■ نقد حضوری نمایش
«افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم» / در گفتگو با جمشید ملک‌پور

● نفرین ماندگار در اساطیر

■ نصرالله قادری

● افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم

براساس «ادیپ/ شهریار» نوشتهٔ سوفوکل
نویسنده، طراح و کارگردان: جمشید ملک‌پور
بازیگران: پرویز پورحسینی. عنایت شفیعی. محمد یکانه. آمنه یزدان‌مقدم. شهلا امیربختیار.
تئاتر شهر. سالن چهارسو (۲۰ خرداد تا ۱۸ تیر ۶۹)

«دودمان لابد اسیدها از آکنوروکادموس گرفته تا لائیوس و ادیپوس به نفرین خدایان گرفتار است. اینان همه به مرکی جانکاه می‌میرند. هاتفان به لائیوس می‌گویند بر فرزند وی مقدّر است که پدر خود را بکشد و مادرش را به زنی گیرد. چون ادیپوس زاده می‌شود، از آنجا که پدر و مادر نمی‌خواستند دست به خون پسر بیالایند وی را در دوردست، بر کوه کیتاریون رها می‌کنند تا خود بمیرد. شبانی او را می‌یابد و به کورنیتوس نزد پولیبوس شهریار می‌برد. ادیپوس آنجا به سر می‌برد و چون جوانی برومند می‌شود از تقدیر خود آگاه می‌گردد. وی چون پدرخوانده و مادرخوانده‌اش را والدین واقعی خود می‌پنداشت از کورنیتوس گریخت تا سرنوشت شوم و شرمبارش را دگرگون سازد.

در راه شهر تبای به لائیوس پدر راستین و ناشناختهٔ خود می‌رسد، او را می‌کشد و در برخورد با ابوالهول مردم آن شهر را از مصیبتی بزرگ می‌رهاند و به شکرانهٔ آن جانشین شهریار پیشین، پدر کشتهٔ خود و همسر شهبانوی شهر، مادر خویش می‌گردد. تیر تقدیر به آماج می‌نشیند.

پس از سالها فرمانروایی به داد و بهروزی مرگ و طاعون بر سرزمین این شهریار فرود می‌آید. شهریان بلازده و جویای رهایی در برابر کاخ پادشاه گرد می‌آیند.

نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار» از اینجا آغاز می‌گردد.»

(نقل از بروشور نمایش)

■

● با تشکّر از حضور شما در این جلسه، اولین سؤالم را در مورد آفیش و بروشور نمایشنامه مطرح می‌کنم که در آن آمده است: «براساس ادیپ شهریار ـ افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم/ نوشتهٔ سوفوکل». و بعد آورده‌اید: «نویسنده، کارگردان و طراح: جمشید ملک‌پور». سؤال من این است که نمایش شما چه ارتباطی به «سوفوکل» دارد؟ نوع نگاه شما نسبت به نمایشنامه‌های کلاسیک یونان شبیه دیدگاه «آنوی» و «برشت» است، یا اینکه از منظر دیگری به نمایشنامه نگریسته‌اید؟

■ من اولین نکته‌ای را که در این ارتباط باید توضیح بدهم این است که ما اصولاً دو نوع اقتباس داریم: یکی اقتباس متن، که یک نمایشنامه‌نویس نمایشنامه‌ای را به عنوان منبع انتخاب می‌کند و براساس آن نمایشنامهٔ جدیدی می‌نویسد. این اقتباس از متن است. آقای «برشت» از این کارها زیاد کرده است یا «آنوی»، «مده» را انتخاب کرده و براساس آن «مده» خودش را نوشته است. نوع دوم، اقتباس اجرایی است: یعنی کارگردان متن نمایشی را انتخاب می‌کند که از آن یک اقتباس اجرایی داشته باشد. این دو شیوه کاملاً با هم متفاوتند. من تا این لحظه نتوانسته‌ام درک کنم چرا در ایران هیچ‌کس این قضیه را نفهمیده است.

کار من یک اقتباس اجرایی بود، نه اقتباس متن. به عبارت دیگر، من هرگز این متن را چاپ نخواهم کرد، چون این متن، متن سوفوکل است. من کارم را چاپ کرده‌ام: چگونه؟ آن را روی صحنه برده‌ام. بنابراین با کار من باید به عنوان یک اقتباس اجرایی برخورد بشود. من تا پیش از اجرا هم بجز تصاویری که می‌خواستم آنها را تغییر بدهم، هیچ دخل و تصرّفی در متن سوفوکل نکردم. حتّی متن او را در جلسات تمرین آوردم. شبها روی متن کار می‌کردم و صبح همان را تمرین می‌کردیم. یعنی به هیچ عنوان من یک متن از پیش نوشته شده نداشتم. متن من همان نمایشنامهٔ سوفوکل بود، منتهی می‌دانستم که در اجرا چه تغییراتی می‌خواهم بدهم. این اولین و مهمترین توضیح من است.

توضیح دوم اینکه تغییراتی را که من در متن داده‌ام تا این لحظه کسی به آنها اشاره نکرده است. اینها تغییرات عمده بودند. یکی دریاست که مطلقاً در متن سوفوکل نیست، در حالی که در این اجرا تأکید می‌کنم که در اجرا نه در متن- دریا، چه در طرّاحی صحنه و چه در خود آکسیون کلّی نمایش، عمداً آورده شده است. اتّفاق اصلی نمایش «افسانهٔ اندوهی دلخراش از تقدیری شوم» چیست؟ این است که دریا آلوده شده و برای پاک شدن آن باید چشم آدمی که دریا را آلوده کرده درآورده شود و به دریا انداخته شود. این در هیچ جای متن سوفوکل وجود ندارد. اصولاً در متن سوفوکل، کور شدن «ادیپ» بدون هیچ انگیزه‌ای اتّفاق می‌افتد و هیچ‌گونه جایی در خود متن ندارد و سوفوکل خیلی گذرا از آن عبور کرده است. به دلیل آنکه آنجا مسئله چیز دیگری است. در حالی که در این نمایش چشم و کور شدن و دریا مهمترین وقایع نمایش هستند، به طوری که یک صحنه آخر و اوج نمایش من فقط در ارتباط با چشم است و اینکه چگونه ناخدا خودش را کور می‌کند و چگونه این چشم دست به دست بین مردم می‌گردد تا به دریا افکنده می‌شود. پس این یک اقتباس اجرایی بوده، نه یک اقتباس ادبی، و اینکه در اجرا به دو انگیزه اشاره کردم که در متن سوفوکل وجود ندارد. با این همه، همچنان که اسم سوفوکل را درشت در آفیش آورده‌ام، نمایش من براساس ادیپ شهریار است. پس طبیعی است که متن مال سوفوکل است و اگر ارزشی در آن هست این ارزش متعلّق به اوست. من در اینجا دوست دارم بیشتر به عنوان طراح و کارگردان مورد نقد و بررسی قرار گیرم.

● شما وقتی به اقتباس اجرایی اشاره می‌کنید یعنی اینکه معتقدید اصول کلاسیسم یونان را در اجرا رعایت کرده‌اید. درتراژدیهای یونان معمولاً خدایان و نیمه‌خدایان یا پادشاهان به عنوان قهرمان مورد خشم خدایان واقع می‌شوند. امّا در اینجا ناخدا به جای ادیپ شهریار نشسته است. چه نوع ارتباطی میان اسطورهٔ کهن با اسطورهٔ امروزین جنوب ایران وجود دارد؟ شما مشخصاً به پارامتر «دریا» اشاره کردید که یادآور مراسم آیینی «زار» است. در اجرای شما همسرایان گاه از حرکتهای مراسم «زار» بهره می‌گیرند. به اقتباس در اجرا که اشاره می‌کنید، آیا اصول کلاسیسم یونان را رعایت کرده‌اید؟ یعنی نقش همسرایان، سرآهنگ و اینکه حتماً پادشاه یا نیمه‌خدایی در اثر گناهی کرده یا نکرده تقاص پس می‌دهد تا خودش تزکیه شود و تماشاگر به «کاتارسیس» برسد. آیا این پارامترهای اساسی مدّ نظر شما بوده است؟

■ هم بله و هم نه. در اینجا لازم است توضیحی در مورد کارهای یونانی بدهم که تا این لحظه ندیده‌ام در ایران حداقل کسی راجع به آن صحبت کند. درست است که امروزه ما می‌گوییم اینها نمایش مدوّن و کلاسیک هستند و پایهٔ تئاتر جهانی را تشکیل می‌دهند، امّا شما حتماً می‌دانید که این نمایشها در بطن خودشان چه بودند. اینها نمایشهای آیینی بودند. کمتر کسی به این نکته اشاره کرده است. اینها در ابتدا نمایشهای آیینی و بکری بوده‌اند که برای ستایش از «دیونیزوس» اجرا می‌شدند. بعدها یک عدّه‌ای پیدا شدند و به اینها شکل دادند؛ آنها را مدوّن کردند تا به این شکل نمایشی که ما امروزه می‌شناسیم درآمدند. من به سرچشمهٔ خود این نمایشها برگشتم. گفتم مگرنه اینکه اینها در بطن و آغاز آیینی بوده‌اند؟ خوب، من هم می‌توانم آنها را آیینی اجرا کنم. بنابراین در اجرا قصدم را بر این گذاشتم که پیام و نمایش را به صورت آیینی اجرا کنم؛ یعنی کار را به صورت نمایش کلاسیک یونانی که ما در ایران یا در سایر کشورهای جهان می‌بینیم اجرا نکردم. اصلاً قصدم این نبود. این جواب سؤال اول شما.

اینکه این «ناخدا» همان «شهریار» یا «پادشاه» است اصلاً مسئلهٔ من نیست. شما در نمایش برای اینکه به نقطهٔ اوج تراژدی برسید یک قهرمان لازم دارید، حالا هر کسی می‌خواهد باشد. این قهرمان ممکن است آدم خوب یا بدی باشد. خوب، مثل «ادیپ» که در عین بی‌گناهی عمل می‌کند؛ بد مثل «مکبث»، که در عین دانستن و آگاهی عمل می‌کند. ولی به هر حال قهرمان است. اولی چهره‌ای مثبت و دومی چهره‌ای منفی دارد. یکی هم ممکن است آمیزه‌ای از هر دو باشد. وظیفهٔ نویسنده یا کارگردان این است که این آدم را برجسته کند. یکی از شرایط مهمّی که ارسطو در «فن شعر» برای قهرمان قائل است، برجسته کردن قهرمان است: اگر قهرمان برجسته نباشد، نمی‌توان به هدف رسید. اگر به شما بگویند هزار نفر از آشنایانتان فوت کرده‌اند، احتمالاً عکس‌العملتان آن اندازه نخواهد بود که بگویند «تقی»، دوست شما الآن فوت کرده است! دومی بیشتر اثر می‌گذارد. چرا؟ چون شما این تقی را می‌شناسید. آدمی آشناست. برجسته است. خصوصیاتش را می‌شناسید. در حالی که اولی گنگ است. مسئلهٔ اول در شما یک حسرت ایجاد می‌کند، ولی در دومی یک شوک به شما دست خواهد داد.

بنابراین باید قهرمان را برجسته کرد. این «ناخدا» هم همان «ادیپ» است، همان «شهریار» یا «پادشاه» است. فرقی نمی‌کند. همان آدم بزرگ و برجسته است. حیات اقتصادی این روستا به این آدم بستگی دارد. اگر این واقعه برای یکی از جاشوها اتّفاق می‌افتاد خبری نمی‌شد. ولی چون این «ناخدا»ی کشتی است که باید کشتی را به دریا ببرد و بیاورد پس فاجعه صورت خیلی عمیقتری به خود می‌گیرد.

بنابراین اینها برای من مهم نبوده است. چیزی که در شخصیت «ادیپ» یا «ناخدا» برای من مطرح بوده، بی‌گناهیش است. آدمی در عین بی‌گناهی به گناه آلوده می‌شود. ادیپ نمی‌خواست این کار را بکند. او مرتّب از تقدیر خودش فرار می‌کرد. اینجاست که تراژدی اوج می‌گیرد... ما می‌بینیم یک چهرهٔ خوب، خردمند و آگاه وارد چنین دامی می‌شود. چرا؟ این چراهاست که حالا می‌توانیم راجع به آنها صحبت کنیم.

● به ارسطو اشاره کردید. ارسطو در «بوطیقا» معتقد است آنچه در تراژدی اهمیّت دارد وجود یک «کنش» تمام است. شما این اهمیت را به «شخصیت» می‌دهید. لطفاً در این مورد توضیح دهید؟

■ من تصوّرم این است که ارسطو در «فن شعر» نیامده مهمترین عامل را تعیین کند؛ او عوامل مهم را ذکر کرده است. مثلاً وحدت مهم است. اگر وحدت نباشد، از نظر ارسطو اصلاً تراژدی نداریم. شخصیت هم یکی از مباحث اوست. ولی چیزی که در نمایش برای من مهم بوده، فضاسازی است. به همین دلیل کمترین توجّه را به بازیها و متن داشتم. من فقط می‌خواستم یک تجربهٔ اجرایی در فضاسازی داشته باشم. برای این فضاسازی از یک سری عناصر استفاده کردم؛ از طبیعت بهره گرفتم، از آیینها و مراسم سود بردم. و همهٔ اینها را با توجّه به شیوه‌های جدید اجرایی که در دنیا وجود دارد، کنار هم قرار دادم. شما می‌دانید که تئاتر دنیا به‌طور عجیبی به طرف یک تئاتر نامحدود می‌رود. به عبارت دیگر، تئاتر تلاش می‌کند که خودش را از این چهار دیواری بیرون بکشد. چه عاملی می‌تواند کمکش کند؟ همین تئاتر آیینی. امروزه ما می‌بینیم که در اروپا و آمریکا تئاتر به طرف سرچشمهٔ اصلی خودش، یعنی تئاتر آیینی می‌رود. هدف اصلی من این بوده که تجربه‌ای بر

پایهٔ یك متن كلاسیك در فضای آیینی داشته باشم. ایرانی بودنش هم اصلاً برایم مسئله نبوده. یعنی می‌تواند همین نمایش در آفریقا، آمریكای لاتین، جنوب یا شمال یا مثلاً در خراسان ایران اتّفاق بیفتد.

● شما در بروشور توضیح داده‌اید كه از «ادیپ» بهره گرفته‌اید. از دیدگاه نویسندگان یونانی، قهرمان در جنگ با خدایان است، امّا در فرهنگ و مراسم آیینی ما، خدای واحد مطرح است نه خدایان، و جنگ قهرمان هم با خدا نیست. مسئلهٔ تقدیر و نوع نگاه ما نسبت به آن با دیدگاه آنها تفاوت دارد. مسئلهٔ دیگر اینكه من معتقدم در كار شما با مراسم آیینی «زار» روبرو هستیم. شما چگونه این دو نوع نگاه متضاد را یكسو و یك جهت دیده‌اید و به آن شكل واحد داده‌اید؟

■ قبل از جواب دادن به این مسئله باید به یك نكتهٔ اصیلتر توجّه كنیم كه در واقع زیر متن سؤال شماست و آن مسئلهٔ تقدیر است. چرا؟ چون تم اصلی نمایش در متن یونانی‌اش مسئلهٔ تقدیر است. ما باید ببینیم این تقدیر از نظر یونانیها چه بوده؟ آیا همین معنی است كه ما امروزه از آن داریم یا خیر؟ در زمان یونان باستان فرهنگ مسلّط، فرهنگی بوده كه از طریق خدایان المپی حاكمیت داشته است. به عبارت دیگر، فرهنگ خدایان المپی، فرهنگ مسلّط آن زمان بوده كه من به آن «تقدیر» می‌گویم. من معتقدم «سیستم اجتماعی» امروزی همان تقدیر است. سیستمهای اجتماعی امروزه دقیقاً راه و روش، امكانات و شرایط هر آدمی را از لحظه‌ای كه به دنیا می‌آید تا لحظه‌ای كه می‌میرد رقم می‌زنند. وقتی من در تهران به دنیا می‌آیم، تا حدود زیادی مشخص است كه تحصیلاتم چگونه خواهد بود، چه امكانات رفاهی، چه امكاناتی برای كشف و اختراع و چه امكاناتی برای زندگی دارم. چگونه پیر شده، چگونه و كجا می‌میرم و كجا دفنم می‌كنند. حتّی محلّ دفنم مشخص است كه بهشت زهراست. من این را می‌گویم سیستمهای اجتماعی كه تا یك درصدی، البتّه نمی‌گویم صد درصد، ۷۵ تا ۸۰ درصد این را برای یك تودهٔ گسترده ایجاد كرده كه من می‌گویم تقدیر است. در یونان باستان هم تقدیر همین مفهوم را داشته، یعنی آن چیزی كه فرهنگ زمان برای آدمها مشخص می‌كرده، تقدیر بوده است. این تقدیر را ما در ایران باستان هم به شكلهای دیگری داریم. بنابر این آن چیزی كه در اقتباس اجرایی برای من مسئله بوده، تقدیر امروزی بوده است. «سیستمهای اجتماعی»، «شرایط امروزی» این را برای ناخدا رقم زده‌اند كه این اتّفاق باید رخ بدهد. طبیعی است كه آدم بعضی جاهایش را نمی‌پذیرد و مقابله می‌كند. چنان كه ناخدا هم مقابله می‌كند. ولی ما می‌بینیم كه در هر صورت این سیستم اجتماعی مسلّط بر آدمی است. خود من هم اعتقاد دارم كه امروزه سیستمهای اجرایی مسلّط بر آدمی هستند. مثلاً اگر فردا رسانه‌های خبری جهان تصمیم بگیرند كه از كشور «بوركینافاسو» یك هیولا بسازند، بلافاصله تلكسها به كار می‌افتد و آن كشور یك هیولا می‌شود. برعكس آن هم هست.

● اگر ما این‌گونه به مسئلهٔ تقدیر نگاه كنیم، نقش «هاتف» در نمایش شما كه همان «تیرزیاس» در نمایش «ادیپ» است تولید اشكال می‌كند. «تیرزیاس» در «ادیپ» به دلیل اینكه نظركردهٔ خدایان است و چیزی را كه نباید ببیند دیده است، چشم سر را از دست می‌دهد و چشم عقل را به دست می‌آورد و تمام آنچه را كه مدّ نظر خدایان است، به بشر می‌گوید. «تیرزیاس» پیش‌بینی و غیبگویی می‌كند. در نمایش شما «هاتف» همین وظیفه را دارد. با تعریف شما از تقدیر، «هاتف» باید در ارتباط با سیستم اجتماعی باشد؛ یعنی باید از آن نقشی كه سیستم برای ناخدا رقم زده مطلع باشد تا بتواند آن را بگوید. ولی در نمایش وقتی ناخدا و «هاتف» درگیر می‌شوند، ناخدا به او می‌گوید: تو یك فالگیر هستی؛ یعنی باز به فرهنگ عوام بازمی‌گردیم و نه به تعریفی كه شما در اینجا ارائه كردید.

■ من «هاتف» یا «تیرزیاس» را نمایندهٔ قشر مصلح می‌دانم. حالا نمی‌خواهم لفظ روشنفكر را به كار ببرم چون سر مسئلهٔ روشنفكر یك مقدار بحث هست. یك عدّه خوششان می‌آید، یك عدّه بدشان می‌آید؛ من كاری به این ندارم، ولی مشخص است كه در هر جامعه‌ای یك عدّه وجود دارند كه با تكیه بر دانش و آگاهی و شعور و تقوایشان قادر به تجزیه و تحلیل وقایع اجتماعی هستند و بعضاً حتّی می‌توانند راه حل‌هایی را پیشنهاد كنند. «هاتف» در نمایش من یكی از اینهاست: چشم روشن جامعه است. بنابر این هیچ‌گونه ارتباطی هم با سیستم اجتماعی ندارد. حتّی این سیستم اجتماعی كه گفتم، در ارتباط با سیستمهای اجتماعی مسلّط امروزی نیست. من این سیستم اجتماعی را در رابطه با تقدیر تعریف كردم. خواستم بگویم تقدیر در آن زمان هم یك چیز كاملاً متافیزیكی نبوده است؛ ریشه در یك سری واقعیتهای روزمرّه هم داشته است. در هر حال یك سری قوانین در آن جامعه وجود داشته كه از آن تغذیه می‌كرده؛ آن سیستم المپی. به همین دلیل برای من در این نمایش «هاتف» صرفاً یك فرد خردمندی است كه به آدمی كه دارد كاملاً احساساتی برخورد می‌كند، می‌گوید: بایست، آرام باش! دور و بر خودت را نگاه كن! پشت سرت را نگاه كن! چرا؟ چون «ادیپ» یا «ناخدا» اگر آرام برخورد می‌كرد، این حادثه ممكن بود خیلی زودتر به یك نتیجهٔ مثبت‌تری برسد. ولی از آنجایی كه تراژدی باید اتّفاق بیفتد، این آدم با شور و هیجان زیادی با واقعه برخورد می‌كند و با همان شدّت هم سقوط می‌كند.

● «تیرزیاس» در «ادیپ» بعد از پیامی كه از معبد می‌آید، دعوت می‌شود كه پیام را روشن كند. در نمایش شما «هاتف» و «معبد» و «كاهن» یكی می‌شوند. یعنی خودش در معبد یا كلبه هست و پیام می‌فرستد و بعد بدون اینكه از او درخواست شود می‌آید. در «ادیپ» قضیه فرق می‌كند: از تیرزیاس دعوت می‌شود، در حالی كه اینجا «هاتف» می‌آید و بعد توضیح می‌دهد كه چون مرا خواسته بودی آمدم و...

■ فكر می‌كنم شما دقّت نكرده‌اید. در نمایش دقیقاً «عثمان» فرستاده می‌شود. در صحنه‌ای كه عثمان یا «كرئون» وارد می‌شود، ناخدا به او می‌گوید كه برو دنبال هاتف. عثمان می‌پذیرد و می‌رود. به همین دلیل هم هست كه در صحنه‌های بعد ناخدا عثمان را متّهم به دست داشتن در توطئه می‌كند. چون خودش او را فرستاده، فكر می‌كند كه اینها با هم ساخت و ساز كرده‌اند. پس «هاتف» همین‌طوری نمی‌آید. این دقیقاً جملهٔ ناخداست كه می‌گوید: «بیكار ننشسته‌ام و به هر كاری دست یافته‌ام امّا سودی نبخشیده است. گویی طلسمی به كار افتاده تا دیار ما را از خوشی و شادكامی به دور سازد. تنها امیدم عثمان است كه به كلبهٔ «هاتف» فرستاده‌ام، تا بگوید چه كار یا سخنی از من می‌تواند شما را نصیبی دهد.»

با توجّه به فرهنگ جنوب كشور، بنده اصلاً مسئلهٔ معبد و اینها را حذف كردم. یعنی هاتف یك آدم خردمندی است كه قادر به تحلیل وقایع است

■ من معتقدم «سیستم اجتماعی» امروزی همان «تقدیر» است. سیستم اجتماعی راه و روش و شرایط زندگی هر آدمی را از لحظه‌ای که به دنیا می‌آید، تا لحظه‌ای که می‌میرد، رقم می‌زند.

و می‌تواند پیش‌بینی هم بکند. پیشگویی‌اش هم بیشتر براساس تقوا و ارتباط معنوی است که با هستی و جهان برقرار کرده. به هیچ عنوان فیلسوف نیست...

اصولاً در فرهنگ همهٔ ملتها شما می‌توانید این را پیدا کنید. همیشه این تیپ آدمها وجود داشته‌اند. در یونان «تیرزیاس» بوده و در اینجا اسم دیگری دارد. اینکه کور شده، یك سمبل است. یعنی بستن چشم به روی ظواهر و باز کردن چشم به روی باطن. که سمبل خیلی روشنی است و فکر می‌کنم همه جا می‌تواند مصداق داشته باشد.

● در این مورد با اجازهٔ شما من توضیحی را عرض می‌کنم. وقتی می‌گویم «هاتف» بدون فرستاده می‌آید، به خاطر یکی شدن «کاهن» و «هاتف» است. اگر «عثمان» بار اول نزد هاتف می‌رود، چرا ناخدا می‌خواهد که هاتف دوباره بیاید. در متن ادیپ، اگر ادیپ دنبال «تیرزیاس» می‌فرستد به دلیل این است که می‌خواهد رازی را که «کاهن» گفته، او توضیح دهد، اینجا راز را که او خود گفته است...

■ همین طور است که شما گفتید. یعنی «ادیپ» یا ناخدا در نمایش ما عثمان را می‌فرستد دنبال هاتف که او را بیاورد. می‌پرسد: «چیزی یا سخنی نگفت؟» می‌گوید: «چرا، ولی مبهم بود.» این یك ترفند نمایشی است که تماشاگر را در یك حالت مضطربی بگذارد. یك مقدار از جملات هاتف از زبان عثمان نقل می‌شود و تماشاگر آماده می‌شود که خود هاتف بیاید و بقیه را بگوید. دقیقاً همین طوری است که شما گفتید.

● در کلاسیسم یونان همسرایان عامل بازدارندهٔ قهرمان هستند و هرگاه او می‌خواهد دست به اشتباهی بزند او را راهنمایی می‌کنند تا خطا نکند و از او می‌خواهند که عجول نباشد. یا اینکه برای مخاطب مسائلی را توضیح می‌دهند و اطلاعاتی در اختیارش می‌گذارند. در نمایش شما نقش همسرایان به حداقل رسیده و در واقع نقش آنها به سرآهنگ محوّل شده است. آیا نقشی که شما به سرآهنگ و همسرایان داده‌اید در فرهنگ جنوب باورپذیر است؟ آیا در فرهنگ آنان زن می‌تواند چنین

نقشی در وقایع داشته باشد؟ اساساً چرا شما یک زن را به عنوان سرآهنگ انتخاب کرده‌اید و چرا نقش همسرایان تا این اندازه تقلیل پیدا کرده است؟

■ لازم است اینجا چند نکته را قبل از جواب دادن به مسئلهٔ اصلی توضیح بدهم. شما حتماً اطلاع دارید که من ادیپ را ده سال پیش اجرا کردم. در آنجا هم نقش سرآهنگ را «شهلا میربختیار» بازی می‌کرد و هیچ کدام از این مسائل مطرح نشد. یک نفر نگفت چرا شما نقش سرآهنگ‌را به زن داده‌اید. بنابراین طرح این مسئله پس از ده سال دیگر نمی‌تواند مربوط به نمایش باشد و مسائل دیگری را پشت سر خود دارد.

نکتهٔ دوم اینکه شما می‌دانید در نمایشهای یونانی هم‌گروه همسرایان معمولاً یا زنان یا مردان هستند. مثلاً در نمایش «پرومته» گروه همسرایان، دختران «آکیونئوس» هستند. و درنمایش «مده» زنان «لکیئتوس» هستند. این مسائلی که حالا مطرح است به دلیل عدم آگاهی گویندگان است. اینها حتماً نمی‌دانستند که در نمایشهای یونانی هم‌گروه همسرایان گاهی مرد و گاهی زن هستند. بنابراین، وقتی من اقتباس می‌کنم، پس این حق را هم دارم که یک چیزی را از آنها بگیرم. من تشخیص داده‌ام که باید زن بگذارم. در خود این گروه همسرایان هم شما می‌دانید که همیشه یک سرآهنگ وجود دارد که در واقع بیشتر دیالوگها را سرآهنگ می‌گوید و قسمتهای شعری را به صورت آواز. گروه همسرایان می‌خوانند. در ایران همیشه با گروه همسرایان مشکل داشته‌ایم. گروه همسرایان اسمشان رویشان است: گروه کُر هستند. اینها کُر می‌خوانند: حرف نمی‌زنند، دیالوگ نمی‌گویند. آواز می‌خوانند. ما هرگز نتوانستیم علّت اینکه این شعرها را نمی‌توانیم به آواز برگردانیم، توضیح بدهیم. من به طبیعت نمایشهای یونانی برگشتم. یعنی آمدم گروه همسرایان را گذاشتم که یک سری آوازهای محلّی را ترنّم کنند که آن زیر متن موسیقایی دربیاید و بعد سرآهنگ روی این زیر متن دیالوگها را بخواند.

از آنجا که طبیعتاً برای سرآهنگ یک بازیگر تئاتر را انتخاب کرده بودم و گروه همسرایان را هم- که می‌دانید همه بدون استثناء برای اولین بار است که روی صحنه می‌روند- در یکی دو قسمت تجربه کردم و بعضی دیالوگها را به آنها دادم و دیدم که نمی‌توانند کار کنند. بنابراین تمام دیالوگها را به سرآهنگ دادم. دلیل اینکه چرا زن گذاشته‌ام این است. حس کردم باید یا مرد یا زن بگذارم. از آن طرف فرمهایی که به همسرایان داده شده بود، بعضاً اینها با هم تماس پیدا می‌کردند. من فکر کردم اگر اینها را قاطی کنم مشکل پیدا می‌شود، چون معمولاً اینها روی صحنه تماس پیدا می‌کنند. بنابراین همه را یک دست زن گرفتم که دیگر مشکلی پیش نیاید. پس بنابه تمامی دلایلی که عرض کردم و خود متن یونانی هم این اجازه را به ما می‌داد اینها را زن انتخاب کردم.

● آیا در فرهنگ جنوب، نقش زنان تا این پایه مهم هست؟

■ بله. وظیفهٔ عمدهٔ زنها در این نمایش سوگواری است. ما می‌دانیم که سوگواری زنان همیشه تاثیرگذارتر و دلپذیرتر از سوگواری مردان است. به دلیل اینکه مردان معمولاً به‌طور بطنی سوگواری می‌کنند و زنها بیرون می‌ریزند و به سر و روی خود می‌زنند. بنابراین، با توجّه به عامل اصلی که من مدّ نظر داشتم، یعنی جمعی استغاثه‌کننده، جمعی سوگوار، این از طریق زنان و آوایشان و گریه‌هایشان بهتر می‌توانست روی تماشاگر تاثیر بگذارد. از آن طرف یک دلیل اجتماعی داشتم. اینها به دلیل اینکه قحطی آمده و دریا دیگر ماهی نمی‌دهد، دست به این کار می‌زنند. معمولاً دریا این‌طوری است: وقتی کار نباشد مردها همگی برای کار به کشورهای عربی می‌روند. بنابراین اگر شما در فصل غیر صید به روستاهای جنوب بروید، می‌بینید که در هر روستایی فقط یکی دو تا پیرمرد مانده و هیچ مردی نیست. البتّه این برای من اصلاً مهم نبود. فقط خواستم بگویم زنها مانده‌اند.

در یک واقعهٔ ترازدی، زنها کوبنده‌تر ظاهر می‌شوند. مثلاً در نمایش «غوکان» یا «ابرها»، نمی‌دانم کدامیک، اثر «اریستوفان» می‌دانید که بین اسپارت و آتن یک جنگی بوده که چندین سال طول می‌کشد- این نمایش خیلی زیبایی است که کم‌کم زنها ذلّه شده و راه می‌افتند و دیگر حاضر نیستند که به خانه‌هایشان بروند. دست به هیچ کاری نمی‌زنند و می‌گویند تا صلح نشود، وضع همین است و ما می‌بینیم که در نمایش چقدر تاثیرگذار است. و سرانجام آنها با هم آشتی می‌کنند. من بنا به چند دلیلی که عرض کردم، تصمیم گرفتم که گروه همسرایان را زن بگذارم و یک نفر را که بازیگر باشد سرآهنگ قرار بدهم که دیالوگها را بگوید و در پس زمینه، آنها سوگواریشان را داشته باشند.

● اگر در ادیپوس شهریار، «کنش» را پیدا کردن قاتل فرض کنیم. ماجرای ادیپ که به دنبال علم و آگاهی است تا سر حد ماجرای جنایی سقوط می‌کند. اشتیاق به دانستن او را به آن فاجعه گرفتار می‌کند. در نمایش شما «کنش» چیست؟ چنین به نظر می‌رسد که «کنش» پیدا کردن قاتل است و در این صورت کار شما اُفت داشته است. آیا همین طور است، یا اینکه «کنش» دیگری مثلاً جستجوی آگاهی مورد نظرتان بوده است؟

■ مسائلی که طرح کردید نقطهٔ قوّت نمایش ادیپ سوفوکل است. یکی از دلایلی که این نمایش را بسیار قوی و زیبا می‌دانند همین است. در واقع در سطح داستان، ما یک داستان پلیسی جذاب داریم که تماشاگر واقعاً شایق است که بداند در نهایت چه خواهد شد، در حالی که وقتی این پوستهٔ ظاهری را کنار بزنیم می‌بینیم که این قضیه وسیله‌ای برای رسیدن به هدف اصلی در نمایش، یعنی دانستن است. بجویید تا بیابید. ولی من در اجرا در واقع به هیچ کدام از اینها توجّه چندانی نداشتم. همان طور که توضیح دادم، در اقتباس اجرایی من از این نمایش، «دریا» تبدیل به یک عامل مهم شده است و پاک کردن دریا انگیزهٔ اصلی است. اینجا دیگر نه دانایی مهم است و نه جستجوی قاتل. من معتقدم که از بعضی عناصر طبیعی می‌شود در آثار نمایشی استفاده کرد و در پس عناصر طبیعی، ابعاد اجتماعی و فلسفی و غیره را دید. دریا در زندگی آدمهای دریانشین یا آنهایی که در کنارهٔ دریا زندگی می‌کنند، از مسائل اقتصادی فراتر می‌رود. آنها با دریا پیوند عاطفی برقرار می‌کنند. دریا جزئی از خانواده و هستی آنها می‌شود. وقتی که دریا آلوده شد، در حقیقت مثل این است که هستی و زندگی اینها آلوده شده باشد و اینها می‌خواهند این آلودگی را پاک کنند. تمی را که من در این نمایش دنبالش بودم، همین بود. پاک کردن این هستی، این آدمها، از آلودگی که دامن‌گیرشان شده است.

● دکور بسیار زیبایی که در کار شما وجود دارد...

■ ... خودم ساختم.

● در مورد نوع بهره‌گیریتان از دکور توضیح بدهید. نکتهٔ دیگر اینکه ما در «بک‌راند» صحنه دریا و بعد دماغهٔ کشتی را می‌بینیم. طبیعتاً انتظار می‌رود که کف سالن شن باشد، امّا متأسّفانه چنین نیست. چرا؟

■ بله، این نکتهٔ عجیبی است که گرفته‌اید. در ماکتی که بنده ساختم کف صحنه شن بود. در واقع نیمی از صحنه آبی رنگ و نیمهٔ دیگر شن بود و آب درست تا لبهٔ لنج می‌آمد. شما می‌دانید که برای ریختن شن در کف صحنه باید از ماسهٔ شسته شده استفاده کرد، یعنی ماسه‌ای که ایجاد گرد و خاک نمی‌کند. به آن ماسهٔ بادی یا خلیج می‌گویند. من و مدیر تولیدم یک هفتهٔ تمام در به‌در به دنبال این ماسهٔ بادی بودیم وگیر نیاوردیم. آخر سر هم یک کامیون پیدا شد که گفت شش هزار تومان می‌گیرم و ساعت سه نصفه شب می‌آیم این ماسه را خالی می‌کنم. و ما به هر دری که زدیم بلکه بتوانیم ساعت سه نصف شب یکی را پیدا کنیم در تئاتر شهر که این را تحویل بگیرد، هیچ کس نبود. اگر هم ماسه را وسط خیابان خالی می‌کرد، صبح شهرداری یقهٔ بنده را می‌گرفت شما می‌دانید که روز کامیونها حق عبور و مرور

در شهر را ندارند و شب هم این مشکل بود. این شد که از خیر آن گذشتم و به یك رنگ آبی بسنده کردم. ولی کاملاً درست می‌گویید. درست تا نیمهٔ صحنه باید شن می‌بود که ساحل را القاء می‌کرد.

من اگر امکانات تکنیکی داشتم دریا را روی صحنه اجرا می‌کردم. بسیار هم ساده بود. یعنی به وسیلهٔ ورقهای گالوانیزه یك حوضچه درست می‌کردم و به ارتفاع ده سانت آب می‌ریختم و لبه‌ها را هم به وسیلهٔ شن می‌پوشاندیم و دقیقاً دریا روی صحنه ایجاد می‌شد. امّا این امکانات تکنیکی نبود و همین را که در سالن کوچك و محقر چهار سو دیدید با هزار مشکل ایجاد شد.

● استفادهٔ زیبای دیگری که از دکور دارید به اسارت درآمدن ناخدا در پشت تور به هنگام آگاه شدن او از فاجعه است. این تقدیر شوم براحتی به مخاطب منتقل می‌شود. امّا در پایان نمایش، سرآهنگ هم همان تصویر را نمایش می‌دهد و این کار به یکدستی اجرا لطمه می‌زند. چرا به این مسئله توجّه نکرده‌اید؟

■ نه. من فکر می‌کنم که شما اشتباه برداشت کرده‌اید. ببینید سرآهنگ زمانی پشت تور گرفتار می‌آید که ادیپ در حال بازگویی سرنوشت خود است. در واقع سرآهنگ زندگی ادیپ را به تصویر می‌کشد. در واقع سرآهنگ نشان می‌دهد که ادیپ چگونه میان این تور غلتید. منظور این نیست که خود سرآهنگ در آن غلتیده است. نریشن را ناخدا می‌گوید و سرآهنگ آن را بازی می‌کند. من استنباطم این بوده است. حالا یا شما واقعاً نگرفتید یا اینکه صحنه توانایی این را نداشته که القاء بکند.

● مسئلهٔ دیگر حضور سرآهنگ و همسرایان در دماغهٔ کشتی، یعنی جایگاه مقدّس ناخداست. اصولاً پستی و بلندیهای روی صحنهٔ باید جایگاه بازیگران را مشخص کند. دست یافتن سرآهنگ و همسرایان به جایگاه ناخدا به این پارامتر لطمه می‌زند. توضیح شما در این مورد چیست؟

■ در یك صحنه گروه همسرایان و سرآهنگ روی لنج قرار گرفتند. فقط یك صحنه بود. اگر دقّت کرده باشید این صحنه طبیعی نمایش ما نبود. یعنی در یك صحنهٔ کاملاً تخیّلی و رؤیایی آنها این کار را کردند. می‌دانید که همیشه اشیائی در زندگی آدمها حائز اهمیّت هستند. این اشیاء تبدیل به اشیاء مقدّسی می‌شوند که معمولاً آدمها با آنها یك رابطهٔ عاطفی شدید برقرار می‌کنند. مثلاً کتاب برای من بجز مفاهیمی که در او هست یك شیء مقدّس هم هست. بنابراین من هر از چندی که کتابهایم را می‌خواهم گردگیری کنم، این کار برای من یك حالت آیینی پیدا کرده. امکان ندارد من کتابی را روی زمین پرت کنم. خوب، این لنج هم در حیات اجتماعی و اقتصادی اینها فوق‌العاده عنصر مهمی است. به همین دلیل در آن صحنه می‌آیند و لنج را نوازش و گردگیری می‌کنند: آرزوی این را دارند که این لنج دوباره به دریا برود و برایشان ماهی بیاورد. من صرفاً همین را می‌خواستم، نه اینکه آنها را به جایگاه ناخدا بکشانم.

● موسیقی نمایش بسیار زیباست. همسرایان در حقیقت با آوازشان نوعی موسیقی متن را به وجود می‌آورند. اولاً شما چگونه به این تصویر زیبا رسیدید؟ ثانیاً آیا مقصود شما از شعرهایی که همسرایان می‌خوانند، آهنگ آنهاست یا اینکه به مفاهیم هم نظر داشته‌اید؟ با توجّه به اینکه شعرها به زبان محلّی است و برای مخاطب ناآشناست.

■ قبل از اینکه توضیح بدهم، این را بگویم که این موسیقیها مال من نیست. اینها موسیقی فولکلوریك جنوب است که تاکنون اجراهای مختلفی هم داشته است. پس امتیاز موسیقی مال کسانی است که آن را به وجود آورده‌اند. من از آن موسیقی استفاده کرده‌ام. همان طور که خودتان اشاره کردید من دو هدف داشتم. یکی اینکه می‌خواستم آن زیر متن موسیقیایی نمایشهای آیینی را ایجاد کنم: چون در کلیهٔ نمایشهای آیینی می‌بینیم که موسیقی جایگاه خیلی محکمی دارد. بنابراین من نمی‌توانستم از موسیقی یونانی استفاده کنم: از آوازهای فولکلوریك جنوب بهره بردم.

نکتهٔ دوم اینکه امکاناتم تا حدودی اجازه داد و تا حدودی هم اجازه نداد. سعی کردم تا حدّ امکان موسیقیهایی انتخاب کنم که از نظر مفهوم هم نزدیك به خود مسئلهٔ نمایش که عبارت از دریاست باشد. اگر همسرایان در صحنهٔ آخر می‌گویند: «بیا تا بشیم درقبی» یعنی بیا تا عمق آبها برویم، از این گونه مفاهیم هم خواستم استفاده کنم. نکتهٔ دیگر اینکه من در این نمایش مطلقاً از موسیقی زار استفاده نکرده‌ام.

● در آغاز صحبت توضیح دادید که کمترین بها را به بازیگری داده‌اید. بفرمایید آیا بازی روی صحنه مورد تأیید شما بود؟ آیا با گروه مشکل خاصّی نداشته‌اید؟

■ ناچارم نکته‌ای را عرض کنم که باز، این هم از نقاط ضعف و تاریك تئاتر ایران است. در تئاتر ایران فکر می‌کنند که بازی را باید کارگردان بسازد و مسئولیت بازی با اوست. چنین نیست. کارگردان مسئول میزانسن و اجراست. کارگردان بیشتر وظیفه‌اش فضاسازی و ایجاد ارتباطهاست. بازیگرها باید خود، بازی خودشان را بسازند و بازی‌ساز باشند. منتها چون کارهایمان حرفه‌ای نیست، در نتیجه شما می‌بینید که در یك نمایش، دو بازیگر با تجربه در مقابل سه بازیگری که مطلقاً با این حرفه آشنا نیستند، در کنار هم قرار می‌گیرند.

من همین‌جا اعلام می‌کنم که هرگز در هیچ کاری مسئولیت بازیگرها را به عهده نمی‌گیرم. من فقط به عنوان کارگردان، به بازیگرم می‌گویم که چه چیز کارش درست و چه چیز آن نادرست است. با توجّه به اینکه یك کار حداکثر دو ماه تمرین می‌شود، امکان ندارد کارگردانی بتواند ادّعا کند که من بازی می‌سازم. می‌بایست آمادگیهای قبلی صورت بگیرد. یك سال، دو سال باید بازیگر در اختیار یك کارگردان باشد. کار فیزیکی وفکری و حسّی بکنند، تا بعد از آن آماده بشوند برای اجرای یك نمایش که قرار است کار بشود.

اینجا ما افراد را جمع می‌کنیم، دو ماه کار می‌کنیم و بعد هم خداحافظ شما. در نتیجه همیشه در اکثر کارها ناهماهنگی بین بازیها وجود دارد. این ارتباطی به کارگردان ندارد، بلکه در ارتباط با شرایط تئاتری ماست. اینجا گروه تئاتر وجود ندارد. شما زمانی می‌توانید مسئولیت کامل یك اثر را به گردن کارگردان بگذارید که گروه تئاتر وجود داشته باشد. وقتی گروه تئاتری نیست و کارگردان مجبور است برای هر کاری، هر آدمی را با فرهنگهای مختلف، با سبکهای مختلف، با استیلهای مختلف جمع بکند و دوباره بعد از کار از دست بدهد، طبیعتاً کارگردان فقط مسئول کار خودش است.

● با این توضیح تقریباً شما دست مرا بستید. امّا در مورد دو بازیگر حرفه‌ای نمایش جای سؤال هست. آقای «پورحسینی» درست بعد از ده دقیقه نفس کم می‌آورند و از دهان نفس می‌گیرند به طوری که مخاطب مشخصاً متوجّه این ضعف می‌شود. بازی تخت، بی‌انعطاف و تکراری ایشان به عنوان یك بازیگر حرفه‌ای تئاتر قابل قبول نیست. بازیگر دیگر خانم «شهلا میربختیار» هستند که اگرچه از لحاظ جسمی به دلیل جراحی که کرده‌اند در بازی محدودیتهایی دارند امّا ایشان هم از دهان نفس می‌گیرند و اول و آخر دیالوگها را «هی» می‌کشند. شما به عنوان کارگردان حداقل باید این اشکالات را برطرف می‌کردید. چه توضیحی در این مورد دارید؟

■ اولاً همان‌طور که توضیح دادم مسئلهٔ نفس‌گیری و امثال اینها مسائل تکنیکی هستند که هیچ کارگردان و هیچ بازیگری در مدّت یکی دو ماه نمی‌توانند آنها را برطرف کنند، بلکه احتیاج به تمرینات مداوم و هر روزه دارد. در شرایطی که بازیگران ما هر شش یا پنج سال روی صحنه می‌آیند، نمی‌شود از آنها توقّع داشت که این آمادگی را داشته باشند. زمانی ما می‌توانیم از

یك بازیگر توقّع داشته باشیم که در آمادگی کامل جسمانی برای بازی در صحنه باشد که او بتواند زندگی خودش را از طریق کارش اداره کند. وقتی که اکثریت بازیگرهای ما زندگیشان را از راهی بجز کار بازیگریشان اداره می‌کنند ما نمی‌توانیم چنین توقّعی از آنها داشته باشیم. این یك جواب کلّی است. هر زمانی که ما صاحب تئاتر حرفه‌ای شدیم می‌توانیم از این بازیگرها بپرسیم که چرا در شرایط مطلوب آمادگی به سر نمی‌برند. ولی در این زمینهٔ خاص من اتّفاقاً برای شما توضیحی دارم.

آقای پورحسینی می‌خواست تجربه‌ای در این نمایش داشته باشد و آن استفاده از صوت به جای کلام بود. او به عمد این‌گونه بیان را انتخاب کرد. یعنی با این «هن و هن»ـدنها می‌خواست یك خشونتی را در صدایش ایجاد کند که به کلّ فضای کار بخورد. حالا ممکن است تماشاگر این استنباط را بکند که ایشان نفس کم می‌آورند و صدایشان بی‌انعطاف و یکنواخت است. در صحبتی که با او داشتم، گفت که می‌خواهد این تجربه را داشته باشد. منتها چون این تجربه در ایران تا به حال نشده و یا اگر شده هیچ وقت تداوم نداشته، مؤثّر واقع نشد. شما می‌دانید که آقای پورحسینی یکی از بازیگران بسیار شایستهٔ تئاتر ایران است و بازیهایش را ما هرگز فراموش نمی‌کنیم. من خودم شخصاً، نه به عنوان یك کارگردان، بلکه به عنوان یك تماشاگر از بازی آقای پورحسینی در این نمایش راضی هستم. اگر هم جاهایی کشش ندارد و نمی‌تواند بکشاند، این را شما باید به حساب شرایط و امکانات بگذارید، که دیگر بازیگرهای ما واقعاً توانایی این را ندارند که دو ساعت روی صحنه به‌طور مداوم کار کنند. اینها از نظر مالی، از نظر تغذیه در بدترین شرایط ممکن به سر می‌برند. ما تا زمانی که شرایط مطلوب را برای اینها ایجاد نکرده‌ایم چنین توقّعهایی را هم نمی‌توانیم از آنها داشته باشیم.

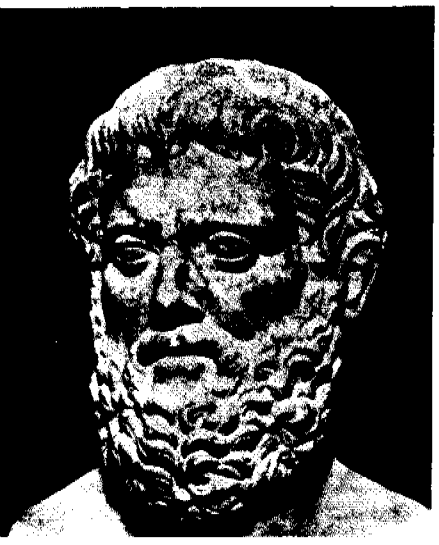
● انتظار شما از نقد تئاتر به عنوان عاملی محرّك و تعیین‌کننده چیست؟ اصولاً چه نظری در مورد مقولهٔ نقد در تئاتر ایران دارید؟

■ شما می‌دانید که ما دو نوع نقد داریم: یکی نقدهای تحلیلی است که معمولاً این نقدهای تحلیلی توسّط مفسّران رشته‌های گوناگون صورت می‌گیرد. یکی هم نقدهای ژورنالیستی است؛ یا به عبارت صحیحترش، گزارشهای ژورنالیستی است. متاسّفانه در کشور ما از نوع نقد اول سراغ نداریم. یعنی من کمتر دیده‌ام راجع به یك نمایش پنجاه ـ شصت صفحه نقد تحلیلی نوشته شود. بلکه همیشه دیده‌ام که گزارشهای ژورنالیستی می‌نویسند. نیم صفحه نقد که معمولاً این نیم صفحه هم اختصاص پیدا می‌کند به توضیح داستان نمایش و چهار خط آخر اینکه نمایش بد یا خوب است. شما می‌دانید که به این نمی‌شود نقد گفت.

نکتهٔ دوم اینکه اشتباهی که صورت می‌گیرد این است که ما وقتی نقد بر نمایش می‌نویسیم، یعنی نقد بر اجرا می‌نویسیم و نه نقد بر متن. نقد بر متن جدا می‌تواند نوشته شود؛ ولی وقتی نقد بر نمایش می‌نویسیم باید نقد بر اجرا بنویسیم. اجرا شامل چه چیزهایی است؟ اجرا شامل اینهاست: ۱. تفسیر کلّی کارگردان از متن. ۲. طراحی. ۳. میزانسن. ۴. بازی. ۵. نور. ۶. عناصر تصویری نمایش و... اینها باید تك‌تك مورد بررسی قرار بگیرد و بعد در کل با همدیگر سنجیده شود. فی‌المثل گویا تنها نقدی که تا این لحظه بر نمایش من نوشته شده، که من آن را نخوانده‌ام ولی برایم نقل کرده‌اند، آن منتقد محترم آمده و راجع به متن صحبت کرده. یك کلمه راجع به اینکه اجرا چه می‌خواسته بگوید، از عناصر آیینی چگونه استفاده کرده‌اند. موفّق بوده یا ناموفّق. طرّاحی چگونه بوده و... مهمتر از همه اینکه رنگ در این نمایش چگونه بوده، یك کلمه نگفته است. من در اجرای این نمایش روی عنصر رنگ خیلی کار کرده‌ام. یك نفر تا به حال راجع به این قضیه صحبت نکرده است. در مورد ماسکها هم همین‌طور و اینکه چرا در آن لحظه ماسکها برداشته می‌شود. اینها را که عرض کردم نقد نمایش است. تا این لحظه بنده خدمتتان عرض کنم که ما مطلقاً چیزی به نام نقد تئاتر در ایران نداشته‌ایم و من با آن برخورد نکرده‌ام.

● از شما تشکّر می‌کنم که در این جلسه حضور پیدا کردید. اگر مسئلهٔ خاصّی در مورد کارتان هست که مایل به طرح آن هستید، بفرمایید.

■ من تاکید می‌کنم که این اجرا برای من صرفاً یك تجربهٔ صحنه‌ای بوده. یعنی می‌خواستم ببینم که در اجرا ما تا چه حد می‌توانیم از عناصر آیینی استفاده کنیم و به یك متن مدوّن و نوشته شده نزدیك شویم. من می‌توانستم ادیپ را به همان شکل خالص خودش اجرا کنم و اصلاً این بحثها را هم ایجاد نکنم. ولی فکر کردم که اگر ما بیاییم اندکی عناصر آشنا وارد اجرا کنیم می‌شود با تماشاگر ارتباط نزدیکتری برقرار کرد و این ارتباط نزدیکتر برای من بسیار اهمیّت دارد. من همیشه‌آن اثر هنری را موفّق دیده‌ام که بتواند با تماشاگر خاص و عامش به طور یکسان ارتباط برقرار کند.



■ اشاره:

متن حاضر، تحلیل گونه‌ای است بر نمایشنامهٔ «ادیپوس شهریار» اثر «سوفوکل».

در اساطیر یونان، انسان غالبا در برابر خدایان و در موضع و مقامی مخالف با مقاصد و اهواء آنان ظاهر می‌شود و حماسه و تراژدی در چنین تضاد و تقابلی است که شکل می‌گیرد و زاده می‌شود. ادیپوس خردمند، معمّای «اسفنکس» را پاسخ می‌گوید و او را به هلاکت می‌افکند، و از این رو، خدایان بر او خشم می‌گیرند. «پرومته»، آتش و نور (آگاهی) را از خدایان می‌رباید وآن را به بشر می‌بخشد تا از کوری و جهل رهایی یابد. خدایان پرومته را به بند می‌کشند و کرکسی جگرخوار را بر او می‌گمارند تا جاودانه شکنجه‌اش دهد. انسان در جستجوی خرد و آگاهی است، امّا ایمان به خدایان و فرمانبرداری از تقدیر آسمانی، مستلزم چشم‌پوشی از این جستجو و تسلیم به بیخردی و جهل است. همین تقابل میان «علم» و «ایمان» در اساطیر یونان است که در صورت تحریفی بزرگ در تورات ـ سفر پیدایش ـ ظاهر می‌شود و درخت طمع و تکبر و شهوت را به شجرهٔ آگاهی و معرفت بدل می‌کند. و نیز همین تقابل بین آگاهی و ایمان است که در تاریخ تمدّن مغرب زمین، سرانجام در صورت «اومانیسم» ظاهر می‌شود و انسان را در برابر خدا قرار می‌دهد و کمال انسانی را در نفی و انکار ایمان دینی می‌جوید. توجّه به این نکته در مطالعهٔ اساطیر و خصوصا نمایشنامه‌های یونانی بی‌ثمر نخواهد بود.

● طاعون بیرحمانه حلقوم شهر را در چنگالهای خود می‌فشارد. مردم بر در کاخ شاهی به زاری و