

کار بست نظریه استعاره مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما

نوشته

یوسف مظفری *

امیرسعید مولودی **

علیرضا خرمایی ***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۹

چکیده

اگر برحسب نظریه استعاره مفهومی، شالوده تفکر بشری را استعاره 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 استعاره‌ی فیلم فروشنده بر اساس نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰، ۲۰۰۳) و نظریه استعاره 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 به مثابه نمایشنامه مرگ فروشنده یا تهران به مثابه نیویورک دهه چهل، کل روایت فیلم را در بر گرفته‌اند و تشابه شرایط اجتماعی دو جامعه را مفهوم‌سازی می‌کنند. برخی نیز همچون عماد به مثابه مش حسن، یا عماد به مثابه حیوان، برای شخصیت پردازی نقش‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

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

* کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، 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

مطالعه استعاره، با قدمتی بیش از دوهزار سال، همواره یکی از موضوع‌های مورد توجه علمای فلسفه، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، تحلیل‌گران گفتمان، بلاغت و دیگر علاقه‌مندان به زبان و ادب، چه در غرب و چه بین دانشمندان شرقی و اسلامی بوده است. در دیدگاه کلاسیک، استعاره به‌مثابه 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 حوزه مطالعات ادبی و یا کاربرد واژه، عبارت و جمله محدود می‌شود (کووچس، ۲۰۱۰). اما در دهه‌های اخیر که استعاره، موضوع پژوهش بسیاری از دانشمندان علوم فلسفی و شناختی قرار گرفته، تعریف‌های جدیدی از آن ارائه شده که تفاوت‌های بنیادینی با تعاریف ارائه شده در دیدگاه کلاسیک دارد. لیکاف و جانسون^۱ (۱۹۸۰ و ۲۰۰۳) با ارائه نظریه استعاره مفهومی، شواهدی را معرفی 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 اساس نظریه ایشان، طرز تفکر ما، آنچه که تجربه می‌کنیم و آنچه که به‌طور روزمره انجام می‌دهیم به میزان زیادی استعاری است.

به عقیده فورسویل^۲ (۲۰۰۸) اگر استعاره‌ها را امری اساسی در تفکر بشر بدانیم، منطقی است که استعاره‌ها نه فقط 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 جوه مختلفی، مانند صدا و تصویر نیز، خود را بروز می‌دهد و به شکل‌های بسیار دیگری مانند فیلم، پویانمایی (کارتون)، کاریکاتور، نقاشی، مجسمه، آگهی تجاری و غیره قابل بازنمایی است.

با وجود عمر نه‌چندان زیاد استعاره‌های غیرزبانی، در سال‌های اخیر تحقیقات گسترده‌ای در مورد استعاره‌های مفهومی از جمله استعاره در آثار سینمایی صورت گرفته است؛ اما طبق بررسی‌های نگارندگان، در حوزه سینما و فیلم‌های ایرانی پژوهش مستقلی که به بازنمایی استعاره در آثار سینمایی پرداخته، انجام نشده است و اثر حاضر، نخستین پژوهش از این دست به حساب می‌آید. در پژوهش حاضر، استعاره‌های زبانی و تصویری فیلم فروشنده اثر اصغر فرهادی، بر اساس نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰ و ۲۰۰۳) و استعاره چندوجهی فورسویل (۲۰۰۶ و ۲۰۰۸)

1. Kövecses

2. Lakoff & Johnson

3. Forceville

مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت و با بررسی دقیق فیلم، استعاره‌های موجود در نماها، کادرها و دیالوگ‌ها مورد شناسایی قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی، در زمینه بازنمایی زبانی استعاره‌های مفهومی، چه در زبان فارسی و چه در زبان‌های دیگر انجام شده است. با شروع دوره زبان‌شناسی شناختی، در دهه ۱۹۷۰ میلادی و گسترش تدریجی آن از دهه 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 می‌کنیم نظریه استعاره مفهومی را مطرح کردند و بر اساس آن مدعی شدند که نظام مفهومی ما اساساً ماهیتی استعاری دارد. لیکاف و ترنر (۱۹۸۹)، لیکاف (۱۹۹۳)، کووچش (۲۰۱۰، ۲۰۰۶، ۲۰۰۵، ۲۰۰۴ و ۲۰۰۰) از دیگر آثار برجسته‌ای هستند که به بررسی ریشه‌های زبانی استعاره‌های مفهومی پرداخته‌اند. در بین آثار پرشمار فارسی، که وجه زبانی استعاره‌های مفهومی را مطالعه کرده‌اند، می‌توان به گلفام 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 (۱۳۹۴) و قائمی‌نیا و همکاران (۱۳۹۹) اشاره کرد. همچنین، بارویکرد نشانه‌شناختی آثار متعددی به بررسی فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی پرداخته‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به آقاجانی (۱۳۸۷)، خالق‌پناه (۱۳۸۷)، مرادی و همکاران (۱۳۹۱)، محمدپور و همکاران (۱۳۹۱)، یاسینی (۱۳۹۳)، زمانی و همکاران (۱۳۹۷)، نامور و برناسی (۱۴۰۰) و رستمی و همکاران (۱۴۰۰) اشاره کرد.

فیلم ابزاری چندرسانه‌ای است، که قابلیت بازنمایی استعاره‌ها را در وجه‌های مختلف مانند وجه سمعی، بصری، نوشتاری، گفتاری و موسیقایی دارد؛ همین امر باعث شده محققان بسیاری به بازنمایی استعاره‌های تصویری و سینمایی توجه ویژه‌ای داشته باشند. ویتاک^۲ (۱۹۹۰) و کارول^۳ (۱۹۹۶) از نخستین پژوهشگران معاصر فیلم هستند که ادعای کاربرد استعاره‌های بصری در سینما را نظریه‌پردازی کرده‌اند. ویتاک نشان می‌دهد که استعاره‌ها، در فیلم‌های سینمایی بسیار رایج هستند و کارگردان‌ها برای انتقال مفاهیم موردنظرشان به بیننده، آگاهانه از استعاره‌ها بهره می‌برند. طبق نظر وی، در برخی 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 ویژگی‌های بازرگان 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 ایجاد کرد. با چندین مثال از فیلم کشتار باره برقی در تگزاس^۱، اگر تسون^۲ و فورسویل (۲۰۰۹) نشان می‌دهند چگونه صدا در استعاره‌سازی سینمایی مشارکت می‌کند. در این فیلم، وقتی که قاتل زنجیره‌ای، یکی از قربانیان خود را به نام کرک به دام می‌اندازد، استعاره کشتن کرک به مثابه کشتن یک خوک با استفاده از صدای جیغ و ضجه خوک، هم‌زمان با صحنه قتل، بازنمایی می‌شود.

بارش^۳ (۲۰۱۰) موسیقی، ترکیب صداها و تصاویر، رنگ، نورپردازی، صحنه‌آرایی، زاویه فیلمبرداری، نوع حرکت دوربین و مونتاژ صحنه‌ها را از جمله ابزارهای سینمایی برای بیان حوزه‌های مقصد استعاری، مانند احساسات می‌داند. مثلاً تپش تند قلب را می‌توان با موسیقی سریع و حرکت دوربین نشان داد، یا بی‌حالی ناشی از ناراحتی را، با موسیقی کند و آرام و نورپردازی تاریک می‌توان به بیننده منتقل کرد. همچنین احساس شادی، با تصاویر روشن و رنگارنگ و موسیقی پرانرژی قابل بازنمایی است.

یکی از تکنیک‌های قدیمی بیان استعاری، تصویربرداری از زاویه بالا یا از زاویه پایین است. وقتی که شخصیت فیلم از زاویه پایین تری به تصویر کشیده می‌شود و او در موقعیت بالاتر یا روبه‌روی دوربین قرار دارد، نشان می‌دهد که او بر وضعیت خود کنترل دارد، بر همه چیز مسلط است و یا شاد است و هنگامی که دوربین از بالا او را فیلمبرداری می‌کند، وضعیت برعکس است؛ این امر، استعاره مفهومی تسلط داشتن (شاد بودن) به مثابه بالا بودن و تسلط نداشتن (غمگین بودن) به مثابه پایین بودن را بازنمایی می‌کند. اورتیز^۴ (۲۰۱۱) مثال‌هایی از فیلم مرثیه‌ای برای یک رویا^۵ را برای این تکنیک ذکر می‌کند. در ابتدای فیلم، سارا که زندگی به نسبت مناسب و بر وضعیت خود تسلط دارد، دوربین از روبه‌رو او را به تصویر می‌کشد؛ در نیمه دوم فیلم، که آثار مصرف‌آمفتمین بر او ظاهر می‌شود و حالتش رو به وخامت می‌رود، از زاویه بالاتری نشان داده می‌شود. تغییر در زاویه فیلمبرداری با تغییر نورپردازی نیز ادغام می‌شود و سارا را در تاریکی می‌بینیم که بیانگر استعاره "بدی به مثابه تاریکی" است.

هوانگ^۶ (۲۰۱۶) بازنمایی چندنمودی استعاره مفهومی عشق به مثابه سفر (دریایی) را، در فیلم

1. *The Texas Chainsaw Massacre*

2. Eggertsson

3. Bartsch

4. Ortiz

5. *Requiem for a Dream*

6. Huang

تایتانیک^۱، با استفاده از نظریه استعاره مفهومی چندوجهی فورسویل (۲۰۰۸) و نظریه فیلم رودین (۲۰۰۹) مورد بررسی قرار داده است. با تحلیل دقیق پنجاه صحنه از این فیلم، وی به این نتیجه می‌رسد که استعاره عشق به مثابه سفر در صحنه‌های متعددی، به صورت غیرزبانی نمود پیدا کرده است. همچنین، متن آهنگ همراه فیلم، سه استعاره عشق به مثابه نزدیکی، عشق به مثابه آتش و عشق به مثابه یکی شدن، همراه با قاب‌بندی و زاویه فیلمبرداری در شکل‌گیری عناصر استعاره "عشق به مثابه سفر" تاثیر قابل توجهی دارند.

یوریاس - آپاریسی^۲ (۲۰۲۰) به بررسی نحوه ساخت معنا در سینما، با استفاده از دو عنصر میزانسن، یعنی غذا و منظره شهرها، پرداخته است. وی با مقایسه دو فیلم گمشده در ترجمه^۳ و نقشه صداهای توکیو^۴ 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 استعاره 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 پوراابراهیم (۱۳۹۵) که با مطالعه کاریکاتورهای سیاسی به بررسی نقش استعاره تصویری در تحلیل انتقادی کلام پرداخته است و افضل طوسی و طاهری (۱۳۹۱) که استعاره تصویری را، به عنوان شیوه‌ای از نوآوری در عرصه تبلیغات تجاری مورد بررسی قرار داده‌اند، اشاره کرد. در حوزه سینما، آخوندی (۱۳۹۱) استعاره‌های تصویری را در سه فیلم هالیوودی، بر اساس نظریه تعاملی بلک^۵ (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 شیوه معناسازی در گفت‌وگو فیلم فروشنده، بر اساس نظریه آمیختگی مفهومی^۶ فوکونیه^۷ 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 پیشینه پژوهش مشخص می‌شود، تاکنون چه در حوزه سینما و چه در عرصه زبان‌شناسی، پژوهشی انجام نشده که بر اساس نظریه استعاره مفهومی یا نظریه استعاره چندوجهی به بررسی بازنمایی‌های زبانی و غیر زبانی استعاره‌های مفهومی در فیلم‌های ایرانی بپردازد؛ انجام پژوهش حاضر تلاشی در جهت پر کردن خلأ مذکور به شمار می‌رود.

چارچوب نظری

پژوهش حاضر، بر اساس نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰ و ۲۰۰۳) و استعاره چندوجهی فورسویل (۲۰۰۶ و ۲۰۰۸) به نگارش درآمده است. بر اساس آراء لیکاف و جانسون، استعاره به حوزه زبانی محدود نیست و سرتاسر زندگی روزمره، از جمله حوزه اندیشه و عمل انسان‌ها را در بر می‌گیرد. ایشان استعاره مفهومی را این‌گونه معرفی می‌کنند: «درک یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر». آن‌ها اساس این ارتباط را، که به شکل تناظرهایی^۱ میان دو مجموعه صورت می‌گیرد "نگاشت"^۲ می‌نامند. مجموعه‌ای که دارای مفهومی عینی تر و شناخته‌شده‌تر است، حوزه مبدأ^۳ و آنکه از مفهومی انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر برخوردار است، حوزه مقصد^۴ نامیده می‌شود. برای صورت‌بندی استعاره‌ها از ساختار "حوزه مقصد به مثابه حوزه مبدأ یا حوزه مقصد حوزه مبدأ است"، استفاده می‌شود. بدین ترتیب لیکاف (۱۹۹۳) استعاره را در اصل "نگاشت میان حوزه‌ها در نظام مفهومی" تعریف می‌کند و معتقد است بسیاری از مفاهیم انتزاعی نظام مفهومی ما همچون زمان، احساس، کمیت، حالت، تغییر، اقدام، علت، هدف، وسیله و حتی طبقه به صورت استعاری درک می‌شوند. در این فرایند، اطلاعات و دانشی را که از حوزه مبدأ داریم برای حوزه مقصد به کار می‌بریم و بدین شکل آن را درک کرده و درباره آن گفت‌وگو می‌کنیم. برای مثال عبارت "این دو با هم گرم گرفته‌اند"، بیانگر استعاره "صمیمیت به مثابه گرما" است. در این استعاره، با ایجاد تناظر بین عناصر دو حوزه، حوزه انتزاعی مقصد (صمیمیت) بر اساس حوزه عینی مبدأ (گرما) درک می‌شود.

فورسویل (۲۰۰۶ و ۲۰۰۸) با تأکید بر اینکه جایگاه استعاره، تفکر بشری است، استنتاج می‌کند که به صورت منطقی، استعاره نباید به زبان و گفتار محدود شود. وی حداقل ۹ وجه را معرفی می‌کند که در استعاره قابل بازنمایی هستند: ۱. نشانه‌های تصویری؛ ۲. نشانه‌های نوشتاری؛ ۳. نشانه‌های گفتاری؛ ۴. ژست؛ ۵. صوت؛ ۶. موسیقی؛ ۷. بو؛ ۸. مزه؛ ۹. لمس. همچنین، وی بین

1. Correspondence
2. Mapping
3. Source domain
4. Target domain

استعاره‌های تک‌وجهی^۱ و چندوجهی^۲ تمایز می‌گذارد. استعاره‌های تک‌وجهی را، استعاره‌هایی می‌داند که حوزه‌های مبدأ و مقصد، تنها و یا بیشتر در یک وجه اتفاق می‌افتند. یعنی در هر استعاره تک‌وجهی، حوزه‌های مبدأ و مقصد باید به یک روش پردازش شوند. نوعی از استعاره تک‌وجهی غیر زبانی، که موضوع تحقیقات متعددی قرار گرفته، استعاره تصویری است. مثالی که فورسویل (۲۰۰۶) برای این نوع استعاره ارائه می‌دهد، یک تبلیغ تجاری کرم مو است که در آن استعاره کرم مو به مثابه بستنی بازنمایی می‌شود. قرار گرفتن قاشق در ظرف کرم، بیننده را وامی‌دارد که این کالای تبلیغ شده را با بستنی متناظر کند.

فورسویل اما، استعاره‌هایی را چندوجهی می‌داند، که حوزه‌های مبدأ و مقصد آن‌ها تنها و یا بیشتر در وجه‌ها و شیوه‌های مختلفی ارائه می‌شوند، در نتیجه به شیوه‌ای متفاوت درک می‌شوند. برای مثال، تولیدکننده محتوا می‌تواند مفهوم مورد نظر خود را از طریق استعاره‌ای که حوزه مبدأ آن تصویر و حوزه مقصد آن گفتار یا نوشتار باشد، انتقال دهد که نمودهای آن در انیمیشن و فیلم متعدد است.

روش پژوهش

روش تحقیق در اثر حاضر، توصیفی - تحلیلی است. بدین ترتیب که برحسب چارچوب نظری استعاره مفهومی و استعاره چندوجهی، زبان و تصویر فیلم فروشنده، اثر اصغر فرهادی مورد تجزیه و تحلیل قرار 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 که آپارتمان محل سکونتشان، به علت گودبرداری غیر اصولی در آستانه تخریب قرار می‌گیرد و مجبور می‌شوند به خانه 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. عماد و رعنا، هر دو بعدازظهر، در نمایش تئاتری به نام مرگ فروشنده^۳ اثر آرتور میلر^۴ 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 پس‌زمینه 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 درون‌مایه فیلم یاری می‌رساند.

در نتیجه تناظرهایی که فرهادی بین داستان اصلی فیلم فروشنده و نمایشنامه مرگ فروشنده برقرار می‌کند، کلان‌استعاره^۱ "فیلم فروشنده به مثابه نمایشنامه 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 عقیده کووچش (۲۰۱۰) کلان‌استعاره‌ها، گاه در سراسر یا اکثر یک اثر حضور دارند، بی آنکه الزاماً در روایت ظاهر شوند، آنچه در روایت نمود پیدا می‌کند، استعاره‌های خرد^۲ 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 کلان‌استعاره "خواب به مثابه ناتوانی" می‌شود که خود در واقع، جریان نهفته‌ای است برای استعاره‌های خردی که در روایت متن ظاهر می‌شوند مانند خواب به مثابه ناتوانی جسمی و خواب به مثابه مرگ. بنابراین شهر به مدد مجموعه‌ای از استعاره‌های خاص، مجاز شهر به جای ساکنان شهر و یک کلان‌استعاره که در کل متن حضور دارد، به مثابه مرده انگاشته می‌شود. اینجا، نیز در زیرمجموعه کلان‌استعاره فیلم فروشنده به مثابه نمایشنامه مرگ فروشنده چندین استعاره دیگر شکل می‌گیرد. نخستین آن، "تهران به مثابه نیویورک" است. نمایشنامه 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 مرحله گذار از سنت به مدرنیته است. آرتور میلر، در این نمایشنامه انسان‌هایی را به تصویر می‌کشد که در اثر تناقض‌هایی که این مرحله جدید در شخصیت و موقعیت آن‌ها به وجود آورده،

1. Megametaphor

2. Micrometaphor

دچار آشفته‌گی و دوگانگی گشته و تا مرحله فروپاشی خود و زندگی‌شان پیش رفته‌اند و آشفته‌گی آن‌ها، آشفته‌گی جامعه‌ای را یادآوری می‌کند که در گیرودار رسیدن به رویای آمریکایی، بسیاری از بنیادها و ارزش‌های خود را از دست داده و دچار بحران هویت شده است. فرهادی، تهران اکنون را همانند نیویورک آن زمان، یعنی دهه پنجاه قرن گذشته ترسیم می‌کند. شهری که به سرعت در حال تغییر و تحول است و شتاب ناباورانه‌ای، برای در آغوش کشیدن مدرنیته دارد و نتیجه همین شتاب بدون تأمل، جامعه‌ای است که فشار مضاعفی به افراد آن وارد می‌کند تا با ارزش‌های جدید خود را سازگار کنند و چه بسا، بسیاری از افراد در نتیجه این فشار له شده و توسط زمانه‌شان بلعیده می‌شوند. چنانچه فرهادی نیز، در کنفرانس خبری نمایش این فیلم در جشنواره کن بر این امر صحنه 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 سال‌های نیویورک بود و حالا بعد از چند دهه، چنین اتفاقی برای تهران در حال وقوع است. اینکه ما هم در یک سطح 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 صحنه اجرای نمایش و محل زندگی ویلی و خانواده‌اش ارائه می‌دهد بدین صورت است:

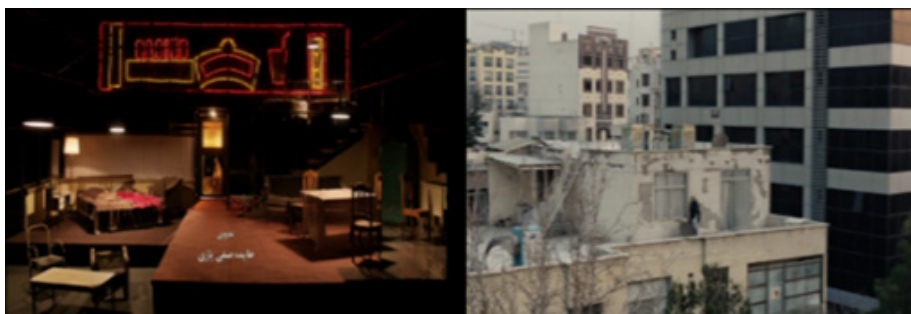
پشت این خانه، دیوارهای بلند آپارتمان‌ها قرار دارد که تک و توکی پنجره‌هایشان روشن است... این ماجرا هنگامی اتفاق می‌افتد که مزارع گوجه‌فرنگی به ساختمان‌های بلند تبدیل شده‌اند. چشم‌انداز پشت خانه را، که زمانی تا مدرسه نیم‌مایل دورتر ادامه داشت، اکنون ساختمان‌های آجری گرفته است (میلر، ۱۳۸۲: ۱۵-۱۶).

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 ماشینه، اینورا به ذره هوای پاک و تمیز نیست، دیگه علف هم سبز نمیشه، یک بوته هویج هم نمیشه کاشت (میلر، ۱۳۸۲: ۲۷).

و این همه، تصویری مجسم شده از تهران امروز است. در دکوراسیون 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 رعنا گرفته می‌شود. تصویری از ساختمان‌های بلند و بدقواره که خانه آن‌ها را احاطه کرده و آن

را چون زندانی برای ساکنینش درآورده است. از طرفی استفاده زیاد از داربست و میله‌های آهنی، در دکور صحنه نمایش و پخش صدایی شبیه به صدای ماشین‌آلات، یادآور فضای صنعتی و آهنی جامعه مدرن و شهر تهران است.



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

دومین استعاره‌ای که زیر مجموعه کلان استعاره فیلم فروشنده به مثابه نمایشنامه مرگ فروشنده را شکل می‌دهد، "پیرمرد متعرض به مثابه ویلی لومان است". شباهت‌هایی که بین پیرمرد (با بازی فرید سجادی حسینی) و ویلی وجود 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 آستانه بازنشستگی، بازاریاب و فروشنده شرکت واگنر است. پیرمرد با زنی به نام آهو، رابطه نامشروع دارد و به هوای او وارد خانه عماد می‌شود و حتی بعد از پی بردن به اینکه زن درون حمام، آهو نیست، به خاطر وسوسه شدن به رعنا تعرض می‌کند. ویلی نیز، با زنی به نام میس فرانسیس، رابطه نامشروع داشته است. هر دو نگران حیثیت خود نزد خانواده و همسرانشان هستند. رابطه پیرمرد با همسرش، همانند رابطه ویلی با لیندا است. زن پیرمرد، عاشق اوست و بعد از اطلاع از حمله قلبی‌اش، مدام قربان صدقه‌اش می‌رود و او را در آغوش می‌گیرد؛ همان‌گونه که لیندا عاشق و دل‌نگران ویلی است. ورود جوراب ویلی از صحنه نمایش (جورابی که ویلی به میس فرانسیس می‌دهد و وصله کردن جوراب ویلی توسط لیندا) به زندگی واقعی (جورابی که پیرمرد بعد از تعرض جا می‌گذارد)، یکی دیگر از نشانه‌های این تناظر را اعلام می‌کند. ویلی بر اثر خودکشی می‌میرد و پیرمرد نیز گویی بر اثر حمله قلبی جان می‌دهد.

تناظر بعدی فیلم و نمایشنامه، تناظر بین لیندا و همسر پیرمرد است و همین، استعاره "همسر پیرمرد به مثابه 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 آستانه مرگش شباهت دارد. هر دو نیز مورد خیانت قرار می‌گیرند.

شبهات‌های آهو (مستأجر قبلی خانه عماد و رعنا) و میس فرانسیس نیز استعاره " آهو به مثابه میس فرانسیس" را شکل می‌دهد. آهو، زن بدکاره‌ای است که مردان زیادی به خانه‌اش رفت و آمد می‌کردند و با پیرمرد و گویی بابک (با بازی بابک کریمی) رابطه نامشروع داشته است. میس فرانسیس نیز، همین نوع رابطه را با ویلی داشته است. از طرفی دیگر " آهو به مثابه صنم" نیز تصویرسازی می‌شود. فرهادی سعی کرده است با قرار دادن نشانه‌هایی هر چند کوچک، تناظر، بین این دو را روشن سازد. مثلاً صنم (زنی که نقش میس فرانسیس را بازی می‌کند) پالتوی بلند قرمز رنگ بر تن دارد. در بین وسایل به‌جامانده از آهو، در خانه جدید عماد و رعنا نیز پالتویی قرمز رنگ دیده می‌شود. آهو بچه‌ای داشته که پیرمرد برایش دو چرخه خریده و صنم نیز، در دنیای واقعی پسری به نام صدرا دارد. نقاشی‌های فرزند آهو، روی دیوار اتاق‌شان باقی مانده است و صدرا وقتی به خانه 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.

" بابک به مثابه چارلی" استعاره بعدی است. چارلی، دوست و همسایه 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

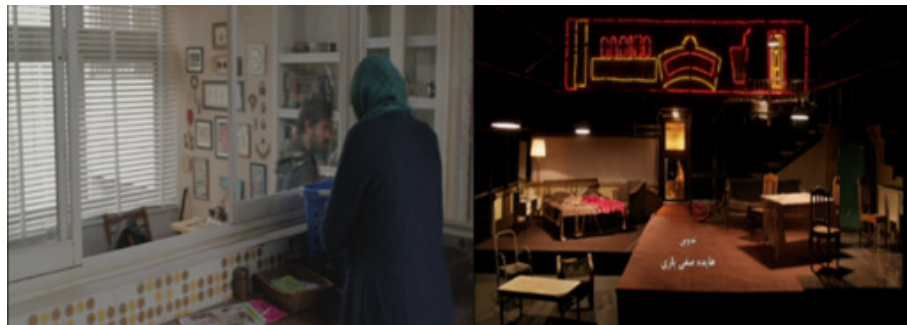
بیف، پسر ویلی نیز در تناظر با مجید، داماد پیرمرد قرار می‌گیرد. بیف، تنها کسی است که پی به خیانت پدرش می‌برد و آن را پنهان می‌کند و با وجود اینکه او را دوست دارد، دیگر آن حس احترام و افتخار را، نسبت به پدرش ندارد. مجید، پدرخانمش را پدر صدا می‌کند و پیرمرد نیز در مورد او به عماد می‌گوید: «فرقی نمی‌کنه،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

آرتور میلر، در توصیف صحنه نمایشنامه خود می گوید:

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. نمونه 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 همه 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 "جامعه بدون حریم خصوصی را به مثابه 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 اتاق خواب‌ها و اتاق نشیمن، در یک نگاه دیده می‌شوند.

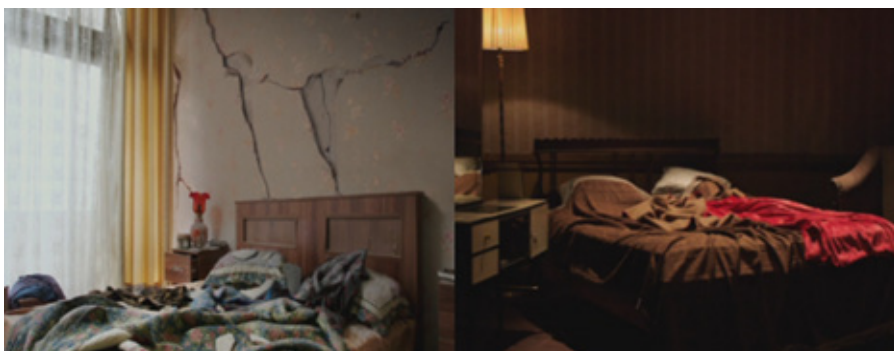


تصویر ۳. دیوارهای کم در خانه عماد و خانه ویلی

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.

اولین نمای فیلم، تصویری از یک تخت خواب نامرتب در دکور صحنه تئاتر است و صحنه دکور، بلافاصله به آپارتمان عماد و رعنا کات می شود که به خاطر گودبرداری غیراصولی در حال ریزش است و ساکنانش در حال فرار هستند. بعد از تخلیه ساختمان، دوربین روی پنجره ای زوم می کند که شیشه های آن به شکل ترسناکی در حال شکسته شدن هستند و یک بیل مکانیکی در پایین ساختمان در حال گودبرداری است. ساختمان ریزش نمی کند، اما غیر قابل سکونت می شود. این امر، باعث بازنمایی استعاره عام "زندگی/روابط عاطفی به مثابه ساختمان" می شود که کووچش (۲۰۱۰) برای توضیح آن از این مثال استفاده می کند: «پس از آن حمله و وحشتناک، زندگی زن جوان دیگری در خطر ویرانی است.» یعنی زندگی زن را، به مثابه ساختمانی مفهوم سازی کرده که در معرض ویرانی و ریزش قرار دارد. در اینجا نیز، زندگی عاطفی عماد و رعنا، به مثابه همان ساختمانی که ساکن آن بودند تصویر سازی شده است که بعد از تعرض پیرمرد به شدت آسیب دیده و در آستانه فروپاشی قرار می گیرد.

در بازنمایی تصویری دیگری از این استعاره، روز بعد از حادثه وقتی به آپارتمان برمی گردند، نمایی از اتاق خوابشان نشان داده می شود که ترک های عمیق بزرگی بالای تخت خواب نقش بسته است. گویی این امر پیش درآمدی است بر اتفاقات ناگوار و به ویژه شکستگی در روابط زناشویی آن ها که قرار است به واسطه هتک حریم خصوصی شان رخ دهد. در واقع، ترک های روی شیشه و دیوار پشت تخت خواب عماد و رعنا، تصویری استعارایی است از ترک هایی که در زندگی خانوادگی و زناشویی آن ها می افتد.



تصویر ۴. ترک دیوار پشت تخت خواب و تخت خواب به هم ریخته

در ادامه، اتفاق کلیدی فیلم رخ می دهد؛ همان جایی که مردی از غفلت رعنا و باز بودن در استفاده می کند، وارد خانه شان می شود و در حمام به رعنا تعرض می کند. کارگردان، برای مفهوم سازی این اتفاق، آن را در تناظر با تخریب ساختمان توسط بیل مکانیکی قرار می دهد و استعاره "پیرمرد به مثابه"

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

تعرض و تجاوزهایی که به حریم خصوصی در این فیلم صورت می‌گیرد، به همان تعرض جسمی و جنسی پیرمرد به رعنا، یا تعرض بیل مکانیکی به ساختمان و زندگی ساکنان آن محدود نمی‌ماند، بلکه گستره زیادی از اتفاق‌هایی را، که شاید برای ما روزمره و عادی شده نیز، در بر می‌گیرد. پیرمرد متعرض، خود در اواخر فیلم توسط عماد مجازات و تهدید می‌شود که آبرویش نزد خانواده‌اش برده می‌شود. پیش از آنکه رعنا مورد تجاوز پیرمرد قرار گیرد، خود با تأیید و توجیه، شکستن قفل اتاقی که مستاجر قبلی و سایل شخصی‌اش را در آن جا گذاشته، به نوعی به حریم خصوصی آن خانم تعرض می‌کند و هنگامی که با اعتراض عماد مواجه می‌شود می‌گوید: «بدقولی کرده مهم نیست؛ کاریش که نمی‌خوایم بکنیم.» در صحنه‌ای، عماد در تاکسی کنار خانمی نشسته است و خانم می‌گوید: «میشه یه ذره جمع و جورتر بشینید؟» بعد از چند لحظه درخواست می‌کند جای خود را با دانش آموزی که صندلی جلو نشسته عوض کند. بعدتر در جواب دانش آموز، که از این کار خانم ناراحت شده، عماد کار آن زن را توجیه می‌کند و می‌گوید: «حتماً 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 خانم، عماد را به جای مردانی تصور کرده که در چنین حالت‌هایی ممکن است حریم خصوصی بدن او را نقض کنند. اما همین عماد، بعد از فشارهای روانی ناشی از تعرض به رعنا، هنگام پخش فیلم گاو در کلاس خوابش می‌برد و دانش‌آموزان، با شکلک درآوردن از او عکس و فیلم می‌گیرند. بعد از بیدار شدن، عماد متوجه می‌شود و تلفن همراه یکی از دانش‌آموزان را می‌گیرد. او با بررسی محتوای گوشی پسر دانش‌آموز، حریم 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 تجاوزها که مدام باز تولید می‌شوند. کسی که قربانی تجاوز است، در مرحله بعد، خود مرتکب تجاوز می‌شود و بالعکس، کسی که مرتکب تجاوز شده، خود در مرحله بعد، قربانی تجاوز می‌شود. این امر، برای هر سه پرسوناز اصلی فیلم یعنی عماد، رعنا و پیرمرد اتفاق می‌افتد و بیانگر خطری است که در کمین جامعه و تک‌تک افراد آن است.

کارگردان، این چرخه تجاوز را با دو دایره ترسیم می‌کند. دایره نخست موسیقی است که در سکانس اول فیلم، که بخشی از تمرین اجرای تئاتر است، به همراه تیتراژ فیلم نواخته می‌شود. در این قطعه موسیقی ساخته ستار اورکی، حرکت در یک اکتاو و از نت دو به سی و دوباره با بازگشت به نت دو ختم می‌شود. دایره 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 می‌کنند. پس می‌توان این نگاهت را به صورت استعاره "تکرار تجاوز به مثابه حرکت دور یک دایره" مفهوم‌سازی کرد. این دایره را، می‌توان به نحو دیگری نیز تعبیر کرد و آن هم دایره‌ای که در نظام سرمایه‌داری، افراد جامعه در آن قرار می‌گیرند و از آن رهایی ندارند و از نقطه آغاز، دوباره به مکان نخستشان بازمی‌گردند. افرادی مانند پیرمرد و ویلی 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 این چرخه معیوب می‌شود؟ کلید پاسخ به این سوال را باید در نقدی که برکوفسکی (۱۹۵۹) بر نمایشنامه میلر نوشته^۱ جست‌وجو کرد، آنجا که بیان می‌کند:

مسئله اصلی بر سر این است که چگونه انسان، یک موجود بیولوژیک، ساخته از پی و خون و روح، که شکل و محتوای زندگی‌اش را جامعه سرمایه‌داری تعیین می‌کند، چگونه می‌تواند باشد و راه زندگی‌اش را بیماید، و پیری و شوربختی‌های همراه با آن فقط بهانه است، بهانه‌ای برای تامل در سرنوشت انسان در جامعه‌ای مبتنی بر استثمار.

میلر 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 نابرابر ثروت و منابع اقتصادی، قدرت و تسلط را در اختیار کسانی قرار می‌دهد که این منابع در اختیار آنهاست و افرادی مانند ویلی، که سی و چهار سال برای شرکت واگنر کار کرده‌اند و اکنون با فرارسیدن پیری دیگر نمی‌توانند برای آن‌ها سودی داشته باشند، به راحتی اخراج و مجبور می‌شوند برای 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 به وجود آورده، اقدام به ایجاد رابطه نامشروع و حتی تعرض به حریم خصوصی یک خانواده می‌کند. پیش‌تر گفته شد که پیرمرد به مثابه آن بیل مکانیکی مفهوم‌سازی شده که بدون توجه به تخریبی که انجام می‌دهد به کار خود ادامه می‌دهد. اما در تصویر کلی‌تر، به نظر می‌رسد فرهادی "سیستم اداری و قانونی موجود کشور را به مثابه بیل مکانیکی" مفهوم‌سازی کرده که مقصر وضع موجود است و بدون توجه به تخریبی که در زندگی افراد جامعه (ساکنان 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 نمایشنامه مرگ فروشنده) در مقدمه ترجمه نمایشنامه مرگ فروشنده آورده شده است.

برکوفسکی (۱۹۵۹) در بخش دیگری از نقد خود بر نمایشنامه مرگ فروشنده می نویسد:
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 به مثابه میوه‌ای است که سرمایه‌داری عصاره آن را می‌مکد و وقتی دیگر عصاره‌ای نداشت، به دور می‌افکندش. تا وقتی سود می‌آورد و فروشنده خوبی است، مفید است و بعد باید رهایش کرد.

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

ویلی، بعد از گلایه از وضعیت شهرسازی و ساختمان‌هایی که خانه او را احاطه کرده‌اند می‌گوید: «بایستی یک قانونی علیه این ساختمان‌های بلند درست کنی. باس اون معماری که درختا رو زده تا جاش خونه بسازن رو زندونی کنی. 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 خانه جدید، عماد با نگاهی به وضعیت شهرسازی و ساختمان‌هایی که خانه 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: «همه اینا رو یه بار خراب کردن دوباره ساختن این از آب در اومده.» در اینجا مجازاً از شهر، به جای کشور یا سیستم اداره 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 اداره آن اقدام کند، افراد یکه‌تازی هستند که برای حفظ منصب خود در این سیستم ناکارآمد، مانع تراشی می‌کنند. عماد، که معلم ادبیات است، تعدادی کتاب غیر درسی برای مطالعه دانش‌آموزانش به مدرسه می‌آورد، تا با رشد سطح درک و آگاهی‌شان، در چرخه تکرار تجاوز به حریم دیگران قرار نگیرند؛ اما شخصی به نام آقای یگانه، که به احتمال مدیر مدرسه است، این کتاب‌ها را مناسب بچه‌ها نمی‌داند و به عماد برمی‌گرداند. عماد نیز، با ناامیدی کتاب‌ها را در سطل آشغال می‌اندازد. نمونه 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، خانواده عماد شکایتی نمی‌کند. وقتی همسایه‌شان از این امر مطلع می‌شود، در پارکینگ به رعنا می‌گوید:

خوب کاری می‌کنید. فکر می‌کنید مثلاً 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 آخر هم از رعنا می‌خواهد، اگر مرد متعرض را پیدا کردند، به او خبر دهند که با این بی‌ناموس کار دارد. در صحنه دیگری، خانم همسایه می‌گوید، این جور آدم‌ها رو باید آفتابه گردنشان بندازن و تو شهر بچرخونن. همسایه‌ها و خود عماد، به جای رجوع به دستگاه قضایی، خود در پی مجازات مجرم هستند و این، نشئت گرفته از عدم اعتماد و ناامیدی است که به این سیستم دارند. سیستمی که در گیرودار بوروکراسی و کاغذبازی‌های رایج، رسیدگی به این قضایا را فرسایشی می‌کند. بنابراین می‌توان این "سیستم معیوب را به مثابه ساختمانی" ترسیم کرد که دیوارهای اعتماد آن ترک برداشته و به سادگی قابل اصلاح و تعمیر نیست و بسیاری از ساکنان آن ناگزیر به ترکش هستند.

در یکی از سکانس‌های فیلم، عماد داستان گاو، اثر غلامحسین ساعدی را، در کلاس برای دانش‌آموزانش تدریس می‌کند و در سکانسی دیگر فیلم گاو، اثر داریوش مهرجویی را، برای آن‌ها پخش می‌کند. داستان گاو، درباره‌ی مردی به نام مش حسن است که در یکی از روستاهای بیابانی ایران زندگی می‌کند. او صاحب تنها گاو شیرده روستا است که از طریق آن ارتزاق می‌کند و به شدت عاشق آن گاو است. روزی مش حسن به شهر می‌رود و در همان روز، گاو او به طرز نامعلومی می‌میرد. از آن پس، به تدریج حالش دگرگون می‌شود و خود را گاو می‌پندارد. بزرگان و ریش سفیدان روستا، سعی می‌کنند او را آرام کنند، اما کار آن‌ها هیچ تأثیری بر او ندارد. بنابراین تصمیم می‌گیرند او را برای مداوا به شهر ببرند؛ اما در میانه‌ی راه مش حسن می‌گریزد و در دره‌ای سقوط می‌کند و جانش را از دست می‌دهد.

فرهادی با ارجاع به این داستان، بخشی از پیام و درون‌مایه‌ی مورد نظرش را این گونه به بیننده منتقل می‌کند و همچنین ذهن بیننده را، برای اتفاقاتی که قرار است در ادامه‌ی فیلم رخ دهد مهیا می‌کند؛ یکی از درون‌مایه‌های اصلی فیلم گاو، انسان‌هایی است که همه‌ی اراده، خواست، علاقه و حتی خود را در چیزی یا صفتی یا حالتی می‌بازند و دچار دگرگونی در اخلاق و رفتار می‌شوند. در فیلم گاو، مش حسن به دلیل علاقه‌ی زیاد به گاو از یک سو و فشار فقر از سوی دیگر، حالت انسانی خود را از دست می‌دهد و خود را جای گاویش تصور می‌کند. در فیلم فروشنده نیز، عماد که در ابتدای فیلم معلمی مهربان، محبوب، آرام و فداکار است که حتی حاضر است جان خود را برای نجات دیگران در معرض خطر قرار دهد، مردی با ذهن باز، که توهین یک زن را در تاكسی درک و آن را برای دانش‌آموزش توجیه می‌کند و هنرمندی که برای همه احترام قائل است؛ وقتی که در شرایط اضطراری قرار می‌گیرد، بسیاری از این ویژگی‌های مثبت در او رنگ می‌بازند و در پی خشونت و انتقام‌جویی می‌رود. همه‌ی این ویژگی‌های شخصیتی خوب، پیش از این است که او درگیر فاجعه‌ی اخلاقی تعرض به همسرش در حمام شود، فاجعه‌ای که آبرو و حرمت اجتماعی او را، نزد اطرفیان و همسایه‌ها لکه‌دار می‌کند و در جامعه‌ای که هنوز دیدگاه سنتی درباره‌ی تجاوز و تجاوزگر دارد، ضربه‌ی روحی شدیدی به او وارد می‌کند و حس انتقام و جبران این اتفاق را

در او شعله‌ور می‌سازد. وضعیت بحرانی جسمی و روحی همسرش نیز، مزید بر علت می‌شود تا به دنبال یافتن مرد مهاجم و انتقام از او باشد. در این برهه زمانی، او بارها عنان اخلاقیات را از دست می‌دهد و به حقوق دیگران تجاوز می‌کند. روحیه پرخاشگری در او ظاهر شود و با همسر و دانش‌آموزان بدرفتاری می‌کند، متهورانه رانندگی می‌کند، دروغ می‌گوید، دانش‌آموزانش را تهدید می‌کند، همبازیش را، حین اجرای نمایش به فحش می‌کشد، پیرمرد بیمار را، با خشونت و در وضعیتی اسفناک در اتاقی محبوس می‌کند، تهدید به بردن آبرویش نزد خانواده‌اش می‌کند و بالاخره با زدن یک سیلی محکم او را که دچار بیماری قلبی است تا آستانه مرگ می‌برد. عماد آرام و مهربان، که خود قربانی تعرض است، به جای رسیدگی به همسر آسیب‌دیده‌اش به دیگران تعرض می‌کند و در واقع اصول اخلاقی و رفتاری خود را به مرز فروپاشی می‌رساند. عماد از یک معلم روشنفکر تئاتری به قالب انسانی خشن و قسی‌القلب تغییر می‌کند؛ تا حدی که وقتی پیرمرد در آپارتمان مخروبه دچار حمله 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.

بر اساس فیلم حاضر، انسان وقتی که به دیگران تجاوز می‌کند و ارزش‌ها و اخلاقیات را زیر پا می‌گذارد، به حیوان تبدیل می‌شود و برای مفهوم‌سازی این مسئله از استعاره عام "انسان به‌مثابه حیوان" و زیر مجموعه آن یعنی "انسان بی‌اخلاق به‌مثابه حیوان" استفاده می‌شود؛ که خود ریشه در استعاره عام‌تر زنجیره بزرگ وجود^۱ دارد. طبق نظر لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) در این زنجیره، برای فهم چگونگی ارتباط "چیزها"، اشیا و مفاهیم در سلسله‌مراتب و سطوح مختلف دسته‌بندی می‌شوند. در این سلسله‌مراتب از بالا به پایین، انسان‌ها با ویژگی‌هایی مانند تفکر و شخصیت، حیوانات با رفتارهای غریزی، گیاهان با ویژگی‌های زیست‌شناختی، اشیاء مرکب با 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 حداقل دو جهت دارد: فرایند ذکر شده می‌تواند از مبدأ پایین‌تر تا مقصدی بالاتر یا بالعکس رخ دهد. مثلاً وقتی انسان‌ها به‌مثابه حیوانات درک شوند، با مفهوم‌سازی از مبدأ پایین‌تر به مقصد بالاتر روبه‌رو هستیم. کووچش (۲۰۱۰) برای شرح این استعاره، با بیان مثال «انگل‌های اجتماع‌آنهاهی هستند که در خیابان‌ها کیف مردم را می‌زنند و به زور وارد خانه‌ها می‌شوند»، خاطر نشان می‌کند: کانون 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 خود و پیرمرد با تجاوز به رعنا، به‌مثابه حیوان 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

نخست، هنگام اسباب‌کشی به خانه جدید عماد و رعنا، که همراه دوستانشان آهنگ پیش‌درآمد اثر علی‌عظیمی را هم‌خوانی می‌کنند که در قسمتی از آن می‌خواند: «گرگ میشم میرم تو گلهت ...» جای دیگر، صحنه‌ای است که عماد، در حال رانندگی عصبی، خود در شرف تصادف با ماشین دیگری است و راننده آن ماشین داد می‌زند: «عوضی، الاغ، هوو...» حتی بر طاقچه‌ای بین وسایل تزئینی خانه عماد و رعنا، سردیس یک الاغ و مجسمه یک اسب در کنار مجسمه چند انسان دیده می‌شود. همنشینی این وسایل تزئینی نیز وجهی دیگر از این استعاره مفهومی چندوجهی است.

عنوان فروشنده برای فیلم تحسین‌شده فرهادی - حداقل قبل از مشاهده فیلم - شاید کمی مبهم باشد. با مشاهده فیلم و در نگاه سطحی معلوم می‌شود فروشنده در فیلم فرهادی، به دو فرد، یعنی ویلی لومان، پرسوناژ اصلی نمایشنامه مرگ فروشنده آرتور میلر، و پیرمردی که وارد حریم خصوصی رعنا و عماد می‌شود، مرتبط است.

اما در نگاه دقیق‌تر، با شنیدن کلمه 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 جمله «ماری تن فروشی 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 هستیم که کارگردان، فروشنده‌گی و عمل عرضه و دریافت را در امور اخلاقی، اعتقادی و اجتماعی برای تعدادی از شخصیت‌های فیلم و در واقع به کل افراد جامعه تعمیم می‌دهد. چراکه هر کسی بر اساس متر و معیاری - چه اخلاقی، فرهنگی، مذهبی و ... - که دارد چیزهایی را در معرض عرضه و تقاضا قرار 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 بیمه عمر، زندگیش را می‌فروشد، تا بلکه خیانتی را که به همسرش کرده جبران کند. پیر مرد دستفروش داستان اصلی نیز، به خاطر 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 تن فروشی داده است؛ همچون فاحشه سرخ‌پوش، منشی هتلی که با ویلی رابطه غیراخلاقی برقرار می‌کند. عماد، معلم محبوب ادبیات 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 هنگامی که 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 استعاره مفهومی "زندگی به‌مثابه یک معامله 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 روزمره بیشتر انسان‌ها ردوبدل می‌شوند.

در سطحی پایین‌تر، مثلاً در جمله‌ای مانند "بازار ازدواج این روزا کساده"، استعاره ازدواج به‌مثابه یک موسسه تجاری نهفته است. لونگ (۲۰۰۸) نگاهت 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، که در صورت 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 خانه عماد، پوستری از فیلم شرم^۱ ساخته اینگمار برگمن^۲، کارگردان شهیر سوئدی، به چشم می‌خورد. فیلمی که به لحاظ مضمونی، به همان اندازه‌ای که نمایشنامه مرگ فروشنده به روایت اصلی مربوط است، به فیلم ارتباط دارد. داستان این فیلم، حول یک زوج جوان نوازنده ارکستر به نام‌های یان و ایوا است. آن دو، به دلیل شعله‌ور شدن آتش جنگ از شهر خود فرار کرده و در جزیره‌ای دورافتاده زندگی آرام‌شان را می‌گذرانند. اما هنگامی که نیروهای دشمن، جزیره آن‌ها را اشغال می‌کنند، بالا‌اجبار در یک گفت‌وگوی تلویزیونی تبلیغی، برای مهاجمان شرکت می‌کنند که از تلویزیون پخش می‌شود. روز بعد مقام‌های محلی، آنان را به جرم خیانت دستگیر می‌کنند، اما با وساطت دوست‌شان، سرهنگ یاکوبی، آزاد می‌شوند.

1. *Sharme*

2 Ingmar Bergman

بعد مشخص می‌شود، یاکوبی به ایوا نظر دارد و در حضور یان، علاقه‌اش را به او ابراز می‌دارد. یان از این ماجرا، به خشم می‌آید و گروهی پارتیزان مهاجم را اجیر می‌کند تا یاکوبی را بکشند؛ اما پارتیزان‌ها، 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 جزیره جنگ‌زده است. روی آب و در جایی نامعلوم، موتور قایق از کار می‌افتد و آنان میان انبوهی از اجساد شناوراز سربازان کشته شده، بلا تکلیف می‌مانند ...

فرهادی با اشاره به این فیلم و با استعانت از استعاره "فیلم فروشنده به‌مثابه فیلم شرم" سعی دارد، مضمون فیلم خود را سادتر 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 پرالتهاپ و کشمکش‌هایی که درون شخصیت‌ها به وجود می‌آید، مشخصه بارز این فیلم است؛ درست همانند تعدادی از شخصیت‌های فیلم فروشنده که در گیر و دار 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.

تناظر 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 خانه 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 چه بسا، 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 استعاره مفهومی "بیننده به مثابه قاضی" را به ذهن متبادر می‌کند. فرهادی، در فروشنده نیز، قضاوت را بر دوش تماشاگر می‌گذارد. محوری‌ترین اتفاق فیلم، صحنه 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 درباره آن سخن نمی‌گوید. تنها از طریق حرف‌های دو پهلوی رعنا و همسایه‌هایی که او را از حمام بیرون آورده‌اند، متوجه می‌شویم که مردی - بدون معرفی او - 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، درباره جزئیات 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، هنگامی که عماد او را به ساختمان متروکه می‌کشاند، تمام قضاوت‌ها و پیش‌فرض‌های ما از او به هم 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، اندازه قاب‌ها و نوع کات‌ها، همه ابزار استعاری برابر بودن دو شخصیت و قاضی قرار دادن بیننده است. عماد که بعد از تعرض به همسرش و پیگیری یافتن شخص متعرض، به شدت تحت فشار بوده است، تا جایی از فیلم کاملاً حق به جانب 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 نمی‌نشانند. او با به کارگیری این ابزارها در روایت قصه‌هایش، تماشاگر را، میان انبوهی از تردیدها رها می‌کند تا از خود بپرسد: به راستی حق با کدام است؟

در مورد سرنوشت پیرمرد نیز، قضاوت به تماشاگر سپرده می‌شود. بعد از سیلی محکمی که عماد در ساختمان به او می‌زند و هنگام بیرون بردنش از حال می‌رود و کاملاً غش می‌کند. خانواده‌اش به آمبولانس زنگ می‌زنند، تا او را حمل کند. اما مشخص نمی‌شود که پیرمرد نجات می‌یابد یا خیر.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، به بررسی متن و محتوای فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی پرداختیم. همچنین بسیاری از تکنیک‌های فنی به کاررفته 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 به دست آمده، مشخص شد. مفهوم‌سازی استعاری به طور گسترده، در این فیلم مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. 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 با ایجاد تناظر و همسانی بین شخصیت‌ها و روایت فیلم اصلی و نمایش مرگ فروشنده آرتور میلر، استعاره فروشنده به مثابه مرگ فروشنده میلر را به کار می‌گیرد، تا مضمون اصلی خود را، که همان تناسب زمانی و شرایط اجتماعی تقریباً یکسان در دو روایت است، برساند. در همین فیلم، به داستان و فیلم گاو نیز ارجاع داده می‌شود، تا عماد به مثابه مش‌حسن، که دچار از خودباختگی شده و در نهایت با توسل به خشونت به مثابه حیوان درآمده شخصیت‌پردازی شود.

فرهادی، علاقه زیادی به نشان دادن تضاد طبقاتی و درگیری درون جامعه و عواقبی که این تضاد ممکن است در جامعه به بار بیاورد، دارد. در این فیلم، با نشان دادن شواهدی، تهران اکنون که تضادهای سنت و مدرنیته در آن آسیب‌های اجتماعی را دامن زده، به مثابه 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 "وضعیت نامطلوب (بدی) به مثابه حرکت شدید فیزیکی" در تقابل با "وضعیت مطلوب (خوبی)

به‌مثابه ثبات فیزیکی" را برمی‌انگیزد. این تکنیک، جهت القای وحشت، هنگام تخریب ساختمان توسط بیل مکانیکی و فرار ساکنان آن در فیلم فروشنده، مورد استفاده قرار گرفته است. در این فیلم، استعاره زندگی / رابطه عاطفی به‌مثابه ساختمان که در آن زندگی عماد و رعنا به‌مثابه ساختمان در حال ریزش شان ترسیم شده، استعاره‌های دیگری مانند پیرمرد متعرض به‌مثابه بیل مکانیکی و همچنین سیستم قانونگذاری به‌مثابه بیل مکانیکی را برمی‌انگیزد. دیوارهای اندک در صحنه اجرای نمایش و همچنین در ساختمان محل زندگی عماد و رعنا، استعاره‌های دنیای خاطرات به‌مثابه ساختمان بدون دیوار و جامعه بدون حریم خصوصی به‌مثابه ساختمان بدون دیوار را می‌سازد. تجاوزهای مکرری نیز که در فیلم رخ می‌دهد، استعاره تکرار تجاوز/ تکرار قربانی شدن افراد در نظام سرمایه‌داری، به‌مثابه حرکت دور یک دایره را بازنمایی می‌کند.

منابع

- اصغر فرهادی به خبرنگاران پاسخ داد. (۲۰۱۶، می) برگرفته از <https://www.asriran.com/fa/news/۴۶۹۶۳۹>
- افضل طوسی، عفت‌السادات و محبوبه طاهری. ۱۳۹۱. "استعاره تصویری، تجلی خلاقیت در تبلیغات تجاری". دوفصلنامه هنرهای تجسمی و کاربردی. دوره ۵. شماره ۱۰: ۱۰۷-۱۲۰.
- آخوندی، مظهره. ۱۳۹۱. "استعاره‌های تصویری آخرالزمانی در سینمای هالیوود". فصلنامه مشرق موعود. سال ششم. شماره ۲۱: ۱۴۱-۱۵۷.
- آقاجانی، زهرا. ۱۳۸۷. "تحلیل نشانه‌شناختی فیلم بدون دخترم هرگز". فصلنامه نقد ادبی. سال اول. شماره ۱: ۱۶۳-۱۸۹.
- پوراابراهیم، شیرین. ۱۳۹۵. "نقش استعاره تصویری در تحلیل انتقادی کلام: مطالعه‌ی کاریکاتورهای سیاسی". دوفصلنامه پژوهش‌های زبان‌شناسی. دوره ۸. شماره ۱۴: ۳۷-۵۲.
- حسن‌دخت، سیما. ۱۳۸۸. بررسی استعاره از دیدگاه شناختی در اشعار فروغ فرخزاد. پایان‌نامه 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. دوره ۴. شماره ۱۲: ۱۶۳-۱۸۲.
- رستمی، پدram؛ محمدجواد گهربخش؛ بابک سعدالهی و مجتبی مدنی. ۱۴۰۰. "نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای عباس کیارستمی". فصلنامه زن و فرهنگ. دوره ۱۳. شماره ۴۷: ۹۵-۱۰۷.
- روحی، مهری. ۱۳۸۷. بررسی استعاره احساسات در زبان فارسی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. همدان: دانشگاه بوعلی سینا.
- زاهدی، کیوان و عصمت دری‌کوند. ۱۳۹۰. "استعاره‌های شناختی در نثر فارسی و انگلیسی". دوفصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی. دوره ۳. شماره ۲: ۸۷-۱۰۶.
- زمانی، سیمین؛ نرگس نیک‌خواه قمصری و حسین بصیریان جهرمی. ۱۳۹۷. "نشانه‌شناختی جنسیت در فیلم سینمایی بانو". فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه. دوره اول. شماره ۱: ۸۹-۱۰۶.

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. پایان‌نامه 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. دوره ۱. شماره ۶: ۸۷-۱۰۹.

قائم‌نیا، علیرضا؛ شعبان نصرتی و منا مزیدی خورشید فریدی. ۱۳۹۹. "استعاره مفهومی وحی رسالی در قرآن کریم". فصلنامه ذهن بهار، سال بیست‌ویکم. شماره ۸۱: ۵-۳۴.

گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی‌راد. ۱۳۸۱. "زبان‌شناسی شناختی و استعاره". فصلنامه تازه‌های علوم شناختی. سال چهارم. شماره ۱۵: ۵۹-۶۴.

گلکار، آبتین و امیررضا امیری. ۱۳۹۶. "بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی". دوفصلنامه ادبیات تطبیفی. شماره ۱: ۲۸-۵۱.

گندمکار، راحله. ۱۳۹۱. "نگاهی تازه به چگونگی درک استعاره در زبان فارسی". فصلنامه ادب‌پژوهی. دوره ۶. شماره ۱۹: ۵۱۱-۱۶۷.

لیکاف، جورج. ۱۳۸۳. نظریه معاصر استعاره. در استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی. گردآورنده: فرهاد ساسانی. ترجمه فرزانه سجود. تهران: سوره مهر.

محمدپور، احمد؛ مریم ملک‌صادقی و مهدی علیزاده. ۱۳۹۱. "مطالعه نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعه موردی: فیلم‌های سگ‌کشی، چهارشنبه‌سوری و کافه ترانزیت)". فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات. سال ۸ شماره ۲۹: ۴۱-۷۰.

مرادی، علیرضا؛ طویلی زمانی و علی کاظمی. ۱۳۹۱. "سینما و تفاوت: بررسی نشانه‌شناختی فیلم عروس آتش". فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران. دوره اول. شماره ۴: ۱۳۱-۱۵۳.

مولودی، امیرسعید؛ غلامحسین کریمی‌دوستان و محمود بی‌جن‌خان. ۱۳۹۴. "کاربست رویکرد پیکره‌بنیاد تحلیل الگوی استعاره در زبان فارسی: مطالعه حوزه مقصد خشم". دوفصلنامه پژوهش‌های زبانی. دوره ۶. شماره ۱: ۹۹-۱۱۸. مولوی وردنجانی، آرزو؛ ساسان شرفی؛ الخاص ویسی و منصوره شکرآمیز. ۱۳۹۷. "تحلیل شناختی شیوه معناسازی درگتتمان سینما بر پایه نظریه آمیختگی مفهومی: مطالعه موردی فیلم فروشنده". فصلنامه زبان‌شناسی اجتماعی. دوره ۲. شماره ۳: ۵۲-۱۰۷.

میلر، آرتور. ۱۳۸۲. مرگ فروشنده. ترجمه عطاءالله نوریان، تهران: نشر قطره. نامور، زهرا و آتنا برناسی. ۱۴۰۰. "تحلیل نشانه‌شناختی سریال طنز تلویزیونی نون‌خ". فصلنامه رسانه. دوره ۳۲. شماره ۲: ۱۵۳-۱۸۰.

یاسینی، سیده‌راضیه. ۱۳۹۳. "تحلیل نشانه‌شناسی فیلم محمد رسول‌الله". فصلنامه رسانه. دوره ۲۵. شماره ۳: ۲۹-۵۴. 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 philosophy*, 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 DPpsych dissertation, University of Strathclyde, Glasgow.
- Ortiz, Maria. 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.

