سال سوم، شماره دوم، پیاپی ۶
پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۷۳-۲۹۶
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6563.1303

دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۷ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۷

# آزادی در انتخاب، رهاورد مدرنیته: مطالعهٔ تطبیقی دو فیلم از فرهادی و دو رمان اثر ایشی‌گورو

معصومه صحت[۱]
حسین جهانتیغ[۲]

## چکیده

کسب دو جایزهٔ آکادمی اسکار توسط اصغر فرهادی و جایزهٔ نوبل ادبیات توسط نویسندهٔ ژاپنی‌تبار، کازئو ایشی‌گورو، نشان می‌دهد که این دو هنرمند علی‌رغم اصالت آسیایی خود توانسته‌اند توجه بسیاری را در دنیای غرب به آثار خود جلب کنند. اهمیت این تشابه، زمانی بیشتر می‌شود که بدانیم تمرکز هر دوی آن‌ها به مسائل اجتماعی مشابهی معطوف است. عبور از سنّت‌های گذشته برای فرهادی و ایشی‌گورو امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. از این‌رو شخصیت‌های پیشرویی را در آثارشان خلق کرده‌اند که علی‌رغم پیوندهای عمیق با گذشته، در تلاشند با نگاهی جدید به زندگی، مؤلفه‌های مدرنیته را در گفتار و رفتار خود پیاده کنند. مطالعهٔ تطبیقی پیش‌رو می‌کوشد این شخصیت‌ها را در دو فیلم *چهارشنبه‌سوری* و *فروشنده* از اصغر فرهادی و دو رمان *هنرمندی از جهان شناور* و *بازماندهٔ روز* اثر کازئو ایشی‌گورو مورد بررسی قرار دهد. از این رو با بهره‌گرفتن از نشانه‌شناسی، ابتدا نمایندگان مدرنیته را در هر اثر مشخّص می‌کند و سپس به تبیین این موضوع می‌پردازد که چگونه همهٔ آنان، آزادی در انتخاب را همچنان که حق خود می‌دانند برای دیگر افراد جامعه نیز قائلند؛ آنچه را که فرزین وحدت ارزش‌نهادن به مؤلفه‌های ذهنیّت و کلیّت در مدرنیته قلمداد می‌کند.

**واژه‌های کلیدی:** فرهادی، ایشی‌گورو، سنّت و مدرنیته، نشانه‌شناسی، ادبیات تطبیقی، کلیّت و ذهنیّت

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس بین الملل دانشگاه شیراز، شیراز، ایران msehat@hafez.shirazu.ac.ir

[۲] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران (نویسنده مسئول) hjahan@yazd.ac.ir

**ارجاع به این مقاله:**
حسین جهانتیغ؛ معصومه صحت. "آزادی در انتخاب، رهاورد مدرنیته: مطالعهٔ تطبیقی دو فیلم از فرهادی و دو رمان اثر ایشی‌گورو". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۲، ۱۴۰۲، ۲۷۳-۲۹۶. doi: 10.22077/islah.2023.6563.1303

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**مقدمه**

نخستین آشنایی جامعهٔ ایران با پدیدهٔ مدرنیسم به اواسط قرن نوزدهم و حملات نظامی دو ابرقدرت آن دوران؛ یعنی بریتانیا و روسیه بازمی‌گردد (وحدت ۱۳۸۲: ۱). بعد از آن، اختلاف همیشگی سنّت و مدرنیته به‌صورت فزاینده‌ای شدّت گرفت. مردم ژاپن در این زمینه تجربهٔ مشابهی را پشت سر گذاشته‌اند. آن‌ها هم پس از مغلوب‌شدن در جنگ جهانی دوم و با ورود ارتش آمریکا به سرزمینشان به‌یکباره با مدرنیسم غربی روبه‌رو شدند. این رویارویی در آثار هنرمندان هر دو کشور به شیوه‌های مختلفی ظهور پیدا کرده است. برخی مدرنیته را به‌کلّی تقبیح کرده‌اند و برخی دیگر آن را راه‌حلّی مناسب برای برون‌رفت از مشکلات جامعه دانسته‌اند. گروهی دیگر اما جانب میانه را گرفته و به‌جای اعلان نظر قطعی، به نشان‌دادن چالش‌های مواجهه با این پدیده اکتفا کرده‌اند. در این میان نظر اصغر فرهادی و کازئو ایشی‌گورو بسیار شبیه به هم به نظر می‌رسد. برای هر دوی این هنرمندان، گذار به مدرنیته امری اجتناب‌ناپذیر؛ اما چالش‌برانگیز است؛ چرا که اغلب بخشی از هویت شخصیت‌های داستانشان در ارتباط با سنّت گذشته تعریف می‌شود. مطالعهٔ نشانه‌شناسیِ گزیده‌ای از آثار این دو هنرمند نشان می‌دهد که هر دوی آن‌ها راه‌حل مشابهی را برای گذار امن به مدرنیته پیشنهاد می‌دهند. از این منظر، مقالهٔ حاضر به بررسی دو اثر از مجموعه آثار فرهادی به نام‌های *چهارشنبه‌سوری* (۱۳۸۴) و *فروشنده* (۱۳۹۴) و دو رمان *هنرمندی از جهان شناور* (1986) و *بازماندهٔ روز*(1989) اثر ایشی‌گورو[1] می‌پردازد که در ارجاعات به دو اثر آخر به ترتیب از ترجمه‌های یاسین محمدی (۱۳۹۶) و نجف دریابندری (۱۳۷۵) استفاده می‌شود.

پیرنگ جدال بین سنّت و مدرنیته در تمامی این آثار چنان پررنگ و تأثیرگذار است که دیگر عناصر را کاملاً تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد؛ به‌عنوان مثال، تمامی شخصیت‌ها در شرایط مختلف مجبور به اعلام موضع در مقابل این درگیری اجتماعی می‌شوند تا جایی که می‌توان براساس رفتار و گفتارشان و همچنین عوامل هم‌نشینی و جانشینی، همهٔ آنان را در دو دستهٔ سنّتی و مدرن جا داد. در مقالهٔ پیشِ‌رو سعی داریم در ابتدا به کمک نشانه‌ها به شناسایی نمایندگان این دو دسته بپردازیم و سپس در بخش دوم، بر رفتارهای مشابه شخصیت‌های مدرن متمرکز شویم. همهٔ نمایندگان مدرنیته در این آثار درحالی‌که آزادی در انتخاب سبک زندگی را حق خود می‌دانند، آن را برای دیگر افراد جامعه نیز قائلند.

فرزین وحدت در کتاب *رویارویی فکری ایران با مدرنیته*، دو مؤلّفهٔ متضاد برای مفهوم آزادی در مدرنیته برمی‌شمارد. او معتقد است انسان مدرن، آزادی «کنش مثبت

1. Kazuo Ishiguro

با جهان، نه زندگی بدون قید» را حق مسلّم خود می‌داند و زندگی‌اش را براساس چهارچوب‌های شخصی و به‌دلخواه خود می‌سازد (۱۳۸۲: ۲۳). از طرف دیگر همین حق را برای انسان‌های دیگر در جامعه نیز قائل است. او برای احترام به حق خود واژهٔ «ذهنیّت» و برای ارزشمندشمردن حقوق دیگران، تعبیر «کلیّت» را انتخاب کرده است (۲۴). این مطالعه درصدد است تا نشان دهد فرهادی و ایشی‌گورو با چنین عقیده‌ای موافق هستند؛ چراکه نمایندگان مدرنیتهٔ خود را به‌گونه‌ای پدید آورده‌اند که همزمان دو مؤلّفهٔ «ذهنیّت» و «کلیّت» را در گفتار و رفتار خود ارج می‌نهند.

**هدف پژوهش**

هدف از نگارش این مقاله، تحلیل دو اثر اصغر فرهادی در یک مطالعهٔ تطبیقی با دو رمان از کازئو ایشی‌گورو، نویسندهٔ انگلیسی‌ـ ژاپنی‌تبار است تا در خلال شناخت تشابهات فکری و رویکردهای مشابه اجتماعی آن‌ها، به درک بهتری از پدیدهٔ مدرنیته نائل آییم. فرهادی شخصیت‌های خود را در کشاکش جدال بین سنّت و مدرنیته در جامعهٔ در حال گذار ایران به تصویر می‌کشد (Ahmadgoli and Yazdanjoo 2022: 6) تا راه‌حل‌های خود را برای برون‌رفت از چالش‌های این گذار پیشنهاد دهد. نمایندگان مدرنیتهٔ او، بسیار شبیه به شخصیت‌های مدرن رمان‌های اولیهٔ ایشی‌گورو رفتار می‌کنند. گویی این نویسندهٔ ژاپنی‌تبار راه‌حل فرهادی را دلیل گذار کم‌آسیب جوامع خود به مدرنیته می‌داند.

**اهمیت و محدودهٔ پژوهش**

ادبیات تطبیقی بر «وجوه اشتراک و افتراق، منبع الهام یا تأثیروتأثّر بین متون ادبی که به بیش از یک‌زبان نوشته شده باشند» تمرکز دارد (پراور ۱۴۰۱: ۱۶). در دههٔ هفتاد میلادی، این شاخه از علوم انسانی به‌تدریج از مکتب فرانسوی اثبات‌گرا که بیشتر به «بررسی روابط ادبی بین فرهنگ‌های مختلف» می‌پرداخت، فاصله گرفت و به خوانش‌های بینارشته‌ای متمایل شد (انوشیروانی ۱۳۸۹: ۱۴ـ۱۳). از آن پس تطبیق‌گر فرصت یافت تا قدم از قلمرو ادبیات فراتر بگذارد تا به کمک شاخه‌های مختلف علوم و هنر، به دید وسیع‌تری دست یابد. به این منظور استیون توتوسی[1] شاخهٔ جدید مطالعات فرهنگی را با درنظرگرفتن ادبیات به‌عنوان «یکی از چندین گفتمان فرهنگی»، به عرصهٔ پژوهش‌های تطبیقی وارد کرد (۱۵).

در مطالعات فرهنگی متن فقط به متن نوشتاری و ادبیات فقط به ادبیات معیار و معتبر محدود نمی‌شود؛ بلکه همهٔ تولیدات فرهنگی از جمله فیلم را می‌توان

1. Stephen Totosy

به‌صورت متنی نوشتاری در نظر گرفت و آن را با متن ادبی دیگری مورد مطالعهٔ تطبیقی قرار داد (۱۵). در این مطالعه برآنیم تا دو فیلم اصغر فرهادی را با دو رمان از کازئو ایشی‌گورو بررسی کنیم تا دریابیم چگونه این دو هنرمند با پیشینهٔ فرهنگی کاملاً متفاوت، در مواجهه با مفهومی جهانی چون مدرنیته رویکرد مشابه‌ای را پی‌گرفته‌اند و مؤلفه‌های یکسانی را در شخصیت‌پردازی‌های خود لحاظ کرده‌اند.

ایشی‌گورو با نگاهی از دور، گذار به مدرنیتهٔ جوامع خود را در برههٔ تاریخی بعد از جنگ جهانی دوم به تصویر می‌کشد که این امر می‌تواند به اهمیت مطالعهٔ پیش‌رو بیافزاید. شباهت نگرش او به فرهادی که جامعهٔ خود را درگیر چالش‌های گذار به مدرنیته می‌بینند، می‌تواند مؤیّد راه‌حل پیشنهادی این فیلمساز باشد.

**پیشینهٔ انتقادی تحقیق**

در سال‌های اخیر، اصغر فرهادی و آثارش در کانون توجّه بسیاری از منتقدین قرار گرفته‌اند. کامبیز پارتازیان و دیگران (۱۳۹۲) در مطالعه‌ای تطبیقی با رویکردی نشانه‌شناسانه، *چهارشنبه‌سوری* را با فیلم *هامون* اثر داریوش مهرجویی و *مادر* اثر علی حاتمی مقایسه و نشانه‌های سنّت و مدرنیته را در این سه فیلم بررسی کرده‌اند. این مقاله سعی دارد با روشی مشابه، *چهارشنبه‌سوری* و یک اثر دیگر از فرهادی را در خوانشی تطبیقی با رمان‌های اولیهٔ کازئو ایشی‌گورو بررسی کند. تینا حسن‌نیا نیز (۱۳۹۲) مجموعه مقالاتی را با عنوان *اصغر فرهادی: زندگی و سینما* به چاپ رسانده است. این مقالات و همچنین مصاحبه‌ای که با اصغر فرهادی در مقدمهٔ آن آمده است، می‌توانند به مطالعهٔ پیش‌رو در شناسایی هرچه‌بهتر نشانه‌ها یاری رسانند. علاوه بر این، افسانه توسلی و زهره بابایی (۱۴۰۰) در «تصویر زن در آثار سینمایی فرهادی» و همچنین فرناز قره‌داغی و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی خشونت نمادین علیه زنان در سینمای فرهادی: مطالعه‌ای در نظریهٔ بی‌ادبی کلامی کالیپر»، به وضعیت شخصیت‌های زن در آثار اصغر فرهادی پرداخته‌اند که می‌توانند در پیشبرد مباحث مطالعهٔ پیش‌رو مفید باشند.

زندگی، آثار و شیوهٔ نگارش برندهٔ نوبل ادبیات، کازئو ایشی‌گورو نیز مطالعات زیادی را به خود اختصاص داده‌اند. ربکا والکوویتز[1] در فصلی از کتاب *سبک جهانی: مدرنیسم فرای ملت* (۲۰۱۷) به بررسی آثار ایشی‌گورو می‌پردازد. او رمان‌های انتخابی این مقاله را برای مطالعه برگزیده است تا تأثیرات مدرنیته در زندگی

1. Rebecca Walkowitz

نسان‌های عادی را بررسی کند. سباستین گروز[1] و سین متیو[2] نیز در کتاب *دیدگاه‌های نقد معاصر* (۲۰۰۹) به بررسی عوامل موفقیت ایشی‌گورو در بازار غرب پرداخته‌اند. از نظر آن‌ها پرداختن به درگیری مدرنیته و سنّت از جنبه‌های مختلف، از مهم‌ترین دلایل این موفقیت به شمار می‌آید. دو مقاله از مجموعهٔ مقالات *کازئو ایشی‌گورو: نویسندگان و آثارشان* (۲۰۱۸) نوشتهٔ سینتیا وونگ[3] هم با رویکردی ساختارگرایانه به تحلیل دو رمان موردنظر این مطالعه پرداخته‌اند که می‌توانند در بازشناسی نشانه‌ها مورداستفاده قرار گیرند. آثار این نویسنده در ایران نیز محور مطالعات چندی ازجمله مجموعه مقالات تطبیقی (۱۴۰۱ـ۱۳۹۹) ساناز تقی‌پوری حاجبی و دیگران بوده است که استعاره‌های مفهومی در حوزه‌های مختلف رنگ، ترس، حیوانات و غم و شادی را در آثار ایشی‌گورو و علی‌محمد افغانی با هم مقایسه کرده‌اند. پروین محمدی‌زاده و دیگران هم در «بررسی تطبیقی عشق در داستان *از خم چنبر* دولت‌آبادی و داستان *هرگز رهایم مکن* ایشی‌گورو براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ» (۱۴۰۱) یکی از رمان‌های این نویسنده را بررسی کرده‌اند.

در کنار تمامی این مطالعات، اهمیت تحقیق پیش‌رو در این است که این دو هنرمند را که در مرکز توجّه جوامع علمی قرار دارند، در کنار هم مورد بررسی قرار می‌دهد و از آنجاکه تمرکز اصلی این مقاله بر درگیری و تضاد بین سنّت و مدرنیته است، جوامع به‌تصویرکشیده‌شده و به‌تبع آن، فرهنگ‌های مربوطه، مورد بررسی قرار می‌گیرند که می‌تواند شروعی برای مطالعات فرهنگی در این زمینه باشد.

## چهارچوب نظری و روش تحقیق

در طول تاریخ علم، بسیاری، از بررسی نشانه‌ها بهره برده‌اند، اما این رشته به‌عنوان شاخه‌ای از نقد ادبی در اوایل قرن بیستم، همزمان توسط زبان‌شناس سوییسی، فردیناند دوساسور[4] (۱۹۷۱ـ۱۸۵۷) فیلسوف آمریکایی، چارلز سندرز پیرز[5] (۱۹۴۱ـ ۱۸۳۹) مطرح شد. ساسور زبان‌شناسی را شاخه‌ای از نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی را رهیافت روان‌شناسی اجتماعی در نظر گرفت اما پیرز آن را در ارتباط با علم منطق تفسیر کرد (Chandler 2007: 6). این مقاله، از نشانه‌شناسی ساختارگرایانه و پساساختارگرایی که هر دو ریشه در تئوری ساسور دارد در تحلیل آثار منتخب سود خواهد جست.

1. Sebastian Groes
2. Sean Matthews
3. Cynthia Wong
4. Ferdinand de Saussure
5. Charles Sanders Peirce

مفاهیم ابداعی ساسور با عنوان دال و مدلول، اساس ساختارگرایی است که در آن، متن به‌عنوان بخشی از سیستم نشانه‌ای زبان و جامعه‌اش در نظر گرفته می‌شود. پساساختارگرایانی چون رولان بارت[1]، این رابطه را یک قدم به جلو برده و دیگر دانش‌ها را هم درگیر مطالعهٔ متن کرده‌اند. از نظر بارت که نشانه‌شناسی را با مطالعات فرهنگی درهم‌آمیخت (Chandler: 7)، هر نشانه می‌تواند علاوه بر دال صریح که به معنای تحت‌اللفظی آن اشاره دارد، دال ضمنی هم داشته باشد. برخلاف دال صریح که ثابت و در ذهن اکثر مخاطبان یکسان است، مفهوم ضمنی به «تداعی‌های اجتماعی فرهنگی و شخصی» اطلاق می‌شود که می‌تواند به‌حسب «سن، جنسیت و تعلّق قومی و نژادی» (سجودی ۱۳۸۷: ۷۲) برای افراد مختلف متفاوت باشد؛ اما این به معنای «کاملاً فردی» بودن دال‌های ضمنی نیست؛ چراکه آنان همواره «محدود به رمزگانی هستند که مخاطب به آن‌ها دسترسی دارد» (Chandler: 13).

اولین‌بار بارت از این مفهوم برای تحلیل پوسترهای تبلیغاتی استفاده کرد. او بر این باور بود که تصاویر، حرکات، موسیقی و هر نظام نشانه‌ای دیگری می‌تواند موضوع مطالعهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی واقع شود و بدین‌ترتیب راه را برای مطالعات نشانه‌شناختی فیلم باز کرد. از نظر او، فیلم از نشانه‌هایی جان می‌گیرد که کارگردان با نظم‌بخشیدن به آن‌ها سعی دارد پیام موردنظر خود را انتقال دهد (Ffrench 2020: 69)؛ پس بررسی دال‌های ضمنی آن می‌تواند محقق را به نظام فکری کارگردان و ساختار اجتماعی فرهنگی او نزدیک کند.

مدل نشانه‌شناسی ساسور برپایهٔ روابطی است که در دو سطح هم‌نشینی و متداعی (براساس روابط جانشینی) در هر نظام نشانه‌ای بین نشانه‌ها حاکم است (سجودی ۴۹). در نظام زبانی، توالی واژه‌ها و ارتباطشان با واژه‌های قبل و بعد، پیرو قوانینی است که ساسور آن‌ها را روابط هم‌نشینی می‌نامد. در کنار این رابطهٔ خطی، ذهن جایگزین‌های بالقوهٔ هرنشانه را با درنظرگرفتن تفاوت‌های آن‌ها برای درک معنای دقیق تداعی می‌کند که از آن به روابط جانشینی تعبیر می‌شود (84 :2007)؛ به‌عنوان مثال در سیستم پوشاک، روابط هم‌نشینی به لباس‌هایی که می‌توان با هم پوشید، اشاره دارد؛ اما روابط جانشینی اقلامی را در نظر می‌گیرد که به‌جای هم و برای یک بخش از بدن استفاده می‌شوند؛ مثل کفش و صندل .(Barthes 1983: 62)

در فیلم، روابط جانشینی در ارتباط با نحوهٔ چینش و چگونگی قراردادن پلان‌ها در کنار هم تعریف می‌شود؛ مثلاً یک پلان خاص می‌تواند در جای دیگر و در توالی با دیگر پلان‌ها معنای دیگری را خلق کند (Chandler: 81). درمقابل، عوامل دخیل در ساخت یک پلان مانند میزانسن، زاویهٔ دوربین و زمان هر برداشت، عوامل جانشینی

1. Roland Barthes

در نظام نشانه‌ای فیلم هستند.

در این مطالعه با درنظرگرفتن این عوامل، نمایندگان مدرنیته در هر اثر را بنا بر دال‌های ضمنی موجود در بستر اجتماعی فرهنگی‌شان بازمی‌یابیم تا به کمک آن‌ها به تحلیل رویکردهای مشابه این آثار در مواجهه با پدیدهٔ مدرنیته بپردازیم.

**پرسش‌های تحقیق**

۱. با کمک علم نشانه‌شناسی، در آثار موردمطالعه، کدام شخصیت‌ها را می‌توان نماد مدرنیته دانست؟

۲. چگونه نمادهای مدرنیته در این آثار آزادی را همزمان برای خود و دیگران ارج می‌نهند تا به مؤلفه‌های ذهنیّت و کلیّت، به‌عنوان دو روی سکهٔ مفهوم آزادی مدرنیته، جامهٔ عمل بپوشانند؟

**بحث و بررسی**

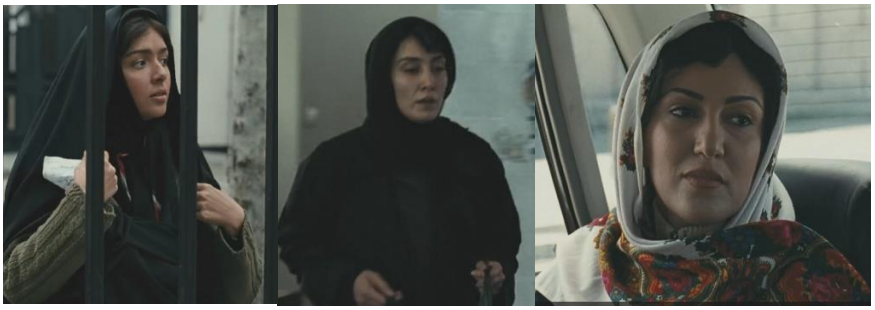
**نمادهای سنّت و مدرنیته در آثار منتخب**

تضاد بین سنّت و مدرنیته در طول تاریخ موضوع بحث بسیاری از جوامع بوده است، امّا در برخی از برهه‌های تاریخی این درگیری بیش‌ازپیش، حائز اهمیت می‌شود. جامعهٔ فعلی ایران می‌تواند مثال خوبی برای این موضوع باشد؛ جامعه‌ای که از طرفی پیوندهای سنّتی‌اش به‌خاطر انقلاب ۵۷ که بسیاری آن را طغیانی علیه مدرنیته می‌دانند (انصاری ۱۳۸۳: ۱۸۲) و جنگ هشت‌ساله، نسبت به دیگر جوامع عمیق‌تر است و از طرف دیگر می‌بایست به هجمه‌های فزایندهٔ مدرنیته در دنیای مدرن قرن بیست‌ویکم واکنش نشان دهد. اصغر فرهادی این موضوع را به‌عنوان یکی از پیرنگ‌های اساسی تقریباً تمام آثار خود انتخاب کرده است. کازئو ایشی‌گورو نویسندهٔ ژاپنی‌تبار نیز همین پیوند را در آثار اولیهٔ خود به کار گرفته است؛ با این تفاوت که او جوامع امروز را به‌عنوان بستر داستان‌های خود انتخاب نکرده است. وی ژاپن و انگلستان را در گذار به مدرنیهٔ بعد از جنگ جهانی به تصویر کشیده است؛ جوامعی که در آن‌ها شباهت‌های بسیاری با جامعهٔ کنونی ایران می‌توان یافت. از آنجاکه در این مطالعه با سه جامعه و دو رسانهٔ متفاوت سروکار داریم، برای رمزگشایی نشانه‌های نمایندگان مدرنیته، آثار را تک‌به‌تک مورد بررسی قرار می‌دهیم.

از نقطه‌نظر بارت، فیلم به کمک نشانه‌هایی چون «لباس، دکوراسیون و حالات بازیگران» می‌تواند به چیزی خارج از خود دلالت کند (Ffrench: 68). فرهادی به‌درستی از این عوامل برای انتقال مفاهیم خود بهره می‌برد؛ چنان‌که یک منتقد در

مورد او می‌گوید: «همه چیز حتّی سکوتی یک لحظه‌ای در [سینمای] فرهادی معنایی خاص خود دارد» (Croll 2016). فرهادی خود نیز در مصاحبه‌ای با کاظم‌خواه به این واقعیت اشاره می‌کند که کارهای او مجموعه‌ای از نشانه‌هاست (مهرماه ۱۳۹۴).

بارت لباس را نوعی زبان می‌داند که در آن «ارتباط بین دال (لباس) و مدلول (معنا)» کاملاً قراردادی و منطبق بر فرهنگ جامعه است (مولازاده ۱۴۰۱: ۲۷۸). سیمین در فیلم *چهارشنبه‌سوری*، نمایندهٔ مدرنیته است. زنی که متفاوت از دیگر زنان، لباس‌هایی رنگارنگ می‌پوشد. این امر نشانه‌ای مبنی بر مدرن‌بودن این زن در جامعه‌اش قلمداد می‌شود (پارتازیان و دیگران ۳۲۴). تقریباً تمامی شخصیت‌های زن در این فیلم به رویهٔ معمول زنان ایرانی خارج از خانه از لباس‌هایی با رنگ تیره استفاده می‌کنند تا کمتر نگاه‌ها را به خود جلب کنند؛ اما سیمین فارغ از این نظرات، لباس و مخصوصاً روسری‌های خوش‌رنگ و جذّاب می‌پوشد که دال ضمنی مدرن‌بودن این زن در جامعهٔ ایران است (تصویر ۱). چنان‌که چندلر[1] می‌گوید: «هر پوشاکی... می‌تواند نشانگر نشانه‌ای خاص باشد» (5 :2007)؛ به خصوص اگر با نشانه‌های دیگر همراه شود و روابط هم‌نشینی پیدا کنند. سیمین زنی است که جدایی را به زندگی با مردی که به او خیانت کرده، ترجیح داده است. این امر در تضاد با سنّت‌های جامعهٔ ایرانی است که در آن، خانواده بسیار بااهمیت است و در مقابل، طلاق عنصری نکوهیده قلمداد می‌شود.



**تصویر ۱. سه شخصیت زن فیلم با لباسی که خارج از خانه می‌پوشند؛ از چپ به ترتیب روحی، مژده و سیمین (۰۱:۷۰:۰۰) و (۰۳:۱۱:۰۰) و (۶۱:۰۵:۰۰).**

از طرف دیگر، سیمین برای تأمین مخارج زندگی در آپارتمانش آرایشگری می‌کند. این موضوع را نیز در کنار دیگر نشانه‌ها می‌توان دال بر مدرن‌بودن این زن دانست. توسلی و بابایی معتقدند که تقریباً تمامی زنان در سینمای فرهادی از نظر مالی وابسته به مردان و دارای شغل‌هایی دررابطه با خانه و خانه‌داری هستند (۵۵۱). سیمین برخلاف دیگر زنان

1. Chandler

می‌کوشد با آرایشگری که خود می‌تواند دال ضمنی مدرنیته باشد، استقلال مالی خود را تضمین کند؛ اما مهم‌تر از همهٔ این موارد، رابطهٔ پنهانی و عاشقانهٔ سیمین و مرتضی، این زن را نماد مدرنیته می‌کند؛ زیرا روابطی این‌چنین در تباین با عرف جامعهٔ سنّتی‌اند.

در مقابل این شخصیت مدرن، زنی به نام مژده در این فیلم حضور دارد که علی‌رغم آگاهی از خیانت همسر، به شکلی کاملاً سنّتی به‌خاطر فرزندش به زندگی با او ادامه می‌دهد. از نظر ظاهری این دو زن در تضاد با هم در فیلم به تصویر کشیده می‌شوند. اگر به‌مانند بارت فیلم را مجموعهٔ تصاویر به‌هم‌پیوسته قلمداد کنیم، در اغلب قاب‌های مربوط به سیمین، با چهرهٔ زنی نجیب و گشاده‌رو مواجه هستیم. او حتّی در سکانس جدایی از مرتضی، بدون ناراحتی و با خنده‌هایی ریز به رابطهٔ خود خاتمه می‌دهد (تصویر ۲). برخلاف او، مژده همیشه ناراحت با دستمالی در دست دیده می‌شود که حاکی از ناراحتی و گریه‌های مداوم اوست (تصویر ۳). آرایش نسبتاً غلیظ سیمین در کنار روسری‌های گل‌دار و رنگی‌اش دال بر مدرن بودن اوست و در تضاد با ظاهر روحی، دختر خدمتکاری از طبقهٔ پایین جامعه که برای اولین‌بار در فیلم ابروهای خود را اصلاح می‌کند و از سر خجالت حتّی از نگاه‌های نامزدش هم رو برمی‌گرداند. در علم نشانه‌شناسی، تفاوت‌ها ایجاد معنا می‌کنند؛ بنابراین رابطهٔ جانشینی این دو شخصیت با شخصیت سیمین باعث پرداخت بهتر او به‌عنوان نمایندهٔ مدرنیته می‌شود.

**تصویر ۲. پلان اعلان نظر سیمین مبنی بر خاتمهٔ رابطه‌اش با مرتضی(۱۰:۹۱:۳۱).**

**تصویر ۳. دو تصویر راست مژده را نشان می‌دهند که همیشه عصبی و نالان است و در**

**اکثر پلان‌ها دستمال‌کاغذی در دست اوست راست (۰۰:۳۸:۴۸) و چپ (۰۰:۳۸:۰۸). دو تصویر سمت چپ، سیمین را نشان می‌دهند که نجیب و گشاده‌رو است راست (۰۰:۱۲:۴۶) و چپ (۰۰:۳۱:۲۲).**

تمام شخصیت‌های فیلم *فروشنده* به نظر می‌رسد متعلّق به طبقهٔ متوسط جامعهٔ ایران باشند که به گفتهٔ حسن‌نیا «طبقه‌ای است که فرهادی خود به آن تعلق دارد» (۱۵). با انتخاب این قشر که اکثریت جمعیت ایران به آن تعلق دارند، شرایط فرهنگی جامعه بهتر نمود پیدا می‌کند (قره‌داغی و دیگران ۱۴۰۱: ۱۶۵) و معیارهای سنّت و مدرنیته محدودتر می‌شوند. شخصیت اصلی این فیلم، مردی کاملاً مدرن به نام عماد است که در تمامی جوانب زندگی به اطرافیان و احساساتشان حساس است و می‌کوشد این نکته را در مدرسه به شاگردانش و در تئاتر به مخاطبانش آموزش دهد.

در دقیقهٔ ۳۰ فیلم حادثه‌ای اتفاق می‌افتد که به‌تبع آن همه‌چیز دگرگون می‌شود. به نظر می‌رسد رعنا، همسر عماد، در خانه مورد تجاوز مردی ناشناس قرار گرفته است. ازآنجاکه رعنا از بازگوکردن حادثه ابا دارد، عماد به‌مرور و از روی شواهد و قرائن متوجه ابعاد حادثه می‌شود و به‌تدریج به شخصیتی سنّتی تبدیل می‌شود؛ کسی که بی‌توجه به احساسات دیگران درصدد انتقام برمی‌آید تا مردانگی خدشه‌دارشدهٔ خود را باز یابد (Ahmadgoli and Yazdanjoo: 10). در مسیر این تغییر، تکنیک‌های مختلف سینمایی حول محور روابط هم‌نشینی و جانشینی به کار رفته‌اند تا این تضاد را معنادارتر جلوه دهند.

بارت معتقد است که صورت انسان با ظهور صنعت سینما دچار تغییر معنای اساسی شده است. چهرهٔ سینمایی شیئی است ثابت و ابزاری برای انتقال معنا؛ درحالی‌که چهرهٔ افراد در واقعیت روزمره بخشی از شخصیت آن‌هاست که نمی‌توان به آن زل زد (Ffrench: 23). چهرهٔ منعطف عماد در ابتدای فیلم دال بر مدرن‌بودن است؛ چراکه او به اتّفاقات و اطرافیان خود حساس است؛ اما به‌محض اینکه هویتی سنّتی می‌گیرد، در خود فرومی‌رود و بی‌احساس می‌شود. این تضاد در سکانس حضور پسربچه در خانهٔ عماد و رعنا بسیار قابل‌ملاحظه است. با درخواست رعنا «یه امشب رو بیرون بیا از این داستان، ولش کن دیگه» (۰۱:۰۷:۱۱)، چهرهٔ عماد مانند ابتدای فیلم بشاش می‌شود و ادامه می‌یابد؛ تا زمانی که متوجّه می‌شود مواد اوّلیهٔ غذایی که در حال خوردن آن هستند، از پولی که مرد متجاوز به‌عنوان دستمزد جا گذاشته، خریداری شده است. تغییر چهرهٔ عماد در کلوزآپ او به‌راحتی تغییر نگرش او را به مخاطب القا می‌کند (تصاویر ۴ و ۵). نشانهٔ هم‌نشینی که اینجا به کمک می‌آید،

قطع‌شدن صدای موسیقی شادی است که در پلان‌های قبل این سکانس عماد با آن می‌خواند و می‌رقصید. بعد از آن، ریتم نشان‌دادن پلان‌ها که از شروع سکانس مانند ابتدای فیلم تند شده بود، دوباره کند می‌شود. همهٔ عوامل این سکانس از رقص و ترانه تا حتّی غذایی که می‌خورند (ماکارونی) دال‌های ضمنی مدرنیته در جامعهٔ ایران هستند.

**تصویر ۴. سمت چپ، عماد قبل از درخواست رعنا مبنی بر فراموش‌کردن حادثه (۱۰:۷۰:۸۰). سمت راست، عماد بلافاصله بعد از درخواست رعنا (۱۰:۷۰:۲۲).**

**تصویر ۶. سمت راست، عماد قبل از فهمیدن اینکه مواد اولیهٔ غذا با پول مرد متجاوز خریده شده است (۰۱: ۰۸:۵۴)، سمت چپ، بلافاصله بعد از آن (۱۱:۰۹:۰۱).**

علاوه بر این، بارت بر این باور است که دال‌ها در فیلم ترکیبی از عوامل مختلفی چون دکوراسیون و حالت بازیگرند که در جریان فیلم به هم می‌آمیزند تا به معنایی منحصربه‌فرد بیانجامد، آنچه که او از آن به‌عنوان «نحو دال‌ها» یاد می‌کند (Ffrench: 23). این ترکیبات همان میزانسن هر پلان است که علاوه بر عوامل ذکرشده، نور و موقعیت زمانی- مکانی هر پلان را هم شامل می‌شود. فرهادی با استفاده از پلان‌ها با میزانسن‌های مشابه، تغییر رفتار و نگرش عماد را که بیشترین نمود آن در چهرهٔ اوست، با تأکید بیشتر به مخاطب القا می‌کند.

عماد چهار بار در قاب تصویر با دانش‌آموزانش دیده می‌شود. دو دفعهٔ اول، او نماد مدرنیته است: معلمی پذیرای شیطنت‌های دانش‌آموزان که جلوی کلاس ایستاده و با بذله‌گویی، شاگردانش را به پرسشگری و درک متقابل فرامی‌خواند. دفعهٔ

سوم در همین میزانسن کلاس درس، عماد در صندلی ردیف آخر و در حال خواب نشان داده می‌شود؛ درحالی‌که کلاس برای پخش فیلم تاریک است. وقتی از خواب می‌پرد، با صدای هیس‌هیس، سعی می‌کند شیطنت‌های دانش‌آموزان را ساکت کند. بعد از آن با گرفتن گوشی یکی از شاگردان و دیدن عکس‌های شخصی او، تمام توصیه‌های درک متقابل در سکانس‌ها در این میزانسن را از بین می‌برد. بعد از این یک بار دیگر دانش‌آموزان در مقابل معلّم خود دیده می‌شوند و آن زمانی است که در تاریکی سالن تئاتر مشغول تماشای او، خوابیده در تابوت خود که نقش ویلی در نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* را بازی می‌کند، هستند. این پلان بلافاصله بعد از سکانس زندانی‌کردن پیرمرد در خانه نشان داده می‌شود؛ زمانی‌که اندیشهٔ انتقام، عماد را به نماد سنّت مبدل کرده است. تقابل تاریکی و نور، حالت ایستادهٔ عماد در مقابل حالت نشسته یا خوابیده، نشانه‌های هم‌نشینی تغییر چهرهٔ او هستند که تحول فکری او را القا می‌کنند (تصویر ۶).

**تصویر ۶. عماد قبل از حادثه (معلّمی پیشرو و مدرن) راست (۴۲:۷۰:۰۰) و چپ (۰۳:۱۲:۰۰).**

**تصویر ۶. عماد بعد از حادثه در کنار دانش‌آموزان (عماد انتقام‌جو دیگر نمی‌تواند معلّم باشد) راست (۰۰:۵۴:۱۱) و چپ (۰۱:۳۹:۰۳).**

در سکانس تیتراژ ابتدایی، وقتی همه در حال فرار از ساختمان در حال فروپاشی هستند، زن همسایه در پلّه‌ها از عماد تقاضای کمک می‌کند. در سکانس بعدی او جوان معلول همسایه را قلم‌دوش می‌کند تا از معرکه نجات دهد. قلم‌دوش‌کردن این جوان در پایان فیلم تضاد قابل‌ملاحظه‌ای پدید می‌آورد؛ وقتی در پلّه‌های همین ساختمان

پیرمرد بر دوش دامادش در قاب تصویر دیده می‌شود. این تفاوت در میزانسن مشابه می‌تواند روابط جانشینی این نشانه‌ها را خاطرنشان کند؛ نشان‌دادن مردی مدرن و باملاحظه که مواظب دیگران است و حتّی جان خود را برای نجات دیگری به خطر می‌اندازد، در مقابل مردی که سنّت انتقام بر تمام معیارهای اخلاقی‌اش سایه افکنده و تا قتل یک انسان پیش می‌رود (تصویر ۷).

**تصویر ۷. سمت راست، قلم‌دوش‌کردن جوان معلول توسط عماد (۸۱:۴۰:۰۰). سمت چپ، قلمدوش‌کردن پیرمرد متجاوز توسط دامادش (۷۲:۶۵:۱۰).**

افراد جوامع در حال گذار *هنرمندی از دنیای شناور* و *بازماندهٔ روز* نیز با چالش سنّت و مدرنیته درگیرند؛ بنابراین نمادهای سنّت و مدرنیته در این آثار را هم می‌توان از روابط هم‌نشینی و جانشینی حاکم بر نظام نشانه‌شناسی داستان‌هایشان مشخّص کرد. در اثر اوّل، اونو، شخصیت اوّل داستان، نمایندهٔ تمام‌عیار سنّت است؛ پیرمردی بازنشسته که در دوران جنگ برای پادشاهی ژاپن پروپاگاندا تولید می‌کرده و جنگ، وطن‌پرستی و محافظت به او و گذشته‌اش معنا می‌بخشند. پدرش و استادش موری‌سان نمادهای دیگر سنّت در این داستان هستند؛ کسانی که قوانین سخت و بی‌معنایشان بین آن‌ها پیوندی معنادار برقرار می‌کند؛ به‌عنوان‌مثال، پدر تا قبل از دوازده‌سالگی به اونو اجازهٔ ورود به اتاق پذیرایی خانه را نمی‌داده است یا استاد نقّاشی او را مجبور به تقلید صرف از روش نقّاشی خود می‌کرده است. پدر، استاد، احترام به آن‌ها و پذیرفتن بدون چون‌وچرای نظرات آن‌ها، از مؤلفه‌های سنّتی جامعهٔ ژاپن هستند.(Kingston 2021: 179).

در طرف دیگر این جدال، فرزندان اونو، نوریکو و ستسکو قرار دارند که با دیدی متفاوت از پدرشان، به دیگران و دنیای پیرامون نگاه می‌کنند. کورودا، استاد جوان نقّاشی هم در مقابل موری‌سان، نماد استاد مدرن است؛ کسی که به گفتهٔ یکی از هنرجویانش «همیشه می‌گوید باید به سبکی که به‌صورت مشخص‌تری از آن خودم است، نقّاشی کنم» (ایشی‌گورو ۱۳۹۶: ۱۵۰). او دوست ندارد شاگردانش

دنباله‌رو بی‌چون‌وچرای او باشند. این شخصیت‌های مدرن در رابطهٔ هم‌نشینی با هم باعث تقویت رویکرد خود می‌شوند و در رابطهٔ جانشینی، منطق معادل‌های متضاد خود را به عقب می‌رانند.

آقای استیونز در *بازماندهٔ روز* هم مانند اونو نماد سنّت است، سرپیشخدمتی که مانند اونو به‌خاطر شغلش به سنّت‌های گذشته پیوند خورده است. شغل او «در فرهنگ سلطنتی انگلیسی جایگاه ویژه‌ای دارد. هیئت، ظاهر و حتّی کلام و لهجهٔ او بسیار اهمیت دارد. به این معنی که همهٔ این‌ها باید مایهٔ آبرو و حیثیت ارباب او باشد» (ایشی‌گورو ۱۳۷۵: ۱۰). این شغل به‌خودی‌خود نماد سنّت است و می‌تواند هویت صاحب خود و حتّی کسانی را که در اطراف آن مشغول هستند، معنا می‌کند. «انتخاب این شغل به‌عنوان نمادی از شغل‌های تشکیلات سازمانی بسیار هوشمندانه، ارزش‌های غیرواقعی که اطراف این شغل‌ها ایجاد شده‌اند را... به چالش می‌کشد» (رامین و سادات‌حسینی خواجویی ۱۳۹۹: ۱۳۲). بدین‌ترتیب مسائل مربوط به این شغل، ازجمله کسی که به آن مشغول است، در رابطهٔ هم‌نشینی، می‌تواند دال بر سنّتی‌بودن، تلقّی شود.

در مقابل این نماد سنّت، خانم کنتون حضور دارد که علی‌رغم کار در شرایط مشابه، سعی می‌کند مدرن رفتار کند و حتّی آقای استیونز را هم از بند سنّت‌های دست‌وپاگیر نجات دهد. او به‌راحتی احساسات کارکنان خانه را درک می‌کند و به‌عنوان‌مثال متوجّه می‌شود که پدر آقای استیونز دیگر توانایی کارهای محوّل‌شده به او را ندارد و بهتر است بازنشسته شود.

دو شخصیت مهمّ دیگر در این اثر حضور دارند که می‌توان آن‌ها را در دو سوی جدال سنّت و مدرنیته دید و برایشان رابطهٔ جانشینی قائل شد. صاحب اشرافی امارت دارلینگتون، لرد دارلینگتون، نماد سنّت است؛ اشراف‌زاده‌ای انگلیسی که زندگی خود را کاملاً براساس استانداردهای این طبقهٔ اجتماعی بنا نهاده است؛ امّا صاحب جدید امارت، آقای فارادی، نمایندهٔ مدرنیته است، آمریکایی ثروتمندی که فارغ از تمام بندهای اجتماعی، به‌شیوهٔ خود زندگی می‌کند؛ چنان‌چه چندلر معتقد است: «معماری، لباس، نوع غذا و حتّی ظاهر محل زندگی می‌تواند حامل پیام مشخصی باشد» (۲۰۰۷: ۵). همهٔ این جزئیات در رابطهٔ هم‌نشینی با ملیّت دو ارباب استیونز، تقابل آن‌ها را معنادارتر می‌کنند؛ از نحوهٔ لباس‌پوشیدن و حرف‌زدن گرفته تا غذاخوردن و برخورد با خدمهٔ خانه، همهٔ جزئیات در مورد لرد، دال بر سنّتی بودن او و در مورد آقای فارادی، مدرن است.

«هم‌نشینی ترکیب نشانه‌هایی است که هرکدام معنای خود را در ارتباط با آنچه قبل و بعدشان می‌آید به دست می‌آورند» (Barthes: 48). جانشینی به جایگزین‌های

بالقوهٔ هر نشانه اشاره دارد که «در ذهن آدمی ارتباطات متعددی ممکن است پیدا کنند» (58). به کمک این دو تعریف، نمادهای سنّت و مدرنیته را در آثار موردمطالعه مشخص کردیم تا در بخش بعد به رویکردهای مشابه آن‌ها در جدال سنّت و مدرنیته بپردازیم.

**رفتارهای مشابه نمایندگان مدرنیته**

انسان مدرن، آزادی در انتخاب را، نه‌تنها برای خود؛ که برای تک‌تک افراد جامعه می‌بایست قائل شود. وحدت با اشاره به این ویژگی، از واژهٔ «ذهنیّت» برای به‌رسمیت‌شمردن این حق برای خود و «کلیّت» برای احترام به حق دیگران استفاده کرده است (۲۴). این بخش از نوشتار می‌کوشد مثال‌هایی از توجّه به این دو مؤلّفه را در رفتار و گفتار افراد مدرن در آثار انتخابی بیابد؛ چراکه به نظر می‌رسد اصغر فرهادی و کازئو ایشی‌گورو همراهی ذهنیّت و کلیّت را در گذار به مدرنیته، بسیار حائز اهمیّت یافته‌اند.

چنان‌چه در بخش پیشین بحث شد، سیمین در *چهارشنبه‌سوری* نماد مدرنیته است. او با وجود نگاه منفی جامعه به طلاق، بعد از خیانت همسرش، این حق را برای خود قائل شده است که به زندگی زناشویی‌اش پایان دهد و بدین ترتیب ستون اول مدرنیت، ذهنیّت را ارج نهاده است. انسان عامل به ذهنیّت، فردی «خودمختار، خودرأی، خود تعریف‌گر و خودآگاه» است (وحدت: ۲۳). این زن که به‌درستی می‌داند از زندگی چه می‌خواهد، به دیگر مؤلّفهٔ مدرنیته؛ یعنی کلیّت و احترام به حق آزادی دیگران نیز پای‌بند است. پشت سر دیگران حرف نمی‌زند و نسبت به احساساتشان حساس است و چنان‌که سرایدار خانه به یکی از مشتری‌های‌اش می‌گوید: «خیلی باانصافه، بهش بگی وضعت خوب نیس، باهات کمتر حساب می‌کنه» (۰۰:۲۴:۴۸).

درک متقابل سیمین سبب می‌شود که روحی، عکس‌های خانوادگی‌اش را به او نشان دهد. در سکانسی دیگر، سیمین، روحی را سوار تاکسی‌اش می‌کند تا زودتر به مدرسهٔ بچهٔ مژده برسد. سیمین از اینکه روحی دیر به مدرسهٔ امیرعلی برسد نگران است؛ درحالی‌که مژده، مادر او، درگیر خیانت همسرش بوده و توجّه چندانی به این موضوع ندارد. هم‌سو با همهٔ این محبت‌ها، وقتی روحی می‌خواهد سیمین را در جریان بدگویی‌های مژده قرار دهد، صحبت او را قطع می‌کند و می‌گوید: «من زیاد نمی‌شناسمشون؛ ولی فکر نمی‌کنم همچین آدمایی باشن» (۰۰:۴۰:۰۸). «باور به راست‌گویی، آزادی و برابری را می‌توانیم به‌عنوان باورهای مدرن تعریف کنیم» (توسلی و بابایی ۵۵۱). سیمین زندگی بدون استرس و دغدغه را حق همه می‌داند

و به همین دلیل به رابطهٔ کاملاً مدرن خود با مرتضی خاتمه می‌دهد؛ درحالی‌که به او می‌گوید: «زنت داره داغون میشه، من اینو قشنگ می‌فهمم» (۱:۱۸:۲۳). احترام به حقوق دیگران، او را از ادامهٔ این رابطه بازمی‌دارد.

چنان‌چه پیش از این بحث شد، عماد در فیلم *فروشنده*، نمایندگی دو طرف کنش سنّت و مدرنیته را بر عهده دارد. او در ۳۰ دقیقهٔ ابتدایی فیلم مردی مدرن است و دو مؤلّفهٔ مدرنیته را دنبال می‌کند؛ اگرچه به عنصر کلیّت در شخصیت‌پردازی این شخصیت بسیار بیشتر پرداخته شده است.

در مورد ذهنیّت، عماد به‌عنوان یک معلّم این حق را برای خود قائل است که از شیوه‌های خلاقانه در آموزش بهره ببرد؛ اگرچه این مسئله به مذاق مسئولان مدرسه خوش نیاید؛ به‌عنوان‌مثال برای دانش‌آموزان فیلم پخش کند و کتاب‌هایی به کتابخانه اهدا کند تا آن‌ها را با هنر و ادبیات جهان آشنا کند؛ کتاب‌هایی که به گفتهٔ مستخدم مدرسه: «آقای یگانه [مدیر]... گفتن اینا مناسب بچه‌ها نیس» (۰۰:۵۵:۱۷). عماد نه‌تنها اتخاذ شیوه‌های جدید و خلّاقانهٔ تدریس را حق خود می‌داند؛ بلکه در مقام مدرّس، آن را برای شاگردانش نیز لازم می‌داند.

احترام به حقوق دیگران از تیتراژ آغازین فیلم به‌عنوان بخشی از شخصیت عماد معرفی می‌شود؛ همان‌که وحدت، کلیّت می‌نامد و در تعریفش می‌آورد: «بازشناسی متقابل ذهنیّت یکدیگر از سوی ذهن‌های متعدد» (۲۳). فیلم با صحنه‌ای شروع می‌شود که در آن آپارتمانی که عماد و همسرش در آن زندگی می‌کنند، در نیمه‌شب در حال فروپاشی است. درحالی‌که همسایهٔ عماد، بچه‌اش را در راهرو رها کرده است تا اسباب خانه‌اش را بیرون ببرد، عماد به کمک زن همسایه می‌رود تا فرزند معلول او را نجات دهد.

در سکانس تاکسی نیز وقتی زنی در تاکسی از راننده می‌خواهد تا جای او را از کنار عماد تغییر دهد، عماد به‌راحتی او را درک می‌کند و برای دانش‌آموزش که شاهد این ماجراست این‌چنین توضیح می‌دهد که: «مطمئن باش... قبلاً یه مردی توی تاکسی یه رفتاری با اون خانم کرده که الان اون همچین فکری می‌کنه که هرکی بغل‌دستش می‌شینه حتماً یه قصد و مرضی داره» (۰۰:۲۲:۴۶). بیشتر از همهٔ این‌ها، مؤلّفهٔ کلیّت در ارتباط با شخصیت آهو، مستأجری که قبل از عماد و همسرش در خانهٔ بابک زندگی می‌کرده است، نمود پیدا می‌کند. در سکانس اسباب‌کشی، عماد تنها کسی است که مخالف بازکردن در اتاق وسایل آهوست؛ درحالی‌که هرگز آن زن را ندیده و حتّی صدایش را نشنیده؛ اما تمام تلاش خود را برای محافظت از وسایلش می‌کند. چند سکانس بعد عماد در حال کشیدن پلاستیک بر روی اسباب آهو دیده می‌شود. بدین‌ترتیب او تمام سعی خود را می‌کند تا

وسایل این زن را از آسیب در امان نگه دارد.

اهمیّت این کارها در مقایسه با رفتار عماد سنّتی بعد از حادثهٔ رعنا مشخص‌تر می‌شود. در غیاب عماد، مردی وارد خانه‌اش می‌شود و به رعنا دست‌درازی می‌کند. وقتی همسایه‌ها در مورد احتمال ارتباط بین این حادثه و مستأجر قبلی ساختمان صحبت می‌کنند، عماد نه‌تنها به وسایل آهو دست می‌زند؛ بلکه حتّی نامه‌های شخصی او را می‌خواند و به پیغام‌گیر تلفنش گوش می‌دهد. بعد از حادثهٔ تعدی، احساسات رعنا و دیگر شخصیت‌ها بارها مورد بی‌توجّهی عماد قرار می‌گیرند؛ اما این موضوع در مورد پیرمردی که مسئول حادثهٔ اتفاق‌افتاده برای رعناست، بسیار سرنوشت‌ساز می‌شود؛ چراکه او را تا سرحد مرگ پیش می‌برد. «[عماد] مانند مردی ایدئال برای جامعهٔ سنّتی‌اش، متجاوز به حریم خانواده‌اش را مجازات می‌کند» و بدون توجّه به شرایط روحی پیرمرد و خانواده‌اش و همچنین اصرار رعنا مبنی بر بخشیدن پیرمرد، بالاخره از او انتقام می‌گیرد(113)؛ چیزی که با رفتار مدرن او در ابتدای فیلم کاملاً در تضاد است.

شخصیت‌های مدرن ایشی‌گورو نیز همزمان به دو مؤلّفهٔ مدرنیته جامهٔ عمل می‌پوشانند. اونو، شخصیت اصلی و سنّتی *هنرمندی از دنیای شناور*، در خانه‌ای بزرگ و اشرافی زندگی می‌کند. او بخش عمده‌ای از درآمد خود را خرج مراقبت و مرمت خانه‌اش می‌کند؛ اما دخترش، نوریکو، ساکن خانه‌ای بسیار ساده و کوچک است که اونو آن را این‌چنین با خانهٔ خود مقایسه می‌کند: «ظاهراً تمیزکردنش خیلی ساده است و مفیدترین سیستم تهویه را دارد... از خانهٔ من بی‌نهایت کاربردی‌تره» (ایشی‌گورو ۱۳۹۶: ۲۰۷). نوریکو از خانه برای زندگی راحت‌تر بهره می‌برد؛ برخلاف پدرش که حاضر است هر سختی را به جان بخرد تا از نظر دیگران مرفه به نظر بیاید. این طرز نگرش نوریکو مؤیّد عنصر ذهنیّت و ارزش‌قائل‌شدن برای حق انتخاب خود در مدرنیته است.

کرودا، هنرمند مدرن این داستان، ابداع سبک شخصی در نقّاشی را حق خود می‌داند و برای محقّق‌کردن این حق، رنج زندان را هم به جان می‌خرد. بعد از آزادی، راه خود را ادامه می‌دهد و حتّی هنرجویانش را تشویق می‌کند تا به روش و سبک خاص خود در نقّاشی برسند که نشان‌دهندهٔ توجه او به عنصر کلیّت در مدرنیته و آزاددانستن دیگران در حق انتخاب است.

توجّه به حقوق و احساسات دیگران در رفتار نوریکو در مورد خواستگار سابقش نیز دیده می‌شود. او به‌راحتی خواستگار قبلی‌اش را در جریان ازدواجش می‌گذارد و وقتی می‌فهمد او هم در شرف ازدواج با دختری دیگر است، ابراز خوشحالی می‌کند و می‌گوید: «دیگه به خاطر او ناراحت نیستم. با این خواستگاری که داره خوب

پیش می‌ره چند روز پیش داشتم فکر می‌کردم چقدر حیف بود اگر جیرو میاکه [خواستگار سابق] هنوز به سال گذشته فکر کنه» (۷۰). او که از گذشته عبور کرده، خوشحال می‌شود که خواستگار قبلی‌اش نیز همراه زندگی خود را پیدا کرده است؛ چیزی که برای پدر سنّتی‌اش کاملاً غیرقابل‌درک است. درحقیقت «اصل کلیّت» در «اصل ذهنیّت» نهفته است؛ چراکه اگر انسانی معتقد به «خودبینی و خودمختاری» ذاتی خود باشد، «همه را در این خصوصیت، مشترک و سهیم» می‌داند (انصاری ۱۸۵).

در داستان دیگر ایشی‌گورو، *بازماندهٔ روز* هم شخصیت‌های مدرن به دو مؤلّفهٔ ذهنیّت و کلیّت پایبندند. چنان‌که پیش از این بحث شد، درگیری سنّت و مدرنیته در رفتار آقای استیونز در مقابل خانم کنتون و به‌موازات آن تفاوت‌های رفتاری لرد دارلینگتون درمقابل آقای فارادی را می‌توان دنبال کرد. ذهنیّت و احترام به حقوق خود در زندگی استیونز به‌خاطر شغلش به‌کلّی به فراموشی سپرده شده است.

نجف دریابندری در مقدمهٔ ترجمهٔ *بازماندهٔ روز*، باتلر را «موجودی زائد» می‌خواند و در توضیح آن می‌گوید: «آنچه از او می‌خواهند، خدمات اوست و نه خود او و کمال مطلوب این است که باتلر شخصاً وجود نداشته باشد؛ بلکه بتواند خدماتش را بدون خودش انجام دهد» (ایشی‌گورو ۱۳۷۵: ۱۱). به‌عنوان یک باتلر حقیقی، استیونز همواره برای خدمتگزاری به لرد دارلینگتون آماده است؛ حتّی در لحظهٔ مرگ پدرش از خانم کنتون می‌خواهد تا موضوع را پیگیری کند و چشمان پدر مرحومش را که خود روزی باتلری متعهد بوده است، ببندد. «استیونز و پدرش احساسات خود را برای تبدیل‌شدن به باتلری بزرگ، سرکوب کرده‌اند؛ ازاین‌رو نمی‌توانند با هم ارتباط انسانی برقرار کنند» (Fonioková 2006: 93).

برخلاف او، خانم کنتون برای احساسات خود ارزش قائل است و حتّی سعی می‌کند استیونز را هم به اهمیّت این موضوع واقف کند. تضاد در رفتار این دو شخصیت زمانی که خانم کنتون دسته‌گلی را به اتاق آقای استیونز می‌برد، کاملاً مشهود است. کنتون درحالی‌که گل‌ها را در طاقچه می‌گذارد می‌گوید: «گفتم این گل‌ها اتاق شما را یک‌کمی روشن کنند»؛ اما استیونز جواب می‌دهد: «از اظهار لطف شما ممنونم؛ ولی اینجا محل تفریح نیست. ترجیح می‌دهم اسباب انصراف خاطر را به حداقل برسانم» (ایشی‌گورو ۱۳۷۵: ۷۸). کنتون می‌کوشد رنگی به اتاق و زندگی استیونز بدهد؛ امّا او با سردی تمام، محبتش را رد می‌کند.

توجه به دو مؤلّفهٔ مدرنیته را می‌توان در دیگر رفتارهای خانم کنتون هم دنبال کرد. وقتی لرد دارلینگتون دستور می‌دهد دو تن از کارکنانش به جرم یهودی‌بودن اخراج شوند، خانم کنتون بسیار تلاش می‌کند تا جلوی این امر را بگیرد و حتّی آقای استیونز را تهدید به استعفا می‌کند: «من به شما اخطار می‌کنم. من دیگر

در همچون خانه‌ای زندگی نمی‌کنم. اگر این دخترها اخراج شوند، من هم می‌روم» (۱۸۵). اگرچه او استعفا نمی‌دهد؛ امّا همین امر سرآغازی می‌شود برای بیرون‌رفتن‌های هفتگی‌اش از عمارت دارلینگتون و سرانجام ازدواج و ترک همیشگی این خانهٔ اشرافی؛ امری که در فرهنگ سنّتی انگلستان برای خدمهٔ خانه‌های سلطنتی مقبول نیست؛ چنان‌که استیونز می‌گوید: «ازدواج خدمهٔ ارشد باعث وقفه در گردش امور می‌شود» (۷۵). در این شرایط، ازدواج تصمیم یک انسان مدرن است؛ چراکه «اصل جهان مدرن آزادی ذهنیّت است» (وحدت: ۲۳).

آقای فارادی هم به‌عنوان نماد مدرنیته به مؤلّفهٔ کلیّت، یعنی ارزشمندشمردن حقوق دیگران بسیار توجه دارد؛ چیزی‌که برای آقای استیونز عجیب و نامأنوس است. وقتی فارادی به او می‌گوید: «من انتظار ندارم در تمام مدّت غیبت من، تو خودت را در خانه محبوس کنی. چرا ماشین را برنمی‌داری چند روز یک جایی بری؟»، یکّه می‌خورد و واکنش خود را این‌چنین توصیف می‌کند: «چنان تعجب کرده بودم که درست نمی‌دانستم چه جوابی باید به این پیشنهاد بدهم» (ایشی‌گورو ۱۳۷۵: ۱۸). برای انسان مدرن «حق عبارت از شرایطی است که آزادی هر ذهن بتواند با آزادی همهٔ ذهن‌های دیگر هم‌زیستی کند» (وحدت: ۲۹)، اما استیونز که سال‌ها چون ربات خدمت کرده، نمی‌تواند درک درستی از این مفهوم داشته باشد.

وحدت معتقد است آزادی، به‌عنوان بزرگ‌ترین رهاورد مدرنیت، دو رو دارد؛ برای داشتنی جامعهٔ مدنی هم می‌بایست آزادانه اندیشید و تصمیم گرفت و هم فرصت استفاده از این حق را برای دیگران فراهم آورد (۲۴). این رویکردی است که آن‌چنان‌که بحث شد، در خلق شخصیت‌های مدرن آثار موردبحث اتخاذ شده است.

**نتیجه**

پیرنگ درگیری سنّت و مدرنیته از عناصر اصلی فیلم‌های *چهارشنبه‌سوری* و *فروشندهٔ* اصغر فرهادی و همچنین رمان‌های *هنرمندی از دنیای شناور* و *بازماندهٔ روز* اثر ایشی‌گورو است. جوامعی در حال گذار به مدرنیته، در این آثار به تصویر کشیده‌شده‌اند که شخصیت‌هایشان ناگزیر به انتخاب بین سنّت‌های گذشته و زندگی مدرن پیش‌رو هستند. از یک‌سو مدرنیته برایشان منطقی می‌نماید و از سوی دیگر گذشته و سنّت‌ها معرف بخشی از هویتشان هستند و غیرقابل‌انکارند.

در بخش اوّل مقاله سعی شد با کمک عوامل هم‌نشینی و جانشینی و دال‌های ضمنی، نمایندگان مدرنیته شناسایی شوند. بخش دوم به واکاوی شباهت‌های رفتاری شخصیت‌های مدرن اختصاص یافت. تمامی نمایندگان مدرنیته در این چهار اثر، با وحدت رَویه، زندگی با ذهنی آزاد از بند سنّت‌ها را حق طبیعی خویش می‌دانند؛

نکته‌ای که فرزین وحدت از آن با عنوان مؤلّفهٔ ذهنیّت در مدرنیته یاد می‌کند. درضمن چنین حقی را برای کلّ انسان‌ها هم قائل هستند؛ چیزی‌که در نگاه اوّل در تضاد با ذهنیّت به نظر می‌آید و وحدت آن را مؤلّفهٔ کلیّت یا بازشناسی ذهنیّت دیگران می‌نامد. او که بعد از بررسی نظرات متفکران بزرگ مدرنیته چون کانت، هگل و دکارت به این جمع‌بندی رسیده است، علّت ناکامی ایرانیان در گذار به مدرنیته را «رفتار گزینشی گروه‌های سیاسی مختلف» و حذف و کم‌رنگ‌کردن یکی از این دو بعد می‌داند.

این مطالعه نشان داد که اصغر فرهادی و کازئو ایشی‌گورو هم این دو مؤلّفه را از اساسی‌ترین رهاوردهای مدرنیته می‌دانند. این موضوع با درنظرگرفتن اینکه ایشی‌گورو داستان‌های این دو رمان را در بستر تاریخی بعد از جنگ تعریف می‌کند می‌تواند حائز اهمیّت باشد. او چالش سنّت و مدرنیته را با فاصله و یا بعد از تجربهٔ نتایج آن به تصویر می‌کشد. از این رو تشابه رویکرد او با اصغر فرهادی که در میانهٔ چالش زندگی می‌کند می‌تواند مهر تأییدی باشد بر کارایی پیشنهادی که در این دو فیلم ارائه می‌دهد؛ اینکه هر فرد می‌بایست آزادانه و با خرد شخصی خود مسیر زندگی‌اش را انتخاب کند و همین حق را برای دیگر افراد جامعه به رسمیّت شمارد.

**این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد دانشجو در دانشگاه یزد با عنوان *گذار چالش‌برانگیز از سنّت به مدرنیته: مطالعهٔ تطبیقی فیلم‌نامه‌های انتخابی از اصغر فرهادی و رمان‌های اولیهٔ کازئو ایشی‌گورو از منظر نشانه‌شناسی* است.**

**منابع**


انصاری، منصور (تابستان ۱۳۸۳). «خداوند و قربانگاه: رویارویی روشنفکران ایران با مدرنیته (معرفی و نقد کتاب).» *مطالعات ملی*، ۱۸:۲، صص. ۱۹۹ـ۱۷۹.

انوشیروانی، علی‌رضا (بهار ۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات‌تطبیقی در ایران.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، ۱:۱، صص. ۳۷ـ۶. https://sid.ir/pa-.SID per/452804/fa

ایشی‌گورو، کازئو (۱۳۷۵). *بازماندهٔ روز*. ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: کارنامه.

ایشی‌گورو، کازئو (۱۳۹۶). *هنرمندی از جهان شناور*. ترجمهٔ یاسین محمدی، تهران: افراز.

پارتازیان، کامبیز و دیگران (۱۳۹۲). *تعامل و تقابل سنّت و مدرنیته در زندگی ایرانی با تمرکز بر سینمای ایرانی*. قم: اعلایی.

پراور، زیگبرت سالمن (۱۴۰۱). *در آمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، چاپ پنجم، تهران: سمت.

تقی‌پوری حاجبی، ساناز و دیگران (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی استعاره‌های مفهومی حوزهٔ خشم در رمان‌های *شوهر آهوخانم* و *هرگز رهایم مکن*.» *فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۱۲:۴۸، صص. ۵۳-۳۵.

توسلی، افسانه و زهره بابایی (۱۴۰۰). «تصویر زن در آثار سینمایی اصغر فرهادی.» *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۳:۵۰، صص. ۵۵۹ـ۵۴۱.

*چهارشنبه‌سوری* (۱۳۸۴). به کارگردانی اصغرفرهادی، تهران: بشری فیلم.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چاپ دوم، تهران: علم.

رامین، زهره و سیدحسین سادات‌حسینی خواجویی (۱۳۹۹). «سه‌گانه ذهن‌ورزی، بعد انسانی تشکیلات سازمانی و تفکر خالق در رمان بازماندهٔ روز کازئو ایشی‌گورو.» *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۷:۲۵، صص. ۱۳۸ـ۱۱۷.

*فروشنده* (۱۳۹۴). به‌کارگردانی اصغر فرهادی، مونتو فیلم.

قره‌داغی، فرناز و دیگران (۱۴۰۱). «بازنمایی خشونت نمادین علیه زنان در سینمای اصغر فرهادی: مطالعهٔ نظریهٔ بی‌ادبی کلامی کالپپر.» *پژوهش‌نامهٔ زنان*، ۱۳:۴۲، صص. ۱۸۵ـ۱۴۹.

کاظم‌خواه، زینب (۱۳۹۴). «ناچارم گاهی فاصله بگیرم و دوباره برگردم.» [مصاحبه با اصغر فرهادی]. *اعتماد*، ۲۴ مهرماه ۱۳۹۴، شمارهٔ ۳۶۲۵.

محمدی‌زاده، پروین و دیگران (۱۴۰۱). «بررسی تطبیقی «عشق» در داستان «از خم چنبر»

دولت آبادی و داستان «هرگز رهایم مکن» ایشیگورو براساس نظریهٔ «مثلث عشق استرنبرگ».» *ادبیات تطبیقی*، ۱۵:۲۸، صص. ۳۴۶-۳۱۷.

مولازاده، مریم (۱۴۰۱). «نشانه‌شناسی مد لباس براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی پنج‌گانهٔ بارت.» *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم‌انسانی*، ۲:۲، صص. ۲۹۸_۲۷۱. doi: 10.22077/islah.2023.5829.1180

وحدت، فرزین (۱۳۸۲). *رویارویی فکری ایران با مدرنیت*. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه، جلد اول، تهران: ققنوس.

Ahmadgoli, Kamran and Morteza Yazdanjoo (2022). "The Politics of Cultural Diplomacy: The Case of Asghar Farhadi's *A Separation* and *The Salesman*." *Quarterly Review of Film and Video,* 39:3, pp. 527-546. https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1855054

Barthes, Ronald (1983). *Elements of Semiology*. Translated by A. Lavers and C. Smith, New York: Hill and Wan.

Croll, Ben (2016 May 21). "The new Farhadi is good, not great." Retrieved from www.thewrap.com/the-salesman-cannes-review-the-new-farhadi-is-good-not-great

Chandler, Daniel (2007). *Semiotics: The Basics*. Oxfordshire: Taylor & Francis.

Ffrench, P. (2020). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*. United Kingdom: Bloomsbury Academic.

Fonioková, Zuzana (2006). "The Butler's Suspicious Dignity: Unreliable Narration in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day." Brno Studies in English,* pp. 78-98.

Hassannia, Tina (2014). *Asghar Farhadi: Life and Cinema*. Raleigh, NC: Critical Press.

Kingston, Jeff (2021). *Japan in Transformation*, 1945–2020. Routledge.

*Vol.3, No.6*
*Fall & Winter 2023-2024*
**Research Article**

***Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities***

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6563.1303

**Received: 08/07/2023** **Accepted: 28/12/2023**

# Freedom of Choice as an Achievement of Modernity: A Comparative Study of Two Movies by Farhadi and Two Novels by Ishiguro

**Masoome Sehat**[1]

**Hossein Jahantigh**[2]

## Abstract

Asghar Farhadi's two Academy Awards and Kazuo Ishiguro's Nobel Prize in Literature demonstrate how successful both authors' works have been in the West despite their Asian origin. The fact that they concentrate on similar social concerns in their works adds to the relevance of this connection. Moving away from the past traditions seems inevitable for both of these authors. They have, thus, portrayed progressive characters that, despite their deep ties to the past, struggle to follow modernity in practice. There are startling similarities in these characters' mindset and actions which this article attempts to shed light on by comparing Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* (1989) and *An Artist of the Floating World* (1986) with Asghar Farhadi's *The Fireworks Wednesday* (1384) and *The Salesman* (1394). Using semiotic theories, characters representing tradition and modernity are first identified in each work. Then, the article explains the ways in which these characters consider the freedom of choice as both their as well as others' rights, or in Farzin Vahdat's terms, giving value to subjectivity and universality in modernity.

**Keywords:** Farhadi, Ishiguro, Tradition and Modernity, Subjectivity and Universality, Semiotics ,Comparative Literature

[1] Ph.D Student of English Language and Literature, Shiraz University International Campus, Shiraz, Iran msehat@hafez.shirazu.ac.ir

[2] Assistant Professor of English Language and Literature, Department of Languages and Literature, Yazd University, Yazd, Iran (Corresponding Author) hjahan@yazd.ac.ir

**How to cite this article:**
Hossein Jahantigh; Masoome Sehat. "Freedom of Choice as an Achievement of Modernity: A Comparative Study of Two Movies by Farhadi and Two Novels by Ishiguro". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 3, 2, 2023, 273-296. doi: 10.22077/islah.2023.6563.1303

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).