Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Automne et Hiver 2021

L'Etude de la Narration de "Mise en Abyme" de *La Mort d'un Vendeur* d'Arthur Miller dans le Film du *Vendeur* d'Asghar Farhadi selon Trois Modèles Suggérés par Lucien Dallenbach, Théoricien Français

Mahla Azizi
Étudiante en langue et littérature persanes, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Samira Bameshki (Auteur correspondant)[1]
Maître assistant en langue et littérature persanes, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Zohreh Taebi Noghondari
Maître assistant en langue et littérature Anglaise, Université Ferdowsi de Mashhad, Mashhad, Iran

Résumé

Dans la science de la narratologie, chaque fois qu'une narration interne raconte et répète tout ou une partie d'une narration inclusive, nous nous trouvons face à une technique narrative intitulée "texte spéculaire" ou plutôt une "mise en abyme". En d'autres termes, lorsqu'un récit interne reflète la narration principale, d'innombrables anneaux se forment et la mise en abyme se crée.

Les deux principales questions de cette recherche sont les suivantes :

Dans la pièce *Mort d'un commis voyageur* de Miller (miroir) quelles sont les parties reflétant le film de Farhadi ? Et puis, quelles sont les fonctions de cette pièce, en tant que texte spéculaire, dans le film *Client* ?

Dans la présente étude, le film *Client* de Farhadi constitue la narration principale et le théâtre du milieu du film (le théâtre de Miller) le récit spéculaire. La pièce *Mort d'un commis voyageur* de Miller est inséré en tant que texte spéculaire dans le film *Client* d'Asghar Farhadi et reflète différents éléments du récit principal tels le titre, le thème, les personnages et les lieux.Parmi les techniques narratives, le rôle du récit spéculaire, sa fonction ainsi que son importance dans la compréhension de l'œuvre restent moins étudiés. De ce fait, le but de la présente étude est de bien définir cette technique du point de vue de ses théoriciens et de présenter les différentes formes de la mise en abyme ainsi que ses fonctions.

L'innovation de cette étude réside dans la déconstruction, la manière de l'utilisation de la technique du texte spéculaire dans les œuvres littéraires et artistiques et enfin la présentation de cette technique. L'existence de cette technique dans une œuvre révèle l'ambiguïté et les complexités artistiques des œuvres littéraires qui mènent à une meilleure compréhension du texte. De même, la présentation de cette technique fournit une possibilité aux chercheurs littéraires pour identifier et analyser structurellement les œuvres dans lesquelles cette technique est utilisée.

Les données de la présente étude sont analysées selon les fondements théoriques ainsi que les trois méthodes proposés par Lucien Dällenbach dans le domaine du récit spéculaire.Cette technique narrative a différents effets sur une œuvre et dispose de différentes fonctions. Les fonctions du récit spéculaire dans ce cas d'étude (le film *Client*) sont les suivantes : renforcement du thème, création de la cohérence, caractérisation indirecte, augmentation du suspense et de l'ambiguïté dans le texte principal, mise en relief du rôle du public dans le processus de la compréhension du texte, ombrage et interprétation du texte et attribution d'un aspect visuel et esthétique aux différents éléments de la narration principale.

Mots-clés: Mise en Abyme, *Vendeur*, Asghar Farhadi, *Mort d'un Vendeur*, Arthur Miller.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir https://orcid.org/0000-0002-9634-0442
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77026.1051

Reçu: 24 Juillet 2022 Révisé: 29 Août 2022 Accepté: 04 Septembre 2022

French Language and Translation Research. Vol. 4. No. 2. S/N. 7. Autumn and Winter 2021

Examining the Mirror narrative of *Death of a Salesman* by Arthur Miller in the Film the *Salesman* by Asghar Farhadi Based on the Three Models Suggested by Dallenbach, a French- Speaking Theorist

Mahla Azizi
MA Student of Persian Language and Literture, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Samira Bameshki (Corresponding author)[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Zohreh Taebi Noghondari
Assistant Professor of English Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

In narratology, whenever an 'internal narration' narrates and repeats all or part of the 'inclusive , we are faced with a narrative technique called 'Mirror Text', which is called 'Mise en abyme'[1] in French literature. In other words, when the internal story mirrors the main narrative, countless circles of new meaning are created and we are confronted with a Mirror Text. The two main questions of this research are: How does *Death of a Salesman* by Miller (mirror) reflect some parts of Farhadi's movie titled The *Salesman*? And the second question is what are the functions of the Mirror Text of Miller's play in The *Salesman* (the movie)? In the present study, Farhadi's film is the main narrative and the play performed in the movie (Miller' *Death of a Salesman*) is a mirror narrative. *The Death of a Salesman* by Miller is embedded as a mirror text in Asghar Farhadi's film, and reflects the main narrative in a variety of contexts, including: title, theme, characters and places. Among the researches done on this movie, less attention has been paid to the role and function of Mirror Text as an artistic technique and how important it is in understanding the work, therefore, the purpose of this study is to provide a clear definition of this technique as its theorists define it, as well as a complete introduction of its types and functions. The innovation of the present study is in deconstruction and how to use the technique of mirror text in literary and artistic works. The presence of this technique in a work reveals the ambiguity and artistic complexity in literary works and prepares a better understanding of it for the reader. The introduction of this concept also allows literary researchers to identify and structurally analyze the works that have applied this technique. The data of the present study are analyzed based on the theoretical foundations of Lucien Dallenbach and his three proposed methods in the field of mirror text. This narrative technique has different effects and functions; the functions of a mirror text in this case study (Salesman film) are as follows: strengthening the theme and creating coherence, indirect characterization, increasing suspense and ambiguity in the original text, highlighting the role of the audience in the process of understanding the text, shading and new interpretation of the text and giving Visual and aesthetic dimension to various aspects of the main narrative.

Keywords: Mirror Text, Narrative, Salesman, Death of a Salesman, Impacts and Functions.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-9634-0442

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77026.1051

Received: 24 July 2022 Revised: 29 August 2022 Accepted: 04 September 2022

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۷)، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

بررسی روایت آینه‌ایِ *مرگ فروشنده* از آرتور میلر در فیلم *فروشنده* از اصغر فرهادی؛ براساس سه الگوی پیشنهادی لوسین دالنباخ؛ نظریه‌پرداز فرانسوی‌زبان

مقالهٔ پژوهشی

مهلا عزیزی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

سمیرا بامشکی (نویسندهٔ مسئول) [1]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

زهره تائبی نقندری
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

موضوع پژوهش حاضر یعنی بررسی و تحلیل شگرد روایت آینه‌ای مرگ فروشندهٔ میلر در فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی، در حوزهٔ نظریهٔ روایت و دانش روایت‌پژوهی قرار دارد. پژوهش حاضر براساس دیدگاه مهم‌ترین نظریه‌پرداز حوزهٔ روایت آینه‌ای، لوسین دالنباخ و سه الگوی پیشنهادی او بررسی و متن مورد مطالعه بر این مبنا تحلیل شده است و هدف این پژوهش معرفی وسیع‌تر این شگرد و بررسی تأثیر آن بر روی متون دربردارندهٔ آن است. پرسشی که در این میان مطرح می‌شود این است که روایت آینه‌ای میلر کدام بخش‌های روایت اصلی را بازتاب می‌دهد و درنهایت شگرد روایی متن آینه‌ای چه تأثیری بر متن اصلی داشته است و کارکردهای آن چیست؟ در روایت آینه‌ای میلر، عنوان نمایش‌نامه، مکان‌ها، شخصیت‌ها، درون‌مایه و اشیا آینه‌هایی هستند که روایت اصلی را بازتاب می‌دهند. این شگرد روایی، تأثیرات گوناگونی بر متن داستانی می‌گذارد و کارکردهای متنوعی دارد؛ با توجه به نتایج به‌دست آمده، کارکردهای متن آینه‌ای در این مطالعهٔ موردی (فیلم فروشنده) از این قرار است: تقویت درون‌مایه و ایجاد انسجام، افزایش تعلیق، افزایش پیچیدگی در سطوح روایی، برجسته شدن بُعد هستی‌شناختی، ایجاد ساختارهای بازگشتی، پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایند درک متن، سایه‌افکنی بر متن اصلی و بخشیدن بُعد زیبایی‌شناختی به وجوه گوناگون روایت اصلی.

کلیدواژه‌ها: متن آینه‌ای، فروشنده، اصغر فرهادی، مرگ فروشنده، آرتور میلر.

[1]. E-mail: bameshki@um.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-9634-0442
DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2022.77026.1051

تاریخ دریافت: ۱۳ شهریور ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۷ شهریور ۱۴۰۱ تاریخ پذیرش: ۲ مرداد ۱۴۰۱

۱. مقدمه

متن آینه‌ای که در زبان فرانسه میزان‌ابیم[1] نامیده می‌شود شگردی هنری، ادبی با خاستگاهی در میان نظریه‌پردازان فرانسوی‌زبان است. موضوع پژوهش حاضر یعنی بررسی و تحلیل شگرد متن آینه‌ای در فیلم فروشنده در حوزهٔ نظریهٔ روایت و دانش روایت‌پژوهی قرار دارد. در نظریهٔ روایت مقوله‌ای با عنوان سطوح روایی[2] وجود دارد. موضوع پژوهش حاضر در ارتباط با مبحث سطوح روایی قرار می‌گیرد. در تقسیم‌بندی سطوح روایی، نوعی از آن‌ها روایت درونه‌ای نام دارد که مینیاتوری از روایت بزرگ‌تر دربردارندهٔ آن است. این نوع داستان درونه‌ای مانند یک آینه که شیء روبه‌روی خود را می‌نمایاند، روایت مادر (اصلی) را به‌صورت یک کل در خود بازتاب می‌دهد و به معنای اثر کوچک تعبیه‌شده درون یک اثر بزرگ‌تر، با ماهیتی یکسان است. متن آینه‌ای علاوه‌بر روایت، در حوزه‌های گوناگونی مانند: نقاشی، فیلم، نمایش‌نامه و عکاسی نیز کاربرد دارد. این شگرد برای اولین‌بار از سوی آندره‌ژید[3] معرفی و شناخته شد و بعد از آن، از سوی نظریه‌پردازان دیگر بسط پیدا کرد.

در این پژوهش فیلم فروشنده، روایت اصلی و تئاتر میانی فیلم (تئاتر مرگ فروشنده از میلر) روایت آینه‌ای است. تئاتر مرگ فروشنده میلر به‌مثابهٔ متنی آینه‌ای درون فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی جای‌دهی شده است و در موارد مختلفی ازجمله: عنوان، درون‌مایه، اشخاص و مکان‌ها روایت اصلی را بازتاب می‌دهد و موجب انبوهی و تکثیر سطوح روایی می‌شود.

آرتور میلر[4] (۱۹۱۵-۲۰۰۵م) نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس و مقاله‌نویس آمریکایی بود. میلر با نوشتن تعداد زیادی نمایش‌نامه برای بیشتر از شصت سال نقش برجسته‌ای در ادبیات و سینمای آمریکا داشت. معروف‌ترین اثر میلر نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده (1949) است که بارها در صحنه‌های مختلف اجرا شده است. اصغر فرهادی (زادهٔ تیر ۱۳۵۲) کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و تهیه‌کنندهٔ ایرانی است. از بهترین آثار او می‌توان به جدایی نادر از سیمین، فروشنده و قهرمان اشاره کرد. در جشنوارهٔ فیلم کن ۲۰۱۶، جایزهٔ بهترین فیلم‌نامهٔ جشنوارهٔ فیلم کن را برای نگارش فیلم‌نامهٔ فیلم فروشنده (۱۳۹۵) دریافت کرد.

در میان شگردهای داستانی به نقش و کارکرد روایت آینه‌ای و این‌که چه میزان در درک اثر اهمیت دارد، کم‌تر توجه شده است، به همین علت هدف پژوهش حاضر این است تا ضمن ارائهٔ تعاریف متنوع‌تری از این شگرد و با بررسی آن در تئاتر «مرگ فروشنده»، به تأثیرات و کارکردهای آن را در متن اصلی (فیلم فروشندهٔ فرهادی) بپردازد.

نوآوری پژوهش حاضر در شرح و چگونگی استفاده از شگرد متن آینه‌ای در آثار ادبی است. وجود این شگرد باعث ایجاد ابهام و پیچیدگی‌های هنری در یک اثر می‌شود، اما درنهایت درک بهتری از متن را برای خواننده به

[1]. Mise en abyme
[2]. Narrative levels
[3]. Andre Gide
[4]. Arthur Miller

همراه دارد. همچنین معرفی این مفهوم برای محققان ادبی امکان شناسایی و تحلیل ساختاری آثاری را که از این شگرد بهره برده‌اند نیز فراهم می‌کند. پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از:

۱) نمایش‌نامهٔ مرگ فروشندهٔ میلر (آینه) کدام قسمت‌های فیلم فرهادی را بازتاب می‌دهد؟

۲) استفاده از نمایش‌نامهٔ میلر به‌عنوان متنی آینه‌ای چه کارکردهایی در فیلم فروشنده داشته است؟

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

ازجمله پژوهش‌هایی که به زبان فارسی در زمینهٔ معرفی متن آینه‌ای، پیشینه، انواع و کارکردهای آن انجام شده است می‌توان به این موارد اشاره کرد: هاجر سعیدی (۱۳۹۷) در نوشتاری چندصفحه‌ای با عنوان «میزان‌ابیم: ورطهٔ معنا؛ نگاهی به مفهوم میزان ابیم در هنر تجسمی» با ارائهٔ مثال‌هایی به تعریف این شگرد پرداخته است. شهرزاد ماکوئی (۱۳۸۱) در مطلبی کوتاه با عنوان «قصه در قصه در قرن بیستم»، به بحث دربارهٔ این شگرد پرداخته و سه روش دالنباخ را معرفی کرده است.

پایان‌نامهٔ خودبازتابی به‌مثابهٔ تمهیدی دراماتیک در سینمای ایران (۱۳۹۴) با ارائهٔ تعاریف مختلف از پدیدهٔ خودبازتابی به تعریف واژگان مرتبط با این پدیده نیز پرداخته است که یکی از این واژگان «میزان‌ابیم» یا همان متن آینه‌ای است. پایان‌نامه‌ای با عنوان روش میزان‌ابیم در رمان سکه‌سازان اثر آندره ژید و چشم‌چران[1] اثر آلن روب ـ گریه[2] (۱۳۸۱) به زبان فرانسه نوشته شده که بخش نظری آن تا حدودی مشابه این پایان‌نامه است و این پژوهش از آن بهره برده است.

دربارهٔ اقتباس سینمایی فروشندهٔ فرهادی از نمایش‌نامهٔ میلر، پژوهش‌هایی انجام شده است که بیشتر به تفاوت و تشابه این دو اثر و مسئلهٔ فرهنگ ایران و آمریکا پرداخته‌اند.

پایان‌نامهٔ ساختارهای روایی جدید در سینمای ایران با تمرکز بر ساختار کانونی، شبکه‌ای ـ کانونی و معکوس (۱۳۹۶) دربارهٔ ساختارهای روایی جدید در سینمای ایران براساس نظریات دیوید بوردول و آلن کامرون بحث می‌کند و درنهایت به این نتیجه می‌رسد که فرهادی، ساختار کانونی را برای روایت خود برگزیده است. در ساختار کانونی، حادثهٔ اصلی، از چند زاویهٔ دید مختلف بررسی می‌شود. این پایان‌نامه از نظر هدف و روش، با پژوهش حاضر متفاوت است.

پایان‌نامهٔ مطالعهٔ تطبیقی نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده آرتور میلر و فیلم اقتباسی فروشنده به کارگردانی اصغر فرهادی (۱۳۹۷) به نظریه‌پردازان حوزهٔ اقتباس توجه دارد و با توجه به نظریهٔ اقتباس به ارتباط بین نمایش‌نامه و فیلم اقتباسی پرداخته است و مشخص می‌کند چه تغییراتی در فیلم نسبت‌به نمایش‌نامه رخ داده و مسئلهٔ آن «اقتباس» است و وارد حوزهٔ شگرد متن آینه‌ای نشده‌اند.

---

[1]. le vayour
[2]. Alain Robbe-Grillet

پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان اقتباس پسااستعماری مرگ فروشندهٔ آرتور میلر در فروشندهٔ فرهادی (۱۳۹۶) انجام شده است و به این مسئله می‌پردازد که فیلم فروشنده تا چه حد نسبت‌به متن میلر، بومی‌سازی شده است و مسئلهٔ آن با پژوهش حاضر کاملاً متفاوت است.

نقدهای زیادی دربارهٔ فیلم فروشنده و اقتباس فرهادی صورت گرفته است که نتیجهٔ همگی آن‌ها با این پژوهش متفاوت است و هیچ‌کدام به وجود این شگرد در روایت فرهادی اشاره نکرده‌اند. درواقع وجه تمایز پژوهش حاضر با کارهایی که انجام شده است در معرفی شگرد متن آینه‌ای و چگونگی استفادهٔ آن در فیلم فروشنده است که تاکنون کسی به آن نپرداخته و نتایج آن با پژوهش‌های حاضر متفاوت است.

در کتاب روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (۱۳۹۳) نیز به متن آینه‌ای اشاره کوچکی شده است. نویسنده تعریفی از این شگرد ارائه داده و مثال‌های جالبی از وجود متن آینه‌ای در داستان‌های مثنوی ارائه کرده است.

۲. چارچوب نظری

۲ـ۱. تعریف اصطلاح متن آینه‌ای

در دانش روایت‌شناسی هر روایت زمانی‌که روایت دیگری را در خود جای دهد دارای سطوح چندگانه می‌شود و حداقل سه سطح روایی ایجاد می‌شود: سطح روایت اصلی، سطح داستانی و سطح روایت درونه‌ای (Genette, 1980). در سطح سوم یعنی روایت‌های درونه‌ای، گاهی «داستان درونه‌ای تمثیلی برای داستان اصلی است. این نوع داستان درونه‌ای متن آینه‌ای[1] نام دارد» (بامشکی، ۱۳۹۱، ص. ۹۶).

اصطلاح متن آینه‌ای در روایت، برای همیشه نام آندره ژید[2] را تداعی می‌کند. او اولین کسی است که این شیوه را در رمان خود به نام سکه‌سازان[3] به‌کار برد. در سکه‌سازان ادوارد رمانی را می‌نویسد با عنوان سکه‌سازان که به این صورت ساختار متنی آینه‌ای را بنا می‌کند. در پژوهش حاضر برای اصطلاح mise en abyme از معادل فارسی «متن آینه‌ای» استفاده شده است. به نقل از کتاب اسنو[4]، لوسین دالنباخ[5] متن آیینه‌ای را این‌گونه تعریف می‌کند: «هر قسمتی از روایت که روایت را به‌عنوان یک کل، با تکرارهای ساده و فریبنده منعکس می‌کند» (Dallenbach, Cited in Snow, 2016, p. 62).

[1]. Mirror text
[2]. Andre Gide
[3]. The counterfeiters
[4]. Marcus Snow
[5]. Lucien Dallenbach

سوزان هیوارد[1] متن آینه‌ای را این‌گونه تعریف می‌کند: «میزان‌ابیم، درون یک متن و زمانی اتفاق می‌افتد که تصاویر یا مفاهیمی که به این کل متنی اشاره دارند، بازتکثیر شوند. میزان‌ابیم عبارت است از دال‌ها درون یک متن، بازی زیرمتن‌هایی که یکدیگر را همچون آینه بازتاب می‌دهند» (هیوارد به‌نقل از فیروزی، ۱۳۹۴).

مونیکا فلودرنیک[2] متن آینه‌ای را این‌گونه تعریف می‌کند:

مفهومی که از نظریهٔ هنر اخذ شده و مربوط به ساختار قاب ـ افزوده (inset-frame structure) است. یک قاب و افزوده‌اش می‌توانند ساختار میزان‌ابیم داشته باشند، اگر مؤلفهٔ قاب‌شده نقاط شباهتی با قاب نشان دهد. در روایت، در صورتی می‌توانیم از میزان‌ابیم صحبت کنیم که یک داستان درونه‌ای از نظر مؤلفه‌های پی‌رنگ، ویژگی‌های ساختاری یا درون‌مایه‌ها با داستان اصلی اشتراک داشته باشد و ازاین‌رو، این امکان را ایجاد می‌کند که پی‌رنگ و پی‌رنگ فرعی با یکدیگر هم‌بستگی داشته باشند (Fludernik, 2009, p. 156).

تعریف دیگری از متن آینه‌ای را مانفرد یان[3] به نقل از ریمون ـ کنان[4] ارائه می‌دهد: «چرخه‌ای نامحدود که وقتی زیرروایتی روایت قابش را درونه‌گیری کند، ساخته می‌شود. می‌توان آن را چیزی معادل نقاشی مشهور ماتیس[5] دانست؛ اتاقی که در آن نمونهٔ کوچکی از همان نقاشی بر یکی از دیوارها آویخته شده است. مثال مشهور دیگر سکه‌سازان (۱۹۴۹) آندره ژید است که در آن شخصیتی مشغول نوشتن رمانی است شبیه رمانی که او خود در آن حاضر است» (ریمون ـ کنان، به‌نقل از یان، ۱۳۹۷، ص. ۷۱). تعریف جرالد پرینس[6] از متن آینه‌ای نیز از این قرار است: «رونوشتی مینیاتوری از یک متن که در درون آن متن جای‌دهی شده است. یک بخش متنی که یک یا بیش از یک جنبه از کل متن را تکرار می‌کند، بازتاب می‌دهد و آیینگی می‌کند» (Prince, 2003, p.53).

کلود ادموند مگنی[7] از اولین منتقدانی است که به ایدهٔ ژید جانی دوباره بخشید. او اولین نفری بود که لفظ (mise en abyme) را ابداع کرد و به‌کار برد. از دیگر منتقدان نیز می‌توان بروس موریست[8] (۱۹۷۱) و جان ریکاردو[9] (۱۹۷۳) را نام برد. بدون شک مهم‌ترین نام در مجموعه نوشته‌های انتقادی فرانسوی، لوسین دالنباخ (۱۹۷۷) است (Snow, 2016, p. 33).

۲ـ۲. لوسین دالنباخ

برجسته‌ترین نظریه‌پرداز فرانسوی‌زبان، تا به امروز در زمینهٔ متن آینه‌ای، لوسین دالنباخ است. او بیشتر به‌دلیل کتاب آینه در متن[10] شناخته شده است که ترجمهٔ معتبر آن در سال ۱۹۸۹ در دنیای انگلیسی‌زبانان مورد تحسین بسیاری

1. Susan Hayward
2. Monika Fludernik
3. Manfred Jahn
4. Rimmon kenan
5. Quentin Matzys
6. Gerald Prince
7. Claud-Edmond Magni
8. Bruse Morrisette
9. Jean Ricardou
10. *The Mirror in The Text*

واقع شد. «تقریباً تمامی مطالعات بعدی دربارهٔ متن آینه‌ای از این کتاب بهره‌برداری کرده‌اند. «برای وی، متن آینه‌ای اثری درون اثری دیگر است، یا هر بخش محصوری که با اثر حاوی آن رابطه‌ای از جنس شباهت دارد» (Snow, 2016, p. 65). در این پژوهش، آرای دالنباخ براساس اثر اسنو مطالعه شده است. دسته‌بندی مشهور دالنباخ از متن آینه‌ای این‌گونه است (Dallenbach, 1989, p. 24):

۱. بازتاب ساده[1]: بخشی از روایت اصلی در روایت درونه‌ای تکرار می‌شود.

تصویر ۱. در این تصویر، مرد نقاش روایت اصلی و تصویرش در آینه و روی بوم، روایت آینه‌ای محسوب می‌شود. ما شاهد تکرار صورت و بالاتنهٔ او در تصویر آینه‌ای هستیم و بقیهٔ روایت اصلی (دست‌ها و پایین‌تنه) را مشاهده نمی‌کنیم و این، همان بازتاب ساده است.[2]

۲. بازتاب بی‌نهایت[3]: دو آینهٔ رودررو که تصاویر نامحدود در آن‌ها شکل می‌گیرد. «حقیقت داستان را به‌طور ناقص بازگو می‌کند و دو بخش به وجودآمده شبیه به یکدیگر هستند، ولی عیناً همسان نیستند، به‌گونه‌ای که می‌توان آن دو را از هم تمیز داد» (ماکویی، ۱۳۸۳، ص. ۶۷). گاهی این تکرارها مانند تجربهٔ بصری ایستادن میان دو آینه و تشکیل تصاویر نامحدود در آن‌هاست.

[1]. Simple reflexion
[2]. www.wikiart.org
[3]. Infinite reflexion

تصویر۲. انعکاس تصاویر نامحدود در آینه‌ها[1]

۳) بازتاب متضاد «هست و نیست»[2]: حرکتی حلزونی که مارپیچی بی‌پایان را به‌وجود می‌آورد (Dallenbach, 1989, p. 24) و عمق پیدا می‌کند. به دیگر سخن، عنصر غایبی در روایت اصلی هست که نقش کلیدی دارد، اما واضح نیست، این عنصر غایب در روایت آینه‌ای تعریف و روشن می‌شود «به‌نحوی که با بیان آن، بخش گمشدهٔ داستان [اصلی] به‌دست می‌آید» (ماکویی، ۱۳۸۳، ص. ۶۷) و شفاف می‌شود. «داگلاس هافستاتر[3] این‌گونه صورت‌بندی مارپیچی را "حلقهٔ عجیب"[4] می‌نامد» (McHale, 1987, p.119). «داگلاس هافستاتر نشان داده است که این همان ساختار بنیادی اندیشه است که در ریاضیات و نرم‌افزار کامپیوتر و البته در زبان طبیعی یافت می‌شود» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۶۸). از نظر دالنباخ یک متن می‌تواند شامل هر سه نوع باشد و قابل‌قبول است.

۳. موارد بازتاب روایت آینه‌ای *مرگ فروشندهٔ* میلر در فیلم *فروشندهٔ* فرهادی

در ادامه به بررسی این مسئله می‌پردازیم که نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده به‌مثابهٔ متنی آینه‌ای چگونه روایت قاب یا همان فیلم فروشندهٔ فرهادی را بازتاب می‌دهد و موارد بازتابانندهٔ روایت اصلی از طریق متن آینه‌ای کدام هستند. تئاتر میانی فیلم نشان‌دهندهٔ چارچوبی است که دربردارندهٔ رابطهٔ شباهت با اثری (فیلمی) است که در آن قرار دارد. نمایش‌نامهٔ مرگ فروشندهٔ میلر از طریق بازتاب‌های کوچک و بزرگ، همچون آینه‌ای روایت اصلی (فیلم فروشنده)

[1]. www.wikiart.org
[2]. Paradoxical reflexion
[3]. Douglas Hofstadter
[4]. Strange loops

را منعکس می‌کند. مهم‌ترین موارد بازتاب عبارت‌اند از:

۳ـ۱. آینگی در موضوع و درون‌مایه

در روایت اصلی (فیلم)، بارها به مسئلهٔ فروشندگی اشاره می‌شود ازجمله: نام فیلم، فروشنده خطاب شدنِ عماد در کلاس درس توسط دانش‌آموزانش، فروشنده بودن زن روسپی (مستأجر قبلی آپارتمان) که به خودفروشی وی اشاره دارد و فروشنده بودن پیرمرد داستان که با ماشینش کار می‌کند و همچنین داماد وی که در کار خریدوفروش است. اولین مسئله‌ای که توجه بیننده و مخاطب آگاه را به خود جلب می‌کند نام دو اثر است. فرهادی با انتخاب نام فروشنده برای فیلم و گنجاندن درون‌مایه و بخش‌هایی از نمایش‌نامه در آن، اهمیت متن فروشندهٔ میلر در فیلم را نشان می‌دهد به‌طوری‌که «حضور بینامتنی میلر را در سراسر کار اصغر فرهادی مشاهده می‌کنیم» (گلکار و امیری، ۱۳۹۶). این فیلم در ابتدا «برسد به دست آهو» یا «مشتری» نام‌گذاری شده بود و بعد به فروشنده تغییر پیدا کرد (حسین‌زاده، ۱۳۹۵). مهم بودن شخصیت آهو و حضورش در عنوان اثر می‌تواند تأکید و دلالتی بر موضوع خودفروشی داشته باشد، همچنین نام فروشنده به مهم بودن شخصیت پیرمرد فروشنده نیز اشاره دارد که این موارد دلایل مناسبی برای انتخاب نام فروشنده برای فیلم هستند.

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و حادثه‌ها و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به عبارتی دیگر، درون‌مایه را به‌عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۹۵، ص. ۲۲۹). درون‌مایه در فیلم فروشنده عبارت است از این‌که انواع فروشندگی پیامدهای گوناگونی در زندگی انسان‌ها دارد. موضوع فروشندگی و فروشنده بودن تمام موقعیت‌های داستان را به یکدیگر پیوند می‌زند و به فکر و ایدهٔ اصلی فیلم تبدیل می‌شود. در روایت آینه‌ای نیز مسئلهٔ فروشندگی مهم است و دربارهٔ آن صحبت می‌شود. ویلی از شرایط ناراضی است و مانند قبل در شغلش احساس رضایت نمی‌کند و دیگر خود را فروشندهٔ محبوبی نمی‌داند. همچنین در تئاتر به مسئلهٔ خودفروشی زنان نیز اشاره می‌شود. موضوع هردو اثر به مسئلهٔ فروشندگی در معانی مختلف اشاره دارد. همچنین این خرید و فروش به موضوع پول و جنبه اقتصادی زندگی نیز اشاره دارد. بنابراین درون‌مایهٔ متن آینه‌ای با روایت اصلی در یک خط قرار دارند.

۳ـ۲. آماده کردن صحنهٔ آشفتهٔ تئاتر، آینهٔ کوچکی از ناآرامی در خانهٔ عماد و رعنا

آغاز روایت فرهادی با آماده کردن صحنهٔ آشفتهٔ تئاتر مرگ فروشنده میلر برای اجراست، یعنی همان خانهٔ قدیمی و خراب ویلی و لیندا که نیاز به تعمیر دارد. بلافاصله بعد از خانهٔ ویلی و لیندا (صحنهٔ تئاتر) خانهٔ عماد و رعنا که در حال فروریختن است نمایش داده می‌شود. آپارتمانی بلند که ساکنان آن از ترس ماندن در زیر آوار، در حال تخلیهٔ آن هستند.

۳ـ۳. معشوقهٔ ویلی؛ آینهٔ مستأجر قبلی در خانهٔ جدید عماد

در بخش‌هایی از تئاتر که برای نمایش در فیلم انتخاب شده است، حضور این زن پررنگ‌ترین نقش را دارد و علاوه‌بر بازتاب شخصیت مستأجر قبلی خانهٔ عماد و رعنا (یعنی زنی به‌نام آهو)، بازتاب زنی به‌نام صنم است که در روایت اصلی از همسرش طلاق گرفته است و در تئاتر موجود در فیلم در نقش فاحشه بازی می‌کند و به همین دلیل تداعی‌کنندهٔ مستأجر قبلی آپارتمان عماد و رعناست. آهو و صنم یکی نیستند، اما تودرتویی لایه‌های روایت سبب این تداعی و شباهت شده است؛ زنی که تنها زندگی می‌کند، جوان است، زنی روسپی است یا نقش آن را برعهده دارد و فرزندی حدوداً پنج‌ساله دارد و این ویژگی‌های مشابه، بیننده را مجاب می‌کند که احتمالاً صنم همان آهو است.

۳-۴. جوراب؛ یک بن‌مایهٔ آینه‌وار

بن‌مایه عنصر تکرارشونده در داستان است. درون‌مایه «انتزاعی است و بن‌مایه انضمامی. زیبایی، طبیعت، خشونت و عشق می‌توانند مضمون باشند؛ گل سرخ و باغ می‌توانند بن‌مایه باشند. مضمون‌ها تلویحاً در دل بن‌مایه‌ها هستند، اما برعکسش صادق نیست» (ابوت، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۷).

در تئاتر میانی یا همان روایت درونه‌ای از نوع آینه‌ای با توجه به این‌که ویلی فروشنده است از هر سفر برای همسرش لیندا جوراب می‌آورد. هنگامی که با زنی ارتباط نامشروع داشت جوراب‌هایی را که برای لیندا خریده بود به آن زن داد و در حال حاضر به‌دلیل فقر، لیندا دائم مشغول دوختن جوراب‌های کهنه است. دیدن این تصویر ویلی را عصبانی می‌کند و دچار عذاب وجدان می‌شود و این تصویر برای او یادآور خاطرات تلخ گذشته و خیانت به همسرش است و دائماً لیندا را از این کار منع می‌کند. در روایت اصلی نیز سرانجام با درآوردن جوراب و دیدن پای زخمی پیرمرد از این راز پرده‌گشایی می‌شود و ماجرا برای عماد مشخص می‌شود، به این دلیل که موقع فرار شیشه‌های در حمام پای پیرمرد را زخمی کرده بودند و عماد می‌دانست که اگر جوراب او را دربیاورد و پایش زخمی باشد، همان فرد موردنظر است. به این صورت، جوراب در کلِ دو روایت به یک بن‌مایه تبدیل می‌شود. جوراب به‌دلیل تکرار و القا کردن مفاهیم مشابه در تئاتر میانی و فیلم به بن‌مایه‌ای تبدیل می‌شود که روایت اصلی و آینه‌ای را به یکدیگر پیوند می‌دهد و حس پنهان‌کاری و شرمساری شخصیت‌های دو روایت را به دنبال می‌آورد و بازتاب می‌دهد.

۳ـ۵. این‌همانی شخصیت‌های دو روایت موازی اصلی و درونه‌ای (آینه‌ای) و سرنوشت آن‌ها

شخصیت‌ها و ویژگی‌های آن‌ها در روایت اصلی، در شخصیت‌های روایت فرعی بازتاب یافته‌اند. شخصیت‌های تئاتر میلر بازتاب شخصیت‌های فرهادی هستند و نمی‌توان گفت یک عماد یا یک رعنا وجود دارد، بلکه شخصیت‌ها تکثیر شده‌اند. با توجه به این شباهت‌ها این‌همانی[1] (پاینده، ۱۳۹۲) در شخصیت‌های دو روایت اصلی و درونه‌ای مشاهده می‌شود. شباهت‌ها و رفتارهای مشابه در شخصیت‌های روایت اصلی و درونه‌ای باعث می‌شود که تداعی‌کنندهٔ یکدیگر باشند و همانندسازی اتفاق می‌افتد. بخشی از تشابه شخصیت‌های اصلی روایت

[1]. Identification

فرهادی و روایت میلر را در ادامه مشاهده می‌کنیم: زوج‌هایی که با مشکلات و مسائل اقتصادی روبه‌رو هستند، آشفته‌اند و بحران جدی در زندگی‌شان رخ داده است، خانهٔ آن‌ها قدیمی و خراب است و نیاز به تعمیر دارد.

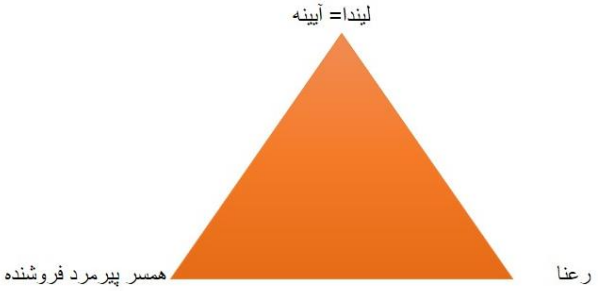
ـ ویلی به‌مثابهٔ آینهٔ عماد و پیرمرد فروشنده: عماد بازیگر نقش ویلی در تئاتر است و در بعضی موارد، خارج از تئاتر، شخصیتی شبیه به ویلی دارد. برای مثال انسانی سنتی در جامعهٔ مدرن است و با ساختمان‌سازی و آپارتمان‌های امروزی مشکل دارد، مانند ویلی گاهی آرام و صبور و گاهی عصبانی و ناامید است. همچنین باید به این نکته اشاره کرد که عماد در لغت به معنای تکیه‌گاه و ستون است، از این طریق شخصیت عماد در فیلم (روایت اصلی) تقویت شده است و نگرانی و دغدغه‌های او برای همسر و فرزند نداشته‌اش برای مخاطب و بیننده روشن است.

از سوی دیگر، پیرمرد فیلم فرهادی، فروشنده‌ای دوره‌گرد است که با وانت کار می‌کند و از نظر سن و ویژگی‌های دیگری مثل شغل فروشندگی، خیانت به همسر، عذاب وجدان داشتن و نگران بودن شبیه به ویلی است و سرانجامی همچون او دارد. پیرمرد خیانت‌کار می‌توانست پیر یا فروشنده نباشد، ولی با این نوع شخصیت‌پردازی، بازتاب پیرمرد را در ویلیِ تئاتر به‌وضوح مشاهده می‌کنیم.

نمودار ۱. آینه بودن شخصیت ویلی برای شخصیت‌های روایت اصلی، عماد و پیرمرد

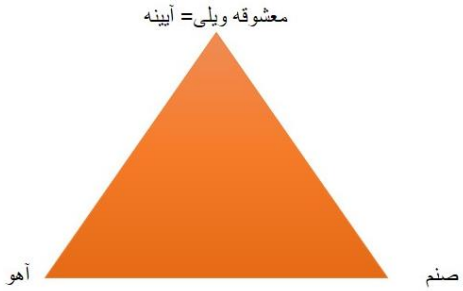
ـ لیندا به‌مثابهٔ آینهٔ رعنا و همسر پیرمرد فروشنده: رعنا همسر عماد و بازیگر نقش لیندا در تئاتر است. طبق لغت‌نامهٔ دهخدا، رعنا به معنای زیبا و دل‌رباست، همچنین به معنای زنی نادان و ساده است که نمایان‌گر شخصیت واقعی اوست. هنگامی که به حریم خصوصی‌اش تجاوز می‌شود از ترس آبرو در مقابل ساکنان ساختمان و دوستانش ترجیح می‌دهد از توضیح به پلیس خودداری کند یا این‌که بدون پرسش در را به روی غریبه می‌گشاید. لیندا در تئاتر میلر شخصیتی آرام، صبور و سازگار است که به‌دنبال آرام کردن ویلی است، «لیندا نیز به معنی نیکو و دل‌فریب است» (یاریان، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۰). سادگی شخصیت لیندا هم برای مخاطب آشکار است، زنی که این همه سال از خیانت همسر خود آگاه نشده است. علاوه‌بر تشابه معنایی نام‌های «لیندا» و «رعنا» تا حدودی هم‌آوا نیز هستند. بنابراین انتخاب نام رعنا ویژگی‌های اخلاقی شخصیت وی را برای مخاطب آگاه پررنگ می‌کند و از طرفی او را به لیندا پیوند می‌دهد. همچنین همسر پیرمرد خیانتکار در روایت اصلی، در وفاداری و مراقبت از

همسرش یادآور لیندای میلر است، او نیز دچار سادگی لینداست و متوجه خیانت همسرش نیست. بنابراین لیندا همچون آینه‌ای شخصیت رعنا و همسر پیرمرد فروشنده را بازتاب می‌دهد.

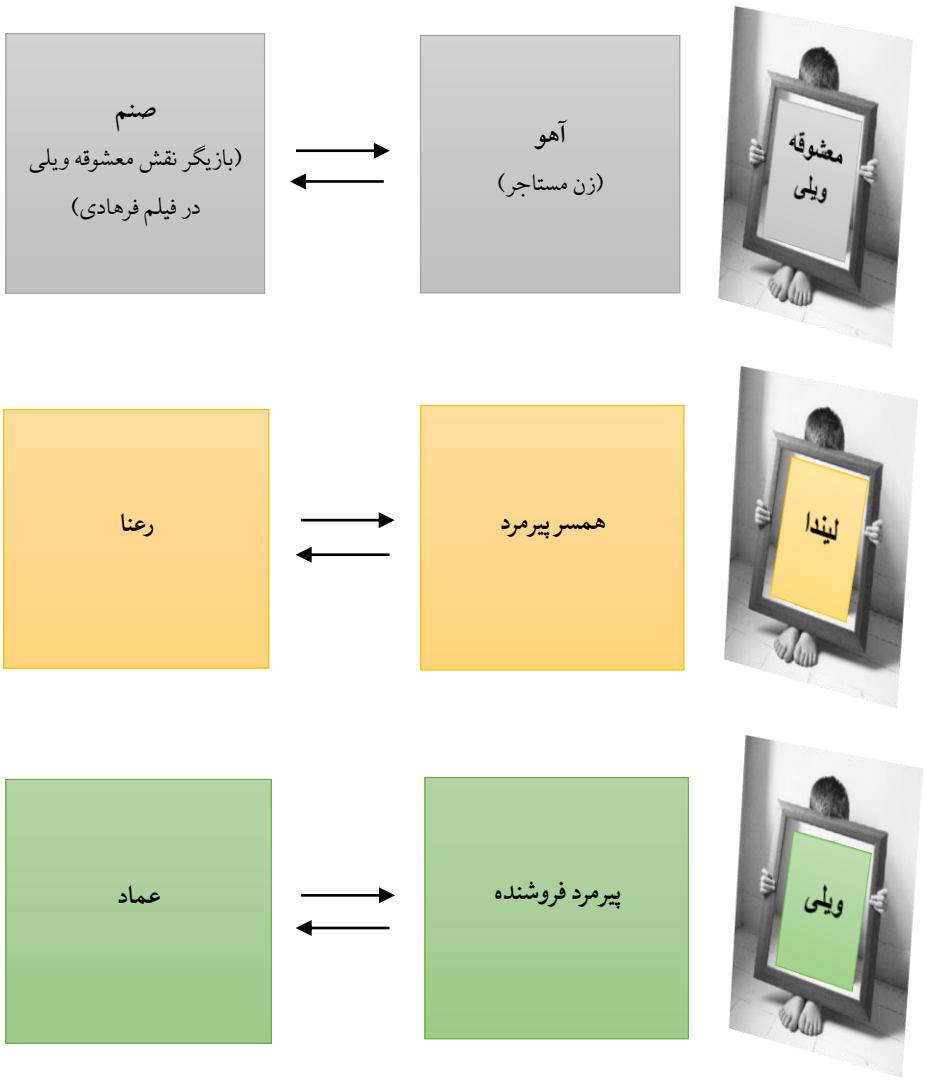


نمودار ۲. آینه بودن شخصیت لیندا برای شخصیت‌های روایت اصلی، رعنا و همسر پیرمرد

ـ معشوقهٔ ویلی به‌مثابهٔ آینهٔ آهو و صنم: زنی روسپی در تئاتر میلر وجود دارد که معشوقه ویلی است، اما هیچ نشانی از او نیست و فقط در ذهن ویلی حضور دارد، کسی او را نمی‌بیند و در جوانی با او ارتباط داشته است. مستأجر قبلی خانهٔ بابک، زنی ناشناس و روسپی است که حضورش در تمام فیلم حس می‌شود، اما دیده نمی‌شود و نام او آهوست. طبق لغت‌نامهٔ دهخدا «آهو» به معنای عیب و ناپسند است. هدف از انتخاب این نام اشاره به شخصیت خاکستری و بیان ناپسند بودن کردار این شخصیت است. آهو در روایت اصلی، نمایندهٔ شخصیت معشوقهٔ ویلی در میلر است که خودش حضور ندارد، اما نشانه‌هایش هستند. معشوقهٔ ویلی نیز فقط در ذهن اوست و کسی او را نمی‌بیند. در تئاتر، گفت‌وگوی ویلی و معشوقه‌اش و صدای خنده‌های او را می‌بینیم و می‌شنویم، اما درواقع، همهٔ این‌ها در ذهن ویلی است. صنم که در روایت فرهادی یکی از بازیگران تئاتر است و نقش معشوقهٔ ویلی را ایفا می‌کند، به‌صورت دوپهلو و ایهام‌گونه و با توجه به ویژگی‌های شخصیتی‌اش نمایانگر زن مستأجر در فیلم نیز می‌تواند باشد. بنابراین زنی که ویلی در جوانی با او ارتباط نامشروع داشته است، بازتاب شخصیت‌های آهو و صنم در روایت اصلی است.



نمودار ۳. آینه‌بودن شخصیت معشوقه ویلی برای شخصیت‌های روایت اصلی، صنم و آهو



نمودار ۴. روایت فرعی برخی شخصیت‌های روایت اصلی را بازتاب می‌دهد.

۳ـ۶. مکان‌های آینه‌ای

آینگی تئاتر میلر برای فیلم فرهادی را در این بخش نیز مشاهده می‌کنیم. خانهٔ ویلی مینیاتوری کوچک از فضا و مکان خانهٔ عماد و رعنا را نمایش می‌دهد. «ما روایت را ـ فارغ از طولانی یا کوتاه بودنش ـ در دو قاب درک می‌کنیم: یک قاب زمانی و یک قاب مکانی» (ابوت، ۱۳۹۷، ص. ۲۸۸).

در روایت اصلی، خانهٔ در حال تخریب عماد و رعنا نمایش داده می‌شود؛ خانه‌ای که قدیمی است، احتیاج به تعمیر دارد، لوله‌کشی آن مشکل دارد و سقف آن چکه می‌کند. منظرهٔ دید در این خانه تا چشم کار می‌کند ساختمان‌های

بلند است و همه در حال ساخت‌وساز هستند. در این شرایط، خانه باید به‌سرعت تخلیه شود. به خانه‌ای می‌روند که در میان ساختمان‌های بلند محصور شده و عماد از این همه آپارتمان‌سازی و برج‌های بلند ناراضی است؛ همان‌طور که ویلی دلش منظره‌ای بدون ساختمان‌های بلند می‌خواهد. عماد می‌گوید: «دلم می‌خواهد با لودر همهٔ این شهر را خراب کنم». ویلی می‌گوید: «با این ساختموناشون هم ما رو خفه کردن. همش آجر و پنجره. باید یک قانون علیه این ساختمونای آپارتمانی وضع می‌کردن» (بهرام‌بیگی، ۱۳۶۳، ص. ۲۹).

خانه‌ای که فرهادی انتخاب کرده است، همان ویژگی‌هایی را دارد که در تئاتر میلر مشاهده می‌کنیم و توصیف دقیق‌تر آن را می‌توان در متن نمایش‌نامهٔ میلر خواند.

۳ـ۷. تداخل فرجام دو روایت اصلی و درونه‌ای

همان‌طور که آغاز هردو روایت، با نمایش خانهٔ آشفتهٔ دو شخصیت اصلی، ویلی و عماد آغاز می‌شود، پایان هردو نیز با صحنهٔ مرگ ویلی و سکتهٔ پیرمرد که روشن نیست به مرگ یا بهبود می‌انجامد همراه است. در پایان روایت فرعی، ویلی به دلیل ناامیدی و شرمندگی و این‌که نتوانسته است برای خانواده‌اش کاری بکند، دست به خودکشی می‌زند و با گریهٔ لیندا بر تابوت ویلی تئاتر به پایان می‌رسد. در روایت اصلی نیز پیرمرد فروشنده به‌دلیل شرمندگی در برابر خانواده و فشار عصبی که بر او وارد می‌شود سکته می‌کند و همسر پیرمرد فروشنده در روایت اصلی و لیندا (همسر ویلی) در پایان هردو روایت برای شوهرانشان اشک می‌ریزند.

در ادامه با تحلیل مواردی که نام برده شد، براساس الگوهای مورد نظر دالنباخ، الگوهای متن آینه‌ای موجود در فیلم فروشنده را بررسی و تحلیل خواهیم کرد.

۴. الگوهای متن آینه‌ای موجود در فیلم *فروشنده*

۴ـ۱. بازتاب سادهٔ تئاتر درونه‌ایِ *مرگ فروشنده* در فیلم *فروشنده*

تئاتری که در روایت اصلی اجرا می‌شود، مانند آینه‌های کوچک و بزرگ در برابر روایت اصلی قرار گرفته است. با تماشای روایت اصلی متوجه این موضوع می‌شویم که همهٔ عناصر روایت اصلی در روایت فرعی تکرار نشده‌اند و ما شاهد تکرار بخشی از روایت اصلی در روایت درونه‌ای هستیم و این همان بازتاب ساده است. همهٔ شخصیت‌های روایت اصلی در تئاتر میانی حضور ندارند، بلکه فقط شخصیت‌های مهم و محوری فیلم در روایت فرعی بازتاب می‌یابند. با توجه به این‌که بخشی از شخصیت‌ها را مشاهده می‌کنیم با بازتاب ساده روبه‌رو هستیم. روابط افراد با یکدیگر مانند ارتباط پیرمرد فیلم با همسرش و خیانت به او که مانند ارتباط ویلی و لیندا و خیانت ویلی است، ارتباط عماد و بابک که همانند ارتباط چارلی و ویلی دور از اعتماد است، حضور زنی که باعث عذاب شده است و زندگی عماد و رعنا و پیرمرد فروشنده را با مشکل روبه‌رو می‌کند مانند معشوقهٔ ویلی که باعث شد ارتباط ویلی با پسر بزرگش دچار مشکل شود و بر آیندهٔ پسرش تأثیر بگذارد و عذاب وجدانی که تمام مدت با ویلی بود، همهٔ این موارد آینه‌هایی هستند که «بخش‌هایی» از روایت اصلی را بازتاب می‌دهند و در سرتاسر فیلم پخش

شده‌اند و بخش‌هایی هم هستند که آینگی ندارند؛ مانند معلم بودن عماد و ارتباط او با شاگردانش، حضور بخش‌هایی از فیلم گاو در روایت اصلی و همچنین شخصیت‌هایی مانند دوستان عماد و رعنا که در روایت آینه‌ای حضور ندارند. بنابراین با بازتاب ساده روبه‌رو هستیم.

۴ـ۲. بازتاب بی‌نهایت تئاتر درونه‌ایِ *مرگ فروشنده* در فیلم *فروشنده*

این الگو را در موضوع «فروشندگی» می‌توان دید. فروشندگان متعددی در فیلم وجود دارند، ولی با نفس فروشندگی در روایت فرعی متفاوت‌اند، به این معنا که فروشنده بودن را بازتاب می‌دهند، اما به‌صورت ناقص. در روایت اصلی مسئلهٔ فروشندگی که از همان نام اثر شروع می‌شود دربردارندهٔ مفاهیمی ازجمله خودفروشی، فروشنده و دوره‌گرد بودن پیرمرد فیلم است، اما در روایت فرعی منظور از فروشنده در اغلب موارد، شغل ویلی است و در همه‌جا منظور از آن دست‌فروشی و دوره‌گردی است. در این نوع بازتاب، حقیقت و موضوع داستان به‌طور ناقص و چندباره در روایت آینه‌ای بازگو می‌شود. در بازتاب بی‌نهایت، پیچیدگی و دوپهلویی تکرار مفاهیم را مشاهده می‌کنیم طوری‌که می‌توان گفت دو بخش شبیه یکدیگر هستند، ولی هم‌سان نیستند، به‌گونه‌ای که می‌توان آن دو را از هم تمییز داد.

۴ـ۳. بازتاب متضاد (هست و نیست) تئاتر درونی *مرگ فروشنده* در فیلم *فروشنده*

با توجه به تعریف بازتاب نوع سوم یا همان بازتاب متضاد، عنصری در روایت اصلی غائب است که در روایت درونه‌ای وجود دارد و با بیان آن بخش گمشده در روایت آینه‌ای، حقیقت روایت اصلی روشن می‌شود. موضوع روایت اصلی تجاوز به حریم خصوصی همسر عماد است، شخص متجاوز غائب است و تا دقایق آخر روایت هویت او فاش نمی‌شود، اما این مسئله در تئاتری که بازیگران به روی صحنه می‌برند آشکار است. هنگامی که معشوقهٔ ویلی مانند رعنا در حمام است و از حمام بیرون می‌آید و خیانت ویلی برای فرزندش، بیف، آشکار می‌شود، ویلی بازتاب‌دهندهٔ شخصیت پیرمرد فروشنده است. عنصر غائب این ماجرا پیرمرد است، شخصی که به حریم خصوصی عماد و رعنا تجاوز کرده است و تا بخش‌های پایانی روایت فرهادی مجهول است، ولی در روایت آینه‌ای به‌واسطهٔ شخصیت ویلی آشکار شده است؛ همان پیرمرد فروشنده‌ای (ویلی در روایت آینه‌ای) که به همسرش خیانت کرده است. بازتاب متضاد به روشن کردن عنصر غائب در روایت اصلی می‌پردازد. عنصر غائبِ روایت اصلی در روایت فرعی یا همان متن آینه‌ای، تعریف و شناخته می‌شود که در این مورد شخص متجاوز یا همان پیرمرد فروشنده است.

۵. کارکردها و تأثیرات متن آینه‌ایِ تئاتر میلر در فیلم فرهادی

استفاده از شگرد متن آینه‌ای بدون شک تأثیراتی را بر روی متن دربردارندهٔ آن می‌گذارد.

این تکنیک را در روایت‌هایی می‌بینیم که داستانی حکم یک قاب دربرگیرنده را دارد و داستان دیگری در داخل آن قاب روایت می‌شود. این به اصطلاح لانه‌سازی یک روایت در دل روایتی دیگر همچنین می‌تواند پیامدهای بسیار جالبی دربارهٔ رابطهٔ قصه و قصه‌گویی داشته باشد (پارکر، ۱۳۹۹، ص. ۱۱۲).

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، در شگردهای داستانی اگرچه به نقش و کارکرد روایت‌های درونه‌ای توجه شده (بامشکی، ۱۳۹۱؛ بامشکی و زحمتکش، ۱۳۹۳)، اما به کارکردهای این نوع از روایت‌های درونه‌ای کم‌تر پرداخته شده است. در مطالعهٔ موردی (فیلم فروشنده) کارکردهای متن آینه‌ای در این فیلم: تقویت درون‌مایه و ایجاد انسجام، افزایش تعلیق و ابهام در متن اصلی و پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایند درک متن، سایه‌افکنی و پیش‌گویی و تفسیر متن و بخشیدن بُعد زیبایی‌شناختی به وجوه گوناگون روایت اصلی است.

۵ـ۱. متن آینه‌ایِ میلر در جهت تقویت درون‌مایهٔ فیلم فرهادی

مهم‌ترین و بارزترین ویژگی متن آینه‌ای «تکرار» است و همین ویژگی روایت اصلی را به روایت آینه‌ای پیوند می‌زند، زیرا اگر تکراری وجود نداشت ما صرفاً با یک روایت درونه‌ای و نه از نوع آینه‌ای مواجه بودیم. حضور شگرد متن آینه‌ای و عنصر تکرار در یک اثر، باعث شناخته شدن تمام جوانب مختلف آن اثر، انعکاس مکرر موضوعات روایت اصلی در روایت آینه‌ای، القا، تقویت گسترده و عمیق درون‌مایه و موضوع اثر می‌شود و درنتیجه، ساختاری قدرتمند و غنی در پی‌رنگ داستان فراهم می‌کند. روایت آینه‌ای به گونه‌ای جوانب مختلف اثر را بازتاب می‌دهد که اگر نبود شاید بخش‌هایی از روایت اصلی کم‌تر دیده می‌شد یا مورد غفلت قرار می‌گرفت.

از پی‌رنگ‌های فرعی می‌توان برای تکرار ایدهٔ ناظر پی‌رنگ اصلی استفاده کرد و به کمک واریاسیون‌های مختلفی از مضمون اصلی، بر غنای فیلم افزود. اگر پی‌رنگ فرعی همان ایدهٔ ناظر پی‌رنگ اصلی را، منتها به شیوه‌ای متفاوت و شاید نامعمول بیان کند، واریاسیونی به‌وجود می‌آورد که باعث تقویت و تحکیم مضمون فیلم می‌شود. به‌عنوان مثال در فیلم شناگر، یک رشته استخرهای شنا باعث پیوند قصه‌های مختلف می‌شوند (مک‌کی، ۱۳۹۹، ص. ۱۵۲).

تئاتر میلر در فیلم فروشنده، پی‌رنگ فرعی محسوب می‌شود و این پی‌رنگ فرعی برای تکرار ایدهٔ ناظر بر پی‌رنگ اصلی استفاده شده است. موضوعاتی مانند خیانت به همسر، تن‌فروشی، تجاوز، اتهام زدن به عماد در تاکسی ازیک‌سو و رابطهٔ نامشروع هپی ــ فرزند کوچک ویلی ــ با دختران متعدد و خود ویلی ازسوی‌دیگر از این دست هستند. ایدهٔ اصلی فیلم فروشنده تمرکز بر این موارد است و پی‌رنگ فرعی از نوع روایت آینه‌ای از این طریق و با تکرار این مسائلِ مشابه، موضوع فیلم را برجسته‌تر کرده است. مخاطب به‌دنبال کشف این تکرارها و ارجاع‌ها به تمام جوانب و جزئیات دقت خواهد کرد و در این رابطه به‌دنبال تقارن خواهد بود، همین موضوع باعث غنی‌سازی ساختار روایت اصلی و توجه به مضمون آن می‌شود. گاهی هم در میان این بازتاب‌های تکراری، بخشی از متن را به ما می‌نمایاند که اگر این شگرد نبود قادر به دیدن آن بخش نبودیم. شباهت شخصیت‌های تئاتر میلر و فیلم فروشنده آنقدر زیاد است که گویی شخصیت‌های روایت اصلی داستان زندگی خود را روی صحنه برده‌اند. این مسئله باعث ایجاد سردرگمی در مخاطب می‌شود که بازیگران کی و کجا خود واقعی‌شان هستند. بنابراین از طریق این شگرد به متن ژرفنا بخشیده شده است.

۵ـ۲. متن آینه‌ایِ میلر در جهت افزایش تعلیق در پی‌رنگ فیلم فرهادی

تکرارها و ارجاع‌هایی که در روایت اصلی رخ می‌دهد هم‌زمان هم عمق معنایی بیشتری به متن می‌بخشد و هم در عین حال نوعی گسست و وقفه در اثر ایجاد می‌کند. این مسئله برای ادراک روایت اصلی و اتصال آن به فرعی زمان‌بر است. هنگامی که متن آینه‌ای روایت اصلی را منعکس کند در مخاطب این سؤال ایجاد می‌شود که کدام یک نسخهٔ مادر و کدام یک نسخهٔ فرعی است؟ تمایز نسخهٔ مادر و فرعی در چیست؟ مگر متن آینه‌ای نیز نمی‌تواند با تکرار خود، به یک نسخهٔ مادر تبدیل شود؟

هنر دقیقاً در این نقطه به‌وسیلهٔ میزان‌ابیم از ادراک روزمرهٔ انسان فراتر می‌رود و درواقع کارکرد هنر، گذار از ادراک و تأثرات روزمره و رسیدن به آن جهانی است که خود علت این ادراک‌هاست. میزان‌ابیم با خدشه‌دار کردن ادراک، احساس را از قید منطق می‌رهاند (سعیدی، ۱۳۹۷، ص. ۱۱).

درواقع متن آینه‌ای از مخاطب می‌خواهد پای را از ادراک فراتر بگذارد و اثر را «احساس» کند. درواقع متن آینه‌ای از مخاطب می‌خواهد به همهٔ ابعاد و جنبه‌های اثر توجه کند و درنهایت مخاطب به کیفیت اثر دست می‌یابد و آن را با تمام وجود درک می‌کند (سعیدی، ۱۳۹۷).

بنابراین ایجاد تعلیق در متن با هدف برانگیختن کنجکاوی و علاقه‌مندی مخاطب برای پیگیری داستان اتفاق می‌افتد. «تعلیق مهارت نویسنده است در برانگیختن علاقهٔ خواننده به این‌که داستان را دنبال کند. تعلیق باعث می‌شود خواننده از خود بپرسد بعد چه خواهد شد؟، یا سرانجام این داستان چه خواهد شد؟» (پاینده، ۱۳۸۲، ص. ۴۶). هنگامی که مخاطب در انتظار اتفاقی در متن است با علاقه اثر را دنبال می‌کند؛ در نوعی از تعلیق که به آن تعلیق آینده‌نگر می‌گویند برای برانگیختن هیجان بیشتر در مخاطب، رویداد مهم را به تعویق می‌اندازند تا سؤالِ رویداد بعدی چیست در مخاطب ایجاد شود (بامشکی، ۱۳۹۰).

در متن اصلی پیش از پیدا شدن فرد متجاوز، عماد به شخصیت داماد پیرمرد فروشنده و دوست نزدیک خود بابک مشکوک می‌شود. جالب توجه است که این شک و بی‌اعتمادی در متن آینه‌ای (تئاتر میانی) نیز نمود پیدا می‌کند و سبب تعلیق می‌شود. عماد با اضافه کردن دیالوگ‌هایی به متن آینه‌ای (تئاتر میانی) و هرزه خطاب کردن بابک بر روی صحنه و در پیش چشم تماشاچیان عصبانیت خود را به او ابراز می‌کند و بابک از شنیدن این کلمات از دهان عماد متعجب می‌شود.

۵ـ۳. متن آینه‌ایِ میلر در جهت افزایش پیچیدگی در سطوح روایی در فیلم فرهادی و برجسته شدن بُعد هستی‌شناختی

در تمام تعاریفی که از متن آینه‌ای ارائه شده است، به‌صورت مستقیم یا ضمنی به ویژگی پیچیدگی این شگرد اشاره کرده‌اند. «از پی‌رنگ فرعی می‌توان برای پر پیچ‌وخم کردن پی‌رنگ اصلی استفاده کرد. استفاده از پی‌رنگ فرعی برای افزودن بر شمار نیروهای مخالف است» (مک‌کی، ۱۳۹۹، صص. ۱۵۳-۱۵۴). حال اگر پی‌رنگ فرعی از نوع آینه‌ای باشد این پیچیدگی بیشتر و عمیق‌تر می‌شود.

بازیگران روایت اصلی در فیلم فروشنده، هم‌زمان بازیگران تئاتر نیز هستند. شباهت تنگاتنگ نقش این بازیگران در روایت اصلی و فرعی، همان مناقشه در فرایند ادراک است و مخاطب جدای از یافتن پاسخ این سؤال که کدام اصل و کدام فرع است در طی این مسیر و رمزگشایی از این پیچیدگی‌ها درنهایت به دریافتی بهتر و روان‌تر از اثر، هدایت می‌شود. در این ساختار مشخص نمی شود که بازیگران متعلق به کدام سطح روایی هستند؟ «گویی رابطهٔ پایگانی ثابت غیرممکن است» (McHale, 1987, p. 120). ازاین‌رو، با «نقض سطوح روایت»[1] با پایگان‌های درهم‌تنیده[2] و حلقه‌های عجیب هافستاتر روبه‌رو هستیم (McHale,1987). بن‌مایه‌ها، درون‌مایه‌ها، موضوعات و رمزهای این دو روایت همگی درهم‌تنیده و مشابه یا یکسان هستند. پس این شگرد درنهایت، مخاطب را نه با این پرسش که کدام مصداق بازنمایی واقعیت است، بلکه فراتر از این استدلال فرمی، مخاطب را به نقش خود در شکستن مرزهای هستی‌شناختی و فراتر رفتن از آن‌ها در خوانش، دریافت و تفسیر متن متوجه می‌سازد. در اینجا عماد با تئاترش داستانی را بازی می‌کند که در آن تئاتر مانند سطح واقعی یا سطح برون‌داستانی زندگی خود عماد وجود دارد. در طول فیلم با گروهی از بازیگرانی روبه‌رو می‌شویم که در حال اجرای نقش‌هایی مشابه نقش‌های زندگی واقعی خود هستند! این گونه است که منطق سطوح روایی به‌هم می‌ریزد و شخصیت‌ها به فراسوی آستانهٔ هستی‌شناختی خود گام می‌نهند و به سطح روایی دیگر، اما مشابه وارد می‌شوند که تأثیر آن «ربودن استحکام رویدادهاست و تأثیر این عمل برجسته کردن ساختار هستی‌شناختی است» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۹۴).

۵-٤. متن آینه‌ایِ میلر در جهت ایجاد ساختارهای بازگشتی

مک‌هیل از ساختار متن آینه‌ای با عنوان ساختارهای بازگشتی یاد می‌کند؛ یعنی «جا دادن و تودرتو کردن، مانند جعبه‌های چینی یا عروسک‌های بابوشکای روسی» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۶۸). «داگلاس هافستاتر می‌گوید: این ساختار زمانی است که «بخشی از شیء روبرداشت خود آن شیء» باشد (به‌نقل از مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۹۲). در این ساختار جهان‌هایی داریم که چون جعبه‌های چینی تکثیر می‌شوند. برش روایت نخستین، یعنی روایت فرهادی پیوسته با بازنمایی‌های تودرتو با استفاده از رسانهٔ تئاتر در فیلم قطع می‌شود؛ «به‌طوری‌که "افق" هستی‌شناختی داستان درواقع گم می‌شود» (همان، ص. ۲۷۰) و «موقعیت هستی‌شناختی روایتِ نخست سست‌بنیاد» (همان، ص. ۲۷۷) می‌شود.

۵ـ۵. متن آینه‌ایِ میلر در جهت سایه‌افکنی بر فیلم فرهادی

با توجه به این‌که متن آینه‌ای خلاصه‌ای از روایت اصلی است و در میان روایت اصلی قرار دارد، پیش از پایان روایت

[1]. Violation of narrative levels
[2]. Tangled hierarchy

اصلی، مخاطب را از نتیجه آگاه می‌سازد. «سایه‌افکنی روش دیگری است که از طریق آن راوی به آیندهٔ داستان اشاره می‌کند» (بامشکی، ۱۳۹۱، ص. ۳۵۳).

ژان ریکاردو[1] یکی از منتقدان و نظریه‌پردازان حوزهٔ متن آینه‌ای است. ریکاردو روایت بزرگ‌تری را آشکار می‌کند که بخش کوچکی درون آن رخ داده و نمایندهٔ روایت بزرگ‌تر است و این بخش‌های کوچک را «روایت تابع»[2] می‌نامد. بنابراین اگر خواننده‌ای روایت کوچک را بخواند، پایان حکایت را پیش‌بینی می‌کند. به همین دلیل می‌توان از متن آینه‌ای به‌عنوان یک پیش‌آگاهی یاد کرد، روایت کوچکی که باعث کشف زودهنگام‌تر پایان روایت اصلی (روایت دربرگیر) می‌شود. همچنین ریکاردو معتقد است که روایت تابع (متن آینه‌ای) با تکرارها و برگشت‌ها، پیش از پایان روایت اصلی، سرانجام آن را برملا می‌سازد و با قرار گرفتن در وسط متن یگانگی و انسجام و نظم منطقی متن را بر هم می‌زند (Snow, 2016, p. 51).

استفاده از شگرد متن آینه‌ای اغلب اوقات نوعی بازتولید و یا خلاصه‌ای از داستان اصلی را آشکار می‌کند. معمولاً این بازنمایی داخلی به‌عنوان نوعی آینده‌نگری یا گذشته‌نگری بروز پیدا می‌کند. چنین متنی مخاطب را نیز برمی‌انگیزد تا به تفسیر متن بپردازد و با توجه به این پیش‌آگاهی به داوری و نتیجه‌گیری بپردازد.

متن آینه‌ای با ارائهٔ مفهوم روایت و تأکید بر درون‌مایه‌هایی خاص، می‌تواند داستان را به‌صورت مختصر شرح دهد؛ درنتیجه داستان واضح‌تر می‌شود و خواننده کاملاً هدایت می‌شود. در پژوهش حاضر، متن آینه‌ای خلاصه‌ای از روایت اصلی را بیان می‌کند، به‌گونه‌ای که می‌توان تئاتر میلر را مینیاتوری از فیلم فرهادی دانست. این خلاصه که در میان فیلم به مخاطب نشان داده می‌شود ذهن او را به این موضوع جلب می‌کند که داستان روایت اصلی هم در همین راستاست و می‌تواند پایان را حدس بزند یا این‌که با کنار هم قرار دادن این آینه‌ها خود به تفسیری جدید دست یابد.

۵ـ۶. متن آینه‌ایِ میلر در جهت افزایش بُعد زیبایی‌شناختی فیلم فرهادی

در تعاریف متن آینه‌ای این شگرد را به دو آینهٔ موازی تشبیه کرده‌اند که یکدیگر را بازتاب می‌دهند. بُعد دیداری متن آینه‌ای علاوه‌بر انتقال بهتر درون‌مایهٔ یک اثر، موجب کشف ابعاد هنری و زیبایی‌شناسی آن نیز می‌شود. «ساختارهای بازگشتی ممکن است تصور نوعی برگشت و تسلسل سرگیجه‌آور بی‌پایان را برانگیزند» (مک‌هیل، ۱۳۹۲، ص. ۲۷۰)، باعث خیره شدن به تصاویر و کشف شباهت‌های آن‌ها می‌شود. این ویژگی توجه مخاطب را بالا می‌برد و درنهایت او را در درکی بهتر از اثر همراهی می‌کند. دیدن سکانس‌های مشابه در فیلم فرهادی این احساس را در مخاطب ایجاد می‌کند که بازیگران تئاتر، زندگی حقیقی خود را به روی صحنه برده‌اند و ما شاهد

[1]. Jean Ricardou
[2]. Function narration

تکرار قاب‌های مشابه زیادی در فیلم هستیم. بنابراین وجود شگرد متن آینه‌ای در این فیلم باعث تفاوت آن با سایر فیلم‌ها شده است و این موضوع را می‌توان کارکردی زیبایی‌شناسانه از متن آینه‌ای دانست.

۶. نتیجه‌گیری

در این جستار نوعی از پی‌رنگ را بررسی و تحلیل کردیم که دو روایت اصلی و فرعی در یکدیگر تداخل می‌یابند. روایت بزرگی که روایت کوچک‌ترِ شبیه به خود را درونه‌گیری کرده است و این روایت کوچک، که به آن متن آینه‌ای گفته می‌شود، مینیاتوری از روایت بزرگ‌تر است و آن را بازتاب می‌دهد.

بنابراین، متن آینه‌ای نشانگر فرایندی از بازتولید یک اثر هنری است و به اثر تعبیه‌شده در درون یک اثر دیگر با ماهیتی یکسان گفته می‌شود، که این تولید و تکرار می‌تواند یک‌باره، چندباره یا بی‌نهایت باشد. در پژوهش حاضر، فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی روایت دربرگیرنده (روایت اصلی) و تئاتر اجراشده در آن توسط همان بازیگرانِ روایت اصلی، روایتی درونه‌ای از نوع متن آینه‌ای است.

نمودار ۵. فروشندهٔ اصغر فرهادی روایت اصلی و مرگ فروشندهٔ میلر روایت آینه‌ای است.

با تأمل در روایت اصلی و روایت آینه‌ای موجود در آن نشان داده شد که بسیاری از موارد موجود در این دو روایت با یک‌دیگر هم‌پوشانی دارند؛ به این صورت که در فیلم فروشنده به کارگردانی فرهادی، استفاده از نام فروشنده برای فیلم و گنجاندن بخش‌هایی از تئاتر در آن، ظاهر ماجراست و با بررسی دقیق‌تر متوجه حضور مینیاتوری از کل روایت اصلی در تئاتر درون فیلم می‌شویم. درواقع، بازیگران روایت اصلی، روایت زندگی خود را به روی صحنهٔ تئاتر می‌برند و روایت تئاتر بازتاب زندگی آن‌هاست. این اتفاق، مثالی روشن از شگرد روایت آینه‌ای است. در پاسخ به این پرسش که کدام بخش‌های تئاتر، روایت اصلی را بازتاب می‌دهند باید گفت که علاوه‌بر نام اثر، مکان‌ها، موضوع و درون‌مایه، اشخاص و بعضی از اشیای موجود در روایت درونه‌ای نیز این بازتاب را انجام می‌دهند. در این نوع جای‌گذاری، باید اصل وفاداری نسبت‌به روایت اصلی در روایت فرعی رعایت شود تا بتوان از وجود این شگرد در یک اثر اطمینان پیدا کرد.

موضوع فروشندگی و فروشنده بودن در روایت آینه‌ای توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و به ایدهٔ اصلی فیلم تبدیل می‌شود. موضوع هردو اثر به مسئلهٔ فروشندگی در معانی مختلف اشاره دارد، بنابراین درون‌مایهٔ متن آینه‌ای با روایت اصلی مشابه است. خانه‌ای که در تئاتر مشاهده می‌کنیم، همان ویژگی‌های خانهٔ بازیگران اصلی آن در فیلم فرهادی را دارد، خانه‌ای قدیمی و نیازمند به تعمیر که پول کافی را برای مرمت آن ندارند. شیء جوراب در دو روایت به یک بن‌مایه تبدیل می‌شود و به‌دلیل القا کردن مفاهیم مشابه در تئاتر میانی و فیلم تبدیل می‌شود به بن‌مایه‌ای که حس پنهان‌کاری و شرمساری شخصیت‌های دو روایت را به‌دنبال می‌آورد و بازتاب می‌دهد. در بخش شخصیت‌ها سه شخصیت ویلی، لیندا و معشوقهٔ ویلی بازتابی از شخصیت‌های عماد، رعنا، صنم و... در روایت اصلی هستند و به‌صورت چندباره این بازتاب اتفاق می‌افتد. درنهایت، دو روایت اصلی و درونه‌ای فرجامی مشابه دارند و با مرگ و بدحالی شخصیت اصلی (پیرمرد فروشنده یا ویلی) به پایان می‌رسند. با توجه به تکرار در عناصر مختلف و دارا بودن ویژگی‌های بارز متن آینه‌ای در تئاتر میانی فیلم، می‌توان گفت که تئاتر مرگ فروشنده، مینیاتوری از فیلم فروشنده است و به سه روش پیشنهادی دالنباخ فیلم فرهادی را بازتاب می‌دهد.

براساس نتایج به‌دست‌آمده از تأثیر متن آینه‌ای بر متن اصلی می‌توان به این موارد اشاره کرد: تقویت درون‌مایه و ایجاد انسجام، افزایش تعلیق، افزایش پیچیدگی در سطوح روایی، برجسته شدن بُعد هستی‌شناختی، ایجاد ساختارهای بازگشتی، پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایند درک متن، سایه‌افکنی بر متن اصلی و بخشیدن بُعد زیبایی‌شناختی به وجوه گوناگون روایت اصلی. این شگرد داستان را دارای پی‌رنگی قوی و غنی می‌کند، به شیوه‌ای بهتر مفهوم را تثبیت می‌کند، اثر را با خودش به گفت‌وگو وامی‌دارد و به آن توانایی تفسیری خودکار می‌دهد. متن آینه‌ای با ارائهٔ مفهوم روایت اصلی، می‌تواند داستان را به‌صورت مختصر شرح دهد؛ درنتیجه موضوع روایت اصلی واضح‌تر می‌شود و خواننده جهت‌دهی می‌شود و می‌تواند تفسیر کامل‌تر و دقیق‌تری از اثر داشته باشد.

منابع

ابوت، اچ. پ. (۱۳۹۷). سواد روایت. ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. م. اشرفی. تهران: اطراف.

امیری، ا.ر.، و گلکار، آ. (۱۳۹۶). بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشندهٔ اصغر فرهادی. ویژه‌نامهٔ فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، ۲، ۹۱-۱۱۳.

بامشکی، س. (۱۳۹۰). تعویق و شکاف در داستان‌های مثنوی. مولوی‌پژوهی، ۱۱، ۲ـ۲۳.

بامشکی، س. (۱۳۹۳). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. تهران: هرمس.

بامشکی، س.، و زحمت‌کش، ن. (۱۳۹۳). کارکردهای داستان‌های درونه‌ای. ادب‌پژوهی، ۲۹، ۹-۴۱.

پارکر، ر. د. (۱۳۹۹). مفاهیم کلیدی در روایت‌شناسی، نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی. ترجمهٔ ح. پاینده. تهران: نیلوفر.

پاینده، ح. (۱۳۸۲). گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی. تهران: روزنگار.

پاینده، ح. (۱۳۹۲). گشودن رمان. تهران: مروارید.

حسین‌زاده، د. (۱۵ اردیبهشت ۱۴۰۱). از برسد به دست آهو تا مشتری، همهٔ آنچه که باید دربارهٔ تازه‌ترین ساخته فرهادی بدانیم. < www.cinemacinema.ir/gozaresh>

ریمون.کنان، ش. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای نثر. ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.

زعفرانچی‌زاده مقدم، س. (۱۳۹۶). اقتباس پسااستعماری: مرگ فروشندهٔ آرتور میلر در فروشندهٔ فرهادی. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

سعیدی، ه. (۱۳۹۷). میزان‌ابیم: ورطهٔ معنا. هنگام، ۸ و ۹، ۱-۱۱.

شکسپیر، و. (۱۳۹۰). هملت. ترجمهٔ م. فرزاد. تهران: علمی و فرهنگی.

غلامیان، ش. (۱۳۹۶). ساختارهای روایی جدید در سینمای ایران با تمرکز بر ساختارهای کانونی، شبکه‌ای ـ کانونی و معکوس (بررسی موردی: فیلم‌های سینمای ایران دههٔ ۸۰ تاکنون) فیلم کوتاه داستانی عصا. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

فیروزی، م. (۱۳۹۴). خودبازتابی به‌مثابهٔ تمهیدی دراماتیک در سینمای ایران. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر، تهران، ایران.

ماکویی، ش. (۱۳۸۱). قصه در قصه در قرن بیستم. اندیشهٔ جامعهٔ ۲۳، ۲۳، ۶۷-۶۸.

ماکویی، ش. (۱۳۸۳). آندره ژید و قصه‌های آینه‌وار. پژوهش زبان‌های خارجی، ۱۶، ۴۹-۵۸.

مرادی، ح. (۱۳۸۱). روش میزان‌ابیم در رمان سکه‌سازان اثر آندره‌ژید و چشم‌چران اثر آلن روب گریه. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز. تبریز. ایران.

مک‌کی، ر. (۱۳۹۹). داستان (ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی). ترجمهٔ م. گذرآبادی. تهران: هرمس.

مک‌هیل، ب. (۱۳۹۲). داستان پسامدرنیستی. ترجمهٔ ع. معصومی. تهران: ققنوس.

میرزائی، ی. (۱۳۹۷). مطالعهٔ تطبیقی نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده اثر آرتور میلر و فیلم اقتباسی فروشنده به کارگردانی اصغر فرهادی. پایان‌نامهٔ منتشرشدهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

میرصادقی، ج. (۱۳۹۵). عناصر داستان. تهران: سخن.

میلر، آ. (۱۳۵۵). مرگ پیله‌ور. ترجمهٔ ع.ا. بهرام‌بیگی. تهران: رازی.

یاریان. پ. (۱۳۹۸). فرهنگ نام‌ها. ویراستار م. غرویان. تهران: صابرین، کتاب‌های دانه.

یان، م. (۱۳۹۷). روایت‌شناسی (مبانی نظریهٔ روایت). ترجمهٔ م. راغب. تهران: ققنوس.

References

Dallenbach, L. (1989). *The mirror in the text*. Chicago, America: University of Chicago Press.

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Mchale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Britain: Methuen and Co. Ltd.

Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology***.** Lincoln & London: University of Nebraska

Snow, *M*. (2016), *Into the Abyss: A Study of the mise en abyme***.** Doctoral thesis.