میزگردهایی به مناسبت هفته پژوهش

« نیازسنجی و مسأله‌شناسی پژوهش در هنرهای معاصر ایران؛ تئاتر»

هم‌زمان با هفته پژوهش، میزگرد نیازسنجی و مسئله‌شناسی پژوهش در هنر ایران با موضوع «تئاتر» دوشنبه ۲۶ آذر ۹۷، با حضور دکتر رحمت امینی، عضو هیئت علمی دانشگاه تهران، دکتر بهروز محمودی بختیاری، عضو هیات علمی دانشگاه تهران، دکتر عطاءالله کوپال، عضو هیات علمی دانشگاه آزاد کرج و منوچهر اکبرلو پژوهشگر و مدرس تئاتر، با دبیری محمود ترابی اقدم، در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات برگزار شد. جایگاه و تأثیر گرایش‌ها و مکتب‌های نوظهور بر تئاتر ایران و ضرورت پژوهش در این گرایش‌ها؛ آسیب‌شناسی پژوهش‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی؛ امکان سنجی پژوهش های جدید؛ پژوهش و چالش‌های آموزش تئاتر در ایران؛ پژوهش و بازار کار و کارآفرینی در تئاتر؛ محورهای اصلی بحث و تبادل نظر در این نشست را شامل می شود. در ادامه گزاره‌های اصلی دیدگاه‌های سخنرانان پیرامون مباحث مختلف بیان شده است.

- **جایگاه و تأثیر گرایش‌ها و مکتب‌های نوظهور بر تئاتر ایران و ضرورت پژوهش در این گرایش‌ها**

امینی در خصوص این موضوع گفت: ما در مورد مکتب‌های نوظهور و پدیده‌هایی مانند پرفورمنس یا تئاترهایی مبتنی بر عناصر ویژه و حتی پسامدرن که به عنوان تئاترهای عصر جدید به شمار می‌روند دچار یک نوع سردرگمی هستیم. در این موضوع من با تمثیل مولانا که فیل در یک خانه تاریک بود و هر کس بخشی از بدن فیل را لمس می‌کرد و تصور خود را داشت، مشابهت می‌بینم. ما در مورد مکتب‌های نوظهور هم همین وضع را داریم که البته دلیل دارد. یافته‌ها یا اتکای پژوهش‌گران در این مورد بر مبنای آن مطالعاتی است که عموماً به طرق ذوقی انجام می‌گیرد. یعنی بر اساس ذوق

فردی یا انتخاب‌های فردی، کتاب‌هایی ترجمه و منتشر می‌شود. راجع به پرفورمنس، تقریباً ده الی پانزده اثر نسبتاً منسجم و قابل قبول وجود دارد که هر کدام رویکردهای ویژه خود را دارند. اما دلیل چیست؟ دلیل این است که ما نمی‌توانیم در باره این موضوع پژوهش کاربردی انجام دهیم چون به لحاظ مالی امکان سفر کردن و دیدن تئاترهایی از این نوع برایمان وجود ندارد. امروزه در حوزه سینما به واسطه انتشار دیجیتالی آثار و فضای نت، به راحتی فیلمی که یک ماه پیش در سینماهای سایر کشورها اکران شده، در دسترس مخاطبان قرار می‌گیرد، همچنین سریال‌های ویژه تلویزیونی به راحتی در دسترس ما است. اما در مورد تئاتر این اتفاق نمی‌تواند رخ بدهد. افراد بسیار معدودی می‌توانند به خارج از کشور سفر کنند و از نزدیک این تئاترها را ببینند و مطالعه کنند. تنها امکان از معدود امکان‌های دیدن تئاتر جهان در کشور ما، جشنواره تئاتر فجر است. البته در بخش بین‌الملل بنابه اجبار و ضرورت‌های اقتصادی عمدتاً از تعدادی گروه‌های محدود و ارزان‌قیمت می‌شود در آن دعوت کرد. پس اگر بگوییم آثار این جشنواره حاصل تئاتر جهان است، اصلاً این‌طور نیست.

ما در این مورد کاملاً مشکل داریم چون بخش مهمی از پژوهش‌گری، مشاهده است. اساساً یک پژوهش‌گر چطور باید مکتب‌های نوظهور تئاتر جهان را بررسی کند؟ یک بخش خواندن و مطالعه است، یک بخش جستجو در فضاهای مجازی است اما می‌دانیم که تئاتر صرفاً با حضور زنده فرد در محیط اجرا می‌تواند به درستی مشاهده و در مورد آن نتیجه‌گیری شود. به‌خاطر همین است که اگر

به طور تصادفی از سه نفر از بهترین دانشگاه‌های ما در حوزه هنرهای اجرایی سؤال کنید و تعریف‌شان را از پرفورمنس بپرسید، سه تعریف متفاوت ارائه خواهند کرد. این به دلیل ضعف پژوهش است و اینکه در تعاریف یک مجموعه ابهاماتی داریم که به دانشجویان هم منتقل می‌شود. اکنون هیچ پیش‌بینی برای رفع این اغتشاش تعریف نداریم.

امینی افزود: در مورد مکتب‌های نوظهور یا گرایش‌های جدید تئاتر جهان دو راه بیشتر نداریم. یا در فرصت‌های مشخصی در طول هر سال تعدادی از پژوهش‌گران خود را راهی چند کشور خارجی کنیم، به آنها فرصت دهیم تا مشاهده کنند و این نوع تئاتر را به معنای اخص و واقعی کلمه از نزدیک ببینند یادداشت بردارند، پژوهش کنند و دستاوردی داشته باشند یا اینکه این پژوهش‌ها توسط افرادی انجام گیرد که برای مدتی آنجا زندگی کرده‌اند.

محمودی بختیاری، استاد تئاتر دانشگاه تهران، در خصوص این بحث گفت: دکتر امینی به موضوع بسیار مهمی اشاره کردند که جشنواره‌های بین‌المللی ما تجلی تئاتر روز دنیا نیست. ما واقعاً نیازمند این هستیم که آدم‌های تئاتر روز دنیا را، آدم‌های متفکر را در محیط تئاتر خود وارد کنیم. در نظر بگیرید وقتی ما هنوز بعضی از نسخه‌های تعزیه‌مان تصحیح‌نشده و در شرایطی که هنوز بسیاری از متون دوره قاجاریه ما کار نشده‌اند، کار کردن در مورد حوزه‌ای مثل تئاتر مشارکتی، در مورد پرفورمنس، در مورد تئاتر مولتی‌مدیا و دیگر تئاترهای نوظهور یقیناً دشوارتر خواهد بود.

- **آسیب‌شناسی پژوهش‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی از منظر مؤلفه هایی مانند اهمیت، علمی، کاربردی و بدیع بودن**

در خصوص بحث آسیب شناسی، امینی با اشاره به ضرورت تداوم نشست‌های هم‌اندیشی با تمرکز بر کاربردی شدن پژوهش‌های تئاتری گفت: اکنون در نظام دانشگاهی و غیردانشگاهی نیازهای پژوهشی واقعی کمتر بررسی و امکان‌سنجی می شوند. در حوزه تئاتر بخشی به نام نمایش‌های ایرانی داریم. نمایش‌های ایرانی به معنی نمایش‌های پیش از ورود تئاتر به معنای غربی آن به ایران. نمایش‌هایی که شامل نمایش آیین سنتی از جمله نقالی پرده‌خوانی، نمایش روحوضی یا تخته‌حوضی، یا خیمه‌شب‌بازی می‌شدند. ما تقریباً سال‌هاست در مورد نمایش‌های ایرانی که می‌توانند به یکی از مسیرهای درست توسعه تئاتر و نهادینه‌کردن آن در میان جمعیت کشور و نه الزاماً علاقه‌مندان به تئاتر باشند، جز برگزاری چند نشست و سمینار تلاشی نکرده‌ایم. معمولاً نظراتی که در این سمینارها ارائه می‌شود نیز مبتنی بر داده‌های آرشیوی یا کتابخانه‌ای است. در زمینه این نوع پژوهش‌ها نیز علایق فردی، پژوهشگران را به سمت پژوهش می‌کشاند. این‌که این پژوهش‌ها بتوانند جریانی ایجاد کنند متأسفانه امیدبخش نبوده و پژوهش‌ها عمدتاً در حوزه‌های

کاربردی و جدید مثلاً راه‌کارهای گسترش و یا نفوذ یا ارتقای وضعیت نمایش‌های آیینی سنتی برای ارائه به مخاطبان انبوه، نیستند. قاعدتاً ما در مورد نمایش آیین سنتی در دوره‌هایی بدون این‌که پژوهش‌گری وجود داشته باشد یا حتی حامی ویژه‌ای وجود داشته باشد می‌دیدیم در دل مردم نفوذ داشته است. چرا؟ پاسخ به این چرایی‌ها در پژوهش‌های ما اتفاق نمی‌افتد. بختیاری در ادامه تأکید کرد که در وضع فعلی نمایش‌های ایرانی، ما بسیار نیازمند پژوهش‌های کاربردی هستیم که بتوانند با دستاوردهایشان مسائل موجود را حل کنند.

مؤلف کتاب «تئاتر پتاگوژیک» در ادامه سخنان خود بر چالش دیگر استادان دانشگاهی و پژوهشگاهی ایران اشاره کرد و افزود: چندی است که ارتقاء، ترفیع یا تغییر وضعیت استادان به رتبه‌های بالاتر نیازمند ارائه کارهای پژوهشی است. در این زمینه نیز آسیب‌هایی وجود دارد. برای این‌که استادی که در یک قید زمانی قرار است یک مقاله علمی- پژوهشی بنویسد یا پژوهشی کند، ترجیح می‌دهد با توجه به امکانات کمی که در اختیارش قرار دارد، سراغ کتاب‌خانه و پژوهش‌های کتاب‌خانه‌ای برود. به هیچ استادی امتیاز یا امکان ویژه‌ای نمی‌دهند اگر پژوهش خود را به صورت میدانی و مشاهده انجام دهد.

یک پژوهشگر سه ماه نیازمند زمان است که در حوزه نمایش آیینی مثلاً تعزیه بتواند پژوهش کاربردی و بدیعی انجام دهد. اما همه زحمات و هزینه‌های او در این تحقیق، با یک پژوهش دو سه هفته‌ای یا یک ماهه در چند کتاب‌خانه، در امتیازدهی برابر می شود.

مدیر گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا، در جمع بندی سخنانش پیرامون نظام ارزش‌گذاری پژوهش در کشور تصریح کرد: اکنون در نظام پژوهشی چه دانشگاهی و چه غیردانشگاهی، غلبه پژوهش‌ها بر پژوهش‌های آرشیوی یا کتابخانه‌ای است و این یکی از مشکلات اساسی در این عرصه است.

اکبرلو در ادامه با تأکید بر لزوم آسیب‌شناسی حوزه پژوهش، گفت: من مسائل پژوهش را به سه قسمت تقسیم کرده‌ام: مسائل ساختاری، مسائل درباره خود پژوهش‌گران و مسائل حوزه‌های پژوهشی مثل دانشگاه، مؤسسات پژوهشی، پژوهشکده‌ها و غیره. در بخش ساختاری چند مورد اصلی قابل ذکر است. نخست پایین بودن شاخص سرمایه‌گذاری است. مثلاً در حوزه تئاتر در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی یا در اداره کل هنرهای نمایشی، با بررسی نسبت سهم پژوهش به سهم‌های دیگر امور چون امور رفاهی، بخش جانبی جشنواره‌ها، بخش آموزش یا بخش‌های اداری و ... تقریباً می‌شود گفت سهم پژوهش، چیزی نزدیک به صفر است. فرض کنید این عدد صفر نیست و مثلاً ۲ درصد است. در خود همین عدد وقتی تقسیم صورت می‌گیرد بخش قابل توجهی به کارمندان بخش پژوهش تعلق می‌یابد که مسائل حقوقی خود را دارند، سازوکارهای اداری و مسائلی مثل این نیز از این مقدار اندک سهم دارند. در نتیجه سهم پژوهش‌گر بسیار ناچیز می شود. بنابراین پایین بودن شاخص سرمایه‌گذاری در حوزه پژوهش اولین چیزی است که می‌شود در بخش ساختاری پژوهش تئاتر مطرح کرد.

دومین آسیب ساختاری نیز در نظام آموزشی است. بحثی که همیشه بین مدرسان هست این است که آیا دانشگاه هنرمند پرورش می‌دهد یا کارشناس هنری؟ من معتقدم کارشناس تولید می‌کند و الزاماً هنرمند تربیت نمی‌کند. در واحدهای نظام آموزش دانشگاهی کجا دیده شده که بخشی از تربیت نیروهای آینده در حوزه ترجمه ادبیات نمایشی باشد؟ در حالیکه در این باره نه واحدی وجود دارد و نه فعالیت‌های فوق‌برنامه‌ای؟. بخش قابل توجهی از منتقدان تئاتر از حوزه‌های غیردانشگاهی آمده‌اند حالا یا تئاتری هستند یا غیرتئاتری. سؤال این است دانشجو در کجای نظام دانشگاهی قرار است نقد یاد بگیرد و منتقد بشود؟ این فرصت باید فراهم شود که دانشجو بتواند استعداد خود را در زمینه و علایق شخصی خود در حوزه ترجمه، نقد و غیره آزمایش کند.

امینی همچنین در مورد نمایش سنتی ایرانی گفت: در این حوزه ما چند واحد بیشتر نداریم در حدی که دانشجویان با آن آشنا می‌شوند. بعضی از آنها بر اساس علاقه خود یا ارتباطاتشان، سراغ تولید نمایش‌های سنتی یا پژوهش آن می‌روند وگرنه نظام رسمی تمایلی برای بچه‌ها ایجاد نکرده و نمی‌کند. من وقتی واحد تعزیه را تدریس می‌کنم سعی می‌کنم که جدای از بحث تاریخچه و خاستگاه‌ها و مبحث نظری به این بپردازم که چقدر از قراردادهای نمایش‌های سنتی ایران را

می‌شود در نمایش‌های مدرن امروزی استفاده کرد. چون فکر می‌کنم دانش آموزان و دانشجویان امروزی، تئاتری مثل تعزیه یا سیاه‌بازی را بسیار عامیانه می‌دانند. گویا برایشان افت دارد که بخواهند به تعزیه فکر کنند یا سیاه‌بازی را تجربه کنند، و ترجیح می‌دهند در انتظار گودو یا دیوید ممت یا هملت در زیرزمین را کار کنند. این‌ها معمولاً بر اساس علاقه شخصی به سمت هنرهای سنتی مثل تعزیه می‌روند و نه به دلیل برنامه‌ریزی نظام آموزشی که در دانشگاه وجود دارد. در مورد پژوهش نیز وضع این‌گونه است. ما کجا در مورد پژوهش با دانشجویان حرف می‌زنیم. کجا یاد می‌گیرند که پژوهش چیست، ارزشش چیست، روشش چیست، انواعش چیست؟ بعد انتظار داریم پایان‌نامه مفید و کاربردی بنویسند. در جلسه دفاع این پایان نامه‌ها نیز بیشتر درگیر فرم پژوهش هستیم تا این‌که دانشجو و استاد راهنمایش چه می‌خواهند، عرضه کنند.

امینی ادامه داد: عامل بعدی روزمرگی نظام اداری مرتبط است. سیستم پژوهشی به گونه‌ای می‌خواهد عمل می‌کند که شما ترجیح می‌دهید یک کار کتاب‌خانه‌ای صرفاً انجام بدهید تا یک پژوهش میدانی با هزار و یک دردسر و مجوز گرفتن و زمان گذاشتن و مصائب دیگر که دوستان فرمودند. این روزمرگی یعنی اینکه زمانی در آموزش و پرورش می‌گفتند هر کتابی که شما چاپ می‌کنید، یک امتیاز دارد. برای همین در یک دوره انتشار کتاب کمک درسی توسط معلمان آموزش و پرورشی به طور وحشتناک زیاد شد. این کتاب را مقایسه کنید با کتابی که ممکن است پژوهشگر

یک یا چند سال روی آن کار کرده باشد. هر دو این کتاب‌ها، در این سیستم اداری تقریباً یک امتیاز دارد.

امینی افزود: موضوع دیگر سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی در امور پژوهش است که به نظر می‌رسد جامع و مانع نیست. در خیلی از پژوهشگاه‌ها و دانشگاه‌ها، پایان‌نامه‌های زندگی‌نامه‌ای کماکان غلبه دارد .که بر زندگی و آثار یک شخص متمرکز است. در چنین پژوهشی قرار است چه اتفاقی بیافتد، و چه نیازی را برآورده کند؟ در این باره نیز سیاست جامعی وجود ندارد تا بگوید که ما باید به چه حوزه‌هایی بپردازیم. مثلاً اینکه چقدر باید به حوزه مکاتب نوظهور بپردازیم و این برای ما چقدر مهم است؟ در کجای تئاتر این‌که به دانشجویان بگوییم مثلاً در پنج سال آینده این موضوعات اولویت دارند، پیش‌بینی شده است؟ امینی ادامه داد: معضل بعدی نبود اطلاعات منسجم و عدم هماهنگی پژوهش‌های انجام شده است. دوستان فرمودند ما منابع مرکزی نداریم، و هماهنگی نیست، لاجرم کارهای موازی هم صورت می گیرد. ما سیستم جامعی نداریم که بتوانیم به آن دسترسی داشته و از آن استفاده کنیم.

اکبرلو، در ادامه سخنان خود ضمن اشاره به معضل جدی کپی‌کاری پایان‌نامه‌ها، گفت: نبود ارتباط بین پژوهش و نیاز جامعه، موضوع مهم دیگر است. اگر کسی بر نمایش سنتی یا هر موضوعی دیگری متمرکز است، قرار است چه نیازی را برآورده کند؟ او چگونه می‌تواند دست کارگردان‌های جوان یا دیگران را بگیرد؟ کدام خلأ را باید پر کند؟ معمولاً به این سؤال‌ها جواب داده نمی‌شود و پژوهش‌ها بیشتر بر اساس علائق شخصی پژوهشگران انجام می‌شود. مساله دیگر،کمبود پژوهشگر است که دلایلش را می‌شود از مجموعه مباحثی که تا حالا مطرح شد، استخراج کرد. همچنین، نبود شفافیت و رقابت در واگذاری پژوهش است. وقتی پژوهشگر، رقیب ندارد و مقایسه‌ای قرار نیست صورت بگیرد، چگونه می‌شود کیفیت این پژوهش را چگونه می‌توان ارزیابی کرد؟ همچنین چه کسی قرار است این ارزیابی کیفی را حقیقتاً انجام دهد وقتی ناظر و تولیدکننده یک نفر است؟ اینجا تنها عامل موثر، وجدان کاری و علاقه شخصی و دغدغه‌های شخصی پژوهشگر است که اگر این‌ها وجود نداشته باشد یا کمرنگ باشد، شاهد اتفاقاتی هستیم که خوشایند نیست و نمونه‌هایش بسیار زیاد است. امینی گفت مساله دیگر، نبود ارتباط با زمینه‌های پژوهشی خارج از کشور است. چه امکان پژوهش حضوری در قالب دیدن نمایش و چه در شکا امکان فرصت‌های مطالعاتی. از آن‌جایی که این نوع فرصت‌ها، همیشه محدود است متأسفانه بعضاً رانت هم شکل می‌گیرد. همچنین باید پرسید که نتایج فرصت‌های مطالعاتی چگونه عرضه می‌شوند؟ قاعدتاً باید نشستی وجود داشته باشد که محقق در آن بگوید خروجی یک فرصت مطالعاتی چیست؟ این اتفاق کمتر می‌افتد. همچنین عدم دسترسی آسان به نتایج پژوهش‌ها و استفاده از انها از آسیب‌های دیگر این حوزه است. صدها

رساله در دانشگاه و مراکز پژوهشی است ولی بازیگر و کارگردان از بیرون نمی‌تواند بیایند و از آنها استفاده کنند.

اکبرلو در زمینه آسیب شناسی و چالش های مراکز پژوهشی با تأکید بر نقش مدیران و تعامل آنان با پژوهشگران، افزود: یک موضوع دیگر این است که نگاه مدیران و پژوهشگران به تئاتر و پژوهش در تئاتر مناسب نیست. بخشی از این موضوع مربوط به مدیران است. حتی بعضی از مدیران در دوران مدیریتی خود اسم جشنواره‌های قبلی را عوض می‌کنند تا بگویند که اولین دوره‌ی این جشنواره در زمان ما بوده است. همچنین اکثر مدیران در پی پژوهش‌های زودبازده هستند. این‌ها مسائلی است که ما پژوهشگران برای آن نمی‌توانیم کار چندانی بکنیم. از سوی دیگر، بی‌ثباتی و مساله شخصی کاراکترهای شخصی، مربوط به جامعه است که به من تربیت می‌دهد، یک بخش هم مربوط به خود پژوهشگر است. مسائلی مانند فردگرایی، تک‌روی، کتمان زحمات دیگران نیز از دیگر آسیب‌هایی است که مربوط به پژوهشگران است. ما پژوهشگران، کمتر با مدیران زبان مشترک داریم. شاهد بودم در خیلی از جلسات موقعیتی پیش آمده فلان مدیر، فلان مسئول که حتی بودجه هم دارد، صحبت کنیم، دیدیم که پژوهش‌گران یک اتوپیایی برای خودشان ساختند و یک آرمانی ساختند. بعضاً شرایط آن فرد، سازمان یا سیستم را درک نکرده و ایده‌ها و پیشنهادهایی می‌دهند که جنبه کاربردی و اقتصادی ندارند. مشکل دیگر جامعه پژوهشی این است که بعضاً نگران این هستیم که دیگران از پژوهش‌های ما استفاده کنند. حتی بعضی‌ها خبر انتشار کتابشان را به هر جایی نمی‌دهیم

تا نکند کسی استفاده کند و بعداً به اسم خود چاپ کند، گرچه این برمی‌گردد از یک طرف به بی‌ثباتی تاریخی و از طرف دیگر به نبود کپی‌رایت و قوانین حمایتی. یک آسیب دیگر هم این است که پژوهشگران و سازمان‌ها عادت به آرشیوسازی و تاریخ‌سازی آثار پژوهشی و اجرایی ندارند و این به کار پژوهش لطمه می‌زند.

در ادامه، دکتر محمودی بختیاری گفت: اگر برای پژوهش سه رکن قائل باشیم رکن اول می‌شود منابع پژوهشی که پژوهش‌گر باید به آنها دسترسی داشته باشد. رکن دوم اعتبارات پژوهشی است که پژوهشگر باید به آن دسترسی داشته باشد. یک رکن دیگری که معمولاً مغفول واقع شده، این است که پژوهشگر باید یک رسانه‌ای داشته باشد تا پژوهش خود را آن‌جا عرضه کند. مثلاً نشریه‌های کافی داشته باشد، کنگره‌های کافی داشته باشد که نتایج آن را عرضه کند. ما الان در کشورمان در هر سه مورد چالش داریم. اولا منابع ما منابع به‌روز نیست. مسئله اعتبارات و پشتیبانی است که بسیار محدود است و پایگاه داده‌های کافی هم نداریم. نه پایگاه داده‌های مکتوب داریم نه پایگاه داده‌های تصویری . به عنوان مثال اگر بخواهیم جست‌وجو کنیم که کلاً در یک گونه نمایشی، ما چند نمایش داریم، نمیتوانیم چون چنین امکانی وجود ندارد. به لحاظ متن نمایشی، یک سایت وجود دارد : www.dramaonlinelibrary.com وقتی وارد این سایت می‌شوید از شما می‌پرسد که چه نوع نمایشی می‌خواهید انتخاب کنید؟ چند پرده‌ای باشد؟ چند شخصیت داشته باشد؟ مونولوگی باشد یا دیالوگی؟ بعد برایتان جستجو می‌کند و نمونه‌ها را می‌آورد. در ایران چنین چیزی نداریم. ما باید دیتابیسی داشته باشیم که بتوان در آن جست‌وجو کرد و اطلاعات را دید. متأسفانه خیلی از نمایش‌نامه‌های مهم قدیمی را اکنون باید از کتاب‌فروشی‌ها و دست‌فروشی‌های جلوی دانشگاه بخریم. حتی کتاب‌خانه‌های مجهز در این زمینه نداریم و این کار ما را دشوار می‌کند.

محمودی بختیاری در ادامه سخنانش تصریح کرد: متاسفانه مشکلات مالی نیز زیاد است. در چنین شرایطی برای پژوهش چکار می‌شود کرد؟ این نظام دانشگاهی که تمام اعضای هیأت علمی را به شدت در یک فضایی قرار داده که باید بنشینند یک مقاله آماده کنند. حتی این نظام آموزشی فراموش کرده، در واقع اعضای هیأت‌علمی رشته‌های هنری، دو گروه هستند استادان و اوستاها، اوستا آمده عروسک بسازد، آمده نقالی یاد بدهد، آمده نی زدن یاد بدهد، معرق یاد بدهد؛ از این هنرمند چه مقاله‌ای می‌خواهید! همان‌جوری که از استادان دیگر توقع نمی‌رود که هنرمند حرفه‌ای باشند، از اوستاها هم نباید انتظار مقله علمی- پژوهشی داشت. بنابراین نظام آموزش عالی هم در این زمینه باید رویکرد خود را اصلاح کند، زیرا عملاً نظام آموزش عالی استادان ما را سوق می‌دهد به سمت اینکه حتی کتاب‌سازی و مقاله‌سازی کنند. درد در این قضیه خیلی زیاد است و جالب این‌جاست خلافی مثل فروختن پایان‌نامه و مقاله به این صراحت در خیابان‌ها فریاد زده می شود و

روبه‌روی در اصلی دانشگاه تهران از پروپوزال تا پایان‌نامه را آشکارا مـی‌فروشـند. ایـن دزدی در روز روشن است. شما پایان‌نامه‌ای که با کدّ یمین و عرق جبـین نوشـتید، مـی‌دهیـد بـرای چـاپ، بعـد می‌بینید اجزای آن تکه و پاره در پایان‌نامه‌های دیگر مونتاژ می‌شود. ما نهضتی در دانشگاه تهران راه انداخته‌ایم و اگر ذره‌ای حدس بزنیم که پایان‌نامه کپی شده، اجازه دفاع به آن نمی‌دهـیم. لااقـل در حوزه کاری خودمان سعی می‌کنیم سلامت پژوهشی را حفظ کنیم. بختیاری افزود: مـن بـه عنـوان کسی که شش سال رئیس کتاب‌خانه پردیس هنرهای زیبا بودم به‌خاطر می‌آورم بودجه خرید کتاب ما از نمایشگاه بین‌المللی درست به اندازه بودجه خرید کتاب دانشکده ادبیات علوم انسـانی بـود. در حالی‌که بیشتر کتاب‌هایی که دانشکده ادبیات علوم انسانی می‌خواهد بخـرد داخلـی اسـت و بیشـتر کتاب‌های که ما می‌خواستیم بخریم با کاغذ گلاسه و خارجی بود. دانشکدهٔ ادبیات سه یا چهار رشته داشت اما ما فقط در دانشکده هنرهای نمایشـی و موسـیقی پـردیس هنرهـای زیبـا، پـنج گـرایش کارشناسی ارشد و دو گرایش دکترا داریـم. مـی‌خـواهم بگـویم نظـام آموزشـی بعضـاً تفـاوت قائـل نمی‌شودو امکانات را بر اساس واقعیات رشته‌های مختلف تغییر نمی‌دهد. منطق قضیه این است کـه دانشکده هنر، یک کتاب‌خانه داشته باشد که در آن تمام کتاب‌های روز دنیا یا دانلود بشوند، یا چاپ بشوند و صحافی بشوند یا خریداری بشوند تا پژوهشگران بیاینـد و مطالعـه کننـد. همچنـین مرکـز هنرهای نمایشی، فیلم تئاترهایی که پژوهشگر لازم دارد را در اختیار آن بگذارد تا پژوهشـگر بتوانـد کارهای نمایشی را لااقل به طریق غیرمستقیم تماشا بکند و بتواند پژوهش خود را سامان‌دهی کنـد. بعد هم که پژوهشی سامان‌دهی شد، دل پژوهشگر خوش باشد که دو همایش و چند نشـریه فعـال خواهد بود تا بتواند نتایج آن را ارائه دهد. اکنون که ما تنها سه نشریه علمـی- پژوهشـی در زمینـه تئاتر داریم که یکی از آنها مختص تئاتر و بقیه رشته های سینما و موسیقی را نیز شامل می شـوند، حدود چهار صد و هشتاد مجله علمی- پژوهشی در حوزه علوم انسانی داریم، تقریباً بیسـت و هفـت مجله در حوزه هنر معماری داریم که از همین بیست و هفت مجلـه، بیسـت و سـه تایشـان نشـریه معماری است، چهارتایشان نیز نشریاتی نیمه‌تئاتری هستند. در چنین شرایطی باید سعی کنـیم بـه این ماراتن پژوهش وارد شویم. ما مقاطع فوق لیسانس و دکتری را ایجاد کردیم اما چقـدر بـه آنهـا فضای رشد دادیم؟

در انتهای بحث آسیب شناسی، ترابی در خصـوص کمبـود پـژوهش‌هـای کـاربردی گفـت: یکـی از فعالیت‌های پژوهشکده هنر، رصد پایان‌نامه‌های ارشد و رساله‌های دکتری دانشگاه‌هـای مختلـف بـا هدف حمایت از آنها و انتشار نتایج آنها در قالب گزارش راهبردی، گزارش فرهنگی و یا کتاب اسـت. این پژوهشکده امسال از سامانه دانشگاه تهران و سامانه ایران داک برخی از این پایـان نامـه‌هـا را از طریق عناوین و چکیده‌ها بررسی شدند که در نتیجه متوجه شدیم موضوع پژوهش‌ها اکثراً تکراری و

روش آنها غالباً توصیفی و کتابخانه‌ای است. این امر به معنی دست‌نیافتن به نتایج نوین و کـاربردی پژوهش در نظام فرهنگی و آموزشی و پژوهشی ما در غالب آثـار مخصوصـاً در سـطح کارشناسـی و کارشناسی ارشد است. اکنون کاربردی بودن پژوهش‌ها و ارتباط پژوهش با بازارکار، از معضلات مهم نظام پژوهش دانشگاهی و حتی غیردانشگاهی ما است. اگر نتایج پژوهش را در عرصه عمل نتوان بـه کار برد، به مرور زمان ارزش خود را از دست خواهد داد و حمایت‌ها از آنها نیز کاهش خواهند یافت.

- **ارتقای سطح کاربردی پژوهش‌های تئاتر با تمرکز بر کارآفرینی در تئاتر**

امینی با اشاره به افزایش شناخت خانواده‌ها نسبت به رشتهٔ تئاتر، با تأکید بر لزوم آگاهی از میزان دقیق ورودی‌ها و خروجی‌های دانشکده‌های تئاتری، در زمینهٔ عرصه‌های مغفول‌مانده تئاتر برای پژوهش با تمرکز بر کارآفرینی گفت: نخست آنکه به نظر من در مورد رشتهٔ تئاتر، ویژگی‌های این رشته، تعداد دانش‌آموختگان آنو انواع رشته‌هایی که با آن مرتبط هستند، هنوز پژوهش جامع و کاربردی انجام نشده است. نکته دوم در مورد مخاطب تئاتر است که در این زمینه هم کمتر کار کرده‌ایم. پژوهش‌های تئاتر باید مشخصاً به این بپردازند که نیاز کنونی مخاطب تئاتر ایران چیست؟ نیاز او به چه نوع کمدی است؟ اگر بخواهیم هنرمندان شهرهای مختلف و علاقمندان به کار در حوزه تئاتر را به سمت تئاتر کمدی سوق دهیم، اولویت‌بندی بر مبنای این پژوهش‌ها کدام نوع از کمدی‌ها است؟ اینها مسائلی است که در حوزه پژوهش مخاطب‌شناسی تئاتر باید به آنها توجه کرد. باید ذائقه مخاطبان تئاتر و میزان افزایش یا کاهش آنها در بازه‌های مختلف را سنجید و علل آن کشف گردد. وی در خصوص نقش و جایگاه دولت در پژوهش و کارآفرینی برای دانش‌آموختگان تئاتر افزود: سهم پژوهش‌های دانشگاهی و غیردانشگاهی در حوزهٔ بازار کار و اقتصاد تئاتر اندک است. نظام پژوهشی به کفایت و درستی نتوانسته به حوزه کارآفرینی ورود کند. اما در این زمینه پیشنهادها و ایده‌های وجود دارد، بخشی از این پیشنهادها در صنعت توسعه تئاتر که زمانی بحث آن بود، مطرح شد. در سند توسعهٔ تئاتر چند محور مهم پیش‌بینی شده بود، یکی اینکه اساساً نظام آموزش عالی، در حوزه کارآفرینی یا ایجاد اشتغال برای همه دانش‌آموختگان تئاتر چه سهمی می‌تواند داشته باشد؟ در این مورد در جهان لااقل دو دهه است که در کنار تئاتر مرسوم که تئاتر هنری روشن‌فکرانه نامیده می‌شود تئاتر کاربردی داریم. بخش مهمی از آن در جهان در حوزه آموزش و تعلیم و تربیت دانش‌آموزان به کار می‌رود، وزارت آموزش و پرورش اعتقاد کمتری به این شکل از تئاتر دارد و تمام فعالیت‌هایش را مختصر و منحصر به تعدادی جشنواره دانش‌آموزی کرده است؛ درحالی‌که ترکیب تئاتر کاربردی و بحث آموزش و پرورش، راه را برای بازار کار و کارآفرینی برای دانش‌آموختگان تئاتر باز می‌کند. برای نمونه یک ایده این است که وزارت آموزش و پرورش در

دانشگاه‌های بزرگ به صورت آزمایشی شیوه‌ای از تئاتر را در سالن‌ها بیازماید که در آن نمایش‌نامه‌نویسان به زندگی و در واقع سیر تفکر و اندیشه دانشمندان هر حوزه‌ای به عنوان درام بیوگرافیکال بپردازند. در چنین وضعی اگر به عنوان نمونه برای دانشجویی که دارد شخصیت سهروردی را در حوزه فلسفه مطالعه می‌کند، اگر حتی نمایش‌نامه‌خوانی‌ای -نه الزاماً اجرا- شکل بگیرد که در سالن‌های دانشگاه انجام می‌شود، قاعدتاً شخصیت آن دانشمند برای دانشجو ملموس‌تر و آموزه‌هایش تأثیرگذارتر می‌شود.

امینی گفت: اما سوال دیگر: آیا تئاتر امروز ایران نیازمندکارآفرینی است؟ پاسخ آری است. دانش‌آموختگان تئاتر یا موضوعات مورد علاقه و روشن‌فکرانه خود را صرفاً به اجرا در می‌آورند، یا اگر از سالن‌های تئاتری سودی عایدشان شود به سراغ زدن پلاتوهای آموزشی می‌رود. به عبارتی یک دانشجوی تئاتر این طور کارآفرینی می‌کند، البته این نوع پلاتوها مسائل زیادی اعم از مالی، تجهیزاتی و فرهنگی دارند که باید سامان‌دهی شوند.

در ادامه، محمودی بختیاری با تأکید بر لزوم ترکیب پژوهش‌های تئاتری با پژوهش‌های عرصه‌های دیگر افزود: نگاه میان‌رشته‌ای نگاهی است که ما به شدت در روزگار قرن بیست و یکمی به آن نیازمندیم زیرا به این نتیجه رسیده‌ایم که علوم محض دیگر جوابگو نیستند. علوم یا باید کاربردی باشند یا میان رشته‌ای شوند که این عرصه نیازمند دقت است. این دقت از آن‌رو است که دانشجویان تئاتر فقط می‌توانند موضوعاتی را در زمینه‌های مختلف جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی و زبان‌شناسی تئاتر کار می‌کنند، در نشریه‌های علوم انسانی چاپ کنند و نه در نشریه‌های تخصصی هنر. وی افزود: دانشجویان تئاتر وقتی در رشته کارگردانی درس می‌خوانند فرض را بر این می‌گذارند که تنها شغلشان این است بروند در یک سالن و یک اثری را کارگردانی کنند، اما با یک جست‌وجو، درمییابند که بسیاری از کسانی که در واقع فعالان عرصه تئاتر هستند، در عمل در مدارس یا در مهدهای کودک یا حتی در زندان‌ها کار می‌کنند. یعنی در عرصهٔ امکان بسیار متنوعی که دانشجوی تئاتر اصولاً به آن‌ها فکر هم نکرده که می‌تواند در آن منشأ اثر باشد، آنها حضور دارند.

بختیاری گفت: این امر از آن رو است که تئاتر را به عنوان یک ابزار آموزشی، تربیتی، اجتماعی، حتی به عنوان یک ابزار اقتصادی در تبلیغات، نمی‌شناسند. فکر می‌کنند فقط باید بروند روی صحنه کار اجرا کنند و بیرون بیایند و به فقر خود افتخار کنند. چنین فردی چون به لحاظ مالی نمی‌تواند موفق شود، به نمایش‌های پرفروش بد و بیراه می‌گوید و در نتیجه فعالان یک رشته همدیگر را تخریب می‌کنند. بختیاری ادامه داد: اما برخی روش‌های جالب کارآفرینی نیز توسط تئاتری‌ها دیده می‌شود. اکنون یک گروه از دانش‌آموختگان تئاتر عروسکی دارند در بیمارستان محک برای بچه‌های سرطانی نمایش اجرا می‌کنند و در توان بخشی روحی این بچه‌ها هم بسیار موثرند. در این کار علاوه

بر اجر معنوی قابل توجهی که از دعای خیر والدین این بچه‌ها می‌برند، خودشان هم احساس می‌کنند که آدم‌های مفیدی هستند، ضمن اینکه درآمد هم دارند. تئاتر انسانی‌ترین هنر هفت‌گانه است به این دلیل که به وسیله یک جمع در یک فضای زنده برای جمعی دیگر انجام می‌شود. تئاتری‌ها نقاشی نمی‌کشند که در گالری بگذارند و یک نفر تماشا کند بخرد و به خانه‌اش ببرد و دیگران نتوانند. تئاتر به‌خاطر ارتباطی که اثر با مخاطب خود در لحظه می‌گیرد با بقیه رسانه‌ها متفاوت است. صحنه، رسانه بی‌نظیری است. رسانه مردمی یکتایی است که حتی با سینما فرق می‌کند. مخاطب موقع دیدن فیلم می‌تواند حواسش جمع نباشد، دقت نکند ولی در تئاتر این امکان کمتر است. اصولاً مخاطب تئاتر مخاطب فرهیخته‌تر و دقیق‌تر و ویژه‌تری است.

بختیاری در زمینه کارآفرینی برای دانش آموختگان تئاتر گفت: اتفاقی که می‌افتد این است که ما باید نگاه کنیم ببینیم غیر از حوزهٔ خود در چه حوزه‌های دیگری می‌توانیم موفق باشیم؟ من به دانشجویان می‌گویم، شما می‌توانید طبق قراردادهایی با بقیه حوزه‌ها کار کنید. واقعاً شاید لازم باشد در بعضی دروس دانشگاهی واحدی بگذاریم با عنوان: تئاتر و جامعه و در آن چند چیز به دانشجویمان یاد بدهیم که یکی از آنها آفریدن شغل برای خود و دیگران است تا دانشجو یاد بگیرد برای خود و دیگران ایجاد اشتغال کند. در ضمن آن نیز با شناخت اخلاق حرفه‌ای، حقوق خود را بشناسد و یاد بگیرد، قرارداد حرفه‌ای خود را چطور ببندد تا به او ظلم نشود. در این واحد درسی باید مواردی که دانشجویان بعد از فارغ‌التحصیلی با آن درگیر هستند، آموزش داده شود. در این درس که می‌تواند به صورت سمیناری باشد، می‌توان از کنش‌گران حرفه‌ای تئاتر دعوت کرد تا بیایند چالش‌های حرفه‌ای این حوزه را برای دانشجوها معرفی کنند.

در ادامه بحث، اکبرلو در زمینهٔ پژوهش برای کارآفرینی تئاتر گفت: در بازار کار تئاتر، کارهای جدیدی دارد انجام می‌شود؛ مثلاً اداره کل هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در مورد تهیه‌کنندگی در تئاتر، چند کارگاه برگزار کرده است. حدود پنج، شش سال پیش در دانشگاه تهران تأسیس رشته تئاتر کودک پیگیری می‌شد. رشته تئاتر کودک، رشته‌ای است که بازار کار خوبی دارد. در تهران حدود سیصد فرد هستند که زندگیشان فقط با تئاتر کودک می‌گذرد و در مهدکودک‌ها، بهزیستی و ارگان‌های مختلف کار می‌کنند. یک شاخه دیگر تئاتر که خیلی مهم است و عرصهٔ بازار جدید کار تئاتر تلقی می‌شود، تئاترهای محیطی است. وقتی می‌گویند تئاتر خیابانی، فقط آن چیزی که در محل چهار راه ولیعصر اجرا می‌شود در ذهن می‌آید؛ تئاتر محیطی یعنی اجرای نمایش در کارخانه‌ها، اجرا در کانون‌های اصلاح تربیت و .... مثلاً نزدیک‌ترین کشورها به ما کشورهای ارمنستان و آذربایجان هستند، وقتی مسافری ایرانی به این کشورها می‌رود، حتی نیاز به تغییر زبان هم ندارد، آن‌ها کشتی تفریحی دارند، که مسافر نصف روز یک روز در راه است و ممکن

است جای خاصی نخواهد برود و روی آب باشد. در این مدت و مکان می‌توان برای مسافران به اجرای نمایش پرداخت. در یک نمونه آنها درخواست کردند گروه‌های ایرانی برایشان نمایش اجرا کنند، چون تعداد بسیاری از مسافرانشان ایرانی هستند. ما باید به بازارهای جدید فکر کنیم. مگر سازمان‌های دولتی چقدر پتانسیل اجرای نمایش دارند؟ و چقدر بودجه دارند؟ یک عرصهٔ جدید دیگر هم هست: بخش اصلاح و تربیت در مکان‌هایی مانند زندان‌ها. همچنین در زمینهٔ تئاتر برای معلولان چند نفر در ایران دارند کار می‌کنند. یک انجمنی که از بیماران اوتیسم در تهران حمایت می‌کند اعلام کرده بود که برای تولید تئاتر بودجه می‌دهد. بنابر این باید برای اشتغال زایی به سراغ حوزه‌های جدید رفت و در این میان، تئاتر محیطی می‌تواند بازارهای جدیدی از لحاظ اقتصادی ایجاد کند. بخصوص در مسائلی که مربوط به ناهنجاری‌های روابط اجتماعی است و ارگان‌هایی مانند قوه قضائیه با آن درگیر هستند، تئاتر به سهم خود می‌تواند در حل آن مؤثر باشد. راهکار دیگر، توجه جدی به تئاتر آزاد است که خیلی از تئاتری‌ها آن را سخیف می‌دانند؛ با اطلاق عناوینی مانند تئاترهای کمدی شبانه، آزاد، لاله‌زاری و هتلی، که پتانسیلهای زیادی دارند اما ما همه آن‌ها را سخیف می‌دانیم.

در ادامه مباحث، کوپال با تمرکز بر موضوعات پژوهشی مورد نیاز جامعهٔ فرهنگی ایران، گفت: من با نگاه آرمانی و اتوپیایی فرض می‌کنم که همه موانع برطرف شد و شرایط برای پژوهش بهتر شد. حال این سؤال پیش می‌آید که ما به چه چیز احتیاج داریم؟ و نیازهای پژوهشی ما چیست؟ در این خصوص من چند مورد عینی را بیان می‌کنم که کاربردی و مبتنی بر نیازسنجی هستند. اولین چیزی که نیاز داریم درباره آن تحقیق کنیم، کمدی است. عاشقان در کنار رود سن وقتی دارند قدم می‌زنند یک شعر عاشقانه می‌خوانند می‌گویند: «آن روز که در کنار رود سن قدم می‌زدیم موهای تو در آفتاب بلوطی رنگ بود»، عاشقان در ایران وقتی شعر عاشقانه می‌خوانند می‌گویند: «آبی که از این دیده برون می‌ریزد خون است، بیا ببین که چون می‌ریزد». بنابراین سرزمین ما نیازمند پژوهش در مورد کمدی است. به نظر من درباره این‌که یونانی ها چگونه کمدی را تأسیس کردند و این‌که اصولاً انسان در بیست و پنج قرن پیش به چه چیزی می‌خندید، و شاخه‌های مختلف کمدی چیست، باید پژوهش‌های عمیقی انجام شود تا ببینیم انسان مثلاً امروز در قرن بیست و یکم آن هم در کشوری مثل ایران با موقعیت‌های خاص فکری و عقیدتی به چه چیزی می‌تواند بخندد. در همین راستا می‌رویم سراغ کشور روم. می‌بینیم مردم روم و کمدی‌های آن‌ها یک فرقی دارد با آن‌ها که در یونان می‌خندیدند، در یونان به چیزهای سیاسی می‌خندیدند، در روم به عشق و روابط پشت پرده می‌خندیدند، ولی خنده‌ها قهقهه بود. می‌رسیم به دوره رنسانس می‌بینیم آدمی مثل شکسپیر ظهور می‌کند یک‌سری کمدی می‌نویسد، دانشجویان می‌گویند هر چه ما این کمدی را می‌خوانیم،

متوجه نمی‌شویم کجایش خنده‌دار است؛ چون شکسپیر اساساً چیزی برای قهقهه ننوشته، او برای یک لبخند فکورانه و فلسفی کمدی‌های خودش را خلق کرده است. در قیاس با او بعد از شکسپیر، مولیر آمد روی صحنه و معروف‌ترین کمدی‌نویس وقت شد و کمدی‌های شخصیت را پایه‌گذاری کرد. مثلاً یک تحقیق خوب راجع به مولیر انجام دهیم و ببینیم دقیقاً ساختار کارهایش چگونه است؟ بعد از مولیر آدم‌هایی پیدا شدند کمدی نوشتند که خیلی از ما در ایران آن‌ها را به عنوان کمدی‌نویس نمی‌شناسیم، مثل کورنی و راسین که این‌ها را فقط به عنوان تراژدی‌نویس می‌شناسیم، در حالی که این‌ها پایه‌گذاران کمدی نئوکلاسیک در قرن هفدهم در فرانسه بودند. این روند بسط و توسعهٔ گونه‌های کمدی تا به امروز ادامه یافته است. پس بر اساس این نیازسنجی، ضروری است که پژوهشی در مورد کمدی گذشته و معاصر جهان صورت گیرد. افراد ناشناخته در کمدی زیاد هستند. مثلاً در عصر طلایی درام اسپانیا (۱۵۸۰ تا ۱۶۸۰) یک نمایش‌نامه‌نویس به اسم لوپه د وگا ظهور کرده و چهارصد و پنجاه نمایش‌نامه نوشته است، اما ما درباره‌اش چیزی نمی‌دانیم. هم‌دوره او هنرمندی است به اسم کالدرون. یک سلسله کمدی به اسم «کمدی شنل و شمشیر» نوشته که درباره‌اش فقط این عبارت در کتاب‌ها است و چیز بیشتری در جامعه تئاتری ما بازتاب ندارد. ممکن است بگویید کالدرون و کمدی شنل و شمشیر به چه دردی می‌خورند؟ اگر این مبانی و پایه نظری، فکری و دانشی برای کسی که می‌خواهد کار تئاتر بکند قبلاً مهیا نشده باشد، کاری که او می‌خواهد بکند ابداع شخصی می‌شود و تئاتر را از نو اختراع می‌کند، چیزی که قبلاً اختراع شده است. در قرن نوزدهم فردی به اسم اوژن اسکریپ بوده است که دویست نمایش‌نامه نوشته در حالی‌که نمایش‌نامه‌هایی که نوشته اسمی دارد که این اسم در آن دوره‌ای که او می‌زیسته به جای ناسزا استفاده می‌شده است. این ناسزا امروز در زبان فارسی بار عاطفی مثبت پیدا کرده و ما دیگر این کلمه را ناسزا حساب نمی‌کنیم. اسم این نمایش‌ها «نمایش خوش‌ساخت» بود. آن موقع که این اسم را گذاشتند روی کارهای اوژن اسکریپ می‌گفتند این نمایش‌ها به این دلیل خوش‌ساخت است زیرا بدون هر فکری نوشته شده و هیچ عمق انسانی ندارد. فرض که عمق انسانی نداشته است، ولی او دویست نمایش‌نامه نوشته، و این دویست نمایش‌نامه در فرانسه فروش می‌رفتند. اگر هم عمق نداشتند، هنریک ایبسن آمد و به آن عمق داد. اساساً نمایش‌نامه‌های ایبسن الگوی خوش‌ساختی دارد.

کوپال در فراز دیگری از پیشنهادهایش برای ارتقا سطح تأثیرگذاری تئاتر در سپهر فرهنگی جامعه افزود: من به دانشجویان نمایش‌نامه‌نویسی می‌گویم سعی کنید ملودرام بنویسید، ملودرام شما را ثروتمند می‌کند ولی مشهور نمی‌کند. چون ملودرام ارزش‌های فکری فلسفی چندانی ندارد. ملودرام‌نویس‌های زیادی در ایران هستند ولی ما این‌ها را به حساب نمی‌آوریم چون راجع به کانت

حرف نزدند! وگرنه همه برای این‌که خودشان را روشن‌فکر و فیلسوف و دانش‌مدار نشان بدهند حتماً آنها را ترجمه می‌کردند. فردی به اسم ویلیام کانگریو در دوره بازگشت سلطنت در انگلستان می‌زیسته است. این فرد متخصص چیزی بوده که آن‌ها اسمش را کمدی آداب گذاشتند. چهل سال پرچم این نوع کمدی در انگلستان افراشته شدو آن‌قدر پیش رفت که تبدیل شد به مسخره‌کردن و له‌کردن یک آدمی که آداب جالبی ندارد. آن‌قدر این پیش رفت که گفتند دست بردارید، درام نباید آدم‌ها را له کند. تصمیم گرفتند به جای درام‌های کمدی آداب یک کمدی دیگر درست کنند که شخصیت در آن له نشود. پس نوع دیگری از تئاتر به اسم کمدی سانتی‌مانتال رواج یافت. ما درباره کمدی سانتی‌مانتال کمتر می‌دانیم، انگار احتیاجی نیست بدانیم، انگار ما تئاتر را از نو می‌خواهیم اختراع می‌کنیم و خودمان بلدیم آن را از نو کشف کنیم.

کوپال در بخش دیگر افزود: گرفتاری دیگر ما این است که کتاب ترجمه می‌شود اما داده و اطلاعات بکر در صفحات آن نیست. کتاب علمی باید داده و اطلاعات داشته باشد. مثلاً یکی از بهترین کتاب‌هایی که به زبان فارسی ترجمه شده و هر صفحه‌اش پر از داده‌های اطلاعاتی است کتاب تاریخ تئاتر جهان اثر براکت است.

کوپال همچنین درباره چگونگی پژوهش در زمینه نمایش‌های ایرانی گفت: غالب پژوهش‌های انجام شده درباره نمایش‌های ایرانی یا گرایش مردم‌شناسانه و یا گرایش جامعه‌شناسانه دارد. درباره خود تئاتر ایرانی، پژوهش به گونه‌ای پدیدارشناسانه با این هدف که اصلاً این نوع نمایش چیست، کمتر

تحقیق شده است. منظورم را با مثال بیان می‌کنم. مثلاً وزن «ارباب خودم سامبولی بلیکم» می‌شود مفعول مفاعلن فعولن. آن‌که این را می‌گوید آن وزن را نمی‌شناسد آن که در دانشکده ادبیات است عروض می‌داند، لذا باید بر روی آن سرمایه‌گذاری بشود. یکی را باید آورد از ادبیات و یکی را آورد از موسیقی و یک پژوهشگر تئاتر بنشیند عروض وزن شعر به کار برده شده در نمایش تخت حوضی را استخراج بکنند، اگر این پژوهش انجام شود، نفر بعدی می‌آید می‌گوید خوب این‌ها با این وزن شعر گفتند، یا از این وزن استفاده کنم یا نه بروم یک وزن دیگر پیدا کنم، یا بر اساس این وزن من هم نمایش تخته‌حوضی نوین بنویسم، چون همه ما می‌خواهیم هنرهای ملی را احیا کنیم ولی کار جدی صورت نمی‌گیرد. بسیار پایان‌نامه نوشته می‌شود درباره تخته‌حوضی، تخته‌حوضی را بر اساس آرای ژرار ژنت، اومبرتو اکو، میخائیل باختین و .. بررسی می‌کنیم. بعد ثابت می‌کنیم همه آن‌ها قابل مقایسه با تخت‌حوضی است و نتیجه می‌گیریم که فرهنگ ما با تئوری‌های جهانی قابل مقایسه است. خب این‌که هنر نیست. پژوهش کاربردی این است که بن‌مایهٔ آثار خودمان را بشناسیم. مثلاً توجه فرمایید «داش داش داش داش داشم من»، این گام خالتور است، گام خالتور یکی از فرم‌های موسیقی ایرانی است که در تخته حوضی به کار می‌رفت. یک متخصص موسیقی می‌خواهد که خالتور بشناسد و بعد ببیند این خالتور بر کدام دستگاه منطبق است، خیلی از خالتورهای به کار برده شده، در نمایش‌های تخته‌حوضی در آواز دشتی از دستگاه شور، مایه اصلی نوحه است. ما باید در این زمینه‌ها ورود کنیم، پدیدارشناسانه در عمق آن پدیده نگاه بکنیم تا سر در بیاوریم دارد چه می‌گوید. اما در تعزیه؛ مثلاً می گوییم «گمان کنم که تو از جان خود نمی‌ترسی». این بخشی از اشقیاخوانی است که وزن آن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» است، حال پژوهشگر تئاتر باید پول داشته باشد، جا داشته باشد، امکان داشته باشد، یکی از دانشکده ادبیات استاد عروض بیاورد، یکی از دانشکده هنرهای زیبا استاد موسیقی بیاورد، تا ببیند این در چه وزنی تولید می‌شود، این وزن در چه گامی باید خوانده بشود تا در آثار مختلف از آنها استفاده شود. مثلاً در بحور الالحان چگونه باید خوانده شود. فرض بفرمایید وزن «کاروان کربلا از ره رسید» می‌شود: فاعلاتن فاعلاتن فاعلان. قاجار اوج دوره تعزیه است. بحر رمل بحورالالحان که از اهل قاجار بجا مانده و ما با اشراف به بحورالالحان می‌توانیم تمام تعزیه‌های دوره قاجار را به سبکی که در همان دوره خوانده می‌شود، بازخوانی، ضبط و منتشر کنیم، کاری که تا الان انجام نشده است. تمام انجمن‌های تعزیه که دارند کار می‌کنند، همه سنتی می‌خوانند وقتی یک‌بار به یکی می‌گوییم این را از بیات ترک در بیاور، این را ببر در افشاری بخوان، او نمی‌تواند. برای این‌که روی آن کار نشده و منتشر نشده است. این باید کار بشود ضبط بشود و منتشر گردد، این اقدامات، همان توجه به کاربردی شدن پژوهش در هنر است. یعنی ما باید علاوه بر این‌که درباره این صحبت می‌کنیم که چه نیازهایی داریم و چگونه پژوهش کنیم،

باید برویم سراغ این دستگاه‌هایی که ممکن است بتوانند این را سفارش بدهند. حوزه هنری، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، کمیسیون فرهنگی مجلس و .... مراکزی هستند که ما باید سراغ این نهادهای فرهنگی برویم و بگوییم شما باید بودجه پژوهشی به تئاتری‌ها بدهید که برای شما که درباره فرهنگ کشور می‌خواهید تصمیم بگیرید، پژوهش شده و در اختیار شما قرار گیرد. حتی فراتر از این، ما باید مراجعه کنیم به همه دستگاه‌هایی که دارای معاونت‌های فرهنگی هستند و امر پژوهش را به مثابه شاخه‌ای از امر فرهنگی احیا کنیم، اکنون متولیان امور فرهنگی عملاً یک سلسله وظایف خیلی تعریف شده و محدود دارند. بهتر است تمام دستگاه‌هایی که به هر دلیلی می‌توانند به امر فرهنگ مرتبط شوند، بودجه پژوهشی برای فرهنگ بگذارند که و در این راستا، یک بخش هم پژوهش در تئاتر باشد.

دکتر کوپال در مورد کارآفرینی برای فارغ‌التحصیلان تئاتر افزود: پنج پیشنهاد کاربردی جهت کارآفرینی برای تئاتری‌ها دارم که نیازمند انجام پژوهش در این زمینه‌ها است. اول اینکه خبرگزاری تئاتر تأسیس شود. خبرگزاری که بگوید در حال حاضر امروز چه نمایش‌هایی روی صحنه تئاترهای مشهور دنیا برقرار است. غالباً ما با استادان یا دانشجویانی مواجه هستیم که در دانشگاه می‌پرسند: تئاتر امروز جهان چیست؟ این خبرگزاری شغل ایجاد می‌کند. یک عده را جذب می‌کند و یک عده مترجم در آن‌جا مشغول کار می‌شوند. اکنون ارتباط ما با جهان در عرصه تئاتر قطع است. این خبرگزاری کارش این باید باشد که به ما بگوید در سپهر تئاتر جهان چه می‌گذرد. راهکار دوم این است که باید رشته ترجمه در دانشگاه‌هایی که این رشته را دارند تقویت بشود، چون در حال حاضر عمدتاً ترجمه توسط مترجمان دارالترجمه‌ها تولید می‌شود. باید گرایش تخصصی ترجمۀ متون دراماتیک یا تئاتری ایجاد شود. این ضرورت دارد که گروه‌های آموزشی ترجمه در دانشگاه‌ها به این امر بپردازند. راهکار سوم اینکه در کنداکتورهای برنامه‌های صدا و سیما، فضا برای تئاتر بیشتر شود. ما باید کاری کنیم که بحث دربارۀ تئاتر برای مردم، شبیه دیدن سریال یک ضرورت شود. همان‌طور که خرید نان در پاریس که در طول جنگ جهانی دوم اشغال شده بود، برابر با دیدن تئاتر بود. در آنجا و در آن زمان، همان‌طور که نانوایی‌ها باز بودند، تئاترها هم باز بودند و تئاتر تا این اندازه یک ضرورت محسوب می‌شد. پیشنهاد چهارم اینکه در دانشگاه فرهنگیان یعنی تربیت معلم یک واحد تخصصی برای تمام کسانی که قرار است روزی معلم بشوند به اسم واحد فن بیان و سخنوری گذاشته شود. معلمی که فن بیان خوبی ندارد، حتی اگر دانشمند باشد نمی‌تواند آموزگار خوبی در مدرسه و دانشگاه باشد. در دانشگاه فرهنگیان یعنی در جایی که معلم دارد تربیت پیدا می‌کند باید دو واحد فن بیان بگذارند، که وجود آن برای همه بچه‌های تئاتر به عنوان مدرسان آن، کارآفرینی می‌کند. مورد آخر نیز در مورد تئاتر کودک است. درباره تئاتر کودک پژوهش جدی نداریم، ما داریم

تئاتر کودک را در ایران دوباره ابداع می‌کنیم. نمی‌دانیم در دنیا تئاتر کودک چه طور است، در مدارس جهان چه آثاری به صحنه می‌رود و بچه‌ها چه کار می‌کنند. آنها در دوره دوازده ساله‌ای که در مدرسه از دبستان تا دبیرستان درس می‌خوانند، چه نمایش‌هایی را به صحنه می برند. لازم است درس تئاتر به عنوان یک درس در دانشگاه‌های اول تا ششم دبستان الزامی شود، دانش‌آموز ایرانی که اکنون فارسی، هدیه‌های آسمانی، علوم، و ریاضی می‌خواند، زنگ ورزش هم دارد، ضروری است زنگ تئاتر هم داشته باشد، برای این‌که نخستبرقراری ارتباط را یاد بگیرد و بعد هم با کار گروهی آشنا شود، در ضمن فرا بگیرد که چطور بشنود و از همه مهم‌تر چطور به درستی و شایستگی حرف بزند.

ویراستار و تدوین کننده: محمود ترابی اقدم