گفت‌وگو با محمدمهدی حیدریان، معاون وزیر و رئیس سازمان سینمایی

«هنر و تجربه» یکی از راه‌های ارتقای سینماست

فرانک آرتا

مدت‌زمان زیادی نیست که محمدمهدی حیدریان به‌عنوان رئیس سازمان سینمایی منصوب شده است و در این مدت صحبت‌های بسیاری در مورد چگونگی و نحوه سازوکار بخش‌های مختلف سینما از زبان او بیان شده است. حیدریان معتقد است فیلم و فیلم‌ساز یکی از راه‌های فراخوانی مخاطب جدید و مخاطب حرفه‌ای به سینماست. بدون مخاطب حرفه‌ای هنر شما ارتقا پیدا نمی‌کند. اگر دادوستد شما و مخاطب در جهت دور باطلی باشد، سهل‌پسندی و ساده‌انگاری را به هم تزریق می‌کنید و هم فیلم‌ساز خراب می‌شود و هم مخاطب. او در گفت‌وگو با «شرق» از نیاز سینما به گروه سینمایی هنر و تجربه صحبت کرده است که شما را به خواندن این گفت‌وگو دعوت می‌کنیم.

در چهار سال نخست، دولت «تدبیر و امید» تمام سعی‌اش بر این بود که به بهبود ارتباط هنرمندان و دولتمردان بپردازد؛ شکافی که در دوران هشت‌ساله ریاست‌جمهوری آقای احمدی‌نژاد عمیق شده بود. بعد از بهبودی این ارتباط، حالا دیگر سطح مطالبات هنرمندان بالا رفته و آنها در پی مطالبه حقوق معوقه و البته بحق خود هستند. حالا در دوره دوم ریاست‌جمهوری آقای روحانی، سینماگران می‌خواهند خواسته‌هایشان جامه عمل بپوشد. در این مسیر چه خواهید کرد؟

ممنون از شما که همواره با مطالبتان باب گفت‌وگو را باز کرده‌اید. قبل از هر چیز معتقدم رسانه‌ها عضو خانواده فرهنگ و اصلا از جنس فرهنگ و هنر هستند و اگر با توجه به قابلیت‌هایی که دارند به کمک سایر بخش‌های فرهنگ نیایند، هرچه برنامه و عِده و عُده داشته باشیم، بدون رسانه‌ها به نتیجه نمی‌رسیم. در وهله نخست از دست‌اندرکاران سینما انتظار داریم کمک کنند تا به یک برنامه برسیم و در چارچوب همان برنامه عمل کنیم.

هدفتان این است که مسیر سینماگران را هموار کنید؟

بله. ما و جامعه سینمایی با هم خانواده هستیم. پس کار اول این است که با کمک هم به‌روز شویم.

وقتی می‌گویید انتظار دارید، حدود و ثغور این انتظارات چیست؟

سنگ‌بنای اول انتظار این است که جایگاه فعلی سینما در جهان کجاست و ما در کجا قرار داریم. ضروری است به کجا برسیم و چگونه می‌توانیم به آن برسیم. این محورها را باید با هم جلو ببریم. اگر انتظار سینما یا تک‌تک دست‌اندرکاران از برنامه‌های سینما چیز دیگری باشد و ما به برنامه‌های دیگری فکر می‌کنیم که در اصول اشتراکاتی نداشته باشیم، به جایی نمی‌رسیم. پس همین که سینماگران انتظار داشتند اتفاقی بیفتد، باید ببینیم چه نوع انتظاری داشتند و چه اتفاقی باید می‌افتاد که نیفتاد! و کمکی که باید از رسانه‌ها بگیریم، این است که این انتظارات و برنامه‌ها را به هم نزدیک کنند.

به نظر شما الان سینمای ما در کجا قرار دارد؟

در مدت چهار، پنج ماه گذشته که بنده مستقیما در سازمان سینمایی مستقر شده‌ام، با کمک و همفکری بخشی از دست‌اندرکاران و صاحب‌نظران در حوزه‌های اجتماعی از جامعه‌شناسان گرفته تا حوزه‌های کلان فرهنگی و دوستانی که می‌توانستند وقت بگذارند، توانستیم راهبرد کلان سینما را تنظیم کنیم. سینما زنجیره‌ای به‌هم‌پیوسته است. در سینما لازمه تحقق و رسیدن به اهداف، رسیدن هم‌زمان به چند سکوی ابتدایی است که باید پا را روی آن بگذارید تا بار مجموعه را روی یک هدف گذاشت و به مقصود نهایی رسید. این‌طور نیست که بگوییم برش می‌زنیم و به هدف نهایی می‌رسیم. یعنی اگر سال سینما نداشته و درعین‌حال تولید انبوه داشته باشیم، خروجی منطقی نخواهیم داشت. اگر به سال‌ها به‌عنوان یک عضو از بازار موردنیاز سینما توجه نکنیم، اگر هم‌زمان نقش کلیدی نیروی انسانی، کیفیت تولید، گردش مالی و... را با هم لحاظ نکنیم، به رشد مطلوب و همه‌جانبه نخواهیم رسید.

اجازه دهید به شکل جزئی‌تر وارد مسائل شویم. بهتر از ما می‌دانید که الان سینمای ایران غیر از وجهی داخلی، وجهی بین‌المللی پیدا کرده است که فقط به جشنواره‌ها محدود نمی‌شود. بحران زمانی در داخل به وجود می‌آید که برخی‌ها سینما را متعلق به خودشان می‌دانند. کسانی که زمانی برای سینما محلی از اعراب قائل نبودند، حالا خودشان را صاحب سینما می‌دانند و می‌خواهند به نوعی سلیقه‌شان را حاکم کنند. درواقع سینما به جایی رسیده که بر سر مالکیتش دعواست. نمونه‌اش هم اراده‌های خارج از سینماست. اصلی‌ترین مرجع اجرای قانون و مجوزدادن‌ها سازمان سینمایی است که خیلی جاها مثل حوزه هنری عدول می‌کنند و خیلی از سازمان‌ها که به جایی پاسخ‌گو نیستند. تا جایی که اطلاع دارم بزرگ‌ترین چالش دولت جدید و دولت قبل این است که دست این اراده‌ها را کوتاه کند و مدافع مجوزهایی که می‌دهید، باشد. نمی‌دانم چرا در دولت گذشته این اتفاق افتاد ولی واقعا راهکارش چیست؟ سال‌هاست فیلم‌های درخشانی در محاق توقیف مانده‌اند. هرچند اخیرا خوشبختانه تعدادی از آنها با اعمال اصلاحات رفع توقیف شده‌اند. اما واقعا جوابگوی سال‌های ازدست‌رفته یک فیلم‌ساز چه کسی است؟ این حق‌الناس چگونه استیفا می‌شود؟ یا فیلمی که به نام مبارک امام حسین(ع) مزین شده، هنوز نمی‌تواند در داخل کشور اکران شود. واقعا چرا؟

فرمایش شما صحیح است از این بابت که حوزه فرهنگ بیشترین آسیب را از چندگانگی‌ها و از عدم احساس امنیت متحمل می‌شود. الان که در حوزه تأمین سرمایه برای فعالیت‌ها دچار مشکل هستیم حوزه فرهنگ همیشه دچار این مشکل بوده، پس در این شرایط بیشتر آسیب‌پذیرند و بیشتر به امنیت و آسودگی خیال نیاز دارد. عزم دولت در این دوره از طرق مختلف صورت می‌گیرد که یکی از راه‌ها گفت‌وگو و تعامل با کسانی است که صاحب تأثیر و قدرت هستند و می‌توانند در حوزه‌های فرهنگ و هنر مؤثر باشند. راه رسیدن به چارچوب و قرار و مدار کاری که وظیفه قانونی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است تا راحت‌تر آن را ایفا کند، همین تعامل و گفت‌وگوست. شاید این امر مهم‌ترین وظیفه و اولویت دولت در دوره جدید باشد. رفتارها در حوزه سینما خیلی متفاوت‌تر از گذشته شده و میزان دخالت‌هایی که حتما از سر دلسوزی است... .

البته در شکل خوش‌بینانه می‌توان دلسوزی را پذیرفت!

من اعتقاد دارم که همه این مسائل از سر دلسوزی است و فقط بستگی به میزان آگاهی هر فرد دارد. آنها عنادی ندارند. مملکت، فرهنگ و مردم را دوست دارند؛ تنها با میزان آگاهی و تخصص‌شان به حوزه فرهنگ و با امکانی که در اختیار دارند به مسئله ورود می‌کنند. هرچند که در این اینجا می‌توانند برای ما مشکل درست کنند. با این نگاه، به نظر بهترین رفتار این است که طبق قانون مشخص در تعامل با کارشناسان، هنرمندان و دست‌اندرکاران سینما باشیم و به‌جز کار کارشناسی اطلاعات و آگاهی بدهیم و با گفت‌وگوهای سازنده مشکلات را حل کنیم.

آن وقت واقعا تصورتان این است که مشکلات کاملا حل می‌شود؟

چاره‌ای جز گفت‌وگو نداریم. در حوزه فرهنگ چنین مطالباتی وجود دارد. عرض ما این است که این مطالبات محقق‌شدنی نیست مگر اینکه به مرزهای قانون عقب‌نشینی کنیم.

حداقل حسنش این است که از افراط و تفریط پرهیز می‌شود؟

بله. پشت مرزهای قانونی هم‌افزایی کرده و کمک کنند تا آن اتفاق بیفتد. دیگر اینکه اتکای سینماگران روزبه‌روز به بخش خصوصی بیشتر می‌شود. مثل همه حوزه‌های اقتصادی در حوزه فرهنگ هم به سمت سرمایه بخش خصوصی می‌رویم. لازمه این کار امنیت خاطر است. امنیت خاطر هم همین است که عرض کردم. بخشی از وقت‌مان را در ابتدای کار خواهیم گذاشت که با تعامل مثبت و پیش‌برنده به سمتی برویم که تکلیف بخش خصوصی روشن باشد و بدانیم با چه کسی و در چه محدوده‌ای طرف هستیم و اگر چه کار کند به چه نتیجه‌ای می‌تواند برسد. این تلاش را در اولویت خواهیم داشت.

به نکته‌ای خوشحال‌کننده در مراسم تودیع و معارفه آقای صالحی، وزیر جدید، برخوردم که ایشان به مسئله خوبی اشاره کردند و گفتند دنیا سینمای ما را با اسکارمان می‌شناسد. اینکه وزیری که در رأس تصمیم‌گیری‌های امور فرهنگی و هنری قرار می‌گیرد به چنین دیدگاهی برسد، جای خوشحالی است یا کار درخشانی که گروه «هنروتجربه» در اکران فیلم «کوه» امیر نادری کرد یا فیلم‌ساز درخشانی به نام کیانوش عیاری که بعد از گذشت شش سال بالاخره توانست از مهلکه توقیف «خانه پدری» به سلامت عبور کند جای خوشحالی است. درعین‌حال این سؤال همچنان وجود دارد که چرا هنوز بعد از سی‌واندی سال به سینماگران اعتماد نمی‌کنید؟ یک فیلم‌ساز باید چند فیلم بسازد تا عِرق ملی خود را به نمایش بگذارد؟ این روند تا چه زمانی ادامه خواهد داشت؟ بیم این می‌رود که فیلم‌سازان از ایران بروند و از این به بعد به جای «سینمای ایران»، شاهد «فیلم‌ساز ایرانی» باشیم و این خطری جدی است؟ ضمن اینکه برخی از مسئولان از پاسخ‌دادن طفره می‌روند!

ابتدا باید مجری مناسب برنامه را انتخاب کنیم و بعد ارزیابی خواهیم کرد. اگر برنامه با تشخیص ما درست بوده باشد که ادامه می‌دهیم در غیر این صورت، با فرد بهتری کار را ادامه خواهیم داد. موظف هستیم کارمان را درست انجام دهیم.

خواهشم این است بخشی از مدیران سینما و دست‌اندرکاران همه را از غلاف ساده‌نگری و محدودانگاری نسبت به جامعه خارج کنند. سینما خیلی جدی‌تر و حرفه‌ای‌تر از این حرف‌هاست. سینما پیچیده‌تر از این حرف‌هاست و اگر همه اینها باشد سینما ارزشمند خواهد شد. سینمای ساده و سطحی، سینمای غیرسینما، سینما فقط فیلمی روی پرده دیدن نیست. این را رسانه‌ها می‌توانند به نمایندگی از مردم مطالبه کنند. چون برای مردم امکان نمایش خارجی به دلیل محدودیت اکران وجود ندارد. پس مردم وجه قیاس می‌خواهند. در منزل وقتی انتخاب می‌کنند خیلی انتخاب اولشان نیستیم و این زنگ خطر است. باید تلاش کنیم فیلمی بسازیم که به‌طور طبیعی از سوی مردم انتخاب شود. این را شما باید از دست‌اندرکاران بخواهید. اجازه ندهید به سادگی و سهل‌انگارانه از کنار شما رد شوند. تعریف سینما را از همه بخواهید. اقتضائات داشتن سینمای حرفه‌ای، سینمایی را که در شرایط رقابتی آزاد انتخاب مردم باشد، موضوع بحث قرار دهید که چه فیلمی باید داشته باشیم تا از طرف مردم انتخاب شود. رسانه‌ها می‌توانند کمک کنند سینما جدی‌تر شود.

ساختار «هنروتجربه» را تغییر نمی‌دهید؟

بحث‌ها و اختلاف نظرهای مصداقی را که کنار بگذاریم، در مفهوم کار کسی را ندیده‌ام که مخالف باشد. کسانی که ایراد داشتند هم گفتند با هنروتجربه مخالف نیستیم. «هنروتجربه» یکی از راه‌های ارتقای سینماست. فیلم و فیلم‌ساز یکی از راه‌های فراخوانی مخاطب جدید و مخاطب حرفه‌ای به سینماست. بدون مخاطب حرفه‌ای هنر شما ارتقا پیدا نمی‌کند. اگر دادوستد شما و مخاطب در راستای دور باطلی باشد، سهل‌پسندی و ساده‌انگاری را به هم تزریق می‌کنید و هم فیلم‌ساز خراب می‌شود و هم مخاطب. اینکه گفته می‌شود سطح سلیقه نازل شده و ذائقه پایین آمده، در دادوستد دور باطل رخ می‌دهد و عکس این قضیه هم صادق است. باید مخاطب حرفه‌ای داشته باشیم و منتقد جدی حرفه‌ای تا فیلم‌ساز و فیلم حرفه‌ای داشته باشیم. این زنجیره به‌هم‌پیوسته است. از هنروتجربه هم این انتظار را داریم که سطح هنری ما را ارتقا دهد و از تجربیاتش برای سینمای تجاری استفاده شود.

پیمان قدیمی: یک- سال‌هاست که در رویارویی با مقوله هنر معاصر، داخل پرانتز، تئاتر، گوشمان پر است از عباراتی نظیر «در بلبشوی امروز تئاتر»، «در این بازار آشفته تئاتر» و... انگاری که قانونی شبیه قانون بقای ماده و انرژی در مورد عبارت «شرایط ناگوار تئاتر امروز» صدق می‌کند. «شرایط ناگوار تئاتر ایران» هیچ‌گاه از بین نمی‌رود، بلکه این شرایط تنها از وضعیتی به وضعیتی دیگر تبدیل می‌شود؛ چیزی شبیه به یک ماشین پیزوری که هرچه خرجش کنی، باز یک جایش ریپ می‌زند.

سؤال اینجاست که آیا صرفا «بفروش» و «پرمخاطب»بودن یک تئاتر می‌تواند دالی بر ارزشمندبودنش باشد. آیا یک تئاتر می‌تواند هم‌زمان، هم «بفروش» باشد و هم حضور مخاطب واقعی تئاتر؛ داخل پرانتز بخوانید قشر الیت؛ خود اگر چنین قشری وجود داشته باشد را کنار خود احساس کند؟ و اگر می‌تواند و می‌شود، سؤال دیگری که مطرح می‌شود این است که چرا عده‌ای بی‌مخاطبی و لکنت تئاترشان را گردن شعور مخاطب می‌اندازند و پشت تعابیری شبیه «این تئاتر همه‌فهم نیست» سنگر می‌گیرند.

اینکه چرا در تئاتر امروز هیچ فصل تمایزی میان تئاتر به معنای «زیبایی‌شناسانه‌اش» و تئاتر به معنای «عامه‌پسندش» وجود ندارد؛ اینکه درواقع چه عناصری می‌توانند «اثر»بودن یک تئاتر یا صرفا یک «اجرا»بودنش را از هم متمایز کنند و اینکه در چه شرایط و بسته به وجود چه عناصری ما می‌توانیم شاهد «اجرای» یک «اثر هنری» باشیم؛ اینها همه سؤالاتی هستند که دانستن پاسخشان می‌تواند تأثیر بسزایی در درمان میگرن تئاتر ایران داشته باشند.

سطرهایی درباره نمایش «پسرانِ تاریخ»، به کارگردانی اشکان خیل‌نژاد

پسران بی‌تاریخ

دو- اگر نمایش «پسران تاریخ» بهانه‌ای برای نوشتن این یادداشت‌طور باشد، دانستن اینکه این نمایش در کدام سمت جغرافیای تئاتر نفس می‌کشد و رسالت خود را در چیزی دنبال می‌کند، می‌تواند تعریف درست‌تری از آن ارائه کند. پسران تاریخ کجای تئاتر امروز ایستاده است؟ سمت یک اجرا، یک اجرای همه‌فهم و لال! یا سمت یک اثر همه‌نافهم و پرلکنت؛ اجرائی که در گفت‌وگو با تماشاگرش لکنت دارد یا نه، پسران تاریخ یک «اثر هنری» است که در «اجرا» توانسته مخاطب خود را به دیالکتیک منطقی و نه عاطفی، با مضامینش وادار کند؛ مضمونی به نام تاریخ یا نقیضش «بی‌تاریخی»!

سه- پسران تاریخ، در بطن خود همان‌گونه که متن ایجاب می‌کند، روی دو مفهوم اسپاتلایت می‌اندازد؛ یکی «تاریخ هنر» و دیگری «هنر تاریخی‌گری»؛ روایتی از دریچه تاریخی‌گری در مورد چند بچه‌محصل تاریخ هنر و مشتقاتش. روایتی که در آن دانستن «هنرِ تاریخ» در نهایت بر «تاریخ هنر» مقدم می‌شود. به عبارتی دانستن اینکه ادوارد مانه در چه تاریخ و کدام جغرافیا «ناهار بر سبزه‌زار» را تصویر کرده یا فردریش شیلر کدام روز «قصیده برای شادمانی» را تحریر کرده است «تاریخ هنرند»، اما خود ناهار بر چمنزار و قصیده برای شادمانی «هنر تاریخند». گرنیکا هنر تاریخ اسپانیاست و ۲۶ آوریل ۱۹۳۷ تاریخ این اثر هنری. والتر بنیامین در نامه‌ای خطاب به کریستین رنگ می‌نویسد: «قطعا چیزی تحت عنوان تاریخ هنر وجود ندارد و اساسا ذات هنر غیرتاریخی است» و متذکر می‌شود که «تاریخیت آثار هنری هیچ‌گاه در تاریخ هنر آشکار نمی‌شود بلکه تاریخ یک امر و اثر هنری تنها در تفسیر آن امر و اثر متبلور می‌شود».

چهار- از منظر اندیشه؛ نمایش «پسران تاریخ» یا دقیق‌تر «پسرانِ بی‌تاریخ» پیش از هر چیزی تزهای والتر بنیامین در مقوله تاریخ را به ذهن متبادر می‌کند. تقابل تاریخ ستمدیدگان و تاریخ فاتحان. تقابل تاریخ مورخانِ درباری و تاریخ مفقودالاثرانِ تاریخ! رویارویی پسرانِ عاصی اکابر تاریخ با معلمانِ شیفته تاریخ؛ پسرانی منفعل در برابر آموزگارانی فاعل! برخورد مخاطبان تاریخ با مورخان. این تقابل می‌تواند اساس پدیداری «پسران تاریخ»، اثر الن بنت باشد؛ آنجا که بنیامین در تزهای درباب تاریخش (به ترجمه مراد فرهادپور) تأکید می‌کند: «اگر از خود بپرسیم پیروان تاریخ درواقع با چه کسی همدلی می‌کنند، پاسخ گریزناپذیر است: با فاتحان!».

پنج- اشکان خیل‌نژاد خواسته یا ناخواسته از «پسران تاریخ» الن بنت خوانشی بنیامینی داشته، چراکه در دراماتورژی و کارگردانی، این متن را نه به شیوه‌ای تاریخی که به شیوه‌ای در تعارض با مفهوم عام تاریخ ارائه کرده است؛ با پیش‌فرض اینکه شیوه تاریخی اجرا و کارگردانی می‌توانست حرکت به سمت ساخت تابلوهای مدلول به شاخصه‌های تاریخی (خواه نقاشی‌ها و خواه روایات و خواه...) باشد، اما چنان‌که از اجرا پیداست، «پسران تاریخ» حرکتی به‌سوی مفهوم‌گریزی و تأویل‌پذیری تاریخی بوده است. ساخت تصاویر و ایماژهای تجریدی، طراحی حرکت و میزانسن سیال، رقص‌ها و ژست‌هایی درخشان و درخشان‌تر از همه طراحی صحنه نمایش، همه‌وهمه در خدمت آشنایی‌زدایی از تاریخ بوده و هستند. صحنه نمایش در نگاه اول تماشاگر را به نقاشی‌های باروک ارجاع می‌دهد؛ اما در نگاهی دقیق‌تر تماشاگر را با یک خلأ، یک فضای تهی از هرگونه ارجاع مستقیم روبه‌رو می‌کند.

بااین‌همه کارگردان، نمایش را از ارجاعات بینامتنی محروم نکرده و در لحظاتی از نمایش تاش‌هایی تاریخی را تصویر می‌کند؛ نظیر صحنه شاه‌لیر که انگاری فرزندان، الهه لیلیت را دوره کرده‌اند یا بازی با غیاب توپ تنیس؛ اتفاقی که متأسفانه در حوزه موسیقی نمایش نمی‌افتد و انگار کارگردان لاجرم تن به پذیرفتن قطعاتی می‌دهد که هیچ ارتباطی با اندیشه متن ندارند، مگر در معاصریتش. قیاس «پسران تاریخ» با «شرایط ناگوار کنونی تئاتر ایران» به‌شدت مع‌الفارق است. پسران تاریخ را می‌توان با پسران تاریخ مقایسه کرد و در این قیاس، این تئاتر هر شب در چارسوی تئاتر شهر یک اجرای درخشان و نه بی‌نقص را تجربه می‌کند.

ارجاع به یک- سال‌هاست که تئاتر ایران میگرنی شدید و مادرزادی را تحمل می‌کند؛ بااین‌همه گهگداری با مصرف آرام‌بخش روزگار می‌گذراند و حالش خوش می‌شود؛ آرام‌بخش‌هایی پرقدرت؛ نظیر «پسران تاریخ».

نُت

بازخوانی نغمه‌های ایرانی «وفادار»

گروه هنر: جاودانه‌های مجید وفادار با صدای مجید حسین‌خانی و هم‌خوانی پوراندخت وفادار با همراهی ارکستر «نیایش»، به رهبری احمد مقدسی‌زاده به همت شرکت شیناتک (گروه هنری موزاوی) روی صحنه آمد. بر اساس این گزارش، اعضای ارکستر «نیایش» که متشکل از گروه زهی‌ها، شامل ویلن، ویولا، ویلنسل و کنترباس و بادی‌ها، شامل فلوت و کلارینت، دو نوازنده هارپ که هم‌خوان ارکستر هم بودند، پیانو و نوازندگان سازهای ایرانی، شامل تار و تنبک با تشویق حاضران روی صحنه حاضر شدند. سپس خواننده ارکستر، مجید حسین‌خانی، از شاگردان زنده‌یاد ایرج بسطامی و استاد علی‌اصغر شاه‌زیدی و در آخر رهبر جوان ارکستر، احمد مقدسی‌زاده روی صحنه آمدند تا اولین آهنگ زنده‌یاد استاد مجید وفادار را اجرا کنند. در بخش اول، ارکستر قطعه «محفل هستی» با شعر معینی‌کرمانشاهی که پیش از این با صدای داریوش رفیعی اجرا شده بود، به زیبایی ازسوی مجید حسین‌خانی اجرا شد که با تشویق حاضران روبه‌رو شد. در قطعه دوم، رهبر ارکستر به پشت صحنه رفت و هم‌خوان ارکستر، پوراندخت وفادار، برادرزاده زنده‌یاد مجید وفادار را روی صحنه آورد تا قطعه «آشنا» با شعر بیژن ترقی اجرا شود. با حضور پوراندخت وفادار روی صحنه، حاضران به احترام او بلند شدند و ایستاده به تشویق او پرداختند. گفتنی است پوراندخت وفادار (بانو فیروزه) پس از ۶۰ سال بار دیگر روی صحنه حاضر می‌شد تا آثار عموی خود را با تنظیم احمد مقدسی‌زاده اجرا کند. با شروع اجرای این قطعه و به‌گوش‌رسیدن صدای پوراندخت وفادار، حاضران بار دیگر او را تشویق کردند. قطعه سوم «زلف پریشان» با صدای مجید حسین‌خانی اجرا شد و قطعه بعدی «راز و نیاز» با هم‌خوانی پوراندخت وفادار بازخوانی شد که تشویق حاضران را در پی داشت. در ادامه ساز و آوازی با همراهی پیانوی محمدرضا امیرقاسمی در آواز بیات اصفهان اجرا شد. این ساز و آواز ابتدا در مایه درآمد اصفهان و سپس در گوشه بیات راجه به زیبایی خوانده شد و برای پایان‌بخش قسمت اولِ کنسرت، گروه، قطعه «خنده» با کلام اسماعیل نواب‌صفا با هم‌خوانی پوراندخت وفادار را اجرا کردند و بخش اول با تشویق حاضران به پایان رسید.

پس از یک ربع آنتراکت، دکتر علیرضا امینی روی صحنه آمد و از استادان حاضر، میهمانان در سالن و متولیان فرهنگی که برای دیدن این اجرا آمده بودند تقدیر و تشکر کرد.

پس از سخنرانی امینی، ارکستر بار دیگر روی صحنه آمد تا قطعه «خاکستر من» با کلام اسماعیل نواب‌صفا اجرا شود. در قطعه دوم، نوازنده پیانو، محمدرضا امیرقاسمی، رو به حاضران گفت: «قطعه بعدی «عاشقم من» است که با هم‌خوانی بانو پوراندخت وفادار اجرا خواهد شد و من اجرای پیانوی این اثر را به همسرم تقدیم می‌کنم. امیدوارم مورد پسندتان واقع شود». قطعه «عاشقم من» که یکی از آهنگ‌های محبوب موسیقی اصیل ایرانی است، در آواز بیات اصفهان ساخته شده و شعر آن از رهی معیری است. در ادامه، قطعه‌های «دل خون» و «رفتم از یادت» اجرا شدند و نوبت به ساز و آواز در بخش دوم رسید. مجید حسین‌خانی در این بخش آوازی در دستگاه شور با همراهی تار رضا موسوی‌زاده خواند و فضا را برای اجرای قطعه بعدی «خوابی بود و خیالی» که در دستگاه شور آهنگ‌سازی شده است آماده کرد. قطعه پایانی نیز یکی دیگر از محبوب‌ترین ترانه‌های مجید وفادار بود با نام «شب‌های تهران» با شعری از کریم فکور که با هم‌خوانی پوراندخت وفادار به زیبایی اجرا شد و تشویق حاضران را در پی داشت. با اجرای قطعه شب‌های تهران، کنسرت به پایان رسید، اما حاضران همچنان در سالن ماندند تا بار دیگر پوراندخت وفادار و مجید حسین‌خانی با همراهی پیانوی محمدرضا قاسمی قطعه «عاشقم من» را به‌عنوان قطعه «بیز» اجرا کنند. پس از اتمام این قطعه، پوراندخت وفادار به حاضران گفت من پس از ۶۰ سال روی صحنه آمده‌ام و در این ۶۰ سال هرگز روی صحنه آواز نخوانده‌ام. امیدوارم مورد پسندتان واقع شده باشد.

دریچه

نقد و نظری بر آثار فرهنگی و نمایشی بهروز غریب‌پور

از عقلانیت تا جنون

مجید گیاهچی: فرصتی دست داد به تماشای نمایش «خیام» به کارگردانی بهروز غریب‌پور بنشینم. بی‌شک غریب‌پور در مدیریت فرهنگی و تئاتر ایران یک پدیده است؛ پدیده‌ای کم‌نظیر و قابل‌احترام.

وقتی کشتارگاه تهران را به اولین فرهنگ‌سرای شهر مبدل و الگویی برای راه‌اندازی صدها مرکز فرهنگی در سراسر کشور ارائه کرد، بسیاری معتقد بودند موفقیتی تنها ناشی از حمایت‌های همه‌جانبه و بی‌دریغ شهرداری تهران است، فارغ از آنکه حتی در این صورت، ایجاد امکان برخورداری از چنین حمایتی خود فی‌نفسه می‌تواند از ویژگی‌های مدیریت او باشد، چراکه در مدیریت استراتژیکش فقط به چارچوب مرزهای مشخص و تعیین‌شده بسنده نمی‌کند، بلکه به محیط پیرامونی و بسترها و حلقه‌های مؤثر هم نظر دارد.

بعدها و پس از جدایی ناخواسته‌اش از فرهنگ‌سرای بهمن، وقتی فرهنگ‌سرا در هیچ دوره‌ای نتوانست حتی درصدی از توفیق او را به‌دست آورد، اهمیت و ویژگی و توانایی مدیریتش بر همگان ثابت شد. آن بخش کوچک از کسانی که بدبینانه همچنان به توانایی‌های مدیریتی او مشکوک بودند هم پس از مدیریتش بر خانه هنرمندان ناگزیر از صحه‌گذاشتن بر توانایی‌های او در عرصه مدیریت فرهنگی شدند. او در چندین پروژه کوچک و بزرگ فرهنگی هم نقش داشته و ازجمله راه‌اندازی و تأسیس تالار فردوسی (محل اجرای نمایش «خیام») که از دیگر مواردی است که بر پدیده‌بودنش در عرصه مدیریت فرهنگی صحه می‌گذارد.

اما چرا غریب‌پور در عرصه تئاتر یک پدیده است؟

او به‌تنهایی، تأکید می‌کنم به‌تنهایی، چه بپسندیم و چه نه، یک حرکت شاخص و به‌شدت مهم و قابل‌اعتنا را در تئاتر عروسکی ایران ایجاد کرد (که امیدوارم به یک جریان بدل شود) و آن‌قدر پایمردی و ممارست و مقاومت کرد که این موجود تازه و نحیف از همه خطرات و تهدیدهای پیرامونی‌اش رها شود و امروز چنان بزرگ شود که کمتر خطری تهدیدش کند و از آنجا که در این مسیر سخت و ممکن‌کردن یک ناممکن نه‌فقط تنها و بی‌یاور که ناگزیر به مقابله با بسیاری کج‌فهمی‌ها و عدم‌همراهی‌ها و حتی دشمنی‌ها بود، این تئاتر عروسکی را باید مهم‌ترین میراث زندگی هنری‌اش دانست.

آرمان‌گرایی در بسیاری از مردم و به‌خصوص هنرمندان وجود دارد، اما تحقق یک آرمان به‌ویژه در جامعه ایران با مناسبات مافوق پیچیده‌اش از دیرباز امری استثنایی و نادر است. به‌نظرم برخلاف جریان متعارف تئاتری، غریب‌پور از ابتدا با آرمان دستیابی به یک تئاتر که بتواند مافوق، هم‌عرض یا حداقل نزدیک به استانداردهای یک نمایش فاخر (از نوع برادوی‌اش یا نمایش‌های بزرگ تجاری اروپا) باشد، نظر داشت. با اجرای نمایش «بینوایان» تلاش کرد به این مهم نه از طریق یک نمایش عروسکی که با اجرای نمایشی با حضور زنده بازیگران دست یابد، اما با وجود آنکه مانند تمام دیگر نمایش‌هایش در مدیریت پیچیده آن اجرا (که از عوامل فراوان برخوردار و در زمان خود بزرگ‌ترین پروژه تئاتری تاریخ کشور بود و شاید همچنان باشد) موفق بود، اما شاید در زمینه هنری و حصول آرمانش چندان موفق ارزیابی نشود. در آن پروژه هم برای به اجرادرآوردن «بینوایان»، یک سالن اختصاصی ساخت؛ سالنی بسیار عریض و طویل با گنجایش تماشاگران فراوان و در برابر تمام انتقاداتی که به اختصاصی‌بودن سالن برای اجرای نمایش «بینوایان» (یا نمایش‌هایی نظیر بینوایان) و عدم امکان بهره‌برداری از سالن برای اجرای دیگر نمایش‌ها مطرح بود یا بعدتر شد، ایستادگی کرد.

با وجود آنکه آن تجربه ناموفق نهایتا زمینه‌ساز و منجر به تجربه موفق ایجاد تالار فردوسی شد، اما زمان ثابت کرد آن انتقادها چندان نابجا نیز نبود.

هم به‌دلیل پیش‌بینی‌های غلط و اشتباهات محاسباتی در تأسیس سالن، ازجمله به‌واسطه فاصله بسیار زیاد جایگاه تماشاگران کناری با انتهای صحنه مخالف محل استقرارشان، یا عریض و طویل‌بودن غیرمتعارف صحنه و مشکلات اکوستیکی سالن که استفاده از میکروفون را ناگزیر می‌کرد و منجر به عدم تشخیص گوینده دیالوگ در صحنه‌ای با حضور ده‌ها بازیگر و سردرگمی تماشاگر و لطمه به ارتباط او با نمایش می‌شد و... و از همه مهم‌تر عدم پیش‌بینی چگونگی تأمین بودجه و امکانات تولید چنین نمایش‌هایی که جملگی عملا مانع از آن شد که نمایش دیگری در آن سالن اجرا شود و بعدها ناگزیر سالنی که با هدف و نیتی درست و آرمان‌گرایانه، هرچند با صرف هزینه‌های بسیار (البته نه در نسبت با هزینه‌های متعارف و بی‌نتیجه‌مانده رایج در دیگر مجموعه‌ها) ایجاد شده بود، چندین بار تغییر شکل داد.

اما همین اجرا که با مدیریت خوب غریب‌پور با استقبال تماشاگران هم روبه‌رو شد و هر روز با سالنی بسیار بزرگ اما مملو از تماشاگر اجرا می‌شد، احتمالا توانست به غریب‌پور بیاموزد که نمی‌تواند تحقق آرمان‌هایش را در تئاتری این‌چنین جست‌وجو کند و شاید تغییر مسیر او در آینده به‌سمت شکلی نوین از نمایش‌های عروسکی که پیش‌تر نیز تجربیاتی پیرامون‌شان انجام داده بود، مرهون تجربه‌هایی از این دست باشد. تجربیات متعدد کار با عروسک، همچون «بابابزرگ و ترب»، «سفر سبز در سبز» یا «میکی و کارآگاه ۲» که تلفیقی از نمایش عروسکی و اجرای زنده بازیگران بود و همچنان مطابق میل و جست‌وجوی غریب‌پور، نمایش‌هایی پرهزینه و با پروداکشن سنگین و همچنان در مدیریت اجرائی پیچیده، پرتوفیق اما از حیث هنری و نزدیکی به آرمان‌هایش شاید نه‌چندان موفق، غریب‌پور را به فکر تأسیس و ایجاد یک تئاتر عروسکی متداول در دنیای تئاتر اما بی‌سابقه در ایران و بسیاری از کشورهای جهان‌سوم و در حال توسعه انداخت.

نمایش‌های عروسکی ایران بسیار ساده و ابتدایی بود؛ چه در نمایش‌های محلی و منطقه‌ای همچون تکم‌گردانی که عروسک فقط با یک چوب متصل به آن حرکت داده می‌شد و چه در قدیمی‌ترین و متداول‌ترین نمایش عروسکی ایرانی، خیمه‌شب‌بازی، که عروسک‌ها تنها با چند نخ حرکت می‌کردند و چه از نظر ساخت‌وساز و پیچیدگی حرکت و چه از حیث تعداد نخ‌ها و امکان بازی‌دهی عروسک، تکنیک‌ها فوق‌العاده ساده و ابتدایی بود و بار اصلی بر دوش موسیقی و صداها و قصه و به‌ویژه شوخی‌ها، تابوشکنی‌ها و بداهه‌سازی‌ها بود؛ امکاناتی که ابدا با آرمان غریب‌پور سازگاری نداشت.

تئاتر ایران چنان با نمایش عروسکی مورد نظر غریب‌پور بیگانه بود که حتی امکان پایه‌ای اجرای آن که سالنی مناسب باشد را نیز نداشت، پس پیش از هر آزمون و خطایی، نیاز به ساخت سالنی مناسب اجرای این‌گونه نمایش‌ها بود. پس از ایجاد بیش از حد دشوار تالار فردوسی با تمام مشقت‌هایش، او می‌بایست دیگر امکانات اجرای ایده‌اش را فراهم کند، با توجه به اینکه امکانات و تکنیک و دانش ساخت عروسک‌های موردنیاز در ایران وجود نداشت، اولین سری عروسک‌ها در اروپا ساخته و به ایران آورده شد.

ادامه در صفحه ۱۱