روزنامه شرق

عکس: ایرنا

در باب آداب حضور در سالن تئاتر

صنم حقیقی

دو ماه پیش به تماشای نمایش «می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد» همایون غنی‌زاده در تالار وحدت رفتم. کارگردان و بازیگری جوان کنارم نشسته بود. این شخص در تمام طول دوساعت‌و۲۰دقیقه اجرای نمایش، موبایلش را چک کرد و پیامک فرستاد. نه‌تنها مدام تکان می‌خورد و هربار موبایلش را به‌سختی از جیب شلوارش درمی‌آورد، بلکه من را و تماشاچی‌های دیگر را (و قطعا بازیگران روی صحنه را) با نور کورکننده موبایلش آزار می‌داد.

شنیده بودم که در ایالت فلوریدای آمریکا، پلیسی بازنشسته شخصی را که در سینما بی‌وقفه در حال فرستادن پیامک بوده با شلیک گلوله از پا درآورده است. همذات‌پنداری با آن شخص مجرم، علی‌الخصوص در طول اجرای آن نمایش خاص که اسلحه‌ای واقعی در دستان بابک حمیدیان نکته مهمی در طول نمایش‌نامه بود، برایم عجیب بود! دلم می‌خواست اشاره‌ای به حمیدیان می‌کردم و از او می‌خواستم اسلحه را از روی صحنه برایم پرت کند که این شخص فرهنگی را خلاص کنم! ولی سعی کردم حواسم متوجه این شخص نشود و خدا را شکر که نمایش به اندازه کافی برای این حواس‌پرتی جذاب بود. اعتراضی نکردم، ولی پشیمانم. باید چیزی می‌گفتم. باید می‌گفتم نور موبایل او مزاحم نورپردازی در این نمایش است که کلی وقت صرفش شده. باید می‌گفتم نور موبایل او تمرکز منِ بیننده و بازیگر را از بین می‌برد. باید می‌گفتم: «شما چرا؟»

ماه گذشته به تماشای نمایش «آوازه‌خوان»، کاری از صحرا فتحی با بازیگری امیر جدیدی در تئاتر مستقل تهران رفتم. یک روند همیشگی در آن سالن اعمال شد که تماشاچی‌های بلیت‌دار دو قسمت شدند: آنها که صندلی دارند و آنها که ندارند. آنها که صندلی نداشتند، آنهایی بودند که خارج از ظرفیت سالن، بلیتی، با همان قیمت، خریده بودند. برای این افراد موکتی بی‌رنگ و پاره و کثیف روی زمین پهن و از آنها خواسته شد روی آن چهارزانو بنشینند و با تحکم از آنها خواسته شد پاهایشان را دراز نکنند. خب، فروش بلیت خارج از ظرفیت در وهله اول تخطی از مسائل ایمنی است که طبعا اهمیتشان باید واضح باشد که نیست! اینکه با جرقه‌ای همه ما با امیر جدیدی و آقایان کوشکی دود می‌شدیم و به هوا می‌رفتیم کاملا محتمل بود. در وهله دوم، فروش بلیت خارج از ظرفیت احتمالا دلیل دیگری جز درآمدزایی برای سالن ندارد. «تا میشه سالن رو پر کنیم!» ولی باید به مدیران محترم تئاتر مستقل گفت که شما تا صبح هم می‌توانستید به کسانی که برای دیدن امیر جدیدی به سالن شما آمده بودند، بلیت خارج از ظرفیت بفروشید، ولی هرچیزی حدی دارد؛ نه؟ تئاتر را تمدید کنید، ماه دیگر مجددا اجرایش کنید، ولی بدانید که نشاندن دختران جوان روی موکت کثیف تئاترتان، نشان از بی‌فرهنگی شماست. حتی اگر دختران جوان چیزی جز نشستن در فاصله ۵۰ سانتی‌متری امیر جدیدی را نمی‌خواهند، شما به آنها احترام بگذارید، دستشان را بگیرید، روی صندلی بنشانیدشان و چیزی دیگر هم یادشان دهید. ثواب دارد.

دیشب هنگام واردشدن به سالن نمایش «دیابولیک: رومئو و ژولیت»، کارگردان نمایش، آقای آتیلا پسیانی، دم در ورودی سالن ایستاده بودند و با صدای بلند می‌فرمودند: «سریع‌تر بیاین تو... خواهش می‌کنم سریع‌تر... سریع‌تر»... بعد ایشان وارد سالن شدند و درحالی‌که تماشاچی‌ها هنوز به دنبال صندلی‌های خود بودند و نمایش هنوز شروع نشده بود، به سمت تک‌تک تماشاچیانی که موبایل به دست داشتند می‌رفتند و می‌فرمودند: «خاموش کنید اون موبایل رو...»، و موبایل خودشان را از جیب شلوارشان درمی‌آوردند و آن را به تماشاچی نشان می‌دادند و می‌گفتند: «خاموش یعنی این... نگاه کنید! خاموش یعنی این‌طوری». از این سمت سالن به آن سمت می‌رفتند، از پله‌ها بالا می‌رفتند و پایین می‌آمدند و این جمله‌ها را با تحکم تکرار می‌کردند.

آقای پسیانی آن‌گونه بودند که من را یاد همان پلیس بازنشسته انداختند. جالب این بود که سالن تاریک شد و طبعا نور بعضی موبایل‌ها همچنان روشن بود و صدای دریافت پیامک در طول نمایش به گوش می‌رسید.

به نظر نمی‌رسد تحکم، ناظم‌بازی، دادوبیداد، شلیک گلوله و تماشاچی را «گوسفند» فرض‌کردن، راه به جایی ببرد. به نظر می‌رسد برای تماشاچی، دلایل استفاده‌نکردن از موبایل در طول نمایش تفهیم نشده است. نور موبایل من را آزار می‌دهد، ولی او را آزار نمی‌دهد. صدای صحبت حین نمایش من را آزار می‌دهد، ولی او را آزار نمی‌دهد. حالا شما یقه خودت را هم که جر بدهی، تا توضیحی ندهی و دلیلی ارائه نکنی، چیزی حل نمی‌شود.

تماشاچی تئاتر قیافه موبایل خاموش را می‌شناسد. همه می‌شناسند ولی شاید دلیل خاموش‌کردن موبایلش را حین اجرا نشناسد. به‌همین‌دلیل قطعا واکنش نسبت به نشان‌دادن موبایل خاموش به آن تماشاچی فقط بیرون‌آوردن قرص اعصاب از کیف همان تماشاچی و اهدایش به شما خواهد بود و بس.

جایی خواندم بازیگری در حال اجرا، بازی را متوقف کرده و به تماشاچی‌ای که سرش در موبایلش بوده آن‌قدر نگاه کرده که طرف متوجه توقف بازی شده و بازیگر، خیلی مهربان و ملایم، به او گفته نور موبایلش مانع بازی او شده و حواسش را پرت کرده یا رهبر ارکستری در شروع قطعه بعدی موسیقی تعلل کرده تا تماشاچی موبایل خود را که به صدا درآمده خاموش کند یا بازیگری با شوخی و خنده در ابتدای نمایش به تماشاچی‌ها تذکر داده که نه‌فقط صدای موبایل، بلکه نور موبایل هم آنها را آزار می‌دهد و خاموش‌کردن آن احترام به بازیگران و دیگر عوامل نمایش است. معتقدند اینها اثرگذارتر است تا تحکم و قتل!

پیشنهاد می‌کنم اهالی تئاتر این شیوه‌های مختلف را هم امتحان کنند. شاید کارساز باشد و در ضمن توجه داشته باشند که در دنیایی که مردم تکنولوژی را مدام در دستان خود دارند و به آداب سالن نمایش آگاهی ندارند، تحکم و دستوردادن (موبایلت‌رو «این‌طوری» خاموش کن.... «پات رو دراز نکن»... «سریع بیا تو»... «سریع برو بیرون») همان مردمان را از این فضا دورتر و دورتر خواهد کرد و آنها مثل گذشته‌ای نه‌چندان‌دور، به کارهایی جز تئاتررفتن روی خواهند آورد. آن‌وقت اهل تئاتر خواهند ماند و سالن‌های خالی. اینکه بعضی از شما با خود بگویید ترجیحتان این است که سه نفر باادب در سالن نمایشتان حضور داشته باشند تا ۷۵۰ نفر هم طبعا یک دروغ محض است!

تماشاچی بلیت خریده و به سالن شما آمده و برای شخص شما احترام قائل است و چه نمایشتان خوب باشد و چه فاجعه، بلند می‌شود و برایتان کف می‌زند. لطفا متقابلا احترام بگذارید و باملایمت دغدغه‌هایتان را به آنها منتقل کنید. باشد که روزی سالن‌های نمایش شما پر باشد از بینندگان بدون‌موبایل!

گفت‌وگوی سیاوش قائدی با آرمین جوان، به بهانه اجرای «دستگاه»

تئاتر آلترناتیو متکی بر فهم تماشاگر

آرمین جوان کارگردان جوانی با ایده‌های تازه است. او تجربه‌گراست و «دستگاه» تازه‌ترین اثر او که با مشاوره فرهاد مهندس‌پور روی صحنه آمده نیز در راستای همین تجربه‌گرایی است. سیاوش قائدی که خود از چهره‌های تئاتری است، با جوان گفت‌وگو کرده است.

نمایش دستگاه و گروه اجرائی آن در پی به‌اشتراک‌گذاشتن گونه تجربه‌ای با تماشاگر تئاتر هستند؟

دستگاه در ادامه تجربیات چند سال اخیر من و گروه نمایشم، نقطه عطفی است که می‌شود تجربیات ما را به بعد و قبل آن تقسیم کرد. به دو دلیل؛ اول فرایند تولید متکی به تهیه‌کننده و دوم نحوه کار با بدن به عنوان خمیرمایه اصلی ساخت تئاتر. از نظر محتوایی، دستگاه نمایشی ساخته‌شده از رویداد انقلاب کبیر فرانسه به سبب نقاط مشترک تاریخ معاصر ما با آن رویداد است.

نمایش دستگاه مانند تجربیات قبلی همه براساس متون ادبی یا رویدادهای مهم تاریخی اقتباس و ساخته شدند. اما با توجه به توضیحات خودت و مواجهه ما با نمایش، پرسش این است که چرا انقلاب کبیر فرانسه؟

اول اینکه با توجه به منابع متعدد موجود درباره انقلاب کبیر فرانسه در حوزه‌های مختلف تاریخی، سیاسی و اجتماعی، منابع ارزشمند نمایشی مثل نمایش‌نامه مرگ دانتون گئورک بوشنر محرک‌های من برای به‌تصویرکشیدن انقلاب بودند. دوم، انقلاب کبیر فرانسه از هر نظر رویداد مهم تاریخی است و موقعیت جذابی برای دراماتیزه‌کردن و البته نقطه اوجش ماجرای چالش دانتون و روبسپیر و مناسبات سیاسی، اجتماعی این دو هست. انقلاب کبیر فرانسه یا هر انقلاب دیگری پر از موقعیت‌های دراماتیک جذاب است، برای مثال، داستان مرگ لویی شانزدهم و ماری آنتوانت همسرش. دانتون خودش زمانی دستور داد تا بین انقلابیون و سلطنت‌طلب‌ها جوی خون جاری شود و بعدتر در دوره ترور و وحشت خودش قربانی ایده‌هایش از طریق گیوتین شد.

نمایش دستگاه جدا از درون‌مایه و محتوا، از چی ساخته شده؟ یا بهتر بپرسم، نمایش دستگاه در حوزه اجرا مخاطبش رو به ملاقات چگونه تجربه‌ای دعوت می‌کنه؟ و تفاوت‌های این تجربه با برای مثال مرگ دانتون بوشنر چیه؟

ببین، اگر بوشنر مسئله‌اش با رویداد تاریخی مثل انقلاب کبیر بازخوانی

رمانتیک و شعارزده است و محصول زمان خودشه، چرا من هم این رویداد تاریخی رو با مسئله خودم و زمانه خودم خوانش نکنم. اساسا رویکرد من گریز از تکسته؛ فاصله‌گرفتن برای ایجاد یک امکان دیگر. اگر در تئاتر ما از این رویکرد پرهیز می‌شه، تا حدودی به‌دلیل ترس و عدم ریسک‌پذیریه. شما وقتی یک متن نمایشی با داستان مشخص داری، یه تکیه‌گاه داری که روی اون وایسادی، ولی به محض اینکه می‌خوای از قصه و چارچوب‌های دراماتیک گذر کنی، نیاز به جایگزین‌هایی داری، پیداکردن اونها سخت و زمان‌بره.

خب، اون جایگزین و تکیه‌گاه وجود داره؟ و اگه هست، چیه؟

حتما هست. اون ایده است. اینجا ایده‌ها جای عناصر کلاسیک متن دراماتیک رو می‌گیره. این ایده‌ها محصول حافظه تاریخی ماست. نوع زندگی و جهان‌بینی ماست و کارگردانه که این ایده رو به یه تجربه فضایی تبدیل می‌کند. من همیشه به این فکر می‌کنم که تئاتر بدون هر عنصری جز بازیگر و تماشاگر می‌تونه ساخته بشه و بازیگر هم ابزارش چیزی جز بدن و بیان نیست. ما با تجربه‌های زیسته خود که بدن جز اصلی اونه، این ایده‌ها را در فضا می‌سازیم و تو این نوع تجربه ما نیاز به مشارکت مخاطب هم داریم. نقش مخاطب در این جنس تئاتر پررنگ‌تره. جاهای خالی این اجرا با مشارکت مخاطب پر می‌شه. البته مخاطب لزومی نداره همون لحظه همه این جای‌های خالی‌ها رو پر کنه. یا بهتره بگم حتی لزومی نداره به جهان‌بینی من راه پیدا کنه و با من همسو بشه، اون خودش نقش اجتماعی خودش رو ایفا می‌کنه. من خطابه‌ای ننوشتم که بخواهم مخاطب داشته باشه، من چیزی رو برای او نمایش می‌دم و او تماشا می‌کنه. فهم نزد تماشاگره. من چیزی برای فهماندن به تماشاگر ندارم. تماشاگر باید برای فهم این تئاتر مشارکت کنه و این زمانی به وجود میاد که اون بتونه عادت‌های خودش رو تخریب کنه و وضعیت تازه‌اش رو تحلیل کنه.

تماشاگر چطور می‌تونه این‌گونه تجربه‌هارو انتخاب کنه؟ اساسا در این فضای پرسودای تئاتر تجاری تماشاگر چگونه می‌تونه تشخیص بده با چه اجرائی ملاقات می‌کنه؟ این ایده اساسا امکان‌پذیره؟

این مشکل تماشاگر یا کارگردان نیست. مشکل تئاتر ماست. من تا اونجایی که حضور ذهن دارم، تئاتر ما به‌ویژه در این دو دهه نتونسته هویت‌سازی کنه برای سالن‌ها و جریان‌های اصلیش. ما با این جنس تئاتر می‌خوایم اختلال ایجاد کنیم در عادت‌ها، می‌خوایم به حساسیت‌ها ضربه وارد کنیم. من می‌بینم که قوه تحلیل از ما ربوده شده. مثلا نگاه کنید به نحوه برخورد مردم با فاجعه دردناک ساختمان پلاسکو. ما از یک فاجعه حتی تحلیل درستی نداریم.

این خواست جامعه تئاتری ما بوده؟!

نه. این سیستماتیکه، در تلویزیون، در سیستم آموزشی ما و جز اینها مشهوده. ما زمانی می‌تونیم بگیم در جامعه چندصدایی زندگی می‌کنیم که با قوه تحلیلمون بتونیم بسنجیم و انتخاب کنیم.

با توجه به توضیحاتی که دادی، نمایش دستگاه و تجربیاتی از این‌دست را در چه گونه و دسته‌ای از تئاتر می‌توانیم قرار بدهیم؟ آیا اساسا این‌گونه دسته‌بندی‌ها در کشورهای دیگه هست؟

به‌نظر من تئاتر آلترناتیو مناسب می‌تونه باشه. تئاتر تجربی خودش امروز غیرقابل‌تعریفه. کارگردانانی که خودشون رو تو این دسته قرار دادند حالا خودشون تبدیل به جریان رسمی شدند. پس تئاتر آلترناتیو مناسب‌تر هست. مخاطب وقتی انتخاب می‌کنه باید بدونه داره میاد یک تئاتر نامتعارف در قیاس با تئاتر رسمی ببینه. از پوستر و تبلیغات این هویت باید ساخته بشه تا به مکان و گروه مستقر در اون. ما این مرزها رو به خاطر اقتصاد تئاتر از بین بردیم. خیلی قطعی‌تر باید سالنی وجود داشته باشه در تهران که تماشاگر بدونه داره میاد تئاتری خارج از عادت ببینه.

ما با ازبین‌بردن این مرزها حق انتخاب رو از تماشاگر گرفتیم؟

ما از آغاز حقی برای مخاطب قائل نشدیم. ما ناگزیر برای بقای تئاتر باید هویت‌سازی کنیم. از طریق گروه‌ها و سالن‌های نمایشی. این تئاتر باید روی انگیزه‌های خودش پیش از هر عامل دیگه‌ای حساب باز کنه. آینده تئاتر ما متصل به حمایت و پشتیبانی دولت است، سقوط تئاتر به ورطه تجارت و مناسبات بازار برای کل جامعه گران تموم خواهد شد.

روی صحنه آبی

بوطیقایِ «دیگری»

فارس باقری

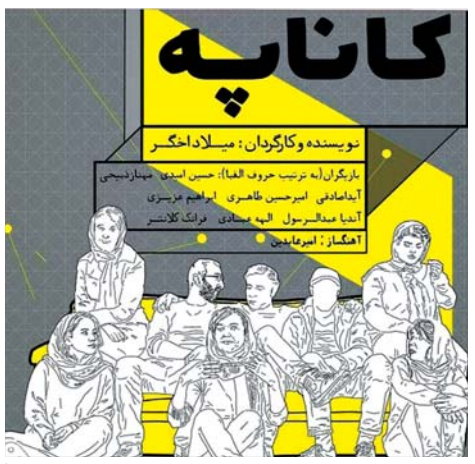
در چنین روزگاری، روزگارِ دشواری‌ها و ناهمواری‌ها، هم‌سازی و هم‌نوایی با آثار خوب تئاتر، سنگینی تحمل‌ناپذیر حضور در تئاتربودن را تحمل‌پذیرتر می‌کند. نمایش دستگاه این سنگینی پُرمَهابت را سبک‌تر می‌کند. قدرت نمی‌تواند به‌تنهایی امکان حضور و نمایش را خود ممکن کند، مگر از راه هویت‌بخشی به دیگری. قدرت در دو سوی بی‌نهایت خود، بدون دیگری، محقق نمی‌شود، مگر از راه نفی آن. نفی هر چیزی، احضار و هویت‌بخشی دوباره به آن است. این عمل محو و نفی و هم‌زمان احضار آن، از تناقضات قدرت است که دستگاه هر قدرتی درون آن زندگی می‌کند؛ زیستن درون یک تناقض و تضاد بزرگ. قدرت چیزی را بیرون می‌گذارد، تبعیدش می‌کند، نفی بلدش می‌کند یا آن را می‌بلعد و از بین می‌برد. اما در هر بار بلعیدن، نفی و دورانداختن، آن را دوباره احضار می‌کند. گویی زندگان بخواهند در یک آیین، مردگانشان را فراموش کنند، اما در آیین فراموشی مردگان، هر بار آنان دوباره زنده شوند. آیین فراموشی و دفن دیگری، به آیین نمایش و احضار آنان بدل می‌شود. گویی قدرت هر چه تلاش کند تا چیزی را پنهان کند، آن را آشکارتر می‌کند. به نظر من، این ایده متناقض، ایده‌ای است که نمایش دستگاه با آن ساخته و پرداخته شده است. نمایش «دستگاه»، دستور زبان ویژه خودش را دارد. دستور زبانی که در عین سادگی، تکلفی دارد. این دستور زبان، مبتنی بر دقت در جزئیات، فشردگی عناصر و رویکرد زیبایی‌شناسی است که کلیت جهان اثر را برساخته است. دقت و تاکید بر بدن، به مثابه هویت صحنه‌ای و فضایی، سنجشِ مناسب جزئیات در اشیا و رفتار با اشیا نیز به سمت توسعه همین ایده متناقض گرایش دارد. بدن‌هایی که ابتدا رام و عادت‌شده فرض می‌شوند، به‌سرعت به بدن‌های رَم‌کرده و تَن‌زده از دیگری‌شدن، بدل می‌شود. اشیا هم‌زمان که نقش و کارکرد واقعی خودشان را دارند، هم‌زمان می‌توانند به چیزی ضد خودشان بدل شوند: (گیوتین به سازی موسیقایی تبدیل می‌شود؛ صندلی قدرت، هم‌زمان به زندان و جایگاه رهبر ارکستر تبدیل می‌شود و...). کاراکتری که در بند است و در آغاز، خالی از هر گونه قدرتی است، به‌سرعت به کاراکتر اصلی و قدرتمند جهان اثر بدل می‌شود. درست با همین رویکرد و نگرش است که بوطیقای کارگردان نیز عیان می‌شود: ساختن هر چیزی از راه غیاب آن. این دستور زبان و بوطیقای مورد نظر، این امکان را برای ما فراهم می‌کند تا پدیده‌ای را که به نظر برایمان آشنا، دردسترس و قابل فهم است، به‌سرعت از دسترسمان دور کند و به پدیده‌ای غریب و شگفت بدل کند. کاری که آرمین جوان به عنوان کارگردان، در این اثر انجام می‌دهد، به‌نوعی، کمی دور از تئاتر روز ماست و امتیازش هم در همین است؛ فاصله‌ای که او به عنوان کارگردان، با انتخاب‌هایش، با دیگران ایجاد کرده است؛ فاصله با آثار زیادی که ساده‌ترین روش‌ها را برای دعوت تماشاگر انتخاب کرده‌اند. انتخاب آرمین جوان، تَن‌زدن از نزدیکی با بخش زیادی از تئاتر ماست که در این روز و روزگار، با سهل‌ترین انتخاب‌ها نمایشی را می‌سازد. نمایش «دستگاه»، بوطیقای «دیگر» و تئاتر «دیگری» است. «چرا داره این‌طوری به من نگاه می‌کنه؟ داره آینده‌رو می‌بینه؟ می‌دونه آینده‌اش چیه؟! می‌دونه؟ نمی‌دونه؟ اون می‌خوابه، با سرش تو بغلش، موهای اینجا، پشت گردنش‌رو کوتاه کرده‌ان، چشماش مث الان دوخته‌اس.

ادامه در صفحه ۱۴

در بوته نقد

نگاهی به نمایش «کاناپه» به کارگردانی میلاد اَخگَر

واقعیتِ تهیْ روی کاناپه

پوریا گل‌شناس

«کاناپه»، به نویسندگی و کارگردانی میلاد اخگر، هم‌اکنون در تماشاخانه پالیز در تهران به روی صحنه می‌رود. اخگر در اجرای این اثر از تجربه زیسته قشر جوان در دهه اخیر بهره جسته؛ فضایی که خودش نیز در آن زیست می‌کند. موقعیت فضاسازی و پرداخت‌های نمایشی کاناپه برای تماشاچی تئاتر امروز، به دلیل وجه بازنماینده یک تجربه همگانی بسیار آشناست؛ به‌ویژه برای قشری که مخاطبِ امروز تئاتر است. دورهمی کلیدواژه آشنایی است که برای نسل امروزی معنای منحصربه‌فردی پیدا کرده است. دورهمی‌ها به دوستی‌ها ورای نسبت‌های خانوادگی معنا می‌دهند و حتی ورای قاعده‌سازی‌های اجتماعی صورت می‌پذیرند، به عبارت دیگر دورهمی‌ها برساختن فضایی شخصی برای دوستی‌های جمعی است؛ تمایلی که به‌روشنی در دهه اخیر رو به فزونی گرفت. جوانان نسل امروز قوام‌دادن به چنین جمع‌هایی را به‌نوعی رهایی از قیدوبندها می‌دانند: جمع‌هایی که به انتخاب خود آنها انتخاب می‌شوند. مرد ۲۴ساله‌ای که به‌تازگی بی‌کار شده و ظاهرا با خواهرش زندگی می‌کند، به نحوی غریب -بنابر توضیح دوستانش، یعنی دیگر شخصیت‌های نمایش- همیشه روی کاناپه می‌نشیند. رفتار او کمی نامتعارف است. چندی که می‌گذرد این فرد، امین، دوستانش را تقریبا هر شب به خانه دعوت می‌کند. نمایش روایت مجدد همین دورهمی‌ها پس از یک‌سال است. نکته جالب‌توجه تفاوت‌هایی است که در اساس روایت از زندگی امین و این دورهمی‌ها می‌شود و مجادله‌هایی که در زمان اکنونی میان آنها در جریان است. بازیگرها به نحوی فاصله‌گذاری‌شده اما بسیار صمیمانه با تماشاچی گفت‌وگو می‌کنند، تو گویی دوستانی تازه‌یافته دارند خاطره‌ای جمعی را تعریف می‌کنند و این همه در حالی است که روایت گذشته، یعنی آنچه تعریف می‌شود، روی کاناپه، به نحوی بسیار واقع‌گرایانه بازنمایانده می‌شود. این دوپارگی و این تلاش اخگر برای سروشکل‌دادن به چنین فضایی نکته درخور توجهی است. هرچند در طول اجرا بسیار پیش می‌آید که اغراق‌های بیش از حد یا بازی‌های تصنعی، ما را به ورطه دیگری بیندازند. به‌هررو اخگر می‌کوشد ما را در واقعی‌ترین و تجربی‌ترین جهانی جای دهد که خودمان هم‌اکنون نیز در آن زندگی می‌کنیم: جمع‌های کوچکی که طبق عادت هفته‌ای چندبار دور هم جمع می‌شوند. لازم است گفته شود با وجود روایت بسیار واقع‌گرایانه و به دور از جانب‌داری که این نمایش دارد -و البته جای این بحث باقی است که نمایش تا چه حد توانسته در این بازنمایی یا این شیوه رئالیستی موفق باشد- و همچنین تلاش در چندپاره‌کردن امری تا به این اندازه واقعی، به کمک حضور همیشگی همه بازیگران در صحنه، این نمایش را دیدنی‌تر می‌کنند. اما معتقدم آنچه ما می‌بینیم، جنبه‌هایی ابزورد می‌یابد. شاید به‌نظر بسیاری از مخاطبان این اثر، چنین خوانشی بسیار دور از ذهن بنماید، شاید ازاین‌رو که ما نیز خود را در فضایی بسیار شبیه به فضای روزمره بازمی‌یابیم، گویی که خودمان نیز در این میهمانی‌ها شرکت داشته‌ایم. بااین‌حال می‌دانیم رئالیسم را وقتی تا سرحد ممکن جلو ببریم، یعنی بازنمایی واقعیت دقیقا همان‌گونه که در واقعیت رخ می‌دهد، همچون صداها یا تصویری ضبط‌شده از خود واقعیت، در چنین زمانی- همان‌طور که خود بکت نیز گفته بود- گویی که همه‌چیز به نظرمان پوچ و درعین‌حال مضحک می‌نماید. دورهمی‌های روی کاناپه، مثل غالب دورهمی‌هایی که در تهران صورت می‌گیرد نه به هدف خاصی، بلکه صرفا برای خود دورهمی است. آدم‌های کاناپه به یک مقصود و یک هدف جریان نمی‌دهند، بلکه حتی با توجه به اشاره یکی از همین آدم‌ها، آنها می‌توانند راجع به هر موضوعی با هم بحث و مجادله کنند و به هر موضوعی بخندند. چنین نتیجه‌ای را شاید بتوان نتیجه اجتناب‌ناپذیر کار اخگر دانست. گفتنی است تمایل به نوستالژی و تداعی خاطره در کارهای اخگر بسیار زیاد است و در این کار هم همچنین. به‌همین‌رو کل اثر که از نقاط جالب توجهی برای شکل‌بخشیدن برای یک درام قدرتمند خالی نیست، به یک تداعی خاطره و نوعی سوگواری برای جمع ازدست‌رفته تقلیل می‌یابد. غم و قصه آدم‌های نمایش برای اینکه امین دیگر در میان‌شان نیست در بعضی از نقاط نمایش به گونه‌ای شاعرانگی مصنوع می‌انجامد. البته این عنصر تعمدا به نمایش وارد می‌شود، اما ناگفته پیداست اصولا تداعی خاطره یا نوستالژی نمی‌تواند مفر خوبی برای ساختاربندی یک درام باشد. این شرایط در آخرین مونولوگی که در نمایش می‌شنویم به اوج خود می‌رسد، گویی حالا تماشاچی نیز خود در هاله‌ای همذات‌پندارانه به یاد جمع‌های ازدست‌رفته‌ای می‌افتد که احیانا خودش در آنها عضو بوده است. موسیقی همیشگی و زنده در این نمایش، یعنی صدای تکراری عود بر بسیاری از فضاهای واقع‌گرایانه نمایش که می‌توانستند در سکوت بسیار تأثیرگذارتر باشند، سوار است. ازاین‌رو همه این برخوردهای خاطره‌باورانه راه را بر بسیاری از تفاسیر جدی‌تر که این نمایش، بالقوه بسیاری از آنها را داراست، می‌بندد. با همه اینها آنچه کار اخگر را با وجود چنین عناصر مصنوعی، از بسیاری از جریان‌های دروغین تئاتر امروز تهران متمایز می‌کند، سرراستی و صداقتِ غیرارزش‌گذارانه‌اش در بازنمایی واقعیت زیست‌شده جهان ماست. او توانسته فقط با یک کاناپه وجوهی از جهان خودمان را پیشِ‌روی‌مان بگذارد. این رویکرد در کار اخگر ستودنی است.