نگاهی به نتایج ساختار جشنواره‌ای مدیریت تئاتر ایران در دهه‌های اخیر

زنجیره گسست‌ناپذیر مدیران تئاتری

ایثار ابومحبوب

ساختار تئاتر جشنواره‌ای تمام رگ و پی تئاتر ما را انباشته است. وقتی سال‌های قدیم تئاتر را در کتاب‌ها می‌خوانم و به عصر درخشان تاریخ‌مان یعنی دوره مشروطه برمی‌خورم هیچ جشنواره تئاتری پیدا نمی‌کنم. اما عجب آنکه همواره احساس می‌کنم حیات تئاتر تضمین‌شده‌تر از امروز بود. تئاتر در این کشور وقتی به دنیا می‌آمد نه متولی داشت نه مدیریت می‌شد. اما به دنیا آمد و رشد کرد. از نویسندگان و هنرمندان دوره خردسالی تئاترمان نخواهید که کارگردانانی چون رفیعی و مهندس‌پور و رحمانیان، یا نمایشنامه‌نویسانی چون یعقوبی و تهرانی و چرم‌شیر، یا بازیگران و طراحان امروزی تحویل عالم فرهنگ داده باشند.

اما شاید بتوان گفت ضریب رشد بالاتری نسبت به امروز ما دارند. ما امروز مدام در حال حذفیم. بیایید از خودمان بپرسیم چرا ما این همه از تئاتر جشنواره‌ای اظهار نگرانی می‌کنیم اما مدیران در آن اشکالی نمی‌بینند. در حقیقت اکنون در حیطه تئاتر با ۱۰، ۱۵ مدیر تئاتری مواجهیم که هر سال تنها جایشان را عوض می‌کنند. کسی بخیل نیست. باشد! شما مدیران تئاتر باشید. اما مشروط بر آنکه بالندگی تئاتر را تضمین کنید.

گاه احساس می‌شود مدیریت در تئاتر ما زنجیره‌ای است از افراد هر کدام چندین سمت مدیریتی دارند. از دانشگاه‌های تئاتری گرفته تا هر معاونت هنری‌ای که ممکن است بودجه‌ای برای تئاتر اختصاص دهد. هیچ اتفاق تئاتری‌ای نمی‌افتد که ناگزیر یکی از افراد این زنجیره مدیریت یا نظارت بر آن را بر عهده نداشته باشد. وقتی به ساختار اشتباهاتی که در مدیریت تئاتر ایران رخ می‌دهد می‌نگریم، درمی‌یابیم شخص مدیران مقصر نیستند. آنها مدیران همه جا هستند زیرا بقای یک ساختار مدیریتی ثابت را تضمین می‌کنند. این ساختار مدیریتی است که بیمار است. جابه‌جا شدن مدیران، تنها یعنی این مدیر به این نویسنده‌ها و کارگردان‌ها فضای کار بدهد و به آن نویسنده‌ها و کارگردان‌ها ندهد. وگرنه روش مدیران هیچ تفاوت بنیادین و ابتکارآمیزی با هم ندارد.

البته همیشه این توجیه وجود دارد که این تعداد مدیران سابقه مدیریتی دارند و نمی‌توان کسی را که چنان سوابقی ندارد به چنین کارهایی گماشت. زمانی همین مدیران نیز کارنکرده و بی‌تجربه بودند. حالا که آنها با آزمون و خطاهایی که خسارت آن را هنرمندان و بدنه تاریخی فرهنگ دیده‌اند، بر روی کاغذهای رزومه آدم‌های باتجربه‌ای شده‌اند، در حال تربیت جوانانی هم هستند که در سال‌های آینده بر سر کار آیند. آن جوانان از آنجایی که به دست همین زنجیره به قدرت مدیریتی رسیده‌اند، برخلاف خواسته این زنجیره دست به هیچ اقدامی نخواهند زد.

از حق نگذریم این لابی‌سازی‌ها در بیشتر ساختارهای سیاسی دنیا رایج است. پس با توجه به اینکه هر پدیده مدیریتی در ایران خواه‌ناخواه پدیده‌ای سیاسی است، چیز غریبی در این نیست. در همه‌جا بدنه تحت مدیریت با وجود اطلاع از این لابی‌سازی اجازه می‌دهد مدیران از این طریق به قدرت دست یابند مشروط بر اینکه منافع بدنه تحت مدیریت تضمین شود، همچنین به این امید که لابی مدیریتی موجود گسترش و قدرت یافتن بدنه تحت مدیریت را و امنیت شغلی و حرفه‌ای آنها را تضمین کند.

اما در مدیریت تئاتر ما این اتفاق نمی‌افتد. شاید از آن جهت که اغلب مدیران فشار جدی‌ای از پایین احساس نمی‌کنند و خود را متصدی و بانی خیر برای تمام تئاتری‌ها نمی‌پندارند، بلکه از آنجایی که افرادی انتصابی از بالا هستند و می‌دانند که در صورت هر خسرانی باز هم مدیریتی دیگر در جایی دیگر خواهند یافت و حمایت حامیان خود را به کل از دست نخواهند داد، به فکر ایجاد اصلاحات ساختاری در بدنه تئاتر نمی‌افتند.

مثلاً سال ۸۶ نبودن چهره‌های مهم تئاتری و کم‌مایه بودن شماری از آثار ایرانی در جشنواره فجر اعتراض بسیاری را برانگیخت. بلافاصله در جشنواره سال ۸۷ حضور تضمین‌شده نادری، برهانی، رفیعی، یعقوبی و غیره در جشنواره دادن پاسخ مستقیم به معترضان سال گذشته بود. این یک تغییر ساختاری نیست، بلکه خرده توجیهی برای ابقای حضور است.

اما همچنان ساختار از هم‌گسیخته تئاتر در تفاوت تعداد افرادی که برای یک جشنواره فعالیت می‌کنند با تعداد افرادی که از این تلاش نتیجه می‌گیرند خود را نمایان می‌سازد.

اگر مدیران طرحی برای توسعه تئاتر نداشته باشند کم‌کم اهالی بدنه تئاتر به این سوءتفاهم دچار خواهند شد که مدیران (که البته اغلب به هیچ روی با تئاتر غریبه نیستند و از میان دوستان تئاتری خود برآمده‌اند) تنها به فکر حفظ و صیانت از قدرت خودند، باقی بهانه است.

رشد تئاتر تنها به معنای تولید چند آدم تئاتری خوب نیست. همچنین رشد تئاتر را نمی‌توان با اینکه امسال چند تئاتر خوب تولید شده است اندازه گرفت. با این معیارها فقط رشد و ترقی مدیران اندازه‌گیری می‌شود. رشد تئاتر احتیاج به ساختاری دارد که افراد خود به خود در آن تولید شوند و رشد کنند؛ هر نسل امکان وجود تمام و کمال در بدنه را داشته باشد و از هر نسل نیز تعدادی فرد شاخص و درخشان برخیزد. تئاتر بدنه توانا و قوی آن است که افراد ضعیف در آن به طریقی به کار گماشته شوند و افراد متوسط در آن رشد کنند و نوابغ در آن بدرخشند. این نقل مضمونی سخنی از برشت است که جامعه توانا جامعه‌ای است که عقل متوسط افراد برای پیروز شدن و خوب زندگی کردن در آن کافی باشد. تنها در چنین بستری است که تولید نوابغ تبدیل به یک زنجیره مدام می‌شود.

مثال می‌زنیم: ابن‌سینا بدون شک یک نابغه جهانی است. اما مدیریت درست که به نفس پدیده توسعه فرهنگی و رشد ارزش و بها دهد شرایطی را فراهم می‌کند که دانش فردی چون ابن‌سینا تبدیل به یک دانش عمومی متوسط شود و در میان افراد متعددی گسترش یابد. آنگاه منتظر می‌ماند که سنت بنا نهاده شده خودبه‌خود ابن‌سینای دیگری را ایستاده بر شانه نابغه پیشین تولید کند. اگر چنان کند، بی‌شک چنین نیز خواهد شد.

اما در ایران انگار هرگز پیوستاری مداوم از چنین نگرش و مدیریت فرهنگی‌ای رخ نداده است. هر فرد ناگزیر همه توانایی‌های زمین را از ابتدا اختراع کرده است. برای همین وجود ابن‌سینا در این تاریخ یک بار برای همیشه است. چنین نوابغی در ایران همیشه فرصت‌های از دست رفته‌اند. جامعه‌ای که نتواند نابغه بعدی را بر شانه غول قبلی سوار کند نباید مدعی تولید هیچ کدام از این نوابغ باشد. همان طور که در تئاتر ایران هر نسل ناگزیر است تئاتر را از ابتدا کشف و اختراع کند. همیشه نوع خاصی از هنر تبلیغ شده است و خواه نبوغ‌آمیز وخواه بی‌مایه آنچه در آن تعریف می‌گنجیده پروار شده است.

در این میان هم همیشه افرادی برای بردن این ماراتن می‌خواهند از فرصت استفاده کرده، تا یک پیوستار تولید فرهنگ ایجاد شد به جهت خودنمایی آن را بشکنند و با افتخار بگویند در تئاتر دنیا دیگر این کارها را نمی‌کنند و مثلاً این یکی کارها را می‌کنند که من الان نشان‌تان می‌دهم. این امر اولین معنی‌اش این است که ما جزء تئاتر دنیا نیستیم و همه‌مان ول معطلیم. ما هم مات می‌مانیم در تقلیدهایی که آنان از تئاتر روز دنیا می‌کنند، جالب آنکه وقتی به غرب سفر می‌کنند همان تقلید را به اسم هنر مرموز شرقی به خورد تئاتر روز دنیا می‌دهند! بگذریم از این ماجرا و بگذاریمش برای فرصتی دیگر. گفتیم این پیوستار در ایران ایجاد نمی‌شود، ارزش واقعی هنر مدیریت را باید در ایجاد چنین پیوستارهایی جست. بنابراین هیچ موفقیت مقطعی‌ای نمی‌تواند جزء افتخارات هیچ مدیری باشد.

با این همه مدیران فرهنگی تئاتر از بی‌اطلاعی مدیران ارشد دولتی خود نسبت به پدیده تئاتر نهایت استفاده را می‌برند و با چند نمایش، شماری بولتن و کمی سر و صدا (این سروصدا به تمایلات مدیر ارشد بستگی دارد، بزرگان خود را مجاب می‌کنند که مدیر شایسته‌ای در عرصه فعالیت خود هستند. این افراد به این طریق واسطه هنرمند و حمایت‌های دولتی می‌شوند. اما این ماجرا تفسیر و سویه دیگری هم دارد. مثلاً اینکه بی‌اطلاعی مدیران ارشد از پدیده تئاتر مدیران خرد را وادار می‌کند با حفظ ساختار جشنواره‌ای به آنان بقبولانند که تئاتر امری لازم و ضروری است و نباید بودجه‌اش را قطع کرد یا حمایت‌های آن را برید. در پس چند کار تزیینی که خوشایند آنان خواهد بود، امکان تولید هرچند اندک تئاترهای دیگری را هم ایجاد می‌کنند.

چه آن تفسیر بدبینانه درست باشد و چه این تفسیر خوشبینانه، نمی‌توان از این امر گذشت که زنجیره گسست‌ناپذیر مدیران تئاتری نتوانسته‌اند پیوستاری ساختاری برای حفظ و حراست از تئاتر ایجاد کنند و بدون کوچک‌ترین خلاقیتی چه در زمینه مجاب کردن مدیریت کلان فرهنگی و چه در زمینه تغییر ساختاری به منظور حفظ و توسعه تئاتر، تنها به بازتولید همین ساختار جشنواره‌ای ادامه داده‌اند. هر مدیری تنها درصدد ایجاد جشنواره‌ای تازه یا تغییر در جزییات نحوه برگزاری جشنواره‌هاست. هیچ کس احتمالات دیگر را در نظر نمی‌گیرد یا اگر می‌گیرد آن را چنان سخت و غیرممکن می‌پندارد که حتی بر زبان نمی‌آورد.

مدیریت تئاتر مسوول گسترش فضا و امکانات در تمام سطوح تئاتر است، همچنین مسوول توسعه آن. توسعه نیروی انسانی متخصص و دانشگاهی در حال رخ دادن است اما بهره‌گیری از این نیرو تنها از راه گسترش زیربناهای تخصصی سخت‌افزاری و نرم‌افزاری تئاتر است. گسترش سخت‌افزاری را کارهایی شبیه ساخت تئاتر (نه سالن‌های چندمنظوره‌ای که آنها را طبق روال آمفی‌تئاتر می‌خوانند) در نظر بگیرید و توسعه و گسترش نرم‌افزاری را آماده‌سازی مردم برای مصرف تئاتر و آگاه کردن مدیران ارشد درباره چیستی و چرایی تئاتر. همچنین لازم است تئاتر مرکز در شهرستان‌ها گسترش یابد. اما با زنجیره کامل خودش. اما مدیران وقتی می‌خواهند این زنجیره را به شهرستان‌ها ببرند، عیناً همین الگوی «جشنواره برگزار کن، ورک‌شاپ بگذار، بعد اعلام کنید که بودجه صرف دو هزار اجرای تئاتر شد» را پیاده می‌کنند. اما به هر روی به نظر می‌رسد دیگر را در نظر نمی‌گیرد یا اگر می‌گیرد آن را چنان سخت و غیرممکن می‌پندارد که حتی بر زبان نمی‌آورد.

می‌کند. اما هر زمانی که فرض می‌کنید باید ضرب در تخصص آن فرد کنید زیرا یک نویسنده یک کارگر ساده نیست و در بدترین حالت نیز نیرویی آموزش‌دیده و متخصص محسوب می‌شود. همین جا از تمام هنرمندانی که گمان می‌کنند این‌گونه تخمین زده شدن و نیروی کار فرض شدن توهین به هنرشان است می‌خواهم سخت نگیرند. اگر فقط یک بار از سوی مدیران فرهنگی به آنان به این گونه اندیشیده شده بود، اوضاع تئاتر کمتر تاسف‌بار بود. از بین تمام این ۵۰۰ نفر که هیچ کدام دستمزدی برای این موضوع دریافت نمی‌کنند فرض کنید ۴۰ متن برای بازبینی تایید شوند، و برای هر متن به طور میانگین ۲۰ نفر به فعالیت بپردازند. باز هم نمی‌توان تخمین زد هر گروه چند ساعت کار می‌کند.

اما تمام آن ساعات را برای هر گروه باید در ۲۰ نفر ضرب کرد و باز در تعداد گروه‌ها ضرب کرد. اگر وقت صرف شده برای نوشته شدن هر متن را ۱۰ ساعت فرض کنیم (هر تئاتری‌ای می‌داند که این رقم خنده‌دار، غلط و کم است با احتساب اینکه هر نویسنده‌ای در سال تنها می‌تواند تعداد محدودی متن بنویسد، پس تصدیق بفرمایید این عدد جدی نیست) و وقت صرف شده برای هر گروه را تا بازبینی ۴۰ ساعت (این هم یک حداقل است)، تنها ۳۷ هزار نفر- ساعت کار خلاقه رایگان، برای رسیدن به بازبینی انجام شده است. حال فرض کنید از میان تمام این گروه‌ها حداکثر ۱۰ گروه در جشنواره پذیرفته شوند و فرض کنید آنها برای رسیدن به جشنواره و تکمیل کار خود ۸۰ ساعت تمرین کنند.

به این ترتیب رقم مجموع می‌شود چیزی در حدود ۵۳ هزار نفر- ساعت. آنگاه تعدادی از این افراد جایزه می‌گیرند و بقیه دستمزد و غیره. در حالی که ۲۹ هزار نفر- ساعت آن هدر رفته و هیچ دستمزدی به آن اختصاص داده نشده است. باقی بازخوردها (مثلاً قراردادهای بعدی) نیز همه می‌دانند که اصلاً تناسبی با انرژی‌ای که افراد صرف می‌کنند، ندارد.

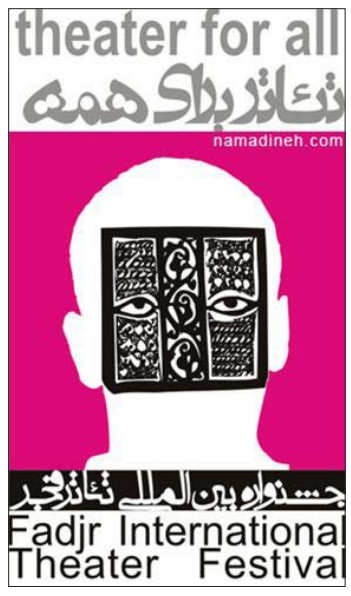
این نیروی کار هدررفته تنها می‌تواند به یکی از بخش‌های جشنواره مربوط باشد در حالی که جشنواره‌ای چون جشنواره تئاتر فجر از چندین بخش تشکیل شده است. این نیرو در جشنواره فیلم به هیچ روی هدر نمی‌رود، زیرا کارهای دیگر از حداقل امکانات اکران همیشه می‌توانند به طور بالقوه بهره‌مند باشند. اما انگار مدیران کلان متوجه این فرق تئاتر و سینما نیستند که در تئاتر تمام نیروی صرف شده برای کارهای رد شده مطلقاً و برای همیشه به هدر می‌رود. در دوره‌ای از جشنواره فجر، جشنواره را تبدیل به محملی برای گردهمایی تولیدات حرفه‌ای سال قبل کردند که باعث کاهش هدر رفتن چنین نیرو، امید و توانی می‌شد اما آن شیوه نیز اشکالات مخصوص به خود را داشت. از جمله اینکه ورود افراد جدید به بدنه تئاتر حرفه‌ای را تقریباً غیرممکن می‌کرد.

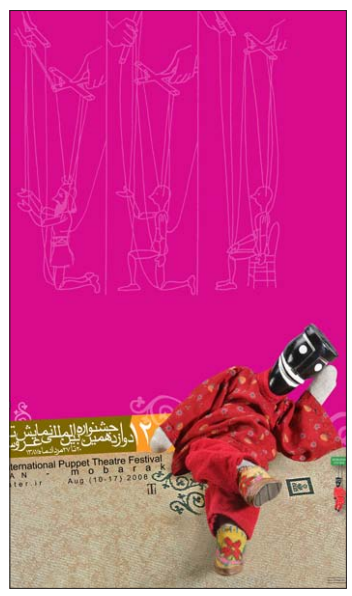
در ضمن فعال نکردن چنین نیروی کاری در عرصه تئاتر فقط سر زیر برف کردن کبک است زیرا به هر حال چنین ظرفیت و نیروی کاری در تئاتر وجود دارد. به واقع باید گفت چند ده برابر این نیروی کار در عرصه تئاتر به صورت بالقوه آماده فعالیت است که اغلب آموزش‌دیدگان و متخصصان این زمینه کاری محسوب می‌شوند. سیستم جشنواره‌ای و رقابتی پوششی است برای پنهان کردن اینکه ظرفیت بهره‌گیری از نیروی انسانی تئاتر ما در دهه‌های گذشته به قدر ظرفیت‌های انسانی‌اش رشد نکرده و مقصر در این زمینه فقط و فقط مدیریت فرهنگی تئاتر در تمام این سال‌هاست نه خود هنرمندان. در واقع سیستم جشنواره‌ای این امکان را در اختیار مدیران قرار می‌دهد که کمبود امکانات را در لفافه بپوشانند و بیکاری و هدر رفتن نیروهای تولید تئاتری‌ها را به گردن خودشان بیندازند زیرا همیشه می‌توان گفت کارهای رد شده فاقد کیفیت لازم بودند و به این ترتیب عدم فعالیت گروه‌ها را به گردن عدم کفایت‌شان انداخت.

اما آیا کسی پاسخگوی نیروی کار به هدر رفته در این فرآیند هست؟ و کیست که نداند اگر تمام این افراد هم عالی عمل می‌کردند ظرفیت بهره‌گیری کامل از نیروی کار آنان در تئاتر موجود نبود؟ به این ترتیب مدیریت به حاشیه راندن نسل به نسل تئاتری‌ها را که به علت عدم کارشناسی در مدیریت نیروی انسانی تئاتری رخ می‌دهد به گردن عدم کفایت خود هنرمندان می‌اندازد. در صورتی که فارغ از خوب یا بد بودن، قوی، ضعیف، متوسط یا نابغه بودن، مدیریت تئاتر باید مسوولیت وجود تمام تئاتری‌ها را بپذیرد وگرنه باید به بی‌برنامگی خود اذعان کند.

نکته

نمی‌توان از این امر گذشت که زنجیره گسست‌ناپذیر مدیران تئاتری نتوانسته‌اند پیوستاری ساختاری برای حفظ و حراست از تئاتر ایجاد کنند و بدون کوچک‌ترین خلاقیتی چه در زمینه مجاب کردن مدیریت کلان فرهنگی و چه در زمینه تغییر ساختاری به منظور حفظ و توسعه تئاتر، تنها به بازتولید همین ساختار جشنواره‌ای ادامه داده‌اند. هر مدیری تنها درصدد ایجاد جشنواره‌ای تازه یا تغییر در جزییات نحوه برگزاری جشنواره‌هاست. هیچ کس احتمالات دیگر را در نظر نمی‌گیرد یا اگر می‌گیرد آن را چنان سخت و غیرممکن می‌پندارد که حتی بر زبان نمی‌آورد.





سیستم جشنواره‌ای و رقابتی پوششی است برای پنهان کردن اینکه ظرفیت بهره‌گیری از نیروی انسانی تئاتر ما در دهه‌های گذشته به قدر ظرفیت‌های انسانی‌اش رشد نکرده و مقصر در این زمینه فقط و فقط مدیریت فرهنگی تئاتر در تمام این سال‌هاست نه خود هنرمندان. در واقع سیستم جشنواره‌ای این امکان را در اختیار مدیران قرار می‌دهد که کمبود امکانات را در لفافه بپوشانند و بیکاری و هدر رفتن نیروهای تولید تئاتری‌ها را به گردن خودشان بیندازند زیرا همیشه می‌توان گفت کارهای رد شده فاقد کیفیت لازم بودند و به این ترتیب عدم فعالیت گروه‌ها را به گردن عدم کفایت‌شان انداخت.

صفحه کاغذی

علی منصوری

درباره نورمن فردریک سیمپسون (۱۹۱۹-)

مضحک، منطق‌گریز، ابزورد؟

۵۲ سال پیش کنت تاینان در نشریه آبزرور اتفاق جدیدی را در نمایشنامه‌نویسی بریتانیا معرفی کرد. او نوشت: «حاضرم حیثیتم را گرو بگذارم و شرط ببندم که ان.اف.سیمپسون بااستعدادترین نویسنده کمیک تئاتر انگلستان است که بعد از جنگ پا به صحنه گذاشته است.» نمایشنامه‌ای که او را بر سر زبان‌ها انداخت «زنگ دنباله‌دار» (۱۹۵۸) بود؛ تلاشی ناسازگار و مخالف با طرح‌های داستانی معمول که استعداد او را در نوشتن دیالوگ‌های کوتاه و منطق‌گریز نشان می‌داد. آلن برین درباره این نمایشنامه می‌نویسد: «به نظر می‌رسد زنگ دنباله‌دار به هدفی که می‌خواسته رسیده؛ زوجی در آرامش ویلای بیرون شهری خود که تا حالا حتی یک بار هم با دقت به آن نگاه نکرده‌اند، با مردانی که دم در از مرد می‌خواهند یک حکومت تشکیل دهد... خدمات‌رسانی بد فروشگاهی که به جای مار سفارشی برای آنها یک فیل فرستاده، مجبور شدن‌شان به تماشای هنرمندی‌های یک کمدین ناخوانده، مصادره شدن اتاق‌نشیمن توسط منتقدانی که حامی نمایشی می‌شوند که آنها باید اجرا کنند... این همان دنیای مضحک، غم‌انگیز و آشنای همسایه‌های سفیدپوست کارگران مزرعه در نمایشنامه ریشه‌های آرنولد وسکر است. سیمپسون، همانند وسکر، بهان و شاید هم پینتر متنی برای امروز به ما هدیه کرده است.» نمایشنامه بعدی سیمپسون «حفره» (۱۹۵۸) بود؛ نمایشنامه‌ای که به منتقدان نشان داد او نویسنده‌ای خبره و کاربلد است و موفقیت نمایشنامه قبلی‌اش صرفاً از روی اتفاق و شانس نبوده است. تاینان در مورد این اثر نوشت: «حفره فاتحانه ثابت کرد که سیمپسون می‌تواند بنویسد، و قلم او نه‌تنها یک جرقه زودگذر نبوده، بلکه او استاد زبان است و قادر است از کلمات به درستی استفاده کند.» «آونگ یک‌طرفه» (۱۹۶۰) را باید مشهورترین نمایشنامه سیمپسون قلمداد کرد. یک فارس درباره مصائب خانواده‌ای بریتانیایی که شیوه‌های نامعمول خود را برای انجام دادن کارها دارند. آقای گرومکربی دکوراسیون اتاق نشیمن خانه خود را به شکل سالن‌های دادگاه تغییر می‌دهد تا برای تفریح و خنده جلسات محاکمه ترتیب دهد. همسرش هم از آنجا که دلش نمی‌خواهد پسمانده‌های غذایش تلف شود زنی را برای خوردن آنها استخدام می‌کند. دختر خانواده به خاطر علاقه زیادش به پستانداران تمام وقت خود را در باغ‌وحش سپری می‌کند و پسر خانواده هم معتقد است ترازوها کاربرد دیگری علاوه بر وزن کردن آدم دارند و آن ساختن قطعات موسیقی است. سی.ز.فادرجیل می‌گوید: «سبک سیمپسون در نوشتن را باید از توضیح خود برای عنوان این نمایش شناخت: «یک نمایش فارس در بعدی نوین... فارس به عنوان اصطلاحی توصیفی به کاراکترهای کلیشه‌ای بی‌مزه، موقعیت‌های غیرمحتمل بغرنج و یک حس مسخره‌آمیز پرورش‌یافته وابسته است. خنده در فارس مهم‌ترین عنصر به حساب می‌آید. مرز میان کمدی و فارس هرگز واضح نبوده است. در نمایش سیمپسون طرح نمایش همان رویداد روی صحنه است، کاراکترها اساساً تک‌بعدی هستند، و محیط دنیایی فانتزی است با شباهت‌ها و عطف‌هایی به دنیای واقعی خودمان. این فانتزی بر اساس واقعیت شکل گرفته است. برای مشخص کردن جنس خاص فارس سیمپسون باید به طور واضح این رابطه تشریح شود. سیمپسون تاکید می‌کند کاراکترهایش آدم‌هایی معمولی هستند در یک موقعیت غیرمعمول... » گرچه بسیاری تلاش کرده‌اند سیمپسون را هم در زمره ابزوردنویسان بیاورند و همواره به مقایسه او با یونسکو پرداخته‌اند اما خود او هرگونه رابطه‌ای را نفی می‌کند و می‌گوید وقتی شروع به نوشتن کرده چیزی از یونسکو نخوانده بوده است. مارتین اسلین در کتاب تئاتر ابزورد در رد ابزورد دانستن آثار سیمپسون می‌نویسد: «نمایشنامه‌های او فاقد تیرگی عقده‌های روانی آداموف، ازدیاد دیوانه‌وار چیزها در آثار یونسکو یا تشویش و شومی نوشته‌های پینتر هستند... در آنها نظم و رسمیت آثار بکت هم دیده نمی‌شود.» نوشته‌های سیمپسون نه تیرگی‌های روانی آثار شاخص یونسکو را دارند و نه از بحران وجودی در نوشته‌های بکت بویی برده‌اند.تئاتر او اگر هم ابزورد باشد با یونسکو و بکت فرق‌های اساسی دارد. شاید کنت تاینان بهترین تعریف را از او ارائه داده باشد: «بیشترین ستایشی که می‌توانم از زنگ دنباله‌دار سیمپسون بکنم این است که بگویم این نمایش به‌هیچ‌وجه به سنت نمایشی انگلیسی تعلق ندارد. این نمایش از بهترین سخنرانی‌های بنچلی، وحشی‌ترین کارتون‌های ثربر و عصاره برنامه‌های گون الهام گرفته است.» بعد از آن شالمان هم مدعی تاثیرپذیری خارج از دنیای درام سیمپسون شد: «سیمپسون جنون منطقی لوئیس کارول، توانایی شگفت‌انگیز اس.جی.پرلمن در شکستن کلیشه‌های زبانی و لحن بی‌روح بیچمبر را در گزارش کردن دنیایی دیوانه به روی صحنه آورده است...»

نمایشنامه‌های سیمپسون فارغ از هر دسته‌بندی و نامگذاری، تصویرکننده پوچی نظم و سامان مربوط به شیوه زندگی انسان‌هاست. کاراکترهای او در برقراری ارتباط وامانده و شکست خورده‌اند زیرا پستی و شیوه‌های غیرانسانی زندگی بر آنها چیره شده است. او به ما یادآوری می‌کند که انسان‌ها به سادگی در دسیسه‌های خود یا دیگران غرق می‌شوند. به اعتقاد سیمپسون تنها راه رهایی انسان‌ها و رسیدن به سلامت احساسی وابستگی آنها به یکدیگر است؛ چیزی که هیچ سیستم عقلایی نمی‌تواند آن را توضیح دهد.

تماشاخانه

ناصر حبیبیان

درباره تئاتر سنگلج

سنگلج یکی از محله‌های قدیمی شهر تهران از زمان قاجار است که حدود جغرافیایی‌اش بر مبنای نقشه شهری امروز حوالی خیابان بهشت، بازار قوام، خیابان وحدت اسلامی و سی‌تیر بوده است. با آنکه بیش از یک قرن و نیم از تاریخ پرفراز و نشیب تئاتر به شیوه فرنگی در تهران می‌گذرد، آخرین بازمانده تئاترهای قدیم تهران به جوانی پیر شده می‌ماند که تنها ۴۵ سال از عمرش می‌گذرد. به تعبیر دیگر از میان تماشاخانه‌های قدیمی که هنوز فعالند، سنگلج قدیمی‌ترین تماشاخانه تهران به حساب می‌آید که در سال ۱۳۴۴ هجری شمسی تاسیس شد. پس از واقعه ترور محمدرضاشاه در سال ۱۳۲۷ آزادی فضای سیاسی کشور رو به وخامت گذاشت و با نخست‌وزیری دکتر محمد مصدق پیش از آنکه شرایط دموکراتیک ثبات پیدا کند، جنجال و آشوب‌های سیاسی مجال بروز یافت و با کودتای ۲۸ مردادماه سال ۱۳۳۲ شمسی آن شور و هیجان و رویای ایرانی آزاد یکباره رخت بربست و دوران بگیر و ببندهای سیاسی و اختناق و سرکوب دوباره قوام یافت و با تاسیس ساواک در سال ۳۵ این قوام به انسجام رسید. فعالیت تماشاخانه‌های تهران تا اوایل دهه ۴۰ نسبت به پیش از آن از نظر کمی افول کرد. البته در این سال‌ها تماشاخانه‌هایی نظیر تئاتر آناهیتا و کسری – به ترتیب تاسیس در سال‌های ۳۷ و ۴۲- آغاز به کار کردند و آثار چشمگیری هم در آنها عرضه شد. هنرمندان از فرنگ بازگشته و تحصیلکرده‌های نظیر اسکویی‌ها، حمید سمندریان و داوود رشیدی جزء هنرمندان نسل جدید و صاحب‌نام تئاتر شدند. پیش از سال ۳۲ کمابیش لاله‌زار و حوالی آن بیشترین پاتوق تئاترها و تماشاخانه‌ها بود. در این سال‌ها و برخلاف گذشته تئاتر مردمی از تئاتر فرهیختگان رفته‌رفته رو به جدایی گذاشت و این تفارق از هر دو سو روز به روز فزونی یافت. تئاتر مردمی دیروز و فرهیخته امروز که از لاله‌زار در پی سودخواهی صاحبان تماشاخانه‌ها و تغییر ذائقه تماشاگران، خانه به دوش، رانده شده بود به دنبال منزلگاهی می‌گشت تا به تئاتر ۲۵ شهریور رسید و لاله‌زار را برای جولان دوره آتراکسیون تنها گذاشت. زمین این تئاتر از طرف یک بانوی نیک‌خواه به شهرداری تهران به منظور احداث تئاتر اهدا و پس از آن به وزارت فرهنگ و هنر واگذار شد. این تماشاخانه تنها برای اجرای نمایش‌های ایرانی تاسیس شد و در ۱۸ مهرماه ۱۳۴۴ با برگزاری جشنواره نمایش‌های ایرانی رسماً گشایش یافت. در بخشی از بروشور افتتاحیه این جشنواره درباره تالار نوشته شده: «خوشبختانه با برگزاری اولین جشنواره نمایش‌های ایرانی، امکان گشایش اولین تالار تئاتر مجهز نیز در تهران فراهم آمد. این تالار که از نظر تجهیزات فنی سعی شده با بهترین سالن‌های نمایش امروز هم‌سنگی کند، ۲۵ شهریور نام دارد و درست در مرکز تهران، جایی که حد فاصل مساوی با طبقات مختلف پایتخت باشد، احداث شد تا همگان را بر آن امکان دسترسی باشد.» بعد از آن هفت گروه عمده در این تئاتر فعال شدند که نام و سرپرست آنها از این قرار بود: گروه اول هنر ملی (عباس جوانمرد)، گروه دوم هنر ملی (بهرام بیضایی)، گروه تئاتر مردم (علی نصیریان)، گروه تئاتر امروز (داوود رشیدی)، گروه تئاتر شهر (جعفر والی)، گروه تئاتر میترا (خلیل موحددیلمقانی)، گروه تئاتر جوان (اسماعیل شنگله). با تشکیل اداره برنامه‌های تئاتر در سال ۴۳ و تاسیس تالار ۲۵ شهریور، بسیاری از دست‌اندرکاران فعال تئاتر به استخدام دولتی این اداره درآمدند و تئاتر برای نخستین‌بار از صورت خصوصی به حمایت دولتی درآمد. این اولین‌بار بود که در ایران عده‌ای به عنوان بازیگر و کارگردان استخدام دولت شدند و اجراها از پشتوانه مالی دولت برخوردار شد. به اینگونه تالار ۲۵ شهریور محلی برای به اجرا درآمدن نمایش‌های ایرانی و تشویق نمایشنامه‌نویسان شد. نویسندگانی هم که با هنرمندان این تئاتر همکاری می‌کردند غلامحسین ساعدی، اکبر رادی، بهرام بیضایی، بیژن مفید، محسن یلفانی، منوچهر رادین، بهمن فرسی، محمود دولت‌آبادی، عنایت‌الله احسانی، کوروس سلحشور، حسین مکی، بهزاد فراهانی، محمد رهبر، حمید نعمت و آرمان امید بودند. رفته‌رفته تئاتر ۲۵ شهریور در سال‌های بعد، آن رونق و نظم نخستین را از دست داد و در سال ۱۳۵۲ سیاست‌های آن تغییر کرد و برخلاف گذشته که تنها نمایشنامه‌های ایرانی در آن اجرا می‌شد، نخستین نمایش خارجی با عنوان «بازرس» اثر نیکلای گوگول به کارگردانی عزت‌الله انتظامی را به خود پذیرفت. بعد از سال ۵۷ این تئاتر به نام سنگلج تغییر یافت که فعالیت‌های آن هم زیر نظر مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اداره شد. از مسوولان این تئاتر آقایان فرخ ساجدی، دکتر طباطبایی، سعید بصیریان، علی حیدری، فروردین، صدیقی‌نژاد، افشین‌نژاد، محسن اکبریان، کیوان نخعی و محمود فرهنگ بوده‌اند که در حال حاضر هم اداره آن بر عهده اتابک نادری است.

این تماشاخانه از شهریورماه ۱۳۸۶ تا بهمن‌ماه ۱۳۸۷ مورد بازسازی قرار گرفت و پس از آن دوباره پذیرای آثار هنرمندان شد.