گفت‌وگو با رحیم نوروزی به بهانه اجرای نمایش «مرگ فروشنده» به کارگردانی نادر برهانی‌مرند

بازیگری یک فعالیت زنده درونی است

بهاءالدین مرشدی |

نمایشنامه «مرگ فروشنده» نمایشنامه تغییر است. تغییر از وضعیتی به وضعیتی دیگر. در این تغییر بسیاری چیزها از دست می‌رود و جایشان را چیزهای دیگری می‌گیرد. هنگامی که این نمایش مدرن قرن بیستم را می‌بینیم به خوبی آدم‌هایی را بر صحنه می‌بینیم که در این تغییرات جا می‌مانند و عقب رانده می‌شوند. داستان متلاشی شدن بخشی از یک جامعه در یک تغییر اجباری و از دست رفتن بسیاری چیزها است که یک دوره به آدم‌ها تحمیل می‌کند. ذات تئاتر هم به تغییر است. برای همین است که «مرگ فروشنده» یکی از نمایشنامه‌های معتبر قرن بیستم به شمار می‌رود. بازی کردن در این نمایش ویژگی‌های خودش را دارد و خانواده لومان در مواجهه با اجتماعی که در حال تغییر هستند واکنش‌ها و اتفاقات در اماتیکی را رقم می‌زنند. این است که وقتی نادر برهانی‌مرند به سراغ چنین نمایشنامه‌ای می‌رود خواسته از ظرفیت‌های متنی و اجرایی و مفهومی این نمایش استفاده کند. «مرگ فروشنده» نوشته آرتور میلر را در این شب‌ها می‌توان بر صحنه سالن اصلی تئاترشهر دید. درامی با توان اجرایی خوب و بالایی که می‌تواند تماشاگر را راضی از سالن بیرون بفرستد. تئاترشهری که این روزها رونقی ندارد و در حال تعمیر است و تنها اتفاق مهم تئاتری در آن اجرای نادر برهانی‌مرند است. تعمیرات، نفس تئاترشهر را به شماره انداخته و جامعه تئاتری امیدوار است بالاخره بتواند نمایش‌های دیگری را در سالن‌های آن ببینند. نادر برهانی‌مرند که در این سال‌ها کم کار کرده بالاخره راضی شده تا این نمایشنامه را بر صحنه اجرا کند. هرچند که اجرای برهانی‌مرند بدون دردسر هم نبوده و اتفاقات متعددی کار او را با چالش روبه‌رو کرده است. اما حاصل آن‌چه بر صحنه می‌بینیم یک اجرای دلچسب از گروه اجرایی این نمایش است. در این نمایش بازیگرانی چون حمیدرضا آذرنگ، رحیم نوروزی، داریوش موفق، حمیدرضا نعیمی، محمودرضا رحیمی، نسیم ادبی و... بازی می‌کنند که هر یک بازی‌های قابل توجهی را از خود به نمایش می‌گذارند. در این نمایش رحیم نوروزی یکی از شخصیت‌های خانواده لومان را بازی می‌کند. او بیف لومان است و یکی از کلیدی‌ترین شخصیت‌ها در نمایشنامه به شمار می‌رود. او که در جاهایی در مقابل شخصیت اصلی یعنی ویلی لومان قرار می‌گیرد باعث کنش‌های درونی و بیرونی‌ای در شخصیت اصلی می‌شود. این است که بازی کردن در چنین نقشی به خودی خود می‌تواند جذاب و اثرگذار باشد. او که در این سال‌ها توانسته با بازی در سریال‌های تلویزیونی یکی از بازیگرهای موفق تلویزیون باشد این روزها بر صحنه سالن اصلی تئاترشهر بازی می‌کند. با رحیم نوروزی درباره نقش و بازی‌اش در این نمایش گفت‌وگو کرده‌ایم.

شما شخصیتی را در نمایش مرگ فروشنده بازی کرده‌اید که تأثیر مستقیم بر شخصیت اصلی نمایش دارد. ویژگی بیف لومان در این نمایش چیست که شما آن را برای بازی کردن انتخاب کرده‌اید؟

مرگ فروشنده یک تراژدی مدرن است. برخلاف تراژدی کهن که در آن خدایان تقدیر انسان را رقم می‌زدند و بر زندگی انسان تأثیر داشتند، در تراژدی مدرن خداوندان قدرت و سرمایه هستند که برای توده مردم و طبقه‌ای که ویلی لومان از آن طبقه است تصمیم می‌گیرند. اگر به دقت نگاه کنید می‌بینید که حتی اسامی اشخاص گواهی جایگاه‌شان در جامعه است. لومان درواقع Low Man است یعنی مرد پایین دست و دون پایه. هپی لومان Happy است و سعی می‌کند شادی را تولید کند و سرخوشی و بی‌قیدوبندی را به‌عنوان روش مقابله با وضع موجود انتخاب می‌کند. و بیف که فرار را انتخاب کرده تا در تگزاس گاوچرانی کند و به آرزوهای بزرگ محال نزدیک شود اما خودش گوشت قربانی است. نمی‌خواهم اصرار زیادی مبنی بر نمادگرایی اثر داشته باشم. اما اینها نشانه‌شناسانه است و بالاخره این معانی در متن وجود دارد. این نمایش یک درام استاندارد قرن بیستمی است.

یعنی درواقع به دلیل چنین خصوصیتی که داراست و این‌که استانداردهای یک درام را در خودش دارد توانسته مورد توجه قرار بگیرد؟

این نمایشنامه از جهتی برای کسانی که مخاطب بازیگری و تئاتر هستند جنبه آموزشی و آکادمیک دارد. برای طیف وسیعی از دانشجویانی که در تهران و شهرستان‌های مختلف تحصیل می‌کنند مواجهه با اجرای مرگ فروشنده در اوضاع تئاتری ما غنیمت است. وقتی آشفته بازار در تولید تئاتر حاکم می‌شود و گونه، سبک و سیاق، روند و جایگاه هنر و هنرمند و جریان تفکر در تئاتر روشن نیست در چنین اوضاعی این اجرا یک اجرای مغتنم است. این اجرا شریف است و فارغ از این‌که ما خوب کار کرده‌ایم یا نه، روبه‌رو شدن با اجرای این اثر باعث رشد سطح سلیقه مخاطبان تئاتر می‌شود و من چون می‌خواستم در این اتفاق شریک باشم از بازی در اجرای نادر برهانی استقبال کردم.

بیف لومان برای بازی کردن چقدر جذابیت دارد؟

بیف لومان هم مثل ویلی لومان از جمله نقش‌هایی است که هر بازیگری در زندگی‌اش دست‌وپنجه نرم‌کردن با آن و بازی کردنش را دوست دارد. مثل نقش‌های جاودانه‌ای چون هملت، شاه‌لیر، ادیپ و... که آدم دلش می‌خواهد در رزومه کاری‌اش آن را ثبت کند.

شما از دست‌وپنجه نرم‌کردن با نقش صحبت کردید. می‌خواهم بدانم با بیف لومان چطور دست‌وپنجه نرم کردید، اصلا نقش بیف چه سختی‌هایی برای شما به‌عنوان بازیگر داشت؟

برای من بازیگری چیزی جدای از من نیست. این‌طور نیست که یک ماکت و عروسک روی صحنه بسازم و بعد بیایم و زندگی‌ام را ادامه بدهم. بازیگری فعالیت زنده درونی من است. وقتی روی صحنه می‌روم بازی‌ام بیرون از من نمی‌دود. جلوتر از شخصیت من نیست. سعی می‌کنم یکپارچه و یگانه با خودم باشد.

این یکپارچگی و یگانگی‌ای که از آن نام می‌برید به چه معناست؟

برای بیان روشن و ملموس این موضوع باید قدری مادی حرف بزنم و از معانی واهی و دست نیافتنی فاصله بگیرم. این کار به تجربه، آزمایش و عمل نیاز دارد. من همچنان، هم درس می‌خوانم و هم جای دیگری درس می‌دهم. با هنرجویانم که مواجه هستم شخصیت‌پردازی و کار کارگاهی انجام می‌دهم. اطلاعات پراکنده درخصوص نظریات بازیگری را طبقه‌بندی می‌کنم و چگونگی آنالیز یک شخصیت را تدریس می‌کنم. جنبه‌های تیپیکال شخصیت، جسمانی و روانی‌اش را بررسی می‌کنم و این‌که چطور این شخصیت که روی کاغذ طراحی شده در حوزه بداهه به کنش دیداری و دراماتیک تبدیل می‌شود، اتودها پس از درک موقعیت آغاز می‌شود و وقتی یافته‌ها تثبیت شد در قالب ثابت و تکرار شونده ۴۵ تا ۵۰ شب روی صحنه می‌رود. این را من تجربه می‌کنم. برای من همچنان جنبه یادگیری دارد. من همچنان خودم را بازیگر تمام شده حرفه‌ای نمی‌بینم که بگویم این نقش بیف لومان است بدهید آن را هم بازی می‌کنم یا یک نقش دیگر هم بدهید آن را هم بازی می‌کنم. واقعا برایم بازی کردن جنبه آموزشی دارد و به من کمک می‌کند. از این حیث می‌گویم که دست‌وپنجه‌نرم می‌کنم.

> **وقتی می‌خواهم یک شخصیت را بازی کنم به مکان اهمیت زیادی می‌دهم. این‌که این شخصیت در کجا زندگی می‌کند و اتفاقات در چه مکانی رخ می‌دهد. مکان از یک کلان شروع می‌شود. از جغرافیای سیاسی، تاریخی و اجتماعی شروع می‌شود و تا خانه و اتاق شخصیت می‌رسد. مکان جزئی را که پیدا کردید پیرنگ‌های درونی و ریزرفتارهایی که آن مکان جزئی ایجاب می‌کند، به تدریج پیدا می‌شوند**

در نهایت این دست‌وپنجه نرم‌کردن است که شما به کاراکتر می‌رسید و آن را تجسم می‌کنید. برای رسیدن به هر شخصیتی که آن را بازی می‌کنید به چه نکاتی از آن شخصیت اهمیت می‌دهید و بازی‌تان را پیدا می‌کنید؟

وقتی می‌خواهم یک شخصیت را بازی کنم به مکان اهمیت زیادی می‌دهم. این‌که این شخصیت در کجا زندگی می‌کند و اتفاقات در چه مکانی رخ می‌دهد. مکان از یک کلان شروع می‌شود. از جغرافیای سیاسی، تاریخی و اجتماعی شروع می‌شود و تا خانه و اتاق شخصیت می‌رسد. مکان جزئی را که پیدا کردید پیرنگ‌های درونی و ریزرفتارهایی که آن مکان جزئی ایجاب می‌کند، به تدریج پیدا می‌شوند. وقتی از جغرافیای تاریخی، سیاسی و اجتماعی شروع می‌کنم باید به سراغ آدم‌های آن موقعیت مکانی و زمانی بروم.

در یک سری نمایشنامه‌هایی که ترجمه می‌شود دو نوع جغرافیا داریم. یکی جغرافیای زبان مبدأ و دیگری جغرافیای زبان مقصد، در این رسیدن به نقش‌هایتان چقدر به جغرافیای مقصدهم توجه دارید؟

من بیف را ایرانی نمی‌کنم. خودبه‌خود این کار در ترجمه انجام شده است. یک فاصله‌گذاری به صورت خود به خود بین مخاطب و داستان واقعی‌ای که در منهتن، بوستون و نیویورک می‌گذرد، رخ می‌دهد. این دروغ و قرارداد را تماشاگر و اجراکننده بین خودشان می‌گذارند که ما فارسی حرف می‌زنیم اما اسم‌مان لومان است و مثلا ما آمریکایی هستیم. این یک قرارداد فاصله‌گذارانه است ولی در عین حال می‌پذیریم که همذات‌پنداری جریان دارد. پس دیالوگ فارسی است ولی برای این‌که جنس حرکت‌ها را بسازم، فیلم می‌بینم. جیمز دین، کری گرانت و جیمز استوارت یا فیلم‌های هیچکاک را می‌بینم. یک سری ایست، ژست و فرم و تا می‌توانم عکس می‌بینم و بلوز، جاز و راک‌اندرول گوش می‌کنم. تئاتر یک اتفاق ژستیک است همه بازیگری ژست است. وقتی می‌گوییم بدن به این معنی نیست که ما ژیمناست یا آکروباتیست باشیم. قرار نیست در اپرای پکن بازی کنیم که بخواهیم طول و عرض صحنه را با شصت معلق آکروباتیک طی کنیم. یا «دنس تئاتر» که کار نمی‌کنیم. بدن بازیگری از جنس من در ناتورالیستی‌ترین شیوه اجرایی هم در ژست خلاصه می‌شود. بیان بدنی بازیگر بخش عمده‌ای از زبان اجرا و زیبایی‌شناسی اجرا در ارتباط ارگانیک با سایر عناصر صحنه است. به فرم و ایست‌هایی که در سکوت اتفاق می‌افتد به نشستن‌ها و پیچش بدن در خودش، به فرو رفتن و باز شدن دیگربار باید دقت کرد. به رهایی و بیرون رفتن از تنش و انقباض و در اختیار گرفتن رفتارهای ناخودآگاه و ناشیانه. چند روز پیش محمود رضا رحیمی به مفهوم جالبی در بازیگری اشاره کرد. همان مفهومی که در موسیقی وجود دارد، «کادانس»، وقتی کادانس اتفاق می‌افتد فکر می‌کنید موسیقی رفت که تمام شود اما دوباره بیدار می‌شود و دوباره از نو مومان جدید آغاز می‌شود. بدن تا حد مرگ‌رو به خاموشی و بی‌حرکتی می‌رود و دوباره جنبش و زندگی را از سر می‌گیرد. من کار جسمانی روی این نقش را این‌طور انجام دادم. این‌که می‌گویند چطور به نقش رسیدی، حسش را چطور پیدا کردی، نقش را چطور درآوردی مفاهیم غلطی است. وظیفه بازیگر پیدا کردن کنش است نه جست‌وجوی احساسات نقش.

شما می‌گویید کار آکادمیک انجام می‌دهید و از نوع بازی مبتنی بر سیستم حرف می‌زنید. به نظر شما چقدر تئاتر ایران براساس همین سیستم‌ها عمل می‌کند؟

خیلی‌ها الان دارند کار می‌کنند. از من نخواهید این جریان را نقد کنم چون باید تمام اجراها را ببینم منتقدانه و ریزنگارانه بنشینم فکر کنم به آن تا بتوانم درباره‌اش حرف بزنم. دورا دور از اجراهای آماتور و حرفه‌ای که می‌بینم متوجه می‌شوم که آن‌قدرها هم روی سیستم خاصی کار نمی‌شود. خیلی از بچه‌ها فکر می‌کنند بازیگری یک نقطه است که می‌روند و به آن می‌رسند و تمام. خیلی‌ها می‌گویند ما بدن و بیان‌مان را کار کرده‌ایم و تمام شده است. عرض من این نیست که بازیگرهای حرفه‌ای مثل آقای زنجانپور را هم اگر بخواهید روی صحنه بیاورید باید وادارش کنید ۲ ساعت بدن، بیان و نرمش سوئدی، یوگا و باله کار کند بعد روی صحنه برود. منظورم این نیست. بازیگر حرفه‌ای توانمند در جایی از زندگی هنرجویی به کشفی از خود و بدنش می‌رسد. یاد می‌گیرد که بدن خود را معرفی کند. به آن کشف که رسید هرگاه احساس نیاز کرد باید عضلات را رها و خودش را گرم کند و از انقباض بیرون بیاید و به یک ریلکسیشن پیش از هر اجرا برسد. به علاوه زبان بدنی و رفتار جسمانی هر شخصیت نمایشی خاص همان نقش است که برای پیدا کردن و اجرای آن آمادگی ماهیچه‌ها و انعطاف‌پذیری ضروری است. بعضی‌ها پررو هستند. بدن‌شان پررو است. راحت روی صحنه می‌روند و هر چه بدهند با همان پرروگری اجرا می‌کنند و مقبول نیز هستند و مخاطب هم می‌پذیرد. تجربه زیستی و تربیت‌بدنی‌شان این شکلی است که راحت روی صحنه می‌روند، هرچه به او بدهند اجرا می‌کند و احساس نیاز به هیچ پژوهش، ترقی و تعالی‌ای در خودش نمی‌کند. این جریان در بازیگری ما وجود دارد. بازیگر نوظهور که قرار است دیرزمانی بر صحنه بماند می‌گوید من بازیگر شدم و کافی بود به تئاترشهر وارد شوم. حالا کنار ۴ نفر دیگر دیده شده و در اشل حرفه‌ای جا خوش کرده و دیگر به آنچه می‌خواسته رسیده. مدام خودش را در کارهای مختلف تکرار می‌کند و در جریان صنعتی و کارخانه‌ای تولید تئاتر می‌افتد. تنها تلاشی که می‌کند این است که جایگاهش را با روابط و رعایت مناسبات حفظ کند و جای خودش را خالی نگذارد که منتظر پشت در مانده فراوان است.

این جریان تولید صنعتی و کارخانه‌ای تئاتر به چه معناست و چه آسیب‌هایی برای تئاتر ایران به همراه دارد؟

وقتی بازیگر نیازی ندارد که پویا باشد و فکر می‌کند، رسیده است و می‌گوید این صدای من است و این قد و قواره‌ام و کافی است دیالوگ‌هایم را حفظ کنم و ببینم پارتنر روبه‌رویم چه کسی است چقدر پول می‌دهند و از این تئاتر به آن تئاتر و از این سالن به آن سالن می‌رود. هر چقدر هم پروسه تمرین کوتاه‌تر باشد بهتر! خب این بازیگر ماشین تئاتر کارخانه‌ای می‌شود. چون فرصت کار پژوهشی و آکادمیک ندارد و نمی‌خواهد هم کار آکادمیک انجام بدهد. یک قالب پیدا کرده و همان را تکرار می‌کند. در نمایش‌هایی بازی می‌کند که به قصد گیشه تولید می‌شوند. کیفیت و یکپارچگی آثار و خط و ربطش برای کسی مهم نیست. فقط تئاتر از نظر ممیزی ارزیابی می‌شود و اصلا مهم نیست که سالن‌ها چه استانداردی دارند و مهم نیست چه اشلی داشته باشند و اصلا اجرا به کیفیت مطلوب رسیده است که اجرا بشود و مخاطب به دیدنش برود یا نه. در سالن انتظامی و دیگر سالن‌ها کارهایی اتفاق می‌افتد که نیاز به نظارت کیفی دارند و باید مشاور برایشان بگذارند تا با نگاه پژوهشی و آموزشی اجرا بروند. تئاتر همواره ماهیت پرفورمنس و آموزشی دارد. هیچ‌وقت ما نمی‌توانیم بگوییم که تئاتر یک استاندارد تمام شده است و ما به آن می‌رسیم و در همان قالب پشت سر هم اجرا کنیم. همیشه در تئاتر پویایی هست این‌که می‌گوییم مرگ فروشنده یک درام استاندارد است برای این است که خط و ربط درام مشخص است. پیرنگ و ساختار دراماتیک نمایشنامه به قدری محکم است که مو لای درزش نمی‌رود. آماتور و دیمی نیست. از بوته آزمایش‌های زیادی بیرون آمده است و در یک منحنی و ساختار دراماتیک محکم با شخصیت‌های محکم و روابط علت و معلولی دقیق روایت را پیش می‌برد.

ذره بین

نگاهی به «نمایش اسپانیایی» به کارگردانی شیوا اردوئی

نمایش نیاورانی

رامبد خانلری |

علم شیمی می‌گوید، یک واکنش بدون دخالت کاتالیزورها و عوامل بیرونی در جهت افزایش بی‌نظمی پیش می‌رود. بیشتر نمایشنامه‌های یاسمینا رضا هم اینچنین هستند؛ ماجرا از فضایی به ظاهر ناآرام شروع می‌شود، ناآرام اما منظم. بهانه‌ای پرسوناژها را دورهم جمع می‌کند. شخصیت‌ها به این بهانه شروع به معاشرت با یکدیگر می‌کنند و در خلال این صحبت‌ها، سوال‌ها و جواب‌ها ما با آنها به خوبی آشنا می‌شویم. این یعنی یک سوم اول نمایش و درست از همین‌جا و بعد از این شناخت است که شخصیت‌ها با تکیه بر همان ویژگی‌هایی که پیش از این به ما شناسانده‌اند با یکدیگر به مشکل می‌خورند و اتمسفر داستان را به سمت بی‌نظمی پیش می‌برند. این بی‌نظمی در انتهای کار به مقدار بیشینه خودش می‌رسد، چیزی شبیه انفجار و نمایش در اولین لحظه آرامش بعد از طوفان تمام می‌شود. این الگوریتم هر سه نمایشنامه‌ای بوده که تا به این‌جا از یاسمینا رضا خوانده‌ام یا دیده‌ام. «نمایش اسپانیایی» یکی از همان‌هاست که شیوا اردوئی به‌عنوان اولین تجربه کارگردانی‌اش در فرهنگسرای نیاوران به روی صحنه برد. از آن‌جایی که نمایشنامه‌های یاسمینا رضا بیشتر از هرچیز بر فراز و فرودهای شخصیتی تحت تاثیر عوامل بیرونی و درونی سوار هستند پس بازی بازیگران بیش از هرچیزی به چشم می‌آید و بازی درست گرفتن از آنها تبدیل می‌شود به اصلی‌ترین وظیفه کارگردان. نمایش اسپانیایی ۵ شخصیت دارد که همه به یک میزان در ساختن موقعیت داستانی سهیم هستند و نقش دارند. فرزانه نشاط‌خواه، رامین ناصرنصیر، مزدک رستمی، شقایق دهقان و بهاره رهنما بازیگران نمایش اسپانیایی هستند. در مورد دهقان و رهنما باید گفت که بیشتر از آن‌که آنها خودشان را به شخصیت‌ها نزدیک کرده باشند، شخصیت‌ها خودشان را به آنها نزدیک کرده‌اند. هم شقایق دهقان و هم بهاره رهنما دوباره خودشان را در این نمایش تکثیر کرده‌اند و نمی‌دانم که این خوب است یا بد؟ طبیعی است که یکی از اصلی‌ترین عوامل فروش این نمایش وجود اسم‌های رهنما و دهقان در پوستر این نمایش است و طبیعی است هر که به خاطر آنها به تماشای نمایش بیاید، دوست دارد آنها را همان‌طور که تا به امروز می‌شناسد روی صحنه ببیند. ناصر نصیر شبیه به آن‌چه تا به حال دیده‌ایم نیست، کم سر و صداتر و آرام‌تر است و همین یعنی کارش را به درستی انجام می‌دهد. فرزانه نشاط‌خواه و مزدک رستمی را کمتر از دیگر بازیگران کار می‌شناسیم. هر دو ایفاگر نقش‌های شلوغ و پردیالوگی هستند و هرکدام برای دقایقی بار کل اثر را به تنهایی به دوش می‌کشند. هر دو نقش‌هایشان را خوب ایفا می‌کنند و اگر از بازیگران معروف این اثر بهتر نباشند بدتر نیستند. باید گفت که اردوئی در مهم‌ترین وظیفه‌اش که بازی گرفتن از بازیگران این تئاتر است، بیشتر از نمره قبولی می‌گیرد. جای دیگری که اردوئی از شما به‌عنوان تماشاگر اثر نمره قبولی کار می‌گیرد لحظه قبل از سکانس پایانی است، یعنی آخرین لحظه طوفان که بعد از آن قرار است با آرامش انتهای اثر را ببینیم. با توجه به ویژگی‌های آثار اینچنینی، این لحظه استراتژیک‌ترین لحظه کار است. همان لحظه‌ای است که نظر مخاطب را به پایان جلب می‌کند. در حقیقت لحظه برداشت هر آن چیزی است که مجموعه تا به حال کاشته است. مخاطب عام و خاص ندارد، این لحظه پاشنه آشیل اثر است اگر تا به این‌جا همه‌چیز درست رعایت نشود، مخاطب با پایان نمایش احساس راحتی نمی‌کند؛ در مورد پایان «نمایش اسپانیایی» باید بگوییم که درخشان‌ترین بخش اثر است...

آرش دادگر و شیوه کارگردانی‌اش در نمایش «کالون و قیام کاستلیون»

پنهان نکردن خود در اجرا

کاوه سالاری |

همیشه این سوال برای من پیش می‌آید که واقعا آنچه کارگردان می‌خواسته در صحنه نشان دهد با نتیجه عمل یکی است یعنی نتیجه می‌تواند یکی باشد؟ یا اصلا در یک جدال بین تماشاگر و گروه اجرایی کدامیک حرف درست را می‌زنند. اگر بخواهیم خیلی نسبی‌گرایانه به ماجرا نگاه کنیم باید بگوییم هم گروه اجرایی و هم تماشاگر حق دارند که برداشت‌های خودشان را داشته باشند. بنابراین اگر با این نگاه نسبی‌گرایانه بخواهیم به نمایش «کالون و قیام کاستلیون» به کارگردانی آرش دادگر نگاه کنیم باید بگوییم اینها دیدگاه‌های یک تماشاگر است و ممکن است با آنچه گروه اجرایی می‌خواسته مطابقت نداشته باشد. آرش دادگر در این نمایش قصد دارد که اثرگذار برخورد کند بنابراین شیوه‌ای اجرایی برمی‌گزیند تا بتواند تماشاگر را در یک ساعت و ۲۰ دقیقه اجرا روی صندلی میخکوب کند یا به قول خودش در نشست خبری نمایش‌اش در تماشاگر طوفان بپا کند و این طوفان چطور بپا می‌شود؟ جواب به این پرسش بعد از دیدن نمایش دادگر راحت است. یکی در مفهومی است که در پس نمایشنامه نهفته و دیگری در شیوه اجرایی‌ای است که انتخاب کرده است. با این همه، هم در مفهوم و هم در شیوه اجرایی مشکلاتی دارد. دادگر در مفهومی که انتخاب کرده نتوانسته منویات درونی خودش را پنهان و از شعار دادن فرار کند بنابراین شیوه‌ای همگون با شعار را انتخاب کرده و بر همین اساس است که با تمام قوا در طول نمایش همه بازیگران فریاد می‌زنند. این فریاد تعمدی است و به منظور «ایجاد طوفان در تماشاگر» به وجود آمده اما غافل از این‌که شعار مانند بودن فریادهای دادگر و همراهانش در اجرا نمی‌تواند تماشاگر را با خودش همراه کند. اگر هم در یک پیش فرض بگوییم دادگر نمی‌خواهد همراهی تماشاگر را با آدم‌هایش داشته باشد با جمله کارگردان در تضاد می‌شود که می‌گوید می‌خواسته در تماشاگر طوفان بپا کند. شاید تفاوت من به‌عنوان تماشاگر با آرش دادگر به‌عنوان کارگردان در تعبیرمان از مفهوم و کلمه «طوفان» باشد؛ برای دادگر براساس اجرایی که این روزها در تماشاخانه ایرانشهر و سالن استاد سمندریان دارد در شعار و داد و فریادهای اجرایی مفهوم بگیرد و برای من به‌عنوان تماشاگر در تأمل و تعمق درونی و ژرف. بنابراین براساس اجرای دادگر حرکات غلوآمیز و گوشه‌های تیز بازی بازیگران به درون من نفوذ نمی‌کنند و همیشه بین من و او فاصله‌ای ایجاد می‌کند بنابراین نفوذ در درونیات بازیگر برای من غیرممکن می‌شود. مدام با این پرسش با خودم مواجه باشم که چرا و به چه دلیل این همه داد و بیداد را باید روی صحنه ببینم. اگر دادگر اختلاف سطح در بازی هم به‌وجود آورده بود شاید می‌توانستیم بگوییم این کنتراست جذاب است. اما فراز و فرودی در لحن بازیگران مثبت و منفی دیده نمی‌شود و تنها در یک بخش که لباس بازیگر نقش «سروه» است این اختلاف را با دیگران ایجاد می‌کند. او لباس سفید «سروه» را در مقابل لباس «سیاه» کشیشان قرار می‌دهد. دادگر حتی در این طراحی هم از رفتاری کلیشه‌ای پیروی می‌کند. همان‌طور که کشیشان این نمایش فریاد می‌زنند، شخصیت «سروه» هم که مورد ظلم قرار گرفته فریاد می‌زند. بنابراین هیچ تفاوتی میان آنها ایجاد نمی‌شود. اگر هم مفهوم فریاد حق‌خواهی و فریاد ظالمان را هم در نظر بگیریم و آن را مقصود دادگر بدانیم بنابراین کارگردان در انتقال مفهوم موفق عمل کرده اما در شکل برخوردش کاملا کلیشه‌ای رفتار کرده است. این نمایش این روزها در تماشاخانه ایرانشهر ساعت ۱۸ روی صحنه است.