روزنامه شرق

هنر

پیروزی تندروها در حضور نیافتن مردم است — صفحه ۱۰

همبستگی ملی برای به‌حاشیه راندن تندروی — صفحه ۱۱

«بیس فنل آ» با بدن ما چه می‌کند؟ — صفحه ۱۲

عکس: رضا موسوی

نگاهی انتقادی به «خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار از زندگی و قتل میرزاتقی‌خان فراهانی»

سوگواران خموش

صمد چینی‌فروشان

نمایش خاطرات و کابوس‌ها...؛ با وجود امیدی که نویسنده و کارگردانش علی رفیعی، از طریق مصاحبه مطبوعاتی و محتوای بروشور آن در دل مخاطب خود برمی‌انگیزد، بر همان کلیات حداقلی آشنا و آگاهی کم‌مایه معمول ما از تاریخ - به‌طورکلی- و به‌ویژه از شخصیت امیرکبیر و موانع پیش‌روی او متکی است که نه‌تنها ذره‌ای به شناخت مخاطب از گذشته خود نمی‌افزاید، سهل است، حتی ذره‌ای از «اضطراب عصری را که در آن زندگی می‌کنیم»[1] نیز کاهش نمی‌دهد. داده‌های این نمایش، درست برخلاف اهداف اعلام‌شده در بروشور آن، نه‌فقط «غبار از چهره تاریخ برنمی‌گیرد»[2] و به خودآگاهی مخاطب نمی‌افزاید، بلکه به دلیل نوع و کیفیت رویکردش به یکی از مهم‌ترین مقاطع تاریخ معاصر ما، سرنوشت تراژیک میرزاتقی‌خان فراهانی را، همچون تقدیر ناگزیر و تراژیک مخاطبان خود به ایشان می‌قبولاند و در این القاگری نیز (هرچند ناخواسته) به پشتوانه شیوه اجرائی جذاب و تابلوهای مسحورکننده‌اش، کاملا موفق عمل می‌کند. در بخشی از نمایش، عزت‌الدوله، همسر امیرکبیر و خواهر ناصرالدین‌شاه در مواجهه با جسد امیرکبیر بر سکوی حمام می‌گوید: «چرا ندانستی که در سرزمین رنج و اشک، مردمان، معصومیت را بر دار می‌کنند برای تکه‌ای نان؟ حالا مردمان، بیایید. میرزاتقی‌خان اینجاست. خونش هنوز گرم است. بیایید سهم‌تان را ببرید از حراج معصومیت و زخم و نفرین...».

این نوحه‌سرایی و این تعزیت‌خوانی واژگونه برای امیرکبیر که با وجود واقعیت‌های تاریخی، احساس تقصیر و گناه را بر روح و روان مخاطب معاصر جاری می‌کند، جابه‌جا، در طول نمایش، از زبان جامه‌دار نیز تکرار می‌شود و رفته‌رفته بر مخاطب خود مسلم می‌کند که او، نه برای تماشای گوشه‌ای از حقایق تاریخ گذشته خویش که برای گریستن بر مزار بزرگمردی فراخوانده شده است که قربانی تقدیر مقدر و ناگزیر یک قوم همیشه گناه‌آلوده بوده است و اینکه، هم او بوده است که در همیشه تاریخ، با سکوت البته «مقدر» و چاره‌ناپذیر خود، از انواع نخبه‌کشی‌ها و از جمله از قتل میرزاتقی‌خان فراهانی ملقب به امیرکبیر، سود جسته و حمایت کرده است.

جامه‌دار: کجایی تو که این سرزمین این‌همه زشت است و پُر فریب؟ ... دروغ را وسمه کن، میرزاتقی... فریب را بَزَک کن، میرزاتقی.

به‌این‌ترتیب، نمایش‌نامه خاطرات و کابوس‌های... اگر نگوییم حدیث نفس یک استاد تئاتر با سابقه درخشان است، نمایشی است که بیش از واقعیت‌های تاریخی، درگیر عواطف زخم‌خورده زمانه خویش است؛ و به همین دلیل هم، در حوزه اجرائی، با وجود جلوه‌های دیداری و تابلوهای زیبا و خیره‌کننده‌اش، نه تنها از بازتاب دغدغه‌های عصر خود باز می‌ماند، که از فراهم‌کردن شرایط گفت‌وگوی حتی نمادین میان گذشته و حال مخاطب خود نیز به تمامی ناتوان باقی می‌ماند.

جامه‌دار: سر روی شونه کی می‌ذاری و گریه می‌کنی، میرزاتقی؟ دردهای دلت رو توی کدوم چاه فریاد می‌زنی، میرزاتقی؟ دست به دستِ کی می‌دی تا نَفَس تازه کنی، میرزاتقی؟ ...

خاطرات و کابوس‌های...، براساس داستان ساده‌ای طراحی شده است: امیرکبیر می‌خواهد دربار را «زیر و زِبَر» کند. می‌خواهد مانع حیف و میل خزانه دولت شود. می‌خواهد با وجود نیات استعمارگران، از «ولخرجی‌ها» و پرداخت مستمری‌های بی‌حدوحصر و ریخت‌وپاش‌های بی‌حساب‌وکتاب جلوگیری کند، می‌خواهد از نفوذ دولت‌های روس و انگلیس بر حیات سیاسی کشور بکاهد، می‌خواهد ایران را صنعتی کند و... اما آنچه در این نمایش در حذف و قتل امیرکبیرِ نامراد، دخیل و فعال نشان داده می‌شود، مهد علیا، مادر ناصرالدین‌شاه است که با تکیه بر بی‌خبری و بی‌عملی مقدر مردمان این دیار، مرگ تلخ او را با ریختن خونش بر سکوی حمام فین کاشان، رقم می‌زند و... . با این کار، ارزش‌های استعاری این خون‌ریزی برای ذهن زمانه ما را به حداقل ممکن تقلیل می‌دهد.

جامه‌دار: اینجا طهرانه، میرزاتقی‌خان، پایتخت تراخم و گرسنگی و دست‌های پینه‌بسته. کجایی میرزاتقی‌خان؟... طهرانِ بَنگ و چَرس و هَپروت. طهرانِ بگیر و بَبَند و فروش... .

یأس جاری از طریق متن خاطرات و کابوس‌ها بر صحنه و تالار نمایش، آن‌هم از زبان جامه‌دار حقیر و فلاکت‌زده‌ای که هم راوی داستان امیرکبیر است و هم به سنت درام‌های باستانی، دانای کل، مفسر و دانده حقایق پنهان داستان امیرکبیر و هم‌زمان نیز، تنها نماینده ملموس مخاطبان نمایش است. در کنار قدرت مسحورکننده جلوه‌های بصری زیبا و معماری هنرمندانه رویدادگاه، که نقش کارسازی در سلب قدرت تفکر انتقادی از مخاطب دارند، چنان فضای سهمگینِ گناه‌آلوده مقدری را بر تالار نمایش جاری می‌کند که از جمع مخاطبان سحرشده در آن‌سوی صحنه نمایش، سوگوارانِ بی‌اراده‌ای می‌سازد که جز تأسف بر مقدرات خود، کاری از ایشان برنمی‌آید و این جادوی جلوه‌های بصری صحنه بر بستر رویکردی خالی از تفکر انتقادی نسبت به تاریخ و رویداد موردبحث است که از انبوه تماشاگران نشسته بر تالار نمایش، شرکت‌کنندگان در سوگواره‌ای آیینی پدید می‌آورد که گویا قرن‌هاست به شرکت در آن و تکرار مکرر آن خو کرده‌اند.

جامه‌دار: «حالا فقط من مونده‌ام که هیچ کاری نمی‌تونم بُکنم. این دست‌ها که دو طرف بدنم آویزون، این پاها که مثه ستون‌های لرزونی خرابه‌ای رو روی خودشون نگه داشتن. می‌خوام فریاد بزنم، مثه بچه‌ای که تنها مونده، مثه بچه‌ای که تنهاش گذاشتن»...، «کجایی، میرزاتقی، کجایی؟ بیا تا دوباره شروع کنیم. من جامه‌دار شوم، تو میرزاتقی‌خان نباشی. بیا آسوده باشیم از هست و نیست این سرزمین. این سرزمین جامه‌دار می‌خواهد، نه میرزاتقی...».

سکوت تلخ و وهم‌آلوده جاری بر تالار نمایش، در صحنه‌های مربوط به تفسیر سرنوشت ناگزیر این قوم «زشت و پُرفریب»[3]، این مردم، چنان جانکاه و قوی می‌نماید که امکان هرگونه تجدیدنظر و بازنگری در جهان پیرامون را از مخاطب باز می‌ستاند. این‌گونه متون، نه‌تنها کمکی به افزایش دانش مخاطب از تاریخ نمی‌کنند، نه‌تنها «فاصله‌ای که ما را از گذشته جدا می‌کند»[4] کاهش نمی‌دهند، بلکه کوچک‌ترین کمکی هم به یافتن پاسخ «پرسش‌هایی که در جامعه امروزمان مطرح است»[5] نمی‌کنند. رویکردی که با وجود نیت نویسنده، نه‌تنها آینه‌ای فراهم نمی‌کند تا مخاطب بتواند از طریق آن، اگر نه جزء‌به‌جزء، تاریخ صدوپنجاه‌سال‌واندی خود، بلکه «دغدغه‌های... زمان خود»[6] را باز شناسد، بلکه صرفا و به‌گونه‌ای مؤثر، به کار «دورکردن بیننده از مضامین روزمره»[7] و تسلیم‌شدن او در برابر تقدیر مقدر خود می‌آیند. به قول جامه‌دار، مردمی تا به این اندازه ضعیف، زودباور و گرسنه به چه کاری می‌آیند جز نشستن پیرامون سوگواره‌ای تاریخی و گریستن برای تقدیری که جایی در ماورای هستی برایشان رقم زده شده است.

جامه‌دار: پلنگ، خشمگین، می‌دَرد. شغال و کفتار از راه می‌رسند. تن‌ات را پاک می‌کنند از گوشت و پوست و خون. از تو چه می‌ماند جز استخوانی که سگی ترسیده، به دندان می‌گیرد. این‌چنین است که تو از جهان گم می‌شوی، میرزاتقی... کجاست، میرزاتقی، کجاست؟

نمایش «خاطرات و کابوس‌های...»، بر همان‌سبک و شیوه اجرائی و زبان صحنه‌ای آشنایی بنا شده است که ویژه آثار علی رفیعی است. علی رفیعی، استاد زبان بدن و فرم و استاد تبدیل کلام به حرکت و شکل و فضا و ژست‌های اجرائی بیانگر و استاد شعر صحنه‌ای است. آثار رفیعی، در طول تاریخ فعالیت‌های صحنه‌ای او، این واقعیت را بر همگان اثبات کرده‌اند که او با زبان مدرن تئاتر، آشنایی عمیق و غیرقابل‌انکار دارد به‌طوری‌که می‌توان او را به‌عنوان طراح صحنه و کارگردان، معلم، شاعر و نقش‌پرداز کم‌نظیری در صحنه تئاتر ایران تلقی کرد که با هر اجرای خود درک مخاطب ایرانی از زبان تئاتر و امکانات بیانگری بدن و فضای صحنه‌ای و ارتباط دینامیک فضا و معماری صحنه با ژست و حرکت و ریتم در تئاتر را در ابعاد وسیعی گسترش داده است. اما بهترین و تأثیرگذارترین آثار رفیعی، آنهایی بوده‌اند که بر اساس متون غیربومی تدارک دیده شده‌اند: اجراهای رفیعی از «یرما»، «کلفت‌ها»، «عروسی خون» و... در قیاس با «شازده احتجاب و...» از حقیقت مهمی پرده برمی‌دارند که در «خاطرات و کابوس‌های...»، هم تکرار می‌شود. راوی داستان «خاطرات و کابوس‌های...»، جامه‌داری است که نمایش، با مرگ او به پایان می‌رسد!!! اینکه تا چه اندازه می‌توان به روایت صحنه‌ای نقل‌شده از سوی یک راوی مرده اعتماد کرد و اینکه در این نمایش، کدام قرارداد دراماتیک، سفر ما به جهان مردگان و نشستن پای روایت تاریخی یک جامه‌دار مرده را تأیید و بر آن تأکید می‌کند، مسئله‌ای است که در کنار مسائل پیش‌گفته، با پایان اجرا و خروج مخاطب از تالار نمایش، ذهن او را به همراه خاطره‌های زیبایی که از اجرای نمایش در ذهن دارد، با خود درگیر می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

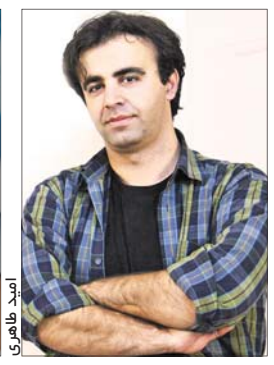
۱- از بروشور نمایش /۲- همان/ ۳- از متن نمایش/ ۴- از بروشور نمایش/ ۵- همان/ ۶- همان/ ۷- همان

گفت‌وگو با امید طاهری، نویسنده و میثم عبدی، کارگردان گروه تئاتر «اشتباهات»

گروه‌محوری مهم‌ترین اصل در تئاتر اشتباهات است

مریم رودبارانی

شکل‌گیری گروه و ثبات آن، یکی از مهم‌ترین عوامل رشد تئاتر است. بی‌شک ثبات در گروه‌های تئاتری باعث ایجاد ارتباطی عمیق بین افراد گروه و درنتیجه درک بهتر از مبانی و اصولی است که در محک تجربه قرار می‌گیرد و درنهایت باعث گشوده‌شدن عرصه‌های تازه و بکر در تولیدات آن گروه خواهد شد. رسیدن به هویت خاص و شناسنامه‌دارشدن آثار تولیدی، اتفاق مثبتی است که فقط در گروه‌هایی رخ می‌دهد که به معنای واقعی کلمه گروه باشند و در حرکتی مستمر و در زمانی گسترده با آزمون و خطا، مطالعه و تلاش برای یافتن زبانی خاص، ادامه حیات دهند و هیچ‌گاه از حرکت باز نایستند. گروه تئاتر «اشتباهات» که پیش از این با نام وشند فعالیت می‌کرد، از جمله گروه‌هایی است که سال‌هاست به صورت اختصاصی در زمینه نمایش‌های کمدی کار می‌کند. الف و ت‌های این گروه برای بخش عمده‌ای از جامعه تئاتر ایران شناخته‌شده است. حرکتی که در این گروه شکل گرفت و سرنخی که پیدا شد، می‌تواند آینده خوبی در افق این گروه ایجاد کند. به‌تازگی نمایش «کمدی اتفاقات» از این گروه در فرهنگسرای نیاوران و تئاتر باران روی صحنه رفته بود که به دلیل استقبال خوب مخاطبان، هم‌اکنون نیز در تالار باران این نمایش اجرایش را از سر گرفته است. به همین بهانه، گفت‌وگویی با میثم عبدی، کارگردان و امید طاهری، نویسنده ثابت این گروه و از اعضای اصلی تئاتر اشتباهات انجام دادیم. البته لازم به ذکر است متن کمدی اتفاقات براساس نمایش‌نامه‌ای از ادواردو دفیلیپو به نام کمدی هنر تئاتر توسط منوچهر رمضانی تنظیم شده و این نمایش‌نامه نوشته طاهری نیست.



امید طاهری

میثم عبدی

درباره تئاتر اشتباهات توضیحاتی را که لازم می‌دانید، بیان کنید.

میثم عبدی: این گروه از سال ۱۳۷۶ شکل گرفت؛ بعد از یکی، دو سال تمام افراد گروه ما وارد دانشگاه شدند. در رشته‌های مختلف هنری و به‌ویژه تئاتر. تجربیاتی که در دانشکده سینما و تئاتر به ما منتقل شد و در گروه سامان گرفت، باعث شد توان خود را در تولید نوع خاصی از کمدی امتحان کنیم. کمدی اشتباهات ویلیام شکسپیر، نقطه آغازینی بود که از طریق آن به کمدی افتضاحات برسیم. این اولین الف و ت گروه اشتباهات بود که آن زمان با نام آفرینش، بعدها وشند و اکنون به نام اشتباهات فعالیت می‌کند. بعد از آن کمدی ارتباطات را کار کردیم که به جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر راه یافت و در مجموعه تئاترشهر یک ماه اجرای عموم داشتیم. از آنجایی که اغلب بچه‌های گروه دانشجوی تهران شدند و سپس در تهران شاغل شدند، مجبور شدیم مرکزنشینی را برگزینیم و این برخلاف میلمان بود، چراکه کارکردن در شهرستان اساسا راحت‌تر است. دغدغه کمتری دارد و با تمرکز بیشتری می‌توان به تئاتر پرداخت. ما تاکنون شش نمایش کمدی تولید کرده‌ایم و علاوه بر آن، نمایش‌های دیگری در ژانرهای دیگر داشته‌ایم که پنج‌تای آنها در جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر حضور داشتند و برخی از آنها اجرای عموم شده‌اند.

کمدی‌های گروه وشند چه ویژگی‌های منحصری دارد که شما را به ادامه کار روی آنها تشویق می‌کند و اینکه بر این کار اصرار می‌ورزید؟

امید طاهری: شاید اگر الان مجموعه کمدی‌های ما را بررسی کنید، متوجه گسترش این نوع نگاه در میان برخی گروه‌های دیگر که کار کمدی می‌کنند، شوید. نمی‌گویم این نگاه از ما به دیگران تسری پیدا کرده، اما مثلا زمانی که کمدی افتضاحات را کار کردیم، آن نوع کار و آن نوع نگاه به کمدی، منظر تازه‌ای را حداقل در تئاتر شهرستان گشود و خیلی‌ها را متوجه کار ما کرد. ممکن است این نیاز زمانه بوده باشد. خب، این نیاز از سوی ما درک و منجر به تولید آثاری شد که مورد توجه سلیقه‌های مختلف قرار گرفت. الان ممکن است کمدی افتضاحات مشمول گذر زمان شده باشد. این را خودمان هم متوجه هستیم. اما این یک روند روبه‌رشد بوده. از کمدی افتضاحات تا کمدی اتفاقات، مجموعه‌ای شکل گرفت که حداقل تئاتر اشتباهات می‌تواند مؤلفه‌های خاصی از دل آن برای کارهای بعدی خود استخراج کند و چراغ راهی بیابد که مسیر خودمان را روشن کند. چیزی که برای خودمان خیلی اهمیت دارد، این است این تولیدات و اتفاقاتی که در آنها رخ داد، از دل زندگی خودمان آمد.

آقای عبدی، نظر شما در این باره چیست؟

عبدی: ضمن تأیید نگاه امید، این را باید تأکید کنم درک نیاز اجتماع و قابلیت این نوع کمدی در ارتباط با سلیقه‌های مختلف مردم زمانه، نکته مهمی بود که ما را در این مسیر نگاه داشت. تئاتر باید کارکرد اجتماعی داشته باشد. تئاتری که با مردم زمانه خودش و مردم جغرافیای خودش نتواند ارتباط درستی برقرار کند، به هیچ‌وجه موفق نبوده. تئاتر شعر نیست که بگوییم شاعر امروز می‌سراید، امروز درک نمی‌شود ولی ممکن است ۵۰ سال دیگر درک شود. حتی درباره شعر هم من معتقدم شعری که به درد مردم زمان خودش نخورد، دردی از آیندگان را هم دوا نخواهد کرد. حالا تصور کنید تئاتر جدا از متنش که باقی می‌ماند، چیز دیگری از آن برای آیندگان نخواهد ماند. درواقع اجرا تمام می‌شود. اجرا مهم‌ترین رکن تئاتر است. اجرا باید توانایی ارتباط با مخاطب زمان خودش را داشته باشد.

این نوع کمدی را در کدام‌یک از انواع کمدی‌های شناخته‌شده دسته‌بندی می‌کنید؟

عبدی: درواقع کمدی‌های گروه وشند یک‌جور کمدی تلفیقی است؛ تلفیقی از انواع کمدی‌های شناخته‌شده، البته نه لزوما همه آنها. مثلا ما روی کمدی ادلارته ایتالیا مطالعاتی داشتیم. همچنین روی تخت‌حوضی خودمان و به همین نسبت کمدی‌های کلاسیک و کمدی انگلیسی. با وجود این، در مورد هر یک از آثار به‌طور جداگانه می‌توان ارجحیت برخی شیوه‌ها را بررسی کرد. این تلفیقی که گفتم با حساسیت و دقت باید صورت بگیرد در غیراین‌صورت اثر دچار یکپارچگی و استقلال فرمی و ساختاری نمی‌شود.

ادامه در صفحه ۱۴

پلاتو

تئاتر، خودزندگی است

روزبه حسینی*

برای چه هستیم؟ برای که هستیم؟ کی می‌رسد آن زمانی که ما به تمام عمر برای تئاتر باشیم و طلبکار تئاتر نباشیم؟ نمی‌دانم پاسخ این پرسش‌ها چیست؟ فقط می‌دانم من، بی‌شک به تئاتر بدهکارم؛ و همین، برای وقف تمام هستی‌ام برای تئاتر، کافی است.

وَ ناگهان میان تاریکی این جهان و این روزگار لاکردار، میان نوشتن و سلوک در کلمات روی کاغذ درباره سال‌هایی دورتر، یادم افتاد، همین امسال، پنجاهمین سالگرد تأسیس آتلیه تئاتر است؛ گروهی که بیژن مفید با جوان‌هایی بی‌ادعا، در بهار سال ۴۴ تشکیل داد. از محمود استادمحمد که پدر من بود (و رؤیای آغازی دوباره برای چنین راهی را ۱۵ سال با یکدیگر تقسیم می‌کردیم) و از دیگران بسیاری از آدم‌های آتلیه (که برخی از این جهان رخت بربسته‌اند و نازنینانی دیگر به سلامت و سربلندی هستند دور و نزدیک) و هم از آدم‌هایی دیگرتر و در رأس‌شان، عزیزم عباس جوانمرد، آموخته‌ام راه تداوم یا شکست ادامه کار یک گروه مستقل، به معنای کاملش چیست و چه باید باشد. خواهم کوشید اشتباه نکنم، اشتباهات گذشتگان را تکرار نکنم؛ چرا که راه اصلی و اساسی برون‌رفت از مشکلات تئاترمان را تداوم این نهر در حال خشکیده‌شدن می‌دانم و بس.

گروه وَ ناگهان از سال ۷۸ بنا داشته تئاتر ایرانی را ارج نهد، مستقل باشد و بماند و... و... امروز، سال ۹۴، شور شناخت جوانانی از آینده و نفس‌کشیدن کنارشان، مرا، این بنده کمترین را در این میان‌سالگی (که سخت خسته‌ام از روز و روزگار) پای عهد نخستین پایدارتر کرده ناگزیر که تداوم در حضور، شرط بقاست. بر سر عهد و امانت خود خواهم ایستاد و منت دارم حضور نظاره‌گران را. این گروه جوان پرشور را که به زینت برخی قدیم‌ترهای عزیزم آراسته‌تر شده‌اند، بسیار دوست‌شان می‌دارم، بسیار.

در همین ماه‌های آغازین اما، پس از چند تجربه در حوزه‌های تئاتر بداهه و محیطی و مواجهه و غیره‌وغیره، میان همین تجربه‌های نخستین، مانده بودم که چگونه تمام بچه‌ها را هم‌زمان وارد یک چالش مشترک با اهداف نخستین گروه کنم! همان شب، دوست نازنینم «جواد عاطفه» به نمایندگی از اعضای هیات‌مدیره (و البته مانای عزیز) زنگ زد که: «بنیاد استادمحمد» خواسته تو با گروهت برای برنامه‌ای ویژه در نخستین ریرتوار خوانش آثار «استادمحمد»، دو نمایش را خوانش کنید! «محمود»، از آن دنیا پاسخم را داده بود! و حالا «شب بیست‌ویکم» (به یاری و زحمت «احسان فلاحت‌پیشه») و «دیوان تئاترال» را خواهیم خواند به یاد محمود و گروه اجرائی هر دو نمایش در سال‌های ۵۸ و ۸۰ شمسی و با عزمی راسخ، «دیوان» را به‌سوی اجرائی متفاوت برای صحنه، پیش خواهیم برد. دو، سه سالی است، از بیخ‌وبن، باورم به رؤیای جاودانگی را از دست داده‌ام؛ پس برای بقای این کوره‌راه می‌کوشم و تنهایی تلخ و بی‌امان خود را با جوانان پرشور و البته بازیگوش گروهم، تقسیم می‌کنم. برای تئاتر زندگی کرده و خواهم کرد؛ چراکه تئاتر، خود زندگی‌ست.

* سرپرست گروه تئاتر «وَ ناگهان»

تماشاخانه

نگاهی به نمایش ترور، نوشته و کار حمیدرضا نعیمی

فصل تازه برای نمایش‌های مذهبی

رضا آشفته

نمایش ترور، فصل تازه‌ای در نمایش‌های مذهبی است. عمده‌ترین دلیل این اتفاق همانا نوع زاویه دید حمیدرضا نعیمی است که از منظر تازه‌ای بر آن است شهادت حضرت علی(ع) را برایمان یادآوری کند. در این نمایش، ابن‌ملجم مرادی محور اصلی و روایت‌کننده واقعه است؛ هرچند نوع نگاه هم متفاوت است برای اینکه نعیمی نمی‌خواهد طبق کلیشه‌های مرسوم از ابن‌ملجم موجودی خبیث و شقی بسازد بلکه او را چون انسانی معمولی در بستر رویدادها قرار می‌دهد و گاهی به عینیت زندگی‌اش و گاه به ذهنیت و درونیاتش می‌پردازد. اینکه نگاه مطلق بین خیر و شر را به کناری می‌گذارد و از منظر روان‌شناسی نوین عبدالرحمن پسر ملجم مرادی موردکنکاش واقع می‌شود، یعنی اتفاق خوشایندی به لحاظ درام‌شناسی در حال وقوع است. چون ما عادت کرده‌ایم هنگامی که به سراغ دشمنان اولیا و امامانمان می‌رویم، آنها را فقط و فقط از بعد منفی بنگریم اما روش و بیان امروزی، طور دیگری است و دنیای درام نیز تفاوت‌های عمده‌ای به لحاظ شخصیت‌پردازی دارد که اگر به آنها توجه نشان دهیم، می‌توانیم در پردازشی قابل‌باورتر، موقعیت و درام را شکل دهیم. ابن‌ملجم شخصیت منفی و ضدقهرمان است اما از منظر نعیمی او یک مسلمان است که دارد راه را به‌خطا می‌رود. یعنی او هم در بستر یک تراژدی است که دچار خطای تراژیک - هامارتیا- می‌شود و این خطا با تردید نمایان خواهد شد. زیباتر اینکه نعیمی مصمم است قاتل امام و مولای متقیان را در موقعیتی حساس‌تر قرار دهد و به جای آنکه یک نفر را کشنده و خطاکار معرفی کند، پا را فراتر می‌گذارد و در گستره‌ای دقیق‌تر، دسیسه‌کاران بسیاری را نمایان می‌کند که حتی خود آنان می‌توانند عوامل اصلی این ترور باشند.

اگر بپذیریم ترور مفهوم و بن‌مایه نمایش ترور است؛ باید اذعان کرد حمیدرضا نعیمی می‌خواهد در نگاهی متکثر و در گذر از گستره زمانی، این مفهوم را نمایان کند با این تفکر که تروریسم امری پایدار در تاریخ است. اگر امروز در خاورمیانه گروه‌های تروریستی تهدیدی بزرگ هستند، این خود دلالت می‌کند که پیش از ترور حضرت علی و پس از ایشان هم، بسیاری بوده‌اند که ترور شده‌اند. نعیمی نمی‌خواهد خود را محدود به زمان و مکان خاصی کند، برای همین ابن‌ملجم چون آدم امروزی، پوتین و عینک دارد و تقریبا شباهت زیادی به تیپ و شمایل تروریست‌های امروز خاورمیانه دارد. اینکه برخی از همین‌ها از اروپا رهسپار عراق و سوریه شده‌اند، خود نمونه آشکاری است که مسئله ترور را باید امری درونی و اعتقادی در نظر گرفت و در حالت معمول، تروریست‌ها مثل هریک از ما هستند، با نشانه‌های مثبت و منفی که یکباره در شرایط و موقعیتی دیگر قرار می‌گیرند و دست به انتخاب می‌زنند که بنا بر ضرورت اعتقادی‌شان وارد جریانی خشونت‌آمیز می‌شوند که در این راه جان‌نثاری هم می‌کنند. هیچ فرقی بین ابن‌ملجم و تروریست‌های رادیکال امروزی نیست، هر دو اینها می‌گویند با ترور مخالفان، اسلام نابی استقرار می‌یابد.

در فرایند درونی این موقعیت، ابن‌ملجم دچار بحران و برزخ تردید است؛ اینکه جانب خودش را بگیرد و چنانچه روح مادرش نیز یادآوری می‌کند او باید در راه خیر پا بگذارد و خلاف قرآن و پیامبر (ص) کاری نکند که بانی رسوایی‌اش شود. او حتی برخلاف آنچه که گفته‌اند؛ زنی به نام قطام بر او تأثیرگذار است که زودتر مصمم شود برای کشتن علی؛ در این روایت، او خانه قطام را ترک می‌کند برای اینکه نمی‌خواهد خودش را دچار وسوسه‌ای زمینی کند و کارش را جریانی عبادی می‌داند و باید چون مجاهدی در این راه مبارزه کند.

فرید قبادی هم بازیگری است که بازی‌اش را دقیق طراحی کرده و پیش می‌برد. هدف این است که یک انسان با اندیشه پیش‌رویمان قرار بگیرد که دچار تردید است و درواقع در پایان هم بر تردیدش چیره می‌شود اما این دسیسه‌گران هستند که شمشیر افتاده را برمی‌دارند و بر فرق سر حضرت و امیرالمؤمنین فرود می‌آورند. این چندجانبه‌شدن کشتن است که هم نگاهی تازه است و هم مفهوم گسترده و قابل‌تعمیمی است که می‌تواند از اجرای نعیمی یک اجرای درخورتأمل و چشمگیر بسازد. شاید این هم خود دلیل موجهی است که کارش را از یک اجرای فرمایشی و سفارشی فراتر می‌برد. حمایت از این نمایش به دلیل نگاه مستقل هنرمند است که در حد یک حمایت باقی می‌ماند. این برخلاف آن چیزی است که در اکثر آثار فرمایشی، کمتر نگاه رها و مستقل هنرمند را می‌بینیم بنابراین این آثار هم اغلب دچار سردرگمی و بدون رعایت معیارهای زیبایی‌شناسی ارائه می‌شوند. حمیدرضا نعیمی برای گریز از فرمایشی‌شدن فقط در درام دچار دگرگونی و پرهیز از کلیشه‌های رایج نمی‌شود بلکه او در دیگر عناصر و انتخاب عوامل اجرا نیز از چنین روال و تمهیدی بهره می‌برد و به همین سادگی اثر درخورتأمل و چشمگیری را ایجاد می‌کند. در طراحی صحنه، نور، لباس، گریم، حرکات موزون و موسیقی هم جریانی نوآورانه حاکم است. هرچند در برخی از عناصر این نوآوری‌ها و کلیشه‌شکنی‌ها سرانجامی نیافته است.