صفحات ۴۵ - ۵۷ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۰

کیفیتِ تأثیرپذیری روبرت لپاژ به‌عنوان کارگردان از مخاطب/تماشاگر در شکل‌دهی میزانسن

مهرداد رایانی مخصوص*

استادیار دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله:۹۹/۹/۱۳،تاریخ پذیرش نهایی:۹۹/۱۲/۱۵)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

«روبرت لپاژ» به‌عنوان یکی از کارگردان‌های بنامِ معاصر در تئاتر جهان برای تبیین و شکل‌دادنِ میزانسن‌هایش، تعامل با مخاطب/تماشاگر را به منظورِ دریافت و دانستنِ انتظارها و پیشنهادهای آن‌ها برگزیده است. متدلوژی اصلی او برای دریافت و دسترسی به خواست‌ها و نیازهای مخاطب/تماشاگر، نیازمندِ مسیر و راه‌های ارتباطی با آن‌هاست. لپاژ مستقیم و غیرمستقیم/آگاهانه و ناآگاهانه با مخاطب/تماشاگر در قبل و بعد از اجرا برای دریافتِ نظرهای ایشان ارتباط برقرار می‌کند. این مقاله، معطوف بر «مکانیسمِ» دریافتِ انتظارها و پیشنهادهای مخاطبان/تماشاگران در قبل و بعد از اجراهای صحنه‌ای «روبرت لپاژ» مبتنی بر ۹ مسیر و راه مستقیم و غیرمستقیم/آگاهانه و ناآگاهانه در تعامل با مخاطب/تماشاگر است. سؤال اصلی این پژوهش عبارت است از: چرا و به چه منظور و با چه مکانیسم و از چه راه‌هایی مخاطب/تماشاگر در شکل‌گیری میزانسن، مورد توجه «روبرت لپاژ» قرار می‌گیرد؟ پژوهش پیش رو مبتنی بر روش‌شناختی، کاربردی و توصیفی است. منطبق بر مشاهده‌ها (سامانه‌ی آثار لپاژ) و نیز ویدئوهای موجود از اجراهای لپاژ (یوتیوپ و چند کانال تلگرامی) و همچنین استفاده از منابع کتابخانه‌ای، مکانیسمِ تعامل با مخاطب/تماشاگر توسط لپاژ و گروهش به منظور دریافتِ نظرها و انتظارهای مخاطب/تماشاگر مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی

کارگردان، مخاطب، تماشاگر، میزانسن، روبرت لپاژ.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵۵۶۸۲۰۷۳، نمابر:۰۲۱-۸۸۹۲۰۳۶۱، E-mail :mehrdadrayani@yahoo.co.uk.

مقدمه

چرا موضوع و بحثِ مخاطب/تماشاگر مهم است؟ اگر میزانسن را تنظیم، تنسیق و تبیینِ تمامی عناصر دراماتیک (دیداری، شنیداری و غیره) بر روی صحنه -توسط کارگردان- بخوانیم، واضح است که مخاطب/تماشاگر، جزیی تأثیرگذار در ساختار و شکل‌گیری اجراهای معاصر و تثبیتِ میزانسن است. تردیدی نیست که بدونِ حضور و وجودِ تماشاگر، تئاتر رخ نمی‌دهد. تئاترپیشگان همواره توصیه شده‌اند تا این حضور و وجود را درک کرده و مورد استفاده قرار دهند و بینِ نیروهای موجود در دو جایگاه صحنه و جایگاه تماشاگران، تعاملی مطلوب را فراهم آورند. مارتین اسلین[1] در موجزترین حالت ممکن، تعریف تئاتر را در گرو همین ارتباط و سیستم می‌خواند: «الف در نقش ب در حالی که ج آن را تماشا می‌کند» (هولتن، ۱۳۶۴، ۲۱). بنابراین وجود سه جز ذکرشده ضروری است تا با اجزای مرتبط‌شان، رابطه‌ی صحنه و تماشاگر شکل یابد. نکته‌ی مهم دیگر در این حوزه، ارتباطِ بی‌واسطه‌ی اجراگران با تماشاگران است و این ارتباط آن‌قدر حایز اهمیت است که نبودش، اساساً هنر تئاتر را با وقفه مواجه می‌کند و از سوی دیگر همین نیاز است که قدرتِ مخاطب/تماشاگر را افزون می‌نماید؛ زیرا اوست که حتی با نوعِ نفس‌کشیدن در هنگامِ تماشای یک اجرا، می‌تواند با انرژی‌های مثبت یا منفی، همه چیز را تحتِ تأثیر قرار دهد. خمیازه‌های پی‌درپی، نگریستن‌های مستمر به سقف، صداهای نابهنجار، نگاه‌کردنِ اغراق‌آمیز و مداوم به ساعت و... و یا همراهی‌های احساسی و هیجانی با اجراگران، بازخوردهای متناسب با اجرا به‌شکلِ قابل درک از سوی همگان، تشویق‌های جایز و مرسوم و... همگی می‌توانند مجموعه‌ای از تأثیرهای مثبت یا منفی موردِ بحث را در سیستمِ ارتباطی پدید آورند و اجرا را با مشکل یا موفقیت مواجه نمایند. این دو نوع تأثیر -به‌ویژه شب‌هایی که تماشاگرانِ حاضر در تالار نمایش از گروه منتقدان یا دوستان و آشنایان هستند- به‌خوبی قابل درک و فهم است.

سوزان بنت[2] (۱۳۸۷؛ ۲۰۱۳) و هلن فرش‌واتر[3] (۲۰۰۹؛ ذکرشده در: اخگر و دیگران، ۱۳۹۸، ۱۱۷-۱۸۱) فهرستِ مناسبی از این اتفاق‌ها و تعامل‌ها در قبل و بعد از اجرای نمایش را به بحث می‌گذارند. مطابق همین توجه در قبل و بعد از اجرا، متدولوژی این پژوهش ایجاب می‌کند تا دو واژه‌ی مخاطب و تماشاگر تبیین شوند.

منظور از «مخاطب/مخاطبان» در این مقاله آن دسته از مردمی هستند که در فضای بیرونی سالن‌های تئاتر و در اجتماع به‌عنوان شهروند زندگی می‌کنند و در هستی، توقع‌ها و انتظارهایی دارند و احتمالا به تئاتر هم متمایل هستند. «تماشاگر/تماشاگران» به آن دسته از مردم اشاره دارد که مشخصاً در سالنِ تئاتر حضور پیدا کرده و در تعامل با اجرا قرار می‌گیرند و فعلِ تماشاکردن توسط ایشان رخ می‌دهد. تئاتردوستان به‌عبارتی جزو دسته‌ی اول هستند؛ اما همین که وارد سالنِ تئاتر می‌شوند و در تعامل با اجرا قرار می‌گیرند به دسته‌ی دوم می‌پیوندند و با بیرون‌رفتن از سالن تئاتر، مجدد جزو دسته‌ی اول به‌حساب می‌آیند. انتظارها و توقع‌های هر دو دسته می‌توانند یکسان باشند؛ اما گاه تفاوت‌هایی نیز دیده می‌شود و به همین دلیل در این مقاله دو نوع نام‌گذاری پیشنهاد شده تا در ترسیم توقع‌ها و انتظارهای مردمی که (الف) بیرون از سالنِ تئاتر هستند (مخاطب/مخاطبان) با (ب) افرادی که در تماشاخانه در حال دیدنِ نمایش‌اند (تماشاگر/تماشاگران) تمایز گذاشته شود. همچنین در نمودارِ پیشنهادی این مقاله از سوی پژوهشگر، دو سوی موردِ بحث با دو نامِ متفاوت نشان داده‌شده‌اند. پُر واضح است که این موارد، پیشنهادهای این مقاله هستند و قابل تغییر و تبیین از نوع دیگر. صحت و سقم و بحث درباره‌ی اطلاق‌های ذکرشده در صورت لزوم و در مجالِ دیگر قابل بحث و نقد خواهدبود. نتیجه آنکه به‌کاربردنِ ترکیب‌های (۱) مخاطب یا (۲) تماشاگر یا (۳) مخاطب/تماشاگر در این مقاله با منظور و مقصود همراه است.

روش و سؤال‌های پژوهش

این پژوهش معطوف بر اجراهای تئاتری «روبرت لپاژ» است و دیگر تولیدهای وی (اپرا و رقص) مورد توجه قرار نگرفته‌اند. پژوهش پیش رو مبتنی بر روش‌شناختی، کاربردی و توصیفی است. بنابراین منطبق بر مشاهده‌ها (سامانه‌ی آثار لپاژ: اکس‌ماشینا) و نیز ویدئوهای موجود از اجراهای لپاژ (یوتیوپ و چند کانال تلگرامی) و همچنین استفاده از منابع کتابخانه‌ای، مکانیسمِ تعامل با مخاطب/تماشاگر توسط لپاژ و گروهش به منظور دریافتِ نظرها و انتظارهای مخاطب/تماشاگر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این پژوهش از این حیث که توانسته مکانیسمِ راه‌های تعامل با مخاطب/تماشاگر را به منظور دریافتِ انتظارها و پیشنهادهای‌شان مطرح نماید و همچنین نشان دهد که چگونه این آرا و نکته‌ها بر روی میزانسن تأثیر می‌گذارند، می‌تواند پژوهشی کاربردی، عینی و قابل درک برای کارگردانان و تولیدکنندگانی باشد که از این دریچه به آفرینشِ هنری خود در تئاتر مشغول هستند.

«روبرت لپاژ» به‌عنوانِ یک کارگردانِ پیشرو که شکل‌دهی میزانسنِ اجراهایش در تعامل با مخاطبان/تماشاگران انجام می‌پذیرد، نمونه‌ی خوبی برای کشف و تبیینِ راه و مسیرهای ارتباطی با مخاطب/تماشاگر است. بنابراین می‌توان سؤال اصلی این پژوهش را چنین طرح کرد: «چرا و به چه منظور و با چه مکانیسم و از چه راه‌هایی، مخاطب/تماشاگر در شکل‌گیری میزانسن، مورد توجه «روبرت لپاژ» قرار می‌گیرد؟» مطابق سؤال اصلیِ طرح‌شده، مجموعه سؤال‌های فرعی دیگر نیز به‌وجود می‌آیند که عبارتند از:

- چه مقدار فرایند توجه و ارتباط با مخاطب/تماشاگر در سیستم تولیدِ تئاترهای «روبرت لپاژ» آگاهانه/ناآگاهانه انجام می‌پذیرد؟ مسیرهای آگاهانه و ناآگاهانه کدام‌اند؟ چه مقدار خود او و گروهش از این راه‌ها مطلع هستند؟
- بنابر تبیین‌های موجود، کدام لفظ -مخاطب یا تماشاگر- برای شیوه‌ی تعاملی لپاژ ارجح است؟ به‌کارگیری یا توجه به مخاطب برایش مهم است یا تماشاگر؟
- چه حجم از تغییر و تحول‌های میزانسنِ لپاژ در یک اجرا براساسِ ارتباط با مخاطب/تماشاگر و دریافتِ توقع‌ها، انتظارها و پیشنهادهای آن‌هاست؟
- کدام مسیر ارتباطی با مخاطب/تماشاگر برای لپاژ، اصلی محسوب می‌شود؟

- مطابقِ رویکرد و شیوه‌ی لپاژ در تنظیم و تنسیقِ میزانسن، نقشِ گروه اجرایی در تعامل یا دریافتِ توقع‌ها، انتظارها و پیشنهادهای مخاطب/تماشاگر چیست؟ آیا مسیر و روش خاصی وجود دارد؟

«روبرت لپاژ» ادعا دارد که با دریافتِ نظرها، توقع‌ها و انتظارهای مخاطب/تماشاگر و انتقالِ آن به میزانسنِ اجراهایش، درصددِ فراهم آوردنِ اجراهایی قابلِ درک، ارتباط‌پذیر با شمارِ بیشتری از مخاطبان/تماشاگران است؛ لذا فرضیه‌ی مدنظر در این مقاله عبارت است از: «روبرت لپاژ» با دریافتِ نظرها، توقع‌ها و انتظارهای مخاطبان/تماشاگران از مللِ مختلف و انتقالِ آن‌ها به میزانسنِ اجراهایش، درصدد فراهم‌آوردنِ اجراهایی قابل درک، ارتباط‌پذیر با شمارِ بیشتری از مخاطبان/تماشاگران است.

پیشینه‌ی پژوهش

مطالعاتِ مکتوب‌شده در حوزه‌ی تئاتر و مخاطب/تماشاگر بسیار اندک است. تنها پنج کتاب به زبانِ فارسی در این زمینه وجود دارند که سه عنوان ترجمه و دو عنوان تألیفی هستند. کتاب *تماشاگران تئاتر: نظریه‌ای در خصوص تولید و دریافت* (Bennet, 1990؛ بنت، ۱۳۸۷) که مهم‌ترین کتابِ مؤثر درباره‌ی مخاطب/تماشاگر تئاتر است به‌عنوان آغازگرِ مباحث کیفی و تکنیکی در این حوزه به اکثر سرفصل‌هایِ مرتبط پرداخته‌است. این کتابِ ارزنده، مجدد با افزوده‌هایی، بازنگری (Bennet, 2013) و بخشی از آن نیز به زبان فارسی ترجمه شده‌است (ذکرشده در: اخگر و دیگران، ۱۳۹۸، ۲۸۰-۳۳۵). کتاب *تئاتر و مخاطب* نوشته‌ی هلن فرش‌واتر (2009) که اخیراً به زبان فارسی ترجمه‌شده (ذکرشده در: اخگر و دیگران، ۱۳۹۸، ۱۱۷-۱۸۱) در ادامه‌ی مسیرِ سوزان بنت قرار می‌گیرد. این دو کتاب، مهم‌ترین منابعِ موجود درباره‌ی مخاطب/تماشاگر در دنیا محسوب می‌شوند و مباحثِ متنوعی درباره‌ی نقش و حضورِ اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و تجاری مخاطب/تماشاگر و همچنین تئوری‌های درک و فهمِ مخاطب/تماشاگر در حوزه‌ی تئاتر و نیز تأثیرهای میان‌رشته‌ای در این حوزه را مطرح می‌کنند. دو کتاب تألیفی دیگر در حوزه‌ی مورد بحث وجود دارد که یکی با موضوع *تعزیه و مخاطب/تماشاگر* (سرسنگی، ۱۳۹۲) پیش رفته‌است و دیگری ماهیتِ گردآوری دارد (کبودرآهنگی، ۱۳۸۴). پنجمین کتاب (*مجموعه مقاله*) *تحتِ عنوانِ تئاتر و تماشاگر: به سوی نقش خلاق مخاطب در رویداد* (اخگر و دیگران، ۱۳۹۸) است که به شکلِ خاص و کاربردی، تعریف و تبیینی بنیادی از حوزه‌ی مخاطب/تماشاگر ارایه می‌دهد. این کتابِ با ۱۳ مقاله‌ی ترجمه‌شده و یک مقاله‌ی تألیفی در دو دسته‌ی «مدخل‌ها و مطالعات ادبی-تئاتری» و «در فضای گفت‌وگو: خوانش‌ها و بازخوانی‌ها» با عنایت به سرفصلِ مخاطب/تماشاگر به حوزه‌های گوناگون و نیز فضای بینارشته‌ای معطوف است.

آنچه درباره‌ی «روبرت لپاژ» به زبان فارسی منتشر شده (اسماعیلی، ۱۳۸۷؛ دان‌درووِیچ، ۱۳۸۹) بسیار محدود است؛ البته صرف‌نظر از مقالات، یک کتاب (اروین، ۱۳۸۵) نیز از او به زبانِ فارسی وجود دارد. مجموع این منابع در حدِّ معرفی لپاژ، رویکرد بین‌المللی[۴] او و معرفی آثارش هستند. پژوهش پیش رو با اشاره و پرداختن به یک جز خاص از عملکردِ لپاژ در ساخت‌وسازِ میزانسن در تعامل با مخاطب/تماشاگر، تاکنون مطرح نشده و به دلیلِ اینکه نمونه‌ی مشابهی در مقاله‌ها و کتاب‌های زبانِ اصلی ندارد، می‌تواند مفید و مؤثر باشد.

رویکرد و بحث تاریخی

می‌توان نقش و عملکردِ تماشاگر در تعامل با اجرا را در دو دسته‌ی (الف) فعال و (ب) غیرفعال مشاهده کرد. تماشاگرِ غیرفعال، مطابقِ گفته‌ی هانس‌گئورگ گادامر[۵] فقط یک مشاهده‌گر است با تمامِ «کشاکش‌های حاصل از احساسِ اخلاقی اعتلادهنده» (ذکرشده در: اخگر و دیگران، ۱۳۹۸، ۳۵۷). غایتی که برای چنین مخاطب/تماشاگری متصور می‌شوند، لذت و خوش‌بودنِ صرف در اثر دیدنِ اجراست. طبقِ گفته‌ی دنیس مک‌کوایل[۶] ذایقه‌ی مخاطب/تماشاگر با وجود امکانات و توانمندی‌های فراوان در اثر گذشتِ زمان-تحتِ تأثیر «ماهواره، تلویزیون‌های کابلی و امروزه بسترهای اینترنتی، رسانه‌های تعاملی یا بسترهای ویدیویی[۷]، گسترش شیوه‌های جدید در تولید و ارایه‌ی محصول‌های تصویری، فراملّی‌شدن تولیدها و ابزارهای پخش و استفاده‌ی دوسویه از رسانه‌ها و سیستم‌های کامپیوتری» (مک‌کوایل، ۱۳۸۵، ۱۵-۱۶)- متفاوت و متنوع‌تر شده‌است. همچنین گاه مخاطب/تماشاگر برای دستیابی به مرتبه‌ی کیفی‌تر و یا بعضاً غیرمتعارف به تعامل گرفته شده‌است. این نوع مرتبه و حضور مخاطب/تماشاگر در فرایندِ تولیدِ تئاتر به *حضور تکنیکی* این جز اشاره دارد. گادامر در مقاله‌ی خود تحتِ عنوانِ «سرشتِ جشنواره‌ای تئاتر» (ذکرشده در: اخگر، ۱۳۹۸، ۳۵۱-۳۵۸) توضیح می‌دهد که سه نوع تئاتر از آغازِ پیدایشِ این هنر تاکنون بروز و ظهور پیدا کرده است. او اشاره می‌کند نوع سوم -که هنوز برای نام‌گذاری آن زود است-«گذر از تماشاگری منفعلانه است و قدرت حاضرسازی، بازحاضرسازی و دگرگون‌سازی ناب» (همان، ۳۵۰). این تفکر برآمده از دو تئوری اصلی درباره‌ی مخاطب با عنوان‌های «نظریه‌ی دریافت»[۸] و «واکنش خواننده»[۹] است که بنیان‌های آن‌ها در حوزه‌ی تئوری نقادبی شکل‌یافته و بتدریج در حوزه‌های دیگر و از جمله هنرهای‌نمایشی به بحث گذاشته‌شده‌اند. سوزان بنت در کتاب *تئاتر و مخاطب: نظریه‌ای درخصوص تولید و دریافت* (۱۳۸۵؛ ۱۹۹۰) هر دو تئوری را در حوزه‌ی مخاطب/تماشاگر تئاتر مورد توجه قرار داده‌است. او نشان می‌دهد که چگونه کارگردانان تحتِ تأثیرِ دو تئوری ذکرشده، تعامل با مخاطب/تماشاگر را پی‌ریزی می‌کنند. تطور، مراحل و عناصر متفاوتی در درک و فهمِ مخاطبان/تماشاگران تئاتر مؤثر هستند و می‌توان فهرستِ مبسوطی از آن‌ها ارایه داد: مجموعه عواملِ متعددی از تحریک‌کننده‌ها، کانال‌ها و مجراهای تعاملی که به انحای مختلف به فهم‌های گوناگون ختم می‌شوند (رایانی‌مخصوص، ۱۳۹۶، ۴۹-۸۴). بنابراین دو تئوری اشاره‌شده، زمینه‌های مناسبی را برای کارگردان‌ها و گروه‌های اجرایی فراهم می‌کنند تا مخاطب/تماشاگر را فراتر از دو اقدام مشاهده‌گر و لذت‌بردن قرار دهند. نتیجه آنکه تئاترهای مختلف براساسِ رویکرد و نظرگاه‌های مختلف با توجه به فرایندهای متعدد، وقایع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و... شکل گرفته که جملگی استوار بر وفاق‌های شکل‌گرفته هستند و این گونه است که آثار کارگردانانی همچون یرژی گروتفسکی[۱۰]، پیتر بروک[۱۱]، برتولد برشت[۱۲]، آرین منوشکین[۱۳]، یوجینو باربا[۱۴]، آگوستو بوآل[۱۵] و غیره با اشکال و ارایه‌های متفاوت و منحصربه‌فردشان در راستای ارتباط برقرارکردن با مخاطبان/تماشاگران ظاهر می‌شوند. این کارگردانان (Rose-Evans, 2013) در ارتباط برقرارکردن با مخاطب/تماشاگر، شیوه‌ی خاص، مسیر ویژه و ایده‌های متفاوتی دارند؛ اگرچه در یک نکته و آن ارتباط با مخاطب/تماشاگر اشتراک دارند و همین نکته، فرازهای مشابه را در کنار ایده‌ها،

خلقیات و برون‌فکنی‌های متفاوت‌شان زیبا و دیدنی می‌کند و لذتِ دیدن و فهمیدنِ این تفاوت‌ها و درک و فهمِ آن‌هاست که زیبایی‌ها را فراهم می‌آورد. بنابراین عنایت به مخاطب/تماشاگر در شکل‌دادن به میزانسن به‌عنوانِ جزیی تأثیرگذار، مؤثر، مهم، نقش‌پذیر، منعطف و محرک برای کاگردانی که به دنبالِ ارتباطِ خاص و مؤثر با مخاطب/تماشاگر است، ضروری است. همین رویکرد است که احتمالا به شیوه و بیانی نو در قیاس با تولیدهای پیشین می‌انجامد؛ زیرا خواست و انتظار مخاطب/تماشاگر در آن نقش مهمی دارد و به همین دلیل تئوری‌های حضورِ مخاطب/تماشاگر با تئوری‌های حوزه‌ی اجرا پیوند می‌خورند.

نظرها در حوزه‌ی اجرا و تئوری‌های مرتبط با آن متفاوت هستند و اساسا همین تنوع، دال بر وقوعِ اشکال مختلف و پدید آمدنِ شیوه‌های متمایز از سوی کارگردانان است. یکی از این آرا و تبین‌های نوین، متعلق به ریچارد شکنر[۱۶] است. او در حوزه‌های گوناگون اجرا با پیش‌فرضِ وجودِ مخاطب/تماشاگر، سطوح مختلفِ تعاملی این عنصر را با اجرا مورد بررسی قرار می‌دهد. وی باور دارد که در اثر تنوع و زنده‌بودنِ هنر نمایش، هر اجرا، نوع تأثیرگذاری منحصربه‌فردی را پدید می‌آورد و ازاین‌رو، تماشاگران نیز دریافتِ متفاوت دارند و درنهایت تأثیرپذیری متفاوت را تجربه می‌کنند (Schechner, 2003, 193). وی اساساً به دلیلِ ذاتِ زنده‌بودن و اکنونیت نهفته در تئاتر، آن را غیرقابلِ پیش‌بینی می‌خواند؛ زیرا عواملِ متغیر و گوناگونی را در شکل‌گیری‌اش مؤثر می‌خواند. بخشی از این عوامل که درون گروهی هستند، گاه با عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، صوتی، آب و هوا، میزانِ حساسیت‌ها و غیره موجود در فضای پیرامون و صحنه، گسترش می‌یابند و از آن‌جایی که هر آن امکانِ تحریک و بروز یکی از عواملِ موردِ اشاره وجود دارد، نمی‌توان درباره‌ی نتیجه‌ی تعاملِ پی‌ریزی‌شده در تئاتر پیش‌بینی قطعی داشت. شکنر اگرچه باور دارد که امروزه اجراها می‌توانند در مکان‌ها و شرایطِ متفاوت با رویکردها و رصدهای معنایی مشخص محقق شوند (ibid., IX)، محدودیت‌ها را در تعامل با مخاطب کم‌رنگ می‌شمارد و اصول و نوع کلی ارتباط را مبتنی بر نکته‌های اشتراکی میسر می‌خواند. وی نکاتی را که مبنی بر اصولی انسان‌شناسی وضع شده‌اند، تثبیت‌شده می‌خواند و پل ارتباطی در هنرهای‌نمایشی را همین اشتراکات می‌خواند. ارتباط بینافرهنگیِ اعلام‌شده از سوی او از همین منظر قابل تامل است:

«اصولاً بهره‌گیری از محیط و شرایط پیرامونی آن، وابسته به تعامل و همراهی دو سوی مشارکت‌کنندگان در مقام تماشاگر و اجراگران در مقام گردانندگان اجراست. فعالیتِ مشارکتیِ مورد اشاره سمت و سوهای مختلف دارد و با جزییات گوناگون در ارتباط است و لزوماً با پیوند و همیاری دو سوی ذکرشده محقق می‌شود» (Schechner, 1973, 39).

با چنین تعریف و حدّ و حدودی که شکنر ارایه می‌دهد بسیاری از پدیده‌های اجتماعی و فرهنگیِ پیرامون -که نوعی نمایش‌دادن در دلِ آن‌ها نهفته است- گستره‌ی وسیعی در هنرهای‌نمایشی پدید می‌آید و تمامِ فعالیت‌هایی که ماهیتی جمعی دارند و با همراهی گروهی به منظور دیده شدن شکل می‌گیرند، می‌توانند در این حوزه تبیین شوند. حوزه‌ی ورزش نیز به‌عنوان مثال که در آن اغلب ورزشکاران به نمایش‌دادن فعالیتِ خود گرایش دارند در این حوزه تبیین می‌شود (Schechner, 2003, X). این گستردگی، لزومِ حرکت به سمتِ زبان‌های مشترک را برای تعامل با مخاطب/تماشاگر بیشتر می‌کند. چنین حجم و دامنه‌ای از آثار نمایشی، بیش از هر چیز «فعالیت‌های اجتماعی را که برآیندِ حرکت‌های مشارکتی و مردمی است، تثبیت می‌کند» (Goldberg, 2003, 8). برای شکنر این نوع پیوند و رویکرد، ماهیتی آیینی و مناسکی دارد؛ بنابراین توصیه‌ی او توجه به تولیدهایی است که از این وجوه بهره می‌برند. او اعتقاد دارد در خلالِ توجه به نهادِ اجتماعی، هر عضوی از اعضای این نهاد، سهمِ عملی و اجرایی خود را ادا می‌نماید و صرفاً یک مشاهده‌گر نیست. شکنر برای رسیدن به مکانیسمِ این نوع از همدلی، همراهی و مشارکتِ اجتماعی، انواع گوناگونی را آزمایش می‌کند و بهترین گزینه در برقراری ارتباط با تماشاگران را در گروه رویکردی می‌داند که در آن مخاطب/تماشاگر بدونِ دخالت‌های مرسوم و تکنیک‌زده، نقش مؤثر و انسانی خود را به نحوی که انسان‌ها در آیین‌های بدوی ایفا می‌کردند، انجام دهند؛ نقشی بی‌تکلف و عاری از تظاهر، خودنمایی و تشریفات ساختگی. باری، مرز اجرا و زندگی در چنین رویکردی بسیار به یکدیگر نزدیک است و تشخیص نمایش و زندگی قدری ناممکن. گویی نمی‌توان تشخیص داد اجرایی در حال وقوع است. این همان نکته‌ای است که در این مقاله با نامِ حضورِ تکنیکی مخاطب/تماشاگر از آن نام برده شده‌است؛ حضوری که مخاطب/تماشاگر را فراتر از یک مشاهده‌گر قرار می‌دهد. واضح است که این نوع حضور با میل و اشتیاق و اراده‌ی مخاطب/تماشاگر معنا می‌شود و ضروری است تا با خواست و علاقه‌ی قلبی مخاطب/تماشاگر همراهی انجام پذیرد تا تأثیر و همراهی به نحو مطلوب شکل یابند.

مطابقِ متدولوژی فیلیپ آسلندر[۱۷] (ذکرشده در: اخگر، ۱۳۹۸، ۱۸۲-۱۹۹) در مقاله‌ی تئاتر مقدس و کاتارسیس و سیرِ مواجه و تعمق درباره‌ی مخاطب/تماشاگر، می‌توان یک جریانِ پیوسته و پی‌گیرانه و گاه ناخودآگاه را در برخی از صاحبانِ تفکر و اندیشه‌ی تئاتر تشخیص داد. پیتر بروک یکی از این بنامان است که در ادامه‌ی مسیر توجه به مخاطب/تماشاگر، پیشنهاد «فضای خالی» (۱۳۹۵) را ارایه می‌دهد. این پیشنهاد، همراهی تماشاگر با اجراکنندگان در حینِ نمایش را با استفاده از عنصر تجسم مطرح می‌کند؛ مشارکتی که در آن مخاطب/تماشاگر به تکمیل‌کردن اجرا در ذهنِ خود مشغول می‌شود و دو سهمِ (الف) عمومی (ب) شخصی را ادا می‌کند. بخشِ عمومی به وجوه مشابه و مشترک بینِ تمامِ تماشاگران اشاره دارد و بخشِ شخصی به دریافت و درکِ انفرادی هر تماشاگر وابسته است. او می‌گوید: «شکل‌دادن فضای خالی در گرو از بین‌بردن و برداشتنِ تمامِ موانع و اضافاتی است که جملگی در زندگی پیرامون دیده می‌شوند» (Brook, 1992, 107). بروک از تماشاگر می‌خواهد تا به‌جای مشارکتِ فیزیکی، مشارکتِ ذهنی را از طریق تجسم جاری کند و همان‌گونه که با دیدنِ چند طناب آویزان از یک نقطه‌ی سقف در جهت‌های مختلف، عرشه‌ی کشتی (نمایش توفان) در ذهنش مجسم می‌شود در ساخت و درکِ فضاهای عمومی و خصوصی نمایش همراه شود. بروک در قیاس با یک اجرای واقع‌گرایانه‌ی متکی بر جزییاتِ واضح و مشخص، این نوع از ساخت‌وساز را که در گرو افزودن و کاستن و به عبارتی دخل‌وتصرف در واقع‌گرایی با بهره‌گیری از عنصر تجسم است، پیشنهاد می‌دهد. نوعِ دیگر از ارتباط با مخاطب/تماشاگر نزدِ ریچارد فورمن[۱۸] (۱۹۹۲، ۴۵) است که مبتنی بر رویکردی آزمایشگاهی است. فورمن همواره درصدد بوده تا در یک فضای مشترک، بینِ اجراگران و تماشاگران، نوعی ارتباطِ شناور و

مواج و همانندِ نقاشی و پر از امواجِ احساسی را خلق نماید. عنصر مخاطب/تماشاگر آن‌قدر برای او اهمیت دارد که توجه‌نکردن به آن را ضعفِ بنیادین در اجرا خطاب می‌کند (Mentioned in: Drain, 1995, 69). کارگردان بنامِ بعدی یرژی گروتفسکی است که اساس تفکرش در حوزه‌ی اجرا متکی بر تعالی مقدس‌گونه در پیوند با تماشاگر است. برای او «مهم‌ترین دغدغه، یافتنِ ارتباط صحیح با تماشاگر در هر اجرا، یافتنِ بهترین گزینه‌های شکلی در هر قطعه و نیز استفاده از نیروی تجسم و دریافتِ درستِ تماشاگران است» (Mentioned in: Braun, 1982, 195). کارگردان‌های ذکرشده نشان می‌دهند که چگونه مخاطب/تماشاگران مورد توجه قرار می‌گیرد و از یک مشاهده‌گر صرف، نقشی فراتر و تکنیکی پیدا می‌کند. تردیدی نیست که نتیجه‌ی این حضور و تعامل، تأثیر دوسویه است و هدف کارگردان، شکل دادنِ مطلوب‌ترین نوع آن با توجه به رویکرد زیبایی‌شناسانه‌اش است.

«حضورِ تکنیکی» مدّ نظر به نقشِ کیفی تماشاگر در قبال اجرا و میزان مشارکتِ آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی او در شکل‌گیری و ساخت‌وساز تئاتر وابسته است. این حضور با دعوتِ کارگردان و فراهم کردنِ شرایطِ «حضور» به‌وجود می‌آید و با میل و اراده‌ی مخاطب/تماشاگر تکمیل می‌شود و درنهایت در یک تعاملِ دوسویه با اجراگران به خلقِ میزانسن می‌انجامد؛ میزانسنی که بر کمیت و کیفیتِ مضامین و اشکالِ مستتر در اجرا را تأثیر مؤثر دارد. تردیدی نیست که تمامِ تماشاگران با یک میزان از علاقه‌مندی در مشارکت با اجرا ظاهر نمی‌شوند و کارگردانان عموماً با آگاهی از این نکته در صدد از بین‌بردنِ موانع برمی‌آیند تا با رعایتِ حدّ وسطی از خواست‌ها و انتظارهای فردی به یک تبیینِ جمعی (مخرج مشترک) دست یابند و مشارکتِ ذکرشده را بر همین مبنا شکل دهند. بنابراین مسیر اصلی مشخص است: مشارکتِ تماشاگر؛ اما فراز و فرودهایی در این مسیر به شکل آگاهانه و ناآگاهانه وجود دارد که با تدابیر کارگردان و تکنیک‌هایی که به‌کار گرفته می‌شود، جملگی قابل کنترل و هدایت هستند.

برخی از کارگردانان تمایل دارند تا تماشاگران‌شان از حضور در فضای تئاتری که به آن آمده‌اند، آگاه باشند و ماهیت تماشاگر بودن‌شان، حفظ و یا به آن‌ها گوشزد شود و در برخی از انواعِ افراطی‌تر، تأکید می‌شود تا این حضور، مدام یادآوری شده و در این راستا مبتنی بر تکنیک‌های ویژه، قطعه‌های اجرا سازماندهی و ارایه شوند. سوی دیگر به کارگردانانی اختصاص دارد که تلاش‌شان صرفِ این نکته می‌شود که تماشاگر، ماهیتِ تماشاگر بودن خود را فراموش کند و یا در انواعی خاص، اصلاً نداند که وارد فضای تئاتر شده است. «تئاتری ناپیدا/نامرئی» که از سوی آگوستو بوآل (۲۰۰۶) پیشنهاد شده از انواعی است که در ناآگاهی مخاطب/تماشاگر از حضورش در فضای تئاتر رخ می‌دهد و جالب این است که در ناآگاهی از مشارکتش در تولید اجرا استفاده می‌شود و او نیز همراه است. گیلرمو گومز-پنا[۱۹] معتقد است که «مخاطب/تماشاگر معاصر بیش از هر چیزی علاقه‌مند به اقدام‌های مشارکتیِ هم‌جنسِ خود به شکلِ فیزیکی و رو در رو است و به دنبالِ پاسخ‌دادن به آن‌ها تا بتواند به ارتباط مضمونی و معنایی برسد و بیاندیشد» (Gómez-Peña, 2005, 52). این گفته نشان می‌دهد که جهانِ مشاهده‌گربودنِ صرفِ تماشاگر به پایان رسیده و یا حداقل با اقبالِ کم‌تری روبه‌رو است. این نوع ارتباط برآمده از نیازی است که از سوی مخاطب/تماشاگر پدید آمده و کارگردانان را به سمتِ خویش فراخوانده است. بی‌تردید پیشرفت‌های حاصل‌شده در عرصه‌ی ارتباطات جمعی بر این روند و گسترشِ این نوع از ارتباط مؤثر بوده و خواهد بود.

«تئاتر مدتی است که در زندگی انسان به خوبی درک نمی‌شود و دیگر همانندِ یک اقدامِ هنری یا انتزاعی در حوزه‌ی فرهنگ و اجتماع سهم پررنگی ندارد. همه (مخاطب/تماشاگر) تعیین‌کننده‌ی اصلی هستند که چه چیز دیده شود و موضوع محوری چه باشد و با این تعیین‌کنندگی خودشان هم به تماشای درخواست‌شان می‌نشینند. این‌ها مضامینی هستند که متناسب با درک خودشان شکل می‌گیرند؛ متناسب با آموزه‌هایی که به‌دست آوردند که جملگی وابسته به دریافت ودرک‌شان از خلق‌کردن است» (Lehmann, 2006, 6).

طبقِ گفته‌ی له‌من اگر مخاطبان/تماشاگران، موضوعِ اصلی هستند، می‌توان نتیجه گرفت که لازم است نیازها، انتظارها و توقع‌های آن‌ها نیز موردِ توجه قرار گیرند. نیازهای انسانی از منظر ذکرشده در دو دسته‌ی کلی مادی و غیرمادی دسته‌بندی می‌شوند. تئاتر می‌تواند در هر دو حوزه وارد عمل شود؛ اما بیشترین کارکردِ مؤثر و روشنگرایانه‌اش در دسته‌ی دوم رخ می‌دهد. تئاتر از آنجا که یک پدیده‌ی فرهنگی محسوب می‌شود، بیشتر با نیازهای فرهنگی، روشن‌گرایانه، خوشایند، عاطفی و فکری در ارتباط است. درست است که به قولِ سوزان بنت (۱۳۸۷) اتفاق و پدیده‌ی تئاتر از زمانی که مخاطب به فکرِ رفتن به تئاتر می‌افتد تا پوشیدن، انتخاب نوعِ لباس و غیره را در برمی‌گیرد؛ اما اتفاقِ اصلی در تماشاخانه و در مواجهه با اجرا رخ می‌دهد و به‌نظر پژوهشگرِ این مقاله، اصلی‌ترین اتفاق در ذهنِ تماشاگر/مخاطب و با خروج از تماشاخانه آغاز شده و شکل می‌گیرد. بنابراین می‌توان در یک جمع‌بندی گفت که توقع‌ها و انتظارهایِ مخاطبان/تماشاگران متنوع است و هر کارگردانی برای پاسخ‌گویی و برآورده‌کردنِ آن‌ها در اجرا و میزانسنِ خود، یک شکلِ مشخص از ارتباط با مخاطب/تماشاگر را به‌کار می‌گیرد و پیشنهاد می‌دهد که می‌تواند مبتنی بر مخاطبان/تماشاگران فعال و غیرفعال تنظیم شود.

بحث اصلی

برای تشریح بیشتر و قابل فهم‌تربودنِ نوع و چگونگی ارتباطِ عوامل اجرایی و مخاطب/تماشاگر و ارایه‌ی مسیرها و راه‌های ادعاشده در مکانیسمِ اجرایی لپاژ، نمودارِ ۱ به‌عنوانِ پیشنهادِ پژوهشگر در زیر ارایه می‌شود.

مطابق نمودار ۱ کارگردان در دریافتِ انتظارها و توقع‌های مخاطبان/تماشاگران با ۷ راه و مسیر مواجه است که عبارتند از:

۱. راه ۱: به شکل مستقیم از سوی مخاطب؛

۲. راه A و B: به شکل غیرمستقیم به واسطه‌ی دراماتورژ از سوی مخاطب؛

۳. راه C: به شکل غیرمستقیم به واسطه‌ی گروه بازیگران و عواملِ اجرایی از سوی مخاطب؛

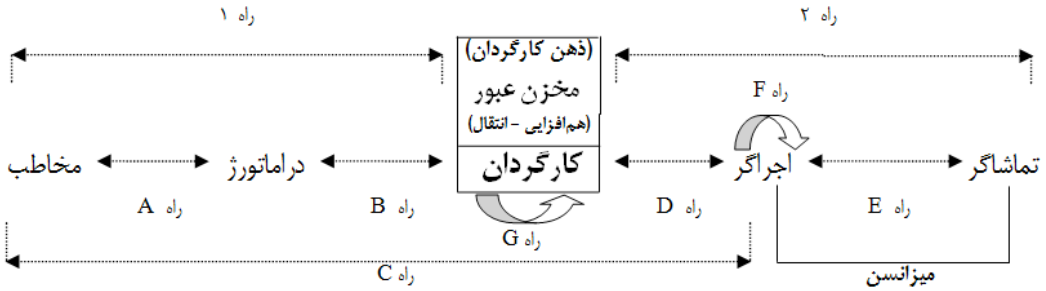
۴. راه G: قرارگرفتنِ کارگردان با رویکردی عام به جای مخاطب؛

۵. راه F: قرارگرفتنِ گروه بازیگران/اجرایی با رویکردی عام به جای مخاطب؛

۶. راه ۲: به شکل مستقیم از سوی تماشاگر؛

۷. راه E و D: به شکل غیرمستقیم به واسطه‌ی اجراگران از تماشاگر.

براساسِ نمودارِ ارایه‌شده، انتظارها، پیشنهادها و توقع‌هایِ مخاطبان/تماشاگران به کارگردان می‌رسند و ذهنِ او به‌عنوانِ منبع و مخزن،



نمودار ۱- مسیرهای ارتباطی میان مخاطب/تماشاگر و گارگردان در دریافت پیشنهادات و انتظارها و نظرها.

انباشت را انجام می‌دهد و سپس تصمیم می‌گیرد که نکته‌های دریافت و ذخیره‌شده چقدر حسّ زیبایی‌شناسانه‌اش را برآورده می‌کنند و درنتیجه یا به میزانسن افزوده (ادغام) و یا به‌دست فراموشی (بی‌اعتنایی) سپرده می‌شوند. تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی کارگردان است؛ زیرا او منبع اصلیِ تحلیل و رویکردِ اثر/ اجرا بوده و هماهنگی، پذیرش یا انصراف از انتظارها و توقع‌های مخاطب/تماشاگر در ذهن او شکل می‌گیرد. مسلم است که گاه برخی از مسیرها به‌کار گرفته نمی‌شوند و گاه امکان دارد به فراخور اجرا و نکاتِ زیبایی‌شناسانه‌ی کارگردان، این ارتباط از چند مسیر رخ دهد. به‌عنوانِ مثال تقریباً در نمایش‌های آگوستو آبوآل هر ۷ مسیرِ ذکرشده در بالا به‌کار گرفته می‌شوند؛ حتی گاه کارگردان در حینِ اجرا با دیدنِ توقع‌های تماشاگران در اجرا مداخله می‌کند و چنین است تأثیر حرف‌ها و انتظارهای تماشاگران بر روی اجراکنندگان. از سوی دیگر «پیتر بروک» مسیرهای اشاره‌شده در ردیف ۱ (راه ۱) و ردیف ۷ (مسیرهای E و D) را به‌کار نمی‌گیرد؛ اما اغلب پس از اتمام هر اجرا، او به آن‌ها گوش فرا می‌دهد (ردیف۶: راه ۲) و گاه نظرهای آن‌ها موجبِ تغییرهایی بر روی میزانسن می‌شود. بنابراین برحسبِ زیبایی‌شناسی هر کارگردان، نحوه‌ی استفاده از این راه‌ها متفاوت می‌شود.

این مقاله با توجه بر تئاتریکالیته‌ی «روبرت لپاژ» که استوار بر ارتباطِ با توقع‌ها و انتظارهای مخاطب/تماشاگر است، معطوف بر کمیت و کیفیتِ راه‌ها و مسیرهای ارتباطی است؛ اینکه برای لپاژ چند مسیر و راه در راستای دریافت و درکِ توقع‌ها و پیشنهادهای مخاطب/تماشاگر وجود دارد؟ چرا این مسیرها و راه‌ها به‌کار گرفته می‌شوند؟ چه تکنیک‌هایی برای دست‌یابی به مسیرها استفاده می‌شوند؟ نحوه‌ی آماده‌سازی و نیز روحیه‌ی پذیرشِ کارگردان و اجراکنندگان در این مسیر چگونه است و به چه عواملی وابسته است؟

«روبرت لپاژ» به‌عنوانِ کارگردان، مشتاق است تا یک کارخلاقه‌ی بدونِ پایان و بین‌المللی را بر متدلوژی اجراهایش درتعامل با مخاطب/تماشاگر استوار کند؛ فرایندی که اجراگر (نویسنده/بازیگر) به‌عنوانِ خلق‌کننده و بخشی از روندِ تولیدِ اثر در ارتباطی خلاقانه با تماشاگر/مخاطب، موجبِ شکل‌گیری و گسترش میزانسن شود. «لذت تماشاگر»[۲۰] توسط عناصر و جزییاتِ موجود در میزانسنِ لپاژ کنترل و پشتیبانی می‌شود. بنابراین در این مقاله، راه‌هایی که مخاطب/تماشاگر بر میزانسنِ «روبرت لپاژ» تأثیر می‌گذارند، مورد توجه و بحث است.

«روبرت لپاژ» در سال ۱۹۵۷ و در شهر کبک کانادا به دنیا آمد. او نویسنده، بازیگر و کارگردان تئاتر و همچنین فیلم‌ساز است. سه حوزه‌ی تئاتر، رقص و اپرا، اصلی‌ترین گرایش‌های او در هنرهای‌نمایشی محسوب می‌شوند. وی تاکنون ۱۴ تئاتر را به روی صحنه برده و تمامِ این تئاترها در مسیر تور و سفر قرار گرفته و تکمیل‌تر شده‌اند. فرایند توسعه‌ی هر تئاترِ او که پرونده‌اش بسته‌نشده، همواره گشوده است. نخستین تئاترش *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا*[۲۱] و چهاردهمین آن *معجزه‌های هندسه*[۲۲] است. وی مطالعاتِ تئاتری خود را در کنسرواتوری هنر در شهر کبک انجام داد. شیوه و مؤلفه‌های منحصربه‌فردِ کارگردانی او، تحتِ تأثیرِ حضور در کارگاه مدرسه‌ی تئاتر «آلن‌ناپ»[۲۳] در پاریس پایه‌ریزی شد (Dundjerovic, 2007, 15-16).

او کمپانی خود با نام «اکس- ماشینا»[۲۴]- یک کمپانی چندرسانه‌ای و چندوجهی در تئاتر- را در سال ۱۹۹۴ به‌منظور گردهم‌آوردنِ و به اشتراک‌گذاشتنِ مهارت‌های گوناگون در هنر اجرا، فیلم‌سازی، بسترها و شبکه‌های ارتباطی و شکل دادنِ وب‌سایت‌های مختلف تاسیس کرد. میزانسنِ لپاژ، وقتی که او نظرهای مخاطب/تماشاگر را در مکان‌های مختلف (شهرها و کشورها) دریافت می‌کند، خلق می‌شود. اجراهای او همواره نسبت به دریافت‌های مخاطب/تماشاگر از میزانسن‌هایش باز هستند. لپاژ برای تبیینِ اهمیتِ جایگاه مخاطب/تماشاگر در تئاتریکالیته‌ی مدِّنظر می‌نویسد:

«امروز مخاطب/تماشاگر بادیدنِ فیلم‌های متعدد تبلیغی و راک می‌داند که جامپ کات، ارجاع به گذشته و نیز ارجاع به آینده چیست. همه‌ی این‌ها توسط مردم در حدود ۲۰ تا ۳۰ سال قبل دیده نمی‌شد. [...] فکر می‌کنم که شما باید از این مسأله برای اجرا و تغییرِ درک [...] استفاده کنید. می‌دانید که مخاطبان/تماشاگران دریافت‌های خودشان را داشتند و این مسأله با تلویزیون تغییر پیدا کرد» (Lepage, 2000, 310).

تصویر، موسیقی، بیان فیزیکی و ترکیبی، فیلم، نمایشِ تصاویر و ویدیوهای مختلف، اینترنت، تبلیغات، نقاشی، تکنولوژی دیجیتال، اسلاید، استفاده از دوربین برای انتقالِ بازخورد یا تصاویرِ موازی، هنرهای تصویری و جلوه‌های صوتی از جمله ابزارهای خاص و دستگاه‌هایی هستند که به‌طور هم‌زمان در تئاتریکالیته‌ی لپاژ و میزانسن او به‌کار گرفته می‌شوند. این عناصر «از سوی مخاطب/تماشاگر دستور می‌گیرند» (همان). لپاژ معتقد است: «مخاطب/تماشاگر راه جدیدتری از شنیدن داستان‌ها دارد؛ راه جدیدی در هضم‌کردن و فهمیدنِ داستان‌ها» (همان). برای او این مسأله با «حضور تکنیکی مخاطب/ تماشاگر» به‌عنوان یک راه از فکرکردن درباره‌ی نقش و عملکردِ مخاطب/ تماشاگر تئاتر تبیین می‌شود: چگونه مخاطب/تماشاگر می‌تواند درگیر شود و مورد استفاده نیز قرار بگیرد و جایگاهش از یک مشاهده‌کننده فراتر برود؟ مطابقِ آنچه ذکر شد، عناصر اشاره‌شده در تئاتریکالیته‌ی لپاژ با یک پیش‌خواست مواجه هستند و تحتِ

تأثیرِ مخاطب. هنوز تئاتری شکل نگرفته؛ اما یک پیش‌خواست وجود دارد. همین روند در شکل‌گیری میزانسن او در تعامل با مخاطب/تماشاگر تداوم پیدا می‌کند تا جایی که اساساً وجوه و جلوه‌های تصویری در قیاس با وجوه گفتاری بیشتر می‌شوند. این موضوع در طولِ سفرهای متعددِ لپاژ و گروهش به کشورهای مختلف با ملیت‌ها و زبان‌های گوناگون بر تنوعِ تئاتریکالیته‌اش و نیز برآورده‌کردنِ نیازهای شمارِ بیشتری از مخاطبان/تماشاگرانش می‌افزاید. بنابراین ابزارها و ویژگی‌های ارتباطی در درگیرشدن مخاطب/تماشاگر؛ همانندِ «عاملی وحدت‌بخش برای بازگویی داستان‌هایی که مردم را دور هم جمع می‌کنند» (Dundjerovic, 2009, 47) به‌کار گرفته می‌شوند.

لپاژ از زمانی که اعتقاد یافت مخاطب/تماشاگر، مشارکت‌کننده‌ی فعال است و نه منفعل، موکد پیشنهاد می‌دهد که کارگردان‌ها بهتر است تا با مخاطب/تماشاگر آشتی کنند و بتدریج، تغییر و به‌روزرسانی میزانسن‌های‌شان را فراهم آورند. او توضیح می‌دهد که «اگر مابین مخاطب/تماشاگر و هنرمندانِ صحنه، یک ارتباط زنده وجود نداشته باشد، بنابراین تئاتر وجود ندارد» (Lepage, 2000, 310). وی اضافه می‌کند که «ما باید مخاطب/تماشاگر را در نظر بگیریم و این فکر را که تئاتر چیزی است که اینجا در روی صحنه اتفاق می‌افتد و دیوار چهارمی وجود ندارد، متوقف کنیم» (ibid., 313). بنابراین در تئاتریکالیته‌ی لپاژ، هیچ مانعی بینِ مخاطب/تماشاگر و اعضای گروه تئاترش وجود ندارد و مخاطب/تماشاگر یک هنرمند فعال، حاضر در جمع و خلاق در فرایندِ شکل‌گیری میزانسن است. اساسا هر مرحله‌ی بداهه‌پردازانه در میزانسنِ لپاژ بر روی پیشنهادهای مخاطب/تماشاگر استوار است که پیش‌تر توسط فرد یا شماری از آن‌ها عرضه می‌شوند. انتظارها و توقع‌های مخاطبان/تماشاگران از دو راه، میزانسن لپاژ را تحت تأثیر قرار می‌دهند:

الف) پیوندِ غیرمستقیم با مخاطب/تماشاگر از طریقِ نظرها و پیشنهادهای اجراگران و گروه اجرایی که ناآگاهانه رخ می‌دهد و لپاژ ادعایی در این‌باره ندارد؛

ب) پیوندِ مستقیم و آگاهانه با مخاطب/تماشاگر قبل و پس از اجرا.

شکل نخست، مشابهت‌هایی با عملکردِ کارگردانانی که در تولید و اجراهای بین‌المللی صاحب سبک هستند، دارد. همانند *رویکردِ یوجینیو باربا* و *پیتر بروک* انتظارهای مخاطبان، می‌توانند در طول تمرین‌ها توسط اجراگرها به شکل غیرمستقیم به کارگردان و سپس میزانسن انتقال یابند. پیوند غیرمستقیم با مخاطب/تماشاگر در تئاتریکالیته‌ی لپاژ بر دو مرحله‌ی اصلی و هم‌زمان استوار است: هر اجراگر دارای دو دید است: «دید هنرمندانه»[۲۵] و «دید یک شخص عادی و عام»[۲۶]. اولی از یک نگاه و میلِ خلاقانه و هنری در اجراگران خبر می‌دهد و دومی به سببِ وجودِ امیال و علایقِ عمومی و مشترک مابین تمامِ مردم در اجراگران بروز می‌یابد. تو گویی دو شخصیتِ متفاوت در بطن و بدنِ اجراگر نهفته است که دو نقش و رویکردِ هنرمندانه و عادی و عام دارند (مکانیسم و توضیح‌های بیشتر در سطرهای آتی ارایه خواهند شد.). بنابراین نکته‌ی قابلِ توجه در تئاتریکالیته‌ی لپاژ، پیوندِ دو مرحله‌ی ذکرشده در راه‌اندازی و سازماندهی هر لحظه از اجراست و نکته‌ی مهم در رویکرد او، تأثیرگذاری فراوانِ نگاه و «دیدِ یک شخص عادی و عام» (دومی) بر روی «دید هنرمندانه» (اولی) است. فکرکردن همانند یک مخاطب/تماشاگر برای یافتنِ انتظارها و توقع‌های مخاطب/تماشاگر، پیشنهادها و نگاه‌هایِ متفاوتی را در شکل‌دادنِ میزانسن لپاژ فراهم می‌کند. الکساندر-ساشا دون‌درووِیچ[۲۷] توضیح می‌دهد که «لا کارزرن [...۱۹۹۷] تجربه‌هایش را با توسعه‌ی اجرای رودخانه‌ی اوتا و تجسم بخشیدنِ ایده‌ی بردنِ تئاتر به نزدِ مخاطب/تماشاگر به‌جای آوردنِ مخاطب/تماشاگر به تئاتر توسعه داد» (Dundjerovic, 2007, 126).

نقطه‌ی شروع لپاژ در تنظیمِ میزانسن با یک پیشنهاد یا الهام یا متنِ ناتمام همراه است. همه‌ی اجراگرها تلاش می‌کنند تا درک، فهم و پیشنهادهای خود را به گروه بیاورند (Lepage, 2000, 80-82).

«دیدِ هنرمندانه» به‌عنوانِ منابعِ درونی و «دید یک شخص عادی و عام» به‌عنوانِ منابع بیرونی عمل می‌کنند. یک نمونه: آماده‌سازی نمایش *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا* به کارگردانی لپاژ با عدد هفت شروع شد و پایان یافت؛ عددی خاص که به‌طورکلی در فرهنگ‌ها و ادیان الهی، می‌تواند توقع‌ها و انتظارهایی خاص را در ذهنِ مخاطبان/تماشاگران شکل دهد. این عدد، ارجاع می‌دهد به «هفت شعبه‌ی واقعی از رودخانه‌ی اوتا که از میان هیروشیما عبور می‌کنند» (Dunjerovic, 2007, 129). همچنین هفت شخصیتِ اصلی، هفت داستان در یک خط سیرِ اصلی داستانی و هفت تم وجود داشت.

عدد هفت از سوی اعضای گروه تئاتر لپاژ و بحث‌های گروهی شکل یافت و درنهایت تثبیت شد و به‌عنوان یک راهنما برای میزانسن لپاژ و ساختار *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا* مورد توجه قرار گرفت. اطلاعاتی که از بیرون گروه (رودخانه‌ها، هولوکاست، بمباران هیروشیما و غیره) و درون گروه (شخصیت‌های متفاوت و ارتباطات‌شان، مسیر امریکا به اروپا و سپس آسیا: شرق به غرب) فراهم آمده‌بودند، کنار هم قرار داده‌شدند تا ارایه‌ها و اجراهای مختلفِ *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا* شکل بگیرند و سپس به‌نمایش درآیند. این اجرا بتدریج و به‌دلیل این نوع از نظرها و منابع - نشات‌گرفته از پیشنهادهای اجراگران و بداهه‌پردازی‌هایشان- سه شکل و نسخه‌ی متفاوت پیدا کرد و هر کدام نسبت به شکلِ قبلی طولانی‌تر شد. لپاژ اشاره می‌کند که:

هفت جریان از رودخانه‌ی اوتا در یک دوره‌ی سه ساله توسعه پیدا کرد. هر یک از هفت بخش - که یک ساعت طول می‌کشید- در مکانی متفاوت برای اجراها (یا تمرین عمومی با حضورِ مخاطب/تماشاگر) خلق و به صحنه‌های موجود و پیشین افزوده شد تا اجرای امروز [و نهایی] شکل گرفت» (Lepage, 2000, 82).

برای تبیین و تشریحِ این ارتباط و دریافتِ انتظارهای مخاطبان/تماشاگران و عینی‌ترکردنِ آن‌ها، مطابقِ نمودار ۱ مرحله‌ی توضیح داده‌شده در سطرهای پیشین بر روی مسیرهای C (ارتباط مستقیم اجراکنندگان با مخاطب)، D و F (ارتباط غیرمستقیم اجراکنندگان با و به‌جای مخاطب: دید یک شخص عادی و عام) قرار دارند. مسیرC اشاره می‌دهد به اینکه چگونه اجراکنندگان از طریق مشاهده‌ها و تجربه‌های‌شان، توقع‌ها و انتظارهای مخاطبان/تماشاگران را دریافت می‌کنند. مسیر D بینِ کارگردان (لپاژ) و اجراگران قرار دارد که مبتنی بر آن و براساسِ «دید یک شخص عادی و عامی» (F) پیشنهادهای اجراکنندگان به کارگردان (لپاژ) انتقال می‌یابد تا آن‌ها را به میزانسن خود بیفزاید. پر واضح است که احتمالِ نادیده‌انگاشتنِ آن‌ها نیز وجود دارد. هر آنچه که در مسیر F مبتنی بر «دید یک شخص عادی و عام» رخ می‌دهد، می‌تواند از طریق مسیر

G برای کارگردان (در اینجا لپاژ) هم رخ بدهد و ارتباطی غیرمستقیم با مخاطب به‌منظور دریافتِ توقع‌ها و انتظارها شکل بگیرد. مسیرهای A و B و همچنین راه ۱ که در تولیدات و ارتباطاتِ متداول استفاده می‌شوند، عموماً در رویکرد و شیوه‌ی لپاژ - همانند شیوه‌ی یوجینو باربا - به دلیلِ نوعِ همکاری ابداع‌شده‌ی او با بازیگران، موردِ بهره‌برداری قرار نمی‌گیرند و به جای آن مسیر C که در سطرهای پیشین توضیح داده شد، عمل می‌کند. البته گاهی‌اوقات یک نمایشنامه‌ی پایان‌نیافته - همانند *رویای شب نیمه‌ی تابستان*[۲۸] - انتخاب می‌شود تا مجدد توسط بازیگران از طریقِ بداهه‌پردازی بازنویسی/بازسازی شود. بنابراین مسیرهای اشاره‌شده در بالا (A ، B و گاه راه ۱) که بین کارگردان، دراماتورژ و مخاطب قرار دارند، می‌توانند استفاده شوند. همان‌گونه که در نمودار مشخص است، راه ۱ نشان‌دهنده‌ی ارتباط مستقیم کارگردان - اینجا لپاژ - با مخاطب است. بنابراین در یک جمع‌بندی کلی مسیرهای موردِ استفاده به شکلِ زیر طبقه‌بندی می‌شوند:

۱. راه‌های آگاهانه (خودآگاه): مسیر ۱، مسیر ۲، مسیر C، مسیر E و D؛

۲. راه‌های ناآگاهانه (ناخودآگاه): مسیر G، مسیر F.

لپاژ بر وجودِ مسیرهای ردیف اول تأکید دارد و به تأثیر و نفوذشان بر تئاتریکالیته‌اش اشاره می‌کند؛ اما اگرچه مسیرهای ردیف دوم را به کار می‌گیرد؛ اما صراحتاً از آن‌ها نامی به میان نمی‌آورد. این مسیرها پیشنهادهای پژوهش پیش‌رو هستند که گاه در برخی از وجوه با مسیرهایی که دیگر کارگردانان در تعامل با مخاطب/تماشاگر اتخاذ می‌کنند، شباهت‌هایی دارند و گاه برای درکِ بیشتر موضوع و مکانیسمِ عمل به برخی از این شباهت‌ها اشاره شده‌است. این مکانیسم در دو سطحِ آگاهانه وناآگاهانه/خودآگاه و ناخودآگاه در سطرهای آتی بیشتر تبیین خواهد شد؛ اما پیش از آن لازم است به تأکید بر استفاده از مسیرها در رویکرد بین المللی اشاره شود.

دریافتِ پیشنهادها از سوی اجراگران به جز نمایش‌های تک‌نفره‌ی لپاژ، می‌تواند با حضور و به‌کارگیری گروهِ اجراکنندگانِ بین‌المللی با ملیت‌های مختلف تقویت‌شده و توسعه پیدا کند. نیت از داشتنِ یک اجراگرِ بین‌المللی «توسعه‌ی روش و گستره‌ی تحول‌های شکلی است؛ روشی است که او [لپاژ] آن را برای خلق میزانسن به‌کار می‌گیرد» (Dundjerovic, 2009, 16). همانندِ آنچه در رویکردِ بروک رخ می‌دهد در اینجا نیز به دلیلِ وجودِ اجراگرانِ بین‌المللی با فرهنگ‌ها، مهارت‌ها و تکنیک‌های متفاوت، میدانِ وسیعی از ممکن‌ها برای گسترشِ میزانسنِ نمایشی و چندرسانه‌ای لپاژ فراهم می‌شود. اجراگرانِ بین‌المللی، دریافت متفاوتی مبنی بر مشاهده‌ها و تجربه‌های شخصی‌شان دارند و همچنین همانند هر مخاطبی، مبتنی بر «دید یک شخص عادی و عام»، زاویه دیدهای مختلف را به میزانسن لپاژ انتقال می‌دهند. باری اجراگران در شیوه‌ی لپاژ، پیشنهادهای‌شان را مطابقِ متن و یا یک موضوعِ بداهه‌پردازانه و متنِ ناتمام به اشتراک می‌گذارند. همه‌ی آن‌ها آزادانه و به‌طور جمعی با هم کار می‌کنند و مبتنی بر خطِ سیر داستانی و محوری، هر قسمت از اجرا را شکل می‌دهند. میزان و مقدارِ تغییرها در جزییاتِ میزانسن به لپاژ و درک و فهمِ اجراگران از فرهنگ خاصِ مورد اشاره و مضامینِ مرتبط با منشاء شکل‌گیری‌شان بستگی دارد. این مرحله بر روی مسیر و راه F طرح‌ریزی شده‌است. لپاژ در یک گفت‌وگو با کریست کارسُن[۲۹] اضافه می‌کند که:

«من تلاش می‌کنم تا ایده‌ای را که آن‌ها قصد دارند انجام دهند، درک کنم. [عموماً] بعد از دو هفته تمرین‌کردن، آن‌ها ایده‌ای را که قرار است براساسِ آن، [اجرا] را خلق نمایند، پیدا می‌کنند؛ البته اگر هم‌چنان تصمیم برای اجرا، همانند آن چیزی باشد که پیشتر انجام داده‌اند» (Lepage and Brassard, 1993, 34).

قدم اول برای عینیت‌دادن به مکانیسمِ اجرایی لپاژ، دریافتِ توقع‌ها و انتظارهای مخاطب از طریقِ پیشنهادهای متنی (محتوایی) و شکلیِ اجراگران است. لپاژ بر وجود این فرایند تأکید فراوانی دارد. قدم دوم تثبیت است که بعد از ارایه‌ها و بداهه‌پردازی‌های اجراگران، مبتنی بر ایده‌ها و شکل‌های تفاهم‌شده‌ی جمعی (کار گروهی) رخ می‌دهد: یک منظر و نگاه (لپاژ)، حکمِ نهایی را به‌منظورِ تنظیم و تثبیت میزانسن صادر می‌کند. لپاژ معمولاً در این مرحله همانند یک چشم و ناظر بیرونی عمل می‌نماید و همواره برای تثبیتِ روایتِ اصلی در نسخه‌ی اولیه و مقدماتی، اتصالِ قطعه‌ها و منابعِ فردی و گروهیِ پیشنهادشده را بازنگری می‌کند. هر زمانی که یک اجراگر بخواهد چیزی را درباره‌ی داستان یا اشکال اضافه یا کم کند، او آزاد است تا این مسأله را به اشتراک بگذارد و سپس گروهِ اجراگران براساسِ پیشنهاد ارایه‌شده، بداهه‌پردازی خود را شروع می‌کند تا لپاژ (چشم بیرونی/ ناظر بیرونی) مجدد تثبیت خود را انجام دهد. اغلب این فرایند ادامه می‌یابد و پایانی وجود ندارد؛ زیرا لپاژ تمایل دارد تا در هر اجرا، زاویه دیدها، ترجمه‌ها و تفسیرهای جدیدتر را در گسترشِ و تغییر میزانسن لحاظ نماید. همواره این همبستگیِ متغیر و قابلِ تغییر با پیشنهادهای اجراگران به دو زاویه دیدِ اشاره‌شده در بالا ربط دارد: «دید هنرمندانه» و «دید یک شخص عادی و عام». تشخیص و به‌کارگیری این دو دید مبتنی بر چه مکانیسم و روندی است؟

کلمه‌ی «همزاد»[۳۰] اصطلاحی است که یک‌بار توسط لپاژ در گفت‌وگو با رمی چرست[۳۱] استفاده شده و به نظر پژوهشگر، عبارت از راهی است برای دست‌یابی به «دیدِ عام و مردمی» ادعا شده. او توضیح می‌دهد که چگونه همزاد

«اغلب به ما اجازه می‌دهد تا در هر شرایطی، جای او را در هر جا بگیریم. او خیلی منعطف است؛ خیلی شخصیتِ همراهی است؛ به نوعی یک شخصیت؛ [مثل صفحه‌ی] سفید. او اتصالِ بین داستان و مخاطب/ تماشاگر را فراهم می‌کند. رویکردِ ساده‌ی او نسبت به حوادثی که با آن‌ها مواجه می‌شود، حس و موقعیتِ تماشاگر را مشخص می‌نماید» (Lepage, 1997, 34).

«همزاد» به یک مخاطب/تماشاگر پنهان‌شده در هر اجراگر مرتبط می‌شود و هر اجراگر با آن می‌تواند خود و اعمال و حرکت‌هایش را می‌بینند. اجراگر به عبارت دیگر از «همزاد» برای انتقالِ «دید یک شخص عادی و عام» بر روی اعمال و حرکت‌هایش استفاده می‌کند. یک شباهتِ چشم‌گیر بینِ مفهوم «همزاد» و سومین بخش از تقسیم‌بندی چهارگانه‌ی یوجینو باربا درباره‌ی مخاطب/تماشاگر در مقاله‌ای با نام *چهار تماشاگر*[۳۲] (Barba, 1990) دیده می‌شود. همچنین می‌توان تا اندازه‌ای «همزاد» را نزدیک به پسر/کودک مجازی[۳۳] مطرح‌شده توسط پیتر بروک دید که همان نقش و وظیفه را ایفا می‌کند (Mentioned in Williams, 1991, 238). همزاد با اجراگران آشنا و نزدیک است. همه‌ی افرادی که درگیر فرایندِ عمل و خلق‌کردن هستند، می‌توانند با «همزاد»، خودشان را همانند یک مخاطب/ تماشاگر به‌طور آگاهانه تماشا کنند تا توقع‌ها، نظرها و انتظارهای مخاطب/

تماشاگر به شکلِ ملموس و قابل درک و دریافت شوند. همراه با «همزاد»، مخاطب/تماشاگرِ واقعی نیز با ارایه‌ی توقع‌ها و انتظارهایش، تشدیدِ فرایندِ تأثیرگذاریِ شکلی و محتوایی را موجب می‌شود. یک پیوند مستقیم با مخاطب/تماشاگر (دو سوی نمودار ۱) در رویکردِ لپاژ وجود دارد که بر روی مسیر ۱ و مسیر ۲ از نمودار ۱ واقع شده‌اند. حتی اگر این مسیر، قدری شبیه به شیوه‌ی ارتباط بروک با مخاطب/تماشاگر باشد، کیفیتِ آن متفاوت است. تأکیدِ لپاژ اهمیت این نوع ارتباط را عیان می‌کند:

«مخاطب/تماشاگر، بخشی از فرایند نوشتن است. مخاطب/تماشاگر، بخشی از تئاتریکالیته‌ی یک قطعه است. [...] یافتن یک راه برای انجامِ تئاتر تا مردم بتوانند بازخوردهای‌شان را به شما بدهند؛ [...] یافتنِ راه‌هایی است برای گسترش یک قطعه در یک مقطعِ زمانی مشخص تا منتقدان، بازبین‌ها، مشاهده‌گران، نویسنده‌های تئاتر، نظرشان هرچه باشد به قطعه تزریق شود» (Lepage, 2000, 311).

مکانیسمِ تبادل و دریافتِ نظرها و توقع‌های مخاطب/تماشاگران به‌منظور تحول‌های شکلی و محتوایی میزانسن‌های لپاژ تا چه زمانی و چگونه به‌شکلِ پی‌درپی رخ می‌دهند و تثبیت می‌شوند؟ نظرهای دریافت‌شده در میزانسنِ خلاق و گروهی لپاژ با به‌روزرسانیِ حلقه‌های *RSVP*[۳۴] کسب می‌شوند. این حلقه‌ها از آنا و لارنس هالپرین[۳۵] به امانت گرفته‌شده‌اند. هالپرین جزییاتِ حلقه‌های *RSVP* را به شکلِ روبه‌رو طرح‌ریزی می‌کند: R به معنای منابع، S برای امتیازها، V برای ارزیابی و آخری -که در اینجا بیشترین توجه را دارد- P است و مخفف عملکرد و اقدام (اجرا) است (Halprin, 1962, 2). خوانشِ ساده‌ی این حلقه‌ها به همان مفهوم ترکیب[۳۶]بندی در شکل‌گیری میزانسن اشاره دارد: منابع و ایده‌ها گردهم آورده می‌شوند و سپس قوت‌ها و امتیازهای هریک سنجیده و با ارزیابی‌شان، مبنی بر موردِ استفاده قرارگرفتن یا حذف‌شدن، تثبیت و سپس بهره‌برداری رخ می‌دهد. بعد از بهره‌برداری، «نوبت تخریب»[۳۷]است و مجدد دریافتِ منابعِ جدید، امتیازدهی، سنجش و ارایه و دوباره این چرخه تکرار می‌شود. بنابراین پی‌درپی دو فرایندِ ترکیب و تخریب، به‌روزرسانی شده و همواره نسخه‌ی جدیدی در قیاس با گذشته موجود است.

آخرین بخش از حلقه‌ی *RSVP* عملکرد و اقدام -و در اینجا اجرا- در جلوی مخاطبان/تماشاگرانِ واقعی رخ می‌دهد. اجرا همواره و مجدد می‌تواند به دلیل نظرهای جدیدِ دریافت‌شده از مخاطبان/تماشاگران، دوباره و دوباره گسترش و تغییر پیدا نماید. میزانسنِ لپاژ همیشه برای تغییرات، باز و آماده است. بعد از شکل‌گیری بخش‌هایی از میزانسنِ لپاژ و زمانی که تقریباً اجرا آماده است، اجراگرانِ آثارِ لپاژ، اقدام‌های هنرمندانه و امتیازهای کارشان را به تماشاگران عمومی نشان می‌دهند. این تماشاگران از همان قشری هستند «که حضورشان به کشف و ساختارِ واقعی روایت اصلی داستانی اجرا [پس از پایانِ اجرا و شکل‌دادنِ نسخه‌ی جدید] کمک می‌کند» (Dundjerovic, 2009, 5). لپاژ اشاره می‌کند وقتی تماشاگر با بخش‌هایی از اجرا احساسِ رضایت نمی‌کند، این نشان می‌دهد که «مواد ما به‌شکل بایسته و به‌اندازه‌ی کافی در زمانی که اجرا در حال دیده‌شدن است، قوام و شکل نیافته و هنوز در مرحله‌ی موقت بوده و ما مطابقِ فعالیت‌های آزمایشگاهی مشغول‌ساختن آن هستیم» (Lepage, 1997, 129). لپاژ می‌افزاید که «نخستین نسخه از اجراهای ما اغلب پر از ایده‌های عالی؛ اما بسیار زمخت و ناشیانه هستند» (Mentioned in Whitley, 1999, 23). برای کنارگذاشتنِ بخش‌های نامنظم، نامناسب و ناشیانه و همچنین یک‌پارچه کردنِ بخش‌ها و تصاویر، لپاژ از نظرها و پیشنهادهای تماشاگران برای تنظیم‌کردنِ عناصر و وجوهِ گوناگونِ میزانسن استفاده می‌کند. ارتباطِ مستقیم لپاژ با تماشاگرانی که اجرا را دیده‌اند بر روی راه ۲ از نمودار ۱ مشخص شده‌است که گاه از طریق مسیرهای E و D (نکته‌های اجراگران در ارتباط مستقیم با تماشاگرانی که اجرا را دیده‌اند) نیز تأمین می‌شود.

نظرها و توقع‌ها و پیشنهادها از طریق نوشتن یا گفت‌وگوی مستقیم با لپاژ به‌دست می‌آیند. ضروری است نظرهای دریافت‌شده با تحلیلِ لپاژ منطبق شوند؛ اگرچه لپاژ ممکن است عکس‌العمل‌ها و نظرها را در مسیری که دوست دارد، بخواند و تحلیل کند. نکته‌ی مهم این است که در شیوه‌ی لپاژ، ارتباط و پیوندِ مستقیم با تماشاگرِ واقعی و عمومی (مسیر ۱ و مسیرهای E و D) به شکلِ قوی تأکید می‌شود. این پیوند مستقیم با تماشاگران/ مخاطبان واقعی و عمومی به‌عنوان مثال از سوی یوجینو باربا استقبال نمی‌شود؛ اما پیتر بروک (۱۹۹۳) بر آن صحه می‌گذارد و از آن استفاده می‌کند. بروک قبل از اجرای عمومی در برابر تماشاگران، تعدادی کودک و نوجوان را به تمرین‌هایش دعوت می‌کند تا بازخوردِ آن‌ها را ببیند و بشنود. او در حین تمرین به توقع‌ها، انتظارها و پیشنهادهای مخاطبان/ تماشاگران توجه می‌کند درحالی‌که لپاژ در شیوه‌ی کاری خود، هر شبِ اجرا، پیشنهادها و انتظارهای تماشاگران را مطالبه می‌نماید. گویی لپاژ به‌گونه‌ای شیوه‌ی بروک در استفاده از نظرهای تماشاگران را گسترش می‌دهد. اگر بروک بچه‌ها را به‌عنوان تماشاگر برای دریافتِ بدونِ محدودیتِ نظرهای‌شان دعوت می‌کند، لپاژ می‌خواهد به شکل واقعی‌تر، گسترده‌تر و در طولِ زمان، طیف‌های گوناگونی از آن‌ها را به همراه نظرهای انتقادی‌شان از مکان‌های مختلف با ملیت‌های گوناگون داشته باشد.

هر یک از میزانسن‌ها و اجراهای لپاژ که در حال ارایه‌شدن هستند، می‌تواند ناتمام اطلاق شوند و آماده و منتظر برای ادغام یا تأثیرگرفتن از پاسخِ مخاطبان/تماشاگران (Heddon and Milling, 2006,21). هر گروه از مخاطبان/تماشاگران در مکان‌های مختلف (شهر، کشور، جشنواره یا تور) یک مجموعه پیشنهاد برای او و گروه تئاتریش فراهم می‌کنند که میزانسن قبلی‌اش (نسخه‌ی پیشین) را برای شکل یافتنِ نسخه‌ی جدید، تحتِ تأثیر قرار می‌دهند. *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا* به‌عنوان مثال، متأثر از فرهنگ‌های مختلف (کانادا، ژاپن، بریتانیا و غیره) بود و در شهرهای متفاوت (لندن، کبک، منچستر، توکیو و غیره) اجرا شد. میزانسنِ *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا* در هر تور نمایشی، بتدریج دچار تغییر و تحول شد. وقتی *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا*در توکیو اجرا شد به‌عنوان مثال یک عروسک، بدونِ هیچ تعمدی بر روی صحنه جا ماند و شخصیتِ جفریِ نمایش، فراموش کرد تا آن را با خود به بیرون ببرد. یکی از تماشاگران، تحلیل شخصی و خاصی از آن داشت. بلنکن‌شیپ[۳۸] - یکی از اجراگران گروه لپاژ- چنین توضیح می‌دهد:

«وقتی ما نمایش را در توکیو اجرا کردیم، یک نفر از تماشاگران درباره‌ی این موضوع [جاماندن عروسک ازدواج] نظرش را داد. [...] ما نظرهای بسیاری را از تماشاگران ژاپنی دریافت کردیم. یکی از نظرهای ارایه‌شده از سوی تماشاگران این بود که او تصور می‌کرد جفری امریکایی[۳۹]، یک عروسکِ ازدواج را به جفری ژاپنی[۴۰] داده است! [این موضوع در

نمایش ما نبود و] همه‌ی ما گفتیم که «آن‌ها نکته‌ی جدیدی را متوجه شدند» و از این رو نتیجه گرفتیم که باید دو جفری [در نمایش] وجود داشته باشد. ما شخصیتِ جدیدی ایجاد کردیم: جفری امریکایی جدید. بعد از انجام تور در سال گذشته، ما فهمیدیم که در زندگی واقعی [که داستان بر آن استوار است] یک برادر گم‌شده و همه چیز کاملاً تغییر پیدا کرد. این [کشف‌ها] چیزهایی هستند که اغلب اوقات اتفاق می‌افتند» (Mentioned in Dundjerovic, 2007, 148-149).

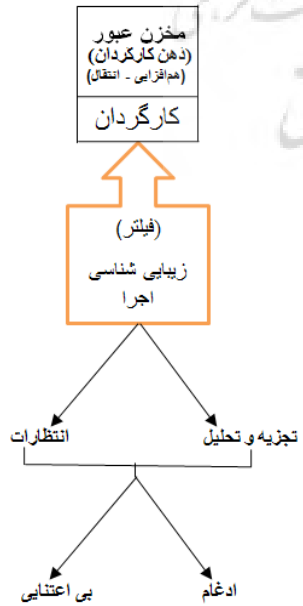
مطابقِ مثال ذکرشده می‌توان نتیجه گرفت که بخشی از روایتِ داستانی *هفت جریان رودخانه‌ی اوتا* به دلیلِ پیشنهادِ یک تماشاگر در نسخه‌ی جدید تغییر پیدا کرد که مطابقِ نمودار ۱ از طریقِ مسیر ۲ (ارتباط مستقیم لپاژ با تماشاگری که اجرا را دیده) و نیز مسیرهای E و D (ارتباط مستقیم اجراگران با تماشاگری که اجرا را دیدند) رخ داد و یک شخصیت و ارتباطات و حرکت‌هایش در نسخه‌ی جدید افزوده شد. این مثال نشان می‌دهد که چگونه میزانسنِ لپاژ، متناسب با توقع‌ها و انتظارهای مخاطبان/تماشاگران منعطف و تغییرپذیر است. او پیشنهادها را با خواندن، گفت‌وگو و بحث با مخاطبان/تماشاگران به‌دست می‌آورد و از آن‌ها می‌خواهد تا نظرهای‌شان را وقتی که اجرا و تالار را ترک می‌کنند، بنویسند و به او یا گروهش تحویل دهند. پژوهشگر این مقاله به‌عنوان مثال یکی از نمایش‌های لپاژ با نام *بازی کارت: اسپیدز*[۴۱] را به‌شکل زنده دیده است[۴۲] و همان‌طور که در بالا اشاره شد، لپاژ شیوه‌ای را در جمع‌آوری نظرهای مخاطبان/تماشاگران دارد: یک برگ کاغذ در کنارِ ورودی ساختمانِ تئاتر به هر مخاطبِ علاقه‌مند که تمایل دارد نظرش را به اشتراک بگذارد، تحویل داده‌می‌شود. هیچ سؤالی بر روی برگه طرح نمی‌شود و برگه‌ی سفید، فقط یک عنوانِ مختصر دارد: «دریافتِ بازخورد شما موجب قدردانی است». این تعاملِ بی‌واسطه و بی‌وقفه با تماشاگر و دریافتِ نظرهای‌شان ادامه می‌یابد و فرایندی جدانشدنی از هر اجراست و ایده‌ها و پیشنهادهای بکر برای ساخت و تبیینِ نوین در نسخه‌ی جدیدتر از اجرا به‌کار گرفته می‌شوند. برای لپاژ «شبِ نخستِ نمایش، آغازِ تمرین‌هاست و اجرا، فرایند تمرین‌کردن» (Lepage, 2000, 89) و به همین دلیل «او اغلب اصطلاح بازبودن یا تمرین عمومی را برای اجرا استفاده می‌کند» (Dundjerovic, 2009, 1). گویی پایانی برای گسترش میزانسن لپاژ وجود ندارد، مگر او تصمیم بگیرد که پرونده‌ی اجرای بخصوصی را ببندد.

افزودنِ تعدادِ متفاوت مخاطبان/تماشاگران بین‌المللی، تمایلِ دیگر لپاژ است و میزانسنِ آثارش، تحتِ تأثیر همین میل و خواست قرار دارد. لپاژ در طولِ سفرهای بین‌المللی با مخاطبان/تماشاگران و فرهنگ‌های متفاوتی روبه‌رو می‌شود و میزانسنِ قابل تغییرش مدام رشد می‌کند تا «درست‌ترین راه بیان و ارتباط با مخاطب/تماشاگر کشف شود» (همان). جیل مک‌دوگال[۴۳] اشاره می‌کند که اجرای «صفحه‌های تکنوتیکی[۴۴] یک کار در حالِ پیشرفت و خلق بود که در دو قاره و در مدت بیش از چهار سال و در شش شهر شکل یافت» (MacDougall , 1997, 209). برای داشتنِ اجرایی یک‌پارچه ضروری بود تا داستان‌های مجزای سه دوست و سفرهای دوری که هر سه داشتند به یکدیگر وصل شوند؛ بنابراین میزانسنِ متغیرِ لپاژ از یک تمرین/ اجرا شروع شد و به دومی رسید و سپس از یک نکته و متنِ بینافرهنگی، برآمده از نظرِ یک مخاطب/تماشاگر به سومی ختم شد و درنهایت با تلفیقِ هر سه بخش، اجرا و نسخه‌ی اول پدید آمد؛ اجرایی که در سفر و شهرها و کشورهای مختلف شکل گرفت و هر مکان و فرهنگی، دستاوردی را برای اجرا رقم زد. نتیجه آنکه سفر (یا تور) یک راه تأثیرگذار برای دیدنِ نظرها و انتظارهای مخاطبان/تماشاگران و گسترشِ میزانسنِ لپاژ در هر مکان جدید است. لپاژ برای تأیید این نکته توضیح می‌دهد که:

«وقتی در حقیقت شما سفر می‌کنید، عصاره‌ی یک کشور یا یک شهر را کشف می‌نمایید؛ شما درک می‌کنید که چه چیزی آن را بی‌همتا کرده است؛ روح آن از چه چیزی ساخته شده. نمایش‌ها از این نظر روایت‌های سفر هستند و شاید موفقیت‌های یک نمایش می‌تواند با همان روشی که ما یک سفر را اندازه‌گیری و ارزیابی می‌کنیم، سنجیده شوند. ما یا مسافر هستیم یا گردشگر. یک تولید موفق، تجربه‌ی یک مسافر را انتقال می‌دهد» (Lepage, 1997, 37).

نکته‌ی آخر عملکردِ فرایند فیلتراسیون[۴۵] (پالایش) در ذهن لپاژ برای تثبیتِ هر نسخه‌ی جدید از اجراست. فیلتراسیون که در نمودار (۲) نشان داده‌شده، همانند یک سالنِ ترانزیت (گذار) برای پذیرش یا نادیده‌گرفتن توقع‌ها و انتظارهای مخاطبان/تماشاگران عمل می‌کند. هر پیشنهادِ (R) جدید، نخست در ذهن لپاژ تحلیل می‌شود و در کنار دیگر منابع (S) قرار می‌گیرد تا میزانِ همگرایی‌شان سنجیده شود (V). سپس حفظ و نگه‌داشتن یا خارج و رهاکردنِ موارد و دریافت‌های جدید درباره‌ی هر میزانسن رخ می‌دهد و درنتیجه‌ی تصمیم لپاژ، ترکیبی از تحلیل او و پیشنهادهای مخاطبان/تماشاگران و انتظارهای‌شان به درون میزانسن و اجرا انتقال می‌یابد (P) که می‌تواند در طول بداهه‌پردازی اجراگران، مجدد توسعه پیدا کند. این همان فرایند *RSVP* است که در سطرهای گذشته ذکر شد؛ فرایندی که مدام تکرار می‌شود.

صرف‌نظر از زبان مخاطب/تماشاگر و دشواری درک و فهمِ گویش‌های مختلف در کشورهای گوناگون، می‌توان نتیجه گرفت که لپاژ کوشش می‌کند تا زبانِ قابل فهم را از میان یک نوع پیوندِ ویژه با مخاطب/تماشاگرِ بین‌المللی، اجراگران (گروهش) و فرهنگ‌های‌شان پی‌ریزی نماید.



نمودار ۲- فیلتراسیون؛ عملکرد و تصمیم گیری کارگردان درباره پیشنهادها، نظرها و انتظارهای مخاطب /تماشاگر.

کریستوفر اینس[۴۶] توضیح می‌دهد که:

«و[لپاژ] در اغلب تولیدهایش، همه چیز را از دو یا پنج زبان مختلف در یک نمایش ترکیب می‌کند- نه فقط فرانسوی و انگلیسی، بلکه (در یک قطعه همانندِ *هفت جریانِ رودخانه‌ی اوتا*) آلمانی، ایتالیایی، کاتالانی و ژاپنی» (Innes, 2005, 127).

لپاژ به همین فرایند و دلیل گسترشِ میزانسن و تغییرها اشاره می‌کند و می‌گوید:

«من یک ایده دارم و آن را با یک زبان می‌گویم و مردم آن را نمی‌فهمند. آن‌ها علاقه‌مند هستند همه‌ی آنچه را در ارتباط با آن است، بفهمند. بنابراین من دوباره آن را می‌گویم؛ اما با زبان دیگر و آن‌ها نمی‌فهمند... این خیلی فعال است. مثل این است که چیز مشابه‌ای را بارها و بارها می‌گوییم؛ اما با تصاویر مختلف. مردم با کلمه‌ها، حس‌ها، اشیا و تصاویر پیوند می‌خورند» (Mentioned in Hunt, 1987, 28).

اگرچه کدها و نشانه‌های متفاوت در فرهنگ‌های گوناگون رایج هستند؛ اما می‌توانند هدایت‌شده و با استفاده از شیوه‌ی لپاژ درک و ارتباط‌پذیر شوند. بنابراین در فرایندِ تولید و خلقِ میزانسن از منظرِ لپاژ، درک و فهمِ کدها و معانیِ نهفته در فرهنگ‌ها برای هر مخاطب/تماشاگر خاص با تجربه‌های منحصربه‌فرد خودشان مهم است. زمینه‌ی[۴۷] کدها و حوادث و اتفاق‌ها که به فرهنگ‌ها ضمیمه شده‌اند برای دسترسی به محتوا و درک بیشتر اساسی هستند (Augé,1995). لپاژ احتمالاً ناآگاهانه بین رویکردِ پیتر بروک و یوجینو باربا در تعامل با مخاطب/تماشاگر حرکت می‌کند و تلاش دارد تا توقع‌ها و انتظارهای واقعی مخاطبان/تماشاگران را به شکلِ متفاوت به‌دست آورد. رویکردِ لپاژ از سوی دیگر نزدیک به شیوه‌ی آگستو بوآل است و هر دو به پیوند مستقیم با مخاطب/تماشاگر توجه دارند؛ اگرچه لپاژ همکاری فیزیکی یا مشارکتِ عملی مخاطب/تماشاگر را مطالبه نمی‌کند. آثار لپاژ همواره در فرایندِ توسعه و تکمیل‌شدن است و تمامِ اعضای گروه بعد از هر اجرا، آماده‌ی تغییرهای بعدی هستند.

نتیجه

این مقاله معطوف است بر بررسی و تبیینِ مکانیسم و چگونگی تأثیرپذیری «روبرت لپاژ» از مخاطب/تماشاگر در تنظیم و شکل‌دادنِ میزانسنِ هر یک از اجراهایش. مطابقِ پیش‌فرضِ ارایه‌شده (نمودار ۱) امکان‌های ارتباطی مخاطب/تماشاگر با گروه اجرایی و به‌ویژه لپاژ و اجراگران ترسیم و پیشنهاد شده‌است. برای پاسخ‌دادن به پرسش اصلی این پژوهش، می‌توان گفت که «روبرت لپاژ» به‌منظور دریافت و انتقال انتظارها، نظرها و توقع‌های مخاطبان/تماشاگران، نخست یک پیوند و مسیر مستقیم با آن‌ها را شکل می‌دهد و پس از آن مسیرِ غیرمستقیمِ دوم مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. بنابراین مسیرهای مستقیم و غیرمستقیم در دریافتِ توقع‌ها و انتظارهای مخاطبان/تماشاگران توسط لپاژ (کارگردان) و نحوه‌ی تأثیرگذاری‌شان بر میزانسن او مورد بحث و تحلیل است. راه‌ها و مسیرهای مستقیم و غیرمستقیم در دریافت و تعاملِ ذکرشده از منظر لپاژ به‌عنوانِ کارگردان به چهار دسته تقسیم می‌شوند: (الف) مستقیم با مخاطب: راه ۱ (ب) مستقیم با تماشاگر: راه ۲ (ج) غیرمستقیم با مخاطب: A، B، C، F و G (د) غیرمستقیم با تماشاگر: D و E. همچنین در یک تقسیم‌بندی دیگر به منظور دریافتِ پیشنهادها، توقع‌ها و انتظارهای مخاطبان/تماشاگران توسط لپاژ، مجموعا دو دسته راه و مسیر دیده‌می‌شود: (الف) راه‌های ۱، A، B، C، F و G که در تعامل با «مخاطب» و (ب) راه‌های ۲، D و E که در تعامل با «تماشاگر» به کار گرفته می‌شوند. راه‌ها و مسیرهای ذکرشده در یک سیستم و مبتنی بر به‌کارگیری عناصر و اقدام‌هایی کارکرد پیدا می‌کنند. این عناصر و اقدام‌ها در سراسرِ تئاتریکالیته‌ی لپاژ جاری و ساری هستند. بنابراین مراحل و مؤلفه‌هایی که مکانیسم و چگونگی فرایندِ سیستمِ ارتباطی موردِ بحث بر آن‌ها استوار است- همراه با اطلاق‌ها و پیشنهادهایِ پژوهشگر- عبارتند از: حضور تکنیکی مخاطب/تماشاگر، حضور مؤثر و مشارکت‌گونه‌ی مخاطب/تماشاگر، پیوند مستقیم و غیرمستقیم با مخاطب/تماشاگر، دید هنرمندانه‌ی اجراگر، دید یک شخص مردمی و عامی اجراگر، مسیرهای آگاهانه، مسیرهای ناآگاهانه، استفاده از بستر بین‌المللی در وسعت‌بخشیدن به دریافت‌های به‌دست آمده از مخاطب/تماشاگر، چشم و ناظر بیرونی، همزاد، حلقه‌های *RSVP* و فیلتراسیون. مقاله‌ی پیش رو با توجه به مسیرها، مؤلفه‌ها و مراحلِ ذکرشده همراه با مثال‌های مختلف بر فرایندِ تأثیرپذیری لپاژ از مخاطب/تماشاگر در شکل‌دهی میزانسن‌هایش معطوف است. همچنین در پاسخ به سؤال‌های فرعی، مبرهن است دو واژه‌ی مخاطب و تماشاگر که در دو سوی مختلف (نمودار ۱) قرار گرفته و پیشنهاد شده‌اند برای لپاژ اهمیتِ یکسانی دارند و نمی‌توان درصد مشخصی برای برتری یکی بر دیگری درنظر گرفت؛ اما آنچه مهم است، کاربری هر یک از آن‌ها در دریافتِ نکته‌ها و علایقِ مخاطبان/تماشاگران و در نهایت تبیینِ نسخه‌ی جدید میزانسن است و در این فرایند، تمام راه‌های مستقیم و غیرمستقیم به کار گرفته‌می‌شوند تا نتیجه‌ی دلخواه به‌دست آید. تردیدی نیست که برخی از راه‌های ذکرشده آگاهانه رخ نمی‌دهند (F و G)؛ اما به‌شدت تأثیرگذار هستند و در این راستا، لپاژ به تمامِ اعضای گروهش و اجراگران و صداقت‌شان در انتقالِ تجربه‌ها و نیز نیازهای مخاطبان/تماشاگران اطمینان می‌کند؛ اگرچه همواره حق امضای نهایی را در تنظیم و تنسیقِ میزانسن برای خود محفوظ نگه می‌دارد.

این پژوهش نشان می‌دهد که یکی از مهم‌ترین کارگردانان تئاتر جهان، چرا و به چه‌منظور و با چه مکانیسمی به سمتِ مخاطب/تماشاگر حرکت می‌کند و نسبت به آن‌ها بی‌تفاوت نیست و به‌لحاظِ معنایی، رویکردی روشنگرایانه را در آثارش تعقیب می‌کند و تبلور می‌بخشد. نکته‌ی مهم این است که لپاژ با تمام عنایتی که نسبت به مخاطب/تماشاگر دارد، آثارش تجاری و سطحی اطلاق نمی‌شوند و همواره آموزه‌های فراوانی در هریک از اجراهایش به لحاظ شکلی و معنایی فراهم می‌شوند. نتیجه آنکه فرایندِ تولید و اجرای آثار او نشان می‌دهند که می‌توان به خواستِ مخاطب/تماشاگر توجه داشت و آن‌ها را تأمین کرد؛ اما رویکرد و روندی سطحی و فاقدِ ارزش‌های زیبایی‌شناسانه پیش نگرفت. این همان تئاتریکالیته‌ی منحصربه‌فردِ لپاژ است. تصمیم‌آگاهانه‌ی لپاژ برای برقراری ارتباط با مخاطب/تماشاگر آن‌قدر در فرایند تولیدِ اجراهایش نهادینه‌شده که گاه به‌شکلی ناخودآگاه بروز و ظهور پیدا می‌کند و پژوهشِ ارایه‌شده در پیِ هویدا کردنِ راه‌ها و مسیرهای پیدا و ناپیدای این تعامل و تأثیرپذیری است.

پی‌نوشت‌ها

1. Martin Esslin(1918- 2002).
2. Susan Alice Bennett (1949- ...).
3. Helen Freshwater (1957- ...).
4. International Approach.
5. Hans-Georg Gadamer (1900- 2002).
6. Denis McQuail (1935-2017).
7. Video On Demand.
8. Perception Theory.
9. Reader Response Theory.
10. Jerzy Marian Grotowski (1933-1999).
11. Peter Stephen Paul Brook (1925-...).
12. Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956).
13. Ariane Mnouchkine (1939- ...).
14. Eugenio Barba (1936 - ...).
15. Augusto Boal (1931-2009).
16. Richard Schechner (1934- ...).
17. Philip Auslander (1956- ...).
18. Richard Foreman (1937- ...).
19. Guillermo Gómez-Peña.
20. The Pleasure of Audience.
21. The Seven Streams of the River Ota.
22. Geometry of Miracles.
23. Alain Knapp.
24. https://exmachina.ca/
25. Artistic View.
26. The Lay-Person's View.
27. Aleksandar Sasha Dundjerovic.
28. A Midsummer Night's Dream (1985-1988).
29. Christie Carson.
30. Alter-Ego.
31. Rémy Charest.
32. Four Spectators.
33. Virtual Boy.
34. RSVP Cycles as follows where R stands for Resources, S for Scores, V for Valuation, P for Performance.
35. Anna and Lawrence Halprin.
36. Construction.
37. Deconstruction.
38. Blankenship.
39. American Jeffery.
40. Japanese Jeffery.
41. Playing Card: SPADES.

۴۲. نمایش در تئاتر Roundhouse Theatre اجرا شد و من در شب مطبوعات، ۱۱ فوریه ۲۰۱۳ آن را دیدم.

43. Jill MacDougall.
44. Tectonic Plates.
45. Filtration.
46. Christopher Innes.
47. Context.

فهرست منابع

اسماعیلی. مهناز (۱۳۸۷)، لپاژ و تئاتر تصویری، *هنر*، شماره ۷۶، صص ۱۲۰-۱۲۷.

اروین. پولی (۱۳۸۵)، *کارگردانی برای صحنه*، ترجمه‌ی هومن شباهنگ و مشهود محسنیان، نمایش.

بروک، پیتر (۱۳۸۳)، *رازی در میان نیست: اندیشه‌هایی درباره‌ی بازیگری و تئاتر*، ترجمه‌ی محمد شهبا، هرمس.

بروک، پیتر (۱۳۹۵)، *فضای خالی*، ترجمه‌ی اکبر اخلاقی، فردا.

بنت. سوزان (۱۳۸۷)، *تماشاگران تئاتر: نظریه‌ای در خصوص تولید و دریافت*، ترجمه‌ی مجید سرسنگی و دیگران، نمایش.

دون‌درووِیچ. الکساندر ساشا (۱۳۸۹)، چهارراه بین‌الملل/یک شیوه و متد: روبرت لی‌پیج کارگردان معاصر، ترجمه‌ی مهرداد رایانی‌مخصوص، *ماهنامه‌ی نمایش*، بخش اول، آذر و دی ماه ۱۳۸۹، شماره‌های ۱۳۵ و ۱۳۶، صص ۱۲۰-۱۲۴.

دون‌درووِیچ، الکساندر ساشا (۱۳۸۹)، چهارراه بین‌الملل/یک شیوه و متد: روبرت لی‌پیج کارگردان معاصر، ترجمه‌ی مهرداد رایانی‌مخصوص، *ماهنامه‌ی نمایش*، بخش دوم، بهمن ماه ۱۳۸۹، شماره‌ی ۱۳۷، صص ۱۰۹-۱۱۴.

رایانی مخصوص، مهرداد (۱۳۹۶)، *مبانی نقد تئاتر*، چ ۳، قطره.

سرسنگی. مجید (۱۳۹۲)، *محیط تئاتری و رابطه‌ی بازیگر و تماشاگر در نمایش دینی*، افراز.

اخگر. مجید و دیگران [ترجمه و گزینش] (۱۳۹۸)، *تئاتر و تماشاگر: به سوی نقش خلاق مخاطب در رویداد*، سمت.

کبودرآهنگی. محمدجواد (۱۳۸۴)، *تعامل بازیگر و تماشاگر در تئاتر*، فراگیر هگمتانه.

مک‌کوایل، دنیس (۱۳۸۵) *مخاطب‌شناسی*، ترجمه‌ی مهدی منتظرقائم، دفتر مطالعات و توسعه‌ی رسانه‌ها، چاپ دوم.

هولتن. اورلی(۱۳۶۴)، *تئاتر آیینه‌ی طبیعت*، ترجمه محبوبه مهاجر، سروش.

Augé, Marc. (1995), *Non-places*: *Introduction to Anthropology of Super Modernity*. London: Verso.

Auslander, Philip. (1997), *From Acting to Performance*: *Eassys in Modernism and Postmodernism*. London and New York. Routledge. Ch2.

Barba, Eugenio. (1990), Four Spectators. *The Drama Review*, 34 (1 [125]) spring, pp. 96-101.

Boal, Augusto. (2006), *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge.

Bennett, Susan. (1990, edit. 2013) Theatre and Audience: A Theory of Production and Perception. London and New York: Routledge.

Braun, Edward. (1982), *The Director and the Stage*: *from Naturalism to Grotowski*. New York: Holmes and Meire 1982.

Brook, Peter. (1992), Any Event Stems from Combustion: Actors, Audience, and Theatrical Energy. *New Theatre Quarterly*, 8(30) May, pp. 107-12.

Brook, Peter. (1993), *There Are no Secrets*: *Thoughts on Acting and Theatre*. London: Methuen.

Drain, Richard. (1995), *Twentieth-Century Theatre*: *A Sourcebook*. London: Routledge.

Dundjerovic, Aleksandar Sasha. (2007), *The Theatricality of Robert Lepage*. Montreal, Ithaca: McGill-Queen's University Press.

Dundjerovic, Aleksandar Sasha (2009), *Robert Lepage*. New

Lepage, Robert. (1997), *Lepage*, *Robert*: *Connecting Flights in Conversation with Rémy Charest*. London: Methuen.

Lepage, Robert. (2000), Robert Lepage's Theatre. *TriQuarterly*, 107-08, pp. 304-327.

Lepage, Robert and Brassard, Marie. (1993), *Polygraph*. In: Filewood, Alan Douglas (ed). *CTR Anthology*: *Fifteen Plays from Canadian Theatre Review*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 647-63.

MacDougall, Jill R. (1997), *Performing Identities on the Stages of Quebec*. New York: Peter Lang.

Roose-Evans, James. (2013), *Experimental Theatre*: *from Stanislavski to Peter Brook*. 4th ed. London and New York: Routledge.

Schechner, Richard. (1973), *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Books.

Schechner, Richard. (2003), *Performance Theory*. New York and London: Routledge.

Whitley, John. (1999), A Passion for Unpolished Gems. *Daily Telegraph* (London). 6 March, p. 23.

Williams, David. (1991), *Peter Brook and the Mahabharata*: *Critical Perspectives*. London: Routledge.

York and London: Routledge.

Foreman, Richard. (1992), *Unbalancing Acts*. ed. Jordan, Ken. New York: Pantheon.

Freshwater, Helen. (2009), *Theatre & Audience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Goldberg, RoseLee. (2003), *Performance Art*: *from Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.

Gómez-Peña, Guillermo. (2005), *Ethno-techno*: *Writings on Performance*, *Activism*, *and Pedagogy*. New York and London: Routledge.

Halprin, Lawrence. (1969), *The RSVP Cycles*: *Creative Processes in the Human Environment*. New York: George Braziller.

Heddon, Deirdre and Milling, Jane. (2006), *Devising Performance*: *A Critical History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Hunt, Nigel. (1987), The Moving Language of Robert Lepage. *Theatrum*, 6 (spring), pp. 25-28.

Innes, Christopher. (2005), Puppets and Machines of the Mind: Robert Lepage and the Modernist Heritage. *Theatre Research International*. 30(2) July, pp. 124-38.

Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*. London: Routledge 2006.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Quality of Robert Lapage's Influence as a Director from the Audience/Spectator Perspective in Shaping the Mise-en-scène

Mehrdad Rayani Makhsous*

Assistant Professor, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.
(Received 5 Dec 2020, Accepted 5 Mar 2021)

As a director, Robert Lepage is keen to employ an international and unfinished creativity in his creation methodology, a process by which the performer-author/actor-creator, in combination with the audience's reaction, is used as part of the development of his mise-en-scène. The audience's pleasure is also controlled and formed in some specific and significant elements of Lepage's mise-en-scène. In this paper, I explore the ways in which the audience impacts Lepage's mise-en-scène, and discuss the relationship between audiences and his performers. In Lepage's theatricality and mise-en-scène, there are some specific tools and devices such as image, music, physical expression, a collage of different languages, film, pop and projection videos, internet, advertisement, painting, digital technology, slide, camera for live feedback or parallel images, visual arts and audio images occurring simultaneously. These elements are adjusted by the audience's attendance. Lepage believes that the audience now has a new way of listening to stories, a new way of digesting stories, a new way of understanding stories. This is managed by Technical Presence as a way of thinking about the roles and functions of a theatre audience, and how the audience can be used and engaged and become more than just an onlooker. Increasingly, Lepage's mise-en-scenes are based on the dramaturgy of visual images, rather than verbal language, to engage the audience. However, diverse languages are added to his theatricality (some lines) during his tours to different countries. All of these communicative tools/ features engage with the audiences to serve as a unifying factor to tell stories that bring people together.

The audience's expectations and comments affect Lepage's mise-en-scène in two ways:

(i) An indirect association with the audiences through the performers' suggestions and comments;

(ii) A direct association with the actual and public audiences.

However different signs are prevalent in different cultures which can lead, using Lepage's method, to comprehension. Therefore, it is important to understand the codes and meanings of the cultures in each individual audience who would be dependent on particular experiences. The backgrounds of codes and events, attached to the cultures, are vital to finding content and further understanding. Regardless of the difficulty of understanding different languages in different countries, Lepage attempts to establish an understandable language through a variety of associations with international audiences, his performers and their cultures. In contrast to Barba's and Brook's approaches, Lepage attempts to receive the actual audience's expectations openly. His work is on the process of developing during each night's performance. On the one side, Lepage's approach is close to Boal's approach, and both are in a direct association with audiences. However, Lepage does not request the audience's collaboration physically or in participation. For Lepage, the opening night is the beginning of rehearsals and performing is the rehearsal process. This is why he uses the term open or public rehearsal for performance. It seems there is no end in developing Lepage's mise-en-scène unless Lepage decides to end his show. Overall, there are nine ways in which the audience impacts Lepage's mise-en-scène.

Keywords

Director, Audience, Spectator, Mise-en-scène, Robert Lapage

*Corresponding Author: Tel: (+98-935) 5682073, Fax:(+98-21) 88920361, E-mail: mehrdadrayani@yahoo.co.uk