بررسی تطبیقی مکبث شکسپیر با فیلم همشهری کین اُرسن ولز

سیداحمد پایداری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱

مسلماً اولین سؤالی که به ذهن می‌آید، دلیل این انتخاب است. تقریباً در جایی اشاره نشده که فیلمنامهٔ فیلم **همشهری کین** با اقتباس و یا نگاهی به نمایشنامهٔ **مکبث** شکسپیر نوشته شده است. از سویی ولز اقتباسهای مستقیمی از آثار شکسپیر دارد: ***اتللو*** (۱۹۵۲) و ***ناقوسهای نیمه‌شب*** (۱۹۶۶) که ترکیبی از نمایشنامه‌های **ریچارد دوم**، **هنری چهارم** (قسمتهای اول و دوم)، **هنری پنجم** و **بیوه‌های شاد** که همگی از آثار شکسپیر است و **مکبث** (۱۹۴۸) که اقتباس سینمایی نمایشنامه **مکبث** است با چنین فرضهایی که چرا و بر اساس چه دلالتهایی می‌توان یک نمایشنامهٔ تراژیک قرن هفدهمی را با فیلمی مدرن و قرن بیستمی منطبق کرد بررسی شده است. چنین انتخابی بر اساس سه پیشفرض انجام شده است:

۱) اینکه مباحث اقتباس و ادبیات تطبیقی می‌تواند از مرزهای تحلیل روابط آشکار و مستقیم و عنوان شده فراتر برود و خود را معطوف آشکار کردن روابط در ظاهر ناپیدای دو اثر کند. شاید مثالی بتواند این موضوع

را روشن‌تر کند. ولز فیلمی به نام **محاکمه** (۱۹۶۲) دارد که اقتباسی است از رمان **محاکمه** کافکا. نگاه رایج در مباحث اقتباس، مشابهتها و دگردیسیهای شکلی و معنایی را بین دو اثر تحلیل می‌کند.اما با گسترش مفهوم اقتباس می‌توان نشانه‌های جهان کافکایی را از جهت شکل و مضمون در فیلمی مانند ***نشانی از شر*** (۱۹۸۵) اُرسن ولز جستجو کرد. مسلماً با اتخاذ چنین دیدگاهی است که نویسنده‌ای همچون پل شرایدر می‌تواند در فیلم نوآر نشانه‌های ادبیات پوچی و هنر اکسپرسیونیستی را پیدا کند. با چنین نگاهی چشم‌انداز رابطهٔ دو اثر گسترش می‌یابد. چشم‌اندازی که اگر به خوبی تبیین شود مسلماً در شکل‌گیری و گسترش و فهم کارکردهای متقابل سینما و ادبیات مهم خواهد بود. برای اینکه چنین دیدگاهی به اغتشاش نسبت دادن هر اثری به اثری دیگری نینجامد، باید به خوبی مرزهای روابط شکلی و معنایی دو اثر با یکدیگر تبیین شود.

۲) استدلال دیگری که هم می‌تواند توجیه‌کنندهٔ چنین نگاهی باشد و هم از اغتشاشهای احتمالی جلوگیری کند، توجه به مباحث هرمنوتیک است. شاید بتوان در پیش گرفتن چنین راهی برای فهم متون را با تأثیر از مباحث هرمنوتیک تلاش برای ایجاد مکالمه (دیالوگ) بین دو متن دانست.

از دیدگاه گاد امرهر تفسیری از یک اثر متعلق به گذشته، شامل گفتگویی بین گذشته و حال است. ما در مواجهه با چنین اثری با استعانت از خود منفعل هایدگری به ندای ناآشنای آن گوش می‌دهیم؛ اما آنچه اثر به ما «می‌گوید» به نوبهٔ خود به نوع پرسشهایی بستگی دارد که ما می‌توانیم از جایگاه خود در تاریخ از آن داشته باشیم. همچنین به توانایی ما در بازسازی «پرسشی» بستگی دارد که اثر مزبور «پاسخی» به آن است، زیرا خود اثر نیز گفتگویی با تاریخ خویش است. هر گونه درکی زایاست؛ همچنین «درکی دیگرگونه» نیز هست که به بازشناسی ظرفیتی جدید در متن می‌انجامد و با درک پیشین تفاوت دارد. زمان حال تنها در پرتو گذشته قابل درک است؛ و با گذشته تداومی زنده را تشکیل می‌دهد؛ و گذشته همواره از دیدگاههای جانبدارانهٔ ما در حال شکل می‌گیرد. واقعهٔ ادراک هنگامی پیش می‌آید که «افق» تاریخی شخصی ما در عالم معانی و مفروضات با «افقی» که اثر در آن جای گرفته است» «ممزوج» می‌شود.[۱]

با توجه به افق تاریخی این دو متن می‌توان ***همشهری کین*** را تأویلی امروزین از **مکبث** شکسپیر دانست. اگر در مباحث هرمنوتیک «شناخت یعنی منطبق کردن موضوع شناخت با موقعیت و افق زندگی تأویل کننده.»[۲] که با انجام آن مکالمهٔ با یک متن تاریخی آغاز می‌شود؛ به نظر می‌رسد که ولز در ***همشهری کین*** باب گفتگویی را با نمایشنامهٔ مکبث باز کرده است، که آشنایی ولز با آثار شکسپیر نیز می‌تواند دلیل خوبی بر این ادعا باشد. از سویی با توجه به مباحث هرمنوتیک چنین تأویلی از یک متن اصلاً اشتباه نیست. ا. د. هیرش عنوان می‌کند که می‌توان از یک متن چندین تفسیر معتبر و متفاوت داشت مشروط بر اینکه همهٔ آنها در چارچوب «نظام انتظارات و احتمالات بارزی» که معنای مؤلف اجازه می‌دهد قرار داشته باشد. «همچنین هیرش انکار نمی‌کند که یک اثر ادبی می‌تواند در زمانهای مختلف و برای مردمانی متفاوت معانی مختلفی داشته باشد. اما به ادعای او این مسئله بیشتر به «تعبیر» اثر مربوط می‌شود تا «معنای» آن. این واقعیت که من می‌توانم مکبث را به گونه‌ای ارائه دهم که آن را به جنگ هسته‌ای مربوط سازد، واقعیت «معنی» آن را از دیدگاه خود شکسپیر تغییر نمی‌دهد. تعبیرها در طول تاریخ تغییر می‌کنند، حال آنکه معانی ثابت می‌مانند؛ مؤلفان، معانی را وضع می‌کنند در حالی که خوانندگان تعابیر را تعیین می‌کنند.»[۳]

۳) پیشفرض سومی که دلیل چنین انتخابی است، علاقهٔ شخصی نگارنده به این دو متن است. علاقه و تمایل به این دو اثر هنری موجب شد تا به این موضوع فکر شود که آیا رابطهٔ مشترکی بین آنها هست یا نه؟ چرا این دو اثر احساسهای مشترکی را ایجاد می‌کنند؟ آیا فهم هر کدام از این دو متن در آینه دیگری سهلتر نیست؟ شاید با توجه به پیشفرض سوم دیگر مهم نباشد که اُرسن ولز در فیلم ***همشهری کین*** نگاهی به **مکبث** داشته یا نه؟ مهم این است که کسی می‌خواهد با دو متن مکالمه‌ای را شروع کند تا در نهایت به پرسشهای خود پاسخ دهد. اگر به دنبال استدلالی برای این پیشفرض هم باشیم باز هم دیدگاهی هرمنوتیکی می‌تواند مناسب باشد. «از نظر گادامر ما می‌توانیم در قلمروهای بیگانه نیز تاخت و تاز کنیم زیرا همواره به گونه‌ای پنهان در خانهٔ خویشیم.»[۴]

۲

تراژدی مکبث همچون بسیاری از تراژدیها از لحظه و آنِ گذر دو عالم به یکدیگر شکل می‌گیرد. یعنی زمانی که نسبت بشر با حقیقت وارد دور جدیدی می‌شود و نسبتی جدید بین حقیقت و انسان برقرار می‌شود. زایش تراژدیهای یونانی از گذر عالم اسطوره‌ای و تفکر به لوگوس به عالم فلسفه و متافیزیک شکل

گرفته‌اند و تراژدیهای شکسپیری در گذر عالم قرون وسطی به رنسانس. «مکبث برای فرهنگ ما، تجسم کلاسیکی از واقعیت تاریخی رها شدن روح رنسانس ـ این روح دنیوی، فردگرا، خودآگاه، سرمایه دارانه، نااخلاقی و پرسشگر ـ بر فراز اخلاق مسیحی و سنتی و نظم اجتماعی است.»[5] یان کات در مقاله‌ای به نام «مکبث یا مرگ‌ساری» دنیای مکبث را دنیایی کابوس‌زده می‌داند. «برخلاف نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر، تاریخ در مکبث به مثابه آن دستگاه شکوهمند ارائه نمی‌شود، بلکه چونان یک کابوس است.»[6] مکبث، خواب‌زدهٔ این کابوس است. طرح نمایشنامه هم همچون تأویل یک کابوس گسترش می‌یابد. در صحنهٔ اول از پردهٔ اول جادوگران در میان رعد و برق با هم قرار دیداری می‌گذارند تا مکبث را در بیابان ببینند. آنها مکبث را در صحنهٔ سوم پردهٔ اول می‌بینند و شهوت قدرت‌خواهی را در او بیدار می‌کنند. آیا این خوابی نبوده که در جهان واقعی برای مکبث، تعبیر شد؟ خوابی که مکبث از تأویل نشانه‌های آن عاجز است. او سه جادوگر را در بیابان می‌بیند و نه سه فرشته را در کوهسار. او علم خود را از جادوگران می‌گیرد و آگاهی او از منبعی پلید است. بن‌کوو همراه همیشگی مکبث به این موضوع اشاره می‌کند.

بن کوو: این وعده، اگربه آن اعتماد کامل باشد، ممکن است تو را برانگیزد که گذشته از امیری کودوربه‌تاج سلطنت هم امیدوار شوی. اما این عجیب است و غالباً عوامل ظلمت برای آنکه ما را به دام بیاورند و به ما آسیب رسانند حقایقی می‌گویند و با مطالب راست نا مهم ما را می‌فریبند تا در اموری که‌اهمیت بسیار عظیم دارد به ما خیانت کنند.

مکبث، پردهٔ اول، صحنهٔ سوم

مکبث با غفلت از تأویل خوابش به وسوسهٔ همسرش شاهی را می‌کشد که میهمان اوست. خواب تحقق پیدا می‌کند. مرز بین کابوس، زندگی و جهان واقعی مکبث شکسته می‌شود. او خود می‌داند که نه به الهام غیبی بلکه به «وسوسهٔ غیبی» این کار را کرده و این غیب در خواب بر او ظاهر شده است. استدلال دیگری که می‌تواند تأییدی باشد بر اینکه مکبث این جادوگران را در خواب دیده اشاره‌ای است که بن کوو در پردهٔ دوم ـ صحنه اول به این موضوع دارد.

بن کوو: همه چیز خوب است. من دیشب سه خواهر جادوگر را در خواب دیدم، ایشان حقایقی را بر شما ظاهر نموده‌اند..

مکبث، پردهٔ دوم، صحنهٔ اول

پس مشکل مکبث از آنجا آغاز می‌شود که نمی‌تواند خواب خود را تأویل و رمزگشایی کند. شاید اگر او می‌توانست خوابش را تعبیر کند و از ظاهر نشانه‌های «بیابان» و «سه خواهر جادوگر» بگذرد تن به تقدیری چنین شوم نمی‌داد.

همان‌طور که اشاره شد، مکبث خواب‌زدهٔ این کابوس است. او قرار خود را از دست می‌دهد و در پریشانی کامل و قلق و اضطرابی زاید الوصف پادشاهی می‌کند. مکبث روح خود را به شهوت قدرت‌خواهی فروخته است. «روح» و «جان» که در اندیشهٔ شکسپیری شباهت به خدا دارد و جاودانه است، در مکبث اسیر شهوت زمینی طلب قدرت شده است. «پرسوناژهای او (شکسپیر) خود را درگیر «جستجوی هویت»

نمی‌کنند بلکه در پی راهی هستند برای فرا رفتن از آن هویت که چیزی گذراست، و رها کردن روح که شباهت به خدا دارد و جاودانه و تغییرناپذیر است.»[۷] مکبث در برزخ این رهایی روح گرفتار آمده است. با پیشرفت نمایشنامه، مکبث می‌فهمد که خود را دچار دوزخی ابدی کرده است. دلالتهای این جهان دوزخی در نمایشنامه به صورت رابطهٔ «خواب‌زدگی» و «مرگ» قابل فهم است. جادوگران پیش‌بینی می‌کنند که مکبث را به جهانی راهنمایی کرده‌اند که در آن دیگر او طعم خواب را نخواهد چشید.

جادوگر اول: .... خواب بر سایبان پلک او نه شب معلق خواهد بود و نه روز و مانند شخص نفرین شده‌ای زندگی خواهد کرد.

مکبث، پردهٔ اول، صحنهٔ سوم

مکبث خواب‌زده، وقتی روح خود را اسیر شهوت قدرت می‌کند و شاه را می‌کشد در اصل خواب را می‌کشد.

مکبث: من پنداشتم که آوازی شنیدم که به فریاد می‌گفت «دیگر مخوابید؟ مکبث خواب را می‌کشد.» خواب معصوم را، خوابی که ابریشمین تارهای گره خوردهٔ اندوه را به هم می‌بافد، مرگ هر روز زندگی، گرمابهٔ کار پرمحنت، مرهم افکار رنجور، غذای دوم طبیعت بزرگ، قوت عمده در ضیافت حیات.

مکبث، پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم

کشتن خواب یعنی چه؟ مکبث چگونه خواب را کشته است؟ چرا مکبث نمی‌تواند بخوابد؟ در اندیشهٔ دینی خواب تجربه‌ای از مرگ است، حتی در احادیثی از خواب به عنوان برادر مرگ یاد شده است. آیا می‌توان رابطه‌ای بین خواب‌زدگی و مرگ در مکبث یافت؟ آیا می‌توان گفت همان‌طور که مکبث خواب را کشته، برادر خواب یعنی مرگ را نیز کشته است؟ مکبث کمی پس از اینکه ادعا می‌کند خواب را کُشته؛ می‌گوید:

مکبث: باز به فریاد به همهٔ اهل خانه گفت «دیگر مخوابید! امیر گلامزخواب را کشته است و به این سبب امیرکودور دیگر به خواب نخواهد رفت، مکبث دیگر بخواب نخواهد رفت.»

او اولین کسی است که در نمایشنامه، مرگ و خواب را با ظرافت همانند می‌کند، امیرکودور دیگر نخواهد خوابید چون به برادر جاوید خواب یعنی مرگ پیوسته است. مکبث نیز دیگر نخواهد خوابید، اما دلیل نخوابیدن مکبث چیز دیگری است. او روح و جان جاودان و الهی خود را فروخته است. در پردهٔ سوم، صحنهٔ اول از اینکه فرزندی ندارد و تاج و تخت به فرزندان بن‌کوو خواهد رسید، می‌نالد و ناراحت است که به خاطر آنان چنین دوزخی برای روح خود برپا کرده است.

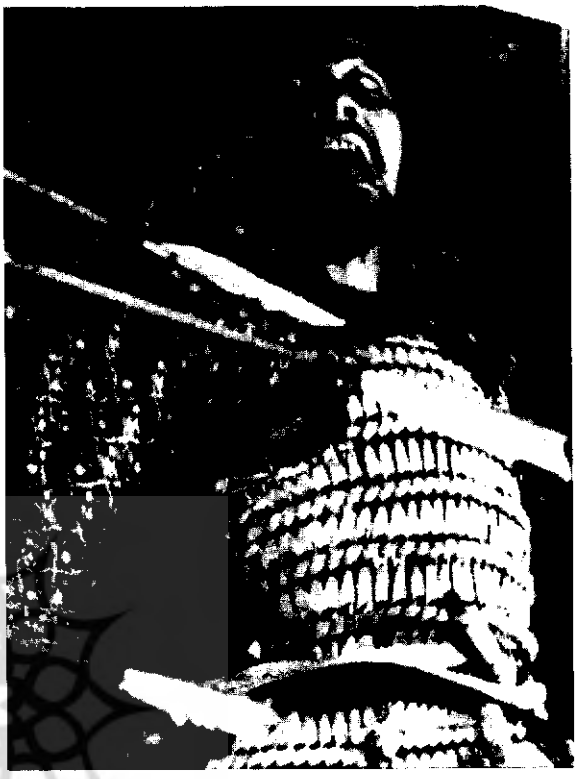
مکبث: او ... و فقط برای ایشان در جام آرامش و سکون خود بغض و عداوت ریخته‌ام و گوهر جاودان خود را به دشمن همهٔ ابناء بشر بخشیده‌ام تا ایشان را پادشاه کنم.

مکبث مرگ را هم کشته و دچار جاودانگی شده است؛ اما جاودانگی در دوزخ. او بارها در نمایشنامه تمنای مرگ می‌کند، اما گویی مرگ او را فراموش کرده است و نام او از فهرست آدمیانی که باید بمیرند، حذف شده است.

مکبث: ... اما بگذار قالب اشیاء از هم بگسلد و هر دو عالم نابود شود پیش از آنکه در خوف و بیم طعام بخوریم و در عذاب این رؤیاهای هول‌انگیز که هر شب ما را می‌لرزاند به خواب برویم. بودن با مردگانی که آنها را برای به دست آوردن راحت خویش راحت کرده‌ایم بهتر است از آنکه سودازده و بی‌قرار بر بستر شکنجهٔ وجدان بخوابیم....

مکبث، پردهٔ سوم، صحنهٔ دوم

کشتن مرگ یعنی چه؟ در اندیشه دینی مرگ یکی از قوای انسانی است که انسان را از دیگر حیوانات نیز متمایز می‌کند. قوه‌ای که در سیر انسانی به سوی کمال باید از حالت بالقوه تبدیل به حالت بالفعل شود. به همین دلیل هم در سیر و سلوک روحانی شخص باید قبل از گرفتار آمدن به مرگ اضطراری، مرگ اختیاری را تجربه کند و این تجربه راهی است به سوی جاودانگی. مکبث این «مرگ» را همچون خوابش کشته است. یعنی او قوه‌ای از انسانیت خود را از دست داده و دیگر همچون انسانها نمی‌تواند مرگ را بچشد. به همین دلیل او به طور نمادین خود را اسیر جاودانه دوزخ دنیا می‌کند. اگر مرگ نیروی رهایی از دنیا و اتصال به جاودانگی است، مکبث از چنین نیرویی خود را سترون کرده است و این سترونی تأویل «بیابانی» است که در خواب دیده است. مکبث می‌گوید: «ما را چه هراس از این که کسی بداند؛ اکنون که هیچ کس را یارای بازخواست از ما نیست.» مکبث در این حمله به تعبیری خود را بی‌قیامت می‌بیند. وجود سترون شده از مرگ او دیگر انتظار



قیامتی ندارد. و این همان موقعیت و تقدیر (absurd) انسان مدرن است که شکسپیر با نگاهی تراژیک آن را نمایش داده است. دنیایی که در آن نیروی زایندگی زنانه چیزی جز خون و تباهی طلب نمی‌کند و اثبات نیروی بالندهٔ مردانگی فقط در به فعل رساندن تباهی است.

لیدی مکبث: ... من بچه شیر داده‌ام و می‌دانم چه لطیف احساسی است دوست داشتن کودکی که شیر مرا می‌مکد، با این همه در همان وقت که به رویم لبخند می‌زد پستان خود را از میان لثه‌های بی‌استخوانش بیرون می‌کشیدم و سرش را می‌کوفتم تا مغزش به درآید اگر قسم خورده بودم که چنین کنم‌چنانکه تو برسر این کار قسم خوردی.

مکبث، پردهٔ اول، صحنهٔ هفتم

لیدی مکبث که آشنای شراست چنین زایندگی زنانه را تباه شده می‌خواهد، تا وجودش از شر آکنده شود.

لیدی مکبث: بشتابید ای ارواح پاسدار اندیشه‌های خونبار. همینجا مرا از زنانگی‌ام تهی کنید و سراپا بیا کنیداز هولنا کترین‌سنگدلی. خونم را سنگین مایه کنید و سراپا بیا کنیدو راه و روزن هر نرمدلی را بر بندید تا هیچ عذاب وجدانی عزم مرگبارم را نلرزاند و با خود به آشتی نکشاند. ای کارسازان جنایت، هر جا که چشم به راه شرارتهای طبیعت نشسته‌اید با تن‌های ناپیداتان به پستانهای من درآیید و شیرم را به صفرا بدل کنید! فراز آی ای شب تار، و خود را در سیاهترین دود دوزخ فروپوش تا کارد بُرایم نبیند آن زخمی را که می‌زند و آسمان از گوشهٔ پردهٔ تاریکی‌ام ننگرد و فریاد برندارد که دست بدار، دست بدار؟

در دنیای کابوس‌زدهٔ آنان کودکی وجود ندارد. هر چند لیدی مکبث از تجربهٔ شیر دادن می‌گوید، اما کودکی نیست تا آنها حس پدر و مادری را نیز تجربه کنند. مسلماً اگر کودکی بود دیگر نیازی نبود مکبث برای اثبات مردانگی‌اش به همسرش، خون بریزد. مکبث در خوابی که در اول نمایشنامه می‌بیند، به ظاهر خوابی که دیده اکتفا می‌کند و چون حقیقتی بی‌پرده آن را در جهان واقعی پیاده می‌کند و به شاهی می‌رسد. او نمی‌تواند عناصر خوابش را تأویل کند و پی به حقیقت کابوس‌گونهٔ آن ببرد. ندانستن تأویل او را می‌فریبد. در آخر نمایشنامه نیز او نمی‌تواند گفته‌های جادوگران را تأویل کند و تاوان این ندانستن را نیز با زوال خود می‌گیرد. مکبث نمی‌داند تأویل اینکه کسی او را خواهد کشت که از زن زاده نشده باشد و یا اینکه «تا وقتی بیشهٔ بزرگ برنام به مخالفت با او به تپهٔ بزرگ دن سی نین نیپویند» او نخواهد مرد؛ یعنی چه؟ مکبث چنان فریفتهٔ ظاهر است که نمی‌تواند به تأویل باور داشته باشد؛ چون در باور به تأویل باور و ایمان به عوالم دیگر و برتر از این عالم ظاهر نیز مستتر است.

۳

شکسپیر در سپیده‌دم رنسانس، دنیایی را ترسیم می‌کند که در آن غروب و شب حاکم است. دنیایی که در اعراضش از وحدت و ایمان قرون وسطی در حال شکل‌گیری بود. دنیای *همشهری کین*، ادامهٔ منطقی چنین دنیایی است. با این تفاوت که در فیلم *همشهری کین* کابوس این دنیا معنای *زندگی مدرن* را گرفته است. فیلم با معمای رُز باد شروع می‌شود. در جستجوی

معنای رُز باد می‌فهمیم رزباد اسم سورتمهٔ دوران کودکی کین است. گویی کین در زمان مرگ در حسرت کودکی گمشدهٔ خود بوده است. عالم کودکی کین نمادی است از آن دنیای بی‌آلایش که زندگی مدرن در حسرت آن است. شاید تکرار و استمرار موقعیت تراژیک مکبث در میان دوران گذر از عالم قرون وسطی به رنسانس را بتوان با گذار از عالم کودکی به دوران بزرگسالی کین منطبق کرد. آنچه در طرح نمایشنامهٔ مکبث و فیلم **ممشهری کین** بسیار شباهت دارد؛ انگیزهٔ شخصیتهای اصلی این دو اثر است. کین نیز همچون مکبث شهوت قدرت‌طلبی و جاه‌طلبی دارد. در فیلم خبری اول **ممشهری کین** او را با اوصافی همچون «قدرتمندترین شخصیتهای قرن»، «قوبیلای خان آمریکا»، «پرچمدار دموکراسی» و «رهبر دنیای مطبوعات» وصف می‌کنند. «زانادو» قصری که کین برای خود ساخته به طوری نمادین شخصیت جاه‌طلب کین را نشان می‌دهد. کین در این قصر دنیای کوچکی با الگوی جهان پیرامون برپا کرده که حاکم مطلق آن باشد تا بدین ترتیب بتواند پاسخی به میل جاه‌طلبی‌اش بدهد. جالبتر اینکه نماد قصر به عنوان الگویی از جهان برین تمثیلی شکسپیری و قرون وسطایی است. «قصر» جهانی کوچک در نمایشنامه‌های **هملت**، **مکبث** و **شاه‌لیر** است که هر گونه آشفتگی در نظم آن به مثابه آشفتگی در نظم جهان است.

حس جاه‌طلبی کین فقط در ساخت قصر زانادو محدود نمی‌شود. او قصد دارد رئیس جمهور امریکا شود. کین همچون همتای دیگرش مکبث در وسوسهٔ حکومت است. در صحنه‌ای از فیلم با همسرش که برادرزادهٔ رئیس جمهور است گفتگوی جالبی دارد. امیلی از کین می‌خواهد که در روزنامه‌هایش به رئیس جمهور حمله نکند، کین رئیس جمهور را سردستهٔ گانگسترها و دزدهای حرفه‌ای می‌داند.

امیلی: در هر صورت او رئیس جمهور است و نه تو.

کین: این هم نقصی است که باید اصلاح شود.

لیلاند دوست و همکار کین در تعریفی که از او می‌دهد، از عظمتی پنهان در درون کین می‌گوید که همان غرور و جاه‌طلبی سیری‌ناپذیر کین است.

لیلاند: ... من تصور می‌کنم که عظمت او در درونش پنهان شده بود و او هم نمی‌گذاشت کسی از آن باخبر شود. کسی

نمی‌توانست به راز درونش پی ببرد. او اشخاص را با انعام راضی نگه می‌داشت. او افکار بلند نظرانه‌ای داشت و باید بگویم کمتر کسی را دیده‌ام که این قدر نظریات و افکار مختلف و متعدد داشته باشد. اما او بجز خودش به هیچ کس دیگر فکر نمی‌کرد. او از هیچ چیز دیگر بجز چارلی کین راضی نمی‌شد. حدس می‌زنم که او بدون اعتقاد به چیزی از دنیا رفت....

غلبهٔ چنین حسی موجب شده کین نتواند هیچ حس انسانی دیگری را درک کند. سوزان همسر دوم کین در دورهٔ تنهایی آنها در قصر زانادو به کین می‌گوید:

سوزان: تو در تمام زندگیت هیچ وقت هیچ چیز به من ندادی. تو فقط سعی کرده‌ای که مرا بخری.

شهوت قدرت و جاه‌طلبی در کین باعث شده که او همه چیز و همه کس را فقط با حس مالکیت درک کند. همه چیز برای او خریدنی و قابل تملک است.

سوزان: تو مرا دوست نداری. تو فقط می‌خواهی که من تو را دوست داشته باشم. تو را، چارلز فاستر کین را.

همان‌طور که اشاره شد، سائقهٔ درونی مکبث و کین یک انگیزه است. اما نکتهٔ جالب در تفاوتها، آشکار شدن این سائقه و میل و انتخاب ابزارهای اِعمال قدرت است. در کین میل و شهوت قدرت‌خواهی در تمایل او به «رسانه» آشکار می‌شود. او از میان ثروتها و امکانهای گوناگون کاری ترجیح می‌دهد روزنامه‌ای ورشکست شده را راه‌اندازی کند. او ابزار قدرت دنیای مدرن یعنی رسانه را انتخاب می‌کند. خواست قدرت در این دو نیز تفاوت دارد. مکبث قدرت می‌خواهد و خود را تباه

این خواست می‌کند تا فقط به خود و لیدی مکبث ثابت کند که مرد است. جاه‌طلبی و تباهی در مکبث هنوز در حوزه فردی و هویت شخصی عمل و اثر می‌کند. اما کین قدرت می‌خواهد چون او مالکیت بر فکر و ذهن مردم را در سر دارد.

کین: چیزی را که من دستور می‌دهم مردم فکر خواهند کرد. در همشهری کین جاه‌طلبی و تباهی در حوزه هویت جمعی عمل می‌کند.

در اینجا به خوبی سیر میل و شهوت و قدرت‌خواهی از دوران مکبث تا دوران کین مشخص است و اینکه چگونه در این مدت ابزارهای اعمال قدرت نیز تغییر کرده است. مشابهتهای صوری و معنایی دیگری نیز میان این دو اثر وجود دارد. در **همشهری کین** همچون مکبث از کودک خبری نیست. هیچ وقت ما کین را در هیئت یک پدر نمی‌بینیم. کنار کودکی گمشده کین دنیای بی‌کودک نیز یکی ازمایه‌های فیلم است. تباهی و تنهایی هر دو شخصیت نیز سرنوشت محتوم آنهاست. کین درمانده و تنها در زانادو می‌چرخد. او به سوزان التماس می‌کند که نرود، با رفتن سوزان او را می‌بینیم که گریه می‌کند. مردی که میل سیری‌ناپذیر او به قدرت تمام نشدنی بود، همچون بچه‌ها از تنهایی می‌گرید.

نکته مهمی که اشاره به آن لازم است. نگاه کنایی (irony) به موقعیت تراژیک آدمهاست که در **همشهری کین** دیده می‌شود. این نگاه کنایی موقعیت تراژیک کین را مدرن می‌کند و از وضعیت تراژیک مکبث جدا می‌سازد. این نگاه کنایی خاص درام مدرن است. به دلیل همین نگاه ما نسبت به کین حس ترحم داریم؛ اما هیچ وقت نسبت به مکبث احساس ترحم نمی‌کنیم.

تامسون: می‌دانید، احساس می‌کنم دلم کمی برای آقای کین می‌سوزد.

مکبث از شر عمل خود هراسان و پریشان است و آرزوی مرگ دارد، در حالی که کین در زمان مردن در آرزوی سورتمهٔ دوران کودکی خود است. نگاه کنایی درام مدرن اینجا شکل می‌گیرد. شخصیتی چنان جاه‌طلب با آرزوهای دست نیافتنی در حسرت اسباب‌بازی دوران کودکی تن به مرگ می‌دهد. نگاه کنایی به موقعیت تراژیک شخصیتها در درام مُدرن به نوعی گردن نهادن به ابسوردیته دوران مُدرن است. دوران بی‌معنایی که در مکبث طلیعه آن دیده می‌شد؛ در **همشهری کین** به اوج رسیده است و این همان نکته‌ای است که در اول بررسی **همشهری کین** به آن اشاره شد. کابوس مکبث، معنای زندگی مدرن شده است. ❑

پانوشتها:

۱ـ پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، ۱۳۶۸، نشر مرکز، صفحه ۹۹

۲ـ حقیقت و زیبایی درسهای فلسفه هنر، بابک احمدی، چاپ اول ۱۳۷۴ نشر مرکز، صفحه ۴۱۰

۳ـ پیشین (۱)، صفحهٔ ۹۳

۴ـ پیشین (۱)، صفحهٔ ۱۱۰

۵ـ شکسپیر و سینما ـ مکبث به روایت شیفر، ولز، کوروساوا ـ جک جی. بورگنز. ترجمهٔ محمود بزمی، علی‌اکبر علیزاد. چاپ اول ۱۳۷۶ ـ انتشارات بنیاد سینمایی فارابی ـ صفحه ۱۳۴

۶ـ همان. صفحهٔ ۹۶، «مکبث یا مرگ‌ساری»، یان کات ترجمهٔ داود دانشور

۷ـ شکسپیر. جرمین گریر. مترجم: عبدالله کوثری ـ چاپ اول ۱۳۷۶ ـ طرح نو ـ صفحهٔ ۶۴