

## " تاتر فمینیستی "

بخش اول : نگاهی به اساطیر و علل ایستایی فرهنگ ما  
(چاپ شده در کتاب نمایش شماره ۱ و ۲، ۱۹۹۸)

### نیلوفر بیضایی

انسان ترکیبی ست از نیروهای متناقض چون روح و جسم، احساس و خرد، آزادی و اجبار، نیروی زنانه و نیروی مردانه و ... در اسطوره آفرینش آمده است که خدا زن را از بغل مرد آفرید. این خود گواهی ست بر این مهم که انسان موجودی یگانه بوده است. ( اسطوره ی آفرینش ) او در این یگانگی خود موجودی کامل و بی نیاز است و دارای جنسیت خاصی نیست، بلکه مجموعه ایست از دو جنس. این احساس یگانگی اولیه در روانشناسی معاصر به دوران کودکی نسبت داده می شود و فروید آن را "نارسیسم" و یا "خودشیفتگی اولیه" نام نهاده است. بعبارت دیگر انسان در این یگانگی اولیه ی خود با طبیعت در پیوند است. انسان اما با خوردن سیب دانایی به خرد دست یافت و از مرحله ی جمعی ناخود آگاه به مرحله ی فردی خود آگاه رسید. رسیدن به خرد اما بدون عشق ممکن نیست. بدین گونه "آدم" و "حوا" بادستیابی به خرد و عشق زمینی متوجه تفاوتهای یکدیگر می شوند. .. و اینجاست که انسان متوجه تناقض و تضاد درونی خود می شود. تناقض میان بخش زنانه و بخش مردانه ی خود. بدین سبب سرچشمه ی پیدایش مذاهب را جنگ این دو نیرو در تضادهایشان دانسته اند. هیچیک از مذاهب و مسالک اما به ترکیب این دو نیرو تن نداد، بلکه آنها را بصورت دو دشمن به دو بخش نیک و بد، روح و جسم، اسطوره و تاریخ و سرانجام ضعف و قدرت تقسیم کرد. این دوآلیسم فکری یکی از منشاءهای جدایی این دو نیرو و این دو جنس شد. زن بدلیل قدرت باروری خویش، مظهر طبیعت، جسم ولذت شد و مرد مظهر روح وکمال طلبی. بهمین دلیل در مذاهب " زن " موجودی غریبه و سرچشمه ی لذات وهوسهای زودگذر و یا "فتنه گر" (اسلام) است که باید مهار شود. در اساطیر زرتشتی "زن" فرزند "جهی" دختر اهریمن است و "جهی" در متون پهلوی بمعنای روسپی ست. او نه تنها اهریمن را بر ضد اهورامزدا بر می انگیزاند، بلکه اغواگر نیز هست. در یک کلام " زن " در تفکر انسان اخلاقی ایرانی موجودی خطرناک است. این هراس جنسی یکی از مهم ترین علل سترونی فرهنگ ما بوده است. حتی در پرسپولیس نیز که قرار است پرستشگاه زندگی باشد، هیچ تصویری از زن نمی بینیم. بلکه تنها تصاویر جنگجویانی را مشاهده می کنیم که بر هر چیز مهر اخلاقی می زنند و علیرغم نیروی بازو و روحیه ی جنگ طلب که با نیروی زنانه در تضاد است، در طول تاریخ تبدیل به قومی سربزیر و مطیع و سرشار از حس گناه می شود.

بعبارت دیگر "زن" برای مرد ایرانی با کشش جنسی برابر است. پس به سرکوب او می پردازد تا امیال جنسی خود را نفی کند. پس زن در فرهنگ ما دارای دو چهره می شود: یکی "مادر" که گویند "بهشت زیر پای اوست" ( اسلام عزیز نیز که به مقوله ی غریزه ی جنسی بسیار علاقمند است، رابطه ی جنسی را تنها در صورت بوجود آمدن فرزند و "مادر" شدن زن مشروع می داند...پس آنان چون کشتزارند و شما کشتگران...". قرآن.) و دیگر "فتنه گر"، که باید سرکوب شود.

تفکر "پدرسالارانه" و تا ریشه اخلاقی اما در جامعه ی ما تنها به این با آن اندیشه و مسلک محدود نشده بلکه در ادبیات، تئاتر، سینما، سیاست و خلاصه در تمامی عرصه های دیگر نیز یوضوح خود را نمایان می سازد. اگر روشنفکری را با معنی واژه ای آن نیز " روشن اندیشیدن"، " صاحب اندیشه بودن" معنا کنیم، با تعمقی در می یابیم که در بازتولید فرهنگی و هنری اش درگیر همین دو چهره غالب از نیمه ی دیگرش، بخش زنانه ی وجودش، به همان تعاریف اخلاقی - مذهبی دچار است. مثلا در اکثر آثار ادبی معاصر، نویسنده در تیپ سازی شخصیت های " زن خوب" و " زن بد" معیارهای " اخلاقی / جنسی" واپس گرا را بکار می برد و در بین آثار زنان نویسنده متنی بیشتر مورد توجه قرار می گیرد که از شیوه ی نوشتار مردانه تقلید کند و زن را از دریچه ی چشم مرد ببیند. حتی اگر در جایی نیز بنا بر مصلحت قابل باور ساختن ادعایش در پیشرو بودن و باور بر مدرنیته به دفاع از حقوق زن بپردازد، در بطن خود و در تولیدات ادبی فرهنگی اش آنچنان با این موجود بیگانه است، که لاجرم به سطح اکتفا می کند. به کجا می توانی پناه برد جز به تلاش برای شناخت و شناساندن "خود" سرکوب شده ات تا شاید گوشی شنوا بیابی.

تمامی این توضیحات بهانه ای بود برای زدن نقبی به موضوع اصلی این بحث: ضرورت به زیر علامت سوال بردن تعاریف غالب و پیش شرطهای تاریخی از یکسو (که متاسفانه در نگاه آن به " زن" تفاوتی میان "روشنفکری" و "عامه" وجود ندارد)، موضوع قرار دادن " زن" و یا لاقول رسیدن به نگاهی و تعریفی "دیگر" از زن در تئاتر از سوی دیگر که نتیجه اش به کل بشریت سود خواهد رساند و به رسیدن به تعریفی "دیگر" از کل بافت جوامع بشری کمک خواهد کرد.

در قسمتهای بعدی این بحث، نگارنده ی این سطور تلاش خواهد کرد تا با پرداختن به تعاریف انسان امروزی تئاتر "که مسلماً برای رسیدن به تعاریفی "دیگر" به تجربه ی فرمهای "دیگر" در تئاتر نیازمند است، به ضرورت وجودی مقوله ای بنام "تئاتر فمینیستی" بپردازد. در این بحث واژگانی چون "استتیک"، "زبان" و "تصویر" نقش مهمی خواهند داشت.

## تئاتر فمینیستی

می دانیم که در درون جنبش فمینیستی جریان های فکری مختلف وجود دارد. تا آنجا که به تئاتر مربوط می شود، زنانی از همه ی جهت های فکری موجود در جنبش فمینیستی در پایه ریزی و بنیان گذاری شاخه ای از تئاتر بنام "تئاتر فمینیستی" سهیم بوده اند. در یک تعریف عام از تئاتر فمینیستی می توان گفت که نوعی از تئاتر است که از دید زنانه و توسط زنان سیستم و فرهنگ مردسالارانه ی حاکم بر جوامع را به زیر علامت سوال می کشد. بهمین دلیل است که این نوع تئاتر فرهنگ حاکم فاصله می گیرد و نوعی تئاتر "آلترناتیبو" محسوب می شود. تحقیق در مورد تئاتر فمینیستی باید در ورای انواع نقد تحلیلی موجود انجام گیرد، چرا که دارای خصوصیات مستقلی است که تا شناخته نشوند، هر نوع بحث تحلیلی را به اشتباه وا می دارند. ژانل رایشلت معتقد است که تئاتر فمینیستی و تئوری تئاتر برشت از دو نظر دارای نقاط مشترکند. یکی اینکه هر دو در تعریف تئاتر پلاتفرم جای می گیرند و دیگر اینکه هر دو قوانین اجرای نمایشی رایج فرهنگ حاکم مردسالارانه را در هم می ریزند. جین گالوپ معتقد است که: مطرح ساختن تفاوت میان دو جنس بدون قصد متضاد انگاشتن آنها شاید تمام مشغولیت فمینیسم باشد. اگر این بحث را به تئاتر منتقل کنیم که در شکل کلاسیک خود همیشه ورطه ی نبرد تضادها بوده است، نبرد طبیعت و فرهنگ، نبرد انسان و خدا، تا حدودی به اصل مشکل نزدیک شده ایم. پست مدرنیسم نیز بدرستی تئاتر کلاسیک را به نقد می کشد. تئاتر کلاسیک با همه ی عظمتش تنها توانست دو صحنه ی "تراژیک" و "کمیک" را به عرصه ی وجود بیاورد. تئاتر امروز تنها از طریق تجدید نظر در گذشته ی خود است که می تواند به حیات ادامه دهد. گالوپ معتقد است که استفاده از واژه ی "درام روایتی غرب" در مورد تئاتر کلاسیک شاید درست تر باشد. به اعتقاد او تئاتر امروز "آوانگارد" شده است. تئاتر آوانگارد امروز دیگر چون تئاتر تراژیک و کمیک به قهرمان و نقطه ی اوج نیاز ندارد. تئاتر امروز تئاتر اکسیون و حرکت است.

با اینهمه به اعتقاد او فرمهای اجرایی امروز با تئاتر کلاسیک در تضاد نیستند، بلکه ادامه ی منطقی آن هستند. ما به تئاتر نمی رویم تا تنها ببینیم، بلکه می خواهیم دیده شویم. می خواهیم از نگاه در آینه ای بازگردیم که انکار جریان جاری را منعکس کند، تا بتوانیم نگاه مرسوم را در ذهنمان بشکنیم. تئاتر کلاسیک اما چگونگی شکستن این نگاه را به ما نشان نمی دهد.

ماری لوییزه فلایسر یکی از زنان نمایشنامه نویس است که علاوه بر بیان مسئله ی زن در جامعه ی مردسالار در نمایشنامه ی خود بنام برده ای در سر بر فرم نمایشی و شکل شخصی تولید هنری خود تاکید می ورزد و متهم می شود که ساختمان فکری دراماتیک ندارد. ولی ایراد در چیست؟ او از آنجا که این آزادی را برای خود قائل می شود که خواسته خود را دنبال کند، مرزهای تئاتر را تا بیرونی ترین سطح می گشاید و دنبال غیر ممکن هاست.

اورزولا کرشل در مصاحبه ای می گوید: درام از پایان عمر آغاز می شود. چیزی دیگر آنطور که بوده نیست. چقدر مرگهای مرده، چقدر خشونت، چقدر فریاد. و اینها همه فانتزیهای عصبی مردانه. من تابحال هیچ اندیشه ی دراماتیکی را در مورد تولد، در مورد آغاز زندگی نشنیده ام. منظورم نیست که حتما تولد را بعنوان یک اکت نمایشی آرزو می کردم، ولی بی اعتنائی به این مرحله بسیار سوال بر انگیز است، چرا که بعنوان واقعه ی دراماتیک برسمیت شناخته نمی شود.

سال ۶۸ نقطه عطفی در تئاتر فمینیستی محسوب می شود. چرا که در این سال بحرانهای سیاسی و اجتماعی در اروپا اوج گرفتند و سیاستهای فرهنگی و جنسیتی دستگاههای حاکم بزیر علامت سوال کشیده شدند. حرکت سازمانهای زنان در این دوره بر روی شکل گیری اولین تظاهرات سیاسی تاثیر مستقیمی داشت. در همین دوره بود که تئاتر فمینیستی شکل گرفت که در شکل آغازینش بصورت نمایش خیابانی اجرا می شد. در انگلیس دومین نسل تئاتر فمینیستی پا به عرصه ی وجود نهاد. نسل اول بنماینده گی جین آردن، آن جلیکو و دوریس لزیگ در دهه ی ۵۰ فعالیتهای خود را در زمینه ی تئاتر فمینیستی آغاز کرده بود.

## شکل گیری تئوری فمینیسم سوسیالیستی در تئاتر انگلیس

در تئوری فمینیسم سوسیالیستی رابطه ی میان جامعه، اقتصاد و جنسیت بر صحنه ی تئاتر مورد بررسی قرار می گیرند. فمینیستهای سوسیالیست تئوری برشت را در تئاتر الگوی تولیدات هنری خود قرار می دهند. سریل

چرچیل شیوه نوشتاری اپیزودیک برشت که در آن هر اپیزود مستقل است و لی در طول نمایش نقاط گره اپیزودها با یکدیگر ارتباط پیدا می کنند را در دستور کار خود قرار می دهد .  
تئوری و طرح اجرایی برشت تأثیر بسزایی در تئاتر انگلیس داشته است . این تأثیر پذیری از اولین سفر Berliner Ensemble در سال ۱۹۵۶ به انگلستان و چاپ کتاب "برشت در تئاتر" توسط جان ویلت در سال ۱۹۶۴ آغاز شد .  
تئاتر سیاسی از زمان شکل گیری جنبش سوسیالیستی در انگلستان سنت داشته است و از این طریق دراماتولوژی سازمان یافته ای که پایه اش نقد اجتماعی بود بنیان گذاشته شد . تئاتر سیاسی نیازمند این توانایی است که ایده ها و روابطی را که ایدئولوژی را نمایان می سازند مجزا و آشکار کند . بر عکس شیوه های رئالیستی و ناتورالیستی که ایدئولوژی را پنهان می کنند و می پوشانند ، تئوریها ی برشت در مورد اشکال اجتماع و ساختمان اپیک و فاصله گذاری در خدمت رسیدن به این اصل که روابط اقتصادی پایه ی واقعیات اجتماعی هستند ، قرار دارد تا ایدئولوژی مبارزه با شرایط تاریخی را برجسته سازد .  
سو آلن کیس معتقد است که تئوری فمینیستی باید خود را در عمل سیاسی باز یابد تا بدین وسیله به مخاطب واقعی خود نزدیک شود . او معتقد است که فمینیسم نباید خود را در برج عاج زندانی کند . بنظر من ولی تئوری فمینیستی می تواند با غلبه بر تمام ایدئولوژیها در پیدا کردن راه حلی برای تمام زنانی که امروز و اکنون زندگی میکنند بسیار کار ساز باشد و از این طریق ارتباط خود را با دنیای واقعی اطراف حفظ کند

### performance art یا نوع امروزی تئاتر فمینیستی

تئاتر زنان و تئاتر فمینیستی دو واژه ی کاملا متفاوتند و الزاما اثر هر زنی که تئاتر کار کند ، جزو ژانر تئاتر فمینیستی محسوب نمی شود .  
ما در تئاتر نیز زنانی را داریم که هنوز به حدی از خود آگاهی نرسیده اند و از اینکه کارشان برچسب ضد مرد بودن بخورد هراس دارند . از سویی تئاتر فمینیستی را تئاتر حرکت و آکسیون تعریف می کنند ، چرا که می خواهد انفعالی را که قرنها برای زن در حضور اجتماعی اش تعیین شده ، نفی کند .  
در فرهنگ واژه های روانشناسی "خلاقیت" چنین تعریف شده است: "توانایی دیدن و ایجاد مناسبات و روابط جدید، توانایی تولید ایده های مخالف نرم و توانایی فاصله گرفتن از الگوهای فکری رایج ." در فرم امروزی تئاتر فمینیستی که آگاهانه از ساختمان مردسالارانه ی تئاتر کلاسیک فاصله می گیرد ، زبان بدن ، زبان غالب است . اجرا کننده می تواند خود را بعنوان یک کاراکتر و بدن خود ، بازی و حرکاتش را بعنوان سمبلهای آداب و رفتارهای روزمره بکار گیرد . در این نوع اجرایی تئاتر فمینیستی بدن بازیگر به یک متاخر ، یک وسیله ی ایجاد ارتباط تبدیل می شود که به تحلیل خود انسانی اش می پردازد .  
هنر پرفرمنس در سال ۷۰ در آمریکا، انگلیس ، کانادا ، فرانسه و هلند بعنوان شاخه ای از تئاتر برسمیت شناخته شد ، ولی از آنجا که این هنر هنوز در کشورهایی که سنت درام در آنها ریشه دارد ، بطور کامل پذیرفته نشده ، بسیاری از زنان به این فرم تئاتری روی آوردند . بهمین دلیل بسیاری از زنان پرفرمر فمینیست هستند : مثلا آنی گریفین ، لوری آندرسن ، تریشا براون و ...

### نمونه ای از گروههای فمینیستی تئاتر (گروه تاتی کورام Tatticoram)

یک گروه تئاتری است که در آکسفورد تشکیل شده و اعضای آن ۴ زن بازیگر و رقصنده هستند . بازیهای آنها بیشتر به شکل work in progress انجام می شود تا بصورت قطعه های از پیش حاضر شده ، چرا که معتقدند خلاقیت در حین کار بیشتر خود را شکوفا می سازد تا بر روی کاغذ . همه آنها علاوه بر بازیگری در نویسندگی و کارگردانی نیز تجربه دارند . در کار آنها "حرکت" در وهله ی اول قرار دارد و "متن" در درجه ی دوم . طرح نور در کار آنها از همان جلسه ی اول تمرین های بازیگری تمرین می شود . آخرین اجرای آنها "سه خواهر" در من می خواهم به مسکو بروم" (۱۹۸۸) نام دارد که بر اساس "سه خواهر" چخوف تنظیم شده است .  
سوزانا ریکاردز ، کارگردان این گروه می گوید : "وقتی که اثرت را خلق می کنی ، آنچه را که می خواهی در آن بازگو می کنی . چیزی که قبلا گفته نشده . قبل از هر چیز بدین خاطر که در تئاتر سنتی تعداد بسیار محدودی نقشهای قوی برای زنان در نظر گرفته شده است . مسقیما با تماشاگر حرف می زنی و تمام قصدت اینست که به طریقی بگویی "به این زنان گوش بده ."

### Pina Bausch و تئاتر Wuppertal

رایموند هوگ که کتابی درباره ی پینا باوش و تئاترش نوشته می گوید: قرار بود در نمایش جدید پینا باوش داستان عشقی میان یک زن و یک کرگدن بازگو شود . در شب اجرا به او خبر دادند که کرگدن را نمی تواند بر روی صحنه استفاده کند و او بناچار بجای کرگدن از مردی با کت و شلوار خاکستری استفاده کرد . چرا که نقش انسان و کرگدن قابل تعویضند و رابطه میان زن و مرد گاهی اوقات به همین اندازه ناممکن .

در تأثیر پینا باوش ناممکن امکان انجام یافتن می یابد . خود را امتحان کردن ، در خود فرو رفتن و جستجو کردن و شاید، یافتن . وقتی یکی از بازیگرانش از او می پرسد که آیا در یک صحنه از نمایش باید صحبت شود یا این که فقط حرکت انجام می شود ، او جواب می دهد : باید امتحانش کنیم ، همینطوری در تئوری نمی توانم بگویم . پینا باوش در پی آن نیست که نقش "دانا کل" را بر عهده بگیرد . او می گوید : "دانا کل" بخودش حق می دهد که برای بقیه تعیین کند و ادعا کند که همه چیز را می داند . من اما خودم در حال جستجو هستم . من هم مثل بقیه شنا می کنم .

تأثیر باوش نمی خواهد نقش ناجی بشریت را بازی کند . او مرزهای میان تأثیر ، بالت ، تأثیر بیانی و تأثیر رقص را در هم می شکند .

در بسیاری از نمایشهای او مردها با زنان مثل عروسک رفتار می کنند. در نمایش " رناته به سفر می رود " چند مرد دخترکی را که در گوشه ای ایستاده ، بغل می کنند . اگر با دیدن این صحنه فقط فکر کنیم که اتفاق عجیبی نیفتاده ، بلکه فقط مردهایی دخترکی را از اینسو به آنسو بردند و بغل کردند ، در سطح مانده ایم . از دیدن این صحنه ام می توان فکر کرد که یک مرد در نهان موقعیتی را آرزو می کند که دخترک بی حرکت و بدون هیچ عکس العملی بایستد و اعتراض نکند .

در تأثیر پینا باوش مرتب اتفاق می افتد ، همیشه حرکت هست و تصویر . تأثیر باوش خود را به ما تحمیل نمی کند ، بلکه آنقدر تصویر به ما پیشنهاد می کند ، تا بتوانیم حق انتخاب داشته باشیم .

پینا باوش امروز یکی از مطرح ترین کارگردانهای جهان است . با این همه همواره در طول عمر هنریش با برخوردهای شدیدا عصبی منتقدین و مقامات کنسرواتو روبرو بوده است . چند بار در سالن با عصبیت به هم خورده و منتقدی معترض از آن بیرون رفته است . چرا که تأثیر باوش تمام باورهای سطحی ما را در اینکه در صلح و صفا زندگی کنیم ، به زیر علامت سوال می کشد . تأثیر او تمام آن چیزهایی که به پشت مغزمان فرستاده ایم ، تا رنج حرف زدن و فکر کردن درباره شان را بر خود هموار کنیم را از پستو بیرون می کشد و در مقابلمان می گذارد .

با اینهمه خود او در مورد تأثیرش می گوید : من نمی توانم و نمی خواهم پیام خاصی بدهم و به دیگران راه حل نشان بدهم . من سوال طرح می کنم . جواب را هر کس می تواند برای خود پیدا کند . من حکم صادر نمی کنم . او در لابلای حرفهایش این جملات را تکرار می کند : "من نمی دانم" یا " من احساس می کنم که " یا " بنظر من مهم است که " ...

حس کردن ، تجربه کردن و رشد کردن ، فلسفه ی تأثیر ی باوش را می سازد ، و همه ی اینها مجموع آن چیزی هستند که جهان ما کم دارد . استتیک زنانه ، آنچه با زندگی پیوندی ابدی دارد و با هر آنچه مرگ آفرین و قدرت طلب است ، فرسنگها فاصله دارد . این فاصله درست است...

## فرانکا رامه

"ایده ی مطرح کردن مسائل خاص زنان را مدتها بود که در سر می پروراندم. چرا ؟ چون من یک زن هستم . چون در این مورد حرفهای بسیاری برای گفتن داشتم . چون خشمی در من بود که باید بیانش می کردم . ما روش گروتسک را برگزیدیم ، چرا که بر این باوریم که گریستن و دلسوزی برای خود هیچ کمکی به ما نخواهد کرد . "

فرانکا رامه یکی از مهمترین پایه گذاران تأثیر فمینیستی است . او بازیگر اکثر نمایشهای داریو فو بود و تا سالها بنام همسر داریو فو از او یاد می شد. فرانکا رامه با بازی تک نفره اش در نمایش "فقط بچه، آشپزخانه و کلیسا " راه مستقل خود را بعنوان یک تأثیر فمینیستی آغاز کرد . او در همان سالها در مصاحبه ای می گوید: " من همیشه علاقه داشته ام ، سرنوشت زنان را بر روی صحنه بازسازی کنم. می دانید ، در کارهای مشترکم با داریو فو همیشه این احساس را داشته ام که خلاقیتم محدود شده است . چرا باید در این مورد سکوت کنم؟ بهرحال بابازی در این نمایش دارم احساس واقعی خودم را تحقق میبخشم. رامه معتقد است که تأثیر فمینیستی بهیچوجه تنها برای زنان انجام نمی شود ، بلکه مخاطبانش مردان نیز هستند .

تأثیر فمینیستی پایه گذاری شده از سوی رامه ، مورد حمایت همه جانبه ی سازمانها و جنبشهای زنان قرار گرفت و سازماندهی اجراهای آن در شهرهای مختلف ایتالیا توسط این سازمانها انجام می شد . در یکی از اعلامیه های تبلیغاتی سازمانهای فمینیستی آمده است:

"ما فمینیستها مفتخریم که نوعی از تأثیر را داریم که در آن به موضوع زن پرداخته می شود ، چرا که تجربه به ما اثبات کرده که این نوع تأثیر می تواند جامعه ای را که تا ریشه سنتی است ، به تفکر وا دارد .

با اینهمه برخی از فمینیستها نیز به او انتقاد می کردند که موضوعاتی که رامه در تأثیرش بدانها می پردازد ، از جمله کورتاژ، ستم جنسی و پذیرفته نشدن زن بعنوان فرد ، موضوعاتی تکراری هستند که از سالها پیش در درون جنبش فمینیستی در مورد آنها بحث شده است .

او در پاسخ می گوید : " اینکه در مورد این موضوعها بحث شده ، دلیل بر حل شدن آنها نیست . وقتی که هنوز کلیسای کاتولیک کورتاژ را جنایت می داند ، گواهی بر این واقعیت است که هنوز ابتدایی ترین حقوق زنان

برسمیت شناخته نشده . از سوی دیگر تا زمانی که معضلات وجود دارند ، جای دارد که در تئاتر بدانها پرداخته شود . تئاتر یک هنر مردمی است و روی سخنش تمام اقشار هستند و نه فقط روشنفکران ."  
استقبال بی نظیر تماشاگران از نمایشهای راما با رقم نزدیک به ۲۰۰۰ تماشاگر برای هر اجرا ، خود گواهی بر این نکته است .