

ریشه در باد

تک‌نگاری درباره گروه تئاتر نرگس سیاه



پژوهش و نگارش: مسعود نجفی

ریشه در باد

تک‌نگاری درباره گروه تئاتر نرگس سیاه

پژوهش و نگارش: مسعود نجفی

نشر الکترونیک وبسایت اثر

شماره انتشار ۲۰

<http://asar.name>

ریشه در باد را پنج سالی پیش از این تمام کردم. چند ماهی از عمرم به باد دادم تا به سرمنزل رسید. روایت من است از تئاتر نرگس سیاه و سال هایی که از من بر باد داد. در نگارش، مرارت زیاد کشیدم. نامهربانی زیاد دیدم. روی زخم هایی دست گذاشته بودم که چندی از هنرمندان گروه را خوش نمی آمد؛ چندی از طرفداران آن ها را که نام برده ام نیز. اجازه انتشار نیافت؛ دو بار. چندی پیش شنیدم که در چاپخانه است، بدون عکس. نرگس سیاه، حامد محمد طاهری و پدیدآورندگان در همان سال ها به حیات خود پایان داده بودند. شنیدم که ققنوسی از آن خاکستر سر برآورده و خود را نماینده آن چه می داند که در جهان "تئاتر فیزیکال" می خوانند؛ نخستین شان در ایران نیز. باز پروانه ای در دلم به هم پیچید. نخستین بودن در ایران، پس از کارگاه نمایش، دل شیر می خواهد. دیدم هنردوستان زیادی باز عمری بر باد خواهند داد تا دریابند. اکنون که دوستی تازه یافته ام و لطفش آن قدر زیاد است و نیت بر انتشار دارد؛ نوشته ام را خاک برگرفتم. ریشه در باد از شخصی ترین نوشته های من است. واژه ای را هم نمی توانم جا به جا کنم. ساختارش با خودش آفریده شد؛ یکپارچه. همین طور که هست بماند برای شما. شما که از پی می آید و داوران واقعی هستید. دست هایی را می بوسم که در نگارش متن پشتم را خالی نکردند. از آوردن هر نامی ناتوانم، خود از من این طور می خواستند.

مسعود نجفی اردبیلی

شهریور هزار و سیصد و هشتاد و نه شمسی

ریشه در باد

تک نگاری درباره گروه تئاتر نرگس سیاه

پژوهش و نگارش: مسعود نجفی

۱. یک روز پاییزی تلفن همراهم زنگ خورد و بانویی درباره یک فصلنامه تئاتر تازه چاپ و ویژه نامه‌ای درباره تئاتر تجربی با من حرف زد. کمی فکر کردم و گفتم: نرگس سیاه. گفتگوی ما زیاد طولانی نشد؛ مطالعه و نگارش درباره نرگس سیاه به خودم واگذار شد. هشت سال از آشنایی من با این گروه و حامد محمد طاهری می‌گذشت^۱. سالی می‌شد که خبری از آن‌ها نداشتم و از صرافت پی‌گیری دست شسته بودم. گویی یک باکتری تک سلولی درون من آشیان داشت و پس از سال‌ها دوباره شروع به تکثیر کرده بود. من در این مدت کوشیده بودم تا از یک طرفدار پر و پا قرص حیران تازه آشنا با تئاتر به آدمی منطقی‌تر و بیشتر آشنا تبدیل شوم و این فرایند مرا به تمام نرگس سیاه بی‌اعتماد کرده بود. می‌خواستم تا آن‌ها را با تمام خاطره‌های خوب یا بدی که داشتم، فراموش کنم؛ اما این تک سلولی دوباره زندگی یافته بود. این شد که کار پژوهش را از سر گرفتم. با تمام عضوهای گروه، آن‌ها که در ایران بودند و امکان گفتگو وجود داشت، سخن گفتم. این بار به عنوان کسی که با شیوه‌های تمرین و اجرایی مورد نظر گروه ناآشنا نیست، به خودم اجازه دادم تا در این ملاقات‌ها ارزیابی و سنجشی هم داشته باشم. تمام نقدها و گفتگوهای منتشر نشده را در کنار منبع‌های چاپ شده قرار دادم و پرونده‌ای تشکیل دادم که بازیگران اصلی گروه نیز بسیاری از آن‌ها را در اختیار نداشتند. سکوت منتقدان و تحلیل‌گران در زمان اجراهای گروه از یک سو و مرموز و بسته بودن عضوهای مرکزی گروه از سوی دیگر، عامل‌هایی هستند که مطالعه درباره آن‌ها را بسیار سخت می‌کند؛ من کوشیدم تا از این سد بگذرم و از همه آنانی که مرا یاری کردند، سپاسگذارم. به هر صورت در مقام پژوهش‌گر کوشیدم تا هیچ منبعی را ندیده و هیچ حرفی را نشنیده باقی نگذارم، به جز خود حامد که این روزها در آلمان به سر می‌برد و حاضر به گفتگو با من نشد. در ابتدا فکر می‌کردم که با یک ساختار به کلی آکادمیک و مقاله‌وار این نوشته را خواهم نوشت؛ اما در عمل آن قدر به درون فرو رفتم و لایه‌های عمیق وجودم را شکافتم که دامنم از دست بشد. این نوشته به تمامی از ساختار *تداعی*^۲ در بازیگری پیروی می‌کند و هر جا که واقعیتی را تحلیل و یا نقل می‌کنم، خود مسعود نجفی با تمام داشته‌هایش نیز در ماجرا حضور دارد. این ویژگی می‌تواند فضیلت یا ردیلت باشد، می‌تواند هر تعبیری داشته باشد؛ اما هر چه هست همین است که از درون من برآمده و من با صداقت آن را نوشته‌ام. تاریخ، آن چیزی است که ما به یاد می‌آوریم؛ واقعیت در گذر زمان محو می‌شود و این خاطره‌ها هستند که بر همه چیز حکم می‌رانند. من با تمام خودم در این نوشته حضور دارم؛ با تمام خاطره‌ها و گذشته‌ام. قصد ندارم از هیچ دسته‌ای پیروی کنم؛ تنها قصد دارم صادق باشم. فکر می‌کنم که صداقت حلقه گمشده این روزها، برای همه ماست و بیشترین تلاشم را می‌کنم تا به آن دست یابم و دریافته‌هایم را به تمامی با خواننده تقسیم کنم. این می‌تواند خودش یک ملاقات باشد؛ من از تمام آن استقبال می‌کنم.

۱- من در سال ۱۳۷۸ ش. و در نخستین اجراهای سیاه با این گروه آشنا شدم. از همان زمان به دقت و با علاقه تمام حرکت‌های این گروه را پی‌گیری کرده‌ام.

۲- بازیگر در روش *تداعی* از خاطره‌های شخصی خودش، که به موضوع دیالوگ مربوط هستند، استفاده می‌کند و زندگی درونی و بیرونی نقش را از هم متمایز می‌نماید.

۲. حامد محمد طاهری که از این پس او را حامد خواهیم خواند، در سال ۱۳۵۴ش. در همدان به دنیا آمد؛ در خانواده‌ای از قشر متوسط. پدرش دبیر آموزش و پرورش بود و از تبریز به همدان رفته بود. حامد در مدرسه علامه حلی^۱ همدان درس می‌خواند که با شعر و داستان آشنا شد. آن گونه که در تمام مدرسه‌های سمپاد^۲ معمول بود، همه دانش آموزان به سمت رشته‌های مهندسی، علوم پایه و یا پزشکی سوق داده می‌شدند. خوب به خاطر دارم که وقتی دوم راهنمایی بودم، آقای ظهیری، ناظم مدرسه که معلم ادبیاتمان نیز بود، وقتی زنگ کلاس را به صدا در می‌آورد به ما نگاه می‌کرد و می‌گفت: «بروید، دانشمندان آینده بروید سر کلاس. آینشتاین‌ها، نیوتون‌ها بروید سر کلاس.» و حالا مگر کسی جرأت داشت بگوید که نمی‌خواهد دانشمند شود! برای ما تنها رشته ریاضی‌فیزیک را در نظر گرفتند و گفتند که هر کس نمی‌خواهد، برود و در مدرسه دیگری نام نویسی کند. حامد در چنین محیطی که از طرف خانواده به سمت رشته پزشکی و از طرف مدرسه به سمت مهندسی تشویق می‌شد، در دانشگاه خواجه نصیر تهران در رشته مهندسی برق پذیرفته شد و به تهران آمد؛ به پایتخت فرهنگ و شعر و اندیشه، پایتخت ایران.

او دو سالی خوب درس می‌خواند و درس‌های مهندسی برق را یکی پس از دیگری پاس می‌کرد که وسوسه شعر و داستان با هجومی خانمان برانداز روی سرش هوار شد. گفته می‌شود که حامد تا آن روز دانشجوی بسیار خوب و کوشایی بوده و امید آن می‌رفته است که یک مهندس خوب از کار در بیاید؛ اما همه چیز در میانه راه از هم می‌پاشد. یادم می‌آید در مدرسه سمپاد اول دبیرستان بودم و با سه تا از هم-کلاس‌هایم کتاب‌های عجیب و غریب می‌خواندیم. روزی همان آقای ظهیری، که ناظم مدرسه بود، آمد و دست ما صادق هدایت دید. شنید که همگی داریم راجع به روش‌های گوناگون خودکشی با هم بحث می‌کنیم. صبح روز بعد پدرم را خواستند و گفتند که اگر به آینده پست و مملکت علاقه داری جلویش را بگیر. پدرم گفت: «تو چت شده؟» گفتم: «بابا من نمی‌خوام مهندس بشم» گفت: «خوب دکتر شو» دیدم هیچ چیز نگویم بهتر است و سرم را انداختم پایین. پدرم از همان روز فهمید که من دیگر از دست رفته‌ام. هنوز هم آن روز را از پس سالیان به خاطر می‌آورم؛ پدرم هنوز هم فکر می‌کند که من از دست رفته‌ام.

به هر حال دهه سازندگی آغاز شده بود و مردم داشتند کم کم از وضعیت آژیر قرمز خارج می‌شدند که آموزشگاه سمندریان^۳ بر پا شد و حامد بی‌تأخیر رفت و در کلاس‌های داستان نویسی آن جا ثبت نام کرد. می‌گویند که سمندریان به حامد علاقه داشته و بین این دو نفر رابطه خوبی برقرار بوده است. پس از چند ماه کلاس‌های داستان نویسی تعطیل می‌شود. حامد که نمی‌خواست از محیط خوب و پر شور آموزشگاه خارج شود، کارش را در کلاس‌های تئاتر ادامه می‌دهد. در همین روزهاست که با یک مهندس برق آشنا با هنر به نام مجید بهرامی در می‌آمیزد. مجید همراه با عاطفه تهرانی، که بعدتر دانشجوی رشته تئاتر می‌شود^۴، به عنوان پروژه پایانی خود در آموزشگاه، نمایشنامه بچه تابستان نوشته حسن حامد را انتخاب و تمرین می‌کردند. انتخاب این متن و جسارت عاطفه برای ایفای نقش یک پسر بچه و حضور مجید که دانشجوی مهندسی برق بود و خلاصه همه چیز توجه حامد را جذب کرد و او برای کمک به گروه در کنار آن‌ها قرار گرفت.

خدا بیامرزد حسن حامد از نمایشنامه‌نویسان با ذوق مشهد بود که بیشتر کارهایش را کارگردانی و گاهی در آن‌ها بازی هم می‌کرد. از آن دسته نویسندگانی بود که یک اتاق زیر شیروانی داشت و با یک لیوان چای و یک نخ سیگار دیگر نیازی به صبحانه نداشت. سال ۱۳۷۹ش. که نمایشنامه ارتفاع او را فرستادم برای جشنواره دانشجویی جهاد دانشگاهی، به علت نگاه سیاه به زندگی رد شد و من تازه فهمیدم که او چه بزرگی بوده است. بچه تابستان ماجرای یک راننده کامیون و یک پسر بچه واکسی است که در پارکی با هم آشنا می‌شوند.

۱- سازمان پرورش استعدادهای درخشان (سمپاد) پس از پیروزی انقلاب اسلامی دوباره در سال ۱۳۸۷ش. بازگشایی شد. آقای دکتر اژه‌ای نیز ریاست آن را بر عهده گرفت. سمپاد سازمانی مستقل از آموزش و پرورش و با دکتترین کشف و پرورش استعدادها و تحصیلی در ایران پایه گذاری شده بود. خود من هم در سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۱ش. در سمپاد واحد مشهد تحصیل کرده‌ام و با فضای رعب انگیز آن به تمامی آشنا هستم.

۲- نامش شهید هاشمی نژاد بود.

۳- در ابتدای دهه هفتاد وزارت ارشاد اسلامی به چند نفر مجوز داد تا آموزشگاه خصوصی هنرهای دراماتیک راه بیندازند. از همه معروف‌تر و پیشگام‌تر حمید سمندریان (استاد بازیگری دانشکده هنرهای زیبا) و امین تارخ (بازیگر) بودند. در فضایی که ورود به دانشگاه بسیار سخت بود، این آموزشگاه‌ها مکانی امن بودند برای خیل طرفداران پر شور هنر و به ویژه بازیگری.

۴- عاطفه از دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد، واحد مرکزی در رشته بازیگری و در سال ۱۳۸۳ش. دانش آموخته شد؛ هر چند که تحصیلش بسیار طولانی شده بود.

رابطه خاصی بین آن‌ها شکل می‌گیرد و داستان ادامه پیدا می‌کند. گفته می‌شود که حسن حامد در همان سال‌های کودکی من خودکشی^۱ کرد؛ یعنی یک روز صبح جسدش را در همان اتاق زیر شیروانی یافتند.

نطفه اصلی گروه میان حامد و مجید و عاطفه در همین نقطه از تاریخ بسته شد؛ سال ۱۳۷۵ ش. و در آموزشگاه سمندریان. هسته‌ای خود جوش که برای کمک به ایجاد فضایی خلاق در کنار هم قرار گرفتند. البته آن موقع‌ها به هیچ وجه خبری از نرگس سیاه نبود؛ این نام وقتی پا به عرصه گذاشت که تمرین سیاه آغاز شد. این عنوان برداشتی بود از جمله‌ای از متن *ژنه*^۲: «نرگس بزرگ سیاه، که کم کم در آب ناپدید می‌شود.» به هر حال در تمام بروشورها تاریخ تشکیل نرگس سیاه را ۱۳۷۵ ش. نوشته‌اند؛ قضاوتش بماند برای خواننده. حامد که دیوانه شعر و داستان بود، پایش به تئاتر^۳ باز شد: «... من از تئاتر وارد تئاتر نشدم. من دل‌بستگی عمیقی به شعر داشتم؛ که هنوز هم دارم و یک دل‌بستگی کم‌تر عمیقی به رمان. بعد هم یک اتفاق‌های تصادفی مرا به تئاتر کشاند. شاید هنوز هم در جستجوی همان دغدغه‌ها در تئاتر هستم^۴ ...»

به هر حال بچه تابستان به خوبی و خوشی در آموزشگاه اجرا شد. امید عباسی و لیلی رشیدی هم در همین فضا به این جمع اضافه شدند. تعدادی بازیگر که برای کار به یک کارگردان نیاز داشتند، به حامد رو آوردند و او به فکر کارگردانی افتاد.

۳. می‌گویند که حامد می‌خواست یک کار بزرگ بکند؛ گشت و گشت تا رسید به *آنتیگونه* نوشته سوفوکل، با ترجمه نجف دریابندری. خودش گفته است که: «من به نمایشنامه‌های کلاسیک علاقه دارم. وحدت زمان و مکان و این چیزها ... من با *هانتکه*^۵ ارتباط برقرار نمی‌کنم، زیادی مدرن است ...» امید عباسی که از هنرجویان بازیگری آموزشگاه سمندریان بود برای نقش کرئون و لیلی رشیدی^۶، که تازه داشت دوره بازیگری می‌گذراند، برای نقش *آنتیگونه* انتخاب شدند و در کنار مجید و عاطفه تمرین را آغاز کردند. حامد در اواخر سال ۱۳۷۵ ش. تمرین *آنتیگونه* را در آموزشگاه آغاز کرد و به مرور با *آزاده مؤیدی فرد*، *حمیرا خوئینی‌ها* و *فیروزه سلطانی* نیز آشنا شد.

نکته مهم و جالب توجه این است که بیشتر نام‌هایی که بعدتر در سیاه همراه و هم‌دل حامد ماندند، در *آنتیگونه* در حاشیه قرار داشتند. عاطفه به دستگیری کارگردان رضایت داد و البته در کنار *آزاده*، *حمیرا* و *فیروزه* در دسته همسرایان قرار گرفت؛ مجید هم در نقش *هایمون* تنها یک صحنه بازی داشت. *رضا کشاورز* که با ایفای چهار نقش مختلف یکی از رکن‌های اصلی اجرا به شمار می‌آمد، پس از این اجرا از

گروه کنار رفت. رضا به عنوان یک پانتومیمست و یکی از بهترین بازیگران پانتومیم پس از انقلاب، فردی شناخته شده بود. او چند سال بعدتر در هر دو دوره جشنواره پانتومیم^۷ جایزه نخست را ربود و جایگاهی قابل توجه‌تر را نیز کسب کرد. *شبنم فرشادجو*، *مجید صالحی* و *شبنم قلی*-*خانی* نیز از دسته کسانی هستند که پس از این اجرا با گروه باقی نماندند. خبری که در *اطلاعات هفتگی* و شش ماه پیش از آغاز



۱- در مورد مرگ مرحوم حسن حامد مناقشه بسیار است، این فقط روایت من است از ماجرا.

۲- *ژان ژنه* نویسنده نمایش‌نامه *سیاه* و *عاطفه طاهایی* مترجم آن بود. این جمله را از صفحه بیست و شش دست‌نویس این ترجمه نقل کرده‌ام.

۳- حامد در دوران دبیرستان در چند اجرای تئاتری به عنوان بازیگر کار کرده بود اما تا پیش از این در هیچ پروژه تئاتری دیگری ردی از او به جا نمانده است.

۴- تمام نقل قول‌ها از کاست ضبط شده‌ی یک گفتگوی منتشر نشده حامد در چهارم مهرماه ۱۳۷۹ ش. با رضا سرور است؛ قبل از سفر اجرایی *سیاه* به *پارما/ایتالیا*.

5- Peter Handke (1942-)

۶- *لیلی* فرزند *داود رشیدی* و دانشجوی ادبیات فرانسوی بود که به بازیگری علاقمند شده و به این کلاس‌ها آمده بود.

۷- حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در سال‌های ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰ ش. دو دوره جشنواره پانتومیم برگزار کرد.

اجرای آنتیگونه چاپ شد، نشان می‌دهد که آدم‌هایی وارد گروه شده و دوام نیاورده‌اند: «نمایش آنتیگونه اثر سوفوکل تا چندی دیگر در تئاتر شهر روی صحنه می‌آید. عوامل این نمایش عبارتند از: مترجم: نجف دریابندری، کارگردان: حامد محمدطاهری، بازیگران: لیلی رشیدی، امید عباسی، آشا مهربانی، مجید صالحی، رضا کشاورز، بهمن روشن، میترا حریری پور، حمیرا خمینی‌ها، آزاده مؤیدی فرد، شبنم قلی‌خانی، فیروزه سلطانی، شبنم فرشادجو، مجید بهرامی و آرش پوری محمد.^۱» تعدادی از آن‌ها شیوه‌های تمرینی پر از آزمون و خطا را تاب نیاوردند، عده‌ای با کاراکتر خودمحور حامد مشکل پیدا کردند و گروهی نیز کارهای مهم‌تر پیشه ساختند.

آنتیگونه ابتدا در آموزشگاه سمندریان تمرین می‌شد و می‌گویند که اختلاف‌های میان حامد و استاد باعث شد تا آن‌ها به کلی با آموزشگاه قطع رابطه کنند. گفته می‌شود که تماسی با آقای داود رشیدی برقرار شد و ایشان به خاطر لیلی، که با آنتیگونه در آغاز راه بازیگری بود، پا در میانی کردند تا آقای نجفی بزرگر، که رئیس وقت مرکز هنرهای نمایشی بود، و آقای مجید جعفری، که رئیس وقت تئاتر شهر بود، گوشه چشمی به این گروه جوان و پویا نشان دهند. اتاقی از اتاق‌های تئاتر شهر در اختیار گروه قرار گرفت و تمرین آنتیگونه از تعطیلی نجات یافت. حامد استعدادی باور نکردنی در جلب توجه بزرگان داشت. رازی است شاید، اما او همواره در کنار و شانه به شانه آدم بزرگ‌ها حرکت کرده و از گرمای وجود آن‌ها گرم شده است. بعدتر که کار به مرحله اجرا رسید نیز آقای رشیدی با یادداشتی که در بروشور اجرا نوشتند، ارادت خود را به این گروه نوپا بیشتر نشان دادند:

وقتی شنیدم دتترم لیلی مشغول تمرین نمایش آنتیگونه می‌شود، شاد شدم از اینکه دارم کارگروهی می‌کنند و میرت کریم از اینکه این جوانان با این اثر بتوانند یکی از شاهکارهای ادبیات نمایشی به پیشروی می‌کنند؟ وقتی با کارگردان نمایش گفتگو کردم به دانش و فرهنگ او پی بردم و بعداً وقتی در تمرین‌ها حاضر شدم به اینکه تئاتر کشورمان امیدوار شدم این گروه جوان با تلاش یکساله و با مساعدت مرکز هنرهای نمایشی و مدیریت تئاتر شهر بلاخره کار خود را اجرا می‌کنند. طالب اینکه علیرغم عدم تمایل این گروه با تئاترمدرد و تئوری آنسوی مرزها، اجرای آنها همسفر و شاید از نظر نگاه و ولایت‌های موجود یک پله بالاتر از هم‌دوره‌های آنسوی مرزها/مهد تئاتر می‌ایستند.
داود رشیدی،

«وقتی شنیدم دتترم لیلی مشغول تمرین نمایش آنتیگونه می‌شود، شاد شدم از این که دارم کارگروهی می‌کنند و میرت کریم از این که این جوانان با این اثر به عنوان یکی از شاهکارهای ادبیات نمایشی به پیشروی می‌کنند؟ وقتی با کارگردان نمایش گفتگو کردم به دانش و فرهنگ او پی بردم و بعداً وقتی در تمرین‌ها حاضر شدم به اینکه تئاتر کشورمان امیدوار شدم. این گروه جوان با تلاش یک ساله و با مساعدت مرکز هنرهای نمایشی و مدیریت تئاتر شهر بلاخره کار خود را اجرا می‌کنند. طالب این که علی‌رغم عدم تماس این گروه با تئاتر مدرن و تئوری آن سوی مرزها، اجرای آن‌ها هم‌سطح و شاید از نظر نگاه نو و ولایت‌های موجود یک پله بالاتر از هم‌دوره‌های آن سوی مرزها (مهد تئاتر) می‌ایستند.»

به هر حال در آذر ماه ۱۳۷۶ ش. این خبر به چاپ رسید: «با خبر شدیم به زودی نمایش آنتیگونه در سالن شماره دو تئاتر شهر به روی صحنه خواهد رفت. ... حامد محمدطاهری گفت که آنتیگونه از تاریخ ۱۳ آذر ماه همه روزه غیر از شنبه‌ها در سالن شماره دو تئاتر شهر به اجرا گذاشته خواهد شد.»^۲

گفته می‌شود^۳ که اجرای آنتیگونه بر دوش امید عباسی بر پا بود. می‌گویند که او در نقش کرئون آن چنان

خلسه‌ای ایجاد کرده بود که هر تماشاگری را مسحور می‌کرد. می‌گویند که ما نمی‌دانیم چه کار می‌کرد (به ما نمی‌گفت) اما هر چه که بود، خیلی خوب بود. من از جوان‌ترها شنیدم که این امید بوده که به همه امید می‌داده و چشم انداز بازیگری را نزد آن‌ها گسترده‌تر می‌کرده است. به نظر می‌رسد که از دل آنتیگونه و به ویژه روش کار و نگاه/امید به کرئون بوده که ایده اصلی سیاه‌ها پیش آمده است.

از بخت‌یاری ماست که ویدیویی از اجرای آنتیگونه باقی مانده و نگارنده بر همین اساس معتقد است که در این اجرا هیچ رد پای از آن چه که حامد بعدها گفت و ادعا کرد، دیده نمی‌شود. آنتیگونه یک اجرای به کلی معمولی بود. همان طراحی‌های معمول برای حرکت‌بندی‌ها و صحنه‌پردازی‌ها و همان بازی‌های پر از فریاد و ژست‌های تکراری همسرایان. از آن حامدی که این حرف‌ها را می‌زد هیچ خبری نبود:

«من خیلی سریع به این نتیجه رسیدم که ما هیچ وقت تئاتر نداشته‌ایم و خیلی سریع به این نتیجه رسیدم که تئاتر ملی ما (که شامل تعزیه، تخت حوضی و خیمه شب‌بازی است) چرندیاتی هستند که ما داریم ادامه‌شان می‌دهیم. ... در برخورد با اطرافم فهمیدم که ما در تئاتر با این افراد روبرویم: یکی کسانی که از تئاتر ملی حرف می‌زنند، بدون این که بخواهند تناقض‌هایش را نشان دهند. دوم عده‌ای که کلیشه‌های

۱- اطلاعات هفتگی، چهارشنبه ۳ تا ۱۰ اردیبهشت ۱۳۷۶ ش ۲۸۰۵

۲- هنر سینما، یکشنبه ۹ آذر ۱۳۷۶ ش ۶۹۸

۳- برای نگارش این نوشته شش گفتگوی طولانی با عضوهای نرگس سیاه انجام شد که تمام نقل قول‌های «گفته می‌شود» از آن‌هاست. گفتگو شوندگان همگی خواستند تا نامشان در نوشته آورده نشود.

اوایل قرن نوزدهم را دنبال می‌کنند. ... من خیلی سریع فهمیدم که از تمام تئاتری که می‌بینم متنفرم. خیلی سریع فهمیدم که تئاتر را دوست ندارم. در حجم کتاب‌هایی که من می‌خوانم، نمایشنامه درصد خیلی کمی است. من اساساً تئاتر را دوست ندارم.»
 این که حامد در مورد چیزهایی که نمی‌داند به راحتی نظر می‌دهد و این که از چیزهایی سخن می‌گوید که کم‌ترین دانش آکادمیک و عملی را درباره‌شان کسب کرده است؛ یکی از مشکل‌های این گروه، از عامل‌های مهم فروپاشی آن و از فرضیه‌های مرکزی این نوشته‌اند. دو نکته مهم قابل توجه است؛ نخست این که حامد از یک پس‌زمینه غیر آکادمیک می‌آید و من بیشتر در این باره خواهم نوشت. دوم این که در خوش بینانه‌ترین شکل باید گفت که او آزمون و خطا می‌کند تا به آن چه در ذهن دارد برسد، اما در پایان راه فراموش می‌کند که چه کسانی او را همراهی کرده‌اند و مهم‌تر این که او از همان ابتدا در این نقطه نبوده است. در بهترین تفسیر می‌توانیم بگوییم که حامد نتیجه موج جوان‌گرایی پس از دوم خرداد و دولت اصلاحات است؛ درست با همان دیدگاه‌ها و البته بسیار سطحی‌تر.



لیلی رشیدی در نخستین تجربه‌های صحنه‌ای در نقش آنتیگونه قرار گرفته است و در پایان هم شاخه گلی را از پدر دریافت می‌کند.



کرئون و مجید بهرامی (هایمون)



شبنم فرشادجو (ایسمنه) و آنتیگونه



امید عباسی (کرئون) و مجید صالحی (پیک)



► حامد در حال هدایت رضا کشاورز است؛ در یکی از اتاق‌های تئاتر شهر، ۱۳۷۵.
 کرئون پیشاشیش صف همسرایان. ◀



در نقدی بر این اجرا می‌خوانیم: «... تماشاگر در این اجرا با آنتیگونه‌ای مواجه بوده که گویی نقش یک کودک را بازی می‌کند. او در این اثر نه تنها آنتیگونه را زنی جسور و شجاع ندیده که حتا او را همانند کودکی فرض می‌کند که تنها حرف‌های درشت و بزرگ و شجاعانه را بر دهان جاری می‌کند. بازیگر نقش کرئون نیز آن قدر عصبانی و خشن بازی می‌کند که هیچ متوجه آسیب رساندن به حنجره خود نیست. ... جیغ‌های بازیگر نقش ایسمنه هم آزار دهنده بود و منجر به خستگی می‌شد. او در بیان دیالوگ‌های خود آن قدر ضعف دارد که گاه تماشاگر فقط حرف‌های نامفهومی را می‌شنود.»^۱

۱- آفرینش، سه شنبه ۹ دی ۱۳۷۶ ش ۳۲۳۹

نخوانده است. به هر حال تمام این بزرگان در ابتدا بر دانش زمانه خود آگاه شدند و در مرز قرار گرفتند، مرز آگاهی؛ سپس قصد کردند تا این مرز را بگسترانند و پا در تاریکی‌ها بگذارند. یورش بردن به ناشناخته‌ها را پیشه خود ساختند. فرزانی میوه‌ای نیست که یک روزه حاصل آید، نوری است که از سرچشمه بر می‌آید و فرد باید آن قدر خود را به سرچشمه نزدیک کند تا خود به منبعی از نور بدل شود. *تئاتر تجربی* به هیچ وجه عرصه‌ای برای تجربه^۱ کردن نیست؛ میدانی است برای سلحشورانی که خود را پیشاپیش آماده کرده‌اند و اینک می‌آیند تا مرزها را بگسترند. *گروتوسکی* بزرگ می‌گوید: «... راه دلالت بر حرکت به پیش دارد. در لحظه‌های خاصی مردم برایتان دست می‌زنند. اگر توقف کنید شاید دست زدن‌ها پر شورتر شود. اما زندگی خراب می‌شود. راه باید ادامه پیدا کند. تشویق دیدن دلپذیر است اما اساسی نیست. هنرمند نباید خود را به این محدود کند که پذیرفته شده است.»

دوم: *تئاتر تجربی* هیچ‌گاه به مثابه یک *تولید تئاتری*^۲ به دنبال اجرا و تماشاگر نیست؛ حتی می‌توان گفت که در اساس به تماشاگر نیازی ندارد. یک گروه تجربی می‌تواند ماه‌ها و گاه حتا سال‌ها بر روی موضوعی متمرکز باشد اما هیچ وقت چیزی را به نمایش نگذارد و پذیرای هیچ تماشاگری نباشد. هر چند که حق دارد هر زمان که بخواهد از تماشاگر برای سنجش و ارزیابی نتیجه کارش استفاده نماید. بنابراین هر گاه که با یک نظام جشنواره‌ای رو در رو باشیم که تولید تئاتر در سرلوحه وظیفه‌هایش قرار دارد، دیگر سخن راندن از *تئاتر تجربی* خنده دار به نظر می‌رسد. هر اجرایی می‌تواند تجربه‌هایی در بر داشته باشد، می‌تواند نوآور باشد؛ اما *تئاتر تجربی* به کلی چیز دیگری است که هیچ‌گاه در نظام رسمی و تولیدی تئاتر نمی‌گنجد.

سوم: همواره *تئاتر تجربی* در کنار و به موازات *تئاتر رسمی* حرکت می‌کند تا امکان‌ها و توانایی‌های آن را به چالش بکشد و بگسترده. آزمایشگاه مفهومی است که در کنار یک جریان تولیدی معنا می‌یابد و هدفش گسترش مرزها و پاسخ به پرسش‌هاست. *تئاتر تجربی* یعنی یورش بردن به ناشناخته‌ها؛ یعنی قدم گذاشتن در تاریکی. پس باید تا مرز تاریکی پیش رفت و آن‌گاه قدم در راه گذاشت. در صورتی که جریانی به نام تئاتر وجود نداشته باشد و یا ما قائل به آن نباشیم، پس آزمایشگاه قرار است به چه کاری بیاید؟ همین ویژگی است که کارهای بسیاری از مدعیان *تئاتر تجربی* در ایران سال‌های اخیر را به چالش می‌کشد. ... باز هم قضاوتش بماند برای خواننده.

۵. حامد که در تهران یک زندگی خوابگاهی^۳ داشت، در کافه‌تریای *تئاتر شهر* برای خود یک کتاب فروشی دست و پا کرد تا از این طریق بتواند روی پای خودش بایستد. تمام گفته‌ها بر این نکته تأکید دارند که حامد در این دوران زندگی بسیار سخت مالی داشته و با استمرار تمام خود را در فضای تئاتر نگه می‌داشته است. به هر حال آشنایی حامد با داود رشیدی به دستیاری او در اجرای *ریچارد سوم*^۴ انجامید. در مرداد ماه ۱۳۷۷ ش. حامد به فکر اجرای *سیاها* می‌افتد. او در پاسخ به این پرسش که «آقای محمداهری! شما برخلاف بعضی از کارگردان‌های دیگر به سراغ متن‌های سنگین و مهم تئاتر می‌روید؛ دلیل خاصی دارد؟» گفته است: «... من اساساً به دنبال تئاتر نیستم و شاید آن کسانی که می‌ترسند یا به سراغ متن‌هایی مثل *آنتیگونه* یا *سیاها* نمی‌روند، دنبال تئاتر هستند. من نه دنبال کارگردانی هستم و نه اهل تئاتر. فقط این متن‌ها را دوست داشتم و احساس کردم باید آن‌ها را کار کنم، نه چیزی بیشتر از این بوده و نه کمتر!»^۵ مجید می‌گفت که روزی به دیدار حامد رفت و او نمایش‌نامه *سیاها* را با ترجمه محمود حسینی‌زاد^۶ در اختیارش گذاشت تا بخواند و نظر بدهد. او که چند صفحه‌ای را بیشتر تاب نیاورده به حامد می‌گوید که می‌خواهد اجرایش کند؟ و حامد پاسخ می‌دهد که: «نقش ویلاژ برای توست.»

1- experience

2- Theatre product

۳- او همچنان دانشجوی مهندسی برق دانشگاه خواجه نصیر بود.

۴- داود رشیدی در سال ۱۳۷۷ ش. *ریچارد سوم* نوشته شکسپیر را در تالار وحدت به صحنه برد.

۵- آزادگان، دو شنبه ۱۳ دی ۱۳۷۸ سال اول، ش ۷۱

۶- از نمایش‌نامه *سیاها* ترجمه‌ای از احمد کامیابی‌مسک نیز چاپ شده بود. حامد با کمک دوستش *افشین دشتی*، از شاعران معاصر ایران، از *عاطفه طاهایی* می‌خواهد تا ترجمه دیگری از این متن را برایش آماده سازد. این ترجمه در ۱۳۸۲ ش. در انتشارات *ختران* به چاپ رسید.

در سال ۱۳۷۶ش. حسین پاکدل به ریاست *تئاتر شهر* رسید و این برای حامد نشانه خوبی بود. او می‌توانست بار دیگر به سرزمین رویاها سفر کند. بنابراین تمرین سیاه مرداد ماه و در راهروی سالن *قشقایی*^۱ آغاز شد. مجید بهرامی، عاطفه تهرانی، آزاده مؤیدی‌فرد، حمیرا خوئینی‌ها، امید عباسی و البته تعدادی بازیگر که بعدتر در گروه تاب نیاوردند و رفتند، تمرین سیاه را آغاز کردند. نوید هدایت‌پور در آذر ماه، پویا رادی در بهمن ماه و پانته‌آ پناهی‌ها در اردیبهشت ۱۳۷۷ش. به تمرین‌های گروه پیوستند. نرگس سیاه آن قدر بخت یافت که چند ماهی در سالن انتظار *قشقایی* به تمرین بپردازد. گفته می‌شود که حامد به دنبال یک مکان ثابت و بسته برای تمرین می‌گشت؛ به سراغ پاکدل رفت و موتورخانه *تئاتر شهر*، درست زیر همان حوض فواره دار مشهور بیرون *تئاتر شهر*، در اختیار گروه قرار گرفت. تمیز کردن این موتورخانه و خارج کردن بلوک‌های سیمانی آن چند ماه طول کشید. خبر ساختن این سالن در روزنامه/برابر این گونه آمد: «اولین خبر این که در تئاتر شهر تالار جدیدی به نام خانه خورشید افتتاح شد. این تالار پیش از این انبار ژنراتور برق و محل نگهداری وسایل اسقاطی بوده که اکنون با یک بازسازی و نوسازی با کوشش‌های همه همکاران *تئاتر شهر* تبدیل به یک سالن هفتاد نفری برای اجرای نمایش‌های مدرن و خاص شده است که صندلی‌های متغیری هم دارد. ...»^۲

نوید می‌گفت: «ما با ریه‌هایمان تمام سیمان‌ها را خارج کردیم؛ هر روز که بیرون می‌رفتیم، سرفه‌ها مان پر بود از دانه‌های سیمان.»^۳ ... و دست آخر این موتورخانه تبدیل شد به خانه خورشید و نرگس سیاه را در خود جای داد. آن‌ها شانزده ماه تمام بی‌دغدغه در این مکان به تمرین و جستجو پرداختند و حامد به یک همذات‌پنداری کامل با *بیزری گروتوسکی* بزرگ رسید.

۶ تمرین‌ها در این دوره از دو بخش تشکیل می‌شد. نخست، تمرین‌های آماده‌سازی اجراگران که بیشتر بر اساس کتاب‌های به سوی *تئاتر بی‌چیز*^۴ و نیز هنر راز *آمیز اجراگر*^۵ انجام می‌گرفت. بدیهی است که حامد نه تخصصی در این زمینه داشت، نه دوره‌ای دیده بود، نه تجربه خاصی داشت و نه در اساس شرط‌های لازم برای چنین تجربه‌هایی را؛ تنها گروهی جمع کرده بود که به تمامی به او اعتماد داشتند و به کلی در اختیار او بودند. او فرایندی طولانی از آزمون و خطا را آغاز کرد و گام به گام همراه گروهش به تجربه و دریافت حرف‌هایی پرداخت که آن بزرگان می‌زدند. به عنوان مثال اگر قرار می‌شد تا *پل زدن* تمرین شود؛ همه اجراگران تلاششان را آغاز می‌کردند و نخستین کسی که موفق به *پل زدن* می‌شد، می‌آمد و آن را به دیگران نیز آموزش می‌داد. *پل زدن* در *تئاتر لابراتوار* هر روز به مدت یک ساعت تمرین می‌شد؛ *گروتوسکی* به طور مستقیم بر آن نظارت داشت و *پل زدن* برای هر اجراگر سفری طولانی بود به درون؛ سفری که هدفش کشف سدها و مانع‌های روانی و جسمانی بود. اما حامد فقط نقش مدیر (یا همان آقا بالاسر) را ایفا می‌کرد. چطور ممکن است کسی که هیچ تجربه و دانش عملی‌ای در این مورد ندارد بتواند چنین تمرینی را هدایت کند؟!

نتیجه‌ای منطقی برای چنین حرکتی مقدار زیادی آسیب بدنی و روانی برای اجراگران خواهد بود و چه کسی باید پاسخ‌گو باشد؟ اگر در یکی از این تمرین‌ها زانوی کسی بشکند، اگر کمر دیگری آسیب ببیند، اگر کسی دچار افسردگی یا پارانوایا شود، چه کسی باید مسئولیت بپذیرد و درمان‌گر باشد؟ حامد خود را به کلی میرا از این همه می‌دانست. او می‌گفت: «وقتی می‌خواهی هنرمند شوی یک انتخاب می‌کنی. ون گوگ گوشش را می‌برد، کسی از او می‌پرسد چرا این کار را کردی؟ خارج از این برای من معنا ندارد. به نظر من هنر، انتخاب به سمت مرگ است و بازیگر به دلایلی که برایش درونی است به این سمت حرکت می‌کند. به دلایل شخصی و بدون هیچ گونه شعار هنرمندانه.»^۶ پرسش من از حامد این است که تو که به همه این حرف‌ها اعتقاد داری بگو بدانیم که کی تاندون کمرت آسیب دید؟ کی زانوی پایت شکست؟ کی تارهای صوتیت را از دست دادی؟ کی کابوس دیده‌ای؟ کی به افسردگی حاد دچار شده‌ای؟ در اساس تو که خودت را مالک

۱- آن روزها در معماری *تئاتر شهر* هنوز سالن *قشقایی* جایی نداشت و محوطه جلوی آن جای دنج و کم رفت و آمدی بود که خیلی به درد تمرین می‌خورد.

۲- ابرار، سه شنبه ۲۱ دی ۱۳۷۸ ش ۳۳۳۹

۳- به نقل از گفتگوهایی که نگارنده با شش تن از عضوهای *نرگس سیاه* انجام داده است.

۴- همان کتاب انقلابی *تئاتر لابراتوار بیزری گروتوسکی* که با تلاش *یوجینو باربا* در ۱۹۶۸م. و با ترجمه *کیاسا ناظران* در سال ۱۳۸۳ش. در نشر قطره چاپ شد.

۵- Barba Eugenio & Savarese Nicola; the Secret Art of the Performer; London, Routledge, 1991.

۶- دوران امروز، شنبه ۲۶ آذر ۱۳۷۹ ش ۲۹

تمام این خلاقیت‌ها می‌دانی، تو که خودت را مترادف با نام نرگس سیاه می‌دانی، تو که به تمام تئاتر ایران و همه تئاتری‌هایش شک داری بگو که در اصل چه بهایی پرداخت کرده‌ای؟ قضاوت تمام این حرف‌ها بماند برای خواننده.

دوم، به بخش طراحی اجرای سیاه مربوط می‌شود. تمام اجراگران موظف بودند تا بر اساس نمایش‌نامه سیاه و گفتگوهای آن در منزل تمرین و اتود کنند. در هر جلسه تمرینی (در خانه خورشید) حامد اتودها را می‌دید و تکه‌هایی را از میان آن‌ها انتخاب می‌کرده است. اجراگران بیچاره که هیچ از شیوه‌های تمرینی حوزه‌ای به نام تئاتر سوم خبر نداشتند نیز این روش را در بست پذیرفته بودند. به همین دلیل است که اجرای دو و نیم ساعته‌ای که از سیاه آماده شد، ترکیبی از تکه‌های اجرایی هر اجراگر است و به نوبت به اجرا در می‌آید. حامد تکنیک‌های موتئاتر و کولائز اجرا را خیلی بعدتر و تابستان ۱۳۷۸ ش. آن وقت که برای سفر به پارما آماده می‌شد، آموخت. بر این واژه آموخت تأکید می‌کنم چون معتقد هستم که او تازه پس از گذشت دو سال و با آزمون و خطا توانست به این درک در کارگردانی برسد؛ این نتیجه‌ای است که پس از دست کم بیست ساعت گفتگو با شش تن از عضوهای گروه به آن رسیدم. دستاوردی برای حامد که بهای آن را گروه بازیگران با جان خود می‌پرداختند.

وقتی برای خریدن بلیت سیاه به گیشه تئاتر شهر رفتم دیدم یک آقای جوان در کنار مسئول گیشه ایستاده است. او به تماشاگران نگاه خریدارانه‌ای می‌انداخت و گاه سخنی می‌گفت. بار دوم که به همراه دوستانم به دیدن اجرا می‌رفتیم، به من گفت: «نمایش خسته کننده‌ای است ها!» ما گفتیم: «اشکالی ندارد، می‌بینیم.» جلوی خانه خورشید که می‌رسیدی اجرا با تک گویی نادر فلاح آغاز می‌شد و از همان ابتدا انگار چیزی در خونت جریان پیدا می‌کرد که تو را به دنیای دیگری می‌برد. اجراگران با فاصله به دیوار سالن تکیه داده بودند و همگی به جز پویا، که شمالی از مسیح را ارایه می‌کرد، سیاه پوش بودند؛ به نشانه تمام سیاه. صندلی‌هایی دور تا دور سالن ما را آرام می‌کرد تا شاهدانی باشیم بر دردی که سیاه روایت می‌کردند. روایتی با گوشت و خون. نوید با مسلسلی که می‌کشید، عاطفه با ضربه‌هایی که می‌زد، نادر که به دنیا می‌آمد، پانته‌آ که تمام مدت آویزان می‌شد، حمیرا و آزاده در کنار هم با تصویرهایی که از رنج و درد می‌ساختند و مجید که با آن تکه گچ چه کارها می‌کرد. دو و نیم ساعت در دنیای دیگری سیر می‌کردیم و دست آخر با آواز «آفریقا می‌مونه ... آفریقا می‌مونه... درختاش می‌مونه ... جنگل‌هاش می‌مونه» همه چیز به پایان می‌رسید. امید سازه‌های کوبه‌ای را ساز می‌کرد و اجراگران همراهی می‌کردند. من سه بار در سه موقعیت متفاوت به ملاقات با سیاه رفتم. به کلی گیج و منگ بودم؛ گویی در گستره‌ای قدم می‌زدم که هیچ شناختی از آن نداشتیم. دیدن اجرا برای من آغاز راهی شد به درازای یک عمر؛ جستجوی طولانی و پایان ناپذیر که این نوشته هم خود بخشی از آن است.



صحنه‌ای از اجرای سیاه؛ از راست: پانته‌آ، نادر و مجید.



آواز جمعی پایانی؛ ایستاده در ردیف عقب: مجید، امید، مهدی و پویا
نشسته از راست: پانته‌آ، حمیرا، عاطفه، آزاده، نوید، و نادر.

حامد می‌گفت: «من عاشق سنت یهود هستم. اتفاقی که توی سیاه می‌افتد یک سنت کاملاً یهودی است، هر چند که پر از المان‌های مسیحی است. یک چیزهایی برایم جالب است: در به دری آدم‌ها، تنها بودنشان. در آنتیگونه، کرئون یهودی است ... از نظر نمایشی بسیار قابل توجه است. مراسمی که در کنیسه‌ها برگزار می‌شود به شدت محیطی است؛ بیرون معبد یک اتفاق می‌افتد و داخل معبد یک اتفاق دیگر. هر جایی یک خبری هست. اما در سنت مسیحی همه چیز پاپ است؛ ده‌هزار نفر یک دفعه وارد کلیسا می‌شوند و همه یک کار را انجام می‌دهند. از نظر نمایشی به همین هفتاد نفر و ده‌هزار نفر فکر کنید؛ گروتفسکی هم یهودی فکر می‌کند، هر چند که به یک سنت به

کلی مسیحی تعلق دارد. از نظر قوم نگاری هم همیشه مسافرنده، در به درند. هیچ وقت حکومت ندارند و تا این حد آزاد به همه چیز نگاه می‌کنند. ... در تاریخ هم همیشه سرکوب شده‌اند، به خصوص از طرف مسیحی‌ها. کتاب مقدسشان خیلی عتیق‌تر و انسانی‌تر است تا انجیل. ... در عهد جدید کسی رنج نمی‌کشد، شمایل مسیح و تاج خارش خیلی انتزاعی است؛ شمایل است. اما ایوب واقعاً رنج می‌کشد، با ماهیچه رنج می‌کشد؛ رنجی واقعی. ...»^۱



آزاده و حامد در جلسه تمرین، خانه خورشید

یکی از تصمیم‌های حامد در اجرای سیاه‌ها این بود که هیچ بلیت مهمانی داده نشود و هر تماشاگری که مایل است تا با اجرا ملاقات داشته باشد، بلیت بخرد. همین امر روزنامه نگاران را برآشفته. واکنش آن‌ها در برابر این تصمیم سکوت مطلق بود. هیچ منتقدی نمی‌نوشت و هیچ خبری منتشر نمی‌شد. با جستجو در نشریه‌های آن دوره به این نوشته رسیدم:

«نمایش سیاه‌ها نوشته ژان ژنه و کار حامد محمد طاهری چندی است که در تالار خورشید به صحنه رفته است. این تالار با اجرای این نمایش افتتاح شده است و گویا قرار است این نمایش حدود پنج ماه در این تالار اجرا شود. درباره این نمایش چیزی شنیدیم اما کارگردان نمایش همه بلیت‌هایش را به تماشاگران می‌فروشد و هیچ سهمیه‌ای برای مهمانان و اهالی مطبوعات ندارد. به این دلیل تا کنون کمتر کسی از منتقدان و اهالی مطبوعات از این نمایش دیدن کرده‌اند. معلوم نیست قیمت بلیت این نمایش از سوی چه کسی تعیین می‌شود و چرا بلیت هزار تومانی برای هر نفر تعیین شده است؟!»^۲

درباره اجرای سیاه‌ها می‌توان پرسش‌های زیادی مطرح کرد؛ مهم‌ترین پرسش برای من این است که چرا کسی که خودش را تئاتری نمی‌داند، کسی که هیچ سابقه نظری در اجرا ندارد، کسی که در یک آموزشگاه دوره‌ای یک ساله گذرانده و تجربه عملی محدود به یک اجراست، ناگهان به پیش‌تئاتر تجربی در ایران تبدیل می‌شود؟ فقر علمی، بزهت فرهنگی، قطع ارتباط تئاتری‌های ما با جهان تئاتر، استادان غیر آکادمیک در آکادمی‌ها، بی‌اصل و نصب بودن تئاتر دهه هفتاد شمسی در ایران و ارتباط نداشتن نسل‌های اجرایی در ایران، همگی در ردیف پاسخ‌های احتمالی به این پرسش بنیادین می‌گنجد. آن قدر شناخت علمی استادان آکادمی و تئاتری‌های ما از گروتوسکی بزرگ یا باربا کم و کوتاه است که هر ناسره‌ای می‌تواند به جای سره بنشیند. اگر با پشتک و وارو زدن، با فریاد، با روشن کردن شمع، با کولاژ متن و از این قبیل می‌شد تئاتر تجربی آفرید، پس باید پذیرفت که هم اکنون می‌توانیم در هر دیاری دهها آتلیه بسازیم. چه کسی مسئول ارزیابی و نظارت بر این پدیده بوده است؟ پدیده نرگس سیاه را می‌گوییم. در اساس این پدیده به واسطه نو بودن درست پذیرفته شد؟ یا اعتبار نام حامد آن قدر بالا بود که رئیس وقت تئاتر شهر به آن‌ها به چشم پیشروان تئاتر ایران می‌نگریست. همان تئاتر لابرانوار یا تئاتر آدین که این همه در جهان مورد تقلید قرار گرفته‌اند، مگر در سه سال نخست کار خود هیچ اجرایی را به سفر دور اروپا بردند؟ در لهستان بیش از چند صد گروه تئاتری وجود دارند که داعیه پیروی از گروتوسکی را دارند و آن مرحوم هیچ وقت گوشه چشمی هم به آن‌ها نینداخت. ورد زبانش این بود که «راه خود را بیابید و بگذرید». من از منتقدان آن سال‌ها می‌پرسم که شما در برابر اجرای سیاه‌ها سکوت کردید یا در برابر کم دانشی خود؟ چرا کانون منتقدان تئاتر هیچ بیانیه، نوشته یا حتا یادداشتی منتشر نکرد؟ از استادان تئاتر می‌پرسم که چرا وقتی اجرای سیاه‌ها را به عنوان پایان نامه پذیرفتید، واکنش آکادمیک نشان ندادید؟ از اهل تئاتر، اهل فرهنگ می‌پرسم که آیا هنوز هم هر پدیده‌ای که نمایی فرهنگی برای خود بسازد، ادا و پز داشته باشد، حرف‌های گنده بزند، باید ما را به زانو درآورد؟ یادمان باشد که در همان سالی که نرگس سیاه شانزده ماه تمام در تئاتر شهر تمرین می‌کند، تئاتری‌های کارکشته‌ای هستند که در خانه نشسته‌اند یا به دیار غربت رفته‌اند. یادمان باشد که جای خالی خیلی‌ها را نمی‌شود به این راحتی پر کرد و اگر بخواهیم نسل تجربه‌گران ادامه پیدا کند، به تجربه همه آن‌ها نیازمند هستیم. مهم‌ترین هدف این نوشته نیز تأکید بر همین نکته است که هر تجربه‌ای بر بنیاد تجربه پیش از خودش استوار می‌شود و هیچ راه میان‌بری وجود ندارد.

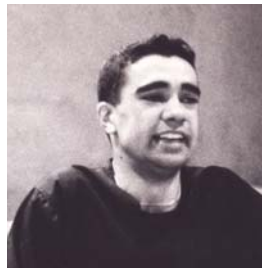
۱- از همان گفتگوی رضا سرور نقل شده است.

۲- ابرار، سه شنبه ۲۸ دی ۱۳۷۸ ش ۳۲۴۵

آفرینش‌گران اجرای سیاه‌ها



از راست:
مهدی پاکدل،
عاطفه تهرانی و
نوید هدایت‌پور



از راست:
نادر فلاح،
مجید بهرامی و
امید عباسی



پاتنه‌آ پناهی‌ها
که در تمام
مدت اجرا
آویزان است.



پویا رادی ▲



▲ آزاده مؤیدی‌فرد با
دست‌های باز به دیوار تکیه
کرده است.



▲ حمیرا خونینی‌ها در سمت چپ



► ... و حامد
او همواره نظاره‌گر خوبی بوده است،
گاه در اجرا ... و گاه در تمرین.

از راست: عاطفه، نوید، نادر، مهدی، حامد و مجید ◀

سیاه نود و پنج بار از دی ۱۳۷۸ تا تیر ماه ۱۳۷۹ ش. در خانه خورشید اجرا شد و با ۴۶۶۳ تماشاگر ملاقات کرد. دو بار به اروپا سفر کرد؛ نخست به پارمای ایتالیا و سپس به روهر آلمان. در این سفرها سیاه به یک نسخه هفتاد و پنج دقیقه‌ای تغییر شکل پیدا کرد. نرگس سیاه این تغییر را به دلیل رشد گروه و تمرین بیشتر روی نمایش‌نامه اعلام کرد اما واقعیت این بود که سه اجراگر اصلی از گروه رفته بودند و حامد چاره‌ای نداشت جز این که بخش‌های مربوط به آنان را حذف کند. حتا تلاش گروه برای جذب بازیگر نیز به نتیجه‌ای نرسید؛ بابک حمیدیان چند صبحی به گروه پیوست و خیلی زود راهی تلویزیون جمهوری اسلامی شد. روزنامه‌ها نوشتند: «اجرای نمایش سیاه نوشته ژان ژنه به کارگردانی حامد محمد طاهری و بازی گروه جوانش روز جمعه سوم تیر در تالار خانه خورشید تئاتر شهر به پایان رسید.»^۱

۷. در دهه اول محرم سال ۱۳۷۹ ش. تئاتر شهر تعطیل بود و کشور عزاداری می‌کرد. به این ترتیب خانه خورشید هم اجراها را تعطیل کرده بود و به حرکتی جدید می‌اندیشید. علی شه‌بازیار، که در آمریکا زندگی و کار عکاسی می‌کرد، چندی قبل ترش به ایران آمده بود. او دوستی نزدیکی با سهراب دریابندری^۲ داشت و خلاصه پایش به خانه خورشید باز شده بود. علی پیشنهاد عکاسی از اجرای سیاه را داد و در یک اجرای خصوصی از بازیگران عکس‌های فراوانی گرفت. می‌گویند که هر وقت می‌خواست بازی را قطع می‌کرد و از بازیگر می‌خواست تا بازگردد و عملی یا حسی را تکرار کند، کاری که انرژی بسیاری از گروه بازیگران می‌گرفت. به هر حال نزدیک به هشتصد فریم عکس تهیه شد. حامد برای برگزاری یک نمایشگاه عکس در خانه خورشید، بر اساس اجرای سیاه از تئاتر شهر مجوز گرفت و به سراغ علی آمد. علی تنها هشت عکس را با موضوع اصلی فریاد برگزید و در اندازه‌های بزرگ و سیاه و سفید چاپ کرد. حامد که نمی‌توانست ایده نمایشگاه را با تنها هشت عکس عملی نماید، به فکر تئاترگالری افتاد و در انبان ذهنش نام کانتور را باز یافت. بار دیگر آزمون و خطایی آغاز می‌شد که بهایش را می‌بایستی گروه بازیگران پرداخت می‌کردند.

در خبرها آمد: «با خبر شدیم ورسیون جدید نمایش سیاه نوشته ژان ژنه به کارگردانی حامد محمد طاهری در تالار خانه خورشید تئاتر شهر اجرا می‌شود. ظاهراً ورسیون جدید سیاه نمایشی بی‌کلام و بی‌حرکت! است که تماشاگر باید برای دیدن آن حرکت کند، در این اجرای جدید که ۳۰ دقیقه طول می‌کشد فقط ۲۰ تماشاگر برای دیدن نمایش پذیرفته می‌شوند. با توجه به آن که اتکای تئاتر بر حرکت است، دیدن چنین نمایشی کنجکاوای برانگیز به نظر می‌رسد. اجرای جدید سیاه تا ۲۸ اردیبهشت ادامه دارد و از ۲۸ خرداد ماه اجرای اصلی و بلند نمایش در همین تالار روی صحنه خواهد رفت.»^۳

پاتنه/ با لباس عروس در یک وان حمام پر از موش دراز کشید. نوید با گل به جزئی از دیوار تبدیل شد. آزاده زیر تلی از خاک دفن شد و نگاه خیره‌اش به تماشاگر بیرون ماند. عاطفه در کنار عروسکش دراز کشید. حمیرا در یک قفس با تور فلزی در کنار گهواره‌ای آرام گرفت. نادر طنابی به گردن آویخت که سرش به مجید می‌رسید در یک اتاقک؛ او آکاردئونی در دست داشت و در قبال دریافت هر سکه قطعه‌ای را می‌نواخت. مهدی هم با کلاهی بر سرش زیر یک دوش ایستاده بود و تصویر تابلویی از رنه مگریت را زنده می‌کرد. پویا اما غایب بزرگ این نمایشگاه بود؛ او دلیل این کار را نمی‌فهمید و با احترام از حضور در آن سر باز زد.

حامد که مدت‌ها بود با اسم‌های بزرگ تئاتر جهان نسبت پیدا کرده بود، در بروشور اجرا نوشته‌ای از تادئوش کانتور را درباره تئاتر صفر^۴ نقل کرد تا به ایده اجرایش صورتی بدهد:

«تئاتر صفر تئاتری است بنا بر تلقی من از مفهوم نامرئی بودن ... ضد نمایش ... شکل دادن به گذشته‌ای که در گذر زمان انباری متروک شده است برای احساس‌ها و ایماژهای روزگاران از دست رفته. هم‌خوابگی این گذشته سپری با اشیاء و رخدادها چونان سنگ قبری می‌ماند که ملاقاتی کوچک آن‌ها را در زمان و خاطره زنده می‌کند ... در این صورت مرگ یک شیء نامستور می‌شود ... تئاتر غیر ممکن جایی

۱- ماهنامه هنر هفتم، تیر ۱۳۷۹ سال اول، ش پنجم

۲- فرزند نجف دریابندری مترجم آنتیگونه است.

۳- ایران، یکشنبه ۱۸ اردیبهشت ۱۳۷۹

است که در آن شیء از سلطنت ارتباط فرو می‌آید، سیاره‌ای با مدارهای در خود بسته، که از جو ارجاع و ارتباط به بیرون پرتاب شده است. یک صندلی خالی از رابطه، ارجاع، پیام و ارتباط یعنی صندلی - مرگ ...»

تادئوش کانتور^۱ کارگردان، نقاش و مجسمه ساز معاصر لهستانی یکی از بنیان گذاران *تئاتر تجسمی* در اروپاست. او در پانزدهم ژانویه ۱۹۱۵م. در *ویلوپوله* به دنیا آمد. میان سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷م. در دانشکده هنرهای زیبای *کراکوف*^۲ نقاشی و طراحی صحنه خواند و بسیار تحت تأثیر نقاشان *سمبلیست* بود. در ۱۹۴۲م. گروه «*تئاتر مستقل زیرزمینی*» را با همراهی دوستانش پایه گذاری کرد. او در شرایطی که هرگونه فعالیت هنری با مجازات اعدام از سوی فاشیست‌ها روبرو می‌شد، به تئاتر روی آورد. کانتور در ۱۹۴۴م. مفهوم «*فضای اجرای خود گردان*»^۳ را بیان کرد. او در ۱۹۵۵م. «*تئاتر کریکوت ۲*» را بنیان گذاشت که تا پایان عمر به فعالیت‌هایش در این گروه ادامه داد.

کانتور در سال ۱۹۶۵م. به مدت هفت ماه به آمریکا سفر کرد. او در این سفر با *آلن کاپرو*^۴ ملاقات کرد که یکی از مهم‌ترین نظریه پردازان *هپنینگ*^۵ بود. *کربی*^۶ می‌نویسد: «در این گونه‌ی اجرایی قراردادهای معمول تئاتری کنار گذاشته می‌شوند، قاعده‌های زمانی و مکانی در تئاتر شکسته می‌شوند؛ تماشاگران یک تصویر ثابت را نمی‌بینند و طرح از قبل پیش بینی شده‌ای وجود ندارد. اجراگران پرسوناژهای تمثیلی دارند و به شخصیت‌ها به مثابه شیء نگریسته می‌شود. به عبارت دیگر اجرایی که عنصرهای گوناگونی مثل فیلم، رقص، شعر، موسیقی و ... را به کار بگیرد و در یک قالب مکانی هم ننگند، یک *هپنینگ* است.» در این اجراها از تماشاگران درخواست مشارکت می‌کردند و بهترین فرصت برای بداهه‌سازی را در اختیار اجراگران می‌گذاشتند. یکی از مهم‌ترین عنصرهای *هپنینگ*ها تصادف بود. کانتور پس از بازگشت از آمریکا *هپنینگ‌های* بسیاری اجرا کرد.

اما *تئاتر صفر* از دید کانتور به کلی ماجرای دیگری است. هنگامی که *تئاتر شکل‌گرنیر*^۷ خواسته‌های کانتور را برآورده نکرد، او مفهوم *تئاتر صفر* را ارائه داد و در فاصله سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۴م. به تجربه در آن پرداخت. یکی از بهترین نمونه‌های آن اجرای *دیوانه و راهبه*^۸ است که بر اساس متنی از *ویتکیه‌ویچ*^۹ در سال ۱۹۶۳م. و در *تئاتر کریکوت ۲* اجرا شد. در این اجرا تمام صحنه با صندلی‌های تاشو پر شده و در نتیجه ساختاری ایجاد شده بود که نام *ماشین تخریب* را بر آن نهادند. وقتی که *ماشین* در حال کار بود، حرکت‌های روبات‌گونه آن هر کنش دراماتیکی را از صحنه برمی‌چید. بازیگران در گوشه‌ای جمع می‌شدند و برای به دست آوردن فضای بازی با یکدیگر می‌جنگیدند؛ آن‌ها تلاش می‌کردند تا به بیرون از صحنه پرتاب نشوند. به این ترتیب متن دراماتیک به شکلی بریده بریده و در قطعه‌هایی پراکنده انجام می‌شد. بازیگران به مرحله‌ای می‌رسیدند که کانتور آن را رسیدن به *منطقه صفر* می‌نامید. یعنی حالتی که بازیگران در آن در اثر فرار دائمی از ماشینی که در حال نابود کردن فضای اجرا بود، دیگر قادر به خلق توهم شخصیت‌های دیگر نبودند. کانتور قصد داشت تمام امکانات حرکت بر روی صحنه را از بین ببرد. او تصمیم داشت تا هنر را به کلی از کار خود حذف نماید.

حامد در *بروشور* برای تماشاگرانش نوشت: «در طول نمایش آزادی تا نمایش خود را بر اساس ملاقات‌های خود خلق کنید ... در هر لحظه دلخواه می‌توانید نمایش را ترک کنید.» واقعیت این است که نگاهی دیگر به *سیاه* کم‌ترین ربط را به *تادئوش کانتور* بیچاره داشت. بیشتر نوعی *هپنینگ* به نظر می‌رسد و بی دلیل می‌خواهد از ذات خویش بگریزد. *نمایشگاه سیاه* تنها تصویرهای زنده‌ای بودند که به راحتی می‌شد تمام بازیگرانش را عوض کرد یا حتا به جای برخی از آن‌ها آدمک گذاشت. کانتور هیچ‌گاه *تئاتر صفر* را با این معنا ارائه نداد. آن چه با نام *هپنینگ* می‌شناسیم نیز از آمریکا آغاز شد. بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در حوصله این نوشته نیست و مطالعه بیشتر به خواننده واگذار می‌گردد. تنها مایل هستم تا یک پرسش را مطرح کنم: چرا برای هر عمل جدید که قرار است تجربه‌ای همراه داشته باشد، باید از اسم‌های

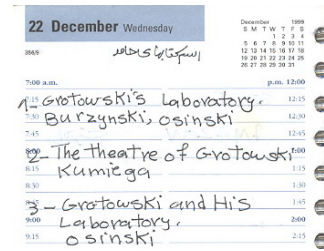
-
- 1- Tadeusz Kantor (1915-1990)
 - 2- Krakow
 - 3- An autonomous performance space
 - 4- Allan Kaprow (1927-2006)
 - 5- Happening
 - 6- Michael Kirby (1931-1997)
 - 7- Informal Theatre
 - 8- The Madman and The Nun
 - 9- Stanislaw Wojtkiewicz (1885-1939)

بزرگ وام بگیریم؛ یا به آن‌ها تکیه کنیم؟ آیا این خودش نوعی استعمار زدگی نیست؟ آن چه مسلم به نظر می‌رسد، این است که نگاهی دیگر به سیاه تجربه‌ای عمیق، ناپخته و ناموفق برای نرگس سیاه شد.

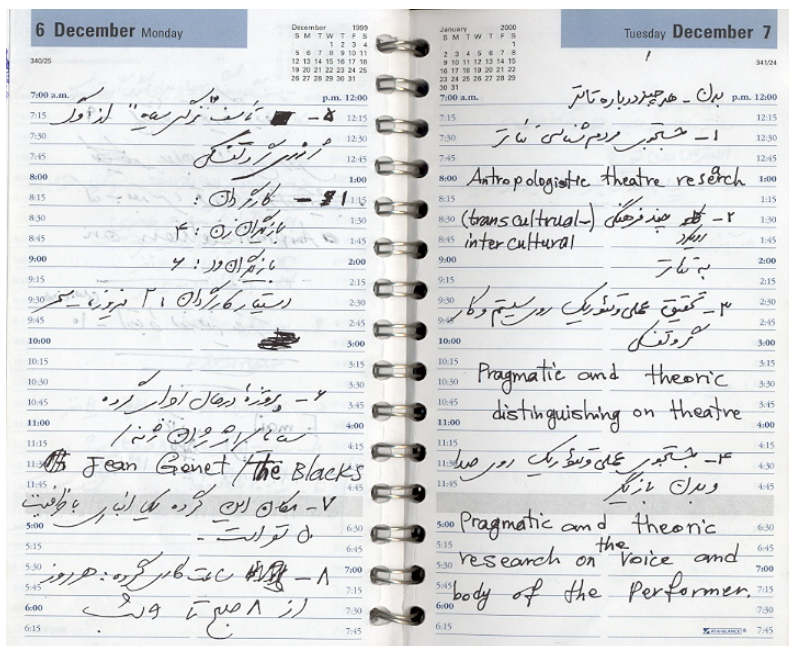
سحر شهامت، که کارشناسی گرافیک را در دانشگاه هنر تمام کرده و در حرفه طراحی صحنه به کار مشغول بود، در همین دوران به نرگس سیاه پیوست. او نقشی اساسی در متحقق شدن ایده‌های تجسمی نگاهی دیگر به سیاه داشت و از کارش در بروشور این گونه قدر دانی شد: «سپاس به سحر شهامت که بدون یاریش اجرای دیگر سیاه ناممکن بود.» سحر به عنوان مسئول روابط بین الملل در گروه جا گرفت. نخستین مأموریت او در اولین روزهای حضورش تهیه سه کتاب برای حامد بود:

- 1- Grotowski's Laboratory; By Burzynski & Osinski
- 2- Theatre of Grotowski; By Kumiega
- 3- Grotowski and His Laboratory; By Osinski

او از پس این مأموریت به خوبی برآمد و حامد تازه موفق به کشف منبع‌های جدیدتر درباره گروتوسکی (در قیاس با به سوی تئاتر بی‌چیز) شد. دومین مأموریت او نیز نامه نگاری با یوجینیو باربا^۱ و تامس ریچاردز^۲ بود. در این نامه همان طور که در تصویر نیز دیده می‌شود، نرگس سیاه



معرفی می‌شد و حامد به عنوان سرپرست گروه برنامه گروه را تشریح می‌کرد.



در این جا خوب است تا به این نکته اشاره کنم که حامد دو دستیار داشت به نام‌های فیروزه سلطانی و ستاره سلیمان زاده. این دو نفر ترجمه منبع‌هایی را بر عهده داشتند که حامد برمی‌گزید. البته پس از رفتن آن‌ها از گروه خود حامد این مهم را پذیرفت و نمونه‌هایی هم از آن ترجمه‌ها در دست است که بررسی آن‌ها در حوصله این نوشته نیست.

پژوهش‌های حامد درباره بدن اجراگر و جستجوی سرچشمه‌های تئاتر با نگاهی به نظریه‌های مردم شناسانه گروتوسکی و باربا در همین سال به

پایان می‌رسد و در اجرای خانه ... به حیطه‌های دیگری رو می‌آورد. او که می‌گفت: «گروتوسکی بیست و پنج سال در یک اتاق کار عملی کرد»^۳ سه سال بیشتر دوام نیاورد و جهت تمرین‌هایش را تغییر داد. دلیلش واضح است، او هیچ ابداعی در تمرین و رویکرد عملی در کار بازیگر ارایه نداد و چشم بسته دنبال کردن کار آن بزرگان هیچ‌گاه راه به جایی نمی‌برد. حامد شاید درست‌ترین حرف را در مورد خودش زده بود؛ اما درینا که هیچ‌وقت منتشر نشد: «من اساساً تئاتری نیستم.»

هنرمندان زیادی به امکان‌هایی که در اختیار نرگس سیاه قرار گرفته بود، اعتراض کردند. بیشتر آن‌ها نگران خودشان بودند و تنگ‌نظرانه به این‌ها غبطه می‌خوردند. شمار کمی هم که دل‌سوزانه سخن می‌گفتند، صدایشان میان جمعیت گم شد. بعدتر روزنامه‌ها نوشتند که بر اثر تنگ‌نظری‌ها خانه خورشید از مالکیت نرگس سیاه خارج شد.

۱- باربا هیچ وقت به این نامه‌ها روی خوشی نشان نداد و آن‌ها را جدی نگرفت.

۲- تامس ریچاردز (Thomas Richards) به عنوان وارث فرهنگی گروتوسکی معرفی شد و اکنون در پونته درای ایتالیا مدیر مرکز پژوهشی مردم شناسی اوست.

۳- به نقل از همان گفتگوی رضا سرور.



پانته/ پناهی‌ها (آگوستا نیز) در آرزوی عروسی، داخل یک وان حمام مرده است و موش‌ها او را فراگرفته‌اند.



نوید هدایت پور (در نقش همه سفیدها) به تمامی گل‌مالی شده و با دیوار یکی شده است. چشمان او نیز به وسیله پارچه‌ای پوشیده شده‌اند.



حمیرا/ خوئینی‌ها (آدلاید یوبو) در کنار یک کالسکه بچه درون یک چهار دیواری فلزی حبس شده و به بیرون خیره شده است. نگاه غمگین و سکوت او سرشار از ناگفته‌هاست.



نادر فلاح (آرشی‌بالد ولینگتون) در حالی که طناب داری به گردن دارد، در یک فضای بسته شبیه زندان ایستاده و یک ماهی در دست گرفته که آن را از لای زنجیرها بیرون نگه داشته است.



سر طناب وارد اتاقکی می‌شود که مجید بهرامی در آن ایستاده و در مقابل هر سکه‌ای که از هر تماشاگران می‌ستاند، قطعه‌ای از گوران برگوویچ را با آکاردئون می‌نوازد.



آزاده مؤیدی فرد (ورتو) در میان تلی از خاک دراز کشیده و تنها دست چپش روی سینه‌اش قرار گرفته است.



عاطفه تهرانی (فلیسیته) روی تلی از گاه و در کنار عروسک‌هایش دراز کشیده است.





تماشاگران ملاقات‌های دلخواه خود را شکل می‌دهند. دسته‌ای ساز می‌زنند، گروهی پاتنه‌آ را از گور خارج می‌کنند و تعدادی هم در همدردی با آزاده خاک را کنار می‌زنند. کسی نوید را آزاد می‌کند و با او می‌رقصد. هر کس آزادانه مشارکت می‌کند و اجرایی از دل یک صحنمایش زاده می‌شود.



این هم چهار عکس از عکس‌های علی شه‌بازیار که بر دیوار نصب شده بودند. در انعکاس شیشه‌ها صحنه خالی را می‌بینیم که در انتظار تماشاگران خود است. تماشاگرانی که خود به اجراگرانی آفرینش‌گر تبدیل می‌شوند. موضوع همه عکس‌ها فریاد است. بالا راست: مجید، بالا چپ: نوید، پایین راست: پویا، پایین چپ: نادر.



اجرا پس از سی دقیقه تمام شده است. تماشاگران کنش خود را به انجام رسانده و بیرون رفته‌اند. *آزاده* همچنان زاری می‌کند و هنوز از خود اجراگرش جدا نشده است، *حمیرا* و *پاتنه‌آ* او را در آغوش می‌گیرند تا بلکه به او آرامش ببخشند. *نادر* در خود فرو رفته است، نوید هم در کناری نشسته و گل‌ها را از بدن می‌زداید



... و صدای *حامد* که بلند می‌خندد ...
 درباره تماشاگری حرف می‌زند که سر یکی از اجراگران را شسته و فکر می‌کرده که مشکل، مشکل شسته شدن است. به هر حال او از اجرا راضی است و می‌رود تا صبحی دیگر.

... و می‌ماند کفش‌های گل آلوده‌ای که باید برای آغازی دیگر ساخته شوند ...



۸ در سال ۱۳۸۱ش. *خانه خورشید* از دست رفته بود. *آتیلو* *پسپانی* با اجرای *گنگ خوابیده*، که یکی از بهترین اجراهای او در آن سال‌ها به شمار می‌آمد، این سالن جدید را افتتاح کرد. *آتیلو* در بروشور اجرا از *نرگس سیاه* به خاطر زحمتهایی که برای این سالن کشیده بودند، تشکر کرد و به راه خود رفت. وقتی من برای دیدن این اجرا وارد *خانه خورشید* شدم، که حالا *دیگر سالن خورشید* نامیده می‌شد، خیلی دلم گرفت؛ بغض کردم. *آتیلو* با عینک سیاهی به چشمش نشسته بود و داشت ساز می‌زد. *فاطمه نقوی* و *ستاره پسپانی* هم آن طرف یک تور مرغی داشتند لال‌بازی در می‌آوردند. با خودم گفتم خدایا آن‌ها چطور توانستند *نرگس‌ها* را از *خانه خودشان* بیرون کنند و این‌ها چرا این قدر راحت این‌جا نشسته‌اند؟ *سیاه* باز هم دربه‌در شدند؛ کلی غرغر کردم و نشستم. در آن روزها *نرگس سیاه* سفرهایی به ایتالیا و آلمان رفته بود؛ *حامد* از طرف آلمانی‌ها و به ویژه *چولی* تشویق شده بود و چه کسی فکر می‌کرد که همه چیز تمام شده است. این طرفی‌ها می‌گفتند آب وقتی جاری شود، راه خود را باز می‌یابد. آن طرفی‌ها می‌گفتند این‌ها که از *موتورخانه* یک سالن ساخته‌اند، حالا هم *گورستان* دیگری را به تئاتر تبدیل خواهند کرد. *حمیرا* از سفر آلمان به ایران باز نگشت و سفری طولانی را برای اقامت در اروپا پیش گرفت. گفته می‌شود که این

ضربه برای نرگس سیاه خیلی گران تمام شد. حمیرا که می‌گفت من از حامد انتقام خواهم گرفت، بالاخره موفق شد. خانه خورشید از دست رفت و نرگس سیاه در مرز فروپاشی قرار گرفت. آخ از نادر، آخ جلوی در خانه خورشید، آن‌جا که هنوز وارد آن نشده بودیم؛ می‌آمد و این متن را می‌خواند: «در شهرهای کنونی تنها مکان مناسب برای تئاتر، که افسوس در حاشیه شهر قرار دارد، گورستان است. انتخاب چنین مکانی هم به تئاتر و هم به گورستان خدمت بزرگی خواهد کرد. معماری که ساختمان این تئاتر را می‌سازد تحمل بناهای ابلهانه‌ای که خانواده‌ها مرده‌های خود را در آن‌ها حبس می‌کنند، نخواهد داشت. پس مقبره‌ها را با خاک یکسان می‌کند...»

حامد همه را از خود رانده بود. او خودش روح خودش را می‌خورد، مثل خوره. یک بار از او شنیدم که خطاب به عاطفه می‌گفت: «... نمایش من...» همان روز فهمیدم که چرا حامد تنها شد. وقتی خودت را مالک چیزی بدانی که تو خلقش نکرده‌ای؛ آن‌گاه که نقش دیگران را ضعیف بشماری وقتی که در آینه تنها تو پیدایی؛ زمانی که دستان گرمی نداشته باشند و در زمین خدا با غرور راه بروی؛ روزگار نیز سازی ساز می‌کند ناکوک. دیگران می‌روند و تو تنها می‌شوی. دوستانت می‌گریزند و تو می‌مانی با دیگران. پدرم همیشه می‌گفت: «هیچ چیزی را تو به تنهایی به دست نمی‌آوری؛ پس سهم آن‌هایی را که با تو شریک بوده‌اند، درست ادا کن.» پویا از پس رفت و آمدهای بسیار، قهر و آشتی را کنار گذاشت و به سفر اروپا رفت تا پخته‌تر بازگردد. نوید به راه دیگری رفت که راه حامد نبود؛ هیچ خواهشی او را بازنگرداند. پاتنه^۱ به خانه نخستینش بازگشت و سینما پیشه ساخت. گاهگاهی بر می‌گشت و حالی می‌پرسید، اما خانه را ترک کرده بود. نادر به زندگی بازگشته بود و خانواده‌ای می‌ساخت. آزاده، که همه او را ستون این خانه می‌دانستند، آواره شده بود. حمیرا آن قدر تاب آورده بود که بتواند بالاخره از حامد انتقام بگیرد؛ چی و چرایش را هم هیچ کس نمی‌داند. همین قدر می‌دانیم که این جمله را آن آخرها گفته بود و دست آخر راهی غربت شده بود تا دیگر غریب نماند. امید از پس در هم شکسته شدنش در آلمان، دیگر به خانه بازنگشت^۱ و مهدی پاکدل، که دیگر در تلویزیون جمهوری اسلامی عاقبت به خیر شده بود. همه جا تاریک بود؛ همه چیز سرد بود؛ حامد تنها شده بود. «در نیمه راه زندگانی ما، خویشتن را در جنگلی تاریک یافتیم؛ زیرا راه راست را گم کرده بودیم.» او بار دیگر با عاطفه و مجید در کنار هم قرار می‌گرفتند تا این خانه را از نو بسازند. شش سال گذشته بود از بچه تابستان و باز هم این سه تن هم پیمان شدند برای نبردی دیگر. شش سال گذشته بود. جوان‌های خام پر امید ساده دل سخت‌کوش داستان ما شش سال پیرتر شده بودند؛ شش سال فرزانه‌تر آیا؟

۹. یاد می‌آید که حامد دو بار ورکشاپ برگزار کرد. یکی در ۱۳۷۹ ش. درست پیش از سفر به پارما و بار دوم نیز سال ۱۳۸۳ ش. پس از اجرای خانه در گذشته ماست. هر دو بار به دنبال همراه می‌گشت و به تعدادی اجراگر نیاز داشت، اما هر دو بار ناکام ماند. خوب به خاطر دارم که یکی از هم‌پیمانان من در دانشکده پایش به نخستین ورکشاپ خانه خورشید باز شد. در آن دوران ما گروهی تشکیل داده بودیم و به قصد زیر و رو کردن فضای تئاتر دانشکده مدام تمرین می‌کردیم. دوستم آرش راهی این ورکشاپ شد و یک هفته بعد که بازگشت، از این رو به آن رو شده بود. ما راهی ناپیموده را آغاز کردیم که برای من تا امروز هم تمام نشده است. از این بابت من هم وام‌دار نرگس سیاه هستم و ای بسا این نوشته خودش فک رهنی باشد که سال‌هاست به آن فکر می‌کنم. وقتی که چیزی از کسی می‌آموزی، آن هم غیر مستقیم؛ پیش خودت فکر می‌کنی که هر چه کشف می‌کنی یا هر چه یاد می‌گیری آن کس پیش از تو خیلی قبل‌تر از تو آموخته بوده است و تو داری وام‌دارانه راهت را به جلو پیدا می‌کنی. غافل از این که ما از همان ابتدا روی شانه‌های نرگس سیاه ایستاده بودیم. ما از جایی آغاز کرده بودیم که آن‌ها به پایانش رسیده بودند. این رازی بود که در پژوهش‌های این نوشته بر من گشوده شد و عزیزی دارم که بارها و بارها به من گفت: «خدا را صد هزار بار شکر که تو بالاخره فهمیدی.»

۱- گفته می‌شود که امید در سفر نرگس سیاه به آلمان و پس از فرار حمیرا کتک مفصلی از حامد خورد. شرح این داستان‌ها بخشی از همان ناگفته‌هایی است که بهتر است در محاق سکوت بماند.



تاداشی سوزوکی، مردیت مونک، عاطفه، فلسطین، حسین پاکدل، مجید، فرصت طلبی، شهرت و حامد در کنار هم گرد آمدند تا خانه در گذشته ماست یادگاری باشد از خانه خورشید در گل و لای و لجن؛ خانه‌ای که دیگر به گل نشسته بود. حامد که عاشق سنت یهود بود و تنهایی و در به درِ آن‌ها برایش جلوه‌ای مهم داشت، او که رنج/یوب^۱ را واقعی می‌دانست و تاج خار مسیح را تنها یک شمایل می‌خواند؛ این بار به فلسطین روی می‌آورد. در زمانی که جبر زمانه عوض شده و جوان‌گرایی اصلاح‌طلبان جایش را به محافظه‌کاری سنتی داده است، چه چیز بهتر از مردم مظلوم فلسطین می‌تواند دست‌آویزی باشد برای ماندن و شدن. او در بروشورش نوشت:

« فلسطین یعنی تبعید، یعنی سلب مالکیت ... یعنی یادآوری گنگ اشیای مختلف ... می‌خواهم آن زمین را حفظ کنم. تو زمینی نداری که بخواهی حفظش کنی. ... من یک فلسطینی هستم. بزرگم. ... »

۱۰. خط داستانی/جرای خانه در ... در نقدی که مسعود دلخواه نوشت، این گونه آمده است:

« کاراکتر زن در پوششی سیاه، ایستاده بر لب حوضچه‌ای از آب و گل، فریاد می‌کشد و می‌خواند. پس از حدود پنج دقیقه در برابر چشمان بهت زده تماشاگران، مردی از زیر آب گل آلود متولد می‌شود. به تعبیری این حوضچه

حکم رحم زن را دارد و زن در حال زایش است و بنابراین رابطه این دو، رابطه مادر و فرزند است. این رابطه با تکرار کلمه *ماما* از جانب مرد در طول اجرا تقویت می‌شود. این زن به تعبیری یک مادر فلسطینی است با لباس سیاه عربی که فرزندش را به جنگ می‌فرستد ... کاراکتر مرد پس از تولد، سرباز می‌شود، به جنگ می‌رود، تیر می‌زند، تیر می‌خورد، پایش را از دست می‌دهد و مادرش را صدا می‌زند. سپس شاهد دوران کودکی او هستیم. در مدرسه، سر میز شام، در دانشگاه و شرکت در تظاهرات، در اتاق بازرگایی و شکنجه، کتک خوردن، سنگ پرتاب کردن (یادآور جوانان فلسطینی) اقدام به خودکشی شهادت طلبانه و ... و در خلال این‌ها به نمایش گذاشتن شخصیت‌ها و دیکتاتورهای تاریخی و غیره. بالاخره به تعبیری نیز، مرد سربازی است در جبهه و در حال مرگ که در آخرین لحظات زندگی‌اش وقایع مختلف گذشته در ذهن‌اش مرور می‌شود و آن‌چه را که از کودکی تا لحظه اکنون به نمایش می‌گذارد، همه در گذشته اوست؛ خانه و حتی مادر در گذشته اوست و نهایتاً با خودسوزی توسط شعله‌ای که مادر (زمان گذشته) به او می‌دهد، خود را از لجن زار (مکان اکنون) نجات می‌دهد و مکان را نیز به آتش می‌کشد و باز پیش از مردن، سه بار مادرش را فریاد می‌کند.^۲»

من دانشجو بودم که محمد رضا خاکی و مسعود دلخواه^۳ تصمیم گرفتند تا برای حامد و بازمانده‌های نرگس سیاه بزرگداشت بگیرند. آن‌ها معتقد بودند که حامد یک پدیده است و باید جدی گرفته شود. از عباس جوانمرد هم دعوت شد تا در این مراسم شرکت کند. این پاس‌داشت تیر ماه ۱۳۸۳ ش. در دانشگاه تربیت مدرس برگزار شد. حامد، مجید، عاطفه و جمعی از دوستان نرگس سیاه گرد شده بودند. همه تعریف کردند و خوش‌باش گفتند. حامد گفت: « خوشحالم که جامعه آکادمیک ایران بالاخره به ما توجه کرد.» چند پرسش مطرح شد؛ پاسخ‌هایی دور از صداقت داده شد و تمام. مسعود دلخواه شیفتگی خود را به این اجرا در نقدش این طور بیان نمود:

« نمایش خانه در گذشته ماست در تهران، یک رویداد تئاتری است و در نتیجه شایسته همه توجهاتی است که یک اثر هنری مرزشکن و پیشرو (یک اثر آوانگارد به مفهوم واقعی) سزاوار آن است. استفاده از زبان و کلمات برای نقد و توضیح اثری که تلاش‌اش عبور از وادی زبان و کلمات است، اگر غیرممکن نباشد طبعاً کاری است دشوار. هم‌چنان‌که توضیح نائشناخته‌ها توسط ابزاری آشنا و شناخته شده بسیار دشوار می‌نماید. گفتن و نوشتن درباره این گونه آثار در چارچوب زبان رایج، همواره خطر لطمه زدن به ماهیت وجودی اثر و محدود کردن آن به حوزه فکر را در خود نهفته دارد؛ چرا که این نوع از تئاتر، تلاش و هدفش احتمالاً ناآرام کردن تماشاگران در حوزه‌ای ورای فکر و اندیشه است. اگرچه نمایش مورد بحث در لحظات بسیاری با فکر تماشاگران مستقیماً رابطه برقرار می‌کند و آن‌ها را به درگیری فکری با خود و می‌دارد، ولی کار در کلیت خود با کلیت وجود تماشاگر سروکار دارد. در این صورت چنان‌چه تماشاگر بخواهد تنها با اتکا به فکر و منطق

۱- نقل قول‌ها از همان گفتگوی چاپ نشده رضا سرور در مهر ۱۳۷۹ ش. هستند

۲- روزنامه شرق، دوشنبه یکم تیر ۱۳۸۳، سال اول، شماره ۲۲۰. نگارش اصل نوشته به تمامی حفظ شده است.

۴- آن‌ها به ترتیب مدیر گروه و استاد گروه کارگردانی دانشگاه تربیت مدرس بودند.

کلیشه‌ای و عادت شده خود به اجرا بنگرد، چه بسا لحظاتی که دچار گیجی، عدم ارتباط و حتی دچار تناقض در واکنش خود نسبت به آن چه بر سکو و در حوضچه می‌گذرد، شود. لازمه ایجاد یک رابطه کامل‌تر و چندجانبه با این اجرا، عدم مقاومت در برابر آن چه که توسط دو بازیگر بر صحنه می‌گذرد و خود را در اختیار آن قرار دادن است. تنها در این حالت است که دریاچه‌های خودآگاه و ناخودآگاه گشوده شده و جملگی حواس با یک تمرکز هماهنگ پذیرای آن چه که رخ می‌دهد می‌شوند و این یعنی *تسلیم شدن*. تسلیم شدن در برابر یک کنش واقعی، برای درک بهتر آن. در این جا همان نکته‌ای مطرح می‌شود که *یژری گروتوفسکی*، کارگردان سرشناس قرن بیستم، آن را *عدم مقاومت* می‌نامد و آن را شرط لازم برای رسیدن به یک کنش کامل می‌داند. البته این موضوع را نه در رابطه با تماشاگر بلکه در مورد بازیگرانش مطرح می‌کند، یک نوع عدم مقاومت جسمی و روانی در برابر آن چه که در *کنون و این‌جا* می‌گذرد و تا آن حد که این عدم مقاومت را به گونه‌ای تسلیم شدن در برابر عشق تشبیه می‌کند و می‌دانیم که تفکر در وادی عشق نقش چندانی بر عهده ندارد. سؤال این است: آیا تماشاگری که تسلیم نیست و با پیش داوری‌ها و عادت‌ها و کلیشه‌های فکری بسی‌ارش و با مقاومت خودآگاه و ناخودآگاهش به تماشای چنین رویداد صحنه‌ای می‌نشیند، حقیقتاً می‌تواند به درک کامل و ژرفی از کار برسد؟ کاری که از مرز ادبیات نمایشی و نمایش ادبیات فراتر رفته و با به کارگیری جسم و صدا و تخیل و حواس بازیگرانش به یک رویداد (یک کنش تام) مبدل شده است؟ رویدادی غیرمنتظره، چالش‌گر و گاه غیرقابل تحمل؟ این نوع از تئاتر، ماهیتاً با راحت طلبی و ساده پسندی تماشاگر در تناقض است. شاید به همین سبب است که گاه بعضی شب‌ها، تعداد معدودی از تماشاگران در وسط نمایش سالن را ترک می‌کنند. در واقع آنان به خاطر ضعف تکنیکی، ضعف محتوایی و یا ضعف زیبایی شناسی اثر نیست که بی‌حوصله شده و فرار را برقرار ترجیح می‌دهند. آنان ناآرام و بی‌قرار می‌شوند و از واقعیتی که بر صحنه می‌گذرد، می‌گریزند. گویی به یک ملاقات آمده‌اند ولی ملاقات کننده را ناشناس می‌یابند و تحمل او را بر نمی‌تابند. این‌جاست که یک اثر هنری خلاق، خودبه خود معیاری می‌شود برای ارزیابی ظرفیت هنری افراد در برابر تجربه‌ای نو که به آن عادت ندارند، در برابر یک اثر پیشرو، یک اثر آوانگارد. در نمایش *خانه در گذشته ماست* کارگردان با کشف و توسعه امکانات بدنی و بیانی بازیگرانش، تماشاگر را از مرزهای پذیرفته شده بازیگری (حداقل در کشور ما) عبور داده، آن‌ها را با وارد کردن به یک وادی جدید و ناآشنا شوکه می‌کند. این گونه تئاتر، مسلماً تماشاگران و علاقه‌مندان خاص خود را می‌طلبد. کسانی که دغدغه‌های نزدیک به دغدغه کارگردان و بازیگران آن را دارند و یکی از این دغدغه‌ها، به امتحان گذاشتن امکانات و قابلیت‌های کشف نشده تئاتر است (و یا لاقلاً کشف نشده در کشور ما).

۱۱. *عاطفه* چند آلبوم از *مردیت مونک* می‌خرد و به شدت به او دل می‌بندد؛ پیشنهاد می‌دهد تا چند آواز را تمرین نماید. این طور قرار می‌شود که او یک هفته تمرین و تعدادی از آن آوازها را آماده اجرا کند. نکته نخست این است که به نظر من بازسازی بهترین اثر هنری هم (در مرحله کپی کردن) هیچ ارزش خلاقه‌ای ندارد؛ هنرمند باید آفرینش‌گر باشد. اگر قرار است تا آواز *مونک* را تقلید کنیم، بهتر نیست تا اصلش را پخش کنیم؟ آیا قرار است تا توانایی بیانی اجراگر به رخ کشیده شود؟ آیا توان تولید خلاق را از دست داده‌ایم؟ آیا کفگیر به ته دیگ خورده است؟ نکته دوم این که بازیگر برود اتودی را آماده کند؛ بیاورد سر تمرین و ما بگوییم که این خوب است و آن یکی بد بود، آیا این می‌شود کارگردانی؟ می‌شود هدایت بازیگر؟ این فرایندی است که از همان نخستین تمرین‌های *سیاها* آغاز و بدبختانه از سوی تمام اجراگران به مثابه یک واقعیت هنری پذیرفته شده بود. من فکر می‌کنم این یعنی سوء استفاده، یعنی کولاژ کردن تلاش دیگران به نام خود؛ یعنی ناتوانی در هدایت بازیگر. در همان جلسه پاس‌داشت تربیت مدرس، حامد گفت: «ما بمب افکن‌هایی را به صورت رزوناتور در بدن عاطفه پیدا کردیم و روی آن‌ها کار کردیم.» در حالی که *عاطفه* نه تنها خودش در منزل تمرین می‌کرده بلکه در برابر حامد که می‌گفته «تو نخواهی توانست این کار را بکنی» با اصرار یک هفته وقت خواسته است تا روی آوازها تمرین کند. صداقت، نخستین درس برای یک هنرمند است اما *حامد دروغ* می‌گفت؛ همان طور که درباره سنت *یهود دروغ* می‌گفت.

این که برخی از منتقدان یا استادان تئاتر در برابر نرگس سیاه مرعوب می‌شدند و دهان یک سره به تمجید می‌گشودند، حکایت لباس نامرئی آن پادشاه و خیاطان داستان *آندرسن*^۱ است. آن قدر فقر علمی تئاتری گسترده شده است که بدترین فهم را از *گروتوسکی* به مثابه الگو معرفی می‌دانیم و هر ناشناخته‌ای را به او نسبت می‌دهیم. کی و کجا ثبت شده است که اجراگران در *تئاتر لابراتوار* پشتک و بالانس می‌زده‌اند؟ در کدام اجرای *تئاتر آزمایشگاهی* این همه فریاد وجود داشت؟ در اساس چرا کار *گروتوسکی* را با *پرفورمنس‌های آمریکایی* مقایسه می‌کنیم؟ آن مرحوم به شدت در این موردها حساس بود و همواره از بد فهمیده شدن نظریه‌هایش به وسیله منتقدان یا کارگردانان جوان می‌نالید. بماند که در اجرای *خانه در ...* تمرین‌های *تاداشی سوزوکی* بسیار بیشتر مورد استفاده قرار گرفته بود. *نرگس سیاه* با *سیاه* دیگر از *گروتوسکی* دل‌کنده بود و عرصه‌های دیگری می‌جست.

در این میانه برخوردیم به *محمد رضایی‌راد* که به زیبایی و با دانشی کم نظیر در میان منتقدان ایرانی، به تحلیل موضوع پرداخته بود. او جان کلام را در چند جمله این گونه نوشت:

« آشکار است که همه قرار است مبهوت و مرعوب شوند از آن موجودی که در میان گل و لای می‌لولد اما بهت و رعب احساس گول زنده‌ای است، زیرا به سرعت جامه عوض می‌کند و پیش پا افتاده می‌نماید. از همین روست که خارق‌العاده بودن در تکرار و تداوم خویش به چیزی پیش پا افتاده بدل می‌شود. ... عنوان زیبایی‌شناسی برای اثری چنین پر از جیغ و کثافت، بی‌ربط و پرطمطراق است اما منظور من از زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی دل‌آشوبه است. آن جیغ‌ها که گاه تا پنج دقیقه طول می‌کشند، گوش را به شدت می‌آزارند و گفتن این نکته که کارگردان در پی همین آزار است، حکمی سطحی است زیرا تئاتر مشقت در پی آزار نیست بلکه در پی دگرگون ساختن فهم و زیبایی‌شناسی خاص خود است. این فرایند دگرگون‌سازی فهم، خود را طریق فهمی دیگرگون رخ می‌دهد؛ نه برانگیختن بی‌واسطه احساس دل‌آشوبی. دل‌آشوبی تماشاگر می‌باید از طریق فهم این موقعیت رخ دهد، نه تحریک احساس دل‌آشوبی با جیغ کشیدن و گل و لای نوشیدن سطح‌ارزان مایه‌ای است. این احساس دل‌آشوبی می‌بایست از منظری فراتر از تحریک عواطف رخ دهد.»^۲

پیش از این و در زمان اجرای *آنتیگونه* هم منتقدی گم‌نام چیزی مشابه نوشته بود، اما در میان حجم انبوه جوان‌گرایی‌های خام دستانه گم شده بود: « نکته مهمی که *گروتوفسکی* در رابطه با بازیگری در این نوع از تئاتر نسبت به آن هشدار می‌دهد این است که «اگرچه ضرورت رسیدن به یک کنش کامل و ناب، فرو ریختن ماسک‌ها و عریان شدن روحی بازیگر را ایجاب می‌کند، ولی تفاوت عظیمی است بین این - که برداشتن ماسک‌ها و عدم مقاومت جسمی و روحی بازیگر به منظور شکنجه او باشد و یا این که هدف، درک ماهیت انسانی و آشکار شدن گوهر وجودی او به عنوان یک انسان باشد.» در این جاست که موضوع تکنیک در بالاترین سطح تعریف شده آن می‌بایست به کمک این *تسلیم عاشقانه* بیاید تا بازیگر ضمن تمرینات سخت و طاقت فرسا، جسماً و روحاً آسیب نبیند.»^۳

۱۲. *حامد* دوران خدمت سربازی را پیش رو داشت. *عاطفه* آن قدر آسیب دیده بود که دیگر لحظه‌ای دوام نیاورد و *نرگس سیاه* را برای همیشه ترک کرد. *حامد* با پرداخت مبلغی که از اجرای *خانه در ...* به دست آورده بود، سربازی را خرید. این بار قرارداد خوبی با مرکز هنرهای نمایشی داشت. *نرگس سیاه* دیگر وجود خارجی نداشت؛ به کلی از هم پاشید. آخر *نرگس سیاه* که نام مستعار *حامد محمدطاهری* نیست تا همراه او دور دنیا سفر کند؛ *نرگس سیاه* نام یک گروه بود و گروه یعنی جمعی از آدم‌ها؛ یعنی سلیقه‌های مشترک؛ یعنی هدف. به هر حال *حامد* ترک دیار کرد و به دنبال بخت خویش به آلمان رفت.

۱- *هانس کریستین آندرسن*، نویسنده داستان‌های کودکان، داستانی دارد با این مضمون: روزی دو خیاط وارد شهری می‌شوند. حاکم آن شهر لباسی به آن‌ها سفارش می‌دهد. آن دو خیاط روزها صرف بافتن پارچه و دوخت لباس می‌کنند. هنگامی که وقت عرضه لباس به حاکم فرا می‌رسد، آن دو خیاط حاکم را برهنه می‌کنند و می‌گویند که لباس شما از پارچه‌ای نامرئی بافته شده است و فقط حلال زاده‌ها آن را می‌بینند. حاکم و درباریان، که همگی بزرگ‌زاده بودند، ترجیح می‌دهند تا زبان به تمجید از آن لباس بکشایند. آن دو خیاط دست‌مزد خوبی نصیب می‌برند و از آن شهر می‌روند.

۲- به نقل از: *مشقت فهم*، نشریه روزانه جشنواره بیست و دوم، سیزدهم بهمن.

۳- آفرینش، سه شنبه، نهم دی ۱۳۷۶، ش ۳۲۳۹



عاطفه آن بالا روی یک سکو ایستاده بود و هر تماشاگری را با تشدید کننده‌های بیانی‌ش مسحور می‌کرد؛ می‌ماند دریغ از این که چرا این توانایی در تقلید از کار مونک هدر شد! به هر حال او نشان داد که توانایی‌های یک اجراگر تا کجاها که می‌تواند اوج بگیرد.



مجید داخل حوضچه‌ای پر از گل رُس با چند صحنه‌افزار ساده دنیایی پُر، برای خود آفریده بود.^۱
... و حامد که نظاره‌گر است. ...

اجرای خانه در ... طبق گزارش روابط عمومی تئاتر شهر، از بیست و هفتم اردیبهشت تا بیست و نهم خرداد ماه سال ۱۳۸۳ش. در سالن سایه بیست و شش بار به اجرای عمومی رسید. این اجرا ۲۰۴۹ تماشاگر داشت و توانست ۲۵۶۹۵۰۰۰ ریال فروش بلیت داشته باشد.

۱۳. حامد چند ماهی پس از اجرای خانه... ایران را به مقصد آلمان ترک کرد. رابطه‌های خوبی که او در چند سفرش به اروپا به دست آورده بود، سرمایه‌ای شد تا بتواند بار دیگر به سرزمین رویاها سفر نماید. گفته می‌شود که او در شهر اشتوتگارت قراردادی با جشنواره موزیک-تئاتر بست تا اجرایی مرکب از موسیقی و تئاتر را برای آن مرکز ترتیب بدهد. این فرضیه که حامد با نرگس سیاه هیچ خط سیر مشخصی نداشت و خود را تنها مطابق با خواست زمانه تطبیق می‌داد؛ در این پروژه به اثبات رسید. او در سال ۲۰۰۶م. اجرایی را برای این مرکز آماده کرد که آینده! / آینه! (Avenir! Avenir!) نام گرفت. او در این اجرا با چند نابازیگر مهاجر به آلمان و البته مجید بهرامی، که از ایران فراخوانده شده و در استخدام جشنواره بود، کار کرد. شرح تمرین‌های آن‌ها برای این اجرا آن قدر مغشوش، بی‌هدف و از هم گسیخته است که در فرصت و شأن این نوشته نمی‌گنجد؛ همین قدر اشاره کنم که ژیمناستیک، رقص، آواز، استفاده‌ای بسیار محدود از تداعی، ورزش پارکور^۲ و این قبیل را شامل می‌شده است.

۱- به خاطر دارم که در آن جلسه بزرگداشت (در دانشگاه) کسی از مجید پرسید: آیا شما واقعاً گل می‌خورید؟ و حامد، که در پاسخ‌ها پیش دستی می‌کرد، گفت: نه. برای بازیگر کاری لذت بخش بود، هرچند که از بیرون حال تماشاگر به هم بخورد. بعدتر فهمیدم که مجید مشکل گوارش‌ی پیدا کرده و بخشی از دلیل‌های آن در همین گل‌ها بوده است؛ آخر او واقعاً گل می‌خورد. تمام قضاوت‌ها بماند برای خواننده.
۲- پارکور (parkour) یکی از ورزش‌های جدید که ترکیبی است از مهارت‌های ژیمناستیک، پیاده روی و صخره نوردی.

این اجرا در یک ساختمان قدیمی چهار طبقه طراحی و بخش نمایشی آن در پاگردهای پلکان اجرا می‌شد. هر تماشاگر به تنهایی و به مدت بیست دقیقه در اجرا حضور داشت. بخش اجرای موسیقی نیز در اتاقی دیگر به همراه نمایش فیلم انجام می‌شد. در این دو تصویر، چهار اجراگر را می‌بینیم. اجرای *آینده! آینده!* در آلمان و برای جشنواره موزیک-تئاتر پنج بار اجرا شد.



گفته می‌شود که حامد در این اجرا از بازیگرانی با پس‌زمینه‌های فرهنگی گوناگون استفاده کرد و آن‌ها را در کنار هم قرار داد. گویا او در جستجوی یک تئاتر چند فرهنگی بوده است. بار دیگر به یاد گفته‌ای از خودش افتادم که کار بروک را استعمار زده می‌دانست و معتقد بود که برای کنار هم قرار دادن فرهنگ‌ها نباید آن‌ها را با هم همساز و هم‌نشین ساخت، بلکه باید تناقض‌ها را بر ملا کرد.



حامد در سال ۲۰۰۷م. نیز برای همین جشنواره پروژه دیگری را هدایت کرد که *Femmina Balba* نام داشت. یک اجرای تک نفره با یک اجراگر که همراه با موسیقی به نمایش در می‌آید. عکس‌ها خود گویای همه چیز هستند. باز هم قضاوتش بماند برای خواننده.



▲ اجرای *Femmina Balba* به کارگردانی حامد محمدطاهری، ۲۰۰۷ آلمان
▶ روبرتا کاریرا در نقش جودیت در اجرای جودیت در تئاتر آدین، ۱۹۸۷م.

سخن آخر: این نوشته برای من سفری بود به عمیق‌ترین لایه‌های وجودم، به دورترین خاطره‌هایم. بهانه‌ای ساخت برای بازنگری تمام داشته‌هایم و بازیابی هر آن چه که از میان صافی‌ها می‌گذرد. از تک تک لحظه‌هایی که موشکافانه یک عکس یا یک ویدئو را دیده‌ام و از هم صحبتی با همه آن‌ها که گفتگو با من را پذیرفتند، به تمامی لذت برده‌ام. هدف من یک بررسی موشکافانه و بیان صریح واقعیت‌ها بود؛ چیزی که فکر می‌کنم این روزها در تئاتر بسیار به آن نیاز داریم. نیاز داریم بدانیم که چه کسی هستیم و پیش از ما چه گذشته است. خواسته‌ام نوشته‌ای بسازم برای آن‌ها که با من هم‌سازند. حتی یک لحظه هم نخواستم کسی را برنجانم. آخرین واژه هم بماند برای *گروتوسکی بزرگ*: « زندگی با دروغ، سر مردم را شیره مالیدن، تظاهر کردن؛ آدمی تا کجا می‌تواند این راه را ادامه دهد؟ رها کردن، چیزی است که من انتظار دارم. پایان دادن به بازی در آوردن‌ها و فرو رفتن در سرچشمه‌ها.»