روزنامه شرق

گفت‌وگو: با جابر رمضانی و پوریا کاکاوند به مناسبت اجراهای «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» و «رولور»

همچون تیغی در چشم تئاتر

نگار جواهریان در صحنه‌ای از تئاتر «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» / عکس: احسان نقابت

عسل عباسیان

جابر رمضانی و پوریا کاکاوند از اعضای گروه تئاتر «سوراخ تو دیوار» هم‌زمان با هم دو نمایش «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» و «رولور» را در سالن استاد سمندریان تماشاخانه ایرانشهر روی صحنه برده‌اند؛ نمایش‌هایی که تأکید بر تجربه‌گری نامتعارف- که همچون تیغ در چشم جریان امروز تئاتر فرو می‌رود- شاخصه اصلی هر دوی آنهاست. جابر رمضانی در نمایشش با تصویرکردن میز شام یک خانواده که به دلیل نامعلومی با فقدان یکی از اعضا مواجهند، فضایی می‌سازد که پدرسالاری و به تعاقب آن فروپاشی، نه‌تنها در مقابل دیدگان تماشاگر اتفاق می‌افتد، که حس‌های چشایی، شامه و لامسه او را درگیر می‌کند و اصوات آن نیز تا ساعت‌ها و بلکه روزها پس از اجرا از گوش‌هایش بیرون نمی‌رود. او متهورانه در پی ایجاد تجربه جمعی «اشمئزاز» است و با سرزدن به بازخوردهای مخاطبان در شبکه‌های اجتماعی می‌بینیم که در این زمینه بسیار موفق عمل کرده است. اما پوریا کاکاوند در تجربه‌ای متفاوت از تجربه رمضانی، توانسته در مینی‌مالیستی‌ترین حالت ممکن، چرخش و انقلاب در روابط و اتفاقات و حتی جهش از مرگ به زندگی و بالعکس را به نمایش بگذارد. با این دو کارگردان جوان درباره گروه «سوراخ تو دیوار» و تجاربشان در این گروه، خاصه همین دو تئاتر آخر گفت‌وگو کردیم. در «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» نوشته پیام سعیدی، آتیلا پسیانی، نگار جواهریان، شیوا ابراهیمی، اصغر پیران، علی باقری، مریم نورمحمدی، ایمان صیادبرهانی و نیکامهر غفاریان ایفای نقش می‌کنند علی باقری و فرید فرهنگ نیز بازیگران «رولور» هستند.

پیش از هر چیز از وجه تسمیه گروه «سوراخ تو دیوار» و چگونگی شکل‌گیری‌اش بگویید.

پوریا کاکاوند: پیشنهاد شکل‌گیری این گروه از سوی جابر رمضانی بود؛ در دوره دانشجویی‌مان در دانشگاه سوره، در تابستان سال ۸۸ یک قراری گذاشت و ایده تشکیل گروه را مطرح کرد، در دورانی که من و پیام سعیدی و او هم‌خانه هم بودیم، چون هر سه نفر ما داشتیم ادبیات نمایشی می‌خواندیم. از آغاز، هدف شکل‌گیری گروهمان این بود که یک گروه با محوریت ادبیات نمایشی داشته باشیم و به‌مرور شروع کردیم به نوشتن نمایش‌نامه و بعدتر روشنک مرادی هم به ما اضافه شد و در طول همه این هشت سال سعی کردیم در این حوزه فعال باشیم و مدام کار کنیم و بنویسیم. اما در مورد اینکه این اسم از کجا می‌آید، باید بگویم یک فیلمی هست به‌نام «بوچ کسیدی و ساندنس کید» محصول ۱۹۶۹ که رابرت ردفورد و پل نیومن در آن بازی می‌کنند. فیلم درباره دو وسترنر است که دورانشان تمام شده و راهزنی می‌کنند و از قطارها و بانک‌ها سرقت می‌کنند. آنها در آن فیلم یک گروهی دارند که اسم گروهشان «سوراخ تو دیوار» است. در آن دوره ما آن فیلم را زیاد می‌دیدیم، خیلی هم آن را دوست داشتیم و هنوز هم دوستش داریم و اسم گروهمان را از روی آن فیلم برداشتیم.

جابر رمضانی: به‌هرحال گروه «سوراخ تو دیوار»، حاصل یک جمع دوستانه دانشجویی بود که در دانشگاه سوره ما به هم خورده بودیم و مشخصا سمت‌وسوها و علایق مشترک زیادی داشتیم. به‌همین‌دلیل تصمیم گرفتیم که این جمع را به‌عنوان یک گروه نگه داریم، با هم کار کنیم و از همان ابتدا همان‌طور که پوریا گفت این گروه، یک گروه ادبیات نمایشی بود و شروع به تولید متون می‌کرد و بعدها در حوزه اجرا و تولید نمایش هم وارد شدیم. در مورد گروهمان همان موقع هم برای من جالبی این اسم در تفاوتش نسبت به بقیه گروه‌های تئاتری بود؛ حالا در آن سال ۸۸ که الان هشت سال از آن می‌گذرد، خیلی از گروه‌های تئاتری اسم‌های پرطمطراق و اسم‌های سنگین و رنگینی داشتند؛ شاید فقط به‌جز گروه پاپتی‌ها. برای خود من این تفاوت و اینکه هیچ اسمی نیست حاکی از یک نوع مخالفتی در نوع اسم‌گذاری گروه بود اهمیت داشت. در همان سال‌های اول اساسا در خبرگزاری‌های مختلف اسم‌مان را نمی‌زدند و یادم هست آن سال‌ها برای برنامه‌های رادیو که می‌رفتیم، اسم‌مان را نمی‌گفتند و فکر می‌کردند اسم زشتی است، ولی بعدها دیدند که ما دست برنمی‌داریم از این اسم و از کارکردن، مجبور شدند اسم‌مان را هم بگویند.

از وجه تسمیه این گروه حرف زدید و از اینکه با محوریت ادبیات نمایشی شکل گرفت. اما از اصول و مانیفستی که برای خودتان در این گروه تعریف کردید، حرف نزدید.

کاکاوند: هیچ مانیفستی نداشتیم. از روزهای اول گروه، مهم‌ترین چیز برای ما استمرار و تداوم در نوشتن بود. چیزی بود که برایمان خیلی مهم بود. ماهانه چند جلسه کنارهم داشتیم و نوشته‌هایمان را برای هم می‌خواندیم، یا مثلا یک‌سری موضوع داشتیم که همه مجبور بودیم در مورد آن موضوعات بنویسیم. یک مقدار که جلوتر رفتیم، به خاطر اینکه همه‌مان شاگرد آقای چرمشیر هم شدیم که اساسا نشستن سر کلاس‌های ایشان یکی از نقاط عطف گروه «سوراخ تو دیوار» هم هست، باز این نوشتن جدی‌تر شد و تنها مانیفستی که داشتیم و به آن فکر می‌کردیم همین بود که مدام بنویسیم؛ البته هیچ‌وقت ننشستیم بگوییم که قرار است چه کاری کنیم و چه کاری نکنیم؛ فقط یادم هست از همان اول قرار بود مداوم بنویسیم و سعی کنیم در نوشته‌هایمان، روایت‌های جدید، سبک‌های جدید را تجربه کنیم؛ شاید مانیفست نامکتوب ما همین تجربه‌کردن راه‌های جدید نوشتن بود.

فکر می‌کنید در این هشت سال، به فصل مشترکی هم در آثارتان رسیده‌اید؟

رمضانی: اساسا یکی از مانیفست‌هایمان این بوده که کارهایمان به هیچ فصل مشترکی نرسد. مثلا در تجربه‌هایی که من و پوریا داشته‌ایم، تفاوت خیلی بوده که شاید این به‌خاطر این است که علایق پوریا، سمت‌وسوی تئاتری که مورد علاقه‌اش است، تجربه‌هایی که می‌کند، با علایق من و دوستان تئاتری من خیلی متفاوت است. مسئله در آن چیزی است که پوریا اسمش را می‌گذارد تجربه در فرم‌های مختلف. شاید اگر آن چیزی که شما اسمش را می‌گذارید مانیفست را بخواهم بگویم، این است که ما از همان روزهای اول تشکیل گروهمان دنبال تجربه‌های نو بودیم. این مهم‌ترین نکته مشترک بین من، پوریا و پیام سعیدی و بعدها روشنک مرادی بود که دیرتر به گروه ما اضافه شد. در آن سال‌ها یکی از مهم‌ترین نکاتی که ما دوست داشتیم، همین بود و این هم بدون شک یکی از چیزهایی بود که از آقای چرمشیر داشت به سمت ما می‌آمد. ما با کسی روبه‌رو شده بودیم که در ژانرها و فرم‌های مختلف دست به تجربه و نوشتن می‌زد و

> **پوریا کاکاوند: تجربه‌گرایی برای ما همان چیزی است که روز اول از آقای چرمشیر یاد گرفتیم؛ مقابل کار قبلی ایستادن. نکته این است که ما تجربه‌هایمان را نمی‌آوریم روی صحنه، ما می‌آییم روی صحنه که تجربه کنیم؛ حالا یک جایی موفق هستیم و یک جایی موفق نیستیم که اگر نباشیم هم اصلا چیز مهمی نیست. مهم این است که از وقتی که کار قبلی تمام می‌شود، تا کار بعدی، ما به آن چیزهایی فکر می‌کنیم که برایمان یک ذهنیتی می‌سازد**

اساسا مدام سعی می‌کرد در کار بعدی‌اش برود یک جایی بایستد که تقریبا مقابل کار قبلی‌اش است، مقابل خودش است، حتی علیه خودش است و این اتفاق، اتفاق مشترک کار ماست. این همان چیزی است که در متن‌های پیام خیلی‌خیلی زیاد مشهود است. همان موقعی که داری می‌گویی پیام دارد یک چنین چیزی را پیدا می‌کند و این شکلی است، در کار بعدی‌اش دیگر آن‌طور نیست.

کاکاوند: اگر آن نقطه مشترک را بخواهم با یک مثال بیان کنم باید بگویم مثل این است که همه ما بخواهیم برویم سفر. جابر می‌رود شمال، من می‌روم جنوب، پیام می‌رود شرق و روشنک می‌رود غرب. جاهایی که می‌رویم، جاهای یکسانی نیست، ولی عملی که انجام داده‌ایم، عمل یکسانی است؛ همه ما سفر رفتیم.

رمضانی: نکته مهمی که در مورد گروه ما وجود دارد، این است که تمام آثاری که ما تا الان کار کردیم؛ چه من کارگردانی کردم، چه پوریا و چه پیام کارگردانی کردند، با متن‌های تولیدی و اورجینالی هستند که خود ما تولیدشان کردیم. ما هیچ‌گاه متون نوشته‌شده از نویسندگان ایرانی یا خارجی و متن‌هایی که موجود هستند را کار نمی‌کنیم. همیشه اولویت اصلی‌مان تولید متن بوده.

اگر بخواهم مشخصا به اجراهایتان اشاره کنم، شما به تجربیات تازه در حوزه اجرا هم تأکید دارید. برای پوریا کاکاوند این تجربه‌گری در اجرای «رولور» چطور رخ داده؟

کاکاوند: من فقط می‌توانم «رولور» را با کارهای قبلی‌ام مقایسه کنم. «به مناسبت ورود اشکان»، یک متن رئال خانوادگی ایرانی بود که خیلی راحت اجرایش کردیم، موفق هم بود. اما تجربه‌گرایی برای ما همان چیزی است که روز اول از آقای چرمشیر یاد گرفتیم؛ مقابل کار قبلی ایستادن. نکته این است که ما تجربه‌هایمان را نمی‌آوریم روی صحنه، ما می‌آییم روی صحنه که تجربه کنیم؛ حالا یک جایی موفق هستیم و یک جایی موفق نیستیم که اگر نباشیم هم اصلا چیز مهمی نیست. مهم این است که از وقتی که کار قبلی تمام می‌شود، تا کار بعدی، ما به آن چیزهایی فکر می‌کنیم که برایمان یک ذهنیتی می‌سازد، یک شکل اجرائی می‌سازد و حالا تجربه‌اش می‌کنیم تا ببینیم چقدر در آن تجربه موفق هستیم.

اتفاقی که در اجرای «رولور» می‌افتد و به نظر من خیلی هم جالب است، این است که همان‌جوری که در ظاهر کلمه «رولور»، یک شاغولی مثل حرف «ل» در وسط هست که به یک نسبت در این سو و آن سوی آن، حروف «و» و «ر»، مثل دو ساق قرینه قرار گرفته‌اند. در متن و در کانسپت هم دارد همین اتفاق می‌افتد؛ یک نقطه‌ای در وسط هست و مناسباتی دقیقا به قرینه همان جابه‌جا می‌شوند و اسلحه‌ای که از روی شقیقه «دیگری» بر شقیقه «خویشتن» می‌نشیند. چطور به چنین فرمی در متن و به تعاقب آن در اجرا رسیدید؟

کاکاوند: این نمایش‌نامه، قصه خیلی ساده‌ای دارد، ولی سعی کردم اگر پیچیدگی‌هایی در اجرا بناست رخ دهد، این پیچیدگی در فرم روایت متن باشد. اینکه چطور یک قصه خیلی ساده خیانت و انتقام می‌تواند پیچیده روایت شود. برگردیم به حرف اولی که جابر گفت از روز اول تجربه فرم‌های جدید مدنظرمان بود و خیلی به قصه‌های جدید فکر نمی‌کنیم. مثلا «صدای آهسته برف» جابر قصه ساده‌ای داشت، ولی سعی کرده بود در شکل روایت تجربه جدیدی داشته باشد. مشخصا در مورد کلمه رولور می‌توانم این را بگویم که این کلمه به معنای چرخش است؛ اصلا وجه تسمیه انگلیسی‌اش یعنی چرخش؛ که اساسا revolution به معنای انقلاب از همین ریشه گرفته می‌شود؛ انقلاب به معنی چرخش و زیروروشدن است. من سعی کردم حداقل این چرخش در متن اتفاق بیفتد؛ اینکه قصه تا یک جایی پیش می‌رود و از یک جایی به بعد می‌چرخد و به سمت دیگری می‌رود.

سکون و مینی‌مالیسم جاری در اجرای «رولور» ممکن است اساسا تماشاگر را با این پرسش مواجه کند که: «آنچه تماشا کردم یک تئاتر بود یا یک نمایش‌نامه‌خوانی؟» پاسخ شما به این پرسش چیست؟

کاکاوند: یک چیزی که خیلی درباره این اجرا می‌گویند، این است که کارت رادیویی است! ولی خب کار رادیویی را فقط با یک چیز می‌شناسیم، اینکه از رادیو پخش می‌شود! اجرای ما از رادیو پخش نمی‌شود، پس رادیویی نیست!

از جوهره کارگردانی اجرای «رولور» و ایده‌ای که در ذهنتان بوده، بگویید.

کاکاوند: شروع دیالوگ‌ها این است: «شما اینجا نیستید». درحالی‌که هستید. بعد می‌گوید: «من دست چپ ندارم». درحالی‌که دارد. می‌گوید: «چشم راستم تخلیه است». درحالی‌که تخلیه نیست و می‌بیند! یعنی این اجرا دارد به تماشاگر یک کلیدی می‌دهد و آن کلید هم فقط تصور است، یعنی ما پایه متن و اجرا را بر تصور و ذهنیت تماشاگر استوار کردیم، برای همین است که به‌جز بازیگر، هیچ‌چیزی در این اجرا نیست و قرار است هر چیزی که بین دو بازیگر اتفاق می‌افتد، تماشاگر خودش تصور کند.

اما برگردیم به اجرای «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم». شاخصه این اجرا جسارت و تهوری است که جابر رمضانی در مقام کارگردان در آشنایی‌زدایی بصری و حتی سایر حواس برای مخاطب به خرج می‌دهد. ایده این اجرا چطور شکل گرفت؟

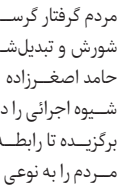
رمضانی: به نظرم می‌رسد که کارگردان‌های مختلف، ایده‌های میز شام‌های مختلفی را در تئاتر اجرا کردند و من هم مشتاق بودم یک میز شام تجربه کنم. جسارتی که از آن حرف می‌زنید، از ترکیب فکرهای من و پیام سعیدی بیرون آمده. در تجربه‌های قبلم نیز اتفاقات جنون‌آمیز می‌افتاد. در «سوراخ»، فاصله تماشاچی‌ها با صحنه چیزی حدود ۱۱ متر بود، یعنی ۱۱ متر تاریکی بین ردیف یک تماشاگر با اولین بازیگری که روی صحنه بود وجود داشت و اساسا تماشاگر در یک عمق، بازیگران را می‌دید.

ادامه در صفحه ۱۱

در بوته نقد

درباره نمایش «کوریولانوس» حامد اصغرزاده

در ستایس گونه‌ای از شکست‌خوردن



محمدحسن خدایی

همچنان که یان کات اشاره دارد «در کوریولانوس اصلا توده مردمی وجود ندارد، بلکه اشراف و عوام وجود دارند. کوریولانوس تقسیم‌بندی مردم به گرسنگان و سیرها را قبول دارد، اما این مسئله را به دلیل اراده خدایان نمی‌داند. او نه به خدایان اعتقاد دارد و نه نیازی به آنها حس می‌کند. نظرش راجع به مردم این است که آنان حیواناتی‌اند که به محض سیرشدن گستاخ می‌شوند و حمله می‌کنند»؛ نمایشی که بر رابطه حاکمان و مردم نظر می‌افکند و در قبال توده مردم، به نوعی موضع انتقادی دارد و می‌شود گفت به‌شدت سیاسی است که ازقضا امکان اندکی برای اجراشدن یافته. حامد اصغرزاده و جواد ابراهیمی‌نژاد در مقام نویسندگان متنی که براساس تراژدی شکسپیر نوشته شده، قطعاتی را مدنظر داشته‌اند که مربوط است به رابطه مسئله‌ساز کوریولانوس و مردم گرفتار گرسنگی که در آستانه شورش و تبدیل‌شدن به سوژه‌اند. اما حامد اصغرزاده در مقام کارگردان، شیوه اجرائی را در قالب تمرین - اجرا برگزیده تا رابطه پربلماتیک حاکم و مردم را به نوعی در رابطه با کارگردان و بازیگران بازنمایی کند. اجرا اما تاکیدی است بر تخطی و شاید بشود گفت ناممکنی روایت شکسپیری از کوریولانوس یا حتی معاصرکردن آن. گروه اجرائی به مثابه عوامل تولید یک محصول آزمایشگاهی، در پی اکتشاف و کیمیاگری‌اند. اما چه باک اگر در این آزمایش‌گری آنچه حاصل می‌آید خود نشانی باشد بر ناممکنی کیمیا. اما اجرا آن زمان در تحقق ایده‌های خود شکست می‌خورد که آزمایشگاه را نه در یک محیط نامتعارف که در یک سالن استاندارد و البته خصوصی بنا می‌کند. از دل این مکان‌یابی محافظه‌کارانه است که نمایش هیچ‌گاه فرم نهایی خود را نمی‌یابد و در یک شکست اعتراف‌گونه، مناسبات مادی تولید تئاتر این روزها را به شکلی آیرونیک بازنمایی می‌کند. کوریولانوس نشان چندانی از جهان شکسپیری بر تارک خود نمی‌بیند و با «تکرار»کردن‌های مدام، توان آن را دارد که تا ابد روایت غایی خود را به تعویق اندازد؛ کنشی رادیکال که بدن و زبان بازیگران را بحرانی کرده و رابطه کارگردان همیشه حاضر در صحنه و بازیگران را واجد ساحتی بداعت‌آمیز می‌کند. حامد اصغرزاده تنش میان کوریولانوس و مردم را به شکلی بازنمایی می‌کند که تمامی بازیگران امکان کوریولانوس‌شدن را می‌یابند؛ یک امکان همگانی در تسخیر جایگاه نمادین و واقعی کوریولانوس. یک ژست دموکراتیک و امیدبخش در اقتدارزدایی از بازیگرسالاری. تری ایگلتون درباره کوریولانوس متذکر می‌شود که «ارزش و معنایش را خودش، فارغ از آرای عمومی، به خودش می‌بخشد و هم در نقش دال عمل می‌کند و هم در نقش مدلول؛ او مخصوصا ردیه‌ای است با تأخیر بر این باور مؤمنانه و پرهیزکارانه پولونیوس که هر که با خود روراست باشد لاجرم با دیگران نیز صادق و وفادار خواهد بود». اینجا هم در تمرین - اجرای کوریولانوس، ارزش و معنا به‌شکل خودآیین، خلق می‌شود و توجه چندانی به آرای دیگران و تکثر نظرات وجود ندارد. یک کنش رادیکال و سیاسی، با تأکید بر ناتمامی و بالقوه‌گی، با تأکید بر شکست تا امکان بر صحنه‌آوردن این شکل از «تئاتر» به پرسش کشیده شود که تن به مناسبات تولید بورژوایی نمی‌دهند و اغلب نابهنگام است.

روی صحنه آبی

یادداشتی بر نمایش «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» جابر رمضانی

باید راجع بهش حرف بزنیم!

آیه کیان‌پور

حواست را جمع کن، ببین، بشنو، بچش و بیاشام... تو سر میزی نشسته‌ای که یک پایه‌اش گم شده، که کمی بیشتر از کمی، هویتش گُم شده... تو یک تماشاچی در سالن تئاتر نیستی، بخشی از یک شام خانوادگی هستی، نمای نزدیک، طوری که انگار بازیگران در نقش مادر، خواهر، برادر و بابات درست کنار تو نشسته‌اند و همه رازی را پنهان می‌کنند؛ رازی که نمی‌توانند راجع بهش حرف بزنند و به جای حرف‌زدن راجع به این هولناکی مشکوک، به خوردن و فروخوردن پناه برده‌اند؛ خوردن بقایای به‌جامانده از شمایل یک زندگی خانوادگی و فروخوردن خشم، حقیقت و انکار توأمان؛ انکاری که از «بابات» شروع می‌شود و به همه سرایت می‌کند و از میان غذاهای متعفنِ روی میز لقمه چرب دلپیچه‌آوری می‌شود در دهان «برادر»، دهانش را پر می‌کند از خشم تا نگوید، او این انکار و خشم را به‌زور می‌بلعد و بعد بالا می‌آورد و با هر بار بالاآوردنش یک‌بار دیگر خود را در این ضیافت شام تحقیر می‌کند. از این تحقیر، از این خودآزاری آگاهانه، آرام می‌گیرد، از حرف‌نزدن و فروخوردن، همان‌گونه که مادر که با هق‌هق مکانیکی‌اش که خبر از ناخالصی و تقصیر می‌دهد و دیگران با گم‌شدن در فضای مجازی، گیرکردن در یک بازی تمرکزی و... آرام می‌گیرند، او بالا می‌آورد و چند دقیقه بعد، نیازی مازوخیستی، آغشته به تنفر از خویش او را وادار به خوردن و فروخوردن و بالاآوردن مکرر می‌کند؛ تنفر از دانستن سرچشمه تقصیر و اجبار به انکار. او می‌داند چه چیزی این میز شام خانوادگی را به ویرانه به‌جامانده‌ای از خانواده‌ای دلنشین تبدیل کرده. او می‌داند فقط کَم‌شدن یکی از انگشتان دست می‌تواند تا ابد آدم را در زمره معلولان قرار دهد و اینک یکی از اعضای این میز، شاید معصوم‌ترینشان کَم شده و این یعنی دیگر نه این میز، میز نمی‌شود نه این شام، شام خانوادگی! و برای درمان این درد دلهره‌آور یک دستور دیکتاتورمآبانه وجود دارد: «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» بله! ما نمی‌توانیم، حق نداریم درباره گم‌شدن‌ها، کم‌شدن‌ها، خشم‌ها و تلخی‌ها حرف بزنیم. ما فقط می‌خوریم و در خود فرو می‌رویم و بالا می‌آوریم تا جا برای بیشتر فروخوردن پیدا کنیم.

نمایش «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» به نویسندگی پیام سعیدی و کارگردانی جابر رمضانی قصه یک فروپاشی درونی را نقل می‌کند؛ فروپاشیدنی از جنس خوردن و خورده‌شدنِ ما، هویت، جایگاهِ احساسات و عواطفمان. ما به جای حرف‌زدن حرف می‌خوریم و آن‌قدر به این خوردن ادامه می‌دهیم که خورده می‌شویم... معلول، مغموم و مرده، تکه‌گوشتی فاسد که جان حرف‌زدن ندارد!

شکل و شیوه بازیگری و سیستم نیمه‌روایی حاکم بر اجرا در تناقض شدید با نزدیک‌بودن تماشاگر به میز شام قرار می‌گیرد. حضور مرد راوی بر منبری تعبیه‌شده بر میز و فاصله‌گذاری برشت‌وارش از یک‌سو موریانه‌وار رشته همذات‌پنداری تماشاگر با کاراکترهای نمایش را به‌عمد می‌جود و از یک‌سو تماشاگر چنان در دل اجراست که مجبور است خود را بخشی از آن بداند؛ یک دوگانگی چالش‌برانگیز! مشخص نیست راوی، اتفاقات در حال وقوع را تعریف می‌کند یا کاراکترها به شکلی مسخ‌شده و ناخودآگاه، گفتار بزرگ دیگری‌وار او را به اجرا درمی آورند؛ گاهی تمرد، گاهی تسلیم، چونان که در زندگی...

اثر در زمینه زیبایی‌شناسی درخشان است، صحنه، لباس و نورِ خلاقانه، تماشاگر را در تونل زمان تا قرن ۱۹ میلادی پیش می‌برد و دوباره به امروز می‌رساند؛ یک نوع بی‌زمانی تودرتوی کابوس‌وار که با ذات قصه همگن است. بازی‌ها همگی از استاندارد قابل قبولی برخوردار است و می‌توان گفت تقریبا همگی توانسته‌اند با جنس نمایش آمیخته شوند. آتیلا پسیانی که بارها اهالی تئاتر را با بازی‌های درخشانش شگفت‌زده کرده، در این نمایش نیز درخشان است. تجربه سالیان چنان بر جای‌جای بازی‌اش عیان است که حتی در جاهایی که مانند یک کاراکتر انیمیشنی فضای کلی را به‌عمد می‌شکند، همان‌قدر باورپذیر است که عطر غذاهای صد درصد واقعی روی میز! مسلط، قدرتمند و اصیل همان‌گونه که از او انتظار می‌رود. نگار جواهریان، دخترک معصوم و شیرین سینما و تئاتر ایران، با ابزارهایی ذاتی مانند چشمانی معصوم و لبخندی ناب که البته کارگردان نمایش با بی‌رحمی کامل همه آنها را از او گرفته و جواهریان باید روح نقش را در کالبدی بدمد که از نو قرار است خلق شود، باید که خود را، خود بازیگرش را، دست‌وپا و چشم و صدای خودش را دوباره خلق کند و خبر خوب اینکه می‌تواند از پس این کار برآید. او حتی مغلوبِ شوق این حلول دیوانه‌وار نشده؛ شوقی که گاهی به بیراهه می‌رود و باعث می‌شود تماشاگر بازیگر را در نقش‌های غیرمتعارف کمی اغراق‌شده، خودنما و ذوق‌زده مشاهده کند، اما جواهریان چونان در نقش خویش فرورفته که گاهی در بافت صحنه گم می‌شود. صدایش می‌زنند: «فرید»، اما او نقش یک پسر جوان را بازی نمی‌کند. فریدی که او خلق کرده نه‌تنها جنسیت ندارد که بیشتر شبیه یک «انسان-حیوان» است؛ یک گرگینه دیوانه در شبی که ماه کامل می‌شود و درست آن زمان که ماه از پس ابر بیرون می‌آید و رازها آشکار می‌شود و اعترافات از مادرانه‌ترین بخش هستی نمایان می‌شود.

ادامه در صفحه ۱۱

فرید فرهنگ در صحنه‌ای از «رولور»

از راست پوریا کاکاوند و جابر رمضانی