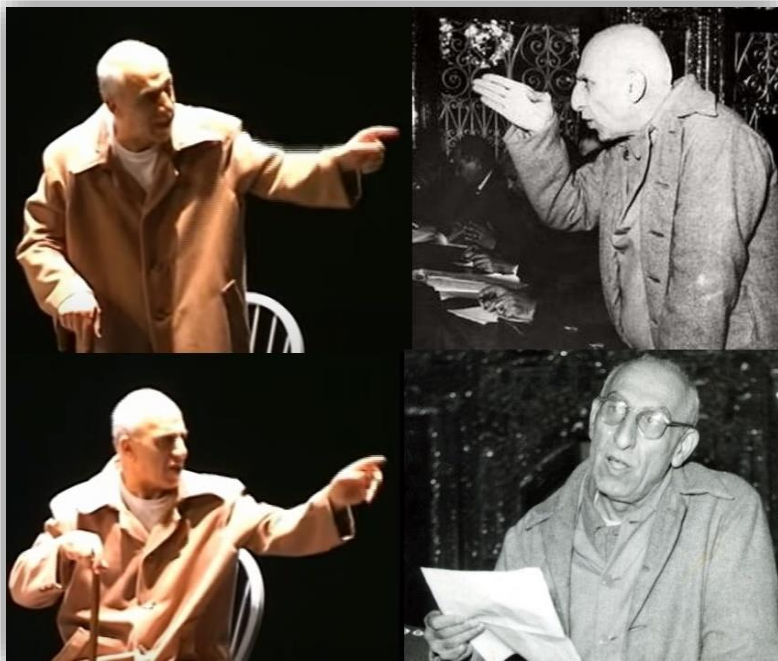


محمد مصدق

از صفحه‌ی تاریخ تا صحنه‌ی تئاتر



ناصر رحمانی نژاد



سمت راست دو تصویر از دادگاه دکتر مصدق

سمت چپ دو تصویر از ناصر رحمانی نژاد در نمایش «مصدق: تابستان، پاییز، زمستان»

درباره‌ی نویسنده

ناصر رحمانی نژاد، یکی از قدیمی‌ترین کارگردانان و بازیگران تئاتر ایران است با حدود ۶۰ سال سابقه‌ی کار. او با بنیان‌گذاری انجمن تئاتر ایران آثار بسیاری از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویسان ایران و جهان را بر روی صحنه برد.

رحمانی نژاد بیشتر به موضوعات اجتماعی و سیاسی علاقه‌مند است و از همین‌رو در رژیم گذشته پیش از اجرای نمایشنامه‌ی *انگل‌ها* اثر ماکسیم گورکی، به‌همراه کلیه‌ی اعضای تئاتر بازداشت و او به ۱۲ سال زندان محکوم شد. در جریان انقلاب از زندان آزاد شد و پس از آزادی ابتدا انجمن تئاتر ایران را همراه با چند نفر از اعضای قدیمی و بازیگران جوان تجدید سازمان داد و کار تئاتر را با اجرای نمایش «کله‌گردها و کله‌تیزها» اثر برتولت برشت آغاز کرد. اما دوره‌ی جدید فعالیت تئاتری رحمانی نژاد کوتاه بود و خیلی زود ناگزیر از مهاجرت شد.

در خارج از کشور نمایشنامه‌های «اتللو در سرزمین عجایب» نوشته‌ی غلامحسین ساعدی و «نوروز پیروز است» اثر محسن یلفانی و چند نمایشنامه‌ی دیگر را کارگردانی کرد. او در تابستان ۲۰۰۵ در نمایشنامه‌ی «مصدق: تابستان، پاییز، زمستان» به کارگردانی رضا علامه‌زاده نقش دکتر مصدق را بازی کرد. این نمایش بارها در شهرهای مختلف جهان اجرا شد.

درباره‌ی متن

در جایگاه بی‌بدیل محمد مصدق در تاریخ ایران معاصر تردیدی نیست و بر این گمان بوده‌ایم که بدون حضور او «درس‌های یک قرن» مجموعه‌ای ناقص و نابسند خواهد بود. آثار ارزشمند بسیاری درباره‌ی مصدق نگاشته و انبوهی اسناد تاریخی منتشر شده که به‌درستی جایگاه بی‌مانند او را در پیوند سیاست و اخلاق و آزادی در تاریخ معاصر ایران نشان داده است. از ناصر رحمانی نژاد اما خواستیم از منظری دیگر این شخصیت را برای ما به تصویر کشد، از نگاه بازیگری که قرار است بخشی از تراژیک‌ترین لحظه‌های زندگی محمد مصدق را بازآفرینی کند.

نقد اقتصاد سیاسی

این مقاله کوششی است برای بازشکافتن و بازشناختن روش دریافت و درک یک شخصیت تاریخی - معاصر یا کلاسیک - به منظور خلق آن بر صحنه‌ی تئاتر. تلاش نویسنده این است که در وهله‌ی اول روش شناخت شخصیت تاریخی یک نمایشنامه و نقش تاریخی او در عرصه‌ی سیاسی و اجتماعی را توضیح داده و در وهله‌ی دوم خلق آن شخصیت را بر صحنه‌ی تئاتر تشریح کند. همچنین لازم می‌دانم اشاره کنم که موضوع این مقاله یکی از آن موضوعاتی است که بسیار کم به آن پرداخته شده و در تشریح مراحل که یک بازیگر برای شناخت یک شخصیت تاریخی و سپس خلق او طی می‌کند، عمدتاً از تجربه‌ی شخصی خود و در عین حال شناخت عمومی کسب‌شده در طول بیش از ۶۰ سال فعالیت در عرصه‌ی تئاتر و همچنین مطالعه‌ی چند نوشته‌ی محدود در این باره بهره‌جسته، کوشش کرده‌ام و ویژگی‌ها و خطوط برجسته و اساسی این روند خلاق هنری شناخت شخصیت به‌عنوان یک فرد، و خلق آن به‌عنوان یک نقش در یک نمایشنامه‌ی معین را در این جا تشریح کنم. امیدوارم در پرتو نظرات و نقد علاقمندان دامنه و عمق این بحث گسترش یابد.

در ابتدا لازم می‌دانم که درباره‌ی چند نکته‌ی مقدماتی توضیح بدهم. نکته‌ی اول: نمایشنامه‌ی تاریخی تاریخ نیست، اگرچه موضوع و شخصیت‌های آن تاریخی هستند. تاریخ با افسانه، اسطوره، فولکور، حکایت، مثل و امثال آن که در آنها تخیل نقش مهمی ایفا می‌کند تفاوت جدی و بنیادی دارد. تاریخ، عبارت از وقایع و حوادثی است که تحت شرایطی مشخص و به دلایلی معین در گذشته رخ داده‌اند.

یک نمایشنامه‌ی تاریخی بر بستر تاریخ و حوادث تاریخی طرح‌ریزی می‌شود، و به موضوع یا شخصیت تاریخی مشخصی در دوره‌ای معین، حول یک یا چند حادثه‌ی معین، جریان دارد. نمایشنامه‌ی تاریخی باید به وقایع و شخصیت‌های تاریخی خود وفادار باشد. در نمایشنامه‌ی تاریخی نمی‌توان تحت هیچ شرایطی، با هر تفسیری و به هر دلیلی وقایع و شخصیت‌های تاریخی را تغییر داد، اما می‌توان از آنها تفسیر متفاوتی داشت.

نکته‌ی دوم: در ارزیابی و شناخت یک شخصیت تاریخی، نمی‌توان او را از وقایع دوران خود، به‌ویژه وقایع و حوادثی که او سبب شده یا ناشی از برنامه و سیاست‌های او بوده و یا به نحوی در آنها شرکت داشته، جدا کرد. یک شخصیت تاریخی، در واقع، از طریق وقایع و حوادث سیاسی دوره‌ی خود و برآمده‌های ناشی از سیاست‌های او شناخته می‌شود.

این توضیحات را به این دلیل لازم دانستم که بحث ما اگرچه درباره‌ی یک موضوع تئاتری، به‌عنوان وجهی از هنر است، اما، از آن جا که مشخصاً حول یک شخصیت تاریخی و سیاسی دور

می‌زند، برای شناخت او، از دیدگاهی که من به آن نظر دارم، لازم است که عمدتاً بر عملکرد سیاسی او تأمل شود. علاوه بر آن، از آنجا که معمولاً اجرای یک نمایشنامه‌ی تاریخی می‌تواند بازتاب‌های نظری اجتماعی، و احتمالاً سیاسی داشته باشد، و این بازتاب‌های نظری اجتماعی و سیاسی در وهله‌ی اول ناشی از متن نمایشنامه، یعنی نظرگاه سیاسی نمایشنامه‌نویس، و در وهله‌ی دوم بر پایه‌ی تفسیر کارگردان از نمایشنامه و رویکرد بازیگر در خلق چنین شخصیتی است، اهمیت دارد که نکات زیر مورد توجه قرار گیرد:

۱. مطالعه‌ی دقیق متن نمایشنامه به منظور مقایسه‌ی شخصیت تاریخی در متن با واقعیت تاریخی او در بیرون از متن؛
۲. مقایسه‌ی وقایع و حوادث متن نمایشنامه با وقایع و حوادث تاریخی بیرون از متن در زمان رخداد آن‌ها؛
۳. تفسیر کارگردان از نمایشنامه و رویکرد بازیگر در خلق یک شخصیت تاریخی؛
۴. روش یا روش‌هایی که می‌توان برای خلق یک شخصیت تاریخی و سیاسی در تئاتر به کار گرفت.

استفاده از شخصیت یا حوادث تاریخی در یک رمان، نمایشنامه و یا سناریو، سابقه‌ای طولانی و نمونه‌هایی بی‌شمار دارد. اولین اثر نمایشی تاریخی که تا امروز شناخته شده، نمایشنامه‌ای است به نام «تسخیر میلِتوس»^۱ از نمایشنامه‌نویس و تراژدین یونانی فرینیکوس که در تاریخ ۲-۴۹۳ پیش از میلاد اجرا شده است. داستان نمایشنامه مربوط است به تسخیر شهر میلِتوس به دست ایرانیان و مصیبت‌هایی که بر سر مردم این شهر آوار می‌شود. در ژانرهای دیگر هنری و ادبی نیز آثار تاریخی و شخصیت‌های تاریخی بسیاری آفریده شده که در این‌جا موضوع بحث ما نیست.

تاریخ چیست؟ تاریخ به‌طور ساده یعنی علم مطالعه‌ی وقایع گذشته و درک علل آن وقایع. اما مطالعه‌ی حوادث و وقایع گذشته می‌تواند با روش‌های متفاوتی صورت گیرد و در نتیجه ما را به

۱. تسخیر میلِتوس یا غارت میلِتوس (Sack of Miletus یا Capture of Miletus) اثر Phrynichus در ۴۹۴ پیش از میلاد. اجرای این نمایش به‌دلیل ترسیم شکست و غارت و چپاول و ستمی که سپاهیان ایران بر مردم شهر روا داشتند، تماشاگران را به‌سختی تکان داد و در نتیجه اجرای مجدد آن را ممنوع کردند.

برداشت‌ها و نتایج متفاوتی برساند. اما همواره یک نوع قرائت تاریخ است که ما را به درک حوادث و علل واقعی آن راهنمایی می‌کند.

نوشتن یک نمایشنامه‌ی تاریخی نیز می‌تواند از دیدگاه‌های مختلفی صورت گیرد. بنابراین، ابتدا باید دید که هدف از نوشتن یک نمایشنامه‌ی تاریخی و یا خلق یک شخصیت تاریخی چیست؟ آیا ما به گذشته برمی‌گردیم تا از حوادث آن دوره داستانی سرگرم‌کننده فراهم آوریم؟ یا قصد داریم در ستایش این یا آن شخصیت یا واقعه‌ی تاریخی، غرور و افتخارات ملی گذشته را زنده کرده و به نمایش بگذاریم؟ و یا می‌خواهیم از گذشته یک ارزیابی واقع‌بینانه به دست داده، علل حوادث گذشته را شناخته، از آن درس گرفته و خود را در برابر حوادث روز و آینده مجهز سازیم؟ یک کارگردان تئاتر هنگامی که یک نمایشنامه‌ی تاریخی را به دست می‌گیرد، پیش از هر چیز لازم است از خود سؤال کند که هدف از به روی صحنه بردن این یا آن نمایشنامه‌ی تاریخی چیست؟ زیرا به روی صحنه بردن یک نمایشنامه‌ی تاریخی، برخلاف نمایشنامه‌های غیرتاریخی، قاعدتاً با توجه به حوادث و مسایل اجتماعی روز به روی صحنه برده می‌شود، و نویسنده یا کارگردان منطقاً باید برپایه‌ی تحلیل معینی از شرایط اجتماعی و سیاسی روز، آن نمایشنامه را نوشته و یا برای اجرا انتخاب کرده باشد.

به روی صحنه بردن نمایشنامه‌های تاریخی، عموماً، پاسخی است به حوادث مشابه روز به‌منظور روشنائی انداختن بر آن حوادث و فعال کردن ذهن تماشاگران در درک وقایع و حوادث روزگار خود. زیرا تماشاگران تئاتر (همچنین سینما)، به‌طور طبیعی تمایل دارند که وقایع یک نمایش را با وقایع و شرایط اجتماعی خود مقایسه کنند. همین امر عموماً حکم نهایی و تعیین‌کننده‌ای است در انتخاب یک نمایشنامه از سوی کارگردان‌ها. برای روشن‌تر کردن این موضوع نمونه‌ای از تجربه‌ی حرفه‌ای خود را توضیح می‌دهم.

در سال ۱۳۴۹ انجمن تئاتر ایران تصمیم گرفت که دو نمایشنامه به روی صحنه ببرد. یکی نمایشنامه‌ی «آموزگاران» نوشته‌ی محسن یلفانی که سعید سلطانپور آن را کارگردانی کرد، و دومی نمایشنامه‌ی «حسنک وزیر» نوشته‌ی سعید سلطانپور که قرار بود من کارگردانی کنم. دو یا سه شب پس از روی صحنه بردن نمایشنامه‌ی آموزگاران تمرین‌های نمایشنامه‌ی حسنک وزیر آغاز شد. در همان چند جلسه‌ی اول تمرین‌ها و طی گفت‌وگوها درباره‌ی وقایع و شخصیت‌های نمایشنامه، ناگهان نکته‌ای از ذهن من گذشت که همچون اختطاری نسبت به خطر در پیش برای من عمل کرد. نمایشنامه‌ی حسنک وزیر نوشته‌ی سعید سلطانپور اقتباسی است از ماجرای بردار کردن حسنک وزیر که در تاریخ

بیهقی به نحو درخشانی توصیف شده است. در این اقتباس سعید سلطانیپور کوشش کرده که وقایع و حوادث آن روزگار بازتابی تمثیلی از حوادث روز باشند. برای این منظور غیر از عناصری که در طول نمایش برای تقویت این هدف استفاده شده، و به‌ویژه در آغاز نمایش با آوردن دو گروه متخاصم در برابر هم، گروه حسنگ به‌عنوان نماینده‌ی نیروهای مترقی و اپوزیسیون و گروه مسعود نماینده‌ی نیروهای ارتجاعی، به صحنه می‌آیند و با زبانی در قالب شعر نو اعلام مواضع می‌کنند. استفاده از عناصر و نشانه‌های امروزی در زبان گروه حسنگ تصویری روشن از ستم، فقر، گرسنگی و استثمار کارگران در زمانه‌ی ما را ترسیم می‌کند. از آن گذشته تغییراتی که در شخصیت حسنگ داده شده بود، با نادیده گرفتن نقش تاریخی او به‌عنوان وزیر و یکی از نزدیکان و معتمدان سلطان محمود، جز چند عبارت گذرنده در این جا و آن‌جا، از او یک رهبر انقلابی پیشرو با ایده‌های سوسیالیستی ترسیم کرده بود. در واقع حسنگ، شخصیتی که خود یکی از ارکان مهم طبقه‌ی حاکم بوده و در تمام ستم‌ها، بی‌عدالتی‌ها، اختلاس‌ها و زدبندهای سیاسی حکومت در دوره‌ی سلطان محمود دست داشته، اکنون که با به سلطنت رسیدن سلطان مسعود و دارودسته‌ای که دربار را اشغال کرده‌اند دچار تضاد منافع با گروهی از درباریان شده، در دست سعید سلطانیپور حسنگ مصالحی شده بود تا با تفسیری جانب‌دارانه از وقایع همچون یک انقلابی و رهبر جنبشی تصویر شود که وعده‌ی نوعی نظام سوسیالیستی می‌دهد. من، برای اطمینان از تغییراتی که در نمایشنامه به عمل آمده بود، تاریخ بیهقی و به‌ویژه بخش بر دار کردن حسنگ را دوباره و با سواس خواندم و سرانجام تصمیم به تعطیل تمرین‌های نمایشنامه گرفتم.

موضوع مهم و حساس دیگری که مربوط به شرایط سیاسی آن روزها بود و در ارتباط مستقیم با نمایشنامه‌ی حسنگ وزیر قرار می‌گرفت، تهدیداتی بود که از طرف تیمور بختیار علیه شاه وجود داشت. تیمور بختیار فرماندار نظامی دولت کودتا و اولین رئیس سازمان امنیت و اطلاعات کشور پس از کودتای ۲۸ مرداد در سال ۱۳۳۲ بود. نزدیکی او با شاه و دربار، به‌دلیل خویشی‌اش با ثریا همسر شاه، و به‌دلیل نقش حساسی که در سرکوب و شکنجه و زندانی کردن نیروهای مبارز و مخالف در آن دوره داشت، واقعیت‌هایی تاریخی بودند که نمی‌توانست فراموش شود. اما بعداً وقایع و حوادثی رخ داد که موجب اختلاف میان او و شاه گردید و نهایتاً منجر به رودرروی آن دو شد و از او یک چهره‌ی کاذب اپوزیسیون رژیم ساخت.

اشکال جدی و اساسی در نمایشنامه‌ی حسنگ وزیر عدم وفاداری آن به تاریخ در ترسیم شخصیت واقعی تاریخی حسنگ بود، و همین کافی بود تا آن را از رپرتوار انجمن تئاتر ایران حذف کنیم. اما از نظر شرایط زمانی نیز اشکال دوم نمایشنامه، همزمانی آن با تهدیدات تیمور بختیار علیه شاه

بود. اجرای حسنگ وزیر در سال ۱۳۴۹ می‌توانست به دفاع از هیاهوی سیاسی و تبلیغاتی تیمور بختیار و شخص او تعبیر شود، همان‌گونه که اجرای آن امروز در سال ۱۳۹۹ احتمالاً می‌تواند به دفاع از یک ارتجاع در برابر ارتجاعی دیگر تلقی گردد.

با توجه به آنچه که گفته شد، اکنون می‌خواهم نمونه‌ای را مورد مطالعه قرار دهم تا مصداق آن کلیات نظری را در عمل در مورد این نمونه‌ی انتخابی، به سنجش بگذاریم. این نمونه، نمایشنامه‌ی «مصدق»، نوشته و کارگردانی رضا علامه‌زاده است که ابتدا در سال ۲۰۰۵، به‌مناسبت صد و بیست و سومین سالگرد تولد مصدق در کلن به روی صحنه رفت. اجرای نمایشنامه‌ی مصدق در آن مراسم، اهمیت موضوعات تاریخی در مورد حوادث و شخصیت‌های تاریخی معاصر ایران در تئاتر و علاقه و توجه تماشاگران را، آشکارا نشان داد. به‌ویژه که شخصیت تاریخی این نمایشنامه یکی از نمونه‌های یگانه در تاریخ سیاسی ایران است؛ هم از نظر شخصیت فردی و هم از لحاظ اهمیت سیاسی او در چشم‌انداز تحولات اجتماعی و اقتصادی ایران. همین امر موجب شد که رضا علامه‌زاده بر روی نمایشنامه بیشتر کار کند و آن را برای اجرای عمومی آماده سازد.

اجرای عمومی این نمایشنامه در طول سفر سراسری اروپا و آمریکا و استقبال هیجان‌آمیز تماشاگران از آن، نکته‌ی بسیار مهم دیگری را آشکار ساخت؛ و آن این که شخصیت مصدق و نقش او در تاریخ معاصر ایران همچنان تا امروز در حافظه‌ی ملی ما محفوظ مانده و نیاز به یک سیاستمدار مردم‌دوست و درست‌کار همچون او برای امروز ایران مانند یک حسرت یا نوستالژی، و یا مهم‌تر از آن، یک ضرورت سیاسی، همچنان در قلب اکثریت ایرانیان احساس می‌شود.

اما نکته‌ی بسیار مهم و عامل عمده در این استقبال و هیجان‌ات شورانگیز، به‌نظر من، ترسیم وفادارانه از شخصیت مصدق و حوادث دوره‌ی او توسط نمایشنامه‌نویس بود. رضا علامه‌زاده در نوشتن این نمایشنامه به‌هیچ‌وجه کوشش نکرده بود تا ایدئولوژی یا سیاست معینی را بر نمایشنامه تحمیل کند. او، شخصیت و حوادث نمایشنامه‌ی خود را همان‌گونه تصویر کرده بود که اتفاق افتاده بودند. تمام مصالح نمایشنامه از اسناد و منابع تاریخی موثق، از صورت‌جلسات دادگاه مصدق، از خاطرات و نوشته‌های خود مصدق، از اوراق موثق تاریخی گرفته شده بود و خود او به‌عنوان نمایشنامه‌نویس در تدوین و تنظیم حوادث، صحنه‌پردازی و عناصر زیبایی‌شناختی تئاتر بهره‌جسته بود. به این نکته نیز اشاره کنم که در ایران چندین نمایشنامه و، تا آن‌جا که من اطلاع دارم، یک فیلم از مصدق تهیه شده، اما هیچ‌یک از آن‌ها با استقبالی همانند نمایشنامه‌ی مصدق نوشته‌ی رضا علامه‌زاده مواجه نشدند. زیرا

آنها، با تغییرات جدی و با تحریفات جانبدارانه‌ی سیاسی کوشش کرده‌اند شخصیت مصدق را مخدوش ساخته و حوادث را تغییر دهند تا هدف‌های سیاسی خود را برجسته کنند.

جدا از توضیحاتی که در اطراف این نمایشنامه از جنبه‌های گوناگون داده شده، درباره‌ی آنچه که مربوط به خلق شخصیت مصدق در این نمایش به وسیله‌ی من به‌عنوان بازیگر آن می‌شود، کوشش خواهم کرد که در این جا فرایند شناخت، درک افکار، ایده‌آل، احساسات و ویژگی‌های فردی مصدق را به‌عنوان یک انسان و ایده‌ها و آرمان او را به‌عنوان یک سیاستمدار تا شکل‌گیری شخصیت او بر صحنه‌ی تئاتر، تشریح کنم.

در بحث‌هایی که حول خلق شخصیت نمایشی صورت گرفته نظرات مختلف و متفاوتی برپایه‌ی سبک‌ها و متدهای گوناگون ارایه شده که با اشاره به چند مورد شناخته شده از آنها، به بحث خود ادامه می‌دهم. عمده‌ی این بحث‌ها بر دو روش متفاوت تأکید دارند؛ یکی روش از «بیرون به درون» و دیگری روش از «درون به بیرون» است. روش از بیرون به درون، به‌طور ساده، معتقد است که بازیگر با حرکت یا ژست معینی می‌تواند احساس معینی را که ناشی از آن حرکت یا ژست است در خود برپیانگیزد. روش از درون به بیرون، باز به‌طور ساده، معتقد است که بازیگر احساس خاصی را، مثلاً سرما یا گرما، در خود برمی‌انگیزد و براساس این احساس حرکت یا حالت فیزیکی احساس خود را نشان می‌دهد. استادان آموزش بازیگری، از استانیسلاوسکی تا امروز، هریک این یا آن روش را با تفاوت‌هایی و با توجه به جنبه‌های دیگری از ویژگی‌های انسانی نمایندگی می‌کنند. میخائیل چخوف، به‌طور مثال، هیچ‌یک از دو روش گفته‌شده را برای خلق شخصیت کافی نمی‌داند. او معتقد است، از آن‌جا که انسان به‌نحو هم‌بسته و منسجمی یک سیستم یکپارچه را تشکیل می‌دهد، یعنی اندام فیزیکی او با اندیشه، احساسات و تخیلات او یک پیکره‌ی واحد را می‌سازد، هر رویکردی که این پیچیدگی و این ترکیب تودرتو را مورد توجه قرار ندهد، اشتباه است.

هر بازیگری که تحت مکتب معینی تربیت شده باشد، در رویکرد به نقشی که به عهده‌اش گذاشته می‌شود از همان ابتدا کوشش می‌کند برای شناخت نقش و سپس خلق آن با یک استراتژی معین پیش برود. این استراتژی قاعدتاً تابع مکتبی خواهد بود که آن بازیگر پیرو آن است. اما سوای این یا آن مکتب، یک امر تغییرناپذیر و عام در شناخت شخصیت نمایشنامه‌ها وجود دارد و آن بستر واقعی زندگی است؛ یعنی جست‌وجو در جامعه و یافتن نمونه‌های تپیک و عام اجتماعی آن شخصیت. در

مورد شخصیت‌های تاریخی این امر روشن‌تر و دقیق‌تر است، یعنی با مراجعه به تاریخ و دنبال کردن شخصیت تاریخی مورد نظر در طول زندگی تاریخی او به‌عنوان منبع شناخت آن شخصیت تاریخی.

تلاش من در خلق شخصیت مصدق، برپایه‌ی بیش از ۴۵ سال تجربه‌ی حرفه‌ای (تا زمان اجرای مصدق) در کار تئاتر، از شناخت خودِ مصدق آغاز شد. یعنی با خواندن دقیق آنچه که درباره‌ی او، نوشته شده بود، و به تدریج به عرصه‌های دیگر مثل خواندن صورت جلسه‌های دادگاه او، خاطرات او، بیوگرافی‌های او، از جمله دقیق‌ترین بیوگرافی او نوشته‌ی فرهاد دیبا به‌نام «محمد مصدق: یک بیوگرافی سیاسی»، و یا هر نوشته که درباره‌ی مصدق اینجا و آنجا پیدا می‌کردم. این جست‌وجوی من برای هر چه نزدیک‌تر شدن به مصدق و هر چه دقیق‌تر شناختن او، می‌توانم بگویم به‌نحو وسواس آمیزی غیرعادی شده بود. اما این امر ناشی از علاقه و شاید شیفتگی من به مصدق نیز بود، و این شیفتگی در اصل به‌خاطر منزه‌طلبی اخلاقی او در سیاست بود. مصدق، با جرأت می‌توانم بگویم که تنها شخصیت سیاسی در تمام طول تاریخ ایران بود که هیچ‌گاه بنابه مصلحت‌های سیاسی اخلاق را فدای سیاست نکرد و همچنان تا پایان عمر از اصول و پرنسپ‌های اخلاقی خود دفاع کرد و اخلاق را برتر و والاتر از سیاست قرار داد. این پایداری و وفاداری به اصول اخلاقی را در دادگاه او می‌توان آشکارا دید. او به اتکای پاکی اخلاقی خود و به‌اعتبار همان اصول اخلاقی با جسارت و غرور بی‌نظیری در دادگاه ایستاد و از قانون، عدالت، انسانیت و اخلاق در برابر بی‌قانونی، بی‌عدالتی، بی‌اخلاقی و ابتدال قدرت دفاع کرد. این‌ها صفاتی بود که مرا شیفته‌ی مصدق و همچنین نقش مصدق می‌کرد، و به همین دلیل خلق شخصیت او برای من به‌عنوان یک بازیگر از چند نظر بسیار اهمیت داشت. یکی وفادار بودن به این شخصیت یگانه‌ی تاریخی ایران به‌عنوان بازیگر؛ دوم وفادار بودن به تاریخ سیاسی ایران به‌عنوان یک شهروند؛ و سوم همگن‌پنداری خود با مصدق از جنبه‌ی صفات اخلاقی. این مورد سوم در جریان اجرای نمایش، در لحظاتی مرا دچار اشکال می‌کرد که شاید از نظر تجربه یا روش بازیگری جای تأمل دارد.

پای‌بندی مصدق به اصول اخلاقی برای من تا درجه‌ی بالایی جذابیت داشت، تا حدی که خود را با او همگن می‌پنداشتم. این همگن‌پنداری وضعیت مرا به‌عنوان بازیگر در برخی صحنه‌ها، به‌ویژه در صحنه‌ی دادگاه، دشوار می‌ساخت. به این معنی که در مورد واکنش خود نسبت به آنچه که در دادگاه می‌گذشت، به‌ویژه مواردی که دادستان برای تحقیر یا توهین به مصدق آگاهانه کلماتی زشت و مبتذل به کار می‌برد، به‌طور کامل مطمئن نبودم که کدام روش را به کار بگیرم. در این لحظات از یک‌سو به‌عنوان بازیگر به‌شدت خشمگین و احساساتی می‌شدم زیرا با سیستم استانیسلاوسکی تربیت شده بودم

و این روش بازیگری بر من بیشتر تسلط داشت، و از سوی دیگر به‌عنوان شخص خودم موقعیت مصدق به‌عنوان انسانی شریف و وطن‌پرست که در دست مشتی آدم نوک‌صفت، چاکر و بی‌سروپا گرفتار آمده بود مرا دچار تأثیری عمیق می‌ساخت و این حالت تأثر در نقش نیز ظاهر می‌گردید. این لحظات از نمایش در درون من جدال میان انتخاب دو روش بازی را به‌وجود می‌آورد و باید اعتراف کنم که تا پایان اجراها این جدال، و در واقع این تناقض در انتخاب روش بازی طبق سیستم استانیسلاوسکی یا روش بازی طبق سبک برشت در من باقی ماند. این جدال درونی به‌ویژه در آن‌جا حادث می‌شد که من اعتقاد داشتم که روش درست‌تر بازی در این لحظات، روش فاصله‌گذاری برشت است. چراکه واکنش مصدق از سرِ خشم در تماشاگر خشم و نفرت برمی‌انگیخت، و واکنش از سرِ تأثر در تماشاگر تنها ترحم برمی‌انگیخت. واکنش اول به روش تئاتر تهییجی تن می‌زند و واکنش دوم به روش ناتورالیستی. حال آن‌که روش درست در تئاتر از نظر من برانگیختن آگاهی در تماشاگر است که برای این منظور تکنیک فاصله‌گذاری برشت مناسب‌ترین است. یعنی رویکرد اجتماعی و تاریخی به محتوای واکنش‌ها، در عمل و در کلام.