بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم *فروشندهٔ* اصغر فرهادی

آبتین گلکار (استادیار دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس)
امیررضا امیری (دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس)[1]

چکیده

روابط بینامتنی در فیلم *فروشندهٔ* اصغر فرهادی از همان نام فیلم و ارجاعات آشکارش به نمایشنامهٔ *مرگ فروشندهٔ* آرتور میلر آغاز می‌شود، ولی کارگردان فیلم ارجاعات بینامتنیِ بسیار نامحسوس‌تری نیز در آن گنجانده است که کشف آنها می‌تواند در درک و دریافت مخاطب از این اثر مؤثر باشد. در مقالهٔ حاضر تلاش بر آن است تا با معرفی این ارجاعات و بررسی توصیفی ـ تحلیلی توازی‌های میان فیلم فرهادی و دیگر آثار ادبی و هنری ایرانی و خارجی درون‌مایه‌های اصلی فیلم مشخص شود و کنش شخصیت‌ها در چنین پس‌زمینه‌ای مورد ارزیابی قرار گیرد. در میان آثاری که *فروشنده* به شکل‌های مختلف با آنها روابط بینامتنی برقرار می‌کند، گذشته از *مرگ فروشنده*، می‌توان از نمایشنامه‌های *هملت* ویلیام شکسپیر و *بر پهنهٔ دریای* اسلاوومیر مروژک، فیلم‌نامهٔ *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس* بهرام بیضایی، فیلم‌های *شرم* اینگمار برگمان و *پدرخواندهٔ* فرانسیس فورد کاپولا، داستان‌های *گیله‌مرد* بزرگ علوی و *گاو* غلامحسین ساعدی (و روایت سینمایی داریوش مهرجویی از آن) تابلوهای آنری ماتیس و عکس‌های تهمینه منزوی نام برد. نتیجه‌ای که از بررسی این روابط بینامتنی حاصل می‌شود آن است که درون‌مایه و تعارض اصلی فیلم را باید در تقابل سنت و مدرنیته جست که البته نمودهای گوناگونی از آن نیز به صورت الگوی «زوال پدر» یا تقابل گذشته و آینده در فیلم بازتاب پیدا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: *فروشنده*، اصغر فرهادی، بینامتنیت، سنت، مدرنیته

---

1. Email: amirdaylamani@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه، چارچوب نظری و پیشینهٔ تحقیق

کریستوا[1] (۱۹۸۱)، با نیم‌نگاهی به نظریات باختین دربارهٔ چندصدایی بودن رمان، اظهار داشت که ساختار یک اثر ادبی قائم به ذات نیست، بلکه از طریق برقراری دیالوگ با ساختارهای دیگر، دورنماهای تازه‌ای را برای خوانش خود اثر هنری پیش روی مخاطب می‌گذارد. از چنین منظری ما دیگر با یک اثر روبه‌رو نیستیم، بلکه آنچه می‌بینیم یا می‌خوانیم، یک متن است در ارتباط با متن‌های دیگر. این نوع نگاه از دید فوکو این‌گونه تعریف می‌شود: «مرزهای یک کتاب هیچ‌گاه مشخص نیست؛ یک کتاب، ورای عنوان، نخستین سطرها، و نقطهٔ پایانی‌اش، ورای ترکیب درونی و شکل مستقل خود، به سطح نظامی از ارجاعات به دیگر کتاب‌ها، دیگر متن‌ها، و دیگر عبارات می‌رسد: یک کتاب گرهی است در یک شبکه» (به نقل از هاچن، ۱۳۸۱: ۲۸۱).

به بیان دیگر، در این متون با یک اثر به عنوان آفرینش هنری بکر، آن‌طور که در نظریات رمانتیک مطرح بود، روبه‌رو نیستیم و این شیوهٔ تعبیر و ارزش‌گذاری رد می‌شود (نک: هاچن[2]، ۲۰۱۲: XIII). هر متنی از «موزائیکی از ارجاعات ساخته شده است؛ هر متنی حاصل جذب و تحول متون دیگر است» (کریستوا ۶۶).

پیگی‌گرو با توجه به عدم ثبات بینامتن و متن، پویایی این ساختار را در عدم قطعیت معنایی و ابهام و ایهام آن نهفته می‌داند. این عدم قطعیت به دلیل تلاقی چندین متن با یکدیگر به آن خاصیت چندمعنایی می‌دهد (به نقل از نامور مطلق ۱۱۱–۱۱۳). در نظریهٔ خوانشی بارت نیز، با تأکید بر مرگ مؤلف، رمزگشایی از این معناهای متکثر و نامتناهی بر عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود. به این صورت که خواننده، به وسیلهٔ اندوخته‌ای که در ذهن دارد، مدام متن پیش رو را با متونی که خوانده است تطبیق می‌دهد. این قیاس‌ها بسته به اندوختهٔ مخاطب می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند.

میشل ریفاتر، با توجه به تمایز میان اندوختهٔ شخصی یک مخاطب، و حضور قطعی و غیرقابل‌انکار یک متن در متن دیگر، بینامتنیت را به دو دستهٔ حتمی و احتمالی تقسیم می‌کند. بینامتنیت حتمی هنگامی رخ می‌دهد که حضور یک متن در متن دوم به صورت

1. Kristeva
2. Hutcheon

عینی قابل مشاهده باشد، اما در مقابل بینامتنیت احتمالی به برداشت شخصی هر مخاطب از متن بستگی دارد (همان ۲۲۷).

اصغر فرهادی در فیلم *فروشنده* از ارجاعات بینامتنی پرشماری به آثار ادبی و هنری دیگر سود می‌جوید که همچون راهنماهایی پنهان یا آشکار در سمت‌وسو دادن به درک بیننده از فیلم مؤثرند. دریافت ما از طریق تحلیل این روابط بینامتنی می‌تواند شکل واقعی و کامل‌تری به خود بگیرد، هرچند نباید از یاد برد که حتی با کشف چنین ارجاعاتی باز هربیننده ممکن است تحلیل و برداشت متفاوت و خاص خود را از این رابطه داشته باشد، همچنان‌که خود فرهادی نیز فیلم‌هایش را همانند دادگاه و بینندهٔ آنها را همچون قاضی دانسته است (نک. فلایشمن[1]) که باید برداشت و قضاوت مستقل خود را دربارهٔ ماجرایی که می‌بیند انجام دهد. این خاصیت همیشگی فیلم‌های فرهادی، در *فروشنده* با قرارگیری در کنار تلاقی متون گوناگون به آن ویژگی منحصر به فردی داده است. هدف از نگارش مقالهٔ حاضر آن است که با بررسی توصیفی- تحلیلی عناصر فیلم نشان دهیم ارجاعات بینامتنیِ پنهان و آشکاری که کارگردان در فیلم خود گنجانده است، چگونه ممکن است بر برداشت ما از فیلم و درون‌مایه‌های اصلی آن تأثیر بگذارد.

دربارهٔ فیلم‌های اصغر فرهادی کتاب‌ها و مقالات پژوهشی فراوان نوشته شده است. در میان آنها دو کتاب *بوطیقای گسست: سینمای اصغر فرهادی* به قلم مازیار اسلامی (۱۳۹۵)، و *تروما: نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی ـ سیاسی ۱۳۸۸-۱۳۹۴ از منظر سینمای اصغر فرهادی*، نوشتهٔ سیدمجید حسینی و زانیار ابراهیمی (۱۳۹۵) تحلیلی جامع‌تر از بقیه ارائه داده‌اند. کیوان میرمحمدی در مقالهٔ «هزارتوی آینه‌ها: نگاهی نشانه‌شناختی به فیلم *فروشنده*» دربارهٔ نشانه‌های بینامتنی در فیلم *فروشنده* به نکات جالب‌توجهی اشاره کرده است، ولی به گمان ما، این نشانه‌ها از آنچه وی برشمرده است، بسیار فراتر می‌روند. ما در تحلیل‌های خود همچنین به نظر منتقدان انگلیسی‌زبان دربارهٔ فیلم فرهادی، که در نشریات معتبری مانند *وال‌استریت جورنال*، *واشینگتن پست*، *لس‌آنجلس تایمز* منتشر شده‌اند، استناد کرده‌ایم.

1. Fleishman

۲. تعیین درون‌مایه‌های فیلم بر پایهٔ ارجاعات بینامتنی

با کشف و بررسی ارجاعات بینامتنی فیلم می‌توان چند درون‌مایهٔ اصلی برای آن قائل شد. نخستین و بارزترین ارجاع، بده‌بستان‌های بینامتنی فیلم با نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* به قلم آرتور میلر است. ارجاع به اثر میلر از همان نام فیلم فرهادی آغاز می‌شود. آغاز و پایان فیلم نیز نشانگر تصاویری از تمرین و اجرای نمایش *مرگ فروشنده* روی صحنهٔ تئاتر است که شخصیت‌های اصلی فیلم، رعنا (ترانه علیدوستی) و عماد (شهاب حسینی)، در آن نقش ویلی و لیندا لومن را بازی می‌کنند. فرهادی هوشمندانه نوعی توازی میان برخی از ماجراهای نمایشنامهٔ میلر و رخدادهای فیلم پدید می‌آورد، از جمله ارتباط نامشروع یک پدر خانواده با زنی غریبه، یا ایستادن لیندا بر سر تابوت ویلی و همزمان با آن مرگ نمادین عماد در چشم رعنا (هنگام تصمیم به انتقام از مرد متعرض (فرید سجادی حسینی)، و ترس از خبر کردن اورژانس هنگام از حال رفتن پیرمرد). منتقدان گاه به شباهت فضای پرتنش نیویورک دههٔ ۱۹۴۰ و تهران معاصر و نقش آن در قربانی شدن قهرمانان دو اثر، ویلی و عماد، اشاره کرده‌اند (سینگ[1]؛ گری[2]) و گاه عماد و ویلی را در نقطه‌ضعفی به نام «آبرو» (سینگ) یا «شرم مردانه» (کویل[3]) مشترک دانسته‌اند یا اشاره کرده‌اند که هردو اثر با تسویه حساب (پرداخت وام ویلی لومان و انتقام عماد) خاتمه می‌یابند (هارندِی[4]).

ولی ارجاعات دیگری نیز به *مرگ فروشنده* در فیلم موجود است که جز در نگاه دقیق به فیلم و جز برای کسانی که با متن نمایشنامه آشنایی قبلی داشته‌اند، قابل‌درک نیست، در حالی که یافتن آنها می‌تواند به دریافت درست‌تر ما از فیلم کمک کند.

۲.۱ تمایل به پوشاندن حقیقت ویرانگر

یکی از نمونه‌های ارجاعات بینامتنیِ پنهان‌تر به *مرگ فروشنده* در فیلم فرهادی، نماد جوراب است که هم در نمایشنامهٔ میلر و هم در فیلم فرهادی از یک شیء صرف فراتر می‌رود و تبدیل به نوعی موتیف تکرارشونده می‌شود که با فرایند عیان شدن حقیقت

1. Singh
2. Grey
3. Coyle
4. Hornaday

همراه است: هنگامی که عماد جوراب‌های کهنهٔ مرد متعرض را پیدا می‌کند، جوراب‌های پارهٔ لیندا از *مرگ فروشنده* به ذهن بینندهٔ آشنا با نمایشنامه تداعی می‌شود. در نمایشنامه ویلی از این‌که لیندا جوراب رفو می‌کند، به خشم می‌آید. در ابتدا به نظر می‌رسد این عصبانیت ویلی از تداعی فقر خانواده ناشی می‌شود، ولی همان طور که در پایان نمایشنامه مشخص می‌شود، جوراب برای او یادآور رابطهٔ نامشروعش است که عامل اصلی عدم موفقیت فرزندش بیف نیز به شمار می‌آید. بیف پس از مشاهدهٔ خیانت پدرش خطاب به او می‌گوید: «تو جوراب‌های مامان رو دادی به اون.» به همین دلیل است که ویلی با دیدن جوراب‌ها به خشم می‌آید و به یاد خاطرهٔ سرکوب‌شدهٔ خود می‌افتد. در فیلم فرهادی نیز عنصر جوراب به قوی‌ترین شکل در کشف و فاش‌سازی حقیقتِ تلخ رخ می‌نماید. عماد با پیدا کردن جوراب‌های مرد متعرض است که به جست‌وجو تحریک می‌شود، رعنا در صحنهٔ دوخت‌ودوز جوراب است که از نظر روانی فرو می‌پاشد و دیدن چهرهٔ مرد متعرض را برای عماد فاش می‌کند، و در پایان نیز با بیرون آوردن جوراب است که حقیقت فاش و متعرض پیدا می‌شود.

جلوهٔ دیگری از ناتوانی ویلی لومان در رویارویی با حقیقت را می‌توان عنصر نمادین ضعف چشمان و عینک او (که مدت‌هاست عوضش نکرده است) دانست؛ همان گونه که عماد نیز با دادن عینک به مرد متعرض گویی چشم او را بر حقیقت عمل زشتش باز می‌کند. در چنین پس‌زمینه‌ای می‌توان برای التماس‌های پسر جوان معلول ابتدای فیلم، که در هنگامهٔ تخلیهٔ آپارتمان در حال ریزش عینکش را می‌خواهد، نیز معنایی نمادین قائل شد.

در صحنه‌ای دیگر که عماد مرد متعرض را در انباریِ خانهٔ مخروبه زندانی کرده است، پس از تزلزلی کوتاه چراغ انباری را برایش روشن می‌کند، ترفندی که ایبسن نیز در نمایشنامهٔ *خانهٔ عروسک* دو بار از آن بهره جسته است: نخستین بار، نورا هنگام ابراز علاقهٔ دکتر رانک به او، با فریادی دستور می‌دهد که: «چراغ‌ها را روشن کنید!» و بار دوم، هنگامی که برای دکتر رانک فندک می‌زند و گویی حقیقتِ تلخی را بر او می‌نمایاند. این بازی با نور در بسیاری از صحنه‌های دیگر فیلم *فروشنده* نیز نمود یافته است: با لرزش و ریزش خانهٔ اول عماد و رعنا چراغ‌های خانه خاموش می‌شود، با

ورود آنان به خانهٔ جدید چراغ دستشویی می‌سوزد و لامپ تازه‌ای، با زحمت فراوان، جایگزین می‌شود؛ اینجا همان جایی‌ست که به رعنا تعرض می‌شود و هنگامی که صدرا (سام ولی‌پور) به خانهٔ آنها می‌آید از تاریکی آن می‌ترسد. کل فیلم نیز با روشن و خاموش شدن چراغ‌های صحنه قاب‌بندی شده است.

موقعیتی که عماد در آن تصمیم نهایی خود را می‌گیرد نیز به پردهٔ پایانی نمایشنامهٔ *خانهٔ عروسک* شباهت دارد. در نمایشنامهٔ ایبسن خانم لینده هنگامی که ظاهراً همهٔ مشکلات حل شده و وضع همه به سامان رسیده است، به کروگستاد توصیه می‌کند نامه‌ای را که پرده از راز نورا برمی‌دارد، به شوهر او بدهد، زیرا بهتر است نورا و شوهرش با حقیقت روبه‌رو شوند: «این راز نحس باید برملا بشه! باید همه چیز بینشون روشن بشه. نمی‌تونن اینجور به طفره رفتن و پنهانکاری ادامه بدن» (ایبسن ۲۸۴) در فیلم *فروشنده* نیز پاسخ‌های عماد به تضرع مرد متعرض ـ زمانی که حتی رعنا از او می‌خواهد مرد را رها کند ـ همین‌هاست: «دخترت باید بدونه باباش کیه» یا «می‌خوام زنش بدونه چی کار کرده». هرچند عماد، برخلاف خانم لینده، سرانجام پرده از راز مرد برنمی‌دارد، چرا که در *فروشنده* نیز، همانند نمایشنامهٔ میلر، اغلب شخصیت‌های اصلی به دروغ و پنهان کردن حقیقتی که از نظر آنان مایهٔ شرمساری است، بیش‌تر تمایل دارند: رعنا به عماد می‌گوید چهرهٔ مرد متعرض را ندیده است، بابک (بابک کریمی) پیشینهٔ خانه و رابطهٔ خودش با آهو را از عماد پنهان می‌کند، عماد ماجرا را از دوستانش پنهان می‌کند و حقیقت را دربارهٔ پیدا کردن ماشین و دربارهٔ همسایه‌ای که رعنا را از حمام بیرون آورده است، به رعنا نمی‌گوید. مسئلهٔ دروغ تسکین‌دهنده یا آرامش‌بخش و حقیقت آشوبنده و ویرانگر در فیلم‌های پیشین فرهادی، مانند *دربارهٔ الی* و *جدایی نادر از سیمین* نیز در کانون توجه فیلم‌ساز قرار داشت.

یکی دیگر از عناصر مشترک بین متن میلر و فیلم *فروشنده*، که برای بینندهٔ خارجی غیرقابل‌درک است، دفترچهٔ بیمه‌ای است که عماد در داشبورد ماشین مرد متعرض پیدا می‌کند و ما هیچ‌گاه از ماهیت صاحب آن باخبر نمی‌شویم. با توجه به نادیده گرفته شدن این مدرک شناسایی در جست‌وجوی عماد برای پیدا کردن مرد متعرض، به نظر می‌رسد دفترچه متعلق به آهو باشد. در انتها عماد این دفترچه را همراه با بقیهٔ وسائل به

پیرمرد پس می‌دهد. او نیز، شوکه از سیلی عماد، کیسهٔ حاوی دفترچه را که مقداری پول نیز در آن هست، به داماد آیندهٔ خود می‌سپارد (تصویر ۱). این روند تداعی‌گر انگیزهٔ ویلی لومن برای خودکشی است که بدین وسیله قصد دارد با پول بیمهٔ عمرِ خود آیندهٔ بیف را تأمین کند.

تصویر ۱. دفترچهٔ بیمه در دست داماد مرد متعرض

۲.۲ مسخ شخصیتی قهرمان اثر و نقش جامعهٔ پیرامون در آن

فیلم فرهادی با شماری از آثاری رابطهٔ بینامتنی برقرار می‌کند که در آنها مسئلهٔ مسخ و تغییر هویت و شخصیت قهرمان اثر بسیار بارز می‌نماید. یکی از این ارجاعات به فیلم *شرم* اینگمار برگمان است که پوستر آن در گوشهٔ اتاق عماد و رعنا دیده می‌شود (تصویر ۲).

تصویر ۲. پوستر فیلم شرم (چپ) در گوشهٔ اتاق عماد و رعنا

در فیلم برگمان نیز زن و شوهر (اوا و یان) ویولون‌نوازی به تصویر کشیده شده‌اند که به دلیل وقوع جنگ (جنگی که طرف‌های آن معرفی نمی‌شوند) در جزیره‌ای به کشاورزی می‌پردازند. یان در ابتدای فیلم فردی حساس و ضعیف معرفی می‌شود که از خشونت بیزار است، به دلیل قلب ضعیفش از شرکت در جنگ معاف شده و با حملهٔ نیروهای مهاجم، با آن‌که هیچ غذایی برای خوردن ندارند، حتی توانایی شلیک کردن به مرغ را هم ندارد. یان هنرمندی است که به دلیل جبر تاریخی در موقعیتی قرار گرفته است که تعلقی به آن ندارد. به دلیل لرزش دست‌هایش، حتی دیگر توانایی ساز زدن را هم ندارد، سازی که به گفتهٔ خودش متعلق به دورهٔ بتهوون است. ولی با معاشقهٔ اوا با یاکوبی، شهردار، که دوست و ناجی آن‌ها بود، یان ناگهان تغییر می‌کند. او نخست پولی را که شهردار برای نجات جانش باید به نیروهای مهاجم بپردازد پنهان می‌کند. سپس هنگامی که مهاجمان ضمن تفتیش خانهٔ او ویولونش را می‌شکنند، با تفنگی که سرکردهٔ نیروهای مهاجم در دستانش می‌گذارد به شهردار شلیک می‌کند. این دگرگونی شخصیت در یان همان دگرگونی تدریجی عماد است. این تغییر در *شرم* از نگاه تورستن مانس، هنرپیشه و منتقد سینمایی، این طور بیان می‌شود:

> یان در بعضی از ویژگی‌ها و خصایل کالیگولای *جنون*[1] سهیم بود. آنهایی که همچون بعضی از حیوانات ـ مثل پلنگان سیاه ـ ترسیده‌اند و در معرض فشار قرار گرفته‌اند، تنها وقتی شروع به دفاع از خود می‌کنند که به آنها حمله شود، سادیست‌ها هم به همین شیوه عمل می‌کنند، [...] اهریمن وجود آن‌ها تنها زمانی پدیدار می‌شود که مورد حمله واقع شوند. وقتی که راه گریز نداشته باشند. [...] این ویژگی در موقعیت وحشت و اغتشاش برجسته‌تر می‌شود. این فشارِ بی‌اندازه او را از جا به در می‌کند و به طریقی بسیار ویژه تغییرش می‌دهد (بیورکمان و دیگران ۲۶۸).

برگمان هم این نکته را تأیید می‌کند و عکس‌العمل یان را با واکنش احتمالی خودش به عنوان یک هنرمند در صورت حملهٔ نازی‌ها به کشورش مقایسه می‌کند (همان). از سوی دیگر، همان طور که از گفتهٔ تورستن مانس برمی‌آید، فیلم *شرم* رابطهٔ بینامتنی دیگری نیز با *جنون*، فیلمی قدیمی‌تر به نویسندگی برگمان، دارد که این فیلم هم، به نوبهٔ خود، بینامتنیت دیگری با *کالیگولای* آلبر کامو برقرار می‌کند. جالب‌توجه آن‌جاست که هر دو قهرمان یک

1. *Torment* (1944)

بار در موضع طرف مقابل نیز قرار داشته‌اند: یان در دوران نامزدی به همسرش خیانت کرده و عماد نیز در تاکسی سوءتفاهمی از جنس اتهام آزار جنسی ــ هرچند در مقیاسی بسیار خفیف‌تر ــ را تجربه کرده است، اما هنگامی که خودشان قربانی می‌شوند اهریمن درونشان بیدار می‌شود و عشقی که بین هر دو زوج است از بین می‌رود.

تغییر شخصیت و مسخ تدریجی شخصیت عماد در یک رابطهٔ بینامتنی دیگر نیز نمود پیدا می‌کند: ارجاع به داستان *گاو* غلامحسین ساعدی و فیلم مشهور داریوش مهرجویی بر اساس همین داستان، که عماد آن را سر کلاس برای شاگردانش پخش می‌کند. در *گاو* نیز شخصیت اصلی اثر (مش حسن) به علت مرگ گاوش دچار جنون می‌شود و خود را گاو می‌پندارد و اتفاقاً در این‌جا نیز هر دو درون‌مایهٔ «پوشاندن حقیقت» (نه همسر مش حسن و نه هیچ‌یک از همسایه‌ها جرئت گفتن حقیقت به او را ندارند و وانمود می‌کنند که گاو فرار کرده است) و «نقش شرایط بیرونی در تصمیم‌گیری و تغییر شخصیت فرد» (نه همولایتی‌های مش حسن و نه همسایگان و اطرافیان عماد و رعنا نمی‌توانند کمکی به حل مشکل آنان بکنند و برعکس، پیوسته تصمیم‌گیری منطقی را برای آنان سخت‌تر می‌کنند) آشکارا به چشم می‌خورد. در تصویر ۳ از فیلم *گاو* این دخالت اطرافیان در زندگی مش‌حسن مشهود است.

تصویر ۳. سرک کشیدن روستاییان به خانهٔ مش‌حسن در فیلم *گاو*

عماد در پاسخ به سوال یکی از شاگردانش که می‌پرسد: «آدم چه جوری گاو می‌شه؟» پاسخ می‌دهد: «به مرور». و این مسخِ تدریجی در خود او نیز رخ می‌دهد. گاو

مش حسن در فیلم *فروشنده* به نمادی از ناموس (ارزشی سنتی) تبدیل می‌شود: چیزی که به علت از دست دادنش (=لکه‌دار شدنش) فرد از هم می‌پاشد. این فرایند دگرگونی شخصیت از همان لحظه‌ای آغاز می‌شود که عماد به بیمارستان می‌رسد و مردان همسایه همسرانشان را دور و عماد را دوره می‌کنند و حقیقت ماجرا را دربارهٔ مستاجر قبلی و اتفاقی که برای رعنا افتاده است، برای او فاش می‌کنند. گفت‌وگوها و اظهارنظرهای کوتاه همسایگان (از جمله در تأیید عدم‌شکایت به پلیس) در سکانس‌های بعدی نیز پیوسته به تشدید این مسخ کمک می‌کند، تا جایی که نظر دیگران برای عماد به مرجع تصمیم‌گیری تبدیل می‌شود:

> رعنا: من اگه اون گوشی صاب‌مونده رو برداشته بودم، یک کلمه پرسیده بودم کیه، این طوری نمی‌شد دیگه. اون که نمی‌اومد بالا.
> عماد: اگه به این راحتیه که برو به همسایه‌ها هم همین رو بگو دیگه. درها رو بزن یکی‌یکی، بهشون بگو ببخشید، من باید آیفون رو برمی‌داشتم...

از دید برخی جامعه‌شناسان، این دیکته شدن رفتار و تصمیم‌گیری و واکنش فردی از سوی جامعهٔ پیرامون دقیقاً یکی از پیامدهای منفیِ «سنّت» است: «سنت‌هایی هستند که درست از طریق انتخابی آگاهانه حفظ نمی‌شوند، بلکه بیشتر در ردهٔ نوعی «ناخودآگاه اجتماعی» و صرفاً تحت تأثیر نیروی عادت و اینرسی قرار دارند. آنها مورد احترام یا پرستش ویژه‌ای نیستند، بلکه فقط همانند شیوه‌های رایج و مناسب زندگی پذیرفته شده‌اند» (اشتومپکا[1] ۶۶).

در صحنه‌ای هم که شاگردان کلاس در حال تماشای فیلم *گاو* هستند، موازی با مسخ عماد، مش حسن را می‌بینیم که همولایتی‌هایش او را کشان‌کشان به بیرون از ده می‌برند (تصویر ۴). عماد که خود آموزگار این داستان بود، دچار سرنوشت شومی موازی با مش حسن می‌شود. به گفتهٔ خود فرهادی، «فردی ممکن است مدرن به نظر برسد، ولی در شرایط معینی ممکن است هرچهره‌ای از خود نشان دهد، جز چهرهٔ مدرن» (فلایشمن).

1. Sztompka

تصویر ۴. بیرون برده شدن مش حسن به دست همولایتی‌هایش در فیلم *گاو*

شباهت یکی از نماهای پایانی فیلم *فروشنده* به پایان فیلم *پدرخوانده* نیز می‌تواند تأییدی بر همین مسخ شخصیتی باشد. مایکل (آل پاچینو) در ابتدای فیلم *پدرخوانده* آخرین گزینهٔ احتمالی برای عهده‌دار شدن نقش پدرش بود و حتی خود ویتو کورلئونه (مارلون براندو) نیز می‌خواست که او سناتور شود، ولی در پایان فیلم، هنگامی که مایکل، در اتاق پدرش، در را پشت سرش می‌بندد، کِی (داین کیتن) شاهد این مسخ‌شدگی است؛ درست همان گونه که عماد در را به روی رعنا می‌بندد و تغییر شخصیتی‌اش به نقطهٔ اوج می‌رسد (تصاویر ۵ و ۶).

تصویر ۵. در روی رعنا بسته می‌شود (*فروشنده*)

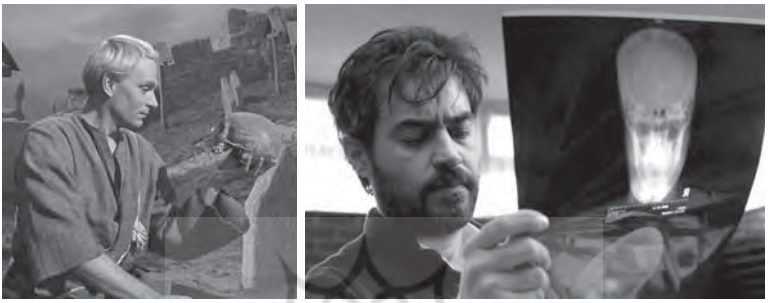
تصویر ۶. در روی کِی بسته می‌شود (پدرخوانده)

در برخی از منابع به شباهت‌هایی در پیرنگ *فروشنده* و فیلمنامهٔ *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس* به قلم بهرام بیضایی (که هرگز به فیلم درنیامد) نیز اشاره شده است. فیلمنامه روایتی است از نقل مکان دختری یتیم (لیلا) به خانه‌ای بدنام، برای کسب استقلال. در آنجا نیز پیوسته مشتریان ساکن قبلی خانه (اعظم) در خانهٔ او را می‌زنند. لیلا، در اثر اقامت در این خانه و نگاه منفی اطرافیان، گویی کم‌کم در وجود ساکن پیشین (او نیز مانند آهو شخصیتی همیشه غایب است) مسخ می‌شود و در انتها مردی را که برای هم‌خوابگی با او به خانه‌اش آمده است با شمشیری که از پدربزرگش به او به ارث رسیده است، نابود می‌کند. عنصر شاخص دیگری نیز، که شاید از فیلمنامهٔ بیضایی به فیلم *فروشنده* راه پیدا کرده باشد، آینهٔ شکسته‌ای است که زن بدنام در خانه جا گذاشته و در فرایند مسخ شخصیتی لیلا مؤثر است و در اواخر فیلمنامه با آینه‌ای که زن پیش از تخلیهٔ خانه سفارش داده بود جایگزین می‌شود. در فیلم فرهادی نیز نمایش تصاویر از پشت شیشه‌های کدر یا ترک‌خورده، یا آینه‌ای که در تاکسی از نمایش حقیقت ناتوان می‌نماید، حضوری پررنگ دارد.

و مهم‌تر از این نشانه‌های ظاهری، در فیلمنامهٔ بیضایی نیز تأثیر جامعهٔ پیرامون بر مسخ شخصیت اصلی فیلم آشکار است

۲.۳ سرگشتگی میان سنت و مدرنیته

ارجاع بینامتنی دیگری که می‌توان در *فروشنده* پیدا کرد، بده‌بستان‌های آن با *هملت* شکسپیر است. صحنه‌ای که عماد به تصویر رادیوگرافی جمجمه خیره شده است، آشکارا یادآور گفت‌وگوی هملت با جمجمه است (تصویر ۷).

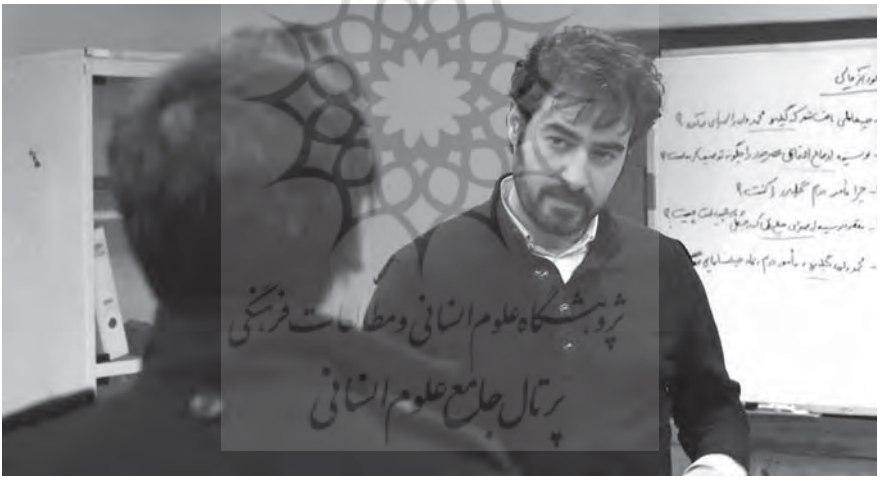


تصویر ۷. خیره شدن عماد به تصویر جمجمهٔ رعنا و گفت‌وگوی هملت با جمجمه

به نظر می‌رسد آن‌چه در این همانندی تداعی می‌شود، درون‌مایهٔ **شک** و **سرگشتگی** شخصیت باشد. هملت نیز برای واکنش نشان دادن علیه عمویی که قاتل پدر است، و مادری که به پدر خیانت کرده، متزلزل است و نمی‌تواند قاطعانه تصمیم بگیرد. هملت و عماد هردو انسان‌هایی هستند متعلق به **دورهٔ گذار**. هملت می‌خواهد در جامعه‌ای قرون‌وسطایی یک انسان رنسانسی باشد و عماد یک انسان متجدد در جامعه‌ای سنتی. ولی همان گونه که «شکسپیر دقیق‌ترین خوانندهٔ آثار مونتنی [هملت] را به درون دنیای فئودالی پرتاب می‌کند» (کات ۱۱۸)، فرهادی نیز انسان متجددی چون عماد (خواننده و آموزگار آثار ادبیات فارسی) را در ورطهٔ جامعه‌ای سنتی گرفتار می‌کند. عماد نیز پیوسته با ارزش‌هایی غیرمأنوس با تفکر خود روبه‌رو می‌شود و همانند هملت، «به گونه‌ای تراژیک قربانی تعارض میان تعقل و عمل خویش می‌شود» (برشت، به نقل از همان ۱۱۶). هملت و عماد در برابر لزوم تصمیم و انتخابی مشابه قرار دارند: «انتقام گرفتن یا نگرفتن؟ مسئله این است.» به تبع کات که *هملت* را «نمایش شرایط تحمیل‌شده» می‌داند، در این رابطهٔ بینامتنی بار دیگر با مسئلهٔ جبر شرایط اجتماعی نیز روبه‌رو

می‌شویم. و البته نقشی را که عماد برای به دام انـداختن گناهکـار بـازی مـی‌کنـد، نیـز می‌توان یادآور صحنهٔ «تله موش» *هملت* دانسـت. در حـالی کـه هملـت بـرای بـه دام انداختن عموی خود نمایشی به راه می‌اندازد، عماد هم با اجـرای یـک نقـش دروغـین سعی می‌کند مرد متعرض را به خانهٔ خود بکشاند و او را مجازات کند.

«انتقام گرفتن یا نگرفتن» در یک ارجاع بینامتنی دیگر فیلم نیز وجـود دارد کـه البتـه بسیار دور از چشم است و برای بینندهٔ خارجی کاملاً غیرقابل‌دستیابی: اشاره به داسـتان *گیله‌مرد* بزرگ علوی. در صحنه‌ای از فیلم که عماد سر کـلاس بـا شـاگردش صـحبت می‌کند، روی تخته پرسش‌هایی دربارهٔ این داستان به چشم می‌خورد (بی‌آن‌کـه در هـیچ کجای فیلم کوچک‌ترین اشاره‌ای به آن بشود) و حتی زیر برخـی از واژه‌هـا و عبـارات مهم خط کشیده شده است (تصویر ۸).


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۸. اشاره به داستان گیله‌مرد روی تختهٔ پشت سر عماد در فیلم *فروشنده*

داستان *گیله‌مرد* روایتی کوتاه است از انتقال یک شورشی (گیله‌مرد) از روستای تولم به شهر فومن. گیله‌مرد نیز همانند عماد ساکن دوران گذار است. او نیز بـین فئودالیتـه و نظم نوین ایران قرار دارد. او نیز قصد دارد تا انتقام همسرش را بگیـرد کـه در یکـی از شورش‌ها کشته شد. در طول داستان، گیله‌مرد مدام صدای جیغ همسـرش را از جنگـل می‌شنود؛ گیله‌مرد نیز هنگامی از هویت قاتـل همسـرش بـاخبر مـی‌شـود کـه یکـی از

مأموران همراه او همزمان با آتش زدن کبریت و روشن شدن صورتش خود را قاتل زن معرفی می‌کند؛ این استفادهٔ بزرگ علوی از عنصر نور (اغلب به صورت نور کبریت در فضای تاریک اتاق‌گاه) و ارتباط آن با فرایند پرده‌برداری تدریجی از حقیقت برای گیله‌مرد باز بسیار نزدیک است به شگرد مشابه فرهادی که پیش‌تر به آن اشاره شد.

هردو قهرمان *فروشنده* و *گیله‌مرد* در پایان اثر در برابر همین پرسش «انتقام گرفتن یا نگرفتن» می‌ایستند و سرانجام نیز تصمیم مشابهی می‌گیرند و، با وجود عفو و گذشت، باز عاقبت خوشی در انتظارشان نیست. البته گیله‌مرد با وجود تصمیم دل‌رحمانه‌اش، سرشتی سنتی و توأم با خشونت مردانه دارد. شخصیت عماد در قیاس با او، و حتی در قیاس با همسایه‌هایش در فیلم، بسیار مدرن‌تر است و بیش‌تر به شخصیت یان فیلم *شرم* شباهت دارد، هرچند تصمیمی مخالف او می‌گیرد؛ ولی موقعیتی که این قهرمانان در آن قرار می‌گیرند، گویی راه گریزی برای آنان باقی نمی‌گذارد و آنان فارغ از تصمیمشان برای «انتقام گرفتن یا نگرفتن» از پیش بازنده‌اند.

خط کشیدن زیر برخی از واژه‌ها و عبارات پرسش‌های مربوط به *گیله‌مرد* نکات دیگری را نیز به ذهن تداعی می‌کند: یکی از این عبارت‌ها «اوضاع اجتماعی» است که پیش‌تر به آن اشاره شد و عبارت دیگر، «جیغ زن». صدای جیغ زن را، که پیوسته در جنگل در ذهن و گوش گیله‌مرد طنین‌انداز می‌شود، می‌توان نمادی از گذشته‌ای شوم دانست که لحظه‌ای قهرمان را راحت نمی‌گذارد و عملاً او را در مسیری محتوم به حرکت در می‌آورد. تأثیر گذشتهٔ شوم و منحوس بر حال و آینده در *فروشنده* نیز پیوسته نمایان می‌شود: گذشتهٔ خانهٔ بدنام ساکنان جدید آن را گرفتار می‌کند، و در صحنه‌ای که عماد و رعنا با روحیه‌ای خوب سر میز شام ظاهراً سعی دارند در کنار پسربچهٔ مهمانشان واقعهٔ ناگواری را که برایشان اتفاق افتاده است، فراموش کنند، باز این گذشته به شکل نماد «پول کثیف» سر برون می‌آورد و تلاش آنان را ناکام می‌گذارد. فیلم‌های پیشین فرهادی نیز روایت‌گر واقعه‌ای دردآور در گذشته، یا «گذشتهٔ تروماتیک» یا «گذشتهٔ مسئله‌دار» هستند، گذشته‌ای که از آن می‌گریزیم، زیرا توان رویارویی را در خود نمی‌یابیم (حسینی و ابراهیمی، ۱۲–۱۳، ۱۸۸). خود فرهادی نیز به مسئلهٔ تقابل سنت ـ مدرنیته و گذشته ـ آینده در *فروشنده* اشاره کرده است:

در ایران به ظاهر همه چیز در حال مدرن شدن است. ساختمان‌ها و آسمان‌خراش‌ها برافراشته می‌شوند و ساختمان‌های قدیمی فرو می‌ریزند. آنجا آرتور میلر روی صحنه به نمایش درمی‌آید. سینما هست. ولی اگر اینها را عقب بزنید، سنت و فرهنگ ایرانی را خواهید دید. [...] این به راستی جدلی است میان گذشته و آینده. این جدل قطعاً قابل حل است، ولی به بهایی گزاف. بسیاری از مردم در این تحول قربانی می‌شوند، همان گونه که خانوادهٔ ویلی لومان در آن زمان در نیویورک قربانی شد (فلایشمن).

این مسئله که صدای «جیغ زن» در داستان *گیله‌مرد* در **جنگل** طنین‌انداز می‌شود (واژهٔ «جنگل» نیز روی تخته به چشم می‌خورد)، باز می‌تواند نمادی از سرگشتگی قهرمان در مکانی باشد که یافتن مسیر صحیح در آن بسیار دشوار است (ویلی نیز در پایان نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* به توصیهٔ برادرش، بن، پا به جنگل می‌گذارد، جایی که «تاریک، ولی پر از الماس است»). این مسئله در ارجاع بینامتنی دیگری نیز احساس می‌شود: پوستری از نمایش *بر پهنهٔ دریا* به قلم اسلاوومیر مروژک، که به کارگردانی پارسا پیروزفر در تهران روی صحنه رفت (تصویر ۹). نام نمایش و مکان وقوع آن (زورقی گم‌شده در میان دریا) باز مؤید درون‌مایهٔ «سرگشتگی» و ناممکن بودن انتخاب مسیر صحیح است.

تصویر ۹. پوستر نمایش مروژک بر دیوار سمت راست راهرو

عنصر دیگری که از یک سو با درون‌مایهٔ «سرگشتگی» و از سوی دیگر، باز با نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* ارتباط پیدا می‌کند، «زوال پدر» است: این عنصر در فیلم *چهارشنبه‌سوری* (نک: اسلامی ۵۴) و نیز *جدایی نادر از سیمین* (در سیمای «پدر مبتلا به فراموشی») حضور داشت. در نمایشنامهٔ میلر هنگامی که ویلی در چشم پسرش، بیف،

سقوط می‌کند، عملاً زندگی بیف است که رقم می‌خورد و به مسیری محتوم و شوم می‌افتد. در *فروشنده* نیز هیچ پدری نیست که پناه و تکیه‌گاه کودکانش و نسل پس از خود باشد: صدرا، پسرِ صنم (مینا ساداتی)، بازیگر نقش میس فرانسیس، فرزند طلاق است و ترجیح می‌دهد پدرش را نبیند؛ پدر یکی از شاگردان عماد در مدرسه که گوشی‌اش (ظاهراً) حاوی عکس‌های مستهجن است مرده است، و مرد متعرض (تنها نمایندهٔ شاخص رابطهٔ پدری در فیلم) با همان راز شوم و ناپسند ویلی لومان، درست همانند او جلو خانواده‌اش، به معنای واقعی کلمه، سقوط می‌کند. الگوی «زوال پدر» در آثار پس از مشروطهٔ ایران، در متون نمایشی و داستانی آخوندزاده، تبریزی، بزرگ علوی، اکبر رادی و بسیاری دیگر از نویسندگان تکرار شده است. یکی از آخرین موارد استفاده از این الگو در ادبیات ایران *زوال کلنل* محمود دولت‌آبادی است که در آن یکی از نظامیان دورهٔ پیش از انقلاب، در تقابل با فرزندان و محیطش، به زوال رسیده است. نغمه ثمینی این زوال را کهن‌الگویی برآمده از اسطورهٔ جم می‌داند و آن را کهن‌الگوی «سقوط مرد تنها» (ثمینی ۲۴۶–۲۵۲) می‌نامد. اما فراتر از رویکرد کهن‌الگویی، که ما اینجا به دنبال آن نیستیم، این الگو با حضور خود در فیلم فرهادی، به گفت‌وگویی بینامتنی با همهٔ این متون دامن می‌زند (جالب‌توجه است که در صحنهٔ گفت‌وگوی عماد و مرد متعرض نیز آنان یکدیگر را پدر و پسر خطاب می‌کنند) و دیالوگی دیگر را با تجدد ایرانی، که از مشروطه آغاز شده بود، برقرار می‌کند. این تجدد، در بسیاری از موارد، از طریق سقوط شخصیت پدر تصویر می‌شد و مرگ سنت‌های ایرانی را در برخورد با تمدن غرب القا می‌کرد. مرگ سنت‌ها در فیلم فرهادی همان زوال مرد فروشنده در تقابل با تجدد نیم‌بند عماد است. این روحیه در دیالوگ‌های عماد و بابک نیز نمود پیدا می‌کند.

> عماد: چی کار دارن می‌کنن با این شهر؟ دلم می‌خواست می‌شد یه لودر گذاشت زیر این شهر، همه رو خراب کرد دوباره از نو ساخت... والا!
> بابک: همهٔ اینا [خانه‌ها] رو خراب کردن دوباره ساختن این از آب در اومده.

این تقابل سنت و مدرنیته در توضیحات صحنهٔ *مرگ فروشندهٔ* میلر نیز موجود است. خانهٔ خانوادهٔ لومان با حیاط پشتی کوچکش، در تقابل با آسمان‌خراش‌هاست و توسط آنها محاصره شده است، مسئله‌ای که باعث می‌شود ویلی از دیده نشدن آسمان

گلایه کند. خانهٔ جدید رعنا و عماد در فیلم *فروشنده*، با وجود آپارتمانی بودن، شباهت‌هایی با خانهٔ خانوادهٔ لومان دارد و تداعی‌گر آن است. در تصویر ۱۰ پیداست که فضای پیرامون با ساختمان‌ها اشغال شده و بخش ناچیزی از آسمان باقی مانده است.

تصویر ۱۰. نمای شهر از خانهٔ جدید عماد و رعنا

عماد نیز در تقابل با مرد متعرض نمی‌تواند بنایی بهتر از خانه‌های پیشین برپا کند. تراژدی تلخی که یک قرن است در متون ایرانی با لحن‌های متفاوت بیان می‌شود. فیلم فرهادی را از چنین منظری می‌توان بسیار بدبینانه دانست: با جایگزینی خانه‌های ناقص به جای خانه‌های قبلی، بهبودی برای نسل‌های بعدی نیز متصور نیست. کودکان نیز در همان سرگشتگی و دور باطل بزرگسالان سهیم‌اند: گواه این مدعا را می‌توان در صحنهٔ آغازین فیلم دید که هنگام ترک برداشتن خانه تنها راه گریز پسر فلج همسایه (باز بدون پدر) سوار شدن بر دوش عماد و سپردن اختیار مسیر به اوست، هرچند که پیوسته التماس می‌کند عینکش (نمادی که پیش‌تر از آن سخن گفتیم) را به او بدهند. در *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس* بیضایی نیز شمشیری که آلت انتقام گرفتن لیلا می‌شود، باز ارثیه‌ای شوم از پدربزرگ اوست.

مسئلهٔ سرگشتگی شخصیت‌ها و تقابل میان سنت و مدرنیته در بسیاری ارجاع‌های بینامتنی دیگر فیلم *فروشنده* نیز به چشم می‌خورد. در دو قطعهٔ موسیقی که در سکانس‌های مختلف در خانهٔ عماد و رعنا به گوش می‌رسد، نخست قطعه‌ای شاد و

مدرن به سبک غربی (آهنگ *پیش‌درآمد* علی عظیمی) را می‌شنویم و بـار دوم قطعـه‌ای از موسیقی سنتی ایرانی (ترانهٔ *رعنا* با صدای ملوک ضرابی) پخش می‌شود که با رونـد تغییـر شخصیت عماد از انسانی متجدد به سنتی همخوانی دارد. گذشـته از اینهـا، بـر دیوارهـای خانهٔ عماد و رعنا چند عکس به چشم می‌خورد که عکاسشان تهمینه منزوی، تصویربـردار پشت‌صحنهٔ فیلم است، از جمله عکسی از مجموعهٔ *اندر احوالات من، ملقب به تاج‌بخش* (تصویر ۱۱) که روایتی است از برگزاری مسابقهٔ دختر شایسته (پدیـده‌ای متجددانـه) کـه همهٔ شرکت‌کنندگان آن با حجاب و پوشش سنتی در مسابقه حاضر شده‌اند.

تصویر ۱۱. عکسی از مسابقهٔ دختر شایسته با پوشش سنتی شرکت‌کنندگان

عکس آدری هپبرن با روسری نیز چنین نگاهی را تشدید می‌کند (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. عکس آدری هپبرن با روسری در پشت مبل

سه عکس دیگر هم از مجموعهٔ *عروسان مخبرالدوله* تهمینه منزوی در فیلم وجود دارد (تصویر ۱۳). این عکس‌ها از پاساژی در تهران گرفته شده‌اند که خیاطان مرد در آن به دوخت‌ودوز لباس عروس می‌پردازند. تضاد لباس عروس (نماد زندگی نو) با بناهای کهنه چشمگیر و توجه‌برانگیز به نظر می‌رسد.

تصویر ۱۳. عکس‌های تهمینه منزوی روی دیوارهای خانهٔ عماد و رعنا

دو نقاشی از ماتیس روی دیوارهای خانه (که در تصویر ۱۳ نیز به چشم می‌خورد)، *زن با کلاه گل*[1] و *کلاه پرِ شترمرغ*[2]، که در هردو زنان با کلاه تصویر شده‌اند، نیز در همین رشته از توازی‌های بینامتنی قرار می‌گیرند (تصویر ۱۴).

1 *Woman with a Flowered Hat*
2 *The Ostrich-Feather Hat*

تصویر ۱۴. نقاشی‌های ماتیس که در *فروشنده* به کار رفته‌اند

آنچه در همهٔ این آثار مشترک است، زن و پوشش است. تصویر شاخص دیگری که یکی دو ثانیه‌ای در کانون توجه دوربین می‌ماند، باز عکسی است از تهمینه منزوی، از مجموعهٔ *افغانستان* (تصویر ۱۵). تمامی این تصویرها را می‌توان در تشدید تقابل «سنت ـ مدرنیته» مؤثر دانست.

تصویر ۱۵. عکس تهمینه منزوی بر دیوار خانهٔ عماد و رعنا

۳. نتیجه‌گیری

همان گونه که دیدیم، فیلم فرهادی دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای گسترده از ارجاع‌های پرشمار بینامتنی به آثار مختلف ادبی، سینمایی، تئاتر، عکاسی، نقاشی و موسیقی است. برخی از این ارجاع‌ها نسبتاً آشکار می‌نمایند و برخی دیگر جز با نگاه بسیار دقیق و

اشـراف بـه جزئیـات آن آثـار هنـری قابـل‌درک نیسـتند و کشفشـان همسـان شـگرد پست‌مدرنیستی «رمزگذاری دوگانه[1]» نوعی لذت کشف رمز به مخاطب می‌دهد.

بر پایهٔ این روابط بینامتنی و ارجاعاتی که فرهادی در فیلمش به آثار هنری مختلـف می‌دهد، می‌توان درون‌مایهٔ اصلی فیلم را به این شکل تعریف کرد: تقابل سنت و تجـدد و نوسان قهرمان در میان ارزش‌های مدرن و سنتی، بـه گونـه‌ای کـه او خواسـتار عمـل متجددانه است، ولی شرایط پیرامونی پیوسته او را به انتخابی سنتی سوق می‌دهند و بـه مسخ شخصیتی او می‌انجامند. این سرگشتگی از یک سو با تکرار الگوی «زوال پـدر» و نداشتن تکیه‌گاه و راهنما به شکل‌های مختلف تشدید مـی‌شـود، و از سـوی دیگـر، در خودنمایی «گذشتهٔ تروماتیک» و تأثیر ویرانگر آن بر آینده نیز نمود می‌یابد.

البته رمز و نشانه‌گذاری‌های فرهادی مسلماً بـه مـوارد یادشـده محـدود نمـی‌شـود. بینامتنیت با تاریخ نیز در فیلم نمونه‌های آشکاری دارد، از جمله شعارِ «کـی خسـته‌س؟ دشمن» که به صورت «کی خونده؟ دشمن» توسـط عمـاد و شـاگردانش نقیضـه‌سـازی می‌شود، نسبت دادن فروش سیب‌زمینی به عماد توسط شاگردانش، کاپشن مرد متعرض و... این بینامتنیت و نمادپردازی گسترده یکی از عواملی است که مخاطب را در فراینـد معناآفرینی برای فیلم دخیل می‌کند و هربیننده، بسته به تجربهٔ زیستی و برداشت خود از نمادها و آثار مورد ارجاع ممکن است به تعبیری متفاوت از فـیلم برسـد. ایـن تعـابیر و برداشت‌ها درون‌مایهٔ همیشه‌حاضر در فیلم‌های فرهادی، یعنـی قضـاوت، را پررنـگ‌تـر می‌کند.

منابع

اسلامی، مازیار. *بوطیقای گسست: سینمای اصغر فرهادی*. چاپ دوم. تهران: چشمه، ۱۳۹۵.
ایبسن، هنریک. *عروسک‌خانه*. ترجمهٔ منوچهر انور. تهران: کارنامه، ۱۳۸۵.
بیورکمان، استیگ؛ مانس، تورستن؛ سیما، یوناس. *برگمان به روایت برگمان*. ترجمهٔ مسعود اوحدی. چاپ دوم. تهران: سروش، ۱۳۹۰.

1. double-coding

ثمینی، نغمه. *تماشاخانهٔ اساطیر*. چاپ دوم. تهران: نی، ۱۳۸۸.
حسینی، سیدمجید؛ ابراهیمی، زانیار. *ترومای: نگاهی نقادانه به تحولات فرهنگی ـ سیاسی ۱۳۸۸–۱۳۹٤ از منظر سینمای اصغر فرهادی*. تهران: ثالث، ۱۳۹۵.
کات، یان. *شکسپیر معاصر ما*. ترجمهٔ رضا سرور. چاپ سوم. تهران: بیدگل، ۱۳۹۵.
نامور مطلق، بهمن. *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. چاپ دوم. تهران: سخن، ۱۳۹۴.
هاچن، لیندا. «بینامتنیت، هجو، و گفتمان‌های تاریخ». *ادبیات پسامدرن*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ چهارم. تهران: مرکز، ۱۳۸۱. صص ۲۷۵–۳۰۱.

Coyle J. “In 'The Salesman,' echoes of Arthur Miller in Tehran”. *The Big Story*. 2017. http://bigstory.ap.org/article/2a09e84b00504f948695262d8a490154/review-salesman-echoes-arthur-miller-tehran (Retrieved 01.01.2019)
Grey T. “'The Salesman' Is Dark but Full of Diamonds”. *Wall Street Journal*. 26.01.2017.
Fleishman J. “Trouble is making itself at home”. *Los Angeles Times. Los Angeles, Calif*. 29.01.2017.
Hornaday A. “Farhadi's Latest Lands a Fresh Plot Point”. *The Washington Post*. 03.02.2017.
Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2012.
Kristeva J. *Desire in Language*. Oxford: Blackwell, 1981.
Singh R. “Strong Performances and Storytelling are ‘The Salesman’s’ Selling Point”. *The Emory Wheel*. 2017. http://emorywheel.com/strong-performances-and-storytelling-are-the-salesmans-selling-point/ (retrieved in 01.01.2019).
Sztompka P. *The Sociology of Social Change*. Oxford (UK) & Cambridge (USA): Blackwell, 1993.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی