌تدریج از توصیف حرکت کرده، به تبیین دست یافت.

منابع و مآخذ

- بشیریه، حسین. ۱۳۸۱. *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران: دوره‌ی جمهوری اسلامی ایران*. تهران: نشر نگاه معاصر.
- تامپسون، جان. ۱۳۷۸. *ایدئولوژی و فرهنگ مدرن*. ترجمه‌ی مسعود اوحدی. تهران: موسسه‌ی فرهنگی آینده‌پویان.
- بنایی، بنت‌الهدی. ۱۳۹۲. *بازنمایی عناصر دینی..... پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد*. دانشگاه باقرالعلوم.
- حسینی‌فر، آیدا. ۱۳۹۲. تحلیل سه فیلم «چهارشنبه‌سوری»، «درباره‌ی الی» و «جدایی نادر از سیمین» با رویکرد تحلیل روایت و ایدئولوژی. *انسان‌شناسی و فرهنگ*. دریافت‌شده به تاریخ ۱۳۹۲/۰۸/۲۰ از آدرس زیر: <http://www.anthropology.ir/node/18383>
- خیری، همایون. ۱۳۹۱. نادر و سیمین و جامعه‌ی ایرانی. *نامه حبیب*. دریافت‌شده به تاریخ ۱۳۹۱/۱۱/۲۵ از آدرس زیر: <http://rasaaneh.com>
- داوری، نگار و هاجر آقابراهیمی. ۱۳۹۲. *گفتمان‌های مسلط جامعه‌ی ایرانی در سینمای اصغر فرهادی با نگاهی به دو فیلم «چهارشنبه‌سوری» و «جدایی نادر از سیمین»*. فصل‌نامه‌ی *جامعه، فرهنگ و رسانه*.
- دیندار، مرتضی. ۱۳۹۱. *تحلیل گفتمانی خانواده مبتنی بر جهانی شدن و دین‌مداری: با تحلیل فیلم‌های پرمخاطب خانواده در دو دهه‌ی اخیر*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. پژوهشکده‌ی خانواده، دانشگاه شهید بهشتی.
- راووداد، اعظم. ۱۳۸۸. *نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی‌کیا*. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. شماره‌ی اول. صص. ۹۷-۱۲۶.
- ربیعی، شایان. ۱۳۹۲. *تحلیل گفتمان دروغ و پنهان‌کاری در سه‌گانه‌ی اصغر فرهادی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. دانشکده‌ی علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
- سجودی، فرزانه و فاطمه احمدی. ۱۳۸۸. *تحلیل انتقادی گفتمان فیلم «روسری آبی»*. *پژوهش‌نامه‌ی فرهنگستان هنر*. شماره‌ی ۱۲. صص: ۱۲۸-۱۱۲.
- سریع‌القلم، محمود. ۱۳۹۱. *اقتدارگرایی ایرانی در عهد قاجار*. تهران: فروزان روز.
- سلطانی، سید علی‌اصغر. ۱۳۸۶. *تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی-اجتماعی: نگاهی به «پارتی»* سامان مقدم. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. شماره‌ی ۹. صص ۱-۱۶.
- سلطانی، سید علی‌اصغر. ۱۳۸۴. *تحلیل گفتمان به‌مثابه نظریه و روش*. فصل‌نامه‌ی *علوم سیاسی*، شماره‌ی ۲۸.

- سلطانی، سید علی‌اصغر و بنت‌الهدی بنایی. ۱۳۹۲ الف. بازنمایی عناصر دینی در فیلم‌های سینمایی: مطالعه‌ی موردی فیلم «آواتار». در مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای: مطالعات اجتماعی و فرهنگی زبان. تهران: دانشگاه الزهراء، انجمن زبان‌شناسی ایران.
- سلطانی، سید علی‌اصغر و بنت‌الهدی بنایی. ۱۳۹۲ ب. سینمای ایران و بازنمایی عناصر دینی: تحلیل گفتمان فیلم اخراجی‌ها ۲. فصل‌نامه‌ی معرفت فرهنگی اجتماعی. شماره‌ی ۱۴. صص ۵-۳۰.
- شاه‌ناصری، شادی، منیره دیانی مقدم، کبری بهنام، سمانه احسانی، بهاره دادگستر، مریم ایرانپور. ۱۳۹۱. تحلیل فیلم جدایی نادر از سیمین از دیدگاه نشانه‌شناختی. وبلاگ زبان‌شناسی همگانی. دریافت‌شده به تاریخ ۱۳۹۲/۰۲/۱۴ از آدرس زیر: <http://linguist87.blogfa.com/cat-40.aspx>
- صدر، نیوشا. ۱۳۹۳. آینه‌های روبه‌رو: نگاهی به بازنمود دوگانگی رفتاری در سینمای ایران. ماه‌نامه‌ی سینمایی فیلم. دریافت‌شده به تاریخ ۱۳۹۳/۰۱/۲۹ از آدرس زیر: [/http://www.film-magazine.com/news/iran/462](http://www.film-magazine.com/news/iran/462)
- فرقانی، محمدمهدی و سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. ۱۳۹۰. ارائه‌ی مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم. مطالعات فرهنگ - ارتباطات. شماره‌ی ۱۶. صص: ۱۵۷-۱۲۹.
- گلدمن، لوسین. ۱۳۷۶. جامعه‌شناسی ادبیات: جایگاه و مسائل روش. جامعه، فرهنگ، ادبیات. لوسین گلدمن. ترجمه‌ی محمد جعفر پوینده. تهران: نشر چشمه.
- نجومیان، امیرعلی. ۱۳۹۰. روایت‌شناسی فیلم‌نامه‌ی «جدایی نادر از سیمین» در گفت‌وگو با امیرعلی نجومیان. انسان‌شناسی و فرهنگ. دریافت‌شده به تاریخ ۱۳۹۲/۰۸/۱۹ از آدرس زیر: <http://anthropology.ir/node/9705>
- Fairclough, N. 1995. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Harlow, UK: Longman.
- Fairclough, N. 1989. *Language and Power*. London: Longman.
- Halliday, M. A. K. & C. Matthiessen, C. 2004. *An Introduction to Functional Grammar*, 3rd Ed. London: Arnold.
- Hunter, S. T. 2008. Islamic Reformist Discourse in Iran: Proponents and Prospects. In *Reformist Voices of Islam: Mediating Islam and Modernity*. S. Hunter (Ed.). New York: M. E. Sharpe.
- Iedema, R. 2001. Analysing Film and Television: A Social Semiotic Account of Hospital: an Unhealthy Business. In *Handbook of Visual Analysis*. T. van Leeuwen and C. Jewitt (eds). London: Sage Publications.
- Kress, G & T. van Leeuwen. 1996. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Rose, G. 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications.