

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

**A Comparative Study of Selected Cinematic Adaptations of
Arthur Miller's *Death of a Salesman****

Pouyan Rezapour ¹, Alireza Anushiravani ²

1. Introduction

With the immergence and overwhelming outspread of the consumption of the modern video culture, directors and producers have had the opportunity to employ literary masterpieces for their subject matter and hence, reel in huge profit.

The present study aims to thoroughly analyze three filmic adaptations of Arthur Miller's *Death of a Salesman* (1949). In so doing, it is crucial to study the play in the first place. In the next step, the researcher aims to bring to light the dominant discourses and culture of each film's period of production. The analysis of each adaptation encompasses the ideologies and the mindset of each director and adapter. These different directors and adapters are then compared to each other so as to further bring to light their discourses,

*Date received: 05/10/2020

Date accepted: 05/12/2020

1. Corresponding author: PhD. Candidate, Department of English Literature, Tehran University, Kish International Campus, Kish Island, Iran. Email: pn.rezapour@ut.ac.ir.

2 Professor of Comparative Literature, Department of English Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran. Email: anushir@shirazu.ac.ir

not to mention the process of transposition each adaptation has experienced.

3. Methodology

What makes this study quite innovative is its comparative aspect. The general framework of this study is Comparative Literature as adaptation studies are considered a major branch of comparative methodology. Contextualization is another critical methodology, which brings to the fore the study of major discourses of the time and place of adaptations. The 'wh' questions asked by Linda Hutcheon for the delineation of the creative or faithful process an adaptor has gone through in making an adaptation is the first and foremost important theory applied in this study.

The next theory applied is that of George Bluestone who analyzes three areas between literature and film. These areas encompass such aspects as linguistic and image, consciousness and inner thoughts and representation of women. Kamilla Elliot, the next theorist employed, introduces six concepts for adaptation through which different types of adaptation process are delineated.

4. Conclusion

The study comes to find that Benedek and Segal's adaptations which were produced at a time when America was doing away with Communism as a whole, fail to portray the failure of the American Dream, the theme of the play. Henceforth, the Lomans' life failure is shown to be the result of the mental demise of the protagonist. German expressionist Schlöndorff's expressionist adaptation being produced at a time when the masses were coming to a consensus that the American Dream is unlikely to come true, fully and freely depicts the destructive result of the American Dream.

Keywords: Adaptation, Arthur Miller, Comparative literature, *Death of a salesman*, Film, Laszlo Benedek, Alex Segal, Volker Schlöndorff

References [In Persian]:

- Anushiravani, A. (2010). The challenges to comparative literature in Iran. *Comparative Literature: Farhangestan's special edition*, 1 (1), 2-5.
- Anushiravani, A. (2010). The necessity of comparative literature in Iran. *Comparative Literature: Farhangestan's special edition*, 1 (1), 6-36.
- Dehkhoda, A. (1998). *Dehkhoda encyclopedia* (2nd ed.). Tehran: University of Tehran Press.

References [In English]:

- Adaptation (2011). *In oxford English dictionary* (3rd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>.
- Aragay, M. (2005). *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*. New York: Rodopi.
- Benedek, L. (Director). (1951). *Death of a salesman* [Film]. Columbia Pictures. Film.
- Bluestone, G. (1957). *novels into film*. University of California Press: Berkley and Los Angeles.
- Bruhn, J., Gjelsvik, A., & Hanssen, E. (2013). *Adaptation studies: new challenges, new directions*. London & New York: Bloomsbury.
- Cartmel, D. (2012). *A companion to literature, film, and adaptation*. London: Wiley-Blackwell.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (2007). *The Cambridge companion to literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giannetti, L. D. (1982). *Understanding movies*. Prentice-Hall.

- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. London & New York: Routledge.
- Metz, C. (1974). *Film language: a semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). New York: Oxford University Press.
- Miller, A. (1961). *Death of a salesman*. Harmondsworth: Perguin Books.
- Schlondorff, V. (Director). (1985, 2003). *Death of a salesman* [Film]. CBS/ Home Entertainment, Television Film/ DVD.
- Segal, A. (Director). (1966). *Death of a salesman* [Film]. CBS, Television Film.
- Stam, R., & Raengo, A. (2004). *A companion to literature and film*. London: Blackwell Publishing.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

مطالعه تطبیقی اقتباس‌های سینمایی مرگ یک فروشنده اثر آرتور میلر*

پویان رضاپور (نویسنده مسئول)^۱

علیرضا انوشیروانی^۲

چکیده

در این پژوهش سه فیلم اقتباسی بر اساس نمایش‌نامه مرگ یک فروشنده (۱۹۴۹) آرتور میلر (۱۹۱۵-۲۰۰۵)، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، به دقت بررسی شدند. این سه اقتباس شامل فیلم‌های زللو بندک (۱۹۵۱)، الکس سگال (۱۹۶۶) و ولکر اشلوندورف (۱۹۸۵) می‌باشند. قدم بعدی برجسته‌ساختن گفتمان‌های دوره هر کدام از اقتباس‌هاست. بررسی اقتباس‌ها شامل بازبینی دوره و جهان بینی هر یک از اقتباس‌گران نیز می‌باشد؛ سپس این اقتباس‌گران و اقتباس‌هایشان با یکدیگر مقایسه شده تا که فرآیند دگردیسی و تبدیل متن ادبی را به فیلم آشکار سازد. اقتباس‌های مذکور بر اساس نظریه‌های سه‌گانه جورج بلوستون است که تصویرسازی، به تصویر کشیدن زنان و حالات روانی شخصیت‌های هر اقتباس را نشان می‌دهد؛ همچنین لیندا هاچن و سؤالاتش که نهایتاً پایبندی به متن یا که ابداعات کارگردان‌ها را آشکار می‌سازد، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نقش کم‌رنگ زن‌های داستان، عملاً در همه اقتباس‌های مورد مطالعه به حاشیه رانده شده است؛ همچنین در دو اقتباس اول، می‌توان قاطعانه گفت که درون‌مایه شکست رؤیای آمریکایی به طور زیرکانه‌ای حذف شده، ولی اقتباس اشلوندورف این درون‌مایه را آزادانه به تصویر می‌کشد.

واژه‌های کلیدی: زللو بندک، الکس سگال، ولکر اشلوندورف، ادبیات تطبیقی، اقتباس، آرتور میلر، مرگ یک فروشنده، فیلم.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۳

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

(DOI): 10.22103/jcl.2021.15708.3046

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران، دانشگاه تهران، جزیره

کیش، ایران. ایمیل: pn.rezapour@ut.ac.ir

۲. استاد گروه ادبیات تطبیقی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. ایمیل: anushir@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی نه تنها مطالعه ادبیات در ورای محدوده کشور خاصی است، بلکه به مطالعه ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری از قبیل هنرهای زیبا (معماری، موسیقی، نقاشی، مسمه سازی)، علوم اجتماعی (جامعه‌شناسی، سیاست، اقتصاد) علوم تجربی، مذهب و نظایر آن می‌پردازد؛ پس می‌توان گفت ادبیات تطبیقی مقایسه ادبیاتی با ادبیات دیگر و یا مقایسه ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه بشری است (انوشیروانی، ۱۳۸۹، ب: ۱۵).

یکی از شاخه‌های بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی مطالعات اقتباسی (Adaptation Studies) است، که به بررسی اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی می‌پردازد. از آنجا که ادبیات مکتوب از نظر زمانی بر اثر سینمایی تقدم دارد، اقتباس سینمایی تحت تأثیر ادبیات است و زیرمجموعه مطالعات ادبیات تطبیقی به حساب می‌آید. بر این اساس می‌توان آثار سینمایی را با متون ادبی مقایسه و مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. نظریه پردازان متعددی این تعامل و تأثیرگذاری را مطالعه کرده‌اند و بر این باورند که سینما همچون ادبیات قادر به ترجمه ایده‌های ناب و انسانی و خلاقانه است.

برای بازگویی یک رخداد، رسانه‌ها و وسایل ارتباطی متعددی وجود دارند؛ به عنوان مثال برای رمان‌نویسان، کلمات وسیله بازگویی رویدادها می‌باشند ولی برای سینما که رسانه روایی نوین است، دوربین حکم این وسیله را دارد. نتیجه این فرآیند تغییر مخاطبین رویدادها است.

فرهنگ لغت آکسفورد اقتباس را «ارتقای آثار، جهت مناسب‌سازی آنها برای دیگر اهداف» تعریف می‌کند (۲۰۱۱). لغت‌نامه دهخدا «اقتباس کردن» را «از کسی فایده و دانش گرفتن و پیروی او در دانش و علم» معرفی می‌کند. (دهخدا، ج ۱۳۷۷، ۲: ۳۱۱۲) در چارچوب رسانه، لیندا هاچن (Linda Hutcheon) اقتباس را نسخه تغییر یافته یا اصلاح شده یک متن، موسیقی، یا تصنیف و غیره که برای فیلم‌برداری، پخش سراسری یا تولید روی صحنه تئاتر که از یک رمان یا اثر ادبی مشابه برگرفته شده است، تعریف می‌کند. به گفته وی، یک متن می‌تواند از شکلی به شکل دیگر تغییر یابد، و چه بسا به اشکالی بهتر از قالب گذشته‌اش تکامل یابد (Hutcheon, 2006: 32)؛ بنابراین یک متن می‌تواند به طور مداوم بازآفرینی شود تا نیازهای مخاطبین جدیدش را تأمین نماید. لیندا هاچن بر این باور است که اقتباس در جایگاه دوم قرار دارد ولی دست دوم نیست. او همواره تأکید دارد که اقتباس‌ها اصل و سرچشمه هستند و مشتق و برگرفته نیستند. اقتباس‌ها اگر خلاق‌تر از اثر اصلی نباشند به اندازه همان خلاق هستند؛ درحالی‌که بروهن (Bruhn) بر این باور است که

نظریه اقتباس در حله اول متمرکز بر انتقال اشکال و یا محتوا از یک منبع به یک مقصد در متن رسانه‌ای است (Bruhn et. al., 2013: 9).

برجسته‌ترین اقتباس‌ها را می‌توان در فیلم، تئاتر و نمایشنامه‌های رادیویی مشاهده نمود. تا به حال از شرح حال مشاهیر، انبیا و دانشمندان و داستان‌های تخیلی و ادبی، اثرهای نمایشی زیادی ارائه شده است. در این اقتباس‌ها، اقتباس‌کننده به بازخوانی و تفسیر دست زده و در نهایت اثری خلق می‌نماید که ترکیبی از تفسیر، خلاقیت و بینامتنیت است؛ بنابراین موفقیت اقتباس‌کننده بستگی به میزان خلاقیت وی دارد (انوشیروانی، ب، ۱۸: ۱۳۸۹). تغییرات یک اثر هنری بعد از اقتباس دامنه گسترده‌ای را در بر می‌گیرد، مانند: به تصویر کشیدن شخصیت‌ها، دکور صحنه، برجسته‌سازی یا تقلیل گفتمان‌ها و معانی نهفته متن و دوره، به کارگیری موسیقی یا عدم به کارگیری آن و استفاده از تکنیک‌های دیداری شنیداری.

هدف از انجام این تحقیق، خوانش فیلم‌های لزلو بندک (۱۹۵۱)، الکس سگال (۱۹۶۶) و ولکر اشلوندورف (۱۹۸۵) از منظر نظریه‌های اقتباسی نظریه‌پردازانی همچون جورج بلوستون، رابرت استم، لیندا هاجن، کامیلا البوت و لوییز جیانتی بوده است؛ در نتیجه اقتباس کارگردان‌های مذکور که حاصل برداشت‌شان از نمایشنامه می‌باشد، مورد بررسی قرار گرفته است. در این بررسی ویژگی‌های هر اقتباس و تغییراتی که نسبت به متن اصلی داشته‌اند مورد بازبینی قرار گرفت، سپس اقتباس‌های مورد بررسی با یکدیگر مقایسه شده، تفاوت‌های آنان بیان شد.

رمان‌ها و نمایشنامه‌های بسیاری از نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان معروف و یا حتی گمنام، مورد اقتباس قرار گرفته‌اند. یکی از این نمایشنامه‌نویسان معروف آرتور میلر آمریکایی است. نمایشنامه‌های وی به کرات مورد اقتباس قرار گرفته‌است که در تئاتر، سینما و تلویزیون کشورهای مختلفی همچون آمریکا، انگلستان، سوئد، نروژ، چین و حتی ایران با استقبال چشم‌گیری مواجه شده‌اند. معروف‌ترین نمایشنامه میلر مرگ یک فروشنده (*Death of a Salesman*) (۱۹۴۹) است.

در مطالعه حاضر، معروف‌ترین و معتبرترین اقتباس‌های انگلیسی که از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۵ میلادی در دسترس و از شهرت و اهمیت ادبی-هنری چشم‌گیر برخوردار بوده‌اند، مورد بررسی قرار گرفتند. در این مطالعه، برای نخستین بار اقتباس‌هایی از فیلم سینمایی درام تولید ۱۹۵۱ آمریکا به کارگردانی لزلو بندک (Laszlo Benedek)، فیلم تلویزیونی آمریکایی ۱۹۶۶ به کارگردانی الکس سگال (Alex Segal) و درام تلویزیونی والکر اشلوندورف (Volker Schlöndorff) در سال ۱۹۸۵ با عنوان مرگ یک فروشنده از نظر تئوری‌های نظریه‌پردازان مذکور مقایسه گردیدند.

۱-۱. چارچوب نظری و روش تحقیق

در این مطالعه تئوری‌های اقتباسی نویسندگان مورد نظر در خصوص اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی نمایشنامه مرگ یک فروشنده جمع آوری گردید. نظریات این نویسندگان به شرح زیر است. از نظر بلوستون تصاویر مهمترین بخش فیلم هستند، ولی رمان‌ها به صورت نوشتاری می‌باشند؛ در نتیجه وی چگونگی نمایش و تظاهر زبان در این دو رسانه را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در مرحله بعد او هوشیاری و افکار را مورد مطالعه قرار داده و در نهایت چگونگی به تصویر کشیدن زنان در هر دو رسانه را تجزیه و تحلیل می‌نماید. پس میحث جورج بلوستون شامل ۳ بخش زبان‌شناختی، هوشیاری افکار و به تصویر کشیدن زنان است.

رابرت استم، روانشناسی را اولین و مهمترین جنبه مطالعات اقتباسی می‌داند و روانکاوی کریستین متز (Christian Metz) و زیگموند فروید (Sigmund Freud) را سرلوحه کار خود قرار می‌دهد. متز نویسنده کتاب *نشانه تخیلی، روانکاوی و سینما (The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema)* است که اولین اثر روانکاوانه او در زمینه مطالعات اقتباسی می‌باشد؛ با این حال، قبل از متز نیز عده‌ای دیدگاه روانکاوی فروید را در نظریه سینما به کار گرفته‌اند.

لیندا هاچن در کتابش به نام *نظریه اقتباس (A Theory of Adaptation)*؛ (۲۰۰۶) به توصیف اقتباس‌ها پرداخته و بر این باور است که اقتباس‌ها توانایی دارند که تکرار لذت‌بخش متنوع را فراهم سازند (همان: ۴). او بر دو موضوع تأکید دارد: اول اینکه نباید اقتباس‌ها را کپی یا کم‌اهمیت تلقی کرد؛ دوم اینکه فرآیند اقتباس، رسانه‌هایی همچون بازی‌های کامپیوتری، فیلم و نمایش موزیکال، اپرا، نمایش‌های تئاتری و غیره را نیز دربر می‌گیرد.

هاچن اقتباس را با سوالات شش‌گانه خود تعریف می‌کند. **چه چیزی (What?)** اقتباس، و چه نوع رسانه‌ای برای اقتباس به کار گرفته می‌شود؟ **چه کسی (Who?)** اقتباس می‌کند؟ **چرا (Why?)** دست به اقتباس می‌زنند؟ **چگونه (How?)** کارگردان اقتباس را ارائه می‌دهد و مخاطبین چگونه اقتباس را درمی‌یابند؟ **کجا؟ (Where?)** و **چه زمانی؟ (When?)** اقتباس صورت می‌گیرد. (همان)

در مقاله‌ای تحت عنوان «اقتباس ادبی فیلم و دوگانگی شکل و محتوا» (Literary film adaptation and the Form/Content Dilemma)، کامیلا الیوت شش نظریه برای اقتباس معرفی می‌کند که عبارتند از: مدل روحی روانی اقتباس (the psychic concept)، مدل عروسک‌گردانی اقتباس (the ventriloquist concept)، مدل ژنتیکی اقتباس (the genetic concept)، مدل دگر بازآفرینی اقتباس (the de(re)composing concept)، مدل

تجسم اقتباس (the incarnational concept) و مدل برنده اقتباسی (the trumping concept).

حقیقت امر این است که بیشتر فیلم‌سازان ترجیح می‌دهند امتیاز قانونی یک کتاب را هرچند به قیمت گزاف خریداری کنند تا اینکه یک موضوع جدید را ابداع نمایند. کپی‌برداری از موضوع اصیل و بدیع، درجات مختلفی از پایبندی داشته و کارگردان‌های مختلف معمولاً تأثیرات متفاوتی بر متن می‌گذارند. لویز جیانتی (Louis D. Giannetti) برای فهم بهتر فیلم، اقتباس را به سه طبقه تقسیم می‌کند: اقتباس آزاد (the loose)، اقتباس پایبند (the faithful) و اقتباس تحت‌اللفظی (the literal) (Giannetti, 1982: 442-445).

اولین نوع اقتباس جیانتی، سبک آزاد اقتباس است که در آن فقط متن اصلی در دسترس است. تنها یک ایده، موقعیت، یا شخصیت برگرفته‌شده از متن ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد و در نهایت داستانی کاملاً بدیع یا شخصیتی کاملاً جدید خلق می‌شود. اقتباس پایبند بازتولید یک منبع ادبی طبق دستورالعمل فیلم است. در این فرآیند اقتباس‌کننده تا حد امکان از متن اصلی دور نمی‌شود و اکثر شخصیت‌های اصلی، صحنه‌ها و لحن متن در اقتباس پایبند حفظ می‌شوند. این گونه از اقتباس به مانند فرآیند ترجمه لغت به تصویر آندره بازین (Andre Bazin) است. نمایش‌های تئاتری بهترین منابع ادبی برای اقتباس‌های تحت‌اللفظی هستند، زیرا زبان و حوادث به راحتی به روی پرده سینما می‌آیند و معمولاً فیلم‌سازان نمایشنامه را بی‌طرفانه به یک فیلم‌نامه تبدیل می‌کنند (Giannetti, 1982: 444).

۲. بحث و بررسی

۲-۱. آسیب‌پذیری ادبیات تطبیقی

در مقالات و کتاب‌هایی از سایر ملل همچون «بحران ادبیات تطبیقی» (۱۹۵۸) به قلم رنه ولک، بحران ادبیات تطبیقی (۱۹۶۶) رنه اتیامبل، مرگ یک رشته گایاتری اسپیواک (۱۹۸۵) و چالش ادبیات تطبیقی (۱۹۹۳) کلادیو گی‌ین به آسیب‌پذیری ادبیات تطبیقی پرداخته شده است. نگرانی نسبت به برخورد و بازتاب این موضوع در ایران نیز وجود داشته است که انوشیروانی در مقاله «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» (پاییز ۱۳۸۹) به بررسی جدی‌ترین آسیب‌های ادبیات تطبیقی در چهار بخش می‌پردازد (انوشیروانی، الف، ۱۳۸۹: ۵).

۲-۲. دیدگاه‌ها درباره ادبیات اقتباسی

دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به ادبیات اقتباسی وجود دارد. برای نمونه، می‌توان از مطالعه آثار ملل متعدد توسط درایدن، و جهان‌شهرگرایی که در آثار دکتر جانسو (Dr Johnson) مشهود است نام برد؛ ولی در مقابل، بویلو (Boileu) فقط آثار هم‌میهنان خود را بررسی

می‌کند. جورج بلوستون (George Bluestone) در کتاب *تبدیل رمان به فیلم* (Novels into Films) می‌گوید که ریشه تفاوت دو رسانه در فریضه تصویر دیداری و مفهوم تصویر ذهنی است (Bluestone, 1957: 1).

تبدیل رمان به فیلم: درآمدی بر نظریه اقتباس (۱۹۹۶) به قلم برایان مک‌فارلین حاصل نظریات وی راجع به تقابل و تعامل ادبیات و فیلم بوده که منجر به خلق اقتباس‌های دیداری شنیداری از متون ادبی می‌شود. گام به گام ادبیات و سینمای رابرت استم و الساندرو رنگو (۲۰۰۴) حاصل گردآوری ۲۴ مقاله از منتقدین و نظریه پردازان به نام ادبیات و مطالعه اقتباس است که مسائلی همچون ادبیات، سینما و مطالعات فرهنگی را مورد بررسی قرار می‌دهد. کتاب *روایت در رسانه (زبان‌های داستان‌گویی)* (۲۰۰۴) به ویرایش ماری-لور رایان نیز مجموعه‌ای از مقالات نویسندگان حوزه مطالعه اقتباس می‌باشد.

مایریا آراگی (Mireia Aragay) در کتاب *های متحرک: اقتباس، بینامتنیت، نویسندگی* (Mireia Aragay) در کتاب *های متحرک: اقتباس، بینامتنیت، نویسندگی* (۲۰۰۶) *(Books in motion: Adaptation, intertextuality, authorship)* اقتباسی را مورد مطالعه قرار داده است. او بر این باور است که اقتباس در حیطه بینامتنی بطلان اصل یا کپی بودن مطالعات اقتباسی سنتی را آشکار می‌کند (۲۵). او مثل رابرت استم (Robert Stam) بر این باور است که نقد اقتباس سینما، شکلی از گفتمان بینامتنی است.

کتاب *گام به گام کمبریج برای ادبیات سینمایی* (*The Cambridge Companion to Literature on Screen*) تعدادی از متدولوژی‌های قابل اجرا بر اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی را بازگو می‌کند. ویراستاران این کتاب، دبرا کارتمل و ایملدا ولهان (Deborah Cartmell, and Imelda Whelehan) به این نتیجه می‌رسند که یک فیلم می‌تواند از کتاب یا منبعی که از آن اقتباس شده به مراتب بهتر بوده و حتی می‌تواند خود یک منبع ادبی باشد (Cartmell & Welehan, 2007: 11).

۲-۳. نمایشنامه مرگ یک فروشنده به قلم آرتور میلر

کتاب‌ها و مقالات متعددی در وصف و همچنین نقد این نمایشنامه نگاشته شده است؛ از جمله کتاب *مرگ یک فروشنده: متن و نقد*، جرال ویلز (۱۹۶۷) که شامل متن نمایشنامه، ۵ مقاله با مضمون تئاتر به قلم آرتور میلر و ۲۱ نقد از نمایش می‌باشد. همچنین کتاب *مطالعات مریل از مرگ یک فروشنده* (۱۹۷۲) حاصل جمع‌آوری نقد و بررسی‌های دانش‌پژوهان غیرانگلیسی‌زبان از نمایش مذکور است. میلر: *مرگ یک فروشنده* (۱۹۹۵) برندا مورفی کتابی است که به بررسی و نقد نمایشنامه مذکور و تعدادی از اقتباس‌های تئاتری، رادیویی و تلویزیونی می‌پردازد.

۳. نتیجه گیری

در این پژوهش کاربرد نظریه‌های اقتباسی و تطبیقی جورج بلوستون، رابرت استم، لیندا هاچن، کامیلا الیوت و لوییز جیانتی بر اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی لزلو بندک (۱۹۵۱)، الکس سگال (۱۹۶۶) و ولکر اشلونورف (۱۹۸۵) به شرح زیر است.

۳-۱. کاربرد نظریه‌هاچن

فیلم‌سازان با به تصویر کشیدن شهر نیویورک و محله و پل بروکلین، غیرمستقیم محل وقوع اتفاقات این داستان را به مخاطبین می‌فهمانند (۰۰:۰۰:۰۰ - ۰۰:۰۱:۳۷). نمایش خودروهای روی پل بروکلین، پرسش کجا را مرتفع می‌سازند. مدل خودروهای قدیمی در حال حرکت نیز به طور تقریبی مخاطب را از زمان اتفاقات فیلم آگاه ساخته که جوابی برای سؤال چه زمانی می‌باشد.

اقتباس دوم فیلم مرگ یک فروشنده در سال ۱۹۶۶ به کارگردانی الکس سگال در قالب یک فیلم رنگی تلویزیونی تولید گردید که جواب پرسش‌های چه کسی، چه نوع رسانه‌ای، چگونه و چه چیزی را می‌دهد. چیزی که به ارزش اولین صحنه به نمایش کشیدن بن می‌افزاید سؤال او است: «پس بروکلین اینه؟ ها؟». سگال این‌گونه اطلاعات اصلی را برای سؤال کجا به مخاطبین می‌دهد (۰۰:۲۸:۳۴). این نوآوری نقطه قوت فیلم نسبت به نمایشنامه محسوب می‌شود. فیلم سگال پاسخی برای سؤال‌های مذکور داشته و دیگر سؤال‌های چه زمانی و چرا را بدون جواب می‌گذارد.

در اقتباس سوم از مرگ یک فروشنده، اشلوندورف فیلم خود را با به تصویر کشیدن نام شرکت تولیدکننده آغاز کرده و با نمایی از روبه‌روی ماشین ویلی ادامه می‌دهد. خودرو ناگهان شروع به حرکت کرده و همزمان با صدای سبقت گرفتن دیگر خودروها اسامی هنرپیشه‌ها روی تصویر حک می‌شود. صدای بوق زدن و سبقت گرفتن خودروها حاکی از غیرطبیعی بودن رانندگی ویلی است. در این حال کارگردان با نشان دادن پلاک نیویورک، اشاره‌ای خلاقانه به محل وقوع اتفاق‌های این داستان می‌کند. علاوه بر چه نوع رسانه‌ای، اقتباس تلویزیونی اشلوندورف سؤال کجا را با نمای بسته از پلاک خودرو نشان می‌دهد. چه چیزی را اکران نام فیلم پاسخ می‌دهد (۰۰:۰۰:۰۰ - ۰۰:۰۱:۴۰).

۳-۲. کاربرد نظریه رابرت استم

نمایشنامه هنرپیشه نقش ویلی را طوری نشان می‌دهد که به خاطر تجربه‌هایش به شدت گیج شده است اما فردریک مارچ، در اقتباس سال ۱۹۵۱ بندک، ویلی را به خاطر تصاویر ذهنی گذشته‌اش گیج نشان می‌دهد. مارچ همواره قاصر از به تصویر کشیدن ویلی در اقتباس بوده‌است و نقش آفرینی‌اش باعث برداشت‌ها و احساسات متفاوت و اشتباه مخاطبین از زندگی ویلی می‌گردد. به جای برانگیختن حس وحشت، بازی مارچ منجر به

همزادپنداری با ویلی و ترخم به وی می‌شود. ایفای نقش مارچ برگرفته و تحت تأثیر رئالیسم بوده و هیچ شباهتی با اکسپرسیونیسم نمایش‌نامه ندارد.

لی جی کاب تقریباً ۱۸ سال پس از اجرای نقش ویلی، در اقتباس ۱۹۶۶ الکس سگال دوباره به عنوان ویلی ایفای نقش می‌کند به طوری که مخاطبینش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. کاب رؤیایپردازی‌های ویلی را همان‌گونه که هست به تصویر می‌کشد. در این فیلم فلش‌بک‌ها خاطرات تجربیات ویلی نیست، بلکه اتفاقاتی است که ویلی از زندگی خود انتظار داشته ولی رخ نداده است.

هافمن هنرپیشه‌ی نقش ویلی در اقتباس سال ۱۹۸۵ اشلوندورف، انتظارات میلر نمایشنامه‌نویس را برای ایفای این نقش به بهترین نحو برآورده می‌سازد. در تمامی اقتباس‌های نمایشنامه، نقش ویلی را مردی تنومند و قوی‌هیکل ایفا کرده است، ولی هافمن ریزنقش همان «حلزونی» است که جایش را «خوک‌های آبی» گرفته‌اند. این کوتوله تاس که درست راه نمی‌رود و لهجه بروکلینی غلیظی دارد در تضاد مطلق با مارچ و کاب گول‌پیکر است (۰۰:۲۵:۵۰)؛ در نتیجه با بهره‌بردن از جُنه و لهجه خاصش، هافمن موفق به معرفی ویلی جدیدی شده است.

۳-۳. کاربرد نظریه جورج بلوستون

بلوستون زنان و چگونگی برخورد با آنها را مورد بررسی قرار می‌دهد. نقش اول زن فیلم بندک، لیندا است که با حذف و تغییر مکرر صحنه‌ها و جملات، تأثیر و نفوذ کم می‌شود؛ مثلاً حذف صحنه وصله کردن جوراب‌هایش که هدف آن نشان دادن لیندا به عنوان زنی قانع است و به جای دورانداختن جوراب‌های سوراخ، خود آنها را وصله می‌زند. دیالوگ‌های دخترهایی که در رستوران با بیف و هپی آشنا می‌شوند نیز حذف شده است. استنلی (گارسون رستوران) از آنها به عنوان پتیاره یاد می‌کند در حالی که در اقتباس به جای این صفت ریکیک از کلمه «دخترها» استفاده شده است (۰۱:۳۴:۲۲). نقش کم‌رنگ زنان در نمایشنامه در این فیلم به طور کلی نادیده گرفته شده است.

در فیلم الکس سگال ناسزا و کفرگویی توسط کارگردان و فیلمنامه‌نویس حذف و همچنین اسامی تجاری شرکت‌ها نادیده گرفته شده است. از دیگر دست‌ورزی‌های کارگردان در نمایشنامه، اضافه کردن صحنه خیال‌پردازی ویلی با بیف که در مورد روابطش با دخترها صحبت می‌کند و به سؤال جدید «پس قرار عاشقانه داری؟» منجر شده، شروع به رقصیدن می‌کند (۰۰:۱۵:۴۸)؛ همچنین برجسته شدن درون‌مایه تنش پدر و پسر در این فیلم، مجالی برای به تصویر کشیدن زنان نمی‌دهد. دیالوگ‌های لیندا و دیگر زنان در فیلم سگال مدام حذف می‌شود. جملات باقی مانده، لیندا را مدافع منافع همسر و مادری بی‌طرف نشان

می‌دهد. او در بزنگاه‌ها در تضاد با منافع فرزندانش بوده و آشکارا و بی‌پروا پشتیبان شوهرش است، درحالی‌که همواره مورد خشم و بدرفتاری همسر قرار می‌گیرد. نورپردازی صحنه به همراه زوایا و نماهای فیلم حس و حالی نمایشی به دیالوگ‌ها می‌دهد که ناشی از تمایل الکس سگال به پابندی به خصوصیت نمایشی نمایشنامه است. بر خلاف دیگر اقتباس‌ها، رؤیایپردازی‌های ویلی همان‌گونه که باید باشد، نشان داده شده است؛ یعنی خاطره اتفاقات گذشته نبوده بلکه زاده ذهن ویلی هستند. موضوع اقتباس‌های اشلوندورف برگرفته از آثار ادبی بوده و بر نمایش سختی‌هایی که یک شخصیت متحمل شده و عواقب آنها تمرکز می‌کند. اشلوندورف در فیلم ۱۹۸۵ خود نتیجه اعتقاد به رؤیای آمریکایی را به تصویر می‌کشد که مثالی بارز برای سبک کارگردانی وی است.

صحنه‌ای که اشلوندورف به کار می‌گیرد تا حد زیادی برگرفته از نمایش تئاتر سال ۱۹۸۴ است ولی سبک فیلم‌برداری او شامل نماهای بسته از شخصیت‌ها، حالات چهره و احساسات‌شان می‌باشد. در صحنه‌ای که ویلی وارد دفتر رییس می‌شود، هاوارد نسبت به ویلی حقیر و کوچک، بلندتر و در نتیجه برتر نشان داده شده است (۰۱:۰۴:۰۵). این تفاوت در قد و قامت اشاره به تفاوت موقعیتی این دو شخص در دنیای تجارت دارد و این تصویر در ذهن مخاطبین نهادینه می‌شود. در گذر زمان تنزل تدریجی قوه تعقل در ویلی مشهود است. متعاقباً موسیقی متن از آرام و دل‌نواز به صداهای خشن، ناملایم و آشفته تغییر می‌یابد. وقتی به پایان فیلم نزدیک می‌شویم آهنگ فلوت شبانی کذایی به صدای رعد و برق تبدیل می‌شود.

اقتباس اشلوندورف حذفیات کمتری نسبت به اقتباس‌های دیگر دارد. با این حال، جملاتی همچون «متوجه هستید منتظر چی هستیم؟» (Miller, 1961: 45)، «من هر روز می‌میرم و زنده می‌شوم» (همان: ۴۶) جملات حیاتی لیندا هستند که از فیلم حذف شده و منجر به تقلیل نقش لیندا گردیده‌اند. در این فیلم زن‌ها یا حذف شده (زن چارلی)، یا به عنوان ابزار جنسی به آن‌ها پرداخته شده (زن بوستونی) و یا اینکه به حاشیه رانده شده‌اند (لیندا).

۳-۴. کاربرد نظریه لوییز جیانتی

نمایشنامه مرگ یک فروشنده ابتدا درون سرش (*Inside of his Head*) نامگذاری شده بود. این امر اهمیت رویدادهای ذهنی نقش اصلی داستان را نشان می‌دهد. طراح صحنه فیلم بندک در ابتدای امر قصد داشت صحنه اکسپرسیونیستی به شکل جمجمه انسان بسازد اما در نهایت یک خانه چند لایه آزاد و باز را طراحی می‌کند. این ساختار شباهت زیادی با صحنه نمایش برادوی ۱۹۴۹ دارد.

فیلم سگال، اقتباسی خلاصه شده است و از آنجایی که برای پخش تلویزیونی تولید شده بود، زمان نمایش آن می‌بایست کمتر از ۱۲۰ دقیقه می‌بود. این اقتباس رنگی، تحت نظارت آرتور میلر به صورت کوتاه تولید شده و حس و حالی مدرن به فیلم می‌دهد. علاوه بر این صحنه فیلم پیچیده‌تر و خانه لومن‌ها با اسباب و اثاثیه بیشتری نسبت به اقتباس‌های گذشته به نمایش در آمد. نورپردازی صحنه به همراه زوایا و نماهای فیلم حس و حالی نمایشی به دیالوگ‌ها می‌دهد که ناشی از تمایل الکس سگال به پایبندی به خصوصیت نمایشی نمایشنامه است.

درام تلویزیونی اشلوندورف همگام با نمایشنامه در نیویورک اتفاق می‌افتد و ساختار خانه مثل نمایشنامه بدون دیوار حائل و سقف است. علی‌رغم این تشابه ساختاری، اسباب و اثاثیه منزل همه نو بوده و سنخیتی با وسایل خانه‌ای که ۳۰ سال از آن‌ها استفاده شده است ندارد. با توجه به آنچه از سه اقتباس گفته شد، بندک، سگال و اشلوندورف به نظریه اقتباس پایبند حیاتی وفادار بودند.

۳-۵. کاربرد نظریه کامیلا الیوت

آخرین صحنه راندگی ویلی که منجر به خودکشی وی می‌شود باید حس وحشت را به بیننده القا کند، اما در اقتباس بندک به تصویر کشیدن این صحنه حس همزادپنداری بیننده را بر می‌انگیزد (۱:۴۷:۱۷-۰۱:۴۵:۳۷). برادر ویلی نیز با خودکشی او موافق بوده، او را همراهی می‌کند. در این صحنه شبی که ستاره‌ها همچون الماس می‌درخشند به تصویر کشیده می‌شود. الماس‌های درخشان به ویلی این امید را می‌دهند که خانواده‌اش با دریافت دیه از شرکت بیمه به جایگاهی که لیاقتش را داشته‌اند برسند. صحنه خودکشی از تصمیمی تلخ و در عین حال کاربردی به برداشت اشتباه دیوانه‌ای که توهم پول‌دار شدن دارد، تغییر یافته است. در این اقتباس بیننده مواجه با صحنه‌ای است که حاصل برداشت کارگردان فیلم است نه صحنه‌ای که میلر در ذهن خود دارد. با کنار گذاشتن متن کارگردانی صحنه و جایگزین کردن آن‌ها با روحی جدید مخاطب را با اقتباسی به نام مدل عروسک‌گردانی آشنا می‌سازد. در این مدل از اقتباس به جای روحی زنده و پویا، جنازه‌ای بی‌جان از ژانر مبدأ به رسانه جدید یعنی سینما ارائه می‌گردد؛ به گونه‌ای که رمان یا نمایشنامه بی‌جان را برداشته و صدایی جدید به جنازه می‌دهد.

اقتباس تلویزیونی سگال برای به تصویر کشیدن آخرین صحنه راندگی ویلی به سوار شدن، روشن کردن خودرو و نور ماشین بسنده کرده و خانواده مشوش و پریشان او را نشان می‌دهد (۱:۴۰:۴۵-۰۱:۴۱:۰۰). مدل ژنتیکی اقتباس کامیلا الیوت ریشه عمیقی در بحث روایت‌شناسی اقتباس دارد. روایت‌شناسان بر این باورند که چیزی که از ادبیات به فیلم انتقال می‌یابد ساختار روایی عمیقی است که شباهت فراوانی با ساختار ژنتیکی موجودات

دارد. این ساختار، منتظر موقعیتی برای ظاهر شدن است که در این اقتباس با به تصویر کشیدن صحنه خودکشی، روایت را برای مخاطبین آشکار می‌سازد.

برداشت و به تصویر کشیدن آخرین صحنه رانندگی ویلی در فیلم تلویزیونی اشلوندورف متفاوت است. ویلی بند کفش خود را قاطعانه و مصمم گره می‌زند و بدون توجه به شلنگ گازی که برای خودکشی آماده کرده بود، به سمت راهرو تاریک خروجی خانه‌اش می‌رود. جلوی آینه کلاه و کراواتش را مرتب کرده، با عجله و خوشحالی از خانه خارج می‌شود. پس از بستن در، همچون اول فیلم سایه او روی شیشه در می‌افتد، در این حین دوربین به آرامی به سمت در بسته رفته، صدای پریشان خانواده‌اش با صدای روشن شدن، حرکت و تصادف خودروی ویلی ادغام می‌شود (۰۲:۰۸:۱۱ - ۰۲:۰۸:۴۱)؛ در نهایت این صداها با تصویر سفید همراه می‌شوند.

مدل برنده اقتباس همان‌طور که از اسمش بر می‌آید به دنبال بهترین اقتباس برای به تصویر کشیدن یک متن است. از آنجایی که این اقتباس بیشترین مخاطب و نقد را از زمان اکرانش تا به حال به خود اختصاص داده و از طرفی به لطف درخشش داستین هافمن و جان ملکویچ باعث شهرت نمایشنامه هم شده، اقتباس برنده محسوب می‌شود.

صنعت سینما و تلویزیون با توانایی که در زمینه جذب مخاطب و ویژگی تبلیغاتی که برای کارگردان‌ها و نویسندگان دارد، می‌تواند متون و رمان‌های بیشتری را برای پیشرفت خود به کار گیرد. یکی از این متون ادبی، نمایشنامه مرگ یک فروشنده، اثر برتر آرتور میلر است. این نمایشنامه به گونه‌ای نوشته شده که در عرصه تئاتر، سینما و تلویزیون آماده به کارگیری است. کارگردان‌هایی همچون لزلو بندک، الکس سگال و ولکر اشلوندورف که از این امر آگاه بودند، کار سنگین ترجمه این اثر به فیلم متحرک را بر عهده گرفته و بسیار موفق بودند.

صنعت سینما و تلویزیون به عنوان زیربنا و پایه‌ای برای تولید و پخش اقتباس‌ها بوده، و نظریه‌های اقتباسی جرج بلوستون، رابرت استم، لیندا هاجن، کاملیا الیوت، و لوئیس جیانتی را می‌توان در فیلم‌ها اجرا نمود. فرآیند ترجمه یک متن از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر، می‌تواند منجر به بهبود و یا خسارت به بخش‌های مختلف محصول شود. اعمال نظریه‌های این پنج نظریه‌پرداز هرچند تغییراتی در متن نمایشنامه می‌دهند ولی لطمه‌ای به شخصیت‌ها، صحنه، و زبان داستان نمی‌زنند. هر سه اقتباس‌کننده حداکثر تلاش خود را برای پایبندی به متن اصلی داشته‌اند؛ با این وجود، زبان و ادبیاتی (ناسزا و کفرگویی) که میلر در نمایشنامه به کار برده در اقتباس‌های بندک و سگال حذف یا با عبارات مؤدبانه جایگزین شده‌اند؛ در حالی که اقتباس اشلوندورف با وجود حذف برخی از دیالوگ‌ها پایبندی بیشتری نسبت به متن اصلی میلر داشته است.

اقتباس‌ها تحت تأثیر دوره‌هایی هستند که منجر به تغییر و حذف بخش‌هایی از متن اصلی گردیده‌اند. با توجه به بحران هویتی حاصل از جنگ جهانی دوم و آغاز جنگ سرد، در زمان دو اقتباس اول، می‌توان قاطعانه گفت که درون‌مایه شکست رؤیای آمریکایی به طور زیرکانه‌ای حذف و شکست مردی کودن که در شرف بستری شدن در بخش روانی است، جایگزین آن شده‌است، ولی اقتباس اشلوندورف درون‌مایه شکست رؤیای آمریکایی و فجایع حاصل از نظام سرمایه‌داری را با توجه به نبود خفقان سیاسی-اجتماعی آزادانه به تصویر می‌کشد.

با وجود نقش کم‌رنگ زن‌های داستان، آن‌ها عملاً در همه اقتباس‌های مورد مطالعه به حاشیه رانده شده، کمتر به آن‌ها پرداخته می‌شود. اقتباس بندک اولین نمایش سینمایی نمایشنامه و اقتباس سگال اولین اقتباس رنگی نمایشنامه بوده‌اند. فیلم تلویزیونی سال ۱۹۸۵ اشلوندورف با نقش آفرینی هافمن و ملکوویچ، در به تصویر کشیدن شکست رؤیای آمریکایی در زمانی که این شکست دیگر تابو نبود، آزادانه تولید گردید. در نهایت کارگردان اکسپرسیونیست مانند اشلوندورف موجب جذب بیشترین مخاطب و نظرهای مثبت منتقدین بین سه اقتباس مورد مطالعه بوده و بهترین اقتباس محسوب می‌گردد. نظریه‌های اعمال‌شده بر این فیلم‌ها را می‌توان در جدول شماره یک خلاصه نمود.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹/الف). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی*: ویژه‌نامه نامه فرهنگستان. دوره اول، شماره اول: صص ۶-۳۸.
- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹/ب). «چالش‌های ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی*: ویژه‌نامه نامه فرهنگستان. دوره اول، شماره اول، صص ۲-۵.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا* (۱۵ ج)، ج ۲ از دوره جدید. تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

ب. منابع لاتین

- Adaptation (2011). In *Oxford English dictionary* (3rd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>.
- Aragay, M. (2005). *Books in motion: Adaptation, intertextuality, authorship*. New York: Rodopi.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. University of California Press: Berkley and Los Angeles.

- Bruhn, J. & Gjelsvik, A. & Hanssen, E. (2013). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London & New York: Bloomsbury.
- Cartmel, D. (2012). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. London: Wiley-Blackwell.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2007). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dir. Laszlo Benedek. (1951). *Death of a Salesman*. Columbia Pictures. Film.
- Dir. Alex Segal. (1966). *Death of a Salesman*. CBS, Television Film.
- Dir. Volker Schlöndorff. (1985, 2003). *Death of a Salesman*. CBS/ Home Entertainment, Television Film/ DVD.
- Giannetti, L. D. (1982). *Understanding Movies*. Prentice-Hall.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- Miller, A. (1961). *Death of a Salesman*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Stam, R. & Raengo, A. (2004). *A Companion to Literature and Film*. London: Blackwell Publishing.

