تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۹
نوع مقاله: پژوهشی

کاربست نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما

نوشتهٔ
یوسف مظفری *
امیرسعید مولودی **
علیرضا خرمایی ***

چکیده

اگر برحسب نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، شالودهٔ تفکر بشری را استعاری دانسته و زبان را تنها یکی از بازنمایی‌های استعاره‌های مفهومی به حساب آوریم، باید بتوانیم استعاره‌های مفهومی را در بازنمایی‌های دیگری همچون تصاویر ثابت و متحرک، صداها، موسیقی و ... نیز ملاحظه کنیم. بر همین اساس، در اثر حاضر، مفهوم‌سازی‌های استعاری فیلم فروشنده بر اساس نظریهٔ استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰ , ۲۰۰۳) و نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی فورسویل (۲۰۰۶, ۲۰۰۸) مورد بررسی قرار می‌گیرد. به همین منظور، بازنمایی‌های زبانی و غیر زبانی استعاره‌های مفهومی در سکانس‌های مختلف این اثر تحلیل می‌شوند. با بررسی داده‌ها مشخص می‌شود که استعاره‌های مفهومی، به طور گسترده در این فیلم به کار گرفته شده‌اند. برخی از این استعاره‌ها مانند فیلم فروشنده به‌مثابهٔ نمایشنامهٔ مرگ فروشنده یا تهران به مثابهٔ نیویورک دههٔ چهل، کل روایت فیلم را در بر گرفته‌اند و تشابه شرایط اجتماعی دو جامعه را مفهوم‌سازی می‌کنند. برخی نیز همچون عماد به‌مثابهٔ مش حسن، یا عماد به‌مثابهٔ حیوان، برای شخصیت‌پردازی نقش‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

کلیدواژه: استعارهٔ مفهومی، فرهادی، فروشنده، سینما، استعارهٔ چندوجهی.

* کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی ، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران josephmozafari@gmail.com

** استادیار گروه زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران (نویسنده مسئول)
amirsaeid.moloodi@shirazu.ac.ir

*** دانشیار گروه زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
khoalireza23@gmail.com

مقدمه

مطالعــهٔ استعاره، با قدمتی بیــش از دوهزار سال، همواره یکــی از موضوع‌های مورد توجه علمای فلسفــه، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، تحلیل‌گران گفتمان، بلاغت و دیگر علاقه‌مندان به زبــان و ادب، چه در غرب و چه بین دانشمنــدان شرقی و اسلامی بوده است. در دیدگاه کلاسیک، استعاره به‌مثابهٔ ابزاری بلاغی در خدمت زبان مجازی و ادبی است، تا زیبایی و جذابیت آن را بیشتر کند. در واقع، زیبایی‌آفرینی و خلق معانی جدید و انعکاس آن در زبان، عامل اصلی ظهور و کاربرد استعاره است. بر این اساس، استعاره فقط آرایه‌ای ادبی یا یکی از صور کلام است که کاربردهای آن فقط به حوزهٔ مطالعات ادبی و یا کاربرد واژه، عبارت و جمله محدود می‌شود (کووچش[1]، ۲۰۱۰). اما در دهه‌های اخیر که استعاره، موضوع پژوهش بسیاری از دانشمندان علوم فلسفی و شناختی قرار گرفتــه، تعریف‌های جدیدی از آن ارائه‌شده که تفاوت‌های بنیادینی با تعاریف ارائه‌شده در دیدگاه کلاسیــک دارد. لیکــاف و جانسون[2] (۱۹۸۰ و ۲۰۰۳) با ارائهٔ نظریــهٔ استعارهٔ مفهومی، شواهدی را معرفــی می‌کنند که نشان می‌دهد استعاره، در زبان روزمره و در تفکر بسیار رایج است. آن‌ها اعتقاد دارند، نظام مفهومی ما که بر اساس آن فکر و عمل می‌کنیم، اساساً ماهیت استعاری دارد. بنابراین بر اســاس نظریهٔ ایشان، طرز تفکر ما، آنچه که تجربه می‌کنیم و آنچه که به‌طور روزمره انجام می‌دهیم به میزان زیادی استعاری است.

بــه عقیدهٔ فورسویل[3] (۲۰۰۸) اگــر استعاره‌ها را امری اساسی در تفکر بشر بدانیم، منطقی است کــه استعاره‌ها نه‌فقط در زبان، بلکه در انواع مختلف تصاویر ثابت و متحرک، صدا، موسیقی، ژست و حتی حس لامسه و بویایی نیز تجلی پیدا کنند. در واقع، طبق نظر فورسویل، استعاره فقط مختص زبان و کلام نیست و در وجوه مختلفی، مانند صدا و تصویر نیز، خود را بروز می‌دهد و به شکل‌های بسیــار دیگری مانند فیلم، پویانمایی (کارتون)، کاریکاتــور، نقاشی، مجسمه، آگهی تجاری و غیره قابل بازنمایی است.

با وجود عمر نه‌چندان زیاد استعاره‌های غیرزبانی، در سالیان اخیر تحقیقات گسترده‌ای در مورد استعاره‌هــای مفهومی از جمله استعاره در آثار سینمایی صــورت گرفته است؛ اما طبق بررسی‌های نگارندگــان، در حــوزهٔ سینما و فیلم‌های ایرانــی پژوهش مستقلی که به بازنمایــی استعاره در آثار سینمایــی بپردازد، انجام نشــده است و اثر حاضر، نخستین پژوهش از این دست به حساب می‌آید. در پژوهــش حاضر، استعاره‌های زبانی و تصویری فیلم فروشــنده اثر اصغر فرهادی، بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰ و ۲۰۰۳) و استعارهٔ چندوجهی فورسویل (۲۰۰۶ و ۲۰۰۸)

1. Kövecses

2. Lakoff & Johnson

3. Forceville

مـورد تجزیه و تحلیل قرار خواهـد گرفت و با بررسی دقیق فیلـم، استعاره‌های موجود در نماها، کادرها و دیالوگ‌ها مورد شناسایی قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی، در زمینهٔ بازنمایی زبانی استعاره‌های مفهومی، چه در زبان فارسی و چه در زبان‌هـای دیگر انجام شده است. با شروع دورهٔ زبان‌شناسی شناختی، در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی و گسترش تدریجی آن از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، ماهیت و کارکردهای جدیدی برای استعاره ارائه شد. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) برای نخستین بار در کتابی به نام استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می کنیم[1] نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را مطرح کردند و بر اساس آن مدعی شدند که نظام مفهومی ما اساساً ماهیتی استعاری دارد. لیکاف و ترنر (۱۹۸۹)، لیکـاف (۱۹۹۳)، کووچـش (۲۰۱۰، ۲۰۰۶، ۲۰۰۵، ۲۰۰٤ و ۲۰۰۰) از دیگر آثار برجسته‌ای هستند که بـه بررسی ریشه‌های زبانی استعاره‌های مفهومی پرداخته‌اند. در بین آثار پرشمار فارسی، که وجـه زبانی استعاره‌های مفهومی را مطالعه کرده‌اند، می‌توان به گلفـام و یوسفی‌راد (۱۳۸۱)، سجودی (۱۳۸۳)، یوسفی‌راد (۱۳۸۲)، روحی (۱۳۸۷)، فیاضی و دیگران (۱۳۸۷)، حسندخت (۱۳۸۸)، زاهدی و دریکوند (۱۳۹۰)، گندمکار (۱۳۹۱)، صارمی (۱۳۹۳)، مولودی و همکاران (۱۳۹٤) و قائمی‌نیا و همکاران (۱۳۹۹) اشاره کرد. همچنین، با رویکرد نشانه‌شناختی آثار متعددی به بررسی فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی پرداخته‌انـد که از میان آن‌ها می‌توان به آقاجانی (۱۳۸۷)، خالق‌پناه (۱۳۸۷)، مرادی و همکاران (۱۳۹۱)، محمدپـور و همکاران (۱۳۹۱)، یاسینی (۱۳۹۳)، زمانی و همکاران (۱۳۹۷)، نامور و برناسی (۱٤۰۰) و رستمی و همکاران (۱٤۰۰) اشاره کرد.

فیلـم ابزاری چندرسانه‌ای است، که قابلیت بازنمایی استعاره‌هـا را در وجه‌های مختلف مانند وجه سمعی، بصری، نوشتاری، گفتاری و موسیقایی دارد؛ همین امر باعث شده محققان بسیاری به بازنمایـی استعاره‌های تصویری و سینمایی توجه ویـژه‌ای داشته باشند. ویتاک[2] (۱۹۹۰) و کارول[3] (۱۹۹٦) از نخستین پژوهشگران معاصر فیلم هستند که ادعای کاربرد استعاره‌های بصری در سینما را نظریه‌پـردازی کرده‌انـد. ویتاک نشان می‌دهد کـه استعاره‌ها، در فیلم‌هـای سینمایی بسیار رایج هستنـد و کارگردان‌ها برای انتقال مفاهیم موردنظرشان به بیننده، آگاهانه از استعاره‌ها بهره می‌برند. طبـق نظر وی، در برخـی از فیلم‌ها ممکن است کل سناریو و داستان و ساختار فیلم، بر اساس یک استعاره شکل بگیرد و در برخی دیگر، از استعاره فقط می‌توان برای رساندن یک مفهوم و شرح بهتر صحنه‌ها و بیان ویژگی بازیگران و وقایع فیلم بهره برد.

1. Metaphors We Live By

2. Whittock

3. Carrol

ورود صدا و افکت‌های صوتی به صنعت فیلم، تحول بزرگی در روش‌های برانگیختن استعاره ایجـاد کرد. با چندین مثال از فیلم کشتار با اره برقـی در تگزاس[1]، اگرتسون[2] و فورسویل (۲۰۰۹) نشـان می‌دهند چگونه صدا در استعاره‌سازی سینمایی مشارکت می‌کند. در این فیلم، وقتی که قاتل زنجیـره‌ای، یکـی از قربانیان خود را به نام کِرک به دام می‌اندازد، استعارهٔ کشتن کِرک به‌مثابهٔ کشتن یک خوک با استفاده از صدای جیغ و ضجهٔ خوک، هم‌زمان با صحنهٔ قتل، بازنمایی می‌شود.

بـارش[3] (۲۰۱۰) موسیقی، ترکیب صداهـا و تصاویر، رنگ، نورپـردازی، صحنه‌آرایی، زاویهٔ فیلمبـرداری، نـوع حرکت دوربین و مونتـاژ صحنه‌هـا را از جمله ابزارهای سینمایـی برای بیان حوزه‌های مقصد استعاری، مانند احساسات می‌داند. مثلاً تپش تند قلب را می‌توان با موسیقی سریع و حرکـت دوربین نشـان داد، یا بی‌حالی ناشی از ناراحتی را، با موسیقـی کند و آرام و نورپردازی تاریـک می‌توان بـه بیننده منتقل کرد. همچنیـن احساس شادی، با تصاویـر روشن و رنگارنگ و موسیقی پرانرژی قابل بازنمایی است.

یکـی از تکنیک‌های قدیمی بیان استعاری، تصویربـرداری از زاویهٔ بالا یا از زاویهٔ پایین است. وقتـی که شخصیـت فیلم از زاویهٔ پایین‌تری بـه تصویر کشیده می‌شـود و او در موقعیت بالاتر یا روبـه‌روی دوربین قرار دارد، نشان می‌دهد که او بـر وضعیت خود کنترل دارد، بر همه چیز مسلط اسـت و یا شاد است و هنگامی که دوربین از بالا او را فیلمبرداری می‌کند، وضعیت برعکس است؛ این امر، استعارهٔ مفهومی تسلط داشتن (شاد بودن) به‌مثابهٔ بالا بودن و تسلط نداشتن (غمگین بودن) به‌مثابهٔ پایین بودن را بازنمایی می‌کند. اورتیز[4] (۲۰۱۱) مثال‌هایی از فیلم مرثیه‌ای برای یک رویا[5] را بـرای این تکنیک ذکر می‌کنـد. در ابتدای فیلم، سارا که زندگی به‌نسبت مناسب و بر وضعیت خود تسلط دارد، دوربین از روبه‌رو او را به تصویر می‌کشد؛ در نیمهٔ دوم فیلم، که آثار مصرف آمفتامین بر او ظاهر می‌شود و حالتش رو به وخامت می‌رود، از زوایهٔ بالاتری نشان داده می‌شود. تغییر در زاویهٔ فیلمبـرداری با تغییر نورپردازی نیز ادغام می‌شود و سارا را در تاریکی می‌بینیم که بیانگر استعارهٔ " بدی به‌مثابه تاریکی" است.

هوانـگ[6] (۲۰۱۶) بازنمایی چندنمودی استعارهٔ مفهومی عشق به‌مثابهٔ سفر (دریایی) را، در فیلم

1. *The Texas Chainsaw Massacre*

2. Eggertsson

3. Bartsch

4. Ortiz

5. *Requiem for a Dream*

6. Huang

تایتانیک[1]، با استفاده از نظریهٔ استعارهٔ مفهومی چندوجهی فورسویل (۲۰۰۸) و نظریهٔ فیلم رودین (۲۰۰۹) مورد بررسی قرار داده است. با تحلیل دقیق پنجاه صحنه از این فیلم، وی به این نتیجه می‌رسد که استعارهٔ عشق به‌مثابهٔ سفر در صحنه‌های متعددی، به صورت غیرزبانی نمود پیدا کرده است. همچنین، متن آهنگ همراه فیلم، سه استعارهٔ عشق به‌مثابهٔ نزدیکی، عشق به‌مثابهٔ آتش و عشق به‌مثابهٔ یکی‌شدن، همراه با قاب‌بندی و زاویهٔ فیلمبرداری در شکل‌گیری عناصر استعارهٔ "عشق به‌مثابهٔ سفر" تاثیر قابل توجهی دارند.

یوریاس ـ آپاریسی[2] (۲۰۲۰) به بررسی نحوه ساخت معنا در سینما، با استفاده از دو عنصر میزانسن، یعنی غذا و منظرهٔ شهرها، پرداخته است. وی با مقایسهٔ دو فیلم گمشده در ترجمه[3] و نقشهٔ صداهای توکیو[4] نتیجه می‌گیرد که استعاره در سینما، پدیده‌ای پویا است که در پیشبرد روایت، نقش اساسی ایفا می‌کند.

با وجود توجه فزاینده‌ای که در سال‌های اخیر، مراکز علمی جهان به نمودهای مختلف استعارهٔ مفهومی همچون تصویر، موسیقی و صدا مبذول داشته‌اند و آثار متعددی که در این زمینه انجام داده‌اند، اما در ایران فقط تعداد انگشت‌شماری اثر پژوهشی، به بررسی نمودهای غیرزبانی استعاره پرداخته‌اند که البته، اغلب آن‌ها استعاره‌های تصویری در کاریکاتور و تبلیغات تجاری را از نظر گذرانده‌اند. از میان این آثار معدود، می‌توان به پورابراهیم (۱۳۹۵) که با مطالعهٔ کاریکاتورهای سیاسی به بررسی نقش استعارهٔ تصویری در تحلیل انتقادی کلام پرداخته است و افضل طوسی و طاهری (۱۳۹۱) که استعارهٔ تصویری را، به عنوان شیوه‌ای از نوآوری در عرصهٔ تبلیغات تجاری مورد بررسی قرار داده‌اند، اشاره کرد. در حوزهٔ سینما، آخوندی (۱۳۹۱) استعاره‌های تصویری را در سه فیلم هالیوودی، بر اساس نظریهٔ تعاملی بلک[5] (۱۹۶۲) که نگرشی غیرشناختی است، مورد مطالعه قرار داده است. در پژوهش‌های مرتبط با فیلم فروشنده نیز می‌توان به گلکار و امیری (۱۳۹۶) که ارجاعات بینامتنی در این فیلم را بررسی کرده‌اند و مولوی وردنجانی و همکاران (۱۳۹۷) اشاره کرد، که به تحلیل شناختی شیوهٔ معناسازی در گفتمان فیلم فروشنده، بر اساس نظریهٔ آمیختگی مفهومی[6] فوکونیه[7] و ترنر (۲۰۰۲) پرداخته‌اند.

1. Titanic
2. Urios-Aparisi
3. *Lost in translation*
4. *Map of the sounds of Tokyo*
5. black
6. Conceptual blending theory
7. Fauconnier

با مرور پیشینهٔ پژوهش مشخص می‌شود، تاکنون چه در حوزهٔ سینما و چه در عرصهٔ زبان‌شناسی، پژوهشـــی انجام نشده که بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی یـــا نظریهٔ استعارهٔ چندوجهی به بررسی بازنمایی‌هـــای زبانی و غیر زبانی استعاره‌های مفهومی در فیلم‌هـــای ایرانی بپردازد؛ انجام پژوهش حاضر تلاشی در جهت پر کردن خلأ مذکور به شمار می‌رود.

چارچوب نظری

پژوهـــش حاضر، بـــر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانســـون (۱۹۸۰ و ۲۰۰۳) و استعارهٔ چندوجهـــی فورسویل (۲۰۰۶ و ۲۰۰۸) به نگارش درآمده است. بر اساس آراء لیکاف و جانسون، استعـــاره به حوزهٔ زبانـــی محدود نیست و سرتاسر زندگی روزمـــره، از جمله حوزهٔ اندیشه و عمل انسان‌هـــا را در بر می‌گیـــرد. ایشان استعارهٔ مفهومی را این‌گونه معرفـــی می‌کنند: « درک یک حوزهٔ مفهومـــی بـــر اساس حوزهٔ مفهومی دیگر.» آن‌ها اساس این ارتبـــاط را، که به شکل تناظرهایی[1] میان دو مجموعـــه صـــورت می‌گیـــرد "نگاشت[2]" می‌نامنـــد. مجموعه‌ای کـــه دارای مفهومی عینی‌تر و شناخته‌شده‌تـــر است، حوزهٔ مبدأ[3] و آنکه از مفهومی انتزاعی‌تـــر و ذهنی‌تر برخوردار است، حوزهٔ مقصـــد[4] نامیده می‌شود. برای صورت‌بندی استعاره‌ها از ساختار "حوزهٔ مقصد به‌مثابهٔ حوزهٔ مبدأ یا حـــوزهٔ مقصد حوزهٔ مبدأ است"، استفاده می‌شـــود. بدین ترتیب لیکاف (۱۹۹۳) استعاره را در اصل "نگاشـــت میان حوزه‌ها در نظـــام مفهومی" تعریف می‌کند و معتقد است بسیاری از مفاهیم انتزاعی نظـــام مفهومی ما همچون زمان، احساس، کمیـــت، حالت، تغییر، اقدام، علت، هدف، وسیله و حتی طبقه به صورت استعاری درک می‌شوند. در این فرایند، اطلاعات و دانشی را که از حوزهٔ مبدأ داریم برای حوزهٔ مقصد به‌کار می‌بریم و بدین‌شکل آن را درک کرده و دربارهٔ آن گفت‌وگو می‌کنیم. برای مثـــال عبارت "این دو با هم گرم گرفته‌اند"، بیانگـــر استعارهٔ "صمیمیت به‌مثابهٔ گرما" است. در این استعاره، با ایجاد تناظر بین عناصر دو حوزه، حوزهٔ انتزاعی مقصد (صمیمیت) بر اساس حوزهٔ عینی مبدأ (گرما) درک می‌شود.

فورسویل (۲۰۰۶ و ۲۰۰۸) با تأکید بر اینکه جایگاه استعاره، تفکر بشری است، استنتاج می‌کند کـــه بـــه صورت منطقی، استعاره نبایـــد به زبان و گفتار محدود شـــود. وی حداقل ۹ وجه را معرفی می‌کنـــد که در استعاره قابل بازنمایـــی هستند: ۱. نشانه‌های تصویـــری؛ ۲. نشانه‌های نوشتاری؛ ۳. نشانه‌هـــای گفتـــاری؛ ٤. ژست؛ ۵.صـــوت؛ ٦. موسیقی؛ ۷. بو؛ ۸. مزه؛ ۹. لمـــس. همچنین، وی بین

1. Correspondence

2. Mapping

3. Source domain

4. Target domain

استعاره‌هـــای تک‌وجهی[1] و چندوجهی[2] تمایز می‌گذارد. استعاره‌هـــای تک‌وجهی را، استعاره‌هایی می‌داند که حوزه‌های مبدأ و مقصد، تنها و یا بیشتر در یک وجه اتفاق می‌افتند. یعنی در هر استعارهٔ تک‌وجهـــی، حوزه‌های مبدأ و مقصد باید به یک روش پردازش شوند. نوعی از استعارهٔ تک‌وجهی غیـــر زبانی، که موضوع تحقیقات متعـــددی قرار گرفته، استعارهٔ تصویری است. مثالی که فورسویل (۲۰۰۶) بـــرای ایـــن نوع استعاره ارائه می‌دهد، یک تبلیغ تجاری کرم مو است که در آن استعارهٔ کرم مو به‌مثابهٔ بستنی بازنمایی می‌شود. قرار گرفتن قاشق در ظرف کرم، بیننده را وامی‌دارد که این کالای تبلیغ‌شده را با بستنی متناظر کند.

فورسویـــل امـــا، استعاره‌هایی را چندوجهی می‌داند، که حوزه‌هـــای مبدأ و مقصد آن‌ها تنها و یا بیشتـــر در وجه‌ها و شیوه‌های مختلفی ارائه می‌شونـــد، درنتیجه به شیوه‌ای متفاوت درک می‌شوند. بـــرای مثال، تولیدکنندهٔ محتوا می‌تواند مفهوم مورد نظـــر خود را از طریق استعاره‌ای که حوزهٔ مبدأ آن تصویـــر و حـــوزهٔ مقصد آن گفتار یا نوشتار باشد، انتقال دهد که نمودهای آن در انیمیشن و فیلم متعدد است.

روش پژوهش

روش تحقیـــق در اثـــر حاضر، توصیفی ـ تحلیلی است. بدین‌ترتیـــب که برحسب چارچوب نظری استعارهٔ مفهومی و استعارهٔ چندوجهی، زبان و تصویر فیلم فروشنده، اثر اصغر فرهادی مورد تجزیه و تحلیـــل قـــرار می‌گیرد و استعاره‌های به‌کاررفته در اثر معرفی می‌شود و از این طریق گام مهمی در جهت شناسایی نظام مفهومی و نشانه‌شناختی اثر صورت می‌پذیرد.

تحلیل یافته‌های پژوهش

فروشنده، داستان عماد (با بازی شهاب حسینی) و رعنا (با بازی ترانه علیدوستی) زوج جوانی است کـــه آپارتمان محل سکونتشان، به علت گودبرداری غیر اصولـــی در آستانهٔ تخریب قرار می‌گیرد و مجبور می‌شوند به خانهٔ جدیدی اسباب‌کشی کنند. یک شب که رعنا در خانه مشغول دوش گرفتن است، مرد غریبه‌ای درون حمام به او تعرض می‌کند و از صحنه متواری می‌شود. این اتفاق، زندگی آن‌ها را دگرگون و پر از تنش می‌کند. عماد به دنبال این می‌افتد که غریبه را بیابد و از او انتقام بگیرد.

عمـــاد و رعنا، هر دو بعدازظهر، در نمایش تئاتـــری به نام مرگ فروشنده[3] اثر آرتور میلر[4] ایفای

1. Monomodal

2. Multimodal

3. *Death of a Salesman*

4. Arthur Miller

نقش می‌کنند. کارگردان، نخستین و آخرین پلان فیلم خود را به صحنه‌هایی از این نمایش اختصاص داده و در لابه‌لای فیلم نیز، هرازگاهی گریزی به اجرا و تمرین این تئاتر می‌زند. عماد در این نمایش، نقش شخصیت ویلی لومان، بازاریاب سالخورده‌ای را بازی می‌کند که به دلیل کساد شدن کسب و کارش و سپس اخراج از شرکت، در وضعیت اقتصادی نامناسبی به سر می‌برد و این مسئله، تنش‌هایی را در زندگی او و بین اعضای خانواده‌اش موجب می‌شود. رعنا نیز، نقش همسر ویلی، یعنی لیندا را بر عهده دارد. از جمله نکته‌های جالبی که در پس این نمایش خودنمایی می‌کند، این است که کارگردان تلاش کرده، بین شخصیت‌ها و وقایع داستان اصلی فیلم و نمایشنامه‌ای که در پس‌زمینهٔ این داستان روی صحنه می‌رود، تناظر و همسانی به وجود بیاورد. این تناظر، علاوه بر اینکه منجر به شناخت عمیق‌تر شخصیت‌ها می‌شود، بیننده را در درک مفهوم و درون‌مایهٔ فیلم یاری می‌رساند.

در نتیجهٔ تناظرهایی که فرهادی بین داستان اصلی فیلم فروشنده و نمایشنامهٔ مرگ فروشنده برقرار می‌کند، کلان‌استعارهٔ[1] "فیلم فروشنده به‌مثابهٔ نمایشنامهٔ مرگ فروشنده" به صورت چندوجهی ظهور می‌کند، که به نظر می‌رسد این استعاره و نگاشت‌هایی که بین اجزای فیلم و نمایشنامه صورت می‌گیرد، شاه‌کلید درک فیلم فروشنده باشد. به عقیدهٔ کووچش (۲۰۱۰) کلان‌استعاره‌ها، گاه در سراسر یا اکثر یک اثر حضور دارند، بی آنکه الزاماً در روساخت ظاهر شوند، آنچه در روساخت نمود پیدا می‌کند، استعاره‌های خرد[2] هستند که توسط کلان‌استعاره‌ها سازماندهی می‌شوند. مثالی که کووچش برای شرح کلان‌استعاره استفاده می‌کند، تکه‌ای از متنی ادبی است که در آن شهری تاریک و غرق در سکوت در قالب ویژگی‌های انسانی توصیف می‌شود: "خانه‌ها کورند"، "مرکز شهر خفه شده" و "مغازه‌ها عزادارند". در اینجا، فرایند جاندارپنداری باعث بروز کلان‌استعارهٔ "خواب به‌مثابهٔ ناتوانی" می‌شود که خود در واقع، جریان نهفته‌ای است برای استعاره‌های خردی که در روساخت متن ظاهر می‌شوند مانند خواب به‌مثابهٔ ناتوانی جسمی و خواب به‌مثابهٔ مرگ. بنابراین شهر به مدد مجموعه‌ای از استعاره‌های خاص، مجاز شهر به جای ساکنان شهر و یک کلان‌استعاره که در کل متن حضور دارد، به‌مثابهٔ مرده انگاشته می‌شود. اینجا، نیز در زیرمجموعهٔ کلان‌استعارهٔ فیلم فروشنده به‌مثابهٔ نمایشنامهٔ مرگ فروشنده چندین استعارهٔ دیگر شکل می‌گیرد. نخستین آن، "تهران به‌مثابهٔ نیویورک" است. نمایشنامهٔ مرگ فروشنده، روایتگر زندگی فاجعه‌بار یک بازاریاب سالخورده و خانواده‌اش، در اواسط قرن بیستم میلادی در شهر نیویورک است؛ نیویورکی که با ظهور نظام سرمایه‌داری، با سرعت چشمگیری در حال تحول اقتصادی و اجتماعی است و در مرحلهٔ گذار از سنت به مدرنیته است. آرتور میلر، در این نمایشنامه انسان‌هایی را به تصویر می‌کشد که در اثر تناقض‌هایی که این مرحلهٔ جدید در شخصیت و موقعیت آن‌ها به وجود آورده،

1. Megametaphor

2. Micrometaphor

دچـــار آشفتگی و دوگانگـــی گشته و تا مرحلهٔ فروپاشی خود و زندگی‌شان پیش رفته‌اند و آشفتگی آن‌هـــا، آشفتگی جامعه‌ای را یادآوری می‌کند که در گیرودار رسیدن به رویای آمریکایی، بسیاری از بنیادهـــا و ارزش‌های خـــود را از دست داده و دچار بحران هویت شده است. فرهادی، تهران اکنون را هماننـــد نیویـــورک آن زمان، یعنی دههٔ پنجاه قرن گذشتـــه ترسیم می‌کند. شهری که به‌سرعت در حـــال تغییر و تحول است و شتاب ناباورانه‌ای، برای در آغوش کشیدن مدرنیته دارد و نتیجهٔ همین شتـــاب بدون تأمل، جامعه‌ای است که فشار مضاعفی به افراد آن وارد می‌کند تا با ارزش‌های جدید خود را سازگار کنند و چه‌بسا، بسیاری از افراد در نتیجهٔ این فشار له شده و توسط زمانه‌شان بلعیده می‌شوند. چنانچه فرهادی نیز، در کنفرانس خبری نمایش این فیلم در جشنوارهٔ کن بر این امر صحه می‌گذارد:

> میلر، نیویورکی را توصیف می‌کند که با یک سرعت غیرقابل باوری در حال تغییر است و ساختمان‌های قدیمی خراب می‌شوند و دنیای مدرنی در حال ساخته شدن است و از طرف دیگر طبقه‌ای از اجتماع را نشان می‌دهد که نمی‌تواند خودش را از زیر این چرخ‌دنده‌های مدرن شدن نجات دهد و قربانی می‌شوند. این توصیف میلر برای آن ســـال‌های نیویورک بود و حالا بعد از چند دهه، چنین اتفاقی برای تهران در حال وقوع اســـت. اینکه ما هم در یک ســـطح وسیع، اشتیاقی عجیب برای رسیدن به مدرنیته داریم، تهران ما را شبیه همان نیویورک آن زمان میلر کرده است (فرهادی، ۲۰۱۶).

توصیفی که میلر از صحنهٔ اجرای نمایش و محل زندگی ویلی و خانواده‌اش ارائه می‌دهد بدین صورت است:

> پشـــت این خانه، دیوارهای بلند آپارتمان‌ها قرار دارد که تک و توکی پنجره‌هایشـــان روشن است ... این ماجرا هنگامی اتفاق می‌افتد که مزارع گوجه‌فرنگی به ساختمان‌های بلند تبدیل شده‌اند. چشم‌انداز پشت خانه را، که زمانی تا مدرسه نیم‌مایل دورتر ادامه داشت، اکنون ساختمان‌های آجری گرفته است (میلر، ۱۳۸۲: ۱۵-۱۶).

همچنین در قسمتی از نمایشنامه، ویلی به لیندا می‌گوید:

> ببین چه جوری خونه رو به زندان تبدیل کرده‌اند. همش دیوار آجری و پنجره، پنجره و دیوار آجری. خیابونا پر از ماشـــینه، اینورا یه ذره هوای پاک و تمیز نیســـت، دیگه علف هم ســـبز نمیشه، یک بوته هویج هم نمیشه کاشت (میلر، ۱۳۸۲: ۲۷).

و ایـــن همه، تصویـــری مجسم‌شده از تهران امروز است. در دکوراسیـــون اجرای نمایش نیز، که با داربست و نورپردازی طراحی شده، تصاویری از ساختمان‌های بلند هتل‌ها و رستوران‌ها را در پس خانه ویلی می‌بینیم که تصویر متناظر آن در فیلم فروشنده، صحنه‌ای است که از پشت بام خانه عماد و رعنـــا گرفتـــه می‌شود. تصویری از ساختمان‌های بلند و بدقواره که خانهٔ آن‌ها را احاطه کرده و آن

را چــون زندانی بــرای ساکنینش درآورده است. از طرفی استفادهٔ زیاد از داربست و میله‌های آهنی، در دکور صحنهٔ نمایش و پخش صدایی شبیه به صدای ماشین‌آلات، یادآور فضای صنعتی و آهنی جامعهٔ مدرن و شهر تهران است.

تصویر ۱. ساختمان‌های بلند که خانهٔ ویلی و خانهٔ عماد را احاطه کرده‌اند

دومیــن استعاره‌ای که زیرمجموعهٔ کلان‌استعارهٔ فیلــم فروشنده به‌مثابهٔ نمایشنامهٔ مرگ فروشنده را شکــل می‌دهد، "پیرمرد متعرض به‌مثابهٔ ویلی لومان اســت". شباهت‌هایی که بین پیرمرد (با بازی فریــد سجادی حسینی) و ویلی وجــود دارد، آن دو را از لحاظ شخصیتی و رفتاری متناظر می‌کند. پیرمرد، فروشنده‌ای دوره‌گرد است که شب‌ها کنار خیابان لباس می‌فروشد؛ مانند ویلی، که در آستانهٔ بازنشستگی، بازاریاب و فروشندهٔ شرکت واگنر است. پیرمرد با زنی به نام آهو، رابطهٔ نامشروع دارد و به هوای او وارد خانهٔ عماد می‌شود و حتی بعد از پی بردن به اینکه زن درون حمام، آهو نیست، به خاطــر وسوسه شدن به رعنا تعرض می‌کند. ویلی نیز، با زنی به نام میس فرانسیس، رابطهٔ نامشروع داشته است. هر دو نگران حیثیت خود نزد خانواده و همسرانشان هستند. رابطهٔ پیرمرد با همسرش، هماننــد رابطهٔ ویلی با لیندا اســت. زن پیرمرد، عاشق اوست و بعد از اطلاع از حملهٔ قلبی‌اش، مدام قربان‌صدقه‌اش می‌رود و او را در آغوش می‌گیرد؛ همان‌گونه که لیندا عاشق و دل‌نگران ویلی است. ورود جــوراب ویلی از صحنهٔ نمایش (جورابی که ویلــی به میس فرانسیس می‌دهد و وصله‌کردن جوراب ویلی توسط لیندا) به زندگی واقعی (جورابی که پیرمرد بعد از تعرض جا می‌گذارد)، یکی دیگــر از نشانه‌های ایــن تناظر را اعلام می‌کند. ویلی بر اثر خودکشی می‌میرد و پیرمرد نیز گویی بر اثر حملهٔ قلبی جان می‌دهد.

تناظــر بعدی فیلــم و نمایشنامه، تناظر بین لیندا و همسر پیرمرد است و همین، استعارهٔ "همسر پیرمرد به‌مثابهٔ لیندا" را شکل می‌دهد. هر دو عاشق و دل‌نگران همسران خود هستند. مونولوگ لیندا بر سر تابوت ویلی در سکانس مرگ او، به ضجه‌های پیرزن بر سر شوهر در آستانهٔ مرگش شباهت دارد. هر دو نیز مورد خیانت قرار می‌گیرند.

شباهت‌هـــای آهو (مستأجر قبلی خانهٔ عماد و رعنا) و میس فرانسیس نیز استعارهٔ "آهو به‌مثابهٔ میـــس فرانسیس" را شکل می‌دهـــد. آهو، زن بدکاره‌ای است که مردان زیـــادی به خانه‌اش رفت و آمـــد می‌کردند و با پیرمرد و گویی بابک (با بـــازی بابک کریمی) رابطهٔ نامشروع داشته است. میس فرانسیـــس نیـــز، همین نوع رابطـــه را با ویلی داشته اســـت. از طرفی دیگر "آهـــو به‌مثابهٔ صنم" نیز تصویرســـازی می‌شـــود. فرهادی سعی کرده است با قـــرار دادن نشانه‌هایی هر چند کوچک، تناظر، بیـــن ایـــن دو را روشن سازد. مثلاً صنم (زنی که نقش میـــس فرانسیس را بازی می‌کند) پالتوی بلند قرمزرنـــگ بـــر تن دارد. در بین وسایـــل به‌جامانده از آهو، در خانه جدید عمـــاد و رعنا نیز پالتویی قرمز رنگ دیده می‌شود. آهو بچه‌ای داشته که پیرمرد برایش دوچرخه خریده و صنم نیز، در دنیای واقعی پسری به نام صدرا دارد. نقاشی‌های فرزند آهو، روی دیوار اتاق‌شان باقی مانده است و صدرا وقتـــی به خانـــهٔ عماد و رعنا می‌آید، روی همان دیوار نقاشی می‌کشد. در یکی از صحنه‌های اجرای نمایشنامه نیز، صنم دفتر نقاشی پسرش را در کیف می‌گذارد. گویی فرهادی در پی اشاره به این نکته است که صنم با شرایطی که دارد، ممکن است آینده‌ای شبیه آهو در انتظارش باشد.

"بابـــک به‌مثابهٔ چارلی" استعارهٔ بعدی اســـت. چارلی، دوست و همسایهٔ ویلی است که مدام به ویلی پول قرض داده و به او پیشنهاد می‌دهد برایش کار پیدا کند. بابک نیز، دوست و هم‌بازی تئاتر عماد است که خانه‌ای را در اختیار عماد قرار می‌دهد.

تصویر ۲. پالتوی قرمز بلند قرمز رنگ آهو و صنم

بیف، پسر ویلی نیز در تناظر با مجید، داماد پیرمرد قرار می‌گیرد. بیف، تنها کسی است که پی به خیانت پدرش می‌برد و آن را پنهان می‌کند و با وجود اینکه او را دوست دارد، دیگر آن حس احترام و افتخار را، نسبـــت بـــه پدرش ندارد. مجید، پدرخانمش را پدر صدا می‌کنـــد و پیرمرد نیز در مورد او به عماد می‌گویـــد: «فرقی نمی‌کنه، مث پسرم میمونه.» مجید با دیدن محتویات کیسه‌ای که عماد به او می‌دهد (پول، کاندوم، سوییچ ماشین و ...) ، به‌احتمال متوجه کار پیرمرد می‌شود، ولی آن را بازگو نمی‌کند.

آرتور میلر، در توصیف صحنهٔ نمایشنامهٔ خود می‌گوید:

بین اتاق‌ها دیواری نیست و همه چیز را می‌توان دید، درست همان‌طور که در دنیای خاطرات و رویاها، خانه‌ها و اتاق‌هایی که در آن‌ها زندگی می‌کرده‌ایم، صحبت‌ها و فریادهایی را که دیوار بین‌شان حایل بود، بدون هیچ دیواری می‌بینیم و به خاطر می‌آوریم (میلر، ۱۳۸۲: ۱۵).

در بعضی از صحنه‌های اجرای نمایش، شاهد هستیم که ویلی، در عالم رویاها فرو می‌رود و با رجوع به گذشته، اشخاص و وقایعی را در حضور خود می‌بیند و حتی با آن‌ها به گفت‌وگو می‌نشیند. نمونهٔ آن‌ها، حضور عمو بن و میس فرانسیس در وضعیت حال حاضر اوست. میلر، برای مفهوم‌سازی دنیای خاطره‌ها و رویاها از ساختمانی استفاده کرده که دیواری بین اتاق‌های آن وجود ندارد و همهٔ اجزای آن در یک نگاه قابل مشاهده هستند. یعنی افراد از زمان گذشته و حال می‌توانند در آن رفت‌وآمد کنند.

فرهادی از ویژگی اتاق‌های بدون دیوار، برای بیان دغدغه و موضوع اصلی فیلم خود، یعنی تجاوز به حریم خصوصی و خدشه‌دار کردن آن، بهره برده است. او "جامعهٔ بدون حریم خصوصی را به‌مثابهٔ ساختمان و اتاق‌های بدون دیوار" به تصویر کشیده است، این یکی از اصلی‌ترین استعاره‌های مفهومی این فیلم است که با نشانه‌ها و ارجاع‌های مختلف، به شکل چندوجهی قالب‌ریزی می‌شود. در سکانس نخست فیلم، دکوراسیون اجرای نمایش مرگ فروشنده را می‌بینیم. در طراحی ساختمان محل زندگی ویلی، هیچ دیوار و حایلی وجود ندارد و بخش‌های مختلف ساختمان، مانند اتاق‌خواب‌ها و اتاق نشیمن، در یک نگاه دیده می‌شوند.

تصویر ۳. دیوارهای کم در خانهٔ عماد و خانهٔ ویلی

در سکانس‌های بعدی فیلم، می‌بینیم که آپارتمان قدیمی عماد و رعنا در وضعیتی مشابه قرار دارد. دیوارهای کمی بین اجزای ساختمان است و بیشتر از طریق شیشه و پنجره‌های متعدد از هم مجزا شده‌اند. حتی فضای بین آپارتمان‌شان و آپارتمان‌های دیگر ساختمان، شیشه قرار داده شده و بدون وجود پرده، داخل آن قابل دیدن است.

اولیــن نمای فیلــم، تصویری از یک تخت‌خواب نامرتب در دکــور صحنهٔ تئاتر است و صحنهٔ دکــور، بلافاصله به آپارتمان عماد و رعنا کــات می‌شود که به خاطر گودبرداری غیراصولی درحال ریــزش است و ساکنانش در حال فــرار هستند. بعد از تخلیهٔ ساختمان، دوربین روی پنجره‌ای زوم می‌کند که شیشه‌های آن به شکل ترسناکی در حال شکسته‌شدن هستند و یک بیل مکانیکی در پایین ساختمــان در حال گودبرداری اســت. ساختمان ریزش نمی‌کند، اما غیر قابل سکونت می‌شود. این امــر، باعــث بازنمایی استعارهٔ عام "زندگی/روابط عاطفی به مثابهٔ ساختمان" می‌شود که کووچش (۲۰۱۰) برای توضیح آن از این مثال استفاده می‌کند: «پس از آن حملهٔ وحشتناک، زندگی زن جوان دیگــری در خطر ویرانی است.» یعنــی زندگی زن را، به‌مثابهٔ ساختمانــی مفهوم‌سازی کرده که در معرض ویرانی و ریزش قرار دارد. در اینجا نیز، زندگی عاطفی عماد و رعنا، به‌مثابهٔ همان ساختمانی که ساکن آن بودند تصویرسازی شده است که بعد از تعرض پیرمرد به‌شدت آسیب دیده و در آستانهٔ فروپاشی قرار می‌گیرد.

در بازنمایــی تصویری دیگری از این استعاره، روز بعد از حادثه وقتی به آپارتمان برمی‌گردند، نمایــی از اتاق خوابشان نشان داده می‌شود کــه ترک‌های عمیق بزرگی بالای تختخواب نقش بسته اســت. گویی این امر پیش‌درآمدی است بــر اتفاقات ناگوار و به‌ویژه شکستگی در روابط زناشویی آن‌ها که قرار است به واسطهٔ هتک حریم خصوصی‌شان رخ دهد. در واقع، ترک‌های روی شیشه و دیوار پشت تختخواب عماد و رعنا، تصویری استعاری است از ترک‌هایی که در زندگی خانوادگی و زناشویی آن‌ها می‌افتد.

تصویر ۴. ترک دیوار پشت تخت‌خواب و تخت‌خواب به‌هم‌ریخته

در ادامه، اتفاق کلیدی فیلم رخ می‌دهد؛ همان جایی که مردی از غفلت رعنا و باز بودن در استفاده می‌کند، وارد خانه‌شان می‌شود و در حمام به رعنا تعرض می‌کند. کارگردان، برای مفهوم‌سازی این اتفاق، آن را در تناظر با تخریب ساختمان توسط بیل مکانیکی قرار می‌دهد و استعارهٔ "پیرمرد به‌مثابهٔ

بیل مکانیکی" را ایجاد می‌کند. پیرمردی که با تعرض به حریم خصوصی رعنا، زندگی زناشویی یک زوج را در معـرض نابودی قرار می‌دهد، همان بیل مکانیکی است که با تعرض به حریم ساختمان، زندگـی ساکنان آن را تخریـب می‌کند. این استعاره از استعارهٔ عام‌تر "زندگی به مثابهٔ ساختمان" که در قسمت‌های قبل شرح داده شد، مشتق شده است.

تعـرض و تجاوزهایی کـه به حریم خصوصی در این فیلم صـورت می‌گیرد، به همان تعرض جسمـی و جنسی پیرمـرد به رعنا، یا تعرض بیل مکانیکی به ساختمان و زندگی ساکنان آن محدود نمی‌مانـد، بلکـه گسترهٔ زیـادی از اتفاق‌هایی را، که شاید برای ما روزمره و عـادی شده نیز، در بر می‌گیرد. پیرمرد متعرض، خود در اواخر فیلم توسط عماد مجازات و تهدید می‌شود که آبرویش نزد خانـواده‌اش برده می‌شود. پیش از آنکه رعنـا مورد تجاوز پیرمرد قرار گیرد، خود با تأیید و توجیه، شکستـن قفل اتاقی کـه مستاجر قبلی وسایل شخصی‌اش را در آن جـا گذاشته، به نوعی به حریم خصوصی آن خانم تعرض می‌کند و هنگامی‌که با اعتراض عماد مواجه می‌شود می‌گوید: « بدقولی کـرده مهم نیست؛ کاریـش که نمی‌خوایم بکنیم.» در صحنه‌ای، عماد در تاکسی کنار خانمی نشسته اسـت و خانم می‌گوید: «میشه یه ذره جمع و جورتر بشینید؟» بعد از چند لحظه درخواست می‌کند جـای خـود را با دانش‌آموزی که صندلی جلو نشسته عوض کنـد. بعدتر در جواب دانش‌آموز، که از ایـن کار خانم ناراحت شده، عماد کـار آن زن را توجیه می‌کند و می‌گوید: «حتما یه مردی توی تاکسی قبلاً این رفتار رو با اون خانم کرده که حالا فکر می‌کنه هر کی پیشش بشینه قصد و غرضی داره». آن خانـم، عمـاد را به جای مردانی تصور کرده که در چنیـن حالت‌هایی ممکن است حریم خصوصـی بـدن او را نقض کنند. اما همین عماد، بعد از فشارهـای روانی ناشی از تعرض به رعنا، هنگـام پخـش فیلم گاو در کلاس خوابش می‌برد و دانش‌آمـوزان، با شکلک درآوردن از او عکس و فیلـم می‌گیرنـد. بعد از بیدار شـدن، عماد متوجه می‌شود و تلفن همراه یکـی از دانش‌آموزان را می‌گیـرد. او با بررسی محتوای گوشی پسر دانش‌آموز، حریـم خصوصی او را خدشه‌دار می‌کند و حتی او را تهدید می‌کند که به پدرش می‌گوید چه عکس‌هایی داخل موبایلش دارد.

در فیلم، شاهد وقوع تجاوزهای متعددی هستیم که به صورت زنجیروار رخ می‌دهد. چرخه‌ای از تجاوزهـا که مدام بازتولید می‌شونـد. کسی که قربانی تجاوز است، در مرحلهٔ بعد، خود مرتکب تجاوز می‌شود و بالعکس، کسی که مرتکب تجاوز شده، خود در مرحلهٔ بعد، قربانی تجاوز می‌شود. ایـن امر، برای هر سه پرسونـاژ اصلی فیلم یعنی عماد، رعنا و پیرمرد اتفاق می‌افتد و بیانگر خطری است که در کمین جامعه و تک‌تک افراد آن است.

کارگـردان، این چرخهٔ تجاوز را با دو دایره ترسیـم می‌کند. دایرهٔ نخست موسیقی است که در سکانـس اول فیلم، کـه بخشی از تمرین اجرای تئاتر است، به همراه تیتراژ فیلم نواخته می‌شود. در این قطعهٔ موسیقی ساختهٔ ستار اورکی، حرکت در یک اکتاو و از نت دو به سی و دوباره با بازگشت بـه نت دو ختم می‌شود. دایرهٔ دوم، صحنه‌ای است که شخصیت‌های نمایش در حال دویدن و گرم

کردن برای اجرای نمایشنامه هستند. آن‌ها مسیری قرمز رنگ را، دایره‌وار می‌چرخند و دوباره تکرار می‌کننـد. پس می‌توان ایـن نگاشت را به صورت استعارهٔ " تکرار تجـاوز به‌مثابهٔ حرکت دور یک دایـره" مفهوم‌سازی کرد. این دایره را، می‌توان به نحو دیگری نیز تعبیر کرد و آن هم دایره‌ای که در نظـام سرمایـه‌داری، افراد جامعه در آن قرار می‌گیرنـد و از آن رهایی ندارند و از نقطهٔ آغاز، دوباره بـه مکـان نخستشان بازمی‌گردند. افرادی مانند پیرمرد و ویلـی و بسیاری آدم‌های شبیه آنها، که در گیرودار پیچیدگی‌های این نظام، پیوسته در مصائب و مشکلات خود غوطه‌ور هستند.

اما شاید این سوال مطرح شود که علت اصلی همه این تجاوز چیست؟ چه چیزی باعث تکرار ایـن چرخـهٔ معیوب می‌شود؟ کلید پاسخ به این سوال را بایـد در نقدی که برکوفسکی (۱۹۵۹) بر نمایشنامهٔ میلر نوشته[۱] جست‌وجو کرد، آنجا که بیان می‌کند:

> مسـئله اصلی بر سـر این است که چگونه انسان، یک موجود بیولوژیک، سـاخته از پی و خون و روح، که شکل و محتوای زندگی‌اش را جامعهٔ سرمایه‌داری تعیین می‌کند، چگونه می‌تواند باشد و راه زندگی‌اش را بپیماید، و پیری و شوربختی‌های همراه با آن فقط بهانه است، بهانه‌ای برای تامل در سرنوشت انسان در جامعه‌ای مبتنی بر استثمار.

میلـر در این نمایشنامه، نظام سرمایه‌داری قرن بیستم آمریکا را به تصویر می‌کشد، که در آن افرادی که نمی‌توانند خود را با نظام جدید و ارزش‌های آن تطبیق دهند، در معرض نابودی قرار می‌گیرند و در اثر استثمار توسط این نظام، تسلطی بر نیروهای زندگی خود ندارند؛ نظام و سیستمی که با توزیع نابرابـر ثـروت و منابع اقتصادی، قدرت و تسلط را در اختیار کسانـی قرار می‌دهد که این منابع در اختیار آنهاست و افرادی مانند ویلی، که سی‌وچهار سال برای شرکت واگنر کار کرده‌اند و اکنون با فرارسیدن پیری دیگر نمی‌توانند برای آن‌ها سودی داشته باشند، به‌راحتی اخراج و مجبور می‌شوند بـرای رهایی خود و خانواده‌شان از این چرخه، دست به خودکشی بزنند. در طرف مقابل، پیرمردی حضور دارد که با وجود سن بالا و بیماری قلبی، به جای بازنشستگی و زندگی با خیال آسوده، باید دست‌فروشی کند تا زندگی‌اش را اداره کند. همین پیرمرد، در اثر تعارض‌هایی که سیستم جدید در او بـه وجود آورده، اقدام به ایجاد رابطهٔ نامشـروع و حتی تعرض به حریم خصوصی یک خانواده می‌کنـد. پیش‌تر گفته شد کـه پیرمرد به‌مثابهٔ آن بیل مکانیکی مفهوم‌سـازی شده که بدون توجه به تخریبـی که انجام می‌دهد به کار خود ادامه می‌دهـد. اما در تصویر کلی‌تر، به نظر می‌رسد فرهادی "سیستـم اداری و قانونی موجود کشـور را به‌مثابهٔ بیل مکانیکی" مفهوم‌سازی کرده که مقصر وضع موجـود اسـت و بدون توجه به تخریبی کـه در زندگی افراد جامعه (ساکنـان ساختمان) به وجود می‌آورد، در پی سود خود، به کار ادامه می‌دهد.

---

۱ . آنچه در این بخش به نقل از برکوفسکی (۱۹۵۹) ارائه شده است، توسط عطاالله نوریان (مترجم نمایشنامهٔ مرگ فروشنده) در مقدمهٔ ترجمهٔ نمایشنامهٔ مرگ فروشنده آورده شده است.

برکوفسکی (۱۹۵۹) در بخش دیگری از نقد خود بر نمایشنامهٔ مرگ فروشنده می‌نویسد:

برخورد درست با این نمایشنامه باید بر این بنیاد باشد: گرفتاری انسان در چنگ نظام و تمدنی سنگدل، بی‌اعتنا و وحشت‌زا که هیچ چیز جز سود نمی‌بیند و برای زندگی، توانایی‌های ذاتی انسان ارزشی قائل نیست. انسان به‌مثابهٔ میوه‌ای است که سرمایه‌داری عصاره آن را می‌مکد و وقتی دیگر عصاره‌ای نداشت، به دور می‌افکندش. تا وقتی سود می‌آورد و فروشندهٔ خوبی است، مفید است و بعد باید رهایش کرد.

پیرمرد، و ویلی، همان انسان‌هایی هستند که در چمبرهٔ سیستم و نظام سرمایه‌داری، عصارهٔ آنها مکیده شده و چون دیگر سودی ندارند به حال خود رها شده‌اند.

ویلی، بعد از گلایه از وضعیت شهرسازی و ساختمان‌هایی که خانهٔ او را احاطه کرده‌اند می‌گوید: «بایستی یک قانونی علیه این ساختمان‌های بلند درست کنن. باس اون معماری که درختا رو زده تا جاش خونه بسازن رو زندونی کنن. اونا اینجا رو خراب کردن.» منظور ویلی از معمار، قاعدتاً آن حاکمیت شهری و نهاد قانونگذاری است که در مورد ساخت‌وسازها و طراحی شهری تصمیم‌گیری می‌کند و در دید بزرگ‌تر، حاکمیت و نظام سرمایه‌داری است که این وضعیت نابسامان، در آن ریشه دارد. در صحنه‌ای مشابه در پشت‌بام خانهٔ جدید، عماد با نگاهی به وضعیت شهرسازی و ساختمان‌هایی که خانهٔ آنها را احاطه کرده با حالتی تاسف‌بار می‌گوید: «چی کار دارن می‌کنن با این شهر، دلم می‌خواست می‌شد یه لودر بذارم زیر این شهر، همه رو خراب کرد دوباره از نو ساخت.» بابک نیز در پاسخش می‌گوید: «همهٔ اینا رو یه بار خراب کردن دوباره ساختن این از آب در اومده.» در اینجا مجازاً از شهر، به جای کشور یا سیستم ادارهٔ آن برای مفهوم‌سازی مشکلاتی که این سیستم برای افراد جامعه ایجاد کرده، استفاده شده است.

حال اگر کسی هم بخواهد به اصلاح و رفع عیوب موجود در ساختمان جامعه و سیستم ادارهٔ آن اقدام کند، افراد یکه‌تازی هستند که برای حفظ منصب خود در این سیستم ناکارآمد، مانع‌تراشی می‌کنند. عماد، که معلم ادبیات است، تعدادی کتاب غیر درسی برای مطالعهٔ دانش‌آموزانش به مدرسه می‌آورد، تا با رشد سطح درک و آگاهی‌شان، در چرخهٔ تکرار تجاوز به حریم دیگران قرار نگیرند؛ اما شخصی به نام آقای یگانه، که به‌احتمال مدیر مدرسه است، این کتاب‌ها را مناسب بچه‌ها نمی‌داند و به عماد برمی‌گرداند. عماد نیز، با ناامیدی کتاب‌ها را در سطل آشغال می‌اندازد. نمونهٔ دیگر ناامیدی از این سیستم، وقتی رخ می‌دهد که شخصی مرتکب جرمی می‌شود و باید در دستگاه قضایی به جرم او رسیدگی شود. بعد از تعرض به رعنا، خانوادهٔ عماد شکایتی نمی‌کند. وقتی همسایه‌شان از این امر مطلع می‌شود، در پارکینگ به رعنا می‌گوید:

خوب کاری می‌کنید. فکر می‌کنید مثلا بگیرنش چیکارش می‌کنن. تازه باید به هزار جا توضیح بدی که چرا در رو به روش باز کردی، برو بالا و پایین. هزار و یک حرف و حدیث هم پشتش هست. آخرشم هیچی.

در آخـر هم از رعنـا می‌خواهد، اگر مرد متعرض را پیدا کردند، به او خبر دهند که با این بی‌ناموس کار دارد. در صحنهٔ دیگری، خانم همسایه می‌گوید، این جور آدم‌ها رو باید آفتابه گردنشان بندازن و تـو شهـر بچرخونن. همسایه‌هـا و خود عماد، به جـای رجوع به دستگاه قضایـی، خود در پی مجـازات مجرم هستند و ایـن، نشئت گرفته از عدم اعتماد و ناامیدی است که به این سیستم دارند. سیستمـی کـه در گیرودار بوروکراسی و کاغذبازی‌های رایج، رسیدگـی به این قضایا را فرسایشی می‌کنـد. بنابراین می‌تـوان این "سیستم معیـوب را به‌مثابهٔ ساختمانی" ترسیم کـرد که دیوارهای اعتمـاد آن ترک برداشته و به‌سادگی قابل اصـلاح و تعمیر نیست و بسیاری از ساکنان آن ناگزیر به ترکش هستند.

در یکـی از سکانس‌های فیلـم، عماد داستان گاو، اثر غلامحسین ساعـدی را، در کلاس برای دانش‌آموزانـش تدریـس می‌کند و در سکانسـی دیگر فیلم گاو، اثر داریـوش مهرجویی را، برای آن‌هـا پخـش می‌کند. داستان گاو، دربـارهٔ مردی به نام مش‌حسن است کـه در یکی از روستاهای بیابانـی ایران زندگی می‌کند. او صاحـب تنها گاو شیرده روستا است که از طریق آن ارتزاق می‌کند و به‌شـدت عاشـق آن گاو است. روزی مش‌حسن به شهر مـی‌رود و در همان روز، گاو او به طرز نامعلومـی می‌میرد. از آن پس، به‌تدریج حالش دگرگون می‌شـود و خود را گاو می‌پندارد. بزرگان و ریش‌سفیـدان روستا، سعـی می‌کنند او را آرام کنند، اما کار آن‌ها هیچ تأثیری بر او ندارد. بنابراین تصمیـم می‌گیرنـد او را برای مداوا به شهر ببرند؛ اما در میانـهٔ راه مش‌حسن می‌گریزد و در دره‌ای سقوط می‌کند و جانش را از دست می‌دهد.

فرهـادی با ارجاع به این داستان، بخشی از پیـام و درون‌مایهٔ مورد نظرش را این گونه به بیننده منتقـل می‌کنـد و همچنین ذهن بیننـده را، برای اتفاقاتی که قرار اسـت در ادامهٔ فیلم رخ دهد مهیا می‌کنـد؛ یکی از درون‌مایه‌های اصلی فیلم گاو، انسان‌هایـی است که همهٔ اراده، خواست، علاقه و حتـی خود را در چیزی یا صفتی یا حالتی می‌بازنـد و دچار دگرگونی در اخلاق و رفتار می‌شوند. در فیلـم گـاو، مش‌حسن به دلیل علاقـهٔ زیاد به گاو از یک سو و فشار فقـر از سوی دیگر، حالت انسانـی خود را از دست می‌دهد و خود را جـای گاوش تصور می‌کند. در فیلم فروشنده نیز، عماد کـه در ابتدای فیلم معلمی مهربـان، محبوب، آرام و فداکار است که حتی حاضر است جان خود را بـرای نجات دیگران در معرض خطر قـرار دهد، مردی با ذهن باز، که توهین یک زن را در تاکسی درک و آن را بـرای دانش‌آموزش توجیـه می‌کند و هنرمندی که برای همه احترام قائل است؛ وقتی کـه در شرایط اضطراری قرار می‌گیرد، بسیـاری از این ویژگی‌های مثبت در او رنگ می‌بازند و در پـی خشونـت و انتقام‌جویی می‌رود. همهٔ این ویژگی‌های شخصیتی خـوب، پیش از این است که او درگیـر فاجعهٔ اخلاقی تعرض بـه همسرش در حمام شود، فاجعه‌ای که آبرو و حرمت اجتماعی او را، نـزد اطرفیان و همسایه‌ها لکه‌دار می‌کنـد و در جامعه‌ای که هنوز دیدگاه سنتی دربارهٔ تجاوز و تجاوزگـر دارد، ضربـهٔ روحـی شدیدی بـه او وارد می‌کند و حس انتقام و جبـران این اتفاق را

در او شعلــه‌ور می‌سازد. وضعیــت بحرانی جسمی و روحی همسرش نیــز، مزید بر علت می‌شود تــا بــه دنبال یافتن مرد مهاجم و انتقــام از او باشد. در این برههٔ زمانــی، او بارها عنان اخلاقیات را از دســت می‌دهــد و به حقــوق دیگران تجاوز می‌کنــد. روحیهٔ پرخاشگــری در او ظاهر شود و با همســر و دانش‌آموزان بدرفتاری می‌کند، متهورانه رانندگی می‌کند، دروغ می‌گوید، دانش‌آموزانش را تهدیــد می‌کنــد، همبازیش را، حین اجرای نمایش به فحش می‌کشد، پیرمرد بیمار را، با خشونت و در وضعیتــی اسفنــاک در اتاقی محبوس می‌کند، تهدید به بــردن آبرویش نزد خانواده‌اش می‌کند و بالاخــره بــا زدن یک سیلی محکم او را که دچار بیماری قلبــی است تا آستانهٔ مرگ می‌برد. عماد آرام و مهربــان، کــه خود قربانی تعرض است، به جای رسیدگی به همسر آسیب‌دیده‌اش به دیگران تعــرض می‌کنــد و در واقع اصول اخلاقی و رفتاری خود را به مرز فروپاشی می‌رساند. عماد از یک معلــم روشنفکر تئاتری بــه قالب انسانی خشن و قسی‌القلب تغییر می‌کند؛ تا حدی که وقتی پیرمرد در آپارتمــان مخروبه دچار حملهٔ قلبی می‌شود، از ترس گیر افتادن، با اورژانس تماس نمی‌گیرد. او در اثر موقعیتی که در آن قرار گرفته دچار تحول و دگرگونی می‌شود و با باختن ارزش‌های انسانی، خوی حیوانی به‌مرور بر او چیره می‌شود.

بــر اساس فیلم حاضر، انسان وقتی که به دیگران تجاوز می‌کند و ارزش‌ها و اخلاقیات را زیر پا می‌گذارد، به حیــوان تبدیل می‌شود و بــرای مفهوم‌سازی این مسئلــه از استعــارهٔ عــام "انسان به‌مثابهٔ حیــوان" و زیر مجموعهٔ آن یعنی "انسان بی‌اخلاق به‌مثابهٔ حیوان" استفاده می‌شود؛ که خود ریشه در استعارهٔ عام‌تر زنجیرهٔ بزرگ وجود [1] دارد. طبق نظر لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) در این زنجیره، برای فهم چگونگــی ارتباط "چیزها"، اشیا و مفاهیــم در سلسله‌مراتب و سطوح مختلف دسته‌بندی می‌شوند. در ایــن سلسله‌مراتــب از بالا به پایین، انسان‌ها با ویژگی‌هایی ماننــد تفکر و شخصیت، حیوانات با رفتارهای غریــزی، گیاهان با ویژگی‌های زیست‌شناختی، اشیاء مرکب بــا رفتارهای عمل‌گرایانه و پدیده‌های فیزیکی طبیعی با مشخصه‌ها و رفتارهای فیزیکی طبیعی سطح‌بندی می‌شوند. این زنجیره، زمانی استعاری می‌شود که یکی از سطوح مانند انسان یا حیوان، برای درک سطحی دیگر به کار رود و حداقــل دو جهت دارد: فرایند ذکرشده می‌تواند از مبــدأ پایین‌تر تا مقصدی بالاتر یا بالعکس رخ دهــد. مثلاً وقتی انسان‌ها به‌مثابهٔ حیوانات درک شوند، با مفهوم‌سازی از مبدأ پایین‌تر به مقصد بالاتر روبــه‌رو هستیم. کووچــش (۲۰۱۰) برای شرح این استعاره، با بیان مثــال «انگل‌های اجتماع آنهایی هستنــد که در خیابان‌ها کیف مردم را می‌زنند و بــه زور وارد خانه‌ها می‌شوند»، خاطرنشان می‌کند: کانــون معنایی اصلی این استعاره، زشتی یا ناخوشایندی است و در واقع، بیشتر استعاره‌های مربوط به حیوانات، ویژگی‌های منفی انسان‌ها را به تصویر می‌کشند. بنابراین، عماد با رفتارهای غیراخلاقی خــود و پیرمرد با تجاوز به رعنا، به‌مثابهٔ حیــوان تصویرسازی می‌شوند. کارگردان، برای تقویت این مفهوم‌سازی، در دو جای دیگر فیلم از نام حیوانات استفاده می‌کند.

1. Great Chain of Being

تصویر ۵. سردیس الاغ و اسب در کنار مجسمه‌های انسان

نخســت، هنگام اسباب‌کشی به خانهٔ جدید عماد و رعنا، که همراه دوستانشان آهنگ پیش‌درآمد اثر علی عظیمی را هم‌خوانی می‌کنند که در قسمتی از آن می‌خواند: « گرگ میشم میرم تو گلهت ... » جــای دیگــر، صحنه‌ای است که عماد، در حال رانندگی عصبــی، خود در شرف تصادف با ماشیــن دیگــری است و رانندهٔ آن ماشیــن داد می‌زند: «عوضی، الاغ، هــوو.» حتی بر طاقچه‌ای بیــن وسایــل تزیینی خانهٔ عماد و رعنا، سردیس یک الاغ و مجسمــهٔ یک اسب در کنار مجسمهٔ چنــد انسان دیده می‌شود. همنشینی این وسائل تزئینــی نیز وجهی دیگر از این استعارهٔ مفهومی چندوجهی است.

عنــوان فروشنــده برای فیلم تحسین‌شــدهٔ فرهادی ـ حداقل قبل از مشاهــدهٔ فیلم ـ شاید کمی مبهــم باشد. با مشاهدهٔ فیلم و در نگاه سطحی معلوم می‌شود فروشنده در فیلم فرهادی، به دو فرد، یعنــی ویلی لومان، پرسوناژ اصلی نمایشنامــهٔ مرگ فروشنده آرتور میلر، و پیرمردی که وارد حریم خصوصی رعنا و عماد می‌شود، مرتبط است.

اما در نگاه دقیق‌تر، با شنیدن کلمهٔ فروشنده، اموری همچون دادوستد، بازار و عرضه و تقاضا در ذهن فرد متبادر می‌شود. فروشنده، علاوه بر معنای ظاهری خود، می‌تواند معنایی استعاری نیز داشته باشد. وقتی می‌گوییم «او حیثیتش را به حراج گذاشت» منظور این است که او، به ازای دریافت چیزی حیثیت و آبروی خود را از دست داده است یا جملهٔ «ماری تن‌فروشی می‌کند» یعنی اینکه او، بدن خود را در مقابل دریافت پول، مقام، قدرت و ... در اختیار کسی دیگر قرار می‌دهد. در این فیلم نیز، شاهد هستیــم که کارگردان، فروشندگی و عمل عرضه و دریافــت را در امور اخلاقی، اعتقادی و اجتماعی بــرای تعــدادی از شخصیت‌های فیلم و در واقع به کل افراد جامعه تعمیم می‌دهد. چراکه هر کسی بر اســاس متــر و معیاری ـ چه اخلاقی، فرهنگی، مذهبی و ... ـ که دارد چیزهایی را در معرض عرضه و تقاضــا قــرار می‌دهد. گاهی نیز افراد، در اثر حوادث و اتفاقات ناخواسته و فشارهایی که بر آن‌ها وارد

می‌شود، در این مسیر قرار می‌گیرند. ویلی نمایشنامه، ابتدا وفاداریش را و سپس در ازای دریافت پول بیمهٔ عمر، زندگیش را می‌فروشد، تا بلکه خیانتی را که به همسرش کرده جبران کند. پیرمرد دستفروش داستـــان اصلی نیز، به خاطـــر ارضای امیال شهوانی خویش، به خیال اینکه آهو مستاجر قبلی آپارتمان همچنان در آن خانه ساکن است، در حمام به رعنا تعرض می‌کند و آبرو و حیثیت خود را در معرض فروش می‌گذارد. آهو نیز، احتمالاً برای تأمین معیشت خود و دختر خردسالش، تن به تن‌فروشی داده است؛ همچون فاحشهٔ سرخ‌پوش، منشی هتلی که با ویلی رابطهٔ غیراخلاقی برقرار می‌کند. عماد، معلم محبـــوب ادبیـــات و بازیگر تئاتر، که شخصیت مهربان و مسئولیت‌پذیری است و ذهن روشنی دارد و دانش‌آموزانش را به دوری از خشونت و درک دیگران توصیه می‌کند، خود در پی فشارهایی که به او وارد می‌شود، اقدام به انتقام‌جویی و خشونت‌ورزی می‌کند. در واقع، او هنگامی‌که در موقعیتی بغرنج و پیچیده قرار می‌گیرد، همچون بسیاری از افراد اجتماع، عقاید و منطق خود را، در ازای ارضای حس انتقام شدیدش از دست می‌دهد. این مسئله را می‌توان بر اساس استعارهٔ مفهومی "زندگی به‌مثابهٔ یک معاملهٔ تجاری" تفسیر کرد. محبت، عشق، خشم، ترس، همیاری، وفاداری، مسئولیت‌پذیری، اعتماد، آبرو، نفرت، اضطراب، خیانت، شهوت، شرم، فخر، افسردگی، شادی و ... همچون کالاهایی هستند که در زندگی روزمرهٔ بیشتر انسان‌ها ردوبدل می‌شوند.

در سطحی پایین‌تر، مثلا در جمله‌ای مانند" بازار ازدواج این روزا کساده"، استعارهٔ ازدواج به‌مثابهٔ یک موسسهٔ تجاری نهفته است. لونگ (۲۰۰۸) نگاشت این استعاره را این‌گونه شرح می‌دهد، که زن و شوهر شرکایی هستند که تجارتی را با همدیگر راه انداخته‌اند و کیفیت محصولی که عرضه می‌دارند، بسته به نوع رفتار و رابطه‌ای است که با هم برقرار می‌کنند. بر طبق این استعاره، عشق محصولی است، کـــه در صـــورت بذل توجه و رعایت اصول زندگی مشترک، این دو می‌توانند با کیفیت بالا برای خود و دیگران عرضه کنند. در این فیلم می‌بینیم عماد، با دوری از اصولی که خود و همسرش به آن پایبند بودند، در شرف از دست دادن این عشق است و برای خود و همسرش غم و اندوه و نفرت می‌خرد.

در صحنه‌ای از فیلم و در میان وسایل و دکور خانهٔ عماد، پوستری از فیلم شرم[1] ساختهٔ اینگمار برگمن[2]، کارگردان شهیر سوئدی، به چشم می‌خورد. فیلمی که به لحاظ مضمونی، به همان اندازه‌ای کـــه نمایشنامه مرگ فروشنده به روایت اصلی مربوط است، بـــه فیلم ارتباط دارد. داستان این فیلم، حـــول یـــک زوج جوان نوازندهٔ ارکستر بـــه نام‌های یان و ایوا است. آن دو، بـــه دلیل شعله‌ور شدن آتـــش جنـــگ از شهر خود فرار کـــرده و در جزیره‌ای دورافتاده زندگی آرام‌شـــان را می‌گذرانند. اما هنگامی‌کـــه نیروهای دشمن، جزیرهٔ آن‌ها را اشغال می‌کنند، بالاجبار در یک گفت‌وگوی تلویزیونی تبلیغـــی، بـــرای مهاجمان شرکت می‌کنند که از تلویزیون پخش می‌شـــود. روز بعد مقام‌های محلی، آنان را به جرم خیانت دستگیر می‌کنند، اما با وساطت دوست‌شان، سرهنگ یاکوبی، آزاد می‌شوند.

1. *Sharme*

2 Ingmar Bergman

بعـد مشخص می‌شـود، یاکوبی به ایوا نظر دارد و در حضور یان، علاقـه‌اش را به او ابراز می‌دارد. یان از این ماجرا، به خشم می‌آید و گروهی پارتیزان مهاجم را اجیر می‌کند تا یاکوبی را بکشند؛ اما پارتیزان‌هـا، علاوه بر کشتن یاکوبی، خانه و زندگی‌شان را نیز به آتش می‌کشند. یان و ایوا، هر چند روابطشان به سردی گراییده، راه می‌افتند تا به همراه عده‌ای دیگر، به قایقی برسند، که در حال فرار از آن جزیـره جنگ‌زده است. روی آب و در جایـی نامعلوم، موتور قایق از کار می‌افتد و آنان میان انبوهی از اجساد شناوراز سربازان کشته شده، بلاتکلیف می‌مانند ... .

فرهادی با اشاره به این فیلم و با استعانت از استعارهٔ " فیلم فروشنده به‌مثابهٔ فیلم شرم "سعی دارد، مضمون فیلم خود را رساتر به بیننده منتقل کند. در اینجا، باز هم بین وقایع و تعدادی از شخصیت‌های داستان اصلی و فیلم شرم، تناظر یک‌به‌یک برقرار می‌شود. پی‌رنگ اساسی این فیلم، این است که انسان‌ها در موقعیت‌های مختلف و به‌ویژه در جنگ، چه واکنشی از خود نشان می‌دهند. آشکار شدن خشونت‌ها و رفتارهای شرم‌آور، در شرایط پرالتهاب و کشمکش‌هایی که درون شخصیت‌ها به وجود می‌آید، مشخصهٔ بارز این فیلم است؛ درست همانند تعدادی از شخصیت‌های فیلم فروشنده که در گیرودار شرایط مختلف واکنش‌های غیر قابل پیش‌بینی از خود بروز می‌دهند. نخستین این‌همانی، بین عماد و یان مشهود است. یان که هنرمندی حساس و آرام است و توان کشتن یک مرغ را هم ندارد، با قرار گرفتن در شرایط دشوار، دچار تحول شخصیتی شده و به فردی خشن و حتی جنایت‌کار بدل می‌شود. ایوا را کتک می‌زند، به دو نفر شلیک می‌کند و برای گرفتن انتقام، به گروهی ماموریت می‌دهد تا یاکوبی را بکشند. همان تحول‌هایی که در عماد رخ می‌دهد.

تناظـر بعدی، بین ایوا و رعنا است. هر دو هنرمند هستند و از مردان خود، معقول‌تر و منطقی‌تر با حوادث برخورد می‌کنند. رعنا، مورد تعرض جنسی پیرمرد قرار می‌گیرد و ایوا نیز، به‌نوعی مورد طمع جنسی یاکوبی است. بین یاکوبی و پیرمرد نیز، تناظر برقرار می‌شود. هر دو مسن هستند و هر دو با وسوسه‌های جنسی وارد حریم زندگی یک خانواده می‌شوند و زندگی آن‌ها را از هم می‌پاشند.

تصویر ۶. پوستر فیلم شرم در خانهٔ عماد

یکی از موضوع‌هایی که فرهادی، در فیلم‌های خود همواره بر آن تأکید دارد، این است که بیننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که باید نسبت به شخصیت‌ها و رویدادهای مختلف فیلم، قضاوت‌هایی را بسازد و بر اساس آن قضاوت‌ها، صحنه‌های بعدی را ببیند و چه‌بسا، مدام نظرش راجع به آن‌ها دچار تغییر شود. او در واقع، با تمهیدات پنهان و تعلیق‌های فریبنده‌اش، درگیری فکری جذابی را برای بیننده می‌آفریند و استعارهٔ مفهوم "بیننده به‌مثابهٔ قاضی" را به ذهن متبادر می‌کند. فرهادی، در فروشنده نیز، قضاوت را بر دوش تماشاگر می‌گذارد. محوری‌ترین اتفاق فیلم، صحنهٔ تعرض شخص غریبه به رعنا در حمام آپارتمان جدید است، که هیچ تصویری از آن به بیننده نشان داده نمی‌شود و رعنا نیز، به طور واضح دربارهٔ آن سخن نمی‌گوید. تنها از طریق حرف‌های دوپهلوی رعنا و همسایه‌هایی که او را از حمام بیرون آورده‌اند، متوجه می‌شویم که مردی ــ بدون معرفی او ـ هنگام دوش گرفتن رعنا، وارد حمام شده و با او درگیری خونینی داشته است و تا انتهای فیلم نیز، متوجه نمی‌شویم که آیا تجاوز جنسی به رعنا صورت گرفته یا خیر. حتی وقتی عماد، دربارهٔ جزییات اتفاق از او می‌پرسد، سکوت اختیار می‌کند یا بحث را عوض می‌کند. بیننده، خود باید بر اساس نشانه‌هایی که در اختیارش قرار گرفته، تصمیم بگیرد آیا این اتفاق افتاده و آیا اصلاً مهم است که تجاوز جنسی بوده یا خیر. تا اواخر فیلم، شخص متعرض معرفی نمی‌شود. تماشاگر منتظر است، جوانی شرور و قوی هیکل، به عنوان خطاکار وارد قصه شده و بعد از درگیری با عماد، تحویل پلیس شود. اما، هنگامی‌که عماد او را به ساختمان متروکه می‌کشاند، تمام قضاوت‌ها و پیش‌فرض‌های ما از او به‌هم می‌ریزد. او پیرمردی با چهره‌ای معصوم، دچار بیماری قلبی و صاحب خانواده‌ای است که او را بسیار دوست دارند. در اینجا، کارگردان یک چالش جدید به وجود می‌آورد، که چه برخوردی باید با این شخص شود. بیننده، در یک دوراهی اخلاقی گیر می‌افتد. از یک سو با گناهکار قصه، حس همدردی و دلسوزی دارد و از سوی دیگر، او را شخصی خیانتکار می‌داند که به دلیل وسوسه‌های نفسانی به همسر وفادارش و دختر در شرف ازدواجش خیانت کرده است. کارگردان نیز، با تمهیدات تصویری استعاری این سردرگمی را دوچندان می‌کند. نوع فیلمبرداری یکسان از دو شخصیت درگیر این ماجرا، یعنی عماد و پیرمرد، با نمای مدیوم‌شات در ساختمان و تعداد نماهای تقریباً برابر، اندازهٔ قاب‌ها و نوع کات‌ها، همهٔ ابزار استعاری برابر بودن دو شخصیت و قاضی قرار دادن بیننده است. عماد که بعد از تعرض به همسرش و پیگیری یافتن شخص متعرض، به‌شدت تحت فشار بوده است، تا جایی از فیلم کاملاً حق‌به‌جانب به نظر می‌رسد؛ اما با ظهور پیرمرد مفلوک، به عنوان خطاکار و برخورد خشونت‌آمیز عماد با او و گذشت نکردن از خطایش، با وجود اصرار رعنا، آن حقانیت و حس هم‌ذات‌پنداری تماشاگر را تا حدی از دست می‌دهد. فرهادی، هیچ کدام را پررنگ‌تر از دیگری نشان نمی‌دهد یا در دو قطب سیاه و سفید نمی‌نشاند. او با به‌کارگیری این ابزارها در روایت قصه‌هایش، تماشاگر را، میان انبوهی از تردیدها رها می‌کند تا از خود بپرسد: به‌راستی حق با کدام است؟

در مـورد سرنوشـت پیرمرد نیز، قضاوت بـه تماشاگر سپرده می‌شود. بعـد از سیلی محکمی کـه عمـاد در ساختمان به او می‌زند و هنگـام بیرون بردنش از حال مـی‌رود و کاملاً غش می‌کند. خانـواده‌اش به آمبولانس زنگ می‌زنند، تا او را حمـل کند. اما مشخص نمی‌شود که پیرمرد نجات می‌یابد یا خیر.

نتیجه‌گیری

در ایـن پژوهش، به بررسی متن و محتوای فیلم فروشنده ساختهٔ اصغر فرهادی پرداختیم. همچنین بسیاری از تکنیک‌های فنی به‌کاررفته در ساخت فیلم مانند نورپردازی، موسیقی، و نوع فیلمبرداری مورد استفاده در این فیلم را نیز مورد تجزیه و تحلیل قرار دادیم. در واکاوی داده‌های به‌دست‌آمده، مشخـص شد. مفهوم‌سازی استعاری به طـور گسترده، در این فیلم مـورد بهره‌برداری قرار گرفته اسـت. در برخی موارد، ساخت کلی فیلم و روایت اصلی داستان، بر اساس استعاره‌های خاصی بنا نهاده شده است که با پی بردن به آن‌ها، نظام مفهومی اثر مشخص می‌شود. گاهی نیز از مفهوم‌سازی استعاری، تنها برای پیش‌بردن قصه، انتقال مفهومی خاص یا شخصیت‌سازی استفاده شده است.

یکی از شگردهای فرهادی، در انتقال مفاهیم و مضامین فیلم‌های خود، ارتباط دادن کل فیلم یا بخشی از محتوای آن به فیلم‌ها، کتاب‌ها و منابع دیگر است؛ تا از این طریق و با قرار دادن نشانه‌هایی در هر دو منبع، بیننده راحت‌تر به مفهوم مورد نظر کارگردان دست یابد. در فیلم فروشنده، کارگردان بـا ایجـاد تناظر و همسانی بیـن شخصیت‌ها و روایت فیلم اصلی و نمایش مـر گ فروشنده آرتور میلـر، استعـارهٔ فروشنده به‌مثابهٔ مر گ فروشنده میلر را به کار می‌گیرد، تا مضمون اصلی خود را، که همان تناسب زمانی و شرایط اجتماعی تقریبا یکسان در دو روایت است، برساند. در همین فیلم، به داستان و فیلم گاو نیز ارجاع داده می‌شود، تا عماد به‌مثابهٔ مش‌حسن، که دچار از خودباختگی شده و درنهایت با توسل به خشونت به‌مثابهٔ حیوان درآمده شخصیت‌پردازی شود.

فرهـادی، علاقـهٔ زیادی به نشان دادن تضاد طبقاتی و درگیـری درون جامعه و عواقبی که این تضـاد ممکن است در جامعه به بار بیـاورد، دارد. در این فیلم، با نشان دادن شواهدی، تهران اکنون کـه تضادهای سنت و مدرنیته در آن آسیب‌های اجتماعی را دامن زده، به‌مثابهٔ نیویورک آرتور میلر دههٔ چهل میلادی ترسیم می‌شود و خانواده‌هایی که در اثر هجوم مدرنیته و نظام سرمایه‌داری یارای ایستادگی در مقابل آن را ندارند، در آستانهٔ فروپاشی قرار دارند.

یکی از تکنیک‌های فیلمبرداری، جهت انتقال مفاهیم به صورت استعاری، استفاده از دوربین روی دست است که فرهادی در این فیلم به شکل ماهرانه‌ای آن را به کار گرفته است. دوربین، وقتی روی سه پایه قرار دارد، یا روی ریل حرکت می‌کند، معمولاً تصاویر ثابت و بی‌تلاطمی می‌گیرد؛ اما وقتی روی دست فیلمبرداری می‌شود، تصاویر همراه با تکان و تلاطم ضبط می‌شوند. این تلاطم دوربین، استعارهٔ "وضعیـت نامطلوب (بدی) به‌مثابهٔ حرکت شدید فیزیکـی" در تقابل با "وضعیت مطلوب (خوبی)

به‌مثابـــهٔ ثبات فیزیکـــی" را برمی‌انگیزد. این تکنیک، جهت القای وحشـــت، هنگام تخریب ساختمان توسط بیل مکانیکی و فرار ساکنان آن در فیلم فروشنده، مورد استفاده قرار گرفته است.

در ایـــن فیلـــم، استعارهٔ زندگی/ رابطـــهٔ عاطفی به‌مثابهٔ ساختمان کـــه در آن زندگی عماد و رعنا به‌مثابهٔ ساختمان در حال ریزش‌شان ترسیم شده، استعاره‌های دیگری مانند پیرمرد متعرض به‌مثابهٔ بیـــل مکانیکی و همچنین سیستم قانونگـــذاری به‌مثابهٔ بیل مکانیکی را برمی‌انگیزد. دیوارهای اندک در صحنـــهٔ اجرای نمایـــش و همچنین در ساختمان محل زندگی عمـــاد و رعنا، استعاره‌های دنیای خاطرات به‌مثابهٔ ساختمان بدون دیوار و جامعهٔ بدون حریم خصوصی به‌مثابهٔ ساختمان بدون دیوار را می‌سازد. تجاوزهای مکرری نیز که در فیلم رخ می‌دهد، استعارهٔ تکرار تجاوز/تکرار قربانی شدن افراد در نظام سرمایه‌داری، به‌مثابهٔ حرکت دور یک دایره را بازنمایی می‌کند.

منابع

اصغر فرهادی به خبرنگاران پاسخ داد. (۲۰۱٦، می) برگرفته از https://www.asriran.com/fa/news/٤٦٩٦٣٩

افضل طوسی، عفت‌السادات و محبوبه طاهری. ۱۳۹۱. "استعارهٔ تصویری، تجلی خلاقیت در تبلیغات تجاری". دوفصلنامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی. دوره ۵. شماره ۱۰ : ۱۰۷ـ۱۲۰.

آخوندی، مطهره. ۱۳۹۱. " استعاره‌های تصویری آخرالزمانی در سینمای هالیوود". فصلنامه مشرق موعود. سال ششم. شماره ۲۱: ۱٤۱ـ۱۵۷.

آقاجانی، زهرا. ۱۳۸۷. "تحلیل نشانه‌شناختی فیلم بدون دخترم هرگز". فصلنامه نقد ادبی. سال اول. شماره ۱: ۱٦۳ـ ۱۸۹.

پورابراهیم، شیرین. ۱۳۹۵. "نقش استعارهٔ تصویری در تحلیل انتقادی کلام: مطالعه‌ی کاریکاتورهای سیاسی". دوفصلنامهٔ پژوهش های زبان‌شناسی. دورهٔ ۸. شمارهٔ ۱٤: ۳۷ـ۵۲.

حسندخت، سیما. ۱۳۸۸ .بررسی استعاره از دیدگاه شناختی در اشعار فروغ فرخزاد. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

خالق‌پناه، کمال. ۱۳۸۷. " نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند". فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات. دورهٔ ٤. شماره ۱۲: ۱٦۳ـ۱۸۲.

رستمی، پدرام؛ محمدجواد گهربخش؛ بابک سعدالهی و مجتبی مدنی. ۱٤۰۰. " نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای عباس کیارستمی". فصلنامه زن و فرهنگ. دورهٔ ۱۳. شمارهٔ ٤۷: ۹۵ـ۱۰۷.

روحی، مهری. ۱۳۸۷. بررسی استعارهٔ احساسات در زبان فارسی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

زاهدی، کیوان و عصمت دریکوند. ۱۳۹۰. " استعاره‌های شناختی در نثر فارسی و انگلیسی". دوفصلنامهٔ نقد زبان و ادبیات خارجی. دورهٔ ۳. شمارهٔ ۲: ۸۷ ـ۱۰٦.

زمانی، سیمین؛ نرگس نیک‌خواه قمصری و حسین بصیریان جهرمی. ۱۳۹۷. " شنانه‌شناختی جنسیت در فیلم سینمایی بانو". فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه. دورهٔ اول. شمارهٔ ۱: ۸۹ ـ ۱۰٦.

صارمی، محمود. ۱۳۹۳. بررسی و تحلیل استعاره در شعر پس از انقلاب از دیدگاه معناشناسی شناختی با تأکید بر شعر قیصر امین پور و سید حسن حسینی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه پیام نور.
فیاضی، مریم‌سادات؛ عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا؛ ارسلان گلفام؛ آزیتا افراشی و فردوس آقاگل‌زاده. ۱۳۸۷. " خاستگاه مفهومی افعال حسی چند معنا در زبان فارسی از منظر معنی‌شناسی شناختی". فصلنامه ادب‌پژوهی. دورهٔ ۱. شمارهٔ ٦: ۸۷ ـ ۱۰۹.
قائمی‌نیا، علیرضا؛ شعبان نصرتی و منا مزیدی خورشید فریدی. ۱۳۹۹. " استعاره مفهومی وحی رسالی در قرآن کریم". فصلنامهٔ ذهن بهار، سال بیست‌ویکم. شماره ۸۱: ۵-۳٤.
گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی‌راد. ۱۳۸۱. " زبان‌شناسی شناختی و استعاره". فصلنامه تازه‌های علوم شناختی. سال چهارم. شمارهٔ ۱۵: ۵۹-٦٤.
گلکار، آبتین و امیررضا امیری. ۱۳۹٦. " بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی". دوفصلنامه ادبیات تطبیقی. شمارهٔ ۱: ۲۸-۵۱.
گندمکار، راحله. ۱۳۹۱. " نگاهی تازه به چگونگی درک استعاره در زبان فارسی". فصلنامه ادب‌پژوهی. دورهٔ ٦. شمارهٔ ۱۹: ۵۱۱-۱٦۷.
لیکاف، جورج. ۱۳۸۳. نظریهٔ معاصر استعاره. در استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی. گرد آورنده: فرهاد ساسانی. ترجمهٔ فرزان سجود. تهران: سوره مهر.
محمدپور، احمد؛ مریم ملک‌صادقی و مهدی علیزاده. ۱۳۹۱. " مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعهٔ موردی: فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه ترانزیت". فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات. سال ۸. شمارهٔ ۲۹: ٤۱ـ۷۰.
مرادی، علیرضا؛ طوبی زمانی و علی کاظمی . ۱۳۹۱. " سینما و تفاوت: بررسی نشانه‌شناختی فیلم عروس آتش". فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران. دورهٔ اول. شمارهٔ ٤: ۱۳۱ـ۱۵۳.
مولودی، امیرسعید؛ غلامحسین کریمی‌دوستان و محمود بی‌جن‌خان. ۱۳۹٤. "کاربست رویکرد پیکره‌بنیاد تحلیل الگوی استعاری در زبان فارسی: مطالعهٔ حوزهٔ مقصد خشم". دوفصلنامهٔ پژوهش‌های زبانی. دورهٔ ٦. شمارهٔ۱: ۹۹ – ۱۱۸.
مولوی وردنجانی، آرزو؛ ساسان شرفی؛ الخاص ویسی و منصوره شکرآمیز. ۱۳۹۷. " تحلیل شناختی شیوهٔ معناسازی درگفتمان سینما بر پایهٔ نظریهٔ آمیختگی مفهومی: مطالعهٔ موردی فیلم فروشنده". فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۳: ۵۲-۱۰۷.
میلر، آرتور. ۱۳۸۲. مرگ فروشنده. ترجمهٔ عطاءالله نوریان، تهران: نشر قطره.
نامور، زهرا و آتنا برناسی. ۱٤۰۰. " تحلیل نشانه‌شناختی سریال طنز تلویزیونی نون.خ". فصلنامهٔ رسانه. دورهٔ ۳۲. شمارهٔ ۲: ۱۵۳ـ۱۸۰.
یاسینی، سیده‌راضیه. ۱۳۹۳. " تحلیل نشانه‌شناسی فیلم محمد رسول‌الله". فصلنامهٔ رسانه. دورهٔ ۲۵. شمارهٔ ۳: ۲۹ـ۵٤.
یوسفی‌راد، فاطمه. ۱۳۸۲. بررسی استعاره در زبان فارسی با رویکرد معنی‌شناسی شناختی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبانشناسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

Alber, Jan. 2011. “Cinematic Carcerality: Prison Metaphors in Film”. *The journal of popular culture*, 44(2): 217- 238.

Bartsch, Anne. 2010. “Vivid abstractions: On the role of emotion metaphors in film viewers’ search for deeper insight and meaning”. *Midwest studies in philosoph*, 34(1): 240-260.

Black, Max. 1962. *Models and metaphors: Studies in language and philosophy*. Ithacas: Cornell University Press.

Carrol, Noël. 1996. “A note on film metaphor”. *Journal of pragmatics*. 26(6): 809- 822.

Eggertsson, Gunnar Theodór, and Charles Forceville. 2009. “Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films”. In Charles Forceville and Eduardo Urios-Aparisi (Eds.), Multimodal metaphor (pp 429-449), Berlin: Mouton de Gruyter.

Fauconnier, Gilles. and Turner, Mark. 2002. *The way we think: Conceptual blending and the mind’s hidden complexities*. NewYork: Basic Books.

Forceville, Charles. 2006. “Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research”. In Gitte Kristiansen, Michel Achard, René Dirven and Francisco José Ruiz de Mendoza Ibáñez (Eds.), Cognitive linguistics: Current applications and future perspectives (pp. 379-402), Berlin: Mouton de Gruyter.

Forceville, Charles. 2008. “Metaphor in pictures and multimodal representations”. In Raymond Gibbs (Ed), The Cambridge handbook of metaphor and thought. (pp. 462-482), Cambridge: Cambridge University Press.

Huang, Yu-kai. 2016. *A cognitive investigation of love metaphors: A multimodal analysis of sea journey in Titanic*. Master thesis, National Sun Yat-sen University.

Kövecses, Zoltan. 2000. “The scope of metaphor”. In Antonio Barcelona (Ed.), Metaphor and Metonymy at the Crossroads (pp. 79–92). Berlin: Mouton de Gruyter.

Kövecses, Zoltan. 2005. *Metaphor in culture: Universality and variation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kövecses, Zoltan. 2006. “Universality and Variation in the Use of Metaphor”. In Nils Lennart Johannesson and David Minugh (Eds.), Selected Papers from the 2006 and 2007 Stockholm Metaphor Festivals (pp. 51–74). Stockholm: Department of English, Stockholm University.

Kövecses, Zoltan. 2010. *Metaphor: A practical introduction*. New York: Oxford University Press.

Kövecses, Zoltan. 2004. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. New York: Cambridge University Press

Lakoff, George and Johnson, Mark. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, George and Johnson, Mark. 2003. Afterword, 2003. Metaphors we live by. 2: 243-276.

Lakoff, George, and Mark Turner. 1989. *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George. 1987. *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. London: The University of Chicago press.

Lakoff, George. 1993. “The contemporary theory of metaphor”. In A. Ortony (Ed.), Metaphor and thought (pp. 202-251), Cambridge: Cambridge University Press.

Leung, John. 2008. *A quantitative online study exploring the factors associated with the experience and perception of relational depth*. Unpublished DPsych dissertation, University of Strathclyde, Glasgow.

Ortiz, María. 2011. "Primary metaphors and monomodal visual metaphors". *Journal of pragmatics*, 43: 1568–1580.

Rohdin, Mats. 2009. "Multimodal metaphor in classical film theory from the 1920s to the 1950s". In Charles Forceville and Eduardo Urios-Aparisi (Eds.), Multimodal metaphor (pp 403-428), Berlin: Mouton de Gruyter.

Urios-Aparisi, Eduardo. 2020. "Metaphor emergence in cinematic discourse". *Performing Metaphoric Creativity across Modes and Contexts*, 7: 97-118.

Whittock, Trevor. 1990. *Metaphor and film*. Cambridge. Cambridge University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی