رنگ و موسیقی در کارهای من...

گفت‌وگو با دکتر علی رفیعی، کارگردان تئاتر

هادی جاودانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از اینکه دعوت مجله صحنه را برای مصاحبه پذیرفتید، سپاسگزارم. سؤال اولم این است، می‌خواستم بفرمایید، تفاوت یک کارگردان با یک مدیر چیست؟

مدیر کارگردان نیست اما یک کارگردان حتماً باید مدیر باشد. مدیر کسی است که اشراف دارد به فضا و محیط حرفه‌ای خودش و شناختی که از عوامل کاری خودش دارد. بنابراین، با تسلط بر حرفه خود، به اداره و سازمان‌دهی پرسنل خود می‌پردازد.

تئاتر فقط یک حرفه نیست. تئاتر، هم یک حرفه است، هم یک بازی و هم یک هنر. از این رو، بازی است که بازی قواعد خودش را دارد و مانند هر بازی دیگر، داور و تماشاگر خودش را دارد. از این رو، هنر است که مجموعه عناصری که در شکل گرفتن یک اثر صحنه‌ای به نام میزانسن شرکت می‌کنند همگی متأثر از هنرهای مختلف (چون معماری، نقاشی و...) هستند.

اشراف به هر کدام از این وجوه سه‌گانه و تسلطی را که در آن باید باشد، نمی‌توانیم در واژه مدیر ببینیم. مدیریت فقط در یک وجه این وجوه، حضور دارد و در بقیه وجوه حضور ندارد.

کارگردان را جزء کدام قشر یا کدام طبقه از تصمیم‌گیران می‌بینید؟

کارگردان را در تئاتر می‌توان با رهبر ارکستر مقایسه کرد. هنر میزانسن و حضور و شخصیت

کارگردان قدمت چندانی ندارد. شروع تاریخ شخصیت کارگردان مربوط به ربع آخر قرن ۱۹ میلادی است. این شخصیت، در این تاریخ ظهور می‌کند و دلایل ظهورش نیز بسیار متعدد است. نه تنها دلایل متعدد است بلکه حضور کارگردان هم باعث بحث و جدل‌ها و مناقشات و اختلاف نظرهای بسیار زیادی بوده و هنوز هم به شکلی هست.

نخستین وجه حضوری کارگردان در تئاتر این است که هنر تئاتر را از یک دوگانگی برخوردار می‌کند. پیش از ظهور کارگردان، خالق اثر، نویسنده اثر بود. اما حالا یک شخصی می‌آید (در ربع آخر قرن ۱۹) و به مرور هر چه به امروز نزدیک می‌شویم شخصیتش تجلی و اقتدار بیشتری پیدا می‌کند و به نویسنده می‌گوید (چه حضوراً و چه غیاباً) که تو اثرت را نوشته‌ای، حالا منم که آن اثر را می‌خوانم، قرائت می‌کنم، برداشت می‌کنم و نگاه و جهان‌بینی خودم را در آن جاری می‌سازم و اثری را می‌آفرینم به نام میزانسن که دیگر متعلق به تو (نویسنده) نیست، بلکه متعلق به من است.

ظهور کارگردان در عرصه هنر تئاتر به سهولت صورت نگرفت و در برابر او عده‌ای قد علم کردند. گاهی او را شخصی غاصب تلقی کردند که اثر را مال خود می‌کند. گاهی به عنوان مداخله‌گر، از او نام بردند.

این بحث و جدل درباره کارگردان کی به نقطه بحرانی خود می‌رسد؟

زمانی که کارگردان اثر خودش را «کارگردانی» یک هنر تلقی می‌کند و استقلال کامل برای آن متصور می‌شود.

اگر کارگردان اجراکننده منویات متن باشد، آیا باز هم مشکلی پیش می‌آید؟

نه، در این صورت بحثی درنمی‌گیرد. اما یک اثر، هزاران اتفاق به خود می‌بیند تا مبدل به دستاورد کارگردان می‌شود. دو جبهه، در این میان، وجود دارد. یک جبهه بر این اعتقاد است که اصلاً هنر میزانسن وجود ندارد و کسی، به نام کارگردان، حق ندارد خودش را هنرمند بنامد. این جبهه، اولویت را برای متن قائل است. جبههٔ دیگر، بر این اعتقاد است که اثر مکتوب بدون میزانسن (به روی صحنه آوردن) کامل نیست و حتی ارزش رمان و ادبیات را ندارد.

برشت، به عنوان یک کارگردان مستقل، مثالی لقمانی را مطرح می‌کند. وی کارگردان را یک قابله می‌داند و بازیگر را یک زن حامله. آنچه باید خلق شود در وجود بازیگر است. کارگردان بایستی کوشش کند که زایمان صحنه‌ای از بطن بازیگر صورت بگیرد. این بیشتر در مورد ارتباط کارگردان و بازیگر، مصداق پیدا می‌کند. اما دربارهٔ رابطه کارگردان و متن نیز جاری است. وقتی قرار است اثری مکتوب و تک‌ساحتی را به اثری سه‌بعدی تبدیل کنید، سکوت، احساس حرکت، حجم، همه این عناصر وارد می‌شوند و کارگردان باید این تبدیل یا زایمان از تک‌ساحتی به سه‌بعدی را به درستی انجام دهد.

نبرد کارگردان با متن از چه زمانی آغاز می‌شود؟

زمانی که نمایشنامه را قرائت می‌کند و بر اساس جهان‌بینی و نگاهی که به دنیای اطرافش دارد اتفاق دراماتورژی را صورت می‌دهد.

کجا می‌توانیم کارگردان را متهم به خیانت به اندیشه اثر مکتوب کنیم؟

مفهوم وفاداری، که نقطه مقابل خیانت است، از کجا شروع می‌شود!؟ ما از چگونگی اجرای اثری که در قرن ۱۶ به صحنه آمده، اطلاعی نداریم. بنابراین، معنی وفاداری، به شیوه اجرای یک اثر نیست، بلکه به جوهره و عصاره و هسته مرکزی آن اثر برمی‌گردد. بنابراین، هیچ کارگردانی خائن نیست و خیانت نمی‌کند، بلکه مدعی است و در پی آن است که بتواند اثر را در شرایط دوره و زمانی که وی (کارگردان) در آن به سر می‌برد به روی صحنه بیاورد. در این مورد تا جایی به طور مثال میرهولد پیش می‌رود که در حین تمرین بازرس گوگول تا بدان حد مداخله می‌کند که روی پوسترهایی که برای تبلیغ اجرا پخش می‌شود، می‌نویسد: بازرس اثر گوگول ـ میرهولد.

مردم یک مملکت در طی قرون متمادی خود دچار تغییرات رفتاری می‌شوند. اگر جغرافیای این موضوع را گسترش دهیم، خواهیم دید که مردم انگلیس و چین به یک چیز از یک زاویه نگاه نمی‌کنند یا متأثر نمی‌شوند. تأثر و شادی ملل در برابر یک اتفاق واحد متفاوت است؛ چه در زمان (تاریخ) چه در مکان (جغرافیا). بنابراین، وفاداری به یک اثر معنی وفاداری صرف به منویات اثر پیدا نمی‌کند.

مثال واضحی در این زمینه مطرح بفرمایید.

اوژن یونسکو، برای تماشای سه اجرای مختلفی که در سه کشور دنیا از اثر او به نام «کرگدن» شده است به این کشورها سفر می‌کند. هر سه اجرا را می‌بیند. در یکی «کرگدن» به شکل تراژیک اجرا شده است. در کشوری دیگر اجرای «کرگدن» به شکل کمیک بر صحنه آمده، و در کشور سوم «کرگدن» را به گونه متفاوتی به صحنه آورده‌اند. هر سه درست است. در زمانی که نویسنده (اوژن یونسکو) حضور دارد. او اعتراضی نمی‌کند.

داستان استانیسلاوسکی و چخوف هم از این دست به شمار می‌رود؟

بله، در طول تمرینات یک نمایش از چخوف که توسط استانیسلاوسکی آماده اجرا می‌شود، بین این دو، جدلی صورت می‌گیرد. تفاوت دیدگاه بین آن‌ها وجود دارد. چخوف بر این باور است که نمایشنامه او کمدی است ولی استانیسلاوسکی به شکلی دیگر آن را به صحنه می‌برد. خوب، این تفاوت همیشه وجود خواهد داشت. بنابراین، مسئله‌ای به نام خیانت وجود ندارد.

البته باید این را نیز در نظر گرفت که همهٔ این تفاوت‌ها، زمانی قابل دفاع است که قرائت کارگردان از یک اثر مکتوب مبتنی بر دانش، جهان‌بینی و هوشمندی وی از دوره و روزگار خود باشد. اگر هر آدم خام و کم‌سوادی بیاید و بخواهد مثلاً نمایشنامه «هملت» را با فلان ایده بر صحنه بیاورد، آن وقت تفاوت مورد اشاره ما قابل دفاع نخواهد بود. زیرا آن شخص به اصطلاح کارگردان، دارای جهان‌بینی هوشمندانه نیست و بی‌شک دنیای اثر را به قهقرا خواهد کشید.

اگر بازیگر را اسبی سرکش بنامیم، کارگردان چگونه می‌تواند این اسب را بر صحنه رام کند و در او آنچه را که باید به وجود آید، موجب شود؟

از زمانی که به بازیگر به عنوان صدا و ناقل صدا، نگاه می‌شد تا عصر بعد، ارتباط کارگردان با بازیگر مدام دستخوش تغییر و تحولات شده است. در نخستین مکتب کارگردانی ناتورالیست‌ها، مثل مکتب بزرگ آندره آنتوان در فرانسه، و درست هم‌عصر آن استانیسلاوسکی در روسیه، نخستین نگاهی که به بازیگر می‌کنند به مثابه یک ساز خوب کوک‌شده است که باید بتواند ملودی مورد علاقه کارگردان را بنوازد. این کارگردانان با اینکه برای بازیگر خلاقیتی متصور هستند، وی را هنوز ابزار دست کارگردانان می‌دانند.

درست معاصر با خود استانیسلاوسکی، یکی از شاگردان وی، میرهولد، می‌آید و هم در قبال هنر میزانسن و هم در چگونگی قرائت یک اثر و هم درباره نحوهٔ برخورد با بازیگر، عصیان می‌کند. میرهولد آن قدر در حرکت خود آوانگارد می‌شود که دیگر کسی را همتای خود نمی‌یابد.

بازیگر در مکتب میرهولد، حکم خلاّق اصلی، نقش را ایفا می‌کند. نه اینکه نقش کارگردان را نفی کند. میرهولد، با این حرکت، جایگاه کارگردان را تغییر می‌دهد. به نظرم با این حالت به سؤال شما جواب بدهم بهتر باشد.

در مکتب ناتورالیست، شما یک مثلث فرض کنید، رأس مثلث کارگردان قرار دارد. دو گوشه‌های پایین مثلث هم نویسنده و بازیگر هستند. این بدان معنی است (در مکتب ناتورالیست) که بازیگر آنچه را از نمایشنامه نقش دریافت کرده از طریق کارگردان به تماشاگر منتقل می‌کند. انگار که در خلاقیت و اجرای صحنه‌ای، آخرین کسی که با تماشاگر مواجه است کارگردان است. در اینجا کارگردان خودنمایی می‌کند و جهان‌بینی او بیش از قدرت بازیگر بر صحنه دیده می‌شود.

میرهولد، این مثلث را به یک خط افقی تبدیل می‌کند. در ابتدای یک طرف این خط، نویسنده قرار دارد. کمی جلوتر از نویسنده، کارگردان قرار می‌گیرد، یعنی کارگردان است که دریافت خود را از اثر نویسنده به دست آورده است. بعد از کارگردان، بازیگر قرار می‌گیرد که آنچه را که کارگردان از اثر دریافت کرده، شکل می‌دهد. و سرانجام در انتهای سوی دیگر خط، یک خالق چهارم اضافه می‌شود که نامش تماشاگر است. یعنی بازیگر است که در نهایت با تماشاگر مواجه است. به این ترتیب، میرهولد تماشاگر را به خلاقیت دعوت می‌کند تا فقط اثر هنری را جویده‌شده و حاضر و آماده (مثل مکتب ناتورالیست) دریافت نکند، بلکه با تخیل و تصور خود اثر را به نوعی جدید دریابد.

جایگاه بازیگر، در مکتب ناتورالیست، با جایگاه بازیگر، در مکتب میرهولد، زمین تا آسمان متفاوت است. کاری که میرهولد می‌کند پیش از برشت (و برشت این درس را از میرهولد می‌آموزد) این است که میرهولد هنر کارگردانی، هنر طراحی صحنه و هنر هدایت بازیگر را با الهام و دریافت از سرچشمه‌های ناب نمایشی گذشته، انجام می‌دهد.

انقلاب صنعتی میرهولد، در عین حال که به مدرنیته شگفت‌انگیزی رسیده، متکی است بر کمدیا دل‌آرته، تئاتر عصر الیزابتین و تراژدی‌های یونان و کابوکی و... و این، برای نوین کردن هنر کارگردانی و خود هنر تئاتر در مکتب میرهولد صورت می‌گیرد.

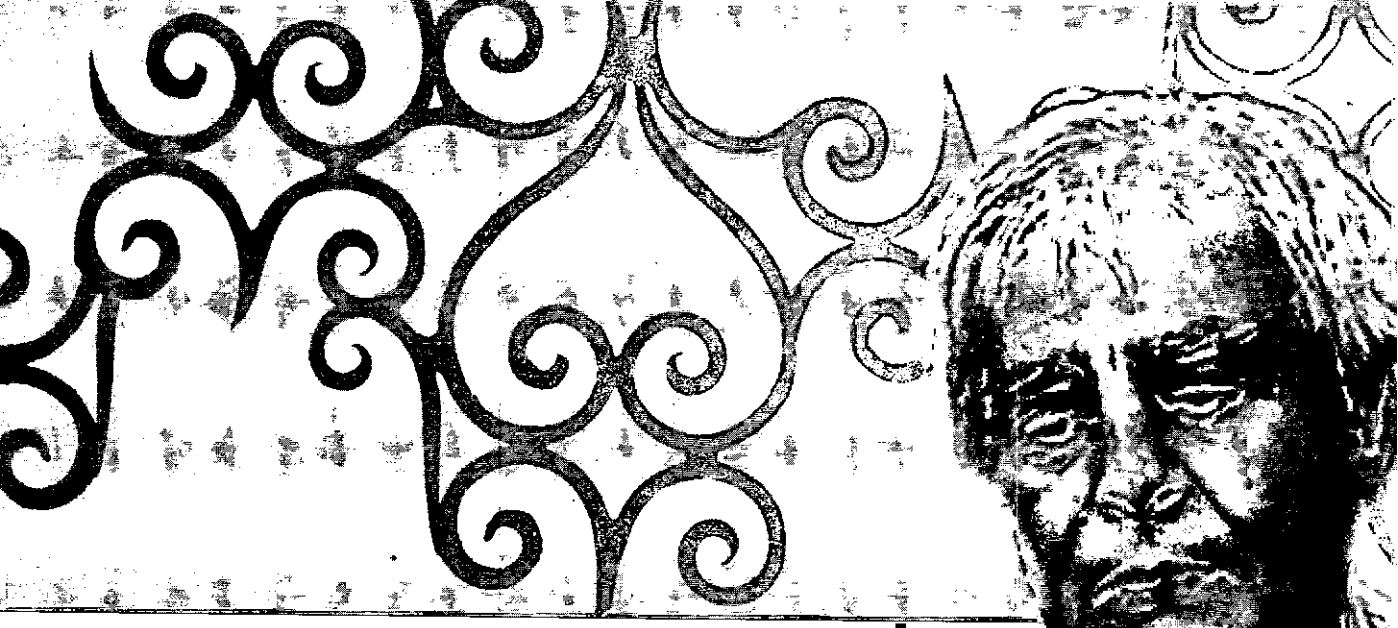
بروک و آرین منوشکین هر دو نیز، تحت تأثیر میرهولد از همان آبشخور گذشته تئاتر بهره می‌برند. فکر نمی‌کنم امروزه، در دنیا، کارگردان مدرن و معاصری باشد که چه در برخورد با بازیگر و چه در برخورد با طراحی صحنه و چه در نوع برخورد با تماشاگر از میرهولد، مدد، یاری، الهام و درس نگرفته باشد.

حال بیاییم به سر هنر میزانسن.

اولاً یک اشتباه خنده‌دار بسیار بزرگی در مورد واژه میزانسن در ایران صورت گرفته است. در ایران میزانسن را با ترکیب واژه «میزان» به معنای تعادل و «سن» به معنای صحنه به کار می‌برند. در حالی که اصل خود این واژه، که فرانسوی است، به معنای دیگری است.

در فرانسوی واژه «میز» مؤنث واژه متر است به معنای «گذاشتن»، «ان» نیز به معنای «روی» است و «سن» هم به معنای «صحنه» است. پس «میز ـ آن ـ سن» یعنی «به روی صحنه آوردن» یا «به صحنه گذاشتن» و «متر ـ آن ـ سن» یعنی «کسی که به صحنه می‌آورد.»

و هنر میزانسن این است که بتوانیم یک اثر مکتوب تک‌ساحتی را به صورت یک اثر سه‌بعدی روی صحنه بیاوریم. حجم و فضا خلق کنیم و



بازیگر را حامل آن متن و صحنه را به حامل هنر میزانسن تبدیل کنیم.

آن قدر که نت‌های یک سمفونی دقیق هستند، نوشته یک نمایشنامه دقیق نیست. در نت‌های یک سمفونی، مکث‌ها، تغییر سازها و... با زمان‌سنجی خاصی محاسبه می‌شود. ولی نمایشنامه دقیق نیست. چون نویسنده نهایتاً در دستور صحنه، اشاره می‌کند که فلان کاراکتر خشمگین است یا می‌خندد. بقیه واژه‌ها کلمات و جمله‌ها و کلیه اتفاقاتی که به صورت مکتوب است بسیار بسیار مبهم و تک‌ساحتی است و کارگردان در نحوه برخوردش با یک اثر (با این همه ابهام) دو نوع مواجهه در پیش دارد؛ یا اینکه این اثر، به علت قدمتی که دارد و اجراهای متعددی که از آن شده، یک حافظه و خاطره از آن باقی مانده است. حالا اگر کسی بخواهد «ننه دلاور» را به صحنه بیاورد می‌تواند با اینترنت، یا به طریق دیگر بفهمد، چند اجرا از این نمایشنامه شده، چگونه اجرا شده و تصاویر آن اجرا را ببیند. اما نوع دوم مواجهه این است که اگر اثری تازه تولید شده باشد و مثل نان داغی باشد که تازه از تنور درآمده یا بناست به تنور زده شود (پیشینه و تاریخ ندارد) و حال کارگردان با این اثر چگونه می‌خواهد رفتار کند، نوع دوم مواجهه را شکل می‌دهد. من همیشه در تمریناتم به بازیگرانی که تازه به گروه ملحق شده‌اند می‌گویم: «مهم‌ترین هنر یک بازیگر، هنر اشغال فضاست.» یک بازیگر با هنر، حرکت، رفتار و ایست‌های خودش می‌تواند فضای صحنه را اشغال کند. این در هنر میزانسن در بخش بازی مهم است. در هنر میزانسن، یک کارگردان، تحت تأثیر هنرهای متفاوت است که در رأس آن‌ها از سویی، هنرهای تجسمی و از سوی دیگر، معماری و موسیقی است. کارگردان جدا از اشرافی که به جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و... دارد باید از هنرهای دیگر هم متأثر باشد ـ که گفته شد ـ با این پشتوانه به سراغ خلق یک اثر می‌رود.

در هنر، به طور کلی، و در تئاتر، به طور اخص، میان‌بُر نمی‌شود زد. باید مرحله پیمود. باید دریافت‌های لازم را داشت و بنابراین گاهی می‌شنویم جوانی تصمیم می‌گیرد با فلان ایده خام فلان بلا را سر اثری مکتوب (مثل هملت یا...) بیاورد. خوب از او نمی‌توان انتظار خلاقیت داشت.

شما، به عنوان کارگردان، بر طراحی صحنه آثارتان مسلط هستید. این اصل کارگردانی تا چه حد در نمود جهان‌بینی و قرائت شما از اثر می‌تواند کارساز باشد؟

من این اقبال را دارم که طراح آثار خود هستم. یعنی از زمانی که به یک اثر نگاه می‌کنم و می‌خواهم به روی صحنه بیاورم و یا هر از گاهی اگر اثری را شروع به نوشتن می‌کنم در هر دو حال به رنگ، حجم، فضا و ترکیب‌بندی فکر می‌کنم.

مفهوم دکور، به طور کلی، در اروپا، سالیان دراز است که منسوخ شده و جای خود را به فضا داده است. یعنی دیگر کسی نمی‌آید یک مغازه، خانه و... یک مکان واقعی را بر صحنه خلق بکند.

خلاق‌ترین کارگردان‌ها، خودشان و یا به کمک طراحان صحنه‌شان به جای آنکه مکانی واقعی را بسازند یک فضا خلق می‌کنند و من طرف‌دار این هستم.

من مفهوم دکور را، از نخستین اثری که به صحنه آورده‌ام، دور انداخته‌ام و جای آن را به فضا داده‌ام. این بازیگر و هنر بازیگر است (هنر بازیگر هنر اشغال فضاست) که آن فضا را به مکان‌های متفاوت تبدیل می‌کند. فضا ثابت است. اما همان فضا قابلیت تبدیل به خانه، باغ، کارخانه و... را دارد. فضا ثابت است و بازیگر است که با هنر خود اعلام می‌کند که مکان‌ها تغییر کرده است.

در اینجا حرف آدولف آپیا را شاهد می‌آورم. آپیا می‌گوید: «ما دو راه بیشتر برای به صحنه آوردن یک جنگل نداریم. یا باید جنگل را به روی صحنه خلق کنیم و بعد یک عده بازیگر در آن بگذاریم. یا اینکه بازیگران را بر صحنه بگذاریم، و آن‌ها نشان بدهند در جنگل هستند، بی‌آنکه جنگلی به ظاهر وجود داشته باشد.»

در این صورت بیشترین اهمیت به تخیل تماشاگر داده می‌شود. و در عین حال یک فضای ثابت، مکان‌های متعدد را در بر می‌گیرد و متجلی می‌کند. و این از طریق بازیگر صورت می‌گیرد و البته از طریق میزانسنی است که دیده می‌شود.

این یک جریان است که درباره آن توضیح دادم. جریان دیگر به این قرار است که تا اوایل قرن، اوضاع بر این منوال بود که دکوری ساخته می‌شد و بازیگر در داخل آن دکور به بازی می‌پرداخت.

اما اکنون بازیگر درون دکور بازی نمی‌کند، با دکور و فضا بازی می‌کند. در واقع بازیگر با این وضعیت، حکم تردست را پیدا، و از خلاقیت خود در جهت بازی با دکور و فضا استفاده می‌کند.

به نظر می‌رسد در این صورت تمام مسئولیت‌ها بر گردن بازیگر می‌افتد!

همه این اتفاقات به یُمن حضور کارگردان رخ

می‌دهد. اگر کارگردان نباشد این اتفاقات صورت می‌گیرد. دریافتی که بازیگر قرار است از متن داشته باشد و در رودررویی با تماشاگر منتقل کند، این کیمیاگری کارگردان است که باعث آن می‌شود.

کارگردان به هیچ وجه حذف نمی‌شود، بلکه خودنمایی‌اش را کنار می‌گذارد و بازیگر تجلی اصلی را می‌یابد. در حقیقت کارگردان، حضوری معصومانه پیدا می‌کند.

بدون کارگردان این نوع تئاتر اصلاً عملی نیست. کارگردان حضور اجتناب‌ناپذیرش را هیچ وقت از دست نداده و نخواهد داد.

اگر کارگردانی در این نوع تئاتر، میل به بازی بر صحنه نیز داشته باشد، تا چه حد امکان دارد تسلط فضای کار خود را از دست بدهد؟

اگر بازیگر قوی و خوبی باشد مشکلی پیش می‌آید. البته این به ندرت صورت می‌گیرد که کارگردانی بخواهد در این نوع تئاتر به ایفای نقش هم بپردازد.

به نظر در انتهای صحبت بهتر است بحث را به موسیقی و رنگ نیز بکشانیم که این دو در آثار شما به عنوان کارگردان نمود برجسته‌ای دارند.

رنگ همیشه در آثار من مهم‌ترین کاربرد را داشته است، نه تعدد و تنوع رنگ! در عروسی خون، رنگ، رنگ مشکی بود. ولی ناگهان یک نور در آن میان دستمالی به رنگ انار درمی‌آورد و انفجاری از رنگ صورت می‌گیرد. البته در همان مشکلی یا سیاه هم تنالیته‌های متفاوتی دیده می‌شد. پنج شش نوع سیاه، با درصدهای متفاوت استفاده شده بود.

برای من رنگ همان کاربرد دراماتیک را دارد که موسیقی از آن برخوردار است. رنگ و موسیقی، در کارهای من، مفهوم دراماتیک دارد. نه برای پر کردن فضا و نه برای تزیین. رنگ و موسیقی به نوعی در آثار من انگار ادامه حس‌های درونی کاراکترها هستند. البته این عناصر، می‌تواند نقش تزیینی داشته باشد. اشکالی هم ندارد. ولی سوراخ پرکن نباید باشد. به همین دلیل بسیاری از استادان زبردست برای نوازندگی در نمایش «عروس خون» آمدند و فقط یک نفر فهمید این مفهوم دراماتیک مد نظر مرا و او «فرزاد دانشمند» بود. موسیقی وی تجلی کامل عروس خون لورکا بود؛ آن قدر، که اگر اکنون هم گوش بدهید شما را به آن فضا وارد می‌کند، به تراژدی اسپانیا.

رنگ هم همین طور. رنگ سرشار از نشانه و علامت است. شما می‌توانید با رنگ به شخصیت مد نظرتان معنای عمیق‌تر و کاربرد عمیق‌تری ببخشید.

هیچ وقت کسی درباره مفهوم دراماتیک رنگ در آثار من نه چیزی نوشته و نه حرفی زده است.

به جز یک بار در یک جشن که آتیلا پسیانی به آن اشاره‌ای کرد، در حالی که سایر منتقدان نسبت به آن بی‌توجه بودند.

و حرف آخر؟

من برخلاف عادت می‌گویم هنر تئاتر، هنر دیداری است. زیرا تنها تصویری که از آن باقی می‌ماند می‌تواند ذهن مخاطبان را در آینده، بدان بازگرداند. تئاتر برای دیدن است نه برای شنیدن. اگر دیدنی بود، اگر قابلیت دیدن داشت قابلیت شنیدن هم خواهد داشت. ولی اگر دیداری نباشد، بخش شنیداری اثر هم از بین می‌رود. باید اثر را دید و از آن حافظه و خاطره نگه داشت. تئاتر این گونه زنده می‌ماند.