

دروغ در سه‌گانه اصغر فرهادی (نشانه‌شناسی فیلم‌های «چهارشنبه سوری»، «درباره‌الی» و «جدایی نادر از سیمین»)

محمدرضا جوادی یگانه^۱، سعیده زادقناد^۲

چکیده

هدف مقاله پیش‌رو بررسی سه فیلم از آثار اصغر فرهادی - «چهارشنبه سوری»، «درباره‌الی» و «جدایی نادر از سیمین» - است که به موضوع دروغ پرداخته‌اند. نویسندگان با استفاده از تحلیل روایت و بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی و رمزگان فیسک (رمزگان فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک) کوشیده‌اند تا زمینه‌ها و کارکردهای دروغ را در این سه روایت سینمایی واکاوی کنند. مطالعه حاضر با تقسیم‌بندی دروغ به سه نوع دروغ به‌مثابه مفر، دروغ به‌عنوان دام و سلاح و دروغ به‌عنوان گریس (تسهیل‌گر امور روزمره)، نشان‌دهنده آن است که دروغ در آثار فرهادی نشئت‌گرفته از اضطراب بوده و به‌مثابه مفر عمل می‌کند. در این میان، نشانه‌شناسی سه فیلم مذکور نشان می‌دهد که جامعه ایرانی به نمایش درآمده در این آثار و مقتضیات آن برای شخصیت‌های سه روایت، در برخورد با مسائل مختلف، راه‌گیزی جز توسل به دروغ باقی نمی‌گذارد.

واژگان کلیدی: دروغ، سه‌گانه اصغر فرهادی، نشانه‌شناسی، رمزگان فنی، اجتماعی و ایدئولوژیک و اضطراب

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۲۳

۱ دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) myeganeh@ut.ac.ir
۲ کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران Zadghannad@gmail.com

۱. مقدمه

راستگویی یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم اخلاق در رشته‌های متنوع علوم انسانی و خصوصاً شاخه مذهبی است. ارزشی که عدم رعایت آن، باعث مبهم‌شدن فضای ارتباطی و فقدان اعتماد متقابل و افزایش هزینه‌های اقتصادی و اجتماعی در برقراری روابط اجتماعی می‌شود؛ لذا می‌توان از آن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فردی و اجتماعی یاد کرد. همچنین در مفاهیم دینی نیز دروغ به‌عنوان کلید همه رذائل اخلاقی شناخته شده است.^۱

اهمیت ارزش صداقت و پرداختن به آن در طول تاریخ، متون بسیاری را درگیر خود کرده است و از متن‌های مقدس و باستانی گرفته تا متون رسانه‌ای مدرن، هر یک از منظرهای متفاوت ولی با پیامی واحد در معرفی تبیین این ارزش کوشیده‌اند. در این میان، سینما و فیلم، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین متون و روایت‌های قابل دسترس شناخته می‌شوند که سهم بسزایی در شکل دادن به درک و شناخت ما از وضعیت کنونی حضور ارزش‌ها و ضدارزش‌ها در جامعه دارند. از چنین منظری این نکته اهمیت می‌یابد که روشن سازیم، فیلم‌های ساخته شده در سینمای جامعه ایران چگونه ارزش‌ها و ضدارزش‌ها را در مفهوم عام و پدیده دروغ را در مفهوم خاص کلمه، بازنمایی می‌کنند؟ یا به عبارتی ساده‌تر، روایت سینمای ایران از دروغ چیست و اصولاً چه شاخص‌هایی را برای دروغ قلمداد کردن یک گزاره تعریف و تبیین می‌کند و چه نگاهی به آن دارد؟ از این رهگذر است که درک سینمای اجتماعی کشور و جست‌وجو در آثار سینماگرانی که پدیده دروغ را دستمایه خلق آثار خود کرده‌اند، ضرورت می‌یابد.

از سوی دیگر در میان این آثار، کم نیستند شمار فیلم‌هایی که اگرچه دروغ را به‌عنوان عاملی تخریبگر در زندگی اجتماعی ایرانی معرفی می‌کنند اما با قرارداد تیرگی دروغ و دروغگویی، پشت‌هاله نورانی ارزش‌هایی چون عشق، فداکاری و وفاداری، ناخواسته، آن را کمرنگ و گاه تظہیر کرده‌اند اما در این پژوهش به سراغ فیلم‌هایی رفته‌ایم که نه تنها دروغ را به‌عنوان یک ضدارزش قلمداد می‌کنند بلکه آن را در هیچ سطحی و به هیچ بهانه‌ای، توجیه‌پذیر نمی‌دانند. همین مسئله سبب شد تا فیلم‌های مشهور به سه‌گانه اصغر فرهادی را («چهارشنبه سوری»، «درباره‌الی» و «جدایی نادر از سیمین») که نگاهی آسیب‌شناسانه به پدیده دروغ و رواج آن در جامعه ایرانی دارند، به‌عنوان

۱. از امام حسن عسگری (ع) نقل شده که «همه خبائث در خانه‌ای است و کلید آن دروغ است» (جملت الخبائث کلها فی بیت و جعل مفتاحها الکذب). و از پیامبر (ص) نقل شده که ممکن است مومن زنا کند و دزدی کند، ولی کسی دروغ می‌گوید که مومن نیست.

نمونه مورد مطالعه برگزینیم؛ چرا که از سویی، آثار فرهادی به عنوان یک کارگردان مؤلف صاحب‌سبک، مورد نقد و بررسی و استقبال جامعه ایرانی و جوامع بین‌المللی بوده است و از سوی دیگر، فیلم‌های وی انعکاس‌دهنده اندیشه یک ایرانی خودمنتقد در حوزه خلیقات منفی ایرانیان است و به واسطه همین ویژگی دوم است که سه گانه او ارزش فزون‌تری برای تحلیل می‌یابد. از این رو با اتخاذ رویکرد نشانه‌شناسانه و مبنا قرار دادن نظریه فیسک در تحلیل روایت به این سه گانه، در جست‌وجوی رمزگان موجود در روایت‌های مورد مطالعه برآمده‌ایم تا از خلال آنها دریابیم، این آثار دروغ را چگونه بازنمایی می‌کنند؟ دروغ‌گویان روایت در روند داستان، با چه مسائلی درگیر می‌شوند و چه فرجامی می‌یابند؟ و سرانجام جامعه به جهت اخلاقی در مواجهه با دروغ و دروغ‌گویی، چگونه بازنمایی می‌شود؟

البته مدعی نیستیم که خوانش ما از فیلم‌های این مطالعه و رمزگشایی آنها دقیقاً منطبق بر رمزگذاریشان باشد؛ چرا که بر خلاف نظریه هرمنوتیک سنتی، بر این باور نیستیم که متن تنها دارای یک تفسیر معتبر و آن هم تفسیر متعلق به خالق اثر است بلکه با اعتقاد به صاحب‌نظران نظریه هرمنوتیک نو به‌ویژه گادامر، به گشوده بودن متن روی تفاسیر جدید، معتقدیم؛ چرا که از این منظر، معنای فیلم در لحظه تولید آن خاتمه نمی‌یابد بلکه معنا به جهت تاریخی باقی می‌ماند.

علی‌میراد عناصری و همکارانش (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «جدایی و دروغ» به بررسی فیلم «جدایی نادر از سیمین» پرداخته‌اند، اما مقاله از منظر سرمایه اجتماعی و فرهنگی به فیلم نگاه کرده است و نه خود دروغ، همچنین مقاله نه تعریفی از دروغ دارد و نه در متن، تصریح روشنی به دروغ‌گویی به‌مثابه موضوع مرکزی فیلم شده است. مقاله دیگر، با عنوان بازنمایی روابط خانوادگی در فیلم‌های اصغر فرهادی (صادقی فسایی و پروایی، ۱۳۹۶) به بررسی روابط خانوادگی در این سه فیلم اصغر فرهادی پرداخته است. به گمان ما دروغ دال مرکزی در این سه فیلم فرهادی است اما این مقاله دروغ را در کنار بقیه عناصر روابط خانوادگی دیده است و همچنین انواع دروغ‌گویی و علل دروغ در فیلم‌ها دیده نشده است. همچنین یادداشت جوادی یگانه (۱۳۹۰) با عنوان «اضطراب دائمی برای دروغ» نیز به مساله دروغ در فیلم جدایی نادر از سیمین پرداخته است که در این مقاله بسط یافته است.

۲. چارچوب مفهومی و روشی

۲-۱. تعریف دروغ و انواع آن: دروغ در سنت اسلامی (اهل لغت، فقها و علمای

اخلاق) به «خبر خلاف واقع» گفته می‌شود و در سنت غربی تعریف نسبتاً مشهور آن عبارت است از «دادن خبری که متکلم باور به نادرستی‌اش دارد، به شخص دیگر با این قصد که او باور کند آن خبر درست است». (اترک و ملبخشی، ۱۳۹۱: ۲) اترک در مقاله دیگری، با بررسی متون دینی و سنت اسلامی، تعریف برگزیده زیر را از دروغ ارائه می‌کند: دروغ‌گویی یعنی «شخصی با قصد اخبار از واقع، خبر خلاف واقعی که خود علم به خلاف بودن آن را دارد به شخص دیگر بدهد با این قصد که او باور کند این خبر واقعیت دارد». (اترک، ۱۳۸۸: ۱۶۷) تیموری فریدنی (۱۳۹۸: ۲۸) به صورت مفصل تعاریف اخیر در باره دروغ در منابع غربی را مورد بررسی قرار داده و نتیجه گرفته است که در «در تعاریف اخیر غربی از دروغ از واژه «اظهار کردن» استفاده می‌شود و دروغ به طور خلاصه «اظهار آگاهانه امری خلاف واقع» تعریف می‌شود» که «اظهار» در تعاریف غربی، با «اخبار» که «تقریباً در تمامی تعاریف اسلامی» موجود است و به معنای «ابراز دعاوی نفسانی به وسیله هیئتی خاص که حاکی از امر دیگری در خارج یا نفس الامر است» مشابهت بسیار دارد.

حسن محدثی نیز در پژوهشی برای شورای عالی انقلاب فرهنگی، دروغ را نوعی «کنش اجتماعی عقلانی، ارادی و آگاهانه» می‌داند و با تمایز میان دروغ با غیبت و مداهنه و بلوف و...، دروغ را چنین تعریف می‌کند: «دروغ‌گویی، کار-گفتی است که به قصد آتی فریب مخاطب یا عدم پاسخگویی در مقابل وی و نیز به قصد آتی دستیابی گوینده به دستاوردی معین بیان می‌شود که باور کردن شنونده در تحقق آن فرعی است اما عدم باور گوینده به گفته مورد نظر - صرف نظر از صدق و کذب آن - لازمه دروغ‌گویی است. دروغ‌گویی چند مؤلفه دارد: ۱) گوینده، ۲) مخاطب، ۳) کار-گفت، ۴) زمینه^۲. همچنین دروغ به دو قصد گفته می‌شود: «الف) قصد آتی فریب مخاطب و یا رفع مسئولیت و عدم پاسخگویی، و ب) قصد آتی نیل به دستاوردی معین». (به نقل از محدثی، ۱۳۹۴: ۱۴۹)

راست‌گویی و دروغ از مهمترین موضوعات اخلاقی بوده است و همواره مورد بحث بوده است، اما مسئله اصلی در باره دروغ و ناپسندی آن نیست (که در آن شکی نیست)، بلکه جواز یا عدم جواز دروغ در موقعیت‌های پیچیده است که پیش از این در یادداشت جوادی یگانه (۱۳۹۵) آمده و بخش‌هایی از آن در اینجا ذکر می‌شود. لازم به ذکر است که بیشتر مباحث اخلاقی تاکنون حول طبقه‌بندی فضیلت‌های اخلاقی

1. speech-act
2. context

بوده و مدتی است که طبقه‌بندی رذایل نیز مطرح شده است. رویکرد سنتی، رذیلت را به یکسان رذیلت می‌انگارد و آن را ناپسند می‌شمارد. ممکن است در موقعیت‌هایی دروغ را مجاز بشمارد، اما در هر حال آن را دروغ می‌داند و تنها به ضرورت، آن را می‌پذیرد. هوراکا رذایل را به سه دسته اصلی تقسیم می‌کند، که از رذایل محض^۱ و رذایل بی‌اعتنایی^۲ آغاز شده و به سوی دیگر طیف یعنی رذایل بی‌تناسبی^۳ (جوست، ۱۳۹۲: ۴۰۲). از نظر هوراکا، برخی رذایل اخلاقی در چند دسته می‌توانند قرار گیرند. او ریاکاری را مثال می‌زند که از منظری رذیلت محض است و در منظر دیگر جزء رذیلت بی‌اعتنایی است (هوراکا، ۲۰۰۱: ۹۶). مسئله دروغ نیز در زنجیره‌ای از رذیلت قرار می‌گیرد که گاه مجاز شمرده می‌شود و این مسئله بحث گسترده‌ای را در ادبیات علوم اجتماعی ایجاد کرده است (نگاه کنید به باک، ۱۳۹۴؛ بارنز، ۱۹۹۴؛ کارسن، ۲۰۱۰؛ مارشیمر، ۲۰۱۱؛ ساربن، ۲۰۰۱؛ به نقل از جوادی یگانه، ۱۳۹۵)

دروغ برای نفع عمومی، دروغ سفید یا دروغ مصلحت‌آمیز، مفهومی پردامنه و سیال است و مرز میان مصلحت و منفعت هم روشن نیست. از این رو هر کسی می‌کوشد تا دروغ خود را به‌نحوی ذیل آن بگنجانند و آن را مصلحت‌آمیز معرفی کند. در حقیقت این بحث، زاده بحث دیگری است. بدین معنا که آیا غیراخلاقی بودن دروغ، یک حکم مطلق است و هرگز تحت هیچ شرایطی نباید دروغ گفت یا آن که در شرایط خاصی می‌توان دروغ گفت؟ پاره‌ای از فیلسوفان اخلاق، دروغ گفتن را به هیچ‌وجه اخلاقی نمی‌دانند، از جمله ارسطو آگوستین، آکوئیناس و کانت. کانت در مقاله «در باب حق مفروض دروغ گفتن با انگیزه‌های نوع‌دوستی» (۱۳۹۴: ۴۱۶) می‌گوید: «راستگویی (صداقت) در همه اظهارات، حکم مقدس و بی‌چون و چرای عقل است که هیچ مصلحتی آن را محدود نمی‌کند.» (البته ذکر این نکته لازم است که که ترس از دست دادن جان آدمی مهمترین زیانی است که می‌توان متصور شد و برای حفظ آن محرمانت مجاز می‌شوند. حتی کانت هم که نظریه اخلاقی او هیچ استثنایی بر نمی‌دارد، وقتی کتاب دین در حدود عقل را منتشر کرد و از طرف فردریک کبیر تویبخ شد، نامه‌ای نوشت که درملاء عام بحثی در باره مذهب نداشته باشد، و با مرگ پادشاه خود را قید این تعهد آزاد دید (اسکروتن، ۱۳۸۳: ۲۹). چون کانت پاسخ‌نامه از طرف شاه را داده بود، تلویحاً این تعهد را به شاه تلقی کرد، حال آن که تعهد او به

1. pure vices
2. vices of indifference
3. vices of disproportion

دولت پروس بوده، ولی چون مجبور به پذیرش آن شده بوده، عدم رعایت بعدی او قابل توجیه است.) (جوادی یگانه، ۱۳۹۵)

دروغ مصلحت‌آمیز از نظر باک، «سخن کذبی است که غرض از آن آسیب رساندن به دیگری نیست و بار اخلاقی اندکی دارد». (۱۳۹۴: ۱۰۳) و برای آن از دارونماها و توصیه‌نامه‌های دانشگاهی مثال زده است. او برای جواز دروغ، توجیهات دروغ‌گویان را چنین خلاصه می‌کند (باک، ۱۳۹۴: ۲۵۹):

- بحران، که در آن فقط با فریب می‌توان از زیانی مسلم جلوگیری کرد؛
- بی‌زیانی کامل و ناچیز بودن دروغ؛
- وظیفه در قبال افراد خاص برای حفظ اسرارشان؛
- و بالاخره مهم‌تر از همه، مصلحت عمومی.

در سنت اندیشه اسلامی نیز، عموماً حکم غیراخلاقی بودن دروغ، مطلق در نظر گرفته نشده است و عالمان اخلاق با استناد معصومین (ع)، دروغ‌گویی را در مواردی مجاز و حتی واجب دانسته‌اند. برای مثال جایی که پای جان انسان بی‌گناهی در میان باشد یا ستمگری به ناحق در پی گرفتن اموال مسلمانی باشد؛ اگر راه مقابله به دروغ‌گویی منحصر شود، نه تنها دروغ گفتن روا بلکه لازم و واجب است. (اسلامی، ۱۳۸۲: ۳-۴) سعدی در این باره می‌گوید: «دروغ مصلحت‌آمیز به از راستی فتنه‌انگیز». موارد جواز دروغ از نظر عقل و شرع در سه مورد زیر است (اترک و ملایخشی، ۱۳۹۱: ۵):

- اکراه: یعنی انسان را مجبور به دروغ گفتن کنند و اختیار را از او سلب کنند.
- اضطراب: اضطراب شامل ضرر جانی، آبرویی و مالی قابل توجه می‌شود. البته ضرر غیر از عدم نفع است و دروغ برای جلب نفع جایز نیست. ضرر آبرویی جایی است که فرد، خود یا دیگری، در خلوت حرامی مرتکب شده و اگر از ارتکاب آن پیرسند، راستگویی باعث آبروریزی و افشای فاحشه خواهد شد و اینجا دروغ جایز است.
- دوران امر بین دو محذور، که محذور دروغ کمتر از محذور دیگر باشد. مثلاً راستگویی که باعث مرگ یا بی‌آبرویی مؤمنی شود.

از میان همه تعاریف و نظریات موجود، نگارندگان طبقه‌بندی محدثی را دقیق‌تر دانسته‌اند. محدثی بر مبنای تعریفش از دروغ‌گویی می‌کوشد نظریه‌ای جامع‌شناختی در باب دروغ‌گویی پروراند. وی موقعیت‌های دروغ‌گویی را بر مبنای کارکردی که برای شخص دروغ‌گو دارند به سه دسته تقسیم کرده است (همان: ۱۴۲-۱۴۵):

الف) دروغ‌گویی به‌مثابه مفر: موقعیت‌هایی هستند که در آن‌ها دروغ‌گویی نوعی مفر

(گریزگاه) تلقی می‌شود. این موقعیت حاکی از شرایطی است که کنشگر تحت فشار بیرونی قرار گرفته است.

ب) دروغ به‌مثابه دام و سلاح: کنشگران بدون اینکه در موقعیت فشار قرار داشته باشند، با نیت رسیدن به اهداف و علائق خود دروغ می‌گویند. در این دروغ‌گویی کنشگر ممکن است برای به دست آوردن موقعیت مالی یا کاری یا تحصیلی یا اجتماعی بالاتر به هر دروغی توسل جوید و حق آدم‌های شایسته‌تر از خود را ضایع کند.

ج) دروغ به‌مثابه گریس (دروغ‌گویی معطوف به تسهیل و تلطیف روابط اجتماعی): این نوع دروغ‌گویی، که مفهومی نزدیک به مدهانه دارد، بیشتر ناظر به شرایط تعاملات در زندگی است که کنش‌گران در آن دچار درگیرند؛ شرایطی که مبتنی بر تعارف‌ها، شرم حضور، رعایت انواع آداب اجتماعی، و عدم صراحت‌هایی است که همه ما با آن‌ها در تجربیات روزمره خود روبه‌رو می‌شویم.

دروغ به‌مثابه گریس مفهومی نزدیک به خرده دروغ یا دروغ سفید است که بنا به تعریف لغتنامه کمبریج، به دروغی اطلاق می‌شود که برای نشان دادن ادب گوینده یا جلوگیری از ناراحتی کسی از حقیقت گفته می‌شود.

نشانه‌شناسی: آنچه در ادامه در باره نشانه‌شناسی می‌آید، بسط یافته و تکمیل شده کار زادقناد (۱۳۸۸) است که البته در تحلیل سریال‌های تلویزیونی استفاده شده بود. زیست‌جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، همانند متنی است که در آن نشانه‌گذاری شده و از این طریق است که تعامل انسانی ممکن می‌گردد. (ضمیران، ۱۳۸۲: ۴۰). انسان با پرکردن سیگنال‌های ارتباطی از معنا، می‌تواند تمامی متن زیست خود را (در ارتباط با سایر ابژه‌ها و سوژه‌ها) به نشانه تبدیل کند. بنابراین، هر یک از لایه‌های زیست بشری، سرشار از نشانه‌هایی است که زندگی اجتماعی را میسر می‌سازد. نظام نشانه‌شناسی مدعی بررسی و تبیین تمامی نشانه‌های موجود در لایه‌های معنایی زندگی بشری است (احمدی، ۱۳۷۹: ۳۲-۳۵). رمزها، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کنند و در چارچوب این نظام‌ها، دال و مدلول به هم پیوند می‌خورند. جهان برای هر یک از فرهنگ‌ها در چارچوب رمزهایی شکل می‌گیرد که به آن‌ها امکان مبادله تجربه‌های خویش را می‌دهد و از همین طریق ما می‌توانیم در مورد هستی و جهان اجتماعی بیاموزیم. (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۴۶-۱۴۸)

به این ترتیب می‌توان مدعی شد، هر متنی واجد نوعی خوانش مرجح است، اما این مسئله حائز اهمیت است که خوانش مرجح متن دقیقاً در کجای آن قرار دارد؟ آیا

درون خود متن قرار دارد و میتوان با استفاده از روش‌های تحلیل نشانه‌شناختی آن را از متن بیرون کشید؟ یا نه، صرفاً نوعی اظهار نظر یا پیش‌بینی از جانب تحلیلگر است. در این باره که چگونه اکثر مخاطبان، متن خاصی را تفسیر و قرائت می‌کنند، فرض ما بر این است که خوانش مرجح نوعی خصلت عینی نهفته درون متن نیست که بتوان به‌طور عینی آن را نشان داد. از سوی دیگر، خوانش مرجح حدس تحلیلگر درباره نوع قرائت مخاطبان از متن هم نیست. بلکه، خوانش مرجح، خوانشی است که عوامل تولید (که رابطه تنگاتنگی با بلوک قدرت دارد و طیف وسیعی از مسائل مالی و فنی و فرهنگی و نیز فعالیت‌های حرفه‌ای و صنعتی را دربرمی‌گیرد) به‌واسطه تأکید بر برخی از رمزها (رمزهای فنی و اجتماعی و ایدئولوژیک) آن را برجسته می‌سازند و با استفاده از تمهیدات و شگردها و مکانیسم‌های خاصی، مخاطبان را به پذیرش آن دعوت می‌کنند. (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۳۰). به بیان دیگر، رمزگان عبارتند از قالب‌های تفسیری که تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان برای رمزگذاری و رمزگشایی رخدادها به کار می‌گیرند. بر همین اساس فیسک رمز را نظامی از نشانه‌های قانونمند می‌داند که همه‌آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است. در حقیقت به وسیله رمزگان فرهنگ‌مان است که می‌توانیم واقعیت را درک کنیم. چه بسا واقعیت عینی و تجربی وجود داشته باشد، اما هیچ شیوه جهان‌شمول یا عینی برای ادراک و فهم آن وجود ندارد. در هر فرهنگی، آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزگان فرهنگ است. بنابراین «واقعیت» همواره از قبل رمزگذاری شده است و «واقعیت محض» وجود ندارد. اگر این واقعیت رمزگذاری شده به نمایش گذاشته شود، رمزهای فنی و عرف‌های بازنمایی بر آن تأثیر می‌گذارند تا آن برنامه اولاً به لحاظ فنی، پخش کردنی و ثانیاً واجد متن فرهنگی مناسبی برای بینندگان باشد. همچنین رمزهای ایدئولوژیک، سایر رمزها را به گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای از معانی سازگار و منسجم به‌وجود آیند و این معانی نیز به‌نوبه خود شعور متعارف جامعه را تشکیل می‌دهند. معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که «واقعیت» و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به‌نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند. نقد نشانه‌شناختی یا فرهنگی، این وحدت را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد که «طبیعی» به نظر آمدن این وحدت ناشی از تأثیر بسزای رمزهای ایدئولوژیک بر آن است. هدف از تحلیل نشانه‌شناختی، معلوم کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری شده‌ای است که در ساختار برنامه‌های رسانه‌ای قرار می‌گیرند (همان، ۱۳۰).

بر اساس چنین درکی از فرهنگ، رمز و ایدئولوژی است، که بحث بازنمایی در نظریه‌های مطالعات فرهنگی طرح می‌شود. رمزگذاری به واقعیت جهت می‌دهد و این جهت، ایدئولوژیک است. آنچه بازنمایی می‌شود واقعیت نیست، ایدئولوژی است و تأثیرگذاری این ایدئولوژی با خاصیت تصویرگری رسانه تقویت می‌شود، خاصیتی که ایدئولوژی را لباس حقیقت می‌پوشاند (فیسک، ۱۳۸۶: ۸).

بر همین اساس جان فیسک رمز را نظامی از نشانه‌های قانونمند می‌داند که همه‌آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است. رمز حلقه واسط بین پدیدآورنده، متن و مخاطب است و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف، در شبکه‌ای از معانی به وجود آورنده دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌یابند. حضور انسان‌ها در «زندگی واقعی»، همواره حضوری رمزگذاری شده است (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۲۷). فیسک این رمزگان را در سه سطح طبقه‌بندی می‌کند.

رمزهای اجتماعی: از آنجا که انسانها در جامعه زندگی می‌کنند، پیشاپیش در درون برخی آیین‌ها، هویت‌ها، رسوم و قواعد اجتماعی هستند که دلالت‌های نیرومندی دارند. این رمزگان را کلام، ژست‌های بدنی و رفتار عینی می‌دهند. عمدتاً این فرایند دلالتهای توسط عقل سلیم صورت می‌گیرد.

واقعیت (رمز فنی): این رمزها کمتر اجتماعی‌اند و بیشتر به قدرت خلاقیت سازنده فیلم بستگی دارد. این رمزها بیشتر خصیصه زیبایی‌شناختی دارند. از جمله این رمزها می‌توان ظاهر، لباس، چهره، نورپردازی، فاصله، دوربین، تدوین، موسیقی و حتی خصیصه‌های بلاغی و خطابی را نام برد.

رمزگان ایدئولوژیک: این رمزها دو رمز اول و دوم را به گونه‌ای سازمان می‌بخشند که از درون آنها معانی سازگار و منسجم به وجود آید. کارکرد رمزهای ایدئولوژیک طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است. برخی از رمزهای ایدئولوژیک عبارتند از فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره (همان، ۱۳۰).

نشانه‌شناسی اجتماعی: این مقاله بر پایه رویکردی که در بالا آمده، به تحلیل دروغ در فیلم‌های اصغر فرهادی می‌پردازد، اما از منظر نشانه‌شناسی سیاسی و اجتماعی هم می‌توان به آن پرداخت. ایگلتون در کتاب شکسپیر (۱۳۹۵) تلاش دارد تا نمایشنامه‌های شکسپیر را با نشانه‌شناسی سیاسی تحلیل کند و «تاریخ مربوطه را در نص خود متن

جای دهد». (۱۳۹۵: ۴) البته نشانه‌شناسی اجتماعی رایج‌تر است. نشانه‌شناسی اجتماعی که با اضافه کردن گفتمان به نشانه‌شناسی شکل گرفته، «به فرایند معناپردازی در بستر اجتماع و فرهنگ تأکید دارد. معنا حاصل برهم کنش ذهنیت معنا ساز و ذهنیت معنا پرداز از یک سو و نظام زبانی‌ای که به کار گرفته می‌شود و زیستگاه اجتماعی و فضای فرهنگی از سوی دیگر است» (فرهنگی و باستانی، ۱۳۹۳: ۱۲۳) نشانه‌شناسی اجتماعی مدنظر تتو و لیوون و مایکل هالیدی، با «تمرکز بر کارکرد نشانه‌ها، به بحث در مورد تولید معنا و چگونگی معنا دار شدن نشانه‌ها می‌پردازد» و پدیده‌های اجتماعی را درون شبکه‌ای از معانی جای می‌دهد که دارای چارچوبی فرهنگی هستند. محقق باید بررسی کند که انسان‌ها چگونه از «منابع نشانه‌شناختی» (آنچه ما انجام می‌دهیم یا خلق می‌کنیم) در بافت‌های فرهنگی، تاریخی و سازمانی استفاده می‌کنند و چگونه در این بافت‌ها در باره آن‌ها صحبت می‌کنند. (سعیدنیا، ۱۳۹۶: ۱۴۵-۱۴۶) سه گامی که لیوون برای نشانه‌شناسی اجتماعی و فهم «بستر فرهنگی و اجتماعی که نشان در آن تولید و مصرف می‌شود» ارائه می‌کند چنین است: الف) پرسش از بستر دیداری آنچه بناست تحلیل شود. ب) پرسش از بستر تولید آن، و ج) تحلیل فرم‌ها و معناهای منحصر به فردی که محقق را در فهم معنای آن هدایت می‌کند. (حسن پور اسلانی و صدیقی، ۱۳۹۲: ۱۴)

در تحلیل فیلم، نشانه‌شناسی اجتماعی تحلیلی است که با درک سیاسی موقعیت‌های خوانشی ممکن می‌شود و به این موضوع توجه می‌کند که چگونه یک فیلم، بیننده را در موقعیت قرار می‌دهد» و امکان ارزشیابی ارزش‌های اجتماعی ترجیح داده شده در فیلم را می‌دهد. (فرقانی و اکبرزاده جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۲۹) ای‌دما نیز برای تحلیل اجتماعی فیلم‌ها، با تمایز بین نشانه و متن و تأکید بر متن به‌عنوان یک مقوله اجتماعی، شش سطح تحلیل برای بررسی فیلم را مشخص می‌کند: قاب، نما، صحنه، سکانس، مرحله و ژانر. او متن را «تجلی و نمود نشانه‌شناختی فرایندهای اجتماعی مادی» تعریف می‌کند. (فرقانی و اکبرزاده جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۴۶)

سه معنای بینادی همه زبان‌ها چنین است: فرانش اندیشگانی (ساختن تصویری از واقعیت و درک تجربیاتشان از آنچه در پیرامون و درونشان می‌گذرد)، فرانش بینافردي (رابطه بین گوینده یا نویسنده با مخاطب)، و فرانش متنی (چگونگی ارتباط آنچه گفته می‌شود با بافت). مهمترین واحد دستوری که این فرانش‌ها در آن تبلور پیدا می‌کنند، باند است، یعنی ساده‌ترین شکل یک جمله که نقش بازنمایی فرایندها را بر عهده دارد و ناظر به یک رخداد، کنش یا حالت، احساس، گفتار یا وجود هستند.

فرایندها دو دسته هستند: اصلی (مادی، ذهنی و رابطه‌ای) و فرعی (رفتاری، کلامی و وجودی). فرایند مادی یعنی انجام دادن عملی یا تغییر دادن چیزی. فرایند ذهنی یعنی فکر کردن، دوست داشتن و خواستن. فرایند رابطه‌ای یعنی تعبیر تجربه درونی و بیرونی و ربط دادن یک تکه از تجربه به تکه‌ای دیگر. فرایند رفتاری یعنی رفتارهای فیزیکی و روان‌شناختی انسان. فرایند کلامی هم سخن گفتن و مبادله نمادین معنا است. فرایند وجودی حاوی ذکر افعالی چون بودن و وجود داشتن است. (حسینی و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۶-۶۸)

۳. روش‌شناسی

برای تحلیل این فیلم‌ها از چارچوب روش تحلیل کیفی استفاده شده است. در بین تحلیل محتوای کیفی رسانه‌ها، پنج عنوان عام را می‌توان برشمرد. هیژمن انواع تحلیل محتوای کیفی رسانه‌ای را این‌گونه می‌نامد: تحلیل ساختاری-نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان، تحلیل ادبی، تحلیل روایی و تحلیل تفسیری. (هیژمن، ۱۹۹۶، به نقل از گونتر، ۱۳۸۴)

مطالعه حاضر، مشخصاً از تحلیل نشانه‌شناسی استفاده کرده است. روش نشانه‌شناسی به معنای عمیق پیام‌ها توجه دارد. در واقع به محتوای آشکار پیام‌ها توجه نمی‌کند، بلکه تمرکزش بر روابط ساختاری بازنمایی در متون است. زیرا به بیان فردینان دوسوسور «این جوهر نیست که معنا را تعیین می‌کند بلکه روابط درون یک نظام چنین می‌کنند.» (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۲۱). همچنین معنا در زمینه عرفی، رمزها و توافقات فرهنگی تولید می‌شود. رمزگان توافق و قراردادی هستند تا یک نشانه را با معنای آن مرتبط کنند. مشخصاً در یک زمینه رسانه‌ای، نشانه‌شناسی تمرکزش بر این است که معانی چطور در متون رسانه‌هایی چون فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیون ایجاد می‌شوند. نشانه‌شناسی، نشانه‌ها و روابط بین آنها در این متون را بررسی می‌کند. برای انجام این کار، نشانه‌شناسی، صورت و محتوا را از هم جدا می‌کند و بر نظام نشانه‌هایی که متن را می‌سازند، تمرکز می‌کند. همان‌طور که سوسور می‌گوید باید به تقابل‌های نشانه‌ای توجه کرد. پس برای تفسیر معانی که محتوای رسانه‌ای آن را منتقل می‌کنند، نشانه‌شناس باید جنبه‌های دال و مدلول نشانه‌ها و روابط موجود بین این دو جنبه را درون آن متن خاص، مشخص کند (گانتر، ۲۰۰۰: ۸۴). به این منظور سه فیلم اصغر فرهادی به نام‌های «چهارشنبه سوری» (۱۳۸۴)، «درباره‌الی» (۱۳۸۷) و «جدایی نادر از سیمین» (۱۳۸۹) مورد بررسی قرار می‌گیرد. موضوع این سه فیلم دروغ است، در اولی

دروغ یک فرد به فرد دیگر است و در دومی دروغ یک گروه از افراد و در سومی دروغ نهادینه‌شده در جامعه.

۴. تحلیل فیلم‌ها

۱-۴. چهارشنبه‌سوری

خلاصه فیلم: روحی، دختر جوانی که در آستانه مراسم عقد قرار دارد، برای نظافت پایان سال به خانه زن و شوهری (مژده و مرتضی) می‌رود که زندگی آشفته و پر جدالی را سپری می‌کنند. مژده که از نظر روانی، زنی نسبتاً نامتعادل به نظر می‌رسد، بنا به شواهد مختلف به رابطه پنهانی مرتضی و سیمین (زن آرایشگر همسایه) مشکوک است. او از روحی می‌خواهد تا به بهانه آرایش نزد سیمین برود. در این میان، سیمین، روحی را مورد محبت قرار می‌دهد اما در خلال برخورد هایش، روحی نشانه‌هایی دریافت می‌کند که او را از رابطه پنهانی مرتضی و سیمین، مطمئن می‌سازد. با پیش رفتن روایت، اختلاف زن و شوهر به اوج می‌رسد و روحی که از این شرایط نگران است و به‌ویژه خود را مدیون محبت‌های سیمین می‌داند به دروغ متوسل شده، رابطه سیمین با مرتضی را انکار می‌کند و از این طریق سبب بازگشت آرامش نسبی به خانواده مذکور می‌شود.

تحلیل فیلم: عنوان یک اثر هنری، بیشتر به رمزی خاص اشاره دارد تا به محتوای پیام و در واقع نشانه‌ای است بر ماهیت خاص اثر هنری. در عنوان فیلم و همچنین در سراسر فیلم، محورهای جانشینی به‌وفور حضور دارند. این محوریت بیشتر با طرح استعاره‌های گوناگون به جانب مفاهیم ضمنی هریک از دال‌ها معطوف است. (ضمیران، ۱۳۸۲: ۸۶) چهارشنبه‌سوری در جامعه فعلی ایران، تداعی گرانامنی، انتظار برای تحول، بی‌نظمی، هرج‌ومرج و بالاخره هراس است که در شبی خاص از سال همه جامعه را درگیر می‌کند، انتخاب چنین عنوانی برای اثری که بر محور «خیانت و دروغ» می‌چرخد، چنین مدلول‌هایی را به ذهن متبادر می‌کند. پیوند خوردن جامعه ایرانی با دروغ در ابعاد مختلف آن و عادی‌شدن و گریزناپذیری دروغ در جامعه، محوری است که در فیلم چهارشنبه‌سوری، تعقیب می‌شود و به نمایش طیف گسترده‌ای به نام عدم صداقت می‌پردازد که دروغ‌گویی و دروغ‌پذیری را در افراد جامعه، نهادینه کرده است. در این روایت دروغ‌گویی، لازمه حیاتی کم‌تنش و آرام و همراه با موفقیت است و به تعبیری دیگر، روایت، نماینده ضرب‌المثل عامیانه «دروغ مصلحت‌آمیز به از راست فتنه‌انگیز» می‌شود.

روحی که در این روایت، در نقش یک کارگر نظافت منزل ظاهر می‌شود، نمادی از اعضای چنین جامعه‌ای است که به‌صورت بالقوه، می‌توانند دروغگویانی قهار باشند. چادر، صورت بی‌پیرایش و آرایش و خنده‌های کودکانه روحی به‌عنوان رمزگان برجسته اجتماعی‌اش، تصویری معصوم و پاک از او ارائه می‌کند که در مسیر داستان، کم‌کم متحول می‌شود و بکارت رفتاری و فکری او را دستخوش تغییر می‌کند. ذهن کودکانه و ساده روحی، اگرچه مفهوم خیانت را می‌شناسد، اما به کسی اجازه نمی‌دهد که حتی در مورد این تصور که ممکن است عبدالرضا (نامزد روحی) نیز به او نیز خیانت کند، حرفی بزند. در سکانسی که زن سرایدار در شرح ماجرای دعوی مژده و مرتضی برای روحی، از خیانت مردانه به تازه عروس روایت، زنهار می‌دهد، روحی سریعاً واکنش نشان داده و در پاسخ می‌گوید: «نه، اون اینجوری اصلاً نیست، شوهر من عاشق منه». روحی با چنین ذهنیت ساده و دست‌نخورده‌ای، قدم به دنیای سراسر دروغ می‌گذارد و در دوره‌ای کوتاه و یک‌روزه، توان بالقوه خود را بالفعل می‌کند؛ تا جایی که در پایان روایت، شاهد جاری شدن دروغ سرنوشت‌ساز داستان از زبان او هستیم؛ به‌عبارتی دیگر، چهارشنبه‌سوری، روایت فرآیندی است که در آن، طبیعی‌سازی دروغ در جامعه، به نمایش درمی‌آید.

به این ترتیب اگر به روایت یک‌روزه چهارشنبه‌سوری به چشم دوره‌ای آموزشی و ناخودآگاه برای بالقوه‌سازی توان دروغ‌گویی در روحی نظر بیافکنیم، آموزش روحی از لحظه‌ای آغاز می‌شود که مژده از او می‌خواهد تا به‌عنوان مشتری، زنگ خانه سیمین را بزند و به بهانه گرفتن نوبت آرایشگاه، از زمان حضور او در منزل آگاهی پیدا کند تا اگر زمان مذکور با زمان عدم حضور مرتضی در خانه، تقارن داشت، شک خود در مورد رابطه این دو نفر را به یقین تبدیل کند. در این سکانس، مژده که ژست‌های رفتاری و بدنی او و به‌ویژه نوع گریم و پوششش، تصویر زنی سرد و بی‌روح را خلق کرده‌اند که مخاطب را به وجود بیماری روحی و روانی در وی باورمند می‌سازد، مرحله به مرحله در گوش روحی، دروغ‌های مختلفی را نجوا می‌کند و روحی نیز به‌خوبی از پس تکرار آنها برای فریب و کسب اطلاعات از سیمین برمی‌آید. در این مرحله از روایت، دروغ‌گویی برای روحی، بیشتر شبیه بازی کودکانه‌ای است که اجرای آن، خنده و خجالت توأم با زیرکی را بر چهره‌اش می‌نشانند؛ مجموعه‌ای از رمزگان اجتماعی و بعضاً ایدئولوژیک که قدرت صداقت را از فرد گرفته و هدف «زیرکی و کسب منفعت» را جایگزین «صداقت و راستی» کرده است. نتیجه نهایی چنین درکی از جامعه، تسلیم در برابر شرایط اجتماعی خواهان

دروغ و به‌طور کلی، ابعاد بیرون از صداقت‌خواهی انسان است به این ترتیب دروغ از کارکردی که آن را معطوف به تسهیل روابط اجتماعی می‌کند، به سوی دروغ به‌مثابه دام و سلاح، در جهت پیشبرد منافع هدایت می‌شود.

پس از این بخش از روایت، دیگر روحی را با چادر نمی‌بینیم؛ از این رو لباس و به‌طور خاص چادر، به‌عنوان رمزی که در معرفی بکر بودگی رفتاری روحی فعال است، از ظاهر وی حذف می‌شود و ذهن مخاطب را به سوی تغییرات بنیادی در رفتار روحی، سوق می‌دهد. علاوه‌بر آنکه رابطه دوسویه چادر و عفاف زنانه، خود به‌مثابه رمزی ایدئولوژیک در فرهنگ ایرانی عمل می‌کند که در اینجا نیز در قالب رابطه‌ای طبیعی شده، ظاهر می‌شود.

همچنین در ذهن ساده روحی، برای اصلاح ابروها، اجازه ضمنی از عبدالرضا لازم است یا اگر نشود اسم حس او را اجازه گرفتن گذاشت، مطلع کردن نامزدش از چنین تصمیمی، ضروری است اما مژده و خواهرش به او می‌آموزند که «از الان یاد بگیر، همه چیز رو به شوهرت نگی». به این ترتیب آن دو به‌صورت ناخودآگاهانه، پنهان‌کاری‌ای را به روحی می‌آموزند که می‌تواند اساس خیانت باشد؛ خیانتی از نوع همان عملی که زندگی مژده را به جهنمی پرتنش تبدیل کرده است. هرچند چنین عناصر این سکانس و نمایش زندگی آشفته و نامرتب مژده و پوشیدن لباس سراسر سیاه و بی‌توجهی او به ظاهرش که حتی مورد نقد خواهرش قرار می‌گیرد و حضور او به‌عنوان زنی که همسایگان و بستگانش با او مشکل رفتاری دارند، همگی در مقام رمزگان اجتماعی‌ای عمل می‌کنند که زن نامطلوب از منظر نگاه مردسالارانه حاکم بر جامعه روایت شده را معرفی می‌کنند؛ گویی روایت سعی در القای این تفکر در ذهن مخاطب دارد که عدم خانه‌داری زن و در اینجا به‌طور خاص مژده، عامل اصلی خیانت مرتضی به اوست. لذا از بطن رمزگان موجود در این سکانس، رابطه طبیعی شده دیگری نیز عیان می‌شود؛ خیانت مرد، پیامد عدم خانه‌داری زنان است.

در ادامه روایت، روحی با نیت کمک به مژده و به بهانه آرایش ابروهایش به منزل سیمین می‌رود اما در مقابل موجودی که تا چند دقیقه پیش، تصویری نسبتاً منفی از او داشت، زن مهربانی را می‌یابد که حتی دستمزد خود را نیز از او مطالبه نمی‌کند. کلام و واژگان، ظاهر و نوع پوشش و نحوه رفتار سیمین، او را درست در نقطه مقابل مژده قرار می‌دهد و مهمترین «تقابل دوگانه» روایت را خلق می‌کند.

این سکانس از فیلم علاوه‌بر آن که با کشمکش ذهنی روحی برای کنج‌کاوی در زندگی شخصی سیمین همراه است، مجموعه‌ای در هم تنیده از دروغ‌هایی است که

به‌خوبی، معذوریت‌های اجتماعی و تعارفات را به‌عنوان عامل اصلی دروغ‌گویی (به‌مثابهٔ گریس) شخصیت‌های روایت معرفی می‌کند. در این سکانس، شاهد حضور صاحبخانه سیمین در منزل یا همان محل کار او هستیم. صاحبخانه که با حضور خود در منزل سیمین و همراه کردن خانواده‌ای برای خرید خانه، او را غافلگیر کرده است، به دلیل عدم صراحت لهجه، از بیان حقیقت سرباز می‌زند و علت فروش خانه را در احتیاج به پول آن بیان می‌کند. سیمین بهانه او را نمی‌پذیرد و همین مسئله باعث می‌شود تا صاحبخانه به سراغ بهانه یا دروغ دیگری برود و این بار با مطرح کردن تغییر کاربری منزل مسکونی به آرایشگاه و رفت‌آمد مشتری‌هایی که ممکن است امنیت ساکنان مجتمع را تهدید کنند، عذر سیمین را می‌خواهد. حال آنکه هم صاحبخانه، هم سیمین و هم روحی - در مقام ناظری بیرونی - به‌خوبی می‌دانند که دلیل اصلی این مسئله، در مطلقه بودن سیمین نهفته است که دلالتی ضمنی بر تهدید قلمداد شدن زنان مطلقه در جامعه ایرانی برای امنیت خانواده‌هاست.

روحی پس از پیرایش صورتش، چهره‌ای تازه می‌یابد که به او ظاهری زنانه بخشیده و دلالتی دیگر بر تغییر رفتار اوست؛ چرا که از این بخش از داستان به بعد، رفتارهای او دیگر ساده و کودکانه نیست بلکه شاهد تولد زنی از پوسته کودکانه روحی هستیم که پا به عرصه دنیای سیاست زنانه گذاشته است. روحی که دروغ‌گویی برای او موقعیتی خنده‌دار و سراسر آمیخته به زیرکی کودکانه بود، اکنون از دروغ به‌عنوان یک استراتژی در راستای تحقق نفع خویش استفاده می‌کند. او از صداقت نیز کاربردی جز کاربرد اصل صداقت را می‌خواهد. روحی برای تشکر از محبت‌های سیمین، هنگام خروج از منزلش، به او می‌گوید: «فکر کنم این همسایه روبرویتون (مژده) براتون زده» و در حالی که می‌کوشد تا در لفافی از دروغ‌های متناقض، ارتباط خود با مژده و روانه شدن از سوی او را منکر شود اما به‌واسطه رفتار نسبتاً تحقیرآمیزی که مژده با او داشته، می‌کوشد تا با افشای رازش از او انتقام بگیرد. در دنیای جدید روحی که اندک‌اندک بر مهارت‌های دروغ‌گویی او افزوده است، شاهد نگاه کاسب‌کارانه‌اش به موقعیت‌های مختلف هستیم که کم‌کم صورتی جدی از دروغ‌گویی را در او نهادینه کرده و به وی آموخته که چگونه از دروغ به‌عنوان دامی برای رسیدن به اهداف خود استفاده کند و نفع خویش را تعقیب کند. او از سوی می‌داند که تا شب می‌تواند در منزل مژده کار کند و درآمد خوبی داشته باشد و از سوی هم خود را وامدار سیمین می‌داند که او را مجانی آرایش کرده و حتی در مقام حمایت از او برآمده است.

با پیش رفتن روند روایت و افزوده شدن بر تنش‌های فزاینده آن، روحی به‌نوعی

خود را در ایجاد شرایط پیش‌آمده مقصر می‌داند چرا که مرتضی، از زمان پرواز هوپمایشان برای سفر به دوی با سیمین صحبت کرده و سیمین نیز در جریان مذاکره با صاحبخانه‌اش، به‌طور اتفاقی به این ساعت اشاره کرده است، روحی نیز غفلتاً این موضوع را با مژده در میان گذاشته و بر شک او نسبت به مرتضی افزوده و ناخواسته به بحران موجود دامن زده است؛ از این رو روحی برای حل مشکل در سکانس‌های پایانی روایت، به دروغ متوسل می‌شود تا آرامش را به زندگی آنها بازگرداند و فراتر از آن، از شری که ممکن است دامن‌گیر سیمین، زن محبوب او شود، جلوگیری کند. بالاگرفتن دعوا، بسته‌شدن راه‌های مذاکره، خشونت و ضرب و شتم و ایستادن بر لبه پرتگاه جدایی، همگی به بافت موقعیتی ارجاع می‌دهند که نمی‌تواند از بند دروغ رها شود. دروغ روحی اگرچه مصداق همان «دروغ مصلحت‌آمیز» است اما آغازگر فصل جدیدی نیز در رفتار و ذهنیت روحی نسبت به جامعه و به‌ویژه مردان به‌شمار می‌رود. جالب است دروغ روحی باعث می‌شود وضعیت فعلی تثبیت شود، یعنی مرتضی با سیمین ارتباط داشته باشد اما مژده کماکان در جهل رضایت‌آمیز خود بماند که هیچ اتفاقی نیفتاده است. در اینجا دروغ کارکرد تخطیری دارد که باعث می‌شود وجه آشوبناک حقیقت افشا نشود و همه چیز با لایه‌ای از کذب دوباره پوشانده شود. دروغ سرنوشت‌ساز روحی دلالتی ضمنی بر حمایت او از زنان روایت دارد که هر یک به‌نوعی از دنیای مردانه اطراف خود آسیب دیده‌اند؛ مژده که از حس شک به خیانت همسر خود در رنج است در یکسوی این حمایت قرار دارد و سیمین نیز که در حصار تفکراتی مردسالارانه نظیر تفکر صاحبخانه خود از آسایش به دور است، در سوی دیگر این ماجرا جای دارد و در این میان، دروغ روحی، پاسخی است که او به ندای وجدان دروغ‌پذیر خود می‌دهد.

در فصل پایانی روایت که مرتضی تا مسیری روحی را همراهی می‌کند، مسیر خیابان از بالای شهر تا انتهای آن، غرق در آتش است و اتومبیل مرتضی به آهستگی این مراسم سراسر خطر را می‌پیماید؛ در اینجا خیابان به‌عنوان مکان، تلفیقی از زندگی پرتنش شخصیت‌های روایت و تجربه‌های درونی آنهاست لذا می‌توان از آن با عنوان ظهور واقعیت در یک نظام خاص نشانه‌شناسانه یاد کرد.

نقطه اوج تحول روحی - به‌عنوان زنی که ورود دروغ به‌عنوان یک ناجی، در زندگی خود را پذیرفته است - جایی است که شاهد بروز شخصیتی محافظه‌کار از او می‌شویم که بی‌ارتباط با آموزه‌های یکروزه او از نحوه برخورد با مردان و پنهان‌کاری‌های زنان داستان نیست. روحی که درون ماشین نشسته است با دیدن عبدالرضا از مرتضی

می‌خواهد که جلوتر نرود و تأکید دارد که او ماشین را زودتر متوقف کند. با پیاده‌شدن روحی از ماشین، عبدالرضا جلو آمده و از مرتضی صمیمانه تشکر می‌کند و به این ترتیب روایت نشان می‌دهد که عبدالرضا، نسبت به همراهی مرتضی با روحی باطناً و ظاهراً ناراحت نیست اما روحی که اکنون زنی با ظاهر متفاوت است، خصلت‌های جدیدی را یدک می‌کشد که قرار است وارد زندگی آینده او با عبدالرضا شود. به این ترتیب، اگر در سکانس ابتدایی روایت، شاهد ظهور روحی و عبدالرضا سوار بر موتور و در روشنایی روز هستیم، در سکانس پایانی، همین زوج جوان را می‌بینیم که در تاریکی شب محو می‌شوند که دلالتی ضمنی بر شروع رابطه‌ای متفاوت همراه با اندوخته‌ای از دروغ و بدگمانی در روحی نسبت به جنس مذکر است.

۲-۴. «درباره الی»

خلاصه فیلم: گروهی متشکل از چند زوج جوان که هم‌دانشکده‌ای‌های سابق یکدیگرند، روانه سفر شمال می‌شوند. سپیده، یکی از اعضای این گروه، در نظر دارد تا احمد، جوان مطلقه‌ای را که در این گروه حضور دارد با الی که معلم مهد کودک دختر اوست، آشنا کند و شرایط ازدواج آنها را فراهم آورد. الی که شخصیتی محبوب و دوست‌داشتنی است به زودی جای خود را در قلب همه به ویژه احمد باز می‌کند، اما الی هنگام غرق شدن فرزند یکی از زوج‌های این گروه در دریا به یکباره ناپدید می‌شود و مرگ و یا زنده بودن او در هاله‌ای از ابهام فرو می‌رود. در این میان، اعضای گروه تصمیم می‌گیرند تا خبر مفقود شدن او را به خانواده‌اش بدهند و در این بین مردی برای پیگیری مسئله به شمال می‌آید که بعدها مشخص می‌شود نامزد الی بوده است. اعضای گروه از این که الی با آن جوان نامزد بوده، اظهار بی‌اطلاعی می‌کنند و می‌کوشند تا برای کاستن از عذاب وجدان خود، از الی تصویر زنی هرزه را ارائه کنند که با وجود نامزد داشتن، در پی برقراری ارتباط با احمد بوده، اما سپیده اعتراف می‌کند که از جریان عدم علاقه الی به نامزدش و از تلاش او برای برهم زدن این رابطه آگاه بوده است و نباید تصویری منفی از الی برجای گذاشت. با وجود این اعتراف صریح، اعضای گروه سپیده را مجبور می‌کنند تا در برخورد با نامزد الی از بیان واقعیت، خودداری کند تا آنها متهم نشوند. سپیده نیز به اجبار این کار را انجام می‌دهد.

تحلیل فیلم: دلالت صریح از عبارت «درباره الی»، روایتی دو ساعته از دختر جوانی به نام الی را حکایت می‌کند و دلالت ضمنی، از بطن قضاوت در مورد

الی، زاده می‌شود. به این معنا که دلالت صریح این عبارت، ناظر به ماجرای سفر دوروزه الی و همراهی او با گروهی از دوستان نویافته‌اش است و دلالت ضمنی، به روندی آکنده از دروغ و افترا اشاره دارد که سبب می‌شود تا در هر لحظه، مخاطب در همراهی با شخصیت‌های روایت، قضاوتی تازه و غیرواقع از شخصیت الی داشته باشد.

محور روایت، حقیقتی است که قربانی دروغ‌های مصلحت‌آمیز می‌شود و صداقت یک فرد مجبور به سکوت در مقابل منافع جمع می‌شود. پدیده دروغ در روایت درباره الی هم مانند چهارشنبه‌سوری، در قالب خرده‌دروغ یا دروغ سفید بیشتر نمود دارد. خرده‌دروغ‌هایی که راویان آنها هرگز گمان نمی‌برند که کورتین گر‌های زندگی آنها را خلق کند. اولین خرده‌دروغ داستان جایی شکل می‌گیرد که سپیده از سرایدار ویلا می‌خواهد تا مکان مناسبی را برای استقرار گروه فراهم آورد و برای آن که حس محبت و نوع‌دوستی سرایدار را تحریک کند، به او می‌گوید که در گروه آنها، تازه‌عروس و دامادی هم حضور دارند. تصویری که از سپیده ارائه می‌شود به مدد ژست‌های رفتاری، کلام و حتی ظاهر اسپرت او، به مخاطب کمک می‌کند تا از او تصویر زنی مدرن را در ذهن پروراند که فارغ از فضایی جزمی و به دور از تعصبات مردسالارانه زندگی می‌کند. اما در کنار این تصویر، از همان ابتدای روایت، نگاه و مسئولیت مادرانه او نسبت به فرزندش و تلاش وی برای هماهنگی و رفاه اعضای گروه، دلالتی ضمنی بر روحیه مادرانه اوست. نخستین دروغ روایت نیز به‌واسطه همین نوع نگاه مادرانه به اوضاع گروه شکل می‌گیرد؛ دروغی که در وهله اول، شاید بتوان آن را از نوع دروغ گریس قلمداد کرد اما خود به‌عنوان زمینه بروز دروغ‌هایی به‌مثابه مفر و دام و سلاح عمل می‌کند.

احمد، جوانی که از همسر آلمانی خود جدا شده است و از سپیده خواسته تا موقعیتی مناسب برای ازدواجش بیابد، از همان ابتدای روایت، صادقانه بحران زندگی زناشویی سابق خود را برای الی بازگو می‌کند، شاید بدان جهت که او خود را در مقابل الی به‌عنوان زنی که حق دارد احمد را بیشتر بشناسد، مسئول می‌داند اما الی که در کشاکش رابطه‌ای تلخ با نامزدش قرار دارد با وجود آنکه خود آغازگر این پرسش از احمد است که چرا همسرش را طلاق داده است اما خود را در مقابل احمد مسئول نمی‌داند و حاضر نیست صادقانه شرایط فعلی خود را بازگو کند. حتی در تماس تلفنی با مادر خود، از او می‌خواهد که از مسافرت

او به شمال که همراه چند تن از معلمین مهد کودک صورت گرفته است، سخنی نگویید. همچنین زمانی که اعضای گروه قصد دارند تا مفقودشدن او را به اطلاع خانواده‌اش برسانند، مجدداً در کلاف سردرگم دروغی اسیر می‌شوند که نه به مادر الی اجازه می‌دهد تا از وضعیت فرزند خود آگاه شود و نه این امکان را فراهم می‌کند تا گروه بفهمند که واقعا الی هم اکنون کجاست. به این ترتیب، هر یک از کاراکترهای روایت، به نوعی از دروغ به‌مثابه مفر استفاده می‌کنند و در مقابل منافع در حال تهدید خود به آن پناه می‌برند.

علاوه‌بر این، اعضای گروه دوستان در روایت درباره الی که به نوعی جامعه ایرانی را نمایندگی می‌کنند، به خوبی نشان می‌دهند که افراد جامعه، تنها در شرایطی که به نفعشان باشد، راستگویی را تنها راه چاره می‌دانند. آنها با یکدیگر به توافق می‌رسند که حقیقت را بگویند و از اینکه الی نامزد داشته اظهار بی‌اطلاعی کنند و با ادبیات مختلف، از اینکه می‌خواهند ماجرای راست و حقیقی را بگویند، خرسندند تا جایی که رو به هم کرده و می‌گویند: «چاره‌ای نیست، راستش رو بگیم، بهتره» اما تمسک آنها به راستگویی، دیری نمی‌پاید و هیچ یک حاضر نیستند تا سپیده را در بیان حقیقتی که قصد دارد آن را برای نامزد الی فاش کند، همراهی کنند و ناگهان مجدداً به دروغ و پنهان کاری روی می‌آورند. همچنین روایت برای نمایش جامعه آفت‌زده از دروغ، گروهی از دوستان را به نمایش می‌گذارد که فارغ‌التحصیلان دانشکده حقوق هستند و به این ترتیب، قضاوت نادرست و عدم‌پای‌بندی آنها به صداقت، دلالتی ضمنی بر انحطاط اخلاقی جامعه است؛ جامعه‌ای که نه تنها به عضو خود، امکان راستگویی نمی‌دهد بلکه او را وادار می‌کند که به‌خاطر منافع جمع، دروغ بگوید.

همچنین، آن چه که سپیده و گروه دوستانش را مجبور به دروغ می‌کند، تفاوت میان نوع نگاه آنها و نامزد الی به رابطه شکل گرفته میان احمد و الی است؛ تا جایی که می‌توان از آن با عنوان تقابل میان سنت و مدرنیسم در نگاه به رابطه با جنس مخالف، یاد کرد؛ تقابلی که به‌واسطه دروغ، نه امکان ابراز وجود و نه فرصت نبرد می‌یابد. علاوه‌بر این، مجموعه رمزگان اجتماعی و فنی روایت، راه را برای القای برتری رمز ایدئولوژیک روایت، یعنی نگاه مدرن سپیده و دوستانش می‌گشاید؛ چرا که مخاطب با آنها بیشتر از نامزد خشن و عصبانی الی، همذات‌پنداری می‌کند.

ازین رو می‌توان مدعی شد اگرچه صراحت دروغ‌گویی در روایت «درباره الی»

به‌شدت و نمایانی «چهارشنبه سوری» نیست، اما در این روایت، ابعادی زیرپوستی‌تر از دروغ، نمایان می‌شود که از ابتدا تا انتهای ماجرا، جریان دارد؛ سکوت و پنهان‌کاری الی در مقابل احمد، بیان بخشی از واقعیت و سعی بر نادیده‌انگاری کل ماجرا از سوی جمع دوستان و بالاخره عدم شجاعت در بیان حقیقت آن‌هم صرفاً بر اساس قضاوت و پیشداوری در مورد نامزد الی، زنه‌راهایی است که فرهادی در دومین اثر از سه‌گانه خود به مخاطب می‌دهد؛ زنگ خطر برای بیان این هشدار که دروغ در هر سطحی، می‌تواند به‌عنوان عاملی مخرب عمل کند و سر بزنگاه، باعث رسوایی دروغگو شود. نکته‌ای که در این روایت گسترده‌گی ابعاد دروغ را بیشتر نشان می‌دهد آن است که برخلاف روایت چهارشنبه‌سوری، دروغ یک تصمیم فردی نیست بلکه تصمیمی است که عقل و خرد جمعی به آن می‌رسد و برای فرار از اضطراب (دروغ به‌مثابه مفر) به آن پناه می‌برد.

۳-۴. «جدایی نادر از سیمین»

خلاصه فیلم: نادر که در آستانه طلاق از همسرش سیمین قرار دارد، برای نگهداری پدرش، زنی به نام راضیه را استخدام می‌کند. راضیه که به‌خاطر وضعیت پدر نادر، نباید از منزل خارج شود، در این زمینه اهمال‌کاری کرده و همین امر سبب درگیری نادر با او می‌شود. طی این درگیری، جنین راضیه سقط می‌شود و کار به شکایت قانونی می‌کشد. نادر در دادگاه، از بارداری راضیه اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و به این ترتیب از زندان معاف می‌شود اما همسر راضیه که به‌شدت نیاز مالی دارد، شروع به تهدید خانواده نادر می‌کند. در این میان مشخص می‌شود که نادر از ماجرای بارداری راضیه مطلع بوده است؛ چرا که معلم ترمه - دختر نادر - برای کمک به راضیه، شماره تلفن پزشک زنان را در اختیار او قرار می‌دهد و این ماجرا در فضایی رخ می‌دهد که نادر فاصله چندانی از آن نداشته و می‌توانسته از موضوع باخبر باشد. از همین رو معلم ترمه علیه نادر شهادت می‌دهد و نهایتاً با شهادت دروغ ترمه به نفع پدرش مسئله فیصله می‌یابد، اما به پیشنهاد سیمین قرار می‌شود تا نادر، مبلغی برای کسب رضایت و همدردی به خانواده راضیه پرداخت کند. نادر این پیشنهاد را می‌پذیرد اما برای پرداخت این مبلغ، از راضیه می‌خواهد تا به قرآن سوگند یاد کند که ضربه او باعث سقط جنین شده است، راضیه که روز قبل از درگیری با نادر تصادفی داشته و به سقط جنینش، طی آن تصادف مشکوک است به سبب اعتقادات مذهبی خود از این کار امتناع می‌کند.

تحلیل فیلم: «جدایی نادر از سیمین» نیز مانند دو اثر قبلی فرهادی - چهارشنبه‌سوری و «درباره‌الی» - با محور قرار دادن ضدا ارزش دروغ، روایت خود را خلق می‌کند؛ با این تفاوت که بر خلاف دو روایت گذشته که عدم راستگویی در آنها در قالب دروغ‌های مصلحت‌آمیز و خرده‌دروغ نمود داشت، در روایت «جدایی نادر از سیمین»، دروغ، بعدی جدی، برنامه‌ریزی شده و به شدت گره خورده به منافع شخصی می‌یابد که توان آن را دارد که حتی قانون را نیز فریب دهد، لذا در این روایت، دروغ‌هایی از جنس مدافعه، جایی ندارند و دروغ به مثابه مفرو و دام و سلاح، نقشی پررنگ و برجسته دارد. در بخش‌هایی از فیلم مشهود است که پدر می‌خواهد ترمه را برای زندگی در شرایط جامعه ایران تربیت کند. و در انتهای فیلم مشخص می‌شود ترمه که با هر گونه دروغگویی مخالف بود مجبور می‌شود برای اینکه پدر به زندان نرود و پدر بزرگ تنها نماند دروغ بگوید. یعنی صادق بودن در این وضعیت ممکن نیست.

از سوی دیگر، به این روایت می‌توان به دیده‌روندی در جامعه نگریست که با گریزناپذیر کردن دروغگویی، اتصال افراد آن به صداقت را قطع می‌کند. سیمین، نماد صداقت در داستان است، او تحت هیچ شرایطی دروغ نمی‌گوید و حتی حاضر نیست که فرزندش در جامعه‌ای ناهنجار که دروغ یکی از ویژگی‌های زشت آن است، رشد کند و می‌خواهد به جایی مهاجرت کند که برای زندگی نیاز نباشد دروغ بگوید. نادر نیز مردی صادق و درستکار است که برخلاف سیمین، مصمم است تا با ناهنجاری‌های جامعه خویش بستیزد. به این ترتیب شاید عنوان «جدایی نادر از سیمین» که دلالتی صریح به مسئله طلاق دارد، در اکتشاف لایه دوم معنی، ما را به جدایی نادر از صداقت، رهنمون شود؛ چرا که فرهنگ ایرانی، معمولاً این زن است که از مرد جدا می‌شود. از نظر فیلم، راه درست راهی است که سیمین می‌رود و با وجود اینکه سیمین می‌رود اما این جدایی نادر از سیمین است نه سیمین از نادر.

نادر به‌عنوان مفرو، دروغ می‌گوید و راضیه و همسرش نیز از دروغ به‌مثابه دام و سلاح، بهره می‌گیرند اما رمزگان موجود در ظاهر و رفتار این دو شخصیت، باورپذیری دروغگویی آنها را کاسته و مخاطب را غافلگیر می‌کند؛ چرا که نادر با ظاهری موجه و کاملاً مطابق با هنجارهای گفتمان حاکم، در روایت حضور می‌یابد، صداقت را می‌پسندد و تحت هیچ شرایطی حاضر به پذیرش ظلم و باج دادن نیست، علاوه بر آن که خود را در مقابل پدر از کار افتاده‌اش مسئول

می‌داند. راضیه نیز زن دلپذیری است. او نیز انطباقی کامل با ویژگی‌های ظاهری و رفتاری یک زن مسلمان ایرانی و متشرع دارد و نسبت به خانواده و هم‌نوعان خود، مسئولیت‌پذیر است. اما هر دوی آنها به واسطه شرایط اجتماعشان، نه تنها در مسیر دروغ‌گویی قدم می‌گذارند بلکه دروغ را در تربیت نسل آینده نیز اعمال می‌کنند. راضیه پنهان کردن حقیقت را چنان در وجود - سمیه - دختر کوچک خود نهادینه کرده است که پس از آن که راضیه پدر نادر را نظافت می‌کند و به نوعی با تماس با بدن مرد، احساس ناراحتی و عذاب وجدان می‌یابد، دخترش رو به او می‌کند و برای دلسوزی با مادر و فرار از خشم پدر می‌گوید: «به بابا چیزی نمی‌گم» و راضیه نیز او را تشویق می‌کند. نادر نیز، ترمه - دختر خود را - در معذوریتی قرار می‌دهد که او نیز برای دفاع از پدر و گریز از تنبیه قانونی دروغ سرنوشت‌ساز روایت را بگوید.

بررسی توجیه دروغ و پافشاری بر آن نیز در این روایت، از نکات حائز اهمیت است. زمانی که ترمه از دروغ بزرگ پدر خود آگاه و علت آن را جویا می‌شود، نادر، به نوعی دروغ‌گویی در آن شرایط را حق خود می‌داند و به ترمه پاسخ می‌دهد که به فکر او بوده و اگر به زندان می‌رفت، او تنها می‌مانده است. در این میان، نادر بابت دروغی که به ترمه گفته، شرم‌منده و پشیمان نیست و صرفاً خود را پشت توجیهاتی پنهان می‌کند که در ذهن مخاطبی که صداقت او را باور کرده است، قابل پذیرش نیست، علاوه بر این نادر خود را در مقابل جامعه‌ای که به آنها دروغ گفته مسئول نمی‌داند و به آسیب دیدن راضیه و همسرش از دروغ خود واقعی نمی‌نهد، او حتی در مقابل خانم قهرایی - معلم ترمه - که او را فریفته و باعث شده تا در دادگاه به نفع او شهادت دروغ بدهد، برای خود مسئولیتی قائل نیست و تنها و تنها به خراب شدن تصویر پدری در ذهن دخترش می‌اندیشد که تا این لحظه از روایت، رک بودن و شجاعت او برای فرزندش، قابل تحسین و تقدیر است؛ از همین روست که رو به ترمه می‌کند و می‌گوید: «الانم تو بگی برو بگو، میرم میگم». «به این ترتیب دختر که توسط پدر به خوبی تربیت شده (یعنی شرایط جامعه ایران را فهمیده)، خود نیز دروغ می‌گوید. نسل بعدی که آرمانگرایانه از دروغ بیزار است، وقتی به وضوح می‌بیند که قانون، هیچ چیزی (جز نص قانون) را در نظر نمی‌گیرد، و برای دختر و پدر مستاصل هیچ فکری نمی‌کند، چاره‌ای جز دروغ گفتن ندارد، و این است که نسل اندر نسل دروغ می‌گوییم، چون مدام در حالت استیصال و اضطراب هستیم.» (جوادی یگانه، ۱۳۹۰)

نکته جالب توجه دیگر در این سکانس آن است که نادر برای توجیه ترمه، هیچ سخنی از وضعیت وخیم پدرش به میان نمی‌آورد؛ پدری که در روند داستان نماد وجدان بیدار نادر است و درست پس از آغاز دروغ بزرگ نادر، تبدیل به موجود الکن روایت می‌شود. زمانی که نادر برای ترمه، صحنه بیرون انداختن راضیه از خانه را بازسازی می‌کند و مصرانه می‌کوشد تا دخترش را توجیه کند، پدرش، خیره و مات به او نگاه می‌کند و یا زمانی که در اتاق معاینه پزشکی قانونی، نادر از کوفتگی بدن و سکوت پدرش بعد از ماجرای کذایی سخن می‌گوید، بازهم نگاه بی‌رمق پدر و بی‌حرکی اوست که به‌عنوان وجدان بیدار نادر، عمل می‌کند و باعث می‌گردد تا او به بهانه اینکه نسبت به آسیب پدرش در آن روز مشکوک است، مانع معاینه‌اش شود.

در سوی دیگر داستان، راضیه و حجت قرار دارند که آنها نیز توجیهاتی را برای بیان دروغ در ذهن خود پرورانده‌اند اما نوع این توجیه، متفاوت از چیزی است که در ذهن نادر می‌گذرد. اگرچه هم نادر و هم راضیه و حجت، مشکلات و فشار زندگی را به‌عنوان بهانه و توجیه ظاهری دروغ خود مطرح می‌کنند اما برای خانواده حجت، توجیه اصلی از جنس توجیه آلوده به غرور نادر نیست. حجت در تمام روند روایت از این دم می‌زند که مظلوم واقع شده است او حتی دادگاه را به جانبداری از نادر محکوم می‌کند. در نگاه حجت، طبقه کارگر و مستضعفی که او به آن تعلق دارد، از دید جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند، طبقه‌ای سرخورده است که حتی در دفاع از خون فرزند خود حقی ندارد. به این ترتیب، دروغ برای حجت، به تنها سلاح طبقه کارگری تبدیل می‌شود که باید نهایت استفاده از آن را در شکست طبقه متوسط بنماید. او در تمام روایت می‌کوشد تا خود را به‌عنوان نماینده طبقه‌ای با شرافت با حقی برابر با دیگران معرفی کند اما در پایان داستان و زمانی که همسرش به شک داشتن خود در سقط جنین در تصادف با ماشین اشاره می‌کند و از وارد شدن پول دیه به زندگی‌شان ابراز ترس می‌نماید، حجت به سختی برآشفته شده و استدلال‌های او را نمی‌پذیرد، چرا که او کم شدن پولی از طبقه متوسط و سرازیر شدن آن به جیب‌های کارگری‌اش را حق خود می‌داند و نه تنها از دروغ ابایی ندارد که حاضر است تا گناه سوگند دروغ همسر خویش را بپذیرد.

از سوی دیگر، ترمه به‌عنوان نماینده قشر نوجوانی که در حال جامعه‌پذیری است، «یاد می‌گیرد که وقتی مرد قانون، سرش را از کتاب قانون بالا نمی‌آورد

که شرایط اضطراری خانواده آنها را ببینید و بعد حکم کند، نتیجه می‌گیرد که خود باید دست به کار شوند، و یکی از این راه‌های نجات، دروغ است. هرچند که نه ترمه و نه پدر، دروغگو نیستند و بعید است که از دروغ گفتن لذت ببرند، اما چاره‌ای جز دروغ ندارند و این اضطرار، دیرگاهی است گریانگیر جامعه ایران شده است؛ همان اضطراری است که شاعر را وسط روز روشن مجبور می‌کرده ماه و پروین را نشان دهد، حاکم «اگر خود روز را گوید شب است این» و همان است که مشاور را مجبور می‌کرده یکبار در مدح بادمجان سخن بگوید و روز دیگر در ذم آن، چون ندیم شاه است نه بادمجان. و همان اضطراری است که استاد سخن و تربیت سعدی به ما یاد می‌دهد که «دروغ مصلحت‌آمیز به از راست فتنه‌انگیز» و «سخنی که دلی را بیازارد تو نگو تا دیگری بیآورد».

و این مصلحت‌بینی است که همیشه در مقابل بهبود جامعه ایران ایستاده است و به تعبیری «مردم ایران از دیرباز تاریخ، با دو انتخاب روبه‌رو بوده‌اند: یا الف) بر تمایل تاریخی خود برای استقلال فردی، تعیین سرنوشت خویش پای فشارند و حقوق انسانی خود را طلب کنند و به تدریج به شهروندی موظف و صاحب حقوق تبدیل شوند و در عین حال ناامنی وسیع و عمومی (ناشی از آزادی) را تجربه کنند؛ یا ب) بر زورمداری گردن نهند، به‌عنوان فرد پایمال شوند، به عقده حقارت و در نتیجه آن عقده خودبزرگ‌بینی دچار شوند، فرصت‌طلب بار آیند، دروغ‌گویی و مجیز‌گویی پیشه کنند، رنج بکشند و بروند که گویی هرگز نبوده‌اند، ولیکن در امنیت، شب به روز آورند، بزرگ شوند، همسر برگزینند، شغلی به کف آورند و فرزندان خود را چون خویش بپرورانند» و انسان ایرانی دومین حالت را انتخاب کرده است. (پیران، ۱۳۸۴: ۳۱)

در این شرایط، ایرانی، علیرغم میل خویش دروغ می‌گوید، و در همان حال از آن (و به تبع، از خود) بیزار است، ولی خود را در شرایط اضطراری می‌بیند و چاره‌ای جز دروغ نمی‌بیند. وقتی که هیچ کس از راضیه حمایت نمی‌کند و شوهرش یکسال است که کاری ندارد و یک شب در میان به دلیل چک برگشتی زندان است آنها «مجبورند» دروغ بگویند و وقتی که نادر و ترمه خود را بی‌پناه می‌بینید و نتیجه قانون را علیه خود (یا بی‌توجه به خود) می‌بینید، «مجبورند» که دروغ بگویند و از زندان برهند. (جوادی یگانه، ۱۳۹۰)

«جدایی نادر از سیمین» شرایط جامعه‌ای را بر پرده سینما به تصویر می‌کشد که در آن (فعالاً و ظاهراً) امکانی برای راست گفتن وجود ندارد. شاید سیمین هم

با همین طرز فکر است که راه حل کوتاه‌مدت مهاجرت را ترجیح می‌دهد و از درست کردن اوضاع در ایران سرباز می‌زند. راه نادر، سازگار شدن با این شرایط است و راه سیمین، رفتن. اما راه راضیه از همه سخت‌تر است چون دروغ را نمی‌پذیرد و نمی‌تواند بماند، ولی می‌ماند.

۵. نتیجه‌گیری

«سه‌گانه اصغر فرهادی از دروغ در یک خانواده شروع می‌شود، بعد یک گروه کوچک و اکنون تمام جامعه؛ جامعه‌ای که تمام عناصر آن به دیگران (و به خودشان) دروغ می‌گویند. فرهادی در «جدایی نادر از سیمین» نشان می‌دهد که در شرایطی مانند جامعه ما، امکان راست گفتن برای «مردم معمولی» وجود ندارد.» (جوادی یگانه، ۱۳۹۰) فیلم‌های او بیانگر این حقیقت است که چگونه دروغ در زندگی روزمره ایرانی‌ها، تبدیل به امری ضروری شده و نه تنها جامعه بزرگسالان، برای گریز از موقعیت‌هایی که آنها را تهدید می‌کند، به آن پناه می‌برند بلکه در روند جامعه‌پذیری کودکان و نوجوانان نیز از دروغ بهره گرفته تا به نوعی آنها را در مقابل سیل دروغ‌هایی که در آینده در کمین آنهاست، واکنش‌ها کنند. دغدغه دیگر فرهادی که در روایت «جدایی نادر از سیمین» کاملاً مشهود است، توان آدم‌های یک جامعه بیمار برای فریب قانون است. فرهادی اگرچه در روایت چهارشنبه‌سوری، تقابل قانون در معنای قضایی آن را با شخصیت‌های روایتش نشان نمی‌دهد اما در روایت «درباره الی»، گوشه‌چشمی به این تقابل و خلع سلاح کاراکترهای روایت در برابر قانون دارد. زمانی که نامزد الی رو به پیمان می‌کند و از او ملتسمانه حقیقت را جویا می‌شود، پیمان به او می‌گوید: «اصلاً بریم کلانتری. ما به تو می‌تونیم دروغ بگیم به پلیس که نمی‌تونیم». جالب آنکه فرهادی در بازنمایی جامعه رو به زوال و غرق در دروغ «جدایی نادر از سیمین»، بالفعل شدن این توان را نیز در شخصیت‌های روایتش نشان می‌دهد؛ توان فریب قانون. نادر قانون را می‌فریبد، راضیه و حجت اگرچه مشکوک به صداقت کلام خود هستند اما آنها نیز قانون را می‌فریبند و بالاتر از آن دروغگوی آمانت‌داری به نام ترمه هم این توان را در خود می‌یابد که قاضی دادگاه را بفریبد؛ لذا «جدایی نادر از سیمین»، نشان می‌دهد که دروغ به‌عنوان مفر، در مقابل قانون به‌مثابه پناهگاه، قرار می‌گیرد و صلابت آن را در هم می‌شکند. البته این تلویحا نشان‌دهنده سلامت سیستم است که فرض را بر راستگویی افراد می‌گذارد یا

حتی سادگی سیستم که توان تشخیص راست از دروغ را ندارد. علاوه‌بر این فرهادی در سه‌گانه خود، جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد که در حال از دست دادن شرافت انسانی و اخلاقی خویش است. انسان‌هایی که با دروغ، خرده‌دروغ، پنهان‌کاری و بیان تنها «بخشی از حقیقت» (که عملاً همان دروغ است) می‌کوشند تا منافع خود را در هر سطحی تأمین کنند؛ منفعتی که گاه رنگ‌وبویی آبرویی می‌گیرد و فارغ از ارزش‌های مادی است، غافل از آنکه دروغ برای حفظ آبرو و دفاع از کیان شرافت، گاه شخصیت‌های روایت‌های فرهادی را در منجلابی ضداخلاقی تر و به مراتب تهدیدکننده‌تر برای شرافت انسانی فرو می‌برد؛ سکوت و دروغ سپیده و همراهان او در مقابل نامزد الی از این دست دروغ‌هاست. سپیده برای دفاع از شرافت خود در مقابل نامزد الی از اینکه می‌دانسته او نامزد دارد خودداری می‌کند و با این دروغ در منجلابِ تهمت به کرامت انسانی دیگر (الی) و شکستن غرور یک مرد (نامزد الی) فرو می‌رود. نادر هم که تا آخرین لحظه روایت، باج‌ندادن به دیگران را بزرگترین ارزش زندگی خود می‌داند و برای حفظ همین ارزش است که متوسل به دروغ می‌شود در تمام طول روایت می‌کوشد تا دروغ بزرگ خود را حفظ کند و حتی زمینه دروغ‌گویی فرزند خود را نیز فراهم سازد. در روایت چهارشنبه‌سوری هم ترس مرتضی از اینکه دیگران با آگاهی از ارتباط او با زنی که عاشقانه دوستش دارد، وی را متهم به هوس‌رانی کنند و شرافتش لکه‌دار شود، حاضر است تا همسر خود را مورد آزار و اذیت قرار داده و همه‌جا با عنوان روانی از او یاد کند؛ لذا فرهادی به‌خوبی نشان می‌دهد که دروغ برای دفاع از شرافت هم امری پلید، ضدارزشی و غیرقابل توجیه است. رویکردی که شبیه به رویکرد کانت در باب اخلاق و نفی دروغ است: «چنان عمل کن که گویی دستور عملت قرار است بنا به اراده تو به قانون کلی طبیعت مبدل گردد» (کورنر، ۱۳۸۹: ۲۸۴) و به همین استدلال، دروغ به‌عنوان یک قانون کلی، طبیعت را غیرممکن می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «به حکمی عام و مطلق می‌رسیم که هیچ استثنایی ندارد و به هیچ روی نقض نباید گردد، به همین سبب، راست بگو، هر چند افلاک در هم بریزد» (اسلامی، ۱۳۸۹: ۱۲۳). عملاً نتیجه‌ای که بر اساس اصول کانت می‌شود گرفت این است که در هیچ حالتی نباید دروغ گفت. سیستم بعداً برای پدربزرگ فکری می‌کند یا باید بکنند. همچنین آموزه‌های دینی، تنها دروغ را برای جلوگیری از زیان شدید در حد مرگ مجاز می‌داند. اما هیچ یک از دروغ‌های سرنوشت‌ساز این سه‌گانه، دوگانه مرگ و زندگی نیست.

یعنی نمی‌توان دروغ در این وضعیت را توجیه دینی یا اخلاقی کرد. البته نکته برجسته دیگری که در سه گانه فرهادی هویداست، استفاده از سوگند به مقدسات مذهبی برای اثبات حقانیت است یا به عبارتی بهتر، چشم دوختن به دهان شرع برای دریافت حکم اخلاقی یا تمرکز بر احساسات مذهبی دیگران برای اثبات راستگویی. نمونه بارز چنین شخصیتی در راضیه روایت «جدایی نادر از سیمین» نمود می‌یابد. در تمام طول روایت راضیه را زنی متشرع می‌یابیم که برای پاسخ دادن به ندای وجدان خود نیز تابع حکم مرجع تقلید خویش است. در هیچ دیالوگی از او نمی‌شنویم که مثلاً «من به آسیبی که از نادر دیده‌ام، مشکوکم، ما حق متهم کردن انسان دیگری را نداریم، این کار به نظر من اخلاقی نیست» بلکه راضیه به‌طور مداوم به احکام شرعی ارجاع می‌دهد و اصطلاحات او از «اشکال شرعی»، «و ورود مال حرام به زندگی» و «آسیب دیدن فرزندان» (گرفتار شدن به تیر غیب) «فرا تر نمی‌رود و سوگند به قرآن در واقع پاشنه آشیل اوست که دقیقاً از همین ناحیه وی را در مقابل دروغش آسیب‌پذیر می‌کند یا زمانی که نادر به او تهمت دزدی می‌زند، پیش از آنکه بابت کار یکروزه در خانه نادر، حقش را مطالبه کند و با پاسخی قاطع به گستاخی نادر، جواب دهد، دفاعش را با قسم به «امام زمان»، آغاز می‌کند. سپیده نیز که خالق دروغ سرنوشت‌ساز روایت «درباره الی» است، از ابتدای روایت و به‌واسطه شرایط محیطش، چنان چهره دروغ‌گویی از خود در نظر دیگران ساخته است که زمانی که می‌خواهد حقیقت ماجرای الی را برای دوستانش تعریف کند و شائبه دروغ را از دور سازد، می‌گوید: «به قرآن دیگه اینو راست میگم». برای روحی روایت چهارشنبه‌سوری نیز قسم خوردن به امام حسین برای اثبات حقانیت، تبدیل به امری عادی و بدیهی شده است. و این سوگند بیش از آنکه امری مذهبی باشد، برگرفته از سنت رایج در جامعه ایران است و به دشواری می‌توان نسبت روشنی میان این سوگندها با ادبیات مذهبی دروغ برقرار کرد.

همچنین اضطرابی که شخصیت‌های داستان را مجبور به دروغ‌گویی می‌گوید، در یک چرخه زنانه رخ می‌دهد که ناخودآگاه در ذهن مخاطب تداعی گر همراهی اضطراب و ضعف خواهد بود. در این چرخه، روحی، سپیده، ترمه و راضیه، جملگی نمایندگان زنانی هستند که منافع جامعه مردسالار سه روایت را تامین می‌کنند. روحی اگرچه به‌خاطر علاقه به سیمین دروغ گفته است، اما با خیانت به مژده، غیرمستقیم با دروغ خویش در پی تامین منفعت مرتضی است. سپیده اگرچه بیش

از هر چیزی نگران دوستان خود و عواقبی ماجرای پیش آمده است، اما توییح و تهدید شوهرش و به نوعی تامین منفعت اوست که راه دروغ سرنوشت‌ساز داستان را برایش می‌گشاید. ترمه نیز با دروغ خویش ناخواسته به بقای منافع مرد روایت، نادر، کمک می‌کند و راضیه هم تا زمانی که پای مذهب به میان نیامده، مدافع منافع شوهر خویش است.

از این رو شاید بتوان گفت، کاراکترهای زن داستان به نوعی نماینده عناصری در جامعه دروغ زده‌اند که به دلیل ضعف، توان مقابله و اصلاح ساختار گره‌خورده با این رذیلت اخلاقی را ندارند و مردان به شکلی نمادین، عناصر قدرت این ساختار متصلب را نمایندگی می‌کنند.

به این ترتیب و با ارجاع به چارچوب نظری این پژوهش در تقسیم‌بندی انواع دروغ (مفر، سلاح و گریس) می‌توان نتیجه گرفت که آنچه در سه‌گانه فرهادی نقد و نكوهش می‌شود، دروغ از جنس گریس و برای تسهیل روابط اجتماعی نیست، بلکه دروغ یک بیماری گسترده و فراگیر است که در ساختاری بسته و بدون گریز عمل می‌کند و بخشی از جامعه را برای تامین منافع جزئی خویش و فراتر از آن منافع قدرتمند، با اضطراب به دروغ‌گویی مجبور می‌کند. و در یک نتیجه آخر، مردان به‌عنوان صاحبان قدرت در بیشتر موارد، دروغ را به‌عنوان منفعت می‌گویند و زنان در جایگاه کم‌قدرتان، دروغ را برای مفر.

منابع

۱. اترک، حسین (۱۳۸۸) «چیستی دروغ». آئینه معرفت. شماره ۲۰. پاییز ۱۳۸۸. صص ۱۴۵-۱۷۰.
۲. اترک، حسین و مریم ملبخشی (۱۳۹۱) «دروغ‌گویی به بیمار با انگیزه خیرخواهانه» مجله ایرانی اخلاق و تاریخ پزشکی. دوره پنجم شماره ۴. مرداد ۱۳۹۱. صص ۱-۱۲.
۳. احمدی، بابک (۱۳۹۷). *از نشانه‌شناسی تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: مرکز.
۴. اسکروتن، راجر (۱۳۸۳). کانت. ترجمه علی پایا. تهران. طرح نو.
۵. اسلامی اردکانی، سید حسن. (۱۳۸۲). *دروغ مصلحت‌آمیز: بحثی در مفهوم و گستره آن*. قم: بوستان کتاب.
۶. ایگلتون، تری (۱۳۹۵). *ویلیام شکسپیر*. ترجمه محسن ملکی و مهدی امیرخانلو. تهران: مرکز.
۷. آسبرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش تحلیل رسانه‌ها*. ترجمه پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
۸. باک، سیسیلا (۱۳۹۴). *دروغ‌گویی: انتخاب اخلاقی در زندگی عمومی و خصوصی*. ترجمه احد علیقلیان. تهران: نشر نو.
۹. پیران، پرویز (۱۳۸۴) «نظریه راهبرد و سیاست سرزمینی جامعه ایران» اندیشه ایرانشهر. شماره ۴: ۲۲-۳۴.
۱۰. تیموری فریدنی، علی اکبر (۱۳۹۸) «مقایسه تعریف دروغ از منظر غربی و اسلامی» *پژوهش‌نامه اخلاق*. سال ۱۲ شماره ۴۳. بهار ۱۳۹۸. صص ۱۹-۳۰.
۱۱. جوادی یگانه، محمدرضا (۱۳۹۰) «نگاهی به روایت دروغ در «جدایی نادر از سیمین»». منتشر شده در سایت تابناک. ۱۶ فروردین ۱۳۹۰. <https://www.tabnak.ir/fa/156560/news>
۱۲. جوادی یگانه، محمدرضا (۱۳۹۵) «بخشی از حقیقت به مثابه دروغ برای نفع». منتشر شده در: *انسان (ویژه‌نامه رصد اخلاق و اجتماع پایگاه اینترنتی شفقنا)*. سال اول. شماره اول. پاییز ۱۳۹۵. صص ۲۱-۲۲. <http://fa.shafaqna.com/news/294149>
۱۳. جویست، لارونس جی. (۱۳۹۲) «فضایل و رذایل» در: *دانشنامه فلسفه اخلاق*. ویراسته پل اوردز و دونالد ام. بوچرت. مقدمه و ترجمه و تدوین انشالله رحمتی. تهران: سوفیا. صص ۳۹۷-۴۰۸.
۱۴. حسن پور اسلانی، محسن بهرنگ صدیقی (۱۳۹۲) «مردانگی در قباب: نشانه‌شناسی اجتماعی مردانگی در عکاسی مطبوعاتی دهه‌های ۵۰ و ۶۰ خورشیدی» *مجله جامعه‌شناسی ایران*. دوره چهاردهم. شماره ۴. زمستان ۱۳۹۲. صص ۳-۳۴.

۱۵. حسینی، مریم و فرهاد ساسانی و سارا نظردنیوی (۱۳۹۵) «تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی فیلم آژانس شیشه‌ای» *زبان پژوهی دانشگاه الزهراء*. سال هشتم. شماره ۱۸. بهار ۱۳۹۵. صص ۶۱-۸۴
۱۶. زادقناد، سعیده (۱۳۸۸). *بازنمایی یهود و صهیونیسم در مجموعه‌های تلویزیونی مرتبط با مسئله فلسطین طی سال‌های ۸۱-۱۳۸۴*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه دانشگاه تهران.
۱۷. سعیدنیا، گلرخ (۱۳۹۶) «آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی». *مجله زبان و زبان‌شناسی*. دوره ۱۳. شماره ۲۵. بهار و تابستان ۱۳۹۶. صص ۱۴۵-۱۵۰.
۱۸. صادقی فسایی، سهیلا و شیوا پروایی (۱۳۹۶) «بازنمایی روابط خانوادگی در فیلم‌های اصغر فرهادی». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. دوره ۹ شماره ۱. بهار و تابستان ۱۳۹۶. صص ۲۹-۵۲.
۱۹. ضمیران، محمد (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. تهران: قسه.
۲۰. عناصری، علی مراد و عادل رحمتی و حسین امامعلی زاده و داود مهدوی کنده (۱۳۹۴) «جدایی و دروغ: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم جدایی نادر از سیمین» *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. دوره ۷. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۳۹۴. صص ۸۱-۱۰۰.
۲۱. فرقانی، محمد مهدی و سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰) «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم». *مطالعات فرهنگ-ارتباطات*. سال دوازدهم. شماره شانزدهم. زمستان ۱۳۹۰. صص ۱۲۹-۱۵۷.
۲۲. فرهنگی، سهیلا و معصومه باستانی خشک بیجاری (۱۳۹۳) «نشانه‌شناسی اجتماعی رمان بیوتن». *نقد ادبی*. سال هفتم. شماره ۲۵. صص ۱۲۱-۱۵۱.
۲۳. فیسک، جان (۱۳۸۱) «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمه مژگان برومند، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۰.
۲۴. فیسک، جان (۱۳۸۶). *درآمدی بر مطالعات ارتباطی*. ترجمه مهدی غبرایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
۲۵. کانت، ایمانوئل (۱۳۹۴) «در باب حق مفروض دروغ گفتن با انگیزه‌های نوع‌دوستی» در: سیسیلا پاک. *دروغ‌گویی: انتخاب اخلاقی در زندگی عمومی و خصوصی*. ترجمه احد علیقلیان. تهران: نشر نو. صص ۴۱۳-۴۲۰.
۲۶. کورنر، اشتفان (۱۳۸۴). *فلسفه کانت*. ترجمه عزت‌الله فولادوند. تهران: خوارزمی.
۲۷. گوتنر، بری (۱۳۸۴). *روش‌های تحقیق رسانه‌ای*. ترجمه مینو نیکو، تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.
۲۸. محدثی، حسن و دریا فلسفی (۱۳۹۴) «تحلیلی جامعه‌شناختی از آمادگی برای دروغ‌گویی» *پژوهش‌نامه زنان*. بهار و تابستان. صص ۱۳۳-۱۵۵.

29. Barnes, J. A. (1994) .A Pack of Lies: Toward a Sociology of Lying. Cambridge: Cambridge University press.
30. Carson, Thomas L. (2010) .Lying and Deception: Theory and Practice. Oxford: Oxford University press.
31. Hurka, Thomas (2001) .*Virtue, vice, and value*. Oxford: Oxford University Press.
32. Mearsheimer, John J. (2011) .Why leaders Lie: The truth about Lying in International Politics. Oxford: Oxford University press.
33. Serban, George (2001) .Lying: Man's Second nature. London: Pager.