

سینمای ایران ضرورت تدوین یک استراتژی ملی چرا هیچ صنعت فرهنگی بدون نقشه راه، به توسعه نمی‌رسد؟ ساسان پسیان

سینمای ایران در بیش از یک قرن حیات خود، فیلم‌سازان برجسته، بازیگران توانمند، آثار ماندگار و موفقیت‌های بین‌المللی ارزشمندی را تجربه کرده است. با این حال، همچنان یک پرسش بنیادین همواره بی‌پاسخ مانده است: آیا موفقیت‌های سینمای ایران، حاصل یک استراتژی ملی یا نتیجه تلاش‌های پراکنده و فردی هنرمندان این عرصه بوده است؟ با نگاهی بر علم مدیریت، متوجه می‌شویم هیچ سازمان یا صنعتی بدون چشم‌انداز، مأموریت، اهداف بلندمدت و شاخص‌های ارزیابی، توسعه پایداری پیدا نخواهد کرد. بر این اساس، دلیل موفقیت یک صنعت سینمایی را نباید صرفاً به تعداد فیلم‌های تولیدشده یا حتی با افتخارات مقطعی سنجید، بلکه همواره این پرسش‌ها را به ذهن متبادر می‌کنند:

● این صنعت در افق ۱۰ یا ۲۰ساله آینده چه جایگاهی را برای خود تعریف کرده است؟ ● چه مأموریتی را دنبال می‌کند؟ ● چه شاخصه‌هایی را برای سنجش میزان موفقیت دارد‌است؟ ● آیا سیاست‌ها هم‌زمان با تغییرات در مدیریت تغییر پیدا می‌کنند یا بر پایه یک نقشه راه پایدار استوار هستند؟

استراتژی ملی؛ حلقه مفقوده توسعه

باید اذعان کرد استراتژی، فهرستی از آرزوها نیست، بلکه مجموعه‌ای از تصمیم‌های هماهنگ برای رسیدن به هدفی مشخص است. کشورهایی که در دهه‌های اخیر توانسته‌اند سینمای خود را به صنعتی تاثیرگذار تبدیل کنند، پیش از تولید انبوه فیلم، درباره مسیر حرکت خود تصمیم گرفته‌اند. آنها مشخص کرده‌اند سینما قرار است چه نقشی در فرهنگ، اقتصاد، آموزش، فناوری، صادرات و دیپلماسی ایفا کند. برای مثال در اینجا استراتژی کشور کره جنوبی به این‌گونه عمل کرده است: این کشور صرفاً نگفت «فیلم خوب بسازیم»، بلکه به‌تدریج یک اکوسیستم فرهنگی ایجاد کرد که سینما، تلویزیون، موسیقی، بازی و محتوای دیجیتال را به هم متصل می‌کند. فیلم «پارازیت» فقط یک فیلم موفق نبود؛ موفقیت جهانی آن سبب شد توجه بین‌المللی به فرهنگ و سینمای کره بیشتر شود. این توجه به حوزه‌های دیگر به‌تدریج سرایت کرد؛ موفقیت فیلم سبب ایجاد علاقه بیشتر به کره، توسعه گردشگری، غذاهای کره‌ای، موسیقی، افزایش علاقه به زبان کره‌ای و در نهایت محصولات کره‌ای شد. به عبارتی، سینما به دروازه ورود به فرهنگ کشور می‌شود. بدون چنین نگاهی، هر فیلم ممکن است موفق یا ناموفق باشد، اما صنعت سینما همچنان در چرخه تصمیم‌های کوتاه‌مدت باقی خواهد ماند.

آیا سینمای ایران نقشه راه دارد؟

به گمانم پاسخ قطعی به این پرسش با طرح چند پرسش اساسی بهتر تبیین می‌شود: ● آیا سندی مبنی بر اینکه اهداف بلندمدت سینمای ایران را تعریف کرده باشد، موجود است؟ ● آیا مابین صنوف سینمایی با دانشگاه‌ها، مراکز پژوهشی و نهادهای سیاست‌گذاری کشور ارتباطی نظام‌مند برقرار است؟ ● آیا تربیت نیروی انسانی، توسعه فناوری، حضور در بازارهای جهانی، تقویت اقتصاد سینما و حفظ هویت فرهنگی در قالب یک برنامه مدون و واحد دنبال می‌شوند؟

توسعه پایدار با تصمیم‌های مقطعی ممکن نیست

سینما صنعتی است که نتایج تصمیم‌های امروز آن، سال‌ها بعد آشکار می‌شود. باید خاطرنشان کرد فیلم‌ساز، تربیت یک تهیه‌کننده حرفه‌ای، کسب اعتماد سرمایه‌گذاران، توسعه بازارهای خارجی و ساخت زیرساخت‌های تولید همگی فرایندهایی بلندمدت هستند. بنابراین، اداره سینما براساس تصمیم‌های کوتاه‌مدت یا اعمال سلیقه‌های مدیریتی، نمی‌تواند آینده‌ای پایدار برای این صنعت را رقم بزند. در واقع، آنچه سینمای ایران بیش از هر چیزی به آن نیاز دارد، ثبات در اهداف و استمرار در سیاست‌گذاری است. استراتژی ملی از کجا شروع می‌شود؟ یا اینجا برای پیداکردن پاسخ به چند پرسش باید جواب داد:

- سینمای ایران قصد دارد با چه هویتی در جهان شناخته شود؟
- سهم اقتصاد سینما در اقتصاد خلاق کشور چگونه باید افزایش یابد؟
- دانشگاه‌ها چه نقشی در تربیت نیروهای آینده دارند؟
- چه سازوکاری برای کشف استعداد‌های جوان وجود دارد؟
- چگونه می‌توان میان کیفیت هنری، مخاطب داخلی و حضور جهانی تعادل لازم را برقرار کرد؟
- معیار موفقیت یک سیاست سینمایی چیست و چگونه مورد ارزیابی قرار می‌گیرد؟

مانیفست برای آینده

سینمای ایران بیش از هر زمان دیگری به یک سند ملی توسعه نیاز دارد؛ سندی که حاصل تبادل فکری دانشگاه‌ها،فیلم‌سازها،تهیه‌کنندگان، اقتصاددان‌های فرهنگی، پژوهشگران و مدیران باشد و با تغییر افراد دچار گسست نشود. به گمانم این سند باید بر چند اصل اساسی استوار باشد: ● شایسته‌سالاری در آموزش و مدیریت ● پیوند دانشگاه و صنعت سینما ● حمایت از پژوهش و نوآوری ● توسعه بازارهای داخلی و بین‌المللی ● شفافیت در سیاست‌گذاری ● ارزیابی مستمر عملکرد ● نگاه بلندمدت به سرمایه انسانی.

۱۰ اصل استراتژی ملی برای توسعه سینمای ایران

اصل اول: سینما یک صنعت راهبردی- فرهنگی است. نه صرفاً یک فعالیت هنری.

اصل دوم: سیاست‌های سینمایی باید فراتر از دوره مدیریت افراد باشد.

اصل سوم: سرمایه انسانی مهم‌ترین سرمایه سینماست.

اصل چهارم: شایسته‌سالاری باید جایگزین رابطه‌محوری شود.

اصل پنجم: دانشگاه و صنعت، سینما باید به یکدیگر متصل باشند.

اصل ششم: پژوهش و تحلیل داده باید مبنای سیاست‌گذاری باشد.

اصل هفتم: نظام ارزیابی و پاسخ‌گویی باید برای همه برقرار باشد.

اصل هشتم: اقتصاد سینما باید پایدار و رقابت‌پذیر باشد.

اصل نهم: حضور جهانی نیازمند برنامه است، نه اتفاق. موفقیت بین‌المللی نباید به چند افتخار پراکنده محدود شود.

اصل دهم: هر تصمیم درباره آموزش، مدیریت، سرمایه‌گذاری و انتخاب نیروها، آینده فرهنگی کشور را شکل می‌دهد.

جمع‌بندی مانیفست

سینمای ایران بیش از اینکه به بودجه بیشتر نیاز داشته باشد، به افقی روشن نیاز دارد. بیش از آنکه به مدیران جدید نیاز داشته باشد، به نظامی پایدار مبتنی بر شایسته‌سالاری نیاز دارد. بیش از آنکه به تولید فیلم‌های بیشتر نیاز داشته باشد، به استراتژی‌ای نیاز دارد که بدانند چرا، برای چه کسی و با چه هدفی فیلم می‌سازد.

سخن پایانی

کشورها با فیلم‌های موفق شناخته نمی‌شوند؛ با نظامی شناخته می‌شوند که به‌طور مستمر فیلم‌های موفق تولید می‌کند. اگر سینمای ایران می‌خواهد در دهه‌های آینده جایگاهی پایدار در جهان داشته باشد، بیش از آنکه به تصمیم‌های مقطعی نیاز داشته باشد، به یک استراتژی ملی نیاز دارد. استراتژی‌ای که از تغییر مدیران فراتر رود، استعدادها را پرورش دهد، سرمایه‌ها را هدفمند و سینما را به یکی از ارکان توسعه فرهنگی کشور تبدیل کند. سینمایی که مقصد خود را نمی‌شناسد، هر مسیری را پیشرفت تصور می‌کند. اما توسعه، به‌طور صرف حاصل حرکت نیست؛ حاصل حرکت در مسیر درست است.

گفت‌وگو با شیرین اسماعیلی به بهانه اکران فیلم «سگمار»

زنانگی جهان عجیبی دارد



توجه به شرایط اقتصادی و سیاسی، گاهی به سرگرمی نیاز ویژه‌ای پیدا می‌کند. مثلاً فیلمی را برای تماشای انتخاب می‌کنند که او را دو ساعت بخنداند یا دست‌کم به هیچ فکر نکند. من هم گاهی چنین انتخاب‌هایی دارم. اما درباره گروه سینمایی هنر و تجربه می‌توانم بگویم

❧ یعنی آسیب‌هایی را که در این گروه سینمایی هست تا حدودی محصول شرایط می‌دانید؟

به نظر من بخشی از آن، خستگی نوروں‌های عصبی جامعه است و فکر می‌کنم انتخاب آدم‌ها برای سرگرمی در چنین شرایطی متفاوت است.

❧ شما تجربه حضور در تئاتر، سینما و نمایش خانگی را دارید. اگر براساس شرایط به بخش دیگری از معقوله تصویر و تئاتر هم نگاه کنیم، در آن حوزه‌ها هم چنین عکس‌العملی را از مخاطب می‌بینید؟

فکر می‌کنم بله، فیلم‌ها عمدتاً به سمت خشن‌ی‌تربودن حرکت می‌کنند. چند ماه قبل تئاتری را دیدم و از کارگردان آن کار انتظار نداشتم این‌قدر ساده نمایشش را روایت کند و توقع دیگری از او داشتم برحسب سلیقه‌ای که از او در ذهنم بود. اما می‌توانستم متوجه شوم که او هم براساس نیاز مخاطب به این سمت حرکت کرده است.

❧ بهانه این گفت‌وگو نمایش فیلم «سگمار» در هنر و تجربه است و فضای آشنای فیلم‌های هنر و تجربه را در آن می‌بینیم؛ فضای متفاوت و بکر با قصه‌ای نمایشی و ساده که شخصیت‌های پیچیده‌ای دارد. بازی شما با مخاطب ارتباط مؤثری برقرار می‌کند؛ چون فقط یک زن نیست به مرور در قصه ابعاد بسیاری از شخصیت به مخاطب معرفی می‌شود. «سگمار» برای خود شما چطور تجربه‌ای بود؟

اصولاً فیلم‌نامه تا برای من سؤال ایجاد نکند و قلاب نندازد، آن را انتخاب نمی‌کنم. باید مخرج مشترک با ذهنیت من داشته باشد، ولو یک سکانس باشد. این همان زیستی است که از خودم طلب دارم و فکر می‌کنم هنوزم طلمیم وصول نشده است. نقشی که در «سگمار» بازی کردم، زنی بود که خیلی سکوت می‌کرد. شخصیت جالبی داشت. روابط و سروشکل آدم‌ها درست بود و در ۱۴ روز فیلم‌برداری شد. زمان فیلم‌برداری سرمای وحشتناکی بود و سمت فیلم‌برداری می‌کردیم و گرم می‌شدی که من داشتم، به مراتب کار را سخت‌تر می‌کرد. اما من نقش را دوست داشتم. این شخصیت تمام قدرت زنانگی‌اش را پشت این زخم قایم می‌کند. معتقدم شخصیت «اعظم» در این فیلم به‌شدت زن است، ولی قرار است مردانه زندگی کند.

❧ شخصیت «اعظم» در طول قصه دچار تحولات روحی عجیبی می‌شود. سعی دارد زنانگی‌اش را پنهان کند. اما جذابیت این نقش برای من به عنوان مخاطب این است که اصلاً تک‌بعدی نیست و هر بار غافلگیرمان می‌کند. فکرمی‌کنم بازی‌کردن و کشف‌کردن این شخصیت ساده نیست. می‌خواهم از صحبت‌های ابتدایی‌مان به این نتیجه برسم شاید این زیست و تجربه و تربیت تئاتر در پرورش نقش توسط شما تاثیرگذارتر است.

طبعاً تئاتر آدم‌ها را ورزیده می‌کند. دلپیش این است که مجبوری شخصیت را در خودت حل کنی، ولو اینکه تئیییکال باشد. این فاصله بین تو و نقش به نظر من ندیدنی‌ات می‌کند و دیگر تفاوت مدیوم‌ها مهم نیست. خیلی مهم است فاصله تو و نقش کم شود. این ورزیدگی بازیگر برای نزدیک‌شدن به نقش به نظر من تا حد زیادی از زیست و آگاهی‌اش می‌آید و مثلاً صرفاً تعداد اجرا در تئاتر نیست. تعداد حل‌شدن بازیگر در نقش‌هایش اهمیت دارد.

❧ برای من جالب است که در کنار نقش‌های جدی، کم‌دی را هم تجربه کردید؛ به فیلم «زودیز» که مخاطب زیادی هم داشت. باز هم به پرسش قبل برمی‌گردم؛ به نظر من این تفاوت و رنگ‌آمیزی نقش در بازیگرانی که تجربه‌صحنه دارند برگ‌نگ‌تر است. انگار بازیگر تئاتر همیشه بازیگر ورزیده‌تری در مدیوم تصویر است. کم هستند بازیگرانی که در کم‌دی و جدی به یک اندازه بدرخشند و این یک ویژگی است. علاقه‌مندم درباره ترجیح نقش‌هایی که انتخاب می‌کنید، صحبت کنیم. کم‌دی یا جدی؟

قبل از هر چیز می‌توانم بگویم گاهی کار نکردن و منتظر کار خوب بودن مهم است. شاید برخی حتی به انتخاب‌های من انتقاد داشته باشند، ولی من معتقدم کلی حرف برای زدن هست. نقش «مهری» در فیلم «زودیز» حرف خودم بود در بازیگری. منظوم شعار نیست، بلکه وظیفه‌ام به عنوان بازیگری که قرار است بخشی را زنده کند. این وظیفه را ر‌د اجراي خودم قائل بودم. انگار قرار است خونی را در رگ‌های شخصیت بیاورد. وظیفه فیلم‌نامه‌نویس این است قصه‌ای بنویسد که جان داشته باشد و برای مخاطب جذاب باشد. اما اینکه چطور دیالوگ بگویم که خون داشته باشد، وظیفه من است. هنوزم کلی نقش هست که باید به آنها جان داد. هر جا و هر نقشی باشد، اهمیت ندارد، مهم نگاه من به آن نقش است. سال گذشته بازی در چند سریال را رد کردم، تئاتر کار نکردم. ولی فیلم کوتاه خوب بازی کردم. آورد مالی برابرم نداشت اما چیزی درونم بود که دوست داشتم در این فیلم‌ها جریان پیدا کند. دوست دارم اینجا به این موضوع اشاره کنم که شاید بخش عمده‌ای از تصمیمات و انتخاب‌های من در بازی به معاشرت من با استادم محمود استادمحمد برمی‌گردد. بازیگر سخت‌گیری نیستم؛ برای خودم و من‌کنش می‌کنم. به نظر من هنر مثل موجود زنده است. به او دل بدهی، به تو دل می‌دهد. در حقت بی‌معرفتی کنی، در حقت بی‌معرفتی می‌کند. به او دروغ بگویی، به تو دروغ می‌گوید و وظیفه من این است که برای این موجود زنده ارزش قائل شوم.

❧ از «سگمار» حرف می‌زدیم که زنانگی پشت چه‌رادی مخفی شده است و سعی داری وجوهی از زنانگی را در او نشان بدهی. الان که در مورد زنانگی و زیست زنانه حرف می‌زنیم، هر دو می‌دانیم نقش‌های محدودی برای زنان نوشته می‌شود که زن را به معنای واقعی با تمام ابعادش نشان بدهد. انتخاب شما برای زنی که مایل هستی آن را تصویر کنی چیست؟

درست چهار سال است که به این موضوع فکر و آن را زندگی می‌کنم. جدا از احترامی که برای مرد و زن قائلم، به شکل عجیبی زنانگی را می‌سنجایم. معتقدم زنانگی زیبایی عجیبی دارد. من در مورد خلقت صحبت می‌کنم. در «سگمار» زیبایی این زن را درک کردم، حتی پشت نقاب خشن و مردانه‌اش. وقتی بازی می‌کنم دیگر شیرین اسماعیلی وجود ندارد، در آینه موجود زنده‌ای می‌بینم که بلد است چیزهایی را منعکس کند.

❧ درباره آینده صحبت کنیم. چه نقشی اگر پیشنهاد شود برای بازی وسوسه می‌شوید؟

برای من بازیگری یک هیجان عاطفی است. وقتی نبض صحنه به عنوان بازیگر دستت هست، این نبض جریان دارد. نمی‌توانم بگویم چه شخصیتی را دوست دارم بازی کنم، اما دوست دارم هر‌بار این هیجان در من زنده شود. جایی در من قلیانی اتفاق بیفتد.

و بی‌اعتمادی دیگری ایجاد کند. بنابراین پیش از آنکه بخواهیم ترازوی دانشگاه را با دست جابه‌جا کنیم، باید بفهمیم چرا کفه‌ها از ابتدا چنین نابرابر شده‌اند. البته از یک آمار سالانه نمی‌توان نتیجه گرفت که سیاست‌گذار حتماً به سوی سهمیه‌بندی جیستی خواهد رفت. چنین حکمی نیازمند شواهد و نشانه‌های بیشتری است. اما اگر روندی پایدار را در کاهش حضور مردان در مسیر آموزش عالی م‌کمل بگیرد، نادیده‌گرفتن این احتمال نیز عاقلانه نیست. پرسش اصلی اینجاست: پیش از رسیدن به مرحله سیاست‌گذاری مطرح شود: چرا بخشی از پسران دانشگاه را دیگر مسیر اصلی ساختن آینده خود نمی‌دانند؟ این پرسش، از خود آمار مهم‌تر است. جامعه نباید افزایش حضور زنان در دانشگاه را بحران تلقی کند. تحصیل بیشتر زنان نه تهدید است و نه مسئله‌ای که باید برای آن راه‌حل پیدا کرد. در عین حال، کاهش حضور مردان نیز نباید صرفاً با یک جمله ساده مانند «پسران دیگر درس نمی‌خوانند» توضیح داده شود. هر دو پدیده، نشانه‌هایی از تغییر در جامعه‌اند و هر دو نیازمند فهم دقیق‌اند. مسئله واقعی، رفتار زنان و مردان بر سر صندلی دانشگاه نیست؛ مسئله این است که چرا یک کس، برای رسیدن به آینده، دیگر مسیر واحدی را انتخاب نمی‌کند. اگر دانشگاه دیگر برای جوان، وعده روشن اشتغال و استقلال نیست، باید دانشگاه را اصلاح کرد. اگر اقتصاد، تحصیل را از امید به آینده فرسوده شده، دیگر با اصلاح دفترچه انتخاب رشته و امید به آینده سهمیه‌ها کاری از پیش نمی‌نم‌ود. دانشگاه را نمی‌توان با بخش‌نامه پر کرد. صندلی را می‌توان پرکرد، اما کلاس را نه؛ می‌توان با آمار را جابه‌جا کرد، اما انگیزه را نه. می‌توان سهمیه ساخت، اما امید نه. اگر آینده روشن باشد، جوان راه خود را پیدا می‌کند؛ و اگر آینده مبهم بماند، هیچ سهمیه‌ای جای خالی امید را پر نخواهد کرد.

شاید پرسش واقعی کنکور امسال همین باشد: آیا قرار است این تغییر در تفهیم و فرهنگ‌های آن را اصلاح کنیم یا فقط نمودارها را مرتب کنیم و خیال کنیم مسئله حل شده است.

از خوانش متن تا آفرینش روایت ایلیسا محمدی‌نیا: نمایش نامه‌خوانی اگرچه سابقه‌ای بلند در تاریخ تئاتر دارد، اما هنوز نتوانسته است جایگاه شایسته و بایسته خود را در میان مردم و حتی بخشی از جامعه هنری پیدا کند. بخش عمده‌ای از این مسئله را شاید بتوان در نگرش نادرستی جست‌وجو کرد که نسبت به این‌گونه هنری وجود دارد؛ اینکه نمایش‌نامه‌خوانی صرفاً خواندن متن نمایش توسط یک یا چند نفر است، بی‌آنکه تماشاگر انتظار کنش، واکنش و آفرینش شخصیت از سوی «برخوان» داشته باشد. حال آنکه نمایش‌نامه‌خوانی اگرچه از دکور، لباس، نور، موسیقی، میزانشن، طراحی صحنه و بسیاری از عناصر بصری تئاتر متعارف بی‌بهره است یا آنها را به شکلی محدود به کار می‌گیرد، اما این به معنای حذف آنها از جهان نمایش نیست، بلکه شیوه بروز این عناصر در ذهن و دریافت مخاطب تغییر می‌کند. در تئاتر صحنه‌ای، آنچه مخاطب انتظار دارد، عموماً در برابر چشمان او عینیت می‌یابد؛ دکور، لباس، نور، حرکت و طراحی صحنه، جهان نمایش را تا اندازه زیادی برای او می‌سازند. اما در نمایش‌نامه‌خوانی، این جهان به شکلی عریان‌تر و ساده‌تر پیش‌روی مخاطب قرار می‌گیرد و بخش مهمی از بار آفرینش بر دوش قوه تخیل تماشاگر گذاشته می‌شود. مخاطب دیگر صرفاً بیننده آنچه ساخته شده نیست؛ او در ساختن جهان نمایش نیز مشارکت می‌کند. البته این مشارکت، بستگی تام به شکل و نحوه اجرای نمایش‌نامه‌خوان دارد. برخوان باید بتواند محدودیت‌های این شیوه اجرایی را به فرصت تبدیل کند؛ باید با درک درست نقش‌ها و تفاوت‌های شخصیتی، با تغییر لحن و آهنگ صدا، مکث‌ها و سکوت‌ها، شدت و ضعف بیان، انتقال احساسات و گاه با حرکات محدود دست و بدن، آنچه را در صحنه وجود ندارد، در ذهن مخاطب حاضر کند. از همین جاست که مرز میان روخوانی و نمایش‌نامه‌خوانی آشکار می‌شود. بهرام بیضایی، یکی از بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان معاصر ایران، از آن دسته هنرمندانی است که فقدانش در این روزهای گذار و پرتلاهب تاریخی، بیش از همیشه احساس می‌شود. نمایش‌نامه «آرش» یکی از مهم‌ترین آثار اوست؛ اثری که در کنار چند نمایش‌نامه دیگر او، این روزها به همت کیوان کثیریان و بدون برخورداری از حامی مالی، در نقاط مختلف تهران روی صحنه رفته است. تلاشی ارزشمند که می‌توانست و می‌تواند زمینه‌ای برای آشنایی دوباره با نمایش‌ها و جهان نمایشی بیضایی باشد؛ هرچند فراهم‌شدن امکان استمرار چنین اجراهایی در نقاط مختلف تهران و دیگر شهرهای ایران، در شرایط موجود چندان دور از دشواری نیست. در خانه اردیبهشت اوداچران، نمایش‌نامه‌خوانی «آرش» را با بروخوانی ندا کوهی دیدم؛ اجرایی که به گمان من یکی از نمونه‌های قابل تأمل در فاصله‌گرفتن از روخوانی صرف و نزدیک‌شدن به مفهوم واقعی روایت در نمایش‌نامه‌خوانی بود. ندا کوهی در این اجرا توانست با تغییر لحن و کیفیت بیان، شخصیت‌های مختلف نمایش‌نامه را از یکدیگر تفکیک کند و به هرکدام هویت صوتی و عاطفی خاص خود را ببخشد. آنجا که سرگرد ایرانی را با غم، ناباوری و سنگینی اندوهش عرضه می‌کرد، یا هنگامی که کشاد پهلوان را با ناامیدی و عدم باور به آنچه پیش‌روست روایت می‌کرد، این تفاوت‌ها فقط در واژه‌ها نبود؛ بلکه در لحن و نحوه ادای واژه‌ها نیز خود را نشان می‌داد. در ادامه، شطپت و پستی شاه توران، درمادنگی هومان پهلوان ایرانی خیانت‌پیشه و در نهایت آرش، هریک به‌تدریج در ذهن مخاطب شکل می‌گرفتند. آرش‌کی از گله‌داری ساده به کماتگیر ایران بدل می‌شود؛ انسانی که در لحظه‌ای اسطوره‌ای، تن و جان خود را در زه کمان می‌گذارد تا مرزهای ایران و توران را به عصاره دل و جان خویش تا آن سوی هیرمند بر رته درختی سترگ ثبت کند. ارزش این اجرا در همین نقطه بیش از بیش آشکار می‌شود: ندا کوهی، با همراهی کارگردان اثر، تلاش کرده است داستان آرش بیضایی را از روخوانی صرف به روایت برساند. در روخوانی، متن خوانده می‌شود، اما در روایت، متن از سطح کلمات فراتر می‌رود، شخصیت‌ها جان می‌گیرند، حادثه شکل می‌یابد و جهان نمایش در ذهن مخاطب ساخته می‌شود.

یادداشت کامل را در سایت شرق بخوانید