

جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین

علی‌مراد عناصری*^۱، عادل رحمتی^۲، حسین امامعلی‌زاده^۳، داود مهدوی‌کنده^۴

چکیده

جدایی نادر از سیمین فیلمی درباره همگانی‌بودن دروغ در جامعه است؛ در این فیلم دروغ، به مثابه پدیده‌ای اجتماعی، عامل جدایی و شکاف اجتماعی نمایانده شده است. از این رو، می‌توان با دغدغه‌ای جامعه‌شناختی به این اثر هنری به مثابه نقدهی اخلاقی و اجتماعی نگریست و از پی‌بررسی آن شناختی از شکاف‌های اجتماعی و طبقاتی این جامعه کسب کرد. در این نوشتار کوشیده‌ایم برای تحلیل جامعه‌شناختی جدایی نادر از سیمین چارچوبی نظری درباره انواع سرمایه نزد مارکس، وبر، بوردیو، و نقش آن‌ها در شکل‌دهی به طبقات و منزلت‌های گوناگون تدوین کنیم. سپس، بر آن بوده‌ایم که، با جای‌دهی نشانه‌ها و نمادهای اجتماعی در چارچوب خط روایی فیلم، از پی‌تحلیل محتوای کیفی، بر اساس مقوله‌های مهارتی لاسول، تحلیلی جامعه‌شناختی از مسئله جدایی اجتماعی آدم‌هایی که متعلق به منزلت‌ها، گروه‌ها و طبقات گوناگون اند به‌دست دهیم.

واژه‌های کلیدی: اخلاق، انواع سرمایه، تحلیل روایت، جدایی نادر از سیمین، دروغ.

پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۲۷

دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۷

۱. کارشناس‌ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه خوارزمی، کارشناس‌ارشد انسان‌شناسی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)

alimorad.anasari@yahoo.com

۲. کارشناس‌ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه خوارزمی، کارشناس‌ارشد مددکاری اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی

aadel.rahmati@yahoo.com

۳. کارشناس‌ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه خوارزمی

emamalizadeh@ymail.com

Mahdavi_davood1@yahoo.com

۴. دکتری سیاست‌گذاری فرهنگی، دانشگاه خوارزمی

مقدمه و طرح مسئله

یک کار هنری، افزون بر آنکه پیوستگی خود را با جامعه‌ای که در آن آفریده می‌شود پایدار می‌دارد و به گونه‌ای کنش‌پذیرفته از جامعه خویش است، برای پالایش آن جامعه نیز تلاش می‌کند. در فیلم داستان، شخصیت‌ها، پدیده‌های اجتماعی، مکان‌ها، پوشش، و ... می‌توانند از جامعه برگرفته شوند و هم‌زمان، چینش این بخش‌ها در کنار هم می‌تواند ابزاری باشد برای بازنمود آنچه هنرمند می‌خواهد بگوید؛ ابزاری برای پاسداشت یا نقد و انکار جامعه. می‌توان مناسبات قدرت، مناسبات جنسیتی، دگرگونی‌های اجتماعی، ارزش‌های اجتماعی‌ای که اعضای جامعه را گرد هم می‌آورد، ساخت اقتصادی و حقوقی جامعه، و دیگر پدیده‌های اجتماعی را در فضای به‌تصویر کشیده شده در یک فیلم جست‌وجو کرد. «هدف از جامعه‌شناسی اثر هنری ابتدا تحلیل اثر برای یافتن معانی آشکار و پنهان آن و در مرحله بعد ربط‌دادن این معانی به ساخت جامعه معاصر اثر است. جامعه‌شناسی هنر نشان می‌دهد که می‌توان اثر هنری را به عنوان مجموعه‌ای از اطلاعات در نظر گرفت و با رمزگشایی و درک زبان آن به ویژگی‌های جامعه معاصر اثر پی برد» (راوودراد، ۱۳۸۶: ۶۷).

آثاری همچون داستان، فیلم، موسیقی، و سریال‌های تلویزیونی به کمک نشانه‌ها، تصویرسازی‌ها، روایتگری‌ها، و ... تصویری از جامعه خود نشان می‌دهند. این آثار فرهنگی «امکان بازتولید عناصر صوتی و تصویری را دارا [هستند] و از طریق آن نشانه‌های فرهنگی [را] ... خلق و بازتولید» می‌کنند (شریعتی و شالچی، ۱۳۸۸: ۹۶). از این رو، بررسی یک فیلم، افزون بر کاوش در این تصویر بازتاب‌داده شده، می‌تواند هم‌زمان زمینه‌ای برای تحلیل جامعه تولیدکننده آن نیز باشد. در این نوشتار کوشش شده، با توجه به بحث سرمایه و تعیین‌کنندگی ترکیب و میزان برخورداری از آن در نظریات مارکس، وبر، و بورديو، به بررسی منزلتی و طبقاتی فیلم *جدایی نادر از سیمین* پرداخته شود، و با توجه به نظام نشانه‌ها و مقوله‌های مهارتی لاسول و یافتن و جای‌دهی آن‌ها در چارچوب روایی فیلم، از رهگذر تحلیل محتوا، زمینه‌ای برای واکاوی جامعه‌شناسانه این فیلم فراهم آید.

چارچوب نظری

در این بخش تلاش می‌شود، با پرداختن به گونه‌های گوناگون سرمایه، زمینه‌ای برای گمانه‌زنی درباره برخورداری زنان و مردان فیلم از انواع این سرمایه‌ها و پایگاه اجتماعی آن‌ها فراهم آید، تا از این رهگذر بتوانیم به ساختار پنهان سلسله‌مراتب قدرت و جایگاه زنان و مردان در مناسبات بازنمایانده شده در فیلم پی ببریم. گونه‌هایی از سرمایه که در اینجا بدان توجه شده تا بر بنیاد آن‌ها تصویری از پایگاه اجتماعی هر یک از شخصیت‌های فیلم به‌دست آوریم عبارت‌اند از: ۱.

جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین

سرمایه اقتصادی (کارل مارکس)؛ ۲. منزلت، که از آن با تعبیر «سرمایه منزلتی» یاد می‌شود (ماکس وبر)؛ ۳. سرمایه فرهنگی (پیر بوردیو).

۱. سرمایه اقتصادی (مارکس): «برای مارکس، طبقه گروهی از مردم است که در رابطه مشترکی با وسایلی که به کمک آن‌ها معیشت خود را تأمین می‌کنند (وسایل تولید) قرار دارند» (گیدنز، ۱۳۸۳: ۲۴۲). طبقات، در تئوری مارکسیستی، مجموعه‌ای از عاملان اجتماعی هستند که بر اساس موقعیتشان در سازمان تولید اجتماعی و روابط مالکیت تعریف می‌شوند. مالکیت بیشتر کالاها موقعیت فرد را در سلسله‌مراتب اجتماعی بالا می‌برد. از سوی دیگر، پیشه فرد نیز نوعی سرمایه اقتصادی به‌شمار می‌آید (قاسمی و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۲۷). در رویکردهای نومارکسیستی، دارایی فقط اموال قیمت‌دار و ارزشمند مادی نیست، بلکه هر چیزی را در بر می‌گیرد که جایگاه طبقاتی فرد بدان وابسته و عامل تمایز طبقاتی باشد.

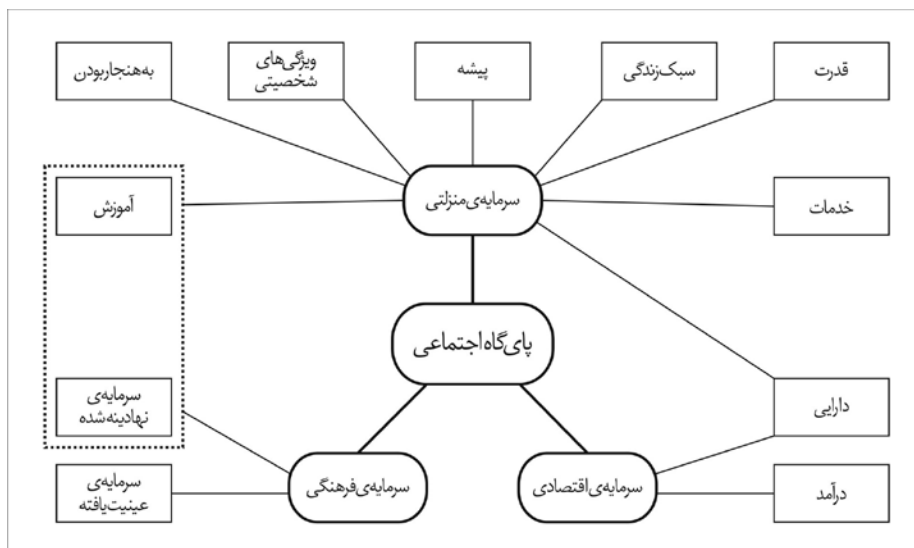
۲. منزلت (وبر): وبر می‌اندیشد که جامعه فقط بر پایه ویژگی‌های اقتصادی یا سیاسی «لایه‌بندی» نمی‌شود. او «منزلت» را تعیین‌کننده لایه‌های اجتماعی می‌داند و بر آن است که داشتن توان اقتصادی، به‌ویژه پول، تنها پشتوانه برخورداری از جایگاه بالای اجتماعی و ستوده‌شدن از سوی مردم نیست (فاضلی، ۱۳۸۲: ۲۷)؛ بلکه افتخارها و دستاوردهای فردی، برخورداری از نمادهای منزلتی، و انگاره‌ها و سرمشق‌های رفتاری گروه‌های مرجع- که برداشت‌ها و شیوه‌های دریافت، اندیشه، و کنش آدمیان در برابر دیگران را سامان می‌دهند- نقش سترگی در روشن‌شدن جایگاه‌های منزلتی دارند. «رفتار، لباس‌پوشیدن، سخن‌گفتن، اندیشیدن، و نگرش‌ها ... نشان‌دهنده گروه‌های منزلتی هستند» (سوبل، ۱۹۸۱: ۱۵). منابع منزلت اجتماعی نزد وبر عبارت‌اند از: «۱. موقعیت اجتماعی نهادی‌شده، همچون پیشه؛ ۲. ثروت؛ ۳. قدرت (امر و نهی دیگران، نظارت بر دیگران، و اخراج و استخدام دیگران)» (قاسمی و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۲۹)؛ ۴. «[مهارت‌ها و] ویژگی‌های شخصیتی از قبیل [خوب سخن‌گفتن]، زیبایی، شهامت، شجاعت، قدرت جسمانی، هوش، سن، جنس، نژاد، ملیت، دین، و ...؛ ۵. بهنجار بودن و بهره‌مندی از ارزش‌های انسانی و اخلاقی؛ ۶. خدمات و رسیدن به موقعیت‌های بزرگ» (خدابنده‌لو، ۱۳۷۲: ۳۸ - ۴۰).

۳. سرمایه فرهنگی (بوردیو): یکی از نهادهای بوردیو، که به کار پژوهش پیش رو می‌آید، سرمایه فرهنگی است. بوردیو سه گونه سرمایه را نشان داده است (فاضلی، ۱۳۸۲: ۳۷، ۳۸): ۱. سرمایه اقتصادی؛ ۲. سرمایه فرهنگی؛ ۳. سرمایه اجتماعی. سرمایه اقتصادی- سرچشمه نابرابری‌ها از دید مارکس- دربرگیرنده درآمد و هرگونه داشته مالی است. سرمایه فرهنگی گرایش‌های پایدار آدمی است که در فرایند اجتماعی‌شدن در او انباشته می‌شود: «گزینش‌های خوب، شیوه‌ها و راهکارهای پسندیده، پیچیدگی شناختی، شناخت و توان پذیرش کالاهای فرهنگی همچون هنر، موسیقی کلاسیک، تئاتر، ادبیات» (ون‌آیک، ۱۹۹۷: ۱۹۷)،

«آزمودگی و چیرگی بر هر گونه سازوکار نمادین» (داوسون، ۱۹۹۵: ۵۷۰)، پیوندها و چگونگی پرورش خانوادگی، آموخته‌ها، و فرهنگ ویژه پیشه‌ها بنیان‌های سرمایه فرهنگی‌اند (هالت، ۱۹۹۷: ۷). می‌توان از بخشی از سرمایه فرهنگی با نام «سرمایه نمادین» سخن گفت که توانایی استوار کردن و برافراشتن، گزارش دادن و واساختن، ارزش نهادن، و ساخت شیوه است. سرمایه اجتماعی نیز همه جایگاه‌ها و دستاوردهایی است که می‌تواند در پی عضویت در شبکه‌های اجتماعی یا سازمان‌ها به دست آید. بهره‌ای که هر کس از گونه‌های گوناگون سرمایه و برهم شدن آن‌ها دارد جایگاه او را در رده‌بندی اجتماعی روشن می‌کند.

از نظر بوردیو، سرمایه فرهنگی سه گونه است: «۱. سرمایه متجسد؛ ۲. سرمایه عینیت‌یافته؛ ۳. سرمایه نهادینه‌شده» (بوردیو، ۱۳۸۴: ۱۴۰). سرمایه متجسد شده گونه‌ای از دارایی است که جزء جدانشدنی شخص است و با خرید و فروش یا هدیه‌دادن منتقل نمی‌شود و فقط به وسیله وراثت در اختیار دیگری قرار می‌گیرد. سرمایه فرهنگی عینیت‌یافته به شکل اشیای مادی و رسانه‌هایی چون نوشته‌ها، نقاشی‌ها، بناهای تاریخی، و ابزارها نمایان می‌شود. دریافت مدرک و گواهی‌نامه‌های صلاحیت فرهنگی یا اعطای تمایز نهادی به سرمایه‌ای فرهنگی که در تملک کسی است از سرمایه‌های فرهنگی نهادینه‌شده است (بوردیو، ۱۳۸۴: ۱۴۰ - ۱۴۶).

آن دسته از شاخص‌های مربوط به سرمایه را، که به نظر ما به کار تحلیل شخصیت‌های جدایی‌ناپذیر/از سیمین خواهند آمد، در نموداری آورده‌ایم، با این توضیح که در سرمایه منزلتی پایه خویشتاوندی را کنار گذاشته‌ایم.



نمودار ۱. توصیف پایگاه اجتماعی با انواع سرمایه‌ها

روش

در بخش روش، نخست تلاش کرده‌ایم، با پی‌گرفتن تحلیل روایت، ساختار و زمینه‌ای روایی برای بررسی جامعه‌شناختی اثر هنری فراهم آوریم. سپس، کوشیده‌ایم، برای پیش‌برد تحلیل محتوا، به نشانه‌های ارجاع‌دهنده به انواع سرمایه و مقوله‌های مهارتی لاسول- که شاخصی است برای سنجش حضور اجتماعی آدم‌ها- بپردازیم.

۱. تحلیل روایت

روایت «توالی از پیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی است که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰) و «باید آغاز، میانه و پایان داشته باشد» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۸، ۱۹). ولادیمیر پراپ، در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، می‌نویسد که روایت متنی است که از تعادل به عدم تعادل می‌رسد و در نهایت، به تعادل ثانویه ختم می‌شود. او این تغییر وضعیت را «رخداد» می‌نامد؛ با این تعریف، رخداد از عناصر اصلی روایت خواهد بود. تودوروف روایت را عبور از وضعی به وضعیت دیگر می‌داند، چون در همه روایت‌ها با برقراری تعادل نهایی روبه‌رو نیستیم. گاهی از تعادلی به عدم تعادل می‌رسیم و گاهی از عدم تعادل به تعادل و گاه گونه‌های دیگر وضعیت را تجربه خواهیم کرد (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰).

۲. تحلیل محتوا

بر اساس نظر رفیع‌پور، منظور از تحلیل محتوا روشی است که بتوان بر اساس آن خصوصیات زبانی یک متن گفته یا نوشته‌شده را شناخت و از آن‌ها نیز درباره مسائل غیرزبانی معینی در مورد خصوصیات فردی و اجتماعی گوینده یا نویسنده و آرا و گرایش‌های وی استنتاج‌هایی نمود. منظور از متن «کلیه ساخت‌ها از علایم گوناگون زبانی، موسیقی، و حتی جسمی ... مانند مجسمه و ... است که از طریق آن ارتباط برقرار می‌شود؛ واژه‌هایی که شخصیت‌ها به کار می‌برند، بسامد آن‌ها، همبستگی و وجه آرایششان در جمله، و ...» (رسولی و امیرآتشانی، ۱۳۹۰: ۲۷). کاپلان نیز بر آن است که روش تحلیل محتوا، معناشناسی ... مباحث سیاسی است (رسولی و امیرآتشانی، ۱۳۹۰: ۲۸).

لاسول برای تحلیل محتوای یک متن یا پیام پیشنهاد می‌کند که از تحلیل محتوا بر اساس مهارت‌های سه‌گانه- مهارت‌های عاطفی، مهارت‌های اجتماعی، و مهارت‌های شناختی- بهره‌گیریم (رسولی و امیرآتشانی، ۱۳۹۰: ۱۰۶ - ۱۰۹). او هر یک از این مهارت‌ها را نیز به مقوله‌های دیگری بخش کرده است:

الف) مقوله‌های مهارت‌های عاطفی: ۱. خودآگاهی (شناخت خود، اعتماد به نفس، عزت نفس، آگاهی از حقوق خود، شناخت قوت‌ها و ضعف‌های خود، و نفوذ ارزش‌ها و نگرش‌ها)؛ ۲.

مقابله با هیجانات (مدیریت احساس، مدیریت خشم، کنار آمدن با غم، کنار آمدن با خسارت، و مقابله با ضربات عاطفی)؛ و ۳. مقابله با استرس (خودمدیریتی در زمان ترس و کنترل اضطراب).

ب) مقوله‌های مهارت‌های اجتماعی: ۱. همدلی (توانایی گوش دادن به معنای درک شرایط دیگران، توانایی درک دیگران، توانایی تجسم احساس دیگران، و توانایی تجسم نیازهای دیگران)؛ ۲. کار گروهی (احترام قائل شدن برای کمک‌های دیگران، احترام قائل شدن به تفاوت‌های دیگران، دستیابی به توانایی شخصی خود و کمک به گروه، مهارت طرفداری کردن، تأثیرگذاری، و متقاعد کردن)؛ ۳. شهروند مسئول بودن (احترام به حقوق و شأن انسان‌ها، احساس مسئولیت در قبال جامعه، رعایت نظم و قانون، شرکت در فعالیت‌های عام‌المنفعه، آشنایی با مراکز سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی- به این مورد آخر در بخش سرمایه فرهنگی توجه خواهد شد و در این مقاله از جدول بیرون گذاشته خواهد شد)؛ ۴. حل تعارض (مهارت‌های مذاکره، مهارت نه گفتن و رشادت)؛ ۵. روابط میان‌گروهی (مهارت ارتباط کلامی، مهارت ارتباط غیرکلامی، گوش دادن فعال، بیان احساسات، بازخورد دادن بدون سرزنش و بازخورد گرفتن).

ج) مقوله‌های مهارت‌های شناختی: ۱. تصمیم‌گیری (مهارت گردآوری اطلاعات، ارزش‌یابی از پیامد اعمال آینده برای خود و دیگران، تعیین راه‌حل، و تحلیل تأثیر ارزش‌ها و نگرش‌های خود و دیگران بر انگیزش)؛ ۲. حل مسئله (شناسایی مسائل و مشکلات، ریشه‌یابی مسائل و مشکلات، حل مسئله یا مشکل شناسایی شده، و توانایی درخواست کمک از دیگران)؛ ۳. تفکر خلاق (شناسایی راه‌حل‌های جدید برای مشکلات، تغییر مسیر تفکر خود به سمت شیوه‌های غیرمعمول، شناسایی حق انتخاب‌های مختلف در تصمیم‌گیری، و یادگیری فعال برای جست‌وجوی اطلاعات- این مورد در این مقاله بررسی نخواهد شد)؛ ۴. تفکر انتقادی (تحلیل تأثیرات رسانه‌ها، تحلیل تأثیرات همسالان، تحلیل نگرش‌ها، و تحلیل ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی و اعتقادات).

افزون بر پی‌گیری پیشنهاد لاسول برای تحلیل محتوای فیلم، تلاش کرده‌ایم، از پی کشف و بررسی نشانه‌های گذاشته‌شده در دل فیلم، به سنجش سرمایه‌ها و پایگاه منزلتی شخصیت‌ها هم بپردازیم تا بتوانیم، در کنار مهارت‌های سه‌گانه یادشده، ویژگی‌های منزلتی و طبقاتی آن‌ها را نیز روشن نماییم. امبرتو اکو نشانه را چیزی می‌داند که بر پایه قراردادی اجتماعی و از پیش‌نهاده جای‌گزین چیزی دیگر می‌شود (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۲). از دید اکو، نشانه‌ها دارای سوبه‌ای اجتماعی‌اند؛ بدین معنا که، از رهگذری اجتماعی، نوعی هم‌داستانی و سازگاری درباره‌ی جانشینی برخی چیزها به جای برخی دیگر وجود دارد. در این نوشتار، به پنج دسته از نشانه‌های موجود در فیلم توجه شده است (احمدی، ۱۳۷۱):

۱. نظام نشانه‌های دیداری، که بیشتر اشاره‌ای است به کارکرد نشانه‌های شمایی؛
۲. نظام نشانه‌های حرکتی، که بیشتر اشاره‌ای است به حرکت‌های دوربین، تکنیک روایت، و تدوین در سینما؛
۳. نظام نشانه‌های گفتاری، که فیلم‌نامه، واژه‌ها، لحن‌ها، گفت‌وگوها، و ... را در بر می‌گیرد؛
۴. نظام نشانه‌های نوشتاری، که عنوان‌بندی فیلم، زیرنویس، نشانه‌های نوشتاری درون ساختار فیلم، و ... را در نظر دارد؛
۵. نظام نشانه‌های آوایی، که به آواها، نواها، صداها، موسیقی فیلم و هرگونه موسیقی دیگر در فیلم، و جای‌گاه صداها، طبیعی در فیلم اشاره می‌کند.

یافته‌های پژوهش

۱. تحلیل روایت

خط روایی فیلم جدایی نادر از سیمین: عدم تعادل، اوج‌گیری و افزایش بحران، تعادل.

الف) عدم تعادل

فیلم در دادگاه آغاز می‌شود. بدون هر مقدمه‌ای، خود را در میانه بحران درمی‌یابیم. از همان آغاز تعادل زندگی به هم خورده و ما باید میان «نادر» و «سیمین» و شیوه روبه‌رو شدن آن‌ها با مسئله‌ای که کارشان را به طلاق کشانده داوری کنیم. ادامه داستان فقط نتیجه را به تعویق می‌اندازد؛ نتیجه‌ای که به داوری ما بستگی دارد. از دادگاه که بیرون می‌آییم، همان گونه که در اندیشه‌ایم تا به کدام یک از آن دو حق بدهیم، همراه با سیمین وارد خانه می‌شویم. رخداد‌های آن روز و چند روز بعد، یعنی ورود «راضیه» به خانه نادر برای انجام‌دادن کارهای منزل و پرستاری از پدر او، و برخورد نادر با «حجت» فقط گذر زمان و داستانی است که ما را به دادگاه پایانی فیلم رسانده و آغاز را به پایان پیوند می‌دهد. یک رخداد در زندگی نادر و سیمین و «ترمه» و راه‌های متضادی که پدر و مادر در پیش می‌گیرند تا زندگی را به آرامش برسانند، گویی قصد «فرهادی» نشان‌دادن همین تصمیم متضاد است. بحران نتیجه برهم‌خوردن تعادلی است که همواره در الگوهای رفتاری و اخلاقی در جامعه ما تجویز شده و در اندیشه بینندگان هست؛ در آموزه‌های دینی و سنتی و عرفی جامعه ایران، طلاق امری نکوهیده است، ولی در پایان فیلم، چه بسا به این نتیجه برسیم که جدایی نادر و سیمین بایسته و نیکو و خواستنی است.

ب) اوج‌گیری و افزایش بحران

در نبود سیمین - که البته به‌نظر نمی‌رسد کسی وظیفه پرستاری را زیننده او بداند یا خودش خودش را در چنین نقشی دریابد - نادر مجبور می‌شود پرستاری برای پدرش بی‌آورد تا جبران

نبودن اعضای خانواده در کنار پدر باشد، زیرا اعضای خانواده همه مجبورند یا می‌خواهند کار کنند و درس بخوانند. با رفتن سیمین، پدر نادر - که چنین به چشم می‌آید که سخت دل‌بسته سیمین است - روز به روز حالش بدتر می‌شود و از به زبان آوردن همان چند کلمه‌ای هم که می‌گفت پرهیز می‌کند یا ناتوان می‌شود و از همان روز اختیار نگاه‌داشتن پیش‌آب خود را هم از دست می‌دهد. فشار عصبی بر نادر بیشتر و بیشتر می‌شود و در روزی که راضیه پدر نادر را به تخت بسته و گویا برای سونوگرافی رفته است، ناگهان، اعتماد نادر به راضیه فرومی‌ریزد و نادر به راضیه به چشم کسی نگاه می‌کند که به حریم زندگی او و خانه پدری‌اش وارد شده است. نادر راضیه را که پس از مشاجره کوتاه نیامده و با کلید وارد خانه او می‌شود از خانه بیرون می‌کند و به ترمه می‌گوید همه چیز تمام شد؛ گویی آرامش به خانه بازگشته است. بحران دوم فیلم آغاز می‌شود. راضیه از خانه نادر که می‌رود، گویا مستقیم به بیمارستان رفته و فرزندش را سقط می‌کند. همه انگشت اتهام را به سوی نادر می‌گیرند. برای سیمین مهم نیست پرونده قتل (تباه کردن آینده) باشد یا طلاق؛ نادر مقصر است. از نادر می‌پرسد: «چه کارش کردی؟» و نادر باز هم باید از خود دفاع کند. انگار، در نگاه زنانی همچون سیمین مرد همواره مقصر است. کسی به نادر حق نمی‌دهد. کسی نمی‌خواهد به او کمک کند. سیمین راه‌هایی را که او در پیش می‌گیرد، همواره، غلط می‌داند. حتی حضور راضیه و حجت و سقط‌شدن فرزندشان هم نادر و سیمین را به هم نزدیک نمی‌کند. خود این بحران زمینه‌ای می‌شود برای اینکه سیمین نشان دهد که نادر توان حل مسئله را ندارد. بحران بحران را می‌افزاید. سیمین حاضر نیست حتی به طور موقت به خانه نادر بازگردد. حجت شروع به تهدید می‌کند تا نادر و دیگران را از میدان بیرون کند. داستان همان داستان است و بحران همان بحران. سیمین در آغاز می‌گوید: «ترجیح می‌دهم که دخترم در این شرایط بزرگ نشود.» قاضی می‌پرسد: «چه شرایطی؟» و ما با دیدن حجت شرایط را درمی‌یابیم؛ گرچه سیمین سکوت و قاضی حاشا کند. سیمین و نادر ضرب دست بزین حجت را در بیمارستان چشیده‌اند. حجت جلوی مدرسه ترمه کشیک می‌کشد. وارد مدرسه دخترانه می‌شود و معلم ترمه را جلوی دیگران تهدید می‌کند تا شهادتش را پس بگیرد. بحران اوج می‌گیرد و تعادل هر چه بیشتر به هم می‌خورد. سیمین برای ترمه نگران است و در پی چاره می‌گردد؛ اما، نادر چاره را در ایستادگی می‌داند، سیمین را ترسو به‌شمار می‌آورد و می‌گوید: «ترمه باید در این جامعه زندگی کند و باید یاد بگیرد که از حق خودش دفاع کند.» سیمین نمی‌خواهد آسیبی به ترمه برسد و در جست‌وجوی دور کردن تهدید و خطر است؛ تهدید و خطری که حق خود را در گرفتن حق دیگری می‌داند. سیمین تعادل در زندگی شخصی‌اش را مهاجرت از ایران می‌داند و در برخورد با مشکلی که پیش روی نادر قرار گرفته راه حل را معامله با حجت می‌داند. سیمین حاضر است حق نادر را به حجت بدهد. همه چیز، معامله و امتیازدادن، مطابق برنامه سیمین پیش می‌رود و فقط مانده که نادر باج، چک دبه، را تحویل بدهد. نادر، که به راه خود رفتنش مورد پسند سیمین و ترمه

جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین

نیست، همان راهی را که حجت پیش پای معلم گذاشته این بار پیش پای راضیه می‌گذارد تا حقانیت خود را به دخترش ثابت نماید. دوباره بحران و دوباره برهم خوردن برنامه سیمین. راضیه، که می‌داند روز پیش از مشاجره با نادر در پی وظیفه‌شناسی خودش تصادف کرده و بچه‌اش از همان وقت تکان نمی‌خورده و می‌داند که دخترش اشغال‌ها را روی پله‌ها ریخته و زمین خوردن او در اثر لغزنده بودن پله‌ها (به خاطر اشتباه دخترش) است نه پرتاب شدن از سوی نادر، نمی‌تواند اطمینان داشته باشد که در اثر بیرون انداخته شدن از خانه به دست نادر سقط کرده است. دفتر مرجع تقلیدش به او اجازه نداده که حقیقت را بیوشاند. راضیه عقب می‌کشد. اوج بحران در شکستن شیشه ماشین سیمین به دست حجت دیده می‌شود تا دوباره به بحران آغازین بازگردیم.

ج) تعادل

دادگاه دوباره تشکیل می‌شود تا این بار تکلیف حضانت ترمه مشخص شود. نادر پیراهن سیاه بر تن دارد، که حکایت از مرگ پدر است، ولی گویا همچنان قصد مهاجرت ندارد. آیا پدر بهانه بوده و آنچه بر او گذشته و تفاوت در راه و رسم زندگی کردن است که مانع همراهی او با سیمین می‌شود؟ وقت پایان یافتن بحران است. ترمه تصمیم گرفته است؛ مهم نیست که بدانیم او چه تصمیمی می‌گیرد؛ همه ما تصمیم خود را گرفته‌ایم و بحران گرچه بر بستر بحران طلاق پدر و مادر پایان یافته است. نادر و سیمین، هسته آغازین جامعه، جدا شده‌اند و ما از این جدایی نه‌تنها ناخشنود نیستیم، بلکه آن را بایسته می‌دانیم. سیمین می‌رود، نادر از او جدا می‌شود، و بر راه خودش می‌ماند؛ راهی که شاید آن را اخلاقی بدانیم. ولی، در فیلم دیدیم که سرانجامی جز همان پیراهن سیاه ندارد. گویی نمی‌شود درست بازی کرد: یا باید معامله کرد یا از بازی خارج شد. شاید نادر و آن‌ها که همچون او بر اصول اخلاقی استوار می‌مانند راهی جز خروج از زندگی نداشته باشند. در این فیلم، نه نادر و نه سیمین، به سبب آنچه بر آن‌ها گذشت از راه خود بازنگشتند، بلکه استوارتر در راه خود پای گذاشتند.

جدول ۱. ساختار داستانی فیلم جدایی نادر از سیمین

بحران (برهم خوردن تعادل ذهنی)	بحران بحران را می‌افزاید	رسیدن به تعادل
دادخواست برای طلاق. سیمین شرایط اجتماعی را نامطلوب می‌داند و قصد مهاجرت دارد. نادر دیگر نمی‌خواهد مهاجرت کند. سیمین فکر می‌کند که نادر به فکر همسر و دخترش نیست. نادر می‌خواهد بایستد، همه چیز را اصلاح کند، و حقش را بگیرد.	با رفتن سیمین، تعادل زندگی به هم خورده است. راضیه، که برای پرستاری از پدر نادر و کمک به بازگرداندن تعادل آمده، فرزندش را سقط می‌کند، همه نادر را مقصر می‌دانند. نادر به قتل متهم می‌شود.	تلاش سیمین برای بازگرداندن تعادل از راه معامله با حجت شکست می‌خورد. جدایی، هرچند تلخ، ولی بایسته، وسیله‌ای می‌شود برای رسیدن به تعادل.

۲. تحلیل محتوا با محوریت شخصیت‌ها (بر اساس سرمایه‌ها، از پی سنجش مقوله‌های مهارتی لاسول و نشانه‌ها)

روز، داخلی، دادگاه؛ داستان با بگومگوی سیمین و نادر در پیشگاه داور- بیننده آغاز می‌شود؛ زن و شوهری که می‌خواهند از هم طلاق بگیرند. سیمین و نادر حتی جلوی قاضی نیز نمی‌توانند با هم آرام سخن بگویند و سیمین مدام نادر را محکوم می‌کند. قاضی از سیمین می‌پرسد: «چرا می‌خواهید از ایران بروید؟» سیمین سکوت می‌کند. «فرهادی» ما را در مقام قاضی می‌نشانند و از ما می‌خواهد به این پرسش پاسخ دهیم. از ما می‌خواهد که نه‌تنها داوری کنیم، بلکه حکم هم صادر کنیم. آیا اگر بتوانیم خود را جای ترمه بگذاریم، همچون نادر، در ایران خواهیم ماند و از پدر، تاریخ، و از آنچه ما را به این خاک پیوند می‌دهد- که تنها یکی از هزاران دلیل نادر برای ماندن است- پاس‌داری خواهیم کرد و حق خود را خواهیم گرفت؟ یا چون سیمین از بازی خارج خواهیم شد؟ این پرسش، در پایان فیلم، در صحنه طولانی پایانی، که نادر و سیمین از اتاق قاضی خارج می‌شوند و ترمه با قاضی تنها می‌ماند، پاسخ داده خواهد شد. هر یک از بینندگان فیلم در برابر پرسش آغازین فیلم، که بارها و بارها به آن فکر کرده‌اند و آن را سنجیده‌اند و با یکدیگر از آن سخن گفته‌اند، پاسخی خواهد داشت. یا مام میهن را در قلبشان خواهند داشت و هر آنچه آن‌ها را به آن پیوند می‌دهد در چمدان خواهند گذاشت و از صحنه، از بازی، از ایران بیرون خواهند رفت یا بازی در خانه پدری را برمی‌گزینند و می‌ایستند تا حق خود را بگیرند؛ حتی اگر ببینند که سراسر فیلم روایت تلاش بیهوده نادر است در راه گرفتن حقش. آیا همچون نادر، به عبث، در برابر بحران‌ها و تهدیدها- که یکی از پی دیگری می‌آید - کوتاه نمی‌آیند و برای پس‌گرفتن حقشان خواهند ایستاد و حاضر نخواهند بود بر سر حق و اخلاق مصالحه کنند؟ یا همچون سیمین از حق خود- نه از حقانیت خود- خواهند گذشت، مصالحه خواهند کرد، کنار خواهند کشید، و دیگر وارد بازی نخواهند شد؟ با این نگاه، فیلم فقط بازسازی آن چیزی است که بر بیننده گذشته است؛ تنها در موقعیت قرار گرفتن است. بیننده تنها زندگی خود را، یک بار دیگر، در برابر چشمانش می‌بیند و یک بار دیگر به آنچه گذشته است می‌اندیشد؛ به دروغ، اینکه چه کسی دروغ گفته است و در برابر این دروغ چه باید کرد؟ و به جدایی، اینکه باید از دیگری جدا شد یا وحدت را حفظ کرد.

جدایی نادر از سیمین فیلمی است درباره «اخلاق» و «دروغ»، درباره فشار شرایط اجتماعی و ساختار حقوقی، و از سوی دیگر، سودجویی‌های شخصی که آدمی را به دروغ‌گفتن وادار و آن فشارها را پیاپی بازتولید می‌کند. از لابه‌لای داستانی درباره «جدایی» نادر و سیمین به درون زندگی دو خانواده ایران امروز می‌رویم و با مشکلاتی همچون ناکارآمدی ساختار حقوقی جامعه (در مورد طلاق و کمی دیرتر درباره شکایت حجت از نادر)، اختلاف‌های زن و شوهر در خانواده نخست (که اختلاف‌هایی است در حوزه شخصیتی آن دو)، مشکل فرزندی که در میانه «جدایی» باید از کسی جدا شود، فقر و بی‌کاری و بدهکاری در خانواده دوم (که به ساختار اقتصادی جامعه

جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین

می‌پردازد)، و همچنین با بازمانده گذشته، یعنی پدر نادر، و ... برخورد می‌کنیم. شکاف حقوقی، شکاف اقتصادی، شکاف فرهنگی (میان دو خانواده)، و شکاف سنت و مدرنیته (میان دو خانواده و میان خانواده نادر با پدر او) از دل یک «جدایی» رخ می‌نمایند. یک «جدایی» که در آغاز و در برخورد نخست گویی فقط مسئله‌ای شخصی و خانوادگی و قابل فروکاستن به طلاق است. به ناگاه جدایی و شکاف‌های جامعه را بر آفتاب می‌اندازد؛ «جدایی» مسئله مخاطب می‌شود. هر یک از مخاطبان خود را در موقعیت ترمه می‌بینند: اینکه باید از چیزی جدا شوند. شکاف خواسته آن‌ها نیست، ولی می‌توانند تصمیم بگیرند که به کدام شخصیت حق بدهند و در کدام سو بایستند. «جدایی» ناگزیر شده است، پیش از آنکه دادگاه همه تلاشش را برای صادر کردن طلاق - جدایی به کار اندازد؛ گویی حقیقت در نگاه داور فقط آن چیزی است که رسماً و به حکم او رخ می‌دهد. «جدایی» ناگزیر شده است، پیش از آنکه «جدایی» نادر از سیمین، میان سیمین با وطن، میان نادر و سیمین، میان ترمه با آن دو، میان پدر نادر با دیگران، میان نادر با راضیه، میان نادر با حجت، و میان ما با همه این‌ها جدایی بیندازد، شکاف حقوقی، اقتصادی، فرهنگی، و سنت/ مدرنیته ما را از یکدیگر جدا کرده است. طلاق نادر و سیمین نه آغازکننده، بلکه فقط نمودی از آن جدایی - شکاف‌هاست و در این میان «دروغ‌گویی» استوارکننده آن شکاف‌های بنیادین است که نمی‌گذارد آدم‌ها با هم باشند، مردم را از هم جدا می‌کند، جدا کرده است.

نخستین صحنه پس از دادگاه، جایگاه طبقاتی خانواده سیمین را نشان می‌دهد. میان او با «کارگران»ی که می‌توانند بار سیمین را زمین بگذارند و حرف خود را به کرسی بنشانند بحثی در می‌گیرد. سخن از «طبقه سوم» است که نادیده گرفته شده. طبقه سوم آپارتمان، طبقه متوسط، و سیمین گویی همه با هم نادیده گرفته شده‌اند و حتی به رسمیت شناخته شدن آن هم هم‌سنگ با باج‌دهی و زیان سیمین است؛ باید چیزی از جیبش بدهد تا به شمار آید. بودنش برابر است با از دست دادن هویت ویژه‌اش و نادیده گرفته شدن. و داشتن هویت به معنای انکار شدن و نبودنش است. سیمین مناسباتی را که چنین وضعیتی را به وجود آورده‌اند نمی‌فهمد و مجبور است برای در نظر گرفته شدن پول بیشتری بپردازد. حاضر است پول زور بدهد، ولی کارش راه بیفتد. بار دیگر در میانه فیلم، آنجا که مادر بزرگ در دادگاه از ترمه درس می‌پرسد، به طبقات اشاره می‌شود و اینکه آنجا هم باز جامعه از دو طبقه تشکیل شده: اشراف و فرودستان. و همچنان، در تاریخ ما هم طبقه متوسط، آدم‌هایی همچون نادر و سیمین، نادیده گرفته شده‌اند. در صحنه دادگاه نادر و حجت هم بار دیگر اختلاف طبقاتی‌ای نمایان می‌شود. حجت مایل است از مذهب و اعتقاداتی که حق را فقط به او می‌دهد، برای استوار کردن حق ویژه خود، بهره‌گیرد. سیمین آموزگار است؛ پیشه‌ای که ویژه طبقه متوسط شهری ایرانی است. سیمین زنی است که خود، جدای از شوهر، دارای شغل است و بنابراین مستقل است و می‌تواند برای زندگی خود و حتی برای زندگی شوهر و فرزندش تصمیم بگیرد. سیمین زبان خارجی و موسیقی می‌داند، پوششی ویژه زنان برابری‌خواه

امروزی دارد (او مجبور است در محیط کار به گونه‌ای دیگر حجاب داشته باشد و در صحنه‌ای دیگر انبوهی از شال‌های سبز را به‌زور در چمدانش جا می‌دهد)، به قسم‌خوردن اعتقاد ندارد (در برابر حجت که طلب جاری شدن قسامه می‌کند، سیمین به ظاهر مذهبی نیست)، و حتی سیگار می‌کشد؛ سیمین در مقام یک زن و یک مادر آن قدر در جامعه احساس ناامنی می‌کند که می‌خواهد از ایران برود. او در برابر همه، به‌جز نادر، کوتاه می‌آید و حاضر به معامله است؛ حتی هنگامی که راضیه به او می‌گوید که روز پیش تصادف کرده است، سیمین به نادر نمی‌گوید، زیرا پیشاپیش در هر رویدادی نادر را مقصر می‌داند و به او حقی نمی‌دهد.

نادر مردی است که به استقلال و برابری‌خواهی سیمین ارزش می‌نهد، حتی اگر با او مخالف باشد و او را ترسو و اهل زیر بار حرف زور رفتن بداند. نادر کارمند است؛ پیشه‌ای دیگر از طبقه متوسط؛ گیرم کارمند بانک، یعنی کسی که به «سرمایه‌ها» دسترسی دارد. سرتاسر خانه سیمین و نادر پر است از کتاب، عکس‌های خانوادگی و قدیمی (داشتن تاریخ)، نقاشی و پوستر (تصویری با پس‌زمینه آسمان سرخ مسکو)، یک پوستر قاب‌شده از نقاشی اندرو وایت (تصویر زنی فلج که به سوی خانه‌ای در دوردست دست دراز کرده)، به‌ویژه تصاویری با ارجاع به نمادهای تاریخی روشن‌فکری طبقه متوسط ایرانی، از جمله پرتره نیما یوشیج، کار مرتضی ممیز، مجسمه (از جمله تندیس‌هایی از نمادهای ایران باستان و جغد، کاراکتر معروف صادق هدایت)، و موسیقی، یک پیانو که داستان با فروش آن آغاز می‌شود؛ سازی هماهنگ‌کننده در ارکستر که خروج آن از خانه نشانه‌ای است برای از میان رفتن توازن، در برابر یک دنبک؛ سازی بس ایرانی و سنتی که در نبود هماهنگی (شاید قانون) فقط صداهای ناهنجار از آن بلند می‌شود و به کار مطربی می‌آید؛ و تعداد بسیاری سی‌دی موسیقی که سیمین از میان آن‌ها، به‌طور ویژه، به شجریان اشاره می‌کند، که نمادی معنادار است (و نادر هم در صحنه‌ای که تنها در ماشین نشسته است تصنیف «باد صبا»، از اشعار دوره «مشروطه»، را با صدای شجریان گوش می‌دهد)، و ...

خانواده نادر و سیمین خانواده‌ای است که به‌خوبی از سرمایه‌های فرهنگی برخوردار است و پیوستگی روشنی با جریان تاریخی روشنفکری و ادبیات و هنر در ایران دارد. با وجود این همه سرمایه فرهنگی، وضع اقتصادی نادر آن‌گونه بد است که باید در خانه پدری زندگی کند؛ وسایل خانه، از جمله ماشین لباس‌شویی و یخچال، بسیار ساده و حتی تا حدی کهنه و از رده خارج است. میزی برای رایانه وجود ندارد و اتاق‌های خانه هم کوچک‌اند. به تحصیل فرزند خانواده ارزش بسیاری نهاده می‌شود؛ برای او آموزگار خصوصی گرفته شده و پدر نیز بسیار موشکافانه و دقیق پی‌گیر درس‌های ترمه است. نادر همیشه در پی درست‌بودن است، حتی اگر برخلاف نظر سیمین و جامعه باشد. در صحنه‌ای که ترمه گوشزد می‌کند: «مهم نیست آموزگار چه می‌گوید، باید ببینی درست چیست» و بر واژه‌های پارسی پای فشاری می‌کند؛ همچنان که وظیفه خود را مراقبت از پدر (وطن) می‌داند. همه این تصویرها در کنار هم از مرد طبقه متوسطی سخن می‌گویند که به

جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین

خاطر داشتن سرمایه فرهنگی از الگوهای تجویزی، از جمله گفتمان هژمونیک مدرسه، پیروی نمی‌کند. در جای دیگر، در پمپ بنزین، نادر حقوق شهروندی ترمه را به او گوشزد می‌کند، حتی اگر ترمه بیندیشد که پدر خسیس است و به خاطر دویست تومان آبروی او را جلوی مردم می‌برد (پولی که سیمین حاضر است چندین برابر آن را بپردازد، ولی کارش راه بیفتد). الگوی کنش پدر و مادر با هم متفاوت است. این اختلاف را در سراسر فیلم خواهیم دید.

از سوی دیگر، نادر مجبور می‌شود کارگر/پرستاری را برای مراقبت از پدر و انجام دادن کارهای خانه به کار فراخواند. آیا در این میان می‌توان گفت که نادر راضیه را برای پُر کردن جای سیمین می‌آورد؟ یا، به سخن روشن‌تر، آیا جای سیمین در آشپزخانه است و راضیه باید وظایف او را انجام دهد؟ به هیچ‌وجه. نادر خود کارهای خانه را انجام می‌دهد، از چای دم کردن و رخت‌شستن تا غذا درست کردن. حتی در صحنه‌ای به راضیه می‌گوید آمدن شوهرش به جای او هم مشکلی ایجاد نمی‌کند. پس نادر کسی را می‌خواهد برای انجام دادن کارهای بر زمین مانده پدر و پرستاری از او. نکته‌ای که در اینجا مهم است سطح «اعتماد اجتماعی» نادر است. نادر به راضیه اعتماد می‌کند و حتی زمانی که راضیه از چک‌های برگشتی حجت سخن می‌گوید از اعتماد نادر به او کاسته نمی‌شود. در مقابل، شاهد هستیم که حجت از اینکه همسرش بدون آنکه به او بگوید برای کار در خانه مردم اقدام کرده است برافروخته می‌شود و حتی به قاضی می‌گوید که اصلاً باید از او (راضیه) شکایت کند. خواهر حجت در برابر تهدید حجت به زدن، به خاطر اینکه به او نگفته که راضیه برای کار به خانه مردم می‌رود، به سرعت با واژه «غلط کردم» از او، که دست بزن دارد، معذرت می‌خواهد. نادر حاضر نیست در برابر تهدیدهای حجت کوتاه بیاید و می‌گوید تا وقتی که به خودش ثابت نشود که در سقط فرزند راضیه مقصر بوده زیر بار حرف زور نمی‌رود (مرجع اخلاقی او درونی و وجدانی است). در صحنه دیگر، در موقعیتی دقیقاً مشابه با راضیه، از شکایتش علیه راضیه چشم‌پوشی می‌کند، زیرا مطمئن نیست که کبودی‌های بدن پدرش در اثر افتادن او از تخت در همان روز باشد، ولی راضیه، با وجود اینکه فرزندش از روز پیش از مشاجره با نادر تکان نمی‌خورده، حاضر است نادر را قاتل و مقصر جلوه دهد. راضیه نادر را عامل ناکامی و تباهی آینده فرزندش نشان می‌دهد و چشم بر رفتار و اشتباهات خودش می‌بندد.

نادر نمی‌خواهد تسلیم شرایط موجود جامعه بشود. در دادگاه نیز قاضی بر علیه اوست. آنجا که از مشکلاتش می‌گوید، قاضی به حرف او گوش نمی‌کند و حکم بازداشت موقت او را صادر می‌کند، ولی در موقعیت مشابه وساطت نادر و راضیه برای حجت را می‌پذیرد و با وجود برخورد تند حجت ناگهان بازداشت موقت او را لغو می‌کند. گویی قانون برای برخی - همچون حجت که می‌گوید قانون علیه آن‌هاست - اجرا نمی‌شود، ولی به ضرر گروهی دیگر به کار بسته می‌شود که از اتفاق هوادار قانون‌اند. نادر بر آن است که باید در این وضعیت ایستادگی و آن را اصلاح کرد. ولی،

سیمین همین وضعیت را اصلاح‌ناپذیر می‌داند، در آن شدیداً احساس ناامنی می‌کند و می‌خواهد از آن خارج شود.

حجت مردی است سنتی. مناسبات خانواده‌ او نیز مناسباتی سنتی است که رنگ و بویی به ظاهر مذهبی گرفته است. در خانواده حجت، حرف حرف مرد است، و همسر، فرزند و خواهر حجت همه باید حرف او را بخوانند. همه نگران‌اند که مبادا مرد ناراحت شود، مبادا مرد گرسنه باشد، مبادا مرد اعصابش خراب شود، مبادا مرد بفهمد که راضیه پدر نامحرم آرایمرگرفته نادر را در شرایط اضطرار شسته است. حجت کارگر بی‌اجر و مزد یک پیشه غیرصنعتی رو به زوال است، کارگر حق‌به‌جانب، بی‌علاقه به برقراری روابط اجتماعی با «دیگران»ی که از اتفاق روی گشاده‌ای برای برخورد با او دارند، و پادوی عصبی و جوشی یک کفاشی که از کار بی‌کار شده، چک برگشتی دارد، و حقش را نه از سیستم جامعه، که از یکی دیگر از اعضای جامعه، از نادر می‌خواهد و مشکلاتش را به گردن او می‌اندازد؛ صدای بلند، برافروختگی جسمی، و توهین‌های پیاپی او به نادر - از زیر سؤال بردن «مردبودن» نادر گرفته تا او و خانواده و آموزگار فرزندش را بی‌خدا (بی‌دین و پیغمبر) و دروغ‌گو خواندن- رفتار او را نشان می‌دهند. حجت، همچنان که خودش می‌گوید، از سرمایه «خوب سخن گفتن» بی‌بهره است و زود جوش می‌آورد و دل خود را با شکاندن شیشه ماشین سیمین خنک می‌کند. حجت می‌تواند سر همه زنان فیلم داد بزند، از قرآن در راه رسیدن به مقصود خودش و خود را بر حق نشان دادن استفاده ابزاری کند و دیگران را به قسامه فربخواند. اما، زمانی که می‌فهمد زن متشرعش دروغ گفته و یک روز پیش از مشاجره با نادر تصادف کرده و فرزندش مرده است، همچنان از او می‌خواهد که دروغ بگوید تا بتواند پول را از نادر بگیرد و خود را خلاص کند. هیچ شیشه‌ای، استعاره‌ای از زندگی شکننده سیمین و نادر، از رفتار حجت در امان نیست؛ در سراسر فیلم همه شیشه‌ها با ضربات حجت به لرزه درمی‌آیند و گویی آژانس شیشه‌ای، جامعه، یا زندگی سیمین و نادر در معرض تهدید طبقه‌ای است که مردمانش یاد گرفته‌اند با زور یا دروغ و دیگری را بی‌خدا دانستن حق خود را از دیگران و حق دیگران را بگیرند. سرانجام، چند لحظه پیش از دادگاه پایانی، گویی شیشه شکسته ماشین سیمین نتیجه دادگاه را برایمان روشن می‌کند: رابطه شکسته خواهد شد. آیا باز هم باید در برابر ضربات ایستاد و شکست؟ یا ترمه با مادرش خواهد رفت، همچنان که در پایان، کودکی را آرمیده در آغوش مادرش می‌بینیم؟

راضیه، زن حجت، بدهکاری که کار نمی‌کند، حدود ساعت پنج، پنج‌ونیم صبح راه می‌افتد تا به خانه نادر برسد و افزون بر همه این سختی‌ها، باردار هم است. راضیه زنی است آرام، محترم، متدین، بسیار مقید به احکام شرعی و وسواسی. او برای اینکه شوهرش ناراحت نشود، حاضر است حقیقت را بپوشاند و سکوت کند. اصرار دارد تا اطمینان یابد که دکتر سونوگرافی زن است؛ در نبود سیمین، راحت نیست برای دقایقی در خانه با نادر و ترمه و پدربزرگ بماند و دخترش را همراه خود می‌آورد؛ دختری که او نیز برای آنکه پدرش ناراحت یا غیرتی نشود حاضر است سکوت

جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین

کند، و در صحنه‌ای دیگر زندگی یک پیرمرد را، با باز و بسته کردن شیر اکسیژن، به بازی می‌گیرد؛ مردی کراواتی که صورتش را پاک تراش کرده، روزنامه می‌خواند، و نمی‌تواند خودش را نگه دارد، همه شرف نادر که بر شانه‌های او به گریستن می‌نشیند، تنها دیدبان بازی دیگران است و خود حتی به اصرار نادر هم وارد بازی نمی‌شود و شاید نمادی باشد برای وطن‌پرستان؛ روشنفکرانی که امروز دیگر هر بچه‌ای هم زیست آن‌ها را به بازی گرفته و همین حتی به بی‌اختیار رها کردن پیش‌آب هم انجامیده است. راضیه حتی برای انجام دادن کوچک‌ترین کارها هم، که با کمی فکر کردن می‌تواند به نتیجه‌ی درستی درباره‌ی آن‌ها برسد، با دفتر مرجع تقلیدش تماس می‌گیرد. به خاطر پیش‌آب پیرمرد، فرش را به زحمت برای شست‌وشو، کشان‌کشان، تا حمام می‌برد (شستن همه فرش حکم شرع نیست). برای شستن او، دست به دامن دفتر مرجع تقلید می‌شود و وقتی پاسخ فردی که آن طرف تلفن است منفی است و اجازه نمی‌دهد، پیاپی توضیح دهد و با اصرار پاسخ مثبت و اجازه را می‌گیرد، گویی تنها به دنبال تأیید گرفتن است تا احساس گناه نکند و این تأیید با زاری و تضرع گرفته می‌شود (مرجع اخلاقی او بیرونی است). در صحنه‌ی دادگاه برای دروغ گفتن هم به دفتر مرجع تقلید زنگ می‌زند، شاید این بار راضی شود. و در پایان فیلم هم از ترس گناه پول را نمی‌گیرد، نه به این دلیل که حق دیگری را می‌خورد. در واقع، راضیه از دروغ گفتن از آن روی که عملی غیراخلاقی در برابر دیگران است پرهیز نمی‌کند، بلکه به خاطر آن دروغ نمی‌گوید که، بدون توجه به دیگری، فقط در رابطه‌اش با خدا گناه است و دفتر مرجع تقلید به درستی اضطراب او را کافی ندانسته و به او اجازه نداده است؛ از گرفتن پول حرام هم به خاطر غیراخلاقی بودن آن سر باز نمی‌زند، بلکه به خاطر ترسی که از عواقب شرعی و نه اجتماعی‌اش دارد پرهیز می‌کند. الگوی رفتاری او الگوی خودمدارانه است و حاضر است به گونه‌ای حقیقت را بپوشاند که دیگری متهم به قتل شود، ولی تهمت دزدی را نپذیرد. او (خودش می‌گوید) از مرگ فرزندش آن قدر ناراحت نیست که از نادر، که به او تهمت دزدی زده است. راضیه، برخلاف سیمین، همیشه همسر یا مادر است؛ بیرون از این نقش‌ها و موقعیت‌ها شخصیت و فردیتی ندارد. در هیچ قسمتی از فیلم تنها نیست، هیچ فضای شخصی‌ای جز آشپزخانه ندارد، و نمی‌تواند خود را به جای دیگری بگذارد. به خود حق می‌دهد که پی کار شخصی‌اش برود و یک بیمار را به تخت ببندد. راضیه از تیپ‌های به ظاهر زیر ستم ولی همیشه حق‌به‌جانب جامعه است که همواره درد خود را بزرگ‌تر از درد دیگری می‌بیند و همیشه دیگری را در این درد مقصر به‌شمار می‌آورد، ولی حاضر نیست اشتباه خود را بپذیرد.

بر بنیاد واکاوی جلالی‌پور (۱۳۸۱)، بر آنیم که، دست‌کم برای طبقه متوسط ایران، همچون خانواده سیمین و نادر، شکاف جنسیتی و اختلاف میان حقوق زنان با مردان جای خود را به شکاف سیاسی «شهروندی/ رعیتی»، یعنی اختلاف میان جمهوری خواهی با تمامیت خواهی داده است. از این رو، در واکاوی زندگی این خانواده شاید امکان رسیدن به گزاره‌های جنسیتی چندان

شدنی نباشد. ولی در خانواده راضیه و حجت و سمیه، و دورتر، خواهر او، به‌خوبی روابط قدرت و مناسبات جنسیتی دیده می‌شود. زنان همواره در پی تأمین رضایت مرد خانواده‌اند و از کوچک و بزرگ هشیارند که مبدا مرد خانواده ناراحت شود. حجت حق دارد برافروخته شود، کتک بزند، ناسزا بگوید، و خود را دارای حق بداند. چنین مناسبات قدرتی از پهنه خانواده حجت و راضیه خارج می‌شود و خود را به زنان دیگر فیلم-آموزگار، ترمه، و سیمین-تحمیل می‌کند. گرچه آن‌چنان ابراز احترامی که راضیه، سمیه، و خواهر حجت برای حجت قائل می‌شوند، حتی در نسبت با پدر سالخورده نادر، که بر اساس قواعد انسانی و اخلاقی باید به آن توجه شود، وجود ندارد. «خانم قهرایی» در داخل مدرسه دخترانه تهدید می‌شود؛ سیمین دست سنگین حجت و ضربه شکننده او بر شیشه ماشینش را تحمل می‌کند؛ حضور حجت هستی ترمه را هم تهدید می‌کند. گویی اگر نادر بخواهد حرفی خلاف خواسته حجت بزند، این زنان زندگی او هستند که نخستین تاوان را می‌دهند. همچنین، حجت مردبودن نادر را زیر سؤال می‌برد، زیرا نادر راضیه را به خاطر بستن دست پدرش و قفل کردن در و ترک خدمت مؤاخذه می‌کند. راضیه زنی است که، حتی با وجود داشتن یک فرزند و بارداربودن، باید از ساعت پنج پنج‌ونیم صبح خانه را ترک کند تا پولی به‌دست آورد و شاید بخشی از چک‌های برگشتی حجت را جبران کند. ولی مشخص نیست که حجت چه می‌کند. مناسبات جنسیتی کاملاً روشنی بر ضد زنان در خانواده حجت دیده می‌شود، ولی، در مقابل، خانواده سیمین دارای آزادی زنان است و حتی ترمه دوچرخه هم دارد. وضعیت خانم آموزگار هم از نظر شغلی، نوع حجاب و پوشش، داشتن سرمایه‌های اجتماعی، ماشین، و ... نشان می‌دهد که از همان طبقه سیمین است و دارای خواسته‌های برابری-آزادی‌خواهانه است. مادر سیمین هم از آن‌چنان توانایی‌ای برخوردار است که در سن بالا می‌تواند عملاً و در صحنه به حل مشکل یاری رساند. وضعیت حجاب، به منزله یکی از عواملی که اجباری بودن گونه تجویزی آن مورد توجه کنشگران حقوق زنان است، در خانواده حجت امری طبیعی است، ولی در خانواده سیمین تا حد زیادی فقط در حد اجبار اجتماعی است و از الگوهای رسمی تجویزی پیروی نمی‌کند. سیمین، که شغل و استقلال و ماشین دارد، همچون زنی نمایانده می‌شود که نیازی به اجازه گرفتن از شوهر، حتی برای ترک ایران، رانندگی، داشتن شغل، چگونگی پوشش، چگونه خرج کردن، و... ندارد. ولی راضیه همواره در نقش مادر یا همسر شناخته می‌شود و استقلال از خود ندارد. از سوی دیگر، خانواده-آنچنان که برای راضیه در کانون توجه قرار دارد و حاضر است با بارداری و سختی کار کند تا مشکلات حجت را کمتر نماید و در واقع، نمونه زن خوب مطابق با الگوی رسمی و تجویزی است، در نگاه سیمین اهمیت بنیادین ندارد و گرچه او می‌گوید بودن نادر بهتر است، بدون وجود خانواده هم می‌تواند آینده‌ای بهتر را برای ترمه متصور شود. نادر از خشونت غیرجنسی، همچون فریادزدن، کتک‌زدن، کم کردن خرجی، و... استفاده نمی‌کند، ولی حجت به‌راحتی جوش می‌آورد و دست بزن دارد.

۳. نشانه‌ها

در جدول ۲ برخی نشانه‌ها، با توجه به تحلیل شخصیت‌ها در بالا، دسته‌بندی شده‌اند. این نشانه‌ها می‌توانند به شخصیت‌پردازی فیلم و معرفی نقش‌ها کمک کنند، به تیپ‌های اجتماعی اشاره نمایند، و ویژگی‌های طبقاتی را بازنمایانند.

جدول ۲. نشانه‌ها بر اساس ویژگی شخصیت‌ها

مفهوم	نشانه	
	<p>۱. نام؛ ۲. احترام به راضیه؛ ۳. کارمند بانک؛ ۴. پافشاری برای گرفتن بقیه پول در پمپ بنزین، پافشاری بر گزینش واژگان پارسی سره؛ ۵. تصنیف باد صبا</p>	نادر
	<p>۱. نام زنان روشنفکر و فرهنگی ایران معاصر، چون سیمین بهبهانی و سیمین دانشور؛ ۲. دارای سرمایه فرهنگی و نزدیکی به فرهنگ روز جهان؛ ۳. اشاره به رخدادهای تاریخی و پایگاه اجتماعی؛ ۴. پافشاری بر پایگاه اجتماعی و عقیده سیاسی، همچنین خود شجریان نمادی است از موسیقی ایرانی و وطن؛ ۵. داشتن پیشه و توانایی برقرارکردن ارتباط با دنیای خارج؛ ۶. پوشش زنان طبقه متوسط شهری که به حجاب فقط در چارچوب اجبار قانونی معتقدند، هنگام بیرون آمدن از آموزشگاه حجاب تجویزی اجباری را عوض می‌کند؛ ۷. نمادی از روشنفکری زنان و شکستن الگوهای تجویزی خوب و بد برای زنان، برابری خواهی</p>	سیمین
	<p>۱. راضی است؛ ۲. پوششی مختص طبقه سنتی و الگوی مذهبی؛ ۳. نداشتن اختیار از خود، نداشتن قدرت تصمیم‌گیری، برداشت از زندگی به مانند رابطه‌ای با خدا، نه حق الناس و رابطه با دیگران</p>	راضیه
	<p>۱. باید دیگران حرفش را حجت بدانند؛ ۲. اشاره به گروهی اجتماعی که سلیقه سیاسی ویژه‌ای دارند و نمونه‌اش در <i>آژانس شیشه‌ای</i> حاتمی‌کیا هم دیده می‌شود (موتورسوارانی که حاج کاظم به آن‌ها انتقاد دارد) و حرفشان را با ارباب و زور به کرسی می‌نشانند؛ ۳. اشاره به پایگاه طبقاتی؛ ۴. اشاره به روابط اجتماعی و ساختی که از جامعه در ذهن دارد، من هستم و دیگری‌ای که همچون من نیست، باید به هر ترتیب حق را از او گرفت، برای توانمندشدن پای خدا را هم به میان می‌کشد، خدا با من است پس پیروزی با من است و من حق هستم. خود را حق و حجت پنداشتن و دیگری را دارای همه ویژگی‌های منفی دانستن و از همین رو محق بودن برای هر برخوردی با او؛ ۵. نمونه‌ای از استفاده ابزاری از دین برای پیش‌بردن کار خود</p>	حجت

نتیجه‌گیری

در نگاه نخست، مسئله جدایی (طلاق) نه امری اجتماعی، که مسئله‌ای شخصی و ناشی از نابسامانی خانوادگی و شخصیتی به چشم می‌آید. وانگهی، تحلیل جامعه‌شناختی *جدایی نادر از سیمین* روشن کرد که فیلم، با رویکردی اجتماعی و با پیش چشم مخاطب کشیدن داستان زندگی‌های شکننده آدم‌هایی که در حال جداشدن از هم‌اند و از پی قراردادن بیننده/داور در موقعیت هر یک از شخصیت‌ها، رفته‌رفته نشان می‌دهد که جدایی‌ها نه به مسائلی شخصی، که به شکاف‌های اجتماعی و طبقاتی جامعه بازتاب داده شده در فیلم ارجاع دارند و عامل این شکاف‌ها هم دروغ است. از این رو، *جدایی نادر از سیمین*، به مثابه نقدی اجتماعی، تلاشی است برای روشنگری درباره جامعه بازنمایی شده در آن، و بیننده را، متناسب با اینکه خود را به جای کدام یک از نقش‌ها می‌گذارد، به پرداختن به خویشتن و داوری اخلاقی در مورد خود و جامعه دعوت می‌کند. در لحظه «جدایی»، بیننده، در نقش کنشگر اجتماعی، از پی تجربه شرایطی که در فیلم بازنمایانده شده است، باید تصمیم بگیرد که بماند و از حق خود دفاع کند یا با کسی که حق او را خورده معامله کند و از بازی بیرون برود.

در این مطالعه، تحلیل روایت، واکاوی شخصیت‌ها، و بررسی نشانه‌های ارجاع‌دهنده به سرمایه‌ها در فیلم تصویری از جایگاه طبقاتی و منزلتی شخصیت‌های فیلم، به مثابه تیپ‌های اجتماعی، به دست داده است. نادر، سیمین، حجت، راضیه، و دیگران نماینده طبقه، منزلت، و گروه‌هایی از جامعه‌اند و فیلم بازتابی است از جامعه، مناسبات انسان‌ها، روابط قدرت و پایگاه‌های فرهنگی - سیاسی آن‌ها در نسبت با یکدیگر. سرمایه‌ها، شاخص‌های منزلتی و ویژگی‌های طبقاتی مورد اشاره در فیلم نشان از شکاف‌های اجتماعی، تفاوت‌های تنش‌زا، و دیگرگون‌بودن شیوه‌های زندگی و ساخت خانواده و روابط اجتماعی میان آدم‌ها دارد. این امر تأکیدی است بر نظریه مارکس، وبر و بورديو در بحث از انواع سرمایه، ترکیب و نسبت آن‌ها با یکدیگر، جایگاه سرمایه فرهنگی و منزلت در تمایز طبقاتی و قشربندی اجتماعی.

منابع

۱. آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، برگردان محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
۲. احمدی، بابک (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن (به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)*، تهران: نشر مرکز.
۳. احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
۴. احمدی، مرضیه و رسولی، مهستی (۱۳۸۵). *روش تحلیل محتوا با رویکرد مهارت‌های زندگی*، گروه تحقیق و پژوهش گروه‌های آموزشی شهر تهران.

جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین

۵. اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، نشر فردا.
۶. استونز، راب (۱۳۸۱). *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، برگردان مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.
۷. بازرگان، عباس (۱۳۸۷). *روش‌های تحقیق کیفی و آمیخته، رویکردهای متداول در علوم رفتاری*، نشر دیدار.
۸. بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۴). «شکل‌های سرمایه» در: *سرمایه اجتماعی، دموکراسی و توسعه*، تألیف کیان تاج‌بخش، برگردان افشین خاکباز و حسن پویان، شیراز.
۹. جلایی‌پور، حمیدرضا (۱۳۸۱). *جامعه‌شناسی جنبش‌های اجتماعی*، تهران: طرح نو.
۱۰. خدابنده‌لو، سعید (۱۳۷۲). *جامعه‌شناسی قشرها و نابرابری‌های اجتماعی*، جهاد دانشگاهی مشهد.
۱۱. راو‌دراد، اعظم (۱۳۸۶). «جامعه‌شناسی اثر هنری»، *پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر*، ۲، ۶۶ - ۹۱.
۱۲. نولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*، برگردان ابوالفضل حری، بنیاد سینمایی فارابی.
۱۳. رسولی، مهستی و امیرآشنایی، زهرا (۱۳۹۰). *تحلیل محتوا با رویکرد درسی*، جامعه‌شناسان.
۱۴. شریعتی، سارا و شالچی، وحید (۱۳۸۸). «بازنمایی امر اخلاقی در سینمای پرمخاطب ایران از سگ‌کشی تا آتش‌بس»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۵، ۹۳ - ۱۱۶.
۱۵. صمیم، رضا و فاطمی، ساسان (۱۳۸۶). «پژوهشی جامعه‌شناختی در باب مصرف موسیقایی در بین افرادی با پای‌گاه‌های اجتماعی متفاوت»، *هنرهای زیبا*، ش ۳۲.
۱۶. فاضلی، محمد (۱۳۸۲). *مصرف و سبک زندگی*، صبح صادق.
۱۷. قاسمی، وحید و آقابابایی، احسان، و صمیم، رضا (۱۳۸۷). «بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه هفتاد سینمای ایران»، *هنرهای زیبا*، ۳۵، ۱۲۵ - ۱۳۴.
۱۸. گیدنز، آنتونی (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی*، برگردان منوچهر صبوری، چ ۱۳، تهران: نشر نی.
۱۹. گیوبان، عبدالله و احمدی، شهرام (۱۳۸۹). «تحلیل روایت در آگهی‌های داستانی تلویزیون»، *فصل‌نامه تحقیقات فرهنگی*، ۳(۴).
۲۰. لاجوردی، هاله (۱۳۸۸). *زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران*، تهران: نشر ثالث.
۲۱. لهسایی‌زاده، عبدالعلی (۱۳۸۰). «نابرابری‌ها و قشربندی اجتماعی در ایران»، *علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، ش ۳۲.
۲۲. مارتین، والاس (۱۳۸۹). *نظریه‌های روایت*، برگردان محمد شهباز، چ ۴، تهران: هرمس.
۲۳. مظفری، افسانه و نیکروح متین، فرزانه (۱۳۸۸). «تحلیل محتوای فیلم دوزن به کارگردانی تهمینه میلانی با رویکرد به زن»، *پژوهش‌نامه علوم اجتماعی*، ۳(۲).
۲۴. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، برگردان مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

25. Borocz, Josef and Southworth, Caleb (1996). "Decomposing the intellectuals: Class power: Conversion of cultural capital to income", Hungary 1988, Social Forces, 74(3).
26. Dawson, Don (1995). "On the analysis of class and leisure", Sociology and leisure, 8(2).
27. Holt, Douglas B. (1997). "Posstructuralist lifestyle analysis: Conceptualizing the social Patterning of consumption in postmodernity", Journal of consumer research, Vol. 23.
28. Sobel, Michael (1981). Lifestyle and social structure: Concepts, definitions and analyses, Academic press.
29. Van Eijck, Koen (1997). The impact of family background and educational attainment on cultural consumption: A sibling analysis.