تئاتر در ایران
از کودتا تا انقلاب

ناصر حسینی‌مهر

نشر ماهریس

فهرست

بشارتی دیرهنگام | ۱۱

طرح و شمایی از بیست‌وپنج سال تئاتر ایران | ۱۳

تأثیرات اجتماعی در تئاتر ایران تا سال ۱۳۳۲ ..... ۱۵

فصل نخست: آغاز؛ دههٔ سی | ۱۹

تلاش‌های نخستین ۲۱

شاهین سرکیسیان: چراغ راه آینده ۲۳

مهم‌ترین ویژگی‌ها در آثار صحنه‌ای و کارنامهٔ فعالیت سرکیسیان ۲۶

انزوای سرکیسیان ۲۹

«تبدیل» سه داستان صادق هدایت به سه نمایشنامه ۲۹

تشتت در کارگردانی ۳۲

ادامه فعالیت‌های تئاتری شاهین سرکیسیان ۳۷

تئاتر در سایر شهرهای ایران پس از سال‌های ۳۲ ..... ۳۸

«تئاتر آناهیتا»؛ جریانی دیگر به‌موازات تئاتر دولتی «هنرهای دراماتیک»

و گروه «هنر ملی» ۳۸

چرایی و چگونگی بازگشت مصطفی و مهین اسکویی به ایران ۴۰
آغاز فعالیت‌ها و اجراهای «تئاتر آناهیتا» در ایران ۴۳

فصل دوم: تئاتر ایران در دهۀ چهل | ۵۱

تأثیرات ثمربخش و زیان‌آور تئاتر حکومتی ۵۲
تقسیم‌بندی و ارزیابی اجراهای تئاتر در دهۀ چهل ۵۴
تئاتر مذهبی از جمله تعزیه در سال‌های پس از کودتا ۵۸
گروه‌های شش‌گانۀ تئاتر ۵۹
اجراهای ضعیف و عدم پیشرفت تئاتر به‌رغم حضور استادان آمریکایی ۶۱
هنر بازیگری و تکنیک‌های اجرایی ۶۳
غلامحسین ساعدی؛ آغازی شتاب‌زده در نمایشنامه‌نویسی ۶۵
زبان ساده و خام فارسی ساعدی در نمایشنامه‌ها ۶۸
«پهلوان اکبر می‌میرد» بهرام بیضایی؛ بدعت یا رجعت ۷۲
آثار اکبر رادی؛ چشم‌انداز خطۀ گیلان بر صحنه ۷۷
اهمیت و ویژگی‌های «روزنۀ آبی» ۷۸
نیمۀ دوم دهۀ چهل؛ جهشی ناگهانی به‌سوی تئاتر غرب ۸۲
آن روی سکه، نقش روشن و مؤثر «جشن هنر» ۸۴
«جشن هنر شیراز» و اجرای نمایش‌های ایرانی ۹۰
«پژوهشی ژرف و سترگ...» ۹۱
دومین سال جشن هنر شیراز، بیژن مفید و «شهر قصه» ۹۷
«در انتظار گودو»ی بکت به کارگردانی داوود رشیدی ۱۰۸
بهمن محصص و «صندلی‌ها»ی اوژن یونسکو ۱۱۲
سومین جشن هنر شیراز ۱۱۷
سعید سلطانپور و «حسنک وزیر» ۱۱۹
شکل‌گیری تئاتر آوانگارد: «کارگاه نمایش» ۱۲۵
«ویس و رامین»، مهین تجدد، آربی اُوانسیان، «کارگاه نمایش» ۱۳۰
«جشن هنر ۱۳۴۹»، «تعزیه مسلم» پرویز صیاد و
«همیشه شاهزاده» یرژی گروتفسکی ۱۴۱
گفتگوی انتقادی سلطانپور با گروتفسکی ۱۴۲

دور از شیراز، در تهران: «آموزگاران» محسن یلفانی ۱۴۵
خسرو حکیم رابط و آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند! ۱۵۲
نصرت‌الله نویدی
ظلم مالک، جور ارباب / زارع از غم، گشته بی‌تاب ۱۶۱
«آسیدکاظم» و محمود استادمحمد ۱۶۶
«جشن هنر شیراز»؛ «اورگاست»، «پیتر بروک» ۱۷۵
ششمین «جشن هنر شیراز»؛ رابرت ویلسن، نعلبندیان، خلج... ۱۸۴

فصل سوم: دهۀ پرتلاطم پنجاه، آغاز پایان | ۲۰۳

انباری متروک، پری صابری، تالار مولوی افتتاحیه: اجرایی ضعیف از یک کارگردان خوب ۲۰۸
افتتاح «تئاتر شهر»؛ «باغ آلبالو»، و آوانگاردیسم حکومتی ۲۱۹
جان‌نثار؛ نمایشی مفرح و نه بیش ۲۳۰
دهۀ پنجاه: رخوت در تئاتر حکومتی، التهاب در تئاتر دانشجویی ۲۳۴
سال ۱۳۵۳، سال خودکامگی و اختناق سیاسی،
سال شکاف میان تئاتر حکومتی و تئاتر آرمان‌گرا ۲۵۱
هشتمین جشن هنر شیراز و حضور کم‌فروغ تئاتر ایران
با دو نمایش: «بنگاه تئاترال» و «کالیگولا» ۲۶۵
«کالیگولا»ی بی‌خطر آربی ۲۷۱
«در اعماق» ماکسیم گورکی اجرایی ناتورالیستی از نمایشنامه‌ای رئالیستی ۲۷۸
سال ۱۳۵۴؛ سال هیاهوی نورسیدگان تئاتر ۲۹۱
جشنوارۀ توس ۲۹۴
نهمین جشن هنر شیراز: مماشات با مذهب ۲۹۶
«امشب شب مهتابه» در «جشن هنر شیراز»:
طبخ «فرمالیسم» وطنی برای مهمانان خارجی ۳۰۷
افزایش بودجه برای هنر تئاتر؛ دست‌های خالی تئاتر شهرستان‌ها
کثرت گروه‌ها و اجراها در پایتخت ۳۱۴
حمید سمندریان و اجرای «مرغ دریایی» چخوف
رکن‌الدین خسروی و اجرای «زیتون» با دانشجویان ۳۲۹

فصل چهارم: سال ۱۳۵۶؛ آغازِ پایان! برزخ تئاتر ایران در چهار فصل | ۳۴۹
بهار: علی رفیعی و امیرکبیر ۳۴۹
تابستان، ماه رمضان: شیراز ۳۶۱
نمایش‌های شادی‌آور در «جشن هنر» ۳۶۳
«کلاس مرده» در «جشن هنر» ۳۶۷
باز هم «اهرمن» در «جشن هنر» ۳۷۲
«خوک، بچه، آتش» در «جشن هنر» ۳۷۴
پاییز: آغاز تلاطم ۳۸۴
«ده شب» کانون نویسندگان «یک شب» سعید سلطانپور ۳۹۳
زمستان: تئاتر در خواب؛ خلوت خفتگان، آرامسایشگاه، سه خواهر ۳۹۸

فصل پنجم: سال ۱۳۵۷؛ آخرین نفس‌ها! | ۴۱۹
فروردین‌ماه: سومین دورهٔ جشنوارهٔ تئاتر شهرستان‌ها ۴۱۹
اردیبهشت‌ماه: کرویتس، هدایت، آنوی، فراهانی، فوگارد... ..... ۴۲۴
«سی زوئه بانسی مرده است»: اجرایی ماندگار ۴۳۲
خرداد ماه: سواری در آمد رویش سرخ ۴۴۲
تابستان و پاییز و زمستان؛ خلوت و سرمای صحنه‌ها ۴۵۰

زیرنویس‌ها | ۴۵۵

پیوست‌ها | ۴۹۵

فصل ششم: سه گفتگو با ناصر حسینی‌مهر | ۵۸۱
گفتگوی نخست: سرچشمه‌های تئاتر ایران ۵۸۱
گفتگوی دوم: نمایشنامه‌نویسی در ایران: از آغاز تا امروز ۵۹۱
گفتگوی سوم: تئاتر ایران در سال‌های نخست انقلاب؛
تکه یخ‌هایی شناور ۶۰۰

بشارتی دیرهنگام

محصولی پُر و پیمان از پژوهشکده‌ای تک‌نفره حاوی سرشت و سرنوشت تئاتر ایران از اوان کودتای ۱۳۳۲ تا وقوع انقلاب ۱۳۵۷؛ و این همه به همت ناصر حسینی‌مهر؛ خودش می‌گوید «پس از بیست و سه سال زندگی تئاتری در اروپا، وقتی به ایران بازگشتم و برای تدریس تئاتر گذارم به دانشکده‌های تئاتری افتاد، متوجه شدم که در شرح درس «نمایش در ایران» تنها اکتفا شده است به پیشینهٔ «تعزیه»، «شمایل‌خوانی»، «نقالی»، «روحوضی»، «پیش‌پرده خوانی» و از این دست آیین‌های نمایشی و فولکلوریک که اهل تئاتر و دانشجوی علاقه‌مند کاملاً بی‌خبر است نسبت به دستاوردهای نوین تئاتر».

نکتهٔ جالب اینکه، از طنز روزگار، پدرِ حسینی‌مهر، در کار ساخت و ساز «تئاتر شهر»، دست‌اندرکار بوده است و او نیز در یازده سالگی ـ تابستان ۴۶ ـ در کنار پدر دستی در آب و گِل این بنا داشته است. زندگی را ببین! زندگی را بگو؛ این مقولهٔ کارِ گِل مرا نیز برد به سال‌ها پیش‌تر ـ چند سالی بعد از کودتای ۳۲ ـ از زندان که بیرون می‌آیم، آوارگی است و سرگردانی و کارهای مختلف. دیگر نه «خسرو»یی در کار است و نه «حکیم رابط»ی؛ یک

جا «اکبر»م و دیگر جا «اصغر». گذرم به دانشگاه تهران می‌افتد ـ دانشکدهٔ هنرهای زیبا ـ به‌عنوان «حسن آقا» یا «اوستای لوله‌کش»... زمان می‌گذرد و زمانه دیگر می‌شود، باز هم گذارم به همان دانشکده می‌افتد، اما این بار نه به‌عنوان «اوستای لوله‌کش» بلکه استاد نمایشنامه‌نویسی! باری، بازگردیم به آن پسرک کاری، به «ناصر» که بعدها، از چهارده ـ پانزده سالگی تقریباً همهٔ اجراهای در پایتخت را می‌دیده و آرشیوی فراهم می‌آورده از هر چه که به تئاتر ایران مربوط می‌شد؛ از بروشورها و نقد و نظرها گرفته تا مطالب روزنامه‌ها و یادداشت‌ها و قضاوت‌های خودش و دیگران.

این کتاب، در حال حاضر به‌نظر من جامع‌ترین و معتبرترین معرفی و نقد و نظر در این بخش از تاریخ تئاتر ما است. من، به‌عنوان فردی کوچک از قبیلهٔ تئاتر، این همت بلند و تلاش طولانی و کم‌نظیر را به ایشان تبریک می‌گویم و قدر می‌شناسم. کافی است نگاهی به فهرست ارجاعات این کتاب بیندازیم تا دریابیم که چه پژوهش گسترده‌ای در کار بوده است.

می‌مانیم در انتظار ایشان ـ یا بزرگوار دست‌اندرکاری دیگر ـ که به روزگارِ تئاتر امروزمان بپردازد.

خسرو حکیم رابط
تهران ـ پاییز ۱۳۹۹

طرح و شمایی از بیست‌وپنج سال تئاتر ایران

هر که ناموخت از گذشت روزگار
نیز ناموزد ز هیچ آموزگار
رودکی

تئاتر معاصر ایران اندکی پس از سال ۱۳۳۲ ققنوس‌وار از دل خاکستر و سرخوردگی‌ها بیرون آمد، از دل خاکستری که آتش کودتای آمریکایی پیکر تئاتر ایران را همچون «تئاتر فرهنگ» و «تئاتر سعدی» [پ۱] یکسره سوخت. سکوت و تاریکی مطلق حاکم شد. پیگرد و زندان و اعدام و مهاجرت و خانه‌نشینی جایگزین آن همه شور و اشتیاق بر صحنه‌ها شد. به‌خصوص در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی همه چیز به نقطهٔ پایان رسید، حتی دست کم تبدیل نشد به چیزی نظیر آثار سراسر یأس و سرخوردگی شاعران و نویسندگان آن روزگار. بلکه به‌راستی دوران فترت در نمایشنامه‌نویسی فرارسیده بود. اگر هم خرده‌رمقی مانده بود در تئاترهای لاله‌زار تبدیل شد به اجراهایی از قبیل «شاه‌عباس و درویش یوسف» یا

«علی‌بابا و چهل دزد بغداد» و نیز آتراکسیون‌ها و واریته‌های مبتذل و نمایشک‌های ارزان و سرگرم‌کننده، با هنرمندان خنده‌سازی مثل تفکری و مجید محسنی و تعدادی پیش‌پرده‌خوان نظیر عزت‌الله انتظامی و حمید قنبری و مرتضی احمدی آن هم با سطحی نازل از لطیفه‌گویی‌های سبُک و پیش پا افتاده که در نهایت هم کارشان کشیده شد به رادیو؛ اما بعد از سه چهار سال فترت کم‌کم در تئاتر ما نسیمی وزیدن گرفت که دوره‌ای جدید را نوید می‌داد. به‌خصوص در رشتهٔ نمایشنامه‌نویسی که بدون هیچ پیوندی با نیاکان خود راه تازه‌ای را آغاز کرد، آغازی هرچند کم‌مایه و بدون شناخت از اصول و مبانی این فن، با این همه بسیار پُرانگیزه و شیفتهٔ تحول، که با برگزاری اولین دورهٔ نمایشنامه‌نویسی زیر نظر «وزارت فرهنگ» شروع شد، به‌خصوص با بهره‌وری از فرهیختگی و همت کسانی چون سعید نفیسی، دکتر هشترودی، دکتر نامدار، دکتر فروغ... که وظیفه داشتند یا پذیرفته بودند تا چرخ «تئاتر حکومتی» را به حرکت درآورند.

از کسانی که در این پایان، یا آغازی دیگر شروع به نوشتن نمایشنامه کردند باید از بهمن فرسی، منوچهر قاسمی، نصیریان، دیلمقانی، کاردان، سلحشور، صیاد و بزرگمهر رفیعا نام برد. ناگفته نماند که این شور و رونق در نمایشنامه‌نویسی را مدیون اندیشمندان دیگری هم بوده‌ایم نظیر ناتل خانلری یا دکتر جهانبگلو. آنان شاهین سرکیسیان و جوانان پُرشور اطرافش را، به‌جای فقط اجرای نمایشنامه‌های خارجی و ترجمه، متوجه متون ایرانی کردند، به‌خصوص متون نویسندگان معاصر. خب، چه کسی بهتر و معاصرتر از صادق هدایت، در نتیجه جوانان اطراف سرکیسیان به تشویق و کمک مستقیم او روی آوردند به اقتباس و اجرای داستان‌های این نویسندهٔ خوش استیل؛ «مرده‌خورها»، «درد دل میرزا یدالله» یا «محلل»، متأسفانه همینان با نادیده گرفتن نام و تلاش سرکیسیان و راندن او از گروه، سنت و رفتاری ناپسند به یادگار گذاشتند که البته به آن خواهم پرداخت. نمایشنامهٔ سومی که در گروه هنر ملی آماده شد «افعی طالبی» بود که نصیریان آن را به‌زعم خود براساس «داش آکل» هدایت تنظیم کرده بود که فاصلهٔ زیادی داشت با اصل داستان، بیشتر به عربده‌کشی لمپن‌ها و قداره‌کشان و یاوه‌گویی معرکه‌گیران نزدیک بود تا مرئی کردن

شخصیت‌های بی‌نظیر داستان مثل «داش آکل»، «کاکاسیاه»، «مرجان»، «ملا اسحاق عرق‌کش جهود». همین‌طور «بلبل سرگشته» که براساس یکی از پژوهش‌های فولکلوریک هدایت نوشته شده بود جای درنگ و واکاوی دارد که به آن نیز خواهیم پرداخت. ناگفته نماند که «بلبل سرگشته» به‌رغم اختلاف‌های فراوانی که در گروه «هنر ملی» پدید آمده بود به‌جز اجرای وسیع در تهران و شهرستان‌ها در «تئاتر شهر» پاریس هم به صحنه رفت. البته نمی‌توان کتمان کرد که چنین گرایشی، گرایش به زبان و فرهنگ و ادبیات ایران ـ با همهٔ ضعف‌ها و لغزش‌ها ـ کوششی جدی در نمایشنامه‌نویسی ملی ما بود که آغازگر و نوآورش کسی نبود جز شاهین سرکیسیان. این جریان خودجوش تئاتری هم‌زمان بود با تشکیل گروه‌های رسمی و غیررسمی مثل گروه «مروارید» و «هنر ملی» و «آناهیتا» و «پازارگاد» و نظایر آن. هنر نمایش به‌طرف نهادینه شدن قدم برمی‌داشت؛ و همهٔ این‌ها هم‌زمان بود با تأسیس ادارهٔ هنرهای دراماتیک و در پی آن هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک و دانشکده‌های تئاتری و همین‌طور توجه به ترجمهٔ نمایشنامه‌های معاصر جهان، به‌خصوص آشنایی با موج‌های نوگرایی تئاتر در اروپا، ماحصل کلام اینکه، رفته رفته نسل جدیدی در نمایشنامه‌نویسی پرورش یافت که دیگر دچار بحران‌های یأس‌آمیز و سرخوردهٔ روحی نبودند، کسانی مثل فرسی و ساعدی و رادی و مفید و بیضایی و تجدد و نعلبندیان و دیگرانی که راه درام ملی ما را پی گرفتند، کسانی که دغدغه‌هاشان برخلاف دوره‌های قبلی توصیه‌های صرفاً سیاسی ایدئولوژیک نبود، بلکه بر روانکاوی انسان، با اندکی نگاه انتقادی به «همه چیز» تمرکز داشت و به‌سوی نوعی از آبستراکسیون می‌رفت. تا آنکه در آستانهٔ انقلاب ۱۳۵۷ همه چیز دگرگون شد.

تأثیرات اجتماعی در تئاتر ایران تا سال ۱۳۳۲

اگر یک گام به عقب برگردیم و نگاهی به یکی دو سال پیش از کودتا بیندازیم انحلال «اتحادیه هنرپیشگان ایران» مهم‌ترین رویداد یا شکست تئاتری محسوب می‌شود، شکستی که مسبب آن کسی نبود جز دولت وقت و حزب توده ایران. در واقع «حزب»، بنیان‌گذار

آن تشکل صنفی بود و به یاری اعضای خود که بازیگران چند تئاتر از جمله «هنر» و «فرهنگ» و «سعدی» بودند «اتحادیه هنرپیشگان ایران» را تحت هدایت مستقیم «عبدالحسین نوشین» تأسیس کرد که از مهم‌ترین اهداف آن مبارزه با سرمایه‌داری و حتی حذف کارفرماها از اداره کردن و مدیریت سالن‌ها بود. گرچه، هنر تئاتر، در هر مقطع تاریخی بدون پشتوانهٔ مالی و همکاری با صاحبان سرمایه پا نگرفته و بدون وجود آن‌ها حتی منجر به تضعیف یا شکست شده است. البته تردیدی در مترقی بودن «اتحادیه» نیست، حتی به‌جرأت می‌توان گفت به‌رغم تعلقات سیاسی، عالی‌ترین و هوشمندانه‌ترین تجربه‌های تشکیلاتی ـ هنری را از سر می‌گذراند و تمام قد در برابر ارتجاع و سانسور ایستادگی می‌کرد. به‌طور نمونه با نگاهی به چند سطر از بیانیهٔ «اتحادیه هنرپیشگان» در سال ۱۳۳۱ به آزادیخواهی و روشن‌اندیشی آنان پی می‌بریم؛ شهامتی‌که تا امروز هرگز برای هیچ تشکیلات تئاتری دیگری تکرار نشد:

«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. پس از آنکه متن پیس در اداره نگارش وزارت فرهنگ مورد بررسی و سانسور واقع شد، به کمیسیونی که نمایندگان وزارت کشور، شهربانی، فرهنگ و حکومت نظامی در آن عضویت دارند احاله می‌شود تا مورد بررسی جدید قرار گیرد... و بعد هم نمایش را موکول به دیدن ژنرال رپتسیون می‌کنند.» (۱)

و بعد با صراحت و بی‌باکی ادامه می‌دهد:

«آیا نمایندگان شهربانی و وزارت کشور صلاحیت آن را دارند که مثلاً از لحاظ رعایت اصول مورد نظر خود را در آخرین لحظه، کار را سانسور کنند؟ بنابراین این بدعت را هیچ چیز جز ایجاد مانع در راه تکامل آزاد آثار هنری نمی‌توان نام گذاشت... اتحاد 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 سازند... و ما از تمام

هنرپیشگان، مردم هنردوست، به‌خصوص نویسندگان جراید دعوت می‌کنیم تا علیه خودسری و تضییقات مقامات دولتی اعتراض نمایند.» (۲)

متأسفانه اگر در کار «اتحادیه هنرپیشگان» از بنیاد، در ساختار، رنگ و بوی حزبی و دخالت سیاسی وجود نمی‌داشت، این جریان تأثیرگذار اجازه می‌یافت به‌طور وسیع از دل جامعهٔ تئاتری کشور برخیزد و به‌طور طبیعی و بنا بر ضرورت از حیات خود دفاع کند و نه با رهنمود و توصیهٔ یک حزب سیاسی در کسب قدرت و جایگاه جناحی؛ چون همیشه در این‌گونه فعالیت‌های اجتماعی خطر آن هست که با هر گرفتاری سیاسی آن تشکیلات هم از هم فروپاشد، چنان‌که «اتحادیه» از هم فروپاشید، یک‌بار در سال ۱۳۲۷ با ترور نافرجام شاه و دیگر بار با کودتای آمریکایی ۱۳۳۲ و انحلال همهٔ سازمان‌ها و کلوپ‌ها از جمله «اتحادیه هنرپیشگان ایران» که اعضایش یا به زندان افتادند یا خانه‌نشین شدند و یا مثل نوشین و لرتا و خاشع و شباویز و امینی و ده‌ها تن دیگر از کشور گریختند و در نهایت کسانی ماندند که تئاتر را، چیزی در حد سرگرمی می‌دیدند.