کارگردان تئاتر کیست؟

گفت‌وگو با ناصر حسینی‌مهر

مدرس و کارگردان تئاتر

حرفهٔ کارگردانی از چه زمانی در تاریخ تئاتر آغاز شد؟

دو واژهٔ *Regie* کارگردانی و Regisseur کارگردان در زبان فرانسه و آلمانی از قرن هجدهم در شهرهایی مثل وین، پاریس و برلین متداول شد. و آن عبارت بود از هدایت و هماهنگ کردن کارها و تکالیف بازیگران و نیز نظارت و رسیدگی به امور صحنه و کارکنان فنی تئاتر. البته چنین وظایفی همواره از دوران کهن به ویژه تئاتر یونان به این طرف در تئاترهای اروپایی وجود داشته و توسط مدیران کمپانی‌ها و یا بازیگران با تجربه‌تر انجام می‌شده است، اما انتخاب معین نام رژیسور برمی‌گردد به سال‌های پایانی قرن هجدهم، و همان طور که اشاره کردم پیش از آن کارگردانی به عنوان یک حرفهٔ هنرمندانه رسمیت نداشت و کمتر شناخته می‌شد.

پس کارگردانی یک رشتهٔ نسبتاً تازه در تئاتر محسوب می‌شود؟

بله، درست مثل نقش رهبری در ارکستر موسیقی. عنوان کارگردان برای نخستین بار در سال ۱۸۲۵ در آلمان بر اعلان‌ها و بروشورهای تئاتری درج شد و در تعریف رسمی آن، ده سال بعد یعنی سال ۱۸۳۵ در فرهنگ برک هائوس جمله‌ای به این مضمون نوشته شد که «کارگردانی عبارت است از اداره کردن کارهای

صحنه، و هم‌چنین به صحنه بردن نمایش».

چه وظایف مشخصی در این تعریف کلی برای یک کارگردان وجود داشت؟

در آن زمان یعنی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم هنوز حرفهٔ کارگردانی قاعده‌مند نشده بود و تعبیری که از این مقام در تئاتر وجود داشت عبارت بود از انجام کارهایی نظیر آماده کردن صحنه و سالن تماشاگر، نظارت و کمک‌های ساده به بازیگران در اجرای نقش‌هایشان، سامان دادن به بخش اداری، و از همه مهم‌تر مالکیت تماشاخانه و بهره‌برداری اقتصادی از آن. به بیانی فشرده‌تر، کارگردان کسی نبود جز یک برنامه‌ریز و تدارک‌دهندهٔ اصلی در فعالیت‌های یک تماشاخانه.

از چه زمانی حرفهٔ کارگردانی مستقل شد؟

در اواخر قرن نوزدهم. یعنی یک قرن طول کشید تا رفته‌رفته کارگردانی به عنوان بخشی لازم در خلاقیت‌های تئاتری رسمیت پیدا کند و وظایفش تبیین شود، وظایفی در دو شاخهٔ مجزا، از یک طرف به عنوان پیشنهاددهندهٔ دکور و تزئینات صحنه ـ که بعدها به دکوراتور و طراح صحنه تغییر نام داد، و از طرف دیگر به عنوان ارائه‌دهندهٔ خطوط بازی و میزانسن‌های معین برای بازیگران. چنان‌که در سال ۱۸۹۵ یک منتقد مشهور آلمانی به نام پل لیندائو این دو شاخه را به کارگردانی بیرونی و کارگردانی درونی تقسیم‌بندی کرد، تقریباً مشابه این نام‌گذاری‌ها در فرانسه و روسیه هم انجام شد. اما همهٔ این‌ها مقدمه‌ای برای تحولات بنیادی در این رشته بود که با آغاز قرن بیستم و رونق گرفتن تئاتر مدرن، تئوری‌های تازه‌ای دربارهٔ هنر کارگردانی مطرح شد که سردمدارانش کسانی بودند مثل استانیسلاوسکی، آدولف آپیا، گوردون کریگ و مایرهولد. به طور مثال آپیا می‌گفت: «هنر کارگردانی عرضهٔ چیزی است در فضا که نمایشنامه‌نویس آن را در زمان عرضه کرده است؛ زمان تنیده در متن». یا نظریهٔ دیگر او در برداشتن دیوار فرضی و جداکنندهٔ بین تماشاگر و بازیگر، نظریه‌ای در رد ناتورآلیسم که ژاک کوپو هم به آن پایبند شد و رفرمی در تئاتر فرانسه بوجود آورد. یا تأکید استانیسلاوسکی بر هماهنگی و ایجاد انسجام در سراسر اجرای نمایش بسیار اهمیت دارد. او اعتقاد داشت که همهٔ امور هنری یک تئاتر از هدایت بازیگران گرفته تا طراحی صحنه، لباس، موسیقی، دکور، گریم و غیره باید زیر نظر مستقیم کارگردان باشد، نظریه‌ای که منجر شد به لفظ معروف سرکارگردانی در تئاتر رئالیستی روسیه. البته با سیر تکاملی تئاتر همهٔ این نظریه‌ها و مفاهیم رفته‌رفته تغییر کرد، یا کامل‌تر شد و با گسترش مدرنیسم، کارگردان هم ناگهان از فراز تخت حکمرانی کوتاه مدتش پایین کشیده شد تا جایی که برژی گروتوفسکی بازیگر را به جای او نشاند.

با شروع همین قرنی که اشاره کردید چه رابطه‌ای بین کارگردان و نمایشنامه‌نویس شکل گرفت؟ نمایشنامه‌نویسی که از تئاتر کهن یونان زاده شد و تا امروز همیشه همراه تئاتر بوده است؟

اجازه دهید در پاسخ به طور خلاصه فقط فرمول‌وار به سه روش در این مناسبات یا رابطهٔ کارگردان با نمایشنامه‌نویس اشاره کنم. نخست برداشت یا تلقی متقدمان هنر کارگردانی است که عقیده داشتند کارگردان نباید فراتر از خواسته‌های نمایشنامه و خالقش قدمی بردارد. چنان‌که ژاک کوپو معتقد بود هنر کارگردانی هدایت مجموعه‌ای از فعالیت‌های هنری و تکنیک‌های تئاتری است که باید بی کم و کاست بر متن نمایشنامه‌نویس تکیه کند و روح و جان اثر را به تمامی بر صحنه قابل رؤیت سازد. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان ایرانی هم مثل ساعدی، رادی و حکیم‌رابط همین شیوه را دنبال کرده‌اند چنانکه در گفت‌وگویی که با آقای حکیم‌رابط داشتم ایشان می‌گفتند «من در نوشتن نمایشنامه به کلام بسنده نمی‌کنم، تصاویر و پیشنهادهایی به بازیگر و کارگردان می‌دهم که اگر مایل بودند استفاده کنند». روش دیگر در رابطهٔ کارگردان با نمایشنامه‌نویس، نظر مایرهولد است که می‌گوید: «نویسنده و کارگردان به هیچ وجه هم‌تراز یکدیگر نیستند و کارگردان ملزم به اجرای خط و ربط و دستورهای پیشنهادی نمایشنامه‌نویس نیست.» جالب است که ارسطو هم بیش از دو هزار سال پیش در کتاب بوطیقای خودش در مقایسه شعر و تقلید یا به بیان امروزی نمایشنامه و اجرا می‌گوید: «مهارت و ارزش کسانی که صحنه و لباس را مهیا می کنند بیشتر از قدرت شاعر یا نمایشنامه‌نویس است. اما روش سوم که افراطی‌ترین آن‌هاست به آنتونن آرتو ـ نظریه‌پرداز و کارگردان فرانسوی ـ تعلق دارد که در کمال ایجاز می‌گوید: «تئاتر یعنی کارگردان»، بسیاری از کارگردانان معاصر هم از نظرات او تبعیت کرده‌اند، از جمله کلائوس گروبر کارگردان سرشناس آلمانی که همیشه در همان جلسهٔ نخست تمرینات خیال همه را راحت می‌کرد و می‌گفت: «اینجا فقط من تصمیم می‌گیرم، نظر جمعی و کلکتیوی در کار نیست...»

این سه روش هم‌چنان بر تئاتر امروز جهان غالب است؟

نخیر. در نیمهٔ دوم قرن بیستم هم‌زمان با رونق گرفتن آوانگاردیسم روش و رویکردهای تازهٔ دیگری در کارگردانی پیدا شد. از جمله آزادی کامل کارگردان در کاستن یا افزودن متن‌های گوناگون در یک اثر نمایشی و هم‌چنین به‌هم‌ریختن زمان و فضای آن اثر که نام‌های گوناگونی هم گرفت مثل Metatext، Synthetic Theatre یا تئاتر تلفیقی و غیره. در واقع تئاتر معاصر جهان همهٔ قواعد و مرزها را زیرپا گذاشت و با سایر بخش‌های هنری درآمیخت، به طور نمونه مولتی مدیا و پرفورمانس آرت امروزه نقش مهمی در تئاتر جهان بازی می‌کنند. نکته دیگری که می‌توانم درباره کارگردانی امروز به خصوص در اروپا اضافه کنم و بسیار اهمیت دارد این است که از دههٔ هشتاد قرن بیستم یعنی از حدود سی سال پیش نسل تازه‌ای از کارگردانان قدم گذاشت به عرصهٔ تئاتر اروپا که تحولی در این هنر محسوب می‌شود و آن اینکه فارغ‌التحصیلان با استعداد مدارس بازیگری پس از سال‌ها نقش‌آفرینی بر صحنه‌های مختلف، این شانس یا این قرعه به نامشان افتاد تا به حق سکان حرفهٔ کارگردانی معاصر را به دست بگیرند، کسانی نظیر سیمون مک بورنی، توماس استرمایر، آناتولی واسیلیف یا کارگردان ایتالیایی رومئو کاسته لوچی. این افراد بوجودآورندهٔ حرکت جدیدی در تئاتر شدند که به واسطهٔ آن تصور کهنه از هنر کارگردانی رنگ باخت و مسیر کلیشه‌ای یا قراردادی کارگردان‌شدن تغییر کرد. چنین موقعیتی هنوز در ایران فراهم نشده است شاید به جز استثناءهایی نظیر اکبر زنجان‌پور، هما

روستا، سهیل پارسا و یا سهراب سلیمی.

چرا؟

چون بسیاری از جوانانی که در اینجا زیر نام و عنوان کارگردانی فعالیت می‌کنند در عرصهٔ بازیگری تجربه‌های لازم ندارند، به قول معروف انگورنشده مویز شده‌اند...

آیا منظورتان از حرکت جدید در کارگردانی این است که دانشکده‌ها و تحصیلات آکادمیک این رشته در اروپا از بین رفته است؟

نخیر، هم‌چنان پابرجاست، ورود و تحصیل در آن‌ها هم بسیار سخت. اما پس از دگرگونی‌های اجتماعی ـ فرهنگی در دههٔ هفتاد، آموزش رشته‌های نمایشی هم دچار تحول شد و تمرکز از دانشکده‌ها که بیشتر بر وجه تئوریک استوار بود خارج شد و به Ecoleها یا مدارس بی‌شمار تئاتری به شکلی بسیار خلاق انتقال پیدا کرد. به خصوص در فرانسه که این مدارس هم زیر پوشش دولت فعالیت می‌کردند مثل مدرسه عالی هنرهای دراماتیک در پاریس و استراسبورگ، مدرسه بازیگران تئاتر نانتر آماندیر، مدرسه تئاتر ملی شایو زیر نظر ژان ویلار، و هم مدارس کاملاً خصوصی که اعتبار بسیار بالایی داشتند و توسط نمایشگران بزرگ و شایسته‌ای اداره می‌شد، کسانی مثل ژان لویی بارو، ژاک لوکوک، مارسل مارسو، اتین دکرو، آنتوان ویتز، آندره آس ویتسناس... که این مدارس هنوز هم در فرانسه به مراتب معتبرتر و تعدادشان بیشتر از دانشکده‌های آن کشور است. دامنهٔ این موج غیر دولتی‌شدن نظام آموزشی تئاتر به سایر کشورها از جمله آلمان و ایتالیا هم کشیده شد مثل مدرسه پیکولو تئاتر استره لر در میلان، یا تئاتر آزمایشگاهی گروتوفسکی در لهستان، تئاتر اودین باربا در دانمارک، استودیوی تئاتر فابرگاس در مکزیک، لابراتوار تئاتر نوین سوکی جی در ژاپن... جالب است بدانید که این حرکت در تئاتر ایران هم بی‌تأثیر نبود.

به چند نمونه از آن در ایران اشاره می کنید؟

هنرستان هنرپیشگی، کلاس شاهین سرکیسیان، هنرکده آناهیتا، کارگاه نمایش، و یا حتی دانشکده هنرهای دراماتیک (دانشکده سینما ـ تئاتر کنونی) که ساختار و کارکردش تقریباً برگرفته از مدرسه عالی هنرهای دراماتیک پاریس بود، که پس از سال‌های ۵۷ انواع و اقسام آن در تهران رونق گرفت که شاید معتبرترین آن‌ها را بتوان هنرکده مهین اسکویی، کلاس‌های رکن‌الدین خسروی و حمید سمندریان نام برد.

اگر اجازه دهید برگردیم به مبحث کارگردانی که با تاریخچهٔ آن آشنا شدیم، اکنون اگر ممکن است تعریفی از این حرفه ارائه بدهید، کارگردانی چیست؟

ببینید، یک نمایشنامه زمانی بر صحنه تبدیل به نمایش می‌شود که کارگردانی شود، در غیر این صورت مثل پارتیتور یا دفتر نت موسیقی است که ارکستر را به خود نبیند و نوایی از آن شنیده نشود. اما اگر بخواهید تعریف متداولی از آن ارائه دهم می‌گویم کارگردانی عبارت است از تعیین و هدایت همهٔ فعالیت‌های هنری، فنی و تدارکاتی در جهت اجرای یک نمایشنامه، چه در تمرینات و چه در حین اجرا و پس از آن.

حتی در حین و بعد از اجرا ؟

بله، برای ترمیم و رتوش نمایش، همین طور افزودن تصاویر و نکات تازه. اما اگر بخواهیم از دریچه‌ای بازتر به مقوله کارگردانی نگاه کنیم، باید به تنوع و شیوه‌های گوناگونی که در نیم قرن گذشته بوجود آمده اشاره داشت. امروزه کارگردانی مدرن به سوی خلق جلوه‌های بصری می‌رود، به سوی جذابیت‌های بیرونی، مثل رنگ، نور، آکسیون، ملودی و یا ریتم. چون مخاطب این رشته درست مثل سایر رشته‌های هنرهای تجسمی به تئاتر می‌آید تا به قول گوردون کریگ نمایشی را تماشا کند، به بیان دیگر ببیند، و نه که بشنود. به همین دلیل امروزه رویکرد نمایشنامه‌نویسان هم به صحنه تغییر کرده و آثارشان را از بار سراسر ادبی و تصنعات شاعرانه کاسته‌اند، کسانی نظیر هاندکه، هاینرمولر و یا سارا کین که از دیدگاه نو کارگردانی تبعیت کرده و برای چشم تماشاگران نمایشنامه نوشته‌اند و همان طور که می‌دانید سرآمد آنان کسی نیست جز ساموئل بکت. از سوی دیگر نمایشنامه‌نویس مدرن سعی دارد از دادن توضیحاتی که دخالت در امر کارگردانی است پرهیز کند، توضیحات و توصیفاتی اضافی مثل صحنه نیمه تاریک است، فلان پرسناژ سه قدم جلو می‌آید، مثل پلنگ تیرخورده نگاه می‌کند، نور آبی می‌تابد و نظایر آن.

ممکن است کمی هم از تأثیرات پست مدرنیسم در کارگردانی بگویید؟

ببینید، در پاسخ شما من می‌توانم مشتی از ویژگی‌های پست مدرنیسم را ردیف کنم مثل عدم انسجام در متن و صحنه، تقطیع در احساس یا درون بازیگر، دفرمه کردن واقعیت در زمان و مکان... و یا از افرادی نام ببرم مثل هاینرمولر، روبرت ویلسن، پتر اشتاین و پیتر سلرز، اما همهٔ این‌ها فقط گمان‌پردازی است، اگر حقیقتش را بخواهید به نظر من پست مدرنیسم هنوز در تئاتر و به خصوص در کارگردانی جایگاهی تعریف‌شده ندارد. شاید در آینده راه به جایی ببرد، اما امروزه تئاتر معاصر جهان برای محافظت و بقای خودش در برابر تلویزیون و سینما و مدیا در یک تلاطم به سر می‌برد، در یک رقابت و جست‌وجوی هیستریک، و همان طور که در نگارش نمایشنامه قاعده‌ها دگرگون شده، در تکنیک‌های کارگردانی هم سبک‌ها و شیوه‌ها در هم ادغام‌شده و بیشتر سلایق انفرادی کارگردانان مطرح است و نباید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به حساب پست مدرنیسم گذاشت. در تئاتر امروز دیگر هیچ شرط و قانون ثابت و معینی نیست که کارگردان ملزم به رعایت به فرض متد فاصله‌گذاری یا دادائیسم و گروتسک باشد، یا تئاتر مستند و سیاسی پیسکاتور و یا تئاتر آبزورد، نه، این جناب کارگردان نزدیک به دو قرن است که وارد تئاتر شده و همه چیز را زیر و رو کرده است، به عبارتی آزادی‌های مطلق به این رشته داده است، پرسپکتیو را از بین برده، ابعاد را دگرگون کرده، مکان بازی را از تاریکی سالن تئاتر بیرون کشیده، جهانی را با همهٔ فرآورده‌هایش به تماشاخانه آورده، نویسنده را نادیده گرفته، متن را کنار گذاشته، همه جور بلا سر بازیگر آورده، تماشاگران را آزار داده، مرزهای زیبایی‌شناختی و اندیشه‌ها را به‌هم‌ریخته، حتی با تانک و موشک دیوار صحنه‌ها را از هم شکافته، خلاصه بی‌شمار تجربه‌های خیره‌کننده‌ای انجام داده که غیر قابل تصور است. اما یک چیز را هرگز نتوانسته از بین ببرد، و آن نظم است، نظم در بافت تئاتر، که خود نوعی محافظه‌کاری است، و شاید به همین دلیل نمی‌تواند به دنیای پست مدرنیسم نزدیک شود. به هر صورت کارگردان تا امروز نتوانسته حتی در بی‌نظم‌ترین و آنارشی‌ترین اجراهایش نظم را از تئاتر بیرون کند، چون طرد آن برابر است با مرگ تئاتر، و خود او.

کار یک کارگردان در اجرای یک نمایشنامه چه مسیری را طی می‌کند؟

روش رایج و متداولی که در این کار وجود دارد به این ترتیب است که کارگردان پس از انتخاب یا تحویل گرفتن متن از نویسنده در نخستین روخوانی برای گروه بازیگرانش سعی می‌کند به واژه‌های بی‌جان زندگی بخشد و پرسناژها را از قلمرو نوشته بیرون بکشد، و از طریق تحلیل و بررسی و خواندن مکرر نمایشنامه آن هم با صدای بلند، جمله‌ها و موقعیت‌ها جان بگیرند و کاراکترها به تدریج نمایانتر شوند. در همین مرحلهٔ «ور میزخوانی یا متن‌خوانی است که رویدادها، مکان و زمان اثر، و همین طور رنگ، نور، صدا و احساس‌ها معلوم می‌شود. بعد وقتی کارگردان روح اثر را در بازیگران دید، تمرینات سرپا را اعلام می‌کند.

این روح اثر به چه معناست و کارگردان چگونه آن را تشخیص می‌دهد؟

روح اثر یا هر نامی که بر آن بگذارید چیزی نیست جز شناخت و آشنایی ذهنی یا ارتباط درونی بازیگر با نقش. روح اثر به قول آربی آوانسیان مثل هسته‌ای است که در زیر خاک جوانه می‌زند. و همین لحظهٔ جوانه‌زدن را کارگردان باید بتواند به موقع تشخیص دهد و گروه را به مرحلهٔ بعدی یعنی به سوی حرکت و اعمال صحنه‌ای راهنمایی کند، مرحلهٔ دشواری است و نمی‌توان برایش نسخه‌ای پیچید یا دستورالعملی صادر کرد، و همان طور که پیش از این نیز اشاره کردم هر کارگردانی ناچار است به یاری تجربه‌ها و آموخته‌هایش با هر بازیگر و نقش و نمایشنامه مناسباتی خاص برقرار کند. امروزه در تئاتر هیچ قاعده و تئوری ثابتی حرف آخر را نمی‌زند، ممکن است فلان کارگردان مرحلهٔ دور میزخوانی را به طور کلی حذف و با حرکت شروع کند، کارگردان دیگری ممکن است ماه‌ها به تحلیل و بررسی متن بپردازد، و کارگردانی هم از عمل به متن برسد، یا همه را به موازات هم پیش ببرد. مهم نتیجهٔ کار یا همان اجرای نمایشنامه است، و انتقال مفاهیم و تصاویر، و تأثیرگذار بودنشان بر تماشاگر. آنچه اهمیت دارد این است که کارگردان صادقانه با مجموع دانسته‌های کم و زیادش، با انعطاف و ویژگی‌های اخلاقی‌اش گروهی را بتواند به خوبی و سلامت هدایت کند و اغراق نیست اگر بگویم که به تعداد کارگردانان خوب، شیوه‌های کارگردانی هم وجود دارد. من باز هم بر عنصر صداقت در کارگردانی تأکید می‌کنم چرا که شرط نخست و لازم این راه به شمار می‌آید، به طور مثال یوجنیو باربا را ببینید که پس از سال‌ها تجربه در تئاتر چگونه هر بار مثل هنرجویی تازه کار سر تمرینات حاضر می‌شود، آموزش می‌دهد و خود نیز می‌آموزد، این قابلیت بالای یادگیری و تازه‌بودن لازمهٔ کار ماست. یک کارگردان خوب در نظر من هنرمندی چند بعدی است، چند بعدی به این مفهوم که او علاوه بر شناخت شگردها و سبک‌های بازیگری باید قوانین رنگ و نور هم را بشناسد، بر موسیقی و ادبیات تسلط داشته باشد، با فلسفه، روانشناسی و علوم انسانی آشنا باشد، حتی نجاری و خیاطی و آهنگری را هم بداند، به این ترتیب است که او می‌تواند هدایت مجموعه‌ای به نام کمپانی یا گروه تئاتر را به عهده بگیرد. حال آنکه در تهران روزی با کارگردان جوانی ملاقات کردم که پس از تحصیلات در این رشته هنوز هیچ کدام از آثار آنتوان چخوف را نخوانده بود، موسیقی کلاسیک را نمی‌شناخت و نمی‌دانست عبدالحسین نوشین کیست و نحوه کار او چگونه بود...

بعضی از کارگردان‌ها، از جمله خودشما، هم‌زمان به عنوان بازیگر بر صحنه ظاهر می‌شوند، فکر نمی‌کنید این روش خللی در کار کارگردانی وارد کند؟

بدون تردید لطمات زیادی وارد می‌کند. از جمله آن که هدایت کارگردان بر صحنه و بازیگران از همان نخستین شب اجرا به پایان می‌رسد و خطر آن را دارد که نمایش در شب‌های بعدی به بیراهه رود، چون کارگردان روی صحنه است و نمی‌تواند از آنجا بر مجموع و روند اجرا نظارت کند. از سوی دیگر هدایت بر بازی او توسط خودش امکان‌پذیر نیست، اگر هم از کسی کمک بگیرد، آن یک‌دستی و یگانگی در کارگردانی از بین خواهد رفت.

خب بپردازیم به موقعیت کارگردانی در تئاتر خودمان، چگونه این حرفه در ایران شروع شد و چه مراحلی را گذراند؟

اگر اجازه دهید به این موضوع در فرصتی دیگر بپردازیم، چون سیر کارگردانی در تاریخ تئاتر ایران بسیار بااهمیت و کمی پیچیده است و نمی‌توان به شکلی ساده و گذرا از کنارش عبور کرد. اما مایلم در پایان به نکته‌ای از موقعیت امروز کارگردانیمان اشاره کنم. ببینید، تئاتر هم مثل سایر هنرها از رنج، شادی، اندیشه، درد، رنگ و بی‌شمار تصاویر و خصلت‌های ریز و درشت تشکیل شده است، اما چهره‌ای پنهان هم دارد، که آن بی‌رحمی است، سنگدلی، درست مثل طبیعت، مثل آتش، جنگل، آب، مثل دریا، که اگر شنا بلد نباشید به شما رحم نمی‌کند، و همین خصلت دریا باعث می‌شود تا شنا کردن را یاد بگیریم، در تئاتر هم همین طور است؛ در یک نظام تئاتری به سامان، کارگردان‌های خام و بی‌استعداد به طور طبیعی از گردونهٔ صحنه‌های حرفه‌ای خارج می‌شوند و جای خود را به حق به کسانی می‌دهند که شنا بلدند، هرچند شناگران قابلی هم هستند که آثاری خوش آب و رنگ ارائه می‌دهند، اما بی‌خاصیت برای جامعه...

برای یادگیری شنا در تئاتر چه راه‌هایی پیشنهاد می‌کنید؟

پیش از هر چیز ضرورت خصوصی‌شدن تئاتر راهگشا است، تا از این طریق هر کارگردان و گروهی بیاموزد که اداره یک تماشاخانه، ریرتوارهای آن، و رویارویی مستقیم با جامعه و نیازهایش چگونه باید باشد.