توسعه ایرانی
روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیرمسئول: مسعود حیدری
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر بازرگانی و روابط عمومی: مرتضی بلوکی

چاپ: کارو کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
نشانی سایت: toseeirani.ir
اینستاگرام: @tosee.irani
ایمیل: toseeirani@gmail.com



### نگاهی کوتاه به دراماتورژی تئاتر دفاع مقدس

# فقر تئوریک در برابر توجه تماشاگران

سید حسین رسولی

این سال‌ها حرف و حدیث‌ها درباره تئاتر دفاع مقدس فراوان بوده‌است. برخی این نوع از تئاتر را دارای عناصر ژانر نمی‌دانند و تنها به ژانرهای باستانی چون تراژدی و کمدی توجه دارند؛ برخی دیگر هم نسبت به عناصر ساختاری ژانر حساس هستند و از ژانر دفاع مقدس نام می‌برند. استوارت ویتیلا در کتاب «سینما و اسطوره» به طور مشخص ۱۰ ژانر را مشخص می‌کند که یکی از آنها ژانر جنگی است. مادر تئاتر ایران هم نشانه‌های تکرارشونده ساختاری و محتوایی خاصی را شاهد هستیم که می‌تواند ژانر تئاتر دفاع مقدس را مشخص کند؛ البته برخی از منظر نظریه پست‌مدرن اعتقاد دارند که دیگر با «کلان روایت‌ها» مواجه نیستیم و در حقیقت، حالا با ترکیب و کولاژی از ژانرهای مختلف روبرو هستیم. در اصل، هیچ ژانر خالصی نیست. بزرگ‌ترین مشکل تئاتر دفاع مقدس و تئاتر مقاومت به عنوان دو گونه متفاوت که شباهت‌هایی هم با یکدیگر دارند این است که «نقد تئوریک» نشده‌اند، بلکه بیشتر تبلیغ شده‌اند. حتی تئوری مشخصی نیز در جهت تولید این تئاترها مدنظر قرار نگرفته‌است. با این وجود، بحث دوران دفاع مقدس جداست زیرا هنرمندان در آن زمان دست به تشویق و تهییج رزمندگان می‌زدند و حتی بانوعی «تئاتر پروپاگاندا» روبروهستیم؛ بیشتر تئاترهای شهر تهران هم انقلابی هستند و کم کم با اجرای نمایشنامه‌هایی چون «پرومته در زنجیر» (۱۳۶۳) به کارگردانی مجید جعفری و «دایی وانیا» (۱۳۶۴) به کارگردانی محمد رحمانیان با تئاترهای غربی هم مواجه می‌شویم. بهرام بیضایی نمایشنامه «خاطرات هنرپیشه نقش دوم» (۱۳۶۰) و اکبر رادی هم نمایشنامه «پلکان» (۱۳۶۱) را می‌نویسد و سلانه سلانه فضا دگرگون می‌شود. در دهه ۱۳۷۰ جشنواره تئاتر فجر همچنان بر تئاترهای انقلابی و دفاع مقدس تاکید دارد و لی تئاترهایی با رویکردهای سرگرمی‌محور و متفاوت هم در آن اجرا می‌شوند که با اوج‌گیری تئاتر دانشگاهی شکل دیگری به خود می‌گیرد. تئاترهای به اصطلاح آزاد و کمدی هم جایگاه خود را پیدا می‌کنند و در کنار تئاترهای دولتی روی صحنه می‌روند. تئاتر دفاع مقدس در دهه ۱۳۸۰ با تغییرهای جدی روبرو می‌شود و تلاش می‌کند با نظریه پایداری و مقاومت پیش برود و زیر اتنها دفاع مقدس مدنظر نیست بلکه فضای استعمارگری، سرمایه‌داری و جهانی‌سازی غرب هم مطرح است. توجه هنرمندان تئاترهای انقلابی هم به تئاترهای قدسی و مذهبی بیشتر می‌شود. از سوی دیگر، از تعداد تعزیه‌ها و نمایش‌های سنتی کم‌تر می‌شود. اواخر دهه ۱۳۸۰ شاهد شکل‌گیری تئاترهای خصوصی هستیم که در دهه ۱۳۹۰ اوج می‌گیرد و سالن‌هایی کوچک و بزرگ که اغلب غیر استاندارد هستند شروع به فعالیت جدی می‌کنند که توجه بسیار زیادی به سرگرمی، گیشه و سلبریتی‌ها دارند. این سه عامل پیش از این مورد حمله هنرمندان کهنه‌کار قرار می‌گرفتند و فضای سالن‌های دولتی نیز در دست این تفکر بود. نسل جوانی از دانشگاه‌ها آمدند و گروهی به «نظریه اجرا» توجه کردند مثل شاگردان فرهاد مهندس‌پور و محمد چرمشیر و گروهی دیگر نیز به آثار بهرام بیضایی و اسماعیل خلج نظری دوباره افکندند مثل حسین کیانی. عده زیادی هم مشغول اجرای نمایشنامه‌های سطح پایین غربی شدند که با ابتذال و بی‌هویتی همراه است. کیفیت بیشتر این اجراها پایین است و در واقع تئاترهای ایرانی خیلی کوچک شده‌اند.

**متاسفانه در زمینه نقد و تولید تئاتر دفاع مقدس، تئوری نداشته‌ایم. اگر تئوری نباشد با یک «ماشین توخالی» طرف می‌شویم که موتوری برای حرکت ندارد**

### تحلیل و فلسفه تئاتر دفاع مقدس

ژیل دلوز در کتاب «نیچه و فلسفه» می‌نویسد: «کار فلسفه ناراحت کردن است». با توجه به این جمله می‌توان کار نقد را هم ناراحت کردن تولیدات دانست. کلیت تئاتر ما به سوی ابتذال رفته و آثار کپی هم زیاد شده‌است. پرسش این است که آیا باید مثل لیبرال‌هایی چون جاناتان رزنبام که اعتقاد دارند «نقد یعنی گفتگو» پیش برویم یا باید با طبقه تن‌آسا و آثار بی‌کیفیت مقابله و آنها را ناراحت کنیم؟ اگر «نقد تئوریک» در جریان بود حالا با نویسندگان صاحب سبک جهانی در عرصه تئاتر رفع مقدس روبرو بودیم که شاید متن‌های آنان در سراسر جهان اجرا می‌شد. ژیل دلوز در گفتگو با میشل فوکو می‌گوید: «تئوری دقیقا مثل یک جعبه ابزار است... باید فایده داشته باشد، باید به کار بیاید». متاسفانه در زمینه نقد و تولید تئاتر دفاع مقدس، تئوری نداشته‌ایم. اگر تئوری نباشد با یک «ماشین توخالی» طرف می‌شویم که موتوری برای حرکت ندارد. همه چیز فرمالیستی می‌شود. اگر نقد حسابی هم نباشد همه چیز دچار ایستایی و درخودماندگی میشود. ایرادی که دلوز به برخی مورخین فلسفه وارد کرده این است که آنها خواننده را صرفا به اندیشه و تاویل آرای فلاسفه پیشین محدود می‌کنند و او را از ورود به عرصه خلاقیت و آفرینندگی باز می‌دارند. ما با نداشتن تئوری، نقد کاربردی و سانسور سلیقه‌ای جلوی خلاقیت را گرفته‌ایم. ما می‌توانیم در تئاتر مقاومت، جهان بورژوایی و سرمایه‌داری‌ها رمعاصر را به خوبی نقد کنیم. برتولت برشت در نمایشنامه «ننه دلاور و فرزندانش» همین کار را کرده است و امروز متنی جهانی محسوب می‌شود. حتی می‌شود از نظریه‌های ادوارد سعید و هوبی بابا و گایاتری اسپیواک به خوبی بهره بگیریم و آنها را با اندیشه‌های وطن‌دوستانه ترکیب کنیم. آیسخولوس در یونان باستان و برخی از نویسندگان بریتانیایی این کار را کرده‌اند. می‌توانیم ارزش‌های اومانیستی را در برابر ارزش‌های الهی بگذاریم تا «ایلیاما» (دوراهی اخلاقی) شکل بگیرد. مگر داستان‌های حضرت ابراهیم(ع) اینگونه نیست که حتی سورن کیرکه گور به او لقب «شوالیه ایمان» می‌دهد؟ اصلا بد نیست به تئوری‌های هگل و ژاک دریدا هم سر بزنیم. نگاه ما می‌تواند معطوف به تاریخ اکنون باشد و انضمامی. تئاتر جنگ به طور روشن به «جنگ» می‌پردازد: «وجود دو نیرو در روبروی هم»، یا هر نوع جنگی در هر تاریخی که اتفاق افتاده‌است و به معضلات و نتایج آن توجه می‌کند؛ اما در رابطه با اسم و ژانر تئاتر دفاع مقدس منظور نوعی تئاتر است که به جنگ ایران و عراق که بین سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۷ اتفاق افتاده است، توجه می‌کند. در این باب دکتر حامد سقاییان که کتاب «فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس» را با گروهی از نویسندگان گردآورده‌است، می‌گوید: «هر گونه اثر نمایشی مکتوب را در صورتی که به هر شکل با جنگ هشت ساله ایران و عراق ارتباط می‌داشت، به عنوان تئاتر دفاع مقدس تلقی کرده‌ایم». این نوع تئاتر را می‌توان از لحاظ زمانی به چهار دسته زیر تقسیم کرد: ۱. پیش از جنگ؛ ۲. حین جنگ؛ ۳. بعد از جنگ؛ ۴. جنگ لامکان-لازمان. در این باره، سید حسین فدایی حسین پس از مشاهده نمایش‌هایی در باب دفاع مقدس به تقسیم‌بندی مشابهی رسیده است: «متون نمایش‌های به اجرا در آمده را به لحاظ زمان رویداد، می‌توان به سه دسته تقسیم کرد... ۱. نمایشنامه‌هایی که زمان رویداد آن‌ها به سال‌های دفاع مقدس بر می‌گشت؛ ۱. نمایشنامه‌هایی که زمان رویداد آن‌ها بعد از جنگ و در شرایط فعلی جامعه بود؛ ۳. نمایشنامه‌هایی که زمان مشخصی در نظر نداشتند و به مسئله دفاع و جنگ، به صورت کلی و به قولی جهانی اشاره می‌کردند.»

در ادامه، دیوید لاسکو در کتاب «هنر نمایشنامه‌نویسی جنگ» متذکر می‌شود که این نوع نمایشنامه [جنگی] با دو رویکرد مختلف به جنگ می‌پردازد؛ که در تقسیم‌بندی زمانی جنگ در قسمت «زمان حین جنگ» می‌گنجد؛ این دو رویکرد به شرح زیر است: ۱. حالت جنگی؛ ۲. وضعیت جنگی. در نمایشنامه‌نویسی «حالت جنگی» ما با خارج از محدوده مکانی جنگ روبرو هستیم، بدین معنا که خود جنگ یعنی: برخورد مستقیم، کشتار و تخریب جنگ که در اجرا به دلایل مادی به مشکل بر می‌خورد مورد توجه قرار نمی‌گیرد... در نمایشنامه‌های «وضعیت جنگی» ما با برخورد مستقیم دونیروی متخاصم روبرو هستیم که به دلیل مشکلات اجرایی اکثر کارهای جنگی در «حالت جنگی» نوشته می‌شود.

در تقسیم‌بندی دیگری، این نوع نمایشنامه‌ها را می‌توان، در سه دسته دیگر از لحاظ مضمونی یا تفسیری به شرح ذیل بررسی کرد: ۱. ارزشی-حماسی؛ ۲. انتقادی-سیاسی؛ ۳. تاریخی-عملیاتی. آقایان محمد درودیان و غلامحسین دریانورد در دو پژوهش جداگانه از این نوع تقسیم‌بندی بهره برده‌اند. فارس باقری، در مقاله‌ای تحت عنوان: «اسطوره، ایدئولوژی، نمایشنامه (دو رویکرد به نمایشنامه جنگ)» درباره دو گونه خاص می‌گوید: «دستوری-تبلیغی: در این گونه نمایشنامه‌ها، ایده، پررنگ‌تر از اجزای دیگر است... در این روش، «نمایشنامه» به ابزاری تبدیل می‌شود که باید محتوا و یا شعاری را بیان دارد... پرسشگرانه: در این روش پرسش از بنیادهای هر پدیده و سببیت‌های آن آغاز می‌شود... این روش پیش از آنکه به معنا روی بیاورد، بر ساختمان و ساختار آن اثر متمرکز می‌شود». باید توجه داشته باشیم که شهید غسان کنفانی، ادبیات پایداری را به عنوان نظریه‌ای مشخص ترویج کرده است که محتوایی متفاوت با تئاتر دفاع مقدس دارد.

### نظریه‌های بنیادی دراماتورژی

ما به دراماتورژ در زمینه ایجاد تئوری نقد و تولید تئاتر امروز احتیاج فراوانی داریم. دراماتورژی از مشکل‌ترین و مهم‌ترین واژگان در تئاتر معاصر است. چه اهالی دانشگاه و چه اهالی درگیر در تولید تئاتر، با این اصطلاح برخورد جدی خواهند کرد؛ دراماتورژها هم مثل نویسندگان، بازیگران، کارگردانان و دیگر عوامل تئاتر، برای تولید و پیشرفت تئاتر، فعالیت می‌کنند. اگرچه در آمریکا از دهه ۱۹۷۰ (King.۵۴۲.۲۰۰۷) و در انگلستان از دهه ۱۹۹۰ (Lukherst.۲۰۵.۲۰۰۸) شدیدا مورد توجه قرار گرفته‌اند؛ ولی در آلمان، نظریه دراماتورژی توسط گوتهولد افرائیم لسینگ در سال‌های (۱۷۶۷-۱۷۶۹) پایه‌ریزی شد. دراماتورژ را با نقش‌های مختلفی تعریف کرده‌اند: ۱. دراماتورژ ادبی؛ ۱. دراماتورژ تولید؛ ۴. دراماتورژ ابداعی-ایجادی. لسینگ «منتقد ناظر» در تماشاخانه هامبورگ بود ولی برتولت برشت «دراماتورژ تولید» در تئاتر قرن بیستم آلمان بود. کیمبال کینگ در دسته‌بندی خود به این موارد اشاره می‌کند: «دامنه وسیعی که دراماتورژها ممکن است در آن عمل کنند از قرار زیر است: ۱. خواندن و ارزیابی نمایشنامه‌های جدید؛ ۲. کار با یک نمایشنامه‌نویس در راستای رشد و پالایش یک نمایشنامه؛ ۳. عمل کردن به عنوان رابط بین کارگردان و نویسنده؛ ۴. دستیاری کارگردان هنری در توسعه رپرتوار (نمایشنامه‌هایی که برای اجرا آماده می‌شوند)؛ ۵. خدمت به عنوان یک مدیر و دستیار ادبی؛ ۶. رسیدگی به چگونگی تولید اثر در زمانه امروز؛ ۷. شناسایی نوع صحنه، تماشاگر، قصد و نیت، و نوع بازیگر؛ ۸. ترجمه نمایشنامه از زبانی دیگر؛ ۹. پر کردن فضای تمرین نمایش با کتب، مقالات و منابع مربوط؛ ۱۰. زدن نقشه‌ها، عکس‌ها، زمان‌بندی‌ها و دیگر اطلاعات تصویری لازم بر دیوار تمرین». (king.۵۴۳.۲۰۰۷) ما باید ساختار دراماتورژیک نمایشنامه‌های دفاع مقدس ایران، از «سنگر» بهزاد فراهانی، «حماسه ننه خضیره» کار گروهی، «اسماعیل، اسماعیل» جمشید خانیان تا «دو متر در دو متر جنگ» حمیدرضا آذرنگ و «پوکه‌های برنجی» شهرام کرمی و «پچ‌پچه‌های پشت خط نبرد» علیرضا نادری را مشخص کنیم. این آثار می‌توانند به زبان‌های دیگر ترجمه شوند و دوباره هم روی صحنه باز تولید شوند.

**باید توجه داشته باشیم که شهید غسان کنفانی، ادبیات پایداری را به عنوان نظریه‌ای مشخص ترویج کرده است که محتوایی متفاوت با تئاتر دفاع مقدس دارد**

*منابع در دفتر نشریه موجود است.

---

### گفت‌وگو

**محسن سلیمانی در گفت‌وگویی به مناسبت هفته دفاع مقدس با «توسعه ایرانی»:**

# تئاتر می‌تواند در مقاومت و ایثار تأثیرگذار باشد

**محسن سلیمانی فارسانی تا سال پیش مدیریت انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس را برعهده داشت، انجمنی که به‌نوعی متولی گونه‌ای از تئاتر برای بازنمایی هشت‌سال جنگ تحمیلی و البته آثار پس از آن تشکیل شد. به‌مناسبت هفته دفاع‌مقدس گفتگویی با او درباره شکل‌گیری تئاتر دفاع‌مقدس ترتیب داده‌ایم که از نظرتان می‌گذرد.**

**چه فرآیندی باعث به وجود آمدن تئاتری به نام تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، تئاتر مقاومت و تئاتر پایداری شده‌است؟**

پس از انقلاب ما با یک جنگ تحمیلی مواجه شدیم که هر روزش برگ زرینی بود از مقاومت، ایثار، شهادت و هر آنچه که می‌توانست برگرفته از یک حماسه باشد. حماسه‌هایی که مردم به صورت خودجوش به وجود می‌آوردند و هر روز برگ جدیدی از حضور و مشارکت، ایثار و از خودگذشتگی مردم ورق می‌خورد. در این میان هنرمندان نیز با گرایش‌های مختلف وارد صحنه شدند و هنر خود را به نمایش گذاشتند. از ابتدا حضور تئاتر در عرصه مقاومت به خاطر تهییج عمومی بود تا هم رزمندگان را به لحاظ روحی سرذوق بیاورد و هم مردم را نسبت به این اتفاق هشیارتر کند و ضریب مشارکت آنها را بالا ببرد.

**متولی تئاتر دفاع‌مقدس چه نهادی است؟**

متولی تئاتر کشور وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است؛ امانهادهای انقلابی مثل سازمان بسیج مستضعفین و در زیرمجموعه آن بنیاد روایت فتح و بنیاد حفظ آثار هم به میدان آمدند و اتفاقی را به نام تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس و تئاتر مقاومت رقم زدند تا دین خود را نسبت به حوزه ایثار و شهادت و مقاومت به نحو مطلوب و با گستردگی ادا کنند. وظیفه ذاتی ما در حوزه تئاتر انقلاب و دفاع مقدس این است که به مقاومت واقعی در مقابل هجمه‌ها، شبیه‌خون فرهنگی و حمله‌های نظامی و زورگویی استکبار جهانی پرداخته بشود.

**در دوران مدیریت خود با چه مشکلاتی مواجه بودید؟**

یکی از مشکلات اساسی جشنواره و پرداختن به تئاتر انقلاب و دفاع مقدس بحث اعتبار است. وقتی می‌خواهیم یک اتفاق به این زیبایی را رقم بزنیم و کار خوبی ارائه دهیم؛ متولی باید حمایت کند تا بتوانیم نواقص را با آرامش خاطر برطرف کنیم و به حداقل‌های موجود در کار دست پیدا کنیم. این موضوع اعتبار همیشه فراز و نشیب داشته‌است و یک اتفاق ثابت نیست...

**انجمن تئاتر مقاومت متولی یک جشنواره شناخته شده است، از دید شما دبیر این جشنواره چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد؟**

دبیر جشنواره باید بخش عمده‌ای از فکر و برنامه‌ریزی خود را صرف بحث محتوایی و ساختاری تئاتر کند. تمام دغدغه او باید این باشد که اعتبار و بودجه جذب کند تا بتواند بخش‌های مختلف جشنواره را به خوبی هدایت و حمایت کند. باید دبیر جشنواره و شورای سیاستگذاری از حداقل‌های اعتباری برخوردار باشند که به بحث خردورزی و آسیب‌شناسی کار بپردازند، ایده‌ها و طرح‌های جدید را بررسی و ایرادهای گذشته و افق پیش‌رو را رصد کنند تا جشنواره‌ای ماندگار و در سطح بین‌الملل به وجود بیاورند. جشنواره نباید صرفاً در یک زمان خاص و با گروه‌های خاص باشد و بعد به پایان برسد. باید آنقدر به ژرفای وجود خود نزدیک شود تا هر سال در حوزه‌های بین‌الملل و حوزه اجراهای عمومی برگزار شود.

**به نظر شما تئاتر مقاومت یک ژانر هنری است؟**

تئاتر مقاومت و دفاع مقدس خود به عنوان یک ژانر مطرح شده است که مشخصاً در رابطه با بحث مقاومت است. مقاومت در سراسر جهان. ما از بحث جنگ بین ایران و بعثی‌های عراق فاصله گرفتیم. این می‌تواند به سرزمین‌هایی که ظلم به آنان وارد شده است گسترش یابد. طبیعتاً وقتی ما بتوانیم تئاتری را توسعه بدهیم که براساس مقاومت در برابر ظلم باشد در هر جای جهان می‌تواند یک ژانر باشد. به عنوان مثال اتفاقاتی که در آمریکا روی داده مقاومتی است در مقابل نژادپرستی. اینکه می‌گویند جان سیاهان هم مهم است می‌تواند یکی از موضوعات تئاتر مقاومت باشد. ما می‌توانیم به صحنه بیاییم و ضمن اجراهای درخور؛ با برادران و خواهران و بشریتی که رنگین پوست هستند، اعلام همبستگی کنیم.

**راه رسیدن به اشکال جدید تئاتر چیست؟**

برای اینکه به فرآیند و افق‌های جدید برسیم باید از شکل سنتی خارج شویم. در حوزه تئاتر انقلاب و دفاع مقدس باید به ایده‌های جدید با گستره جهانی برسیم. جایی که بگوییم می‌توانیم سرمنشأ تئاتری باشیم که به استکبار، ظلم، کبر و غرور و تجاوز نه می‌گوید. در این صورت است می‌توانیم بگوییم که ما از دل تئاتر مقاومت به ایده‌های جدید جهانی دست یافته‌ایم. ولی همه اینها منوط به این است که ما درون خود به یک اصلاح سازمانی و ساختاری برسیم. تا زمانی که این اصلاحات نهادینه عملیاتی نشود نمی‌توانیم جهانی به موضوع نگاه کنیم. گاهی مشکلاتی مثل عدم نزدیکی متولیان با هنرمندان وجود دارد. از متولیان اصلی مخصوصاً نیروهای مسلح انتظار می‌رود به این باور برسند که تئاتر می‌تواند در ایجاد حس مقاومت و ایثار و از خودگذشتگی در سراسر دنیا تأثیرگذار باشد. باید برای تئاتر هزینه کنند و برنامه‌ریزی و تقویم داشته باشند. اگر به این یقین رسیدیم که تئاتر مقاومت می‌تواند تأثیرگذار باشد باید برای آن برنامه‌ریزی سالانه داشته باشیم. باید برای توسعه نمایشنامه‌نویسی برنامه‌ای منظم تدوین کنیم. تا زمانی که این اصول رعایت نشود، برنامه‌ای مناسبتی و در حد پروپاگاندا خواهد بود.

**به نظر شما نقش جشنواره مقاومت در تئاتر پس از انقلاب چه بوده‌است؟**

اگر اکثر تئاتری‌های تأثیرگذار را رصد کنیم، چه هنرمندان پیشکسوت و چه جوان، می‌بینیم که خیلی از آنها در جشنواره‌هایی همچون جشنواره تئاتر دفاع مقدس، سنگر و از این قبیل جشنواره‌ها، دستی بر آتش داشتند و از اینجا شروع به کار کردند. به این ترتیب تئاتر بعد از انقلاب مدیون تئاتر انقلاب و دفاع مقدس است. تئاتر و هنرمندان تئاتری که نسل امروز کشور در اختیار دارد و به وجود آنها افتخار می‌کند، حاصل همان نسلی از تئاتر انقلاب و دفاع مقدس است که این روزها هم در عرصه‌های داخلی و هم در عرصه‌های بین‌المللی حضوری فعال، جدی و مؤثر دارند. اما آنچه در این مورد به توجه نیاز دارد این است که چنین هنرمندان موثری را تنها تا بخشی از مسیر همراهی می‌کنیم و ناگهان رها می‌شوند. درست است که آن هنرمند کار خود را ادامه می‌دهد و دچار انزوا نمی‌شود، اما انتظار دارد تا به تلاش‌هایش بها داده شود و مورد تشویق قرار گیرد؛ نه اینکه دائم پشت در اتاق مدیران در انتظار بنشیند.