Studying Asghar Farhadi's Films Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality: An Analysis of About Elly and The Salesman

Hosein Heydari[1], **Farnaz Gharehdaghi**[2], **Babak Sadollahi**[3]

Receive Date: 13 April 2025, Accept Date: 30 May 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

Abstract
Intertextual studies hold a significant position in literary and film studies. In this field, in addition to focusing on the primary text, the textual interactions between various works are also emphasized. Under the influence of this field, a network of texts is created, and the relationships within the work develop into a broad, complex, and intertwined system, leading to pluralism in meaning. Among these theories, Gérard Genette's theory of transtextuality is considered one of the most comprehensive frameworks in the study of intertextual relationships. Transtextuality is composed of five categories: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality. Each of these models reveals a specific form of relationship between texts. This article examines Gérard Genette's theory of transtextuality and applies it to two films by Asghar Farhadi*: About Elly* (2009) and *The Salesman* (2016). The central question of this study is which of the five types of transtextual relationships are present in these two films and how these relationships, through the creation of multiple layers of meaning, contribute to the deepening of signification and the expansion of semantic horizons within the films' narrative structures. The research findings indicate that each of the case studies possesses three categories of transtextuality. In *About Elly*, through references to other texts and works such as German proverbs and the film *L'Avventura*, it adds depth to its narrative and content layers. In *The Salesman*, through references to the play *Death of a Salesman* as well as Iranian stories such as *The Cow* and *Gīleh-Mard*, it contributes to the deepening of character development and the construction of a multilayered narrative structure. This study demonstrates that the theory of transtextuality can serve as an effective tool for analyzing the hidden layers within cinematic works.

Keywords: Transtextuality, Gérard Genette, Asghar Farhadi, About Elly, The Salesman

1. PhD Student of Research in Art, Department of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: payam443h@yahoo.com
2. M.A. in Dramatic Literature, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (corresponding author). Email: Farnaz.gharehdaghi@gmail.com
3. M.A. in Cinema, Faculty of Cinema and Theater, Tehran University of Arts, Tehran, Iran. Email: babaksadolahi@gmail.com

مطالعهٔ آثار اصغر فرهادی بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت: تحلیلی بر فیلم‌های درباره الی و فروشنده

حسین حیدری[۱]، فرناز قره‌داغی[۲]، بابک سعداللهی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۹

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

چکیده

مطالعات بینامتنی جایگاهی ویژه در مطالعات ادبی و سینمایی ایفا می‌کند. در این حوزه علاوه بر توجه به متن اصلی، تعاملات متنی میان آثار مختلف مورد توجه قرار می‌گیرد. تحت تأثیر این حوزه، شبکه‌ای از متن خلق شده و روابط موجود در اثر، دامنه‌ای گسترده و درهم‌تنیده پیدا می‌کند که منجر به تکثرگرایی در معنا می‌شود. در این میان نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت از نظریه‌های جامع در مبحث روابط بینامتنی است. ترامتنیت از پنج بخش تشکیل می‌شود: بینامتنیت، شبه‌متنیت، دگرمتنیت، الگومتنیت و حادمتنیت. هریک از این الگوها شکلی از روابط میان متون را آشکار می‌سازد. این مقاله به بررسی نظریهٔ ترامتنیت و تطبیق آن با فیلم‌های درباره الی (۱۳۸۷) و فروشنده (۱۳۹۴) اثر اصغر فرهادی می‌پردازد. پرسش این پژوهش آن است که کدام‌یک از گونه‌های پنج‌گانه روابط ترامتنی در این دو فیلم حضور داشته، و این روابط چگونه با خلق لایه‌های متکثر معنایی، به تعمیق دلالت‌ها و گسترش افق‌های معنایی در ساختار روایی فیلم‌ها منجر می‌شود؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که هرکدام از نمونه‌های موردی از سه دسته ترامتنیت برخوردارند. فیلم درباره الی با ارجاع به متون و آثار دیگر همچون ضرب‌المثل‌های آلمانی و فیلم «ماجرا»، به لایه‌های روایی و دلالت‌های معنایی خود عمق بخشیده است. فروشنده نیز با ارجاع به نمایشنامهٔ مرگ فروشنده و داستان‌های ایرانی همچون گاو و گیله‌مرد، به تعمیق شخصیت‌پردازی و دستیابی به ساختار چندلایهٔ روایی منجر می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد که نظریه ترامتنیت می‌تواند ابزاری کارآمد برای تحلیل لایه‌های پنهان در آثار سینمایی باشد.

واژگان کلیدی: ترامتنیت، ژرار ژنت، اصغر فرهادی، درباره الی، فروشنده

۱. دانشجوی دکتری رشتهٔ پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Email: payam443h@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد رشتهٔ ادبیات نمایشی، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: Farnaz.gharehdaghi@gmail.com

۳. کارشناس ارشد رشتهٔ سینما، گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

Email: babaksadolahi@gmail.com

درآمد

مطالعات اقتباس و بینامتنیت همواره مبحثی مهم و پرکاربرد در مطالعات ادبی، سینمایی و رسانه‌ای تلقی شده است. مفهوم بینامتنیت به تعاملات و روابط متنی میان آثار مختلف اشاره دارد. به این معنا که هر متنی (ادبی، سینمایی یا هنری) تحت تأثیر و الهام از متون دیگر است و با آنها در تعامل قرار می‌گیرد. در نظریه‌های بینامتنیت، هر اثر بخشی از شبکه‌ای گسترده از متون است که به‌طور مستقیم یا غیر مستقیم به آثار دیگر ارجاع می‌دهد.

به عقیدهٔ لیندا هاچن[1] (۲۰۰۶: ۲۱) برای مخاطب یک رسانه، اقتباس نوعی از بینامتنیت است. در حالی که بینامتنیت معمولاً به روابط پیچیده، پنهان و گسترده بین متون اشاره دارد، اقتباس به فرایند واضح و عمدی انتقال یا بازآفرینی یک متن در قالبی دیگر می‌پردازد. در بینامتنیت، ممکن است روابط متنی ضمنی یا غیرمستقیم باشند، در حالی که در اقتباس، ارتباط بین دو متن مشخص و قابل شناسایی است.

در مطالعات مرتبط با بینامتنیت، نظریهٔ ژرار ژنت[2] درباره ترامتنیت[3] از جامع‌ترین نظریات ممکن است. وی جهان اقتباس و بینامتنیت را تحت کلمه ترامتنیت قرار داده و بر اساس این واژه به تبیین نظریه خود می‌پردازد. نظریهٔ ژنت می‌تواند به‌خوبی برای درک لایه‌های پنهان و اشارات متنی در آثار مختلف به کار رود. سینما به عنوان رسانه‌ای نسبتاً نوظهور نیز از این قاعده مستثنا نبوده و ابعاد پیچیده آشکار و پنهانی را در بطن یک اثر سینمایی می‌توان با توسل به نظریهٔ ژرار ژنت جست‌وجو کرد.

در این راستا دو فیلم از سینمای اصغر فرهادی با نام‌های درباره الی و فروشنده انتخاب شده است. دلیل انتخاب این آثار آن است که به دلیل ابعاد پیچیدهٔ انسانی و اجتماعی موجود در سینمای فرهادی، آثار وی به بستری مناسب برای کاربرد چارچوب ژنت تبدیل شده است. همچنین این انتخاب امکان بررسی ترامتنی در سینمای معاصر ایران را فراهم می‌آورد.

هدف نخست این پژوهش، شناسایی و تحلیل گونه‌های پنج‌گانهٔ روابط ترامتنی بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت در دو فیلم یادشده است. هدف دوم، بررسی این مسئله است که روابط ترامتنی چگونه در خدمت روایت قرار گرفته، با خلق لایه‌های متکثر معنایی، به تعمیق دلالت‌ها و گسترش افق‌های معنایی در ساختار روایی فیلم‌ها منجر می‌شود.

بنابراین، پرسش این پژوهش آن است که چگونه می‌توان گونه‌های پنج‌گانهٔ روابط ترامتنی را در فیلم‌های درباره الی و فروشنده شناسایی کرد، و این روابط چه نقشی در غنابخشی به روایت و خلق لایه‌های چندگانهٔ معنایی در این آثار ایفا می‌کنند؟

پیشینهٔ پژوهش

این مقاله نظریهٔ ترامتنیت ژنت را به عنوان چارچوب نظری برگزیده و همچنین نمونه‌های موردی خود را از سینمای اصغر فرهادی انتخاب کرده است؛ بنابراین پژوهش‌هایی که پیش‌ازاین به این دو حوزه پرداخته و به نحوی با موضوع مقالهٔ پیش رو مرتبط بوده در این بخش ذکر می‌شوند. خواجه و محسنی (۱۴۰۳) در مقالهٔ خود «ترامتنیت در اثر موسیقایی» نظریهٔ ژنت به نام ترامتنیت را یکی از رویکردهای قدرتمند در مطالعات بینامتنی معرفی کرده است. همچنین در مقالهٔ نام‌برده ذکر می‌شود که ترامتنیت علی‌رغم استفاده در نقد ادبی به‌مرور به سایر هنرها راه یافت. این مقاله اثر موسیقیایی را با الگوی ترامتنیت ژنت تحلیل کرده و ارتباط بینامتنی آثار موسیقی در پنج بخش اصلی و یک بخش فرعی بررسی می‌شود. کشاورز افشار و شکری (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مطالعه بینامتنی تصاویر انیمه ژاپنی با مضمون ایرانی با تکیه بر نظریه ژرار ژنت» روایات را همچون داده‌هایی دانسته که هنرمند می‌تواند اطلاعاتی از یک فرهنگ دیگر را به عنوان پیش‌متن استفاده کند. این مقاله برای نمونه موردی از انیمهٔ ژاپنی امیرارسلان نامدار بهره برده که از پیش‌متنی ایرانی در خود استفاده کرده است. هدف این پژوهش آن است که از طریق نظریهٔ ژنت به ارتباط میان تصاویر انیمهٔ ژاپنی با مضمون ایرانی آن پی برده و وجوهی همچون روایت، طراحی و بازنمایی مضامین دینی را مورد بررسی قرار دهد. از پژوهش‌هایی که به بررسی رابطهٔ ژنت با سینما پرداخته می‌توان به مقالهٔ جعفری و همکاران (۱۴۰۲) به نام «مطالعه‌ای بر اقتباس سینمایی رمان پدر آن دیگری بر مبنای مفهوم بیش‌متنیت ژار ژنت» اشاره کرد. این پژوهش، نخست اقتباس را تعریف کرده و مطالعات تطبیقی اقتباس را به عنوان شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی تعریف می‌کند. سپس با تمرکز بر یکی از دسته‌بندی‌های پنج‌گانه ژنت به نام بیش‌متنیت یا حادمتنیت نمونه‌ای متأخر در سینما و ادبیات را بررسی می‌کند. همان‌گونه که از پژوهش‌های

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

بالا می‌توان نتیجه گرفت، اکثریت پژوهش‌ها، نظریهٔ ژنت را بر رسانه‌هایی غیر از سینما متمرکز ساخته‌اند. همچنین در پژوهشی که به بررسی این ارتباط با سینما پرداخته بود تنها یکی از دسته‌بندی‌های ژنت مورد توجه بوده است. اما در پژوهش پیش رو همهٔ دسته‌بندی‌ها مورد نظر بوده و بنابراین مفهوم ترامتنیت در جامع‌ترین حالت مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین دو نمونه از آثار یک فیلم‌ساز انتخاب شده و این امر خود می‌تواند منجر به تشخیص سیری مشخص در سینمای فیلم‌ساز گردد.

روش پژوهش

این مقاله رویکردی توصیفی-تحلیلی را دنبال کرده و نحوهٔ دستیابی به داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ فیلم می‌باشد. جامعهٔ آماری پژوهش نیز به صورت نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده است. این پژوهش مطالعه‌ای بینامتنی و اقتباس‌محور بوده و قصد داشته ارتباط بین آثار مختلف و داده‌هایی که از یک اثر به آثار بعدی منتقل می‌شود را بررسی کند. در این راستا نظریهٔ ترامتنیت ژار ژنت به عنوان چارچوب نظری برگزیده شده است. ژنت در راستای تبیین نظریهٔ خود بخش‌بندی‌های مختلفی را مشخص می‌کند. این بخش‌بندی‌ها در راستای تحلیل نمونه‌های موردی به کار می‌رود نمونه‌های موردی پژوهش را دو فیلم از سینمای اصغر فرهادی تشکیل می‌دهد. هدف از انتخاب این دو فیلم آن بوده که آثاری از سینمای معاصر ایران که به لحاظ ملی و بین‌المللی از جایگاه بالایی برخوردار بوده انتخاب شوند. در راستای تحلیل فیلم‌ها و پس از مشاهدهٔ آنها دسته‌بندی پنج‌گانهٔ ژنت با هر فیلم تطبیق داده شده و مشخص می‌شود که کدام‌یک از دسته‌بندی‌ها در فیلم وجود دارد.

مبانی نظری

بینامتنیت و منطق گفت‌وگویی

پیش از پرداختن به الگوی ترامتنیت ژنت و دسته‌بندی‌های ارائه‌شده توسط او که اصطلاحی جامع‌تر از مفهوم آشنای بینامتنیت است، نخست همین مفهوم، یعنی بینامتنیت، و همین‌طور مفهوم «منطق گفت‌وگویی» و به‌نوعی پیشینهٔ نظری که ژنت از آن استفاده کرد تعریف گشته و سپس به ترامتنیت پرداخته خواهد شد.

چنین می‌توان گفت که تنزل متن به عنوان موضوعی مطالعاتی در دههٔ ۱۹۸۰ با اوج گرفتن مبحث بینامتن در نظریه هم‌زمان گشت. بر طبق نظریهٔ بینامتنیت به جای توجه به فیلم‌های خاص یا ژانرهای مجزا، هر متنی مرتبط با دیگر متون و ازاین‌رو مرتبط با یک بینامتن در نظر گرفته می‌شود. بینامتن را می‌توان همچون ژانر مفهومی ارزشمند و کارآمد در نظر گرفت.

مفسران نشانه‌شناس با پرداختن به متون راه را برای تعبیر بینامتنی هموار کردند که امری بسیار فراتر از مفهوم لغوی «تأثیر» است. ازآنجاکه نظریهٔ ژانر همیشه خطر مضاعف گرایش به رده‌بندی و ذات‌باوری را در بردارد شاید بهتر باشد ژانر را جنبهٔ خاصی از مسئله گسترده‌تر بینامتنیت محسوب کرد (استم، ۱۳۹۳ :۲۴۱).

اصطلاح بینامتنیت نخستین‌بار در دههٔ ۱۹۶۰ در ترجمهٔ کریستوا از منطق گفت‌وگویی باختین که در دههٔ ۱۹۳۰ مطرح گشته بود، استفاده شد. لازم‌به‌ذکر است که این ترجمه تا حدی رنگ و بوی فلسفی و انسانی اصطلاح باختین را از دست داد. منطق گفت‌وگویی به رابطهٔ ضروری هر پاره‌گفتار (یا گفته) با پاره‌گفتارهای دیگر اشاره کرده است. از نظر باختین هر پاره‌گفتار می‌تواند مجموعه‌ای از نشانه‌ها از یک گفته تا شعر، ترانه، نمایش یا فیلم تلقی شود (استم، ۱۳۹۳: ۲۴۱).

چنین می‌توان گفت که منطق گفت‌وگویی بیانگر این است که هر متنی محل تقاطع سطوح متنی مختلف در نظر گرفته می‌شود. به بیانی ساده‌تر منطق گفت‌وگویی متن به امکاناتی نامتناهی اشاره دارد که به وسیلهٔ تمام اعمال گفتمانی یک فرهنگ تولید می‌گردند؛ شبکه کاملی از پاره‌گفتارهای ارتباطی که متن هنری درونشان قرار دارد و هم به واسطهٔ تأثیراتی خاص و هم به واسطهٔ فرایند ظریف انتشار به متن وارد می‌شوند (Bakhtin,Volosinov, 1986: 60-61). پس تفکر مرکزی بینامتنیت آن است که متن، نظامی بسته، مستقل و تنها نبوده؛ زیرا در چنین حالتی متن غیرقابل فهم می‌گردد (Frow, 2005: 48). در چنین شرایطی می‌توان چنین برداشت کرد که سینما هزارها سنت هنری را به ارث بده و تغییر شکل می‌بخشد؛ چنانکه تمامی تاریخ هنرها را در خود جای می‌دهد.

به‌عنوان نمونه‌ای سینمایی می‌توان به فیلم تنگه وحشت[۴] اثر مارتین اسکورسیزی اشاره کرد؛ این فیلم ادبیات آخرالزمانی را در خود جای داده است و حتی تا سفر وحی

در کتاب مقدس پیش رفته و به آن اشاره می‌کند. مل بروکس[۵] در فیلم تاریخ جهان[۶] نه‌تنها این ادعا را مطرح کرده که تاریخ جهان را بازگفته است که مدعی است تمام تدابیر کمدی باستان را در فیلم قرار داده است. به عنوان نمونه سکانس شام آخر وارث سنت طنز مقدس است که باختین در کتاب رابله و دنیای او[۷] دربارهٔ آن بحث می‌کند.

ترامتنیت

حال که دربارهٔ بینامتنیت و منطق گفت‌وگویی صحبت شد می‌توان به نظریات ژرار ژنت به عنوان هستهٔ کار پرداخت. ژرار ژنت یک نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی بود که به‌ویژه با جنبش ساختارگرایی و چهره‌هایی مانند رولان بارت و کلود لوی استروس ارتباط داشت و مفهوم بریکولاژ را از آنها اقتباس کرد. او از چهره‌های برجستهٔ حرکت‌های فکری بود که در دههٔ ۱۹۶۰ در حوزهٔ مطالعات ادبی برای تطبیق و بسط نظریه‌های ساختارگرایانه فردینان دو سوسور در زبان‌شناسی و کلود لوی‌استروس در انسان‌شناسی صورت گرفت. عمدهٔ شهرت و تأثیرگذاری او به مطالعهٔ ساختارگرایانه از روایت برمی‌گردد که یکی از جامع‌ترین چارچوب‌های تحلیل متون روایی را ارائه می‌دهد. ژنت از پیروان ادبیات تطبیقی شاخهٔ فرانسوی بود.

ژرار ژنت، با استناد به آرای باختین و کریستوا، در کتاب نوشته بر نوشته[۸] (۱۹۸۲) اصطلاح فراگیرتر «ترامتنیت» را عرضه کرد؛ این عبارت برای اشاره به تمام آن چیزهایی که چه آشکارا چه پنهانی یک متن را در رابطه با دیگر متون قرار می‌دهند عنوان گشته است. ژنت از پنج نوع رابطهٔ ترامتنی پرده‌برداری کرد؛ بینامتنیت[۹]، شبه‌متنیت[۱۰]، دگرمتنیت[۱۱]، الگومتنیت[۱۲]، حادمتنیت[۱۳].

بینامتنیت

بینامتنیت پیش از آنکه توسط ژنت تعریف شود به‌صورت رابطهٔ بین متون تعریف می‌شد، یعنی کتاب، فیلم، نمایشنامه، آهنگ، بازی و غیره. بینامتنیت زمانی بهترین کارکرد را دارد که به‌صراحت توضیح داده شود، سپس به‌طور ضمنی به آن اشاره شود (Heckmann, 2023). ژنت «بینامتنیت» را به شکلی محدودتر از کریستوا، حضور مشترک مؤثر دو متن دانست و آن را نقل‌قول، انتحال (سرقت ادبی) و تلمیح تعریف گردانید. با اینکه ژنت کار خود را به نمونه‌های ادبی معطوف کرده اما به‌راحتی می‌شود نمونه‌هایی از همان رویکردی که ژنت مد نظر داشته را در فیلم‌های دیگر نیز یافت. نقل‌قول را می‌توان به صورت گنجاندن قطعات کلاسیک در یک فیلم وارد گردانید؛ همچون نقل‌قول پیتر باگدانوویچ[۱۴] در «هدف‌ها[۱۵]» که از فیلم رمز جنایی[۱۶] هاوارد هاوکز برداشته شده است. همچنین آثار سینمایی مانند عموی آمریکایی من[۱۷] و مرد مرده شال نمی‌پوشد[۱۸] استفاده از سکانس‌های فیلم‌های از پیش موجود را به یک اصل ساختاری اصلی مبدل کرده است (استم، ۱۳۹۳: ۲۴۷).

در ضمن تلمیح می‌تواند به صورت اشارهٔ کلامی یا تصویری به فیلمی دیگر، به مثابه ابزاری بیانی برای تشریح دنیای داستانی فیلم تلمیح‌گر تشکیل شود (حیدری و دارابی، ۱۳۹۲: ۵۹). ژان لوک گدار در تحقیر از طریق عنوانی که بر پرده اعلان یک سینما نمایان می‌شود، به فیلم سفر به ایتالیا روبرتو روسیلینی اشاره می‌کند؛ سفر به ایتالیا همچون خود تحقیر تباهی آرام یک زوج را به تصویر می‌کشد.

شبه‌متنیت

«شبه‌متنیت»، گونهٔ دوم از ترامتنیت ژنت، به رابطه میان خود متن و «شبه‌متن» آن درون کلیت اثر ادبی، یعنی پیام‌ها و شرح‌هایی فرعی که متن را فراگرفته‌اند؛ مانند پیشگفتارها، تقدیم‌نامه‌ها، تصاویر و حتی طراحی‌های جلد کتاب اشاره می‌کند (Gennette, 1997: 56). همچون گونهٔ قبل، این مقوله را نیز می‌توان در عالم سینما یافت. در این راستا می‌توان به پوسترها، پیش‌بررسی‌ها، پیراهن‌های تبلیغاتی، تبلیغات تلویزیونی و حتی بازاریابی برای محصولات فرعی مانند اسباب‌بازی‌ها که بیشتر برای فیلم‌های پرخرج روی می‌دهد اشاره داشت.

اعلان‌های برنامه در نمایش‌های تبلیغاتی نیز، با همان استدلال، اغلب واکنش‌هایی روزنامه‌نگارانه را دربارهٔ فیلم‌های تجاری تحریک می‌کند. برای مثال گزارش‌های مربوط به نگرانی‌های ناشی از سانسور، مثلاً دربارهٔ لولیتا آدرین لین[۱۹]، بر پذیرش فیلم اثرگذار واقع می‌شوند. تمام این امور، که پیرامون متن رسمی عمل کرده بر جریان شبه‌متن یک فیلم تأثیر می‌گذارند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۰).

دگرمتنیت

«دگرمتنیت» گونهٔ سوم از ترامتنیت ژنت شامل رابطهٔ انتقادی

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

میان یک متن و متن دیگر می‌گردد؛ خواه آشکارا از متن تشریح شده یاد شود و خواه به تلویح به آن اشاره گردد. ژنت در این راستا، از رابطهٔ میان پدیدارشناسی روح هگل و متنی یاد می‌کند که پیوسته، بدون اینکه آشکارا ذکر شود به آن اشاره می‌کند؛ کتاب برادرزاده رامو[۲۰] اثر دنی دیدرو[۲۱] (استم، ۱۳۹۳: ۲۴۸).

فیلم‌های پیشِ روی سینمای جدید آمریکا نقدهایی دگرمتنی از سینمای کلاسیک هالیوود را به نمایش می‌گذارند. نفی چندگانهٔ نوستالژی هالیس فرمپتون[۲۲] -نفی روند قصه، حرکت در نما، بستار نمایانگر نقدی استهزاآمیز از انتظاراتی بوده که فیلم‌های روایی متعارف برانگیخته می‌کند. برای مثال تلما و لوییز، که شخصیت‌های زن خود را روی صندلی راننده قرار می‌دهد، به تلویح از مردانه بودن ژانر فیلم‌های جاده‌ای به انتقاد برمی‌خیزد.

الگومتنیت

«الگومتنیت» چهارمین مقولهٔ ترامتنیت ژنت، به دسته‌بندی‌های وراثتی‌ای اشاره داشته که عنوان‌های یک متن ارائه یا نفی می‌کنند. الگومتنیت باید با تمایل یا بی‌تمایلی یک متن اعم از شعر، مقاله، رمان یا فیلم به توصیف مستقیم یا غیرمستقیم خود در عنوانش مرتبط گردد (استم، ۱۳۹۳: ۲۴۹). به عنوان نمونه، عنوان برخی فیلم‌ها، آن اثر را به سوابق ادبی‌اش مرتبط می‌کند. فیلم سفرهای سالیوان یادآور داستان سفرهای گالیور نوشتهٔ جاناتان سویفت[۲۳] و به‌طورعام شیوهٔ طنزآمیز است.

حادمتنیت

«حادمتنیت»، پنجمین گونه از ترامتنیت ژنت، می‌تواند برای تحلیل فیلم به طرز محسوسی سودمند باشد. حادمتنیت به رابطهٔ میان یک متن که ژنت آن را «حادمتن» می‌نامد، با متنی پیشین یا «فرومتن[۲۴]» اشاره دارد که حادمتن آن را تغییر داده، در آن جرح‌وتعدیل کرده و بسط می‌دهد. برای مثال در ادبیات، فرومتن‌های «انئید» عبارت است از اودیسه و ایلیاد؛ از طرف دیگر فرومتن‌های اولیس جویس عبارت است از اودیسه و هملت (استم، ۱۳۹۳: ۲۴۹).

تمام متن‌ها در این مجموعه، دگرگونی‌هایی را بر متن‌های از پیش موجود اعمال می‌گردانند. اصطلاح حادمتنیت قابلیت زیادی برای به‌کارگیری در سینما به‌ویژه در آن در دسته از فیلم‌هایی داشته که به نحوه‌ای دقیق‌تر و خاص‌تر از فیلم‌های اشارتگر، از اصطلاح بینامتنیت، از متن‌های از پیش موجود نشئت می‌گیرند. به عنوان نمونه حادمتنیت یادآور رابطهٔ میان اقتباس‌های فیلمی و رمان‌های اصلی است که اکنون حادمتن‌هایی قلمداد شده که از فرومتن‌های از پیش موجود برگرفته‌شده و دگرگون گشته (حیدری و دارابی، ۱۳۹۲: ۵۹).

به عنوان نمونه‌ای سینمایی، اقتباس‌های متنوع فیلمی از مادام بواری (رنوآر، مینه‌لی، شابرول و مهتا) را می‌توان خوانش‌های حادمتنی گوناگونی تلقی کرد که دارای فرومتنی مشابه هستند. درواقع، اقتباس‌های متنوع پیشین، خود می‌توانند بخشی از فرومتنی را ساخته که در دسترس فیلم‌ساز قرار می‌گیرند.

همان‌طورکه قابل مشاهده است بحث‌های اخیر دربارهٔ اقتباس‌های سینمایی از رمان‌ها، از گفتمان اخلاق‌گرایانه وفاداری و بی‌وفایی فاصله گرفته و به گفتمان بینامتنیت، که کمتر جنبهٔ قضاوت‌گونه دارد، نزدیک گشته. درواقع بنا به تعریف، اقتباس‌ها در گرداب جاری نقل و انتقالات بینامتنی و گرداب جاری متونی که بدون هیچ منشأ مشخصی متون دیگری را در فرایند بی‌پایان بازیافت، بده‌بستان و دگرگونی به وجود می‌آورند محصور گشته‌اند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵).

در قالب یک مثال می‌توان از ماجراهای رابینسون کروزو (۱۷۱۹) اثر دنیل دفو[۲۵] نام برد که یکی از رمان‌های اصلی سنتی خاص و رمانی واقع‌گرایانه و ظاهراً مبتنی بر زندگی واقعی بوده و به طریقی نگاشته شده که برداشتی قوی از یک واقعیت را خلق می‌کند. علی‌رغم این نکته، این رمان واقع‌گرایانه خود ریشه در بینامتن‌های مختلف دارد؛ ازجمله کتاب مقدس، موعظه‌های دینی، متون روزنامه‌ای دربارهٔ شخصیت واقعی مشابه کروزو یعنی الکساندر سلکرک و ادبیات هیجان‌انگیز مبتنی بر سفر.

رمان اصلی که ریشه در تمامی این بینامتن‌های پیچیده و متنوع دارد، پسامتن خود را نیز خلق می‌کند. خانم کروزو (۱۹۱۹) تغییری است در جنسیت؛ رابینسون کروزوی کوچولو (۱۹۲۴) سن پروتاگونیست را تغییر می‌دهد؛ آقای رابینسون کروزو (۱۹۳۲) کروزو را با زنی، نه با «جمعه» بلکه با «شنبه» همدم می‌کند؛ خانوادهٔ سوییسی رابینسون (۱۹۴۰) تعداد و جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها را دچار

دگرگونی می‌کند؛ فیلم لورل و هاردی به نام رابینسون کروزلند (۱۹۵۰)، ژانر قصه ماجرای سرزمینی مستعمره‌ای را به کمدی اسلپ استیک برمی‌گرداند. و در نهایت رابینسون کروزو در مریخ (۱۹۶۴) رمان را به داستانی علمی-تخیلی تبدیل کرده و در ستوان رابینسون کروزو، این دگرگونی هم حرفه‌ای است و هم جانورشناختی؛ چنان که پروتاگونیست به دریانوردی بدل شده که دیک ون دایک در آن به ایفای نقش پرداخته و طوطی کروزه نیز به شامپانزه تغییر می‌یابد. می‌توان نتیجه گرفت که نظریه‌های بینامتنیت ادبی می‌توانند برای نظریه و تحلیل فیلم سودمند واقع شوند.

یافته‌های پژوهش

درباره الی

خلاصه داستان

درباره الی محصول سال ۱۳۸۷ به نویسندگی و کارگردانی اصغر فرهادی است. داستان فیلم روایت‌گر زندگی چند خانواده است که برای گذراندن تعطیلات به شمال کشور سفر کرده‌اند. دوستان احمد که پس از سال‌ها زندگی در آلمان به ایران بازگشته، در تلاش هستند تا همسری را برای او بیابند. به همین‌خاطر، مربی مهدکودکی به نام اِلی به همراه دیگران به این سفر آمده است. اما پس از ناپدید شدن الی در ساحل دریا، ماجرا به تراژدی تبدیل می‌شود و هر کس در مورد این مسئله به قضاوت پرداخته و دیگری را مقصر می‌داند.

تحلیل فیلم

بینامتنیت

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد ژنت «بینامتنیت» را به شکلی محدودتر از نظریه‌پردازانی نظیر کریستوا، حضور مشترک مؤثر دو متن دانست و آن را نقل قول، انتحال (سرقت ادبی) و تلمیح تعریف گردانید. ژنت کار خود را به نمونه‌های ادبی معطوف کرده بود و در فیلم درباره الی نیز از ضرب‌المثلی آلمانی استفاده شده و در قالب یک نقل قول به ادبیات آلمان در فیلم بیان می‌شود:

احمد: یک پایان تلخ بهتر از یک تلخی بی‌پایان است (درباره الی، دقیقه ۲۲).

همان‌گونه که مشخص است، در اینجا رابطهٔ بینامتنی نه صرفاً در سطح ارجاع زبانی، بلکه به مثابه ابزاری معنابخش برای تبیین وضعیت روانی و عاطفی شخصیت‌ها عمل می‌کند. ضرب‌المثل یادشده هم بازتابی از تجربهٔ شکست‌خوردهٔ احمد در گذشته است و هم بازتاب‌دهندهٔ موقعیت دوگانه و پیچیدهٔ الی در زمان حال. درنتیجه، این ارجاع بینامتنی نوعی لایهٔ تفسیری به شخصیت‌ها می‌افزاید و از خلال پیوند با یک متن فرهنگی دیگر، افق معنایی تازه‌ای برای درک مناسبات درون‌روایی فیلم خلق می‌کند.

پیش‌تر ذکر شد که تلمیح می‌تواند به صورت اشاره کلامی، روایی یا تصویری به فیلمی دیگر، به مثابه ابزاری بیانی برای تشریح دنیای داستانی فیلم تلمیح‌گر استفاده کند. مهم‌ترین ارجاع بینامتنی که در فیلم درباره الی وجود دارد در ارتباط با فیلم ماجرا اثر مهم فیلم‌ساز ایتالیایی، میکل‌آنجلو آنتونیونی است. شباهت روایی قابل توجهی میان این دو فیلم وجود داشته که در ادامه ذکر می‌گردد.

همچون این فیلم ایتالیایی، فیلم فرهادی بر ناپدید شدن اسرارآمیز و سرنوشت مبهم یک زن جوان مرموز و زیبا متمرکز است که در ابتدا چنین گمان می‌رفت که شخصیت اصلی و مرکز توجه روایت باشد. در هر دو فیلم کاراکترهای آنا و اِلی ناپدید می‌شوند. علاوه‌بر امر ناپدید شدن، نحوهٔ پرداختن به آن نیز حائز اهمیت است. در هیچ‌یک از دو فیلم صحنهٔ ناپدید گشتن کاراکتر نشان داده نشده است. بنابراین چگونگی ناپدید شدن کاراکترها مشخص نبوده و فیلم‌ها صرفاً به تبعات این ناپدیدی می‌پردازند.

بااین‌حال، بازآفرینی فرهادی از ساختار روایی ماجرا صرفاً محدود به الگوگیری صوری نیست، بلکه تفاوتی معنادار در نحوهٔ مواجهه با غیبت شخصیت اصلی ایجاد می‌کند. در ماجرا ناپدید شدن آنا به‌تدریج از مرکز توجه روایت کنار می‌رود و در نهایت به عنوان معمایی حل‌نشده رها می‌شود؛ اما در درباره الی، فرهادی ناپدید شدن شخصیت را نه‌فقط حفظ می‌کند، بلکه به مؤلفه‌ای محوری و پایدار در بستر روایت بدل می‌سازد. این انتخاب، واکاوی اخلاقی و روان‌شناختی پیامدهای حادثه را به قلب روایت منتقل کرده و ساختار داستانی را حول پرسش‌های اخلاقی بنیادین سازمان می‌دهد.

شباهت میان دو فیلم صرفاً در سطح مضمون یا حادثه محدود نمی‌ماند، بلکه به سطح فضاسازی و سازمان روایی نیز گسترش می‌یابد. فرهادی با قرار دادن داستان در محیطی بسته و منزوی، به‌درستی به روح کلی ماجرا وفادار مانده،

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

اما هم‌زمان در بستر فرهنگی ایرانی آن را بازآفرینی کرده است. خانهٔ ساحلی، تغییر مقصد سفر و قرار گرفتن داستان در حاشیهٔ دریا - همگی عناصر ساختاری هستند که آگاهانه از فیلم آنتونیونی وام گرفته شده‌اند تا لحن و فضای مشابهی ایجاد شود.

بااین‌حال، فرهادی این عناصر را صرفاً تقلید نمی‌کند، بلکه با بهره‌گیری از آنها زمینه‌ای برای بسط لایه‌های معنایی مختص به جامعهٔ خود فراهم می‌سازد. به این ترتیب، رابطهٔ بینامتنی میان دو اثر نه‌تنها به گسترش افق معنایی درباره الی منجر می‌شود، بلکه به آن عمقی بینافرهنگی می‌بخشد که امکان بازخوانی دوبارهٔ مسائل اخلاقی، اجتماعی و انسانی را فراهم می‌آورد.

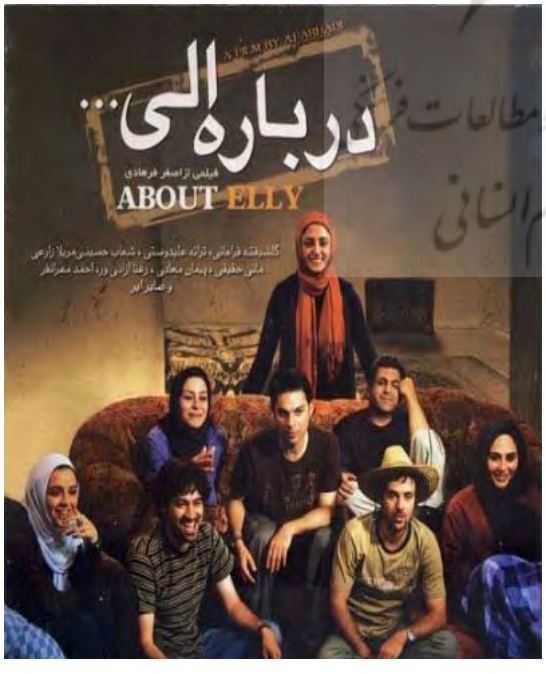
شبه‌متنیت

در بخش‌های پیشین، شبه‌متنیت بدین‌صورت تعریف گشت: گونهٔ دوم از ترامتنیت ژنت، به رابطهٔ میان خود متن و «شبه‌متن» آن درون کلیت اثر ادبی، یعنی پیام‌ها و شرح‌هایی فرعی که متن را فراگرفته‌اند مانند پیشگفتارها، تقدیم‌نامه‌ها، تصاویر و حتی طراحی‌های جلد کتاب اشاره می‌کند. همچون بینامتنیت این مقوله را نیز می‌توان در عالم سینما یافت. در این راستا می‌توان به پوسترها، پیش‌بررسی‌ها، پیراهن‌های تبلیغاتی، تبلیغات تلویزیونی و حتی بازاریابی برای محصولات فرعی مانند اسباب‌بازی‌ها که بیشتر برای فیلم‌های پرخرج روی می‌دهد اشاره داشت.

طبق این بخش از دسته‌بندی ژنت، عناصر شبه‌متنی همچون پوستر فیلم می‌توانند در شکل‌دهی به پیش‌فرض‌های ذهنی مخاطب، جهت‌دهی به انتظارات روایی و تسهیل درک تم‌های پنهان اثر نقشی معنادار ایفا کنند. در درباره الی، این نقش از طریق دو مؤلفهٔ شبه‌متنی یعنی پوستر و تریلر فیلم محقق شده است. پوستر اصلی فیلم با نمایش شخصیت‌هایی که در کنار یکدیگر نشسته و با چهره‌هایی خندان مشغول تماشای چیزی هستند، فضایی صمیمی و سرخوشانه را القا می‌کند؛ فضایی که در سطحی ظاهری، مؤید موقعیتی جمعی، دوستانه و بی‌خطر است. این تصویر درعین‌حال، با تضادی که میان پیش‌فرضِ بی‌خطری آن و تنش‌های اخلاقی و روانی نهفته در روایت اصلی وجود دارد، زمینه‌ای برای شکل‌گیری خوانش چندلایه از فیلم فراهم می‌آورد. به‌این‌ترتیب، پوستر نه‌تنها ابزار تبلیغاتی، بلکه بخشی از نظام نشانه‌ای اثر تلقی می‌شود که در تعامل با دیگر عناصر فیلم، به تعمیق دلالت‌ها و گسترش افق‌های معنایی کمک می‌کند.

همچنین یکی از تریلرهای رسمی فیلم، با تمرکز بر نمایش صحنه‌هایی از بازی پانتومیم میان شخصیت‌ها، روایتی بصری و هم‌سو با فضای پوستر ارائه می‌دهد. در این تریلر، شخصیت‌های فیلم در قالب نماهای کوتاه در حال اجرای بازی و حدس زدن حرکات یکدیگر نمایش داده می‌شوند؛ صحنه‌هایی که در ظاهر، فضای بازیگوشانه، بی‌دغدغه و صمیمی چند دوست در سفر را بازنمایی می‌کنند. این بازنمایی هدفمند نه‌تنها در خدمت جلب نظر مخاطب و بازاریابی قرار دارد، بلکه از منظر تحلیل شبه‌متنیت، واجد نقشی اساسی در شکل‌دهی به انتظارات مخاطب از فیلم و ایجاد تضاد معنادار میان تصور اولیه و آنچه در بطن روایت رخ می‌دهد است.

تریلر، همچون پوستر، به‌طور ضمنی بر سبکی از زیست تأکید دارد که در سینمای ایران کمتر بازنمایی شده است: روابط دوستانه، مختلط و خودانگیخته. همین امر به آن قدرتی دوگانه می‌بخشد؛ از یک‌سو ابزاری برای جذب مخاطب، و از سوی دیگر بستری برای تبیین رمزگشایی



تصویر ۱. پوستر فیلم درباره الی (وبسایت ZARDFILM).

تدریجی از شکاف میان ظاهر شاد و باطن بحرانی روابط انسانی. بنابراین، تریلر نیز به عنوان بخشی از نظام پیرامتنی فیلم، در شکل‌گیری برداشت اولیه از روایت ایفای نقش می‌کند و از خلال رابطهٔ شبه‌متنی خود با فیلم، به خلق و هدایت لایه‌های معنایی کمک می‌کند.

حادمتنیت

این دسته که پنجمین گونه از ترامتنیت ژنت است، می‌تواند برای تحلیل فیلم به طرز محسوسی سودمند باشد. حادمتنیت به رابطهٔ میان یک متن که ژنت آن را «حادمتن» می‌نامد، با متنی پیشین یا «فرومتن» اشاره دارد که حادمتن آن را تغییر داده، در آن جرح و تعدیل کرده و بسط می‌دهد. تمام متن‌ها در این مجموعه، دگرگونی‌هایی را بر متن‌های از پیش موجود اعمال می‌گردانند.

اصطلاح حادمتنیت قابلیت زیادی برای به‌کارگیری در سینما به‌ویژه در آن دسته از فیلم‌هایی داشته که به نحوه‌ای دقیق‌تر و خاص‌تر از فیلم‌های اشارتگر، از اصطلاح بینامتنیت، از متن‌های از پیش موجود نشئت می‌گیرند. فرهادی در درباره الی روایتی را شکل داده که به‌لحاظ مضمونی نیز در فرایند بده‌بستان و دگرگونی در ارتباط با فیلم ماجرا قرار می‌گیرد.

هر دو کارگردان، آنتونیونی و فرهادی، از واقعهٔ ظاهراً سادهٔ ناپدید شدن یک شخصیت زن، به مثابه نقطهٔ عزیمت برای بررسی لایه‌های پنهان جامعه خود بهره می‌برند. در هر دو فیلم، حادثهٔ اصلی صرفاً یک رویداد روایی نیست، بلکه به یک نشانهٔ استعاری بدل می‌شود که معناهای ثانویه را فعال می‌سازد. این نگاه، نمونه‌ای بارز از کارکرد حادمتنیت است؛ جایی که متن جدید با وام‌گیری از متن پیشین، آن را در زمینه‌ای تازه بازتعریف و دگرگون می‌سازد.

آنتونیونی از طریق غیبت آنا، به تحلیل بحران معناباختگی در جامعهٔ ایتالیایی پس از جنگ می‌پردازد. جهان شخصیت‌های او، جهانی است مملو از بی‌هدفی، شکاکیت اخلاقی و فقدان پیوندهای پایدار. آن‌گونه که فیلم نشان می‌دهد، نسل پس از جنگ که در رفاه نسبی اقتصادی رشد کرده، در ازای لذت‌طلبی فردی و آزادی‌های نوظهور، ارزش‌های سنتی همچون وفاداری، مسئولیت‌پذیری و پیوند انسانی را کنار گذاشته است. این نسل «گمشده» برای آنتونیونی نمادی است از فروپاشی نظام اخلاقی و بیگانگی فرهنگی.

در نقطهٔ مقابل، فرهادی نیز ناپدید شدن الی را به بستری برای آشکارسازی نظام ارزشی جامعهٔ ایران بدل می‌سازد، اما این کار را با تمرکز بر مفهوم «دروغ» و گفتمان‌های اخلاقی روزمره انجام می‌دهد. آنچه در درباره الی برجسته می‌شود، تضاد میان ظاهر جمعیِ اخلاق‌مدار و هنجارمند با واقعیت‌هایی چون پنهان‌کاری، فرافکنی و مسئولیت‌گریزی است. در این معنا، روایت به جای پرداختن به خود حادثه، به واکنش افراد و زنجیرهٔ پیامدهای روانی، اخلاقی و اجتماعی آن می‌پردازد.

این بازآفرینی حادمتنی نه‌تنها در سطح مضمونی، بلکه در لایهٔ طبقاتی فیلم نیز رخ می‌دهد. ماجرا با تمرکز بر طبقهٔ مرفه جامعهٔ ایتالیا، بحران پوچی و بی‌هدفی را ناشی از رفاه مفرط می‌داند. اما درباره الی با تمرکز بر طبقهٔ متوسط شهری ایران، نشان می‌دهد که حتی در شرایطی فاقد رفاه کامل، فروپاشی اخلاقی می‌تواند از درون گفتمان‌های روزمره و تعاملات ظاهراً عادی بیرون بزند. این جابه‌جایی موقعیت اجتماعی میان فرومتن و حادمتن، به فیلم فرهادی عمق بیشتری می‌بخشد و نشان می‌دهد که بحران ارزش‌ها پدیده‌ای جهان‌شمول است، اما در هر زمینه‌ای به شکلی خاص بازتاب می‌یابد.

فروشنده

خلاصه داستان

فروشنده محصول سال ۱۳۹۴ به کارگردانی و نویسندگی اصغر فرهادی است. رعنا و عماد زن و شوهری جوان هستند که در حال اجرای تئاتری بر اساس نمایشنامهٔ مرگ فروشنده نوشتهٔ آرتور میلر می‌باشند. آنها به علت نشست زمین مجبور می‌شوند به اجبار خانه خود را ترک کنند و به اصرار یکی از دوستانشان به نام بابک به خانه‌ای اسباب‌کشی می‌کنند که پیش از آنها یک روسپی در آنجا زندگی می‌کرده است. پس از مدتی مردی که از اسباب‌کشی خبر نداشته به خانهٔ آن دو رفته و رعنا را مورد آزار قرار می‌دهد. پس از این اتفاق عماد به دنبال یافتن مرد و انتقام می‌رود.

تحلیل فیلم

الگومتنیت

گفته شد که الگومتنیت به دسته‌بندی‌های وراثتی اشاره داشته که عنوان‌های یک متن ارائه می‌دهند. در فیلم فروشنده این

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

امر در همان عنوان فیلم مشخص می‌باشد. عنوان فیلم فروشنده اشاره به نمایشنامهٔ مرگ فروشنده اثر آرتور میلر دارد. بنابراین فیلم حتی پیش از شروع و تنها از طریق عنوان خود، مجموعه گفتمان‌هایی که با سایر متون داشته را به رخ می‌کشد. البته همان‌طور که در ادامه نیز مشخص می‌شود ارجاعات فروشنده به نمایشنامهٔ مرگ فروشنده بسیار گسترده بوده و در ابعاد مختلف نمایش داده شده و عمل می‌کند.

بینامتنیت

گنجاندن قطعاتی از فیلم‌های دیگر در یک فیلم، چه نمایش بخشی از فیلم بوده و چه بیان دیالوگی از آن فیلم، همگی در نظریات ژنت تحت عنوان بینامتنیت قرار می‌گیرند. فیلم فروشنده محمل نمایش و صحبت دربارهٔ چند فیلم و داستان است که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود. نخستین و مهم‌ترین اثر، نمایشنامهٔ مرگ فروشنده است.

در این فیلم شخصیت‌های اصلی یعنی عماد، رعنا و دوستان آنها همگی فرهنگی و بازیگر تئاتر هستند و در حال تمرین و آماده‌سازی نمایشنامهٔ مرگ فروشنده برای اجرای تئاتر هستند. عماد نقش ویلی لومن و رعنا نقش لیندا لومن را ایفا می‌کنند. بنابراین نمایش اجرای مرگ فروشنده بخش‌های قابل توجهی از فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. شروع فیلم، و بخش‌های متعددی از زمان نمایش فیلم به این اجرا اختصاص یافته است. نمایش اجرای مرگ فروشنده باعث شده که فیلم آشکارا با این نمایشنامه ارتباط برقرار کند و تصاویری از نمایش عینا در فیلم حضور یابد.

علاوه بر اشارهٔ تصویری، فیلم بارها از طریق اشارهٔ کلامی نیز به نمایشنامهٔ مرگ فروشنده اشاره می‌کند. برای مثال در بخشی از فیلم عماد که در حال تدریس ادبیات در مقطع دبیرستان می‌باشد دربارهٔ این نمایشنامه به صحبت با دانش‌آموزانش می‌پردازد:

دانش‌آموز ۱: آقا اسمش چیه؟

عماد: مرگ فروشنده...کی خونده؟... کسی هست خونده باشه؟

دانش‌آموز ۲: آقا نویسنده‌ش کیه؟

عماد: آرتور میلر (فروشنده، دقیقه ۸).

همان‌گونه که از این مکالمه برمی‌آید، فیلم فروشنده به‌وضوح و به‌شیوه‌ای مستقیم به نمایشنامهٔ مرگ فروشنده و نویسندهٔ آن، آرتور میلر، ارجاع می‌دهد. این نوع اشارهٔ تلفیقی، که هم در سطح تصویری و هم در سطح کلامی رخ می‌دهد، مصداق روشن «تلمیح» در چارچوب نظری ژرار ژنت است؛ یعنی حضور صریح متنی دیگر در متن حاضر، که از زیرمجموعه‌های بینامتنیت به شمار می‌رود. آنچه در اینجا اهمیت دارد، کارکرد فراتر از اطلاع‌رسانیِ این تلمیح است: این ارجاع نه‌فقط در راستای تأیید مرجعیت اثرِ پیش‌گفته، بلکه به منزله ابزاری معنابخش برای تبیین روایت عمل می‌کند. تلمیح به مثابه ابزاری بیانی برای تشریح دنیای داستانی فیلم تلمیح‌گر شکل می‌گیرد.

یکی دیگر از نمونه‌های مهم بینامتنیت در فروشنده اشاره به داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی و همچنین فیلم گاو ساختهٔ داریوش مهرجویی است. در بخشی از فیلم فروشنده عماد در حال نمایش فیلم گاو از طریق پروژکتور در کلاس است. فروشنده از طریق نمایش مستقیم فیلم گاو، خود را به‌طور آشکار در ارتباط با این فیلم قرار می‌دهد و به‌نوعی استفاده از سکانس‌های فیلم‌های پیشین یا اجرای نمایشنامه را به بخشی از ساختار خود مبدل می‌سازد.

داستان گاو نیز همچون نمایشنامهٔ مرگ فروشنده از طریق اشارهٔ کلامی نیز مورد بحث واقع شده و بنابراین فیلم فروشنده برای نمایش دادن گاو نیز هم از اشارهٔ تصویری و هم اشارهٔ کلامی بهره می‌گیرد:

(یکی از دانش‌آموزان در حال خواندن بخشی از داستان گاو است)

دانش‌آموز ۱: آقا این داستانش واقعیه؟

عماد: واقعی که نه ولی از یه نظر می‌شه گفت. همیشه تو داستان‌های ساعدی فضاسازی و جنس شخصیت‌پردازی و ارتباط آدما و اینا واقعیه.

دانش‌آموز ۲: آقا یه آدم چجوری می‌تونه گاو بشه؟

...

دانش‌آموز ۳: حالا آقا واقعاً چجوری یه آدم گاو می‌شه؟

عماد: به مرور (فروشنده دقیقه ۷-۸).

بنابراین، در اینجا نیز فیلم از تلمیح همان‌طورکه ژنت تعریف کرده بود استفاده می‌کند. از یک‌سو بخشی از داستان گاو در فیلم خوانده می‌شود و پس‌ازآن نیز میان دانش‌آموزان و دبیر مکالمه‌ای با محوریت این داستان شکل می‌گیرد که باعث می‌شود فیلم فروشنده مکالمه‌ای همه‌جانبه را با داستان و فیلم گاو برقرار ساخته و مصداقی کامل از مبحث بینامتنیت طبق آرای ژنت نام بگیرد.

فروشنده اثر دیگری را نیز تحت روابط بینامتنیت به کار گرفته است. لازم‌به‌ذکر است که این اثر به اندازهٔ مرگ فروشنده و گاو حاوی روابط بینامتنی نمی‌باشد. فیلم در صحنه‌هایی که عماد را در حال تدریس در کلاس نشان می‌دهد به طریقی نسبتاً نامحسوس به نمایش آنچه بر روی تخته نوشته شده است نیز می‌پردازد. در یکی از این صحنه‌های نوشته‌های روی تخته به بیان نکاتی دربارهٔ داستان گیله‌مرد اثر بزرگ علوی پرداخته است؛ حتی زیر تعدادی از نکات مهم‌تر خط کشیده شده و بر آنها تأکید شده است.

بنابراین، فیلم در اینجا نیز از طریق اشارهٔ متنی به صورت مستقیم به داستان گیله‌مرد پرداخته و بر حضور آن در فیلم اشاره می‌کند. لازم‌به‌ذکر است که آثار ذکرشده علاوه‌بر اشارهٔ مستقیم و نمایش بی‌واسطه حاوی ارتباطاتی با فیلم فروشنده بوده که کارکردی مضمونی داشته و فیلم از این طریق به ارتباطی عمیق‌تر با آنها دست می‌زند. این شکل از ارتباط در بخش بعد مورد بررسی قرار می‌گیرد.

حادمتنیت

این مورد به رابطهٔ میان یک متن با متنی پیشین اشاره دارد و فرایندی از بازیافت، بده‌بستان و دگرگونی را خلق می‌کند. این شکل از ترامتنیت به‌دفعات در فیلم فروشنده مشاهده می‌شود که در ادامه نمونه‌های آن ذکر می‌گردد. همان گونه که به آن اشاره شد فروشنده بیشتر ارجاع و روابط ترامتنیتی خود را با نمایشنامهٔ مرگ فروشنده برقرار ساخته است.

میان فیلم فروشنده و نمایشنامهٔ مرگ فروشنده، و به‌ویژه میان رخدادهای محوری آنها، نوعی توازی معنادار و چندسطحی برقرار شده است؛ این توازی در قالب رابطهٔ حادمتنی، نه‌فقط شباهت‌های روایی، بلکه ساختارهای ارزشی و روانی دو اثر را به هم پیوند می‌زند. یکی از بارزترین این توازی‌ها، بازنمایی رابطهٔ پنهانی و ممنوعهٔ پدر خانواده با زنی غریبه است؛ در نمایشنامهٔ میلر، این خیانت موجب فروپاشی اعتماد در روابط خانوادگی می‌شود، و در فیلم فرهادی نیز، رابطهٔ پنهان پیرمرد با زنی روسپی به بحرانی اخلاقی در متن روایت بدل می‌شود.

این بازآفرینی، صرفاً بازتاب یک مضمون مشترک نیست، بلکه با جابه‌جایی آن به بستری فرهنگی و اجتماعی متفاوت، امکانی برای بازخوانی اخلاق، قدرت، و فروپاشی درون‌خانوادگی فراهم می‌سازد. در هر دو اثر، افشای این رابطهٔ ممنوعه، نقطهٔ گسست و بحران شخصیت پدر را رقم می‌زند و ساختار اقتدار مردانه را در برابر چشم مخاطب به چالش می‌کشد. ازاین‌رو، این توازی حادمتنی نقشی اساسی در تعمیق دلالت‌های اخلاقی، روان‌شناختی و اجتماعی فیلم ایفا کرده و روایت را در امتداد میراث یک متن کلاسیک جهانی، به تجربه‌ای چندلایه و بازتابگر بدل می‌سازد.

از طریق رویدادهای این‌چنینی می‌توان به بخشی از فیلم اشاره کرد که عماد و رعنا در حال اجرای تئاتر مرگ فروشنده هستند. رعنا در نقش لیندا بر سر تابوت ویلی ایستاده و با او وداع می‌گوید. این امر را می‌توان به عنوان مرگ نمادین عماد در دیدگاه رعنا تفسیر کرد؛ زیرا در همان برهه بوده که عماد پیرمرد را به دام انداخته، قصد ارضای میل انتقام‌جویی خود را داشته و در این راستا برای مثال هنگامی که پیرمرد دچار عارضهٔ قلبی می‌شود از تماس با اورژانس اجتناب می‌کند. مجموع همهٔ این اتفاقات عماد را از رعنا دور کرده و به جای توجه به رعنا و آسیبی که متحمل شده به دنبال ارضای میل انتقام‌جویی خود است.

بنابراین، فیلم تا به اینجا از طریق برقراری شباهت‌هایی میان خود و نمایشنامه ابعاد عمیق‌تری به داستان بخشیده و همچنین نسبت به رویدادهای اتفاق افتاده دست به تفسیر و تحلیل می‌زند. همهٔ این موارد از طریق آنچه ژنت آن را حادمتنیت نامیده ممکن می‌گردد. فروشنده ارتباط با نمایشنامه را به طرقی دیگر باز هم ادامه می‌دهد.

یکی از مصادیق ارجاعات حادمتنی میان این دو اثر از طریق نحوهٔ استفاده از جوراب در روایت می‌باشد. جوراب در هر دو اثر از یک شیء ساده فراتر رفته و به یک پراپ تبدیل شده که در پیشبرد روایت نقش ایفا می‌کند. با پیدا شدن جوراب‌های مرد مهاجم توسط عماد در خانه، جوراب‌های پارهٔ لیندا در نمایشنامه به ذهن متبادر می‌شود. در مرگ فروشنده ویلی از مشاهدهٔ رفو شدن جوراب توسط لیندا خشمگین می‌شود.

نخست ممکن است چنین به نظر برسد که عصبانیت ویلی در مواجهه با صحنه رفو کردن جوراب‌ها، ناشی از احساس شرمندگی نسبت به فقر خانواده‌اش است؛ اما با گره‌گشایی نهایی نمایشنامه، روشن می‌شود که این عصبانیت، بازتاب فشار روانی ناشی از خاطره‌ای سرکوب‌شده است: ویلی پیش‌تر جوراب‌های لیندا را به زنی که با او رابطه‌ای پنهانی داشته داده، و اکنون تماشای این صحنه، آن گذشتهٔ

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

پنهان را به سطح آگاهی او بازمی‌گرداند.

در فیلم فروشنده نیز عنصر جوراب از حد یک شیء معمولی فراتر می‌رود و به یک پراپ نشانه‌ای بدل می‌شود که در بستر روایت، نقش محرک روانی و انگیزشی ایفا می‌کند. کشف جوراب‌های مرد مهاجم توسط عماد نه‌تنها ابعاد تازه‌ای از ورود مرد مهاجم به خانه را برای او عیان می‌سازد، بلکه به مثابه ماشهٔ عاطفی، او را به سوی مسیر خشونت و انتقام سوق می‌دهد. در هر دو اثر، جوراب به نشانه‌ای از بحران نقش پدر/شوهر بدل می‌شود؛ نمادی که از خلال توازی حادمتنی، شکاف‌های اخلاقی و روانی شخصیت را به نمایش می‌گذارد. این بازآفرینی ترامتنی، ابزاری برای فعال‌سازی لایه‌ای پنهان از معنا در فیلم است و در خدمت تعمیق تجربه روایی مخاطب قرار می‌گیرد.

عینک از دیگر اشیا مشترک میان فیلم و نمایشنامه بوده که از نقشی پیش‌برنده در روایت برخوردار است. عینک، جلوهٔ دیگری از ناتوانی ویلی در مواجه با حقیقت است و ضعف چشمان او و عینکی که مدت‌هاست آن را عوض نکرده را می‌توان به‌طور نمادین به این امر مرتبط دانست. در بخشی از فیلم که عماد عینک پیرمرد را به او می‌دهد نیز گویی به‌طور نمادین چشم او را بر عملی که انجام داده باز می‌کند. در چنین بستری، در ابتدای فیلم که عماد به هنگام ریزش خانه به بیرون بردن پسر معلول کمک کرده، پسر عینکش را می‌خواهد؛ بنابراین تأکید بر مفهوم عینک و ارتباط آن با نمایشنامه را می‌توان از همان ابتدا مشاهده کرد.

یکی دیگر از وجوه توازی حادمتنی میان فروشنده و مرگ فروشنده، بازتولید مضمونی است که می‌توان آن را «زوال پدر» نام نهاد؛ مفهومی که در هر دو اثر نه‌فقط به سقوط یک فرد، بلکه به فروریختن جایگاه پدرانه در ساختار اجتماعی و اخلاقی اشاره دارد. در نمایشنامهٔ آرتور میلر، لحظه‌ای که ویلی در نگاه پسرش، بیف، فرومی‌ریزد، نه‌فقط شکاف روانی میان نسل‌ها را آشکار می‌کند، بلکه مسیری تراژیک برای فروپاشی درونی و اجتماعی هر دو رقم می‌زند.

فرهادی این مضمون را با دگرگونی‌هایی ظریف به ساختار روایت فروشنده وارد می‌کند. فیلم از خلال نمایش مجموعه‌ای از شخصیت‌ها که هر یک به نحوی با غیبت پدر، بی‌کفایتی پدر یا بی‌اعتباری نقش پدری مواجه‌اند، تصویری چندلایه از افول اقتدار پدرانه در جامعهٔ معاصر ارائه می‌دهد. صدرا، فرزند یکی از همکاران عماد و رعنا، از خانواده‌ای طلاق‌گرفته است و نه‌تنها ارتباطی با پدر ندارد، بلکه از دیدار او نیز پرهیز می‌کند. یکی از دانش‌آموزان عماد که به‌واسطهٔ تلفن همراهش مشکوک به نگه‌داری محتوای مستهجن است، پدری ندارد و پیش‌تر او را از دست داده. خود پیرمرد مهاجم نیز، با گذشته‌ای پنهان و زندگی‌ای آغشته به روابط ممنوعه، الگویی است که به شکلی هشدارآمیز در مسیر سقوط اخلاقی حرکت کرده و همچون ویلی لومان، در آستانهٔ فروپاشی نهایی قرار دارد.

در چنین بستری، پدران یا غایب‌اند، یا مردود شده‌اند، یا خود به بازتولید خشونت و فروپاشی دامن می‌زنند. ازاین‌رو، فیلم از خلال رابطهٔ حادمتنی با نمایشنامهٔ میلر، معنایی گسترده‌تر از شکست فردی را طرح می‌کند: سقوط پدر به مثابه نشانه‌ای از گسست بنیادهای اخلاقی و روانی در جامعه است.

به‌عنوان آخرین خط ارتباطی میان فروشنده و نمایشنامهٔ مرگ فروشنده می‌توان به تقابل میان سنت و مدرنیته اشاره کرد. تجددی که نشان‌دهنده مرگ سنت‌ها در برابر تمدن غرب می‌باشد. مرگ سنت‌ها در فیلم فروشنده همان زوال مرد فروشنده در تقابل با تجدد عماد است. این امر در یک دیالوگ بیان می‌شود:

عماد: چیکار دارن می‌کنن با این شهر؟... دلم می‌خواست می‌شد یه لودر گذاشت زیر این شهر، همه رو خراب کرد دوباره از نو ساخت.

این تقابل سنت و مدرنیته در توضیحات مرگ فروشنده نیز حضور دارد. خانهٔ خانواده لومان با حیاط پشتی کوچک در تقابل با آسمان‌خراش‌ها بوده و توسط آنها محاصره گردیده است. این امر باعث می‌شود که ویلی از دیده نشدن آسمان گلایه ورزد. خانهٔ تازه عماد و رعنا نیز در فیلم با وجود آپارتمانی بودن، شبات‌هایی با خانهٔ خانواده لومان دارا می‌باشد. فضای بیرونی خانهٔ آنها با ساختمان‌هایی اشغال شده و بخش اندکی از آسمان پیداست.

پیش‌تر به ارتباط بینامتنی فروشنده با داستان و فیلم گاو اشاره شد. در این بخش به استفاده‌ای که فیلم فروشنده از داستان و فیلم گاو در جهت غنی ساختن شخصیت‌پردازی عماد کرده پرداخته می‌شود و بنابراین رابطهٔ حادمتنیتی آن بررسی می‌گردد. عماد با پیشبرد روایت دچار نوعی تغییر شخصیت و مسخ شده که فیلم آن را از طریق ارجاع به گاو بیشتر مؤکد می‌سازد.

در داستان گاو، شخصیت اصلی، مش حسن، پس از مرگ گاو محبوبش، دچار فروپاشی روانی می‌شود و در فرایندی تدریجی، خود را به‌واقع گاو می‌پندارد. این فرایند مسخ، تنها پیامدی روانی نیست، بلکه بازتاب شرایط اجتماعی، فشارهای بیرونی و ناتوانی فرد در مواجهه با فقدان است. نکتهٔ قابل توجه آنکه مضامین بنیادینی چون پنهان‌کاری، اجبارهای جمعی، و سرکوب حقیقت نیز در روایت گاو حضوری پررنگ دارند؛ مؤلفه‌هایی که در فروشنده به شکلی دیگر تکرار و بازآفرینی می‌شوند.

در این بستر، ارتباط حادمتنی میان فروشنده و گاو، صرفاً در اشارهٔ صوری به داستان و فیلم متوقف نمی‌ماند، بلکه در لایه‌ای عمیق‌تر، فرایند مسخ شخصیت را به عنوان محور معنایی مشترک بازتاب می‌دهد. عماد، که در ابتدا شخصیتی متین، فرهنگی و به‌ظاهر مدرن است، در مواجهه با این احتمال که همسرش مورد تجاوز قرار گرفته است، به‌تدریج دچار دگرگونی روانی و اخلاقی می‌شود. عاملی که این مسخ را رقم می‌زند، نه مرگ یک حیوان، بلکه فروپاشی ناگهانی نظامی از ارزش‌های سنتی چون «ناموس» است که عماد به شکلی ناگفته بر آن اتکا داشته است.

سنت‌هایی بوده که از طریق انتخابی آگاه حفظ نمی‌گردند و بیشتر به عنوان نوعی «ناخودآگاه اجتماعی» و تحت تأثیر نیروی عادت و اینرسی عمل می‌کنند. آنها لزوماً مورد احترام یا پرستش ویژه‌ای نبوده؛ بلکه صرفاً همچون شیوه‌های رایج و مناسب زندگی پذیرفته گشته‌اند (Sztomp-ka, 1993: 66).

نقش فشارهای بیرونی در تشدید این تغییر، همان گونه که در گاو عامل تسریع جنون مش حسن بود، در فروشنده نیز در قالب قضاوت‌های همسایگان و توصیه‌های محافظه‌کارانهٔ آنان نمود می‌یابد؛ ازجمله تأکید بر عدم مراجعه به پلیس. این توصیه‌ها، در ظاهر نوعی «حفاظت» از آبرو هستند، اما در عمل، شخصیت عماد را به‌سوی فروپاشی درونی سوق می‌دهند. این فروپاشی باعث شده که رعنا به عنوان انسانی آسیب‌دیده که نیاز به دیده‌شدن و حمایت داشته اهمیت خود را از دست بدهد و ارضای حس انتقام‌جویی بیشترین اهمیت را پیدا کند. درواقع در این نقطه این احساسات عماد است که اهمیت دارد و نه رعنا به عنوان شخصی که قربانی خشونت گشته است.

در نتیجه، رابطهٔ حادمتنی میان دو اثر، بستری برای بازاندیشی مسئله مسخ انسان در تقابل با فشارهای فرهنگی، جنسیتی و اجتماعی فراهم می‌سازد و فیلم را در جایگاهی قرار می‌دهد که بتوان آن را واکاوی مدرن و درعین‌حال بومی‌شده یکی از کهن‌الگوهای روانی ـ اخلاقی ادبیات معاصر ایران دانست.

در بخشی از فیلم که عماد در حال نمایش فیلم گاو برای شاگردان است، هم‌زمان با تغییر شخصیت عماد، شخصیت مش حسن نمایش داده شده که سایرین او را کشان‌کشان به خارج از روستا منتقل می‌کنند. عماد دچار فرجام شومی در موازات با مش حسن می‌گردد؛ بنابراین فردی ممکن است مدرن جلوه کند اما تحت شرایطی خاص نفوذ سنت در او خود را نشان دهد. پس در ارتباط با داستان و فیلم گاو نیز بازنمایی‌ای ظریف از مبحث مدرنیته و سنت نمایش می‌یابد.

مفهوم مسخ شخصیت و تغییر بنیادین آن در فروشنده ارتباطی حادمتنی با یکی از آثار مهم تاریخ سینما دارد؛ پدرخوانده. شخصیت مایکل کورلئونه در ابتدای فیلم گزینهٔ مورد نظر برای بر عهده گرفتن نقش پدرش نمی‌باشد؛ به حدی که خود پدرش یعنی ویتو کورلئونه نیز قصد داشته او به یک سناتور تبدیل شود. اما اتفاقات فیلم به‌گونه‌ای رقم خورده که مایکل را بر جایگاه پدر می‌نشاند. در واپسین نماها مایکل به درون اتاقی رفته و همسرش، کِی، از بیرون اتاق و درحالی‌که در بسته می‌شود شاهد مسخ‌شدگی و تغییر عیان شخصیت مایکل است. همین اتفاق در یکی از صحنه‌های پایانی فروشنده و هنگامی که عماد پیرمرد را به درون اتاق برده تکرار می‌شود؛ آن‌هم درحالی‌که رعنا از بیرون در اتاق در حال مشاهدهٔ او است. (تصویر ۲)

پیوند وجوه شخصیت‌پردازانه در فروشنده دارای ارتباط با یکی دیگر از آثار شاخص ادبی بوده که در قالب فیلم نیز بارها نمایش داده شده است؛ هملت اثر ویلیام شکسپیر. در صحنه‌ای از فیلم عماد در حال تماشای یک تصویر رادیوگرافی از جمجمه نشان داده می‌شود؛ تصویری که یادآور مکالمه هملت با جمجمه است. درون‌مایهٔ شک و سرگشتگی را می‌توان میان این دو اثر مشترک دانست (گلکار و امیری، ۱۳۹۶: ۱۰۳).

هملت برای واکنش نشان دادن برابر عمویی قاتل و مادری که به پدر خیانت کرده متزلزل بوده و نمی‌تواند تصمیم قاطعانه‌ای در این راستا بگیرد. شخصیت‌های

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

تصویر ۲. ارتباط حادمتنی میان فیلم‌های فروشنده و پدرخوانده.

هملت و عماد را می‌توان کاراکترهایی متعلق به دورهٔ گذار دانست. هملت قصد داشته به عنوان انسانی رنسانسی در جامعه‌ای قرون‌وسطایی زندگی کند و عماد نیز شخصیتی است متجدد در جامعه‌ای سنتی. اما همان گونه که شکسپیر خواننده را به درون دنیای فئودالی می‌کشاند فرهادی نیز شخص متجددی چون عماد (دبیر ادبیات فارسی و بازیگر تئاتر) را درون جامعه‌ای سنتی گرفتار می‌کند. جامعه‌ای که در نهایت او را تغییر می‌دهد. هملت و عماد در برابر پرسشی مشابه قرار می‌گیرند: انتقام گرفتن یا نگرفتن؟

این پرسش که آیا انتقام، راهی به‌سوی عدالت است یا بازتولید خشونت، به نقطه‌ای محوری در پیوند میان فیلم فروشنده و داستان گیله‌مرد که پیش‌تر به آن اشاره شد بدل می‌شود. هر دو اثر، شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشند که در بزنگاه‌های تاریخی ـ اجتماعی متفاوت اما هم‌عرض، درگیر بحران اخلاقی و عاطفیِ مشابهی‌اند. گیله‌مرد، همچون عماد، در دل دوران گذار قرار دارد: او در میانهٔ گسست نظم فئودالی و ظهور نظم نوین ایران، بار فقدانی شخصی و تاریخی را به دوش می‌کشد.

قتل همسرش در یکی از شورش‌ها، انگیزه‌ای برای انتقام در او برمی‌انگیزد؛ همان گونه که عماد پس از تعرض به رعنا، میان میل به انتقام و پایبندی به اخلاق انسانی سرگردان است. هر دو شخصیت، در روندی تدریجی، هویت فرد مهاجم را درمی‌یابند و در برابر امکان تلافی مستقیم قرار می‌گیرند. اما نکتهٔ کلیدی در هر دو روایت، نه‌فقط کنش انتقام بلکه پیامد آن است: در هر دو مورد، کنش شخصیت اصلی نه به‌نوعی رهایی منجر می‌شود و نه آرامش روانی یا اخلاقی را برای او به ارمغان می‌آورد.

نتیجه‌گیری

در این بخش تلاش بر آن بوده که داده‌های به‌دست‌آمده از تحلیل آثار جمع‌بندی شده و به اهداف پژوهش پاسخ داده شود. در راستای دستیابی به هدف نخست این پژوهش، نمونه‌های موردی با هدف جست‌وجوی دسته‌بندی پنج‌گانه ژرار ژنت بررسی گشتند که در «جدول ۱» نمایش داده شده است.

فیلم درباره الی و فروشنده هرکدام سه نوع از انواع پنج‌گانه ترامتنیت را به خود اختصاص داده‌اند. در این میان بینامتنیت و حادمتنیت در هر دو فیلم مشترک است. از طرفی شبه‌متنیت تنها در درباره الی و الگومتنیت تنها در فروشنده نمود یافته‌اند. بنابراین هر یک از فیلم‌ها حاوی روابط قدرتمند ترامتنی بوده و خود را بخشی از شبکهٔ گسترده‌ای از متون قرار می‌دهند. این آثار از طریق توسل به شبکهٔ گسترده متون دیگر، روابطی گسترده در زیرمتن خود برقرار ساخته که منجر به انسجام روایی بیشتر و افزایش غنای محتوای اثر می‌شود.

در فیلم درباره الی، سه گونه از ترامتنیت شامل بینامتنیت، شبه‌متنیت و حادمتنیت حضور دارند. در این میان، بینامتنیت و حادمتنیت نقش پررنگ‌تری در غنی‌سازی لایه‌های روایی ایفا می‌کنند؛ چراکه با ارجاع به متونی دیگر، نه‌تنها به تبیین دقیق‌تر حالات روانی شخصیت‌ها کمک کرده‌اند، بلکه از خلال این ارجاعات، معنایی فراتر از سطح روایت خلق شده که بیننده را درگیر خوانش‌های چندلایه و بازاندیشانه از اثر می‌سازد.

در راستای دستیابی به هدف دوم پژوهش مبنی بر تحلیل نقش روابط ترامتنی در تعمیق دلالت‌ها و گسترش افق‌های معنایی در ساختار روایی، می‌توان گفت که در فیلم درباره الی رابطهٔ بینامتنی به شکلی معنادار در خدمت شخصیت‌پردازی و گسترش جهان معنایی اثر قرار گرفته

جدول ۱. تطبیق الگوی ترامتنیت با *درباره الی* و *فروشنده*.

ترامتنیت	درباره الی	فروشنده
بینامتنیت	بیان ضرب‌المثل آلمانی توسط احمد	اجرای نمایش مرگ فروشنده توسط عماد و رعنا
	شباهت روایی میان درباره الی و ماجرا	اشاره کلامی به نمایشنامهٔ مرگ فروشنده در کلاس درس توسط عماد
		اشاره کلامی به داستان گاو و نمایش فیلم گاو در کلاس توسط عماد
شبه‌متنیت	استفاده از پوستر برای بازاریابی و پذیرش انتقادی	-
دگرمتنیت	-	-
الگومتنیت	-	اشاره به نمایشنامهٔ مرگ فروشنده از طریق عنوان فیلم
حادمتنیت	رابطه میان متن فیلم درباره الی با فیلم ماجرا در راستای بررسی وضعیت و نظام ارزشی در جوامع	شباهت میان جایگاه در روابط کاراکترها در مرگ فروشنده و فروشنده
		ایجاد شباهت از طریق پراپ
		ایجاد ارتباط مضمونی

است. طبق تعریف ژنت از بینامتنیت، که بر حضور مؤثر و هم‌زمان دو متن تأکید دارد، فیلم از یک ضرب‌المثل آلمانی با مضمونی مشخص بهره گرفته تا وضعیت روانی و چشم‌انداز درونی شخصیت‌های احمد و الی را بازتاب دهد. استفاده از این ضرب‌المثل نه‌تنها به شخصیت‌پردازی عمق بخشیده، بلکه فضایی بین‌فرهنگی ایجاد کرده که در آن ترجمان تجربه‌های فردی به زبان جهانی ممکن می‌شود.

علاوه‌براین، شباهت روایی آشکار میان فیلم درباره الی و فیلم ماجرای آنتونیونی، لایه‌ای از تلمیح و مقایسهٔ ساختاری را به روایت وارد می‌کند. این شباهت نه صرفاً تقلیدی روایی، بلکه تلاشی برای بازآفرینی مسئله‌ای مشترک در بستری فرهنگی متفاوت است. فیلم از طریق بازآفرینی مؤلفه‌هایی چون ناپدیدشدن زن جوان، محیط ساحلی و فضای بسته، نه‌تنها بر فقدان و بحران هویت تأکید می‌گذارد، بلکه با انتقال بار معنایی اثر پیشین به زمینه‌ای جدید، امکان بازخوانی بحران اخلاقی در جامعهٔ معاصر ایران را فراهم می‌آورد. در این چارچوب، رابطهٔ بینامتنی به بستری برای آفرینش معنا بدل می‌شود؛ جایی که معنا نه در خود متن، بلکه در تنش خلاق میان آن و متون دیگر شکل می‌گیرد.

لازم‌به‌ذکر است که بیشترین نمود رابطهٔ درباره الی با فیلم ماجرا را می‌توان در سطح حادمتنیت شناسایی کرد؛ سطحی که در آن، متن جدید با اعمال دگرگونی معنایی بر فرامتن پیشین، آن را به بستری برای بازاندیشی بدل می‌سازد. در راستای تحقق هدف دوم پژوهش، می‌توان گفت که درباره الی از طریق این رابطه حادمتنی، مضامین کلیدی فیلم ماجرا را در بستر اجتماعی ایران بازخوانی کرده و روایت خود را از سطح حادثه‌محور به سطحی تأمل‌برانگیز و ارزشی ارتقا داده است. در فیلم آنتونیونی، گم‌شدن کاراکتر زن صرفاً بستری برای آشکارسازی بیگانگی فرهنگی و گسیختگی روابط انسانی است و کارگردان عامدانه از تمرکز بر خود واقعه پرهیز کرده و به بررسی تبعات اخلاقی و روانی آن در بستر جامعه مدرن می‌پردازد. درباره الی نیز با الگوگیری از این منطق روایی، ناپدید شدن شخصیت را دستاویز قرار داده تا بحران اخلاقی پنهان در لایه‌های روابط اجتماعی را واکاوی کند. در اینجا مفهوم «دروغ» به مثابه یک نظام ارزشی متزلزل، به محور معناشناختی روایت تبدیل می‌شود. بنابراین، حادمتنیت نه‌تنها زمینه‌ای برای بینامتن‌گرایی پیچیده فراهم می‌سازد، بلکه از خلال پیوندی خلاقانه با اثری شاخص از سینمای مدرن اروپا، امکان خلق دلالت‌های تازه‌ای را در بستر فرهنگی جدید مهیا می‌کند.

در فیلم فروشنده الگوهای بینامتنیت، الگومتنیت و حادمتنیت شناسایی شد. فیلم از طریق عنوان خود بلافاصله

DoI: 10.22034/RPA.2025.2057856.1136

عنوان نمایشنامهٔ مرگ فروشنده را به ذهن متبادر ساخته و می‌تواند در مخاطب آشنا با نمایشنامه، کنجکاوی برای یافتن شباهت میان این دو اثر را پدید آورد. امری که در قالب الگوی بینامتنی بیش‌ازپیش نمود می‌یابد. انجام تمرینات گروه برای اجرای نمایش مرگ فروشنده، و صحبت عماد با شاگردانش دربارهٔ این نمایشنامه همگی طبق نظریهٔ ژنت در دستهٔ رابطهٔ بینامتنی قرار می‌گیرد.

فیلم فروشنده همچنین با داستان و فیلم گاو اثر غلامحسین ساعدی و داریوش مهرجویی، و داستان گیله‌مرد اثر بزرگ علوی، روابط بینامتنی متعددی برقرار می‌کند و با ارجاع‌های مستقیم و ضمنی به این آثار، خود را به عنوان متنی غنی در شبکهٔ بینامتن‌های فرهنگی و ادبی معرفی می‌سازد. در راستای دستیابی به هدف دوم پژوهش، این ارجاعات نه‌فقط به مثابه اشاره‌هایی سطحی، بلکه به عنوان ابزاری برای تعمیق معنا و تقویت ساختار روایی فیلم عمل می‌کنند.

روایت فروشنده از طریق حادمتنیت، نه‌تنها خود را در پیوندی زاینده با نمایشنامهٔ مرگ فروشنده قرار می‌دهد، بلکه به بازتفسیر عناصر محوری آن در بستری اجتماعی و فرهنگی متفاوت می‌پردازد. برقراری توازی میان روابط کاراکترهای فیلم و نمایشنامه، امکان بازخوانی عاطفی و روان‌شناختی رویدادها را برای مخاطب فراهم می‌سازد. برای نمونه، صحنه‌ای که رعنا در نقش لیندا بر سر تابوت ویلی ایستاده است، در سطحی استعاری به منزلهٔ مرگ نمادین عماد تعبیر می‌شود؛ مرگی که ناشی از گسست عاطفی، انزوای اخلاقی و سقوط شخصیت در مسیر انتقام است.

پراپ‌های مشترک، همچون جوراب، نیز نقش برجسته‌ای در انتقال معنا ایفا می‌کنند. همان‌گونه که در نمایشنامهٔ مرگ فروشنده جوراب به عنصری تداعی‌گر خیانت و افشای حقیقت تبدیل شده بود، در فیلم نیز کشف جوراب مرد مهاجم، لحظه‌ای بحرانی در روایت ایجاد می‌کند که خشم فروخوردهٔ عماد را به کنش بدل می‌سازد. این پراپ، از شیء به نشانه تبدیل می‌شود و به واسطهٔ ظرفیت حادمتنی خود، بخشی از شبکهٔ دلالی روایت را شکل می‌دهد. ازاین‌رو، روابط ترامتنی در فروشنده نه‌تنها لایه‌های معنایی اثر را گسترش می‌دهند، بلکه تجربهٔ روایی مخاطب را درگیر تفسیری فعال، تطبیقی و چندسویه می‌کنند.

بنابراین در هر دو فیلم، بهره‌گیری از روابط ترامتنی گوناگون، متن را از انحصار در یک روایت واحد رها ساخته و آن را در دل شبکه‌ای پویا از ارجاعات، توازی‌ها و بازآفرینی‌های متنی جای می‌دهد. این روابط نه‌تنها به خلق لایه‌های متکثر معنایی منجر شده‌اند، بلکه با افزودن سطوح جدیدی از دلالت، به روایت ابعاد تازه‌ای از پیچیدگی، تأمل و درگیری مخاطب بخشیده‌اند. از این منظر، هر دو اثر با اتخاذ رویکردی چندوجهی، از ظرفیت‌های ترامتنیت برای تعمیق تجربهٔ روایی بهره گرفته و به بازنمایی دقیق‌تری از وضعیت انسانی و اجتماعی دست یافته‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Linda Hutcheon
2. Gérard Genette
3. transtextuality
4. Cape Fear
5. Mel Brooks
6. History of the World
7. Rabelais and His World
8. Palimpsests
9. Intertextuality
10. Paratextuality
11. Metatextuality
12. Architextuality
13. Hypertextuality
14. Peter Bogdanovich
15. Targets
16. The Criminal Code
17. My American Uncle
18. Dead Men Don’t Wear Plaid
19. Adrian Lyne
20. Rameau’s Nephew
21. Denis Diderot
22. Hollis Frampton
23. Jonathan Swift
24. hypotext
25. Daniel Defoe

فهرست منابع

استم، رابرت (۱۳۹۳)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، انتشارات سوره مهر.
افشار، مهدی؛ شکری، حسن (۱۴۰۲)، مطالعه بینامتنی تصاویر انیمه ژاپنی با مضمون ایرانی با تکیه بر نظریه ژرار ژنت «نمونه موردی: انیمه امیرارسلان نامدار»، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۴، صص ۲۱-۳۵.

جعفری، فاطمه‌سادات؛ اسفندیاری، شهاب؛ رستمی، پدرام؛ گهربخش، محمدجواد؛ مومنیان ملا، حسین (۱۴۰۲) مطالعه‌ای بر اقتباس سینمایی رمان «پدر آن دیگری» بر مبنای مفهوم بیش‌متنیت ژرار ژنت، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۲، صص ۴۳-۶۰.
حیدری، فاطمه؛ بیتا دارابی (۱۳۹۲)، بینامتنیت در شرق بنفشه، اثر شهریار مندنی‌پور، فصلنامه جستارهای زبانی، شماره ۲، صص ۵۵-۷۴.
خواجه، پریچهر؛ محسنی، سید شاهین (۱۴۰۳)، ترامتنیت در اثر موسیقیایی، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۶، صص ۲۷-۴۴.
گلکار، آبتین؛ امیری، امیررضا (۱۳۹۶)، بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی، ویژه‌نامه نامهٔ فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، شماره ۲، صص ۹۱-۱۱۳.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت: مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، صص ۸۹-۹۸.

Bakhtin, M. M. / V. N. Volosinov. (1986) *Marxism and the Philosophy of Language.* L. Matejka & I. R. Titunik. Trans. London: Harvard University Press.
Frow, H. (2005) *Genre*. London and New York: Rutledge.
Gennete, G. (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Hane E. Lewin. Cambridge University Press.
Heckmann, C. (2023) What is Intertextuality — Definition and Examples. Studiobinder. https://www.studiobinder.com/blog/what-is-intertextuality-definition/
Hutchen, L. (2006) *A Theory of Adaptation*. Routledge.
Sztompka, P. (1993) *The Sociology of Social Change*. Wiley-Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی