نگاهی تاریخی بر دوران فعالیت تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷ شمسی

آهو تعلیمی
ناصر آقایی (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۳/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۰۵

نگاهی تاریخی بر دوران فعالیت تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷ شمسی

آهو تعلیمی
فارغ‌التحصیل کارگردانی نمایش، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

ناصر آقایی
استادیار دپارتمان هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

این مقاله از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی کارگردانی نمایش در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران استخراج شده است.

چکیده

در اواخر دوره‌ی ناصری همزمان با گسترش موج انجمن‌گرایی، رویداد مهمی در تئاتر ایران شکل گرفت و آن ایجاد نوع جدیدی از نمایش بود که به‌واسطه‌ی آن، تحول و گذر از نمایش‌های تفننی دوره‌ی ناصری به سوی تئاتر به شیوه‌ی اروپایی و متعاقب آن شکل‌گیری نخستین گروه‌ها و تماشاخانه‌های خصوصی آغاز شد. این ساختار تازه به صورت مستقل و با تامین خود به لحاظ مالی، به سرعت گسترش بیشتری یافت و پس از چندی به‌طور کامل مسیر خود را از انواع نمایش‌های تقلید و تعزیه و معرکه‌گیری جدا کرد و ریشه‌های نخستین تئاترهای حرفه‌ای در ایران را بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲.ش پایه‌گذاری کرد. با این وجود جریان تئاتر خصوصی نتوانست در ایران مدت زمان زیادی ادامه پیدا کند و پس از یکی دو دهه متوقف شد. عوامل چندی در این توقف موثر بود: وضع قوانین سختگیرانه، منازعه میان گروه‌های وابسته به احزاب سیاسی و دولت‌ها و عدم حمایت حکومت وقت از تئاترهای خصوصی و از طرفی تمایل به ایجاد جریان تئاتری که علاوه‌بر پنهان کردن فترت‌های به‌وجود آمده، منطبق بر سیاست‌های دولت نیز باشد، از عوامل توقف این جریان تئاتری به شمار می‌روند. ازاین‌رو فرضیه این پژوهش این است که «جریانات فرهنگی و مدیریت هنری در پیشرفت یا افول تئاتر خصوصی تأثیرگذار هستند». برهمین اساس پرسش‌های اصلی که مورد ارزیابی قرار می‌گیرند عبارتند از: چه جریانات فرهنگی در تکوین تئاتر خصوصی موثر افتاد؟ تاثیر جریانات سیاسی و احزاب در توسعه و پیشرفت تئاتر خصوصی به چه صورت بود؟ ورود حاکمیت به حوزه‌ی نمایش چه تغییراتی در روند تئاتر خصوصی ایجاد کرد؟ جایگاه سیاسی حاکمیت به چه نحوی فعالیت‌های تئاتر خصوصی را تحت الشعاع قرار می‌داد؟ و درنهایت تاثیر عوامل اجتماعی و سیاسی بر روند توقف حرکت تئاتر خصوصی به چه طریق بود؟

این مقاله تلاش دارد با درنظرگرفتن عوامل موثر سیاسی و اجتماعی که بین سال‌ها ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷.ش 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. روش تحقیق به‌کار برده شده در این تحقیق، توصیفی تحلیلی است و از تکنیک کتابخانه‌ای بهره برده شده است.

واژگان کلیدی: تئاتر خصوصی، گروه‌های نمایشی، تماشاخانه‌ها، نمایش، تاریخ تئاتر.

درآمد

پیدایش تئاتر و بویژه تئاتر خصوصی در ایران و پذیرش آن از سوی جامعه‌ی ایرانی، به نحوی که با قبول پرداخت بهای بلیط، به تماشای نمایش بنشینند، پدیده‌ای نبود که به یکباره و یک شبه اتفاق بیفتد، بلکه ثمره‌ی جریانی بود که در نتیجه‌ی سالیان سال تلاش معاریف و روشنفکران و تجددخواهان این مرز و بوم صورت گرفته بود.

در ایران، تا پیش از آغاز زمزمه‌های مشروطه‌خواهی، نمایش هرگز از دست عوام خارج نشده بود و از همین روی نتوانسته بود در مرتبه‌ی والایی بین مظاهر فرهنگی قرارگیرد. نمایش در ایران تا پایان حکومت ناصری و اوائل سلطنت مظفرالدین شاه، منحصر به تقلید و تعزیه و انواع معرکه‌گیری بود که با وجود قدمت و سابقه‌ی طولانی و باوجود بهره‌مندی از حمایت حکومت‌های وقت، باز همواره با مقاومت‌هایی از سوی قشریون و برخی مذهبیون همراه بود، بویژه در جامعه‌ی مذهبی و متعصب ایرانی که هرگونه شبیه‌سازی را حرام می‌دانست و حتی در ارتباط با تعزیه هم که نوعی نمایش مذهبی به شمار می‌رفت مخالفت‌هایی اعمال می‌شد. با این اوصاف واضح است که هرگونه نمایش غیرمذهبی قطعاً نفی‌می‌شد و جایی برای گسترش نداشت و اگر نمایش غیرمذهبی مانند تقلید نیز وجود داشت، مطرود مذهب بود به‌طوری‌که به بازیگران آن لقب دلقک و مطرب و بدکار می‌دادند (بیضایی ۱۳۹۷:۷).

در چنین شرایطی معرفی پدیده‌ای تحت عنوان تئاتر، مستلزم ایجاد زمینه‌چینی و مهیا کردن مقدماتی در اذهان مردم بود. در این راستا چندین رویداد، زمینه‌ساز آشنایی بیشتر مردم ایران با هنر تئاتر گشت که در میان آن‌ها بیشترین تأثیر، مربوط به گروه‌های سیار نمایشی بود. این گروه‌ها که از طریق مرزهای شمال و شمال غربی و بویژه روسیه به ایران می‌آمدند، پای هنر تئاتر را به شهرهای آذربایجان و گیلان باز کردند و زمینه‌ی آشنایی مردم با هنر تازه وارد را ایجاد نمودند. گروه‌های نمایشی ارمنی که از قفقاز آمده‌بودند مقدمات نمایش را در شهرهای فوق آماده ساخته بودند. از طرفی قطب دیگر شکوفایی هنر تئاتر، منطقه‌ی اصفهان، به لطف حضور ارامنه‌ی ساکن در آن منطقه بود که با سابقه‌ی طولانی‌تر ـ نزدیک به هفتاد سال جلوتر از مردم رشت ـ با تئاتر آشنایی داشتند و به اجرای نمایش و نمایشنامه‌نویسی می‌پرداختند. این جریانات فرهنگی به نوبه‌ی خود آغازگر حرکت‌هایی در شهرستان‌ها شده بود.

روزنامه‌ها نیز از دیگر گروه‌هایی بودند که در جهت آشنا کردن مردم با هنر تازه وارد تئاتر تأثیرات بسزایی از خود به جای گذاشتند. روزنامه‌ی اختر و روزنامه‌ی قانون، در آن سال‌ها، نخستین جرایدی بودند که تلاش می‌کردند مردم ایران را با هنر تئاتر آشنا کنند و در این راه می‌کوشیدند با پیداکردن یک ریشه‌ی مذهبی، راه اعتراض را بر قشریونی که با ورود این هنر مخالفت می‌کردند، ببندند. تاکیدی که میرزا حبیب اصفهانی صاحب امتیاز روزنامه‌ی اختر و بزرگان دیگر از جمله آخوندزاده و میرزا رضاخان طباطبایی نایینی (صاحب امتیاز روزنامه‌ی تیاتر) در زمینه‌ی ارتباط «دین» و «نمایش» داشتند، گواه این مدعی است. اینان با شناخت و درک این موضوع که در جامعه‌ی سنتی ایران، مذهب همواره از عوامل تعیین‌کننده‌ی پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی است، تاکید را روی همین موضوع قرار داده بودند و سعی در اثبات این مطلب داشتند که نمایش، از درون مراسم مذهبی پدید آمده است و گونه‌ای نیایش به شمار می‌رود.

اما در کنار این تلاش‌ها، حمایت حکومت از پدیده‌ی نوظهور تئاتر و تأثیری که بر پذیرش آن در جامعه گذاشت را نیز نباید نادیده گرفت. در فاصله‌ی بین سال‌های ۱۲۰۲ تا ۱۲۴۸ شمسی، که مقارن با سفر هیأت ایرانی به ریاست خسرو میرزا به پترزبورگ (۱۲۰۲.ش)

و سفر ناصرالدین شاه به اروپا (۱۲۴۸.ش) بود، چهار رویداد مهم موجب تحول در نمایش ایران شده بود: ترجمه و چاپ نمایشنامه‌ی «میزانتروپ» اثر مولیر توسط میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۲۲۶.ش؛ افتتاح مدرسه‌ی دارالفنون به دستور ناصرالدین شاه در سال ۱۲۳۰.ش که بعدها منجر به گشایش تالار نمایش، (دارالتألیف و دارالترجمه، برای تألیف و ترجمه‌ی کتب علمی و ادبی و نمایشی) در مدرسه‌ی دارالفنون شد؛ ساخت بنای عظیم تکیه دولت به دستور ناصرالدین شاه و به همت دوستعلی‌خان معیرالممالک در سال ۱۲۴۸.ش ــ که همراه با دارالفنون تنها نهادهایی بودند که به موجب آن‌ها حاکمیت به‌طور رسمی از تئاتر حمایت می‌کرد ـ و درنهایت ترجمه‌ی دو نمایشنامه از آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده توسط میرزا جعفر قراچه داغی. این رویدادها تا حدودی زمینه‌سازی‌های لازم را برای ورود هنر تازه وارد تئاتر ایجاد کرده بود، اما باوجود تمام این کوشش‌ها، به دلیل آماده نبودن شرایط لازم اجتماعی و فرهنگی و همچنین مخالفت قشریون و از همه مهم‌تر ارتباط برقرار نکردن مردم با هنر تازه وارد نمایش، نگاه توده‌ی مردم به این هنر همچنان توأم با بدبینی بود و به دلیل همین بدبینی‌ها بود که تالار نمایش دارالفنون مورد سوءظن قرارگرفت و درنهایت پس از کارشکنی‌ها و انتقادات بسیار، در سال ۱۲۶۶.ش تعطیل شد و بعد از آن نیز تئاتر تا مدت‌ها به شکل مکتوب و به‌صورت نمایشنامه‌نویسی در کشور جریان داشت و تا سالیان سال، اجرای نمایش به شیوه‌ی متفاوت از تقلید تنها در دست گروه‌های غیرمسلمان ارامنه و یهودیان بود و گروه‌های مسلمان از ترس تکفیر توسط متعصبین مذهبی به این هنر روی نمی‌آوردند.

در چنین شرایطی عده‌ای از روشنفکران از جمله مرحوم محمدعلی فروغی (که بعدها در حکومت پهلوی به نخست وزیری منصوب شد)، مرحوم سلیمان میرزا اسکندری (که نماینده‌ی مجلس شد)، مرحوم فهیمی (نخست وزیر و وزیر در چند کابینه)، مرحوم علی اکبر داور (وزیر دادگستری)، مرحوم محمود خان بهرامی منشی باشی (معاون نظمیه)، مرحوم مستوفی، مرحوم سید علی خان نصر، مرحوم سید عبدالکریم محقق الدوله و ... به‌واسطه‌ی برخورداری از خانواده‌هایی معتبر و صاحب نام، این موقعیت را به‌دست آوردند که با ترک مرزهای ایران و سفر به کشورهای اروپایی و به خصوص فرانسه، با تحصیل در رشته‌ی تئاتر و یا کسب تجربیاتی اندک پیرامون تئاتر، به وطن بازگردند و با تشکیل گروه‌هایی کوچک، با هزینه‌ی شخصی، نمایش‌هایی را در جهت تنویر افکار عمومی به اجرا دربیاورند. اجراهای این گروه‌ها اغلب اقتباسی از یک نمایشنامه‌ی اروپایی بود که برای اجرا به سبک نمایش‌های تقلید و به صورت ترکیبی از رسم‌های بازیگری تقلید، همراه با ظواهری از روش‌های اجرای تئاتر به شیوه‌ی اروپایی، در تالاری اجاره‌ای به صحنه می‌آمد و نمایشنامه‌هایی که بیش از همه برای چنین شکلی آمادگی داشتند، آثار مولیر بودند.

به این ترتیب، پژوهش فوق با درنظر گرفتن نخستین گروه‌های نمایشی مستقل به عنوان عوامل زمینه‌ساز ایجاد اولین تئاترهای خصوصی در ایران و بررسی مسائلی چون: چگونگی تاثیر جریانات فرهنگی در تکوین تئاتر خصوصی، تاثیر جریانات سیاسی و احزاب در توسعه و پیشرفت تئاتر خصوصی، چگونگی ورود حاکمیت به حوزه‌ی نمایش و پیرو آن تغییراتی که در روند تئاتر خصوصی ایجاد کرد، همچنین جایگاه سیاسی حاکمیت و تاثیر آن بر نحوه‌ی فعالیت‌های تئاتر خصوصی و درنهایت تاثیر عوامل اجتماعی و سیاسی بر روند توقف حرکت تئاتر خصوصی، در سه بخش تنظیم شده است و به ترتیب پس از مرور سال‌های دوران مشروطه تا سال ۱۳۲۰.ش به عنوان سال‌های شکل‌گیری نخستین تئاترهای خصوصی، وضعیت تئاتر در بازه‌ی زمانی ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲.ش را به عنوان دوران رونق تئاتر خصوصی بررسی می‌کند

و درنهایت با توجه به سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷.ش به عنوان سال‌های رو به زوال نهادن تئاتر خصوصی، به دلایل فترت و تعطیلی کامل تماشاخانه‌های خصوصی می‌پردازد. تئاتر خصوصی در ایران پس از شکل‌گیری نیز پیوسته از پیچ و خم‌های دشواری عبور کرده است و به غیر از چند فاصله‌ی کوتاه زمانی در حد یکی دو دهه که درخشید، به‌واسطه‌ی منازعات میان حاکمیت سیاسی با قطب نمایشی وابسته به حزب چپ، در گیرودار مسائل سیاسی و اجتماعی گرفتار شد و با روی‌گردان شدن مخاطبان خاص از لاله‌زار، افول کرد و درنهایت زیر سایه‌ی تئاتر دولتی به فراموشی سپرده شد. در این پژوهش به صورت توصیفی ـ تحلیلی و بهره‌وری از منابع کتابخانه‌ای، با رویکردی تاریخ محور، دلایل این امر ذکر خواهد شد.

۱ـ نمایش در ایران از اوایل دوره‌ی مشروطه تا ۱۳۲۰ ش:

فشار روز افزون روشنفکران به حکومت وقت ایران برای کسب آزادی‌های بیشتر در جهت فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی در دوره‌ی مشروطه، زمینه‌ساز شکوفایی تئاتر به عنوان ابزاری برای تنویر افکار شد که به موجب آن روشنگری جامعه از طریق فعالیت‌های تئاتری به عنوان یکی از راه‌های ثمربخش در راه رسیدن به انقلاب مشروطه، رشد یافت. در ابتدای دوران مشروطه و نزدیک به سال‌های ۱۲۸۲ش، همان‌طورکه ذکر شد عمده آشنایی جامعه با تئاتر از طریق جراید بود. اما پس از آن، آنطور که از نظامنامه‌ی بلدیه در اواخر سال ۱۲۸۵ش و اوایل سال ۱۲۸۶ش استنباط می‌شود مکان‌هایی تحت‌عنوان تئاتر و تماشاخانه وجود داشت به‌طوری‌که نام آن‌ها در کنار مکان‌هایی چون کتابخانه و قرائت‌خانه آمده و انجمن بلدیه خواهان رسیدگی به آن‌ها بود و این نشان دهنده‌ی درجه‌ی استقلال این مکان‌ها بود. این نظامنامه در دوره‌ی اول مجلس شورای ملی قرائت شده و به زبان آوردن نام تئاتر در آن جلسه موجب اعتراض نمایندگان شده بود به این دلیل که واژه‌ی تئاتر منافی با ساحت مقدس مجلس محسوب می‌شد و رئیس مجلس نیز بدون رای‌گیری این واژه را از نظامنامه‌ی بلدیه حذف کرده بود (میرزا صالح ۱۳۸۴:۱۳۹). نکته‌ی پر اهمیت در این روایت آن است که تئاتر در این دوران از شکل تقلید خارج شده و به سمت اجرای نمایش‌هایی با ماهیت متفاوت حرکت کرده است و گواه این مدعی پاسخ حاج مجید اسماعیل آقا به اعتراض بحرالعلوم است که اظهار می‌دارد: « تئاترهایی هستند که به جهت وعظ و ترتیب و آگاه کردن مردم تشکیل می‌یابد». درواقع نیز چنین بود و گروه‌های نمایشی که در این دوران به شکل خصوصی فعالیت می‌کردند به قرار زیر بودند:

انجمن اخوت (۱۲۷۵.ش) ـ شعبه‌ی زنان فرقه‌ی سوسیال دموکرات هچکیان (۱۲۷۸) ـ شرکت علمیه‌ی فرهنگ (۱۲۸۵.ش) ـ شرکت نمایش ایرانیان (۱۲۸۶.ش) ـ تئاتر ملی (۱۲۸۷.ش) ـ کمدی ایران (دوره‌ی اول ۱۲۹۵.ش) ـ تالار زرتشتیان (۱۲۹۵.ش) ـ جمعیت راه نو (۱۲۹۵.ش) ـ کمدی موزیکال (۱۲۹۸.ش)

این گروه‌ها اگرچه اکثراً توسط دولتیان روشنفکر تأسیس می‌شدند ولی اغلب از لحاظ مالی به صورت مستقل و با سرمایه‌ی شخصی عمل می‌کردند و هیچ نوع وابستگی مالی به دولت نداشتند. این گروه‌ها توانستند با اهمیت ویژه‌ای که برای نمایش و شرکت دادن مردم در یک همایش فرهنگی قائل بودند، تأثیر بسزایی در قبول این هنر تازه وارد در میان مردم بر جای بگذارند. نخستین گروه‌های نمایشی که در این دوران شروع به فعالیت کردند بیشتر به آثاری رو آوردند که به مسائل و مشکلات ملموس جامعه اشاره داشت. در این میان ترجمه و اقتباس و اجرای آثار نمایشنامه‌نویسان غربی چون «گوگول»، «مولیر»، «کرنی» و «شکسپیر»

رواج بیشتری داشت زیرا مضامین اجتماعی و اخلاقی آن‌ها مناسب ارتقاء فرهنگ عمومی بود.

همزمان با آغاز سلطنت رضاخان در سال ۱۳۰۵.ش اقدامی برای اعزام جوانان ایرانی به اروپا برای تحصیل و فراگیری علوم از سال ۱۳۰۸.ش صورت گرفت. این جوانان که اغلب از افراد طبقه‌ی متوسط شهرنشین بودند پس از مراجعت به ایران، بلافاصله و یا در طول زمان، تأثیرات مهمی در نهادهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و سیر افکار و آراء کشور نهادند (نک. سپانلو ۱۳۷۱:۱۴). برخی از همین افراد گروه‌های نمایشی تشکیل دادند که نسبت به گذشته، تشکل بهتری داشتند و اعضای آن‌ها را تقریباً عده‌ای ثابت (اغلب کارمندان دولت و خصوصا معلمان) تشکیل می‌دادند که در اوقات فراغت خود، به‌کار تهیه و اجرای نمایش می‌پرداختند و در صورت انحلال یک گروه، در گروه دیگری تجمع پیدا می‌کردند و به تدریج جمع ثابتی شدند و این موضوع به آن‌ها چهره‌ای شناخته شده بخشید (نک. ملک پور ۱۳۸۵:۴۲ ب).

اما در کنار این اصلاحات که همه در راستای تجددخواهی صورت گرفت، اختناق و سانسور که ناشی از حکومت مطلق بود اجازه نداد تا تجددخواهی چنان که در غرب کارساز شد، در ایران نیز منشأ پیشرفتی شود. به این ترتیب در دومین دهه‌ی حکومت رضا شاه (۱۳۱۱.ش)، استبداد او علنی‌تر شد (صانعی ۱۳۸۴: ۴۵). «شهربانی» به مثابه‌ی مهم‌ترین دستگاه امنیتی حکومت، نه تنها در مورد تئاترها و فیلم‌ها و کتاب‌ها و مجلات بلکه در هر موردی حق دخالت پیدا کرد. پس از تصویب قانونی که به موجب آن باید تمام متون نمایشی از نظر اداره‌ی معارف و شهربانی می‌گذشت، کنترل شدیدتری بر تئاتر حاکم گشت. این قانون تحت عنوان ممیزی در ارتباط با آثار ادبی و نمایشی به پیشنهاد شخصی به نام سرهنگ محمد خان درگاهی در سال ۱۳۰۶.ش وضع شد. ماده‌ی اول و چهارم این قوانین با حذف و اضافاتی همانند دوره‌ی پیشین بود ولی سه رکن دیگر که شامل گرفتن مجوز از نظمیه به همراه تمام اطلاعات مربوط به نمایش و عدم تخلف از متن تایید شده می‌شد، روند گرفتن مجوز اجرای نمایش را دشوارتر می‌کرد. پس از این قوانین، در سال ۱۳۱۱ هجری شمسی، قانونی از طرف «وزارت معارف و صنایع مستظرفه» تصویب شد که آن گروه‌های نمایشی را موظف می‌ساخت تا یک نفر مدیر را که مورد قبول وزارت معارف بود به منظور پذیرفتن مسؤلیت کامل نمایش معرفی کند و همچنین صورت اسامی کلیه‌ی بازیگران را به همراه دو نسخه از نمایشنامه به آن اداره دهد تا پس از تصویب و اخذ پروانه، تمرینات خود را آغاز کنند. بعد از آن هم نمایش باید در حضور نماینده‌ی وزارت معارف و نماینده‌ی اداره‌ی نظمیه به‌طور خصوصی اجرا می‌شد. این روند تنها برای چهار ماه اعتبار داشت و پس از آن می‌بایست گروه نمایش دوباره همه‌ی این مراحل را طی می‌کرد. به این ترتیب دشوار شدن شرایط گرفتن مجوز نمایش، گروه‌های نمایشی را دچار محدودیت کرد. در این زمان تنها محتوای نمایشی که اجازه‌ی اجرا می‌گرفت محدود به آثار تاریخی و موزیکال می‌شد. این روند باعث کاهش فعالیت تماشاخانه‌ها و از دست رفتن مخاطب نمایش‌ها شد، از این رو در این زمان گروه‌های تئاتر یکی پس از دیگری از هم پاشید، سالن‌های تئاتر متروک ماند یا تبدیل به سینما شد، افراد برجسته تئاتر کشور مثل کرمانشاهی و شهرزاد و ظهیرالدینی از بین رفته و برخی دیگر نیز تئاتر را رها کردند. (صانعی ۱۳۸۴:۴۶). در این زمان (سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۸.ش) همچنین ممنوعیت‌هایی برای فعالیت‌های تئاتر ارامنه به سراسر کشور بخشنامه شد، اجرای تعزیه به بهانه‌ی آنکه نشان عقب‌ماندگی است متوقف شد و بساط دستجات تقلید نیز از قهوه‌خانه‌ها جمع شد و درنهایت فضایی سیاه و مخوف بر جامعه حکم‌فرما شد که دوره‌ی فترت تئاتر را به دنبال آورد. در این دوره بیشتر نمایش‌هایی با موضوعات «اخلاقی» و «تاریخی» مورد عنایت دولت واقع می‌شد و اجازه‌ی

نمایش می‌گرفت (نک حبیبیان، ۱۳۸۹: ۲۴ و ۲۳). پس از فترت به‌وجود آمده، دولت برای ترمیم وضع موجود دست به اقداماتی زد که در حقیقت هسته‌های نخستین گروه‌های دولتی را به‌وجود آورد. اقداماتی از جمله دعوت از واهرام پاپازیان، برگزاری هزاره‌ی فردوسی، تأسیس سازمان پرورش افکار (که گذشته از تأثیرات مطلوبش، موجب ایجاد سانسور بیشتر بر آثار نمایشی شد) و تأسیس هنرستان هنرپیشگی.

۲ـ دوران رونق تئاتر خصوصی ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ش:

بعد از شهرویر ۱۳۲۰ شمسی و اشغال ایران توسط متفقین، سانسور لغو شد و آزادی نسبی برقرار گردید. از این پس تئاتر اجتماعی و سیاسی نفسی به راحتی کشید و تئاتر مدرن از سال ۱۳۲۰.ش در ایران پیدا شد (غریب‌پور، ۱۰۱:۱۳۸۶). این دوران به دلیل استقبال تماشاگران و مخاطبان از تئاتر، زمانی به یاد ماندنی است. در آن سال‌ها تولیدات سینمای ایران به لحاظ کیفی و کمی در حدی نبود که بتواند پاسخگوی مخاطبان باشد. تلویزیون هنوز به ایران نیامده بود. رادیو به میزانی که باید در دسترس مردم قرار نداشت و به دلیل درصد بالای بی‌سوادی در کشور از مطبوعات استقبال چندانی نمی‌شد و به همین دلیل از فعالیت‌های نمایشی استقبال به نسبت مناسبی به عمل می‌آمد. انگیزه‌های انتخاب تماشاگران متفاوت بود و گروهی به قصد صرفاً سرگرمی و شماری به دلیل گرایش‌های سیاسی خود، نمایش‌های مورد نظرشان را برای تماشا انتخاب می‌کردند (بزرگمهر، ۱۸۹:۱۳۷۹). همچنین در این دوره قوانین مثبتی در ارتباط با هنرهای نمایشی به ثبت رسید که باعث شد به خصوص تماشاخانه‌ها سر و سامانی بگیرند و رعایت حقوق اجتماعی شهروندان در اولویت قرار بگیرد. قوانینی که ساختمان‌های تئاتری و یا شرایط نظافت و بهداشت و شرایط انتظامی سالن‌ها را دربرمی‌گرفت و موجب می‌شد تا همانند گذشته، هر انبار و خرابه‌ای تبدیل به سالن نمایش نشود و این سالن‌ها با برخورداری از استانداردهای نسبی، در شرایط بحرانی مانند آتش‌سوزی، موجب تلفات مردم نشوند. این قوانین از مسائل ایمنی مانند وجود کپسول آتش‌نشانی و ضدعفونی کردن سالن‌های نمایش و تعداد کافی درهای خروجی، آغاز می‌شد و تا منع فروش هر نوع خوراکی و مشروبات الکلی در مجامع عمومی، منع استعمال دخانیات، منع استفاده از رنگ‌ها و مواد سربی برای گریم بازیگران، دادن تخفیف به دانش‌آموزان، منع ورود خردسالان و کودکان به تئاتر و سینما و... را دربرمی‌گرفت که در این دوره به نظم بخشیدن به سالن‌ها تئاتری و سینماها کمک بسیاری کرد. با این وجود همچنان در ارتباط با محتوای نمایش‌ها و شرایط صدور مجوز اجرا، سختگیری‌هایی اعمال می‌شد. تئاتر در این دوره ظرفیتی بالقوه برای تبلیغ سیاسی و جذب افراد به سوی احزاب نو پا داشت و به همین دلیل بود که بخش مهمی از فعالیت‌های نمایشی ـ ترجمه، نگارش و اجرا ـ ملهم از خطوط سیاسی رایج آن روزگار شد. در این زمینه «ابوالقاسم جنتی‌عطایی» نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر تئاتر می‌نویسد:

«احزاب سیاسی وقت که برای استحکام و تقویت بنیه محتاج تبلیغاتی موثر بودند، در تشکیلات خود برای جلب نویسندگان، هنرپیشگان و شعرا ترتیباتی فراهم ساختند که هنرمندان به آنجا روآورند و به هنرمندانی چون نوشین گرویدند. پشتیبانی اعضاء احزاب و استقبال گروهی از مردم، آن چنان قدرتی به این دسته بخشید که تئاتر نوزاد فرهنگ و بعدها تئاتر فردوسی... در اندک مدتی به اوج شهرت رسید و در سرتاسر سال‌های ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶.ش سایر مجامع نمایشی را تحت‌الشعاع قرار داد» (جنتی‌عطایی ۸۲:۱۳۶۶).

در حقیقت به‌طور کلی طی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲.ش، سه گروه عمده‌ی تئاتر در کشور

ما فعالیت داشت:

۱ـ گروه‌های وابسته به دربار: که تماشاخانه‌ی تهران مهم‌ترین مرکز تئاتری آن‌ها بود و مستقیماً آن را افراد وابسته به دربار رهبری می‌کردند.

۲ـ گروه‌های چپ: که عمدتاً در سه گروه تئاتر فرهنگ و تئاتر فردوسی و تئاتر سعدی تمرکز یافتند و مهره‌ی اصلی آن‌ها عبدالحسین نوشین بود.

۳ـ گروه‌های بی‌طرف: که در این میان سعی داشتند از جناح‌بندی‌های سیاسی برکنار باشند و صرفاً به هنر نمایش بپردازند. از جمله‌ی این‌ها افراد تماشاخانه‌ی هنر بودند که از سال ۱۳۲۱ تا ۱۳۲۴.ش فعالیت داشتند. این گروه که عمدتاً افراد آن را فارغ‌التحصیلان سه دوره‌ی اول هنرستان هنرپیشگی تشکیل می‌دادند، دست به فعالیت‌های صادقانه‌ای زدند ولی به علت مشکلات فراوان کار و بی‌تجربگی در کار حرفه‌ای تئاتر، دوام زیادی نیافتند. مهدی امینی، عباس زاهدی، عصمت صفوی، عزت‌الله وثوق، محسن دولو، مصطفی اسکویی، ناپل سروری و... از جمله فعالان این گروه بودند (صانعی ۱۳۸۴: ۹۹ و ۹۸).

تئاتر ایران از این دوره به بعد تحول جدیدی پیدا کرد. حداقل بیست سال از این مدت، تئاتر ایران به‌طور منظم فعالیت کرد و در همین مدت کوتاه توانست قدم‌های بلندی بردارد و پیشرفت‌های زیادی داشته‌باشد. از این زمان است که توده‌ی مردم استقبال شایانی از تئاتر به عمل می‌آورند و اگرچه قضاوت‌ها، بستگی به سطح فکری و میزان معلومات و ذوق هنری آنان دارد، اما آنچه مسلم است، توده‌ی مردم، در این دوره، توانایی تشخیص نمایش خوب از بد را به دست آورده‌اند (نک دولت‌آبادی ۱۳۸۴: ۶۰ و ۵۹). آزادی فضای سیاسی به‌وجود آمده در این سال‌ها به گروه‌ها قدرت عمل بیشتری در انتخاب موضوع نمایش‌ها و فعالیت‌های اجرایی می‌داد، این امر به معنای گذر از فترت و رونق گرفتن مجدد تئاتر بود از طرفی در این سال‌ها با قدرت گرفتن حزب توده و تشکیل تئاترهای وابسته به آن، از آنجا که حزب توده توانسته بود خیل وسیعی از هنرمندان و فرهیختگان کشور را به خود جذب کند، گروهی اداره‌ی این سالن‌ها را در دست گرفتند که دانش نهادینه شده‌ی بیشتری نسبت به باقی هنرمندان فعال در لاله‌زار داشتند، در نتیجه نمایش‌های این گروه از سطح کیفی بسیار بالاتری برخوردار بود. بالا بودن سطح کیفی نمایش‌های این گروه‌ها و حمایتی که از طرف روشنفکران جامعه کسب کرده بودند منجر به رونق گرفتن سالن‌های این گروه‌ها و افزایش مخاطب در لاله‌زار شده بود. رونق گرفتن فعالیت‌های نمایشی در لاله‌زار زمینه‌ی افتتاح سالن‌های متعدد نمایشی بود. از گروه‌هایی که در این دوره فعال بودند می‌توان به این موارد اشاره کرد:

سالن کانون ایران جوان، سینما پردیس (۱۳۰۱ش.) ـ تالار مدرسه‌ی عالی موسیقی، کلوپ موزیکال (اول اسفند ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۹.ش) – جمعیت نسوان وطن خواه (۱۳۰۲.ش) – کمدی اخوان (۱۳۰۳.ش تا ۱۳۱۴.ش) – کمدی ایران، دوره‌ی دوم (۱۳۰۵.ش) – جامعه‌ی باربد (دوره‌ی اول ۱۳۰۵ش.) – باربد (دوره‌ی دوم ۱۳۰۵ـ۱۳۱۸ش) – تئاتر سیروس (۱۳۰۸.ش تا ۱۳۱۰.ش) – تئاتر نکیسا (۱۳۰۹ تا ۱۳۱۲.ش) – استودیودرام کرمانشاهی (۱۳۰۹ش.) – کانون صنعتی (۱۳۱۱.ش) – کانون بانوان – *جامعه‌ی باربد* (دوره‌ی سوم ۱۳۱۸تا ۱۳۲۵ش) – تئاتر فرهنگ (بعدها تئاتر پارس ۱۳۳۲) – جامعه‌ی باربد (دوره‌ی چهارم ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۸ش.) – تماشاخانه‌ی کلوپ (۱۳۲۵ تا ۱۳۲۶.ش) – تئاتر فردوسی (۱۳۲۶.ش) – تماشاخانه‌ی تفکری (فردوسی سابق ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۸.ش) – جامعه‌ی باربد (دوره‌ی پنجم ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۲.ش) – تئاتر سعدی (۱۳۲۹ش).

۳ـ آغاز دوران فترت تئاتر خصوصی از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ ش:

با تشکیل حزب توده و پس از آنکه بسیاری از روشنفکران به این حزب گرویدند، منازعه‌ی فعالی میان حاکمیت سیاسی با فعالیت گروه‌های مستقل وابسته به احزاب چپ شکل گرفت. این منازعه تا جایی ادامه یافت که پس از ترور محمدرضا پهلوی در سال ۱۳۲۷.ش به بهانه‌ی دست داشتن حزب توده در ترور، بسیاری از اعضای حزب از جمله نوشین دستگیر شدند. این امر لطمه‌ای به تئاتر خصوصی لاله‌زار بود که مهم‌ترین قطب فعال آن گروه‌های وابسته به احزاب چپ بودند. با تضعیف حزب توده، فشار بر فعالیت تماشاخانه‌هایی مثل تئاتر سعدی می‌توانست افزایش بیابد، با وقوع کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲.ش همه چیز به یکباره تغییر کرد. حکومت محمدرضا شاه تثبیت شد و جو اختناق دوباره بر کشور حاکم گشت. فعالیت‌های احزاب متوقف شد، روشنفکران و فعالان سیاسی به بند کشیده شدند، نشریات به محاق درآمدند، اوضاع جدید سیاسی، فعالیت‌های تئاترهای لاله‌زار را تحت‌الشعاع قرار داد، تئاتر سعدی به آتش کشیده شد، بسیاری از اهل تئاتر که با احزاب چپ یا ملی همکاری داشتند به زندان افتادند و نمایش‌ها از آن پس به شدت تحت کنترل درآمدند (صانعی ۱۳۸۴: ۱۰۰ و ۹۹). پس از انهدام تروپ تئاتر نوشین و فرار وی و بعضی از همکارانش از ایران، هنرمندانی که کار در حوزه‌ی تئاتر را به عنوان یکی از عناصر فرهنگی برای بالا بردن سطح فرهنگ و آگاهی و توانمندی کیفیت ادراک و اصلاح و درمان جامعه و نه فقط ابزاری برای تفنن، اختیار کرده بودند، به دلیل عدم وضوح افق سیاسی، خود را از محیط هنری کنار کشیدند (کیانوش ۱۳۷۲: ۳۵ و ۳۴). عده‌ای از هنرمندان به بهانه‌ی ادامه‌ی تحصیل به خارج از کشور فرار کردند و گروهی در اثر مخالفت با رژیم راهی زندان‌ها شدند و گروهی دیگر گوشه‌ی عزلت گزیدند و در نتیجه تا مدت‌ها کار تئاتر و تحصیل و آموزش در کشور تعطیل شد (فنائیان، ۱۳۸۶:۱۶۶). خروج تئاترهای جدی روشنفکری از جامعه‌ی تئاتری کشور، سبب ساز رونق تماشاخانه‌های بی‌طرف مثل تئاتر تهران و ... نشد و آن‌ها نیز به مرور، تماشاگران خود را از دست دادند. در این میان تلاش‌های زیادی برای حفظ تئاترهای لاله‌زار به عمل آمد که همگی بی‌نتیجه ماند. خصوصاً در تئاتر تهران و جامعه‌ی باربد، فتح‌الله والا، علی اصغر گرمسیری، رفیع حالتی، محمدعلی جعفری و اسماعیل مهرتاش تلاش کردند نمایش‌های سنگینی به اجرا بگذارند و سنت تئاترهای باشکوه لاله‌زار را حفظ کنند ولی دیگر این تئاترها نمی‌توانستند به شیوه‌ی گذشته ادامه‌ی حیات بدهند (صانعی، ۱۳۸۴:۱۰۰).

البته به غیر از مسائل سیاسی، دلایل دیگری نیز در ایجاد این فترت دخیل بود. یکی از این دلایل از دست رفتن مرکزیت خیابان لاله‌زار در تهران بود. در شهریور ماه ۱۳۲۰.ش، بر اثر تحولات ناشی از جنگ جهانی دوم و خلع رضا شاه، بحران عمیق اقتصادی، شرایط مساعدی برای گسترش اعتراض‌های مردمی علیه دولت پدید آورد (حبیبیان، ۱۳۸۹:۲۴). لاله‌زار در این زمان با مهاجرت وسیع مردمی که به دنبال یافتن کار به تهران آمده بودند، از یک محل اعیان نشین و روشنفکرنشین، به اصطلاحاً جنوب شهر تهران تبدیل شد، زیرا با حضور این گروه جدید، اعیان و اشراف، لاله‌زار را دیگر محل مناسبی برای زندگی تشخیص ندادند و به مناطق شمالی‌تر تهران نقل مکان کردند و در نتیجه لاله‌زار به لحاظ جغرافیایی نیز در جنوب تهران قرارگرفت. با حضور این گروه جدید از مردمان که اکثراً بی‌سواد و عامی بودند، سلیقه‌ی عمومی و درخواست از نمایش‌ها تغییر کرد و به این ترتیب تئاتر فاخر لاله‌زار دیگر تماشاگری نداشت. همین امر تماشاخانه‌ها را در رقابت با سینمای فارسی قرار داد و منجر به ورود آتراکسیون به تئاتر برای جلوگیری از ورشکستگی تماشاخانه‌ها شد. با ورود دوبله به سینمای

ایران در ۱۳۲۵.ش، دوبله‌ی فیلم‌ها برای مردمی که بسیاری دانش خواندن و نوشتن نداشتند، سینما را به یک پدیده‌ی قابل توجه تبدیل کرد که فارغ از جذابیت‌های بصری، بهای بلیط آن هم به مراتب از بهای بلیط تئاتر کمتر بود. در کنار دوبله، ورود تلویزیون و شکل‌گیری رادیو ـ تلویزیون ملی در ۱۳۳۰ش هم به عنوان سرگرمی جدید، دلیل دیگری بر تشدید فترت بود. با ورود آتراکسیون از سطح کیفی نمایش‌ها کاسته شد و نیاز برای اجرای نمایش‌هایی با محتوا و کیفیتی غنی‌تر، زمینه را برای ایجاد تئاتر دولتی فراهم کرد. با اوج گرفتن تئاتر دولتی و تبدیل شدن باقی تماشاخانه‌های خصوصی به محلی برای اجرای نمایش‌های دارای آتراکسیون، تئاتر خصوصی به آرامی به دست فراموشی سپرده شد. اگرچه تلاش‌هایی در این دوره برای احیای کیفیت نمایش‌ها اتفاق افتاد مانند تأسیس تئاتر کسری و چند سال بعد تئاتر آناهیتا، اما این سالن‌ها نیز چند سالی دوام آوردند و باز در گیرودار جریانات مختلف اقتصادی و سیاسی تعطیل شدند (*صانعی* ۱۳۸۴:۱۰۰).

تماشاخانه‌های این دوره از این قرار هستند:

تماشاخانه‌ی تهران(تئاتر دهقان ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۱.ش) - *تماشاخانه‌ی پارس*(۱۳۳۲.ش) - جامعه‌ی باربد (دوره‌ی ششم۱۳۳۲.ش به بعد) - تماشاخانه‌ی تفکری(فردوسی سابق۱۳۳۲ تا ۱۳۳۸.ش) - گروه جعفری (۱۳۳۳.ش) - تروپ تئاتر اسکار (۱۳۳۳.ش) - تماشاخانه‌ی کانون هنر (۱۳۳۴ش.) - تماشاخانه‌ی مرجان (۱۳۳۴ش.) - انجمن ایران وامریکا (۱۳۳۵ تا ۱۳۵۸.ش) - انجمن ایران ایتالیا - انجمن دوشیزگان و بانوان (۱۳۳۶ تا ۱۳۵۷.ش) - تئاتر آناهیتا (۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ش)، گلریز (۱۳۶۶ش تا امروز) - *انجمن فرهنگی ایران و بریتانیا* (۱۳۳۹.ش) - انجمن فرهنگی ایران و فرانسه (۱۳۴۰ تا ۱۳۵۸.ش) - تماشاخانه تهران (تئاتر نصر۱۳۴۱ تا ۱۳۵۷.ش) - سینما تئاتر کوچک تهران (۱۳۴۲ش.) - *مدرسه‌ی عالی باله* (۱۳۴۲.ش) - کسرا (سینما تئاتر)، تالار اسوه (۱۳۴۳ش.) - باشگاه سی پان (۱۳۴۴ش) - باشگاه چهارمحال (انجمن فرهنگی ارامنه چهارمحال ۱۳۴۵ش) - کارگاه نمایش (نهاد نیمه خصوصی ۱۳۴۸.ش) - تئاتر کوچک تهران(۱۳۵۶).

از مهم‌ترین اقداماتی که دولت پس از وقایع کودتای ۳۲ در جهت بهبود وضع تئاتر انجام داد ایجاد گروه نمایش در دانشگاه تهران به سال ۱۳۳۵.ش، تأسیس اداره‌ی هنرهای دراماتیک در ۱۳۳۶.ش، تأسیس هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک در ۱۳۳۷.ش، تأسیس وزارت فرهنگ و هنر در ۱۳۴۳.ش و انجام پاره‌ای برنامه‌ریزی‌های فرهنگی، تأسیس دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک در ۱۳۴۳.ش و درنهایت تأسیس اداره‌ی تئاتر در سال ۱۳۴۴.ش بود. اما مهم‌ترین این فعالیت‌ها اعلام فراخوانی بود در جهت حمایت از گروه‌هایی که به صورت آماتور و یا حرفه‌ای، حاضر بودند زیر نظر دولت و وابسته به اداره‌ی هنرهای دراماتیک و براساس اصول مقرر شده در این نهاد دست به فعالیت بزنند. این فراخوان با استقبال شش گروه به شرح زیر آغاز شد:

۱ـ گروه تئاتر ملی به سرپرستی عباس جوانمرد ۲ـ گروه تئاتر مردم به سرپرستی علی نصیریان
۳ـ گروه تئاتر شهر به سرپرستی جعفر والی ۴ـ گروه تئاتر جوان به سرپرستی اسماعیل شنگله
۵ـ گروه تئاتر میترا به سرپرستی رکن‌الدین خسروی ۶ـ گروه تئاتر امروز به سرپرستی داوود رشیدی.

و پس از گروه‌های یاد شده، به تدریج افراد دیگری برای تشکیل گروه‌های نمایشی و بهره‌مندی از امکانات دولتی دعوتنامه را پذیرفتند و زیر نظر دولت شروع به فعالیت کردند، گروه‌هایی از جمله:

گروه تئاتر جوانان به سرپرستی رضا کیکاووسی، گروه تئاتر سعدی به سرپرستی‌هادی غنیمی فرد، گروه تئاتر شکسپیر به سرپرستی کامران نوزاد، گروه تئاتر مروارید به سرپرستی شاهین سرکیسیان، گروه تئاتر شیوا به سرپرستی ابوالفضل شیوا، گروه تئاتر گل سرخ به سرپرستی فریدون سلیمانی، گروه تئاتر پیاده به سرپرستی داریوش فرهنگ، گروه تئاتر بازیگران شهر به سرپرستی آربی اوانسیان (این گروه به عضویت کارگاه نمایش درآمد)، گروه تئاتر اهرمن به سرپرستی آشور بانی پال بابلا (این گروه به عضویت کارگاه نمایش درآمد)، گروه تئاتر کوچ به سرپرستی رجب محمدین، گروه تئاتر همشهری به سرپرستی رضا کیانیان، گروه تئاتر پارت به سرپرستی داود کیانیان و درنهایت گروه تئاتر پیوند به سرپرستی وحید اسکندری.

این حرکت دولت زمینه‌ی ایجاد دوره‌ی جدیدی در تئاتر کشور شد که اگرچه فعالیت‌های تئاتر خصوصی را به زیر سایه برد، ولی به‌طور کلی موجب شکوفایی و ایجاد فصلی نو در تئاتر کشور شد. برگزاری جشن‌های هنر شیراز و دعوت از هنرمندان مطرح تئاتر دنیا مانند پیتر بروک در جشن هنر پنجم و رابرت ویلسن در جشن هنر یازدهم و پیرو آن آشنایی هنرمندان و مردم با تئاتر مرسوم و پیش‌روی دنیا، شروع فرایند موج نو تئاتر با پیشگامی هنرمندانی چون آربی آواناسیان، بیژن مفید، آشور بانی پال و بازگشایی کارگاه نمایش و... همگی از اقدامات مفیدی بود که به‌واسطه‌ی ورود دولت به عرصه‌ی تئاتر و شکل‌گرفتن تئاتر دولتی آغاز شد.

در ارتباط با تماشاخانه‌هایی که ذکر آن‌ها رفت برخی تا پس از انقلاب اسلامی نیز مدتی به فعالیت ادامه دادند مانند تماشخانه‌ی دهقان، تئاتر کوچک تهران یا تالار آناهیتا (تئاتر آناهیتا پس از انقلاب تلاش کرد دوباره فعالیت خود را از سر بگیرد ولی دوامی نداشت)، برخی در همان سال‌های کودتا تعطیل شدند مانند تئاتر سعدی، سینما تئاتر پری یا تئاتر نو، و برخی نیز در جریان حوادث انقلاب ۵۷ آتش زده شدند مانند جامعه‌ی باربد و تعدادی نیز بر عدم رعایت ایمنی ساختمان تماشاخانه دچار حریق شدند و از بین رفتند. درنهایت نیز فعالیت تئاترهای لاله‌زار تا سال ۱۳۶۶ بیشتر دوام نیافت.

نتیجه‌گیری

یکی از بارزترین معضلات تئاتر خصوصی در ایران، عدم حمایت دولت از گروه‌های نمایشی بود که به صورت خصوصی فعالیت می‌کردند و این مسئله با توجه به این نکته که اولین شکل تئاتر حرفه‌ای در ایران، تئاتر خصوصی بود، اهمیت بیشتری می‌یابد. از آنجا که در ابتدای امر نیز اعضای گروه‌های تئاتری مستقل را دسته‌ای از روشنفکران منتقد به نظام حاکم تشکیل می‌دادند، با وجود شکلی از تئاتر که مطابق اهداف و سیاست‌های حکومت بود و همین‌طور می‌توانست خلاء نبود فعالیت‌های تئاتری را پر کند، دولت نیازی به حمایت از تئاترهای خصوصی که امکان داشت منتقد نیز باشند در خود احساس نمی‌کرد. از طرفی خلاء یک نهاد صنفی یا سازوکار منسجم در حیطه‌ی تئاتر خصوصی که توان چاره اندیشی و کمک به گذر از بحران به‌وجود آمده را داشته‌باشد نیز حس می‌شد. به این ترتیب نظر به مباحثی که در این پژوهش مطرح شد و همچنین با توجه به عنوان این پژوهش (نگاهی تاریخی به دوران تئاتر خصوصی در ایران)، عوامل زیر را می‌توان به عنوان دلایل افول و فترت در تئاتر خصوصی ایران برشمرد:

- جریانات سیاسی حاکم بر حرکت تئاتر خصوصی بویژه فعالیت‌های سیاسی هنرمندان تئاتر که اغلب در جهت مخالف سیاست‌های حکومت وقت بود و همین مسئله انگیزه‌ی هر گونه حمایتی از جانب دولت را از بین می‌برد و در مواردی حتی انگیزه‌ی سرکوب گروه‌های تئاتری نیز می‌شد.
- دستگیری نوشین و انحلال قطب تئاتری موسوم به تئاتر چپ کشور که از مهم‌ترین و حرفه‌ای‌ترین گروه‌های فعال تئاتر خصوصی کشور بودند.
- وضع قوانین سختگیرانه که روز به روز شدت می‌یافت به نحوی که فعالیت را برای گروه‌های نمایشی دشوار می‌ساخت و این جدا از سانسوری بود که به نمایشنامه‌ها وارد می‌شد که عملاً امکان اجرای بسیاری از نمایشنامه‌ها را با گذشت زمان از بین برد.
- نبود تشکل‌های صنفی و سازوکار منسجم در حیطه‌ی تئاتر خصوصی.
- شکل‌گرفتن تئاتردولتی در سال‌های بعد از کودتا به صورت یک نهاد کارآمد، بی‌توجهی به تئاتر خصوصی و از طرف دیگر جذب شدن دانشجویان هنرستان هنرپیشگی ـ به عنوان یکی از قطب‌های فعال دهه‌ی ۲۰ ـ در دوران فترت به تئاتر دولتی که علاوه‌بر تامین هزینه‌های اجرا، به هنرمندان حقوق ماهیانه نیز می‌پرداخت و این موجب شده بود تا دانشجویان با امکانات وسیع‌تر و فراغت خاطر بیشتری به تولید نمایش بپردازند که این موضوع با پوشیده نگاه داشتن فترت به‌وجود آمده درواقع به نوعی جامعه‌ی تئاتری را از چاره‌اندیشی پیرامون فترت به‌وجود آمده در ارتباط با تئاتر خصوصی بی‌نیاز می‌کرد.
- شکل‌گیری تلویزیون ملی و توسعه‌ی سینما به عنوان دو عامل سرگرمی‌ساز جدید برای قشر عظیم مردم کشور که اغلب فاقد سواد خواندن و نوشتن بودند و محتوای این دو رسانه برای آنان قابل درک‌تر و جذاب‌تر بود و همین‌طور به لحاظ اقتصادی نیز بهای آن‌ها به مراتب از تئاتر کمتر بود.

منابع

- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۴) **از صبا تا نیما**، جلد دوم، چاپ چهارم، فرانکلین، تهران
- آژند، یعقوب. (۱۳۷۳) **نمایشنامه‌نویسی در ایران**، نی، تهران
- اسکویی، مصطفی. (۱۳۷۸) **سیری در تاریخ تئاتر ایران**، آناهیتا اسکویی، تهران
- اسدزاده، داریوش. (۱۳۸۹) **سیری در تاریخ تیاتر ایران قبل از اسلام تا سال ۱۳۵۷ شمسی**، آوردگاه هنر و اندیشه، تهران
- آشفته، رضا. (۱۳۸۹) **سرگذشت نمایش در ایران**، افق، تهران
- آقاعباسی، یدالله. (۱۳۹۰) **جستارهایی در هنر نمایش**، افراز، تهران
- اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۹) **تئاتر خیابانی در ایران و جهان**، افراز، تهران
- امجد، حمید. (۱۳۸۵) **تئاتر در قرن سیزدهم**، نیلا، تهران
- بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹) **نمایش در ایران**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
- بزرگمهر، شیرین. (۱۳۷۹) **تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران**، تبیان، تهران
- جنتی‌عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۶) **بنیاد نمایش در ایران**، جلد اول، چاپ دوم، نوبهار، تهران
- جوانمرد، عباس. (۱۳۸۳) **تئاتر، هویت و نمایش ملی**، قطره، تهران
- حبیبیان، ناصر. (۱۳۸۹) **تماشاخانه‌های تهران**، فراز، تهران
- حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۸) **تئاتر ایران چند روایت تازه**، افراز، تهران
- خلج، منصور. (۱۳۸۱) **نمایشنامه‌نویسان ایرانی**، اختران، تهران
- دولت‌آبادی، غلامحسین و رحمتی،مینا. (۱۳۸۴) **شاهین سرکیسیان بنیانگذار تئاتر نوین ایران**، زیر نظر جمشید لایق، هدف صالحین، تهران
- ری‌شهری، حمیدرضا. (۱۳۸۶) **کارگاه نمایش**، نوروز هنر، تهران
- زهری، ایرج. (۱۳۸۹) **سیری در تاریخ نمایشنامه‌نویسی در ایران**، افراز، تهران
- سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷۱) **نویسندگان پیشرو ایران**، نگاه، تهران
- شهبازی، کاظم. (۱۳۸۷) **تئاتر ایران در گذر زمان**، افراز، تهران
- صانعی، محسن. (۱۳۸۴) **تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران**، نمایش (انجمن نمایش)، تهران
- غریب‌پور، بهروز. (۱۳۸۶) **تئاتر در ایران**، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران
- فنائیان، تاجبخش. (۱۳۸۶) **هنر نمایش در ایران**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
- کسروی‌تبریزی. (۱۳۴۴) **تاریخ مشروطه ایران**، چاپ ششم، امیرکبیر، تهران
- کیانفر، اعظم. (۱۳۸۸) **جادوی صحنه ـ زندگی تئاتری عزت‌الله انتظامی (تئاتر ایران در گذر زمان ۱)**، افراز، تهران
- کیانفر، اعظم. (۱۳۸۷) **اکسیر نقش ـ زندگی هنری محمدعلی کشاورز (تئاتر ایران در گذر زمان ۴)**، افراز، تهران
- گوران، هیوا. (۱۳۶۰) **کوشش‌های نافرجام، سیری در صد سال تیاتر ایران**، آگاه، تهران
- گلبن، محمد و طالبی، فرامرز. (۱۳۶۶) **روزنامه تیاتر**، چشمه، تهران
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۵) **ادبیات نمایش در ایران**، جلد اول، چاپ دوم، الف، توس، تهران
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۵) **ادبیات نمایش در ایران**، جلد سوم، چاپ دوم، ب، توس، تهران

ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۷۲) **هفت دهلیز**، نشر مرکز، تهران
ـ میرزاصالح، غلامحسین. (۱۳۸۴) **مذاکرات مجلس اول (متن کامل مذاکرات نخستین مجلس شورای ملی توسعه سیاسی ایران در ورطه سیاست بین‌الملل**، مازیار **بین‌الملل**
ـ نصرآبادی، حسین. (۱۳۶۶) **تئاتر در سال ۶۵**، جهاد دانشگاهی **بین‌الملل**
ـ رادمان، صبا. (۱۳۸۵) تأملی بر جریان خصوصی‌سازی در تئاتر ایران، **ماهنامه‌ی نمایش**، ۸۳، ۳۰ ـ ۳۳