تماشاخانه

جادوی سه‌ساعته مونولوگ «سال جادویی‌اندیشی»

سمانه احمدیان

■ دیالوگ، مونولوگ، سولی‌لوگ؛ ابزار نمایشنامه‌نویسان را تشکیل می‌دهند. اینکه هر نمایشنامه‌نویس بسته به نوع جهان‌بینی‌اش به متنی که می‌خواهد خلق کند و دقیقا وابسته به جهانی که سعی در نمایش آن دارد، از چه ابزاری بهره بگیرد، مبحثی است که گاه سلیقه‌ای اتفاق می‌افتد یا براساس تکنیک‌های فراگرفته او از جهان نوشتن و گاه فقط براساس نیاز متن‌اش است. این‌روزها که تعبیرش می‌شود از اواخر قرن ۲۰ و تا امروزی که سال دوازدهم قرن ۲۱ پشت سر گذاشته می‌شود دیگر مرز بهره‌گیری از این ابزار برای نمایشنامه‌نویس محو شده است. اما این جنگ ارزش‌گذاری بر سر اینکه آیا یک مونولوگ تنها می‌تواند یک نمایشنامه کامل باشد یا اینکه باید به اصل اساسی بنیان گذاشته شده در قرن ششم پیش از میلاد هنگامی که در جشن‌های دیونیزوس، اشعار «دیترامب» شکل گرفت و به سرایش آن توسط همسرایان «تراگودیا» گفتند و «تس‌پیس» شاعری که این اشعار را به شکل پرسش و پاسخ درآورد و اولین دیالوگ‌ها را نوشت، پایبند ماند! با وجود این همه قرن که از نیاز بشر به پرسش و پاسخ می‌گذرد و متونی بر این اساس شکل گرفتند و هر روز کامل‌تر شدند، امروز دید انسان نه فقط به دنیای نمایش، بلکه به جهان پیرامون خودش تغییر کرده است. و شاید به همین دلیل است که حضور نمایشنامه‌هایی بر پایه فقط مونولوگ بسیار پررنگ شده است. از این جهت که جهان پیرامون انسان قرن بیست و یکی، نیاز به دیالوگ محفوظ مانده اما اجازه و آرامش لازم برای بروز آن وجود ندارد. دیالوگ شده یکی از راه‌های غیرآشنای جهان امروز برای ارتباط و مونولوگ به‌خصوص در جوامع بسته‌ای که آدم‌ها یا جرات برقراری دیالوگ ندارند یا اگر هم دیالوگی برقرار کنند به مجازات محکوم می‌شوند تنها راه سخن است و از طرفی این انسانی که درگیر زندگی روزمره و ماشینی مدرن شده آیا هنوز هم سوالی دارد و آیا اصلا پاسخ مناسبی برای او وجود دارد یا باید خودش به تنهایی در پی کشف آن و برطرف کردن آن باشد؟! اما بحثی که همیشه و همه‌جا پیرامون مونولوگ جریان دارد امکان مونوتون شدن و توجه به این واقعیت که فقط یک دقیقه اضافی در مونولوگ آن را می‌کشد است. شاید به همین دلیل است که کمتر مونولوگی دیده می‌شود که بیشتر از ۴۵دقیقه دوام بیاورد. اما چه می‌شود که مونولوگی زاده می‌شود که به مدت سه ساعت و نیم روی صحنه می‌درخشد؟! آیا این از راز قصه‌گویی صحیح شهرزاد می‌آید یا نقالی‌های دوره قاجار و انگلستان قرن پانزدهم یا برنامه‌های سرگرمی کمدی تک‌نفره آمریکایی؟! نمایش «سال جادویی‌اندیشی» مونولوگی نوشته «جوان دیدیان»، کارگردانی «دیوید هیر» و بازیگری «ونسا ردگریو» است. این نمایشنامه‌نویس که تنها متن نمایشی‌اش همین نمایشنامه «سال جاویی‌اندیشی» است کار هنری‌اش را به عنوان روزنامه‌نگار آغاز کرده و بعد از نوشتن چند رمان پرفروش، فیلمنامه‌هایی چون «ترس در پارک سوزنی» و «اعترفات» را نوشته است.

«سال جادویی‌اندیشی» قصه زندگی خود نویسنده است که در سال ۲۰۰۵ چاپ و نخستین بار در سال ۲۰۰۶ در تئاتر «ملی لندن» به صحنه رفت. مونولوگ روی صحنه خالی می‌گذرد که در آن فقط یک صندلی سفید هست. وقتی «ونسا ردگریو» بازیگر مشهور سینما و تئاتر با موهای جوگندمی و پوست سفید براقش روبه‌روی مخاطب می‌نشیند، در نقش «جوان دیدیان» از زندگی‌اش می‌گوید. قصه سه‌ساعت و نیمه، از لحظه‌ای که هنوز اتفاق نیفتاده، هنوز زن همسر خود را کنارش دارد و دخترش که تازه ازدواج کرده و کمی بیمار روی تخت بیمارستان است، آغاز می‌شود. زن از جزییات زندگی‌اش می‌گوید، از ارتباط او و همسرش، از غذاخوردن‌شان؛ از روزمرگی؛ تا می‌رسد به جایی که جلوی چشمش مرد می‌میرد. اینجاست که او تماشاگر را وارد فاز دوم می‌کند: آشنایی با لحظه‌هایی از زندگی که شاید انتظارش را نداریم اما اتفاق می‌افتد و ما هم از آنها زنده عبور می‌کنیم. بعد از مدتی که دخترش خبر مرگ پدر فیلمنامه‌نویسش را می‌شنود و زن باید با مرگ شوهر کنار بیاید و از دخترش مراقبت کند، بازیگر ما را به دوران جوانی‌اش می‌برد، جایی که این خانواده سه‌نفره در حال ساختن زندگیشان بوده‌اند و بعد دختر در بیمارستان می‌میرد. حال بازیگر دوباره ما راه به جهان سوم متن می‌برد: جایی که ما را با این فلسفه آشنا می‌کند که همه این اتفاقات در یک سال جادویی برایش افتاده و حالا او تنها باید به زندگی ادامه دهد و رو به تماشاگر می‌کند و می‌گوید: «و برای همه شما اتفاق می‌افتد.» اینکه در این مونولوگ یک درام حقیقی روی صحنه اتفاق می‌افتد باعث شد که این متن به عنوان یکی از شاخص‌ترین مونولوگ‌های تاریخ تئاتر انتخاب شود. مونولوگی بر پایه یک قصه‌گویی ساده از یک زندگی روزمره انسانی در طول یک‌سال جادویی؛ تلفیق سه زمان گذشته دور، گذشته نزدیک-سال اتفاقات (سال جادویی) و حال. این نمایش که تور خود را از همان سال ۲۰۰۶ در لندن آغاز و در سال ۲۰۱۱ در پاریس به اتمام رساند، بنا به درخواست شرکت‌های تئاتری مختلف بر پایه این نظریه که هرگز مونولوگی در این‌سال‌ها با چنین قوه جاذبه و نمایشی‌ای خلق نشده و اساسا معنای یک درام مونولوگی دارد فراموش می‌شود. تا دو ماه دیگر، تور دوم بسیار پرسروصدای این نمایش از نیویورک آغاز و به اروپای شرقی، آسیا و آمریکای جنوبی سفر خواهد کرد. ترجمه نمایشنامه «سال جادویی‌اندیشی» به‌زودی در ایران منتشر می‌شود.

گفت‌وگو با یاسر خاسب، کارگردان و بازیگر تئاتر فیزیکال آوای گل

به تماشای آوای گِل

شادی شاه‌علی

عکس: ایران تئاتر

«یاسر خاسب» چند سالی هست که ابزارش برای بیان دغدغه‌هایش بدن ورزیده و رزمی‌کارش است. او که سرپرست گروه تئاتر بدن دیوانه است، در گفت‌وگو با ما می‌گوید: من از هنرهای رزمی به این شیوه اجرایی رسیدم؛ به تئاتری با عنوان فیزیکال.

■■■

اول به سراغ عبارتی که کنار اسم نمایش روی بروشور آمده، اشاره می‌کنم: «هر آنچه در خلقت است، درون ماست و هر آنچه درون ماست در خلقت است.» کمی درباره این جمله توضیح دهید:

این یک حقیقت محض است چون ما انسان‌ها از طبیعت‌ایم و طبیعت در ذات ماست. مساله، زندگی معاصر است که ما را از طبیعت دور کرده. من چند سالی بیشتر نیست که زندگی شهری را تجربه می‌کنم و به واسطه نوع زندگی که در آن رشد کرده‌ام، سعی می‌کنم این طبیعت را در اجراهایم ابراز کنم و در واقع این شیوه کار گروه ماست، اینکه دوست داریم آدم‌ها با تماشای کار ما به آنچه بوده‌اند کمی فکر کنند و به اصل و ریشه خود بازگردند.

پس در واقع حرف اصلی شما در این اجرا اعتراض به زندگی معاصر است؟!

دقیقا. چون زندگی معاصر از آنچه باید باشد کاملا دور شده و آدم‌های امروزی در حال تلاشی بیهوده برای زیاده‌خواهی‌هایی هستند که ماندگاری ندارد. ولی چیزی که در ذات ما باشد و به ریشه ما مربوط باشد، باعث می‌شود که در تمام گام‌هایی که برمی‌داریم یک ایمان و استواری داشته باشیم، چراکه این پیش‌زمینه باعث دلگرمی ما می‌شود. گروه ما سعی دارد نقطه ارتباطی میان بدویت و زندگی معاصر باشد.

در فضاسازی کارهای گذشته شما اثری از دکور به شکلی که در این اجرا دیده می‌شود نبوده است، حالا چرا صحنه به کمک بدن می‌آید؟

این یک تجربه است که من جسم و روح و انرژی خودم را به اشیای روی صحنه بسپارم و این اشیا در عین حقیقی بودن ساختگی هم هستند. اما اصل، برای من اتفاقی است که باید حقیقت محض باشد. مثلا پیدا کردن درختی که بخش‌هایی از آن در اجراست در تهرانی با ساختمان‌های انبوه و فضای مدرن حقیقتا کار ساده‌ای نیست ولی ما برای پیدا کردن همان تنه درخت ماجراهای جالبی را پشت سر گذاشتیم. من برای شرایط ایمنی همین ابزار به مسوولان سالن تعهد داده‌ام و معتقدم هیچ جای نگرانی برای ما و تماشاچی‌ها وجود ندارد، چون ایمان دارم که نیرویی این تنه سنگین را از بالا نگهداری می‌کند. پدربزرگم از کودکی به من می‌گفت: «تو اگر طبیعت را دوست داشته باشی و خودت را به او بسپاری، او مراقب تو خواهد بود.» برای همین من با عناصر چهارگانه به طور واقعی کار می‌کنم.

این دیدگاه شما بسیار قابل تامل و زیباست اما فکر نمی‌کنید تنه درختی که در هوا معلق است برای تماشاچی گنگ باشد؟

من این اتفاق، در واقع این گنگی که مخاطب درگیرش می‌شود را دوست دارم، چون فضای من طبیعی هست اما عادی نیست. از دل طبیعت هست، اما پیش‌پاافتاده و روزمره نیست، شخصیت فاعل یا موثر این کار در یک بی‌مکانی و بی‌زمانی به سر می‌برد، گویی در یک ناکجاآباد.

فضاسازی شما از طریق موسیقی یا مه یا نور سردی که چندین‌جا استفاده می‌شود، به همراه بازی «علی‌اصغر قاجاری» حسی شبیه تردید را ایجاد می‌کند که تقریبا در تمام طول اجرا حاکم است. این اتفاق تعمدی است یا صرفا می‌تواند یک برداشت شخصی باشد؟

چنین چیزی وجود دارد، چون در این کار یک جبر هست که بازیگر با آن در حال جنگیدن است. در واقع رضایت کامل از آن چیزی که می‌خواهد انجام دهد، ندارد. او یک‌سری ابزار در صحنه دارد که باید آنها را کشف کند اما ناگزیر به خلق است بنابراین ما چنین تردیدی را در او می‌بینیم.

هدف، تنها، رسیدن به خلقت است؟

خیر، صرفا خلق نیست معانی خاص دیگری هم در ذهن من هست که مخاطب باید کشف کند و بسته به برداشت خود تماشاگر است.

چرا به جای استفاده از کف تالار حافظ، سطح صحنه را بالا آوردید و فضا را محدود کردید؟ آیا این کار آزادی عمل برای شما و آقای قاجاری کم نمی‌کند؟

اتفاقا ما این محدود کردن را لازم داشتیم. چون باید نشان دهیم که این دو شخصیت تحت فشار هستند، نوعی تعلیق میان زمین و هوا دارند. درست مثل انسان امروزی که آزادی عمل ندارد و درگیری با خود دارد که باید در پی راهی برای رهایی باشد. من خیلی دوست دارم این کار را در فضای بیرونی اجرا کنم، کمااینکه تمرین‌های این کار؛ کنار دریا، در جنگل و در فضای باز بود و ما سعی کردیم این حس و حال را به روی همین صحنه محدود بیاوریم.

با توجه به اینکه ابزار صحنه ناتورالیستی است، لزوم دستگاه آتش‌زن یا دو سنگی که شبیه دستگاه سفالگری‌شده‌اند، چیست؟

امکانات سالن به من یک محدودیت می‌دهد. مثلا برای آتش می‌خواستم از مشعل یا هرچیزی که توسط آن آتش طبیعی را روی صحنه بیاورم استفاده کنم اما این شرایط وجود نداشت، پس با یک ترفند دستگاه آتش‌زن را به دل زمین منتقل می‌کنیم گویی این آتش از دل زمین برخاسته. یا این دو سنگ که روی هم قرار گرفته‌اند، تصویری از ماشین سفالگری را به ذهن می‌آورند.

چرا نام نمایش شد «آوای گل»؟

آوا به دلیل اتفاقی است که برای گل می‌افتد. اینکه در لحظه جان گرفتن صدایی از حنجره او بلند می‌شود. اما منظور من از آوای گل فقط صدایی نیست که از گلو خارج می‌شود بلکه تک‌تک صداهایی است که از دورن می‌آید. صدای آب می‌تواند آوا باشد، صدای ضربه‌هایی که به تک‌تک اعضای بدن می‌خورد، صدای برآمدن آتش، صدای پرتاب شدن خاک به هوا، تمام اینها، آواست.

این یک تجربه است که من جسم و روح و انرژی خودم را به اشیای روی صحنه بسپارم و این اشیا در عین حقیقی بودن ساختگی هم هستند. اما اصل، برای من اتفاقی است که باید حقیقت محض باشد. مثلا پیدا کردن درختی که بخش‌هایی از آن در اجراست در تهرانی با ساختمان‌های انبوه و فضای مدرن حقیقتا کار ساده‌ای نیست

موسیقی در خدمت اجرا بود! و این نقطه طلایی نمایش به حساب می‌آید

بله، مارتین شمعون‌پور بسیار خلاق است و خود به این موسیقی بدوی رسید. به نظرم سازهای کوبه‌ای و بادی بسیار درونی است و می‌تواند صدای زخم‌ها و ضربه‌ها را به خوبی به گوش مخاطب برساند. من و علی‌اصغر قاجاری براساس سال‌های متمادی که با هم کار کرده‌ایم به یکدیگر اعتماد داریم و هر شب خود را به شرایط می‌سپاریم و نور و موسیقی با ما همراه می‌شوند و همین سبب می‌شود هر شب اجرا با شب بعد متفاوت باشد.

آقای خاسب، به نظر شما این کار گوشه‌ای به تئاتر شقاوت نمی‌زند؟

نمی‌شود گفت کاملا تئاتر شقاوت، چون در این کار یک رهایی هم وجود دارد. در واقع این کار اگر در اروپا اجرا می‌شد، به نوعی شبیه به گونه‌ای از رقص شرقی که «بوتو دنس» (Bhutto Dance) نام دارد، تلقی می‌شد. در این رقص مرده‌ها سر از خاک بیرون می‌آورند و در طبیعت‌می‌رقصند.

چرا اجازه تجربه این کار را به جای خودتان به بقیه اعضای گروه تئاتر بدن دیوانه نمی‌دهید؟

متاسفانه در جامعه تئاتری ما کمتر کسی حاضر به ازخودگذشتگی جسمی است. من برای اینکه آدم‌های زیادی را درگیر این کار کنم کارگاه‌های زیادی را در تهران و شهرستان‌ها برگزار می‌کنم که در عین حال به دنبال آدم‌های ازخودگذشته برای این شیوه تئاتر هم هستم. خیلی موثر است که چنین کارهایی را از چه زمانی شروع کنید. من از همین حالا با دخترم «لاوین» تمرین می‌کنم، روی بدنش کار می‌کنم و او را عادت می‌دهم از بدنش کار بکشد، این کار را خانواده من هم با خود من انجام دادند و نتایج آن طاقت و صبر برای ضربه‌هایی است که به بدن وارد می‌شود.

شما به جز گل، کارهای قبلی‌تان را ارتقا داده‌اید و برای بار دوم یا چندم روی صحنه آورده‌اید. فکر نمی‌کنید این کار ریسک دارد؟

راستش محک زدن برایم جایگاه دارد. طبق گفته‌های پدربزرگم اعتقاد دارم هر چند قدم که برمی‌داری، پشت سرت را نگاه کن. من نمی‌خواهم فقط به جلو رفتن فکر کنم و همین به من فرصت می‌دهد وقفه داشته باشم، مکث کنم، بیندیشم و به آنچه در گذشته بود، چیزهای جدیدی اضافه کنم و کاری نو بسازم. انگار حال را در گذشته می‌آورم و آینده‌ای جدید می‌سازم.

روزنه‌آبی

به بهانه اجرای نمایش «آوای گل»

پای کلمه در گل

امیرحسین یزدان‌بد
نویسنده

■ اصالت در نگاه نخست، واژه‌ای روشن و آشنا به نظر می‌رسد. کمی که پیش بروید پرسش‌های بنیادی رهایتان نخواهد کرد. پرسش از اینکه نوع متعالی، تقسیم‌ناپذیر و اجرا ناشدنی در دیگر قالب‌ها، کدام است؟ به عنوان یک داستان‌نویس چند باری برایم پیش آمده که فیلمی ببینم و به خودم بگویم اجرای نوشتاری‌اش تاثیرگذارتر می‌شد یا رمان‌های بسیاری خوانده‌ام که به گمانم فیلم کوتاه یا بلند فوق‌العاده‌ای از آب در می‌آمدند و گاهی به فکرم رسیده تئاتر خوبی می‌شدند و این تازه در مورد بهترین‌هاست. اما صادقانه بگویم، اینکه در اکثر جاها عبارت «هنر و ادبیات» را می‌بینم جاه‌طلبی‌ام اندکی فرو می‌کشد. ادبیات چیزی مستقل از هنر است. هنر است و افزون بر هنر. بهترین آثار سینمایی هم پیش از اجرا به شکل فیلمنامه نوشته می‌شوند. گویی نوشتن اصیل‌ترین فرم اجرای مکنونات روح بشر است. موسیقی (به‌خصوص اجراهای ارکسترال) را که کنار بگذاریم، دست‌کم با نوشتن می‌شود تصویری و شمایی از یک بنای باستانی، نقاشی آبستره یا فرم‌های بی‌کلام و روایت‌ناپذیر و توصیف نشدنی ارایه کرد. اما کجا نمی‌توانی با کلمه حتی بخشی از یک اثر را بازسازی کنی؟ جایی که پای کلمه در گل می‌نشیند... هرچیزی را می‌شود نوشت. اما لحظاتی همین جمله خبری به ظاهر خلل‌ناپذیر، آهنگی دیگر پیدا می‌کند. هر چیزی را می‌شود نوشت؟ پانتومیم، فیزیکال ثیتر، دانس، مایم و نمایش‌های انتزاعی شیوه‌های متفاوتی هستند که می‌کوشند تئاتر را از ادبیات بیرون بکشند و وجاهتی اصیل‌تر برایش بسازند؛ گونه‌هایی که قابل اجرا، تفکیک و تحلیل با روش‌های دیگر نباشند. خلاصه‌وار دو شیوه برای رهانیدن هنرها از بستر کلام وجود دارد؛ یکی تجزیه و دیگری ترکیب. یا باید چنان شاخ و برگ‌ها را بچینید که به ساقه و تنه اصلی مدیوم برسید یا با ترکیب بی‌پایان، چنان عرصه را بر کلمات تنگ کنید که حضور مطلق و فراگیرشان را ناممکن کنید. ویدیو آرت و ویدیو کلیپ و چیدمان، نمونه‌های خوبی هستند از ترکیب در هنر مدرن که به گمانم در ابتدای راه هستند و در آینده‌ای نه چندان دور هنر را قبضه خواهند کرد و مدیوم مطلوب آینده خواهند شد. اما در تجزیه، نمونه‌ها

نادر و بسیار دست‌نایافتنی به نظر می‌رسند.

از نمایش‌های انتزاعی‌نما که با آش و لاش کردن داستان و ایجاد ابهام ساختگی می‌کوشند مخاطب را با چیستان کشف علت‌ها و روابط مواجه کنند که بگذریم، معترفم «یاسر خاسب» با اجرای «آوای گل» بار دیگر این گزاره را برایم به چالش کشید: همه چیز را می‌شود نوشت؟ خودش، خودش را نویسنده کار هم معرفی کرده، اما من بگویم‌تان، فارغ از یادداشت‌های شخصی و ترتیب قطعات اجرا، این اثر به معنای نمایشنامه، قابل نوشتن نیست. تئاتر محض! چنان‌که فقط می‌توان در توصیف کار به داستان نبرد انسان و خدا و نهایت چند جمله دیگر اکتفا کرد. طراحی صحنه، فاقد جهت تماشا پیاده شده، چنانکه حتی می‌شود امکانی فراهم کرد که در حین اجرا، تماشاچیان بتوانند آزادانه گرد صحنه بگردند و اگر چنین می‌شد به گمانم آوانگاردتر از آب در می‌آمد. موسیقی درخشان «مارتین شمعون‌پور»، جزو لاینفک این نمایش است که به حق توانایی موسیقی را در نبود دیالوگ، به زیبایی و تقریبا در سراسر کار به رخ می‌کشد. نورپردازی هوشمندانه و بازی مقتدر «علی اصغری‌قاجاری» هم نکات دیگری هستند که بی‌انصافی است از کنارشان به راحتی بگذریم.

اما به رغم همه این نکات شیفته‌کننده که کار را به یکی از به یادماندنی‌ترین اجراهایی که در این نوع تئاتر دیده‌ام برکشیده، نمی‌توانم انتظاراتم را محدود کنم. درست در پایان نمایش خیال می‌کردم این اجرا پنج دقیقه کم دارد؛ پنج دقیقه‌ای که به لحاظ پیرنگ اجرایی می‌توانست چیزی بر مضمون آشنای کار بیفزاید. اما متاسفانه چنین نشد و ما در تاریکی و تنهایی انسانی که در اعماق مغاک، خالق خویش را کشته، رها می‌شویم. با اندکی تامل در مضمون نمایش، می‌شد نیاز دوباره انسان برای بازگرداندن خدای فراموش‌شده به جهان تاریک زمین و امتداد این چرخه را نشان داد. در این صورت ورای تمام جذابیت‌های این نمایش، می‌شد به جهان‌بینی و مضمونی فراتر از ساخت‌های آشنا برای ذهن مخاطب نور تاباند و او را در خلسه‌ای اندیشناک رها کرد.

مار و پله، تجربه‌ای از تئاتر باز

محسن خیمه‌دوز

نمایش محیطی «مار و پله» به کارگردانی نداشاهرخی (دانشجوی مقطع دکترای تئاتر در فرانسه) در حوض بزرگ خانه هنرمندان، به نمایش گذاشته شده است.

این ابتکار نمایشی، که به درستی می‌توان آن را «تئاتر کاربردی» نامید، نوع تازه و جدیدی از کار نمایشی است که تاکنون در ایران سابقه نداشته است. در ایران آنچه تاکنون به عنوان تئاتر اجرا و دیده شده را می‌توان «تئاتر بسته» نامید. تئاتر بسته همان تئاتر کلاسیک است که متن آن از قبل تعیین شده و تمام جزییات آن، هم در فرم، هم در اجرا و هم در محتوا، تا پایان تمام نوبت‌های اجرا ثابت می‌ماند. در مقابل تئاتر بسته، می‌توان از «تئاتر باز» نام برد. تئاتر باز، با نوعی عدم تعیین - indeterm nation همراه می‌شود که برعکس تعین‌گری - dete mination در تئاتر بسته عمل می‌کند. در تئاتر باز و نامتعین، نتایج و پایان‌بندی‌ها قابل تعیین از قبل نیستند حتی وقتی دقت کارگردان و بازیگر و سایر عوامل هم وجود دارد.

نمایش مار و پله، به این ترتیب، با بهره‌گیری از شخصیت‌های تاریخی- ادبی (اتللو، هملت، لیدی مکبث) به‌طور همزمان آنها را وارد بازی آشنای مار و پله می‌کند. به‌طوری که با هر شماره که به هر شخصیت داده می‌شود (با ریختن تاس توسط سه تماشاچی داوطلب شرکت‌کننده در نمایش)، شخصیت‌ها، در صفحه شماره‌گذاری‌شده مار و پله (که در کف حوض آب طراحی شده و شامل خانه‌های مربع شماره‌گذاری شده، نردبان برای صعود و مار برای سقوط است) به بالا و پایین می‌روند و در هر حرکت، بخشی از تاریخ و مصایب خود را روایت می‌کنند. تا جایی که در گوشه‌ای از صفحه مار و پله گیر می‌افتند و مجبور به پذیرش سرنوشت محتوم خود (مرگ یا زنده‌ماندن) می‌شوند.

نکته جالب و تازه این نمایش که ندا شاهرخی آن را به زیبایی اجرا کرده، وارد کردن داوطلبانه تماشاچیان عادی به این بازی و انجام بخشی از بازی مار و پله توسط آنان است. و چون در هر اجرا تماشاچیان تازه‌ای وارد بازی می‌شوند بنابراین در هر اجرا هم پایان‌بندی‌های متفاوتی در نمایش به وجود می‌آید. کار تماشاچیان داوطلب حاضر در نمایش این است که به سبک بازیگران بازی مار و پله با ریختن تاس، نحوه حرکت بازیگران را روی صفحه مار و پله تعیین کنند ولی در واقع و جالب‌تر از همه اینکه این تماشاچی معمولی شرکت‌کننده در این بازی تئاتری است که سرنوشت مرگ و حیات هر شخصیت ادبی، تاریخی را تعیین می‌کند!

هیجان‌انگیزترین قسمت نمایش (نقطه عطف آن) در همین بخش شکل می‌گیرد، وقتی که اتللو یا هملت یا لیدی مکبث از تماشاچی ایرانی می‌خواهد رای به مرگ او ندهد و مجری برنامه (که جزیی از نمایش است و با بازی خوب مهدی صناعتی اجرا می‌شود) از تماشاچی شرکت‌کننده در بازی می‌خواهد که رای به مرگ شخصیت بدهد و اینک این تماشاچی ایرانی در کسوت یک بازیگر و تصمیم‌گیرنده تاریخی است که باید تصمیم بگیرد شخصیت تاریخی نمایش بماند یا بمیرد! این بخش از نمایش را می‌توان نوعی ارزیابی شخصیتی از روان و کاراکتر ایرانی معاصر هم به حساب آورد. به عبارت دیگر مجموعه رفتارهای شرکت‌کننده‌های داوطلب در تمام اجراهای این نمایش را می‌توان یک جامعه آماری کوچک در نظر گرفت که می‌تواند منجر به استقرای نظریات جالب و بدیعی درباره کنش رفتاری ایرانی معاصر بشود؛ اینکه ببینیم در این‌گونه مواقع، روان و درونیات یک ایرانی چگونه رفتار می‌کند؟ ذهن او چگونه واکنش نشان می‌دهد؟ یا اینکه موضع طبقاتی یا شبه‌طبقاتی او، چگونه در انتخابش تاثیر می‌گذارد؟ آن هم در مواقعی که قدرتی برای تصمیم‌گیری درباره حیات و مرگ دیگری در اختیار اوست و از جانب مجری برنامه با دادن جایزه، تطمیع هم می‌شود.

ندا شاهرخی در این تجربه جدید، موفق عمل کرده و یک ابتکار تازه نمایشی را به صحنه آورده است. ابتکاری در سه جزو نمایشی شامل:

۱- محتوای اثر (متنی تاریخی، انتقادی، حماسی با حضور کاراکترهای تاریخی، ادبی و با ایجاد کنش‌های انتقادی میان آنها)،

۲- فرم اثر (فرم interactive شامل «فعل و انفعال» و «کنش و واکنش» میان اجزای نمایش و مخاطبان نمایش)،

۳- اجرای اثر (بازی در حوض آب، اجرا روی صفحه بازی آشنای مار و پله، بازی نور و صدا، بازی با تصاویر زنده روی پرده از طریق پروجکشن، موسیقی زنده به ویژه استفاده زیبا و بجا از ملودی‌های سازدهنی، تلفیق بازی طراحی‌شده از قبل با بازی غیرقابل پیش‌بینی تماشاچی شرکت‌کننده در بازی و بالاخره اجرای نمایش با حضور یک مجری که هم جزو نمایش است و هم با مخاطب در کنش متقابل قرار می‌گیرد به‌طوری که بیانگر نوعی بازی نئورئال در تئاتر است.)

با این حال نمایش مار و پله فاقد کاراکتر بومی است.

را باوجود فرم و اجرای ابتکاری‌اش (که اگر جدی گرفته شود، می‌تواند راهگشای نوع تازه‌ای از تجربه نمایش در ایران بشود) از دو منظر می‌توان نقد کرد.

نقد اول: نمایش مار و پله فاقد مساله جدی (بومی یا جهانی) است.

درست است که نمایش مخاطب را با مساله کاراکترها درگیر می‌کند و بخشی از درونیات مخاطبان شرکت‌کننده در نمایش را هم به مثابه مساله بروز می‌دهد، اما خود نمایش مساله‌گرا نیست و در طول نمایش، در خدمت طرح هیچ مساله مشخصی حرکت نمی‌کند و بنابراین طبق طبیعت نمایش‌هایی که مساله-محور نیستند، بیشتر به فرم گرایش یافته تا بیان انتقادی از یک مفهوم یا یک اتفاق به مثابه یک مساله محوری. تئاتر مساله- محور، مدت‌هاست که به حاشیه رفته و جای آن را با نمایش‌های فرمال گرفته (نمایش‌هایی شامل بازی با انواع فرم‌های تصویری، صوتی و حرکتی) یا نمایش‌های خنثی به لحاظ انتقادی، که یا کمدی‌اند و برای لحظه‌ای خنده و تفریح، یا نوستالژیک‌اند و برای تجدید خاطره با گذشته. به همین دلیل است که دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های کاراکترهای تاریخی نمایش از زمان ورودشان به صحنه، صرفا برای تمام شدن کاراکترها بر صحنه است و نه طرح مساله‌ای که نمایش قصد طرح آن را از طریق کاراکترهایش دارد.

نقد دوم: نمایش مار و پله فاقد کاراکتر بومی است.

ای کاش در نمایش مار و پله، به جای این چند شخصیت تاریخی غیربومی (اتللو، هملت، لیدی مکبث)، شخصیت‌های تاریخی بومی قرار داشت (مثلا مصدق، امیرکبیر، محمدعلی فروغی به مثابه سه شخصیت تاریخ معاصر یا سعدی و مولوی و خیام به مثابه سه شخصیت ادبی، تاریخی یا سه شخصیت از شاهنامه مثل رستم و سهراب و تهمینه). در این صورت آیا با پایان‌بندی‌های جالب و شاید هم حیرت‌انگیز دیگری روبه‌رو نمی‌شدیم؟

در این صورت مسوولان بازبینی نمایش هم وارد بازی نمایشی می‌شوند و درباره حیات و مرگ کاراکترها تصمیم می‌گیرند.