نقش هنرمندان در شکل‌گیری تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر دوره پهلوی دوم

نیوشا ستاری[۱]، **شیوا مسعودی**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۷

چکیده

مقالهٔ حاضر با شرح ویژگی‌های تئاتر خصوصی و تمایزاتش با تئاتر غیرخصوصی، به بررسی شکل‌گیری گروه‌های نمایشی و فعالیت آن‌ها در تئاتر ایران خاصه در دورهٔ پهلوی دوم می‌پردازد. در این مقاله می‌توان دید که در دوره اول سلطنت محمدرضا پهلوی پیش از کودتای ۱۳۳۲ همانند دوره مشروطه (پیش از کودتای ۱۲۹۹) تلاش‌های قابل‌توجهی در راستای خصوصی‌سازی تئاتر انجام شده است. در این دو دوره گروه‌های نمایشی را احزاب یا گروه‌های سیاسی مستقل از دولت اداره کردند، که تئاترهایی مردمی به حساب می‌آمدند و با هدف آگاهی‌بخشی افکار عمومی شکل گرفته بودند. اما با آگاهی حکومت‌ها از چنین امکاناتی، تئاتر تبدیل شد به ابزاری در دست حکومت. بنابراین مقاله حاضر به دو پرسش زیر می‌پردازد: ۱. امکانات شکل‌گیری تئاتر خصوصی در ایران چگونه فراهم شد؟ ۲. چه عواملی مانع از شکل‌گیری ایدهٔ تئاتر خصوصی در ایران، خاصه در دورهٔ پهلوی دوم، شده‌اند؟ با مطالعه و بررسی تئاتر در چهار دههٔ حکومت پهلوی دوم، می‌توان گفت هرچند عدم حمایت دولت و البته سنگ‌اندازی‌های حکومتی دلیلی بر شکل نگرفتن تئاتر خصوصی در ایران بوده است، اما مقالهٔ حاضر همراهی و پشتیبانی برخی پیشکسوتان و پیشروان هنر تئاتر با برنامه‌های حکومت را که در کسوت مقامات دولتی بودند عامل اصلی شکل نگرفتن تئاتر خصوصی در دورهٔ مورد نظر می‌داند.

واژگان کلیدی: تئاتر خصوصی، تئاتر دولتی، دوره پهلوی دوم، خصوصی‌سازی تئاتر.

۱. دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: niyousha.sattari@ut.ac.ir

۲. استادیار، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: massoudic@ut.ac.ir

مقدمه

تئاتر در عصر ناصری و در پی افزایش ارتباط ایرانیان و همچنین شاه با غرب به مردم ایران معرفی شد. اما در هیئت اجتماعی مردمی و همچنین رسانه‌ای آگاهی‌بخش در دورهٔ مشروطه رشد و گسترش یافت. در پی انقلاب مشروطه تئاتر مدرن ایران شتاب تازه‌ای گرفت و روشنفکران با تشکیل گروه‌های نمایشی و ترجمه و تقریر آثار نمایشی نقش اصلی را ایفا کردند. هنرمندان در این دوره از آزادی نسبی برخوردار بودند و سانسور نسبت به گذشته کمتر شد. بنابراین اجراها هرچه مردمی‌تر و به‌سوی اجراهای عمومی سوق یافت. بنابراین احزاب ترقی‌خواه نیز اقدام به راه‌اندازی گروه‌هایی تئاتری کردند و با درآمد حاصله از اجراهای مردمی هم تشکیلات خود را گرداندند و هم در پی اشاعه افکار ترقی‌خواهانه و اعتلای فرهنگ جامعه بودند. اما این آزادی نسبی با روی کار آمدن رضاشاه در سال ۱۳۰۴ به پایان رسید. هنرمندان یکی پس از دیگری آزادی خود را از دست دادند و هنر خاصه هنر تئاتر ابزاری شد در دست حکومت و اهداف آن. اما در پی عزل رضاشاه و روی کار آمدن پسرش بار دیگر تئاتر آزادی‌های نسبی‌اش را یافت و گروه‌هایی خصوصی همچون «تئاتر فرهنگ» و «تئاتر فردوسی» با درآمدهای حاصل از اجراها و همچنین بودجهٔ حزبی فعالیت کردند. تئاتر در مسیر ارتقاء خود پیش می‌رفت که با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ این دورهٔ کوتاه نیز به پایان رسید.

بعد از کودتای ۱۳۳۲ تئاتر بیش‌ازپیش مورد توجه حکومت قرار گرفت و تعداد سالن‌های نمایش و گروه‌های نمایشی افزایش قابل‌توجهی یافت. گرچه تعداد مخاطبان‌شان نسبت به گذشته کاهش یافتند. «ادارهٔ تئاتر» و «دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک» راه‌اندازی و تئاترها از تلویزیون ملی پخش و جشنواره‌های بسیاری برگزار شدند. رشد و گسترش تئاتر و گروه‌های نمایشی در دورهٔ پهلوی دوم اهمیت مطالعهٔ عملکرد گروه‌های نمایشی را در این دوره نسبت به دوره‌های پیشین برجسته‌تر می‌کند. تئاتر ایران در دورهٔ پهلوی دوم، یعنی از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷، چهار دههٔ متفاوت را از سر گذراند که اتفاقات و رویدادهای هر دهه از دل جریانات دهه قبل بیرون آمدند. تئاتر را در این چهار دهه می‌توان به‌این‌ترتیب دسته‌بندی کرد:

۱. دهه ۱۳۲۰: تئاتر در دوره گذار؛
۲. دهه ۱۳۳۰: تئاتر در زمانه یأس و سرخوردگی؛
۳. دهه ۱۳۴۰: دوره سرخوشی و ترقی‌خواهیِ تئاتر؛
۴. دهه ۱۳۵۰: دوره سرکوب.

به گواه اسناد تاریخی، گروه‌های نمایشی در چهار دوره پهلوی دوم علی‌الظاهر از استقلال قابل توجهی برخوردار بودند و حتی می‌توان نشانه‌هایی از ظهور «تئاتر خصوصی» را هم دید. اما مقالهٔ حاضر ضمن شرح و ارائه تعاریفی از «تئاتر خصوصی»، در پی بررسی دلایل عدم شکل‌گیری تئاتر خصوصی در دوره‌ای است که اجرای نمایش تحت سیطره کامل تئاتر دولتی بود، ولو در این دوره گروه‌هایی تحت عنوان «تئاتر خصوصی» شکل گرفتند. بنابراین مقاله حاضر به دنبال پاسخ این پرسش است که چه عواملی مانع از شکل‌گیری ایدهٔ تئاتر خصوصی در ایران، خاصه در دورهٔ پهلوی دوم، شده‌اند؟

در پاسخ به این پرسش ابتدا تعاریفی جامع از «تئاتر خصوصی» و تفاوت آن با «تئاتر دولتی» ارائه می‌شود. سپس ضمن نگاهی مختصر به وقایع مهم و تأثیرگذار دورهٔ مشروطه و پهلوی اول، رویدادهای دورهٔ پهلوی دوم و تأثیرات آنها بر تئاترهای رایج آن دوره بررسی می‌شود. روش تحقیق در این مقاله تاریخی و توصیفی و از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اینترنتی سود جسته است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده در حوزهٔ تئاتر خصوصی و خصوصی‌سازی تئاتر اغلب مجموعهٔ مقالاتی است از گردهمایی‌ها و همایش‌ها که به بررسی دلایل عدم امکان خصوصی‌سازی تئاتر در ایران در دوران بعد از انقلاب اسلامی می‌پردازند. کتاب *تئاتر خصوصی در ایران* به کوشش مهرداد رایانی‌مخصوص از این نمونه‌هاست. این کتاب مجموعه مقالاتی است که در سمینار «تئاتر خصوصی» با مدیریت دفتر پژوهش و انتشارات مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ اسلامی ارائه شده است. مقالات این کتاب ضمن بررسی دلایل ضرورت ایجاد تئاتر خصوصی و خصوصی‌سازی تئاتر و همچنین طرح برخی نمونه‌های غربی، اهمیت رشد و گسترش تئاتر خصوصی در کنار تئاتر دولتی را بررسی می‌کند. «تئاتر و نمایش خصوصی: برداشت‌های متفاوت از فرهنگ خصوصی‌سازی و خصوصی‌سازی فرهنگ» نوشتهٔ بهزاد قادری یکی از مقالات این کتاب است که با پرداختن به خصوصی‌سازی تئاتر در

کشور انگلستان، به طرح پیشنهادهایی برای خصوصی‌سازی در تئاتر ایران می‌پردازد. به نظر قادری یکی از راه‌های سازمان‌دادن به تئاتر در کشور خصوصی‌سازی است. «اما خصوصی‌سازی نباید به معنای دست‌شستن دولت از برپایی بنیان‌های ضروری برای این کار باشد» (قادری، ۱۳۸۸: ۳۴). او پیشنهاد می‌دهد که انجمن‌های نمایش ابتدا باید به استقلال نسبی برسند و سپس بیرون از چارچوب دولتی و درعین‌حال با پشتیبانی مالی دولت امکانات بومی هر منطقه را شناسایی کنند. با گزارش دادن نیازهای گروه‌های منطقه‌ای به مسئولان «برنامه ساختن زیربنای تئاتر در سراسر کشور آغاز می‌شود.» (قادری، ۱۳۸۸: ۳۵) مصطفی مختاباد در مقالهٔ دیگری از همین کتاب با عنوان «مدل اقتصاد فرهنگی در مناسبات خصوصی‌سازی هنر تئاتر ایران» با اشاره به «مدل اقتصادی ایران» از «بازار اقتصاد فرهنگی» سخن می‌گوید. «مدل اقتصاد فرهنگی یعنی کالامداری تولیدات فرهنگی» (مختاباد، ۱۳۸۸: ۵۴). اثر فرهنگی با ورود به بازار فرهنگی در چرخه تولید و دادوستد قرار می‌گیرد. در همین راستا دولت باید زمینه را برای گروه‌های فرهنگی ازجمله تئاتر فراهم کند تا «آرام‌آرام به‌سوی خودکفایی و بازار فرهنگ‌مداری گام بردارند. پس با ایجاد فضا برای سرمایه‌گذاران بخش خصوصی در اقتصاد فرهنگ و حمایت‌های کوتاه‌مدت و درازمدت از بنگاه‌ها و مؤسسات، گروه‌ها و شرکت‌های فرهنگی، زمینه اقتصادی‌کردن و خصوصی‌سازی جریان فرهنگی و در اینجا تئاتر مهیا خواهد شد» (مختاباد، ۱۳۸۸: ۵۴). منوچهر اکبرلو نیز در مقالهٔ «اقتصاد تئاتر خصوصی» از جایگاه دولت در برنامه‌ریزی تئاتر و پیش‌شرط‌های تئاتر خصوصی موفق صحبت می‌کند. او عملکرد کارآمد بخش خصوصی را در گرو چهار شرط مقدماتی می‌داند: ۱. ایجاد بازار مالی یکپارچه به گروه‌های نمایشی فرصت‌هایی برابر برای گرفتن حمایت‌های مالی می‌دهد؛ ۲. تدوین قانون برای تئاتر نه با هدف کنترل محتوای تئاتر بلکه باید به منظور «تعریف دقیق حقوق طرفین ذی‌نفع در تئاتر باشد» (اکبرلو، ۱۳۸۸: ۷۲ و ۳). مقابله با رانت با «غیرشخصی‌کردن روابط و توزیع منابع و امکانات و تلاش برای تعریف استانداردها و شاخص‌های کمی و قابل اندازه‌گیری» ممکن می‌شود (اکبرلو ۱۳۸۸: ۴). تشکیل اتحادیهٔ سراسری هنرمندان تئاتر با ثبت رسمی در وزارت کار، با هدف ایجاد قدرت‌های هم‌سنگ در میان فعالان این عرصه.

در مقالهٔ دیگری با عنوان «در مسیر تئاتر خصوصی» محمدباقر قهرمانی با بررسی تطبیقی تئاتر ایران با کشورهای غربی در خصوص نحوهٔ تأمین بودجه از منابع عمومی در مسیر خصوصی‌سازی تئاتر بحث می‌کند. مسعود دلخواه نیز در مقالهٔ «جایگاه و نقش مردم، هنرمندان و دولت در شکل‌گیری و توسعهٔ تئاتر خصوصی» به لزوم شکل‌گیری گروه‌های تئاتری در خدمت خصوصی‌سازی تئاتر اشاره می‌کند و بر ایجاد تعامل میان دولت و هنرمندان تأکید می‌گذارد.

نشریه *نمایش* نیز در شمارهٔ ۸۳ پروندهٔ ویژه‌ای با عنوان «مکث بر روی تئاتر خصوصی» (۱۳۸۵) تهیه و تدوین کرد و با ارائهٔ مقالات و مصاحبه‌ها به بررسی امکان‌های ایجاد تئاتر خصوصی در ایران و تقابل آن با تئاتر دولتی پرداخت. ازجمله مقالات این پرونده می‌توان به «گشت و بازگشتی در تئاتر خصوصی ایران؛ لاله‌زار مردم سرای بزرگ نمایش ایران» نوشتهٔ همایون علی‌آبادی، «تئاتر خصوصی به معنای شکستن خط قرمز نیست» نوشتهٔ صبا رادمان و گفت‌وگو با محمدرضا صابری، مدیر سینما تئاتر جوان و کوچک تهران با عنوان «درآمد تئاتر خصوصی عالی است!» اشاره کرد.

فرشته رازقی در کتاب *اقتصاد سالن‌های خصوصی در تئاتر* می‌کوشد «با مرور مطالب موجود و همچنین مصاحبه با دست‌اندرکاران تئاتر خصوصی ایران بر مهم‌ترین مسائل و تنگناهای این عرصه دست بگذارد» (رازقی، ۱۳۹۸: ۷). نویسنده با اغلب مدیران تماشاخانه‌های خصوصی تهران مصاحبه کرده و عمدهٔ دیدگاه‌های مطرح‌شده در همایش‌های مرتبط با این موضوع و مباحث مطبوعاتی درباره تئاتر خصوصی را از نظر گذرانده است. رازقی به همراه محمد روزخوش در مقاله «تئاتر خصوصی ایران از منظر فعالان عرصهٔ نمایش» (۱۳۹۸) نیز کوشیده‌اند تئاتر خصوصی در ایران را در پس‌زمینهٔ تحولات اقتصادی و اجتماعی دو دههٔ اخیر ایران تحلیل کنند. این پژوهش نشان می‌دهد که «چگونه روند مسئله‌آمیز اقتصادی اجتماعی دو دههٔ اخیر ایران در میدان نمایش بازتاب یافته است. یکی از پیامدهای این روند تأسیس تماشاخانه خصوصی به‌جای تئاتر خصوصی است» (روزخوش، رازقی، ۱۳۹۸: ۵۷). مهدی نصیری نیز در مقالهٔ «تئاتر خصوصی و نقش حمایتی دولت، هنرمندان و تماشاگران» (۱۳۹۶) امکان افزایش کیفیت آثار تولیدی در کشور و همچنین افزایش تعامل با

مخاطب را در گرو «اختصاص‌دادن حمایت‌های دولتی برای تئاتر خصوصی» می‌داند و برای تحقق این امر سه مورد را برمی‌شمارد: «۱. حمایت از تأسیس تالارهای خصوصی و راه‌اندازی و فعالیت آنها؛ ۲. حمایت مستقیم از گروه‌های نمایشی در سطح گسترده‌تر نسبت به گذشته؛ ۳. حذف حمایت انحصاری و کاستن از وابستگی گروه‌ها و تولیدات نمایشی به پول دولتی» (نصیری، ۱۳۹۶: ۶۹). کاوه بصیری نیز در مقاله «Privatization and the changing landscape of Iranian theatre» (۲۰۲۰) ضمن اشاره به افزایش تعداد سالن‌های اجرا و همچنین تعداد اجراهای انجام‌شده در دو دههٔ اخیر تئاتر ایران، راهکارهایی برای خصوصی‌سازی تئاتر در ایران مطرح می‌کند: از جمله کم‌کردن نظارت دولتی بر تولید و اجرای آثار و افزایش اسپانسرها به‌منظورتأمین بودجهٔ تولید. «نقش دولت باید به‌عنوان تسریع‌کننده بازتعریف شود. دولت می‌تواند به‌عوض کنترل و نظارت بر آثار، با ارائهٔ امکانات آموزشی و یارانه‌ها و کمک‌هزینه‌ها و همچنین کاهش مالیات و فراهم‌کردن مکان‌های اجرای ارزان یا مجانی از گروه‌های نمایشی حمایت کند. (Bassiri, 2020: 369).

مقالهٔ «نگاهی تاریخی بر دوران فعالیت تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۳۵۷» (۱۳۹۷) نوشتهٔ آهو تعلیمی و ناصر آقایی از معدود مقالاتی است که به‌بررسی امکان خصوصی‌سازی تئاتر پیش از انقلاب ۱۳۵۷ می‌پردازد. این مقاله تلاش دارد «با درنظرگرفتن عوامل مؤثر سیاسی و اجتماعی که بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷ بر تئاتر ایران مسلط بوده است از منظر تاریخی سیر شکل‌گیری تئاتر خصوصی در ایران را ارزیابی کرده و سپس دلایل توقف این جریان مهم تئاتری را برشمارد» (تعلیمی، آقایی، ۱۳۹۷: ۱۰۷).

ازجمله پایان‌نامه‌هایی که در این زمینه پژوهشی انجام داده‌اند می‌توان به پایان‌نامهٔ «بررسی تاثیرات خصوصی‌سازی دولتی در تئاتر، بر رفتارها و مناسبات تولید تئاتر در ایران از ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۴» (۱۳۹۵) نوشتهٔ اشکان خیل‌نژاد اشاره کرد. نویسندهٔ این پایان‌نامه یکی از موانع اصلی به‌وجودآمدن تئاتر خصوصی در کشور را عدم امکان شکل‌گیری تشکل‌های صنفی در تئاتر می‌داند. او بخشی از این کاستی را به دوش خود هنرمندان می‌اندازد و بخشی دیگر را به عوامل بیرون تئاتر. چراکه اساساً تشکل‌های صنفی در جوامع بدون قواعد دست‌وپاگیر دولتی امکان فعالیت دارند. پایان‌نامه «تاثیر تماشاخانه‌های خصوصی در تئاتر تهران از نقطه نظر کیفیت آثار و فروش گیشه در بازه زمانی سال‌های ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۸» (۱۳۹۸) نوشته غلامرضا یزدانی نیز به سراغ مطالعهٔ تئاترها و گروه‌های نمایشی بعد از سال ۱۳۸۸ می‌رود. در دوره‌ای که راه‌اندازی تئاتر خصوصی صرفاً در ایجاد تماشاخانه‌های خصوصی خلاصه شد. اما نویسنده راه حل خصوصی‌سازی تئاتر را تأسیس «کمپانی‌های تئاتری» می‌داند. کمپانی تئاتر متعلق به یک فرد نیست و به‌مانند سازمانی کوچک عمل می‌کند. اعضای آن را هنرمندان و متخصصان تئاتر تشکیل می‌دهند. این کمپانی‌ها را باید «خانهٔ تئاتر» تأیید کند که خود یک نهاد دولتی است. هر کمپانی سالانه گزارشی از عملکردش به این نهاد دولتی ارائه می‌دهد و در صورت کسب رضایت این نهاد مجوز فعالیتش تمدید می‌شود و می‌تواند یک سال دیگر به فعالیتش ادامه دهد. البته یزدانی با این پیشنهاد تئاتر را همچنان در حدود و نظارت دولتی حفظ می‌کند.

مقالات و کتب نامبرده اغلب به بررسی امکان شکل‌گیری تئاتر خصوصی و ارائهٔ راهکارهایی برای خصوصی‌سازی تئاتر در دورهٔ پس از انقلاب اسلامی پرداخته‌اند، در دوره‌ای که اساساً امکان شکل‌گیری و اجرای تئاتر بدون کنترل و نظارت دولت ممکن نیست. چراکه هرقدر هم که تئاترها مستقل اداره شوند درنهایت برای هر فعالیتی مجبور به گرفتن مجوز از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی هستند. اما مقاله حاضر برای بررسی دلایل امکان‌های شکل‌گیری تئاتر خصوصی به سراغ دوره‌ای می‌رود که از آن همچنان به عنوان دوره اوج و شکوفایی تئاتر و گروه‌های تئاتری یاد می‌شود. برای این منظور با بررسی فعالیت گروه‌های نمایشی این دوره مقاله حاضر در پی پاسخ به این پرسش مغفول است که «چرا اساساً شکل‌گیری تئاتر خصوصی در ایران همواره به شکست انجامیده است؟».

تئاتر خصوصی در برابر تئاتر دولتی

در ایران به‌طورمعمول «تئاتر خصوصی» در برابر «تئاتر دولتی» طرح می‌شود و به این شبهه دامن می‌زند که تئاتر خصوصی یعنی تئاتری کاملاً بی‌بهره از کمک دولتی. اصطلاح «تئاتر خصوصی» در نمونه‌های غربی معادل مشخصی ندارد و می‌تواند طیف گسترده‌ای را شامل شود.

ترجمه لفظی تئاتر خصوصی با معادل «Private Theatre» در دوران رنسانس انگلستان به کار می‌رفت و در مقابل «تئاتر عمومی» معادل «Public Theatre» قرار می‌گرفت. تفاوت اصلی تئاتر خصوصی و عمومی در رنسانس انگلیس این بود که تئاترهای خصوصی تئاترهایی بودند که زیر سقف و در داخل سالن سرپوشیده[3] و با جمعیت محدود حداکثر ۷۰۰ نفر اجرا می‌شدند و تئاترهای عمومی در فضای باز و محیط‌های خارجی با جمعیت حداکثر ۳۰۰۰ نفر. گرچه ورود به تئاترهای خصوصی برای عموم آزاد بود، همه بضاعت ورود به این تئاترها را نداشتند. «مخاطبان تئاترهای عمومی اغلب از طبقات پایین جامعه بودند و مخاطبان تئاتر خصوصی نجیب‌زادگان و تحصیل‌کردگان.» بودجه اجراهای خصوصی را «اشراف و متولین آن زمان انگلستان» تأمین می‌کردند (luminarium.org).

امروز سه نوع تئاتر را می‌توان در غرب برشمرد: «تئاتر یارانه‌ای»[4]، «تئاتر تجاری»[5]، «تئاتر غیرانتفاعی»[6]. در این دسته‌بندی می‌توان دستهٔ اول را معادل «تئاتر دولتی» دانست و دو دستهٔ بعدی را معادل «تئاتر خصوصی». «تئاتر یارانه‌ای» تئاتری است که تمامی امکانات مادی و معنوی آن را دولت تأمین می‌کند و بر همین اساس در راستای اهداف و خواسته‌های دولت نیز ساخته و اجرا می‌شود. یعنی از اختصاص بودجه تا محتوای تولید آثار تحت نظارت دولت است. تئاتر تجاری «رویکردی تجارت‌محور دارد و در راستای تأمین سود حامیان مالی و تهیه‌کنندگان تئاتر کار می‌کند. تولیدات تجاری و تولیدات تئاتر غیرانتفاعی ذاتاً بهتر یا بدتر از هم نیستند. گاهی نمایشی که به صورت غیرانتفاعی آغاز به کار می‌کند ممکن است در ادامه به تئاتری تجاری ختم شود و بالعکس» (slideshare.net). در تئاتر تجاری بیش از وجوه هنری به راه‌های درآمدزایی یک اجرا توجه می‌شود و در اجرای آثار مد نظرش آزادی عمل دارد و معاف از نظارتی است که شامل حال «تئاتر دولتی» می‌شود. «سازمان‌های غیرانتفاعی نهادهایی دولتی یا خصوصی‌اند که کالاها یا خدماتی را با اهدافی غیر تجاری عرضه می‌کنند و از پرداخت هزینه معاف هستند» (Cacovean & Morar, 2014: 70).

«تئاترهای غیرانتفاعی خودگردان و خصوصی و داوطلبانه هستند و هدف‌شان تأمین منافع مادی اعضای گروه نیست. برخی هدف از تشکیل این گروه‌ها را پرداختن به ارزش‌هایی چون «آزادی بیان، آزادی اجتماع، کثرت‌گرایی» می‌دانند. (Cacovean & Morar,2014: 70) می‌توان گفت در این قبیل تئاترهای مستقل اهداف معنوی مقدم بر درآمدزایی و منافع مادی است. البته باید در نظر داشت که تئاترهای غیردولتی لزوماً معاف از حمایت مالی دولت نیستند. «به این معنا که نیاز به حمایت مالی دولت دارد، ولی وجه خصوصی آن در این خصیصه تعریف می‌شود که مکان و سالن آن دولتی نیست و عواملش از دولت دستمزد نمی‌گیرند، مدیر آن هم دولتی نیست» (رازقی، ۱۳۹۸: ۲۲). با درنظرگرفتن چنین تمایز و تعریفی باید دید تئاتر ایران خاصه در چهار دهه پهلوی دوم تا چه میزان قادر به خصوصی‌سازی تئاتر و استقلال آن از سیستم حکومتی بوده است. با مطالعه‌ای که در ادامه مطرح می‌شود می‌توان در دو دورهٔ کوتاه تلاش‌های قابل‌توجهی در راستای خصوصی‌سازی تئاتر مشاهده کرد: دوره مشروطه پیش از کودتای ۱۲۹۹ و دوره اول سلطنت محمدرضا پهلوی پیش از کودتای ۱۳۳۲.

نخستین گروه‌های تئاتری در ایران

در پایان عصر ناصری و اوایل سلطنت مظفرالدین‌شاه تنها نمایش‌های تقلید و تعزیه در ایران اجرا می‌شد و فقط برای مدتی بسیار کوتاه چند نمایش به سبک غربی خاصه آثار مولیر در تالار نمایشی مدرسه دارالفنون به همت میرزا علی‌اکبرخان نقاشباشی و با حمایت ناصرالدین‌شاه به نمایش درآمد. درواقع تکیه دولت و دارالفنون اولین مکان‌هایی هستند که دولت از تولید تئاتر حمایت می‌کرد. البته «آن هم به‌زودی به‌سبب مخالفت رجال درباری و قشریون به تعطیل دائمی کشیده شد» (ملک‌پور، ۱۴۰۰: ۲۷ جلد دوم).

با نخستین زمزمه‌های مشروطه‌خواهی و نیاز به حکومت پارلمانی و حکومت مشروطه و الغای حکومت استبدادی مطلقه در مملکت روشنفکران و تجددخواهان به هنر تئاتر نیز در کنار روزنامه‌نویسی توجه ویژه‌ای کردند. چرا تئاتر در ایران چنین اهمیتی پیدا می‌کند؟ «پاسخ سرراستش می‌تواند مسئله سواد باشد. در سرآغاز مشروطه تنها پنج درصد شهرنشینان ایرانی باسواد هستند و تئاتر می‌تواند ابزار کارآمدی برای اندیشه‌های رهایی‌بخش در فرهنگی شفاهی

3. Indoor Theatre
4. Subsidized Theatre
5. Commercial Theatre
6. Non-profit Theatre

باشد» (سپهران، ۱۳۹۸: ۷۱). گروه‌های نمایشی در این دوره اغلب با گرد هم‌آمدن مشروطه‌خواهانی که آشنایی مختصری با هنر نمایش داشتند شروع به کار کردند. نخستین گروه‌های نمایشی دوره مشروطه عمدتاً خصلت‌های دموکراتیک و انتقادی داشتند. با توجه به این خصلت‌ها «گروه‌های نمایشی غالباً یا وابسته به احزاب سیاسی وقت بودند و یا اینکه در روند مسائل فرهنگی از سیاستی خاص پیروی می‌کردند» (ملک‌پور، ۱۴۰۰: ۲۸ جلد دوم).

در عصر مشروطه «سانسور نسبتاً کم بود» (فلور، ۱۳۹۷: ۲۷۰). بنابراین هنرمندان از یک آزادی نسبی لذت می‌بردند. به‌این‌ترتیب «نادر اجراهای پیشامشروطه به‌سوی اجراهای عمومی سوق پیدا می‌کند» (سپهران، ۱۳۹۸: ۵۸). در عصر مشروطه «تئاتر بدون حمایت دولت برای مجامع فرهنگی و هنری و سیاسی فعالیت می‌کرد. نمایش به صحنه می‌رفت و هنرمندان با درآمد حاصله از آن هم می‌توانستند تشکیلات خود را بچرخانند و هم به ساختن مدرسه کمک کنند.» (عزیزی، ۱۳۸۵: ۷۴) با هرچه اجتماعی‌شدن تئاتر، اهمیت این هنر جمعی و مردمی در میان احزاب نیز برای ترویج اندیشه‌های حزبی افزایش یافت. انجمن‌ها و گروه‌هایی در بحبوحه انقلاب با همین هدف شکل گرفتند، ازجمله گروه‌هایی چون «انجمن اخوت»، «شرکت علمیه فرهنگ»، «تئاتر ملی». تئاتر ملی را باید اولین گروه نمایشی مستقل در ایران به حساب آورد. چراکه فعالیت اصلی آن نمایش بود و نمایش‌های گروه هم بسیار متنوع بود و ابعاد وسیعی را در برمی‌گرفت. زیربنای فکری «تئاتر ملی» بر این اساس پا گرفت که «این اساس]نمایش[در تمدن هیئت جامعه مداخلهٔ تام دارد.» با داشتن چنین مشی‌ای بود که کارنامهٔ «تئاتر ملی» از نمایش‌های «کمدی انتقادی» و «تراژدی‌های خانوادگی و تاریخی» پر شد (ملک‌پور، ۱۴۰۰: ۴۰ جلد دوم).

آزادی نسبی مردم در سال‌های پس از انقلاب مشروطه، با روی کار آمدن رژیم پهلوی در سال ۱۳۰۴ به پایان رسید. رضاشاه قصد داشت ایران را به کشوری مدرن تبدیل کند. در همین راستا، در دورهٔ حکومت پهلوی اول هنرهای نمایشی از دو جهت تحت فشار قرار داشت: «یکی هنرهای نمایشی بومی چون شبیه‌خوانی و تقلید بود که تحت فشار قرار گرفت و به‌طور غیررسمی ممنوع اعلام شد و دیگری نمایش‌های به سبک اروپایی بود که دستگاه عریض و طویل ممیزی برای کنترل آن به وجود آمد» (ملک‌پور، ۱۴۰۰، جلد سوم: ۲۴). رضاشاه از ابتدای سلطنتش هنرهای نمایشی را زیر تیغ سانسور وزارت معارف و صنایع مستظرفه برد و به دست مأموران ادارهٔ نظمیه سپرد. سانسور آثار نمایشی در ابتدا ازلحاظ امنیتی انجام می‌شد اما «با تحکیم قدرت رژیم این عمل هم به صورت قانون درآمد. ابتدا در سال ۱۳۰۶ سپس در سال ۱۳۱۱ و به دنبال آن در سال ۱۳۱۶» (ملک‌پور، ۱۴۰۰: ۲۵).

اوج سانسور دولتی در این دوره را می‌توان در تشکیل «سازمان پرورش افکار» به سال ۱۳۱۷ دید. «این دستگاه ویژه تبلیغات حکومتی و گنجاندن اهداف حکومت و جریان‌دادن آن در آثار فرهنگی و هنری است. بدین‌سان روند نمایشنامه‌نویسی و تا حدودی ترجمه آثار نمایشی از این جریان تأثیر می‌گیرد و از جنبه‌های سیاسی، اجتماعی و انتقادی تهی می‌شود و به جنبه‌های محض هنری رو می‌آورد یا مضمون‌های عشقی و خانوادگی را مطرح می‌کند» (بزرگمهر، ۱۳۹۴: ۱۰۳). در مجموع دوره رضاشاه دوران دلگرم‌کننده‌ای برای رشد تئاتر نبود. مصطفی اسکویی درباره حال‌وهوای تئاتر ایران در این دوره می‌نویسد:

> تا سال ۱۳۱۲ تئاترهای منظم و حرفه‌ای ما با جوش و خروش کار می‌کردند که رضاخان و دوستانش مصلحت ندانستند. چون وقتی ادب و هنر آزاد باشد لاجرم مقابل دیکتاتور می‌ایستد. بنابراین ترمز کردند. این وقفه باعث شد تا سیر تئاتر ایران تغییر کند. سال ۱۳۱۷ و ۱۳۱۸ دستگاه به فکر شست‌وشوی اذهان افتاد و پرورش افکار را درست کرد که شعبه تئاتر آن به سیدعلی خان نصر سپرده شد و به او ماموریت دادند تا آن را فعال کند. او هم دوستان و یاران سابق خود را جمع کرد و «هنرستان هنرپیشگی» را با هدف شستشوی مغزی جوانان در راستای سیاست‌های رضاخان دایر کرد (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

سیدعلی نصر با تأسیس گروه «کمدی ایران» در سال ۱۲۹۵ اولین قدم جدی را در راستای تشکیل یک گروه نمایشی حرفه‌ای ثابت در ایران برداشت. «نصر تحصیل‌کرده رشته علوم سیاسی و دارای مقام‌های عالی در وزارتخانه‌های دارایی، پیشه و هنر و وزارت خارجه تا مقام سفیر وزیر

بود» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹: ۱۴۴). بعد از «کمدی ایران»، گروه‌های حرفه‌ای ثابت دیگری نیز در سال‌های بعد تشکیل شدند: ازجمله «جامعه باربد» و «کمدی اخوان». هرچند این گروه‌ها حرفه‌ای نبودند اما تشکلی منظم بودند و اعضای آنها را تقریباً عده‌ای ثابت تشکیل می‌دادند که با انحلال گروهی در گروه دیگری تجمع پیدا می‌کردند. درواقع آنها را باید پایه‌گذار نخستین گروه‌های حرفه‌ای و ثابت در ایران به حساب آورد. با تشکیل «سازمان پرورش افکار» نصر سرپرست بخش تئاتر و نمایش‌های آن شد و در سال ۱۳۱۸ «هنرستان هنرپیشگی» را که از بخش‌های وابسته به «سازمان پرورش افکار» بود بنیان گذاشت. نصر تالار کوچکی در مکان هنرستان احداث کرد و هفته‌ای یک شب و سپس دو شب نمایش‌های کوتاه تک‌پرده‌ای و موزیکال اجرا کرد. «هنوز سالی از آن نگذشته بود که به پشتیبانی دولتیان به سال ۱۳۱۹ موفق به تخلیه گراند هتل و تبدیل سینمای تالار آن به تئاتری به نام «تماشاخانه تهران» شد» (اسکویی، ۱۳۷۰: ۱۷۳).

می‌توان گفت مهم‌ترین ویژگی اجرای نمایشی در این دوره آن است که نمایش‌ها را قشر تحصیل‌کرده و اداری جهت تهذیب اخلاق و تنویر افکار اجرا می‌کردند. «این اجراها اگرچه از حمایت‌های مستقیم دولتی برخوردار نبودند و به معنایی تئاتر دولتی نبودند اما ازآنجاکه دست‌اندرکاران آنها اکثراً مشاغل دولتی داشتند و حتی دو سه تن از آنها ازجمله مقامات مهم کشوری محسوب می‌شدند تأثیر خواست‌های حکومتی را به هر صورت می‌شد روی این افراد و نمایش‌های آنها به‌خوبی مشاهده کرد» (ملک‌پور، ۱۴۰۰، جلد سوم: ۳۱).

بدین‌ترتیب تئاتر که از دل جریانات نوزایی مشروطه‌خواهی به مردم معرفی شده و در مسیر رشد و توسعه قرار گرفته بود با قوانین سرسختانهٔ رضاشاه و سرکوب‌های سرسخت حکومتی روبرو شد. متصدیان اصلی چنین سرکوبی عده‌ای از سرمداران اصلی هنر تئاتر در کشور بودند آن‌هم ذیل اقدامات فریب‌آمیزی چون تشکیل «سازمان پرورش افکار» و «هنرستان هنرپیشگی» که اولین مدرسهٔ «دولتی» تئاتر در ایران به حساب می‌آید. البته پیش از «هنرستان هنرپیشگی» کلاسی غیردولتی نیز در تهران برگزار شد: کلاس‌های میرسیف‌الدین کرمانشاهی. کرمانشاهی در «استودیو درام کرمانشاهی» کلاس تئاتری تشکیل داد و عده‌ای نیز برای آموختن بازیگری به این کلاس روی آوردند که البته زیاد دوام نیاورد. «همکاران دور و همکاران نزدیکش، آنها که با او کار می‌کردند به او بی‌اعتماد بودند و سوءظن داشتند. همین جلوی کار آزادانه‌اش را می‌گرفت و به او لطمه می‌زد. تا جایی که گرفتاری‌های سیاسی برایش به همراه می‌آورد و همین شد که سرانجام کرمانشاهی دست از کار کشید و استودیو تعطیل شد و در سال ۱۳۱۲ کرمانشاهی خودش را کشت» (گوران، ۱۳۶۰: ۱۲۳). «در خرداد ۱۳۱۵ هم کلاس تئاتری به نام «تئاتر شهرداری» «زیر نظر علی دریابیگی برای آموزش و اجرای نمایش گشایش یافت که شهرداری بودجهٔ آن را تأمین می‌کرد. این کلاس تا سال ۱۳۱۸ که «هنرستان هنرپیشگی» گشایش یافت دوام آورد» (گوران، ۱۳۶۰: ۱۲۵).

دورهٔ گذار و امکانی برای تغییر

اما در حد فاصل سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ دورهٔ شکوفایی تئاتر خصوصی در لاله‌زار بود. با هجوم نیروهای انگلیس و شوروی در شهریور ۱۳۲۰ و خلع رضاشاه از سلطنت، نارضایتی‌های سرکوب‌شده شانزده‌ساله بیرون ریخت. «در شانزده سال گذشته قدرت کاملاً در دست‌های یک مرد متمرکز شده بود. اما در سیزده سال بعد یعنی از سقوط سلطنت نظامی رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ تا آغاز سلطنت نظامی محمدرضاشاه در مرداد ۱۳۳۲ قدرت در بین پنج قطب جداگانه دست‌به‌دست می‌شد: دربار، مجلس، کابینه، سفارتخانه‌های خارجی و مردم. البته در هرکدام از این مراکز قدرت کشمکش‌های درونی خاصی وجود داشت» (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۲۰۸). در سال‌های پادشاهی رضاشاه دولت بر ساختار اجتماعی مسلط بود. اما در سیزده سال بعدی ساختار اجتماعی به صحنه کشمکش‌های شدید بدل شد و «این منازعات به صحنه سیاسی انتقال یافت و درنتیجه قالب و چارچوب نظام سیاسی دگرگون شد» (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۲۰۹). چنین وضعیت ملتهب و شکننده‌ای به شل‌شدن تسمه‌های ممیزی و افزایش تعدد احزاب سیاسی و حمایت آنها از هنر تئاتر انجامید.

آشوب و بی‌ثباتی ابتدایی بعد از روی کار آمدن محمدرضاشاه، جامعه فرهنگی و البته تئاتر را آبستن هر گونه تغییر و دگرگونی کرده بود. ژان دووینیو در توصیف شرایط جامعه در دوره‌های گذار نظریهٔ «بی‌هنجاری» را مطرح

می‌کند. دووینیو در شرح نظریه‌اش به‌نقل از دورکیم به توازنی شکننده اما مثبت در هر جامعه‌ای اشاره می‌کند که درواقع ضامن ثبات جامعه نیز است. هنگامی‌که ساختارها بدین‌گونه ثابت‌اند انسان نمی‌کوشد مرزهایی را که جامعه به دور او کشیده و او در درون آنها بزرگ شده است درهم بریزد. فقط همانی را می‌خواهد که موقعیتش در درون جامعه اجازه خواستنش را به او می‌دهد، همانی که با الگوها و سیستم ارزش‌های مستقر سازگاری دارد. در نظر دورکیم «تحت این فشار هر کس در حوزه زندگی و فعالیت خودش به تصور گنگی از محدوده‌هایی می‌رسد که بلندپروازی‌اش تا آن‌جا می‌تواند پیش برود و بر آن نیست که به چیزی در آن سوی این محدوده‌ها دست باید» (دووینیو، ۱۳۹۹: ۶۷).

اما اگر به هر دلیلی چنین ساختاری دستخوش تغییر شود و نظم جدیدی جانشین نظم قبلی شود، ایدئال مستقر از رونق می‌افتد و مجموعه ارزش‌هایی که تا آن زمان نیازهای افراد را تنظیم می‌کرد اعتبار خود را از دست می‌دهد. این وضعیت به حالتی از بی‌هنجاری می‌انجامد که در آن سطح خواست‌ها و امیال بالا می‌رود. «نظریه بی‌هنجاری» از اینجا می‌آید، زیرا به وضعیت بی‌نظمی همه‌جانبه‌ای نظر دارد که از روند مداوم تغییر در ساختار اجتماعی ناشی می‌شود. این تغییرات یک عامل مهم در خود دارد: «مردم که از قید هنجارهایی که تا آن زمان خواست‌هاشان را مهار می‌کرد و به آنها نظم می‌داد آزاد شده‌اند، ناگهان خود را با تمایلاتی نامحدود رودرو می‌یابند» (دووینیو، ۱۳۹۹: ۶۷). در جریان چنین تحولاتی زندگی فکری یا روحی انسان‌ها سریعاً دگرگون می‌شوند، «زیرا نیروی انسان صرف این نمی‌شود که بکوشد زندگی فکری خود را با این یا آن الگو منطبق کند. انسان خود را محکوم به آزادی می‌یابد، از آنچه بوده است فراتر می‌افتد و تصویر تازه‌ای به خود می‌گیرد» (دووینیو، ۱۳۹۹: ۶۸).

عزل مصلحتی رضاشاه و روی کار آمدن شاهِ پسر صرف‌نظر از ضایعاتش سرآمد شکوفایی و گشایش بسیاری برای جامعه فرهنگی و سیاسی ایران شد، ولو برای مدتی کوتاه. دیکتاتوری از هم پاشید و درهای زندان‌ها باز شد. ازهم‌پاشیدگی نظام اسارت‌آور رضاشاهی بسیاری از ارزش‌های تحمیلی فئودالی و مقررات مقیدکنندهٔ آن را از بین برد. مطبوعات آزادی خود را بازیافتند و احزاب سیاسی تشکیل شدند. این فرصتِ درخور به رشد و نمو نیروهای سیاسی و اجتماعی و هنری ایران کمک کرد. چنین وضعیتی پیش‌تر در دورهٔ کوتاه مشروطه تجربه شده بود و نتیجهٔ آن کاهش سانسورهای حکومتی و افزایش آزادی‌های نسبی در تولید آثار فرهنگی بود. این دهه عمدتاً میدان تقابل دو نوع تئاتر بود: تئاترهای درباری و تئاترهایی با هدف خدمت به اجتماع. این تقابل عمدتاً بین «تماشاخانه تهران» و «تئاتر فرهنگ» (و بعدها «تئاتر فردوسی») شکل گرفت.

«تماشاخانه تهران» که از دل «هنرستان هنرپیشگی» برآمده بود مستقیماً زیر نظر دربار فعالیت می‌کرد و مختص طرفداران شاه و دربار بود. اما در مقابل آثار مخالفان رژیم و مشخصاً توده‌ای‌ها به رهبری عبدالحسین نوشین قرار داشت. نوشین، از سران حزب توده، با دید پژوهشگرانه به مطالعه و بررسی اوضاع‌واحوال ناموزون اجتماعی می‌پرداخت و به مدد تجارب غنی‌اش در حد فاصل سال‌های ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶ با گشایش تئاترهای «فرهنگ» و «فردوسی» حرکتی نوین در تئاتر ایران ایجاد کرد. حرکت اصلی نوشین در ایجاد یک گروه تئاتری شبه‌حرفه‌ای با نظم و اساسنامه تنها پس از وقایع ۱۳۲۰ و باز شدن فضای سیاسی کشور و قدرت‌پیداکردن حزب توده اتفاق افتاد.

«تئاتر فرهنگ» در سال ۱۳۲۳ به رهبری نوشین همراه با شاگردان و دوستانش افتتاح شد. به نقل از مصطفی اسکویی، مؤسس «تئاتر آناهیتا»، «مردم «تماشاخانه تهران» را منتسب به دربار می‌دانستند، کارمندان آنجا را مأموران آگاهی می‌دانستند. بنابراین مردم مترقی به این‌سو نگاه می‌کردند، به تئاتر فرهنگ و همین‌طور همه فرنگ‌رفته‌ها بدون استثناء همگی متوجه این تئاتر شدند. حتی در آن ایام که حرکت‌های مترقی و حزب مترقی وجود داشت همگی از این تئاتر پشتیبانی می‌کردند (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹: ۱۴۶). نوشین در سال ۱۳۲۱ اقدام به برگزاری کلاس آموزش تئاتر کرد که در آن کسانی مثل ابراهیم گلستان، حسن خاشع، توران مهرزاد، نصرت کریمی، مصطفی، مهین اسکویی شرکت می‌کردند. «رئوس درسی کلاس‌های او همراه با تجارب صحنه‌ای و چند منبع تئاتری فرانسوی سبب می‌شود تا بعدها کتابی تحت عنوان *هنر تئاتر* منتشر کند» (ملک‌پور، ۱۴۰۰: ۴۶ جلد چهارم).

نوشین همچنین در سال ۱۳۲۶ با همکاری آقایان عمویی و وثیقی اقدام به تأسیس «تماشاخانه فردوسی» کرد. «این تماشاخانه که از مقررات و موازین تماشاخانه‌های

اروپایی پیروی می‌کرد در ظاهر تئاتر مدرنی بود که صحنه‌گردان داشت.» (فنایی‌ان، ۱۳۸۶: ۶۵) به نقل از رقیه چهره‌آزاد، از بازیگران سرشناس آن دوره، «اون‌موقع مردم این تئاتر رو به اسم توده‌ای‌ها می‌شناختند. یعنی هر برنامه‌ای که نوشین می‌گذاشت توده‌ای‌ها می‌اومدند بیشتر، خیلی شلوغ می‌شد» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹: ۱۱۱). احزاب با حمایت از گروه‌های نمایشی در تئاتر سرمایه‌گذاری و با تولید تئاتر از آن کسب درآمد می‌کردند. «این‌ها برای تولید نشریهٔ خود و ادارهٔ تشکیلاتشان از درآمد تولید تئاتر استفاده می‌کردند و مردم نیز به این تئاترها پاسخ می‌دادند» (عزیزی، ۱۳۸۵: ۷۴).

با گسترش همه‌جانبهٔ فعالیت‌های نمایشی، «ایجاد تشکیلاتی برای حفظ حقوق صنفی احساس شد.» (بزرگمهر، ۱۳۹۴: ۱۶۳) «در سال ۱۳۲۳ «کانون هنرپیشگان تئاتر» به وجود آمد ولی چون شکل کانون و محتوای آن توانست بار تشکیلات حرفه‌ای هنرمندان تئاتر را بر دوش بکشد در سال ۱۳۲۴ این کانون به همت شادروان عبدالحسین نوشین و همکارانش به «اتحادیه هنرپیشگان» تبدیل شد» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹: ۱۳۸). «اتحادیه هنرپیشگان ایران» تحت هدایت مستقیم نوشین با هدف مبارزه با سرمایه‌داری و حذف کارفرماها از اداره و مدیریت سالن‌ها تأسیس شد. بی‌شک تشکیل اتحادیه یکی از قدم‌های مهم تئاتر ایران در جهت ترقی و تعالی و استقلال تئاتر از نظارت‌های مستقیم دولتی بود. با نگاهی به چند سطر از بیانیهٔ «اتحادیه هنرپیشگان ایران» در سال ۱۳۳۱ می‌توان به آزادی‌خواهی و روشن‌اندیشی اعضای این اتحادیه پی برد:

> وجود سانسور به هر عنوانی ناقض آزادی و حقوق اساسی مردم است، ولی در مورد پیس‌های تئاتر، این سانسور با خشونت بیشتری اعمال می‌شود. پیس‌های تئاترها در مراجع دولتی از نظرگاه خاصی، به‌جز رعایت موازین هنری مورد سانسور قرار می‌گیرند... «اتحادیه هنرپیشگان ایران» با پشتیبانی عموم هنرپیشگان و مدیران تئاترها طی نامه‌ای از وزارت کشور خواسته است که سانسور پیس‌ها را موقوف و اخذ عوارض از تئاترها را ملغی سازد (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹: ۸۷).

بدین‌ترتیب نوشین اندوخته‌هایی که از غرب آموخته بود با خود به ایران آورد و به صورت مدون شروع به ترویج تئاتر کرد. گروه‌هایی مستقل از دولت به راه انداخت. اتحادیه را گرداند. اقدام به ترویج و تئوریزه‌کردن علم تئاتر با نوشتن کتاب *هنر تئاتر* کرد. در پی چنین اقداماتی بود که روزنامه‌ها به صورت مشخص به بررسی تئاتر پرداختند. منتقدان کم‌وبیش شروع به فعالیت کردند. تمامی این اقدامات مقدماتی بود برای قرار گرفتن در مسیر آگاهی‌بخشی و ساختن و تثبیت ایدهٔ تئاتر خصوصی.

با توجه به ویژگی‌های مطرح‌شده، نمایش‌های غیر درباری در دسته تئاترهای مستقل و حتی غیرانتفاعی قرار گرفتند. در این مسیر امکان خصوصی‌سازی آنها و استقلال‌شان از محدویت‌های دولتی فراهم بود. هزینه فعالیت این گروه تئاتری نه با کمک‌های دولتی که از طریق احزاب غیردولتی تأمین می‌شد. بر همین اساس، گروه نمایشی نیز اغلب در راستای ایده‌های حزب مورد نظر فعالیت می‌کرد. البته آزادی نسبی در این دوره به این معنی نیست که هنرمندان مجبور نبودند با دستگاه سانسور دست‌وپنجه نرم کنند. چنانکه دولت در سال ۱۳۲۵ طرح مربوط به «تئاترها، سینماها، سالن‌های سخنرانی و موسیقی و استدیوهای رقص» را تصویب کرد که یکی از بندهای آن به این قرار بود: «به نمایشنامه‌ها و پیش‌پرده‌ها و فیلم‌هایی که مخالف با سیاست دولت و مذهب و اخلاق باشد پروانه داده نخواهد شد» (ملک‌پور، ۱۴۰۰: ۲۵ جلد چهارم). ضمن اینکه مدارک و شواهد شبهه‌انگیزی نیز وجود دارد که نشان می‌دهند نوشین با اداره نگارش وزارت فرهنگ که امر ممیزی نمایشنامه و نمایش را برعهده داشت همکاری کرده است.

> گرچه این مدارک نشان می‌دهند که نظرات نوشین (بدون استثنا) تکنیکی-هنری بوده است اما با اینحال چنین همکاری‌ای سؤال‌هایی را نیز پیش می‌کشد اینکه آیا چنین همکاری‌ای اصل پذیرش ممیزی محسوب نمی‌شود؟ اصلاً چطور او که از لحاظ عقیدتی کاملاً شناخته‌شده بود توسط چنان دستگاهی برای آن کار دعوت شده بود؟ آیا این هم در راستای همان بلبشوی سیاسی نبود که در دهه بیست وجود داشت و هرازگاهی باد به سمتی می‌وزید؟ یا اینکه جایگاه نوشین در تئاتر چنان رفیع بود که وزارت فرهنگ چاره‌ای جز استفاده از دانش و مهارت

او نداشت؟ (ملک‌پور، ۱۴۰۰ : ۵۰).

به نظر می‌آید حکومت به‌هرترتیب ممکن تلاش کرد منابع سد راه اهدافش را با پست‌هایی دولتی همراه خود کند و اعضای فرهنگ را به هر نحوی عضوی از خود سازد و بدین‌ترتیب جلو هرگونه استقلالی را در هنر بگیرد.

یأس و سرخوردگی در حکومت برآمده از کودتا

پس از ترور شاه در سال ۱۳۲۷ و انحلال حزب توده فعالیت «تئاتر فردوسی» هم متوقف شد و نوشین به زندان افتاد. حرکت‌های مترقی تئاتر در ایران خاموش شد تا تأسیس «تئاتر سعدی» در سال ۱۳۲۹. «حسین خیرخواه و بانو لرتا به عنوان کارگردان و بازیگر در این تئاتر فعالیت می‌کردند و مرحوم نوشین از زندان گروه را از نظر هنری رهبری می‌کرد.» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹ : ۸۸) اما پس از کودتای ۲۸ مرداد در سال ۱۳۳۲ «تئاتر سعدی» به آتش کشیده شد و عده‌ای از بازیگران این تئاتر به زندان افتادند. «اتحادیه هنرپیشگان» نیز که از ابتدای دهه ۱۳۳۰ بار دیگر فعالیتش را از سر گرفته بود، سرکوب و منهدم شد. به‌این‌ترتیب، تمامی جرقه‌های ترقی و شکل‌گیری تئاتر مستقل خاموش شد. بعد از کودتا، حدود سه دهه، علیرغم تلاش‌های پراکنده و محکوم به شکست گروه‌های مستقل و خصوصی، تئاتر در چارچوب سازوکار دولتی و در راستای اهداف دولت باقی ماند. اما «تئاتری که در چارچوب دولت بماند، حاشا که بتواند دو قدم دورتر از مرکز اثری داشته باشد و به همین دلیل نیز نمی‌تواند در توسعه و اصلاحات اجتماعی جایی برای خودش بیابد و نقشی داشته باشد» (قادری، ۱۳۸۸: ۳۳).

تئاترِ ایران بعد از کودتا و به آتش کشیده‌شدنِ «تئاتر سعدی» لطمه سختی خورد و بسیاری از کارگزاران و تماشاگران خود را از دست داد. و به همین ترتیب تعداد آثار ترجمه و اجراشده نیز کاهش یافت. اما در خلال یأسِ به‌وجودآمده در سال‌های بعد، گروه‌هایی شکل گرفتند که بار دیگر نوید شکل‌گیری تئاتر خصوصی دادند: «گروه هنر ملی» به سرپرستی شاهین سرکیسیان و «تئاتر آناهیتا» به سرپرستی مصطفی و مهین اسکوئی.

کلاس‌های سرکیسیان از سال ۱۳۳۲ و در منزل او آغاز شد و به‌تدریج آموزش‌دیدگان هنرستان هنرپیشگی افرادی چون فهمیه راستکار و علی نصیریان و جمشید لایق به او پیوستند. آموزش‌ها و مطالعات این گروه زیر نظر سرکیسیان چند سالی ادامه یافت. اما عدم وجود آینده‌ای روشن و امکان اجرای صحنه‌ای در سال‌های بعد از کودتا اعضای گروه را دلسرد کرد. بااین‌حال تلاش‌های گروه درنهایت به نتیجه رسید و «گروه هنر ملی» در اواسط سال ۱۳۳۵ به دست شاهین سرکیسیان و عباس جوانمرد و حامد براتلو و علی نصیریان و جمشید لایق و اسمعیل داورفر تشکیل شد. هدف از تشکیل «گروه هنر ملی» به نقل از اساسنامه گروه چنین است: «هدف گروه هنر ملی اعتلای هنرهای نمایشی ایران است. برای نیل به این هدف، گروه هنر ملی، ارائه و اجرای آثار نویسندگان و استفاده از ادبیات و افسانه و فولکلور ایران را که مبین روحیات و روابط و علایق مادی و معنوی و اجتماعی و مذهبی و تاریخی ایران و ایرانی است واجب می‌شمارد» (فناییان، ۱۳۸۶: ۷۳).

سرکیسیان نیز به‌مانند نوشین اعتقاد به تئوریزه‌کردن تئاتر بر اساس اصول و علم تئاتر داشت. او با کوشش زیاد از موج‌های تئاتر در اروپا و آمریکا بحث می‌کرد، نمایشنامه ترجمه می‌کرد، مقاله می‌نوشت و خانه‌اش محل جروبحث‌های هنری شده بود. سرکیسیان در پی ایجاد «تئاتر ملی مدرن» بود، تئاتری که منحصر به نمایش روحوضی و عامیانه نباشد. به اعتقاد او «تئاترهای روحوضی بینش تئاتری مردم را پایین می‌آوردند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۵) تئاتر مدنظر او «هماهنگ با قاعده‌مندی‌های نمایشی متداول در تئاتر غربی بود ولی می‌خواست با مسائل اجتماعی و فرهنگی ایران نیز نزدیکی داشته باشد. او و یارانش این ساختار ذهنی را در تشکیل تئاتری با رنگ بومی و ملی پدید آوردند» (اسدی، ۱۳۹۸: ۱۶۸).

در این میان دولتِ وقت با هدف ایجاد ساختاری تازه در فرهنگ و هنر، نوع جدیدی از پرورش افکار حکومتی را که مخصوص دوران دیکتاتوری رضاشاه بود به وجود آورد، این بار در کسوت دانشگاهی و وزارتخانه‌ای و در چارچوب اساسنامه. مسئولان ارشاد و رجال نامی حکومت مانند لطفعلی صورتگر و دکتر سیاسی و علی نصر و مهدی نامدار برای چاره‌جویی در دانشگاه تهران گرد هم آمدند. «نتیجه کار آنان توسل به کارشناسان آمریکایی و تشکیل کلاس جنبی تئاتر در دانشکده ادبیات و ورود یکی پس از دیگری سه پروفسور آمریکایی به نام‌های دیویدسون، کوئین‌بی و بلچر به تهران بود» (اسکوئی، ۱۳۷۰ : ۲۲۳). فرانک دیویدسون در سال ۱۳۳۴ به ایران آمد و تشکیل کلاس

داد. «امروز جامعه تئاتری ایران نارسایی کلاس‌های نامبرده را کاملا درک می‌کند و می‌داند که با چهار ماه وشش ماه کسی نه بازیگر می‌شود و نه کارگردان!» (اسکوئی، ۱۳۷۰: ۲۲۵). در سال ۱۳۳۶ «اداره کل هنرهای زیبای کشور» به ریاست دکتر مهدی فروغ ایجاد شد. او مأمور شد «برای اشاعه هنر تئاتر در ایران با بهره‌گیری از هنرمندان مستعد، لایق و فهیم همت گمارد» (بزرگمهر، ۱۳۸۶ : ۱۵۲). بدین‌ترتیب وزارت فرهنگ در همان سال اطلاعیه‌ای صادر کرد مبنی بر این‌که «کسانی‌که می‌خواهند از امکانات دولت برای تولید تئاتر استفاده کنند و اساس‌نامه را قبول دارند و ضوابط وزارت فرهنگ وقت را قبول دارند می‌توانند بیایند و از این امکانات استفاده کنند. شش نفر حاضر می‌شوند این اطلاعیه رو بپذیرند: رشیدی و نصیریان و دیلمقانی و خسروی و جوانمرد. آنها هسته اولیه جریانی می‌شوند که بعدها تئاتر را آغاز می‌کنند» (عزیزی، ۱۳۸۵: ۷۴). به گفته جمشید لایق، اعضای گروه هنر ملی «در اداره تئاتر مشغول شدند. [...] بچه‌ها هم حق داشتند، چون دنبال این بودند که سروسامان بگیرند» (لایق، ۱۳۸۲ : ۷۱).

بنابراین در پی پیشنهادهای وسوسه‌کننده‌ای که از سوی وزارت فرهنگ و هنر مطرح شد، شاگردان سرکیسیان او را ترک کردند. سرکیسیان «که از ساختار قدرت دوری می‌کرد به تالارهای کوچک و افراد کوچک‌تر اکتفا می‌کرد و هیچ‌گاه حاضر نشد آنچه را که تئاتر حقیقی‌اش می‌نامید زیر پا گذارد و تن به ابتذال دهد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۵) وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۳۶ با ارائهٔ پیشنهادهایی از استخدام رسمی و حقوق و مزایا گرفته تا در اختیار داشتن سالن و سفرهای پنج‌ـشش‌ماهه مطالعاتی به نیویورک و شهرهای دیگر آمریکا و حتی اجراهای زنده در تلویزیون، شاگردان تئاتر هنر ملی را به دور خود جمع کرد. این افراد بعدها به بالاترین مقام‌های دولتی در تئاتر رسیدند. بنابراین تمام روزنه‌های ممکن در فعالیت هنرمندان مستقل و گروه‌های خصوصی رفته‌رفته بسته شد. «یکی از تلاش‌های جدی حکومت پهلوی دوم مانع‌شدن هنرمندان از ورود به صحنه سیاست بود» (حسینی‌مهر، ۱۴۰۰: ۴۵). می‌توان گفت سرکیسیان سودای ایجاد تئاتری خصوصی را در سر داشت، اما در گیرودار دولتی‌شدن و ابتذال تئاتر به‌تدریج از گروه هنر ملی کنار گذاشته شد.

در همین دوره و در سال ۱۳۳۷، «تئاتر آناهیتا» نیز به سرپرستی مصطفی و مهین اسکوئی، دو تن از دانش‌آموختگان سیستم بازیگری استانیسلاوسکی در مسکو تشکیل شد. این گروه فعالیتش را با اجرای نمایشنامه *اتللو* آغاز کرد که با تحسین و استقبال زیادی روبرو شد. «موفقیت اولیه آناهیتا توجه دولت را نیز جلب کرد. پهلبد، وزیر فرهنگ برای تماشای یکی از اجراها به نام *هشت و پنج دقیقه* همراه با صد نفر از کارمندانش به آنجا رفت. روز بعد وزیر کیفیت هنرمندی آناهیتا را ستایش کرد» (فلور، ۱۳۹۶: ۲۹۹). آناهیتا کارش را با اجرای نمایش‌های کوتاه و همچنین تلویزیونی ادامه داد. تا اینکه «سرانجام دولت تصمیم بر معاف کردن آناهیتا از پرداخت مالیات بر درآمد گرفت. و علاوه‌بر این کمک هزینه مالی پنجاه‌هزار ریالی در ماه به آنها ادا شد» (فلور، ۱۳۹۶: ۲۹۹). به گفته اسکوئی «هنگامی‌که پهلبد در جریان پرداخت از سوی هنرهای زیبا قرار گرفت کوشید تا آناهیتا در ابواب جمعی سازمان وی قرار گیرد. لیکن چون بدین مقصود دست نیافت، موضوع وابستگی را پیشنهاد کرد. مقرر شد که تئاتر آناهیتا به نام وابسته به سازمان در برابر اجرای منظم برنامه‌های ماهانه مبلغ مذکور را دریافت دارد. [...] زنده‌باد استثمار!» (اسکوئی، ۱۳۷۰ : ۲۵۴).

از سال ۱۳۴۱ با تأسیس «اداره تئاتر» دولت به‌طور رسمی سازوکار تئاتر را در دست گرفت و تئاتر وارد دوره‌ای جدید شد و تئاتر خصوصی از رونق افتاد. برنامه اداره تئاتر به این شکل بود که «در صورت تصویب نمایشنامه دلخواه به کارگردانی مأموریت اجرا در تالار معین را می‌داد. این اداره مانع همبستگی و اتحاد میان هنرمندانی بود که به‌طور نامعین در ساختمان‌های ۲۵شهریور، رودکی، هنر و تالارهای سایر شهرها نمایش اجرا می‌کردند» (اسکوئی، ۱۳۸۷: ۹۱۳). بدین‌ترتیب تئاتر آناهیتا در سال ۱۳۴۲ و در پی فشارهای دولتی تعطیل شد و به فاصله کمتر از سه ماه بعد از تعطیلی آن «تئاتر سنگلج» (۲۵ شهریور سابق) زیر نظر «وزارت فرهنگ و هنر» وقت تشکیل شد. سعید سلطانپور درباره علل فروپاشی گروه آناهیتا می‌نویسد:

«سازمان‌های مخصوص هنری زنجیر امکانات دولتی را به پای تئاتر بستند و تئاتر آناهیتا بعد از پافشاری و مقاومت بسیار تضعیف گردید و فعالیت‌های موثر و باارزش خود را ترک کرد. اگر تئاتر مبارز گذشته بر اثر شکستی کلی در هم شکست، تئاتر نیمه‌اجتماعی آناهیتا در برابر گسترش

تئاترهای دولتی تاب نیاورد و به علت شکست مالی و نیز شکست اخلاقی گردانندگان آن فرو ریخت» (رحیمی، جعفری، ۱۳۹۷: ۱۰۱).

دهه ۱۳۴۰ و دورهٔ سرخوشی

در یک نگاه سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ را می‌توان اوج فعالیت‌های تئاتری به شیوه غربی تلقی کرد، گرچه مخاطبان آن را گروهی اندک تشکیل می‌داد. در این سال‌ها بود که سالن‌هایی چون تئاتر شهر و تالار رودکی و تالار موزه و تئاتر مولوی ساخته شدند، «کارگاه نمایش» وابسته به رادیو تلویزیون ملی تهران کارش را آغاز کرد و همچنین آیین‌هایی چون «جشن هنر شیراز» و «جشنواره توس» و «جشنواره تئاتر شهرستان‌ها» و مسابقه نمایشنامه‌نویسی برگزار شدند.

اما با وجود گسترش این قبیل فعالیت‌ها، تئاتر در دهه ۱۳۴۰ در آستانه روزگاری تلخ بود، زیرا دیگر هیچ گروه خصوصی‌ای نمی‌توانست در تهران فعالیت کند به‌خصوص اگر دغدغه‌های اجتماعی می‌داشت. در این میان دو نظریه عمده وجود داشت: «یکی این‌که دولت حتماً باید از هنرمندان پشتیبانی و حمایت کند. اما گروه دیگر این حمایت را سبب‌ساز اعمال سلیقهٔ حامی تلقی می‌کردند. ازجمله سمندریان استاد دانشگاه و کارگردان تئاتر که اعتقاد داشت وابستگی تئاتر به دستگاه‌های دولتی در شرایط حاضر جلوی کار را گرفته است و چون در سازمان‌های مشخصی که این کار را بر عهده دارند هیچ ضابطه مشخصی وجود ندارد و معیارها را در هر سازمان صرفاً افرادی تک‌رو با سلیقه‌های انحصاری خود به وجود می‌آورند» (بزرگمهر، ۱۳۹۴: ۲۸۶). بنابراین به عوض تلاش برای خصوصی‌سازی تئاتر، بیش‌ازپیش تئاترها خصوصی شدند، «تئاتر خصوصی به معنای اجرا برای خواص و به خواست و سفارش آن‌ها.» (قادری، ۱۳۸۸ : ۲۷) همین مسئله نیز مخاطبان تئاتر را بیش‌ازپیش کوچک‌تر و محدودتر و فقط منحصر به یک طبقه مشخص اجتماعی کرد.

وجه مثبت و خوش‌بینانه دولتی‌شدن مطلق تئاتر در دهه ۱۳۴۰ «فراهم‌شدن آرامش و ثبات و نیز یکپارچگی نظام تئاتری بود. همچنین آموزش آکادمیک تئاتر و حضور دانشجویانی از شهرهای مختلف ایران سبب شد تا رفته‌رفته تئاتر از پایتخت به سراسر کشور گسترش یابد. همچنین برگزاری جشنواره‌ها هنرمندان ما را با آخرین دستاوردها و تحولات این رشته آشنا ساخت» (حسینی‌مهر، ۱۴۰۰: ۵۳). نمونه بارز آن «جشن هنر شیراز» بود و حضور هنرمندان سرشناس و آوانگارد جهان در این رویداد سالانه. اما بزرگ‌ترین لغزش و خطای رژیم «پشتیبانی مطلق از چند گروه معین نمایشی و حمایت نکردن از افراد و گروه‌های مستقلی بود که مایل نبودند زیر چتر وزارتخانه‌ای قرار بگیرند» (حسینی‌مهر، ۱۴۰۰: ۵۴). یکی از گروه‌های شاخصی که صرفاً در راستای اهداف حکومتی به وجود آمد «کارگاه نمایش» بود. «کارگاه» از دل «جشن هنر شیراز» برآمد. «کارگاه نمایش»، به‌رغم حکومتی بودن، زمینه‌ساز جریانی آوانگارد و تازه‌نفس در تئاتر فرتوت ایران بود، البته تنها در دو سه سال آغازین فعالیت خود، آن‌هم فقط در ظاهر و فرم‌های اجرایی. همین امر هم منجر به جهت‌گیری‌های ضدونقیض نسبت به این گروه شد. می‌توان گفت «بهره‌مندشدن کارگاه نمایش از سرمایه مالی و اقتصادی حاکمیت به عنوان شعبه‌ای از تلویزیون ملی ایران و برخورداری از خصلت‌های برآمده از ویژگی‌های جشن هنر وابستگی خودآگاه و ناخودآگاه آن را به سیاست فرهنگی حاکمیت سیاسی و سلطه سیاسی آن نشان می‌دهد» (اسدی، ۱۳۹۸: ۱۷۲).

مع‌الوصف، تئاتر ایران در دهه ۱۳۴۰ تئاتری بود فرمایشی. نهاد حکومتی وزارت فرهنگ و هنر، سازمان رادیو و تلویزیون و سازمان اطلاعات و امنیت کشور در همه رشته‌های هنری سلسه‌مراتبی به وجود آورده بودند. در بخش تئاتر با دادن القاب و پست‌های دهان‌پرکن به افراد تحصیل‌کرده و وفادار حکومت، روزبه‌روز عرصه بر بخش مستقل و منتقد تئاتر تنگ‌تر می‌شد. حکومت جلو تشکیلات صنفی این رشته مثل «اتحادیه هنرپیشگان ایران» را گرفته و مراکز وابسته به خود را راه انداخته بود. «وجه نظارتی اداره هنرهای دراماتیک مسیری روشن را در کنترل کنش‌ها و حتی سانسور و بایکوت جریان‌های خاص تئاتری، دسته‌بندی گروه‌ها بر اساس اندیشه‌ها و گرایش‌های فکری و اختصاص دادن و ندادن ابزارها میان گروه‌ها پدید می‌آورد. برخی هنرمندان در رأس مدیریتی این نهاد کنترل‌کننده و به‌ظاهر مدافع کوشش‌های تئاتری قرار گرفتند» (اسدی، ۱۳۹۸: ۱۷۳).

بدین‌ترتیب حاصل سیاست‌های «وزارت فرهنگ و هنر» و همچنین فعالیت‌های هنری دفتر فرح «به‌وجودآمدن

دستگاه‌های عریض و طویل اداری، بنای ساختمان‌های تئاتری، انحصار هنرها، تبدیل هنرمند به کارمند و حاکمیت مطلق بر تمام مظاهر هنری بود» (اسکوئی، ۱۳۸۷: ۹۱۳). هنرمندانی همچون مهدی فروغ، فرخ غفاری، بیژن صفاری، داوود رشیدی، علی نصیریان، ایرج انور و آربی آوانسیان اغلب در کسوت مناصب دولتی و با رویکردی غیرسیاسی بر فعالیت‌های تئاتری کشور سلطه یافتند. البته در این دهه هنرمندانی بودند که همچنان در تلاش بودند به شکلی مستقل هنر خود را پیش ببرند. هنرمندانی چون مهین و مصطفی اسکویی، حمید سمندریان و بهمن فرسی. هرچند سیاست‌ها و فشارهای دولتی اغلب گریبان آنها را نیز گرفت.

گروه سومی از هنرمندان نیز در این دهه حضور داشتند که با رویکردی رادیکال و چپ‌گرا و در گروه‌هایی دانشجویی هنر اعتراضی‌شان را پیش گرفتند. هنرمندانی چون سعید سلطانپور، مهدی فتحی، ناصر رحمانی‌نژاد، محسن یلفانی، ناصر یوسفی‌نژاد، فرهاد مجدآبادی، منیژه محامدی. البته این گروه عمدتاً سرکوب شدند. در سال ۱۳۵۳ به اعضاء گروه مستقلِ «انجمن ملی تئاتر ایران» که هسته اصلی آن را سلطانپور و رحمانی‌نژاد و یلفانی و کیکاوسی تشکیل می‌دادند، هنگام تمرین در آپارتمان خصوصی‌شان حمله کردند و «در نتیجه این حمله بیش از چهل بازیگر و تماشاگر طعم دستگیری و زندانی‌شدن را می‌چشند» (اسکوئی، ۱۳۷۸: ۸۲۶).

سرکوب گسترده در دهه ۱۳۵۰

تظاهرات و اعتراضات پراکندهٔ مردمی در سراسر کشور، دهه ۱۳۵۰ را تبدیل به دوره‌ای پرالتهاب کرده بود. هرچه اعتراضات بیشتر می‌شد، شدت سانسور آثار هنری خاصه هنر تئاتر نیز افزایش می‌یافت. حتی فعالیت‌های خودجوشی چون ساختن «تالار مولوی» توسط پری صابری که تحت تأثیر جنبش‌های نوگرایانهٔ دهه ۱۹۶۰ اروپا بود کاری از پیش نبرد. چراکه این فعالیت‌ها نیز رویکردی مصالحه‌جویانه و هم‌سو با دستگاه‌های دولتی در پیش گرفتند. برخلاف دهه ۱۳۴۰ که آثار برجسته و خلاق داخلی تولید شد، تئاتر در دهه ۱۳۵۰ پر شد از نمایشنامه‌های ترجمه‌شده، از برشت و لورکا و چخوف گرفته تا پیراندللو و میلر و مروژک. ظهور چنین تئاتری با وجود نوگرا بودنش با توده مردم فاصله‌ای بسیار داشت. با کم‌شدن نمایشنامه‌نویسان ایرانی و اجرای آثار خارجی، مردم به تماشای اجراهایی علاقه پیدا کردند که در آنها بازیگران «اغلب نقش‌های خود را با بداهه‌گویی ایفا می‌کردند» (فلور، ۱۳۹۶: ۳۱۲). این امر منجر به احیای دوباره نمایش‌های روحوضی و تعزیه شد و اجراهایی با مضامین مذهبی و عرفانی نیز رواج یافت. در این میان گسترش سینما نیز آسیبی جدی به تئاتر زد و ظهور و گسترش تلویزیون نیز رشد تئاتر را به‌طورجدی متوقف کرد. «سینما برای تماشاچیان ارزان‌تر و قابل‌دسترس‌تر و قابل‌هضم‌تر بود» (فلور، ۱۳۹۶: ۳۱۰).

در سال ۱۳۵۴ و در پی تأسیس «حزب رستاخیز» توسط شاه دوره‌ای جدید آغاز شد. ازآن‌پس ممیزی و اضطراب در تئاتر بیش از گذشته حاکم شد و نسلی که پیش از کودتای ۱۳۳۲ به احزاب سیاسی خاصه حزب توده گرایش داشتند و نیز جوانان چپ‌گرای تئاتری خانه‌نشین شدند. در این میان حکومت در بریزوبپاش‌های مالی‌اش، عرصه را برای فعالیت موج فرمالیست‌های بی‌خطری که به کپی‌برداری از آثار آوانگارد اروپایی می‌پرداختند گسترده‌تر کرد، آثاری که قرار نبود شکل و شمایلی مستقل و ساختارمند از تئاتر ارائه کنند، بلکه صرفاً مجرایی بی‌آزار بودند برای خودنمایی حکومت در برابر قدرتمندان اروپایی و آمریکایی. بنابراین تئاتر بیش‌ازپیش انحصاری و به‌تدریج در حافظه توده مردم به خاطره‌ای محو و دور تبدیل شد، خاطره‌ای که در دهه ۱۳۲۰ بخشی از تجربه زنده و روزمره همین مردم بود.

نتیجه‌گیری

با مطالعه و بررسی تئاتر از دوره مشروطه تا پایان حکومت پهلوی دوم، و بررسی عواملی که مانع از شکل‌گیری ایدهٔ تئاتر خصوصی در ایران، خاصه در دورهٔ پهلوی دوم شده‌اند، درست است که همچنان می‌توان عدم حمایت دولت و البته سنگ‌اندازی‌های حکومتی را دلیلی برای شکل نگرفتن تئاتر مستقل و خصوصی در ایران دانست، اما مقاله حاضر نشان داد که این دلیل آشکار در اصل روی دلیلی دیگری را که به‌مراتب مهم‌تر است پوشانده است.

تئاتر پدیده‌ای وارداتی و در خدمت اهداف تجددخواهانه بعد از مشروطه بود. بنابراین «تئاتر نوع اروپایی» بدون هیچ پشتوانه و زیربنایی به هنرمندان ایرانی معرفی شد. فقدان کتب جامع آموزش علم تئاتر و تئوریزه نشدن تئاتر و نیز نبود منتقدان و روزنامه‌های مستقلی که در خدمت تئاتر باشند و

همچنین فقدان اتحادیه‌ها باعث شد این هنر خیلی راحت تبدیل به ابزاری در دست دولت شود، که کاربردی نداشت جز آموزش و تنویر افکار عمومی. البته در دهه ۱۳۲۰ و به همت عبدالحسین نوشین و همکارانش امکانات شکل‌گیری تئاتر مستقل فراهم شده بود، با فعالیت‌هایی چون تشکیل اتحادیه و روزنامه و گروه‌های مستقل از دولت. در دههٔ ۱۳۳۰ و در سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد نیز با وجود از رونق‌افتادن تئاترهای فاخر و رواج تئاترهای لاله‌زاری، با فعالیت گروه‌هایی چون «تئاتر هنر ملی» و «تئاتر آناهیتا» همچنان امکان شکل‌گیری تئاترهای مستقل دیده می‌شد، امکانی که پایه‌های آن در دههٔ گذشته با «تئاتر فرهنگ» و «تئاتر سعدی» ریخته شده بود. اما دولت با تبدیل عدهٔ از هنرمندان سرشناس به کارمندان دولتی تمام امکانات سربرآورده را در نطفه خفه کرد.

درست است که از ابتدای پیدایش تئاتر همواره هنرمندانی بوده و هستند که رویکرد مستقل خود را در تولید اثر هنری‌شان حفظ کرده‌اند، اما می‌توان یکی از دلایل اصلی افت و ازبین‌رفتن امکان شکل‌گیری تئاتر خصوصی را نه‌فقط ماحصل محدودیت‌های حکومت پهلوی دوم که نتیجهٔ تصمیمات و اقدامات برخی سرمداران هنر تئاتر دانست. اکثر سردمداران و پیشروان عرصه تئاتر در ایران در کسوت مقامات بالارتبه حکومتی و در راستای اهداف و قوانین آن فعالیت می‌کردند. سیدعلی‌خان نصر، پدر تئاتر مدرن ایران، در مقام معاونت وزارت هنر و پیشه فعالیت می‌کرد. فرخ غفاری قائم‌مقام «جشن هنر شیراز» و نخستین رئیس «تئاتر شهر» بود و رضا قطبی رئیس تلویزیون ملی ایران. علی نصیریان هم در اداره هنرهای نمایشی مسئول اداره برنامه‌های تئاتر بود. بنابراین در چهار دههٔ دورهٔ پهلوی دوم سه اتفاق مهم در تئاتر ایران رقم خورد: ۱) اغلب هنرمندان پیش از اعمال نظارت از سوی دولت، خودشان اقدام به خودسانسوری آثارشان کردند. چنین اقدامی به‌تدریج تبدیل به احکام و قوانین هنر نمایش شد. ۲) این افراد پشت هنرمندانی را که به‌راستی سودای پایه‌ریزی تئاتر خصوصی و مستقل و منتقد داشتند خالی کردند. ۳) باوجود حرفه‌ای‌شدن تئاترها در سال‌های بعد از کودتای سال ۱۳۳۲، خاصه بعد از دههٔ ۱۳۴۰، اما تئاتر هرچه انحصاری‌تر و فقط منحصر به طبقه خاصی از اجتماع شد. بدین‌ترتیب فاصله مردم با تئاتر بیشتر شد و دست تودهٔ مردم از این اجراها کوتاه.

بنابراین می‌توان گفت برخی از عاملان اصلی تئاتر کشور در این دوره نه در کارِ تولید هنر که در خدمت حاکمان بودند، آن‌هم در مقام هنرمندان پیشرو. با وجود فعالیت‌های عبدالحسین نوشین و همکارانش در دههٔ ۱۳۲۰ و هنرمندانی چون سرکیسیان و اسکوئی در دههٔ ۱۳۳۰ که امکانات شکل‌گیری تئاتر مستقل را آزمودند، در سه دهه بعدی تمامی ریشه‌های این امکان به دست دولت و با همدستی برخی از چهره‌های مهم هنر تئاتر از بیخ‌وبن خشکید.

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۸)، *ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر*، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
اسکویی، مصطفی (۱۳۷۸)، *سیری در تاریخ تئاتر ایران*، تهران: انتشارات آناهیتا اسکویی.
اسکویی، مصطفی (۱۳۷۰)، *پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران*، مسکو.
اسدی، سعید (۱۳۹۸)، درآمدی بر تحلیل پیدایش زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دههٔ سی و چهل خورشیدی، از کتاب *تئاتر و جامعه* به‌کوشش رضا کوچک‌زاده، انتشارات فرهنگ تهران: نشر نو.
اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۸)، اقتصاد تئاتر خصوصی، از کتاب *تئاتر خصوصی در ایران* به‌کوشش مهرداد رایانی‌مخصوص، تهران: انتشارات نمایش.
بزرگمهر، شیرین (۱۳۹۴)، *تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران*، تهران: نشر افراز.
بزرگمهر، شیرین (۱۳۸۶)، گفتمان در عرصه تئاتر ایران از عهد ناصری تا پایان عصر پهلوی، *نشریه سیمیا*، شماره ۱، ۱۳۳-۱۶۷.
تعلیمی، آهو؛ آقایی، ناصر (۱۳۹۷)، نگاهی تاریخی بر دوران فعالیت تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷ شمسی، نشریه *تئاتر*، شماره ۷۴، ۱۰۷-۱۲۲.
حسینی‌مهر، ناصر (۱۳۸۹)، *تئاتر ایران: چند روایت تازه*، تهران: نشر افراز.
حسینی‌مهر، ناصر (۱۴۰۰)، *تئاتر در ایران از کودتا تا انقلاب*، تهران: نشر ماهریس.
دولت‌آبادی، غلامحسین (۱۳۹۷)، *شکل‌گیری تئاتر رئالیستی در ایران و چند مقالهٔ دیگر*، تهران: نشر یکشنبه.
دووینیو، ژان (۱۳۹۹)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز.
رازقی، فرشته (۱۳۹۸)، *اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر در تهران*، تهران: نشر پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.

رحیمی، مریم؛ جعفری، روح‌الله (۱۳۹۷)، کنکاشی در شکل‌گیری گروه تئاتر آناهیتا و تاثیر متقابل آن بر تئاتر ایران (۱۳۳۷-۱۳۴۳)، نشریه *تئاتر*، شماره ۷۴، ۸۳-۱۰۶.
روزخوش، محمد؛ رازقی، فرشته (۱۳۹۸)، تئاتر خصوصی ایران از منظر فعالان عرصه نمایش، نشریه *مطالعات فرهنگ ارتباطات*، شماره ۷۷، ۵۷-۸۳.
سپهران، کامران (۱۳۹۸)، *تئاتر کراسی در عصر مشروطه*، چاپ دوم، تهران: نشر نیلوفر.
عزیزی، محمود (۱۳۸۵)، تئاتر خصوصی-تئاتر دولتی، نشریه *نمایش*، شماره ۸۸ و ۸۹، ۷۴-۷۹.
فلور، ویلم (۱۳۹۶)، *تاریخ تئاتر در ایران*، سرپرست مترجمان امیر نجفی، تهران: نشر افراز.
فنائیان، تاج‌بخش (۱۳۸۶)، *هنر نمایش در ایران (تا سال ۱۳۵۷)*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
قادری، بهزاد (۱۳۸۸)، تئاتر و نمایش خصوصی: برداشت‌های متفاوت از فرهنگ خصوصی‌سازی و خصوصی‌سازی فرهنگ، از کتاب *تئاتر خصوصی در ایران* به‌کوشش مهرداد رایانی‌مخصوص، تهران: انتشارات نمایش.
گوران، هیوا (۱۳۶۰)، *کوشش‌های نافرجام*، تهران: انتشارات آگاه.
لایق، جمشید (۱۳۸۲)، هنرستان هنرپیشگی، شاهین سرکیسیان، گروه تئاتر ملی، نشریه *کتاب صحنه*، شماره ۳۰، ۶۷-۷۱.
مختاباد، سیدمصطفی (۱۳۸۸)، مدل اقتصاد فرهنگی در مناسبات خصوصی‌سازی هنر تئاتر ایران، از کتاب *تئاتر خصوصی در ایران* به‌کوشش مهرداد رایانی‌مخصوص، تهران: انتشارات نمایش.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۸)، *دوره چهار جلدی ادبیات نمایشی در ایران*، تهران: انتشارات توس، چاپ سوم.
نصیری، مهدی (۱۳۹۶)، تئاتر خصوصی و نقش حمایتی دولت، هنرمندان و تماشاگران، نشریه *نمایش*، شماره ۲۲۱، ۶۸-۷۲.

Bassiri, K. (2020). Privatization and the Changing Landscape of Iranian Theater. International Journal of Middle East Studies, 52(2), 362-369.
Cacovean, C. M., & Morar, D. D. (2014). Theatres as Nonprofit Organisations-an Important Framework for Cultural Marketers. In The Proceedings of the International Conference" Marketing-from Information to Decision" (p. 69). Babes Bolyai University.

پایگاه‌های اینترنتی

A theatre producer's glossary (6 Nov 2015). FeLo & Co Theatrical Productions. [15 February 2023]. "https: //www.slideshare.net/FeliciaMLopes/a-theatre-producers-glossary"
Narey, Wayne. (2 August 2006). Elizabethan Playhouse. Luminarium. [13 February 2023]. https: //www.luminarium.org/renlit/dramavenues.htm

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی