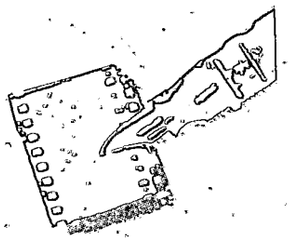
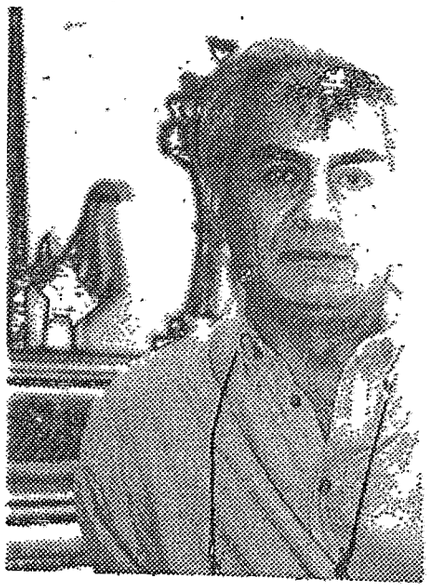


□ حمید شادی



صحنه تئاتر شهر بزرگترین مشکل طراح

گفتگو با علی رفیعی طراح صحنه و لباس

□ چنانچه در بروشور هم آمده یک سری تکنیکها تعمداً انجام نشد آیا این خللی در اصل اثر برشت و مغایر با «بیگانه‌سازی» نیست؟

□ خوب این به عهده سمندریان است که جواب بدهند، چرا تعمداً انجام نشده؟

□ البته منظور در حوزه کارگردانی نیست بلکه هدف از سوال در طراحی صحنه و لباس بود.

□ من اصولی را در یک جایی مُدون می‌کنم که هنوز به مرحله‌ای نرسیده که بخواهم با شما در مورد این کار صحبت بکنم. من ابتدا یک قسمت اساسی و کوتاه را مقدمتاً برای جواب شما مطرح می‌کنم. یک اصل خیلی مهم را اگر بخواهیم بها بدهیم به اصول دیگری که مورد توجه، نه تنها تئاتر برشت، بلکه تئاترهایی که با این بینش و با این تفکر پیش از برشت و قرنها پیش از برشت و پس از برشت رعایت نشده این است که بایستی تماشاگر، وقتی به تئاتر می‌آید فضایی را در مقابل نگاه خود خلق کند که آماده است یک برشی از زندگی را تماشا کند یا به عبارت دیگر فضایی را در روی صحنه خلق بکنیم که تئاتریت فضا، تئاتریت مکان، به آن القا شود که آمده تئاتری را ببیند، توجه می‌کنید؟

نیامده بر فرض ایتالیای عصر انگیزاسیون را در نمایش «گالیله» ببیند، آن آشکالی را که دیده، یک بازسازی و معماری آن زمان باشد! آمده، علائم و نشانه‌هایی از معماری آن عصر را ببیند یا در «دایره گچی قفقازی» بنا نیست تماشاگر که می‌آید، فضای دکوراتیو نمایشنامه، غرق در فضای جغرافیایی نکند، بلکه ضمن رعایت اصولی که متناسب با آن اجرای صحنه است از نظر فضاسازی، معماری، تا، تأکید بر چنین معنایی باشد. فضایی که در روی خود تماشاگر یک فضای دکوراتیو، مجموعه‌ای از علائم و نشانه‌هایی که یادآور یک فضایی مثل «دایره گچی قفقازی» یا «گالیله» یا هنر نمایش دیگر است. طراحی صحنه و لباس در القای فضای سرد «دایره گچی قفقازی» سمندریان بیشتر نمود پیدا می‌کند تا فضایی گرم و هم‌ذات پندار

□ چرا فضایی سرد، کدام فضای سرد؟

□ من نه سردی در کار برشت می‌بینم نه در نمایش «دایره گچی قفقازی» مهم این است که یک فضای صحنه‌ای، یک طراحی صحنه، بویژه در این‌گونه اجراها با این تفکرات و اندیشه‌ها و فلسفه‌ها که پشت آن هست، آن فضایی باشد که دکور به هیچ‌وجه خود را تحمیل نکند بلکه مکان تبلور و تجلی، بازی بازیگر باشد. دکور بازی بازیگر را نخورد، دکور و اجرا و میزانسن و دیالوگها و تمام اتفاق‌ها شخصیت‌ها را نبلعد، توجه می‌کنید؟ بُعد بیشتر به حضور بازیگر است، حالا این بازیگر کیست؟ و چه توانی دارد؟ و آیا زیست و بازی به طور کل قابل تجلی و تبلور هست؟

مهم این است که طراحی صحنه چیزی را تحت‌الشعاع قرار ندهد. بتواند به ابعاد بدن بازیگر، روال قصه و بخش روایی نمایش بخصوص در اثر برشت میدان عمل بدهد.

بنابراین، اصلی که تئاتر از بینش و تفکر برشت گرفته از طرف من به هر صورت به عنوان طراح صحنه و لباس سعی شده خلق شود و مهم این نیست که سرد باشد، توجه می‌کنید؟ این سردی در آثار برشت هست برخلاف تصوری که در طول همه این سالها القا می‌شود که برشت سرد است، که برشت خشک و فاقد احساس هست. هیچ کدام این‌ها نیست من قبول ندارم که برشت بازی و اجراهای صحنه‌ای فاقد گرما و احساس است. نه تنها باور من که باور آنهایی است که برشت ارتباط نزدیکتر و به اجراهای صحنه‌ای برشت نزدیک هستند و خود من شاهد صدها اجرای صحنه‌ای بوده‌ام، مصداق پیدا می‌کند. بنابراین من اصل اولیه را همان طور که به شما گفتم، تماشاگر که می‌آید داخل سالن، باید بداند که اینجا تئاتر است و بداند که شاهد یک اجرای نمایشی است.

طبیعی است که البته:

اتفاقاً تصاویری که از اجرای صحنه‌ای خود برشت «دایره گچی قفقازی» در برلین آسابر را دارم ما همیشه از آن سیگلو رامای سپید همیشه مورد استفاده برشت استفاده می‌کنیم، پرده‌های نقاشی که یکی پس از دیگری از سقف فرو می‌افتند و تصاویری از خانه‌ها و تپه‌ها و بنا و معماری قفقاز را نشان می‌دهد و الیمان‌ها و آکسه‌سوارها و دروازه‌ها و سایر ادواتی که قابل نقل و انتقال هستند، آنها را در بهترین وجه و در حجم بیشتر که آن فضای گرم را بوجود آورد استفاده می‌کنیم، ولی باز وقتی که طراحی‌های اجرای برشت را نگاه می‌کنیم می‌بینیم آنچه که گرمی می‌بخشد به اجرا و به آن فضای دکوراتیو، بازی بازیگرهاست با قدرت هرچه بیشتر.

□ در مورد میزانسن سوالی داشتم از حضرت عالی که آیا فکر نمی‌کنید که طراحی صحنه میزانسن را شلوغ‌تر کرده بود؟

□ عکس این قضیه را هم می‌شود و خواهش می‌کنم من را وادار به ابراز عقیده در مورد میزانسن نکنید برای این که آن کار همکار من هست به مثابه کارگردان و من طراح. این که من نه تنها طراح هستم، کارگردان نیز هستم که طراحی می‌کنم ولی طراح نیستم که کارگردانی می‌کنم توجه می‌کنید؟ بنابراین تمامی لحظات فکر کردن و اندیشیدن و طرح‌ریزی برای اجرای صحنه‌ای این اثر در طول زمانی که داشتم طراحی می‌کردم. لحظه به لحظه به اجرای صحنه‌ای، آن فکر می‌کردم و اتفاقاً دو تا پیش نهاد صحنه‌ای، طراحی کرده بودم برای حمید سمندریان و ایشان فوراً این را پسندیدند.

□ چرا؟ به خاطر فکر و ذهنیت خود حمید سمندریان؟

□ خوب نمی‌دانم، من دو تا طراحی صحنه کردم در ذهن خودم، وقتی که کارگردانی به من پیشنهاد طراحی صحنه می‌کند من فوراً از جلد کارگردانی بیرون می‌آیم و کار را بعنوان طراح صحنه و لباس در خدمت آن اثر و آن کارگردان قرار می‌دهم.

معهذا، نمی‌توانم از آن بخش هرچند هم پس ذهنم بزنم از بخش کارگردانی خودم فرار کنم، نمی‌توانم خودم را منها بکنم، وقتی شما به صحنه نگاه می‌کنید، (اتفاقاً دیشب خودم رفتم و صحنه را دوباره دیدم) اینکه یک فضای بسیار ساده‌ای است، یک چیز اضافی ندارد، یک چیزی که شما بگویید این اضافه است، همین‌طور وجود دارد و به درد نمی‌خورد و فقط یک جلوه بصری در آنجا قرار گرفته وجود ندارد، چه بسا می‌تواند یک طراحی یک تدبیر و اجزاء عناصری داشته باشد که آن وقت جنبه بصری هم داشته باشد، ولی تمام کوشش من اتفاقاً خلق این فضا ضمن رعایت تفکرات برشت و البته ضرورت‌های نمایشی این اثر که بتوانم یک اثری خلق کنم حتی یک سانتی‌متر اضافه نداشته باشد، هیچ ابهامی، هیچ چیز اضافی نداشته باشد و در عین حال آن چیزی باشد که صحنه تحمیل نمی‌کند بلکه در اختیار کارگردان قرار می‌دهد که به هر صورتی که بخواهد از آن استفاده کند، البته طراحی صحنه انتزاعی و در گوشه و خلوت خود من صورت نگرفت به خاطر اینکه بارها و بارها مثل هر طراح دیگر با کارگردان گفتگو کردم نمایش‌نامه و تمرین‌ها را خواندم و دیدم و ... یک چیزی را باید اضافه کنم، صحنه تئاتر شهر، بزرگترین مشکل طراح است این مشکلات به خاطر معماری آن است این صحنه را بهتر می‌شناسم، سالها پیش کار کردم به دلیل نوع ارتباط ناقصی که بین صحنه و سالن وجود دارد، بخشی از سالن همه صحنه را نمی‌تواند ببیند جدا از مسائل اکوستیک دلیل دیگری است که من شخصاً ترجیح می‌دهم این طراحی صحنه در تئاتر شهر اجرا نشود.

اتفاقی که در قرن بیستم حالا چه در نقاشی و مجسمه‌سازی، معماری و خلاصه در هنرهای تجسمی بیشتر در طول این قرن رخ داده این است که تماشاگر اثر را می‌خواهد از آن اتوماتیسم بصری نجات دهد، به چه معنی؟ چیزهایی در زندگی شما اتفاق می‌افتد که شما نمی‌بینید یعنی آنقدر می‌بینید که در حقیقت نگاه می‌کنید ولی نمی‌بینید و همین اتفاقاً اگر همه چیزش را مثل خود آن چیز در صحنه نشان بدهیم باز تماشاگر نمی‌بیند.

□ آیا تماشاگر را به بینش وادار می‌کند؟

□ دقیقاً مسئله بینش هست، نگاه هست، که تماشاگر وقتی در زندگی با مسائل و اتفاقات و اشیایی برخورد می‌کند که

○ ادامه در صفحه ۹۵

داستان کوتاه "توماس‌مان" بنام "تونیوکروگر" را بیاد می‌آورم که داستان پسری است که وقتی به درون اتاقی روشن یا رستورانی و یا به رقصی (نمی‌توانم به یاد بیاورم که چه رقصی بود) خیره می‌شد از فاصله‌ای که بوسیلهٔ یک شیشه در درون خودش بوجود می‌آمد آگاه می‌شد و تمام حالات ذهنی خودش را برای خواننده توضیح می‌داد. بله، وقتی این قطعه را مطالعه کردم به این تجربه دست یافتم.

موراکاوا: در کارهای شما، اغلب در جاهائیکه اندیشهٔ پرستش بشکلی برجسته نمود پیدا می‌کند، مسئلهٔ بیگانگی یا جستجوی بازیگر نمایش برای بدست آوردن "ایمانی" قابل اطمینان مرتبط می‌شود (یوناداب، دایسارت، بیزارو و غیره). شما غالباً در نمایشنامه‌ها و تفسیرات گزارش عدهٔتان، به مذهب سازمان یافته حمله برده‌اید، ولی آیا شما، اشتیاق شخصیت‌های نمایشتان برای کسب ایمانی که امکان دارد در ورای مرزهای مذهبی وجود داشته باشد را بین مفاد سنتی و سبک قدیمی آن تقسیم می‌کنید؟

شفر: خود من هم در آرزوی این ایمان هستم، اما اکثر اوقات می‌ترسم که راه خود را به درون شهر پیدا نکنم. قلیدهائی را که بر روی درهای مختلف که کاملاً باز نیستند امتحان می‌کنم و باز به این کار ادامه می‌دهم. دوستی صمیمی داشتم که مرده است. او طرز تفکری داشت که هرگز در موردش بحث نمی‌کرد یا حتی تعریفش نمی‌کرد: "صداً به یک معبود محتاج نباش". او به زندگی ایمان داشت و حتی احساس بیماری می‌کرد به من می‌گفت: داروی مسکن یا هر چیزی که مرا از خودبی‌خود کند، تنده زیرا می‌خواهم درد را تجربه کنم. او خیلی شجاع و اهل زندگی بود. وی به تنهائی به آمازون و تمام نقاط دنیا سفر کرده بود. حتی می‌توانست در طول زندگیش در یک اطاق زندگی کند و به همان اندازه هم شخصی متهور بود. وقتی زمان مرگش فرارسید، می‌خواست آنرا درک کند و همه چیز را در موردش بفهمد و هر چیزی را احساس کند. من به او رشک می‌ورزیدم و راه حل آن فقط دست‌یابی به نزدیکترین روی مسکن بود. پرستش شکلهای مختلفی دارد، مورد او از شکلی از پرستش و مطمئناً یک "ایمان" بود. یکی از مسائل که در مردم وجود دارد و به آن حسد می‌ورزم رفیت شادی کردن آنان است، شادی کردن در زندگی و ادمانی در لحظاتی که طغیان می‌کنند. بنظرم این که وئیم یک سگ عبادت می‌کند بسیار آزار دهنده است. ط این مهم است که سگ یا هر حیوانی در حال زندگی ردن است چیزی که همیشه حسادت مرا برمی‌انگیزد. ی خودم متأسفم، زیرا نیمی از زندگیم صرف چیزهائی که اد می‌آورم و بی‌شک به گذشته تغییر شکل یافته متعلق ت، می‌شود و یا نگران آینده‌ای هستم که، البته، هرگز ی‌آید چون اکنون، زمان حال است. بنظرم این روش دگی کردن نیست.

– در اف‌انه‌ی یونان گورگون یکی از سه زنی است که وهای سرشان به شکل مار بوده و هرکس به آنها خیره ی‌شد، سنگ می‌گشت (مترجم)

– فالستاف قهرمان یکی از نمایشنامه های شکسپیر باشد.

اصلاً متوجه نیست، یکی از مهمترین اصولی که در قرن بیستم رعایت می‌شود همین مسئله نگاه و بینش هست. و یکی از بنیادهای اولیه دوره «فاصله‌گذاری» این است که از خود می‌پرسد چگونه مسائل روزمره را نشان بدهیم که انگار بار اول است، چگونه می‌شود این روزمرگی را سرشار از شگفتی کنیم؟

در اینجاست که باید مسائل روزمرهٔ اشیاء، ادوات و فضا و معماری را از روزمرگی بیرون بیاوریم و یک شکلی بدهیم که حیرت‌انگیز باشد.

□ آیا این اجزایی که اشاره کردید منطبق بر اثر هم هست؟

□ بلی، این عنصر با وسواس زیاد از جانب من که آشنایی دیرینه‌ای با تئوریها و تفکرات برشت دارم، سعی شده انجام گیرد.

منتهی این سوی قضیه توهم بزرگ و ویران‌گر برای نسل جوان علاقمند به تئاتر باید از بین برود که تئاتر برشت یک تئاتر سرد خشک فاقد احساس است، چنین چیزی نیست، احساس به بهترین وجه وجود دارد. شخضیت‌های برشت همه برخاسته از زندگی هستند. حالا فرق نمی‌کند شخصیت‌ها فنلاندی باشند یا قفقازی، شخصیتها آدم‌ها فاقد احساس نیستند ولی باید این احساس را به شکلی در صحنه بروز داد که تضادهای درونی آن را بتوانیم به تماشاگر القا کنیم.

یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین تفکرات برشت در عصر قرن بیستم، عصر خوردها و گروه‌ها و منافع جمعیتی با هم است تلاقی تضاد بین یک بشر با خود و بشر با بشر دیگر است و این تضاد را وقتی نشان می‌دهیم که متوجه می‌شویم که انسان در عین حال که احساس دارد این تضادها را هم دارد و یک مثال خیلی کوچک می‌زنم که می‌شود در نمایش‌نامه‌های برشت در مورد احساس و تضاد، صدها صفحه مطلب نوشت: در نمایش «ننه دلاور» «آنا» قهرمان نمایش سه تا فرزند خود را یکی پس از دیگری در جنگ از دست می‌دهد، آخرین فرزندش «کاترین» هست که لال نیز هست، کاترین تیر می‌خورد و می‌میرد و جسدش جلوی روی ننه دلاور هست.

□ این ننه دلاور کیست؟

□ یک تاجر جنگ، یک سوداگر جنگ، که دارد از این میدان جنگ بهره می‌گیرد و خرید و فروش می‌کند در حالی که بالای سر جنازه «کاترین» ایستاده و سخت متأثر است مثل همه مادرها که از مرگ فرزند متأثر می‌شوند ولی یک چیزی دیگری هم دارد و آن سود است در حالی که با نهایت تأثر فرزند خود را نگاه می‌کند، یک نفر می‌آید و چیزی از او می‌خرد و خریدار پول می‌دهد و «ننه دلاور» سکهٔ را گرفته و زیر دندان آزمایش می‌کند و این‌ها تضاد هستند ولی هر دوی این‌ها بروز داده می‌شود، او خشک و بی‌احساس بالای سر «کاترین» نیست، او نهایت احساس را برای از دست دادن فرزند دارد ولی در عین حال به فکر سود خود نیز هست و این اجراهای صحنه‌ای هست که از خود برشت دیدم منتهی بازی ـ ژست، حرکت و در مجموع بازی‌های بازیگران نقش مهمی دارد، برشت مقالات و صحبت‌های زیادی در مورد رفتار و کردار و ژست و بازی بازیگرها و پرسوناژها دارد. وقتی که مجموعهٔ این‌ها را ما در ایران نگاه نمی‌کنیم به خصوص با ترجمه‌های غلط با انتقال این مفاهیم که از خود ترجمه هم غلط‌تر هستند سوءتفاهم‌هایی پیش می‌آورد.

یک کارگردان می‌تواند نحوه‌ی برخورد شخصی خود را که انتخاب می‌کند با یک اثر داشته باشد و هیچ ایرادی ندارد. منتهی به نظر من بایستی بگوید که من از این اثر اقتباس می‌کنم و یا اصول اساس و وفاداری به اصل اثر نمایش را باید رعایت کند یعنی فاصله بگذارد.

□ منظور که فاصله‌گذاری برشتی نیست؟

□ منظور من «فاصله‌گذاری» برشتی نیست. اصلاً همین مسئله کلمه «فاصله‌گذاری» برشت هست که این سوءتفاهم را بوجود می‌آورد که مفهوم بسیار عمیقی دارد ترجمه این واژه آلمانی یعنی **فرفردونگ** به زبانهای دیگر هم سوءتفاهم ایجاد می‌کند. ولی آنجا توضیحات مبسوطی داده می‌شود که ما این توضیحات را نمی‌دهیم. ضمن این که باید گفت که برشت قبل از هر کس دیگری گفته: «برشت مبتکر «فاصله‌گذاری» نیست فاصله‌گذاری همیشه بوده و هست، بخصوص «تئاتر چین‌سنتی»، «نقاشی‌های سوررئالیستی»، «تئاترهای دلقک‌بازی سیرک» هستند و نوعی «تئاترهای بازارمکاره قرون وسطایی»، برشت آمده تمام ارزش‌های موجود در گوشه و کنار جهان را بصورت امروزی مطرح کرده تمام اصول «فاصله‌گذاری» در نمایش «یک روز خاطره‌انگیز برای دانشمند بزرگ وو» اجرا شده بود لازم نیست که حتماً «فاصله‌گذاری» برشت باشد. منتهی تفاوت «فاصله‌گذاری» تئاتر چین با «فاصله‌گذاری» تئاتر برشت مربوط به محتوی خود اثر است.

برشت هم یک مدل و یک الگوی ابدی و ازلی برای کارهای خود انتخاب نکرده است.

□ لباسها از تئاتریت بیشتری برخوردار بودند و به نظر می‌رسید که هیچ گونه سادگی لباس‌ها نیست؟ چنان‌که جغرافیای قفقازی نمود پیدا می‌کرد؟

□ چرا؟ بنا نیست که لباس‌های عجیب و غریبی باشند. این سادگی از لباس‌های پرنقش و نگار قدیم ساده‌تر و لامکانی بودند. توجه می‌کنید؟ رنگ‌ها محدود بودند، نه تنها رنگ‌ها محدود بودند بلکه سعی شده بود که در هر صحنه یک رنگ مسلط باشد بطوری که در صحنه‌ای رنگ آبی مسلط است و در صحنه دیگر رنگ لیمویی و در صحنه دیگر رنگ زرشکی و ... لباس هم به شکلی استیلیزه شده بود به خلاصه‌گی و ساده‌گی رسیده بود و من مطلقاً با وجود این که نگاهی داشتم به لباس قفقاز، ولی همان‌طور که اسیر معماری، قفقازی نشده بودم نمی‌خواستم اسیر رنگ لباس‌های قفقازی مملو از رنگ و زیبایی هستند مثل فرش‌های زیبای قفقازی باشم و نمی‌خواستم لباس ۱۰ رنگ داشته باشد.

آزداک پیش‌نهاد می‌کند که «یک داستان قفقازی» را با لباس و این‌ها بازی کنیم» این لباس‌ها طوری طراحی شده بودند که لباس‌های نمایشی هستند.

□ با این توضیح شما، پس تأکید روی فاصله‌گذاری و تکنیک برشتی نیست، بلکه تأکید روی لباس نمایشی قفقازی است، چرا؟

□ می‌خواهم این را بگویم که بز فرض محال که آزداک پیش‌نهاد می‌کرد تئاتر چینی را بازی کنیم که باز همین اتفاق می‌افتاد ولی هر کسی متناسب با شخصیت خود لباس می‌پوشید. ضمن این که لباس‌ها را شما واقعی می‌بینید، شخصیت‌ها هم به نوعی در زندگی واقعی هستند ضمن این‌که افسانه‌ای‌اند «انسان» هستند، گوشت و پوست و استخوان و روح دارند.

□ اگر صحبت خاصی هست بفرمایید؟

□ اصولاً اگر این گفتگوها در حضور دیگر عوامل کار و بصورت میزگرد بود می‌توانست نه تنها بازگوکننده اتفاقات رخ داده در طول نمایش باشد، بلکه می‌توانست چیزهای تازه‌تر و صحبت‌های تازه‌تری را حتی فراتر از این اتفاقات بوجود آورد. در هر حال من از شما متشکرم.

□ ما هم تشکر می‌کنیم و آرزوی موفقیت.