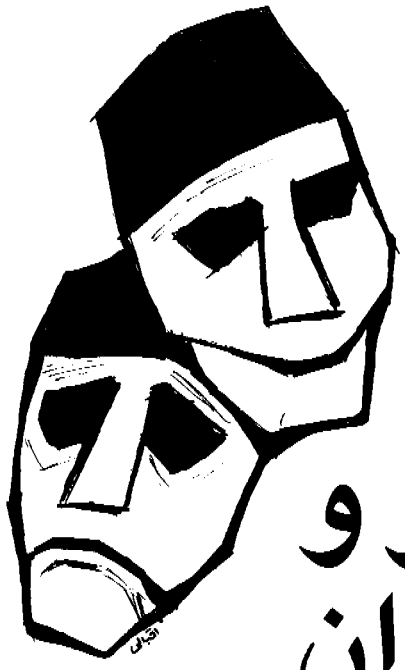
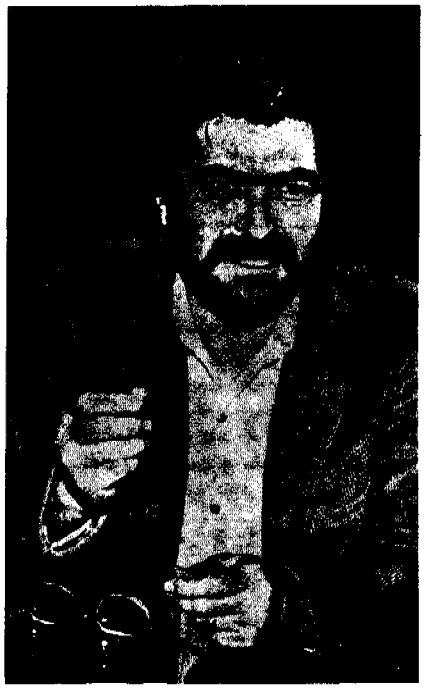


● بحثی درباره تئاتر و تئاتر ایران

در نشستی با دکتر محمود عزیزی



اشاره:
مجله سوره به نیّت گشودن مبحثی پیرامون وضعیت تئاتر ایران، از صاحبنظران و مدرسین این هنر، دعوت به ارائه مقاله و مباحثه می‌کند. باشد که آگاهی بیشتر علاقه‌مندان تئاتر، با نظرات و پیشنهادهای متنوع، راه را بر عملکرد صحیح آنها بگشاید.

● با تشکّر از شما که وقت گرانبهای خود را در اختیار ما گذاشتید. از فرصت استفاده می‌کنم و تقاضا می‌کنم نظرتان را، راجع به ماهیّت «تئاتر» بیان بفرمایید.

■ یك تعبیری هست که می‌گویند: «تئاتر، آیینه زندگی است». و تعبیر دیگر که می‌گویند: «تئاتر به تعداد تماشاگرانش، تعریف دارد». یا مثلاً: «تئاتر به عنوان ابزار انسان‌ساز می‌تواند معنی داشته باشد، و هدفمند حرکت بکند.» یك تعریف و تعبیر دیگر وجود دارد که: «تئاتر، به عنوان یك ابزار تبلیغاتی براحتی می‌تواند در اختیار جریانات سیاسی قرار بگیرد.» که البته شاهد مثالش فراوان است. البته «تئاتر» به معنای «آموزش» هم باز مثالهای زیادی دارد. بخصوص در کشورهایی که عملاً از طریق «تئاتر» در ارتباط با سوادآموزی بهره‌های شایان توجهی برده‌اند. ولی به‌طور کل، آن چیزی که من شخصاً در جستجویش هستم- مضاعف بر گشت و گذار مکتوب- و سالیان چندی سعی کرده‌ام یك مقدار تجربه عملی کسب کنم: «تئاتر» را در نظرم به صورت یك «آیین» متجلی می‌کند یا به عبارتی «تئاتر» برای من به منزله آیین است. یك آیینی که تابع قانونمندی خاص خودش باشد، می‌تواند همسوی یك آیین معنا یابد. یعنی وقتی ما شاهد اجرای آیینی هستیم، مثل «زار»، «ودو» یا «تعزیه»، اگر این افتخار را داشته باشیم و به عنوان یك تماشاگر که نه- چون معمولاً نمی‌توان تماشاگر صرف بود، مثلاً در مراسم «زار» جملگی در آیین قرار می‌گیرند- بلکه به عنوان عضوی مؤثّر در تفکر مخاطب و مخاطَب باشیم، عیناً در یك رخداد قرار گرفته‌ایم. در رخداد یك آیین، تنها چیز قابل رؤیت یا شنیدن را شاهد نیستیم بلکه با ماورای حرکتی که بخش نامرئی یك حرکت است- و اگر انسان صادقانه همسوی تفکر حاکم برآن آیین پیش رود- ارتباط برقرار کرده‌ایم. این همان چیزی است که تنها در نهایت- اگر بشود عنوان کرد- نمای درونی شیئی قابل حرکت است، یا حجم متحرك و قابل رؤیتی است که عناصر تشکیل‌دهنده انسانی آن اجرا را تشکیل می‌دهد.

در واقع تئاتر به منزله آیین، در نظر من، حداقل به این صورت است که ما بتوانیم از ورای آن نشانه‌های قابل رؤیت و شنیدن، به آن منزلگاه غیر قابل رؤیت ارتقاء یابیم. آنجا میدانی است که اجازه می‌دهد انسان در تفکر و اندیشه روزانه خودش، تزکیه و پالایشی را به وجود بیاورد. در آن میدان است که می‌توان شاهد یك اتفاق بود، به عبارتی همان محدوده‌ای که- اگر بخواهیم خلاصه‌کوته‌به‌آن اشاره کنیم- مدّ نظر من است و تئاتری که در دنبالش هستم، یا در تمام آنچه که برصحنه، تحت عنوان کارگردانی به کار می‌گیریم، اینها در واقع به منزله ابزار کار است. برای رسیدن به همان «مابعد حرکت» و یا همان ماورای فضایی که نهایتاً آن اتفاق را ایجاد می‌کند.

انسان می‌تواند از طریق همزادگرایی با جریان نامرئی نوعی اخلاق و اندیشه، نوعی دریافت فرهنگی، نوعی تحوّل را در خودش احساس کند. در واقع در یك تئاتر که تماشاگر، ناظر بر اتفاقات است، چیز عجیبی رخداده است. به عبارتی «کی»، شاهد کیست؟، «کی»، برای «کی» بازی می‌کند؟ و بعد آنچه که نشان داده می‌شود خواست کیست؟، آن بخشی را که تماشاگر وسیله‌ای می‌شود تا بازیگر «تن‌نمایی» کند، تحت عنوان حرکت، شخصیت، یا هر چیز قابل اطلاق، همانا میدان خواستهای تماشاگر است. تماشاگر از ورای این واقعه می‌خواهد به درون تن برسد. اگر بدن بتواند به درجه صفر از حرکت خودش برسد (البته این صفر به منزله رسیدن به اوج است و مافوق آن اوج، در توان بدن نیست)، و اصطلاحاً «تن‌نمایی» یا «خودنمایی» مطلوب تماشاگر را ارائه دهد: می‌توان ادعا کرد که هردو به یك درون‌نگری دعوت شده‌اند. در این صورت همان چیزی که تحت عنوان «اخلاق»، «فرهنگ»، «تحوّل»، «مسائل سیاسی» یا «تزکیه نفس» نام می‌گیرد از طریق رخداد صحنه‌ای، بارز می‌شود.

به همین دلیل اگر خوب دقت کنیم، قریب به اتفاق بزرگان تئاتر، هراز گاه که این هنر را در حال سکون و افول یا درجا زدن دیده‌اند، معمولاً به ارزشهای دیرین فرهنگی سنتی متشبّث شده‌اند و از این طریق تحوّلاتی ایجاد کرده‌اند.

● چطور می‌شود که همین «تئاتر» را به عنوان یك هنر بررسی کرد؟

■ این موضوع بحثهای فراوانی را همواره برانگیخته است. یعنی همین اصل که به آن بخش قابل رؤیت و شنیدن در تئاتر بتوان هنر گفت. علی‌الحساب به آن «روح»، «تفکر» و «جریانی که حادث می‌شود» و ارتباط این مجموعه را که برای بیان یك معنای خاص به کار می‌رود، اصطلاحاً معنای «هنر» می‌دهند. حال اگر درباره هنر تئاتر صحبت بکنیم، لزوماً هنر در ادبیات دراماتیك نیست، بلکه بخش «در حال شدن برروی صحنه» آن مدّ نظر است، و آن هم اگر به معنای باارزش و تعیین شده خود برسد، می‌تواند معنای «هنر» را بارز کند.

● از آنجا که تئاتر در خاستگاه خود به آیینها بازمی‌گردد، به نظر شما هنر نمایش با این ابتدائی‌ترین فعل غریزی انسانها یعنی ایما و اشاره و حرکت و نمایاندن، چگونه در یك هماهنگی و ارتباط ارگانیك قرار می‌گیرد؟

■ البته همین «نمایش» و «نمایاندن» یا «تئاتر»، واژه‌هایی هستند که واقعاً تاریخ تحوّل و تعبیر خوشنامی ندارند، (حداقل در راستای فرهنگستان زبان فارسی، به هرحال امیدواریم با حضور کارشناسان فن در کنار زبان‌شناسان و لغت‌شناسان و فرهنگستان، این مشکل حل شود. چون متاسفانه هنوز کسی این واژه‌ها را در کار برد دقیق خودشان تفسیر نکرده است.) اما در مورد سؤال شما، دو نفر هستند که در عالم «تئاتر» ادعای تقدم نمایش را بر ادبیات نمایشی داشته‌اند: «گوردن کریگ» و «آنتونن آرتو». این دو ابرمرد تئاتر، بنیان نمایش را برمبنای حرکت دانسته و قاعده، حرکتی را منظور می‌دارند که در تحوّلات خود تقسیم به «میمیك» و «ژست» می‌شود. همانا در «میمیك» است که احتمالاً «واژه» و «کلام» اضافه می‌شود. حال اینکه ارجح کردن «ادبیات دراماتیك» بر «تئاتر الیته» اول بار از حاصل نظرات ارسطو در «بوطیقا» مدوّن شده بود و به صورت معیار و محکی در حوزه تئاتر تبدیل شد و امروزه هستند کسانی که تئاتر را تحت الشّعاع «ادبیات» قرار می‌دهند و متاسفانه اگر کسانی هم باشند باارزش بالا در عملکرد خود، تئاتر خوب را منوط به متن ادبی خوب می‌دانند. این تبعیض، از زمان ارسطو ادامه پیدا می‌کند تا قرن نوزدهم که در واقع تئاتر را از جایگاه نوینی برخوردار می‌کند. عصر تحوّل و کنکاش و مبارزه بین دو وجه عمده تئاتر هنوز هم ادامه دارد. اگر می‌بینیم فلان آدم برجسته در تئاتر از آثار خاص نمایش بهره می‌برد و شخصیّتهای خاصّ آنها را به‌نوعی مطرح می‌کند، منظور نظرش در اختیار گرفتن واژه برای تقویت بازی (ژست) است. بنابراین،نظربه‌به این صورت درآمده که می‌گویند «کلام» در اختیار «کردار» صحنه، نه اینکه «کردار» صحنه برگرفته از مفاهیم «کلام» باشد. این اشتباه در بین ما نیز اتفاق افتاده که اگر کهگاه به «متون کلاسیك» چنگ زده‌ایم با توجه به چند بعدی بودن و توان چند وجهی خودش، متاسفانه ناچار می‌شویم وجه مکانیکی واژه یا فلسفه را القاء بکنیم. اما خوشبختانه موج نو تئاتر در سه- چهار دههٔ گذشته، بیشتر درصدد کشف رمز و راز آن چیزی است که حق طبیعی تئاتر است. یعنی زندگی در حال شدن در جمع نشانه‌های صحنه‌ای که می‌تواند نهایتاً از متن دراماتیك نیز بهره برد. مسلّماً اگر این وجه پیدا شده جای خود را بیابد، خواهید دید ادبیات دراماتیك خودش را نیز، پرورش خواهد داد و آن کسی که دست به قلم می‌برد، نیز باید بتواند در حد یك «دراماتور» کار بکند. درست مثل «برشت»، «مولیر» و «شکسپیر». اشخاصی که خودشان تئاتری بوده‌اند و این‌گونه زندگی را شناخته‌اند. متن نمایشی در واقع بعد از به اجرا درآمدن باید نوشته و چاپ شود. البته این بدان معنا نیست که دیگر هیچ نمایشنامه‌ای به غیر این صورت پذیرفته نیست، بلکه نویسندگان بزرگ، قادر بر نوشتن کار، با ارزش ارائه و اجرای موفق بوده‌اند. کسی که بتواند مکانیزم واژه‌ها را در هیبت «دیالوگ» درآورد کار قابل ستایشی می آفریند.

● به این ترتیب این سؤال پیش می‌آید که رابطه تئاتر با متون اولیه و باارزشی که برای تئاتر توسط نویسندگانی چون «سوفوکل» و «اوری پید» نوشته شد، چگونه است؟

■ سؤالی که شما می‌کنید مثل همین معمّای معروف است که می‌گویند: اوّل «مرغ» بوده یا «تخم‌مرغ»؟ قدر مسلّم این است که در ابتدا نمایش بوده است. «کردار» بود که به «واژه» رسید. خودتان مثال خوبی زدید. مبنی براینکه اولین زبان بشر، حرکت و نشانه‌های عملی برای ارتباطهای معمول بوده است.

● با توجه به این صحبتها، اگر مایل باشید بحث را به سوی تئاتر ایران معطوف کنیم. این یك واقعیت است که تئاتر زمینه پیدایی‌اش بازمی‌گردد به «نمایشواره‌ها»، حال سؤال این است که چرا در ایران با وجود این همه زمینه‌های غنی، هنوز تئاتر نتوانسته است در فرهنگ و قومیّت ما و در رگ و پوست ما و در نسلهای ما جریان پیدا کند؟

■ ما چند مشکل داریم. اوّل اینکه در کشوری زندگی می‌کنیم با فرهنگی غنی از فرمهای نمایشهای آیینی: نمایشواره‌های مورد اشاره شما، به‌طور مثال اگر ژاپن مضامینی چون «کابوکی» و «نو» دارد، ما تئاتر «روحوضی»، «عروسکی- خیمه‌شب بازی» و «تعزیه» را داریم. در کنار اینها که شکل یافته‌تر هستند آیینهایی چون، «زار»، «خنجر»، «پرخوانی»، «مراسم دراویش»، و... با خصلتهای نمایشی داریم که البته خیلی‌ها از آن بهره برده‌اند ولی ما کمتر. دوم که خیلی مهمتر است برمی‌گردد به یك فقدان یا بدشانسی، باید گفت این تصادف برای ما رخ نداد که مثل ایتالیا «گلدونی» ای بیاید و قصه‌های «کمدیا دل آرته» را مدوّن کند. ما این مشکل را داریم که روشنفکر به دلایلی یا نخواست یا نتوانست در کنار موسیقی یا مضامین مکتوب تعزیه را همچون ماده اولیه، دستمایه کار خود قرار دهد. این‌چنین فقدانی طبیعتاً منجر به پیدایی تفکراتی در ورای این موجودیتها نمی‌شود

تا به یك قانونمندی درام‌نویس منطقه‌ای دست پیدا کنیم. در غرب این اتفاق افتاد. آنجا در چهارچوب جریاناتی که می‌خواستند از نظام و فرهنگ ما الگوبرداری کنند. اشخاصی را برای پرورش نکته‌های ظریف اجیر کردند. در حالی که اینجا صرفاً دست به یك تقلید از نتایج آنها زده شد. لذا آنچه که در منطقه خودش پرورده نشده باشد، الکن می‌ماند و ما می‌بینیم تئاتر از «دارالفنون» همراه یك سری ترجمه‌ها آغاز شد و اینها چیزی جز دریافت ذهنی از مشاهدات دور و دست‌نیافتنی نبود.

وقتی ما راجع به قانونمندی فرمهای نمایش منطقه‌ای صحبت می‌کنیم به آن معنی نیست که هرآنچه در غرب بوده از نظر ما منحط و نادیده باشد، بلکه نظر من این است که همین شکل را که از حدود چند دهه پیش شروع شده ادامه دهیم و نهایتاً در کنارشان مراکزی برای پرورش بنیادی ارزشها داشته باشیم. یك سرمایه‌گذاری درازمدت و اصولی، مثلاً در آموزش و پرورش و مدارس. قبل از دوازده سال سرمایه‌گذاری برای یك بچه مشخص نیست که او یك «محقق» یا «مکانیسین» و یا چیز دیگری شود، ولی لازم است برای سلامت و سازندگی فرهنگ و اخلاق جامعه. در زمینه تئاتر هم به این روش اما با تعیین هدف، سرمایه‌گذاری و بهره‌وری کنیم. ما با پدیده‌ای بسیار بسیار مهم روبرو هستیم و نهایتا روح یك جامعه به مثابه هنر در شاخه‌های مختلفش تنیده شده و اگر به آن مرحله از رشد نرسد، برای سلامت و دوامش خطرناك است. مسئولین با یك سرمایه‌گذاری صحیح می‌توانند یك پشتوانه ضرورتی را در جامعه از برای تئاتر ایجاد کنند. ما پژوهش مستمر و مستقر کم داریم. تا زمانی که این حرکت جدی گرفته نشود ما نشخوارگر همان الگوهای وارداتی خواهیم بود. چه بسا که مضامین نمایشهای آیینی در اثر بی‌توجهی روزی و برای همیشه از بین برود. به عنوان نمونه عرض می‌کنم که یکی از دوستان دست اندرکار تحقیق که در مناطق جنوب مشغول پژوهش است، در تماسی که اخیراً با هم داشتیم گفت: «در آیین «زار» تنها هفده تا «با بازار» و «مامازار» باقی مانده‌اند» و اگر اینها هم که دهه‌های پایانی عمر خود را می‌گذرانند از میان بروند، بعید نیست حتّی این آیین به دست فراموشی سپرده شود. بنابراین بایستی تمامی خصلتهای نمایشی در آیینها ثبت و ضبط و بررسی شوند. اگر یك‌سری ندیده و نشناخته می‌گویند: «این آیینها خرافی است»، اشتباه محض است. اینها برگرفته از شرایط اقلیمی منطقه‌اند. و مسلّماً در درونشان، مایه‌های اعتقادی، فرهنگی و اقتصادی مستتر است که از راه همین کلیدها می‌توان به نتیجه‌گیری‌های اساسی برای عملکرد بهتر تئاتر و نمایش نیز رسید.

● فکر می‌کنید در حدود یك قرن پیش که افرادی مثل «آخوندزاده» با تئاتر درآمیختند، چه ضرورتی دیدند که دست به اداپته کردن متون فرنگی زدند. در حالی که می‌توانستند با بهره‌گیری از مضامین و اشکال متنوّع تئاتر خارج، از طریق فرهنگ و باورهای خودمان، پی‌ریز نمایشنامه‌هایی باشند. به نظر شما خشت اوّل ورود تئاتر، چقدر در عدم پویایی و تحوّلش نقش داشته است؟

■ مسلّماً می‌توانست با شکل دیگری مفیدتر باشد. ولیکن همین هم ضربه‌ای نزده است، بلکه باید گفت، حداقل چون شعور این وجود داشته که مفاهیم و زمان و مکان را آداپته کند و به صورت منطقه‌ای خودش درآورد، عملی قابل توجه بوده است. در کل هیئت‌های فیزیکی جامعه مراکزی هستند که به دلیل موقعیت ویژه، مثلاً پایتخت بودن یا صنعتی و توریستی بودن، عملاً تمرکز دهنده فعالیّتهای فرهنگی و هنری می‌شوند، و می‌توان مصرف‌کنندگان اصلی یا مخاطبین خاصی را از سطح کلی مردم آن جامعه، میانشان یافت. چیزی که ما نداریم این است که نتوانستیم پل ارتباطی میان این پدیده نوین و تمنیّات تماشاگران منطقه‌ای خودمان ایجاد بکنیم. پس صرفا مشکل ما از «آخوندزاده» شروع نمی‌شود. لااقل کار او برای آنهایی که با زبانهای دیگر ناآشنا بودند و تئاتر را دوست داشتند، جالب توجه بود. در آن زمان که میدان فرمهای نمایش آیینی گسترش داشت با دیدن چنین نمایشهای نوینی که برصحنه می‌آمد شروع به حرکتهای خصمانه‌ای کردند علیه آنها، ولیکن به هیچ جا نرسید. به دلیل همین عدم زمینه تفکر و شناخت، مبدعین تئاتر جدید هم نتوانستند پی به این ارزشهای اصلی ببرند و به جای اینکه به قول خودشان، فرمهای واپسگرا را عقب بزنند و با هم به مبارزه بی‌فرجام بپردازند، بیایند و خلق و خوی تماشاگر ایرانی را مورد کاوش قرار دهند. به هرحال مبدعین فرهنگ و هنر جدید تا دهه‌های قبل، هراز گاه می‌آمدند یکی از این فرمها را مطرح می‌کردند که بگویند ما هم از ارزشهای اصیل نمایشی برخورداریم ولیکن همه در سطح تبلیغ و هیاهوهای کاذب بود.

● شما به عنوان یکی از دست اندرکاران تئاتر، بفرمایید، زمینه دریافت هنرمند از خواسته‌ها و منشاء شوق مردم عامه، به چه شکل می‌تواند منجر به تئاتر برانگیخته شود؟

■ در همین مقطع وقتی ما یك تئاتر سنتی به اجرا می‌گذاریم که دربر دارنده ارزشهای ویژه این فرم تئاتر است، روشنفکر و غیر روشنفکر، بالانشین و پایین‌نشین، روستایی و غیر روستایی می‌توانند با این فرم نمایش ارتباط برقرار کند. حالا اگر بعضی به دلایل موقعیتهای اجتماعی، خودشان را سانسور می‌کنند، بحث دیگری است. ولی روی هم رفته کمتر کسی است که در مقابل موجود هنرمند و پدیده هنری او، «تئاتر»، بی‌تفاوت باشد.

● همان‌طور که آیینهای ما می‌تواند سرمنشاء تئاتر واقع شود. به عنوان نمونه دسترس، از نقطه نظرات جنابعالی در قبال فرم نمایش آیینی- مذهبی تعزیه، با توجه به تجربیات اخیرتان در تحوّل نمایش تعزیه، جویا می‌شوم. اصولاً وجوه تشابه و تفارق تعزیه را با تعریف تئاتر در چه می‌بینید؟

■ در بخش مقدماتی بحثمان اشاره کردم که تئاتر برای من همان چیزی است که با آیین، پیوند برقرار کند و این آیین به منزله قانونمندی‌اش، بایستی فراگیر باشد تا چه هنرمندان و چه مردم هنردوستمان بتوانند در چهارچوب به وجود آمدن آن تفکر سهیم باشند. در تعزیه ویژگی خاصی وجود دارد. تماشاگر در هرصورت معتقد است و آگاهی و اشراف برآیین نمایشی دارد. درواقع امر، خود او هم مؤثر است و هم متأثّر و مرز فعل و انفعال مشخص نیست. وقتی در زمینه روانشناسی ارتباط تماشاگر و بازیگر تفحصی بکنیم، یك حد و مرز خاص می‌یابیم. با تعبیر و تعریف تئاتر، اما همان عاملی که قانونمندی متن تعزیه را از یك طرف و قراردادهای ویژه اجرایی در صحن تماشایی از طرف دیگر را همسو می‌کند، همان عاملی است که در تحلیل قواعدشناسی نسخ تعزیه رعایت شده و ما عملاً می‌بینیم تابع قانونمندی ارسطویی است. وقتی شیوه اجرا را بررسی و مقایسه می‌کنیم، با همان تئاتری که تحت عنوان حماسی مطرح است، در کنار قواعد ارسطو به ارتباط مثلث‌وار متساوی‌الاضلاعی برمی‌خوریم، به این ترتیب که: قطع تئاتر حماسی در یك راس و قطبین تئاتر ارسطویی و تعزیه در دو سوی دیگر قرار می‌گیرند و از لحاظ تکنیك دربردارنده خواص حماسی- ارسطویی است.

● انگیزه واقعی شما در شیوه‌های ابداعی تعزیه، نشات گرفته از همین نکاتی است که برشمردید؟

■ این یك طرف قضیه است و در طرف دیگر انگیزه‌های شخصی است.

● به نظر من اگر مایل باشید، جا دارد در ادامه بحثمان به این مسائل تجربی خودتان دقیقتر بپردازیم تا از حیطه شخصی بودن خارج شود. چون در برابر شما یك دیدگاه تعزیه‌شناسی قرار دارد و یك دیدگاه تئاترشناسی که بالاخره چه شد؟ تعزیه بود یا اپرا؟

■ آن ترسیم مثلث‌واری که گفتم جوابی است

برای شما.

● چرا این تجربیات شخصی را ادامه ندادید که به جایی برسد؟

■ به دلیل همان عاملی که عرض کردم. ما بخش پژوهشهای تجربی هنر نمایش نداریم. یعنی هست. مرکز هنرهای نمایشی با همان امکانات ناچیزش، اما اینها قطرات ناچیزی در برابر نیازهای بسیاری از این نوع هستند. به نظر من فقط دولت می‌تواند در این جهت عمل آخر و نهایی را انجام دهد. مسئولین در مرحله اوّل بایستی دریافت این نیاز را داشته باشند و ضرورت آن را حس کنند تا سرمایه‌گذاری کنند. مثل اینکه وقتی شما سرپناهی نداشته باشید در برابر آسیبهای طبیعی به لزوم آن پی خواهید برد. البته در برنامه اخیر، رقم قابل توجهی- نسبت به سالهای قبل- برای تئاتر اختصاص یافته اما در برابر نیازهای تئاتر، رقم ناچیزی است.

● فکر می‌کنم راه استفاده از بودجه را هم بخوبی نمی‌دانیم.

■ بله، این معضل گریبانگیر اکثر مراکز فرهنگی است. به عنوان نمونه دانشگاه تهران در حدّ یک پژوهشگاه گسترده آموزشی، می‌تواند سرمایه‌ای به بخش آکادمی تئاتر اختصاص دهد. لااقل برای پرورش محقق. البتّه اخیراً مرکزی در دپارتمان تئاتر دانشکده هنرهای زیبا، به وجود آمده که من به آینده آن خوشبینم. اگر چنانچه فعالیّتهای اساسی در زمینه آموزش و تجربه در آن صورت پذیرد دربرگیرنده فعّالین راستین تئاتر، در دانشگاه خواهد شد. چرا که در همین حرکت، دانشگاه در ازای چهار سال تحقیق و تحصیل، می‌تواند تشکّل یک مجتمع پژوهشی تخصّصی را سبب شود. چه بهتر که ذخیره‌های فردای تئاتر، متحوّل‌کننده آن نیز باشند. این خود، یک حرکت دولتی صحیح است که عرض کردم.

● شما فکر نمی‌کنید تئاتری که دولتها پرورش دهنده‌اش باشند، استقلال خود را از دست می‌دهد و در خدمت یک سیستم درمی‌آید؟

■ من شخصاً هیچ ایرادی در این قضیه نمی‌بینم، چرا که مسئولیت حفظ و اشاعه میراث فرهنگی به عهده هردولتی است و در یک منطقه می‌تواند برای نیازهای فرهنگی خود تئاتری بالنده را تربیت کند. البتّه تئاتر هنر مستقلی است. هنرمند تئاتر اگر از اصول فرهنگی تحت الحفظ دولتها عدول کند با تماشاگر خود، یعنی مدعیان حفظ فرهنگ و سنن مواجه خواهد شد. اگر این شکل بتواند به صورتی طبیعی در یک مملکت وجود داشته باشد که دولت فقط ناظر بر نیازها و مرتفع‌کننده معضلات تئاتر میهنی‌اش باشد هیچ ایرادی ندارد. مثل «کمدی فرانسز» در پاریس دیروز و «کنسرواتوار پاریس» امروز که جهت بخش فعالیّتهای تئاتری است. این مراکز در روند پرورش، به تئاتری دست می‌یابند که برگرفته از فرهنگ خودشان، و متعلّق به ملّتشان است. در غیر این صورت دچار آشفتگیهایی خواهند شد که خود شما هم اشاره کردید. شاید لازم باشد بودجه به دو بخش تقسیم شود، یکی برای حفظ و اشاعه فرهنگ قومی- منطقه‌ای نمایش و دیگری برای مکانها و کانونهای جذب هنرمندان غیر وابسته و آزاد؛ تا آنها را در حمایت خود پرورش دهد که البته بیلان سالانه آنها ملاک تمدید قرار داد یا آنها باشد. این رسم در اغلب کشورهای دنیا معمول است.

● این خوب است ولی به نظر شما دست اندرکاران درجه یک تئاتر نباید در جهت شناخت این ابزار مهم فرهنگی به دولتمردان تلاش کنند و با اعمال مسئولیتهای صحیح، آنها را به این باور برسانند؟

■ بله، البته میدان. میدان تعیین تکلیف عناصری است که در جاهایی قرار می‌گیرند. فکر می‌کنم در حال حاضر به این سمت و سو حرکت می‌کنیم و مسئولین تئاتر، با توجه به تخصّصشان به کار گرفته می‌شوند. اینجا یک مسئله هم وجود دارد که نباید به صرف اینکه یک نفر دانشگاه نرفته و دوره این کار را ندیده نتواند اعمال مسئولیت صحیح داشته باشد. بایستی در جهت تئاتر، عاشق کار باشد تا حقّ آن مسئولیت را داشته باشد. و متخصّصین هم دلیل نمی‌شود با داشتن علم در کارشان حتماً بتوانند مدیر خوبی باشند.

● شما خودتان به عنوان مسئول اداره برنامه‌های تئاتر، فکر می‌کنید بخش زیر نظرتان چه نقشی می‌تواند در تئاتر داشته باشد که لااقل در این چند ساله شاهدی بسزا از عملکرد آن نام ببریم؟

■ چه نقشی می‌تواند داشته باشد با چه نقشی دارد، دو تا سؤال است. نقشی را که می‌تواند داشته باشد، همان حفظ و اشاعه میراث نمایش منطقه‌ای است. ولی اگر این مسئولیت به آن داده شود باز دچار اشکال است چون هنوز به آن حدّ، توان نمایش (فرهنگی- ملی) ما مدّون نشده است. به صرف یک تحقیقات پراکنده نمی‌توان سازنده‌اش دانست. اما نفس حرکت، قابل سپاس است که باید تشویق شود و اگر این امر تجربه بشود، در آن صورت اداره تئاتر، مسئول حفظ یک چیز مدوّن خواهد شد. مثل همان «کنسرواتوار پاریس» که مثال زدم. در حال حاضر این موجودیّت، یک بخش ناچیز از این مهم است. چون قبلاً اداره تئاتر در مفهوم اداری خود از یک بودجه مشخص برخوردار بوده است و روستائی که مسئول بودند قادر بودند، گروههایی را در مکانهای مشخص سرمایه بدهند و هنرمندانی را تحت لوای خود برای تولید هنری حمایت کنند، اما در حال حاضر، این اداره متحوّل شده و تبدیل شده است به قسمتی از مرکز هنرهای نمایشی که محدوده امکاناتش مشخص است.

● به نظر شما در حال حاضر آن کارکردی را که باید، داشته باشد ندارد؟

■ ببینید، اینها مسائلی است که صرفاً به برنامه‌ریز مرکز هنرهای نمایشی ارتباط ندارد، به قانونمندی کل مسائل هنری ارتباط دارد و به صرف اینکه مسئول تعویض شود، مشکلی حل نمی‌شود. با توجه به اینکه اگر آن مسئول، عشق و حال کار را نداشت این تحوّلات هم به وجود نمی‌آمد. این را صادقانه باید اشاره کرد که مسئولیت محترم مرکز هنرهای نمایشی واقعاً تلاشی صمیمی دارند و می‌خواهند از حداقل امکان، بیشترین استفاده را بکنند. ولی چون امکان بسیار ناچیز است و تقاضا بسیار زیاد، در نتیجه هیچ‌کس راضی نمی‌شود. ما این مشکل را داریم و اگر امکان فراهم بود ما می‌توانستیم در دراز مدت، حداقل به منزلگاهی برسیم که در آنجا بشود استراحت کرد، بشود فکر کرد و بعداً باشتاب بیشتری حرکت کرد.

● چرا نیروهای بالقوه اداره تئاتر در حد وظایف خود منظر کارشان را به این سمت و سو نمی‌برند؟

■ نیروهایی که ما در اداره تئاتر داریم، یک سری تحصیل کرده و حرفه‌ای هستند. اما دلیل ندارد یک بازیگر یا کارگردان، پژوهشگر هم باشد. و باز دلیل ندارد هرکس پژوهشگر است، نتواند بازیگر یا کارگردان خوبی هم باشد. اینها باید شناسایی و شناخت توانایی شوند. باید بها داشته باشند تا بتوانند توان خود را متحوّل کنند و تحت یک برنامه‌ریزی حساب شده بعد از مدّتی و حتی در سالهای بعد، شاهد نتایج کار آنها باشیم.

● مجدداً از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید سپاسگزارم.

■ خداوند به شما توفیق دهد.