گفت‌وگو با حسین پاکدل، نویسنده و کارگردان نمایش «حضرت والا»

شرایط را ما می‌سازیم

ندا طیبی

– در این نمایش شما دغدغه تاریخ را دارید اما آنچه روی صحنه رخ می‌دهد، تنها بازنمایی یک رویداد تاریخی که در گذشته رخ داده، نیست. گویا تعمدی دارید تا زمان حال هم مورد توجه قرار بگیرد.

وقتی سراغ یک مقطع، حادثه یا شخصیت تاریخی می‌رویم، به چه جهت می‌رویم، به جهت عبرت گرفتن. رسالت ما در کار هنری این است که این عبرت را تکثیر کنیم و بر زمان حال خود اثر بگذاریم. اما ایجاد مابه‌ازا کار ما نیست. در این نمایش هم تلاش کرده‌ایم از شعار دادن بپرهیزیم و به شعور مخاطب احترام بگذاریم که چقدر درک و دریافت می‌کند و می‌تواند مابه‌ازا پیدا کند. اما ما برایش تصمیم نمی‌گیریم. حتی نتیجه نمایش را هم نمی‌شکافیم که بگوییم منظور ما این بوده است بنابراین به تعداد تماشاگران و میزان آگاهی و تسلط‌شان به ابزار هنر و تاریخ می‌تواند برداشت‌های گوناگون وجود داشته باشد. سعی بر این بوده ولی اصل، عبرت است زیرا تا کی قرار است مدام به تکرار گذشته بپردازیم؟!

– فکر نمی‌کنید این رویکرد ممکن است برخی از تماشاگران را سردرگم کند، زیرا از سویی با نمایشی تاریخی روبه‌رو می‌شوند و از سوی دیگر همان طور که خودتان اشاره کردید، مخاطب می‌تواند مابه‌ازاهای اکنونی را برایش بیابد. در این میان تماشاگر سرگردان می‌شود که آیا قرار است گذشته را دنبال کند یا اینکه نمایش را با وضعیت حال تطبیق دهد؟

این شامل همه نمی‌شود. ممکن است درصد بالایی از مخاطبان ما دچار سردرگمی نشوند و با آگاهی اثر را دنبال کنند. مهم این است که بتوانید به گونه‌ای عمل کنید تا هر کس از منظر خودش کار را ببیند نه اینکه انگشت اشارت مشخصی را نشان دهید. فارغ از اینکه این شخصیت در تاریخ بوده یا نه آیا خارج از این می‌توانید یک درام ببینید؟ مهم این است که تماشاگر با کار ارتباط برقرار می‌کند یا نه، پیدا کردن مابه‌ازا، تطبیق با واقعیت اتفاق افتاده در تاریخ و... مهم نیست. در وهله اول درام مهم است که ممکن است با الهام از فلان شخصیت شکل گرفته باشد و مهم‌تر اینکه در این گنجینه برای امروز تو چه چیزی برای درک، دریافت و بینش پیدا کردن برای مسائل سیاسی و فرهنگی و اجتماعی وجود دارد.

– شما صندلی‌های بسیاری روی صحنه می‌آورید اما در چینش سیاسی نمایش، عنصر مذهب نقشی ندارد در حالی که همواره در تاریخ سیاسی کشور ما نقش مهمی داشته است.

چه بخواهیم و چه نخواهیم وقتی سراغ مفاهیم مذهبی می‌رویم ناخودآگاه با امروز قیاس می‌شویم و برخی می‌خواهند شعارهای امروز در آن گنجانده شود ولی وقتی در حیطه سیاسی فرهنگی قرار می‌گیریم دیگر آن شرایط خیلی خودش را به اثر هنری تحمیل نمی‌کند. ضمن اینکه در این نمایش به طور کامل نگاه مذهبی را کنار نمی‌گذاریم. به هر صورت حضور ارواح، نگاه ماورایی به پدیده‌ها، عبرت گرفتن و توکل همه اینها خود نشانه‌های مذهبی است منتها با ارتفاعی بالاتر. متاسفانه ما اغلب از شخصیت‌ها چنان اسطوره‌هایی می‌سازیم که دیگر نمی‌توان به سمت آنها رفت. برای همین ترجیح می‌دهیم اصلاً سراغش نرویم مگر اینکه موضوع ما مذهبی باشد یا بخواهیم از این منظر نگاه کنیم. آنچه می‌گویید درست است به این دلیل که نگاه مذهبی و مذهب در آن مقطع تاریخی تاثیر داشته. اگر مذهب را از مقطع جنبش مشروطه بگیریم که مشروطه بی‌معنا می‌شود اما همان طور که اشاره کردم مشکلاتی وجود دارد که بهتر است به این حیطه وارد نشویم.

– با دیدن نمایش به این فکر می‌کردم که چرا شما اصرار داشتید سه نقش را به یک بازیگر بسپارید؟ آیا می‌خواستید به نوعی نشان دهید که ظاهراً برخی چیزها عوض شده اما واقعیت در طول تاریخ تغییر چندانی نکرده است؟

اصرار داشتم به دلیل اینکه در روند تاریخی فقط بازیگرانش عوض شده‌اند، حوادث و روند حوادث یکسان است. در مجموع این سه شخصیت از نظر من یکی هستند ولی در سه قالب مختلف. اصرار داشتیم بگوییم اینها یکی هستند اما نه به طور مستقیم بلکه با انتخاب یک بازیگر برای هر سه نقش. به هر حال هر یک از آنها کامل شده شخصیت دیگری است و هر یک از اینها باید محصول قبلی باشد.

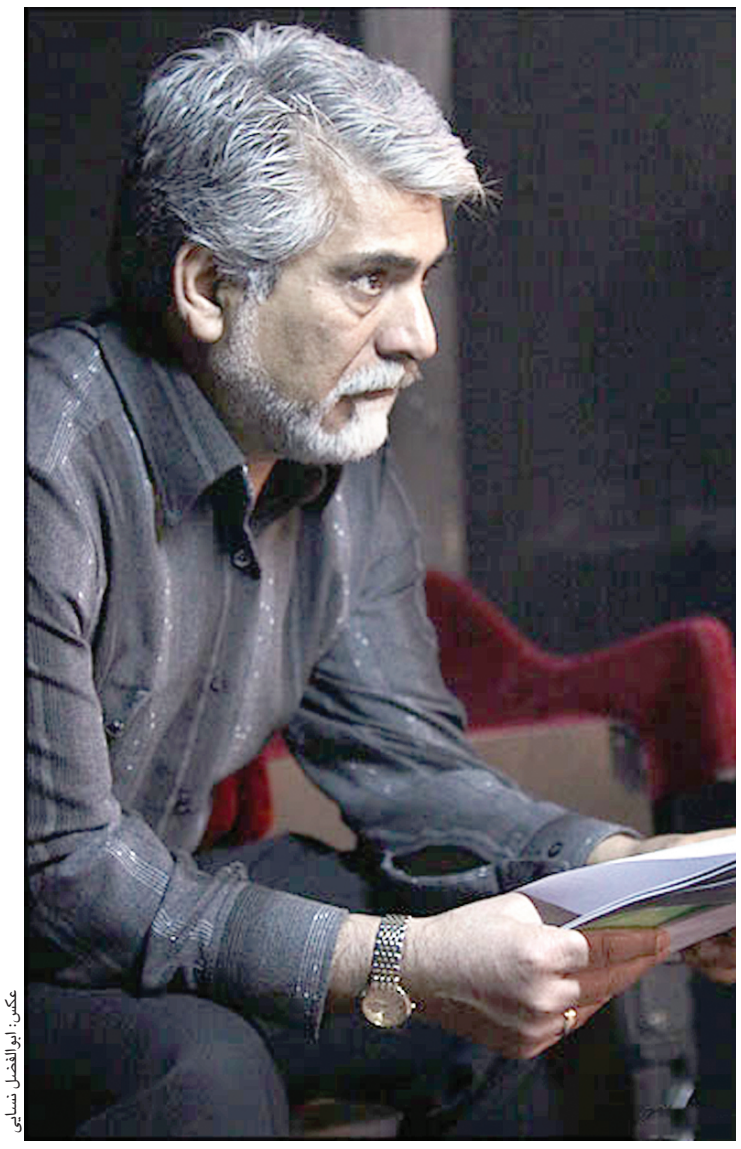
– فکر نمی‌کنید می‌شد زمان نمایش را کوتاه‌تر کرد؟ هرچند برای نویسنده‌ها خوشایند نیست که متن‌شان را کوتاه کنند اما بهتر نبود به عنوان کارگردان کمی بی‌رحمی به خرج می‌دادید؟

اصلاً این گونه نیست که به متنم تعلق خاطری داشته باشم که نتوانم آن را کوتاه کنم. در نمایش قبلی هم صحنه‌هایی بود که با اینکه خیلی دوست‌شان داشتم و خیلی هم خوب درآمده بودند، کنارشان گذاشتیم. در همین نمایش هم لحظه‌هایی داشتیم که روی نوشتنش خیلی زحمت کشیدیم اما حذف‌شان کردیم. بیست دقیقه را کم کردیم. الان هم اگر حس کنم جایی باید حذف شود حتماً چنین می‌کنم.

– هر چند تاکنون سه نمایش اجرا کرده‌اید و حالا دیگر به عنوان هنرمند تئاتر مطرح می‌شوید نه مدیر اما به هر حال نمی‌توان بخش مدیریتی‌تان را حذف کرد. پروسه‌ای که طی کردید و از این سوی میز به آن سو آمدید را چگونه تعریف می‌کنید؟

نمی‌خواهم خودم را با گاندی قیاس کنم اما از جمله او استفاده می‌کنم که می‌گوید من در هر شرایطی گاندی‌ام چه زمانی که صبحانه می‌خورم چه در سیاست، در خانه و چه در بیرون. من هم از این جمله استفاده می‌کنم و می‌گویم آدم می‌تواند مدیر باشد ولی هنرمندانه مدیریت کند و می‌تواند همین مدیریت را بیاورد به هنر چون در هر حال بخش بزرگی از کار هنری به ویژه در تئاتر صرف نظر از وجوه هنری، مدیریت یک گروه است که بتوانند در یک پروسه طولانی کنار هم باشند و بی‌مشکل کار کنند. تجربه مدیریت کمک می‌کند که گروه را گرد هم نگه دارید. در دوره مدیریتم در تمام بخش‌هایی که کار کردم، همیشه تلاش کردم از موقعیت‌ها به شکل آرتیستیک بهره‌برداری کنم. دوران تئاترشهر یک کلاس درس بزرگ بود که همه هنرمندان تئاتر استادانش بودند و من تنها دانشجویش. مهم نیست که چه نمره‌ای بدهند. مهم خود تو هستی که چه درک و دریافتی کرده‌ای. آن دفتر می‌شود بهترین مکان زندگی‌ات چون از آن لذت می‌بری اما اگر صرف مدیریت باشد، می‌شود جای عذاب. در پخش تلویزیون هم چنین بودم. برای همین تفاوت این نیستیم که خودمان منشاء تحول باشیم. منتظریم ببینیم دولت چه می‌کند. درست است که تئاتر، سینما و موسیقی هنرهای گرانی هستند اما می‌توان در همین هنرها هم با سختی دادن به خود و با تبدیل موانع به فرصت‌های خلاق پیش‌برندگی ایجاد کرد. اشکال ما این است که همه منتظریم ببینیم هم گاهی آفتاب‌نشین می‌شود. خیلی دنبال شرایط چگونه است. شرایط را خود ما می‌سازیم. در مرحله بعد دندان توقع از دولت را بکنیم. تا کی نشسته‌ایم که دولت‌ها برایمان تعیین تکلیف کنند. خودمان چه می‌کنیم. بحثم تقابل نیست بلکه از زایندگی، جوشش و خلاقیت است. هیچ دولتی در هیچ مقطعی از تاریخی بی‌توقع هیچ کاری نمی‌کند. گاهی وقتی انگیزه تحول داشته باشی، هنرت ماندگارتر می‌شود.

این روزها نمایش «حضرت والا» به نویسندگی و کارگردانی حسین پاکدل در تالار ایرانشهر روی صحنه رفته است.پاکدل در این نمایش از یک سو اشاره به تاریخ دارد و همزمان به امروز می‌اندیشد.در این نمایش بازیگرانی همچون مهدی سلطانی،عاطفه رضوی،مهدی پاکدل،داریوش موفق و.... به ایفای نقش می‌پردازند.به بهانه اجرای این نمایش به گفت و گو با پاکدل نشستیم.



عکس: ابوالفضل نسایی

نکته

در این نمایش تلاش کرده‌ایم از شعار دادن بپرهیزیم و به شعور مخاطب احترام بگذاریم که چقدر درک و دریافت می‌کند و می‌تواند مابه‌ازا پیدا کند. اما ما برایش تصمیم نمی‌گیریم. حتی نتیجه نمایش را هم نمی‌شکافیم که بگوییم منظور ما این بوده است بنابراین به تعداد تماشاگران و میزان آگاهی و تسلط‌شان به ابزار هنر و تاریخ می‌تواند برداشت‌های گوناگون وجود داشته باشد.
سعی بر این بوده ولی اصل، عبرت است زیرا تا کی قرار است مدام به تکرار گذشته بپردازیم؟!

نگاه

درباره نمایش «حضرت والا»

بازی باخت-باخت

علیرضا نراقی

۱- بازخوانی تاریخ صد سال اخیر امری باسابقه در تاریخ تئاتر و ادبیات مدرن ایران است. بسیاری از نویسندگان و درام‌نویسان ایرانی برای کمک به تحلیل شرایط روز، تاریخ را محملی مناسب دیده‌اند تا با نمایش و روایت آن راهی برای اندیشیدن به شرایط پیچیده و سخت زمان خود پیشنهاد کنند. از این جهت بازخوانی تاریخ فعلی معاصر است. حال زاویه دراماتیک در این بازخوانی با توجه به ذات مدرن درام و بنیاد انسان‌گرایانه‌اش در جهت همین معاصرسازی تاریخ و یافتن مفردات زنده آن است. با فرض آنکه با نگرش یک درام‌نویس در یک نمایش گوشه‌ای از تاریخ معاصر تغییر کند اما آنچه به شدت وفادارانه و صادقانه به حساب می‌آید نمایش درست مفردات مطرح‌شده در تاریخ معاصر و گنجاندن آنها در بطن درام است. مفرداتی که همچنان جامعه ایرانی را به چالش می‌کشد و هنوز بخش مهمی از دغدغه‌های توده‌ها را تشکیل می‌دهد. توسعه عدالت و فرآیند مدرن‌سازی اجتماعی و نسبت آنها با بالا رفتن آزادی و آگاهی توده‌ها آن هم در بستر «شطرنج سیاست» شاید اصلی‌ترین مسائل مطروحه در تاریخ صد سال اخیر ایران باشد که با نمایش «حضرت والا» نوشته و کار حسین پاکدل به شکلی تراژیک روی صحنه رفته است. مضمون امری جدای از فرم نیست. اگر یک نمایش دارای ساختاری قابل تحلیل باشد و به ذات درام وفادار، قطعاً تمام مفاهیم ذکرشده در تار و پود تضادی عینی و شخصیت‌هایی جزءپردازی‌شده پیچیده می‌شود و این‌گونه درام نه یک ابزار بلکه یک جهان است با هستی‌شناسی مختص به خودش.

«حضرت والا» با نمایش شرایط ملتهب سیاسی ایران پس از جنگ جهانی اول و قدم‌های ابتدایی به سوی توسعه و استحکام شهر به عنوان پایگاه پیشرفت، درامی سیاسی را خلق می‌کند. اثر بیش از هر چیز ذهنیت و تحلیل سیاسی مخاطب را فعال می‌کند و از همین جهت در روزگاری که درام‌های سیاسی نحیف و قلیل‌اند قابل اعتناست. نمایش سعی دارد با واکاوی ذهن سیاستمداران و نمایش دقیق اوج گرفتن و افول آنها به آستانه یک تراژدی کامل نزدیک شود. بدون شک شخصیت حضرت والا نمونه‌ای از یک شخصیت تراژیک است با تمام مختصات و روند حرکتی آن، اما پاکدل با پررنگ کردن ابعاد تراژدی در شخصیت‌های غیرسیاسی و نمایش وقوع سرنوشت مشابه حضرت والا در سیاستمداران دیگر نمایش، همچون داور، نصرت‌الدوله و سردار اسعد به نوعی زمینه درام را از شخصیت‌محوری‌اش پررنگ‌تر می‌کند. دلیل اصلی این امر به طور قطع شیوه روایت پاکدل است. پاکدل با انتخاب پوران -که کل داستان از روی دفترچه خاطرات او پیگیری می‌شود- به عنوان راوی هم آدم‌های حاشیه‌ای را برجسته می‌کند و هم سرنوشت شخصیت‌های غیرسیاسی را متاثر از روند تراژیک زندگی یک شخصیت سیاسی نمایش می‌دهد. برای همین بستر و روابط پررنگ‌تر و جزییات بیشتر می‌شوند. در چنین انتخابی به ناچار نمایش از ایجاز کمتری برخوردار خواهد شد اما این عدم ایجاز جزیی از ساختار و معماری اثر می‌شود که نبودش کل کار را الکن و ناقص جلوه خواهد داد. به تبع پررنگ شدن روابط و زمینه‌های داستانی، تراژدی جاری در اثر تبدیل به مفهوم می‌شود و از این رهگذر مفاهیم جلوه‌ای عمده پیدا می‌کنند. در چنین فضایی نتیجه بدبینانه پاکدل بازی باخت همه شخصیت‌هاست؛ به گونه‌ای که ایرج و منیر که خواننده دفترچه پوران هستند و آدم‌هایی دور از آن دوران، با جذب به اسرار تاریخ بلافاصله پس از باز شدن قفل‌های پرابهام آن از وحشت و کابوسی که درونش نهفته است فرار می‌کنند.

عکس: احمد نشان

۲- آیا اگر با یک ساختار مدرن به سوی تاریخ برویم در محتوای تحلیل ما از آن تغییری ایجاد می‌شود؟ پاسخ به این سوال بسیار دشوار است و بدون بررسی نمونه‌های مختلف امکان‌پذیر نخواهد بود. بخشی از نگرش انتقادی نمایش «حضرت والا» قطعاً ناشی از نگاهی است که محصول زاویه مدرن و البته آگاه نویسنده آن است. اما آیا آن طور که بسیاری از نمایش‌های پیشرو تحلیل ما و نگاه ما را به تاریخ یا یک تراژدی قدیمی عوض می‌کنند، فرم مدرن حضرت والا هم چنین می‌کند؟ به اعتقاد من خیر؛ چرا که با وجود فرم پیشرو تلقی مولف ما از تاریخ و جهان آنچنان ساختارشکنانه نیست که امکان چنین نگرش پیشرویی را داشته باشیم، لذا شاید در باب هر درام ایرانی تا زمانی که فرم جدید از الزام‌های تحلیلی بیرون نیاید چنین نگاه نویی به محتوای تاریخ محال است. اما این به هیچ وجه دلیل بر ضعیف خواندن فرم نمایش «حضرت والا» نیست، بلکه بیشتر ناشی از جبر زمانی و موقعیت تاریخی ما در مواجهه با پدیده فرم و رویکرد مدرن است که اصولاً نشان از داشتن ریشه‌ای فلسفی و جامعه‌شناختی ندارد. اما فرم «حضرت والا» آنچنان که در ادامه خواهد آمد، ساختاری را ایجاد کرده که کارکرد اصلی‌اش در فعال‌تر کردن ذهن مخاطب و شیوه شکل‌گیری درام در ذهن اوست.

در «حضرت والا» با اینکه نمی‌توان داستانش را غیرخطی نامید اما نوع روایت درام به گونه‌ای است که نمایش را دارای ساختاری غیرخطی می‌کند. نوع پراکندگی اطلاعات و شروع نمایش از پایان یعنی جسد حضرت والا و سپس نمایش جنون و حضیضش و از آنجا بررسی روند اوج‌گیری این شخصیت علاوه بر اینکه نوع چینش اتفاقات و صحنه‌ها را متفاوت می‌کند این امکان را می‌دهد که نمایش در اجرا بیشتر به نشانه‌های مینی‌مالیستی متکی شود، لذا این نمایش در اجرا؛ در طراحی میزانسن و صحنه به لحاظ نشانه‌شناختی هر چه بیشتر از مصنوعات مرسوم درام‌های تاریخی به سمت نوعی اجرای مفهومی می‌رود که نشانه‌های بصری و صوتی خود را بیش از آنکه از بیرون متن به دست آورد در خود متن تعریف می‌کند. به همین دلیل است که مصنوعات نمایش پاکدل – که البته کم هم نیستند- خاصیت نشانه‌ای پیدا می‌کنند و از همان ابتدا همه عناصر از رنگ و ابزار صحنه گرفته تا زبان نشان دارند؛ به این معنا که در ذهن مخاطب برجسته‌شده و سوال ایجاد می‌کنند.

این فرم مدرن در اجرای پاکدل اگرچه مفاهیم را تغییر نداده اما زاویه مخاطب را کلی‌تر کرده؛ یعنی این کمک را به تماشاگر می‌کند که با تخیل خود صحنه را کامل کند. از سوی دیگر فضا و زبان نمایش با تضادی که در مواجهه با صحنه به وجود می‌آورد ریشه اشاراتی می‌شود برای دریافتن معاصرتر آن. همین تضاد است که نمایش را نه فقط در مضمون بلکه در تمام ساختار برای مخاطب مساله می‌کند. از شروع «حضرت والا» با خوانده شدن ترانه‌ای قدیمی در چینش مدرن صحنه یا باید گفت زودتر از آن در نوع بروشور و پوستر نمایش که با اسم آن نوعی همنشینی متضاد ایجاد می‌شود، تماشاگر جای اینکه به صحنه تاریخ پرتاب شود، تاریخ را در فضای ذهنی معاصر خود می‌بیند و تکمیل می‌کند.

«حضرت والا» درامی بلند و کامل است که به نظر می‌رسد تئاتر ایران در چنین مضامینی نه توان نزدیک شدن به آن را دارد و نه اراده‌اش را، لذا خود شکل‌گیری و اجرای «حضرت والا» پدیده‌ای مبارک در تئاتر این روزهاست، درامی که خود را مهم جلوه می‌دهد و در این تصویر دروغگو نیست.

اطلس جهان

دکتر بهزاد قادری

شکسپیر، رمانتیسیسم انگلستان و سیاست

در میان رمانتیک‌های قرن نوزدهم انگلیس دو شیوه فکری، اصلاح‌طلب و انقلابی پا به پای هم پیش می‌رفتند و هر یک نیز به «صورت» دراماتیک ویژه‌ای از ادبیات نمایشی دامن می‌زد. اصلاح‌طلبانی چون کولریج در آثارشان آرامش و آشتی و زندگی (به معنای بازیابی یا بازآفرینی وضعیت موجود) می‌آفریدند؛ انقلابیونی چون شلی در آثارشان «آشوب» و وحشت و مرگ (به معنای پایانِ بودنی اینچنینی و آغازِ بودنی متفاوت با «این») می‌آفریدند.

این دو گروه دو دستگاه «حس‌انگیزی» (Aesthetics) متفاوت داشتند و بر پایه دیدگاه‌های سیاسی‌شان، برای گونه‌های هنر جایگاه پلکانی متفاوتی پیشنهاد می‌کردند. اصلاح‌طلبان بر آرام نگه‌داشتن جامعه و خردورزی آدم‌ها تاکید می‌کردند بنابراین چهره‌ها و فضاهای نمایشنامه‌هایشان را بیشتر در چارچوب «خرد جمعی»، «گرایش مرکزی» و «بیشترین بسامد» سامان می‌دادند. انقلابیون اما بر دگراندیشی و واژگون‌سازی «گرایش مرکزی» یا «بیشترین بسامد» و سرگیجه دادن به تماشاگر تاکید می‌کردند بنابراین به بازنمایی‌های گوتیک و قناس (grotesque) روی می‌آوردند. اینان بر هر آنچه می‌توانست در تماشاگر شوری بیافریند تاکید می‌کردند بنابراین در بازنمایی‌هایشان از وانمودسازی یا تقلید خردمندانه (ارسطویی) از زندگی روگردان بودند و بیشتر به «بی‌قوارگی» (sublimity) و نیروهای انفجاری، برونی یا درونی روی می‌آوردند.

کولریجِ اصلاح‌طلب از میان حواس پنجگانه برای گوش و چشم جایگاه ویژه‌ای قائل بود زیرا از دید او، هر دو سبب تاخیر در کردار و کنش آدمی می‌شوند. پس او موسیقی را سلطان هنرها نامید و نقاشی را در جایگاه دوم نشاند و بقیه هنرها را پشت سر این دو ردیف کرد. اما او همانند افلاطون، شعر را به درون دستگاهش راه نداد مگر آنکه بتواند خودش را به جایگاه موسیقی و نقاشی برساند، یعنی زبانی داشته باشد که نیم- موسیقی و نیم- نقاشی باشد. از دید او، شعری که بتواند لحظه یقین را به تاخیر اندازد، بهترین نوع زبان به شمار می‌رود نه آن زبانی که در آنی اندام‌های حرکتی انسان را به تنش و کنش‌های شتابزده بکشاند.

از سوی دیگر شلی انقلابی می‌گفت همه هنرها – موسیقی، نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی – در انسان، در هیئت زبانِ دراماتیکی استوار بر «حس‌انگیزی» پرشور و شر و جنبشی، حضوری همزمان دارند و این زبان دراماتیک شورانگیز باید به مرده‌شوری آدم‌هایی که زندگی روزمره با مفهوم منحرفِ «سودجویی» «حواس»شان را پرت کرده، بپردازد تا مردم سر از خواب مرگ بردارند تا رستاخیز در همین جهان شدنی جلوه کند. هنوز نیچه با «زایش تراژدی» نیامده، شلی بانگ برداشته بود که از شور موسیقی و رقص یونان جز پوستی برجا نمانده و برای بازسازی انسان تمام‌عیار (داریم در چارچوب گفتمان مدرنیته از انسان سخن می‌گوییم) باید مغنی زبان بگشاید چرا «که بار غمم بر زمین دوخت پای / به ضرب اصولم برآورد ز جای». پس شلی به شاعر گفت «چنان برکش آواز خنیاگری / که ناهید چنگی به رقص آوری» (از حافظ آوردم چون او در مکتب ینا مطرح بود و نسیم سخنش به دماغ شلی نیز رسیده بود.) شلی گوهر زبان را ناب‌ترین ابزار شعری انسان از همان آغاز آفرینش می‌دانست. او انسان را چنگی در باد می‌دانست. از دید او زبان بادی بود که انسان را به ترنم درمی‌آورد.

گفته‌اند رمانتیک‌ها بودند که برای دومین بار شکسپیر را زنده کردند (بار اولش دکتر جانسن بود که در قرن هجدهم به نقد آثارش پرداخت). این نگاهی از دور است زیرا همان طور که می‌بینید، دیدگاه‌های سیاسی/ اجتماعی این نویسندگان به آنان اجازه نمی‌داد نگاه‌شان به آثار شکسپیر «ناب» یا صرفاً هنری! باشد. برای نمونه، نگاهی بیندازیم به نمایشنامه «هملت». آیا کولریج و شلی درباره آن دیدگاه یکسانی داشتند؟

کولریج برای مقابله با نمایشنامه‌های جمهوریخواهان که از شور و شر جانبداری می‌کردند، پیشنهاد می‌کرد تئاتر باید راه «درست» را به مردم نشان دهد. و راه «درست» در نظر کولریج یعنی تا زمانی که «آدم‌های خیالاتی» سر عقل نیامده‌اند، در تئاتر خبری از «کردار» نباشد، والا ممکن است مردم به سراغ نوع فرانسوی «عمل»، یعنی انقلاب، بروند. کولریج به بانگ بلند می‌گفت «هملت آلمان است!» و منظورش از این سخن این بود که بزرگ‌ترین درام آن است که آدمی بر صحنه تئاتر با تاخیری که در کردار و کنش پیش می‌آورد و با پیش کشیدن گونه‌های متفاوتِ عمل به گونه‌ای بودن برسد که وحدتی سرشار از کثرت باشد.

چهره‌هایی چون هملت انسان متفکر را بر صحنه نشان می‌دهند. اینان بیش از آنکه کنشگر برونی باشند، اندیشمندانی درونگرایند که هم ذهن خود و هم ذهن دیگران را تجزیه و تحلیل می‌کنند. کولریج باور داشت که اگر چنین کسانی را بر صحنه آوریم، تئاتر مدرسه‌ای می‌شود برای اصلاح افکار عمومی. به عبارت دیگر کولریج «هملت» را ابزاری برای رام کردن طبع سرکش جوانان شورشی آن زمان می‌دانست که در انگلیس محافظه‌کار آرمان جمهوریخواهی در سر داشتند.

شاید شلی می‌توانست زبان «هملت» را بستاید، اما هرگز نمی‌توانست «هملتِ» ایستایی را دوست داشته باشد. «هملت» با دستگاه فکری شلی سازگار نبود، هرچند او با «صورت» و ساختار آن نمایشنامه مشکلی نداشت. پس اگر قرار بود شلی یکی از نمایشنامه‌های شکسپیر را برگزیند به سراغ «تللو» می‌رفت، آن هم به خاطر چهره‌ای چون یاگو. اما چرا؟

گفتیم که شلی انقلابی به پویایی چهره‌ها بسیار اهمیت بسیار می‌داد. او در نمایشنامه «خاندان چن‌چی» کسی چون اورسینو را رقم زد؛ کسی که هم به پاپ وابسته است و هم در دل بئاتریچه رخنه کرده است. اورسینو طراح زبردستی است که به شیوه‌های تازه‌ای آدم‌ها را از صحنه بیرون می‌کند و به اصطلاح همانند جودوکارها حریف را با اجرای فن خودش ضربه فنی می‌کند. در واقع شلی با ترسیم این چهره به آدم‌هایی اشاره می‌کند که به قول مارشال برمن، باید آنها را «جادوگران بورژوا» نامید؛ آدم‌هایی که برای گسترش قدرت خویش «عنان نیروهای نهفته‌ای را که نابخردانه فوران می‌کنند و از حیطه مهار آدمی خارج می‌شوند رها می‌کنند، و پیامدهای وخیمی به بار می‌آورند».

اورسینو که خود را دلباخته بئاتریچه نشان می‌دهد، با ترفندهایش زنده‌کننده دوره تازه‌ای در تاریخ است؛ تاریخی که به آرامی از آستین پاپ و کنت چن‌چی بیرون می‌آید. او در این نمایشنامه نمایانگر سیاست ماکیاولی است که در واقع با ساماندهی مرگ کنت چن‌چی بیش از هر کسی برای بئاتریچه دام می‌گسترد؛ «دامی که بئاتریچه از آن خلاصی نیابد» (پ ۱، ص ۲) و این سخنش یادآور طراحی‌های زیرکانه یاگو است. او در پایان نمایشنامه نیز چنین می‌گوید: «می‌خواستم کمدی جانداری را بر صحنه این دنیای نو که هر دم به رنگی است اجرا کنم، و برای نائل شدن به اهداف خاصم توطئه‌ای آمیخته از خیر و شر که اعمال دیگران در هم می‌بافتند طراحی کنم.» (پ ۵، ص ۱) در وجود اورسینو ضرورت و فرصت‌طلبی به تعادل رسیده‌اند؛ عناصری که هستی بئاتریچه را نشانه می‌روند. اورسینو از چنگ عدالت می‌گریزد. او پا به دنیای سیال و هزاررنگی می‌گذارد که اشاره‌ای است به دنیای سوداگری مدرن که بئاتریچه به خاطر نداشتن دید درست نتوانسته بود آن را بشناسد. سخنان اورسینو در لحظه گذر از دنیای کهنه و ورود به دنیای تازه شنیدنی است: «اما من، پیچیده در جامه‌ای مبدل و پست، از میان آنها می‌گذرم؛/ ژنده‌پوش، با چهره‌ای آکنده از معصومیتی ساختگی/ از میان خیل آدمیان کج‌بینی که از ظواهر قضاوت می‌کنند به سلامت می‌گریزم. / آن وقت دیگر سهل است، پیش به سوی نامی تازه و سرزمینی تازه و زندگی تازه، / استوار بر امیال دیرین، می‌روم تا ردا و جامه کلیسای رم را که به آن پشت می‌کنم از تن به در کنم». (پ ۵، ص ۱)

شلی به رفتار کسانی مثل اورسینو برای برهم زدن تعادل جامعه و در نتیجه طبیعت خام آدمی نیاز دارد زیرا به نظر او اینان سبب می‌شوند که نمایشنامه جامه فرهنگ را به دور اندازد و به سوی امور قناس و نامعقول گرایش یابد. در چنین مواردی است که نمایشنامه به سوی رفتار قناس یا نامعقول کشیده می‌شود.

اورسینو به عنوان روند تازه تاریخ، باید همچون چهره‌ای عمل کند که آگاهی بیننده یا خواننده را به چند جهت بکشاند. او هزارچهره‌ای است که هم درباره دیگران قضاوت می‌کند و هم با این قضاوتش افکار دیگران را پریشان می‌کند. اورسینو از قماش آن آدم‌هایی است که رگه‌هایی از یاگو و مفیستوی «فاوست» را در وجود خودش سازمان داده است و با این سرمایه‌گذاری‌اش از جایگاه امنش در دنیای مدرن آینده مطمئن است.

کولریج، که دیزرائیلی، نخست‌وزیر محافظه‌کار انگلیس، نزدش شاگردی می‌کرد (و البته بعد خودش آموزگار چرچیل در سیاست شد) خردورزی هملت را می‌خواست؛ کسی که می‌تواند عاقبت عدالت و نظم را به جامعه‌ای آشوب‌زده بازگرداند؛ شلی جنون دگرآزاری یاگو و اراده شیطانی فاوست را می‌خواست تا بتواند نظم موجود را برهم زند تا زمان حال بازیابی نشود.