سینمای دولت-ملت به‌جای سینمای ملی

سینمای دولت-ملت به سینمای ملی یادآوری می‌کند که نمی‌توانی از داستان‌های هم‌گون‌ساز ناسیونالیستی بهره ببری. چون این داستان‌های هم‌گون‌ساز انگار عمر خودشان را کرده‌اند و امروز درواقع لحظه پذیرش تنوع، گوناگونی، احتمال‌ها، پیامدها و چندرگه‌بودگی فرهنگی و دولت-ملتی است و باید این‌ها را لحاظ کرد. درحقیقت این آن لحظه‌ای است که روی مفهوم ملی فشار آورده می‌شود و عملاً ذیل تثبیت شدن بازارهای جهانی، گلوبالیزیشن، جنبش‌های استقلال‌طلبانه، شکل‌گیری دیاسپوراها، افول اقتصاد صنعتی و از همه این‌ها مهم‌تر ـ خصوصاً از دهه ۹۰ میلادی به‌بعد ـ شتاب و گسترش ارتباطات الکترونیک عملاً درحقیقت آن بسته بودن یا انحصار ملیت زیر سوال می‌رود و به‌نظر می‌رسد که این جا آن لحظه‌ای است که باید در مفهوم سینمای ملی شک کنیم.

به همین دلایل است که بعضی از محققان مثلاً به تأسی از آرای آرجون آپدورای می‌گویند، دیگر زمانش گذشته است که ما راجع به سینمای ملی صحبت کنیم و اصلاً مگر دیگر چیزی جز سینمای جهانی یا سینمای جهانی‌سازی شده وجود دارد؟ به عنوان مثال وقتی مجموعه فیلم‌های «ماموریت غیرممکن» را می‌بینیم درواقع انگار دیگر جهان مرز ندارد. چشمت را می‌بندی و باز می‌کنی و تام کروز در یک کشور تازه است و هر ماموریت یک‌جا اتفاق می‌افتد. انگار روی یک لینک کلیک می‌کنی از هنگ‌کنگ، مراکش، نیویورک و برلین تا کابل. درواقع وقتی به‌عنوان تماشاگر به این مدل فیلم‌ها خو می‌گیری اساساً به طور کلی به مفهوم ملیت شک می‌کنی. در چنین شرایطی تماشاگر فقط می‌تواند شک‌اش را این‌طور برطرف کند که یک‌بار به خودش یادآوری کند من در چه لوکیشنی فیلم را می‌بینم؟ من هنگام تماشای این فیلم‌ها به خودم یادآوری کردم که حتی از یک شهر به شهر دیگری رفتن برایم هزینه بسیار دارد. سینمای جهانی‌شده امروز اما تا حدی راجع به مسافت‌ها دروغ می‌گوید و هیچ‌وقت مسئله انحصار طبقاتی و انحصار اجتماعی را لحاظ نمی‌کند و به چشم یک فرصت فراگیر به آن می‌نگرد.

استفن کرافتس این ایده را مطرح می‌کند که اتفاقاً باید از سینمای دولت- ملت در برابر جهانی‌شدنِ تام‌وتمام دفاع کرد. به‌خاطر این‌که در خیلی از کشورها هنوز تاثیرگذارترین و تعیین‌کننده‌ترین عامل در فیلمسازی دولت است. بله، درست است که زیر پای دولت‌ها خالی شده است، تضعیف شده‌اند، کوچک‌تر شده‌اند و همه این اتفاق‌ها به‌مرور برای‌شان افتاده است اما نکته مهمی که وجود دارد این است که همین دولت‌ها با همین مفهوم‌پردازی فعلی‌شان، با همین فروپاشی و جانشینی‌شان به‌واسطه نیروهای جهانی‌سازی، با همین تجزیه‌شدن‌شان، کوچک‌ترشدن‌شان و... اما همچنان سیاست‌ها و قوانین‌شان اصلی‌ترین عوامل در تعیین یارانه فیلم‌ها، محدودیت‌های تعرفه‌ای، کمک‌های صنعتی، صدور مجوز، اعمال سانسور و... است. یعنی تنظیم این‌ها هنوز به‌واسطه دولت اتفاق می‌افتد. من فکر می‌کنم این ایده کرافتس، خصوصاً برای کشورهای پیرامونی، می‌تواند راه‌گشا باشد. گفتمان گلوبالیزیشن و همگون‌سازی، پخش بودن سرمایه‌وجاری‌بودن استعدادها می‌خواهند بگویند محدودیت‌های سرزمینی و دولتی دیگر نمی‌تواند مانع خلاقیت و خلق باشد، اما این ایده اتفاقاً می‌تواند یادآوری کند که خود این‌ها چقدر فانتزی‌اند و همچنان تو چقدر با سرکوب‌های متعدد ذیل سینماهای ملی و مرزهای ملی طرف هستی.

فیلم‌های هنری- جشنواره‌ای بعد از انقلاب؛ سینمای ملی ایران

به ایران برگردیم. شاید مفهوم سینمای دولت- ملت را به کمک نمونه ایران بهتر بتوانیم متوجه شویم. من بسیار نسبت به این موضوع کنجکاوم که وقتی مدیران، مورخین، ایدئولوگ‌ها، سخنران‌ها و... به مناسبت روز ملی سینما در جاهای مختلف جمع می‌شوند، این روز را به یکدیگر تبریک می‌گویند، از لزوم پاسداشت سینمای ملی حرف می‌زنند و... مصداق سینمای ملی برای‌شان چیست؟ راستش گمان می‌کنم در این مورد توافق نظری وجود نداشته باشد. کمی قبل‌تر هم گفتم که از پروژه‌های کلان حماسی تحت حمایت دولت گرفته تا پروژه‌های کوچک هنری، همه این‌ها می‌توانند مصداق بارز سینمای ملی باشند اما حقیقتی وجود دارد و آن این که وقتی از سینمای ملی در ایران صحبت می‌کنیم، دست‌کم مخصوصاً اگر از چشم ناظری بیرونی به آن نگاه کنیم، به نظر می‌رسد مهم‌ترین لحظه تحقق سینمای ملی در ایران ساخت ۶۰ شروع شد و طبعاً مهم‌ترین فیگورش عباس کیارستمی است و البته دیگران؛ شاگردان کیارستمی و همچنین فیلمسازان نسل انقلاب؛ محسن مخملباف، مجید مجیدی و... به‌نظر می‌رسد این مهم‌ترین لحظه تحقق سینمای ملی در ایران محسوب می‌شود. یک‌بار به این لحظه نگاه کنیم تا ببینیم اصلاً دلیل جاذبه آن چیست؟ چون این فقط یک توهم از سمت ما نیست و درواقع این آثار در غرب هم همین‌طور پذیرفته و مصرف شدند. این آثار در مقیاسی گسترده توزیع می‌شدند، تماشاگران بسیار زیادی داشتند و در چرخه‌های جشنواره‌ای محبوب بودند. همین حالا هم که شما مدیران دهه‌های ۶۰ و ۷۰ سینمای ایران را می‌بینید، از منظر خودشان به‌درستی، با حسرتی از آن دوران یاد می‌کنند و راجع به سینمایی صحبت می‌کنند که به گفته خودشان قله‌ها را فتح کرده بود، به نخل طلای کن رسیده بود و در همه جشنواره‌ها موفق بود. آن‌ها از این صحبت می‌کنند که سیاست‌گذاری‌های‌شان در بنیاد سینمایی فارابی، حوزه هنری، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و سایر نهادها آنقدر موفق بود که باعث بالندگی سینمای ایران شد.

بیایید یک‌بار با هم مرور کنیم بالندگی سینما چطور اتفاق افتاد؟ نخست این‌که در مورد سینمای ایران کنجکاوی مهمی وجود داشت. آن هم به این دلیل که محصول جایی بود که انقلابی در آن اتفاق افتاده و از دل آن انقلاب چیزی به‌نام صنعت بومی شکل گرفته بود. مفهوم بومی‌سازی در ایران از جایی به‌بعد اهمیت بسیار پیدا کرد و در پروژه سینمای دولت- ملت‌ها بسیار کلیدی بود؛ بومی‌سازی ژانرها، بومی‌سازی سبک‌ها و اساساً بومی‌سازی خود صنعت فیلم. این‌که تو چطور می‌توانی صنعت فیلم خودت را داشته باشی؟ این جا وقتی می‌گوییم صنعت فیلم، در مورد نمونه ایران، واقعاً مسئله این نیست که آیا بخش خصوصی پشت این صنعت هست یا نه، بلکه معنای عام‌تر کلمه مدنظر است. وقتی با کشوری مواجه‌اید که سالی ۹۰، ۱۰۰ یا ۱۲۰ فیلم تولید می‌کند ولو با حمایت دولتی، پس با صنعت فیلم طرف هستید. یعنی این کشور صرفاً مصرف‌کننده یا واردکننده فیلم نیست. حال نه مانند مصر و هند، یعنی نه به معنایی که آن‌ها صنعت فیلم دارند، ولی به هر حال با گونه‌ای از پویایی روبه‌رویید که از جایی می‌آید. پس در ایران از یک سو با صنعت فیلم طرف بودیم و از سوی دیگر با منع واردات فیلم، به‌خصوص منع واردات فیلم‌های هالیوودی و از دیگر سو سرمایه‌گذاری عظیم دولت را روی فیلم‌ها داشتیم. سرمایه‌گذاری که مثلاً برخلاف تجربه فرانسه یا برخی دیگر از کشورهای اروپایی فقط کارش محدود به مرحله تولید نیست بلکه به دنبال خود یک سانسور گسترده را به همراه می‌آورد و سعی می‌کند همه‌چیز را تحت کنترل خود بگیرد. یعنی سرمایه‌گذاری است که همه جوانب تولید و توزیع فیلم را دربردارد؛ از بخش خصوصی تا فیلمسازهای مستقل و... ضمن این که فراموش نکنید آن زمان دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی است. یعنی اگر می‌خواستی فیلم بسازی دوربین نداشتی و اگر می‌خواستی فیلمات را تدوین کنی، ابزار و امکانات نداشتی. یعنی هنوز فیلمسازی شخصی نشده بود. ما در مورد عصر پیشادیجیتال صحبت می‌کنیم و به همین دلیل بود که آرتیست‌ها اینقدر به سازوکارهای دولتی وابسته بودند. از سمت دیگر فیلمسازهای کهنه‌کار موج نو یعنی کسانی که قبل از انقلاب مشغول به کار بودند هم‌چنان می‌توانستند در کنار فیلمسازان نسل بعد فیلم بسازند. در کنار همه این‌ها با سینمایی طرف بودیم که سراغ موضوعات کوچک و انسانی می‌رفت. دکتر حمید نفیسی در کتاب «تاریخ اجتماعی سینمای ایران» می‌گوید، پارادایم غالب در فیلم‌های هنری- جشنواره‌ای بعد از انقلاب ایران، پارادایم داستان کوتاه است. او معتقد است، عباس کیارستمی کسی بود که موفق شد به‌جای پارادایم رمان یا پارادایم نمایشنامه، پارادایم داستان کوتاه را در فیلم‌ها محقق کند؛ این‌که یک حادثه جزئی، یک تک‌حادثه، چگونه پیرنگ، کاراکترها و کنش‌ها را به سمت خود معطوف می‌کند تا به نقطه نهایی برسیم. این سینما دو ویژگی اساسی داشت. نام یکی‌اش را با الهام از بحث دکتر نفیسی، کوچک‌مقیاس‌ها می‌گذاریم. فیلم‌های این سینما چه در تولید، چه در پیرنگ، چه در تعداد کنش‌ها و کاراکترها و... کوچک‌مقیاس بودند. ویژگی دیگر این‌که این فیلم‌ها به‌شدت انسانی بودند و مفاهیم انسانی را ترویج می‌کردند. از این انسانی بودن دو چیز را باید کسر کرد که نبودشان برای مدیران جمهوری اسلامی همیشه مایه فخر است؛ رابطه جنسی و خشونت. درواقع این سینما ملی است به‌خاطر این‌که موفق شده است دو شاخصه بارز سینمای غرب را که رابطه جنسی و خشونت است حذف کند و در عین حال جایزه بگیرد، موفق شود و... نگاه کنید تا ببینید این کوچک‌مقیاس بودن و اومانیسم چقدر در چشم غربی‌ها عجیب جلوه می‌کرد. این فیلم‌ها محصول چه کشوری بود؟ از کشوری می‌آمد که برچسبش در رسانه‌ها و فضای عمومی چه بود؟ درواقع از جمهوری اسلامی که به نظر می‌رسید کانون خشونت، دشمنی، تعصب، عدم رواداری و حتی تروریسم است فیلم‌هایی می‌آمد که ردپای هیچ‌کدام از این چیزها در آن‌ها پیدا نبود. اومانیستی بود، قصه‌های انسانی را هدف قرار می‌داد، سراغ آدم‌های واقعی می‌رفت و... دکتر نفیسی می‌گوید این تعارضات یعنی تعارض بین ایران واقعی و تصویری که تماشاگران در جشنواره‌ها می‌دیدند سه خصیصه کلی به سینمای هنری ایران می‌دهد؛ سینمایی که جمهوری اسلامی می‌پذیرد آن را به‌عنوان تنها سینمای ملی خود قبول کند. سه خصیصه مورد اشاره دکتر نفیسی نخست این است که این سینما به‌لحاظ مردم‌شناختی بسیار متنوع است؛ متنوع و در عین حال اگزوتیک و جذاب. این نکته را در نظر بگیرید که تنوع مردم‌شناختی سینمای هنری ایران درواقع شامل گروه‌های مختلف اجتماعی درون شهر نمی‌شود بلکه گونه‌ای تنوع اقلیمی را دربرمی‌گیرد. به همین دلیل است که به‌لحاظ بصری برای مخاطب بین‌المللی اگزوتیک و جذاب است. دومین ویژگی این‌که آثار این سینما به‌لحاظ سبکی فیلم‌های خلاق و نوآورانه‌ای هستند. به‌عنوان مثال فیلم‌های عباس کیارستمی حقیقتاً آثاری هوشمندانه‌اند. آثاری که انتخاب‌ها و راه‌حل‌های سبکی که پیدا می‌کنند جالب است، بدیع است، ویژه خودش است و نمی‌توانی هر جایی پیدای‌شان کنی. سومین ویژگی‌ای که از همه این‌ها مهم‌تر است این‌که سینمای مورد اشاره از حیث سیاسی کانتر هژمونیک است. یعنی اتفاقاً نقطه مقابل هژمونی‌ای است که جمهوری اسلامی با آن شناخته می‌شود و درواقع آن را ترویج می‌کند. این سه ویژگی باعث می‌شود که درنهایت جمهوری اسلامی هم استقبال کند از این‌که این‌ها فیلم‌هایی از ایرانند و این‌ها درواقع آن فیلم‌های واقعی‌اند که ما بعد از انقلاب باید می‌ساختیم.

درواقع سینمای ملی اگر قرار بوده است برچسبی مقاومت‌جویانه در برابر استیلای هالیوود یا هر کشور صادرکننده سینما باشد، به نظر می‌رسد کار خود را کرده است. حالا شاید باید بیشتر به آن شک کرد. پیشنهادی که محققان می‌دهند این است که شاید بهتر باشد به‌جای تعبیر سینمای ملی، از تعبیر دیگری استفاده کنیم؛ سینمای دولت- ملت یا دقیق‌تر از آن سینمای دولت-ملت‌های مختلف

فخر فروختن بازندگی غیرطبیعی

نکته‌ای که می‌خواهم توجه‌تان را به آن جلب کنم این است که در این جا تقلبی یا جرزنی‌ای صورت گرفته و قرار نبوده است این‌ها معرف سینمای ملی باشند. درواقع سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزها بعد از انقلاب به مفهومی تحت عنوان سینمای اسلامی فکر می‌کردند، سینمایی که قرار بود شاخص‌های خودش را داشته باشد. به عبارت دیگر قرار نبود به‌عنوان مثال «زیر درختان زیتون» عباس کیارستمی نماینده این سینما باشد چون این فیلم اصلاً ربطی به آن سینمای اسلامی نداشت ولی سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزها وقتی دیدند نمی‌توانند آن را محقق کنند و بنا به هر دلیلی دور از دسترس‌شان است نگاه کردند ببینند حالا چه دارند. اگرچه رد پای جمهوری اسلامی هم در «زیر درختان زیتون» وجود دارد و هم در هر فیلم دیگری که در آن سال‌ها تولید و توزیع شد و این رد ازجمله از طریق قانون حجاب و انواع و اقسام محدودیت‌ها و مرزهای مجاز و مشروع بازنمایی حضور خود را اعلام می‌کرد. در چنین شرایطی این آثار تبدیل به گونه‌ای سینمای ملی شدند، چیزی که درواقع می‌شد به آن‌ها دل بست و از آن‌ها دفاع کرد. اتفاقی که در جمهوری اسلامی می‌افتد این است که سینمای مولف عملاً مترادف سینمای ملی در نظر گرفته می‌شود که البته ویژگی منحصربه‌فردی هم نیست. همان‌گونه که در فرانسه درواقع سینمای مولف اریک رومر یا ژان لوک گدار یا ژاک ریوت می‌توانست معادل سینمای ملی در برابر هژمونی هالیوود در نظر گرفته شود، این جا هم سینمای مولف‌محور عباس کیارستمی می‌توانست نماینده سینمای ملی باشد. برای حل این تناقض باید به این سوال پاسخ دهیم که ما فیگور عباس کیارستمی را چگونه در نظر می‌گیریم؟ ممکن است با من موافق نباشید اما من این‌گونه می‌فهمم که شما با یک مولف آرتیست طرف هستید که در محدوده‌ای که می‌تواند فیلم بسازد، یعنی در محدوده‌ای که اصلاً فیلمسازی می‌تواند وجود و امکان حیات داشته باشد، راه‌حل‌های خلاقانه خود را پیدا می‌کند. تاکید می‌کنم در محدوده مجاز و مشروع بازنمایی، راه‌حل‌های خلاقانه و شخصی خود را پیدا می‌کند و این می‌شود سینمای مولف اما در یک سطح کلان‌تر، در یک گفتمان دیگر می‌تواند مصداق سینمای ملی هم محسوب شود، به‌دلیل این‌که گونه‌ای از سینمای منهای رابطه جنسی و خشونت است.

در این جا اما یک نکته کلیدی وجود دارد و آن این‌که این منهای رابطه جنسی یا خشونت دو معنی می‌تواند داشته باشد؛ یک این‌که انتخاب فیلمساز باشد و دو این‌که راهبردی کلانی باشد که فیلمساز باید آن را رعایت کند. حقیقتاً در مورد کیارستمی، تصور من این است که ما با یک گزینش طرف هستیم، چون زمانی که «مثل یک عاشق» یا «کپی برابر اصل» را هم در خارج از ایران می‌سازد، شما همچنان با سینمایی منهای خشونت عیان و منهای نمایش رابطه جنسی طرف هستید. درواقع با منهای رابطه جنسی طرف نیستید، با منهای نمایش رابطه جنسی طرف هستید. در فیلم «مثل یک عاشق» و در «کپی برابر اصل» رابطه جنسی وجود دارد، ولی چرا درواقع آن را نمی‌بینیم؟ چون خیال رابطه جنسی و خیال با هم بودگی است. در «مثل یک عاشق»، کیارستمی از طریق کات زدن شب -وقتی آن دختر جوان نزد پیرمرد پروفسور می‌آید- به صبح درواقع عملاً خیال رابطه جنسی را می‌سازد و نمی‌توانیم به‌واسطه اخلاق گرایی پیرمرد بگوییم اتفاقی نیفتاده است.

من فکر می‌کنم فخر فروختن به سینمای منهای رابطه جنسی و خشونت، درواقع فخر فروختن به ناطبیعت زندگی و درواقع فخر فروختن به یک چیز جعلی است. تصور من این است که سینمای امروز ایران- اگر می‌گویم سینمای امروز ایران به‌خاطر این است که شهریورماه ۱۴۰۱ برای من لحظه‌ای بسیار مهم و نقطه گسست است- چیزی را یادآوری می‌کند. سینمای امروزی که اتفاقاً دیگر دولت در آن نقشی ندارد، بلکه درواقع درباره کردارهای خردتر، کوچک‌تر و زیرزمینی‌تر صحبت و یک‌چیز را راجع به دهه‌های ۶۰ و ۷۰ یادآوری می‌کند؛ این را که سینمای منهای رابطه جنسی و خشونتی وجود نداشت یا انتخاب آگاهانه و عامدانه‌ای برای منهای رابطه جنسی و خشونت که بعداً نام آن سینمای ملی شود، بلکه درواقع ما با اعمال خشونتی از سوی نهادهای دولتی و رسمی روبه‌رو بودیم که به سرکوب و حذف رابطه جنسی منتهی می‌شد. بنابراین از این دریچه سینمای دهه ۷۰، سینمای منهای رابطه جنسی و خشونت نیست؛ بلکه درواقع سینمای خشونت پنهان نهادی- دولتی است که رابطه جنسی را سرکوب می‌کند.

نمی‌خواهم اغراق یا بیش‌تفسیر کرده باشم ولی یک‌بار دیگر فیلم «لیلا» را ببینید. من فکر می‌کنم «لیلا» سینمای منهای رابطه جنسی و خشونت نیست، بلکه سینمای خشونت نهانی است که از سوی نهادها اعمال می‌شود تا رابطه جنسی سرکوب شود، تا درواقع نتواند در محدوده بازنمایی راه پیدا کند. هرچند این می‌تواند به‌شکل عیان‌تر و شجاعانه‌تری از بعد از ۱۴۰۱ نمود پیدا کند. بنابراین جسارتاً و عجالتاً پروژه سینمای ملی در جمهوری اسلامی دست‌کم شکست خورده است. یعنی درواقع تو به چیزی فخر می‌فروشی که اولاً تماماً تحت اختیار تو نبوده است و تو به ناچار این را به‌عنوان تنها نمونه سینمای ملی پذیرفته‌ای و خیلی جاها عمله‌ی تو نبوده و کاملاً ایده‌های تو را برآورده نمی‌کرده است. آن پروژه‌هایی هم که از ابتدا قرار بود مفهوم ملیت را بدون خلل و فرج، امتی که تبدیل به ملیت شده بود را تداعی و بازسازی کند، همان‌گونه که در آلمان دوران فاشیست، در اتحاد جماهیر شوروی و در چین داریم، شکست خورده و هرگز نتوانسته است آن نمود را داشته باشد.

گرامافون

چندمتولی‌گری در عرصه هنر!

موازی‌کاری با مجوزهای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را متوقف کنید

فرشید ذاکری
منتقد و پژوهشگر موسیقی

پس از نادیده گرفتن مجوزهای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در زمینه برگزاری کنسرت و لغو شدن هرازگاهی آنان توسط نهادهای غیرمسئول، متاسفانه در دولت گذشته شاهد موازی‌سازی و بی‌ارزش‌کردن مجوزهای آن در زمینه آموزش هنر نیز بودیم که این روال کماکان در حال انجام است.

برای گرفتن مجوز آموزشگاه موسیقی از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شورایی از اساتید و خبرگان در دفتر برنامه‌ریزی و آموزش‌های هنری معاونت هنری مستقر است که پرونده‌ها را بررسی و با برگزاری جلسه مصاحبه و آزمون عملی، توانایی متقاضیان را سنجش و مجوز صادر می‌کند و این روند جهت صدور مجوز آموزشگاه موسیقی در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی همچنان برقرار است.

اما متاسفانه در دولت گذشته سازمان فنی‌وحرفه‌ای شروع به صدور مجوز آموزشگاه‌های هنری ازجمله موسیقی در سریع‌ترین و بی‌حساب و کتاب‌ترین روند ممکن کرد. این مسئله در دولت دوازدهم به‌وجود آمد اما به‌سرعت توسط دولت جلوی آن گرفته شد اما در دولت سیزدهم در کنار شعارهای سهولت در صدور مجوز و حتماً برای ذکر در بیلان کارآفرینی، این اتفاق در سطح گسترده در کشور انجام گرفت. روال کار در سازمان فنی‌وحرفه‌ای که در دو هفته به صدور مجوز می‌انجامد این است که تخصص و صلاحیت علمی مهم نیست و تنها ارائه مکان کافی است و شورایی متشکل از رئیس دیگر صنوف ازجمله آرایشگر، صنعتگر و... این مجوز را صادر می‌کند.

عجیب‌تر صدور مجوز مؤسسه آموزشگاه‌های موسیقی، نقاشی، سینما و تئاتر در قالب یک مجوز است. اگر طی روند حاکم بر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی کسی بخواهد این مجوزها را با هم در مجموعه‌ای فعال داشته باشد، باید مؤسسه چندمنظوره هنری تاسیس کند که شامل اساسنامه، هیئت‌مدیره و مدیرعامل است که به لطف سازمان فنی‌وحرفه‌ای این مؤسسات هم دیگر آن اعتبار سابق را ندارند. حال با گسترش این آموزشگاه‌های فنی‌وحرفه‌ای بدون هیچ نظارت علمی و هنری، عدم وجود نرخ‌نامه مشخص و... آموزشگاه‌های آزاد هنری زیرمجموعه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در شدیدترین فشار اقتصادی قرار گرفته و یک‌به‌یک در حال تعطیل شدن است. آموزشگاه‌های آزاد هنری در دوران کرونا شرایط بسیار سختی را متحمل و بسیاری تعطیل شدند و آن‌ها که ماندند در سخت‌ترین شرایط ادامه کار می‌دهند. بعد از دوران کرونا توقع حمایت از آن‌ها بود که متاسفانه دولت گذشته با صدور مجوزهای بی‌هویت شرایط را سخت‌تر کرده است که تاکید می‌کنم این روند هنوز ادامه دارد. هنرمندِ متخصص در هنرش مانند پزشک متخصص در علمش است. پزشک با جسم افراد درگیر است و روح و روان جامعه در دستان هنرمندان است. مگر به هرکسی به‌صرف داشتن مکان مجوز تاسیس مطب یا بیمارستان می‌دهند که سازمان فنی‌وحرفه‌ای بسیاری از مردودین شورای مجوز آموزشگاه موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را آموزشگاه‌دار کرد؟ این مکان‌ها محل تربیت فرزندان مردم است. در ادارات ارشاد با آن‌همه سختگیری و نظارت شاهد آسیب‌هایی در آموزش هنر هستیم و همواره منتقد بوده‌ایم که چرا نظارت هنری بر آموزشگاه‌ها بیشتر نمی‌شود حال در سازمان فنی‌وحرفه‌ای بدون داشتن کارشناس متخصص و نظارت، شاهد چه اتفاقاتی خواهیم بود!

از دولت جدید که با شعار عقلانیت و تخصص‌گرایی روی کار آمده توقع این است که هرچه سریع‌تر جلوی این روند را بگیرد، چون با ادامه آن آموزشگاه‌های آزاد هنری ارشاد که در زمینه شهریه و غیره در محدودیت قرار دارند تعطیل خواهند شد و اساتید متخصصِ آموزش هنر به حاشیه رانده می‌شوند. فراموش نشود که در طول سالیان گذشته بار آموزش هنرمندان در درجه یک را بیشتر همین آموزشگاه‌های آزاد هنری کشیده‌اند. این نوشته بنای این ندارد که بگوید مجوزهای جدید صادر نشود، اما این مجوزها زیر نظر متولی اصلی هنر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و مانند سابق به متخصصان صاحب صلاحیت داده شود. آقای عباس صالحی، وزیر جدید در دوران وزارت قبلی با این مسئله مواجه بود و جلوی آن را گرفت و لازم است هرچه سریع‌تر با گماردن معاونت‌های جدید وزارتخانه، این مسائل را پیگیری و حل کنند. مسئله‌ای که اعتراض به آن بارها توسط صنوف مختلف آموزشگاه‌های آزاد هنری به وزارتخانه و ادارات ارشاد استان‌ها انجام گرفته است.