روزنامه صبح
سیاسی، اجتماعی، اقتصادی
توسعه ایرانی

صاحب امتیاز: موسسه اطلاع‌رسانی و خبرگزاری ایلنا
مدیر مسئول: مسعود حیدری
زیر نظر شورای سردبیری
مدیر بازرگانی و روابط عمومی: مرتضی بلوکی

چاپ: کار و کارگر ۶۶۸۱۷۳۱۷
نشانی تحریریه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه نرسیده به روانمهر، پلاک ۱۳۲
تلفن تحریریه: ۶۶۹۵۶۶۰۰(۰۲۱)
نشانی سایت: toseeirani.ir
اینستاگرام: @tosee.irani
ایمیل: toseirani@gmail.com

تاملاتی در باب تئاترِ آینده یا آیندهٔ تئاتر

سرگردان میان تداوم یا گسست

محمدحسن خدایی

حال دیگر این واقعیت مورد قبول همگان قرار گرفته که گویا چیزی در زیست ما انسان‌ها تغییر کرده است. در اینجا و در نسبت بی‌واسطه با نهاد اجتماعی تئاتر، وضعیت نوپدید، در حال ساختن ذهنیت تازه‌ای است برای آنان که مشغول تولید، اجرا و تماشای تئاتر هستند. نوعی ترس و صد البته حفظ فاصله‌ی اجتماعی، ضرورت زیستن در این فضای برزخی شده. تئاتری که شهرزادِ هزار و یک شبی خویش را از کف داده تا مشغول روایت و بازنمایی زندگی روزمره‌ی آحاد انسان‌ها شود. بنابراین هر گونه تلاش برای ثبت، بازنمایی و روایت این روزهای زندگی، می‌تواند یادآور شخصیت داوود بابازی سعید کنگرانی در فیلم سرایدار ساخته‌ی خسرو هریتاش باشد. مستندسازی داوود، به آزردگی و در نهایت فروپاشی ذهنی و عینی رحمان بابازی علی نصیریان منجر می‌شود. فیلم هریتاش تلخ است و هر نوع امید و رستگاری را پس زده و فیلم ساختن داوود، بیش از آنکه موقعیت زیستی و طبقاتی فیلمساز جوان و مستعد را ارتقا بخشد، به خودآگاهی پرهزینه‌ای منتهی می‌شود که راهی به رهایی نمی‌گشاید. با آنکه فروبستگی ساختاری فیلم سرایدار تفاوت‌هایی دارد با سرنوشتی که روشنفکری چون «میم» در نمایشنامه‌ی پروار بندان ساعدی از سر می‌گذراند، اما نتیجه در نهایت یکی است: اختگی و سترونی هنرمند امروز. ساعدی به مضرات جامعه‌ی انضباطی می‌تازد و هریتاش مسائل ساختاری را عیان می‌کند. اما وضعیت این روزها، بیشتر شبیه طاعون کامو و آخرالزمان کافکا است. شب تاریک جهان فرارسیده حتی اگر روزهای روشن از انوار خورشید بی‌وقفه تکرار شود. در این هراس عمومی، حال می‌توان آینده‌ای را انتظار کشید که از پس تاریکی جهان فراخواهد رسید.

اما قبل از این چشم دوختن به آینده، می‌بایست پرسید که پیش از این کجا ایستاده بودیم و چه مسیری طی شده بود؟ برای عزیمت به آینده، می‌بایست جایگاه فعلی را تشخیص داد. به شکل اجمالی تاریخ گذشته را این گونه می‌توان روایت کرد: تئاتر یک امر سیاسی است و در نسبت مستقیم با نظم سیاسی و گشایش‌های گاه و بیگاه آن. بنابراین برای صورت‌بندی دوران ماضی و روشن کردن اکنون تئاتر، باید نگاهی دقیق انداخت به برآیند نیروهای اثرگذار عرصه‌ی سیاست در این چند دهه. برای صورت‌بندی وضعیت تئاتر، نیاز اجتماع انسانی طرد کند. سال‌ها بعد عالمان علوم انسانی در باب نظریه به نقاط مشترکی رسیدند. آنان پذیرفتند که نظریه، تبیین امر واقع است. اما این تبیین معطوف است به عمل، یعنی عملی کردن معرفت. بنابراین مسلح شدن به نظریه، به فرد امکان می‌دهد که ارزش گذاری کند و به داوری نشیند. نسبت به وقایع اجتماعی «موضع» داشته باشد و تنها به نظرگاه شخصی خویش اتکا نکند. یک برداشت موجه از نظریه می‌بایست از درون منسجم و از بیرون با ثبات باشد. نظریه همچنین مفروضات و مستندات را به کار بسته و به میانجی آنان، روند استدلال را ممکن ساخته تا معرفت دست یافتنی و بیان پذیر شود. از طریق نظریه، می‌توان استدلال و در وضعیت مداخله کرد. اینگونه می‌شود با نظریه‌های دیگر، وارد نوعی تعامل یا مجادله شد تا در نهایت فهم دقیقی از موضوع شناخت حاصل آید. حال می‌توان به اهمیت تاریخی گفتار آخوندزاده اذعان کرد که در غیاب فضای مساعد برای به کار بستن نظریه‌های انتقادی، اصولاً تشخیص جایگاهی که در آن استقرار داریم، مدام به تاخیر افتاده و گاه ناممکن شده. تئاتر هم ملهم از فضای سیاسی جامعه، انقلاب را از سر گذراند و زیست جهان‌اش دچار گسست شد. تجربه‌ی نسل قدیم، دیگر در دسترس نسل تازه نبود که انتقالی صورت گیرد و سنت تاریخی تئاتر، تداوم یابد. قبل از انقلاب، به مانند تمامی جوامع انسانی، در ایران هم گرایش‌های سیاسی، اجتماعی و زیباشناسانه برای اجراهای تئاتری پدید آمد. صنعتی شدن دهه ۴۰، بالا رفتن قیمت نفت در همان دوران و رکود اقتصادی دهه ۵۰، تاثیر غیر قابل انکاری بر شیوه مادی تولید اجتماعی تئاتر قبل از انقلاب گذاشت. گروه‌هایی به سنّت چپ گرایش داشتند و از طریق آثاری که قرار بود موجب آگاهی طبقاتی کارگران و مستضعفان شود، اجراهایی عمدتاً سیاسی و گاه سیاست‌زده بر صحنه آوردند. در مقابل این چپ گرایی وطنی، آثاری تولید و اجرا شد که واکنشی هستی‌شناختی بود به مدرنیزاسیون خاندان پهلوی، گروه‌هایی که از طریق فرم‌های مدرنیستی، توسعه‌ی آمرانه‌ی سلطنت پهلوی را به نقد می‌کشیدند و زبان بین‌المللی و آوانگاردی را برای خلق تئاترهای پیشرو، انتخاب می‌کردند. انقلاب اما به راستی فرمان توقف این روند بود تا جامعه بار دیگر به تامل در رابطه با هویت خویش نشیند. اما هر تغییر لاجرم به نظریه است. از قضا داشتن حداقلی از دانش و به کار بستن آن برای توضیح چرایی مناسبات اجتماعی تئاتر، امری است بدیهی که اغلب به علت انقطاع سنت فرهنگی، آشفتگی فکری و تلاطمات سیاسی و اجتماعی مشاهده نمی‌شود. فی‌الواقع نظریه‌ی انتقادی در باب هنرهای نمایشی که مبتنی باشد بر چارچوب‌های قابل اعتماد و استنادات علمی، تاریخی و زیباشناسانه، کمیاب است و دیریاب. از یاد نبریم روزگاری را که میرزا فتحعلی آخوندزاده، در کتاب «الفبای جدید و مکتوبات» در باب نقد و اصلاح امور مملکتی چه گفت، اینکه «فن کریتیکا در منشآت اسلامیه تا امروز متداول نیست...این سرّی است خفی که حکمای یوروپا این را دریافت کردند. ملت من هنوز از این سرّ غافل است....اگر این حرکت‌ها را خاطرنشان نکنی آگاه و متنبه نمی‌گردند و در غفلت می‌مانند؛ اگر خاطرنشان کنی تعرض شمرده می‌شود، پس چه باید کرد؟ اما اصلاح مملکت این است که خاطرنشان شود. فن کریتیکا همین است.» آخوندزاده با نگاهی آسیب‌شناسانه برامری اشاره دارد که گویا همچنان ناکه در نهایت دامه یافته است. وضعیتی متناقض‌نما که در نهایت مستوجب عقوبت برای ناقد می‌شود و شاید او را از جامعه طرد کند. سال‌ها بعد عالمان علوم انسانی در باب نظریه به نقاط مشترکی رسیدند. آنان پذیرفتند که نظریه، تبیین امر واقع است. اما این تبیین معطوف است به عمل، یعنی عملی کردن معرفت. بنابراین مسلح شدن به نظریه، به فرد امکان می‌دهد که ارزش گذاری کند و به داوری نشیند. نسبت به وقایع اجتماعی «موضع» داشته باشد و تنها به نظرگاه شخصی خویش اتکا نکند. یک برداشت موجه از نظریه می‌بایست از درون منسجم و از بیرون با ثبات باشد. نظریه همچنین مفروضات و مستندات را به کار بسته و به میانجی آنان، روند استدلال را ممکن ساخته تا معرفت دست یافتنی و بیان پذیر شود. از طریق نظریه، می‌توان استدلال و در وضعیت مداخله کرد. اینگونه می‌شود با نظریه‌های دیگر، وارد نوعی تعامل یا مجادله شد تا در نهایت فهم دقیقی از موضوع شناخت حاصل آید. حال می‌توان به اهمیت تاریخی گفتار آخوندزاده اذعان کرد که در غیاب فضای مساعد برای به کار بستن نظریه‌های انتقادی، اصولاً تشخیص جایگاهی که در آن استقرار داریم، مدام به تاخیر افتاده و گاه ناممکن شده. تئاتر هم ملهم از فضای سیاسی جامعه، انقلاب را از سر گذراند و زیست جهان‌اش دچار گسست شد. تجربه‌ی نسل قدیم، دیگر در دسترس نسل تازه نبود که انتقالی صورت گیرد و سنت تاریخی تئاتر، تداوم یابد. قبل از انقلاب، به مانند تمامی جوامع انسانی، در ایران هم گرایش‌های سیاسی، اجتماعی و زیباشناسانه برای اجراهای تئاتری پدید آمد. صنعتی شدن دهه ۴۰، بالا رفتن قیمت نفت در همان دوران و رکود اقتصادی دهه ۵۰، تاثیر غیر قابل انکاری بر شیوه مادی تولید اجتماعی تئاتر قبل از انقلاب گذاشت. گروه‌هایی به سنّت چپ گرایش داشتند و از طریق آثاری که قرار بود موجب آگاهی طبقاتی کارگران و مستضعفان شود، اجراهایی عمدتاً سیاسی و گاه سیاست‌زده بر صحنه آوردند. در مقابل این چپ گرایی وطنی، آثاری تولید و اجرا شد که واکنشی هستی‌شناختی بود به مدرنیزاسیون خاندان پهلوی، گروه‌هایی که از طریق فرم‌های مدرنیستی، توسعه‌ی آمرانه‌ی سلطنت پهلوی را به نقد می‌کشیدند و زبان بین‌المللی و آوانگاردی را برای خلق تئاترهای پیشرو، انتخاب می‌کردند. انقلاب اما به راستی فرمان توقف این روند بود تا جامعه بار دیگر به تامل در رابطه با هویت خویش نشیند. اما هر تغییر لاجرم گشایش‌ها و فروبستگی‌هایی دارد و وضعیت ما هم از این قائده مستثنی نخواهد بود. فضای انقلابی اواخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰، با جنگ تحمیلی قوای بعث عراق به ایران، امکان چندانی برای بروز اجراهای تئاتری باقی نمی‌گذاشت. چرا که الویت کشور، نه تولیدات فرهنگی که امنیت بود و دفاع از مرزهای اشغال شده. پایان جنگ و برآمدن دولت سازندگی، بتدریج گشایش‌هایی صورت داد و توسعه‌ی اقتصادی، تولید ثروت کرد و طبقات اجتماعی را ترغیب برای مصرف هر چه بیشتر انواع محصولات تولیدی. دولت سازندگی هم در انتهای کار خویش، گرفتار تحریم اقتصادی و تورمی شدید شد و کار تولید تئاتر به سختی گرایید. اما با برآمدن دولت اصلاحات به نوعی گشایشی بود در تمام عرصه‌ها. ناگهان فضا برای جوانان تئاتری باز شد و گروه‌های گمنام اما مستعد، اجراهایی خلاقانه بر صحنه آوردند. آموزش آکادمیک تئاتر اهمیت یافت و تمنای اتصال به میراث گذشته‌ی تئاتر، بخصوص قبل از انقلاب فزونی گرفت. نام‌های تازه، اجراهای تازه را بشارت می‌داد و بار دیگر تجربه گرایی در تئاتر تبدیل به استراتژی جوانان جویای نام در این عرصه شد. روندی که با استقرار دولت نهم و دهم، مسیر پرفراز و نشیبی را برای تئاتر رقم زد. بعضی گروه‌های اجرایی به شکل مبتذلی به وضعیت سیاسی جامعه واکنش نشان داده و گفتار و رفتار سیاستمداران را در سخیف‌ترین شکل ممکن، تقلید و اجرا می‌کردند. تئاترهایی با فرم‌های منقاد و استفاده‌ی انبوه از شبه کلمات سیاسی که هیچ کارکردی نداشت الّا ژست کاذب انتقادی بودن و موضع گرفتن. از طرف دیگر گاه با اجراهایی فرمالیستی روبرو می‌شدیم که اتصال چندانی به وضعیت اینجا و اکنون ماندا شت و در یک برهوت تاریخ‌زدایی شده سیر و سلوک می‌کرد. کپی دست چندم از تئاترهای آوانگارد اروپایی، تقلاهای بدون ضرورت ابزور دیستی و دست‌وپا زدن‌های شبهِ پست‌دراماتیکی، بدون سویه‌های سیاسی و زیباشناسانه‌ای که فی‌المثل بکت و یونسکو به کار می‌بستند.

فرم‌های تازه به مکان‌های تازه برای اجرا احتیاج داشت. یکی از دلایل گرایش به تئاتر خصوصی، همین مسئله بود. سالن‌هایی که به هر حال از نظارت و اولویت مدیران دولتی اندکی فاصله گرفته و تلاش داشتند تولید تئاتر را حرفه‌ای‌تر و حتی سرگرم کننده‌تر از گذشته دنبال کنند. روندی که

بر اثر تحریم‌ها، فشارهای اقتصادی و ظهور ناگهانی کرونا؛ تئاتری که روزانه ۴۰۰ میلیون تومان گردش مالی داشت، گرفتار بحران مخاطب شد و سالن‌های تئاتر تعطیل و گاه برای همیشه ناپدید شدند. از دل این پاندمی جهانی، تئاتر هم به هر حال ضربه دید و نتوانست بار دیگر به پا خیزد

آغاز شد و نتایج گاه قابل قبول برای فضای تئاتری ما به ارمغان آورد. اما با تحریم‌های یکجانبه‌ی آمریکا این وضعیت دچار دست‌انداز شد. تحریم‌ها به گسترش نابرابری در جامعه و فقیرتر شدن آحاد مردم دامن زد. کیک اقتصاد ایران کوچک شد و منابع مالی تماشاگران تئاتر محدود. تئاتری که روزانه ۴۰۰ میلیون تومان گردش مالی داشت، گرفتار بحران مخاطب شد و اغلب گروه‌های اجرایی، به خلوت شدن سالن‌ها عادت کردند. ناگهان کرونا پیدا شد تا گسستی باشد بر این تاریخی که به اجمال بیان شد. سالن‌های تئاتر تعطیل و گاه برای همیشه ناپدید شدند. از دل این پاندمی جهانی، تئاتر هم به هر حال ضربه دید و نتوانست بار دیگر به پا خیزد.

اکنون و با این اوصاف می‌توان به آینده‌ی تئاتر فکر کرد و تئاتر آینده را تخیل کرد. تئاتری که نه نور را که قرار است به قول آگامبن تاریکی را عیان کند. همان نکته‌ای که دیوید کیشیک در کتاب «قدرت زندگی: آگامبن و سیاست آینده» در فصل خواندنی و شاعرانه‌ی دیالکتیک تاریک گری از خود آگامبن نقل قول می‌آورد: «نور نه، بلکه به راستی تاریکی مرئی است.» با آنکه شب تاریک جهان فرارسیده اما به این معنا نیست که دیگر انتخابی برای ما سوژه‌های انسانی عاشق تئاتر باقی نمانده و لاجرم باید در یک هاویه‌ی نسبی گرایانه زیست و به خوانش‌های نیهیلیستی گردن نهاد. یک خوش باشی بدون مازاد که تنها «دم را غنیمت شمار!» سر می‌دهد و یکسره در پوچی و مصرف گرایی غرق است. تئاتر آینده، بشارتی است از انسان آینده. یک سوژه‌ی سیاسی که ناممکن را طلب می‌کند و بیش از نور، به تاریکی خیره می‌شود.

یادداشت

بازخوانی یک مصاحبه-۱

محمود دولت‌آبادی، یک مصاحبه، هیچ سندیکا

احسان زیورعالم

در ساعت یک بعد از ظهر روز چهارشنبه ۲۶ اردیبهشت ۱۳۵۸، بنا به دعوت قبلی، افراد واجد شرایط و علاقه‌مند به عضویت در سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر، در تالار وزارت فرهنگ و هنر آموزش عالی بهارستان حضور یافتند.

این بند خبری بود که گواه بر میل ایجاد سندیکای تئاتر در میان هنرمندان، پس از وقوع انقلاب اسلامی ایران است. سندیکایی که به گفته حمید مظفری در مقاله «پیشینه تشکل‌های تئاتری در ایران» نتوانست در دهه ۴۰ پا بگیرد؛ اما پس از ۱۰ سال و یک رویداد مردمی، شرایط برای عمل صنفی مهیا می‌شود. طی انتخابات افراد زیر وارد چرخه مدیریت صنفی می‌شوند:

شورای دبیران (اعضای اصلی): محمود دولت‌آبادی، جمشید مشایخی، رکن‌الدین خسروی، سعید سلطانپور، مهدی فتحی، منوچهر رادین، اکبر زنجانپور، کاظم شهریاری، محمد علی جعفری، مصطفی اسکویی، حسین قاسمی‌وند، فرهاد توحیدی، رضا خاکی، اصغر همت، رضا کرم‌رضایی و شورای دبیران (اعضای علی البدل): ایرج راد، ولی شیراندامی، فرهاد مجدآبادی، سعید پورصمیمی، شکوه نجم‌آبادی. هیئت بازرسان (اعضای اصلی): محسن یلفانی، محمدتقی کهنمویی، سودابه اسکویی، محمود افشار بکشلو، مهدی میامی. هیئت بازرسان (اعضای علی البدل): سعید امیر سلیمانی، مجید جعفری، فریدون نوری.

تشکیلاتی که قرار بود الگوی سندیکایی هنر باشند؛ اما در بزنگاه تاریخ محذوف می‌شوند. برخی از گردونه روزگار خارج شده، برخی ترک وطن می‌کنند و برخی هسته اولیه خانه تئاتر کنونی را تشکیل می‌دهند. این بار اما خبری از آن اشکال چپ‌گرایانه در سندیکای هنرمندان تئاتر نیست. حتی گروه بازمانده تمایلی به نزدیک شدن به شعارهای سندیکای ابتدای انقلاب را هم ندارند؛ اما چرا؟ چرا بدنه نزدیک به دولت وقت که مجال تأسیس خانه تئاتر را پیدا می‌کند، میلی به گذشته خود ندارد یا شاید آن را پنهان می‌کند. نتیجه آنکه این پنهان کردن یا عقب‌نشینی این روزها برجسته می‌شود. خبری از کار صنفی برای نجات جماعت تئاتری وجود ندارد و البته خانه تئاتر و متولیانش هم نه مسئولیت صنفی در این باره دارند و نه مشروعیتش.

در جستجوهایم به مصاحبه‌ای خواندنی در شماره نخست مجله «صحنه معاصر»، نشریه ارگانی سندیکای هنرمندان تئاتر - که روی جلد آن از عبارت «انجمن تئاتر ایران» درج شده است - می‌رسم. مجله در اسفند ۱۳۵۹، یعنی نزدیک به دو سال پس از تشکیل سندیکا منتشر می‌شود. در دل مجله مصاحبه‌ای است طولانی با محمود دولت‌آبادی که در آن می‌شود دلایل شکست و ناتوان بودن جامعه تئاتری در ایجاد تشکیلات صنفی را ریشه‌یابی کرد.

در مقدمه مجله، سر مقاله‌ای شدیداللحن علیه جامعه سرمایه‌داری و لزوم محو کردن هر آنچه در رژیم سابق در تئاتر به جا مانده نوشته شده است؛ اما در مصاحبه، دولت‌آبادی در مقام مدیر هیأت‌مدیره از لزوم حمایت از تئاترهایی می‌گوید که می‌تواند گیشه داشته باشند! به عبارتی همان نمایش‌هایی که لزوم وجودشان ریشه در انگاره‌های سرمایه‌دارانه دارد. او قاطعانه از نمایش‌های لاله‌زاری موسوم به آزاد یاد می‌کند که پس از چهل سال از زمان مصاحبه، به جلوه‌ای از نظام سرمایه‌داری در هنر ایران بدل می‌شوند و شمایی از آن در قالب کمدی‌های بفروش سال‌های اخیر جلوه‌گر می‌شود.

آنچه در مصاحبه دولت‌آبادی مشخص است، تشتت میان گونه‌های تئاتری است. دولت‌آبادی در ابتدای گفته‌هایش درباره مشکلات سندیکا می‌گوید: «مسئولین دولتی در بخش فرهنگی نیز نظر خوبی نسبت به سندیکا ندارند. در همین جریان گرفتن سالن از دولت برای فستیوال تئاتر، این مسأله برای همه روشن شد. اگرچه برای من از قبل روشن بود. به هر حال برگردیم به همان بحث که سندیکا چه کاری می‌تواند انجام دهد؟»

هرچند محمود دولت‌آبادی مستقیماً نمی‌گوید کدام مسئول مانع فعالیت‌های صنفی سندیکا شده است؛ اما در یکی از گفتگوهایم با هوشنگ توکلی می‌توان فهمید ریشه مشکلات در کجاست. او به من گفته بود «اوایل انقلاب در ماه‌های اول یک سری گروه‌ها بیرون آمدند که اینها عضو اداره تئاتر یا تئاتر شهر یا کارگاه نمایش نیستند. اینها مدعی هستند «ما فارغ‌التحصیلان تئاتر هستیم و داریم فعالیت‌های تئاتری می‌کنیم و نیاز داریم تشکل‌های صنفی داشته باشیم». این نکته خیلی اهمیت دارد که در صدساله اخیر مجموعه فعالیت‌های صنفی در تأسیس اتحادیه‌ها، انجمن‌ها و غیره در اختیار حزب توده بود و حزب توده برای خودش یک حقی را قائل است، می‌گوید «من در تأسیس این‌ها مؤثر بودم و اساسنامه‌های یکسان نوشتم. موارد مشابه را بررسی کردم؛ ولی به هر حال به‌عنوان جریان‌های صنفی آمدم این تشکل‌ها را به‌وجود آوردم» و متأسفانه به‌دلیل اینکه فعالیت‌های حزبی در این تشکل‌ها اتفاق افتاده، مجموعه این تشکل‌ها یا سرکوب شده یا نابود شده یا از بین رفته و هر نظامی هم بهانه‌اش این است که اگر یک تشکل صنفی است اجازه ندارد کارِ سیاسی بکند؛ چون با تأسیس انجمن‌های جدید یا تشکل‌های جدید مقابله می‌کند. به‌دلیل ترسی است که از ریشه از فعالیت گروه‌های چپ به‌خصوص حزب توده در ایران داشته است.»

باید دقت داشت که توکلی در آن روزگار در هسته دولت قرار داشته و این گفتار نشان می‌دهد فعالیت‌های حزبی سندیکا عامل فاصله میان آنان و مسئولان فرهنگی وقت می‌شود که اساساً در جبهه مخالف چپ‌گرایان قرار می‌گیرد. شاید همین نکته باعث می‌شود بخش فعال در دولت تئاتر از عضویت در سندیکا سرباز زند و حضورشان در سندیکا را به قول دولت‌آبادی عامل زیان می‌پندارند. دولت‌آبادی می‌گوید «عده‌ای هستند که خود را نیازمند سندیکا نمی‌دانند. آنها که به‌عنوان کارمند دولت کار می‌کنند، به‌علت تعهدشان می‌گویند "دلیلی ندارد که ما به طرف این سندیکا برویم. به هر حال این سندیکا یک نهاد ملی است و دولت هم البته خوب".»

به‌عبارتی بدنه دولتی تئاتر نسبت به تشکیلات نگاهی محافظه‌کارانه دارند؛ اما ۲۰ سال بعد، در زمان مدیریت حسین سلیمی و آغاز به کار دولت اصلاحات، بازماندگان سندیکا در تئاتر اقدام به تشکیل خانه تئاتر آن هم در لوای دولت می‌کنند. نکته قابل تأمل آن است که برخی از فعالان آن روزگار در انجمن نمایش - یک نهاد دولتی دیگر - عضویت دارند که به‌نوعی شرایط شغلی و مالی آنان را تأمین می‌کند. پس گویا ۲۰ سال بعد امر مذموم به امر محذوف بدل می‌شود.

ادامه دارد...