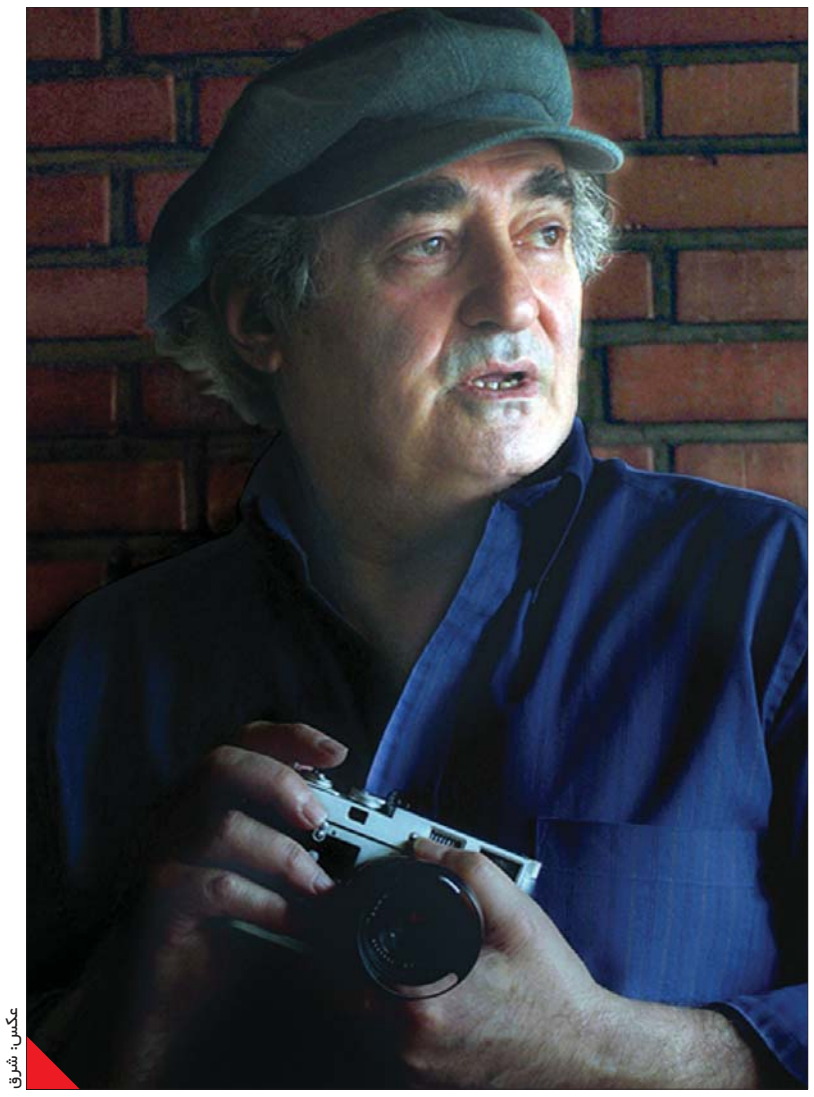
عکاسی معماری و شهری در گفت‌وگوی «شرق» با بیژن بنی‌احمد

جان‌بخشیدن به آهن و سیمان

نیما توسلی



عکس: شرق

گفت‌وگو با بیژن «بنی‌احمد» در ابتدا با هدف عکاسی معماری و شهری آغاز شد؛ اما بحث، رفته‌رفته از عکاسی معماری، به اصول حرفه‌ای این شیوه از عکاسی هم کشیده شد. بنی‌احمد حین گفت‌وگو عکس‌هایی را نشانمان داد که با سابقه ۵۰ساله در مجله‌های عکاسی معروفی چون PHOTOGRAPHY و LEICA چاپ شده است. شهرت بیژن بنی‌احمد (متولد ۱۳۱۵)، بیش از هر چیز به عکاسی خبری و عکاسی پرتره است هر چند نمونه‌هایی از مجموعه عکاسی قابل دسترس او نشان می‌دهد در زمینه‌های مختلف عکاسی فعالیت داشته، از پرتره گرفته تا معماری، قوم‌نگاری و محیط‌شناسی. بنی‌احمد پس از سال‌ها اقامت و فعالیت در آلمان و ایران در سال‌های پیش از انقلاب، در اوایل انقلاب با هدف عکاسی پرتره از شاگردان «کمال‌الملک» موفق شد با چهار نفر از شاگردان این نقاش معروف ارتباط برقرار کند که از آن جمله می‌توان به صنعتی، رخ‌ساز، شیخ و زاویه اشاره کرد. سرانجام این پروژه با نمایش ۳۰ پرتره از نقاشان و هنرمندانی که همگی به‌نوعی شاگرد کمال‌الملک یا شاگرد شاگردان او بودند، در انستیتو «گوته» تهران روی دیوار رفت. تکنیک خاص عکاسی در این مجموعه، استفاده از نور موجود با استفاده از تنها یک یا دو لنز بود تا بیشتر توجه و تمرکز بر موضوع عکس (پرتره) قرار گیرد. بیژن بنی‌احمد در طول فعالیت حرفه‌ای خود از برخی چهره‌های سیاسی ایران و جهان از جمله شارل دوگل، ملکه مادر انگلیس، بی‌نظیر بوتو و سنگور، رییس‌جمهور وقت سنگال که جایزه ادبی فرانسه را نیز کسب کرده بود عکاسی کرده است. به همه اینها باید عکاسی از شاگردان کمال‌الملک، عکاسی از پرویز تناولی، غلامحسین امیرخانی، محمود فرشچیان و همچنین سهراب سپهری را اضافه کرد. گفت‌وگویمان را با وی در ادامه می‌خوانید.

پدر شما در نقاشی صاحبِ سبکی بودند که به آن نقاشی فکری می‌گفتند. آیا روالی که در عکاسی طی می‌کنید و از آن تحت عنوان عکاسی ذهنی تعبیر می‌شود، متاثر از آموختن نقاشی نزد پدر است؟ همچنین در کل، تاثیر نقاشی فکری را برسبک عکاسی ذهنی خود چگونه می‌بینید؟

پیش از هر چیز باید متذکر شوم پدر من نقاش نبوده و من هم نزد او نقاشی یاد نمی‌گرفتم. با این حال، پدر من کتابی را برای دانش‌آموزان تهیه کرده بود با عنوان «نقاشی فکری». ضمن اینکه نقاشی فکری را هم نمی‌توان به‌عنوان یک سبک برشمرد؛ زیرا زمانی به چیزی سبک گفته می‌شود که بدیع باشد. در هر حال، پدر من تعدادی از کارها را انتخاب کرده بود تا بگوید نقاشی فکری باید چگونه باشد. موضوع چاپ کتاب، تقریبا مربوط به ۶۰سال پیش می‌شود و کتاب هم نبود بلکه بیشتر دفترچه‌مانند بود. مقصود از نقاشی فکری این بود که به مخاطب بفهمانند نباید بیخود و بی‌جهت و بدون منطق کار نقاشی کند. بلکه نقاشی باید فکرشده و قابل درک باشد و از منطق و فکر مولف (نقاش) خود بهره ببرد. از طرف دیگر، عکاسی ذهنی ارتباطی خاص با موضوع نقاشی فکری ندارد. این واژه را پروفسوری به نام اتو اشتینرت (Otto Steinert) وضع کرده است. او مکتبی به‌وجود آورد که در تاریخ عکاسی دنیا شناخته‌شده است و با عنوان عکاسی سابجکتیو (به روایتی ذهنی یا درونی) (Subjective Photography) می‌شناسند. این مکتب در تاریخ عکاسی دنیا به اسم ایشان ثبت شده است.

منظور از عکاسی سابجکتیو در واقع این است که عکس از درون فرد بیرون آمده است. به این ترتیب منظور شما از این سوال همان عکاسی سابجکتیو است و معنای این عکاسی این است که عکاس باید در ارایه کار خود از فکر و ذهنیت و قدرت تخیل خود استفاده کند. این نمونه، باید بی‌همتا و مختص کار خود عکاس باشد و تقلیدی نباشد.

به این ترتیب، یک عکس سابجکتیو چه ویژگی‌هایی، به‌خصوص از نظر تجلی نوع عکس، دارد؟

عکس سابجکتیو (Subjective Photo) معنی ندارد. چون عکس نشان‌دهنده طرز فکر و قدرت تخیل شخص است. تجلی عکاسی سابجکتیو این است که نشان دهد این عکس ساخته شده، خلق شده، به وجود آمده و پرداخته شده. در تمام ۱۵رشته عکاسی، مفاهیم مکتب اشتینرت پابرجا است و باید از فکر و ذهن شخص عکاس به وجود آمده و خلاقانه باشد. این شیوه از عکاسی، ابزار یا تکنیک خاصی ندارد و با هر وسیله ساده‌ای - حتی بدون دوربین هم - می‌شود آن را خلق کرد. از طرف دیگر اگر عکسی عینیت نداشته باشد که دیگر عکس نیست، پس عکس آبجکتیو هم معنی ندارد، بلکه عکاسی آبجکتیو مطرح است. در مقایسه با نقاشی، عکاسی هم می‌تواند خلاقانه عمل کند و کارهایی را ارایه دهد که نمونه و منحصربه‌فرد هستند و از قدرت هنری و خلاقیت عکاس حکایت‌می‌کنند.

لطفا کمی از دوران آموزش نزد پروفسور اشتینرت برایمان بگویید...

من ۳/۵ سال شاگرد پروفسور «اشتینرت» بودم و ایشان بسیار آموزگار خوبی بودند. هرکس که شاگرد ایشان بود باید ابتدا به مدت دو سال یک دوره ابتدایی عکاسی و فنی را پیش یک استاد (master) می‌گذراند. بعد وی این خمیره را نرم می‌کرد و آنطور که می‌خواست فرم می‌داد.

ما در دوران شاگردی ایشان وا داشته شدیم تا فکرمان را به‌کار بگیریم و ایشان ایراداتی را می‌گرفتند که ما را پرورش دهد تا به جایی برسیم که بفهمیم و او بپذیرد که ما روی این عکس خاص، خوب فکر کرده‌ایم.

آموزش در رشته روانشناسی چه تاثیری در سبک عکاسی شما گذاشته است؟

در آلمان، من به مدت شش‌سال، روانشناسی را با گرایش تبلیغات خوانده‌ام و ۳/۵ سال هم که پیش پروفسور اشتینرت عکاسی خواندم. با توجه به رشته‌ای که من خوانده بودم، دولت آلمان به ما اجازه می‌داد تا آژانس خبری - تبلیغاتی راه‌بیندازیم.

درخصوص این پرسش باید اشاره کنم به سخنرانی‌ای که با موضوع روانشناسی و عکاسی پیش‌تر داشته‌ام. در واقع، این دو موضوع با هم بسیار ارتباط دارند. اگر کسی از روانشناسی اطلاع داشته باشد، خیلی راحت می‌تواند درک عکاسی‌اش را هم بالا ببرد.

نخستین فعالیت حرفه‌ای شما در عکاسی مربوط به همکاری با مطبوعات آلمان می‌شود. عکاسی و مطبوعات در سال‌های اخیر با زمانی که شما شروع به فعالیت کرده‌اید چه تفاوت‌هایی کرده است؟

من از سال ۱۹۶۵ در مطبوعات آلمان فعالیت رسمی خود را شروع کردم. آن موقع، به‌عنوان یک خبرنگار خارجی، بیشتر به سفرهای رسمی مختلف از آلمان به سایر کشورها می‌رفتم و به واسطه آن برای انجام کارهای خبری از هر پنج قاره جهان دیدن کرده‌ام. به‌عنوان مثال یکی از این سفرها به چین بود که در آن موقع من عکس‌هایی را از ایران از محله صابون‌پزخانه، دستفروش‌ها، عکس‌هایی از مراکش و... ارایه کرده بودم. به مدت ۱۵سال را در کشور آلمان سپری کردم ولی رابطه همکاری‌هایم با مطبوعات آلمان تا همین چند وقت پیش هم ادامه داشت. این ارتباط بیشتر از طریق ایمیل و شبکه‌های اجتماعی صورت می‌گیرد و همین اواخر حتی از این طریق یکی از عکس‌هایم را برای نمایش در یک موزه ارایه کردم.

کمی از کارهای آموزشی و نمایشگاهی که در طول فعالیت حرفه‌ای خود در ارتباط با موضوع عکاسی انجام داده‌اید، بگویید...

من فارغ‌التحصیل دانشسرای مقدماتی تهران هستم و از همین‌رو طی سال‌های ۳۶-۱۳۳۴ آموزگار دبستان بوده‌ام. بعد از تحصیل در رشته روانشناسی در دانشگاه توبینگن آلمان و پس از آن تحصیل رشته عکاسی در دانشگاه فولک‌وانگ شهر اسن نزد پروفسور دکتر اتو اشتینرت، با اجازه رسمی دولت مشغول به‌کار به‌عنوان مشاور تبلیغ و عکاس شدم.

سابقه تدریس من در سال‌های قبل از انقلاب بیشتر مربوط به تدریس رشته عکاسی در دانشکده علوم ارتباطات، خبرگزاری پارس و عکاسان روزنامه کیهان خارج از مرکز، می‌شود. آخرین نمایشگاهی که از کارهای عکاسی‌ام برپا شده شامل نمایشگاه خانه عکاسان در ۲۰مرداد تا ۴شهریور ۱۳۸۸ می‌شود. به‌علاوه، سخنرانی‌هایی نیز در ارتباط با عکاسی داشته‌ام که آخرین آن در دانشگاه هنر شیراز و حوزه هنری (روانشناسی و عکاسی) بوده است. آخرین گفت‌وگوی تلویزیونی من نیز در برنامه دو قدم مانده به صبح بوده است.

شما در آلمان، سه سال عکاس اپرای شهر اسن بودید؛ شیوه عکاسی ویژه‌ای که نیازمند توجه به نور محیط و به‌طور کلی ویژگی‌های محیطی است. این شیوه از عکاسی در تمامی عکس‌های معماری ضروری است یا عکس از بناهای معماری، بسته به شرایط، دارای ویژگی‌های متفاوتی است؟

البته، من در آلمان به مدت دو سال عکاس اپرای شهر اسن بوده‌ام و البته در ایران هم به مدت چهار سال سابقه کار عکاسی برای تالار رودکی را دارم. عکاسی اپرا، تئاتر و باله و... را داشته‌ام. عکاسی از اپرا یا تئاتر و باله، بیشتر یک نوع کار عکاسی رپورتاژ (با هدف تهیه گزارش) محسوب می‌شود. هدف از این نوع عکاسی، بیشتر ثبت لحظه‌هایی است که به نظر عکاس بهترین موقعیت است و می‌تواند هدف کارگردان را از این اثر بیشتر بنمایاند.

تجربه عکاسی شما در ایران، به‌ویژه در ارتباط با معماری بنا و عکاسی از فضاهای مردمی و شهری چه بوده است؟

ترجیح می‌دهم ابتدا تعریفی از عکاسی معماری ارایه دهم و بعد به پاسخ این پرسش بپردازم. عکاسی معماری به صورت خلاصه یعنی «روح و جان بخشیدن به سنگ، خاک، سیمان و آهن.» عکاسی شهری یا عکاسی فضای شهری، نیز حالتی رپورتاژ دارد، چون مرتب در حال تغییر است. منظور، تغییر انسان‌ها و وسایل نقلیه و محل قرارگرفتن آنها در عکس است. عکاسی معماری با آنکه قسمتی از عکاسی فضای شهری محسوب می‌شود، اما عکاسی رپورتاژ نیست.

در عکاسی فضای شهری، فضاهای خبری وجود دارد تا بیننده بتواند ببیند. یک معمار، ناخودآگاه به عکس‌هایی که از ساختمان‌ها گرفته می‌شود دقت می‌کند. بسته به علاقه شما، کنجکاوی‌های دیگری نیز وجود دارد. در عکاسی معماری، مثلا نشان‌دادن ابنیه تاریخی، مهم‌تر از هر چیز دیگر این است که مستند باشد و محل رجوعی برای دیگرانی که از آن خبر ندارند یا به آن مراجعه نکرده‌اند. به طوری که بیننده دریابد که این بنا چطور بوده و چه ویژگی‌هایی داشته، ولی این روزها عکس‌ها را با تکنیک‌ها و لنزها و... دفرمه می‌کنند و دیگر مبنای سندیت ندارد و به عبارت دیگر، تغییری در بنا داده‌اند که دیگر نمی‌توان به آن مراجعه کرد و با این کار، سندیت و هویت اصلی بنا را از بین برده‌اند.

این در حالی است که یک عکاس اجازه چنین دخل و تصرفی را صرفا تا حدی دارد که به بهبود ارایه کار منجر شود و بس. هدف از این دستکاری باید صرفا برای این باشد که نشان دهیم که این فضا برای چه ساخته شده و چطور بوده و برای چه استفاده می‌شده.

شما معمولا علاقه وافری به عکاسی تک‌چهره داشته‌اید. تا چه حد در عکس‌های معماری، علاقه‌مند بوده‌اید به موضوع رابطه چهره و بنای معماری توجه کنید؟ همچنین رابطه تک‌چهره و فضای شهری و روستایی تا چه حد در کارهایتان تجلی داشته است؟

من را بیشتر در کارهای عکاسی‌خبری می‌شناسند تا زمینه‌های دیگر. البته در قسمت‌های عکاسی معماری، پرتره، قوم‌نگاری و گزارش هم کار کرده‌ام. چند سالی است که در قسمت کویر ایران و نه‌تنها شهرها و روستاهای آن بلکه حتی روستاهای کوچک و بخش‌های کوچک هم تمایل دارم کار کنم و با چند نفر اهل فن هم در این خصوص صحبت کرده‌ام، زیرا آنجا دست‌نخورده‌تر از جاهای دیگر ایران است. دورافتادگی و نبود راه‌های دسترسی مناسب به این مناطق باعث شده تا این روستاها از نظر عکاسی هم بکر بمانند و بیشتر شامل روستاهایی می‌شوند که در کوه‌وکمر تک‌افتاده‌اند.

در این خصوص، نمایشگاهی هم در آلمان و هم در ایران برپا کرده بودم و همچنان هم به این موضوع فکر می‌کنم و راجع به آن کار می‌کنم. هدف اصلی من از این نوع عکاسی، نشان‌دادن دست‌نخوردگی، عکاسی از فضا، مردم و محیط معماری و فضای زیستی آنها است.

عکاسی معماری ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید و به نظر شما، عکاسی معماری و فضای شهری باید چه اصولی را رعایت کند؟

در حال حاضر به دلیل آنکه سال‌هاست که برخی ایرانیان در خارج از کشور تعلیم دیده‌اند، عکاسی نیز در ایران به صورت شاخه‌به‌شاخه و حرفه‌ای درآمده است. درخصوص عکاسی معماری، نکته اصلی این است که محدودیت‌هایی وجود دارد و آن اینکه شما را در برابر یک جسم حجیم قرار می‌دهند که نه می‌توانی تکانش دهی و نه جابه‌جایش کنی. عکاسی معماری، در واقع عکاسی از ساختمان یک بناست و آن بنا هم سازنده‌ای دارد. در این خصوص، چند مساله تکنیکی لازم است که انتخاب زمان عکسبرداری و درک طرح و نقشه و فکر معمار و آرشیتکت از همه مهم‌تر است. اگر فلسفه معمار را راجع به ساخت بنا درک نکنیم، نمی‌توانیم عکس‌های خوبی هم بگیریم. از طرف دیگر می‌توان با کمی تغییرات نوری و وسیله‌های تکنیکی، تا حدی فکر و طرحی که داده شده و فضای روبه‌رویمان را بیشتر بیان کنیم. با این حال به هیچ‌وجه نباید از حالت طبیعی خارج شد و دِفُرمه‌اش کرد و ساختار آن را از بین برد. تغییر در زاویه عکاسی، تغییر در نحوه عکاسی، تغییر در رویکرد عکاسی و... تمام تغییراتی است که می‌توان در یک عکس ایجاد کرد و ابزار دیگر (که معمولا پس از گرفتن عکس استفاده می‌شود)، عکس را از حالت عادی و واقعی خارج می‌کنند.

دو نوع از عکاسی وجود دارد که مهم‌ترین آن عکاسی Live است که یک موجود زنده نیز در عکس وجود دارد. این عکاسی، مشکل‌تر از عکاسی معمولی معماری است چون شما باید طوری عناصر را جایگزین کنید که از نظر پرسپکتیو و چیدمان افراد خیلی صحیح باشد و آن فضا یا بنا را خراب نکند، مثلا پس از آنکه بلندترین پل در آلمان ساخته شد و قرار شد ما از آن عکس بگیریم، از فاصله خیلی دور طوری عکس گرفتیم که ماشین‌های روی پل در جاهای مشخصی باشند و طوری نباشد که فضایی خالی از ماشین و فضای دیگری پر از ماشین باشد. باید زمان و لحظه‌ای را انتخاب کرد که تمام اینها صحیح و درست سر جایشان باشند.

در مجموع، مهم‌ترین موضوعات برای عکاسی معماری شامل این موارد می‌شود: دخل و تصرف در بنا طوری نباشد که به فکر و تخیل معمار آن ضربه بزند، قابل سندیت باشد، روی عکس کار شده باشد، از نور در زمان مناسبی استفاده شود تا فضا برجسته به نظر آید، بیننده خود را درون فضا حس کند به‌طوری که عکس عمق داشته باشد... . همه این موارد، صرفا با دانش و تجربه عکاس قابل تحقق است.

و در انتها، چه پیشنهادی برای علاقه‌مندان به عکاسی از معماری و فضاهای شهری دارید؟

یکی از اصلی‌ترین پیشنهادهای من این است که هنگام عکسی از یک بنا یا فضا، ضرورتی ندارد که فضاهای معماری به‌طور کامل نشان داده شوند و می‌توانیم فضاهای معماری را به صورت انتزاعی نیز نشان دهیم، طوری که مثلا فقط قسمتی از فضا نشان داده شود. این امر می‌تواند نمایانگر یک ایده باشد. در تجربه‌های عکاسی خودم در بخش قسمت‌های قدیمی میبد، روستای عقدا، امامزاده آقاعباس، کلیسایی که به شکل گلدون بر عکس بود، تاریخانه دامغان و... این اتفاقات صورت افتاده است. این شیوه عکاسی حالت انتزاعی دارد. در عکاسی انتزاعی عکاس می‌خواهد فرم را نشان دهد.

عقدا

الزگ از توابع قمصر کاشان

میبد

مکعب سفید

درباره نمایشگاه «زیست‌خانه»

طبیعت با مایه‌های سوررئالیستی

ساله شریفی

گالری شیرین از ۲۴خرداد میزبان نمایشگاه «زیست‌خانه» با رویکرد هنر معاصر و تجربه‌گری در هنرهای تجسمی بود. در این نمایشگاه آثار ۱۰هنرمند جوان با گردآوری بهنام کامرانی روی دیوار رفت. هنرمندان این مجموعه فرید امین‌الاسلام، پریسا پورملک‌آرا، فاطمه دولت‌آبادی، لیلا رفاهی، اشکان زهرایی، زهرا سلیمانی، ستاره حسینی، مهروژ محمودی، ژیلا کبودوند و عصمت علیرضایی بودند. محیط‌زیست، به‌طور مشخص جایی که در آن زندگی می‌کنیم و محیط اطراف را به ذهنمان می‌کشاند. هنرمندان این مجموعه با نگاهی منتقدانه، خنثی و گاه آرمان‌گرایانه از شهر، طبیعت، آلودگی و انسان سخن می‌گویند. در آثار فرید امین‌الاسلام، با نگاه به طبیعت و نقد آلودگی‌هایی که باعث تخریب این محیط می‌شود مواجه هستیم. این در حالی است که هنرمند با قوه تخیل خویش، فضایی عجیب را ساخته که با مایه‌های سوررئالیستی همراه است و این خاصیت به نوعی در اثر ویدیوآرت هنرمند هم قابل رویت است. اثر زهرا سلیمانی، حضور انسان و حیوان را در محیطی نشان می‌دهد که می‌توان به آن عنوان «علمی-تخیلی» داد. این محیط، بین آینده و حال مخاطب را به چالش می‌کشد. فضاهایی اینچنین را در فیلم‌ها و بازی‌های کامپیوتری گوناگون امروز می‌توان یافت. این نوع فضاسازی از اوایل قرن بیستم به ژانری مهم (خصوصا در ادبیات داستانی) تبدیل شده و در ایران نگاهی با جدیت بیشتر را طلب می‌کند.

ستاره حسینی، زیست حیوان در کنار انسان را مورد مطالعه قرار داده است. او اجازه نمی‌دهد به‌جز سوژه اصلی عنصر دیگری در تصویر خودنمایی کند و با رنگ‌های تخت و در برخی نقاط خط‌های جداکننده ذهنیت خود را بیان می‌کند. این تمرکز بر سوژه در اثر ویدیوآرت او، به بهترین نحو جلوه‌گر می‌شود. آثار لیلا رفاهی که بر تخریب طبیعت توسط انسان انگشت می‌نهد با رویکرد ساده‌گویی و صراحت در استفاده از ابزارش خلق شده و به همین جهت، آثار او از آثار سلیس و بیانمند این مجموعه شمرده می‌شود. اشکان زهرایی با دو اثر کلاژ عکس و یک چیدمان از جمله کسانی است که رویکردی خنثی در بیان و اجرا دارد. او به هیچ‌رو چیز مشخصی را به مخاطب آثارش گوشزد نمی‌کند و تنها ذهن مخاطب را با فرم درگیر می‌کند و فضایی ناآشنا را با ابزاری آشنا (عکاسی) برای او می‌سازد. این ویژگی در اثر ویدیوآرت او (با طراحی تابا فجرک و به کارگردانی اشکان زهرایی) نیز از ایده تا اجرا و ارایه قابل تشخیص است.

فاطمه دولت‌آبادی در نقاشی‌هایش خوش‌تکنیک و حساس عمل کرده و به جای اولویت ایده بر اجرا، هردو را همزمان به پیش برده و در نهایت آثاری مطلوب ارایه کرده است. حساسیت در اجرا نقطه قوت کار هنرمند است؛ از نقاشی‌هایش تا اثر چیدمانش، که پر از احساس ساخته و پرداخته شده است. نقاشی‌های ژیلا کبودوند که با دقت و حساسیت زیادی کشیده شده‌اند، دوره‌ای از آثار خوان میرو، نقاش اسپانیایی، را به ذهن می‌آورند. این آثار بیشتر با ساده‌گویی و هویتی شرقی عجین شده‌اند و در عین حال فضای رازآلودی را می‌سازند. در اثر عصمت علیرضایی که بیشتر مایه‌های گرافیک انقلابی دارد، خشونت، جنگ و طبیعت به میدان می‌آیند و اثر بر تخریب محیط با پدیده‌هایی همچون جنگ تاکید می‌کند. مهروژ محمودی، با به‌تصویرکشیدن شهر و ساختمان‌ها، آپارتمان‌ها و برج‌ها در فضایی نه‌چندان نورانی و حضور برگ‌ها و نقوش گیاهی روشن بر این تیرگی‌های شهری، اهمیت طبیعت را یادآور شده و ندایی امیدبخش سرمی‌دهد. پریسا پورملک‌آرا با نگاهی شاید آرمان‌گرایانه، انسانی را به نمایش می‌گذارد که با شاخ و برگ و گل احاطه شده و به نوعی محبوس این زیبایی و لطافت شده است؛ انسانی امروزی که به لطف زندانی از مهر گیاه با رنگ‌هایی شفاف تصویر شده است. در این نمایشگاه از لحاظ تعدد رسانه (مدیوم) در خلق آثار بسیار آزادانه عمل شده و آثار مختلفی از قبیل نقاشی، هنر دیجیتال، چیدمان، کلاژ و ویدیوآرت در آن دیده می‌شوند. با اینکه این مساله به معاصربودن ذهن هنرمندان «زیست‌خانه» مهر تایید می‌زند، اما ممکن است در ذهن مخاطبان نمایشگاه تصویری پراکنده ایجاد کند.

ادامه از صفحه ۷

این بازیگران، به من امید می‌دهند

و «یرما» زنانه‌ترین کار لورکاست.

بدون شک. هرچند که در «خانه برنارد و آلبا» همه نقش‌ها زن هستند اما «یرما» خیلی زنانه‌تر است. قدرت زن در «یرما» بیشتر از «عروسی خون» و «خانه برنارد و آلبا»ست. در مورد «یرما» حرف‌های بسیار دارم که در بحث امروز نمی‌گنجد، اما خوشحالم و آنقدر انرژی صرف این کار کرده‌ام که با خودم فکر کردم اگر بخواهم «خانه برناردو آلبا» را روی صحنه بیاورم، امروز توانش را ندارم. لورکا و اسپانیا هم انرژی عجیبی از من می‌گیرند و هم انرژی خوبی را عایدم می‌کنند. من نیاز به اندوختن مقدار بسیار زیادی انرژی دارم تا بتوانم به سراغ «خانه برناردو آلبا» بروم. باید این انرژی را اندوخته کنم تا ببینم چه پیش می‌آید...

تم اصلی «یرما» سترونی است و حتی اسم اصلی «یرما» هم یعنی نازا و ما در کار شما چند المان مشاهده می‌کنیم که به همین معنا اشاره دارد. از جمله عروسک‌هایی که وارد کار می‌شوند یا چیزی که شبیه یک تابوت است و با آب می‌آید.

آنچه می‌بینید یک حوض است نه یک تابوت... حوض یک رختشورخانه... رختشورها در «یرما» همسنگ و هم‌وزن همسرایان تراژدی‌های یونان هستند در طراحی من تختخواب یرما تبدیل به حوض می‌شود که از نظر من یک معنای نمادین دارد.

به هر حال آب نشانه زایش است و این دو تضادی را در «یرما» به وجود می‌آورد. سوال روشن نیست.

این خواسته و آرزوی «یرما»ست. مضمون عروسک آرام‌آرام وارد نمایش شد. در ابتدای تمرینات، اصلا فکر نمی‌کردم استفاده از عروسک این ابعاد را به خود بگیرد. و همچنین تم آب، اساسا در کارهای من عوامل طبیعت به نحوی حضور دارند، حالا یا آب است، یا شن و ماسه، آسمان توفانی و درخت... .

حتی در فیلم‌هایتان هم دیده می‌شود.

عوامل طبیعت در صحنه، حضور و ابعاد قدرتمندی پیدا می‌کند. من برای این عوامل ارزش زیادی متصور هستم.

طراحی صحنه که انجام دادید برای سالن سمندریان است؟

در آغاز برای تالار وحدت بود، سپس در سالن سمندریان رفته‌رفته تغییر یافت و جان دیگری به خود گرفت. به عبارت دیگر، این طراحی، دگرگون‌شده همان طراحی است.

صحنه خیلی انعطاف‌پذیر است یعنی در یک لحظه با حذف مبل و یکسری المان در صحنه می‌توان صحنه را بزرگ‌تر یا کوچک‌تر کرد. برایم جالب بود بدانم این به دلیل آلترناتیوبودن سالن شکل گرفت یا محدودیت یا برای شما یک امکان ویژه بود؟

به نوعی محدودیت بود، به نوعی امکان. محدودیت به این دلیل که در سالن سمندریان به اندازه کافی عمق ندارم و اگر جهت صحنه را عوض می‌کردم ۵۰ یا ۴۷ تماشاگر کمتر داشتم و هم اینکه اسکوپ ۱۸متری را از دست می‌دادم. اگر در تالار وحدت بودم صحنه اصلی من یعنی فضای سفیدی که خانه «یرما»ست نسبت به فضای مشکی، یعنی اسکوپ ۱۸متری، با اختلاف سطح دو متری مجزا می‌شد که با هشت نردبان به هم راه داشتند و این برایم جذاب‌تر به نظر می‌رسید.

مثل نمایش «رومئو و ژولیت» که دکور بالا می‌آمد و فاصله می‌انداخت.

بله ولی با تفکر و پس‌اندیشه دیگر. می‌خواستم خانه یرما یک خانه - زندان باشد. زن، به خواست شوهر، در این خانه زندانی است. همسرش به او می‌گوید نمی‌خواهم از خانه بیرون بروی، هیچ جا بهتر از نشستن در خانه نیست.

به همین دلیل عوامل صحنه هشت نردبان پیش‌بینی کرده بودند و بنا بود یرما از یک نردبان داخل و خارج شود. رفته رفته، تعداد نردبان‌ها به هشت عدد می‌رسید. دری برای بیرون رفتن «یرما» از خانه‌اش وجود نداشت و جز با استفاده از نردبان راهی برای خارج‌شدن از خانه به بیرون به چشم نمی‌خورد. در میزانسن اولیه من، بنا بود وقتی زنان رختشور که نماد جامعه هستند به خانه «یرما» هجوم می‌آورند آنها نیز از بقیه نردبان‌ها برای این هجوم به خانه استفاده کنند. وقتی که دکور اولیه نصب شد، متوجه شدیم که تماشاچی نمی‌تواند ارتفاع دو متری را ببیند. سه ردیف اول که مطلقا نمی‌دیدند. سه ردیف بالا نیز کم و بیش قادر به تماشا بودند، فقط ردیف آخر امکان مناسبی برای دیدن داشت. به همین دلیل دکوری که در تالار وحدت خیلی خوب جواب می‌داد و در سالن سمندریان نه، بلا استفاده ماند. رفته‌رفته ناگزیر شدم آنچه را که به لحاظ اندازه‌های فضا در سالن سمندریان عیب و محدودیت است، تبدیل به حسن کنم، اختلاف سطح، به نصف تغییر پیدا کرد. اسکوپ‌ها حفظ شدند. در طراحی و میزانسن موجود، رئالیست‌ترین بخش صحنه، اسکوپ سفید است و وهم‌آلودترین بخش آن اسکوپ ۱۸متری است که تمام نورهای آن با فیلترهای آبی رنگ پوشیده شده‌اند. در اسکوپ شش متری نور فضا از یک نور خورشیدی بهره می‌گیرد که در حقیقت فضای مرد بالدار و عبورهاست که در عین حال فضای رویاها و آرزوها و وهم‌ها هم هست.

فضای آخر دقیقا یک فضای وهم‌گونه دارد و فضای وسط انگار کوچه و خیابان است و شاید از پنجره اتاق «یرما» هم مشخص است. چطور شد در سالن استاد سمندریان این کار را انجام دادید چرا به سالن اصلی نرفتید؟

سالن اصلی نامعقول‌ترین صحنه‌ها را دارد. طراحی این تئاتر در کمال نادانی و بی‌اطلاعی معمار آن انجام گرفته است. صحنه این سالن از نظر من، نه از عمق برخوردار است و نه عرض و نه دهانه صحنه آن به درد نوع کارهای من می‌خورد. من از صحنه‌های کم‌عمق و کم‌عرض خوشم نمی‌آید، مگر اینکه نمایشنامه‌ای را انتخاب کنم که درخور آن باشد. همین بلک باکس یا مکعب را بیشتر می‌پسندم هرچند تعداد تماشاگر کمتری جا می‌گیرند.

بین «شکار روباه» و «یرما» حدود پنج سال فاصله است. با توجه به این فاصله به نظرتان کار بعدی‌تان چه زمانی خواهد بود؟

هم‌اکنون چهار کار آماده برای به‌صحنه‌آمدن موجود است. اجرای هرکدام آنها مستلزم بستن قرارداد، داشتن سالن تمرین و تامین مالی داشتن است. هیچ‌وقت مرا تازه نفس‌تر از الان نخواهید یافت. هیچ‌وقت مرا تا به این اندازه آماده شروع کار بعدی نخواهید دید. با همین گروه و، به احتمالی، همراه تنی چند از بازیگران بسیار خوبی که همیشه با من همکاری داشته‌اند.

از سه کار آماده‌ای که دارم، دو تای آنها ترجمه هستند و یکی ترجمه اقتباس. طرحی را نیز آماده کرده‌ام که قرار است با همکاری آقای «چرمشیر» نوشته شود که من به شدت به آن دلبستگی دارم. اولین جلسه گفت‌وگوی من و آقای چرمشیر در ارتباط با این طرح، چند روز پیش تشکیل شد. تصورم این است که این طرح زودتر از دیگر کارها به صحنه بیاید. می‌دانم هر دویمان خیلی سریع هستیم اما تا حسابی پخته نشود، کار شروع نخواهد شد و چون باز هم مربوط به موقعیت زن در جامعه است، بیشتر بازیگران زن خواهند بود.