نشانه‌های معرفتی و جامعه شناختیِ جدایی نادر از سیمین

دکتر پرویز امینی[1]
دکتر سیدابراهیم سرپرست سادات[2]

چکیده

هدف مقاله حاضر بازشناسی نشانه های جامعه شناختی و معرفت شناختی فیلم سینمایی جدایی نادر از سیمین برنده جایزه اسکار فیلم غیر انگلیسی زبان ۲۰۱۲، ساخته اصغر فرهادی کارگردان ایرانی بوده است. این پژوهش از نوع کیفی و با تکیه بر روش نشانه‌شناسی در پی رمزگشایی از لایه‌های گاه ناپیدا و ناآشکار فیلم است. نتایج این بررسی نشان داد که در این فیلم پیامِ ایران جای زندگی نیست در بافتی دراماتیک و با ظرافتی هنری به مخاطب القا شده است. استدلال-های چیده شده در خدمت این مضمون و برای تجهیز مخاطب برای همراهی با آن است. مضمون مذکور بازتابی از مشکلات معرفتی و جامعه‌شناختی ایران امروز است که با استفاده از شگردهای فیلم‌سازی نظیر محدودیت نمای لانگ شات، استیلای فضای بسته و فقدان موسیقی طبیعی نمایانده می شود. در واقع یکی از کارکردهای هنرهای تصویری، طبیعی جلوه دادن وضعیت‌های برساخته شده به وسیلهٔ رمزها و نشانه ها در جامعه هستند. در این فیلم مضامین اخلاقی در جامعه ایرانی به عنوان وضعیتی رو به اضمحلال تصویر می شود، که زمینه های معرفت شناختی دارند.

واژه های کلیدی: نشانه شناسی، معرفت شناسی، جامعه شناسی، جدایی نادر از سیمین، جامعه ایران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] استادیار علوم سیاسی دانشگاه شاهد
[2] استادیار علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبائی

مقدمه

فهم جامعه از ابعاد گوناگون فرهنگی،فکری،ساختاری و... و ارائه این فهم، دغدغه بسیاری از گرایش‌های علوم اجتماعی به معنای عام است. اما این دغدغه به دیسپلین‌های علمی و آکادمیک محدود نیست. هنرهای رسانه ای همین دغدغه را به انگیزه های مختلف دارند و به خاطر فرصت طرح همگانی فهم خود از جامعه و ارائه به مخاطب انبوه با زبان نافذتر و جذاب تر، گاه بر حوزه های آکادمیک علوم اجتماعی برتری نیز می یابند. سینمای ایران خصوصاً در گونه های اجتماعی خود، مملو از فیلم هایی است که مدعی روایت واقع بینانه از جامعه ایران هستند، در بین آنها فیلم جدایی نادر از سیمین از جهات گوناگون قابل تأمل است. پرداخت هنری با کیفیت، توجه به آن در سطح جهانی خصوصاً در آکادمی اسکار و توانمندی در ارائه روایتی از جامعه ایران به لحاظ اجتماعی و معرفتی و وجوه فراوان نشانه شناختی فیلم که برخی از مخاطبان را در درک پیام اصلی دچار خطا نمود، انگیزه نویسندگان در این بررسی است.

در این نوشتار پس از بحث های نظری و مفهومی نشانه شناسی به معنای عام و به طور خاص در سینما، دو نشانه‌ی جامعه شناختی و معرفت شناختی فیلم تحلیل خواهد شد، تا فهم سازندگان اثر از جامعه و تصویری که از آن بازنمایی می شود، به دست داده شود.

۱-چارچوب نظری

تحلیل نشانه شناسی از رویکردهای تحلیلی است که در حوزه سینما و فیلم که مملو از نشانه هایند، پرکاربرد است. نشانه‌شناسی دانشی‌است که به بررسی نشانه‌ها، اعم از زبانی و غیرزبانی و نحوهٔ دلالت آن‌ها و ارتباط‌شان با مدلول‌هایشان می‌پردازد. به تعبیر «امبرتو اکو» از نشانه شناسان برجسته فیلم و سینما، «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتوان آن را علامت[3] تلّقی کرد، سر و کار دارد». نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه نشانه‌ها و کاربرد آنها با توجه به الگوها و مکانیزم ارتباطات می‌پردازد. فردینان دو سوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷) نشانه‌شناسی را مطالعه حیات و زندگی نشانه‌ها در بطن اجتماع می‌دانست. نشانه‌شناسی معادل واژهٔ «Semiotics» یا «Semiology» است. روش نشانه شناسی که در دهه های اخیر مورد توجه قرار گرفته است، بیشتر از همه، ناشی

3- Sign

از تلاش های فردیناندو سوسور، زبان شناس سوئیسی و چارلز ساندرز پیرس فیلسوف آمریکایی است. علی رغم تحولاتی که در این حوزه بعد از سوسور و پیرس صورت گرفته است، اما همچنان تلقی ها و الگوهای نشانه شناختی این دو معتبر است. مسئله زبان در کانون رویکرد نشانه شناسی است. زبان چون یک نظام نشانه‌ای نمادین تعریف می شود که در آن هر نشانه‌ای در راستای معنا بخشی به نشانه دیگری است(محمد پور، ۱۳۹۰). در رویکرد نشانه شناسی، معنا سازی با ایجاد و تفسیر نشانه ها انجام می شود. پیرس می گوید که «ما تنها در نشانه ها می اندیشیم». هدف نشانه شناسی فهم مکانیسم هایی است که معنا را تولید می کنند. استعاره ها، بسترها، ظرف ها و تضادها از جمله مهمترین این مکانیسم هایند. ایده اساسی در رویکرد نشانه شناسی بر این فرض تکیه دارد که صورت های ظاهری، معنای خود را از ساختارهای زیرین می گیرند(محمد پور، ۱۳۹۰).

درباره نشانه بودن چیزها، بین نشانه شناسان توافقی نیست. سوسور و امبرتواکو بر ویژگی قراردادی بودن نشانه ها تأکید دارند. امبرتواکو نشانه را تمامی آن چیز هایی می داند که بر پایه قرارداد اجتماعی و از پیش نهاده، چیزی را به جای چیز دیگر معرفی می کند»(احمدی، ۹:۱۳۷۱). در مقابل برخی دیگر از نشانه شناسان، از نشانه های طبیعی سخن می گویند. مثال معروف این نمونه" دود، نشانه آتش" است. پیرس از جمله نشانه شناسانی است که نشانه های طبیعی را می پذیرد و معتقد است هر چیزی که به هر شکل، طبیعی یا قراردادی به چیز دیگری دلالت کند، نشانه است(احمدی، ۳۴:۱۳۷۱).

۱-۱.الگوی دو وجهی سوسور و سه وجهی پیرس

سوسور الگویی دو وجهی یا دو قسمتی از نشانه ارائه می کند. دال۴و مدلول۵دو وجه تشکیل دهنده نشانه اند و دال بر مدلول دلالت می کند. البته باید توجه داشت که یک دال لزوما بر یک مدلول معین و ثابت دلالت نمی کند بلکه می تواند بر مدلول های متفاوتی دلالت نماید. از دید سوسور نشانهٔ زبانی نه یک شی را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصور صوتی پیوند می دهد. تصور صوتی، آوایی مادی نیست که جنبهٔ فیزیکی داشته باشد، بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می دهد؛ نشانهٔ زبانی محسوس است و اگر بر آن می شویم که

4- sigifie
5- signifiant

آن را مادی بنامیم، تنها به همین معنی و برای تقابل با وجه دیگر تداعی، یعنی مفهوم اســت که معمولاً مجردتر می‌نماید.

سو سور نشانه ها را بر ا ساس نوعی ماهیت جوهری یا ذاتی تعریف نمی کند. از دید سو سور نشانه ها در ا صل به یکدیگر ارجاع می دهند. در درون نظام زبان همه چیز وابسته به روابط ا ست. نشانه ها معنی خود را در ارتباط با سایر نشانه ها می گیرند و هیچ نشانه ای معنای مستقل و قائم به ذات ندارد.

در کنار الگوی دو وجهی ســوســور، الگوی پیرس، الگویی ســه تایی اســت و بر ســه عنصــر نشانه(نمود)، مصداق(موضوع) و تفسیر تأکید دارد. نشانه چیزی است که به جهتی و به عنوانی در نظر کسـی به جای چیزی می نشـیند. تفسـیر معنایی اسـت که از نمود و نشـانه فهمیده می شـود و مصداق ارجاع به اشیاء موجود در جهان خارج است. در الگوی دو بخشی سوسور، مدلول برابر با مصداقی مادی در جهان خارج نیست، بلکه مفهومی ذهنی است. پیرس سه نوع نشانه شمایلی، نمایه ای و نمادین را از یکدیگر تفکیک می کند. نشانه های شمایلی بر تشابه فیزیکی(عکس و نقاشی) متکی اسـت. نشـانه های نمایه ای به طور علی به موضـوعاتشـان وابسـته اند و رابطه آنها را می توان مشـاهده یا اسـتنتاج کرد(درد، تب و..). نشـانه های نمادین عمدتاً وجهی قرار دادی دارند(کبوتر و آزادی) که سو سور فقط همین قسم از نشانه ها را مورد توجه قرار می داد. پیرس معتقد است سه حالت در هر نشانه ای با هم کنش متقابل دارند و هرگز نمی توان نشانه ای کاملاً شمایلی یا کاملا نمایه ای یافت، بلکه ظهور هر دلالت همواره بر هر سه حالت متکی است. در عین حال، نشانه های شمایلی و نمایه ای، نشانه های غیرتلویحی و غیر رمزی اند که بیشتر از قواعد پیروی می کنند تا از قواعد فرهنگی(محمد پور، ۱۳۹۰).

۲-۱.رابطه جانشینی و هم نشینی نشانه ها

سوسور تأکید می کند که معنی ناشی از تمایز بین نشانه هاست، این تمایزها دو نوع همنشینی و جانشینی هستند(سجودی، ۱۳۸۳) روابط همنشینی به گونه‌ای درون متنی به دال های دیگری که در درون همان متن حضـور دارند مربوط می‌شـوند، در حالی که روابط جانشـینی به گونه‌ای برون متنی به دال هایی مربوط می‌شـود که در آن متن غایبند. محور هم نشـینی را محور افقی نیز

می گویند که به معنای حاصل آمده از کنار هم نشستن نشانه ها اشاره دارد. محور جانشینی را نیز محور عمودی می نامند به این معنا که اگر یک نشانه را با نشانه دیگر عوض کنیم، معنای آن تغییر می کند. فیسک بر همین اساس معنای آنچه انتخاب شده با معنای آنچه انتخاب نشده تعیین می شود. حضور یک نشانه به معنای عدم حضور نشانه دیگر است(محمد پور، ۱۳۹۰).

۳-۱. از دلالت های ضمنی و صریح تا دلالت های پنهان

مفهوم مهم دیگر در نشانه شناسی مفهوم دلالت ضمنی و صریح است که دستاورد رولان بارت می باشد. نشانه شناسی را بارت فرایند معنی دار شدن(استریناتی، ۱۳۸۰: ۱۵۳) خوانده است. بارت دلالت صریح را معنایی که بر تعریف، معنای تحت الفظی، معنای بدیهی، معنای مبتنی بر دریافت عام یا همان معنای گفته شده در فرهنگ لغت می داند(محمد پور، ۱۳۹۰). در واقع هر میزان رابطه دلالت قوی تر باشد، به نوع دلالت صریح تر نزدیک است چرا که مخاطب راحت‌تر آن مفهوم و معنا را درک می کند. معنای ضمنی به تداعی های اجتماعی فرهنگی و شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی و...) نشانه اشاره دارد. عواملی چون طبقه،سن، جنسیت و تعلق قومی و نژادی مخاطب و مشابه به آن در شکل‌گیری ضمنی دخالت دارند. ویلدن معنای صریح را نوعی رمز رقومی (دیجیتال) و معنای ضمنی را نوعی رمز قیاسی (آنالوگ) می داند. دلالت ضمنی و همچنین دلالت صریح حامل عملکرد روابط جانشینی، روابط همنشینی و تنوعات اجتماعی فرهنگی به علاوه عوامل تاریخی است. واژه ها ممکن است در بین گروه های مختلف اجتماعی دلالت های ضمنی متفاوتی داشته باشند و از بارهای عاطفی و ارزشی متفاوتی برخوردار باشند. گذر زمان نیز می تواند دلالت های ضمنی (و حتی دلالت های صریح) نشانه های زبانی را تغییر دهد؛ و خود این تغییر ممکن است در بین گروه های مختلف اجتماعی متفاوت باشد (سجودی، ۱۳۸۳).

معنای تلویحی نسبت به معنای صریح، تأثیر قدرتمندتری دارد زیرا احساسات و ادراک ما را بر می انگیزاند به همین خاطر بیان می شود که اشکال هنری تأثیرگذارترند چون معانی ضمنی در آنها پررنگ‌تر و قوی‌تر است. «تمایز معنایی» و «تقابل» دو تکنیک نشانه شناسی برای فهم معانی ضمنی است. در تمایز معنایی مجموعه‌ای از پرسش ها مانند خوب است یا بد؟ ضعیف یا قوی؟ درباره مفهوم خاصی برای سوژه ها طرح می شود.

بارت به کارکرد ایدئولوژیک نشانه ها توجه می کند و معنی عمیق‌تری نسبت به تصاویر علنی و سطحی برای نشانه ها قایل است. روش شناسی بارت بر نوعی کشف یا افشای ایدئولوژی های نهفته در متن تأکید دارد. تکنیک بارت همچنین بر نوعی واسازی نشانهٔ ساختگی مبتنی است. از طریق جدا سازی دال و مدلول و ارجاع دال ها به گذشتهٔ تاریخی‌شان یا از طریق تأمل در رابطهٔ میان معنا- شکل(دال) و مفهوم (مدلول) بارت در پی افشای ساختگی بودن چنین رابطه‌ای است. در اینجا دلالت های صریح از دلالت های ضمنی جدا می شوند و با شناسایی دلالت های پنهان، نشانه شناس در پی ایدئولوژی از نشانه ها بر می آید. به اعتقاد بارت نشانه های داخل در محدودهٔ فرهنگ هرگز معصوم نیستند بلکه در شبکه های پیچیدهٔ بازتولید ایدئولوژیکی گرفتارند. این دلالت های نامتناهی که هنگام مواجهه با هر نشانه‌ای چه زبانی، چه تصویری و حتی رفتاری و حرکتی روی می دهد، نوعی رمزگشایی از رمزی است که هنگام تولید آن نشانه به عنوان یک متن انجام شده است. متنی که ملاحظات اجتماعی، اقتصادی، ایدئولوژیکی، فنی و برنامه ها در شکل‌گیری و رمزگذاری اش بی تأثیر نبوده است (کوثری، عزیزی، عزیزی، ۱۳۹۳: ۱۹۳).

٤-١.بازنمایی

به لحاظ لغوی بازنمایی به عنوان کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها ست که درک مخاطبان از واقعیت ها را می سازنند که این درک لزوما منطبق بر واقعیت یا دست کم همه واقعیت نیست. استورات هال به عنوان فردی که در شکل دادن به مفهوم بازنمایی سهم ارزنده‌ای داشته است، نظریه های بازنمایی را در سه دسته کلی بازتابی، ارجاعی(نیت مندی) و برساخت گرا قرار می دهد که در ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ برداشت های متفاوتی دارند. در تلقی بازتابی، زبان گزارشگری است که از معنایی که از پیش در جهان خارجی وجود دارد، گزارش می دهد. در شکل ارجاعی، قصد و نیت مؤلف در زبان انعکاس می یابد و نگاه برساختی معتقد است که معنا در زبان و به وسیله زبان ساخته می‌شود(هال،۱۹۹۷: ۲۵-۲۴).

٥-١.نشانه شناسی در سینما

یکی از عرصه هایی که تحلیل نشانه شناسی در آن رونق زیادی دارد، سینماست که تحت تأثیر تلاش های رولات بارت، متز، پازولینی و امبرتواکو به یک حوزه مطالعاتی منسجم تبدیل شده است. بر اساس الگوی سه وجهی پیرس برخی سینما و موارد دیگری مانند عکاسی و نقاشی را تنها واجد نشانه های شمایلی می دانند و ویژگی تصویری بودن و شباهت نشانه با موضوع را در توجیه مسئله مطرح می کنند. قرار می دهند. البته برخی مانند پیتر وولن دیدگاهی دیگری دارند:« در واقع غنای زیبایی شناختی سینما از این امر ریشه می گیرد که در سینما سه بعد نشانه متمکن است(نمایه ای، شمایلی، نمادین). ضعف بزرگ تقریبا همه کسانی که درباره سینما نوشته اند، این است که یکی از این بعدها را در نظر گرفته و آن را زمینه زیبایی شناسی شان و بعد ذاتی نشانه سینمایی دانسته و بقیه را از نظر دور داشته است. این کار به معنای تضعیف سینماست. تنها از راه در نظر گرفتن کنش متقابل این سه بعد متفاوت سینماست که می توانیم تأثیر زیبایی شناختی آن را درک کنیم» (وولن،۵۳:۱۳۶۹). بنابراین در تحلیل فیلم به شش نظام نشانه شناختی متفاوت در سینما باید توجه کرد که شکل دهنده به معنا هستند که در تحلیل نشانه شناسی فیلم جدایی نادر از سیمین به آنها توجه خواهد شد.

۱-۵-۱. نظام نشانه های تصویری: که از نشانه های شمایلی [به تعبیر پیرس] آغاز می شود، اما از آنها می‌گذرد. نشانه هایی که روشنگر نسبت دال ها یا واحد های تصویر با معنای ذهنی آن ها باشند. این نشانه ها را درون قاب تصویر و یا کادر می بینم(احمدی، ۹۵:۱۳۷۱). کادر همواره یکی از اجزای اصلی و تعیین کننده تصویر بوده است. تا جایی که نحوه استفاده از آن و ویژگی های خاص آن باعث ایجاد سبک برای مؤلف اثر است و حتی کمک به دریافت برخی نشانه های دلالت گون آن. همواره دو نوع گرایش نسبت به کادر در سینما وجود دارد(احمدی، ۹۶:۱۳۷۱). گرایش اول به سوی مرکز تصویر و جداسازی عناصر اصلی از فرعی است. گرایش دوم به سوی خارج از کادر یعنی نیاز دائمی به تصویر یک کل است. در میان سینما گران هر کدام بنا به سبک و مقطع کاری به یکی از این گرایش ها تمایل دارند. به عنوان مثال در سینمای مدرن امروز گرایش غالب عدم تشخیص عناصر اصلی از عناصر فرعی کادر است. به طوری که ما در سینمای مدرن آن گرایش مطلق سینمای کلاسیک برای تشخیص این دو عنصر در کادر را به هیچ وجه مشاهده نمی کنیم. به طور خاص این گرایش را در آثار هیچکاک و بیلی وایلدلردر آثار هیچکاک به خوبی می توان

مشاهده کرد. او در زمره فیلم سازانی بوده است که به دنبال تسلط نیت مورد نظرخود بر اثر بوده است و گرایش او به شیوه نخست استفاده از کادر است (فراستی، ۱۳۷۶: ۱۲۳).

۲-۵-۱. نظام نشانه های حرکتی: حرکت عنصر بسیار مهم و تعیین کننده ای در سینماست. به طوری که تقریبا تمام اجزای فیلم درون ساختار فیلم در حال حرکت اند. هنرپیشه ها، رنگ ها، خط ها و حجم ها عناصری هستند که در جریان فیلم همواره در حرکتند، هر چند این حرکت چندان محسوس نباشد که تماشاگران متوجه آن شوند.

۳-۵-۱. نظام نشانه های زبان شناختی گفتاری: بخش نظام نشانه های گفتاری یک فیلم به مکالمات، تک گویی ها، تفاسیر خارجی و صدای راوی اثر باز می گردد. امروز بعد از اتمام سلطه سینمای خاموش(سینمای بدون کلام) کارکرد بعضی از این بخش ها بسیار کم رنگ شده است. مثل بخش تفسیرهای خارجی و راوی اثر. در دوره سینمای خاموش بسیاری از آثار در بخش هایی که پیام تنها به یاری آواها و حرکات نمایشی(پانتومیم) و موسیقی رسانده نمی شد، از تفسیر خارجی استفاده می شد. یعنی صدایی که بخش هایی از فیلم را توضیح می داد و گاه نیز از ابتدای کار صدایی به عنوان راوی فیلم را روایت می کرد. همان طور که گفته شد بعد از گسترش سینمای گویا کارکرد این دو نوع از نشانه های گفتاری بسیار کاهش یافت و امروز بیشتر نشانه های گفتاری یک فیلم در قالب مکالمات شخصیت های اثر نمود پیدا می کند. آن چه باید به آن اشاره کرد، این نکته است که نشانه های گفتاری و استفاده از امکانات نشانه شناسی زبان(گفتار)، در انتقال معنا و به ویژه در پیدایش معانی و دلالت های جدید تأثیر بسزا دارد.

٤-۵-۱. نظام نشانه های زبان شناختی نوشتاری: نشانه های نوشتاری در سینما شامل: نام فیلم، عنوان بندی فیلم، زیر نویس ها، تأکید بر نام مکان های خاص در جریان فیلم، نشان دادن برخی از نامه ها و... به صورت نوشتاری است. در میان نشانه های نوشتاری عنوان فیلم نخستین نشانه زبان شناسیک(نوشتاری) است که توجه تماشاگر را به خود جلب می کند و همچنین به کار تاویل می آید و معانی متفاوتی از آن برداشت می شود. نامگذاری فیلم انواع گوناگونی دارد. عنوان بعضی از فیلم ها نشانگر موضوع اصلی فیلم اند، مانند "اکتبر" و "اعتصاب" آیزنشتاین. در مواردی نیز نام فیلم از شخصیت اصلی فیلم گرفته شده است. در برخی موارد نام فیلم مکان وقوع حوادث آن است،

مانند کازابلانکا. در مواردی نیز نام فیلم بیانگر موقعیت های روانشناختی یا فرهنگی است، مانند "سرگیجه" هیچکاک و "ایثار" تارکوفسکی. علاوه بر عنوان بندی فیلم در برخی موارد فیلم ساز در جریان اثر از نشانه هایی از قبیل نام هتل، رستوران، مغازه، نام کتاب و یا نوشته روی دیوار برای رساندن معانی و نیاتی خاص استفاده می کند.

۵-۵-۱. نظام نشانه های آوایی غیرزبانی: هر شکل از اصوات که به مقصود ارائه معنا از راه عناصر زبانی نشان داده نشوند، سر و صداها، اصوات طبیعی و....

٦-۵-۱. نظام نشانه های موسیقیایی: بخش های مورد نظر آن، موسیقی متن و هرگونه موسیقی موجود در فیلم حتی تیتراژ آغازین و پایانی فیلم است.

۲-نشانه های جدایی نادر از سیمین

دال های برتر و اصلی فیلم، نشانه های جامعه شناسانه و معرفت شناسانه هستند.

۱-۲. نشانه جامعه شناختی

در سکانس نخست که فوق‌العاده در فهم فیلم مهم است، کارگردان فرضیه اصلی خود را با مخاطب درمیان می گذارد. در این جا با یک نشانه گفتاری روبروییم که از سوی سیمین بیان می شود. سیمین در پاسخ به چرایی درخواست طلاق از نادر، نیامدن وی به خارج از کشور را بیان می کند و در پاسخ به این که چرا قصد رفتن به خارج از کشور را دارد نگرانی خود را درباره آینده فرزندش ترمه مطرح می کند.

دال برتر و اصلی فیلم همین جمله سیمین است که می گوید «من ترجیح می‌دهم که (ترمه) تو این شرایط(ایران) بزرگ نشود» که مدلولش این است که شرایط ایران به صورتی است که با آینده مورد انتظار برای ترمه از نظر سیمین مطابقت ندارد و وضعیت نامناسب ایران برجسته می شود.

معنای صریح سکانس مورد نظر، بحث جدایی و طلاق یک زن و شوهر جوان است، اما معنای ضمنی آن بر نامناسب بودن وضعیت ایران دلالت دارد. چرا که در طلاق عمدتاً مناقشات زن و شوهر مورد توجه است، اما در پرسش و پاسخ قاضی و سیمین معلوم می شود که مشکلی بین سیمین و نادر نیست. بلکه شرایط ایران و عدم همراهی شوهر برای خروج از آن عامل جدایی است. معنای ضمنی آن این است که زندگی در خارج از کشور بدون شوهری که به او علاقه‌مند

است و در وضعیت فقدان پدر برای فرزندش از وضعیت فعلی که همراهی شوهر برای خود و پدر برای فرزندش وجود دارد بهتر است.

بین زندگی در ایران و آینده مناسب ترمه رابطه جانشینی وجود دارد و بین زندگی در خارج از کشور حتی در شکل جدایی از همسر و جدایی فرزند از پدر با آینده مناسب ترمه رابطه همنشینی دیده می شود.

نشانه گفتاری سیمین، دال محوری است که کارگردانِ فیلم، ساختار قصه و درام خود را برای پیش بردن و به یک معنا آزمودن این فرضیه شکل داده است و بدون در نظر گرفتن آن مخاطب دچار بدفهمی از فیلم می شود.

۱-۱-۲.آزمون دال برتر در کشاکش چالش بین کاراکتر نادر و راضیه

پس از آن که سیمین در دادگاه نمی تواند از نادر طلاق بگیرد، به خانه مادرش می رود. نادر برای نگهداری پدرش که مبتلا به آلزایمر است، مجبور می شود در ساعاتی که در خانه نیست و سر کار است، برای پدرش پرستار استخدام کند. این پرستار که به واسطه سیمین به نادر معرفی می شود، راضیه است که در ضمن باردار نیز است، اما به دلیل ورشکستگی و بیکاری همسرش، مجبور است برای تأمین معاش کار کند.

نادر دالی است که با توجه به ویژگی های شخصیتی، سطح درآمد و رفتار و منزلت(کارمند بانک) نماینده طبقه متوسط مدرن شهری است، در مقابل دال راضیه بر مدلول یک فرد سنتی مذهبی و از طبقه ضعیف اقتصادی دلالت می کند.

در مقابل این تفاوت در نشانه های متعددی فیلم نشان می دهد که هر دو کاراکتر علی رغم تفاوت طبقاتی و منزلتی و فرهنگی، به شدت اخلاقی و چهره هایی موجه هستند. تعلق خاطر نادر به پدرش که آلزایمر دارد و حاضر است به خاطر نگهداری پدر، از همسرش جدا شود و طلاق بگیرد. معیارهای اخلاقی که در گفتگو با دخترش ترمه به آنها تأکید می کند و راضیه نیز در نماهای گوناگون از جمله پرسش از دفاتر مرجع تقلید برای شستشوی پدر نادر و یا در سکانسی که حاضر نیست قسم بخورد، شخصیتی اخلاقی است که می خواهد اخلاقی زندگی کند. با این تفاوت که مرجع تشخیص فعل اخلاقی راضیه سنت و مذهب و مرجع تنظیم فعل اخلاقی نادر، نوعی اخلاقیات مدرن است که بر خود مرجعی و خود بنیادی بشر تأکید دارد. نگهداری و تعهد به نگهداری پدر،

بیان این جمله به فرزند که ترجمه ضمانت به جای گارانتی غلط ا ست و در پا سخ به اعتراض ترمه که معلم ما چنین گفته بیان می دارد که غلط، غلط ا ست و مهم نیست که چه کسی گفته ا ست یا این که تا بر من ثابت نشـده که من مسـئول سـقط جنین آن خانم هسـتم زیر بار نمی روم، همگی نشانه های گفتاری فیلم است که بر حاکم بودن اخلاق خودبنیاد بر نادر دلالت می کند.

بعد از چند روز از شروع کار راضیه در خانه نادر، اتفاقی می افتد که مسیر اصلی روایت داستان فیلم اسـت. نادر و دخترش پس از مراجعه به منزل با بسـته بودن در مواجه می شـوند و پس از باز کردن در می بینند که راضیه در خانه نیست و پدرش در حالی که به تخت بسته شده است از تخت بر روی زمین افتاده اسـت و دچار مشـکل تنفسـی شـده اسـت که این وضـعیت موجب تأثر نادر و دخترش می شود که زمینه برخورد و رویارویی نادر با راضیه را علاوه بر ظنی که نادر به راضیه در مورد بردا شتن پول از ک شوی میز خانه دارد، به وجود می آورد. با آمدن را ضیه و دخترش به خانه نوعی مجادله و درگیری بین نادر و راضـیه صـورت می گیرد که منجر به هل دادن راضـیه و به صورت نشانه نمادی(پیرس) بر زمین خوردن او از سوی نادر برای بیرون انداختن آن از خانه دلالت می کند. شـب سـیمین به نادر اطلاع می دهد که راضـیه در بیمارسـتان اسـت و سـیمین و نادر به بیمارسـتان مراجعه می کنند و می فهمند که راضـیه سـقط جنین کرده اسـت و حضـور آنها در بیمارسـتان منجر به درگیری بین نادر و شـوهر راضـیه می شـود و در روزهای بعد منجر به شـکایت راضیه از نادر به جرم سقط جنین می گردد.

در دادگاه سؤال محوری از نادر این است که آیا شما اطلاع داشتید که راضیه باردار است یا نه چرا که در صورت آگاهی قتل عمد محسوب می شود و بین ۱ تا ۳ سال زندان دارد. نادر در پاسخ می گوید که نه من اطلاعی از بارداری راضیه نداشتم و راضیه و شوهرش دائماً تأکید می کنند که نادر از بارداری او مطلع بوده است. استناد راضیه برای اطلاع نادر از بارداری به این است که زمانی که او می خواسـت شـماره تلفن پزشـک زنان را از معلم ترمه برای مراجعه به او بگیرد، نادر صحبت های وی و معلم ترمه را شنیده و از بارداری او باخبر شده است که نادر آن را رد می کند و تأکید دارد که از بارداری راضیه بی اطلاع بوده است. این مسئله بارها از سوی راضیه و شوهرش ادعا و از سوی نادر نیز انکار می شود.

در ادامه سکانس هایی در فیلم است که نشان می دهد ترمه نسبت به اظهارات پدر خود مردد است و از وی سؤال می کند که واقعا او نمی دانسته که راضیه باردار است که نادر بعد از چند بار انکار و طفره رفتن در نهایت به این که از بارداری راضیه باخبر بوده است اذعان می کند و دلیل می آورد که اگر این مسئله را صادقانه بیان می کرد باید بین ۱ تا ۳ سال زندان می کشیده است و به همین منظور اصل واقعیت را انکار کرده است و دروغ گفته است.

در یکی از سکانس های پایانی فیلم، وقتی قرار می شود که نادر با توافق همسرش ۱۵ میلیون تومان به راضیه و شوهرش بدهد و آنها نیز در عوض از شکایت خود صرفنظر کنند، راضیه را نشان می دهد که به محل کار سیمین رفته و پیش او اعتراف بزرگی می کند و این اعتراف این است که راضیه خانه نادر را به این دلیل رها کرده بود که پدر نادر به دلیل آلزایمر از خانه بیرون رفته بود و در هنگام عبور از عرض خیابان در حال برخورد و تصادف با ماشین بوده است که راضیه برای جلوگیری از این امر خود با ماشین تصادف می کند و به همین دلیل به ناگاه، خانه را برای رفتن به پیش پزشک زنان که معلم ترمه آدرس و شماره آن را داده بود، ترک می کند و به جهت اضطرار مجبور می شود، پدر نادر را به تخت می بندد. اینجا نیز راضیه با لاپوشانی این مسئله و یا به تعبیر صریحتر دروغی که گفته است و برخورد نادر با خود را که فردای آن روز رخ داده است، به عنوان تنها عامل سقط جنین و فرزند خود تلقی می کند در حالی که او تصادف خود با ماشین در روز گذشته را کتمان کرده است.

در اینجا نادر و راضیه به عنوان دال های اخلاقی هستند که علی‌رغم شخصیت اخلاقی خود به یک عمل غیراخلاقی(دروغ) دست می زنند که این امر بر این مسأله دلالت دارد که شرایط ایران به گونه‌ای است که اخلاقی‌ترین طبقات اجتماع با مبانی مختلف و متفاوت، اگر بخواهند نیز نمی توانند اخلاقی زندگی کنند.

دلالت صریح در این سکانس ها بر وجود جدال و چالش بین دو طبقه اجتماعی متفاوت است اما دلالت ضمنی این است که در شرایط ایران فرقی نمی کند که مربوط به کدام طبقه اجتماعی و معتقد به چه نوع مبادی اخلاقی هستید، در هر صورت امکان زندگی اخلاقی برای تو مقدور نیست.

بین نادر به عنوان یک دال اخلاقی مدرن و راضیه به عنوان یک دال اخلاقی سنتی و نامناسب بودن شرایط ایران برای زندگی اخلاقی رابطه همنشینی برقرار است. بین دال زندگی در ایران و زندگی اخلاقی نیز رابطه جانشینی برقرار است.

۲-۱-۲.سکانس حضور ترمه پیش قاضی

ترمه در فیلم نماد دالی است که در کنار دال پدر و مادر و پدر بزرگ، مدلول نسل آینده فهمیده می شود. از سوی دیگر از نوع مواجهه وی با پدر بر سر مسئله دروغ نشان می دهد که وی نیز یک چهره اخلاقی است که نسبت به اخلاقیات حساس است و از کنار اتهام پدر به دروغ‌گویی نمی تواند به سادگی عبور کند.

در سکانسی ترمه که همراه پدر در دادگستری است و نادر برای شکایت از آزار و اذیت شوهر را ضیه به قا ضی مراجعه کرده ا ست، قا ضی از نادر می خواهدکه دخترش را برای صحبت کردن پیش او بفرستد. ترمه از پدرش سؤال می کند که قاضی چه می خواهد بپرسد که نادر به لحاظ اخلاقی ترمه را در جریان مو ضوع سؤال قا ضی قرار نمی دهد(نشانه دیگری بر اخلاقی بودن نادر). قا ضی از ترمه می پر سد که آیا پدر تو از بارداری را ضیه اطلاع دا شت؟ ترمه با این که از پدر خود شنیده بود که پدرش اطلاع داشته است، اما او نیز انکار می کند که پدرش اطلاع داشته است و مرتکب فعل دروغی می شود که بارها پدرش را بخاطر آن مورد پرسش قرار داده بود و از آن ابراز ناراحتی کرده بود.

در این سکانس بین دال ترمه (امکان تربیت اخلاقی نسل آینده) و شرایط زندگی در ایران رابطه جانشینی و بین اجبار به رفتار غیر اخلاقی(دروغ) و زندگی در ایران رابطه هم نشینی برقرار است.

در واقع از یک سو فیلم جدایی نادر از سیمین در این سکانس ها می خواهد بگوید که جامعه ایران در و ضعیت و شرایطی ا ست که موجه‌ترین طبقات اجتماعی که می خواهند اخلاقی زندگی کنند، نمی توانند و علی رغم خواست قلبی خود مجبور به دروغ گفتن هستند. دروغ در اینجا یک دال است که تنها بر یک عمل و فعل غیر اخلاقی دلالت نمی کند یا تنها مدلول آن نیست بلکه دروغ عمومی ترین و متداول ترین ن شانه و نماد بی اخلاقی در یک جامعه ا ست. یعنی جامعه ایران شرایطی دارد که نه تنها آدم های معمولی بلکه موجه ترین آدم های جامعه که می خواهند زندگی

اخلاقی داشــته باشــند، نمی توانند اخلاقی زندگی کنند. پژواک این ناتوانی در زیســتن اخلاقی به نسـل بعد نیز منتقل می شـود و نماد آن نیز ترمه اسـت که علی رغم میل باطنی و تربیت اخلاقی که شده است و خود جزء منتقدین به دروغ پدر است، اما مجبور به دروغ گویی می شود و تأثری که از نظر اخلاقی احساس می کند باعث می شود که او با حالت گریه به آغوش مادر پناه ببرد.

در واقع فرضیه فیلم که در سکانس نخست بیان شده بود در یک کش و قوس داستانی اثبات می شود. یعنی شرایط جامعه ایران برای زندگی اخلاقی مساعد نیست و آدم ها هر چند موجه و با انگیزه برای زندگی اخلاقی، نمی توانند اخلاقی زندگی کنند که این امر دامن‌گیر نســل بعدی (فرزندان آنها) نیز می شود. بنابراین برای زندگی اخلاقی راهی جز خروج از ایران نیست.

۳-۱-۲.پیش بردن فرضیه فیلم از طریق کاراکتر مثبت سیمین

سیمین در فیلم، دال مهم دیگری است که بر مدلول یک شخصیت مدرن و متوسط شهری و البته قهرمان فیلم دلالت می کند، فیلم در چند جا از طریق نشــانه های گفتاری و تصــویری نشــان می دهد که سیمین شخصیت اخلاقی است و علی‌رغم فضای نامساعد جامعه ایران توانسته اخلاقی بماند. به طور مثال در سکانس بعد از زد و خورد نادر با شوهر راضیه، به جای این که نادر آسیب دیده باشد، این صورت سیمین است که آسیب دیده است. اوست وقتی نادر به ضمانت نیاز دارد، سـند خانه را برای رهایی او از زندان در گرو می گذارد و نادر را نجات می دهد. اوسـت با این که راضیه آن اعتراف بزرگ را پیش او کرده است، همچنان حاضر است ۱۵ میلیون پول را به شوهر راضیه با فروختن ماشین و خودروی خود بدهد. اوست که وقتی معلم ترمه برای شهادت می آید به دادگاه و از او می پرسد که چه چیزی به دادگاه بگوید که برای نادر بد نشود اما سیمین می گوید به نظر من واقعیت را بگویید. در واقع به کمک هم ذات پنداری که مخاطب با برخورد مثبت با قهرمان فیلم پیدا می‌کند، راه نفوذی برای القاء پیام به مخاطب می یابد. فرضــیه ســیمین عدم وجود شرایط مناسب برای زندگی در ایران خصوصاً به لحاظ اخلاقی و انتخاب راه خروج از ایران است که خود دالی است که بر این معنا که وضعیت بد ایران اصلاح پذیر نیز نیست، دلالت دارد. در واقع بین دال شکل دهنده فرضیه فیلم و دال سیمین به عنوان کاراکتر قهرمان فیلم رابطه هم نشینی وجود دارد

٤-۱-۲. جدایی نادر از سیمین یا جدایی سیمین از نادر

از جمله نشانه های مهم فیلم، نشانه نوشتاری عنوان فیلم است. در فیلم نشان داده می شود که این سیمین است که می خواهد از نادر جدا شود، اما نام فیلم بر عکس جدایی نادر از سیمین است که این نام‌گذاری امری تناقض آمیز نیست، بلکه کاملاً در خدمت خط اصلی داستان یعنی نامساعد بودن شرایط جامعه ایران برای زندگی اخلاقی و ضرورت خروج از ایران است که مدعای سیمین است که در کش و قوس های داستانی فیلم نیز ظاهراً اثبات می شود. بنابراین دال نوشتاری فیلم بر این مدلول دلالت دارد که آن کسی که برخلاف ظاهر فیلم و در واقع در حال جدا شدن است، سیمین نیست بلکه نادر است که از راه منطقی و درستی که سیمین نشان می دهد، جدا می شود و می خواهد در ایران بماند که همان دلالت ضمنی در این نشانه است.

۵-۱-۲.دال های سینمایی(فرم)

۱-۵-۱-۲. ژانر فیلم، یک درام اجتماعی رئالیستی است که تلاش می کند تصویری رئالیستی از وضعیت جامعه ایران نشان دهد. بین دال ژانر فیلم که بر مدلول واقع نمایی دلالت دارد و دال برتر یعنی نامناسب بودن شرایط ایران و لزوم خروج از ایران رابطه همنشینی وجود دارد. فیلم یک درام اجتماعی است و ما در آن هیچ‌گونه شادی را نمی‌بینیم بلکه همه‌ی فیلم حول درگیری‌ها و تنش‌ها شکل گفته و کلا جامعه را به گونه‌ای سیاه نشان می‌دهد. اجتماعی بودن آن به خوبی مشخص است چرا که کاملاً با جامعه پیوند دارد و آن را نمایش می‌دهد و درام بودن هم دارد زیرا داستانی کاملاً غم‌انگیز و تیره و تار را روایت می‌کند. بین دال ژانر انتخاب شده و دال برتر فیلم یعنی نامناسب بودن زندگی در ایران و ضرورت خروج از آن رابطه همنشینی برقرار است در حالی که بین دال برتر فیلم و ژانرهای دیگری که نگاه رئالیستی پرتنش و چالش اجتماعی ندارند، رابطه جانشینی وجود دارد.

۲-۵-۱-۲.دال دوربین روی دست و لرزش آن که جزء نشانه های حرکتی است، بر مدلول تنش و درگیری در فضای اجتماعی ایران دلالت دارد و بین این دال و دال برتر رابطه همنشینی وجود دارد.

۳-۵-۱-۲. نماها عمدتاً بسته و داخلی است و در طول فیلم به ندرت نمای لانگ شات[6] باز دیده می شود. شات هایی که همه اعضا را در کنار هم نشان دهد در فیلم دیده نمی شود و عمدتا

6- Long Shot

تک نفره و جدا از هم دیده می شوند. حتی نماهای خارجی مثل خیابان نیز لانگ شات نیستند. استفاده از این دال های تصویری که بر تیرگی دلالت دارد نیز با دال برتر فیلم رابطه همنشینی دارد و دال های تصویری لانگ شات و نماهای باز و چند شات با دال برتر فیلم رابطه جانشینی دارد.

۴-۵-۱-۲. عدم وجود موسیقی به عنوان یکی از دال های نشانه شناختی سینما نیز در این فیلم مهم است. فیلم فاقد موسیقی است و کارگردان فضای فیلمش را از صداهای اطراف(آمبیانس) پر کرده است. از صدای دستگاه زیراکس گرفته تا صدای شلوغی و جنگ و دعوا و صدای خودروها و محیط اطراف که در واقع بر تنش آلود بودن فضای اجتماعی ایران دلالت می کند و همچنین دالِ نبود موسیقی بر مدلول روایت واقع نمایی فیلم نیز دلالت دارد و کارگردان تلاش ندارد با موسیقی بر تنش و چالشی که وجود دارد به صورت اغراق‌آمیزی تأکید کند. تنها جایی که موسیقی وجود دارد، موسیقی پایانی است که موسیقی غمناکی است و آن هم آمیخته با صدای محیط دادگاه می‌باشد.

۲-۲. نشانه های معرفت شناختی

۱-۲-۲.فضیلت عدم قطعیت

غیر از لایه اجتماعی، فیلم دارای لایه فکری و معرفتی نیز می باشد که به نوعی در پیوند با لایه اجتماعی نیز می باشد. در واقع می خواهد بگوید مشکلات اجتماعی جامعه ایران، ریشه معرفت شناسانه دارد. فیلم جدایی نادر از سیمین در مناسبات معرفتی بر ترجیح شکاکیت بر یقین متمرکز است.

تنازع و درگیری و ستیزش در فیلم در جایی شکل می گیرد که دال راضیه بر مدلولی دلالت دارد که به طور یقینی نادر را عامل سقط جنین فرزند خود می داند. زد وخورد در بیمارستان، شکایت و تنش ناشی از شکایت در صحنه دادگاه بین دو خانواده و سرایت آن به مدرسه از طریق شهادت معلم ترمه و تهدیدات شوهر راضیه، محصول یقینی است که راضیه در مقصر دانستن نادر در قتل فرزندش دارد. اما زمانی دال راضیه بر مدلول مردد در سکانس های پایانی دلالت می کند و راضیه در ملاقات با سیمین بیان می کند که مردد است بین تصادف رور قبل یا هل دادن نادر در سقط جنین خود، خواهان پایان دادن ماجرا و نپرداختن غرامت ۱۵ میلیونی توافق شده از سوی

شوهر سیمین می شود. در واقع وقتی دال راضیه بر مدلولی یقینی دلالت دارد، نتیجه‌اش خشونت و تنش است و آرامش محصول دال راضیه بر مدلول شخصیت شکاک است که به آرامش منتهی می شود.

همچنین دال نادر نیز زمانی که بر مدلولی دلالت دارد که مطمئن است که مشکلات پیش آمده برای پدرش در اثر سهل انگاری راضیه در نگه داری اوست از او شکایت می کند و دور تازه‌ای از تنش ها و ستیزش ها با شکایت وی آغاز می شود. اما زمانی که پزشک از او می خواهد تا آثار ضرب و کبودی بدن پدرش را نشان دهد، دال نادر بر مدلولی دیگر دلالت می کند که شخصیتی است که نسبت به یقین خود شک کرده است. نادر که در حال بالا زدن لباس پدر است با شک کردن در این مسئله که شاید آثار کبودی مربوط به سهل انگاری راضیه نباشد و مربوط به اتفاقات پیش از آن باشد، از شکایت خود صرفنظر می کند و با این شکاکیت منازعه خاتمه می یابد.

کارگردان برای پیش بردن پیام ترجیح شکاکیت بر یقین، دال دسترسی به یقین را که پزشک زنان و معاینات پزشکی است را در داستان مکتوم نگه می دارد. راضیه بعد از تصادف و حادثه اول سراغ پزشکی رفته بود که معلم ترمه به او معرفی کرده بود و حادثه دوم یعنی برخورد نادر با او بعد از مراجعه وی از پزشک انجام شده بود. بنابراین راضیه نیاز به شک کردن و تردید نداشت زیرا با مراجعه به پزشکی که پیش از حادثه دوم به آن مراجعه کرده بود، می توانست یقین کند که عامل سقط جنین حادثه اول یعنی تصادف یا حادثه دوم یعنی خشونت نادر بوده است. اما کارگردان این مسئله را در داستان خود مکتوم می گذارد تا پیام ترجیح شکاکیت بر یقین را پیش ببرد. در واقع بین دال مراجعه به پزشک و دال راضیه شکاک رابطه جانشینی برقرار است و بین دال کتمان پزشک و شکاکیت راضیه رابطه همنشینی برقرار است.

۲-۲-۲. رذیلت مطلق انگاری ایدئولوژیک

نشانه و لایه معرفتی مقوم لایه اجتماعی فیلم است. چرا که این نوع معرفت شناسی نسبی گرا و یقین گریز، در غرب تئوریزه شده و توجیه گر پلورالیسم، تساهل، مدارا و عدم خشونت است. بر عکس معرفت شناسی متکی بر یقین که معرفت شناسی ایدئولوژیک تلقی می شود، به دلیل ادعای در اختیار داشتن حقیقت و نفی دیگران به عنوان باطل، همواره منازعه برانگیز و خشونت آفرین

معرفی می شود. این مطلب در یکی از سکانس های فیلم به وضوح طرح می شود. سکانسی که نادر در پی اصرار ترمه به بیان واقعیت، به دروغ خود اعتراف می کند و این توضیح را می دهد که من از بارداری راضیه مطلع بودم اما در آن شرایط مجادله با او این مسأله یادم نبود. ترمه به نادر می گوید که چرا همین توضیح را به دادگاه نمی دهی که نادر در پاسخ می گوید آنها قبول نمی کنند چرا که از نظر آنها یا من اطلاع داشته‌ام یا اطلاع نداشته‌ام و حالت دیگری وجود ندارد که این جمله دالی است بر مدلولِ مطلق انگاری در جامعه ایران.

نتیجه گیری

مضمون اصلی فیلم جدایی نادر از سیمین، بازنمایی مضمون فیلم ضد ایرانی بدون دخترم هرگز است، هر دو فیلم می گویند ایران جای زندگی نیست و رفتن از ایران را موجه جلوه می دهند. اسکار سال بعد فیلمِ آرگو هم در پیامِ رفتن از ایران با جدایی نادر از سیمین اشتراک دارد. البته اگر فیلم بدون دخترم هرگز مقاومت مخاطب ایرانی را بر می انگیزد، جدایی نادر از سیمین در بافتی دراماتیک و با ظرافت هنری مخاطب را با خود همراه می سازد. در این فیلم رفتن از ایران آنگاه بیشترین توجیه را می یابد که عدم امکان زندگی و زیستِ اخلاقی در ایران مستدل می شود. استدلال این است که موجه ترین طبقه های اجتماعی با گرایش های گوناگون سنتی و مدرن که واجد گرایش های اخلاقی هستند، نیز نمی توانند در ایران اخلاقی زندگی کنند و مجبورند دروغ گفته یا حقیقت را کتمان کنند. دروغ که عمومی ترین و متداول‌ترین نشانه و نماد انحطاط اخلاقی یک جامعه است، از نظرگاه فیلم به خاطر شرایط کنونی ایران، دامنگیر نسل های آینده ایران نیز شده و خواهد شد. رابطه همنشینی بین دال یقین و دال خشونت و بین دال شک و دال تساهل و مدارا و رابطه جانشینی بین دال خشونت و دال شک و دال مدارا و دال یقین، نیز از عناصر پراهمیت فیلم هستند، که مبادی معرفت شناختی دارند.

منابع

- احمدی، بابک(۱۳۷۱). ساختار و تاویل متن، تهران: مرکز.
- استریناتی،دومینیک(۱۳۸۰). مقدمه ای بر نظریه های فرهنگ عامه،ترجمه ثریا پاک نظر،تهران: گام نو.
- سجودی،فرزان(۱۳۸۳). نشانه شناسی کاربردی، تهران: قصه.
- فراستی، مسعود(۱۳۷۶). هیچکاک همیشه استاد، تهران: سوره مهر.
- کوثری،مسعود و فرید و حمید عزیزی(۱۳۹۳).بازنمایی زنان در تبلیغات تلویزیونی پودر لباسشویی پرسیل، تحقیقات فرهنگی ایران،شماره ۴، زمستان،ص ص۲۱۲-۱۸۹.
- محمد پور، احمد(۱۳۹۰). روش تحقیق کیفی ضد روش ۲، تهران: جامعه شناسان.
- مطالب گوناگون منتشر شده پیرامون نقد و نقدِ فیلم سینمایی جدایی نادر از سیمین در نشریات و شبکه های مجازی.
- وولن، پیتر(۱۳۶۹). نشانه ها و معنا در سینما، تهران: سروش.
- Hall, Stuart(1997). The Work of Representation, In Cultural Representation and
- Signifying Practice, Sage Publication.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی