روزنامه شرق

نگار جواهریان در صحنه‌ای از نمایش «ایوانف» به کارگردانی امیررضا کوهستانی/عکس: رئوفه رستمی، شرق

گفت‌وگو با نگار جواهریان

منفعل‌بودن دیگر انتخاب شجاعانه‌ای نیست

عسل عباسیان

نگار جواهریان، بازیگر گزیده‌کار سینما و تئاتر که به تازگی هم برای بازی در فیلم «قندون جهیزیه» نامزد دریافت تندیس بهترین بازیگر نقش اول در جشن هجدهم خانه سینما بود و در افتخارات کارنامه کاری‌اش کسب سیمرغ بلورین جشنواره فیلم فجر برای بازی در فیلم «طلا و مس» به چشم می خورد، اذعان دارد که وسواسش در انتخاب نقش بیشتر شده است. نگار جواهریان که از نوجوانی بازیگری تئاتر را شروع کرده و بعدها با آثار کارگردان‌هایی همچون محمود استادمحمد، علی‌اصغر دشتی، امیررضا کوهستانی و... روی صحنه رفته، به تازگی با حضور در بازتولید اجرای «ایوانف» امیررضا کوهستانی دوباره روی صحنه آمد که به همین بهانه با او گفت‌وگو کردیم.

وقتی با نقشی، آن هم نقش پرچالشی مثل ساشا، در نمایش «ایوانف» مواجه می‌شوید و بناست آن را پس از پنج سال دوباره اجرا کنید، مواجهه شما با آن چگونه است؟

همه بازیگرهایی که در این سال‌ها با امیررضا کوهستانی کار کرده‌ایم، عادت داریم به اینکه یک نمایش را در طول چند سال در تورهای مختلف اجرا کنیم. با نمایشی مثل «هفده دی کجا بودی؟» که سال ۸۸ در تماشاخانه ایرانشهر اجرا شد، تا همین پارسال دائم در کشورهای مختلف روی صحنه می‌رفتیم و این تجربه چندساله‌بودن با یک تئاتر خیلی عجیب است، چون خیلی چیزها در طول زمان بی‌معنی می‌شود و خیلی چیزها بامعنی‌تر می‌شود. خیلی چیزها اهمیتش را از دست می‌دهند و خیلی چیزها مهم‌تر می‌شود و جالب اینجاست که این ما را غافلگیر می‌کند، چون هیچ‌وقت به عنوان بازیگر نمی‌توانی پیش‌بینی کنی که چه چیزهایی در نمایش برای تو به مرور زمان کسل‌کننده می‌شود یا معنای ویژه‌ای پیدا می‌کند. واقعا زمان مثل بادی آرام می‌تواند جای چیزها را تغییر دهد. بنابراین، تجربه مواجهه دوباره با یک نقش، هم بسیار جالب است و از یک سو می‌تواند سخت هم باشد، چون آدم احساس می‌کند جاهایی از نمایش با گذر زمان، زنده‌بودن خودش را از دست می‌دهد. آن بخش‌ها مثل پیکری بی‌جان روی دست بازیگران نمایش است و این می‌تواند بخش سخت ماجرا باشد، تلاش برای حیات‌بخشیدن و حرکت‌دادن به این پیکر بی‌جان. اما این دشواری، به این دلیل نیست که این نمایش‌ها تاریخ مصرف دارند. بلکه به این دلیل است که نوع برخورد ما با یک نمایش، چه در جایگاه بازیگر و چه در جایگاه تماشاگر، به مرور زمان تغییر می‌کند. با گذشت زمان تجربه‌هایی می‌کنیم که بر اثر آن تجارب، چیزهایی برای ما کم‌اهمیت یا پراهمیت می‌شود. در نمایشی مثل «هفده دی کجا بودی؟»، این اواخر احساس می‌کردیم ما زیاد دست‌وپا می‌زنیم برای اینکه بتوانیم نمایش را آن‌طور که فکر می‌کردیم قبلا بوده نگه داریم. درحالی‌که شاید، اصلا نباید این‌طور نگاه کرد و باید به این اندیشید که این نمایش دیگر آن نمایش نیست و زمانی شش‌ساله بر آن گذشته و دیگر لازم نیست مثل قبل باشد و تجربه ما در مواجهه با آن به اجراهای قدیمی شبیه باشد. درباره «ایوانف» هم همین طور بود. نمایشی که ما به تازگی روی صحنه بردیم، «ایوانف»ی دیگر است، چون خیلی چیزها در این پنج سال تغییر کرده و تماشاچی تئاتر هم متفاوت با قبل است. من از سال ۹۱ که «دیوار چهارم» را اجرا کردیم تا الان روی صحنه نرفته بودم و حالا کاملا تفاوت تماشاگر امروز را با چهار سال قبل احساس می‌کنم.

«ایوانف» امسال، در قیاس با پنج سال قبل برای شما چه تغییری کرده؟

پنج سال قبل، فکر می‌کردم «ایوانف» آن کسی است که از اول تا آخر تماشاگر با او همراه می‌شود، اما با گذشت این چند سال و وضعیت اجتماعیِ این روزها، حسم این است که حالا تماشاگر با بقیه شخصیت‌ها بیشتر همراه می‌شود تا «ایوانف». امروز، جای قهرمان عوض شده. انفعال یک شخصیت در سال ۹۰ برای تماشاگر خیلی تأثیرگذار بوده و حالا در سال ۹۵ ماجرا برعکس شده؛ انفعال آن چیزی است که حداقل ظاهرا شاید ما از آن دور شدیم. دیگر انفعال «ایوانف» را ستایش نمی‌کنیم. برای همین شاید آن‌قدر که سال ۹۰ آخر نمایش قلبمان با «ایوانف» همراه بود، سال ۹۵ کمتر همراهش باشد و بیشتر به بقیه شخصیت‌ها دل ببندیم.

نمایش «ایوانف» در سال ۹۵، بیشتر با محوریت همسر و معشوقه ایوانف (آنا و ساشا) پیش رفت و انگار شخصیت ایوانف مثل سال ۹۰ سوژه نیست و با گذشت این پنج سال، به سمت ابژگی پیش رفته. موافق هستید؟

بله، این‌بار انگار «ایوانف» کمی بیرون خودش ایستاده و اطرافیانش تبدیل به قهرمان شده‌اند. امسال اتفاقی که در اجرا افتاد، به روح این زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم برمی‌گردد؛ آن اتفاق این است که وقتی امروز «ملیفسنت» ساخته می‌شود و دیگر قهرمان «زیبای خفته» یک زن است و نه شاهزاده‌ای که با یک بوسه عاشقانه «زیبای خفته» را از خواب مرگ بیدار می‌کند، وقتی جادوگر می‌شود قهرمان داستانی مثل «زیبای خفته»، یعنی قهرمان یک داستان با گذر زمان قابل تغییر است. شبیه این اتفاق در «ایوانف» هم می‌افتد. امروز آنا و ساشا شاید نگاه ما را به خود معطوف می‌کنند تا مردی که روی تختخوابی که شبیه قبر است خوابیده.

«ایوانف»ی که در سال ۹۵ دیدیم به شدت سترون است و حتی آنا، زنی که سرطان دارد و هر لحظه با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند، بیش از او سوژگی دارد؛ چون حتی وقتی می‌میرد، باز هم سوژه است، اما ایوانف به سمت شیء‌شدن پیش رفته. سوژگی‌اش را از دست داده و حالا حضور او دیگر به مثابه یک ابژه است و نه سوژه. او دیگر ابژه‌ای لابه‌لای اتفاقات زندگی است... او هیچ کاری نمی‌کند، گرچه ایوانف سال ۹۰ هم هیچ کاری نمی‌کرد، اما سوژه بود و ایوانفِ امروز ابژه است.

نکته اینجاست که در آن دوران هیچ‌کاری‌نکردن، همه کارکردن بود. شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی‌ای در آن دوران حاکم بود که هیچ‌کاری‌نکردن انتخابی روشنفکرانه و عملگرا بود، یعنی عمل‌نکردن به مثابه یک عمل تلقی می‌شد، اما حالا منفعل‌بودن انتخاب قهرمانانه‌ای نیست. وقتی همه ما گیج بودیم از اینکه ایوانف دوباره بعد از پنج سال روی صحنه می‌رود، اما آن چیزی نیست که سال ۹۰ روی صحنه رفته، امیررضا چیزی با این مضمون گفت که همینی که هست و مال الان است. شاید این نمایش دیگری است و وقتی در این دوره اجرایش می‌کنیم، لازم نیست دست‌وپا بزنیم تا درخششی شبیه به درخشش سال ۹۰ را بازسازی کنیم و درست می‌گفت. من فکر می‌کنم شاید اصلا درخشانی این اجراهای دوباره در طول سال‌ها به همین‌ها می‌تواند باشد، به این سپردن نمایش به دست زمان؛ چه برای تماشاگر و چه برای بازیگر، این جالب و جادویی است.

به‌هرحال، پنج سال زمان بر حسن معجونی که ایفاگر نقش «ایوانف» است و دیگر بازیگران گذشته و بی‌شک این زمان چیزهایی را در تک‌تک شما تغییر داده. پس آنچه امسال از نقش‌هایتان روی صحنه جلوه کرده نیز در مقایسه با قبل، تحت‌الشعاع قرار گرفته....

دقیقا. مثلا با گذشت پنج سال شاید، سن من برای ایفای نقش ساشا زیاد بود، و همین‌طور سن دیگران هم برای نقش‌هایشان. ولی همچنان خود ما آنها را بازی کردیم و شاید این اجرا دیگر آن اجرای قبلی نبود. اما این پنج سال و آنچه در این پنج سال بر ما و جامعه گذشته، روی صحنه حاضر شد و زنده‌بودن این پنج سال روی صحنه، ویژگی اجرای امسال ما بود.

در سال ۹۰ هیچ‌کاری‌نکردن، همه کارکردن بود. شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی‌ای در آن دوران حاکم بود که هیچ‌کاری‌نکردن انتخابی روشنفکرانه و عملگرا بود، یعنی عمل‌نکردن به مثابه یک عمل تلقی می‌شد، اما حالا منفعل‌بودن انتخاب قهرمانانه‌ای نیست. وقتی همه ما گیج بودیم از اینکه ایوانف دوباره بعد از پنج سال روی صحنه می‌رود، اما آن چیزی نیست که سال ۹۰ روی صحنه رفته، امیررضا چیزی با این مضمون گفت که همینی که هست و مال الان است

صحنه‌ای از نمایش «دیوار چهارم» به کارگردانی امیررضا کوهستانی

شما تا امروز در چهار نمایش امیررضا کوهستانی بازی کرده‌اید. بنا بر نظر اغلب منتقدان و تماشاگران تئاتر، کاری که امیررضا کوهستانی روی صحنه می‌کند، منحصربه‌فرد است و او بابی تازه در تئاتر ایران گشوده. شما که در چهار تجربه او را همراهی کرده‌اید، در توصیف کارش چه می‌گویید؟

امیررضا کوهستانی مثل هر آدم استثنایی دیگری در هر دوره‌ای، هوش و نبوغ در حضورداشتن مطلق در زمان خودش دارد. او درک درستی از روح زمانه‌ای که در آن زیست می‌کند دارد.

با این خصیصه می‌توان او را کیارستمیِ تئاتر تلقی کرد. اتفاقی که کیارستمی در سینما رقم می‌زند، انگار در تئاتر با آثار امیررضا کوهستانی رخ می‌دهد. انگار آثار این دو هنرمند خاستگاه مشترکی دارد.

ویژگی مشترک هر دو میل به قصه‌گفتن است. توانایی قصه‌گفتن و قصه‌شنیدن که می‌توان اساسا ضرورت و نجات‌بخش‌بودنِ هنر را همین قصه‌گویی دانست، با وجه جادویی و شهرزادگونه‌اش که مرگ را به تأخیر می‌اندازد.

شما در سینما بسیار پرکار هستید، اما مدتی در تئاتر کمتر حضور داشتید. در برنامه‌ریزی‌تان برای کار، بازیگری در تئاتر چقدر ضروری است و اولویت دارد؟

زمانی فکر می‌کردم حتما باید سالی یک تئاتر بازی کنم. مثل وقتی که می‌گویند اگر ورزشکارها از تمرینات دور باشند، عضلاتشان خشک می‌شود، فکر می کردم اگر من هم از تئاتر دور باشم، از بین می‌روم. اما زمان که می‌گذرد همه چیز برای آدم تغییر می‌کند. امروز بیش از هر چیز کار خوب کردن برایم اولویت دارد. تئاتر و سینما فرقی نمی‌کند. نمی‌توانم بگویم اولویتم تغییر کرده. صرفا وسواسم بیشتر شده. انتخابم بازی در تئاتر یا فیلمی است که بتوانم با سلیقه خودم پشتش بایستم و در انتخابم، تئاتر بر سینما یا سینما بر تئاتر ارجحیتی ندارد.

تصمیمی برای کارگردانی در تئاتر ندارید؟

امروز دیگر نه. درحالی‌که وقتی سنم کم بود، فکر می‌کردم دلم می‌خواهد کارگردان تئاتر باشم. خیلی دوست داشتم و آشنایی من با امیررضا کوهستانی اصلا بر سر همین موضوع شروع شد. دلم می‌خواست تئاتری روی صحنه ببرم و ایده‌ای داشتم که از امیررضا خواستم آن را برایم بنویسد، اما آن متن هرگز اجرا نشد.

اسم آن متن چه بود؟

اسمی ندارد و صرفا چندین نسخه نمایشنامه با یک ایده است. شاید روزی که مردیم، این متنها منتشر شود و یک وقتی هم روی صحنه برود. (با خنده)

دورانی بود که به کارگردانی فکر می‌کردم، اما امروز فکر می‌کنم اگر قرار باشد کاری جز بازیگری کنم، آن کار دیگر در تئاتر و سینما نیست. من هنوز آن‌قدر بازیگری را دوست دارم که حیاتم را در این حرفه فقط با بازیگری ادامه دهم. هنوز آن‌قدر علاقه و هیجان و شور برای بازیگری دارم که به کار دیگری فکر نکنم. اما اگر روزی بنا باشد به یک کار دیگر فکر کنم، آن کار احتمالا سینما و تئاتر نیست. کلا کار گروهی را خوب انجام‌دادن بسیار دشوار است. من ترجیح می دهم اگر روزی به انتخابی دیگر فکر کردم، آن کار فردی باشد.

یعنی به دنبال هنری فردی‌تر هستید؟

الان به دنبال هنر دیگری نیستم.

بازی‌کردن در نمایش‌های امیررضا کوهستانی دشوار به نظر می‌رسد، شاید چون مبتنی بر نوعی «بازی‌نکردن» است و لایه‌های پنهانی که هر نقش باید بروز دهد، پررنگ‌تر از لایه اولیه است. مثلا در پرده سوم «ایوانف» که ساشا و ایوانف این سو و آن سوی تختخواب ایستاده‌اند، آنچه با اکت بیرونی نمی‌توان نمایش داد و ناشنیدنی‌هایی که تماشاگر از دیالوگ‌های شما خواهد شنید، پررنگ‌تر از آن چیزهایی است که به زبان می‌آید و بازی می‌شود. این جنس بازی کار شما را سخت‌تر نمی‌کند؟

هر بازیگری انتخاب‌هایی دارد و انتخاب‌هایش بر اساس توانایی‌ها و سلیقه‌اش صورت می‌گیرد. بازی‌کردن در آثار امیررضا کوهستانی انتخاب من بوده، همان‌طور که با اصغر دشتی و دیگران کارکردن هم انتخاب من بوده. ولی موضوع، سلیقه و انتخاب است و نمی‌توانم بگویم سخت است یا آسان. چون حتما هر چیزی را خوب و درست انجام‌دادن سخت است. سیاه‌بازی‌کردن هم به شیوه درست و اعلا سخت است. بالاخره هر نوع کاری در جای درستِ خودش می‌تواند جذاب، پیچیده و سخت باشد.

دیوان تئاترال

تأملی درباره بازی‌های تئاتری نگار جواهریان

از آن فاصله که بنگری!

محمدحسن خدائی

دیگر می‌توان از وسواس‌های مرسوم دست برداشت و نظر کرد بر بازی‌های نگار جواهریان در آثار تئاتری امیررضا کوهستانی. نمایش‌هایی همچون «۱۷ دی کجا بودی؟»، «دیوار چهارم» و «ایوانفِ» آنتوان چخوف. سبک بازی نگار جواهریان در این دو نمایش آخر، بی‌شباهت نیست به فیگور «غریبه» که گئورگ زیمل در «تیپ‌های اجتماعی» توضیح می‌دهد. غریبه همان حالت «سرگردانی» را دارد نسبت به مکان مشخصی که به آنجا وارد می‌شود. همان حالت «جدایی» که امکان «وابستگی» را به تعویق می‌اندازد. نگار جواهریان، در این آثار همان فیگورِ غریبه‌ای است، ایستاده بر مرز جدایی و وابستگی. او همیشه می‌آید تا شاید بماند. اما جایگاه او نسبت به مکانی که به آن وارد می‌شود، از این امر متاثر است که در آغاز به آنجا تعلقی نداشته و با خود خصایصی را می‌آورد که طبیعت آن مکان نیست. بنابراین، لحن و فرم بازی نگار جواهریان هم میان آشنابودن، مقیم‌شدن و غریبه‌ماندن در نوسان است. او توان فاصله‌گرفتن از منطق بازنمایی زندگی روزمره را دارد، اما این در مرز ماندن میان جدایی و وابستگی به مکان، توان فاصله‌گیری را اغلب واجد کیفیتی پارادوکسیکال می‌کند. زمانی که تلاش می‌کند زندگی روزمره را بازنمایی کند، به‌نظر می‌آید با فاصله در جایی ایستاده و به این فرایند بازنمایی نظر می‌افکند. «دیوار چهارم» مملو است از این کیفیت. و زمانی که قرار است از این منطق بازنمایی فاصله بگیرد، مانند ساشای «ایوانفِ» آنتوان چخوف، بار دیگر منطق بازنمایی زندگی روزمره، لحن و کلام او را دچار تغییراتی می‌کند. از این باب، سبک بازی نگار جواهریان در آثار کوهستانی، حاوی تناقضاتی است که خصلت دوران مدرن را باز می‌تاباند. همان مؤلفه‌ای که امیررضا کوهستانی را برای سپردن نقش ساشا به نگار جواهریان وسوسه می‌کند. همان ساشای عاشق و پرابهام که میان ماندن و رفتن سرگردان است. همان شخصیت پیچیده و چندوجهی زن مدرن امروزی که مقابل بی‌کنشی و سترونی ایوانف می‌ایستد و تمنای «کاری‌کردن» و «عاشق‌بودن» را دارد. اما در «دیوار چهارم»، گفتار رمانتیک شخصیت زن نمایش، لحنی آرام، نوستالژیک و گاهی سرد دارد. گویی این مناسب‌ترین فرم بیان در باب عشق، بیماری و وفاداری است. عشقی که از خلال بیماری تن بحرانی شده و با ناتوانی اندام‌ها در قبال وظایف خود، هر دم در معرض فروپاشی است. عاشق و معشوق، با آنکه همیشه بر صحنه حاضر هستند و مشغول خطاب آن دیگری، غیاب آن دیگری را تجربه می‌کنند. نگار جواهریان، در یکی از درخشان‌ترین بازی‌های خود، کلام عشق را از کلیشه می‌رهاند. بر همان مرز خواستن و نتوانستن می‌ایستد. معشوق را میان بیماری و گرفتاری‌های زیباشناسانه آثار هنری و البته اقتصاد هنر خطاب می‌کند. لحن اغراق‌شده‌ای ندارد اما زندگی روزمره را هم تقلید نمی‌کند. همان ماندن میان عشق و واقعیت‌های عشق، همان نگاه خیره بر زوال و فرسودگی تن معشوق. جایی که بیماری، تن عاشق را نه ابژه میل که امکانی برای عشق و مراقبت می‌کند. جایی که اندام زنانه، همچون میانجی محوشونده‌ای برای بازشناختن عشق، در فرم بازی کمینه‌گرایانه نگار جواهریان، به حاشیه رانده شده است.

ادامه در صفحه ۱۴

هم‌هوایی

یادداشتی بر نمایش «از زیرزمین تا پشت‌بام» افسانه ماهیان

موسیقی زبان مشترک جهان من و توست!

آیه کیان‌پور

جهان امروز شبیه است به ماکت‌های کره زمین که روی میزهای تحریر دیده‌ایم. به اشاره‌ای می‌چرخد و تمام بالا و پایینش را می‌توان به همان اشاره دید، ارتباطات مجازی، عشق‌ها و رویاهای مجازی می‌سازند و زندگی در ایهام و مجاز به سرعت نور در پس و بالایش ادامه می‌یابد؛ جهان امروز شبیه به صحنه تئاتری است که دکوری مجازی دارد و قصه‌هایی واقعی! «از زیر زمین تا پشت‌بام»، به نویسندگی مهین صدری و کارگردانی افسانه ماهیان، این روزها در سالن استاد سمندریان تالار ایرانشهر به اجرا می‌رود که به سان همین جهان است، قصه‌ای واقعی در صحنه‌ای پر از ایهام و مجاز! استفاده از نور به‌عنوان عنصری که هم فضا می‌سازد و هم مکان‌های متفاوتی را به تصویر می‌کشد، با توجه به ماهیت اثر، انتخاب درست و هوشمندانه‌ای است، انگار بیش از هر چیز به تصویر اعتمادناپذیر از دنیای امروزی ما نهیب می‌زند. همان تصویر رویاگونه‌ای که یک گروه موسیقی را از مخروبه‌های زیرزمین‌های تهران تا پشت‌بام‌های نیویورک می‌کشاند... همان جایی که قتلگاه آرزوهایشان می‌شود. نویسنده از شیوه روایی مدرن برای نگارش متن استفاده کرده که یکی از متداول‌ترین و درست‌ترین شیوه‌های اجرا و نگارش تئاتر مستند در جهان است. اینجا ما با نمایشی رو به‌رو هستیم که نگاهی آزاد به یک واقعه مستند دارد اما از همان شیوه روایی در آن استفاده شده است. در این نمایش ما با کاراکترهایی روبه‌رو هستیم که هر کدام از نگاه خود قصه را برای ما روایت می‌کنند. قصه‌ای را که پیش از این در خبرها خوانده‌ایم، گروه موسیقی زیرزمینی بلوداگز، یکی از گروه‌های موسیقی زیرزمینی ایرانی که مهاجرت کردند و بعد به دلایلی چنان از هم پاشیدند که یکی از اعضا شد قاتل دیگران... . تیترها و حوادثی که معمولا دوست داریم زودتر فراموشش کنیم، اما نویسنده و گروه اجرایی این اثر وادارمان می‌کنند عمیق‌تر و نزدیک‌تر از قبل این تیتر ترسناک را بخوانیم و به تاروپودش نزدیک شویم... . یک واقعه که به شکل دراماتیزه‌شده به خوانش دوباره در می‌آید ... . معمولا در تئاترهای مستند، جذابیت موضوع همان‌طور که از سویی باعث کشش مخاطب به دیدن نمایش می‌شود، از سویی دیگر همین قصه آشنا و مستند می‌تواند این توقع را در بیننده ایجاد کند که کمی بیشتر از آنچه در خبرها خوانده بداند. این دووجهی‌بودن آثار مستند نمایشی در مواجهه با بیننده از سختی‌های نگارش متون نمایشی این‌چنین است. در این اثر اگر آن را یک تئاتر مستند صرف بدانیم، در میانه‌های کار زمانی که قصه کم‌کم واضح و آشکار می‌شود، ضرورت نیاز به عناصر دراماتیک در متن یا خرده‌قصه‌هایی که بتواند کشش بیشتری در مخاطب ایجاد کند، تا حدودی به چشم می‌خورد؛ گرچه نویسنده به‌طورکلی در نگارش متن، نگاه قضاوت‌گرانه به موقعیت داستانی نداشته و در انتخاب کاراکترهای راوی و نسبتشان به نقطه مرکزی قصه، کاملا درست و حساب شده عمل کرده است. ردپای کارگردان در گرفتن بازی از بازیگران کاملا به چشم می‌خورد و حضور مارین ون‌هولک، بازیگر زن هلندی، در نمایشی که قصه‌اش پیوندی قریب با پدیده مهاجرت و تلخی‌ها و آسیب‌های آن دارد، تأثیر مثبت و ویژه‌ای بر حال‌وهوای نمایش و القای روح کلی اثر به بیننده دارد. می‌توان در کنار بازی‌های سه بازیگر دیگر کار (الهام کردا، صابر ابر و هوتن شکیبا) که همه به خوبی از پس نقش‌هایشان در آمده‌اند و از هر کدام هم پیش از این بازی‌های موفق و قدرتمندی دیده‌ایم، ورود مارین ون‌هولک را به تئاتر ایران غنیمت شمرد، چراکه لازمه بازیگری به یک زبان بیگانه، فقط تسلط بر زبان و تکنیک‌های بازیگری نیست. بازیگر باید به احساسات پشت هر لحن و هر کلمه از زبان غیرمادری‌اش مسلط باشد، باید مخاطب را به لحاظ حسی بشناسد تا بتواند او را با خود همراه کند و باعث شگفتی است که مارین ون هولک نه‌تنها بسیار بیش از آنچه انتظار می‌رود، بر زبان فارسی مسلط و در ارائه بازی درست و تأثیرگذار موفق است، بلکه فراتر می‌رود و می‌تواند با خلوصی که در جنس بازی‌اش به چشم می‌خورد، چنان در قلب تماشاچی نفوذ کند که حضورش یکی از نقاط قوت اثر شود. میزانسن‌های خطی که به شکل مورب در هم می‌رود، رفت‌وآمد بازیگران به جایگاه تماشاچی که به نوعی هم‌اندیشی و نزدیکی مخاطب و کاراکترها را به تصویر می‌کشد، درهم‌رفتن دیالوگ‌هایی که گاهی در تناقض با هم است، اما همه به دنبال یک مفهوم کنار هم چیده می‌شود و استفاده بجای کارگردان از موسیقی به شکل مقطعی، همه و همه درخدمت یکدستی در کارگردانی کمک می‌کند تا با اثری یکپارچه روبه‌رو باشیم، اثری که می‌داند قرار است چه تأثیری بر تماشاچی بگذارد؛ اما پایان‌بندی این نمایش که به نظر می‌رسد ترفند کارگردان است، یکی از مهم‌ترین نقاط عطف کار است. تماشاچی ممکن است با گروه موسیقی مذکور آشنا نباشد، راک و پان راک و موسیقی تلفیقی را نشناسد، طرفداران این نوع موسیقی‌ها شاید در میان تماشاچیان نباشند، قصه هم اصراری ندارد که پرچم موسیقی زیرزمینی ایران را بالا ببرد و مرثیه‌ای برای استعدادهای درخشانی بخواند که قرار است پرپر شوند، اما آن هنگام که یک دختربچه دبستانی با کوله‌ای بر دوش و لباس فرم مدرسه، در فضایی مه‌آلود و رؤیاوار، ترانه‌ای انگلیسی را چنان می‌خواند که انگار در سالن کنسرت یکی از بزرگ‌ترین آوازه‌خوان‌های مطرح جهان نشسته‌ای، به شکلی تلمیحی به ما می‌گوید: نگران باشیم که واقعا چه آینده‌ای در انتظار این استعدادهای درخشان است؟ در سرزمینی که موسیقی از مهجورترین هنرهاست... . این انتخاب برای پایان‌بندی بیشتر به بیانیه بلندبالایی شبیه است که هیچ کلامی درش نوشته نشده، اما می‌تواند تماشاگر را به سکوتی برای اندیشیدن و باز اندیشیدن وادارد؛ موسیقی با کلامی بیگانه که در جان رسوخ می‌کند. اینجا دیگر قصه فراتر از یک گروه موسیقی و یک نگاه مستند به یک واقعه دلخراش است، اینجا موسیقی از موسیقی می‌گوید و دخترک کوچک با نشان‌دادن شمه‌ای از توانایی‌اش اهمیت نگاه دوباره به این واقعه را به ما گوشزد می‌کند. از زیر زمین تا پشت بام، دومین تجربه همکاری مهین صدری و افسانه ماهیان در مقام نویسنده و کارگردان است. اثر قبلی نمایش «هم هوایی» با بازخوردهای خوبی از سوی تماشاگران و هنرمندان مواجه شد که احتمالا انتخاب قصه‌های ملموس‌تر هم بی‌تأثیر در این میزان استقبال نبوده است. امید است این همکاری در آینده هم بتواند منجر به تولید آثار نمایشی موفق و قدرتمند باشد.