جشنواره سی‌وششم

نقدی بر فیلم «تنگه ابوقریب»

تنگنای ابوقریب

علی فرهمند

● «تنگه ابوقریب» از معدود فیلم‌هایی است درباره جنگ که «سینما»ست؛ سینمایی اما زیاده‌گوی که یک‌جاهایی در مسیر روایتش لَنگ می‌زند اما می‌دانی آنچه -گاهی- بر تصویر می‌نشیند «سینما»ست؛ چون تصویر است که حرف می‌زند و این مدیون اشراف کارگردان است به وظیفه‌اش که البته ساده به دست نیامده و چند شوخی تصویری را -به جز نخستین اثر سینمایی‌اش- روانه پرده کرده تا چنین فیلمی تأثیرگذار ساخته شود. «تنگه ابوقریب» یک گام فروتر از فیلمی خوب ارزیابی می‌شود؛ فیلمی است متوسط که یعنی ضمن رعایت بدیهیات و استانداردها، درصدد «سینماشدن» بوده و جاهایی به آن دست یافته و از این روی، توان تحریک عواطف انسانی را دارد؛ اما چرا تنها -گاهی- این اتفاق می‌افتد؟

متن دوپاره فیلم، اصلی‌ترین ضربه را زده و فیلم را در نیمه نخست، خسته‌کننده، کُندریتم و پرحرف -با حرف‌هایی بی‌حاصل- جلوه داده. دوپاره است چون به‌راحتی فیلم را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: بخشی که حوصله را سر می‌برد و بخشی که -اگر سالن سینما را ترک نکرده باشیم- چه‌ها که نمی‌کند. داستان فیلم هم از دومین تکه آغاز به کار می‌کند و بنابراین آنچه در نیمه نخست می‌بینیم، تقریبا اضافی است. نیمه نخست فیلم، به قصد شناساندن آدم‌ها و روابطشان و فضا و موقعیت شکل گرفته اما حرف‌هایش نه در راستای شناخت تماشاگر نسبت به آنچه می‌بیند بلکه در مسیری انحرافی -و خارج از داستان- است. به راستی صحنه نخست چه دردی را از فیلم دوا می‌کند؟ آیا جز این است که می‌خواهد تعلق خاطر چهار شخص اصلی داستان را به تماشاگر القا کند؟ و آیا به هدفش می‌رسد؟ حرف‌ها که درباره همه چیز هست و همه چیز می‌رساند جز آنچه فیلم‌ساز می‌پنداشته و انگار «بهرام توکلی» -در صحنه نخست فیلم- همچنان در «من دیه‌گو مارادونا هستم» گیر کرده و حرف‌هایش را نباید جدی گرفت و نقش تصویر در این صحنه خیلی طولانی «آب‌هویج‌بستنی»خوری چیست؟ ضبط صرف تصاویر -و بدتر؛ تصویرکردن آنچه به حرف درآمده- و از این روی، می‌توان گفت نخستین صحنه، یک نمایش رادیویی است که تنها یک پلانش حرفی دارد؛ نمای آخر از صحنه نخستین: چهار صندلی خالی که از سرانجام آدم‌هایش می‌گوید. قصد فیلم‌ساز این بوده که پس از شناساندن چهار شخصیت اصلی داستان، در صحنه بعدی موقعیتی دراماتیک را معرفی کند؛ حال آنکه هدف صحنه نخست ناموفق و به تبع آن، صحنه بعدترش بی‌معنی از کار درآمده، ضمن اینکه عناصر کلیشه‌ای فیلم‌های موسوم به دفاع مقدس نیز در این صحنه به چشم می‌خورد مثل دعوای «حسن» (امیر جدیدی) بر سر ترک‌نگفتن میدان جنگ و آن مرسومات همیشگی از قبیل یواشکی‌بازگشتن به خط مقدم که اضافی است و تناسبی با آنچه بعدترش می‌بینیم، ندارد. این دو صحنه بلند، نیمی از فیلم را تشکیل داده و مقدمه‌ای است برای صحنه‌های دیگر؛ اما مقدمه‌ای نافرجام -و به راحتی قابل حذف؛ البته به جز بخش‌های مربوط به شناساندن «علی» که به قصد عکاسی، شوق جبهه دارد و قسمتی که «مهدی پاکدل» به نوعی پیش‌داستان را به ذهن تزریق می‌کند؛ اما سؤال اینجاست که اگر معرفی کاراکترها و بعد ترسیم موقعیت و فضا -در این دو صحنه- به بار ننشسته، چطور نیمی دیگر به درستی شکل می‌گیرد؟ پاسخ این است که فیلم‌سازان اغلب مخاطب را کندذهن فرض می‌کنند و به مفروضات آدم‌ها نسبت به آنچه در اجتماع دیده و شنیده‌اند، اعتنایی ندارند و به همین سبب، زیاده‌گویی می‌کنند. در «تنگه ابوقریب»، چهار کاراکتر اصلی اتفاقا زمانی باورپذیر می‌شوند -و تماشاگر برایشان دل می‌سوزاند- که در دلِ جنگ قرار دارند و چطور این اتفاق می‌افتد؟ با ضبط تصاویری که موقعیت را می‌سازد و از ذیل این اتمسفر، چهار کاراکتر اصلی باورپذیر می‌شوند. فیلم‌ساز هم قصد نزدیکی مرسوم سینمای کلاسیک را به آنان ندارد و به دنبال به‌تصویرکشیدن ویژگی‌های فردی نیست چون اصلا در آن موقعیت، فردیت بی‌معناست. به همین سبب هم در طول نیمه دوم -و برابر با آنچه از این چهار نفر می‌بینیم- تصاویری است که حول جنگ‌زدگان، کودکان بی‌سرپرست و دیگر سربازان می‌گردد. قهرمان فیلم هم نه این چهار نفر که «علی» است؛ عکاسی که موقعیت وادارش می‌کند به کشیدن ماشه به جای برداشتن عکس. سبک دوربین اما کاری را که «علی» در قبالش ناتوان است، پیش می‌گیرد -و چونان یک ناظر- با دوربینی که روی دست است -و درست به کار رفته- آنچه می‌بیند را می‌گیرد. حتی زمانی تحت تأثیر انفجار، موج می‌گیردش و به اصطلاح؛ «اسلوموشن» می‌شود و این همان سینمایی است که در فیلم‌های مربوط به دفاع هشت‌ساله -تقریبا- بی‌سابقه بوده است.

اندر احوالات جشنواره فیلم فجر

سیاست‌های یک بام و دو هوا!

فرانک آرتا: حالا که به روزهای پایانی جشنواره نزدیک شده‌ایم، دیگر می‌توان با قاطعیت درباره سمت‌وسوی سیاست‌های این دوره سخن گفت. بدون‌شک نگاه ناظر بر انتخاب فیلم‌ها، پرفروش‌بودن آنها بوده و به وضوح «گیشه» را نشانه گرفته است. وقتی که رئیس سازمان سینمایی کشور در اظهاراتی به صراحت می‌گوید «هیچ فیلم حاضر در جشنواره مشکل پروانه نمایش پیدا نمی‌کند»؛ یعنی همه فیلم‌ها از فیلتر ما به سلامتی عبور کرده‌اند و مورد تأیید ما هستند. حالا اگر با این نگاه فیلم‌ها را رصد کنیم؛ به‌راحتی به این نکته خواهیم رسید که بیشتر از هر معیاری، هیئت محترم انتخاب فیلم‌هایی را برگزیده‌اند که در درجه نخست پرفروش هستند تا گیشه آینده سینمای ایران را ناامید نکنند!

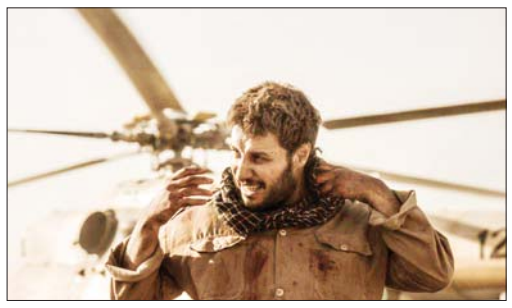
اما چنین رویکردی سؤالات متعددی ایجاد می‌کند. ازجمله اینکه ما در همه ادوار با این شعار که «سینمای ایران یگانه سینمایی است که در مقابل هالیوود ایستاده است»، به نیکویی از سینمای ایران دفاع کرده‌ایم یا سیدعباس صالحی، وزیر ارشاد، در مراسم افتتاحیه جشنواره فیلم فجر در سخنانی گفت: «سینمایی که در چهار دهه گذشته با حضورهای جهانی سفیر فرهنگی-هنری و پیشتاز گفت‌وگوی فرهنگی شد و نشان داد می‌توان سینمای انسانی و شاعرانه، متفکرانه و قصه‌دار داشت، همان‌طور که ادبیات ایرانی در قله خویش این ترکیب را داشت». حالا سیاست‌های کلان سازمان سینمایی در این دوره با این جملات چه نسبتی دارد؟! پر واضح است که سینمای قصه‌گوی داستان‌پرداز در ید سینمای آمریکاست. حتی بهترین فیلم‌های این دوره - از نگاه تماشاگران - با سبک و سیاق سینمای هالیوود قصه‌پردازی کرده‌اند. «لاتاری»، «به وقت شام» و... مدل فیلم‌سازان آمریکایی است؛ درحالی‌که روزگاری بهترین فیلم‌های جشنواره از جنس «خانه دوست کجاست» بود. جشنواره‌هایی مثل کن که همواره مورد عتاب متولیان فرهنگی ماست، همواره سعی کرده به فیلم‌های هنری یا آلترناتیو بها بدهد تا مقابل سینمای آمریکا کم نیاورد؛ اما امسال نه‌تنها از این خبرها نبود؛ بلکه حتی بخش فیلم‌های اول را حذف کردند. چرا؟ چون نسل جوان دیگر به نوع فیلم‌سازی متحجری مانند کمدی‌های پرفروش و کپی دست‌سوم فیلم فارسی‌های قبل از انقلاب اعتقادی ندارند! جلوی بخش «هنر و تجربه» را گرفتند و به این بهانه که پرفروش نیستند و سالن‌های نمایش این نوع فیلم‌ها خالی هستند. حال اساسی به فیلم‌های کمدی داده‌اند و اساسا به نوع فیلم‌سازی شهرام مکری، مجید برزگر و... وقعی ننهادند. بد نیست مسئولان مربوطه و سیاست‌گذاران با همین دست‌فرمان پیش بروند و سال آینده شاهد آثاری مانند «خالتور» در بخش مسابقه سینمای ایران باشیم!

آقای محمدمهدی حیدریان در گفت‌وگویی اظهار کردند: «هر جشنواره‌ای برای خودش سمت‌وسویی دارد و براساس آن آثار آن جشنواره انتخاب می‌شوند؛ ولی باید در شفاف‌ترشدن این رویکرد و انتخاب کسانی که سنجش دقیقی دارند، تلاش کنیم». ایشان در پاسخ به پرسشی درباره حضور فیلم سینمایی «لاتاری» با نگاه انتقادی‌اش در این جشنواره اظهار کرد: «این موضوع مربوط به هیئت انتخاب است. به نظر من نباید اصرار داشته باشیم که فیلم‌ها موضع دولت را داشته باشند. به نظرم حضور فیلم سینمایی «لاتاری» با آن موضوع در جشنواره خطرناک نیست. سینمای ما فراتر از این حرف‌ها است که موضوعات آن به‌عنوان مواضع رسمی دولت تلقی شود». با این نگاه لطفا اجازه دهید کسانی مانند بیضایی و تقوایی هم فیلم بسازند؛ چون آنها هم صاحب‌سلیقه هستند و با همین نوع سلیقه‌شان فقط فیلم می‌سازند. اگر فیلم «لاتاری» مشکلی ایجاد نمی‌کند، حتما فیلم‌های بیضایی و تقوایی هم مشکلی ایجاد نخواهند کرد! الان فیلم‌هایی در جشنواره فیلم فجر اجازه عرض‌اندام داشتند که قدرت چانه‌زنی بالا داشتند؛ اما امسال برخی از فیلم‌های خوب از حضور در جشنواره باز مانده‌اند. مسئولان محترم جشنواره اگر فردا از این فیلم‌ها حمایت شد، ناراحت نشوید. اگر از فروغ جشنواره‌تان کم شد، رسانه‌ها را مقصر ندانید. چون اساسا حرمت امامزاده را متولی آن نگه می‌دارد.

روزنگاشت جشنواره سی‌وششم فیلم فجر

نقد جنگ، تفکر فراموش‌شده

محسن خیمه‌دوز



۱- سروزیرآب

کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس: محمدعلی باشه‌آهنگر

بازیگران: بابک حمیدیان، شهرام حقیقت‌دوست، مینا ساداتی، مهتاب نصیرپور و فرخ نعمتی.

داستان فیلم یافتن خانواده‌های اجسادی است که پیدا شده‌اند، ولی قابل شناسایی نیستند. یکی از اجساد، دو مدعی دارد؛ یک خانواده لُر و یک خانواده زرتشتی یزدی.

فیلم هرچند ماجرایش در دوران جنگ ایران و عراق است، اما چندان ربطی به جنگ ندارد و تلاش دارد به موضعی فرامذهبی و فراجنگی برود و نوعی انسانیت فراجنگ و فرامذهب را بیان کند. چنین موضوعی با آنکه بی‌سابقه نیست، ولی موضوع خوبی است، اما فیلم‌نامه در به‌تصویرکشیدن چنین موضوعی موفق نبوده و به دلیل وجود موضوعات بی‌ربط و کم‌ربط در فیلم‌نامه، نتوانسته اصل موضوع را به‌خوبی مطرح کرده و به تصویر بکشد.

نکته به‌ذهن‌ماندنی فیلم، زمانی است که دختر جوان زرتشتی اعلام می‌کند که بالاخره موافقت کرده‌اند یک زن هم به مقام موبد زرتشتیان برسد.

۲- تنگه ابوقریب

کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس: بهرام توکلی

بازیگران: جواد عزتی، حمیدرضا آذرنگ و امیر جدیدی

داستان فیلم اتفاقات مربوط به رزمنده‌های گردان عمار است که مانع سقوط تنگه ابوقریب می‌شوند و با ایستادگی‌شان باعث می‌شوند پنج روز بعد از شکست عراق در ابوقریب، قطع‌نامه پایانی جنگ امضا شود.

فیلم تنگه ابوقریب، جز قدردانی از رزمندگان گردان عمار، سخن تازه‌ای در سینمای جنگ ندارد. دوسوم آغازین فیلم بی‌دلیل طولانی و کشدار است، اما یک‌سوم پایانی از منظر فرم اجرائی، دیدنی است. اگر همان یک‌سوم پایانی به فیلم تبدیل شده بود، هم فیلم بهتر دیده می‌شد، هم راهی نو در ساخت فیلم‌های جنگی گشوده می‌شد، زیرا پیوند مستند و داستان در همین بخش است که به‌خوبی انجام می‌شود.

با آنکه در فیلم بازیگر زن وجود ندارد، اما فیلم بیشتر زنانه و زن‌پسند است تا مردانه.

درمجموع، سینمای جنگ در ایران از یک آسیب اساسی رنج می‌برد و آن بی‌توجهی محض به «نقد جنگ» است. اصرار به تبلیغ برای جنگ، هم مانع «نقد جنگ» و هم باعث تکراری‌شدن فیلم‌های مربوط به جنگ شده است. جداکردن غیرمنطقی «جنگ و دفاع» از یکدیگر (که یکی از کاراکترهای فیلم هم به‌غلط آن را تبلیغ می‌کند)، یک «مانع ذهنی» در شکل‌گیری «نقد جنگ» است؛ همان پیش‌فرض نامعتبری که درون‌مایه سینمای جنگی ایران است.

۳- اتاق تاریک

کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و تهیه‌کننده: روح‌الله حجازی

بازیگران: ساره بیات و ساعد سهیلی

داستان فیلم، مجموعه مشکلات یک زوج جوان است که با پسر کوچکشان به آپارتمان جدیدی رفته‌اند تا زندگی دیگری را تجربه کنند، اما مشکلات جدیدی را تجربه می‌کنند.

فیلم «اتاق تاریک» موضوع مشخصی ندارد و دقیقا نمی‌توان گفت که فیلم درباره چیست. برخی نوشته‌اند و گفته‌اند که فیلم درباره کودک‌آزاری است، اما فیلم در این مورد هم حرفی برای گفتن ندارد. نام «اتاق تاریک» هم اشاره مستقیمی به مشکلات زن و مرد فیلم ندارد.

اما از درون اتفاقات درون فیلم می‌توان «ناتوانی در گفت‌وگو» و «فرهنگ لمپنی» (فحاشی و خشونت رفتاری) را به‌عنوان موضوع فیلم معرفی کرد.

از این منظر می‌توان «اتاق تاریک» را به «ذهن تاریک» و کودک‌آزاری را به دگرآزاری و خودآزاری تعبیر کرد و تغییر داد، زیرا با محتوای فیلم بیشتر هماهنگ است.

تنها در سکانس آخر (سکانس سر میز شام) فیلم کمی به معنای گفت‌وگو نزدیک می‌شود، ولی در آنجا هم لمپنیسم رفتاری بارِ سنگین‌تری نسبت به گفت‌وگو دارد. فیلم «اتاق تاریک» البته ساختار لمپنی ندارد، زیرا فاقد لودگی است، به همین دلیل می‌توان «اتاق تاریک» را آسیب‌شناسی لمپنیسم زن‌وشوهری و شناخت لمپنیسم رفتاری و گفتاری ایرانیان دانست؛ لمپنیسمی که فقط یک «پادرفتار» دارد: «گفت‌وگوی انتقادی با ذهن باز و روشن»؛ پادرفتاری که فیلم فاقد آن است.

۴- جشن دلتنگی

کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس: یوریا آذربایجانی

داستان فیلم چند خرده‌داستان مربوط به چند زوج است که به صورت موازی روایت می‌شوند.

«جشن دلتنگی» بعد از «لاتاری»، دومین «شبه‌فیلم» جشنواره سی‌وششم است؛ شبه‌فیلمی پایین‌تر از فیلم‌های سیاه‌وسفید قبل از انقلاب که به فیلمفارسی شهرت داشتند. شبه‌فیلم جشن دلتنگی مجموعه‌ای است از پست‌ها و دیالوگ‌های تلگرامی و اینستاگرامی و جوک‌های اس‌ام‌اسی؛ ماجراهای خرده‌داستان‌هایی که نه سر دارند، نه ته.

یکی از دیالوگ‌های گهربار «شبه‌فیلم» جشن دلتنگی از این قرار است:

فردی خطاب به محسن کیایی: پولشو خوردی ... می‌خواد بره ازت شکایت کنه.

محسن کیایی: به کِتفم.

«جشن دلتنگی» فاقد ارزش هنری است.

۵- هایلایت

کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس: اصغر نعیمی

زن و مردی با هم رابطه دارند. همسران آن دو متوجه می‌شوند.

هایلایت سومین «شبه‌فیلم» جشنواره سی‌وششم است؛ شبه‌فیلمی که به طرز کاملا دقیقی در همه‌چیز بد عمل می‌کند؛ از فیلم‌نامه تا کارگردانی، از شخصیت‌پردازی تا دیالوگ‌نویسی، از بازیگری شلخته تا اتفاقات بی‌سروته درون فیلم.

یکی از دیالوگ‌های گهربار «شبه‌فیلم» هایلایت چنین است:

مردی که زنش به او خیانت کرده (پژمان بازغی)، خطاب به زنی که مردش به او خیانت کرده: بیا با همدیگه انتقام بگیریم.

«هایلات» فاقد ارزش هنری است.

۶- ماهورا

کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس: حمید زرگرنژاد.

داستان، مربوط به زمان جنگ ایران و عراق است و درباره عشق مردی است به یک دختر بومی به نام ماهورا.

فیلم ماهورا یک درام متوسط عامه‌پسند است که نه جنگی است، نه عشقی، درحالی‌که تمام مدت سعی می‌کند هم جنگی باشد، هم عشقی، اما در بیان هر دو شکست می‌خورد.

فیلم‌نامه ضعیف ماهورا پر است از دیالوگ‌های اضافی و اتفاقات و خرده‌اتفاقات بی‌ربط.

«ماهورا» مانند دیگر فیلم‌های جشنواره، پر است از دادوهوار و فریاد گوش‌آزار، همراه با صدای شلیک گلوله مسلسل‌ها و همراه با صدای موسیقی که روی این‌همه سروصدا سوار می‌شود.

پایان‌بندی فیلم ماهورا هیچ ربطی به آغازش ندارد و نیازی نبود برای آن پایان‌بندی، آن‌همه نما و پلان و سکانس تصویربرداری و آن‌همه سروصدا تولید شود.

با آنکه داستان «ماهورا» زمینه‌های مستند دارد، اما پرداخت سینمایی آن بد و ناشیانه انجام شده است.

«ماهورا» در مرز «فیلم» و «شبه‌فیلم» حرکت می‌کند.

وجود «شبه‌فیلم‌ها» در کنار «فیلم‌های متوسط» جشنواره فجر، توجه به سه نکته مهم را ضروری می‌کند:

۱- فیلم‌سازان باید فیلم بسیار ببینند و از آنها درس بسیار بیاموزند، بعد اقدام به فیلم‌سازی کنند.

۲- فیلم‌سازان باید بسیار بخوانند (و در صورت توان، بسیار بنویسند) و از خوانده‌شده‌ها و نوشته‌شده‌ها بسیار بیاموزند.

(افتخار به فیلم‌ندیدن، مثل افتخار به کتاب‌نخواندن و مثل ناتوانی در نوشتن، سه بیماری رایج در سینمای ایران است).

۳- «ایده خوب داشتن» به معنای «فیلم خوب ساختن» نیست. «فیلم خوب» علاوه‌بر «ایده خوب»، نیازمند «روش خوب» است.

نگاهی به فیلم «امیر»، ساخته «نیما اقلیما»

یک مرد تنها

نغمه خدابخش

فضای تخت، سرد و بی‌روح فضایی است که «نیما اقلیما» برای اولین ساخته سینمایی خود انتخاب کرده. «امیر» داستان شخصیتی است که تنهایی را به همهمه‌های روزمرگی ترجیح داده و در برخورد با اطرافیان سکوت را انتخاب می‌کند و سعی دارد شنونده خوبی باشد و درعین‌حال به اوضاع اطرافیان، خانواده و دوستان سروسامان دهد.

چهره شخصیت اصلی فیلم با بازی متفاوت «میلاد کی‌مرام» همان‌قدر سرد و بی‌روح است که فضای حاکم بر فیلم. این شخصیت آرام در سکانسی که به دیدن همسر سابق و فرزند دوستش که در خانه خود به آنها پناه داده، می‌رود، مخاطب را غافلگیر و دچار سوءظن می‌کند.

وجه تمایز این فیلم نسبت به سایر آثار فیلم‌ساز آن است که بار معنایی داشته و نشان از تأثیر، غلبه و حاکمیت فضا و محیط بر شخصیت‌هاست؛ نماهایی که در آنها بیشتر فضای تصویر را دیوارها، پنجره‌ها، ساختمان‌ها و حتی مانکن‌های بی‌جان نسبت به آدم‌ها پر می‌کنند و شخصیت‌ها در آن گم می‌شوند؛ نمایی که شخصیت فیلم را در گوشه کادر در مقایسه با عظمت شهر کوچک نشان می‌دهد گویی آدم در برابر عظمت آنها ناتوان است.

حتی شخصیت کودک فیلم در هیچ تصویری دیده نمی‌شود و مخاطب تنها صدای او را می‌شنود. گویی او تنها شخصیتی است که نباید و نمی‌تواند تصمیم‌گیرنده باشد و هنوز قدش برای رسیدن به کادر زندگی کوتاه است. ازاین‌رو بیشترین آسیب از محیط بیرونی و تصمیمات بزرگ‌ترها متوجه اوست و بیشترین تأثیر را از آنها می‌گیرد تا جایی که می‌شنویم دوست دارد وقتی بزرگ شد مانند پدر خود، غزل نامی را طلاق دهد و همانند دوست پدرش، امیر، زندگی مجردی و فقط در کنار امیر را انتخاب کند.

تنها در سکانس انتهایی فیلم چهره او دیده می‌شود. این سکانس نقطه عطف فیلم است؛ جایی که پدر و مادر او هرکدام برای زندگی خود راهی را انتخاب کرده و به‌دنبال سرنوشت خود رفته‌اند و قرار است مدتی در کنار امیر زندگی کند. کودک روی سکویی ایستاده تا قدش به موجه‌ترین الگوی خود، امیر، برسد.

از او سیگار می‌خواهد و وقتی با مخالفت امیر مواجه می‌شود، چوب‌شور دوست‌داشتنی خود را به تقلید از سیگارکشیدن امیر، لای انگشتان گذاشته و می‌خورد.

نکته به‌یادماندنی در فیلم «امیر» بازی درخشان «سحر دولتشاهی» در نقش دختر روان‌پریش است؛ شخصیتی که به‌خاطر کوتاهی‌های والدین خود در کودکی با وجود مشکلات روحی، روانی درمان نشده و همچنان در دهه سوم زندگی خود با بیماری‌اش دست‌وپنجه نرم می‌کند.

او نیز تحت‌تأثیر محیط، فضا و سهل‌انگاری پدر و مادرش یک قربانی است.

تأمل

۲ رویکرد درباره تغییر مدیران فرهنگی

لابی‌گری به جای باندبازی

مجید گیاهچی

● برخی زمزمه‌ها از تغییر در مدیریت اداره کل هنرهای نمایشی حکایت دارد و نشانه‌هایی هم به چشم می‌خورد، هرچند از سوی دیگر هیچ اطمینانی هم به انجام تغییری قریب‌الوقوع نیست و همچنان که همواره کسانی در تلاش برای تصاحب سمت‌ها و جایگزینی هستند، هر سیستم مستقری هم برای استمرار کار و فعالیتش تلاش و مبارزه می‌کند.

اما برخورد جامعه تئاتر با چنین موضوعی و اصولا و به شکل کلی ارتباط جامعه تئاتر با متولیان دولتی تئاتر که حضور و عملکردشان تأثیری مستقیم بر تئاتر ایران دارد، چیست؟

به نظر می‌رسد ارتباط سیستماتیک و تعریف‌شده‌ای وجود ندارد، چه در مرحله اولیه انتخاب افراد و گزینه‌ها، چه در مرحله انتخاب نهایی و انتصاب و چه دوران تصدی آنان و چه از حیث ارزیابی عملکرد آنان حین و پس از دوره تصدی.

متأسفانه نه‌تنها چنین ارتباطی وجود ندارد بلکه حتی به عدم‌برقراری چنین رابطه‌ای تفاخر می‌شود و عدم‌ارتباط یا اطلاع از وضعیت مدیریت دولتی حتی به‌شکلی معکوس به‌عنوان یک کنش قابل‌ستایش و بدیهی و دارای ارزش معرفی می‌شود.

در این میان مسلما آنچه دارای اهمیت اصلی و مضاعف است، خواست‌ها و مطالبات جامعه تئاتر است و هر فردی که به‌عنوان مدیر تعیین و منصوب می‌شود، در نسبت با نزدیکی و دوری از این خواست‌ها می‌تواند مورد حمایت یا انتقاد و پرسش واقع شود.

اما آیا خواسته‌ها و مطالبات جامعه تئاتر از مدیریت دولتی تعیین‌شده و مشخص است؟

یکایک هنرمندان تئاتر می‌توانند توقعات خود را از مدیریت دولتی تئاتر تبیین، تشریح و منعکس کنند اما شاید بیش از همه این عکس‌العمل‌های فردی، از تشکیلات، گروه‌ها و مجامع تئاتری توقع می‌رود که در تبیین و اعلام خواست‌هایشان به‌عنوان میثاقی برای همراهی یا تقابل با هر مدیریت مستقری فعالانه عمل کنند.

برای تعیین هر مدیری برای تئاتر دو رویکرد کلی وجود دارد؛ تعیین مدیری از میان هنرمندان تئاتر که با اصول مدیریت آشنایی دارد و تعیین مدیری از میان مدیران فرهنگی که با تئاتر آشنایی دارند.

جامعه تئاتر حداقل می‌تواند توقعات خود در مورد تعیین مدیران دولتی تئاتر را مطرح کند و از میان این دو رویکرد اصلی، ترجیحش را اعلام کند.

با وجود تجربه عموما ناموفق هر دو رویکرد تاکنون، به‌نظر می‌رسد رویکرد نخست رجحان دارد، چراکه در صورت اعمال رویکرد دوم، به دلیل ناآشنایی و عدم‌اشراف مدیر بر مناسبات تئاتر و گذشته از آن عدم‌اولویت تئاتر در گذشته و آینده او، عملا سررشته امور به دست کسانی می‌افتد که عملکرد و بازی شفافی ندارند و با انواع اجحاف‌ها نقش دست‌های پنهان پشت پرده را بازی کرده، پشت مدیر منصوب مخفی می‌شوند.

اما در صورت توافق جامعه تئاتر با چنین رجحانی، ببینیم عکس‌العمل و کنش این جامعه در مورد این موضوع بسیار مهم که در نظام‌های فاقد ساختار و سیستم حتی اهمیتی مضاعف پیدا می‌کند و به‌جای تبعیت مدیر از سیستم، تمام یک سیستم ناگزیر از تبعیت از یک مدیر خواهد بود، از ابتدا تاکنون چه بوده است.

الحمدالله شأن بخش عمده جامعه تئاتر اجل از آن است که به این عرصه‌های کوچک و بی‌اهمیت!!! ورود کنند و ترجیح می‌دهند با برج‌عاج‌نشینی و حفظ پرستیژ اپوزیسیون هر منصوب و منتصبی را مردود و نالایق و تحمیل‌شده خطاب کنند.

بنابراین بخش عمده و تقریبا کلیت جامعه تئاتر البته با نیم‌نگاهی به مائده‌های اتفاقی هر مدیر منصوبی، در سکوت و فقدان کنش به سر می‌برد.در این سکوت سهمگین، کنش هر کنشگری حتی کوچک و خرد، به‌شدت برجسته شده و بازتابی مضاعف می‌یابد و عمده این کنش‌ها با شناختی که نسبت به گروه مدیران رویکرد اول دارند و قطعا و لاجرم عدم‌شناخت از مدیران رویکرد دوم، بی‌آنکه شاید به‌درستی اندیشیده و محاسبه کرده باشند، هر گزینه‌ای در این سو را می‌زنند و شرایط حذف و نادیده‌انگاری سهل‌تر تمامی گزینه‌های این‌چنینی را فراهم می‌آورند و لاجرم با یا بی میل و اراده و خواست خود در جهت توفیق و انتصاب مدیران رویکرد دوم حرکت می‌کنند. در برابر اصطلاح «باندبازی» که بار مطلقا منفی دارد، اصطلاح «لابی‌گری» وجود دارد که هرچند در ایران عمدتا از آن با رویکرد منفی استفاده شده، اما مطلقا و عموما منفی نیست. «لابی‌گری» در پیوندی که با موضوع گفت‌وگو دارد، می‌تواند واجد وجوه مثبت و پیش‌برنده زیادی باشد.جامعه تئاتر باید برای مقابله با باندبازی‌ها، به لابی‌گری توجه کند و به آن رسمیت ببخشد و در جهت حفظ منافع این جامعه لابی کند.امید که این‌چنین شود.