

مجموعه مقالات پنجمین همایش متن پژوهی ادبی
اردیبهشت ماه ۱۳۹۷

بررسی قابلیت‌های اجرایی نمایش‌نامه‌ی هملت با نگاهی به نمایش «هملت» به کارگردانی توماس اوسترمایر

دکتر مقداد جاوید صباغیان^۱

سعید امیددوست^۲

چکیده:

مدت‌هاست کارگردانان تئاتر به این نتیجه رسیده‌اند که اجرای یک اثر کلاسیک با رویکرد کاملاً سنتی و وابسته به خود متن برای روزگار کنونی نه تأثیرگذار است و نه ارزش‌مند. بلکه می‌بایست با دراماتورژی^۳ صحیح و به‌کارگیری ظرفیت‌های متن، اثر را با دیدگاه‌های معاصر سازگار کرد و این نه تنها اشتباه نیست، بلکه لازم است. این رویکرد آزاد و مطلوب نسبت به آثار کلاسیک می‌تواند زمینه‌ساز اجراهایی چشمگیر شود که از نظر نگارنده، نمایش «هملت»^۴ توماس اوسترمایر^۵ یکی از این اجراهاست؛ نمایشی که در بخش تئاتر ملل و مسابقه‌ی بین‌الملل سی و چهارمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر حضور داشت. در این نوشتار به بررسی اجرایی خواهیم پرداخت که در تاریخ ۸ بهمن ۱۳۹۴ در تالار وحدت (رودکی) تهران روی صحنه رفت. «هملت»^۶ ی متفاوت و نو، صریح و خشن، و پر از موقعیت‌های کمیک که تمام قواعد ذهنی پیشین مخاطب را از اثر شکسپیر^۷ به هم می‌ریزد. «هملت»^۸ ی مدرن شده که حتی به هنر اجرا^۷ نیز نزدیک می‌شود. کارگردان نمایش سعی کرده است با تقدس‌زدایی از نمایش‌نامه و چهره‌ها ارتباطی میان اثر و مخاطب برقرار کند که پویایی را در ذهن مخاطبش برانگیزد. «هملت» اوسترمایر را باید یک تراژدی^۸ مدرن دانست که به خوبی توانسته معاصر ما شود.

واژگان کلیدی: دراماتورژی، هملت، توماس اوسترمایر، شکسپیر

mejavid@du.ac.ir

saeed.omiddoost@gmail.com

^۳ . Dramaturgie

^۴ . Hamlet

^۵ . Thomas Ostermeier

^۶ . William Shakespeare

^۷ . Performance Art

^۸ . Tragedy

^۱ استادیار دانشکده‌ی هنر، دانشگاه دامغان

^۲ آکاشناس ادبیات‌نمایشی، دانشگاه دامغان

مقدمه

درباره‌ی اجرای آثار شکسپیر در عصر حاضر پرسشی تعیین‌کننده و اساسی وجود دارد؛ این که آیا ممکن است امروزه به تماشای اثری - چنان که شکسپیر آن را نوشته - نشست و هم‌چنان به ساختار و داستان آن واکنش نشان داد، و آیا ما هم‌چنان از اثر شوکه شده و تحت تأثیرش قرار می‌گیریم؟ این که ما به عنوان مخاطب منتظر باشیم تا ببینیم کارگردان با صحنه‌های مهم نمایش و یا بازیگر با آن تک‌گویی (مهم چه می‌کند چه اندازه می‌تواند از نظر هنری ارزشمند باشد؟) می‌دانیم که تراژدی با معیارهای زمانه‌ی شکسپیر برای امروز‌گار دیگر کاربردی ندارد. در زندگی پیچیده‌ی امروزی انسان‌کم‌تر متعهد است و دچار احساس گناه نمی‌شود، در نتیجه تراژدی مطلق نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد بلکه تنها خنده‌ای تراژیک از سر ناراحتی وجود دارد. در واقع امروزه اساساً نمی‌توان اثری از شکسپیر را تنها با اتکا به خود نمایش‌نامه اجرا کرد و مدعی شد نمایشی با ارزش و تأثیرگذار ارائه شده است. به بیان دیگر رهایی از قید و بند سنت‌های اصیل لازمه‌ی یک اجرای مدرن است؛ و گرنه تکرار رسانه‌ی قدیم، فقط هنر موزه‌ای می‌آفریند (کات، ۱۳۹۱، صص ۱۸-۲۳).

دهه‌ها و سده‌هاست که کارگردانان معناهای جدیدی را در آثار شکسپیر یافته‌اند. دیگر پرسیده نمی‌شود آیا کسی حق دارد اثری کلاسیک را بر اساس دیدگاه‌های شخصی‌اش تفسیر کند یا خیر. یک کارگردان یا بازیگر خوب می‌تواند از طریق تفسیر خلاق خویش، زمان و مکان را تغییر دهد، بر بعضی روابط و شخصیت‌ها تأکیدگذاری‌های جدید کند، معنای نمایش‌نامه را دوباره سازمان دهد و در نتیجه مفاهیم جدیدی بیافریند که قابل عرضه و البته اصیل است. چه بسا جذابیت و ارزش اثر می‌تواند در سازگار شدن زبان قرن شانزدهمی و رویکرد امروزی ما باشد و به گونه‌ای از متن شکسپیر برای هدایت حال و هوای معاصر استفاده شود که هم تحکیم‌کننده‌ی مفهوم جدید و هم تقویت‌کننده‌ی اثر کهن باشد (همان).

۱. مبانی تحقیق

۱-۱ بیان مسئله و ضرورت تحقیق

اجرای یک نمایش درخور از ابرمتنی چون «هملت» و یلیام شکسپیر کار ساده‌ای نیست و مخاطبان حرفه‌ای نیز حتی پیش از تماشای یک اجرا از این اثر، انتظارات بالایی در سطح خود متن از آن دارند. شاید بسیاری از مخاطبان ایرانی تئاتر که نمایش «هملت» توماس

¹ . Monologue

بررسی قابلیت‌های اجرایی نمایش‌نامه‌ی هملت ... ۳۴۱

اوسترمایر در تهران را به نظاره نشستند، پس از دیدن آن در سکوتی متفکرانه و همراه با کمی افسوس فرو رفتند؛ چرا که جدای از مشاهده‌ی تفاوت‌های کیفی تئاتر معاصر ایران و تئاتر روز اروپا، تصور خلق چنین جهانی از نمایش‌نامه و استخراج چنین قابلیت‌هایی از این متن را نداشتند. اما برای این که بتوان در این مسیر گامی رو به پیش‌رفت برداشت، می‌بایست نگاهی محققانه و موشکفانه به این آثار داشته باشیم و به جای ماندن در حسرتی بی‌نتیجه، به واکاوی چگونگی دراماتورژی صحیح و آفرینش اثر نمایشی بپردازیم. در نوشتار پیش رو سعی بر آن بوده که ایده‌های نوین این نمایش بیش‌تر مورد بررسی قرار گیرد تا شاید بتواند حداقل برای کارگردانان و اجراگران کم‌تجربه و تازه‌کار، در انجام یک دراماتورژی درست و کاربردی از متون مشابه کمک‌کننده باشد.

۲-۱ روش تحقیق

این تحقیق با گردآوری اطلاعات مشاهده‌ای و کتابخانه‌ای و با بررسی آثار مرتبط با موضوع پژوهش تهیه شده است. پس از مطالعه‌ی کتاب‌ها و مقاله‌های مهم درباره‌ی ویلیام شکسپیر، نمایش‌نامه‌ی «هملت»، هنر اجرا، نقدهای نوشته شده بر اجرای «هملت» توماس اوسترمایر و نیز دیدن فیلم تئاترهایی از اجراهای اقتباسی مشابه، سعی شده با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به بررسی نمایش مورد نظر پرداخته شود.

۳-۱ پیشینه تحقیق

در دهه‌های اخیر افراد بسیاری بوده‌اند که در باب رویکردهای غیر سنتی به آثار کلاسیک سخن گفته باشند؛ مثل برتولت برشت^۱ یا مارتین اسلین^۲ که به این موضوع اشاره داشته‌اند. اما بی‌تردید یان کات^۳، نویسنده و منتقد بزرگ لهستانی از مهم‌ترین و اثرگذارترین افرادی است که در تلاش برای ترسیم چشم‌اندازی معاصر از شکسپیر بوده است. نظرات او در این باره را می‌توان در دو کتابی که به فارسی ترجمه شده است مطالعه کرد: کتاب "شکسپیر معاصر ما"^۴ که به بررسی تعدادی از تراژدی‌ها و کمدی‌های شکسپیر می‌پردازد و بخشی از کتاب "گفت‌وگوهایی درباره‌ی شکسپیر"^۵ که در آن مصاحبه‌ای از یان کات درباره‌ی شکسپیر چاپ شده است. اما تا کنون هیچ اثر پژوهشی‌ای نبوده که این مسئله را با تحلیل یک نمایش نمونه مورد بررسی قرار دهد.

۴-۱ اهداف تحقیق

۱. Bertolt Brecht

۲. Martin Esslin

۳. Jan Kott

۴. کات، یان. ترجمه رضا سرور، بیدگل، ۱۳۹۰

۵. کات، یان و ماروویتز، چارلز. ترجمه رضا سرور، افراز، ۱۳۹۱

درباره‌ی نمایش «هملت» توماس اوسترمایر ممکن است سوالاتی مطرح شود؛ از جمله این که آیا اجرای یک اثر کلاسیک با تکیه‌ی کامل به خود متن میسر است و آیا نتیجه‌ای مطلوب به دست خواهد داد؟ اوسترمایر چرا و چگونه به چنین اجرای غیرمعمولی از متن شکسپیر رسیده است؟ چرا نمایش از تراژدی فاصله گرفته و به کمدی نزدیک می‌شود؟ دلیل خشونت موجود در فضای نمایش چیست؟ ارتباط مستقیم بازیگر با تماشاگر و شخصیت با تماشاگر به چه علت است؟ ضمن این که تلاش شده حتی‌الامکان فقط به خود نمایش مورد نظر پرداخته شود، نه به نمایش‌نامه‌ی شکسپیر.

۲. درباره‌ی شکسپیر و نمایش‌نامه‌ی «هملت»

ویلیام شکسپیر شاعر و نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی در سال ۱۵۶۴ در استراتفورد انگلستان دیده به جهان گشود. آثار کمی در رابطه با زندگی حرفه‌ای شکسپیر در دسترس است و زندگی او تا حد زیادی مبهم باقی مانده است. شواهد موجود حاکی از آن است که شکسپیر در سال ۱۵۹۲ از راه بازیگری تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی در لندن امرار معاش می‌کرده است. او در سال ۱۵۹۳ منظومه‌ی عاشقانه واساطیری «ونوس و آدونیس ۲» و در سال پس از آن نیز «تاراج لاکریس ۳» را نوشت و به اشراف زاده‌ای به نام ساوتهمپتون که حامی وی بود اهدا کرد. با دو اثری که در این دو سال به چاپ رساند، اشعار وی زودتر از نمایش‌هایش چاپ شدند. همین‌طور باید گفت که بیشتر غزل‌های شکسپیر باید در همین سال‌ها نوشته شده باشند و نمایش‌های او پس از سال ۱۵۹۴ نمایان شده‌اند. در سپتامبر ۱۵۹۳ یک نمایش‌نامه‌نویس انگلیسی به نام رابرت گرین ۴ نقد تند و تیزی درباره‌ی شکسپیر منتشر نمود و به‌طور علنی به او و آثارش توهین کرد و شکسپیر را یک موجود تازه‌به‌دوران رسیده خواند. بسیاری از مورخان معتقدند که همین انتقاد توهین‌آمیز، مقدمه‌ی رشد شکسپیر فراهم کرده و باعث شد او برای رسیدن به سطح نمایش‌نامه‌نویسان مطرح آن دوران، مثل کریستوفر مارلو، توماس ناشه ۵ و یا خود رابرت گرین و مطابقت با آثار آنان تلاش بیشتری انجام دهد (خلج، ۱۳۸۷، ۸۴).

نخستین نمایش‌نامه‌های شکسپیر به سبک مرسوم آن دوران و با به‌کارگیری استعاره‌ها و عبارات لفظی سنگین و استادانه نوشته می‌شد که طبیعتاً با طرح داستان‌ها و

1. Comedy

2. Venus and Adonis

3. The Rape of Lucrese

4. Robert Greene

5. Christopher Marlowe

6. Thomas Nashe

بررسی قابلیت‌های اجرایی نمایش‌نامه‌ی هملت ۳۴۳

شخصیت‌های نمایش‌نامه‌هایش هم‌تراز نبود. اما از آن جایی که شکسپیر نویسنده‌ای خلاق بود، اهداف خود را با سبک نوشتاری سنتی آن دوران تطبیق داد و جریان تازه‌ای را در ادبیات راه‌اندازی کرد. به غیر از نمایش‌نامه‌ی «رومئو و ژولیت»^۱، دیگر آثار اولیه‌ی شکسپیر که اغلب مضمونی تاریخی داشتند مانند «ریچارد دوم»^۲، «هنری ششم»^۳ (قطعات ۱ و ۲ و ۳) و «هنری پنجم»^۴ در اوایل دهه‌ی ۱۵۹۰ نوشته شدند. تا سال ۱۵۹۷، ۱۵ عدد از ۳۷ اثر شکسپیر به چاپ رسیدند. در همین سال یکی از نخستین نمایش‌نامه‌های کمدی او به نام «تلاش بیهوده برای عشق»^۵ در حضور ملکه اجرا شد و مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۵۹۹ ویلیام شکسپیر و شرکای تجاری‌اش، تماشاخانه‌ی خود را با نام تماشاخانه‌ی جهان ۶ در جنوب رودخانه‌ی تایمز راه‌اندازی نمودند. محققان و مورخان بر این باورند که این سرمایه‌گذاری‌ها و بهبود اوضاع مالی رفته رفته باعث شد شکسپیر زمان بیشتری برای نوشتن نمایش‌نامه‌هایش داشته باشد. در همین دهه شکسپیر رهبری گروه تئاتر مردان لرد چمبرلین ۷ را بر عهده داشت. پس از به تخت نشستن شاه جیمز اول در سال ۱۶۰۳، گروه تئاتر مردان لرد چمبرلین به گروه مردان پادشاه ۸ تغییر نام یافتند. گروه تئاتر مردان پادشاه در میان مردم لندن محبوبیت داشت و طبق اسناد موجود، در همین دوران آثار شکسپیر نیز به‌عنوان ادبیات عامه‌پسند به فروش می‌رسید. در قرن شانزدهم، این گونه نمایش‌ها و تئاترها مورد قبول افراد رده بالای مملکتی واقع نمی‌شد با این حال، بسیاری از اشراف‌زادگان از هنر تئاتر حمایت می‌کردند و با هنرپیشه‌های این گروه‌ها روابط دوستانه‌ای داشتند (خلج، ۱۳۸۷، ۸۵؛ ر.ک دانش‌نامه‌ی برخط Wikipedia ذیل مدخل William Shakespeare).

شکسپیر در طول زندگی خود چندین نمایش‌نامه‌ی کمدی نیز نوشت. اما از سال ۱۶۰۰ به بعد شروع به نوشتن نمایش‌نامه‌هایی تراژیک نمود. «هملت»، «شاه لیر»^۹، «اتللو»^{۱۰} و «مکبث»^{۱۱} از جمله آثار تراژدی مشهور شکسپیر هستند. در حدود سال ۱۶۱۰ و در سال‌های پایانی عمر، شکسپیر به استراحت‌فورد برای استراحت برمی‌گردد که در این دوره

1. Romeo and Juliet
2. Richard II
3. Henry VI
4. Henry V
5. Love's Labour's Lost
6. Globe Theatre
7. Lord Chamberlain's Men
8. King's Men
9. King Lear
10. Othello
11. Macbeth

آثاری چون «طوفان ۱»، «هنری هشتم ۲»، «سیمبلاین ۳» و «حکایت زمستان ۴» را می‌نویسد. سرانجام وی در ۲۳ آوریل سال ۱۶۱۶ و در سن ۵۲ سالگی درگذشت و در کلیسای مقدس ترینیتی به خاک سپرده شد (خلج، ۱۳۸۷، صص ۸۵-۹۰).

ویلیام شکسپیر را مهم‌ترین نویسنده‌ی عصر رنسانس ۵ می‌دانند. از جمله دلایل اهمیت او می‌توان به وسعت موضوعات آثارش اشاره کرد که با اقتباس از داستان‌ها و متون تاریخی نگاه جدیدی به آن‌ها داشته است. هم‌چنین تسلط ویژه‌ی شکسپیر به زبان تا جایی بود که حدود دو هزار لغت به زبان انگلیسی اضافه کرده است. شکسپیر به قواعد ادبیات کلاسیک پای‌بند نبود و همین امر سبب شد تا دست به بدعت‌هایی در آثارش بزند. اکثر آثار او مفاهیم، نتیجه‌گیری‌ها و پیام‌های مشخص نداشته و اتفاقاً قابلیت تاویل‌ها و تفسیرهای بسیاری دارند. علاوه بر این ویلیام شکسپیر نخستین نویسنده‌ای است که به روانانسان توجه می‌کند و می‌توان گفت ادبیات روان‌شناختی در انگلستان از شکسپیر آغاز می‌شود.

نمایش‌نامه‌ی «هملت» از جمله آثار تراژیک اوست که در فاصله‌ی سال‌های ۱۶۰۰ تا ۱۶۰۲ نوشته شده است. در میان نمایش‌نامه‌های شکسپیر به‌طور عام و تراژدی‌های او به‌طور خاص، «هملت» از جایگاهی ویژه برخوردار است. این اثر یکی از مشهورترین نمایش‌نامه‌های تاریخ ادبیات جهان به‌شمار می‌آید و شاید بتوان آن را پیچیده‌ترین و فلسفی‌ترین نمایش‌نامه‌ی این نویسنده دانست. پس از گذشت حدود چهار قرن از مرگ شکسپیر، «هملت» محبوب‌ترین نمایش‌نامه‌ی او در دوران معاصر محسوب می‌شود که به بیش از ۷۵ زبان ترجمه شده و اجراهایی از آن همواره در گوشه و کنار جهان بر روی صحنه است. این اثر، داستان هملت، شاهزاده‌ی دانمارک است که با شنیدن خبر مرگ پدرش به کاخ پادشاهی بازمی‌گردد، در حالی که عمویش، کلادیوس ۶ با مادرش، ملکه گرتروود ۷ ازدواج کرده و بر تخت سلطنت نشسته است. شبی روح پدر هملت به سراغ او آمده و از توطئه‌ی عمویش حرف می‌زند که برادر را به قتل رسانده است، پس از پسر جوان درخواست انتقام‌جویی می‌کند. هملت برای اطمینان از درستی سخنان روح، به همراه یه گروه نمایشی دوره‌گرد نمایشی را در حضور پادشاه اجرا می‌کند که در آن به نوعی

1. The Tempest

2. Henry VIII

3. Cymbeline

4. The Winter's Tale

5. Renaissance

6. Claudius

7. Gretrude

بررسی قابلیت‌های اجرایی نمایش‌نامه‌ی هملت ۳۴۵

جنایت کلادیوس را بازسازی می‌کند. شاه به هنگام تماشای نمایش آشفته می‌شود و با این عکس‌العمل، جرم او برای هملت اثبات می‌شود. هملت نزد مادرش می‌رود تا با او گفت‌وگو کند، اما سایه‌ای را پشت پرده‌ی اتاق می‌بیند و به تصور این که شاه در پشت پرده پنهان شده تا حرف‌هایشان را بشنود، شمشیرش را در پرده فرو می‌برد. غافل از این که صدراعظم پولونیوس^۱ را که در پشت‌پرده پنهان‌شده بود به اشتباه کشته است. لائرتیس^۲ پسر پولونیوس برای انتقام پدر به دنبال هملت است و اوفلیا^۳، دختر پولونیوس و معشوقه‌ی هملت نیز که از کشته شدن پدرش به دست هملت از شدت غم و اندوه دیوانه شده و خود را در آب رود می‌افکند و غرق می‌شود. کلادیوس به بهانه‌ی آشتی دادن هملت و لائرتیس، آن دو را به یک مبارزه‌ی نمادین دعوت می‌کند، اما به لائرتیس شمشیری آغشته به زهر می‌دهد. در طول مبارزه‌ی این دو، کلادیوس جامی زهرآلود به هملت می‌دهد، ولی گرتروود بی‌خبر جام را سر می‌کشد و می‌میرد. سپس هملت زخمی می‌شود، اما پیش از مرگ زخمی کشنده بر لائرتیس می‌زند. هملت که می‌داند مرگش حتمی است به سوی کلادیوس حمله کرده و او را از پای در می‌آورد.

۳. درباره‌ی توماس اوسترمایر

توماس اوسترمایر متولد ۳ سپتامبر ۱۹۶۸ در سولتاو آلمان است. او که دانش‌آموخته‌ی کارگردانی از آکادمی هنرهای دراماتیک ارنست بوش^۴ برلین است، فعالیت خود در تئاتر را ابتدا با بازیگری و دستیاری آغاز کرد و سپس کارگردانی تئاتر را در سال ۱۹۹۱ میلادی تحت نظر آینر اشلیف شروع کرد. اوسترمایر در ابتدای کار خود به عنوان کارگردان، یکی از مشکلات تئاتر آلمان را دکور زیاد از حد دانست و علیه این جریان به نوعی طغیان کرد. او با تمرکز بر تئاتر واقع‌گرایانه‌ی روان‌شناختی و توجه به نوعی خشونت که در آثار برخی نمایش‌نامه‌نویسان بریتانیایی همانند سارا کین^۵ مارک رونهیل^۶ ظهور کرده بود، به اجرای نمایش پرداخت. اوسترمایر با این نوع از تئاتر به صورت روان‌شناسانه به واکاوی نظام سرمایه‌داری پرداخته و مخاطبانش را به سوی این فکر هدایت می‌کند که نظام سرمایه‌داری مسبب و به وجود آورنده‌ی خشونت مضاعف موجود است. به عبارتی او از نوعی زیبایی‌شناختی در آثارش استفاده می‌کند که تماشاگران را وادار به تماشای واقعیت‌های

^۱ . Polonius

^۲ . Laertes

^۳ . Ophelia

^۴ . Ernest Busch Academy of Dramatic Arts

^۵ . Sarah Kane

^۶ . Mark Ravenhill

خشن و بی‌مهابایی می‌کند که توسط یک سیستم بی‌رحم سرمایه‌داری به وجود آمده است. این کارگردان مطرح تلاش می‌کند مخاطب خود را از طریق طرح مسئله در ارزش‌های جوامع مدرن آلمان و اروپا به چالش بکشد تا از این طریق نظام سرمایه‌داری غرب و جامعه‌ی مدرن اروپا را نقد کند (ر.ک دانش‌نامه‌ی برخط Wikipedia ذیل مدخل Thomas Ostermeier).

امروزه اوسترمایر یکی از مطرح‌ترین کارگردانان تئاتر اروپاست و عمده‌ی فعالیت‌هایش را با گروه هنری شائبه‌انجام داده‌است. او تاکنون نمایش‌های مختلفی را در آلمان و دیگر کشورها به روی صحنه برده و جوایز متعددی را نیز کسب کرده است. در سال ۲۰۰۹ اوسترمایر توسط وزارت فرهنگ فرانسه به عنوان صاحب‌نظر و مامور در هنر و ادبیات لقب گرفت که این عنوان در سال ۲۰۱۵ به مقامی بالاتر ترقی یافت. او هم‌چنین در سال ۲۰۱۰ به عنوان عضو آلمانی شورای فرهنگ فرانسه برگزیده شد و در سال ۲۰۱۱ جایزه‌ی شیر طلایی بینال ۲ و نیز را هم برای تمام آثار هنری‌اش کسب کرد. از جمله نمایش‌های موفق این کارگردان می‌توان به «چاقو در مرغ‌ها» (۱۹۹۷)، دریافت جایزه‌ی فریدریش لوفت (۴)، «دختری روی میل ۵» (۲۰۰۲)، جایزه‌ی ویژه‌ی هرال د انجل (۶)، «هدا گابلر ۷» (۲۰۰۶)، جایزه‌ی برتر تماشاگران جشنواره‌ی Theatergemeinde برلین، «جان گابریل بورکمن ۸» (جایزه‌ی ویژه‌ی منتقدان فرانسه ۹ آوریل ۲۰۰۹ و جایزه‌ی مشترک بهترین تولید بین‌المللی ۲۰۰۸-۲۰۰۹)، «برش ۱۰» (جایزه‌ی برتر منتقدان جشنواره‌ی کانتکت لهستان ۱۱ ۲۰۱۰)، «دشمن مردم ۱۲» (۲۰۱۲)، «ریچارد سوم ۱۳» (۲۰۱۵) و «هملت» (جایزه‌ی مشترک بهترین تولید بین‌المللی ۲۰۰۸-۲۰۰۹، جایزه‌ی برتر منتقدان بارسلونا ۲۰۰۹۱۴، جایزه‌ی برتر منتقدان و برترین تولید بین‌المللی جشنواره‌ی شیلی

-
- 1 . Schaubühne
 - 2 . Biennale
 - 3 . Knives in Hens
 - 4 . Friedrich-Luft Prize
 - 5 . The Girl on the Sofa
 - 6 . Herald Angel Award
 - 7 . Hedda Gabler
 - 8 . John Gabriel Borkmann
 - 9 . Grand Prix de la Critique of France
 - 10 . Cut
 - 11 . KONTAKT International Theatre Festival
 - 12 . An Enemy of the People
 - 13 . Richard III
 - 14 . Barcelona Critics Prize

۲۰۱۱، جایزه‌ی ویژه‌ی هجدهمین دوره‌ی جشنواره‌ی تئاتر استامبول ۲۰۱۲ و جایزه‌ی بزرگ بخش بین‌المللی جشنواره‌ی تئاتر فجر ۲۰۱۶ اشاره کرد. ضمن این که لارس ایدینگر^۲، بازیگر نقش هملت در این نمایش نیز توانست جایزه‌ی بهترین بازیگر مرد را از جشنواره‌ی تئاتر فجر دریافت کند (ر.ک پایگاه برخط www.schaubuehne.de ذیل مدخل Thomas Ostermeier).

۴. بررسی نمایش «هملت» توماس اوسترمایر

۴-۱ پاره کردن کتاب قانون

اگر ما به تفسیری سنتی از آثار شکسپیر معتقد باشیم و یا قواعد تئاتری ثابتی برای اجرای این آثار متصور باشیم، اجرای توماس اوسترمایر آلمانی از نمایش‌نامه‌ی «هملت» را باید در حکم پاره کردن کتاب قانون دانست. نمایشی که در سی و چهارمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر اجرا شد، از همان لحظات آغازین به مخاطب اعلام می‌کند که شاهد «هملت»ی متفاوت خواهند بود. دراماتورژ و کارگردان اثر با نگاهی خاص به این نمایش‌نامه و بهره‌مندی هوش‌مندانه از قابلیت‌های متن، دنیای «هملت» شکسپیر را بسیار دیگرگونه به تصویر کشیده‌اند. نمایش به دنبال کنار زدن سنت‌های رایج، شکستن قالب‌ها و کشف جهانی تازه از دل اثر است.

«هملت» اوسترمایر یک تراژدی مدرن است؛ تراژدی‌ای آمیخته با کمدی، و کمدی‌ای با رویکرد گروتسکی^۳. فضای جنون‌آمیز، تاریک، و خشن نمایش با اتفاقات مسخره و خنده‌آوری همراه می‌شود. مخاطب از یک سو با وضعیت تلخ و آینده‌ی احتمالا فاجعه‌بار و از سوی دیگر با موقعیت‌های کمدی رو به روست که همین وضعیت دوگانگی گروتسک تمام عیار را شکل می‌دهد. همه چیز اجرا احمقانه و غیرواقعی به نظر می‌رسد. اوسترمایر اطمینان می‌دهد هیچ چیز در مورد این نمایش مقدس نیست. برای مثال صحنه‌ی مبارزه‌ی پایانی هملت و لائرتیس بیش‌تر کمدی است تا یک صحنه‌ی نبرد تراژیک! او این ایده را حتی از تک‌گویی "بودن یا نبودن" نیز دریغ نمی‌کند؛ جملات مشهور هملت به شکلی غیرمنتظره خیلی زودتر از نمایش‌نامه‌ی شکسپیر و البته به مضحک‌ترین شکل ممکن توسط او ادا می‌شود. اما این جنبه‌های کمیک تنها برای تماشاگر وجود دارد و برای خود چهره‌های نمایش همه چیز تراژدی‌وار است (در بخش "ارتباط با تماشاگر" راجع به این موضوع بیش‌تر خواهیم گفت).

^۱ . Istanbul Theatre Festival

^۲ . Lars Eidinger

^۳ . Grottesque

۲-۴ چهره‌ها

نقش‌های اوفلیا و گرتروود توسط یک بازیگر اجرا می‌شود؛ اما سوال این‌جاست چرا؟ آیا کارگردان وجه اشتراکی میان این دو شخصیت نمایش‌نامه مشاهده کرده، و اگر پاسخ مثبت است اوسترمایر قصد داشته به چه چیزی اشاره کند؟ قانونا، در قتل شاه هملت گناهی به گردن ملکه گرتروود نیست. اما این واقعیت که او بلافاصله بعد از بیوه شدن تن به ازدواج با برادر همسرش داده گرتروود را با تصویر زنی بوالهوس و زناکار در ردیف متهمان قرار می‌دهد. او با چنین عملی دیگر زنی بیوه نیست و نیز هم‌چنان جایگاه خود را به‌عنوان ملکه‌ی دانمارک حفظ کرده است. نمی‌توان منکر شد که ازدواج او با کلادیوس به معنای فراموش کردن شوهر سابقش است و این فراموشی کم از کشتن نیست. به همین دلیل است که هملت او را گناه‌کار دانسته و به کشتن پدر متهم می‌کند.

از سوی دیگر اوفلیا را نیز به رگم و قارش در دربار و رفتار محتاطانه‌اش برابر شاهزاده و دیگران، نمی‌توان کاملا منزّه دانست و کماکان چیزی مخفی درباره‌ی او و مقاصدش وجود دارد. لائرتیس، برادری که خود عیاش قهاری است و پولونیوس نیز آشکارا از هرزه‌گی‌های وی سخن می‌گوید، به خواهرش توصیه می‌کند که گوهر پاکدامنی را در برابر اصرارهای هملت حفظ کند. از سوی دیگر پولونیوس نیز اوفلیا را بر حذر می‌دارد فریفته‌ی این عشقی که ایمان و پرهیزکاری را تهدید می‌کند نشود. به او دائما توصیه می‌شود که در این جامعه‌ی سرشار از بی‌بندوباری، پاکدامن و عفیف باشد. نکته‌ی دیگر این‌جاست که تمایلات شخصی او با امور سیاسی در هم آمیخته و وارث قانونی سلطنت شیفته‌ی او، یعنی دختر صدراعظم شده است. یقینا اوفلیا پیش از شروع نمایش، خود را تسلیم هملت کرده است و به همین دلیل وقتی می‌فهمد شانس ازدواجش با پادشاه آینده به خاطر اختلال روانی هملت از بین رفته، خود را بدبخت‌ترین زنان می‌بیند. این‌جاست که می‌توان به نقطه‌ی اشتراک میان این دو چهره‌ی نمایش رسید؛ دو چهره که به هر قیمتی برای حفظ یا دستیابی به جایگاهی از قدرت تلاش می‌کنند، هر چند که به نظر هیچ یک توان و تدبیر لازم برای برطرف کردن مصائب پیش رویشان ندارند.

مهم‌ترین چهره‌ی نمایش طبیعتا خود هملت است و بیش‌ترین تاثیر را چه در پیشبرد داستان و چه در روند اجرا دارد. اما شاهزاده‌ی دانمارکی یک دیوانه، یک دلچک و یک کودک لجوج است که قادر به درک واقعیت نیست. هملت، قاتل پدرش را بر منصبی می‌بیند که از نظر قانونی خود او میبایست صاحب این قدرت می‌بود. از سوی دیگر او دریافته که در دنیایی فاسد و ناپاک، چه عمل شرافت‌مندانه‌ای انجام دهد و چه ندهد، به هر حال خرابی به بار خواهد آمد و فساد رشد خواهد کرد و دانستن همین مسئله کمر او را خم کرده

است. پس به ناچار تظاهر به دیوانگی می‌کند، اما هر چه بیش‌تر جنون را فریب می‌دهد بیش‌تر دیوانه می‌شود. اوسترمایر ما را به جست‌وجوی جهان هملتی بی‌ثبات، سرکش و غیرقابل تحسین می‌برد که خواه ناخواه در جنونی دردناک و غم‌انگیز گرفتار شده است. رفتارهای او احمقانه است و گاهی با کم‌دی فیزیکی همراه می‌شود و مخاطب را به خندیدن وامی‌دارد. این هملتی است که خواستار توجه ماست؛ مانند وقتی که حین اجرا مستقیماً از تماشاگران می‌خواهد به او توجه کنند و یا در واکنش به خروج یکی از تماشاگران از سالن تئاتر، بلافاصله شمشیر به دست از صحنه پایین آمده و با عصبانیت اعلام می‌کند که کسی حق ندارد این‌جا را ترک کند.

او خود را آدمی تنها می‌یابد که نه به دوستانش و نه حتی به مادرش نمی‌تواند اعتماد کند. در این‌جا حتی هوراشیو^۱ نیز آن دوست معتمدی که در نمایش‌نامه‌ی شکسپیر می‌شناختیم نیست. او حتی در اوج ناراحتی هملت در مراسم عروسی، وقتی که هملت تنها و غمگین روی زمین نشسته، بی‌تفاوت به وی پشت میز شام می‌نشیند و با ولع به خوردن و آشامیدن مشغول می‌شود. وقتی هملت نمی‌تواند به کسی اعتماد کند دیوانه می‌شود و ما به عنوان مخاطبانی شاد به جنون و بدبختی او می‌خندیم. هملت به دنبال صداقت و حقیقت در جهانی است که دروغ و ریاکاری بر آن حکمرانی می‌کند و در نهایت ناتوانی‌اش از عمل او را به سمت مرگ می‌کشاند.

اما با چنین هملت دگرگون‌شده‌ای نیز سفر تأثیرگذاری که او و دیگر چهره‌های نمایش‌نامه طی می‌کنند از بین نمی‌رود. اتفاقاً این عریانی غیرمنتظره به عنوان یک قلاب برای مخاطبان عمل می‌کند، به طوری که در نهایت، چهره‌های نمایش هم‌چون ماهی‌هایی می‌شوند که نمرده، اما گرفتار طعمه شده‌اند و صیاد (مخاطب) به تماشای ماهی‌های اسیر شده‌ی شناور خود نشسته و لبخند می‌زند؛ در حالی که این اصلاً چیز خنده‌آوری نیست و بدین ترتیب مخاطب به نوعی در ردیف گناه‌کار و حتی جنایت‌کار قرار می‌گیرد.

۳-۴ صحنه و لباس

نه در صحنه و نه در لباس بازیگران نشانه‌ای که نمایانگر دوره‌ی تاریخی مربوط به نمایش-نامه‌ی «هملت» - اگر آن را اسطوره ندانیم - یا زمانه‌ی شکسپیر باشد، وجود ندارد؛ بلکه به مانند بیش‌تر اقتباس‌های امروزی از آثار کلاسیک، چهره‌های نمایش را در کت و شلوار و لباس‌های امروزی می‌بینیم. به علاوه با وجود دوربین فیلم‌برداری، شیلنگ آب، میکروفون و ایده‌هایی از این دست نخستین گام برای نزدیک شدن به مخاطب و پذیرفته شدن

^۱ . Horatio

توسط او برداشته می‌شود. بسیاری از دیالوگ‌ها ۱ در میکروفون گفته می‌شود که در حین کارکرد درون نمایشی، در عین حال تبدیل به خطابه‌ای در برابر تماشاگر می‌شود. گویی ما (ی تماشاگر) متهمانی را روی صحنه می‌بینیم که میکروفون به دست گرفته‌اند تا دفاعیات‌شان بهتر شنیده شود. فضای صحنه را عموماً رنگ‌های تیره در بر گرفته‌اند و مشکی بیش‌ترین رنگی است که در صحنه می‌بینیم. رنگ‌ها را باید نشانگر عواطف شخصیت‌ها دانست. اما میان این فضای تاریک و خشن یک عنصر رنگی کاملاً متمایز دیده می‌شود؛ لباس سفیدی که بازیگر زن در نقش اوفلیا و در بعضی صحنه‌ها در نقش گرتروود بر تن دارد تضاد زیادی با تم رنگی تیره‌ی صحنه ایجاد کرده و بسیار جلوه‌گری می‌کند. به ویژه شال قرمزی که اوفلیا بر سر دارد برجسته‌ترین عنصر رنگی صحنه است. با نگاهی به نشانه‌شناسی این رنگ می‌بینیم که قرمز در فضاهای مختلف می‌تواند مفاهیمی بسیار متضاد داشته باشد. قرمز نشانه‌ی عشق، هیجان و احساسات قوی، خشم و تنفر یا تمایل شدید و اشتیاق، جنگ، قدرت، تحرک و برانگیختگی، میل شدید و هوای نفس است. اما غالباً رنگ قرمز در لباس یک زن نشانه‌ای از جذابیت و جلب توجه است و می‌تواند معنی شهوت یا حتی فاحشه‌گی و داشته باشد. در این اثر، پوشش متفاوت بازیگر بیانگر همان نکته‌ای است که پیش‌تر درباره‌ی این دو چهره‌ی نمایش گفته شد: زن در نقش یک خودفروخته برای کسب جایگاه و توجه.

طراحی صحنه‌ی کار به طور کلی بسیار هوش‌مندانه و کاربردی است. در طول نمایش دو چیدمان و دو تصویر را بر روی صحنه می‌بینیم: ۱) زمینی پوشیده از خاک و گل که گاهی تبدیل به قبرستان می‌شود ۲) میز غذاخوری که مقابلش زمین خاکی و گل آلود وجود دارد. در پس زمینه‌ی هر دو نیز همواره رشته‌های زنجیری وجود دارند که از سقف آویزانند. ابتدا می‌بایست دلیلی برای این ایده‌ها بیابیم. میز غذاخوری جایی است که آدم‌ها یک یا چند بار در طول روز برای غذا خوردن دور آن می‌نشینند و می‌توانند با هم معاشرت داشته باشند، ولی هدف اصلی تنها همان ارضای گرسنگی است. خوردن و آشامیدن هم صرفاً یک امر جسمانی است و هیچ تأثیری بر تعالی و رشد غیرجسمانی انسان ندارد. با تماشای این میز و زنجیرهای پس زمینه این‌گونه تعبیر می‌شود که چهره‌های نمایش «هملت» به اسارت امر تناول در آمده‌اند. آدم‌های حریصی که مدام می‌بلعند و می‌نوشند. در صحنه‌ی مراسم عروسی - که بلافاصله پس از صحنه‌ی به خاک سپاری شاه هملت شاهدش هستیم - وقتی که همگی دور میز نشسته و با حرص و ولع سیری‌ناپذیری مشغول خوردن و آشامیدن هستند، هملت در حالی که از پیوند نامیمون مادر و عمویش

¹ . Dialogue

شکوه می‌کند از آن‌ها و غذاهای روی میز فیلم می‌گیرد. لبخند زدن‌های اغراق‌آمیز گرتروود و کلادیوس به دوربین نیز از آن‌ها تصویری هم‌چون جانوران درنده‌ای می‌سازد که پیروزمندانه بر سر سفره‌ی شکار خود نشست‌ه‌اند و از این بابت مسرورند. در همین صحنه حتی تاج پادشاهی هم در کنار دیگر خوراکی‌ها روی میز غذا و مقابل کلادیوس قرار دارد که اشاره‌ای مستقیم به شهوت رسیدن به قدرت است. به عبارتی مخاطب درمی‌یابد انسانی که چنین در بند تمایلات غیرمعنوی باشد، مرگ در انتظارش خواهد بود و این چهره‌ها به نابودی کشیده خواهند شد، چون گوری همواره در جلوی صحنه حاضر است تا هر یک از آن‌ها را در آغوش بکشد. خاک، نیمی از صحنه را پوشش داده است و شاید بتوان آن را بازتابی از واقعیت درونی شخصیت‌ها دانست. در مقاطع مختلف شخصیت‌ها به خاک افتاده، در آن می‌غلتنند، و حتی در جایی هملت مقدار زیادی از آن را در دهانش گذاشته و شروع به خوردن می‌کند.

این نکته درست است که حالات ذهنی اشخاص نمایش پیوسته در حال تغییر است و این بر عهده‌ی بازیگر است که تغییرات درونی شخصیت را از طریق هنرش ارائه دهد. اما آیا امکان آن نیست که طراحی صحنه کارکردی فراتر از نشان دادن یک مکان داشته باشد و عناصر بصری‌اش بیانگر حال و هوای روانی اشخاص نمایش باشند؟ واضح است که در یک تئاتر رئالیستی^۱ چنین دیدگاهی می‌توانست بی‌نتیجه و مردود باشد اما برای تئاتری که از رئالیسم فاصله دارد کمک‌کننده است. از نظر نگارنده اتفاقاً این نگاه لازمه‌ی طراحی صحنه برای نمایشی هم‌چون «هملت» است که جایی درون ذهن بازیگر و تماشاگر زیست می‌کند و زندگی‌اش وابسته به ذهنیات چهره‌های نمایش‌نامه جریان می‌یابد. در واقع ملای (مخاطب) بیش از این که به تحلیل رویدادها و کنش‌های نمایش بپردازیم، ناچاریم راهی به درون ذهن اشخاص پیدا کرده و از پشت عینک آن‌ها قضا یا را ببینیم و تفسیر کنیم.

۴-۴ دوربین به مثابه سلاح

یکی از ایده‌های بسیار مهم توماس اوسترمایر در این نمایش، به‌کارگیری ویدئو آرت است؛ کاری که هنر اجرا یا پرفورمنس هم انجام می‌دهد، یعنی آمیخته شدن هنرهای مختلف با یکدیگر. هملت از همان آغاز دوربین به دست در حال ثبت تصاویر است. تصاویر چهره‌های مختلف که روی پرده‌ای تشکیل شده از رشته‌های زنجیر می‌بینیم، با آن مونتاژ همزمان، آشفته‌تر و مهیب‌تر به نمایش در می‌آیند. رشته‌های زنجیر نیز بنا بر مفاهیم کلیدی اثر،

^۱ . Realistic theatre

نقشی استعاری دارد و آدم‌های نمایش را در اسارت جهان آن معرفی می‌کند. تصاویر بسته-ی ۱ بازیگرآنکه روی پرده می‌بینیمدر واقع بازتابی از ذهن هملت است و گاه آن‌قدر نزدیک می‌شود که تماشاگر را با خود به درون شخصیت‌ها می‌برد. به عبارتی دو ساحت درون و بیرون را در هم ادغام کرده و موجب می‌شود تا مخاطبان هم به مانند هملت، آدم‌های نمایش را مورد قضاوت خود قرار دهند و این پرسش مداوم در ذهن‌شان تکرار شود که "گناه‌کار کیست؟"

اما یک جنبه‌ی بسیار مهم‌تر نیز در این‌باره وجود دارد که تأمل‌برانگیزتر است؛ اینکه کل نمایش «هملت» به بازتولیدی از صحنه‌ی «تله موش» تبدیل می‌شود. همان‌طور که نمایش «تله موش» در مقابل متهمان اجرا شد تا اثباتی بر مجرم بودن یا بی‌گناهی آنان باشد، حالا کل نمایش «هملت» تله موشی است که برای تماشاگر به مثابه جنایت‌کار نمایش داده می‌شود تا روح پلید خود را روی صفحه‌ی نمایش ببیند. حقیقتاً باید این ایده را نمونه‌ای درست و کم‌نظیر از به‌کارگیری ویدئو آرت در تئاتر دانست؛ جایی که باعث می‌شود مرز میان اثر و مخاطب شکسته شود و حقیقت به شکلی عریان، به مانند آینه‌ای مقابل چشمان تماشاگر به نمایش در می‌آید. هملت اوسترمایر این چنین معاصر ما می‌شود؛ با نشان دادن این که هر کدام از ما یک کلادیوس و یک گرتروود هستیم.

۵-۱۴ ارتباط با تماشاگر

بازیگر نقش هملت در طول اجرا مدام با تماشاگران ارتباط مستقیم برقرار می‌کند، پرسش و پاسخ کرده و گاه با آن‌ها شوخی می‌کند. این ارتباط میان شخصیت، بازیگر و تماشاگر هر چند برخوردار از عنصر بداهه است، لیکن از تنه‌ی اصلی اثر جدا نیست. اوسترمایر به طور مداوم به هملت اجازه‌ی واکنش نشان دادن، پاسخ دادن و مقابله با مخاطب خود می‌دهد تا نمایش بیش از تبدیل شدن به یک ارائه، به یک مشارکت تبدیل شود و در این راه بسیار هم موفق عمل می‌کند. او حتی با سوالات چالش‌برانگیزی که مطرح می‌کند، کنش را نیز از روی صحنه به میان تماشاگران می‌برد. در نمایش لحظات بسیاری وجود دارد که ایجاد فاصله‌گذاری^۲ می‌کند اما یکی از برجسته‌ترین و ناب‌ترین‌های آن در صحنه‌های انتهایی و پیش از مبارزه‌ی هملت و لائرتیس انجام می‌شود؛ جایی که بازیگر نقش هملت با میکروفون به سراغ یکی از تماشاگران رفته و می‌پرسد: "به نظرت هملت در حق لائرتیس ظلم کرده است؟" و وقتی تماشاگر پاسخ می‌دهد: "خودت بهتر از من می‌دانی، چون تو هملت هستی" بازیگر در جواب می‌گوید: "اگر من هملت بودم از تو نمی‌پرسیدم". این

^۱ . Close-up

^۲ . Distancig effect

یعنی اوسترمایر آلمانی همان تماشاگر متفکری را می‌طلبد که برتولت برشت از آن سخن می‌گفت.

علاوه بر این‌ها ارتباط با تماشاگر در نمایش «هملت» یک سوبه‌ی محتوایی قابل اهمیت دارد. تماشاگران برای هملت چیز آشنایی هستند، چون تماشاگران خیال او را راحت می‌کنند و هملت در برابر آن‌ها رام، صمیمی و شوخ می‌شود و در تلاش برای جلب توجه آن‌هاست. این یعنی هملت نزدیک به تماشاگران و به عبارتی یکی از خود آن‌هاست. اما همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، تماشاگر این نمایش کسی است که به ناتوانی هملت، استیصال او و رفتارهای همراه با تخلیه‌ی فیزیکی‌اش می‌خندد. تنها کسانی که به نظر هملت می‌تواند به آن‌ها اعتماد کند همان‌هایی هستند که در واکنش به رفتارهای احمقانه و جنون‌آمیزشبا خندیدن او را مورد سوءاستفاده قرار می‌دهند. گویی با این کار سعی در تشویق او به ادامه‌ی جنون متظاهران‌اش دارند و در نهایت نابودی او و دیگران را به نظاره می‌نشینند. «ما»ی تماشاگر گناه‌کاریم، چون این تنها ما هستیم که می‌خندیم و به بعضی چیزها نگاهی کمیک و سرگرم‌کننده داریم، در حالی که از نظر چهره‌های نمایش هیچ چیز خنده‌آوری وجود ندارد و همه‌ی رخدادها جنبه‌ی فاجعه‌بار و تراژیک دارد.

۵. نتیجه‌گیری

در کل نمایش «هملت» به کارگردانی توماس اوسترمایر آلمانی را باید اجرایی موفق دانست. کارگردانی که می‌دانسته چگونه باید با اثر فاخر ویلیام شکسپیر مواجه شود و با باریک‌بینی و تحلیلی درست و همه‌جانبه و دراماتورژی صحیح، از امکانات موجود امروزی بهره‌گیرد، اسیر قید و بندها نشده و اجرایی درخور از یکی از بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌های تاریخ جهان به روی صحنه ببرد. اثری دیدنی و پرهیجان که با خلاقیت گروه اجرایی، تاثیرات دراماتیک تولید را افزایش داده است و پس از اجرا بارها و بارها در اذهان تکرار می‌شود. نمایشی که مخاطبش را تهییج می‌کند و می‌خنداند، اما خنده‌ای که به سرعت تلخ شده و او را به فکر وامی‌دارد. این نمایش، توانست سوای از داستان شکسپیر، احساسی مشترک به نمایش گذارد، احساسی که سعی در تزکیه‌ی نفس انسانی دارد. این همان چیزی است که مخاطبان نیاز دارند: یک قطعه‌ی زنده و در حال تنفس از تئاتر.

فهرست منابع و مآخذ:

- اسلین، مارتین (۱۳۸۸). *تئاتر افسورد*. مترجمان مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، چاپ اول، تهران: کتاب آمه
- اسلین، مارتین (۱۳۷۹)، *نمایش چیست*. ترجمه شیرین تعاونی (خالقی)، چاپ دوم، تهران: نمایش
- باستانی، حسن (۱۳۹۴). «یادداشتی بر نمایش هملت». نقد ارائه شده به پایگاه برخط انجمن هنرهای نمایشی ایران، بازیابی شده از:
<http://fitf.ir/fa/59224>
- پارسایی، حسن (۱۳۹۴). «یک پرفورمنس دو ژانری». نقد ارائه شده به پایگاه برخط هنر آنلاین، بازیابی شده از:
<http://honaronline.ir/78/77400>
- پهلوانی، عرفان (۱۳۹۴). «حکایت تکرارشونده‌ی شرم انگیز خیانت انسان». نقد ارائه شده به پایگاه برخط انجمن هنرهای نمایشی ایران، بازیابی شده از:
<http://fitf.theater.ir/fa/59226>
- خلج، منصور (۱۳۸۷). *درام‌نویسان جهان (۱)*. چاپ اول، تهران: سوره مهر
- دامود، احمد (۱۳۹۴). *بازیگری و پرفورمنس آرت*. چاپ پنجم، تهران: مرکز شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۹). *مجموعه‌ی آثار نمایشی ویلیام شکسپیر (جلد دوم)*. ترجمه علاءالدین بازارگادی، چاپ ششم، تهران: سروش
- شکندر، ریچارد (۱۳۹۴). *نظریه اجرا*. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، چاپ سوم، تهران: سمت
- کات، یان (۱۳۹۵). *شکسپیر معاصر ما*. ترجمه رضا سرور، چاپ سوم، تهران: بیدگل
- کات، یان و ماروویتز، چارلز (۱۳۹۱). *گفت‌وگوهای درباره‌ی شکسپیر*. ترجمه رضا سرور، چاپ اول، تهران: افراز
- کامگاری، ناصح (۱۳۹۴). «هملت دیوانه». پایگاه برخط انجمن هنرهای نمایشی ایران، بازیابی شده از:
<http://fitf.theater.ir/fa/59226>
- گریر، جرمین (۱۳۹۳). *شکسپیر*. ترجمه عبدالله کوثری، چاپ اول، تهران: ماهی
- گلدبرگ، رزلی (۱۳۸۸). *هنر اجرا*. ترجمه مریم نعمت طاووسی، چاپ اول، تهران: نمایش

بررسی قابلیت‌های اجرایی نمایش‌نامه‌ی هملت ۳۵۵

- گمار، فرزاد (۱۳۹۴). «وقتی "هملت" با ایرانی‌ها سلفی می‌گیرد». نقد ارائه شده به خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)، بازیابی شده از:
<https://www.isna.ir/news/94110905463>
- لینگز، مارتین (۱۳۹۴). راز شکسپیر. ترجمه سودابه فضایی، چاپ سوم، تهران: قطره
- ناصرخت، محمدحسین (۱۳۹۴). درباره‌ی هملت اوسترمایر. نقد ارائه شده به پایگاه برخط انجمن هنرهای نمایشی ایران، بازیابی شده از:
fitf.theater.ir/fa/59223
- نصرتی، رفیق (۱۳۹۴). «پنهان‌کاری یا وانمودن، مسئله این است». نقد ارائه شده به پایگاه برخط انجمن هنرهای نمایشی ایران، بازیابی شده از:
fitf.ir/fa/59242
- نصیری، مهدی (۱۳۹۰). گردآورنده. آفرینش در پرفورمنس (مجموعه مقالات). چاپ اول، تهران: نمایش
- هاشمی، سید امید (۱۳۹۴). راهبردهای آفرینش در پرفورمنس آرت. ترجمه کامنوش خسروانی، چاپ دوم، تهران: قطره
- https://www.schaubuehne.de/en/people/thomas-ostermeier.html/ID_Taetigkeit=13
- https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Ostermeier
- https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare