عکس‌ها: رضا ممطریان/ ایران

ما پس از دوران مشروطه، با شتاب به سمت مدرنیته رفتیم و تلاش کردیم گذشته خود را نادیده بگیریم و از نو شروع کنیم. در حالی که بهتر بود به جای کنار گذاشتن کامل سنت‌ها، به آنها احترام می‌گذاشتیم و از ظرفیت‌های فرهنگی و هنری خود بهره می‌بردیم

بهروز غریب پور در گفت و گو با «ایران» از تلفیق تعزیه، موسیقی ایرانی و هنر عروسکی می گوید

اُپرای عاشورا؛ جهانی‌سازی یک سنت ایرانی

گفت وگو

ناصر حبیبیان

تالار فردوسی در قلب تهران، این روزها میزبان «اُپرای عاشورا» است؛ تلفیقی از تعزیه، موسیقی ایرانی و هنر عروسکی ساختهٔ بهروز غریب‌پور؛ بنیانگذار فرهنگسرای بهمن، جایی که دیروز ویرانه‌های کشتارگاه بود و حالا بیشتر از سی سال است که مهمترین مرکز فرهنگی جنوب شهر تهران است. احداث خانه هنرمندان ایران هم دستاورد اوست، همچون تالار فردوسی و موزهٔ عروسکی آران؛ یعنی جایی که با او به گفتگو نشستیم. غریب‌پور علاوه بر آموزش و تدریس، تاکنون بیش از پنجاه نمایش را کارگردانی و طراحی کرده و تألیفاتش حوزه‌هایی چون پژوهش، ترجمه، نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی را در بَر می‌گیرد.

اغلب هنرمندان در یک زمینه تخصص دارند؛ نویسنده‌اند، کارگردانند یا بازیگر، یا نهایتاً ترکیبی از اینها. اما در کارنامهٔ شما طیف گسترده‌ای از فعالیت‌های فرهنگی هنری دیده می‌شود. ضرورت یا انتخاب؟ چه چیزی باعث این تنوع شده است؟

از نظر من، کار کردن واقعی در این عرصه به‌معنای برخورداری از همهٔ این ویژگی‌هاست. وقتی شما اثری دراماتیک روی صحنه می‌برید، به ناچار باید جمعی را مدیریت کنید که در آغاز ممکن است از نظر اندیشه، رفتار و کردار پراکنده و نامتجانس باشند. همگرا کردن این افراد نسبت به محتوای اثر، در نهایت به کسب نتیجه‌ای قابل قبول منتهی می‌شود و این، همان معنای مدیریت است. من این نگاه مدیریتی را حتی به تجربه‌های خود در حوزه‌های دیگر نیز تسری می‌دهم؛ دورانی که شهردار ناحیهٔ سبز در قلب تهران بودم یا مدیر تفکیک پسماند خانگی و صنعتی. در همهٔ این موارد، طراحی صحنه مشابه همان فرآیندی است که در بازیافت مواد و شکل‌دهی مجدد در تولید اثر هنری طی می‌شود. نویسندگی نیز چنین است؛ نیاز به پژوهش، ترجمه و توان ادبی دارد. تدریس در دانشگاه یا دیگر سطوح، نیز نیازمند دانش تخصصی است. به نظر من، تمامی این موارد، اجزایی از کارگردانی‌اند. واقعیت این است که من هیچ‌گاه دوران فراغت نداشته‌ام و تمایلی هم به داشتن آن ندارم. در زندگی‌ام، همیشه بی‌وقفه کار کرده‌ام. بنابراین چندوجهی بودن را نه تنها خصیصهٔ کارگردانی می‌دانم، بلکه آن را ضرورتی اجتناب‌ناپذیر در مسیر حرفه‌ای خود تلقی می‌کنم.

یعنی معتقدید که تنوع تجربه در حوزه‌های مختلف منجر به خلاقیت هنری می‌شود؟

بله! سال ۱۳۵۲، زمانی که انجمن فیلم کردستان را تأسیس کردم، خودم به عنوان آپاراتچی فعالیت داشتم و همزمان تصویربرداری و نقد فیلم را نیز انجام می‌دادم. علاوه بر این، شاید کمتر کسی بداند که من در گذشته افسر وظیفه بوده‌ام و دوره فرماندهی زرهی را گذرانده‌ام. این تجربه‌ها شامل رانندگی تانک و فرماندهی واحدهای زرهی است. معتقدم انسان نباید خود را به یک مسیر محدود بلکه باید قابلیت‌های چندوجهی و متنوع خود را بروز دهد. به نظر من، هنرمندی که بتواند در چندین حوزه به طور توأمان فعالیت کند، نادر است و یک هنرمند خاص به شمار می‌رود.

به نظر می‌رسد مضامین آثار شما در گذشته عمدتاً فراملی بودند، مانند اجرایی که از «بینوایان» ویکتور هوگو داشتید یا «ایکارو» و یا «مسخ». اما در سال‌های اخیر، بیشتر بر نمایش‌های ملی تأکید داشته‌اید. آیا این دو نگاه با هم تناقض ندارد؟

در «بینوایان» از منظر یک ایرانی به اثر غربی نگاه شده. بگذریم از اینکه فرانسوی‌ها خودشان معترفند که هوگو تحت تأثیر شاهنامه بوده است، زیرا مفاهیمی مانند خیر و شر، تساهل و تسامح و انسانیت در آن وجود دارد. وقتی به تخت‌جمشید نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که از صندلی و مبل استفاده می‌کرده‌اند. اصطلاح «کرسی» دانشگاهی که امروز مصطلح است نخستین بار، در مدارس نظامیه که خواجه نظام الملک تأسیس کرد، بوجود آمد چراکه «کرسی» نماد جایگاه علمی بود. در قرن دهم هجری، ملا واعظ کاشفی سبزواری در کتاب «فتوت نامه سلطانی» می‌گوید قصه‌خوانان باید بر کرسی بنشینند. این تقصیر مدرنیته نیست، بلکه ایراد ماست که نتوانستیم سنت‌های ملی خود را به‌روز نگه داریم.

چرا اپرا به عنوان هنر مدرن و تعزیه به عنوان هنر بومی و سنتی، هردو در ایران مهجور و مغفول مانده؟

ما پس از دوران مشروطه، با شتاب به سمت مدرنیته رفتیم و تلاش کردیم گذشته خود را نادیده بگیریم و از نو شروع کنیم. در حالی که بهتر بود به جای کنار گذاشتن کامل سنت‌ها، به آنها احترام می‌گذاشتیم و از ظرفیت‌های فرهنگی و هنری خود بهره می‌بردیم. متأسفانه روشنفکران و هنرمندان ما به سمت یک روشنایی محدود رفتند و همین باعث شد ارزش‌های سنتی و بومی، مانند تعزیه نادیده گرفته شود. اگر کسی مانند پیتر بروک یا چلکوفسکی به تعزیه نگاه نکرده بودند، احتمالاً هنوز این هنر فاقد احترام و جایگاه بود و محلی از اِعراب نداشت. متأسفانه در برخی موارد به دلیل اشتباهات و سوء برداشت‌ها، آثار شخصیت‌های بزرگی چون سعدی و حافظ که «دی اِن اِی» مردم ایرانند هم به شکلی نادرست نقد شدند و جایگاه واقعی‌شان نادیده گرفته شد.

اپرا هم به عنوان هنری با ریشه غربی، در ایران به صورت تقلیدی و ناقص وارد شده و منجر به شکل‌گیری سنتی بومی نشده است. با اینکه پیش از انقلاب، اپرا در ایران وجود داشت اما بیشتر تقلیدی بود و نتوانست جایگاه واقعی خود را پیدا کند. از سوی دیگر، سنت‌های نمایشی ایرانی مانند تعزیه، برخلاف تصوری که آن را تنها یک نمایش سنتی و منسوخ می‌داند، همواره در حال به‌روزرسانی و نوآوری بوده‌اند. نمونه‌های متعددی از به‌کارگیری مضامین و فناوری‌های جدید و تجهیزات نوین در تعزیه وجود دارد که نشان‌دهنده پویایی و زنده بودن این هنر است.

در نهایت، باید تأکید کرد که اپرا در ایران هیچ‌گاه نتوانست به طور مستقل و بومی شکل بگیرد و بیشتر به تقلید از مدل‌های غربی بسنده شد و ظرفیت‌ها و قابلیت‌های فرهنگ بومی هم به درستی مورد بهره‌برداری قرار نگرفته است. این موضوع ناشی از نگاه محدود و تعصبات فرهنگی بوده که فرصت رشد و توسعه هنرهای نمایشی اصیل را محدود کرده است.

پس نظر شما این است که تعزیه، به دلیل رویکردی تقلیدی نسبت به غرب، مورد بی مهری قرار گرفت و به عنوان یک شکل بومی تکوین نیافت و در نهایت، ما فاقد اپرای ایرانی شدیم. اما اگر چنین است، چرا اپرای غربی، حتی به صورت تقلیدی، در ایران رونق نگرفت؟

در سفر اخیرم به مسکو، یک شب به من فرصت دادند تا با تماشاگران صحبت کنم. جالب بود که بعد از اجرای اپرای ما، بسیاری از تماشاگران نشستند و سوال کردند. به آنها گفتم شما راه اشتباه رفته‌اید. اپرای پوشکین نباید به سبک بِل کانتو ایتالیایی خوانده شود. یعنی شما آواز را ترجمه کرده اید و به اوزان و عروض و قافیه توجه نشده. یکهو انگار از خواب بیدار شدند و برای من دست زدند. در اینجا هم حافظ و سعدی اوزان و عروض و قافیه خودش را دارد نمی شود به تکنیک بل کانتو آن را اجرا کرد. *

اما آیا چنین نگاهی خطر گهنه‌گرایی را به وجود نمی‌آورد که ما را نسبت به فرهنگ‌های پیشروبی توجه و در سنت بومی منجمد کند؟

اینکه فکر کنیم توجه به تعزیه ما را در سنت منجمد می‌کند، اشتباه بزرگی است. تعزیه خود را دائماً به‌روز کرده است. مثلاً در تکیه دولت، یزید را با کالسکه‌ای که ناپلئون در همان روزگار به فتحعلی‌شاه هدیه داده بود، وارد صحنه می‌کردند. امروز در تالار وحدت از ترفندهای نوری برای محو کردن شخصیت‌ها استفاده می‌کنیم، در حالی که در تعزیه‌ای در دامغان، شاهد بودم، زعفر جنی با تونلی که از زیر صحنه تعبیه شده بود به ناگاه بر صحنه ظاهر می‌شد. تعزیه‌خوان‌ها کاملاً با نبض زمان پیش می‌رفتند. تعزیه‌هایی که امروز با شمایل عجیب و غریب در چهارراه ولی‌عصر اجرا می‌شود از اساس با اندیشهٔ تعزیه مغایرت دارد. در گذشته، تعزیه‌خوان‌ها در مکان‌های ثابت و با اصول مشخص اجرا می‌کردند، اما امروز برخی با بلندگو و میکروفن و کارهای عجیب و غریب کار را به بیراهه کشانده‌اند. این به‌روزرسانی نیست؛ غلط است. قبل انقلاب ما یک اپرای تقلیدی داشتیم که متن‌هایش به سبک ایتالیایی نوشته و خوانده می‌شد، بدون توجه به آواز ایرانی. پس از انقلاب نیز گفتند اپرا «غربی» است و باید کنار گذاشته شود. اما اپرای ایرانی که من کار می‌کنم، ریشه در سنت خودمان دارد. ضمناً اپرا در اصل به معنای «عمل» است. در ایتالیا به نمایش عروسکی می‌گویند «عمل عروسک‌ها». در آنجا هم دویست سال طول کشید تا اپرا به شکل امروزی برسد.

به نظر می‌رسد تعزیه‌خوان‌ها برای هر موقعیت، دستگاه موسیقی خاصی انتخاب کرده‌اند. آیا این طور است؟

یکی از کارهای بزرگ تعزیه‌خوان‌ها این بود که پرسیدند چه چیزی می‌تواند حزن‌انگیز باشد و مردم را به گریه بیندازد؟ گفتند: دستگاه نوا. پرسیدند کجا می‌تواند به شور برسد؟ گفتند: چهارگاه. کجا می‌تواند مردم را با خود همراه کند؟ ماهور. وقتی امام، پیکر عبدالله بن حسین، را در آغوش می‌گیرد، گفتند: خب، اینجا باید از «راک عبدالله» استفاده کنیم. این در حقیقت نتیجه خلاقیت تعزیه‌خوان‌هاست. الان نوعی آوازخوانی داریم به نام چپ‌کوک. زن‌پوش‌ها باید طوری عمل می‌کردند که به نظر برسد زن هستند. اینجاست که آواز چپ وارد اجرا شد. بنابراین تعزیه در طول حیات خود هرگز یک حرکت ایستا نبوده است.

شما از سال ۱۳۸۷ شروع به ساخت و به صحنه بردن اپرای عروسکی کردید؛ اپرای عاشورا، اپرای مولوی، حافظ، رستم و سهراب، خیام، سعدی و اپرای شیخ صنعان و دختر ترسا. آیا در این اپراها کار خودتان را ادامه مسیر کسانی چون میرزاده عشقی، کلنل وزیری و اسماعیل مهرتاش می‌دانید؟ چون اینها هم به هر حال دغدغهٔ ملی داشتند. یا خیر؟

اشتباه آنان این بود که به مفاخر خود توجه نکردند. مثلاً وزیری با اینکه از سعدی و حافظ هم استفاده کرد، اما آثارش سنگین و غیردراماتیک بود یا میرزاده عشقی به تاریخ پرداخت، اما نتوانست زبان دراماتیک را به خوبی به کار ببرد. من مثالی در تعزیه برای شما میزنم تا ببینید در زبان محاوره و مردم عادی که سازندگان اصلی تعزیه بودند دیالوگ‌ها چطور خیلی ساده به صورت پینگ‌پُنگی، سریع و تأثیرگذار پیش می رود.

ابن سعد: زِ تو کین گُستری و، ظلم نمایان با من
ز تو فرمان بَری و، دادن فرمان با من
شمر: حکم فرمودن و ایستادن میدان با تو
از تن سرو حسین سر بِبُریدن با من
ابن سعد: از تن سرو حسین سر ببریدن با تو
بر سر نی زدنش از ره عدوان با من
شمر: بر سر نی زدنش از ره عدوان با تو
خُرد کردن بدنش با سُم اسبان با من
ابن سعد: خُرد کردن بدنش با سُم اسبان با تو
خارَش انداختن اندر دل میدان با من
شمر: خارَش انداختن اندر دل میدان با تو
بستن گردن طفلان چو غزالان با من!

ابدا اینجوری نیست که فکر کنیم اهل تعزیه وزن شعری و ادبیات دراماتیک نمی‌شناختند. آنها می دانستند وقتی دو نفر سوار بر اسب به میدان جنگ می‌روند کلامشان باید سرعت و شتاب داشته باشد. مهم است درک کنیم مهارت‌های اهل تعزیه چه بوده؟! در معماری، در ساختن اکسیس، در رام کردن اسب‌های سرکش، در به کارگیری اسب‌ها روی صحنه، و در واقع در به روز کردن تعزیه. من ادامه‌دهنده این سنت هستم، اما با نگاهی نو. در سفر اخیرم به مسکو، اپرای ما در جشنواره‌ای معتبر شرکت کرد. جالب اینجا بود که صحنه‌ای که ما طراحی کرده‌بودیم، در هیچ تماشاخانه‌ای وجود نداشت در حالی که فقط در مسکو ۲۵۰ تئاتر فعال وجود دارد. حتی در ایتالیا، لهستان یا فرانسه نیز چنین صحنه‌ای نبود.

ما مجبور بودیم سازه سیار خود را به آنجا ببریم. برای اجرا در بابل و گرگان و شیراز هم همین کار را کردیم. این نشان می‌دهد که کار ما منحصربه‌فرد و برای اجرا در شرایط و نقاط مختلف کاملا انعطاف‌پذیر است.

حالا می‌رسیم به اپرای عروسکی عاشورا. چگونه اپرا، عروسک و عاشورا به عنوان سه جزء دور از هم، به یکدیگر می‌رسند؟

در سفر به فرانسه، گروه‌های خارجی به ما می‌گفتند «گروه اسب‌ها»، زیرا در اپرای عاشورا حداقل هفت تا هشت اسب حضور دارد. اولین بار در اپرای «رستم و سهراب» متوجه شدم که اجرای زنده اسب‌ها مشکل‌ساز است. اسب هرچقدر تربیت‌شده باشد، نمی‌تواند مانند یک بازیگر عمل کند. حتی اخیرا در یکی از اجراها، اسب، بازیگر را به زمین انداخت و دستش شکست. در اپرای عاشورا نیز به دلایل مختلف، عروسکی بودن ضروری بود. مثلاً صحنهٔ عروج و اصحاب ملائکه را نمی‌شد با بازیگران زنده نمایش داد. نیاز به ده ها سیم بُکسل و بیمه بدنه و تکنسین و هزینه های سرسام آور وجود داشت که کار سخت و پیچیده ای بود. در صورتی که در اینجا با یک بازی دهنده ماهر می توانید با یک بندیلک و ۱۱ تا نخ عمل عروج را انجام دهید و حرکت اسبها هم به همین ترتیب. کار با عروسک قابلیتهایی دارد که اصلا در تئاتر و سینما نیست.

مشکل دیگر این بود که بازیگران به دلایل مذهبی و حفظ حُرمت، نمی‌توانستند نقش امام حسین را بازی کنند. اما در نمایش عروسکی، عروسک قائم به ذات، خودش است. مثلاً این عروسک فردوسی (اشاره به عروسک) همیشه فردوسی است، یا رستم همیشه رستم است. اما اگر بازیگران معمولی این نقش‌ها را بازی کنند، شما مدام به خود بازیگر فکر می‌کنید و نقشهایی که قبلا بازی کرده به یاد شما می‌آید و آن نقش‌ها در ذهن شما تداعی می‌شود. مسئلهٔ دیگر این بود که ما ارکستر اپرا یا خواننده اپرا نداشتیم. می‌بایستی می‌رفتیم سرتاسر دنیا آنها را برای پنج یا ده شب اجرا جمع می‌کردیم که اصلاً به صرفه نبود. در نهایت هم یک اجرای اپرای زنده با همه سختیهایش، بعد از چند اجرا، کاملا به فراموشی سپرده می‌شود. اما من می‌خواستم اثری ماندگار خلق کنم.

متن اپرای عاشورا چگونه شکل گرفت؟ کار با خوانندگان و ارکستراسیون و جنبه‌های دراماتیک آن چطور پیش رفت؟

من برای نوشتن این متن، از منابع مختلفی بهره بردم: از مقتل‌ها، از مرثیه دوازده‌بندی محتشم کاشانی، از سینه‌زنی و دیگر عناصر مرتبط. همه این‌ها را به‌کار گرفتم تا متنی ساخته شود که آهنگساز بتواند بر اساس آن با نظارت دقیق خودم کار کند. اپرای عاشورا حاصل تحقیقات گسترده من است؛ تحقیقاتی که تنها محدود به نوشتن متن نبوده، شامل مطالعه در حوزه موسیقی، شیوه اجرایی، ارکستراسیون، و خوانندگی هم می‌شود. برای اجرای این اپرا، خواننده نمی‌توانست صرفاً در قالب یک ارکستر سنتی بخواند. او باید نقش بازی می‌کرد؛ باید اجرای دراماتیک انجام می‌داد. بنابراین، آموزش خوانندگی دراماتیک به‌تدریج تبدیل شد به شیوه‌ای لازم برای تمام خوانندگان ما. همایون شجریان، محمد معتمدی، علیرضا قربانی، سالار عقیلی، تاج، زند وکیل... هر کدام از این‌ها در اپراهای من بوده‌اند، و همه‌شان ابتدا آموزش دراماتیک خوانی دیده‌اند. مرحوم اسحاق انور بیشترین نقش‌ها را برای من بازی کرد؛ پنج نقش متفاوت که هرکدام‌شان یک اثر ماندگار بازیگری بود. اپرای عاشورا قریب ۱۸ سال است که هر سال در ماه محرم اجرا می‌شود.

متوجه شدم عروسک‌های شما قبلاً در اتریش ساخته شده ولی بعد همه اینها در ایران ساخته شدند. این طور است؟

بله! در اتریش همیشه سر عروسکها را از چوب می‌ساختند. بنابراین به من گفتند که سه سال دیگر این عروسک‌ها به شما تحویل داده می‌شود. خب ظرف سه سال ممکن بود همه چیز در ایران تغییر کند. من بهشان پیشنهاد دادم که از تکنیک ساخت عروسک‌های خیمه شب بازی دوره قاجار استفاده کنند. برایشان قابل باور نبود. گفتم بیاید با خمیر مجسمه کار کنیم. بعد با سیلیکون قالب گیری می‌کنیم بعد از قالب گیری با پلی‌استر کار می‌کنیم. نتیجه را که دیدند حسابی غافلگیر شدند. ضمنا من اسبی ساختم که بتواند چهار نعل حرکت کند نه اینکه بِجَهد. چون فکر می‌کنم ظرافت‌های حرکت عروسک بسیار مهم است.

روی صحنه سلسله اعصاب و حرکات عروسک در مقایسه با بازیگر زنده چگونه عمل می‌کند؟

دو اصل در بازی عروسک وجود دارد: بیوفیدبک (بازخورد طبیعی) و نوروفیدبک (بازخورد عصبی). بازیگر باید تمام حرکات عروسک را کنترل کند، اما خود عروسک نیز باید طراحی داشته باشد که این حرکات را طبیعی نشان دهد. گام برداشتن، اسب سواری، بالا رفتن و حرکاتی مثل عروج و نزول، همه چیز باید طبیعی و دقیق انجام شود. عروسک باید مانند موجودی زنده حرکت کند.

بعضی‌ها گلایه می‌کنند که غریب‌پور سالن تخصصی برای خودش دارد. در این باره چه می‌گویید؟

بله! بعضی‌ها پُخته‌خورند. این فرهنگ نمایشی، این سابقه، تک تک این تالارهای کوچک و بزرگ با پرژکتورها و امکاناتش، همهٔ اینها میراث ماست. بعضی، یک صندلی به تئاتر ایران اضافه نکرده‌اند ولی توقعشان خیلی بالاست و همیشه هم مطالبه‌گرند. من ده‌ها سالن تئاتر ساختم و قرار نبوده که مال من باشند و توقعی هم نداشتم. زمانی که شهردار منطقهٔ سبز بودم تماشاخانه ایرانشهر را ساختم اما خودم یک اثر در آنجا به صحنه نبردم. اینجایی که هستیم قبلا کارگاه دکور بود. ساختن اینجا خودش یک تعزیه واقعی بود. وضع شلخته و عجیبی داشت. قوطی رنگ، میز داغان پینگ پنگ همه چیز در هم برهم. عکسهاش هست. مخروبه بود. از دل مخروبه اینجا را ساختم. بعد تالار حافظ ساخته شد. بعد جایی برای موزه عروسکها در نظر گرفتم. هر عروسک شامل دویست جزء است؛ از کوچکترین قطعات تا زمانی که لباس تنش می‌رود تا ۱۱ نخی که بایست داشته باشد؛ این جزییات مهم است. سه سال دوندگی کردم تا این موزه درست شد. تا حالا هم در اینجا به دانشجویان بسیاری از نسل جوان، آموزش داده‌ام. این همه سال، من اینهمه سالن تئاتر و فرهنگسرا ساختم الان میگویند چرا بهروز غریب پور برای خودش تالار تخصصی دارد؟! ببخشید! ولی من که اسم این تالار را «بهروز» نگذاشته‌ام. اگر کسی یک کار در اینجا بتواند به صحنه بیاورد من همین الان اینجا را ترک می‌کنم. هر کسی می‌خواهد و توانش را دارد بسم الله. سند اینجا که مال من نیست. می‌روم یک خرابهٔ دیگر پیدا می‌کنم آنجا را می‌سازم. اما مسئله اینها نیست؛ مسئله اینست که بعضی‌ها پخته‌خورند!

امروز در سینما و تلویزیون، عروسک‌های زیادی دیده می‌شوند. خیلی هم پرطرفدارند. ارزیابی شما چیست؟ آیا این همانی است که شما انتظار دارید؟

ابدا. این عروسک‌هایی که شما می‌گویید صرفاً حرافی می‌کنند؛ با تکانی مختصر در سر یا دست عروسک، خالی از هر نوع هنر واقعی. بیشتر هم مبتنی بر مَتلک و کنایه و «تکه انداختن» هستند. هنر در این میان غایب است. متأسفانه تلویزیون ما با هنر قهر کرده است و برایش هیچ ارزشی ندارد. تصمیم گیرندگان یا کم‌سوادند یا در بهترین حالت، درک سطحی و جزئی از رسانه تصویری دارند. در مورد عروسک و عروسک‌گردانی، تقریباً هیچ دانشی ندارند. نتیجه این است که سر بچه‌های بیچاره بی کلاه می‌ماند. این بچه‌ها مادران، مدیران و وزرای آینده‌اند، همان‌هایی که قرار است فردای جامعه را بسازند. ما وقتی بچه بودیم، باید گلستان و بوستان سعدی را حفظ می‌کردیم، اما امروز چه؟! نمی‌دانم آموزش این ارزش‌ها قرار است کجا داده شود.

* Bel Canto یک اصطلاح ایتالیایی به معنای "آواز زیبا" است و بر تکنیک و زیبایی صدا، کیفیت آوازی، و توانایی اجرای ملودی‌های پیچیده و تزئینات صوتی تأکید دارد

یکی از کارهای بزرگ تعزیه‌خوان‌ها این بود که پرسیدند چه چیزی می‌تواند حزن‌انگیز باشد و مردم را به گریه بیندازد؟ گفتند: دستگاه نوا. پرسیدند کجا می‌تواند به شور برسد؟ گفتند: چهارگاه. کجا می‌تواند مردم را با خود همراه کند؟ ماهور!