جست‌وجوگر

اشکان خیل‌نژاد متولد ۱۷ دی ماه ۱۳۶۷ از دانش‌آموختگان دانشگاه تربیت مدرس در مقطع کارشناسی ارشد، رشته نمایش است. شاید به جرات بتوان نمایش «پچ‌پچه‌های پشت خط نبرد» نوشته علیرضا نادری که آذر و دی ۱۳۹۱ در سالن اصلی مرکز تئاتر مولوی روی صحنه رفت را نقطه اتصال بسیاری از مخاطبان به شیوه کارگردانی خیل‌نژاد دانست. این هنرمند جوان با کارگردانی نمایش «بالاخره این زندگی مال کیه؟» تا حدی تثبیت شد اما اجرای «پرده سوم، صحنه چهارم» تجربه مشترک با یوسف باپیری نگرشی تازه در مسیر کارگردانی‌اش را به نمایش گذاشت؛ مسیری نویدبخش شکل‌گیری جریان معترض به تولید سهل‌انگارانه در تئاتر که در قامت «پسران تاریخ» متبلور شد.

گفت‌وگو

گفت‌وگو با اشکان خیل‌نژاد به بهانه کارگردانی نمایش «پسران تاریخ»

تجربه اندیشیدن با فرم اجرا

فرم جسورانه، جسارت اجتماعی را بالا می‌برد

صبا طاهریان/اعتماد

تئاتر جسور

به نظر من تئاتری می‌تواند کارکرد اجتماعی داشته باشد و موجب تغییر وضعیت (حداقل مخاطب خود) شود که نخست پیشنهاددهنده تغییر به خود باشد و ابتدا بستری برای اندیشه و گفت‌وگو در خود مدیوم تئاتر ایجاد کند. با چنین پرسش و ایجاد شکافی در مدیوم تئاتر است که فرمی جسورانه (نه مفهومی عامه) در اجرا شکل می‌گیرد که می‌تواند جسارت اجتماعی را بالا ببرد.

بابک احمدی

تئاتر پایتخت در ماه مرداد روزهای داغ و شلوغی را سپری کرد؛ به طوری که علاقه‌مندان، اجراهای متعددی را شاهد بودند و بعضی معتقدند شیوه و نگرش‌های متعددی را شامل می‌شد، گرچه به زعم نگارنده اکثر آنها در قالب کلی «میل به تجاری‌سازی» صورت‌بندی می‌شوند. از اجرای «مفیستو» در مرکز تئاتر مولوی گرفته تا سنگلج که نمایشنامه قدیمی علی نصیریان توسط هادی مرزبان روی صحنه رفت و هر دو نیز استقبال خیره‌کننده تماشاگران را به همراه داشت. سالن‌های خصوصی فعالانه در فراهم آوردن امکان اجرا برای گروه‌ها مشارکت کردند و باقی ماجرا همان چیزی است که مخاطب فهیم تئاتری قطعا بهتر از نگارنده می‌داند. اما شاید بد نباشد برای یافتن یک پیرنگ خاص جاری در ماه‌های اخیر که به گفت‌وگوی پیش‌رو نیز ارتباط دارد به نمایش «بی‌پدر» کاری از محمد مساوات اشاره کنم؛ نمایشی حاصل ماه‌ها تمرین با یک گروه جوان که سرانجام در ماه‌های ابتدایی سال روی صحنه سالن قشقایی مجموعه تئاتر شهر در معرض قضاوت تماشاگران قرار گرفت و بنایی قابل تامل و دارای ارزش گفت‌وگو پیش‌روی آنها گذاشت. «پسران تاریخ» اشکان خیل‌نژاد نیز یکی دیگر از آثاری بود که حدود ۹ ماه تمرین مداوم و سختکوشانه با بازیگران عمدتا جوان را در دستور کار قرار داد اما ارزش این نمایش مانند تجربه محمد مساوات صرفا به تمرین طولانی مدت و شیوه متفاوت تولید خلاصه نمی‌شود. کار با بازیگر، ساخت اتمسفر، طراحی صحنه و نور دقیق و در نهایت رسیدن به کلی که جهان نمایش را می‌ساخت. اشکان خیل‌نژاد از معدود کارگردانان جوان همنسل خودش است که سعی کرد اندیشیدن با فرم را پیشنهاد بدهد و تجربه کند. شاید بگویید شکل تمرین و تولید تئاتر «پسران تاریخ» و این جنس از فرم اجرا نیز رفته رفته به یک برند برای کالایی‌سازی و فروش تبدیل می‌شود اما پاسخ این است. چه خوب که جای دعوت از سلبریتی‌ها و رپرها برای حضور روی صحنه، متن خوب، فرم و تمرین طولانی مدت کالایی باشد که تئاتر عرضه می‌کند.

این پرسش کلیشه به نظرم می‌رسد ولی به کلیت گفت‌وگوی مورد نظرم ارتباط دارد. چه عاملی ضرورت اجرای این نمایش را ایجاب می‌کرد؟

این‌طور برداشت می‌کنم که احتمالا درباره مضامین و مفاهیمی که در متن آلن بنت مطرح شده است صحبت می‌کنیم؟

یا نمادهایی که آلن بنت خیلی روشن در متن قرار داده و براساس همین نشانه‌ها قرار است یک فرآیند سرکوب سیستماتیک از مدرسه تا دانشگاه را مورد توجه قرار دهد. مثل همان چیزی که فوکو درباره زندان، سربازخانه و تیمارستان مطرح می‌کند.

بله، اما همه‌اش این نیست، آلن بنت مسائل مهمی درمورد نسبت انسان معاصر با تاریخ، همجنس‌گرایی و... مطرح می‌کند. اما پیش از پاسخ به پرسش نخست شما، باید به نکته‌ای اشاره کنم. من می‌گویم اگر در این بحث، کارکرد اجتماعی تئاتر مد نظر است، به این معنا که معتقدیم تئاتر به عنوان یک پدیده اجتماعی باید صاحب کارکرد اجتماعی هم باشد و آن را در موضوع و مفاهیمی که تئاتر پیشنهاد می‌دهد جست‌وجو کنیم، پس هر موضوع دور و نزدیکی کارکرد اجتماعی می‌تواند داشته باشد. قضیه خیلی ساده است. از نظر من هر مضمون، در هر بستری که خلق شود، دو حالت کلان برای دریافت‌کننده یا مخاطب دارد. ابتدا اینکه دریافتگر با آن بستر ارتباط مستقیم دارد و بخشی از تجربه زیسته اوست؛ مثلا اگر بستر جنگ جهانی باشد، خیلی از اطرافیان ما به واسطه حضور در جنگ ایران و تجربه مواجهه با چالش‌های پدیده جنگ، با اثر هنری خود را گره می‌زنند و با آن ارتباط برقرار می‌کنند، در این مثال، حالت دوم را دریافتگرانی دارند که اصولا با جنگ ارتباطی نداشته و اثر هنری جایی دورتر از آنها ایستاده و مخاطب برای رسیدن به آن باید خود را به جهان اثر نزدیک کند و در نهایت هم با جهان تازه‌ای از مناسبات آشنا می‌شود، در اینجا تئاتر همچون یک معلم رفتار می‌کند. پس می‌بینیم که با پیش‌فرض «تئاتر باید کارکرد اجتماعی داشته باشد.» هر تئاتری که روی صحنه است به نوعی کارکرد اجتماعی دارد. در این بحث که سال‌ها گریبان تئاتر ما را گرفته است و عده‌ای با برچسب تئاتر اجتماعی با چماق بر سر تئاتر دیگری که غیراجتماعی می‌نامند، می‌کوبند، یک خلطی وجود دارد؛ اینکه آنها تصور می‌کنند تئاتر باید در «موضوع و مضمون» به اجتماع نزدیک باشد و در آن‌صورت کارکرد اجتماعی دارد. این ایده نزدیک به دو دهه در تئاتر ما جا سفت کرده است و خب واضح است که در شکل نمایشنامه‌نویسی هدف نهایی‌اش پرداختن به مسائل روز یا تاریخ معاصر ایران است. این خواسته اشتباه نیست، اما ایده کاملی هم نیست، تئاتر بدنه نیازمند چنین مفاهیمی برای برخورد با مخاطب حداکثری جامعه است، اما به نظر من تئاتری می‌تواند کارکرد اجتماعی داشته باشد و موجب تغییر وضعیت (حداقل مخاطب خود) شود که نخست پیشنهاددهنده تغییر به خود باشد و ابتدا بستری برای اندیشه و گفت‌وگو در خود مدیوم تئاتر ایجاد کند. با چنین پرسش و ایجاد شکافی در مدیوم تئاتر است که فرمی جسورانه (نه مفهومی عامه) در اجرا شکل می‌گیرد که می‌تواند جسارت اجتماعی را بالا ببرد. آن‌وقت دیگر فرقی ندارد که بستر ما گورخواب‌ها، ماجرای پلاسکو یا ۸۸ باشد یا ننه دلاور برشت، بلکه تجربه ما در فرم اجراست که کارکرد اجتماعی پیدا می‌کند.

بیشتر دنبال این هستم که بدانم فرم از متن بیرون آمد یا نه ظرفی وجود داشت که متن برایش انتخاب شد؟

نه، متن امکاناتی در اختیار ما قرار می‌داد که می‌توانستیم با استفاده از آنها تئاتری جسور در فرم و اجرا داشته باشیم. تئاتر خودش را با امکانات خودش می‌سازد. می‌تواند قصه‌گو باشد ولی قصه گفتن ضرورت تئاتر نیست. تئاتر خودش را با فضا، زمان، مکان و مقوله بازیگر، تماشاگر و... می‌سازد. متن آلن بنت هم اتفاقا داستان تعریف می‌کرد ولی قصه در داراماتورژی ما کمرنگ شد و یک سلسله کنش جایش را گرفت. اجرای ما از نمایشنامه «پسران تاریخ» با خست قصه می‌گوید و روایت خود را با روابط علت‌ومعلولی پیش نمی‌برد. با همین نگاه شکسپیر و لیرشاه در داماتورژی اضافه شد، یا صحنه‌های دیگر. همه اینها دارند خط روایی دومی به اجرا اضافه می‌کنند که در یک ساخت کلی هر چند صحنه یکبار مخاطب می‌تواند نقطه‌گذاری و ناگهان کلیتی را فهم کند. اصولا سعی داشتیم در داراماتورژی به اصطلاح مرکزگریز باشیم و نقاط پایانی هر جمله را دیرتر بگذاریم، مثال درستش شاید این باشد که شما در اجرای ما با پاراگراف‌هایی مواجه می‌شوید که جملات بی‌انتها و بی‌نقطه دارد که ناگهان در پایان پاراگراف خود را نقطه‌گذاری می‌کند و مخاطب جزییات پیشین را به واسطه آن نقطه‌گذاری درک می‌کند.

فرم چطور به دست آمد؟ به ویژه که تجربه‌های گذشته با این اجرا فاصله داشت.

بله من هم موافقم که جهان این نمایش‌ها با ویژگی‌هایی که در تئاترهای قبل جست‌وجو می‌کردم تفاوت دارد به خصوص در امر بازیگری. البته ناگفته نماند که در تجربه مشترک قبلی‌ام با یوسف باپیری در نمایش «پرده سوم؛ صحنه چهارم» به نوعی تجربه‌ای از این جنس داشتیم البته نه کاملا منطبق با پسران تاریخ. نمایش «پسران تاریخ» به بازیگری غیر بازنمایانه توجه کرده است، در این نمایش بحث بدن بازیگر، فضا و اتمسفر مطرح است. به نظرم فرم اجرایی اگر از انباشت محتوا زاده شود یک اتفاق یگانه است و جایی دیگر نمی‌توان پیدایش کرد. آنجاست که شما با فرم اجرایی می‌اندیشید نه صرف دیالوگ، قصه یا مضامین و مفاهیم پیشنهادی نویسنده معاصر و کلاسیک. به همین دلیل گاهی وقتی بعضی اجراها را می‌بینیم حس می‌کنیم مشابه آنها قبلا روی صحنه آمده و برای ما تازگی ندارند. حتی احساس می‌کنید بعضی میزانسن‌ها را دهه‌ها قبل در قالب عکس یا تصویری از اجرای یک نمایش دیده‌اید. آنجا همه‌چیز الصاق است چون گویی کارگردان چیزی در ذهن داشته و برایش منطق یا تکست پیدا کرده است. ولی بیایید در نظر بگیریم فرم اجرا از انباشت محتوا زاده شود؛ اتفاقی که احتمالا فقط در تمرین‌ها رخ می‌دهد و دوم اینکه بر اساس توانایی بازیگرها شکل می‌گیرد. پس ناگزیر اورجینال است و در جایی دیگر تجربه نشده است.

بنابراین فرم از قبل در ذهن شما وجود نداشت؟

از یاد نبریم وقتی از فرم صحبت می‌کنیم در مورد حرکت بازیگران و به اصطلاح بلاکینگ صحبت نمی‌کنیم. اینها بخشی از فرآیند شکل‌گیری فرم هستند و کارگردان می‌تواند هر شکل حرکتی را انتخاب کند. مهم این است که با انتخاب‌هایش چه چیزی را بر هم می‌زند یا دوباره می‌سازد یا از برخورد انتخاب‌هایش چه چیزی زایش پیدا می‌کند. به همین دلیل فرم نمی‌تواند از قبل در دستان کارگردان باشد یا آن را از کتاب خانه‌اش به امانت بگیرد چرا که معتقدم فرم اجرا از تمرین به دست می‌آید. بازیگر و کارگردان هر دو باید در تمرین و با فهم بدنی بازیگر، فضای برساخته از آن، فضا و... به فرم اجرایی دست پیدا کنند؛ اینجاست که وقتی در سالن چهارسو با اجرا مواجه می‌شوید نمی‌توانید بگویید آن را قبلا در جای دیگری تجربه کرده‌اید. حتی امکان تولید در جای دیگر وجود ندارد، اگر چنین اتفاقی هم رخ دهد با فرم راستینی مواجه نیستیم.

موافقم که بیان هنرمندانه بعضی مضامین موجود در متن بنت جسارت می‌خواهد و گروه به خوبی از پس آن برآمد اما به نظرم در زمینه شکل بازی‌ها واقعا با اتفاق نابی که قبلا ندیده باشیم مواجه نبودیم. در این باره شاید بتوانیم کارهایی از کارگردان‌های دیگر مثال بیاوریم.

تئاتر ما به صورت کلی با مقوله بازیگری دو نوع برخورد داشته و خودش سازوکار خاصی در این زمینه پیشنهاد نداده است. مشخصا می‌توانیم به سیستم استانیسلاوسکی و تئاتر رئالیستی یا آنچه میرهولد و گروتفسکی در تئاتر پیشنهاد داده‌اند اشاره کنیم. اگر بخواهم صورت‌بندی روشن‌تری به دست بدهم باید به شیوه بازی «بازنمایانه» و شیوه بازی «غیر بازنمایانه» اشاره کنم. کافی است به اتفاق هم سری به سالن‌های تئاتر پایتخت بزنیم تا ببینیم از بین ۱۰۰ نمایش روی صحنه ۹۰-۸۰ تای آنها براساس سیستم استانیسلاوسکی کار کرده‌اند. این شکل برخورد همانقدر در تئاتر ایران و جهان آشناست که شیوه دوم. بحث بر سر این است که می‌خواهیم با این جنس از بازی چه کار کنیم؟ چون صرف اینکه بازیگر از شیوه بازنمایانه استفاده نکند ویژگی به حساب نمی‌آید. بلکه اهمیت در این است که شیوه و سیستم بازیگری چه تناسبی با کلیت اجرا و نوع ساخته شدن تئاتر دارد و اینکه گروه اجرایی تا کجا پا را فراتر گذاشته و پیشنهاددهنده شکل تازه‌ای از آن سیستم بازیگری است. همه عناصر شکل‌دهنده نمایش «پسران تاریخ» از جمله نور، صحنه، طراحی لباس و غیره در کنار هم احتمالا فرمی را پیشنهاد می‌داد که شیوه غیر بازنمایانه در بازی‌ها را هم باید در همان مسیر دید. یعنی بهترین شکل بازی همین بود به اضافه اینکه ادعایی ندارم و بعید می‌دانم دیگرانی که از این شیوه استفاده کرده‌اند مدعی باشند چنین سبکی اصولا حاصل تفکرات و تمرین‌های خودشان باشد. ما حتی بخشی از تمرین را بر اساس بوتو دنس و با دانش محسن ابوالحسنی پیش بردیم که کارگردان‌های زیادی از آن استفاده می‌کنند. اما مساله این است که ما کجا از آن شیوه در تمرین‌ها فراتر می‌رویم یا تغییر می‌یابیم.

اصلا به نظرت غیر از این چه فرم اجرایی دیگری می‌شود برای «پسران تاریخ» در نظر گرفت؟

اگر به این شکل اجرا نشود عنصری که به عنوان پیش‌برنده عمل می‌کند کنش‌های بدنی نیستند بلکه قصه اهمیت پیدا می‌کند. در تئاتر «پسران تاریخ» بدن و فضا مساله است، ریتم بازی‌ها و...

اتفاقا می‌خواهم درباره همین تمپو صحبت کنیم. چون ریتم و هارمونی بین بازیگرها، به اضافه شکل ادای کلمات طوری بود که نشان می‌داد گروه قصد داشته به یک موسیقی جاری در اجرا برسد. اما به نظرم در کلیت ارکستر تو شکل نگرفت و هارمونی را حفظ نکرد.

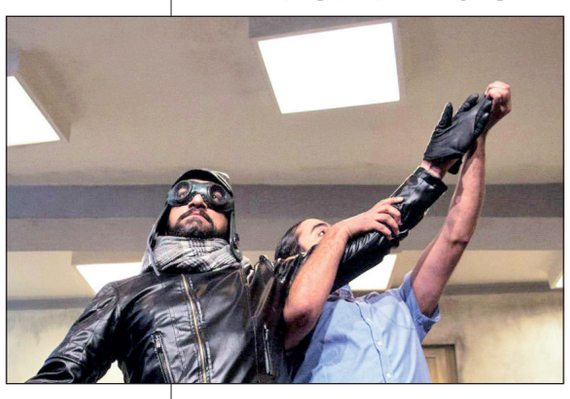
شاید نیاز بوده تمرین بیشتری داشته باشیم و جدی‌تر با مساله برخورد کنیم. یک سلسله اتفاق نیاز است تا به قول تو به یک ریتم و موسیقی کلی برسیم و ما به این سمت حرکت کردیم اما اگر این نظر وجود دارد که اتفاق نیفتاده فقط افسوس می‌ماند که کاش برایش تلاش بیشتری می‌کردیم.

اما اینها نافی تلاش بچه‌ها و اتفاق قابل تقدیری که رقم زدند، نیست. نمی‌دانم کیفیت مخالفت‌ها چطور بوده؟

در کنار نظرهای مثبت، خیلی‌ها هم مخالف بودند و کار را دوست نداشتند. هیچ ایرادی هم ندارد. من مجموعه مفروضات و پرسش‌هایی دارم که برای پاسخ به آنها تئاتر کار می‌کنم. هیچ ایرادی ندارد اگر یک تئاتر از نظر مخاطبان شکست خورده لقب بگیرد ولی سیر مورد نظرش را طی کند و به پیش‌فرض‌های خودش پاسخ داده باشد. متاسفانه از سویی در شرایطی به سر می‌بریم که حتی اگر از افراد بپرسید چرا فلان تئاتر خوب یا بد بود واژگان درستی برای پاسخ در اختیار ندارند. این یعنی ما همچنان ادبیات توصیف و تحلیل تئاتر در اختیار نداریم و اصولا به همین دلیل است که منتقدان بیشتر درباره متن و نمایشنامه صحبت می‌کنند. چون آنجا نظریه‌ها و تعاریف از پیش‌ساخته شده و موجود است ولی درباره اجرا و خود تئاتر، نقد ما در فقر کلامی به سر می‌برد. حتی شاید بتوان گفت با واژگان و اصطلاحات مربوط به نقد ادبی سراغ مقوله اجرای تئاتر می‌آییم.

فرم اجرا از انباشت محتوا زاده می‌شود

نمایش «پسران تاریخ» به بازیگری غیر بازنمایانه توجه کرده است، در این نمایش بحث بدن بازیگر، فضا و اتمسفر مطرح است. به نظرم فرم اجرایی اگر از انباشت محتوا زاده شود یک اتفاق یگانه است و جایی دیگر نمی‌توان پیدایش کرد. آنجاست که شما با فرم اجرایی می‌اندیشید نه صرف دیالوگ، قصه یا مضامین و مفاهیم پیشنهادی نویسنده معاصر و کلاسیک.



اصولا تاثیر نقاشی -نه به معنای تابلوی روی دیوار- بلکه به معنای کلی شامل گرافیک صحنه، طراحی صحنه، نور و غیره در «پسران تاریخ» و «بی‌پدر» محمد مساوات پررنگ بود. هر دو در مقایسه با کارهای قبلی به ایجاد اتمسفر یا کار با بازیگر دقت زیادی داشتید. حتی در شکل تولید به سمت جریانی مخالف وضعیت تولید روز پیش رفتید.

این نشان می‌دهد یک جریانی بین گروه‌های جوان ما وجود دارد که از تئاتر موجود زاویه گرفته‌اند. بله من هم احساس می‌کنم این روند شکل گرفته و در حال فراگیر شدن است. جالب اینکه تمرین گروه ما و بی‌پدر همزمان آغاز شد. احتمالا هر دو متوجه شده‌ایم یک چیزی یک جایی درست کار نمی‌کند. جالب اینکه یک نسلی در حال هم‌افزایی برای مواجه شدن با چنین جریانی است. این برخورد نشان می‌دهد بچه‌های این نسل در حال پایه‌ریزی بنای خودشان هستند، چیزی که در هر دوره وجود داشته فقط باید دید چقدر ادامه پیدا می‌کند و تا چه اندازه می‌تواند خودش را گسترش دهد. همین موجب تاریخ‌مندی و تبدیل یک جرقه به جریان خواهد شد. تنها مربوط به امسال هم نیست، بلکه در سال یکی دو نمایش به این شکل خلق می‌شود. روندی که در تمام دوره‌ها وجود داشته و این مثال شما به نوعی جریان دهه ۹۰ تئاتر است. قطعا گروه‌هایی هم در آینده می‌آیند که اگر در جا بزنیم با ما دچار مشکل می‌شوند. سیر شکل‌گیری تز و آنتی‌تز اجتناب‌ناپذیر است.

نگاه

پسران تاریخ کجا ایستاده‌اند!

سیاوش قائدی

بی فایده است در پس تخیل کارگردان و گستره وهم اثر به دنبال حقیقتی حقیقی‌تر بگردیم. باید تئاتر را به تئاتر و یک اجرا را به خودش واگذاریم. تئاتر از انهدام آنچه واقعیت هولناک زندگی است آغاز شده و به همین منوال به خودش هجوم می‌برد. هر اجرا با رجوع به خودش به این آیین وفادار می‌ماند. به نظر می‌آید ضرورت‌ها و کارکردهای اجتماعی هر تئاتر را باید در درون خودش جست‌وجو کرد. هر اجرا پیش از هر چیز باید خودش باشد. باید فعل بودن و شدن را صرف کند. مناسبات تولید، عناصر اجرایی و کیفیات‌شان، پیش‌تر درباره خودش و سپس درباره اجتماعش می‌گویند. یک تئاتر یا بهتر است بگوییم یک اجرا چگونه ساخته می‌شود و ما را چگونه به، یا به چگونه ملاقات اجتماعی دعوت می‌کند؟ به نظر تئاتر امروز ما بیش از پیش به این دست اجراهایی نیاز دارد تا ما را به اندیشه درباره خودش وادارد. پسران تاریخ از جمله اجراهایی است که ما را به تامل وامی‌دارد؛ درباره خودش، تئاتر بودنش و درباره کیفیاتش؛ کیفیات حضورش. بجاست تا نخست اقرار کنیم که پسران تاریخ اجرایی بی‌نقص نیست. قرار هم ندارد بی‌نقص باشد. می‌شود درباره رویکرد اجرا، داراماتورژی و کارگردانی اشکان خیل‌نژاد حرف زد و به صورت جزیی درباره صحنه‌هایی از نمایش که این تامل را برمی‌انگیزد صحبت کرد؛ انگاری می‌شد جور دیگر یا با اندازه‌های متفاوتی اجرایش کرد. اما همه اینها انتخاب او و گروه اجرایی‌اش است و می‌شود درباره انتخاب‌های جسورانه او و گروهش بیشتر حرف زد؛ انتخاب‌هایی که در یک کلیت منسجم هدفی دیگر و کارکرد دیگری دارد. کم پیش می‌آید اجرایی در کلیتش، از مناسبات تولید گرفته تا کیفیات اجرای چنین واکنشی نسبت به جریانات حاکم بر تئاتر نشان دهد؛ تئاتری که امروز بیشترین آسیب را از مناسبات تولید، نداشتن گروه‌هایی با ایده‌های مشخص و از همه مهم‌تر ضرورت‌نداشتن پروسه تمرین می‌بیند. نمی‌توان به سادگی از کنار اجرای پسران تاریخ گذشت و نسبت به اینها بی‌اعتنا بود. امروز باید با تامل و اندیشه پرسید که هنرمندان امروز تئاتر ایران کجا ایستاده؟ و پسران تاریخ کجا ایستاده‌اند!

پسران تاریخ از آن‌دست اجراهایی است که کارگردانش با هجوم به مواد در اختیارش، متن، بازیگر، صحنه و لباس و غیره و انهدام کلیشه‌های موجود، به ساخت ایده‌های مورد نظرش دست می‌یابد. این اصل با رویکرد آلن بنت، نویسنده نمایشنامه و بازخوانی‌اش نیز همسو است؛ نمایشنامه‌ای که از سنت نمایشنامه‌نویسی انتقادی انگلستان می‌آید. نمایشنامه‌ای که بی‌محابا به مناسبات قدرت هجوم می‌آورد. مناسبات و منازعات قدرت و تجلی آن در سیستم آموزش، نهاد دین و تجلی آن در تاریخ. پسران تاریخ مملو از ارجاعات تاریخی، ادبی و فلسفی است درباره اندیشه و نظام‌های شکل‌دهنده آن. انتخاب نمایشنامه‌ای با این ویژگی زمانمند و مکانمند برای اجرا در ایران نخستین امتیاز این اثر و کارگردانش است. روابط جنسیتی در این نمایش به وضوح ارجاعی به منازعات قدرت است که ریشه در تاریخ اندیشه بشری دارد. تمایل به همجنس بیشتر یا پیش‌تر مقاومتی است در برابر اندیشه‌ای از جنس دیگر، اندیشه‌ای که اعتبار خود را از نهاد قدرت می‌گیرد. اندیشه‌ای که اعمال قدرتش در نادیده گرفتن جنس دیگر است. آنجایی که خانم لینتات تنها کاراکتر زن نمایش می‌گوید: «در این امور هیچ‌وقت زن‌ها را بازی نمی‌دهند...»

داراماتورژی اشکان خیل‌نژاد هوشیارانه معطوف به اجرا و عناصر اصلی آن است. ترجمانی که در چشم‌انداز آگاهی مخاطب ایرانی شکل می‌گیرد و به پرسش‌های کلیدی خود پاسخ می‌دهد. این آدم‌ها کیستند؟ کجا هستند، چه می‌کنند و چه می‌خواهند؟! اجرایی مساله‌دار، از آدم‌هایی مساله‌دار برای مخاطبی مساله‌دار. همان‌گونه که کاراکتر ایروین می‌گوید «پرسش درباره اون چیزی‌ست که می‌دونید، نه درباره چیزی که نمی‌دونید...» مناسبات حاکم در پسران تاریخ در نگاه اول شاید از ما و مناسبات اجتماعی ما دور باشد، اما آنچه ما را به این اجرا و این اجرا را به ما نزدیک می‌کند، با وجود فاصله‌ای که دارد، از دل داراماتورژی اجرا و مخاطب می‌آید. چگونه مساله پسران تاریخ، مساله ما می‌شود. مساله دانش، قدرت و شهوت. مساله‌ای که به ما یادآور می‌شود که چگونه هنگام اندیشیدن و قضاوت کردن، اعمال قدرت می‌کنیم. چگونه میل جنسی و شهوت خاستگاه مشترکی با دانش و میل به اعمال قدرت دارد. همه آن مفهومی که هکتور چنین بیانش می‌کند: «انتقال دانش فی‌النفسه یک عمل شهوانیه...»

پسران تاریخ اجرایی است که معماری خود را با تکیه بر بازیگرانش بنا نهاده است. بازیگرانی که با بدن‌های‌شان و فرم‌های طراحی شده فضای اجرا را می‌سازند. درهم تنیدگی بدن‌ها و پرسپکتیوی که در صحنه ایجاد می‌کنند، همزمان زمان، مکان و فضای نمایش را می‌سازد. تنها می‌توان به این نکته اشاره کرد که چگونه بدون قطع نور یا تغییر دکور و آکسسوار به درستی مکان، زمان و فضای نمایش تغییر می‌کند. و این تنها با تکیه بر بدن بازیگران ممکن شده است. بازیگران پسران تاریخ به راستی همچون نقش‌آفرینان تاریخ هستند، سرکش و مقتدر، نابغه و مجنون. همچون رقصندگان مدرن، صحنه را رنگ‌آمیزی می‌کنند و روح در آن می‌دمند. از دیگر عناصر اجرایی پسران تاریخ که بسیار جای تامل دارد، دکور و صحنه‌آرایی آن است. ساخت فضا به گونه‌ای است که انگاری ما به عنوان مخاطب در آن حاضریم. ما همچون پسران تاریخ در ساخت این فضا سهیم هستیم. دیوارهای بلند و نقاشی‌های روی آن و در بلند انتهای صحنه تداعی‌کننده مکان‌های مذهبی و نه مشخصا کلیساست! فضای باشکوهی که به شکل هولناکی دفرم و بی‌شکل می‌شود.

ضرورت اجتماعی پسران تاریخ و نسبت آن با مخاطب ایرانی به سادگی از دل اجرا قابل شهود است. پسران تاریخ از تغییر شکل و دفرم کردن کاراکترها و مناسبات‌شان آغاز می‌کند. در این انهدام آدم‌ها و رفتارهای‌شان شکلی هولناک و گاهی تمسخرآمیز می‌گیرند. در فرم اجرا آنچه ما با آن روبه‌روییم واقعیت تلخ و مضحک بودن این شکل‌هاست. مگر ضرورت اجرای تئاتری بیش از آن می‌تواند باشد که ما مناسبات بی‌شکل و مضحک یا شاید هولناک خود را در آن ببینیم. این اجرا تلنگری است تا بدانیم تشخص اجتماعی ما متاثر از قضاوت‌هایی است که می‌کنیم و می‌شویم. این تشخص به چه میزان متزلزل و ناپایدار است.

گاهی جایگاه ما به سادگی تغییر می‌کند و ما تمامی تشخص و اعتبار خود را از دست می‌دهیم. این وضعیتی است که برای هکتور و ایروین و همزمان پسران تاریخ اتفاق می‌افتد. با نگاهی به تاریخ با این واقعیت هولناک روبه‌رو می‌شویم. در این اجرا این توده بی‌شکل مناسبات اجتماعی مدام در حال فروپاشی و بازساخت است. و ما به عنوان تماشاگر در این فروپاشی و بازساخت حاضر و سهیم هستیم. پسران تاریخ از آن دست اجراهایی است که به ما می‌آموزد باید بی‌واسطه ببینیم، بشنویم و احساس کنیم. پسران تاریخ پیشنهادی است درباره؛ بازنگری در مواجهه با تاریخ و تئاتر. درباره چگونگی تئاتر و چگونگی دیدن و شاید اندیشیدن درباره آن.

پسران تاریخ از آن‌دست اجراهایی است که کارگردانش با هجوم به مواد در اختیارش، متن، بازیگر، صحنه و لباس و غیره و انهدام کلیشه‌های موجود به ساخت ایده‌های مورد نظرش دست می‌یابد