صداهای کلاسیک ایران تثبیت کرد. دراین‌میان منیر وکیلی، نخستین زن ایرانی بود که اپرا را به زبان فارسی و نیز با لحن و بیان محلی اجرا کرد و می‌توان نقش‌های او را آغاز احیای هویت ایرانی در هنر اپرا دانست.

در میان مردان نیز، حسین سرشار با صدای قدرتمند باریتون، یکی از استوارترین پایه‌های آواز کلاسیک ایران بود و طی دهه‌های بسیار در ایران و ایتالیا بر صحنه‌های متعدد خوش درخشید. رشیدوطن‌دوست، عنایت رضایی و اسفندیار قره‌باغی نیز از نام‌های درخشان آواز اپرایی ایران در دوران پهلوی بودند که با ارکستر و گروه کر تهران همکاری داشتند و بخشی از میراث ماندگار موسیقی کلاسیک ایران را شکل دادند.

در همین دوران، ستارگانی چون فاخره صبا، اولین باغچه‌بان، منیر وکیلی، حسین سرشار و آهنگسازانی چون پژمان و دهلوی شالوده‌ی اپرای ایرانی را بنا نهادند. آثاری چون «جشن دهقان»، «دلاور سهند»، «مانا و مانی» و اجراهای کامل اپراهای موتسارت و پوچینی، نشان می‌دهد که ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی به آستانه‌ی شکل‌گیری سنتی پایدار در هنر اپرا نزدیک شده بود.

اپرا پس از انقلاب

با انقلاب ۱۳۵۷، این جریان برای سال‌ها خاموش شد؛ نه ارکستر، نه نظام آموزشی، نه موسیقیدانان و نه امکانات صحنه‌ای مجال ادامه‌حیات نیافتند و هنرمندانی که دراین‌زمینه فعالیت داشتند، همگی بیکار شدند و کسانی چون حسین سرشار سرنوشتی تراژیک پیدا کردند. او با صدای باریتون دراماتیک شناخته‌شده، یکی از نمادهای درخشان اپرای ایران در دهه‌های پیش از انقلاب بود؛ اما با انحلال گروه اپرای تهران و تعطیلی کامل فعالیت اپرا در تالار رودکی، خانه‌ی معنایی و حرفه‌ایِ او نیز فروریخت.

سرشار از این تعطیلی به‌عنوان یک فاجعه فرهنگی سخن می‌گفت و در چندین مصاحبه و سخنرانی وقتی از «مرگ اپرای ایران» حرف می‌زد، گریست. تعطیلی اپرا سببِ یک ضربه عمیق به هویت هنری و روانی او بود و بسیاری معتقدند که او «قربانی تعطیلی اپرا» شد. او در سال‌های بعد از انقلاب، به سینما و دوبله روی آورد، اما این تغییر مسیر هیچ‌گاه نتوانست جای خالی صحنه‌ی اپرا را در دل او پر کند.

لوریس چکناواریان که تعدادی از برترین اپراهای ایرانی را نوشته است، می‌گوید: «اپرای رستم و سهراب که من نوشته‌ام، در ایران تنها به‌صورت کنسرت اجرا شد؛ اجرا بسیار باشکوه و پرمخاطب بود، اما حتی یک گام هم به‌سوی اجرای نمایشی برنداشت. نخستین‌بار این اثر با گروه کر و ارکستر ارمنستان ارائه شد و بار دوم نیز همان‌گونه، با همراهی سازهای بادی اتریشی و یک ارکستر کامل. بدانید که اجرای حقیقی اپرا کمتر از ۲۰۰ تا ۳۰۰ نفر نیرو نمی‌خواهد؛ از نوازنده و خواننده تا دکوراتور، لباس، نور، صحنه، کارگردانی و مدیریت. امیدوارم روزی فرا رسد که وزارت فرهنگ، بودجه‌ای درخور این هنر سترگ تخصیص دهد تا ما بتوانیم سنت فراموش‌شده اپرا را در این سرزمین دوباره برپا کنیم. اپرا، تنها یک هنر نیست؛ آیینه‌ای است که شأن فرهنگی یک ملت را به جهان نشان می‌دهد.»

این آهنگساز برجسته ادامه می‌دهد: «حقیقت آن است که ما در ایران اپرا نداریم؛ نه به‌معنای حقیقی کلمه و نه در مقیاسی که این هنر سترگ و پیچیده اقتضا می‌کند. اپرا دستگاهی منسجم و چندلایه است که شامل ارکستر سمفونیک کارآزموده، کُر حرفه‌ای، کمپانی تئاتر مجهز، خوانندگان تعلیم‌دیده و مجموعه‌ای از نیروهای فنی است که هرکدام سال‌ها تمرین و تجربه در جان دارند. اپرا، هنر ارزان و کم‌خرجی نیست؛ موجودی عظیم است که حیات‌اش وابسته به صدها انسان آموزش‌دیده است. ما امروز، تأسف‌بار است که بگویم، هیچ‌یک از این ارکان را به‌معنای واقعی در اختیار نداریم. اگر روزی بخواهیم در این سرزمین به اپرایی درخور شأن فرهنگ ایران برسیم، ناچاریم استادان بزرگ آواز و ساز را از مراکز معتبر جهان فرا بخوانیم. آموزش اپرا، بازیِ چندساله نیست؛ ۱۰ تا ۱۵ سال زمان لازم است تا خاکستری که امروز داریم، به آتشی بدل شود که نور دهد. موسیقی، به‌ویژه موسیقی اپرایی، علمی نیست که امروز بیاموزید و فردا ثمرش را بچینید. خوانندگان و نوازندگانی که در اپراها و ارکسترهای معتبر جهان می‌درخشند، معمولاً پشت سر خود ۲۰ تا ۲۵ سال تجربه دارند. اما اینجا ما، نه استادانی داریم که علم اپرا را بشناسند، نه نهادی که این دانش را به‌درستی منتقل کند. مردم نیز از اپرا چنان دور افتاده‌اند که اگر امروز از ۹۹ درصدشان بپرسید اپرا چیست، حتی با واژه آن نیز آشنا نخواهند بود.»

او وضعیت مخاطب ایرانی چنین تحلیل می‌کند: «ملت ما با تئاتر و کنسرت بیگانه نیستند؛ از این‌ها استقبال می‌کنند. اما اپرا، برای آن‌که بتواند دل این مردم را به‌سوی خود بکشد، باید در عالی‌ترین سطح ممکن ارائه شود. ما سنت اپرا نداریم، مدرسه اپرا نداریم، استاد برجسته نداریم. از همه ناگوارتر، اپرا در سراسر جهان هنری است کم‌درآمد؛ سهم اقتصادی‌اش صفر تا یک درصد است. در اروپا دولت هزینه‌ها را می‌پردازد، در آمریکا مردم می‌پردازند و دولت از مالیات‌شان می‌کاهد؛ اما در ایران وقتی اپرا ذاتاً درآمدزا نیست، هیچ اسپانسری حاضر نمی‌شود سرمایه‌اش را در این مسیر بگذارد.»

شهلا میلانی، هنرمند برجسته‌ی آواز کلاسیک که در ۱۰ سالگی با ساز سنتور وارد هنرستان موسیقی شد و بعدها به تشویق منصوره قصری مسیر خوانندگی را آغاز کرد، از جمله فعالان مؤثر عرصه‌ی آواز، کُرال و اُپرا از پیش از انقلاب تا امروز بوده است. البته او هیچ‌گاه نتوانست هنر خود را چنان‌چه در حدِ توانایی‌های خویش بود، ادامه دهد: او معتقد است: «وقتی کسی وارد آوازخوانی می‌شود، نمی‌تواند به‌راحتی از آن دل بکند؛ چون آواز یک ساز طبیعی و بسیار جذاب است، اما پس از انقلاب، این هنر با بی‌انصافی همراه بود. شناختی وجود نداشت و آن را نابود کردند. اگر دلسوزان موسیقی حضور داشتند، اجازه نمی‌دادند هنر علمی و ریشه‌دار اُپرا حذف شود. بسیاری از داستان‌های ملی و مذهبی ما قابلیت تبدیل‌شدن به اُپرا را داشتند؛ همچون «خسرو و شیرین» اثر دهلوی یا «حماسه‌ی مختار» احمد پژمان که با وجود اُپرا نبودنِ کامل، دارای دیالوگ، کُر، سولیست و حتی حرکات موزون بود.»

مهیار علیزاده:
در واقع ما به‌ناچار از چنین برچسب‌هایی استفاده می‌کنیم تا مخاطب ایرانی ب بداند قرار است در چنین پروژه‌هایی با ترکیبی چندرسانه‌ای و متفاوت مواجه شود. اما واقعیت این است که اگر دوز تئاتر بر موسیقی غلبه کند، اسم این قالب «تئاتر موزیکال» است؛ ژانری که ساختار، قواعد و استانداردهای جهانی دارد

لوریس چکناواریان:
اگر روزی بخواهیم در این سرزمین به اپرایی درخور شأن فرهنگ ایران برسیم، ناچاریم استادان بزرگ آواز و ساز را از مراکز معتبر جهان فرا بخوانیم. آموزش اپرا، بازی چندساله نیست؛ ده تا پانزده سال زمان لازم است تا خاکستری که امروز داریم به آتشی بدل شود که نور دهد

شهلا میلانی:
اگر دلسوزان موسیقی حضور داشتند، اجازه نمی‌دادند هنر علمی و ریشه‌دار اُپرا حذف شود. بسیاری از داستان‌های ملی و مذهبی ما قابلیت تبدیل شدن به اُپرا را داشتند؛ همچون خسرو و شیرین اثر دهلوی یا حماسه‌ی مختار احمد پژمان که با وجود اُپرا نبودنِ کامل، دارای دیالوگ، کُر، سولیست و حتی حرکات موزون بود

کسی وارد آوازخوانی می‌شود، نمی‌تواند به‌راحتی از آن دل بکند؛ چون آواز یک ساز طبیعی و بسیار جذاب است، اما پس از انقلاب، این هنر با بی‌انصافی همراه بود. شناختی وجود نداشت و آن را نابود کردند. اگر دلسوزان موسیقی حضور داشتند، اجازه نمی‌دادند هنر علمی و ریشه‌دار اُپرا حذف شود. بسیاری از داستان‌های ملی و مذهبی ما قابلیت تبدیل‌شدن به اُپرا را داشتند؛ همچون «خسرو و شیرین» اثر دهلوی یا «حماسه‌ی مختار» احمد پژمان که با وجود اُپرا نبودنِ کامل، دارای دیالوگ، کُر، سولیست و حتی حرکات موزون بود.»

اوتأکید می‌کند حذف کامل این شاخه هنری خسارت بزرگی برای موسیقی ایران بود، زیرا بدون ایجاد جایگزین، بخش مهمی از توان فرهنگی کشور کنار گذاشته شد و خوانندگان بسیاری نیز فرصتِ کار نیافتند. او تأکید می‌کند که مدیریت گذشته‌ی اُپرا در ایران توسط افراد متخصص و خوانندگان حرفه‌ای انجام می‌شد؛ چیزی که امروز کمتر دیده می‌شود.

میلانی که به‌دلیلِ ممنوعیت صدای زنان، خود سال‌ها از خواندن محروم بوده، انتظار دارد با احیای کُر ملی، حمایت مالی و معنوی از جوانان مستعد، ساماندهی آموزش آواز با نظارت جدی و بازگشت به استانداردهای علمی در هنر آواز، این هنر بار دیگر نمودی برای رشد داشته باشد.

در شرایط کنونی، اپرا با چالش‌های فراوانی روبه‌روست که مهم‌ترینِ آن «تک‌خوانی زنان» است. در سنت اپرای جهانی، نقش‌های سوپرانو و متزوسوپرانو از ارکان بنیادین هستند. دراین‌میان «علی رهبری»، آهنگساز و رهبر نام‌دار ارکستر، راه‌هایی برای خلق فرم‌های جایگزین پیشنهاد می‌کند: «هم‌خوانی سوپرانو و آلتو برای حذف تک‌خوانی، سپردن بخش‌هایی از نقش‌های زنانه به دکلمه و مونولوگ (چنان‌که در اپراهای باروک رایج بود) و مردخوانیِ برخی نقش‌های زنانه که نمونه‌هایی در تاریخ اپرا دارد.»

اما مسئله از این محدودیت‌ها نیز فراتر است؛ چراکه در این سال‌ها خوانندگانِ آکادمیک در ایران رشد نکرده‌اند. خوانندگی اپرایی نیاز به کنترل نفس، وسعت صدایی وسیع، قدرت پروجکشن بدون میکروفن، مهارت در زبان‌های ایتالیایی، آلمانی و فرانسوی و تسلط به سبک‌شناسی تاریخی می‌خواهد و از آن‌طرف، اپرا بدون ارکستر شبانه‌روزی و رهبر کارآزموده امکان حیات ندارد. به این ماجرا این موضوع را نیز باید اضافه کرد که هر آهنگساز برجسته‌ای الزاماً اپرانویس نیست؛ چراکه خلقِ یک اثرِ اپرایی نیاز به سواد دراماتورژی، تلفیق شعر و موسیقی و مهارت روایی است.

کنسرت- نمایش یا یک سوء تفاهم فرهنگی

در سال‌های اخیر، در نبود صحنه، ارکستر تخصصی، گروه کُر حرفه‌ای و زیرساخت‌های لازم برای اجرای اپرا، برخی از هنرمندان تلاش کردند راهی میانه میان موسیقی صحنه‌ای و تئاتر بیابند؛ راهی که بعدها با عنوان «کنسرت-نمایش» شناخته شد. این قالب قرار بود ترکیبی ساده‌شده از اپرا باشد؛ موسیقی زنده در کنار بازیگری، گاه با حرکات محدود صحنه‌ای و حداقلی از طراحی لباس و نور. امید این بود که کنسرت-نمایش بتواند خلأ نبود اپرا را جبران کند؛ حداقل به‌گونه‌ای که مخاطب ایرانی دوباره طعم روایتِ موسیقایی را بچشد. اما این تلاش‌ها با وجود انرژی و خلاقیت فراوان، در عمل موفق نشدند جای اپرا را بگیرند.

اما درواقع بسیاری از این آثار فاقدِ ارکستر تخصصی اپرایی، گروه کُر حرفه‌ای، خوانندگان سولیست با تکنیک آوازی کلاسیک، کارگردانی صحنه‌ای ویژه اپرا، دکور، نور و لباس کاملاً اختصاصی بودند. در بسیاری از کنسرت-نمایش‌ها این عناصر یا حذف شدند یا به‌شکلی بسیار محدود و نمادین اجرا شدند. نکته‌ی مهم دراین‌میان، این است که اپرا نیازمند خوانندگانی است که هم توانایی آوازی سطح بالا داشته باشند و هم قدرت اجرای صحنه‌ای. پس از تعطیلی اپرا، نسل بعدی این هنرمندان تربیت نشد و کنسرت-نمایش ناچار شد از خوانندگان پاپ، سنتی یا بازیگران تئاتر استفاده کند؛ ترکیبی که هرگز نتوانست موفق باشد.

در اغلب کنسرت-نمایش‌ها که بسیاری‌شان با استقبال زیادی نیز مواجه شده است، موسیقی نقش اصلی را ندارد، خوانندگان تکنیک‌های خوانندگی کلاسیک را بلد نیستند و متن‌ها بیشتر تئاتری‌اند تا موسیقایی و به‌همین خاطر میزانسن‌ها محدود و غیرارکسترال هستند. البته شاید نمی‌توان چندان خرده‌ای نیز به این موضوع گرفت. کنسرت-نمایش در ایران گامی صادقانه بود؛ یک تلاش خلاقانه برای اینکه مخاطب ایرانی از روایت موسیقایی دور نشود. اما درنهایت ، نه توانست خوانندگان اپرا بسازد، نه ارکستر و کُر اپرایی را احیا کرد و نه جای خالی نمایش‌های بزرگ و استاندارد را گرفت.

درواقع در بخش بزرگی از آثاری که عنوانِ کنسرت-نمایش را یدک می‌کشند، نه با «کنسرت-نمایش» به‌معنای جهانی‌اش روبه‌رو هستیم، نه با «تئاتر موزیکال». آنچه معمولاً به مخاطب عرضه می‌شود چیزی است میان یک کنسرت ساده، یک نمایش غیرحرفه‌ای و چند حرکت نمایشی که قرار است ضعف‌ها را پنهان کند.

این سوءبرداشت مزمن نه‌تنها ذائقه‌ی هنری مخاطب را مخدوش کرده، بلکه مسیر توسعه‌ی هنرهای نمایشی-موسیقایی ایران را نیز به بیراهه برده است. در تئاتر موزیکال، داستان، شخصیت و درام از طریق آواز، دیالوگ، بازیگری و رقص پیش می‌روند و نیازمند وجود یک کتاب (Book) منسجم و ساختار روایی دقیق هستند. قطعات موسیقی برای پیشبرد داستان نوشته می‌شوند و بازیگر باید بازیگر-خواننده-رقصنده باشد، نه‌صرفاً خواننده‌ای که بازی می‌کند؛ مانند اتفاقی که در آثاری چون «بینوایان»، «همیلتون»، «شیرشاه»، «فنتوم آبرا» و... رخ داده است. کنسرت-نمایش یک اجرای موسیقی زنده است که با المان‌های بصری، نور، حرکت، روایت حداقلی یا جلوه‌های تصویری تقویت می‌شود. در این اجرا نیز موسیقی، هسته‌ی اصلی است و برخلاف آثاری که این روزها اجرا می‌شود، نمایش، عنصر پیش‌برنده‌ی درام نیست و اصلا، الزاماً داستان خطی وجود ندارد و هدف، تقویت تجربه شنیداری-دیداری است، مثل اتفاقی که در کنسرت‌های پینک فلوید، راجر واترز و آثار چندرسانه‌ای برخی گروه‌های راک رخ داد. اما آن‌چه به‌عنوان کنسرت-نمایش در ایران اجرا می‌شود را نمی‌توان تنها یک سوءبرداشت دانست؛ یک بحران فرهنگی است.

در بسیاری از تولیدات ایرانی با عنوان «کنسرت-نمایش»، «نمایش-موزیکال» یا حتی «موزیکال»، گروه موسیقی گوشه‌ی صحنه می‌نشیند و کل اجرا را می‌نوازد، اما نمایش کار خود را می‌کند، بخشی از نمایش ناگهان به یک «اجرای خواننده» تبدیل می‌شود که هیچ نقشی در روایت ندارد و بازیگران بدون توان آوازی و بدنی، صرفاً با چند حرکت ساده یا دکور باشکوه، وانمود می‌کنند که دارند می‌خوانند. درنتیجه اثری اجرا می‌شود که نه استاندارد کنسرت-نمایش را دارد، نه تعریف موزیکال را و چیزی بینابین، پرزرق‌وبرق، گران و بدون بنیان هنری است.

نگران باشید

وقتی هر ترکیب «موسیقی +نور +حرکت» را کنسرت-نمایش بنامیم، تمام این گونه بی‌اعتبار می‌شود و دیگر فرقی ندارد چه‌چیزی اجرا شده؛ صرفاً برچسب مهم است. مخاطبان ایرانی تصور می‌کنند که «موزیکال» یعنی همین چیزی که می‌بینند، درحالی‌که ساختار موزیکال جهانی یکی از پیچیده‌ترین قالب‌های نمایشی است. دراین‌میان مخاطب اصلاً نمی‌فهمد چه تجربه‌ای را ازدست‌داده است و درنتیجه تقاضا برای کارهای استاندارد شکل نمی‌گیرد.

علاوه بر آن سرمایه‌گذاران به‌سمت پروژه‌هایی می‌روند که ظاهر باشکوه و بازگشت مالی سریع دارند و این وضعیت بال طبیعی رشد هنرهای نمایشی-موسیقایی را قطع می‌کند. دراین‌میان، هیچ‌کس درباره‌ی نبود سولیست تربیت‌شده، نبود کُر حرفه‌ای یا ضعف موسیقایی سؤال نمی‌کند. اگر روزی قرار باشد تئاتر موزیکال یا کنسرت-نمایش در ایران جدی گرفته شود، اولین قدم، اصلاح واژگان و معناهاست و شاید مهم‌تر از آن، رهایی از توهم اینکه هر کار پرخرج، الزاماً یک فرم هنری معتبر است.

در این سال‌ها حسین پارسایی، تهمورس و سهراب پورناظری، از چهره‌هایی بودند که تلاش کردند با پروژه‌های عظیم صحنه‌ای، نوعی «تئاتر موزیکال ایرانی» یا «کنسرت-نمایش» خلق کنند. آنان در کارهای خود تلفیقی از اسطوره‌های شاهنامه، موسیقی چندبخشی و حرکات موزون صحنه‌ای را انجام دادند و برای ایجاد فرم روایی-موسیقایی نیمه‌اپرایی تلاش کردند. آثار آنان نیز با استقبال مخاطبان همراه شده است؛ اما نمی‌توان فراموش کرد که این کارها نیز بیشتر «نمایشِ موسیقی‌محور» بودند یا تلفیق نمایش و موسیقی. دراین‌میان، گروه‌هایی دیگری به این ماجرا روی آوردند. دراین‌خصوص «مهیار علیزاده» که خود نیز چند تجربه دراین‌باره داشته، می‌گوید: «درواقع ما به‌ناچار از چنین برچسب‌هایی استفاده می‌کنیم تا مخاطب ایرانی بداند قرار است در چنین پروژه‌هایی با ترکیبی چندرسانه‌ای و متفاوت مواجه شود. اما واقعیت این است که اگر دوز تئاتر بر موسیقی غلبه کند، اسم این قالب «تئاتر موزیکال» است؛ ژانری که ساختار، قواعد و استانداردهای جهانی دارد. اگر عنصر اصلی اجرا مبتنی بر تصویر، مولتی‌مدیا، حرکت و چیدمان باشد، عنوان درست «پرفورمنس» یا «اجرای چندرسانه‌ای» است.»

این آهنگساز ادامه می‌دهد: «آنچه ما تولید می‌کنیم درحقیقت تلفیقی است از سینما، تئاتر، موسیقی، حرکت، نور، هنرهای تجسمی و سایر هنرهای اجرایی؛ فرمی چندلایه که طراحی آن نیازمند شناخت دقیق هریک از این حوزه‌هاست. اما چون چنین فرم‌های ترکیبی هنوز در ذهن مخاطب جایگاه مشخصی ندارند، مجبوریم برای معرفی آن‌ها از عنوان موقتی و نادقیق «کنسرت-نمایش» استفاده کنیم. این هم نباید ایرادی داشته باشد. از نگاه من، هنرمند واقعی پیش از هر چیز تجربه‌گراست. هنرمندی که یک قالب را تکرار می‌کند و کارش را بدل به شغل روزمره می‌سازد، دیر یا زود با بحران خلاقیت روبه‌رو می‌شود. هنر، تولید انبوه نیست؛ کنش خلاقانه‌ای است که باید «روح جامعه» را صیقل دهد. بنابراین مسئله این نیست که هنرمند با تجربه‌گرایی موافق است یا نه؛ مسئله این است که چرا سراغ تجربه می‌رود و چه لزومی او را وادار به آزمایش فرم‌های تازه می‌کند.»

علیزاده البته به این نکته صحه می‌گذارد که هنوز برای داوری قطعی زود است. هر پروژه‌ای که تحت این چتر اجرا می‌شود عملاً تعریف تازه‌ای به آن اضافه می‌کند. فرم هنوز به ثبات نرسیده و هیچ مرجع جدی‌ای آن را تبیین نکرده است. به‌همین‌دلیل هر گروه و هر کارگردانی، نسخه‌ای مخصوص به خود ارائه می‌دهد و این ژانر نوپا مدام در حال تغییر چهره است.»

بااین‌حال نمی‌توان انکار کرد که پروژه‌های پرمخاطبی مثل «سی» نقش مهمی در جا افتادن این عنوان داشته‌اند. امروز اگر در شبکه‌های اجتماعی هشتگ «کنسرت-» را وارد کنید، فوراً «نمایش» یا «کنسرت-نمایش سی» پیشنهاد می‌شود. این یعنی عنوان، دست‌کم در سطح رسانه و مخاطب، رسمیت پیدا کرده است.

تجسمی

چرا داوری برای جشنواره فجر را نپذیرفتم؟

صالح تسبیحی
طراح پوستر تئاتر

خانه‌ی نمایش جایی است که عشاقِ تئاتر در تالارِ بزرگ آن، گرد هم آمده‌اند. این تالار ساخته‌شده از حجره‌هایی در جمجمه‌ی تمامِ نمایش‌نشینان است. حجره‌هایی چیده‌شده دورتادورِ سالنِ بزرگِ نمایش صحنه در خیالِ ما. مایی که تئاتر را خانه می‌دانیم و سرپناهِ روزهایی که آزمودن تجربه‌های سخت در اجرای زنده یا طراحیِ لباس، صحنه، نور و پوستر مدرسه‌ای بوده و هست بهتر از هر آموزشگاهی. حضور در این تالار اعتبارِ اهلِ نمایش است. همین است که خیلی از ستاره‌های سینما هنوز با عشق، شب‌های متوالی به صحنه می‌آیند و بسیاری از طراحان هنوز با دستمزد اندک برای تئاتر کار می‌کنند. از یک نمایش، بعد از اجرا بیش از همه چه‌چیزی به‌جا می‌ماند؟ پوستر. اعلانیه‌ای محکم که نشان می‌دهد روزگاری فلانی و فلانی در کنار هم، کار به‌صحنه برده‌اند و فلانی پوستر ساخته و امضاء کرده. یادگارِ بی‌نظیری که در حافظه‌ی موجود و کتاب‌ها و موزه‌ها یک نمایش را با آن می‌توان به یاد آورد. از این جهت برای بسیاری از طراحان (ازجمله من) پوستر تئاتر برایِ خودِ طراح ممتازترین شکلِ طراحی است. با فاصله از انواعِ شاخه‌های طراحی گرافیک. در تمامِ سال درباره‌ی پوستر، ممیزی اعمال می‌شود و اداره‌ی رسمی به‌شکلِ خودخوانده مشغول تایید و ردِ متن و پوستر و رد کردن در بازبینی‌هاست. آدم دست‌اش به داوری نمی‌رود دیگر.

از طراحان تا بازیگران، سازندگان، تهیه‌کنندگان، عوامل سالن‌ها و البته از همه مهمتر تماشاچی‌ها و همینطور کسانی که در جشنواره‌ها شرکت می‌کنند، از تعاملِ خود و جشنواره به شکلِ سومی دست می‌یابند که به آن می‌گویند اعتبار. مثلاً می‌گویند «طرف برنده‌ی فجر بوده» یا «داورِ فجر بوده فلان سال». و اعتبار نباید بیفتد و اگر افتاد، بازگرداندن آب رفته به جوی دو هفته‌ای نمی‌شود.

خانه‌ی نمایش، اتاقی جهانی است که چخوف، تنسی ویلیامز، پیتر بروک، پینتر، بکت، اکبر رادی، ساعدی، سمندریان، بیضایی، مسعود استاد محمد و عباس نعلبندیان‌ها باشندگانش بوده‌اند و سقفی اگر بود بر سر همه بود، نه سالی یک‌بار یادِ آدم‌ها افتادن و در باقی سال هیچ در هیچ.

جشنواره‌ها بعد از سال‌ها فرازوفرود، نامشان نشانِ اعتبارِ برگزارکنندگان است، نه عکسِ آن. اگر دبیرخانه‌ی یک جشنواره تبدیل شود به سازوکاری برای برگزاری صِرف، ناخواسته تبدیل می‌شود به ابزاری برایِ مصرفِ افراد، نه توسعه‌دهنده و مدون‌کننده‌ی افکار. در این وضعیت بین فرد و فکر، شکافی هست که نشان می‌دهد جشنواره خود روی پایِ خودش نیست.

جشنواره‌ی فجر دارد از نامِ افراد اعتبار می‌گیرد و در این سال‌ها دیگر، حجمی بی‌شکل شده که مانند لباسِ تعزیه، سالی یک‌بار یکی می‌آید تنش می‌کند و دور دایره می‌زند و می‌رود و سالِ دیگر و آدم‌هایی دیگر.

به نظر من شرکت در جشنواره فجر به‌شکلِ شرکت‌کننده هیچ عیبی ندارد. جوایز هم از شیرِ مادر حلال‌تر. پولِ خود ملت است و حقِ مردم. اما داوری؟ گرفتنِ حکم و اجازه از مسئولانِ «نظارت و ارزیابی» نقض غرض است.

اصلاً تمامِ گرفتاریِ هنر و فرهنگِ این مملکت از عنوانِ «ارزیابی»ست. نامی بزک‌کرده برای ممیزی که شایستگی‌های بدیهی هنرمندان زیادی را نادیده گرفته و خانه‌های زیادی را خالی کرده است، به مهاجرت، به کم‌کاری و بیکاری و مرگِ تدریجی رویاها که همین ممیزها و مهمانانِ ناخوانده دامن زده‌اند. العاقل یکفیه الاشاره.

مهم این است که بدانیم حضور در جشنواره فجر به‌عنوان داور، نه دستاورد و فضیلت است، نه باعثِ شرمساری و ضعف؛ یک انتخاب است. هرکس راه خود را می‌رود: آنهایی که ابا دارند، نه با سکوت و هیچ کارگی، نه با اعلام «تحریم» بلکه به شهادت همین نوشته که می‌خوانید، به احترازِ فعال» دست می‌زنند و کارِ خود را طورِ دیگر پیش می‌برند و با شرکت‌کنندگان و داوران، هم‌صنفان و دوستان کسی سرِ ستیز ندارد. از بیخ و بن زهرِ استبداد رودررو قراردادنِ اهل فرهنگ است. پادزهرِ این زشتکاری تنها احترام به انتخاب افراد است و زبان به‌کام گرفتن و کارِ خود کردن. باشنده یا نباشنده هر دو اهلِ این آب و خاک‌اند و اگر در برداشت‌ها با هم اختلاف‌نظر دارند، به‌صرفِ داورشدن جایی یا نه گفتن به داوری، کسی از کسی برتر یا کهتر نیست.