در بوته نقد

به بهانه اجرای نمایش «زمستان، داخلی، خانه عروسک» در مجموعه ایرانشهر

میان عشق، مکنت و مسکنت

محمدحسن خدایی
منتقد

● پگاه طبسی‌نژاد بعد از نمایش «مدار بسته» که مفهوم هویت را به میانجی تصاویر و جایگاه نمادین هنرپیشه‌های معروف، برای اجراگران مسئله‌مند می‌کرد، این‌بار تلاش دارد اراده معطوف به موفقیت پنج شهروند را که در یک «شوی زنده» تلویزیونی شرکت کرده‌اند، به اشتراک بگذارد. گروه اجرائی در یک انتخاب سهل و ممتنع، جهان «ایسن» و نمایش‌نامه «خانه عروسک» را برگزیده است. اینکه فیگور مهمی چون «ایسن» واجد دلالت‌ها و مازادهایی است برای رؤیت‌پذیرکردن خلق‌وخوی مردمان طبقه متوسط شهری ایران امروز، امری است مشهود. اما همچنان باید ضرورت فرمال و محتوایی پگاه طبسی‌نژاد را در این شکل از بازنمایی به مداقه نشست. «فرانکو مورتی» در کتاب «بورژوا در میانه تاریخ و ادبیات» و در فصل «ایسن و روح سرمایه‌داری» شرح می‌دهد که «ایسن» را می‌توان نویسنده بلامنازع بورژوازی در قرن نوزدهم دانست که به تضادهای درونی بورژوازی می‌پردازد. یک جهان خاکستری که مرزهای اخلاق در آن کمابیش ناواضح است و مؤلفه‌هایی مانند کم‌حرفی، پیمان‌شکنی، تهمت‌زنی، بی‌مبالاتی و حرف‌های نیم‌راست و نیم‌دروغ، کلیت آن را می‌سازد. نمایش‌نامه‌هایی که فرم و محتوای آن، هنگامی به هماهنگی می‌رسد که این جمله را در نظر داشته باشد «اگر سرمایه‌داری همیشه نمی‌تواند اخلاقا خوب باشد، باید دست‌کم همیشه اخلاقا قابل فهم باشد». نوعی از اخلاق که فتح بازارهای جدید و سرکوب نیروی کار را برای انباشت ثروت توجیه کند.

پگاه طبسی‌نژاد در مقام ایده‌پرداز و کارگردان پتانسیل‌های «خانه عروسک» را برای تعین‌بخشی به اینجا و اکنون ما برگزیده است. با فرمی که «تنِ بازیگر» را از صحنه مألوف سالن سمندریان به اطراف و اکناف تبعید کرده و تنها ازطریق تصاویر است که بار دیگر آنان را فراخوانده است. آیا این مجازی‌شدن حضور بازیگران، استعاره‌ای است از تفوق دنیای مجازی بر واقعیت روزمره زندگی؟ پاسخ البته که تا حدودی واضح است. بنابراین اجرا در این باب حرف تازه‌ای ندارد و اشارتی است به سوژه‌های مدرن شهری که میل وافری دارند برای بازنمایی هویت خویش به میانجی گجت‌ها، صفحات تلفن همراه و تلویزیون‌های هوشمند. از این بدیهیات که بگذریم، اجرا در باب هستی‌شناسی مکان پرسش‌ها و امکان‌هایی را به افتراق می‌گذارد. فی‌المثل مکان از نو مفصل‌بندی شده و صحنه به مثابه میدان تجربه کردن امر مشترک میان تماشاگر و بازیگر، به پنج مکان مجزا تجزیه و تقسیم و به نوعی فاصله‌مند می‌شود. پنج بازیگر در پنج مکان مختلف از طریق امکانات صوتی و بصری، روایتی امروزی و دراماتورژی‌شده از «خانه عروسک» به اجرا درمی‌آورند. اجراگران هر شب به ایفای نقش خویش مشغول می‌شوند اما حضور فیزیکی بر صحنه ندارند و تنها از طریق دوربین‌های پرتابل امکان اجراگری می‌یابند. پیوستار صحنه تئاتر به محاق رفته و مکانیسم مونتاژ، اتصال مکان‌ها و بدن‌ها را ممکن می‌کند. اینجاست که بدن بازیگر از صحنه غایب می‌شود تا از طریق تصویر، این‌بار وهمناک، رنگ‌پریده و مجازی‌شده احضار شود. هر بازیگر امکان آن را می‌یابد که با انتخاب زاویه دوربین و به‌کاربستن تفاوت و تکرار، هویت خویش را به میانجی شخصیت‌های خانه عروسک برای تماشاگران بازنمایی کند؛ بنابراین اجرای هر شب، می‌تواند تفاوت‌هایی با دیگر شب‌ها داشته باشد، همچنان‌که واجد تکرارهای قابل حدس هم هست.

پگاه طبسی‌نژاد به ایبسن وفادار است؛ بنابراین شخصیت دوران‌سازی چون «نورا» امکان آن را می‌یابد که در انتها دروغ‌ها را پس بزند و یکی از بزرگ‌ترین صفحات فرهنگ بورژوایی را رقم بزند. اما گفتار مربوط به کارگردان گاه به‌مثابه یک نظریه‌پرداز به میدان آمده و در باب کنش‌ورزی‌های نورا، مداخلاتی نظرورزانه بیان می‌کند. چندان نباید مقهور این گفتارها شد؛ چراکه به‌نظر می‌آید گروه اجرائی با نوعی شیطنت و شوخ‌طبعی تلاش دارد شبیه برنامه‌های تلویزیونی عمل کرده و با تولید و به‌کارگرفتن شبه‌گفتارهای به اصطلاح عمیق، برنامه خویش را وجه تئوریک بخشد. اما فیگور نورا احتیاجی به این تفسیرها ندارد و همچون سوژه رادیکال زنانه، در نهایت اخلاقیات منحط قرن نوزدهمی سرمایه‌داری را با ترک‌کردن خانه، مسئله‌دار می‌کند. گو اینکه این حجم از تفسیر و توضیح درباره کنش شخصیت‌ها، حتی پخش قسمت‌هایی از شعرخوانی چارلز بوکفسکی، نوعی اسنوبیسم متکلفانه و ازقضا مبتذل‌نماست. در نهایت اجرای نمایش «زمستان، داخلی، خانه عروسک» چالشی است برای بازیگران نمایش؛ چراکه مرز میان تئاتر و تصویر بار دیگر خاکستری شده و قرار است عواطف و احساسات بشری در غیاب تن دیگران و ازطریق دوربین انتقال یابد. بازیگران، در دو مرحله از خود فاصله گرفته و یک‌بار در جایگاه شهروند در «شوی زنده» و بار دیگر در جایگاه شخصیت‌های خانه عروسک به اجرا مشغول‌اند؛ وسوسه‌ای که ای‌کاش کنار گذاشته می‌شد و هر پنج بازیگر با نام و جایگاه واقعی خویش، جهان معاصرشده ایبسن را می‌ساختند.

عکس: رضا معطریان

نگاهی به نمایش «الویرا ۲۰۲۰» کار بابک کریمی

کلاس هنرپیشگی

احمد طالبی‌نژاد

تصور کنید در یک کلاس بازیگری نشسته‌اید و بابک کریمی، بازیگر شناخته‌شده سینما و فرزند زنده‌یاد نصرت کریمی، با همکاری سه نفر از هنرجویانش دارد تکنیک‌ها و روش‌های بازیگری روی صحنه و جلوی دوربین را به شما درس می‌دهد. این همان چیزی است که به‌عنوان نمایش «الویرا ۲۰۲۰»، این روزها در سالن کارگاه نمایش تئاتر شهر، واقع در زیرزمین این مجموعه بر صحنه است. یک نمایش تجربی - واقعا تجربی - که مرز میان صحنه و پشت صحنه را برداشته تا به جوهر نمایش برسد. همان چیزی که روزگاری فاصله‌گذاری می‌گفتند و امروز با این‌همه تحولی که در تئاتر به وقوع پیوسته، نمی‌دانم چه نامی بر این شیوه که شکل ثابتی هم ندارد می‌توان گذاشت. باری متن این نمایش ظاهرا نوشته بریژیت ژاک است که تاکنون در ادبیات نمایشی نامی از وی نشنیده‌ایم. لااقل من نشنیده‌ام؛ با ترجمه مشترک علی شمس، بابک کریمی و پریسا نظری‌آما، کریمی پس از اتمام نمایش خطاب به تماشاگرانی که آماده خروج از سالن هستند، می‌گوید «متن نمایش بر اساس درسگفتارهای لویی ژووِ، کارگردان و مدرس تئاتر در اواسط دهه ۱۹۴۰ تنظیم شده و درواقع مجموعه‌ای از اتودهای وی در کلاس درس بازیگری بوده است. از جمله شاگردان کلاس او، عبدالحسین نوشین، پدر تئاتر مدرن ایران هم بوده که بعدها به ایران برمی‌گردد و می‌دانیم که کلاس‌هایی در همین زمینه برگزار می‌کند. یکی از شاگردان این کلاس نوجوانی ۱۵، ۱۶ ساله بوده است به نام نصرت کریمی، پدر همین بابک که بعدها خود وی از بزرگان سینمای پیش از انقلاب شد و البته مقداری از استعداد و خلاقیتش را به پسرش نیز منتقل کرده است. اصلا اجرای این نمایش با شیوه‌ای که اشاره شد یک‌جور خلاقیت ویژه می‌خواهد که کار هر کسی نیست. در بسیاری از صحنه‌ها کریمی در نقش استاد و کارگردان - لابد به همان شیوه لویی ژوو- شخصیت واقعی خودش به‌عنوان بازیگر فیلم جدایی نادر از سیمین را وارد نمایش می‌کند و از تجربه‌هایش برای دست‌یافتن به نقش قاضی دادگاه در آن فیلم می‌گوید؛ آن هم به شیوه‌ای که گویی بداهه‌سازی می‌کند. اما می‌دانیم که چنین نیست و او خارج از متن نوشته‌شده عمل نمی‌کند. بازی با متن و بداهه‌گویی، از جمله ویژگی‌های اصلی این اجراست که تصور نمی‌کنم کسی غیر از کریمی می‌توانست این درهم‌آمیزی را به شکل متقاعدکننده‌ای از کار درآورد. متن اصلی البته اقتباسی است از نمایش‌نامه «دون ژوان» اثر مولیر. در متن اصلی الویرا، یکی از معشوقه‌های سابق دون ژوان که تارک دنیا و راهبه شده، شبانه به کاخ این مرد عیاش می‌آید تا به او خبر بدهد که خداوند برای گناهانی که مرتکب شده مجازات سختی در نظر می‌گیرد و از وی می‌خواهد در باقی‌مانده عمر دست از رذالت و شهوت‌پرستی بردارد. یک فصل از متن مولیر توسط سه هنرجوی کلاس با بازی مهدخت مولایی، آریا تقی‌پوریان و علیرضا مجیدی در حال تمرین است؛ اما استاد (کریمی) چنان مو را از ماست می‌کشد که طفلی بازیگر نقش الویرا (مهدخت مولایی) را له‌ولورده می‌کند تا از او بازیگری با درک بهتر از نقش بسازد. همه نمایش، همین است. تمرین و تمرین و نفی و غرزدن استاد و کل‌کل‌کردن با هر سه بازیگر و خلاصه اینکه شما به تماشای یک نمایش نمی‌نشینید. این واقعیت است که در مقابل چشم شما جلوه‌گر می‌شود؛ تا حدی که گاه احساس می‌کنید باید از جا بلند شوید و بروید یک سیلی محکم توی گوش کریمی بزنید تا این دخترک لاغراندام اما بی‌قرار (مولایی) را این‌قدر مازوخیستی شکنجه ندهد. اما نمایش چنان با قدرت پیش می‌رود که از تصمیمتان کوتاه می‌آیید، به‌ویژه هنگامی که در انتهای نمایش متن اصلی به شکل درخشانی اجرا می‌شود و ما نتیجه آن‌همه شکنجه روحی و روانی را می‌بینیم. در قیاس با نمایش پیشین کریمی با نام حرفه‌ای که سال‌ها پیش در فرهنگ‌سرای نیاوران اجرا شد و راستش ناامیدکننده بود، الویرا ۲۰۲۰، یک جهش فوق‌العاده است. به علاقه‌مندان بازیگری و دانشجویان و هنرجویان تئاتر و سینما می‌شود توصیه کرد این کلاس درس جذاب را از دست ندهند.

گفت‌وگو با اشکان خطیبی، طراح و کارگردان تئاترهای «پزشک نازنین» و «چخوف‌خوانی»

برای خودم نیز معمایی بود

رضا آشفته

نمایش «پزشک نازنین» و «چخوف‌خوانی زیر نظر نماینده فدراسیون روسیه» این روزها در تالار سپند دارد اجرا می‌شود. «پزشک نازنین» براساس نمایش‌نامه نیل سایمون با طراحی و کارگردانی اشکان خطیبی برای دومین بار است که از سوی او و هنرجویانش هر شب ساعت ۱۸:۳۰ روی صحنه می‌رود. انجمن منتقدان خانه تئاتر در هجدهمین جشن سالانه خود از اشکان خطیبی برای آموزش اصولی هنرجویان قدردانی کرد. «چخوف‌خوانی زیر نظر نماینده فدراسیون روسیه» نیز براساس نمایش‌نامه‌هایی از مایکل فرین، امید سهرابی و اشکان خطیبی با طراحی و کارگردانی خطیبی دومین نمایشی است که او با هنرجویانش هر شب ساعت ۳۰:۳۰ روی صحنه برده است. این نمایش دوم در حد و اندازه یک نمایش حرفه‌ای است و فراتر از چهارچوب‌های آموزشی نتیجه کار این گروه جوان را مقابل تماشاگران به داوری نهاده است. با اشکان خطیبی درباره این اجرا گفت‌وگو کرده‌ایم.

فکر می‌کنم نمایش «چخوف‌خوانی زیر نظر نماینده فدراسیون روسیه» به قلم مایکل فرین، امید سهرابی و خود شما باشد؟

بله. آنچه مایکل فرین نوشته، براساس متون خود چخوف است.

آنچه شما نوشته‌اید؟

من آنچه نوشته‌ام، متون اورجینال است.

براساس شیوه چخوف است؟

بله، فضا متأثر از چخوف است؛ مثلا در بازرس کل اول از متن فرین دادیم برای شروع تمرین و بعد در کلیت مجبور شدیم در آن تغییراتی بدهیم و در طراحی هم دیدیم اصلا نمی‌توانیم به آن پایبند باشیم. در متن عروسی امانت‌دارترین بودیم و کمی از آن ویرایش کردیم و آن را کوتاه‌تر کردیم تا در یک صحنه ۱۸ دقیقه اجرا شود و بقیه متن‌ها را که در مطب روان‌پزشک می‌گذرد، خودم نوشتم و چند گفت‌وگو براساس متن فرین نوشته شده است. بقیه هم از متن‌های خود چخوف است.

چرا این تلفیق انجام شده و این بالانس‌ها متفاوت است؛ چون در صحنه روان‌پزشک ما با تراژدی هم مواجه می‌شویم و درعین‌حال کمدی‌ها نیز با هم متفاوت هستند و با لحن‌های متفاوت؛ اما در کنار هم اجرا می‌شوند؛ علتش چه می‌تواند باشد؟

علتش می‌تواند نوع نگاه خودم باشد و شیوه آموزشی‌ای که دارم. بعدش هم متعهدبودنم به هنرجویانم هست که هرکدام نقشی داشته باشند و فقط همین‌طوری در کار حضور نداشته باشند. من سال گذشته هم در پزشک نازنین، یکی، دوتا کاراکتر اضافه کردم که در متن نبودند و در سال جاری هم آنها را نگه داشتم. من بخش زیادی از متن‌هایی که نوشته‌ام؛ از خود بچه‌ها گرفته‌ام. بعد از یک شناخت نسبی و دوساله که از این بچه‌ها پیدا کرده‌ام. در جلسات طولانی دونفره با آنها صحبت کرده‌ام و حتی فرستاده‌ام به جلسات روان‌کاوی و آمده‌اند حاصل آن جلسات را به من گزارش داده‌اند. اینها را از دل زندگی خودشان بیرون کشیده‌ام. در آن صحنه واقعی که اندوه غالب می‌شود بر نمایش، درباره زندگی همان دختری است که دارد اجرایش می‌کند. حتی در یک گروه ۲۴، ۲۵نفره، حتی یک نفر هم او را فالو در اینستاگرامش نکرده‌اند.

عکس: رزوفه رستمی

چرا این لحظات را کمدی نگرفته‌اید؟

در مطب روان‌کاوی، پس از خروج ژنرال روسی این بچه‌ها نمایش دلخواه خودشان را اجرا می‌کنند. در اینجا مقدار زیادی وامدار شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده (پیراندللو) هستم. من به این بچه‌ها به چشم آدم‌های اخلالگر نگاه کرده‌ام که وقتی چشم‌شان کارگردان را دور می‌بیند، تا می‌توانند اخلال می‌کنند در نظم و شیوه اجرائی. در آنجا ژنرال به مترجمش می‌گوید که آیا همه اوقات این آدم‌های ایرانی در مطب روان‌پزشکی می‌گذرد و جواب می‌دهد فقط در اوقات عزا و او می‌گوید خیلی غم‌انگیز نیست؟ و این یک‌طورهایی طعنه‌زدن به این اوضاعی است که جوان‌های ما که باید پر از شور، اشتیاق و انرژی باشند، اسیر اندوه‌اند؛ حتی بدتر از ما. فرق ما این است که آن‌قدر تلخی می‌بینیم که پوست‌مان کلفت و سِر می‌شود. اینها با هر اندوه کوچکی روح‌شان درد می‌گیرد. تا دو هفته پیش این سه تا قطعه در مطب روان‌کاوی لحن کمدی داشت و می‌چسبید به بقیه شیوه اجرائی. حس کردم چیزی کم دارد و سعی کردم آن حال و هوا را تزریق کنم که تماشاگرها فکر نکنند که فقط یک‌سری جوان سرخوش‌اند؛ درحالی‌که اینها در سن‌وسال خودشان هم اندوه دارند و از درون اذیت‌شان می‌کند و اگر در صحنه بازی نکنند، در جای دیگر هم نمی‌توانند بیانش کنند. کلیت این کار یک‌طورهایی حالت تئاتر درمانی دارد؛ برخی از اینها اعتماد به نفس نداشتند و نمی‌توانستند در حضور جمع حرف بزنند یا لکنت گفتاری داشتند؛ بنابراین هر جایی که حس کردم این تئاتر درمانی به خودشان کمک می‌کند، از آن استفاده کرده‌ام.

بنابراین شما به یک نسل می‌پردازی که ضمن کمدی، تراژدی‌ها و مصائب خاص خودشان را هم دارند؟

بله. خیلی وقت برد تا بفهمم که صرف یک اجرای کارگاهی و گروتسک چخوف برسم به جایی که حرف‌های دیگری را هم بزنم و چاره‌اش هم خودشان بودند و حرف‌هایشان را زده‌اند. در نسخه دوم پزشک نازنین نیز این قضیه رخ داده است. یک بازیگر به دلیل بی‌انضباطی‌هایی که داشت، من نقش را از او گرفتم، اما او به حضورش در سر تمرین‌ها ادامه داد بی‌آنکه حتی من اجازه بدهم که در تمرین‌ها خودش را گرم کند. از دل همین واقعه یک نمایش کوتاه کشیدم بیرون و این همان صحنه‌ای است که دختری می‌گوید: «وقتی من مردم، روی سنگ قبرم بنویسید بازیگری که از نقشش جا ماند». خودشان این خط‌وربط‌ها را داده‌اند که وصلشان بکنم.

آن هم حتما دلایل خودش را داشته است؟

بله مثل یک طور شناخت می‌ماند که تو بعد از یک رابطه زناشویی چهار، پنج‌ساله متوجه می‌شوی چیزهایی را می‌فهمی راجع به همبازی‌ات که قبلا نمی‌دانستی و این یک نوع شناخت عمیق‌تر است. هرچه به زمان اجرا نزدیک‌تر می‌شدیم خودشان این راه‌ها را نشان می‌دادند و بعدش هم من یک دوره یک‌ماه‌ونیمه ایران نبودم و تمرین را به امیر پاکدل سپردم. بین من و بچه‌ها یک پرده ضخیمی هست که بچه‌ها این را رعایت می‌کنند، اما آنها با امیر راحت‌ترند. عدم حضورم سر تمرین‌ها باعث شد که رنگ‌های تازه‌ای به کار اضافه شود که پیش از این نبود.

داده‌های بیشتری افزوده شد؟

بله، به‌خصوص در چخوف‌خوانی امیر خیلی کمک کرد و در «پزشک نازنین» هم هرچه جلوتر می‌آمدیم اتفاقات تازه‌ای به کار اضافه می‌شد، بنابراین همه‌چیز از دل خود بچه‌ها، تمرین‌ها و ارتباطات آمده است.

با توجه به تئاتردرمانی‌بودن چقدر امر بداهه مؤثر است؟

هیچ.

برای این قطعات مرتبط با خودشان؟

آنها فقط از مشکلات و مسائلشان و از خانواده‌هایشان حرف زده و برون‌فکنی کرده‌اند. از ترس‌هایشان گفته‌اند که ترس‌های زیادی دارند و احتمالا ترس‌های ماست که به آنها منتقل شده. اینها برون‌ریزی کردند و حرف زدند؛ من هم همه این صحنه‌های مطب روان‌پزشک را در یک شب تا دو، سه صبح نوشتم و فردایش سر تمرین آوردم. هیچی ربطی به بداهه ندارد، چون اجازه بداهه به بچه‌های این سن را نمی‌دهم و امکان دارد از دستشان دربیاید. بچه‌ها هنوز به آن تجربه‌ای که از بداهه انتظار می‌رود نرسیده‌اند، نه‌اینکه بداهه را نفهمند و ندانند، اما وقتی قرار است که اجرای چخوف‌خوانی یک ساعت و ۴۵ دقیقه اجرا شود و آن را بخواهی بسپاری به نوجوان‌ها، این را نمی‌فهمند. هرآنچه در صحنه اتفاق می‌افتد طراحی‌شده است؛ بازی‌ها و حتی حرکات و میمیک‌ها. همه‌چیز درواقع مانند اجرای کلاسیک است. از کارگردانی که از بازیگرانش این بازی‌ها را خواسته است. در ساختار اجرائی چنین چیزی نبوده است و ما طی دو سال به آن رسیده‌ایم.

چقدر از این دو سال صرف این اجراها شده است؟

یک سال. یک سال به آموزش‌های مقدماتی پرداخته‌ایم و یک سال هم صرف تمرین‌ها برای رسیدن به اجرا شده است. ما آموزشمان را با بهرام بیضایی شروع می‌کنیم و همین‌طور هر نویسنده‌ای را معرفی می‌کنم، از او هشت تا ۱۰ تا متن خوانده می‌شود و بعد اتودزدن، تحلیل‌کردن، تفسیرکردن و یادداشت‌نوشتن روی نمایش‌نامه‌ها انجام می‌شود. برخی از این اجراها به صورت آنلاین یا ویدئویی دیده می‌شوند. الگوی فرنگی‌مان هم ویلیام شکسپیر است و بعد شروع می‌کنیم دیگر نویسندگان جهان را معرفی می‌کنیم. وقتی می‌رسیم به دیوید ممت دیگر حس می‌کنم حالا می‌توانند، چون متن‌هایش ریتم عجیبی دارند و بچه‌ها دیگر به راحتی نمی‌توانند بازی کنند، اما همین که توانستند می‌گویم خب حالا می‌توانند روی صحنه بروند. تقریبا نیمی از دو سال صرف آموزش هدفمند می‌شود و هفته‌ای هم یکی، دو تئاتر می‌بینند. اما در مورد چخوف‌خوانی تمرین‌ها بیش از یک سال طول کشید، چون من این متن را قبلا کار نکرده بودم. شروع کردم به اتودکردن و بچه‌ها را مشخص کردم. من در ابتدا تصوری از اجرا نداشتم و برایم حالت معمایی داشت و تقریبا داشتم عطسه فرین را کار می‌کردم، کم‌کم ایده ژنرال بین راه آمد. بعد احساس کردم فرین در مقایسه با سایمون انگار درنیامده و حق مطلب را ادا نکرده است، به‌خصوص وقتی رجوع می‌کنی به اصل مطلب که چقدر برای اجرا توانمندتر شده و به همین دلیل یک‌سال‌و دو، سه ماه چخوف‌خوانی لحنش را پیدا کرده است.

روی صحنه آبی

درباره نمایش «باق وحش» به کارگردانی امیر بهاور و اکبر پوردهکردی

بی‌سبب

● **محمد اوحدی‌حائری:** ویکتور هوگو در شعر «در پهنه دریا» روایتی از یک کشتی را بیان می‌کند با نام کاملا نمادین لویاتان که آب از تخته‌پاره‌هایش عبور می‌کند و مشخص نیست که او در آب پیش می‌رود یا آنکه صرفا در آب غوطه‌ور است. باق وحش نیز این‌چنین حکایتی دارد. مشخص نیست که چه چیزی را به پیش می‌برد. زیباست. دکوری جالب دارد. بازی‌ها چشمگیر و تأمل‌برانگیزند و میزانسن‌ها با چرخش‌های متناوب، حظی بصری به مخاطب می‌دهد که او را در میانه ازدست‌دادن کلاف نمایش و دقت به جزئیات نگه می‌دارد؛ اما حیرت آن است که درباره هیچ چیز سخن نمی‌گوید! صرفا چند فرم سردرگم در نمایش پدید آمده‌اند که ظاهرا هندسی هستند؛ ولی کارگردان هیچ برنامه‌ای برای آنها ندارد. حکایت کشتی شعرِ «در پهنه دریا» برای جامعه‌ای که در آن زیست می‌کنیم، نیز صادق است. ما چه می‌خواهیم؟ به معنایی دقیق‌تر از تئاتر چه می‌خواهیم؟ داستانی ساده و پیش پا افتاده؟ بازنمایی امرِ بیرونی؟ پس تئاتر به‌مثابه امری مستقل و خودبنیاد چه می‌شود؟ وقتی به سمت تحلیل محتوا برویم، چیزهایی پیدا می‌شود تا سازندگان راضی باشند. چیزهایی مانند زن‌هایی بدون مردان و ظلم اجتماعی در حق زنان و مسئله طلاق عاطفی و سایه سنگین نگاه جامعه به خانواده‌های ازهم‌پاشیده؛ اما آیا پرداخت بصری مناسب انتخاب شده است؟ باق وحش متأثر از سایه سنگین نگاه امیررضا کوهستانی به تئاتر است. کوهستانی برای یک دکمه، کت می‌سازد و مسئله‌ای کوچک را بسط می‌دهد و به بزرگی‌ای می‌رساند که سخن از ارزش‌های انسانی به میان می‌آید؛ اما بحران خانوادگی و مسائل دیگری که در باق وحش مطرح می‌شود، دکمه نیست! کتی بسیار گشاد است که روی تنِ نمایش زار می‌زند. ازاین‌رو است که کارگردان راهی برای گریز از این کت بزرگ نمی‌یابد و با خشونتی افسارگسیخته آن را پایان می‌دهد. ترفندی مبتدیانه برای پرت‌کردنِ حواسِ مخاطب از ضعف‌های کلیدی اجرا. هیچ‌گاه نمی‌توان در پایان نمایش، برای خشونت بی‌سبب و دم‌دستی باق وحش دست زد. خشونتی که کل اثر را در بر می‌گیرد تا از چه بگوید؟ زنی که زیر ضربه‌ها مانده، قرار است سکوت اجباری زنان را فریاد بزند؟ آیا این پرداخت نخ‌نما نشده است؟ این پرداخت از این نظر بسیار ساده و از جهتی دیگر یعنی نوع میزانسن‌ها بسیار پیچیده‌نماست و نوع چرخش و استحاله شخصیت‌ها و شدت و ضعف بسیار نامحسوس نور و نقش صدای محیط به صورتی است که شش‌دانگ باید حواس‌مان به نمایش باشد که نخ از دست‌مان خارج نشود؛ اما در انتها ذهن‌مان به هر سویی خیز برمی‌دارد و اتصالِ خود را با نمایش قطع می‌کند. بازیگران از کنار یکدیگر رد می‌شوند و به ناگهان لایه عوض می‌کنند. بازیگر نقش پدر، در میانه (پدر) و (کسی که ادای پدر را درمی‌آورد) چرخ می‌خورد. مادر و دختر نیز بین دو نقشِ دیگر چرخ می‌خورند. این مهم باعث می‌شود که در لحظه اول، مخاطب دچار شگفتی شود؛ اما دیری نمی‌پاید که عادت می‌کند و به‌مرور چهره اصلی اثر رخ‌نما می‌شود: همه این تصاویر جالب است و از نظر زیبایی‌شناسی قابل تحلیل؛ اما سؤال بنیادین این است که آیا از اساس، باق وحش باید زیبایی‌شناسی داشته باشد؟ باق وحش با چرخش‌های خود، نظم روایی را به هم ریخته؛ اما در جای خود درجا می‌زند تا قصه بگوید. این تعارض درونی در فرم پویا و قصه‌گویی، اثر را دوپاره می‌کند. فرایند قصه‌گویی، باق وحش را به سمت نوعی تأکید بیش از حد و زیاده‌گویی می‌برد. صحنه کتک‌خوردن مادر به دست پدر صرفا تأکیدی است که مخاطب دریابد که چرا دختر و مادر وارد چرخه انتخاب فرد جایگزین برای پدر شده‌اند. آیا ما خود این مهم را در پنج دقیقه اول نمایش نفهمیده‌ایم؟ این شیرفهم‌کردن‌ها رنگ‌وبوی دست‌کم‌گرفتن مخاطب را دارد که به سمت توهین نیز می‌رود؛ اما واقعیت آن است که همه این موارد ضعف اصلی را پوشش می‌دهند: اینکه باق وحش پیش نمی‌رود و در دورنمایی کلی هیچ گشایشی، نه در فرم بصری و نه در موضوع ایجاد نمی‌کند؛ حتی دکور چشم‌نواز آن که با موضوع نسبتی دارد و (درگاه) و (محل عبور بودن ماجرا)، کانسپتی گل‌درشت در نمایش است؛ پیش‌ازاین در کارهای بسیاری آزموده شده است. بگذریم از اینکه بارها منطق دکور نقض می‌شود و مناسبات درون خانه به بیرون می‌آید؛ بدون آنکه وجهی پیش‌برنده در نمایش داشته باشد. اینها ملغمه‌ای است که حتی نوع نوشتار متفاوت عنوان نمایش را نیز با گنگی روبه‌رو می‌کند. باق وحش، صرفا ایده است و ارج‌گذاشتن ایده امری تکراری و عبث شده. باید اثری را ارج گذاشت که کمی جلوتر برود. این اثر از کار قبلی گروه یعنی آنشرلی با موهای خیلی قرمز به‌مراتب عقب‌تر است. ایده‌های اجرائی مانند نوع گفتن دیالوگ‌ها، نوع ایست صحنه، مناسبات کاراکترها و نقش صدای محیط در درون صحنه، همگی در کار قبلی آزموده شده‌اند و قدمی به جلو ندارند. می‌ماند اندکی محتوای اجتماعی که در کار تزریق شده و مایه تحلیل را فراهم کرده که آن هم فاقد ارزش است. آیا باق وحش با این تحلیل‌های جامعه‌شناسانه باقی می‌ماند؟ آیا با مرور دایره‌وارِ قصه باقی می‌ماند؟ اگر کشتی‌ای که در جایی ثابت ماند و آب از تخته‌پاره‌هایش عبور می‌کند، غرق نمی‌شود، این نمایش نیز باقی خواهد ماند! اما کشتی بی‌سبب ایستاده، به پایین می‌رود. هر آنچه سخت و استوار است، غرق می‌شود و به زیر آب خواهد رفت!