معرفی کتاب

شیوه‌شیوایی

بهاءالدین خرمشاهی در شیوهٔ شیوایی با نگارش ۲۴ گفتار به نقد و بررسی اشعاری از برخی شاعران پرداخته است؛ کتابی که در موسسه انتشاراتی نگاه به انتشار رسیده و روی میز تازه‌های این نشر قرار دارد. البته این کتاب در واقع چاپ دوم از کتاب «نبض شعر» است که پیش‌تر از سوی نشر روشن‌مهر منتشر شده بود، اما مولف ضمن ویراست جدید، ۴ مقاله را از این مجموعه حذف و ۴ مقالهٔ تازه به آن اضافه کرده است. شاعرانی که خرمشاهی در شیوه شیوایی به آثار آنها پرداخته، عبارتند از: مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، م. آزاد، سهراب سپهری، سیمین بهبهانی، مفتون امینی، بیژن جلالی، فریدون مشیری، عبدا... کوثری، علی موسوی گرمارودی، حسین علیزاده، نسرین بهجتی، شکوه سپه زاد، پونه ندایی، هیوا مسیح، مهدی مظفری ساوجی. خرمشاهی در پیشگفتار این کتاب آورده است: «درست نمی‌دانم در این سی‌ساله‌ای که این ۲۴مقالهٔ نقد شعر را نوشته‌ام، شعر امروز فارسی، اعم از نو و فرانو و حتی کلاسیک نوین، به چه راهی می‌رود یا اصلاً راه می‌رود یا درجا می‌زند. شعردانی محدود من خودآموخته و بیشتر غریزی است؛ اگرچه ادبیات‌چی هم هستم و سری یا سرکی به کتاب‌های نقد شعر می‌کشم یا نقدهای خوب و متوسط و بدی را که در این مدت نوشته‌اند، گاه‌گاه خوانده‌ام. در هرحال بیش از ۴دهه است که بیشتر با شعر و ادب فارسی و کمتر شعر و ادب عربی و انگلیسی اُنس دارم. از خوشبینی ذاتی‌ام نیست که احساس می‌کنم با اندکی آریتمی (کژآهنگی) نبض شعر در مجموع خوب می‌زند. بزرگان شعر، چه کلاسیک‌پرداز نو، مثل مرحوم استاد سیمین بهبهانی و هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه)، چه نوسرای نیمایی از جمله جناب استاد منوچهر آتشی وضع هنرشان خشنود کننده است؛ اما طیف وسیعی از شاعران جوان، نسل سوم بعد از نیما، که سپیدسرا هستند، نیز گاه می‌درخشند. اگر فقط دو مثال بزنم یکی جناب هیوا مسیح است و یکی هم خانم نسرین بهجتی؛ و خوشبختانه درباره هردوِ آنان در این دفتر نقدی و نظری آمده است. بعضی معتقدند بنده با «هیوایی» خواندن شعر هیوا مسیح و نوشتن بلندترین نقد، در میان این نقدها و بلندتر از میانگین نقدهایی که نوشته می‌شود، در حق او مبالغه کرده‌ام. یک احتمال هم این است که اینان که اندک‌شمارند، در مبالغه‌ای که به من نسبت می‌دهند، خود، به دام مبالغه گرفتار شده باشند.»

در بخشی از این کتاب می‌خوانیم: «هنر، در بیرون نیست. مانند معنای زندگی و ارزش ارزش‌ها (نه قیمت‌ها) ریشه در درون دارد. هنر عبارت است از نگاه متفاوت و تفاوت و تنوع و طراوت نگاه. هنر عبارت است از تازه دیدن، از زاویهٔ غیرتکراری دیدن اشیا/ ارزش‌ها/ روابط کهنه یا مکرر یا روزمره، که اغلب از شدت دیده شدن، دیده نمی‌شوند. هنر، هم باید پیچیدگی‌ها را ساده کند، و هم سادگی‌ها را پیچیده.»

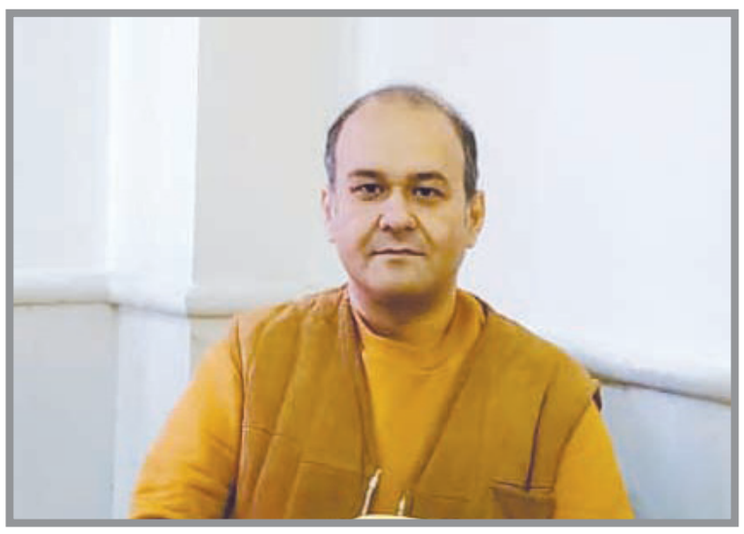
جرئت رویاپردازی

کتاب «جرئت رویاپردازی» با عنوان تکمیلی چگونه محمد بن راشد رویایش را تحقق بخشید از سوی انتشارات نسل نواندیش با ترجمه مریم نفیسی‌راد و مقدمه دکتر کمال رئوف در مهرماه ۱۴۰۱ منتشر شد. رائد برقاوی نویسنده، روزنامه‌نگار در قالب سه فصل شخصیت شیخ بن راشد، حاکم دبی را تحلیل کرده و کوشیده به این پرسش پاسخ بدهد که چگونه محمد بن راشد توانست در چنددهه دبی را به یکی از شهرهای تراز اول جهان تبدیل کند. نویسنده در این کتاب به موفقیت‌های چشمگیر دبی و امارات مانند پرتاب کاوشگر امید که مصادف شد با جشن پنجاهمین سالگرد تاسیس امارات متحده که شیخ محمد در این خصوص گفت: پنجاه‌سال قبل را از صحرای سیح‌السدیره آغاز کردیم و پنجاه سال جدید را از صحرای مریخ آغاز می‌کنیم. نویسنده این کتاب درباره شخصیت این رهبر این‌چنین می‌گوید: «محمد بن راشد به تغییر مثبت عشق می‌ورزد، او از زمان روی کار آمدن، تغییرات زیادی در کابینه انجام داده است تا خون تازه‌ای به کار دولت تزریق کند و در دنیا پیشگام بوده و وزارتخانه‌ای مختص آینده، وزارتخانه دیگری برای خوشبختی، سومی برای هوش مصنوعی و چهارمی برای امنیت غذایی ایجاد کرد.» زنان جایگاه برجسته‌ای در اندیشهی شیخ محمد بن راشد دارند، زیرا او معتقد است پیشرفت و ارتقای دولت‌ها در یکی‌از ابعاد آن، با توانمندسازی زنان سنجیده می‌شود. نویسنده در ادامه خاطرنشان می‌کند که از شیخ محمد چیزهای زیادی آموخته که شاید برجسته‌ترین دستاوردش که تاثیری قوی در زندگی حرفه‌ای او داشته اندیشیدن به روشی متفاوت و جسورانه با تفکر خارج از چارچوب است.

سید شهاب‌الدین ساداتی به مناسبت انتشار ترجمه‌های تازه‌اش؛

بی‌دقتی در ترجمه نمایشنامه و خسارت‌های زبانی

حمله به نظام مردسالارانه در «توده خاکستر»



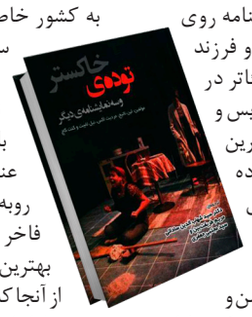
آرمان ملی- بیتا ناصر: سیدشهاب‌الدین ساداتی، استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی و مدیر گروه ادبیات جهان در مرکز تحقیقات زبانشناسی کاربردی، به تازگی کتاب «توده خاکستر و سه نمایشنامه دیگر» نوشته لین ناتیج، مردیت اُکس، نیل لابیت و کِنت کاچ را ترجمه و از سوی نشر لوگوس روانه بازار کتاب کرده است؛ کتابی که نمایشنامه‌هایش به چالش‌های انسان مدرن معطوف است و مشخصا نظام مردسالارانه را در آمریکا، انگلستان و استرالیا، مورد انتقاد قرار می‌دهد. انتشار این کتاب، بهانه‌ای شد برای گفت‌وگو با این مترجم که مشروح آن را در ادامه می‌خوانید:

نمایشنامه‌های ارائه شده در «توده خاکستر و سه نمایشنامه دیگر» از نظر درونمایه و پیام چه اشتراکاتی با هم دارند؟

کتاب از چهار نمایشنامه معاصر تک پرده‌ای تشکیل شده است. نخستین وجه مشترک این نمایشنامه‌ها این است که همگی متعلق به کشورهای انگلیسی زبان یعنی آمریکا، انگلستان و استرالیا هستند و به جز لین ناتیج این نخستین مرتبه‌ای است که در ایران آثاری از مردیت اُکس، نیل لابیت و کنت کاچ به فارسی ترجمه می‌شود. وجه مشترک دوم این چهار نمایشنامه موضوعات جدید و درباره چالش‌های انسان مدرن است؛ چالش‌هایی که بعضاً بسیار عجیب و غریب بوده و خواننده را مبهوت ساخته و به فکر وامی‌دارند. وجه اشتراک سوم را می‌توان دنیای مردسالارانه و به چالش کشیدن آن دانست. لین ناتیج در سال ۱۹۶۴ در بروکلین در ایالت نیویورک آمریکا متولد شد. نمایشنامه« توده خاکستر» نخستین مرتبه سال ۱۹۹۳ میلادی به‌عنوان بخشی از نمایشنامه‌های نوین آمریکایی جشنواره هوماناکه توسط بازیگران تئاتر لوئیزویل تهیه شده بود، به اجرا درآمد. به‌طور حتم، حمله به نظام مردسالارانه یا پدرسالارانه محور اصلی این نمایشنامه است، اما توصیفات و لحن نویسنده همراه با طنز و شوخی است. ناتیج با ظرافتی مثال زدنی نقش جنسیتی زنان و مردان را در این اثر ترسیم می‌کند. اما نقش‌های جنسیتی در این اثر وارونه شده‌اند و یا به‌طور کلی از بین رفته‌اند، چرا که لورین اگرچه یک زن ستم‌دیده است، اما شوهرش که نمادی از نظام مردسالارانه است را به چالش می‌کشد (سهواً موجب مرگ او شده است). «فاصله را حفظ کنید» نمایشنامه‌ای تک پرده‌ای نوشته مردیت اُکس نویسنده استرالیایی-انگلیسی است. این نمایشنامه به مسائل روان‌کاوانه در بطن روابط خانوادگی و رابطه مادر و فرزند در آستانه قرن بیست‌ویکم می‌پردازد. رخدادهای داستان در زیرِ زمین، ایستگاه مترو و قطار رخ می‌دهند، در نتیجه لایه‌های پنهان ذهن ناخودآگاه را یادآوری می‌کند. تغییر کردن مدام جایگاه قدرتی، نظریه‌های میشل فوکو فیلسوف پسامدرن فرانسوی از قدرت شبکه‌ای را یادآور می‌شود. از آنجا که شخصیت اصلی داستان یک زن است و صفاتی چون دروغگویی و ریاکاری به او نسبت داده می‌شود، این نمایشنامه از دیدگاه جامعه‌شناختی و نقد فمینیستی نیز حائز اهمیت است. تاکنون اثری از مردیت اُکس به فارسی ترجمه نشده است. نیل لابیت نمایشنامه‌نویس، کارگردان و هنرپیشه آمریکایی است. وی سال ۲۰۱۳ برنده «جایزه آکادمی هنر و ادبیات آمریکا» در حوزه ادبیات شد. شخصیت‌های اصلی نمایشنامه‌های نیل لابیت مردانی خشن و خودخواه هستند. درونمایه اکثر آثار نیل لابیت سبب شده است تا او را به عنوان شخصی «متنفر از زنان» و یا یک «انسان گریز» بشناسند. اما باید گفت که بدرفتاری‌هایی که در زمان کودکی به خصوص از سوی پدرش مشاهده کرده بود سبب شد تا لابیت به اشتباهات و رفتارهای ناپسند انسانی بیندیشد. نمایشنامه «شرط بندی» برای نخستین بار سال ۲۰۱۲ منتشر شد. موضوع اصلی این نمایشنامه ناتوانی انسان در برقراری یک رابطه صحیح با همنوع خود است. این نخستین باری است که اثری از نیل لابیت به فارسی ترجمه می‌شود. کنت کاچ نویسنده معاصر آمریکایی در کنار شاعران بزرگی همانند جان آشبری عضو «مکتب نیویورک» بود. کاچ در نمایشنامه «استاندارد طلا» قراردادی بودن نظام پولی و اقتصادی آمریکا و جهان را هدف قرار می‌دهد. «استاندارد طلا» که عنوان نمایشنامه نیز از آن گرفته شده، یک اصطلاح تخصصی در علم اقتصاد است؛ استاندارد طلا یک نظام پولی است که در آن واحد محاسبه اقتصادی استاندارد وزن ثابتی از طلاست. این نمایشنامه نمونه‌ای کم‌نظیر درباره استعاره پول و طلا در ادبیات است. شخصیت‌های اصلی این نمایشنامه دو راهب بودایی در معبدی در چین هستند که بحث اصلی آن‌ها موضوع روز بسیار از جوامع یعنی دلار است! کنت کاچ تاکنون در ایران ناشناخته مانده بود و این نخستین مرتبه است که اثری از او به فارسی ترجمه می‌شود.

آیا می‌توان «توده خاکستر» را اثری روانشناختی دانست؟ تجربه زیستی ناتیج و فعالیت‌های پدرش به عنوان روانشناس چه نقشی در آثار او دارد؟

بله همان‌طور که اشاره شد، «توده خاکستر» و سایر نمایشنامه‌های این مجموعه آثاری کاملاً روانشناختی هستند. والاس ناتیج پدرش روانشناس کودکان و مادرش معلم و بعدها مدیر مدرسه بود. لین ناتیج به واسطه شغل والدینش از کودکی با مسائل روانشناختی آشنا بود و در تخیلات کودکانه خویش آن‌ها را می‌پروراند. به همین جهت ناتیج زمانی که تنها یک دانش‌آموز دبیرستانی بود نخستین نمایشنامه خود را نوشت و به چاپ رساند. وی در دانشگاه براون و مدرسه ادبیات نمایشی پیل به تحصیل پرداخت. پس از فراغت از تحصیل به مدت چهار سال در انتشارات عفو بین‌الملل کار کرد و سپس به تدریس نمایشنامه روی آورد. ناتیج متأهل و دارای دو فرزند است. وی هم‌اکنون دانشیار تئاتر در دانشگاه کلمبیاست و به امر تدریس و آموزش دانشجویان می‌پردازد. لورین شخصیت اصلی نمایشنامه «توده خاکستر» زنی متأهل و در اوایل سی سالگی خود است. از طریق صحبت‌های آغازین لورین با فلورین که دوست صمیمی و هم‌سن و سال خودش است متوجه می‌شویم که عواطف لورین در طول زندگی مشترکش مورد سوءاستفاده قرار گرفته است. کشمکش درونی لورین نمادی از کشمکش درونی زن‌هایی است که از یک طرف از دست فردی که آن‌ها را برای مدت طولانی مورد سوءاستفاده قرار داده بود (شوهرشان) راحت شده‌اند، ولی از سویی دیگر با احساس گناه و عذاب وجدان روبه‌رو هستند، همانند لورین که تصور می‌کند عامل ناپدید شدن و یا قتل (سهوی) همسر خود است. بنابراین، ازدواج و روابط زن و مرد جایگاه اصلی را در این نمایشنامه دارند و در نتیجه رویکردهای روانکاوانه و فمینیستی بهترین روش‌های نقد برای بررسی این نمایشنامه است.



از مراحل انتخاب، ترجمه، ویرایش و انتشار «توده خاکستر» بگویید. همکاری با مترجمان دیگر این اثر (مریم طریقت‌بین و سید مجتبی جعفری) به چه صورتی انجام شد؟

کار با مترجمان جوان و باانگیزه بسیار لذت‌بخش است، به‌خصوص اینکه خانم مریم طریقت‌بین و آقای سید مجتبی جعفری از دانشجویان پُرتلاش سابق من هستند. همکاری در تمامی مراحل از انتخاب اثر تا ترجمه و ویرایش به صورت هماهنگ و مشترک به پیش رفت. این مترجمان جوان و توانمند علاقه زیادی به ترجمه آثار جدید نشان دادند. در نتیجه، آثاری را که از مدت‌ها برای ترجمه مد نظر داشتم در اختیار آن‌ها قرار دادم و به صورت مشترک آن‌ها را ترجمه، بازخوانی و ویرایش کردیم. همچنین من تلاش کردم تا در ابتدای هر اثر مقدمه‌ای کوتاه درباره آن بنویسم تا درونمایه‌های اصلی و ارزش ادبی آن‌ها برای مخاطب روشن شود، زیرا این آثار برای نخستین بار بود که به فارسی ترجمه می‌شدند و به غیر از لین ناتیج حتی یک اثر هم از آن‌ها به زبان فارسی ترجمه نشده بود.

شما به عنوان استادیار زبان و ادبیات انگلیسی از یکسو و مدیریت گروه ادبیات جهان مرکز تحقیقات زبانشناسی کاربردی از سویی دیگر فعالیت دارید. از این منظر چه حساسیت‌هایی در انتخاب آثار برای ترجمه دارید؟

از آنجا که کار اصلی بنده تدریس ادبیات انگلیسی است، همیشه به دنبال آثار ادبی جدید و فاخر هستم که شایستگی ترجمه و معرفی به خواننده فارسی زبان را دارند. از طرفی دیگر، به عنوان مدیر گروه ادبیات جهان در مرکز تحقیقات زبانشناسی کاربردی، انتخاب آثار را به کشور خاصی محدود نمی‌کنم. با ارجاع به سخنان یوهان ولفگانگ فون گوته، ادیب شهیر آلمانی در قرن نوزدهم، ادبیات دیگر ملی نیست، بلکه با مفهوم ادبیات جهان به عنوان یک ادبیات فراملی و جهانی روبه‌رو هستیم. باید تلاش کنیم تا آثار فاخر و طراز اول و یا به عبارتی دیگر بهترین‌های ادبی ملل دیگر را مطالعه کنیم. از آنجا که مخاطب نمی‌تواند به چندین زبان مسلط باشد و همه آثار مهم ادبیات جهان را به زبان اصلی بخواند، در نتیجه ضرورت ترجمه پیش می‌آید. به همین جهت اخیراً تصمیم گرفته‌ام تا ایچیو هیگوچی نویسنده ژاپنی را نیز به فارسی زبانان معرفی کنم؛ نویسنده‌ای که رمان «پایان کودکی» او مشهورترین رمان رئالیستی ادبیات ژاپن در جهان غرب است، اما در ایران ناشناخته مانده است. به عنوان مثالی دیگر، می‌توانم به منظومه «کایسا الهه شطرنج» سروده سِر ویلیام جونز (مستشرق انگلیسی و نظریه‌پرداز زبان‌های هندو- اروپایی) اشاره کنم که شعر اسطوره‌ای او نزدیک به سه قرن است که در ایران ناشناخته مانده بود.

یکی از چالش‌هایی که مترجمان و ناشران در حوزه نمایشنامه‌های ترجمه‌ای با آن مواجه هستند، اجرای نمایشنامه بدون در نظر گرفتن حق مالی و معنوی مترجم و ناشر است. نظر شما در این باره چیست؟ آیا با این مساله مواجه بوده‌اید؟

تاکنون با این مساله روبه‌رو نشده‌ام. به عنوان مترجم خیلی خوشحال می‌شوم که این نمایشنامه‌ها توسط کارگردانان توانمند ایرانی به روی صحنه بروند و به نوبه خود، از نظر اقتصادی سهمی به عنوان مترجم برای خود نمی‌خواهم. زیرا این امر را خدمتی به جامعه ادبی و فرهنگی کشورم می‌دانم. اما شرایط و موقعیت ناشر با من تفاوت دارد. به هر حال، از نظر قانونی انتشارات صاحب حقوقی اثر به شمار می‌آید و در خصوص این کتاب نشر لوگوس است که باید تصمیم‌گیری کند. با روحیاتی که از آقای دکتر سلطانی مدیریت محترم نشر لوگوس سراغ دارم، ایشان حتماً نهایت همکاری را با کارگردان‌های توانمند ایرانی خواهند داشت.

ترجمه آثار ادبی در حوزه نمایشنامه چه چالش‌هایی به‌همراه دارد؟ و چه تفاوتی با ترجمه رمان و داستان دارد؟

سوال بسیار خوبی است. در نگاه اول شاید تفاوتی میان ترجمه نمایشنامه و سایر انواع ادبی مثل رمان و داستان کوتاه قائل نشویم. اما باید تأکید کنم که اشتباه و یا بی‌دقتی در ترجمه یک نمایشنامه، از خسارت‌های زبانی و ادبی فراتر می‌رود. به بیانی روشن‌تر، یک نمایشنامه ترجمه شده زمانی که توسط یک کارگردان استفاده می‌شود، اگر از لحاظ صحنه‌آرایی، توصیف کردن شخصیت‌ها، گفتار و حرکت‌های شخصیت‌ها عیناً با نسخه متن مبدأ مطابقت نکند، سبب ناهماهنگی و آشفتگی در اجرای آن می‌شود. عدم توجه کافی مترجم نه تنها ارتباط کلامی و مکالمه شخصیت‌ها را قطع می‌کند، بلکه سبب می‌شود صحنه نیز بر خلاف توصیف نویسنده، اشتباهی و نادرست تشریح و اجرا شود و همچنین زیان مالی در پی داشته باشد.

در حال حاضر کتابی در دست ترجمه و یا آماده انتشار دارید؟

خوشبختانه نشر لوگوس در هفته‌های اخیر رمان «پایان کودکی» نوشته ایچیو هیگوچی را چاپ و منتشر کرده است. «پایان کودکی» مشهورترین رمان رئالیستی ادبیات ژاپن در جهان غرب به شمار می‌آید که پس از گذشت ۱۲۷ سال از نخستین چاپ آن به سال ۱۸۹۵ میلادی در ژاپن به فارسی ترجمه شد! هم‌اکنون کتاب فرهنگ روان‌زخم: سیاست ترس و فقدان در سینما، ادبیات و رسانه در نوبت چاپ قرار دارد که انشا... به زودی توسط نشر لوگوس چاپ منتشر خواهد شد. همچنین ترجمه منظومه کایسا الهه شطرنج در چند هفته اخیر توسط نشر شباهنگ چاپ و روانه بازار کتاب شده است که ترجمه شعر بلندی اثر سِر ویلیام جونز (صاحب نظریه زبان‌های هندو- اروپایی) درباره پیدایش اسطوره‌ای بازی شطرنج است. در آخر قابل ذکر است که به‌همراه خانم مریم طریقت‌بین در حال گردآوری و ترجمه چند داستان کوتاه از ایچیو هیگوچی هستیم که انشا... پس از انجام مراحل ویرایش و بازخوانی آن را در اختیار نشر لوگوس قرار خواهیم داد.

عنقا و کوه‌قاف
درباره نمایش «فرزند یک خنیاگرم»

فرشته نوبخت
نویسنده‌ومنتقد

این روزها، شاهد اجرای «فرزند یک خنیاگرم»، کاری تازه از شکرخدا گودرزی در مجموعهٔ تئاتر شهر هستیم. نمایشی که به سرعت توانست پیوندهای محکمی را با جریانات روز جامعه برقرار نماید و مخاطب را بر صندلی‌های سالن سایهٔ چهارسو نشانده و درگیر خود نماید. اهمیت این نمایش اما تنها محدود به این موفقیت نیست، آنچه «فرزند یک خنیاگرم» را به عنوان اثری قابل اعتنا که حرفی برای گفتن دارد مطرح می‌نماید، رویکرد اقتباسی آن به ادبیات کلاسیک و به خصوص اسطوره به مثابه یک ابزار بیانی است. اسطوره چنان که می‌دانیم وسیله‌ای است برای معرفت به تاریخ و فرهنگ. با اسطوره است که می‌توان جهان ذهنی انسان امروزی را درک کرد. می‌خواهم حتی از این فراتر رفته و یادآوری کنم که با اسطوره است که انسان به عنوان موجودی فرهنگی، به پدیده‌های پیرامونش می‌اندیشد و در واقع این اسطوره است که در انسان امروزی به وقایع و رویدادهایی که به شکل روزمره از سر می‌گذراند، می‌اندیشد. اما آن نوع معرفتی که از اسطوره حاصل می‌شود، نتیجهٔ قدرت نماد و تمثیل است و همین نکته است که کاربرد اسطوره را در بافت مدرن و معاصر جوامع امروزی دشوار می‌سازد و به تبع آن ضرورت شناختی عمیق برای هنرمند جهت اقتباس از آن را پیش می‌کشد. با این مقدمه تلاش می‌کنم درباره متن و سپس اجرا و تکنیک‌های تئاتری «فرزند یک خنیاگرم» بگویم. نمایشی که بیش از هرچیز چشم‌اندازی تازه به تئاتر تجربی امروز گشوده است. بهترین نوع نمایش، آن است که محتوا و شکل به ضرورت یکدیگر پدید آیند. محتوا هر قدر هم ارزشمند و غنی باشد، بدون وجود شیوه بیان یا فرمی که آن را عرضه کند، به خوبی منتقل نخواهد شد. عکس این هم صادق است. هرقدر فرم زیبا، هنرمندانه و شکیلی در عرضهٔ یک اثر هنری به‌کار رفته باشد، بدون وجود ایده‌ای که ارزش بیان و قابلیت ظرف را داشته باشد، بی‌فایده است و صرفا با اثری مکانیکی روبه‌رو خواهیم بود که ضرورتی برای اجرای آن وجود ندارد. در نتیجه می‌توان دریافت که عامل اصلی موفقیت نمایش در ضرورت وجود رابطه میان مضمون و موضوع با تکنیک‌های فرمی به کار رفته در اجرای اثر است. توجه به این نکته هنگامی که هدف اقتباس از متون کهن و کلاسیک باشد، بیشتر خواهد بود. به این دلیل که متون کهن، از پیش دارای فرم‌های بیانی و الگوهای روایی شناخته شده‌ای هستند. و شکستن آن‌ها در جهت ایجاد الگو و نظم تازه نیازمند داشتن ایده یا ایده‌هایی تازه است تا بتواند پیوندی با مسائل و مضامین روز برقرار کند، و متن کُهن را از نو ساخته و پرداخته نماید. در واقع هنرمند باید بداند که قرار است با چه هدفی از یک روایت کهن، اقتباسی نو داشته باشد و از آن مهم‌تر چگونه می‌خواهد ایده‌اش را پیاده کند. در مواجهه با روایت‌های کلاسیک و اسطوره‌ای، آنچه اهمیت دارد، شناخت فرهنگی است که اسطوره در آن دارای کارکرد و پیشینه یا حافظه‌ای در گذشته است. در نمایش «فرزند یک خنیاگرم»، شکرخدا گودرزی با همین آگاهی به بازخوانی و بازتولید روایتی از شاهنامه می‌پردازد و برای این کار از نمادهایی بهره می‌گیرد که در ذهن جمعی تماشاگرانش حاضر است. با این حال هوشمندی او نه در شناختش از فرهنگ اسطوره که در شیوهٔ اجرای ایده‌اش است. به همین دلیل او مستقیم از خود اسطوره‌ها شروع نمی‌کند، بلکه از زندگی روزمره و از نمادهایی امروزی استفاده می‌کند تا به دل حافظه جمعی رسوخ کند. از این رو است که نمایش با نوعی هرج‌ومرج اولیه، که برای تماشاگر آشنا و در عین‌حال غریب است، شروع می‌شود. تماشاگر تصور می‌کند این یک مقدمه برای قرارگیری بازیگران در جایگاه حرفه‌ای شان است، در حالی که این همان زندگی است... از همین‌جا، حرکت هوشمندانهٔ بعدی رخ می‌دهد و از طریق یک نظم‌دهنده‌ای در قالب یک شخصیت نمایشی که ظاهرا نمایندهٔ کارگردان یا همچو چیزی است (سحر بافتیان)، فاصلهٔ تماشاگر را با آنچه می‌بیند یادآوری می‌کند و بارها این یادآوری در طول نمایش، تکرار می‌شود تا آنجا که مرزهای نمایش و واقعیت در یکدیگر حل شده و مسأله شخصیت‌های نمایشی یا واقعیت زندگی‌هایشان یکی می‌شود. از این نظر، با فرمی دایره‌ای و بسته روبه‌رو هستیم که از یک نقطه، یعنی زمان اکنون آغاز می‌شود و در همان نقطه نیز به پایان می‌رسد.

این در حالی است که به مدت تقریبا دو ساعت، فضایی کیهانی و اسطوره‌ای درون این دایرهٔ زمانی شکل می‌گیرد. فضایی که داستان رستم و شغاد و زال و سیمرغ را از نو می‌سازد و در واقع آنچه روایت می‌کند جدالی میان دو شکل یا دو شیوه نگاه به جهان است. آنکه هنر خنیاگر و آوای سازش می‌سازد و آن که نبرد جنگاور و صدای شمشیرش می‌خواهد. به بیانی، فرمی که گودرزی در اجرا می‌سازد، جهانی اندیشنده را برمی‌سازد که در آن زخم و خون، با آوای نرم ساز و روایت‌های گوسانان و رامشگران در کشمکش‌اند تا در نهایت پایانی را رقم بزنند که بیش از آن که بخواهد حکمی بر این کشمکش بدهد، تماشاگر را به ضیافتی از تجربه و حس‌های گوناگون دعوت می‌نماید. در نتیجهٔ چنین تمهیدی، با چند ویژگی در اجرا روبه‌رو هستیم. نخست، طراحی خاص حرکات بازیگران بر صحنه است. حرکات جمعی، هماهنگ، موزون و بدون کلام بازیگران که غالبا همراه با موسیقی یا آواست، نوعی زبان و بیان نمادین را پدید می‌آورد که در واقع کامل کنندهٔ پاره‌گفتارهاست. این نوع زبان که از رابطهٔ کلامی و غیرکلامی ایجاد می‌شود، فضایی شبه‌خواب‌گونه، خلسه‌ناک، بینابینی و کیهانی را تداعی می‌کند که به واسطهٔ شیوهٔ نورپردازی و همچنین طراحی صحنه که با حداقل اجزا ساخته شده، تقویت می‌شود. فضای خواب‌گونه با تصاویری مبهم و ناواضح که هرازگاهی بر دیوار میانی صحنه (مقابل تماشاگران) ظاهر می‌شود، تداعی‌گر غار افلاطونی یا همان خط فاصل افلاطونی است که میان حقیقت و وهم حقیقت یا میان فیلسوف و هنرمند کشیده شده است. در نظر گرفتن این موضوع، پیچیدگی‌ها و لایه‌های عمیق‌تری را در متن نمایش آشکار می‌کند؛ لایه‌هایی که گاه یکدیگر را نقض می‌نمایند. ما اشارات غیرمستقیم به تاریخ را به واسطهٔ اسطوره داریم، اما آنچه در واقع نادیده گرفته می‌شود خود تاریخ است، تا با ایجاد این وقفه، بدان اندیشیده شود. این اندیشیدن به شیوه‌ای تمثیلی است. پس غاری که با فضاسازی، تمهیدات فُرمی و عاریه گرفتن اساطیر بازنمایی می‌شود، در حقیقت یک فرصت یا امکان برای قصه‌پردازی، تمثیل سازی و افسانه‌سرایی‌های تازه است یا بهتر بگوییم برای گردیدن به دور واقعیت‌هایی که در ذهن بازیگران می‌چرخد و در بطن حرکاتشان بیان می‌شود. آن حقیقت را شاید که زال تنها به کمک پَر سیمرغ بر کوه عنقا می‌توانست که دریابد، اما در نمایش می‌بینیم که برای زال، پری از سیمرغ باقی نمانده تا به وقت نیاز از او چاره‌جویی کند و این یعنی سرچشمهٔ معنا از دست رفته است. به بیانی سر رشتهٔ معرفت و شناخت حقیقت از دست رفته است. بن مضمون نمایش «فرزند یک خنیاگرم» بر همین بن‌مایهٔ اسطوره‌ای چنان استوار شده که بی‌درنگ پیوند میان یک گذشتهٔ تاریخی پر از خطا و تکرار را با اکنون آشوب‌زده برقرار می‌سازد. در نمایش می‌بینیم که به زودی زال از پیرنگ داستانی ناپدید شده و در عوض، دو برادر یعنی شغاد و رستم با یکدیگر رویارو می‌شوند. در حالی که هیچ‌کدام موفق به پیمودن فاصله میان حقیقت و وهم حقیقت نمی‌شوند. به این ترتیب روایت بر مبنای الگوی اساطیری‌اش، از نو ساخته و به پایان می‌رسد. فرزندان زالی که پیش‌تر پر سیمرغ را از کف داده است، و آوای دلارام خنیاگر را در گلو خفه کرده و ساز او را شکسته است، به دست یکدیگر نابود می‌شوند. پایانی که اعلام این حقیقت است که آدمی محکوم به تحمل خط فاصل بین وهم و حقیقت است، مادام که شمشیر را به جای ساز، جنگجو را به جای خنیاگر و نبرد را به جای هنر بنشاند؛ و آن لحظه که به سبب این خطا پَر سیمرغ را از دست می‌دهد. آگاهی تماشاگر نمایش به نمایشی بودن آنچه می‌بیند و یادآوری‌های مدام به او ضمن اجرا، اما مانع از این نیست که لحظات پایانی، بر صندلی میخکوب شود، چندان که بازیگران صحنه را ترک نمایند و او همچنان بر صحنه مانده باشد.