تئاتر و توسعه

منصور براهیمی

ورود بـه مباحثـی چون «تئاتر و توسـعه» بدون داده‌ها و پشـتوانه‌های پژوهشـی قابل اتکا، نوعی نقض غرض اسـت. ادعا نمی‌کنم که داده‌ها و دعاوی من از پشـتوانه‌های پژوهشی قابل اتکا برخوردار است. در واقع انجام پژوهش‌های اجرایی (performance research) بنیادی نخستین قدم برای توسعه تئاتر محسوب می‌شود. بنابراین همه آنچه در این مقاله به اجمال طرح می‌شـود صرفاً پیش کشیدن مسائل اصلی و تلاش برای آشـکار کردن شکاف‌ها و اقدامات انجام‌نشده است و در عین حال دعوت از صاحب نظران برای ورود بیشتر به این مباحث،چرا که دعوی جامعیت نیز در اینجا ادعایی بی‌جاست و ای بسا نیازها یا مسائلی اساسی از چشم نگارنده افتاده باشد.

در این مجال فشـرده و کوتاه می‌کوشـم رئوس مباحث و مسائل مربوط به تئاتر را فهرست وار ارائه کنم. شماره گذاری به هیچ وجه نشان دهنده درجـه بزرگی، اهمیت یا اولویت موضوع نیسـت، بلکه صرفاً جهت نظم بخشیدن به مطالب به میدان آمده است.

۱) پس از انقلاب اسلامی

تئاتر (به عنوان رسانه)، در مقایسه با سینما و تلویزیون، افول جدی داشته اسـت. در مورد شرایط گذشـته و حال و دلایل این افول بدون پژوهش جدی نمی‌توان سخن گفت. در حد خاطره ای تاریخی، می‌توان به یادآورد که قبل از انقلاب رسانه مسلط پس از شعر (به ویژه شعر نو) تئاتر و ادبیات داستانی بود. منظور من از «مسلط»، توان رسانه از جهت فرهنگ سازی، مبارزه فرهنگی، و جهت دادن به نیروهای فرهنگی دیگر اسـت. شاید به یاد بیاوریم که جنبش مذهبی، نزدیک به آغاز انقلاب، کوشـید از طریق تئاتر صدای خود را در سـطحی مسلط‌تر جاری سـازد و در مواردی، هر چند اندک، این صدا شنیده شد. احتمالاً بخشی از افول تئاتر نتیجه شرایط جهانی نیز هست:

«در دوران شکسـپیر و معاصران او درام–همـراه با فرم‌های دیگری که اغلب کلامیِ محض بودند، همچون وعظ و خطابه‌های مذهبی یا آواز و ترانه خیابانی–یگانه مدیوم ارتباط جمعی بود. این در حالی اسـت که در قرن بیستم، درام در شکل اصلی و اولیه خود (یعنی به مثابه فرمی‌غیرقابل بازتولیـد به لحاظ فـن آوری)، در نظـام مدرن رسـانه‌های ارتباطی به جایگاهی حاشـیه ای رانده شده است. در واقع حتی در درون خرده نظام ارتباط ادبی، درام اهمیت خود را به نفع متون روایی از دست داده است.» (فیستر، ۱۳۸۷، ۴۸)

در ایـران، احتمالاً چنین مقایسـه ای فقط میان شـکوه تعزیه در دوران ناصری و وضع تئاتر مدرن پذیرفتنی اسـت. اما افول تئاتر پس از انقلاب صرفاً بر اثر رشـد طبیعی، فن آورانه و راهبردی رسانه‌هایی چون سینما و تلویزیون نبوده است. به احتمال زیاد بعد سیاسی رسانه و تسلط جناح‌های غیرمذهبی بر قسـمت اعظم آن مانع شده است که تئاتر در سیاست‌های راهبردی کشـور مقامی‌جدی پیدا کند. این نوع سـوء ظن نسبت به بعد سیاسی تئاتر نیز صرفاً مخصوص کشور ما نیست:

«در جریـان تحول تاریخی... [تئاتر]، ماهیت مشـخصاً عمومی ارتباط از طریق متون دراماتیک باعث شده است که به تئاتر همواره به مثابه مقوله ای سیاسی نگریسته شود. به دلیل نگاه توأم با سوء ظن صاحبان قدرت، تئاتر همواره مهار شده است...» (فیستر، ۱۳۸۷، ۴۷–۴۸)

بـه علاوه این نوع مهار در دوران پیش از انقلاب به مراتب محدودکننده تر و سخت تر بوده است.

باری، دلایل افول و حاشیه نشینی تئاتر هر چه باشد، عدم توجه سیاست گذار فرهنگی به نقش راهبردی آن عوارض و آسیب‌های جبران ناپذیری به همراه خواهد داشـت. به یقین هیچ رسانه ای، به رغم هیاهوی بسیار بر سـر انواع فـن آوری‌ها، و به ویژه اخیراً بر سـر فـن آوری دیجیتال، جانشـین کارکردهای اجتماعی، فرهنگی و هنری تئاتر نخواهد شـد. در برابـر «هنرهای زیبا» که فرایند خلق آنها در گذشـته روی می‌دهد و در آنها اثر هنری برای همیشـه تثبیت می‌شود، تئاتر و پس از آن موسیقی مهـم ترین «هنرهای اجرایی» اند که دامنه وسـیع امکانـات اجرا را به

تمامـی‌در خود جـای داده اند. به عـلاوه، شـاخصه‌های اجتماعی و فرهنگـی مهمی‌چـون «هویت» قسـمت عمده حیات جـاری خود را بـا انـواع اجراهـای اجتماعی و هنری تضمین می‌کننـد: هویت آن چیزی اسـت که «اجرا» می‌شـود، نه آنچه «ادعا» می‌شود، و این نوع اجرای هویت از اموری به ظاهر جزئی چون طرز پوشـش عمومـی، رفتار خیابانـی، و نحوه احوال‌پرسـی تا انواع آیین‌هـای اجتماعی و مذهبـی (مراسـم ازدواج، انتخابات ریاسـت جمهوری، رژه نظامی، سـینه زنی و زنجیر زنی و...) و تـا انواع اجراهای هنـری (اعم از تئاتری و موسیقایی) دامن می‌گسترد. مثال هویت فقط مشتی از خروار اسـت، و لازم به گفتن نیست که بسیاری از این حوزه‌ها به دلیل عدم توجه به ماهیت «اجرایی» آنها آسیب جدی دیده اند و بعضاً به مسائلی به ظاهر لاینحل بدل گشته اند.

لازم اسـت به تئاتر، به عنوان یکی از مهم ترین شاخصه‌های فرهنگی، کـه از جهاتی هیچ جانشـینی ندارد، توجه کرد. قـدرت تئاتر در تربیت بازیگـر، در رشـد و بالندگی تفکـر و نگرش نمایشـی (دراماتیک)، در استحکام بخشـیدن به روابط محکم و منسجم اجتماعی، در زنده نگاه داشتن مؤلفه‌های هویت فرهنگی و امثالهم بی نظیر است و هیچ رسانه دیگری، لااقل در جهان مدرن، جانشـین آن نشـده است. اهداف دراز مدت بهتر اسـت بر این امر متمرکز باشـد که تئاتر به بهترین امکانات «فرهنگ سـاز» خود دسـت یابد و عاملی حیاتی در تعامل اجتماعی و فرهنگی به حساب آید.

۲) تئاتر استان‌ها و شهرستان‌ها

در حال حاضر، شهرهایی که دارای جریان جدی تئاتر بوده اند، تقریباً به کلی توان جریان سـاز نمایشیِ خود را از دست داده اند. البته مواردِ معدودی می‌توان یافت که مسیری معکوس داشته اند: یعنی بر اثر انقلاب، مقاومت فرهنگی و بومی‌خود را در برابر پدیده‌هـای غریب (و غربی) کم کرده و تلاش کرده اند در تئاتر کشـور سـهمی‌به عهده گیرنـد، با این همه همین‌ها نیز جریان سـاز نبوده اند. عوارض این افول هم بسیار بوده اسـت که در این مجال کوتاه و بدون پشتوانه‌های پژوهشی محکم نمی‌توان بر همه آنها انگشت گذاشت، فقط می‌توان اشاره کرد که فرهنگ‌های بومی، که به مراتب اصیـل تر از فرهنـگ پایتخت باقی مانده بودنـد، یکی از مهم ترین امکانـات خود را، که حضور زنده و تأثیرگذار آنها در رسـانه‌هایی اجرایی چون تئاتر و موسـیقی بود، از دسـت دادند و متعاقب آن در برابر فرهنگ سـرکوبگر و تحقیر کننده پایتخت، که تقریباً تمامی‌تولیدات سـینمایی و تلویزیونی را به انحصار خود در آورده بود، به کلی اعتماد به نفس خویش را واگذاردند (احتمالاً گسـترش همه جانبه تلویزیون و تا حدی سینما به قصد مقابله با هجوم فرهنگ بیگانه صورت گرفته، اما ظاهراً از این نکته غفلت شده است که این گسترش ناگهانی و بی محابا می‌تواند در فضای داخلی موجب تسـطیح فرهنگی شود). نتیجه آن که در شهرستان‌ها تنها راه بقایِ شـغلی و هنری، مثلاً در حوزه‌هایی چون بازیگری، کارگردانی، و بعضاً نویسـندگی، مهاجرت به پایتخت بود. احتمال دارد که پاره ای از مراکز استان آخرین تتمه نیروهای فعال و جریان‌ساز خود را از دست داده

باشند، به همین دلیل معلوم نیست بتوانند به اعتبار حفظ و انتقال تجربه به نسـل‌های جدیدتر بار دیگر توان جریان‌سـاز خود را احیا کنند. در این شرایط پیشنهادهایی به ذهن می‌رسد که باید با مشارکت صاحب نظران اصلاح و تکمیل شود، از این قرار:

۱-۲) تغییر معیارهای ارزیابی که غالباً توسطِ –و به اعتبارِ– پایتخت‌نشین‌ها تعیین می‌شود. در نتیجه تئاتر مقبول شهرستانی در وهلهٔ اول تئاتری است که مورد پذیرش پایتخت‌نشین‌ها قرار گیرد.

۲-۲) تمرکـز زدایی از کانون‌های تصمیم گیـری (به ویژه در خصوص بودجه و تخصیص امکانات) که به طور مشخص در پایتخت متمرکز شده اند یا از طریق پایتخت هدایت می‌شوند.

۳-۲) راه انـدازی انـواع پژوهش‌های اجرایی در امکانـات بالقوه اجرایی و آیینـیِ فرهنگ‌های بومی(فـارغ از هر نوع تمایل فرهنگی یا اقتصادیِ توریست پسند).

۴-۲) احداث حداقل یک «تئاتر شهر» برای هر مرکز استان (توجه کنید که «تئاتر شهر» در اینجا صرفاً یک نام نیست: «تئاتر شهر» نماد و مظهر فرهنگی شهر و شاخص معماری، هنرهای اجرایی و دستمایه‌های آیینی هر اسـتان محسوب می‌شود و در عین حال شاخص عالی ترین تولیدات اجرایی استان است).

۵-۲) مشـارکت نیروهای شـاخص هر استان یا شهرسـتان در تصمیم گیری‌های تئاتری کلان کشور.

۳) بازیگری

در شـرایطی که بازیگران به لحاظ کمّی رشـد قابل ملاحظه ای داشته اند، «توان» بازیگری به شدت آسیب دیده است. جالب آن که رشد کمّی و کیفـی کتاب‌های بازیگـری پس از انقلاب (به ویـژه آنها که آموزش و پـرورش بازیگـر را موضوع کار خود قرار داده اند) نه فقط بی سـابقه، بلکـه غیرقابل پیش بینی بوده اسـت. در حال حاضـر می‌توان گفت که در «صفحـه»ی کتـاب، خواننده یا بازیگـر ایرانی تقریباً بـا مهم ترین دسـتاوردهای آموزش و پرورش بازیگر در تماس اسـت، حال آن که از ایـن همه تماس هیچ نشـانی، یا کمتر نشـانی، در «صحنه»ی تئاتر (یا «صفحه»ی تلویزیون و «پرده»ی سـینما) می‌تـوان یافت. واقعیت آن است که مستحکم ترین نظام‌های تربیت و پرورش بازیگر به تئاتر تعلق دارد،و در نتیجه هر چه تئاتر امکانات تمرین دراز مدت و مستمر خود را از دسـت بدهد و هر چه بیشتر کیفیت اجرا و بازیگری نزول کند، به همان نسـبت توان بازیگری در سطح کلیه رسانه‌ها نزول خواهد کرد. سینما و تلویزیون از جهاتی می‌توانند بازیگر خاص خود را تربیت کنند، اما آنها به معنای اخص بازیگر نیستند، چون در واقع به طور دائم در حال اجرای خود یا اجرای تیپ یا منش خاص خود هستند و به ویژه در چارچوب‌های سبک شناسانه «رئالیسم» محصور می‌مانند. بازیگری استیلیزه و غیر رئالیستی (یا به اصطلاح «بازیگری سبک پرداخته») نیازمند آموزش سختگیرانه و حتی تأدیب‌های طاقت فرسا است (به آموزش بازیگر در سنت‌های شرقی توجه کنید). سینما و سایر رسانه‌های روایت پرداز یا نمایشی چون رادیو و تلویزیون، در کشورهایی چون ژاپن، چین، هند، کره و امثالهم، با تکیه بر همین توان بومی توانسـته اند وارد رقابت‌های جهانی شوند. در کشور ما، با بازنشسته شدن بازیگران قدیمی، که تواناترین آنها منشأ تئاتری دارند، این خطر هر چه می‌گذرد بیشـتر احساس می‌شـود که تعداد کسانی که می‌توانند به معنای اخص بازیگری کنند، کم و کمتر می‌شود. لازم به ذکر است که میراث موجود در مقایسه با کشورهای مطرح توان قابل توجهی نداشـت، اما ته کشیدن همین میراث تأسفی مضاعف و غرامتی مضاعف به همراه خواهد داشت.

تئاتر به ظاهر رسـانه ای اسـت پر هزینه و از نظر سیاسی و اجتماعی تا حدی پر دردسر، اما می‌توان این وجوه را لازمه توان آن در تربیت بازیگرِ دانسـت. خواسته‌هایی که این روزها کمتر توجهی به آنها می‌شود صرفاً خواسته‌هایی زینتی یا «افاده‌های هنرمندانه» نیستند، تئاتر توان تولید و تربیت بازیگر را از تمرین‌های سـخت و دراز مدت، کار طاقت فرسـا بر روی تنفس و صدا، تأدیب و ورزیدگی بدن، تسـلط بر ریتم و موسـیقی، و تعامل همه جانبه و ارتباط کاملاً بازخوردی با تماشـاگر کسب می‌کند. تا این فرصت‌ها و امکانات فراهم نشـود تئاتر، تئاتر نخواهد شد. بدیهی اسـت که این امکانات پر هزینه و پر دردسـر اسـت،اما سیاست گذار و سیاستمدار زیرک می‌داند که سود شایان تئاتر را در جاهای دیگری باید جست‌وجو کند.

۴) آموزش و نمایش

آموزش دانشگاهی تئاتر رشد کمّی قابل ملاحظه ای داشته است. به همین نسـبت می‌توان از رشـد فارغ التحصیلان تئاتر (به عبـارت دیگر جوانان جویای کار) سـخن گفت. آموزش تئاتـر به کودکان و نوجوانان –که یکی از دسـتاوردهای منحصر بـه فرد دوران معاصر اسـت– از طریق «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» راه اندازی شـد، اما پس از انقلاب نه تنها گسترش نیافت بلکه به شدت محدود شد، با این همه پاره ای از فنون و شـگردهای «تئاتر تربیتی» به گونـه ای کم رنگ در برنامه‌های کودک سـیمای جمهوری اسـلامی‌تداوم یافته اسـت. مدتی است که کتاب‌های مربـوط به «تئاتر تربیتی»، که گاه رنـگ و بوی کاملاً روان‌کاوانه به خود می‌گیرد (پسـیکو درام)، شکوفا شده و این بار آموزش بزرگسالان از طریق تئاتـر (که پیش از انقلاب توجه چندانـی برنینگیخته بود) نیز محور توجه بوده اسـت (در حد اطلاع من، مهم ترین کتاب‌های اگوسـتو بوآل، تجربه گر و نظریه پرداز برزیلی، ترجمه و چاپ شـده یا به زودی به چاپ خواهند رسـید، و این دستاورد کمی‌نیست). متأسفانه تجربه عملیِ روش‌های بوآل بسـیار محـدود بوده (در حد اطلاع من) و اصلاً متناسـب بـا حجم تولید کتاب نیسـت. چنان که می‌بینیم ظاهراً حوزه آموزش پر تکاپو تر از حوزه تولید بوده اسـت و ای بسـا این امر ناشـی از شـکوفایی منحصر به فرد مطالعات تربیتی و روان‌شناسانه در دوران پس از انقلاب باشد. با آن که در حال حاضر در سـطح نظری و در حوزه‌هایی چون آموزش ابتدایی آخرین تحولات روش شناسانه و خلاق مورد توجه و در حوزه‌های محدودی مورد آزمایـش و تجربه عملی قرار می‌گیرد (تحولاتی از قبیل چرخش نظری از «رفتارگرایی» به «آموزش شناختی»، توجه به «هوش‌های چندگانه»، میل به روش‌های مسـئله کاو، کشاف و خلاق و...)، اما هنوز راهی طولانی در پیش داریم که بتوانیم با محوریت هنر (نه ریاضی، فیزیک و...)، و به ویژه با محوریـت روش‌های تعاملی، بازخوردی، و فعـال تئاتر تربیتی، آموزش کلیه دانش‌های پایه و درونی‌سـازی کلیه نیازهای تربیتی (دینی، اخلاقی، فرهنگی، اجتماعی و...) را به اعتبار روش‌های تعاملی، کشاف و خلاق هنر و تئاتر پیش ببریم. در پیش‌گفتار مترجمان بر کتاب در دست چاپ آموزش و پرورش بازیگر در قرن بیستم، نوشته آلیسون هاج، نوشته ایم:

«بازیگـری نه فقط بـی نظیرترین پدیده قرن بیسـتم در حوزه هنرهای اجرایی اسـت، بلکه پویاترین زمینه ای است که در آن آموزش و پرورش مدرن با مهم ترین چالش‌ها و تناقض‌های خود رو در رو شده و کوشیده اسـت در عمل راه برون رفتی برای مسائل خود بیاید. حتی می‌توان ادعا کرد که‌آموزش بازیگری بسـیار پیشروتر و پیش بین تر از نظریه و عمل آموزش در حوزه علوم تربیتی و روان‌شناسـی بوده اسـت،زیرا آنچه را که ما جدیدترین دستاوردهای علوم تربیتی و روان‌شناسی می‌دانیم، آموزش بازیگـری از همان آغاز قرن بیسـتم در افق دیـد و تجربه خود قرار داده بود. نبایـد ادعای گزافی به نظر آید اگر بگوییم آموزش و پرورش امروز، از آموزش رسـمی تا غیررسـمی، از ابتدایی تا عالی، و از سنتی تا مدرن، تجربه‌های گوناگون آموزش بازیگری را همچون گنجینه ای خواهد یافت برای الگو برداری، سامان دهی،تعیین راهبرد و حتی بر ساختن آینده.» (آلیسون هاج، در دست چاپ، ص ؟)

در مقالـه «نگاهی به بنیان‌های نظری آموزش و نمایش» در شـماره سـوم فصلنامه خیال کوشـیده ام تا حدی ابعاد آموزشی و تربیتی تئاتر را بکاوم و نگاهی نیز به آینده داشته باشم: «آینـده امیدبخـش، آن گونـه که من می‌توانم ترسـیم کنم، آینده ای اسـت که در آن، جدال نظریه‌ها به رقابتی سـازنده در میان دانشکده‌ها و دانشـگاه‌های تئاتـر بدل شـود و نظـام آمـوزش در ضمـن توجـه به ویژگی‌های کارآمد آموزش سنتی – به ویژه روش‌های طلبگی ای چون آموزش نَفَس به نَفَس و نزدیک اسـتاد و دانشجو، انتخاب دو جانبه اسـتاد و دانشجو، مباحثه و گفـت و گو – حتی الامـکان از نتایج منفی و ناکارآمـد نظام موجود دور شـود و در عین حال، به نیازهای دنیای امروز به گونه ای شایسـته پاسخ گویـد. در این تصویر امیدبخـش از آینده، تئاتر (هم به منزله ابزار آموزش و هم موضـوع آموزش) می‌تواند مهم ترین نقـش را بازی کند، زیرا چنان که دیدیم، تئاتر یگانه رسـانه ای اسـت که کارآیـی جامع و فراگیر خود را در همـه حوزه‌های نظری و عملی آموزش، اعم از سنتی و مدرن، به اثبات رسانده است.» (براهیمی، ۱۳۸۱، ۶۸-۶۹)

در چنین شرایطی پیشنهادهای زیر به ذهن می‌رسد:

۱-۴) خودسـنجی مداوم و پیوسته مراکز، مؤسسات و نهادهای آموزشی. در واقع هر نوع نظام آموزشـی نیازمند ارزیابی و ارزش‌یابی است، اعم از وزارت خانه‌های مسئول، سازمان سنجش، دانشکده‌ها و دانشگاه‌ها و غیره (زمانی در مقاله «خودسنجی: سنجش فراموش شده سازمان سنجش» در دفترهـای تئاتر، دفتر دوم، تهران، نیلا، ۱۳۸۲، صص ۱۱-۳۱، نیاز جدی به بازسنجی نحوه طرح پرسش‌های چهار گزینه ای و آشفتگی فاجعه بار گزینش دانشـجوی تئاتر را با نمونه و مثال شـرح داده ام و البته شرایط هیچ تغییری نکرده است).

۲-۴) گسـترش آگاهی از محدودیت‌های آمـوزش مدرن و بهره برداری مناسـب از شـیوه‌های مطلوب آموزش هنر و روش‌های مناسب آموزش سنتی.

۳-۴) توجه به اهمیت خلاقیت و روش‌های خلاق در آموزش به طور اعم و آموزش هنر به طور اخص.

۴-۴) توجـه به تفکیک ناپذیری ذهن و بدن در هر نوع آموزش. آموزش فعلی ما فقط به ذهن، آن هم بخش شناختی آن، و در حوزه شناختی هم فقط به حافظه می‌پردازد. هر نوع آموزش خلاق نیازمند فعال شـدن کلِ وجود ما، و به ویژه بدن اسـت، و این نیاز مختص بازیگری نیسـت. مثلاً توجه کنید که کتاب زیر آموزش «نگارش» را با بدن و بالاخص با تنفس پیوند می‌زند:

Laraine Herring: *Writing Begins with the Breath* (Shambhala, Boston and London, 2007)

۵-۴) عـدم تفکیـک آموزش از زندگـی. در آموزش سـنتی، هر نوع آمـوزش به قصد زیسـتن بوده است. شیوه فعلی آموزش ما به قدری انتزاعی اسـت که هیچ حلقه پیوندی با زندگی پیدا نمی‌کند.

۶-۴) حرکـت از «نظـام» بـه سـمت مجموعه ای از «اصول». با آن که من خود نیز در این نوشـته مکـرر از «نظام» سـخن گفته ام، اما واقعیت آن اسـت که آموزش سراسری، و بـه ویـژه آموزش هنـر، بیشـتر نیازمند «اصول» کلی و سراسـری اسـت نه «نظام» فراگیر. هر نوع نظام فراگیر موجب یکسان سازی قومی، فرهنگی و هنری می‌شود و امکانات فردی و تنوعات فرهنگی را به کلی سرکوب می‌کند.

۷-۴) حرکت از آموزش معلم محور به سمت آموزش فعال.

۸-۴) حرکت از آموزش یکسویه (از معلم به شاگرد) به آموزش تعاملی (به ویژه توجه به روش‌های کارگاهی).

۹-۴) حرکت از آموزش محصول محور (نظام نمره و مدرک) به آموزش فرایند محور.

۱۰-۴) توجه به ابعاد خودشناسانه آموزش و هدف قرار دادن «شکوفاندگی خود» در هر فرد.

۵) در حال حاضر می‌توان گفت که تقریباً چیزی به عنوان «شغل» تئاتری (منظور مشـاغلی است که می‌توانند مستقیماً از طریق تولید ارتزاق کنند) وجـود ندارد. هر نوع فعالیت تئاتری –در بهترین شـرایط– فعالیت تفننی کسـانی است که معیشـت خود را از طریق دیگری تأمین می‌کنند. لازم اسـت به تخصص‌های تئاتری به عنوان «شغل»و با اقتضائات اجتماعی

و اقتصادی شغل نگاه شـود. منظور آن است که جز گروه‌های غیرحرفه ای، دانشجویی و امثالهم، حرفه‌ای‌هایی باشند که بتوانند زندگی خود را بر تئاتر بنا کنند. نمی‌خواهم ترجیع‌بند تکراری «سرمایه گذاری اقتصادی» آن هـم از سـوی دولـت را در اینجا بازگـو کنم، اما ایـن واقعیت را نیز نمی‌تـوان نادیده گرفت که تئاتر، جز گونه تجارتی آن، نیازمند یارانه‌های جدی از سـوی دولت اسـت. در اینجا بیشتر بر این امر تأکید می‌کنم که سیاست گذاری «شغلی و حرفه ای» مهم تر از سرمایه گذاری مالی است، بنابراین بیایید اندکی به ساماندهی اقتصادی و شغلی تئاتر بیندیشیم.

۵-۱) ایـن فکر کـه تئاتر بتواند از نظر اقتصادی روی پای خود بایسـتد هیچ‌گاه نباید هدف برنامه ریزی‌ها باشد. کسانی که چنین احکامی صادر می‌کنند مسـائل تولید تئاتری را چنان که شـاید و باید نمی‌شناسـند. در کشـوری چون انگلستان که تعداد تماشـاگران تئاتر آن در سال بیش از تماشاگران فوتبال (محبوب ترین ورزش در این کشور) است، دولت برای حفظ تئاتـر یارانه پرداخت می‌کند. (منبع آماری من به چند سـال پیش تعلق دارد. مطالعات تطبیقی در حوزه اقتصاد و حرفه‌های تئاتر در هر حال راهگشاست و توصیه می‌شود.)

۵-۲) توجه به مرزبندی‌هـای ژنریک در فرایند تولید و مصرف ضروری است. در گذشته مرزهای تئاتر تجارتی از تئاتر هنری، تئاتر دانشجویی و تئاتر غیرحرفه ای تا حدی مشخص شده بود و این تفکیک نتایج مفیدی داشت. در حال حاضر تئاتر تجارتی تقریباً هستی مستقل خود را به عنوان نهادی اجتماعی (از جهت شغلی و اقتصادی) از دست داده است و طفیلی مراکز تفریحی و اقتصادی دیگر شـده اسـت. دعوی جذب تماشاگر (به هر قیمت) و اسـتقلال اقتصادی که گاه بـی ملاحظه بر همه گونه‌های تئاتری اعمال می‌شـود، فقط ویژگی تئاتر تجارتی محسـوب می‌شـود. تئاتر تجارتی نباید نیازمند یارانه باشـد، اما برنامه ریزی و سیاست گذاری برای آن ضروری اسـت. استقلال اقتصادی به معنی وانهادگی فرهنگی، سیاست‌گذارانه، و اجتماعی نیست.

۵-۳) گسترش مجاری اقتصادی برای تأمین تئاتر حرفه ای و غیرحرفه ای امکانات شغلی را افزایش می‌دهد. بهترین راه حل‌هایی که در حال حاضر به ذهن می‌رسد برنامه ریزی برای شکل دادن به «تئاترهای جامعه‌بنیاد» (community theatres) و یا – در درجه دوم- «تئاترهای منطقه‌ای» (regional theatres) اسـت. ورود جزئی نگر بـه ویژگی‌های این نوع تئاترها در این مجال امکان پذیر نیسـت، همیـن قدر می‌توان گفت که این نوع تئاترها با سرمایه گذاری یا یارانه‌های دولتی راه اندازی می‌شوند، اما قسمت عمده خرج و دخل اقتصادی آنها از طریق مشارکت اجتماعی فراهم می‌آید. شـهرداری‌ها و فرمانداری‌ها بهترین مراکزی هسـتند که می‌تواننـد آنها را حمایت و راه اندازی کننـد، اما یک تئاتر جامعه‌بنیاد در وهلـه اول به نیازهای جامعه یـا جماعتی که در آن تولید، اجرا و مصرف می‌شـود پاسـخ می‌گوید و در نتیجه تماشاگران آن تا حد زیادی تضمین شـده اند و علاوه بر فروش، می‌تواند از آن دسـته مجاری اقتصادی که ایـن یا آن جامعه خاص می‌تواند برای تئاتر خاص خود فراهم کند تغذیه نماید. تولید و مصرف این نوع تئاترها تا حدی شبیه نحوه شکل گیری و مشارکت مردمی در «تکیه»هایی است که اقوام و قومیت‌های مختلف در یک شهر (مثلاً تهران) بر پا می‌کنند. از نظر اقتصادی تئاترهای منطقه ای نیازمند حمایت و سرمایه گذاری دولتیِ بیشتری هستند (می‌توان توصیه کرد که با توجه به گستره جهانی تئاترهای جامعه بنیاد پژوهشی تطبیقی در سطح پنج قاره صورت گیرد تا از این طریق بتوان از تجربیات دیگران نیز بهره گرفت).

۵-۴) برنامه ریزی برای تشـکیل گروه‌های تئاتری منسـجم، با دوام و فعال. بقا و دوام تئاتر به چنین گروه‌هایی وابسـته اسـت. شـرایط کمال مطلوب شرایطی است که در آن گروه‌هایی ثابت در تماشاخانه‌هایی ثابت، با میزان قابل تعیینی تولید اجرایی در سـال به شـیوه ای به تولید و اجرا بپردازندکه معروف اسـت به شیوه «رپرتواری». این شیوه می‌تواند پیوند میـان تئاتر و جامعه را محکم تر کنـد و به کیفیت بهتر متعهد بماند. اما مهم تر از آن این است که چنین تشکیلاتی در عین نگرش «حرفه ای» به تئاتر («حرفه ای» در کشـور ما باید واژه ای بی مسما محسوب شود) هویتی فرهنگی-هنری برای تماشـاخانه‌ها فراهـم می‌کند که از ارزش فرهنگی و اقتصادی فراوانی برخوردار است.

۵-۵) در حال حاضر، «تئاتر شـهر» و تقریباً تمامی تماشاخانه‌های فعال و نیمـه فعـال پایتخت و مراکز اسـتان‌ها هویـت فرهنگی-هنری خود را از دسـت داده انـد. آنچه بیش از هر چیز جذب تماشـاگر و پر شـدن تماشـاخانه را تضمین می‌کند، نـه لزوماً تبلیغـات، هیاهوهای مقطعی، مرز شـکنی‌های سیاسی و اخلاقی، سـتاره سازی و امثالهم، بلکه هویت فرهنگی- اجتماعی- هنریِ یک تماشـاخانه است. برای آن که بتوان به چنین هویتی دست یافت گام‌های اولیه زیر توصیه می‌شود:

۵-۵-۱) نظام نظارت بر نمایش سـاماندهی دوباره شـود. در حال حاضر نظارت از بالا و به مقتضای سیاست‌های روز صورت می‌گیرد، و در بهترین شرایط نوعی ممیزی است و بس. حال آن‌که نظارت ابعاد فرهنگی وسیع تری دارد و مهم ترین آنها بر انگیختن احساس مسئولیت در قبال هویت، فرهنـگ، اخلاق و دیگر مؤلفه‌های اجتماعی در تولید کنندگان و مصرف کنندگان اسـت. راه حل‌هایی چون هویت فرهنگی-هنریِ تماشاخانه‌ها، تفویض مسـئولیت به مدیران هنری، دراماتورژها و گروه‌های ثابت تولید کننده و امثالهم ابتدایی ترین راه حل‌هایی است که به ذهن می‌رسد، اما تفحص و تدقیق جدی در این خصوص احتمالاً نتایج بهتر و کارآمدتری را نشـان خواهد داد. در حال حاضر، شـیوه نظارت بر نمایش به شـدت بوروکراتیک، تمرکزگرا، بطئی و خسته کننده است. به عبارت بهتر، پویایی فعالیت‌های تئاتری که مشخصه آنها فعالیت توأم با شوق و خلاقیت است چنان فرساینده از کار در می‌آید که غالباً به جای اجرایی پرشور، لاشه ای بر روی صحنه ظاهر می‌شود که می‌کوشد لنگ لنگان تن نیمه جان خود را به تماشاگر برساند. به علاوه، عمل نظارت فاقد کمترین امکان فرهنگ سازی است، زیرا تمام هم و غم خود را بر این می‌گذارد که چه چیز نباید باشـد، حال آن که کار پرثمر فرهنگی بر آنچه باید باشـد و آنچه از نظر فرهنگی باید به وجودآید استوار می‌شود.

۵-۵-۲) بنابراین می‌توان توصیه کرد که دو عمل «نظارت» و «ارزیابی» یـا «ارزش‌یابی» (کلماتی که در عنوان «شـورای نظارت و ارزش‌یابی» قابل مشـاهده است) از هم تفکیک شـود. عمل «نظارت» به «مدیران هنری » و «دراماتورژها» (مشـاغلی که -در زیر- پیشـنهاد می‌شود در نمودار رسـمی‌و سازمانی مشاغل تئاتری تعریف شوند) واگذار خواهد شد. آنچه از بالا صورت می‌گیرد «ارزیابی» یا «ارزش‌یابی» است، و آنچه در وهله اول مورد ارزیابی واقع می‌شـود نه این یا آن متن یا اجرا، و نه این

یا آن گروه اســت، بلکه ارزیابی مســتقیماً نحــوه عملکرد مدیران هنری و دراماتورژها و کارکردهای فرهنگی–هنری تماشــاخانه‌ها را هدف قرار می‌دهد.

۳–۵–۵) عمــل «نظــارت» بــه طــور کامل بــه «مدیران هنــری» و «دراماتورژها» واگذار خواهد شد.

۱–۳–۵–۵) هــر تماشــاخانه فعال یک «مدیر هنری» خواهد داشــت که با همراهی «دراماتورژ» آن تماشــاخانه در مورد اجرا یا عدم اجرای هر متن تصمیم خواهد گرفت (این دو مســئولیت‌هایی شــبیه صاحب امتیاز و مدیرمســئول نشــریه نیز خواهند داشت، و در واقع مسئول هر آنچه به اجرا در می‌آید تلقی می‌شــوند). از آنجا که مســئولیت مدیران هنری خطیر و از نظر فرهنگی جدی وآینده ســاز است در انتخاب آنها باید نهایــت دقت به عمل آید. چون طیــف فرهنگی، فکری و هنری موجود نسبتاً گسترده است، باید انتخاب مدیران به نحوی باشد که کلیه طیف‌های موجود را در برگیرد. لذا گرایش هنری و فرهنگی خاص یک مدیــر نباید نگرانی ایجاد کند، زیرا از آن می‌توان به نحو احســن بهره گرفت. بدیهی است که شرایط ممنوعیت (ممیزی یا نظارت) در اختیار مدیر هنری (و دراماتورژ) اســت، اما ممیزی درصد کمی‌از مســئولیت اوســت؛ آنچه کارکرد او را فرهنگ ســاز می‌کند اختیار و مسئولیت او در «انتخاب» اســت. انتخاب این یا آن متن یا اجرای خاص اســت که می‌تواند مولد باشــد و «تولید فرهنگی» به حساب آید. هر مدیر هنری موظف اســت هویتی فرهنگی–هنری به تماشاخانه خود بدهد و دقیقاً طیــف خاصی از تماشــاگران را جلب کند و نیازهــای خاصی را مرتفع سازد. اگر این سیاست به درستی دنبال شود، می‌توان با اطمینان گفت که تماشــاخانه‌های موجود دیگر از کمبود تماشــاگر رنج نخواهند برد. هویت هر تماشاخانه کمک خواهد کرد که علاوه بر رقابت سالم، انواع گرایش‌ها و سبک‌های نمایشی و اجرایی رشد یابد و غنا پیدا کند و تئاتر از عوام زدگی و ستاره سازی‌های غیراخلاقی به در آید.

۲–۳–۵–۵) اگر در ســاماندهی مشــاغل تئاتری، ابداع شغلی موسوم به «دراماتورژی» (برای هر تماشــاخانه فعال، حداقل یک «دراماتورژ») مد نظر قرار گیرد، و کارکرد فرهنگی–هنری او چنان که شــاید و باید لحاظ گــردد، امکان مطلوبی برای فرهنگ ســازی، پیوند همه جانبه با عناصر هویــت ســاز فرهنگ، پیوند با گذشــته تاریخی (هم دینــی و هم ملی)، و جــذب عناصر فرهنگیِ دیگــر فرهنگ‌ها و «از آن خــود» کردن آنها فراهم می‌آید. دراماتورژیِ امکان حداکثر تعامل فرهنگی با حداقل آسیب اجتماعــی را تا حــدی فراهم می‌کند. از آنجا که بحــث در مورد وظایف دراماتورژ و کارکردهای هنری و فرهنگی او مجالی وسیع می‌طلبد، مطلب را همین جا کوتاه می‌کنم و خواننده را به منبع زیر ارجاع می‌دهم: فصلنامه تخصصی تئاتر و هنرهای نمایشی، دوره جدید، شماره ۲ (تابستان ۱۳۸۴) و شماره ۳ (پاییز و زمستان ۱۳۸۴).

۳–۳–۵–۵) هویت بخشی به تماشاخانه‌ها نیازمند تشکل گروه‌های تئاتری حول علایق و توانایی‌های مشــابه است، و لذا لازم است مسئولیت‌های هــر فرد در هر گــروه تحت عناوین و اقتضائات «مشــاغل ســازمانی» قــرار گیرد. هر گــروه نیازمندِ –حداقل– یک نویســنده (یا مترجم)، یک کارگردان صاحب ســبک (یا صاحب روش)، و تعدادی بازیگر است. کلیه «طراحی»ها (طراحی صحنه، لباس،گریم، نور، صدا و غیره) نیز در شمار مشــاغل هنری دسته بندی می‌شــوند که باید از مشاغل فنی و اپراتوری (نورپرداز، مسئول میز صدا، مجری یا مجریان دکور و کلیه تکنیسین‌های دیگر) تفکیک شــوند، اما حد و حجم حضور آنها به ســبک و سیاق اجرا بستگی دارد. چنان که گفتیم بقا و دوام تئاتر به گروه‌های تئاتری منسجم، فعال و بادوام وابسته است. سیاست‌گذاری‌های فعلی از گروه‌های تئاتری حمایت جدی نمی‌کند، هر چند مدتی اســت می‌توان فعالیت‌های صوری و نامستمری را مشاهده کرد.

فرض بر این اســت کــه در تعامل میان «مدیر هنــری»، «دراماتورژ» و گروه‌های مســتقر در هر تماشــاخانه، عمل «نظــارت» به عمل «هویت سازیِ» فرهنگی–هنری بدل خواهد شد.

۴–۵–۵) باید به نسبت میان تعداد تماشاخانه‌ها و محل‌های تمرین توجه جدی داشــت. در حال حاضر تئاتــر روح و امکان حیاتی خود را که همانا تمرین مســتمر و طولانی اســت، از دست داده است. برای هر تماشاخانه حداقل ۳ و حداکثر ۵ الی ۶ سالن تمرین مورد نیاز است (و شاید بیشتر).

۵–۵–۵) توجه به رشــد و شــکوفایی امکانات خلاق صحنه، لباس، نور، چهــره پردازی (گریم)، و توجه به ابعاد علمی و فــن آورانه آنها که لازم است هم زمان با دیگر دستاوردهای فن آوری رشد کند.

۶) کثرت جشنواره‌های تئاتری بیشتر زیان‌بار است تا مفید، و بیشتر دیوان ســالاری را فربه و تغذیه می‌کند تا تولید تئاتری را. لازم اســت نســبت مطلوبی میان تعداد جشــنواره‌ها و کمیت تولیــد پدید آید. اینجانب ارقام دقیقی در اختیار ندارم، اما با توجه به حجم تولید تئاتر در سال احتمالاً ما نیازمند ۳ الی ۴ جشــنواره خواهیم بود، در حالی که شنیده می‌شود رقمی نزدیک به ۸۳ جشنواره تئاتر در کشور وجود دارد. حتی اگر این رقم اغراق آمیز باشد، یک دهم آن نیز رقم مناسبی نیست. هر چه هست این نسبت بهتر است معکوس شود. جشنواره‌ها در وهله اول مصرف کنندگان تولید ســالیانه اند. البته آنها به مؤلفه‌های فرهنگی متعددی خدمت می‌کنند،اما کارکرد تولیدی آنها همین است. در کشور ما آنها به نیروی محرکه تولید (و در برخی مواقع تنها مجرای تولید) بدل شده اند، اما چون قسمت اعظم هزینه‌های آن را دیوان سالاری و تشریفات زائد از آن خود می‌کند، نتیجه فربه شدن دیوان سالاری و تضعیف تولید تئاتر است.

۷) ایجاد مرکزی مولد و پایا برای انجام «پژوهش‌های تئاتری و اجرایی» ضروری اســت. این نوع پژوهش‌های اجرایی غالباً میان تئاتر و موسیقی مشــترکاً به انجام می‌رسد. قســمت اعظم این پژوهش‌ها نه روی کاغذ، بلکــه با کار عملی (اقــدام پژوهی)، تمرین، اجــرا و تجربه ورزی به ثمر می‌نشــیند و در آنها روش‌های کیفی پژوهشــی بر روش‌هایِ کمّی غلبه دارد. توجه کنیم که در حوزه ای چون نمایش سنتی، و مثلاً تعزیه، توان اجرایی ما به دلیل فقدان پژوهش‌های اجرایی کار آمد، پیوسته رو به افول اســت، حال آن که حجم پژوهش‌های مکتوب – و گاه غیرلازم– از حد گذشته است.

مراجع

۱) مانفرد فیســترز: نظریه و تحلیل درام، ترجمه مهدی نصراله زاده، تهران، مینوی خرد، ۱۳۸۷

۲) آلیســون هاج: آموزش و پرورش بازیگر در قرن بیســتم، ترجمه داود دانشور، منصور براهیمی، مجید اخگر، تهران، سمت، در دست چاپ

۳) فصلنامه خیال (فصلنامه فرهنگستان هنر)، ش ۳، پاییز ۱۳۸۱.