مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۱۱۹-۱۰۳
DOI: 10.22077/ISLAH.2021.4501.1043

به‌روزآمدگی اقتباس نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر از منظر تحلیل گفتمانی

یاسمن یاسی‌پور طهرانی[۱]

چکیده

هدف این جستار مطالعهٔ اقتباس سینمایی نمایشنامهٔ مکبث از منظر بین‌رشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است. مطالعهٔ اقتباس‌های سینمایی از آثار ادبی، شاخه‌ای در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است که در آن پژوهشگر تغییرات حاصل از تبدیل متن نوشتاری به متن دیداری را تحلیل می‌کند. اقتباس در خلأ صورت نمی‌پذیرد و از گفتمان‌های غالب زمان و مکان تولید تأثیر می‌پذیرد. در این پژوهش گفتمان‌های غالب اقتباس سینمایی قرن بیست و یکم مکبث در اقتباسی با عنوان *اسکاتلند، پی ای* به کارگردانی بیلی موریست (۲۰۰۱) تحلیل شده است. بررسی و تحلیل دقیق گفتمان‌ها در این اقتباس نشان می‌دهد که چگونه اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی از بافت اجتماعی و فرهنگی خود تأثیر می‌پذیرند. به‌سخن دیگر، موریست نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر را در بطن گفتمان‌های دوران نوین، یعنی هزارهٔ سوم میلادی، بازآفرینی و اثر نوینی را خلق کرده است. در این تحقیق از نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن و الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم به‌عنوان چهارچوب نظری و روش تحقیق بهره برده‌ام. این مطالعه نشان داده که چگونه در دنیای امروز، قدرت‌طلبی، ثروت‌اندوزی، تبعیض اجتماعی و بی‌عدالتی به شکل‌های مختلف هم‌چنان ادامه یافته است و چگونه صاحبان قدرت و ثروت با استفاده از شیوه‌های نوین و پیچیده‌تر، به استثمار فرودستان جامعه پرداخته‌اند. به سخن دیگر، موریست با اقتباس خلاقانهٔ خود از نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر برای بیان چالش‌ها و معضلات جهان معاصر استفاده و اثر جدیدی خلق کرده است.

واژه‌های کلیدی: بین‌رشته‌ای، اقتباس سینمایی، گفتگوی متن‌آمیختگی، گفتمان، سرمایه‌داری، مکبث

[۱] دانش‌آموخته دکتری ادبیات انگلیسی، گروه زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
y.tehrani90@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶

مقدمه

در نمایشنامهٔ مکبث، گویی مکبث و همسرش درون اشعار و کلمات آفرینندهٔ خود ساکن نیستند. درواقع، زندگی آن‌ها با مرگ به پایان نمی‌رسد و از زمینهٔ پهناور هستی جدا نشده‌اند. پاره‌ای از وجود آن‌ها در آینده جای دارد و انگار اشعار و کلمات را با دَم خود به جنبش درمی‌آورند:

«قهرمانان این داستان در محیط نوشتاری و محدود به‌دنبال سرنوشت خود می‌روند و شکل و معنایش را تغییر می‌دهند. آنان در محیطی زنده و حیات‌بخش تحول و تکامل می‌یابند. اندیشه‌ها و احساساتشان سال‌ها و قرن‌ها به کمک نیروهای جدید، زنده بازمی‌گردند» (احمدی ۱۳۳۶: ۲۱).

داستان مکبث بدین قرار است که ژنرال شجاع اسکاتلندی به‌نام مکبث پس از برخورد با سه خواهر طالع‌بین، باخبر می‌شود که روزی پادشاه خواهد شد. بلندپروازی او که با وسوسه‌های همسرش، لیدی مکبث[1]، تقویت می‌شود، منجر به قتل شاه‌دانکن[2] و رسیدنش به مقام پادشاهی در اسکاتلند می‌شود؛ اما دیری نمی‌پاید که تاج و تخت او توسط ارتش انگستان و به رهبری ملکوم[3]، فرزند شاه‌دانکن و جانشین او، متزلزل می‌شود و به نابودی می‌گراید.

مکبث و همسرش در ابتدا آدم‌هایی معمولی هستند؛ اما به‌تدریج اسیر نیروها و وسوسه‌های مقاومت‌ناپذیر برای رسیدن به جاه و مقام می‌شوند. آنان رفته‌رفته مغلوب «اندیشه‌های محقر و جنایات پست» انباشته از تشنگی برای قدرت می‌شوند. لیدی مکبث زن مکار، خودخواه و سوداگری است که همسر خود را از محبوبیت به زیرمی‌آورد و قربانی اندیشه‌های وحشیانهٔ خود می‌کند. لیدی مکبث با «تحمیل روانی و تسلط پنهانی» خود، جنایت، اندوه و پشیمانی را به زندگی خود و همسرش عرضه می‌دارد (احمدی ۱۳۳۶: ۱۵).

در این اقتباس مکبث، نمایشنامه به زمان، فرهنگ و هویت معاصر آورده می‌شود و مفاهیم به شکلِ گفتمان‌های غالب امروزی درآورده می‌شوند. در بازگویی نمایشنامه، مفهوم قدرت و ارائهٔ آن با انتقال از قرنی به قرن دیگر دستخوش تغییراتی شده است. در اقتباسی به‌روز ، پیام اصلی در قالب بافتی قابل درک برای تماشاگر معاصر بیان می‌شود. هر اقتباس هالهٔ فرهنگی، اجتماعی یا سیاسی نوینی به متن اصلی اضافه می‌کند.

در اقتباس سینمایی یا تلویزیونی متون کلاسیک ادبی، به کمک به‌روزرسانی ارائهٔ مفاهیم، سعی در مرتبط‌کردن و قابل درک‌کردن متن اصلی برای تماشاگر و خوانش نوین می‌شود (Sanders 2006: 19). از آن‌ِخودسازی مانند سفری است که از متن اصلی

[1] Lady Macbeth
[2] Duncan
[3] Malcom

به‌سوی حوزهٔ فرهنگی کاملاً نوینی انجام می‌شود؛ بنابراین می‌توان اقتباس‌های سینمایی را به‌عنوان خوانش‌ها و بخشی از فرایند دائمی گفتگوی بین متن‌ها در نظر گرفت. و ممکن است هدفی سیاسی یا اخلاقی برای فیلمنامه‌نویس، کارگردان یا بازیگر ایجاد انگیزه کند (Sanders 2006: 2).

با اینکه هر اقتباسی مشتق از کار اصلی است، کم‌ارزش‌تر یا دستِ دوم محسوب نمی‌شود. اقتباس همیشه دربرگیرندهٔ ردپای متن اصلی است (Hutcheon 2006: 14). هنگام اقتباس و گذر داستانی از میان رسانه‌ها، زمان‌ها و مکان‌های مختلف، مفاهیم دستخوش تغییر می‌شوند (Hutcheon 2006: 150). ارتباط متن‌آمیختگی باعث ایجاد مفاهیم نوین و گستردگی شبکهٔ ارتباطی در متون مختلف می‌شود (Sanders 2006: 1). همان‌طورکه هر متن قادر به ایجاد بی‌نهایت خوانش است، هر متن ادبی نیز می‌تواند به تفسیرهای فراوانی بیانجامد. اثر ادبی می‌تواند خوانش‌های انتقادی فراوانی داشته باشد.

اقتباس سینمایی بیلی موریست، که در سال ۲۰۰۱ به اکران درآمد، مفهوم قدرت را در بافت سرمایه‌داری عرضه می‌کند. در این اقتباس نظام طبقاتی در قالب تفاوت بین موقعیت‌های اجتماعی فرادست و فرودست به نمایش درآمده است. فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* شکست رؤیای امریکایی را در جامعه به تصویر می‌کشد. در این فیلم، داستان مکبث اساساً در رستوران فست‌فودی اتفاق می‌افتد. جو مکبث در کار آشپزی خود ماهر است و برای پیشرفت رستوران، ایده‌های ناب خود را به نورم[1] دانکن، مالک رستوران، پیشنهاد می‌کند ولی پاداشی دریافت نمی‌کند و مورد استثمار مالک رستوران قرار می‌گیرد.

۱. اهداف تحقیق

این مقاله دو هدف اصلی را پی‌می‌گیرد؛ اول، بررسی تغییراتی است که موریست به‌عنوان کارگردان در اقتباس سینمایی ۲۰۰۱ خود از نمایشنامهٔ مکبث شکسپیر می‌دهد و با خلاقیت خود داستانی کهن را به‌روزرسانی می‌کند و اثر جدیدی در رسانه‌ای دیداری خلق می‌کند. دوم، این مقاله به بررسی دلایل این تغییرات می‌پردازد. برای یافتن دلایل، نویسنده به تحلیل گفتمان‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* پرداخته است.

۲. اهمیت تحقیق

اهمیت تحقیق در این است که علاوه بر تحلیل گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ امریکای امروزی، به بررسی گفتگوی متن‌آمیختگی فیلم با متن اصلی و سایر متن‌ها نیز پرداخته شده است. تا آنجا که نویسنده اطلاع دارد تا به‌حال چنین پژوهشی از این دیدگاه خاص صورت نپذیرفته است.

[1] Norm

۳. پیشینهٔ تحقیق

فیلم اقتباس‌شدهٔ مکبث به کارگردانی اورسون ولز[1]، خودآگاهانه به بررسی قدرت‌های غاصب سیاسی در دورهٔ معاصر می‌پردازد. کار ولز از نظر به‌کارگیری معادل بصری و مجازی[2] مفاهیم مربوط به آثار شکسپیر، شباهتی نزدیک به اقتباس‌های کوروسوا[3] و کوزینتسو[4] از آثار شکسپیر دارد (Hindle 2015: 33). کوروسوا و کوزینتسو در فیلم‌های خود برای نمایش ذهن گناهکار و درعذابِ مکبث، از تکنیک سایه و روشن استفاده کرده‌اند. کوروسوا در فیلم خود از ارزش‌هایِ استعاری بیشتر استفاده می‌کند و بافت شاعرانه را به شعر بصری تبدیل می‌کند (Hindle 2015: 100).

در اقتباس سینمایی رومن پولانسکی[5] از مکبث (۱۹۷۱) که اساساً دربارهٔ افول قدرتمندان و به‌اوج‌رسیدن فرودستان است، صحنه‌های بسیاری از فیلم به‌شکل طعنه‌آمیزی بیانگر این براندازی است (Robinson 1994: 8). در اقتباس ۱۹۷۹ از مکبث به کارگردانی ترور نان[6]، مهمان‌نوازی بی‌نقص لیدی مکبث و مردانگی مکبث، کارگردان را به یاد جان اف. کندی[7] و همسرش ژاکلین کندی[8] می‌اندازد. این زوج نیز در جامعهٔ خود تحسین‌برانگیز و قدرتمند محسوب می‌شدند (Miola 2014: 14).

جک گُلد[9] در اقتباس ۱۹۹۳ خود از مکبث، با استفاده از شگردهای خاص، شرایط مشابه تئاتر را در استودیوی تلویزیونی ایجاد می‌کند (Hindle 2015: 255). مکبث 2001 به کارگردانی گریگوری دران[10] در موقعیت به‌روز نظامی بازی می‌شود. مکبث (2006) به کارگردانی جفری رایت[11] در دنیای جنایی زیرزمینی ملبورن استرالیای امروزی واقع شده است. در این اقتباس، جنسیت مطابق افکار ضدِ فمنسیتی دوران شکسپیر عرضه می‌شود (Hindle 2015: 256). مشابه قرون وسطی و آثار شکسپیر، در این فیلم خصومت مردسالارانه شدیدی علیه زنان دیده می‌شود.

فیلم مکبث (۲۰۱۰) به کارگردانی روپرت گولد[12] به نمایش ژانر وحشت ژاپنی می‌پردازد و تنش‌های روانی ایجاد می‌کند. طبقات مختلف که با آسانسور به‌هم مرتبط هستند، تمثیلی از طبقات گوناگون جهنم هستند (Martin 2018: 10). گولد با

---

[1] Orson Welles
[2] metonymy
[3] Kurosawa
[4] Kozintsev
[5] Roman Polanski
[6] Trevor Nunn
[7] John. F. Kennedy
[8] Jaqueline Kennedy
[9] Jack Gold
[10] Gregory Doran
[11] Geoffrey Wright
[12] Rupert Goold

شبیه‌سازی بدن‌های زخمی باعث وحشت تماشاگر می‌شود. اقتباس وینسنت رگان[1] از مکبث، که *دشمن انسان* نام گرفت، در سال ۲۰۱۴ اکران یافت. در این برداشت تاریک و نوین از نمایشنامهٔ مکبث، گفتگوهای متن اصلی جای خود را به صحنه‌های خونین و کنشی داده است (Hindle 2015: 81).

رویکرد جاستین کرزل[2] در اقتباس (۲۰۱۵) خود از مکبث، ایدئولوژیکی است؛ به این معنی که در این فیلم، تصاویری بکر از اسکاتلند دوران شکسپیر به نمایش درآمده است (Clement 2017: 4). در ابتدای فیلم، کرزل تصویری ایده‌آل از مردانگی را به نمایش می‌گذارد. پدری عزادار بر سر مزار کودک خود ایستاده است. کرزل یک پسر نوجوان از مکبث را که طی جنگ کشته می‌شود، به شخصیت‌های داستانی فیلم اضافه می‌کند. بازگشت متعدد روح این پسر، تأکیدی بر سلطنت بدون جانشین مکبث خواهد بود. در هیچ کدام از این اقتباس‌ها مفهوم قدرت، به شکل به روزشدهٔ آن که در این تحقیق مدّ نظر بوده، تحلیل و بررسی نشده است.

۴- چهارچوب نظری و روش تحقیق

ادبیات تطبیقی به بررسی تأثیرات ادبیات‌های ملی بر یکدیگر یا ارتباطات ادبی و فرهنگی میان آن‌ها می‌پردازد. به‌طور سنتی مطالعات ادبیات تطبیقی بررسی وجوه اشتراک و افتراق، منبع الهام، تأثیر و تأثر بین متون ادبی از زبان‌های مختلف یا بررسی روابط و مراودات و مقبولیت ادبی بین دو یا چند جامعهٔ فرهنگی است (پراور ۱۳۹۳: ۶۷-۶۵). رسالت دیگر ادبیات تطبیقی مقایسه و مطالعهٔ ارتباط ادبیات با رشته‌های علوم انسانی و هنرهاست (رماک ۱۳۹۱: ۵۵).

مطالعات اقتباس زیرشاخه‌ای از مطالعات ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود که در آن تغییرات متن نوشتاری ادبی به هنگام تبدیل به نوع یا رسانه‌ای دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد. به گفتهٔ نظریه‌پردازانی چون لیندا هاچن، رابرت استم و کامیلا الیوت[3]، مطالعات اقتباس فقط به بررسی روابط میان اثر اقتباسی و متن اولیه محدود نمی‌شود و شامل اقتباس به‌عنوان محصول، اقتباس به‌عنوان فرایند و اقتباس به‌عنوان شکلی از دریافت یا متن‌آمیختگی هم می‌شود (Hutcheon 2006: 7-8). «... اثر اقتباسی اثری اشتقاقی است که مشتق نیست. اثری که ثانوی است، اما درجه دو نیست و تودرتویی خودش را دارد» (هاچن ۱۳۹۶: ۲۴).

۵- روش تحقیق

این تحقیق مبتنی بر نظریهٔ اقتباس لیندا هاچن است.. هاچن پرسش‌هایی مانند چی، کی، چرا، چگونه و کجا و کِی را مطرح می‌کند. دو پرسش آخر یعنی «کجا و کِی»، به‌خصوص، چهارچوبی برای بررسی اقتباس‌های به‌روزشدهٔ آثار ادبی به‌دست

[1] Vincent Regan
[2] Justin Kurzel
[3] Kamila Elliott

می‌دهد. در این نوع اقتباس‌ها کارگردان اثری ادبی را برمی‌گزیند و آن را با توجه به اقتضائات و شرایط زمان و مکان به‌روزرسانی و اقتباس می‌کند. آثار شکسپیر، و در این میان مکبث، بارها و بارها مورد اقتباس قرار گرفته‌اند. تا به‌حال مفهوم قدرت در نمایشنامهٔ مکبث توجه کارگردان‌های انگلیسی و خارجی را به خود جلب کرده است. موریست نیز مفهوم قدرت را به شکلی نوین در اقتباس مکبث خود ارائه داده است. او مکبث را در بافت فرهنگ‌ـ اجتماعی قرن بیست و یکم امریکا قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که هنوز عطش رسیدن به قدرت در جامعهٔ امریکایی مشهود است ولو در شکل و ظاهری متفاوت. نویسنده با استفاده از نظریه هاچن و سپس الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم، چگونگی ارتباط بین‌رشته‌ای این اقتباس سینمایی را با متن اصلی و سایر متون هنری و ادبی بررسی کرده است.

طبق الگوی به‌اشتراک‌گذاری در ساخت فیلم، نقش سایر متون هنری در خلق این اثر نوین به‌کار گرفته شده است. به‌اشتراک‌گذاری فرایندی بینامتنی است که طی ساخت فیلم، به گردآوری متون پیشتر می‌انجامد و آمیخته‌ای از تصاویر، موضوعات، استعارها و شخصیت‌های برگرفته از کتاب‌ها، داستان‌ها، نمایشنامه‌ها، اشعار، فیلم‌ها، و سایر آثار هنری و رخدادهای تاریخی است (Meikle 2013: 174). نظریهٔ اقتباس مجموعه‌ای از استعاره‌ها مانند ترجمه، خوانش، مکالمه‌سازی و دلالت را دربرمی‌گیرد. برداشت اقتباس به‌عنوان ترجمه مستلزم پس‌وپیش‌سازی بینانشانه‌ای است که در این فرایند نکاتی از دست می‌رود و نکاتی نوین به‌دست می‌آید (یاسی‌پور ۱۴۰۰: ۲۲).

اقتباس سینمایی *اسکاتلند، پی‌ای* به کارگردانی بیلی موریست موقعیت اسکاتلند قرن یازدهم در متن اصلی را به موقعیت امروز منتقل می‌کند. همچنین اشاراتی ایدئولوژیک به بافت فرهنگی‌ـ اجتماعی امریکای معاصر در آن وجود دارد. لایه‌های اقتصادی طبقاتی در بین مردم جامعه منجر به دسترسی متفاوت آن‌ها به منابع و قدرت شده است. کسی که به نعمت اقتصادی دسترسی دارد، به‌دلیل مالکیت منابع اقتصادی در جامعه قدرت را به‌دست می‌گیرد. تاریخ همهٔ جوامع بشری، شاهد نزاع‌ها و خشونت‌ها بین ارباب‌ها و برده، نجیب‌زادگان و طبقهٔ فرودست و استثمارکنندگان و استثمارشدگان بوده است.

اشاره شد که اقتباس شاخه‌ای از مطالعات ادبیات تطبیقی است. در ادبیات تطبیقی، حوزه‌های تحقیقاتی متعددی وجود دارد که شامل بین‌زبانی، بین‌فرهنگی، و بین‌رشته‌ای می‌شود. مطالعات تطبیقی بین‌فرهنگی می‌تواند دربَردارندهٔ آثار ادبی کشورهایی باشد که حتی به یک زبان واحَد سخن می‌گویند، مانند اتریش و آلمان که زبان رسمی هر دو آلمانی است. این دو کشور سال‌هاست که تمامیت ارضی و فرهنگی مستقلی دارند؛ درنتیجه باورها و رفتارهای فرهنگی مختص خود را دارند و مطالعهٔ تطبیقی آثار ادبی این دو کشور ارزنده و در حوزه مطالعات ادبیات تطبیقی می‌گنجد (مصاحبه رادیویی با انوشیروانی ۱۳۹۹: ۱۴:۰۰).

۶. پرسش‌های تحقیق

۶-۱ بیلی موریست چه تغییراتی به‌عنوان اقتباسگر در فیلم سینمایی مکبث به‌وجود آورده است؟ نیّت او از این تغییرات چه بوده و چه دستاوردهایی داشته است؟

۶-۲ با توجه به گفتمان‌ها و بافت اجتماعی، فرهنگی و تاریخی، دلایل تغییرات ایجادشده در اقتباس *اسکاتلند، پی ای* چه بوده است؟

۶-۳ با توجه به الگوی گفتگوی متن‌آمیختگی رابرت استم، این تغییرات چه ارتباطی با سایر متون ادبی و هنری دارند؟

۷. بحث

۷-۱ *ساختار اسکاتلند، پی ای* به کارگردانی موریست

در اقتباس موریست، داستان مکبث شکل نوینی به خود می‌گیرد که مرتبط با فرهنگ و جامعهٔ امریکای دههٔ هفتاد است. در این اقتباس، رؤیای امریکایی مورد انتقاد قرار گرفته است. باوجود وعده‌های این رؤیا مبنی بر دموکراسی، حقوق برابر، فراهم‌آوردن خوشبختی، ثروت، آزادی و فرصت‌های فراوان در زندگی، جامعهٔ امریکا از نابرابری‌های طبقاتی، جنسیتی و نژادی رنج می‌برد و موریست این مسئله را در فیلم خود به‌تصویر می‌کشد (Deitchman 2006: 120). در جامعه‌ای که حقوق برابر، افسانه‌ای بیش نیست، فقیران به‌خاطر فقرشان مقصر دانسته می‌شوند و طبقات متوسط و بالا نسبت به آنان حس برتری فرهنگی و طبقاتی دارند. درنتیجه فقیرها به حاشیهٔ جامعه کشیده شده‌اند و در فرهنگ امریکایی، به‌عنوان دیگری فرودست نگریسته می‌شوند.

در این اقتباس سینمایی که با ژانر کمدی سیاه گفتگوی بینامتنی دارد، پیامدهای تلخ بلندپروازی بیش از اندازه و قدرت‌طلبی در قالب تلاش مکبث و همسرش برای به‌دست‌آوردن موقعیت اجتماعی موفق به تصویر درآمده است. صحنه‌های فیلم سرشار از نکات طنزآمیز و خنده‌دار است تا با قدرت‌طلبی آزاردهنده تحت‌الشعاع قرار گیرد. در این فیلم، طبقهٔ پایین جامعه به‌صورت افراد بدسلیقه به تصویر درآمده‌اند. کارگردان موقعیت زمانی فیلم خود را به جامعهٔ امریکای دههٔ هفتاد نسبت داده است تا برای تماشاگر معاصر توهین‌آمیز تلقی نشود. مک سعی دارد تا مک‌داف را با همبرگری خفه کند. این صحنهٔ طنزآلود و طعنه‌آمیز، نشان از خطر مرگ عادات غذایی نادرست و فست‌فود در جامعهٔ اسکاتلند دارد که در این داستان شهری کوچک در امریکاست.

۷-۲ به‌روزآمدگی اقتباس مکبث

اسکاتلند، پی ای فیلمی دربارهٔ مردم عادی است که درگیر مشکلات اقتصادی خود هستند. فیلم موریست اقتباسی امریکایی و بازسازی‌شده از کار شکسپیر است. این اقتباس امریکایی با بی‌توجهی به قواعد مربوط به تئاتر در قرون اولیهٔ انگلستان،

اعتماد به نفس فرهنگی و ملی خود را عرضه می‌کند. این اثر هنری امریکایی، مدام به صنعت غذایی مک‌دونالد ارجاع می‌دهد. به گفتهٔ موریست، انگیزهٔ او از اقتباس مکبث در قالب صنعت فست‌فود، در دوران دبیرستان ایجاد شد. در آن زمان او در متن مکبث با تعداد زیادی واژه مک[1] برخورد کرده بود (Brown 2006: 148).

در این اقتباس، نمادهای امریکایی‌بودن به استهزا گرفته می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، نقش سه جادوگر متن شکسپیر را سه هیپی[2] بازی می‌کنند که می‌توان آن‌ها را نمادی از حزب چپ‌گرای سیاسی در نظر گرفت (Brown 2006: 149). در شروع فیلم، این سه هیپی در سیرکی متروکه حضور دارند و حین خوردن مرغ سوخاری جملهٔ تناقض‌آمیز و مشهور نمایش‌نامهٔ مکبث را به‌زبان می‌آورند و می‌گویند: «خوب است بد، بد خوب». در مراسم افتتاحیهٔ رستوران مکبث و همسرش، شخصی در حال جابه‌جایی نسخهٔ بدل مجسمهٔ آزادی است و شخصی دیگر به او می‌گوید: «اون بی‌خاصیت رو بذار اون گوشه» (سکانس ۱:۱۵:۵۰). در پایان فیلم، دونده‌ای درحالی‌که پرچم بسیار کوچک امریکا را در دست دارد، از جلوی تصویر عبور می‌کند. این موارد نشان می‌دهد که انگیزهٔ کارگردان آشکارساختن موقعیت ضعیف فرهنگی و سیاسی امریکا بوده است.

در اقتباس موریست، سرخ‌کردن فست‌فود[3] اشاره به خوانش سیاسی کارگردان از متن اصلی نمایشنامه دارد و اشاره به پخت نمادین سیب‌زمینی سرخ‌کرده در کپیتال‌هیل[4] امریکا دارد. کپیتال‌هیل که مقر دولت سنای امریکا و نمایندگان دولت و دادگاه عالی قضات است، اشاره به بازار شرقی ردبریک[5] هم دارد. در این بازار، فروشندگان سیار، در طول هفته، گوشت و پنیر و آخر هفته‌ها صنایع دستی و عتیقه‌جات می‌فروشند. همچنین در این مکان آمیزه‌ای از نانوایی‌ها، پیتزافروشی‌ها و مشتریان بین‌المللی حضور دارند. طی جنگ امریکا در عراق، این سیب‌زمینی‌های سرخ‌کرده با لقب سیب‌زمینی‌های آزادی نامیده می‌شدند.

موریست از این جملهٔ متن مکبث که می‌گوید: «اگر قضیه به انجام آن خاتمه می‌یافت، بهتر بود که بی‌درنگ اجرا شود»، برداشتی تحت‌الفظی دارد (پردهٔ ۱، صحنهٔ ۷، دیالوگ ۱ـ ۲). او صحنهٔ قتل دانکن را به‌صورت چرخهٔ غذایی سریع و آسان بازسازی می‌کند. دانکن درون ماهی‌تابهٔ پر از روغن سرخ‌کردنی می‌افتد. در این قتل، قدر و منزلت دانکن به محصولی غذایی انبوه کاهش یافته است (Brown 2006: 52). مکبث و همسرش با هدف نابودسازی فاصلهٔ طبقاتی که بنا بر داستان فیلم باعث ستم به آن‌ها شده است، اقدام به قتل نورم دانکن می‌کنند. این نابودسازی

[1] Mac
[2] Hippie
[3] Fast food
[4] Capitol Hill
[5] Redbrick Eastern Market

باعث برهم‌زدن فاصلهٔ طبقاتی در ادامهٔ داستان فیلم می‌شود.

۳-۷ بافت اجتماعی- تاریخی در مکبث موریست

عرضهٔ فرهنگ مصرف‌گرایی با مفهوم فاصلهٔ طبقاتی در ارتباط است. سلسله‌مراتب موجود در هنر، ژانر، مکاتب یا ادوار، همگی با فاصلهٔ طبقاتی مصرف‌گرایان در ارتباط هستند. در اینجا سلیقه، نشان‌گر طبقهٔ اجتماعی است (Deitchman 2006: 149). رفتارهای فرهنگی و مصرف‌گرایانهٔ مکبث و همسرش و دوستانشان ناشی از بدسلیقگی آن‌هاست. در ابتدا، مک و پت در واگن یدکی اتومبیلی زندگی می‌کنند و روی اتومبیل کهنه‌شان دکور شاخ گوزن قرار دارد. آن‌ها به‌جای استفاده از لیوان، از قوطی، نوشابه می‌نوشند (سکانس ۱۴:۳۵). سلیقهٔ بد آن‌ها که حتی پس از موفقیت شغلی ادامه دارد، نشانهٔ ناتوانی‌شان در فرار از عادات طبقهٔ کارگری و گذشته‌شان است.

در این اقتباس، تغییر در طبقهٔ اجتماعی تقریباً ناممکن است. پس از پیروزی موقت مکبث و همسرش در مالکیت رستوران، کارآگاه مک‌داف[1] به تغییر طبقهٔ اجتماعی‌شان پایان می‌دهد و رستوران را تصاحب می‌کند. در زمان اقتصاد سرمایه‌داری متأخر، مصرف‌گرایی برای افراد هویت ساخته بود. فیلم موریست محصولات مصرف‌گرایی انبوه را به بازی می‌گیرد تا در فیلم خود شخصیت‌سازی کند. وقتی پت[2] و مک به پیروزی دست می‌یابند، سلیقه‌شان به‌طرز مسخره‌ای از مُد افتاده است. دستاوردهای آنان در فیلم، با آهنگ پاپ قدیمی و فراموش‌شدهٔ بیچ بیبی[3]، خانهٔ نیمه‌دوبلکس، دکوراسیون پر زرق‌وبرق رستوران و لباس‌های جدیدشان همراه است (Hoefer 2006: 157). مکبث و همسرش پس از یک پیروزی موقت، دچار سقوط می‌شوند. کارآگاه پلیس، مک‌داف، که بلندپروازی مشابهی دارد، فکر مالکیت رستوران را در سر می‌پروراند. مالکیت مکبث و همسرش و مک‌داف نشانهٔ شریک‌بودن آن‌ها در گفتمان مالکیت سرمایه‌داری است؛ اما آن‌ها قادر نیستند برای طولانی‌مدت از مرز مادی بین طبقات اجتماعی عبور کنند. در این اقتباس، نظام سرمایه‌داری به‌عنوان گفتمانی غالب در نظر گرفته شده است و مرزهای محدودکنندهٔ آن با هر انگیزهٔ مبارزه‌جویانه‌ای در تقابل است. مک‌دافِ موریست گیاه‌خواری مصمم است و معتقد است غذای چرب تهدیدی برای جان مشتریان است.

مک‌داف در مراسم ترحیم دانکن، با خود غذایی گیاهی به نام باباغنوش می‌آورد. این کار او رفتاری ایدئولوژیک در مقابل تولید انبوه فرآورده‌های گوشتی است (سکانس ۴۰:۲۱). برخلاف منوی مکبث و همسرش که شامل غذاهای مکبث، مکبث با پنیر، مکبث بزرگ، ماهی مکبث است، رستوران جدید مک‌داف، خانه‌برگر گیاهی، غذاهای گیاهی سرو می‌کند (Brown 2006: 149). در این فیلم، لباس‌ها جنبهٔ نمادین

[1] McDuff
[2] Pat
[3] Beach Baby

دارنـد؛ به‌عنـوان مثـال، طـرح جنگلـی پیش‌بنـد مـک‌داف در آخـر فیلـم، حاکـی از حرکـت تهدیدآمیـز جنـگل برنـام[1] اسـت؛ همچنیـن طـرح لبـاس پـت بـا شـاخه‌های سـیاه‌رنگ، نشـان‌گر جنـگل برنـام اسـت (سـکانس ۱:۱۸:۱۲).

دانکـنِ موریسـت بیـش از انـدازه کار می‌کنـد و همیشـه خسـته اسـت. دانکـن درحالی‌کـه چـرت می‌زنـد بـه پسـرش، ملکـوم، می‌گویـد: «از ایـن همـه کار خسـته شـدم» (سـکانس ۱۷:۳۰). دانکـن در ابتـدای فیلـم شـغل خـود را بـه خطـر می‌انـدازد و دونات‌فروشـی‌های زنجیـره‌ای را بـا همبرگرفروشـی جایگزیـن می‌کنـد. دونات‌فروشـی دانکـن دونتـاس[2] ارجاعـی دیگـر بـه فسـت‌فود اسـت. موقعیـت اجتماعـی دانکـن در شـهر محقـری ماننـد اسـکاتلند، در سـطحی بالاتـر از باقـی مـردم محسـوب می‌شـود. دانکـن بـه ایـن دلیـل کـه ملکـوم علاقـه‌ای بـه ادامـهٔ شـغل خانوادگـی نـدارد، او را بی‌مصـرف می‌خوانـد (سـکانس ۱۴:۰۲). تضـاد بیـن ملکـوم کـه در پارگینـگ خانـه، سـازِ بـاس می‌نـوازد و دانکـن کـه عـادت بـه کارکـردن دارد، نشـان‌گر تفـاوت بیـن طبقـهٔ بـالا و پاییـن اسـت (سـکانس ۱۵۰).

انـدی[3] بی‌خانمـان کـه بـا جواهـرات دانکـن پیـدا می‌شـود، ابتـدا مظنـون بـه قتـل اسـت و سـپس خـود بـه قتـل می‌رسـد. در اقتبـاس موریسـت مرزهـای طبقاتـی بـه نمایـش درآمـده اسـت. انـدی بی‌خانمـان حتـی در طبقـهٔ اجتماعـی پایین‌تـری از مکبـث و همسـرش قـرار دارد. وقتـی پـت می‌شـنود کـه انـدی مظنـون اصلـی اسـت، می‌گویـد: «بـرای همینـه کـه هیچ‌وقـت بـه ایـن جـور آدمـا پولـی نمـی‌دم» (سـکانس ۴۲:۳۱). بی‌تفاوتـی او بـه آدم‌هایـی نظیـر انـدی، نشـان‌گر بی‌اهمیت‌بـودن انـدی و سـایر بی‌خانمان‌هاسـت. از نظـر مکبـث و همسـرش بی‌خانمان‌بـودن فضـای اقتصـادی منفـی محسـوب می‌شـود. مکبـث و همسـرش بـا قتـل انـدی نشـان دادنـد کـه فاقـد حرمـت اخلاقـی هسـتند.

سـلطنت کوتـاه مـک، بـه کمـک فضـای براندازنـده و سـیرک‌مانند موجـود در فیلـم عرضـه می‌شـود. در ایـن فیلـم سـلیقه، اخلاقیـات و طبقـهٔ اجتماعـی بـا هـم مرتبـط نشـان داده شـده‌اند. در چنیـن دنیـای سـیرک‌مانندی، بدسـلیقگی مـک بـه همـراه فقـدان اهـداف والا در زندگـی، او را فـردی بی‌کفایـت جلـوه می‌دهـد. او کـه مطابـق آدم‌هـای بی‌بندوبـار دهـهٔ ۷۰ امریـکا رفتـار می‌کنـد، هیچ‌وقـت قـادر نیسـت از یـک سرآشـپز غـذای سـرخ‌کرده فراتـر بـرود؛ حتـی اگـر تعـداد اندکـی ایـدهٔ جالـب داشـته باشـد. برخـلاف مـک، پـت فکرش متمرکـز پیشـرفت در زندگـی و کار اسـت. او بـه مـک می‌گویـد کـه دلـش می‌خواهـد فراتـر از همسـر دسـتیار مدیـر باشـد (سـکانس ۲۴:۰۰).

۴-۷ گفتگوی متن‌آمیختگی در فیلم موریست

موزیـک متـن فیلـم، نقـش مهمـی در نشـان‌دادن سـلیقهٔ شـخصیت‌ها و عـادات شـغلی

[1] Birnam
[2] Dunkin’ Donuts
[3] Andy

آن‌ها دارد. در فیلم، موسیقی راک[1] دههٔ هفتاد به‌نام بدکامپنی[2]، همراه ملکوم و مکبث و همسرش است؛ چراکه آن‌ها متعلق به طبقهٔ پایین‌تر جامعه هستند. در مقابل، موسیقی کلاسیک ملازم نورم است؛ چراکه سخت کار می‌کند و در شغل خود اخلاقیات را رعایت می‌کند. در نمایی نزدیک از پارکینگ ویژهٔ نورم، موسیقی بتهوون به‌نام «مونلایت سوناتا»[3] را می‌شنویم که نشان‌گر طبقهٔ اجتماعی رفیع او و بااخلاق‌بودن نورم در شغلش است. در این سکانس شخصیت نورم به کمک هنرهای خاص معرفی می‌شود. هنگام ارتقای مکبث و همسرش از کارمندی به ریاست، موسیقی راک بیچ‌بیبی آن‌ها را همراهی می‌کند که نشان‌گر موقتی‌بودن پیروزیشان و شکست در ترک موقعیت اجتماعی پایین‌شان است.

در این اقتباس، غذا نقش اساسی در تعیین مرز بین سلیقه‌های مردم اسکاتلند را دارد و نوع غذا نشان‌گر عادات خوب و بد غذایی است. مکبث و همسرش و دوستانشان معمولاً فست‌فود رستورانی و گوشَت گوزن شکارشده می‌خورند؛ اما کارآگاه ارنی[4] مک‌داف و خانواده‌اش غذای گیاهی میل می‌کنند. این تفاوت نشان‌گر اختلاف طبقاتی آن‌ها در جامعهٔ اسکاتلند است. مک‌داف در نخستین صحنه‌ای که ظاهر می‌شود، باباغنوش، دست‌پخت گیاهی همسرش را همراه خود به مراسم ختم دانکن می‌آورد (سکانس ۳۹:۰۶). این فیلم با ایجاد تضاد بین گیاه‌خواری خانوادهٔ مک‌داف و گوشت‌خواری مکبث و همسرش، سلیقه، طبقهٔ اجتماعی و اخلاقیات را به هم مرتبط می‌کند (Deitchman 2006: 150).

مک‌داف گیاه‌خوار از غذاهای تازه و کامل تناول می‌کند؛ بنابراین انسان کاملی تلقی می‌شود. فست‌فودهایی که مکبث و همسرش می‌خورند و به مشتری‌ها می‌فروشند، به‌هیچ وجه مغذی نیستند و به نوعی مزخرف محسوب می‌شوند (سکانس ۱:۲۴:۲۷). در *اسکاتلند، پی‌ای* افرادی که سبک زندگی بدی دارند، تصمیمات اشتباهی نیز دربارهٔ غذایشان می‌گیرند که بدترین آن، قتل تصادفی با استفاده از ظروف طبخ فست‌فود است. در این ارتباط طعنه‌آمیز، افراد فقیری که در جامعه‌ای با اختلاف طبقاتی زندگی می‌کنند، به‌خاطر طبقهٔ اجتماعی پایین خود، مقصر شناخته می‌شوند. مکبث به شکلی طعنه‌آمیز پایین‌بودن سطح اجتماعی خود را به رخ مک‌داف که سلیقهٔ غذایی سطح بالایی دارد، می‌کشد (Deitchman 2006: 140). او خانوادهٔ خود را با تعبیر «ما آدمای بدطینت با ذهنیت پلید و گوشت‌خوار» خطاب می‌کند (سکانس ۱:۲۲:۲۵).

پت با دانشی که دربارهٔ ارتباط بین سلیقه و طبقهٔ اجتماعی دارد، تمایل دارد بیشتر از همسر معاون مدیر باشد و تلاش می‌کند بین خود و مردم اسکاتلند تمایز قائل شود (سکانس ۲۳:۵۹). در سکانسی دیگر، پت درحالی‌که کرم تسکین‌دهنده

[1] rock
[2] Bad Company
[3] Moonlight Sonata
[4] Ernie

را به‌دست سوختهٔ خود می‌زند، در آینه به خود می‌نگرد. پشتِ نمایی نزدیک از دست او، تماشاگر با عکسی سیاه‌وسفید از ژاکلین کندی که بانوی مطلوب، باسلیقه و طبقهٔ بالای اجتماعی دههٔ هفتاد است، روبه‌رو می‌شود. با تغییر صحنه، تماشاگر وجههٔ پت را که به خود در آیینه نظاره می‌کند، می‌بیند. در این تضاد تلخ، آن‌چه پت می‌خواهد به آن برسد با آن‌چه که در واقعیت است مقایسه می‌شود (سکانس ۱:۰۰:۲۷). این کنارِ هم قرارگیری صورت پُرتنش پت و موی دم‌اسبی‌اش با آرایش موی ساده و مد روز ژاکلین، توجه تماشاگر را به مرزهای ساختگی اجتماع که پت هرگز قادر به عبور از آن‌ها نیست، جلب می‌کند (Deitchman 2006: 142).

اسکاتلند، پی ای جلوه‌های گوناگونی از مردانگی را به تماشاگر ارائه می‌دهد. از نظر دانکن هر مرد جوانی طبیعتاً به فوتبال امریکایی علاقه نشان می‌دهد (سکانس ۳:۳۹). در *اسکاتلند، پی ای*، صحنه‌های نمادین مردانگی توسط میان‌برش به متون دیگر ارجاع می‌دهند. کلیپ‌هایی از سریال کارآگاهی تلویزیونی به‌نام «مک‌کلود» درون فیلم جاسازی شده‌اند که وجههٔ کارآگاهی خوب و ماهر را عرضه می‌کنند. پس از پرش سکانس نخستین *اسکاتلند، پی ای* که در چرخ‌وفلک دیده می‌شود، به کلیپ *مک‌کلود*[1]، کارآگاهی را می‌بینیم که از هلی‌کوپتر آویزان است و بهتر از مکبث ترس از ارتفاع را مدیریت می‌کند (سکانس ۱:۲۷، ۱۲:۵۵). مک‌کلود هلی‌کوپتر را به زمین برمی‌گرداند و متهم را مجبور به تسلیم می‌کند. این تسلیم‌شدن در آخر فیلم توسط مکبث تکرار می‌شود (سکانس ۱:۳۲:۱۸).

در اقتباس موریست، صحنه‌های مربوط به شکار و نوشیدن، یادآور فیلم *شکارچی گوزن*[2] با کارگردانی مایکل چیمینو[3] در سال ۱۹۷۸ است. در این فیلم، کریستوفر واکن[4] که نقش مک‌داف را در *اسکاتلند، پی ای* بازی می‌کند، برای ایفای نقش، برندهٔ جایزهٔ اسکار شد. چنین وام‌گیری‌ها از سایر متون، شکلی رسمی به فیلم داده است و در تماشاگر اثری روان‌شناختی و مؤثر دارد (Shohet 2004: 10)؛ درحالی‌که شکارچیان فیلم *شکارچی گوزن* شخصیت‌های مردانه دارند و با ملاک حضور در جنگ ویتنام سنجیده می‌شوند، شکارچیان گوزن در فیلم *اسکاتلند، پی ای*، افرادی شکست‌خورده و بی‌خاصیت در زندگی هستند. عکس نیکسون[5]، رئیس‌جمهور امریکا در دههٔ هفتاد، که روی دیوار دفتر مک‌داف نصب شده است، اشاره به نظام سیاسی فاسد دارد (سکانس ۵۸:۱۱).

پس از اینکه پت دربارهٔ جای مکبث اطلاعاتی دروغین به مک‌داف می‌دهد، مک‌داف به طرف دانمارک شرقی به‌راه می‌افتد. مسخرگی خشونت‌ها در فیلم

[1] McCloud
[2] Deer Hunter
[3] Michael Cimino
[4] Christopher Walken
[5] Nixon

نشان‌گر تفاوت در طبقات اجتماعی افراد است. پت با ارجاع به نمایش‌نامه‌ای از شکسپیر به‌نام *تایتس اندرونیکس*[1]، دست خود را با ساطوری قطع می‌کند. این سکانس معادل صحنهٔ خواب‌گردی لیدی مکبث در متن اصلی است. در اینجا لکهٔ روی دست پت که ناشی از پرتاب روغن داغ است، معادل لکهٔ لعنتی خون در متن اصلی می‌شود (سکانس ۱:۳۱:۳۴). این نوع ارجاع به صحنهٔ تبر در اقتباس ۱۹۹۹ جولی تیمر[2] از یک طرف و صحنه‌های گوشت آدم‌خواری در نمایشنامهٔ *تایتس* از طرف دیگر، با نبرد آخر فیلم موریست در ارتباط است (Brown 2006: 152). در نمایش‌نامهٔ *تایتس*، شخصیت داستان به‌نام لاوینیا[3] را به جنگل می‌برند و زبان و دست‌هایش را می‌برند تا نتواند کسی را خبر کند.

مک‌داف در تلاش است تا فضای فیلم را در قالب گیاه‌خواری بیان کند. در انتها فضای فیلم، به برگ‌های گیاهی و باغ بهشت رجعت دارد؛ جایی که حیوانات برای تغذیهٔ انسان‌ها کَشته نمی‌شوند. در چنین دنیایی طراحی صحنه با حیوانات خشک‌شده و سر گوزن پذیرفته نیست. در چنین فضای گیاهی‌ای، تساوی بر اختلاف طبقاتی چیره می‌شود. در سکانسی طعنه‌آمیز، دونده‌ای درحالی‌که پرچم کوچکی از امریکا را در دست دارد، اعتراض خود را به وجود طبقات اجتماعی ابراز می‌کند. این دونده یکی از تهیه‌کنندگان فیلم به‌نام ریچارد شپارد[4] است. در صحنهٔ کمدی، فرهنگ بالا به پایین آورده می‌شود. *اسکاتلند، پی‌ای* مرزهای طبقاتی و فرهنگ عامه را به‌رسمیت نمی‌شناسد و اثری نو از متنی کلاسیک ارائه می‌دهد.

۴- نتیجه

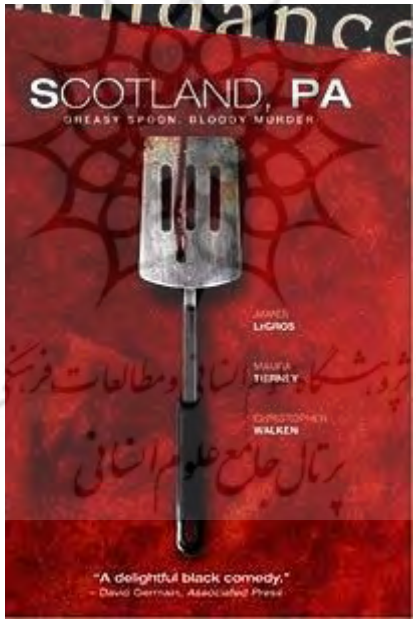
بیلی موریست در فیلم *اسکاتلند، پی‌ای* مفهوم قدرت نمایش‌نامهٔ مکبث را در قالب فرهنگ مصرف‌گرای عموم مردم امریکا در دههٔ هفتاد درآورده است. در سراسر جهان مصرف فست‌فود در رستوران‌های زنجیره‌ای مک‌دونالد[5] تبدیل به رفتار فرهنگی غالب درآمده است. در این فیلم، نظام طبقاتی به شکل سلیقهٔ افراد در انتخاب خانه، دکوراسیون، عادات غذایی و موسیقی مورد علاقه، به‌تصویر کشیده شده است. موفقیت مالی دانکن، با ویژگی‌های طبقهٔ متوسط جامعهٔ امریکایی؛ مانند خانه و ماشینِ تجملاتی، نشان داده می‌شود.

رؤیای امریکایی برخلاف وعده‌های خود مبنی بر آزادی در کسب ثروت، برای شهروندان خود، فرصت‌های اقتصادی عادلانه‌ای را به ارمغان نیاورده است. ساختار طبقاتی امریکا باری بر دوش شهروند امریکایی خود است. در این فیلم، مالکیت رستوران موفقیتی در نظام طبقاتی اقتصاد جامعه محسوب می‌شود. در چنین ساختاری،

[1] Titus Andronicus
[2] Julie Taymor
[3] Lavinia
[4] Richard Shepard
[5] McDonald

مکبث و همسرش با وجود تلاش فراوان، کار سخت و داشتن ایده‌های درخشان برای پیشرفت کاری، مورد قدردانی عادلانه قرار نمی‌گیرند؛ درنتیجه آن‌ها هیچ حس تعلقی به جامعهٔ سرمایه‌داری امریکایی ندارند.

تلاش موریست برای مرکزیت‌دادن به مکبث و همسرش، باعث شنیده‌شدن صدایشان می‌شود؛ اما موفقیتشان موقت است و دیری نمی‌پاید. همچنین در این اقتباس، صدای اندی بی‌خانمان به گوش تماشاگر رسانده می‌شود. اندی متهم به قتلی شده که هرگز انجام نداده است. نمونه‌هایی از براندازی موقت گفتمان غالب در این فیلم وجود دارند؛ به‌عنوان نمونه، فضای سیرک‌مانند فیلم، نظام رایج و سرمایه‌داری را موقتاً زیر سؤال می‌برد. گیاه‌خواری مک‌داف و رستوران گیاهی او، قصد براندازی رستوران‌های گوشت‌خوار و مصرف گوشت توسط عموم مردم را دارد. در پایان، قتل دانکن با وسایل طبخ فست‌فود سعی در براندازی نظام طبقاتی سرمایه‌داری دارد. اقتباس موریست از نمایشنامهٔ قرن شانزدهم شکسپیر اثری هنری برای نقد جامعهٔ مصرف‌گرای امروزین می‌سازد.



منابع

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۹۶). «در باب ادبیات تطبیقی.» مصاحبه با رادیو فرهنگ. تاریخ دسترسی ۲۲ دی‌ماه ۹۹. t.me/Researchincomparativeliterature

پازارگادی، علاءالدین (۱۳۸۱). *مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر. جلد دوم*. تهران: سروش.

پراور، زیگبرت (۱۳۹۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. چاپ پنجم. تهران: ۱۳۹۳.

تیمر، جولی (۱۹۹۹). کارگردان فیلم سینمایی *تیتاس*. ۲ ساعت و ۴۲ دقیقه.

رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ترجمه فرزانه علوی‌زاده. دوره سوم، شماره دوم، پیاپی ۶. ۵۴-۷۳.

چیمینو، مایکل (۱۹۷۸). کارگردان فیلم سینمایی *شکارچی گوزن* . ۳ ساعت و ۳ دقیقه.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۳۶). *مکبث*. **ترجمهٔ** عبدالرحیم احمدی. تهران: نیل.

موریست، بیلی (۲۰۰۱). کارگردان فیلم سینمایی *اسکاتلند، پی ای*. ۱ ساعت و ۴۴ دقیقه.

هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: نشر مرکز.

Brown, Eric C. (2006). "Shakespeare, Class and Scotland." *Literature and Film Quarterly*. 34:2. 147-54. https://www.jstor.org/stable/43797270

Clement, Jennifer (2017). "Authenticity and adaptation in two Shakespeare films: The case of Macbeth (2015) and Cymbeline (2015)." *Journal of Adaptation in Film and Performance*. 10: 2. 93-109. https://doi.org/10.1386/jafp.10.2.93_1

Deitchman, Elizabeth A. (2006). "White Trash Shakespeare: Taste, Morality and the Dark Side of the American Dream in Billy Morrissette's Scotland, PA". *Literature/Film Quarterly*. 34: 2. 140-146. https://www.jstor.org/stable/43797269

Hindle, Maurice (2015). *Shakespeare on Film*. London: Palgrave.

Hoefer, Anthony D. (2006). "The Macdonaldization of Macbeth: Shakespeare and Pop Culture in Scotland, PA." *Literature/Film Quarterly*. 34: 2. 154-160. https://www.jstor.org/stable/43797271

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Martin, Victor Huertas (2018). "Katabasis in Rupert Goold's Macbeth (BBC, 2010): Threshold-crossing, Education, Shipwreck, Visionary and Trial Katabatic Experiences." *Literature/Film Quarterly*. 46: 3.

Meikle, Kyle (2013). "Rematerializing Adaptation theory." *Literature/Film Quarterly*. 41: 3. 174-183. www.jstore.org/stable/43798874. Accessed April (2018).

Miola, Robert S. (2014). *A Norton Critical Edition: William Shakespeare, Macbeth*. NY: Norton & Company.

Ritter, George (2014). *The Mcdonaldization of Society*. NY: Sage Publications Ltd.

Robinson, Randal (1994). "Reversals in Polanski's *Macbeth*." *Literature/Film Quarterly*. 22: 2. 105-08. https://www.jstor.org/stable/43796626

Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. NY: Routledge.

Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Edited by James Naremore. 54-76.

Shohet, Lauren (2004). "The Banquet of Scotland (PA)." *Shakespeare Survey*. 57. 186-95. DOI: https://doi.org/10.1017/CCOL0521841208.015

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Modernization of Shakespeare's *Macbeth*: A Discourse Analysis

Yasaman Yassipour Tehrani[1]

Abstract

This comparative study examines the relationship between the dominant discourses of the filmic adaptation of Shakespeare's *Macbeth* in the 21st century. In *Scotland, PA* (2001) directed by Billy Morrissette, the effect of the dominant discourses of 1970s are examined to demonstrate the ways in which the powerful economically repress the poor in the American society. A close analysis of the social, historical and cultural contexts in this adaptation shows the ways in which cinematic adaptations of literary works are influenced by their social and cultural contexts. In other words, Morrissette has created a new work of art by recreating the seventeenth century Shakespearean play within the context of modern time discourses. The theoretical framework of this study is based on Linda Hutcheon's theory of adaptation and Robert Stam's model of intertextual dialogism. The paper shows how in today's world, power-seeking, discrimination and inequality persist and how the powerful draw on new and more complicated practices to continue their exploitation of the downtrodden.

Keywords: Cinematic Adaptation, Interdisciplinary, Intertextual Dialogism, Contextualization, Capitalism, Modernization

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] Ph.D in English Literature, Dept. of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University, Shiraz, Iran y.tehrani90@gmail.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی