به گزارشِ

زنان تروما

نشر بیدگل

Bidgol Publishing co. | نشر بیدگل

به گزارشِ زنانِ تروا

بر بنیادِ تراژدی‌های
زنان تروا
و
هکاب
نوشتهٔ اوریپید

نشر بیدگل

نمایشنامه‌های بیدگل: رضایی‌راد (۱۰)

نغمه ثمینی ـ محمد رضایی‌راد

به گزارشِ زنانِ تروا

نغمه ثمینی - محمد رضایی‌راد

| نسخه‌پرداز: میترا سلیمانی |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | زمستان ۱۴۰۱ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک: ۹-۰۹۳-۳۱۳-۶۲۲-۹۷۸ |

| نشر بیدگل | Bidgol Publishing co. |

| تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷-۶۶۴۶۳۵۴۵ |

| bidgol.ir |

| حق تجدید چاپ و هرگونه بهره‌برداری به هرشکل در صحنه و سینما و غیره محفوظ و موکول است به کسب اجازهٔ رسمی از نویسنده یا ناشر. |

پیشکش به باران کوثری
که برای این نمایش مادری کرد.

در آن‌سوی این رودخانه هم کسی تور خالی‌اش را
از آب می‌کشد
در آن سوی این آب‌ها هم
زمین می‌لرزد
در آن‌سوی کوه‌ها هم کسی
با سنگ‌ها سخن می‌گوید
در آن‌سوی این دیوارها هم
کسی دیوار می‌کشد (...)
بی‌پناهی وطن ندارد.

سعید صدیق

نشر بیدگل

مقدمه

گزارش زوزهٔ شکست

نغمه ثمینی، محمد رضایی‌راد

۱

یک چیزهایی را نمی‌شود مشترک نوشت. نمایشنامه از همان چیزهایی است که چندان به نگارشِ اشتراکی تن نمی‌دهد. در میان اندک تجربه‌های موجود هم کمتر نمونهٔ موجهی می‌توان یافت. انگار خلق نمایش چیزی به‌تمامی گره‌خورده با فردیت خلاقِ نویسنده است.

بااین‌حال این دومین تجربهٔ نگارش مشترک ماست که البته هردو بر بنیاد درام‌هایی دیگر نوشته شده‌اند. تجربهٔ نخست ما در اقتباس از درام باروکیِ دوشس ملفی لابد آن‌قدر تجربهٔ جذاب، همدلانه و ــ به‌زعم خودمان ــ موفقی بوده که ما را به تکرار آن برانگیخته است. پس از سال‌ها پژوهش در باب تراژدی، رفتن سراغ درام یونانی البته می‌باید انتخاب طبیعی و بدیهی ما باشد، اما درعین‌حال رفتن سراغ تراژدی ترسناک و پرخطر است. درام باروک بازیگوش و پر از طرح و توطئه است. تراژدی شوخی ندارد، عبوس و بدقلق است. این بود که این انتخاب را مدام به تعویق انداختیم تا آنکه اصرار و اشتیاق دوستانمان در «گروه تئاتر خانه» ما را مجاب و مجبور به این خطر کرد.[۱]

۱. این نمایش به‌مدت ده ماه در «گروه تئاتر خانه» تمرین شد. اما به دلایلی ــ نه‌چندان نامعلوم ــ از اجرای آن چشم پوشیده، تنها به ضبط تصویری آن اکتفا کردیم، و البته این اجرای تصویری با فرم ایدئال ما در اجرای صحنه‌ای بسیار فاصله دارد.

۲

ما قرار ناگفته‌ای در نگارش و همچنین انتخاب متن داشتیم. همان‌گونه که در اقتباس پیشین سراغ متن ناشناخته‌ای رفته بودیم، در انتخاب تراژدی نیز اولویت ما انتخاب متن کم‌شناخته‌شده‌ای بود. ما فکر می‌کنیم که متن‌های کم‌شناخته‌شده امکانات نهفته‌تری برای بازیگوشی پیش‌رویمان می‌نهند. اما واقعیت این است که ما بر اساس این اولویت سراغ هکاب نرفتیم. ما آن را انتخاب نکردیم؛ این هکاب بود که خود را از همان ابتدا بر ما تحمیل کرد. فیلوکتتسِ سوفوکل و زنان پناه‌جویِ اوریپید هم برایمان وسوسه‌کننده بود، اما از سال‌ها پیش می‌دانستیم اگر قرار است روزی سراغ تراژدی برویم، این متن قطعاً هکاب خواهد بود. شروع تکان‌دهندهٔ این درام، که هنوز پس از دو هزار و پانصد سال خیره‌کننده و به‌طرز غریبی تازه و جسارت‌آمیز است، از همان اولین باری که این تراژدی را خواندیم همهٔ انتخاب‌های دیگر را از گزینش ما خارج کرده بود، و البته که این متن با دل‌مشغولی ما در خصوص متن کمتر شناخته‌شده کاملاً مطابقت داشت. هکاب نه‌تنها در ایران هرگز اجرا نشده، بلکه در جهان هم، نسبت به تراژدی‌های شناخته‌شده‌ای چون آنتیگونه و ادیپ و مده‌آ و الکترا، اجرای چندانی نداشته است. در میان تراژدی‌های دیگر هکاب جزو کم‌خوانده‌ها و ناشناخته‌هاست.

ضمن آنکه متن متعلق به اوریپید است که در زمان خود نیز درام‌نویسی چالش‌برانگیز بود. خدایان و قهرمانان اساطیری در صحنهٔ او چهره‌ای کم‌رنگ و کم‌جان داشتند. انسان‌های به‌حاشیه‌رانده و مطرود برای نخستین بار در درام‌های او امکان حضور بر صحنه را یافتند و همین مسئله او را به درام‌نویسی کم‌وبیش مطرود بدل کرد. تیغ تیز انتقاد علیه او از آریستوفان تا نیچه همواره تیز و بُرّا بوده است. و باز همین مسئله موجب شده است تا درام‌های او نسبت به دو تراژدی‌نویس دیگر ریه‌های منعطف‌تری برای تنفس در هوای معاصر داشته باشد. اما ما به‌سرعت دریافتیم هکاب با درام دیگر اوریپید، زنان تروا، کامل‌تر و معاصرتر می‌شود. ما در نمایشنامه‌مان، که به‌سرعت عنوان به گزارش زنان تروا یافت، این دو متن را باهم درآمیختیم و برخی هماهنگی‌های جزئی را به نفع کمال متن نادیده گرفتیم (به‌لحاظ زمان‌بندی نمایش زنان تروا چند روز پس از تسخیر شهر و در خاک همین سرزمین رخ می‌دهد. زمان نمایش هکاب چند روزی و یا هفته‌ای

پس از آن است و در خاک سرزمین همسایه، تراس، اتفاق می‌افتد. در نمایش ما تمام اتفاقات در خاک تروا و درست پس از پیروزی یونانیان رخ می‌دهد.)

نمایش ما نمایشی طولانی است و در اجرا قریب ۴ یا ۵ ساعت طول خواهد کشید. این طولانی بودن دلیلی ندارد، جز اینکه اقتباس ما آمیختهٔ این دو درام است، همراه با طول و تفصیل مضاعفی که خود بدان افزوده‌ایم. اما ما نگرانی از طولانی بودن متن را به نفع کمال آن کنار گذاشتیم.

ما حاصل کار خود را نه در دوشس ملفی و نه در این یک از سنخ بازخوانی، بازنویسی و یا دراماتورژی نمی‌دانیم. ما این نمایش را از نو نوشته‌ایم. اگرچه متون مأخذ را به‌یکباره کنار نگذاشته‌ایم، اما با وجود این هرگز خود را وام‌دار صرف آن ندانستیم. به بیان دیگر متون مأخذ را کنار گذاشتیم، اما هرگز به‌کلی از آن نگسستیم. خط اصلی درام را از هکاب اخذ کردیم و آن را با وقایعی از زنان تروا آمیختیم، و هرجا لازم دانستیم تردیدی در تغییر خط قصه، دگرگون ساختن پیرنگ و یا افزودن و کاستن نقش‌ها به خود راه ندادیم.

این همان کاری است که هم جان وبستر و هم اوریپید در نمایش‌های خودشان انجام داده بودند و سرمشقشان فرا راه ما بود. آنان در درام‌های خود داستانی را که قبلاً نوشته و یا روایت شده بود برداشتند و یک بار دیگر نوشتند. از همین رو ما این دو نمایش را از زمره و در ادامهٔ همان اقتباس‌هایی می‌دانیم که خود آنان از متن‌های پیش از خود کرده‌اند.

تراژدی‌نویسان الگویی از دخل و تصرف اسطوره و روایت‌های کهن را پیش روی درام نهادند که تا همین امروز نیز کارآمد است. اسطوره چه از حیث مفهوم و چه از حیث قصه‌مندی هرگز واجد هیچ کمال غایی و نهایی نیست. از هیچ اسطوره‌ای یک روایت کامل و نهایی ــ و به تبع آن هیچ تفسیر غایی‌ای ــ وجود ندارد. و همین ساختمان پرحفره و روایت‌های متعدد است که آن را مناسب بازخوانی و بازنویسی می‌کند. فاصلهٔ تراژدی با منابعش تفاوت زیادی با فاصلهٔ میان ما و تراژدی‌ها ندارد، پس اگر پرومته و ادیپ می‌توانند موضوع معاصر آنان شوند، موضوع معاصر ما نیز می‌توانند باشند.

ما، دو نمایشنامه‌نویس این نمایش، سال‌ها در مقام پژوهشگر و معلم دربارهٔ تراژدی پژوهش کرده‌ایم و درسش داده‌ایم. اما با خود قرار گذاشتیم برای نگارش این نمایش هرگز سراغ یافته‌های نظری خود نرویم و برای لحظه‌ای دقایق

دراماتیک و نمایشی متن را فدای دانسته‌هامان نکنیم. این متن هرگز نباید محلی برای ارائهٔ نظریه‌مان دربارهٔ تراژدی می‌بود. ما در این متن هیچ اصل راهنمایی جز خود نمایش و هیچ تعهدی جز به خود درام نداشتیم؛ همین و بس.

۳

تراژدی رخدادی بوده است تاریخی و در پیوند با رخدادهای قرن پنجم پ. م. در دولتشهرهای یونانی. تراژدی در آغاز این قرن هم‌زمان با تولد دموکراسی در دولتشهر آتن نشو و نما یافت و با افول دموکراسی آتنی در پایان همین قرن آخرین نفس‌هایش را کشید و به پایان رسید.

این بستگی تام و تمام به دولتشهرِ دموکراتیکِ آتن موجب شده بود که در زیر لایهٔ ضخیمِ روایت‌های اساطیری و حماسی چیز دیگری حیات داشته باشد، چیزی زنده که ورای اسطوره و آیین در هوایی معاصر تنفس می‌کرد. این موجود زنده محتوای به‌شدت سیاسی و فلسفی تراژدی بود و همین محتوا بود که به تراژدی‌های آتنی ساحتی زنده و معاصر می‌بخشید و موجب می‌شد تراژدی چیزی نباشد مگر گفتاری در باب سیاست دولتشهری و تحلیلی منتقدانه از آسیب‌هایی که می‌توانست دموکراسی را از درون و برون مورد تهدید قرار دهد. بنابراین تراژدی اگر در داستان از روایات اساطیری بهره می‌جست و در حیطهٔ فرم نمایشی ترکیبی بود از نقالیِ حماسه‌های هومری و آیین بزرگداشت ایزدِ دیونوسوس، در محتوای خود جز سخنی دولتشهری نبود.[۱]

اما اگر تراژدی‌ها تا این حد بستهٔ زمان و مکان تاریخی‌اند، چگونه می‌توان آن را از چارچوب تاریخی خود جدا کرد و به آن تنفسی معاصر بخشید؟ (به زعم ما) دقیقاً از طریق همان روشی که تراژدی‌نویسان عمل کرده و به ما آموخته‌اند، یعنی دقیقاً همان معاصرتی که موجب شد روایات کهن در درام‌های آنان منشی مغایر و محتوایی معاصر بیابند.

آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید هرسه تراژدی‌هایی بر الکترا نوشته‌اند، این مسئله نه‌تنها نشانگر معاصر شدن اسطوره است، بلکه به چیز مهم‌تری نیز

۱. این مدعا را ما، دو نمایشنامه‌نویسِ این نمایش، سال‌ها در مقام پژوهشگر پژوهیده‌ایم و یکی از ما دو تن رساله‌ای مفصل در اثبات این مدعا نگاشته است. از همین رو به تفصیل این موضوع نمی‌پردازیم و خوانندهٔ علاقه‌مند را به آن رساله (انتقام دیونوسوس) ارجاع می‌دهیم.

نشان می‌کند. اگر این اسطوره معنایی نهایی و روایتی غایی داشت، چه نیازی به این تراژدی‌های متعدد بود. اما اسطوره هیچ غایت و نهایتی ندارد، روایتی است ناقص و پرحفره، و همین حفره‌هاست که موجب می‌شود هریک از آن سه تراژدی‌نویس تراژدی را از منظر خود بنویسند و رویکرد سیاسی خود را در آن بجویند و بسط بدهند.

به بیان دیگر، آنان فی‌نفسه دلبستهٔ روایات اساطیری نبودند. آن داستان‌ها برای آنان عملی بود برای طرح مسائل مبرم معاصرشان. امروز نیز اگر بیضائی سراغ حماسهٔ رستم و سهراب می‌رود نه از حیث بازگویی آن قصه، بل از حیث بازخوانیِ مجدد آن و طرح مسائل روزگار خود در آن است. هریک از ما نمایشنامه‌نویسان نیز می‌توانیم سراغ رستم و سهراب برویم و آن را یک بار دیگر از منظر خود و از حیث طرح مسائل روزگار خود بازنویسیم. اهمیت تراژدی برای دموسِ آتنی هم در همین بود. آنان به آمفی‌تئاتر نمی‌رفتند تا داستان‌های هومر و اسطوره‌های هلنی را با قلم تراژدی‌نویسان بر صحنه ببینند و یا با آن آشنا شوند. آن‌قدر نقال هومری در سرزمین‌های یونان پخش‌وپلا بود که برای این کار احتیاجی به درام‌نویس نبود. آتنیان به آمفی‌تئاتر می‌رفتند تا شاهد گفت‌وگوی جدلیِ تراژدی با مسائل روزگار خود باشند و در این کنش نقادانه مشارکت کنند. اوریپید تراژدی زنان تروا را در شانزدهمین سال جنگ پلوپونز نوشت. یک سال پیش از این سپاه یونان جزیرهٔ مِلوس را که اهالی‌اش ادعای بی‌طرفی میان آتن و اسپارت کرده بودند، با خاک یکسان کرد. مردانش را قتل‌عام کرد و زنانش را به اسارت برد. درست همان‌کاری که یونانیان در فتح‌الفتوحشان با تروا کرده بودند. تماشاگران آتنی می‌فهمیدند که اوریپید با نگارش زنان تروا دارد به کدام واقعه اشاره می‌کند و چه چیز را نشانه رفته است. آنان زنان تروا را نمی‌دیدند، به معاصرت آن می‌نگریستند.

به تنفس واداشتن روایات اساطیری در هوای معاصر به محتوای سیاسی تراژدی ساحتی تنش‌مند می‌بخشید. تصادم فتح‌الفتوح تروا با چپاول مِلوس تاریخ را ــ از گذشته تا زمان حال ــ یکپارچه تنش‌مند می‌ساخت؛ نه‌تنها با روایت حماسی به لحظهٔ معاصر ارجاع می‌داد، بل با لحظهٔ معاصر گذشتهٔ حماسی را نیز بی‌ارج می‌ساخت و کل فتح‌الفتوح را به چپاول فرو می‌کاست. این تنشی آونگی است: تاریخ حماسی به لحظهٔ معاصر تذکر می‌دهد. لحظهٔ معاصر تاریخ حماسی را لکه‌دار می‌کند.

این همان درس بزرگی است که تراژدی‌نویسان به ما آموخته‌اند: تنفس در هوای معاصر، تنفسی تنش‌مند و معاصرتی برسازندهٔ سیاست متن.

ما نیز از مسیر همین الگویی که از تراژدی‌نویسان آموختیم سراغ هکاب و زنان تروا رفتیم و کوشیدیم آنها را معاصر خود کنیم و مسائل روزگار خود را در آنان بجوییم.

۴

ما چند سال پیش، در اقتباسمان از درام دوشس ملفی از همین مسیر رفتیم و به گمان خود توانستیم این درام فراموش‌شدهٔ باروکی را به درامی معاصر بدل کرده، اجرایی مدرن از آن بر صحنه آوریم. اما درعین‌حال در همان‌جا دریافته بودیم که معاصرت تنها در محتوای معاصر متبلور نمی‌شود، بلکه هم‌زمان می‌باید ساختمان اثر را نیز به‌کل دگرگون ساخته، به درامی مدرن بدل کرد.

در دوشس ملفی خواستیم فرم بی‌انعطاف درام باروک را به فرم بازیگوش درام اپیک بدل کنیم. در اینجا اما مسیر دیگری را پیمودیم. اگرچه ما دوست داشتیم یک تراژدی را به صحنه ببریم، اما خیلی زود دریافتیم که تراژدی در شکل اصیلش جوابگوی حوصلهٔ تماشاگر امروزی و همچنین مهیای شکلی مدرن و پویا نیست. پس با خود اندیشیدیم که تنها عصارهٔ اصلی فرم تراژدی را حفظ کنیم، یعنی آن شکل متناوبِ قرارگرفتن قطعات داستانی (اپیزودها) در میان سرودهای هم‌سرایان (استاسیمون‌ها). این آن چیزی بود که ما از همان ابتدا ــ علی‌رغم هرگونه رهایی فرمی و بازیگوشی نمایشی ــ می‌خواستیم به آن وفادار بمانیم. در تجربهٔ پیشینمان به فرم درام باروک وفادار نبودیم. در آنجا ساختمان پنج‌پرده‌ایِ درام باروکی را گشودیم و به آن شکلی سیال و اپیک دادیم. در اینجا اما خودمان اصرار داشتیم به ساختمان تراژدی وفادار بمانیم و از فرم معمول آن پیروی کنیم. بنابراین به پیروی از ساختمان تراژدی ما نیز می‌باید قطعات داستانی را در میان قطعات هم‌سرایی می‌گنجاندیم، و مشکل درست در همین نقطه بود، در قطعات هم‌سرایی. استاسیمون‌ها در تراژدی اگرچه معمولاً بازتابندهٔ صدای تراژدی‌نویس یا خرد دولتشهری‌اند، اما از محتوایی واحد پیروی نمی‌کنند. برخی از این سرودها قطعاتی لیریک در وصف طبیعت‌اند و یا قطعاتی کاملاً فلسفی در باب تقدیر، هستی و یا تکامل جهان برخی نیز تفسیری از خود تراژدی و یا عملکرد قهرمانان آنان‌اند.

هیچ‌کدام از این گونه قطعات هم‌سرایی، که هکاب و زنان تروا\نیز از آن برکنار نبودند، به کار ما نمی‌آمد. این قطعات برای تماشاگر امروز کسالت‌بار و برای اقتباسی امروزی واجد ارجاع مبرمی نیست. یا باید از استاسیمون‌ها چشم می‌پوشیدیم (و ما به‌هیچ‌وجه نمی‌خواستیم از وسوسهٔ هم‌سرایان چشم‌پوشی کنیم، زیرا می‌دانستیم این تکنیک چه موقعیت نمایشی بی‌نظیری برای نمایش فراهم می‌کند) یا باید ترفندی برای آن می‌جستیم و ناگهان به یاد آوردیم این ترفند را پیش از این برشت به‌خوبی آزموده است. هم‌سرایان برای او نقشی روایی و درعین‌حال مفسر دارند. او با همین تکنیک مستعمل و دورانداخته‌شده، تئاتر روایی را بنیان نهاده بود. با پیروی از الگوی برشت هم‌سرایان نقش خود را در نمایش ما پیدا کردند.

بی‌شک مخاطب امروزی ما ــ برخلاف تماشاگر آتنی ــ آشنایی چندانی با جزئیات داستان تروا ندارد، ما باید راهی برای آشنا ساختن او با این داستان، چنان‌که بتواند درام را دنبال کند، می‌یافتیم. هم‌سرایان این جای خالی را به‌خوبی برای ما پر کردند. در نمایش ما هم‌سرایان نقش روایتگر را بر عهده دارند. آنان پیش از هر قطعهٔ داستانی (اپیزود) پیش‌داستان آن قطعه را برای تماشاگر روایت می‌کنند. بدین‌ترتیب در فرم تراژدی امروزیِ ما استاسیمون‌ها کارکردی کاملاً اپیک دارند.

بااین‌حال هنوز این فرم می‌توانست برای تماشاگران امروزی ملال‌آور و یکنواخت باشد. مشکل قطعاً در آمیزش دو نمایش هکاب و زنان تروا\ بود. هریک از این تراژدی‌ها به‌دلیل کثرت کشته‌ها و مرثیه‌سرایی‌ها می‌تواند به‌شدت ملال‌آور و یکنواخت و کسالت‌بار باشد (اصلاً تراژدی زنان تروا\را می‌توان یک تعزیه دانست). آمیختن این دو تراژدی این کسالت را دوچندان می‌کند. تماشاگر در تمام طول نمایش جز آه و ناله و خشونت نمی‌بیند (در نمایش هکاب مرگ پولکسینا و پولودروس تقریباً بلافاصله در پی هم می‌آید). برای ما اصل توجه تماشاگر است، زیرا تماشاگر را عنصر برسازندهٔ تئاتر می‌دانیم. به نظر ما رابطهٔ تماشاگر با اجرا رابطه‌ای انفعالی و یک‌سویه نیست، بلکه رابطه‌ای خلاق و دیالکتیکی است. مهم‌ترین عنصری که می‌تواند تماشاگر را در این آگاهی دیالکتیکی نسبت به روند نمایش نگاه دارد، ریتم است و ریتم در نمایش ما در تداوم کشتارها و تکرار سوگواری‌ها ــ در هریک از این دو نمایش ــ ضرب‌آهنگی

تکراری و کسالت‌بار می‌یافت. درآمیختن این دو نمایش این ضرب‌آهنگ را هرچه ملال‌آورتر نیز می‌کرد.

در نخستین تحریر نمایش، که بیشتر به قرار دادن قطعات داستانی (اپیزودها) در کنار هم اختصاص داشت، از حجم این میزان آه‌وناله مبهوت شدیم، چیزی که شاید در خواندن نمایش چندان به چشم نمی‌آید، اما برای اجرا و یا اقتباس به‌شدت چشم را می‌آزارد. اغراق نیست اگر بگوییم این بزرگ‌ترین چالش ما در نگارش این نمایش بود، آن‌قدر که می‌توانست ما را از ادامهٔ کار منصرف کند. در دوشس ملفی توانسته بودیم فرم‌های شاد کارناوالی را در دل درام خون‌بار وبستر بگنجانیم و درعین‌حال از طریق آمیزش آن با تکنیک‌های درام اپیک به نمایشی منعطف و پرتحرک دست یابیم، اما در اینجا نمی‌شد چنین کاری کرد. فرم‌های کارناوالی مختص دوران تاریخی باروک بود و در اینجا ناهمگون می‌نمود، از سوی دیگر می‌باید راهی می‌جستیم تا از میزان اندوه و خشونت این دو تراژدی بکاهیم و یا به عبارت درست‌تر، ریتم یکنواخت آن را بگسلانیم و به ضرب‌آهنگی پویا و پرتحرک دست بیابیم؛ و چه عجیب که اینجا نیز این تراژدی‌نویسان بودند که به یاری‌مان آمدند.

تراژدی‌های تراژدی‌نویسان عبوس و خشک است و در تراژدی هیچ باجی به تماشاگر داده نمی‌شود، اما تراژدی‌نویسان درعین‌حال فرم مازادی ابداع کرده بودند که می‌توانست بزنگاهی باشد برای رهایی تماشاگری که با دیدن تراژدی‌ها در خلسه و اندوهی تراژیک فرورفته بود. این نمایش‌ها که «ساتیر» خوانده می‌شد پس از تراژدی‌ها به اجرا درمی‌آمدند و داستان‌های اساطیری را به شکلی پارودیک و مطایبه‌آمیز نشان می‌دادند. تراژدی‌نویسان در این پارودی‌ها از تمسخر اسطوره و حماسه ابایی نداشتند و معمولاً آنان را با هزل‌های جنسی از جایگاه رفیعشان به زمین می‌آوردند.

ناگهان دریافتیم که ما نیز باید همین الگو را دنبال کنیم. باید از همین مسیر می‌رفتیم تا فرم بی‌انعطاف تراژدی و توالی رخدادهای اندوه‌بار آن را بگسلانیم و برای تماشاگر امروزی فرصت تنفس و حتی انبساط خاطر فراهم کنیم (در اقتباس ما اپیزود هلن و منلائوس آشکارا ساتیریک و به‌شدت وام‌دار نمایش‌های ساتیر است).

اما درعین‌حال در نمایش ما توالی صحنه‌های تراژیک (و یا دراماتیک) با صحنه‌های ساتیریک و هم‌سرایی‌های اپیک، در پی منظوری بیش از انبساط

خاطر تماشاگر است، و آن ایجاد ریتم و ضرب‌آهنگی بود که بتواند نمایش را از یکنواختی برهاند، و بدان تحرک و پویایی بدهد. به نظر ما این ریتم درست بیش از هر چیز دیگر می‌تواند مخاطب را در رابطه‌ای مستمر و آگاهانه با اثر نگاه دارد.

۵

آرتو وقتی پیشاتاریخ تئاتر شقاوت را برمی‌شمارد، به نمایش‌های متعددی اشاره می‌کند، از جمله به باکخانت‌های اوریپید، اما به هکاب هیچ اشاره‌ای نمی‌کند (شاید هکاب حتی برای او نیز ناشناخته بوده). اما به‌واقع هکاب مأخذی بسیار مهم ــ و شاید نخستین مأخذ ــ در تئاتر شقاوت است. شقاوت همچون رودی مذاب در تمام شریان آن جریان دارد. شقاوت در آن نه‌تنها در معنای از شکل افتادن بدن‌های به انقیاد درآمده، بلکه فراتر از آن در معنای جسمانیت بخشیدن به آن شقاوتی نیز هست که در هستی انسانی و تاریخ بشری نهفته است و می‌کوشد خود را به آن تعریفی نزدیک کند که دریدا از شقاوت آرتویی ارائه می‌دهد یعنی طغیان علیه استبدادِ نامِ «پدر»؛ طغیانی که برای برانداختن آن استبداد باید به همان اندازه شقاوت‌بار و شقاوت‌کار باشد. هکاب به‌اندازهٔ فاتحان می‌تواند خون‌ریز و بی‌ترحم باشد. و درست در سرحد نهایی این شقاوت است که انسان مرز بشر بودن وامی‌نهد و به جانور فرو می‌غلتد. بدنی تا این اندازه شقاوت‌دیده دیگر نمی‌تواند کالبد انسان را حمل کند این بدن در خود می‌پیچد و می‌تابد و به کالبد جانور دگردیسی می‌یابد. در هکاب فرو غلتیدن به حیوانیت اصلاً استعاری نیست. بلکه این معنای انتزاعی شکلی آشکار و جسمانی دارد. هکاب نه به‌لحاظ استعاری بلکه به‌لحاظ جسمی و کاملاً آشکار به سگ تبدیل می‌شود. این نهایت ایدهٔ شقاوت است که آن را، بسیار پیش از آرتو، اوریپید عیان کرده است. شقاوت بیش از حد از انسان حیوان می‌سازد. از همین رو هکاب را باید آغازگر تئاتر شقاوت بدانیم. ما در نمایشنامهٔ بر اساس دوشس ملفی، آرتو و برشت را به دیدار هم برده بودیم، اینجا آرتو و برشت را به دیدار تراژدی برده‌ایم تا از این طریق با سرچشمه‌های باستانیِ خود دیدار کنند. حیوان محور نمایش ماست. تمام نمایش به‌سمت آشکارگی این مفهوم پیش می‌رود. هرکس حیوانی در خود پنهان کرده است. حیوان در آنان

در حجاب استعاره پنهان مانده، این تنها هکاب است که می‌تواند حیوانِ پنهان خود را از حجاب استعاره برهاند و کالبد جانوری خود را آشکار کند. این دگردیسی صدایی به او می‌بخشد که مناسب گزارش زنانهٔ شکست است. حنجرهٔ حیوانیِ او گزارش زنانهٔ شکست را با زوزهٔ سگانه سر می‌دهد.

۶

تنفس در هوای معاصر تزریق به معنای محتوایی معاصر به نمایش کهن است و این محتوای معاصر تنها پرداختن به جهان معاصر را در بر نمی‌گیرد، بلکه وجهی انضمامی‌تر نیز می‌یابد.

اوریپید به‌طرز غریبی کوشیده بود فتح فاتحان تروا را از حلقوم زنان شکست‌خورده گزارش کند، گزارش زنانهٔ جنگ، گزارشی است که باید در خلال آن مویهٔ شکست‌خوردگان به گوش برسد. این راهنمای ما در آن محتوای انضمامی‌ای بود که باید به نمایشنامه‌مان می‌بخشیدیم. گزارش زنانهٔ جنگ تروا باید به گزارش زنانهٔ مصائب جهان ما بدل می‌شد، به گونه‌ای که صدای زنان و مویه‌های مادران سوگوار این سرزمین بتواند در آن شنیده شود. مویه‌هایی که در پسِ آن طنین زوزه‌ها و قهقهه‌ها را بتوان تشخیص داد.

این نمایش چندین بار بازنویسی شد (آخرین بازنویسیِ آن در خود تروا انجام گرفت). با هر بازنویسی درون‌مایهٔ زنانِ به‌اسارت‌گرفته‌شده خود را به ما نزدیک‌تر کرد. هکاب و آندروماخه و کاساندرا و پولکسینا و بقیهٔ زنان اسیر از جهان باستانی‌شان رخت کشیدند و آمدند همین‌جا، در نزدیکی‌مان، و ما آنان را در شمایل‌های نوینشان در خانه‌ها و خیابان‌های همین شهر، در گورستان‌ها و زندان‌های همین سرزمین بازشناختیم.

۷

منابع اصلی ما درنگارش این نمایشنامه، هکاب و زنان تروای اوریپید بود. اما از زنان تروادو بازنویسی دیگر وجود دارد؛ یک بازنویسی کهن که متعلق به سنکاست و دیگری بازنویسی معاصر که متعلق به سارتر است. ما همهٔ این متن‌ها و ترجمه‌هاشان

را مد نظر داشتیم. هکاب ترجمهٔ ابوالحسن وندهور، زنان تروای اوریپید و سنکا هردو ترجمهٔ عبدالله کوثری و زنان تروای سارتر ترجمهٔ قاسم صنعوی و البته به قطعهٔ «هکاب» در رسالهٔ دگردیسی‌های اُوید ترجمهٔ جلال‌الدین کزازی بی‌توجه نبودیم. قطعاتی از این ترجمه‌ها چنان زیبا بودند که دلمان نیامد از آنها چشم بپوشیم. از این تکه‌ها گاهی در حد یک جمله و گاهی حتی یک عبارت در لابه‌لای دیالوگ‌ها استفاده کرده‌ایم. همین مسئله کار ذکر منبع را دشوار و ناممکن و شاید حتی نالازم می‌کرد. بنابراین از ذکر منابع چشم‌پوشی و به ایتالیک‌کردن این تکه‌ها (که از ده‌پانزده مورد فراتر نمی‌رود) اکتفا کردیم. همین‌جا از مترجمان محترم این کتاب‌ها تشکر کرده، همچنین پوزش می‌طلبیم. نیز از خانم فرنوش شمسیان برای ترجمهٔ برخی از دیالوگ‌ها به یونانیِ باستان سپاسگزاریم.

نشر بیدگل