مروری بر فیلم سینمایی هملت (۱۹۴۸) و مقایسه آن با نمایشنامه شکسپیر

نادیا معقولی[۱]*، سید مصطفی مختاباد[۲]

۱- دانشجوی دکترای دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

۲- دانشیار دانشکده هنر،دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

فیلم سینمایی هملت به کارگردانی «سر لارنس اولیویه» براساس نمایشنامه **هملت** اثر «شکسپیر» ساخته‌شده‌است. لارنس اولیویه برای به فیلم درآوردن این نمایشنامه قرائتی جدید از متنی که بهترین نمایشنامه‌نویس تاریخ آن را نوشته، به وجود آورده است.

ابتدا در مروری تطبیقی، شخصیتهای فیلم با معادلشان در نمایشنامه مقایسه شده و سپس به تغییراتی پرداخته شده که کارگردان در ساختار روایتی اثر داده است. او با حذف بسیاری از صحنه‌ها و شخصیتهای نمایشنامه، ترتیب تعدادی از صحنه‌ها را به هم ریخته است. در این جابجاییها مقدار فراوانی از دیالوگها نیز حذف شده؛ اما با وجود نقایص کار، اولیویه در تبدیل اثری صحنه‌ای به فیلم از تواناییهای رسانه سینما استفاده مناسبی کرده است. در این پژوهش مهمترین این تغییرات نقد و بررسی شده است.

کلید واژگان: شکسپیر، تئاتر، سینما، هملت، اولیویه.

۱- مقدمه

با پذیرش این مطلب که «مباحث اقتباس و ادبیات تطبیقی می‌تواند از مرزهای تحلیل روابط آشکار و مستقیم و عنوان شده فراتر برود و خود را معطوف آشکارکردن روابط در ظاهر ناپیدای دو اثر کند» [۱]. پژوهشی که پیش رو دارید جستجو و آشکارسازی روابطی است که کاملاً آشکار و واضح بین دو اثر مورد تطبیق ـ نمایشنامه و فیلم ـ وجود دارد؛ یعنی ابتدایی‌ترین مرحله در مبحث اقتباس و ادبیات تطبیقی.

با وجود ضروری و پایه‌بودن این گونه تحلیلها در مبحث تطبیق، باید اذعان داشت که مرحله اساسی، بعد از این مرز قرار دارد و آن رسیدن به مرحله‌ای است که در آن ارتباطاتی را کشف و جستجو کرد که در جانمایهٔ دو اثر وجود دارد و در نگاه اول به چشم نمی‌آید. در واقع چنین است که هر تفسیری به هر شکل، از اثری که در گذشته ایجاد شده است، باعث ایجاد گفتگویی می‌شود که بین گذشته و حال جریان می‌یابد. در این وضعیت، گذشته شروع به بازگویی برای حال می‌کند و در جریان این رابطه «زمان» فراموش می‌گردد. «اما آنچه اثر به ما «می‌گوید» به نوبه خود به پرسشهایی بستگی دارد که می‌توانیم از جایگاه خود در تاریخ از آن داشته باشیم. همچنین به توانایی ما در بازسازی پرسشی بستگی دارد که اثر مزبور «پاسخی» به آن است» [۲]. شکسپیر در گذشته بوده و از آن زمان تاکنون گفتگوی خود را با تاریخ آغاز کرده است و به علت توانایی او در ایجاد پرسش، توانسته است در ذهنهای گوناگون و زمانهای متفاوت این سؤالات را ایجاد کند. خوانندگان و نویسندگان، کارگردانان و تماشاگران تئاتر، فیلمسازان و بینندگان سینما، این افراد هر کدام با ادراک خاص خود به این آثار نگریستند. می‌دانیم که «هرگونه درکی زاییاست و همچنین

* نویسنده مسئول مقاله: mokhtabam@modares.ac.ir

«درکی دیگرگونه» نیز هست که به بازشناسی ظرفیتی جدید در متن می‌انجامد و با درک پیشین تفاوت دارد» [۲]. آنچه شکسپیر را تا این حد متفاوت و برجسته و ماندگار کرده، ظرفیت پایان‌ناپذیر آثار او برای آشکار شدن در آیینه‌های متفاوت *ادراک* است.

اگر بپذیریم که اندیشه دراماتیک در آثار شکسپیر در عالیترین سطح خود ظاهر شده و خود او یکی از نامورترین نمایشنامه‌نویسان دوران است، همچنین باید قبول داشته باشیم که یکی از اساسی‌ترین عناصر مورد نیاز در سینما، همین اندیشه دراماتیک است. سینما در این دست و پنجه نرم کردنها هم توانست زبان خاص خود را پیدا کند و هم تفکر سینمایی را در خود رشد دهد. شکسپیر نیز یکی از جنگاوران این میدان است که همچنان سینما با او یک درگیری رو به رشد دارد که از زمان کودکی سینما آغاز شده است و عجیب نیست اگر تا آخر عمر سینما ادامه یابد.

در میان اقتباسهای سینمایی فراوانی که بر اساس آثار ادبی وجود دارد، کارگردانانی هستند که برای ساخت آثار خود بیش از بقیه به سراغ شکسپیر رفته‌اند و ساخته‌هایشان نسبت به بقیه ارزشهای دراماتیکی و سینمایی بیشتری دارد. یکی از این افراد سرلارنس اولیویه است. او کارگردانی و بازیگری انگلیسی زبان است که در دنیای شکسپیر به دنیا آمده و فیلم او **هملت** به دلیل وفاداری به جوهره اثر، مورد توجه منتقدین قرار گرفته است.

«لارنس اولیویه با تکیه بر تجربه‌هایی که از ساخت «**هنری پنجم**» کسب کرده بود، در سال ۱۹۴۸، تهیه، بازی و کارگردانی **هملت** را آزمود. این بار، تجربه سینما نیز به آموخته‌های پیشین او از نمایش و شکسپیر افزون شده بود و سبب شد تا نتیجه، علاوه بر خوانایی بسیار با روح اثر شکسپیر، ساختار سینمایی نسبتاً خوبی نیز داشته باشد. این در حالی است که نویسندگان و منتقدان در طول زمان، در برخورد با اثر، بخصوص در مقایسه با نسخه‌های دیگر (و بویژه نسخه گریگوری کوزینتسف روسی) معمولاً تمایل داشته‌اند که آن را فیلمی تئاتری بنامند. اما امروز در نگاهی دوباره به همه این آثار و گذشت سالها و سبکها از پی هم، فرصت آن را داریم تا با تدقیق در مفاهیم تئاتر و سینما، ظرایف سینمایی این ساخته اولیویه را دریابیم [۳].

اولیویه در این اقتباس سینمایی، در شخصیتها و رویدادها تغییرات فراوانی را ایجاد کرده است. با مطالعه این تغییرات می‌توان به سؤالاتی از این قبیل پاسخ داد که به چه شکل می‌توان یک اثر ادبی یا نمایشی را به فیلم تبدیل کرد؟ و یا اینکه تا چه حد امکان دخل و تصرف در اثر اولیویه وجود دارد؟

با رسیدن به پاسخ این پرسشها، به دلایل موفقیت این چنین اقتباسهای سینمایی دست یافت و با وجود غولهای ادبی بزرگی، که در تاریخ ادبیات ایران وجود دارد، اقتباسهای موفقی از آثارشان خلق کرد.

۲- زندگی و آثار اولیویه

اولیویه در تاریخ ۲۲ می ۱۹۰۷ در انگلستان به دنیا آمد. اولین حضور او بر روی صحنه، در یک تئاتر مدرسه‌ای بود. سپس در نقش پوک[1] در نمایش **رویای شب نیمه تابستان**[2] در *مدرسه سنت ادوارد*[3] بازی کرد. او در این نمایش آن چنان قوی ظاهر شد که پدرش او را به تعلیم سخن و هنرهای *دراماتیک اکسفورد*[4] برد.

پس از تحصیل، اولین نمایش عمومی حرفه‌ای‌اش را در سال ۱۹۲۴ در *تئاتر قرن*[5] لندن برگزار کرد و در بیست سالگی اولین نقش اصلی در *هارولد*[6] را اجرا کرد. سپس اولیویه به آمریکا رفت و در نیویورک در نقش *هوگوبرومیلو*[7] در نمایش **مرگ در طبقه دوم**[8] بازی کرد. بعد از مدتی به انگلستان برگشت و در نقش *نوئل کوارد*[9] در **نمایش زندگی خصوصی**[10] (۱۹۳۰) بازی کرد.

در ابتدای فعالیتهای اولیویه در سینما، به دلیل اندام ورزشکارانه و چهره جدی و با وقاری که داشت همیشه به او نقش تکراری یک قهرمان بیگناه و جوان را می‌دادند. در این زمان او در نمایشهای موفقی چون **پایان سفر**[11] و **آخرین دشمن**[12] ظاهر شد؛ اما لازم بود که برای شناخته‌شدن به صورتی جدی تلاش کند. با این وجود، بازی او در این فیلمها بی‌تأثیر، کم عمق و بدون شوری پنهان، با نگاههای سرد همچون یک مجسمه بود. احتمالاً بی‌علاقگی او از فیلم و سینما در اجرای خشک او در فیلمهای، **بلیت زرد**[13] ۱۹۳۱ و **ادراک کامل**[14] ۱۹۳۳ بی‌تأثیر نبود.

1. Puck
2. A Midsummer's Night Dream
3. Saint Edward's School
4. Oxford
5. Century Theater
6. Harold
7. Hugh Bromilow
8. Murder on The Second Floor
9. Noel Coward's
10. Private Lives
11. Journey's End
12. The Last Enemy
13. Yellow Ticket
14. Perfect Understanding

اولیویه در سال ۱۹۳۷ به *اولد وایس*[1] پیوست و در اولین فصل **هملت** جاودانی را عرضه کرد. اولیویه با دوری از جمله‌بندیهای پرتکلف و اجراهای تصنعی موجود در اجراهای قبلی از آثار شکسپیر، ریتم جدید منقطعی[2] را ابداع کرد، تا عذاب روانشناختی شخصیتش را منعکس کند. او در این کار موفق شد؛ زیرا تماشاچیان با شور و هیجان به تصویر هیجان انگیز شاهزاده شکست خورده، واکنش نشان دادند.

اولیویه با وجود پررونق بودن بازار عاشق دلخسته، از بازی در چنین نقشهایی دوری جست و در عوض در فیلم بلندیهای بادگیر[3] نقش هیت کلیف[4] خوددار با احساساتی آتشین، پنهانی و خطرناک را بازی کرد و سپس با بازی در فیلم ربکا[5] ۱۹۳۹ به کارگردانی هیچکاک[6] بزرگ، برای خود افتخاری کسب کرد و سرانجام با بازی در فیلمهای غرور و تعصب[7] ۱۹۴۰ و این زن همیلتون[8] توانست به شهرتی که شایسته آن بود، دست یابد.

پس از آغاز جنگ جهانی دوم، اولیویه بازیگری را رها کرد و وارد جنگ شد. درطی مدت جنگ، او تنها سه بار از ارتش مرخصی گرفت، یکبار برای ساختن فیلم مهاجمان[9] ۱۹۴۱، بار دوم برای ساخت فیلم زیبای هنری پنجم ۱۹۴۳ و آخرین بار به خاطر فیلم نیمی از بهشت[10] ۱۹۴۵.

اولیویه سپس دست به یک سلسله ایفای نقش زد که همه جزو قویترین اجراهای او هستند. ریچارد سوم[11] ۱۹۵۵، استرو[12] در دایی وانیای[13] چخوف، هسپور[14] در هنری پنجم[15] و نقش اول ادیپ در اودیپ[16] سوفوکل[17] را عرضه کرد. در این زمان بود که جان میسون براون آن صفت «بزرگ، پرارزش، خطرناک و غایی» را برای بازی اولیویه در نقش ادیپ به کار برد.

اولیویه همچنین تهیه کننده و کارگردان و بازیگر فیلمهای **هنری پنجم** و **هملت** بود.

پس از این اولیویه به آثار مدرن توجه کرد و در نمایش فوق‌العاده‌ای از جان آزبرن به نام کمدین[18] ۱۹۵۷ ظاهر شد. این نمایش در سال ۱۹۶۰ به فیلم تبدیل شد. در این فیلم او با پرسوناژ سینمای رومانتیک خداحافظی کرد و حاضر شد نقش آرچی رایسز[19] از کار افتاده را در این نمایش رقت‌انگیز بازی کند.

در سال ۱۹۶۱ ازدواجش با ویوین‌لی به خاطر بیماری روانی او به طلاق انجامید و اولیویه با بازیگری به نام یان پلوریت[20] (۱۹۲۹) ازدواج کرد. همان سال کارگردان اول فستیوال چیچستر[21] شد و در سال ۱۹۶۲ بنیانگزار و کارگردان کمپانی تئاتر ملی گردید. در طی این یازده سال کار، با سرپرستی او تئاتر ملی به یک کمپانی بزرگ بین‌المللی تبدیل شد.

اولیویه در نقش اتللو در سال ۱۹۶۵ و در نقش جیمزتیرون[22] **سیر دراز روز در شب**[23] نوشته یوجین اونیل[24] به اجراهای به یاد ماندنی‌اش ادامه داد.

بیوگرافی او به نام اعترافات یک بازیگر[25] در سال ۱۹۸۲ چاپ شد. با وجود بیماری، اولیویه تمام نیرویش را جمع کرد تا محصول تلویزیونی شاه لیر را، با تمام تلخی و شیرینی‌اش در سال ۱۹۸۴ بازی کند. آواز قوی بموقع، برای بازیگری که خود را وقف کرد، تا اخگری از حیات بشریت را نشان دهد. مرگ او در جولای ۱۹۸۹ در هستینگ[26] وست ساکس[27] انگلستان رخ داد [٤].

۳- شناسنامه فیلم هملت

کارگردان و تهیه‌کننده: لارنس اولیویه؛ نویسندهٔ فیلمنامه: آلن دنت؛ بر اساس نمایشنامه‌ای از ویلیام شکسپیر؛ مدیر فیلمبرداری دزموند دیکینسون؛ طراحان صحنه: راجر فورسی، کارمن دیلون؛ موسیقی: ویلیام والتون؛ بازیگران: لارنس اولیویه، ایلین هرلای، بازیل سیدنی نورمن ولند، فلیکس آیلمر، جین سیمونز، پیتر کاشینگ، استنلی هالووی، جان لوری، آنتونی کوایل؛ محصول ۱۹۴۸؛ سیاه سفید؛ ۱۴۲ دقیقه؛ برنده جایزه اسکار بازیگر نقش اول مرد در سال ۱۹۴۸.

1. Old Vis
2. Staccato
3. Wuthering Heights
4. Heathcliff
5. Rebecca
6. Hitchcock
7. Pride and Prejudice
8. That Hamilton Woman
9. Invaders
10. The Demi-paradise
11. Richard III
12. Astrov
13. Uncle Vanya
14. Hotspur
15. Henry IV parvi
16. Oedipus Rex
17. Sophocles
18. The Entertainer
19. Archie Rrice
20. Joan Plowright
21. Chicester
22. James Tyrone
23. Long Day's Journey Into Night
24. Eugene O Neill
25. Confessions of An Actor
26. Steyning
27. West Sussex

٤- تحلیل شخصیتهای فیلم در قیاس با نمایشنامه

٤-١- هملت

ویسپیانسکی[1] نظریه‌پرداز تئاتر در آغاز قرن تراژدی هملت را در این جمله خلاصه کرده است: «سرگذشت مرد جوانسال درمانده‌ای که کتابی در دست گرفته، می‌خواند»! علت وجود چنین عقیده غیرمنصفانه‌ای در باب هملت به مسیری برمی‌گردد که آثار شکسپیر در طی گذشت زمان پشت سرگذاشته‌اند. نمایشنامه‌های او تا مدت زیادی فاقد ارزش قلمداد شده‌اند و بتدریج و با گذشت زمان بود که ارزشهای آنان کشف و مطرح شدند.

حتی معاصری مانند برشت، هملت را چنین می‌بیند: «مرد جوانسالی که با وجود جوانسالی شکمی برآمده دارد، علمی را که بتازگی در دانشگاه ویتنبرگ آموخته، بسی ناشیانه به‌کار می‌برد. این علم در منازعات دنیای فئودالی، برای او دست و پاگیر است، ذهنش در برابر واقعیت درنیافتنی، فاقد فهم و شعور علمی است. وی قربانی فاجعه‌آمیز تضاد میان استدلال یا عقل و فعل خویش است» [٥، ص١٤٦] و اما هملتی که یان کات بیش از همهٔ شخصیتهای هملتی که بر شمرده شد، می‌پسندد: «پسر جوانی است که سیاست به جانش افتاده، از شبهه و پندار بیرون آمده، طعنه می‌زند و پرشور خشن است» [٥، ص ١٤٧]. با توجه به این تنوع عقاید؛ هر کارگردانی که هملت را بر صحنه برده و یا به فیلم درآورده برداشت خاص خود را در آن آمیخته و اولیویه نیز خارج از این قانون عمل نکرده است. هملتی که اولیویه تصویر کرده، هملتی بدبین، عصبانی، اندکی نگران و انتقام جوست. گویی چندان حضور ندارد بیشتر به نظر می‌رسد که به دنبال افکارش «در ابرهای تاریک و طوفانی و بالا و دور از دسترس است. او چندان قابل لمس به نظر نمی‌رسد» [٦]. یک فضای غیر قابل لمس بین او و اطرافیانش وجود دارد. اما به دلیل حذف تعدادی از شخصیتها و گفتگوها به عنوان مثال روزنکرانتز و گیلدنسترن، آن جملاتی از هملت که طنز گزنده‌ای دارد و نوعی شوخ طبعی در شخصیت هملت ایجاد می‌کند، از بین رفته است. در این بین باید به سن اولیویه در زمان اجرای این نقش نیز توجه داشت. او چهل ساله است، هر چند جوانتر به نظر می‌رسد، اما با این همه خطوط روی پیشانی او به ایجاد یک هملت غمگین و متفکر کمک بیشتری می‌کند، تا جوانی سرزنده و پرشور. معدود زمانهایی که او از این قالب سنگین بیرون می‌آید یکی هنگامی برخورد با بازیگران است، زمانی که او سرانجام از فکر خودکشی بیرون می‌آمده و خنجر را در آب رها کرده‌است، تنها در تاریکی رو به دیوار نشسته که پولونیوس خبر ورود بازیگران را به او می‌دهد. هملت از تاریکی بیرون می‌اید و به نور و شادی گروه بازیگران می‌پیوندد با ایشان می‌خندد و آنان را می‌خنداند و بار دیگر پس از خروج سراسیمه کلادیوس از محل نمایش مرگ گونزالو است که هملت در وسط تالار مشعل را در دست گرفته، می‌چرخاند، آواز می‌خواند و کاملاً سرخوش است که با ورود پولونیوس، این شادمانی کوتاه مدت هم از بین می‌رود.

یکی از منتقدان دربارهٔ هملت اولیویه چنین می‌گوید: «او با چشمان نگرانش درخشان و قدرتمند است و بعضی اوقات به اوج می‌رود. اما در بقیه مواقع هملت اولیویه متفکر است و آنقدر سرد که توجه کمتر کسی را جلب می‌کند. شوخ طبعی هملت در این فیلم نیست. جویده و با فشار صحبت‌کردن اولیویه و گزندگیش، این احساس که با پلونیوس با هیجان یکی به دو می‌کند را ایجاد نمی‌کند» [٧]. اما در قیاس با نمایشنامه به نظر می‌رسد، هملت اولیویه قوهٔ تمیز بیشتری دارد و کمتر دیوانه است. شاید علت این امر حذف گفتگو و شخصیتهایی باشد که طبعاً وجود آنها دیوانگی بیشتر اوست حتی در زمان بیان جملات دیوانه وارش با حسی از موضوع برتر این عمل را انجام می‌دهد و شاید از این روست که درباره‌اش چنین گفته‌اند: «اولیویه به عنوان هملت، گستاخ و اندکی از خود متشکر به نظر می‌رسد. چیزی غیر قابل درک در او وجود دارد.... در واقع ظاهر اولیویه برای تماشاچیان فرهیخته به مدت چهار دهه، قابل قبول باشد. اما اولیویه در این فیلم اجرای آرام و کنترل شده‌ای دارد و چندان دینامیک نیست. او به آرامی صحبت می‌کند و گاهی تقریباً زمزمه می‌کند [٨]».

و آخرین نقد و بدبینانه‌ترین نقد را لوپز بیان کرده است: «اولیویه با علاقه زیادی که به آثار شکسپیر دارد، بازیگری با استعداد است. البته اجرایش مورد طبع من نیست. من همیشه فکر می‌کردم، هملت کاراکتری است که علی‌رغم وحشتی که دارد، کار را به هر صورت انجام می‌دهد. هملت اولیویه غمگین و تئاتری است. من این موضوع که تک‌گویی‌ها در سر هملت می‌گذرد به

1. S.Wyspianski

جای آنکه با خودش حرف بزند تحسین می‌کنم، اما او خیلی افسرده‌تر از آن است که بتواند مثل یک قهرمان عمل کند [۹]».

٤-۲- گرترود

در فیلم به نقش گرترود اندکی بیشتر از نمایشنامه توجه شده است و دلیل آن به دیدگاه اولیویه درباره ارتباط هملت و مادرش بر می‌گردد. در زمانی که اولیویه این فیلم را ساخت، تحلیل روانشناختی بر روی شخصیتهای فیلم رایج بود. به همین علت نیز اولیویه با پیروی از این جریان، نوع رفتار هملت با گرترود را برنامه‌ریزی کرده است.

از همان ابتدای فیلم در صحنه ملاقات درباریان با شاه و ملکه، گرترود به هملت مثل یک عاشق ـ و نه یک مادر ـ نگاه می‌کند. هر جا که هملت حضور دارد، گرترود عاشقانه به او خیره می‌شود. علاقه گرترود به نگاهش محدود نمی‌شود، وقتی که هملت توافق می‌کند که در السینور بماند، گرترود او را مثل یک عاشق می‌بوسد، «صورت هملت را در دستهایش می‌گیرد، مثل اینکه زندگی او را می‌نوشد و هملت به او اجازه می‌دهد [۱۰]».

در نمایشنامه در یکی از مهمترین صحنه‌ها هملت، مادر را با خودش موافق و همراه می‌سازد (پ۳ ص٤) از ابتدای صحنه که ملکه از کلادیوس به عنوان پدر یاد می‌کند تا زمانی‌که آگاه به «لکه‌های سیاهی» [۱۱، ص ۱۵۸] در روحش می‌شود، که زدودنی نیست، تغیری عمیق در او صورت گرفته است. در ابتدای این صحنه به نظر می‌رسد که ملکه از روبرو شدن با هملت در هراس است، گویی هملت تجسم وجدان اوست. نوعی آگاهی نسبی نادرستی عملی که انجام داده است به نظر می‌رسد که برای گرترود، وجود پولونیوس در پشت پرده، نوعی امنیت خاطر است و تماشاگر احساس می‌کند که گرترود هنوز به طور کامل بر ضعف خود در مقابل کلادیوس فایق نیامده، اما در این راه تلاش می‌کند و صمیمانه نادم و مصمم است که تا حد امکان، اما به‌گونه‌ای انفعالی، پسر خود را یاری دهد. تماشاگر احساس می‌کند که گرترود نیز مانند هملت مشکلاتی دارد که باید بر آنها چیره شود و در واقع اگر گرترود و هملت با چنین مشکلاتی درگیر نمی‌بودند، کلادیوس می‌بایست همان جا و همان هنگام بمیرد [۱۲، ص ٦٤]». گرترود و او سرانجام بر این مشکلات چیره می‌شوند.

از این روست که در ابتدای برخورد هملت نسبت به گرترود پرخاشگرانه است، اما بعد از آن که هملت روح را می‌بیند، رفتارش نسبت به مادر، محبت‌آمیز می‌شود و با او به ملایمت صحبت می‌کند. گرترود نیز متقابلاً پاسخ می‌دهد. بوسهٔ بین آن دو، مهری است بر توافقنامه‌شان بر علیه کلادیوس. اگر این صحنه را جدا از این فیلم ببینیم، به نظر می‌رسید که این یک توافق عاشقانه و صحبت عادی بین دو عاشق جوان است. بر اساس تئوری ارنست جونز، تماشاگر براحتی این برداشت را می‌کند که هملت گرترود را متقاعد کرده که او را بر رقیبش، کلادیوس ترجیح دهد. در فیلم زمانی که افیلیا و هوراشیو به دنبال او از تالار بیرون می‌روند، کلادیوس قصد گرفتن دست گرترود را دارد که با دیدن اکراه گرترود دستش را پس می‌کشد و شروع به سخن‌گفتن از اوضاع به هم ریختهٔ کشور و اتفاقات ناخوشایندی که افتاده است، می‌کند. پس از اینکه احساس کرد با این جملات دل گرترود را به رحم آورده است بازوانش را به دور گرترود حلقه می‌کند که ترس نهفته‌ای که گرترود از این رفتار او نشان می‌دهد، باعث دوری کلادیوس از او می‌گردد. در ادامه همین صحنه است که نامه‌ها به گرترود و کلادیوس می‌رسد، گرترود از کلادیوس دور شده، پشت به او کرده و نامه را می‌خواند. که حالت او علاوه بر دوری جسمی‌اش، گریز ذهنی او از کلادیوس را نیز نشان می‌دهد. توجه داشته باشیم که در نمایشنامه از نامه‌ای متعلق به گرترود اصلاً صحبتی به میان نمی‌آید. در این نامه چه نوشته شده است؟ آیا در این نامه، هملت راز مرگ پدر را با مادر در میان گذاشته است؟ با توجه به اینکه در نمایشنامه آخر صحنه کلیسا، کلادیوس به گرترود می‌گوید که مراقب هملت باشد، از این جمله چنین برداشت می‌شود که گرترود بیش از حد مراقب کلادیوس بوده است. به هر صورت واضح است که ارتباط بین هملت و گرترود حداقل از لحاظ احساسی خیلی عمیقتر از رابطهٔ فامیلی است. برای رسیدن به این نتیجه اولیویه با تغییراتی در متن نمایشنامه، نوعی اقتباس آزاد انجام می‌دهد و در پایان گرترود، خودکشی می‌کند تا شاه را بشناسد و پسرش را در پایان توافقنامهٔ عاشقانه، نجات دهد.

٤-۳- افیلیا

«در متن شکسپیر، پیش از دیدار هملت و روح، با افیلیا آشنا می‌شویم. لایرتیس که برای وداع نزد خواهرش آمده، و سپس پولونیوس، افیلیا را از پذیرفتن عشق هملت برحذر می‌دارند. صحنهٔ سوم از پردهٔ نخست، با گفتگوی لایرتیس و افیلیا آغاز می‌شود [۱۳، ص ۱۲۵]. در فیلم فوراً پس از تک‌گویی هملت که

در آن از مرگ پدر و ازدواج زود هنگام مادر شکایت می‌کند و قبل از ورود هوراشیو، افیلیا را با پدر و برادرش می‌بینیم. افیلیا در این صحنه کاملاً معصوم و کودکانه است. محبت او نسبت به برادرش و برادر به او، در رفتارشان کاملاً منعکس است و نشان از پیوندی دارد که پدر چندان در آن راهی ندارد. در این صحنه در بین صحبتهای جدی پدر و پسر، افیلیا مدام در حال شیطنت است و سعی می‌کند کیسه پول برادر را از کمرش برباید یا در جیب لباسش جستجو کند. لایرتیس نیز با احساس یک بزرگسال نسبت به یک کودک، مانع شیطنتهای او می‌شود. اما ابداعی که صورت گرفته در پایان این صحنه است که پس از نصیحتهای پولونیوس به افیلیا در باب هملت، در انتهای یکی از لابرینتهای پیچ در پیچ السنور هراسناک، افیلیا هملت را می‌بیند که بر همان صندلی آغازین فیلم، در تالار نشسته و پرسشگرانه به او نگاه می‌کند و افیلیا رو برگردانده، دور می‌شود.

ماجرای بعدی در پردهٔ سوم صحنه اول اتفاق می‌افتد که به صحنه «صومعه» معروف است. جایی که هملت با افیلیا در ملاقاتی برنامه‌ریزی‌شده روبه‌رو می‌شود. در فیلم برخلاف نمایشنامه، هملت از ابتدا می‌داند که صحنه ساختگی است و به همین علت، کل ماجرا آزمودنی است برای افیلیا تا بین هملت و پدرش یکی را انتخاب کند. به همین دلیل است که بعد از پاسخ ناشیانه افیلیا: «قربان، در ... خانه است» [۱۱، ص ۱۱٤]. هملت قوران خشمی بزرگ، از خود نشان می‌دهد و این کار را کاملاً نمایشی انجام می‌دهد، تا تمام تماشاگران پنهان نیز متوجه آن شوند. افیلیا که متوجه اشتباه خود شده چند بار بازوانش را به دور گردن هملت حلقه می‌کند، اما هر بار هملت دستان او را باز کرده، از خود دور می‌کند. چنان با خشونت که آخرین بار افیلیا بر روی پله‌ها می‌غلتد. در این لحظه گریهٔ شدید افیلیا، برخلاف نمایشنامه، به دلیل دیوانه شدن هملت نیست، به خاطر از دست دادن عشق و اعتماد اوست. اما آنچه که افیلیا نمی‌بیند و تنها ما شاهد آن هستیم، بوسه خداحافظی است که هملت بر طره‌ای از گیسوان افیلیا می‌زند. این واپسین دیدار است. در بازگشت افیلیا را در تابوت خواهد یافت. هملت خشمگین و آشفته می‌رود، تماشاگران پشت پرده نیز بی‌اعتنا به اشکهای افیلیا هر کدام در اندیشه خود خارج می‌شوند و افیلیا تنها بر روی پله‌ها باقی می‌ماند، در انتظار جنونی که در راه است.

زمانی که افیلیا دیوانه می‌شود «با آن چشمان شیشه‌ای و به زمزمه آواز خواندنش، به جای اینکه فریاد بزند یا اشک بریزد (مثل فیلمهای اخیر) قابل قبول و تکان‌دهنده است و صحنه مرگش شناور در آب، بر بستری از گلها ساده و جذاب است. یک زیبای سیاه و سفید است» [۱٤].

و فقط چند گل خوشبوی
زینت بخشیده است.
قبر آن کسی را
که چون به خاکش می‌سپردند
هیچکس برای خاطر وی
از روی عشق پاک
اشکباری کرد [۱۱، ص ۱۸٦] (پردهٔ چهارم صحنهٔ پنجم)

در فیلم برای اینکه نشان داده شود، افیلیا حتی در جنونش به هملت می‌اندیشد. گلهایی را به صندلی‌ای که بارها هملت را در صحنه‌های مختلف فیلم بر آن یافته‌ایم، هدیه می‌دهد و دستی به نوازش بر چهرهٔ هملت خیالی می‌کشد.

در نمایشنامه، مرگ افیلیا را از زبان گرترود خطاب به لایرتیس و کلادیوس می‌شنویم. اما در فیلم این صحنه به شکلی سینمایی ترسیم شده است. ما افیلیا را شناور در آب می‌بینیم در بستری از گلها. بسیار شبیه تابلو «مرگ افیلیا» اثر میله[1] و صدای ملکه بر روی تصویر شنیده می‌شود.

«اگر در اثر شکسپیر شخصیت افیلیا و مرگش از طریق واکنشهای اشخاص متفاوت ـ ملکه، شاه، لایرتیس، هملت اهمیت می‌یابد و برای مثال، در صحنه گورستان زاریهای لایرتیس و هملت از دست رفتن یک «خواهر» و یک «معشوق» را اعلان می‌کند» [۱۳، ص۱۳۳]. در فیلم بیش از هر چیز یک احساس اصلی برانگیخته می‌شود، دختری معصوم و دوست داشتنی، با عشقی پاک و کودکانه نسبت به هملت، به خاطر محیط متعفن، ترسناک و مملو از نیرنگ السینور و فضای پر از توطئه و خیانت و فریب آنجا، عشقش، پدرش، هوشیاری و زندگیش را از دست می‌دهد و همه کسانی که دوستش دارند، هملت، پدر و برادرش، آنقدر درگیر حل مسائل خود هستند که به از دست رفتن این دختر جوان توجهی ندارند. تنها راه گریز از این تنهایی، جنون و مرگ است.

1. Millais

٤-٤- پولونیوس

در نمایشنامهٔ شکسپیر، پولونیوس تجسم محض و مطلق دورویی و حماقت است. «این اسباب چینیها ویژگی برجسته پولونیوس است. مدام با دیگران را به دسیسه وا می‌دارد و یا خود در نیرنگها حضور می‌یابد. در صحنه‌های بعد او را خواهیم دید که دختر خویش و سپس شاه و ملکه را در خدمت بازی قرار می‌دهد، تا از دلیل آشفتگی هملت آگاه شود و آنها نیز خود پنهان می‌شوند؛ تا بتوانند گفتگوی هملت و گرترود را بشنوند. او از این رو رهبر بازیگری در کاخ است. برای حفظ سلطهٔ حکومت، بازیها به راه می‌اندازد. به همین خاطر است که ورود بازیگران پایتخت را با انواع طعنه همراه می‌کند: بازی دیگری را در کاخ السینور، جز بازی، خودش تاب نمی‌آورد» [۱۳، صص ۱۲٦-۱۲۷]. در فیلم، باز هم پولونیوس، تقریباً همان ویژگیهایی را دارد که شکسپیر در نمایشنامه‌اش تصویر کرده است «و این خصایصی است که می‌توان در یک چهره تاریخی زمان شکسپیر مشاهده کرد. *برگلی*[1] خزانه‌دار و جاسوس دوره الیزابت. برگلی اکثر نقطه ضعفهایی را که شکسپیر در پولونیوس جمع کرده بود، در خود داشت. او فردی ملال‌آور، فضول و طرفدار سرسخت ضرب‌المثلها، کلمات قصار و ارزشهای کهنه و قدیمی بود. او فرایض و فرامین زاهدانه دشواری برای پسر خود به جای گذاشت. به علاوه نظام جاسوسی استادانه‌ای داشت که خبرهایی از دوست و دشمن برای او می‌آورد... . این جنبه از شخصیت برگلی چنان واضح و شناخته شده بود که به تصویر کشیدن آن در روی صحنه در زمان حیات این پیرمرد کاری خطرناک بوده است. برگلی در سال ۱۵۹۸ مرد و شکسپیر می‌توانست با خاطری آسوده به این کار مبادرت ورزد» [۱۵، ص ٦۰].

در فیلم نیز پولونیوس به عقل و هوش خودش مطمئن است و ریش سفیدش را به نشانه هوش تکان می‌دهد «ایجاد روح بذله‌گویی است[2] و با صدای آرام بیست خط را می‌گوید تا گرترود او را صدا بزند. اولیویه این جملات را به کار می‌گیرد تا هملت، پولونیوس را مسخره کند. جملاتی را که به‌طور خارق‌العاده برخلاف حمایت پولونیوس عمل می‌کنند»[3]. به‌عنوان پدر فرزندانی چنین جوان، بیش از حد پیر به نظر می رسد و شاید «وی سابقاً در کار خود مهارتی بسزا داشته، ولی اکنون از آن برازندگیها چیزی جز سایه‌ای باقی نمانده است در این هنگام نیز بیهوده هر امر جزئی را با مراسم و ترتیبات اداری مخلوط می‌کند» و در سراسر فیلم در حال دویدن از سویی به سمتی دیگر است تا بتواند همه چیز را به هم ارتباط دهد، بی‌آنکه خود متوجه مضحک و غیر ضروری بودن تمام اعمالی باشد که انجام می‌دهد. از این رو زمانی که هملت پرده را از روی جسد کنار می‌زند و پولونیوس را شناسایی می‌کند، حالت چهره‌اش حاکی از تعجب و طنز است نه تأسف و تأثر.

٤-٥- کلادیوس

در نمایشنامه از جنایت کلادیوس هیچکس اطلاع ندارد و رفتار و کردارش او را شاهی وطن‌پرست و مردم دوست معرفی می‌کند. در ملاقات با درباریان، کلادیوس امور مربوط به دانمارک را با لیاقت انجام می‌دهد، نسبت به پولونیوس و لایرتریس اظهار لطف فراوان می‌کند، با کمک ملکه سعی می‌کند که هنگام روبرو شدن با هملت او را مورد تفقد قرار دهد، وقتی هملت از غم و اندوه راجع به مرگ پدرش سخن می‌گوید، کوشش می‌کند که او را دلداری دهد و از نظر سیاسی هملت را جانشین خودش می‌کند و او را در دربار نگه می‌دارد. کلادیوس ظاهراً آدمی با حس مسؤولیت جلوه می‌کند و از هملت هم ظاهراً مراقبت می‌کند که این هم وسیله‌ای برای سرپوش گذاشتن بر روی جنایت هولناک خویش است. بعد از نمایش تله موش، ترس کلادیوس افزونتر می‌شود و از عذاب وجدان نیز رنج می‌برد و احساس گناه او را به جانب دعا می‌کشاند. بعد از کشته شدن پولونیوس مصمم می‌شود که هملت را از میان بردارد و او را به همراه حکم قتلش روانه انگلستان کند. زمانی که با لایرتیس روبرو می‌شود، رفتار عاقلانه‌اش، قانع کردن لایرتیس در مورد وضع هملت و تبرئه‌کردن خود از دخالت در مرگ پولونیوس، نشانی از مهارت او در مخفی کردن جنایت خودش است. در بازگشت ناگهانی هملت کلادیوس عطش لایرتس برای انتقام از هملت را بر می‌انگیزد.

تمامی این خصایص اخلاقی کلادیوس در فیلم نیز وجود دارد و تنها تغییراتی که در برداشت اولیویه نسبت به متن وجود دارد به ضرورت سینمایی‌کردن متن است. برای مثال در صحنه «نمایش در نمایش» که هملت مرگ گونزالو را بازنویسی کرده است، در تفسیر اولیویه هملت به آرامی نزد افیلیا نشسته و مثل هر تماشاگری کاملاً عادی به نمایش نگاه می‌کند. تاریکی قصر بهانه‌ای

1. The Lord Treaurer Burghley
2. Brevity is the Soul of Wit
3. Ham 38 Htm op.cite

برای فریاد زدن کلادیوس و خواستن نور می‌شود. بعد از اینکه هملت آنچه را که می‌خواسته، فهمیده است. واکنش کلادیوس در فیلم اولیویه، کاملاً صریح و آشکار است و به همین علت ما گرترود را درک می‌کنیم زمانی که به هملت می‌گوید، پدرش را عصبانی کرده است»[1]. پس از این صحنه، زمانی که کلادیوس به هملت اطلاع می‌دهد که باید به انگلستان برود، هملت در حال صحبت کردن با او دستانش را آن چنان حرکت می‌دهد که گویی قصد خفه کردن کلادیوس را دارد و کلادیوس با دیدن آن دستها، به‌درستی تصمیمی که اتخاذ کرده است، پی می‌برد. اما در فیلم لحظاتی هست که ما به کلادیوس نه به عنوان یک قاتل که به عنوان یک انسان نزدیک می‌شویم: ابتدا زمانی که کلادیوس سالن نمایش را ترک کرده و در تاریکی پشت به دیوار ایستاده است، پولونیوس وارد شده، به او اطلاع می‌دهد که قصد دارد پشت پرده، مذاکرات گرترود و هملت را بشنود.

کلادیوس همچنان که پشت به او دارد از او تشکر می‌کند، تا زمانی که پولونیوس خارج شود. به نظر می‌رسد که از دیده شدن چهره‌اش شرم دارد. سپس از تاریکی بیرون می‌آید و در زیر نور چراغ به دستانش نگاه می‌کند و درباره گناهانش با خود سخن می‌گوید.

بار دوم زمانی است که افیلیا را دیده که از مرگ پدر دیوانه شده و هوراشیو را مراقب او گماشته است و با گرترود تنها می‌شود و مانند کودکی با او درباره مشکلاتش سخن می‌گوید، اما گرترود از او در هراس است و کلادیوس که این را احساس کرده سعی می‌کند با در آغوش گرفتن گرترود فضا را تغییر دهد، اما بسرعت متوجه نبود هیچ احساسی از جانب گرترود می‌شود و این بار زمانی که بازوانش را از دور گرترود باز می‌کند، کاملاً بی‌پناه و تنهاست و در چنین حالتی، نامهٔ زنده‌بودن هملت به دستش می‌رسد و شکاف ایجادشده بین او و ملکه عمیقتر می‌گردد.

در پایان فیلم نیز زمانی که گرترود جام شراب را می‌نوشد، کلادیوس با فریادی ناگهانی از او می‌خواهد که این کار را نکند و متوجه می‌شود دیر شده است. در این لحظه، نگاه کلادیوس به گرترود «به ما می‌گوید که مهمترین دلیلش برای تمام این نقشه‌ها را از دست داده است»[2]. در ادامه زمانی که هملت از بالای بلندی به پایین می‌پرد و شمشیرش را چندین بار در سینه او فرو می‌کند، احساس می‌شود که با توجه به زهرآلود بودن شمشیر، همان یک ضربه کافی است ولی شاید هر ضربه به خونخواهی کسی است: پدر، مادر، افیلیا. «در صحنه نهایی کلادیوس را می‌بینیم که او با حلقه‌ای از سربازان متخاصم، محاصره شده، در حالی که او در تلاش بی حاصلی، برای گذاشتن تاج دزدی بر روی سرش است»[3] و در جایی بر زمین می‌افتد که تاج در یک سمت و گرترود در سمتی دیگر قرار دارد، دو دلیل او برای انجام این جنایات، هر دو از دسترس خارجند. در همین صحنه سربازان گارد که تماشاگران خاموش این صحنه‌اند با محاصره کلادیوس توسط نیزه‌هایشان موضع خود را به عنوان حافظان کشور دانمارک مشخص می‌کنند. «چرا که به واسطهٔ برادرکشی، کلادیوس در واقع قوانین مقدر الهی طبیعت و توالی پادشاهی را نقض کرده است. این اختلاف به واسطهٔ همخونی میان قربانی و قاتل تقویت می‌شود. کلادیوس که روح، او را مار خطاب می‌کند، داغ نفرین جهنمی قابیل را بر پیشانی دارد و از آنجا که مملکت را از حاکم آن می‌شناسند، دانمارک نیز در گناه جنایت او و صدمه ناشی از آن سهیم است [۱۵، ص ۱۸۸].

٦-٤- لایرتیس

لایرتیس یکی از شخصیتهای مهم نمایشنامه است. او فرزند پولونیوس و برادر افیلیاست و آنچنان که هملت می‌گوید: «جوان بسیار شرافتمندی است...» (پ ۵، ص ۱) در فیلنامه نیز چون نمایشنامه، او در صحنه تالار پذیرایی معرفی می‌شود. تنها تفاوتی که وجود دارد مربوط به زمان ملاقات لایرتیس و افیلیا است که در نمایشنامه بعد از آگاهی هملت از وجود شبح قرار دارد. از این صحنه به بعد لایترس در فیلم حضور ندارد تا زمانی که هنگام ورود افیلیای مجنون آوازخوان، او را در حال بحث و جدل با شاه درباره علت مرگ پدرش مشاهده می‌کنیم. کل این صحنه در فیلم از نظر زمان و مکان و گفتگوها با نمایشنامه تفاوت دارد. در نمایشنامه لایرتیس زمانی وارد می‌شود که هوراشیو و افیلیا بتازگی از صحنه خارج شده و کلادیوس درباره ورود مخفیانه لایرتیس، رفتار نگران کننده‌اش و افرادی که او را به طغیان تهییج کرده‌اند، با گرترود سخن می‌گوید. در بین همین جملات است که لایرتیس با گروه یاغیش که قصد دارند او را پادشاه نمایند، از میان سربازان

1. G. Thurmond, op.cite
2. Ham 38. Htm.op.cite
3. ibid

لایرتیس در فیلم نیز مانند نمایشنامه، سخنان کلادیوس را می‌پذیرد و تصمیم به اجرای انتقام می‌گیرد. این نرمی شخصیت لایرتیس در صحنه شمشیربازی خود را بیشتر نشان می‌دهد، علم او به زهرآلود بودن شمشیر باعث می‌شود او با احتیاط بازی کند. آنقدر که هملت نیز متوجه می‌شود. این تردید لایرتیس، کلادیوس را به خشم می‌آورد و لایرتیس آنقدر در برابر نگاه فروروندهٔ کلادیوس و آزریک ـ که به نظر می‌رسد از ماجرا آگاه است ـ مستأصل و تحت فشار است که با حرکتی ناگهانی ـ خارج از روند مسابقه ـ هملت را زخمی می‌کند. بعد از زدن ضربه، احساس گناه او نسبت به عملش، بخوبی در عقب، عقب رفتن او در مقابل نگاه پرسشگر و خشمگین هملت و هوراشیو، خود را نشان می‌دهد و به دلیل همین احساس است که به محض به زمین غلتیدن گرترود، کلادیوس را به عنوان قاتل معرفی می‌کند.

۵- مقایسه و تحلیل تغییرات ایجاد شده در فیلمنامه

اولیویه با ساخت فیلم از آثار شکسپیر، روش نوینی ایجاد کرد که تا آن زمان هنوز وجود نداشت. او هملت را چون یک تجربه سینمایی دید، نه یک فیلم که فقط اقتباس شده است. «تفاوتهای فیلم هملت با نمایشنامه زیاد است و جالبترین نکته فیلم همین تغییرات است، که براحتی قابل توجیه‌اند. الگوی تغییرات اصلی اولیویه، نشانگر آن است که دو اصل بنیادین ـ که به طرز گریزناپذیری همراه می‌شوند ـ را در نظر داشته است:

اول، ایجاز و «اقتضای» سینمایی و دوم، اصلی تفسیری است. به عنوان مثال قضاوت دربارهٔ اهمیت نسبی نقشهای مختلف نمایشنامه و از همه مهمتر، حذف دو شخصیت روزنکرانتز و گیلدنسترین[1]».

در فیلم اولیویه بیشتر اصل نمایشنامه، حذف و ترتیبش به هم ریخته شده است. اجرای نمایشنامه هملت بر روی صحنه تئاتر، حدوداً چهار ساعت به طول می‌انجامد، در حالیکه فیلم اولیویه دو ساعت و نیم است (به طور دقیق 02H:32M:48) تخمین زده شده که ۴۰ درصد از نمایش اصلی حذف شده است که البته به نظر اغراق می‌رسد. جی.تورموند در این باره چنین می‌گوید: «اولیویه نمایشنامه را تنظیم مجدد می‌کند، برش می‌دهد و خطوطی

1. Dan Lopez op.cite

از جملات و حتی صحنه‌هایی را دور می‌اندازد. همراهی با برداشت اولیویه مشکل است. او بیشتر برداشت شخصی خود را دارد. با تنظیم دوباره صحنه‌ها و جملات و درک آنچه حذف شده، می‌توان فهمید که کدام موضوع در نمایشنامه، برای اولیویه مهم بوده است [۲]. «زمان ساخت فیلم اصلی اولیویه، چهار ساعت بود، ولی مجبور شد که مقداری از آن را کم کند و این تدوین و پرش موجب نابودی قسمتهایی از فیلم شد و از شدت و گیرایی اصلی نمایش کاست. حتی پرسوناژهایی نظیر فرتینبراس و غیره حذف شده و یا مانند نمایشنامه معرفی نشدند و قسمتهایی از عبارات هملت و سایرین حذف و نوعی کاوش روانکاوانه در بررسی دیوانگی هملت، ایجاد شده است.

«اولیویه سرعت[1] یا ریتم نمایشنامه را اساساً تغییر داد و طرحی فرعی[2] مربوط به روزنکرانتز و گیلدنسترن، تلاش شاه برای اثبات دیوانگی هملت و تعدادی از مونولوگهای معروف را کاملاً حذف کرده است» [۱۶]. و با آرایش دوباره صحنه‌ها، نمایشنامه را به سبک سینمایی سال ۱۹۴۸ به فیلم تبدیل کرد. تا تماشاچی احساس راحتی بیشتری با فیلم داشته باشد. «افسون هملت اولیویه» این است که او فیلم را به دوران معاصر نیاورد و در عوض یک ویژگی فراتر از زمان برای فیلم برگزید. سبک گوتیک، شوم و رسمی، بازی را استیلیزه کرده که این ویژگی در فیلم باعث تشدید این حس می‌شود که فیلم از جایی بسیار دورتر از پنج دهه گذشته آمده، در حقیقت از دوران شکسپیر آمده است» [۱۶]. اکنون به مهمترین تغییرات و ابداعات اولیویه، پرداخته می‌شود تا نکات برجسته و ویژگیهای از دست رفته آن نسبت به نمایشنامه مشخص شود.

۵-۱- حذف روزنکرانتز و گیلدنسترن

«از آنجا که گفتار و کردار هملت بر خلاف عرف و رسوم است شخصیتهای مهم دیگر و البته به غیر از هوراشیو تصور می‌کنند که او دیوانه است و یا دست کم موقتاً دیوانه شده است. برعکس از آنجا که خود آنها زبان ساده و بی‌دردسر معمولی را به کار می‌برند، هملت چنین می‌پندارد که آنان حقیقت پوشی و تحریف می‌کنند. هر کس که ظاهر را بپذیرد نمی‌تواند در نظر کسی که ذهنش را در راه کاوش و جستن باطن مشغول ساخته است بحق و بجا جلوه کند. حتی هویت شبح (که گذشته از هر چیز، ممکن است موجودی اهریمنی باشد) بایستی در نظر هملت چیزی حسی باشد. تا جایی که او بر آن می‌شود درستی اظهارات شبح را با نمایشی در نمایش دیگر روشن سازد. او حتی افیلیا را آلت دست و وسیله‌ای برای دستیابی کلادیوس و پولونیوس به اهدافشان می‌داند. حضور روزنکرانتز و گیلدنسترن گذشته از مأموریت و عزیمت آنان به انگلستان، شبهاتی عمیق در هملت برمی‌انگیزد» [۱۵، صص ۱۲۸-۱۲۹]. او فوراً متوجه مشکوک بودن حضور آنان می‌شود و به سرعت رفتاری هوشیارانه و متفاوت در پیش می‌گیرد که باعث به نمایش درآمدن قسمتهایی ویژه از شخصیت او می‌گردد. «در واقع هرجایی که خودنمایی دارد، گستاخانه و جسورانه خطر می‌کند. هیچگاه حضور ذهنش کم نمی‌شود: بسرعت و بی درنگ، تصمیماتی مناسب و بجا می‌گیرد. مثلاً در مناسباتش با روزنکرانتز و گیلدنسترن [۱۷، ص ۱۵۲]».

در مقایسه با نمایشنامه، در اولین نگاه یکی از تغییرات اولیویه حذف این دو شخصیت است. به هر صورت زمانی که قرار است یک اثر چهار ساعته به دو ساعت و نیم تقلیل یابد، باید شخصیتها و یا رویدادهایی را حذف کرد. مسأله مهم محل این قیچی خوردن است و اولیویه بی‌درنگ تصمیم گرفته است. کریس داشیل در این باره چنین می‌گوید: «راه حل اولیویه حذف روزنکرانتز و گیلدنسترن است و باید به این تصمیم احترام گذاشت. اگر چه دلمان برای آن کنایه‌های زیبا و بازی با کلمات در این صحنه‌ها تنگ می‌شود»[3]. یکی از زیباترین این کنایات در پرده سوم صحنه دوم اتفاق می‌افتد، زمانی که هملت قره‌نی را به گیلدنسترن می‌دهد و از او می‌خواهد که آن را بنوازد و پس از ناتوانی او، هملت می‌گوید: «... مرا هر سازی که می‌خواهید بخوانید. شاید بتوان بر پرده‌های من انگشت بگذارید و مزاحم من بشوید، ولی از من نمی‌توانید صدایی در بیاورید [۱۱، ص ۱۴۳]».

ویژگی دیگری که به حذف این دو دوست خائن منجر شده است، فضای روانی خاصی است که این گفتگوها ایجاد می‌کنند. «بدگمانی، احساس خطر و پریشانی در تمام گفتگوهای نمایشنامه احساس می‌شود. در پرسشهای متعدد اشخاص و در پاسخهای کوتاه ویژگی منحصر به فردی در سراسر نمایشنامه است. خصوصیتی که بیش از همه در پاسخهای هملت دیده می‌شود. به عنوان مثال «مفهومی فراگیر و جهان شمول از موقعیت ویژه

1. Pacing
2. Subplot

3. Chris Dashiell.op.cit

مدرس هنر ـــ

دانمارک» به روشنی در گفتگوی هملت و دوستانش روزنکرانتز و گیلدنسترن رخ می‌نماید:

هملت: بلی، دانمارک زندانی است.

روزنکرانتز: پس تمام دنیا زندان است.

هملت: بلی، زندان بزرگی است که سیاهچالها و بیغوله‌های فراوان دارد و دانمارک یکی از منحوسترین بیغوله‌های آن است (پ۲ ص۲) [۱۵، ص ۱۲۸].

یکی دیگر از جذابترین جملات هملت، که به دلیل خطاب به گیلدنسترن، حذف شده، زمانی است که هملت از دل مشغولی خود با معمای شگفت بشر تباه شده و تباه کننده، سخن می‌گوید: «بشر عجب شاهکاری است! در عقل و دانش چقدر شریف، در قوه و استعداد چگونه بی‌پایان، ...» (پ۲، ص۲).

«این مشغله فکری درباره معمای بشر که در سرتاسر نمایشنامه دیده می‌شود، به طور آشکار بر انتقامی که روح پیشنهاد می‌کند، برتری می‌یابد» [۱۵، ص۱۳۰] و با حذف آن، تنها مفهوم انتقام و تردید باقی می‌ماند و آن تعمق فلسفی که در هملت نمایشنامه، وجود دارد در فیلم از بین رفته است.

۵-۲- عقده ادیپ

«تفسیر روانشناسانه اولیویه از فقدان کنش در هملت به دلیل عقده ادیپ، تم اصلی بیشتر فیلمهای دههٔ چهل بود. فروید و تحلیل روانشناسی در بیان سینمایی مرسوم بود. مثل فیلم افسون شده[1] (۱۹٤٥) اثر آلفرد هیچکاک. اولیویه در نقش شاهزاده دانمارک، با فرو رفتن در یک کابوس اکسپرسیونیستی بی انتها، ذهن خودش را آشفته می‌کند»[2].

لارنس اولیویه نیز مطابق فیلمسازان آن زمان، بر اساس عقیده عموم و آنچه که خودشان برداشت کرده‌اند، نظریه بالا را به فیلمش اضافه کرده و یکی از بارزترین ابداعات او برای اثبات این نظر، بوسه هملت و گرترود است که بیشتر عاشقانه است تا نشانگر محبتی بین مادر و پسر. به هر صورت شاید برای تماشاگر در آن زمان، این کندوکاو روانشناسانه جذاب و قابل باور بوده است. اما پس از گذشت بیش از چهار دهه از ساخت این فیلم، تماشاگر با حیرت از دیدن چنین بوسه‌ای، نسبت به سرشت اخلاقی هملت دچار تردید می‌شود. البته مقاله جونز «به عنوان مهمترین و ممتازترین اثر در پژوهشهای فرویدی در ادبیات دهه اخیر به شمار می‌رود» [۱۵، ص ۱۵۲].

اما ویژگی دیگری که در فیلم هملت با توجه به عقده ادیپ می‌توان به آن پرداخت زن ستیزی بارز هملت است. «به واسطه گرایش حسی غیر عادی مادر هملت نسبت به پسر خود، که عمیقاً هملت را به صورت فرزندی با عقده روانی *ادیپ* نشان می‌دهد، هملت در روند رشد روانی خودتمایل به زنا را چنان سرکوب کرده که این سرکوب و فروخوردگی رفتار او نسبت به تمامی زنان را شکل می‌دهد و این احساس علاوه بر مادرش، به افیلیا نیز تسری پیدا کرده است» [۱۵، ص ۱۵۱] و زمانی که در فیلم می‌بینیم هملت برخورد خشن با افیلیای مهربان و دوست داشتنی دارد متعجب می‌شویم. در واقع می‌توان اندیشید که هملت با چنین ابراز خشمی نسبت به او در واقع نوک پیکانش آن زن دیگر پشت پرده را نشانه رفته است.

تمامی این تحلیلهای با فیلم قابل انطباق است؛ اما اینکه چنین برخوردی با متن شکسپیر از اساس درست است یا نه، خود بحث دیگری است. عده زیادی از منتقدان عقیده دارند که پیچیدگی و تضاد در قلب هملت نهفته است و تلاش کارگردان برای گشودن اسرار درون روح وی، به سبک فروید، عملی بیهوده محسوب می‌شود.

۵-۳- صومعه[3]

در فیلم زمانی که پولونیوس در حال طراحی صحنه صومعه برای گرترود و کلادیوس است، هملت در السینوری، که همه جای آن به هم راه دارد، از پشت ستون صحبتهای آنان را می‌شنود. از این رو زمانی که افیلیا را کتاب به دست می‌بیند، از حضور گوشهای پشت پرده آگاه است. به هر صورت در اصل نمایشنامه نیز صاحبنظران زمان شک هملت به حضور افراد دیگر را زمانی می‌دانند که هملت می‌گوید: «ها، ها، آیا شما نجیب هستید؟» [۱۱، ص۱۱۵] (پ۳ ص۱) با توجه به حذف تک‌گویی «بودن یا نبودن» از ابتدای این صحنه، تفاوت تنها در دو دیالوگی است که هملت بیان می‌دارد. به نظر نمی‌رسد اشراف هملت در هنگام بیان این دو جمله: «با کمال خاکساری از شما تشکر می‌کنم. خوب،خوب، خوب» و «نه، من هرگز چیزی به شما نداده‌ام» بر حضور

---

1. Spellbound
2. By an Anonymous Writer for the Australia to see or not to See Hamlet Article From the Australian. Htm

۳. Nunnery لفظی عامیانه رایج در دوره الیزابت برای فاحشه خانه. ویلفرد.ال گورین پیشین، صفحه ۵۷.

شنوندگان پنهانی تأثیر چندان مهمی در روند ماجرا داشته باشد. در نمایشنامه «هملت تیز بین به محضی که سخنان غریب و رسمی افیلیا را می‌شوند، ملتفت می‌شود که این دختر بی آلایش از روی قلب با وی اینگونه سخن نمی‌گوید بلکه گفتار و رفتارش بر طبق دستوراتی است که دیگران به او داده‌اند. کشف این مطلب بر هملت بسیار ناگوار می‌آید و به همین دلیل است که تا اندازه‌ای به خشونت سخن می‌راند. با این همه از سراپای گفته‌هایش معلوم است که عشق مصفا و شدیدی در او موجود است که با طوفانی از تلخکامی و استهزا مخلوط شده، علیه حوادث و اتفاقات مخالف می‌جنگد و در این میان او را سخت معذب می‌دارد» [۱۱، ص ۱۱٤]. با توجه به مطالب بالا تماشاگر نمایشنامه ـ که زودتر از هملت از این دسیسه آگاه است ـ (آیرونی) هیجانزده است که آیا هملت متوجه توطئه‌چینان می‌شود یا نه؟ یا اینکه اگر هملت راز خود را با افیلیا در میان بگذارد و نامحرمان نیز بشنوند چه؟ و اینکه آیا افیلیا به هملت می‌گوید که برایش تله گذاشته‌اند؟ و هملت، اگر ماجرا را بفهمد چه واکنشی نشان می‌دهد؟ همه این سؤالات باعث می‌شود تماشاگر بشدت درگیر این صحنه باشد و با توجه به اینکه عموماً نتیجه آن چیزی نیست که او حدس زده است، از جریحه‌دار شدن احساسات هملت، متألم می‌شود و نسبت به تزلزلی که افیلیا نشان می‌دهد دچار خشم و ترحم می‌گردد و از جملات سوزانی که خطاب اصلیشان شنوندگان پنهانی است، لذت می‌برند. اما در فیلم، تنها احساساتی که باقی می‌ماند آزمون دروغ‌یابی و اجرای نمایشی خشم‌آلود است که برای این دختر ساده دل، بیش از حد بی‌رحمانه به نظر می‌رسد. بیننده فیلم همه چیز را می‌داند، همه آن چیزهایی که هملت نیز می‌داند؛ بنابراین هم ذات پنداری با هملت صورت می‌گیرد، اما آیرونی وجود ندارد، پس تنها چیزی که می‌ماند موافقت یا عدم موافقت با این رفتار هملت است. «و من با آگاهی هملت از اینکه در صحنه صومعه مراقبش هستند، مخالفم به همین خاطر ما تصور می‌کنیم که رفتارش به افیلیا نمایشی است و با هملت همدردی نمی‌شود و ما پیچیدگی شخصیت او را درک نمی‌کنیم و این یک نقص است».

۵-٤- بودن یا نبودن

«جنایتی در خفیه صورت گرفته، شاه دانمارک به دست برادرش کشته شده و قاتل به تخت نشسته و گرترود، بیوه مقتول، را به زنی ستانده است و شبحی تنها، هملت پسر شاه مقتول را بی‌حضور گواهی، از ماجرا آگاه ساخته است و غیر از قاتل ـ یعنی شاه ـ کسی از جنایت آگاه نیست. نظام پادشاهی آن زمان دانمارک به گونه‌ای است که اگر کسی بخواهد پرده از کار شاه بردارد، احدی باورش نخواهد کرد. شبح چون شبح است در چشم هملت، گواهی قابل وثوق مطلق نیست» [۱۷، ص ۱٤۹]. اینها همه آن چیزی است که بر هملت گذشته است و دانستن این همه باعث فروریختن همه آن چیزی شده که تا به حال زیر پای او بوده است، با آغاز تردید، او خود را به دیوانگی می‌زند. افیلیا را با رفتار غیرعادی‌اش ترسانده است، به روزنکرانتز و گیلدنسترن شک کرده، پولونیوس را دست انداخته و برای اطمینان کامل از صحت گفتار شبح، تصمیم به اجرای نمایش **تله موش** گرفته است. در این هنگام است که هملت تک گویی معروفش را بیان می‌کند که از «بزرگترین و مشهورترین قطعات ادبی دنیاست» [۱۱، ص ۱۱۰]. علاوه بر مواردی که در بالا ذکر شد، هملت به این نکته هم توجه دارد که حتی اگر «در کار خود موفقیت حاصل کند، تازه، پوچی و حقارت سرنوشت او که این گرفتاریها را بر او تحمیل کرده است مرتفع نمی‌شود. این است که چنان که قبلاً هم گفته است «ای کاش خداوند جاوید، خودکشی را منع نکرده بود». اینجا بار دیگر درباره خودکشی فکر می‌کند، تا شاید به این وسیله از همه این گرفتاریها آزاد شود. معلوم است که مدت مدیدی آن هم دقیقاً درباره خودکشی و احتمال نجات خودش به این وسیله فکر می‌کرده و اینجا به نتیجه می‌رسد که خودکشی هم چاره درد او نیست؛ زیرا اطمینان نمی‌توان داشت که انسان پس از خودکشی، خاطرات گذشته را فراموش خواهد کرد و همچنین به دردهای تازه‌ای دچار نخواهد شد و بالاخره متوجه می‌شود که بر اثر دانستن این‌گونه استدلالها، انسان در اقدام به تصمیمش دچار تزلزل و وقفه می‌گردد و دانستن این نکته را نیز دردی از دردهای دیگر خود می‌بیند [۱۱، صص ۱۱۰-۱۱۱]. در این زمان در هملت، ترس از مرگ و آرزوی مرگ با یکدیگر در جدال هستند. به نظر می‌رسد که او پس از دیدار روح به جای آغاز به عمل، عقب‌نشینی می‌کند، به همین علت «تک‌گویی» «بودن یا نبودن» نشانگر پست‌ترین حالت هملت است» [۱۲، ص ٦۹]. او هنوز در مراحل ابتدایی رشد است و نتوانسته به ثبات قدم و اعتماد به نفس و کمال دست یابد. اما در فیلم هملت «اولیویه بیان تک‌گویی «بودن یا نبودن» را بعد از صحنه صومعه قرار داده است که حال و هوای

مدرس هنر ـــ
متفاوتی در متن ایجاد می‌کند»[1]. در واقع در فیلم بعد از اینکه هملت، افیلیا را از خود رانده است، بر لبه باروی قصر رفته و قصد خودکشی دارد. با این تغییر صحنه، هملت دلایل بیشتری برای خودکشی دارد، زیرا علاوه بر مرگ پدر عزیزش، رفتار ناشایست مادرش، شکش به راستگویی روح، نیافتن را حل برای انتقام از قاتل، پوچی و حقارت سرنوشت، عشقش نیز او را تنها گذاشته و با دسیسه‌چینان همدست شده است. در فیلم با عبور از راهروهای و پلکان مارپیچ، به هملتی می‌رسیم که با خنجری در دست به خودکشی می‌اندیشد و تماشاگر نیز به او حق می‌دهد که تا این حد خطرناک بر پرتگاه خم شده باشد.

۵-۵- نمایش تله موش یا مرگ گونزالو

در نمایشنامه **هلمت** در پرده سوم صحنه دوم، هملت برای درباریان دو نمایش اجرا می‌کند که کامل و دومی نیمه تمام باقی می‌ماند. نمایش اول به صورت لال بازی و نمایش دوم به همراه گفتاراست. در زمان اجرای لال بازی کلادیوس هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد و در نیمه‌های نمایش اصلی است که از تالار بیرون می‌رود. این تعلل این پرسش را ایجاد می‌کند که «اگر سراسیمه برخاستن شتابان بیرون رفتن کلادیوس در اواخر پردهٔ **تله موش** به علت آن بود که وی از تماشای نمایشی شبیه جنایت خودش گرفتار سرزنش وجدان گردیده است، چرا همین کار را در آخر پردهٔ لالبازی، که مطلبش عین مطلب تله موش است، نمی‌کند؟ از جمله جوابهای مختلفی که به این سؤال داده شده جواب ویلسن[2] است که می‌گوید: باید فرض کرد در مدت پرده لالبازی، کلادیوس به تماشا نپرداخته حواسش به جای دیگری معطوف بوده است.» [۱۱، ص ۱۳۱]. این تحلیل نیز با سؤالات فراوانی روبرو می‌شود:

- چرا کلادیوس که برای دیدن نمایش آمده، آن را نگاه نکند؟
- در این صورت چرا شکسپیر به این موضوع اشاره‌ای نکرده است؟
- کلادیوس مرد هوشمندی است و به همه چیز توجه دارد چطور ممکن است به نمایش هملت بی توجه باشد؟
- لااقل باید در ابتدای نمایش توجه داشته باشد و بتدریج حواسش پرت گردد... .

گروهی که عقیده دارند کلادیوس نمایش را دیده و دم بر نیاورده است، دلایل زیر را ارائه می‌دهند:

- در انتهای نمایش پانتومیم هنوز دلیلی در دست کلادیوس نیست که به تعمدی بودن این نمایش یقین کند؛
- اگر هم یقین کرده، سعی می‌کند که از تالار خارج نشود و تا جایی که برایش امکان دارد تحمل می‌کند؛
- مدتی صبر و تأمل کرده تا بداند دراین وضعیت باید چه واکنشی نشان دهد؛
- سخنان نیشدار هملت که بعد از پانتومیم آغاز می‌شود و تا آخر نمایش تله موش ادامه دارد او را بر تعمدی بودن کار مطمئن می‌کند؛
- سرزنش وجدان کلادیوس در این اواخر بیشتر شده و این نمایش آن را بحدی می‌رساند که قابل تحمل نیست؛
- کلادیوس تصمیم می‌گیرد با به هم زدن مجلس، کسی از حاضران به بحث و تأمل دربارهٔ آن نپردازد و نتیجه‌گیری که به ضرر او باشد انجام نگیرد.

به هر صورت اولیویه با حذف نمایش تله موش و کفایت به نمایش لالبازی، خود را از تمامی این حدس و گمانها رها کرده است. شاه و ملکه و درباریان با نوای خوش موسیقی وارد می‌شوند. کلادیوس کاملاً سرخوش است و جمله هملت پیش از رفتن به نزد افیلیا که: «نه، مادر عزیزم اینجا چیزهای بهتری هست»، اندکی آسایش خیال برایش آورده که همانا دلیل دیوانگی هملت عشق افیلیاست. با گرترود صحبت می‌کند و دست او را می‌بوسد. دیگر درباریان نیز منتظر نمایشند. نمایش آغاز می‌شود و اندکی از شروع آن نگذشته که کلادیوس واکنش کاملاً واضح و مشخص از خود نشان می‌دهد. او به صحنه خیره شده، نفس نمی‌کشد. چهره او آنقدر دگرگون شده که پولونیوس، هملت، هوراشیو تمامی درباریان بتدریج متوجه آن می‌شوند او را به یکدیگر نشان می‌دهند. تا زمانی که فریاد می‌زند: «چراغی به من بدهید! بروید!» هملت بسرعت خود را به پشت سر کلادیوس می‌رساند و مشعلی را جلوی چهره او می‌گیرد، کلادیوس با خشم او را عقب می‌راند و با شتاب از مجلس بیرون می‌رود، آن چنان که همه به وحشت می‌افتند. درباریان به هم می‌خورند و زنان فریاد می‌کشند. تا زمانی که تالار خلوت شود و هملت با مشعلی که در دستانش می‌چرخاند در وسط صحنه آواز خوانان شادمانی می‌کند.

1. Chris Dashiell.op.cite
2. J.D.Wilson

۵-۶- خودکشی گرترود

در نمایشنامه هملت در آخرین صحنه، گرترود به اشتباه جام زهرآلود شراب را می‌نوشد. اما در فیلم، گرترود دوباره به جام شراب نگاه می‌کند. یکبار زمانی که کلادیوس مروارید را به افتخار هملت در جام می‌اندازد و زمان دیگر هنگامی که هملت شراب را نخورده و پیرمردی آن را برایش نگه داشته و در کنار گرترود ایستاده است. از این نگاه مشخص است که گرترود نیز مانند بیننده متوجه زهرآلود بودن شراب شده است و با نوشیدن آگاهانه آن، خود را برای هملت قربانی می‌کند. این همان دریافتی است که در نمایشنامه نیست و به کندو کاو فرویدی اولیویه درباره احساس این مادر و پسر نزدیکتر است. اما آیا راهی دیگر برای نشان دادن زهرآلودی شراب نبود؟ عدم استفاده از راهی دیگر به وسیله گرترود بیشتر نشانگر تمایل او به خودکشی است تا قربانی شدن. اما چرا خودکشی؟ گرترود اکنون در آگاهی کامل است. او می‌داند که همسر فعلی او همسر قبلی‌اش را کشته و همین مرد قصد کشتن پسرش را نیز دارد و او در این میان بیگناه است. آیا واقعاً بی‌گناه است؟ به نظر می‌رسد که او از چیزی دیگری در رنج است، حدسیات مختلفی در این باره زده شده است: ا.گرین[1] عقیده دارد که افیلیا و لایرتیس حرامزادگان شاه قبلی هستند و گرترود نیز به قصد انتقام هملت بزرگ را، کشته است. در فیلم هملت به کارگردانی کنت برانا، هملت به لحاظ فیزیکی بسیار شبیه کلادیوس است و برشهایی به گذشته رابطه گرمی را بین گرترود و کلادیوس نشان می‌دهد و در واقع هملت با کشتن کلادیوس به نوعی پدرکشی دست زده است.

اما در فیلم اولیویه گرترود خودش را قربانی می‌کند، چون نادم است و سعی دارد که عشقش، هملت را نجات دهد. «گرترود به خاطر هوس این کار نمی‌کند، بیشتر به دلیل تمایل بیمارگونه‌اش بود که یادآور عشق ونوس به آدونیس است و این احساس آنقدر قوی است که او با کمال میل زندگیش را به این خاطر می‌دهد»[2]. شادی او از این عمل در لحظه مرگش بخوبی دیده می‌شود. او زمانی که خبر زهرآلود بودن شراب را به هملت می‌دهد، لبخند می‌زند و با نوازش چهره هملت در حین گفتن این کلمات، مخلوطی از محبت مادرانه ـ عاشقانه در چهره‌اش وجود دارد و یک حس رهایی.

اما به هر صورت در نمایشنامه نیز همین که «ملکه مستقیماً برخلاف دستور کلادیوس رفتار می‌کند و از شرابی می‌نوشد که کلادیوس بر او قدغن کرده است» [۱۲ ص ۷۳]. در می‌یابیم که شکسپیر نمادگرایی خود را کامل کرده است و گرترود با واپسین جمله‌اش آنچه را که باید به هملت می‌گوید: «نه، نه، شراب، شراب! هملت جان، شراب، شراب، مسموم شدم!» [۱۱، ص ۲۴۷].

۵-۷- حذف فرتینبراس

در پرده چهارم صحنه چهارم نمایش هملت، فرتینبراس شاهزاده‌ای نروژی است که از خاک دانمارک عبور می‌کند تا قطعه زمینی را از لهستان باز پس گیرد. هملت او را برای مدتی کوتاه می‌بیند و در او «قهرمانی را می‌بیند که آراسته به همه آن فضایلی است که هملت، خود بیش از هر کس دیگر به آن نیاز دارد که در خود بپروراند» [۱۲، ص ۶۵]. به همین علت است فرتینبراس، در پایان نمایشنامه، پس از مرگ هملت باز می‌گردد تا بنا به وصیت او پادشاه دانمارک شود.

در فیلم اولیویه این شخصیت حذف شده است. «این عمل باعث می‌شود، بیننده روی آنچه که از متن باقی می‌ماند، دقت کند و بر روی هر لغت تأمل کند. عده‌ای از افراد وارد به نمایشنامه، به خاطر حذف این مطالب به‌وسیله کارگردان آشفته می‌شوند. ولی عده‌ای نیز طبیعت خلوت فیلم را ترجیح می‌دهند که باعث تأمل عمیقتری بر موقعیت وحشت‌زای هملت می‌شود»[3].

در واقع حضور فرتینبراس برای هملت یک معیار مقایسه است. «او با رشک و غبطه قدرت عمل زیاد فرتینبراس را با تردید و وسواس دست و پاگیر خود در انجام تعهد انتقام‌گیری از قتل پدرش مقایسه می‌کند» [۱۵، ص ۱۳۱] و حالا با عدم حضور او در فیلم، ظاهراً باید از شدت این تردید کم شده باشد، اما واقعاً این چنین نیست. بیاد بیاوریم جمله آغازین فیلم که: «این داستان مردی است که نتوانست تصمیم بگیرد». از دید یان کات حضور پایانی فرتینبراس در انتهای نمایشنامه چنین تصویری ایجاد می‌کند: «نمایشنامه‌ای بزرگ به پایان رسیده است. بسیاری در طول آن جنگیده‌اند، دسیسه کرده‌اند، یکدیگر را کشته‌اند و برای عشق دست به تبهکاری زده‌اند و دیوانه شده‌اند. درباره زندگی، مرگ و سرنوشت انسان چیزهای عجیبی گفته‌اند. در راه یکدیگر دام

1. A.Green
2. J.C.Macek III.op.cite

3. Chris Dashiell.op.cite

متون هنر ـــ

باشیم که هملت جزء آن دسته از آثار شکسپیر قرار می‌گیرد که نیروی درونی خود را به‌طور اساسی از واکنشهای ذهن و بازتابهای آن به صورت کلام می‌گیرند».

با مطالعه تغییراتی که کارگردان در شخصیتها و رویدادها داده است، می‌توان به نتایج زیر رسید:

۱- اولیویه در این فیلم از نوع دوم اقتباس، استفاده کرده است که در آن حوادث اصلی و کلیدی داستان اصیل، حفظ شده و تغییرات و حذفیات تنها، در جزئیات صورت گرفته است. اولیویه همان‌طور که از این نوع اقتباس انتظار می‌رود، با وجود اینکه از فنون سینمایی استفاده کرده، اما با این حال در حفظ بسیاری از ارزشهای تئاتری نمایشنامه هملت کوشیده است. اولیویه با تغییراتی که در توالی زمانی داستان به وجود آورده، هیجان و تعلق بیشتری در فیلم ایجاد کرده و این عمل را با خلق تجارب تصویری جالب در زمان خودش همراه کرده است. اما تغییرات او بیشتر در راستای حذفیات قرار دارد و تقریباً به دلیل وفاداری او به شکسپیر، هیچ شخصیت یا قصه فرعی را به داستان اضافه نکرده است. از آنجا که مدت واقعی اجرای نمایشنامه هملت بر روی صحنه حدود چهار ساعت است، نبود امکان ساخت فیلم سینمایی از این نمایشنامه با همین مدت در سال ۱۹۴۸ طبیعی است. این کوتاهی یا بلندی زمان فیلم را نمی‌توان معیاری برای موفقیت یا عدم آن گرفت،زیرا فیلم هملت کنت برانا دقیقاً بر اساس مدت زمان نمایشنامه شکسپیر ساخته شد؛ اما موفقیت فوق‌العاده‌ای به همراه نداشت.

۲- موضوع دوم میزان حفظ درونمایه است. اولیویه سعی داشته که با وفاداری به جوهره اصلی نمایشنامه، تردید هملت را به بارزترین شکل ممکن نشان دهد،اما از آنجا که هر اثر بزرگ دراماتیکی لایه‌های گوناگون دارد و هملت شکسپیر یکی از عمیقترین آنهاست. با بررسی فیلم می‌توان به نتیجه رسید که اولیویه در سطح عمل کرده است. به عنوان مثال بن‌مایه عشق در فیلم اولیویه با تحلیلی روانشناختانه در رابطه هملت ـ هوراشیو و هملت ـ افیلیا به حداقل رسیده و تنها عشق بین مادر و پسر بیشترین کارکرد را داشته است که شاید در آن زمان بوی جسارت و تازگی را می‌داده است اما اکنون تنها عجیب، پرسش برانگیز و غیرضروری به نظر می‌رسد. تغییراتی از این دست،تنها برای نزدیکی فیلم با سلیقه تماشاگران آن زمان صورت گرفته است. حذف بسیاری از گفتگوها و تک گوییهای جذاب نمایشنامه ضربه اصلی را

نهاده‌اند و به دام آنها افتاده‌اند. از قدرت خود دفاع کرده‌اند. می‌خواستند دنیای بهتری بسازند یا خودشان را نجات بدهند. آنها همه برای چیزی جنگیده‌اند. حتی تبهکاریهایشان تا حدی عظمت دارند. سپس پسری جوان و قوی پیش می‌آید و با لبخندی فریبنده می‌گوید: این جسدها را ببرید، اکنون من سلطان شما خواهم بود!»[1].

عده زیادی سعی کرده‌اند بر این حضور غیر مترقبه و بی‌تناسب فرتینبراس در صحنه پایانی، دلایل منطقی ایجاد کنند. از جمله مارتین لینکز: «فرتینبراس تجسم دهنده کمالی است که روح نجات یافته پس از تصفیه خود در آن کمال باز خواهد شد» [۱۲، ص ٦٤]. و این جمله بیشتر تنها تسلایی به نظر می‌رسد بر مرگ هملت وگرنه فرتینبراس هیچ شباهتی به هملت ندارد و بر خلاف او «هیچ امکان ویژه‌ای برای کامکاری و تحقق ذات خود ندارد» [۱۷، ص۱۵۵]. ویژگیهای هملت منحصر به فرد است، در بزرگواری و نجابت و اراده خلل‌ناپذیر، نیل به حقیقت و در مقایسه با «شرف زندگانی چون حیات فرتینبراس به رغم نجابت و بزرگواریش بسی محدود و دروغین است. حقیقتی است که هملت پیشتر، وقتی خود را با وی قیاس کرده بود فاش ساخته است: «بزرگی راستین در آن نیست که مرد بجز به انگیزه‌ای بزرگ به جنبش در نیاید، بلکه جایی که پای شرف در میان است در پر کاهی نیز انگیزه بزرگ را مشاهده کند. پس من ... چگونه هیجان خون خودم را تاب می‌آورم... حال آنکه با شرمساری مرگ نزدیک به بیست هزار تن را می‌بینم که با وسواس و نیرنگ کسب نام چنان به سوی گور می‌شتابند که گویی به بستر می‌روند» [۱۷، ص ۱۵۵].

٦- نتیجه‌گیری

هملت اولیویه در میان نسخه‌های موجود، بی‌تردید بیش از همه به روح اثر وفادار است و مفهوم درونی آن؛ یعنی تردید هملت را بهتر به نمایش می‌گذارد و آن را همچون شکسپیر، نتیجه برخورد عقلانی و استدلال گونه ذهن او، با مفاهیم پیرامونش می‌داند. همچنین توجه خاص خود را به کاوش روانشناسانه هملت و بویژه عقده معروف به ادیپ در او، متمرکز می‌کند. پس طبیعی است که ساختار چنین تأملی بسیار محدود به مکان و دیدگاههای ذهنی هملت و متکی بر استدلالهای کلامی فراوان اوست. توجه داشته

1. Jon Kott.op.cite

به فیلم زده است. در اینکه باید گفتگوهای نمایشنامه کوتاه شود، شکی نیست؛ اما به نظر می‌رسد با کمی دقت و انتخاب امکان این بود که بسیاری از جملات مؤثر در نشان دادن عمق نمایشنامه حفظ گردد. زیرا به هر صورت باید توجه کرد که آنچه قرار است قیچی بخورد، نوشته‌های شکسپیر است. البته باید جسارت اولیویه را در این کار تحسین کرد، بخصوص که فیلم او اولین فیلم بلند، غیر صامت و تجاری ساخته شده از نمایشنامه هملت بوده و طبعاً هیچ الگو یا پس زمینه قبلی برای ساخت چنین اثری وجود نداشته است.

۷- منابع

[۱] پایداری، س.ا.؛ «بررسی تطبیقی مکتب شکسپیر با فیلم همشهری کین ارسن ولز»؛ *فصلنامه فارابی*، دوره هفتم؛ شماره چهارم؛ صفحه ۹۸.

[۲] ایگلتون ت.؛ پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی؛ ترجمه: عباس مخبر؛ چ ۱؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸؛ ص ۹۹.

[۳] جعفری نژاد ش.؛ تراژدی تردید، هملت»؛ ماهنامه فیلم؛ ویژه چهاردهمین جشنواره فیلم فجر؛ ش. ۱۸۵، ص ۱۰۸.

[4] Xrafer-Olivier, Laurnce Kerr.Baron (1907-1989)-Htm 27/07/22 & Laurence Olivier.Htm 27/07/22.

[۵] ستاری، ج.؛ آئین و اسطوره در تئاتر؛ چ ۱؛ تهران: انتشارات توس؛ ۱۳۷٦.

[6] Thurmondtitle G.; Your Garden Variety Hamlet Class: American Studies Period: 4/5 Semester: Two Teacher: G. Thurmond. Date of Assignment: 3/18/22.

[7] Dashiell C., There's The Rub. Cinescene 1999; Aye. Htm 27/07/22.

[8] Bank B.: Hamlet: September 25, 2000: The Big Picture Review Hamlet. Htm.

[9] Lopez D.; Laurenceoilviers Hamlet (1948) published: November 26, 2000. Doc Dvd Review Laurence Olivier's Hamlet (1948). Htm.

[10] Hamlet, Directed By Laurence Olivier Ham 38. Htm 06/03/1380.

[۱۱] ویلیام شکسپیر، هملت، پیشین.

[۱۲] مارتین لینکز، پیشین.

[۱۳] امینی ا.؛ هملت، ادبیات و سینما؛ کار گروهی؛ چ ۱؛ تهران: انتشارات فیلم، ۱۳٦۸.

[14] Anderson J.M.; Great Danc; Combustible Celluloid-Hamlet (1948).Htm.

[۱۵] ویلفرد. ال.گورین، پیشین.

[16] Morris G.; A Pristine Transfer of one of the Bard's Most Gothic-And Gayest. In Olivier's Hands-Work' Bright Lights Film Journal Hamlet. Htm; January 2001.

[۱۷] ستاری ج.؛ نماد و نمایش؛ چ ۱، تهران: انتشارات توس؛ ۱۳۷٤.