دو تحلیل کلاسیک از دو اثر شکسپیری ولز

چارلز هایام
ترجمه مسعود اوحدی

سه گانه مکبث (۱۹۴۷)، اتللو (۱۹۵۲) و ناقوس های نیمه شب (فالستاف - ۱۹۶۶) که نشان دهندهٔ برخورد و رهیافت متفاوت ((ولز)) نسبت به تراژدی های شکسپیر و شخصیت های آن تراژدی هاست، از جمله آثار مهم دوران خاصی از زندگی هنری ولز است که از سال ۱۹۴۷ با کار در اروپا و جدایی نسبی ((ولز)) از هالیوود آغاز شد و با آفرینش ناقوس های نیمه شب عملاً کارنامهٔ غنی این زندگی به پایان رسید. از آن زمان به بعد، سینمادوستان جهان بیش تر شاهد ادامهٔ موقعیت هنری ((ولز)) به عنوان بازیگر بودند.

از میان مطالعات بسیار متعددی که بر زندگی و آثار ((ولز)) انجام گرفته، کتاب چارلز هایام ((فیلم های اورسن ولز)) از جمله جنجالی ترین و بحث انگیزترین آنهاست که اکنون به صورت یک اثر کلاسیک تحلیل فیلم با معیارهای کلاسیک معرفی می شود.

در این مقاله دو تحلیل مشهور چارلز هایام از فیلم های مکبث و اتللو ((ولز)) به منظور ارایه این شیوهٔ تحلیل و نیز مقایسه دو رهیافت انتقادی مشابه از دو اثر شکسپیری ((ولز)) که اتفاقاً رهیافت های کاملاً متفاوتی نسبت به این دو تراژدی بزرگ شکسپیر دارند، در نظر گرفته شده است.

۱ - **مکبث** (اورسن ولز)

صدای بلند و کشیدهٔ سازهای زهی، آغاز مکبث: ((فیلمی از اورسن ولز، ساخته شده در استودیوهای مرکوری)) را اعلام می کند. در برابر تصویر مه سنگین، صدای ولز که پیش درآمد فیلم را می گوید، شنیده می شود:

اسکاتلند کهن... گم گشته در مه مرطوبی که میان تاریخ مدون و زمان رویداد این افسانه حایل افتاده است.

آن گاه ولز به شرح وجود جادوگران جادوی سیاه، کاهنان دوزخی و ساحران می پردازد، که علیه نیروهای نظم و قانون توطئه می کنند، در این حال، سنگی عظیم بر مه سپید و گردنده ((فید - این)) می شود. از اینجا نیز به تصویر سه جادوگر با موهای سپید افشان ((دیزالو)) می شود؛ راوی حقایق زندگی و مرگ مکبث را برمی شمرد. تصاویر اضمحلال و از پی آن شاخهٔ خاری که نماد رنج ابدی مکبث خواهد بود، نمای نزدیک دستی پیچ خورده که در دیگی جوشان - که گویی هم چون خود چشم اندازهای مرداب لبریز از مه مرطوب است - فرو رفته، یکی از پس دیگری می آیند و در این حال کلام جادوگران با لهجهٔ غلیظ اسکاتلندی و تلفظ سنگین حرف ((ر)) به گوشمان می ریزد. آنها گلی برداشته و در ابرهای سفید به آهستگی به آن شکل می دهند، انگشتانشان گل را ورز می دهد تا آنکه کلمهٔ مهلک ((مکبث!)) بر زبانشان جاری می شود و ما چهرهٔ تیرهٔ تصویر نقش خورده بر گل را می بینیم.

در دقایق بعدی، طنز و کنایهٔ فیلم نیرومند خودنمایی می کند: مکبث با شور و اشتیاق

مکبث

همسرش را در آغوش می‌گیرد، در حالی که تیول‌دار کادور را به محل اعدام می‌کشاند. پیکرهای ایزنشتاینی صلیب‌های دوران بربریت را در بالای سرشان نگاه داشته‌اند. نماهای نزدیک طبالی را که قدرتمندانه بر طبل می‌کوبد، نشان می‌دهند، تبر فرود می‌آید، کوبش طبل‌ها متوقف می‌شود و آن‌گاه، سکوت. حتی یک صدا هم حاشیهٔ صوتی فیلم را نقش نمی‌زند و پیکر قربانی دیگر سرنوشت مکبث از چوبهٔ داری در پس‌زمینه، آویزان می‌شود. همچنان که لیدی مکبث لب به سخن می‌گشاید که: ((چون گلی بی‌گناه می‌نماید که افعی به زیر خود دارد))، دانکن، هدف نقشه‌های آدم‌کشانهٔ او را می‌بینیم که در طول جاده‌ای کوهستانی وارد می‌شود و صدای خشن ضربه‌های متوالی تم مارش آیبرت همراهی‌اش می‌کند.

با ورود دانکن به ((دانسینن))، پدر مقدس مراسمی در میان مه برپا می‌کند. ولز در اینجا دیالوگ جدیدی به متن شکسپیر افزوده است، جلوهٔ تیرهای چوبی بلندی که در تاریکی فرو رفته‌اند، نماهای عجیب کشیش و اجتماعی که نزد او گرد آمده‌اند، نمای سَر بریدهٔ تیول‌دار کادور بر تیر چوبی، همهٔ اینها ما را به حال و هوای فیلم ایوان مخوف ایزنشتاین می‌کشاند.

گذر دانکن از هزارتوی سنگی ((دانسینن)) با پابه‌پاشدن‌های عقاب‌وار لیدی مکبث، که بر فراز صخره‌های سیاه برجی در میان باروها - که گویی آن را از دل کوهستان کنده و تراشیده‌اند - ایستاده، در تقابل قرار می‌گیرد.

نخستین ((با خودگویی)) مکبث را بر چهرهٔ عرق کرده‌اش، در حالی که لب‌ها هیچ حرکتی ندارند، می‌شنویم. همچنان که او به لیدی مکبث سلام و خوش‌آمد می‌گوید، لیدی مکبث با نجوایی تند پیشنهاد کشتن دانکن را می‌کند که بی‌حفاظ در بستر خود خوابیده است. لیدی از سراشیب سنگی بزرگ بالا رفته و با بازگشت به موضع خود در هدایت دیو حرفهٔ سبعانهٔ شوهرش، از دالانی سنگی گذشته و دشنه‌ای از مهتر بی‌هوش از داروی خواب، برمی‌گیرد؛ صحنه به پیکر دانکن در بستر، همچنان که سایهٔ لیدی مکبث به بستر دانکن نزدیک می‌شود، دیزالو می‌شود، حضور سایهٔ او تهدید مرگ دانکن است که بعداً در آن شب به وقوع می‌پیوندد، اکنون تصویر مکبث بر گل را می‌بینیم که دشنه در خط چشمانش دیده می‌شود و مکبث با اضطراب جملهٔ ((آیا این یک دشنه است؟)) را ادا می‌کند: پیشگویی جادوگران به حقیقت پیوسته است. در حالی که دوربین به جلو، به سوی چهرهٔ دردآلودش حرکت می‌کند، مکبث دستش را دراز می‌کند که شبح دشنه را بگیرد. لیدی مکبث در این حال، دشنهٔ مهتر را که هنوز بر بالای سرش قرار گرفته می‌آورد - حضور شیطانی مکبث را برخلاف

اراده‌اش به پیش می‌راند. همچنان که به لکنت و شبهه در نیت خویش، می‌گوید: ((اگر شکست بخوریم چه؟))، رعد و برق در پس‌زمینه پژواکی تهدیدآمیز می‌اندازد و صدای زنگی ساعت مرگ را اعلام می‌کند: لیدی مکبث پشت خود را سخت و محکم به دوربین کرده و اراده‌ای از سر سخت‌دلی از خود نشان می‌دهد.

یک بار دیگر سایه‌ای بر فراز بستر دانکن به پیش می‌آید: این بار، سایه، سایهٔ مکبث است. همچنان که دشنه (از بیرون صحنه) بر جایگه منظور فرود می‌آید، لیدی مکبث در حالی که از برهم خوردن بال‌ها و صدای جغدی در باروهای قصر وحشت کرده، برمی‌گردد. گفت‌وگوی میان مکبث و همسرش پس از قتل دانکن در حضور دوربین بدون حرکت انجام می‌پذیرد، این دو، برای ایجاد تنوع تصویری در جلوی آن حرکت می‌کنند و در حالی که لیدی مکبث دشنه را می‌برد که مهتران خواب‌آلود را به لکه‌های خون بیالاید، او را می‌بینیم که در یک نمای پایین‌تر از سطح چشم پیش خود در فکر فرو رفته است، همهٔ اینها در یک نمای بلند عظیم که هشت دقیقه بر پردهٔ سینما به طول می‌انجامد، لحاظ گردیده است. ولز با نشکستن سیر جاری رویداد، با هرگونه بُرش، حتی در کف اتاق که قتل‌ها بر روی آن صورت می‌گیرد، به شدت و تراکم بیانی فوق‌العاده‌ای دست یافته است، اما تکنیک کارگردانی بازی‌ها، بر اساس ملاحظهٔ یکنواخت و بلاتغییر حالت‌های عبوس، شوم و غم‌انگیز، بر علیه این تکنیک موفق عمل می‌کند. حتی سرآسیمگی و آشفتگی کنش که به دنبال کشف جسد دانکن روی می‌دهد، تاثیر کندی و گیردار بودن آن همه شعر دراماتیک را که بی‌هیچ نشانه‌ای از سایه و روشن ادا می‌شود، محو نکرده است. شکوفایی مشعل‌ها، فریادهایی در تاریکی، موجوداتی در حال هجوم: جلوهٔ حاصل در اینجا بیش‌تر سردرگمی است تا طغیان پویای انرژیی که از تشییع پیکر بی‌جان دانکن بر روی باروهای قصر گواهی دهد. (این نما، پیشگویی صحنه تشییع جنازهٔ اتللو است). تاثیر حاصل به علت درهم و برهمی پیرامونش آن‌طور که باید برانگیزاننده و مهیج نیست.

صحنه‌های بعدی از نظر اجرا تحمل ناپذیر است، کارگردانی به ریتمی بسیار کند سقوط می‌کند و بازی‌ها به نحو عجیبی بی‌جان است. سخن دراماتیک ((مکبث خواب را به قتل رسانده است)) کاملاً بی‌مصرف مانده و به ائتلاف کشانده شده است.

حالا ما به جادوگران، با چهرهٔ در حال ذوب مکبث، بازمی‌گردیم. تاج فرمانروایی بر سرش نهاده شده، و ما آن تاج را در آینهٔ کره‌نمای یک زنگ سینی مانند می‌بینیم که در چهرهٔ خود مکبث در آینه، هنگامی که آن را به سر می‌نهد، دیزالو می‌شود. نمایان شدن مکبث با شنل خز در صحن قصر می‌تواند پیدایی نیکلای چرکاسف در نقش ایوان مخوف باشد، یک بار دیگر، ایزنشتاین تاثیری عمیق بر کارگردانی این فیلم گذاشته است. یورش اولین و دومین آدمکش بر سر بانکو خیلی معمولی و سردستی پرداخت شده و گفت‌وگوی آغازین زیبای آنها با ضبطی بی‌تفاوت خراب شده است. مکبث از درون یک هزارتوی سنگی وارد ضیافت می‌شود و تعدادی برش‌های سریع بین او و همسرش حس نیرومندی از تنش و ناآرامی بر صحنه مستولی می‌کند. سایه‌ای بر چهره‌اش می‌افتد و چهره به حال وحشت می‌گراید، این، بیان حضور بانکو است. دیگران بر سر میز، شبح را نمی‌بینند و وقتی مکبث آن را می‌بیند میز کاملاً خالی است. در جلوه‌ای بسیار درخشان، ما در شکلی سوبژکتیو سایهٔ انگشت مکبث را تعقیب کرده، همراه با آن از میز پایین می‌رویم تا به هیات غرقه به خون بانکو می‌رسیم، گهگاه میز را از موقعیت دوربین سوبژکتیو (در جای بانکو) می‌بینیم: و این ایده‌ای هوشمندانه و سرشار از ابتکار است.

صحنهٔ بعدی - قتل کودکان مک‌داف - با جذابیت کم‌تری پرداخت شده است. حتی دیدار مکبث با جادوگران در این مرحله از کنش خالی از هیجان است و به واسطهٔ رعد و برق ناشیانه و آشکار استودیویی و ضبط بسیار ضعیف موسیقی متن لطمه خورده و فقط با لحظهٔ مؤثری که طی آن جادوگران همه با هم در تاریکی مطلق فرو رفته و

اورسن ولز
مکبث

صدایشان انگار از حفره‌ای بی‌انتها پژواک در گوشمان می‌اندازد که: ((برحذر باش مکبث!)) نجات یافته است. صحنه با یک نمای ((دالی))[1] بسیار کند که طی آن چهرهٔ مکبث هم‌چون حشرهٔ شب‌تابی از دور در سیاهی درخشیده، سپس به اندازهٔ ماه درآمده و سرانجام به نمای کاملاً درشت او می‌رسد، پایان می‌گیرد: ایده‌ای که با وجود ظاهر نامتجانس‌اش احتمالاً ناشی از تاثیر ولز از تماشای فیلم طلا کاوان ۱۹۳۵ است که جلوه‌ای مشابه را به خدمت گرفته است.

بخش بعدی فیلم بدون نشانی از مهارت و توانایی کارگردانی شده است؛ این بخش شاید بدترین قسمت (صرف‌نظر از فیلم محاکمه) در تمامی ساخته‌های ولز باشد، حتی قطعهٔ ((همهٔ خوبان قشنگ من)) با همهٔ تاثیرگذاری‌اش مطلقاً بی‌ثمر و عبث می‌نماید و ادای آن توسط دان اُهرلی هی کسالت‌بارتر از این نمی‌شود. پیدایی آن پدر مقدس به هنگام اعلام آن کشتاَر، تماماً مضحک می‌نماید؛ آلن ناپی‌یر در این نقش همانند صلیبی بین بوریس کارلُف و هایدی است.

اینجا یک‌باره به جادوگران، پس‌زمینه‌ای از کوه‌ها و دریاچه‌ها و در فاصلهٔ میانه، هیات‌های سوار بر اسب تیول‌دار گالمیس و همراهان او برمی‌گردیم. اسب‌ها از جای بلند می‌شوند؛ تاج بر تصویر روی گِل ثابت شده، از رفعت آیندهٔ مکبث به تاج و تخت اسکاتلند پیش‌آگهی می‌دهد؛ رعد در پس‌زمینه می‌غرد.

پدر مقدس پدیدار می‌شود تا به مسافران خوش‌آمد بگوید و ما از میان مه قصر دانسینن را که از دور نمایان است می‌بینیم (اتفاقاً قصر شباهتی به نوع واقعی‌اش ندارد و بیش‌تر شبیه قصر زانادو در همشهری کین، توده‌ای در مه دوردست است). لیدی مکبث را می‌بینیم که نامهٔ شوهرش را می‌خواند، او در بستری انباشته از خز آرمیده است. لیدی بلند شده، به سوی پنجره می‌رود و عباراتی در بارهٔ شیری که به صفرا مبدل می‌شود بر زبان می‌راند، و اینجا نمایی مؤثر و قدرتمند از مه آن سوی اتاقش وجود دارد، نمایی بالاسر از مکبث که هم‌چون مخلوقی اسیر دست سرنوشت به سوی او می‌تازد و هیات تهدیدکنندهٔ ((دانسینن))، بنایی رفیع و چشم‌گیر و در عین حال متروک و غم‌افزا در افق.

با ورود همراهان مکبث به قصر، جلوهٔ نیرومندی از نم خفقان‌آور، از خوک‌ها و بزهایی که به حیاطهای قصر یورش می‌آورند و با شیههٔ اسبان پراکنده می‌شوند، در مقابل پس‌زمینه‌ای از صدای خفهٔ طبل‌های تهدیدکننده، وجود دارد.

جلوه‌های ایزنشتاینی، با آن چماق‌های بلند و صلیب‌ها به هنگام پیشروی ارتش مک‌داف به سوی ((دانسینن))، خودنمایی می‌کنند و مکبث بر فراز باروها صحبت

می کند، مه اکنون از همیشه سنگین تر است، پهنه های نم بر سنگ افتاده، سایه های سربازان بر باروهایی که برق می زنند افتاده است، مکبث نوکر کوتوله و نیمه دیوانهٔ خود سیتون را فرا خوانده از او می خواهد که زره و سلاحش را بیاورد و اسبش را زین کند.

این صحنه با لیدی مکبث که محصور در میان سلاح ها و میخ های آهنی با اضطراب در بستر آرمیده میان برش می شود، در این حال مکبث آن پیشگویی در بارهٔ جنگل بیرنام را به یاد می آورد و ما لشگر دشمن را می بینیم که از معبری کوهستانی سرازیر می شود: پایان کار نزدیک می شود. موسیقی آیبرت همزمان با سربازان که فرمان بریدن شاخه های درختان جنگل و استفاده از آنها جهت استتار را دریافت می کنند، به شفافی شکوفا می شود. این صحنه پرداختی بس شکوهمند دارد. از این کنش که به منظور نابودی مکبث صورت می گیرد با دیزالو به خط سیاه و غم انگیز افق می رویم که چند نفسی از دود، ابر و مه دارد و جنگل آهسته از میانش به سمت جلو حرکت می کند. ندیمه و طبیب در بارهٔ لیدی مکبث که در پایین چهارچوب تصویر با خود نجوا می کند، حرف می زنند که لیدی دفعتاً در بالای کادر، بر فراز پلکانی عظیم، در حالی که به وضع خوابگردی پس و پیش می رود، نمایان می شود.

لیدی مکبث شمعی با خود دارد که آن را بالا گرفته است، فریادی می زند، شمع را می اندازد، و به داخل یک نمای نزدیک متوسط یک بر می شود: تمامی این صحنه با دقت بسیار طراحی و پرداخت شده است، ولی متاسفانه بازی ژانت نولان اینجا در کمترین حد کفایت است، پیکر لیدی مکبث به جلو و عقب خم می شود و او لابه می کند، اشک های او البته بسیار تئاتری و اجباری می نماید. لهجهٔ غلیظ اسکاتلندی در اینجا به میان می آید (در صورتی که اغلب در جاهای دیگر از آن غفلت شده است)، لهجه ای با تاکید سنگین و نامتجانس، یک لحظه بعد، او لهجهٔ زن پررویی از اهالی ((میلواکی)) را دارد، لهجهٔ آمریکایی ناپخته و عوامانه. شاخه های ارتش دشمن از میان تاریکی به پیش می آیند و لیدی مکبث خود را از باروها به زیر می اندازد تا با پیکری درهم شکسته پیش پای سربازان بیفتد. قطعه خطابهٔ ((فردا و فردا)) که از پی این ماجرا می آید، در مقابل پیچش امواج مه ادا می شود؛ این تصویر، نمادی از بی اعتباری زندگی انسان و سرگردانی و بی سامانی اوست که خطابه بر آن تاکید دارد. در صحنهٔ بعدی، مکبث را می بینیم که تاجی بر سر دارد، این نسخه ای دقیق از همان تاج است که توسط جادوگران بر فرق شبیه گلی او استوار شده بود، موجودی از یک زنگ، آویزان می شود و در این هنگام، طی مجموعه ای از نماها که از ارتفاعی بر فراز سر مکبث گرفته شده، آمادگی برای اعلام خطر هجوم سربازان در حال پیشروی مشاهده می شود. مکبث در گوشه ای می رود تا خطابهٔ ((بادها بوزید، سیه روزی ها بیایید!)) را ادا کند و با غریو صدای شیپورها و غوغای هیجان دشمن دژکوب بر دروازه ها می کوبد؛ این صحنه در ابعادی عظیم و بسیار زنده اجرا و ترکیب بندی شده است.

نبرد بر روی باروها بسیار جذاب و خیره کننده است، مشعل ها سوسو می زنند و مکبث وارد مبارزهٔ مرگ شده، سر از تنش جدا می شود و بر تیری در مقابل جمعیت انبوه قرار می گیرد، همان گونه که بر سر تیول دار ((کادور)) در آغاز ماجرا رفت. موسیقی ای که این نبرد نهایی را همراهی می کند از قدرت موسیقی استراوینسکی برخوردار است و صدای طبل ها، هم زمان با غریو وحشیانه ای که حاکی از خوشامد نمایش سر بریدهٔ مکبث است، به شدت تمام اوج می گیرد. فیلم، هم چون همشهری کین با نمای پس رونده ای که از قصر به سبک دیسنی فاصله می گیرد به پایان می رسد، در مه و غباری که اینک فروکش کرده، سه جادوگر به حالت ضد نور نشسته اند. چوبدستی ای بلند دوشاخه بر بالای سرشان است و پشت به ما بر سر به تحقق پیوستن هولناک پیشگویی شان اندیشه می کنند.

کتابخانه
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

ولز نیز هم‌چون کوروساوا در سریر خون، تراژدی سقوط یک مرد بزرگ - را که به وضوح مورد نظر شکسپیر بوده - کنار می‌گذارد: شخصیتی سرشار از نیروی تخیل و درگیر با وجدان، که همسرش به سان نیرویی ویرانگر او را به کشتار و مرگ می‌کشاند. به جای این، مکبث ولز از آغاز موجودی محکوم به فنا و رانده شده است و همسرش به همان اندازهٔ خود او اسیر تارهای عنکبوتی تقدیر. هیچ ارادهٔ آزادی در اینجا وجود ندارد، هیچ فضیلتی از بلندپروازی به پستی نمی‌گراید، هرچه هست گردن نهادن به اجبار در رفتن به سوی فناست، تقدیری که جادوگران چون مُهر در همان آغاز فیلم بر پیشانی شبیه گِلی مکبث می‌زنند، نماد تاریکی از عاقبت محتوم او، حتی در این نخستین مرحلهٔ فیلم. این چهرهٔ گِلی، با همهٔ سستی، فسادپذیری و در عین حال، بی‌شکلی‌اش، در یک آن، هم آینه و هم نقاب مرگ است.

جنبهٔ نظامی شخصیت مکبث که کوروساوا آن چنان قدرتمندانه بر آن تاکید داشت، در اینجا به طور کلی از میان رفته است و در پایان، مکبث با جنگل انسانی بیرنام که در حال پیشروی است تنها و بی‌دفاع روبه‌رو می‌شود. تنهایی و درونگرایی او، احساس اینکه روحش به تسخیر درآمده و بال‌های سیاه کلاغ تاریکی بر او غلبه کرده، به سنگینی بسیار مورد تاکید قرار گرفته است. مکبث اتللو فیلم مشاهدهٔ درونی است؛ توده سنگ همه سیاه، هزارتو و پیچیده در مه قصر ((دانسینن)) که از شبنم عرق کرده، بازتاب ذهن و روح عذاب کشیدهٔ مکبث است.

حتی شاخه بندی سیاسی نمایشنامه، هرچند خام، به دست فراموشی سپرده شده است به طوری که انگیزهٔ دقیق مکبث برای کشتن دانکن و بانکو مبهم مانده است. آن اندک اشارهٔ پنهان نیز - که شاید جادوگران اسیر چنگال شیطان باشند و از طریق او بلندپروازی مکبث را تحریک کرده و او را ناچار به تحقق پیشگویی کرده باشند (نکته‌ای که توسط بانکو عنوان می‌شود) - عملاً موقوف مانده است. بانکو دیگر موجودی سرشار از شعور، حساسیت و خوبی نبوده، بلکه چهره‌ای مبهم و نامشخص است که مرگش ما را از نظر عاطفی تحت تاثیر قرار نمی‌دهد. به شخصیت دانکن نیز تا زمانی که به قتل می‌رسد، به ندرت نیم‌نگاهی شده و اساساً جان نگرفته است: ما هیچ احساسی نداریم، چون هیچ گونه تصویری از آن وقار و بزرگی ستایش‌انگیز و آن نجابت که شکسپیر به ما داده است، نداریم. اما نیت ولز این نیست که با این مرگ‌ها ما را تکان دهد و از این طریق بر ما تاثیر گذارد. بانکو و دانکن صرفاً نشانه‌هایی در دسترس‌اند که مکبث نمی‌تواند از هدف قراردادن آنها خودداری کند و به این ترتیب، تراژدی به ملودرام سرنوشت تنزل می‌یابد.

لیدی مکبث افزاری است که تقدیر مرگبار از او در جهت اطمینان از تحقق پیشگویی، بهره می‌برد. او و شوهرش دقیقاً مطابق با نیازهای متقابلشان عمل می‌کنند. هیات

باریک، پرپیچ و تاب و افعی وارش که بر بستر خز می غلتد یا تقریباً در همه ترکیب بندی ها بر بالای سر شوهرش اندیشه می کند و حالت پیچش ماری بزرگ بر گرد او را دارد، خود مقهور دست تقدیر است. دیدگان لیدی مکبث ثابت و صدایش با سراسیمگی سرکوفته‌ای که به خودی خود قابل توجه است، به ارتعاش درمی‌آید. سایهٔ او، هنگامی که بر بستری که دانکن در آن خوابیده نزدیک می شود، پیش درآمد سایهٔ انگشت مکبث است که بر پیکر بانکو اشاره رفته و دوربین در کنار دیواری در تاریکی آن را دنبال می کند. سایه ها در سراسر فیلم ما را هدایت می کنند، همچنان که دالان های بی انتها و هزارتو و معابر پیچ درپیچ منتهی به باروها ما را به حلقه های تنیده در هم یک مغز بیمار رهنمون می شوند. مکداف نیز همانند بانکو نه به عنوان انسانی نیک و پاکدامن، که به عنوان موجودی دیگر از دنیای تصورات و پندارهای مکبث ظاهر می شود. هنگامی که جنگل بیرنام به پیش می‌آید، هنگامی که لیدی مکبث به سراشیبی مرگ می افتد و هنگامی که سر مکبث از بدن جدا می شود، ما هنوز در دام رؤیاهای مکبث اسیر و در بندیم.

این اندیشه و مفهومی است قدرتمند، و جای تاسف است که به واسطهٔ فیلم برداری شتابزده، محدودیت های استودیوهای ((ریپابلیک)) و وقفه های گهگاه در سبک شخصی، ولز یکی از ناکام ترین فیلم های خود را ساخته است. بازی خود او که مبتنی بر تظاهر به سیه روزی است، به طور کلی از انتقال احساس مردی که صید سگان دوزخ شده است، بازمانده است. ظهور بیرونی او در این نقش – دیدگان درمانده، جبین عرق کرده – البته درست است، اما پاسخگویی درونی او به تعبیر اشارات نقش خودش نمودی نمی یابد.

مجدداً باید گفت، تجسم لیدی مکبث هم آن طور که توسط ژانت نولان بازی می شود، از جنبه های بیرونی و در محدودهٔ ارجاعات به شدت شخصی فیلم، صحیح است. او نیز بیش از هر کس دیگر گرفتار ضبط مجدد بوده و با لحن یکنواخت و خفه ای که به ناچار در صدایش گرفته بر علیه پیچیدگی های شخصیت اش عمل می کند و آنها را از رنگ و جلا عاری می سازد. تنها در صحنهٔ خوابگردی است که او در سایهٔ پرداخت خوب آن، مخمصهٔ مرگبار خود را تجسم می بخشد. بازیگران دیگر، به‌استثنای ادگار باریر در نقش بانکو، ضعیف می نمایند؛ و اساساً معرفی شخصیتی که در متن شکسپیر وجود ندارد و دادن عنوان ساختگی به شخصیتی که قرار است شکسپیری باشد، یعنی ((پدر مقدس)) کاری بیهوده است.

فیلم از نظر تصویری غالباً جذاب و تاثیرگذار است، تاریکی و سیاهی با فیلم برداری جان. ال. راس که بعداً روح هیچکاک را بسیار نزدیک به همین سبک فیلم‌برداری کرد، به زیبایی مجسم شده است و موسیقی متن آیبرت شکوهمند و به شیوه‌ای درخشان ((نظامی)) است. اما تدوین، در کمال اندوه باید گفت بسیار آشفته و حاشیهٔ صوتی به طرز ویران کننده ای بد است و همین امر باعث شده که بسیاری از نکات کلامی به باتلاق صداهای نامتجانس به ویژه تقلید از تاکیدها[۲] و لهجه ها و انبوه صداهای اعصاب خردکن بیرون از صحنه بیفتد. نمی توان انکار کرد که مکبث اثری شکست خورده است؛ اما اندیشه و مفهوم موجود در این اثر، اصیل و شکوهمند است و هنوز به عنوان فیلمی نحس که امروز نیز ارزش دوباره دیدن را دارد، برجای مانده است.

اتللو (اورسن ولز)

۲ – اتللو (اورسن ولز)

در برداشت ولز از تراژدی شکسپیر، اتللو انسانی شریف است که به واسطهٔ اینکه سروکارش با یاگو – مردی که امیال سرکوفته انحرافی دارد – افتاده، محکوم به فناست. قصد ولز آن بود که شخصیت یاگو بیانگر ناتوانی توام با رشکی هم چون آرتور بانیستر باشد. همان گونه که مک لیا موير (بازیگر ایرلندی فیلم) در خاطرات خود می نویسد:

قرار نبود هیچ نشانه ای از شخصیت مفیستوفلی (شبه شیطانی) یاگو در فیلم مورد استفاده قرار گیرد، یا شرارت آگاهانه ای درکار باشد، یاگو مردی است معمولی، اندیشهٔ او هیچ گاه در لحظهٔ حاضر حضور ندارد، بلکه همیشه در گذر بعد از گذری دیگر است: کاسب پیشه ای است که در کار نابودی، که این کار را با ظرافت و روشی گزیده به انجام می رساند، و لذتی بایسته از کار خود می برد: شهرت یاگو در درستکاری را می پذیرند زیرا تقریباً به حقیقتی مبدل شده است... با یادآوری بیماری زیربنایی ذهن، نفرت بسیار کهن از زندگی، پنهان کردن ناتوانی در زیر هیات عضلانی یک سرباز، خلوتی سست که تا بیخ وجود آدمی را می ساید و با حیلت رسوای چشم، می توان از یکنواختی پرهیز کرد.

ولز می خواست نشان دهد که چگونه اتللو بیش از پیش به حضور یاگو وابسته می شود، ((یکی شدن دو مرد در تصویر یک آدمکش، به مانند طرحی از سایه های زیبا که با هم آمیخته اند.)) (مک لیا موير) بازی موقر ولز ماهرانه با بازی و هیات سست و افتاده، لئیم و افعی وار مک لیا موير در این نقش شیطانی، در تضاد قرار می گیرد. نقش های دیگر بیش تر در همان اشکال معمول در نظر گرفته شده اند. دزدمونا سرد و دور از دسترس است. نقش کاسیو به صورت شخصیتی سرد و نامطبوع ایفا شده است، حال آنکه بیانکا به شکلی نمایان خوب و مهربان است. امیلیا با بازی موفق فِی کامینون به زنی خسته و نالان مبدل می شود. اما اهمیت همه چیز کاهش یافته تا توجه با وضوحی غیرقابل تحمل به دو پروتاگونیست اصلی، یعنی: شیرمرد و افعی ای که در پای او پیچ و تاب می خورد و سرانجام نابودش می کند، معطوف شود. این مشاهده و تعبیر شخصیت، روشن و درخور بوده و رابطهٔ بین اتللو و یاگو را معنادار و موجه می سازد، شیوه ای که کم تر اقتباسی موفق به اجرای آن شده است. هم چون بسیاری از فیلم های ولز، تم این اثر نیز ویرانگری، بلندپروازی و قدرت طلبی است و این تم به طور متقاعدکننده ای در تصاویری که با قدرت تحرک وحشیانه و برهنه خود بر بیننده تاثیر می گذارند، تحقق یافته و انتقال می یابند.

از نظر فیزیکی، در حالی که مکبث فیلمی در بارهٔ درونیات تاریک، در بارهٔ دنیای مقید و باران شسته پرتگاه ها و تو در توهای سنگی است، اتللو برخلاف آن، پر از برونیات آفتابی و بادخورده، و پر از صحنه هایی است که نهایت فانتزی های باروک است، سیاه قلمی از پرچم های پرتاب هم چون تازیانه، برج هایی که سر بر آسمان می سایند،

جاودانه دارند. کشتی‌ای از قشون‌کشی بر علیه ترکان بازگشته، و وارد می‌شود، و پردهٔ سینما از فروغ قیاس ناپذیر تصاویر دریا و ساحل، با طناب‌ها و بادبان‌های سخت بسته، با بادبان‌های باد در خود گرفته و پیکرهای پیچیدهٔ ملوانان، انباشته می‌شود.

اقدام به ارتکاب قتلی می‌شود و صحنه. صحنهٔ یک حمام ترکی است، با تصاویری از عضلات عرق کرده و حوله‌های سفید، دیوارهایی که با نقش‌های خام قلب‌هایی که با گچ مزین شده است، بخاری که هم چون ابرهایی درهم فشرده برمی‌خیزد، و شمشیری که سخت در کف زمین فرو رفته است. و در کنار این تصاویر وزین – که هم چون همهٔ تصاویری ولز برق‌آسا و تکان‌دهنده است – هیات‌های جن‌زده‌ای را که ولز از آن خود کرده، می‌توان دید. اتللو، همانند مکبث، روحی نفرین شده است که توسط ((آشنا))یی شیطان‌سان به سوی کنشی نومیدانه رانده شده است، روحی که قربانی سرنوشت محتوم است، حال آنکه یاگو – همان تجسم بلندپروازی ویرانگر که دست‌آخر در پی انهدام مردی است که پنهانی اشتیاق وصلش را دارد – به همان اندازهٔ الزا بانیستر، یا هنک کوئینلن در ردپای شیطان نمادی تمام و کمال از قدرت سرنوشت است. همه مطیع سرنوشت خوداند، و دزدمونا در این برداشت، چنان می‌نماید که گویی صرفاً پذیرای منفعل سرنوشتی است که آنها برایش به‌ارمغان آورده‌اند. بانویی سرد، منزوی، و ایستا، که در پایان با چشمان بسته، در انتظار انگار راضی و تسلیم به هر یک از دو امکان است. این دزدمونا ساکن ایده‌آل دنیای ولز است. چرا که می‌داند هیچ چیز نمی‌تواند گذر بی‌شفقت و نرم‌ناشدنی سرنوشت را متزلزل سازد.

علی‌رغم مشکلات و سرگردانی‌هایی که به هنگام فیلم‌برداری اتللو پیش آمد، این اثر نمونه‌ای از کمال وحدت، توازن، و نظم است که تنها اندکی به واسطهٔ کاستی‌های تکنیکی دوبله‌ای بی‌تفاوت، آسیب دیده است. موسیقی اثر، با ارتعاش‌های کوبنده‌ای که از طریق کلارینت و ریز – آرشه‌های سازهای زهی به گوش‌ها می‌ریزد، همراهی و همنوایی استادانه با تصاویر جسور، شیوا و بی‌پروای فیلم است. لحن و نوای دوران اتللو هم سمعی و هم بصری بازآفرینی شده، و شعر دراماتیک متن به شکوه تمام، با صدای رعدآسای ولز، صدای نرم، اخته، و چون خرخر گربهٔ مایکل مک لیا موير، و صدای سرد و مطیع دوبلوری که به‌جای سوزان کلوتیه حرف می‌زند، همه بی‌خطا، در تقابل و تضاد با یکدیگر، گفته و ادا گردیده است.

فیلم با تصویری که یادآور آغاز فیلم محاکمه است، گشوده می‌شود: چهرهٔ اتللو، مرده و خالی از حرکت. از پشت‌سر نمایان است، دوربین بالا رفته، از فراز تابوت می‌گذرد تا مغربی را در حضور همگان در تابوت با دست‌های قفل شده بر سینه، نشان دهد. صدای ناقوس‌ها و همسرایان سوگوار همنوایی پرجلوه‌ای بر تصویر تابوت است که اکنون به جانب ما از زمین برداشته می‌شود و بر دستان تابوت‌بران به‌سوی خطی از سربازان که در برابر افق صف کشیده‌اند، حمل می‌شود.

صلیب بزرگی برافراشته شده: برج و باروها را می‌بینیم، صخره‌ها را، و آسمانی روشن و پهناور پر از کوه‌های ابر؛ و پیکر دزدمونا، که هنوز در زیر روبنده‌ای شفاف از ابریشم سیاه، به‌سوی آخرین آرامشگاه خویش برده می‌شود. تابوت‌های این دو به طور مورب همگرا می‌شوند و راهی یگانه را به‌سوی جایگاه آیین تدفین می‌پیمایند.

راهبان راه می‌سپارند، مردانی با نیزه‌های تبردار خبردار ایستاده‌اند: یاگو، در زنجیر، از راهی میان جمعیتی که او را به سخره گرفته‌اند، هم چون حیوانی هراسان و روحی تسخیرشده به جلو رانده می‌شود. با صدای خروشان زنگ‌ها او را به درون قفسی می‌اندازند که با زنجیری پرصدا به بالا کشیده می‌شود و آنجا، یاگو پیکرهای

بی جانی را که او بدین عاقبت کشانده، نظاره می کند، دوربین دیدگاه چشم او را که به سان عقاب گرفتار می نماید. اختیار کرده است، زمین زیر پا و آن راهبان از زاویه ای ذهنی (Subjective)، از این سو به آن سو، تاب می خورد، چشمان یاگو از وحشت گشاد شده است. این صحنه ای است که استعدادهای باروک ولز، حس و مفهوم عاقبت محتوم تراژیک او، و سرنوشتی را که در پی تبهکاران است، در وحدتی فراموش نشدنی به کار می گیرد. تمامی این سکانس پیش از عناوین فیلم می آید. عناوین ابتدای فیلم ساده است: حروف روی دیواری، همچنان که دوربین به سرعت پایین آمده و تصویر عزاداران را محو می کند، ظاهر می شوند. همانند مکبث، ولز در اینجا نیز آوردن خلاصه ای از نخستین صحنه ها را در صورت روایت کلامی ضروری یافته است: طرح داستانی به سادگی ارایه می شود، از فرار دزدمونا از نزد پدر برای ازدواج با اتللو، تا دسیسهٔ یاگوی پرچمدار. رودریگو (رابرت کوت) و یاگو را از فراز بالکن های ((ونیز)) می بینیم که اندیشه می کنند و در همان حال، در پایین، اتللو و دزدمونا با هم قرار عاشقانه می گذارند. یاگو تهدید می کند که مغربی را نابود خواهد کرد، ((شعف اش را زهر)) خواهد کرد. و این دو توجه پدر دزدمونا، برابانسیو را به ماجرای عاشقانهٔ دختر با ((مغربی)) جلب می کند. همچنان که اتللو و دزدمونا در یک گوندولا (قایق سنتی راه - آب های ونیز) عبور می کنند، برابانسیو از اتاقش که آن نزدیکی است بیرون دویده، فریاد می زند: ((دزد! خویشاوند مرا رها کن!) شعلهٔ مشعل ها راهروهای کاخ را روشن کرده است. کلام برابانسیو: ((آغوش سیاه موجودی مثل او!)) با نمایی از خود مغربی، خوش سیما و سودایی و مصمم، دنبال می شود: تردیدی نیست که ولز با او همدردی می کند.

در خطابهٔ اتللو به سنا، مقام و رفعت قهرمانی او قدرتمندانه تثبیت می شود. تاثیر این صحنه تنها به واسطهٔ نبود شدت و حدت در طرح بازی سوزان کلوتیه به نقش دزدمونا کاهش یافته است، اعتراف او به وفاداری اش به اتللو از یک سو و به پدرش از سوی دیگر، وفاداری دوپاره، با صحتی که احساسات را از میانه حذف کرده، بیان می شود. ترکیب بندی های ایزنشتاینی از شکوهی تابنده برخوردار است که بازتاب اصالت طبیعت خود اتللوست. هنگامی که برابانسیوی پیر از مرضی مهلک از پای می افتد و ملازمان بیرونش می برند، بلندای پیکر اتللو بر بدن ضعیف برابانسیو افراشته است.

در همین مرحلهٔ کنش است که وسوسهٔ سوزان یاگو برای ازمیان برداشتن کاسیو نایب لشگر اتللو طی مجموعه ای از دوگویی ها با رودریگو آشکار می شود. رعد و برق پدیدار می شود، زنگ ها به صدا درمی آیند، و در برابر برج و باروهای توفان زدهٔ ((قبرس))، ناوگان ترک ها، در حالی که هدف ردیف عظیمی از توپ ها قرار گرفته اند، هجوم می آورند: در اینجا، استعداد ولز در تجسم صحنه های عظیم از بربریت به شکوه تمام نمایان است. باد زوزه می کشد، کشتی اتللو وارد می شود، سایه اش از پیش بر لنگرگاه سفیدرنگ افتاده است، و ما شاهد نمایی از زیر آن بادبان عظیم هستیم، شعر ورود، همچنان که بادهای سخت در زیر آسمان آفتابی درخشان بر شنل ها و پرچم ها تازیانه می زند، با جذابیت تمام تصویر شده است.

ترکیب زنگ ها، کُر بی کلام، بادبان های کشتی که در باد پیچ و تاب می خورند و اتللو، که سربلند از پیروزی از پله ها بالا می آید، همه از تاثیر دیداری و شنیداری بسیار قدرتمندی برخوردارند و یکی از شش هفت صحنهٔ بسیار عالی فیلم است که ولز در برابرمان قرار می دهد.

صحنهٔ دربرگرفتن دزدمونا، هنگامی که به دنبال توفان و خروش جنگ اتللو پناهگاه زیبای دزدمونا را کشف می کند، با هیاهوی ترومپت ها، و پیچ و تاب پرچم ها همراه است، و این هنگامی است که یاگو به رودریگو وانمود می کند که دزدمونا عاشق کاسیوست. وقتی یاگو سعی در مست کردن کاسیو دارد، رقصی وحشیانه همراه با

عیاشی پس‌زمینه را دربر می‌گیرد، و هربار که از اتللو و همسرش یاد می‌شود، اتاق آنها را در بالای برج می‌بینیم که روشن است، چهارگوشه‌ای از نور در استوانهٔ عمودی سنگ؛ یادآور صحنه‌ای مشابه در جین ایر.
عیاشی، همراه با خندهٔ مردمان فزونی می‌یابد، رودریگو دلقک وار جست وخیز می‌کند. تمامی بندر غوطه‌ور در لگدپرانی، مشت‌زنی، نگاه‌های مشکوک و زن بارگی سربازانی است که در تصاویر متراکم و نمایان از آز و لذت حیوانی به میگساری مشغولند. مبارزه‌ای تن به تن در لابه‌لای ستون‌ها جریان دارد: زندانیان به سوی میله‌ها هجوم می‌آورند: و اتللو از بستر برمی‌خیزد تا نبرد تن به تن میان رودریگو و کاسیو را که به تحریک یاگو صورت پذیرفته، فرو نشاند.
اتللو که می‌بیند کاسیو با درگیرکردن خود در نزاعی شبانه خود را خوار و خفیف کرده، او را از مقام نایبی عزل می‌کند. کاسیو به توصیهٔ یاگو از دزدمونا کمک می‌طلبد که بلکه با وساطت او مقامش اعاده شود، با این کار تردیدی نخواهد بود که اتللو بی‌وفایی دزدمونا را باور کرده، او و کاسیو را به عاقبتی شوم گرفتار خواهد کرد. تمامی این دسیسه، ماهرانه توسط کارگردان و بازیگران به تحقق می‌پیوندد، مراحل بعدی آن با تاکید تصویری بر سیما، حالت، و بیان چهره واضح و روشن نمایانده می‌شود.
بر فراز برج و باروها، بر فراز کف امواج و پرچم‌هایی که در باد تکان می‌خورند، دزدمونا با روی خوش با کاسیو دیدار می‌کند و به او قول یاری می‌دهد؛ در راهرویی که باد بر آن تازیانه می‌زند، دزدمونا ملتمسانه از اتللو می‌خواهد که مقام کاسیو را اعاده کند، ولی اتللو امتناع می‌کند، هنگامی که یاگو همچنان به زهرآگین کردن ذهن اتللو بر علیه کاسیو ادامه می‌دهد، دوربین با آنها، در طی نماهای بلندی که از این سو به آن سو را درمی‌نوردد، تراولینگ کرده، بر لجاجت و پستی نیت این فریبکار تاکید می‌گذارد. گفت‌وگو در اتاق‌های اتللو، در حالی که مغربی در آینه کادربندی شده و چهرهٔ مضطربش مسخر یاگوست که در پشت سرش ایستاده، ادامه می‌یابد.
به دنبال بازتاب واپیچیدهٔ یاگو، شاهد دزدمونا هستیم که غصه‌دار می‌نماید. یاگو دستمالی را که معتقد است دزدمونا را گناهکار قلمداد خواهد کرد از امیلیا می‌رباید؛ باید که این دستمال نشانهٔ احساس عشق دزدمونا نسبت به کاسیو باشد. هنگامی که اتللو بر فراز باروهای قصر، به تهدید از یاگو می‌خواهد که خیانت دزدمونا را ثابت کند، چنین به نظر می‌آید که قصد دارد وی را از آن فراز بر صخره‌های زیر فرو افکند، این دو وضعیت سرگیجه‌آوری هم‌چون مایکل و گریزبی در ((آکاپولکو)) دارند. یاگو در حالی که با وحشت به پایین، به ساحل دریا، که شاید تا لحظاتی دیگر بند از بندش جدا کند، نگریسته، عقب عقب می‌رود.
اکنون ما در خیابانی سرشار از عقدهٔ اشترنبرگی سایه‌ها - از تورها و طناب‌های دریایی - هستیم و اطرافمان را صداهای خنده و مردمان میگسار احاطه کرده‌اند و این در حالی است که اتللو، دزدمونا را در گفت‌وگویی می‌آزماید و سعی دارد

وفاداری او را بسنجد، ولی از اصرار دزدمونا به او در مورد بازگرداندن کاسیو به منصبش دیوانه شده است. هنگامی که به تضرع دستمال را از او می خواهد، موسیقی حزن‌آور و حاکی از درد است. و وقتی اتللو از میان شکافی در دیوار قصر به جاسوسی کاسیو می پردازد، صدای جیغ و پرواز شیرجه وار مرغان دریایی بازتاب نومیدی فزایندهٔ اوست. و هنگامی که اتللو از نومیدی فریاد برمی‌آورد ((آه، افسوس از این!)) توپ ها به غرش درمی‌آیند و کشتی ای وارد می شود، دوربین هم چون عقابی چرخ زنان از دیوارها بالا می رود، بزها از برابرمان عبور داده می شوند، و اینجاست که درمی یابیم، در حالی که اندوه محرمانهٔ اتللو هر لحظه فزونی می گیرد، کاروبار این جهان بی تفاوت، می گذرد. وقتی که اتللو از یاگو دور می شود، پردهٔ سینما انباشته از تعداد زیادی بست های چوبین است که انگاره های زندان مرگبار اوست و پیشگوی صحنه ای در استودیوی قفس مانند و سخت محصور تیتورلی نقاش در فیلم محاکمه است.

مرغان دریایی یک بار دیگر چرخ می زنند و فریاد سر می دهند، و اتللو مبهوت بر صخره ها دراز می کشد و به تقدیر خود به عنوان شوهر زنی خیانتکار می اندیشد. او بی حفاظ هم چون جسدی که در انتظار لاشخوران است در برابر آسمان غنوده است. در مقابل آسمان سردی که سوسو می زند لب به سخن برمی دارد که: ((بدرود ای ذهن آرام!)) و این هنگامی است که بادبان کشتی ها در سکانسی از تصاویر به غایت پیچیده، محو و محوتر می شود. نور سفید شدیدی بر چهره اش می تابد، چنانکه گویی از درون قلب خورشید صحبت می کند: ((بدرود! مشغلهٔ اتللو رخت بربست!)) در پایان سخن، بادبانی از باد برآمده می شود، و خورشید سخت تر بر زمین می تابد. متاسفانه، صحنهٔ بعدی به خاطر بازی سوزان کلوتیه تقریباً خراب شده است، وقتی اتللو دزدمونا را متهم به بی وفایی کرده، او را تنها ((علف هرز))ی می خواند ((چون مگسان تابستان در کشتارگاه))؛ واکنش سوزان کلوتیه به گونه ای است که انگار گفته اند روی گونه اش خال دارد. اما شدت حالت و تمرکز خود ولز صحنه را از خرابی رهانیده است. و نمای پایانی، آنجا که دزدمونای گیج، درهم ریخته و خردشده از بالاسر دیده می شود، و حشره ای درخشنده از یک سوی حیاط موزاییکی قصر به تندی به سوی دیگر می رود، نمایی قدرتمند است، دوربین، همچنان که اتللو از پشت یکی از ستون ها به دزدمونا خیره شده، با سرعت به سوی او می رود. در این حال، اتللو از یاگو زهری می خواهد که با آن دزدمونا را از میان ببرد، اما پیشنهاد یاگو را شنیده، و می پذیرد که زن را در همان بستری که مثلاً آن را به فساد کشانده، خفه کند. از این پس، یکی از قدرتمندترین صحنه ها در تمامی حیات هنری ولز پدیدار می شود: پسرکی در یک حمام ترکی عود می نوازد و پیکرهای عضلانی در میان بخاری که چرخ زنان بالا می رود، برق می زنند. نت های بم و کشیدهٔ عود در میان حمام به ارتعاش درمی‌آید و رودریگو که گیج و متحیر به نظر می رسد، خیره به شمعی که در اختیار اوست می نگرد. رودریگو به ترغیب قولی که یاگو به او داده، در عین سستی و نامردی قصد جان کاسیو را می کند. همچنان که ما به میان بیشه ای از حوله ها و ریزش بهمن وار آبی که پایین می ریزد، بخار و تخته های باریک هجوم می آوریم نغمهٔ عود لحظه به لحظه ناآرامتر می شود. در پی چرخهٔ مردد و بی عزم کنش، شمشیری در تخته های کف حمام فرو می رود - یاگو سر در پی رودریگو گذاشته است.

همچنان که سایهٔ اتللو قدرتمندانه بر دیوارهای خوابگاه حرکت می کند، باد در اطراف دیوارها زوزه می کشد. امیلیا سخنی در بارهٔ مخمصهٔ زن بودن ادا می کند و می رود. اتللو برجای می ماند - حضوری تهدیدکننده تر از همیشه. اکنون پردهٔ سینما انباشته از سایه هاست، و در لحظه ای که اتللو لب به سخن می گشاید که: ((به آن انگیزه، به آن انگیزه ای روان من))، پرده عمیقاً در تاریکی فرو می رود. صدای تلق تلق

درهای آهنین همراه با این کلام شنیده می شود (موسیقی ای که در فیلمنامه از آن یاد شده در فیلم مورد استفاده قرار نگرفت) و، همچنان که اتللو به سوی بستر به راه می افتد، برای نخستین بار تراوش آوازی بی کلام به گوش می رسد. بیشه ای از ستون ها قاب تصویر را پر می کند، دزدمونا، مضطرب می رود و بر بستر آرام می گیرد و اتللو شمعی را که در آن بالا قرار دارد، می کُشد؛ اتللو بر فراز سَرِ ما پدیدار می شود، و پرده ها را به کنار می زند. چشمان دزدمونا بسته، منجمد آرمیده و در انتظار است.

اتللو از زن می خواهد که اعتراف کند، گویی که از توان و نیروی جسمانی آکنده است، اکنون قدرت مردانگی اش به نیتی سیاه می گراید. هنگامی که فریاد ((ای خیانت کار!)) اتللو بلند می شود، صدایش در اتاق پژواک می یابد؛ دستمالی بر صورت دزدمونا می گذارد و گره اش را محکم می کند، گویی که نقاب مرگ است. چهرهٔ دزدمونا، هنگامی که اتللو او را می بوسد و سپس خفه می کند، محو و بی شکل است. با دویدن ملازمان و مستخدمان از میان طارمی ها شاهد صدای زنگ ها، دودی که چرخ زنان به هوا می رود، و فریادهای دردآلود در بیرون هستیم: انفجار کنش های خشن به شکلی درخشان با وحشت ساکت و آرام جنایت پیش از آن در تضاد قرار می گیرد.

هنگامی که اتللو متوجه درزدن امیلیا شده، برمی گردد، پیکر بی جان دزدمونا از بستر فرو غلتیده، در لفاف ملحفه ها به زمین می افتد. پیکر مردهٔ او همچنان که امیلیا غصه دار بر فراز آن می پلکد، محو و منجمد به شیئی ساکن مبدل می شود، اندیشه و پرداختی حیرت انگیز و مشخصاً ولزی.

امیلیا سرانجام پرده از حقیقت گفتهٔ دزدمونا برمی دارد و به دشنهٔ یاگو کشته می شود؛ مرگ امیلیا طی نمایی از سطح زمین، هم چون مرگ الزا بانیستر نمایان تر می شود. اتللو به تیغ خویش سینه می درد و در آن دم درمی یابد که از قدرت خلع کشته و اکنون کاسیو فرمانروای قبرس است، مرگ اتللو به شیوه ای سوبژکتیو (از دید او) مشاهده می شود، با سرگیجه ای که به او دست می دهد، سقف اتاق بر سرش چرخ می خورد، همسرایان ناله سر می دهند، پنجره ها می چرخند. بستر، اکنون که شاهدان از سوراخی در سقف جریان را نظاره می کنند به کانون ترکیب بندی مبدل می شود. اتللو پیکر بی جان دزدمونا را برداشته به بستر می برد. چهرهٔ اتللو جداگانه در تاریکی کامل قرار گرفته و در این حال سخن آخرین را بر زبان می آورد و به هنگام افتادن، دوربین بر روی دو جسد پایین می آید و دری که آن سوراخ را از نظر پنهان می داشت، بسته می شود. حالا به مراسم تشییع جنازه بازمی گردیم، پیکرهای اتللو و دزدمونا در برابر خط فاصل آسمان و زمین جلوه می کنند، و کار این چنین به پایان می رسد. عناوین انتهایی فیلم روی بازتاب های بادبان ها، نورهای لرزان، و کشتی ها، در آب - تصاویر حرفه و زندگی گمشده ولز در دریا - حک می شوند.

علی رغم همهٔ برخوردهای غیرمنتظره و سرگردانی هایی که این اثر به هنگام فیلم برداری با آنها مواجه شد، ولز هرگز فیلمی تا بدین پایه زیبا و منسجم خلق نکرده است، سبکی این چنین درخشان، جذاب و سرشار از انرژی به ندرت تا بدین پایهٔ کمال، با موضوع آن پیوسته و یگانه شده است.

پی نوشت:

۱. حرکت دوربین به جلو یا عقب، در این مورد، به جلو — م.

2. Accent