گفت‌وگو با «دانیل بروکس» کارگردان معاصر تئاتر کانادا

تخیلی و گریزان از حال حاضر

امین عظیمی

دانیل بروکس آن‌گونه که در دانشنامه تئاتر کانادا آمده است، استعدادی چندوجهی است که با دو دهه حضور و تجربه در مقام نویسنده، کارگردان، بازیگر، تهیه‌کننده و مدرس چهره‌ای قابل توجه در تئاتر امریکای شمالی به شمار می‌رود. او در سال ۱۹۵۸ در انتاریو تورنتو به دنیا آمده است. نخستین تجربه تئاتری‌اش اقتباسی صحنه‌ای از فیلم «همه چیز درباره ایو» (جوزف ال.منکه‌ویچ) است که در سال ۱۹۸۱ با عنوان «غروب» روی صحنه رفت و جایگاه ویژه‌ای را در تئاتر نوپای کانادا برای او رقم زد. از میان آثارش «بازگشت پوکی جونز» (۱۹۸۵)، «سخنرانی‌های نوام چامسکی» (۱۹۹۲)، «بی‌خوابی» (۱۹۹۷)، «چیزی که بعد اتفاق افتاد» (۲۰۱۰) بیشتر درخشیده‌اند. او جوایز متعددی چون Chalmers, the Edinburgh Fringe First Award, the Dora Mavor Moore Awardرا و در اکتبر ۲۰۰۱ جایزه تئاتری Elinore and Lou Siminovitch به ارزش یکصد هزار دلار را از آن خود کرده است. حضور او به عنوان مدرس کارگاه آموزشی «کارگردانی پیشرفته تئاتر» در تهران، فرصت مغتنمی برای آموختن و تعامل با صدایی تازه در باب کارگردانی و چالش‌های تئاتر ایران بود. به عنوان یک شرکت‌کننده در این کارگاه - که به همت آقای شهرام زرگر در بنیاد رودکی برگزار شده بود- با تجربیات ارزنده‌ای روبه‌رو شدم. همین امر مرا واداشت تا با «دانیل بروکس» در ارتباط با تاریخچه و وضعیت تئاتر کانادا، درک و دریافت او از تئاتر ایران و مقولاتی چون کارگردانی، متن و دراماتورژی به گفت‌وگو بنشینم. در اینجا لازم است از همکاری صمیمانه نسیم سلیمانپور که در شکل‌گیری این گفت‌وگو نقشی اساسی داشت، سپاسگزاری کنم.

عکس: آیدین رهبر

-شما متولد و ساکن تورنتو هستید و بیش از دو دهه است در تئاتر کانادا به شکل حرفه‌ای فعالیت دارید. بهتر است در ابتدا یک تصویر کلی از تئاتر کانادا به مخاطبان ایرانی ما بدهید...

تئاتر کانادا در دهه ۱۹۷۰ میلادی به وجود آمد. در آن زمان چهره‌های فرهنگی تاثیرگذاری به سرزمین کانادا پا گذاشتند؛ افرادی که می‌خواستند پایه‌های فرهنگ اصیل کانادایی را برقرار کنند. آنها به دنبال نوعی داستان کانادایی، شعر کانادایی، سیاست کانادایی و همین طور تئاتر کانادایی بودند. بیشتر آنها مهاجران امریکایی بودند که با سیاست‌های دولتی مخالف بودند و نمی‌خواستند در جنگ ویتنام شرکت کنند و در نهایت مجبور شده بودند از ایالات متحده فرار کنند و به کانادا بیایند.

-یعنی پیش از دهه ۷۰ کانادایی وجود نداشت؟

در اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ میلادی شاهد تحولات عمده و چشمگیر اجتماعی در اقصی نقاط جهان هستیم. در کشور ما هم یک نوع ناسیونالیسم کانادایی در حال شکل گرفتن بود. ما تا پیش از ۱۹۶۷ که صاحب پرچم اختصاصی خودمان شدیم، از پرچم امپراتوری بریتانیا استفاده می‌کردیم. در این دوره پرسش‌های متعددی در جامعه کانادایی به وجود آمد مثلاً اینکه چه تفاوتی بین فرهنگ مردمان انگلستان و کانادا وجود دارد؟ چه تفاوتی بین ما و امریکایی‌ها هست؟ ما چطور می‌توانیم داستان خودمان را بگوییم؟ چطور می‌توانیم از اینکه تنها مصرف‌کننده آثار نویسندگان مرده امریکایی باشیم که گذشته ما را ساخته بودند، رها شویم. این همان مقطعی بود که دولت شروع به پرداخت کمک‌های مالی و اختصاص بودجه به فعالیت‌های هنری کرد. تئاترهای زیادی از این دوره شکل گرفت. در کارخانه‌های قدیمی، خانه‌ها تغییر شکل پیدا کرده و هر فضایی که امکان اجرای تئاتر در آن بود. عموماً این فضاها نزدیک به ۲۰۰ نفر ظرفیت داشتند و بیشتر تئاترهای فرهنگ هیپی یا عوام‌پسند با هزینه‌های اندک در این مکان‌ها روی صحنه می‌رفتند و به طور معمول هزینه زیادی صرف تجهیزات یا ساخت زیبایی‌شناسانه کارها نمی‌شد.

-این روند تا امروز هم که نزدیک به ۴۰ سال از شروع آن می‌گذرد، دنبال شده است؟

الان در تئاتر کانادا نسل جدیدی ظهور کرده است. خود من جزء آن نسل هستم. ما در زمینه امکانات صحنه‌ای رشد قابل توجهی داشته‌ایم و ابزار و ادوات فوق‌پیشرفته‌ای از لحاظ نور و صدا در اختیار داریم. اما مشکل عمده ما این است که مکان سالن‌های تئاتر ما چندان مناسبتی با رشد تکنولوژیک ابزار ندارد. خیلی از آثار زیبایی که در این دوره اجرا شده در بیرون از سالن‌های تئاتر اتفاق افتاده است و اغلب آنها کارهای داستانگویی هم نبودند. مثلاً کارگردانی هست به نام دارن اُدونل که خودش عنوان «طب سوزنی اجتماعی» را روی کارهایش گذاشته است. او اجرایی داشت با عنوان «کوتاه کردن مو برای کودکان» که شاید بسیاری آن را تئاتر ندانند. او یک آرایشگاه بزرگ و زیبا اجاره کرده بود و با تعدادی کودک داوطلب این کار را اجرا می‌کرد. او به بچه‌ها آموزش آرایشگری می‌داد و بعد از آن تماشاگران که اغلب بزرگسال بودند، از راه می‌رسیدند. آنها می‌توانستند روی صندلی آرایشگاه بنشینند، به بچه‌ها اعتماد کنند تا موهایشان کوتاه شود یا اگر محافظه‌کار بودند تنها گوشه‌ای می‌نشستند و نظاره می‌کردند.

-چه مفاهیمی در پس چنین تجربه‌های اجرایی جریان دارد؟

به طور مثال احیا و بازسازی استانداردهای قدرت در روابط آدم‌ها. رابطه بین تماشاگر و بازیگر مبتنی بر مجموعه‌ای از الگوهای از پیش حاکم شده نهاد قدرت در تئاتر است. تو به عنوان بازیگر بر روی صحنه هستی و تنها این تویی که می‌توانی دیالوگ بگویی و حرف بزنی و آن کسی که در جایگاه تماشاگر نشسته، تنها فرصت تماشا کردن و شنیدن دارد. حالا اینجا بچه‌ها- مردم- که همواره توسط والدین‌شان- نهاد قدرت- برایشان تصمیم‌گیری می‌شود، تیغ و قیچی را به دست گرفته‌اند و می‌خواهند باور و توانایی خودشان را نشان دهند. خود من در اجرای «سخنرانی‌های نوام چامسکی» تجربه‌ای در این زمینه داشته‌ام. اُدونل هم تحت تاثیر چامسکی این تجربه را روی صحنه برد. چنین تجربیاتی فضای تئاتر سیاسی در کانادا را متحول کرد. مثال دیگری هم از این نوع اجرا که در بیرون سالن تئاتر اتفاق می‌افتد، پروژه Trampoline hall- سالنی ساخته شده از تور آکروبات‌بازی- است. هر ماه، سه سخنرانی در یک کافه-رستوران پررفت و آمد برگزار می‌شود. کسانی که در این کار مشارکت می‌کنند، نمی‌توانند در مورد زمینه تخصصی فعالیت خودشان سخنرانی کنند. یک مجری هم در این بین وجود دارد که مردم را وادار می‌کند از کسی که سخنرانی کرده، پرسش کنند. این سخنرانی‌ها خیلی سرگرم‌کننده، بامزه و اجتماعی هستند. چه سخنران و چه مخاطبان را به واکنش وادار می‌کنند و از جنبه تعاملی قدرتمندی برخوردارند و از همه مهم‌تر اینکه با مفهوم «متخصص» بازی می‌کنند و این پرسش را مطرح می‌سازند که اصلاً متخصص چه کسی است؟

-با توجه به مهاجرت اقوام گوناگون به ویژه از آسیا به کانادا وضعیت تئاترهای چندملیتی در آنجا چگونه است؟

تئاتر چندفرهنگی زیادی در کانادا وجود دارد. آنها تلاش می‌کنند در جریان اجراهای خویش امکان دیالوگ و گفت‌وگو را به ملیت‌های گوناگون بدهند. یکی از موفق‌ترین‌های آنها گروه تئاتر مدرن به سرپرستی و هدایت «سهیل پارسا» کارگردان ایرانی است. او قصه‌های ایرانی را می‌گیرد و تلاش می‌کند شکل غربی به آنها بدهد.

-مثل اجرای او از نمایشنامه «داستان‌هایی از بارش مهر و مرگ» عباس نعلبندیان یا نمایشنامه «آرش» بهرام بیضایی؟

بله. او تجربیات معکوسی نیز داشته است یعنی اجرای آثار غربی به شیوه ایرانی. اما در نهایت تئاتر چندفرهنگی برای من پدیده چندان جذابی نیست چون تفکر جاری در آن کوچک، سطحی و سرسری است. این آثار قرار است در مورد هویت باشند اما آن چیزی که واقعاً به آن می‌پردازند، «سیاست هویت» است. افراد تلاش می‌کنند سیاست هویتی خودشان را مطرح کنند تنها به این خاطر که جایی در این محدوده گفتمانی داشته باشند. به نظر من گاه نوعی سوءاستفاده اتفاق می‌افتد. افراد تلاش می‌کنند تنها مانیفست‌ها و ایده‌های سیاسی خودشان را از این طریق مطرح کنند. البته آثار ارزنده‌ای هم هست که به خوبی بر چنین آسیب‌هایی غلبه کرده‌اند.

-وضعیت درام‌نویسی در تئاتر کانادا چگونه است؟

ما در کانادا نمایشنامه‌نویس‌های خوبی داریم مثل جودیت تامپسون، جان مایتن، دانیل مکلور که من آثار مختلفی را با همکاری او روی صحنه برده‌ام. ما نمایشنامه‌نویس‌های زیادی داریم که در منطقه کبک زندگی می‌کنند و به زبان فرانسه می‌نویسند. مثلاً نمایشنامه‌نویسی هست با نام «وجدی موعود» که متولد لبنان است اما کانادایی‌الاصل است. او مجموعه نمایشنامه‌ای دارد با عنوان «جزغاله‌شده» که بسیار مشهور و موفق است و در آوینیون هم بسیار مورد توجه قرار گرفته است. نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان دیگری هم در منطقه فرانسه‌زبان کانادا هستند. یکی از مهم‌ترین آنها که تو گفتی در ایران شناخته شده است، «رابرت لپاژ» است. او کارگردان خلاقی است که ساختمان بزرگ یک ایستگاه آتش‌نشانی را به یک مجموعه عظیم تئاتری تبدیل کرده است. شاید برایت جالب باشد که بگویم لپاژ هیچ تعهد اجرایی در برابر تماشاگران ندارد و در حقیقت آنجا را به یک آزمایشگاه بزرگ تبدیل کرده و در بخش‌های گوناگون آن تمرین‌های متنوعی توسط بازیگران انجام می‌شود. ساختمانی با سقف‌های هیدرولیک و اتاق‌هایی تماماً شیشه‌ای در قسمت بالای آن که روند تمام تمرینات از آنجا زیر نظر گرفته می‌شود. البته واقعیت این است که به دلیل بروز بحران‌های اقتصادی، همه چیز در حال تغییر است و شاید لپاژ دیگر نتواند مدت زمان زیادی در قلعه‌اش باقی بماند.

-شاید این نقطه خوبی باشد برای اینکه برویم سراغ تئاتر ایران و آشنایی شما با تئاتر در کشور ما. از کجا با تئاتر ایران آشنا شدید؟

اولین مواجهه من با تئاتر ایران در سال ۱۳۸۷ اتفاق افتاد. من به عنوان عضو هیات داوران جشنواره تئاتر فجر به ایران آمدم.

-قبل از آن، هیچ برخوردی با آثار ایرانی در جشنواره‌ها یا اجراهای خارج از کشور نداشتید؟

من فقط سهیل پارسا را می‌شناختم و می‌دانستم که پیتر بروک اجرایی با عنوان «ارگاست» را به طور مشترک با یک کارگردان خلاق ایرانی در تخت جمشید روی صحنه برده است.

-آربی آوانسیان.

بله.

-وضعیت تئاتر ایران را بر اساس تعامل با آثار جشنواره فجر چطور ارزیابی می‌کنید؟

اولین موضوع جذاب برای من تعداد زیاد تماشاگرانی بود که در گوشه‌گوشه سالن می‌نشستند تا کارها را ببینند. چون من ساکن ایران نیستم خب طبیعی است که نمی‌توانم دلایل روشنی برای این میزان استقبال داشته باشم. ولی فکر می‌کنم این بیشتر یک جور عطش فرهنگی است که مخاطبان تئاتر در ایران را برای شرکت در یک گفت‌وگوی جمعی و عمومی به عنوان تئاتر به تکاپو وامی‌دارد. این شهود من بوده است. شاید هم دنبال بهانه‌ای می‌گشتند که فقط از خانه‌هایشان بیرون بیایند. ولی در کل این نوع استقبال برای من خیلی جالب بود. اما سوالی که از نخستین برخورد برای من به وجود آمد این بود که چه معیارهایی در انتخاب آثار برای حضور در جشنواره تئاتر فجر وجود داشته است. تا آنجا که من اطلاع دارم، شما به نظر می‌رسد سیستم و نظامی برای انتخاب آثار ندارید که برخی آثار بر اساس روابط شخصی انتخاب شده است. اینکه هر سال دبیر تازه‌ای برای جشنواره انتخاب می‌شود، روند کارها را بیشتر به هم می‌زند و اثرات سوء زیادی بر جریان تئاتر شما می‌گذارد. به ویژه آنکه من مطلع شدم بخش عمده‌ای از آثاری که شانس اجرای عمومی پیدا می‌کنند حتماً باید در جشنواره پذیرفته شده باشند. اولین سوال برای من پس از مواجهه با یک فستیوال این است که هدف از برگزاری آن چیست؟ طبیعتاً هر جایی که انتخاب‌ها دموکراتیک نیست، اساساً حقیقت یا واقعیت نمی‌تواند مساله اصلی آثار در چنین کشورهایی باشد. مساله امیال، مساله باورها و صداقت نمی‌تواند در آثار تئاتری جاری شود.

نکته

به نظر من دو راه عمده برای شما وجود دارد. یا باید پذیرای آماتور بودن تئاتر خودتان بشوید به این معنا که قبول کنید نمی‌توانید توقع مالی از تئاتر داشته باشید یا اینکه اگر می‌خواهید از تئاتر پول دربیاورید طبق شنیده‌هایم باید با سوپراستارها کار کنید تا هم بتوانید لذت ببرید و هم درآمد داشته باشید. البته مشکلات عمیق‌تر از این حرف‌هاست. شما با بحران مکان برای اجرای تئاتر روبه‌رو هستید. (می‌خندد) شاید باید آدم‌های پولدار پیدا کنید تا برای شما سالن تئاتر بسازند.

-در طول ورک‌شاپ بارها به این موضوع اشاره کردید که تئاتر ما درگیر استعاره است و اصلاً توجهی به واقعیت صحنه‌ای ندارد...

بله. من در طول جشنواره با یک جور تئاتر تخیلی روبه‌رو شدم که حال حاضر در آن معنی چندانی ندارد. در تئاتر شما دیالوگ‌ها و روند حرکت شخصیت‌ها جایی در مرز بین خواب و بیداری رخ می‌دهد؛ به دور از واقعیت‌ها، به دور از موضوعات ملموس و قابل درک. شاید هم این مساله ریشه در شیوه‌های تمرین شما دارد مثلاً در اجرای «شکار روباه» (علی رفیعی) من هم با لایه استعاره‌ای روبه‌رو بودم و هم با کنش حال؛ لحظه‌ای که برایم بسیار جالب بود. با آنکه کسی نبود برای من ترجمه کند اما من اکنونیت جاری در آن را می‌توانستم حس کنم. اما نکته اینجا بود که در آن اجرا به مساله جنایت پرداخته می‌شد که ابعاد جنسیتی داشت، خب طبیعی است که استعاره بر صحنه حکمفرما شود.

-به نظر شما جایگاه کارگردان در تئاتر امروز جهان کجاست، با همه تحولات بیرونی و درونی که تئاتر طی اعصار گوناگون به خود دیده است؟

راه‌های بسیار متنوع و متفاوتی برای ساختن تئاتر به وجود آمده است. شاید حتی وجود این تعداد شیوه متفاوت آدم را نگران و اندوهگین کند. اما واقعیت این است که هر جای جهان، در غیاب محدودیت می‌توان زیبایی و شکوه خاصی به تجربیات تئاتری داد.

-دانیل، شما احترام ویژه‌ای برای متن قائل هستید. در گفت‌وگویی که با یک روزنامه کانادایی داشتید خواندم که متن را نه‌تنها ابزار تنفس و حیات بازیگر که عنصر سازنده فضا، مکان و زمان در اجرا دانسته بودی. این احترام ویژه از کجا نشات می‌گیرد؟ حال آنکه در بسیاری از تئوری‌های جدید کارگردانی متن از هیچ ارزش و اعتباری برخوردار نیست و به نفع بافت کلی اثر دور انداخته می‌شود. شما در ورک‌شاپ بنیان آموزش و تجربه ما را هم روی متن «دست آخر» ساموئل بکت استوار کردید؟

چطور می‌شود به متن «دست آخر» بکت نگاه کرد ولی به آن احترام نگذاشت؟ البته بگویم من الان نمی‌دانم آیا چنین متنی را برای اجرا دست می‌گیرم یا نه؟ برای کارگردانان جوان همواره این مساله وجود دارد که باید خودشان را از نو بازتعریف کنند و به چیزی که وجود دارد، واکنش نشان دهند. خراب کردن و حمله بردن برای رسیدن به الگوهای تازه و نو یک رویه سالم و شجاعانه است اما واقعیت این است که نویسنده‌های کلاسیکی مثل بکت، چخوف و شکسپیر همواره از جایگاه منحصربه‌فرد و ماندگاری در تئاتر برخوردارند. به همین خاطر هم هست که اغلب کارگردانانی که پا به سن می‌گذارند، دوباره سراغ متن‌های آنها را می‌گیرند ولی اینکه اصلاً متن مقوله مهمی هست یا نه، موضوع مهمی نیست چون متن وقتی در حالت بالقوه نوشتار است، اهمیت چندانی ندارد ولی هنگامی که در مجموعه اجرا شنیده می‌شود، حائز اهمیت است. به نظر من پرسش فرم همیشه مهم‌تر است. انتخاب یک متن کلاسیک به عنوان مثال حاوی مجموعه‌ای از پرسش‌ها و انتخاب‌هاست: اینکه چطور و کجای متن را باید برش بزنی؟ اینکه بازیگرها چطور باید دیالوگ‌هایشان را بگویند؟ اینکه تماشاگرها چطور باید با آن تعامل برقرار کنند؟ چه قواعدی در گروه کارگردانی و بازیگری وضع می‌شود؟

-در طول ورک‌شاپ تاکید ویژه‌ای بر جمع‌آوری اطلاعات در مورد نویسنده و خود نمایشنامه توسط کارگردان داشتید. اینکه کارگردان باید لیست‌هایی از «پیش داستان»، وضعیت مکان، زمان و بیوگرافی نویسنده در طول تمرین و حین تمرین تهیه کند. من فکر می‌کنم بخش عمده‌ای از این وظایف را می‌توانیم به فردی به عنوان دراماتورژ محول کنیم.

فرهنگ‌های مختلف کارگردانی تعریف‌های متفاوتی در مورد دراماتورژ دارند. در فرهنگ آلمانی جایگاه یک دراماتورژ قرابت زیادی با کارگردان دارد. بخشی از تحقیقات توسط او انجام می‌شود. دراماتورژ ارتباط زنده‌ای هم با مخاطب دارد. مقاله‌ها و پژوهش‌هایی برای مخاطب می‌نویسند تا به درک بهتر مخاطب از اجرا کمک کند. ولی گونه‌ای از دراماتورژی که من سعی کردم در ورک‌شاپ روی آن مانور بدهم «دراماتورژی توسط بازیگر» است. جمع‌آوری اطلاعات در مورد متن و نویسنده می‌تواند یکی از وظایف اصلی بازیگر باشد. از دوره استانیسلاوسکی این موضوع جاافتاده‌ای است که بازیگر مجموعه وظایف گسترده و جدای‌ای جز روی صحنه آمدن دارد.

-بازیگرانی هم هستند که تنها به دیده شدن روی صحنه فکر می کنند و پژوهش، نقد و مباحث نظری را چندان در نظر نمی‌گیرند.

نکته‌ای که گفتی برای من بسیار عجیب است. مگر می‌شود بازیگر همپای کارگردان و نویسنده صاحب دانش و سواد تئاتری نباشد؟ برتولت برشت هم همین ایده را گرفت ولی به گونه‌ای دیگر آن را پرورش داد. خیلی از کارگردان‌ها در مورد مساله بازیگر و وظایف گوناگون آن حرف زده‌اند مثلاً تئاتر «آرین منوشکین» یا «پینا باوش» یا «وستر گروپ». اینها بخشی از گروه‌های مهم سه دهه گذشته هستند و بخش عمده تجربه آنها بر درگیری عمیق بازیگر در فرآیند دراماتورژی مبتنی است.

-چه موضوعی شما را ترغیب کرد که برای برگزاری ورک‌شاپ کارگردانی به ایران بیایید؟

بعد از نخستین سفرم به ایران مطالعات گسترده‌ای درباره تاریخ، فرهنگ و تئاتر ایران داشتم. ترکیب مطالعات با تجربیاتی که در اینجا داشتم علاقه من را به فرهنگ ایران بیشتر کرد.

-ما در ایران چندان گروه‌های تئاتری منسجمی نداریم، تئاتر خصوصی نداریم، چطور می‌توانیم از تئوری‌ها و دانسته‌های جدیدی که در ورک‌شاپ ارائه کردید استفاده کنیم؟

من به حد کافی مسلح نیستم تا بتوانم به شما پیشنهاد ارزنده‌ای بدهم. به نظر من دو راه عمده برای شما وجود دارد. یا باید پذیرای آماتور بودن تئاتر خودتان بشوید به این معنا که قبول کنید نمی‌توانید توقع مالی از تئاتر داشته باشید یا اینکه اگر می‌خواهید از تئاتر پول دربیاورید طبق شنیده‌هایم باید رفتاری شبیه همایون غنی‌زاده داشته باشید؛ با سوپراستارها کار کنید تا هم بتوانید لذت ببرید و هم درآمد داشته باشید. البته مشکلات عمیق‌تر از این حرف‌هاست. شما با بحران مکان برای اجرای تئاتر روبه‌رو هستید. (می‌خندد) شاید باید آدم‌های پولدار پیدا کنید تا برای شما سالن تئاتر بسازند.

یادداشت

آزاده شاهمیری

درباره رابرت لپاژ

ترفند و تکنولوژی

رابرت لپاژ (-۱۹۵۷) کارگردان و طراح کانادایی، کارگردانی تئاتر را فعالیتی چندرشته‌ای می‌داند که ابزار کار آن نه‌فقط کلمه که فضا، شیء، نور، صدا، حرکت، رسانه و زمان است. بر این اساس تئاتر او قصد دارد در فرآیندهای ساخت و گسترش مفهوم دموکرات باشد اگرچه این امر در عمل به لحاظ سِنوگرافیک بلندپروازانه به نظر می‌رسد.

لپاژ در سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۷۸ در کنسرواتوار هنر دراماتیک کبک و چندی نیز در فرانسه نزد آلن نپ کارگردان سوئیسی که بر نقش کارگردان به عنوان فردی چندبعدی یعنی سازنده، کارگردان، نویسنده و اجراکننده تاکید داشت، آموزش دید. در بازگشت به کبک با انبوهی از کمپانی‌ها در مقام کارگردان و اجراگر همکاری کرد. برای مثال با کار در انجمن ملی بداهه‌پردازی مهارت‌های بداهه‌پردازانه‌اش را تقویت کرد و در تئاتر رپر شیوه خلق مشارکتی را آموخت که از سوی گروه کرئوگرافر - آرشیتکت آنا و لورنس هالپرین در اواخر دهه ۶۰ میلادی و در سانفرانسیسکو طرح‌ریزی شده بود. این متد قصد داشت بازخوردها و واکنش‌های میان سازندگان و مخاطبان را حین اجرا آسان‌تر کند. طراحی این شیوه بیانگر آن بود که فرآیند خلاقه امری سیال و اجرا همواره مستعد تجدیدنظر است.

پرفورمنس‌های لپاژ حاصل کار و تحت تاثیر سازندگان بسیاری هستند: آثاری اغلب چندزبانه و معمولاً اپیزودیک که غالباً از طریق انباشتن تداعی‌ها تولید معنا می‌کنند، نه با گفتن داستانی سرراست و خطی. صرف وقت لپاژ برای بازسازی پرفورمنس‌هایش به صورت دوره‌ای نشانگر آن است که آثار او پس از گذشت سال‌ها از اجرای عمومی‌شان تازه رفته‌رفته توسعه می‌یابند و اغلب شکل‌ها، مضامین و معناهایی به‌کلی متفاوت می‌یابند. برای مثال مدت اجرای «هفت جریان رودخانه اوتا» در سال ۱۹۹۴ دو ساعت بود، در حالی که اجرای همین اثر در سال ۱۹۹۶ شش ساعت به طول انجامید و در سال ۱۹۹۸ به سومین فیلم لپاژ بدل شد. لپاژ با گسترش دادن کران‌های اجرا اثری پویا و انعطاف‌پذیر در برابر شرایط متغیر تولید می‌آفریند و به همکارانش این اختیار را می‌دهد که در طول طراحی نمایش و در مدت اجرای آن خلاقانه تجربه کنند و به کار بپردازند.

آثار لپاژ در گروه تئاتر بصری جای می‌گیرند که اصل نخست آن بازی با تصاویر است و اغلب درونمایه‌ها را افزون بر متن در حوزه بصری جست‌وجو می‌کند. شیوه کار او به خاطر نیروی به ظاهر جادویی‌اش در اجرای ترفندهای بصری که اشیا را از طریق تغییر نامحسوس و ماهرانه پرسپکتیو، نورپردازی یا حرکت اجراگر دگرگون می‌کند، به شهرت رسید. او در اجرایی در سال ۱۹۸۸ با به کارگیری همان حقه‌ها پیانویی بزرگ را به یک کرجی ونیزی و سپس به دریچه پشت‌بام مبدل کرد. در اجرای «هندسه اعجازها» (۱۹۹۷) میز ناهارخوری به یک اتومبیل اوراق‌شده بدل شد. در «سمت دور ماه» (۲۰۰۰) یک در به ترتیب به ماشین لباسشویی، آکواریوم و سپس پنجره هواپیمایی موشکی تغییر شکل یافت. کار لپاژ به لحاظ درونمایه پیوسته تاثیرات مبادله‌های میان‌فرهنگی، بی‌ثباتی هویت ملی، قومی و جنسیتی، اهمیت فرهنگی رخدادهای تاریخی (بمباران هیروشیما در «اوتا») و کارکرد هنر در زندگی هنرمندان را آشکار می‌کند؛ ژان کوکتو و مایلز دیویس در «سوزن‌ها و تریاک» (۱۹۹۱) و فرانک لوید رایت در «هندسه اعجازها».

الزام لپاژ به فرآیند ارگانیک ساخت تئاتر می‌تواند ناظر بر این امر باشد که نوآوری‌های تکنیکی و چندرسانه‌ای اجراهای او محدود است. اما برعکس، اجراهای او به لحاظ فنی جاه‌طلبانه و هنجارگریزند و تکنولوژی افزون بر دارا بودن اهمیتی ساختاری و تکنیکی، ارزشی درونمایه‌ای در آثار او دارد. لپاژ در سال ۱۹۹۴ کمپانی‌ای را ویژه استفاده از تکنولوژی برای خلق ترفندها و نوآوری‌های تئاتری بنیاد نهاد. در سال ۱۹۹۷ در شهر کبک یک پایگاه آتش‌نشانی را تغییر کاربری داد و دو استودیوی بسیار مجهز برای ساخت تئاتر و تعداد زیادی کارگاه و دفتر کار در آن ساخت. او هم‌اکنون تمامی پرفورمنس‌هایش را در این آزمایشگاه می‌سازد و تجهیزات آن را به دیگر هنرمندان اجاره می‌دهد.

برخی منتقدان بر این باورند که سبک کارگردانی سیار، ارگانیک و پسامدرن لپاژ عدم وضوح فرهنگی و میان‌مایگی موضوعی را در آثار او پدید آورده است. اما لپاژ با وجود انتقادها و خوارشماری‌ها همچنان به سبک مشارکتی خود متعهد مانده است؛ سبکی که خالق تئاتری است که برای سازندگانش در ابزار و تجهیزات غنی است و در نظر مخاطبانش از لذت‌های بصری سرشار است.

تماشاخانه

ناصر حبیبیان

درباره «خانه نمایش» اداره تئاتر

پس از سال ۱۳۴۰ تغییراتی در ساختار مدیریت و برنامه‌ریزی هنر کشور رخ داد به این ترتیب که در سال ۴۲ مقامی با عنوان رئیس هنرهای زیبای کشور در دولت تعریف شد و مسوولیت آن به مهرداد پهلبد واگذار شد. یک سال بعد از این در کابینه حسنعلی منصور «وزارت فرهنگ» به دو وزارتخانه مجزا تقسیم شد؛ وزارت فرهنگ و هنر و وزارت آموزش و پرورش. پیش از تاسیس وزارت فرهنگ و هنر، رادیو تلویزیون ملی ایران اقدامات گسترده‌ای در امور هنری انجام داده بود که یکی از آنها تاسیس کارگاه نمایش بود. در سال‌های بعد وزارت فرهنگ و هنر و رادیو تلویزیون ملی هر یک اقدام به جریان‌سازی‌های همسو با سیاست‌ها یا سلایق خودشان در محوطه‌های تحت نفوذشان کردند که بسیاری از این جریانات در سطوح خرد و کلان، مقابل یکدیگر قرار می‌گرفتند و همین باعث بروز اختلافات شدیدی می‌شد. مهم‌ترین اقدام وزارت فرهنگ و هنر برای رونق تئاتر و سر و سامان دادن به وضعیت اجراها تاسیس «اداره برنامه‌ریزی و تولید تئاتر حرفه‌ای» بود. امروز این مرکز با نام خلاصه‌شده «اداره تئاتر» شناخته می‌شود. وزارت فرهنگ و هنر در سال ۴۳ اداره امور برنامه‌های تئاتر کشور را به این مرکز سپرد و نخستین بار عظمت ژانتی به ریاست آن اداره منصوب شد که مهدی فروغ هم سهم عمده‌ای در راه‌اندازی و پیشبرد فعالیت‌های آن داشت. عمده اجراهای مربوط به تئاتر سنگلج زیر نظر این اداره تامین و برنامه‌ریزی می‌شد. در سال ۴۷ اداره تئاتر به محل کنونی در میدان فردوسی، کوچه پارس، شماره ۳۲ منتقل شد. این محل توسط وزارت فرهنگ و هنر از مالک خصوصی اجاره شد و تا سال ۱۳۸۳ این اجاره‌نامه معتبر ماند.

در اداره تئاتر دو تالار نمایش هم با نام‌های خانه نمایش شماره یک و دو، به ترتیب در سال ۵۰ و ۵۵ افتتاح شد. پس از کارگاه نمایش، خانه نمایش دومین مکان کارگاهی تئاتر در ایران بود. پیش از این گفته شد جریان کارگاه نمایش از جانب رادیو تلویزیون ملی حمایت می‌شد. در عوض جریان اداره تئاتر زیر نظر وزارت فرهنگ و هنر فعالیت می‌کرد. در این زمان اختلافات دو جریان موسوم به اداره تئاتری‌ها و کارگاه نمایشی‌ها بسیار بالا گرفت و باعث بروز کدورت‌های عمیقی تا سالیان سال- و شاید تا امروز- شد. این اختلافات گرچه ریشه‌های دیگری داشت اما نمود آن در تفاوت سلیقه و رعایت اصول کلاسیک تئاتر یا عدم تقید به آن نمود پیدا کرده بود. اداره تئاتری‌ها بیشتر پیرو اصول و قواعد مرسوم و کلاسیک تئاتر بودند و کارگاهی‌ها بر آرمان‌های پیشروانه و تجربی اصرار می‌ورزیدند. پس از انقلاب اداره امور تئاتر کشور به طور کلی از مسیر این دو جریان خارج شد و مرکز هنرهای نمایشی عهده‌دار سیاستگذاری و برنامه‌ریزی برای تئاتر کشور شد. در سال ۸۳ این ملک توسط اداره کل ارشاد استان تهران در آخرین مهلت باقیمانده حکم تخلیه به مبلغی حدود ۴۰۰ میلیون تومان از مالک خریداری شد. در زمان اجاره، به دلیل برخی ملاحظات امکان بازسازی وجود نداشت اما پس از خریداری آن، یکسری تعمیرات جزیی انجام شد که تا امروز این تعمیرات هیچ‌گاه جوابگوی فرسایش شدید چهار دهه گذشته این ساختمان نبوده است. سالن‌ها با کمترین تحرک گروه‌های هنری دچار لرزش می‌شوند، در و دیوارها رنگ و رو رفته و از نظر آکوستیک و تهویه و اصول بهداشت و ایمنی به هیچ روی وضع مناسبی ندارند. با همه این موارد، سالن‌های تمرین آن هنوز هم معروف‌ترین سالن‌های تمرین تئاتر کشور و مکان‌هایی محترم و خاطره‌انگیز برای هنرمندان نسل گذشته و حال تئاتر ایران محسوب می‌شوند. در حال حاضر این مجموعه یک سالن اجرا با نام «خانه نمایش»، هشت پلاتو برای تمرین گروه‌ها، یک کتابخانه، کافه‌تریا برای پذیرایی از هنرمندان و اتاق‌های مدیریت مجموعه را شامل می‌شود. با اینکه اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان تهران مالک اداره تئاتر محسوب می‌شود، اما این اداره از نظر برنامه‌ریزی و اجرا در اختیار مرکز هنرهای نمایشی قرار دارد.

علی نصیریان، جمشید مشایخی، خسرو شجاع‌زاده، محمود عزیزی، مجید جعفری، محمود فرهنگ، داود فتحعلی‌بیگی و مهرداد بیات از مدیران سابق این مجموعه بوده‌اند که در حال حاضر با مدیریت مریم معترف فعال است.