ضربان کاستی در ضریب نگاه!

گفت‌وگو با دکتر مسعود دلخواه، کارگردان و مدرس دانشگاه

علی جمشیدی

اگر با نگاهی آسیب‌شناختی به مبانی بازیگری در ایران نظر کنید، دلایل ارتقا نیافتن سطح عمومی و فراگیر نشدن آن را در چه مسائلی می‌بینید و در این زمینه چه بحران‌هایی بر شما عیان خواهد شد؟

اساساً از دو منظر می‌توان به بحث بازیگری پرداخت. در منظر اول با وارد شدن به بحث عمومی بازیگری که شامل بازیگری تئاتر، تلویزیون و سینماست، می‌توان راجع به این زمینه‌ها به طور کلی صحبت کرد. اما منظر دوم بر نگاه تخصصی تأکید دارد و از طریق آن می‌توان یک بحث تحلیلی را دربارهٔ بازیگری مطرح کرد.

امیدوارم در ادامهٔ این صحبت، با نگاهی موشکافانه، بنیان‌های پرورش بازیگر در ایران به چالش کشیده شود.

چاره‌ای جز این هم نداریم. حقیقتاً من بیش از آنکه بخواهم راجع به بازیگری در ایران صحبت کنم، ترجیح می‌دهم دربارهٔ بازیگری با استانداردهای بین‌المللی و معیارهای علمی حرف بزنم. آن‌وقت در مقایسه آن با بازیگری در ایران، بهتر می‌شود به نواقصی که باعث پیشرفت نکردن بازیگری در ایران شده، پی برد. چون بازیگری علم، تکنیک و تخصص است؛ زمانی که راجع به معیارهای عمومی و استانداردهایی که در کشورهای دیگر هست صحبت می‌کنیم، آن‌وقت می‌توان با توجه به آن استانداردها تعیین کرد که بازیگر ایرانی جایگاهش کجاست و در چه سطحی قرار دارد.

کندوکاوی که در رابطه با طبیعت بازیگری با استانیسلاوسکی شروع شد، توسط هنرمندان دیگر، در کشورهای روسیه، آمریکا و همین‌طور کشورهای اروپایی ادامه پیدا کرد و این تداوم منجر به پدید آمدن شاخه‌های متعدد و دیدگاه‌ها و نظریه‌های ـ تا حدودی متفاوت ـ دربارهٔ بازیگری شده است. ما در ایران چنین تجربه‌ای نداشته‌ایم. به دلیل آنکه تئاتر و سینما در ایران، به اندازهٔ کشورهای مورد بحث قدمت ندارد و آشنایی ما با این مباحث در حد مطالعه تجربیات هنرمندان تأثیرگذار دنیاست.

در رابطه با بازیگری همواره سؤالاتی مطرح است که پاسخ نظریه‌پردازان مختلف به این سؤالات، اغلب متفاوت بوده است. استانیسلاوسکی به سؤالات خود درباره بازیگری به یک شکل جواب می‌دهد و برشت به نوع دیگری به آن‌ها پاسخ می‌گوید. برای گروتفسکی نیز همان سؤالات مطرح است، اما او نیز، پاسخ‌های متفاوتی برای آن‌ها دارد. تمام این مسائل برمی‌گردد به دیدگاه این کارگردانان در قبال اثری که می‌خواستند به صحنه بیاورند؛ و تأثیری که قرار بود به واسطه آن بر تماشاگر بگذارند. در نتیجه بسیاری از شیوه‌های بازیگری مستقیماً مربوط می‌شود به نوع تأثیری که کارگردان می‌خواهد روی مخاطب بگذارد. اگر بخواهد یک تأثیر عاطفی ـ احساسی بر تماشاگر بگذارد، شیوه خاصی به کار می‌برد. اگر بخواهد بر اندیشه و تفکر مخاطب تأثیرگذار باشد، شیوه‌ای دیگر به کار خواهد بست و اگر بخواهد تأثیری ورای این‌ها بر مخاطب داشته باشد، یعنی هم فکر و احساس او را دربر گیرد هم درونش را دگرگون کند، آن‌وقت دیدگاه‌های آرتو و گروتفسکی به میان می‌آید. چراکه آن‌ها می‌خواستند کل وجود تماشاگر را تحت تأثیر مستقیم قرار دهند.

آیا کارگردان ایرانی به طور مشخص بر این مرزبندی و تفاوت‌های نظام‌مند واقف است؟ آیا نظام‌ها را می‌شناسد و بر اساس اسلوب خاصی بازیگران را به عمل در صحنه وامی‌دارد یا بازیگر رهاست و مطابق غریزه و شناخت خود پیش می‌رود؟ آیا انگیزه‌های تماتیک به صحنه بردن یک اثر بر او معلوم است و بر انگیزشی که می‌خواهد در مخاطب ایجاد کند اشراف دارد؟

بعضی از کارگردانان این توانایی‌ها را دارند و بعضی‌ها هم نه!

در ایران کارگردانانی هستند که می‌دانند چه می‌خواهند، هدف‌های خود را از به صحنه آوردن یک اثر نمایشی می‌شناسند و در نتیجه می‌دانند چه نوع تأثیری می‌خواهند بر مخاطب بگذارند. در زمان گذشته هم، از این کارگردانان هوشمند در تئاتر کشور داشتیم. من به مدت چند سال با آقای رکن‌الدین خسروی کار کرده‌ام و به عنوان نمونه می‌توانم از ایشان اسم ببرم. آقای خسروی دقیقاً می‌دانست تأثیری که می‌خواهد بر مخاطب بگذارد، چه نوع تأثیری است. آیا یک تأثیر حسی عاطفی است؟! آیا یک تأثیر هنری است؟! آیا دوست دارد تماشاگر را در دنیایی که روی صحنه خلق می‌شود، غرق کند؟! یا تعقل و تفکر او را درگیر کند؟! آقای خسروی قدرت شناخت و تشخیص بالایی داشت و بر این مسائل واقف بود.

الان هم، کارگردانانی داریم که می‌دانند چه می‌خواهند. مثلاً آقای بهرام بیضایی، خصوصاً اینکه

تن اجرایش را نیز خود می‌نویسد. شیوه‌ای که ضایی برای اجرا انتخاب می‌کند و نوع بازی‌هایی ـه از بازیگرانش می‌خواهد، بستگی به تأثیری رد که می‌خواهد بر تماشاگر بگذارد و تقریباً امی عناصر اجرا در خدمت این تأثیر هستند. اساس یک حکم کلی، شاید بتوان گفت که ـ ـه قبل و چه بعد از انقلاب ـ دو نوع کارگردان ریم. کارگردانانی که کارگردان هستند و باید یگران حرفه‌ای در اختیارشان باشد تا بتوانند ر خود را به خوبی انجام دهند، و کارگردانانی ه بازیگرساز هستند. یعنی؛ حقیقتاً وقتی بازیگر این کارگردانان کار می‌کند، ارشاد او برای آن‌ها کم یک کلاس فشرده آموزش بازیگری را دارد. کن‌الدین خسروی جزء دستهٔ دوم است که در نار کار با حرفه‌ای‌ها، با دانشجویان و آماتورها نیز ر می‌کرد. خیلی وقت‌ها جوانان دانشجو با کار ردن در یک نمایش خسروی می‌توانستند خیلی یزها راجع به خودشان به عنوان بازیگر و راجع به یوه کار بازیگر یاد بگیرند و...

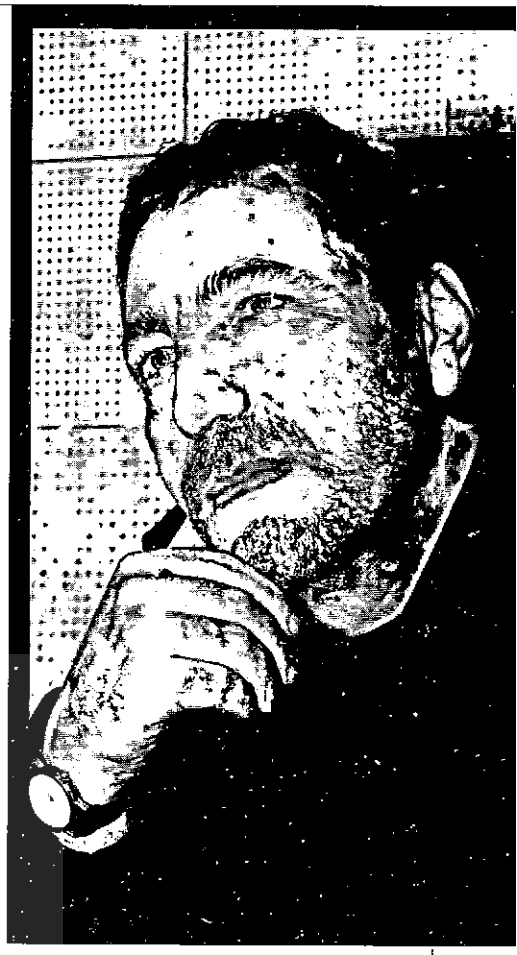
دستهٔ سومی هم هست که بدون آنکه شناخت اصی از سبک‌ها و شیوه‌های بازیگری و حتی رگردانی داشته باشند به شکل بدیهی و با کا به بازی بازیگران و یاری طراحان، نمایش جمع‌وجور می‌کنند و به صحنه می‌فرستند. أسفانه، تعداد این کارگردانان هم کم نیست. اما تکیه بر دسته‌بندی شما می‌توان اذعان داشت شمار قابل توجهی از کارگردانان ایرانی در وه نخست جای می‌گیرند.

در مورد کارگردانان بازیگرپرور وضع کاملاً فرق کند و فعلاً تعداد آن‌ها شاید بیشتر از دو یا ه نفر نباشد. دراین‌باره می‌توانم از علی رفیعی م ببرم. یک گروه به تقریب ثابت از بازیگران وب در اختیار دارد و آن‌ها را در شیوهٔ مورد لاقه‌اش که به روش میرهولد نزدیک است، ته و زبده می‌کند. اساساً، وقتی معیار سنجش قیاس سطح بازیگری ایران با استانداردهای انی است، مسئله توانمندی کارگردانان انی در امر هدایت و بهره‌گیری از کارکردهای یگری در قیاس با کارگردانان خارجی نیز مطرح ست. می‌دانید که صاحب‌نظران عرصهٔ بازیگری رگردانان هستند و نه بازیگران. اما بیان اهداف رد را به واسطه بازیگر ممکن دانسته و به ساخت رداخت بازیگران خود پرداخته‌اند. در میان راز اولی‌ها می‌توان به منوشکین، باربا، بروک اشاره کرد. کارگردانانی بازیگرپرور، که اغلب به واسطه تمرکز بر کارکردهای بازیگر، سطح کارگردانی خود را ارتقا بخشیده‌اند. با عنایت به ضعف مبانی آموزشی تربیت بازیگر در ایران و غریزی و خودجوش بودن بازیگران هم‌وطن، چاره‌ای نیست جز اینکه پختگی آن‌ها در کورهٔ تجربیات کارگردانان و در میان گروه‌های اجرایی ممکن شود.

پیرامون همکاری بازیگر و کارگردان در ایران مشکلاتی وجود دارد که همیشه به کارگردانان مربوط نمی‌شود. در سراسر دنیا وقتی یک بازیگر از مدارس، آکادمی‌ها و دانشگاه‌های خوب بازیگری فارغ‌التحصیل می‌شود و به جمع یک گروه حرفه‌ای می‌پیوندد، ضرورتاً نیازی نیست دوباره وقت روی تربیت او صرف شود و کارگردان او را پرورش دهد و بسازد. در بیشتر کشورهای جهان این یک مسئله متداول است که بازیگران آموزش دیده و آن‌ها که آکادمی را به پایان رسانده‌اند می‌توانند با کارگردانان مختلف کار کنند. بازیگرانی که دوره‌های آموزش بازیگری را طی کرده‌اند می‌توانند به طور قابل قبولی به سبک‌ها و شیوه‌های مرسوم بازی کنند و اگر کارگردانی فرض کنید مثل گروتفسکی یا باربا یا ویلسون شیوه خاص‌تری از بازیگران انتظار داشته باشد؛ آن‌وقت این بازیگران با توجه به آموزش‌هایی که از قبل دیده‌اند، انعطاف لازم را در تطبیق خود با شیوه مورد نظر نشان می‌دهند. ولی در ایران مشکل این است که وقتی دانشجوی بازیگری فارغ‌التحصیل می‌شود تازه باید به اکثر آن‌ها الفبای بازیگری را یاد داد. استثنا داریم، اما متأسفانه قاعده کلی این است. در دانشگاه‌های ایران معلم خوب بازیگری هست اما تعداد آن‌ها بسیاربسیار اندک است. در نتیجه ما تعداد زیادی بازیگر داریم که درس خوانده‌اند، آکادمی رفته‌اند و حتی کلاس‌های آموزش خصوصی و آزاد را نیز گذرانده‌اند؛ اما وقتی با یک کارگردان که تا حدودی با نظام‌های علمی بازیگری، شیوهٔ تدریس بازیگری و تربیت و پرورش بازیگر آشناست کار می‌کنند، کارگردان پی می‌برد که آن‌ها هنوز خیلی از نکات ظریف بازیگری را نیاموخته‌اند. و بالطبع مجبور است برای هر نمایشی که به صحنه می‌برد کلی وقت بگذارد که تازه آن‌ها را با یک رشته تکنیک‌های متداکتینگ آشنا کند یا یک رشته کارهای بدنی خاص را به آن‌ها تعلیم دهد. در ایران مشکل اصلی این است که نظام آموزشی برای پرورش بازیگر خیلی ضعیف است. این را بارها گفته‌ایم و باز ناچاریم تکرار کنیم. ما در ایران بازیگر پرورش نمی‌دهیم. اگر از بازیگران بسیار خوب، قوی و معتبر تئاتر یا سینمای ایران بپرسید شما چطور این‌قدر خوب بازی می‌کنید؟! کمتر کسی بین آن‌هاست که بگوید در دانشگاه به من آموزش داده‌اند. یا بتواند از استادانی نام ببرد و قدرت بازیگری خود را ناشی از تعالیم آن‌ها بداند. پر مسلم است که چیزهایی نیز آموخته‌اند. اما تقریباً خودجوش و خودساخته‌اند. اگر همین استعدادها زیر نظر یک متخصص که به روش علمی بازیگری آشناست تعلیم می‌دیدند، مطمئناً پیشرفت آن‌ها چشمگیرتر بود و خیلی زودتر استعدادشان شکوفا می‌شد. پس یکی از مشکلات اساسی ما این است که در دانشکده‌های هنری‌مان، بازیگر و حتی کارگردان به معنای حرفه‌ای آن تربیت نمی‌کنیم. حالا خیلی‌ها می‌توانند مخالف این عقیده باشند. اما از نظر من اگر بخواهیم به اصلاح معضلات بپردازیم باید تعارف را کنار بگذاریم و صادق باشیم.

در بررسی ریشه‌های نارسایی بازیگری در ایران، دو خط سیر پیش رو خواهیم داشت. خط سیر نخست و پیش‌درآمد این موضوع به مبانی آموزشی در دانشکده‌ها، آکادمی‌های خصوصی و آموزشگاه‌های مستقل برمی‌گردد و نگاه دوم به سمت‌وسوی تئاتر حرفه‌ای کشور معطوف می‌شود؛ که آنجا نیز دلایلی برای توفیق یا ناموفق بودن مقوله بازیگری یافت می‌شود. اما مسئله ریشه‌ای همان نبودن آموزش نظام‌مند در دانشکده‌های دولتی و آزاد است. گفتید که در دانشکده‌ها یکی از مصائب همان کمبود استاد است؛ استادی که خود بر فنون و سبک‌های بازیگری اشراف داشته باشد و بتواند آموزش‌گیرنده را با نظام‌های مقتضی آشنا گرداند. جدا از مسئله استادان بازیگری چه عوامل دیگری هست که دست به دست هم می‌دهند تا مجموعه‌ای از بحران در نظام آموزش بازیگری در نظام دانشگاهی پدید آید و اساساً چه ناهماهنگی‌های دیگری در این نظام آموزشی مشاهده می‌کنید؟

من فکر می‌کنم در دانشگاه‌ها مشکل اصلی دقیقاً از زمان پذیرش دانشجو شروع می‌شود. در معیارهای پذیرش دانشجویان در زمان حاضر، به موضوعاتی نظیر اینکه انگیزهٔ یک دانشجو برای حضور در این رشته چقدر قوی است و استعداد و پشتکار و مطالعه او دراین‌باره به چه اندازه است، هیچ توجهی نشده است و این مسئله به‌خودی‌خود زمینه‌ساز بحران‌های بعدی می‌شود. در نهایت هم باید اعلام کنیم که در ایران یک مدرسه، یک



آکادمی یا یک دانشگاه نداریم که بتواند و در واقع هدفش این باشد که برای تئاتر، تلویزیون و سینما بازیگر حرفه‌ای تربیت کند. ما الان در دانشکده تربیت مدرس آستین‌های خود را بالا زده‌ایم و به اتفاق دکتر خاکی، دکتر سقائیان و آقای مهندس‌پور قصد داریم برای نخستین بار رشته بازیگری را در مقطع کارشناسی ارشد در این دانشکده دایر کنیم و برای سال آینده دانشجو بگیریم. تأکید ما بر پرورش تخصصی بازیگر استوار است؛ چراکه ما در گروه چهارنفره‌مان تخصص‌های متفاوتی داریم و درس واحدهایی را نوشته‌ایم که خیلی تخصصی‌اند. مثلاً دانشجویان باید در طول دو ترم نظام استانیسلاوسکی را بخوانند. متداکتینگ، شیوه کار میرهولد، مایکل چخوف، گروتفسکی و غیره نیز آموزش داده می‌شود. ما این را بر اساس توانایی‌های اعضای هیئت علمی دانشکده تربیت مدرس تنظیم کرده‌ایم و امیدواریم اگر ما هم اینجا نبودیم، کسانی که می‌آیند بتوانند همین دروس را به شکل روشمند تدریس کنند. اما می‌دانیم که نبایستی از دانشجویانی که در این رشته پذیرفته می‌شوند انتظار چندانی داشته باشیم. بنابراین انتظار نداریم چون آن‌ها لیسانس بازیگری دارند حتماً خیلی از مسائل مربوط به بازیگری را فراگرفته باشند. حتی، مطمئنیم برای بسیاری از این دروس، باید از نقطهٔ صفر شروع کنیم. با ذکر این نکته، باید اشاره کنم که یکی دیگر از نقص‌ها، این است که هدف مشخص نشده و به صورت درست دنبال نمی‌شود. ضمن اینکه اشاره کردیم که بیش از پنجاه درصد دانشجویان تئاتر در رشته‌های بازیگری و کارگردانی بیجا و بی‌ربط در این عرصه تحصیل می‌کنند. یعنی هم در پذیرش آن‌ها دقت صورت نگرفته و هم خودشان از روی اشتباه این رشته را انتخاب کرده‌اند. حالا در خلال یک قیاس به نقص دیگری در نظام آموزشی دانشکده‌های هنری اشاره می‌کنیم.

در دانشگاه‌های بیشتر کشورهای دنیا، در مقطع لیسانس، گرایش کارگردانی و سایر گرایش‌های دیگر وجود ندارد. دورهٔ لیسانس دورهٔ آشنایی با هنر تئاتر، و نگاه عمدهٔ آن معطوف به بازیگری است. گرایش کارگردانی، ادبیات نمایشی و سایر گرایش‌های مربوط به مقطع فوق‌لیسانس است. میزان پذیرش دانشجو در این مقطع نیز بسیار اندک است و در هر گرایش دو تا سه دانشجو را می‌پذیرند. نکتهٔ اساسی اینجاست که سه کارگردان یا سه نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای تحویل می‌دهند. این نظام آموزشی بسیار منطقی و روشمند عمل می‌کند. در دانشکده‌های هنری ایران تا آنجا که امکان دارد دانشجو می‌گیرند. علاوه بر آن، دوره‌های شبانه آموزش عالی هم، تعداد دیگری را به عنوان دانشجو در رشته تئاتر ثبت‌نام می‌کند. بعد یک‌دفعه می‌بینید تعداد کارگردانان ما از بازیگرانمان بیشتر است. حالا این مسئله در بعضی از آموزشکده‌های عالی، مثل سوره، صورت جالب‌تری پیدا کرده است. این دانشکده، گرایش بازیگری را حذف کرده است و این موضوع به‌هیچ‌وجه توجیه‌پذیر نیست. مصطلح است که بازیگر و تماشاگر دو عنصر مهم تئاترند. وقتی آموزش بازیگری حذف می‌شود، اساس به مخاطره می‌افتد. با خودم فکر می‌کنم دانشجویان این دانشکده به چه صورت نمایشی را برای اجرا آماده می‌کنند؟! کارگردانی که باید برای پایان‌نامه‌اش یک نمایش به صحنه ببرد، چگونه این کار را انجام می‌دهد؟! در این‌گونه دانشکده‌ها چه کسانی به عنوان بازیگر در نمایش‌ها بازی می‌کنند؟! مسلماً بچه‌های رشتهٔ کارگردانی و ادبیات نمایشی. و این یعنی پرورش بازیگر، منتها به شیوه غلط و شکل معکوس.

در قیاس واحدهای درسی بازیگری در دانشکده‌های تئاتر ایران با واحدهای درسی دانشکده‌های خارجی، آنچه اینجا در فهرست آموزش است، با آنچه در دیگر جاهای دنیا در فهرست تدریس قرار دارد چگونه ارزیابی می‌کنید؟

ما در مقطع کارشناسی باید حتماً چند واحد کار خارج از کلاس داشته باشیم. این مسئله شامل حضور دانشجویان در پروژه‌های استادان یا کارگردانان حرفه‌ای است. این باید به واحدهای درسی اضافه شود. یعنی یک دانشجوی رشته بازیگری و یا کارگردانی، در طول چهار سال تحصیل، باید حداقل در پنج تا ده پروژه شرکت کند. در هر کسوتی هم که حاضر شود، حائز ارزش است. حتی اگر به عنوان مسئول تدارکات فعالیت کند، باید جزء واحدهایش محسوب شود. ارزش تجربه‌ای که در این پروژه‌ها به دست می‌آید کمتر از آن چیزی نیست که دانشجو در کلاس‌های درس می‌آموزد. کارگردانان نیز باید نحوهٔ فعالیت آن‌ها را گزارش دهند تا بر اساس حضورشان برای آن‌ها نمره منظور شود. این مسئله را باید لحاظ کرد تا آموزش دانش جویان به کلاس‌های تق‌ولقی که در دانشکده‌ها برگزار می‌شود، منحصر نشود. آن‌هم، کلاس‌هایی که در هر ماه با دو سه روز تعطیلی مواجه می‌شود و دو سه جلسه نیز مشمول غیبت خود دانشجو است.

مسئله دوم که بسیار هم ضروری می‌نماید بازنگری در واحدهای درسی و شرح درس‌هاست. شرح درس‌ها واضح و مشخص نیستند و در آن‌ها منابع به طور دقیق ذکر نشده‌اند. وقتی یک شرح درس که منابعش دقیقاً معلوم و مشخص نیست به استاد می‌دهند او چطور باید درس بدهد؟! برای هر شرح درس، حداقل چهار منبع مهم لازم است و استادان نیز باید مطابق منابع و کتاب‌های تعیین‌شده تدریس کنند. یعنی همهٔ استادان واحدهای درسی را بر اساس منابع مشخص آموزش دهند، تا اگر استادی عوض شد و درس او به استادی دیگر محول شد او هم همان موضوعات را تدریس کند. یا زمانی که دانشجو سال دوم را شروع می‌کند، استاد بداند در سال اول چه مباحثی را فراگرفته است. الان این مسائل اصلاً مشخص نیست و بنابراین، نیازمند تجدید نظر و بازنگری مجدد است.

در سال‌های اول و دوم تحصیلی، تمام استادان بازیگری باید مباحث یکدست و مشابه تدریس کنند. آموزش باید با شیوهٔ واقع‌گرایانه و رئالیستی شروع شود و استادان قبل از هر چیز روش استانیسلاوسکی را به دانشجویان بیاموزند. این مسائل در تدوین اصول آموزش مطرح نشده و در نتیجه استادان بر اساس سلایق خود پیش می‌روند. سلیقه آن‌ها هم متنوع است و ثمرهٔ این کار گیج شدن دانشجوست. چون دانشجو در سال سوم و در حین گذراندن بازیگری(۳) با مباحثی روبه‌رو می‌شود که آن‌ها را در بازیگری(۱) یا اصول و مبانی بازیگری به او آموزش داده‌اند. با توجه به این نقائص، نتیجه می‌گیریم که نظام آموزشی ما روشمند نیست و این مشکلات باید حتماً برطرف شوند.

برای برون‌رفت از محیط این نقائص، چه راهکاری پیشنهاد می‌کنید؟

مشکلات به گونه‌ای نیست که با حکم و رأی یک نفر یا اعضای هیئت علمی یک دانشکده برطرف شود. لازم است که یک شورا از متخصصان تشکیل شود مرکب از استادان ممتاز و کارشناسان زبده دانشکده‌های مختلف هنری که حرف و نظرشان برای وزارت علوم صائب و تأثیرگذار باشد. این شورا بهتر می‌تواند راجع به تجدید نظر در واحدهای درسی تصمیم‌گیری کند. بعضی از واحدها مثل صدا و بیان، حرکت، پانتومیم، تحلیل نمایشنامه، اصول و مبانی بازیگری و... واحدهای خوبی است نباید عوض شود. اما شرح درس‌ها، و اینکه چه مباحثی در این واحدها تدریس شود، غایب است باید آن‌ها را به طور واضح معلوم کرد. جدا از این مسئله باید گرایش کارگردانی در مقطع لیسانس حذف شود.

بنا بر چه ضرورتی این حذف را الزامی می‌دانید؟

برای اینکه دانشجو تا زمانی که با کلیت تئاتر آشنا نشده، نمی‌تواند تصمیم بگیرد که می‌خواهد کارگردان، بازیگر یا طراح صحنه شود. راجع به این موضوع در دانشگاه‌های معتبر دنیا تحقیق کنید، ببینید کدام‌یک در مقطع لیسانس، مدرک کارگردانی می‌دهد. البته آموزشگاه‌ها و آکادمی‌های خصوصی وجود دارد که مدرک سه‌ساله می‌دهند. مثلاً یکی از معتبرترین آن‌ها مدرسه اکتورزاستودیو است؛ نه اکتورزاستودیویی که برای حرفه‌ای‌هاست. این مدرسه در دههٔ نود شروع به کار کرد و دورهٔ آموزش آن سه سال است. در سال اول دانشجویان پرورفته می‌شوند بدون آنکه گرایش آن‌ها مشخص شود و در سال دوم است که می‌توانند گرایش‌های خود را تعیین کنند. البته خیلی از آن‌ها حذف می‌شوند و فقط آن‌ها که مستعدند در مدرسه می‌مانند و به تحصیلات خود ادامه می‌دهند. اما در دانشگاه‌های معتبر گرایش کارگردانی در مقطع کارشناسی وجود ندارد. من ضرورتی نمی‌بینم در دانشگاه‌های اینجا این‌همه کارگردان پرورش دهیم. من در دانشکدهٔ سورهٔ اصفهان مدرس بودم. در آنجا حدود دویست کارگردان در عرض چند سال فارغ‌التحصیل شدند. حالا این دویست کارگردان چگونه باید کار کنند؟! واقعاً یکی از مشکلات تئاتر این است که همه کارگردان هستند. درحالی‌که کارگردانی یک کار بسیار تخصصی است و باید صد صد جدی گرفته شود. در مقابل هر ده بیست بازیگر، ما می‌توانیم یک کارگردان تربیت کنیم. نه در مقابل پنج بازیگر، پنج کارگردان.

موضوع به همین هم ختم نمی‌شود. در اینجا همه می‌خواهند کارگردانی کنند و کارگردان باشند؛ حتی بازیگرانی که رشته تحصیلی‌شان بازیگری بوده، پس از چند بازی خوب و حرفه‌ای به سرشان زده که کارگردانی کنند. حالا به صورت استثنا، بعضی از آن‌ها کارگردانی‌شان خوب بوده، اما اکثراً خراب کرده‌اند. این اعمال خودبه‌خود بلبشویی ایجاد می‌کند که الان گرفتار و آن هستیم.

در یک نظام خوب و شکل‌مند آموزش بازیگری، لازم می‌دانید واحدهایی مثل بازیگری در نمایش‌های سنتی شرق در فهرست واحدهای آموزشی قرار گیرد؟ و در کل ضروری می‌بینید که بازیگر روز، به تکنیک‌ها و قراردادهای سنتی بازی در نمایش یا نمایش‌واره‌های سنتی نیز مسلط باشد یا خیر؟

اگر شورای تخصصی بازنگری در واحدهای درسی تشکیل شود، این مسئله مهم یکی از بحث‌های آن‌ها خواهد بود. اینکه تا چه حد نیاز است که ما تکنیک‌های نمایش‌های سنتی‌مان را به بازیگران جوان منتقل کنیم؟ آیا باید جزء دروس الزامی و اجباری باشد یا اینکه جزء دروس اختیاری؟ این مسائل می‌تواند مطرح شود. مطمئناً یک دانشجوی ژاپنی در رشتهٔ بازیگری، علاوه بر اینکه با روش‌های بازیگری روز دنیا آشنا و در آن زمینه تربیت می‌شود؛ آنچه که در فرهنگ خودش هست، مثل بازیگری به سبک کابوکی یا کیوگان را نیز آموزش می‌بیند. در اینجا نیز طبیعتاً باید واحدهایی باشد که دانشجویان ما را با آنچه که در فرهنگ نمایشی ما وجود دارد آشنا کند. اما به طور کلی یک بازیگر هر چقدر که تکنیک‌های بیشتری بداند می‌تواند بر کارش مسلط‌تر باشد. شیوه‌های بازیگری نیز از تعداد انگشت‌های دست کمتر است.

ما در کل بازیگری واقع‌گرایانه داریم و بازیگری غیر واقع‌گرایانه. شیوه بازیگری رئالیستی یا واقع‌گرایانه مشخص است و در بیشتر فیلم‌های سینمایی دنیا از این شیوه بهره‌برداری می‌شود. متداکتینگ به عنوان یک شیوهٔ موفق در بازیگری تئاتر و سینما، در پرورش بازیگران به نحو بسیار مؤثری عمل کرده است. بعد به شیوه‌های غیر رئالیستی می‌رسیم، از تکنیک‌های میرهولد گرفته تا برشت و گروتفسکی و حتی کسانی مثل سوزوکی و ویلسون. بازیگر هر چه بیشتر با این تکنیک‌ها آشنا باشد، مسلماً در قدرت بازیگری او تأثیر دارد و می‌تواند نقش‌های متنوع‌تری را به سبک‌های مختلف بازی کند. منتها کار باید از اساس شکل بگیرد و اساس هم به نظر من و بسیاری از کارشناسان دیگر، نظام استانیسلاوسکی است و از آنجا به بعد می‌رسیم به تکنیک‌های متداکتینگ یا آنچه که مایکل چخوف مطرح می‌کند. چون سرچشمهٔ بازیگری به شیوه علمی، استانیسلاوسکی است.

وقتی که به این گفت‌وگو اختصاص دادید رو به پایان است. من هم سؤال آخرم را به آموزشگاه‌های خصوصی اختصاص می‌دهم. ما قبل از انقلاب کلاس‌های هنرپیشگی معتبری داشته‌ایم. مثلاً هنرکده آناهیتا به شکل متدیک نظام استانیسلاوسکی را آموزش می‌داد. اما در زمان حال با توجه به کثرت علاقه‌مندان این رشته، تعداد آموزشگاه‌های خصوصی ما دو یا سه آموزشگاه است که آن‌ها نیز، جز در سطح یک آشنایی عمومی با هنر بازیگری، چیز دیگری در اختیار هنرجو نمی‌گذارند. آموزشگاهی هم، که یک روش خاص را تعلیم دهد اصلاً وجود ندارد و این خلأ درخور توجه است. چرا، حداقل، استادان و مدرسان آزموده و مسلط، در رفع این نقصان قدم برنمی‌دارند و آموزشگاهی را با هدف آموزش نظام‌مند بازیگر دایر نمی‌کنند؟

ما اتفاقاً در فکر این بوده و هستیم، و به اتفاق تنی چند از همکاران، قدم‌هایی نیز برداشته‌ایم. من چند سال در یک آکادمی بسیار معتبر آمریکایی به نام J.R.P تدریس می‌کردم. این آکادمی نه فقط در آمریکا بلکه در انگلیس، کانادا و کشورهای انگلیسی‌زبان شعبه دارد و خیلی از بازیگران موفق هالیوود، و برادوی تعلیم‌یافته این آکادمی هستند. هنگام تدریس در آنجا، اطلاعات ارزشمند و تجربه بسیار مفیدی در این زمینه کسب کردم. در شعبه‌ای که کار می‌کردم یازده معلم بازیگری بود که از بین آن‌ها من به عنوان سرمعلم شعبه انتخاب شدم. معلمان جدیدی که برای آموزش بازیگری استخدام می‌شدند باید حداقل چهار ماه در کلاس سرمعلم حضور می‌یافتند و بعد به تدریس در آکادمی مشغول می‌شدند. دلیل سرمعلم شدن من هم این بود که بر شیوهٔ مورد تأیید آکادمی تسلط داشتم و از پس تدریس آن برمی‌آمدم. معلمان جدید می‌بایست به طور کامل با آن شیوه آشنا می‌شدند، بعد آن را به هنرجویان منتقل می‌کردند. در اینجا هم، ضرورت تأسیس آکادمی‌هایی از این دست، به شدت احساس می‌شود و چقدر خوب است یک آکادمی مثلاً سه‌ساله که بتواند مدرک معتبر بین‌المللی هم به هنرجویانش بدهد، در ایران تشکیل شود. من فکر می‌کنم از این طرح بسیاری استقبال خواهند کرد. من و دوستانم برای برپایی این کلاس‌ها نیاز به زمان داریم. و بعد هم این مسئله باید مورد حمایت واقع شود. به جای آنکه مدام برای آن مشکل‌تراشی و سنگ‌اندازی کنند باید کمک کنند تا این آموزشگاه و آموزشگاه‌هایی از این دست توسط کسانی که هدفشان قبل از تجارت، آموزش حقیقی است، دایر شود. الان متأسفانه در خیلی از آموزشگاه‌های خصوصی، تجارت مقدم بر آموزش است و یک نظام این‌چنینی نمی‌تواند محل مناسبی برای تربیت آموزش و پرورش بازیگر باشد.