نگاهی به نمایش راشومون نوشته و کار رضا کوچک‌زاده

تئاتر مخاطب‌باور، نه مشتری‌محور

امید طاهری
عضو کانون ملی منتقدان تئاتر ایران

عکس: ایران تئاتر

راشومون به نویسندگی و کارگردانی رضا کوچک‌زاده، براساس داستانی کوتاه از مجموعه «راشومون» نوشته «ریونوسوکه آکوتاگاوا»، نویسنده سرشناس ژاپنی، تولید شده است. در توضیحات کار هم آمده «راشومون» نام بزرگ‌ترین دروازه ژاپن کهن بود که به شهر کیوتو (پایتخت دیرین ژاپن) راه می‌گشود. پس از تغییر پایتخت از کیوتو به توکیو، این بنا رفته‌رفته به فراموشی سپرده شد و از بین رفت. در نمایش راشومون، «موریتو» سامورایی درست کاری است که به دنبال یک یورش، فرمانده خود را از دست می‌دهد و رونین می‌شود. (سامورایی‌هایی که در مبارزات فرمانده خود را از دست می‌دانند به انسان‌های آواره و دوره‌گردی تبدیل می‌شدند که گاه برای گذران زندگی به کارهای حقیر تن می‌دادند، اصطلاحا به آنها رونین می‌گفتند) «موریتو» هنگام بازگشت به زادگاهش متوجه می‌شود که اسب و مادرش را نیز از دست داده است. او تصمیم می‌گیرد با پریدن به رودی خروشان خودکشی کند اما وقتی به رود می‌رسد مردم در حال اجرای آیین گشایش پلی بر رود هستند. آنجا عشق گذشته خود را می‌بیند. زن از او می‌خواهد مردی بی‌گناه را بکشد. موریتو بر سر دوراهی می‌ماند.

راشومون اگرچه در فرم اجرا برای مخاطب ایرانی اثری متفاوت و دارای اندامی نه‌چندان آشناست، اما در محتوا، بر امری معنامند و جهان‌شمول تأکید دارد. مضمونی که در نمایش راشومون وجود دارد علاوه بر اینکه از جغرافیای فرهنگی متن زاده شده، درعین‌حال معطوف به انسان و دغدغه‌ای فرازمانی و فرامکانی به نام عشق است. این امر لزوم هارمونی بین فرم و محتوای اثر را توجیه می‌کند و شکل اجرائی که کوچک‌زاده برای مضمون مورد نظر خود انتخاب کرده را هوشمندانه و در راستای گسترش مضمون در فرم اجرائی قرار می‌دهد.

در هنر شرق دور، هم به طبیعت به‌عنوان زمینه زیست انسان و هم به طبیعت درونی انسان توجه ویژه‌ای می‌شود. اغلب آثار در این بستر جغرافیایی، زاده‌شده از فلسفه خاصی است که تأمل، تفکر و تمرکز بر طبیعت، منبع اصلی آنهاست. در رابطه بین انسان و طبیعت پیرامونش، نوعی خلسه متفکرانه وجود دارد که زایشگر تمرکزی فوق‌العاده برای خلق شاهکارهای ادبی، تصویری و سینمایی شده. نگاه کنید به خوشنویسی ژاپنی که چنان در تاروپود طبیعت پیرامون هنرمند تنیده شده که خود به یک شکل آیینی ویژه تبدیل شده است. نگاه کنید به نقاشی‌های هوکوسای. نگاه کنید به سینمای کوروساوا. یا بشنوید موسیقی سنتی این جغرافیای فرهنگی را خصوصا زمانی که گره می‌خورد با نمایش‌هایی همچون کابوکی و تئاتر نو. در همه این آثار دو چیز نقش اساسی و کلیدی را ایفا می‌کند؛ طبیعت بیرونی و طبیعت درون انسان. راشومونِ رضا کوچک‌زاده از چنین مرجعی می‌آید و به همین دلیل است که سراسرِ اثر در طمأنینه و لحظات سکوت و گاه سکونی خلق می‌شود که ممکن است با ریتم زمانه خود چندان سازگار نباشد. اما این عدم سازگاری با ریتم زمانه، ایراد نمایش است یا ایراد دنیای پرشتاب کنونی؟ در این شتاب‌ناکی چه فرایافته‌ای برای انسان این قرن و انسان آینده به دست آمده و چه دیریافته‌هایی به فنا رفته؟

این شتاب‌ناکی برای رسیدن به چیست؟ چه حاصلی برای زیستمان داشته که ارج بگذاریمش و بدون هیچ دعوی و نقدی ریتم آثار هنری‌مان را با الگوی آن سازگار کنیم؟ جهان امروز بر ترن فوق‌سریعی سوار شده اما هنوز کسی نمی‌داند که دارد پیش می‌رود؟ به عقب بازمی‌گردد یا در دایره‌ای، گرد خود می‌چرخد؟ پس چرا باید توقع داشت که آثار هنری، تأمل، تمرکز و غایت‌مندی خود را بر نشستن در این ترن پرشتاب بنیان بگذارند؟

کمااینکه می‌بینیم در آثار و می‌شنویم از زبان بسیاری که تماشاگر امروز بی‌حوصله است و میلی به شنیدن شعر و نشستن بر کرسی تمرکز ندارد. پرشتاب می‌آید، بی‌حوصله می‌نشیند و دست خالی می‌رود!

به بهانه شتاب‌ناکی زندگی امروز، هنر ما هم دارد به کالاهایی تبدیل می‌شود که تمام تمرکزشان بر راحتی و تن‌پروری مشتری است. متأسفانه تئاتر امروز مخاطبان خود را برآمده از جامعه انسانی تعریف نمی‌کند. برای بسیاری از آثار هنری و هنرمندان امروز، تماشاگرانشان چیزی جز مشتری نیستند. به همین دلیل است که تئاترهای ما کم‌کم دارند شبیه مال‌هایی می‌شوند که انبوه مشتری‌ها را به درون می‌کشند و در دادوستدی به‌شدت مصرف‌گرایانه، جیبشان را خالی می‌کنند.

در این رابطه تجاری، آنچه در حال نابودی است، همان ارزش‌ها و مفاهیمی است که دنیای شتاب‌ناک امروز، سال‌هاست دارد نابودشان می‌کند. این نابودگری ابتدا از مفاهیم انسانی، همچون عشق، ایثار، فداکاری، انسان‌دوستی و اندیشه‌های بنیادی آغاز شده و رفته‌رفته به نابودی خود انسان رسیده است و دیر نیست که فرهنگ و تمدن بشری را نابود کند.

(نگاه کنید به مارکتینگ جهانی در حوزه زنان و محصولات وابسته به آنان که از زن چه کالای شیک و مصرفی در جهان ساخته و به بهانه آزادی و...، چه موجود صرفا جنسی و محصول اغواگرانه‌ای برای رفع نیازهای جنسی مرد از زنان ایجاد کرده است) در چنین جهان پرشتاب و دیوانه‌ای، راشومون در یک اشتراک فرهنگی با سرزمینی که مشترکات فراوانی با آن داریم، زاده می‌شود و دعوت می‌کند به تمرکز، به تأمل، به دمی نشستن و شنیدن شعر، به دمی نشستن و شنیدن واژگانی که از عشق می‌گویند.

در راشومون، مضمون عشق در ساحتی سیروسلوکی طرح می‌شود. این ساحت سیروسلوکی، عارفانه، عاشقانه و مرتبه‌ای، هم در فرهنگ ما وجود داشته و هم در فرهنگ شرق دور وجود دارد. در گذشته نیز برخی از هنرمندان ما در نقاط اشتراکی این دو جغرافیای فرهنگی ایستادند و آثار قابل توجهی خلق کردند. سهراب سپهری یکی از آنهاست که هم در نقاشی‌هایش و هم در اشعارش به‌شدت از شرق دور الهام می‌گیرد. هایکوهای ژاپنی نمود دیگرگونه‌ای در برخی اشعار سپهری دارند. ضمن اینکه در فرهنگ شفاهی مردمان جنوب کرمان و سیستان‌وبلوچستان، نوعی شعر شفاهی کوتاه وجود دارد که به‌شدت به هایکو نزدیک است. این اشعار را «لیکو» می‌نامند. درمجموع همه این اشتراکات فرهنگی، بهانه را از مخاطب کم‌حوصله و بی‌تمرکز امروز برای عدم ارتباط با راشومون می‌گیرد و در آغاز اجرا و تا پاسی از آن نیز همین اتفاق می‌افتد و مخاطب با تمرکز می‌تواند همراه اثر و عاشقانه لطیف آن شود. اما مانایی این تمرکز به عناصر دیگری نیاز داشت که در نمایش رضا کوچک‌زاده کمی جایش خالی بود. ویژگی روایی اجرا و مونولوگ‌های بی‌ارتباط میان دو بازیگر و همچنین شکل ارائه آنها در ریتمی منظم با کمترین میزان فرازوفرود، ممکن است بر دریافت مخاطب از اجرا لطمه وارد کند. در چنین شرایطی، مثلا در گونه‌های نمایشی ژاپن، معمولا با استفاده از جذابیت‌های بصری بالا، (رنگ‌های متنوع در لباس‌ها، ماسک‌ها و گریم‌های شلوغ) و حضور گروه موزیک روی صحنه با آن سازهای عجیب‌وغریب و صداهای عجیب‌ترشان که خود یک جاذبه نمایشی منحصربه‌فرد است، بر مانایی تمرکز مخاطب کمک می‌کنند. طبیعی است که امکان مهیاکردن چنین چیزی برای یک گروه ایرانی کار ساده‌ای نیست. اما اگر نمایش رضا کوچک‌زاده حاوی جلوه‌های بصری، شنیداری و نمایشی بیشتری بود، تمرکز بیشتری را بین خود و مخاطب خود ایجاد می‌کرد.

درباره «من در پوست شیر نمی‌گنجم» نوشته روزبه حسینی و کار صبا آزادی

مرزهای قصه تا کجا معتبرند؟

رحمان حسینی

نمایش «من در پوست شیرم نمی‌گنجم» نوشته روزبه حسینی، این روزها به کارگردانی صبا آزادی در چارچوب «رپرتوار سه نمایش اقتباسی گروه وَ ناگهان» روی صحنه تماشاخانه استاد انتظامی رفته است.

پیش‌خوان- نمایش‌نامه «من در پوست شیرم نمی‌گنجم» سال‌ها پیش- تا جایی که یادم هست ۱۲-۱۳ سال پیش- نوشته شد. نمایش‌نامه اصلی یعنی «در پوست شیر»، اثر «شان اوکیسی»، نویسنده بزرگ ایرلندی، پیش از آن در ایران ترجمه شده بود و اجراهایی مختلف از آن روی صحنه رفته بود. این اقتباس- در آن زمان- تازه هم، اگر درست یادم باشد، بارها تا مرز اجرای عمومی پیش رفت، تا حالا که با کارگردانی صبا آزادی در تماشاخانه استاد عزت‌الله انتظامی مجموعه خانه هنرمندان روی صحنه می‌رود. شخصا از همان زمانی که نخستین‌بار این متن را خواندم، خیلی جاهایش برایم درخور توجه بود و حالا به مناسبت اجرا، می‌خواهیم ببینیم کجاها هستند که توجه را بیش از همه جلب می‌کنند...

۱ اول بد نیست بدانیم «شان اوکیسی» کیست و چه نوشته بوده که دست‌مایه این اقتباس شده است. اوکیسی را شاید بتوان یکی از بازمانده‌های سبک نمایش‌نامه‌نویسی «عصر الیزابتی» دانست؛ با اینکه در اواخر قرن نوزدهم و نیمه نخست قرن بیستم زندگی می‌کرد؛ اما از نظر فُرم، همواره تحت‌تأثیر شکسپیر و پیروانش بود؛ یکی از واپسین نمایش‌نامه‌نویسانی که منادی دوران تسلط نویسنده بر صحنه تئاتر بودند. «در پوست شیر» با نام اصلی «سایه‌ای از یک مرد مسلح» را - که نخستین نمایش اجراشده اوکیسی است- با تم ظاهرا چریکی و مبارزه‌جویانه‌اش، اوایل دهه ۵۰ دکتر اسماعیل خویی برای ناصر رحمانی‌نژاد ترجمه کرد و طبیعتا با توجه به شرایط سیاسی و فرهنگی آن زمان، کتابی که روی پیشانی‌اش اسلحه بود و درونش روایت مبارزات چریکی جنگ‌های استقلال ایرلند، به «در پوست شیر» تغییر نام یافت. نمایشی که خیلی‌ها- مثل دیگر آثار اوکیسی- به کمدی سیاه منتسب‌اش می‌کنند و البته خود نویسنده در همان پیشانیِ کتاب، «تراژدی در دو پرده» می‌نامدش. فضای غبارآلود شهر دوبلین و آدم‌هایی که در تب‌وتاب خوی احساساتی و خونگرم‌شان و در میانه شهرنشینیِ آپارتمان‌محور تازه‌شکل‌یافته و دودگرفته و فقیرانه آنها، درست در بحبوحه مناقشات خشونت‌آمیز بریتانیا و ایرلند، جا خوش کرده‌اند. حالا ببینیم در این روایت تازه، نویسنده (روزبه حسینی) چه کرده و کجاها را- به‌جز واردکردن تکه‌هایی ملهم از فضای زبان فارسی و شرایط محیط خودمان- دستخوش تأثیرات قلم خود کرده است.

۲ نمایش‌نامه اصلی ۱۱ شخصیت دارد که حسینی در این اقتباس (من در پوست شیرم نمی‌گنجم)، پنج‌تا از آنها را بیرون کشیده، زوایای مختلف‌شان را حسابی بررسی کرده - و در صورت نیاز تغییر داده- و درست در همان محیط نمایش اوکیسی، در موقعیت‌هایی نسبتا تازه، رهایشان کرده است؛ آنها را از اسارت نویسنده اصلی خارج کرده، پر و بال‌شان داده و البته دوباره در قالب اسارت‌های جدیدتر هرچند با محدودیت کمتر، قرارشان داده است. در واقع، انگار دیوارها را برداشته و جای آنها در و پنجره گذاشته است. طبیعتا با این کار نوری متفاوت بر فضای داخل صحنه/آپارتمان تابانده و راه‌هایی تازه برای ورود، خروج و کنشگری شخصیت‌ها ساخته است.

«دانل» که در متن اصلی هم کاراکتری محوری‌ست، شاعری است که در خانه «شوماس» یا «شیمس» زندگی می‌کند؛ جوانی ویلچری و خیال‌باف، «تامی اوونز» شادنوش و موزیسین با پرداختی بیشتر در این اقتباس، «گالاگر» کارگرمآب و دست‌به‌دعا- که در واقع در متن اصلی یکی از همسایگان مجتمع بغلی است- و «مینی» تنها زن این روایت جدید، دخترکی سربه‌هوا که هنوز دنیای اطرافش را درست نمی‌شناسد... همه روی هم در یک مجتمع آلونکی-آپارتمانی همان‌طور که پیش‌تر گفتم.

۳ گفتم که اوکیسی از آخرین نمایش‌نامه‌نویسانی بوده که با تأسی از شکسپیرین‌ها، حاکمیت تامه نویسنده بر جهان نمایش را می‌پسندیدند و اعمال می‌کردند؛ آن‌هم با توضیح صحنه‌های بسیار طولانی و جزئی؛ زمانی که کارگردان تنها برنامه‌ریز (کنداکتور) بود و نویسنده ارباب جهان نمایش... جایی که حتی رنگ لباس و کفش شخصیت‌ها، نحوه راه‌رفتن‌ها، اداها، موسیقی و... هم بدون هیچ کم‌وکاستی بر اساس توضیح صحنه‌ها رعایت می‌شد. حالا، در اینجا و این اقتباس، حسینی این توضیح صحنه‌های عریض و طویل را به چیزی دیگر تبدیل می‌کند؛ گاهی به دیالوگ و مونولوگ، گاهی به خط‌های برخورد روایی و گاهی هم تنها حذف‌شان کرده است. در عین آنکه فضای کار را برای کارگردان باز می‌کند، باز هم در همان راستای آزادسازی از اسارت جهان نویسنده، در واقع مرزهای محکم داستان اصلی را که اوکیسی خارج از مرزهای شخصیت‌ها ترسیم کرده بود، تبدیل به مرزهایی در جهان درونی شخصیت‌ها کرده است... جوری که شخصیت‌ها به‌طور طبیعی در همان مرزها حرکت می‌کنند؛ انگار که خواست طبیعی خودشان باشد.

۴ اما جالب‌توجه‌ترین اتفاقی که در این نمایش‌نامه می‌افتد، تکنیک‌های متفاوت اقتباس استفاده‌شده از سوی نویسنده است. از یک‌سو، جهان این نمایش‌نامه به «فراداستان» و قواعد بینامتنی پهلو می‌زند و از سوی دیگر، به بازاراندازی (ریبوت)؛ نمود این دو رویکرد اقتباس، آنجا پیدا می‌شود که تعدادی از شخصیت‌های انتخاب‌شده از متن مرجع، به سطحی از خودآگاهی رسیده‌اند؛ یعنی همان شکستن مرزها و فاصله‌های متن اصلی... و رها شده‌اند در چارچوب اختیارات تازه خود تا داستان را بر مبنای منطق شخصیتی خودشان پیش ببرند. شاید اعلاترین مثال برای چنین کاری، نمایش- و بعدا فیلم- درخشان «تام استوپارد» باشد؛ «رزنکرانتز و گیلدن‌استرن مرده‌اند» با درخشش گری اُلدمن و تیم راث. جایی که استوپارد دو شخصیت فرعی نمایش «هملت» را تبدیل به قهرمانان داستان خودش می‌کند؛ ذره‌بین را از روی یک بُرش از همان مقطع زمانی و مکانی برمی‌دارد و روی بُرشی دیگر می‌گذارد. در چنین جایی، شخصیت‌ها در واقع خطوطی جدید ترسیم می‌کنند که در عین متفاوت‌بودن با داستان اصلی، همچنان امتداد منطقی مسیر همان شخصیت‌هاست؛ در واقع فیل همان فیل است فقط نورافکن به‌جای متفاوتی از آن تابانده می‌شود؛ شاید جایی که کسی قبلا نوری به آن نتابانده است.

ادامه از صفحه ۹

صدای سکوت

درباره خاک مورد استفاده‌اش هم می‌گوید: «این خاک برای نطنز است که ما به آن سنگ چخماخ یا «آتش‌زنه» می‌گوییم و دقیقا زیربنای چینی مدرن ایران است ولی چینز مدرن گویا مواد اولیه‌اش خاصه کاء ولن از کشورهای دیگر می‌آید ولی مواد اولیه ما از همین شهر است و از کوه‌های اطراف نطنز آن را می‌آوریم.

در گذشته که آسیاب بود و از آن استفاده می‌کردیم ولی درحال‌حاضر شرکت‌هایی این کار را انجام می‌دهند و مثلا به آنها می‌گوییم خاک را با این مقدار الک برای ما بیاورید ولی آمیزه‌اش با خود ماست که چه خاکی با چه خاکی و با چه نسبتی ترکیب شود». عبادی می‌افزاید: «رنگ‌ها را من از ترکیب سنگ‌ها می‌سازم و سنگ را دوباره سنگ می‌کنم برای آن رنگی که می‌خواهم. رنگ‌های من حاصل بازی با حرارت است.

رنگ‌ها وجود خارجی ندارند، مانند مرمر هستند، ما هیچ رنگی به آن نمی‌زنیم و در کوره و در مرحله بین اکسیداسیون و احیا که جزء فوت‌وفن حرفه است، رنگ به دست می‌آید».

او با اشاره به اینکه تمامی طرح‌های مورد استفاده در آثارش ذهنی است، درباره فروش آثارش توضیح می‌دهد: «گردشگران، مردم، تجار و... به اینجا مراجعه می‌کنند و آثار را می‌خرند در حقیقت کارگاه من مرکزی برای فروش هم هست».

او با انتقاد از اینکه سازنده یک اثر هنری نمی‌تواند بازارياب باشد، توضیح می‌دهد: «صادرات هم داشته‌ام ولی متأسفانه واسطه‌گران قیمت‌های گزافی را در این بین نصیب خود می‌کنند و اثر را به قیمت بالاتری به مصرف‌کننده می‌فروشند؛ باید توجه داشته باشید تا کسی آشنا به هنر نباشد و فلسفه آن را نداند، ارزشش را نمی‌فهمد و من حتی از هدیه‌دادن به کسی که هنر را نشناسد، خودداری می‌کنم». عبادی می‌گوید: «با ۳۸ سال پرداخت حق بیمه‌ای که پرداخت کرده‌ام مرا با حقوق دریافتی ۸۰۰ هزار تومان بازنشسته کرده‌اند!».

در ادامه با خنده و شرمساری می‌گوید: «اما ۱۲۰ کیلو تشویق‌نامه دارم ولی تمام آنها و حتی نشان اصالتی که دریافت کرده‌ام، نتوانسته است در فروش آثار به من کمکی کند». او ادامه می‌دهد: «از ۹ صبح تا ۹ شب کار می‌کنم و بعضی وقت‌ها هم ناهار در کارگاه می‌خورم. کار هنری پایه و بنیانش احساس است و این احساس است که به تو می‌گوید چه کنی؟ آن کسی که اثر هنری می‌خرد باید احساس هنری داشته باشد. این رشته ممکن است از ۱۵ رشته هنری تشکیل شده باشد که حرف اول آن را عشق می‌زند. عشق، ایمان به کار و خمیره‌ای از هنر باید در وجود فرد باشد و در حد نیاز کانی‌شناسی، چرخکاری، طراحی، نقاشی، خطاطی، داستان ابزار و لعاب، کوره و... را بداند و بداند بعد از اینکه این کارها را انجام داد ۴۰ درصد کار انجام شده و ۶۰ درصد داخل کوره است. لطف خدا و حرارت هزار و ۲۰۰ درجه و همه زحمت‌ها ممکن است با یک بی‌احتیاطی و ناخالصی از بین برود».

او می‌گوید: «من تا حالا در کارم خستگی نداشته‌ام چراکه با کارم زندگی می‌کنم و این‌طور بگویم چه کسی درد غنچه را به وقت گل‌شدن می‌داند و می‌فهمد؟ غنچه درد ندارد و هر زمان انسان آن را فهمید لذت می‌برد. اینجا گاهی وقت‌ها آن‌قدر سکوت است که من صدای سکوت را می‌فهمم و خدا می‌داند من اگر تعهدات خانوادگی نداشتم؛ از اینجا تکان نمی‌خوردم. من در نمایشگاه‌های مختلف شرکت می‌کنم و در آخر با لوح تقدیری از من تشکر می‌شود؛ هنرمند هم دل دارد. تفریح و ماشین می‌خواهد».

عبادی در پایان صحبت‌هایش به آموزش و تربیت ۶۶ شاگرد اشاره می‌کند و می‌گوید: «من از اوایل سال ۹۴ شروع به آموزش کردم و امتیاز از وزارت ارشاد و فنی و حرفه‌ای دارم». به اعتقاد عبادی، کار هنری، یاددادنی نیست؛ یاد گرفتنی است و باید هنرجو، هنر را از استادش بقاپد.

تماشا خانه

نگاهی به پسران تاریخ نوشته اَلن بِنت و کار اشکان خیل‌نژاد

توی تاریخ هنوز یک جای خالی هست

زینب لک

پسران تاریخ همان طغیان علیه تعاریف بشری دست‌به‌دست‌شده تحریف‌شده نامطلق و تاریک تودرتوی ذهن تاریخ‌زده انسان تقلیدگر و سطحی امروزین است؛ تاریخی که توجهات انسان را به تغییرات، نقش عوامل مادی در امور انسان‌ها و معانی‌ای که انسان‌ها به وقایع تاریخی داده‌اند، جلب کرده و قابلیت یادگیری از تاریخ را فراهم می‌آورد؛ اما آیا این تاریخی که از آن صحبت می‌کنیم چالش‌برانگیز و مبهم نیست؟ این سؤالی است که در مواجهه اولیه با نمایش پسران تاریخ به ذهن هر مخاطبی خطور می‌کند و تمام چارچوب‌های جزمی ذهن او را به واکاوی مجهولات مبدل‌شده به تکرار مکررات اشتباهات تعاریف تاریخی که کپک زده و مسموم لایه‌های ذهن مکانیکی سرد و سیاه چاله‌ای او را مجبور به کلیشه‌سازی‌های سخیف کرده است، ذهنی که از پایه مانند تکنولوژی‌های عصر معاصر مانند ابررایانه‌ها دچار داده‌های غلط شده است و نمایش پسران تاریخ سعی دارد با تضاد بین متن کلامی (واژگانی که حتی نمی‌توانیم ادایشان کنیم) و عناصر غیرکلامی (حرکات بیومکانیک بازیگر) و استفاده از استحاله‌ها مانند حرکات نمایشی - مکانیکی به همراه دیالوگ‌های خطابه‌ای در گام اول تلنگری هوشمندانه به ذهن مخاطب بزند که تو وارث اشتباهات ضدونقیض تاریخ هستی؛ همان‌طور که در یکی از دیالوگ‌هایش از زبان هکتور می‌شنویم که «جنگ جهانی اول یک اشتباه بود نه یک فاجعه» و اردوگاه‌های «آشوویتس و داخائو». اما تاوان این اشتباهات و ثبت غلط داده‌ها را چه کسانی باید بدهند من یا آیندگان؟ اینجا همان نقطه آغاز فرار و خلاص‌شدن از بنیان‌هاست؛ بنیان‌هایی که خود پایه مطلق ندارند و در شرایط زمانی و مکانی متفاوتی می‌توانند معناهای دیگری را در خود بپرورانند. اینجاست که می‌توانیم بگوییم نمایش پسران تاریخ قتلگاه تاریخ است و تاریخ را در جلوی چشمانمان سلاخی می‌کند.

نکته دیگر در نمایش، فضای مدرسه‌ای است که نشان‌دهنده درگیری دانش‌آموزان با ابزارهای آموزشی کلیشه‌ای است؛ دانش‌آموزان درگیر مرجعیت‌های آموزشی هستند و طلب دانش را برای نفس دانش درک نکرده‌اند و معنای آن را درونی نکرده‌اند و صرفا از ظاهر کلمات برای اثبات دانایی خود استفاده می‌کنند؛ آنچنان که در تلفظ اسامی بزرگ، دچار اشتباه هستند و این را دائم تکرار می‌کنند؛ مانند کلمه «نیچه»، «پروست» و «اریش». این فضای گروتسک همان تمسخر یا عصیان علیه جهل و شکستن حاکمیت تابوهای اجتماعی در آموزش و نظام آموزشی را از گذشته تا به امروز هشدار می‌دهد، همچنین تأکید بر نقش اراده آزاد راستین انسان بر پایه اراده‌ای که خودش و آزادی خودش را اداره کند و در وحدت با نظام طبیعی بشر خویشتن خویش را به اصل تعادل نزدیک کند و او را از جزم‌اندیشی و تک‌بعدی‌نگری نجات دهد.

در به روی شبح مدرنیته قفل است؛ کلیدواژگانی که مفهوم هویت مستقل بشر را نشان می‌دهد و به او متذکر است.

اینکه انسان نواندیش عصر مدرنیته در قالبی خودآگاه با تاریخ سرنوشت خود ارتباط می‌گیرد و معتقد است تاریخ چگونه می‌تواند خود را طی کند، اگر خارج از چارچوب عرف و سنت عمل می‌کند، این امر تا حدودی در معنای کنایی و استعاری آن است: اگر خود را به آینده متعهد و پایبند می‌داند یا از روی بی‌پروایی و بی‌احتیاطی است، یا بر اساس قوه پیش‌بینی‌ای است که به او می‌گوید تاریخ چگونه باید مسیر خود را رو به پیش طی کند. عده‌ای معتقدند که محافظه‌کاری محصول خاص این آگاهی مدرن است. این عقیده احتمالا اولین‌بار در خلال آثار ادموند بِرک و هگل مطرح شد و متضمن ستایش‌ها و تمجید عرف، عادات، آداب و سنن و تعصبات از سوی انسان‌هایی است که از این مقولات دور شده‌اند و خودآگاهی آنان سبب شد تا بین آنان و موضوع مورد ستایش و تمجید آنها، فاصله ایجاد شود.

قفل‌گشایی کلیدواژگان نمایش‌نامه پسران تاریخ نیازمند بررسی همه‌جانبه‌تری است و از این نظر، گاه باید به منابع گسترده‌تری رجوع کرد که آلن بنت و آتارش که دچار طنزی تلخ و انتقادی صریح به وضعیت نوع بشر دارد، می‌خواهد به کدام نقطه مخاطبانش را معطوف کند و البته این نگاه و برخورد دیالکتیکی او با جامعه و تاریخ بشری، «دیالکتیکی که مفهوم تضاد و تناقض را شرط تکامل فکر و طبیعت می‌دانست و معتقد بود که پیوسته ضدی از ضد دیگری تولید می‌شود»، گذرگاه‌های تودرتوی زیادی را در ذهن‌ها می‌گشاید یا حتی به بن‌بست می‌رساند.

در آخر، با واژگانی روبه‌رو می‌شویم که کنار هم مفهوم فلسفه نیچه را در بر می‌گیرد؛ که بی‌ارتباط با نمادهای مذهبی (نقاشی دیواری مذهبی) کمرنگ مدرسه کهنه شبیه به صومعه‌ای متروک و نمور نیست. اما با توجه به مرام بشر، ممکن است برای هزاران سال غارهایی وجود داشته باشد که سایه او در آنها نمایش داده شود و ما- ما هنوز باید سایه او را نیز محو کنیم؛ ما هم‌اکنون خواهان زیستن ابرمرد هستیم.