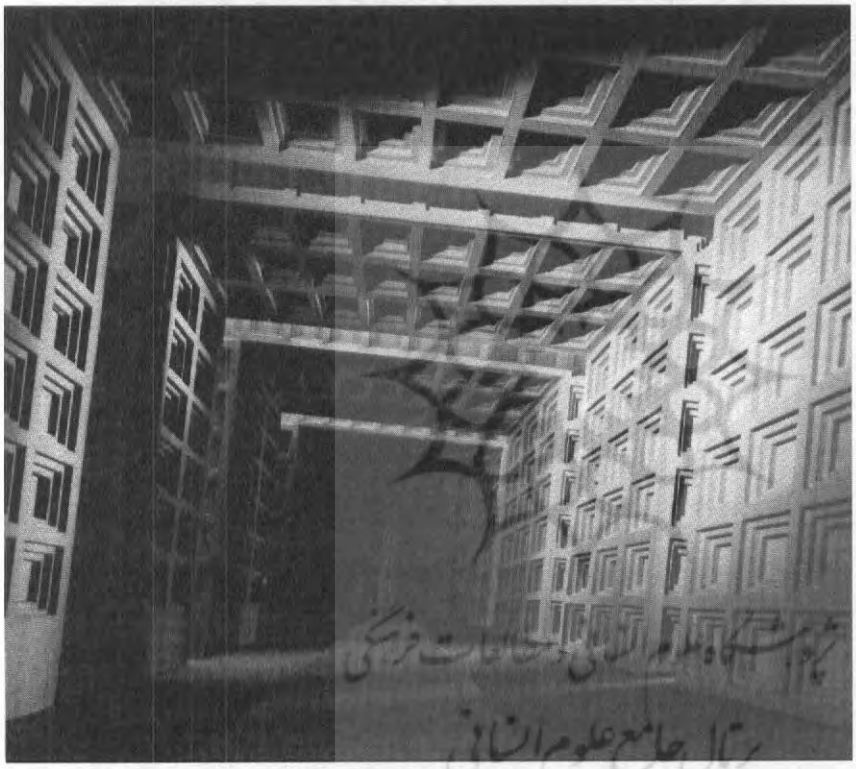
درمعرفی ریچارد هادسن

مترجم: شیرین بزرگمهر
دانشیار دانشگاه هنر



ریچارد هادسن از طراحان برجسته دو دهه اخیر جهان، پس از گذراندن دوران کودکی خود در سرزمین بکر و دست نخورده زیمباوه، به انگلستان رفت و به‌عنوان دانشجویی جوان با طراحی صحنه، آشنا شد. سپس وارد «مدرسه هنری ویمبلدون» (Wimbledon School of Art) شد و به مدت پنج سال دستیار طراحانی چون نیکلاس جورجیادیس (Nicolas Georgiadis) و یولاندا سونابند (Yolanda Sonnabend) بود.

هادسن منابع دیداری را به تصاویر غیر متعارف ولی به‌جا و متناسب هر نمایش در می‌آورد، مانند اشیاء بسیار عظیم در نمایش «درون جنگل» (Into the Woods)، پرسپکتیوهای اغراق‌آمیز فضاهای داخلی و خارجی نمایش «عروسی لامرمور» (Lucida di Lammermor) و «اکلاهما!» (Oklahoma)، و استفاده از سطوحی با رنگهای گرم و دینامیک همچون در «سامسون و دلیله» (Samson and Dalila) بهره می‌گیرد. به یک باور، طراحیهای ریچارد هادسن یادآور آثار آن دسته از هنرمندانی است که با جسارت، به رؤیاها، جان می‌بخشند.

حس او از تئاتریکالیته روایی او را به خلق صحنه‌هایی رهنمون می‌کند که در حین اجرا مرتب تغییر شکل می‌دهند. او که برنده جایزه طراحی «الیور و تونی» (Oliver and Tony) است، شهرتش شاید بیشتر به سبب طراحی صحنه‌های نمایش موزیکال «شیرشاه» (The Lion King) متعلق به کمپانی والت دیزنی، سال ۱۹۹۷، باشد. ریچارد هادسن در طراحی صحنه پیرو دو جریان، یکی جریانی واقع‌گرایانه و دیگری آوانگارد است.

علی‌رغم رادیکالیسمی (بنیادستیزی) که در کار هادسن وجود دارد، او به نوآموزی شیوه‌های طراحی سنتی، مهارت در نقشه‌کشی و ماکت‌سازی اهمیت می‌دهد.

او در مصاحبه‌ای با تونی دیویس (Tony Davis) می‌گوید:

برخی از کارگردانان دارای عقایدی بسیار روشن درباره حال و هوای نمایش و دنیای بصری‌اند، درحالی‌که برخی دیگر بیشتر روشنفکر و وابسته به متن هستند، از این رو یک طراح صحنه می‌تواند در مورد شیوه‌های دیداری اجرا بسیار تأثیرگذار باشد. البته من شخصاً هر دو اینها را می‌پسندم. کارگردانهای اپرا بیش از کارگردانهای تئاتر جسور هستند و به ریسک کردن تمایل دارند. به نظر من یک نگرانی می‌تواند وجود داشته باشد، که صحنه‌پردازی یا جنبه‌های دیداری یک نمایش، بر متن آن غالب شود، من به شخصه به این قضیه دقت دارم.

وظیفه من وضوح بخشیدن به متن، نه استتار آن است. البته برایم هم جالب نیست یک اتاق پذیرایی را که پنجره‌ای به سبک فرانسوی در دیوار عقبش دارد، برای یک نمایش کمدی طراحی کنم. اگر چنین بود ترجیح می‌دادم برای تلویزیون یا شاید فیلم طراحی کنم. در تئاتر به چیزی که عشق می‌ورزم تئاتریکالیته است و اینکه شما نه زندگی واقعی بلکه چیزی فراتر از آن را، روی صحنه بازنمایی می‌کنید.

به نظر من، این یک فاجعه است که بر مفهومی (Concept) پافشاری کنید که کارگردان کاملاً پشتیبان و هم‌عقیده شما نباشد.

تئاتر یک هنر گروهی است و شما باید به‌عنوان یک عضو از گروه، با کارگردان، طراح نور و طراح لباس همکاری کنید و باید به‌طور جمعی به مفهوم نمایش اعتبار دهید، در غیر این صورت کار درست درنمی‌آید.

من علاقه‌مندم با افراد جدیدی کار کنم ولی نمی‌خواهم هر پروژه را با یک کارگردان کار کنم. برای ایجاد رابطه مناسب با کارگردان خوب است مختصری از رابطه مورد نظر خود را ایجاد کنید، آن‌گاه خودبه‌خود آن کارگردان را خواهید شناخت همان‌طور که شما مورد شناخت او قرار خواهید

گرفت.

مقدمات اجرای یک نمایش باید از زمانی بسیار پیش‌تر از شب اول آن، آغاز شود. به‌طور مثال برای اجرای یک اپرا شما اغلب یک تا دو سال زودتر مقدمه کارتان را می‌چینید.

من کارم را با طراحی شروع می‌کنم، اما بلافاصله پس از ساخته شدن جعبه ماکت کارم را درون آن انجام می‌دهم و ایده‌های خود را به جای آنکه به صورت اسکیس در دفترچه طراحی کنم، ترجیح می‌دهم قطعاتی از مقوا و کاغذهای رنگین را به شکلهای مورد نظر درآورم و در جعبه ماکت بچینم. کارگردانها هم ترجیح می‌دهند روی ماکت کار کنند، زیرا یک حس بیشتر آنی را از فضای نمایش دریافت می‌کنند.

بعضی از طراحان هرگز ماکت نمی‌سازند. برای مثال در ایتالیا، بسیاری از طراحان، نقشها و طرحهای بسیار دقیق و ماهرانه‌ای را از آنچه که برای اجرای روی صحنه در نظر دارند ارائه می‌دهند اما عملاً ماکت آن را نمی‌سازند.

این نوع کار کردن ما را به شدت نگران می‌کند، زیرا شما متوجه فضا یا روابط میان انسان / اشیاء و صحنه نمی‌شوید.

من برای شروع هر پروژه به تحقیق می‌پردازم، تحقیق به روشی ساده و معمولی. در مورد نمایش «استاد معمار»، من به عکسهایی از اجراهای گذشته این اثر نگاه کردم زیرا هیچ‌گاه آنها را ندیده بودم. من عکسهای ایبسن و خانواده‌اش، همچنین اشیاء و مُدهای متعلق به آن دوره را خوب نگاه کردم. گرچه ممکن است من از هیچ‌یک از آنها استفاده مستقیم نکرده باشم، اما در هنگام گزینش تصاویر، همگی در ذهنم جای داشتند.

گمان می‌کنم انتخاب رنگها نیز از نتایج این تحقیق بود. من هیچ‌گاه بعد از اتمام کار، نمی‌توانم آن جاهایی را که از نتایج تحقیقاتم است مشخص کنم.

الهام‌بخش من، بیشتر فرمهای هندسی است تا معماری. من از شکلهای کاملاً ساده‌ای که فضا را تقسیم می‌کند، استفاده می‌کنم. دوست دارم کف صحنه شیب ملایمی داشته باشد و با دیوارها یا پرده انتهایی صحنه **(Cyclorama)** محصور شود. نمونه آن نمایش **اوکلاهماست** که در آن از پرسپکتیو کاذب نیز استفاده کرده‌ام. من، معمولاً پس از اینکه تجربه‌های خود را در داخل ماکت انجام دادم، در مورد شکل نهایی صحنه، تصمیم می‌گیرم.

به نظرم شیوه کارهایم نسبت به گذشته تغییر کرده است، یعنی بیشتر نمادین و نقاشی‌گونه‌اند تا کاملاً واقع‌گرایانه. بسیاری از مواد و مصالح تحقیق من استخراجی هستند.

بدین ترتیب که اغلب صفحه‌ای از مجله‌ای را پاره می‌کنم و از تصاویر، رنگها یا بافت آن برای نقطه آغاز کار استفاده می‌کنم. برای نمایش **«سامسون دلیله»** تصاویری را با رنگهای گرم، که قصدم کپی کردن از آنها بود جمع‌آوری کردم. در بعضی موارد سعی بر آن داشتم به حسی شبیه به آثار ماتیس یا هوارد هاجیکن **Howard Hodgkin**، با همان رنگهای قوی و چرخش قلم سریع، دست یابم. بر صحنه بردن چنین نقاشیهایی اغلب بسیار مشکل‌اند. اغلب پس از ساخته شدن ماکت، انگشتانم را در ظرفی از رنگ سیاه فرو می‌برم و با آنها بر پارچه‌ها و لته‌ها، نقوشی رسم می‌کنم.

گرچه در بعضی موارد زیاده‌روی می‌شود، ولی نقاش صحنه را به صورتی زیبا، با استفاده از احساسی جوشیده از درون آنها بازنمایی می‌کند.

امریکاییها کار مرا نوعی «بازیگوشی» می‌دانند ولی من ترجیح می‌دهم آن را «شگفت‌انگیز» بدانند. وقتی از من خواستند برای نمایش «شیرشاه» **(Lion King)** که قرار بود در «تئاتر برادْوی» اجرا شود، طراحی کنم احساس شادی و هیجان بسیار کردم، مشخصاً برای آنکه ماجرا در آفریقا می‌گذشت و من ۱۸ سال از عمرم را در آنجا گذرانده بودم. وقتی کاملاً محرز شد که سازندگان آن قصد ندارند این نمایش را شبیه به فیلمش بسازند، انجام این پروژه برایم جذاب‌تر شد.

من هیچ‌گاه این فیلم را ندیده بودم بنابراین فیلم ویدیویی آن را برای تماشا خریدم. فکر می‌کنم وقتی والت دیسنی، کپی فیلم «دیو و دلبر» **(Beauty and Beast)** را بر صحنه تئاتر برد با انتقادهای زیادی روبه‌رو شد. تماشاگران با اعتراض می‌گفتند «چرا فیلمهایتان را روی صحنه می‌آورید»؟ بدون شک این هم دلیل دعوت من برای صحنه‌پردازی نمایش شیرشاه بود. صحنه‌پردازی برای «شیرشاه» کاری نسبتاً پرتنش بود، اما مطمئنم تماشاگران نمی‌توانستند حتی حدس بزنند تغییرات صحنه و دکور چگونه انجام می‌پذیرد و این باعث خوشحالی من بود.

با وجود آنکه، سیستمهای مکانیکی، هیدرولیکی و کامپیوتری که بیرون صحنه قرار دارند، بی‌نظیرند، اما ضروری نیست روی صحنه جلب توجه کنند.

برای یک طراح، بسیار عاقلانه است که درباره **تغییرات صحنه‌ها**، چگونگی آشکار شدن و از دیده پنهان شدن آنها بیندیشد. برای مثال، تغییرات صحنه در اپرای «اوژن اونگین» **(Eugene Onegin)** در گلایندبرن، قسمتی از ایده طراحی به شمار می‌رفت. این اپرا را که چایکوفسکی «صفحاتی از زندگی اوژن اونگین» می‌خواند، اثری اپیزودیک بود که می‌بایست از همان ابتدا برای این مشخصه، چاره‌ای اندیشید. من فضایی را به سبک روسی با مبلمانی وزین ولی فاقد هرگونه تجمّل، با پرده‌هایی از پارچه تور نازک آویخته در جلو و انتهای صحنه به وجود آوردم.

در شروع، تماشاگران تصویر مبهمی از مادر و خواهر تاتیانا را از میان پارچه‌های آویخته مشاهده می‌کردند، سپس پرده به آرامی کنار می‌رفت و همزمان همسرایان وارد صحنه می‌شدند. در آخر این صحنه، پرده به جای اول خود بازمی‌گشت و همزمان پرده طرف مقابل باز می‌شد، به گونه‌ای که به نظر می‌رسید تصویر به آهستگی تمام، محو می‌شود.

در کنار این حرکت آرام، آرایش صحنه به سرعت تغییر داده می‌شد، به طوری که با باز شدن مجدد پرده، ما در مقابلمان اتاق خواب تاتیانا را مشاهده می‌کردیم.

در اپرای «سربه‌راه شدن مرد عیاش» **The Rake's Progress** اثر استراوینسکی که در شیکاگو اجرا شد، تغییر صحنه‌ها در مقابل دید تماشاگر انجام می‌گرفت. وسایل صحنه، لته‌ها و یالهایی بسیار ساده به رنگهای صورتی، زرد و بنفش درخشانی بودند که با سیستمهای کامپیوتری همچون دیافراگم دوربین عکاسی از میان باز می‌شدند.

این روزها بیشتر عملیات روی صحنه به وسیله کامپیوتر انجام می‌گیرد، گرچه می‌توان آن را با روشهای ساده و عملی نیز درآمیخت. برای نمایش «درون جنگل» **(Into the wood)** که در «تئاتر وست‌اند» **(West End)**، «ریچارد جونز»، **(Richard Jones)** کارگردان آن بسیار علاقه‌مند بود که ما از درختهای طبیعی استفاده نبریم.

ماهها سعی کردیم روشهای مختلفی برای نشان دادن جنگل پیدا کنیم، نشان دادن درخت روی صحنه همیشه یک کابوس است. سرانجام، از حکاکیهای «گوستاو دوره» **Gustave Dorè** که از نقوش درخت در کتابهای تصویری کودکان دوران ویکتوریایی فرانسه برگرفته بود، کپی کردیم و روی پرده سیکلور انداختیم. برای اولین بار که نویسنده اثر «استفان ساندهیم»، ماکت را دید، کمی بهت‌زده شد، زیرا آن کاملاً متفاوت از اجرای نیویورکی‌اش بود!

در صحنه آخر این نمایش موزیکال، هنگامی که ماده غولها تلاش می‌کنند انتقام خود را از «جک»، قاتل نرّه‌غولشان بگیرند، دری به آرامی باز می‌شود و یک چشم غول‌آسای گردان، ظاهر می‌شود.

این چشم سه‌بعدی توسط افراد نمایش، حرکت داده می‌شود و طوری به نظر می‌رسد که گویی از درون حفره‌ای عمیق به بیرون نگاه می‌کند.

سپس از در دیگر، انگشتی غول‌آسا بیرون می‌آید و در آخرین لحظات نمایش جایی که ماده غولها به قتل می‌رسند، قاب صحنه فرو می‌افتد ـ به سادگی یعنی با پوشاندن نیمی از صحنه فقط با یک لته سیاه و در تاریکی قرار دادن آن قسمت ـ و پس از آن عینک غول‌آسای ماده غول به روی صحنه می‌افتد.

در کار طراحی صحنه، گاه **نورپردازی**، که اهمیت به‌سزایی دارد، مورد کم‌توجهی قرار می‌گیرد. نورپردازی خوب می‌تواند روی صحنه، شیئی تار و کدر را جذاب یا بی‌نهایت جذاب نشان دهد یا اشیائی بسیار درخشان را کاملاً مات و رنگ‌پریده جلوه دهد. رنگ، بافت، حال و هوا و هر چیز دیگری در صحنه، تحت تأثیر نورپردازی قرار می‌گیرند. من همیشه خودم را به بخش نورپردازی می‌رسانم.

ممکن است مجبور باشم دهانم را ببندم و سکوت کنم، ولی ابداً از این کار خوشم نمی‌آید، من باید حتماً نظر بدهم.

آنچه برای من در این حرفه بسیار دلپذیر است، کارکردن بر پروژه‌های مختلف، با افراد مختلف و در جاهای مختلف است.

موضوع دلچسب دیگر برای من آن است که در شب افتتاح کارم به پایان می‌رسد، تماشاگران نمایش را برای اولین بار می‌بینند یا برایش کف می‌زنند یا آن را، هو می‌کنند، و سپس آخرین شب نمایش فرا می‌رسد که دکور و وسایل را از صحنه بیرون می‌ریزند. همین است که هست!

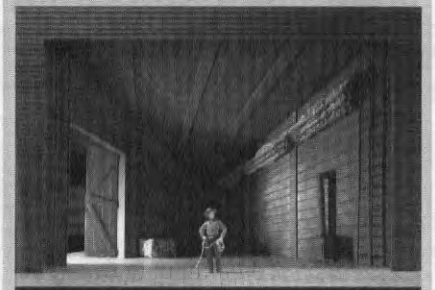
اکلاهما!

اثر اسکار همراشتاین
(Oscar Hammerstein)
ریچارد راجرز (Richard Rodgers)
کارگردان: کریستوفر نشا
۱۹۹۴ (Christopher Renshaw)

این طراحی یادآور آسمان پاک و فضاهای حماسی غرب میانه امریکاست. تصویری که هادسن خلق کرده دارای لبه‌هایی واضح و مشخص در رنگهای قرمز، آبی و زرد است. او می‌گوید: «احساس می‌کنم آنچه برای صحنه انجام می‌دهم برای نشان دادن متن نمایشنامه، اپرا یا هر اثر دیگر است، در غیر این صورت دلیلی برای انجام آن نمی‌بینم.» «من معتقد نیستم که باید چیزی را فقط به جهت اینکه جلب توجه کند به صورت مبهم نشان داد.» گرچه هادسن در بعضی از کارهایش به انتخابهای غیر معمول، مانند استفاده از آثار نقاش معروف «رنه مارگریت»، دست می‌زند.

در اکلاهما، هادسن سعی داشت طرحهایش به گونه‌ای باشد که فضاهای مجازی و واقعی را قوّت بخشد و احساس ملموسی از غرب باز امریکا به دست دهد در عین آنکه فضای کافی برای رقصندگان ایجاد کند.

«کف صحنه نیم‌دایره‌ای شیبدار بود که هنگام رقص صاف و بدون شیب می‌شد. در شروع هر پرده شیئی مینیاتورشکل در انتهای صحنه قرار می‌گرفت که با تصاویر جلوی صحنه همخوانی داشت.» هادسن در تحقیقش برای این کار، تصاویری از ساختمانهای چوبی امریکایی را گردآوری کرد.



تصویر ۱ـ ماکت: پرده دوم، صحنه سوم، طویله

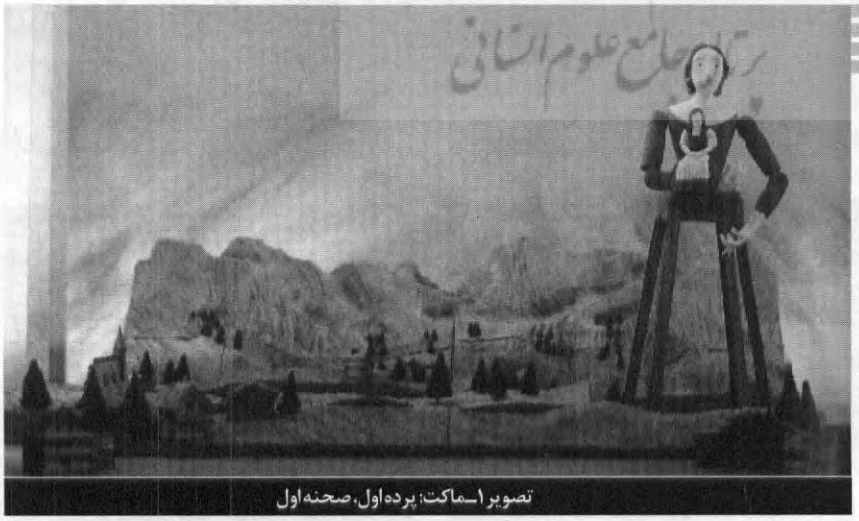
تصویر ۲ـ ماکت: پرده دوم، صحنه اول، فضای بیرونی خانه‌ای در مزرعه

تصویر ۳ـ ماکت: پرده دوم، صحنه چهارم

تصویر ۴ـ پرده دوم، صحنه پنجم، صحنه آخر

ویلهلم تل

اثر جیاکامو روسینی (Giacomo Rossini) **کارگردان دیوید پونتنی** (David Pontney)، **اجرا در اپرای وین ۱۹۹۸**



تصویر ۱ـ ماکت: پرده اول، صحنه اول

جست‌وجوی هادسن در معنای این اپرا او را به سرچشمه نقاشیهای رومانتیک، معماری و شیوه زندگی در چشم‌اندازهای روستاهای آلپ، همچنین قساوت و سیاست متن این اپرا رهنمون کرد. «فکر می‌کنم خانه‌های کوچک چوبی یک تم تکراری در آثارم هستند، من در ویلهلم تل خانه‌های کوچک سوئیسی ساختم (تصویر ۱) و از پارچه‌های گاز زخم‌بندی یک منظره سوئیسی قوسی‌شکل درآوردم. برای اولین بار که این اپرا اجرا شد، تماشاگران اهل وین، همسرایی شکارچیان اتریشی را به نشانه نارضایتی شدیداً هو کردند. همسرایان کلاه کاسکت که بر آن شاخ گوزن نصب شده بود بر سر و لباس شبیه نظامیان بر تن داشتند (تصویر ۴). در داستانها هنوز هم اتریشیها به شدت در مورد سوئیسیها بی‌رحم هستند.

تصویر ۲ـ عکسی از اجرا: پرده چهارم، صحنه دوم،

تصویر ۳ـ ماکت: پرده جلوی صحنه

تصویر ۴ـ ماکت: پرده دوم، همسرایان شکارچی

سامسون‌ودلیله

اثر کامیل سنت ـ سائنس
(Camille Saint-Saens)
فردیناند لامر
(Ferdinand Lemaire)
کارگردان: الیجاه موشینسکی
(Elijah Moshinsky)

سالن اپرای متروپولیتن، نیویورک، امریکا، ۱۹۹۸

این اپرا را هادسن دو بار پیش از آنکه کارش مورد نظر کارگردان قرار گیرد، طراحی کرده بود. «بار دومی که طراحی کردم گفتم اگر طراحی صحنه درست همان چیزی را که در متن اثر وجود دارد بازنمایی کند، بسیار کسالت‌آور خواهد بود بنابراین سومین کار را که بهترین از آب درآمد ارائه کردم. کارگردان می‌خواست یک حس آفریقایی به کار ببخشد، بنابراین من شمال آفریقا را به‌عنوان نمونه در نظر گرفتم.»

هادسن در تحقیقات دقیقش بریده جرایدی داشت که تصاویرش قدرت رنگهای گرم (رنگهای بیابان) را نشان می‌داد (تصویر ۱). او همچنین تصاویری از انفجار را جمع‌آوری کرد (تصویر ۲). برای صحنه نهایی از آثار نقاشان بسیار به‌ویژه «فرانس کلاین» استفاده کرد. ماتیس نیز تأثیر بسیار زیادی برای طراحی فیگور برهنه بر پرده جلوی صحنه (تصویر ۳) و همچنین برای بسیاری از رنگها و شکلهای انتخابی‌اش (تصویر ۵) داشت.

پرده دوم، صحنه دوم (تصویر ۴) نمایی از پارچه سیاه قابل اشتعال که در انتهای صحنه قرار گرفته است. هادسن می‌گوید: «من با انگشتانم که در رنگ سیاه فرو برده بودم پارچه‌های این ماکت را نقاشی کردم.» تصویر ۷ صحنه‌پردازی است که او از یک خانه بلند گلی خاردار در آفریقای شمالی (تصویر ۹) برگرفته است. «این شبه خارها روی پارچه تور طوری چسبانده شده که انگار در فضا معلق بودند. آنها در بالا بسته شده بودند ولی در طول اجرا به سمت پایین می‌آمدند، انگار که برای به دام انداختن سامسون ساخته شده بودند.»

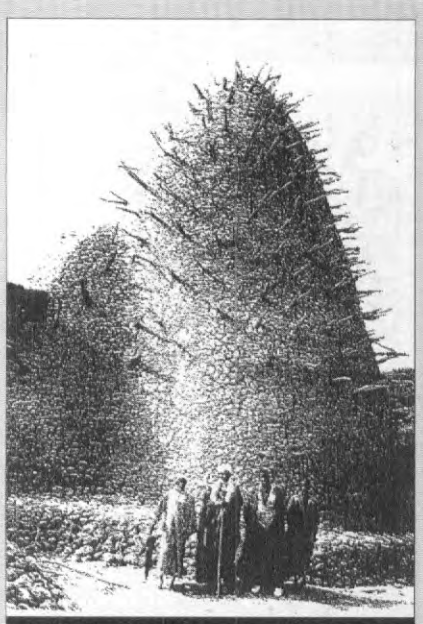
۱ـ تصویر تحقیقی: نقش رستم در ایران، برای یک بیابان

۲ـ تصویر تحقیقی برای انفجار معبد

۳ـ ماکت برای پرده جلویی، صحنه دوم

۴ـ ماکت: پرده دوم، صحنه ششم، گروه همسرایان

۵ـ ماکت: پرده دوم، صحنه ششم، رقص راهبه‌های داگن



۸ـ تصویر تحقیقی: هادسن از این عکس که کلبه‌ای

۷ـ ماکت: پرده دوم، صحنه اول، جلوی قصر دلیله

۶ـ ماکت: پرده سوم، صحنه دوم،

عروسی لامرمور

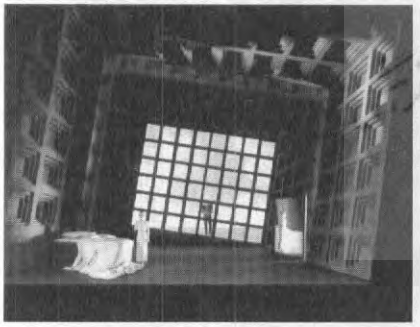
هادسن می‌گوید که اجرا از عروسی لامرمور اثر وردی آمد.

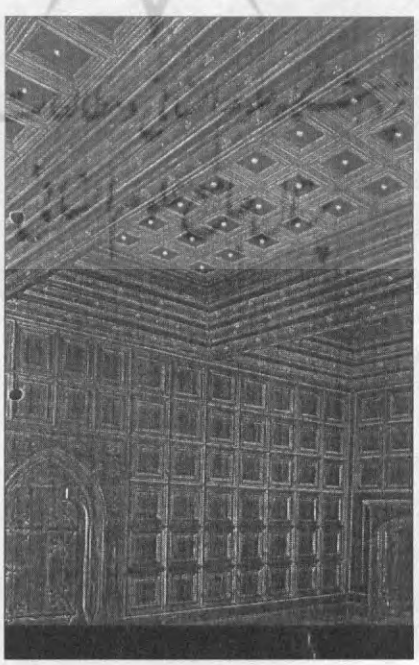
از مرحله پرسپکتیو اجباری تا اثر وردی.

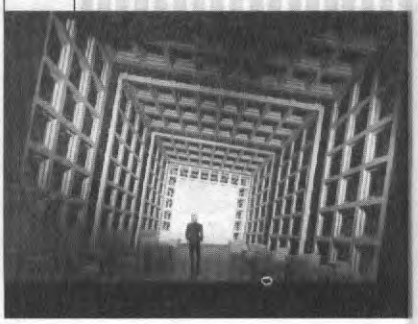
پرسپکتیو تونلی است که در مدت اجرای اپرا به تدریج عمیق و عمیق‌تر می‌شود.

وردی معبر در انتهای صحنه حرکت می‌کند و پرسپکتیو کج، از شکل افتاده می‌شود و لوسیا مانند بندبازان در مقابل تماشاگران حرکت می‌کند.

این حرکت تحریک‌آمیز اکسپرسیونیستی یادآور مطب دکتر کالیگاری است به این معنا که از شکل افتادن صحنه می‌تواند موازی و منعکس‌کننده اختلال مشاعر و آشفتگی لوسیا باشد.







موزیکالی است ترکیب‌شده از جنبه‌های تاریک افسانه‌های بومی.

درهای متعدد در اطراف نیم‌دایره تصویر رؤیاگونه‌ای است از دنیای دیگر.

شاخ گوزن که در پشت صندلیها قرار گرفته است.

مهم‌ترین آثار هادسن عبارت‌اند از:

ـ «یک شب در اپرای چینی» (A Night at the Chinese Opera) اثر ویپر، به کارگردانی ریچارد جونز، در اپرای کنت، انگلستان، ۱۹۸۷.

ـ «استاد معمار» (The Master Builder) اثر ایبسن، به کارگردانی آدرین نوبل، کمپانی رویال شکسپیر، در تئاتر آلبری، لندن، سال ۱۸۸۹.

ـ «باهوش» (Too Clever by Half) اثر استراوسکی، به کارگردانی ریچارد جونز، تئاتر اولد ویک، لندن، (برنده جایزه لورنس اولیویه) سال ۱۹۹۰.

ـ «نادان» (La Bète) اثر هیرسون، به کارگردانی ریچارد جونز، تئاتر لیریک، نیویورک، ۱۹۹۱.

ـ «داستانهای هوفمان» (The Tales of Hoff-man) اثر اوفنباخ، به کارگردانی آندریی سِربان، اپرای وین، اتریش، ۱۹۹۳.

ـ «سربه‌راه شدن مرد عیاش» (The Rake's Progress) اثر استراوینسکی، به کارگردانی گراهام ویک، اپرای شیکاگو، ۱۹۹۵.

ـ «باغ آلبالو» (The Cherry Orchard) اثر چخوف، به کارگردانی آدریان نوبل، کمپانی رویال شکسپیر، تئاتر آلبری لندن ۱۹۹۶.

ـ «ارمیونه» (Ermione) اثر روسینی، به کارگردانی گراهام ویک، جشنواره اپرای گلایندبرن، انگلستان، ۱۹۹۶.

ـ «آوازه‌خوان ارشد نورنبرگ» (Meistersinger von Nurenberg) اثر واگنر، به کارگردانی گراهام ویک، سالن اپرای سلطنتی، لندن، ۱۹۹۷.

ـ «دی مانون لسکوت» (Die Manon Les-caut) اثر پوچینی، به کارگردانی گراهام ویک، جشنواره اپرای گلایندبرن، انگلستان، ۱۹۹۷.

ـ «ملکه در کارت‌بازی (کارت ورق پیک)» (The Queen Of Spades)، اثر چایکوفسکی، جشنواره اپرای گلایندبرن، انگلستان، ۱۹۹۹.

ـ «کوزی فان توته» (Cosi Fan Tutte)، «عروسی فیگارو» (The Marriage of Figaro) و «دون ژوان» (Don Giovanni) همه از آثار موتسارت به کارگردانی گراهام ویک، جشنواره اپرای گلایندبرن، انگلستان، ۲۰۰۰

Davis Tony, Stage Design, Stagecraft, Roto Vision UK 2001, Pp, 126-140