آلن کاپرا، «دیوار شیرین» ۱۹۷۰

اجرای نمایشگاه فیاک پاریس

نگاهی به ایده هنر اتفاقی و آثار آلن کاپرا به بهانه اجرای مجدد «دیوار شیرین» در نمایشگاه فیاک پاریس

عبور از رودخانه خروشان

علیرضا امیرحاجبی

رویدادهای هنری قرن بیستم با کشمکش‌ها، تلاطم‌ها و چالش‌های فراوانی همراه بود. این چالش‌ها هم هنرمندان و هم مخاطبان متخصص و غیرمتخصص را درگیر خود کرده بود. ایده‌های انقلابی و گاه پیچیده که حتی تا مرز تخریب هنر و ذهن هنرمند پیش می‌رفت. به جایگاه نهادهای هنری در میان این اغتشاشات ضربه وارد شد و تا دهه ۸۰ میلادی بحث‌های داغی در زمینه «چرایی وجود موزه‌ها و گالری‌ها» پدید آمد. هر چند می‌توان به‌جرئت اظهار کرد سرنخ تمامی این ماجراها به کاباره کوچکی در زوریخ و جمع هنرمندانی به نام دادائیست‌ها بازمی‌گردد، اما در اواخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ میلادی، گروه بزرگی از هنرمندان آمریکایی به شکلی افسارگسیخته پا در میدان گذاشتند و تمامی ارزش‌های چپ و راست را در حوزه فرهنگ و هنر به چالش کشیدند. هنرمندان این گروه هرکدام ساز خودشان را می‌زدند و با ایده‌های مختلف، ساختارهای حساس نهاد هنر تجسمی، موسیقی و نمایش را مورد حمله قرار می‌دادند. در چنین موقعیتی نباید انتظار داشت رادیکالیسم و آنارشیسم سر از یک محیط فرهنگی بیرون نیاورد. اما با گذشت مدتی و پس ار خوابیدن تب‌وتاب اولیه حتی آن دسته از هنرمندانی که به کوچه چهرازی سرمی‌زدند دوباره به جاده اصلی بازگشتند.رفتارهای غیرطبیعی هنرمندانی چون کریس باردن، استلارک، دنیس اپنهایم و آبراموویچ تعدیل شد تا به حدی که عکس همین «بانو آبراموویچ» روی جلد مجلات مد لباس فرانسه و آمریکا چاپ شد. بله بسیاری از هنرمندان از این طرف بام به آن‌طرف بام هجرت کردند. این است جادو و قدرت کاپیتالیسم که سرسخت‌ترین دشمن خود را در خود حل می‌کند و چهره‌ای دیگرگونه از آنان می‌سازد. کجاست بیانیه‌های تندوتیز هنرمندان مفهومی دهه ۶۰ و ۷۰ که به محکوم‌کردن اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌پرداختند و سر این هنر را با محافظه‌کارانی مانند مک‌کارتی در یک آخور می‌دیدند؟ چریک‌های هنرمند و هنرمندان مبارز (گوریلا آرتیست‌ها) که تی‌شرت‌های ارنستو چه‌گوارا را می‌پوشیدند. تاریخ نشان داد بعدها همین حضرات آثارشان را به قیمت‌های نجومی در حراجی‌های بزرگ دنیا فروختند.

آنگاه که هنرمندان، آغشته به ایده‌های سیاسی چپ و راست شوند، باید پیه این دگر-گشت‌های جالب توجه را هم به تن بمالند. این بدان معنا نیست که هنرمند نسبت به رویدادهای جهان بی‌تفاوت بماند، اما صدور بیانیه، ریختن آب به کف خیابان و پرتاب سیم لخت ۱۱۰ ولت یا خود را از چنگک قصابی آویزان‌کردن، مشکلی را حل نمی‌کند. در بین این همه شورش‌های بی‌دلیل که از سر سیری و رفاه پس از جنگ روی داده بود. تعدادی از هنرمندان نیز بودند که با تاکید بر تغییر و نقد وضع موجود آن زمان، دست‌به‌کار نظریه‌پردازی همراه با کنش فعال شدند؛ در موسیقی جان کیج، در تئاتر ریچارد شخنر و حوزه هنرهای اجرائی و محیطی آلن کاپرا. کاپرا از نظریاتی تأثیر می‌گرفت که جان کیج اندیشمند و موسیقی‌دان برجسته آمریکایی در زمینه اتفاق‌ها و مرزهای هنر و زندگی روزمره مطرح کرده بود. کیج معتقد بود وحدت زمان و مکان خود می‌تواند به خلق یک اثر هنری کمک مستقیمی کند. این ایده وحدت زمان- مکانی خود برگرفته از آثار اندیشمندان معاصر ذن‌بودیسم به‌ویژه پروفسور سوزوکی بود که به شکلی ساده، آرای ذن‌بودیسم را در آمریکا تدریس می‌کرد. بخشی از هنر جان کیج بر محور همین وحدت زمان- مکانی و پاسداشت زندگی روزمره در ذن‌بودیسم می‌چرخید. کاپرا با تأثیرپذیری از این ایده که بر تصادف و اتفاقات تأکید داشت، مفاهیمی کاملا جدید را به بدنه هنر معاصر غرب تزریق کرد. مشکل بر سر راه هنرمندی که قصد دارد با پدیده‌ای نامرئی مانند اتفاق به خلق اثر بپردازد، این است که چه ماده‌ای را برای اجرای اثر انتخاب کند؟ چگونه اجرا کند تا مفهوم به مخاطب انتقال یابد؟ و از همه مهم‌تر اینکه چگونه به مدیریت رویداد بپردازد، زیرا در هنر اتفاقی، فقط بخش کوچکی از کنش در اختیار هنرمند است و باقی کار را محیط و زمان در دست دارند. تمام هنر کاپرا همین بود. زندگی روزمره دراین‌میان نقش بسیار مهمی در هنر اتفاقی برعهده می‌گیرد.

کاپرا خود می‌گوید: «اثر اتفاقی می‌تواند با یک هواپیمای جِت در مسیر نیویورک به لوگزامبورگ پرواز کند. یا می‌تواند با آسانسور یکی از برج‌های پنج‌گانه مرکز شهر شیکاگو، بالا و پایین رود.(۱)

او می‌افزاید: «تصویر یک اجرا، در هر کدام از این موقعیت‌ها نابرابر و مختلف است: یک آشپزخانه در هاب‌کن یک توالت عمومی در پاریس، یک گاراژ تاکسی در لئوپولدویل یا یک اتاق‌خواب در شهر کوچکی واقع در ترکیه».

بسیاری روزمرگی را خسته‌کننده می‌دانند اما برای هنرمندی مانند کاپرا خود این روزمرگی به فضایی برای خلق اثر تبدیل می‌شود.

کاپرا در پروژه مشهورش با عنوان «مایعات» (۱۹۶۹) با ساخت یک سازه یخی در شهر گرمسیر لس‌آنجلس بیش از آنکه به ماده بیندیشد، به زمان غیرقابل درک می‌اندیشد؛ زمانی که با رویداد در ارتباط مستقیم است. به‌قول خودش: «زمان واقعی همواره با یک اقدام، یک کنش و عمل در ارتباط است. زمان به یک رویداد و فضای آن رویداد متصل است».(۲)

یخ آب می‌شود و مخاطبان شاهد این تغییر شکل و اندازه هستند. ماده از وضعی به وضع دیگر سفر می‌کند و می‌توان به پایان این اتفاق غیرقابل تکرار اندیشید. هنر کاپرا به هیچ‌وجه پلاستیک و جسمانی نیست و درنهایت کار، چیزی برای فروش در موزه یا گالری وجود ندارد. در اینجاست که می‌توان تغییر مفاهیمی مانند زیبایی را در هنر قرن بیستم مشاهده کرد. قاعده‌های کاپرا قواعد قبل و پس از خود را نفی می‌کند و زمان حال را (همان‌گونه در ذن‌بودیسم) در مرکز توجه قرار می‌دهد.

«دیوار شیرین» اثری است که بر مبنای قواعد خودساخته کاپرا در سال ۱۹۷۰ شکل گرفت؛ دعوتی عام از مردم برلین بود تا در کنار دیوار مشهور برلین دیواری جدید بسازند؛ دیواری که ملات آن از مربا و خرده‌نان تشکیل شده بود، ماده‌ای که تاب‌وتحمل وزن بلوک‌های سیمانی را نخواهد داشت؛ دیواری که خود تلخ است اما برای لحظاتی ماده‌ای شیرین آن را موقتا ایستا نگه خواهد داشت. مردم دست‌به‌کار می‌شوند تا ناپایداری دیوار را با ساخت آن نشان دهند؛ تمثیل و پیش‌بینی فروریزش دیوار اصلی. یا ناپایداری مارکسیسم. در هفته جاری هنرمند آمریکایی رشید جانسون ایده «دیوار شیرین» را در نمایشگاه سالانه فیاک پاریس دوباره‌سازی کرده است. این درحالی است که خود کاپرا بارها تأکید کرده اثر اتفاقی نباید تکرار شود. گذشته از این نکته، اثر جانسون بنا بر گفته خودش، تفاوت‌هایی با اثر کاپرا دارد و آن استفاده از ملات کره به جای مرباست. وی سابقه استفاده از کره را در گذشته نیز دارد. این اثر در مجاور گران‌پاله پاریس و در برابر چشم مخاطبان ساخته شده است؛ اثری که تأکیدی دوباره بر ذهنیت‌های انقلابی برخی از هنرمندان دهه ۷۰ میلادی است؛ ایده‌هایی که در قرن ۲۱ هم قابل اجرا و تفسیر هستند.

پی‌نوشت:

۱) هنر اتفاقی- هنر محیطی. آلن کاپرا. آغاز بی‌پایان هنر مفهومی، برگردان به فارسی علیرضا امیرحاجبی. نشر نظر. ۱۳۹۲

۲) همان.

چند سطری درباره دایی‌وانیا با طراحی و کارگردانی میکائیل شهرستانی

میکائیل، چخوف و دیگران

مهرداد ابروان . مدرس و منتقد

درباره نویسنده

آنتوان چخوف، بی‌شک از بزرگ‌ترین درام‌نویسان تاریخ تئاتر است؛ به قول زیگفرید ملشینگر، منتقد و نظریه‌پرداز آلمانی: «درام سه‌بار به اوج رسید؛ تئاتر یونان باستان؛ تئاتر الیزابتن (شکسپیر) و تئاتر چخوف».

یعنی ملشینگر، تئاتر چخوف را هم‌ارز درام یونان باستان و تئاتر شکسپیر می‌داند.

و باز به قولی، چخوف «نقاشی زندگی‌ات: با همه پیچیدگی‌ها و سادگی‌های زندگی»

سبک چخوف، ملغمه‌ای از ناتورالیسم و رئالیسم است؛ برخی نیز آثار او را امپرسیونیستی دانسته‌اند (که به‌نظر من درست‌ترین است) عناصر نشانه‌شناسانه و سمبلیک نیز در آثار او به‌وفور به چشم می‌خورد.

گونه (ژانر) تئاتر چخوف تراژدی- کمدی است؛ او تلخی‌های زندگی را از ورای طنز بیان می‌کند؛ حتی در آثار او ریشه‌های تئاتر ابزورد (پوچی/ عبث‌نما/ معناباخته) را یافته‌اند؛ هرچند چخوف در بسیاری از آثارش، مبشر امید است: مثلا در همین دایی‌وانیا، در تک‌گویی آخر سونیا و نیز در شخصیت‌پردازی تروفیموف همیشه‌دانشجو در مرغ دریایی.

چخوف، کار و تلاش را، راه نجات بشر و گریز از پوچی و بیهودگی می‌داند.

چخوف را مبشر انقلاب اکتبر (۱۹۱۷) نیز دانسته‌اند؛ هرچند او در سال ۱۹۰۴ در ۴۴ سالگی درگذشت؛ اما در آثارش (مشخصا باغ آلبالو) اضمحلال و فروپاشیدگی درونی جامعه روسیه در آستانه انقلاب را نشان می‌دهد.

یکی دیگر از ویژگی‌های تئاتر چخوف، ضربات کاری است که به ساختار درام ارسطویی در ابتدای قرن بیستم می‌زند و راه را بر تجربیات و ابداعات بعدی در حوزه ساختار نمایشی هموار می‌کند؛ در آثار چخوف داستان (با گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های مشخص نمایشی) به معنی مصطلح کلمه نمی‌بینیم؛ داستان نه اینکه نیست؛ بلکه محو و ناپیداست: چخوف زندگی را همچون خود «زندگی» نمایش می‌دهد و از ترفندهای نمایشی، تعمدا پرهیز می‌کند.

قهرمانان چخوف از روان‌شناسی شخصیت کاملی برخوردار هستند؛ هرچند پرسوناژهای او تصویر تمام‌عیاری از جامعه روسیه در آستانه قرن بیستم را نشان می‌دهند.

درباره دایی‌وانیا

نمایش‌نامه دایی‌وانیا، حدیث مظلومیت زن است و بنابراین، می‌توان

آن را اثری فمینیستی ارزیابی کرد: یلنا به عنوان یک زن، قربانی زیبایی و جذابیت زنانه خود است: او تحت شرایطی با مردی مُسن (که هم‌سن پدرش است) ازدواج کرده ولی اکنون در وضعیتی است که همه بر او عاشقند: از دایی‌وانیای افسرده و زخم‌خورده گرفته تا دکتر آستروف ایده‌آلیست و بلندپرواز که دغدغه نابودی و فنای طبیعت را دارد.

یکی از ویژگی‌های هر اثر نمایشی خوب، جهان‌شمول‌بودن اثر است که در هر زمان و در هر مکانی جواب می‌دهد و نمایش‌نامه دایی‌وانیا این‌گونه است: شخصیت‌پردازی قهرمانان اثر به‌گونه‌ای است که اثر در هر جامعه‌ای امکان تحقق دارد. دایی‌وانیا از آثار نمونه‌ای و الگویی چخوف است.

از تم‌های تکرارشونده در آثار چخوف، عشق یک‌سویه است (چیزی که در مرغ دریایی به اوج می‌رسد و تمامیت اثر را دربر می‌گیرد).

در این نمایش‌نامه نیز، سونیای پاک‌نهاد عاشق دکتر آستروف است ولی آستروف نسبت به او بی‌تفاوت است و عاشق یلناست.

قطعا «سونیا» به لحاظ شخصیت‌پردازی از کامل‌ترین قهرمانان چخوف است: دختری بی‌بهره از زیبایی که به زندگی امیدوار است: گفت‌وگوی دوطرفه سونیا و دایی‌وانیا در پایان نمایش‌نامه، ازجمله فرازهایی است که تم امید را در آثار چخوف نشان می‌دهد.

خود دایی‌وانیا نیز از بهترین کاراکترپردازی‌های چخوف است: مردی تنها و شکست‌خورده که کمبودهایش را در یلنا می‌جوید و حتی به‌خاطر شکست‌هایش قصد خودکشی دارد. فروش خانه که توسط سربر یاکوف مطرح می‌شود، شباهت به فروش باغ در باغ آلبالو دارد؛ می‌دانیم باغ یا خانه در آثار چخوف، تمثیل سرزمین است: سرزمین پهناور روسیه که چخوف سخت به آن عشق می‌ورزید.

ذکر شد که گونه آثار چخوف، تراژدی - کمدی است و همان‌طور که می‌دانیم. دعوای معروف استانیلاوسکی و چخوف نیز بر سر همین موضوع بود؛ چراکه چخوف می‌گفت استانیلاوسکی وجهه طنز آثار او را در اجراهایش در نظر نمی‌گیرد (عزیزان خواننده برای اطلاعات بیشتر می‌توانند به کتاب زندگی من در هنر استانیلاوسکی، ترجمه علی کشتگر مراجعه کنند).

باید گفت وجه تراژیک دایی‌وانیا بدجوری دلگیر است و حسی از غم را (به‌خصوص در پایان) در مخاطب ایجاد می‌کند.

درباره اجرا

اجرای میکائیل شهرستانی از دایی‌وانیا، اجرائی هنرجویی است، یعنی ایشان با هنرجویان خود (که در آموزشگاه‌های هنری دوره گذرانده‌اند) کار کارگاهی و تجربی کرده‌اند و درنهایت اثر را به صحنه آورده‌اند.

کار آقای شهرستانی، فنی‌نفسه دارای ارزش است چون باعث می‌شود استعدادهای جوان فرصت کار عملی بیابند و به جامعه معرفی شوند و اصلا یک مشکل هنرجویان و حتی دانشجویان و فارغ‌التحصیلان نمایش آن است که بعد از گذراندن دوره، امکان ورود به عرصه تئاتر را اصلا پیدا نمی‌کنند. نمی‌توان گفت که این اجرا، اجرائی صددرصد درخشان و استثنایی است؛ اما با توجه به پیچیدگی‌ها و دشواری‌های آثار چخوف، به‌خصوص در پنج اثر بلندش (که اجرایشان از تک‌پرده‌ای‌ها به‌مراتب سخت‌تر است) و نیز درنظرگرفتن بضاعت گروه بازیگران (که گویا بعضی از آنها اولین‌بار است به صحنه می‌روند) اجرا، اجرائی قابل‌قبول است.

سبک اجرائی، در راستای خود متن حرکت می‌کند (و شاید بشود گفت اصلا بهترین دستگاه اجرائی برای هر متن، همانا شکل اجرائی خود متن است به‌خصوص آثار چخوف که شکلی بطئی و درونی دارند و خیلی تجربیات فرمالیستی را نمی‌پذیرند).

بنابراین ما با یک اجرای رئالیستی و کارگاهی و یک‌جور تئاتر مجلسی و البته صادقانه و بی‌ریا روبه‌رو هستیم و بچه‌های جوان، آنچه را در توان دارند، بی‌هیچ ادعایی در طبق اخلاص می‌گذارند و به مخاطب عرضه می‌کنند. امیدوارم این هنرمندان جوان و عاشق در تئاتر ماندنی باشند یعنی شرایط تئاتر کشور به‌گونه‌ای باشد که آنها را مثل بسیاری دیگر دفع نکند و آنها را قوی و قوی‌تر، باز هم روی صحنه ببینیم.

سینماتک

نمایش حادثه «آکس بو» در سینماتک

شرق: فیلم «حادثه آکس بو»، به کارگردانی ویلیام ولمن از بخش چشم‌انداز سینمای وسترن ساعت ۱۷ امروز، چهارشنبه ششم آبان در سینماتک موزه هنرهای معاصر تهران به نمایش درمی‌آید. بنا بر گزارش روابط‌عمومی موزه هنرهای معاصر تهران، دومین فیلم از بخش چشم‌انداز سینمای وسترن در فصل پاییز ۹۴ (دوره چهل‌ویکم سینماتک) روز چهارشنبه ششم آبان ساعت ۱۷، فیلم «حادثه آکس بو» به کارگردانی ویلیام ولمن، محصول سال ۱۹۴۳ به مدت ۷۵ دقیقه به زبان اصلی و با زیرنویس فارسی در سالن سینماتک موزه هنرهای معاصر تهران به نمایش درمی‌آید.

نوادا، سال ۱۸۸۵. کارتر (هنری فاندا) به‌همراه دوستش به شهری بازگشته است که ظاهرش، به تعبیر او، مُرده‌تر از گوریک سرخ‌پوست است (تداعی‌گر مثل فارسی «انگار اینجا گرد مُرده پاشیده‌اند»)؛ تعبیری که در ابتدا بیش از حد غریب می‌نماید، اما شاید این همان استعاره‌ای است که فیلم قصد گشایشش را دارد.

انگیزه اصلی بازگشت کارتر، دختری است که قرار بوده چشم‌انتظار او بماند، و حالا درمی‌یابد که ازدواج کرده است. قصه اصلی فیلم خیلی زود راه می‌افتد. کسی خبر می‌آورد که کین‌کید، یکی از افراد محلی، به قتل رسیده و گاوهایش ربوده شده‌اند. اهالی شهر خواهان اجرای عدالتند و اکثریت آنها عدالت را چیزی نمی‌دانند مگر به‌دارآویختن سارقان و قاتلان... . علاقه‌مندان می‌توانند جهت استفاده از برنامه‌های نمایش فیلم در فصل پاییز، روزهای یکشنبه و چهارشنبه هر هفته ساعت ۱۷ به سالن سینماتک موزه هنرهای معاصر تهران، واقع در خیابان کارگر شمالی مراجعه کنند.

ادامه از صفحه ۱۰

روغن‌کاری درب‌های ذهن آشفته سنتی- مدرن

به تم تضاد سنت و مدرنیسم و مصداق‌های آن در زندگی محمد و مادرش بازگردیم: آنها از طریق مکالمه تصویری، با خواهر محمد که در خارج از کشور است ارتباط مستقیم برقرار می‌کنند؛ زنی که به‌خاطر رسیدن به ارزش‌هایی که دنیای مدرن برای زن تعریف کرده، توجه چندانی به خانواده (که نهادی است سنتی) ندارد و می‌خواهد از طریق افزایش سطح تحصیلاتش، ارزش اجتماعی خود را افزایش دهد، که اینها برای ذهن سنت‌گرای مادر، قابل درک نیست. جالب آنکه، هر سه این کاراکترها، «حق» دارند و سوءنیتی ندارند و واقعیت را می‌بینند، ولی این واقعیت‌ها وقتی از فیلتر اذهان آنها (ذهن‌های سنتی یا نیمه-مدرن) رد می‌شود، گاه حالتی متضاد نسبت به‌هم پیدا می‌کنند و از نظر فرد مقابل، «غیرواقعی» می‌شوند، و این اشاره‌ای است بر تفسیر پست‌مدرنیستی از واقعیت؛ اینکه واقعیت نسبی است و اینکه درک واقعیت، بستگی به وضعیت ذهنی- روانی مشاهده‌گر دارد. (صحبت درباره ویژگی‌های فرمی پست‌مدرنی فیلم، در این مختصر نمی‌گنجد).

در مورد نام فیلم؛ گرچه این یک تفسیر دلبخواهی است: ضمن اینکه خودِ مار از نظر نشانه‌شناختی کهن‌الگوها، مظهر مفاهیمی چون شومی، سقوط، تخریب و ضمیر ناخودآگاه است، روغن مار را در اینجا می‌توان ماده‌ای دانست که به‌مثابه عنصری سنتی در روح جامعه‌ای که بی‌آنکه ارزش‌های واقعی مدرنیسم (آزادی، آگاهی و مطالعه، احترام به حقوق دیگران، دموکراسی و ...) را درک کرده باشد، ظواهر آن را گرفته، جاری است: ماده‌ای لزج که مثل گریس، چرخ‌دنده‌های موتور افکار مستأصل و لولاهای درهای اتاق‌های ذهن‌هایی که مأمن آشفتگی و اضطراب افراد گیرکرده در سنت و مدرنیته‌اند را روغن‌کاری می‌کند!

تماشا خانه

نگاهی به نمایش «یک فیلم مستند داستانی»

فراتر از یک قصه معمایی

کاظم هژیرآزاد
بازیگر و منتقد

سعید هاشمی‌پور، نویسنده و کارگردان نمایش «یک فیلم مستند داستانی»، موضوع نمایش‌نامه خود را به صورت موجز و مفیدی در یادداشت کوتاهی چنین توصیف می‌کند: «زن و شوهری خانه خود را برای فروش، آگهی می‌کنند. افرادی به بهانه بازدید، اما با هدف سرقت به خانه آنها می‌روند. زن یکی از آنها را گیر می‌اندازد و از شوهرش می‌خواهد که او را بکشد، به‌طور حتم نمی‌توان کسی را به جرم سرقت چند تکه جواهر کشت؛ مگر آنکه جرمی بسیار بزرگ‌تر مرتکب شده باشد که در همه فرهنگ‌ها مجازاتی بسیار سنگین دارد»... . این نمایش‌نامه اثری رئالیستی و به‌روز است که باوجود گذشت سال‌ها، به‌لحاظ مضمون هنوز هم به‌شدت تازه و دارای طراوت است، با آنکه داستانی معمایی و پیچیده دارد، اما روابط زناشویی و شک‌ها و تردیدهایی که در یک زندگی مشترک به وجود می‌آید را واکاوی می‌کند. اما این یادداشت مفید همه آنچه را که می‌توان درباره این نمایش گفت بیان نمی‌کند. آنچه از دیدن این نمایش به مخاطب دست می‌دهد، یک تأثیر ساده از شنیدن و دیدن یک قصه معمایی و حادثه‌ای نیست. بلکه نمایش مخاطب را با مسائل ریزتر روانی یک ارتباط مثلثی و زمینه اجتماعی و تربیتی و روان‌شناسانه درخصوص سردی روابط بین زن و شوهر و تبعات محتمل آن در یک جامعه پرتناقض آشنا می‌کند. نویسنده و کارگردان در یادداشتش آورده نمایشش واقع‌گرایانه است. می‌توان گفت که ماهیت و درون‌مایه این نمایش واقع‌گرایانه است، اما استفاده از عنصر غیرمعمول سینما در تئاتر، آن را از واقع‌گرایی منفصل می‌کند. اما این فاصله زیر سلطه مسئله پیچیده‌ای که مطرح می‌کند اهمیت خود را از دست می‌دهد و به‌عنوان یک قرارداد پذیرفته می‌شود. روبه‌روی مخاطب، اتاق نشیمن یک آپارتمان معمولی است اما پرده نقره‌ای نمایش فیلم درست روبه‌روی تماشاگر که جابه‌جا در خلال نمایش فلش‌بک مناسباتی که بر این زن و شوهر می‌رود را نشان می‌دهد ماهیتی دوگانه می‌یابد. فیلمی که دوربینش توسط زن برای کشف روابط نامشروع شوهرش در کمد کار گذاشته شده است.

دوربینی که قرار است نقش برملاسازی رابطه شوهر را افشا کند اما ناخواسته و اتفاقی ارتکاب به دزدی را هم ضبط کرده است. این ترفند گره‌گشا و غافلگیرکننده، اگرچه در روند قصه واقع‌گرایانه غیرعادی است اما تمهید جذابی برای ذهن تماشاگر است و در جای خود کمک خوبی به روند و پیشبرد و اکتشاف پیچ‌های نمایش قصه می‌کند. جابه‌جایی مبلمان برای نشان‌دادن گذشت زمان و زاویه دید تماشاگر، زمان زیادی می‌برد. البته زاویه دیدی که در ورودی به اتاق خواب یا ورودی خانه عوض نمی‌شود! تغییر این زاویه دید و تعویض مکان نمایش خاطره حسرت‌بار را در ذهن بیدار

می‌کند که ۷۰ سال پیش یعنی در سال ۱۳۲۵ «عبدالحسین نوشین» در ساخت سالن نمایش «فردوسی»، با همکاری «ولی‌اله خاکدان»، صحنه‌گردان، از آن استفاده کرد تا معضل نمایش‌هایی که نیاز به تعویض دو دکور یا بیشتر را دارد حل کند و اکنون... بگذریم.

قصه وصف اتفاقاتی است که می‌تواند هم خیالی و هم واقعی باشد. چیزی که شاید بتوان گفت این است که نویسنده و کارگردان تنها و صاف بی‌غرض است یا قضاوتش به‌کلی پنهان است. به این اعتبار می‌توان گفت که رئالیسمی غیرفعال است. او علت‌ها را به جز اشاره کوچکی از طرف فرهاد - شوهر- که اظهار می‌کند مویت را چرا رنگ نمی‌کنی تا تنوع و تازگی در تو ببینم، به علت‌های دیگری اشاره نمی‌کند که به نظر می‌رسد مهم‌ترین نکته در محتوای فکری اثر باشد که کمبود یا نبود آن قصه را فقط به قصه‌ای حادثه‌ای تبدیل می‌کند. مرجان هرجوری خواستی آرایش کردم و لباس پوشیدم... می‌خواهی موهامو بلوند کنم و وزنم‌رو زیاد کنم که شبیه کی بشم؟ شوهر در پاسخ می‌گوید: فرهاد هیچی فقط یه‌کم تنوع... . این دو جمله مختصر نکته‌ای را در دل خود نهفته دارد و علت را روشن‌تر می‌کند که شوهر طالب تنوع در صورت و سیرت زن است و زن اگرچه پی به رابطه همسرش برده، اما دچار نوعی بیماری شیزوفرنیک و بدگمانی مفرط است که قدرت حل معضل را از او گرفته به‌طوری‌که به‌جای جست‌وجو و تلاش در جهت حل مشکل به خودزنی می‌پردازد و مرتب به داروی خواب‌آور پناه می‌برد تا آلام خود را تسکین دهد. زن که به تنوع در رفتار و کردار و آرایش سروصورت و سلوک شخصی اعتقادی ندارد، از مرد دوری می‌کند. این ناآگاهی مشکل را دوبرابر کرده و مرد که زنش را دوست دارد و مطابق شعور باطنی‌اش رابطه نامشروع را نمی‌پسندد اما رفتار غیرمعقول زن او را در مواجهه با یک مورد تازه سردرگم می‌کند و بیش‌ازپیش به‌سوی رفتار غیرمتعارف سوق می‌دهد.

بنابراین نمایش تنها یک اثر حادثه‌ای و معمایی نیست بلکه بیشتر اثری روان‌شناسانه عبرت‌آموز و ایضا حادثه‌ای است. بزرگان گفته‌اند هنرمند، پزشک روح جامعه است. اگر به این قول باورمند باشیم، به نظر می‌رسد که «هاشمی‌پور» این نمایش را- که از ساختار خوبی در طیف نوشته‌هایی از این دست برخوردار بوده و دارای ارزش‌های مشخصی نیز هست- اگر به یک روان‌شناس کارکشته نشان می‌داد و کمی درخصوص علت‌های این سردی بین زن و شوهر کنکاش می‌کرد و سخن می‌گفت، قصه‌اش فعال‌تر و عبرت‌آموزتر و به گفته تولستوی که گفت: «نقش هنر سرایت است»، مؤثرتر بود. این نمایش را اتابک نادری، ریحانه سلامت، سولماز نادری و مهران مرادی بازآفرینی می‌کنند.