تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۹/۱۷

محمد شهبا[۱]، ماهرخ علی‌پناهلو[۲]

زمان و شخصیت در فیلم جدایی نادر از سیمین اثر اصغر فرهادی[۳]

چکیده

سینما یکی از پر مخاطب‌ترین و تأثیرگذارترین رسانه‌های دنیای مدرن است. فیلم‌ها بخشی از محبوبیت خود را مدیون روایت‌هایشان هستند. این روایت است که مخاطب را جذب می‌کند، او را تحت تأثیر قرار می‌دهد، یا پیام مؤلف را به او می‌رساند. از این رو و به دلیل اهمیت ویژه‌ای که روایت در این رسانه دارد، مطالعه‌ای ساختاری و عمیق درباره‌ی آن امری ضروری می‌نماید. در این پژوهش تلاش شده است تا با رویکردی ساختارگرایانه، روایت یکی از فیلم‌های مطرح سینمای ایران، یعنی جدایی نادر از سیمین (۱۳۸۹)، ساخته‌ی اصغر فرهادی، بررسی و مطالعه شود. ابتدا تئوری‌های ژرار ژنت در باب روابط زمانی میان سطح داستان و روایت در این اثر به کار بسته شده‌اند و مفاهیم «ترتیب رویدادها»، «تداوم» و «بسامد» در متن فیلم مورد بررسی قرار گرفته‌اند. پس از آن، تئوری‌های ساختارگرایانه‌ی شلومیت ریمون-کنان در باب شخصیت‌پردازی در روایت متن مطالعه شده‌اند. بررسی زمان روایت فیلم نشان داد که ترتیب رویدادها در این اثر ترتیبی خطی است و رویدادها در روایت و داستان غالباً تناظر یک به یک دارند. تداوم و بسامد نیز در این فیلم وفادار به سبک واقع‌گرا است. شخصیت‌پردازی در این فیلم عموماً به روش توصیف غیرمستقیم است و شخصیت‌ها از خلال کنش، گفتار و قیاس معرفی می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: اصغر فرهادی، جدایی نادر از سیمین، روایت‌شناسی ساختارگرا، ژرار ژنت، شلومیت ریمون-کنان

[۱] دانشیار گروه آموزشی سینما، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: shahba@gmail.com

[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: malipanahlou@gmail.com

[۳] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی دوم با عنوان «بررسی ساختار روایت در فیلم‌های اصغر فرهادی با تمرکز بر سه فیلم درباره الی، جدایی نادر از سیمین و گذشته» است که در بهمن ۱۳۹۴ به راهنمایی نگارنده‌ی اول در دانشگاه هنر تهران دفاع شده است.

مقدمه

نقد ساختارگرا گونه‌ای از نقد است که در دهه‌ی ۱۹۷۰ پا گرفت و می‌توان آن را پاسخی به یک نیاز دانست؛ «نیاز به «نظامی منسجم» که علوم مدرن را وحدت بخشد و جهان را بار دیگر برای انسان قابل سکونت گرداند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶). ساختارگرایی نوعی نگاه کلی‌گرا و علمی به پدیده‌های مختلف دارد و روایت‌شناسی نیز یکی از شاخه‌های اصلی آن محسوب می‌شود. روایت‌شناسی ابزاری دقیق در اختیار محققین قرار می‌دهد تا با بسنده کردن به خود متن و جزئیاتش، به تحلیلی در جهت درک بهتر اثر دست یابند. «فیلم داستانی به این معنا روایت است که نشان‌دهنده‌ی فرایند انتقال از مؤلف به عنوان خطاب‌گر به خواننده به عنوان مخاطب است» (لوته، ۱۳۸۸: ۲۱). روایت‌شناسی ساختارگرا معتقد است که اثر هنری تنها مجموعه‌ای تصادفی از اجزاء و عوامل نیست، بلکه تمام اجزاء و نحوه‌ی قرار گرفتن آن‌ها در روایت معنی‌دار و مؤثرند. این علم همچنین معتقد است که معنای اثر به واسطه‌ی ساختارهای متنی و شیوه‌های روایت‌گری تولید و منتقل می‌شوند و در نتیجه، بررسی ساختار متن را اولین قدم در بررسی و فهم آن قلمداد می‌کند.

اصغر فرهادی بی‌گمان یکی از فیلم‌سازان تأثیرگذار معاصر ایران است که لحن انسانی و سبک بی‌پروا و واقع‌گرایانه‌اش، مخاطبان جهانی او را نیز افزایش داده‌اند. واقع‌گرایی منحصربه‌فرد او و پرداختن ظریفش به جزئیات، از او سینماگری موفق و متفاوت ساخته است و دلیل موفقیت‌های بین‌المللی او بیان مشکلات بشری در ساختاری قابل فهم و تأثیرگذار است. تاکنون مطالعه‌ی عمیق و جامعی در باب ساختار آثار وی صورت نگرفته است تا خوانشی بنیادین و ساختارگرایانه از آثار این فیلم‌ساز به دست دهد. جدایی نادر از سیمین چه اصول و ویژگی‌های روایتی‌ای دارد؟ رسیدن به پاسخ این سؤال، بررسی ساختار زمانی روایت، و بررسی ساختارگرایانه‌ی شخصیت‌ها مسئله‌ی اصلی این تحقیق است، تا شاید الگویی به پژوهشگران و سینماگران جوان ارائه کند که نگاهی عمیق‌تر و اصولی‌تر به بنیاد اثری که موفقیت‌های داخلی و بین‌المللی بی‌شماری کسب کرده است داشته باشند.

در این تحقیق فیلم جدایی نادر از سیمین ساخته‌ی اصغر فرهادی به روش روایت‌شناسی ساختارگرا بررسی و تحلیل شده است. این فیلم، که می‌توان آن را در ژانر درام قرارداد، در سال ۱۳۸۹ ساخته شد و توانست اولین جایزه‌ی اسکار فیلم غیر انگلیسی‌زبان را نصیب ایران کند. این فیلم در صدر پرفروش‌ترین فیلم‌های ایرانی قرار دارد و تاکنون توانسته بیش از ۵۰ جایزه‌ی جهانی از جمله اسکار، گلدن گلوب و خرس طلایی را از آن خود کند.

پیشینه‌ی تحقیق

مطالعاتی که تاکنون به بررسی سینمای اصغر فرهادی پرداخته‌اند اغلب مقالاتی متمرکز بر مضمون و محتوا بوده‌اند که با نگاهی جامعه‌شناختی و روان‌شناسانه این آثار را مورد تفحص قرار داده‌اند و به جنبه‌های دراماتیک آثار وی پرداخته‌اند. یکی از این مقالات، مقاله‌ی کامران سپهران است با عنوان «بازی ایران دانمارک: از نادرشاه افشار تا اصغر فرهادی»، که در شماره‌ی ۶۳ مجله‌ی گفتگو منتشر شده است. در این مقاله سپهران به مقایسه‌ی فرهادی با لارس فون تریه و مشابهت‌های دراماتیک وی با هنریک ایبسن می‌پردازد. رضایی و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران، مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین» که در فصلنامه‌ی تحقیقات فرهنگی ایران به چاپ رسیده است، مطالعه‌ی عمیق و کاملی از بازنمایی دو طبقه‌ی پایین و متوسط جامعه‌ی ایران در جدایی نادر از سیمین ارائه کرده‌اند.

چندین پایان‌نامه نیز در بررسی سینمای اصغر فرهادی به انجام رسیده است که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «بررسی و تحلیل آثار سینمایی اصغر فرهادی» نوشته‌ی صفا مهدوی، «بررسی و تحلیل محتوای فیلم‌های اصغر فرهادی با رویکرد جامعه‌شناسی هنر» نوشته‌ی حمزه شهبازی، «نقش تحولات اجتماعی بر بازنمایی در سینمای معاصر ایران (با تأکید بر فیلم‌های اصغر فرهادی و رسول صدر عاملی)» نوشته‌ی مجتبی باحشمت، و «بررسی امر واقع و تبعات حاصل از استتار آن در آثار سینمایی اصغر فرهادی بر اساس آرای اسلاوی ژیژک» نوشته‌ی ناتاشا محرم‌زاده.

در دیگر مقالات منتشر شده که به بررسی فیلم‌های فرهادی پرداخته‌اند نیز گاه و بی‌گاه نکاتی مربوط به ساختار مطرح شده است، اما هیچ‌گونه تلاشی برای خوانشی ساختارگرایانه مبتنی بر یک مبنای نظری معتبر در باب سینمای فرهادی انجام نشده است و جای خالی چنین پژوهشی در عرصه‌ی مطالعاتی کشور بسیار مشهود است.

مبانی نظری تحقیق

اصطلاح «روایت‌شناسی»[1] برای اولین بار توسط تزوتان تودوروف در کتاب دستور دکامرون (۱۹۶۹) مطرح شد. این علم یکی از پیامدهای ادبی نظریه‌ی ساختارگرایی بود. «روایت‌شناسی چندان در پی تاریخ رمان‌ها و حکایت‌ها، معنای آن‌ها، یا ارزش زیبایی‌شناختی‌شان نیست بلکه در پی دو چیز است: یکی ویژگی‌هایی که روایت را از دیگر نظام‌های دلالت متمایز می‌سازند و دیگری حالت‌ها و خصوصیات این ویژگی‌ها» (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۰). در روایت‌شناسی، پدیده‌های گوناگون به طور جداگانه و مستقل از هم مورد مطالعه قرار نمی‌گیرند، بلکه تلاش بر آن است تا هر پدیده‌ای در ارتباط با مجموعه‌ای از پدیده‌ها بررسی شود. هر متن از چند نظام یا ساختار متفاوت تشکیل شده است و هر یک از این نظام‌ها و ساختارها در کنار هم کلیت واحد و منسجمی را به وجود می‌آورند که در روایت‌شناسی «ساختار اثر» خوانده می‌شود.

زمان

ژرار ژنت[2] (متولد ۱۹۳۰)، روایت‌شناس فرانسوی، در کتاب معروفش گفتمان روایی (۱۹۷۲)، میان روایت[3]، داستان[4] و روایت‌گری[5] تمایز قائل می‌شود. در دیدگاه وی «داستان به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان روایی اشاره دارد که از آرایش ویژه‌شان در گفتمان منتزع و در کنار شخصیت‌های داستانی به ترتیب زمان[6] چیده شده‌اند» (لوته، ۱۳۸۸:۱۳).

ژنت معتقد است که از میان این سه سطح یاد شده، تنها سطح روایت است که برای بررسی متنی، بی‌واسطه در دسترس ماست (ژنت، ۱۹۷۲: ۲۷) و داستان هیچ‌گاه به طور مستقیم در اختیار مخاطب قرار نمی‌گیرد، بلکه خواننده به واسطه‌ی متن روایی آن را در ذهن خود بازسازی می‌کند. بررسی زمان در دیدگاه ژنت به معنی مقایسه‌ی زمان داستان و زمان روایت است. زمان داستان، پیوستاری خطی از رویدادهاست که مشابه گاه‌شناسی زندگی واقعی است، پس نمی‌تواند قراردادی و برساخته باشد. در حالی که زمان متن، بیشتر امری مکانی یا حجمی است تا زمانی. «زمان متن، به طرزی گریزناپذیر خطی است و از این رو، با چندبعدی بودن زمان داستان «واقعی» متناظر نیست» (همان، ۶۴).

ژنت، ترتیب رویدادها را این‌گونه تعریف می‌کند: «پیوندهای میان ترتیب زمانیِ توالی رویدادها در داستان و ترتیب شبه زمانیِ آرایش آن‌ها در روایت» (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۴۴). او ناهماهنگی‌های میان

نظم داستان و نظم روایت را «نابه‌هنگامی یا زمان‌پریشی»[۷] می‌نامد. «عمده‌ترین انواع ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را به رسم مألوف از یک سو «بازگشت به عقب» یا «پس‌نگری» و از دیگر سو «رجعت به آینده» یا «پیش‌نگری» می‌نامند» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). البته ژنت، خود این مفاهیم را با دو اصطلاح «گذشته‌نگر»[۸] و «آینده‌نگر»[۹] مطرح می‌کند.

وقتی متن روایی ما یک فیلم است و نه یک اثر مکتوب، ممکن است نظام این تقسیم‌بندی‌ها نیاز به بازبینی داشته باشد. محمد شهبا در مقاله‌ی خود با نام «پس‌نما (فلاش‌بک) و پیش‌نما (فلاش‌فوروارد) در فیلم» به این تقسیم‌بندی‌ها می‌پردازد. او پس‌نما در فیلم را از نظر ماهیت و کارکرد به ۹ گروه تقسیم می‌کند: ۱- پس‌نمای علامت‌دار: پس‌نماهایی هستند که با «انتقالات بصری»[۱۰] یا میان‌نویسی که پس‌نما و احتمالاً زمان آن را اعلام می‌کند مشخص می‌شوند. ۲- پس‌نمای بی‌علامت: در این نوع پس‌نما هیچ‌کدام از علائم بالا ارائه نمی‌شوند و دریافت تغییر زمان برای مخاطب اندکی دشوار است. ۳- پس‌نمای گسترده: این نوع پس‌نما اطلاعات وسیعی را از گذشته روایت می‌کند. ۴- پس‌نمای محدود: این پس‌نما قسمت اعظم اطلاعات مربوط به گذشته را پنهان می‌کند و تنها مقدار کمی از آن را ارائه می‌دهد. ۵- پس‌نمای درونی: این پس‌نما به رویدادی اشاره دارد که پس از آغاز روایت رخ داده است. ۶- پس‌نمای بیرونی: در این پس‌نما رویدادی روایت می‌شود که پیش از آغاز رخداد روایت حادث شده است. ۷- پس‌نمای نَقلی: پس‌نمایی است که اطلاعات مربوط به گذشته را از طریق گفتار شخصیت‌ها یا صدای روی صحنه ارائه می‌دهد. ۸- پس‌نمای نمایش: این‌گونه پس‌نما اطلاعات مربوط به گذشته را تنها از طریق تصویر نقل می‌کند. ۹- پس‌نمای نَقلی /نمایشی: در این نوع پس‌نما، تصویر رویداد گذشته را نمایش می‌دهد و صدایی بر روی این تصویر آن رویداد را تشریح می‌کند (شهبا، ۱۳۸۷: ۳۳۳).

تداوم، نسبت میان زمان رخ دادن یک اتفاق در داستان و طول متن اختصاص یافته به آن است. ژنت، تخصیص تکه‌ای کوتاه از متن به مدت زمانی طولانی از داستان را شتاب مثبت، و تخصیص تکه‌ای بلند از متن به مدت زمانی کوتاه از داستان را شتاب منفی می‌نامد. بر این اساس، ژنت کاهش و افزایش سرعت متن را در چهار گروه تعریف می‌کند: «مکث برای توصیف»[۱۱]، «صحنه»[۱۲]، «چکیده»[۱۳] و «حذف»[۱۴]. در «مکث برای توصیف» سرعت روایت داستان نسبت به سرعت آن در متن به حداقل می‌رسد. در تداومی که ژنت «صحنه» می‌خواند، زمان داستان و زمان روایت با هم هم‌خوانی دارند و برابرند. در «چکیده» زمان روایت کم‌تر از زمان داستان است یا به عبارتی «حوادث سطح داستان، خلاصه‌وار و فشرده در سطح متن نقل می‌شوند» (حری، ۱۳۸۷: ۶۰). در «حذف» نیز برای یک مدت داستانی معین، فضای متنی صفر است.

بسامد، مفهومی است که پیش از ژنت هیچ اشاره‌ای به آن نشده بود و او برای اولین بار آن را مطرح کرد. «رابطه‌ی میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۷۸). در «بسامد مفرد»، آنچه یک بار رخ داده است یک بار هم روایت می‌شود، که متداول‌ترین نوع بسامد است. «بسامد مکرر»، n بار گفتنِ آنچه یک بار رخ داده، است. «بسامد بازگو» نیز «نقل یک‌باره‌ی آنچه n بار اتفاق افتاده است» (همان، ۸۰) تعریف می‌شود.

شخصیت‌پردازی

«می‌توان شخصیت را در مقام برساختی در بطن داستان منتزع شده، در سایه‌ی شبکه‌ای از خصایل شخصیت توصیف کرد... با انتزاع شاخص‌های گوناگون شخصیت که در سرتاسر پیوستار متن پراکنده است و در هنگام لزوم می‌توان خصایل را از بطن آن‌ها بیرون کشید» (همان: ۸۳). طبق نظریات شلومیت ریمون-کنان[۱۵] که روایت‌شناسی ساختارگراست، دو شاخص متنی اساسی شخصیت را می‌توان «توصیف مستقیم»[۱۶]

و «توصیف غیرمستقیم»[۱۷] دانست. توصیف مستقیم یعنی اینکه «شخصیت به شکلی مستقیم و خلاصه‌وار شخصیت‌پردازی می‌شود» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۰۷)، و در واقع با ذکر صفات و خصلت‌هایش معرفی می‌گردد؛ اما در توصیف غیرمستقیم، شخصیت‌ها به جای ذکر مستقیم صفاتشان، به طرق مختلف و در حین کنش و با استفاده از ابزارهایی که در زیر ذکر خواهند شد به نمایش در می‌آیند و تشریح می‌شوند:

کنش یا عملکرد شخصیت از ابزارهای اصلی شخصیت‌پردازی محسوب می‌شود. کنش‌ها می‌توانند یک‌زمانه یا عادتی باشند. کنش‌های یک‌زمانه آن‌هایی هستند که جنبه‌ی پویای شخصیت را نشان می‌دهند و رفتارهایی نیستند که از روی عادت و همواره تکرار شوند. این کنش‌ها معمولاً نقاط عطف روایت را رقم می‌زنند. در مقابل، کنش‌های عادتی قرار دارند که جنبه‌ی پایدار شخصیت را به تصویر می‌کشند که مبین رفتارها و عادات همیشگی اوست. تأثیر این کنش‌ها معمولاً کنایه‌آمیز و مضحک است و به نوعی بیانگر انفعال شخصیت است. گفتار شخصیت‌ها بیانگر خصلت‌ها و تفکرات آن‌هاست. در بررسی گفتار شخصیت‌ها، هم به محتوای گفتار و هم به شکل و شیوه‌ی آن پرداخته می‌شود. وضعیت ظاهری، امری مهم و کلیدی در شخصیت‌پردازی محسوب می‌شود. این مؤلفه نیز همانند شیوه‌ی گفتار، در شناسایی طبقه‌ی اجتماعی، شغل، حالات روحی و تعلقات فکری و عقیدتی شخصیت یاری‌گر است. هم محیط فیزیکی و هم محیط انسانی شخصیت در شناخت او مؤثرند. گاهی این خصوصیات رابطه‌ای علّی با شخصیت‌پردازی برقرار می‌کنند، مثلاً خانه‌ی آشفته و بی‌نظم پری در فیلم مهرجویی رابطه‌ای علّی با آشفتگی درونی شخصیت دارد. ریمون-کنان قیاس را مایه‌ی قوت شخصیت‌پردازی می‌داند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸۷). در واقع از طریق قیاس بر برخی خصوصیات ویژه‌ی شخصیت تأکید می‌شود. قیاس می‌تواند انواع مختلفی داشته باشد. یکی از مهم‌ترین انواع آن، قیاس میان اشخاص است. «وقتی دو شخصیت در موقعیت‌های مشابه معرفی می‌شوند، بر شباهت یا تضاد میان رفتار و خصایل آن دو تأکید می‌شود» (همان، ۹۷).

بررسی فیلم جدایی نادر از سیمین

جدایی نادر از سیمین، داستان تقابل پیچیده‌ی دو زوج از دو طبقه‌ی اجتماعی متفاوت است. در این اثر ما با دو خانواده و مناسبات درون‌خانوادگی و بین‌خانوادگی روبه‌رو می‌شویم: خانواده‌ی نادر و خانواده‌ی حجّت. خانواده‌ی نادر لواسانی متشکل از نادر، سیمین (همسر نادر)، ترمه (دختر آن‌ها) و پدر است. از سوی دیگر، خانواده‌ی حجّت، شامل حجّت، راضیه (همسر حجّت)، سمیه (دختر خردسال خانواده) و اعظم (خواهر حجّت) است. سیمین به خاطر خودداری نادر از مهاجرت، درخواست طلاق داده است. نادر به خاطر بیماری آلزایمر پدرش نمی‌تواند تقاضای سیمین را بپذیرد. دادگاه با درخواست سیمین مخالفت می‌کند. سیمین برای مدتی خانه‌ی خود را ترک می‌کند. نادر در ادامه، راضیه را برای نگهداری پدرش استخدام می‌کند. در همین اثنا، یک روز نادر پس از بازگشت به خانه درمی‌یابد که راضیه در خانه نیست و پدر را تنها گذاشته است، او به شدت عصبانی می‌شود و به هنگام بازگشتِ راضیه، با او بگو مگو و دعوا می‌کند و با عصبانیت او را از خانه بیرون می‌کند. نادر فردای آن روز متوجه بستری شدن راضیه در بیمارستان می‌شود و درمی‌یابد که فرزند راضیه سقط شده است. نادر به خاطر درگیری و سقط شدن بچه‌ی راضیه، با اتهام قتل مواجه می‌شود و ادعا می‌کند از بارداری راضیه بی‌اطلاع بوده است. بحث بر سر اطلاع یا عدم اطلاع نادر از بارداری راضیه، بین ترمه، نادر و همچنین در دادسرا اوج می‌گیرد. نادر به قید وثیقه موقتاً آزاد می‌شود. سیمین در ادامه‌ی داستان با حجّت صحبت می‌کند و او را برای گرفتن پول دیه راضی می‌کند. راضیه پس از آن، به خاطر شک درباره‌ی منشأ سقط جنین سراغ سیمین می‌آید و از سیمین می‌خواهد که این پول را به عنوان دیه به حجّت نپردازند. در سکانس بعد که در منزل حجّت می‌گذرد،

نادر پس از نوشتن چک دیه از راضیه می‌خواهد قسم بخورد که سقط جنینش به خاطر هل دادن او بوده، راضیه امتناع می‌کند و حجّت با عصبانیت خانه را ترک می‌کند. در سکانس پایانی، نادر و سیمین را در دادگاه در آستانه‌ی جدایی می‌بینیم. ترمه نیز قرار است یکی از آن دو را برای ادامه‌ی زندگی انتخاب کند.

زمان در جدایی نادر از سیمین

در فیلم جدایی نادر از سیمین، رابطه‌ی سطوح داستان و متن روایی از منظر ترتیب رویدادها، رابطه‌ای ساده و مستقیم است. در اکثر طول فیلم زمان‌پریشی دیده نمی‌شود، و به سبکِ اثری وفادار به اصول واقع‌گرایی، تدوین و روایت‌گری هر دو هم‌سو با داستان و در مناظره‌ی یک‌به‌یک با آن پیش می‌روند. حتی تیتراژ آغازین و پایانی فیلم نیز از این خط زمانی عدول نمی‌کنند. در تیتراژ آغازین فیلم، صفحات شناسنامه، کارت ملی و عقدنامه‌ی نادر و سیمین را می‌بینیم که در حال کپی شدن در دستگاه هستند تا پرونده‌ی طلاق آن‌ها را که درصحنه‌ی بعدی خواهیم دید تکمیل کنند. در تیتراژ پایانی نیز ادامه‌ی آخرین صحنه‌ی فیلم را مشاهده می‌کنیم که انتظار نادر و سیمین در سالن دادگاه برای تصمیم دخترشان است.

مهمترین زمان‌پریشیِ متن روایی، یک پس‌نگری نقلی درونی است. راضیه به آموزشگاه محل تدریس سیمین می‌رود و از او درخواست می‌کند که پول دیه را به حجت نپردازند. وقتی سیمین علت این امر را جویا می‌شود، در ابتدا راضیه حاضر به فاش کردن قضیه نیست؛ اما با اصرار سیمین ماجرای آن روز تصادف را برایش تعریف می‌کند. او به سیمین می‌گوید که روز قبل از دعوا، درِ خانه باز مانده بوده و پدر نادر از خانه بیرون رفته بوده است و او که برای یافتن او به خیابان می‌رود تصادف می‌کند و همان شب در خانه هم در ناحیه‌ی شکمش احساس درد می‌کرده است. به همین خاطر مطمئن نیست که سقط جنینش بر اثر ضربه‌ی حاصل از هُل دادن نادر باشد. این پس‌نگری نَقلی است، چرا که از طریق گفتار یکی از شخصیت‌ها روایت شده است و نه توسط تصویر. همچنین درونی است، زیرا پس از نقطه‌ی آغازین داستان رخ داده است.

در این اثر، باز هم در راستای واقع‌نمایی‌ای که مؤلف بر آن تکیه دارد، در خیلی از صحنه‌ها شاهد نزدیک شدن بسیارِ زمان داستان و زمان فیلم هستیم. یکی از کارکردهای این تکنیک در جدایی نادر از سیمین، ایجاد حالت تعلیق و انتظار است و از آنجا که تماشاگر را وا می‌دارد همانند زندگی واقعی صبر کند و منتظر بماند (به همان مدت که در دنیای واقعی است)، به خوبی حس انتظار را به او منتقل می‌کند. یکی از تأثیرگذارترینِ این صحنه‌ها، صحنه‌ای است که ترمه جلوی خانه‌ی مادربزرگش (مادر سیمین) در ماشین پدرش منتظر نشسته است و نگران است که آیا نادر از سیمین درخواست برگشت به خانه را خواهد کرد و طبق قولی که به او داده سیمین را با خود خواهد آورد یا خیر. در این صحنه، زمان فیلم (متن روایی) بسیار به زمان داستان نزدیک است و تماشاگر نیز هم‌زمان با ترمه این لحظات را انتظار می‌کشد تا نتیجه را دریابد.

یکی دیگر از صحنه‌هایی که طول این دو زمان به هم نزدیک می‌شود و تقریباً با هم برابری می‌کند، صحنه‌ی بیمارستان است. سیمین به نادر خبر داده که بعد از دعوا و پرخاش او با راضیه، او فرزندش را سقط کرده و در بیمارستان است. نادر و سیمین جهت دلجویی و عذرخواهی به بیمارستان می‌روند. حجّت، همسر راضیه، نمی‌داند که راضیه در خانه‌ی نادر کار می‌کرده است. لحظاتی که نادر و سیمین به حجّت و اعظم، خواهرش، نزدیک می‌شوند، خودشان را معرفی می‌کنند و حجّت کم‌کم متوجه جریان می‌شود، به همان کندی داستان تصویر شده‌اند. این همراهی لحظه به لحظه با حجّت، به تماشاگر این فرصت را می‌دهد که همراه با او مزه‌ی تلخ این حقیقت را کشف کند و در احساسات پیچیده‌ی او در سکانس‌های

آتی فیلم شریک باشد. ناراحتی و شکست حجّت از کشف این ماجرا که همسر باردارش، بدون اطلاع او، از پدر بیمار نادر مراقبت می‌کرده و کارهای خانه‌ی او را انجام می‌داده است، از آنجا که لحظه به لحظه و به اندازه‌ی زمان داستان به نمایش درآمده است، تأثیری عمیق بر تماشاگر بر جای می‌گذارد.

در یکی دیگر از این صحنه‌هایی که شتاب تقریباً خنثی دارند و زمان داستان و متن روایی به هم نزدیک است، حجّت به مدرسه‌ی ترمه می‌رود و معلم او، خانم قهرایی را تهدید می‌کند. ترمه بیرون دفتر ایستاده است و از پنجره همه چیز را می‌بیند. صحنه بسیار پر تنش است. حجّت عصبانی است و معتقد است که خانم قهرایی در دادسرا به نفع نادر دروغ گفته است. تکنیک «نمایش صحنه» که گزارش مستندواری از وقایع را لحظه به لحظه روایت می‌کند، سبب می‌شود اضطراب و دلهره‌ای که ترمه در آن لحظه تجربه می‌کند به خوبی تصویر و به بیننده منتقل شود. این فن، یکی از ابزارهای مهم در خلق جدایی نادر از سیمین بوده است و توانسته سبب درگیری درونی و احساسی بیننده با اثر شود.

از دیگر صحنه‌های فیلم که شتاب خنثی دارد و برسازنده‌ی حال و هوای واقع‌گرایانه‌ی فیلم است می‌توان به صحنه‌های دادسرا اشاره کرد. در بیشتر صحنه‌های دادسرا، زمان فیلم (متن روایی) و داستان برابرند، به ویژه درصحنه‌هایی که دروغ گفتن‌های نادر را نشان می‌دهند. نادر در دادسرا به دروغ اظهار می‌کند که از بارداری راضیه بی‌خبر بوده است. سکوت‌های میان کلام نادر، مکث‌هایش، حالت نگاه و تغییرات چهره‌اش فقط در این نوع رابطه‌ی گاهشمارانه از داستان و متن روایی به درستی فرصت بروزِ بدون جانب‌داری دارند. نشستن‌ها و دوباره برخاستن‌های نادر، نگاه‌هایش به اطراف، و عکس‌العمل‌هایش به پرخاش‌های حجّت، به خوبی در خلال زمان کافی‌ای که متن در اختیار دارد، بروز کرده‌اند.

صحنه‌های مربوط به ملاحظات مذهبی راضیه نیز از صحنه‌هایی هستند که زمان کافی و برابر با داستان به آن‌ها اختصاص داده شده است. از آنجا که معتقد بودن و پاک بودن راضیه یکی از پایه‌های اصلی داستان است، این تکنیک زمان، اجازه‌ی بروز و برجسته شدن به آن داده است. صحنه‌هایی که او شک می‌کند که کار درست کدام است و بهترین و خداپسندانه‌ترین تصمیم چیست، زمان فیلم از شتاب می‌ایستد و هم‌گام بازمان داستان پیش می‌رود تا به بیننده این اجازه داده شود که به درستی، این شناخت از راضیه را درونی کند. مثلاً صحنه‌ای که راضیه در اولین روز کارش در منزل نادر مجبور می‌شود پدر او را نظافت کند و لباس‌هایش را عوض کند، وسواس و احتیاط او در تصمیم‌گیری، لحظه به لحظه به نمایش درآمده و تلخیص نشده است. همچنین در صحنه‌ای که از اتاق دادسرا خارج می‌شود تا دوباره برای استفتاء تماس بگیرد، یا جایی که از سمیه، دخترش، می‌خواهد که پا روی فرش نگذارد چون نجس است، و یا در سکانس خانه‌ی حجّت و راضیه، وقتی حاضر نیست قسم بخورد نیز زمان به همین تکنیک روایت شده است.

کلیدی‌ترین و مهم‌ترین تداومی که می‌توان در این فیلم یافت، حذف کامل صحنه‌ی تصادف راضیه است. ژنت، سرعت حداکثری را حذف می‌نامد. این حذف، کلید پیشبرد متن در این اثر محسوب می‌شود. با همین حذف است که تماشاگر به قضاوت فراخوانده می‌شود و تعلیق به وجود می‌آید. وقتی راضیه متوجه می‌شود که پدر نادر در خانه نیست، سراسیمه به خیابان می‌رود تا او را بیابد، و کنار دکه‌ی روزنامه‌فروشی او را می‌بیند که پابرهنه ایستاده است. خیابان پر از رفت‌وآمد ماشین‌هاست و راضیه نمی‌تواند به سرعت از خیابان رد شود. ما بقیه‌ی داستان را در این صحنه نمی‌بینیم و شتاب مثبت متن به بی‌نهایت میل می‌کند تا جایی که صحنه حذف می‌شود. این نوع تناسب میان زمان داستان و متن روایی، گره اصلی داستان را ایجاد می‌کند و با محدود کردن اطلاعات ارائه‌شده به تماشاگر، در خدمت موضوع اصلی اثر، یعنی قضاوت، قرار می‌گیرد.

برخلاف مواردی که در بالا ذکر شد، در بسیاری از صحنه‌ها نیز تداوم، شتاب مثبت دارد و زمان متن روایی از زمان داستان کوتاه‌تر است. یک گروه از این صحنه‌ها در جدایی نادر از سیمین، صحنه‌های خارجی هستند که شخصیت‌ها را در حال گذار و رفتن یا آمدن به جایی نشان می‌دهند. برای نمونه، راضیه را در صحنه‌ای در ایستگاه اتوبوس می‌بینیم که چند ثانیه بیشتر طول نمی‌کشد و کارکردش فقط اعلام رفتن یا آمدن شخصیت است، و به جهت انتخاب وسیله‌ی نقلیه، طبقه‌ی اجتماعی او را نیز بیان می‌کند. در صحنه‌های آغازین فیلم هم صحنه‌ای داریم که سیمین برای اولین بار خانه را ترک می‌کند. وقتی سوار ماشینش می‌شود که به خانه‌ی پدر و مادرش برود، زمان بسیار کوتاهی از این مسافت روایت می‌شود و شتاب صحنه مثبت است. در صحنه‌ی بازگشت از خانه‌ی حجّت و راضیه هم همین تناسب برقرار است. شب است، سیمین و نادر و ترمه در ماشین نشسته‌اند و شیشه‌ی شکسته‌ی ماشین در مرکز صحنه خودنمایی می‌کند. کارکرد صحنه سمبلیک است و قرار است نشان بدهد که چیزی شکسته و خراب شده و دیگر درست نمی‌شود، و همان زمان کوتاه برایش کافی است.

با شروع سکانس پایانی فیلم، مشاهده می‌کنیم که نادر و سیمین هر دو لباس مشکی بر تن دارند که نشان از مرگ پدر نادر دارد. نمی‌توانیم حدس بزنیم که چه مدت زمانی از سکانس قبلی گذشته است و نادر و سیمین از مرگ پدر و مراسم عزاداری فارغ شده‌اند و به مسئله‌ی جدائی‌شان پرداخته‌اند. به همین دلیل در این بخش از روایت، حذف پنهان داریم که به گفته‌ی لوته حذفی است که در آن هیچ اشاره‌ی مستقیمی به مدت زمان حذف شده، وجود ندارد.

بسامد، در تعریف ژنت، تناسب میان تعداد دفعات رخ دادن یک رویداد در داستان است با تعداد دفعاتی که در متن روایی روایت می‌شود. بسامد می‌تواند مفرد باشد، به این معنی که رویدادی که یک بار رخ داده یک بار هم روایت شود؛ اما در بسامد مکرر، رویدادی که یک بار رخ داده چندین بار روایت می‌شود. در جدایی نادر از سیمین، تناسب داستان و فیلم از این جنبه تناسب پیچیده‌ای نیست. این تناسب در تمام طول اثر بسامدی مفرد است؛ یعنی تمام رویدادهای داستان به تعداد دفعات رخدادشان روایت شده‌اند. هیچ رویدادی دوباره روایت نشده است. این انتخاب در خدمت ایجاد فضای واقع‌گرایانه‌ی فیلم عمل می‌کند و باورپذیری داستان را برای تماشاگر افزایش می‌دهد.

شخصیت‌های جدایی نادر از سیمین

جدایی نادر از سیمین را می‌توان یک بازنمایی ایده‌آل از مناسبات دو طبقه‌ی متوسط و پایین جامعه‌ی معاصر ایران دانست. «سینمای فرهادی با بهره‌گیری از ویژگی‌های اخلاقی طبقات مختلف اجتماعی، به ویژه طبقات فرودست و متوسط، زندگی این طبقات را در کانون توجه فیلم‌های خویش قرار می‌دهد و از این رو او را –هرچند که بی‌علاقه به ایجاد فضاها و روایت‌های فلسفی در فیلم‌هایش نیست– باید فیلم‌سازی اجتماعی دانست» (ربیعی، ۱۳۹۲: ۳۴). همچنین در مقاله‌ای دیگر، که به بازنمایی طبقات اجتماعی در این فیلم می‌پردازد، می‌خوانیم: «جدایی نادر از سیمین، بازنمایی کننده‌ی مسائل و مناسبات دو خانواده از دو طبقه‌ی جامعه‌ی ایران درباره‌ی طلاق، مهاجرت، کشمکش‌های طبقاتی، در مضیقه بودن طبقه‌ی کارگر و آسیب‌دیدگی طبقه‌ی متوسط به لحاظ عاطفی و خانوادگی است. وقایع این فیلم در شهر تهران و در زمان معاصر می‌گذرد» (رضایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳۱). از این رو، در این فیلم خلق شخصیت‌هایی که مناسب با طبقه‌ی اجتماعی خود باشند بسیار اهمیت دارد. در زیر به بررسی ساختار و روش‌های این بازنمایی در شخصیت‌ها پرداخته خواهد شد.

نادر

نادر یکی از شخصیت‌های اصلی این فیلم است. او کارمند بانک است و در خانه‌ی پدرش زندگی می‌کند. موسیقی مورد علاقه‌اش آهنگ‌های شجریان است که در ماشین گوش می‌دهد و سی‌دی‌هایش را در خانه دارد. از خصوصیات طبقه‌ی متوسط، تعلقات فرهنگی و هنری و تحصیلات عالی را می‌توان نام برد (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۴۵) که نادر از آن‌ها پیروی می‌کند. برهه‌ی کوتاهی از زندگی او در این اثر به نمایش درمی‌آید؛ برهه‌ای که همه چیز در زندگی‌اش به‌هم‌ریخته است و هم‌زمان درگیر چند بحران است. پدرش بیمار است و آلزایمر دارد، همسرش قصد مهاجرت از ایران را دارد و می‌خواهد از او جدا شود، با کارگر خانه درگیر شده و ظاهراً باعث سقط جنینش شده و متهم به قتل است. اولین بار او را در دادگاه طلاق می‌بینیم که صحنه‌ی آغازین فیلم است.

از کنش‌های عادتی نادر درمی‌یابیم که دخترش اهمیت ویژه‌ای برای او دارد. در چندین صحنه او را در حال درس پرسیدن و تمرین ریاضی با ترمه می‌بینیم. در صحنه‌ای او و ترمه را در پمپ بنزین می‌بینیم. نادر پشت فرمان اتومبیلش نشسته و ترمه در حال بنزین زدن است. در نگاه نادر، لذت تماشای توانایی و اعتماد به نفس دخترش را به وضوح می‌بینیم. زمانی که ترمه به اصرار باقی پولش را از مسئول پمپ بنزین پس می‌گیرد لذت نادر بیشتر می‌شود و به ترمه اجازه می‌دهد که آن پول را برای خودش نگاه دارد. از دیگر کنش‌های نادر در ارتباط با دخترش، می‌توان به سکانس خانه‌ی حجّت و راضیه اشاره کرد. وقتی نادر می‌خواهد چک دیه را تحویل حجّت بدهد از راضیه می‌خواهد که با دست گذاشتن روی قرآن قسم بخورد که او مسبب سقط جنینش بوده است؛ و تأکید می‌کند که در این صحنه ترمه هم حضور داشته باشد. گویی تنها چیزی که برایش مهم است این است که ترمه در این باره چه فکری می‌کند. رضایی و دیگران (۱۳۹۳)، تک فرزندی و اهمیت ویژه به تربیت و تحصیل فرزند را از خصوصیات طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی مدرن ایران می‌دانند.

پاینده معتقد است که عافیت‌طلبی، مصلحت‌سنجی و رویکردهای موقعیت‌گرایانه، از ویژگی‌های اصلی گفتمان حاکم بر طبقه‌ی متوسط است (پاینده، ۱۳۸۷). از دیگر کنش‌های نادر که این خصوصیت طبقه‌ی متوسط را پوشش می‌دهد، می‌توان به دروغ مصلحتی او مبنی بر بی‌اطلاعی‌اش از بارداری راضیه و هماهنگی با همسایگان پیش از بازجویی پلیس اشاره کرد. نادر برای فرار از مجازات حبس، آگاهی‌اش از بارداری راضیه را کتمان می‌کند. در صحنه‌ای دیگر نیز برای اینکه مطمئن شود همسایه‌ها چیزی بر ضد او به مأموران نگویند، با آن‌ها صحبت می‌کند.

یکی از اصلی‌ترین کنش‌های یک‌زمانه‌ی نادر در صحنه‌ی درگیریش با راضیه اتفاق می‌افتد. نادر که وجهه‌ی مردی روشنفکر را دارد و در زندگی خصوصی با همسرش کنش‌هایی حاکی از برابری زن و مرد و عدم مردسالاری بروز داده است، که از ویژگی‌های طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی ایران است، ناگهان طور دیگری رفتار می‌کند. پرخاش می‌کند، زیر لب فحش می‌دهد، تهمت دزدی به راضیه می‌زند و او را از خانه به بیرون پرت می‌کند. «کنش‌های یک‌زمانه جنبه‌ی پویای شخصیت را آشکار می‌کنند و غالباً در نقطه‌ی عطف روایت نقشی بر عهده می‌گیرند» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸۶). در اینجا نیز این کنش نادر، نقطه‌ی عطف و گره‌ی داستانی فیلم را رقم می‌زند؛ اما در طول متن روایی نشانه‌های زیادی دال بر عشق و علاقه‌ی خاص نادر به پدرش وجود دارد که به نحوی این پرخاشگری و عصبانیت او را توجیه می‌کند. در صحنه‌ی اول دادگاه طلاق متوجه می‌شویم که تنها دلیل نادر برای عدم پذیرش مهاجرت، پدرش است. در چند صحنه می‌بینیم که در حال دروغ گفتن، از نگاه پدر شرمسار می‌شود و کارش را تصحیح می‌کند. یکی از این صحنه‌ها، صحنه‌ی پزشک قانونی است. او پدر را به پزشک قانونی برده تا از کبودی‌هایش گزارش

تهیه کند و بابت آن‌ها از راضیه شکایت کند، ولی هنگام درآوردن لباس‌های پدر با نگاه خیره‌ی او مواجه می‌شود و اعلام می‌کند که پشیمان شده، چرا که مطمئن نیست کبودی‌ها ناشی از افتادن از تخت باشند. وقتی بازپرس می‌خواهد قرار بازداشت برایش صادر کند، به شدت التماس می‌کند و تنها دلیلی که برای بازپرس می‌آورد تنهایی و بیماری پدرش است. صبح بعد از بازداشت هم اولین چیزی که از ترمه و مادربزرگش که برای سند گذاشتن آمده‌اند می‌پرسد در مورد پدرش است. در صحنه‌ای که نادر بعد از سقوط پدر از تخت در حال شستن او در حمام است می‌بینیم که چطور از ناراحتی اشک می‌ریزد و گریه می‌کند.

گفتار نادر نیز از لحاظ شکل و محتوا، خصوصیات طبقه متوسطی او را برجسته می‌کند. وی گفتاری روشنفکرانه و با ادب را برمی‌گزیند و هیچ‌گونه ردی از گفتمان مذهبی در دیالوگ‌های او قابل تشخیص نیست. «در محدوده‌ی این مجموعه (خانواده‌ی نادر) نیز، ما هیچ رمز دینی یا نشانه‌ی مذهبی نمی‌بینیم و گویی این مقوله، در طبقه‌ی متوسط بازنمایی شده، به حاشیه رانده شده و از متن زندگی روزمره فاصله گرفته است. همچنین در رفتار و گفتار این خانواده، دال‌های دینی و مذهبی کاربرد ندارد و به جای آن، مفاهیم عام و عرفی شده‌ای مانند «انسانیت» به کار می‌رود» (رضایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

دیالوگ‌هایی از نادر که تعریفی از طبقه‌ی اجتماعی او به دست می‌دهند و او را فردی متعلق به طبقه‌ی متوسط جامعه معرفی می‌کنند نمونه‌های زیادی در متن دارند. در صحنه‌ای که در حال پرسیدن درس از ترمه است در جواب درخواست معادل فارسی «گارانتی» ترمه پاسخ می‌دهد «ضمانت، تضمین». نادر اعتراض می‌کند که این کلمه فارسی نیست و عربی است. ترمه تأکید می‌کند که «خانوممون گفته!»، و نادر با عصبانیت جواب می‌دهد که «چیزی که غلطه، غلطه. هرکی می‌خواد گفته باشه، هرجا می‌خواد نوشته باشه»، که تأکید بر تربیت روشنفکرانه و متجدد اوست. درصحنه‌ای از دادسرا که حجّت به او پرخاش می‌کند، رو به بازپرس اعتراض می‌کند که «این داره از اول به من توهین می‌کنه»، که اهمیت وجهه‌ی اجتماعی در طبقه‌ی متوسط را نشان می‌دهد. در صحنه‌ی دیگری که ترمه دست او را رو می‌کند و به او ثابت می‌کند که از بارداری راضیه باخبر بوده است، نادر روی دیگری از عافیت‌طلبی و مصلحت‌سنجی خود را نشان می‌دهد و می‌گوید که به خاطر ترمه این کار را کرده است: «اگه من برم زندان تو چی می‌شی؟ چه بلایی سر تو می‌آد؟... الآن هم تو بگی برو بگو، می‌رم می‌گم».

وضعیت ظاهری و محیط، دو عامل دیگر در بازنمایی شخصیت درون متن روایی هستند. نوع لباس پوشیدن نادر، ماشینش که پژو ۲۰۶ است، نوع خانه‌اش که آپارتمان است، معلم خصوصی داشتن دخترش، محله‌ای که در آن زندگی می‌کند (که از جنوب شهر بسیار فاصله دارد)، کت و شلوار و کراواتی که هر بار به پدرش می‌پوشاند، نوع وسایل و چیدمان خانه‌اش همه نمایشی از طبقه‌ی اجتماعی اوست.

قیاس از دیگر ابزار شخصیت‌پردازی متن است. درون متن جدایی نادر از سیمین، در چندین موقعیت، خصوصیات شخصیتی نادر از طریق قیاس با دیگر شخصیت‌ها معرفی می‌شوند. از برجسته‌ترین این قیاس‌ها می‌توان به قیاس میان نادر و حجّت در صحنه‌های دادسرا اشاره کرد. خودداری و گفتار مؤدبانه‌ی نادر در قیاس با رفتار تند و بی‌پروای حجّت مورد تأکید قرار می‌گیرد. در صحنه‌ای دیگر به شرایط شغلی و اقتصادی نادر در قیاس با حجّت اشاره می‌شود؛ صحنه‌ای که نادر در بانک مشغول به کار است و حجّت برای درخواست کار در منزل او به آنجا می‌آید. در صحنه‌ی آغازین فیلم نیز که نادر و سیمین در دادگاه هستند از طریق قیاس، بر احساس او نسبت به پدرش تأکید می‌شود. سیمین که اصرار به مهاجرت دارد برای قانع کردن نادر به ترک پدرش به او می‌گوید «اون که نمی‌دونه تو پسرشی»، ولی نادر با قاطعیت پاسخ می‌دهد که «من که می‌دونم اون پدرمه!».

سیمین

سیمین، همسر نادر است. معلم زبان است و سودای مهاجرت دارد. شخصیت سیمین را هم بیشتر از طریق کنش‌هایش می‌شناسیم؛ کنش‌هایی که هم طبقه‌ی اجتماعی او و هم تضادهایش با نادر را به نمایش می‌گذارند. اولین صحنه‌ای که او را می‌بینیم در اتاق دادگاه طلاق است که کنار نادر روبه‌روی قاضی نشسته است و سعی می‌کند اهمیت این تصمیم به مهاجرت را برای قاضی توضیح دهد. چند بار تکرار می‌کند که دوست ندارد دخترش در این شرایط بزرگ شود. طلاق، نارضایتی اجتماعی و میل به مهاجرت از خصیصه‌های طبقه‌ی متوسط اجتماعی امروز ایران است.

خانواده‌ی سیمین نیز متعلق به طبقه‌ی متوسط هستند. از گفتار و مشخصات ظاهری مادر سیمین پی به این امر می‌بریم. مادر سیمین مانتوپوش است؛ پوشش مانتو برای زنان از ویژگی‌های طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی امروز ایران است (رضایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳۷). گفتار او با نادر (دامادش)، حاکی از رابطه‌ای فراسنتی و مدرن است. در یکی از صحنه‌های فیلم نیز می‌بینیم که مردی در حال تنظیم شبکه‌های ماهواره‌ای خانه‌ی مادر سیمین است که از نشانه‌های بارز طبقه‌ی متوسط است. از مصلحت‌سنجی و رویکردهای موقعیت‌گرایانه‌ی مادر سیمین نیز می‌توان به صحنه‌ی راهروی دادسرا اشاره کرد. او با لحن و گفتارش، موضوع سقط جنین راضیه را به امری پیش‌پا افتاده تقلیل می‌دهد و به نادر می‌گوید «چی می‌گن این‌ها؟ هی می‌گن بچه‌ام بچه‌ام، همچین می‌گن بچه‌ام خیال می‌کنی جوون رعنای ۱۸ ساله‌اش رو تو خیابون با چاقو زدن کشتن... به زنش هم گفتم عزیز من دختر من، شما دو تا جوونین، سال دیگه یه بچه‌ی دیگه!»

آمار طلاق در میان قشر متوسط ایران، آماری رو به افزایش و نگران‌کننده است و بیشتر از میزان همین آمار در طبقات اجتماعی دیگر است، تا جایی که می‌توان طلاق را مشکلی مربوط به طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی ایران دانست (قرایی مقدم، ۱۳۹۴). پس اولین کنش سیمین که او را در چارچوب طبقه‌ی متوسط قرار می‌دهد درخواست طلاقش است، آن هم نه به دلایل اقتصادی (قرایی مقدم دلایل اقتصادی برای طلاق را مربوط به قشر پائین جامعه‌ی ایران می‌داند)، بلکه به دلیل اختلاف نظر و عقیده با نادر.

مسئله‌ی اصلی سیمین مهاجرت است و هدف اصلی‌اش از مهاجرت، تغییر وضعیت زندگی ترمه، دخترش، است. او به قاضی توضیح نمی‌دهد که منظورش از این «وضعیت» چیست، و همین سکوتش بیانگر اعتراض سیاسی و اجتماعی‌ای است که از ویژگی‌های بارز طبقه‌ی متوسط امروز ایران است؛

> طلاق در اینجا به خاطر امتناع نادر به مهاجرت و اصرار سیمین برای جلای وطن پیش کشیده شده است. مهاجرت در این متن در سطح مصرح حاوی دلالت‌های ویژه‌ای است. در دهه‌ی اخیر و بالأخص سال‌های پایانی دهه‌ی هشتاد، امر مهاجرت وارد دوران تازه و متفاوتی شده است که دارای ویژگی منحصر به فردی است که این دوره را چه از نظر نوع مهاجرت و چه از نظر روابط مهاجران با ایران به مراتب پیچیده‌تر از دو دوره‌ی گذشته کرده است. به عنوان نمونه، موج مهاجرت پس از انتخابات سال ۸۸ به دلایلی همچون تنگ شدن فضای سیاسی، عدم احساس امنیت و نگرش انتقادی نسبت به شرایط، به حضور قشری جدید در میان مهاجران انجامید که معادلات سال‌های پیش را از نظر ترکیب مهاجران دگرگون ساخت. در متن مزبور نیز، سیمین بازنمایی‌کننده‌ی ایرانیان خواهان مهاجرت است که شرایط اجتماعی–سیاسی عرصه را بر آنان تنگ کرده است (رضایی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳۱).

کنش‌های زیادی از سیمین در متن ارائه شده‌اند که دغدغه‌های فرهنگی و هنری او را به رخ می‌کشند. در صحنه‌های آغازین فیلم، پیانوی او را می‌بینیم که نشان می‌دهد او زنی اهل موسیقی جدی است. وقتی

هم وسایلش را جمع می‌کند که به خانه‌ی مادرش برود، تعداد زیادی کتاب در میان وسایلش می‌بینیم. آخرین چیزی هم که برمی‌دارد سی‌دی شجریان است. در پس‌زمینه‌ی راه رفتن‌های سریع او در خانه هم چندین کتابخانه‌ی بزرگ می‌بینیم. این خصوصیات، همان‌طور که در مورد نادر هم گفتیم، حاکی از تعلق سیمین به طبقه‌ی متوسط جامعه است.

قیاس در شخصیت‌پردازی سیمین، هم در کنار نادر صورت پذیرفته است و هم در کنار راضیه. قیاس سیمین با نادر بر اختلاف نظر او با همسرش تأکید می‌کند و قصد توجیه و زمینه‌سازی جدایی آنان را دارد. در بسیاری از صحنه‌ها می‌بینیم که سیمین صادق‌تر از نادر است. در صحنه‌ی اولین دادگاه طلاق، وقتی قاضی از او می‌خواهد که دلایل محکم‌تری برای طلاق رو کند، مثلاً معتاد بودن، کتک زدن و خرجی ندادن همسر، او با اینکه در اوج ناراحتی و عصبانیت است صادقانه می‌گوید که همسرش مشکلی ندارد و انسان خوب و سالمی است. در صحنه‌ای دیگر نیز در کلانتری، خانم قهرایی، معلم ترمه، آمده که شهادت بدهد و از او می‌پرسد که در جواب بازپرس چه باید بگوید که برای سیمین و نادر بد نشود. سیمین می‌گوید «به نظر من شما واقعیت رو بگین».

قیاس شخصیت‌پردازی سیمین با راضیه نیز تأکید بر اختلاف طبقاتی این دو خانواده دارد، که از مفاهیم کلیدی فیلم است. در صحنه‌ای که سیمین در حال جمع کردن وسایلش برای ترک خانه است، راضیه برای اولین بار به خانه‌ی آن‌ها آمده تا برای کار در خانه‌ی آن‌ها به توافق برسند. اضطراب و ناامنی ناشی از نبودن سیمین در خانه را در نگاه راضیه می‌بینیم، در حالی که در رفتار سیمین نشانی از اهمیت این موضوع وجود ندارد. در سکانس بعدی در ماشین سیمین، راضیه این دغدغه‌اش را با سیمین مطرح می‌کند. سیمین با درکی که از طبقه‌ی پایین اجتماع دارد احساس او را درک می‌کند و برای اطمینان خاطر دادن به راضیه، می‌گوید: «ببین از این نظرها من بهش اطمینان کامل دارم، آدم چشم‌پاکیه، نگران این چیزها نباش». از دیگر تفاوت‌های سیمین و راضیه شغل آن‌هاست؛ سیمین معلم زبان است و راضیه کارگر خانگی، که باز هم بازگوی دو طبقه‌ی اجتماعی متفاوت است. تفاوت پوشش آن دو نیز نکته‌ای دیگر است که بر این امر تأکید دارد.

حجّت

کنش‌های شخصیت حجّت، تصویر فردی عصبانی و کم‌حوصله از او ارائه می‌دهند که در موقعیت‌های مختلف اقدام به دعوا، پرخاش، فحاشی و خودزنی می‌کند. در صحنه‌ی بیمارستان این خصوصیت او به خوبی تصویر شده است. کم‌کم که حقیقت برایش آشکار می‌شود و درمی‌یابد که همسرش، راضیه، از پدر نادر نگهداری می‌کرده است و همین قضیه هم در سقط جنین او مؤثر بوده، عصبانی می‌شود و با نادر گلاویز می‌شود. این درگیری فیزیکی به جای گفتگو و بحث، از خصوصیات طبقه‌ی پائین جامعه است. در دادسرا نیز چندین بار شاهد برخوردهای فیزیکی حجّت هستیم. وقتی بازپرس او را از اتاق بیرون می‌اندازد و به بازداشت تهدیدش می‌کند سرش را به در فلزی اتاق می‌کوبد. در پایان فیلم نیز در سکانس خانه‌ی حجّت، وقتی درمی‌یابد که راضیه حاضر به قسم خوردن نیست و شک دارد که نادر مسبب سقط جنینش باشد، شروع به خودزنی می‌کند و پس از آنکه از خانه خارج می‌شود شیشه‌ی ماشین نادر را می‌شکند.

آن دسته از کنش‌ها و گفتارهای شخصیت حجّت که او را فردی از طبقه‌ی متوسط به تصویر می‌کشند نیز در ساختار متن روایی از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. لحن سخن گفتن حجّت، لحنی لمپن‌گونه و کوچه‌بازاری است که به وضوح بر طبقه‌ی اجتماعی او تأکید می‌کند. روابط مردسالارانه‌اش با راضیه از دیگر ویژگی‌های این طبقه است. این‌که راضیه بدون هماهنگی با او اقدام به کار کرده است از دید او امری

نابخشودنی است. در اتاق دادسرا با عصبانیت به راضیه اعتراض می‌کند که «واسه چی بلند شدی قایمکی از من رفتی خونه‌ی یه مرد مجرد که اصلاً معلوم نیست کی هست؟» در دادسرا به نادر می‌گوید «تو خجالت نمی‌کشی؟ تو مَردی؟» تعریف «مرد بودن» از دید حجّت، نگاه ترحم‌آمیز به جنس زن را تشویق می‌کند و در نتیجه او نادر را به دلیل نداشتن این دید متهم می‌کند و «مرد بودن» او را زیر سؤال می‌برد. اینکه مردی در دعوا با همسرش به او دست‌زده و او را هل داده غیرتش را قلقلک می‌دهد. بر سر نادر فریاد می‌کشد «تو اصلاً به چه اجازه‌ای به ناموس من دست زدی؟» و رو به بازپرس می‌گوید «حاج آقا ناموس اگه واسه این‌ها مهم نیست، واسه ما مهمه». غیرت و ناموس نیز از مفاهیمی هستند که در گفتمان مردسالار طبقه‌ی پایین جامعه‌ی ایران نقش کلیدی دارند.

گفتار شخصیت حجّت بیان‌گر حساسیت خاص او به این اختلاف طبقاتی است. گویی از آنجا که صاحب‌کار پیشینش به او ظلم کرده، او نسبت به طبقه‌ی متوسط این همه کینه دارد. از خلال گفتار این شخصیت درمی‌یابیم که دائم از جانب طبقه‌ی متوسط احساس تحقیر شدن می‌کند. در دادسرا به نادر می‌گوید: «بچه‌ی تو فقط بچه‌ی آدمه؟ بچه‌های ما بچه‌ی حیوو... توله‌ی سگن؟» وقتی می‌گوید «بچه‌های ما»، در مورد طبقه‌ی اجتماعی خودش حرف می‌زند و نه صرفاً جنینی که سقط شده است. او می‌خواهد نگاه نادر به طبقه‌ی پایین جامعه را زیر سؤال ببرد. یا وقتی به بازپرس می‌گوید: «ناموس اگه واسه این‌ها مهم نیست واسه ما مهمه!»، باز هم از ضمیر جمع استفاده می‌کند تا به طبقه‌ی اجتماعی نادر اشاره کند. گویی همه‌جا طبقه‌ی اجتماعی نادر را بیشتر از خود او مقصر و سزاوار نکوهش می‌داند. در جلسه‌ی دوم دادسرا نادر اصرار می‌کند که از بارداری راضیه بی‌خبر بوده و می‌گوید: «لازمه من قسم بخورم؟». حجّت در پاسخ می‌گوید: «چقدر هم شما اهل خدا–پیغمبرید!»، که باز هم طبقه‌ی اجتماعی نادر را مخاطب قرار می‌دهد و کم‌رنگ بودن نقش مذهب در میان طبقه‌ی متوسط را به سخره می‌گیرد. یا در جایی دیگر به بازپرس می‌گوید: «شما رو به هرکی قبول داری! حاج‌آقا یه‌ذره هم به ما گوش کن!» حجّت در این گفتار، بازپرس را هم طرفدار طبقه‌ی متوسط می‌داند و از او می‌خواهد که کمی هم به صدای مردم طبقه‌ی پائین گوش بدهد. در سکانسی که حجّت به مدرسه‌ی ترمه رفته، به خانم قهرایی می‌گوید: «چرا تا چشمتون به ماها می‌افته فکر می‌کنین صبح تا شب مثل حیوون داریم می‌زنیم تو سرِ زن و بچه‌مون؟».

راضیه

وضعیت ظاهری و محیط در شخصیت‌پردازی راضیه، بر طبقه‌ی اجتماعی او تأکید دارند. او زن جوانی است که پوشش چادر دارد و در خانه‌ای محقر در جنوب شهر تهران زندگی می‌کند. وسیله‌ی رفت‌وآمدش به خانه‌ی نادر، که فاصله‌ی زیادی با خانه‌ی خودش دارد، اتوبوس است. دختر ۴ ساله‌ی راضیه، سمیه، هم حتی حجاب دارد و لباس فرم مدرسه می‌پوشد. در سکانسی که در خانه‌ی آن‌ها می‌گذرد، صدای بازی کردن پسربچه‌ها از خیابان می‌آید که از ویژگی‌های محلات پائین‌شهر تهران است که غالباً محل سکونت طبقه‌ی پائین جامعه است.

کنش‌ها و گفتار شخصیت راضیه که بیانگر اعتقادات عمیق مذهبی او هستند در طول متن تکرار می‌شوند. اولین نمود آن، هنگامی است که راضیه به تنها بودنش با نادر در خانه و غیاب سیمین اعتراض می‌کند و می‌گوید «من فکر می‌کردم شما خودتون هم همون‌جا زندگی می‌کنین، ... یه خورده سخته، سخته این‌طوری برای من». طبق اعتقادات مذهبی راضیه، تنها بودنش با مردی غریبه پذیرفتنی نیست و او را دچار تردید می‌کند. روز اولِ کارش در خانه‌ی نادر، پدر دستش را دراز می‌کند که دست راضیه را بگیرد، اما راضیه نمی‌پذیرد و با فاصله در کنار او راه می‌رود و به سمت اتاقش راهنمایی‌اش می‌کند. چنین کنشی

حاکی از اعتقاد او به نوع رابطه با نامحرم است که خاستگاهی مذهبی دارد. هنگامی‌که پدر، خودش را خیس کرده است، با عتاب به دخترش می‌گوید: «یه دمپایی بپوش! می‌بینی که اینجاها نجسه». کلمه‌ی نجس که برخاسته از ایدئولوژی اسلامی است باز هم نشان از باورهای عمیق مذهبی راضیه دارد. برای عوض کردن لباس پدر مستأصل است و برای چاره‌جویی به دفتر مرجع تقلید زنگ می‌زند تا راهکار بپرسد. می‌پرسد: «می‌خواستم بدونم اگه من خودم عوضش کنم گناهه، گناه نیست!» مسئله‌ی اصلی راضیه در این مورد فقط مرتکب نشدن گناه است. وقتی هم که خانم قهرایی دارد شماره‌ی تماس دکتر زنان را به راضیه می‌دهد، چک می‌کند که دکتر حتماً خانم باشد. راضیه در بدو ورودش به خانه‌ی نادر کرکره‌ها را پایین می‌کشد تا داخل خانه از خیابان یا پنجره‌های روبه‌رویی دیده نشود. هنگام دعوا با نادر مدام به مقدسات مذهبی‌اش قسم می‌خورد: «به امام حسین ... به امام زمان!» وقتی پیش سیمین می‌رود تا اعتراف کند که شک دارد نادر باعث سقط –جنینش شده باشد، به سیمین می‌گوید: «دیروز که گفت اومدین قولِ این پولو بهش دادین، من خیلی ترسیدم. زنگ زدم چند جا پرسیدم، می‌گن اگه شک داری، حرومه این پولو بگیری ... من می‌ترسم یه پولِ حروم بیاد تو زندگیم یه وقت یه بلایی سر این بچه‌ام بیاد». عمیق‌ترین بروز این اعتقادات در سکانس خانه‌ی حجّت و راضیه به نمایش درمی‌آید. با اینکه همه‌ی طلبکارها جمع شده‌اند و منتظرند که چک‌های نادر را بگیرند و قدمی تا حل اعظم مشکلات حجّت و راضیه باقی نمانده، او حاضر نمی‌شود که قسم بخورد. به شوهرش می‌گوید: «حرومه، رفتم پرسیدم ... من می‌ترسم، می‌ترسم، به خدا بدبخت می‌شیم».

قیاس شخصیت راضیه با سیمین هم همین کارکرد را پررنگ می‌کند. اولین مقایسه در پوشش ظاهری آن‌هاست. راضیه در بیرون از خانه همیشه زیر چادرش مقنعه به سر دارد، درحالی‌که سیمین که مجبور است در آموزشگاه مقنعه سر کند، به محض خروج از آنجا مقنعه‌اش را از سر درمی‌آورد و شال به سر می‌کند. قیاس دیگر میان شیوه‌ی گفتگوی آن‌هاست. شاهدیم که راضیه در سخن گفتن بسیار از قسم استفاده می‌کند، اما سیمین برعکس. در سکانس مدرسه‌ی ترمه که حجّت از خانم قهرایی می‌خواهد دست روی قرآن بگذارد و قسم بخورد که در دادسرا راست گفته است، سیمین به میان می‌آید و می‌گوید: «آقای عزیز، قسم یعنی چی؟» تمام این نکاتِ حاصل از قیاس شخصیت راضیه و سیمین، کارکردی در راستای برجسته‌تر کردن تفاوت‌های میان افراد متعلق به طبقات اجتماعیِ متفاوت دارند.

نتیجه‌گیری

بررسی رابطه‌ی زمانی میان داستان و روایت در جدایی نادر از سیمین نشان داد که از منظر ترتیب رویدادها، به جز یک مورد، زمان‌پریشی خاصی در متن مشاهده نمی‌شود، که در خدمت خلق سبک واقع‌گرایانه است. آن یک مورد هم دقیقاً گره اصلی داستان را به وجود می‌آورد که به صورت یک پس‌نگری نقلی درونی روایت می‌شود. در واقع این صحنه‌ی کلیدی داستان، ابتدا در روایت حذف شده است و سپس در اواخر فیلم توسط یک پس‌نگری نقلی روایت می‌شود. کارکرد این نوع از رابطه‌ی زمانی میان داستان و روایت، به تعویق انداختن ارائه‌ی اطلاعات کلیدی و راهگشای داستان، و در نتیجه ایجاد شک و ابهام و امکان حدسیات مختلف در مخاطب است.

تداوم متن روایی جدایی نادر از سیمین، در بخش‌هایی از متن که قرار است مخاطب زمان را حس کند و گاهی همراه با شخصیت داستان منتظر بماند، از نوع صحنه است، یعنی شتابی خنثی دارد. لحظات

تصمیم‌گیری‌های شخصیت‌ها، لحظات انتظار کشیدن آن‌ها و لحظاتی که در باب رفتارها و انتخاب‌هایشان تأمل می‌کنند، لحظاتی هستند که در متن، زمانی برابر با زمان داستان دارند. بسامد در این فیلم در بیشتر طول متن مفرد است و تنها بسامدهای مکرر در نقاطی از روایت رخ می‌دهند که قرار است مورد تأکید واقع شوند.

در این مقاله، شخصیت‌پردازی چهار شخصیت نادر، سیمین، حجت و راضیه از منظر تئوری‌های ریمون-کنان بررسی شد. از آنجا که در این فیلم تعاریف دو طبقه‌ی متوسط و پایین جامعه‌ی ایران نقش کلیدی در کل اثر دارند، در شخصیت‌پردازی نیز لحاظ شده‌اند. ظاهر شخصیت‌ها و محیط زندگی‌شان به‌گونه‌ای طراحی‌شده که گویای طبقه‌ی اجتماعی‌شان باشد. شغل، نوع لباس پوشیدن، مدل ماشین و منطقه‌ی شهری‌ای که در آن زندگی می‌کنند متناسب با کارکرد شخصیت‌ها گزینش شده‌اند. کنش‌ها و گفتار هر شخصیت نیز با تعاریف غالبی که در مورد خصوصیات هر طبقه‌ی اجتماعی وجود دارد کاملاً منطبق است. تعلقات فرهنگی و هنری و تحصیلات دانشگاهی، همچنین عافیت‌طلبی، مصلحت‌سنجی و رویکردهای موقعیت‌گرایانه از ویژگی‌های طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی ایران است که در شخصیت‌پردازی نادر و سیمین به کار گرفته شده‌اند. در مورد دو شخصیت حجت و راضیه هم بروز ویژگی‌های طبقه‌ی اجتماعی بسیار پررنگ است و به درستی به کار رفته است. روابط مردسالارانه، تعلقات مذهبی و نوع گفتمان و پوشش آن‌ها نیز با دقت بسیار انتخاب شده‌اند تا تعلق آن‌ها به طبقه‌ی فرودست جامعه‌ی ایران را به درستی نمایش دهند.

پی‌نوشت‌ها

1. Narratology
2. Gerard Genette
3. Discourse
4. Story
5. Narration
6. Order
7. Anachrony
8. Analepsis
9. Prolepsis
10. Optical Transitions
11. Descriptive Pause
12. Scene
13. Summary
14. Ellipsis
15. Shlomith Rimmon-Kenan
16. Act of Commission
17. Act of Omission

منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، آگه، تهران.
- بارت، رولان و تودوروف، تزوتان و پرینس، جرالد (۱۳۹۴). *درآمدی به روایت‌شناسی*، ترجمه‌ی هوشنگ رهنما، هرمس، تهران.
- پاینده، حسین (۱۳۸۷)، «بزنگاه؛ آینه‌ی تمام‌نمای طبقه متوسط»، *سایت فرارو*، کد مطلب: ۱۵۱۸۹، http://fararu.com/15189/fa/news
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی*، ترجمه‌ی محمد شهبا، مینوی خرد، تهران.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، نگاه امروز و حکایت قلم نوین، تهران.
- حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، «درآمدی بر رویکرد روایت شناختی به داستان با نگاهی به رمان آیینه‌های دردار هوشنگ گلشیری»، *پژوهش‌های زبان خارجی*، ۵۱، شماره‌ی ۲۰۸، صص ۵۳-۷۸.
- ربیعی، ش. (۱۳۹۲)، «تحلیل گفتمان پنهان‌کاری و دروغ»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی، دانشکده‌ی علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- رضایی، محمد و حسن‌پور، آرش و دانشگر، شیرین (۱۳۹۳)، «بازنمایی طبقه و مناسبات طبقاتی در سینمای ایران، مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین»، *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، ۷، شماره‌ی ۲، صص ۱۱۷-۱۴۸.
- ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران.
- شهبا، محمد (۱۳۸۷)، «پس‌نما و پیش‌نما در فیلم»، *فصلنامه هنر*، شماره‌ی ۷۶، صص ۳۳۰-۳۳۸.
- ژنت، ژرار (۱۳۸۸)، «نظم در روایت»، ترجمه‌ی فتاح محمدی، مارتین مکوئیلان (ویراستار)، *گزیده مقالات روایت*، مینوی خرد، تهران.
- قرایی مقدم، امان‌الله (۱۳۹۴)، «آمار طلاق در طبقه متوسط بالاتر است»، *قانون*، شماره‌ی ۵۹۵، سه‌شنبه ۳ شهریور.
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۳)، *هفت فیلمنامه*، چشمه، تهران.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام، مینوی خرد، تهران.

- Genette, Gerard (1972). *Narrative Discourse: An Essay in Method,* (Jane E. Lewin, Translator). New York: Cornell University Press.
- Henderson, Brian (1983). "Tense, Mood, and Voice in Film: (Notes after Genette)", *Film Quarterly,* vol. 36, no. 4: Ps. 4–17.

Received: 27 Feb 2016
Accepted: 7 Dec 2016

Time and Character in Asghar Farhadi's *A Seperation*

Mohammad Shahba, Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Mahrokh Alipanahloo, MA in Art Research, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Narrative or what Gerard Genette calls discourse is a fundamental aspect of any text to be studied. Since there have been a little structural study on Iranian cinema, this article attempts to present a structural pattern of a triumphant Iranian movie and scrutinize its narrative structure. Asghar Farhadi is one of the most successful Iranian directors in recent years. Most of his late movies have gained lots of international prizes and praised by famous critics along the world. A Separation (2011) is the first Iranian drama film to ever win the Oscar prize. It focuses on an Iranian middle–class couple who separate, and the conflicts that arise when the husband hires a lower–class caregiver for his elderly father, who suffers from Alzheimer's disease. It also won the Golden Bear for Best Film and the Silver Bears for Best Actress and Best Actor at the 61st Berlin International Film Festival, becoming the first Iranian film to win the Golden Bear. It also won the Golden Globe for Best Foreign Language Film. The film was nominated for the Academy Award for Best Original Screenplay, making it the first non–English film in five years to achieve this. It is among the ten most popular movies and bestsellers in Iran. The narrative structure of this movie has been studied according to the theories of Gerard Genette and Shlomith Rimmon–Kenan. Genette discusses time and studies it in the relation between story and text. He introduces three concepts of "order", "duration" and "frequency" to evaluate this relation. According to Genette, "order" is the relation between the time of the story and that of the text or discourse. He defines "duration" as the relation between the time the events are supposed to have taken to occur and the amount of text devoted to their narration. Under "frequency", he discusses the relation between the number of times an event happens in the story and the number of times it is narrated in the text. Next, Rimmon–Kenan's theory of characterization in narrative has been applied to A Separation. Rimmon–Kenan classifies and explains different ways of characterization narrative which are "direct definition" and "indirect representation". According to her indirect representation happens through action, speech, external appearance, environment and analogy. This research reveals that talking about order, there is no anachronies in the text except one which creates the plot's main crisis. This linear relationship between story and text serves for the realist genre of the movie. Duration of the text is also at the service of creating a realist atmosphere, most the important scenes of the movie have the "scene" type of duration that means they have given the same times as that of the story. Frequency is also singulative in most parts of the text, except where there is a need for emphasis on one. Characterization analysis also shows that the indirect representation dominates the characterization in the narrative. Moreover, among various techniques of indirect representation; action, speech and analogy are used in this text.

Keywords: Asghar Farhadi, A Separation, Structural Narratology, Gerard Genette, Shlomith Rimmon–Kenan