اسلپ استیک انداخت، تاریخ سینمای ایران را به سمت گرایشات رئالیستی و نئورئالیستی سوق داد و از ژانر کمدی فاصله گرفت.

در سال ۱۳۸۹، درست در زمانی که سینمای هالیوود اغلب توجهش را به جنبه های تکنیکال آثار معطوف کرده بود و از جهتی موج نوی سوم سینما که استارتش به صورت تقریبی همگام با «جدایی نادر از سیمین» زده شد، در حال بازیابی و کشف مسیری توامان با اسلوب و المان‌هایی ساختاری بود تا به واسطه فضاسازی خود؛ اثر را از دل چیستی پلات به پروسه چگونگی بکشاند. فیلم‌ها از میزانسن‌هایی تخت و فرودست که با کشمکش‌های کذایی در سر و کله هم می‌زدند فاصله گرفتند و در گیرودار معضل‌هایی سطحی و از پیش تعیین شـده، با بحران‌های اخلاقی و درون‌زا به‌صورت کلاف گونه مواجه می‌شوند.

باید در نظر داشت که فلسفه سینما هیچوقت از بنیان و اساسش دست نمی کشد و هر چقدر هم پیشرفت کند، گاه فیلم‌هایی را که بوی رجعت و سودجویی و خنده‌های بی‌معنیِ مردمی را بدهند، در پهنه وسیع تولید؛ از منظر کیفی و فکریش کنار می‌زند و التزام آثار جدی و متقن را به نسبت تاثیرش ضروری می‌داند.

«جدایی نادر از سـیمین» اثری است که این پهنه تولیدی را به نسـبت پایه فکری و ضمنی آن، از فیلتری مردمی به استانداردی می‌رساند و در غایت خود به واسطه بهره‌گیری از شماتیکِ تکنیکی برای مخاطبان مشتاق این نوع طریقت فیلمسازی و دیگر فیلمسازانی که مسحور رسانه و مقهور فن و داستانگویی مانده‌اند، در ساده‌ترین شکل راهگشـا جلوه می‌دهد. باید توجه داشت که «جدایی نادر از سیمین» فیلمی استاندارد است اما در آسمان پرفروغ سینمای ایران کاملا بی‌عیب و نقص نیست! آنچنان که نمیتوان آن را سرلوحه فیلمسـازیِ تمام و کمال سینمای مینی‌مالیستی-نئورئالیستی ایران دانست که به‌صورتی -گاه پست‌مدرن و گاه مدرن- قصه خود را روایت می کند و همچنین نمیتوان از تاثیر فیلم در فضای فیلمسازی ایران و تاثر ضمنی و فرامتنیِ آن در اتمسفر جهان غافل شد.

حال اگر با دقت و ریزبینی، شاکله باقی‌مانده ممزوج با سینمای شخصی اصغر فرهادی را به نسبت جهان‌بینی خاصی که در روند فیلمسازیش در سینمای ایران گذاشته است بازبینی کنیم، به مفادهایی منبسـط و خاص برمی‌خوریم که علاوه بر اینکه منجر به تعیین سبکی در سینمای داخلی، بدون داشـتن همان شالودهٔ مشترک می‌شـود؛ به نوعیتی از تعرفه‌های روایی دست می‌یابد که صرفا امضای فرهادی را در صدر لیست خود به‌عنوان یک شخصیت پیشتاز در شمایل مولف‌انگاری ثبت می کند. حال ممکن اسـت به نسـبت نقد و تحلیل این شمایل، اینچنین متوجه شویم که اصغر فرهادی از این روند برای سـینمای خود که مظهر توصیف گسست‌ها و شکست‌های انسـانی در خانواده است، متقابلا همسو با کارکرد المان‌ها و مضامین داستانش استفاده نکرده و به عبارت دیگر نتوانسته از جامه روایی که برای خود سـاخته است به خروجی مناسب و باورپذیری از سازه اثرش دست یابد که از مرزها و محدودیت‌های خود به‌خوبی عبور کند تا خمیرمایه فیلم‌هایش به‌صورت کاملا فعال، در راستای منویات و زیرمتن خود، زنده‌نمایی کنند.

«جدایی نادر از سـیمین» قبل از هرچیزی زاده تئوری‌ها و تعاریف نانوشـته‌ای است که از ریشه‌ای نوظهور در سـینمای ایران با خلق تبصره‌تراشـی‌هایی خودسـاخته از جانـب کارگردان اثر، شـیوه‌ای نویـن در روایت را به نمایش می گذارد. بزرگ‌ترین و مهم‌ترین این تبصره‌ها وابسته بودن انسان به فضاهای داخلی و بسته است که سـعی در خارج شدن از آن‌ها دارد. شاید مهم‌ترین نکته آپارتمانی بودن این گونه شمایل‌نگاری از جهانی که اصغر فرهادی در «جدایی نادر از سـیمین» آن را به واسطه حصر کاراکترهایشان نشـان می‌دهد؛ وابسته بودن انسان به ارزش‌هایی است که آن را -خواه در راستای رهایی از این میزان تقید به خانواده و ارزش‌های اخلاقی و خواه در راستای پایبندی به آن- برای مخاطـب اوبژکتیو می کند. حال این پرسش که آیا این زیرمتن سمبلیک برای آپارتمانی بودن ساختار آثارِ بعد از فیلم «جدایی نادر از سیمین» و یا حتی در همان فیلم کارکرد لازم و حرفه‌ای را پیدا کرده اسـت یا خیر، خود بحث مفصل دیگری است.

پس نمی‌توان از بزرگ‌ترین نکته این سبک یعنی آپارتمانی بودن آثار بعد از جدایی، غافل ماند چرا که نگاه سازنده و نگاه خود اثر آمیخته با جهان بیرونی روایت، باید به‌قدری مسـتدل جلوه کند که آپارتمانی بـودن فیلم‌ها از پس فیلم فرهادی؛ بسان «جدایی نادر از سیمین» از زیرمتنی حائز علیت که شاید همسو با تماتیک اثر و خواه متناقض با آن در حرکت باشد، بیرق تبعیت را تکان دهد.

از شاخصه‌های مهم دیگر فیلم «جدایی نادر از سیمین»، جدا از عنوان درست و بجا که بسان اسـتراکچری توصیفی در جامه مدرنیستی به چگونگیِ جدایی دو رکن خانواده یعنی پدر «نادر» و مادر «سیمین» اشاره می کند، باید به وجهه چیستی روایت نیز دقت شـود. فیلم فرهادی به‌واسـطه بهره‌گیری از نام «جدایـی نادر از سـیمین»، کارکردی ملموس به مخاطب از چگونگی طلاق ارائـه نمی‌دهد؛ بلکه از جوانب طلاق به چیستی جدایی؛ همسان نام خارجی اثر -«جدایی»- به نسبت خرده پیرنگ‌های نسبتا منسجمش می‌پردازد.

درواقع عناصر مهمـی در بطن «جدایی نادر از سیمین» مشعل هدایتِ دیگر فیلمسازان موج نو نئورئالیستی ایران شد؛ فیلمسـازان بعد از فرهادی که مثل او عمیقا تسلطی جامعه‌شناختی و پدیدارشناسانه نداشتند. فرهادی از دل یک اثر، از طریق تکنیک خود به‌صورت شـخصی، راهبردی کلیدی به فیلمسازان بعد خود می‌دهد. بنابراین نمی‌توان منکر تاثیر کیفی و سبکی او در روند فیلمسازی سینمای ایران به مثابه ارتقای مضمونی حاصل آمده از فیلـم «جدایی نادر از سیمین» شد. آنچنان که در تماتیک آثار بعد از فیلم «جدایی» از حیـث ارتباط‌دهی فیلم و فیلمسازان پس از وی نیز، تقابل فردیت‌گرایی با تکثرگرایی که همگی معمولا در یک ساختارِ منفـی و دیسـتوپیایی که محصـور تعلقات سمپاتیک خویش هستند، به‌صورت منفصل و درهم آمیخته با خـرده پیرنگ‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند.

> **شاید مهم‌ترین نکته آپارتمانی بودن این گونه شمایل‌نگاری از جهانی که اصغر فرهادی در «جدایی نادر از سیمین» آن را به واسطه حصر کاراکترهایشان نشان می‌دهد؛ وابسته بودن انسان به ارزش‌هایی است که آن را -خواه در راستای رهایی از این میزان تقید به خانواده و ارزش‌های اخلاقی و خواه در راستای پایبندی به آن- برای مخاطب اوبژکتیو می کند.**

با توجه به اقبالـی که فیلم «جدایـی نادر از سیمین» با فنداسـیونِ روایی غنی خود برای جهانیان و فیلمسازان ایرانی به ودیعه گذاشت، می‌توان در انفصـال بینامتنی داسـتان‌های بی‌قضاوت، از زاویه دید شـخص ثالثی که صرفا دادورز و داور روایـت پرجزئیـات واقع‌گرایانه بوده اسـت؛ پلات‌هایی خرده‌خـرده در روایت دید که هر کدام مکمل بخش دیگری هستند و معمولا عامدانه در نقاط حساس برای بارورسازی سوسپانس (تعلـیق) رهامی‌شوند؛ شخصیت‌هایی مینیمال که برای رهایی از محنت و رنج، خود را از گستره پروبلماتیک سوژه فراری می‌دهند؛ چراکه می‌دانند با وجودشان احتمال خطرآفرینی -حال چه از طریق سـقط جنین، تصادف و یا آگاهی کاراکتری که بخشـی از یک پلات دیگر است- بیشتر است؛ خلق فاصله گذاری عامدانه کاراکتر با بیننده از منظر فرمی که علاوه بر اینکه مخاطب را به وهله‌ای از کاتارسیسم برساند، از او قدرت تبیین و تحلیل را سلب نمی کند تا درگیر تعویقی حسی، تحلیلی شود؛ ضدقهرمان‌زایی به مثابه معاونت تمامی کاراکترها در راستای افشا و یا استتار یک راز که دست آخر به پلات اصلی چنان سمت و سو می‌دهد که داستان با دو یا سه پیش‌فرض اصلی که به عهده بینش خود مخاطب از داستان است، انگاره‌هایی اغراق‌آمیز از جامعـه را با پایانی باز و بدبینانه در خود جای دهد.

این امر به تقارب با محتوایِ برآمده از سـبک «برتولت برشـت»ی اسـت کـه کاراکترها بن‌مایه‌هایی انسانی و پیچیده دارند و در کالبدی اسـطوره‌زدا، مغموم، شکسـت‌خورده، ناچار، خاکستری شکل و پر از ضد و نقیض در راستای منیت خود در چالشـی گام برمی‌دارند که در جلوه‌ای از سمپاتی به آنتی پاتی و بالعکس آن در نوسان است. نیک جیمز؛ سردبیر سایت اند ساوند اذعان داشته بود: «جدایی نادر از سیمین، هیچکاکی‌ترین فیلم‌نامه را دارد چون بیننده را دائما گول می‌زند و بعد غافلگیر می‌سازد و مدام مسـائل اخلاقی پیچیده‌ای را مطرح می کند؛ آنچنان که شما هیچوقت نمی‌فهمید مقصر چه کسی بوده‌است.» نمیتوان گفت این اثر راهی را در جاده ناسور سینمای ایران ابداع کرده است؛ راهی که فیلمسازان ایران در گذشته آن را خواه با موفقیت و خواه با شکست طی نکرده باشند، اما میتوان آن را به‌دلیل تاثیر چشمگیری که در زمینه فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی گذاشت و به خاطر جنس روایتی که به‌واسطه فرامتن، موجب استغنا و استحکام متن اثر شد و در زمینه خود به موتیفی منسجم از نشانه گرایی‌های تکنیکی تالیفی رسید، مهم و درخشان تلقی کرد.