زیر آسمان فیروزه‌ای

آلبوم «جالبوت» منتشر می‌شود

• **شرق:** هرمزگان از نخستین آلبوم گروه جالبوت با نام «جالبوت» در بهمن‌ماه در مراسمی در شهر بندرعباس رونمایی می‌شود. آلبوم گروه جالبوت با نام «جالبوت» نیز قرار است در بهمن‌ماه در مراسمی در شهر بندرعباس رونمایی شود تا پس از پنج سال از فعالیت این گروه شاهد انتشار اولین آلبوم این گروه باشیم. در این آلبوم ترانه‌های «رولت روسی، تو اتندی، مش، امون از زمونی، لاجون، واخ وو، گپ شو، شناکن، فهمت ببه بالا و داروگ» نیز حضور دارند که «زنده‌یاد ابراهیم منصفی، زنده‌یاد علی‌خان حبیب‌زاده، فاطمه رضایی، نیما یوشیج، محمود طلوعی و عبدی محب» ترانه‌سرایی آن را بر عهده داشته‌اند. همچنین ضبط، میکس و مستر آن را رامین پیر بر عهده داشته و ابراهیم علوی، فرشید ادهمی و محمدجواد قریشی به‌عنوان نوازنده میهمان حضور دارند. به گزارش ایسنا، محمدعلی ذاکری‌قشمی بنیان‌گذار گروه جالبوت پیش‌تر با بیان اینکه حال‌وهوای موسیقی بندرعباسی در آثارمان یک مشخصه بارز است، به ایسنا گفته بود: از اواخر سال ۹۳ گروه جالبوت را با سه نفر راه‌اندازی کردم و پس از یک اجرا در کافه‌ای در بندرعباس اولین اجرای رسمی گروه جالبوت اوایل سال ۹۴ برگزار شد و تشویق‌هایی که صورت گرفت، باعث شد انگیزه بیشتری برای این کار پیدا کنیم. هدفمان از ابتدا این بود که از حال و احوال نوازنده‌های بومی بندرعباس استفاده کنیم و به دنبال استانداردشدن موسیقی گروه و به همین دلیل به دنبال حضور در پایتخت بودیم.

کریستیز حراج دوبی را لغو کرد

• حراجی «کریستیز» برنامه حراج خاورمیانه ماه مارس خود در دوبی را به دلیل آنچه «فقدان آثار باکیفیت» عنوان کرده است، لغو کرد. به گزارش ایسنا و به نقل از آرت‌نت‌نیوز، حراجی کریستیز اعلام کرد برنامه حراج سالانه ماه مارس دوبی را لغو می‌کند و برای حراج آثار خاورمیانه فقط به رویداد حراج لندن که در ماه اکتبر برگزار می‌شود، بسنده می‌کند. «مایکل جها» مسئول شعبه خاورمیانه حراجی «کریستیز»، بیان کرد: «در پی فروش موفقیت‌آمیز آثار مدرن خاورمیانه و هنر معاصر در دوبی و لندن، قصد داریم تمرکز خود را بر رویداد بزرگ فروش آثار هنری که در سال ۲۰۲۰ و در لندن برگزار می‌شود، معطوف کنیم». حراجی کریستیز که نخستین رویداد حراج دوبی خود را در سال ۲۰۰۶ برگزار کرده است، دلیل لغوشدن حراج خاورمیانه امسال را فقدان آثار هنری باکیفیت عنوان کرد. این در حالی است که «کارولینا لوکا»، مدیر جدید آثار خاورمیانه کریستیز بر موفقیت کلی بازار فروش آثار هنری خاورمیانه تأکید دارد. «لوکا» در گفت‌وگو با آرت‌نت بیان کرد: «برگزارکردن سالانه رویداد حراج مسئله‌ای است که برای مدت‌ها مورد بحث بوده است. ما باید بتوانیم تقاضاهای جدید مجموعه‌داران خاورمیانه را که تشنه فروش آثار هنری باکیفیتی که مطابق خط‌مشی‌های مجموعه‌های آنها هستند، پاسخگو باشیم. مجموعه‌داران در زمینه انتخاب و خرید آثار به حد کمال رسیده‌اند».

لوکا در ادامه افزود: «بخش اعظمی از آثار هنری باکیفیت خاورمیانه در ۱۰ سال اخیر خریداری شده‌اند و هنوز به بازار بازنگشته‌اند. اغلب مؤسسه‌ها هم میلی به فروش دوباره آثار خود ندارند. این به آن معناست که ما اکنون به دنبال راهی برای کمک به بازار معاصر هستیم». در ۱۵ سال گذشته، بخش اعظمی از آثار توسط مؤسسه‌های خصوصی بزرگ از جمله مؤسسه هنری «بارجیل» واقع در شارجه و «لوور» ابوظبی خریداری شده‌اند. با این حال برخی از خریداران و فروشندگان می‌گویند ابهام بازار مسئله اصلی است. حراجی «کریستیز» اعلام کرده هنوز قصد دارد رویداد حراج هنری دوبی خود را در سال ۲۰۲۱ برگزار کند.

امیر بهاری

درباره حواشی غریب ارکستر سمفونیک تهران

افولِ پیش از سقوط

ارکستر سمفونیک تهران با رهبری علی رهبری

موسیقی ایران روزهای جالبی را سپری نمی‌کند. مسائل سیاسی- اجتماعی شکاف بزرگی بین موسیقی‌دانان ایجاد کرده است؛ شکافی که در باطن پیچیده‌تر است. این روزها برنتابیدن دیدگاه‌های یکدیگر بیش از پیش به چشم می‌آید. هرج‌ومرجی که بین موسیقی‌دانان وجود دارد خیلی واضح نشان می‌دهد که «صنف» در آن مفهوم حقیقی و کنشگرش حداقل در حوزه موسیقی وجود ندارد؛ صنفی که می‌توانست به شکل قانونی و نه به صورت پشت‌پرده و زیرمیزی در انتخاب رهبر ارکستر سمفونیک تهران حداقل رأی داشته باشد.

خط‌کشی‌هایی هم در حال انجام‌شدن است که تاریخ به ما نشان خواهد داد تا چه اندازه صحیح یا نادرست است، اما در این وانفسا ارکستر سمفونیکِ ازدست‌رفته تهران (حداقل از منظر هنری ازدست‌رفته) هم حجم دیگری بر این حواشی می‌افزاید؛ ارکستری که بعد از تعطیلی در دولت قبلی به ورطه‌ای افتاد که عملا هیچ‌گاه آب خوش از گلویش پایین نرفت. حتی زمانی که استاد برجسته، علی رهبری، مدیریت هنری ارکستر را برعهده داشت و با سخت‌گیری نظم و نظامی به وضعیت هنری ارکستر داده بود هم حواشی همچنان در کنار این ارکستر گسترش پیدا می‌کرد. علی رهبری، موسیقی‌دان قدرتمند و رهبر توانا، با تجربه درخشان بر سر این ارکستر آمده بود و تلاش می‌کرد بالاترین پتانسیل این ارکستر را به ما نشان دهد، اما دو مشکل وجود داشت؛ یکی اینکه متولیان و مدیران هنری بسان ارکسترهای کشورهای توسعه‌یافته عمل نکردند و بدون هیئت‌مدیره، رهبری را یکه و تنها مدیر هنری و رهبر ارکستر کردند و این تبعات چندان جالبی نداشت و دیگر اینکه علی رهبری بیش از حدی که در سیستم ایرانی می‌توان سخت گرفت بر ارکستر سخت گرفت و نتیجه این شد که بسیاری از نوازندگان کاربلد ارکستر که حتی در بدو آمدن رهبری در مدح و شایستگی او سخنان بسیاری گفته بودند، ارکستر را ترک کردند. مشکل اول اساسی‌تر بود و هست. ارکسترهای این‌چنینی در اغلب نقاط دنیا هیئت‌مدیره یا حداقل هیئت مشاورانی دارند که از آهنگ‌سازان، نوازندگان و مدیران هنری تشکیل شده‌اند؛ کسانی که مویشان در موسیقی سپید شده است و مدیر هنری و رهبر ارکستر را برای شکوفایی هرچه‌بیشتر ارکستر همراهی می‌کنند. حواشی بسیاری گریبان علی رهبری را گرفت و متأسفانه خودش هم به دلیل نداشتن مشاوران شایسته به حواشی دامن زد و در کمال ناباوری ارکستر سمفونیک تهران شایسته‌ترین رهبر خود را از دست داد.

بعد از آن ارکستر، فرازوفرود بسیاری را پشت‌سر گذاشت تا شهرداد روحانی چوب رهبری و در ادامه مدیریت هنری ارکستر را به دست گرفت.

در دوران شهرداد روحانی ارکستر در ظاهر نظمی پیدا کرد و اجراها هم یکی پس از دیگری با سالنی مملو از جمعیت برگزار شدند، اما آیا این غایت یک ارکستر سمفونیک است؟ پاسخ منفی است. ارکسترهای سمفونیک معمولا رپرتواری کامل اجرا می‌کنند نه‌اینکه به شکل گزیده چندین قطعه پاپیولار را کنار هم بگذارند تا مخاطب بیشتری به دست بیاورند. حتی خوانندگان پاپی که ارزشی برای آثار خود قائلند معمولا بر اساس یک رپرتوار مشخص تور برگزار می‌کنند؛ در موسیقی‌هایی که مخاطبان کمتری دارند و انگیزه‌ها بیشتر هنری است که خب این امری بدیهی است.

اوایل حضور شهرداد روحانی در ارکستر سمفونیک تهران این «گلچینی» نواختن با استدلال «آشتی‌دادن مردم با موسیقی ارکسترال» انجام می‌شد، اما در بر همین پاشنه چرخید و به‌جز مواردی اندک مثل پروژه اجرای آثاری از روال که اخیرا در برنامه ارکستر قرار گرفته بود، برنامه‌های ارکستر به همان فرم باقی ماند و متأسفانه ارکستر سمفونیک تهران چندان جدیتی برای اهلش پیدا نکرد.

حالا در این وضعیت، شهرداد روحانی از ایران می‌رود و منوچهر صهبایی به‌عنوان میهمان، در یک اجرا چوب رهبری ارکستر را بر دست می‌گیرد و آن غائله برپا می‌شود. سؤال این است آیا این اتفاق طبیعی بود؟ بر اساس منطق نه، ولی بر اساس مناسباتی که در ایران برقرار است، چندان هم غیرطبیعی نبود.

حدود پنج سال پیش در ۱۳ اسفند سال ۱۳۹۳ نشست خبری ارکستر سمفونیک تهران با حضور علی رهبری در تالار وحدت برگزار شد و علی رهبری از همان روز مدیریت هنری ارکستر را برعهده گرفت اما از این سو و آن سو خبرهایی غیررسمی حکایت از این داشت که تا یکی، دو روز پیش از توافق نهایی با علی رهبری مدیران وقت ارشاد با منوچهر صهبایی صحبت کرده و به توافق رسیده و حتی تا مرحله قرارداد پیش رفته بودند که یک‌مرتبه رهبری رضایت می‌دهد و ارکستر سرنوشت دیگری پیدا می‌کند و قاعدتا این بدعهدی یا به بیان دیگر رفتار نه چندان حرفه‌ای چیزی نیست که هنرمندی حساس بتواند به این سادگی‌ها پشت سر بگذارد. قصد دفاع از رفتار غریب صهبایی حین رهبری ارکستر سمفونیک تهران را ندارم که دفاعی ندارد اما از قدیم گفته‌اند از هر دستی بدهید از همان دست می‌گیرید. شاید اگر صراحت در فضای فرهنگی ایران ارزش تلقی می‌شد و هنرمندان در مواقع بدعهدی و غیرحرفه‌ای‌گری مدیران دولتی لب به سخن می‌گشودند و به طمع وعده و وعیدهای اغلب توخالی از خیر بیان حقیقت نمی‌گذشتند، چنین اتفاق‌هایی رخ نمی‌داد. مخاطب علاقه‌مند به موسیقی کلاسیک که در این وانفسای اقتصادی بلیت تهیه کرده و به اجرا آمده، چرا باید با چنین اتفاق زشت و زننده‌ای مواجه شود؟ «آنتراکت طولانی و صدای داد و بیداد از پشت صحنه»؛ این چیزی است که در خاطره مخاطبان آن اجرا ثبت شده است.

ارکستر سمفونیک تهران در چهار سال گذشته به ارکستری برای اجرای قطعات انتخابی عامه‌پسند تبدیل شده و در وضعیت فعلی محال است که تصور کنید این ارکستر توان نواختن مثلا قطعه پیچیده‌ای از برلیوز را دارد، کاری که در زمان علی رهبری انجام شد. نوازندگان با طیب خاطر بر سر تمرین‌های ارکستر می‌روند و کسی نگران نیست که چقدر باید دقیق تمرین کند تا فلان قطعه را برای اجرا آماده کند. و این یعنی ارکستر سمفونیک تهران حضوری تشریفاتی دارد تا برای بنیاد رودکی درآمدزایی کند. رسالتی که در شکل مطلوب بر دوش ارکسترهای این‌گونه‌ای نیست. حالا اعلام شده بردیا کیارس عجالتا رهبر این ارکستر شده که اتفاقا انتخاب خوبی است. کیارس سابقه حضور جدی در ارکسترهای مختلف ایران را دارد و نوازندگان هم سال‌هاست که او را می‌شناسند. کاربلد، جوان و پرانرژی است و سابقه رهبری ارکستر ملی را هم در کارنامه خود دارد. ارکستر سمفونیک امروز نیاز به رهبری جوان دارد. در همین شش، هفت سال گذشته که ارکستر سمفونیک تهران با این همه فراز و فرود مواجه بود، ارکستر فیلارمونیک تهران با رهبری آرش گوران جوان تعداد قابل توجهی اجرای درخشان به نمایش گذاشته است. حتی آن زمان که علی رهبری با ارکستر سمفونیک تهران بارها و بارها سمفونی شماره ۵ بتهوون را اجرا می‌کرد، گوران و ارکسترش در حال اجرای رپرتوارهای متفاوتی بودند، قطعاتی که اغلب در ایران اجرا نشده بودند و این نشان از دقت هنری این ارکستر دارد. اگر با جوان‌ها مشکل دارند در دو، سه سال اخیر ارکستر ارکو هم به رهبری ابراهیم لطفی باتجربه سابقه روشنی از خود ساخته است.

وقتی هنرمندانی هستند که با مشقت و زحمت فراوان و با هزینه‌های شخصی کار هنری این‌چنینی را به انجام می‌رسانند و دست‌یافت‌هایی شایسته تحسین داشته‌اند، چرا نتوانند ارکستر سمفونیک تهران را وارد مرحله جدیدی از حیات هنری خود کنند؟

شَمَن /شُ- مَن: شخص مفرد دوم

درباره نمایش «آن دیگری»، نوشته آرمین جوان (با نگاهی آزاد به رمان آئورا، نوشته کارلوس فوئنتس) و کارگردانی سمانه زندی‌نژاد

محمد اوحدی‌حائری: متون اقتباسی حتی اگر با نگاهی کاملا آزاد هم باشند، غالبا با این چالش روبه‌رو هستند که اثر مورد اقتباس واقع‌شده گسترده‌تر از یک مفهوم است. یک متن، ساختاری منظم دارد که شامل جنبه‌های فراوانی است که مطابق با بینش مخاطب، برداشتی متفاوت از آن می‌شود. بنابراین به نظر می‌رسد تنها راه برای مواجهه با یک اثر برای اقتباس، گرته‌برداری یا برداشت آزاد، استقلال هنری است. به این معنا که متنی که با انشعاب از متن قبلی تولید می‌شود و برچسب «برداشت آزاد» روی آن زده می‌شود، می‌بایست دارای خصوصیت‌هایی منحصربه‌فرد باشد تا از اثر مورد اقتباس واقع‌شده جدا شود و هویتی یگانه بیابد. نمونه این مسئله برداشت‌های آزادی است که از پرومته در زنجیر انجام شده است؛ به‌طورمثال شلی آن را شعری ادبی می‌انگارد که به صورت نمایش‌نامه‌ای برای خواندن، نوشته می‌شود. او ماجرای اصلی را بسط می‌دهد. اینجا پرومته با شکنجه‌شدن از بند می‌رهد و تاوان دزدیدن آتش و بخشیدن آن به انسان‌ها توسط یک انسان ارج نهاده می‌شود و ادبیات راهی برای رهایی او می‌گشاید. کاری که شلی می‌کند، پیش‌بردن ماجرا از نگاهی دیگر است. نمونه دیگر، نگاه تام استوپارد به هملت است که نتیجه‌اش «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» می‌شود. او شخصیت‌های فرعی را جلو می‌آورد و شخصیت‌های اصلی را به کنار پس می‌زند و این‌گونه جهتی دیگر از هملت را به ما نشان می‌دهد. برداشت اجرائی رومئو کاستلوچی از کمدی الهی دانته و برداشت اجرائی با محوریت اسطوره و انگاره‌های پیشینی که یوجینیو باربا در پیشاهملت نیز ارائه می‌دهند در این مقوله، مثال‌های قابل‌تأملی است. آنان مفهومی را پررنگ می‌یابند و در کنار مفاهیم پیشین متن اصلی، به پرورش مفهوم مدنظر خود می‌پردازند. در آئورا با چند مفهوم در متن فوئنتس روبه‌روییم. از همه پررنگ‌تر مقوله زمان است که در طول داستان با تکنیک روایت دَوَرانی که فوئنتس اتخاذ می‌کند، فلیپه مونترو به نقطه‌ای ابتدایی و درعین‌حال پیشاتاریخی برمی‌گردد و با استحاله او، تکرار مرسوم در این روش شکسته می‌شود. او در نگاهش تغییر نمی‌کند یا در کالبدی جدید مستحل نمی‌شود، بلکه کالبد پیشین خود را که آن را فراموش کرده بود بازمی‌یابد. این به نگاه شمنیستی جامعه مکزیک بازمی‌گردد که روح به هدایت یک شمن، کالبدهای جدید خود را می‌یابد و حتی ارواح آواره را با هدایت شمن به زندگی جدید دست می‌یابند. در آئورای فوئنتس، کنسئلو/ آئورا شمنی است که روح آواره را به کالبد جدید خود راهنمایی می‌کند که درواقع همان کالبد پیشین است که فراموشش کرده. نشانه‌های قراردادی در این آیین‌ها نیز مانند آتش‌زدن گربه و دیگر مناسک دیده می‌شود و چهره چروکیده کنسئلو نیز یادآور ماسک‌های روز مردگان در مکزیک است. همه اینها در روایتی داستانی است که آیین نقشی پررنگ در آن دارد. اما در آن دیگری مفهوم جادو با آیین اشتباه گرفته شده است. در بروشور نمایش اشاره‌ای به کتاب «کالیبان و ساحره» شده است: «ساحره‌ها همواره زنانی بودند که شهامت داشتند. جسور، تهاجمی، هوشمند، کنجکاو، مستقل و انقلابی... ویچ (ساحره) در هر زنی زنده است و می‌خندد. او بخش آزاد هر یک از ماست...».

اگر تمامی اجزای مرتبط با اجرا را «متن» بدانیم، بنابراین این نقل‌قول بروشور درواقع آن چیزی است که کارگردان در پی دست‌یافتن به آن بوده است. آنچنان‌که اثر نیز به نحوی بصری مؤید آن است. اما در نمایش آن دیگری بیشتر از آنکه زنی جسور و انقلابی ببینیم، یک دختر ترسو و یک پیرزن خبیث را می‌بینیم که مردی بخت‌برگشته را اسیر جادو کرده‌اند. حسرت از گذشته و تلاش برای رسیدن به جاودانگی نیز در نمایش پیدا و پنهان است. اما این نقل‌قول و بُتِ موجود در صحنه و سرهای گربه‌ها همگی تأکیدی را که بر جادوست عیان می‌کند. صحنه‌ای که زندی‌نژاد ترسیم می‌کند بیشتر به فضای ذهنی لوئیس کارول نزدیک است.

یک آلیس در سرزمین عجایب با حضور یک پیرزن، یک خرگوش و یک پزشک/افسر با استفاده متناوب از رنگ سبز و خطوط شکننده و در، به عنوان عنصری فراتر از وسیله ورود و خروج. بنابراین حتی کارکرد جادو نیز از هویت مکزیکی و زیرمجموعه‌ای آیین خارج و فانتزی کمیک می‌شود. هر چقدر هم که نورها کم و سایه‌روشن‌ها هم تشدید شوند، نمی‌تواند لایه‌های فانتزی کارولی نمایش را بپوشاند. آیا از این فانتزی می‌توان به مفهوم «دیگری» و «زمان» دست یافت؟ حداقل در این اجرا این مهم اتفاق نیفتاده است. زیرا متن همچنان حامل درونمایه‌هایی است که به فوئنتس اشاره می‌کند و تلفیق کارول و فوئنتس نتوانسته به مسیر مطمئنی پا بگذارد. این آیین است که فلیپه مونترو را در آن خانه نگاه می‌دارد. این آیین است که در اجرا پزشک را در میانه خاطرات اسیر می‌کند. این آیین، مسیری است که بالاجبار پزشک را به افسر مستحل می‌کند تا عشاق به یکدیگر برسند. شمن مسیر را هدایت می‌کند تا روح آواره جسم خود را بیابد. اما جادو در اجرا عاملی اخلالگر شده که راه را به ظاهر به سمت عبور زمان می‌برد اما پایه‌های خود را سست می‌کند. این‌گونه است که در پیوندی نامناسب در میان جادو و مقوله زمان، پیچیدگی‌هایی تولید می‌شود که برای اثر لازم نیست. آن دیگری می‌توانست روی «دیگری» متمرکز بماند. آنچنان که در قابل پیش‌بینی‌ترین تصویر «دیگری» به مرحله آینگی مراجعه می‌کند و در ابتدای نمایش، کنسئلو را در مقابل آینه قرار می‌دهد. آن دیگری، خود اوست. شمن خود من است. «من شوا» این شاید در ذهن کنسئلو در مقابل پسر جوان پرسه می‌زند. فوئنتس با یک تکنیک فرمی توانسته در یکی‌شدن فلیپه مونترو و ژنرال گام بردارد. او روایت را به زبان دوم شخص مفرد روایت می‌کند. وقتی روایت از زبان شخص مفرد دومی به غیر از خودمان روایت می‌شود، گویی یک دیگری در درونمان سخن می‌گوید و ما این‌گونه هم به دیگری آگاهیم و هم او را از خود می‌دانیم. اما در آن دیگری هسته اصلی با تاکتیک اشتباه محوریت قراردادن جادو، هدر می‌رود. در آن دیگری خبری از دوم شخص نیست. باز دانای کل سر در آورده است. بنابراین اثر دچار سرگیجه می‌شود. طراحی صحنه با وجود چشم‌نوازبودن، اشکالی در همین راستا دارد، این متن متمرکز بر دیگری است و با چهار شخصیت سروکار ندارد که چهار ضلع خلق شود. کنسئلو، آئورا و فلیپه مونترو سه ضلع هستند و ضلع چهارم مخاطب است که دائم با روایت دوم شخص درگیر است. اما در آن دیگری چه اتفاقی می‌افتد؟ ضلع چهارم نیز روی صحنه آورده می‌شود و در هیبت همسر مرحوم کنسئلو تجسد می‌یابد. اگر قرار بر روایتی از دانای کل است پس چرا طراحی صحنه یک نوک ضلع خود را به سمت مخاطب قرار داده است؟ چرا کاراکترها در این چهارضلعی گیر کرده‌اند؟ آیا بهتر نبود که رویکرد نقاشی‌های اشری صرفا متمرکز بر رویکرد دوری و چرخشی باشد و نه اضلاع مقطع؟ به نظر می‌رسد که برای این متن باید مخاطب داخل در بازی باشد و نه نظاره‌گر. اینجا با قصه روبه‌رو نیستیم. با نوعی شهود روبه‌روییم که استحاله افراد را قابل فهم می‌کند. در حالی که در اجرا، قصه بر شهود مخاطب ارجحیت داده شده است. درست است. ساحر و سحر بخش آزاد هر یک از ماست که این توانایی را به ما می‌بخشد که در ساحت ادبیات، همچون شلی، فداکاری پرومته را ارج نهیم یا همچون فوئنتس، عشق ازدست‌رفته را بازگردانیم. اما اجرای آن دیگری در به روی صحنه بردن این توانایی جادویی ادبیات ناکام می‌ماند و ناخودآگاه این امکان را از ما نیز سلب می‌کند. با حذف هدایتگری شمن، با حذف شخص مفرد دوم و با حذف مخاطب که می‌توانست خود یک شمن باشد که روح آواره را می‌پذیرد.

چهارراه ولیعصر

به بهانه تولد ۴۶ سالگی تئاتر شهر

با خاطراتمان چه کردیم؟

• **ایسنا، ندا آل‌طیب:** عرفا معتقدند هر تغییری باید از درون رخ دهد و روان‌شناسان می‌گویند تا زمانی که خودت را دوست نداشته باشی، دیگری هم تو را دوست نخواهد داشت و این حکایت ماست با «تئاتر شهر» که امروز- ۷ بهمن‌ماه - ۴۶ساله می‌شود.

احتمالا حالا فکر می‌کنید خب این سخنان چه ربطی به سالروز راه‌اندازی مجموعه تئاتر شهر دارد، اما واقعیت این است که کم هم بی‌ربط نیست و می‌توانیم ارتباطش را در سطور زیرین مرور کنیم:

۷ بهمن سال ۱۳۵۲ که آربی آوانسیان «باغ آلبالو»ی چخوف را به‌عنوان اولین نمایش تئاتر شهر روی صحنه برد، شاید هرگز تصور نمی‌شد این مکان، روزی به نماد تئاتر ایران تبدیل خواهد شد، اما زندگی، برای کافه شهرداری که حالا فقط در خاطره پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها جای دارد، راهی دیگر برگزیده بود.

تا سال ۱۳۵۱ کافه شهرداری محلی برای تفریح و سرگرمی بود، اما همان سال مدیریت وقت تلویزیون کشور، برای ادامه حیات ساختمان چهارراه ولیعصر، تقدیری دیگر انتخاب کرد؛ تئاتر شهر.

در آن دوره تهران چند تماشاخانه داشت؛ از تئاترهای لاله‌زار تا تالار «بیست‌وپنج شهریور» یا همان «سنگلج» دوره خودمان. تئاترهای لاله‌زار اما بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ از شوروشوق افتاده بودند و نمی‌توانستند پاسخ‌گوی نیاز جوانانی باشند که تئاتر را به صورت آکادمیک آموخته بودند و نمایش برای آنان ساحتی دیگر بود. به‌هرروی، کلنگ ساخت تئاتر شهر در سال ۵۱ زده شد و یک سال بعد رهگذران چهارراه ولیعصر تهران ساختمان مدور زیبایی را دیدند که با معماری جذابش به یکی از مکان‌های دیدنی شهر تبدیل

شده بود. همان نگاهی که موجب راه‌اندازی این بنا شد، برای مدیریتش هم گزینه‌ای درخور انتخاب کرده بود؛ دکتر علی رفیعی که دانش‌آموخته تئاتر از فرانسه بود و به دلیل وابستگی‌های عاطفی و دلتنگی برای میهن، پیشنهاد تدریس در دانشگاه میشیگان آمریکا را رد کرده بود و حالا مشغول تدریس در دانشکده هنرهای زیبا بود و با دانش و خلاقیتی که داشت، سرکش‌ترین دانشجویان تئاتر آن دوره، امثال رضا کیانیان را در کلاس‌های خود رام کرده بود.

آنان خیلی زود کشف کردند اگر قرار است این تئاتر به‌عنوان مکانی برای اجرای نمایش‌های تفکربرانگیز تعریف شود، باید مدیری از این جنس داشته باشد. حال بماند که این جوان تحصیل‌کرده بلندپرواز اصفهانی، پیش‌تر در گفت‌وگوی تندی با یکی از روزنامه‌های خارج از کشور، از نبود آزادی بیان در ایران آن زمان سخن گفته و اتفاقا بعد از بازگشت به کشور، طعم بازداشتگاه را هم چشیده بود. آنان به دنبال کسی بودند که ایده‌های نو داشته باشد. علی رفیعی هم که پیش از تئاتر، در رشته جامعه‌شناسی تحصیل کرده بود، با اجرای نمایش «خاطرات و کابوس‌های جامه‌دار از زندگی و قتل میرزا تقی‌خان فراهانی» نشان داد در انتخابش اشتباه نکرده بودند؛ نمایش او در عین نگاه زیبایی‌شناسی که همچنان مشخصه آثار این هنرمند است، تفکر و نگره اجتماعی هم داشت.

در گذر سالیان و به دلیل کمبود مکان اجرا، ساختمان تئاتر شهر دارای چندین سالن دیگر هم شد؛ سالن‌هایی که تا همین چندسال پیش، بار همه تئاتری‌ها را بر دوش داشتند و هنرمندان تئاتر برای اجرا در همین سالن‌ها سرودست می‌شکستند.

واقعیتش این است که در این نوشتار که به بهانه تولد تئاتر شهر منتشر می‌شود، نمی‌خواهیم و نمی‌توانیم تمام مشکلات بانوی زیبای چهارراه ولیعصر را بشکافیم و حل کنیم. نمی‌خواهیم برای هزارمین‌بار- البته اگر لازم باشد، دو هزاربار دیگر هم تکرار خواهیم کرد - فریاد بزنیم که فضای بیرونی تئاتر شهر در شأن این مجموعه هنری نیست. نمی‌خواهیم از ساختمان بلند نازیبایی بگوییم که قرار بود به‌عنوان مسجد! جای پارکینگ تئاتر شهر را بگیرد. نمی‌خواهیم از آن مجسمه‌هایی یاد کنیم که مثل چندین مجسمه دیگر تهران، ناگهان ناپدید شدند. نمی‌خواهیم از اسنادی بگوییم که هیچ وضعیت مشخصی ندارند. اصلا نمی‌خواهیم درباره عملکرد شهرداری و شورای شهر، نمایندگان کمیسیون فرهنگی مجلس شورای اسلامی و ... چیزی بگوییم. ما هیچ کاری به آدم‌های بیرونی نداریم.

اجازه بدهید فقط از درون این مجموعه بگوییم؛ راستش این تئاتر شهر، دیگر آن تئاتر شهر نیست! اما اگر حال درونش خوب شود، اگر از درونش مراقبت شود، اگر درون این مجموعه دوست داشته شود، آن زمان است که حال بیرونش هم رو به بهبود خواهد رفت!

ادامه در صفحه ۱۳