Ekphrasis in Iranian Postmodern Cinema with an Eco-Semiotic Approach (Case Study: Farhadi's Film "The Salesman")

Mehdi Ghadiani[1], **Mohammad Shokri**[2], **Minoo Khani**[3]

Receive Date: 26 June 2025, Accept Date: 23 July 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

Abstract

This research employs Umberto Eco's semiotics to analyze the concept of ekphrasis in Iranian postmodern cinema, focusing on Asghar Farhadi's film "The Salesman" as a case study. The central issue is how ekphrasis functions as a semiotic tool to generate multilayered meanings in postmodern cinema. The primary research question investigates how ekphrasis shapes complex meanings in Iranian postmodern films through the interplay of language, imagery, and cultural pre-interpretations. The research objectives include examining the role of ekphrasis in semantic representation, analyzing the interaction between language and image in "The Salesman," and identifying the impact of cultural pre-interpretations on audience reception. The methodology is descriptive-analytical with a theoretical-applied approach. Data was collected through an analysis of the film's visual, auditory, and narrative codes, particularly intertextual references to Arthur Miller's "Death of a Salesman" and Dariush Mehrjui's "The Cow." Findings indicate that ekphrasis in "The Salesman" not only facilitates the artistic representation of other works but also invites audience participation in meaning-making by activating cultural pre-interpretations. This technique reveals hidden semantic layers, including themes of identity crisis and moral decay, offering a more profound understanding of the complexities of Iranian postmodern cinema. This research highlights the active role of the audience in interpretation and the importance of cultural codes, paving the way for further semiotic analyses in Iranian cinema.

Keywords: Ekphrasis, Eco's Semiotics, Iranian Postmodern Cinema, The Salesman, Pre-interpretation

1. PhD Student in Philosophy of Art, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Email: mahdi.ghadyani@iau.ir
2. Assistant Professor, Department of Philosophy, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m_shokry@iau.tnb.ac.ir
3. Assistant Professor, Art Research Department, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: mmkh1347@iau.ac.ir

اکفراسیس در سینمای پست‌مدرن ایران با رویکرد نشانه‌شناسی اکو (مطالعهٔ موردی: فیلم فروشنده ساخته فرهادی)[۱]

مهدی قدیانی[۲]، محمد شکری[۳]، مینو خانی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۱

DoI: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

چکیده

این پژوهش با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی اومبرتو اکو، به تحلیل مفهوم اکفراسیس در سینمای پست‌مدرن ایران، با مطالعه موردی فیلم *فروشنده* اصغر فرهادی، می‌پردازد. مسئله اصلی، چگونگی کاربرد اکفراسیس به عنوان ابزاری نشانه‌شناختی برای تولید معانی چندلایه در سینمای پست‌مدرن است. پرسش اصلی تحقیق این است که چگونه اکفراسیس از طریق تعامل زبان، تصویر، و پیش‌تفسیرهای فرهنگی، معانی پیچیده را در فیلم‌های پست‌مدرن ایران شکل می‌دهد؟ اهداف پژوهش شامل بررسی نقش اکفراسیس در بازنمایی معنایی، تحلیل تعامل زبان و تصویر در *فروشنده* و شناسایی تأثیر پیش‌تفسیرهای فرهنگی بر تفسیر مخاطب است. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد نظری – کاربردی است و داده‌ها از تحلیل رمزگان‌های بصری، شنیداری، و روایی فیلم، به‌ویژه ارجاعات بینامتنی به *مرگ فروشنده* آرتور میلر و *گاو* داریوش مهرجویی، گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که اکفراسیس در *فروشنده* نه‌تنها بازنمایی هنری آثار دیگر را تسهیل می‌کند، بلکه با فعال‌سازی پیش‌تفسیرهای فرهنگی، مخاطب را به مشارکت در معناسازی دعوت می‌کند. این تکنیک، لایه‌های معنایی پنهان، از جمله بحران هویت و زوال اخلاقی، را آشکار می‌سازد و درک عمیق‌تری از پیچیدگی‌های سینمای پست‌مدرن ایران ارائه می‌دهد. این پژوهش بر نقش فعال مخاطب در تفسیر و اهمیت رمزگان‌های فرهنگی تأکید دارد و راه را برای تحلیل‌های نشانه‌شناختی بیشتر در سینمای ایران هموار می‌کند.

واژگان کلیدی: اکفراسیس، نشانه‌شناسی اکو، سینمای پست‌مدرن ایران، فروشنده، پیش‌تفسیر

---

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ آقای مهدی قدیانی، با عنوان «سینما پست‌مدرن ایران؛ تحلیلی بر اساس نشانه‌شناسی اکو (مورد مطالعاتی شطرنج باد محمدرضا اصلانی، فروشنده اصغر فرهادی و شیرین عباس کیارستمی)» در رشتهٔ فلسفه هنر است که در دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال با راهنمایی آقای محمد شکری و مشاورهٔ خانم مینو خانی در حال دفاع است.

۲. دانشجوی دکتری، رشتهٔ فلسفه هنر، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران.
Email: mahdi.ghadyani@iau.ir

۳. استادیار، گروه فلسفه، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: m_shokry@iau.tnb.ac.ir

۴. استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران.
Email: mmkh1347@iau.ac.ir

مقدمه

اکفراسیس[1]، تکنیکی ادبی با ریشه در یونان باستان است که در آغاز برای توصیف زنده و دقیق آثار هنری بصری، به‌ویژه نقاشی و مجسمه‌سازی، در متون نوشتاری به کار می‌رفت. در ابتدا، این تکنیک صرفاً به بازنمایی زبانی آثار بصری محدود بود، اما در گذر زمان به دیگر حوزه‌های هنری از جمله سینمای پست‌مدرن راه یافت. اکفراسیس فراتر از بازنمایی ظاهری اثر، تلاشی برای انتقال لایه‌های احساسی، روان‌شناختی و فرهنگی آن از طریق زبان است؛ به‌گونه‌ای که تصویر یا اثر هنری در ذهن مخاطب با تمام بار معنایی خود احضار شود. چنان‌که کاریبونی و کیلندر اشاره می‌کنند: «در آغاز، اکفراسیس به عنوان توصیف لفظی آثار هنری شناخته می‌شد که ریشه در دوران باستان داشت. بااین‌حال، این مفهوم به‌تدریج به سایر انواع هنرها گسترش پیدا کرد» (Cariboni, Killander *et al.*, 2014: 11).

در دوران کلاسیک و رمانتیسم، اکفراسیس عمدتاً در قالب اشعار و روایت‌ها برای به تصویر کشیدن جزئیات هنری و طبیعت استفاده می‌شد، اما با ظهور رسانه‌های نوینی چون سینما، به‌ویژه در جریان پست‌مدرن، این تکنیک ابعاد تازه‌ای یافت و به عنوان ابزاری برای بازنمایی چندرسانه‌ای مفاهیم هنری و معنایی به کار گرفته شد. در همین راستا آمده است: «یک رسانه از طریق رسانه‌ای دیگر به تصویر کشیده و شرح داده می‌شود، به‌طوری‌که با استفاده از توضیحات روشن و دقیق، هدف اصلی به‌طور واضح بیان گردد تا تصویر به خوبی در ذهن مخاطب شکل گیرد» (Cariboni, Killander *et al.*, 2014: 54).

در نظریه نشانه‌شناسی اکو[2]، معنای نشانه نه محصول دلالت‌های ثابت، بلکه برآیند تعامل آن با زمینه‌های اجتماعی، تاریخی و فرهنگی است. «فرهنگ از چهارچوب مفاهیمی مانند رمزگان، سیالیت و قدرت، دیدگاه عمیق و پیچیده‌ای از ماهیت فرهنگ و نظام معنایی ارائه می‌دهد» (Eco, 1977: 389). سینمای پست‌مدرن که رسانه‌ای چندبعدی و چندلایه است، بستری مناسب برای تحلیل این تعاملات فراهم می‌آورد. در این نوع سینما، زبان، تصویر و صدا به عنوان نشانه‌های معنایی با یکدیگر وارد تعامل می‌شوند و به تولید معنا کمک می‌کنند. یکی از ابعاد کلیدی در تحلیل چنین سینمایی از منظر اکو، بررسی پیوندهای میان زبان و تصویر است. سینمای پست‌مدرن معنا را نه از طریق عناصر مستقل، بلکه از راه گفت‌وگوی هم‌زمان این عناصر خلق می‌کند. اکفراسیس در سینما، علاوه‌بر نقش توصیفی، خود به عنوان ساختاری نشانه‌ای در تعامل میان رسانه‌ها ظاهر می‌شود. چنان‌که «اکفراسیس الزاماً محدود به کلام نیست؛ در فیلم، اکفراسیس به معنای افزودن صدا و حرکت به تصاویر یا متون ثابت از طریق نمایش سینمایی است» (Cariboni, Killander *et al.*, 2014: 67).

از منظر نشانه‌شناسی اکو، هویت و هویت فرهنگی نه به عنوان یک موجودیت ثابت، بلکه به عنوان برآیند تعامل نشانه‌ها با رمزگان‌های فرهنگی درک می‌شود که در آن، نشانه‌ها هویت فردی و جمعی را از طریق فرایندهای تفسیری شکل می‌دهند. اکو تأکید می‌کند که «رمزگان‌های فرهنگی، به عنوان چهارچوب‌های معنایی، جهان دانش را سازمان‌دهی می‌کنند و هویت را به عنوان یک سیستم نشانه‌ای پویا می‌سازند که تحت‌تأثیر زمینه‌های اجتماعی و تاریخی قرار دارد» (Eco, 2008: 392). این دیدگاه، هویت را به عنوان فرایندی فرهنگی می‌بیند که در تعامل با پیش‌تفسیرهای مخاطب، لایه‌های معنایی پیچیده‌ای تولید می‌کند، به‌ویژه در سینمای پست‌مدرن که مرزهای واقعیت و بازنمایی را محو می‌سازد؛ بنابراین، در تحلیل فیلم‌هایی مانند *فروشنده*، هویت شخصیت‌ها از طریق این رمزهای فرهنگی واکاوی می‌شود تا بحران‌های اخلاقی و اجتماعی آشکار گردد.

بر این اساس، اکفراسیس در این تحقیق به مثابه رویکردی نشانه‌شناختی فهم می‌شود که در آن دال‌های زبانی و تصویری در تعامل با پیش‌تفسیرهای فرهنگی، فرایند معناپردازی را در سینمای پست‌مدرن شکل می‌دهند. در فیلم‌هایی که از تصاویر انتزاعی (نشانه‌های جانشینی) یا نمادین استفاده می‌شود، زبان و تصویر به شکلی هم‌زمان در فرایند معناپردازی مشارکت می‌کنند. از منظر اکو، سینما به عنوان رسانه‌ای نشانه‌ای، نه‌فقط حامل پیام‌های بصری، بلکه ساختاری پیچیده برای انتقال مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و روانی است. «فیلم‌ها، مانند هر نوع متن دیگری، مجموعه‌ای از نشانه‌ها هستند که برای انتقال معنا به کار گرفته می‌شوند» (Eco, 2005: 18).

با آنکه مفاهیم نشانه‌شناسی و اکفراسیس پیش‌تر در ادبیات و هنرهای تجسمی موردبررسی قرار گرفته‌اند، کاربرد آنها در تحلیل سینمای پست‌مدرن هنوز به‌طور

Doi: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

نظام‌مند گسترش نیافته است. این در حالی است که سینمای پست‌مدرن با بهره‌گیری از چندرسانه‌ای و تعامل میان زبان، تصویر و صدا، به‌شدت نیازمند روش‌هایی برای تطبیق نشانه‌شناسی و اکفراسیس است. «بازنمایی یک متن واقعی یا ساختگی در یک رسانه که با رسانه‌ای دیگر ترکیب می‌شود، به معنای انتقال و نمایش آن متن به شکل و شیوه‌ای جدید است که از ویژگی‌های رسانه دوم بهره‌مند می‌شود» (علائی و عظیمی، ۱۳۹۵: ۵۳).

می‌توان با استفاده از اکفراسیس و نظریه نشانه‌شناسی اکو فیلم *فروشنده* فرهادی را تحلیل کرد. این فیلم که درواقع اقتباسی از نمایش‌نامهٔ *مرگ فروشنده* اثر آرتور میلر[۳] است، در فضایی پست‌مدرن با تمرکز بر تعاملات انسانی و پیچیدگی‌های روان‌شناختی شخصیت‌ها ساخته شده است. *فروشنده* به‌طور خاص به تعاملات پیچیده زبان و تصویر پرداخته و با استفاده از تصاویر و نمادهای سینمایی، معانی پنهانی را به نمایش می‌گذارد. این فیلم که بیشتر بر احساسات و روابط انسانی متمرکز است، با استفاده از نشانه‌های متعدد فرهنگی و اجتماعی، یک تحلیل عمیق از مفاهیم اجتماعی، اخلاقی و روان‌شناختی را ارائه می‌دهد.

مسئله‌ای که باید پاسخ داده شود این است که چگونه می‌توان از اکفراسیس به عنوان یک ابزار تحلیلی برای تحلیل آثار سینمایی استفاده کرد؟ نظریات نشانه‌شناسی اکو چه نقشی در تحلیل معنایی فیلم‌ها ایفا می‌کند؟ تعامل زبان و تصویر در فیلم‌های سینمایی چگونه می‌تواند از طریق اکفراسیس تحلیل شود؟ هدف این تحقیق بررسی کاربرد اکفراسیس در تحلیل سینمای پست‌مدرن و تحلیل تعامل زبان و تصویر از دیدگاه نشانه‌شناسی اکو است. در این تحقیق، به بررسی استفاده از اکفراسیس برای تفسیر لایه‌های معنایی پیچیده آثار سینمایی پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی اکفراسیس، نشانه‌شناسی، و سینمای پست‌مدرن را بررسی کرده‌اند که چهارچوب نظری این مطالعه را شکل می‌دهند.

بی‌رنگ، مریم (۱۴۰۲). «پژوهشی در زیبایی‌شناسی اکفراسیس در سوژه نقاشانه و هوش مصنوعی»، پایان‌نامه دکتری. دانشگاه تهران، دانشکدهٔ پردیس بین‌المللی کیش.

در این پایان‌نامه مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی اکفراسیس را معرفی کرده و نقش اکفراسیس در هنر و هوش مصنوعی را مورد تطبیق قرار داده است. اکفراسیس به معنای توصیف کلامی از امری بصری است. این مفهوم با توجه به سوابق بلاغی و فلسفی آن و توجه به نسبت میان دیدن و شنیدن/گفتن و خواندن ذیل مفاهیمی چون انارگیا و انرگیا است. در آثار هنری، اکفراسیس اغلب برای توصیف ویژگی‌های ظاهری یک اثر هنری، یا انتقال معنا و پیام آن استفاده می‌شود.

شیخ احمدی، هانیه (۱۳۹۶). «مقایسه تعاریف مختلف از مفهوم اکفراسیس با تأکید بر رابطهٔ نقاشی و سینما»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. مؤسسه آموزش عالی فردوس، دانشکدهٔ هنر.

در این پایان‌نامه به تحلیل و بررسی مفهوم اکفراسیس در سینما پرداخته است. در این تحقیق، وی به نحوه تعامل این مفهوم با فیلم‌هایی که ارتباطات مستقیم و عمیق‌تری با آثار نقاشی دارند، توجه کرده است. اکفراسیس، به عنوان ابزاری که در هر دو حوزه نقاشی و سینما کاربرد دارد، می‌تواند به روشن‌تر شدن و عمق بخشیدن به فهم مخاطب از فیلم به عنوان یک رسانه ترکیبی کمک کند.

بصیری‌زاده، پژمان (۱۳۹۹). «مطالعهٔ مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در سینمای معاصر ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. موسسهٔ آموزش عالی کمال الملک.

در این پایان‌نامه به گفتمان پست‌مدرن که در دهه ۱۹۹۰ میلادی قرن بیستم وارد سینما شد پرداخته است. مؤلفه‌هایی چون گسست زمان، فروپاشی کلان‌روایت‌ها، بینامتنیت، تقلید، عدم قطعیت و از بین رفتن مرز واقعیت و هنر، سینمای پست‌مدرن را شکل داد. مؤلفه‌های سینمای پست‌مدرن در سه فیلم ایرانی معاصر، *شیرین* کیارستمی، *فروشنده* فرهادی و *هجوم* از مکری است. برای رسیدن به این هدف از نظریه‌های متفکران پست‌مدرن چون لیوتار، بودریار، کریستوا، لکان، دلوز و دریدا استفاده شده است.

پورالخالص، شکرالله (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی ساختارهای روایی در فیلم‌نامه‌های مجموعه آثار سینمایی فرهادی و کیارستمی»، پایان‌نامه دکتری. دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی.

در پایان‌نامه با رویکرد نشانه‌شناسی پس از بررسی روایی فیلمنامه‌های فرهادی و کیارستمی و مقایسه روایی داستان‌ها تفاوت در نحو روایی و ارائه بصری آنها مشاهده می‌گردد که

در فیلم‌نامه‌های کیارستمی روند داستان با آرامش و یک سیر خطی بدون تنش و کم‌فشار ولی عمیق معنا القا می‌گردد. در فیلم‌نامه‌های کیارستمی اغلب نیروی تخریب کننده و چالش‌برانگیز موضوع روایت مستتر است.

سجادی‌فر، وحید؛ ایشانی، طاهره؛ باوان‌پوری، مسعود (۱۳۹۸). «تحلیل نشانه‌شناسی معناگرا در فیلم فروشنده». نشریه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی.

این مقاله به بررسی نشانه‌ها و رمزها در فیلم *فروشنده* اثر فرهادی می‌پردازد، با این فرض که استفاده آگاهانه از علائم نشانه‌ای مانند رنگ‌ها، نماها، اشیا و دیالوگ‌ها در محور جانشینی و هم‌نشینی در این فیلم کاملاً آشکار است. او تأکید دارد نویسنده و کارگردان فیلم برای تأکید و جلب توجه مخاطب، از ظرفیت‌های نشانه‌ای به صورت گسترده بهره برده‌اند. این تحقیق نشانه‌شناسی را ابزاری مؤثر برای رمزگشایی از متون و آثار هنری، به‌ویژه در صنعت سینما و تلویزیون، معرفی می‌کند که پنجره‌ای رو به دنیایی جدید برای مخاطبان می‌گشاید.

گلکار، آبتین. امیری، امیررضا (۱۳۹۶). «بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی». فصلنامه علمی ادبیات‌تطبیقی.

این مقاله به‌طور خاص بر روابط بینامتنی در فیلم فروشنده فرهادی تمرکز دارد. پژوهش نشان می‌دهد که این روابط نه‌تنها با ارجاع آشکار به نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده آرتور میلر آغاز می‌شود، بلکه کارگردان ارجاعات بینامتنی نامحسوس‌تری را نیز در فیلم گنجانده است. این تحلیل به منظور روشن ساختن درون‌مایه‌های اصلی فیلم و ارزیابی کنش شخصیت‌ها در بستر ارجاعات صورت می‌گیرد. از جمله روابط بینامتنی که در مقاله بررسی شده‌اند، می‌توان به ارجاعات به نمایشنامه‌هایی چون هملت و بر پهنهٔ دریا، فیلم‌نامه حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس، فیلم شرم و داستان‌های گیله‌مرد و گاو اشاره کرد. نتیجه اصلی این پژوهش آن است که درون‌مایه و تعارض محوری فیلم، یعنی تقابل سنت و مدرنیته، از طریق همین روابط بینامتنی و نمودهای گوناگون آن، مانند الگوی زوال پدر یا تقابل گذشته و آینده، در فیلم بازتاب می‌یابد.

مظفری، یوسف. مولودی، امیرسعید. خرمایی، علیرضا (۱۴۰۰). «کاربست نظریه استعارهٔ مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما». فصلنامه علمی رسانه.

این مقاله به بررسی مفهوم‌سازی‌های استعاری در فیلم *فروشنده* بر اساس نظریه استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰: ۲۰۰۳) و نظریه استعارهٔ چندوجهی فورسویل می‌پردازد. با این فرض که شالوده تفکر بشری استعاری است و زبان تنها یکی از بازنمایی‌های آن محسوب می‌شود، پژوهش به تحلیل بازنمایی‌های زبانی و غیرزبانی استعاره‌های مفهومی در سکانس‌های مختلف فیلم می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد که استعاره‌های مفهومی به‌طور گسترده در این فیلم به‌کار گرفته شده‌اند. برخی از این استعاره‌ها، نظیر فیلم *فروشنده* به مثابه نمایش‌نامهٔ *مرگ فروشنده* یا تهران به مثابه نیویورک دههٔ چهل، کل روایت فیلم را دربرگرفته و به مفهوم‌سازی تشابه شرایط اجتماعی دو جامعه می‌پردازند. همچنین، استعاره‌هایی مانند عماد به مثابه مش حسن برای شخصیت‌پردازی نقش‌ها مورداستفاده قرار گرفته‌اند.

این پژوهش با پیوند اکفراسیس و نشانه‌شناسی اکو، شکاف تحلیل نظام‌مند سینمای پست‌مدرن ایران را پر می‌کند. نوآوری آن در کاربرد اکفراسیس برای کشف معانی پنهان *فروشنده* و تأکید بر نقش پیش‌تفسیرهای فرهنگی مخاطب است که افق‌های جدیدی در نقد سینمایی می‌گشاید.

روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد نظری – کاربردی انجام شده است. داده‌ها از تحلیل رمزگان‌های سینمایی فیلم *فروشنده* شامل رمزگان‌های بصری مانند نورپردازی کم‌فروغ، قاب‌بندی، شنیداری مانند دیالوگ‌های نمایشنامه *مرگ فروشنده*، و سکوت‌ها و روایی مانند ارجاعات بینامتنی به مرگ *فروشنده* آرتور میلر و *گاو* داریوش مهرجویی گردآوری شدند. معیار انتخاب این رمزگان‌ها، نقش آنها در بازنمایی اکفراسیس و پیوند با پیش‌تفسیرهای فرهنگی مخاطب بر اساس «چهارچوب نشانه‌شناسی اکو» (۱۹۷۹) است. فرایند تحلیل شامل شناسایی سکانس‌های کلیدی، استخراج رمزگان‌ها، و کدگذاری آنها با مدل سه‌لایه اکو ـ دال، مدلول، زمینه فرهنگی ـ است. داده‌های ثانویه از آثار اکو (۱۹۷۷: ۲۰۰۵)، نقدهای سینمایی، و منابع مرتبط با اکفراسیس گردآوری شده‌اند و برای نظام‌مندی، تحلیل‌ها با پیش‌تفسیرهای فرهنگی مخاطبان ایرانی تطبیق یافتند.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

مفهوم اکفراسیس: از توصیف ادبی تا بازنمایی هنری

اکفراسیس که ریشه در سنت ادبی یونان باستان دارد، در اصل به توصیف زبانی آثار هنری بصری اشاره دارد. با گذشت زمان، این مفهوم از مرزهای ادبیات فراتر رفت و در حوزه‌هایی چون هنرهای تجسمی، شعر رمانتیک و در دوره‌های متأخر، در رسانه‌هایی مانند سینما جایگاه جدیدی یافت. اما آنچه اکفراسیس را از یک توصیف صرف متمایز می‌کند، تلاش آن برای بازآفرینی معنایی اثر هنری از طریق زبان است. تلاشی که نه‌تنها وجوه ظاهری، بلکه ابعاد روان‌شناختی، فرهنگی و حتی فلسفی اثر را در برمی‌گیرد.

از نمونه‌های کلاسیک اکفراسیس می‌توان به توصیف سِپر آشیل در *ایلیاد*[۴] هومر[۵] اشاره کرد که نه‌فقط بازنمایی تصویری، بلکه لایه‌های نمادین و اسطوره‌ای اثر را نیز در بر دارد. «اسطوره‌شناسی به عنوان یک نظام معنایی گسترده، نقشی کلیدی در درک و تفسیر نشانه‌های فرهنگی و نمادین ایفا می‌کند» (برن، ۱۳۹۹: ۱۵). این گستردگی معنایی، بعدها در آثار شاعرانی چون جان کیتس[۶] نیز دیده شد، جایی که توصیف زبانی به خلق تجربه‌ای ذهنی، احساسی و گاه خیال‌پردازانه از اثر هنری منجر می‌شد.

در سینمای پست‌مدرن، اکفراسیس از قالب ادبی سنتی فاصله گرفته و به فرمی نشانه‌ای و چندرسانه‌ای تبدیل شده است. سینما، با بهره‌گیری هم‌زمان از تصویر، صدا و زبان، امکان تعامل پیچیده‌ای میان این عناصر را فراهم می‌کند؛ تعاملی که در آن، هر رسانه به نوعی بازنمایی یا بازآفرینی دیگری عمل می‌کند. به‌ویژه در فیلم‌هایی که دارای پایان باز، ارجاعات بینامتنی، التقاط‌گرایی و بریکلاژ هستند؛ اکفراسیس می‌تواند ابزاری برای انتقال معنا ـ رمزگان ـ در چند سطح باشد. همان‌طور که یاکوبی اشاره می‌کند: «اکفراسیس تشبیهی در ادبیات و سینما به گونه‌ای است که اشاره‌ای کوتاه به کل مجموعه آثار دارد و این اشاره به‌طور غیرکلامی خواننده یا بیننده را به اصل آثار ارجاع می‌دهد و از آن طریق جزئیات بیشتری را به ذهن او منتقل می‌کند» (Yacobi, 1998: 34). در این نوع سینما با رویکرد چندلایه، روایت‌های پیچیده، ارجاعات بینامتنی این امکان را فراهم می‌آورد که معانی و مفاهیم به‌طور هم‌زمان در سطوح مختلف به مخاطب منتقل شود و او را دعوت به تأویل‌پذیری نماید.

از منظر نشانه‌شناسی، به‌ویژه در چهارچوب نظری اکو، اکفراسیس را می‌توان به عنوان نوعی کنش بینانشانه‌ای در نظر گرفت؛ فرایندی که در آن زبان به دالی برای بازنمایی تصویر تبدیل می‌شود و مخاطب از طریق تعامل با این دال زبانی، مدلول یا تصویر ذهنی خاصی را بازسازی می‌کند. در این میان، پیش‌تفسیرهای فرهنگی، تجربه‌های زیباشناختی و نظام‌های معنایی فردی نقش کلیدی در تفسیر نهایی ایفا می‌کنند. «اکفراسیس در سینما نه‌تنها باعث بازنمایی اثر هنری در بستر جدید می‌شود، بلکه زمینه مقایسه و تلفیق میان نسخهٔ ذهنی و تصویری اثر را در ذهن مخاطب فراهم می‌کند» (Sager, 2006: 27).

سینمای پست‌مدرن، با تأکید بر چندگانگی معنا، گسست از روایت خطی و بازنمایی نمادین واقعیت، بستری مناسب برای کاربست اکفراسیس فراهم می‌سازد. در چنین ساختاری، زبان و تصویر در تعامل با نشانه‌ها، ایجاد رمزگان‌های پیچیده معناهایی متکثر و تأویل‌پذیر تولید می‌کند. آنچه در این زمینه اهمیت می‌یابد، نه صرف بازنمایی یک اثر هنری در فیلم، بلکه نقشی است که اکفراسیس در فرایند شکل‌گیری تجربهٔ نشانه‌ای مخاطب ایفا می‌کند. این تجربه اغلب در پیوند با حافظه فرهنگی، بینامتنیت، و زمینه‌های ادراکی و تفسیری بیننده رقم می‌خورد و از همین روست که می‌توان از اکفراسیس به عنوان پلی میان بازنمایی و معناپردازی در سینمای پست‌مدرن یاد کرد.

نشانه‌شناسی اکو و تطبیق آن با اکفراسیس در سینمای پست‌مدرن

نشانه‌شناسی اکو، به‌ویژه در تحلیل سینمای پست‌مدرن، بر تعامل پیچیده میان زبان، تصویر و سایر رمزگان‌های نشانه‌ای تأکید می‌کند. اکو، برخلاف برخی دیگر از نشانه‌شناسان مانند سوسور[۷] و پیرس[۸]، به‌ویژه بر نشانه‌های بصری و تصاویری که در سینما به کار می‌روند، تمرکز دارد. او تأکید می‌کند که نشانه‌ها از دلالت‌های ثابت خارج شده و در فرایندی پویا و بر اساس قراردادهای فرهنگی و اجتماعی معنا پیدا می‌کنند. این مفهوم در سینمای پست‌مدرن به‌ویژه در تحلیل فیلم‌هایی که از رمزگان‌های تصویری پیچیده استفاده می‌کنند، کاربرد دارد. «سینما در عوض زبان مدونی از معانی فرهنگی را تولید می‌کند که پیامدهای مهمی برای دنیای واقعی دارد» (Eco, 2005: 87).

اکفراسیس در سینمای پست‌مدرن برای تجزیه‌وتحلیل

تصاویر، دقیقاً از این رویکرد نشانه‌شناسی اکو بهره می‌برد. «امروزه دامنه ارتباط متن‌های اکفراستیک گسترش‌یافته و اشکال هنری غیرمتعارف مانند تلویزیون، عکاسی و سینما نیز می‌توانند با این شیوه موردبررسی قرار گیرند» (Sager, 2006: 12). در اکفراسیس سینمایی، تصاویر نه به عنوان واحدهایی مستقل ـ اجزای کمینه ـ بلکه در تعامل با زبان، صدا و سایر رمزگان‌های سینمایی معنا می‌یابند. هر تصویر در سینما از طریق تعامل با فن‌های سینمایی معنا پیدا می‌کند. «فن‌های سینمایی، قراردادهای مرسوم حرکت دوربین، نورپردازی، صدابرداری، رنگ، تدوین و غیره که بینندگان معمولاً نسبت به این قراردادها آگاهی ندارند و بیشتر به محتوا توجه می‌کنند را شامل می‌شود» (چندلر، ۱۴۰۰: ۲۳۷). اکو در بحث‌های خود به‌ویژه در مورد نشانه‌های تصویری می‌گوید: «نشانه‌شناسی تصویر دشوار است؛ زیرا چنین نوع رمزگانی متشکل از نشانه‌های تحلیلی است و محتوا را در برنمی‌گیرد» (Eco, 1979: 235). در سینما، تصاویر نه‌تنها به عنوان بازنمایی‌های ظاهری از واقعیت‌ها عمل می‌کنند، بلکه حامل رمزگان‌ها و معانی پنهانی هستند که باید از طریق زبان و تفسیر فعال مخاطب رمزگشایی شوند.

یکی از جنبه‌های مهم نظریه اکو، مفهوم فرایندی بودن نشانه و تفسیر آن است. «تفسیر امری ذهنی و نسبی است و هرگز پایان نمی‌یابد. هر خواننده یا مفسر بر اساس تجربیات، دانش و پیش‌فرض‌های خود معنای تفسیر از متن را ارائه می‌دهد» (Eco, 1979: 457).

در چهارچوب نشانه‌شناسی اکو، هویت و هویت فرهنگی به عنوان یک سیستم نشانه‌ای پیچیده واکاوی می‌شود که از طریق دانشنامه[۹] فرهنگی شکل گرفته و تفسیر می‌گردد، جایی که نشانه‌ها هویت را به عنوان فرایندی سیال و وابسته به شبکه‌های تفسیری فرهنگی می‌سازند.

اکو بر این باور است که دانشنامهٔ فرهنگی، دانش جهان را سازمان‌دهی کرده و هویت را به عنوان مجموعه‌ای از روابط نشانه‌ای می‌بیند که تحت‌تأثیر زمینه‌های اجتماعی ـ فرهنگی قرار دارد. «استعاره‌ها فقط در چهارچوب فرهنگی غنی و سازمان‌یافته شکل می‌گیرند، جایی که شبکه‌های تفسیری مانند نشانه‌ها و روابط فرهنگی هویت‌ها را تعیین می‌کنند. یعنی هویت فردی یا فرهنگی نه ثابت، بلکه از طریق این شبکه‌های نشانه‌شناختی ساخته می‌شود» (Eco, 2008: 56). این رویکرد، هویت را از منظر فرهنگی به عنوان یک رمزگان نشانه‌ای می‌بیند که در سینمای پست‌مدرن، از طریق تعامل زبان و تصویر، بحران‌های هویتی را آشکار می‌سازد و مخاطب را به مشارکت در معناسازی دعوت می‌کند.

این دیدگاه در تحلیل سینمای پست‌مدرن اهمیت زیادی دارد، چراکه در فیلم‌ها، تصاویر و صداها همواره از رمزگان‌ها و قراردادهای فرهنگی استفاده می‌کنند که نیاز به تفسیر دارند. سینما، برخلاف دیگر رسانه‌ها، به‌طور ویژه‌ای از رمزگان‌های تصویری بهره می‌برد، مانند تصویربرداری و حرکت دوربین، تدوین، که می‌تواند درک مخاطب را از معنای تصاویر پیچیده‌تر کند. در نشانه‌شناسی اکو، معنا نتیجه تعامل میان دال‌ها و زمینه‌های تفسیری است؛ اکفراسیس نیز دقیقاً بر این تعامل میان زبان ـ به عنوان دال زبانی ـ و تصویر ـ به عنوان دال بصری ـ تکیه دارد و ازاین‌رو می‌توان آن را در چهارچوب نشانه‌شناسی اکو تحلیل کرد. «آنچه نشانه خوانده می‌شود، حاصل عملیات پیچیده‌ای است که در آنها شیوه‌های گوناگون تولید و شناخت دخالت دارند» (اکو، ۱۳۹۳: ۱۲).

در سینمای پست‌مدرن نشانه‌های جانشینی و همنشینی از طریق رمزگان‌ها ـ انتقال مفاهیم ـ معنا را شکل می‌دهند که از طریق خوانندهٔ فعال، تفسیر می‌گردد. اکفراسیس به مثابه نشانه‌شناسی می‌تواند راهکاری برای تحلیل این تعامل‌ها به کار رود. اکفراسیس می‌تواند لایه‌های پنهان معنایی موجود در تصاویر و زبان فیلم‌ها را کشف کرده و درک بهتری از آنها به دست آورد. از آنجا که اکفراسیس هم بازنمایی زبانی یک تصویر است و هم بر تفسیر و دریافت مخاطب تأکید دارد ـ بر اساس پیش‌تفسیرها ـ می‌توان آن را هم‌راستا با مفهوم نشانهٔ فرهنگی و تفسیرپذیر در نشانه‌شناسی اکو دانست بنابراین، نشانه‌شناسی اکو در کنار تکنیک اکفراسیس، امکان تحلیل لایه‌های پنهان معنایی در سینمای پست‌مدرن را فراهم می‌آورد و بستری نظری برای درک تجربه تفسیری مخاطب از فیلم را مهیا می‌سازد که نوع دیگری از خوانش است. «در کنار این قبیل خوانش‌ها، آن‌گونه که اهالی نقد گفته‌اند در بررسی موضوعی آثار سینمایی در پیوند با نوع مضمون آثار می‌توان با انواع نقد و تحلیل روانکاوانی، مارکسیستی، جامعه‌شناسی، فمینیستی، فلسفی، کهن‌الگویی و هرمنوتیک هم با آثار سینمایی مواجه شد» (جاهد، ۱۳۹۹: ۱۹).

Doi: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

پست‌مدرنیسم در هنر و سینما

پست‌مدرنیسم، به عنوان یک وضعیت پیچیده و چندوجهی، رابطه‌ای دوگانه از تداوم و انتقاد را با مدرنیسم در بر دارد. این وضعیت که ژان فرانسوا لیوتار[۱۰] آن را شک به کلان روایت‌ها می‌داند، در تمام حوزه‌های فرهنگی، علمی و اجتماعی تجلی‌یافته و به نقد اصول روشنگری و آرمان‌های مدرنیسم می‌پردازد. «پست‌مدرنیسم با ویژگی‌هایی نظیر بی‌نظمی، آشفتگی، ناپایداری و سیالیت، از هرگونه تعریف دقیق و مرزگذاری مشخصی اجتناب می‌کند» (لیوتار، ۱۴۰۱: ۱۴).

هنر پست‌مدرن که پس از سال ۱۹۸۰ میلادی اغلب با این عنوان شناخته می‌شود برخلاف هنر مدرن که بر مبنای طبقه‌بندی سبک‌ها و تداوم تاریخی شکل گرفت، دیگر به این چهارچوب‌ها پایبند نیست. این جریان بر تصادفی بودن، تفاوت‌ها و تضاد واقعیت‌های گوناگون در کنار یکدیگر تأکید دارد و این ویژگی‌ها را جشن می‌گیرد. اساس این هنر نه بر منطق و قراردادها، بلکه بر عامل غافل‌گیرکننده و ضربه ناشی از بی‌ارتباطی‌ها استوار است. «دنیای پست‌مدرن تمام تناقضات میان زشتی و زیبایی را از میان برخواهد داشت. زیبایی زشتی است و زشتی، زیبایی. هر دو ارزش در یکدیگر ادغام‌شده‌اند و ویژگی‌های ممیزه خود را ازدست‌داده‌اند» (اکو، ۱۴۰۰: ۶۱).

اصطلاح سینمای پست‌مدرن به سبک‌ها و ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه در آثار فیلم‌سازانی چون الیور استون[۱۱]، دیوید کرانبرگ[۱۲]، رابرت آلتمن[۱۳]، دیوید لینچ[۱۴]، جیم جارموش[۱۵]، تیم برتون[۱۶] و کوئینتین تارانتینو[۱۷] اشاره دارد که از دهه ۱۹۸۰ میلادی شکل‌گرفته است. این سینما که هنوز تعریف جامع و دقیقی ندارد، از رمزهای چندگانه، مبهم، کنایی و طنزآلود، هجوها، گزینش‌های متنوع و پراکنده، و تضاد و گسست در سنت‌ها بهره می‌برد. این ویژگی‌ها با دیدگاه اکو دربارهٔ پویایی و تأویل‌پذیری نشانه‌ها هم‌راستا هستند؛ «معنای یک نشانه هیچ‌گاه ثابت و قطعی نیست؛ بلکه همواره در جریان تفسیرهای متوالی و بی‌پایان بازسازی می‌شود» (اکو، ۱۴۰۰: ۴۷).

ویژگی‌های فرمی سینمای پست‌مدرن را می‌توان به دو دسته عمومی و اختصاصی تقسیم کرد:

ویژگی‌های عمومی: این دسته شامل التقاط‌گرایی، چندگانگی، عدم قطعیت، طنازی، وانمودن، نقد روایت‌های کلان و کم‌رنگ کردن مرز میان واقعیت و تخیل است. تکثرگرایی در سینمای پست‌مدرن به حذف دسته‌بندی سینمای هنری و تجاری منجر شده و کارگردانان فن‌ها و موضوعات هر دو را ترکیب می‌کنند. این شیوه، تجربه تماشای فیلم را برای مخاطبان آگاه جذاب‌تر می‌سازد. آیرونی و طنز تلخ نیز جزئی ثابت از این سینماست که به نقد مفاهیم جدی و حتی خشونت می‌پردازد. بریکلاژ یا التقاط‌گرایی، به ترکیب ژانرها، سبک‌ها و دوره‌های مختلف سینمایی و هنری اشاره دارد که فضایی غیررئالیستی و درعین‌حال جذاب خلق می‌کند.

ویژگی‌های اختصاصی: این ویژگی‌ها از تعامل سینما با دیگر رسانه‌ها نشأت می‌گیرند؛ مانند استفاده از فنون تلویزیونی و ویدئو ـ موسیقی، بهره‌گیری از کمیک‌بوک‌ها ـ مانند مانگا ـ و تأثیرات سینمای هنری اروپا.

تغییر در ساختار روایی از دیگر ویژگی‌های محوری است. این سینما از گسست در روایت‌ها، بازی با ساختار زمان و مکان، مانند شکستن توالی زمانی و پنهان‌سازی عامدانه اطلاعات از مخاطب، و روایت‌های غیرخطی بهره می‌برد. عدم قطعیت در معنا و داوری اخلاقی نیز از مشخصه‌های بارز این جریان است؛ به جای تحمیل معنای واحد، مخاطب را به تأویل و مشارکت فعال در تولید معنا فرامی‌خواند. فروپاشی کلان‌روایت‌ها نیز از اصول بنیادین پست‌مدرنیسم است که در این سینما بازتاب می‌یابد و به‌طور کلی شک به کلان‌روایت‌ها را به عنوان یک وضعیت فرهنگی معرفی می‌کند.

سینمای پست‌مدرن و اکفراسیس

سینمای پست‌مدرن به عنوان یک جریان هنری در دهه‌های اخیر، از بازخوانی و بازسازی الگوهای سینمای کلاسیک و مدرن با هدف نقد و تحلیل واقعیت‌ها و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی پدید آمده است. این سینما معمولاً از ویژگی‌هایی مانند عدم خطی بودن روایت، بازی با زمان و مکان، ارجاعات بینامتنیت، استفاده از ژانرهای مختلط و همچنین بازاندیشی و نقد سنت‌های هنری پیشین بهره می‌برد. در این نوع سینما، مرزهای واقعیت و تخیل به‌طور عمدی محو شده و حقیقت به عنوان امری نسبی و چندوجهی در نظر گرفته می‌شود.

سینما یکی از رسانه‌های برجسته برای نمایش مفاهیم معنایی است. از این رو، نه‌تنها تصاویر بصری، بلکه زمان و

حرکت را نیز در فرایند انتقال معنا دخیل است. طبق نظریات اکو، سینما به عنوان یک رسانه نشانه‌ای عمل می‌کند که در آن تصاویر و صداها به‌طور هم‌زمان برای ایجاد معنا و تفسیر مفاهیم به کار می‌روند. «مخاطب روایت فیلم را نمی‌سازد؛ بلکه بر اساس مجموعه‌ای از اشارات و سرنخ‌ها که در فیلم کدگذاری شده‌اند، روایت فیلم را بازسازی می‌کند» (احمدی، ۱۴۰۰: ۳۱۱). این ویژگی‌ها سبب می‌شوند که اکفراسیس در سینمای پست‌مدرن به تفسیر تصاویر تبدیل گردد، جایی که لایه‌های معنایی پیچیده‌تری پدید می‌آید. این تأثیر در فیلم‌هایی مانند *مالیخولیا*[۱۸] لارس فون تریه[۱۹]، *خباثت ذاتی*[۲۰] پل توماس اندرسون[۲۱] و *جانگوی از بند رها شده*[۲۲] کوئنتین تارانتینو[۲۳] مشاهده می‌شود، جایی که تصاویر سینمایی به‌طور واضح با اکفراسیس به مثابه نشانه‌شناسی ارتباط دارند.

در *مالیخولیا*، اکفراسیس سینمایی به‌طور خاص با تمرکز بر نشانه‌ها و استعاره‌های پیچیده در تصاویر خود قابل تحلیل است. این فیلم که داستان آن حول محور آخرالزمانی و بحران روان‌شناختی شخصیت‌های آنها است؛ از طریق رمزگان‌های پیچیده، معنایی را منتقل می‌کند. در این فیلم، پلان آغازین آن بازسازی نقاشی اوفلیا[۲۴] از جان اورت میله[۲۵] است. نقاشی اوفلیا از جان اورت میله از طریق یک تصویر متحرک از شخصیت اصلی به نمایش در می‌آید، جایی که او با گلی در دست در آب غوطه‌ور است. دوربین با یک نمای نزدیک از چهره او آغاز می‌شود. این تصویر متحرک همچنین احساس ناامیدی ناشی از عشق اوفلیا را در شخصیت اصلی به خوبی منتقل می‌کند.

در «خباثت ذاتی» فیلم با استفاده از تصاویر پیچیده و استعاری، بحران‌های روانی شخصیت‌ها و مفاهیم پیچیده‌ای از واقعیت و حقیقت را بررسی می‌کند. این فیلم با بهره‌گیری از تصاویر مبهم و مرموز، فضای خاصی را ایجاد می‌کند که در آن، تفسیر مخاطب برای درک دقیق معانی تصاویر و نشانه‌ها ضروری است. این فیلم از نظر اکفراسیس برای تحلیل روندهای هویتی و ذهنی شخصیت‌ها در فضای پیچیده و چندلایه آن مؤثر است. برای مثال، استفاده از تصویر بازسازی‌شده از شام آخر[۲۶] لئوناردو داوینچی[۲۷] که نشانه‌ای از نسبیت حقیقت و هویت‌های سیال شخصیت‌ها است، به تحلیل معنای پنهانی و لایه‌های روان‌شناختی این اثر کمک می‌کند. «در فیلم‌هایی از این دست، تصاویر به‌طور تصادفی به دیوار آویخته نشده‌اند؛ بلکه هر یک از این تصاویر مفاهیم خاصی را منتقل می‌کنند» (Poulton, 1999: 99).

در *جانگوی از بند رها شده* فیلم به‌طور مستقیم از تصاویر هنری و استعاره‌های تصویری برای پرداختن به مسائل نژادی و چالش‌های هویتی در تاریخ آمریکا استفاده می‌کند. طراحی لباس شخصیت‌ها، به‌ویژه در ارتباط با نقاشی *پسر آبی*[۲۸] اثر توماس گینزبرا[۲۹]، بر نمایاندن سطوح پنهانی نژادپرستی و سلطنتی بودن آن دوره جامعه آمریکا تأکید می‌کند. این ارجاع‌ها علاوه‌بر تفسیر اجتماعی، به شکلی نمادین به شکستن مرزهای هویت و قالب اجتماعی در اکفراسیس این فیلم اشاره دارد.

توصیف و تفسیر درواقع دو رویکرد مکمل به تصویر سینمایی هستند. توصیف، شرح دقیق و بازنمایی ظاهری تصویر است که عناصری چون رنگ‌ها، فرم‌ها و ترکیب‌بندی‌ها را شامل می‌شود. تفسیر به تحلیل بافت‌های اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی تصویر می‌پردازد. این ویژگی در سینما به‌ویژه در فیلم‌هایی که از تصاویر انتزاعی و نمادگرایانه استفاده می‌کنند، نمایان است. در این زمینه، اکفراسیس نمادین ـ بازتاب اثر هنری از طریق همنشینی و جانشینی ـ و اکفراسیس فرهنگی ـ بازتاب غیرمستقیم آثار هنری به عنوان نشانه ـ برای انتقال مفاهیم پیچیده از طریق زبان سینمایی تبدیل می‌شود. همانطور که «متن، اثری هنری را توصیف می‌کند، درواقع نوشتار تبدیل به ابزاری می‌شود برای بازآفرینی و انتقال تصویر، به‌طوری که کلمات به‌جای تصاویر بصری عمل می‌کنند» (علائی و عظیمی، ۱۳۹۵: ۱۱).

در سینمای پست‌مدرن، هنر به بازنمایی زیبایی محدود نمی‌شود، بلکه قادر است زشتی و پیچیدگی‌های زندگی را به شکل‌های متفاوت و اغلب دلپذیر ـ زیباشناسانه ـ به نمایش بگذارد. این امر با توجه به گفتهٔ اکو که اشاره می‌کند «هدف هنر الزاماً بازنمایی زیبایی نیست، بلکه تحقق شایسته فعلی است که می‌خواهد انجام دهد. مثلاً بازنمودی زیبا از زشتی ارائه کند. قسمت اول کمدی الهی دانته، تجسم وحشت مطلق است. هنر قادر است زشتی دنیا را دلپذیر کند» (اکو، ۱۴۰۰: ۱۲). برای مثال در اکثر فیلم‌های فون تریه از نازیبایی و اعوجاج در امر زیبایی‌شناسی بهره می‌برد. همچنین از ارجاعات بینامتنی ـ ادبیات و متون مقدس ـ و اکفراسیس

Doi: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

برای انتقال معناهای عمیق چندلایه استفاده می‌کند. فیلم‌هایی همچون *فروشنده* که در آن واقعیت‌های تلخ و پیچیده اجتماعی و اخلاقی به نمایش درمی‌آیند، نه‌تنها به تحلیل این زشتی‌ها (اجتماعی) می‌پردازند، بلکه به تماشاگر این امکان را می‌دهند که این مفاهیم را در قالبی هنری و جذاب تفسیر کند. به همین دلیل، سینمای پست‌مدرن به عنوان ابزاری برای شناخت عمق پیچیدگی‌های انسانی، قادر است هم‌زمان با در نظر گرفتن زشتی‌های جهان، زیبایی‌های پنهان آنها را نیز به تصویر بکشد.

تحلیل اکفراسیس در فیلم فروشنده

فیلم فروشنده اصغر فرهادی، با وجود رویکرد رئالیستی ظاهری و درام اجتماعی، در لایه‌های عمیق‌تر خود دربردارنده مضامین و مؤلفه‌های سینمای پست‌مدرن است. این تشخیص بر پایه چندین ویژگی کلیدی فیلم استوار است که با اصول پست‌مدرنیسم هم‌راستا هستند و از طریق کاربرد اکفراسیس و نشانه‌شناسی اکو قابل تحلیل‌اند. فروشنده نه‌تنها از طریق ارجاعات بینامتنی، بلکه با به‌کارگیری رمزگان‌های بصری، شنیداری و روایی، نظام پیچیده‌ای از نشانه‌ها را برای ساخت معنا و خلق یک متن گشوده به کار می‌گیرد که به‌طور مستقیم بر هویت و ادراک مخاطب از واقعیت تأثیر می‌گذارد.

فیلم فروشنده حول محور زندگی عماد و رعنا، زوجی هنرمند و معلم، می‌گذرد که به دلیل فرسودگی و خطر ریزش ساختمان محل سکونتشان، مجبور به نقل مکان به آپارتمانی جدید می‌شوند. این آپارتمان پیش‌تر توسط زنی با شهرت نامعلوم اجاره شده بود. پس از نقل مکان، حادثه‌ای ناگوار برای رعنا در حمام آپارتمان رخ می‌دهد که زندگی آرام این زوج را دستخوش بحرانی عمیق می‌کند. عماد در پی یافتن عامل این حادثه و انتقام‌جویی برمی‌آید، در حالی که رعنا با ضربه روحی و انزوای فزاینده‌ای دست و پنجه نرم می‌کند. هم‌زمان با این وقایع، عماد و رعنا مشغول ایفای نقش در نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده میلر هستند که مضامین آن با زندگی آنها در هم می‌آمیزد و لایه‌های معنایی پیچیده‌ای را به روایت می‌افزاید.

اکفراسیس اصلی و محوری در فروشنده، اجرای نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده توسط عماد و رعنا است. این ارجاع صرفاً یک بینامتنیت ساده نیست؛ بلکه یک اکفراسیس کنش‌گرا است که در آن، متن نمایشنامه ـ کلام و اجرا ـ به‌طور فعال در تولید معنای روایت سینمایی مشارکت می‌کند و مرزهای واقعیت و بازنمایی را محو می‌سازد. این ارجاع، تم فروپاشی زندگی شخصیت اصلی نمایشنامه را به موازات سرنوشت شخصیت‌های اصلی فیلم قرار می‌دهد و مرز میان زندگی واقعی و نقش‌آفرینی هنری، واقعیت و نمایش را در هم می‌شکند.

فیلم فروشنده به‌طور آگاهانه، هم‌ارزی‌هایی[۳۰] بین شخصیت عماد و ویلی لومان، قهرمان نمایش مرگ فروشنده، ایجاد می‌کند. ویلی، مردی میان‌سال است که تمام عمر خود را صرف فروشندگی کرده و در نهایت با بحران هویت، شکست شغلی و احساس بی‌ارزشی دست‌وپنجه نرم می‌کند. او نمادی از رؤیای آمریکایی شکست‌خورده است که با ارزش‌های جامعهٔ خود بیگانه شده است. عماد نیز که معلم ادبیات و بازیگر تئاتر است و به شغل و جایگاه فرهنگی خود افتخار می‌کرد، پس از حادثه تعرض به رعنا، دچار بحران هویت و مردانگی می‌شود. او حال خود را در موقعیتی می‌بیند که قادر به محافظت از خانواده‌اش نیست و این ناتوانی، شرافت و هویت او را زیر سؤال می‌برد. این هم‌ارزی‌ها نه‌تنها در سطح روایی، بلکه در سطح روان‌شناختی نیز عمل می‌کنند و بحران درونی هر دو شخصیت را بازتاب می‌دهند.

ویلی: من هیچ‌وقت نمی‌تونم تو رو خوشحال کنم می‌دونی چرا؟ چون من یه فروشندهٔ ساده‌ام! من هیچی نیستم! من هیچی نیستم لیندا ...

این دیالوگ‌ها که مستقیماً از نمایش‌نامهٔ میلر نقل شده‌اند، از طریق رمزگان تداعی[۳۱] به اکفراسیس فرهنگی می‌پردازند و شخصیت عماد را در تقابل با هویت از دست رفته‌اش قرار می‌دهند. ویلی لومان، شخصیت اصلی نمایش، نیز خود را به عنوان فردی بی‌هویت و ناتوان معرفی می‌کند و با تکرار عبارت من هیچی نیستم! بر فقدان هویت و ناچیزی خود تأکید دارد. در اینجا، عماد در روندی مشابه با ویلی لومان، بحران هویت و زوال اخلاقی را تجربه می‌کند. این اکفراسیس، نه‌تنها بازتاب‌دهنده بحران درونی عماد است، بلکه به‌طور غیرمستقیم به وضعیت جامعه‌ای اشاره دارد که در آن ارزش‌ها سیال شده و فرد در یافتن جایگاه و معنای وجودی خود دچار چالش است.

این تکرار دیالوگ‌ها و موقعیت‌ها در طول فیلم، به عنوان

نشانه‌هایی عمل می‌کنند که با رمزگان‌های شکست، زوال و پوچی مرتبط شده و به این ترتیب، کارکرد نشانه‌ای[۳۲] در نشانه‌شناسی اکو را به نمایش می‌گذارند.

یک نمونه برجسته از این همپوشانی، در سکانس ابتدایی فیلم رخ می‌دهد. عماد در کلاس درس از دانش‌آموزانش می‌پرسد: مرگ فروشنده کی خونده؟ و دانش‌آموز پاسخ می‌دهد: دشمن. این مکالمه به ظاهر ساده، فراتر از یک گفت‌وگوی کلاسی به‌طور غیرمستقیم به بحران هویت و آرمان‌های فروپاشیده عماد در آینده اشاره دارد. پاسخ دشمن به جای نام نویسنده، می‌تواند خود نشانه‌ای از گسست و بی‌تفاوتی نسبت به ارزش‌های فرهنگی و ادبی باشد که عماد ـ به عنوان معلم ـ سعی در ترویج آنها دارد. این بی‌تفاوتی دانش‌آموزان، به نوعی پیش‌گویی از ناتوانی عماد در مواجهه با چالش‌های اخلاقی و حفظ ارزش‌های خود در برابر دشمن نامرئی است که در ادامه فیلم با آن روبه‌رو می‌شود.

مخاطب آشنا با مرگ فروشنده، مجموعه‌ای از دانش‌ها، انتظارات و پیش‌تفسیرها را دربارهٔ تراژدی‌های مدرن، بحران هویت، سقوط یک مرد عادی و نقد رؤیای آمریکایی به همراه خود به تماشای فروشنده می‌آورد. این دانشنامهٔ فرهنگی گسترده، به مخاطب اجازه می‌دهد از طریق آن، به پیش‌بینی‌ها یا تأویل‌هایی دربارهٔ سرنوشت عماد برسد. برای مثال، زمانی که ویلی از تنهایی و عدم درک فرزندانش صحبت می‌کند، این دیالوگ می‌تواند به انزوای عماد پس از حادثه و عدم توانایی او در برقراری ارتباط عمیق با رعنا یا حتی با خودش، ارجاع دهد. این پیش‌فرض‌ها، به مخاطب کمک می‌کنند تا لایه‌های معنایی پنهان در رفتار و تصمیمات عماد را کشف کند.

فرهادی با این بینامتنیت عامدانه، مخاطب را به یک خواننده مدل فعال تبدیل می‌کند. مخاطب مجبور است نه‌تنها روایت اصلی فیلم را دنبال کند، بلکه به‌طور همزمان، روایت مرگ فروشنده را نیز در ذهن خود بازسازی کرده و ارتباطات معنایی بین این دو برقرار سازد. این فرایند تفسیر، لایه‌های جدیدی به معنا می‌افزاید و آن را از یک خط داستانی ساده فراتر می‌برد.

اکفراسیس تئاتری در این فیلم، مرز بین واقعیت زندگی عماد و رعنا و بازنمایی تئاتر را محو می‌کند. این آمیختگی ژانرها و شکستن مرز میان واقعیت و بازنمایی از مؤلفه‌های کلیدی سینمای پست‌مدرن است. زمانی که عماد در صحنه‌ای از نمایش، فریاد می‌زند: من یک فروشنده‌ام! و این فریاد بازتابی از هویت از دست رفته خودش در زندگی واقعی می‌شود، مخاطب با ابهام مواجه می‌شود: آیا این بازیگری است یا واقعیتی از درون شخصیت عماد؟ این دوگانگی که نشان‌دهنده شکست روایت‌های کلان و عدم قطعیت در جهان‌بینی پست‌مدرن است، واقعیت را به یک ساختار متکثر و غیرقطعی تبدیل می‌کند.

همان‌طور که در مرگ فروشنده پرسش‌هایی دربارهٔ مفهوم موفقیت، شرافت و اخلاق در جامعهٔ سرمایه‌داری و مدرن مطرح می‌شود، فروشنده نیز با استفاده از این اکفراسیس، به بررسی ابعاد اخلاقی انتقام، عدالت فردی در برابر عدالت قانونی و مفهوم ناموس در جامعه سنتی – مدرن ایران می‌پردازد. این پرسش‌ها، اغلب بی‌پاسخ مانده یا پاسخ‌های مبهمی دارند که نشان از ماهیت چندوجهی و غیرقطعی جهان‌بینی پست‌مدرن دارد.

همچنین ارجاع به فیلم *گاو* (۱۳۴۸) داریوش مهرجویی، دیگر اکفراسیس مهم در فروشنده است. این ارجاع نه‌تنها یک ارادت به سینمای گذشته ایران است، بلکه به عنوان یک نشانه پیچیده عمل می‌کند که در لایه‌های مختلف معنا تولید می‌کند و ارتباط عمیقی میان دو اثر برقرار می‌کند که هر دو به مضمون بحران هویت و تغییرات روان‌شناختی عمیق شخصیت‌ها در مواجهه با شرایط طاقت‌فرسا می‌پردازند.

این اکفراسیس از طریق نمایش صحنه‌هایی از فیلم گاو و همچنین بحث‌های عماد با شاگردانش در کلاس درس دربارهٔ فیلم، صورت می‌گیرد. برجسته‌ترین ارجاع، صحنه‌ای است که مش حسن با بازی عزت‌الله انتظامی به دلیل از دست دادن گاوش، دچار جنون شده و خود را گاو می‌پندارد. این تصویر، به عنوان یک نماد در نشانه‌شناسی اکو، با وضعیت روانی عماد پس از حادثه تعرض به رعنا، همپوشانی پیدا می‌کند. گاو در اینجا به یک استعارهٔ دیداری و روایی از استحاله و زوال انسانیت تبدیل می‌شود. عماد که در ابتدای فیلم فردی آرام، متمدن و فرهنگی است، پس از حادثه، آرام‌آرام به فردی وسواس‌گونه، کینه‌جو و مستبد تبدیل می‌شود.

دیالوگ محوری این صحنه که به‌وضوح کارکرد اکفراستیک را آشکار می‌سازد، این ارتباط را تقویت می‌کند.

دانش‌آموز: حالا آقا، واقعاً، چه جوری یه آدم گاو می‌شه؟

عماد: به‌مرور.

این دیالوگ که در آن عماد به تحول تدریجی شخصیت‌ها در مواجهه با شرایط اجتماعی اشاره می‌کند،

Doi: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

به‌طور غیرمستقیم به زوال هویت و بی‌ارادگی اشاره دارد. زوال شخصیت و بحران هویت مفاهیم کلیدی هستند که این دیالوگ آنها را برجسته می‌سازد. عماد نیز، به‌عنوان شخصیتی در حال گذار از یک وضعیت به وضعیت دیگر، به‌طور تدریجی به این تغییرات اجتماعی و اخلاقی تن می‌دهد. این اکفراسیس نمادین، عمق و ابعاد پیچیده‌تری به درک این فروپاشی می‌بخشد و مخاطب را به تأویل‌پذیری بیشتر وادار می‌کند.

در واکاوی هویت شخصیت‌ها در فیلم فروشنده از بستر نشانه‌شناسی اکو، بحران هویت عماد و رعنا به‌عنوان فرایندی فرهنگی ظاهر می‌شود که از طریق رمزهای فرهنگی شکل گرفته و در تعامل با ارجاعات اکفراستیک، لایه‌های معنایی پنهان را آشکار می‌سازد. هویت عماد از طریق ارجاع به مرگ فروشنده و گاو به‌عنوان یک فرایند زوال‌پذیر تفسیر می‌شود که مخاطب ایرانی را با پیش‌تفسیرهای فرهنگی خود ـ مانند تعارض سنت و مدرنیته، ارزش ناموس و انتقام فردی ـ درگیر می‌کند.

فروشنده اثری است که در سطح ساختار روایی، اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی پیچیدگی‌های زیادی را به نمایش می‌گذارد. این فیلم نه‌تنها به‌عنوان یک درام اجتماعی صرف قابل تحلیل است، بلکه در قالب نشانه‌شناسی اکو و اکفراسیس به‌عنوان یک متن گشوده و چندلایه در نظر گرفته می‌شود. اکفراسیس در فیلم فروشنده، فراتر از یک تکنیک صرف، به مثابه یک سازوکار نشانه‌شناختی پیچیده عمل می‌کند که در آن، ارجاعات بینامتنی به مرگ فروشنده و گاو، به تولید معانی چندوجهی و چندلایه می‌انجامند. این فیلم با فعال‌سازی دانشنامهٔ فرهنگی مخاطب و ایجاد تعامل پیچیده میان عناصر زبانی، تصویری و روایی ـ شامل نماها، نورپردازی، میزانسن، سکوت و تدوین ـ نه‌تنها به بحران‌های هویتی و اخلاقی شخصیت‌ها می‌پردازد، بلکه با رویکردی کاملاً پست‌مدرن، مرزهای روایی و تفسیری را مبهم ساخته و مخاطب را به یک خواننده فعال در فرایند تأویل معنا دعوت می‌کند. این رویکرد، لایه‌های پنهان فیلم، از جمله نقد بر قضاوت‌های اخلاقی، تعارضات اجتماعی، و ماهیت غیرقطعی واقعیت در جامعه معاصر ایران را روشن می‌سازد و اهمیت اکفراسیس و نشانه‌شناسی اکو را به‌عنوان ابزاری قدرتمند در تحلیل سینمای پست‌مدرن برجسته می‌کند.

نتیجه‌گیری

تحلیل اکفراسیس در سینمای پست‌مدرن ایران با رویکرد نشانه‌شناسی اکو، همان‌طور که در این پژوهش نشان داده شد، ابزاری نوین و کارآمد برای فهم و تفسیر مفاهیم پیچیده در فیلم‌های معاصر، به‌ویژه فیلم *فروشنده* است. این پژوهش نشان داد که اکفراسیس، به‌عنوان روشی میان‌رسانه‌ای و ارجاعات بینامتنی، چگونه ابعاد معنایی پنهان فیلم‌ها را آشکار می‌سازد. سینمای پست‌مدرن، با ویژگی‌های خاص خود همچون چندلایه بودن، گسست از روایت خطی، و استفاده از نشانه‌ها و استعاره‌های پیچیده، بستری مناسب برای تحلیل اکفراسیس فراهم می‌کند. فیلم *فروشنده* با بهره‌گیری از تصاویر و نمادهای پیچیده فرهنگی و اجتماعی، معانی پنهانی را از طریق اکفراسیس به نمایش می‌گذارد که ابعاد پیچیده‌تری از بحران‌های انسانی و اخلاقی شخصیت‌ها را آشکار می‌کند.

چگونه می‌توان از اکفراسیس به‌عنوان یک ابزار تحلیلی برای تحلیل آثار سینمایی استفاده کرد؟ اکفراسیس نه‌تنها به توصیف هنری تصاویر محدود نمی‌شود، بلکه به‌طور هم‌زمان در تعامل با زبان و صدا، لایه‌های معنایی متعددی را در سینما ایجاد می‌کند. اکفراسیس‌های نمادین و فرهنگی در سینمای پست‌مدرن، قادر است از طریق تکنیک‌های سینمایی، به تحلیل چالش‌های اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی بپردازد. این امر به‌طور خاص در سینمای پست‌مدرن ایران با نگاهی عمیق به فرهنگ و معضلات اجتماعی همچون فروپاشی اخلاقی، گسست ارزش‌ها، و تعارض سنت و مدرنیته به‌وضوح دیده می‌شود. فیلم *فروشنده* مثال بارزی است که از طریق پیش‌تفسیرهای فرهنگی و اجتماعی، تماشاگر را به درک و تجزیه‌وتحلیل بیشتر مفاهیم اخلاقی و اجتماعی وادار می‌کند.

نظریات نشانه‌شناسی اکو چه نقشی در تحلیل معنایی فیلم‌ها ایفا می‌کند؟ نظریات اکو نقش محوری در گشودن لایه‌های معنایی پنهان فیلم‌ها ایفا می‌کنند. این نقش بنیادین از آن روست که نشانه‌شناسی اکو، با تأکید بر پویایی نشانه‌ها و فرایند تأویل، چهارچوبی نظری برای درک چگونگی شکل‌گیری معنا در تعاملات پیچیده میان زبان، تصویر و صدا در ارجاعات بینامتنی سینما فراهم می‌آورد. در این بستر، اکفراسیس نه‌تنها ابزاری برای بازنمایی است، بلکه خود به ساختاری نشانه‌ای بدل می‌شود که زمینه‌ساز تفاسیر

متنوع و گاه متناقض از پیام‌های سینمایی است. بدین ترتیب، سینما از طریق تولید نشانه‌های بصری و صوتی، صرفاً به انتقال پیام نمی‌پردازد، بلکه فعالانه در تولید معنای فرهنگی و اجتماعی مشارکت می‌کند؛ معنایی که هم‌زمان هم بازنمایی واقعیت‌ها و هم تأویل‌های گوناگون آنها را در برمی‌گیرد.

تعامل زبان و تصویر در فیلم‌های سینمایی چگونه می‌تواند از طریق اکفراسیس تحلیل شود؟ اکفراسیس، به عنوان یک سازوکار تحلیل‌گر، این امکان را فراهم می‌آورد تا چگونگی گفت‌وگوی میان عناصر زبانی، مانند دیالوگ‌ها، عناوین، یا روایت‌های صوتی، و عناصر تصویری، مانند قاب‌بندی، نورپردازی و نمادها، در یک اثر سینمایی مورد کاوش قرار گیرد. این تکنیک با بررسی ارجاعات بینامتنی و چندرسانه‌ای، نشان می‌دهد که چگونه یک تصویر بصری می‌تواند معنایی فراتر از ظاهر خود را از طریق تداعی با متون زبانی یا دیگر تصاویر شکل دهد و به تولید تفاسیر جدید منجر شود.

تحلیل اکفراسیس در سینمای پست‌مدرن ایران می‌تواند به‌طور مؤثری درک عمیق‌تری از نحوه تولید معنا در این نوع از سینما را فراهم آورد. با استفاده از این روش، پژوهشگران می‌توانند ابعاد جدیدی از تعامل میان تصاویر، زبان و صدا را در تحلیل‌های سینمایی روشن سازند و از این طریق، مفاهیم پیچیده‌تری از واقعیت‌های اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی را به نمایش بگذارند. پژوهش‌های آینده می‌توانند به‌طور خاص بر تحلیل‌های بصری، سمعی و روایی سینما تمرکز کنند و بدین‌ترتیب ابعاد جدیدی از تجربه تماشاگر را در پرده‌های سینما بررسی نماید. با توجه به تأکید نشانه‌شناسی اکو بر نقش فعال مخاطب ـ خواننده فعال و خواننده مدل ـ در معناپردازی، پژوهش‌های آتی می‌توانند به بررسی نقش پیش‌تفسیرهای فرهنگی و اجتماعی مخاطب بپردازند. علاوه‌بر این، پژوهش‌های آتی می‌توانند به بررسی تطبیقی اکفراسیس در فیلم‌های مختلف سینمای پست‌مدرن ایران پرداخته، یا به تحلیل نقش اکفراسیس در ژانرهای خاص سینمایی تمرکز کنند. این پژوهش نه‌تنها از جنبه نظری، بلکه کاربردی نیز دارای اهمیت است. درک بهتر از نحوه تولید معنا در فیلم‌های پست‌مدرن می‌تواند به منتقدان سینمایی، فیلمسازان و مخاطبان در درک بهتر این آثار کمک کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Ekphrasis
2. Umberto Eco
3. Arthur Miller
4. The Iliad
5. Homer
6. John Keats
7. Charles Sanders Peirce
8. Ferdinand de Saussure
9. Encyclopedia
10. Jean-François Lyotard
11. Oliver Stone
12. David Cronenberg
13. Robert Altman
14. David Lynch
15. Jim Jarmusch
16. Tim Burton
17. Quentin Tarantino
18. Melancholia
19. Lars von Trier
20. Inherent Vice
21. Paul Thomas Anderson
22. Django Unchained
23. Quentin Jerome Tarantino
24. Ophelia
25. John Everett Millais
26. The Last Supper
27. Leonardo di ser Piero da Vinci
28. The Blue Boy
29. Thomas Gainsborough
30. Parallels
31. Associative Codes
32. Sign - Function

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۴۰۰)، *از نشانه تصویری تا متن*، چاپ نوزدهم، تهران: مرکز.
اکو، امبرتو (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
اکو، امبرتو (۱۴۰۰)، *تاریخ زشتی*، ترجمهٔ هما بینا و کیانوش تقی‌زاده انصاری، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
برن، لوسیلا (۱۳۹۹)، *جهان اسطوره‌ها (جلد ۱)*، **ترجمهٔ** عباس مخبر، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
بصیری‌زاده، پژمان (۱۳۹۹)، مطالعهٔ مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در سینمای معاصر ایران، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، موسسهٔ آموزش عالی کمال‌الملک، تهران.
بی‌رنگ، مریم (۱۴۰۲)، پژوهشی در زیبایی‌شناسی اکفراسیس در سوژه نقاشانه و هوش مصنوعی، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ پردیس بین‌المللی کیش، تهران.
پورالخالص، شکرالله (۱۳۹۹)، بررسی تطبیقی ساختارهای روایی در فیلم‌نامه‌های مجموعه آثار سینمایی فرهادی و کیارستمی، *رسالهٔ دکتری*، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، تهران.
جاهد، کوروش (۱۳۹۹)، *لذت تماشای فیلم در قرن بیست و یکم*، تهران: انتشارات پرنده.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2064157.1164

چندلر، دانیل (۱۴۰۰)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ هفتم، تهران: سوره مهر.
سجادی‌فر، وحید؛ ایشانی، طاهره؛ باوان‌پوری، مسعود (۱۳۹۸)، تحلیل نشانه‌شناسی معناگرا در فیلم فروشنده، نشریه *ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، ۳، (۷) ۸۸-۷۳. https://jdva.du.ac.ir/article_139.html
شیخ احمدی، هانیه (۱۳۹۶)، مقایسه تعاریف مختلف از مفهوم اکفراسیس با تأکید بر رابطهٔ نقاشی و سینما، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشکدهٔ هنر، تهران.
گلکار، آبتین؛ امیری، امیررضا (۱۳۹۶)، بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی، فصلنامه *علمی ادبیات تطبیقی*، ۱۸، ۱ (۶۹) ۹۱-۱۱۳. https://nf.apll.ir/article_146024.html
لیوتار، ژان فرانسوا (۱۴۰۱)، *پسامدرن*، ترجمهٔ کتایون شهپرراد، تهران: آبان.
مظفری، یوسف؛ مولودی، امیرسعید؛ خرمایی، علیرضا (۱۴۰۰)، کاربست نظریه استعارهٔ مفهومی در فیلم فروشنده: پژوهشی در نشانه‌شناسی شناختی سینما، فصلنامه *علمی رسانه*، ۳۲، ۳ (۱۲۴) ۱۴۷-۱۷۴. https://doi.org/10.22034/bmsp.2021.141427
میرعلائی، مؤدب؛ عظیمی، سیاوش (۱۳۹۵)، *اکفراسیس*، تهران: چشمه.

Cariboni Killander, C., Lutas, L., & Strukelj, A (2014). A New Look on Ekphrasis: An Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example. *Ekphrasis. Images, Cinema, Media*, 12 (2) 10- 31. https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/E12-2.pdf
Sager, M (2006). *Writing and filming the paint-ing: Ekphrasis in Literature and film*. The University of Texas at Austin.
Eco, U (1979). *The role of The Reader: Exploration in the Semiotics of Text*. Bloomington: Indiana University Press.
Eco, U. (1977). On the contribution of film to semiotics, Quarterly Review of Film Studies, 2 (1) 1-14. https://doi.org/10.1080/10509207709391328.
Eco, U (2008). Interpretation & Overinterpretation. Cambridge: Cambridge University Press.
Eco, U (2005). Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics. *Daedalus,* 134 (4) 191-207. https://doi.org/10.2307/20025015
Poulton, D (1999). *Moving Images in Art and Film: The Intertextual and Fluid Use of Painting in Cinema*. Diss Brigham Young U.
Yacobi, T (1998). *"TheEkphrasticModel:FormsandFunctions"Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی