

تئاتر خصوصی ایران از منظر فعالان عرصه نمایش

محمد روزخوش^۱، فرشته رازقی^۲

چکیده

این پژوهش با میانجی مطالعه موردی تئاتر خصوصی، برخی از زمینه‌های اقتصادی- اجتماعی کلان اقتصاد هنر در ایران را واکاوی می‌کند. در سال‌های اخیر، شمار افرادی که به‌واسطه آموزش‌های دانشگاهی یا شیوه‌های معمول دیگر به «جامعه تئاتری» می‌پیوندند، افزایش یافته است. این در حالی است که به‌رغم افزایش جمعیت «تئاتری‌ها»، زیرساخت‌ها چندان تغییری نکرده‌اند و امکانات سخت‌افزاری سالن‌های نمایشی کم‌وبیش همان است که بود. از اوایل دهه ۸۰، این ایده که خصوصی‌سازی تئاتر راه‌حل این مشکل و بسیاری دیگر از دردهای تئاتر ایران است به «ایده‌ای هژمونیک» بدل شد. بسیاری از فعالان عرصه نمایش این ایده را پذیرفتند. متولیان دولتی نمایش نیز برای خروج از بحران کمبود سالن‌های نمایش، نیم‌نگاهی به بخش خصوصی انداختند. اکنون با گذشت نزدیک به دو دهه از آن زمان، بیش از ۲۰ تماشاخانه خصوصی در کنار تماشاخانه‌های دولتی در تهران فعالیت می‌کنند. حال وقت پرسیدن این پرسش است که آیا این برنامه توانست گرهی از کار فروخته‌شده نمایش ایران بگشاید؟ دولت و بخش خصوصی در تئاتر چه نسبتی با یکدیگر برقرار کرده‌اند؟ فعالان و «ذی‌نفعان» میدان نمایش، این تجربه را چگونه ارزیابی می‌کنند؟ و اینکه مرور تجربه تئاتر خصوصی چه چیزی درباره «اقتصاد فرهنگ» در ایران به ما می‌گوید؟ این پژوهش درصدد بوده است که این پرسش‌ها را بر پایه بازخوانی دیدگاه‌ها و ارزیابی‌های «هالی تئاتر» پاسخ گوید؛ اما فهم «فعالیت بخش خصوصی در تئاتر» به‌عنوان مقوله‌ای از اقتصاد هنر، مستلزم درک مناسبات کلی‌تر اجتماعی- اقتصادی است. بدین سبب مقاله کوشیده است «تئاتر خصوصی در ایران» را در پس‌زمینه تحولات اقتصادی- اجتماعی دو دهه اخیر ایران تحلیل کند. این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه روند مسئله‌آمیز اقتصادی- اجتماعی دو دهه اخیر ایران در «میدان نمایش» بازتاب یافته است. یکی از پیامدهای این روند، تأسیس «تماشاخانه خصوصی» به‌جای «تئاتر خصوصی» است.

واژه‌های کلیدی

خصوصی‌سازی، تئاتر خصوصی، اقتصاد بازار

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۱/۰۸

M_roozkhosh@yahoo.com

۱. دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)

fereshteh.razghi@yahoo.com

۲. کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر دانشگاه تهران

۱. بیان مسئله

با افزایش جمعیت جوان کشور در دهه ۷۰، گرایشی به رشته‌های هنری نیز در جامعه ایران پدیدار شد. تناثر نیز از این گرایش جوانان به تحصیل یا فعالیت در رشته‌های هنری سهمی یافت، چنان‌که به‌نحوی شایان توجه بر شمار «فعالان» عرصه نمایش (بازیگر، کارگردان و سایر عوامل) افزوده شد. بخشی از این جمع، فارغ‌التحصیلان این رشته را در برمی‌گیرند که با افزایش دانشکده‌های تخصصی تناثر در سراسر کشور در مقاطع مختلف تحصیلی، سیل فارغ‌التحصیلان روانه بازار کار محدود نمایش کشور شده است. علاوه بر فارغ‌التحصیلان این رشته، افرادی نیز از سیستم آموزشگاه‌های آزاد، تجربی و آموزش در درون گروه‌ها برآمدند. اگر از وازگان اقتصادی وام بگیریم، باید بگوییم که تعادل میان عرضه و تقاضا در نمایش ایران به هم خورده و مطابق اصطلاحاتی که در این سال‌ها باب شده است - و خود خبر از گفتمان‌های مسلط زمانه می‌دهد - تناثر «کالایی» است که به حد کافی «مشتري» ندارد و بنابراین دخل و خرجش نمی‌خواند و طبعاً در این چرخه، برخی عواملش به دشواری‌های اقتصادی گرفتار آمده‌اند.

در چنین زمینه‌ای در اواخر دهه ۸۰، فارغ‌التحصیلان و هنرجویانی که در عرصه آموزشگاهی فعالیت می‌کردند، با توجه به کمبود زیرساخت‌ها در این حوزه درصد بر آمدند تا در آموزشگاه‌های خود به اجرای کار برای عموم بپردازند و بدین واسطه فضایی برای فعالیت‌های اجرایی خود ایجاد کنند. در ابتدا با درخواست مجوز از مرکز هنرهای نمایشی، آثار هنرجویان و دانشجویان امکان اجرا در فضاهای خصوصی را پیدا کردند و در ادامه، با جلب همکاری مرکز هنرهای نمایشی، اماکن دیگری نیز برای فعالیت و اجرای نمایش به این فضاها افزوده شدند. بعد از اجراهای دانشجویی و هنرجویی در این اماکن، تعدادی از گروه‌های حرفه‌ای‌تر هم به اجرا در این سالن‌ها تمایل پیدا کردند و آنان که امکان اجرا در این فضاهای کوچک را داشتند، به‌رغم نبود شرایط مطلوب از نظر آکوستیک و امکانات نوری، نمایش‌هایی را در این سالن‌ها به روی صحنه بردند. بدین ترتیب در آن سال‌ها با فعالیت بخش خصوصی، مرکز هنرهای نمایشی که مدام در معرض فشار و تقاضای هنرمندان و «جامعه‌نمایش» برای فعالیت و اجرا قرار داشت، توانست بخشی از آثار تولیدی حوزه نمایش را برای اجرا به این سالن‌ها هدایت کند. از این‌رو مرکز هنرهای نمایشی برای تحقق خصوصی‌سازی در این عرصه، یک «ظرفیت قانونی» با عنوان مؤسسه‌های چندمنظوره یا مؤسسه تخصصی تک‌منظوره نمایشی ایجاد کرد و از این طریق مجوز

تماشاخانه‌ها صادر شد. بنابراین بعد از سال‌ها انحصار دولت در حوزه تئاتر، فعالیت بخش خصوصی از اوایل دهه ۹۰ به صورت رسمی آغاز شد. با گذشت هفت سال از تأسیس نخستین سالن خصوصی، به‌رغم تعطیلی برخی از آن‌ها، هم‌اکنون نزدیک به ۲۰ سالن خصوصی در کنار سالن‌های نمایش دولتی در تهران فعالیت می‌کنند.

اما این روند را چگونه می‌توانیم ارزیابی کنیم؟ آیا خصوصی‌سازی در عرصه نمایش، تئاتر ما را در مسیر حل مسئله قرار داده است؟ پیش از آغاز خصوصی‌سازی، بیشتر هنرمندان در مورد ضرورت خصوصی‌سازی در این عرصه اتفاق نظر داشتند. به نظر می‌رسید خصوصی‌سازی همان راه‌حل جادویی است که حلال مشکلات خواهد بود؛ اما امروزه این جریان منتقدان و مخالفان زیادی دارد. از یک سو با افزایش جمعیت تئاتری‌ها و لزوم جذب مخاطب بیشتر، خصوصی‌سازی ناگزیر به نظر می‌آید؛ اما از جانب دیگر، خصوصی‌سازی تئاتر در ایران، با مسائل و پیامدهای همراه بوده و از دید برخی به شکست انجامیده است؛ یا دست‌کم نمی‌تواند راه‌حلی اساسی برای حل مسائل تئاتر ایران تلقی شود. هدف ما در این پژوهش پاسخ به این پرسش‌هاست:

- از دید «جامعه نمایش»، مهم‌ترین مسائل خصوصی‌سازی تئاتر در ایران کدام‌اند؟
- «فعالان نمایش ایران» تجربه خصوصی‌سازی را چگونه ارزیابی می‌کنند؟
- مرور تجربه تئاتر خصوصی چه چیزی به ما درباره «اقتصاد فرهنگ» در ایران می‌گوید؟

۲. پیشینه پژوهش

بخش عمده‌ای از آنچه که می‌توانیم پیشینه پژوهش حاضر بنامیم، در قالب گفتگوهای مطبوعاتی یا نشست‌ها و سخنرانی‌ها قابل ردیابی است. در این چارچوب، سمیناری با عنوان «تئاتر خصوصی در ایران» در دی و بهمن ۱۳۸۷ در تهران و در سالن کنفرانس تئاتر شهر برگزار شد. در این سمینار محمدعلی خبری در گفتاری با عنوان «ارزیابی هنرمندان از ضرورت‌ها، زمینه‌ها و پیامدهای تئاتر خصوصی»، با پرسش از هنرمندان مجموعه تئاتر شهر، مرکز هنرهای نمایشی و اداره تئاتر، به «ضرورت‌ها و زمینه‌های شکل‌گیری تئاتر خصوصی و پیامدها و ابعاد حمایتی آن» از دیدگاه هنرمندان فوق‌الذکر پرداخت (خبری، ۱۳۸۸: ۱۶۹-۱۰۳). در همین سمینار، بهزاد قادری در مقاله «تئاتر و نمایش خصوصی: برداشت‌های متفاوت از فرهنگ خصوصی‌سازی و خصوصی‌سازی فرهنگ»، با پرداختن به نحوه خصوصی‌سازی در انگلیس، به قطع پشتیبانی مالی از تئاتر در این کشور بعد از انجام کارهای

زیربنایی توسط دولت اشاره و بر این مبنا پیشنهادهایی برای خصوصی‌سازی در تئاتر ایران ارائه کرد (قادری، ۱۳۸۸: ۳۷-۲۵). مصطفی مختاباد در گفتاری با عنوان «مدل اقتصاد فرهنگی در مناسبات خصوصی‌سازی هنر تئاتر ایران»، با اشاره به «مدل اقتصادی ایران»، درباره «بازار اقتصاد فرهنگی» سخن گفت (مختاباد، ۱۳۸۸: ۵۵-۴۷). در بخشی دیگر از این سمینار، منوچهر اکبرلو با مقاله «اقتصاد تئاتر خصوصی»، از جایگاه دولت در برنامه‌ریزی تئاتر و پیش‌شرط‌های «تئاتر خصوصی موفق» سخن گفت و به پیامدهای خصوصی‌شدن تئاتر و سرمایه‌گذاری در صنعت تئاتر نیز اشاراتی کرد (اکبرلو، ۱۳۸۸: ۷۵-۶۳). محمدباقر قهرمانی در مقاله «در مسیر تئاتر خصوصی»، با بررسی تطبیقی و نگاهی به کشورهایی که تئاتر آنها در جهان مطرح است، در روند خصوصی‌سازی تئاتر و نحوه تأمین بودجه از منابع عمومی در تجربه جهانی کندوکاوی کرده است (قهرمانی، ۱۳۸۸: ۱۸۳-۱۹۷). مسعود دلخواه نیز در پژوهش «جایگاه و نقش مردم، هنرمندان و دولت در شکل‌گیری و توسعه تئاتر خصوصی»، به لزوم تشکیل گروه‌های تئاتری برای تشکیل تئاتر خصوصی و ایجاد تعامل بین دولت و هنرمندان تأکید کرد و از نحوه تأمین بودجه گروه‌های تئاتر خصوصی در آلمان نمونه آورد (دلخواه، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۴۵).

چند سال بعد و در سمیناری «بین‌المللی» با عنوان «تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی» که در اسفند ۱۳۹۵ در سالن کنفرانس تئاتر شهر برگزار شد، بار دیگر موضوع تئاتر خصوصی در معرض توجه قرار گرفت (نشریه سمینار بین‌المللی تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، ۱۳۹۵). در این سمینار رحمت امینی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیر سالن‌های خصوصی در گسترش تئاتر در شهر تهران»، از نقاط ضعف و قوت، معضلات و مزایای تأسیس سالن‌های خصوصی تئاتر سخن گفت و راهکارهایی را نیز پیش کشید (نشریه سمینار بین‌المللی تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، ۱۳۹۵: ۱۱). علاوه بر این، برخی محققان خارجی نیز تجارب دیگر کشورها را بازخوانی کردند. برنیس راموس آیالا در سخنرانی خود با عنوان «الگوهای درون‌سازمانی برای گروه‌های مستقل»، نتایج یک پژوهش را درباره چهار گروه تئاتر مستقل در مکزیکوسی‌تی و طرح‌ها و برنامه‌های آنها برای به کنترل درآوردن وضعیت نامناسب اقتصادی و اجتماعی شرح داد (نشریه سمینار بین‌المللی تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، ۱۳۹۵: ۱۳). تایوو اوکونولا افولابی نیز در مقاله «مدیریت و سرمایه‌گذاری تئاتر مستقل: الگوهای نمونه در نیجریه»، به بحث درباره دو کمپانی تئاتر مستقل در نیجریه

پرداخت و راه‌های بقاء و معاش آنها را واریسی کرد (نشریه سمینار بین‌المللی تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، ۱۳۹۵: ۱۹). محقق دیگری به نام لوون ختاگوری با عنوان «تئاتر؛ از شاعر قهرمان تا مدیر تهیه‌کننده»، به چندین مدل سرمایه‌گذاری در تئاتر مستقل اشاره کرد و توسعه این شکل از تئاتر را مستلزم بهبود و ارتقای مدیریت فضاهای اجرای مستقل دانست (نشریه سمینار بین‌المللی تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، ۱۳۹۵: ۲۱). در سخنرانی دیگری در این سمینار با عنوان «بررسی کیفیت تعامل با توسعه تئاترهای خصوصی»، عطاالله کویال با ذکر نمونه‌هایی از تماشاخانه‌های برادوی و وست‌اند، تئاتر خصوصی را به‌عنوان یک بنگاه تجاری - فرهنگی تحلیل کرد و به رابطه اقتصادی تئاترهای خصوصی با امر «توسعه فرهنگی» پرداخت (نشریه سمینار بین‌المللی تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، ۱۳۹۵: ۳۰) و سرانجام مارینا واسادز در مقاله «بررسی تطبیقی تئاتر دولتی و مستقل در گرجستان»، به تئاترهای مستقل گرجستان و مشکلات آنها برای ادامه حیات اشاره کرد (نشریه سمینار بین‌المللی تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، ۱۳۹۵: ۳۲).

به عبارت دیگر، در همایش سال ۱۳۸۷، مسئله اصلی پیش‌شرط‌ها و زمینه‌های ضروری برای تئاتر خصوصی بود و این امید هم در سخنرانی‌ها موج می‌زد که تئاتر خصوصی می‌تواند نقطه عطفی در مسیر رشد تئاتر ایران باشد و چه بسا تنها راه برون‌رفت از مشکلات است. اما در همایش بعدی در سال ۱۳۹۵ که مسائل و مشکلات تاحدّ زیاد خود را نشان داده بودند، ارزیابی روندها و جستجوی راهکار، دغدغه اصلی تلقی می‌شد. مروری بر آثار خارجی درباره اقتصاد هنر نشان می‌دهد که گرچه تناقضات بازاری شدن هنر در همه‌جا آشکارا دیده می‌شود، در کشورهای غربی به دلایل مختلف، تناسب بیشتری میان وضعیت اقتصادی - اجتماعی و فعالیت‌های هنری برقرار است. برای نمونه، در بریتانیا سرمایه‌گذاری بخش خصوصی در تئاتر بالغ بر میلیون‌ها پوند است (Zorloni, 2013:112).

افزون بر این، در سال‌های اخیر که مقوله «اقتصاد فرهنگ و هنر» تا حدی مهم جلوه کرده است، محققان کوشیده‌اند که رابطه اقتصاد و فرهنگ در ایران را از منظرهای مختلف بررسی کنند. برای نمونه می‌توانیم از پژوهشی با عنوان «بررسی انتقادی رابطه اقتصاد و فرهنگ» نام ببریم که در آن محققان از دیدگاهی «انتقادی» به بحث درباره روند مسلط بر

۱. در کشورهای غربی در دهه‌های اخیر، مقوله اقتصاد هنر در تناسب با تحولات اقتصادی - اجتماعی، درگیر بحث‌ها و حوزه‌های تازه‌ای شده است. برای دو نمونه رک به (Heilbrun

and gray, 2004 و Ekelund et al, 2017).

فرهنگ و هنر ایران پرداخته‌اند که از دید آنان، «بسط الگوی بازار آزاد» به حیطة فرهنگ است (اباذری و همکاران، ۱۳۹۷). در این تحقیق بخش‌هایی به سینما و مطبوعات و تلویزیون اختصاص یافته است، اما تئاتر در میان موضوعات منتخب قرار ندارد.

۳. مبانی نظری

نهادهای مردمی در هنر و به‌طور مشخص در تئاتر، پیشینه چشمگیری دارند؛ اما آنچه «خصوصی‌سازی تئاتر» می‌نامیم، مؤلفه‌ای است از روند اقتصادی - اجتماعی بزرگ‌تری که در دهه‌های اخیر کم‌وبیش سراسر کره خاک را درنور دیده است. از دهه ۸۰ میلادی در جهان برنامه‌ای اقتصادی در دستور کار قرار گرفته و پس از آن به همه دنیا تسری پیدا کرده است که بازار آزاد نام دارد؛ برنامه‌ای که هوادارانش آن را «اقتصاد آزاد» می‌نامند و منتقدان بر آن نتولیبالیسم نام نهاده‌اند. این برنامه، جهان هنر و عرصه فعالیت‌های هنری را نیز دستخوش تغییری عظیم ساخته و به‌عبارتی زیرورو کرده است. گذشته از مناقشات نظری و ایدئولوژیک فراوان بر سر این الگوی اقتصادی - اجتماعی (که ما از آن درمی‌گذریم)، مؤلفه‌های این برنامه کم‌وبیش مشخص‌اند: خصوصی‌سازی، حذف یارانه‌ها، کاهش تصدی‌گری دولت و تن‌سپردن به سازوکار عرضه و تقاضا.

ایده محوری اقتصاد بازار آن است که با گشودن مسیر تحقق آزادی‌های کارآفرینانه و مهارت‌های فردی در چارچوبی نهادی که ویژگی آن حقوق مالکیت خصوصی قدرتمند، بازارهای آزاد و تجارت آزاد است، می‌توان رفاه و بهروزی انسان را افزایش داد. نقش دولت ایجاد و حفظ یک چارچوب نهادی مناسب برای عمل کردن به آن شیوه‌هاست. دولت باید ساختارها و کارکردهای نظامی، دفاعی و قانونی لازم را برای تأمین حقوق مالکیت خصوصی ایجاد و در صورت لزوم، عملکرد درست بازارها را با توسل به زور تضمین کند، ولی نباید بیش از این در امور مداخله نماید. مداخله دولت در بازارها (وقتی که ایجاد شدند) باید در سطح بسیار محدود نگه‌داشته شود» (هاروی، ۱۳۹۵: ۱۰-۹).

ما فعلاً بر این نام‌گذاری‌ها - به‌ویژه آن‌جا که به نمونه خاص ایران مربوط می‌شود - اصراری نداریم؛ اما این روند - چه آن‌را نتولیبالیسم بنامیم و چه اقتصاد آزاد - به سرعت در ساحت‌های دیگر جامعه از جمله هنر نیز بازتاب یافت. چنان‌که بارها گفته شده است، با ایجاد یک نظام نوین جهانی در پایان جنگ سرد، عالم هنر نیز به سرعت تغییر چهره داد و کنشها

و عادت‌های آن دستخوش تجدید ساختاری چشمگیر شدند. رؤیای سرمایه جهانی به تمامی و به سرعت در عالم هنر بازتاب یافت. در نتیجه گفتمان‌ها، نهادها و آثار هنری در مسیر تحول پای نهادند و رنگ‌وبوی تجاری تری به خود گرفتند و با عالم تجارت هم‌پیمان شدند. کاهش مداخله دولت در آغاز دهه ۸۰ میلادی، حال‌وهوای جدیدی را در عالم هنر حاکم ساخت که بازگشت دلآلان به عرصه اقتصاد هنر یکی از آنها بود که خود پیامدهای مهمی در بر داشت (آرچر، ۱۳۸۷: ۱۴۹). بنا به روایت یکی از نویسندگان: «در نگاه اول به نظر می‌رسد، هنر با هیچ نظامی به اندازه اقتصاد نئولیبرالیسم مرزبندی ندارد؛ اقتصادی که مبنای آن اگر نه در عمل، در آرمان، تجارت آزاد است؛ اقتصادی که سلسله مراتب ثروت و قدرت ایجاد می‌کند. اما این دو بدان اندازه که به نظر می‌رسند، ضد هم نیستند، زیرا امروزه اقتصاد هنر، بازتاب عینی اقتصاد مبتنی بر سرمایه مالی است» (استالابراس، ۱۳۸۸: ۱۰). این تحول به زعم برخی چندان تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز بود که آن‌را «پایان مدرنیسم» معرفی کردند: «هر ساله، عوامل «صحنه هنر» - هنرمندان، دلآلان هنری، گالری‌داران، مدیران موزه‌ها و مجموعه‌داران - ستارگان تازه‌ای را به نمایش می‌گذارند که مانند مُدسازان عمل می‌کنند و برچسب خودشان را بر تولید انبوه و همواره دگرگون‌شونده هنر می‌زنند. چنین هنری نشان از بی‌اعتباری پارادایم پیشین دارد و از این رو، منادی پایان مدرنیسم است» (بکولا، ۱۳۸۷: ۵۱۹).

در کشور ما نیز پس از آغاز دهه ۷۰ شمسی، این برنامه در دستور کار قرار گرفت. گروهی مدعی هستند که این سیاست در ایران به خوبی پیاده نشده یا اساساً آنچه تحقق یافته است، ربطی به اقتصاد بازار ندارد. مثلاً به گفته یکی از مدافعان اقتصاد بازار، آنچه در ایران رخ داده است، نه تغییر واقعی از اقتصاد دولتی به اقتصاد بازار، بلکه فقط تغییر شکلی ظاهری بوده است (غنی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۴۷۶). اما سرشت این تغییر هر چه باشد، تأثیر این روند بر فضای اجتماعی و فکری و حوزه فرهنگ و هنر انکارناپذیر است. از دهه ۷۰ به بعد، فضای جدیدی شکل گرفت که بازتاب آن‌را می‌شد از سینما تا هنرهای تجسمی دنبال کرد. این فضای جدید در عرصه اقتصاد فرهنگ عبارت بود از رونق‌یافتن برخی کسب‌وکارهای غیردولتی، گرچه همچنان سایه سنگین دولت بر فرهنگ و هنر باقی بود. اما تغییر حتی مهمتر در نظام ارزشی و فرهنگی جامعه پدیدار شد. سوبه‌هایی از این تغییر در نیمه اول دهه ۱۳۷۰ چنین فهرست شده‌اند: تغییرات جمعیتی و ظهور مسئله‌ای به نام جوانان و اوقات فراغت، گسترش شهرنشینی، افزایش سریع شمار دانشجویان و به‌ویژه دانشجویان دختر،

برآمدن تدریجی زنان در هیئت یک نیروی اجتماعی، گسترش ابزارهای ارتباطی، تغییر سبک زندگی در بخش‌هایی از جامعه، رشد مصرف‌گرایی، پیدایش خواست‌ها و تقاضاهای جدید اجتماعی (اباذری و روزخوش، ۱۳۹۶: ۵۲). این تغییر بر عرصه نمایش و مساله «اقتصاد تئاتر» نیز تأثیر شایانی بر جای نهاد. از یک طرف شمار دانشجویان و علاقه‌مندان تئاتر و به‌ویژه زنان افزایش یافت که این خود به تغییراتی در ساختار میدان تئاتر منجر شد. از جانب دیگر، تغییر در سبک زندگی و بسط آنچه سبک زندگی طبقه متوسط نامیده می‌شود، در نوع مخاطبان تئاتر و ذائقه مخاطبان تغییر ایجاد کرد.

به هر حال نکته در این است که با توجه به فضای کلی تحول اجتماعی و فرهنگی که پذیرای ایده‌هایی مانند خصوصی‌سازی و کاهش دخالت دولت بود و با در نظر گرفتن افزایش جمعیت فعال در عرصه تئاتر که به نوعی «بحران شغلی» دامن زده بود، این ایده در میان اهالی تئاتر شدیداً مقبول واقع شد. بنابراین خصوصی‌سازی ایده و برنامه‌ای بود که با اندکی تأخیر به نمایش ایران هم رسید و در ابتدا نیز همچون راه‌حلی اساسی و نجات‌بخش و حلال بسیاری مشکلات تصور می‌شد.

برنامه خصوصی‌سازی، در روسیه و اروپای شرقی نیز پس از فروپاشی بلوک شرق سابق تجربه شد. این تجربه که ممکن است شباهت‌هایی با تجربه ما داشته باشد، بر عرصه هنری این کشورها تأثیر شگرفی بر جای نهاد. به نظر برخی نویسندگان، این فرایند صرفاً گذار از جامعه‌ای فاقد مالکیت خصوصی به جامعه‌ای واجد مالکیت خصوصی نیست، زیرا که خصوصی‌سازی در چنین کشورهایی «به همان اندازه یک برساخت سیاسی مصنوعی است که ملی‌سازی بوده است» (گرویس، ۱۳۹۶: ۲۱۰) و البته «این هویت مشترک که تجربه خصوصی‌سازی را به‌منزله پروژه‌ای دسته‌جمعی ممکن می‌کند، به‌ویژه در هنر امروز کشورهای پساکمونیستی جلوه آشکار می‌یابد» (گرویس، ۱۳۹۶: ۲۱۱).

در اینجا برای فهم بهتر تئاتر ایران و رابطه‌اش با اقتصاد و سیاست و حیطه‌های دیگر جامعه می‌توانیم از نظریه میدان بورديو هم یاد کنیم. در نظر بورديو، فضای اجتماعی متشکل از میدان‌هایی است که از استقلال نسبی برخوردارند. میدان در قالب مجموعه‌ای مستقل و تفکیک‌یافته، اما همبسته از هستارهایی^۱ که به‌میانجی هسته مشترکی از الزامات، ارزشها، کارکردها، قواعد، مقولات و ویژگی‌ها به یکدیگر پیوسته‌اند شکل می‌گیرد. میدان البته باید توسط شبکه‌ای از میدان‌ها که بورديو میدان قدرت می‌نامد به‌رسمیت شناخته و پذیرفته

1. Entities

شود (Schirato, 2005:45). میدان مشتمل است بر شبکه‌ای از پیکربندی روابط عینی^۱ میان جایگاه‌ها (موقعیت‌ها)^۲ که با وضعیت بالفعل یا بالقوه‌شان در ساختار توزیع انواع قدرت یا سرمایه تعریف می‌شوند (Bourdieu and Wacquant, 1992:97).

بورديو از میدان تولید فرهنگی سخن می‌گوید. تحلیل‌های بوردیویی از هنر، عموماً بر سازوکارهای درونی و جایگاه‌های درون میدان و رابطه میدان با میدان‌های دیگر دست می‌گذارند. این تحقیق اساساً بر مبنای رویکرد بورديو سازمان نیافته است. تنها با ارجاع در کلی‌ترین سطح به رویکرد بوردیویی، این پرسش را می‌توانیم درباره نمایش در ایران به میان آوریم که آیا حوزه تئاتر ایران واجد ویژگی‌های میدان به معنای بوردیویی آن است؟ آیا تئاتر در نسبت با میدان‌هایی مانند سیاست (دولت) و اقتصاد، از آن میزان استقلال (نسبی) برخوردار است که بتوانیم نام میدان بر آن بگذاریم و به مثابه میدانی نیمه‌مستقل تحلیلش کنیم؟ چنین حوزه‌هایی گاه به مثابه زیرمیدان تلقی می‌شوند؛ بدان معنا که هنوز توانسته‌اند آن الزامات و کارکردهایی را که لازمه یک میدان است برآورده سازند. وقتی قرار است که تئاتر خصوصی یا پدیده‌های مشابه تحلیل شوند، این که ما از کل کنشها و فعالیت‌های تئاتری چه تصویری داریم و آنان را ذیل چه مفاهیمی تحلیل می‌کنیم مهم خواهد بود. در این نوشته به این موضوع توجه کرده‌ایم. اما از اصطلاح میدان در بخش‌های مختلف این متن با مسامحه و آگاهی از ملاحظات فوق استفاده کرده‌ایم.^۳

۴. روش‌شناسی

روش یا در واقع رویکرد کلی این تحقیق مطالعه موردی^۴ است. این روش به محقق اجازه می‌دهد در گردآوری و تحلیل داده‌ها، از روش‌های مختلفی استفاده کند. در این پژوهش از ابزار مصاحبه و روش اسنادی برای جمع‌آوری اطلاعات بهره برده‌ایم. بدین منظور، ۱۲ تماشاخانه خصوصی برای مطالعه انتخاب و با مدیران این تماشاخانه‌ها مصاحبه شده است. این تماشاخانه‌ها عبارت‌اند از: آو، داه، سه نقطه، باران، مشایخی، ارغنون، موج‌نو، فانوس، مستقل، پالیز، شهرزاد و شانو. در انتخاب آنها معیارهایی چون قدمت تماشاخانه، نوع فعالیت هنری آن از حیث تجاری یا داشتن رویکرد تجربی و آلترناتیو و همچنین میزان اقبال

1.Objective Relations

2.Objective Relations

۳. در برخی فصول کتاب زیر، نویسندگان کوشیده‌اند تحلیلی بوردیویی از عرصه‌های مختلف فعالیت هنری به دست دهند: انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۶.

4. Case Study

هنرمندان و مخاطبان به آن تماشاخانه‌ها مدّ نظر بوده‌اند. از آنجا که این تعداد، شامل حدود نیمی از تماشاخانه‌های فعال در تهران می‌شوند، به‌خوبی میدان تحقیق را نمایندگی می‌کنند. در ادامه، برای تکمیل اطلاعات نیز با مدیر مرکز هنرهای نمایشی و دیگر مدیران مربوطه مصاحبه و همچنین به بحث‌های طرح‌شده در مطبوعات نیز رجوع کرده‌ایم. روش تحلیل داده‌ها در این تحقیق، تحلیل مضمونی در کلی‌ترین معنای آن در چارچوب مطالعه‌ای موردی است (برای مطالعه موردی ر.ک به Mills et al, 2000 و برای تحلیل تماتیک نیز به کلارک، Braun and Clarke, 2006). با توجه به اقتضائات روش مطالعه موردی و با در نظر گرفتن ملاحظات پژوهش حاضر، یکی از مهم‌ترین بخش‌های تحلیل در این پژوهش، قراردادن و حک کردن «تئاتر خصوصی» به‌عنوان نمونه‌ای از اقتصاد فرهنگ ایران در دل مناسبات اقتصادی - اجتماعی کلی جامعه ایران در سه دهه اخیر است.

آغاز فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی در تهران

فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی از اوایل دهه ۹۰ در ابتدا با فضاهای آموزشی به صورت رسمی آغاز شد. سپس سالن‌های نمایشی با فضاهای بزرگ‌تر و امکانات بیشتر به این مجموعه‌های خصوصی پیوستند. اطلاعاتی درباره زمان آغاز فعالیت و نام مدیر مسئول این تماشاخانه‌ها در جدول زیر ارائه شده‌اند:

جدول ۱. تماشاخانه‌های خصوصی تهران

| مدیر مسئول | آغاز فعالیت | تماشاخانه | |
|--|-------------|-----------------------|----|
| بابک مهری و سمیرا تنگشیر / از ۹۴ کسری شاهینی | ۱۳۸۹ | آو / دا | ۱ |
| محمدحسن نجفی | ۱۳۹۱ | سه نقطه | ۲ |
| بهزاد مرتضوی | ۱۳۹۱ | پارین | ۳ |
| خیام وقارکاشانی / از ۹۳ خیام وقارکاشانی و فهیمه امن‌زاده | ۱۳۹۲ | باران | ۴ |
| داوود نامور | ۱۳۹۲ | بازیگاه | ۵ |
| جلال تهرانی | ۱۳۹۲ | مکتب تهران | ۶ |
| شاهین چگینی | ۱۳۹۳ | مشایخی | ۷ |
| مهدی کوهیان | ۱۳۹۳ | موج نو | ۸ |
| مرتضی یونس‌زاده | ۱۳۹۳ | فانوس | ۹ |
| مهدی علی‌نژاد / از ۹۵ حمیدرضا فراهانی | ۱۳۹۳ | استاد فنی‌زاده / گندم | ۱۰ |

ادامه جدول ۱. تماشاخانه‌های خصوصی تهران

| مدیر مسئول | آغاز فعالیت | تماشاخانه | |
|---|-------------|--------------------------------|----|
| - | ۱۳۹۳ | باربد | ۱۱ |
| محمود یوسفی | ۱۳۹۴ | دراما | ۱۲ |
| محمد زیکساری و محمد صمدی‌راد/ از ۹۶ داوود نامور | ۱۳۹۴ | ارغنون | ۱۳ |
| کیانوش بابادی | ۱۳۹۴ | پندار | ۱۴ |
| حمید عسگری تتماج | ۱۳۹۴ | تتماج | ۱۵ |
| - | ۱۳۹۴ | هامون | ۱۶ |
| مصطفی کوشکی | ۱۳۹۴ | مستقل | ۱۷ |
| سعید دولتی | ۱۳۹۴ | همای سعادت | ۱۸ |
| رضا حداد | ۱۳۹۴ | آفتاب | ۱۹ |
| علی پالیزدار | ۱۳۹۵ | پالیز | ۲۰ |
| فارس باقری / حمید عرب از ۹۶ عبدالرزاق بنی‌شیخ‌الاسلامی | ۱۳۹۵ | کنش معاصر/ پایتخت/ دیوار چهارم | ۲۱ |
| هومن معمارپناهی | ۱۳۹۵ | عمارت روبه‌رو | ۲۲ |
| شهرزاد جعفری | ۱۳۹۶ | شهرزاد | ۲۳ |
| قطب‌الدین صادقی | ۱۳۹۶ | شانو | ۲۴ |

بسط ایده و طرح خصوصی‌سازی به حوزه هنر و به‌خصوص هنر تئاتر که به معنای شکل جدیدی از رابطه میان حیطه‌های اقتصاد و فرهنگ است، مستلزم تغییرات نهادی و حقوقی و همزمان تغییر در نگرش مدیران و هنرمندان است؛ به‌ویژه آن‌که از دید هنرمندان، خصوصی‌سازی در این عرصه به معنای قطع حمایت دولت از آنها نیست، بلکه بدان معناست که دولت مجالی برای فعالیت «بخش خصوصی» در تئاتر فراهم سازد. حال باید به تجربه گذشته بنگریم و در مسیر طی‌شده تأمل کنیم.

۵. یافته‌ها

وجه مهمی از روند خصوصی‌سازی هنر از جمله تئاتر، سویه‌های قانون‌گذاری بوده است. اساساً تبدیل خواست‌های سیاستی به کدهای قانونی، از مهم‌ترین زمینه‌های بسط هر طرح و برنامه کلان اقتصادی - اجتماعی از جمله در حیطه فرهنگ و هنر است.

۵-۱. قوانین حمایتی برای فعالیت بخش خصوصی

در سال ۱۳۸۰ مجلس در قانون مالیات‌های مستقیم مقرر کرد هزینه‌های تحقیقاتی، آزمایشی و آموزشی، خرید کتاب، نشریات و لوح‌های فشرده و هزینه‌های بازاریابی، تبلیغات و

نمایشگاهی مربوط به فعالیت مؤسسه در حساب مالیاتی منظور شود. آیین‌نامه اجرایی آن نیز به پیشنهاد سازمان امور مالیاتی کشور توسط وزارت امور اقتصادی و دارایی تصویب شد.^۱ این ماده قانونی، فعالیت‌هایی را که تحت عنوان تبلیغات و بازاریابی صورت گیرد، مشمول معافیت مالیاتی کرده است. همچنین براساس همین ماده قانونی، هزینه خرید کتاب و سایر کالاهای فرهنگی و هنری برای کارکنان و افراد تحت تکفل آنان، تا میزان حداکثر پنج درصد معافیت مالیاتی به‌ازای هر نفر را دربرمی‌گیرد.^۲

در سال ۱۳۷۹، در قانون برنامه سوم توسعه بندی تصویب شد که مطابق آن شهرداری‌ها می‌توانند برای بازسازی سینماها، مجتمع‌های فرهنگی و ساخت سینما و تالارهای نمایش، مستقلاً یا با مشارکت اشخاص حقیقی و حقوقی از تسهیلات بانکی استفاده کنند. همچنین تأمین زمین مناسب برای ساخت این بناها در طرح‌های توسعه شهری براساس بند (ب) این ماده براساس شرایطی به عهده شهرداری‌ها گذارده شد. در این خصوص شهرداری‌ها موظف شدند بدون اخذ هر نوع عوارض و دریافت هزینه، پروانه ساخت صادر و معادل زیربنای سالن‌های نمایش، مجوز ساخت تجاری و خدماتی صادر کنند. در مقابل سالن‌هایی که با استفاده از این امتیازات ساخته می‌شدند، تا ۱۰ سال پس از بهره‌برداری، مجاز به تغییر کاربری نبودند.^۳

در سال ۱۳۸۳، در قانون برنامه چهارم توسعه، علاوه بر تنفیذ ماده قانونی یادشده، دولت موظف شد برای رفع موانع انحصاری و ایجاد زمینه‌هایی برای مشارکت مردم و نهادهای غیردولتی در امور فرهنگی و هنری با اولویت به این بخش کمک بکند. در این چارچوب، به برخی شرکت‌ها اجازه داده شد تا «نیم درصد از اعتبارات خود را با پیشنهاد رئیس دستگاه مربوط، برای انجام امور فرهنگی و هنری هزینه کنند و حداکثر تا ۵۰ درصد هزینه تکمیل مراکز فرهنگی و هنری نیمه‌تمام بخش غیردولتی را به‌صورت کمک تأمین کنند.» این شرکت‌ها همچنین موظف شدند فضاهای فرهنگی، هنری و ورزشی متعلق به خود را برای اجرای برنامه در اختیار متقاضیان قرار دهند.^۴

۱. بند ۸ ماده ۱۴۸ قانون مالیات‌های مستقیم مصوب ۱۳۸۰

۲. بند ۲۸ ماده ۱۴۸ قانون مالیات‌های مستقیم

۳. ماده ۱۶۱ قانون برنامه سوم توسعه جمهوری اسلامی ایران، ماده ۱۰۵ قانون برنامه چهارم توسعه جمهوری اسلامی ایران

۴. ماده ۱۰۴ قانون برنامه چهارم توسعه جمهوری اسلامی ایران

این دو ماده قانونی در برنامه پنجم توسعه حذف شدند. از این رو در اواخر دهه ۸۰ و اوایل دهه ۹۰، هم‌زمان با خصوصی‌سازی در این عرصه، دیگر هیچ‌یک از این قوانین حمایتی موضوعیت نداشتند.

۵-۲. بسترهای اقتصادی خصوصی‌سازی در ایران

ساخت و تجهیز تماشاخانه‌های خصوصی و فعالیت آنها نیازمند هزینه کردن مبالغ هنگفتی است. «بخش خصوصی» - لاقلاً آن بخشی که مایل به سرمایه‌گذاری در تئاتر است - به سادگی از پس تأمین چنین هزینه‌هایی بر نمی‌آید. حال باید پرسیم که در فقدان قوانین حمایتی پیشین، منابع مالی و هزینه‌های این تماشاخانه‌ها چگونه تأمین می‌شود؟ اگر اساس این خصوصی‌سازی منطق هزینه - فایده است، این منطق در تئاتر خصوصی ایران چگونه قابل توصیف است؟

۵-۳. سهم دولت در ساخت و تجهیز تماشاخانه

پیشتر گفتیم که تجهیز پلاتوها و تبدیل آنها به نوعی تماشاخانه، از اولین گام‌ها در تأسیس «سالن‌های نمایش خصوصی» در ایران بوده است. به گفته برخی از اولین فعالان این عرصه، آنان با اتکا به علاقه شخصی و در ورای منطق اقتصادی، گام در این عرصه نهاده‌اند. محمدحسن نجفی در ارتباط با هزینه تجهیز پلاتوی مدرسه سه‌نقطه که از نخستین اماکن خصوصی تئاتر است می‌گوید: «کارمند شهرداری بودم و حقوق می‌گرفتم. ماشینم را فروختم و پس‌انداز خانواده‌ام را گذاشتم. در مقطع اول ۳۰,۰۰۰,۰۰۰ تومان هزینه کردم. ۶۰,۰۰۰,۰۰۰ تومان پول پیش داده بودم و ماهی ۳,۰۰۰,۰۰۰ تومان هم اجاره می‌دادم. شش ماه است به دلیل ورشکستگی واگذار کرده‌ام. ۲۲۰ تا ۲۳۰ میلیون تومان هم در طول این چند سال هزینه کرده‌ام و بالغ بر ۸۰,۰۰۰,۰۰۰ تومان هم بدهی دارم.»

روایت سایر مدیران «تئاتر خصوصی» نیز از همین دست است. مهدی کوهیان، مدیر مؤسسه فرهنگی - هنری موج‌نو که در سال ۱۳۹۳ سالن تئاتر آن تأسیس و در سال ۱۳۹۶ فعالیت نمایشی آن متوقف شد، در ارتباط با تجهیز سالن و فعالیت نمایشی خود می‌گوید: «سالن مؤسسه با هزینه‌ای بالغ بر ۵۰ تا ۶۰ میلیون تومان تجهیز شد. سالن با هزینه شخصی آماده و راه‌اندازی شد. چون نگاه‌مان تجاری نبود، نتوانستیم ادامه دهیم.»

۱. برگرفته از مصاحبه نگارنده با محمدحسن نجفی

۲. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مهدی کوهیان

اما دولت حمایت‌هایی هم از تئاتر خصوصی به عمل آورده که البته از دید بسیاری از «تئاتریها» نابسند و کم‌تأثیر بوده است. قطب‌الدین صادقی که در سال ۱۳۹۶ تماشاخانهٔ شانو را افتتاح کرده است، در ارتباط با مسائل اقتصادی تماشاخانهٔ خود و حمایت مالی دولت می‌گوید: «مقدار بسیار کمی به من کمک کردند و یک مقداری هم قرض دادند. در حال حاضر ۴۳۰،۰۰۰،۰۰۰ تومان بدهکارم. اینجا را پنج ساله اجاره کرده‌ام. پول زمین اینجا ۴،۰۰۰،۰۰۰،۰۰۰ تومان است. به دولت می‌گویم بیاید بخرد یا وام بدهد خودم بخرم، وگرنه بعد از ۵ سال باید ترک کنم. اگر پیش از اقدام به ساخت اینجا یک‌صدم مشکلات را می‌فهمیدم، انجام نمی‌دادم^۱». در چنین شرایطی، بسیاری همچون شهرزاد جعفری، مدیر مجموعهٔ شهرزاد، می‌گویند که ساخت و تجهیز مجموعه‌هایشان با هزینهٔ شخصی انجام شده است.

۵-۴. تماشاخانه‌های خصوصی و مسألهٔ حمایت دولت

مدیران تئاتر خصوصی از دولت انتظار دارند که گذشته از مشارکت در ساخت و تجهیز سالنهای نمایش، در فرایند کار نیز به یاری آنان بشتابد. مثلاً مدیرخانهٔ نمایش دا، درخصوص چگونگی حمایت از این تماشاخانه می‌گوید: «گروه پیش از ما به علت ورشکستگی مالی نتوانستند ادامه دهند. ما تا الآن با بودجهٔ شخصی اداره کرده‌ایم. مبلغی را کمک کرده‌اند، اما به قدری کم است که باری از دوش ما بر نمی‌دارد. در زمان جشنوارهٔ تئاتر فجر هم کمک‌هایی به ما شده که مقدار ناچیزی است. ما هر ماهی که بخواهیم کارهای پژوهش‌محور و پروژه‌های بهتری با تعاریف هنری داشته باشیم، ماه سخت مالی خواهد بود. آخرش می‌گوییم که کاش می‌شد یک ماه دیگر اینجا را جمع کنیم؛ مانند زمان برگزاری «فستیوال دایره» که متمرکز بر حرکت و بدن بود^۲».

اما واقعاً دولت چه می‌تواند و چه باید بکند؟ کوهیان، مدیر موج‌نو، در خصوص شیوهٔ حمایت دولت معتقد است: «دولت باید به بخش خصوصی یارانه بپردازد و بعد بخش خصوصی بیاید از کارها حمایت کند؛ بدین صورت که دولت حمایت‌ها را به صنف واگذار کند. در آن صورت برای صنف مهم می‌شود که چرا آن نوع تئاتری که در موج نو اجرا می‌شد، دیگر اجرا نمی‌شود؟ در حال حاضر یک نظام حرفه‌ای یارانه‌دادن به تئاتر وجود ندارد. یک کار

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با قطب‌الدین صادقی

۲. یکی از تماشاخانه‌های خصوصی او نام داشت که از اوایل سال ۱۳۹۴، با تغییرات مدیریتی به خانهٔ نمایش دا تغییر نام داد و کسری شاهینی مدیریت آن را بر عهده گرفت.

۳. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با کسری شاهینی

چه مشخصاتی داشته باشد یارانه می‌گیرد؟ بگویید اگر یک نفر این ۱۰ امتیاز را داشته باشد، از او حمایت می‌کنیم. این امتیازها کجایند؟ در حال حاضر همه از شرایط مساوی برخوردار نیستند. برای مثال؛ حمایت از کار تجاری که هزینه‌های خود را تأمین می‌کنند وظیفه دولت نیست. ممکن است دلیل آن مشکلی باشد که دولت در زمینه بودجه دارد. دولت باید تصدی‌گری را واگذار کند؛ باید تئاتر را به صاحبان تئاتر بدهد. آنها باید تشخیص بدهند که چه کسی یارانه بگیرد و چه کسی نگیرد. بهترین گزینه همین تماشاخانه‌ها هستند.^۱

اینجا شاید میان خصوصی‌سازی تئاتر که به معنای استقلال از دولت است و هم‌زمان این چشمداشت عمومی که «دولت از تئاتر خصوصی حمایت کند» تناقضی به چشم آید. اگر قرار است دولت عرصه را به تئاتر خصوصی واگذارد یا محدوده‌ای را برای فعالیت مستقل در اختیار آنان قرار دهد، چرا باز «بخش خصوصی» همچنان به حمایت و کمک دولت چشم دوخته است؟ یک پاسخ می‌تواند این باشد که در همه جای جهان دولت از تئاتر حمایت می‌کند و اساساً کار نمایش به عنوان فعالیتی فرهنگی، نوعی خیر جمعی در بر دارد که دولت باید از آن حمایت کند. همان‌طور که دولت‌ها در آموزش عمومی سرمایه‌گذاری می‌کنند، باید از تئاتر نیز به عنوان شکلی از آموزش همگانی و فعالیت فرهنگی که خیر همگانی در پی می‌آورد حمایت کنند.

مصاحبه‌های ما اغلب گواه آنند که فعالان فرهنگی ما از «بازار آزاد هنری» و «فعالیت بخش خصوصی» در عرصه فرهنگ و هنر، تصویری آرمانی‌شده نزد خویش ترسیم کرده‌اند؛ بدین معنا که دولت جا را برای «فعالیت فرهنگی فاخر» هنرمندان باز می‌کند و در مقابل فشارها و دشواری‌های «بازار»، حامی آنان است. این برداشت بسیاری از فعالان هنری از مدل مطلوب رابطه دولت و بخش خصوصی و بازار در حیطه کاری‌شان است. آنان حتی تصور می‌کنند که دولت باید از آن‌چه آنان کار هنری فاخر می‌شمارند حمایت کند و در مقابل، آثار عامه‌پسند و «سطح پایین» را از شمول حمایت خارج سازد.

ناگزیر این پرسش پیش می‌آید که دولت چطور و با اتکا به کدام صلاحیت باید بر کرسی داوری درباره کیفیت آثار هنری بنشیند؟ و اگر همه چیز به تشخیص و داوری دولت واگذار شود، به‌ناچار دولت در وضعیت خاص ایران، مطابق علائق و منافع خویش عمل خواهد کرد. بدین اعتبار، برخی نیز با نوعی بی‌اعتمادی و بدگمانی به دولت می‌نگرند. این بی‌اعتمادی جنبه‌های مختلفی دارد. از یک سو برداشتی در فرهنگ و هنر ایران شکل گرفته که نزدیکی

۱. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مهدی کوهیان

به دولت و دستگاه‌های رسمی را نوعی رانت به‌شمار می‌آورند. از سوی دیگر این تصور نیز وجود دارد که حمایت دولتی ممکن است در ازای همراهی با خواست‌های مسئولان در محتوای اثر هنری محقق شود.

باید اشاره کنیم که در چشم مدیران تماشاخانه‌ها، حمایت وزارت ارشاد و مرکز هنرهای نمایشی به‌عنوان دستگاه‌های دولتی فعال در حوزه تئاتر از نمایش خصوصی ضروری است و بدون آن تئاتر خصوصی در مواجهه با تگناها و دشواری‌ها روزگار سختی خواهد داشت. از دید آنان، این حمایت می‌تواند در قالب حمایت مستقیم یا حمایت غیرمستقیم از تماشاخانه‌ها صورت گیرد. براساس منطق، حمایت مستقیم در سه حوزه تولید، توزیع و مصرف ممکن می‌شود؛ یعنی در شکل حمایت از تماشاخانه‌ها، حمایت از گروه‌های نمایشی و حمایت از مخاطب.

اما اکنون بهتر است از چشم دولتی‌ها هم به ماجرا بنگریم. بخشی از پاسخ مدیران دولتی به این پرسش که «چرا از تئاتر خصوصی حمایت نمی‌کنید؟»، به مقوله «محدودیت‌های مالی» بازمی‌گردد. در خصوص حمایت هدفمند از تماشاخانه‌ها، مدیران دولتی تئاتر نیز محدودیت‌های مالی و بودجه‌ای را یادآوری می‌کنند. یکی از این مدیران - مهدی شفیعی - در گفت‌وگو با نگارنده می‌گوید: «از سال ۱۳۹۶ تا این زمان که هنوز دو ماهی هم از سال باقی است، بیش از ۳،۵۰۰،۰۰۰،۰۰۰ تومان حمایت از تولیدات صورت گرفته و این مبلغ به ۲۶۰ یا ۲۷۰ گروه اختصاص یافته که شامل گروه‌هایی است که در تماشاخانه‌های دولتی و خصوصی اجرا داشته‌اند. در حال حاضر ۱۰۰،۰۰۰،۰۰۰ تومانی که پیش از این به یک گروه اختصاص داده می‌شد، به ۸ گروه اختصاص می‌یابد.» همچنین شفیعی در خصوص حمایت از مخاطب تئاتر معتقد است: «آنچه حوزه تئاتر را تهدید می‌کند، افزایش قیمت بلیت است که آن را تبدیل به یک کالای لوکس می‌کند. از این‌رو دولت باید به تئاتر یارانه مخاطب بدهد که قیمت بلیت افزایش پیدا نکند و از نظر قیمت برای همه مناسب باشد.»

بنابراین می‌توانیم بگوییم حمایت مستقیم دولت از تماشاخانه‌های خصوصی، محدود به گروه‌های اجراکننده در این تماشاخانه‌ها بوده و نیز پاره‌ای کمک‌های جزئی دیگر. مرکز هنرهای نمایشی که خود گرفتار تنگنای مالی است، علی‌الظاهر امکان چندانی برای حمایت سازمان‌یافته از تماشاخانه‌های خصوصی چه در حوزه ساخت‌وساز و تجهیز تماشاخانه‌ها و چه در بخش اجرای برنامه‌ها نداشته است.

۱. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مهدی شفیعی

۵-۵. چگونگی حمایت بخش نیمه‌دولتی و غیردولتی از تئاتر خصوصی

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردیم، فعالان «تئاتر خصوصی» بر این باورند که دولت علاوه بر حمایت‌های مستقیم از تئاتر خصوصی، باید در قالب حمایت غیرمستقیم خود بستر مناسب برای فعالیت و توسعه این تئاترها فراهم و امکان این نوع حمایت‌ها را تسهیل کند. اما مطابق الگوی اقتصاد بازار، اساساً بخش خصوصی در تئاتر نیز مانند هر حیطة دیگری باید به بازار چشم بدوزد و فعالیت‌های خویش را با ضرباهنگ بازار و سازوکار عرضه و تقاضا تنظیم کند. اما آیا تئاتر خصوصی در ایران اساساً چنین امکانی در مقابل خود می‌بیند؟ آیا بخش خصوصی می‌تواند به جذب حامیان مالی و پشتیبانان دل‌بندد؟ در اینجا به تجربه برخی مدیران تماشاخانه‌های خصوصی از جذب حامیان مالی اشاره می‌کنیم.

داوود نامور، مدیر تماشاخانه ارغنون، درباره جذب حامی مالی و حمایت شهرداری می‌گوید: «برای ورود حامی مالی خیلی مشتاق نیستم، زیرا تهیه‌کننده و حامی مالی مثل تولیدکننده روغن نباتی، فقط به فکر فروش است و می‌خواهد به هر کیفیتی شده فقط بفروشد. با ورود حامی مالی ممکن است کیفیت‌ها پایین بیاید، ولی در زمینه همکاری با شهرداری در انجمن صنفی تماشاخانه‌داران تصمیم داریم یک جلسه با شهردار داشته باشیم که امکان باتکلیفی که هیچ کاربردی ندارند، مثل فرهنگسرای رازی، در اختیار ما گذاشته شوند و هر کس برای خود یک سالن بزند و سالن مختص کودک، حرفه‌ای و اجرای دانشجویی داشته باشیم.»^۱

چنان‌که می‌بینیم، حتی در جذب حامی مالی هم پای دولت به ماجرا باز می‌شود. گویا ساختارهای اقتصادی، فرهنگی و سیاسی ما به‌گونه‌ای در هم تنیده شده‌اند که حتی در خصوص جذب حامی مالی هم باز باید به دولت فکر کرد. لاقلاً مدیران تماشاخانه‌های خصوصی تئاتر چنین نگاهی دارند. ظاهراً تئاتر به سبب میدان محدودش چندان مورد علاقه پشتیبانان مالی بخش غیردولتی نیست. تا آنجایی که به نهادهای به‌اصطلاح نیمه‌دولتی (مانند شهرداری‌ها) برمی‌گردد نیز هم محدودیت‌های قانونی در کار است و هم البته فقدان درک ضرورت حمایت از تئاتر در میان بسیاری از مدیران این بخش.

در مصاحبه با مدیران تماشاخانه‌ها، از نهادها و گاه حتی از هر سه قوه نظام سخن به میان می‌آید. به نظر این مدیران، گره مسئله تئاتر تنها در دولت و وزارت ارشاد گشودنی نیست. مهدی شفیعی می‌گوید: «در این زمینه با اعضای کمیسیون فرهنگی مجلس جلسه داشتیم.

۱. برگرفته از مصاحبه نگارنده با داوود نامور

تأکید کردم که یکی از بخش‌های قوه مقننه برای جبران زیرساخت‌ها تسهیل بخش خصوصی است. علاوه بر این با آقای واعظی، رئیس دفتر آقای روحانی صحبت و یک وام کم‌بهره با مبلغ مناسب درخواست کردم تا این تماشخانه‌ها بتوانند از شرایط استیجاری به سمت شرایط ملکی بروند و ...^۱ البته مدیران شهری از فقدان زمینه‌های حقوقی و قانونی به عنوان علت اصلی این عدم حمایت نام می‌برند. از دید آنان، هیچ جایی در قوانین جاری برای حمایت شهرداری از سالن‌های خصوصی نمایش در نظر گرفته نشده است و شهرداری‌ها هم محمولی قانونی برای چنین کاری ندارند. این همان نکته‌ای است که مجید سرسنگی که چند سالی معاون هنری شهردار تهران و مدیر تماشخانه‌ی ایرانشهر- وابسته به شهرداری - بوده در گفت‌وگو با نگارنده به آن اشاره می‌کند: «در زمان مدیریت بنده، کمک شهرداری به این تماشخانه سالانه مبلغ ۵۰۰،۰۰۰،۰۰۰ تومان بود که یک پنجم هزینه‌های جاری آنجا را تأمین نمی‌کرد. در صورتی هم که می‌خواستیم تبلیغات شهری داشته باشیم، باید به سازمان زیباسازی پول می‌دادیم. تا زمانی هم که قانونی در این زمینه وجود نداشته باشد، انتظار حمایت نمی‌توان داشت، زیرا شهرداری متشکل از شهرداری‌های منطقه‌ای است و با توجه به اینکه قانونی برای آن تعریف نشده، دیدگاه و سلیقه شهردار منطقه در این مسائل نقش به‌سزایی دارد.^۲»

اینجا پای مقولات اقتصاد بازار به میان می‌آید. وقتی قرار است تئاتر خصوصی رونق یابد، خودبه‌خود مقولات سرمایه‌گذاری، حامیان مالی، توسعه فضای کسب و کار و غیره که کاربرد آنها در جریان اصلی اقتصاد رایج است اهمیت می‌یابند. همان‌طور که سال‌هاست در اقتصاد ایران از «موانع جذب سرمایه خارجی» سخن گفته می‌شود، در اینجا نیز مدیران و دست‌اندرکاران از موانع جذب سرمایه در قیاس با وضعیت سایر کشورها سخن می‌گویند. خلاً قانونی یا «مافیای هنری»؟^۳»

از دید متولیان امر، قوانینی برای حمایت سازمان‌های نیمه‌دولتی از تماشخانه‌های خصوصی و ایجاد جذابیت‌هایی برای سرمایه‌گذاری بخش غیردولتی در این حوزه ضرورت دارند؛ از جمله قوانینی مانند ماده ۱۶۱ برنامه سوم توسعه. شفییعی در این خصوص می‌گوید: «پردیس‌های سینمایی و مجتمع‌های هنری زیادی در آن دوره با استفاده از این قانون ساخته

۱. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مهدی شفییعی

۲. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مجید سرسنگی

۳. روشن است که ما نمی‌توانیم درباره وجود یا عدم مافیای هنری داوری کنیم. بررسی این امر در صلاحیت مقامات رسمی یا در حیطه ژورنالیسم تحقیقی است.

شدند. در برنامه پنجم، این ماده قانونی در دستور کار قرار نگرفت و حذف شد. ما در برنامه ششم پیشنهاد دادیم و تا جایی هم پیش رفتیم، ولی با این استدلال که چون روح حاکم بر برنامه ششم حذف همه بخشودگی‌های مالیاتی و عوارضی است، این ماده از دستور کار خارج شد. گفتند این بخشودگی را در قانون نمی‌آوریم، ولی در سیاست‌هایمان پیگیری می‌کنیم.^۱ در حالی که به نظر می‌رسد قوانین این چنینی نقش تعیین‌کننده‌ای در جذب سرمایه‌گذاران بخش خصوصی داشته باشند، ولی سرسنگی در این خصوص پای مسائل دیگری را به میان می‌کشد و از جمله به انحصارطلبی «بخش خصوصی» و زدوبندهایی که «پشت پرده» در جریان است اشاره می‌کند:^۲ «در آن زمان با استفاده از این قانون پردیس رازی، ملت و پردیس دیگری در خیابان پیامبران را خود شهرداری ساخت و بعد با رقمی پایین‌تر از آنچه هزینه کرده بود و با اقساط، به افرادی واگذار کرد. در حال حاضر بخش عمده‌ای از این پردیس‌ها در اختیار عده خاصی هستند. ما با استفاده از این قانون می‌خواستیم با مشارکت یک سرمایه‌گذار ایرانی که بیشترین سینماهای امارات را در اختیار دارد، یک پردیس سینمایی با ۳۰ سالن بسازیم، ولی آن مافیایی که اکثر پردیس‌های سینمایی را در اختیار داشتند مخالفت کردند و مانع از ساخت آن شدند.»^۳

مباحث مطرح‌شده درخصوص موانع موجود در زمینه سرمایه‌گذاری در حوزه تئاتر، نکته مهمی را خاطرنشان می‌سازند: تحقق اهداف اقتصادی برنامه‌ها و قوانین رسمی، در گرو پذیرش اهمیت و ضرورت هنر - و در این نمونه خاص، هنر نمایش - است. حال که مدیران دولتی همچنان در اجرای برنامه‌ها و قوانین سهم شایانی دارند، تلقی آنان از منطق فعالیت هنری و ضرورت‌ها و استلزامات آن تعیین‌کننده خواهد بود.

۵-۶. انتظارات متناقض از دولت

اینجا باز هم همان تناقض قبلی بیرون می‌زند. از یک طرف خصوصی‌سازی به این معناست که دولت از تصدی‌گری قدری عقب بنشیند. اما میدان از حیث اقتصادی نحیف‌نمایش، به حمایت دولت نیازی مبرم دارد. ناگزیر مشارکت یا مداخله دولت - به‌ویژه با توجه به ساختار و

۱. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مهدی شفیعی

۲. حق تغییر کاربری سالن به موجب قانون تا ۱۰ سال از سرمایه‌گذار سلب می‌شد. سالن پردیس سینمایی رازی اکنون و بعد از گذشت ۱۰ سال، به سالن عروسی تبدیل شده است.

روشن است که وقتی یگانه منطق حاکم بر کنش سرمایه‌گذاران منطق اقتصادی است، سرمایه‌گذار برای کسب سود بیشتر، کسب‌وکارش را از بازاری به بازار دیگر منتقل می‌کند.

۳. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مجید سرسنگی

کارکردهای فعلی نهادهای رسمی در ایران - نمی‌تواند خنثی و بدون چشم‌داشت باشد. دولت علائق خویش را دنبال خواهد کرد و این همان چیزی است که هنرمندان فعال در عرصه «نمایش خصوصی» از آن اجتناب می‌کنند. درباره «ایدئولوژی زنده‌بودن» رویه‌های رسمی نباید این نکته را از نظر دور نگاه داریم که از قضا بسیاری از مدیران دولتی در عرصه فرهنگ به ایده‌هایی مانند خصوصی‌سازی گرایش دارند و از آن حمایت می‌کنند. بنابراین دوگانه «هنرمندان طرفدار بخش خصوصی» و «مدیران حامی دخالت دولت» لزوماً بازتابنده واقعیت فعلی نیست. اما علائق و دغدغه‌های رسمی‌ای که مدیران ما کم‌وبیش و به انحای مختلف آن‌ها را دنبال می‌کنند، عواملی هستند که باید آن‌ها را هم در تحلیل وارد کنیم.

۵-۷. تأسیس تماشخانه خصوصی به جای تئاتر خصوصی

بیشتر مدیران تماشخانه‌ها در ابتدا قصد داشتند مکانی برای فعالیت و تولید تئاتر مهیا کنند، اما از همان ابتدا برای تأمین هزینه‌ها، سالن خود را به گروه‌های دیگر نیز برای اجرای نمایش اجاره دادند. بنابراین بیشتر این تماشخانه‌ها به اماکنی برای توزیع تئاتر تبدیل شدند تا فضاهایی برای خلق اثر هنری.

مطابق انتظار، نخستین موضوعی که مدیران تماشخانه‌ها در توجیه این موقعیت به آن اشاره می‌کنند، محدودیت‌های مالی است؛ یعنی همان مشکلی که گمان می‌رفت تئاتر خصوصی دست‌کم تا حدی آنرا حل کند: «تولید هم کرده‌ایم و تهیه‌کننده برخی از پروژه‌ها بوده‌ایم. در این سه سال ۲۴۰،۰۰۰،۰۰۰ تومان بدهکار هستیم. سه اجرا هم می‌کنیم، هزار تا فحش می‌دهند.» مدیر یکی دیگر از تماشخانه‌ها هم بر این باور است که: «در حال حاضر طوری شده که می‌گویند شبی آن قدر کرایه اینجاست؛ عین پارکینگ، پیکان بیاد یا لامبورگینی، او اجاره‌اش را می‌گیرد. این مسئله‌ای است که ما با آن مواجهیم.»^۱

علاوه بر زمینه‌های کلان مانند عوامل اقتصادی و فرهنگی، باید از برخی الزامات اجرایی و فنی شکل‌گیری تئاتر خصوصی از جمله مسأله «تشکل‌یابی» هم یاد می‌کنیم؛ به این معنا که گروه‌های تئاتری باید سازمان یابند و واجد هویت حقوقی شوند. اکنون در خصوص گروه‌هایی که در تماشخانه‌ها مستقر هستند، یا گروه‌هایی که در این اماکن آثارشان را اجرا می‌کنند، با تشکیلات ساختاریافته روبه‌رو نیستیم. برخی جایگاه‌ها و نقش‌های حرفه‌ای در حوزه تولید تئاتر ما غایب‌اند. عملکرد نقش‌هایی مثل تهیه‌کننده، مدیران مالی و مجریان طرح تعریف

۱. برگرفته از مصاحبه نگارنده با فهیمه امن‌زاده

۲. برگرفته از مصاحبه نگارنده با مصطفی کوشکی

نشده و سازمانی که این نقش‌ها در آن تعریف شوند شکل نگرفته است. به این معنا و مطابق اصطلاحات جامعه‌شناختی، میدان تئاتر ما هنوز آن‌قدر فرایندهای تفکیک و تخصصی‌شدن را طی نکرده است که چه مخاطبان و چه دیگر جایگاه‌های درون میدان نمایش، تعریف مشخصی یافته باشند.

بدین ترتیب، نه جامعه تئاتر توانسته خود را سازماندهی کند و نه دولت برنامه‌ای داشته است. اگر هم برنامه‌ای به اجرا گذاشته شده است، در قالب مدل «از بالا به پایین» تعریف شده و در عمل به جایی نرسیده است. طرح استقرار گروه‌ها یک نمونه است؛ ایده‌ای که تصور می‌شد به واسطه آن می‌توان به ساختاری کارآمد و منسجم دست یافت، اما در عمل به جایی نرسید^۱. بنابراین، با توجه به بستری که خصوصی‌سازی در آن به جریان افتاده است، در عمل به جای تأسیس نهاد «تئاتر خصوصی»، آنچه اتفاق افتاد، جز در مواردی معدود، تأسیس تماشاخانه خصوصی بود.

۶. بحث و نتیجه‌گیری

مرور مباحث مطرح‌شده پیش و پس از اقدام به «خصوصی‌سازی» در تئاتر ایران نشان می‌دهد که در ابتدا نوعی خوش‌بینی در قبال «تئاتر خصوصی» وجود داشت که به مرور نارضایتی و بدبینی جایگزین آن شد. برای نمونه، اگر به دو «پرونده مطبوعاتی» در این خصوص برگردیم، در اولی^۲ بیش‌تر نگاه موافق پررنگ است و برخی هنرمندان نام‌آشنای تئاتر، خطر سوق‌یافتن تئاتر خصوصی به سمت تئاتر بازاری را نگرانی بیهوده‌ای عنوان کردند و تجربه خصوصی‌سازی در سینما، موسیقی و هنرهای تجسمی را گواه نظر خود می‌دانستند^۳. آنان بیش‌تر نگرانی‌هایی از جنس ثبات سرمایه‌گذاری داشتند. هرچند در همین‌جا نیز بودند هنرمندانی که اعتقاد داشتند اگر تئاتر به سمت خصوصی‌سازی برود، «چیزی جز ابتذال عایدش نمی‌شود، زیرا تئاتر هزینه‌بر است و در صورت قطع حمایت مادی دولت، چیزی از تئاتر باقی نمی‌ماند^۴؛ اما در مجموع، در آن زمان فضای خوش‌بینی در قبال تئاتر خصوصی وجود داشت.

۱. اگر بخواهیم از دل مصاحبه‌ها و متون مورد تحلیل به «راهکاری» برسیم، یک پیشنهاد این است که خانه تئاتر برای شناسایی گروه‌های فعال در تهران اقدام و برای مثال اعلام کند که ۳۰۰ گروه در تهران وجود دارند که مورد تأیید خانه تئاتر هم هستند. سپس به ازای عملکرد این گروه‌ها دولت به این تماشاخانه‌های خصوصی کمک کند (مثلاً اختصاص سالن به کارهای دانشجویی).

۲. برگرفته از نشریه نمایش (۱۳۸۵)، شماره ۸۳.

۳. از جمله این افراد می‌توانیم از نادر برهانی‌مرند، چیستا یثربی و نغمه تمینی نام ببریم.

۴. رک نشریه نمایش، پیشین.

اما در گفتگویی که یک دهه بعد نشریه دیگری با افراد تئاتری ترتیب می‌دهد، مصاحبه‌شوندگان^۲ معتقدند که خصوصی‌سازی سال‌های اخیر، تئاتر را به سمتی سوق داده که فعلاً مخاطب اصلی آن پول است. مخاطب در شکل پول دیده می‌شود، زیرا امروز تئاتر به زائده سلیقه تماشاگر و پول او بدل شده است. فرجام این روند آن است که توده بی‌شکلی از مخاطب شکل گرفته که تداوم حضور بازیگران تجاری را بر صحنه تداوم می‌بخشد. به گفته آنان دولت با برداشتن یارانه و کاهش یا قطع حمایت خود، تئاتر را در یک وضعیت آشفته رها کرده است. این هنرمندان راهکارهایی مانند تأمین بخشی از هزینه‌های تئاتر از طریق سازمان‌هایی شبیه سندیکاها مستقل را مؤثر دانستند تا از این طریق تئاتر بتواند مستقل از نیازهای بازار کار کند. به زعم آنان، وقتی حیات تئاتر پیشرو به پول بلیت تماشاگر وابسته باشد، این تئاتر برای تأمین هزینه‌های خود به تئاتر بازاری و بورژوازی نزدیک خواهد شد.^۳ روشن است که هیچ‌کدام از این دو دسته فعالان عرصه نمایش که دیدگاه‌هایشان را برای نمونه نقل کردیم، نماینده افکار و آرای همه گرایش‌های تئاتر ایران نیستند؛ اما در هر حال انکارناپذیر است که خوش‌بینی و امیدواری اولیه در عرض یک دهه تا حد زیاد جای خود را به ابهام و اعتراض داده است.

به هر حال از تبعات گریزناپذیر خصوصی‌سازی، نزدیک‌شدن آثار نمایشی به سلیقه و فرهنگ به اصطلاح عامیانه یا به عبارتی تن‌سپردن به اقتضانات بازار است که از جلوه‌های آن در تئاتر ما نقش پررنگ موسیقی در اجراهای تئاتر، تمایل به سمت فضاهای کمیک و تولید خنده ولو با پرداختن به شوخی‌های جنسی و همچنین حضور بازیگران و چهره‌های مطرح سینمایی و تلویزیونی در نمایش‌ها به منظور جلب نظر مخاطب است. حتی نمایش‌هایی که داعیه پیش‌رو بودن دارند هم از این خصایص مصون نمانده‌اند.

چنان‌که دیدیم، در ایران مجموعه‌ای از عوامل موجب شده‌اند که «تئاتر خصوصی» به نهادی مؤثر و کارساز آن‌چنان که جامعه تئاتری انتظار داشتند بدل نشود. بخشی از این وضعیت به سرشت خصوصی‌سازی در ایران بازمی‌گردد که گرچه از حیث اقتصادی برنامه خصوصی‌سازی در دستور کار بوده و حتی روحیه سوداگری و منطق بنگاهداری در بخش‌های دولتی نیز گسترش یافته است، در عمل سهم «بخش خصوصی» در اقتصاد ایران همچنان

۱. نشریه سینما و ادبیات (۱۳۹۶)، شماره ۶۲.

۲. محمد رضایی‌راد، رضا سرور و امیررضا کوهستانی.

۳. نشریه سینما و ادبیات، پیشین.

در قیاس با بخش‌های دولتی و شبه‌دولتی ناچیز است. از سوی دیگر، دولت و نهادهای مختلف همچنان خواهان نظارت بر حوزه‌های فرهنگی‌اند و این خود با کلیت سیاست خصوصی‌سازی عرصه هنر قدری منافات دارد.

اما نکته مهم دیگری هم وجود دارد که تاحدی نمایش ایران را از عرصه‌هایی مانند سینما متمایز می‌سازد. اگر این ایده را بپذیریم که تئاتر - به‌رغم پیشینه غنی و اهمیت تاریخی آن در ایران - به‌مثابه یک میدان نیمه‌مستقل و تفکیک‌یافته تبلور نیافته است، می‌توانیم برخی از این اغتشاشات و نابسامانی‌ها را بهتر درک کنیم. واقعیت آن است که عرصه نمایش ایران پیوندی سست با میدان‌های اقتصاد و سیاست برقرار کرده است. ظاهراً تاکنون سرمایه‌گذاری در تئاتر ایران برای «بخش خصوصی» چندان وسوسه‌برانگیز نبوده است. زمانی هم که تئاتر ما نگاه خود را به سوی بازار و مخاطب برمی‌گرداند، پدیده‌هایی مانند «تئاتر لاکچری» ظهور می‌یابند که خود محل مناقشه فراوان قرار گرفته‌اند. از حیث نوع مواجهه دولت، یک تفاوت عمده تئاتر با سینما، فقدان انگیزه نهادهای عمومی و دولتی و شبه‌دولتی برای «سرمایه‌گذاری» در تئاتر است. در حالی که برخی مؤسسه‌های هنری عمومی - اما نه «دولتی» - با بودجه‌های هنگفت به سرمایه‌گذاری در سینما، سریال‌های تلویزیونی، تولید انیمیشن و ... روی آورده‌اند، تئاتر سهم چندانی در برنامه‌های‌شان ندارد. ظاهراً از دید مدیران این نهادها، تئاتر از حیث شمار مخاطبان و قدرت تأثیرگذاری بر افکار عمومی، فرم مناسبی برای تحقق خواست‌ها و علائق‌شان نیست. درباره صحت و سقم این تصور و پیامدهای مثبت و منفی‌اش باید جداگانه استدلال کنیم.

همه اینها موجب شده‌اند که خصوصی‌سازی تئاتر از دید بسیاری از افراد تئاتری تجربه موفق‌تری به شمار نیاید. برخی دیگر نیز که کلیت این سیاست را پذیرفته‌اند، خواستار تجدیدنظر در برخی رویه‌ها و تمهید زمینه‌ها و عواملی هستند که از دید آنان پیش شرط موفقیت تئاتر خصوصی است. اما در این میان، نکته مهم دیگری هم شایان توجه است. آنان که با خصوصی‌سازی تئاتر مخالف‌اند، بدیل مشخصی برای حل مشکلات تئاتر در وضعیت فعلی ندارند و از جانب دیگر مدافعان این برنامه نیز چشم‌انداز روشنی از چگونگی حل مسائل فعلی تئاتر خصوصی ندارند. بنابراین در وضعیت فعلی، با نوعی ابهام و تناقض روبه‌رو هستیم که رفع آن در گرو بازنگری در وضعیت و سیاست‌های کلی عرصه نمایش است.

موضوع دیگری که ناخواسته از بسیاری از متون و مصاحبه‌های این پژوهش بیرون می‌زند، رابطه ناسازوار هنرمندان و دولت است. اگر به دیدگاه «فعالان نمایش ایران»

برگردیم، می‌توانیم به‌وضوح مشاهده کنیم که رابطهٔ جامعهٔ تئاتری با نهادهای دولتی مغشوش و لاقط از جانب جامعهٔ تئاتری مبتنی بر بدگمانی و بی‌اعتمادی است. اما شاید دقیق‌تر آن باشد که بگوییم اهالی هنر از جمله نمایش، رابطه‌ای دوگانه - با قدری اغراق مملو از عشق و نفرت - با دولت دارند. در نظر آنان دولت همان موجودی است که باید زمینه‌های خصوصی‌سازی تئاتر را مهیا سازد و همواره حمایت از آن را وظیفهٔ قطعی خویش بداند. اما همین دولت باید از دخالت در امور جامعهٔ نمایش پرهیز کند و باز همین دولت باید در مقابل پدیده‌هایی مانند «تئاتر لاکچری» قد علم کند.^۱ البته این قسم از رابطه با دولت، صرف‌نظر از زمینه‌های تاریخی و فرهنگی کلان، به سرشت دولت در ایران نیز برمی‌گردد؛ دولتی که بسیاری منابع اقتدار را در اختیار دارد و کمابیش براساس مصالحی که برای خود قائل است، آنها را به کار می‌گیرد. چنین دولتی در معرض خواست‌های گوناگون نیز خواهد بود.

پرسش مهم‌تر این است که حتی اگر دولت به حمایت از تئاتر خصوصی برخیزد و در حوزه‌های گوناگون از آن حمایت کند، باز هم میدان نمایش ما به لحاظ اقتصادی سامان خواهد یافت؟ آیا وضعیت عوامل و «موقعیت‌های» مختلف و از جمله میزان مخاطبان بالقوهٔ نمایش در ایران چنان است که می‌تواند زمینهٔ شکل‌گیری میدانی پویا را فراهم سازد؟ اینجاست که برخی محققان گمان می‌برند مهم‌ترین کاری که دولت به‌عنوان «برنامه‌ای راهبردی» می‌تواند و باید مسئولیت آن را بپذیرد، آموزش نمایش در سیستم آموزشی رسمی و رسانه‌های عمومی و از این طریق آشنا ساختن جامعه با هنر تئاتر و شکل دادن و بسط علاقه به نمایش در جامعه است. نتیجهٔ این فرایند می‌تواند مخاطبان تئاتر را افزایش و از حیث کیفی و کمی میدان نمایش ایران را ارتقا دهد. در آن صورت حمایت دولت معنای اجتماعی می‌یابد و اشکال مختلف نمایش، از تئاتر «عوامانه» و «آثار لاکچری» تا آثار جدی‌تر و «تئاتر تجربی» و «آثار پیشرو» و غیره، هر کدام می‌توانند روی مخاطب خاصی حساب باز کنند.

اما در پایان باید چند پیشنهاد جزئی‌تر و اجرایی را نیز که برآمده از گفت‌وگو با مدیران دولتی و مدیران «بخش خصوصی» و هنرمندان نمایش ایران است فهرست کنیم: سازمان‌دهی گروه‌ها و تشکیلات تئاتری در تهران، حمایت نهادهای دولتی و غیردولتی از تئاتر خصوصی و ایجاد قوانین حمایت‌کننده و مشوق. براساس تجربهٔ جهانی و الگوهای

۱. یادآوری این نکته ضروری است که سیاست فرهنگی مبتنی بر بازار، تا آن‌جا که به دولت برمی‌گردد، تاحدی متنوع بوده است و دولت گاه نقش نظارتی و نقش کنترلی خویش را حفظ

می‌کند (تریسی، ۱۳۹۵: ۱۸۲).

موجود از تئاتر خصوصی، این تئاترها برای تأمین منابع مالی - گذشته از فروش بلیط - به حمایت دولت، نهادهای نیمه‌دولتی مانند شهرداری و حامیان مالی بخش خصوصی نیاز دارند. تماشاخانه‌های خصوصی در نبود چنین قوانینی و با هزینه‌های شخصی شروع به فعالیت کردند و برخی در نبود حمایت و قوانین مشوق از ادامه کار بازماندند. باقی نیز به‌سختی کار را ادامه می‌دهند. این در حالی است که حجم زیادی از آثار نمایشی تولیدشده در تهران، در این تماشاخانه‌ها به روی صحنه می‌روند. نظارت بر نحوه تخصیص بودجه در وزارت ارشاد، خواسته بسیاری از این مدیران است.

ساختاریافتن فعالیت‌های نمایشی که یکی از مصادیق بارز آن تشکیل گروه‌های تئاتری‌ای است که دارای هویت حقوقی معین باشند، پیشنهاد دیگر است. در چنین شرایطی نهادهای دولتی و غیردولتی نیز می‌توانند رابطه‌ای تعریف‌شده با این تشکل‌های عرصه نمایش برقرار سازند.

در پایان اشاره به این نکته ضروری است که بهبود وضعیت کار و زندگی و درآمد عوامل حرفه‌ای تئاتر، ازجمله انگیزه‌هایی بود که بسیاری را به ایده خصوصی‌سازی در تئاتر متمایل می‌ساخت. در این مورد هنوز به‌دقت نمی‌توانیم داوری کنیم. پیشنهاد می‌کنیم پژوهش مستقلی انجام شود تا نشان بدهد که خصوصی‌سازی چقدر بر گردش اقتصادی تئاتر ایران اثر گذاشته است و چه کسانی بیشتر از آن بهره‌مند شده‌اند.

Archiv

منابع و مأخذ

- آرچر، مایکل (۱۳۸۷). **هنر بعد از ۱۹۶۰**، ترجمه کتابیون یوسفی، تهران: حرفه هنرمند.
- اباذری، یوسف و محمد روزخوش (۱۳۹۶). «چپ اسلامی و توسعه لیبرالی در ایران (مورد مطالعه: سازمان مجاهدین انقلاب اسلامی)»، **مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران**، شماره ۱: ۵۲.
- اباذری یوسف و همکاران (۱۳۹۷). **بررسی انتقادی رابطه اقتصاد و فرهنگ**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- استالابراس، جولیان (۱۳۹۴). **هنر معاصر**، ترجمه احمدرضا ارتقا، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.
- اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۸). «اقتصاد تئاتر خصوصی»، **مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران**، تهران: نمایش: ۶۳-۷۵.
- امینی، رحمت (۱۳۹۵). «بررسی تأثیر سالن‌های خصوصی در گسترش تئاتر در شهر تهران»، ارائه شده در سمینار تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، سالن همایش تئاتر شهر.
- انگلیس، دیوید و جان هاگسون (۱۳۹۶). **جامعه‌شناسی هنر، شیوه‌های دیدن**، ترجمه محمد جمالی، نشر نی.
- اوکونولا افولابی، تایوو (۱۳۹۵). «مدیریت و سرمایه‌گذاری تئاتر مستقل: الگوهای نمونه در نیجریه»، ارائه شده در سمینار تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، سالن همایش تئاتر شهر.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷). **هنر مدرنیسم**، ترجمه احمدرضا ارتقا و دیگران، تهران: فرهنگ معاصر.
- تربسی، دیوید (۱۳۹۵). **اقتصاد و فرهنگ**، ترجمه کاظم فرهادی، تهران: نشر نی.
- خبری، محمدعلی (۱۳۸۸). «ارزیابی هنرمندان از ضرورت‌ها، زمینه‌ها و پیامدهای تئاتر خصوصی»، **مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران**، تهران: نمایش: ۱۶۹-۱۰۳.
- ختاگوری، لوون (۱۳۹۵). «تئاتر از شاعر- قهرمان تا مدیر- تهیه‌کننده»، ارائه شده در در سمینار تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، سالن همایش تئاتر شهر.
- دلخواه، مسعود (۱۳۸۸). «جایگاه و نقش مردم، هنرمندان و دولت در شکل‌گیری و توسعه تئاتر خصوصی»، **مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران**، تهران: نمایش: ۱۴۵-۱۲۵.
- راموس آیالا، برنیس (۱۳۹۵). «الگوهای درون‌سازمانی برای گروه‌های مستقل»، ارائه شده در سمینار تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، سالن همایش تئاتر شهر.
- غنی‌نژاد، موسی (۱۳۹۵). **اقتصاد و دولت در ایران، پژوهشی درباره ریشه‌ها و علل تداوم اقتصاد دولتی در ایران**، تهران: دنیای اقتصاد.
- کوپال، عطاالله (۱۳۹۵). «بررسی کیفیت تعامل با توسعه تئاترهای خصوصی»، ارائه شده در سمینار تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی، سالن همایش تئاتر شهر.
- گرویس، بوریس (۱۳۹۶). **قدرت هنر**، ترجمه اشکان صالحی، تهران: اختران.
- قادری، بهزاد (۱۳۸۸). «تئاتر و نمایش خصوصی: برداشتهای متفاوت از فرهنگ خصوصی‌سازی و خصوصی‌سازی فرهنگ»، **مهردرایانی مخصوص (ویراستار)**، **مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران**، تهران: نمایش: ۲۷-۲۵.
- قهرمانی، محمدباقر (۱۳۸۸). **در مسیر تئاتر خصوصی**، **مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران**، تهران: نمایش: ۱۹۷-۱۸۳.

مختاباد، مصطفی(۱۳۸۸). *مدل اقتصاد فرهنگی در مناسبات خصوصی سازی هنر تئاتر ایران*، مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران، تهران: نمایش: ۴۷-۵۵.
واسادز، مارینا(۱۳۹۵). *بررسی تطبیقی تئاتر دولتی و مستقل در گرجستان*، ارائه شده در سمینار تئاتر و ظرفیت های بخش غیردولتی، سالن همایش تئاتر شهر.
هاروی، دیوید(۱۳۹۵). *تاریخ مختصر نئولیبرالیسم*، ترجمه محمود عبدالله زاده، چاپ دوم، تهران: نشر دات.

Bourdieu, Pierre and Loic Wacquant(1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago:University of Chicago Press.

Braun,V and Clarke, V(2006) Using thematic analysis in Psychology, *Qualitative Research in Psychology* 2006; 3: 77_ 101.

Ekelund, R. B., Jr., John D. Jackson, and Robert D. Tollison. (2017), *The Economics of American Art*, New York: Oxford University Press.

Heilbrun, James, and Charles M. Gray. (2004). *The Economics of Art and Culture*, 2nded. Cambridge: Cambridge University Press.

Mills, A. J. et al(eds)(2010) *Encyclopedia of case study research*, London: SagePublications.

Schirato,T(2005) *Understanding Sports Culture*, London: SAGE Publications.

Zorloni,A(2013) *The Economics of Contemporary Art*, Berlin: Springer.

Archive of SID