مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال اول، شماره دوم، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۱۷۲-۱۴۵
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.4992.1076

بررسی اقتباس *هملت* در انیمیشن *سیمپسون‌ها**

بتول موسوی[۱]
لاله آتشی[۲]

چکیده

این پژوهش در پی یافتن تغییراتی است که انیمیشن سیمپسون‌ها به مثابهٔ رسانه‌ای متفاوت با ادبیات، در نمایشنامهٔ هملت، اثر شکسپیر ایجاد می‌کند. در یکی از قسمت‌های سیمپسون ها، مجموعهٔ تلویزیونی که از محبوبیت جهانی برخوردار است، اقتباسی کوتاه از هملت ارائه می‌شود. در این مقاله این مجموعه را بررسی می‌کنیم تا دریابیم این رسانه چگونه از هملت برای هجو زندگی آمریکایی بهره می‌گیرد. این پژوهش گذار ادبیات نخبه‌پسند به فرهنگ عامه‌پسند را بررسی می‌کند و سرشتی بینارشته‌ای دارد چون ارتباط ادبیات و رسانه را می‌کاود. ابتدا سنت‌های ژانریِ سریال سیمپسون‌ها و پیشینهٔ شخصیت‌هایش شرح داده خواهد شد و سپس پرسش‌هایی که لیندا هاچن در اقتباس‌پژوهی طرح می‌کند مورد بررسی قرار خواهند گرفت. این پژوهش نشان می‌دهد که اقتباس هملت در انیمیشن سیمپسون ها، از یک سو فرهنگ نخبه‌گرا و ادبیات "فاخر" را ریشخند می‌کند و از سوی دیگر کلیشه‌ی خانواده‌ی هسته‌ای امریکایی را با طنزی اغراق‌آمیز هجو می‌نماید. فرهنگ‌پژوهان در ایالات متحده سیمپسون‌ها را از منظر ایدئولوژیک نقد کرده‌اند اما در ایران، انیمیشن‌ها کمتر مورد مطالعهٔ نقادانه قرار گرفته‌اند. این مقاله نشان می‌دهد که سیمپسون‌ها چگونه با اقتباس دولایه نسبت به فرهنگ فاخر واکنش نشان داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: هملت، اقتباس، سیمپسون ها، شکسپیر، فرهنگ عامه، فرهنگ نخبه گرا

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، شیراز، ایران
b.musavi712@gmail.com
[۲] استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، شیراز، ایران (نویسنده مسئول) laleh.atashi@shirazu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹

مقدمه

درک شکسپیر در دنیای چندرسانه‌ای امروز، لاجرم نیازمند بررسی تعامل رشته‌های مختلفی همچون ادبیات، رسانه و فرهنگ عامه است تا بتوانیم فرایند پیچیدهٔ معناسازی را با رویکردی بینارشته‌ای فهم کنیم. امروزه، صنعت رسانه‌های اجتماعی بسیار پُرکار است و سیل تولیدات متنوعی را برای اطلاع‌رسانی، سرگرمی، تبلیغ یا آموزش به سوی مصرف‌کنندگان روانه می‌کند. با گسترش روزافزون صنایع تولید و توزیع رسانه‌های جمعی، محصولات پُرطرفدار، آسان‌تر از همیشه مخاطبان خود را می‌یابند و بدین ترتیب فرهنگ عامه به پشتوانهٔ رسانه، جای پای خود را بین طبقات مختلف جامعه محکم می‌کند. در این بافت، محصولات پُرشمار عامه‌پسند (ادبی، هنرهای تجسمی یا نمایشی یا هر کاری که توسط و برای مردم تولید می‌شود) به‌آسانی دردسترس عموم قرار می‌گیرند و در کنار محصولات فرهنگی «فاخر و فخیم» عرضه می‌شوند. گفتمان «نخبه‌گرا» و متفکران برج عاج‌نشین، فرهنگ عامه را اساساً دون (در مقابل عالی)، پیش‌پاافتاده و ناشایسته برای بررسی جدی انتقادی تلقی می‌کنند؛ مثلاً کتاب‌های مصور، نسخه‌های دون‌پایهٔ رمان‌های کلاسیک تلقی می‌شوند، رقص هیپ‌هاپ احتمالاً با باله مقایسه می‌شود و در زمرهٔ محصولات کهتر فرهنگی قرار می‌گیرد و بدین ترتیب سلسله‌مراتب فرهنگ شکل می‌گیرد: آثار «فاخر و فخیم» شایستهٔ بررسی می‌شوند و فرهنگ عامه‌پسند به حاشیه رانده می‌شود.

ویلیام شکسپیر، در پژوهش‌های دانشگاهی بخشی از ادبیات «فخیم و فاخر» به شمار می‌آید؛ شاید چون فراموش کرده‌ایم که تئاترهای شکسپیر در انگلستان قرن هفدهم و در دوران ملکه الیزابت، خود بخشی از فرهنگ عامه‌پسند بوده است. در این پژوهش اقتباس شکسپیر در انیمیشن سیمپسون‌ها که از جلوه‌های فرهنگ عامه‌پسند است، بررسی خواهد شد. وقتی پای شکسپیر به فرهنگ عامه کشیده می‌شود، او دیگر آن شاعری نیست که در قرن هفدهم انگلستان زندگی می‌کرد؛ قصه‌گویی است که مردم به‌آسانی می‌توانند درکش کنند، با او ارتباط برقرار کنند و بی‌تکلف ستایشش کنند. «اقتباس» پدیده‌ای است که چنین فرصتی را برای هنرمندان مبتکر فرهنگ‌های مختلف فراهم می‌آورد تا آثار شکسپیر را دوباره خلق کنند.

با این حال، سکهٔ اقتباس روی دیگری نیز دارد. مخاطبان مختلف، از شکسپیرِ استقبال می‌کنند که با سلیقه، سن و هنجارهای فرهنگیشان مطابقت داشته باشد؛ مثلاً شکسپیرِ خلق‌شده برای کودکان با شکسپیر ساخته‌شده برای نوجوانان متفاوت است. به همین ترتیب، هنگام استفاده از شکسپیر برای مخاطب بزرگ‌سال قرن ۲۱، زمینهٔ فرهنگی آن افراد اهمیت بسیاری دارد؛ بنابراین، این پژوهش که به بررسی اقتباسی معاصر از هملت می‌پردازد، دو معیار مهم را در تحلیل اقتباس در نظر می‌گیرد: ۱. دگرگونی متن اصلی نمایش‌نامه که توسط رسانهٔ اقتباس‌کننده اعمال می‌شود و ۲. تغییراتی که در آن رخ می‌دهد تا برای گروه خاصی از مخاطبان جذاب باشد.

هدف و اهمیت تحقیق

ضمن تأکید بر ضرورت بازآفرینی آثار فاخر ادبی، این پژوهش بر آن است تا بازآفرینی نمایشنامهٔ *هملت* نوشتهٔ ویلیام شکسپیر را در بستر انیمیشن *سیمپسون‌ها* بررسی کند. در این پژوهش به این نکته توجه خواهیم کرد که چگونه *هملت*، که به دلیل نوشتار متکلف عموماً برای گروه‌های خاصی از خوانندگان جذابیت دارد، در دنیای انیمیشن *سیمپسون‌ها* به نقیضه‌ای تبدیل می‌شود که برای مخاطب قرن بیست و یکم جذاب است. به دیگر سخن، این پژوهش فرایند گذار *هملت* به مثابهٔ اثر «فاخر» ادبی را به قلمروی فرهنگ عامه بررسی می‌کند. همچنین در این پژوهش نشان خواهیم داد که چگونه تغییر ژانر و رسانه می‌تواند محتوای نمایش‌نامه، دیالوگ‌ها و شخصیت‌ها را تغییر دهد. *هملت* زمانی که در بستر انیمیشن *سیمپسون‌ها* بارگذاری می‌شود، به اثری جدید و دورگه تبدیل می‌شود؛ چراکه از قلمروی ادبیات و فرهنگ نخبه‌پسند به عرصهٔ فرهنگ عامه‌پسند ورود کرده و مخاطب عام یافته است و بنابراین شایستهٔ تجزیه و تحلیل است؛ چون نشان می‌دهد فرهنگ عامه چگونه آثار «فاخر» را جذب و هضم می‌کند. بدین‌ترتیب، این پژوهش «مهتری» فرهنگ فاخر و «کهتری» فرهنگ عامه را به چالش می‌کشد و محصولات هر دو حوزه را متونی درخور بررسی به شمار می‌آورد که زیربنای ایدئولوژیک صنعت فرهنگ را آشکار می‌سازند. در ایران نیز آثار فاخر ادبی به نماهنگ‌ها، انیمیشن‌ها و صنعت تبلیغات راه یافته‌اند؛ بنابراین می‌توان چنین پژوهش‌هایی را با تمرکز بر بافت فرهنگی جامعهٔ ایران نیز به انجام رساند و چگونگی مواجههٔ فرهنگ عامه را با چنین آثاری تحلیل کرد.

فراگیری فرهنگ عامه‌پسند در ایالات متحده

در دههٔ شصت میلادی در ایالات متحده، مرز بین فرهنگ عامه‌پسند و نخبه‌پسند دچار بی‌ثباتی‌های بسیار شد (هارینگتون و بیلبی ۲۰۰۱[1]: ۷) و در همین دهه بود که پژوهشگران به تحقیق در حوزهٔ فرهنگ عامه علاقه نشان دادند (گریپسرود [2] ۱۹۸۱: ۱۹۴). البته فرهنگ عامه همیشه این‌قدر خوش‌اقبال نبود. هربرت گانز[3]، که کتاب *فرهنگ عامه‌پسند و فرهنگ فاخر*[4] او در سال ۱۹۷۴، پژوهش جامعه‌شناختی گسترده‌ای در زمینهٔ فرهنگ‌های فاخر و عامه‌پسند است، خلاصه‌ای از استدلال‌های برجسته را که علیه فرهنگ عامه ایراد می‌شد، برمی‌شمارد. به اعتقاد او این رویکردها که فرهنگ عامه را در جایگاهی کهتر می‌نشاندند، تقریباً دویست سال رواج داشته‌اند (۱۹۷۴: ۱۹). به گفتهٔ گانز، عمده‌ترین اتهام‌ها علیه فرهنگ عامه عبارت‌اند از: ویژگی منفی تولیدات فرهنگی عامه‌پسند (تولید انبوه برای کسب سود)، تأثیرات منفی بر فرهنگ فاخر و تأثیرات منفی بر جامعه و مخاطبان فرهنگ عامه (۱۹۷۴: ۱۹). محور

[1] Harrington and Bielby
[2] Gripsrud
[3] Herbert Gans
[4] *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*

این پژوهش به ارزیابی دوم مربوط می‌شود که اصرار دارد فرهنگ عامه با وام‌گیری از فرهنگ فاخر موجب انحطاط آن می‌شود. این پژوهش سر آن ندارد که دوگانهٔ فرهنگ عامه‌پسند و نخبه‌پسند را بازتولید کند و یکی را بر دیگری رجحان دهد. در این مقاله نشان می‌دهیم که هملت شکسپیر، زمانی که قدم به انیمیشن سیمپسون‌ها می‌گذارد و مخاطب عام می‌یابد، چگونه تغییر می‌کند.

لوین[1] در سال ۲۰۰۲، دوگانهٔ روشنفکر/ عامی را بررسی می‌کند و می‌نویسد که در قرن نوزدهم امریکا، «مخاطبان تئاتر اغلب ابیات هملت را می‌شنیدند که خیلی ظریف با آهنگ‌های عامه‌پسند ترکیب شده بودند» و در این زمان شکسپیر بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی مردم شده بود (۲۰۰۲: ۱۴). با این حال، چنانکه لوین اشاره می‌کند، در آغاز قرن، شکسپیر از فرهنگ عامه کَنده شد و به فرهنگ نخبه و «فرهیخته» رفت تا کارکردی آموزشی داشته باشد (۲۰۰۲: ۳۱). در این زمان، «ماهیت رابطهٔ [شکسپیر] با مردم آمریکا تغییر کرده بود: دیگر در خانهٔ آن‌ها یا در تئاتر یا بر صفحهٔ تلویزیون که هم‌سنگ قرن بیستمی صحنهٔ تئاتر بود، دیده نمی‌شد» (لوین ۲۰۰۲: ۳۱).

لوین همان‌طور که دگرگونی رابطهٔ آمریکایی‌ها با شکسپیر را در قرن نوزدهم و بیستم به پرسش می‌کشد، نتیجه می‌گیرد که دلیل محبوبیت گستردهٔ شکسپیر در میان عوام در قرن نوزدهم این بود که در بافت فرهنگ خودشان به آن‌ها معرفی شد و «بسیاری از ارزش‌ها و تمایلاتشان به هم شبیه بود یا دست‌کم چنین به نظر می‌رسید» (۲۰۰۲: ۳۶). فیسک[2]، که نگاهش به توده‌گراییِ فرهنگی نزدیک‌تر است، با لوین در این‌باره هم عقیده است و تأکید می‌کند که اگر متنی برای آموزش «عادات فکری» طبقه‌ای دیگر به گروهی از مردم به کار گرفته شود، محبوبیت نخواهد یافت (1989b: 121). از نظر او، نهادینه‌شدن ادبیات به دست طبقه‌ای که از امتیازهای مالی و سیاسی برخوردار بود و دوگانه‌های تبعیض‌آلود را قوت می‌بخشید، باعث شد شکسپیر در جایگاهی که برای عوام دست‌نیافتنی و درک‌ناشدنی بود، قرار بگیرد.

قبل از پرداختن به بخش بعدی این پژوهش که بر ضرورت اقتباس از و دخل و صرف در شکسپیر تمرکز دارد، مروری کوتاه بر برخی از ویژگی‌های کلیدی فرهنگ عامه لازم است. هاو[3] در سال ۲۰۰۴ فرهنگ توده را «محصولی مدنی» تعریف می‌کند (۲۰۰۴: ۴۴). این محصول را طبقهٔ فرودست به عنوان راهی برای سرپیچی خود از انقیاد گروه قدرتمندتر تولید می‌کند (هارینگتون و بیلبی ۲۰۰۴: ۴). فیسک می‌گوید فرهنگ عامه همیشه در جریان است (1989a: 3)؛ در بافت‌های اجتماعی- فرهنگی و تاریخی مختلف، شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرد؛ اما تقریباً همیشه با تجربهٔ همگانی ارتباطی نزدیک دارد (هاو ۲۰۰۴: ۴۵). فیسک در *درک فرهنگ عامه‌پسند* بر

[1] Levine
[2] Fiske
[3] Howe

اهمیت ارتباط فرهنگ عامه با زندگی روزمره تأکید می‌کند تا نشان دهد اثر هنری اگر اصولی را که مردم می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند بازتاب ندهد، محبوبیت پیدا نخواهد کرد (1989b: 129). با پیشرفت رسانه‌ها و فناوری‌های ارتباطی، فرهنگ عامه‌پسند به‌طور گسترده‌ای به عرصهٔ اجتماعی- فرهنگی سرازیر می‌شود و هر روز مخاطبان عام بیشتری را جذب می‌کند. در واقع، گانز ناهمگونی را وجه تمایز فرهنگ عامه‌پسند و نخبه‌پسند می‌داند (گانز ۱۹۷۴: ۲۱). توزیع گستردهٔ محصولات فرهنگی عمومی در میان مخاطبان بسیار ناهمگون، صنایع فرهنگ عامه را به سمت «جست‌وجوی بی‌وقفه و پرتکاپو برای بدیع‌بودن» سوق می‌دهد (هاو ۲۰۰۴: ۴۴). به گفتهٔ فیسک، «فرهنگ عامه‌پسند به سمت افراط گرایش دارد، حرکت قلم‌موهایش گسترده و رنگ‌هایش روشن است» (1989b: 114).

روش تحلیل در اقتباس‌پژوهی

طبق فرهنگ لغت مریام وبستر[1]، اقتباس یعنی «چیزی را چنان تغییر دهیم که بهتر عمل کند یا برای هدفی مناسب‌تر باشد». در واقع، بسیاری از آثار بزرگ ادبی در پرتو میراث ادبی گذشته، یعنی با اقتباس و تقلید از آثار پیشین ادبی خلق شده‌اند. لیندا هاچن[2] بین اقتباس و تقلید تمایز قائل می‌شود و می‌گوید: «اقتباس تکرار است؛ اما تکرار بدون همانندسازی» (۲۰۱۳: ۷). این رویهٔ «متناسب‌سازی» ناگزیر شامل اصلاحات کلی، زمانی و فرهنگی خواهد بود و در مقایسه با متن اصلی ممکن است برش، حذف، اضافات و تغییراتی داشته باشد. اقتباس‌ها، آثار هنری مستقل از اصل تلقی می‌شوند؛ اما همان‌طور که سندرز[3] استدلال می‌کند، تأثیر آثار اقتباسی بر مخاطب، صرف نظر از تغییراتش نسبت به متن اصلی، به آگاهی مخاطب از رابطهٔ بین محصول جدید و میان‌متن بستگی دارد (۲۰۰۶: ۲۲).

به گفتهٔ هاچن، امروزه گفتمان وفاداری در مطالعات اقتباس، دیگر اعتباری ندارد (۲۰۱۳: ۷). بسیاری از متون متعارف تغییر شکل داده می‌شوند، به‌روز و جابه‌جا می‌شوند و بنابراین، همان‌طور که سندرز باور دارد، «از نظر زمانی، جغرافیایی یا اجتماعی به قالب ارجاعات مخاطب نزدیک‌تر می‌شوند» (۲۰۰۶: ۲۱). برای نمونه، با توجه به پژوهش ما، متن اصلی هملت فقط برای نخبگان و اعضای بسیار باسواد جامعه جذاب است. بدیهی است که اقتباس هملت برای کودکان، لزوماً زبانی متفاوت با زبان خوانندگان نوجوان یا بزرگسال را می‌طلبد.

اقتباس‌پژوهی هاچن مبتنی بر پرسش‌هایی است که چیستی و چرایی اقتباس، کیستی اقتباس‌کننده و زمان و مکان اقتباس را می‌کاوند. در این مقاله، علاوه بر پرسش‌های هاچن، نکتهٔ دیگری نیز حائز اهمیت است. پیشینهٔ شخصیت‌های انیمیشن سیمپسون‌ها که قرار است نمایشنامهٔ هملت را اجرا کنند باید شرح

[1] Merriam Webster
[2] Linda Hutcheon
[3] Sanders

داده شود تا نشان دهیم الگوهای پدرانگی، پسرانگی، دخترانگی و زنانگی که در انیمیشن سیمپسون‌ها طنزآفرین و روایت‌ساز هستند، چگونه نمایشنامهٔ هملت را تغییر می‌دهند؛ بنابراین در این مقاله ابتدا پیشینهٔ ژانری انیمیشن سیمپسون‌ها و پیشینهٔ شخصیت‌های آن شرح داده خواهد شد و سپس با توجه به این پیشینه و با در نظر داشتن پرسش‌های هاچن، تفاوت‌های هملتِ سیمپسون‌ها با هملت شکسپیر بررسی خواهد شد.

انیمیشن‌های تلویزیونی به مثابهٔ موضوع پژوهش

انیمیشن تلویزیونی در پژوهش‌های دانشگاهی ایران کمتر جولانگاه توجه انتقادی بوده است؛ شاید به دلیل این پیش‌فرض اشتباه که مخاطبان انیمیشن تلویزیونی را فقط کودکان کم‌سن‌وسال‌تر تشکیل می‌دهند و بنابراین در پژوهش‌های بزرگ‌سال‌محور جامعهٔ ایران، کمتر به آن‌ها اعتنا شده است؛ اما مرور آثاری که دربارهٔ مطالعات فرهنگی در غرب نوشته شده‌اند نشان می‌دهد منتقدانی که صنعت فرهنگ را می‌کاوند، انیمیشن‌های تلویزیونی را با دقت مورد بررسی قرار می‌دهند. ولز[1] خاطرنشان می‌کند که چگونه در ایالات متحده، ورود انیمیشن ژاپنی در اوایل دههٔ ۱۹۸۰، مفهوم بدیهی انیمیشن را به عنوان رسانه‌ای که مخصوص کودکان است، تغییر داد (۲۰۰۳: ۲۹). به گفتهٔ ولز، در این زمان، تهیه‌کنندگان تلویزیون متوجه شدند که «نسل تلویزیون» دارد به «نسل فیلم» تبدیل می‌شود و مرزهای بین کودکان و نوجوانان به عنوان مخاطبان انیمیشن تلویزیونی در حال محوشدن است (۲۰۰۳: ۲۹). با این حال، به گفتهٔ پرلموتر[2]، نگاه منفی به انیمیشن تلویزیونی تا به امروز ادامه دارد و مانع از توجه پژوهشی به بسیاری از تولیدات این سبک شده است (۲۰۱۴: ۱). برنامهٔ سیمپسون‌ها که طولانی‌ترین سریال کمدی انیمیشن است (در زمان نوشتن این مقاله در دی‌ماه ۱۴۰۰ سی و سومین فصل آن در حال پخش است)، در جذب طیف وسیعی از مخاطبان، از هر سن، طبقه و نیز دانش فرهنگی بی‌مانند است. آثار پژوهشی دربارهٔ این برنامه عمدتاً در قالب پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها، مقاله‌ها یا وبلاگ‌های اینترنتی انجام شده است. این برنامه که گری[3] آن را «خیلی باحال و امروزی» (۲۰۰۶: ۸) می‌نامد، به چندین زبان، ازجمله اسپانیایی، فرانسوی، آلمانی، عربی، ایتالیایی، لوگزامبورگی و چکی دوبله شده است و به بسیاری از کشورها راه یافته و رنگ و بویی جهانی پیدا کرده‌است.

در آوریل سال ۱۹۹۹ سیمپسون‌ها قسمت هجدهم فصل دهم خود را با عنوان *سیمپسون‌ها: داستان‌های کتاب مقدس* پخش کرد. این قسمت دارای چهار بخش مستقل است که اقتباسی هجوآمیز از داستان‌های آدم و حوا، موسی و یهودیان،

[1] Wells
[2] Perlmutter
[3] Gray

اه‌سلیمان و شاه‌داوود است. به گفتهٔ اسکالی[1]، تماشاگران از آن بسیار به گرمی استقبال کردند (*داستان‌های بلند* ۲۰۰۹)[2] در نتیجه گروه سازنده تصمیم گرفتند سه‌گانه‌ای دیگر بسازند که در آن شخصیت‌ها به عنوان شخصیت‌های خیالی یا تاریخی بازنمایی شوند. این روند برای مناسب‌سازی ادبیات کلاسیک، رویدادهای تاریخی، یا فیلم‌های معروف در دنیای اسپرینگفیلد[3](۱) از سال ۲۰۰۱ هرساله و پس از استقبال گرم تماشاگران از فصل دوازدهم *سیمپسون‌ها: داستان‌های بلند*[4] ادامه دارد؛ برای مثال، در قسمت *انتقام خوراکی است که بهتر است سه‌بار سرو شود*[5]، هومر به کنت مونت فاتسو[6] تبدیل می‌شود و بارت[7] داستان *بارتمن آغاز می‌کند*[8] را روایت می‌کند و *عشق، سبک اسپرینگفیلدی*[9] (۲۰۰۸) هجوی از فیلم‌های *بانی و کلایدی*، *بانو و ولگرد* و *سید و نانسی*[10] ارائه می‌دهد. اسکالی معتقد است اگرچه این اقتباس‌های سه‌گانه بیشتر از یک قسمت معمولی [در فرایند تولید] زمان می‌برند، «گاهی موفق‌تر هستند» (*سیمپسون‌ها: داستان‌های کتاب مقدس* ۲۰۱۰)[11].

انیمیشن *سیمپسون‌ها* در ایران نیز از محبوبیت بسیاری برخوردار است؛ هرچند هیچ‌گاه از رسانه‌های رسمی پخش نشده‌است. کاربران ایرانی در فضای مجازی جوک‌هایی پربسامد دربارهٔ پیش‌گویی‌های سیمپسون‌ها راجع به آینده‌ای نه‌چندان زیبا منتشر می‌کنند. با توجه به محبوبیت این انیمیشن در ایران، و با توجه به اینکه این انیمیشن از منظر اقتباس و با رویکردی بینارشته‌ای در ایران بررسی نشده است، قصد داریم در این پژوهش روایت سیمپسون‌ها از *هملت* را بررسی کنیم تا نشان دهیم در محل تلاقی فرهنگ نخبه‌پسند و فرهنگ عامه‌پسند چه مفاهیمی خلق می‌شوند. هدف در اینجا، بررسی بخش «داداش، شاعری کن!»[12] از قسمت چهاردهم فصل سیزده (*داستان‌هایی از حوزه عمومی*)[13] به عنوان نمونهٔ پژوهشی است. در این بخش تقلیدی هجوآمیز از نمایشنامهٔ شکسپیر به بینندگان ارائه می‌شود. این قسمت از انیمیشن *سیمپسون‌ها* نیز همانند سایر قسمت‌هایی که در آن‌ها اقتباسی صورت گرفته و یا اشاراتی به ادبیات، فیلم یا حوادث تاریخی، اجتماعی و سیاسی شده، مورد تحلیل و بررسی پژوهشگران قرار گرفته است. مکدونالد[14] اقتباس *هملت* در

[1] Scully
[2] *Tall Tales*
[3] Springfieldian world
[4] *The Simpsons Tall Tales*
[5] *Revenge Is a Dish Best Served Three Times*
[6] *The Count of Monte Fatso*
[7] Bart
[8] *Bartman Begins*
[9] *Love, Springfieldian Style*
[10] films *Bonnie and Clyde*, *Lady and the Tramp,* and *Sid and Nancy*
[11] *Bible Stories*
[12] *Do the Bard, Man*
[13] *Tales from the Public Domain*
[14] McDonald

سیمپسون‌ها را بازنمایی هجوآمیزی می‌خواند که با حذف مضامین عمیقی همچون مرگ، تردید و زن‌ستیزی، توانسته است تراژدی سنگینی همچون *هملت* را ریشخند کند (The Bard of Springfield, 2014). اوگوچو[1] نیز معتقد است که استفاده از زبان عامیانه و کوچه‌بازاری اقتباس را به نقیضه بدل کرده است (۲۰۱۴: ۱۱۲). مونتیرونی[2] خاطرنشان می‌کند که انیمیشن *سیمپسون‌ها* با نقیضه‌پردازی توانسته است شکسپیر را «دموکراتیزه» کند (۲۰۱۲: ۱۵). ضمن آنکه با نظر منتقدان راجع به اقتباس *هملت* در سیمپسون‌ها موافقیم، در این مقاله با توجه به مفهوم اقتباس دولایه، نشان می‌دهیم رسانهٔ انیمیشن و ژانر کمدی موقعیت، چگونه *هملت* را از برج عاج خارج کرده و به کوچه و بازار آورده‌اند.

قبل از پرداختن به بحث دربارهٔ سبک اقتباسی خاص سیمپسون‌ها، برای شروع، توضیح مختصری دربارهٔ برنامه از نظر تاریخچه، قابلیت‌های ژانر و سایر ویژگی‌ها لازم است.

بررسی کلی ویژگی‌های ژانری *سیمپسون‌ها*

«تلویزیون و سریال‌های تلویزیونی برجسته‌ترین حوزه‌های فعلی بینامتنیت هستند.»

– *تماشا با سیمپسون‌ها*[3] (گری ۲۰۰۶: ۶۹)

آغاز به کار رسمی سیمپسون‌ها در دسامبر سال ۱۹۸۹ بود، و پس از انیمیشن *عصر حجر*[4] که در دههٔ ۱۹۶۰ پخش می‌شد، اولین سریال انیمیشنی بود که در ساعات پربینندهٔ تلویزیون روی آنتن می‌رفت. این سریال کمدی انیمیشنی، خیلی سریع به موفق‌ترین کمدی انیمیشن در ساعات پربیننده تبدیل شد (هنری[5] ۲۰۱۲: ۱). به نقل از ترنر[6]، «انیمیشن سیمپسون‌ها به برنامه‌ای تبدیل شد که تنها تماشا نمی‌شد؛ بلکه زبانی بود که با آن صحبت می‌شد و جهان‌بینی‌ای بود که پذیرفته می‌شد» (۲۰۰۵: ۸). یکی از متفاوت‌ترین اصول سیمپسون‌ها، مخالفت آن با هر نوع اقتدار است: چه قوانین عمومی و چه ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی. در واقع، این برنامه از قرارگرفتن در هر دسته‌بندیِ از پیش‌تعیین‌شده سرپیچی می‌کند و با تخطی از تجویزهای مقرر، جنجال‌های زیادیَ ایجاد کرده است. این سرکشی در برابر اقتدار متداولی که مرزگذاری‌اش را در قالب‌های بسیاری اعمال می‌کند، بازتاب ویژگی ضداستبدادی فرهنگ عامه است که دیورینگ در *مطالعات فرهنگی*[7] خود (۲۰۰۵: ۱۹۴) به آن اشاره می‌کند. درست است که درک بسیاری از شوخی‌های این انیمیشن

[1] Öğütcü
[2] Montironi
[3] *Watching with the Simpsons*
[4] *The Flintstones*
[5] Henry
[6] Turner
[7] *Cultural Studies*

در گـرو درک بینامتنیت‌هـای درهم‌تنیـده‌ای اسـت کـه فقـط از عهـدهٔ مخاطـب امریکایـی برمی‌آیـد؛ امـا از قـرار معلـوم ماهیـت ضداسـتبدادی ایـن برنامـه باعـث اقبـال جهانـی‌اش شـده اسـت.

یکـی از مصادیـق مهـم ایـن سـرپیچی از قوانیـن، مربـوط بـه ژانـر آن اسـت. بـه طـور کلـی، کمدی‌هـای خانوادگـی تلویزیونـی ماننـد *ماجراهـای اوزی و هریـت*[1] (۱۹۶۶ـ۱۹۵۲) از ارزش‌هـای خانـوادهٔ هسـته‌ای و قـدرت آن بـرای غلبـه بـر سـختی‌های زندگـی تجلیـل می‌کننـد. در ایـن کمدی‌هـا تصویـر خانـوادهٔ شـاد و سـعادتمندی را شـاهدیم کـه رسـالتش نشـان‌دادن ارزش‌هـای غالـب جامعـه امریکایـی اسـت و سـریال کمـدی تلویزیونـی قـرار اسـت ایـن ارزش‌هـا را تبلیـغ کنـد. چنیـن بازنمایی‌هایـی تقریبـاً «تاریخچـهٔ محافظه‌کارانـه‌ای» در ایـالات متحـده داشـته اسـت (گـری ۲۰۰۶: ۶۲). دربـارهٔ رابطـه میـان ژانـر و مفاهیـم ایدئولوژیـک آن، هامـاموتـو[2] می‌گویـد: «کمـدی موقعیـت تلویزیونـی[3] ـ محبوب‌تریـن شـکل هنـری امریکایـی ـ یـک کتـاب درسـی مجـازی اسـت کـه می‌تـوان آن را "خوانـد" تـا آداب و رسـوم، تصاویـر، آرمان‌هـا، تعصبـات و ایدئولوژی‌هـای مشـترک ـ چـه قانونـی چـه قـراردادی ـ میـان اکثریـت مـردم امریـکا بـر مـا آشـکار شـود» (بـه نقـل از تـوِت[4] ۲۰۰۶: ۱۳۲).

از ایـن لحـاظ، کمـدی خانوادگـی امریکایـی، خـود را بـه عنـوان یکـی از مؤسسـات فرهنگـی پیشـرو در ترویـج رؤیـای آمریکایـی تثبیـت کـرده اسـت. افـزون بـر ایـن، کمدی‌هـای خانوادگـی بـا تبلیغـات مکـرر مدهـا و کالاهـای مصرفـی رایـج، بـه ایدئولـوژی سـرمایه‌داری مصرف‌گرایـی خدمـت می‌کننـد (گلتـز[5] ۲۰۱۱: ۷۸). گلتـز همچنیـن خاطرنشـان می‌کنـد کـه کمدی‌هـای خانوادگـی به‌نـدرت در بحث‌هـای جـدی اجتماعـی یـا سیاسـی وارد می‌شـوند (۲۰۱۱: ۷۸).

سیمپسـون‌ها بـا ساختارشـکنی مفهـوم خانـوادهٔ سـعادتمند، بـا بسـیاری از ویژگی‌هـای سـریال‌های کمـدی مطابقـت نمی‌کنـد؛ نخسـت آنکـه قهرمـان خـود، هومـر را بـه عنـوان پـدر، همسـر و کارمنـدی سـهل‌انگار نشـان می‌دهـد کـه بی‌مسـئولیتی‌اش پیوسـته موضـوع طنـز هجوآمیـز در برنامـه اسـت. سـایر شـخصیت‌ها و روابـط میـان آن‌هـا نیـز کمـدی خانوادگـی را واژگونـه نشـان می‌دهنـد. دوم آنکـه برنامـه بـا تمسـخر فرهنـگ مصرف‌کننـده، مصرف‌گرایـی امریکایـی را هجـو می‌کنـد. اگرچـه تماشـای تبلیغـات تلویزیونـی، فیلم‌هـا، کمدی‌هـا و انیمیشـن‌ها جایگاهـی ویـژه در خانـوادهٔ سیمپسـون دارد؛ امـا سـریال به‌خوبـی ایـن عـادت تماشـاگری را بـرای رسـیدن بـه اهـداف طنـز خـود بـه‌کار می‌گیـرد. افـزون بـر ایـن، *سیمپسـون‌ها* بـه دلیـل مواضـع آشـکار سیاسـی و اجتماعـی خـود مشـهور اسـت. ترامپ حتـی قبـل از اینکـه بـه عنـوان رئیـس جمهـور ایـالات متحـده انتخـاب شـود، یـک موضـوع

[1] *The Adventures of Ozzie and Harriet*
[2] Hamamoto
[3] Television situation comedy
[4] Tueth
[5] Goltz

طنـز آشـنا در ایـن برنامـه بـود. جاناتـان گـری، کـه در اثـر خـود *تماشـا بـا سیمپسـون‌ها*، بینامتنیـت انتقـادی سیمپسـون‌ها را بررسـی مـی کنـد، می‌گویـد:

> بـرای تماشـا و خندیـدن بـه چنیـن طنـزی، مـا نـه تنهـا سیمپسـون‌ها را تماشـا می‌کنیـم: مـا همـراه سیمپسـون‌ها تماشـا می‌کنیـم؛ در حیـن تماشـا، تبلیغـات، فیلم‌هـای پرفـروش هالیـوود، سـریال‌های کمـدی و ژانرهـای بی‌شـمار دیگـر را می‌بینیـم و آن‌هـا را معنـا، تفسـیر و رمزگشـایی (دوبـاره) می‌کنیـم (۲۰۰۶: ۲).

ایـن سـریال انیمیشـنی دارای دو اقتبـاس از نمایشـنامه‌های شکسـپیر اسـت؛ البتـه در بخش‌هـای کوتـاه و بـه عنـوان بخشـی از قسـمت‌های بزرگ‌تـر. هملـت بخشـی از سـه‌گانهٔ *داسـتان‌هایی از حـوزهٔ عمومـی*[1] بـود کـه در مـارس سـال ۲۰۰۲ پخـش شـد و *چهـار زن و مانیکـور*[2] اقتباسـی از *مکبـث* را در سـال ۲۰۰۹ بـه نمایـش گذاشـت. *داسـتان‌هایی از حـوزهٔ عمومـی* اقتباسـی از سـه داسـتان کلاسـیک بـه نام‌هـای *ادیسـه*[3]، *ژان دارک*[4] و در نهایـت هملـت اسـت. ایـن داسـتان‌ها بخش‌هایـی از روایـت اصلـی هسـتند کـه در آن هومـر در حـال خوانـدن کتـاب تمدیدنشـدهٔ کتابخانـه بـرای فرزندانـش اسـت. بـا خوانـدن هـر داسـتان، روایـت بـا اجـرای داسـتان‌ها توسـط شـخصیت‌های اسـپرینگفیلدی دگرگـون می‌شـود؛ هومـر در نقـش ادیسـه، مـارج در نقـش پنه‌لوپـه و نـد فلانـدرز در نقـش پادشـاه تـروا[5]. لیـزا نقـش ژان دارک و بعدتـر اوفلیـا[6] را در قسـمت سـوم بـازی می‌کنـد. نقش‌هـای هملـت، روح، گرتـرود و کلودیـوس[7] طبیعتـاً بـه بـارت، هومـر، مـارج و مـو[8] می‌رسـد. آل ژان[9]، تهیه‌کننـدهٔ اجرایـی ایـن برنامـه، اظهـار داشـت بخـش سـوم ایـن قسـمت در مـدارس بـرای آمـوزش هملـت بـه دانش‌آمـوزان اسـتفاده شـده اسـت (۲۰۱۰). آنچـه ایـن اقتبـاس کوتـاه از نمایشـنامه را بـرای ایـن پژوهـش بسـیار قابـل توجـه می‌کنـد ایـن اسـت کـه برخـلاف سـایر اقتباس‌هـا ـ اعـم از مصـور، انیمیشـن یـا فیلـم ـ ایـن بازسـازی بـرای انتقـال پیـام و طنـز کامـل خـود بـه بیننـدگان بـه جـای یـک متـن، بـه دو متـن وابسـته اسـت و بدیـن ترتیـب بـا دو لایـه از اقتبـاس سـر و کار داریـم.

سیمپسون‌ها و اقتباس دولایه

«جامعـهٔ غربـی هرگـز بـه انـدازهٔ سـال ۲۰۰۰ هومرگونـه بـه نظـر نمی‌رسـید. هرگـز آن‌قـدر هویت‌محـور نمی‌نمـود، هرگـز آن‌قـدر دغدغـهٔ مصـرف نداشـت، هرگـز آن‌قـدر علاقه‌منـد بـه سـاده‌ترین راه‌حل‌هـا نبـود. هرگـز آن‌قـدر علاقه‌منـد بـه هیچ‌کاری‌نکـردن

[1] *Tales from the Public Domain*
[2] *Four Women and a Manicure*
[3] *Odessey*
[4] Joan of Arc
[5] Homer as Odysseus, Marge as Penelope, and Ned Flanders as the King of Troy
[6] Ophelia
[7] Gertrude and Claudius
[8] Bart, Homer, Marge, and Moe
[9] Al Jean

نبـود».

ـ ترنر، *سیارهٔ سیمپسون*[1](۲۰۰۵: ۱۲۵)

در ایـن نمونـهٔ پژوهشـی، اولیـن متنـی کـه لایـهٔ رویـی اقتبـاس را می‌سـازد، مسـلماً هملت شکسـپیر اسـت؛ امـا جهـان اسـپرینگفیلدی کـه در آن نمایشـنامهٔ هملـت جـان می‌گیـرد، بـه انـدازهٔ هملـت شکسـپیر در تولیـد معنـا نقـش دارد. ایـن جنبـه از اقتبـاس را معمـولاً منتقـدان دسـت‌کم می‌گیرنـد. بافـت اسـپرینگفیلد، شـخصیت‌ها و روابـط بیـن آن‌هـا، همـراه بـا تمـام میـراث سـبکی و ایدئولوژیکـی کـه سـریال در ۲۸۲ قسـمت پیشـین، ایجـاد کـرده اسـت، متنـی اجتماعـی‌ـ فرهنگـی را تشـکیل می‌دهـد کـه هملـت بـر آن سـوار می‌شـود؛ بنابرایـن، هنـگام تماشـای نسـخهٔ سیمپسـون‌ها از هملـت، فقـط نمایشـنامهٔ شکسـپیر نیسـت کـه «بـا تغییـر تکـرار می‌شـود»؛ بلکـه داسـتان خانـوادهٔ سیمپسـون و دوستانشـان اسـت کـه آن هـم بـا رنگ‌وبـوی شکسـپیر دارد تکـرار می‌شـود. بـه زبـان سـاده، بیننـدگان، بـا دو متـن بـه طـور همزمـان (غیـر از روایـت اصلـی) روبـه‌رو می‌شـوند کـه بـه مـوازات یکدیگـر حرکـت می‌کننـد: هملـت و انیمیشـن سیمپسـون‌ها. ایـن اقتبـاس دولایـه پیچیدگی‌هایـی را در فراینـد معناسـازی و روایـت رقـم می‌زنـد و سرچشـمهٔ بسـیاری از شـوخی‌های ایـن قسـمت اسـت؛ بـه عنـوان مثـال، بـازی مـو در نقـش کلودیـوس بـه دلیـل آنچـه بیننـدگان در قسـمت‌های پیشـین از او می‌داننـد، خیلـی خنده‌دارتـر اسـت. ایـن اقتبـاس دولایـه در تمـام قسـمت‌هایی کـه دربردارنـدهٔ گونـه‌ای از اقتبـاس هسـتند؛ ماننـد *سیمپسـون‌ها: داسـتان‌های کتـاب مقـدس*[2] یـا *تـور تاریـخ مارجیـکال*[3]، یافـت می‌شـود.

اقتبـاس دولایـه در ایـن قسـمت‌های سـه‌گانه همچنیـن باعـث می‌شـود بیننـدگان بیشـتر بتواننـد بـا شـخصیت‌های مـورد علاقه‌شـان ارتبـاط برقـرار کننـد. ترنـر، هومـر سیمپسـون را «آخریـن، بهتریـن انسـان» معرفـی می‌کنـد (۲۰۰۵: ۸۶). بـر اسـاس یـک نظرسـنجی توسـط مجلـهٔ *سـرگرمی هفتگـی*[4]، هومـر همچنیـن در سـال ۲۰۱۰ بـه عنـوان بهتریـن شـخصیت تلویزیونـی ۲۰ سـال اخیـر انتخـاب شـد و محبوبیتـش از محبوبیـت هـری پاتـر پیشـی گرفـت (بـی بـی سـی ۲۰۱۰). مـت گرونینـگ[5]، خالـق سیمپسـون‌ها، گفتـه اسـت کـه تکیـه‌کلام هومـر (D'oh) باعـث شـد میلیون‌هـا نفـر بـا او هم‌ذات‌پنـداری کننـد. بـه گفتـهٔ او «مـردم می‌تواننـد بـا هومـر ارتبـاط برقـرار کننـد؛ زیـرا همـهٔ مـا بـه طـور مخفیانـه توسـط خواسـته‌هایی کـه نمی‌توانیـم بـه آن‌هـا اعتـراف کنیـم، بـه پیـش رانـده می‌شـویم» (*تلگـراف* ۲۰۱۰). ترنـر نیـز بـه هم‌ذات‌پنـداری مـردم بـا هومـر، ایـن شـخصیت کـودن، احمـق؛ امـا بسـیار سـتودنی اشـاره می‌کنـد: «و مهم‌تـر از آن، اسـتدلال می‌کنـم کـه آن میلیون‌هـا [نفـر] تلویزیـون را روشـن نمی‌کننـد تـا ببیننـد هومـر خـود را بـه خریـت می‌زنـد، آن‌هـا می‌خواهنـد وقتـی او خـودش را بـه خریـت می‌زنـد بـا او هم‌ذات‌پنـداری کننـد» (۲۰۰۵: ۱۰۷).

---

[1] Turner, *Planet Simpson*
[2] *Simpsons Bible Stories*
[3] *Margical History Tour*
[4] Entertainment Weekly
[5] Matt Groening

بررسی بخش اقتباس‌شده از منظر اقتباس دولایه و شیوه‌ای که بر محور دنیای بزرگ‌سالان معاصر می‌چرخد، ابتدا مستلزم مروری کوتاه بر ویژگی‌ها و تمایلات بازیگران زردرنگ سیمپسون‌هاست که به شخصیت‌های شکسپیری جان می‌بخشند.

السینور یا اسپرینگفیلد؟

اسپرینگفیلد به عنوان نمونهٔ کوچکی از امریکا، پر از شخصیت‌های متنوع از ملیت‌های مختلف و با مشاغل مختلف است. این برنامه همچنین نقش‌های اصلی‌اش را ستارگان میهمانی برعهده دارند که معمولاً در نقش خودِ واقعی‌شان ظاهر می‌شوند. قسمت «داداش، شاعری کن!» فقط از تعداد محدود شخصیت‌هایی استفاده می‌کند که همواره در نمایش حضور دارند. بازیگران اصلی عبارت‌اند از: خود سیمپسون‌ها- به جز مگی[1] که فقط در روایت اصلی حضور دارد- مو، کارل و لنی، کروستی دلقک، رئیس ویگوم و رالف ویگوم[2]. در ادامه، گزارشی از این شخصیت‌ها، زندگی و روابطشان با یکدیگر است که ساختاری را می‌سازد که اقتباس بر اساس آن ساخته شده است و جوهر و عمق خود را از آن می‌گیرد.

هومر جی سیمپسون[3] با مارج ازدواج کرده است و پدر سه فرزند است: بارت، لیزا و مگیِ یک‌ساله. او به عنوان بازرس ایمنی در نیروگاه هسته‌ای اسپرینگفیلد کار می‌کند. هومر، هم در خانه و هم در محل کار احمق، سهل‌انگار، بی‌احساس و مسئولیت‌ناپذیر است و از سهم خود در حماقت کاملاً راضی است. او در هر موقعیتی، پیشینهٔ خوبی در ایجاد آشفتگی یا بدترکردن آن دارد. سرگرمی مورد علاقه‌اش تماشای تلویزیون، در حال نوشیدن آبجو است. در واقع، تماشای تلویزیون و مصرف محصولات آن کارکرد بسیار زیادی در زندگی او دارد. هومر به‌خصوص شیفتهٔ خوردن دونات و نوشیدن آبجو در میخانهٔ مو است. میخانهٔ مو در اصل خانهٔ دوم هومر است. او از خانه به آنجا پناه می‌برد و با بهترین دوستانش، بارنی، مو، کارل و لنی وقت می‌گذراند. به نظر می‌رسد هومر بیشتر وقتش را در میخانهٔ مو می‌گذراند تا با خانواده‌اش. در واقع هومر در به‌هم‌ریختگی ساختار خانواده‌اش نقشی اساسی ایفا می‌کند. در قسمت هارم فصل اول با عنوان «هیچ فضاحتی مثل خانه نیست»[4] خانواده سیمپسون با یک درمانگر خانواده آشنا می‌شوند که از هر یک از آن‌ها می‌خواهد ریشهٔ ناراحتی خود را به‌تصویر بکشند و مارج، بارت و لیزا همگی هومر را روی برگه می‌کشند؛ در حالی که هومر، با بی‌فکری یک هواپیما می‌کشد.

هومر معمولاً کاری را که می‌خواهد انجام می‌دهد و هر زمان که بخواهد انجام می‌دهد و اصلاً خود را با مسائل اخلاقی یا وجدانی درگیر نمی‌کند و بیشتر اوقات، با اینکه مارج از این رویه بسیار بیزار است، او فرزندانش را تشویق می‌کند که همین

[1] Maggie
[2] Moe, Carl and Lenny, Krusty the clown, Chief Wiggum, and Ralph Wiggum
[3] Homer Jay Simpson
[4] *There's No Disgrace Like Home*

شیوه را ادامه دهند. هومر تقریباً همیشه ساده‌ترین راه را انتخاب می‌کند؛ بنابراین از مشکلات جدی با تقلب یا دروغ می‌گریزد. در قسمت *لیزا را دوست دارم*[1]، هومر را می‌بینیم که مدرکی رسمی به دیوار آویزان کرده است؛ ظاهراً این مدرک پیشتر متعلق به ند فلاندرز، همسایه‌اش بوده است. سپس نام فلاندرز را خط می‌زند و نام خود را می‌نویسد. درست در همان لحظه، لیزا می‌آید تا نظر او را در مورد پذیرش هدیهٔ رالف که دوستش ندارد بپرسد:

لیزا: بابا، آیا درست است که چیزهایی را از افرادی که دوستشان نداریم، بگیریم؟

هومر: مطمئناً، عزیزم... منظورت دزدی است، نه؟

لیزا: خوب، در واقع، این به بدی دزدی نیست، اما وجدانم مرا آزار می‌دهد.

هومر: وجدان؟ لیزا، اجازه نده که آن کوچولوی زورگو به تو بگوید که چه کار کنی!

این گفت‌وگو چیزهای زیادی را هم دربارهٔ رابطهٔ هومر با ند فلاندرز آشکار می‌کند. هومر از همان قسمت اول سریال نفرت خود را نسبت به همسایه‌اش ند فلاندرز بروز می‌دهد. ند فردی مذهبی، مهربان، و خوش‌اخلاق است که در داستان‌های *سیمپسون‌ها: داستان‌های کتاب مقدس* که اقتباس‌هایی از کتاب مقدس است، به عنوان خدا بازنمایی می‌شود. چنین به‌نظر می‌رسد که هومر به دلیل موفقیت ند در شغلش، و همچنین به دلیل رابطه‌اش با خانواده‌اش از ند بیزار است. گاهی اوقات، این رابطه از جانب هومر به رابطه‌ای رقابتی تبدیل می‌شود که منجر به موقعیت‌های خنده‌دار می‌شود.

بارت ۱۰ سال دارد و بزرگ‌ترین فرزند خانوادهٔ سیمپسون است. موهای سیخی دارد و دلقک کلاس است. خواهرش لیزا او را آدمی خنگ و روان‌پزشک او را «تنبلی که به تنبلی افتخار می‌کند» توصیف می‌کنند. شیطنت‌های بارت در مدرسه و خانه، درست از ابتدای فصل اول رقم می‌خورد. او برای کریسمس از بابانوئل می‌خواهد تا برایش خال‌کوبی کند؛ زیرا «باحال است و برای همیشه می‌ماند». توانایی بسیار در نافرمانی از صاحبان قدرت در طرز برخوردهای‌اش وجود دارد که همین نافرمانی است که باعث می‌شود برای نسل جوان دههٔ ۹۰ در ایالات متحده بسیار محبوب باشد:

بارت یک دردسرساز همیشگی بود. او فقط برای کسانی که در تونددای فرهنگی شمال انتاریو گیر کرده بودند جذاب نبود. جوانک‌های موج‌سوار عشق خودشان را به بارت ابراز می‌کردند. این عشق را جوان‌های یهودیِ مذهبی با پوشیدن عرقچین‌هایی با تصویر بارت سیمپسون نشان می‌دادند. پدیدهٔ بارت سیاه‌پوست توجه ویژهٔ رسانه‌ها را به خود جلب کرده بود. در سراسر تابستان و پاییز سال ۱۹۹۰، برادر بارتِ سیاه‌پوست، نماد غیررسمی فرهنگ مردم امریکاییِ آفریقایی‌تبار

[1] *I love Lisa*

بود. تصویر بارت جزء جدانشدنی تی‌شرت‌هایی بود که دست‌فروش‌های خیابانی در سطح کشور پخش می‌کردند. بارت مانند مالکوم ایکس یا مایکل جردن توصیف می‌شد؛ یا دست در دست نلسون ماندلا پدیدار می‌شد و آپارتاید را محکوم می‌کرد؛ یا سبک زاغه‌نشین‌ها را در پیش می‌گرفت و در ابرَکی اعلام می‌کرد: **شماها نمی‌فهمید ـ به سیاه‌ها مربوط است** (ترنر ۲۰۰۵: ۱۳۲ـ۱۳۱).

بیشتر نیروی محرکهٔ قسمت‌های نخستین سیمپسون‌ها از شیطنت‌های بارت ناشی می‌شود. بارت اغلب، دوستانش، معلم مدرسه‌اش، خانم کراباپل و مدیر اسکینر[1] را دست می‌اندازد و حتی مو سیسلاک[2]، متصدی بار وقتی پای شوخی‌های بارت به میان می‌آید، از دستش امان ندارد. مو مدام هدف مزاحمت‌های تلفنی بارت است:

بارت: اَل آنجاست؟

مو: [در حال پاسخ‌دادن به تلفن] اَل؟

بارت: بله، اَل. فامیلش هم کُلی است.

مو: بگذار ببینم. [با صدای بلند] تماس تلفنی با اَل. اَل کُلی (Al choholic). الکلی (alchoholic) اینجاست؟ [مشتری‌ها می‌خندند] صبر کن! گوش کن! موش ترسوی احمق کوچولو، اگر روزی بفهمم تو کی هستی، می‌کشمت!

رابطهٔ بارت با پدرش معمولاً دوستانه نیست. هنگامی که در قسمت *بارتِ نابغه*[3] هومر او را در اولین روزش به مدرسهٔ تیزهوشان می‌برد، به او نشان می‌دهد که چگونه کراوات ببندد و پیشانی‌اش را می‌بوسد. بارت از این حرکت نامعمول پدرش به‌شدت گیج شده است و می‌گوید «تو مرا بوسیدی»؟ که هومر پاسخ می‌دهد «خب، ایرادی ندارد که پدر پسرش را ببوسد»؛ سپس هومر با ژستی حاکی از تردید اضافه می‌کند: «البته فکر کنم». زمان‌های دیگر، رابطهٔ آن‌ها رقابتی است؛ مثلاً در قسمت «سیمپسون و دلیله»[4] پدر و پسر در حال تماشای تلویزیون هستند و سعی می‌کنند به سؤالات مجری تلویزیون پاسخ دهند و او به بارت می‌گوید: «هی، من هنوز هم تو را شکست می‌دهم، پسر».

اگرچه لیزا سیمپسون ۸ سال دارد؛ اما عملاً فهیم‌ترین و عاقل‌ترین عضو خانواده است که قضاوتش مطمئناً از همه صحیح‌تر است. او خیلی باهوش و درس‌خوان است و در یخچال خانواده با نمره‌های درخشان او تزئین شده است. لیزا اغلب نظرات خود را در مورد مسائل اجتماعی، زیست‌محیطی و سیاسی بیان می‌کند که معمولاً بسیار فراتر از درک مخاطبانش است؛ به عنوان مثال در قسمت *لیزا روی یخ*[5]،

[1] Ms. Krabappel, Principal Skinner
[2] Moe Szyslak
[3] *Bart the Genius*
[4] *Simpson and Delilah*
[5] *Lisa on Ice*

او بـا مربـی باشـگاه در مـورد شکسـتش در ورزش بحـث می‌کنـد:

مربـی ورزش: چـی بـه تـو بگـم، سیمپسـون! اگـر بـه یکـی از آن تیم‌هـای کوچـک خـارج از مدرسـه ملحـق شـوی، نمـره‌ات را می‌دهـم.

لیـزا: منظورتـان همـان لیگ‌هایـی اسـت کـه والدیـن در آن‌هـا بچه‌هایشـان را بـه رقابتـی شـرورانه سـوق می‌دهنـد تـا رؤیاهـای شکسـت‌خوردهٔ خودشـان را جبـران کننـد؟

مربـی ورزش: ببیـن، مـن حوصلـهٔ ایـن حرف‌هـا را نـدارم. مـن امـروز صبـح از سـوت مـورد علاقـه‌ام اسـتفاده کـردم.

لیـزا معمـولاً دانـش عمیـق خـود را از روان‌شناسـی، فلسـفه و خـرد نشـان می‌دهـد؛ درحالی‌کـه طـرف گفتگـو نمی‌توانـد پابه‌پـای او بحـث را ادامـه دهـد. نمونـهٔ دیگـر قسـمت «کلیـپ دیگـری از سیمپسون‌ها»[1]سـت کـه بـه مـادرش می‌گویـد: «مامـان، داسـتان‌های عاشـقانه مـرده اسـت. هالمـارک و دیزنـی خصمانـه تصاحبشـان کردنـد، یکدستشـان کردنـد و تکه‌تکـه فروختنـد». نظـر ترنـر دربـارهٔ خـرد لیـزا جالـب توجـه اسـت: «[...] امـا از نظـر عقـل، او دختـری هشت‌سـاله نیسـت. او در واقـع صـدای روشـنفکرانی اسـت کـه زیـادی تحصیـل کرده‌انـد، بسـیاری از آن‌هـا فارغ‌التحصیـل هـاروارد و تقریبـاً همـهٔ آن‌هـا روشـنفکرانی در خفـا هسـتند کـه فیلم‌نامه‌هـای سیمپسـون‌ها را می‌نویسـند» (۲۰۰۵: ۲۰۹).

مـارج تنهـا قدرتـی اسـت کـه ایـن خانـواده را در کنـار هـم نگـه مـی‌دارد. او تنهـا فـرد خانـواده اسـت کـه بـه همـه توجـه می‌کنـد، حمایـت می‌کنـد و پـرورش می‌دهـد؛ امـا کسـی تلاش‌هـای‌اش را ارج نمی‌نهـد. در مـادر، همسـر و خانه‌داربـودن، گاهـی از مـادران کمـدی کلیشـه‌ای پیشـی می‌گیـرد. مـارج سـخت می‌کوشـد تـا ارزش‌هـای سـنتی خانـوادهٔ هسـته‌ای در دهه‌هـای ۵۰ و ۶۰ را زنـده نگـه دارد و بیشـتر اوقـات، نسـبت بـه رفتارهـا و عادت‌هـای گاهـی تحمل‌ناپذیـر هومـر، ماننـد نوشـیدن الـکل رفتـاری منفعلانـه دارد؛ امـا در بعضـی مـوارد او دیگـر نمی‌توانـد نقـش خیالـی مـادران در سـریال‌های کمـدی را ادامـه دهـد- دسـت‌کم در جامعـه‌ای ماننـد اسـپرینگفیلد کـه از نظـر اجتماعـی رو بـه زوال اسـت؛ گاهـی اوقـات او عصبانـی می‌شـود و کوتـاه نمی‌آیـد و موجـب می‌شـود هومـر از کارهـای خـود پشـیمان شـود. «هومـر بـه تنهایـی»[2] ازجملـه قسـمت‌هایی اسـت کـه مـارج بـرای مدتـی خانـواده‌اش را تـرک می‌کنـد؛ هرچنـد، در پایـان چنیـن قسـمت‌هایی، او بـه نقـش قدیمـی- و در واقـع تنهـا نقـش- خـود بـه عنـوان همسـر و مـادر بـاز می‌گـردد و بـاز بـه همـان کسـی تبدیـل می‌شـود کـه بایـد دسـتورات را بپذیـرد و کارهـای خانـه را انجـام دهـد؛ بنابرایـن، مـارج- اگرچـه «نمـاد اخلاقیـات "مانـدگار" برنامـه» (ترنـر ۲۰۰۵: ۲۵۲) توصیـف می‌شـود- بـه ابـزاری بـرای انتقـاد از اخلاقیـات و سـنت‌های غالـب امریکایـی نیـز تبدیـل می‌شـود. قسـمت *اتوبوسـی بـه‌نـام مـارج*[3](۳)، نمونـه‌ای اسـت کـه مَـارج را هـم فرزنـدان و

[1] *Another Simpsons Clip Show*
[2] *Homer Alone*
[3] *A Streetcar Named Marge*

هم شوهرش نادیده می‌گیرند. او تصمیم می‌گیرد در نمایش موزیکال محلی شرکت کند تا در برنامهٔ مراقبت روزانه‌اش از مگی، تغییری ایجاد کند. مارج از سهل‌انگاری و بی‌مسئولیتی هومر و تلاشش برای منصرف‌کردن او از بازیگری تئاتر عمیقاً آزرده‌خاطر می‌شود. اگرچه تنهایی و کشمکش‌های روزانهٔ مارج با زندگی زناشویی‌اش در چنین اپیزودهایی به نمایش گذاشته می‌شود؛ اما روند وقایع تقریباً همیشه با نکته‌ای مثبت به پایان می‌رسد و مارج در رابطه با ازدواجش اقدامی جدی نمی‌کند. در پایان اجرا، هومر با استنلی، شخصیت خشنی که نقش شوهر مارج را در نمایش موزیکال بازی می‌کند، هم‌ذات‌پنداری می‌کند، احساس وحشتناکی دارد و می‌داند که در شیوهٔ رفتارش با مارج اشتباه کرده است. او از او عذرخواهی می‌کند و عملاً همه چیز به همان نقطهٔ نخست برمی‌گردد.

مو سیسلاک دوست هومر و صاحب میخانهٔ مو است. از ویژگی‌های بارز او تندخویی و رابطهٔ بدش با مردم، به‌ویژه زنان است. مو اغلب تنهاست و زمانی که قلبش شکسته می‌شود به خودکشی فکر می‌کند. علاقهٔ پنهانی او به مارج شرم‌آورترین لحظات زندگی‌اش را پیش می‌آورد. در برخی از موقعیت‌ها، عشق پنهان خود را به مارج نادانسته بروز می‌دهد و این معمولاً زمانی است که رابطهٔ هومر و مارج به‌خوبی پیش نمی‌رود. با در نظر گرفتن بازی مو در نقش کلودیوس در قسمت اقتباسی هملت در *داستان‌هایی از حوزهٔ عمومی*، علاقهٔ پنهان او به مارج جایگاهی ویژه می‌یابد. در قسمت «رازهای یک ازدواج موفق»[1]، وقتی مارج، هومر را از خانه بیرون می‌اندازد، مو با عجله، درحالی‌که کت و شلوار پوشیده است و چند شاخه گل در دست دارد، به خانهٔ سیمپسون‌ها می‌رود تا عشق خود را به مارج ابراز کند. وقتی مارج در را باز می‌کند، مو می‌گوید: «اوه، سلام مارج، شنیدم تو و هومر جدا شدید؛ بنابراین قصد خود را برای نقل مکان به قلمروِ او اعلام می‌کنم» و سپس می‌افزاید: «مم، خانهٔ تمیز... ، بدون هیچ پشه و مگسی... ، من می‌توانستم در این خانه احساس خوشبختی کنم». عشق او نمودی تکرارشونده دارد؛ مانند قسمت *انتقام خوراکی است که بهتر است سه‌بار سرو شود* ، که سه‌گانه‌ای دیگر است با عنوان *مامان در میخانه*[2] (۴).

نقش پولونیوس و لائرتس[3] را به ترتیب رئیس ویگوم و رالف ویگوم[4] بازی می‌کنند. رئیس ویگوم رئیس پلیس اسپرینگفیلد است. حماقت ویگوم طنزآفرین است و از او رئیسی بی‌کفایت می‌سازد. رالف ویگوم، پسری ۸ ساله و همکلاسی لیزا، پسر اوست که احتمالاً حماقت و نادانی خود را از پدرش به ارث برده است. رئیس ویگوم و پسرش، رالف، معمولاً رابطه‌ای حمایتی و محبت‌آمیز با یکدیگر دارند.

[1] Secrets of a Successful Marriage
[2] Mommie beerest
[3] Polonius and Laertes
[4] Chief Wiggum and Ralph Wiggum

رالف پسری مهربان است، اما معمولاً حرف‌های خنده‌داری از دهانش درمی‌رود که حکایت از نادانی یا ساده‌لوحی او دارد. دیالوگ‌های رالف معمولاً عجیب و غریب، گیج‌کننده یا برای گرفتن خندهٔ سریع از مخاطب هستند؛ برای نمونه، در «لیزا را دوست دارم»، او عاشق لیزا می‌شود و وقتی بسیار فکر می‌کند تا چیزی برای گفتن به لیزا پیدا کند، می‌گوید: «دکتر به من گفت اگر انگشتم را این تو نکنم این‌قدر دماغم خون نمی‌آید». رالف یکی از محبوب‌ترین شخصیت‌های سریال است.

لنی و کارل[1] که نقش‌های گیلدن/ لنی و روزن/ کارل[2] را بازی می‌کنند، بهترین دوستان هومر و همراه با بارنی[3] و هومر از مهمانان همیشگی میخانهٔ مو هستند. آن‌ها در نیروگاه هسته‌ای اسپرینگفیلد، همکاران هومر نیز هستند. این دو شخصیت تکرارشونده به‌ندرت جدا از هم دیده می‌شوند و در چندین قسمت، اشاراتی بر ماهیت رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر می‌شود.

بارت دانمارکی، هملت اسپرینگفیلدی

لیندا هاچن نقیضه‌گویی (parody) را «فرایند الگوسازی ساختارمند و یکپارچه برای بازنگری، اجرای دوباره، وارونه‌سازی و "فرامتن‌سازی" آثار هنری قبلی» تعریف می‌کند (۲۰۰۰: ۱۱). تعریف هاچن از نقیضه‌گویی، به‌ویژه در مورد انیمیشن سیمپسون‌ها که اقتباسی هجوآمیز تلقی می‌شود، هم‌خوانی دارد. هاچن نقیضه‌گویی را زیرمجموعهٔ کنایه‌آلود اقتباس (۲۰۱۳: ۱۷۰) تعریف می‌کند. او در جایی دیگر نقیضه‌گویی را «تکرار»ی می‌داند که با فاصلهٔ انتقادیِ کنایی همراه است و به جای شباهت، تفاوت را برجسته می‌کند (۲۰۰۰: ۶). از این منظر، نقیضه‌گویی با اقتباس پیوندی نزدیک دارد. در واقع فاصله‌گیری انتقادی که نقیضه‌گویی قانوناً مجاز است در مخاطب ایجاد کند، در برنامه‌ای همچون سیمپسون‌ها که نقیضه‌گویی را برای تمام مقاصد مختلفش به کار می‌گیرد، نقشی عمده ایفا می‌کند. از منظر اقتباس، قسمت «داداش، شاعری کن!» لایه‌های پیچیده‌ای از معنا و روابط بینامتنی ارائه می‌کند و برای معنازایی به دو متن موازی وابسته است.

این قسمت با دریافت اخطاریه‌ای از کتابخانه برای هومر شروع می‌شود که به او اطلاع می‌دهد کتابی تمدیدنشده دارد. معلوم می‌شود هومر هنگام تولد بارت کتابی را با عنوان *داستان‌های کلاسیک برای کودکان*[4] به امانت گرفته است تا «هر روز برای او بخواند». وقتی لیزا از پدر می‌خواهد کتاب را برایشان بخواند، او با *ادیسهٔ هومر*[5] شروع می‌کند؛ سپس داستان «ژان دارک» را می‌خواند و با هملت شکسپیر نقالی‌اش را به پایان می‌رساند. با خواندن چند کلمهٔ اول، بیننده وارد دنیای تخیلی

[1] Lenny and Carl
[2] Guilden/Lenny and Rosen/Carl
[3] Barney
[4] Classics for Children
[5] Homer's Odessey

داستان می‌شود تا شخصیت‌های برنامه را به شکل طنزآمیزی در نقش شخصیت‌های داستان‌هایی که خوانده می‌شوند، ببینند. آنچه در این قسمت‌ها طنزآفرینی می‌کند، ناهم‌خوانی شخصیت‌های داستان‌های کلاسیک با شخصیت‌های اسپرینگفیلدی است: اودیسه که مانند هومر سیمپسون رفتار می‌کند، یا برعکس، هومری که مانند اودیسه رفتار می‌کند. مارج در نقش پنه لوپه، بارت در نقش *هملت* ، هومر در نقش شبح و مو در نقش کلودیوس نیز با شخصیت‌های کلاسیک ناهمگن هستند. شخصیت‌های هر یک از اقتباس‌ها خود نقیضه‌ای از شخصیت‌های داستان‌های «مبدأ» هستند که هومر برای خانواده‌اش می‌خواند.

شخصیت‌های اسپرینگفیلدی عمدتاً نقش شخصیت‌هایی را به خود می‌گیرند که اساساً با شخصیت‌های معمول خودشان در سریال تناقض دارند؛ برای مثال، با توجه به رابطهٔ نفرت‌بار طولانی‌مدت هومر با ند فلاندرز و با در نظر داشتن دغل‌کاری‌های هومر در مقابل ندِ خوش‌طینت، می‌توان گفت این دو کاملاً با نقش خود به عنوان ادیسه و پادشاه تروا در *ادیسهٔ هومر* مطابقت دارند. پتی و سلما[1] در نقش افسونگران[2] در تلاش برای نابودی ادیسه، گزینه‌هایی عالی هستند؛ زیرا وقتی ادیسه و خدمه (تعجبی ندارد که نقش خدمه را دوستان مست هومر در میخانهٔ مو ایفا می‌کنند) آهنگ آن‌ها را می‌شنوند، به سمت جزیره کشیده می‌شوند؛ اما وقتی ظاهر وحشتناک آن‌ها را می‌بینند از ترس فرار می‌کنند. به همین ترتیب، مارج به‌خوبی در نقش پنه‌لوپه جا می‌افتد و این هم‌خوانی با نقش، وقتی بیشتر معلوم می‌شود که از هومر/ اودیسه می‌خواهد تا «داستان‌های ماجراجویانه‌اش را بعد از اینکه سرنوشت او را به ایتاکا کشاند برایش تعریف کند؛» و هومر پاسخ می‌دهد «این‌قدر نفس مرا نگیر. به میخانهٔ مو می‌روم». با این حال، در قسمت دوم داستان، «بچهٔ پرشور در شهر»[3]، که در آن شخصیت‌پردازی بر لیزا در نقش ژان تمرکز دارد، نقیضه‌ای دوسویه از شخصیت‌های ژان و لیزا است؛ درحالی‌که بارت عموماً این‌گونه نشان داده می‌شود که به خدا اعتقاد دارد (مثلاً در قسمت *بارت رفوزه می‌شود*[4])، لیزا قویاً بی‌دین است، یا همان‌طور که گاهی به نظر می‌رسد بودایی است. لیزا در این قسمت، نقش قدیسی مسیحی را بازی می‌کند. دو شخصیت درهم‌آمیخته در اینجا (لیزا/ ژان) اثر هجوآمیز یکسانی بر یکدیگر دارند. دینداری ژان قرار است لیزا را به سخره بگیرد؛ به همان اندازه که وضعیت لیزا به عنوان فردی بی‌ایمان، مقدس‌بودن ژان را هجو می‌کند. این قسمت اساساً قسمتی است که مسیحیت را هجو می‌کند و دلالت‌های بیشتری برای بینندگان بزرگ‌سال دارد تا برای افراد جوان.

این نمونه‌ها نشان می‌دهند که چگونه تلفیق شخصیت‌های اسپرینگفیلدی و شخصیت‌های کلاسیک به نقیضه‌نویسی داستان‌های کلاسیک کمک می‌کند. این

[1] Patty and Selma
[2] the Sirens
[3] *Hot Child in the City*
[4] *Bart Gets an "F"*

استهزا و دهن‌کجی به داستان‌های کلاسیک، به مثابهٔ پدیده‌هایی اساساً فخیم و فاخر است که سیمپسون‌ها را به نماد فرهنگ عامه تبدیل می‌کند؛ فرهنگ عامه‌ای که بر آن است سلسله‌مراتب را به هم بریزد و از نو بچیند. این قسمت، از نقیضه‌گویی برای ایجاد فاصلهٔ انتقادی استفاده می‌کند، که هدف آن در ادامه بررسی می‌شود. با توجه به اینکه شخصیت‌های تقلیدشده در هملت شکسپیر و شخصیت‌های اسپرینگفیلدی که نقش آن‌ها را ایفا می‌کنند، اهمیتی هم‌سنگ دارند، نام شخصیتی معین به هویتی دوگانه اشاره دارد که بر هر دو شخصیت دلالت دارد؛ بنابراین، یک نام واحد، شخصیت را در بافت اصلی آن نشان می‌دهد: یا از سیمپسون‌ها یا از هملت. هدف بخش بعدی بررسی این اقتباس از نظر معانی مجازی آن است. این معانی مجازی، هم مناسب‌سازی انیمیشن برای مخاطب بزرگ‌سال را تسهیل می‌کنند و هم باعث درهم‌آمیختگی «فرهنگ فاخر» و «فرهنگ عامه» می‌شوند.

«داداش، شاعری کن!» اقتباسی است حدوداً شش دقیقه‌ای که در دل قسمتی ۲۲ دقیقه‌ای جای گرفته است. این اقتباس از چهار بخش تشکیل شده است که به دلیل محدودیت‌های زمانیِ ژانر سریال کمدی، داستان را به سریع‌ترین شکل ممکن به پایان می‌رساند. جنبه‌های مختلف نقیضه‌گویی را که این اقتباس از آن بهره می‌جوید، به ترتیب ذکر می‌کنیم.

گفت‌وگوها در روایت اصلی- چه قبل و چه بعد از اقتباس- با متن اقتباس‌شده شدیداً مرتبط است. وقتی هومر، عنوان داستان، هملت شکسپیر را می‌خواند، بارت مطمئن نیست که این داستان بتواند داستان خوبی باشد. گفت‌وگوی بارت و لیزا در روایت اصلی پس از اعتراض بارت به قابلیت‌های سرگرم‌کنندهٔ داستان، جنبه‌ای از نقیضه‌گویی را آشکار می‌کند که در ادامه می‌آید:

> هومر: داستان بعدی ما هملت اثر ویلیام شکسپیر است.
>
> بارت: بابا، این داستان‌های قدیمی نمی‌توانند با اَبَرنویسندگان مدرن ما برابری کنند- استیون بوچکو[1] می‌تواند شکسپیر را له کند.
>
> لیزا: ببین، این داستان جالب‌تر از چیزی است که فکر می‌کنی: ماجرا با کشته‌شدن پدر هملت شروع می‌شود.
>
> بارت: چه باحال، هملت با مامانش ازدواج می‌کند؟

این دیالوگ نشان می‌دهد نقیضه‌گویی از یک سو شکسپیر و نمایشنامه‌اش را از جایگاهی فاخر به زیر می‌کشاند، و از سوی دیگر جانی تازه به آن‌ها می‌بخشد و مجالی فراهم می‌آورد تا هملت به شکلی دیگر دیده شود یا همان‌طور که هاچن می‌گوید: آمیختگی ستایش و سرزنش باعث می‌شود نقیضه پیش‌متن را دوباره ارزیابی کند و فرایند سازگارشدنش را با هوا و فضایی نو به تصویر کشد (۲۰۰۰:

[1] Stephen Bochco

۲)؛ بنابراین، باید توجه داشت که نقیضه‌گویی در سطوح مختلف در این اقتباس رخ می‌دهد- هم ریشخند می‌کند و هم فاصله‌ای انتقادی در رابطه با شکسپیر، هملت و قراردادهای نمایشی ایجاد می‌کند.

این اقتباس که در فضایی قرون‌وسطایی رخ می‌دهد، با ورود هومر/ روح به اتاق بارت/ هملت شروع می‌شود و صدایی شبح‌گونه او را فرامی‌خواند: «هملت، انتقام من را بگیر». در اینجا، نکتهٔ جالب برای بیننده این است که می‌بینند هملت و روح چقدر به همتای سیمپسونی خود شباهت دارند و این همان جایی است که دو متن برای ساختن متنی جدید به هم می‌رسند؛ برای مثال، وقتی هومر/ روح به پسرش می‌گوید «از سرزمین مردگان برگشته‌ام»، بارت/ هملت می‌گوید: «به نظر می‌رسد از کافه برگشته‌ای». و روح چه می‌کند؟ می‌کوشد هملت را خفه کند؛ کاری که هومر از سال ۱۹۸۹ و از زمان شروع برنامه با بارت انجام می‌داده است؛ بنابراین، شخصیت‌های شکسپیری از دو وجه هجو می‌شوند: یکی، قرارگرفتن آن‌ها در کنار اسپرینگفیلدی‌ها و دوم، استفادهٔ آن‌ها از زبانی که بین لحنی کهن و سبک زبان معمول اسپرینگفیلدی‌ها در نوسان است. در واقع، استفادهٔ شخصیت‌ها از زبان غیررسمی، خودمانی- گاهی اوقات عامیانه- شیوه‌ای است که نقیضه‌گویی برای تاختن به زبان متکلف شکسپیر به کار می‌گیرد.

هومر/ شبح سپس با عصبانیت و اغراق همیشگیِ هومر شرح می‌دهد که چگونه عمو کلودیوس/ مو او را کشته است و در نهایت می‌گوید: «تا بتواند با مادرت ازدواج کند و پادشاه شود». پاسخ بارت به این موضوع منجر به اولین تمسخر شدید نمایشنامهٔ شکسپیر می‌شود: او با پوزخند می‌گوید: «بعله، عجب آخرهفته‌ای بود». این اظهار نظر بخش زیادی از داستان تراژیک هملت، و مالیخولیایی را که فضای نمایشنامهٔ شکسپیر به آن مبتلاست، کمرنگ می‌کند. به دیگر سخن، نقیضه‌گویی پیرنگ نمایشنامه را با متزلزل‌کردن اقتدار و ژرفای تراژیکش به سخره می‌گیرد.

سپس داستان به پردهٔ سوم، صحنهٔ دو می‌پرد؛ زمانی‌که نمایش‌درنمایش قرار است اتفاق بیفتد که در نسخهٔ سیمپسون‌ها به اجرای استندآپ با بازی کروستی دلقک و بازیگرانش تبدیل می‌شود؛ کسانی که همگی در برنامهٔ تلویزیونی مورد علاقهٔ بارت حضور دارند. در اینجا، باز هم نقیضه‌گویی با به‌کارگیری زبان عامیانه، تمسخر پیرنگ و کاریکاتورسازی شخصیت‌های شکسپیر پدیدار می‌شود و فاصله‌ای انتقادی خلق می‌کند که روابط زناشویی را هدف می‌گیرد. گفت‌وگوهای مارج/ گرترود و مو/ کلودیوس و بعدتر بین مو/ کلودیوس و بارت/ هملت که هنگام اجرای استندآپ کروستی شکل می‌گیرد، همه را جمع‌بندی می‌کند. وقتی به شوخی‌های کروستی می‌خندند، مارج/ گرترود به شوهرش می‌گوید:

> مارج/ گرترود: من عاشق این شوخی‌ها هستم. این شوخی‌ها دقیقاً همان چیزی هستند که برای فراموش‌کردن شوهر اولم لازم دارم.

مـو/ کلودیـوس: آره، مـن واقعـاً دلـم بـرای پیرمـرد تنـگ شـده اسـت. تنهـا کاری کـه می‌توانسـتم انجـام دهـم ایـن بـود کـه خلعـت او را بپوشـم و هـر شـب در خدمـت همسـرش باشـم. (او متوجـه چهـرهٔ خشـمگین بـارت/ هملـت می‌شـود) چطـوری بچـه؟ از دیدنـت خوشـحالم.

مـو همتـای بسـیار پیچیـدهٔ کلودیـوس اسـت و دانسـتن پیشـینهٔ او بـا مـارج بـه طنـز داسـتان می‌افزایـد. اگـر بدانیـم تمـام تلاش‌هـای قبلـی مـو بـرای ربـودن مـارج از هومـر شکسـت خـورده اسـت، جفت‌شـدنش بـا مـارج در ایـن اقتبـاس خنده‌دارتـر می‌شـود. درسـت چنـد لحظـه پـس از گفت‌وگـوی قبلـی، کروسـتی اعـلام می‌کنـد اجراهـای بعـدی آن‌هـا «قـرار اسـت مخاطبـان را وادارد رازهـای پنهـان را فـاش کننـد» و بدیـن ترتیـب، گفت‌وگـوی جالب‌توجـه دیگـری رخ می‌دهـد:

بارت/هملـت: آهـا! تصـور می‌کنـم ایـن نمایشـنامه دامـی اسـت کـه در آن وجـدان پادشـاه را اسـیر خواهـم کـرد.

مو/کلودیوس: وجدان من را اسیر کنی؟ چی؟

بارت/هملت: تو قرار نیست حرف‌هایم را بشنوی. این یک تک‌گویی[1] است.

مو/کلودیـوس: باشـد، خـب، مـن هـم تک‌گویـی می‌کنـم. خطـاب بـه خـود: آن بچـه را بکـش.

ایـن گفت‌وگـو بـرای هجـو قراردادهـای سـبکی در تئاترهـای عصـر الیزابـت بـه‌کار گرفتـه شـده، در تئاتـر مـدرن تک‌سـخن‌گویی و باخودگویـی دیگـر کاربـرد چندانـی نـدارد. بـا توجـه بـه ایـن واقعیـت کـه طرفـداران شکسـپیر غالبـاً طالـب آن هسـتند کـه تک‌خوانی‌هـای هملـت در اقتباس‌هـای نمایشـنامه صادقانـه بازآفرینـی شـوند، ایـن قسـمت بـا شـیوه‌ای کـه مطـرح شـد، اساسـاً هجـو تک‌سـخن‌گویی تلقـی می‌شـود. در اینجـا، ریشـخندِ حاصـل از نقیضـه در بیننـده فاصلـه‌ای انتقـادی ایجـاد می‌کنـد؛ ایـن ریشـخند تک‌گویـی را بـه عنـوان بخـش اساسـی هملـت کـه از دیربـاز از بهتریـن و درخشـان‌ترین بخش‌هـای نمایشـنامه قلمـداد می‌شـده اسـت، ریشـخند می‌کنـد و در سـطحی گسـترده‌تر، فاصله‌گیـری انتقـادی کـه حاصـل ایـن ریشـخند اسـت، بـرای اسطوره‌شـکنی/ زدایـی از شـعر و شـاعر در خدمـت اقتبـاس قـرار می‌گیـرد. ایـن اقتبـاس، هجـو پیرنـگ نمایشـنامه را در دو صحنـهٔ بعـدی کـه سلسـله‌مرگ‌های غیرمنطقـی را بـا اغـراق بسـیار نشـان می‌دهنـد، ادامـه می‌دهـد. اقتباسـی این‌چُنیـن، صراحتـاً گفتمان‌هـای اخلاقـی، ژرفـای شـخصیت‌ها، خـط داسـتانی، روابـط علـت و معلولـی و حتـی درگیـری درونـی هملـت را نادیـده می‌گیـرد. اولیـن نمونـه از ایـن مرگ‌هـای غیرمنطقـی زمانـی اتفـاق می‌افتـد کـه بـارت/ هملـت از عمـل پلیـد مـو/ کلودیـوس مطلـع می‌شـود، او می‌گویـد: «بابـا، درسـت اسـت، عمـو کلودیـوس تـو را بـه قتـل رسـاند». لیـزا/ افلیـا پـس از شـنیدن ایـن حـرف، بـا گفتـن «اوه! چـه عالـی! حـالا هملـت

[1] Soliloquy

دیوانه‌وار رفتار می‌کند. البته هیچ‌کس از اوفلیا دیوانه‌تر نیست» اولین دیالوگ خود را می‌گوید. سپس رقص دیوانه‌واری را روی میز شروع می‌کند و آهنگی دیوانه‌وار می‌خواند: «هی نانی نانی با هو و ها...»[1][2] و خود را از پنجره در خندق می‌اندازد.

تردید بارت/ هملت برای کشتن مو/ کلودیوس، به‌ویژه زمانی به تمسخر گرفته می‌شود که او با عجله به اتاق مادرش می‌رود و شمشیر خود را برای کشتن پادشاه بالا می‌برد. او مادرش را در اتاق تنها می‌بیند. مارج می‌گوید: «هملت! دربارهٔ دویدن با شمشیر به تو چه گفته بودم»؟ وقتی هملت می‌بیند چیزی پشت پرده تکان می‌خورد، درنگ نمی‌کند تا بفهمد آیا او کلودیوس است یا نه. او مدعی است که «تنها یک راه برای فهمیدن وجود دارد» و به طرز وحشیانه‌ای به میان پرده خنجر فرو می‌کند و ویگوم/ پولونیوس را می‌کشد. در این صحنه، نقش مادرانهٔ مارج که نگران درست رفتارکردن بارتِ ده ساله است و باید و نبایدهای والدانه را در صحنهٔ قتل خاطرنشان می‌کند، پررنگ می‌شود و بدین ترتیب هملت و انتقام کذایی‌اش و تراژدی‌اش در سایهٔ والدگری مارج به شمشیربازی کودکانه تقلیل می‌یابد. بارت/ هملت اکنون فقط کُنش است، بدون تفکر، تردید، یا کشمکش با خود؛ درست مانند بارت سیمپسون. مانند هملت، پولونیوس نیز با تضعیف دلیل واقعی پنهان‌شدنش در پشت پرده و با بر زبان‌راندن جمله‌ای خنده‌دار، به قتل‌رسیدن پولونیوس را ریشخند می‌کند. وقتی بارت/ هملت از او می‌پرسد چرا پنهان شده است، او می‌گوید: «من پشت پرده‌ها پنهان می‌شوم، زیرا می‌ترسم خنجر بخورم».

صحنهٔ پایانی، داستان را با سکانسی از شش مرگ در کمتر از یک دقیقه به پایان می‌رساند. مو/ کلودیوس برای اطمینان از مرگ بارت/ هملت حتی اگر رالف/ لائرتس نتواند او را بکشد، «مقداری سم روی غذا، روی پرده‌ها و حتی روی روزن/ کارل و گیلدن/ لنی» می‌ریزد. روزن/ کارل و گیلدن/ لنی فقط با زدن دست‌هایشان به هم- در نتیجهٔ مسموم‌کردن یکدیگر- می‌میرند؛ سپس رالف/ لائرتس از خنجر خود استفاده می‌کند و خودش را می‌کشد- (انگار چنین مرگی کاملاً طبیعی و بدیهی است)- و سپس لحظه‌ای فرا می‌رسد که بارت/ هملت بالاخره می‌تواند انتقامش را بگیرد. او به مو/ کلودیوس که مرگ نمایشی‌اش پس از فریادزدن «مرا به عنوان آورندهٔ صلح به خاطر بسپار» فرا می‌رسد، چاقو می‌زند و درست زمانی که بارت/ هملت «برای جشن‌گرفتن زندگی» برمی‌گردد، در گودال خون می‌لغزد و می‌میرد. مارج/ گرترود که به همهٔ اجساد اطرافش نگاه می‌کند و از فکر نظافتِ این صحنهٔ آشفته مستأصل می‌شود، گرزی آهنی برمی‌دارد و بر سر خود می‌کوبد و کشته می‌شود. وقتی هومر خواندن داستان را تمام می‌کند، لیزا می‌گوید: «و این بهترین چیزی است که تا به حال نوشته شده است» و بارت پاسخ می‌دهد: «برو بابا! باورم نمی‌شود نمایشنامه‌ای که در آن همهٔ شخصیت‌ها کشته می‌شوند، تا این حد خسته‌کننده باشد». اظهار نظر لیزای روشنفکر در برابر اظهارنظر بارت، تضاد فرهنگ

[1] "Hey nonny nonny with a hew and a haw…"

نخبه‌گرا/ ادبیات فاخر و فرهنگ عامه/ ذائقهٔ عوام را نشان می‌دهد.

تحلیل «داداش، شاعری کن!» از منظر لیندا هاچن

هاچن اقتباس را از زوایای مختلفی مورد بررسی قرار می‌دهد. او یک اثر اقتباسی را با سؤالاتی همچون «چه چیزی اقتباس شده است؟ اقتباس‌کننده کیست؟ اقتباس‌کننده چرا و چگونه اثر اقتباسی را به وجود آورده است؟ اثر کجا و در چه زمانی رخ می‌دهد؟» بررسی می‌کند. چرایی اقتباس *هملت* توسط نویسندگان و سازندگان انیمیشن محبوب *سیمپسون‌ها*، پیشتر به تفصیل بررسی شد؛ بنابراین در این قسمت به بررسی سؤالات دیگر پرداخته می‌شود.

هاچن «قالب» اثر اقتباسی را در قسمت «چگونگی اقتباس» بررسی می‌کند. بحث در مورد قسمت «داداش، شاعری کن!» از لحاظ قالب کمی پیچیده است. دلیل این پیچیدگی به رسانهٔ خود سریال سیمپسون‌ها ارتباط دارد. سیمپسون‌ها به‌راحتی به مرزبندی‌های رسانه یا ژانر خود تن نمی‌دهد. سیمپسون‌ها به عنوان سریال کمدی خانوادگی از پیشینیان خود پیروی نمی‌کند و ژانر و ایدئولوژی‌های وابسته به آن را هجو می‌کند. افزون بر این، آشکارا مواضع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی می‌گیرد؛ درحالی‌که معمولاً این ژانر، یعنی سریال کمدی خانوادگی، چنین موضع‌گیری‌ای ندارد.

براندازی اقتدار که تقریباً در تمام قسمت‌های سریال بازنمایی می‌شود و بسیاری از جنبه‌های زندگی امریکایی را هدف قرار می‌دهد، دلیل محبوبیت زیاد این سریال است. ترنر معتقد است امریکایی‌های دههٔ ۹۰ «تشنهٔ براندازی» بودند؛ از این‌رو، برنامه‌ای را خوش می‌داشتند که عطش آن‌ها را برای سرپیچی از اقتدار سیراب می‌کرد (۲۰۰۵: ۱۳۱). این تمرکززدایی از اقتدار و قوانینی که می‌کوشد نمایش را تعریف کند، در تمام قسمت‌های آن، از جمله «داداش، شاعری کن!» و بخشی از *داستان‌هایی از حوزهٔ عمومی* منعکس شده است. قراردادن شاهکار شکسپیر در بافت اسپرینگفیلد و مهم‌تر از آن، انتخاب بارت بازیگوش در نقش هملت، کار خود را در براندازی اقتدار فرهنگی شکسپیر و سنت‌های نمایشی دوران الیزابت به‌خوبی انجام می‌دهد؛ البته این بدان معنا نیست که اگر مخاطب هملت شکسپیر را نخوانده باشد، از این قسمت لذت نمی‌برد.

نتیجه

در این مقاله نحوهٔ اقتباس هملت در برنامهٔ تلویزیونی پرمخاطب سیمپسون‌ها بررسی شد. ویژگی مهم و منحصربه‌فرد این اقتباس، تکیه دادنش بر دو متن به طور هم‌زمان است؛ متن‌هایی که دست‌به‌دست هم می‌دهند تا اقتباس تحقق یابد. افزون بر هملت شکسپیر، پیشینهٔ شخصیت‌های اسپرینگفیلدی در این اقتباس، رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر و میراث ایدئولوژیک قسمت‌های پیشین نمایش نیز خود به عنوان پیش‌متن مطرح شد. در فهم اقتباس، بدون آگاهی از پیش‌متن‌ها و بینامتن‌ها-

اگرچه لذت‌بردن هنوز میسر است ـ لذتی تمام‌عیار امکان‌پذیر نیست. همچنین، بدون چنین آگاهی‌ای، فهم پیام اصلی اقتباس که شکسپیر نخبه‌پسند را به دنیای فرهنگ عامه‌پسند می‌آورد، ناممکن می‌نماید.

این اقتباس با استفاده از نقیضه‌گویی، پیرنگ هملت، زبان کهن و شخصیت‌ها، مفاهیم برآمده از جایگاه فاخر تراژدی‌های شکسپیر را به سخره می‌گیرد. نقیضه‌گویی به منظور ایجاد فاصلهٔ انتقادی در بینندگان برای ارزیابی و تفسیر دوبارهٔ نمایشنامه و به طور کلی شکسپیر استفاده می‌شود. این اقتباس استفاده از نقیضه‌گویی را در سطحی حفظ کرده است که نه تنها از بی‌احترامی به شاعر جلوگیری کند؛ بلکه به او به عنوان «بهترین چیزی که تا کنون نوشته شده» ادای احترام کند.

با توجه به اینکه اقتباس شکسپیر به خودی خود چالش‌برانگیز است، اقتباس بینارسانه‌ای با چالش دیگری نیز مواجه است: اقتباس در رسانه‌هایی که در قیاس با آثار ادبی فخیم و فاخر، اساساً **مبتذل**، **دون**، یا بهتر بگوییم، **عامه‌پسند** تلقی می‌شوند. این پژوهش بینارشته‌ای دلالت‌های جالب توجهی برای بحث‌های بی‌پایان دربارهٔ فرهنگ‌های به اصطلاح فاخر ادبی در مقابل فرهنگ عامه مطرح می‌کند. پیوند غایی فرهنگ عامه با مردم و زندگی روزمرهٔ آن‌ها که دلیل اصلی ناچیزشمردن فرهنگ عامه بود و مدت‌ها مانع از کار پژوهشی جدی دربارهٔ تولیدات فرهنگی آن شده بود، اکنون، دلیلی برای بررسی و توجه به این آثار است. مطالعات فرهنگی که لاجرم بینارشته‌ای است، اساساً جامعه را عرصه‌ای می‌داند که «به‌طور نابرابر توسط جریان‌های قدرت، سلسله‌مراتب مقام اجتماعی و فرصت [نابرابر] برای بسیاری از انواع نقل‌وانتقال‌ها، تعیین هویت و تفریح تشکیل شده است» (دیورینگ ۲۰۰۵: ۶). نمونهٔ پژوهشی انتخاب‌شده در این مقاله درهم‌آمیختگی هر دو فرهنگ عالی و عامه را نشان می‌دهند.

این پژوهش نشان می‌دهد وقتی گذار شکسپیر به فرهنگ عامه می‌افتد، او دیگر نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم نیست؛ هملتِ نوعی که اغلب در اقتباس‌هایی ظاهر می‌شد که تا جای ممکن به متن اصلیِ نمایشنامهٔ هملت ـ چه در فیلم، چه در اجرا یا سایر رسانه‌ها ـ وفادار بودند، به شخصیتی تبدیل می‌شود که منحصراً با مخاطبان هدف خود که متعلق به نسلی خاص و بستر تاریخی خاصی هستند، سخن می‌گوید. فرهنگ عامه، با ویژگی ضداستبدادی خود که در وهلهٔ اول به عوام و زندگی روزمرهٔ آن‌ها مربوط می‌شود، شکسپیری را می‌آفریند که تحلیل‌های رایج را به چالش می‌کشد و به پیش می‌رود تا در رسانه‌های مختلف رنگ‌وبویی نو و متفاوت به خود بگیرد. با ادامهٔ بازآفرینی شکسپیر در زمان‌های مختلف، برای فرهنگ‌های مختلف و برای افراد در سنین مختلف، شکسپیر از برج عاج نخبه‌گرایان خارج می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد. انجام پژوهش در حوزهٔ مطالعات فرهنگی نیز با درنوردیدن مرز رشته‌های مختلفی همچون ادبیات، هنر و رسانه و با کاویدن تعامل این رشته‌ها، پژوهش‌های علوم انسانی را از اسارت در جزیره‌های

محـــدود تک‌رشـــته‌ها می‌رهانـــد.

پی‌نوشت‌ها:

* ایـن مقالـه برگرفتـه از پایان‌نامـه‌ای بـا عنـوان «بازآفرینی‌هـای هملـت در فرهنـگ عامـه: از مانـگا شکسـپیر تـا انیمیشـن سیمپسون‌ها»سـت.

(۱) اسپرینگفیلد شهری تخیلی است که ماجراهای سیمپسون‌ها در آن اتفاق می‌افتد.

(۲) نقیضـهٔ آهنگـی اسـت کـه اوفلیـا در پـردهٔ چهـارم، صحنـهٔ پنـج نمایشـنامهٔ هملـت نوشـتهٔ ویلیـام شکسـپیر می‌خوانـد: (“Hey non nonny, nonny, hey nonny”).

(۳) یادآور *اتوبوسی به نام هوس*.

(۴) در ایـن قسـمت مـارج مسـئول میخانـه می‌شـود، عنـوان ایـن قسـمت فیلمـی بـا عنـوان Mommie Dearest را بـه ذهـن تداعـی می‌کنـد کـه در سـال ۱۹۸۱ در ایـالات متحـده اکـران شـد.

منابع

BBC (1 June 2010). "Homer Simpson Named the Greatest TV Character".

https://www.bbc.com/news/10102115

During, Simon2005)). *Cultural Studies.* New York: Routledge.

Fiske, John (1989a). *Reading the Popular*. New York: Routledge.

Fiske, John (1989b). *Understanding Popular Culture*. Reprint. New York: Routledge.

Gans, Herbert J (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, Inc.

Goltz, Wanja Matthias Freiherr, von der (2011). "Functions of Intertextuality and Intermediality in *The Simpsons*." Universität Duisburg-Essen, PhD dissertation.

Gray, Jonathan (2006). *Watching with the Simpsons: Television, parody, and intertextuality*. New York and Oxon: Routledge.

Gripsrud, Jostein1989)). "'High Culture' Revisited." *Cultural Studie*94-207) ,2(3) .).

Harrington, C. Lee, and Denise D. Bielby (2001). "Constructing the Popular: Cultural Production and Consumption." In C. Lee Harrington and Denise D. Bielby (Eds.), *Popular Culture: Production and Consumption*. Massachusetts and Oxford: Blackwell.

Henry, Matthew A. (2012). *The Simpsons, Satire, and American Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Howe, Irving (2004). "Notes on Mass Culture." In Jeet Heer and Kent Worcester (Eds.)*, Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Hutcheon, Linda (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). London and New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (2nd ed). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Jean, Al (2010). Commentary for "Tales from the Public Domain". *The Simpsons: The Complete Thirteenth Season* [DVD]. 20th Century Fox.

Levine, Lawrence W. (2002). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Massachusetts: Harvard University Press.

McDonald, John (21 June 2014). “Bard of Springfield: an Analysis of Four Shakesperean References in *The Simpsons*.” https://the-artifice.com/the-simpsons-shakespearean-references/

Montironi, Maria Elisa (2012). “*The Simpsons*’s Shakespeare: *Hamle*t Today. Possible Meanings and Consequences of a Parodic Appropriation.” Between. 2(4). 1-15.

Öğütcü, Murat (۲۰۱٤). “Shakespeare in Animation.” In Deniz Bozer (Ed.), *Shakespeare 450*. Ankara: Bizim Büro.

Perlmutter, David (2014). *America Toons In: A History of Television Animation*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers.

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

Scully, Mike (2010). Commentary for “Simpsons Bible Stories”. *The Simpsons: The Complete Tenth Season* [DVD]. 20th Century Fox.

Scully, Mike (2009). Commentary for "Simpsons Tall Tales”. *The Simpsons: The Complete Twelfth Season* [DVD]. 20th Century Fox.

“Tales from the Public Domain” .(2002(*The Simpsons*, created by Mat Groaning, season 13, episode 14, *Fox Network*.

TheTelegraph(2010).“HomerSimpsonnamedbestfilmorTVcharacterofpast20years.” www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/7792058/Homer-Simpson111named-best-film-or-TV-character-of-past-20-years.html.

Tueth, Michael V. (2003). “Back to the Drawing Board: The Family in Animated Television Comedy.” In Carol Stabile and Mark Harrison (Eds.). *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*. Oxon: Routledge.

Turner, Chris (2005). *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation.* Massachusetts: Da Capo Press.

An Examination of *the Simpsons*' Adaptation of *Hamlet*

Batul Musavi[1]
Laleh Atashi[2]

Abstract

This research traces the changes made to Shakespeare's *Hamlet* by *The Simpsons* through a medium different from literature. In one part of *The Simpsons*, a TV series with global popularity, a short adaptation of *Hamlet* is presented. In this paper, the series is examined to understand how the medium employs *Hamlet* to criticize the American life style. This study investigates the transition from canonical literature to popular culture and adopts an interdisciplinary perspective to study the interactions of literature and media. First, the generic conventions of *The Simpsons* and the history of its characters will be explained, and then the questions posed by Linda Hutcheon in adaptation studies will be addressed. This research indicates that the adaptation of *Hamle*t in *The Simpsons*, on the one hand parodies the highbrow culture and canonical literature, and on the other hand criticizes the stereotypes of the American nuclear family through exaggerated humor. Cultural critics in the United States have critiqued *The Simpsons*' ideological content but in Iran, animations have rarely received critical attention. This article will investigate how *The Simpsons* have responded to high culture through double adaptation.

Keyword: *Hamlet*, Adaptation, *The Simpsons*, Shakespeare, popular culture, highbrow culture

[1] MA in English Language and Literature The Department of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University, Shiraz, Iran b.musavi712@gmail.com
[2] Assistant Professor of English Literature, The Department of Foreign Languages and Linguistics Shiraz, University, Shiraz, Iran laleh.atashi@shirazu.ac.ir