www.pecritique.com

آذر
۱۴۰۵

نقد اقتصاد سیاسی

هملت

وجدان در جهانِ تباه



علی آشوری



صحنه‌ای از اقتباس سینمایی گریگوری کوزینتسف از هملت (۱۹۶۴)

چرا هملت همچنان مسئله‌ی ماست؟

بعضی آثار کلاسیک به این دلیل زنده می‌مانند که پاسخ‌هایی ماندگار به پرسش‌های زمانه‌ی خود داده‌اند، هملت ازآن‌رو زنده است که پرسش‌هایش پایان نمی‌یابند. هر بار که آن را می‌خوانیم، با انسانی روبه‌رو می‌شویم که از او خواسته‌اند به‌نام عدالت دست به عملی قطعی بزند، اما راه رسیدن به حقیقت و معنای عدالت برایش روشن نیست. او در جهانی زندگی می‌کند که در آن قدرت، خویشاوندی، زبان، دوستی و حتی عشق از مناسبات سوءظن و مصلحت اثر پذیرفته‌اند. مسئله فقط این نیست که شاهی به قتل رسیده و پسرش باید انتقام بگیرد، مسئله این است که آیا می‌توان در جهانی آلوده، کنشی عادلانه انجام داد و خود به بخشی از همان آلودگی بدل نشد؟

از همین منظر، هملت را نمی‌توان به شاهزاده‌ای مردد، روشنفکری ناتوان یا قهرمانی انقلابی فروکاست. تردید او هم سرچشمه‌ی اخلاقی دارد و هم می‌تواند به تعویق و ویرانی بینجامد. آگاهی‌اش امتیازی بی‌هزینه نیست، هرچه بیشتر می‌بیند، دشواری عمل بیشتر می‌شود. در عین حال، نمایشنامه اجازه نمی‌دهد او را به وجدان پاک و بی‌خطا تبدیل کنیم. هملت خود خشونت می‌ورزد، دیگران را تحقیر می‌کند، اوفلیا را می‌رنجاند و در قتل پولونیوس و سرنوشت روزنکرانتز و گیلدنسترن سهم دارد. تراژدی از همین تناقض نیرو می‌گیرد: انسانی که فساد را تشخیص می‌دهد، از آن مصون نیست.

داستان انتقام و بحران شناخت

هملت در سنتِ تراژدی انتقام قرار می‌گیرد، سنتی که در آن روح مقتول بازمی‌گردد و از بازمانده می‌خواهد خون او را تلافی کند. اما شکسپیر این الگوی آشنا را به مسئله‌ای پیچیده بدل می‌کند. شبح پدر می‌گوید کلودیوس او را کشته است، ولی هملت نمی‌تواند صرفاً به گفته‌ی شبح تکیه کند. آیا این روح، پدر اوست؟ آیا پیام‌آور حقیقت است یا نیرویی اهریمنی که می‌خواهد او را به گناه بکشاند؟ ماهیت شبح، وضعیت روانی هملت و نسبت گرترود با قتل، همگی در متن گشوده باقی می‌مانند.[1]

این تردید صرفاً شکاکیتی ذهنی نیست. فرمان شبح، فرمانی برای کشتن است و هملت باید پیش از اطاعت، اعتبار آن را بسنجد. اگر خطا کند، ممکن است به نام عدالت

مرتکب جنایت شود. نمایش در نمایش، یا همان صحنه‌ی موش‌گیر، ازاین‌رو اهمیت دارد: هملت می‌کوشد واکنش کلودیوس را در برابر بازنمایی قتل بسنجد. هنر در این لحظه وسیله‌ای برای آزمودن حقیقت می‌شود؛ صحنه‌ای ساختگی، واکنشی واقعی را آشکار می‌کند. اما این راه نیز قطعیت کامل به دست نمی‌دهد. نمایش، حقیقت را از خلال بازنمایی و تفسیر قابل‌رؤیت می‌کند، نه با حذف کامل ابهام.

در این‌جا خود تئاتر به موضوع نمایشنامه تبدیل می‌شود. هملت می‌داند که آدم‌ها نقش بازی می‌کنند و زبان می‌تواند پوششی برای نیت‌های پنهان باشد. دربار نیز صحنه‌ای است که هر کس در آن چیزی را اجرا می‌کند: کلودیوس نقش پادشاه مشروع و برادر داغدار را، پولونیوس نقش پدر دانا و مشاور وفادار را، و دوستان هملت نقش همراهانی بی‌طرف را. در چنین جهانی، مسئله‌ی شناخت این است که چگونه می‌توان از پشت نقش‌ها به واقعیت رسید. هنر با آشکارکردن سازوکار نمایش، امکان نقد قدرت را فراهم می‌آورد؛ بااین‌حال، خود هنر نیز به ابزار تماشا، فریب و کنترل تبدیل‌شدنی است.

وجدان تاریخی و دشواری کنش

برای فهم دقیق‌تر تأخیر هملت، باید واژه‌ی وجدان را در افق تاریخی شکسپیر دید. وجدان در انگلستان اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم معنایی یکدست و صرفاً روان‌شناختی نداشت. سنت‌های الهیاتی اسکولاستیک، بحث‌های مربوط به تشخیص موردی درست و نادرست، وجدان حقوقی در نظام دادگستری و صورت‌های اصلاح‌شده‌ی پروتستانی، برداشت‌های گوناگونی از آن پدید آورده بودند. جید استندینگ نشان می‌دهد که وجدان می‌توانست هم مانع عمل شود و هم فرد را به اقدام برانگیزد؛ می‌توانست یقین ایجاد کند یا نسبت به حقیقت بدگمان سازد. هملت در شبکه‌ای از همین معانی متعارض گرفتار است.[۲]

پس تأخیر او را نمی‌توان تنها به ترس یا ضعف اراده نسبت داد. او می‌خواهد بداند آیا فرمانی که دریافت کرده از مرجعی معتبر صادر شده و آیا اجرای آن با عدالت سازگار است. بااین‌همه، احتیاط اخلاقی همیشه فضیلت نیست. وقتی تردید به تعویق بی‌پایان

بدل شود، فرصت کنش از میان می‌رود و پیامدهای بی‌عملی نیز بر دوش دیگران می‌افتد. هملت در این نقطه با مسئله‌ای روبه‌روست که همچنان سیاسی و اخلاقی است: مسئولیت انسان فقط در قبال خطای عمل نیست، در برابر نتایج عمل‌نکردن نیز قرار دارد.

تک‌گویی «بودن یا نبودن» را نیز بهتر است از تبدیل آن به شعار ساده‌ای درباره‌ی وجودگرایی دور نگه داریم. این تک‌گویی درباره‌ی رنج، مرگ، ترس از ناشناخته و ناتوانی در تصمیم است؛ اما در بستر نمایش، گفتاری است که در برابر مخاطب اجرا می‌شود. هملت حتی در خلوت ظاهری خود نیز از زبان و صحنه جدا نیست. اندیشه در او به صورت گفتار درمی‌آید و گفتار ممکن است هم ابزار روشن‌شدن باشد و هم راهی برای به تعویق انداختن تصمیم. بنابراین اندیشیدن در نمایشنامه هم امکان آزادی است و هم خطر گرفتارشدن در چرخه‌ی خودآگاهی.

فساد قدرت و سرایت آن به زندگی خصوصی

دانمارک هملت صرفاً درباری با یک حاکم جنایتکار نیست. فساد از رأس حکومت به روابط روزمره سرایت کرده است. پولونیوس فرزندانش را زیر نظر می‌گیرد و برای شناختن هملت از جاسوسی استفاده می‌کند؛ روزنکرانتز و گیلدنسترن دوستی را به مأموریت درباری بدل می‌کنند؛ اوفلیا میان فرمان پدر، خواست برادر و رابطه‌اش با هملت محصور می‌شود. حتی گرترود، که جایگاهش در قتل مبهم می‌ماند، در فضایی زندگی می‌کند که ازدواج، قدرت و امنیت سیاسی از یکدیگر جدا نیستند.

این نفوذ قدرت به امر خصوصی یکی از وجوه ماندگار نمایشنامه است. حکومت فقط با فرمان و مجازات عمل نمی‌کند؛ با شکل‌دادن به اعتماد، وفاداری و ترس نیز پیش می‌رود. در چنین وضعی، دوستی به اطلاعات، عشق به ابزار، و خانواده به شبکه‌ای از مراقبت و اطاعت تبدیل می‌شود. جمله‌ی هملت که دانمارک را زندان می‌خواند، از همین تجربه می‌آید. زندان فقط دیوارهای قلعه نیست؛ نظمی است که امکان اعتماد و حرکت آزاد را محدود می‌کند.

بااین‌حال، نقد قدرت نباید به تبرئه‌ی هملت بینجامد. اوفلیا بیش از آن‌که فرصت سخن‌گفتن داشته باشد، موضوع گفتار و تصمیم مردان اطرافش است. هملت در صحنه‌هایی با او بی‌رحمانه رفتار می‌کند و نمایشنامه رنج او را به یکی از هزینه‌های فروپاشی نظم دربار تبدیل می‌سازد. قتل پولونیوس نیز نشان می‌دهد که هملت در لحظه‌ی عمل می‌تواند بی‌محابا و خطاپذیر باشد. او در برابر فساد ایستاده، اما روش‌هایش از خشونت و منطق حذف جدا نیست. این شکاف میان نیت عدالت‌خواهانه و پیامدهای واقعی کنش، مرکز اخلاقی تراژدی است.

در نهایت، انتقام خصوصی با عدالت عمومی یکی نیست. هملت از شبح فرمان می‌گیرد، اما در مقام شاهزاده نمی‌تواند به‌سادگی جای قانون و داوری را بگیرد. در جهانی که نهادهای رسمی در دست جنایتکارند، عدالت به بن‌بست می‌رسد؛ بااین‌حال، سپردن حکم مرگ به فردی که خود درگیر سوگ، خشم و تردید است، راه‌حلی بی‌خطر نیست. این تنش به نمایشنامه عمق سیاسی می‌دهد: فساد نهادها عدالت را ناممکن می‌کند، اما فروپاشی اعتماد به نهادها می‌تواند خشونت خصوصی را نیز آزاد سازد.

مارکس و موش کور تاریخ

پیوند هملت با مارکس از تصویری کوتاه اما پرمعنا می‌گذرد. مارکس در پایان فصل هفتم «هجدهم برومر لوئی بناپارت» عبارت «خوب نقب زده‌ای، ای موش کور پیر!» را به کار می‌برد؛ عبارتی که به صحنه‌ی پنجم پرده‌ی اول هملت بازمی‌گردد. در آن صحنه، پس از آن‌که شبح پدر به زیر صحنه بازمی‌گردد، هملت او را «موش کور پیر» می‌خواند؛ نیرویی که در زیرزمین حرکت می‌کند و از چشم دیگران پنهان است. مارکس این تصویر را در توصیف حرکت زیرسطحی تاریخ و دگرگونی سیاسی به کار می‌گیرد.[۳]

در متن مارکس، تاریخ پس از شکست ظاهری انقلاب متوقف نشده است. دگرگونی در لایه‌های زیرین جامعه به کار خود ادامه می‌دهد؛ درست هنگامی که سطح سیاست ممکن است آرام، بسته یا حتی پیروزمندانه به نظر برسد. استعاره‌ی موش کور، نیرویی را تصویر می‌کند که بی‌سروصدا زمین را می‌کاود و شرایط دگرگونی بعدی را فراهم می‌آورد. اهمیت این تصویر در آن است که مارکس از شکسپیر برای اندیشیدن به زمان

تاریخی بهره می‌گیرد: گذشته و امر سرکوب‌شده همچنان در اکنون حضور دارند و زیر سطح نظم رسمی حرکت می‌کنند.

البته نباید از این ارجاع نتیجه گرفت که مارکس رساله‌ای درباره‌ی هملت نوشته یا خوانش سیاسی خود از نمایشنامه را به‌صورت نظام‌مند شرح داده است. آنچه مستند است، وام‌گیری یک تصویر نمایشی و انتقال آن به زبان تحلیل تاریخ است. بااین‌حال، این انتقال صرفاً آرایه‌ای ادبی نیست. تصویر شبح و موش کور، امکان اندیشیدن به رابطه‌ی میان امر پنهان و نظم آشکار را فراهم می‌کند. در هملت، گذشته‌ی حل‌نشده در هیئت شبح بازمی‌گردد؛ در مارکس، نیروهای تاریخی در زیر سطح رخدادهای سیاسی به حرکت ادامه می‌دهند.

پیتر استالیبراس در مقاله‌ی خود درباره‌ی این ارجاع نشان می‌دهد که رابطه‌ی مارکس و هملت به وام‌گیری یک عبارت محدود نمی‌شود، مسئله‌ی بازنمایی، تکرار تاریخی و بازگشت گذشته نیز در این میان اهمیت دارد. از این منظر، گذشته در صورت تازه‌ای به اکنون بازمی‌گردد و تکرار آن، قطعیت روایت رسمی از تاریخ را برهم می‌زند.[۴]

شبح، زمان و عدالت: هملت در خوانش دریدا

ژاک دریدا در کتاب «اشباح مارکس» از همان آغاز به جمله‌ی مشهور هملت بازمی‌گردد: «زمان از مفصل خود گسیخته است» .

این عبارت برای دریدا صرفاً بیان آشفتگی روانی شاهزاده یا بی‌نظمی دربار دانمارک نیست؛ دریچه‌ای برای اندیشیدن به زمان تاریخی است، زمانی که گذشته در آن پایان نمی‌یابد و آنچه سرکوب یا فراموش شده، همچنان در اکنون حضور دارد.[۵]

شبح پدر در هملت بازگشت چیزی است که نظم موجود می‌خواهد پنهان نگه دارد. قتل پادشاه فقط جنایتی متعلق به گذشته نیست، حقیقتی است که زندگی اکنون را مختل می‌کند و از بازماندگان مطالبه‌ی پاسخ دارد. دریدا با مفهوم شبح‌وارگی به حضوری می‌اندیشد که نه کاملاً متعلق به گذشته است و نه به‌تمامی در زمان حال جای می‌گیرد. تاریخ با اعلام پایان یک دوره یا استقرار نظم تازه به پایان نمی‌رسد؛ گذشته همچنان در اکنون مداخله می‌کند و مسئولیتی بر جای می‌گذارد.

در این خوانش، مسئله‌ی عدالت نیز از محدوده‌ی انتقام فراتر می‌رود. هملت مأمور است خون پدر را تلافی کند، اما آیا مجازات قاتل به‌تنهایی می‌تواند عدالت را برقرار سازد؟ دریدا به تناقضی توجه می‌کند که هملت در آن گرفتار است: او برای «به‌جاآوردن» زمان و برقراری حق فراخوانده شده، اما مأموریتش او را به منطق انتقام و تلافی نیز نزدیک می‌کند. عدالت را نمی‌توان بی‌واسطه با اجرای حکم یا بازگرداندن نظم پیشین یکی گرفت. مسئولیت در برابر گذشته، به‌ویژه در برابر کسانی که صدایشان از نظم مسلط حذف شده، از محاسبه‌ی ساده‌ی جرم و مجازات فراتر می‌رود.

در این‌جا تفاوت و خویشاوندی دو ارجاع مقاله آشکار می‌شود: مارکس تصویر موش کور را برای توضیح حرکت پنهان تاریخ به کار می‌گیرد؛ دریدا با بازخوانی شبح و زمان ازهم‌گسیخته‌ی هملت، مسئله‌ی حضور گذشته و مطالبه‌ی عدالت را پیش می‌کشد. این دو مسیر نظری یکسان نیستند. مارکس به پویایی نیروهای تاریخی نظر دارد و دریدا بر میراث، مسئولیت و عدالتِ ناتمام تأکید می‌کند. بااین‌حال، هردو نشان می‌دهند که آنچه ظاهراً پایان یافته یا دفن شده، می‌تواند در اکنون بازگردد و نظم حاضر را به پرسش بکشد.

هملت در سینما: ترجمه‌ی یک بحران به زبان تصویر

انتقال هملت به سینما مسئله‌ای فراتر از ثبت اجرای تئاتری است. دوربین می‌تواند فاصله‌ی میان چهره و جهان را تغییر دهد، سکوت را به اندازه‌ی کلام معنادار کند، و معماری، باد، دریا، راهرو و جمعیت را به نیروهای دراماتیک بدل سازد. اقتباس سینمایی همیشه انتخابی تفسیری است: چه چیزی از متن حذف شود، کدام شخصیت در مرکز قرار گیرد، و جهان نمایش چگونه دیده و شنیده شود. برخی فیلم‌ها بر روان‌شناسی فردی شاهزاده تمرکز می‌کنند و برخی دیگر فساد سیاسی و ساختاری را برجسته می‌سازند؛ این دو گرایش در عمل می‌توانند درهم تنیده شوند.[۶]

آنچه هملت را برای سینما جذاب می‌کند، امکان انتقال همین بحران از زبان به تصویر است. در نمایشنامه، مخاطب بخش بزرگی از جهان درونی شاهزاده را از طریق گفتار و تک‌گویی‌های او تجربه می‌کند؛ اما سینما می‌تواند آنچه را در متن به صورت

اندیشه و گفتار بیان شده، در سکوت چهره، حرکت بدن، فاصله‌ی شخصیت‌ها، معماری و نسبت انسان با محیط آشکار کند. اقتباس سینمایی نوعی بازاندیشی در خود اثر است. هر کارگردان با انتخاب زبان تصویری‌اش تعیین می‌کند که بحران هملت در کجا قرار دارد: در روان فرد، در مناسبات خانوادگی، در ساختار قدرت یا در نظمی اجتماعی که امکان زندگی آزادانه را محدود می‌کند.

در فیلم لارنس الیویه، Hamlet (1948)، دوربین به درون ذهن و اضطراب شاهزاده نزدیک می‌شود. راه‌پله‌ها، راهروها و فضای بسته‌ی قلعه حالتی روانی پیدا می‌کنند؛ گویی السینور امتداد ذهنی است که راه خروج از خود را نمی‌یابد. این فیلم با حذف بخش‌هایی از متن و محدود کردن میدان روایت، بر رابطه‌ی خانوادگی و بحران درونی تأکید می‌کند. این انتخاب، هملت را به تجربه‌ای فشرده و روان‌شناختی بدل می‌سازد، اما بخشی از گستره‌ی سیاسی و اجتماعی نمایشنامه را به حاشیه می‌برد. حذف فورتی‌نبراس و برجسته شدن تفسیر ادیپی ازجمله وجوه بحث‌برانگیز این نسخه است.[۷]

در سوی دیگر، فیلم گریگوری کوزینتسف، Hamlet (1964)، جهانی می‌سازد که در آن طبیعت و معماری به اندازه‌ی شخصیت‌ها سخن می‌گویند. دریا، باد، سنگ، دیوارها و فضای باز، السینور را از یک دکور تاریخی به محیطی مادی و اجتماعی تبدیل می‌کنند. هملت در این فیلم فقط درون خود محبوس نیست؛ در برابر نظمی قرار دارد که زندگی را سازمان می‌دهد و انسان‌ها را به نقش‌هایی از پیش تعیین‌شده می‌راند. بازی اینوکنتی اسموکتونوفسکی نیز اندیشه را از طریق مکث، نگاه و حرکت بدن به تصویر می‌کشد. در این‌جا سکوت، وقفه‌ای خالی نیست؛ شکل دیگری از فکرکردن است.

بااین‌همه، کوزینتسف را نباید صرفاً با فرمول «الیویه روان‌شناختی، کوزینتسف سیاسی» توضیح داد. پژوهش میشل آسای با بررسی نوشته‌ها و اسناد آرشیوی نشان می‌دهد که قصد هنری کوزینتسف پیچیده‌تر و جهان‌شمول‌تر از تمثیل مستقیم ضداستالینی بوده است. ترجمه‌ی آزاد بوریس پاسترناک، موسیقی شوستاکوویچ و کار دقیق کارگردان با صدای بازیگر نیز در ساختن جهان فیلم اهمیت دارند.[۸] کوزینتسف

متن را فقط به تصویر منتقل نمی‌کند؛ زبان، صدا، بدن، فضا و موسیقی را به گفت‌وگویی تازه با شکسپیر وارد می‌کند.

تصویر اوفلیا در فیلم کوزینتسف نیز در همین چارچوب اهمیت دارد. او در آغاز در معرض آموزش و انضباطی قرار می‌گیرد که قرار است او را برای نقش اجتماعی مطلوب آماده کند. آسای به یادداشت‌های کارگردان درباره‌ی غیرطبیعی‌کردن و انسان‌زدایی از اوفلیا اشاره می‌کند. این برداشت، رنج او را از سطح داستان عاشقانه فراتر می‌برد و به مسئله‌ی شکل‌دادن به بدن و رفتار زنان در نظم دربار پیوند می‌زند. بنابراین جهان سیاسی فیلم فقط در چهره‌ی شاه و مناسبات قدرت خلاصه نمی‌شود؛ در حرکات روزمره و تربیت بدن نیز حضور دارد.

نسخه‌ی تونی ریچاردسن (۱۹۶۹) با نیکول ویلیامسون، انرژی جسمانی و عصبی بیشتری به هملت می‌دهد. در این‌جا شاهزاده کم‌تر شبیه متفکری منزوی و بیشتر انسانی است که خشم و آشفتگی‌اش در صدا و بدن فوران می‌کند. فرانکو زفیرلی در Hamlet (1990) با مل گیبسون به‌سوی درامی خانوادگی، پرتحرک و عاطفی می‌رود؛ قلعه و روابط خویشاوندی، خشونت را به تجربه‌ای ملموس و نزدیک تبدیل می‌کنند. هر دو فیلم با حذف و فشرده‌سازی متن، مسیر خاص خود را برای ساختن تجربه‌ای سینمایی انتخاب می‌کنند.

کنت برانا در Hamlet (1996) راهی تقریباً معکوس برمی‌گزیند: متن کامل نمایشنامه را حفظ می‌کند و با شکوه بصری و معماری پرزرق‌وبرق، جهان دربار را گسترش می‌دهد. این انتخاب برای شنیدن تمام بافت زبانی شکسپیر ارزشمند است، اما وفاداری لفظی به‌خودی‌خود تضمین‌کننده‌ی وفاداری هنری نیست. سینما با انتخاب قاب، ریتم، حرکت و صدا معنا می‌سازد، گاهی حذف هوشمندانه یا تغییر مکان و زمان می‌تواند به روح تعارض نزدیک‌تر شود تا حفظ همه‌ی کلمات.

مایکل آلمریدا در Hamlet (2000) شاهزاده را به نیویورک معاصر و فضای شرکت Denmark منتقل می‌کند. در این نسخه، قدرت از قلعه‌ی قرون‌وسطایی به هیئت شرکت، رسانه و سرمایه درمی‌آید. تصاویر ویدئویی و محیط شهری، مسئله‌ی نظارت و بازنمایی را به جهان امروز پیوند می‌زنند. هملت در برابر دستگاهی قرار می‌گیرد که قدرتش فقط از فرمان سلطنتی نمی‌آید؛ از مالکیت، اطلاعات و کنترل

تصویر نیز نیرو می‌گیرد. این انتقال نشان می‌دهد که ساختار هملت می‌تواند در جهان مدرن بازسازی شود، حتی اگر لباس‌ها، مکان‌ها و مناسبات اجتماعی دگرگون شده باشند.

اقتباس آزاد: وقتی هملت از متن فاصله می‌گیرد

فیلم آکیرا کوروساوا، The Bad Sleep Well (1960)، نمونه‌ای مهم از اقتباس غیرمستقیم و ساختاری است. فیلم در ژاپن پس از جنگ و در فضای فساد شرکتی می‌گذرد. شباهت‌ها با هملت در جست‌وجوی انتقام، مرگ پدر، ازدواج با خانواده‌ی صاحب قدرت و بازسازی صحنه‌ی افشاگری آشکار است؛ اما کوروساوا به جای بازسازی قصه‌ی دانمارکی، سازوکارهای آن را به مناسبات شرکت و بوروکراسی منتقل می‌کند. پژوهش مارک تورنتون برنت نشان می‌دهد که قتل پدر در فیلم به مدخلی برای بررسی فرهنگ اطاعت و فساد شرکتی تبدیل می‌شود.[۹]

اهمیت فیلم در این است که قدرت در آن چهره‌ای واحد و آشکار ندارد. دستگاه اداری و شرکتی، مسئولیت را میان افراد پخش می‌کند و امکان دسترسی به مرکز تصمیم‌گیری را دشوار می‌سازد. در چنین نظمی، انتقام‌جو ممکن است هدفی را نشانه بگیرد که خود فقط یکی از حلقه‌های ماشین قدرت است. این دگرگونی، پرسش هملت را به شکلی تازه مطرح می‌کند: اگر شر در یک فرد خلاصه نشود و در سازوکارهای نهادی گردش کند، انتقام از چه کسی و به چه معنا ممکن است؟

در Hamlet Goes Business (1987)، آکی کوریسماکی هملت را به جهان تجارت و صنعت هلسینکی می‌برد و با طنزی سرد، مناسبات خانواده و شرکت را به بازی قدرت تبدیل می‌کند. در این‌جا هملت وارث سهمی در هیئت‌مدیره است و نزاع بر سر مالکیت و کنترل بنگاه، جایگاه دربار را می‌گیرد. فیلم از لحن تراژیک فاصله می‌گیرد و با منطق کمدی سیاه و فیلم نوآر، نشان می‌دهد که چگونه روایت شکسپیر می‌تواند در جهان سرمایه‌داری به شکلی غریب و طعنه‌آمیز ادامه پیدا کند.[۱۰]

در بازنویسی‌ها و ارجاعات دیگر، باید میان اقتباس مستقیم و خویشاوندی ساختاری فرق گذاشت. انیمیشن The Lion King (1994) از نظر مرگ پدر، عموی غاصب،

تبعید وارث و بازگشت او برای احیای نظم، با هملت نسبت دارد، اما اقتباس مستقیم از نمایشنامه نیست.[۱۱] Rosencrantz and Guildenstern Are Dead، اثر تام استوپارد که در ۱۹۹۰ به فیلم درآمد، از زاویه‌ی دو شخصیت فرعی به جهان هملت می‌نگرد و پرسش اختیار، نقش و آگاهی را به طنزی فلسفی بدل می‌کند. این آثار نشان می‌دهند که میراث هملت فقط در بازسازی داستان آن ادامه نمی‌یابد؛ گاه یک موقعیت، یک رابطه یا یک پرسش از متن جدا می‌شود و در اثری تازه زندگی می‌کند.

وفاداری، فاصله و امکان بازآفرینی

تاریخ سینمای هملت نشان می‌دهد که وفاداری به اثر اصلی معیار ساده‌ای ندارد. الیویه با تمرکز روان‌شناختی، بخشی از میدان سیاسی را محدود می‌کند؛ کوزینتسف با ترجمه‌ی سینمایی فضا و صدا، جهان اجتماعی نمایش را گسترش می‌دهد؛ برانا متن را تا حد زیادی حفظ می‌کند؛ آلمریدا و کوروساوا ساختارهای آن را به نظم‌های اقتصادی و رسانه‌ای تازه منتقل می‌کنند. هیچ‌یک را نمی‌توان فقط با شمار صحنه‌های حفظ‌شده سنجید. پرسش بهتر این است که هر فیلم کدام تعارض بنیادی را تشخیص داده و با امکانات سینما چگونه آن را دوباره صورت‌بندی کرده است.

در اقتباس، فاصله گاه شرط وفاداری عمیق‌تر است. اگر هملت درباره‌ی نسبت وجدان و قدرت در جهانی آکنده از نمایش و نظارت باشد، انتقال آن به شرکت معاصر یا فضای اجتماعی دیگری می‌تواند امکان تازه‌ای برای دیدن مسئله فراهم کند. در مقابل، بازسازی تاریخی دقیق نیز زمانی ارزشمند است که به جهان نمایش عمق ببخشد و صرفاً به نمایش لباس و معماری بدل نشود. سینما زمانی با شکسپیر وارد گفت‌وگوی زنده می‌شود که به‌جای تقلید از ظاهر متن، نیروی پرسش‌های آن را در زبان خود بازآفرینی کند.

تراژدی کنش در جهانی آلوده

هملت در پایان به کنش می‌رسد، اما این کنش دیرهنگام و آمیخته با خشونت است. حقیقت آشکار شده، ولی آشکارشدن حقیقت به معنای برقراری عدالت نیست.

مرگ‌ها از راه می‌رسند و نظم سیاسی در آستانه‌ی انتقال قرار می‌گیرد. فورتی‌نبراس وارد می‌شود و تاریخ پس از فاجعه ادامه می‌یابد؛ اما آنچه از دست رفته، با تغییر قدرت به‌سادگی بازنمی‌گردد. پایان نمایشنامه بیش از آن‌که راه‌حلی روشن عرضه کند، هزینه‌ی سنگین تأخیر، انتقام و فساد را پیش چشم می‌گذارد.

ازاین‌رو، هملت را می‌توان تراژدی دشواری کنش اخلاقی دانست. انسان در برابر جهانی فاسد قرار دارد و باید تصمیم بگیرد؛ اما ابزارهای شناخت، نهادهای عدالت و مناسبات انسانی همگی از همان فساد تأثیر پذیرفته‌اند. هملت در تشخیص این وضعیت نیرومند است و در عبور از آن آسیب‌پذیر. او نه الگویی بی‌نقص برای مقاومت است و نه نمونه‌ای ساده از ناتوانی. تناقض او همان چیزی است که نمایشنامه را زنده نگه می‌دارد.

چه‌بسا ماندگاری هملت در همین پرسش باشد: وقتی حقیقت را در جهانی می‌جوییم که همه‌چیز در آن می‌تواند صحنه‌آرایی شده باشد، چگونه باید عمل کنیم؟ اگر برای رسیدن به عدالت ناچار شویم از خشونت و فریب بهره بگیریم، چه چیزی از عدالت باقی می‌ماند؟ و اگر از ترس خطا دست به هیچ کاری نزنیم، مسئولیت رنجی که ادامه می‌یابد با کیست؟ شکسپیر پاسخ نهایی نمی‌دهد؛ او ما را درون موقعیتی قرار می‌دهد که هر پاسخ در آن باید هزینه‌ی خود را بپردازد. سینما نیز هر بار با زبان و زمانه‌ی خویش به این موقعیت بازمی‌گردد. هملت زنده است، چون مسئله‌ای که پیش روی ما می‌گذارد هنوز حل نشده است.

---

[1] Folger Shakespeare Library, «Hamlet: Introduction to the Play».
این مدخل به ابهام‌های بنیادین نمایشنامه، از جمله ماهیت شبح و وضعیت شناختی هملت، می‌پردازد.

[2] Jade Standing، «Conscience-Caught: Historicizing the Religious and Legal Traditions of Conscience in Hamlet»، Shakespeare Quarterly (جلد ۷۳، شماره‌های ۳–۴ (۲۰۲۲)، صص. ۱۷۷–۱۹۸.)

[3] Karl Marx، The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte
در فصل هفتم، عبارت «Well grubbed, old mole!» به صحنه‌ی اول، پرده‌ی پنجم هملت ارجاع دارد.

[4]Peter Stallybrass، «Well Grubbed, Old Mole: Marx, Hamlet, and the (Un)Fixing of Representation»، Cultural Studies

جلد ۱۲، شماره‌ی ۱ (۱۹۹۸)، صص. ۳–۱۴.

[5] Jacques Derrida، Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International ترجمه‌ی Peggy Kamuf، Routledge ، ۱۹۹۴. دریدا بحث را با عبارت «The time is out of joint» از هملت می‌گشاید و آن را به زمان تاریخی، میراث و عدالت پیوند می‌دهد.

[6] Douglas M. Lanier، «Hamlet: Tragedy and Film Adaptation» در The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance, 2016 (pp.572-587)

[۷] برای تاریخچه‌ی اجراها و اقتباس‌های سینمایی، از جمله نسخه‌ی الیویه:
Royal Shakespeare Company، «Hamlet: Stage History».

[8] Michelle Assay, «The rumble of continuing life: Kozintsev's Hamlet and its distorted reception», Cahiers Élisabéthains
جلد ۱۰۴، شماره‌ی ۱ (۲۰۲۱)، صص. ۳–۲۲.

[9] Mark Thornton Burnett, «Re-reading Akira Kurosawa's The Bad Sleep Well, a Japanese film adaptation of Hamlet: content, genre and context»، Shakespeare,
جلد ۹، شماره‌ی ۴ (۲۰۱۳)، صص. ۴۰۴–۴۱۷.

[۱۰] Istanbul Modern ، مدخل و اطلاعات فیلم Hamlet Goes Business (1987).

[۱۱] مقصود انیمیشن The Lion King (1994)، نسخه‌ی بلند سینمایی دیزنی است که در ساختار روایی خود با هملت خویشاوندی‌هایی دارد، اما اقتباس مستقیم از نمایشنامه نیست.

منابع

Assay, Michelle. "The rumble of continuing life: Kozintsev's Hamlet and its distorted reception." Cahiers Élisabéthains 104, no. 1 (2021): 3–22.

Burnett, Mark Thornton. "Re-reading Akira Kurosawa's The Bad Sleep Well, a Japanese film adaptation of Hamlet: content, genre and context." Shakespeare 9, no. 4 (2013): 404–417.

Derrida, Jacques. Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.

Folger Shakespeare Library. "Hamlet: Introduction to the Play."

Lanier, Douglas M. "Hamlet: Tragedy and Film Adaptation." In The Oxford Handbook of

Shakespeare and Performance, 2016, 572–587.

Marx, Karl. The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte. Chapter VII.

Royal Shakespeare Company. “Hamlet: Stage History.”

Standing, Jade. “Conscience-Caught: Historicizing the Religious and Legal Traditions of Conscience in Hamlet.” Shakespeare Quarterly 73, nos. 3–4 (2022): 177–198.

Stallybrass, Peter. “Well Grubbed, Old Mole: Marx, Hamlet, and the (Un)Fixing of Representation.” Cultural Studies 12, no. 1 (1998): 3–14.

Istanbul Modern. “Hamlet Goes Business” (information on Aki Kaurismäki’s 1987 film).