روزنامه شرق

شروع خوب، تداوم بد و پایان فاجعه‌بار

شکار کدام مرغابی

عکس: رضا معطریان

محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

نمایش «شکار مرغابی» براساس نمایش‌نامه‌ای به همین نام نوشته «آلکساندر وامپیلوف»، (۱۹۳۷- ۱۹۷۲)، درام‌نویس شاخص اتحاد جماهیر شوروی سابق، در سالن ناظرزاده ایرانشهر (با کارگردانی حمیدرضا قطبی، تهیه‌کنندگی ناهید دل‌آگاه، بازیگری سام کبودوند، محمدصادق ملک، مهدی بجستانی، بهناز نادری، رضا فیاضی، لیلا بلوکات، شیرین اسماعیلی، مهدی حیدری، آوا گنجی، طراحی صحنه و لباس منصوره یزدانجو و موسیقی ناصر شکرایی) به اجرا درآمده است.

«شکار مرغابی»، از منظر انتخاب متن و توجه‌دادن به چنین نمایش‌نامه‌نویسی‌ای، قابل توجه است، زیرا «وامپیلوف» به‌طورکلی و این نمایش به طور مشخص، واجد وجوه انتقادی و زیباشناختی‌ای است که هم خواندن مستقل آن و هم دیدن اجرائی از آن، فرصت خوب ادبی و هنری است که لذت خاص خود را هم دربر دارد.

اگر جهان نمایش تئاتری فعلی در ایران بتواند از تعداد زیاد و رو به افزایش شاغلان این حوزه، در این مسیر استفاده کند که آثار خوب نمایش‌نامه‌نویسانِ منتقد جهانی را که فقط وجه سرگرم‌کننده و خنداندن یا سرگرم‌کردن مخاطب را نداشته باشد، ترجمه و برخی را هم اجرا کنند، به‌تدریج از طریق همین تئاتر و شاغلان متعدد و رو به افزایشش، فرهنگ ادبی و نمایشی ایران و بعدها بخش وسیعی از ادبیات رفتاری ایرانیان، صاحب یک ذخیره بزرگ و عمیق از اندیشه‌های گوناگون و ارزشمند خواهد شد.

از این منظر، نمایش «شکار مرغابی» در همین حد که نام «الکساندر وامپیلوف» و بخشی از دیدگاه او را به مخاطب ایرانی معرفی می‌کند، کار ارزشمندی است. (متن اصلی این نمایش‌نامه را مریم شفقی در سال ۹۴ ترجمه کرده و از سوی نشر هرمس منتشر شده است). اما نقد اساسی بر این نمایش، بر وجه اجرائی آن است. متأسفانه سنت دیرینه رفتاری ما ایرانیان این است که: «خوب شروع می‌کنیم، بد ادامه می‌دهیم، فاجعه‌بار تمام می‌کنیم». سنتی که نه‌فقط در سیاست و روابط بین‌فردی، که در آثار نمایشی ما هم خود را تثبیت کرده است. داستان تلخ و تأسف‌آور سینمای ایران از دهه‌های ۶۰ و ۷۰ تا به امروز یک نمونه بارز از همین فرهنگ رفتاری ایرانی است. داستان سیاست، دانشگاه، مطبوعات و حتی زیست‌جهان ما هم تا حد زیادی از همین قاعده زشت پیروی می‌کند و البته جای تعجب ندارد که درباره نمایش «شکار مرغابی» هم حضور این قاعده زشت را ببینیم. شروع خوب نمایش با اثری از وامپیلوف، به گزیده چند ایده نمایشی از او تبدیل و از آنجا هم به نظربازی چند کاراکتر بر روی صحنه تبدیل می‌شود، که یادآور فیلم‌های جشنواره فجر در زمان لمپنیسم سال‌های قبل است که همگی مربوط به خیانت زن‌وشوهری بودند؛ آن‌هم فقط زن‌وشوهرهای طبقه متوسط شهری.

همان‌طور که فیلم‌های چندین دوره جشنواره فجر در حال بی‌حرمتی به زنان و مردان طبقه متوسط به دست ساکنان همین طبقه است، اما این بار در تئاتر هم شاهد این ماجرا هستیم.

درام «شکار مرغابی» که در اصل نقدی بوده بر پوسیدگی و زوال یک ساختار بسته سیاسی- اجتماعی؛ همان ساختاری که زنان و مردانش از داشتن یک سیفون در دستشویی به وجد می‌آیند و خودشان را خوشبخت احساس می‌کنند (اشاره به یکی از دیالوگ‌های همین نمایش)، به‌ناگاه در اجرا به روابط سطحی چند زن و مرد با یکدیگر تبدیل می‌شود؛ آن‌هم بدون توجه به ریشه‌های عمیق زیستی و فکری که در زیر آن روابط به‌ظاهر شلوغ ولی ماهیتا سرد، وجود دارد. این روش اجرائی، فرم یک اثر نمایشی درخشان نیست، بلکه ادامه همان سنت دیرینه ایرانی در روی صحنه تئاتر است؛ (شروع خوب، تداوم بد، پایان فاجعه‌بار).

بااین‌حال، این نقد به نمایش را یک حُسن آن جبران می‌کند و آن طراحی خوب صحنه و لباس نمایش است؛ حُسنی که فراتر از طراحی صحنه و لباس، به عامل ایجاد ریتم برای حفظ کشش دراماتیک نمایش تبدیل شده است. اگر متن خوب نمایش نقطه‌قوت اول نمایش است و اگر اجرای نه‌چندان خوب نمایش، نقطه‌ضعف دوم نمایش است، اما طراحی موفق صحنه و لباس نمایش نقطه‌قوت سوم نمایش شده است. اگر نمایش توانست تا پایان، مخاطب را در سالن و چشم بر صحنه نگه دارد، جدا از برخی ایده‌های متن و بازی برخی بازیگران، وجود همین ریتم اجرائی و بصری بود که از طریق طراحی صحنه و لباس خلق شده بود. داستان طراحی صحنه و لباس در تئاتر ایران، داستان جداگانه‌ای است که هم تأسف‌آور است و هم امیدبخش.

تأسف‌آور است چون نه منتقدان، بخشی جداگانه برای بررسی آن باز کرده‌اند، به‌طوری که بتوان از طریق نقد و آسیب‌شناسی آن، از کیفیت و آسیب‌های طراحی صحنه و لباس آثار نمایشی مطلع شد؛ نه دست‌اندرکاران تئاتر به این بخش از اثر نمایشی نگاهی به همان جدیت وجوه دیگر نمایش، مثل کارگردانی، بازیگری و نویسندگی متن نمایشی دارند. گویی اگر اثری، نامی معروف بر نوشته، کارگردانی و بازیگری‌اش داشت، آن اثر کامل است و سایر اجزا مثل طراحی لباس، صحنه، نور، صدا، افکت و موسیقی، چیزی در حد قاشق‌چنگال یک سفره است که قرار است با آن غذای اصلی سفره را بخورند. حالا با این قاشق نشد، با یک قاشق دیگر.

اما امیدبخش هم هست چون با همین بی‌دقتی‌های نقدنویسان و دست‌اندرکاران تولید آثار تئاتری، برخی چهره‌های مستعد، گاهی آن‌قدر در طراحی و خلق آثار خود دقت، ظرافت و هنر به خرج می‌دهند که به‌تنهایی بار دراماتیک یک متن را به دوش می‌کشند و باعث کشش دراماتیک اثر می‌شوند. یک نمونه از این موارد، طراحی لباس و صحنه نمایش «شکار مرغابی» است (کاری از منصوره یزدانجو) که با نوعی طراحی مینی‌مال، هم چندین فضای گوناگون را به تصویر کشیده است، هم با استفاده از نگرش مینی‌مالیستی، به شلوغی صحنه نرسیده و هم اینکه با طراحی لباس‌های جذاب، با رنگ‌های چشم‌نواز و البته دقیق، نوعی کنتراست زیباشناختی به صحنه داده که مستقل از دیالوگ‌ها و بازی کاراکترها، دیدنی و جذابند و هم اینکه به‌مثابه نوعی کارگردانی پنهان یا دوم، اثر را هدایت کرده است. (نمونه دیگر این سخن، طراحی صحنه و لباس ایمان اسکندری در نمایش «بیرون پشت در»، نوشته ولفگانگ بورشرت، ترجمه سیامک گلشیری، با کارگردانی ایمان اسکندری، در سالن دیگری از همان مجموعه ایرانشهر است).

امید آنکه در آثار نمایشی تئاتری، هم در انتخاب متن، هم در اجرای متن، هم در طراحی صحنه و لباس (و البته در طراحی نور، صدا، افکت، موسیقی و محل اجرا نیز) صاحب اندیشه‌های نوین و امکانات نوینی شویم که نتیجه‌اش تولید آثار نمایشی بهتر و ماندگار باشد. در جهان امروز دیگر نمی‌توان جزئی از جهان نمایشی (و به طور کلی اثری هنری) را از خود نمایش (و اثر هنری) جدا کرد و انتظار توفیق برای نمایش (و اثر هنری) داشت.

جهان امروز به صورت «مجموعه‌ای» حرکت می‌کند و ربط بین درون و بیرون را مدت‌هاست دریافته است. همه اجزای یک صحنه نمایشی، یک ارزش واحد دارند و دیگر نمی‌توان اثر هنری را با چند بازیگر، نویسنده و کارگردان شناخت و ارزیابی کرد. زیرا نور، صدا، لباس، دکور، موسیقی، رنگ و افکت دقیقا به همان اندازه کارگردان، نویسنده و بازیگر ارزش دارند و درعین‌حال، نمی‌توان نمایش (و اثر هنری را) بدون نقد، منتقد، آسیب‌شناس و آسیب‌شناسی دید و پذیرفت، زیرا: نقدِ متن (و اثر)، جزء متن (و اثر)ف است، نه بیرون آن، یا زائد بر آن.

گفت‌وگو با منصوره یزدانجو، طراح صحنه و لباس تئاتر و سینما

یاد استادمحمد که می‌افتم، دلم برای تئاتر پر می‌کشد

رضا آشفته

منصوره یزدانجو لیسانس طراحی صحنه و لباس را از دانشکده سینما و تئاتر گرفته و دیپلم دوره تخصصی طراحی تئاتر و اپرا را از دانشگاه ییل آمریکا دریافت کرده است. وی حدود ۱۸ سال پیش کار حرفه‌ای را آغاز کرد و در این سال‌ها در تئاتر، سینما و تلویزیون طراحی کرده است. آخرین کارهایش در تئاتر «شکار مرغابی» است که اکنون در حال اجراست و پیش از این تئاتر «تارتوف» به کارگردانی خانم رویا نونهالی. کارهای اخیرش در سینما فیلم «پل خواب» به کارگردانی اکتای براهنی و «دختر» ساخته رضا میرکریمی هستند که به‌زودی اکران می‌شود. شکار مرغابی یکی از بهترین طراحی‌های سال‌های اخیر را دارد و این انگیزه‌ای شد تا با این هنرمند گفت‌وگو کنیم.

در طراحی لباس و صحنه، متن نمایش‌نامه شکار مرغابی چقدر به شما ایده داده است؟

نمایش‌نامه با مختصری شرح صحنه و تعریف سه فضای متفاوت پیش‌زمینه، آمبیانس کلی را در اختیارم گذاشت. ترکیبی از سردی و شلوغی به مدل روسی. سنگینی محیط کارگری و شیطنت کاراکترها برای سبک‌ترکردن بار زندگی‌شان. هجوی از بارقه‌های کم‌رنگ‌شده آرمان‌های کمونیستی در آستانه فروپاشی. با توجه به اینکه این اولین‌متنی است که از این نویسنده به فارسی ترجمه شده، شناخت قبلی نسبت به سبک و سیاقش نداشتم اما می‌دانستم به‌شدت تحت‌تاثیر چخوف است و همین مقایسه به من در درک متن و طراحی کمک بزرگی کرد. بعد از چند بار خواندن متن، ایده کارگاه صنعتی به ذهنم رسید. کاراکترها در یک سیستم از بالا طراحی‌شده کاری حتی در خانه‌شان گیر افتاده‌اند. خانه همان کارگاه است. به شکار مرغابی اندیشیدن در این شرایط فقط به خاطر فرار از شرایط موجود اجتناب‌ناپذیر است.

کارگردان چقدر در ایده‌پردازی‌ها مداخله داشته است؟

چند سال قبل با کارگردان شکار مرغابی برای کار سینمایی‌شان، جامه‌دران، همکاری داشتم. متأسفانه کار در پیش‌تولید به علت مشکلات تولیدی متوقف شد و مدتی بعد من برای تحصیلات تکمیلی به آمریکا رفتم و در تولید فیلم حضور نداشتم. ایشان مرا از همان تجربه کوتاه می‌شناختند. به کارم اعتماد کردند و دستم را برای طراحی و آوردن ایده نوی اجرائی باز گذاشتند. در مراحل ایده تا اجرا هم مشکلی نداشتند و کار و میزانسن‌ها را با طراحی هماهنگ کردند.

به نظر می‌رسد که به جز تابلوی کافه که با کلمه روسی است، چندان نشانه‌ای از روسیه در کار نمی‌بینیم و لباس‌ها نیز اغلب در جهان امروز، عمومی است؛ چرا پایبند جغرافیای متن نبوده‌اید؟

طراحی دکور بیشتر از لحاظ مفهومی به جان نمایش نزدیک شده است. درآمدن حس فضا و انتقالش به مخاطب به هرگونه پایبندی به زمان و مکان می‌ارزد. مسائل بشری کاراکترها جهان‌شمول است و فقط در خاک روسیه نمی‌ماند. علاوه بر اینکه خوانش متن از روح ایرانی اجراکنندگان گذر کرده و تأثیرش بر اجرا واضح است. در طراحی دکور به نشانه‌هایی از فرهنگ روسیه بسنده کردم. تابلوی روسی، رنگ‌ها و پارچه‌های گل‌دار بوی مکان را می‌رساند، بدون اینکه ما را در آن محصور کند.

این درهم‌تنیدگی سه مکان کافه، محل کار و خانه برای چیست؟ آیا دنبال مفهوم خاصی بوده‌اید؟

زمان نمایش به دو قسمت حال و خاطرات زیلوف، شخصیت اول، تقسیم شده است. زمان حال به طور کامل در خانه است و خاطرات در خانه، رستوران و اداره می‌گذرد. اول قرار نبود هر سه این مکان‌ها یکی باشد و برای هریک طراحی جداگانه‌ای داشتم. بعدا به این فکر رسیدم که اینها فضاهای ذهنی هستند و می‌توانند در محیط شخصیت شکل بگیرند. این ایده از لحاظ اجرائی هم بسیار مهم بود، چون در طول نمایش ۱۲ بار صحنه تعویض و کم‌کم برای تماشاگر خسته‌کننده می‌شود.

بازیگرها در اجرای دکور یا طرح و دوخت لباس‌ها چقدر ایده می‌دهند؟

حضور بازیگران و روح جمعی‌شان برای طراحی، الهام‌بخش است. در بخش لباس سعی کردم نظرات شخصی‌شان راجع به متن و کاراکترشان را بدانم و بعد از طراحی اولیه با تک‌تک‌شان درباره لباس‌ها صحبت و از نظرات‌شان استفاده کردم. برایم مهم است که بدانم بازیگر خودش را از بیرون چطور می‌بیند. آیا با لباس کاراکترش ارتباط برقرار می‌کند یا نه. مهم حس بازیگر است و به این حس رسیدن برایم در اولویت بود. درباره دکور البته به دلیل زمان کوتاهی که برای اجرا داشتیم، فرصتی برای گپ با بازیگران فراهم نشد. البته خوشحالم که خیلی زود با دکور ارتباط برقرار کردند.

در این بلبشوی خصوصی‌سازی تئاتر ایران، چقدر وظیفه و خلاقیت طراحان دیده می‌شود؟

به نظر من توجه ویژه به بازده مالی نمایش‌ها در بخش خصوصی، تأثیر مستقیم روی بخش طراحی صحنه و لباس می‌گذارد. مسئولیت طراحان این بخش به دلیل محدودبودن امکانات، بیشتر است. در نمایش‌های روی صحنه اخیر، زیاد می‌بینم که به دلیل همین محدودیت، اول بخش بصری کار را قربانی کرده‌اند. درصورتی‌که می‌توان با امکانات موجود به تعامل اجرائی رسید و به شیوه‌ای طراحی کرد که نه به بازدهی مالی نمایش لطمه بخورد و نه تماشاگر را از دیدن اجرائی زیبا محروم کند. چالش طراح، ایجاد خلاقیت بدون ساده‌انگاری و دست‌کم‌گرفتن مخاطب است.

در این سال‌ها که به‌طور حرفه‌ای کار کرده‌اید، چه موانعی سر راه این حرفه ملاحظه می‌کنید؟

به نظرم بیشتر کج‌سلیقگی، نداشتن قوه زیبایی‌شناسی و نگاه‌نکردن به این حرفه به شکل تخصصی. در دوره‌ای که در دنیای پیشرفته تخصص‌ها جزئی‌تر می‌شوند و به این نتیجه رسیده‌اند که دانش و حرفه‌شان را در یک بخش به عمق برسانند، اینجا هنوز به تخصص صحنه و لباس به شکل حرفه‌ای نگاه نمی‌شود. آدم‌های تازه‌وارد و بی‌تجربه دست به کارهای بزرگ می‌زنند و اصولا سیستم پیشرفت پلکانی بی‌معناست. لازم است که طراح تئاتر سررشته‌ای از هنرهای دیگر داشته باشد. آشنایی با معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی و... لازمه کار است ولی این مقوله هیچ‌گاه یک معمار یا نقاش را طراح تئاتر نمی‌کند.

در میان آثاری که تاکنون اجرا کرده‌ای، با کدام‌ها احساس راحتی می‌کنی؛ حتی شده در حد یک خاطره خوش؟

هنوز خاطره کار با محمود استادمحمد برایم بسیار لذت‌بخش است. «کافه‌مک ادم» فکر می‌کنم آخرین کار ایشان بود که من برایشان طراحی کردم. هر وقت یاد ایشان و کارشان می‌افتم، دلم برای تئاتر پر می‌کشد. حضورشان حین مریضی و حجم عشقی که به کارشان داشتند، واقعا الگوی من در کار است.

متن ایرانی یا خارجی، متن تاریخی یا معاصر؛ کدام‌یک جست‌وجوگری‌اش سخت‌تر می‌نماید؟

هیچ فرقی نمی‌کند. مهم قصه است. قصه که پرتوان باشد، راه خلاقیت در طراحی را باز می‌کند. باورپذیر نشان‌دادن متن معاصر شاید برایم چالش بزرگ‌تری باشد. متن‌های کلاسیکی را دوست دارم که به‌روز اجرا می‌شوند. دوست دارم قصه‌ها را به زمان معاصر خودمان روایت کنیم.

فعالیت در سینما یا تئاتر؛ کدام‌یک خوشایندتر است؟

هر دو؛ هر دو جذاب هستند. البته من از تئاتر دور بوده‌ام و بیشتر در سینما کار کرده‌ام. آنچه تئاتر را برایم جذاب می‌کند، خلق همه‌چیز از صفر است. بودن روبه‌روی تماشاگران و تفاوت هر شب اجرا، عین زندگی است. اما پرده بزرگ نمایش فیلم و حجم زیاد مخاطبانش هم اغواکننده است.

پلاتو

یادداشتی درباره «شینیون»

رفیق نصرتی

«شینیون» به‌ظاهر در یک زمان و مکان نامعلوم می‌گذرد اما با اتصالات بسیار ظریفی به زمان و مکان معاصر خودش گره می‌خورد. این اتصالات با عینیت زیست جهان ما و فاصله‌اش با مناسبات اقتصاد سیاسی فاصله بسیار تیزهوشانه‌ای است. جهانی که می‌سازد به شکل خلاقانه‌ای میان امر واقعی و نوعی انتزاع بورلسک بندبازی می‌کند و وضعیت خود را همچون جزئی از یک شکل فراکتال جا می‌اندازد که در آن جهان واقعی همان کلی است که نظم خود را در این جهان خُرد بازتولید می‌کند.

تفاوت‌های بسیار ظریفی شینیون را از انبوه آثاری که با برساختن زمانی- مکانی انتزاعی به نوعی تمثیل فروکاسته می‌شوند جدا می‌کند. شینیون اتصالاتش با امر عینی را، چه در ساحت تکنیکی و چه در ساحت اخلاقی به شکل متفاوتی از آنچه رسم تئاتر ما شده است، می‌سازد. در ساحت اخلاقی آنچه شینیون از آن پرهیز می‌کند، تن‌دادن به روال وقیحانه سیاست‌زدایی از مسائل اجتماعی با شوخی و لودگی است. شینیون می‌داند امر اخلاقی در خلال امر سیاسی معنا پیدا می‌کند و می‌داند خندان تماشاچی با چیزی خارج از فرم اثر و تن‌دادن به غلبه روزافزون نظام بازار در تئاتر با همان چیزی که ادعایش را دارد منافات دارد. این امر اخلاقی را شینیون با یک فهم تکنیکی گره می‌زند. شینیون برخلاف ظاهر تمثیلی‌اش به‌هیچ‌وجه تمثیلی نیست چراکه جهانش را نه از طریق نظمی استعاری بلکه با نوعی مجاز مرسل، به جهان عینی ما متصل می‌کند. در شینیون وضعیت این آدم‌ها استعاره یا تمثیلی از جهان ما نیستند. درواقع رابطه این دال‌ها با دال‌های نظام نمادین جهان عینی نه از نوع جانشینی که براساس نظم همنشینی صورت‌بندی شده‌اند. درواقع صحنه شینیون نه تمثیلی از جهان ما که همان‌گونه که هست جزئی از جهان ماست و این رابطه با جهان عینی، شینیون را ستیهنده‌تر از نمونه‌های مشابهش می‌کند. در نمونه‌های مشابه شینیون، نبود این بینش ظریف تکنیکی و اخلاقی آنها را به آثاری خنثی و بی‌خطر بدل می‌کند که تنها در نهایت با تابلویی شعاری می‌توانند ادعا کنند حرف مهمی زده‌اند؛ ادعایی که معمولا تنها نزد گروه اجرائی اعتبار دارد نه تماشاچی.

جزئیاتی می‌توانست به اتصالات شینیون ظرافت بیشتری ببخشد مانند دستمال‌گردنی برای «موهایش بلند» لاکی روی ناخن‌های چند انگشت «موهایش آبی» یا نیم‌بوتی حتی یک لنگه شاید! به پای «موهایش خرمایی» و پاپیونی برای «موهایش سفید» و البته جزئیات دیگری در صدا و نور. شینیون ایرادی که دارد در همین جزئیات است که البته ایراد اساسی تئاتر امروز ماست. در تئاتر امروز ما نور، صدا و تا حدودی طراحی صحنه همچنان بخش‌هایی از اجرا هستند که صرفا همچون اموری تکنیکی به آنها نگریسته می‌شود نه بخشی از کلیتی خلاقانه که قرار است هم به‌تنهایی، هم در کنار سایر عوامل صحنه به جهان برساخته اثر کمک کنند. دلیلم برای این ادعا اهمیت ناچیزی است که هنرمندان فعال در این زمینه‌ها به امور نظری و مطالعه نظریه به طور عام و نظریه‌های هنری به طور خاص دارند. این کم‌بهادادن به امر نظری این هنرمندان را به تکنیسین‌هایی فرومی‌کاهد. شینیون طراحی صحنه و نور خوبی ندارد.

تماشاخانه

درباره نمایش صور اسرافیل

تنهایی انسان

عامر مسافر آستانه . کارگردان

/تاریکی/ صدای عظیمی از آسمان به‌گوش خواهد رسید و تمامی جانداران به خاک خواهند افتاد.

مکان، روستایی است که بین دو کشور در حال جنگ قرار دارد و منطقه صفر نامیده می‌شود؛ به این معنا که این روستا درگیر جنگ نیست و از آن به‌عنوان منطقه بی‌طرف، برای مبادله اسرا و امدادرسانی و مصارف دیگر استفاده می‌شود، روستایی که گویی خاک مرده به آن پاشیده‌اند، آدم‌های این روستا جز جنگ ندیده‌اند و جریان عادی زندگی خود را در قبال خوکردن به این وضعیت باز می‌شناسند. با ورود کودکی به شهر، لایه‌های خاک‌گرفته وجودشان جلایی دوباره می‌گیرد و روابط انسانی دچار تغییر می‌شود. در لایه بیرونی و خط روایتی نمایش‌نامه، داستان به ستیزها و درگیری انسان‌هایی می‌پردازد که به‌واسطه جنگ، امید به زندگی و زیانگری را از دست داده‌اند. در این میان در ازای جنگی که پیرامون را فرا گرفته به جنگ درونی انسان‌ها می‌رسیم که بین عواطف (احساسات) و منطقشان، بیم‌ها و امیدهایشان و عشق‌ها و نفرتشان در جریان است؛ هم‌زمان در لایه‌های زیرین متن نیز مفاهیمی به‌واسطه کهن‌الگوهای تاریخی و مذهبی در جریان است.

تنهایی انسان و رهاشدگی و تبعید او به زمین و ناچاریش برای یافتن راهی روشن که از زندگی اجتماعی و عشق به دیگری ممکن می‌شود؛ ولی به‌جای آن جنگ را برگزیده است. همین‌جاست که لایه زیرین متن گروتسکی برای لایه بیرونی ایجاد می‌کند، نکته

مهم در کارگردانی نیز همین‌جا اتفاق می‌افتد، برجسته‌کردن لایه زیرین متن در شیوه اجرائی به‌طوری‌که تنیدگی خود را با روایت داستانی حفظ کند.

شیوه اجرائی به‌واسطه دکور چرخان و لکه‌های نوری اکسپرسیو به سمت فاصله‌گذاری برشتی پیش می‌رود و این روند، وقفه‌ایی در زمان جاری نمایش ایجاد می‌کند تا هرجا که حس‌آمیزی اثر در اجرا به اوج خود نزدیک می‌شود به‌واسطه این وقفه‌ها، بلافاصله اتفاقی ضدحس ایجاد شود تا تفکر تماشاگر به‌همراه احساس او همیشه زنده و بیدار باشد.

بازی‌ها به سمت رئالیستی از جنس متن میل می‌کنند، بازی‌هایی باورپذیر از انسان‌هایی که زندگی عادی را طی نکرده و نمی‌کنند. آدم‌های این نمایش حتی از داشتن نام هم محروم هستند، به این شکل که همیشه با القاب یا صفاتی خوانده می‌شوند که مردم این القاب را جایگزین اسامی کرده‌اند. دختری که همه او را دیوانه خطاب می‌کنند، خادم کلیساست و عشق به فرزندی که قربانی جنگ شده او را به جنون کشانده، پیرزنی که اهالی او را جادوگر صدا می‌زنند تنها پسرش به جنگ رفته و دیگر برنگشته و خبری هم از او نیست، افسری که پس از اینکه یکی از پاهایش به‌شدت مجروح می‌شود کارایی خود را از دست داده و در روستا از تنهایی رنج می‌کشد و کشیش که هرکدام از شخصیت‌ها لقبی را به او اختصاص می‌دهند؛ فقط کودک(پسربچه) است که از این قاعده تبعیت نمی‌کند.

کارگردانی در ادامه روند خود به مفهوم‌گرایی و نمادشناسی تمایل نشان می‌دهد، صحنه گردونه‌ای است که به‌واسطه افرادی خارج از حیطه بازی چرخان می‌شود و بازیگران بدون حرکت روبه‌روی هم قرار می‌گیرند، نورها به‌صورت مورب و شکسته و بی‌جان به صحنه می‌تابد و سایه ایجاد می‌کند و لباس‌هایی که در طرح و رنگ کاملا موازی با مفهوم نمایش‌نامه طراحی شده است.

پیوند عناصر اجرا (بازیگر، صحنه، لباس، نور، موسیقی و...) تنیده در هم، اتمسفری آخرالزمانی ایجاد می‌کند که به‌واسطه آن خطی ارتباطی، بین لایه‌های مفهومی و خط دراماتیک متن به وجود می‌آید، قسمت‌هایی از صحنه از خاک پوشیده شده است گویی انسان‌های این روستا از دل این خاک بیرون می‌آیند و رخ در نقاب همان خاک خواهند کرد. با ورود کودک، روستایی جنگ‌زده به پا می‌خیزد و فریاد خشونت سرمی‌دهد بی‌هیچ مِهری. با خروج کودک، روستایی جنگ‌زده درحالی‌که درد و داغ جنگ را به دوش می‌کشد، تن به نابودی می‌دهد؛ ولی مردمانش به مِهری عجیب آغوش گشوده‌اند. صدای عظیمی دوباره از آسمان به گوش خواهد رسید و تمامی جانداران از خاک برخواهند خاست، تا روزشمار آغاز شود/ نور می‌آید.