Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol. 6, No. 11
spring & summer 2022
Research Article

Analysis of the narrative structures of screenplay of "Nader's separation from Simin": from destruction to restoration

Fariba Shokrollahpour[1], Mohammad Ali Gozashti[*2], Ali Abbasi[3]

Received: 07/06/2020
Accepted: 17/10/2020

* Corresponding Author's E-mail: magozashti@yahoo.com

Abstract:
Narratology is one of the techniques that is manifested in the form of narrative structures in different forms in the literary texts. In this study, the narrative structures of the screenplay *Nader and Simin: A Separation* have been analyzed from destruction to restoration. The study focuses on the difference in the visual style of narratives. By challenging the powerful, meaningful, stressful, and questioning narrative, the screenwriter figures out a new course, and slowly and continuously instills meanings and solutions for puzzles. The main purpose of the research, while examining the narrative structures in the screenplay is to explain the coexistence of destruction and restoration and the factors and tools used in this regard. The research question is as follows: Do destruction and restoration coexist and cover each other? Therefore, in this regard, the article assumes that the elements of destruction and restoration are oppositional, and do not negate each other, but have a mutual relationship and complementary.

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Central Branch, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-5129-9984
2. Associate Professor Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Central Branch, Tehran, Iran (Corresponding author).
https://orcid.org/000-0001-8666-813x
3. Professor Department of French Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0003-4672-1930

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol. 6, No. 11
spring & summer 2022
Research Article

Keyword: Narratology of the movie; destruction and restoration; narrative structure of screenplay; *Nader and Simin: a separation.*

1.Introduction

In this paper, the narrative structures of the screenplay of "Nader's Separation from Simin" as a practical model in narrative analysis with semiotic approach have been studied and analyzed, and the components of semiotics and its narrative approach will be evaluated. In fact, the main problem of the research is to see how in the path of narration, destructive and restorative elements are placed next to each other and then, by overlapping and interacting, they realize the semantic mechanism of the narrative. The main approach adopted is the semantic sign of narrative based on the topic of restoration and destruction. The main reason for choosing an independent body for research is to be able to identify the theoretical mechanism of restoration and destruction by examining the superstructure and depth of narrative.

2.Literature Review

Falsehood and reality are both based on iconic interpretation, and what is true at one time is false at another because the interpretive function of the icon changes. In the name of discontinuity, a lie is considered a polar thing that always has one of the poles of meaning frozen. Relying on the sign-semantic approach and the iconic process, the main aim is to discover the causes of the sign defiance and the fall of the iconic adaptation and its volatility. In fact, what is true at one time is false at another, because the interpretive function of the icon changes (Tohidlou & Shaieri 2017).

Since the main discussion of this research is based on destruction and restoration based on the narrative perspective, it is necessary to first identify the elements related to these two semantic systems.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol. 6, No. 11
spring & summer 2022
Research Article

3.Methodology

In the study of the film, the analysis method has been utilized to observe and examine different sequences and signs, and the semiotic approach has been used.

4.Conclusions

This narrative makes the audience's mind search for the truth with various destructive elements such as divorce plan, immigration, father's illness, abortion, payment of blood money, the issue of lying and who is lying and what is the truth? And with the help of restorative factors, it helps the audience's mind to discover the truth. "Farhadi Method" sometimes uses dialogue in expressing narrative actions with special skill and sometimes uses visual cues in pictures. In the continuation of the narration, we see that the conflicts become more and more intense.

At the climax of the story, the narrative and visual tension must reach its peak and the rhythm becomes faster. Using discourse, discourse changes the horizontal system of the narrative to the vertical system, and thus the action plan changes to the transcendental flow. In fact, lying causes destruction and shortcoming and expansion and presence in narrative interactions.

Generally "Farhadi Method" utilizes images and stories as linear structures to convey the meaning and theme of the work. The visual structure and signs in his films are of special importance for producing meaning and do not pay much attention to beauty and form..

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۶، شمـارهٔ ۱۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۲۲۳ـ۲۴۸
مقالهٔ پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.11.8.0

تحلیل ساختارهای روایی فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین»: از تخریب تا ترمیم

فریبا شکراله‌پور [۱]، محمدعلی گذشتی*[۲]، علی عباسی[۳]

(دریافت: ۱۳۹۹/۳/۱۸ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۶)

چکیده

روایت‌شناسی از فنونی است که در قالب ساختارهای روایی به‌شکل‌های مختلف در متون ادبی متجلی می‌شود. در این پژوهش، به تحلیل ساختارهای روایی فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین» (از تخریب تا ترمیم) پرداخته شده است. تفاوت در نحوهٔ بصری روایت‌ها در این تحقیق به‌شکل بدیعی مورد توجه قرار گرفته است. با به‌چالش کشیدن قدرتمند، معنادار، پرتنش و نیز پرسش‌برانگیز روایت، نویسندهٔ فیلم‌نامه سیر تازه‌ای را رقم می‌زند و به‌آرامی و به‌طور مستمر به القای معانی و حل معماها می‌پردازد. هدف اصلی پژوهش ضمن بررسی ساختارهای روایی در فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین»، تبیین چگونگی هم‌زیستی تخریب و ترمیم و عوامل و ابزار مورد استفاده در این راستاست. سؤال تحقیق هم این است که چگونه در ساختار روایی فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین» تخریب و ترمیم هم‌زیستی دارند و یکدیگر را پوشش

---

۱. دانشجوی دکتری، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
http://orcid.org/0000-0002-5129-9984
۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
* magozashti@yahoo.com
http://orcid.org/000-0001-8666-813x
۳. استاد، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
http://orcid.org/0000-0003-4672-1930

می‌دهند. فرضیهٔ مقاله این است که عنصر تخریب و ترمیم در تقابل با هم قرار ندارند و همدیگر را نفی نمی‌کنند؛ بلکه رابطهٔ دوجانبه دارند و در مسیر پیشرفت روایت، لازم و ملزوم‌اند.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی فیلم، تخریب و ترمیم، نظام چالشی روایت، گسست و پیوستار، فیلم *جدایی نادر از سیمین*.

۱. مقدمه

در این مقاله، با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی، ساختارهای روایی فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین» به‌عنوان الگویی عملی در تحلیل روایی بررسی و مؤلفه‌های نشانه‌شناسی و رویکرد روایت‌شناختی آن ارزیابی شده است. گسترش قابلیت‌های انتقادی بینارشته‌ای، مانند مطالعات زبان‌شناختی، در تحلیل روایت و به‌ویژه فیلم اهمیت محوری دارد، نه حاشیه‌ای (پناه‌پور، ۱۳۹۸: ۱۰۲). در این پژوهش، ژرف‌ساخت و روساخت و لایه‌های پنهان فیلم‌نامهٔ مذکور بررسی و به یاری نظریه‌های جدید روایی مطرح در حوزهٔ نشانه‌معناشناسی روایی، نشان داده شده است که چگونه روایت براساس دو جریان تخریبی و ترمیمی و هم‌پوشانی این دو با یکدیگر تولید معنا می‌کند.

فیلم‌نامه‌های اصغر فرهادی جنبه‌های مختلفی دارد و در این تحقیق سعی شده به مهم‌ترین و درعین حال مناقشه‌برانگیزترین آن پرداخته شود که کسب جوایز متعدد جهانی است. درنهایت با دستیابی به هدف چگونگی هم‌زیستی تخریب و ترمیم و روش‌شناسی مورد استفاده در تحقیق، دستاورد این پژوهش‌ها می‌تواند ساختاری هماهنگ از تحلیل نشانه‌شناسی در روایت‌های مجموعهٔ آثار این فیلم‌نامه‌نویس را به‌صورت مشخص بیان کند. هدف اصلی پژوهش ضمن بررسی ساختارهای روایی در فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین»، تبیین چگونگی هم‌زیستی تخریب و ترمیم و عوامل و ابزار مورد استفاده در این راستاست. سؤال تحقیق این است که چگونه در ساختار روایی فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین» تخریب و ترمیم هم‌زیستی دارند و یکدیگر را پوشش می‌دهند. فرضیهٔ مقاله بر این است که عنصر تخریب و ترمیم در تقابل با هم

قرار ندارند و همدیگر را نفی نمی‌کنند؛ بلکه رابطهٔ دوجانبه دارند و لازم و ملزوم‌اند. درواقع مسئلهٔ اصلی پژوهش این است که چگونه در مسیر روایت، عناصر تخریبی و ترمیمی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و سپس با هم‌پوشانی و تعامل، سازِکار معنایی روایت را تحقق می‌بخشند. رویکرد اصلی پژوهش نشانه‌معناشناسی روایی با تکیه بر مبحث ترمیم و تخریب است. پیکرهٔ اصلی تحقیق فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین» است. علت اصلی انتخاب یک پیکرهٔ مستقل برای تحقیق این است که بتوانیم از طریق بررسی روساخت و ژرف‌ساخت روایی، سازِکار نظری ترمیم و تخریب را شناسایی کنیم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

با توجه به تحقیقات نگارنده دربارهٔ فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین»، با رویکردی هنری و از دیدگاه نقد اجتماعی و روان‌شناختی به‌صورت انفرادی تحقیقاتی انجام شده که بیشتر شامل نقد و بررسی فیلم مورد نظر است؛ ولی با وسعت و رویکرد پژوهش حاضر و با تأکید بر نشانه‌شناسی در ساختارهای روایی داستان و نقش عنصر تخریب و ترمیم، کار کامل و ارزنده‌ای انجام نشده است.

در مقالهٔ «زمان و شخصیت در فیلم *جدایی نادر از سیمین*» از شهبا محمدی و علی پناهلو ماهرخ (۱۳۹۶)، به نقد و بررسی این فیلم از نظر شخصیت و زمان پرداخته شده است.

در کتاب *رازهای جدایی* (عقیقی، ۱۳۹۶) الگوهای روایی و تصویری هفت فیلم بلند سینمایی اصغر فرهادی، ازجمله *جدایی نادر از سیمین*، بررسی شده است. عقیقی الگوهای روایی و بصری فیلم‌های فرهادی را بررسی کرده و کوشیده معیاری برای درک این الگوها به‌دست دهد.

کتاب *بوطیقای گسست* (اسلامی، ۱۳۹۵) نیز به بررسی شش اثر اصغر فرهادی، ازجمله *جدایی نادر از سیمین*، به‌ترتیب زمان پرداخته است. به‌گفتهٔ او، اهمیت سینمای فرهادی به این دلیل است که او می‌خواهد خلأ و گسست را درونی کند. وی برآن

است که حرکت سینمای فرهادی بطئی است؛ روایت‌های ازهم‌گسیخته، گسست‌ها و جدایی‌هایی که خود نیز منجر به گسست می‌شود. نویسندهٔ کتاب معتقد است که اصغر فرهادی پدیده‌ای مهم و استثنایی در هنر معاصر ایران است.

کتاب *رودررو با اصغر فرهادی* (میهن‌دوست، ۱۳۹۸) بررسی فیلم‌های *رقص در غبار*، *شهر زیبا*، *چهارشنبه‌سوری*، *دربارهٔ الی*، *جدایی نادر از سیمین*، *گذشته* و *فروشنده* از نظر اجتماعی، سیاسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی است.

همچنین در کتاب *هفت فیلم‌نامه* (فرهادی، ۱۳۹۳)، فرهادی فیلم‌هایش را مرور می‌کند و معتقد است آنچه بین همهٔ آن‌ها مشترک است، چیزی نیست جز یک علامت سؤال که جسارت پرسشگری را در تماشاگران فیلم‌ها تقویت می‌کند.

از کتاب‌های مهم در زمینهٔ روایی می‌توان *نقصان معنا* اثر آلژیر داس ژولین گِرِمس (۱۳۹۸) را نام برد که مبنای عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا به نشانه ـ معناشناسی پساساخت‌گراست؛ بدین معنا که با لحاظ کردن عامل حسی ـ ادراکی، بر بینش پدیدارشناسی تکیه دارد. گِرِمس بر این باور است که جهت دستیابی به معنای نشانه، به‌علت دسترسی نداشتن به باطن یا وجود اصلی نشانه، جز صورتی از آن قابل دریافت نیست (احسانی، ۱۳۹۹: ۳).

علی عباسی در کتاب *نشانه ـ معناشناسی روایی مکتب پاریس* (۱۳۹۵) به ارائهٔ دیدگاه نشانه ـ معناشناسی برای تحلیل‌های روایی و بیان نگرش‌های مکتب پاریس و روایی‌گری، به‌ویژه نشانه ـ معناشناسی روایی گِرِمس، پرداخته است.

در سال‌های اخیر، پژوهش‌هایی در زمینهٔ کاربرد نظریهٔ روایت‌شناسی در متن‌های ادبی فارسی انجام شده است؛ ازجمله ابوالفضل حری در مقالهٔ «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان *آیینه‌های دردار* هوشنگ گلشیری» (۱۳۸۷) با نگاهی نو به تجزیه و تحلیل روایت‌شناختی یکی از رمان‌های روایی معاصر پرداخته است.

۳. چارچوب نظری

۳ـ۱. مبانی روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی در انگلیسی از واژهٔ یونانی سمئیون به‌معنای نشانه و مطالعهٔ نشانه‌ها و نمادهاست. یکی از عام‌ترین تعریف‌ها از امبرتو اکو[1] (۱۳۹۵: ۴۵) است که می‌گوید نشانه‌شناسی با هرچیزی که بتواند نشانه قلمداد شود، سروکار دارد. روایت در معنای مدرن مسیر کشف رمزوراز زندگی در ابعاد هستی‌شناختی است. از طریق روایت است که جهان‌بینی تولید می‌شود، جهان‌ها در تعامل با هم قرار می‌گیرد و معنادار می‌شود (گریماس، ۱۳۹۸: ۳۳).

دروغ و واقعیت هردو براساس تفسیر آیکونیک شکل می‌گیرد و همان چیزی که در زمانی واقعیت است و در زمانی دیگر دروغ است؛ چون کارکرد تفسیری آیکون تغییر می‌کند. دروغ را می‌توان تابع دو فرایند پیوستاری و گسستی دانست. در فرایند پیوستاری، با نظام تنشی و هم‌تنیدگی گفتمانه مواجهیم؛ یعنی دروغ دو بُعد کمّی و کیفی دارد. در فرایند گسستی دروغ امری قطبی درنظر گرفته می‌شود که همواره به‌شکل منجمد یکی از قطب‌های معنا را به خود اختصاص می‌دهد. از نظر جامعه‌شناسی، دروغ‌گویی امری است اجتماعی؛ زیرا در روابط انسانی و اجتماعی تحقق می‌یابد. تحقیقات حاکی از آن است که رفتار دروغ‌آمیز بخشی از رفتارهای روزمرهٔ ما را تشکیل می‌دهد و جز لاینفک حیات اجتماعی ما شده است. همه می‌دانیم دروغ می‌گوییم و همه می‌دانند ما دروغ می‌گوییم و بالاخره همه می‌دانند که همه دروغ می‌گویند؛ طوری که وفاق اجتماعی در این امر برقرار شده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد آثار منتشرشده درباب دروغ‌گویی اغلب در جنبه‌های نظری متوقف بوده و از منظر فلسفهٔ اخلاق یا روان‌شناسی به موضوع پرداخته‌اند؛ از این رو لازم است با دیدگاهی جامعه‌شناسانه‌تر به این پدیده نگریست و به شناخت ابعاد اجتماعی آن از لحاظ نظری و کاربردی پرداخت. برخی تحقیقات حاکی از آن است که از دیدگاه شاعران، دروغ قبح ذاتی ندارد. طبق این دیدگاه، قبح دروغ به‌سبب مضراتش است؛ لذا هرجا نفع دروغ بیشتر از ضررش باشد، دروغ جایز است بر این مبنا، الگویی را می‌توان تعریف کرد که در آن،

این رفتار منشأ و عامل انسانی و حتی وضعیتی دارد. منظور از عامل انسانی درنظر گرفتن گوینده و شنوندهٔ دروغ است و منظور از عامل وضعیتی درنظر گرفتن میزان آگاهی و واکنش شنونده دربرابر شنیدن دروغ است. اینکه دلایل ما برای دروغ‌گویی قانع‌کننده باشد، کافی نیست. باید خودمان را جای مخاطب دروغ قرار دهیم و ببینیم از جایگاه او چگونه دروغ توجیه‌پذیر خواهد بود. محدثی‌کیلوایی و فلسفی (۱۳۹۴) دروغ‌گویی را به سه دستهٔ دروغ‌گویی به‌مثابهٔ راه فرار، دروغ‌گویی به‌مثابهٔ دام و صلاح و دروغ‌گویی معطوف به تسهیل و تلطیف روابط اجتماعی تقسیم کرده است.

برای تبیین چگونگی شکل‌گیری دروغ از دیدگاه نشانه ـ معناشناختی ابتدا باید به تعریف آیکون و کارکرد آن در حوزهٔ گفتمان پرداخت. اگرچه آیکون به‌معنای بیشترین میزان شباهت بین یک چیز و بازنمون آن است، همواره امکان ایجاد فاصله بین این دو وجود دارد که از صفر تا بی‌نهایت در نوسان است. این فاصله سبب می‌شود تا چیزی با عنوان توهم و سپس دروغ که امری نشانه‌ای است، در آن آیکون قدرت انطباق خود را با موضوعی که قرار است بازنمون آن باشد، از دست بدهد. هدف اصلی با تکیه بر رویکرد نشانه ـ معناشناختی و فرایند آیکونیک، کشف علل سرپیچی نشانه‌ای و سقوط انطباق آیکونیک و نوسان‌پذیری آن است. با توجه به شرایط پیوستاری زبان و جریان تنشی معنا به‌عنوان ساختار زیربنایی گفتمان ثابت می‌شود که دروغ جریانی خودبسنده نیست و در تعامل و هم‌آمیختگی و یا گسست با عناصر پیرامون شکل می‌گیرد. بنابر تعریف ساده از دروغ نزد عموم مردم، یعنی منطبق نبودن دال بر مدلول نمی‌تواند پاسخ‌گوی فرایند معنایی دروغ باشد؛ یعنی همان چیزی که زمانی واقعیت است، در زمانی دیگر دروغ است؛ چون کارکرد تفسیری آیکون تغییر می‌کند (شعیری و توحیدلو، ۱۳۹۶: ۸۵ـ۱۱۰).

۳ـ۲. عناصر اصلی تخریب و ترمیم روایی

از آنجایی که بحث اصلی این پژوهش مبتنی بر تخریب و ترمیم براساس دیدگاه روایی است، باید ابتدا عناصر مرتبط با این دو نظام معنایی را شناسایی کنیم.

الف. تقابل: دو عنصر در تقابل با یکدیگر سبب می‌شود تا میزان زیادی از انرژی در مسیر موافق یا مخالف یک فرایند قرار گیرد و از چالش بین نیروهای موافق و مخالف، فشارهٔ تنشی افزایش یابد و به‌سمت تخریب معنایی سوق داده شود.

ب. چالش بین عناصر کمّی و کیفی: براساس نظام تنشی، معنا فرایند روایی عناصر کمّی و کیفی زیادی را درون خود جاسازی می‌کند. نحوهٔ تعامل بین این عناصر یکسان نیست و رقابت بین آن‌ها سبب می‌گردد تا راه برای تخریب آماده شود. برای مثال با افزایش عناصر کمّی و کاهش عناصر کیفی، روایت شکلی مکانیکی می‌یابد و به همین دلیل قدرت معناسازی خود را از دست می‌دهد. برعکس، با افزایش عناصر کیفی، روایت عمق می‌یابد و خود را دربرابر آسیب‌های ساختاری بیمه می‌کند. اینک اگر بپذیریم که عناصر کمّی و کیفی از یکدیگر حمایت می‌کنند و با هم‌پوشانی می‌توانند زیستی مسالمت‌آمیز را رقم بزنند، ما به وضعیت پایدارتری می‌رسیم که در آن، امکان تخریب لایه‌های روایی کاهش می‌یابد. برای مثال در فیلم‌های پلیسی به‌دلیل تکثر فضا و مکان، تودرتویی لایه‌ها و تعدد عناصر و ابزارهای روایی، همواره امکان تنش و تخریب افزایش می‌یابد؛ درحالی که در فیلم وسترن، ابعاد کیفی، یعنی شفافیت، به‌دلیل باز بودن فضا و گستردگی آن افزایش می‌یابد و ابزار کمّی و عناصر تودرتو نیز تقلیل پیدا می‌کند. همین امر سبب می‌گردد تا سیر روایت با کاهشِ تخریب همراه شود و بیشتر در مسیر ترمیم و بهبود عناصر زیستی قرار گیرد.

ج. گسست عناصر روایی: امر دیگری که سبب تخریب روایی می‌گردد، گسست عناصر روایی است. در این حالت، به‌جای اینکه یک عنصر بتواند از عنصری دیگر حمایت کند، از آن جدا می‌شود و در مسیر گسست از آن، شرایط را برای تخریب آماده می‌سازد. نظام گسست تا جایی پیش می‌رود که سبب فروپاشی ارکان روایی می‌شود و به این ترتیب، تخریب به تهدیدی برای فرایند معناسازی و یا تولید معنا تبدیل می‌گردد. گسست دارای انواع مختلفی است: گسست مکانی، زمانی، مفهومی، کنشی و عاطفی. در گسست مکانی، مکان امکان حمایت از کنشگران را از دست می‌دهد و یا در خلاف

مسیر روایی بازنمون می‌شود. برای مثال اگر طبیعت را ویران کنیم و در آن برج بسازیم، در مکان طبیعی گسست ایجاد می‌شود؛ یا اگر بناها و ساختمان‌ها دچار ناشکلی ساختاری و درهم‌ریختگی شود، معنا نیز به‌مخاطره می‌افتد. گسست مفهومی زمانی رخ می‌دهد که معناهایی ناموزون و تطبیق‌نیافته کنار هم قرار گیرد و یا اینکه مفاهیم نتواند بر هیچ صورت بیرونی دلالت کند. برای مثال اگر مفهوم درد یا رنج را درنظر بگیریم، و بعد به عناصری صوری و ساختاری که فقط زرق‌وبرقی بیش نیست و در تناقض با مفهوم درد است اشاره کنیم، دچار گسست مفهومی می‌شویم. گسست زمانی سبب می‌گردد تا روایت نتواند مبتنی بر محوری خطی و به‌طور پیش‌رونده حرکت کند. زمان دچار توقف‌های نامنتظر می‌گردد و گاهی وضعیتی چرخشی و ناپایدار پیدا می‌کند. به همین دلیل زمان ممکن است ناکارآمد شود و به زمان آشوب یا آشفتگی تبدیل گردد. در اصطلاح وضعیتی خائوسی می‌یابد و از هر نوع منطق کمّی و استدلالی دور می‌ماند. بالاخره گسست کنشی زمانی رخ می‌دهد که اختلال در عملکرد روایی سبب می‌گردد تا هیچ منطقی بین کنش‌ها وجود نداشته باشد و هیچ کنشی از سوی کنشِ دیگر پشتیبانی، کنترل یا هدایت نگردد. در این حالت، کنش‌ها جدای از هم عمل می‌کنند و هیچ پیشرفتی در روایت حاصل نمی‌شود. گاهی هم در حالت گسست کنشی، یک کنش می‌تواند کنشِ دیگری را محدود یا بی‌خاصیت کند. همچنین گسست در کنش می‌تواند به‌علت از دست رفتن همهٔ توانش‌های مدال یا اثرگذار (خواستن، بایستن، توانستن، دانستن، باور داشتن) باشد؛ چراکه در چنین حالتی، کنشگر دچار بحران اگزیستانسیالیستی می‌شود و از عرصهٔ حضور در جهانِ دینامیک خارج می‌گردد. نتیجهٔ این امر بحران معنا و یا انزوای کنشی است.

د. در تقابل قرار دادن یک گونه با گونه‌های دیگر یا تعمیم ویژگی‌های گونه‌های دیگر به آن گونه، سبب تبدیل آن گونه به جریانی معنادار می‌شود. از طریق اِعمال زاویهٔ دیدی خاص مثل زاویهٔ دید جهان‌شمول، گزینشی، سریالی و یا ویژه، هرگونه می‌تواند قابلیت روایی خود را حفظ کند (شعیری، ۱۳۸۱: ۲۳). رابطهٔ عناصر درون روایت با

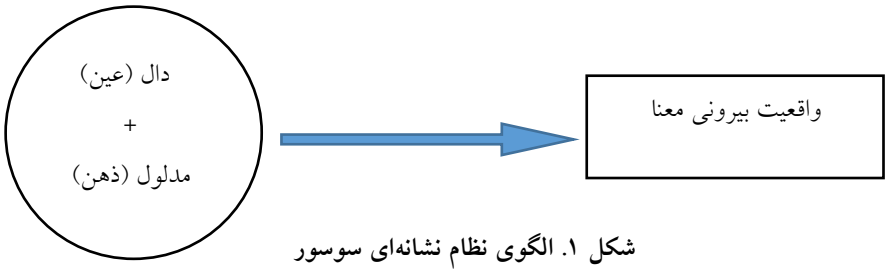
یکدیگر وابسته به وجود این زوایای دید است. حال اگر این زوایای دید به‌طور ناگهانی تغییر کند یا در جای خود عمل نکند، دچار بحران علت‌ومعلولی می‌شویم و به این ترتیب، اختلال روایی امری غیرقابل چشم‌پوشی است. در حکایت معروف «پیل در تاریکی» مولانا با همین اتفاق مواجهیم. چون زاویهٔ دید جزءنگر یا سریالی عمل نمی‌کند، کنشگران در مواجهه با این موجود دچار اختلال روایی می‌شوند و درمجموع هویت اصلی حیوان از بین می‌رود.

اینک اگر بخواهیم براساس همین موارد ترمیم روایی را بررسی کنیم، باید عناصر اصلی آن را بیان نماییم. زمانی می‌توان از ترمیم روایی سخن گفت که روایت براساس روابط علت‌ومعلولی پیش رود و عناصر اصلی روایت در تعامل با یکدیگر قرار داشته باشد. ترمیم شکاف و گسست بین عناصر مکانی و زمانی را از بین می‌برد و سبب تطبیق و هم‌آیی عناصر جدا و متکثر می‌شود؛ به همین دلیل به عاملی تحت عنوان همگنه[۲] نیاز داریم تا همهٔ اجزای روایت بتوانند حول محوری واحد جمع شوند و معنایی مشترک تولید کنند. بنابراین با توجه به اصل ایزوتوپی یا همگنه، همهٔ روایت‌های تخریب‌شده امکان بازگشت به روایتی مشترک و ترمیم‌یافته را دارند. همانند گسست، همگنه نیز شامل همگنهٔ مکانی، زمانی، کنشی و مفهومی است. در فیلم‌های اصغر فرهادی، تولید مکانی بسته، محدود و فاقد گسترهٔ کمّی سبب تولید معنایی تنشی و بحران‌زا می‌گردد. این محدودیت مکانی بروز بیرونی دارد که با عناصری مانند درون آسانسور، پاگرد پله‌ها، پشت درِ اتاق، داخل راهرو، داخل کمد، داخل ماشین و غیره تحقق می‌یابد. در این وضعیت، حتی اگر اختلال هم وجود داشته باشد، همگنهٔ مکانی حاکم است؛ چراکه همهٔ مکان‌ها بر فضای تنشی بسته دلالت دارد. خود این فضای تنشی به مفهوم محدودیت و مینی‌مالی شدن فضا رهنمون می‌سازند. با توجه به همهٔ این توضیحات می‌توان ادعا کرد که ترمیم و تخریب دو روی یک سکه‌اند. اگر یک روی سکه ترمیم روایی باشد، روی دیگر آن تخریب روایی است. اینکه کدام‌یک از دو روی سکه نظام روایی را مدیریت کنند، به جریان و فرایند روایت بستگی دارد. درواقع

روایت در معنای مدرن مسیر کشف رمزوراز زندگی در ابعاد هستی‌شناختی است. از طریق روایت است که جهان‌بینی تولید می‌شود، جهان‌ها در تعامل با هم قرار می‌گیرد و معنادار می‌شود (گریماس، ۱۳۹۸: ۳۳).

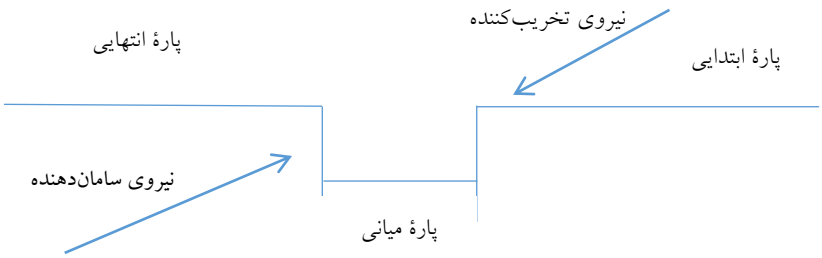
۳ـ۳. الگوی پی‌رنگ و فرایند تخریب و ترمیم

یک نشانه ابتدا در ارتباط با نشانهٔ دیگر و از تفاوت با نشانهٔ دیگر حاصل می‌شود. یک نشانه با نشانهٔ دیگر تفاوت دارد و این تفاوت است که معنا را تولید می‌کند (عباسی، ۱۳۹۳: ۷۳). الگوی سوسور برای نظام نشانه‌ای در شکل ۱ نمایش داده شده است (اکو، ۱۳۹۵: ۴).



شکل ۱. الگوی نظام نشانه‌ای سوسور

نشانه ـ معناشناس الهام‌گرفته از روش زبان‌شناس می‌کوشد نظام‌های گفتمانی را تجزیه و تحلیل کند و آن‌گاه رابطه‌های معنایی واحدهای تمایزدهنده در سطح کلان را بیابد تا در انتها بتواند بین این عناصر رابطه برقرار کند و از این رابطه معنا را دریابد (عباسی، ۱۳۹۳: ۷۴).



شکل ۲. الگوی پی‌رنگ

پی‌رنگ[۳] طرح، چارچوب و نظم و ترتیب منطقی حوادث در اثر ادبی یا هنری مانند داستان، نمایش‌نامه و شعر است. ممکن است علاوه‌بر پی‌رنگ اصلی، یک یا چند پی‌رنگ فرعی نیز وجود داشته باشد. جمال میرصادقی واژهٔ پی‌رنگ را برای این معنا، از هنر نقاشی وام گرفته است؛ به‌معنای طرحی که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند؛ طرح ساختمانی که معمولاً معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان بنا می‌کنند.

در هر داستان، یک توالی موضوعی مشخص مطرح می‌شود؛ یعنی هر روایت از داستان و نظام خطی خود استفاده می‌کند. ولی اگر این توالی صورت نگرفته باشد، در این صورت می‌گویند ساختار داستان سیال است و روایت از نظام خطی خود استفاده نکرده است. برای مثال در دستور زبان، برای طبقه‌بندی کردن جملات، باید ابتدا ثابت‌های آن را به‌دست آوریم. اگر جملات بسیاری داشته باشیم، این جمله‌ها در تحلیل آخر به این عناصر تقسیم می‌شود: اسم، صفت، قید، فعل، حرف اضافه، ضمیر، حرف ربط و حروف تعجبی. براساس اصول و دستور زبان فارسی، از ترکیب این هشت عنصر جمله شکل می‌گیرد. از ترکیب این واژگان بیشتر از چند نقش ثابت قابل پیش‌بینی نیست: فاعلی، مفعولی، متممی، قید مکان، قید زمان، قید حالت و غیره. از این نقش‌ها تعدادی اصلی و تعدادی فرعی است؛ یعنی نبودشان در معنای جمله خللی وارد نمی‌کند؛ مثل قید مکان و زمان. اما نبود برخی دیگر که در ارتباط با هستهٔ جمله است، به معنای جمله آسیب می‌رساند.

هر مرحله از روایت نیز کارکرد خاص خودش را دارد. نمی‌توان اسم را به‌جای فعل آورد و اگر کسی این کار را کند، به آن کلمه به‌جای اسم، فعل می‌گویند. فعل در جمله همچون انرژی است؛ درصورتی که اسم این انرژی را متجلی می‌کند (همان، ۷۹). در هر روایت، پارهٔ ابتدایی و نیروی تخریب‌کننده از عناصر هسته‌ای و اصلی روایت به‌شمار می‌آید و نمی‌توان به هیچ عنوان آن‌ها را حذف کرد. برای نمونه با حذف نیروی تخریب‌کننده، نوع ادبی روایت به توصیف بدل خواهد شد. پارهٔ ابتدایی و پارهٔ انتهایی

از واحدهای اصلی روایت است و از تشابه و تفاوت آن‌ها با توجه به نشانه‌ها معنا حاصل می‌شود. اگر بین پارهٔ ابتدایی و انتهایی تمایزی نباشد، معنایی هم در سطح کلان رخ نمی‌دهد.

پی‌رنگ در داستان به‌معنای روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطهٔ علیت است. توجه به این نکته که طرح و خلاصهٔ داستان فرق دارد، ضروری است. در خلاصهٔ داستان، هدف نقل موجز و اجمالی داستان است؛ درحالی که طرح، روایت نقشهٔ (اسکلت) داستان است با تأکید بر سببیت[۴]. داستان شکل گستردهٔ طرحی است که نویسنده پیش از آفرینش داستان، آن را ذهنی یا مکتوب طراحی کرده است. نسبت طرح و داستان در ادبیات داستانی با مفهوم طرح اولیه و نقاشی کامل‌شده در هنر نقاشی کم‌شباهت نیست. منتقدان اغلب طرح را نقل وقایع داستان براساس سببیت تعریف می‌کنند. طرح را نقشهٔ داستان نیز گفته‌اند. ادوارد مورگان فورستر مثال می‌زند که «سلطان درگذشت و سپس ملکه مُرد» داستان است؛ زیرا فقط ترتیب منطقی حوادث برحسب توالی زمانی رعایت شده است. اما «سلطان درگذشت و پس از چندی ملکه از اندوه بسیار درگذشت» پی‌رنگ است؛ زیرا در این بیان، بر علیت و چرایی مرگ ملکه نیز تأکید شده است.

آنچه مولانا در حکایت شاه و کنیز می‌گوید:

گفت معشوقم تو بوده‌ستی نه آن لیک کار از کار خیزد در جهان

ناظر به همین رابطهٔ علت‌ومعلولی است. تعریف پی‌رنگ دراصل از *فن شعر* ارسطو مایه می‌گیرد. ارسطو پی‌رنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز که حتماً نباید درپی حادثهٔ دیگری آمده باشد؛ میان که هم درپی حوادثی آمده و هم با حوادث دیگری دنبال می‌شود؛ پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است.

از نظر ارسطو، پی‌رنگ ایدئال از چنان هم‌بستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت آن به‌کلی درهم می‌ریزد. پی‌رنگ با عناصری همچون «شخصیت» و «کشمکش» پیوستگی و رابطهٔ نزدیکی دارد و ممکن

است به واژگونی یا کشف منتهی شود. ادوارد مورگان فورستر[5] (79 :1927) تعریف ساده، اما مفیدی از طرح (پی‌رنگ) به‌دست می‌دهد: داستان، روایت رویدادهایی است که در توالی زمانی منظم شده باشد. طرح نیز روایت رویدادهاست که در آن بر تصادف تأکید شده باشد. طبق تعریف فورستر، بین داستان و پی‌رنگ تفاوت است. از این سخن درمی‌یابیم که داستان نقل رشته‌ای از حوادث است که فقط بر طبق توالی زمانی، نظم و ترتیب یافته است؛ درحالی که پی‌رنگ نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علّی‌ومعلولی است. اولین بار در ایران محمدرضا شفیعی‌کدکنی پیشنهاد کرد که به‌جای طرح، تعبیر پی‌رنگ را به‌کار برند و جمال میرصادقی هم از آن استفاده کرد. پی‌رنگ درواقع همان بی‌رنگ است. بی‌رنگ طرحی است که نقاشان به روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند یا طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان را بنا می‌کنند.

پس پی‌رنگ را می‌توان راهنمای مهمی برای نویسنده و درعین حال نظم و ترتیب متشکلی برای خواننده دانست؛ زیرا پی‌رنگ برای نویسنده ضابطهٔ عمده‌ای است برای انتخاب و ترتیب وقایع و در نظر خواننده نیز، ساخت و وحدت داستان را فراهم می‌آورد. ساختمان پی‌رنگ براساس انگیزهٔ وقایع صورت می‌گیرد و به همین دلیل حوادثی که در داستان رخ می‌دهد، باید دلیل و انگیزه‌ای داشته باشد و به نتیجه‌ای منطقی منجر گردد. برای بررسی روایت‌شناسی کاربردی با تأکید بر نشانه ـ معناشناسی ابتدا باید ببینیم که یک چیز چگونه قابلیت تبدیل شدن به نشانه را دارد.

در ابتدا باید گفت هرچیزی که معرِف یا نمایندهٔ گونه‌های مانند خود باشد، نشانه است؛ مانند یک لیوان یا یک مداد که هرکدام نمایندهٔ تمام لیوان‌ها و مدادهای دیگر است. انتخاب یک عنصر یا یک گونه از بین تمام گونه‌های موجود و برجسته و خاص کردن آن به روش‌های مختلف، آن چیز را به نشانه تبدیل می‌کند. برای مثال در یک کتابخانه که تمام کتاب‌ها ردیف چیده شده است، اگر کتابی را درون محفظه‌ای شیشه‌ای قرار دهیم، آن را به نشانه تبدیل کرده‌ایم.

به‌کارگیری یک عنصر یا گونه در یک گفت‌وگوی ویژه و ایجاد ارتباط بین آن گونه و تمام گونه‌های دیگر، آن گونه را به نشانه بدل می‌کند. در اینجا تأکید می‌شود که عملیات گفتمانی یکی از راه‌های ممکن نشانه‌سازی است. وقتی ما یک گونه را دربرابر گونه‌های دیگر قرار می‌دهیم و ویژگی‌های یک سو را برجسته می‌کنیم، باعث تبدیل شدن یک گونه به نشانه می‌شویم.

وقتی گونه‌ای را در زاویهٔ دید خاصی قرار دهیم، مانند زاویهٔ دید جهان‌شمول، گزینشی، تسلسلی یا ویژه، آن گونه می‌تواند به نشانه تبدیل شود. همچنین یک عمل قبض‌وبسط که باعث حضور گستره‌ای یا فشاره‌ای عناصر در ارتباط با یکدیگر می‌شود، نشانه‌ساز است؛ مانند یک مکعب بسیار کوچک در سالنی بسیار بزرگ و یا برعکس. بارت، یکی از افراد بسیار برجسته و تأثیرگذار و پیشرو در حوزهٔ مطالعات دیداری، در کتاب *بلاغت تصویر*، ما را با نحوهٔ خوانش زبان دیداری آشنا می‌کند.

۴. بحث و بررسی (تحلیل داده‌ها)

۴ـ۱. چکیدهٔ داستان

با توجه به چکیدهٔ داستان و متن فیلم *جدایی نادر از سیمین*، به پی‌رنگ روایت و تجزیه و تحلیل داستان می‌پردازیم.

فیلم از صحنهٔ دادگاه و با حضور نادر و سیمین شروع می‌شود. خود صحنهٔ دادگاه مکانی تنشی است و بلافاصله نشان‌دهندهٔ این موضوع مهم است که چیزی تخریب شده و در ادامهٔ این تخریب مجبوریم در دادگاه حاضر شویم. به همین ترتیب، دادگاه مکانی است که شاید از طریق آن چیزی که تخریب شده است، ترمیم گردد. پس از همان آغازِ فیلم در مکانی قرار می‌گیریم که تخریب زمینهٔ ورود به آن بوده است. در ادامهٔ فیلم، بازیگران با بحران‌های پیچیده و سخت‌تری روبه‌رو می‌شوند. پدر نادر که بیماری آلزایمر دارد، نمادی اسطوره‌ای است که مرکز اصلی تخریب‌هاست؛ چراکه اختلاف بر سر ماندن پیش پدر و مراقبت از او یا پذیرفتن مهاجرت است. پس پدر بااینکه روی تخت قرار دارد، مرکز و همگنهٔ معنایی روایت است. بسیاری از بحران‌ها به

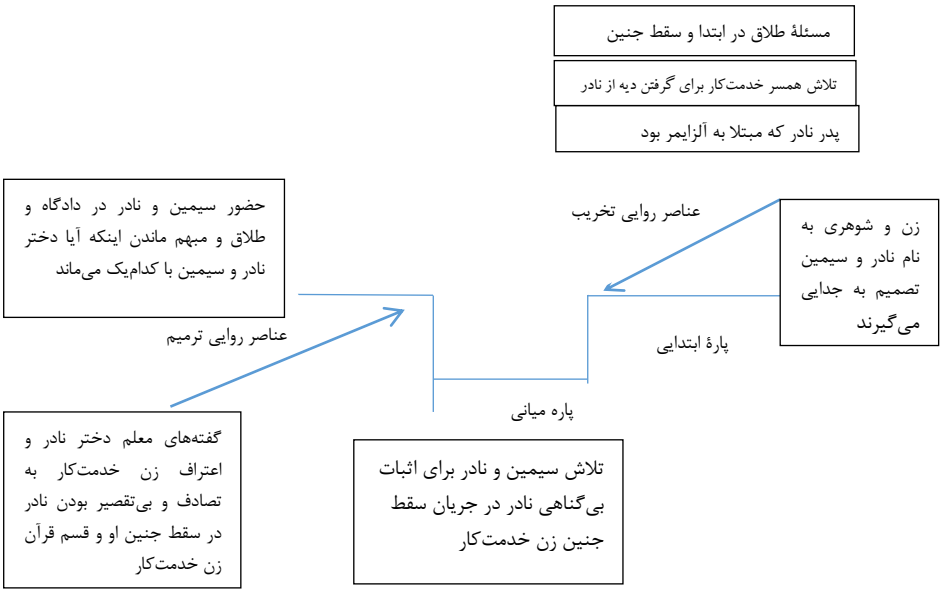
همین مرکز اسطوره‌ای گره خورده است. این یکی از مشکلات نادر هم هست که نمی‌تواند او را تنها بگذارد و با همسر و فرزندش مهاجرت کند و یکی از عوامل مهم تخریب در داستان محسوب می‌شود. نادر و سیمین در مرز بین داشتن و نداشتن هم هستند و در این میان، احساسی ناپیدا به آن‌ها نوید امید می‌دهد که ممکن است دختر آن‌ها یا هر عامل دیگری باشد. ولی احساسی عمیق‌تر می‌گوید بهتر است به‌جای پرداختن به این احساس امیدواری متزلزل، آن را خاتمه دهند. مشکل این است که زن و شوهری که هر دو در مسافرت به خارج از کشور برای تأمین آیندهٔ فرزندشان تفاهم داشتند و مدارکشان را هم آماده کرده‌اند، به‌دلیل الزام نگهداری شوهر از پدر بیمارش به مشکل برمی‌خورند و حتی زن حاضر می‌شود با بخشش حق‌وحقوقش و درعوض به‌دست آوردن فرزندش، شوهر را ترک کند. ولی بازهم شوهر راضی نمی شود و دادگاه نیز این مشکلات را آن‌قدر کوچک می‌داند که نمی‌تواند به این دلیل حکم طلاق صادر کند. سیمین، زن نادر، به خانهٔ مادرش می‌رود و روایت در مسیر حرکت خود تنش‌های متعددی را تجربه می‌کند. در ادامه نادر برای مراقبت از پدرش زنی را استخدام می‌کند. این زن که باردار هم هست، بدون اجازهٔ شوهرِ بدهکارش، مشغول کار کردن می‌شود. در این فیلم، زن خدمت‌کار چادری است و متدین و شوهری به‌ظاهر مقید دارد. در سوی دیگر، سیمین است با تیپی متفاوت و موهای قرمز، و شخصیتی مدرن‌گونه و سنت‌شکن که در خانه‌اش ماهواره دارد و قصد مهاجرت، ولی فرزند خود را طوری تربیت می‌کند که به اصول اخلاقی پایبند باشد. تضاد طبقاتی و اجتماعی در فیلم مشهود است. این تقابل‌ها سبب می‌شود تا جامعه قطب‌بندی شود و هر قطب از منظر مثبت یا منفی مورد ارزیابی قرار گیرد. بی‌شک قطب‌ها درحال تخریب یکدیگرند. سیمین مدافع چه چیزی است و درمقابل کدام دیدگاه قرار دارد؟ نادر از کدام شرط اخلاقی دفاع می‌کند؟ ترمه در تقابل بین پدر و مادر باید کجای ماجرا قرار گیرد؟ زن خدمت‌کار در تقابل بین اخلاق و دروغ چه تصمیمی می‌گیرد؟ این پرسش‌ها نشان می‌دهد که تقابل‌ها در خدمت تخریب و ترمیم هستند. به همین دلیل حتی در پایان

فیلم، صحنه‌ای از دادگاه نمایش داده می‌شود که ترمه با چشمی گریان، باید بین پدر و مادر یکی را برگزیند. تقابل بین پدر و مادر، فرزند را بر سر دوراهی که ترمیم‌ناپذیر است، قرار می‌دهد.

۴ـ۲. نظام تخریب و ترمیم روایی در فیلم *جدایی نادر از سیمین*

بررسی عوامل تخریب نشان می‌دهد که نادر بر اثر بدگمانی در حالت عصبانیت، به زن خدمت‌کار، همسر حجت، تهمت دزدی می‌زند و سعی در بیرون کردن او دارد (عناصر تخریب). او در حین مشاجره و درگیری، زن را هل می‌دهد. زن از روی پله‌ها پرت می‌شود و بر اثر این اتفاق، احتمالاً بچه در شکمش می‌میرد؛ ولی درواقع به‌دنبال سانحه‌ای که هنگام نجات پدر نادر در خیابان برای او اتفاق می‌افتد، جنین او سقط می‌شود. با توجه به وضع خراب معیشتی زن خدمت‌کار و شوهرش حجت، نادر در دادگاه متهم به قتل می‌شود تا شاید دیهٔ چهل‌میلیونی آن‌ها را از بدهکاری نجات دهد (عناصر تخریب). در این بین، نادر برای دفاع از خود به قاضی می‌گوید که از باردار بودن زن خبر نداشته (عناصر تخریب) و این درحالی است که وقتی معلم ترمه (دختر نادر) برای تدریس در خانهٔ آن‌ها بوده، با زن خدمت‌کار راجع به بارداری صحبت کرده و زن از او شمارهٔ مطب دکتر زنان را خواسته است و نادر هم از آشپزخانه حرف‌های آن‌ها را شنیده و دخترش از دروغ پدر مطلع شده است (عناصر تخریب). از سوی دیگر پدر، دخترش را به‌نحوی تربیت کرده که در هیچ شرایطی دروغ نگوید یا اشتباهی را نپذیرد. درپی این کشمکش‌ها، هیچ‌یک از افراد نمی‌خواهند یا نمی‌توانند حقیقت را برملا کنند، جز زمانی که زن خدمت‌کار و شوهرش راضی می‌شوند که از نادر و سیمین پانزده‌میلیون تومان بگیرند و رضایت دهند (عناصر ترمیم) و اینجاست که زن خدمت‌کار به شوهرش حجت می‌گوید که شک دارد که بچه بر اثر هل دادن نادر سقط شده باشد و می‌گوید ممکن است قبلاً مرده باشد و حقیقت را می‌گوید و از گرفتن پول به‌خاطر حلال نبودن آن، امتناع می‌کند (عناصر ترمیم).

روایت فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده است که هر تخریب به تخریبی دیگر منجر می‌شود. جدایی، استخدام خدمت‌کار بدون اجازهٔ شوهرش، هل دادن خدمت‌کار، تنها گذاشتن پدر در خانه و درخواست از ترمه برای شهادت دروغ در دادگاه همگی زنجیره‌ای از تخریب روایی است که هریک دیگری را کامل می‌کند و درنهایت اخلاق‌مدارترین انسان از دخترش می‌خواهد که در دادگاه شهادت دروغ دهد. اما باز آنچه که ترمیم‌کنندهٔ اصلی ماجراست، باز خود اخلاق است؛ زیرا زن خدمت‌کار از قبول کردن پول به‌دلیل حرام بودن آن، خودداری می‌کند.



شکل ۳. الگوی پی‌رنگ روایت فیلم *جدایی نادر از سیمین*

۴ـ۳. تحلیل پی‌رنگ فیلم *جدایی نادر از سیمین*

داستان در وجه محاکات و به‌صورت نظام خطی روایت شده است. در این روایت، چندین عنصر روایی تخریب‌کننده ذهن بیننده را درگیر می‌کند. مسئلهٔ طلاق نادر و سیمین و ناتوانی پدر نادر در انجام کارهای روزمره و نیازمند و درمانده بودن او و نیز پرستاری که برای بهبود این وضعیت استخدام می‌شود، خود به معضلی بزرگ‌تر تبدیل

می‌شود و درنتیجه با رخدادهای زنجیروار و البته مبهم سعی در کشاندن بیننده به‌دنبال خود دارد و در این راستا موفق عمل می‌کند. درنهایت مشکلات پیش‌آمده درمقابل چشمان ترمه، دختر نادر و سیمین، او را هدایت می‌کند تا حقیقت را بیابد. در انتها داستان با پایان نسبتاً باز بیننده را به فکر وامی‌دارد و ذهنش را به‌شدت درگیر می‌کند. با توجه به نشانه‌هایی که در صحنه وجود دارد، گویی ترمه قصد انتخاب پدر و در ایران ماندن را دارد. البته فیلم پایان باز دارد تا به مخاطب اجازهٔ هر برداشتی را بدهد.

محور اصلی فیلم بر پدر نادر متمرکز است. او به‌دلیل پدر بودن به نماد تبدیل می‌شود. اما ترمه نیز نماد کنشگری است که میان پدر و مادر قرار می‌گیرد و به همین دلیل بیشتر نقش ترمیمی برای زندگی زناشویی دارد. جدال فکری ترمه برای یافتن حقیقت ماجرا حقیقت زندگی‌اش را نیز روشن خواهد کرد. اینکه چه کسی دروغ می‌گوید و چه کسی به اصول اخلاقی پایبند است، در تصمیم‌گیری مهم زندگی او نقش بسزایی دارد.

افزایش عامل بازدارنده و کنش‌های بازدارنده و تخریبی در بستر رخدادهای پی‌درپی و تقابل عوامل تخریب و ترمیم موجب به‌چالش کشیده شدن داستان می‌شود. از عوامل تخریب می‌توان به درخواست دیه از سوی حجت پس از سقط جنین همسرش، وضعیت جسمانی پدر نادر و اینکه چه کسی دروغ می‌گوید و چه کسی به اصول اخلاقی مقید است، اشاره کرد.

در تحلیل روایی‌گری فیلم *جدایی نادر از سیمین* آنچه موجب خلق رخدادها و حوادث می‌شود، وجود شخصیت‌هایی است که با تقابل عوامل تخریب و ترمیم، کشمکش و درخواست‌های خود، تنش‌ها و چالش‌های روایت و تحولات آن را پدید آورده‌اند. دروغ به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر تخریب و به‌دنبال آن سقط جنین زن خدمت‌کار، اقدام به جدایی سیمین از نادر، بیماری و مرگ پدر نادر و مهاجرت سیمین درمجموع درپی گسست عوامل داستانی و نقش‌آفرینی افراد عمل می‌کند و موجب بروز کنش کنشگران و تنش اصلی داستان می‌شود. عمده‌ترین تنش اصلی داستان پس از

سقط جنین زن خدمت‌کار شروع می‌شود و درپی آن برای رهایی از معضلات بعدی به‌دنبال خود دروغ‌های دیگری را از عوامل داستان موجب می‌شود. بی‌اطلاعای نادر از بارداری زن خدمت‌کار دروغ دیگری است که درجهت تخریب داستان و گسست آن پیش می‌رود. به‌مرور عوامل تخریب درجهت فرایند پیوستاری و ترمیم پیش می‌رود و با درخواست دیه و درنهایت قسم قرآن توسط زن خدمت‌کار، داستان درجهت ترمیم به تولید معنا دست می‌یابد.

در حقیقت فیلم *جدایی نادر از سیمین* فیلمی پرسشگر است؛ پرسش‌هایی که هرگز جواب قطعی ندارد: پدر در مقام اسطوره و نماد مرکزی ماجرا نقش تخریبی دارد یا ترمیمی؟ نادر همسری با دیدگاه تخریبی است یا ترمیمی؟ دادگاه در راستای تخریب حرکت می‌کند یا ترمیم؟ معلم مدرسهٔ ترمه در جایگاه تخریبی قرار دارد یا ترمیمی؟ و همسر خدمت‌کار چگونه از نقش تخریبی خود دست می‌کشد؟ به‌نظر می‌رسد تنها عاملی که باید در پایان فیلم دخالت کند و بر همهٔ تخریب‌ها چیره شود، کتاب است. قرآن تنها منبعی معرفی می‌شود که دیگر دربرابر آن امکان مقاومت و استمرار در تخریب نیست. پس درنهایت اصغر فرهادی راه‌حلی دینی، سنتی و آیینی را جهت ترمیم نهایی پیشنهاد می‌کند؛ یعنی همه دربرابر کتاب، به‌عنوان اَبَرگفتمانی که می‌تواند تجمیع‌کننده و پایان‌دهندهٔ بسیاری از دروغ‌ها باشد، سر فرودمی‌آورند. پس ترمیم‌کننده‌ای نهایی وجود دارد که درنهایت بخشی از تخریب را درمان می‌کند. اگرچه فیلم پرسش‌های بسیاری را که مطرح کردیم، بی‌پاسخ می‌گذارد و این همان وجه چالشی آن است.

۵. نتیجه

روایت به‌صورت فیلم، ساختاری است که مشخصاً برای دستیابی به برخی اهداف، مثلاً روایی‌گری، عمل می‌کند. فیلم و فیلم‌نامه یک نوع ساختار دیداری است که به فرایند انتقال روایت کمک می‌رساند. در فیلم‌های فرهادی، تصویر و شگردهای بصری نقش زیاد و مؤثری در انتقال روایت و ایجاد کشمکش و تولید معنا دارد. در آثار او، تصویر در اثرگذاری بر مخاطب، از روایت پیشی می‌گیرد. در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش که

چگونه در ساختار روایی فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین» تخریب و ترمیم هم‌زیستی دارند و یکدیگر را پوشش می‌دهند، فرض مقاله بر این است که عنصر تخریب و ترمیم در تقابل با هم قرار ندارند و همدیگر را نفی نمی‌کنند، بلکه رابطهٔ دوجانبه دارند و لازم و ملزوم‌اند و دشمن هم نیستند.

ابتدا باید گفت که داستان به‌صورت سیر خطی پیش می‌رود. عوامل تخریبی و به‌دنبال آن عوامل ترمیمی اطلاعات را به مخاطب می‌دهند، حس می‌آفرینند و هم شخصیت‌پردازی می‌کنند و هم در پیشبُرد تضادهای درون‌داستانی مؤثرند. مسئلهٔ طلاق و بیماری آلزایمر پدر نادر از اصلی‌ترین عناصر تقابلی تخریب روایی است که موجب اولین فشارهٔ تنشی درجهت تخریب روایت می‌شود. پس از آن، مهاجرت دومین عنصر تقابلی تخریب روایی است. نادر با استخدام زن خدمت‌کار، سعی در برقراری آرامش و سامان دادن به کارهای خانه در نبود همسرش دارد که خود این مسئله با حادثهٔ سقط جنین زن خدمت‌کار به مشکل بزرگ‌تری تبدیل می‌شود. کتمان آگاهی نادر از بارداری زن خدمت‌کار و دروغ به‌عنوان عناصر تخریب و شهادت دروغ ترمه در دادگاه به نفع پدرش درجهت تخریب روایی پیش می‌رود. درخواست حجت (همسر زن خدمت‌کار) و طرح شکایت برای دیه درجهت افزایش تنش روایی ما را هرچه بیشتر به نقطهٔ اوج و گسست عناصر روایت می‌پیوندد. به‌دنبال عوامل تخریب، موافقت نادر برای پرداخت مبلغ پانزده‌میلیون تومان برای دیه، روایت را درجهت پیوست و ترمیم سوق می‌دهد و رابطهٔ دوجانبهٔ تخریب و ترمیم را به‌وضوح می‌نمایاند. در تقابل بین عناصر کمّی و کیفی و هم‌پوشانی یکدیگر، به وضعیت پایدارتری در اواسط فیلم دست می‌یابیم و با کاهش تخریب، سیر روایت در مسیر ترمیم و بهبود قرار می‌گیرد. در مسئلهٔ بیماری آلزایمر پدر نادر، (مشکل همراهی نکردن نادر برای مهاجرت و یا برعکس موافق نبودن سیمین با ماندن در کنار همسر در ایران و حمایت از او و فاصله گرفتن این دو) در مسیر گسست عناصر روایی، شرایط برای تخریب آماده می‌شود. همچنین با گسست عاطفی سیمین و نادر، شرایط تخریب مهیا می‌گردد. در ادامه سقط جنین زن خدمت‌کار

به‌عنوان عامل اصلی تخریب بروز می‌کند و روایت در اوج تنش و هیجان قرار می‌گیرد که با رضایت نادر به حل مشکل و پرداخت پولی برای دیه، روایت رو به ترمیم حرکت می‌کند و تنش‌زدایی آغاز می‌شود. نهایتاً با قسم نخوردن زن خدمت‌کار و ترس از قرآن و با بحران اصلی تخریب یعنی دروغ یک‌باره روایت به‌سمت اَبَرترمیم‌کننده به‌سوی آرامش، سامان‌دهی و کشف حقیقت پیش می‌رود.

با توجه به پی‌رنگ داستان در فیلم‌نامهٔ «جدایی نادر از سیمین»، فرهادی در پارهٔ اولیه، اطلاعاتی را دربارهٔ شخصیت‌های اصلی روایت که مخاطب برای فهم داستان و کنش شخصیت‌ها به آن نیاز دارد، برملا می‌کند. سپس با عناصر تخریب‌کننده که معرِف چالش اصلی داستان است، روایت به اوج می‌رسد و روایت‌های فرعی کم‌کم نقش می‌بازد و تماشاگر فرصت می‌یابد به درک عمیق‌تری از نقطهٔ اوج برسد؛ لذا پارهٔ اولیه و عناصر روایی تخریب‌کننده از مهم‌ترین نقاط اتصال روایت است. وقتی عناصر تخریبی و بحران شروع می‌شود، روایت شکل دیگری می‌گیرد و آن آرامش موجود در پارهٔ اولیه از دست می‌رود و فشار بصری جدیدی جانشین آرامش اولیه می‌شود و سپس نقطهٔ عطف پدیدار می‌گردد؛ جایی که قهرمان داستان تصمیم می‌گیرد با بحران مواجه شود. در اینجا فرهادی معمولاً این بحران را به‌شکل قوی، زیرکانه و مؤثری به مخاطب انتقال می‌دهد. او از ابتدای روایت مخاطب را با عناصر تخریبی متعدد، ازجمله طرح طلاق، مهاجرت، بیماری پدر، سقط جنین، پرداخت دیه، مسئلهٔ دروغ و اینکه چه کسی دروغ می‌گوید و حقیقت چیست، ذهن مخاطب را به تکاپو برای کشف حقیقت وامی‌دارد و با طرح عوامل ترمیمی، به یاری ذهن مخاطب جهت برملاسازی حقیقت می‌پردازد. مثلاً با طرح قسم قرآن و یادآوری صحنهٔ تصادف زن خدمت‌کار در بیان واقعیتِ سقط جنینش عنصر ترمیم به یاری و پوشش عناصر تخریب می‌آید و با پوشش یکدیگر، مسئلهٔ فیلم و کشمکش‌ها رفع می‌شود. با شکل‌گیری این رابطهٔ دوجانبه می‌بینیم که چگونه فرهادی با بهره‌گیری از عوامل تخریب و ترمیم به خلق روایتی می‌پردازد که درعین تضاد و تقابل، به یاری هم داستان را به‌سمت حل مسئله پیش

می‌برند و فرضیهٔ پژوهش تحقق می‌یابد. فرهادی در بیان کنش‌های روایت با مهارت خاصی گاهی از گفت‌وگو استفاده می‌کند و گاهی از نشانه‌های دیداری در تصویرها بهره می‌گیرد. در ادامهٔ روایت شاهد آن هستیم که کشمکش‌ها فزاینده‌تر و کنش‌ها شدیدتر می‌شود.

در نقطهٔ اوج داستان، تنش روایی و تصویری باید به اوج برسد و ریتم سریع‌تر شود. درنهایت با عناصر روایی ترمیم‌بخش و تأثیر عوامل ترمیمی، تنش‌زدایی آغاز می‌شود.

گفتمان با استفاده از دروغ موجب تغییر نظام افقی روایت به نظام عمودی می‌شود و به این ترتیب، برنامهٔ کنشی به جریان فراکنشی تغییر می‌یابد. درواقع دروغ موجب تخریب و ایجاد نقصان و گستردگی حضور در تعاملات روایت می‌شود.

فرهادی معمولاً از تصویر و داستان به‌صورت ساختار خطی برای انتقال معنا و درون‌مایهٔ اثر استفاده می‌کند. در فیلم‌های او، ساختار بصری و نشانه‌ها اهمیت ویژه‌ای برای تولید معنا دارد و به زیبانمایی و فرم توجه چندانی نمی‌کند. زاویهٔ دید او در این فیلم‌نامه به‌ظاهر خنثی نشان داده می‌شود؛ ولی با توجه به جهت‌گیری‌های گفت‌وگوها و نشانه‌ها و حرکت دوربین و جلوه‌های بصری، این جهت‌گیری با بهره‌گیری از عوامل تخریبی و سپس ترمیم با هم‌گرایی پنهانی، روایت را پیش می‌برد که نشان از دید خنثی در فیلم‌های او دارد. اما این زاویهٔ دید به‌طور ضمنی و جانب‌دارانه آشکار می‌شود. نمی‌توان قاطعانه گفت که زاویهٔ دید در فیلم‌های او خنثی است؛ زیرا این جهت‌گیری‌ها به‌صورت نشانه‌های پنهان وجود دارد. برای مثال در ابتدای فیلم، نادر و سیمین، با کادری بسته، روبه‌روی قاضی نشسته‌اند و تصاویر در کادری بسته و عمودی و رو به دوربین با حضوری قوی و نزدیک به بیننده، فضا را محدود کرده و با حجیم شدن و تراکم یا انباشتگی موضوع دیداری درپی حضور فشاره‌ای یا منقبض است (شعیری، ۱۳۹۶: ۷۶). البته در بسیاری از تصویرها، فشاره و گستره در تعامل بوده و از رابطهٔ فشاره و گستره نوعی ریتم تنشی در نوع بصری شکل گرفته که موجب تنوع عناصر دیداری و سیالیت نشانه‌ها شده است. صراحت و ابهام به‌طور هم‌زمان در متن فیلم مشاهده می‌شود. مثلاً مخاطب هرگز قاضی را نمی‌بیند. نادر و

سیمین روبه‌روی دوربین هستند و به دوربین که جای قاضی قرار گرفته است، نگاه می‌کنند. در اینجا فرهادی تمام بینندگان خود را در جایگاه قاضی قرار داده و از آن‌ها می‌خواهد که خود قضاوت کنند؛ ولی در ادامهٔ فیلم می‌بینیم که نشانه‌هایی از حقانیت نادر بروز می‌کند؛ مثلاً نگهداری از پدر ناتوانش و یا اینکه در پمپ‌بنزین از ترمه دخترش می‌خواهد که حتماً بقیهٔ پولش را بگیرد و یاد بگیرد که از حقش دفاع کند و یا در پرداخت خسارت به احمد، ترمه را هدایت می‌کند که درپی کشف حقیقت باشد. با توجه به نشانه‌ها و نگرش فرهادی، اغلب با نشانه‌های کلامی و دیداری که به مخاطب می‌دهد، درواقع از او می‌خواهد خود فعالانه حقیقت را کشف کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Umberto Eco
2. isotopie

۳. پی‌رنگ را به دو دستهٔ پی‌رنگ باز و پی‌رنگ بسته تقسیم کرده‌اند. پی‌رنگ باز پی‌رنگی است که نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد. در این نوع داستان‌ها، اغلب گره‌گشایی وجود ندارد. نویسنده در این نوع داستان‌ها می‌کوشد خود را در داستان پنهان کند تا داستان همانند زندگی، ملموس و بی‌طرفانه جلوه کند. «آنتوان چخوف یکی از نویسندگانی است که به نوشتن داستان با پی‌رنگ باز توجه داشته است» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۰). پی‌رنگ بسته از کیفیتی پیچیده و تودرتو و مختصات فنی نیرومند برخوردار است. «به عبارت دیگر، نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن بچربد» (همان، ۷۹). این‌گونه پی‌رنگ‌ها اغلب در داستان‌های اسرارآمیز و هیجان‌انگیز به‌کار گرفته می‌شود که گره‌گشایی و نتیجه‌گیری قطعی و محتومی دارد. «بیشتر داستان‌های ادگار آلن پو واجد پی‌رنگی بسته است» (همان‌جا).

4. causality
5. Edvard Morgan Forster

منابع

ال گورین، ویلفرد (۱۳۹۱). *تحلیل نقد*. ترجمهٔ حسینی صالح. تهران: نیلوفر.

احسانی، زهرا (۱۳۹۹). «تحلیل نظام روایی محافظه‌کاری و خطرپذیری: نظریهٔ گفتمان خیزابی مطالعهٔ موردی روایت همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*. ش۷. ص ۳.

استروس، لوی (۱۳۹۲). *اندیشه‌های لوی استروس*. ترجمهٔ نورالدین رحمانیان. تهران: پردیس دانش.

اسلامی، مازیار (۱۳۹۵). *بوطیقای گسست*. تهران: نشر چشمه.

اکو، امبرتو (۱۳۹۵). *نظریهٔ نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.

پناه‌پور، یکتا (۱۳۹۸). «بررسی روایت‌شناسی سکانسی از فیلم اعتراض کیمیایی با رویکرد پیکره‌ای به تحلیل انتقادی استعاره». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*. ش ۶. ص ۱۰۲.

توحیدلو، یگانه و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۶). «تحلیل نشانه ـ معنا شناسی دروغ: لغزندگی نظام آیکونیک زبان در قصه‌های عامه». *فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*. ش ۱۲. ص ۲۷۵.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

حسین‌پور، سرکاریزی (۱۳۹۸). «تحلیل ساختار روایی و کنش گفتمان رمان سمفونی مردگان برپایهٔ نظریهٔ نشانه ـ معناشناسی گریماس». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*. ش ۶. ص ۶۳.

رضایی‌اصفهانی، محمدعلی (۱۳۸۳). *سبکی نوین در تفسیر روایی*. تهران: مقاله.

ژنت، ژرار (۱۳۸۷). *نقد زبان‌شناختی*. ترجمهٔ الله‌شکر اسداللهی تجرق، بهمن نامورمطلق. تهران: سخن.

سجودی، فرزان (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی و ادبیات*. تهران: فرهنگ کاوش.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *تجزیه و تحلیل گفتمان*. تهران: سمت.

ـــــــــــ (۱۳۹۶). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.

ضیمران، محمد (۱۳۹۲). *گذار از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: هرمس.

عباسی، علی (۱۳۸۱). *گونه‌های روایی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی*.تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

عظیمی، شاپور (۱۳۹۱). *معناسازی*. تهران: فرهنگستان تهران.

عقیقی، سعید (۱۳۹۶). *رازهای جدایی*. تهران: روزنه.

فرهادی، اصغر (۱۳۹۲). *هفت فیلم‌نامه*. تهران: نشر چشمه.

فوستر، ادوارد مورگان (۱۹۲۷). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.

گرمس، آلبر ژیراس ژولین (۱۳۹۸). *نقصان معنا*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: خاموش.

لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *زمان روایی در فیلم*. ترجمهٔ علی عامری مهابادی. تهران: فارابی.

محدثی‌کیلوایی، حسین و دریا فلسفی (۱۳۹۴). «تحلیل جامعه‌شناختی از آمادگی برای دروغ‌گویی.» *ویژه‌نامهٔ پژوهشنامهٔ زنان پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*. س ۲. ش ۱. ص ۱۳۵.

مهین‌خواه، زهرا (۱۳۷۷). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. تهران: اطلاعات.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

میهن‌دوست، اسماعیل (۱۳۹۸). *رودررو با اصغر فرهادی*. تهران: چترنگ.

Abbasi, A. (2002). *Narrative types* (in Farsi). Tehran: Shahid Beheshti University.

_____ (2014). *Applied narratology* (in Farsi). Tehran: Shahid Beheshti University.

Aghighi, S. (2017). *Secrets of separation* (in Farsi). Tehran: Rozaneh.

Azimi, S. (2012). *Meaning* (in Farsi). Tehran: Tehran Academy.

Chandler, D. (2015). *Fundamentals of Semiotics*. Translated by Mehdi Parsa (in Farsi). Tehran: Surah Mehr.

Eco, U. (2015). *Theory of semiotics* (in Farsi). Translated by Pirooz Izadi. Tehran: Sales.

Ehsani, Z. (2020). "Analysis of the narrative system of conservatism and risk-taking: Khizabi discourse theory A case study of the narrative of the night's orchestra by Reza Ghasemi" (in Farsi). *Bi-Quarterly Journal of Narratology*. No. 7. p. 3

El Gorin, W. (2012). *Critical Analysis* (in Farsi). Translated by Hosseini Saleh. Tehran: Niloufar.

Farhad, A. (2013). *Seven screenplays* (in Farsi). Tehran: Cheshmeh.

Foster, E. M. (1927). *Aspects of the novel* (in Farsi). Translated by Ebrahim Younesi. Tehran: Negah.

Greimas, A. (2019). *Lack of meaning* (in Farsi). Translated by Hamid Reza Shaeiri. Tehran: Khamoosh.

Genette, G. (2008). *Linguistic criticism* (in Farsi). Translated by Allah Shokr Asadollahi Tajrgh & Bahman Namvar Motlagh. Tehran: Sokhan.

Hosseinpour, S. (2019). "Analysis of narrative structure and discourse action of the dead symphony based on the theory of signs - Grimas semantics" (in Farsi). *Bi-Quarterly Journal of Narrative Studies*, No. 6. p. 77.

Islami, M. (2016). *Poitika gast* (in Farsi). Tehran: Cheshmeh.

Lotte, Y. (2007). *Narration time in the film* (in Farsi). Translated by Ali Ameri Mahabadi. Tehran: Farabi.

Mahinkhah, Z. (1988). *A Guide to literary criticism approaches* (in Farsi). Tehran: Information.

Mihandoost, I. (2019). *Face to face with Asghar Farhadi* (in Farsi). Tehran: Chatrang.

Mir Sadeghi, J. (2006). *Story elements* (in Farsi). Tehran: Sokhan Publications.

Mohaddesi Kilavaei, H., & Falsafi, D. (2015). "Philosophical Sea Sociological Analysis of the Readiness for Lying" (in Farsi). *Special Issue of the Journal of Women, Institute of Humanities and Cultural Studies*. Vol. 2. No. 1. p. 135.

Panahpour, Y. (2019). "Study of sequential narratology from the film of chemical protest with a sculptural approach to critical analysis of metaphor" (in Farsi). *Bi-Quarterly Journal of Narratology*. No. 6. p. 102

Rezaei, M. A. (2004). *A new style in narrative interpretation* (in Farsi). Tehran: Article.

Shaeiri, H. R. (2002). *Fundamentals of modern semantic* (in Farsi). Tehran: Samt.

_____ (2013). *Discourse analysis* (in Farsi). Tehran: Samt.

_____ (2017). *Analysis of signs - semantics of discourse* (in Farsi). Tehran: Samt.

Sojudi, F. (2005). *Semiotics and literature* (in Farsi). Tehran: Farhang Kavosh.

Strauss, L. (2013). *Levi Strauss Thoughts* (in Farsi). Translated by Noureddin Rahmanian. Tehran: Pardis Danesh.

Tohidlou, Y., & Shaeiri, H. R. (2017). "Sign Analysis - False Semantics: Slippery Iconic Language System in Folk Tales"(in Farsi). *Quarterly Journal of Popular Culture and Literature*. No. 12. p. 275.

Zimran, M. (2013). *Transition from the world of myth to philosophy* (in Farsi). Tehran: Hermes.