شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/JOR.2021.303469.1994
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸ شاپای الکترونیکی (issn):۷۰۹۲-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

اقتباس پسااستعماری، تقلید یا بومی‌سازی؟ تجلی *مرگ فروشنده* اثر میلر در فیلم *فروشندهٔ* فرهادی

سیما زعفرانچی *

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

عذرا قندهاریون **

دانشیار ادبیات انگلیسی و مطالعات فرهنگی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

علی بهداد ***

استاد ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا، لس آنجلس، آمریکا

(تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۰۶، تاریخ تصویب: ۱۴۰۰/۰۲/۲۵، تاریخ چاپ: زمستان ۱۴۰۰)

چکیده

در تاریخ سینمای ایران فیلم‌های اقتباسی متفاوتی تولید شده است. ارتباط بین فیلم *فروشندهٔ* اصغر فرهادی (۱۳۹۵)، به عنوان اقتباسی از *مرگ فروشنده* اثر آرتور میلر(۱۹۴۹) با نقدهای متفاوتی در ایران و غرب روبه رو شد. یافتن علت تنش بین گفتمان‌هایی که فیلم را نقد و بررسی کرده‌اند، هدف اصلی نگارش این مقاله است. با رویکردی پسااستعماری، بالاخص با عنایت به نظرات هومی بابا (– ۱۹۴۹)، اثر فرهادی را در جهت روشن کردن رابطهٔ میان غرب و شرق در سینمای ایران بررسی می‌کنیم. در این پژوهش، اقتباس فرهادی به عنوان تقلیدی از *مرگ فروشندهٔ* میلر در نظر گرفته می‌شود؛ با مطالعهٔ دقیق متن نمایشنامه و فیلم فرهادی، این نتیجه حاصل می‌شود که اقتباس فرهادی صرفا تقلیدی هومی بابایی از یک نمایشنامهٔ آمریکایی نیست و بین مفاهیم بومی سازی و فضای سوم، شناور است. عناصر فرهنگی و اجتماعی غربی و ایرانی در این فیلم به گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که هم برای مخاطب ایرانی ملموس باشد و هم برای بینندهٔ غربی تداعی کنندهٔ مرگ فروشنده باشد.

واژگان کلیدی: اقتباس، تقلید، بومی سازی، فضای سوم، *فروشندهٔ* فرهادی، *مرگ فروشندهٔ* میلر

* sima.zafaranchi@gmail.com
** ghandeharioon@um.ac.ir **(نویسنده مسئول)**
*** behdad@humnet.ucla.edu

۱. مقدمه

از آنجا که رسانه‌ها نقشی اساسی در زندگی انسان قرن بیست و یکم ایفا می‌کنند، پژوهش پیرامون مطالعهٔ فیلم و برنامه‌های تلویزیونی تحت عنوان مطالعات رسانه، از اهمیت بالایی برخوردار است. یکی از زیرمجموعه‌های اصلی مطالعات رسانه، اقتباس است که با حوزه ادبیات اشتراکات زیادی دارد. بر اساس نظریهٔ اقتباس هاچن و اوفلین (۲۰۱۳) از لحاظ لغوی، اقتباس به معنای سازگاری، تنظیم، تغییر و مناسب سازی است (۷). در این راستا، اقتباس پسااستعماری، حوزهٔ وسیعی را در بر می‌گیرد که براساس بافت اقتباس، به مفاهیم مختلفی مرتبط می‌شود: گاه متن اصلی و منبع، گاه نویسنده و مخاطب، و گاه اقتباس انجام شده به عنوان نتیجهٔ کار، می‌تواند در این عرصهٔ علمی بررسی شود (پونزانسی، ۲۰۱۴: ۱۵۵).

نفیسی در مجموعهٔ پنج جلدی *تاریخ سینمای ایران* (۲۰۱۱)، در مورد تاریخ و روند رشد و توسعهٔ سینمای ایران به ژانرهای مختلف سینمایی از جمله اقتباس اشاره کرده است. دباشی (۲۰۰۱) نیز در کتاب *کلوز آپ* به بررسی تاریخ چهار دههٔ سینمای ایران از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۹۰ پرداخته است. همچنین مرادی‌کوچی (۱۳۸۸) در *بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران* مدعی است که جنبش اقتباس، نویسندگان و هنرمندان صاحب سبک را به سینما جذب کرد و از این جهت سودمند بود که سینما را به هنر با ارزش‌تری در جامعه و جهان تبدیل نمود.

در دههٔ اخیر، اصغر فرهادی، کارگردان ایرانی، به واسطهٔ شرکت در جشنواره‌های بین‌المللی، به شهرتی جهانی رسیده است. وی در کنار دیگر کارگردانان مانند عباس کیارستمی، مجید مجیدی، بهمن قبادی، جعفر پناهی و...، سینمای ملی را به عرصهٔ بین‌المللی معرفی کرده و جوایز زیادی را از آن خود ساخته است. فیلم *فروشندهٔ* او موفق به کسب جوایز متعددی شده است. این فیلم توانست جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی زبان را برای دومین بار برای فرهادی و ایران به ارمغان آورد. *فروشنده* (۱۳۹۴)، به روایت داستان مشکلات زندگی زوج جوانی در تهران می‌پردازد. به دلیل گودبرداری غیراصولی، آپارتمان آن‌ها در حال فرو ریختن است. در نتیجه، عماد و رعنا مجبور می‌شوند خانهٔ خود را ترک کرده و به طور موقت در آپارتمان زنی بدنام ساکن شوند. ناآگاهی آن‌ها از این موضوع، یکی از مشتریان سابق زن را وارد زندگی رعنا می‌کند.

پس از اکران فیلم *فروشندهٔ* اصغر فرهادی و استقبال و تشویق مخاطبان و داوران در مجامع ملی و بین المللی، بسیاری از منتقدان اقدام به نوشتن نقدهایی در مورد اقتباس فرهادی از اثر

آرتور میلر (۲۰۰۵-۱۹۱۵) کردند. در واقع تعداد مقالات علمی در مورد این فیلم اقتباسی در مقابل نقدهای متفاوت در تارنماهای اینترنتی، بسیار کم است و به چهار پایان نامه دانشگاهی در حوزهٔ اقتباس محدود می‌شود.

از سوی دیگر، فیلم *فروشنده* با نقدهای سیاسی متفاوتی در مطبوعات و فضای مجازی روبه‌رو شد که نشان دهندهٔ حملات سنگین به فیلم فرهادی است. برای مثال مهدوی (۱۳۹۵) در روزنامهٔ *کیهان*، *فروشنده* را فیلمی بر ضد ایرانی و ضد مسلمان معرفی می‌کند چرا که از نظر او، فرهادی تصاویری منفی از جامعه و ملت ایران را به دنیا نشان داده است. با توجه به نقدهای سیاسی در مورد فیلم و سخنان فرهادی (۲۰۱۷) هنگام دریافت جایزهٔ اسکار در مورد نقش فیلمساز در شکستن کلیشه‌ها و ارائهٔ تصاویری جدید از ملت‌ها و ادیان مختلف، نوعی دوگانگی بین نظر او و دیدگاه منتقدان شکل می‌گیرد. از یک سو، فرهادی بر این باور است که کلیشه‌ها را به چالش کشیده و از سویی دیگر فیلم اقتباسی او برای سیاه نمایی ایران، مورد نکوهش برخی منتقدان واقع شده است (مهدوی، ۱۳۹۵؛ ابطحی، ۱۳۹۵).

این تفاوت در دیدگاه‌ها، نیاز به بررسی فیلم، با استفاده از نظریه‌های مطالعات پسااستعماری را توجیه می‌کند. به طور کلی مطالعات پسااستعماری به بررسی روابط قدرت بین مستعمره و استعمارگر و در مقیاسی وسیع‌تر، روابط نابرابر قدرت بین غرب و شرق می‌پردازد. اقتباس یک کارگردان جهان سومی از یک اثر و شاهکار آمریکایی را می‌توان در حوزه اقتباس پسااستعماری گنجاند.

هومی بابا (۲۰۰۴)، نظریه‌پرداز حوزهٔ مطالعات پسااستعماری، به چگونگی شکل‌گیری ارتباط بین استعمارگر و مستعمره پرداخته و در نظریات خود از مفاهیم مختلفی مانند تقلید[۱] و فضای سوم[۲] استفاده کرده است. او بیان می‌کند که ارتباط بین این دو گروه کاملا دوسویه بوده که در شکل گیری شخصیت و هویت هر دو مؤثر است. این پژوهش در نظر دارد از طریق مطالعهٔ دقیق متن نمایشنامهٔ *مرگ فروشندهٔ* آرتور میلر و فیلم *فروشندهٔ* اصغر فرهادی چگونگی ارتباط و تأثیرگذاری استعمارگر و مستعمره (غرب و شرق) بر یکدیگر را در اقتباسی پسااستعماری مورد بررسی قرار دهد. در واقع نشان می‌دهیم که در جریان تقلید (اقتباس) از یک نمایشنامهٔ غربی توسط کارگردان ایرانی، هویت ملی با استفاده از بومی‌سازی در فضای سوم هومی بابایی بازنمایی می‌شود.

---

۱ Mimicry
۲ Third space

۲. پیشینهٔ تحقیق

تا کنون، منتقدان ایرانی و خارجی زیادی به انتقاد و ستایش فیلم *فروشنده* پرداخته‌اند. این نقدها بیشتر در وب سایت‌ها، مجله‌های سینمایی و برنامه‌های تحلیلی تلویزیونی مانند *هفت* مطرح شده است. به طور کلی می‌توان گفت که فیلم فرهادی بر اساس موضوعات مشابه و برخی از چارچوب‌های مشترک مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. برخی از منتقدان، فیلم را با تمرکز بر مفهوم روابط زن و مرد و نگاهی فمینیستی تجزیه و تحلیل کرده اند (صنعتی، ۱۳۹۵؛ میر احسان، ۱۳۹۵). گروه دیگری از منتقدان عنصر «طبقهٔ اجتماعی» را در فیلم‌های فرهادی بررسی کرده و او را با نویسندگانی اجتماعی مانند هانریک ایبسن (۱۹۰۶–۱۸۲۸) مقایسه کرده‌اند. منتقدانی مانند طوسی (۱۳۹۵)، پرستش (۱۳۹۵) و نیکو نظر (۱۳۹۵) باخوانشی مارکسیستی به اهمیت دغدغه‌ها و مشکلات طبقه متوسط در فیلم‌های فرهادی از جمله *فروشنده* اشاره کرده‌اند.

همچنین نقدهای نشانه شناختی میراحسان (۱۳۹۵ ب)، شایان‌فرد (۱۳۹۶) و یزدانی‌خرم (۱۳۹۵) حول محور کدگشایی نشانه‌های مختلف مانند دیوار، گربه و تابلوهای نقاشی در *فروشنده* می‌چرخند. برخی دیگر نیز به بررسی تکنیک‌های فیلمسازی فرهادی در مجموعه فیلم‌هایش از جمله فیلم *فروشنده* پرداخته‌اند. طالبی‌نژاد (۱۳۹۵)، تهرانی (۱۳۹۵)، میراحسان (۱۳۹۵ الف) و خوش‌خو (۲۰۱۶) نقاط قوت و ضعف تکنیک‌های سینمایی فرهادی مانند شخصیت پردازی، طرح‌واره، پیرنگ و درگیری مخاطب را برجسته کرده‌اند.

از سوی دیگر، برخی از منتقدان دیدگاهی سیاسی نسبت به فروشنده اتخاذ کرده‌اند. *کیهان*، روزنامه‌ای محافظه کار و استعمارستیز است که *فروشنده* را فیلمی بر علیه ملت ایران و مسلمانان می‌داند (مهدوی، ۱۳۹۵). این روزنامه، دومین اسکار فرهادی را با نقدی تحت عنوان «*فروشنده* چه فروخت تا اسکار بگیرد؟»، اسکار را نتیجهٔ قانون ضد مهاجرت ترامپ و سرمایه‌گذاری بزرگ امیر قطر در فیلم *فروشنده* دانست . همچنین ابطحی (۱۳۹۵)، کریمی (۱۳۹۵) و زادمهر (۱۳۹۶) نیز جایزهٔ اسکار فرهادی را، نتیجهٔ یک بازی سیاسی تلقی می‌کنند. آنها معتقدند که سیاست‌های نژادپرستانهٔ ترامپ، باعث شد که سیاست بر هنر غلبه کند و فرهادی دومین اسکار خود را دریافت کند.

منتقدان غربی متعددی نیز در مورد فیلم *فروشنده* نقدهای متفاوتی نوشته‌اند که در تارنماهای محبوب امتیازدهی به فیلم و سریال مانند *متاکریتیک*[۱]، *imdb* و *راتن تومیتوز*[۲] انتشار یافته‌است. برخی از ایشان مانند گودی کونتز (۲۰۱۷) عدم شکایت رعنا به دلیل خجالت کشیدن از تشریح حادثهٔ تجاوز را برای مخاطب غربی دیوانه کننده توصیف کرده‌اند اما معتقدند که رعنا به عنوان یک زن ایرانی، با این شرایط، خو گرفته است. اسکات (۲۰۱۷) نیز در نقدی که در دفاع از نقش رعنا نوشته شده، صدمهٔ فیزیکی به سر رعنا را بی‌اهمیت و جراحت اصلی را در روح و روان رعنا می‌بیند. گویا عماد تنها به فکر آسیب وارد شده به مردانگی خود است. لین (۲۰۱۷) نیز عدم حضور نیروی پلیس را دال بر وجود بی عدالتی در جامعه ایران می‌داند و نیاز به اثبات بی‌گناهی رعنا در این فیلم را نشانهٔ نقص در سیستم قانونی ایران تلقی می‌کند.

چندین پایان نامه در حوزه ادبیات بینارشته‌ای به بررسی نمایشنامهٔ آرتور میلر و اقتباس اصغر فرهادی از دیدگاه‌های متفاوت از جمله هویت، فرهنگ و متن پرداخته‌اند و از تئوری صاحب‌نظران حوزه اقتباس مانند هاچن بهره جسته‌اند. رضوی گنجی (۱۳۹۸) در پایان نامهٔ خود با عنوان «وفاداری افراطی خطرناک است»، به بررسی میزان وفاداری اقتباس سینمایی به نمایشنامهٔ میلر پرداخته است. باباسالاری (۱۳۹۷) نیز در پایان نامه‌ای تحت عنوان «همکنشی سینما و ادبیات در فیلم *فروشندهٔ* اصغر فرهادی و نمایشنامهٔ *مرگ فروشندهٔ* آرتور میلر»، به ارتباط متقابل سینما و ادبیات در فیلم فرهادی اشاره کرده است. همچنین قاسمی پور (۱۳۹۷)، در پایان نامهٔ خود با عنوان «گذار هویت، فرهنگ، و متن در *مرگ فروشندهٔ* آرتور میلر و *فروشندهٔ* اصغر فرهادی»، متن، بافت و ارتباط آن با هویت را در *مرگ فروشند* و *فروشنده* مورد مطالعه قرار داده است. میرزایی (۱۳۹۵) نیز در «مطالعه ی تطبیقی نمایشنامهٔ *مرگ فروشندهٔ* آرتور میلر و فیلم اقتباسی *فروشندهٔ* اصغر فرهادی»، مطالعه‌ای در چهارچوب نظریات هاچن در غالب اقتباس فرهادی از میلر انجام داده است. در خصوص اقتباس از ادبیات در سینما نیز به صورت مجزا مقالات متنوعی نگاشته شده که مفهوم اقتباس را از جوانب مختلف مورد بررسی قرار داده‌اند. مثلا زند و دیگران (۱۳۹۹) به بررسی تغییرات فیلم *آلیس در سرزمین عجایب* ساختهٔ برتون در مقایسه با رمان کارول پرداخته وعناصر داستان ازجمله شخصیت‌ها را با توجه به دیدگاه کاهیر، با فیلم مقایسه و تغییرات فیلم نسبت به رمان را مورد مطالعه قرار داده‌اند. همچنین لطافتی (۱۳۸۵) با توضیح زبان ادبیات و زبان سینما، به رخداد مقابله تصویر و واژه

[۱] *Metacritics*
[۲] *Rotton Tomatoes*

اشاره کرده و به بررسی یک نمونهٔ موفق اقتباس، *داستان نوین موشت* و فیلم *موشت*، پرداخته است. از آنجایی که مطالعات پیشین هیچ یک به تنش میان گفتمان‌ها و ارتباط غرب و شرق در اقتباس اشاره نکرده‌اند، مقالهٔ پیش رو در نظر دارد با استفاده از نظریات هومی بابا، فیلم *فروشندهٔ* اصغر فرهادی را در حوزهٔ اقتباس پسااستعماری بررسی کند.

۳-چهارچوب نظری

۳-۱ اقتباس پسااستعماری چیست؟

ادبیات تطبیقی به مقایسهٔ ادبیات دو کشور خلاصه نمی‌شود بلکه به ارتباط بین ادبیات و دیگر حوزه‌ها مانند هنر نیز می‌پردازد. آتشی و انوشیروانی (۱۳۹۰) معتقدند که امروزه مرزهای تصنعی علوم مختلف کمرنگ‌تر شده و مطالعهٔ ارتباط بین رشته‌های مختلف از جمله علوم انسانی و هنر، به ویژه ادبیات و هنر اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده است (۱۰۱). در این راستا «متن» در معنای وسیع‌تری به کار برده می‌شود که شامل متون نوشتاری، دیداری، شنیداری و فرهنگ عامه نیز می‌شود. از این رو مطالعهٔ اقتباس‌های سینمایی به جز مطالعات رسانه، در محدودهٔ ادبیات تطبیقی نیز قرار می‌گیرد.

اقتباس، حوزهٔ وسیعی است که معانی و مفاهیم متفاوتی را در بردارد. دادور و رحمت‌جو (۱۳۹۳) در راستای اهمیت اقتباس در مطالعات تطبیقی بیان می‌کنند که اقتباس‌های سینمایی هم‌سنگ ترجمهٔ ادبی هستند؛ یکی از جنبه‌های اساسی اما مغفول در هنر هستند که ارزش متون ادبی را شکل می‌دهند (۱۱) . یکی از زیرشاخه‌های اقتباس‌های سینمایی، اقتباس پسااستعماری است. انوشیروانی (۱۳۹۱) معتقد است که «نظریات بینارشته‌ای، ادبیات تطبیقی را از فرازبانی و فرا ملیتی و فرافرهنگی، به فرا رشته‌ای رهنمون کرده است» و در این میان به نظریه پردازان و منتقدانی مانند ادوارد سعید و هومی بابا اشاره می‌کند (۴). بر اساس نظریات هاچن و پونزانسی، اقتباس پسااستعماری اشکال مختلفی را در بر می‌گیرد. از نظر هاچن و اوفلین (۲۰۱۳) اقتباس پسااستعماری در اصل، بازنگری و تولید مجدد یک محتوا در بافتی جدید و متفاوت است (۱۵۳).

ادوارد سعید (۱۹۸۳)، منتقد سرشناس مطالعات پسااستعماری، در خصوص انتقال متن و بافت معتقد است زمانی که داستان‌ها سفر می‌کنند، فرآیندهای مختلف بازنمایی را نیز با خود، انتقال می‌دهند (۲۲۶). سعید بر این باور است که انتقال داستان‌ها چهار مشخصه دارد: اول اینکه

داستان و متن اصلی، ویژگی‌های مختص خود را دارد؛ دوم مسافتی است که داستان طی می‌کند؛ سوم پذیرش یا عدم پذیرش داستان در جامعهٔ مقصد و چهارم انتقال ایده‌ها در بافتی جدید است (همان: ۲۲۶–۲۲۷). در این راستا، هاچن و اوفلین (۲۰۱۳) اقتباس را داستانی در نظر می‌گیرند که ویژگی‌های متن اصلی را به بافتی جدید منتقل می‌کند (۱۵۰). از این رو، اقتباس پسااستعماری در حیطهٔ ادبیات تطبیقی ابزاری می‌شود جهت شناخت و بازنمایاندن «دیگری». تعیین و ارائه تعریف مشخصی برای سینمای پسااستعماری امکان‌پذیر نیست. پونزانسی (۲۰۱۴) بیان می‌کند که عوامل مهم در سینمای پسااستعماری، اسباب و شیوهٔ اقتباس هنرمند است؛ این اقتباس معمولا به گونه‌ای است که هم وجه سیاسی و هم زیبایی‌شناسی را دربرگیرد (۱۱۲). براساس نظریات او، مفاهیم از آن خود ساختن[۱]، کپی‌برداری [۲] و انتقال[۳] در حوزهٔ اقتباس پسااستعماری قرار دارند (پونزانسی، ۲۰۱۴: ۱۲۹). هومی بابا یکی از نویسندگان و نظریه پردازان گفتمان پسااستعماری است که مفاهیم مختلفی مانند تقلید و فضای سوم را تعریف می‌کند تا به وسیلهٔ آن‌ها نوع ارتباط بین استعمارگر و استعمارشونده/ مستعمره را روشن کند که در بخش بعدی به آن می‌پردازیم.

۳-۲ از تقلید تا بومی سازی

تمرکز مطالعات هومی بابا در خصوص کلیشه‌هایی که از شرق و غرب وجود دارد، بیشتر بر مفهوم«اضطراب و سرگشتگی»[۴]، استوار است. اضطرابی که ریشه در بازنمایی کلیشه‌ای از مستعمره و استعمارگر دارد. بابا معتقد است که به دلیل این اضطراب، مستعمره، در برابر گفتمان استعماری از خود مقاومت نشان می‌دهد (هودارت، ۲۰۰۶: ۳۹). از نظر بابا، تقلید، نوعی مقاومت است که در نتیجهٔ تداوم و تکرار کلیشه‌ها شکل می‌گیرد. این تقلید می‌تواند خیلی نامحسوس و حتی ناخودآگاه صورت گیرد. اما مقاومتی که بابا بر روی آن تمرکز می کند «نمود متنی و تاریخی دارد» (همان: ۴۲).

این نوع تقلید، صرفا پیروی جزء به جزء نیست بلکه نمایانگر گونه‌ای از سازگاری فرهنگ استعمارگر با فرهنگ مستعمره است. به بیان ساده‌تر می‌توان گفت: «تقلید در گفتمان استعماری

---

۱ Appropriation
۲ Imitation
۳ Transmission
۴ Anxiety

نوع اغراق آمیزی از تقلید زبان، فرهنگ، رفتار و عقاید است. این اغراق نشان می‌دهد که تقلید صورت گرفته با اختلافاتی همراه است. بنابراین نمی‌توان آن را شاهدی برای بندگی و بردگی مستعمره در نظر گرفت» (هودارت، ۲۰۰۶: ۳۹). در گفتمان پسااستعماری، از آنجایی که استعمارگر بر مستعمره برتری دارد، مستعمره برای پذیرش توسط استعمارگر باید خود را به او شبیه کند. مستعمره به استعمارگر شبیه خواهد بود اما هرگز با او یکسان نخواهد شد چرا که در این صورت، عملکرد ایدئولوژی و چارچوب این گفتمان دچار اختلال می‌شود. اگر مستعمره و استعمارگر از هم تمیز داده نشوند، ارجحیت استعمارگر نیز از بین می‌رود. از این رو ممکن است ساختار ثابت سلطهٔ استعمارگر بر مستعمره یا «دیگری»، به چالش کشیده شود.

فهلاندر(۲۰۰۷) معتقد است که مفهوم تقلید بابا، عملی فراتر از دنباله‌روی کورکورانه بوده و نتیجهٔ تقلید هرگز با اصل آنچه که مورد تقلید قرار گرفته‌شده یکی نیست زیرا تقلید، استراتژی مستعمره در براندازی روابط نابرابر قدرت است (۲۷). در فرآیند مقاومت و تقلید، نوعی تقاضا شکل می‌گیرد، نوعی آرزوی «اصیل» بودن. و این میل به «اصالت» نه تنها در مستعمره بلکه در استعمارگر نیز وجود دارد. آنچه باعث اضطراب و پریشانی در استعمارگر و مستعمره می‌شود این است که گفتمان استعماری می‌خواهد استعمارگر و مستعمره هم زمان با یکدیگر شباهت و تفاوت داشته باشند. به همین دلیل هر دو طرف احساس می‌کنند با هویت واقعی خود بیگانه شده‌اند و نمی‌توانند تشخیص دهند که پیش از دوران استعمار چه می‌کرده‌اند و در آینده چگونه خواهند بود. در واقع تقلید، هیچ «حضور و هویتی را در پشت نقاب خود پنهان نمی کند» و هویتی سرگشته و جدید را معرفی می‌کند (هودارت، ۲۰۰۶: .۴۴). بنابراین واضح است که گفتمان استعماری فقط مربوط به مستعمره نبوده و استعمارگر نیز نقش قابل توجهی در شکل‌گیری آن دارد.

در راستای مفهوم تقلید هومی بابا، فرنکل (۲۰۰۸) اذعان می‌دارد که تقلید، یک استراتژی دوگانه است زیرا با شباهتی که بین استعمارگر و مستعمره ایجاد کرده موجب شده ناشناخته-های فرهنگی و هویتی معرفی شده و تحت کنترل قرار گیرند. تقلید، تفاوت بین فرهنگ استعمارگر و مستعمره را برجسته می‌کند. تفاوتی که فرهنگ برتر را معرفی کرده و مستعمره که فرهنگش مورد تأیید نیست با ورود فرهنگ استعمارگر به فرهنگ خود، می‌آموزد «تا بهتر شود»، «رفتار مناسبی داشته باشد» و «نیازهای استعمارگر را بیشتر تامین کند» (فرنکل، ۲۰۰۸: ۹۲۶). هومی بابا بر وجه بصری تقلید تاکید می‌کند چرا که معتقد است بازنمایی‌های تصویری

با مفهوم کلیشه‌ها ارتباطی تنگاتنگ دارند (هودارت، ۲۰۰۶: ۴۵) و به همین دلیل هنرهایی مانند فیلم و عکاسی محمل مناسبی برای به کار بستن نظریات پسااستعماری هستند.

در جریان تقلید، مفهوم«نگاه خیره»[1] ژاک لاکان (۱۹۸۱-۱۹۰۱) بسیار مهم است چرا که نگاه تحقیرآمیز، پرجذبه و همه‌گیر استعمارگر، دیگر در مسند قدرت نیست. فضای جدیدی شکل گرفته است که در آن مشاهده‌گر نیز، به مقام مشاهده-شونده افول می‌کند. بازنمایی جزئی و ناقص، مفهوم هویت را بازتعریف کرده تا آنجایی که فرد از اصل مفهوم هویت دور شده و دچار سرگشتگی و اضطراب می‌شود. اکنون مستعمره، نه تنها گفتمان استعماری را با نیازهای بومی خود هم‌راستا می‌کند، بلکه از آن استفاده کرده تا جهت نگاه خیره را از خود به سوی استعمارگر تغییر دهد؛ از این طریق رابطهٔ یکطرفهٔ قدرت رئیس-مرئوس (استعمارگر-مستعمره) معکوس خواهد شد (اشکرافت، ۲۰۰۷: ۲۰۹). در این مطالعه، اقتباس به عنوان فرمی از تقلید بصری در نظر گرفته شده که در نتیجهٔ ترویج و تکرار کلیشه‌ها در گفتمان پسااستعماری شکل گرفته است.

۳-۳ تجلی هویت ملی در بومی‌سازی

فریدمن (۲۰۰۷)، بومی‌سازی را به عنوان جزئی جدایی ناپذیر در فرآیند اقتباس، اینگونه تعریف می‌کند: روشی که در آن مناسبات فرهنگی یک مکان در طی فرآیند انتقال، با بافت فرهنگی، زمان و مکان دیگری سازگار می‌شوند (۷۳). این اصطلاح در گفتمان‌های مختلف مانند گفتمان سیاسی یا مذهبی دارای معانی متفاوتی است اما اقتباس‌گران از بومی‌سازی در اقتباس برای انتخاب و انتقال مفاهیم دیگران به فرهنگ و سرزمین خود استفاده می‌کنند. در واقع، اقتباس‌گران از طریق بومی‌سازی، هویت ملی خود را در آثارشان بازنمایی می‌کنند (هاچن و اوفلین، ۲۰۱۳: ۱۵۰).

برای انجام بومی‌سازی، داشتن اطلاعات کافی در مورد تمدن، مناسبات ملی و محلی بسیار ضروری است. بومی‌سازی نیازمند درک عمیق از بافت است چرا که دانش اجتماعی باید از دل فرهنگ همان کشور نشأت گیرد تا رفتارها و مناسبات محلی را به درستی منعکس کرده و مشکلات مرتبط با فرهنگ و بافت همان منطقه را مورد بررسی قرار دهد. البته یافته‌ها و

[1] Gaze

موضوعات فرهنگی بومی ممکن است جهانی و یا حتی در تقابل با دیگر فرهنگ‌ها باشد (گری و کوتس، ۲۰۱۰: ۶۱۴ – ۶۱۵).

گفته می‌شود که می‌توان بومی‌سازی را ابزاری هم برای خلق «دیگری» و هم برای خلق «خودی» در نظر گرفت (گری و کوتس، ۲۰۱۰: ۶۲۰). از سوی دیگر، پررا (۲۰۰۲) معتقد است که بومی‌سازی همیشه به صورت آگاهانه انجام نمی‌شود بلکه در اثر تعامل و تقابل بومی‌ها و غیربومی‌ها صورت می‌گیرد (۱۷۰۳) و می‌توان آن را نوعی مقاومت در برابر استعمار قلمداد کرد. او همچنین عنوان می‌کند که بومی سازی در مقابل ظلم استعمار قد علم می‌کند: «بومی سازی و استعمار به طور هم‌زمان با یکدیگر مشارکت و تعارض دارند. این فرآیندها، نه جدا از هم و نه کاملا در تضاد با یکدیگر هستند. نمی‌توان گفت که بومی‌سازی زمانی آغاز می‌شود که استعمار پایان پذیرد» (همان: ۱۷۰۶).

گری و کوتس (۲۰۱۰) معتقدند که فرآیند بومی‌سازی در تقلید (اقتباس)، گفتمان استعمار و ساختارهای قدرت، مرکزیت‌زدایی ایجاد می‌کند. در نظریه‌های پسااستعماری هومی بابا، برخورد فرهنگ‌های محلی موجب ایجاد «فضای سوم» می‌شود. فضایی که در آن، فرهنگ‌های مختلف بدون خصومت یا درگیری در کنار هم قرار می‌گیرند.

۴-۳ تقابل و تعامل فرهنگ‌ها در فضای سوم

هودارت (۲۰۰۶) بیان می‌کند که مفهوم تقلید هومی بابا به تئوری پیوندخوردگی[۱] او مرتبط است. پیوندخوردگی، دیدگاه‌های سنتی در مورد استعمار را زیر سوال برده و این فرضیه را که ابتدا فرهنگ‌ها وجود داشته‌اند و سپس به یکدیگر پیوند خورده‌اند را رد می‌کند. دیدگاه او منجر به شکل‌گیری فضای سومی می‌شود که ظهور دیگر موقعیت‌ها را نیز امکان‌پذیر می‌کند. فضای سوم، تاریخ سازندهٔ این فضا را در هم می‌شکند و ساختارهای جدید قدرت و ابتکارات سیاسی را ایجاد می‌کند؛ منطق و دانش سنتی قادر به تحلیل این سازوکار جدید قدرت نیست (هودارت، ۲۰۰۶: ۸۴–۸۵). بر اساس تعاریف بابا (۱۹۹۰)، فضای سوم استعاره‌ای است تا مخاطب برخورد استعمارگر و مستعمره را محل تضاد و ابهام بداند و هرگونه قطب‌های متضاد را به چالش بکشد زیرا همهٔ مفاهیم در فضایی دوقطبی شکل نمی‌گیرند (۳۱۲). بابا (۲۰۰۴)

[۱] Hybridity

ارتباط بین استعمارگر و مستعمره در فضای سوم را این گونه توصیف می‌کند: مرز بین ترجمه و مذاکره؛ فضای بینابینی، که مفهوم فرهنگ و انتقال تمدن در آن شکل می‌گیرد (۵۶).

گفته می‌شود که انسان‌ها در مقابل طیفی از فرهنگ‌های مختلف قرار می‌گیرند که از طریق برخوردهای بینافرهنگی ایجاد شده‌است. در چنین فضایی، شخصیت و هویت شکل می‌گیرد (فرنکل، ۲۰۰۸: ۹۲۸). فضای سوم هومی بابا مفهومی استعاری است که با همکاری چندین فرد و فرهنگ ایجاد می‌شود. این فضا، فیزیکی نیست بلکه یک فضای مجازی است که حین تعامل افراد و در هنگام تقابل متن و بافت، خلق می‌شود (فهلاندر، ۲۰۰۷: ۲۳-۲۴). فضای سوم «پیوندی دو سویه است»؛ فضایی سیال میان تقابل گفتمان‌ها؛ «تفاوت‌ها و سنت‌های فرهنگی» در آن به عرصهٔ ظهور می‌رسند، «مورد بحث و بررسی قرارمی‌گیرد»، به چالش کشیده می‌شوند، مهاجرت می‌کنند و یا به صورت‌های جدیدی از «معنای فرهنگ و هویت تبدیل می‌شود» (وربرگ، ۲۰۰۷: ۶۱).

نوعی ارتباط و برخوردی پیچیده در فضای سوم بابا رخ می‌دهد. در این فضا، زبان‌های مختلف، «موقعیت‌های اجتماعی» یا «کدهای فرهنگی» فراتر از مقاصد ابتدایی خود حضور دارند؛ «بی ثباتی»، «نوسان» و «دوسوگرایی» در این فضا موج می‌زند که منجر به شکل‌گیری ارتباطی «واقعی» می‌شود (کرنل، ۲۰۰۷: ۱۱۵-۱۲۰). فضای سوم بابا قابل نمایش نیست چرا که در این فضا، یک نمایش یا یک «جهان» وجود ندارد، بلکه قطعات نمایش(ها) / جهان(ها) در آن پراکنده است (کرنل، ۲۰۰۷: ۱۱۹). برخورد فرهنگ‌ها در فضای سوم به نوعی صلح آمیز یا «حداقل بدون خشونت» است؛ این برخوردها، فضایی را برای رویارویی ایدئولوژی‌های مختلف فراهم کرده و فضای سوم غیر متقارنی را شکل می‌دهد (۱۶۵)

فضای سوم با پیوندخوردگی رابطهٔ تنگاتنگی دارد: «این فضا از طریق مذاکره و ترجمه به وجود می‌آید» که به وسیله این‌دو، «پیوندخوردگی‌های جدید ایجاد شده و در عین حال پیوندهای موجود نیز تقویت می‌شوند» (بیکر، ۲۰۰۷: ۲۵). در فضای سوم، فرهنگ واقعی، با نادیده گرفتن دو قطبی‌های مخالفی مانند «خودی در مقابل دیگری»، شکل می‌گیرد (بیکر، ۲۰۰۷: ۱۶۳). بنابراین، به جای توهین، تحقیر و شکاف دوگانه، برخورد متقابل و رویارویی با دیگری در فضای سوم شکل می‌گیرد. این رویارویی، حضور هم‌زمان استعمارگر و مستعمره را در مکان فضای سوم دشوار می‌کند.

اکنون نشان می‌دهیم که چگونه اقتباس ایرانی از یک نمایشنامهٔ غربی در گفتمان پسااستعماری شکل می‌گیرد. اقتباس فرهادی فضایی است که دو فرهنگ متفاوت ایرانی و آمریکایی با یکدیگر ادغام می‌شوند. چنین فرآیندی را می‌توان این‌گونه توصیف کرد: کلیشه‌ها در مورد مستعمره منجر به مقاومت آن‌ها می‌شود. این مقاومت، به تقلید (اقتباس) می‌انجامد که از طریق آن مستعمره سعی می‌کند همانند استعمارگر شود اما هیچ‌گاه نمی‌تواند کاملا با او یکسان شود. در فرآیند اقتباس، آگاهانه یا ناآگانه، فرهادی با استفاده از بومی‌سازی به شیوه‌ای ایران را بازنمایی می‌کند که به تکرار کلیشه‌های موجود در مورد 'خود ایرانی' دامن می‌زند. از سویی دیگر، در فضای سوم اقتباسی، هویت ایرانی در کنار فرهنگ آمریکایی قرار می‌گیرند و دنیایی جدید می‌سازند.

۴- *فروشنده*: تقلید یا اقتباس، مسئله این است؟

یکی از نمودهای ارتباط سینمای ایران با اندیشه‌ها و سیاست‌های برون‌مرزی، اقتباس از آثار ادبی خارجی، به ویژه غرب است. اقتباس یا تقلید از اندیشهٔ غربی با ترجمهٔ آثار ارسطو و افلاطون در دوران طلایی اسلام آغاز شد؛ پس از عصر روشنگری[۱]، با تحصیل ایرانیان در غرب و تعامل ایشان با اروپا در قرون هجدهم و نوزدهم میلادی و دوران مدرنیته، تأثیرپذیری و تقلید، شدت گرفت. به زعم منتقدان، مسئلهٔ مهم در اقتباس این است که آیا نظریات وام گرفته شده از غرب مورد استقبال عموم قرار گرفته و نهادینه شده‌اند یا اینکه دولت‌ها و مردم، خصمانه به آن نگریسته‌اند (تلطف، ۲۰۱۱: ۲۴). در صورت نگرش مثبت و آگاهانه نسبت به مدرنیتهٔ غرب در میان اکثریت، می‌توان اقتباس سینمایی فرهادی را به عنوان رویدادی سازنده و سودمند قلمداد کرد. از آنجایی که تأثیر *مرگ فروشنده* به عنوان یک اثر مهم ادبی آمریکایی توسط منتقدین زیادی در شرق و غرب مطرح شده است (اسپالدینگ، ۱۹۸۷؛ بیگزبی، ۱۹۹۷؛ ابوستون، ۲۰۰۷)، اقتباس از این اثر اهمیتی دوچندان دارد.

قبل از ظهور فیلمسازان موج نو در سینمای ایران، اقتباس‌های مختلف سینمایی وجود داشتند که نتوانستند مورد توجه و حمایت افراد تحصیل‌کرده قرارگیرند زیرا فن‌آوری و ابزار کافی برای ساخت بسیاری از صحنه‌ها، خصوصا صحنه‌پردازی در اقتباس‌های تاریخی، وجود نداشت و اقتباس‌های ادبی بیشتر به منظور سرگرمی تولید می‌شد (بهارلو، ۲۰۰۹: ۲۱). سال‌های

[۱] Enlghtenment

۱۳۴۸ تا ۱۳۵۰ دورهٔ تحولات چشمگیر سینمای ایران بود که با تولید چند فیلم اقتباسی موفق مانند *گاو* (۱۳۴۸) اثر داریوش مهرجویی شکل گرفت (همان: ۲۱).

در اولین سال‌های پس از وقوع انقلاب اسلامی (۱۳۵۷)، اقتباس‌های ادبی در سینما متوقف شدند (بهارلو، ۲۰۰۹: ۲۷–۲۸). در دههٔ اول پس از انقلاب، هنوز نویسندگان ادبی علاقه‌مند به سینما بودند اما به دلیل برخی از مشکلات اجتماعی و فرهنگی، نتوانستند کارهایشان را به دست فیلمسازان بسپارند؛ به همین دلیل، بیشتر اقتباس‌های ساخته شده در این دوره مبتنی بر ترجمهٔ یک داستان خارجی بود (۲۸). قوانین سانسور که مضامین و موضوعات را محدود می‌کرد، نتوانست تأثیر زیادی بر تولید فیلم داشته باشد. اما همانند دههٔ ۱۳۴۰ پیش از انقلاب، واردات فیلم به صورت مجاز یا غیر مجاز، باعث کاهش تولیدات داخلی فیلم در دههٔ ۱۳۶۰ نیز شد (نفیسی، ۲۰۱۱: ۱۷۶). این امر، فیلم‌سازان را بر آن داشت تا به دنبال راه حلی برای فروش فیلم‌های خود باشند. بهترین راهکار، تقلید از فیلم‌های پرفروش وارداتی و در عین حال بومی‌سازی آن‌ها بود که منجر به اقتباس از فیلم‌ها، شخصیت‌ها، داستان‌ها و سبک‌های آمریکایی و اروپایی شد . یکی از آثار ادبی خارجی که با ترجمه‌ها و اجراهای مختلف در ایران به شهرت رسید، نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* اثر آرتور میلر، نویسندهٔ آمریکایی بود. اقتباس سینمایی آن توانست جوایز متعددی از جشنواره‌های بین المللی در سال ۲۰۱۶ را به دست آورد: جایزهٔ بهترین فیلمنامه و بهترین بازیگر مرد جشنواره کن، بهترین فیلم خارجی زبان گلدن گلوب و بهترین فیلم خارجی زبان اسکار .

۱-۴ از تقلید تا اقتباس: از *مرگ فروشنده* تا *فروشنده*

در *فروشنده*، شرق تصویر خود را در روایتی بینامتنی با یک اثر غربی می‌سازد. فرهادی در مقام نویسنده و کارگردان، زندگی زوج جوانی را روایت می‌کند که به دلیل احتمال ریزش ساختمان محل زندگی آن‌ها در پی گود برداری غیراصولی زمین مجاور، مجبور به ترک خانه خود شده و به دنبال آپارتمانی موقت با هزینه‌ای مناسب می‌گردند. عماد و رعنا، بازیگران نقش اصلی تئاتر در نمایشنامهٔ آمریکایی *مرگ فروشنده* اثر آرتور میلر هستند. آن‌ها به پیشنهاد همکارشان بابک، به یک آپارتمان قدیمی نقل مکان می‌کنند. یک شب پس از اجرای نمایش، رعنا تنها به خانه برمی‌گردد و به حمام می‌رود. او که منتظر بازگشت عماد است، در را به روی شخصی که زنگ خانه را می‌زند باز می‌کند. شخص غریبه وارد خانه و حمام شده و رعنا به دنبال درگیری با او زخمی می‌شود. پس از این اتفاق، عماد و رعنا از طریق گفتهٔ همسایه‌ها

متوجه می‌شوند که مستأجر قبلی آپارتمان، زنی بدکاره بوده است. عماد که از تخطی به حریم خصوصی‌اش بسیار شاکی است، به دنبال یافتن این مرد و انتقام از اوست. در انتها متوجه می‌شویم که متجاوز، مردی مسن با همسری وفادار و عاشق است. او که هم اکنون مشغول تدارک مراسم ازدواج دخترش است، تاب این رسوایی و اعتراف به اشتباه خود در مقابل عماد و خانواده اش را ندارد و بر اثر فشار عصبی زیاد سکته می‌کند.

در این فیلم، چند مثال واضح از تقلید هومی بابایی و اقتباس مستقیم اصغر فرهادی از *مرگ فروشندهٔ* آرتور میلر به چشم می‌خورد. طراحی صحنهٔ نمایش *مرگ فروشنده* و نحوهٔ آغاز فیلم، یکی از تقلیدهای واضح صورت گرفته در اقتباس فرهادی است. صحنه و دکوراسیون نمایش، دقیقا از ابتدای نمایشنامه گرته‌برداری شده است: «در طبقهٔ دوم دو تخت خواب دیده می‌شود. اینجا یک خانه است، یا بهتر بگوییم استخوان بندی خانه‌ای است که از آن اتاق خواب طبقه بالا و در طبقهٔ اول آشپزخانه و پهلوی آن اتاق خواب دیگری به چشم می‌خورد. بین اتاق‌ها دیواری نیست، و همه چیز را می‌توان دید» (میلر، ۱۳۸۲: ۱۵) وجود عناصر فرنگی مانند تابلوهای کازینو، میکده، بولینگ و WELCOME، چیدمانی غیرقابل انتظار در یک فیلم ایرانی است (تصویر ۱). خانهٔ موقتی که عماد و رعنا به آن نقل مکان می‌کنند، نمود بیرونی و ایرانی‌شدهٔ خانه ویلی لومان در نمایشنامهٔ میلر است: خانه‌ای قدیمی که توسط ساختمان‌های بلند احاطه شده است: «پشت این خانه دیوارهای بلند آپارتمان‌ها قرار دارد که تک و توکی پنجره‌هایشان روشن است» (همان: ۱۵).

تصویر ۱: تقلید از نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده*: چیدمان غربی مانند حضور تابلوهای انگلیسی، میخانه، کازینو و پوشش فرنگی مردان باکروات و شلوار جین، گرته‌برداری از نمایشنامهٔ میلر را نشان می‌دهد

تقلید هومی بابایی فرهادی از میلر را می‌توان در شخصیت پردازی فیلم نیز جستجو کرد. شباهت شخصیت‌های نمایشنامهٔ میلر و فیلم فرهادی، گونه‌ای از تقلید است. شباهت و تقارن ویلی لومان با پیرمرد فروشنده و با خود عماد، ویژگی‌های یکسان بین لیندا، زن پیرمرد و رعنا و همچنین شخصیت مشابه چارلی با بابک، همگی را می‌توان در جرگهٔ تقلید شخصیت‌ها در اقتباس فرهادی به شمار آورد. البته همان‌طور که در دیدگاه هومی بابا مطرح شد، این تقلیدها با اصل خود یکسان نیستند و قطعا با تفاوت‌هایی همراه شدند که همین امر موجب تفاوت فیلم اقتباسی با اثر میلر می‌باشد.

ویلی لومان و پیرمرد فیلم فرهادی، همانند اصطلاح تقلید، به یکدیگر شبیه و در عین حال، یکسان نیستند. هر دو به همسران خود خیانت می‌کنند. آن‌ها فروشندگانی سرخورده هستند که با ماشینی قدیمی سر و کار دارند و از فراهم کردن زندگی راحت برای خانواده ناتوانند. ویلی لومان که به سن بازنشستگی رسیده و مانند گذشته توان کار کردن ندارد، به دلیل کاهش دستمزد خود، با مشکلات مالی روبه رو می‌شود و در جستجوی «رویای آمریکایی» دچار توهم و زوال عقلی می‌شود. ویلی لومان میلر و عماد فرهادی هر دو «رویای» دنیایی بهتر را در سر می‌پرورانند اما ویلی میلر با مسائل اقتصادی دست و پنجه نرم می‌کند در حالی که مسئلهٔ عماد، تجاوز به حریم خصوصی و یافتن فرد متجاوز است.

تقلید هومی بابایی در شخصیت‌پردازی نیز نمود دارد. کاراکترهای فیلم‌های فرهادی همانند شخصیت‌ها در نمایشنامه‌های میلر، معمولا در مواجهه با موقعیت‌هایی خاص، دچار دگردیسی می‌شوند. فیلم *فروشنده* و نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* نیز از این قاعده مستثنا نیستند و هر دو استیصال انسان در مواجهه با مشکلات و دگرگونی او را به تصویر می‌کشند. در اقتباس فرهادی، عماد، که نه تنها در معنای لغوی بلکه در داستان نیز پایه، ستون و قهرمان فیلم *فروشنده* است. عماد در مواجهه با تجاوز و در خلال یافتن فرد خاطی، *به* مرور، دچار سقوط اخلاقی شده‌است. پاسخ عماد به پرسش دانش‌آموز دربارهٔ اتفاقات فیلم *گاو* به‌طور ضمنی نشان می‌دهد که شخصیت او در رویارویی با بحران، افول می‌کند : «یه آدم چجوری گاو میشه؟»

عماد می‌گوید: «به مرور!» (فرهادی، ۱۳۹۴، دقیقه ۶). در ابتدای فیلم، عماد، این دبیر نیک سرشت و روشنفکر ادبیات فارسی، زندگی پسری معلول را نجات می‌دهد اما در انتهای فیلم، هبوط او تا جایی پیش می‌رود که باعث سکتهٔ پیرمرد متجاوز و مرگ احتمالی او می‌شود.

زن پیرمرد نیز، تقلیدی هومی بابایی از لیندا است. این دو زن، از زوایای مختلفی به یکدیگر شبیه هستند اما همسان نیستند. هردو، زنان خانه‌داری هستند که زندگی خویش را صرف شوهر و خانواده کرده‌اند. همواره به شوهران خویش وفادار بوده و حامی آن‌ها هستند. از خیانت شوهران خود بی‌خبرند و پرستاری دلسوز برای همسران خود هستند. لیندا در *مرگ فروشنده* تلاش می‌کند که حس ارزشمندی را در ویلی تقویت کند و از پسران خود نیز می‌خواهد که پدر را درک کنند. حسی که به ویلی اطمینان دهد علی‌رغم تمام کاستی‌هایش، خانواده به او عشق می‌ورزد. لیندا دربارهٔ ویلی به پسرهایش می گوید: «من نمی‌گم اون مرد بزرگیه. هیچ وقت پول کلانی درنیاورد. بهترین شخصیت عالم نیست. اما آدمیزاده، و بلاهای وحشتناکی سرش می‌آد. پس باید بهش توجه بشه. نباید گذاشت مثل یه سگ پیر بندازندش تو قبر. هرچی باشه، درنهایت باید به همچین کسی توجه کرد.» (میلر، ۱۳۸۲: ۷۶).

اما همان‌طور که هومی بابا اشاره می‌کند، این تقلیدها با اختلافاتی همراه است و همین امر نشان دهندهٔ تفاوت استعمارگر و مستعمره است. رعنا، بازیگر نقش لیندا لومان، بر خلاف لیندا که فقط با حرف‌های خود سعی در حمایت از ویلی دارد، شخصیتی تماما منفعل نیست. او پس از حادثهٔ ناگوار، تلاش می‌کند به روی صحنهٔ تئاتربرود، پشت فرمان ماشین مرد متجاوز بنشیند، و در صحنه‌های پایانی با او رو در رو شود. رعنا تا جایی پیش می‌رود که همسر خود را برای آزار روحی مرد متجاوز، تهدید به جدایی می‌کند (فرهادی، ۱۳۹۴، دقیقه ۱۰۳).

دیگر شخصیت تقلید شده از نمایشنامهٔ میلر، بابک است. بابک و چارلی هر دو برای نجات قهرمان داستان از شرایط بحرانی تلاش می‌کنند. چارلی، دوست ثروتمند ویلی لومان، قصد دارد در یافتن شغلی جدید به او کمک کند. در جریان فیلم نیز بابک تلاش می‌کند تا به عماد و رعنا در پیدا کردن خانه‌ای مناسب و موقت کمک کند. بابک که یکی از مشتریان زن بدکارهٔ ساکن منزل است، با آگاهی از خالی بودن آپارتمان او و استیصال عماد و رعنا در یافتن خانه، پیشنهاد نقل مکان به آنجا را می‌دهد تا مشکل دوستان خود را به صورت موقتی حل کند. در نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده*، ویلی به دلیل موفقیت چارلی و پسرش به او حسادت می‌ورزد و از پذیرفتن کمک چارلی سر باز می‌زند:

چارلی: من دارم به تو پیشنهاد شغل می‌کنم.

ویلی: من شغل لعنتی تو رو نمیخوام.
چارلی: آخه تو تا کی میخوای این بچه بازی‌ها رو ادامه بدی؟
ویلی: تو خیلی بی‌شعوری، اگه یه دفه دیگه این حرفو بزنی میزنم تو گوشت! به من چه که تو پولدار هستی؟ (میلر، ۱۳۸۲: ۱۲۶)

فرهادی در *فروشنده*، دقیقا همین صحنهٔ تئاتر را می‌گنجاند با این تفاوت که عماد دلخوری خود از بابک به دلیل تجاوز به رعنا را روی صحنه آورده و خشونت فیزیکی و کلامی را در غالب عباراتی فی‌البداهه، به دیالوگ‌های خود اضافه می‌کند. «به من چه که تو پولداری *مرتیکهٔ هرزه*!» (تأکید در فیلم، فرهادی، ۱۳۹۴، دقیقه ۷۳). در این صحنه عماد، به دلیل رابطهٔ پنهانی بابک با آهو، او را «هرزه» خطاب کرده و دلخوری شخصی خود را به روی صحنهٔ تئاتر می‌آورد. تفاوت رابطهٔ ویلی و چارلی با عماد و بابک در رویارویی با بحرانی است که هویت مردانهٔ آن‌ها را به چالش می‌کشد: ویلی، مرد نان‌آور خانه و عماد، مرد حامی همسر. ویلی به دلیل موقعیت خوب چارلی از نظر اقتصادی و موفقیت فرزندش به او حسادت می‌ورزد و غرورش اجازه نمی‌دهد که کمک او را بپذیرد در حالی که عماد، از پذیرفتن کمک بابک پشیمان است. او بابک را به دلیل پنهان‌کاری و پیشنهاد خانهٔ آهو ، مقصر اتفاق پیش آمده و استیصال کنونی خود می‌داند.

۲-۴ بومی‌سازی و فضای سوم: همنشینی هویت ملی در *فروشنده* و فرهنگ آمریکایی در *مرگ فروشنده*

بومی‌سازی را می توان عنصری اساسی در اقتباس در نظر گرفت چرا که اقتباس، این محصول فرهنگی جدید، برای مخاطب در جامعهٔ مقصد، ملموس‌تر می‌شود. یکی از بارزترین موارد بومی سازی فیلم در نحوهٔ بازنمایی معشوقهٔ ویلی لومان، دوشیزه فرانسیس، نمایان است. این شخصیت در نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* در حالی که لباسی برتن ندارد، از حمام بیرون می‌آید: «زن لباس هایش را از ویلی می‌گیرد و از اتاق بیرون می‌رود» (میلر، ۱۳۸۲: ۱۵۴). واضح است که بر اساس قوانین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، عدم پوشش زنان باید بومی‌سازی شود. از نظر منتقدان «برخی از صراحت‌های جنسی موجود در نمایشنامهٔ میلر، بر اساس قوانین سانسور موجود در جامعهٔ ایران، کمرنگ شده است» (اسکات، ۲۰۱۷).

گاه، بومی‌سازی تا جایی از اثر اولیه فاصله می‌گیرد که به استهزاء نزدیک شده و منجر به خلق صحنه‌های مضحک و عجیب می‌شود (تصویر ۲). در نمایشنامهٔ میلر، خانم فرانسیس در حالی که با عشوه‌گری دربارهٔ جوراب صحبت می‌کند، ویلی از او می خواهد اتاق را ترک کند، اما فرانسیس می‌گوید: «لباس‌هام... من که نمی‌تونم بی لباس برم توی سالن» (میلر، ۱۳۸۲: ۱۵۳). بومی سازی ظاهر دوشیزه فرانسیس حتی برای بازیگران ایرانی تئاتر هم غیرعادی به نظر می‌رسد به طوری که بازیگر شخصیت بیف، خروج دوشیزه فرانسیس از حمام با بارانی، کلاه و پوتین را به سخره می‌گیرد و زمانی که زن می‌گوید «لباس الان تنم نیست» (تصویر ۲، فرهادی، ۱۳۹۴، دقیقه ۱۰)، خندهٔ بیف، اتاق را پر می‌کند. اما در نمایشنامه، این صحنه نقطهٔ عطف تراژیک داستان است که نه‌تنها به گریهٔ بیف ختم شده بلکه آیندهٔ درخشان او را برای همیشه تباه می‌کند. در رویاپردازی‌های کابوس‌وار ویلی، همین صحنهٔ حس گناهی نابخشودنی و خیانت به آیندهٔ فرزند، حضوری پررنگ دارد. پوشش دوشیزه فرانسیس تحت تأثیر قوانین سانسور قرار گرفته و موجب تمسخر مخاطب غربی در مورد سینما، تئاتر و جامعهٔ ایران می‌شود.

تصویر ۲: بار انتقادی و لحن طعنه‌آمیز در بومی‌سازی معشوقهٔ ویلی: زنی بدون لباس به زنی با کلاه، پوتین و بارانی، مبدل می‌شود که تمسخر دیگر بازیگران و بینندگان را به همراه دارد

البته فرهادی می‌توانست این صحنه را به نوعی دیگر بومی‌سازی کند که از بار انتقادی و لحن طعنه‌آمیز آن کاسته شود. گفتگوی کارگردان و بازیگران پیرامون حذف این صحنه و اشاره به قوانین پوشش بدن زن، یا پوشاندن کامل معشوقه با ربدوشامبر بلند و حولهٔ حمام قرمز می‌توانست انتخاب‌های دیگری برای بومی‌سازی باشد. به هر حال، حتی در صورت حذف کامل این صحنه و صحبت راجع به آن، نوعی از تقلید بابایی با بومی‌سازی در هم آمیخته می‌شد.
ظاهر و لباس دیگر شخصیت‌های زن در فیلم نیز نمونه‌هایی بصری از بومی‌سازی است. لیندا لومن در نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* بی‌حجاب است و همانطور که در اجراهای غربی نمایشنامهٔ میلر می‌بینیم، اجباری برای پوشاندن موهای او وجود ندارد. در توصیف ظاهر لیندا در نمایشنامه می‌خوانیم: «لیندا داخل می‌شود. مطابق رسم آن سال‌ها به موهایش نوار بسته و سبد لباس‌های شسته را در دست دارد» (میلر، ۱۳۸۲: ۴۹). در بیشتر اجراهای نمایشنامه نویسان غربی، مثلا آثار هانریک ایبسن (۱۹۰۶–۱۸۲۸) و ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶–۱۵۶۴) در تلوزیون ملی ایران، زنان با کلاه ظاهر می‌شوند که هم صورتی غربی داشته باشند و هم پوشش موهایشان حفظ شود. در برخی موارد نیز زنان با گلاه گیسی که به موی واقعی شباهت کمی دارد مانند زلیخا در فیلم *یوسف پیامبر* (فرج الله سلحشور، ۱۳۸۷) و یا بانو در فیلم *ساحره* (میرباقری، ۱۳۷۶)، به تصویر کشیده می‌شوند. از راه‌های دیگر بومی‌سازی پوشش زن، استفاده از بازیگران مرد در نقش زن در ژانر کمدی است؛ در این میان، اکبر عبدی در فیلم *آدم برفی* (میرباقری، ۱۳۷۳) و *خوابم می‌آد* (عطاران، ۱۳۹۰) بهترین مثال است. اما در اقتباس ایرانی نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده*، رعنا در تمام مدت اجرای نقش یک زن آمریکایی، روسری بر سر دارد (تصویر ۳). اینجاست که دوباره بومی‌سازی فرهادی، تقلید را به چالش می‌کشد.

تصویر ۳: بومی‌سازی ویلی و لیندا و سرگشتگی در فضای سوم: تصویر مرد آمریکایی با مو و ریش سیاه و زن آمریکایی با روسری، تقلید را به چالش می‌کشد.

نمونهٔ دیگر بومی‌سازی ظاهر زنان در نسخهٔ فرهادی از *مرگ فروشنده*، نقش همسر پیرمرد متجاوز است. او نسخهٔ دوم لیندا لومن و نمود بومی‌سازی شدهٔ همسر و مادر آمریکایی است. چادر مشکی بر سر دارد و به دلیل تفاوت ظاهری زیاد، برای مخاطبان غربی شخصیتی ناملموس و بی‌شباهت به زن آمریکایی است. بیشتر بینندگان غربی، نقش همسر پیرمرد متجاوز را درک نکردند (رینر، ۲۰۱۷). اما او برای بینندهٔ ایرانی، دقیقا با کلیشهٔ مادری دلسوز و همسری فداکار هم‌خوانی دارد. در اینجا فرهادی تا حدی در بومی‌سازی اغراق می‌کند که شخصیت جدید، با شخصیت آرتور میلر، فرسنگ‌ها فاصله دارد.

برخلاف لیندا در *مرگ فروشنده*، رعنا در اقتباس فرهادی منفعل نیست. او با کلیشه‌های موجود از زنان ایران در تاریخ سینما کمی فاصله گرفته است. بازیگر تئاتر است، رانندگی می‌کند، اظهار نظر می‌کند و حتی همسرش را تهدید به جدایی می‌کند. به گفتهٔ نفیسی (۲۰۱۲)، در «سینمای بعد از انقلاب، حضور الگوهای زن تحصیل کرده در حیطه‌های مختلف، تصویر کلیشه‌ای از زنان را از بین برد»؛ اختصاص نقش‌هایی مانند «معلم، استاد دانشگاه، محقق،

فیزیکدان، نویسنده و هنرمند» که نمایانگر فعالیت‌های زنان در سطح محلی و ملی است، از اقدامات سینمای ایران در راستای شکستن کلیشه‌های رایج در مورد زنان می‌باشد (۹۶).

در نظریه‌های پسااستعماری هومی بابا، در پس کلیشه‌ها، تحقیر مستعمره نهفته است که از طریق لطیفه‌ها یا بازنمایی تصاویر ناخوشآیند او، پخش و تکرار می شوند (هودارت، ۲۰۰۶: ۲۴). مشکل کلیشه‌ها، مغرضانه بودن آن‌ها نیست؛ مسئلهٔ اساسی این است که هرگونه تنوع و اختلاف نادیده گرفته شده و با تمام افراد و گروه‌ها به یک شیوه رفتار می‌شود. این نوع بازنمایی کلیشه‌ای، منجر به ایجاد نوعی اضطراب در افراد مستعمره می‌شود که آن‌ها را به مقاومت در برابر کلیشه‌های تکراری هدایت می‌کند؛ کلیشه‌هایی که مستعمره را «نادان، بی فرهنگ و عقب مانده» به تصویر می‌کشد(نفیسی، ۲۰۱۲: ۲۸۴).

یکی دیگر از مصادیق بومی‌سازی در اقتباس فرهادی، جامعهٔ نیویورک است که زمینهٔ داستان *مرگ فروشندهٔ* آرتور میلر است. این بومی‌سازی تا جایی پیش می‌رود که برخی متقدین اذعان دارند *فروشنده*، نمایشنامهٔ *مرگ فروشنده* را سانسور می‌کند (محمودی، ۱۳۹۵). در اقتصادی بیمار، ویلی لومان و خانوادهٔ او در پی رسیدن به رویای آمریکایی، ویران می‌شوند. این در حالی است که علی‌رغم محبوبیت ژانر اجتماعی و مرکزیت مشکلات اقتصادی در بسیاری از فیلم‌های سینمای ایران، فیلم *فروشنده*، به این موضوع نمی‌پردازد. در *فروشنده*، عامل ویرانگری عماد و پیرمرد خاطی به عنوان نسخه‌هایی از ویلی لومان، از زمینهٔ اقتصادی و سیاسی نمایشنامهٔ میلر فاصله گرفته و به تجاوز، عدم امنیت و مخفی‌کاری در بطن جامعهٔ ایران اشاره می‌کند. همین امر نوعی فضای سوم را ایجاد می‌کند که فرهنگ‌های متفاوت در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند: نقطهٔ مشترک فرهنگ ایرانی و آمریکایی، سقوط و چالش‌های اخلاقی–اجتماعی است.

برخورد فرهنگ‌ها در فضای سوم در اقتباس شایان توجه است. در *فروشنده*، شخصیت‌ها به شیوه‌های گوناگون، فضای سوم را تجربه می‌کنند. عماد روزها، ادبیات فارسی تدریس می‌کند و شب‌ها در *مرگ فروشندهٔ* میلر به نقش‌آفرینی می‌پردازد. تقابل ادبیات فارسی و آمریکایی در شغل او در محدودهٔ فضای سوم قرار می‌گیرد. ظاهر شخصیت عماد نیز نشانگر فضای سوم است. با وجود اینکه او نقش ویلی لومان، یک مرد آمریکایی در نمایشنامه‌ای آمریکایی را بازی می‌کند، بیشتر به یک مرد خاورمیانه‌ای شباهت دارد (تصویر ۳). عماد، موهایی سیاه و صورتی ریش‌دار دارد. از لحاظ بصری، چهرهٔ شرقی و بازی نقش یک مرد غربی، نمایانگر تقابل و

برخورد فرهنگ‌ها در فضای سوم است. مو و «ریش مشکی» با کلیشه‌های بازنمایی شدهٔ گفتمان استعماری در مورد مردهای خاورمیانه‌ای و مسلمان مطابقت می‌کند (ریدوانی، ۲۰۱۱: ۳-۴). تنها شباهت ظاهری عماد با ویلی لومان دنیای غرب، محدود به یک کراوات می‌شود(تصویر ۳). در ایران، کراوات، یکی از مظاهر غرب است که استفاده از آن توصیه نمی‌شود («نسخهٔ غربی برای شیک شدن»، ۱۳۹۲). یکی از مخاطبان غربی بیان می‌کند که تنها دلیل او برای تماشای فیلم *فروشنده*، اقتباس آن از *مرگ فروشنده* بوده که به محض دیدن «مردان ریش‌دار» و «زنان باحجاب» از خرید بلیط فیلم پشیمان می‌شود (آلته، ۲۰۱۷). سرگشتگی عماد در فضای سوم فارغ از جنبهٔ ظاهری، در رفتار او نیز نمود پیدا کرده است. او به عنوان بازیگر یک نقش آمریکایی و دبیری که با ادبیات غرب آشنا است، درگیر غیرت و تعصب منتسب به مرد ایرانی می‌شود.

پیرمرد خاطی، نسخهٔ دوم ویلی لومن و نمود بومی‌سازی شدهٔ همسر و پدر آمریکایی در فضای سوم است. او همانند ویلی لومان در تأمین معاش خانواده ناموفق است و به همسر خود خیانت کرده است. اما برخلاف ویلی که رابطهٔ خوبی با پسرانش ندارد در ارتباط با دختر و داماد خود مانند پدران ایرانی، عشق و محبت دریافت می‌کند. از این رو تاب رسوایی در مقابل آن‌ها را ندارد.

تضاد نقش شخصیت‌ها و ظاهر آن‌ها در فضای سوم، در مورد رعنا نیز صدق می‌کند. نقش و ظاهر رعنا دربردارندهٔ هر دو فرهنگ است. با وجود بازی کردن نقش یک زن غربی، او همیشه حجاب بر سر دارد و هنگام ایفای نقش، موهای خود را می‌پوشاند. همین شرایط برای همسر پیرمرد متجاوز، که نسخهٔ دیگری از لیندا لومان در اقتباس فرهادی است، نیز وجود دارد. با در نظر گرفتن بومی‌سازی صورت گرفته که پیش از این به آن پرداخته شد، می توان قرار گرفتن شخصیت غربی لیندا، رعنا، همسر پیرمرد و ظاهر اسلامی آن‌ها را در فضای سوم قرار داد. از لحاظ بصری، تنشی در فضای سوم شکل می‌گیرد: از یک سو، رعنا در مقام زنی مدرن و آشنا به غرب در مقابل زن سنتی پیرمرد خاطی قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، پوشش اسلامی رعنا، او را از نقش لیندا دور کرده و به کلیشه‌های زن خاورمیانه‌ای نزدیک می‌کند. کلیشه‌هایی مانند «زن مورد ستم واقع شده و نیازمند به محافظت شدن توسط مردان» (ویلکینز، ۱۹۹۵: ۵۱-۵۰). اینگونه است که رعنا در نوعی سرگشتگی بین زن آمریکایی و زن ایرانی قرار می‌گیرد.

در واقع، تقابلی که از پس حادثهٔ تجاوز رخ می‌دهد نمود بارزی از فضای سوم است. این رویارویی مهم‌ترین چالشی است که عماد و رعنا را دچار دگردیسی کرده، و هویت فردی

گذشتهٔ ایشان را تغییر می‌دهد. سهم بزرگی از فیلم صرف کشمکش این دو شخصیت میان هویت پیشین خود و مواجهه‌ای «روشنفکرانه/ غربی» با اتفاق و هویتی «سنتی/ شرقی» است. پاسخ رعنا به این کشمکش منفعل و رفتار عماد درمقابل آن خشن است. فضای سوم همان تقابل میان سنت و مدرنیته است: تقابل کلیشه‌های شرقی نظیر خشونت مرد، انفعال زن، و جامعه‌ای مستبد رو در روی کلیشهٔ غربی زوجی روشنفکر، آشنا با ادبیات مدرن آمریکا و مستقل در روابط اجتماعی و فردی.

در همین راستا، شکیبی (۱۳۹۵) نیز سیر تکوینی شخصیت‌ها را چینش هدفمند فرهادی در فیلمنامهٔ *فروشنده* قلمداد می‌کند. دانش‌آموزان عماد، مثالی برای این تکامل اند. در ابتدا آن‌ها بی‌توجه «به دل‌مشغولی فرهنگی و هنری دبیرشان در عالم بی‌خیالی خود، وقت‌گذرانی و حتی لودگی می‌کنند» و حتی یک نفر از نام آرتور میلر مطلع نیست زیرا، به زعم فرهادی «مقتضای سن‌شان است»؛ اما همین دانش‌آموزان در انتهای فیلم «با علاقه و جدیت تماشاگر نمایش و اجرای معلم‌شان هستند» (بند ۸).

استفاده از دو شاهکار ادبی فارسی و انگلیسی در اقتباس فرهادی، نمونهٔ قابل توجهی از فضای سوم در پیرنگ فیلم است. علاوه بر اقتباس از *مرگ فروشنده*، این نمایشنامه به عنوان یک شاهکار ادبی آمریکایی در صحنه‌های کلیدی فیلم اجرا می‌شود. صحنه‌هایی که فرهادی آن‌ها را نمود دراماتیک سؤالات و بحران‌های زندگی عماد و رعنا می‌داند و مخاطب را به رمزگشایی آن دعوت می‌کند (فرهادی، ۱۳۹۵). از سویی دیگر، فرهادی از نمایشنامهٔ *گاو* اثر غلامحسین ساعدی (۱۳۶۴-۱۳۱۴) و اقتباس آن توسط مهرجویی بهره می‌جوید. *گاو* (۱۳۴۸)، روایتگر افول و دگردیسی رفتار انسانی است که گویی عماد این خصیصه را از شخصیت مش حسن به ارث برده است. *گاو*، یک شاهکار در ادبیات فارسی مدرن است که نویسندهٔ آن را تنسی ویلیامز ایران می‌خوانند (صبا، ۱۳۸۸).

از سویی دیگر، اقتباس *گاو*، اولین اثر سینمایی بود که علی‌رغم مخالفت دولت وقت ایران به دلیل سیاه‌نمایی، به جشنواره‌های غربی راه یافت و مورد تشویق قرار گرفت (تپر، ۲۰۰۲: ۴). بنابراین، این شاهکار هم از بعد ادبی و ارتباط با مدرنیته و هم از دید سینمایی و ارتباط با جشنواره های غربی، با گفتمان استعماری ارتباطی تنگاتنگ دارد. قرار گرفتن فیلم و داستان فارسی، در کنار نمایشنامهٔ آمریکایی، فضایی در هم تنیده را برای بیننده به تصویر می‌کشد که نمود فضای سوم است. آنچه ساعدی در داستان «عزاداران بیل» که فیلم گاو براساس آن ساخته

شده، ارائه می‌دهد تصویری است از یک جامعهٔ بسته در برابر بیگانگانی (بلوری‌ها) که مخاطب هیچ‌گاه آن‌ها را نمی‌بیند اما تأثیر وحشت‌زای آنان را احساس می‌کند. این سرگشتگی و وحشت بیرونی، تدریجا جای خود را به یک تخریب روانی درونی می‌دهد که در مش حسن نمود پیدا می‌کند (قاسم‌خان، ۱۳۹۵).

بررسی نمونه‌های بومی‌سازی و فضای سوم در تشخیص تصاویر بازنمایی شده از ایرانیان اهمیت زیادی دارد. هر چه در یک اقتباس، بومی‌سازی بیشتری انجام شود، با پذیرش و استقبال بیشتر مخاطبان جامعهٔ مقصد مواجه خواهد شد چرا که حتی در صورت عدم شناخت اثر اولیه، فیلم اقتباسی را درک خواهند کرد. در نتیجه، بومی‌سازی و به دنبال آن، خلق فضای سوم در اقتباس برای جذب مخاطب و حس همزادپنداری او با شخصیت‌ها ضروری است.

۵- نتیجه‌گیری:

به زعم هومی بابا، یکی از نمودهای مقاومت در برابر کلیشه‌ها، تقلید است که در آن مستعمره سعی می‌کند از استعمارگر گرته‌برداری کند تا نشان دهد فرومایه نیست و می‌تواند مانند استعمارگر، موثق و قدرتمند باشد. این یک تقلید ساده نیست و با تفاوت‌هایی همراه است که نتیجهٔ آن هرگز مانند نسخهٔ «اصل» استعماگر نخواهد بود. «اصل» برای استعمارگر و مستعمره، دست‌نیافتنی است و به همین دلیل، تقلید، با سرگشتگی و اضطراب طرفین همراه است.

در این مقاله، اقتباس اصغر فرهادی از نمایشنامهٔ میلر به عنوان نمونه‌ای از تقلید هومی بابایی در نظر گرفته‌شد. نمود آن در بخش‌هایی مانند دکوراسیون صحنهٔ تئاتر، آپارتمان موقت عماد و ظاهر عماد و رعنا، به چشم می‌خورد. همچنین، تقلید هومی بابایی در شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها و اجرای *مرگ فروشنده* در فیلم نمود یافته است. شباهت شخصیت‌های نمایش و فیلم، نوعی از تقلید است. تقارن ویلی لومان با پیرمرد فروشنده و با خود عماد، ارتباط بین لیندا، زن پیرمرد و رعنا و شباهت چارلی با بابک نیز نمونه‌هایی از تقلید شخصیت‌ها در اقتباس فرهادی است. البته این تقلیدها با تفاوت‌هایی همراه است که باعث شده اثر اقتباس شده با اثر میلر یکسان نباشد.

در فرآیند اقتباس، استفاده از مفهوم بومی‌سازی، امری اجتناب‌ناپذیر است چرا که می‌توان با این شیوه، موضوعات ناآشنا را برای مخاطبان محلی به گونه‌ای بازنمایی کرد که ملموس باشند. در *فروشنده*، فرهادی عناصر مختلفی از جمله ظاهر شخصیت‌های موازی زن و مرد مانند

ویلی، عماد و پیرمرد، یا لیندا، رعنا و همسر پیرمرد را بومی‌سازی کرده است. همچنین وضعیت جامعهٔ نیویورک در *مرگ فروشنده* با تبدیل آن به بازنمایی مسائل و شرایط جامعهٔ ایران، بومی‌سازی شده است. این شرایط برای مخاطبان ایرانی قابل پذیرش است زیرا آن‌ها با محیط و جو بازنمایی شده در فیلم آشنا هستند.

علاوه بر مخاطبان ملی، منتقدان و جشنواره‌های غربی نیز به بازنمایی آنچه هویت ملی نامیده می‌شود، علاقه نشان داده و این موضوع می‌تواند گامی موثر برای موفقیت کارگردان باشد. فرهادی با بازنمایی چهره‌های ملی عماد و رعنا در قالب اقتباس از یک اثر غربی در جشنواره‌های بین المللی با اقبال مواجه شد. شایان ذکر است که صرفا یک تقلید کامل از نمایشنامه‌ای غربی بدون به کارگیری فرهنگ و مردم ایران، برای شرقی‌ها یا غربی‌ها جذاب نخواهد بود.

بومی‌سازی در اقتباس از یک نمایش غربی شرایط مناسبی را برای شکل‌گیری فضای سوم ایجاد می‌کند. فرهادی با کنار هم قرار دادن فرهنگ غربی و ایرانی، جامعه و اعضای آن، فضایی را برای رویارویی و مذاکرهٔ فرهنگ‌ها ساخته‌است. این تقابل و مجاورت فرهنگ‌ها می‌تواند منجر به مقایسهٔ آن‌ها شود به گونه‌ای که از طریق این مقایسه، جامعه و هویت ملی کارگردان برای مخاطبان و منتقدان غربی قابل درک می‌شود. در واقع شرق، در ارتباط با یک اثر غربی، تصویر خود را در روایتی جدید شکل می‌دهد که هم شرقی و هم غربی یا نه تماما شرقی و نه کاملا غربی است. بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که در اقتباس فرهادی فضای سوم شکل می‌گیرد؛ *فروشنده* در میان بومی‌سازی و تقلید در نوسان است که به گونه‌ای از هر دو مفهوم بهره می‌برد.

References

Abbotson, Susan. *Critical Companion to Arthur Miller*. New York: Facts on File, 0077.

aaaa aaaaaaa aa aa Jayzeye Faaaa Siya Badddď 6666, https://www.pishkhan.com/news/8888, Accessed 6 Sep. 666666666

P aaa tttt 44 March 7777. Accessed http://www.metacritic.com/movie/the-salesman, Accessed 88 Nov. 0000.

aaaaaaaaaa aaaa eeeeeea. “Seyre aa haeeeeeee aa za aaa ii yaee aa iii g *Adabiyate Tatbighi*, vol. , no. 2 (11111111): 1-7.

Ashcroft, Bill, and Gareth Griffiths. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. 2nd ed., London and New York: Routledg, 7777.

aaa a a rrrr eza aaaaaaaaaa aaaa‘aaa ii ya aa aa gha:::: aa gaaaaaaaae Rccccccc c Bkkke zz ee maeeye ii tt”””” *Adabiyate Tatbighi*, vol. 4, no. 2(000000000):000-000.

Babasalari, Ardalan. *Hamkoneshie Sinama Va Adabiyat Dar Filme Foroushande Asghar Farhadi Va Namayeshname Marge Foroushande Arthur Miller*. Master Thesis, Alame Tabatabaie University, 777777777.

7 aha .. “aa kkkcceeye Egaaaaaaa aaa aa Smmnaye Ira””. *Farabi*, vol. 44, no. 2 (888888888): 88-99.

Baker, Christopher. *The Hybrid Church in the City Third Space Thinking*. Ashgate, 7777.

Baahha “:::::::::::::: : rraiiee add Margsss ff rrrrr rraa ii”””” Baaaaa EE *Nation and Narration*. London and New York: Routledg, .

Bhabha, Homi. K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 4444.

Bigsby, Christopher. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. New York: Cambridge University Press, 0000.

Cornell, Per. “eeeeee ey Saace Crrrr iiii ng Ba Baaaaa”. *Encounters, Materialities, Confrontations: Archaeologies Of Social*

Space And Interaction. Edited by Per. Cornell and Fredrik. Fahlander , London: Cambridge Scholars Press, 7777.

Dadvar, Ilmira, and Hamidreza Ra..... . "zzz a zz eee eei eeeeeeeeeBe aaa ne Fllii ee Barre aa iii g *Farhang va Adabe Farsi*, vol. , no. 1(3333/ 2222): 7-00.

"gggtt y-Nttt cc ademy wwa hhe" ii chae De Lcca a Jeeeeeee Todd (Producer), 7777.

Faddddddl Feerr "rrrr Saace Encounters: Hybridity, Mimicry and Itt ettttt tttt Paaciice" *Encounters , Materialities, Confrontations Archaeologies of Social Space And Interaction*. Edited by Per. Cornell and Fredrik Fahlander . Cambridge: Cambridge Scholars Press, 7777.

Farhadi, Asghar. (Screenwriter and Director). *Foroushande*. Alexandre Mallet Guy and Asghar Farhadi. (Producer). Iran: Momento Films (France) Filmiran (Iran), 444444444

4ahha gggha "hhh ggg Zana Saaaa eeeee eee aa Bllly Wllee!!". Interviewed by Roger site, Ibert. *Donyaye Tasvir Honar online*, 555555555.

5eekke ii caa "eee lll iiaaiiaaa Crr aaaaii a a iii Saace: Rethinking International Management Discourse on Knowledge rr aeeee rrr uug aaaaa" *Academy of Management Review*, vol. 33, no. 4 (8888): 444-922 .

Feeeeeee, , S..... . Sffff rr "iiiiiiii i g fffff f ee iii ny: llll mm rrrrr rrr rrr ee Ciiii ee *Shades of the Planet American Literature as Wold Literarture*. Edited by Dimock Wai Chee, and Lawrence Buell, Princeton and Oxford: Princeton University Press, .

Ghasemipour, Erfan. *Gozare Hoviyat, Farhang Va Matn Dar Marge Foroushande Arthur Miller Va Froushande Asghar Farhadi*. Master Thesis, University of Kordestan, 8888/ 7777.

aaa ee a. “aa aaa iiii Ba hh aeeeeeee aa mayeiii *Foroushande* Arthur ii lle ggg ha Fahha aa aa aee aaa””. 6666. Accessed https://theater.ir/fa/99999 , Accessed 9 Oct. 0000/ 5555.

dddd yzzzzzzzzBll “Mttt -eee TThe Saaaaaa a eeee s for Urgent eee gggg.”, 22 Feb.7777, http://www.azcentral.com/story/entertainment/movies/billgoodykoontz/ /////// // /the-salesman-movie-review-asghar-farhadi-trump-ban/88888888/ Accessed 88 Sep. 7777.

Gray, Mel, and J Caa Iiii gezzzaii a wwwwddge ee eemmmm: xx ee ba””””. *International Social Work*, 33. 5 (0000): 333-777.

Huddart, David. *Homi K. Bhabha*. London and New York: Routledge, 6666.

cccc ee L S Flynn. *A Theory of Adaptation*. 2 ed., London, New York: Routledge, 3333.

aa iiii Lella “Aya ss care Faaaa Siya Bud?” 6666. Accessed http://bit.ly/2Mi6usX, Accessed 6 Sep. 666666666

6666666666666a “Naghhheaaye Jagg ss aaa Fahha aaa yhe Tamashagarane Binava: Darbareye In Ke Chera Foroushande Ra ii aaaa aa aaa Seaaye Ka”””” *Mehrname*, vol. 99. no. 8 (6666/ 5555): 111.

Laee nnnnnnn. “TThe Saaaaaa aa a llll tt““ 00 Jan .7777. https://www.newyorker.com/magazine/////// // /the-salesman-and-split Accessed 55 Sep. 7777.

Letaaaii Roya. "aa aane aaa ii ya,, Zabaee Siaa oo gaaeeleye Matne Dastane Novin Mouchette Va Filme *Mouchette*". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]* , vol. 11, no. 11 (Winter and Spring 555555555): 55-777.

Mahdavi, Saee "Frr onnnnmnn Cee Frr ccc a eegiaa??" 6666. Accessed http://bit.ly/2SemvEg, Accessed 3 Sep. 7777/ 6666.

aa Foaaaaaaaaa Chegeeee Marge Fhhhhlheee Ra Sa aaaa??" 6666. Accessed https://problematicaa.com/death-of-salesman, Accessed 8 Sep. 7777/ 6666.

Miller, Arthur. *Marge Foroushande*. Translated by Ataollah Nourian. Tehran: Nashre Ghatre. 222222222

Mir-2222 aaaa "ee Static: Nesbate Dram, Tafakor Va aaaaaa a Ira aa Saaaaa ye Faaaa *Merhrname*, vol , no. 8 (555555555): 555-999.

Mir-aaaa aaaa .. "ii rrrrrr rree nnnneaaye oo aa aa Naaaaaa ae Modakhele: Morouri Bar Filme *Foroushande* Va Fazaye Ejtemaei Pish Amade Darbareye aa "" *Tajrobe*, vol. 333, no. 8 (555555555): 55-00.

Mirzaei, Yasaman. *Motaleye Tatbighi Namayeshname Marge Foroushande Arthur Miller Va Filme Eghtebasi Foroushande Asghar Farhadi*. Master Thesis, Khalije Fars University, 6666/ 5555.

Moradi Kouchi, Shahnaz "Baree aa iii g Saaeeerrrr Egtt eaas aa ye aaa Saaaaa ae rra"" *Farabi*, vol.44, no. 2 (888888888): 88-66.

Naficy, Hamid. *A Social History of Iranian Cinema.* Vol. 2, New York: Duke University Press, 1111.

aaaaaaa aa aa Tahhhhe aa aa *Mehrname*, vol.99, no. 8 (555555555): 555

“eeeeee ee aaa iii Baaaye S Saaaa”” cc ceeeed https://rasekhoon.net/article/show/777777/, Accessed 11 Sep. 666666666

6aaa aarr a “Reaaya Bigane ss gaar Farhadi az Viraneha ii guuyad” *Mehrname*, vol. 99, no.8 (555555555): 555-555.

Peeeaa, aaaa “Iiii geii gggg Ciiiii i Ctty: La 99th-Century Cmmmaaaattttt ttt aaaaaaaa” *Urban Studies*, 9999(2222): 3333-1111.

Ponzanesi, Sandra. *The Postcolonial Cultural Industry: Icons, Markets, Mythologies*. London: Palgrave Macmillan, 4444.

Rarrrr Perrr “*The Salesman* I ec ss gaa Fahha e Btt Offers Glints of What Often Makes Him One of Best Directors rr ”””””””” ””cc 7777, Accessed https://www.csmonitor.com/The-Culture/Movies/7777/1177/The-Salesman-isn-t-director-Asghar-Farhadi-s-best-but-offers-glints-of-what-often-makes-him-one-of-best-directors-around. Accessed 11 Sep. 999999999.

Razavi Ganji, Monire sadat. *Vafadarie Efrati Khatarnak Ast: Motaleeye Tatbighie Filme Froushande Sakhteye Asghar Farhadi Va Namayeshnameye Marge Foroushande Be Ghalame Arthur Miller*. Master Thesis, University of Shahid Madani Azarbayjan, 999999999.

9 sss “eee Rerr eeett aii ff rr a a llll mm Werrrr aaaaa a *Ruta: Revista Universitària De Treballs Acadèmics*, vol.3 (1111): 1-8.

Saba, Maria. “aaaaa a ae::: ee eee ssee Wlliia Iaan”. 9999. Accessed http://mariasabaye.blogspot.com/2222222/blog-post.html, Accessed 2 Nov. 0000/ 9999.

Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 3333.

Saaaii aaaaaaa aaa“gggg aa ii aaa ye Att” *Mehrname*, vol 99, no. 8 (6666/ 5555): 000-222.

Scott, Anthony Oliver. “TTee Saaaaaaaa Scene rr a rrr aaæee ee rr an” Ja 7777, Accessed https://www.nytimes.com//////// // /movies/the-salesman-review-asghar-farhadi.html. Accessed 11 Sep. 666666666

6aaiiii aaaaaaa aaa“aa Sll Ra ee ii za dddd ”” 6666. /*Mahnameye Sinamayi Film*. Accessed https://www.film-magazine.com/reviews/iran/7777/, Accessed 11 Oct. 0000/ 9999.

Shayan Fard, Kambiz. “Alafhaye Harz, Tarak Ha Ra Baztar ii aaaa”” 7777. Accessed http://bit.ly/2EGVeSM, Accessed 9 Sep. 7777/ 6666.

Spalding, Peter. *Death of a Salesman by Arthur Miller*. New York: Macmillan Education, 7777.

Talattof, Kamran. *Modernity, Sexuality, and Ideology in Iran: The Life and Legacy of a Popular Female Artist*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1111.

Talebinezhad, Ahmad. “Ziyafate Bozorgan: Kafka, Saedi, Mehrjouyi Va Farhadi Dar *Foroushande*” *Tajrobe*, vol. 333, no. 8 (555555555): 55-55.

aa eee ,, Raaaa.. “Iddddddii”””” *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Edited by Richard Tapper, London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2222.

ee rr a dddd “Fssss aaeee e baaaye nnnaaa ye Iaan”. 6666. Accessed https://www.khabaronline.ir/news/888888, Accessed 8 Sep. 7777/ 6666.

aaa “aa hhayi aa PaaaaaaaaVa sss a eeeeeeee e ee t Tabaghe: Farhadi Ba Negahi Talkh Be Tebegheye Motevaset ii eeaaaad” *Mehrname*, vol.99, no. 8 (6666/ 5555): 000.

Varberg Jeaeette “Dawn of a New Age: The Late Neolithic as Third Saace” *Encounters, Materialities, Confrontations Archaeologies of Social Space and Interaction*. Edited by Per. Cornell, and Fredrik Fahlander, London: Cambridge Scolars Press, 7777.

Wilkins, Ka ww ii rrrr W Werrrr Eye A SdddyUUUUUUPPPPPPggggggallllllllllll lEarrrr WWW”””” ”” *The U.S. Media and the Middle East*. Edited by Yahya R. Kamalipour, New York: Praeger Publisher, 5555.

aa zaa rrrr a,, dddd i “zz rrrr Baaaaaeee” *Tajrobe*, vol.333, no. 8 (555555555): 55-22.

aa rrrrr rr aaaaaaa aa “ccc a ii yaaa aa dgga ”””””””” ””” 7777. Accessed https://www.salamcinama.ir/post/4Yo6/, Accessed 6 Sep. 666666666

Zand, Fatemeh, 6 a “aa rjome; Eghtebase Sinamayi Az Romane *Alice Dar Sarzamine Ajayeb*”. ““Translation: A Kind of Adaptation (A Caee ddddy Bu’’’’’ ’’ iiii e aaa eeeeee Weeee aaadd Novel)”]. *[Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol.55, no. 1 (Summer and Autumn 999999999): 999-222.