جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸، شماره اول پاییز و زمستان ۱۳۹۵
صفحه ۵۳ تا ۷۹

سعادت آباد کجاست؟
نشانه شناسی گفتمانی فیلم «سعادت آباد» ساخته مازیار میری

سید علی‌اصغر سلطانی[۱] ، فاطمه ظهرابی[۲]

چکیده

دهۀ هشتاد برای سینمای ایران دهۀ چشمگیری بود، زیرا در آن فیلم‌هایی اکران شد که گفتمان‌های موجود در جامعه را روایت می‌کردند. «سعادت‌آباد»[۳] از فیلم‌های سینمای ایران در اواخر دهۀ هشتاد است که برای آن نقدهای ژورنالیستی نوشته شده است، اما مطالعات نشانه‌شناختی و زبان‌شناختی موردی بر روی این فیلم انجام نشده است. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که چه نظام‌های معنایی‌ای در این فیلم بازنمایی شده‌اند و نسبت این نظام‌ها با گفتمان‌های حاکم بر ایرانِ دهۀ هشتاد چیست. هدف آن است که از طریق پاسخ به این پرسش‌ها بتوان هرچه‌بهتر به لحاظ نشانه‌شناختی و زبان‌شناختی گفتمان‌های موجود در فیلم را که برآیندی از جامعه است، نمایان ساخت. در این مقاله از نظریۀ گفتمان لاکلا و موف و روش سه‌مرحله‌ای نشانه‌شناسی گفتمانی (سلطانی، ۱۳۹۳) استفاده شد تا گفتمان‌های کلان اجتماعی و خرده‌گفتمان‌های موجود در فیلم مشخص شود. با استفاده از این روش روشن شد که از میان گفتمان‌های کلان سنت و مدرنیته که در جامعۀ کنونی ایران مشهود است این فیلم گفتمان مدرن را پوشش داده است. گفتمان پررنگ دیگر فیلم، روابط انسانی و میزان دوستی میان دو گروه موجود در فیلم یعنی دو گروه شخصیتی مرد و زن است. گفتمان بعدی نوع روابط مرد و زن و زن و شوهر است و حتی در بخشی از فیلم گفتمان والدین و فرزند را هم در برمی‌گیرد که هریک به تفصیل در متن آمده است.

واژگان کلیدی

نظریۀ گفتمان، سعادت‌آباد، مازیار میری، لاکلا و موف، نشانه‌شناسی گفتمانی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۴/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۸

۱. دانشیار گروه زبان انگلیسی، دانشگاه باقرالعلوم (نویسندۀ مسئول)، aasultani@yahoo.com
۲. کارشناس ارشد زبانشناسی همگانی، دانشگاه شهید بهشتی، fateme.zohraabi@gmail.com
۳. سال تولید: ۱۳۸۹.

مقدمه

نمادگرایی از ویژگی‌های برجستهٔ سینمای ایران است. هنگامی که فیلم‌نامه‌نویس یا کارگردان به‌دلیل شرایط اجتماعی و آزادی عمل کمتر، قادر به ایجاد تغییر در محور هم-نشینی نیست، از محور جانشینی دست به انتخاب می‌زند و نمادهایی را می‌سازد که دارای لایه‌های بیشتری هستند تا بتواند معنای مورد نظر خود را طوری در این لایه‌ها بگنجاند که به افزایش عمق نشانه‌شناختی اثر و ارتقای کیفیت هنری آن منجر شود. از نظر سلطانی (۱۳۹۳: ۲) فیلمی چون «جدایی نادر از سیمین» نقطهٔ عطف نمادگرایی سینمای ایران است که در آن همه چیز نمادین است. فیلم سعادت‌آباد نیز چون سایر فیلم‌هایی که به روابط انسانی می‌پردازند حاوی گفتمان‌های انسانی است که زندگی‌های امروزی را در برگرفته است و هریک از ما نیز در زندگی روزمرهٔ خود درگیر آن گفتمان‌ها هستیم. مسئلهٔ این مقاله کشف و بررسی گفتمان‌های موجود در این فیلم است.

چارچوب نظری مقاله نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف است و به لحاظ روش‌شناختی از روش سه‌مرحله‌ای نشانه‌شناسی گفتمانی بهره گرفته شده است تا گفتمان‌های کلان اجتماعی و خرده‌گفتمان‌های موجود در فیلم مشخص شود. نمی‌توان موضع خاصی را به کارگردان مورد نظر در سینما نسبت داد؛ به این دلیل که وی در فیلم «پاداش سکوت» به روایتی از دفاع مقدس می‌پردازد و در «کتاب قانون» بی‌مبالاتی و افراطی‌گری‌های موجود در جامعه و مسلمانان ایرانی را نشان می‌دهد. در «به آهستگی» به روابط میان زن و شوهر و نگاه ظاهربین و خالی از عاطفهٔ اطرافیان آنها می‌پردازد. گرچه این کارگردان در همهٔ این ساخته‌ها به روابط انسانی و زن و شوهر پرداخته است، اما در «سعادت‌آباد» سعی کرده است فیلمی اجتماعی بسازد و چالش‌هایی را که طبقهٔ متوسط امروزی با آن روبه‌روست به نمایش بگذارد. عده‌ای این فیلم را بهترین ساختهٔ مازیار میری می‌دانند.

پیشینهٔ پژوهش

در پیشینهٔ پژوهش ارائه‌شده صرفاً به پیشینهٔ تحقیق‌های زبان‌شناختی در مورد فیلم نپرداخته‌ایم، بلکه پژوهش‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی مرتبط با موضوع و

مباحث ارائه‌شده در فیلم نیز آمده است، چراکه فیلم مورد نظر بن‌مایه‌ای اجتماعی و انسانی نیز دارد.

به اعتقاد مان ۱۹۸۳ (به نقل از نوذری،۱۳۸۴: ۵) تعریف‌ها و رویکردهای متفاوتی در مورد مفهوم قشربندی طبقهٔ متوسط ارائه شده است. عده‌ای از نظریه‌پردازان طبقهٔ متوسط را بخشی از نظام قشربندی نیروی کار موجود در یک جامعه می‌دانند که نه جایگاه چندان والایی به لحاظ رفاهی و منزلت اجتماعی دارد و نه در سطوح پایین و محروم جامعه جای گرفته است. این نوع رویکرد تأییدی است بر شناوری صورت‌بندی طبقاتی اجزا و عناصر این طبقه و نیز تأییدی بر اینکه هنوز تعریف دقیقی برای این تعبیر وجود ندارد. برزین (۱۳۷۲) می‌گوید: «منظور ما از طبقهٔ متوسط طبقه‌ای است که اعضای آن خود را نه از طبقات حاکم می‌دانند و نه از طبقات کارگر و خود به دو گروه تقسیم می‌شوند: آنهایی که عضو بخش خصوصی هستند. آنهایی که جز بخش دولتی هستند.»

تنهایی و شکربیگی (۱۳۸۷) در پی پاسخ به این سؤال بوده‌اند که آیا خانواده در ایران در حال گذار یا فروپاشی است. یافته‌های تجربی و اسنادی آنها مبین این است که بستر خانوادهٔ ایرانی به‌دلیل تجددگرایی دچار تحول و دگرگونی شده است و به‌عبارتی در حال گذار از سنت به تجدد است. آقابابایی و کی‌فرخی (۱۳۸۸) به مطالعهٔ بازنمایی چالش‌های روشنفکر طبقهٔ متوسط شهری در سینمای پایان دههٔ شصت ایران با تمرکز بر نشانه‌شناسی فیلم هامون می‌پردازند. هدف ایشان پاسخ به این پرسش است که چرا شخصیت اول فیلم که نمونهٔ روشنفکر طبقهٔ متوسط شهری است در پایان حیات پرچالش خود به این نتیجه می‌رسد که باید خود را نابود کند. آنها به این نتیجه رسیده‌اند که روشنفکر طبقهٔ متوسط شهری در مواجهه با طبقهٔ بالا به سوژه بودن خود پی برده است و حاضر به توضیح وضع موجود نیست؛ بنابراین درصدد برمی‌آید تا با نابود کردن خود، خویشتن را از مناسبات حاکم بر حیات اجتماعی برهاند.

به‌پژوه (۱۳۸۹) عنوان می‌کند که ریشهٔ اکثر ناهنجاری‌های رفتاری، عاطفی، اجتماعی و اخلاقی افراد یک جامعه از خانوادهٔ بحرانی سرچشمه می‌گیرد. همان‌طور که هر انسانی منحصربه‌فرد است، زندگی مشترک هر زوج جوان نیز منحصر به نوع خودش است. او عواملی که خانواده را تهدید می‌کند شامل شانزده مورد زیر می‌داند: عدم

شناخت اصول زندگی مشترک، سست شدن باورهای مذهبی، بی‌صداقتی، فریب‌کاری و پنهان‌کاری، عدم توجه به نیازهای همسر، ابهام و افراط در انتظارها، دخالت دیگران، مسائل اقتصادی و مالی، موانع فرهنگی و طبقاتی، هوسرانی و چندهمسری، سوءتفاهم و سوءارتباط، انتقام‌گیری و بهانه‌جویی، سلطه‌گری شوهر یا زن، بی‌نظمی و بی‌مسئولیتی در آمدن به خانه، ناباروری، نازایی و در نهایت ناتوانی جنسی.

هزارجریبی و صفری شالی (۱۳۸۹) نیز که به بررسی نظری ساختار طبقهٔ متوسط در ایران پرداخته‌اند، معتقدند که مفهوم طبقهٔ متوسط جدید در ایران حاصل ارتباط با غرب است؛ یعنی طبقهٔ متوسط حاصل نوسازی و مدرنیزاسیون است که از جوامع غربی وارد ایران شده است. در مجموع طبقهٔ متوسط جدید با محوریت روشنفکری شکل گرفته است، چون گفتمان روشنفکران، گفتمان دموکراسی است.

برزین به نقل از ساروخانی (۱۳۷۶) در مورد بی‌صداقتی، فریبکاری و پنهان‌کاری می‌نویسد که جوهرهٔ روابط سالم میان زن و شوهر صداقت است و پنهان‌کاری به تیرگی روابط بین آنان منجر می‌شود و زمینهٔ از هم گسیختن بنیاد خانواده را فراهم می‌کند. عدم توجه به نیازهای همسر یکی دیگر از نشانه‌هایی است که زوج‌هایی که به سمت طلاق گام برمی‌دارند دارا هستند. در این فیلم با سه مرد و چهار زن روبه‌رو هستیم و در بعضی از قسمت‌های فیلم به‌خوبی گروه مردان و زنان از هم فاصله می‌گیرند و تفاوت‌های روابطشان مشهود است.

اعظم و دهقان‌فرد (۱۳۸۵) علاوه‌بر پرداختن به عواملی همچون شکل روابط، شیوهٔ جامعه‌پذیری نقش‌های جنسیتی در خانواده و سرمایه‌ها و منابع قابل‌دسترس زنان، پدیدهٔ خشونت علیه زنان را نیز از زاویهٔ نوع روابط حاکم میان همسران بررسی کرده‌اند. داده‌ها از طریق مصاحبه با دویست زن تهرانی متأهل به دست آمده است و یافته‌هایشان نشان می‌دهد که نوع روابط در خانواده دارای نقش اساسی در تعیین میزان خشونت علیه زنان است. بشیر و قمشیان (۱۳۹۱) نیز به تحلیل گفتمان فیلم «برخورد خیلی نزدیک» پرداخته‌اند و دو شخصیت زن فیلم هرکدام در یکی از دو نحلهٔ فمینیستی مورد نظر در مبانی نظری جای می‌گیرند. مبانی نظری در تحلیل فیلم حول دو اندیشهٔ فمینیستی رمانتیک و اگزیستانسیالیست می‌چرخد. در واقع بشیر و قمشیان فیلم را درصدد ترویج ایجاد تغییر در جهان که راهبرد فمینیسم رمانتیک است بهتر از

راهبرد مبارزه که شیوهٔ فمینیسم اگزیستانسیالیست است می‌دانند.

برای بررسی انواع گفتمان‌های فیلم‌ها از چارچوب‌های نظری مختلفی استفاده شده است. سلطانی (۱۳۸۶) با استفاده از نظریهٔ لاکلا و موف نشان می‌دهد که چگونه نظام گفتمانی حاکم بر یک جامعه محصولات فرهنگی مانند فیلم‌های سینمایی را تولید می‌کند و به بازتولید خود در جامعه می‌پردازد. فهیم و نادری جم (۱۳۹۱) به بررسی و تحلیل فیلم «کافه ستاره» با روش لاکلا و موف پرداخته‌اند و تلاش کرده‌اند تا با به‌کارگیری ابزار اقناع و فرایند عاطفی گفتمان مشخص کنند که چگونه کنشگرهای اصلی با به‌کارگیری این ابزارها و شیوه‌های خاص گفتمان، نظام معنایی فیلم را تثبیت و حفظ می‌کنند و چگونه گفتمان‌های سنت‌گرا و تجددگرا در مصاف و تعامل با یکدیگر به‌عنوان شبکه‌های هژمونیک‌شده مفصل‌بندی می‌شوند. آنها به این نتیجه می‌رسند که گفتمان رقیب گفتمان تجددگراست و مبارزه‌ای هم برای به چالش کشیدن آن رخ نمی‌دهد.

سلطانی (۱۳۹۴) به بررسی نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم «جدایی» می‌پردازد که مسئله‌اش بازنمایی نظام‌های گفتمانی فیلم جدایی و همچنین گفتمان‌های حاکم بر ایرانِ دههٔ هشتاد است. حاصل این مقاله ارائهٔ الگوی مناسبی برای تحلیل فیلم است. با کمک این روش، چهار خرده‌گفتمان فرهنگ اسلامی، ایرانی، غربی و حکومتی در فیلم شناسایی شده‌اند. دو گفتمان نیز جامعهٔ ایران را دوپاره کرده است؛ گفتمان سنت و گفتمان مدرنیته. وی معتقد است که بسیاری از تضادهایی که در فیلم‌های ایرانی مشاهده می‌شود حاصل تقابل این دو گفتمان است.

نظریه و روش

این پژوهش به‌طورکلی مبتنی بر نظریهٔ گفتمان پساساختارگرای لاکلا و موف است.[۱] اما برای کاربست این نظریه بر روی فیلم نیازمند یک روش عملیاتی‌شده هستیم. ازاین‌رو، برای تحلیل این فیلم از روش سه‌مرحله‌ای نشانه‌شناسی گفتمانی (سلطانی،۱۳۹۳) استفاده می‌شود که سعی کرده است نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف را برای مطالعهٔ فیلم، رمان، و غیره به‌صورت روشی مرحله‌بندی‌شده سازمان دهد.

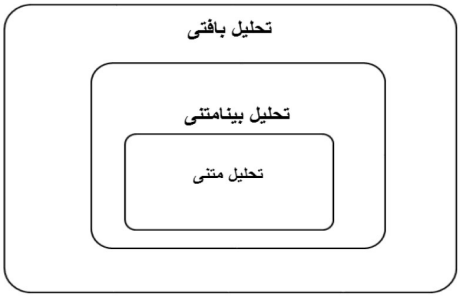
۱. برای مطالعهٔ بیشتر می‌توانید رجوع کنید به یورگنسن و فیلیپس (۱۳۹۴)، سلطانی (۱۳۸۴)، حسینی‌زاده (۱۳۸۶)، لاکلا و موف (۱۹۸۵).

سلطانی (۱۳۹۳) معتقد است که برای تحلیل یک فیلم به‌شکلی تقریباً جامع سه مرحله باید طی شود. مرحلهٔ نخست، تحلیل نظام‌های نشانه‌ای خود فیلم به‌مثابه یک متن است. هر فیلم سینمایی به‌طورکلی متشکل از حداقل سه نظام نشانه‌ای درهم‌تنیدهٔ زبان، تصویر و موسیقی است. ابتدا نیاز به ابزاری است که قابلیت تحلیل همهٔ این نظام‌ها را داشته باشد. این سطح تحلیل عینی و مبتنی بر داده‌های قابل رد یا اثبات از درون فیلم است.

مرحلهٔ دوم تحلیل بینامتنی است. بدین معنی که هر فیلم هم با فیلم‌های دیگر کارگردان/فیلم‌نامه‌نویس در ارتباط است و هم با جریانات کلی اندیشه‌ای که در سینمای آن کشور وجود دارد. بنابراین دریافت‌هایمان را در فضای کلی‌تر سینمایی قرار می‌دهیم تا درکی عمیق‌تر از فیلم به دست آوریم و از جایگاه آن فیلم در فضای سینمایی بزرگ‌تر نیز آگاه شویم.

برای تکمیل تحلیل، رابطهٔ فیلم را با فضای کلی‌تر اجتماعی‌ای که فیلم برساخته است نیز پی می‌گیریم. اینکه فیلم به چه مسئلهٔ اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد و چه کمکی به درک یا حل مسائل اجتماعی عمیق‌تر یا کلی‌تر می‌کند؛ یا برعکس، مسائل اجتماعی کلی‌تر چه کمکی به درک فیلم می‌کنند.

مرحلهٔ سوم تحلیل بافت اجتماعی است که بر اساس آن با رجوع به خارج از حوزهٔ سینما، تبیینی کلانتر از منظر روشنفکران اجتماعی و فرهنگی داده می‌شود و رابطهٔ اثر هنری را با فضای بزرگ‌تری که آن را در برگرفته است مشخص می‌شود. این سه سطح تحلیل را به این شکل نشان داده است:



شکل ۱: مراحل سه‌گانهٔ نشانه‌شناسی گفتمانی

تحلیل فیلم «سعادت‌آباد»

فیلم سعادت‌آباد در یک لوکیشن آپارتمانی فیلم‌برداری شده است. شخصیت‌های فیلم در مجموع سه زوج و یک کودک و یک پرستار هستند. یاسی زن خانه‌دار و در ظاهر مدرنی است که قصد دارد برای همسرش محسن جشن تولد بگیرد و دو زوج دیگر، یعنی علی و لاله، بهرام و تهمینه را که از دوستان قدیمی‌شان هستند به این مهمانی دعوت کرده است. لاله، محسن، بهرام و یاسی از دوستان قدیمی و پیش از ازدواج هستند. تهمینه دختر رئیس شرکتی است که قبلاً همهٔ آنها آنجا کارمند بوده‌اند.

بعد از ازدواج، یاسی به‌دلیل مخالفت محسن با کار زن بیرون از خانه، از شرکت استعفا می‌دهد و محسن هم بازاری می‌شود. محسن در شب مهمانی درگیر وارد کردن جنس قاچاق از راه دریاست و مدام با تلفن مشغول گفتگو است و وانمود می‌کند که لنج‌های جنس‌هایش غرق شده‌اند. همچنین محسن رابطه‌ای پنهانی با پرستار بچه‌اش دارد. بهرام و تهمینه رابطه‌شان متزلزل است و مدام بحث می‌کنند. درعین‌حال، بهرام طوری رفتار می‌کند که گویی به یاسی علاقه‌مند است. شخصیت دیگر علی است که وصلهٔ ناجور این جمع است و جدیداً با لاله ازدواج‌کرده است. لاله بدون اطلاع علی و با کمک یاسی و سایر دوستانش، علی را به بهانهٔ سفر کیش فریب داده و سقط جنین کرده است. در شب مهمانی علی متوجه موضوع می‌شود، به‌شدت خشونت نشان می‌دهد و مهمانی را ترک می‌کند. در پایان، همهٔ افراد خانه را ترک می‌کنند و فقط یاسی است که در بالکن آپارتمانش چسب دور انگشتش را که هنوز زخمش کاملاً خوب نشده است می‌کند و به نهال توی گلدان آب می‌دهد.

تحلیل متنی

این بخش در پی تحلیل عناصر و نظام‌های نشانه‌شناختی درون فیلم است. در این روش کانون توجه بر شخصیت‌پردازی است. شخصیت بیشترین بار معنایی را حمل می‌کند و کلیهٔ نظام‌های نشانه‌ای فیلم حول آن سامان پیدا می‌کنند. زبان، لباس، اشیا، تصویربرداری، اصوات و غیره به کار گرفته می‌شود تا شخصیت‌پردازی قوی‌ای شکل بگیرد. با تحلیل شخصیت می‌توان به تحلیلی هم از فیلم و هم از اجتماع بیرون فیلم دست یافت. بنابراین هدف کشف این است که چگونه مجموعه‌ای از نظام‌های

نشـانه‌ای متجلـی در فـرد، در کنـار هـم تعریفی از شـخصیت ارائـه می‌کننـد. در واقع همان اسـت کـه لاکلا و مـوف از آن تحـت عنـوان زنجیـرۀ هـم‌ارزی[1] یـاد می‌کننـد. بـا کشـف ویژگی‌هـای هم‌ارزشـده بـا یـک شـخصیت می‌تـوان بـه بررسـی شـخصیت‌های مقابـل پرداخـت و دریافـت کـه زنجیره‌هـای تفـاوت[2] چگونـه شـکل می‌گیرنـد. شـخصیت فـرد هویـت اوسـت، پـس با تحلیـل ویژگی‌های شـخصیتی او می‌تـوان به تعریفـی از هویت‌های فـردی در فیلـم رسـید. بـا در کنـار هـم قـرار دادن هویت‌هـای فـردی هـم‌ارز می‌تـوان در مرحلـۀ بعـد بـه توصیـف هویـت گروهـی آنها دسـت یافـت و از هویت گروهی بـه هویت گفتمانی رسـید (سـلطانی، ۱۳۹۳).

بازشناسی هویت‌های فردی

بـرای پـی بـردن بـه ویژگی‌هـای شـخصیتی یـا هویـت فـردی در چارچـوب نشانه‌شناسـی گفتمانـی، هـر شـخصیت را یـک دال مرکـزی در نظر می‌گیریـم و به دنبال دال‌هـای دیگری می‌گردیـم کـه ایـن دال مرکـزی را تعریـف می‌کنند. به چنیـن دال‌هایی که هدفشـان تعریف دال مرکـزی اسـت، دال ارزشـی گفتـه می‌شـود کـه می‌تواند شـامل زبـان، پوشـاک، تصویر، کنـش شـخصیت، زاویـۀ دوربیـن یـا هـر آنچـه معنایـی یـا ویژگـی‌ای را بـه دال مرکـزی می‌دهـد باشـد. فیلـم سـعادت‌آباد دارای هشـت شـخصیت اسـت: محسـن و یاسـی. علی و لالـه. بهـرام و تهمینـه. مینا و شـیرین (پرسـتار و بچه).

محسـن: بررسـی محسـن به‌عنـوان یـک دال مرکـزی و دال‌هـای ارزشـی‌ای که بـا او در پیونـد هسـتند و شـخصیت وی را سـاخته‌اند، در جـدول زیـر ۱ آمده اسـت:

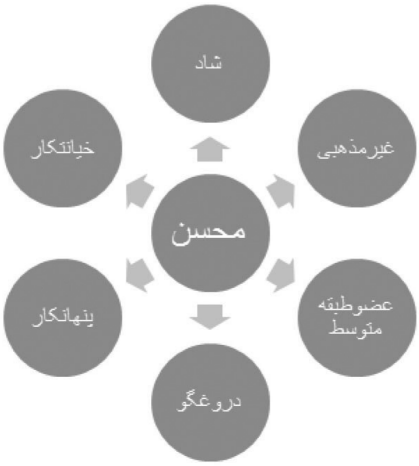
جدول ۱: ویژگی‌های مهم شخصیتی محسن

شماره	مدلول	دال ارزشی
۱	**دروغگو**	در مورد جنس‌ها به بهرام، یاسی و همۀ مهمان‌ها دروغ می‌گوید. جان بچه‌اش را به‌دروغ در برخورد با علی قسم می‌خورد.
۲	**غیرمذهبی**	فاقد کنش مذهبی
۳	**بی‌ادب**	از ابتدای ورودش از الفاظ رکیک و فحش استفاده می‌کند. به‌نوعی که تکیه‌کلامش شده است.

1. Chain of equivalence
2. Chain of difference

٤	**خیانت‌کار**	به همسرش با ارتباطی که با پرستار بچه دارد، خیانت می‌کند. به دوستی‌اش با بهرام به‌دلیل دروغ‌هایی که به او می‌گوید هم خیانت می‌کند.
٥	**بدقول**	به قولی که به یاسی داده وفادار نمانده است. یاسی: نتونستی یک هفته هم نتونستی سر حرفت وایسی.
٦	**ظاهرساز**	وانمود می‌کند که با کسی رابطه ندارد. در جمع به حرف‌های یاسی توجه می‌کند. علی را تحویل می‌گیرد، اما وقتی علی جمع را ترک می‌کند پشت سرش بدوبیراه می‌گوید. در مورد جنس‌ها و رابطه‌اش با پرستار بچه به کسی حقیقت را نمی‌گوید.
٧	**غیرمتعهد**	از حال‌وروز همسر و بچه‌اش بی‌اطلاع است. به همسرش خیانت کرده و نمی‌داند همسرش باردار است.
٨	**شاد**	کنش‌های شادمانهٔ زیادی دارد، به‌خصوص در کلامش، شوخی می‌کند، آواز می‌خواند، بشکن می‌زند. دیگران را دعوت به آواز خواندن و رقص می‌کند.
٩	**تنوع‌طلب**	به یاسی: پرستار رو عوض کن. یا گفتن این جمله که: هر چیزی نوش بهتره. زن چینی هم داره واردات میشه.

از بررسی دال‌های ارزشی مرتبط با محسن نتایج زیر حاصل می‌شود: محسن مردی بازاری از طبقهٔ متوسط غیرمذهبی است که برای سود بیشتر رو به واردات جنس قاچاق آورده است. علی‌رغم ظاهرسازی‌هایش به همسرش یاسی متعهد نیست و به‌صورت پنهانی به او خیانت می‌کند و با پرستار بچه‌اش سر و سری دارد. در دوستی‌اش با بهرام صادق نیست و به او در رابطه با غرق شدن جنس‌هایش دروغ می‌گوید، نقش بازی می‌کند و برای رسیدن به پول همه چیز را زیر پا می‌گذارد. در واقع او از همان ابتدا که وارد محیط خانه‌اش می‌شود شروع به ایرادگیری می‌کند و دروغ و پنهان‌کاری‌هایش شروع می‌شود. به قول‌هایش به همسرش پایبند نیست و به‌قدری از همسرش غافل است که نمی‌داند او باردار است و خبر بارداری او را از مینا می‌شنود. رابطهٔ گرمی با بچه‌اش ندارد، اما وقتی مجبور به قسم خوردن می‌شود به جان بچه‌اش قسم می‌خورد. در طول فیلم مشخص نمی‌شود که قَسمش راست بوده است یا دروغ.

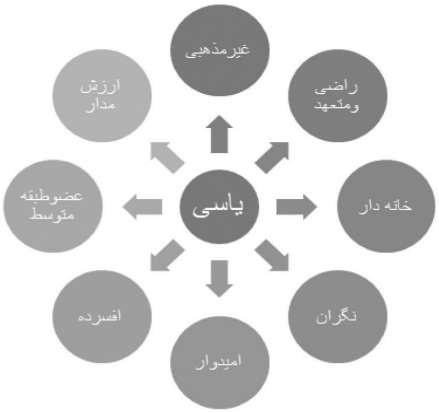


نمودار شمارهٔ ۱ – ویژگی‌های هویتی محسن

یاسی: بررسی شخصیت یاسی به‌عنوان دالی مرکزی ما را به دال‌های ارزشی زیر می‌رساند: [۱]

ویژگی‌های شخصیتی یاسی تطابقی با همسرش، محسن، ندارد. فیلم با یاسی و جایی شروع می‌شود که پوست لب خود را در آینه ماشین می‌کَند. وقتی وارد خانه می‌شود جلوی آینه‌ای می‌نشیند که به‌خاطر دعوای او و محسن شکسته است. بیننده در آینه یاسی را می‌بیند که هر تکه‌اش قسمتی از او را نشان می‌دهد. این شاید نماد زندگی کنونی او باشد که هر تکه از فیلم بخشی از شخصیت او را رو می‌کند. او در مقابل همین آینهٔ شکسته برای جشن آماده می‌شود، گویی به همین نیز راضی است. یاسی زن خانه‌دار غیرمذهبی و از طبقهٔ متوسط است که سعی می‌کند با یادآوری و تأکید بر دقیق بودن جشنش در روز تولد محسن، کمی عواطف مردش را بیدار کند و پاسخی به نگرانی خودش بدهد. او هم مثل دو زن متأهل دیگر قصه، سلامتش کامل نیست و قرص مصرف می‌کند. قرص است. از خیانت شوهرش بی‌اطلاع است و تا انتهای فیلم هم بی‌اطلاع می‌ماند. دلسوزترین فرد فیلم است و سعی می‌کند آشتی برقرار کند؛ حتی بین خودش و محسن که در هیچ‌کدام موفق نیست. علی‌رغم افسردگی نشانه‌هایی از امید دارد و از مردی که به او خیانت می‌کند باردار است.

۱. به‌دلیل فضای ناکافی جدول های مربوط به سایر شخصیت ها حذف‌شده است.

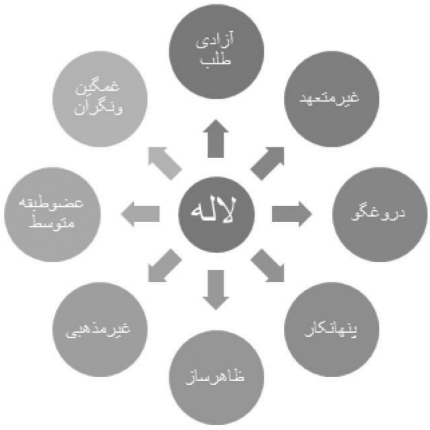


نمودار شمارهٔ ۲ – ویژگی‌های هویتی یاسی

علی: استاد دانشگاه و تنها فردی است که در این میان تازه‌وارد است؛ یعنی مانند سایر افراد مهمانی با آنها سابقهٔ دوستی ندارد، ولی مذهبی، مضطرب و دروغگوست. شکاک و تعصبی بودنش هم در رفتارش و هم در گفتارش نمایان است. خانهٔ جدیدش را می‌خواهد با پرده بپوشاند تا زنش از دیدها پنهان باشد. به برخی کنش‌های لاله حساس است و اوقاتش تلخ می‌شود. فردی است حساس که از لاله انتظار چنین پنهان‌کاری‌هایی را ندارد. اصلاً خوددار نیست و بعد از متوجه شدن دروغ‌های لاله و سقط بچه، اوج عصبانیتش را با کتک زدن و خشونت آشکار و اشک ریختن نشان می‌دهد. در واقع این طور به مخاطب حرف آخر را می‌زند که در آن جمع از همه غریبه‌تر و با همه متفاوت‌تر است و در آخر هم آن جمع را ترک می‌کند.

نمودار شماره ۳ – ویژگی‌های هویتی علی

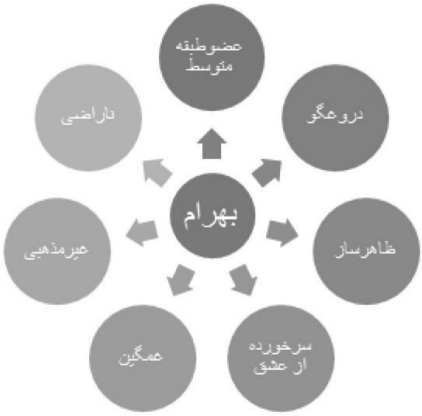
لالـه: وقتـی بـه بررسـی ویژگی‌هـای شـخصیتی و دال‌هـای ارزشـی لالـه می‌پردازیـم او را زنـی می‌یابیـم از طبقـهٔ متوسـط کـه از لحظـه‌ای ورودش بـه فیلـم سـعی در پنهـان‌کاری دارد. مـدام بـرای رسـیدن بـه هدفـش کـه سـفری خارجـی اسـت بـرای همسـرش نقـش بـازی می‌کنـد، از نظـر روحیـات با همسـرش علـی تفاوت‌هـای اساسـی دارد، غیرمذهبی و غیرمتعهـد بـه حقـوق اوسـت. به‌صـورت پنهانی با کمـک یاسـی و تهمینه بچه‌اش را سـقط کـرده اسـت و بـا کمـک بهـرام ویـزای سـفرش به آلمـان را کـه در همـان شـب مهمانی به دسـتش می‌رسـد و آن را از چشـم همسـرش پنهـان می‌کنـد، فراهم کرده اسـت. آزادی‌طلب و علاقه‌منـد بـه غـرب اسـت. گرایـش و کنـش وطن‌دوسـتی نـدارد. ناراضی اسـت از اینکه علی این چنین نسـبت به او حسـاس اسـت. از علی و فاش شـدن رازش به‌شـدت می‌ترسـد و بـرای آرام کـردن علـی، دروغ می‌گویـد و کمـک می‌گیـرد و از او دوری می‌کنـد.



نمودار شمارهٔ ۴ – ویژگی‌های هویتی لاله

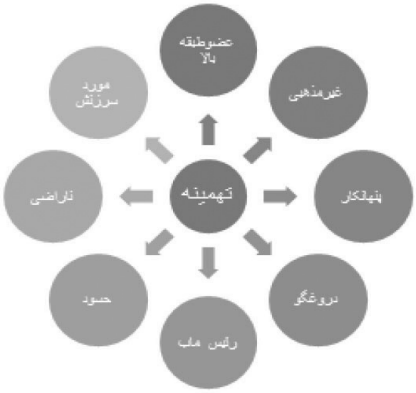
بهـرام: با بررسـی دال‌های ارزشـی بهـرام به این نتیجه می‌رسـیم که او فـردی غیرمذهبی از طبقـهٔ متوسـط اسـت که رضایتـی از زندگی‌اش با تهمینـه ندارد و مدام این دو شـخصیت بـا هـم در حـال مجادلـه هسـتند. برخـلاف اینکـه بـا تهمینـه تندوتیـز و بـا کنایـه صحبـت می‌کنـد، امـا بـا لطافـت و نرمـی بـا یاسـی برخـورد می‌کنـد کـه موجـب برانگیختـه شـدن حسـادت تهمینـه می‌شـود و به نظر می‌رسـد بهـرام آگاهانه ایـن کار را انجـام می‌دهد. دنیای بهـرام، دنیـای پرحسـرتی اسـت از یـک طرف حسـرت عشـق به یاسـی و از طرفـی زیر بار ریاسـت‌گونه بـودن تهمینـه. بـا ایـن احـوال، او سـعی کـرده اسـت بـا ظاهرسـازی - از نوع

پوشش گرفته تا رفتارش که شامل شوخ‌طبعی و آوازخواندن می‌شود- نقابی بر روی حسرت‌هایش بکشد. بهرام در ابتدا به تهمینه برای قرض دادن پول به محسن دروغ می‌گوید، اما وقتی با تهمینه تنها می‌شود دیگر اِبایی از مخفی کردن این حرف ندارد و حقیقت را می‌گوید.



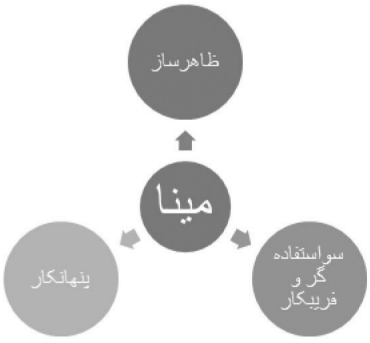
نمودار شمارهٔ ۵- ویژگی‌های هویتی بهرام

تهمینه: دال‌های ارزشی تهمینه نشان می‌دهد که در میان این جمع ویژگی متمایزی دارد و آن هم تعلق به طبقهٔ بالا است که صراحتاً همه او را دختر رئیس می‌خوانند و خودش نیز از این موضوع لذت می‌برد و نوعی نگاه و لبخند برتری به جمع دارد؛ مانند سایر شخصیت‌ها به‌جز علی، غیرمذهبی است و از زندگی‌اش راضی نیست، از بی‌توجهی‌ها و وضعیت پوشش بهرام شاکی است. سعی در ظاهرسازی دارد. به حرف‌های بهرام در مورد یاسی حسادت می‌کند، اما با وجود این بعد از اینکه متوجه بارداری یاسی می‌شود به او می‌گوید که قرص زاناکس مصرف نکند. در موقعیتی که علی برای فهمیدن حقیقت او را سؤال‌پیچ می‌کند مجبور به گفتن دروغ می‌شود که همین دروغ باعث سرزنش او نیز می‌گردد. رئیس‌مآب بودن تهمینه و غرورش از ظاهر او نمایان است؛ به‌طوری‌که زیورآلات و نوع برخورد اولش با لاله و همچنین تحقیر کردن و نیش و کنایه‌هایش به بهرام همگی بر این ویژگی‌اش صحه می‌گذارد. در پی جدایی‌اش از بهرام تصمیم دارد به خارج از ایران برگردد؛ یعنی همان جایی که قبل از آشنایی با بهرام و سایر اعضای مهمانی بوده است.



نمودار شمارهٔ ۶ – ویژگی‌های هویتی تهمینه

مینا (پرستار شیرین): او را در فیلم به‌اندازهٔ سایر شخصیت‌ها نمی‌بینیم، اما تأثیر زیادی در درون‌مایهٔ شخصیتی محسن و سادگی یاسی دارد. کسی است که به خانهٔ محسن و یاسی رفت‌وآمد دارد و از جزئیات زندگی آنها آگاه است؛ یعنی در مکانی که باید مأمنی باشد برای آرامش و پوشیده بودن روابط و رازهای زندگی خانوادهٔ محسن، با رابطهٔ پنهانی‌ای که با محسن برقرار کرده توانسته است به همه چیز احاطه پیدا کند. حتی اوست که خبر بارداری یاسی را به محسن می‌دهد. رفتارش با یاسی ظاهرسازی‌شده است و نقش بازی می‌کند و او را فریب می‌دهد. در واقع از اعتماد یاسی به خود کاملاً سوءاستفاده می‌کند. با این احوال، رفتار ظاهرسازی‌شده و فریبکارانهٔ محسن نیز به حدی است که از یاسی می‌خواهد پرستار را عوض کند. دال‌های ارزشی مینا و محسن به هم شباهت‌های بسیاری دارد.

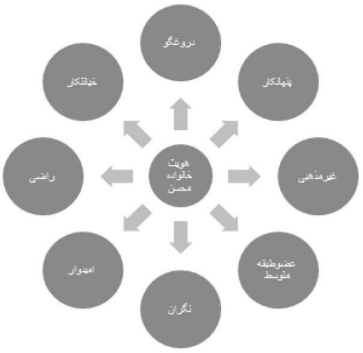


نمودار شمارهٔ ۷ – ویژگی‌های هویتی مینا

از هویت فردی به هویت خانوادگی

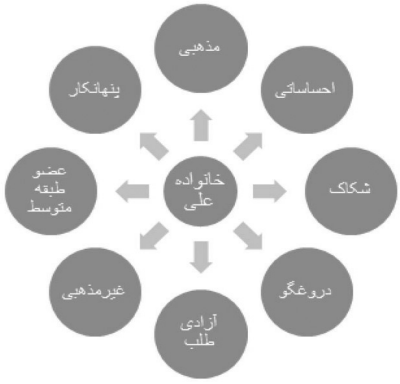
تاکنون به بررسی دال‌های مرکزی‌ای پرداخته شد که شخصیت‌های اصلی فیلم بودند. بنا بر ویژگی‌هایی که از این شخصیت‌ها به دست آمد می‌توان اکنون سطح تحلیل را از فرد به لایه‌های دیگر اجتماع بسط داد. سطح پس از فرد خانواده است. برای اینکه به ویژگی‌های اصلی خانواده در فیلم و قضاوت فیلم از خانواده دست پیدا کنیم می‌توانیم ویژگی‌های شاخص اعضای خانواده را با هم جمع کنیم و به توصیفی از خانوادهٔ مدنظر برسیم. در این فیلم سه خانواده را می‌بینیم: خانوادهٔ محسن، خانوادهٔ علی و خانوادهٔ بهرام.

خانواده محسن تشکیل‌شده از محسن، یاسی و شیرین. این خانواده از طبقهٔ متوسط است و دو شخصیت فیلم یعنی محسن و یاسی از نظر دال‌های ارزشی گفته‌شده شباهتی باهم ندارند، مگر در غیرمذهبی بودنشان. محسن فردی دروغگو، خیانت‌کار، تنوع‌طلب و شاد است؛ درحالی‌که یاسی زنی ارزش‌مدار، متعهد و افسرده. محسن جز برآورده کردن نیازهای مادی یاسی و شیرین چیزی را نمی‌بیند، اما یاسی دلواپس محسن و شیرین است و تمام سعی‌اش بر این است که از آنها غافل نباشد. در واقع چندگانگی‌ای بین محسن و یاسی وجود دارد که ناشی از اولویت‌ها و طرز فکر متفاوت این دو است و یاسی علی‌رغم تماش تلاشش برای نزدیک کردن محسن به خود و بیدار کردن عواطف و خاطرات گذشته‌شان در این امر ناکام است و در آخر هم رو به تنهایی خود می‌آورد و محسن نیز با گفتن دروغ برای برآورده کردن نیازهایش رو به خیانت می‌آورد.



نمودار شمارهٔ ۱ – ویژگی‌های هویتی خانوادهٔ محسن

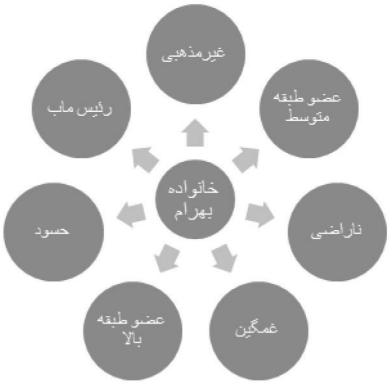
اما خانوادهٔ علی از طبقهٔ متوسط است. علی استاد دانشگاه و لاله کارمند بهرام است. علی فردی تحصیل‌کرده، مذهبی، احساساتی و شکاک است. در مقابل لاله زنی است آزادی‌طلب، غیرمذهبی، دروغگو و پنهان‌کار. لاله و علی نیز در دو سوی یک طیف هستند که به لحاظ ویژگی‌های شخصیتی شباهتی در آنها دیده نمی‌شود. لاله در پی فریب دادن علی است و به حق پدر شدن او احترام نگذاشته است و حالا برای رو نشدن دستش پشت سر هم برایش دروغ می‌بافد. علی به دنبال همسری است که مطیع و کمی سنت‌مدارتر باشد، درحالی‌که لاله هیچ‌کدام از توقعات علی را برآورده نکرده و موجب طغیان احساسات و پرخاش شدید او شده است. در آخر گرچه لاله به خانه برمی‌گردد، اما رابطه‌شان به سمت سردی و تیرگی رفته است.



نمودار شمارهٔ ۷ – ویژگی‌های هویتی خانوادهٔ علی

خانوادهٔ بهرام: بهرام و تهمینه مانند دو خانوادهٔ دیگر دارای تضادهایی هستند که در مقابل هم قرار می‌گیرند. بهرام جزو طبقهٔ متوسط جامعه، سرخورده و غیرمتعهد است و در مقابل تهمینه جز طبقهٔ بالای جامعه، رئیس‌مآب و ظاهرساز است. ویژگی مشترکشان نیز در غیرمذهبی و ناراضی بودنشان است، درحالی‌که هر دو موجب این نارضایتی هستند. بهرام توجه‌ای به تهمینه ندارد و این گونه به نظر می‌رسد که نه از روی علاقه، بلکه به‌خاطر منافع با او ازدواج کرده است که حالا به بن‌بست رسیده‌اند. هر دو و به‌خصوص بهرام دیگر تلاشی برای برگرداندن این رابطه به شکل طبیعی خود ندارند و در انتظار پایان آن است. بهرام از اینکه حس حسادت تهمینه را برانگیزد ابایی ندارد و تهمینه نیز از به رخ کشیدن مال و ثروتش به بهرام خرسند است. رابطهٔ این زوج به

نوعی لجاجت تبدیل شده است و در هیچ‌یک قصد کوتاه آمدن را نمی‌بینیم. این‌طور مخاطب در آخر برداشت می‌کند که این دو از یکدیگر جدا خواهند شد.



نمودار شمارهٔ ۸ – ویژگی هویتی خانوادهٔ بهرام

از هویت خانوادگی به هویت طبقاتی

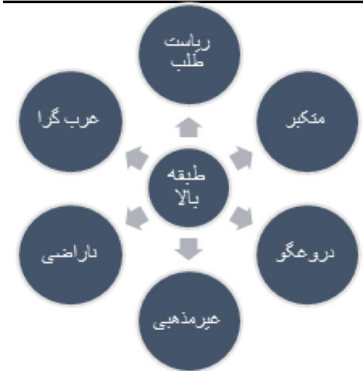
از میان شخصیت‌های فیلم محسن، یاسی، علی، لاله، بهرام و پرستار بچه را به‌خاطر برخی ویژگی‌های مشترکی که دارند می‌توان در یک طبقهٔ اجتماعی متوسط جای داد. در مقابل تهمینه به‌خاطر برخی ویژگی‌های متمایزش عضوی طبقهٔ بالا قرار می‌گیرد. با کمک منطق هم‌ارزی می‌توان به بررسی ویژگی‌هایی پرداخت که فیلم به طبقهٔ متوسط نسبت می‌دهد. بر این اساس، اگر ویژگی‌های کلیهٔ این شخصیت‌ها را در کنار هم بگذاریم به نمودار شمارهٔ ۹ خواهیم رسید:

نمودار شمارهٔ ۹

ویژگی‌های هویتی طبقهٔ متوسط

وقتی افراد در یک گروه قرار می‌گیرند به این معنی است که دارای هویت مشترکی هستند. به این صورت طبقهٔ متوسط معرفی‌شده در فیلم با توجه به نمودار فوق دارای چند ویژگی مشترک هستند. به لحاظ مالی همه در سطح مشترکی هستند. یاسی، محسن، بهرام، لاله، علی و پرستار دارای خانه و ماشین هستند و در محلهٔ خوبی زندگی می‌کنند. ویژگی مشترک دیگری که همگی به‌جز علی دارند، غیرمذهبی بودن آنهاست. هیچ‌کدام کنش مذهبی ندارند و نکته‌ای که در اینجا دیده می‌شود این است که علی که فردی مذهبی است دارای ویژگی‌های متعصب بودن، شکاک بودن و حتی متهم به پارانویا داشتن و خشن بودن است. قرار گرفتن دال مذهب در کنار تعصب و شکاکیت، در مقابل دالِ غیرمذهبی بودن در کنار آزادی عمل دادن به همسر در این فیلم دیده می‌شود. علی در کنار همهٔ این دال‌ها و ویژگی‌ها، ویژگی متفاوت دیگری نیز با سایرین دارد و آن این است که او هنگام خواندن ترانهٔ جمعی و فردی در هیچ‌کدام شرکت نمی‌کند.

افراد این طبقه همگی دروغ می‌گویند. تنها یاسی است که دروغ نمی‌گویدف اما همهٔ اعضای این طبقه پنهان‌کاری می‌کنند. حتی یاسی هم موضوع سقط شدن بچهٔ لاله را از علی پنهان کرده است، گرچه از کارش پشیمان است.



نمودار شمارهٔ ۱۰ – ویژگی‌های هویتی طبقهٔ بالا

طبقهٔ بالا در این فیلم افرادی هستند ثروتمند و ریاست‌طلب که بر طبقهٔ پایین نظارت می‌کنند و افراد طبقهٔ پایین که یکی از آنها بهرام است برای طبقهٔ بالا که

در اینجا تهمینه است کار می‌کند. تهمینه که نمادی از طبقهٔ بالا در این فیلم است غیرمذهبی و فاقد کنش مذهبی است. در مواقعی که ناچار است دروغ می‌گوید و با وجود توانایی مالی عالی از زندگی‌اش رضایتی ندارد.

نظم‌های گفتمانی

از میان دال‌ها و مفاهیم مطرح‌شده در فیلم و تأثیرات آن در فرد، خانواده و اجتماع می‌توان به گروه‌های مختلفی رسید و با استخراج دال‌هایی که در فیلم وجود دارد مفصل-بندی گفتمان‌های موجود در فیلم را شناسایی کرد. اولین گفتمان، گفتمان ایرانی مدرن است. یکی از دال‌های مربوط به این گفتمان در این فیلم خود را در قالب خانواده نشان می‌دهد. دال خانواده در اینجا به‌صورت سه خانواده به تصویر کشیده می‌شود که در یک شب در کنار هم جمع می‌شوند، اما در بین همهٔ آنها شکافی نامرئی وجود دارد که مانع از جمع شدن آنها به مدت طولانی گرد هم می‌شود و در دو مرحله یعنی بریدن کیک و میز شام به‌محض اینکه همگی کنار هم قرار می‌گیرند، پیشامدی اتفاق می‌افتد که همه را از هم جدا می‌سازد. مشخصهٔ بارز در هر سه خانواده، معضلاتی چون دروغ، پنهان‌کاری، آزادی‌طلبی، شَک، خیانت و تحقیر است. میری زندگی ایرانی مدرن را با این سه خانوادهٔ عضو طبقهٔ متوسط که همگی جز یک نفر غیرمذهبی‌اند به تصویر می‌کشد. دال دیگری مبنی بر ایرانی مدرن، روابط دوستانه است که در اینجا اگر دوستی مردان را از دوستی زنان جدا کنیم و میزان صداقت را در آنها مورد توجه قرار دهیم، این صداقت در دوستی مردان کمتر است و به‌نوعی دورویی و فریب و تظاهر در آن دیده می‌شود.

دال دیگر این گفتمان، همسران هستند. سه زوج فیلم عبارت‌اند از زوج اول، یاسی و محسن که دچار دروغگویی، تظاهر و خیانت هستند؛ زوج دوم، علی و لاله که دچار شک، خشونت، پنهان‌کاری و دروغگویی هستند؛ و زوج سوم، بهرام و تهمینه که دچار دروغگویی، پنهان‌کاری و تحقیر هستند. این گفتمان اخیر نیز با دید جامعه‌شناسانه مهم است. جوهرهٔ روابط سالم میان زن و شوهر صداقت است و پنهان‌کاری تیرگی روابط بین آنان و زمینهٔ از هم گسیختن بنیاد خانواده را فراهم می‌کند، اما در این فیلم زوج اول دچار هوسرانی و چندهمسری، زوج دوم دچار سلطه‌گری شوهر و زوج سوم

درگیر موانع فرهنگی و طبقاتی و به‌نوعی سلطه‌گری زن و همچنین عدم توجه شوهر به نیازهای عاطفی زن است. همان‌طور که می‌بینیم زوج سوم یعنی بهرام و تهمینه دارای سه مشکل عمده هستند و بنا بر روایت فیلم این زوج در حال جدا شدن و طلاق هستند .

گفتمان دیگر فیلم، غرب‌گرایی است؛ دال‌های مربوط به این گفتمان از پوشش افراد شروع می‌شود و تا نوع رفتار و عقاید را در بر می‌گیرد. همهٔ افراد این فیلم گرایش غرب‌گرایانه دارند؛ بهرام با نوع پوشش کراواتی، لاله با سقط جنین بدون اطلاع همسر برای رفتن به سفر خارج، محسن با واردات جنس خارجی و تبلیغ کالاها و زن‌های چینی، تهمینه با ترک بهرام و برگشتن به خارج نزد بچه‌هایش، یاسی با پختن و تعریف کردن از غذای چینی

دال دیگر در این فیلم، دال والدین و فرزند است که به‌زعم نگارنده هم مربوط به گفتمان غرب‌دوستی و هم مربوط به گفتمان ایرانی مدرن می‌شود، چراکه در این سه خانواده فقط زوج اول فرزند دختری دارند که پرستادی از او مراقبت می‌کند؛ یعنی پدر و مادر ارتباط زیادی با کودک ندارند و برخی امور او را به دیگری سپرده‌اند، به‌خصوص در این فیلم محسن به‌عنوان پدر شیرین جز برآورده کردن نیازهای مالی او کاری نمی‌کند و در واقع یاسی است که پیگیر و مراقب شیرین است. زوج دوم لاله و علی در مورد داشتن فرزند تفاهمی ندارند؛ به‌گونه‌ای که لاله بدون اجازهٔ علی جنین را سقط کرده و تعهدی به آن احساس نمی‌کرده است. بهرام و تهمینه فرزندی ندارند، اما تهمینه تصمیم دارد نزد فرزندان حاصل از ازدواج اولش برگردد. در واقع به‌نوعی به آنها احساس تعهد دارد، البته به این دلیل که همسرش ازدواج کرده است. گفتمان غالب والدین و فرزند در اینجا مسئلهٔ عدم تعهد عمیق به فرزند است. درحالی‌که در فرهنگ ایرانی سنتی نگهداری از کودک و نظارت بر او وظیفهٔ پدر و مادر است. همچنین در فرهنگ ایرانی معمولاً خانواده‌ها راغب به داشتن اولاد بودند و یکی از دل‌مشغولی‌های زن و شوهرها بچه‌دار شدن بوده است. درحالی‌که در این فیلم تنها کسی که علاقه‌مند به داشتن فرزند است، علی است که از باردار بودن و سقط بچه‌اش بی‌اطلاع است.

گفتمان دیگر این فیلم، مذهب است. در این فیلم اگر کودک فیلم را در نظر نگیریم،

پنج نفر از اشخاص فیلم غیرمذهبی جلوه می‌کنند؛ یعنی کنش مذهبی در هیچ‌یک از این پنج نفر نمی‌بینیم، اما کنشی که دال بر غیرمذهبی بودن آنها باشد در این فیلم مشهود است. چهار زن حاضر در فیلم غیرمذهبی‌اند. به لحاظ پوشش هیچ پوشش مذهبی‌ای ندارند. پرستار تن به رابطه‌ای پنهانی و غیرشرعی با یک مرد متأهل داده است. سه زن دیگر دروغ می‌گویند، آواز می‌خوانند و حتی لاله بدون اجازهٔ شوهرش جنین را سقط کرده است. از بین مردان این فیلم تنها علی فردی مذهبی است که دارای دال‌های نگرانی، خشونت و شک بیش‌ازاندازه است، به‌هیچ‌وجه خوددار نیست و با کتک زدن لاله اوج خشمش را نشان می‌دهد. احساساتی است و بعد از فهمیدن ماجرا اشک می‌ریزد، ولی قابلیت پذیرش جمع را ندارد و آنجا را ترک می‌کند. اگر او را نمایندهٔ گروه مذهبی بدانیم تنها دو دال مثبت در او می‌توان دید و آن احساساتی بودن و تحصیل‌کرده بودن اوست، درحالی‌که از احساساتش به‌درستی نمی‌تواند استفاده کند و عملاً تحصیلاتش به هیچ کار او در روابط انسانی‌اش نیامده است و در واقع مستأصل جلوه می‌کند. دو مرد دیگر فیلم هر دو غیرمذهبی و به لحاظ ظاهر و کنش هیچ فعلی مبنی بر مذهبی بودن را ندارند.

تحلیل بینامتنی

تاکنون کل فیلم سعادت‌آباد به‌مثابه یک متن در نظر گرفته شد و در طی چهار مرحله نظم گفتمانی فیلم شناسایی و توصیف شد. برای رسیدن به فهمی عمیق‌تر لازم است، نخست پیوند میان نظم گفتمانی و مضامین پیش‌کشیده‌شده در این فیلم با فیلم‌های دیگر فیلم‌ساز مشخص شود و سپس فیلم‌ساز و مجموعهٔ فیلم‌هایش با آثار و اندیشه‌های فیلم‌سازان دیگر سینمای ایران مقایسه گردد.

مازیار میری کارگردان، مجری طرح و تدوینگر است. او فیلم‌های «قطعه ناتمام ۱۳۷۹»، «به‌آهستگی ۱۳۸۴» «پاداش سکوت ۱۳۸۵»، «کتاب قانون ۱۳۸۷»، «گاوصندوق ۱۳۸۸»، «سعادت‌آباد ۱۳۸۹» و «حوض نقاشی ۱۳۹۱» را کارگردانی کرده که از این میان «گاوصندوق» مجموعه‌ای تلویزیونی بوده است. بهترین فیلم میری را «سعادت‌آباد» و برخی نیز «حوض نقاشی» می‌دانند.

در «قطعه ناتمام» کانون توجهش به موسیقی محلی و اهمیت آن است. در ساخته

بعدی‌اش به نام «به‌آهستگی» به روابط انسانی و زندگی زن و شوهری از طبقهٔ پایین که دچار مشکلات و در برهه‌ای گرفتار طرز فکر اطرافیان خود هستند پرداخته است. «پاداش سکوت» را با محور جنگ و عواقب پس از آن و روابط انسان‌ها و تأثیرات جنگ بر این روابط ساخته است. اما «کتاب قانون» روایتی متفاوت دارد، فیلمی اجتماعی-مذهبی است که زن تازه‌مسلمانی را شاهد تناقض رفتاری مسلمانان ایرانی قرار داده است. وی دست به ساخت مجموعهٔ تلویزیونی هم زده که طنز اجتماعی است و روایتی طنزآمیز از دنیای خلاف‌کاران را نقل می‌کند که در کنار این جریان خلاف قانون، مسئله‌ای عاشقانه را پیش کشیده است. سعادت‌آباد روابط خانوادگی و روند زندگی را به نمایش گذاشته است، اما با کنار هم قرار دادن سه خانواده و داشتن وجوه اشتراک و افتراق گوناگون پنهان و آشکار، روایتی وسیع‌تر و اجتماعی‌تر است که به مخاطب خود تلنگری وارد می‌کند و در خود فرو می‌برد. در «به‌آهستگی» مردی را می‌بینیم که در هیاهوی غیبت نابهنگام زنش و حرف‌وحدیث‌های مردم و روحیهٔ شکننده‌اش گرفتار است تا جایی که ترجیح می‌دهد زنش مرده باشد؛ گرچه زن برمی‌گردد و با وجود همهٔ جسارتش برای نبودنش، مرد را با خود همراه می‌کند. به‌طورکلی، به نظر می‌رسد وی خط‌مشی واحدی را در فیلم‌هایش به نمایش نگذاشته است و در فیلم‌هایش به مسائل مختلفی چون روابط زن و مرد، طبقهٔ پایین، جنگ، مذهب و زندگی اجتماعی، قانون‌شکنی در جامعه، خیانت و پنهان‌کاری و دروغگویی، طبقهٔ بالا و به‌خصوص طبقهٔ متوسط، تقابل دو خانوادهٔ با معلولیت و فاقد معلولیت پرداخته است.

تحلیل بافت

مرحلهٔ سوم تحلیل بر اساس الگوی نشانه‌شناسی گفتمانی، قرار دادن درون‌مایه‌ها و نظام‌های گفتمانی به‌دست‌آمده از فیلم در بافت اجتماعی کلان‌تر است. چون بر اساس نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف، اجتماع عرصهٔ نزاع میان گفتمان‌های مختلفی است که هر کدام تلاش دارند مناسبات اجتماعی را به شیوهٔ خود تعریف کنند. برای دستیابی به فهم دقیق‌تری از محصولات فرهنگی-هنری‌ای مانند فیلم نیاز است آنها را در سایهٔ این منازعات کلان اجتماعی دید و تعبیر کرد.

فیلم سعادت‌آباد در اواخر دهۀ هشتاد ساخته شد. اگر بپرسیم فضای سیاسی-گفتمانی ایران در این دهه چگونه بوده و چه اثری بر فیلم داشته است، باید گفت که این فیلم از نظر سیاسی در دورۀ ریاست‌جمهوری محمود احمدی‌نژاد قرار گرفته و فضای فرهنگی، فضایی بسته بوده و نوعی یأس و ناامیدی و فشار اقتصادی در جامعه وجود داشته است. اینکه افراد بازاری جامعه همچون شخصیت محسن برای رسیدن به پول و سرمایۀ بیشتر همۀ زندگی‌اش را برای قاچاق کالا می‌گذارد و اینکه شخصیت‌های زن قصه به لحاظ عاطفی مشکل دارند و حتی مردان فیلم در خانوادۀ خود پاسخی به نیازهای خود نمی‌یابند، نشان‌دهنده این است که هریک به روشی سعی در شکستن این جو عدم رضایت دارند. شخصیت محسن رو به ارتباط پنهانی می‌آورد، بهرام تصمیم به جدایی دارد و علی با وجود استاد دانشگاه بودن و تحصیلات بالا نمی‌تواند بر خشمش فائق آید و زنش را با وجودی که در مهمانی هستند کتک می‌زند. از طرفی شخصیت لاله برای رسیدن به خواسته‌هایش از جنینش می‌گذرد و دست به پنهان‌کاری‌هایی می‌زند؛ درست مانند فضای سیاسی دهۀ هشتاد.

دهۀ هشتاد برای سیاست ایران دهۀ پرتنشی بود و این تنش تأثیر مستقیم بر رسانه‌ها و نوع نگاه فیلم‌سازان کشور داشت، فیلم‌هایی که علناً با سوگیری ساخته می‌شدند و فیلم‌هایی که بر مشکلات جامعه با زبانی نمادین و پوشیده اشاره می‌کردند، همگی در این دهه ساخته شدند. دروغ معضلی که جامعۀ ایرانی با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند در فیلم‌های کارگردانانی چون فرهادی خود را نشان می‌دهد و حتی خارج از حوزۀ سینما سریع‌القلم (۱۳۹۱) در کتاب اقتدارگرایی ایرانی در عهد قاجار وجود دروغ و اقتدارگرایی را از دورۀ قاجار به این سو ریشه‌یابی کرده است.

مسئلۀ دیگری که در این دهه در سینما مورد توجه برخی کارگردانان بود گفتمان خانواده‌ی ایرانی است. در فیلم‌هایی چون مهمان مامان، یه حبه قند، چهل‌سالگی، به همین سادگی، نوع روابط درون خانواده و زن و مرد و همچنین گفتمان سنت و مدرنیته که امروزه ایجادکنندۀ شکاف شده مورد توجه فیلم‌نامه‌نویسان بوده است.

توجه به طبقات اجتماعی ایران موضوع دیگری است که در فیلم‌ها نیز دیده می‌شود. از فیلم‌فارسی‌های قبل از انقلاب که از عشق‌های پسر/دختری از طبقۀ پایین

به دیگری که از طبقهٔ بالا بود و به تصویر کشیدن وضعیت و نوع امکانات و مکان زندگی هر دو طبقه تا فیلم‌های پس از آن دوره که هنوز هم طبقات اجتماعی مختلف در کنار هم قرار می‌گیرند، نمونه‌ای از توجه به طبقات اجتماعی است. طبقهٔ دیگری که در ایران غالب شده است طبقهٔ متوسط است که خود به انواعی تبدیل می‌شود. در کشورهای درحال‌توسعه این طبقه حاصل نفوذ غرب و دگرگونی در جامعه سنتی است. عامل اصلی نوسازی و دگرگونی است که به تجدید نظر در سنن و اعتقادات می‌پردازد. اعضای این طبقه از تحصیلات بالایی برخوردار هستند و به دنبال اجرای برنامه‌های فرهنگی و اجتماعی‌اند. اغلب اعضای این طبقه جذب کارهای دولتی می‌شوند و در مقابل فروش نیروی فکری خود حقوق می‌گیرند. هنگام بحران یا تورم اعضای این طبقه شدیداً آسیب‌پذیر می‌شوند و دارای منشأ اقتصادی- اجتماعی یکسانی نیستند (هزارجریبی و صفری، ۱۳۸۹: ۸۰). فیلم‌سازی که پیش از مازیار میری به این طبقه پرداخت اصغر فرهادی است که در فیلم‌هایش چون چهارشنبه‌سوری با کنار هم قرار دادن طبقهٔ متوسط و طبقهٔ پایین مشکلات آنها را به نمایش گذاشته است. در دربارهٔ الی همهٔ افراد فیلم از طبقهٔ متوسط هستند و در جدایی نادر از سیمین نیز چنین است. در سعادت‌آباد نیز ما با سه خانواده از این طبقه روبه‌روی هستیم.

نتیجه‌گیری

نمادگرایی مسئله‌ای است که سینمای ایران آن را پیشهٔ خود کرده است، میل به انتخاب بیشتر تا ترکیب در تمامی ارکان هنری دورهٔ معاصر دیده می‌شود؛ نمادگرایی تلاشی است برای پوشیده سخن گفتن و مفهوم را رساندن. سعادت‌آباد نیز چون سایر فیلم‌هایی که به روابط انسانی می‌پردازد حاوی گفتمان‌های انسانی است که زندگی‌های امروزی را در برگرفته است و هریک از ما نیز در زندگی روزمرهٔ خود درگیر گفتمان‌هایی هستیم. مسئلهٔ این مقاله کشف و بررسی گفتمان‌های موجود در فیلم سعادت‌آباد با استفاده از نظریهٔ گفتمان لاکلا و موف و روش سه مرحله‌ای نشانه‌شناسی گفتمانی بود تا گفتمان‌های کلان اجتماعی و خرده‌گفتمان‌های موجود در فیلم مشخص شود.

از میان گفتمان کلان سنت و مدرنیته، این فیلم گفتمان مدرن را پوشش داده است. این مقاله برای سعادت‌آباد قائل به سه دسته خرده‌گفتمان شده است. ۱) گفتمان

ایرانـی مـدرن: ایـن فیلـم با کنـار هم قرار دادن سـه نـوع خانواده کـه هریـک به‌نوعی دچار ظاهرسـازی، دروغگویـی و پنهـان‌کاری هسـتند گفتمان‌هـای موجود در جامعـه ایرانی را نیز بازنمایـی می‌کنـد. ۲) روابـط انسـانی و میزان دوسـتی: میـان دو گروه موجـود در فیلم یعنی شـخصیت‌های زن و مـرد، فیلم دوسـتی زنان بـا یکدیگـر را باثبات‌تر و راسـتگومدارانه‌تر و دارای هـر دو بعـد مـادی و معنـوی نشـان می‌دهد و دوسـتی مردان را تک‌بعـدی و منفعت-طلبانـه و بـر پایـه دروغ می‌دانـد. ۳) روابـط مـرد و زن و زن و شـوهر بـا یکدیگـر: روابطی کـه بـه روایـت فیلـم فاقد صداقـت و لجاجت و خودخواهی اسـت و دال دیگـری این فیلم، والدیـن و فرزنـد اسـت کـه نشـانهٔ عـدم تعهـد عمیـق پـدر یـا مـادر به فرزنـد اسـت. تمام خرده‌گفتمان‌هـای مذکـور حاصـل گفتمان‌هـای کلان موجـود در جامعه اسـت کـه در تعیین هویـت شـخصیت‌ها و نظـام معنایـی فیلـم مؤثر هسـتند و بـه آنها شـکل داده‌اند..

منابع

- ادیبی، حسین (۱۳۵۸). *طبقه متوسط جدید در ایران*. تهران: انتشارات جامعه.
- اسـفندیاری، عبـدالله (۱۳۹۳). «مـروری بـر سـی سـال تجربـه سـینمای دینـی». *مجلهٔ تصویرنامـه*. سـال سـوم. شـمارهٔ ۷. صفحـه ۳۲ تـا ۵۱
- ابوالحسـن تنهایـی، حسـین و شـکربیگی، عالیـه (۱۳۸۷). جهانی‌شـدن، تجددگرایـی و خانـواده در ایـران (گـذار یـا فروپاشـی). *فصلنامهٔ جامعه‌شناسـی*. شـمارهٔ ۱۰، صـص ۵۶-۳۳.
- آقابابایـی، احسـان و کی‌فرخـی، صمیـم (۱۳۸۸). «بازنمایـی چالش‌هـای روشـنفکر طبقـه متوسـط شـهری در سـینمای پایـان دههٔ ۱۳۶۰ ایـران بـا تمرکـز بـر نشانه‌شناسـی فیلـم هامـون». *مجلهٔ هنرهـای نمایشـی و موسـیقی*. شـمارهٔ ۳۹، صـص. ۱۲-۵.
- اعظـم آزاده، منصـوره و دهقان‌فـرد، راضیـه (۱۳۸۵). «خشـونت علیـه زنـان در تهـران: رابطهٔ بیـن جامعه‌پذیـری جنسـیتی، منابـع در دسـترس زنـان و رابطـه خانوادگـی». *مجلهٔ زن در توسـعه و سیاسـت*. شـمارهٔ ۱۴، صـص. ۱۷۹-۱۵۹.
- آینـه‌دار، ایمـان (۱۳۸۹). **نشسـت عوامـل فیلـم سـعادت‌آباد**. دریافت‌شـده از وبـگاه زیـر در تاریـخ ۹۳/۱۱/۱ http://cloobcom.blogfa.com
- به‌پـژوه، احمـد (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسـی خانـواده». *مجلهٔ علـوم تربیتـی پیونـد*. شـمارهٔ ۳۷۵. صفحـه ۲۰ تـا ۲۴
- حسینی‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۴). *اسلام سیاسی در ایران*. قم: انتشارات دانشگاه مفید.
- سـاروخانی، باقـر (۱۳۷۶). *طـلاق: پژوهشـی در شـناخت واقعیـت و عوامـل آن*. تهـران. انتشـارات دانشـگاه تهـران.
- سریع القلم، محمود (۱۳۹۱). *اقتدارگرایی در عهد قاجار*. تهران: فروزان روز.

- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۴). *قدرت، گفتمان، زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*. تهران: نشر نی.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۶). «تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی‌ـاجتماعی: نگاهی به «پارتی» سامان مقدم». در *مجله مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. شمارهٔ ۹، صص. ۱۶-۱.
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر و بنائی، بنت‌الهدی (۱۳۹۲). «سینمای ایران و بازنمایی عناصر دینی تحلیل گفتمان فیلم اخراجی‌های ۲». در *مجله معرفت فرهنگی اجتماعی*. سال چهارم. شمارهٔ ۱۴. ۵ تا ۳۰
- سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی گفتمانی یک جدایی». *مطالعات جامعه‌شناختی*. دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۲، صص. ۷۲-۴۳.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۹). *گذر از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: انتشارات هرمس.
- فاضلی، غلام‌عباس (۱۳۹۰). **سایت پرده سینما**. دریافت‌شده از وبگاه زیر در تاریخ ۹۳ /۱۰/۲۵ http://www.forum.98ia.com/t331670.html
- فرامپتون، دانیل (۱۳۸۳). *فیلموسوفی: مطالعه به‌مثابه اندیشگی*. ترجمه شهروز یوسفیان. مشهد: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- فهیم، منصور و نادری‌جم، آزاده (۱۳۹۱). «تحلیل گفتمانی فیلم‌نامه فیلم کافه ستاره». *مجله زن در فرهنگ و هنر*. دورهٔ ۴، شمارهٔ ۴، صص. ۳۸-۱۹.
- کنینگزبرگ، آیرا (۱۳۷۹). *فرهنگ کامل فیلم*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران، انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- منتظری، رضا (۱۳۹۰). **نقد و بررسی فیلم سعادت‌آباد**. دریافت‌شده از وبگاه زیر در تاریخ ۹۳/۱۰/۲۴ http://www.cinscreen.com/?id=1466
- هزارجریبی، جعفر و صفری شالی، رضا (۱۳۸۹). بررسی نظری در شناخت طبقهٔ متوسط (با تأکید بر طبقهٔ متوسط جدید). *مجلهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی*. شماره ۵۰. ۶۳ تا ۹۰
- یورگنسن، لوئیز و فیلیپس، لیلیان (۱۳۹۴). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- Badley, L., Palmer, B., Schneider, S. J. (2006). *Tradition in World Cinema*. Edinburg: Edinburg University Press.
- De Vaulx, J. (2012). *An analysis of the New Iranian Cinema through Four of Its Key Directors*. In Young and Innocent Website downloaded in 13-4-2016 from http://www.youngandinnocent.eu/articles/2012/english/analysis-new-iranian-cinema-through-four-its-key-directors.
- Esteban, J., Johnston, L., Kerameos, A. (2002). *Iranian Cinema +۱۶ Guide*. bfi National Library, download at 25-2-2016 from http://www.bfi.org.uk/16+

- Fairclough, N. (1989). *Language and Power.* London: Longman.
- Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Harlow, UK: Longman.
- Habibi, N. (2013). *The economic Legacy of Mahmoud Ahmadinejad.* In Middle East Brief. Brandeis University, downloaded on 1-1-2016 from www.brandeis.edu
- Halliday, M. A. K, & Matthiessen, C. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. ۳rd Ed. London. Arnold.
- Laclau, E. & Mouffe, S. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards Radical Democracy.* Verso.
- Mann, M. (1989). *Macmillian Student Encyclopedia of Sociology.* London: Macmillan.
- Mir-Hoseini, Z. (). Negotiating the Forbidden: On Women and Love in Iranian Cinema. In Comparative Studies of South Asia, *Africa and the Middle East*, Vol. ۲۷, No. ۳.
- Rosenbaum, J. & Saeed-Vafa, M. (2003). *Abbas Kiarostami. Urbana and Chicago*. University of Illinois Press,