از کتاب‌های اقتصاد فرهنگ و هنر

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر در تهران

فرشته رازقی

هوالهادی

اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر در تهران

فرشته رازقی

سرشناسه : رازقی، فرشته، ۱۳۵۹ـ
عنوان و نام پدیدآور : اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر در تهران / فرشته رازقی.
مشخصات نشر : تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری : ۱۳۸ ص.
شابک : ۹۷۸-۶۰۰-۴۵۲-۲۴۲-۷
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
موضوع : نمایش-- ایران-- تاریخ
موضوع : Theater-- Iran-- History
موضوع : نمایش -- جنبه‌های اقتصادی
موضوع : Theater -- Economic aspects
شناسه افزوده : پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات
شناسه افزوده : Institute for Research of Culture, Art and Communication
رده بندی کنگره : PN۲۹۵۴
رده بندی دیویی : ۷۹۲/۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی : ۵۷۸۱۶۸۲

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
عنوان: اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر در تهران
نویسنده: فرشته رازقی
ویراستار: پروین حاجی‌پور
صفحه‌آرا : حسین آذری
طراح جلد: فاطیما وفا
نوبت چاپ: اول- پاییز ۱۳۹۸
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
قیمت: ۱۶۰۰۰۰ ریال
شابک: ۷-۲۴۲-۴۵۲-۶۰۰-۹۷۸

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.
در صورت تخلف، پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولی‌عصر(عج)، خیابان دمشق، شماره ۹،پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
صندوق پستی: ۶۲۷۴-۱۴۱۵۵ .**تلفن:** ۸۸۹۰۲۲۱۳ . **دورنگار:** ۸۸۸۹۳۰۷۶ **Email:**nashr@ricac.ac.ir

اقتصاد فرهنگ و هنر (۲)

فهرست مطالب

سخن ناشر.....۱
مقدمه پژوهشکده.....۳

فصل اول : تاریخچهٔ تئاتر خصوصی در ایران
پیش از انقلاب.....۱۰
پس از انقلاب.....۱۳
فصل دوم : اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر
الگوهای اقتصادی جهان.....۲۴
الگوهای اقتصادی ایران.....۶۲

فصل سوم: روایت‌های اهالی تئاتر
در ارتباط با زمینه‌های خصوصی‌سازی در عرصهٔ تئاتر
آغاز فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی در تهران.....۴۱
تماشاخانه‌های خصوصی تهران.....۴۶

فصل چهارم: روایت‌های اهالی تئاتر از پیامدهای خصوصی‌سازی
سهم دولت در ساخت و تجهیز تماشاخانه.....۵۰
تماشاخانه‌های خصوصی و مسئلهٔ حمایت دولت از برنامه‌های اجرایی.....۵۴
تئاتر خصوصی و حمایت بخش نیمه‌دولتی و غیردولتی.....۶۶
موانع اقتصادی و فرهنگی در مسیر سرمایه‌گذاری و توسعهٔ تئاتر خصوصی.....۷۳

فصل پنجم: مخاطب تئاتر خصوصی و وضعیت معیشتی هنرمندان

مخاطب تئاتر خصوصی ۷۷
فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی و وضعیت معیشتی هنرمندان تئاتر ۸۵

فصل ششم: تحلیل و جمع‌بندی

خلأ قانونی یا «مافیای هنری»؟ ۹۵
تأسیس تماشاخانهٔ خصوصی به‌جای تئاتر خصوصی ۱۰۲
تشکیل سازمان تئاتر ۱۰۵
سازمان‌دهی تشکیلات تئاتر در قالب گروه‌های تئاتری ۱۱۰
فعالیت تئاتر تجربی در شرایط خصوصی‌سازی ۱۱۳
پیامدهای خصوصی‌سازی در عرصهٔ تئاتر ۱۱۵

فهرست منابع ۱۲۹

سخن ناشر

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات با هدف رفع نیازهای پژوهشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، نزدیک به دو دهه است که با رویکرد مسئله‌محوری به دنبال شناخت مشکلات حوزهٔ فرهنگ و هنر، شناسایی قابلیت‌ها و ظرفیت‌ها و ارائهٔ راهبردها و راهکارهای مناسب برای حل مشکلات و نیز توسعهٔ قابلیت‌ها در مسیر تعالی فرهنگی کشور است.

این پژوهشگاه، با سه پژوهشکده فرهنگ، پژوهشکده هنر و پژوهشکده ارتباطات در تعامل و همکاری با صاحب‌نظران و اندیشمندان حوزهٔ فرهنگ و هنر، ضمن اجرا و نظارت بر طرح‌های پژوهشی مورد نیاز، اقدام به برگزاری نشست‌ها، همایش‌های علمی، جلسات نقد و گفتگو و نیز جشنواره پژوهش فرهنگی سال می‌نماید.

علاوه بر این، دفتر طرح‌های ملی پژوهشگاه نیز، به‌عنوان متولی انجام مطالعات فرهنگی و اجتماعی در سطح ملی، ضمن اجرای نظرسنجی‌های موردنیاز، به اجرای پیمایش‌های ملی نظیر پیمایش ارزش‌ها و نگرش‌های ایرانیان؛ مصرف کالاهای فرهنگی؛ سواد رسانه‌ای؛ وضعیت فرهنگی، اجتماعی و اخلاقی جامعه ایران و سنجش سرمایه اجتماعی کشور اقدام می‌نماید.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، تلاش دارد تا مجموعه دستاوردهای

پژوهشی خود را با هدف تحقق عدالت فرهنگی و دسترسی همه پژوهشگران و سیاست‌گذاران فرهنگی کشور، منتشر نماید. از این‌رو انتشارات پژوهشگاه طی مدت فعالیت خود تاکنون، آثار پژوهشی متعدد و متنوعی را در قالب «کتاب»، «گزارش پژوهش»، «گزارش نظرسنجی» و «گزارش راهبردی» منتشر کرده است. پژوهشگاه همچنین، انتشار فصلنامه علمی پژوهشی «مطالعات فرهنگ ارتباطات» و نیز چاپ آثار برگزیده جشنواره فرهنگی سال را در کارنامه خود دارد.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ضمن استقبال، تعامل، همکاری و همفکری با استادان، نخبگان و پژوهشگران حوزه فرهنگ، هنر و رسانه، امیدوار است با انتشار دستاوردهای پژوهشی خود بتواند به «مرجع پژوهش» در حوزه فرهنگ و هنر ایران و نیز پایگاهی برای اندیشمندان و دلسوزان این عرصه تبدیل شود.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

مقدمه پژوهشکده

برای شناخت بازار هنرهای تجسمی معاصر، اشاره به کتاب خواندنی «کوسهٔ شکم‌پر ۱۲ میلیون دلاری» نوشتهٔ دن تامپسون[1] شروع مناسبی به نظر می‌رسد.[2] عنوان کتاب اشاره‌ای است به اثری از هنرمند معاصر، دیمن هرست[3]. این «اثر هنری» چیزی نبود جز کوسه‌ای دو تُنی که به درخواست هرست در استرالیا شکار شده و در محفظه‌ای پر از یخ و محلول فرمالدئید به لندن ارسال شده بود. این کوسه در یک حراجی در لندن به قیمت ۱۲ میلیون دلار به فروش رفت. حال سؤال این است که چطور ممکن است حتی به ذهن کسی خطور کند که برای یک کوسه ــ که اساساً همان زمان هم در اینکه آیا می‌توان آن را اثری هنری به شمار آورد یا نه، مناقشه وجود داشت ــ ۱۲ میلیون دلار بپردازد؟ بنا به روایت نویسندهٔ کتاب «بخشی از پاسخ این سؤال این است که در دنیای هنر معاصر، برندینگ می‌تواند جایگزین قضاوت انتقادی شود»؛ و اینکه چارلز ساچی[4]، مجموعه‌داری مشهور، فروشندهٔ این کار بود و لری گاگوسیان[5] دلال نام‌آور هم کارگزار فروشش

1. Donald N. Thompson

۲. کوسهٔ شکم‌پر ۱۲ میلیون دلاری، نوشتهٔ دن تامپسون، ترجمهٔ اشکان زهرائی، نشر بیدگل، ۱۳۹۷.

3. Damien Hirst

4. Charles Saatchi

5. .Larry Gagosian

و البته «خالق اثر» هم دیمن هرست، هنرمندی برندشده. پاسخ سؤال به همین سادگی است و دیگر، ارزش هنری آن اصلاً محلی از اعراب نمی‌یابد.

این در حالی است که خالقان آثار فرهنگی و هنری همواره حساس بوده‌اند که مبادا ارزش آثارشان بر مبنای ملاک‌های مادی و حتی قضاوت عمومی سنجیده شود. آنان شأنی بیش از این برای «فرهنگ» و «هنر» قائل هستند که به‌کالایی همچون سایر کالاها تقلیل یابد، در بازار خرید و فروش شود، به بازاریابی و تبلیغات محتاج باشد، دلالان و واسطه‌ها در سرنوشتش نقش ایفا کنند و سرانجام هم ارج و قربش را پولی تعیین کند که خریدار پرداخت می‌کند.

می‌دانیم که پیدایش هنر مدرن از همان آغاز با شکل‌گیری بازارهای سرمایه‌دارانه پیوندی وثیق داشت. همین پیوند به هنرمندان مدرن امکان داد تا از حامیان سنتی‌شان — عمدتاً کلیسا و اشراف در غرب— بگسلند و به‌عبارتی، از قید آنان رها شوند. حتی خودانگارهٔ هنرمند مدرن تا حدی محصول این گسست بود. اما آنچه در چند دههٔ اخیر رخ داده، اگر تغییری کیفی در این روند نباشد، دست‌کم به انتها رساندن آن است. در نتیجهٔ گسترش روزافزون اقتصاد بازار آزاد و بسط فرایند جهانی‌شدن، دو پدیدهٔ به‌ظاهر متناقض— هنر مدرن و بازار— بیش‌ازپیش به هم رسیدند. به عبارت درست‌تر، عرصهٔ فرهنگ و هنر تا حد زیادی با قواعد بازار سازگار شد و به مقتضیات آن تن داد. این برداشت، البته بدان معنا نیست که قلمرو فرهنگ و هنر فاقد هرگونه خودآیینی است و یکسره تابعی از اقتصاد یا سیاست شده است؛ اما حاوی این بصیرت است که از تأثیر عظیم روندهای اقتصادی— اجتماعی چند دههٔ اخیر در فرم و محتوا و جهت‌گیری‌های هنر معاصر نباید غافل ماند[۱].

اکنون حراجی‌ها، دلال‌ها، واسطه‌ها، برندها (هنرمند یا حراجی یا دلالِ برندشده)،

---

۱. برای بحثی آکادمیک دربارهٔ تاثیر شگرف اقتصاد بازار آزاد بر جهان هنر و خطی‌مشی فرهنگی کشورهای مختلف می‌توان به کتاب دو جلدی زیر مراجعه کرد:
Art and the Challenge of Markets, ed by Victoria D. Alexander et al, Oxford: Palgrave .Macmillan, 2018

این کتاب از حمایت مالی پروژه‌ای در آکادمی فنلاند تحت عنوان زیر برخوردار بوده است:
«چگونه جهان‌های هنری به چرخش بازار بنیاد یا نئولیبرالیسم از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد واکنش نشان داده‌اند».

نمایشگاه‌ها، نمایشگاه‌گردان‌ها[1] و... نه‌فقط کنترل بازار هنر را به دست گرفته‌اند، بلکه تا حد زیادی سرنوشت هنر معاصر و حتی معنا و مفهوم آن را هم شکل می‌دهند. در بسیاری موارد، آثار هنری صرفاً کالایی تصور می‌شوند همچون هر کالای دیگری که باید برای آن‌ها بازاری یافت (یا ایجاد کرد) و خریداری. و در این مسیر، نه ناقدان یا هنرشناسان بلکه دلالان و واسطه‌ها ــ که قواعد بازار، برندسازی و جز آن را می‌شناسند ــ بازیگران اصلی هستند. در چنین فضایی، چه رابطه‌ای میان ارزش‌های زیبایی‌شناسی یا کیفیت هنری یک اثر و قیمت آن وجود دارد؟ پاسخ یکی از متخصصان این کسب‌وکار جالب است: «این دو کاملاً به هم وابسته نیستند. هنرمندان فوق‌العاده زیادی هستند که بازار خوبی ندارند. چه رابطه‌ای بین قیافهٔ خوب و ثروت فراوان وجود دارد؟ این همین بحث است؛ ارتباطش مورد تردید است؛ ربط معناداری ندارد.»[2]

ایران نیز در دهه‌های اخیربه‌تدریج و در بافتار خاص خود، دست‌کم از برخی لحاظ، به این روند پیوست. روشن است که اقتصاد فرهنگ و هنر در ایران از جنبه‌های مختلفی با تجربهٔ جهانی متفاوت است؛ اما ایران نیز به‌تمامی از این روند مستثنا نبود؛ و نه‌فقط همان ذهنیت رایج جهانی در اینجا نیز کمابیش بازتولید شد، بلکه مجموعه‌ای از رویه‌های قانونی، اجرایی و اقتصادی نیز در دستور کار قرار گرفت تا بازار فرهنگ و هنر ایران شکوفا شود. آرزوی دیرینهٔ همهٔ مدیران و متولیان همواره این بوده است که بازار فرهنگ و هنر ایران در داخل کشور رونق یابد و در وضعیت ایدئال، «محصولات فرهنگی ایرانی» سهمی از «بازار جهانی فرهنگ» را هم به خود اختصاص دهند؛ اما در سال‌های سپری‌شده، خوش‌بینی اولیه تحقق نیافته و در مواردی با نگرانی جایگزین شده است. برخی انتظارات که در ابتدا دربارهٔ فرایندهایی همچون خصوصی‌شدنِ فعالیت‌های هنری وجود داشت، پس از مدتی رنگ باخت. برای مثال، در آغاز تصور می‌شد ــ و هنوز هم برخی مؤمنانه بر این باور پای می‌فشارند ــ که اگر فرایندهای بازار در عرصهٔ فرهنگ و هنر گسترش یابند، هر

1. Curator

در فارسی به «سرپرست» هم ترجمه شده است.

۲. به نقل از: هفت روز در جهان هنر، سارا تورنتون، ترجمهٔ آرزو احمی، نشر نظر، ۱۳۹۵، ص ۳۶.

چیـزی در جـای «طبیعـی» خـودش قـرار می‌گیـرد و همـگان از آن سـود می‌برنـد.[1]

اکنـون مسـائل مختلفـی در عرصه‌هـای مختلـف فرهنـگ و هنـر سـر برآورده‌انـد. در برخـی حوزه‌هـا رونقـی ایجـاد نشـده اسـت و چشـم‌انداز روشـنی هـم نمی‌تـوان متصـور بـود؛ در برخـی عرصه‌هـا ماجـرا بـه پول‌شـویی و دخالـت نهادهـای قضایـی انجامیـده اسـت؛ و در نمونه‌هایـی ماننـد «حراجـی تهـران» هـم کـه بـه نظـر همه‌چیـز روبـه‌راه اسـت، انبوهـی از هنرمنـدان و منتقـدان ناراضـی صـف کشـیده‌اند. در یـک تصویـر کلـی، نـه رونـق اقتصـادی چندانـی در فرهنـگ و هنـر ایـران ایجـاد شـده و نـه پیشـرفت چشـمگیری در کیفیـت و محتـوای آثـار هنـری حاصـل آمـده اسـت[2]؛ امـا از دیـد بسـیاری از مدیـران و هنرمنـدان، وضعیـت فعلـی بـه معنـای بی‌اعتبـاری کل ایـن رویکـرد نیسـت؛ بلکـه بایـد بـا اندیشـیدن بـه مؤلفه‌هایـی ماننـد فضـای کسـب‌وکار، فعالیـت جدی‌تـر بخـش خصوصـی، جـذب سـرمایه، شـفافیت و نظایـر آن بـه رونـق بـازار فرهنـگ و هنـر یـاری رسـاند. در چنیـن موقعیتـی و با چنیـن ذهنیتـی، باوجود آنکه نهادهـای دولتـی نمی‌تواننـد از علایـق فرهنگـی و تبلیغاتی‌شـان در عرصـهٔ فرهنـگ و هنـر صرف‌نظـر کننـد و هم‌اکنـون نیـز بزرگ‌تریـن «بنگاه‌هـای تولیـد آثـار فرهنگـی» متعلـق بـه آنـان اسـت و نیـز بـا وجـود فرایندهـای ــ از دیـد دولـت ــ اجتناب‌ناپذیـر کنتـرل و نظـارت بـر آثـار هنـری، بـه نظـر می‌رسـد همچنـان شـکل‌گیری نوعـی «بـازار فرهنـگ و هنـر» در زمـرهٔ خطی‌مشـی اصلـی نهادهـای مسـئول قـرار دارد.

اقتصـاد فرهنـگ در فهمـی موسـع از ایـن اصطـلاح، اقتصـاد را مقولـه‌ای حک‌شـده در اجتمـاع می‌شـمارد و بدیـن اعتبـار ناگزیـر بـا جامعـه و سیاسـت پیونـدی ناگسسـتنی می‌یابـد. گسـترهٔ اقتصـاد فرهنـگ برخـلاف پنداشـت‌های سـاده‌انگارانه بـه مدل‌هـای اقتصـادی جـذب سـرمایه یـا جلـب مشـتری و بهبـود

---

۱. برخی هنرمندان ایرانی که فرصت کار در غرب را یافته‌اند، اکنون روایت می‌کنند که گرچه در آنجا دولت مانعی در برابر کار هنری نیست و هنرمند به هیچ مجوزی نیازی ندارد، بازار و تهیه‌کننده خود نوعی گزینش را اعمال می‌کنند و هنرمند برای تطبیق با خواسته‌های آنان فشاری بر دوش خود احساس می‌کند.

۲. برای یک نمونهٔ خصلت‌نما ر.ک مصاحبهٔ حسین علیزاده، هنرمند مشهور «موسیقی سنتی» ایرانی، با نشریهٔ اندیشهٔ پویا که در آن علیزاده از تسلط «فرهنگ تجاری‌شدن» بر هنر ایران که به روایت او، هم در طرف تولید و هم در طرف مصرف حاکم شده است، به‌شدت انتقاد می‌کند (اندیشهٔ پویا، شمارهٔ ۶۰، مرداد ۱۳۹۸).

فضـای کسـب‌وکار محـدود نمی‌شـود. اقتصـاد فرهنـگ بـا الگوهـای مصـرف مخاطبـان، سـاختار طبقاتـی جامعـه، خطی‌مشـی‌های دولـت، سـاختار اقتصـاد سیاسـی و جـز آن گـره می‌خـورد. بـر پایـهٔ ایـن منطـق، مجموعـهٔ *اقتصـاد فرهنـگ و هنـر*، مشـتمل بـر پژوهش‌هـا یـا تک‌نگاری‌هایـی اسـت کـه در تقسـیم کار دانشـگاهی کنونـی ممکـن اسـت در رشـته‌های اقتصـاد، جامعه‌شناسـی، مطالعـات فرهنگـی، علـوم سیاسـی و حتـی ژورنالیسـم تحقیقـی بگنجنـد. در نهایـت، آنچـه اطـلاق عنـوان «اقتصـاد فرهنـگ» را بـه آثـار ایـن مجموعـه موجـه می‌سـازد ایـن الـزام اسـت کـه ایـن پژوهش‌هـا در هـر حالـت از سـویه‌های اقتصـادی تحقیـق و داده‌هـا، آمـار، شـواهد و مسـتندات اقتصـادی غفلـت نورزنـد.

مجموعـهٔ اقتصـاد فرهنـگ و هنـر بـا ایـن اهـداف طراحـی شـد کـه در قالـب پروژه‌هـای تحقیقاتـی کوچـک بـه پژوهش‌هـای مـوردی در حوزه‌هـای متنـوع اقتصـاد فرهنـگ و هنـر بپـردازد. هـدف عمـدهٔ ایـن پژوهش‌هـا طـرح مسـئله و روشن‌سـاختن زوایایـی از موضـوع مـورد بررسـی اسـت و نـه ضرورتـاً واکاوی همـهٔ مسـائل و موضوع‌هـای حـوزهٔ مـورد نظـر. ایـدهٔ برسـازندهٔ مجموعـه ایـن اسـت کـه هرچنـد هرکـدام از ایـن حوزه‌هـا و موضوع‌هـای خـاص، عناصـر کلیـت را در خـود دارنـد و به‌تنهایـی نیـز دست‌کم تاحـدودی بـر آن گواهـی می‌دهنـد، تنهـا بـه میانجیگـری تولیـد مجموعـه‌ای از متـون و گزارش‌هـای پژوهشـی و تحلیلیِ مسـتند و مبتنـی بـر «امـور واقـع» از عرصه‌هـا و مصادیـق مختلـف اقتصـاد فرهنـگ و هنـر اسـت کـه می‌تـوان تصویـر بزرگ‌تـر را بـه چنـگ آورد. هرکـدام از ایـن کتاب‌هـای کوچـک «اقتصـاد فرهنـگ و هنـر» می‌کوشـند از طریـق مسـتندسـاختن تجربه‌هـای پیشـین یـا روایـت مسـیر طی‌شـده و روندهـای اصلـی یـا ثبـت و ضبـط دیـدگاه کنشـگران، زمینـهٔ بحـث و نقـد و گفت‌وگـو دربـارهٔ موضـوع پژوهـش را فراهـم آورنـد. بیـش از ایـن را بایـد بـه پژوهش‌هـا و تلاش‌هـای بعـدی واگذاشـت.

ایـن جلـد از مجموعـهٔ اقتصـاد فرهنـگ و هنـر بـه «اقتصـاد تئاتـر خصوصـی» در ایـران اختصـاص دارد. مؤلـف کوشـیده اسـت بـا مـرور مطالـب موجـود و مصاحبـه بـا دسـت‌اندرکاران «تئاتـر خصوصـی ایـران» بـر مهم‌تریـن مسـائل و تنگناهـای ایـن

عرصه دست بگذارد. این کتاب پیش از انتشار برای ارزیابی به برخی از «اهل فن» ارائه شد؛ برخی بیشتر پسندیدند و برخی کمتر؛ اما آنچه نمی‌توان کتمان کرد این است که نویسنده با تلاش بسیار تقریباً با همهٔ مدیران تماشاخانه‌های خصوصی تهران مصاحبه کرده و فزون بر آن عمدهٔ دیدگاه‌های مطرح‌شده در همایش‌های مرتبط و حتی مباحث مطبوعاتی دربارهٔ «تئاتر خصوصی» را نیز از نظر گذرانده است. بخش زیادی از مستندات کتاب به اظهارات مدیران تماشاخانه‌های خصوصی و سایر متولیان اختصاص یافته است که گاه بیش از حد لازم به نظر می‌رسد؛ اما باید به این نکته توجه کرد که یکی از اهداف اصلی این نوشتار، روایت تجربهٔ «تئاتر خصوصی ایران» از منظر متولیانش بوده است. از آنجا که نوشته‌ها و تحلیل‌های اندکی از اقتصاد فرهنگ و هنر در دسترس مخاطبان و مدیران قرار دارد، امیدواریم این مجموعه و این کتاب دستکم امکانی برای بحث و نقد فراهم آورند.

پژوهشکده فرهنگ

فصل اول: تاریخچهٔ تئاتر خصوصی در ایران

پیش از ورود تئاتر به معنای غربی آن به ایران، ما نمایش‌های آیینی و سنتی خود را داشتیم که این نمایش‌ها خودجوش و مردمی بودند و با هزینهٔ خود مردم یا پول نذورات برپا می‌شدند. نمایش‌های شادی‌آور در محفل‌های عمومی و خصوصی و عموماً در حیاط خانه‌ها به‌بهانهٔ جشن و سرور، نقالی در قهوه‌خانه‌ها به‌واسطهٔ تجمع مردم و تعزیه هم در فضاهای عمومی روباز و غالباً در تکیه‌ها به نمایش درمی‌آمدند. گروه‌های تعزیه را صاحبان ثروت و قدرت یا توده‌های مردم مورد حمایت مالی قرار می‌دادند. با ورود تئاتر به شکل اروپایی آن که متفاوت با نمایش‌های ایرانی بود، سالن‌های نمایش و تماشاخانه‌ها برای اجرای این نوع نمایش به وجود آمدند و بعدها محل اجرای نمایش‌های ایرانی نیز تحت‌تأثیر معماری این تماشاخانه‌ها تا حدودی تغییر کرد.

از زمان ورود تئاتر اروپایی به ایران تا به امروز این شکل از تئاتر دوره‌های مختلفی به خود دیده است که می‌توان این دوره‌ها را بدین‌صورت تقسیم‌بندی کرد:

ـ دورهٔ اول (۱۲۷۵ ـ ۱۳۰۰): از زمان تأسیس دارالفنون تا پایان حکومت قاجار
ـ دورهٔ دوم (۱۳۰۰ ـ ۱۳۲۰): زمان پهلوی اول
ـ دورهٔ سوم (۱۳۲۰ ـ ۱۳۳۲): از آغاز پهلوی دوم تا کودتای ۲۸ مرداد
ـ دورهٔ چهارم (۱۳۳۶ ـ ۱۳۵۷): از زمان تأسیس اداره هنرهای دراماتیک تا پایان حکومت پهلوی
ـ دورهٔ پنجم: از ۱۳۵۷ تا اوایل دههٔ ۹۰
ـ دورهٔ ششم: دههٔ ۹۰

چنانکه پیداست، چهار دورهٔ اول پیش از انقلاب و دورهٔ پنجم و ششم پس از انقلاب را دربرمی‌گیرد. اشاره به این نکته ضروری است که در این نوشته به تئاترهای خصوصی ـ با تمرکز بر دههٔ اخیر ـ پرداخته می‌شود.

پیش از انقلاب

تئاتر در زمان ناصرالدین شاه ودر دامان حمایت درباریان که به تأسی از ناصرالدین شاه در پی یافتن وسایل سرگرمی و تفنن بودند، وارد ایران شد؛ اما تنها حمایت درباریان و رجال نبود که نمایش توانست بر آن تکیه کند؛ زیرا تئاتر که در ابتدا به‌وسیلهٔ حکومت و بیشتر به‌عنوان ابزار سرگرمی وارد ایران شده بود، پس از چندی وارد بستر جدید خود در ایران شد. بستری که دیگر دولتی و تفننی نبود. با نشر افکار تجددخواهانه و افزایش شمار افراد باسواد، مسافرت شمار بیشتری از ایرانیان به اروپا و افزایش تعداد روزنامه‌ها عده‌ای از روشنفکران نیز متوجه این وسیلهٔ ارتباطی و انتقادی شدند و آن را امکانی برای انتقاد از دستگاه حکومت یافتند.

دورهٔ اول (۱۲۷۵ ـ ۱۳۰۰): از زمان تأسیس دارالفنون تا پایان حکومت قاجار

در ابتدا مقارن با تأسیس تماشاخانه دارالفنون، گروهی از جوانان ارمنی تحصیل‌کردهٔ اروپا در مدرسه هایگازیان سالن تئاتری ساختند و «انجمن دوستداران تئاتر» را تشکیل دادند. این اولین انجمن نمایشی در تهران محسوب می‌شود و تالار این مدرسه هم پس از دارالفنون، دومین سالن

نمایشی بود که در تهران ساخته شد (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۳۱ـ۳۲). با شروع انقلاب مشروطه و برقراری حکومت پارلمانی، فضای فرهنگی ـ سیاسی نوینی در کشور ایجاد شد که به گسترش هنر نمایش کمک بسیاری کرد؛ و نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ اروپایی اولین بار توسط «آخوندزاده» از این دوره شروع شد. از گروه‌های نمایشی مهم در دورهٔ مشروطیت می‌توان به «انجمن اخوت»، «شرکت علمیه فرهنگ» و «تئاتر ملی» اشاره کرد. تئاتر ملی (تالار مطبعهٔ فارس) اولین تئاتر مستقل تهران محسوب می‌شود و برای نخستین بار در آنجا بود که یک مکان ثابت برای اجرا تدارک دیده شد و تأسیس آن در به‌وجود آمدن مرکزیت تئاتری برای لاله‌زار در سال‌های بعد، تأثیر بسزایی داشت (همان: ۶۷ـ۶۸).

دورهٔ دوم (۱۳۰۰ ـ ۱۳۲۰): زمان پهلوی اول

با آغاز حکومت رضاخان و برچیده‌شدن حکومت قاجار تئاتر نیز وارد دورهٔ جدیدی شد. با تعطیلی تئاترهای قبلی، افرادی از اعضای آن گروه‌ها و گروه‌های دیگر به تأسیس گروه‌ها و سالن‌های نمایش پرداختند که ازجمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به فعالیت‌های علی نصر، تئاتر نصر و جامعهٔ باربد اشاره کرد.

بعد از تعطیلی تئاتر ملی، علی نصر گروه نمایشی مستقلی تحت عنوان «کمدی ایران» را در سال ۱۲۹۵ ه.ش تأسیس کرد که اولین گام جهت ایجاد گروه‌های نمایشی حرفه‌ای ثابت در ایران بود. و پس از آن و بعد از آغاز کار هنرستان هنرپیشگی به‌نام «تماشاخانه تهران»، او تئاتر نصر را در تالار نمایشی گراند هتل افتتاح کرد. این تئاتر بعدها به تئاتر دهقان تغییر نام داد و عبداله والا مدیر آن شد. مدیریت این شخص دورهٔ مهمی برای تئاتر لاله‌زار به حساب می‌آید؛ چراکه به بهانهٔ مقروض شدن تئاترش بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، رسماً تئاتر کاباره‌ای و تئاتری راکه بعدها به نام تئاتر لاله‌زاری مشهور شد، پایه‌گذاری کرد (حبیبیان، ۱۳۸۹: ۷۲ـ۸۲).

دورهٔ سوم (۱۳۲۰ ـ ۱۳۳۲): از آغاز پهلوی دوم تا کودتای ۲۸ مرداد

از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲، تئاتر وارد دورهٔ جدید خود شد که دورهٔ شکوفایی تئاتر

خصوصی در لاله‌زار است. افزون بر گروه‌های نمایشی که پیش‌تر اشاره شد، تئاترهای شاخص دیگری در این سال‌ها شروع به فعالیت کردند که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به «تئاتر فرهنگ (تئاتر پارس)» ، «فردوسی» و «سعدی» اشاره کرد.

مهم‌ترین ویژگی هنر نمایش تا این دوران این است که این نمایش‌ها توسط قشر تحصیل‌کرده، معلمان و کارمندان ادارات و در «جهت تنویر افکار مردم» اجرا می‌شدند. اعضای گروه‌ها که در اوقات فراغت بعدازظهر به این کار می‌پرداختند، پولی بابت کار خود دریافت نمی‌کردند یا پول بسیار ناچیزی می‌گرفتند. نمایش در این دوران حرفه‌ای نبود؛ یعنی شغلی دائمی به‌شمار نمی‌آمد که هنرمندان بتوانند با درآمدش زندگی خویش را بچرخانند. با این همه، اعضای گروه‌ها تقریباً ثابت بودند و با انحلال یک گروه، در گروهی دیگر تجمع پیدا می‌کردند (ملک‌پور، ۱۳۸۶ : ۴۲). نمایش تا این دوران از حمایت مستقیم دولت برخوردار نبود و به عبارت دیگر، خصوصی بود؛ تا اینکه از این پس با آغاز به‌کار سازمان پرورش افکار به سمت دولتی شدن گام برداشت.

دورهٔ چهارم (۱۳۳۶ـ۱۳۵۷): از زمان تأسیس ادارهٔ هنرهای دراماتیک تا پایان حکومت پهلوی

در سال ۱۳۳۶ ، اطلاعیه‌ای توسط وزارت فرهنگ صادر شد که به‌موجب آن دولت امکانات تولید تئاتر را برای کسانی که می‌خواستند از این امکانات بهره بگیرند، فراهم می‌کرد؛ به‌شرط آنکه اساس‌نامه و ضوابط وزارت فرهنگ را قبول داشته باشند. بعد از سال ۱۳۴۱ با تأسیس ادارهٔ تئاتر، دولت به‌طور رسمی سازوکار تئاتر را در دست گرفت و تئاتر وارد دورهٔ جدیدی شد؛ و تئاتر خصوصی از رونق افتاد؛ ازجملهٔ تئاترهای خصوصی این دوره «تئاتر آناهیتا» بود. این تئاتر از سال ۱۳۶۶ تا به امروز به نام «تئاتر گلریز» و به‌صورت دولتی اداره می‌شود.

افزون بر تئاترها و گروه‌هایی که تا بدین‌جا به آن‌ها اشاره شد و برای اجرای نمایش به سبک اروپایی شکل گرفته بودند، در سال‌های ۱۲۹۵ تا ۱۲۸۸ ه.ش که زمینهٔ تغییر و تبدیل مشروطیت به مطلقیت فراهم شده بود، مباشران «نمایش‌های تقلید»[1] نیز چندین تماشاخانه تأسیس کردند. ازجملهٔ

---

۱ . نمایش‌های تقلید (نمایش‌های شادی‌آور ایرانی)

مهم‌ترین آن‌ها «تماشاخانهٔ اینتال یا انترناسیونال تیارت» بود که توسط «احمد خان مؤید» در سال ۱۲۹۵ ه.ش ساخته شد؛ که نقطهٔ عطفی در نمایش‌های تقلیدی ایران محسوب می‌شود (همان: ۵۶). بعد از انقلاب هم تئاتر ملت در سال ۱۳۵۹ به‌صورت خصوصی تأسیس و اداره شد که گروه‌های سعدی افشار و صفری در آن به اجرای نمایش می‌پرداختند. تئاتر ملت بیش از یکی دو سال دوام نیاورد و تعطیل شد.

پس از انقلاب

دورهٔ پنجم: از ۱۳۵۷ تا اوایل دههٔ ۹۰

تئاتر بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ سرنوشت دیگری پیدا کرد و به سمت آنچه امروزه به اصطلاح به تئاتر لاله‌زاری معروف است، کشیده شد. زمام امور تئاتر در ابتدا با تأسیس سازمان پرورش افکار و سپس ادارهٔ تئاتر در زمان پهلوی دوم به دست دولت افتاد و به این ترتیب، تئاتر ایران به تئاتر دولتی بدل شد و دولت کنترل آن را در اختیار گرفت. این تئاتر بعد از انقلاب و با شروع حکومت جمهوری اسلامی وارد دورهٔ تازه‌ای شد؛ ولی همچنان دولتی باقی ماند؛ و تا همین چند سال اخیر که تماشاخانه‌های خصوصی در تهران آغاز به‌کار کردند، دولتی بود.

دورهٔ ششم: دههٔ ۹۰

در اوایل دهه‌ی ۹۰ با آغاز به‌کار فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی، تئاتر وارد دورهٔ تازه‌ای شد. فعالیت بخش خصوصی مناسبات جدیدی را وارد این حوزه کرد. البته در سال‌های پیش از دهه‌ی ۹۰ نیز قوانینی برای بسترسازی فعالیت بخش خصوصی در حوزهٔ فرهنگ و هنر تصویب شده و تلاش‌هایی در جهت رفتن به سمت خصوصی‌سازی صورت گرفته بود؛ اما در حوزهٔ تئاتر به ثمر ننشست، تا این‌که وضعیت حاکم بر دههٔ ۹۰، شرایط را برای ورود و فعالیت بخش خصوصی به‌صورت جدی فراهم نمود. در اینجا به تلاش‌هایی که در سال‌های پس از انقلاب در راستای خصوصی‌سازی صورت گرفته است، اشاره می‌شود.

بعد از انقلاب و با به آتش کشیده شدن جامعهٔ باربد، دیگر تئاترهای

خصوصی نیز مصادره شدند. در دهۀ ۶۰، در زمان مدیریت علی منتظری در ادارۀ هنرهای نمایشی و مجید جعفری در تئاتر شهر تلاش‌هایی از سوی مجید جعفری در جهت نجات تئاتر نصر، پارس و دیگر تئاترها صورت گرفت. تئاتر نصر که به نفع کمیته امداد امام‌خمینی مصادره شده بود، با رایزنی‌های علی منتظری در بهمن ۱۳۶۶ توسط واحد فرهنگی جهاد دانشگاهی اجاره شد تا بازسازی و مجدداً احیا شود. اولین مدیر آن مجید جعفری بود که به وضعیت آن تا حدودی سروسامان داد. سپس دکتر محمود عزیزی مدیریت آن را به‌عهده گرفت. در سال ۱۳۸۱، مالک شخصی تصمیم گرفت ساختمان را بفروشد و به‌جای آن پارکینگی احداث کند؛ اما تا عملی شدن این تصمیم کل ساختمان در فهرست آثار ملی ثبت شد. پس از این ماجرا، مالک حکم فوریِ تعطیلی این سالن تئاتر را ارائه کرد و تا همین اواخر ساختمان «تئاتر نصر» تعطیل بود.

تئاتر پارس هم توسط ستاد فرمان هشت ماده‌ای امام مصادره و به حوزۀ هنری سپرده شد. این تئاتر بعد از انقلاب زیر نظر حوزۀ هنری فعالیت می‌کرد تا اینکه پس از تصمیم ستاد به بازپس‌گیری آن از حوزۀ هنری، تعطیل شد. سپس سازمان میراث فرهنگی تئاتر پارس را تحت پوشش خود قرار داد و آن را به‌عنوان میراث فرهنگی ثبت کرد؛ و به این ترتیب مانع تخریب این سالن نمایش شد. اما تعطیل‌بودن و خالی از تماشاگر بودن نیز خود می‌تواند مقدمۀ تخریب باشد. برای رفع این مشکل، مجید جعفری پیشنهاد کرد که تئاترهای نصر و پارس با همکاری وزارت ارشاد وجهاد دانشگاهی به موزۀ تئاتر تبدیل شوند. این پیشنهاد پذیرفته شد؛ اما با عدم اختصاص بودجه برای این اقدام در آن زمان در عمل هیچ اتفاقی نیفتاد. تا اینکه در سال ۱۳۹۶ تئاتر نصر به شهرداری واگذار شد تا مراحل تبدیل آن به موزۀ تئاتر آغاز شود. این تئاتر پیش از آغاز مرمت، در فروردین ۱۳۹۷ به مدت یک هفته به‌صورت موقت بازگشایی و پرفورمنس‌هایی در آن اجرا شد.

با تعطیلی تئاترهای لاله‌زار، عوامل این تئاترها به سراغ سینماهای فرسوده و از کار افتاده رفتند و با بازسازی آن‌ها فعالیت خود را در این مکان‌های

جدید ادامه دادند. این افراد در حال حاضر ۱۵ سینما را در اختیار دارند و با فعالیت در فرهنگسراها، سرای محله‌ها و خانه‌های فرهنگ هر شب حدود ۵۰ نمایش در تهران اجرا می‌کنند. برخی از این افراد عضو خانهٔ تئاتر هستند و به‌صورت حرفه‌ای در این زمینه فعالیت می‌کنند. بدین شکل فعالیت تئاتر لاله‌زاری بعد از انقلاب با عنوان «تئاتر آزاد» در مکان‌های جدید ادامه یافت. و این تئاترها، در حال حاضر، دارای انجمن صنفی هستند؛ و تشکیلات آن‌ها که پیش از انقلاب تحت عنوان «انجمن تئاتر آزاد» ثبت شده بود، در حال حاضر با عنوان «انجمن تئاتر کمدی» فعالیت می‌کند. این تئاترها مانند گذشته به‌صورت خصوصی اداره می‌شوند.

علی منتظری در زمان مدیریت خود در مرکز هنرهای نمایشی، «انجمن نمایش» را با شخصیت حقوقی مستقل تأسیس کرد؛ و کارمندان ادارهٔ برنامه‌های تئاتر که پس از انقلاب منحل شده بود، در ذیل این انجمن قرار گرفتند. بدین‌صورت دولت به پرداخت حقوق آن‌ها مکلف شد. یعنی به این فکر می‌کردند که اگر بخواهند این افراد را دوباره استخدام کنند و به وضعیت آنان سامان داده شود، این کار ذیل «انجمن نمایش» باید صورت گیرد. این تشکل مطابق اساسنامه خصوصی بود؛ اما بودجهٔ دولتی به حساب آن واریز می‌شد؛ و مطابق اساسنامه تقسیم بودجه در اختیار انجمن بود. اما «انجمن نمایش» در سال ۱۳۸۳ منحل شد و در حال حاضر انجمن هنرهای نمایشی جایگزین آن شده است.

اما از آغاز دههٔ ۸۰، در برخی اسناد کلان و قوانین رسمی کشور بندها و تبصره‌هایی گنجانده شد که می‌توانست به‌نوعی زمینه‌ساز فعالیت بخش خصوصی در تئاتر ایران باشد. مهم‌ترین این قوانین عبارت‌اند از:

در سال ۱۳۸۰، سازمان امور مالیاتی کشور در قانون مالیات‌های مستقیم، مصوب مجلس شورای اسلامی مقرر کرد هزینه‌های تحقیقاتی، آزمایشی و آموزشی، خرید کتاب، نشریات و لوح‌های فشرده، هزینه‌های بازاریابی، تبلیغات و نمایشگاهی مربوط به فعالیت مؤسسه در حساب مالیاتی منظور شود. آیین‌نامهٔ اجرایی آن نیز به پیشنهاد سازمان امور مالیاتی کشور به

تصویب وزارت امور اقتصادی و دارایی رسید.[۱] این مادهٔ قانونی فعالیت‌هایی را که تحت عنوان تبلیغات و بازاریابی صورت گیرد، مشمول معافیت مالیاتی کرده است. همچنین بر اساس همین ماده قانونی، هزینهٔ خرید کتاب و سایر کالاهای فرهنگی و هنری برای کارکنان و افراد تحت تکفل آن‌ها تا میزان حداکثر پنج درصد معافیت مالیاتی به‌ازای هر نفر را دربرمی‌گیرد.[۲]

در سال ۱۳۷۹ ، در قانون برنامهٔ سوم توسعه تصویب شد که برای بازسازی سینماها، مجتمع‌های فرهنگی و ساخت سینما و تالارهای نمایش در شهرهایی که بیش از پانزده هزار نفر جمعیت دارند، شهرداری‌ها می‌توانند مستقیماً یا با مشارکت اشخاص حقیقی و حقوقی از تسهیلات بانکی استفاده کنند. همچنین تأمین زمین مناسب برای ساخت این بناها در طرح‌های توسعهٔ شهری بر اساس بند (ب) این ماده به عهدهٔ شهرداری‌ها گذارده شد و مقرر گردید زمین‌های مذکور در این بند به قیمت منطقه‌ای و به‌صورت اقساط ده‌ساله در اختیار اشخاص حقیقی و حقوقی متقاضی قرار گیرد. افزون بر این، به شهرداری‌ها اجازه داده شد زمین‌های مناسب را که در مالکیت شهرداری است، بدون انتقال مالکیت در قالب قرارداد با دریافت حداقل سهم بابت زمین برای مدت بیست‌وپنج سال در اختیار افراد حقیقی و حقوقی قرار دهد. همچنین در موارد بازسازی و ساخت سینماها و تالارهای نمایش جدید، شهرداری‌ها موظف شدند بدون اخذ هر نوع عوارض و دریافت هزینه، پروانهٔ ساخت صادر و در صورت هماهنگی با طرح‌های جامع شهری حداکثر معادل زیربنای سالن‌های نمایش، مجوز ساخت تجاری و خدماتی صادر کنند؛ در مقابل، سالن‌هایی که با استفاده از این امتیازات ساخته می‌شوند تا ده سال پس از بهره‌برداری مجاز به تغییر کاربری نیستند.[۳]

در سال ۱۳۸۳ ، در قانون برنامهٔ چهارم توسعه افزون بر تنفیذ ماده قانونی یادشده، دولت موظف شد به اصلاح قوانین و مقررات برای رفع موانع

۱. بند ۸ ماده ۱۴۸ قانون مالیات‌های مستقیم مصوب ۱۳۸۰

۲. بند ۲۸ ماده ۱۴۸ قانون مالیات‌های مستقیم

۳. ماده ۱۶۱ قانون برنامهٔ سوم توسعه جمهوری اسلامی ایران (ماده ۱۰۵ قانون برنامهٔ چهارم توسعه جمهوری اسلامی ایران)

انحصاری اقدام کند و زمینه‌هایی را برای مشارکت مردم، نهادهای غیردولتی، صنفی و حرفه‌ای در امور فرهنگی و هنری فراهم سازد؛ و به‌منظور توسعهٔ ساختارها و زیربناهای لازم برای رشد تولید و توزیع محصولات فرهنگی، هنری و ورزشی توسط بخش خصوصی و تعاونی با اولویت به این بخش کمک کند. در این راستا، به شرکت‌های موضوع ماده (۱۶۰) این قانون اجازه داده شد تا نیم‌درصد از اعتبارات خود را با پیشنهاد رئیس دستگاه مربوطه برای انجام دادن امور فرهنگی، هنری، سینمایی و مطبوعاتی جهت ترویج فضایل اخلاقی و معارف اسلامی کارکنان خود هزینه کنند. همچنین حداکثر تا پنجاه درصد هزینهٔ تکمیل مراکز فرهنگی و هنری نیمه‌تمام بخش غیردولتی را که تکمیل و بهره‌برداری از آن‌ها برای استفادهٔ عمومی ضروری است، بر اساس آیین‌نامهٔ مصوب دولت به‌صورت کمک تأمین کنند؛ و در صورت تغییر کاربری این مراکز از استفادهٔ عمومی به خصوصی باید وجوه دولتی پرداخت‌شده به قیمت روز مسترد گردد. همچنین تمامی دستگاه‌های موضوع ماده (۱۶۰) این قانون موظف شدند امکانات و فضاهای فرهنگی، هنری و ورزشی متعلق به خود را برای اجرای برنامه‌های فرهنگی، هنری و ورزشی در اختیار متقاضیان قرار دهند.[۱]

در آن سال‌ها، تئاتر در انحصار دولت بود و از قوانین برنامه‌های سوم و چهارم توسعه در جهت فعالیت بخش خصوصی در این حوزه بهره برده نشد. این قوانین در برنامهٔ پنجم توسعه حذف شدند. در خصوص قانون مالیات‌های مستقیم نیز این ماده قانونی، چه از سوی متولیان حوزهٔ هنرهای نمایشی و چه از سوی صاحبان سرمایه، در حوزهٔ عمل جدی گرفته و اجرا نشد. در اواخر سال ۱۳۸۸، دولت با افزایش تعداد علاقه‌مندان و تحصیل‌کرده‌های نمایش و روند روبه‌رشد جمعیت تئاتر روبه‌رو شد. هنرمندان و تولیدکنندگان حوزهٔ تئاتر افزایش یافتند؛ درحالی‌که امکانات سخت‌افزاری همچون گذشته بود و سالن نمایشی جدیدی بر فضاهای نمایشی موجود افزوده نشده بود؛ همچنان

---

۱. ماده ۱۰۴ قانون برنامهٔ چهارم توسعه جمهوری اسلامی ایران

از تماشاخانه‌های دولتی استفاده می‌شد و تمام تولیدکنندگان تئاتر در صف انتظار اجراهای سالیانهٔ این ظرفیت محدود قرار می‌گرفتند.

اما سرانجام در انتهای دههٔ ۸۰ بود که اجرای تئاتر در فضایی بیرون از سالن‌های تحت کنترل دولت عملاً تحقق یافت. در ابتدای سال ۱۳۸۹، گروه نمایش «آو» که از سال ۱۳۸۸ فعالیت خود را با اجراهایی در طبیعت آغاز کرده بود، درخواستی را برای اجرا در سالن آموزشگاه خود به وزارت ارشاد ارائه داد. این اولین بار بعد از انقلاب بود که مرکز هنرهای نمایشی با مقولهٔ اجرا در سالنی غیر از سالن‌های تعریف‌شدهٔ دولتی مواجه می‌شد. چون هنوز قانون و مجوزی بدین منظور تعریف نشده بود موافقت شد این گروه نمایشی با همان مجوزی که شورای نظارت و ارزشیابی به سالن‌های دولتی می‌داد، فعالیت اجرایی را در محل آموزشگاه خود آغاز کند.

با این حال، از سال ۱۳۸۹ به بعد، درخواست اشخاص مختلف برای تأسیس تماشاخانهٔ خصوصی گسترش یافت؛ و بازخورد مثبت فعالیت این تماشاخانه‌ها و اعتماد ایجادشده به این بخش، مسئولان امر را بر آن داشت تا قوانینی برای آن تنظیم کنند.

مهدی شفیعی، مدیر اداره کل امور هنرهای نمایشی، در این‌باره می‌گوید: «ما ۶۵ دانشکدهٔ تخصصی تئاتر در سراسر کشور داریم و سالانه با خیل عظیم فارغ‌التحصیلان تئاتر در مقاطع مختلف تحصیلی مواجهیم. متأسفانه ما در دولت متناسب با آن زیرساخت تعیین نکرده‌ایم؛ تالار نساخته یا مناسب این کار نساخته‌ایم یا در اختیار مرجع خویش قرار نداده‌ایم. افزایش فارغ‌التحصیلان این رشته باعث شده است که اداره هنرهای نمایشی و وزارت ارشاد در حوزهٔ تئاتر (که تصمیم‌گیرنده در خصوص تعداد دانشگاه‌ها، فارغ‌التحصیلان آن و کیفیت تحصیلی و کار عملی آن‌ها نیستند) به‌صورت مداوم در معرض تقاضاهای این افراد برای سالن، اجرا و فعالیت قرار گیرند؛ درحالی‌که میزان امکانات در اختیار مرکز در زمینهٔ ارائه خدمات، متناسب با این جمعیت نیست. اولین، بدیهی‌ترین و منطقی‌ترین کار آن بود که دولت

در مقابل تقاضاهای جامعهٔ هنری و فارغ‌التحصیلانی که متقاضی ایجاد تماشاخانه و فعالیت در حوزه‌های مختلف تئاتر ازجمله ساخت‌وساز، تولید و پژوهش در خارج از حوزهٔ دولت هستند، بی‌تفاوت نباشد و یک ظرفیت قانونی برای فعالیت آن‌ها ایجاد کند. بدین منظور، اداره هنرهای نمایشی و معاونت امور هنری به دنبال یک ظرفیت حقوقی بودند؛ به‌جز آموزشگاه‌ها. از این‌رو، ظرفیتی به‌عنوان مؤسسهٔ تخصصی تک‌منظورهٔ تئاتر یا چندمنظوره که در آن بخشی برای فعالیت تئاتر تعریف شده باشد، به رسمیت شناخته شد؛ و از این ظرفیت برای ارتقای زمینه‌های فعالیت استفاده گردید. اگر کسی متقاضی ایجاد تماشاخانه باشد، در همین مسیر ارزیابی تخصصی و به سمت ایجاد تماشاخانه سوق داده می‌شود. یک اساسنامه با ۱۳ زیرگروه برای مؤسسات تک‌منظوره تعریف شد. هر کسی متقاضی این ۱۳ فعالیت باشد، از حیث احراز شرایط لازم ارزیابی می‌شود و پس از تأیید، مجوز فعالیت می‌گیرد. فرد متقاضی حتماً باید تحصیل‌کردهٔ تئاتر باشد و صلاحیت‌های تخصصی لازم را داشته باشد. یکی از این مباحث سیزده‌گانه، تولید و اجرای تئاتر است که شامل فعالیت تماشاخانه‌داری می‌شود.»[۱]

از این‌رو، در ابتدای دههٔ ۹۰، اختیار صدور مجوز مؤسسات تک‌منظوره به معاونت هنری تفویض شد. در آن زمان، آموزشگاه‌هایی که در حوزهٔ نمایش فعالیت می‌کردند نیز خواستار آن بودند که امکان رسمی اجرای هنرجویان در پلاتوهای آن‌ها فراهم آید. این آموزشگاه‌ها پیش از این نیز میزبان اجرای نمایش هنرجویان بودند؛ اما حالا در طلب کسب مجوز رسمی و اعلان عمومی برای چنین اجراهایی بودند.

در سال ۱۳۹۲ ، تشکل «دایره ده»، شامل ده نفر از سرپرستان و کارگردان‌های گروه‌های مختلف تئاتری تشکیل شد. اعضای این تشکل در اجراهای خود قواعد مرسوم و سنتی تئاتر را کنار گذاشته بودند و در زمینهٔ تئاتر تجربی فعالیت می‌کردند؛ آن‌ها باوجود داشتن سبک‌ها و ویژگی‌های متفاوت در اجرا، در نوع

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی شفیعی

تفکر و بینش خود به تئاتر اشتراکاتی داشتند. این گروه‌ها تصمیم گرفتند وابستگی خود را به تئاتر دولتی قطع کنند، امکانات خود را در اختیار هم قرار دهند و به سمت تأسیس تماشاخانه‌ای حرکت کنند که آن تماشاخانه از دولت مستقل باشد؛ بدون آنکه خواسته باشند از حمایت‌های دولتی چشم‌پوشی کنند. اعضای این تشکل را گروه‌های تئاتر بازی (آتیلا پسیانی)، تئاتر سایه (رضا حداد)، مکث (رضا ثروتی)، لیو (حسن معجونی)، یرما (رضا گوران)، پاپتی‌ها (حمید پورآذری)، دن کیشوت (اصغر دشتی)، هنرهای اجرایی ویرگول (آروند دشت‌آرای)، مهر شیراز (امیررضا کوهستانی) و مونگو (همایون غنی‌زاده) تشکیل می‌دادند؛ و محمد چرمشیر نیز به‌عنوان سخنگوی این گروه حضور داشت. محمد چرم‌شیر که نمایشنامه‌نویس است، می‌گوید: «مهم‌ترین هدفی که این ده گروه را دورهم جمع کرد، علاقهٔ آن‌ها به رفتن به سمت تئاتر خصوصی و تحقق تئاتر خصوصی در ایران بود. آن‌ها معتقد بودند که دولت همچنان باید از تئاتر حمایت کند، این حمایت نوعی یارانه (سوبسید) است؛ حمایتی که حق گروه‌های تئاتری است و این مسئله ناقض تئاتر خصوصی نیست؛ اما بخش‌های دیگر تئاتر باید در اختیار گروه‌ها باشند. در همان زمان، در راستای احداث تماشاخانه، آقای حداد قراردادی با شهرداری تهران بستند و کلنگش را هم در کنار تماشاخانهٔ ایرانشهر زدند. اما شهرداری از واگذاری زمین خودداری کرد و آن تماشاخانه به راه نیفتاد و اعضای دایره ده نیز دور هم باقی نماندند.»[۱]

در صفحات پیشین تاریخچه‌ای مختصر از تئاتر خصوصی در سال‌های پیش از انقلاب بازگو شد؛ در کنار روایتی تفصیلی‌تر از فعالیت‌هایی که در سال‌های پس از انقلاب در جهت خصوصی‌سازی در عرصهٔ تئاتر در جریان بوده است. پس از فراز و نشیب‌هایی چند، سرانجام در اوایل دههٔ ۹۰ فعالیت بخش خصوصی در تئاتر آغاز شد. لازم است پیش از هر چیز به خاطر درهم‌تنیدگی و گره خوردن حوزهٔ سالن‌های خصوصی با حوزهٔ اقتصاد، مروری به مباحث اقتصادی و الگوهای جهانی آن و سیستم اقتصادی ایران در بعد از انقلاب داشته باشیم.

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با محمد چرمشیر

فصل دوم: اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر

پیش از ورود به بحث «اقتصاد سالن‌های خصوصی تئاتر»، لازم است تعریفی از واژه‌های کلیدی نوشتار حاضر ارائه شود. ابتدا باید تفکیکی مهم و ضروری میان تئاتر خصوصی و تئاتر مستقل ارائه دهیم. تئاتر خصوصی همچنان که از تئاتر دولتی متمایز است، با تئاتر مستقل نیز تفاوت دارد. در این چارچوب، به سه ویژگی تئاتر مستقل اشاره می‌کنیم و پس از آن تعریفی از تئاتر خصوصی به دست خواهیم داد. تئاتر مستقل، تئاتری است که دارای استقلال مالی است؛ به این معنا که از جانب دولت حمایت مالی نمی‌شود. (این تئاترها از جانب نهادهای «مستقل» و «غیردولتی» حمایت می‌شوند.) ویژگی دیگر تئاتر مستقل، استقلال آن از تماشاگر است؛ بدین معنا که تئاترهای مستقل عموماً کوچک هستند، مکان و فضای کوچک دارند، با تعداد معدودی تماشاگر اجرا می‌شوند و بنابراین اساساً جذب مخاطب دغدغهٔ آن‌ها نیست. همچنین تئاتر مستقل برای نمایش‌نامه و تولید متن هزینه نمی‌کند. بنابراین اگر تئاتر

مستقل را با این سه ویژگی تعریف کنیم، در هر سه ویژگی باتئاتر خصوصی متفاوت خواهد بود. یعنی اگر تئاتر مستقل تئاتری است که واجد استقلال مالی است، برعکس تئاتر خصوصی لزوماً خودگردان و مستقل از حمایت مالی دولت نیست. به این معنا که نیاز به حمایت مالی دولت دارد؛ ولی وجه خصوصی آن در این خصیصه تعریف می‌شود که مکان و سالن آن دولتی نیست و عواملش از دولت دستمزد نمی‌گیرند، مدیر آن هم دولتی نیست. اگر تئاتر مستقل به دنبال جذب تماشاگر بیشتر نیست و اهداف اقتصادی ندارد، برعکس تئاتر خصوصی قاعدتاً به دنبال جذب مخاطب بیشتر است و صرفاً با جذب مخاطب خواهد توانست چرخهٔ اقتصادی تئاتر را رونق ببخشد. بنابراین می‌توان گفت تئاتر خصوصی بر مبنای این ایده در ایران مدّ نظر هنرمندان و مدیران قرار گرفت که زمینه را برای رشد تئاتر ــ دست‌کم از جنبهٔ جذب مخاطب ــ فراهم کند.

حال ضروری است که بحث را از زاویهٔ مسئلهٔ مهم اقتصاد تئاتر در ایران دنبال کنیم. همهٔ ما با تعاریف رایج از اقتصاد و علم اقتصاد کم‌وبیش آشنا هستیم. مطابق این تعاریف، اقتصاد یعنی بررسی روش‌هایی که بشر برای استفاده از منابع محدود جهت تولید کالاها به کار می‌برد؛ یا به عبارت دیگر، ترتیباتی است که برای توزیع این کالاها بین افراد جامعه و مصرف آنان برقرار می‌کند. در تعریف دیگری، اقتصاد عبارت است از تحلیل رفتارها و کنش‌های آدمیان در جریان عادی زندگی؛ یعنی تحصیل درآمد و تمتع از درآمد برای زندگی. با تعریف اخیر، وضعیت اقتصاد تئاتر کم‌وبیش مخدوش به نظر می‌رسد؛ زیرا عملاً کمتر هنرمندی در عرصهٔ نمایش ایران می‌تواند از درآمد حاصل از کار خود (تولید فکر و ارائه کار هنری) از زندگی تمتعی ببرد. بنابراین واژهٔ اقتصاد تئاتر تحت چنین اوضاعی کاملاً بی‌معنا خواهد شد. اگر تئاتر از وضعیتی برخوردار بود که با فروش خوب گیشه می‌توانست هزینه‌های اولیه را تأمین و بقیه را میان دست‌اندرکاران یک نمایش تقسیم کند و دستاورد این تقسیم به‌قدری بود که زندگی یک هنرمند را از هر جهت

تأمین می‌کرد (هزینهٔ مسکن، لباس، خوراک، سفر و آموزش)، آن‌وقت می‌توانستیم از اقتصاد تئاتر سخن بگوییم؛ از نوعی چرخهٔ اقتصادی معمول و شکلی از عرضه و تقاضا که برای هر دو طرف این مبادله یعنی هنرمند و مخاطب، متضمن سودی باشد. بدیهی است که برای رسیدن به این منظور، تئاتر به‌عنوان کالای تولیدی مستلزم عرضهٔ عمومی است. روشن است که هدف ما تقلیل جایگاه تئاتر از فعالیتی خلاقه و فرهنگی به مبادله‌ای اقتصادی و مادی یا آنچه کالایی شدن می‌نامند، نیست. هدفْ طرح این بحث است که اگر قرار است تئاتر به‌عنوان یک میدان و یک عرصهٔ فعالیت فرهنگی از پویایی برخوردار باشد و سلیقه‌ها و ذائقه‌های متنوع فرهنگی، خود را در آن بازشناسند، باید این میدان و این عرصه فراخ‌تر و گسترده‌تر شود. به این معنا که طیف وسیع‌تری از مردم مخاطب آن باشند و گروه بیشتری از هنرمندان کار خویش را «عرضه» کنند. با مخاطب محدود و ثابت نتیجهٔ محتوم آن است که حتی بخشی از هنرمندان و اهالی تئاتر نیز به حاشیه خواهند رفت و البته گروهی قابل‌توجه دست‌به‌گریبان مشکلات معیشتی باقی خواهند ماند. روشن است که نمی‌توان مدعی شد که گسترش «تئاتر خصوصی» تنها راه درمانِ بیماری تئاتر ماست؛ بیماری‌ای که بسیاری از هنرمندان نمایش بر وجود آن صحّه گذاشته‌اند. احتمالاً اولین پیشنهاد می‌تواند تغییر ذائقهٔ مردم و افزایش سرمایهٔ فرهنگی آنان باشد؛ به شکلی که «تئاتر دیدن» در سبد کالاهای ضروری زندگی مردم قرار گیرد. احتمالاً بار چنین مسئولیتی بیش از همه بر دوش نظام آموزشی خواهد بود که فعلاً در آموزش و پرورش جز کنکور و در سطح دانشگاه جز صدور مدرک دغدغهٔ دیگری وجود ندارد. پس حال که از آن لحظهٔ موعود فاصله داریم، چه باید کرد؟

بنابراین در شرایطی که تئاتر در دایره‌ای بسته و کم‌وبیش بریده و مجزا از جامعه محصور شده است و فقط مخاطبان خاص خود را دارد، تصور فرایندی اقتصادی برای آن تحت چنین شرایطی کاملاً غیرطبیعی و غیرعقلانی است. بدین منظور هنرمندان تئاتر باید به شکلی اساسی نسبت به فرایند

تولید خود تجدیدنظر و کالای[1] خود را از صورت انحصارش (شکل تولید اختصاصی) خارج کنند و به فکر جذب و جلب مخاطبان بیشتری باشند؛ زیرا در صورت محدود بودن مخاطبان، پولی در آن به گردش درنمی‌آید تا گمان اقتصادی از چنین فعالیتی در ذهن متبادر گردد.

ایجاد تغییر در شرایط فرایند تولید تئاتر نیازمند زمینه‌سازی و ایجاد بسترهای مناسب در جامعه است. از آنجاکه مسئلهٔ اقتصاد هنر و همچنین اقتصاد تئاتر با ساختار اقتصادی یک جامعه و حتی با ساختار اقتصاد جهانی ارتباط اساسی و مستقیم دارد، شناخت الگوها یا رویکردهای اقتصادی ـ اجتماعیِ کلی مؤثر بر اقتصاد فرهنگ و سیاست فرهنگی[2] ضروری می‌نماید. بدین منظور ابتدا به این الگوها می‌پردازیم تا دورنمایی از آنچه پیش رو داریم، ترسیم شود. رویکردهای مختلفِ سیاست فرهنگی با رویکردهای کلان اقتصادی ـ اجتماعی تناسب دارند.

الگوهای اقتصادی جهان

در دورهٔ جنگ سرد ما با دو مدل کلی مواجه بودیم. یکی نظام موسوم به سوسیالیستی بود یا آنچه «سوسیالیسم واقعاً موجود» خوانده می‌شد. در این سیستم اقتصادی ـ اجتماعی، دولت اقتصاد را با برنامه‌ریزی از بالا مدیریت می‌کرد و بازار آزاد و سازوکار عرضه و تقاضا در آن جای چندانی نداشت. این مداخله‌جویی دولت به عرصهٔ اقتصاد منحصر نمی‌شد و فرهنگ را هم در برمی‌گرفت؛ به‌ویژه آنکه این نظام‌ها بر ایدئولوژی خاصی متکی بودند و عرصه‌های مختلف فرهنگی باید این ایدئولوژی را بازتاب می‌دادند و تبلیغ می‌کردند. به این ترتیب، عرصهٔ فرهنگ و هنر نیز کاملاً تحت کنترل و نظارت دولت بود و گاه در دوره‌هایی مانند عصر زمامداری استالین هزاران نفر از نویسندگان و هنرمندان را قربانی می‌کرد. مداخلهٔ دولت‌های بلوک شرق سابق در ادبیات و هنر مابه‌ازای تئوریک هم داشت. نظریه‌ای مانند «رئالیسم

---

۱. احتمالاً خوانندگان «منتقد» با رؤیت چندبارهٔ واژگانی چون کالا، سرمایه، تولید، پول وغیره از غلبهٔ نگاه اقتصادی بر این تحلیل گلایه خواهند کرد.

2. .Cultural Policy

سوسیالیستی» از آن جمله است. طبعاً این نوع از سیاست فرهنگی تبعات و پیامدهای مشخصی هم می‌توانست داشته باشد. حتی اگر دورهٔ فاجعه‌آمیز و دهشتناکی مانند عصر زمامداری استالین را هم در نظر نگیریم، باز نظارت و کنترل بر فعالیت‌های فرهنگی به نیت اطمینان از هم‌نوایی آن‌ها با ایدئولوژی رسمی بخشی جدایی‌ناپذیر از «سیاست‌گذاری فرهنگی» در این سیستم‌ها بود. هنرمندان عمدتاً به میزان نزدیکی و دوری‌شان از مرکز قدرت به امکانات دسترسی داشتند؛ و در عمل در بیشتر حوزه‌های فعالیت فرهنگی خارج از دولت جایی برای تولید و به‌ویژه ارائه کار هنری وجود نداشت و بنابراین عدم همنوایی با سیاست‌های رسمی در بهترین حالت به معنای حاشیه‌نشینی و خروج از صحنهٔ فعالیت‌های هنری بود.

اما در دورهٔ جنگ سرد در اردوگاه رقیب، یعنی بلوک غرب یا «نظام کاپیتالیستی»، الگوی دولت رفاهی در دستور کار قرار داشت که از نظریات اقتصاددان مشهور، جان مینارد کینز،[1] الهام می‌گرفت. در دولت‌های رفاهی، دولت مسئولیت رفاه و تأمین اجتماعی، اشتغال و برخورداری از حداقل دستمزد، فقرزدایی، ارائهٔ خدمات اجتماعی در بخش‌های آموزش و بهداشت و مسکن و ... را تا حد زیادی پذیرفته بود. بنابراین دولت بر پایهٔ نوعی سیاست اجتماعی به مداخله و سیاست‌گذاری در این بخش‌ها می‌پرداخت. ساحت‌های دیگر جامعه مانند ورزش و هنر نیز از این قاعدهٔ کلی مستثنی نبودند و از حمایت‌های دولتی برخوردار می‌شدند. دولت بدون آنکه مانند کشورهای بلوک شرق سابق منویات ایدئولوژیک خود را دست‌کم به‌طور مستقیم در هنر دنبال کند، در تأمین زیرساخت‌ها، کمک به انجمن‌های صنفی و حرفه‌ای، برنامه‌ریزی برای بهره‌مندی گروه‌های مختلف جامعه و دسترسی آن‌ها به آثار و مراکز هنری فعالانه مشارکت می‌کرد. هنوز عناصری از چنین رویکردی در کشورهای منطقهٔ اسکاندیناوی و در سطوحی کمتر در کشورهایی مانند آلمان و فرانسه به چشم می‌خورد.

1. John Maynard Keynes

اما از دهۀ ۱۹۸۰، رویکردی اقتصادی- اجتماعی نخست در بریتانیا و ایالات‌متحدۀ آمریکا و پس از آن در سراسر جهان دنبال شد که تغییری اساسی در این وضعیت ایجاد کرد. این رویکرد در تقابل با دولت رفاه به صحنه آمد و به‌زودی صحنۀ اقتصاد و اجتماع را در سراسر جهان درنوردید. طرف‌داران این رویکرد از آن با عنوان «اقتصاد آزاد» یاد می‌کنند و منتقدان با وصف نئولیبرالیسم. مؤلفه‌های عمدۀ این الگوی اقتصادی- اجتماعی عبارت‌اند از خصوصی‌سازی، کاهش تصدی‌گری و دخالت دولت در عرصه‌های مختلف، پذیرش منطق بازار آزاد و سازوکار عرضه و تقاضا.

پیامد ناگزیر این الگو چیزی نیست مگر آنکه آثار هنری همچون هر کالای دیگری باید به قواعد بازار تمکین کنند و به الزامات سازوکار عرضه و تقاضا گردن نهند. مفاهیمی مانند کالاهای فرهنگی، بازاریابی آثار هنری، توسعۀ کسب‌وکارهای فرهنگی، کارآفرینی فرهنگی، فعالیت بخش خصوصی و ارتباط با بازار جهانی فرهنگ ازجمله اصول سیاست‌گذاری فرهنگی در این رویکرد هستند.

با اشاره به الگوهای اقتصادی موجود باید ببینیم در ایران و در عرصۀ هنر (تئاتر) با کدام‌یک از این الگوها سروکار داریم؟

الگوهای اقتصادی ایران

در قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران، اقتصاد بر پایۀ سه بخش دولتی، تعاونی و خصوصی تعریف شده است. اما البته نحوۀ تحقق و پیاده‌ساختن این اصول تا امروز موضوع پیچیده و مناقشه‌انگیزی باقی مانده است. تفسیر رایج بدین شکل است که پس از انقلاب اسلامی، اقتصاد ایران به سمت دولتی شدن گام برداشت. ملی شدن بانک‌ها و صنایع بزرگ و مصادرۀ اموال سرمایه‌داران دورۀ شاه از برنامه‌های اقتصادی مهم سال‌های نخست انقلاب بود. طبعاً جنگ نیز بر این گرایش افزود و اقتصاد تا حد زیادی تحت کنترل و نظارت دولت قرار گرفت. در این میان، اقتصاد هنر و به‌ویژه هنرهایی مانند تئاتر نیز تا حد زیادی به بودجه‌های دولتی وابسته بود و در عین حال،

دولت کنترل شدیدی بر همهٔ فعالیت‌های مرتبط اعمال می‌کرد. از آنجا که اقتصاد تئاتر کوچک بود و به دلایل مختلف مخاطب فراوانی نداشت، طبعاً بودجهٔ دولتی نقش مهمی در حیات تئاتر ایران ایفا می‌کرد.

در سال‌های ۱۳۶۵ تا ۱۳۶۷، اقتصاد ایران به دلایل گوناگون و ازجمله کاهش شدید قیمت نفت دست‌به‌گریبان مشکلات فراوانی شد.[۱] پس از پایان جنگ، سیاست تعدیل ساختاری اقتصاد در دستور کار مسئولان کشور قرار گرفت. یکی از اصول این سیاست کاهش مداخلهٔ دولت در اقتصاد و گسترش فعالیت‌های بخش خصوصی بود. این رویکرد همهٔ حیطه‌ها و ازجمله هنر را به شکل‌های مختلف متأثر می‌ساخت. البته فعالیت جدی«بخش خصوصی» پس از ابلاغ سیاست‌های کلی اصل ۴۴ و در دههٔ ۸۰ شتاب گرفت. چنان‌که در بحث‌های همین کتاب هم پیداست، از ابتدای دههٔ ۹۰ مقولهٔ خصوصی‌سازی تئاتر و ایجاد سالن‌های نمایش خصوصی به شکل جدی در دستور کار مسئولان هنری و مدیران نمایش کشور قرار گرفت و مقرراتی هم برای آن تصویب شد.

این مباحث، دورنمایی از روند گذشته و حال حاضر اقتصاد کلان ایران و به‌تبع آن تئاتر را پیش روی ما قرار می‌دهند. لازم است پیش از ورود به بحث تماشاخانه‌های خصوصی، به مبحثی در خصوص حوزهٔ تئاتر اشاره شود که به درک بهتر مباحث پیش رو کمک می‌کند.

در حوزهٔ فعالیت‌های عرصهٔ تئاتر از سه رکن می‌توان نام برد. یکی از این سه رکن، مولدان هستند که از سیستم دانشگاهی، آموزشگاهی، تجربی، آموزش در درون گروه‌ها و نظایر آن برمی‌آیند. رکن دوم، عرصهٔ توزیع است. رکن سوم، حوزهٔ مصرف یا مخاطبان است. همهٔ کارشناسان بر سهم نامتناسب این سه جزء تأکید می‌کنند و آن را یکی از مشکلات تئاتر ما برمی‌شمارند. برای مثال، بنا به روایت یکی از این افراد: «در حال حاضر، ما با نامتناسب بودن این سه رکن با

---

۱. برای روایتی از اقتصاد ایران پس از انقلاب: ر.ک به کتاب طبقه و کار در ایران (بهداد و نعمانی، ۱۳۸۷) و برای روایت متفاوتی و این بار همدلانه با اقتصاد بازار: ن.ک به کتاب اقتصاد و دولت در ایران (غنی‌نژاد، ۱۳۹۵).

همدیگر مواجه هستیم. به‌خصوص این اواخر و بعد از انقلاب، هرچه جلوتر رفتیم، میزان مولدان ما تناسبی با عرصه‌های توزیع نداشته است. عرصه‌های تولید مولدان رشد کرده‌اند. برای مثال، دانشگاه‌ها، هم از لحاظ کمی و هم از لحاظ سطحی، رشد داشته‌اند و بخشی از تولیدکنندگان تئاتر تحصیل‌کردگان تئاتر هستند. درحالی‌که تعداد مولدان بیشتر شده، مکان‌های توزیع و زیرساخت‌ها، به‌خصوص در شهرهای بزرگ، افزایش پیدا نکرده است. اگر هم توسعه‌ای در این زمینه صورت گرفته، سالن‌های چندمنظوره‌ای است که ارشاد ساخته و به نهادهای مختلف سپرده است؛ این سالن‌ها تجهیزات مناسب را برای اجرای تئاتر ندارند. افزون بر این، ما با یک بحران مخاطب هم در این سال‌ها روبه‌رو بوده‌ایم. در گذشته، بین تولیدکنندگان و مکان‌های توزیعی و حتی مخاطبان یک تناسبی وجود داشت؛ همان زمانی‌که پیشکسوتان از آن به‌عنوان دورهٔ طلایی یاد می‌کنند؛ همان دوره‌ای‌که تعداد محدودی آدم با تعداد معدودی سالن و تعداد مشخصی مخاطب بده‌بستان داشتند» (اسدی، ۱۳۹۶ الف).

وضعیتی‌که در بالا توصیف شد، منطق اصلی طرف‌داران سیاست «تئاتر خصوصی» است که «ضرورت خروج تئاتر از انحصار دولت» و «اهمیت خصوصی‌سازی» مؤلفه‌های اصلی آن هستند. اما به هیچ‌وجه نباید فراموش کرد که مسئه فقط به بحث فنی تعداد مولدان و سالن‌های نمایش و شمار مخاطبان ختم نمی‌شود؛ زیرا اقتصاد بازار به شکل‌های مختلف در اقتصاد و جامعه و سیاست ایران در جریان بود و به هر حال تئاتر نیز نمی‌توانست از این موج برکنار بماند. ذکر این نکته ضروری است که بسیاری از اقتصاددانان و مدیران دولتی اعتقاد دارند که سیاست‌ها و برنامه‌های اقتصاد بازار در ایران به‌خوبی اجرا نشده است و اقتصاد ایران مصداقی از اقتصاد بازار نیست. در مقابل، گروهی از اقتصاددانان و جامعه‌شناسان کاربرد اصطلاحاتی چون اقتصاد بازار و نئولیبرالیسم را دربارهٔ اقتصاد و جامعهٔ ایران کاملاً موجه می‌دانند. ما در اینجا به چنین مناقشهٔ درازدامنی وارد نمی‌شویم. اما به هر حال، خصوصی‌سازی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اقتصاد بازار آزاد از دههٔ ۹۰

خورشیدی یکی از برنامه‌های مسئولان نمایش ایران بوده است؛ و ما از همین زاویه به منطق و چگونگی اجرا و پیامدهای آن توجه خواهیم کرد.

در چارچوب این الگو، پدیدهٔ فرهنگ به شکلی خاص با مناسبات اقتصادی پیوند می‌خورد و مقوله‌ای با عنوان اقتصاد فرهنگ موضوعیت می‌یابد؛ به‌طوری که مفاهیمی مانند کالاهای فرهنگی، تولید و مصرف، تبلیغ و نیازسنجی برای این کالاها، همه و همه، بااهمیت می‌شوند. تلقی اثر هنری به‌منزلهٔ کالا الزامات و پیامدهای خاصی دارد که به نظر می‌رسد در آن مقطع نه مدیران و نه هنرمندان چندان به این الزامات و پیامدها وقوف نداشتند؛ زیرا بعدها در نمونه‌هایی مانند حضور «سلبریتی‌های سینما» در آثار نمایشی و یا «تئاتر لاکچری» و یا در نقد «بازاری‌شدن تئاتر» زبان به اعتراض گشودند. حال، آنکه در چارچوب روندی که در نمایش ایران در پیش گرفته شده است، وقوع چنین پدیده‌هایی جای تعجب چندانی ندارد.

مهم‌ترین دلایلی که برای خصوصی‌سازی تئاتر اقامه شده است جذب شمار بیشتری مخاطب و افزایش گردش اقتصادی تئاتر است که طبعاً امکان فعالیت بیشتری را برای هنرمندان و گروه‌های تئاتری فراهم خواهد ساخت. در چنین چارچوبی، چگونگی تأمین هزینه‌های اجرا برای گروه نمایشی حایز اهمیت می‌شود و از آنجا که برای تأمین این هزینه‌ها، جذب مخاطب و فروش بیشتر اهمیت می‌یابد، بنابراین سیاست در پیش‌گرفته‌شده و خصوصی‌سازی، به‌طور منطقی قرار است که در افزایش مخاطبان تئاتر نقش تعیین‌کننده‌ای بازی کند و تئاتر را از دایرهٔ بستهٔ مخاطبان محدود خود خارج سازد.

با توجه به آنچه وصفش رفت، خصوصی‌سازی با هدف افزایش شمار مخاطبان و گسترش گردش اقتصادی تئاتر در جایگاه یکی از مهم‌ترین سیاست‌های مسئولان نمایش کشور قرار گرفت. اما البته ظاهراً چندان به این نکته توجه نشد که در فرایند جذب و افزایش مخاطب عوامل دیگری نیز دخیل هستند و بی‌توجه به آن عوامل تئاتر خصوصی ناگزیر بستر جذب مخاطب بیش‌تر نخواهد بود.

افزون بر این، باید به تمایز میان دو مفهوم تماشاخانهٔ خصوصی با تئاتر خصوصی اشاره کنیم. این تفکیک در تحلیل موضوع تئاتر خصوصی اهمیت شایانی دارد. آنچه با خصوصی‌سازی در چند سال اخیر در ایران اتفاق افتاد، جز در موارد معدود، تأسیس تماشاخانه‌های خصوصی است نه تئاتر خصوصی. تماشاخانهٔ خصوصی به مفهوم تأسیس مکانی است که به‌منظور اجرای تئاتر در اختیار گروه‌های نمایشی قرار می‌گیرد و برای مدت‌زمانی که سالن برای اجرا در اختیار گروه قرار داده می‌شود، مبلغی از آن‌ها دریافت می‌شود. این مکان‌ها نیز اغلب با هزینهٔ شخصی افراد تأسیس و تجهیز می‌شوند. به این پرسش که: «چرا درنتیجهٔ خصوصی‌سازی تئاتر در ایران آنچه عمدتاً رخ داد، تأسیس تماشاخانهٔ خصوصی بوده است نه تئاتر خصوصی؟» در ادامه پاسخ خواهیم داد.

در این پژوهش با مطالعهٔ تماشاخانه‌های خصوصی تهران به چگونگی تأثیر این تماشاخانه‌ها در روند تولید تئاتر می‌پردازیم. و اینکه تأسیس این تماشاخانه‌ها تا چه میزان در افزایش مخاطبان تئاتر مؤثر بوده است؟ آیا به راستی پیامد خصوصی‌سازی تئاتر افزایش شمار و تنوع مخاطبان تئاتر و نیز تنوع در آثار تولیدی بوده است؟ به عبارت دیگر، تماشاخانه‌ها به‌عنوان نهادهای توزیع، چه تأثیری در حوزهٔ تولید و مصرف تئاتر داشته‌اند؟

امروز و پس از گذشت تجربهٔ چندسالهٔ تئاتر خصوصی ظاهراً بسیاری به این نتیجه رسیده‌اند که خصوصی‌سازی به‌تنهایی به تغییر مثبت در روند تولید تئاتر منتهی نخواهد شد. حتی اگر منطق خصوصی‌سازی در تئاتر را مفروض بگیریم، باز این عامل تنها بلکه تنها با همراهی عوامل دیگر می‌تواند مؤثر باشد. حتی با نگاه صرفاً فنی و مدیریتی نیز در اینجا این سؤال پیش می‌آید که پس از اتخاذ سیاست خصوصی‌سازی تئاتر تا چه میزان تأمین زیرساخت‌های آن مورد توجه قرار گرفته است؟ آیا تماشاخانه‌های خصوصی به‌خوبی در اقتصاد و فرهنگ ایران جا افتاده‌اند؟ تحت چه شرایطی تئاتر خصوصی می‌تواند، هم به چرخهٔ اقتصادی و هم به غنای فرهنگی تئاتر، به‌طور هم‌زمان کمک کند؟

این نکته را نباید فراموش کرد، همان‌گونه که در تعریف تئاتر خصوصی هم گفته شد، وقتی از خصوصی‌سازی تئاتر صحبت می‌کنیم، منظور خصوصی‌سازی کامل در این حوزه نیست. اساساً بسیاری در ایران و خارج از ایران، واگذاری عرصهٔ نمایش به بازار را مترادف با بازاری و تجاری شدن حیطهٔ مهمی از فرهنگ می‌دانند. درواقع، در این نگاه، وقتی سازوکار بازار بر میدان تئاتر مسلط شود، تئاتر هم به کالایی بدل می‌گردد از سنخ لوازم آرایشی و ناگزیر نقش فرهنگی و خلاقهٔ آن یکسره به فراموشی سپرده می‌شود. در ایران هم کسانی بوده‌اند که این مهم را فراموش نکنند: «از نگاه اقتصادی و بنا بر ماهیت تئاتر نمی‌توان اقتصاد آن را کاملاً خصوصی کرد و تخصیص منابع و توزیع محصولات نمایشی را به‌طور کامل به سازوکار بازار واگذار کرد؛ زیرا در مقابل کالاهایی که همهٔ هزینه و فایدهٔ مربوط به تولید و مصرف آن‌ها به شخص تولیدکننده یا مصرف‌کننده برمی‌گردد، تئاتر کالایی است که تولید و مصرف آن روی تولید و مصرف دیگران نیز تأثیر می‌گذارد. تئاتر ازجمله کالاها و خدماتی است که مصرف آن آثار جانبی گسترده‌ای دارد. وجود این آثار گستردهٔ جانبی امکان و فرصتی را برای مداخله و حضور دولت فراهم می‌آورد. همچنین از نگاه توسعهٔ فرهنگی نیز نمی‌توان سازوکار تئاتر را به‌صورت کامل به بخش خصوصی واگذار کرد؛ زیرا تئاتر یک کالای 'درخور توجه' است. آموزش، ورزش، فرهنگ و هنر همه کالاهای درخور توجه محسوب می‌شوند که میزان مصرف و برخورداری اقشار مختلف جامعه از این کالاها با توجه به فواید ناشی از بهره‌مندی از آن‌ها باید مورد توجه و کنترل توسط دولت‌ها باشد. برای مثال، افزایش تماشای تئاتر شاخصی است که سطح توسعهٔ فرهنگی جامعه را نشان می‌دهد. بنابراین دولت نمی‌تواند و نباید حمایت خود را از آن کنار بگذارد» (اکبرلو، ۱۳۸۸ : ۶۷).

حال به بحث اصلی بازمی‌گردیم و اینکه در حوزهٔ هنر، به‌خصوص هنر تئاتر، طرح خصوصی‌سازی نیازمند بسترسازی و تمهیدات بی‌شماری است که باید در دو حوزهٔ اقتصاد و فرهنگ با مطالعات و برنامه‌ریزی دقیق

دنبال شود. در اینجا به چگونگی زیرساخت‌های اقتصادی و فرهنگی جامعه می‌پردازیم؛ زیرساخت‌هایی که با فعالیت تئاتر خصوصی در ارتباط هستند. در ابتدا به زیرساخت‌های اقتصادی اشاره می‌کنیم.

هنرها زمانی حیات اقتصادی می‌یابند که قادر باشند از همهٔ امکانات برای باروری و عرضهٔ کالای خود بهره جویند. برای مثال، تولید یک اثر هنری همچون تئاتر، گران و هزینه‌بر است و برای عرضه به بودجهٔ زیادی نیاز دارد؛ از این‌رو بایستهٔ سرمایه‌گذاری و سازمان‌دهی است و تولیدکنندهٔ آن به پشتوانهٔ غنی اقتصادی نیاز دارد. به‌عبارتی، سازمان‌دهی، تجهیزات، سالن، عوامل و همه و همه به سرمایه و پشتوانهٔ مطمئن اقتصادی نیاز دارند تا تئاتر حیات یابد و بتواند پویا و پایدار باشد. با وجود این، اقتصاد فرهنگ در جامعهٔ ما به‌درستی تعریف نشده و اهمیت آن (حتی در چارچوب «اقتصاد بازار آزاد») به‌خوبی شناخته نشده است. از این‌رو، برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری اقتصادی نظام‌مندی در این حوزه برای سامان دادن به چرخهٔ تولید و توزیع آثار هنری و توجه به علایق و نیازهای مخاطب صورت نگرفته است. این مهم و زمینه‌سازی در ابتدا باید از سوی دولت صورت گیرد. تقریباً در همه جای «دنیای توسعه‌یافته» ــ دست‌کم در برهه‌هایی از زمان ــ دولت با مداخلهٔ مؤثر، حیات اقتصادی نمایش را به‌عنوان یکی از ضرورت‌های فرهنگی جامعه تضمین کرده است. در ایران البته برخی اصولاً به دخالت دولت بدبین هستند. اما نباید فراموش کرد که اینجا اساساً مسئلهٔ انتخاب یکی از دو طرف معادلهٔ دولت ــ بخش خصوصی نیست و میان این دو حالت، یعنی دخالت مطلق دولت یا واگذاری کامل عرصهٔ نمایش به سازوکار بازار، گزینه‌ها و حالت‌های دیگری نیز وجود دارند.

نگاهی گذرا به تجربهٔ دیگران خالی از فایده نخواهد بود. «دولت‌های غربی برای خصوصی‌سازی در تئاتر از دهه‌های ۵۰ و ۶۰ قرن گذشتهٔ میلادی زمینه را فراهم کرده بودند و در اواخر دههٔ ۷۰ اجرای آن را آغاز کردند. برای مثال، تئاتر انگلستان تا آغاز دههٔ ۸۰ میلادی خصوصی بود؛ ولی توسط

دولت حمایت مالی می‌شد. وقتی دولت، در اواخر دهۀ ۷۰، بر آن شد که حمایت خود را از تئاتر بردارد و آن را به سهام‌داران، شرکت‌های تولیدی و کمک‌های مردمی واگذار کند، بنیاد آدام اسمیت را راه انداخت تا راهکارها و نظریه‌های مناسب برای خصوصی‌سازی را آماده کند. بدین ترتیب، پیش از آنکه حمایت دولت از تئاتر برداشته شود، به تئاتر ملی، برنامه‌ها و اهدافش سازمان داده شد و انجمن‌های تئاتری شکل گرفتند؛ شرکت‌های تئاتر وجود داشتند، وظایف شهرداری‌ها مشخص و جایگاه تئاتر تجربی و تئاتر بومی روشن شده بود» (قادری، ۱۳۸۸ : ۳۳).

البته لازم است اشاره شود که مقایسۀ ایران با کشورهای غربی و انگلیس، با توجه به قدمت تئاتر در این کشورها و وجود بسترهای متفاوت اقتصادی و به‌خصوص فرهنگی، قیاس درستی نمی‌تواند باشد. اما باوجود آگاهی از این تفاوت، دلیل مناسبی برای عدم استفاده از الگوهای موفق کشورهای دیگر وجود ندارد. باید با آگاهی به این تفاوت‌ها به تجربۀ کشورهای دیگر در روند خصوصی‌سازی توجه کرد و از آن آموخت. این را هم بیفزاییم که انگلستان از یک‌سو سنت تئاتری بسیار قدرتمندی داشت و هنر نمایش از جایگاه مستحکمی در جامعۀ انگلستان برخوردار بود؛ اما از سوی دیگر، با مسئلۀ تاچریسم مواجه شد که درواقع نوعی اجرای تهاجمی الگوی بازار آزاد در حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی را در دستور کار داشت. برای بحث از روند خصوصی‌سازی تئاتر در ایران باید زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی خصوصی‌سازی تئاتر در ایران را تحلیل کنیم.

اکنون وقت آن است که دیدگاه‌های مختلف را دربارۀ «تئاتر خصوصی» در ایران مرور کنیم. از آغاز دهۀ ۱۳۸۰ و هم‌زمان با اولین زمزمه‌ها و فعالیت‌ها در جهت خصوصی‌سازی در این عرصه، همواره نشریات و هنرمندان مختلف دیدگاه‌های خود را در این خصوص بیان کرده‌اند. تحقیقاتی چند نیز توسط برخی محققان صورت گرفته است. در اینجا مروری بر دیدگاه‌ها و مباحث موجود در این زمینه خواهیم داشت.

فصل سوم: روایت‌های اهالی تئاتر در ارتباط با زمینه‌های خصوصی‌سازی در عرصهٔ تئاتر

از سال‌ها پیش از آغاز روند خصوصی‌سازی، برخی هنرمندان عرصهٔ نمایش بر ضرورت چنین اقدامی تأکید می‌کردند و خواستار تحقق آن بودند. این گروه همواره دیدگاه‌های خود را در قالب گفت‌وگو با نشریات، ارائه مقاله یا سخنرانی در سمینارهایی که بدین منظور برگزار می‌شد، بیان کرده‌اند. به‌عبارتی می‌توان چنین گفت که پیش از آغاز فعالیت جدی «تئاتر خصوصی»، اغلب هنرمندان بر لزوم شکل‌گیری آن اتفاق‌نظر داشتند و حتی آن را ضرورتی اجتناب‌ناپذیر و ازجمله راهکارهای مهم بهبود وضعیت نمایش کشور معرفی می‌کردند. این در حالی است که امروز و پس از رفتن به سمت خصوصی‌سازی بحث‌ها و انتقادات زیادی دربارهٔ تئاتر خصوصی طرح می‌شود.

اکنون برخی نظرات طرح‌شده دربارهٔ «تئاتر خصوصی» را مرور می‌کنیم. در سال ۱۳۸۵، ماهنامهٔ «نمایش» در شمارهٔ ۸۳، پروندهٔ ویژهٔ خود را به بحث تئاتر خصوصی اختصاص داد. در مصاحبه‌هایی که این نشریه با برخی از هنرمندان

تئاتر داشت، بیشتر آنان بر لزوم شکل‌گیری تئاتر خصوصی و ضرورت اعتماد دولت به هنرمندان تأکید داشتند. در سال ۱۳۸۷، محمدعلی خبری پژوهشی را با عنوان «ارزیابی هنرمندان از ضرورت‌ها، زمینه‌ها و پیامدهای تئاتر خصوصی» به سفارش پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر جهاد دانشگاهی انجام داد. در این تحقیق، هنرمندان مجموعهٔ تئاتر شهر، مرکز هنرهای نمایشی و ادارهٔ تئاتر مورد پرسش قرار گرفته‌اند. مطابق نتایج این تحقیق، حدود ۸۰٪ از پاسخگویان ــ که خود در زمرهٔ هنرمندان بودند ــ بر ضرورت شکل‌گیری تئاتر خصوصی تأکید کرده‌اند. در عین حال، آنان ضمن تأکید بر اهمیت و ضرورت تئاتر خصوصی، بر این باور بوده‌اند که مدیران تئاتر، مردم و سرمایه‌گذاران به‌عنوان دیگر اجزای تحقق تئاتر خصوصی، آگاهی بسیار اندکی از ضرورت تأسیس تئاتر خصوصی دارند. بنابراین می‌توان گفت در سال‌های پیش از خصوصی‌سازی در این عرصه، اهالی تئاتر به شکلی محسوس و آشکار به تأسیس تئاتر خصوصی تمایل داشته‌اند.

اما تئاتر خصوصی همواره با تردیدهایی مواجه بوده است. عمده مباحثی که در این سال‌ها، چه پیش از خصوصی‌سازی و چه پس از آن، مطرح شده، این است که با عدم حمایت دولت و رفتن به سمت خصوصی‌سازی، تئاتر چه سرنوشتی پیدا خواهد کرد؟ آیا خصوصی‌سازی تئاتر باعث رواج تئاتر بازاری خواهد شد یا نه؟ این‌ها دغدغه‌های مهمی هستند و ضروری است که به‌صورت جدی‌تر واکاوی شوند. در این خصوص دو دیدگاه وجود دارد. برخی در ابتدا معتقد بودند این اتفاق ــ پا گرفتن تئاتر خصوصی ــ ضرورت دارد و آن را عامل بازاری و تجاری شدن تئاتر نمی‌دانستند؛ این دیدگاه ازجمله شامل اغلب هنرمندانی می‌شود که درشمارهٔ ۸۳ ماهنامهٔ «نمایش» مورد پرسش قرار گرفته بودند. این هنرمندان خطر سوق یافتن تئاتر خصوصی به سمت تئاتر بازاری را نگرانی بیهوده‌ای عنوان کرده و تجربهٔ به‌زعم آنان موفق «خصوصی‌سازی» در سینما، موسیقی و هنرهای تجسمی را دلیلی بر موفقیت تئاتر در این زمینه دانسته‌اند. ازجمله افراد موافق با جریان خصوصی‌سازی می‌توان به نادر برهانی‌مرند، چیستا یثربی و نغمه ثمینی اشاره کرد. ثمینی

لازمهٔ خصوصی‌سازی را اعتماد وزارت ارشاد به هنرمندان دانسته است و اینکه باید سیاست‌های ممیزی به‌شکل ثابت و مشخص تعریف شوند تا سرمایه‌گذار احساس ثبات کند. در مقابل، هادی مرزبان در نظرسنجی این نشریه این تحلیل را پیش‌کشیده است که اگر تئاتر به سمت خصوصی‌سازی برود، چیزی جز ابتذال عایدش نمی‌شود. از دید وی، تئاتر هزینه‌بر است و در صورت قطع حمایت مادی دولت، چیزی از تئاتر باقی نمی‌ماند. مرزبان تداوم حمایت دولت را شرط خصوصی‌سازی می‌دانست. شایان ذکر است که در تحقیق محمدعلی خبری در سال ۱۳۸۷، هنرمندان با این ایده که تئاتر خصوصی موجب رواج تئاتر عامه‌پسند شود، مخالفت ورزیده‌اند.

در ادامهٔ چنین بحث‌هایی، علی قلی‌پور با ارائهٔ مقاله‌ای در سمینار «تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی» که توسط اداره کل هنرهای نمایشی در اسفند ۱۳۹۵ برگزار شد، استدلال می‌کند که اگر گروه‌های تولیدکنندهٔ تئاتر از منابع مالی بی‌بهره باشند، در جهت کسب سرمایهٔ بیشتر از طریق جذب تماشاگرِ بیشتر تلاش خواهند کرد و در این وضعیت، ناچار به‌سوی آنچه تئاتر عامه‌پسند و جاذبه‌های آن می‌نامیم، گام برمی‌دارند.

نشریهٔ «سینما و ادبیات» نیز در شهریور ۱۳۹۶ میزبان گفت‌وگوی امین عظیمی با سه چهرهٔ تئاتری محمد رضایی‌راد، رضا سرور و امیررضا کوهستانی دربارهٔ تئاتر خصوصی بوده است. شرکت‌کنندگان در این گفت‌وگو کم‌وبیش اتفاق‌نظر داشتند که دولت با برداشتن یارانه (سوبسید) و کاهش حمایت خود، تئاتر را در یک وضعیت آشفته رها کرده است. آن‌ها که نگران وابستگی تئاتر به «بازار» هستند، راهکارهایی چون تأمین بخشی از هزینه‌های تئاتر از طریق سازمان‌هایی شبیه سندیکاهای مستقل را پیشنهاد می‌کنند تا از این طریق تئاتر بتواند مستقل از بایسته‌های بازار کار کند. از دید آنان اگر منطق بازار بر تئاتر حاکم شود، حیات تئاتر آوانگارد وابسته به پول بلیت تماشاگر خواهد بود و درنتیجه این شکل از تئاتر نیز ناچار به تئاتر بازاری نزدیک می‌شود. درواقع، آنان وابستگی تئاتر به بازار و سلیقهٔ تماشاگر را مخل و مانع خلاقیت و استقلال آن تلقی می‌کنند.

بنابراین بحث دیگری که در ارتباط با تئاتر خصوصی وجود دارد، تأمین منابع مالی گروه‌های تئاتر خصوصی و چگونگی حمایت دولت از این تئاتر است. آیا روی دیگر سکهٔ تئاتر خصوصی، پایان یافتن حمایت‌های دولتی از تئاتر است؟ بسیاری از هنرمندان بر این گمان هستند که گسترش تئاتر خصوصی به‌منزلهٔ قطع حمایت دولت از این تئاتر نیست. برای نمونه، مسعود دلخواه در سمینار «تئاتر خصوصی در ایران» که دی و بهمن ۱۳۸۷ توسط اداره کل هنرهای نمایشی برگزار شد، حمایت دولت و بنگاه‌های اقتصادی و کمپانی‌های بخش خصوصی را از این تئاتر یادآور شد.

موضوع دیگری که در این سال‌ها در ارتباط با تئاتر خصوصی مطرح بوده، بحث مخاطب آن است. در این زمینه نیز دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد. برخی معتقدند مخاطب تئاتر افزایش پیدا نکرده است و مخاطبان پیشین تئاتر میان سالن‌های موجود توزیع شده‌اند و جز در تعدادی معدودی سالن، دیگر نمایش‌ها با تعداد محدودی تماشاگر اجرا می‌روند. در مقابل، برخی دیگر معتقدند تماشاگران جدیدی به جرگهٔ مخاطبان تئاتر افزوده شده‌اند. این گروه، حضور چهره‌های مطرح سینمایی و تلویزیونی را در جذب مخاطبانِ بیشتر مؤثر می‌دانند. به باور گروهی دیگر، جذب مخاطبان جدید با از دست دادن مخاطبان پیشین تئاتر همراه بوده است. هنرمندانی که عظیمی با آن‌ها گفت‌وگو کرده است، معتقدند با خصوصی‌سازی در سال‌های اخیر، تئاتر به سمتی رفته است که در حال حاضر مخاطب اصلی آن پول است. مخاطب در شکل پول دیده می‌شود؛ زیرا امروز تئاتر به سلیقهٔ تماشاگر و پول او وابسته شده است؛ آنچه که قرار است تئاتر از آن ارتزاق کند. درنتیجه تودهٔ بی‌شکلی از مخاطب تولید شده که ضامن حضور بازیگران تجاری بر صحنه است؛ چنان‌که حتی کارگردانان بااصالت و با عقبهٔ فکری و صاحب ذائقهٔ زیبایی‌شناختی را هم به فکر پر کردن جیبشان انداخته است. در چنین وضعیتی، مخاطب با اعمال سلیقه و نحوهٔ پول خرج کردنش هنرمندان را به نیروهای کار خود بدل و زیبایی‌شناسی‌ای را به تئاتر تحمیل کرده است.

در تحلیل افراد فوق، تبلیغات نقشِ مؤثری در افزایش این مخاطب داشته است. به گفتهٔ این منتقدانِ تئاتر خصوصی، افزایش مخاطبی که در سال ۱۳۸۰، چیزی حدود ۵۰ هزار نفر بود اتفاق مثبتی است؛ اما اگر این امر باعث تنزل یا همسان شدن تئاتر نخبه با جریان اصلی تئاتر شده باشد، اتفاق مثبتی نیست؛ زیرا با وجود خروج تئاتر از دایرهٔ بستهٔ آدم‌های محدودی که تماشاگر تئاتر بودند، تئاتر امروز ایران به‌شدت تنزل پیدا کرده است.

در ارتباط با نوع تبلیغات نمایش‌ها نیز آنان این انتقاد را طرح می‌کنند که امروز کار به جایی رسیده است که جایگاه روابط‌عمومی و تبلیغات مهم‌تر از اصل تئاتر شده است. سایت‌های فروش بلیت در نقش میانجی‌هایی که برای آن‌ها پول مطرح است، از طریق آپاراتوسی[1] که ساخته‌اند و با تبلیغات سخیف سالن‌ها را پر می‌کنند. در این ارتباط، آروند دشت‌آرای نیز در میزگردی در سمینار «تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی» که در اسفند ماه ۱۳۹۵ برگزار شد، به فربه شدن حاشیه در تئاتر اشاره کرد: «اتفاقی که الآن افتاده، این است که انواع شغل‌ها مانند مدیر روابط‌عمومی، مدیر تبلیغات مجازی و مدیر تبلیغات تلگرام در تئاتر ایجاد شده‌اند که همهٔ این‌ها برای همان فروش بیشتر است و اصل تئاتر دارد کوچک می‌شود.»

دغدغهٔ دیگر هنرمندان در این سالیانی که سالن‌های نمایش خصوصی تأسیس شده‌اند، این است که با ایجاد تماشاخانه‌های خصوصی هر کارگردان با هر نمایشی و هر کیفیتی به‌شرط دارا بودن امکان تأمین هزینه‌ها فرصت اجرا پیدا می‌کند و این موضوع در کیفیت نمایش‌های اجراشده در این سالن‌ها تأثیرگذار است. آروند دشت آرای در سمینار یادشده به این نکته نیز اشاره کرد که نمایش‌هایی که پیش از این در پلاتوهای دانشگاه اجرا می‌شدند، در حال حاضر در سالن‌های تئاتر اجرا می‌شوند. این موضوع باعث افت کیفی آثار اجرایی شده است و نظارتی هم بر کیفیت آثار نمایشی، صورت نمی‌گیرد.

---

۱. Appaaratus: در معنای عام به معنی ابزار و وسایل است؛ اما در معنای فلسفی و تخصصی به معنای مجموعهٔ ابزارها از علم و مفاهیم گرفته تا گفتمان‌هاست که اغلب دارای بار ایدئولوژیک است؛ مانند آپاراتوس رسانه‌ای یا آپاراتوس سیاسی حاکمیتی.

از این‌رو با خصوصی‌سازی تئاتر، هنرمندان بر لزوم تعریف نقش مدیر هنری و دراماتورژ در سالن‌های نمایشی تأکید دارند. شیوا مسعودی در مقاله‌ای که در همین سمینار «تئاتر و ظرفیت‌های بخش غیردولتی» ارائه کرد، به ترکیب نامتجانس اجراها در یک سالن نمایشی پرداخته و حضور دراماتورژ و مدیر هنری را بدین منظور لازم دانسته است.

همچنین هنرمندان، هم‌زمان با خصوصی‌سازی، تأسیس برخی رشته‌ها و آموزش برخی تخصص‌ها را لازم دانسته‌اند. همان‌گونه که در تحقیق محمدعلی خبری، هنرمندان از الزامات شکل‌گیری تئاتر خصوصی و لازمهٔ تداوم آن، به ایجاد رشته‌های تهیه‌کنندگی و مدیریت تئاتر اشاره داشته‌اند. در میزگرد نشریهٔ سینما و ادبیات نیز بر ضرورت وجود مدیر هنری تأکید شده است؛ زیرا وقتی فرایند کانالیزه‌کردن فرهنگی جامعه توسط مدیران فرهنگی از بین می‌رود و سرمایه و سلبریتی تعیین‌کننده می‌شود، آنگاه مدیر هنری نقش مهمی می‌یابد.

درحالی‌که پیش از آغاز خصوصی‌سازی در عرصهٔ تئاتر بیشتر هنرمندان بر شکل‌گیری تئاتر خصوصی تأکید داشتند، در حال حاضر و پس از تجربهٔ سال‌های اخیر، اغلب آن‌ها به منتقدان تئاتر خصوصی بدل شده‌اند. پیش‌تر بیشتر اهالی تئاتر گسترش سالن‌های نمایش غیردولتی را عامل مهمی در رونق‌گرفتن تئاتر ایران تلقی می‌کردند، بدون آنکه نگرانی‌ای از بابت بازاری و تجاری شدن تئاتر و کاهش کیفیت آن داشته باشند. اما اکنون آنان پیامدهای گسترش تئاتر خصوصی ازجمله گرایش تئاتر به «بازار» و «تجاری شدن» و تن دادن به سلیقهٔ مخاطب و نیز حضور چهره‌های سینمایی و استفاده از تبلیغات سخیف را برای جذب مخاطب بیشتر خطری برای نمایش ایران به حساب می‌آورند و منتقد اجرای آثار نمایشی با کیفیت پایین در این تماشاخانه‌ها هستند. در عین حال، جملگی بر ضرورت حمایت ارگان‌های غیردولتی از تئاتر تأکید دارند. نکته‌های اشاره‌شده در این زمینه، از عمده بحث‌هایی است که امروزه پیرامون تئاتر خصوصی وجود دارد. البته مدافعان تئاتر خصوصی پیامدهای مثبتی برای تأسیس تماشاخانه‌های خصوصی قائل هستند که به‌گفتهٔ آنان در بحث‌های منتقدان، از این پیامدهای مثبت ذکری به میان نمی‌آید،

ازجمله اینکه در کنار ورود بازیگران سینما به تئاتر، با شکل‌گیری این تماشاخانه‌ها، فرصت فعالیت برای تعداد زیادی از «تئاتری‌ها» ایجاد شده است؛ زیرا با نگاهی به آمار اجراها می‌توان پی برد که گروه‌های تئاتری بی‌شماری نیز از فرصت اجرا بهره‌مند شده‌اند. افزون بر این، در کنار آثار نمایشی با سطح کیفی پایین که در این تماشاخانه‌ها اجرا می‌شوند در سال‌های اخیر شاهد اجرای نمایش‌هایی با کیفیت بالا نیز در این تماشاخانه‌ها بوده‌ایم. بنابراین اگر ضعفی در کارهای نمایشی وجود دارد، نباید مسئولیت همهٔ اشکالات را با تماشاخانه‌های خصوصی مرتبط دانست.

آغاز فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی در تهران

در کنار همهٔ این اتفاقات و بحث‌های موجود، فعالیت بخش خصوصی از اواخر دههٔ ۸۰ و اوایل دههٔ ۹۰ با اجرای نمایش در پلاتوهای آموزشگاه‌ها به‌صورت رسمی آغاز شد. اولین آموزشگاهی که در پلاتوی آن اجرای نمایش صورت گرفت، آموزشگاه «آو» بود. سمیرا تنگ‌شیر، مدیرمسئول این آموزشگاه، می‌گوید: «ما طرحی به اداره کل هنرهای نمایشی ارائه دادیم مبنی بر اینکه می‌خواهیم محصول هنرجویان را با مجوز آموزشگاه تئاتر به‌صورت ۱۵ روزه اجرا کنیم. وقتی برای گرفتن مجوز اجرا به شورای نظارت و ارزشیابی ارشاد مراجعه کردیم، با تعجب دوستان روبه‌رو شدیم. با پیگیری‌های مداوم این امر محقق شد و از ابتدای سال ۱۳۸۹ نمایش‌های به اصطلاح هنرجویان را در سالن آموزشگاه اجرا کردیم. البته در ابتدا اجازهٔ بلیت‌فروشی نداشتیم؛ با پیشنهاد ما تماشاگران بعد از پایان یافتن هر اجرا به هر میزان که تمایل داشتند، وجهی را در جعبه‌ای که بدین منظور قرار داده بودیم، می‌ریختند. تا اینکه از نیمهٔ دوم همان سال با جلب اعتماد شورای نظارت و ارزشیابی و مدیر اداره کل هنرهای نمایشی به ما اجازهٔ بلیت‌فروشی داده شد. پس از آن، در سال ۱۳۹۲ به مکان آو در فاطمی نقل مکان کردیم و فعالیت‌های اجرایی خود را در این مکان ادامه و گسترش دادیم.»[۱]

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با سمیرا تنگ‌شیر

پس از آو، مدرسهٔ سه‌نقطه فعالیت اجرایی خود را آغاز کرد. محمدحسن نجفی، مدیرمسئول مدرسهٔ سه‌نقطه، در این خصوص می‌گوید: «ما با هنرجویان نمایشی را آمادهٔ اجرا کرده بودیم اما سالنی برای اجرا نداشتیم. متوجه شدم شخصی به نام بابک مهری در پلاتو آموزشگاه خود امکان اجرا برای هنرجویان خود را فراهم کرده است. بدین‌صورت با موافقت آن‌ها و اجازهٔ اداره کل هنرهای نمایشی تصمیم گرفتیم نمایش هنرجویان خود را در پلاتو آن آموزشگاه اجرا کنیم. در ابتدا برای گرفتن مجوز تماشاخانه پیش هر کسی می‌رفتیم، می‌گفت مگر می‌شود خودتان اجرا بروید و بلیت بفروشید؟ تا اینکه با جابه‌جا شدن مکان آموزشگاه سه‌نقطه از خیابان سی‌تیر به مکان فعلی در خیابان کشاورز، دو سالن با ظرفیت‌های ۷۰ و ۵۵ نفر تجهیز کردیم؛ ولی تصور نمی‌کردم بتوانیم مجوز رسمی بگیریم. محمدرضا الوند در شورای نظارت و ارزشیابی شجاعانه پای ما ایستاد. بعد از الوند کسی که در گرفتن مجوز خیلی به ما کمک کرد مهدی شفیعی بود. سه تا چهار بار به خاطر نبود بخشی از امکانات ضروری، ما را رد کردند که در آن شرایط امکان تأمین آن تجهیزات را نداشتیم. گفتم یا شرایط را عوض کنید یا بگویید نمی‌خواهیم. این‌گونه شد که مجوز رسمی به ما دادند.»[۱]

پس از فعالیت نمایشی در پلاتوهای آموزشگاه‌ها، اداره کل هنرهای نمایشی و معاونت امور هنری از ظرفیت مؤسسات نمایشی تک‌منظوره یا مؤسسات چندمنظوره‌ای که بخشی از فعالیتشان به تئاتر اختصاص داشت، برای ارتقای زمینه‌های فعالیت نمایشی در بخش خصوصی بهره بردند. از اولین اقدامات در زمینهٔ تأسیس سالن نمایشی خارج از فعالیت‌های آموزشگاهی، گشایش سالن پارین بود. در سال ۱۳۹۱، گروه هنری پارین در منطقهٔ زعفرانیه و در محوطهٔ فضای باغ موزه «تماشاگه زمان» و جنب ساختمان اصلی آن یک سالن کوچک را که سال‌ها بدون استفاده بود، بازسازی کرد و مورد بهره‌برداری قرار داد. این سالن دارای یک صحنهٔ ۳۰ مترمربعی بود. پارین،

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با محمدحسن نجفی

سالن موزهٔ تماشاگه زمان را تجهیز و به مدت یک‌سال کارهایی را در آن اجرا کرد. بعد از پایان مدت‌زمان اجاره، موزهٔ زمان قرارداد را تمدید نکرد و این سالن با یک‌سال فعالیت، به کار خود پایان داد. در آن زمان، این سالن به خاطر موقعیت خوبش موردتوجه بازیگران حرفه‌ای و مطرح قرار داشت.

پس از آموزشگاه‌های آو و سه‌نقطه، کارگاه نمایش باران نیز که از سال ۱۳۹۰ فعالیت خود را به‌عنوان آموزشگاه آغاز کرده بود، از اردیبهشت سال ۱۳۹۲ نمایش‌هایی را در پلاتوی خود با ظرفیت ۳۸ نفر به روی صحنه برد. مؤسسهٔ هنرهای نمایشی بازیگاه نیز که در بدو تأسیس در سال ۱۳۹۱، پلاتویی برای تمرین گروه‌های نمایشی بود، در سال ۱۳۹۲ فعالیت اجرایی خود را آغاز کرد و پلاتوی خود را به‌صورت سالن بلک‌باکسی[1] با ظرفیت ۵۰ نفر تجهیز کرد و به اجراهای دانشجویی اختصاص داد.

این روند در سال‌های بعد شتاب گرفت. تماشاخانهٔ مکتب تهران در سال ۱۳۹۳ افتتاح شد. این مجموعه افزون بر برگزاری دوره‌های آموزشی، سالن نمایش خود را به اجرای تولیدات هنرجویان مؤسسه اختصاص داده است. مرکز آفرینش‌های هنری تئاتر «مان» که در سال ۱۳۹۳ افتتاح شد، در ابتدا با کلاس‌های آموزشی و پلاتوهای تمرین فعالیت خود را آغاز کرد؛ و در اسفند همان سال، تماشاخانهٔ مشایخی به‌عنوان زیرمجموعهٔ این مرکز تأسیس شد.

مؤسسهٔ فرهنگی و هنری «موج نو» که از سال ۱۳۸۴ به‌عنوان یک مؤسسهٔ چندمنظورهٔ فرهنگی‌ـ هنری در حوزهٔ سینما و هنرهای نمایشی شناخته شده بود، در آذر ۱۳۹۳ سالن مؤسسهٔ را که پیش از این محل تمرین گروه‌های مختلف بود، تجهیز کرد و فعالیتش را به‌عنوان سالن خصوصی تئاتر کلید زد. تئاتر «فانوس» که از سال ۱۳۹۲ با مجوز مؤسسهٔ فرهنگی‌ـ

---

۱. بلک‌باکس یا جعبهٔ سیاه عبارت است از یک سالن اجرای نمایش مکعب‌شکل که دیواره‌های آن به رنگ سیاه رنگ‌آمیزی شده باشد. تمامی امکانات این سالن نظیر صحنه، نورپردازی، ماشینری، محل قرارگیری تماشاگران و... باید متحرک (پرتابل) باشند. اصلی‌ترین خصوصیت سالن‌های بلک‌باکس که به آن‌ها سالن‌های همه‌کاره نیز می‌گویند، آن است که کارگردان نمایش با هیچ پیش‌فرض یا باید و نبایدی روبه‌رو نخواهد بود و آزادانه و فارغ از معماری کلیشه‌ای سالن‌های تئاتر به طراحی خود می‌پردازد.

هنـری چندمنظـوره فعالیـت خـود را در یـک دفتـر کوچـک آغـاز کـرده بـود، در سـال ۱۳۹۳ به‌منظـور ایجـاد فضـای مناسـب بـرای آمـوزش و نیـز ارائـه تولیداتـش، تماشـاخانه‌ای را در مـکان فعلـی خـود تأسـیس کـرد.

آموزشـگاه «بـاران» نیـز کـه از سـال ۱۳۹۲ فعالیـت اجرایـی خـود را شـروع کـرده بـود، در بهمـن مـاه سـال ۱۳۹۳ بـا سـاخت سـالن در مکانـی دیگـر به‌طـور رسـمی فعالیـت خـود را به‌عنـوان تئاتـر بـاران آغـاز کـرد. تئاتـر بـاران از اولیـن مکان‌هـای خصوصـی بـود کـه در ابعـاد بزرگ‌تـر و بـا ارتفـاع مناسـب‌تر و تعـداد صندلـی بیشـتر، هم‌زمـان بـا جشـنوارۀ بین‌المللـی تئاتـر فجـر به‌عنـوان میزبـان بخشـی از آثـار بخـش بین‌الملـل ایـن جشـنواره افتتـاح شـد.

تماشـاخانۀ پرویـز فنـی‌زاده نیـز در آذر ۱۳۹۳ در مجموعـۀ هنـری «میـم» کـه در سـال ۱۳۹۲ افتتـاح شـده بـود، تأسـیس شـد و تـا سـال ۱۳۹۵ فعالیـت کـرد و سـپس تعطیـل گشـت. در حـال حاضـر، تئاتـر «گنـدم» در مـکان پیشـین تماشـاخانۀ فنـی‌زاده فعالیـت می‌کنـد. بنابرایـن در سـال ۱۳۹۳، شـش سـالن خصوصـی بـه فضاهـای نمایشـی افـزوده شـد.

تئاتـر آو کـه بـا فعالیـت اجرایـی خـود آغازگـر فعالیـت بخـش خصوصـی در تئاتـر شـد، در فروردیـن سـال ۱۳۹۴ پـس از پنـج سـال فعالیـت مسـتمر بـه دلیـل اختلافـات هنـری به‌وجودآمـده در بیـن اعضـای گـروه و بـه دنبـال آن مسـائل مالـی ایجادشـده بـه فعالیـت خـود پایـان داد. پـس از تحویـل سـاختمان اسـتیجاری تماشـاخانۀ آو بـه صاحـب ملـک، گـروه نمایـش دا آن را اجـاره کـرد و از آن پـس ایـن تماشـاخانه بـا نـام خانـۀ نمایـش دا فعالیـت می‌کنـد.

هم‌چنیـن در سـال ۱۳۹۴، سـالن‌های تئاتـر باربـد، دراما، ارغنـون، تتمـاج، پنـدار، مسـتقل تهـران، هامـون و همـای سـعادت تأسـیس شـدند. دورۀ کاری ارغنـون کـه در سـال ۱۳۹۴ فعالیـت خـود را آغـاز کـرده بـود، دیـری نپاییـد و بعـد از حـدود یک‌سـال در سـال ۱۳۹۵ بـه پایـان رسـید. داوود نامـور، مدیـر تماشـاخانۀ بازیـگاه کـه قصـد داشـت فعالیـت خـود را گسـترش دهـد و سـالن بزرگ‌تـری را تأسـیس کنـد مدیریـت ارغنـون را به‌عهـده گرفـت و بـا بازسـازی و تجهیـز سـالن

مجموعه، به تأسیس یک سالن دیگر در این مجموعه اقدام کرد؛ او در سال ۱۳۹۶ ارغنون را با دو سالن نمایش بازگشایی کرد. در سال ۱۳۹۴، همای سعادت نیز که از سال ۱۳۸۱ به‌عنوان آموزشگاه فعالیت می‌کرد، سالن نمایشی خود را با ظرفیت ۵۰ نفر تأسیس کرد.

تأسیس سالن‌های خصوصی تئاتر همچنان ادامه دارد. سال ۱۳۹۵ نیز تئاتر آفتاب، پالیز و کنش معاصر و عمارت روبرو فعالیت خود را آغاز کردند. کنش معاصر پس از چند ماه، فعالیتش متوقف شد و با نام پایتخت فعالیت خود را ادامه داد. از سال ۱۳۹۶، این سالن تحت عنوان دیوار چهارم و با مدیریت جدید فعالیت می‌کند. عمارت روبرو افزون بر حوزهٔ نمایش در حوزه‌های تجسمی و موسیقی نیز فعالیت می‌کند. تماشاخانه‌های شهرزاد و شانو نیز در سال ۱۳۹۶ گشایش یافتند. پالیز در سال ۱۳۹۷ پس از چند ماه تعطیلی از آذر ماه با مدیریت جدید و با نام سپند فعالیت خود را ادامه داد. در اردیبهشت ۱۳۹۷ نیز خانهٔ نمایش مهرگان تأسیس شد. مهدی علی‌نژاد، مدیر تماشاخانهٔ فنی‌زاده که پس از تعطیلی به‌عنوان مدیر داخلی تئاتر شهرزاد فعالیت می‌کرد، مدیریت خانهٔ نمایش مهرگان را برعهده دارد. تماشاخانهٔ ایران‌تماشا نیز از مرداد ۱۳۹۷ با بهره‌مندی از سالن استیج و تمرکز بر نمایش‌های آیینی- سنتی فعالیت خود را آغاز کرد. پس از آن و در همان سال، تماشاخانهٔ سیمرغ در آذر ماه افتتاح شد و تماشاخانهٔ ملک در اواخر دی ماه شروع به فعالیت کرد. تماشاخانهٔ سه‌نقطه و باران که جزء اولین سالن‌های خصوصی بودند، در سال ۱۳۹۸ واگذار شدند. سه‌نقطه با نام آژمان و باران نیز با نام هامون به فعالیت خود ادامه می‌دهند.

اطلاعات تماشاخانه‌های خصوصی شامل سال آغاز فعالیت و مدیرمسئول آن‌ها در جدول زیر ارائه شده است. شایان ذکر است که در مورد آموزشگاه‌ها زمان آغاز فعالیت اجرایی آن‌ها مدنظر بوده است، زیرا اغلب آن‌ها پیش از این زمان هم به‌عنوان آموزشگاه فعالیت داشته‌اند.

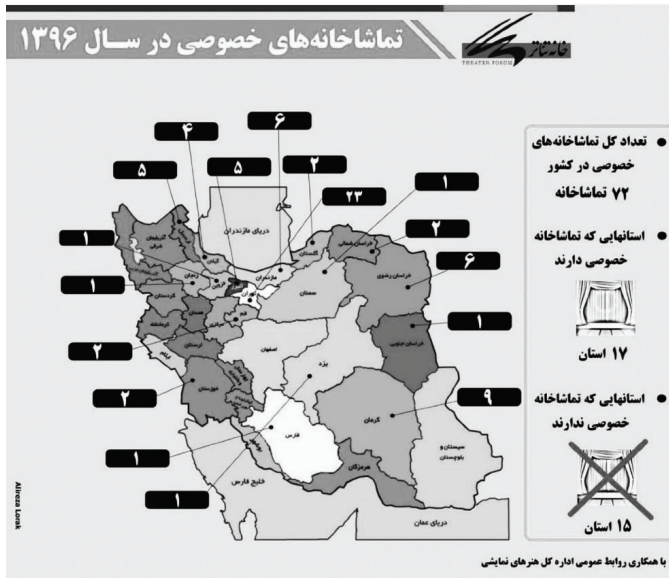
تماشاخانه‌های خصوصی تهران

	تماشاخانه	آغاز فعالیت	مدیرمسئول
۱	آو / دا	۱۳۸۹	بابک مهری و سمیرا تنگ‌شیر / از ۱۳۹۴ کسری شاهینی
۲	سه‌نقطه/ آژمان	۱۳۹۱	محمدحسن نجفی/ از ۱۳۹۸ مهدی داغستانی
۳	پارین	۱۳۹۱	بهزاد مرتضوی
۴	باران/ هامون	۱۳۹۲	خیام وقارکاشانی/ از ۱۳۹۳ خیام وقارکاشانی و فهیمه امن‌زاده/ از ۱۳۹۸ الهام محمودی
۵	بازیگاه	۱۳۹۲	داوود نامور
۶	مکتب تهران	۱۳۹۳	جلال تهرانی
۷	مشایخی	۱۳۹۳	شاهین چگینی
۸	موج نو	۱۳۹۳	مهدی کوهیان
۹	فانوس	۱۳۹۳	مرتضی یونس‌زاده
۱۰	استاد فنی‌زاده/ گندم	۱۳۹۳	مهدی علی‌نژاد/ از ۱۳۹۵ حمیدرضا فراهانی
۱۱	باربد	۱۳۹۴	–
۱۲	دراما	۱۳۹۴	محمود یوسفی
۱۳	ارغنون/ (نوفل لوشاتو)۱	۱۳۹۴	محمد زیکساری و محمد صمدی‌راد/ از ۱۳۹۶ داوود نامور
۱۴	پندار	۱۳۹۴	کیانوش بابادی
۱۵	تتماج	۱۳۹۴	حمید عسگری تتماج
۱۶	هامون	۱۳۹۴	–
۱۷	مستقل	۱۳۹۴	مصطفی کوشکی

۱. تماشاخانهٔ ارغنون که از سال ۱۳۹۶ با مدیریت داوود نامور فعالیت خود را از سر گرفته بود، در سال ۱۳۹۷ به نوفل لوشاتو تغییر نام داد.

	تماشاخانه	آغاز فعالیت	مدیرمسئول
۱۸	همای سعادت	۱۳۹۴	سعید دولتی
۱۹	آفتاب	۱۳۹۵	رضا حداد
۲۰	پالیز/ سپند	۱۳۹۵	علی پالیزدار/ از ۱۳۹۷ جواد افشین‌نژاد
۲۱	کنش معاصر/ پایتخت/ دیوار چهارم	۱۳۹۵	فارس باقری/ حمید عرب/ از ۱۳۹۶ عبدالرزاق بنی شیخ‌الاسلامی
۲۲	عمارت روبرو	۱۳۹۵	هومن معمارپناهی
۲۳	شهرزاد	۱۳۹۶	شهرزاد جعفری/ از ۱۳۹۸ محمدصادق رنجکشان
۲۴	شانو	۱۳۹۶	قطب‌الدین صادقی
۲۵	خانهٔ نمایش مهرگان	۱۳۹۷	سارا داروفروش
۲۶	ایران‌تماشا	۱۳۹۷	امید اسدی
۲۷	سیمرغ	۱۳۹۷	محسن احتشامی
۲۸	ملک	۱۳۹۷	نورالدین حیدری ماهر

بنابراین بعد از سال‌ها انحصار دولت در حوزهٔ تئاتر، فعالیت بخش خصوصی با گشایش مکان‌هایی به‌منظور اجرای نمایش آغاز شد. با گذشت کمتر از ده سال از تأسیس اولین سالن خصوصی، درحالی‌که ۷ تماشاخانه بعد از مدتی فعالیت تعطیل و ۷ تماشاخانه نیز با متوقف شدن فعالیت گروه مستقر در آن به گروه جدیدی واگذار شده‌اند، هم‌اکنون ۲۰ سالن خصوصی در کنار سالن‌های نمایش دولتی در تهران فعالیت می‌کنند. این درحالی است که امروزه علاوه بر تهران در شهرستان‌ها نیز تماشاخانه‌های خصوصی فعال هستند. تصویر زیر تعداد تماشاخانه‌های خصوصی تهران و دیگر استان‌ها را به تفکیک استان در سال ۱۳۹۶ نشان می‌دهد. این آمار توسط اداره کل هنرهای نمایشی و خانه تئاتر گردآوری شده است.



آمار تماشاخانه‌های خصوصی کشور

فصل چهارم: روایت‌های اهالی تئاتر از پیامدهای خصوصی‌سازی

در شرایط اقتصادی و اجتماعی ایران که خصوصی‌سازی به یک راه‌حل تبدیل شده است، هنر، هم در جنبهٔ عینی باید خود را با این ساختار اقتصادی تطبیق بدهد و هم در جنبهٔ ذهنی. این در حالی است که ساخت و تجهیز تماشاخانه‌های خصوصی و فعالیت آن‌ها نیازمند هزینه کردن مبالغ هنگفتی است. حتی اگر تماشاخانه‌ها پس از تأسیس از پسِ هزینه‌هایشان برآیند و دخلشان بر خرجشان بچربد هزینهٔ تأسیس و تجهیز آن‌ها چگونه تأمین خواهد شد؟ خواهی‌نخواهی مسئلهٔ مهم اقتصادی این است که در نبود قوانین حمایتی پیشین «بخش خصوصی» ـ دست‌کم آن بخشی که مایل به سرمایه‌گذاری در تئاتر است ـ به‌سادگی از پسِ تأمین چنین هزینه‌هایی برنمی‌آید؟ اگر اساس این خصوصی‌سازی منطق هزینه ـ فایده است، این منطق در تئاتر خصوصی ایران چگونه قابل توصیف است؟

سهم دولت در ساخت و تجهیز تماشاخانه

بهتر است برای روشن شدن موضوع روایت‌هایی را از مدیران تماشاخانه‌ها و دست‌اندرکاران نمایش کشور نقل کنیم. سمیرا تنگ‌شیر، از مؤسسان تماشاخانهٔ آو، دربارهٔ هزینهٔ تجهیز پلاتوی بلک‌باکس آو در مکان قبلی آن و تأمین هزینه‌ها در مکان بعدی این گروه در فاطمی می‌گوید: «در آن زمان من مسئول دفتر مدیریت خانهٔ هنرمندان بودم و بابک مهری هم مهندس مکانیک در یک شرکت مهندسی مشاور بود. این‌گونه هزینهٔ اولیهٔ اجارهٔ محل، تجهیز پلاتو و همچنین تأمین هزینهٔ اجراها را از حقوق شخصی‌مان پرداخت می‌کردیم. البته سیاست ما این بود که درآمدزایی داشته باشیم؛ و بعد از نزدیک به یک‌سال، با ساخت فیلم‌های مستند و تبلیغاتی همچنین با طرح‌های درآمدزای خلاق تئاتری در بخش کودک و نوجوان و کارگاه‌های آموزشی این اتفاق افتاد. این فعالیت‌ها به ما کمک کرد که به محل بزرگ‌تری با پتانسیل معماری متناسب با سبک نمایشی خود در میدان فاطمی نقل مکان کنیم. البته به دلیل استقبال مخاطبان و تماشاگران، هزینهٔ رهن و اجاره به‌مرور از طرف صاحب ملک به اندازهٔ درخور توجهی بالا رفت؛ به‌طوری‌که از وام بانکی با بهرهٔ بالا برای ادامهٔ فعالیت در آن مکان استفاده کردیم. افزون بر هزینه‌های مکان، تأمین هزینه‌های فعالیت در بخش بین‌الملل و آماده‌سازی نمایش‌های گروه هم به‌عهدهٔ خود ما بود. در انتها، ما با اختلافات درون‌گروهی دربارهٔ شیوهٔ ادامهٔ مسیر روبه‌رو شدیم؛ و ادامهٔ کار تماشاخانه را متوقف کردیم و تعطیل شدیم. از این‌رو، بدهی بسیار سنگینی به من و بابک مهری تحمیل شد و تا مدت‌ها بعد از پایان کار همچنان از درآمد شخصی مجبور به پرداخت اقساط بودیم.»[۱]

دیگر مؤسسان تماشاخانه‌های خصوصی نیز روایت‌های مشابهی را از دشواری‌های تأسیس تماشاخانه ارائه می‌کنند. برای مثال، محمدحسن نجفی دربارهٔ هزینهٔ تجهیز پلاتوی مدرسهٔ سه‌نقطه می‌گوید: «کارمند شهرداری بودم و حقوق می‌گرفتم، ماشینم را فروختم و پس‌انداز خانواده‌ام را برای این کار

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با سمیرا تنگ‌شیر

گذاشتم. در مقطع اول، ۳۰ میلیون تومان هزینه کردم. ۶۰ میلیون پول پیش داده بودم و ماهی ۳ میلیون تومان هم اجاره می‌دادم. شش ماه است به دلیل ورشکستگی مسئولیت اجرایی را واگذار کرده‌ام؛ ولی همچنان مدیرمسئول تماشاخانه هستم. ۲۲۰ تا ۲۳۰ میلیون تومان هم در طول این چند سال هزینه کرده‌ام و بالغ بر ۸۰ میلیون هم بدهی دارم.»[۱]

فهیمه امن‌زاده نیز از مؤسسان تئاتر باران است. او در خصوص تبدیل آموزشگاه به تئاتر باران می‌گوید: «در سال ۱۳۹۳، درحالی‌که مدت‌زمان کوتاهی بود برای صندلی‌ها و نور سالن آموزشگاه باران هزینه کرده بودیم و برنامه‌های آموزشی برای آموزشگاه داشتیم، صاحب ملک خواستار تخلیهٔ آن شد. ما مکان فعلی را که در آن زمان سوله‌ای بیش نبود، با مبلغ ۱۰۰ میلیون تومان رهن و ماهی ۲۰ میلیون تومان اجاره کردیم؛ درحالی‌که باید مبلغی حدود ۳۰۰ یا ۴۰۰ میلیون تومان هم برای ساخت آن هزینه می‌کردیم. چون چشم‌انداز روشنی از آینده و نحوهٔ عملکرد سالن‌های خصوصی وجود نداشت، مخالفت‌هایی از سوی دوستان و اطرافیان ما صورت می‌گرفت. اما باوجود این مخالفت‌ها، دست به این اقدام زدیم و تماشاخانهٔ باران را به‌عنوان اولین سالن بلک‌باکس خصوصی در ابعاد بزرگ تأسیس کردیم.»[۲]

در سال ۱۳۹۳، سالن مولوی و مجموعهٔ تئاتر شهر در دست بازسازی بودند و تجهیز همه سالن‌های این مجموعه تا زمان جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر به اتمام نمی‌رسید. از این‌رو، سالن باران در بهمن ماه ۱۳۹۳ با شروع جشنوارهٔ تئاتر فجر افتتاح شد و میزبانی بخش بین‌الملل جشنواره را به عهده گرفت. اجراهای جشنوارهٔ فجر در باران، در معرفی این سالن نقش تعیین‌کننده‌ای داشت.

امن‌زاده دربارهٔ کرایهٔ سال ۱۳۹۶ ملک تماشاخانه بیان می‌کند: «در حال حاضر، ۲۴ میلیون و ۷۰۰ هزار تومان در ماه کرایه می‌دهیم. ما سه‌ساله با ۱۰٪ افزایش قرارداد بسته بودیم. امسال که سه سال ما تمام می‌شود،

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با محمدحسن نجفی

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با فهیمه امن‌زاده

صاحب ملک ۱۲۰ میلیون رهن و ۳۰ میلیون تومان ماهیانه کرایه می‌خواهد. تصمیم گرفتیم ملک را واگذار کنیم؛ پس پیش آقای شفیعی رفتیم. گفت: این کار را نکنید. قول دادند حمایت کنند. ما با صاحب ملک هم صحبت کردیم؛ با ماهیانه ۲۵ میلیون تومان موافقت کرد.»[۱]

پیش‌تر گفتیم که تجهیز پلاتوها و تبدیل آن‌ها به تماشاخانه، از اولین گام‌ها در تأسیس «سالن‌های نمایش خصوصی» در ایران بوده است. به گفتهٔ برخی از اولین فعالان این عرصه، آنان با اتکا به علاقهٔ شخصی و در ورای منطق اقتصادی گام در این عرصه نهاده‌اند.

داوود نامور، مدیر بازیگاه، در سال ۱۳۹۵ بعد از ترک مدیران قبلی ارغنون و تعطیلی آنجا، با صاحب ملک قرارداد بسته است و به فعالیت خود در آن فضا ادامه می‌دهد. نامور در ارتباط با هزینه‌های ساخت و تجهیز مجموعهٔ جدید خود می‌گوید: «من که با پول خود نمی‌توانم مکانی را خریداری کنم؛ صاحبان ملک نیز از ترس تصرف، ملک خود را طولانی‌مدت اجاره نمی‌دهند؛ پس ما به‌ناچار باید مکانی را فقط به مدت چند سال اجاره کنیم. بعد از اجاره، مبلغی بالغ بر ۳۰۰ تا ۴۰۰ میلیون تومان برای بازسازی مجموعه هزینه شد. امکانات نور و صندلی‌های سالن قبلی را عوض و سالن جدید را با ظرفیت ۱۳۳ نفر تأسیس کردیم. ساخت و تجهیز سالن را زیر نظر متخصصان انجام دادیم و بیش از ۱۰۰ میلیون تومان هزینهٔ تجهیز امکانات نور و صدا شد. هیچ یارانه دولتی و حمایت مالی وجود ندارد. آقای شفیعی برای افتتاح مجموعه تشریف آوردند و قول داده‌اند بعد از افتتاح کتابخانهٔ مجموعه و دیدن فضای آن تعدادی کتاب در اختیار مجموعه قرار دهند.»[۲]

روایت‌های سایر مدیران «تئاتر خصوصی» نیز از همین دست است. مهدی کوهیان مدیر مؤسسهٔ فرهنگی‌ـ هنری موج نو است. مؤسسه‌ای که در سال ۱۳۹۳ سالن تئاتر آن گشایش یافت و در سال ۱۳۹۶ فعالیت نمایشی‌اش متوقف

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با فهیمه امن‌زاده

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با داوود نامور

شد. کوهیان دربارهٔ تجهیز سالن و فعالیت نمایشی خود می‌گوید: «سالن موسسه با هزینه‌ای بالغ بر ۵۰، ۶۰ میلیون تومان تجهیز گردید. کاملاً با هزینهٔ شخصی، سالن آماده و راه‌اندازی شد. با نگاهی که پیش از آن نیز در مؤسسه داشتیم، اگر کاری خوب بود و با اهداف و نگرش ما، یعنی تئاتر آلترناتیو، همخوانی داشت، اجازهٔ اجرا می‌گرفت. چون نگاهمان تجاری نبود، نتوانستیم ادامه دهیم. موقع تعطیلی درخواست کمک نکردم؛ چون بد است دست ما دراز باشد. چرا یک نفر تا حالا از اداره‌کل هنرهای نمایشی به من زنگ نزده و سراغ نگرفته است که چرا تعطیل هستید؟ مشکلی دارید؟ بگویند اصلاً نمی‌توانیم کمک کنیم، حالتان چطور است؟ هیچ‌کسی اصلاً برایش مهم نیست.»[۱]

اما دولت حمایت‌هایی هم از تئاتر خصوصی به عمل آورده که البته از دید بسیاری از «تئاتری‌ها» نابسنده و کم‌تأثیر بوده است. قطب‌الدین صادقی که چند ماهی است تماشاخانهٔ شانو را افتتاح کرده است، دربارهٔ مسائل اقتصادی تماشاخانهٔ خود و حمایت مالی دولت می‌گوید: «حمایت مالی دولت نمی‌گویم نبوده؛ مقدار بسیار کمی به من کمک کردند و یک مقداری هم قرض دادند. در حال حاضر، ۴۳۰ میلیون تومان بدهکارم. پنج ماه است وزیر دستور داده کمک کنند؛ ولی هنوز کمکی صورت نگرفته است. برای کمک به دویست نفر پیامک زدم؛ حتی یک نفر هم جواب مثبت نداد. گفتم بخشش نمی‌خواهم؛ حتی با بهرهٔ کم، دویست نفر جواب رد به من دادند. شوک عظیمی به من وارد شد. وارد جریانی شده بودم که نمی‌توانستم آن را رها کنم. امروز، فردی که ۱۶۰ میلیون تومان از من طلب دارد، زنگ زده و پولش را می‌خواهد. پنج‌ساله اینجا را اجاره کرده‌ام. پول زمین اینجا ۴ میلیارد تومان است. به دولت می‌گویم بیاید بخرد یا وام بدهد خودم بخرم؛ وگرنه بعد از ۵ سال باید این مکان را ترک کنم. اگر پیش از اقدام به ساخت اینجا یک‌صدم مشکلات را می‌فهمیدم، انجام نمی‌دادم. یک سال است زندگی من در آتش است و این تلخ‌ترین تجربهٔ زندگی من است.»[۲]

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی کوهیان

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با قطب‌الدین صادقی

در این عرصه، نه‌تنها جوانانی که با علاقه وارد شدند، عرصه را بر خود تنگ دیدند، حتی کارگردانان قدیمی و صاحب‌نامی همچون صادقی نیز با ورود به این حوزه با مشکلات بی‌شماری دست‌وپنجه نرم کردند. علی پالیزدار که پیش از تأسیس تماشاخانهٔ پالیز به‌عنوان تهیه‌کننده نیز فعالیت کرده است، دربارهٔ هزینه‌های سالن خود می‌گوید: «مجموع هزینه‌های ساخت و تجهیز دو سالن، مبلغی حدود یک میلیارد تومان شده که با هزینهٔ شخصی صورت گرفته است. در حال حاضر نیز اجاره و هزینه‌های جاری آن ماهیانه حدود ۸۰ میلیون تومان است.»[۱]

با توجه به گفته‌های شهرزاد جعفری، مدیر پردیس تئاتر شهرزاد، ساخت و تجهیز سالن‌های این مجموعه نیز با هزینهٔ شخصی بوده است.

تماشاخانه‌های خصوصی و مسئلهٔ حمایت دولت از برنامه‌های اجرایی

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. بابک مهری و سمیرا تنگ‌شیر فعالیت‌های مستمری را در زمینهٔ تئاتر کودک و بزرگسال و همچنین ارائه کارگاه‌های آموزشی داخلی و بین‌المللی داشته‌اند. آن‌ها در سال ۱۳۹۱ طرحی را هم به جشنوارهٔ تئاتر دانشگاهی و هم به دبیرخانهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر ارائه دادند که سالن خود را به‌صورت رایگان در اختیار جشنواره قرار دهند. در آن زمان هنوز ردیفی در جدول برنامهٔ جشنواره برای سالن‌های خصوصی در نظر گرفته نشده بود. تنگ‌شیر در خصوص هزینهٔ اجرای این برنامه‌ها می‌گوید: «باید گفت تمامی برنامه‌ها با هزینهٔ شخصی انجام شد و کمک‌هزینه‌ای از طرف دولت پرداخت نشد؛ غیر از اجرای گروه گارجنیدزه که در جشنوارهٔ فجر در قالب همکاری مشترک بود. حتی در روزهای پایانی که به‌شدت تحت‌فشار مالی بودیم، مجبور شدیم از صندوق اعتباری هنر وام بگیریم. وقتی زمان پرداخت بدهی به تعویق افتاد، صندوق چک بنده را

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با علی پالیزدار

به اجرا گذاشت. من و بابک مهری مجبور شدیم با قرض از منبع دیگری پول صندوق را برگردانیم. با این حال، خوشحالم که برنامه‌هایی که ما شروع‌کنندهٔ آن بودیم، هم‌اکنون به‌صورت یک امر بدیهی در تئاتر ما وجود دارند.»[۱]

گروه نمایش دا از اوایل سال ۱۳۹۴ در مکان تماشاخانهٔ آو مستقر شده است. کسری شاهینی، مدیر جدید این تماشاخانه، در خصوص چگونگی حمایت از این تماشاخانه می‌گوید: «فعالیت ما در سه مدیوم موسیقی، تئاتر و فیلم و در سه حوزهٔ تحقیق، آموزش و تولید متمرکز است. تا الآن با بودجهٔ شخصی تماشاخانه را اداره کرده‌ایم. گاهی از دولت کمک خواسته‌ایم؛ گاهی جواب داده‌اند، گاهی جواب نداده‌اند. نمی‌توانم دروغ بگویم که کمک نکرده‌اند؛ واقعیت را بگویم که مبلغی را کمک کرده‌اند؛ اما آن کمک به‌قدری کم است که باری از دوش ما برنمی‌دارد. در زمان جشنوارهٔ تئاتر فجر هم کمک‌هایی به ما شده که مقدار ناچیزی است.»[۲]

بنا به گفتهٔ مدیران تماشاخانه‌های آو و دا، حمایت مالی اداره کل هنرهای نمایشی محدود به زمان برگزاری جشنواره است که با در اختیار گرفتن سالن‌های خصوصی برای اجراهای جشنواره، این حمایت صورت می‌گیرد؛ یا در شرایطی که گروه مستقر در سالن خصوصی اجرایی در جشنواره داشته باشند، حمایت می‌شوند. شاهینی می‌گوید: «ما هر ماهی که ماجراجویی هنری داشته باشیم یا هر ماهی که کارهای پژوهش‌محور، مستقل‌تر و تأثیرگذارتر بکنیم، ماه سخت مالی خواهیم داشت و آن ماهی خواهد بود که آخرش می‌گوییم کاش می‌شد یک ماه دیگر اینجا را جمع کنیم. «فستیوال دایره» را با تمرکز بر حرکت و بدن برگزار کردیم. این جشنواره برای ما کاملاً ضرر مالی داشت، با اداره کل هنرهای نمایشی نامه‌نگاری خواهیم کرد اگر می‌توانند مبلغی را بدهند. چون با قدرتی که داشتند، برنامه‌های ما را دچار تزلزل کردند. یک روز مانده به اجرای جشنواره، ما نمی‌دانستیم چه کاری

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با سمیرا تنگ‌شیر

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با کسری شاهینی

مجوز دارد چه کاری ندارد. ده مورد را به ما اعلام کردند که شاید نباید زیر بارش می‌رفتیم؛ ولی به خاطر علاقه‌ای که داشتیم، پذیرفتیم و انجام دادیم. گاهی جلوی فعالیت‌های ما را می‌گیرند؛ چون مرجع نظارت هستند. شرایط آن‌ها را درک می‌کنیم؛ ولی اعتقاد داریم باید کمی شجاعانه‌تر اقدام کنند.»[۱]

شاهین چگینی، مدیر تماشاخانهٔ مشایخی، در خصوص حمایت دولت از تماشاخانه‌های خصوصی می‌گوید: «سال به سال که سپری می‌شود، مشکلات ما کمتر نشده که بیش‌تر شده است. بخشی از آن‌ها به خاطر افزایش تعداد تماشاخانه‌هاست. از طرف دیگر، حمایتی که ما همیشه از دولت طلب داشتیم که از تماشاخانه‌ها داشته باشد، هیچ‌وقت به‌صورت ساختارمند شکل نگرفت. همان‌گونه که خانهٔ تئاتر ردیف بودجه گرفته است، بخش خصوصی هم چنین چیزی احتیاج دارد. اگر ما ۲۰ تماشاخانه داشته باشیم که به هر کدام از این تماشاخانه‌ها در سال به‌طور متوسط ۱۰۰ میلیون تومان اختصاص داده شود، من به‌عنوان تماشاخانه‌دار می‌دانم که در آخر سال پولی به دست من می‌رسد و بخشی از هزینه‌های مرا تأمین می‌کند. در این صورت اگر یک ماه اجرای خوبی نداشته باشم، اجرا نمی‌روم یا اصلاً خودم تولید می‌کنم. الآن یکی از معضلات من این است که با چه بودجه‌ای تولید کنم. در حال حاضر که هزینه‌های خود را نمی‌توانم تأمین کنم، درصورتی‌که تولید هم بکنم، بدهکار دو تا گروه می‌شوم.»[۲]

با این اوصاف، محدودیت‌های مالی، مدیران تماشاخانه‌ها را که اغلب از تولیدکنندگان عرصهٔ تئاتر هستند، به سمتی برده است که فعالیت‌های تولیدی‌شان تحت‌الشعاع تماشاخانه‌داری آن‌ها قرار گرفته است. وعده‌هایی که برای کمک‌های مالی داده می‌شود، نظام‌مند و شفاف نیستند. همان‌طور که چگینی می‌گوید: «آقای شفیعی می‌گویند شما برنامه بدهید، ما حمایت بکنیم. سه سال است ریالی پرداخت نشده است؛ اگر هم شده، به این صورت بوده است که به تماشاخانه‌ای که گرفتار بوده ۵ تا ۱۰ میلیون تومان داده‌اند،

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با کسری شاهینی

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شاهین چگینی

به‌صورت خیلی ناهماهنگ؛ هیچ ساختار و سازمانی برای آن وجود ندارد. من خودم یک‌هزار تومان هم نگرفته‌ام. گفتند وامی را صندوق کارآفرینی امید به تماشاخانه‌ها می‌دهد؛ به‌قدری مسئله جلوی تماشاخانه‌ها گذاشتند، سند فلان، ضامن فلان بیاورید که فقط ۴ تماشاخانه توانستند آن وام را بگیرند. برای داشتن تماشاخانه یک مسیر مبهم و پرخطری وجود دارد.»[۱]

تئاتر فانوس از سال ۱۳۹۳ با تأسیس تماشاخانه فعالیت‌های بین‌المللی خود را در زمینه‌های آموزشی، پژوهشی و اجرایی آغاز کرده است. مرتضی یونس‌زاده مدیر فانوس، به همراه ندا شاهرخی، مدیر هنری مؤسسه، اولین ورک‌شاپ (کارگاه آموزشی) بین‌المللی خود را از همان سال با همکاری مدرسهٔ تئاتر پوان‌فیکس فرانسه آغاز کرد. این دو از سال ۱۳۹۵ نیز با کمپانی نف در فرانسه فعالیت مشترک را شروع کرده‌اند و سه سال است در جشنوارهٔ المپیااندیون شرکت می‌کنند؛ این جشنواره مخصوص کارهای دانش‌آموزی و اکول‌های آموزشی است. یونس‌زاده دربارهٔ حمایت دولت از تئاتر فانوس و فعالیت‌های آن می‌گوید: «تمام اتفاقات هنری فانوس و کارهای بینافرهنگی آن کاملاً خصوصی اتفاق می‌افتند. یکی از علایق ما این است که آنتیگونه را که خیلی برای آن وقت گذاشته‌ایم و در جشنوارهٔ یونان اجرا شده و بازخوردهای خوبی هم در آنجا داشته است، بتوانیم در ایران اجرا کنیم. در فشردگی کارهایی که پیش آمده و مباحث مالی هم به آن اضافه شده است، از آنجا که کمکی هم صورت نمی‌گیرد، تا به حال نتوانسته‌ایم. بدون هیچ کمک‌هزینه‌ای دو دوره کلاس با شرکت هنرجویان ایرانی و فرانسوی در اینجا برگزار کرده‌ایم. قطعاً اگر کمک کنند، می‌توانند بهتر از این بشود. برای 'هفتهٔ پرفورمنس' برنامه‌ای داشتیم که اتفاقی را در کل ایران رقم بزنیم. به این صورت که چند دانشگاه لینک بشوند و نشست‌های پژوهشی را که در اینجا برگزار می‌شود، بتوانند آنلاین ببینند. حتی سرورهایی تعریف کرده بودیم که افراد بتوانند به این نشست‌ها دسترسی داشته باشند و روی گوشی‌های خود آن ها را ببینند. نیاز به مبلغ آن‌چنانی هم نبود؛ شاید کل این اتفاق را می‌شد با

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شاهین چگینی

۲۰ میلیون تومان رقم زد. سرمایه‌گذاری ثابتی بود و اتفاق ماندگاری می‌توانست باشد. برای برگزاری 'هفتهٔ پرفورمنس' به اداره کل هنرهای نمایشی رفتیم. آن‌ها به ما کمک مالی نکردند، می‌خواستند در زمینهٔ دعوت‌نامه و ویزا کمک کنند که گفتیم این کاری است که سه سال است خودمان می‌کنیم. البته در هفتهٔ پرفورمنس چون طرف فرانسوی، دانشگاه نانت پاریس بود برای آن‌ها اهمیت داشت که در این کار مشترک یک واحد دانشگاهی هم در ایران وجود داشته باشد که ما موضوع را با مدیریت تئاتر مولوی مطرح کردیم و معاونت فرهنگی دانشگاه تهران و تئاتر مولوی حمایت و کمک کردند که این اتفاق را رقم بزنیم.»[۱]

اما واقعاً دولت چه می‌تواند و چه باید بکند؟ در پاییز سال ۱۳۹۶، شفیعی و بخش بین‌الملل اداره کل هنرهای نمایشی از چهارده کشور دعوت کردند. این کشورها در تهران سندی را امضا کردند مبنی بر شکل‌گیری معاملات هنری و تئاتری بین این کشورها. قرار بود در روند این همکاری، ایران مرکزیتی در خاورمیانه و شمال افریقا داشته باشد؛ که با پایان یافتن دوران مدیریت آقای شفیعی، آن برنامه نیز به سرانجام نرسید. درحالی‌که در این نوع تعاملات نباید اداره کل هنرهای نمایشی به‌طور مستقیم مشارکت کند؛ بلکه باید این نوع فعالیت‌ها را با اعطای تسهیلات، به تئاترهای خصوصی واگذار کند. خوشبختانه هستند در حال حاضر تئاترهایی که ارتباطات بین‌المللی با مراکز آموزشی و هنری خارج از کشور دارند و پیش از این، توانایی خود را در اجرای برنامه‌های مشابه بینافرهنگی اثبات کرده‌اند؛ از جمله تئاتر فانوس که تعاملاتی با مراکز هنری و دانشگاهی فرانسه دارد یا خانهٔ نمایش دا و پیش از این تماشاخانهٔ آو که ارتباطات بینافرهنگی این‌چنینی داشته‌اند. اداره کل هنرهای نمایشی باید پولی را که می‌خواهد برای تعاملات این‌چنینی هزینه کند، در اختیار بخش خصوصی قرار دهد و این مهم را به آن‌ها واگذار نماید. همان‌طور که تجربه‌های مشابه نشان می‌دهند، فعالیت‌های فرهنگی در قالب بخش‌نامه و با حضور دولت‌ها به نتیجهٔ مطلوب نمی‌رسند. تعاملات و فعالیت‌های فرهنگی و هنری باید بدون

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مرتضی یونس‌زاده

دخالت دولت‌ها و توسط خود هنرمندان شکل بگیرند. حتی خارج از حوزهٔ فعالیت‌های بین‌المللی، در زمینهٔ حمایت از فعالیت‌های اجرایی داخلی نیز باید دولت خود به‌صورت مستقیم ورود نکند. کوهیان، مدیر موج نو، در خصوص شیوهٔ حمایت دولت معتقد است: «دولت باید به بخش خصوصی سوبسید بپردازد و بعد، بخش خصوصی از کارها حمایت کند. بدین‌صورت که دولت حمایت‌ها را به صنف واگذار کند. در آن صورت، برای صنف مهم می‌شود که چرا آن نوع تئاتری که موج نو اجرا می‌رفت، دیگر اجرا نمی‌شود؟ صنف چون می‌خواهد از دولت حمایت بگیرد و باید پاسخ‌گو باشد، این مسائل برایش مهم می‌شود. در حال حاضر، یک نظام حرفه‌ای برای سوبسید دادن به تئاتر وجود ندارد. به چه کارهایی اداره‌کل و ارشاد کمک می‌کنند؟ یک کار چه مشخصاتی باید داشته باشد تا سوبسید بگیرد؟»[۱]

خواهی‌نخواهی این سؤال پیش می‌آید که دولت چطور و با اتکا به کدام صلاحیت باید بر کرسی داوری دربارهٔ کیفیت آثار هنری بنشیند؟ و اگر همه‌چیز به تشخیص و داوری دولت واگذار شود، طبیعی است که دولت در وضعیت خاص ایران مطابق علایق و منافع خویش عمل خواهد کرد. همان‌طور که کوهیان اشاره می‌کند: «در حال حاضر، یکی از پرفروش‌ترین و تجاری‌ترین کارها در تالار وحدت اجرا می‌رود. من تعجب می‌کنم که چرا این اتفاق باید بیفتد؟ چرا در تالار وحدت؟ من مخالف تئاتر تجاری نیستم. مخاطبان مختلف با کارهای مختلف ارتباط برقرار می‌کنند. همه باید در سبد تئاتر کشور باشند؛ ولی به روش صحیح آن. حمایت از کار تجاری وظیفهٔ دولت نیست. کار تجاری که هزینه‌های خود را تأمین می‌کند، چه نیازی است که توسط دولت از آن حمایت شود. ممکن است دلیل آن مشکلی باشد که دولت در زمینهٔ بودجه دارد؛ ولی راهش این نیست که مدیریت دست دولت باشد. من حرفم این است، شما چه جوری تشخیص می‌دهید که سالن را مثلاً به کوهیان بدهید و به شجره ندهید؟ شما بگویید یک نفر این ۱۰ آیتم را

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی کوهیان

داشته باشد، به او می‌دهیم. این امتیازها کجاست؟ من حداقل اطلاع ندارم. در حال حاضر همه از شرایط مساوی برخوردار نیستند.»[۱]

بدین اعتبار، برخی با نوعی بی‌اعتمادی و بدگمانی به دولت می‌نگرند. این بی‌اعتمادی جنبه‌های مختلفی دارد. از یک‌سو برداشتی در فرهنگ و هنر ایران شکل گرفته است که نزدیکی به دولت و دستگاه‌های رسمی را نوعی رانت به شمار می‌آورد. 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. این تصور نیز وجود دارد 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.

مصطفی کوشکی، مدیر تئاتر مستقل، در ارتباط با چگونگی این حمایت‌ها می‌گوید: «دولت کمکی نمی‌کند تا زمانی که بروند و درخواست کنند و بگویند ما داریم نابود می‌شویم؛ و آن‌ها مبلغی بدهند. من تا حالا این کار را نکرده‌ام. نه اینکه فشار روی من نبوده است؛ خیلی هم زیاد بوده ولی ترجیح می‌دهم وام بگیرم یا قرض کنم و بدانم که بقای اینجا دست خود من است. ولی من سعی می‌کنم برای هر پروژه‌ای که می‌خواهم تعریف کنم و می‌دانم باید برای آن پروژه هزینه کنم تا به ثمر بنشیند، بروم و بگویم این پروپوزال من است، شما چه کمکی می‌توانید بکنید؟ مثل «مرکز تخصصی مشاوره تئاتر» که راه‌اندازی کردیم. برای بخش مالی آن سعی کردیم اسپانسر بگیریم. از اداره کل هم کمک گرفتیم. هنوز پرداخت نشده است؛ ولی قولش را داده‌اند.»[۲]

باید اشاره کنیم که در چشم مدیران تماشاخانه‌ها، حمایت وزارت ارشاد و اداره کل هنرهای نمایشی به‌عنوان ارگان‌های دولتی فعال در حوزهٔ تئاتر از بخش خصوصی ضروری است و بدون آن تئاتر خصوصی در مواجهه با تنگناها و دشواری‌ها روزگار سختی خواهد داشت. این حمایت می‌تواند در قالب حمایت

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی کوهیان

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مصطفی کوشکی

مستقیم یا حمایت غیرمستقیم از تماشاخانه‌ها صورت گیرد. حمایت مستقیم به‌طور منطقی در سه پهنهٔ تولید، توزیع و مصرف ممکن می‌شود؛ یعنی در شکل حمایت از تماشاخانه‌ها، حمایت از گروه‌های نمایشی و حمایت از مخاطب.

در خصوص حمایت از تماشاخانه‌ها می‌توان ادعا کرد، اغلب آن‌ها در حوزهٔ ساخت و تجهیز سالن با هزینهٔ شخصی آن را به انجام رسانده‌اند. بعد از شروع به فعالیت آن‌ها نیز حمایت مدون و سازمان‌یافته‌ای از سمت دولت وجود نداشته است و حمایت‌ها جسته‌وگریخته، موردی و در صورت اعلام نیاز از سوی مدیران تماشاخانه‌ها بوده است؛ و در صورتی‌که تماشاخانه‌ای برای دریافت کمک اقدام نکرده باشد، کمکی هم به او صورت نگرفته است.

«اینجا شاید تناقضی به چشم آید؛ میان خصوصی‌سازی تئاتر که به معنای استقلال از دولت است و هم‌زمان این چشمداشت عمومی که 'دولت از تئاتر خصوصی حمایت کند'. اگر قرار است دولت عرصه را به تئاتر خصوصی وابگذارد 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 اساساً کار نمایش به‌عنوان فعالیتی فرهنگی، نوعی خیر جمعی دربردارد که دولت باید از آن حمایت کند. همان‌طور که دولت‌ها در آموزش عمومی سرمایه‌گذاری می‌کنند، باید از تئاتر نیز به‌عنوان شکلی از آموزش همگانی و فعالیت فرهنگی حمایت کنند.

این نقل‌قول‌ها بیشتر گواه آن هستند که فعالان فرهنگی ما از 'بازار آزاد هنری' و 'فعالیت بخش خصوصی' در عرصهٔ فرهنگ و هنر تصویری آرمانی‌شده نزد خویش ترسیم کرده‌اند. بدین معنا که دولت جا را برای 'فعالیت فرهنگی فاخر' هنرمندان باز کند و در مقابل، فشارها و دشواری‌های 'بازار' از آنان حمایت نماید. این برداشت بسیاری از فعالان هنری از مدل مطلوب رابطهٔ دولت و بخش خصوصی و بازار در حیطهٔ کاری‌شان است» (روزخوش و رازقی، ۱۳۹۸).

اما اکنون بهتر است از چشم دولتی‌ها هم به ماجرا بنگریم. بخشی از پاسخ مدیران دولتی به این سؤال که «چرا از تئاتر خصوصی حمایت نمی‌کنید؟»

به مقولهٔ «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: «اتفاقاً در این زمینه برنامه داشتیم که تفاهم‌نامه‌ای با همهٔ تماشاخانه‌ها داشته باشیم. آن‌ها برنامه‌های خود را به ما ارائه دهند؛ و متناسب با برنامه‌ها حمایت صورت گیرد. این نوع حمایت از ابتدا در دفترچهٔ بودجهٔ اداره کل وجود داشته است؛ ولی خیلی خجل و شرمنده‌ام که عرض کنم این حمایت به خاطر اعتبارات تئاتر در حوزهٔ تخصیصی آن عملی نمی‌شود. من مدیر هر چقدر تلاش کنم اعتبار را در دولت افزایش دهم، در انتها آنچه به دست یک اداره کل زیرمجموعهٔ معاونت هنری با هزار پیچ‌وخم می‌خواهد برسد، هیچ‌گاه افزایش چشمگیری ندارد که بتوانیم برنامه‌های خود را به‌صورت جدی دنبال کنیم. یک‌سری از هزینه‌ها را هیچ‌گاه نمی‌توان حذف کرد؛ و بخشی از فعالیت‌ها را نمی‌شود متوقف کرد؛ مثل حمایت از گروه‌های نمایشی و برخی جشنواره‌های تأثیرگذار که توقف آن‌ها به تئاتر آسیب می‌رساند. من اعتقادی به برگزاری جشنواره ندارم و برخی جشنواره‌ها هم حذف شدند؛ مثل جشنواره‌های منطقه‌ای و موضوعی؛ ولی برگزاری برخی جشنواره‌ها مثل عروسکی، آیینی- سنتی، استانی و فجر ضرورت دارد. همچنین سال ۱۳۹۶ تا این زمان که هنوز دو ماهی هم از سال باقی است، بیش از ۳ میلیارد و نیم حمایت از تولیدات صورت گرفته و این مبلغ به ۲۶۰ یا ۲۷۰ گروه اختصاص یافته است؛ که شامل گروه‌هایی است که در تماشاخانه‌های دولتی و خصوصی اجرا رفته‌اند. در حال حاضر، ۱۰۰ میلیونی که پیش از این به یک گروه اختصاص داده می‌شد، به ۸ گروه اختصاص می‌یابد.»[۱]

اسدی در این خصوص که چه میزان از این حمایت از گروه‌هایی صورت گرفته است که در تماشاخانه‌های خصوصی اجرا رفته‌اند، می‌گوید: «نزدیک به بیش از ۴۰ درصد از حمایت‌های تئاتر در سال گذشته در بخش تولید، از گروه‌هایی صورت گرفته است که در تئاتر خصوصی اجرا رفته‌اند؛ حتی

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی شفیعی

حمایت‌هایی از خود این تماشاخانه‌ها صورت گرفته است. دولت برای پابرجا ماندن آن‌ها به انحای مختلف به آن‌ها کمک می‌کند» (اسدی، ۱۳۹۶ ب).

آمار و ارقام ارائه‌شده توسط اداره کل هنرهای نمایشی در ارتباط با حمایت از گروه‌های نمایشی گویای آن است که همچنان حمایت از گروه‌ها صورت می‌گیرد؛ اما از آنجا که در سال‌های اخیر گروه‌های نمایشی و تولیدات تئاتر افزایش چشمگیری داشته‌اند، افزایش بودجهٔ تئاتر متناسب با این افزایش جمعیت نبوده است. از این‌رو، این حمایت از جانب گروه‌هایی که این کمک‌ها را دریافت کرده‌اند، مبلغ قابل توجهی نیست. درحالی‌که شفیعی معتقد است: «وقتی به‌عنوان مدیر تئاتر همین‌ها را می‌خواهی انجام دهی و یک مقدار حداقلی هم از استان‌ها حمایت کنی، دیگر چیزی نمی‌ماند که برای حمایت از بخش خصوصی بخواهی برنامه‌ریزی کنی. هر چه هم فریاد بکشی، از معاونت هنری به بالا صدایت را نمی‌شنوند. البته آن‌ها هم مشکلات بودجه‌ای دارند؛ ولی وقتی به این موضوع می‌رسند که توجه به بخش خصوصی اولویت دارد، پس باید به این بخش به‌خصوص در حوزه‌های فرهنگی توجه کنند. بنابراین در برنامه‌های ما این نوع حمایت بوده و خیلی هم جدی بوده است؛ ولی متأسفانه دست ما کوتاه و خرما بر نخیل است.»[۱]

اداره کل هنرهای نمایشی که خود گرفتار تنگناهای مالی است، در حمایت مدون و سازمان‌یافته، چه در حوزهٔ ساخت‌وساز و تجهیز تماشاخانه‌ها و چه در جهت اجرای برنامه‌ها و اهداف آن‌ها، موفق نشده است. بنابراین حمایت مستقیم دولت از تماشاخانه‌های خصوصی به گروه‌های اجرایی در این تماشاخانه‌ها محدود بوده است؛ و نیز پاره‌ای کمک‌های جزئی دیگر.

رفتن به سمت تئاتر خصوصی و مشارکت این بخش در حوزهٔ تئاتر، چه حاصل شرایط اقتصادی و اجتماعی ایجادشده باشد، چه این اقدام در پی خواستهٔ جامعهٔ تئاتری اتفاق افتاده باشد، حال که به سمت خصوصی‌سازی در این عرصه حرکت کرده‌ایم و فعالیت بخش خصوصی در حوزهٔ تئاتر ما آغاز شده است، ناگزیریم و باید به الگوهای موفق موجود در دیگر کشورها

---

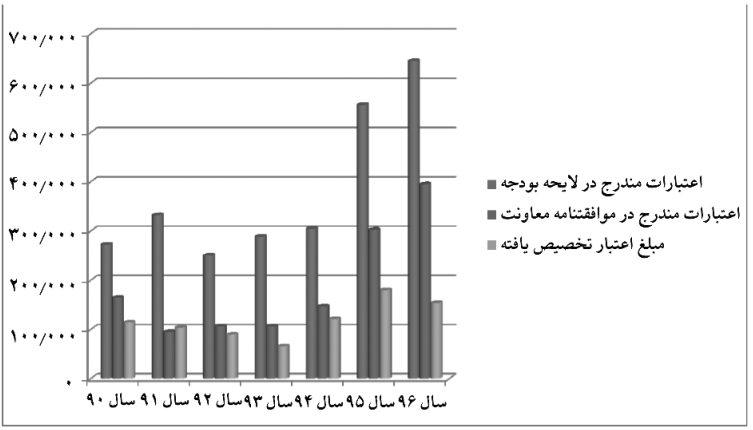
۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی شفیعی

توجه و بر اساس آن‌ها عمل کنیم. نباید همچون برخی عرصه‌های دیگر به دنبال الگویی خاص و منحصربه‌فرد برای خود باشیم. رضا کیانیان، بازیگر تئاتر و سینما، درخصوص الگوهای موفق در تئاتر خصوصی می‌گوید: «دولت برای تئاتر بودجه‌هایی را تعریف می‌کند؛ اما بودجهٔ دولت صرف تولید تئاتر نمی‌شود. این بودجه برای ساخت سالن و مشارکت در ساخت آن هزینه می‌شود. با بودجهٔ دولت باید از گروه‌های مطرح و کاربلد خارجی برای اجرا دعوت کرد تا گروه‌های تئاتر داخلی فرصت تجربه و یادگیری شیوه‌های جدید را کسب کنند.»[۱]. این نوع اقدام‌ها در کنار حمایت از بخش خصوصی باعث ارتقای کیفی گروه‌های تئاتر داخلی نیز خواهد شد. حال که صحبت از بودجهٔ تئاتر است و اینکه این بودجه در چه زمینه‌هایی و به‌چه صورت باید هزینه شود، باید نگاهی انداخت به میزان این بودجه؛ که با توجه به اینکه اداره کل هنرهای نمایشی زیرمجموعهٔ معاونت هنری وزارت ارشاد است، بودجهٔ اختصاص‌یافته به آن از طریق معاونت هنری به دست این اداره کل می‌رسد. جدول زیر نشان‌دهندهٔ بودجهٔ تئاتر از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ است.

جدول اعتبارات مندرج در لایحهٔ بودجه، موافقت‌نامهٔ معاونت و تخصیص داده‌شده از ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ (میلیون ریال)

	اعتبارات مندرج در لایحهٔ بودجه	اعتبارات مندرج در موافقت‌نامهٔ معاونت	مبلغ اعتبار تخصیص‌یافته
سال ۹۰	۲۷۲,۴۴۵	۱۶۴,۴۷۰	۱۱۴,۲۳۵
سال ۹۱	۳۳۲,۴۴۵	۹۴,۹۸۰	۱۰۳,۹۰۹
سال ۹۲	۲۵۰,۳۴۹	۱۰۶,۲۶۰	۸۹,۴۴۶
سال ۹۳	۲۸۸,۶۱۷	۱۰۶,۰۳۰	۶۵,۷۹۳
سال ۹۴	۳۰۴,۸۲۸	۱۴۶,۷۸۰	۱۲۱,۱۵۷
سال ۹۵	۵۵۶,۰۰۰	۳۰۲,۹۲۰	۱۸۰,۰۱۳
سال ۹۶	۶۴۵,۰۰۰	۳۹۵,۰۰۰	۱۵۳,۷۱۸

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با رضا کیانیان



نمودار اعتبارات مندرج در لایحهٔ بودجه، موافقت‌نامهٔ معاونت و تخصیص داده‌شده از ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ (میلیارد ریال)

در نمودار بالا، ستون‌های اول با عنوان اعتبارات مندرج در لایحهٔ بودجه، نشان‌دهندهٔ کل اعتبار تصویب‌شده برای تئاتر است که همهٔ هزینه‌های این حوزه مانند حقوق کارکنان و هزینه‌های دیگر را دربرمی‌گیرد. ستون‌های دوم با عنوان اعتبارات مندرج در موافقت‌نامهٔ معاونت، میزان بودجه‌ای را نشان می‌دهد که بعد از کسر حقوق کارکنان و دیگر هزینه‌ها، با هدف حمایت از تولید تئاتر، در اختیار معاونت هنری قرار گرفته است. ستون‌های سوم با عنوان مبلغ اعتبار تخصیص‌یافته، نشان‌دهندهٔ بودجه‌ای است که در انتها توسط معاونت هنری برای تولید تئاتر در اختیار اداره‌کل هنرهای نمایشی قرار گرفته است. اختلاف ارقام ستون‌های دوم و سوم نشان‌دهندهٔ اختلاف مبلغی است که برای تولید تئاتر تصویب شده و مبلغی که در انتها به آن اختصاص یافته است. این نمودار نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که هرچند درمجموع به شکل رسمی بودجهٔ تئاتر افزایش یافته است، ولی در عمل بودجهٔ تخصیص‌یافته به تئاتر به همان میزان افزایش نداشته است. علت این است که در این بین، بخشی از بودجهٔ تئاتر که در اختیار معاونت هنری قرار گرفته، به تئاتر اختصاص نیافته است.

تئاتر خصوصی و حمایت بخش نیمه‌دولتی و غیردولتی

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، دولت افزون بر حمایت‌های مستقیم خود از تئاتر خصوصی باید در قالب حمایت غیرمستقیم خود بستر مناسب را برای فعالیت و توسعهٔ تئاترهای خصوصی فراهم و امکان این نوع حمایت‌ها را تسهیل کند. اما مطابق الگوی اقتصاد بازار، بخش خصوصی در تئاتر نیز مانند هر حیطهٔ دیگری باید به بازار چشم بدوزد و فعالیت‌های خویش را با ضرباهنگ بازار و سازوکار عرضه و تقاضا تنظیم کند. اما آیا برای تئاتر خصوصی در ایران اساساً چنین امکانی وجود دارد؟ این بخش می‌تواند به جذب حامیان مالی و اسپانسرها دل ببندد؟ در اینجا به تجربهٔ برخی مدیران تماشاخانه‌های خصوصی از جذب حامیان مالی اشاره می‌کنیم.

تنگ‌شیر دربارهٔ حمایت و سرمایه‌گذاری بخش خصوصی و نیمه‌دولتی می‌گوید: «از آنجا که تئاتر هنوز همچون سینما به صنعت تبدیل نشده است، پیدا کردن سرمایه‌گذار به‌صورت خصوصی بدون حمایت قانونی میسر نبوده و نخواهد بود. در این راستا، در دوران فعالیت خود جلساتی با معاونت فرهنگی هنری داشتیم و نامه‌نگاری‌هایی نیز انجام دادیم؛ با این هدف که در این خصوص بتوان از قانون مالیاتی جهت اخذ سرمایه استفاده کرد. این مهم در آن زمان محقق نشد و ما هم برای جذب سرمایه تنها به ارائه طرح‌های کوچک و مشارکت به‌صورت موضوعی و کارهای اجرایی بسنده کردیم.»[۱]

شاهینی در ارتباط با چگونگی جذب سرمایه‌گذار برای خانهٔ نمایش دا می‌گوید: «دو ماه است با چند سرمایه‌گذار صحبت کرده‌ایم؛ برای آن‌ها باید یک جذابیتی وجود داشته باشد. دولت لازم نیست کمک نقدی کند؛ از ظرفیت‌هایش به ما ارائه دهد؛ به این صورت که دولت قول بدهد که اگر سرمایه‌گذار جذب کنید من این حمایت‌ها را می‌کنم و شما می‌توانید از این ظرفیت‌ها استفاده کنید که بدین‌صورت برای آن‌ها جذابیت ایجاد شود.»[۲]

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با سمیرا تنگ‌شیر

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با کسری شاهینی

به نظر می‌رسد تئاتر به سبب میدان محدودش چندان مورد علاقهٔ حامیان مالی و سرمایه‌گذاران بخش غیردولتی نیست. تا آنجا که به نهادهای به‌اصطلاح نیمه‌دولتی (مانند شهرداری‌ها) برمی‌گردد، هم محدودیت‌های قانونی در کار است و هم البته نبود درک ضرورت حمایت از تئاتر در میان بسیاری از مدیران این بخش.

در زمینهٔ اقدام به جذب حامی مالی، کمک بخش خصوصی و همچنین حمایت شهرداری به‌عنوان سازمانی نیمه‌دولتی، نامور می‌گوید: «در این زمینه فعلاً هیچ اقدامی نکرده‌ام و خیلی هم مشتاق نیستم؛ زیرا تهیه‌کننده و حامی مالی فقط به فکر فروش است و می‌خواهد به هر کیفیتی شده فقط بفروشد. با ورود او ممکن است کیفیت‌ها پایین بیاید ولی در زمینهٔ همکاری با شهرداری در انجمن صنفی تماشاخانه‌داران، تصمیم داریم یک جلسه با شهردار داشته باشیم که مکان‌های بلاتکلیفی را که هیچ کاربردی ندارند، مثل فرهنگسرای رازی، در اختیار ما گذاشته شود.»[۱]

چگینی در خصوص حمایت بخش غیردولتی از تماشاخانه‌ها می‌گوید: «مطالبه‌گری ما در بخش غیردولتی خیلی ضعیف پیش می‌رود؛ چون جذابیتی وجود ندارد. برای چه از ما حمایت کنند؟ یک حامی مالی ترجیحش این است که برود جایی که دیده شود. از یک سالن صد نفره که در کل اجراهای آن ممکن است زیر ۱۰۰۰ نفر آن را ببینند، برای چه حمایت کند؟ حتی اگر ۱۰ میلیون تومان بخواهد بدهد، آن ۱۰ میلیون تومان برای او دو روز بیلبورد می‌شود؛ چند میلیون نفر او را می‌بینند؟ چرا بیاید برای ۱۰۰۰ نفر هزینه کند؟ توجیهی برای آن وجود ندارد. سرمایه‌گذاری در بخش فرهنگ و هنر برای بخش اقتصادی شکل نگرفته و تبدیل به قاعده نشده است، تلاشی هم صورت نمی‌گیرد که بخواهد شکل بگیرد.»[۲]

این در حالی است که مدیران تماشاخانه‌های دیگر نیز تجربه‌های مشابهی

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با داوود نامور

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شاهین چگینی

دارنـد. یونـس‌زاده در خصـوص وجـود سـرمایه‌گذار و حمایـت بخـش نیمه‌دولتـی و غیردولتـی می‌گویـد: «مـا بـرای برگـزاری 'هفتـهٔ پرفورمنـس' بـه سـراغ شـرکت‌هایی رفتیـم کـه گمـان می‌کردیـم به‌عنـوان حامـی مالـی کمـک کننـد؛ ولـی مقولـهٔ تئاتـر خیلی بـرای آن‌هـا جـذاب نبـود و وارد ایـن مقولـه نشـدند. تئاتـر در دنیـا بـه ایـن صـورت اسـت کـه خیلـی عمـوم بـه آن اقبـال ندارنـد. در خـود فرانسـه هـم کـه هـر شـب تعـداد زیـادی نمایـش در پاریـس اجـرا می‌شـود، بـه بخـش زیـادی از آن‌هـا کمـک می‌شـود. کمپانی‌هـای بـزرگ هـم حتـی کمک‌هزینـه دارنـد امسـال مـا یـک رزیدنسـی رفتیـم؛ در روسـتایی کـه چهـار سـاعت بـا پاریس فاصلـه داشـت. منـزل ماریـا کازارس از بازیگران قدیـم تئاتـر و سـینمای فرانسـه بـود که آن را بعـد از فوت خـود در اختیار شـهرداری قرار داده اسـت. شـهرداری هـم آنجـا را در اختیـار گروه‌هایـی قـرار می‌دهـد کـه می‌خواهنـد اثـری خلـق کننـد؛ و بـه آن‌هـا کمک‌هزینـه می‌دهـد.»[1]

همان‌طـور کـه اشـاره شـد، با مشـارکت شـهرداری فضـای خانهٔ بازیگـری قدیمی بـه تئاتـر اختصـاص یافتـه اسـت؛ هماننـد نمونه‌هـای دیگـری کـه در برخـی کشـورها بـا تبدیـل کارخانه‌هـای بـزرگ و خـارج از رده، خانه‌هـای بـزرگ و قدیمـی و دیگـر اماکـن مناسـب بـه مراکـز چندمنظـورهٔ فرهنگـی و ازجملـه تئاتـری، فعالیت‌هـای گسـترده‌ای بـرای توسـعه و فراگیـری تئاتـر و دیگـر برنامه‌هـای فرهنگـی صـورت می‌گیـرد. درحالی‌کـه هنـوز سـازوکار این‌گونـه روابـط و همکاری‌هـا در کشـور مـا تعریـف نشـده اسـت. یونـس‌زاده در ادامـه می‌گویـد: «یکـی از مشـکلات اساسـی تماشـاخانه‌های خصوصـی در اینجـا بـا شـهرداری مناطـق اسـت. شـهرداری بایـد حمایـت کنـد کـه در منطقـهٔ تحـت پوشـش او کار فرهنگـی صورت بگیـرد. حمایت عجیب‌وغریـب هـم نکنـد؛ مـا می‌گوییـم سـر کوچـه یـک تابلـو بزنـد تـا کسـی کـه از آن محـل رد می‌شـود، بدانـد در اینجـا یـک تماشـاخانه وجـود دارد. ببینیـد شـهرداری در اینجـا چنـد منطقـه دارد، چنـد تـا سـرای محلـه وجـود دارد، خروجـی کار آن‌هـا را هـم ببینیـد. اینجـا سـازمان‌های مختلـف، بودجه‌هایـی بـرای کارهـای فرهنگـی و هنـری دارنـد؛ هرکـدام هـم جداگانـه فعالیـت می‌کننـد؛ و هـر کـدام هـم

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مرتضی یونس‌زاده

گمان می‌کند به بهترین شکل دارند کار می‌کنند. هنوز تماشاخانه‌های ما با مشکلات اداری در سازمان‌های مختلف درگیر هستند، با اماکن و شهرداری مشکل دارند؛ در صورتی‌که هنوز این سازوکارهای ساده حل نشده است، چطور می‌توانید باور کنید طرح‌های بزرگ اجرایی شوند.»[۱]

با وجود اینکه مدیران تماشاخانه‌های خصوصی اذعان دارند که روابط بین تماشاخانه‌ها با شهرداری و دیگر سازمان‌های مرتبط تعریف نشده و نابسامان است، با این حال به حمایت این سازمان‌ها خوش‌بین هستند و به ارائه برنامه در این خصوص هم می‌پردازند. همان‌گونه که یونس‌زاده می‌گوید: «در انجمن صنفی تماشاخانه‌ها صحبت از این بود که پردیس تئاتری متشکل از تماشاخانه‌های خصوصی ساخته شود. بدین‌صورت‌که زمینی بدین منظور اختصاص یابد و در آن هر تماشاخانه سالن خود را داشته باشد. ولی کجا می‌خواهد چنین اتفاقی بیفتد؟ چه زمینی را کدام ارگان می‌خواهد بدهد؟ هنوز ارشاد با نیروی انتظامی و شهرداری نمی‌تواند این مشکل را حل کند که در صورتی‌که به سالنی مجوز داده شود و شخص با هزینهٔ خود سالن را تأسیس کند، آن‌ها مشکل ایجاد نکنند. برخی مسائل ابتدایی باید حل شود تا پس از آن ما، مطالبات بیشتری داشته باشیم؛ ولی ما هنوز در موجودیت آن مشکل داریم.»[۲]

اما یکی از دلایل نبود چنین حمایت‌هایی از تئاتر خصوصی آن است که وزارت ارشاد در زمان آغاز به فعالیت سالن‌های خصوصی تئاتر، امکان دادن مجوز با کاربری تماشاخانه را نداشت و با استفاده از ظرفیت مؤسسات تک‌منظوره و چندمنظورهٔ نمایشی، مجوز فعالیت برای بخش خصوصی صادر کرد؛ و تماشاخانه‌های خصوصی با این مجوز فعالیت خود را آغاز کردند. درحالی‌که تأسیس این تماشاخانه‌ها از نظر قانونی نیازمند همکاری بینابخشی میان وزارت ارشاد، شهرداری و اماکن نیروی انتظامی است و هنوز این همکاری بینابخشی در این حوزه اتفاق نیفتاده است. توسعهٔ تماشاخانه‌های خصوصی

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مرتضی یونس‌زاده

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مرتضی یونس‌زاده

شبیه به نوعی تصرف عدوانی بوده است؛ یعنی حتی در قاعده و قانون‌های شهرداری و شهرسازی؛ بدین‌صورت که 'تئاتر مستقل' یا 'تئاتر فانوس' خانه‌ای را در کوچه‌ای که عمده ساختمان‌های آن کاربری مسکونی دارند، تبدیل به تماشاخانه کرده‌اند. از این‌رو، ساختمان این تئاترها برای شهرداری با کاربری خانهٔ مسکونی تعریف شده است و شهرداری کاربری تماشاخانه را برای آن بنا به رسمیت نمی‌شناسد تا به‌منظور معرفی آن به نصب تابلو اقدام کند.

اداره کل هنرهای نمایشی به‌عنوان ارگان دولتی متولی تئاتر در کشور، همان‌گونه که در ابتدا در شرایطی که نیاز به ورود بخش خصوصی احساس می‌شد، ظرفیتی برای تأسیس این تماشاخانه‌ها ایجاد کرد، حال نیز با گذشت چند سال و افزایش تعداد فعالان این بخش و با توجه به مشکلات بی‌شماری که در این حوزه گریبان‌گیر آن‌هاست، باید اقدامات اساسی نسبت به ساماندهی بخش خصوصی انجام دهد. تلاش در جهت فراهم‌سازی شرایط برای گسترش امکانات زیرساختی با تصویب قوانین مشوقی و حمایتی و سیاست‌های مالیاتی، ایجاد شرایط برای همکاری‌های بینابخشی و ایجاد تسهیلات برای اعطای وام‌های حمایتی توسط صندوق‌های مالی به تئاترهای خصوصی ازجملهٔ این اقدامات می‌تواند باشد. در پاسخ به این درخواست، شفیعی در خصوص اقداماتی که در این زمینه توسط اداره کل هنرهای نمایشی صورت گرفته است، می‌گوید: «در این خصوص با اعضای کمیسیون فرهنگی مجلس جلسه‌ای داشتیم. من در آن جلسه تأکید کردم که یکی از کارهای قوه مقننه برای جبران زیرساخت‌ها، تصویب قوانینی برای تسهیل فعالیت بخش خصوصی است. افزون بر این، با آقای واعظی رئیس دفتر آقای روحانی، صحبت کردیم و نامه‌ای نوشته‌ایم که دولت یک وام کم‌بهره با قیمت مناسب را برای تماشاخانه‌های خصوصی در دستور کار خود قرار دهد؛ که این تماشاخانه‌ها بتوانند از شرایط استیجاری به سمت شرایط ملکی بروند؛ یا در بحث زمین آن‌ها با مسکن و شهرسازی یا وزارت تعاون به نتیجه‌ای برسند. آقای واعظی در کلام مجاب شدند و گفتند در دولت مطرح و سعی می‌کنند این اتفاق بیفتد. به ایشان

هم گفتم، سرجمع این کمک شاید یک‌هزارم کمک شما به حوزهٔ صنعت و تجارت نباشد و اصلاً در حوزهٔ معادلات شما به چشم نیاید؛ ولی در حوزهٔ فرهنگ مؤثر است. همچنین با دیگر دوستان دولتی هم جلساتی برای حمایت از این تماشاخانه‌ها داشتیم. درنهایت، یک وام ۱۰۰ میلیون تومانی با بهرهٔ ۴ درصد از صندوق کارآفرینی امید به تماشاخانه‌های خصوصی به‌منظور تجهیز این تماشاخانه‌ها اختصاص یافت. در صورتی‌که دوستان اقساط آن را تسویه کنند، این وام امکان ادامه دارد. همچنین از ظرفیت‌های وزارت کار و تعاون این است که اگر هفت موسسه با هم یک تعاونی تشکیل دهند، از برخی ظرفیت‌ها و مزایای تعاونی که یکی از آن‌ها واگذاری زمین است می‌توانند استفاده کنند. البته این موضوع پیچیدگی‌های خاص خود را دارد؛ زیرا اغلب زمین‌هایی که امکان واگذاری دارند، زمین‌هایی هستند که موقعیت مناسبی برای کار فرهنگی و تأسیس تماشاخانه ندارند؛ و هزینه‌ای که در این‌باره بکنی، خروجی ندارد.»[۱]

اسدی در خصوص تلاش مدیر اداره کل هنرهای نمایشی در راستای شکل دادن به قاعده‌های حمایتی که در ردیف بودجه قرار گیرد، معتقد است: «خود مدیرکل به‌تنهایی نمی‌تواند در این زمینه کاری بکند. این کار مستلزم حمایت معاون و خود وزیر است. حالا باید دید نگاه آن‌ها به این موضوع چگونه است. خوشبختانه در حال حاضر، وزرا و نمایندگان مجلس تئاتربین شده‌اند و در جشنواره و حتی در طول اجراها می‌آیند و تئاتر می‌بینند. همهٔ این افراد وقتی می‌آیند، در مصاحبه‌های خود از اهمیت تئاتر می‌گویند؛ اما وقتی می‌روند، قضیه تمام می‌شود. در حال حاضر، حتی اگر وزیر ارشاد طرحی را به هیئت دولت ببرد، چقدر امکان دارد در هیئت دولت آن طرح به‌صورت لایحه دربیاید و به مجلس ارائه شود؟ در حال حاضر، کم‌اثرترین کمیسیون مجلس، کمیسیون فرهنگی است. اگر وجه نظارتی آن را کنار بگذاریم، این کمیسیون برای هنر چه کاری انجام داده است؟ البته آن‌ها هم می‌گویند نهادها باید بیایند، صحبت کنند و ما را آگاه سازند» (اسدی، ۱۳۹۶الف).

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی شفیعی

در مصاحبه با مدیران تئاتر از هر سه قوهٔ نظام سخن به میان می‌آید؛ زیرا گره مسئلهٔ تئاتر فقط در وزارت ارشاد گشودنی نیست. با توجه به اشاره‌ای که پیش‌تر شد، در اوایل دههٔ ۹۰ با امکان ایجاد فعالیت بخش خصوصی، حداقل در عرصهٔ توزیع تئاتر و با اعطای اجازهٔ فعالیت به تماشاخانه‌های خصوصی به‌منظور سوق دادن بخشی از تولیدکنندگان تئاتر به اجرا در این سالن‌ها، میل به فعالیت در این حوزه، ابتدا در مولدان جوان ایجاد شد؛ کسانی که معمولاً از فرصت‌ها برخوردار نبودند و این فرصت‌ها در اختیار پیشکسوتان قرار داشت. بنابراین افراد جوان با سرمایه‌های خرد وارد این فضای جدید شدند. این در حالی بود که هیچ قانون مشوقی در حوزهٔ فعالیت‌های فرهنگی و هنری در برنامه‌های توسعهٔ کشور وجود نداشت. پس می‌توان گفت اداره کل هنرهای نمایشی زمینه را برای شروع فعالیت بخش خصوصی فراهم کرد؛ ولی توسط دولت اقدامات لازم در راستای رونق فضای کسب‌وکار آن‌ها صورت نگرفت. لازم است اشاره شود، در اینجا منظور از دولت، اداره کل هنرهای نمایشی نیست؛ بلکه فراتر از آن، منظور آن دسته از مسئولان دولتی هستند که در رأس تصمیم‌گیری‌ها برای تعیین میزان بودجهٔ تئاتر و ایجاد قوانین حمایتی از آن قرار دارند. درنتیجه همان‌گونه که هم‌زمان با تأسیس این تماشاخانه‌ها اداره کل هنرهای نمایشی به‌عنوان متولی تئاتر کشور اعتباراتی برای حمایت از ساخت و تجهیز این سالن‌ها نداشت، در حال حاضر نیز بودجهٔ مدونی به‌منظور حمایت مستمر از این تماشاخانه‌ها و در جهت توسعهٔ آن‌ها وجود ندارد این شرایط تماشاخانه‌دارها را با مشکلات عدیده‌ای که در حال حاضر با آن دست‌به‌گریبان‌اند، مواجه کرده است. بنابراین نهادها و مدیران دولتی فعال در این حوزه باید به‌صورت غیرمستقیم برای این فضاهای خصوصی ایجادشده سرمایه‌گذاری کنند و این سرمایه‌گذاری به‌صورتی باشد که این تئاترها را مولد نگه دارد نه مصرف‌کننده.

در اینجا به موانع سرمایه‌گذاری در این حوزه، با توجه به تفاوت‌های موجود بین تماشاخانه‌های خصوصی و نمونه‌های مشابه خارجی اشاره می‌شود که ریشه در تفاوت‌های اقتصادی و بیش از آن تفاوت‌های فرهنگی بین جوامع دارند.

موانع اقتصادی و فرهنگی در مسیر سرمایه‌گذاری و توسعهٔ تئاتر خصوصی

همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، تماشاخانه‌های خصوصی در اینجا بدون ایجاد همکاری‌های بیناسازمانی و در نبود قوانین حمایتی شکل گرفتند. ولی با توجه به الگوهای موجود در کشورهای دیگر، از طرف مدیران تماشاخانه‌ها انتظار می‌رود حمایت از آن‌ها توسط ارگان‌ها و سازمان‌های نیمه‌دولتی همچون شهرداری‌ها صورت پذیرد. درحالی‌که برخی از مدیران از عدم همکاری شهرداری گله‌مند هستند، مدیران شهری نیز از نبود زمینه‌های حقوقی و قانونی به‌عنوان 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 محملی قانونی برای چنین کاری ندارند. این همان نکته‌ای است که مجید سرسنگی که چند سالی معاون هنری شهردار تهران و مدیر تماشاخانهٔ ایرانشهر ـ وابسته به سازمان شهرداری ـ بوده است، در گفت‌وگو با نگارنده به آن اشاره می‌کند: «این درست است که یکی از وظایف شهرداری‌ها کمک به توسعهٔ فرهنگ و هنر در شهر است؛ حتی برخی از جشنواره‌های مهم دنیا به‌جای متکی بودن به بودجهٔ دولتی، به بودجهٔ شهر و شهرداری متکی هستند. این در حالی است که در آن کشورها بحث کمپانی‌ها و شرکت‌های تئاتری امری متداول و به رسمیت شناخته‌شده است؛ درحالی‌که در قوانین ما نسبت شهرداری با تئاتر خصوصی که سالنی را با هزینهٔ خود تأسیس کرده، تعریف نشده است. مشکل ما این است که در حوزهٔ اقتصاد هنر قوانین شفافی نداریم و ساختار نظام‌مندی که تکلیف دولت، شهرداری و بخش خصوصی را مشخص کند، وجود ندارد. در حال حاضر، اگر هم شهرداری بخواهد تعاملی برقرار کند، در آن تعامل بیش از ساختار، ارتباطات نقش دارند. بدین‌صورت که ممکن است گروه تئاتری، ارتباطاتی با مسئولی داشته باشد و امکاناتی بگیرد؛ ولی این به معنای آن نیست که این قاعده و قانون است.

حمایت شهرداری در زمان مدیریت اینجانب از تماشاخانه ایرانشهر، سالانه مبلغ ۵۰۰ میلیون تومان بود. این مبلغ در آن زمان یک‌پنجم هزینه‌های جاری را هم تأمین نمی‌کرد. افزون بر آن، در صورتی هم که می‌خواستیم تبلیغات شهری داشته باشیم، باید به سازمان زیباسازی پول می‌دادیم.»[۱]

بنابراین چون بحث تئاتر خصوصی و کمک شهرداری به تئاتر نظام‌مند و قانونی نیست، حتی به سالن‌های خود شهرداری هم کمک آن‌چنانی صورت نمی‌گیرد. تا زمانی هم که قانونی در این زمینه وجود نداشته باشد، انتظار حمایت نیز نمی‌توان داشت؛ زیرا خود شهرداری متشکل از شهرداری‌های منطقه‌ای است؛ در صورت نبود قوانین در این حوزه، دیدگاه شخصی و سلایق شهردار منطقه در این مسائل نقش بسزایی دارد. نمونهٔ قابل اشاره در این خصوص موضوع واگذاری زمین توسط شهرداری به تشکل دایره ده است که همان‌طور که چرمشیر نیز اشاره کرد، حتی کلنگ آن به زمین زده شد ولی شهرداری از واگذاری آن امتناع کرد. در این خصوص سرسنگی که در آن زمان معاون هنری شهردار بود، می‌گوید: «زمینی واقع در ضلع شمالی تماشاخانه ایرانشهر را قرار بود آقای حداد سرمایه‌گذاری کند و به سالن تئاتر تبدیل شود. البته قرار بود سالن پیش‌ساخته‌ای را از بلژیک بیاورند. کلنگ آن زده شد؛ ولی آنجا یک شورایاری ــ شورای محله ــ داشت که اعضای آن به‌شدت با این کار مخالف و معتقد بودند آن زمین باید به زمین فوتبال تبدیل شود. باوجود آنکه در مراسم کلنگ‌زنی احداث سالن، معاون شهردار هم حضور داشت، آن‌ها شروع به مخالفت کردند و شهردار وقت منطقه نیز چون دیدگاه فرهنگی نداشت، تسلیم خواستهٔ آن‌ها شد و جلوی کار را گرفت.»[۲]

بسط ایده و طرح خصوصی‌سازی به حوزهٔ هنر و به‌خصوص هنر تئاتر که به معنای شکل جدیدی از رابطهٔ حیطه‌های اقتصاد و فرهنگ بود، مستلزم تغییرات نهادی و حقوقی و هم‌زمان تغییر در نگرش مدیران و هنرمندان است؛

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مجید سرسنگی

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مجید سرسنگی

به‌ویـژه آنکـه از دیـد هنرمنـدان، خصوصی‌سـازی در ایـن عرصـه بـه معنـای قطـع حمایـت دولـت از آن‌هـا نیسـت، بلکـه بـدان معناسـت کـه دولـت مجالـی بـرای فعالیـت «بخـش خصوصـی» در تئاتـر فراهـم سـازد. حـال بایـد بـه تجربـهٔ گذشـته نظـر انداخـت و دربـارهٔ مسـیر طی‌شـده تأمـل کـرد.

فصل پنجم: مخاطب تئاتر خصوصی و وضعیت معیشتی هنرمندان

آنچه با افزایش تعداد تماشاخانه‌ها اتفاق افتاده، افزایش اجرای آثار نمایشی است. افزایش کمّی نمایش‌ها و ازدیاد روزافزون تولیدکنندگان، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، یکی از دلایل شکل‌گیری تماشاخانه‌های خصوصی بوده است؛ ارتباط و تأثیر دوسویه‌ای که بدین‌صورت بین حلقهٔ تولید و توزیع ایجاد شد. از یک‌سو، افزایش تولیدکنندگان به تأسیس تماشاخانه‌های خصوصی منجر شد؛ از دیگر سو، شکل‌گیری این تماشاخانه‌ها و گسترش حوزه‌های توزیع تغییری در روند تولید و اجرای نمایش به وجود آورد. آنچه در شرایط فعلی قابل تأمل است، چگونگی تأثیر گسترش حلقهٔ تولید و توزیع روی حلقهٔ مخاطب است. آیا روند فعلی، افزایش مخاطب را نیز به همراه داشته است؟

مخاطب تئاتر خصوصی

در دوره‌ای که سالن‌های معدود دولتی در اختیار کارهای تولیدی محدودی بود،

تئاتر دایره بسته تماشاگران خود را داشت. بنا بر شرایط آن دوره، اگر مخاطب هم کم بود، بحرانی ایجاد نمی‌شد و بین تولیدکنندگان و مکان‌های توزیع و حتی مخاطبان تناسبی برقرار بود. با گسترش حوزه‌های تولید و توزیع، اهمیت رکن حوزهٔ مصرف یا مخاطب نیز افزایش یافت. به عبارت دیگر، در این سال‌ها افزایش تعداد هنرمندان و تولیدکنندگان نمایش، در ابتدا لزوم افزایش سالن‌های نمایشی و در پی آن نیاز به مخاطبان بیشتر را به همراه داشته است.

در سیستمی که تا همین اواخر و پیش از اقدام به خصوصی‌سازی در تئاتر ما حاکم بود، هزینه‌های تولید نمایش پس از بستن قرارداد، توسط اداره کل هنرهای نمایشی تأمین می‌شد؛ که شامل دستمزد عوامل اجرایی و گروه تولید نیز می‌شد. از آنجا که تعداد هنرمندان و گروه‌های اجرایی نیز نسبت به زمان حاضر محدودتر بود، همان‌گونه که شفیعی نیز اشاره کرد، بودجهٔ تخصیص‌یافته به تولید، توسط اداره کل هنرهای نمایشی بین تعداد گروه‌های کمتری تقسیم می‌شد و میزان بیشتری به هر یک از گروه‌ها اختصاص می‌یافت. درحالی‌که در آن سیستم، هزینه‌ها و درآمد عوامل گروه توسط دولت تأمین می‌شد و وابسته به گیشه نبود، گروه اجرایی نیز دغدغه‌ای برای فروش بیشتر نداشت و عدم استقبال مخاطب از نظر اقتصادی برای گروه تولید حایز اهمیت نبود. به خاطر نبود دغدغه‌های مالی برای حضور مخاطب، تبلیغات گسترده‌ای هم برای جذب تماشاگر و فروش بیشتر صورت نمی‌گرفت؛ زیرا برای گروه اجرایی از نظر اقتصادی داشتن سالن پر از تماشاگر یا خالی از آن تفاوت چندانی نداشت؛ درنتیجه، تعداد مخاطبان نمایش‌ها هم محدود به عدهٔ خاصی بود.

در حال حاضر، در تماشاخانه‌های غیردولتی گروه‌ها باید برای هر شب اجرا در این سالن‌ها، هزینه‌ای به مدیریت سالن پرداخت کنند. افزون بر این، تأمین هزینه‌های اجرا در این سالن‌ها به‌عهدهٔ خود گروه است. البته همان‌طور که اشاره شد، برخی گروه‌هایی که در سالن‌های خصوصی اجرا می‌روند، از حمایت مالی اداره کل هنرهای نمایشی برخوردارند؛ ولی این حمایت شامل همهٔ گروه‌ها و همهٔ هزینه‌های یک گروه نمی‌شود. از این‌رو، با تغییری که در روند

تولید ایجاد شده است، گروه اجرایی دیگر نمی‌تواند نسبت به عدم استقبال مخاطب از نمایش بی‌تفاوت باشد از آنجا که هزینه‌های اجرا و دستمزد عوامل تولید باید از طریق گیشه تأمین شود، حضور مخاطب برای گروه اجرایی اهمیت بسیار یافته است. به‌طورکلی، در این سیستم تولید و توزیع، مخاطب اهمیتی بیش از پیش پیدا کرده و تا حدودی حیات یک اثر نمایشی و ادامهٔ فعالیت اغلب تماشاخانه‌های خصوصی وابسته به مخاطب شده است.

اهمیت یافتن مخاطب و توجه به آن، پیامدهای مثبت و منفی برای تئاتر به ارمغان آورده است. از پیامدهای مثبت آن تلاش‌هایی است که توسط گروه تولید در جهت جذب بیشتر مخاطب صورت می‌گیرد؛ و ما دیگر مانند گذشته شاهد انفعال گروه‌ها در این زمینه نیستیم. شاهینی می‌گوید: «ما برای آنکه بتوانیم مخاطبانی برای خود ایجاد کنیم، کارهایی را شروع کرده‌ایم. روی مردم محله‌مان و روی دانشجوها کار می‌کنیم. با مردم محله شروع به مکاتبه کرده‌ایم، در محلهٔ خودمان تبلیغات می‌کنیم و به مردم محله در صورتی که برای دیدن نمایش‌ها بیایند، تخفیف می‌دهیم.»[۱]

اهمیت جذب بیشتر مخاطب موجب گسترش حوزهٔ میانجی‌ها در تئاتر شده و تشکیلات و شغل‌های جدیدی را در عرصهٔ توزیع شکل داده است. گسترده شدن حوزهٔ میانجی‌ها و فعالیت افرادی با عنوان مدیر روابط‌عمومی و مسئول تبلیغات در حوزه‌های مختلف و شبکه‌های مجازی و نیز فعال شدن سایت‌های خرید بلیت منجر به تبلیغ و معرفی آثار نمایشی، دسترسی آسان‌تر مخاطب به تولیدات تئاتر، افزایش فروش و جذب مخاطب بیشتر شده است. البته تا جایی که این میانجی‌ها باعث تسهیل در ارائه کالاهای فرهنگی و محصولات تئاتری به مخاطبان شوند، اقدامی درخور تحسین است؛ اما اهمیت یافتن تأمین هزینه‌های اقتصادی در تئاتر، آن را با این خطر مواجه کرده است که هدف از این تبلیغات به‌جای جذب مخاطب برای محصولات هنری و افزایش رغبت عمومی به تماشای تئاتر در جهت رشد سلیقهٔ زیبایی‌شناسانهٔ مخاطب، اولویت یافتن

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با کسری شاهینی

جذب تماشاگر به هر قیمتی به سالن تئاتر با هدف فروش بیشتر و به‌منظور تأمین هزینه‌های تولید و کسب سود اقتصادی بیشتر باشد. در این صورت، خود تئاتر و اهداف فرهنگی آن به حاشیه می‌روند و کم‌رنگ می‌شوند. در این شرایط است که از ترفندهایی سخیف برای تبلیغ و جذب مخاطب بهره گرفته می‌شود که تناسبی با تئاتر و اهداف آن ندارد. همان‌گونه که شجره می‌گوید: «در حال حاضر، عده‌ای به خاطر چیزهای دیگر به تماشای تئاتر می‌روند. به‌عنوان مثال، برای تبلیغ یک نمایش می‌گویند امشب فلانی می‌آید کار ما را ببینند؛ عده‌ای می‌روند آن فرد را ببینند و یک بلیتی هم می‌خرند.»[۱]

آنچه که در شرایط فعلی مطرح می‌شود، این است که با وجود همهٔ این تلاش‌ها، آیا مخاطب تئاتر افزایش یافته است؟ آیا فعالیت میانجی‌ها و حلقهٔ توزیع توانسته است قشری از مردم را به‌عنوان مخاطبان جدید تئاتر وارد سالن‌های نمایش کند؟ در این صورت، این افراد چه قشری از جامعه هستند؟

یونس‌زاده در ارتباط با مخاطبان سالن فانوس که در کوچه‌ای در میدان هفت‌تیر واقع شده است، می‌گوید: «یک سری از تماشاگرهای ما مردمی هستند که از میدان هفت‌تیر رد می‌شوند؛ یا افرادی که برای خرید به فروشگاه یاس آمده‌اند. از مردم محله هم برای دیدن نمایش می‌آیند. یک همسایه داریم که استاد دانشگاه است و دانشجوهای خود را که ساکن این محله هستند، به دیدن نمایش‌های ما ترغیب می‌کند.»[۲]

چگینی بر اساس تجربه‌اش در صنف تماشاخانه‌داران و ارتباطش با سایر تماشاخانه‌ها مدعی است، میزان مخاطب تئاتر افزایش چشمگیری نداشته است. وی دربارهٔ مخاطبان سالن خود می‌گوید: «بخش عمده‌ای از تماشاگران سالن ما نزدیکان، اطرافیان و دوستان عوامل گروه هستند. حتی برخی از این افراد برای اولین بار است که برای دیدن تئاتر می‌آیند. یا زمانی‌که دانشجویان اجرا می‌روند، همکلاسی‌های خود را دعوت می‌کنند. زمانی هم که فرد

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با میلاد شجره

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مرتضی یونس‌زاده

شناخته‌شده‌ای در این سالن اجرا داشته باشد، افرادی که معمولاً برای دیدن نمایش به سالن‌های دیگر می‌روند، به اینجا هم می‌آیند.»[۱]

از آنجا که اطلاعات مخاطبان توسط تماشاخانه‌های خصوصی و حتی تماشاخانه‌های دولتی گردآوری نشده و در این خصوص اقدامی جدی توسط مدیران و روابط عمومی تماشاخانه‌های دولتی و خصوصی صورت نگرفته است؛ به‌جز دریافت شمارهٔ تماس و ایمیل مخاطبان به‌منظور اطلاع‌رسانی برای اجراهای آینده. از این‌رو هیچ ادعایی در این زمینه (درخصوص سنخ مخاطبان تئاتر) همراه با سند و مدرک و به‌صورت مستدل نیست.

کوشکی با ارائه آماری از تعداد تماشاگران نمایش‌های تماشاخانه مستقل معتقد است: «تعداد مخاطب زیاد شده است؛ برای مثال، در دو سال گذشته تئاتر مستقل ۱۵۰ هزار تماشاگر داشته است. درحالی‌که در گذشته، در هر ماه، تئاتر کمتر از ۲۰ هزار تماشاگر داشته است. خیلی واضح است که تعداد تماشاگران افزایش داشته است.»[۲] این در حالی است که خاکی معتقد است: «افزایش سالن‌ها به نسبت تعدادشان، به همان درصد، به گسترش تماشاگر کمک نکرده‌اند.»[۳]

با آنکه برخی از مدیران تماشاخانه‌ها معتقدند مخاطب افزایش یافته است، برخی این افزایش را متناسب با افزایش تعداد سالن‌ها نمی‌دانند و برخی هم صرف این افزایش را مثبت قلمداد نمی‌کنند. شجره در این زمینه معتقد است: «مخاطب نمایش‌ها گسترده‌تر شده است؛ اما مخاطب هنر و مدیوم تئاتر نه. من مخالفم اسم هر اجرایی را تئاتر بگذاریم؛ برخی یک رخداد سرگرم‌کننده هستند. تئاتر باید غلظتش از زندگی روزمره فاصله بگیرد. هنوز مخاطب این نوع کارها کم است؛ بیشتر شده ولی هنوز کم است. مخاطب کارهایی که به سمت سرگرم‌کردن می‌روند، زیاد شده و زیادتر هم دارد می‌شود؛ زیرا این نوع تئاتر می‌تواند از هر عنصری برای جذب تماشاگر بهره گیرد.»[۴]

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شاهین چگینی

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مصطفی کوشکی

۳. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با محمدرضا خاکی

۴. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با میلاد شجره

چگینی نیز در این ارتباط می‌گوید: «قشری از تماشاگر به قیمت خروج قشری دیگر، وارد تئاتر شده‌اند. در حال حاضر، نوع مخاطب تئاتر تغییر کرده است و سمت‌وسوی آیتم‌هایی که این مخاطب بر اساس آن‌ها نمایشی را برای دیدن انتخاب می‌کند نیز به سمت چهره‌های سینمایی و تبلیغات خاصی رفته است که یک نمایش داراست. دیگر مهم نیست نمایش در کدام سالن اجرا می‌شود؛ فلان بازیگر اگر از یک سالن به سالن دیگر برود، تماشاگر نیز از این سالن به آن سالن می‌رود.»[۱]

این نوع برخورد با مخاطب حاکی از تقسیم‌بندی متفاوتی از تماشاگر تئاتر است؛ تقسیم‌بندی‌ای که گروهی از تماشاگران را حایز اهمیت قلمداد می‌کند و بخشی دیگر را فاقد قدرت تشخیص می‌داند. در صورت صحت این نوع نگاه، آنچه اهمیت دارد، این است که با آنکه این نوع تماشاگر را مخاطب جدی تئاتر تلقی نمی‌کنند، وقتی رفتن به تئاتر در سبد خانواده‌ها قرار می‌گیرد، احتمال اینکه بعدها همین افراد جذب یک تئاتر رادیکال‌تر شوند، بیشتر می‌شود. ممکن است فضای تئاتر آن‌ها را جذب کند و تصمیم بگیرند دوباره به تئاتر بروند. چرمشیر در برخورد با این نوع تقسیم‌بندی و قضاوتی که گاهی امروزه در خصوص تماشاگران برخی سالن‌های خصوصی صورت می‌گیرد، به این نکته اشاره می‌کند که: «در خصوص تربیت مخاطب تئاتر کاری انجام نداده‌ایم. ما باید به مخاطب تئاتر یاد بدهیم که چگونه نگاه کند؛ مگر یاد داده‌ایم؟ در کتاب‌های درسی در این‌باره صحبت نشده و در رادیو و تلویزیون آموزش داده نشده است. علاقمندی ایجاد نکرده‌ایم؛ تماشاگر تئاتر خودش علاقه‌اش را پیدا کرده است. حالا انتظار داریم تماشاگری که خودش راه سالن‌های ما را پیدا کرده، این باشد و آن باشد! کاملاً طبیعی است که تماشاگر امروز آموزش ندیده و تجربه نکرده است. این تماشاگر تا بیاید به تماشاگر واقعی تئاتر تبدیل شود، زمان زیادی می‌برد. می‌گوید پول داده‌ام، تئاتر خودم را می‌خواهم، هنرپیشه خودم را می‌خواهم، فلان موضوع را می‌خواهم. این‌ها اولین برخوردهای

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شاهین چگینی

تماشاگر ناآشناست. می‌خواهد خود را به تئاتر تحمیل کند. این تماشاگر هم یاد خواهد گرفت، تجربه خواهد کرد و تبدیل به تماشاگر تئاتر خواهد شد. در ابتدا باید با برنامه‌های آموزشی و با آموزش در مدرسه بگوییم تئاتر چیست. وقتی این‌ها را یاد نمی‌دهیم، چه انتظاری از او داریم؟»[۱]

اسدی هم در ارتباط با مخاطب معتقد است: «دولت در تولید ذائقه و رغبت عمومی برای افزایش تماشاگر متناسب با مکان توزیع و مولدان برنامه‌ای نداشته است. اما در همین چند سال اخیر، تغییر در آرایش تماشاخانه‌های خصوصی، هم شمار تماشاگران را بیشتر کرده و هم از منظر سنخ‌شناسی اجتماعی، سنخ‌های متنوع‌تری را دربرگرفته است» (اسدی، ۱۳۹۶الف).

با توجه به همهٔ موارد مطرح‌شده و همان‌گونه که چرمشیر معتقد است، اگر هم تماشاگر امروز خود راه سالن‌های تئاتر را پیدا کرده است، اما شناخت و حفظ این مخاطب به‌عنوان سرمایهٔ تئاتر ضرورتی بیش از پیش دارد. در شرایط امروز تئاتر، لزوم شناخت مخاطب و تلاش برای گسترش طیف مخاطبان تئاتر بیش از گذشته احساس می‌شود.

نکته‌ای که باید به آن توجه داشت، این است که در شرایطی که برای تولید نمایش تأمین اغلب هزینه‌ها به‌عهدهٔ گروه اجرایی است و تماشاخانه‌های خصوصی نیز غالباً هزینه‌های سالن را باید خود تأمین کنند، اولین و تنها راهکار پیشِ روی گروه و مدیر تماشاخانه برای تأمین بخشی از هزینه‌ها، افزایش بهای بلیت است. همان‌طور که در حال حاضر شاهد هستیم، قیمت بلیت‌های تئاتر افزایش چشمگیری یافته است. افزایش قیمت بلیت به حذف بخشی از مخاطبان تئاتر منجر می‌شود؛ زیرا در شرایط فعلی یک خانواده برای رفتن به تئاتر باید هزینهٔ زیادی را متحمل شود. این در حالی است که رشد و توسعهٔ تئاتر در افزایش آگاهی، نشاط و سلامت روانی جامعه نقش بسزایی دارد و افزایش میزان تماشای تئاتر، شاخصی است که سطح توسعهٔ فرهنگی جامعه را نشان می‌دهد. این مهم توجه دولت به تئاتر را هم

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با محمد چرمشیر

در بخش حمایتی آن خاطرنشان می‌سازد و هم نقشی که دولت می‌تواند در حوزهٔ مصرف با ایجاد رغبت عمومی به‌منظور افزایش تماشاگر تئاتر داشته باشد؛ زیرا کم‌رنگ شدن نقش‌های حمایتی از حوزهٔ تولید و توزیع تئاتر و سپرده شدن سازوکار آن به بازار و بی‌توجهی به حوزهٔ مصرف می‌تواند بیش از پیش این کالای فرهنگی را در انحصار قشر خاصی از جامعه قرار دهد. درواقع، تحمیل هزینه‌های فراوان به گروه‌های تولیدی و مدیران تماشاخانه‌ها و درنتیجه افزایش قیمت بلیت تئاتر، به سانسور اقتصادی در این عرصه منجر خواهد شد. از این‌رو، دولت با حمایت‌های مستقیم و غیرمستقیم خود باید به گسترش این کالای فرهنگی در جامعه یاری رساند.

حال باید پرسید حمایت از مخاطب تئاتر باید به چه صورتی اتفاق بیفتد؟ آیا در شرایط فعلی امکان حمایت از مخاطب تئاتر وجود دارد؟ شفیعی در این خصوص معتقد است: «آنچه حوزهٔ تئاتر را تهدید می‌کند، اتفاقی است که در حوزهٔ موسیقی افتاده است؛ و آن افزایش قیمت بلیت است که آن را به یک کالای لوکس تبدیل می‌کند؛ که در این صورت خیلی از اقشار نمی‌توانند تئاتر ببینند. از این‌رو، دولت باید به تئاتر یارانهٔ مخاطب بدهد که قیمت بلیت افزایش پیدا نکند و از نظر قیمت مناسب برای همه باشد؛ همچنین کیفیت استاندارد سالن نمایش حفظ شود که مخاطب شرایط مطلوب برای تماشای تئاتر داشته باشد.»[۱] با همهٔ اهمیتی که این موضوع دارد؛ ولی تا بدین‌جا حمایتی از تماشاخانه‌ها در جهت تعدیل قیمت بلیت نمایش‌ها به‌منظور کمک به مخاطب تئاتر صورت نگرفته است. در این خصوص تنها اقدامی که صورت گرفته، مختص دانشجویان بوده است. در روزهای یکشنبه، در مجموعهٔ تئاتر شهر، تخفیف دانشجویی به دانشجویان نمایش اختصاص یافته است و بلیت نیم‌بها در اختیار آن‌ها قرار می‌گیرد. در تالارهای مولوی و سنگلج و نیز مجموعه سالن‌های خانهٔ هنرمندان (تماشاخانهٔ ایرانشهر و سالن انتظامی) در همهٔ روزها، به‌جز روزهای آخر هفته، برای دانشجویان تخفیف‌هایی ۳۰، ۴۰ درصدی در نظر گرفته شده است. برخی

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی شفیعی

سالن‌های خصوصی تئاتر نیز تخفیف‌های ۲۵ تا ۳۰ درصدی به دانشجویان نمایش اختصاص می‌دهند؛ درحالی‌که تالار وحدت و برخی سالن‌های خصوصی تئاتر، تخفیف دانشجویی ندارند. گاها برای برخی سالن‌ها نیز تعدادی بلیت خارج از ظرفیت و بدون صندلی برای فروش دارند. کیانیان در این خصوص با اشاره به نمونه‌ای از کشور آلمان می‌گوید: «کودکان، دانشجویان، افراد بی‌کار و کسانی که تحت پوشش خدمات اجتماعی هستند، همچنین بازنشسته‌ها و افراد بالای ۶۵ سال برای تماشای تئاتر از تخفیف برخوردارند. افزون بر آن، انواع صندلی‌های ایستاده و ارزان پیش‌بینی شده است که با پرداخت قیمتی به‌مراتب ارزان‌تر می‌توان به تماشای تئاتر نشست. انواع متفاوتی از آبونمان‌ها برای تماشاگران پیش‌بینی شده است و خانواده‌هایی هستند که در چندین نسل متوالی از مزایای استمرار آبونمان، که انواع متفاوتی دارد، برخوردارند: آبونمان تماشای تئاتر در شب اول، شب دوم، انتهای هفته و... که در سیستم‌های آبونمانی همیشه تخفیف‌های ترغیب‌کننده‌ای پیشنهاد می‌شود. همچنین برخی سازمان‌ها سهمیه‌های قابل‌توجهی از بلیت ارزان‌تر خریداری می‌کنند و با شرایط و قائل شدن تخفیف‌های مناسب به مخاطبان و مشتریانشان می‌فروشند..»[۱]

فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی و وضعیت معیشتی هنرمندان تئاتر

از آنجا که در تماشاخانه‌های خصوصی اقتصاد نقش تعیین‌کننده‌ای دارد و گروه اجرایی ناگزیر از پرداخت هزینه‌های بی‌شماری است، باید دید افزایش تماشاخانه‌های خصوصی و موقعیت‌های اجرایی چه تأثیری بر وضعیت اقتصادی هنرمندان تئاتر داشته‌اند. آیا به بهبود موقعیت اقتصادی و وضعیت معیشتی این هنرمندان منجر شده‌اند یا با افزایش هزینه‌های اجرایی و ایجاد مناسبات جدید در این عرصه، در وضعیت اقتصادی هنرمندان تئاتر تفاوت چندانی نسبت به گذشته ایجاد نشده است؟ افزون بر این، باید به این نکته نیز توجه کرد که شرایط اقتصادی فعلی هزینه‌های تولید را نیز افزایش داده است.

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با رضا کیانیان

شیوا مسعودی، مدرس و کارگردان تئاتر که نمایش‌هایی را در تماشاخانه‌های خصوصی به روی صحنه برده، معتقد است: «با افزایش تعداد سالن‌ها، تعداد آثار اجرایی نیز افزایش یافته است از این‌رو، تعداد افراد بیشتری امکان فعالیت یافته‌اند. اما از آنجا که گروه باید مبلغ زیادی را برای اجارهٔ سالن بپردازد، اگر نتواند سالن را پر کند، فقط اجرا رفته و درآمدی نداشته است. از سوی دیگر، برای بازیگران سینما که در تئاتر فعالیت می‌کنند، تعداد کارها زیاد است و این بازیگران دستمزد ثابت دارند و دریافتی آن‌ها حتی بیشتر از کارگردان است.»[۱]

مسعودی که در حال حاضر قصد دارد نمایش «اینجا کجاست؟» را که پیش از این در مجموعهٔ تئاتر شهر اجرا کرده است، مجدد در یک سالن خصوصی به روی صحنه ببرد، می‌گوید: «با وجود آنکه نویسندهٔ نمایش، خانم نغمه ثمینی، جزء نویسندگان مطرح در این حوزه به شمار می‌روند و همچنین بازیگر نمایش، خانم ریما رامین‌فر هم چهرهٔ شناخته‌شده‌ای هستند، با توجه به شرایط بد اقتصادی و افزایش هزینه‌ها، برآورد مدیر تولید نمایش این است که اجرای مجدد این نمایش سود چندانی برای ما نخواهد داشت.»[۲].

بنابراین تأسیس تماشاخانه‌های خصوصی و افزایش تعداد اجراها و ملاحظات اقتصادمحور این سالن‌ها، افزون بر اینکه امکان فعالیت برای بازیگران سینما را که در جذب تماشاگر نقش تعیین‌کننده دارند، فراهم کرده است (فارغ از نگاه‌های منفی و مثبتی که به این مسئله وجود دارد)، از نظر مالی نیز برای آن‌ها شرایط خوبی را به همراه داشته است. درحالی‌که باید دید این وضعیت برای بازیگران حرفه‌ای تئاتر چه شرایطی را ایجاد کرده است. وحید آقاپور، به‌عنوان بازیگر تئاتر که از سال ۱۳۸۰ فعالیت حرفه‌ای خود را آغاز کرده و در چهار سال اخیر در بخش خصوصی تئاتر نیز فعال بوده است، در این‌باره می‌گوید: «از آن‌رو که جلوهٔ بیرونی تئاتر، بازیگر است که باید تضمین فروش کند، این شرایط، بازیگران کمتر شناخته‌شده را کنار

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شیوا مسعودی

۲. همان

گذاشته و بازیگران شناخته‌شده را به میدان آورده است. در شرایط حاکم، بازیگرانی که در نخستین تجربهٔ حرفه‌ای‌شان هستند، از گردونه خارج شده‌اند و تئاتر خصوصی برای آن‌ها رونقی ایجاد نکرده است.»[۱]

آقاپور که در سال ۱۳۹۵ با ۷ نمایش پرکارترین بازیگر تئاتر بوده است، می‌گوید: «ترجیح او به‌جای ۷ نمایش در سال، بازی در ۳ نمایش است؛ در صورتی‌که این ۳ نمایش پاسخ‌گوی نیازهای او باشند.»[۲] در سال ۱۳۸۱، دستمزد اولین نمایش او به تهیه‌کنندگی اداره کل هنرهای نمایشی ۶۰۰ هزار تومان بوده است. با احتساب این رقم، او امروز باید برای اجرا در هر نمایش ۸ میلیون تومان دستمزد بگیرد؛ درحالی‌که چنین نیست. آقاپور در آن شرایط سالی یک یا دو نمایش بازی می‌کرده و درآمد حاصل از این نمایش‌ها، در شرایط آن زمان، پاسخ‌گوی هزینه‌های او بوده؛ در عین حال که فرصتی هم برای مطالعه و دیگر کارهای جانبی داشته است. وی آن شرایط را به خاطر مناسبات هنرمندانه و نداشتن دغدغهٔ فروش ترجیح می‌دهد؛ هرچند معتقد است: «امروزه، به خاطر افزایش جمعیت تئاتری‌ها شرایط گذشته پاسخ‌گو نیست و در شرایط اقتصادی فعلی، در صورت نبود بخش خصوصی و با دو کار در سال، چشم‌انداز روشنی برای او وجود نداشت؛ و بخش خصوصی در این شرایط کمک‌حال او و امثال اوست.»[۳]

وحید نفر، از دیگر بازیگران فعال در عرصهٔ تئاتر است. او می‌گوید تا سال ۱۳۹۶ تن به اجرا در سالن‌های خصوصی نداده؛ زیرا آثار نمایشی این سالن‌ها را فاقد اعتبار هنری می‌دانسته است. وی در سال ۱۳۹۶ با نمایشی از افشین هاشمی در تماشاخانهٔ شهرزاد به روی صحنه رفته، سپس با اجرای دیگری در همین سالن فعالیت خود را در تماشاخانه‌های خصوصی ادامه داده است. او در حال حاضر، تأثیر فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی را در بهبود وضعیت اقتصادی خود مثبت

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با وحید آقاپور

۲. همان

۳. همان

ارزیابی می‌کند. در عین‌حال می‌گوید: "«برای اجرا در سالن‌های خصوصی، با توجه به اهمیت بازدهی اقتصادی اجراها، با کارگردان‌هایی که با مدنظر قرار دادن همهٔ جوانب، مسائل اقتصادی و هنری را توأمان در نظر دارند، کار می‌کند؛ همچنین با تهیه‌کننده‌هایی که دغدغهٔ هنری داشته باشند.»[۱]

بر اساس این نقل‌قول‌ها، هرچند بازیگران تئاتر شرایط پیش از خصوصی‌سازی را مطلوب ارزیابی می‌کنند، در شرایط فعلی با فعالیت این تماشاخانه‌ها، فرصت‌های شغلی بیشتری برای بازیگران حرفه‌ای تئاتر که شغل آن‌ها بازیگری است و فعالیت دیگری برای کسب درآمد اقتصادی ندارند، ایجاد شده است. این بازیگران شرایط فعلی را فارغ از دیگر مسائل در بهبود وضعیت اقتصادی خود مطلوب ارزیابی می‌کنند. این وضعیت، افزون بر بازیگران حرفه‌ای برای کارگردانان صاحب‌نام تئاتر نیز شرایط مشابهی را به همراه داشته است. امیررضا کوهستانی، نویسنده و کارگردان تئاتر که اجراهای متعددی در تماشاخانه‌های خصوصی داشته است، در این‌باره می‌گوید: «برای برخی از هنرمندان فرصت‌های بیشتری ایجاد شده است؛ ولی برای برخی نه. با وجود تماشاخانه‌های خصوصی، برخی از کارگردان‌ها و بازیگران امکان اجرای چند نمایش را در سال پیدا کرده‌اند و پشت سرهم اجرا می‌روند؛ ولی بعضی دیگر بیکار مانده‌اند. به من مدام می‌گویند: بیا تئاتر اجرا کن؛ و من هم دیگر نمایشی برای اجرا ندارم.»[۲]

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، برای کارگردان‌هایی همچون کوهستانی در شرایط گذشته و با تعداد معدود سالن‌های دولتی، حتی با وجود اجرای یک نمایش در سال، امکان تعداد محدودی اجرا وجود داشت و نمایش‌های امثال او در اوج فروش و با سالن پُر از تماشاگر به پایان می‌رسید؛ درحالی‌که فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی امکان اجراهای طولانی‌مدت را برای نمایش‌های او فراهم آورده است.

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با وحید نفر

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با امیررضا کوهستانی

باید دید خارج از حیطهٔ بازیگران و کارگردانان، امکان فعالیت و فرصت‌های شغلی برای دیگر عوامل فعال در این حوزه با شکل‌گیری تماشاخانه‌های خصوصی به چه صورت بوده است. مسعودی در این‌باره می‌گوید: «افزایش تعداد کارها فرصت‌های کاری بیشتری را برای دیگر عوامل گروه نمایشی ایجاد کرده است. برخی گروه‌های تولید که با یک مدیر تولید ثابت کار می‌کنند، به‌طور مستمر مشغول کار هستند و با اتمام اجراهای یک گروه نمایشی، فعالیت خود را در یک گروه دیگر آغاز می‌کنند.»[۱]

بنابراین در شرایط فعلی، دیگر عوامل نمایش همچون گروه تولید و طراحان نیز از موقعیت‌های شغلی بیشتری نسبت به گذشته برخوردار شده‌اند. باید دید وضعیت برای گروه‌های جوان‌تر در خصوص ایجاد فرصت‌های کاری به چه صورت است. آقاپور در این زمینه می‌گوید: «با وجود تماشاخانه‌های خصوصی، برای گروه‌های جوانی که امکان پرداخت هزینه‌های اقتصادی را دارند فرصت اجرا در سالن‌ها ایجاد شده است. گروه‌هایی هم که این امکان را ندارند، مانند گذشته می‌توانند با قرار گرفتن در نوبت اجرا در سالن‌های دولتی، بعد از سه یا چهار سال امکان اجرا در این سالن‌ها را پیدا کنند؛ همانند چیزی که در گذشته همهٔ گروه‌ها ناگزیر از آن بودند.»[۲]

کوهستانی در این‌باره معتقد است: «تماشاخانهٔ خصوصی نمی‌تواند روی افراد جوان سرمایه‌گذاری کند؛ چون وظیفه‌اش نیست. در شرایطی که باید ۴۰ میلیون تومان اجاره بدهد، طبیعی است که بخواهد این هزینه را تأمین کند؛ هرچند برخی از مدیران تماشاخانه‌ها بخش فرهنگی را هم مدنظر دارند.»[۳]

فریبرز کریمی به‌عنوان کارگردان جوانی که تجربهٔ اجرا هم در سالن دولتی و هم در سالن خصوصی را دارد، معتقد است: «ترجیح می‌دهم برای اجرا سراغ سالن خصوصی نروم که بخواهم شبی ۲ میلیون تومان اجارهٔ سالن

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شیوا مسعودی

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با وحید آقاپور

۳. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با امیررضا کوهستانی

بدهم. در آن صورت باید یک‌سری از اصول و اعتقادات خود را زیرپا بگذارم و نوعی از کار را که مطابق سلیقه‌ام نیست و به آن اعتقادی ندارم، انجام دهم تا بتوانم مخاطب داشته باشم و متضرر نشوم.»[۱] البته کریمی سالن‌های خصوصی را از هم متمایز کرده و همه آن‌ها را دارای این ویژگی نمی‌داند. او می‌گوید: «در «جا آسالن‌هایی مانند عمارت روبرو و موج نو که پیش‌تر فعال بود، به خاطر شرایط سالن و نوع رویکردشان، مباحث مالی آن‌قدر زیاد نیستند که قادر به تأمین آن نباشند. برای مثال، زمانی‌که موج نو فعالیت می‌کرد، میلاد شجره، مدیر آن، هیچ‌گاه گروه را از نظر مالی تحت‌فشار قرار نمی‌داد. و در حال حاضر، عمارت روبرو با این رویکرد فعالیت می‌کند.»[۲] از این‌رو، به خاطر رویکرد حمایتی این سالن‌ها، فشار به سالن و مدیریت آن وارد می‌شود. کریمی از تجربهٔ اجرای خود در این دو سالن اظهار رضایت می‌کند و سالن‌هایی را که در مقیاس کوچک و با رویکرد هنری و حمایت از آثار تجربی فعالیت می‌کنند، امکان خوبی برای گروه‌ها و هنرمندان جوان می‌داند؛ چون فرصت‌های اجرایی بیشتری را در اختیار گروه‌ها قرار داده‌اند.

کریمی که تجربهٔ اجرا در مجموعهٔ تئاتر شهر را هم دارد و نمایش «نقاشی اِشِر» او در سال ۱۳۹۷ پُرفروش‌ترین نمایش مجموعهٔ تئاتر شهر بوده است، می‌گوید: «به‌جز اجرا در سالن‌های مجموعهٔ تئاتر شهر، سنگلج و ایرانشهر که حمایت مالی از اجراهای آن‌ها صورت می‌گیرد، در سالن‌های دیگر نمی‌توان از طریق بلیت‌فروشی درآمد کسب کرد؛ حتی در سالن انتظامی که سالن دانشجویی است.»[۳]

شکل‌گیری و فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی، فرصت‌های اجرایی و شغلی بیشتری برای عوامل نمایش ایجاد کرده است؛ اما به خاطر ملاحظات اقتصادی حاکم بر این تماشاخانه‌ها و به‌منظور تأمین هزینه‌های اقتصادی، پای تهیه‌کننده‌ها به میان آمده است و ایجاد مناسبات سرمایه‌سالارانه در

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با فریبرز کریمی

۲. همان

۳. همان

کیفیت آثار هنری تأثیر گذاشته است. مسعودی در این‌باره می‌گوید: «در گذشته که سالن‌های نمایش محدود به سالن‌های دولتی بود، کارگردان استرس کمتری داشت و آرامشی برقرار بود. با ورود به تئاتر خصوصی، به‌جای اداره کل نمایشی با شخص تهیه‌کننده مواجه شدیم و این مسئله، دغدغهٔ وحشتناک مالی را برای کارگردان به وجود آورده است. در شرایط فعلی، اگر چک بازیگر پاس نشود، سراغ کارگردان می‌آید؛ درحالی‌که در شرایط قبلی همه‌چیز مشخص بود و فقط دیر و زود داشت.»[۱]

کریمی در این‌باره می‌گوید: «از آنجا که سیستم درست و تعریف‌شده‌ای برای تهیه‌کنندگی تئاتر وجود ندارد و هرکس که پول داشته باشد، می‌تواند تهیه‌کننده شود، این موضوع به کیفیت کارها لطمه زده است.»[۲] کوهستانی معتقد است: «سیستم اقتصادمحور تئاتر، امروز ترجیح می‌دهد خرج بازیگر کند که تماشاگر می‌آورد؛ تا طراحی صحنه که اگر صد میلیون هم هزینه کنی، در جذب تماشاگر تأثیری ندارد. از این‌رو، به حداقلی در صحنه اکتفا و صحنهٔ نمایش‌ها محقرتر می‌شود. این موضوع در زیبایی‌شناسی آثار تأثیر گذاشته است.»[۳] مناسبات سرمایه‌سالارانه، همان‌طور که کوهستانی نیز اشاره می‌کند، چون معیار را تماشاگر و فروش قرار داده، سبب شده است کارگردانی هم که در این سالن‌ها اجرا می‌رود، مماشاتی را در اثر هنری خود داشته باشد تا قابلیت ارائه به تماشاگر بیشتری را پیدا کند؛ یا اینکه در طراحی صحنه اقتصادی برخورد کند؛ و این مسئله بر روند کیفیت طراحان تأثیر منفی داشته است.

با توجه به مباحث مطرح‌شده توسط هنرمندان تئاتر می‌توان گفت فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی و شرایط اقتصادمحور آن، هرچند توانسته است فضا را برای فعالیت افرادی که برخوردار از امکانات مالی هستند، فراخ نماید (فارغ از اینکه برخوردار از نگاه هنری ارزشمند در آثارشان باشند یا

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با شیوا مسعودی

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با فریبرز کریمی

۳. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با امیررضا کوهستانی

نباشند) و امکان حضور بازیگران مطرح سینما را در تئاتر ایجاد کند. آنچه با فعالیت بخش خصوصی در تئاتر اتفاق افتاده است و نمی‌توان آن را نادیده گرفت، امکان فعالیت گسترده‌تر کارگردان‌های تئاتری است که اتفاقاً آثارشان برخوردار از ارزش‌های هنری است. این کارگردان‌ها در شرایط گذشته و با سالن‌های محدود دولتی امکان بهره‌وری اقتصادی از آثار نمایشی خود را نداشتند و با وجود داشتن تماشاگر، اجرای آن‌ها به پایان می‌رسید. اما با فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی نه‌تنها این کارگردان‌ها امکان اجرای طولانی‌مدت و بهره‌برداری اقتصادی از آثار نمایشی خود را پیدا کرده‌اند، بلکه فضا برای فعالیت و تولید نمایش هم در این تماشاخانه‌ها برای آن‌ها به وجود آمده است. آن‌ها با شرایط این تماشاخانه‌ها می‌توانند درآمد اقتصادی بالایی با تولید آثار نمایشی که اتفاقاً آثار ارزشمند هنری نیز هستند، کسب کنند. همچنین فعالیت تماشاخانه‌های خصوصی موقعیت‌های شغلی بیشتری را برای برخی بازیگران حرفه‌ای تئاتر ایجاد کرده است؛ افرادی که آن‌ها هم از بازیگران کاربلد این حوزه هستند و زندگی خود را با دستمزد فعالیت‌های بازیگری تأمین می‌کنند. در خصوص دیگر عوامل حوزهٔ نمایش، همچون طراحان و گروه‌های تولید که در پشت‌صحنه نمایش‌ها فعالیت می‌کنند نیز باید گفت آن‌ها هم فارغ از اینکه در چه نوع آثاری از نظر کیفی فعالیت می‌کنند، فرصت‌های شغلی بیشتری نسبت به گذشته کسب کرده‌اند.

اما در این بین هستند بازیگرانی که مدت‌هاست فعالیت هنری نداشته‌اند. بهزاد فراهانی، رئیس انجمن بازیگران خانهٔ تئاتر، می‌گوید: «این انجمن نزدیک به ۶۰۰ عضو رسمی دارد که ۶۰ درصد این تعداد، چهار سال است روی صحنه نرفته‌اند.»[۱] نکته‌ای که باید به آن توجه کرد، این است که شرایط امروز تئاتر با ۱۰ سال گذشته متفاوت است. در آن زمان، گروه‌های محدود نمایشی، فارغ از هر نوع کیفیتی، فرصت اجرا در سالن‌های دولتی را پیدا می‌کردند و شرایط رقابتی امروز حاکم نبود. اما امروزه، تئاتر وارد

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با بهزاد فراهانی

شـرایط جدیـدی شـده اسـت. بـا توجـه بـه افزایـش تولیدکننـدگان تئاتـر، بـرای ادامـه فعالیـت یـا بایـد کار بـا کیفیـت ارائـه داد یـا اینکـه در شـرایط ایجـاد شـده بایـد بـا برخـورداری از تـوان مالـی بـالا، قـادر بـه تأمیـن هزینه‌هـای تولیـد یـک نمایـش بـود تـا بتـوان در ایـن عرصـه بـه فعالیـت خـود ادامـه داد.

فصل ششم: تحلیل و جمع‌بندی

تئاتر ــ باوجود پیشینهٔ غنی و اهمیت تاریخی آن در ایران ــ به‌مثابه یک میدان نیمه‌مستقل و تفکیک‌یافته تبلور نیافته است. واقعیت آن است که عرصهٔ نمایش ایران پیوندی سست با میدان‌های اقتصاد و سیاست برقرار کرده است. این مسئله با فعالیت بخش خصوصی در این حوزه بیش از پیش مشکلات خود را آشکار کرده است.

خلأ قانونی یا «مافیای هنری»[1]؟

از دید متولیان امر، قوانینی برای حمایت ارگان‌های نیمه‌دولتی از تماشاخانه‌های خصوصی و ایجاد جذابیت‌هایی برای سرمایه‌گذاری بخش غیردولتی در این حوزه ضرورت دارد. از این‌رو لازم است قوانینی در راستای حمایت از تئاتر خصوصی وضع شوند تا این قوانین سازمان‌های مرتبط را ملزم به حمایت از

۱. روشن است که ما نمی‌توانیم دربارهٔ وجود یا نبود وجود مافیای هنری داوری کنیم. بررسی این امر در صلاحیت مقامات رسمی یا در حیطهٔ ژورنالیسم تحقیقی است.

تماشاخانه‌ها کنند و مانع برخوردهای سلیقه‌ای در این حوزه شوند. همچنین وضع قوانین با ایجاد جذابیت‌هایی برای سرمایه‌گذاری در این حوزه می‌تواند در بهره‌گیری از سرمایه‌های بخش خصوصی و افراد حقیقی در جهت ساخت سالن تئاتر مؤثر باشد. یکی از این قوانین همان‌طور که پیش از این اشاره شد، مادهٔ ۱۶۱ برنامهٔ سوم توسعه است که در برنامهٔ چهارم توسعه نیز تنفیذ شد؛ ولی این ماده قانونی در برنامهٔ پنجم توسعه حذف شد. به موجب این ماده قانون، افرادی که می‌خواستند به تأسیس سالن نمایش اقدام کنند، این امکان برای آن‌ها ایجاد می‌شد که با احداث سالن از بخشودگی مالیات و عوارض شهرداری بهره‌مند شوند؛ حتی امکان ساخت پردیس‌های تئاتری به موجب این قانون به وجود می‌آمد و با ساخت سالن نمایش اجازهٔ ساخت تجاری نیز به سازندگان آن داده می‌شد؛ این موضوع می‌توانست سرمایه‌گذاران را به ساخت سالن تئاتر ترغیب کند. همان‌طور که در آن زمان پردیس‌های سینمایی و بسیاری از مجتمع‌های فرهنگی سراسر کشور با استفاده از این قانون ساخته شدند. شهرداری به آن‌ها زمین داد و عوارضی هم از آن‌ها گرفته نشد. بدین‌صورت مجتمع‌های هنری زیادی در آن دوره ساخته شدند.

با توجه به اینکه در آن زمان تئاتر ما دولتی بود و هزینه‌های آن توسط دولت تأمین می‌شد، اهالی تئاتر از این فرصت قانونی ایجادشده استفاده نکردند؛ ضرورتی هم برای آن احساس نمی‌کردند. در حال حاضر، با رفتن به سمت خصوصی‌سازی در عرصهٔ تئاتر و اقبال دولت و هنرمندان به تأسیس تماشاخانه‌های خصوصی، نیاز به وجود چنین قوانینی احساس می‌شود. در این راستا تلاش‌هایی نیز در جهت احیای فرصت‌های قانونی در برنامهٔ ششم صورت گرفت ولی به دلیل روح حاکم بر برنامهٔ ششم که حذف کلیه بخشودگی‌های مالیاتی و عوارضی بود، این ماده قانونی در دستور کار قرار نگرفت.

لازم است اشاره شود درحالی‌که به نظر می‌رسد قوانین این‌چنینی نقش تعیین‌کننده‌ای در جذب سرمایه‌گذاران بخش خصوصی و ساخت سالن داشته باشند (همان‌طور که با استفاده از این ماده قانونی پردیس‌ها و مجتمع‌های

هنری ساخته شدند)، تجربهٔ برخی پردیس‌های سینمایی نشان می‌دهد در پشت پردهٔ این قوانین هم مسائلی چون انحصارطلبی «بخش خصوصی» در جریان است و ساده‌انگارانه است که تصور کنیم وجود این ماده قانونی سرمایه‌گذاران را به ساخت سالن سینما ترغیب کرده است؛ زیرا اغلب این پردیس‌ها توسط خود شهرداری ساخته شده است. به‌عنوان نمونه، در آن زمان با استفاده از این قانون پردیس‌های رازی و ملت و نیز پردیس دیگری در خیابان پیامبران را خود شهرداری ساخت و بعد واگذار کرد. بدین‌صورت که افرادی با رقمی پایین‌تر از آنچه شهرداری هزینه کرده بود و با اقساط، آن‌ها را از شهرداری خریدند. بخش عمده‌ای از این پردیس‌ها در اختیار عدهٔ خاصی است. در آن زمان افرادی با استفاده از این قانون می‌خواستند با سرمایه‌گذاری یک ایرانی که بیشترین سینماهای امارات را در اختیار دارد، یک پردیس سینمایی با ۳۰ سالن بسازند. این به ضرر آن مافیایی بود که اکثر پردیس‌های سینمایی را در اختیار داشت؛ زیرا به خاطر استفادهٔ اقتصادی از بخش‌های تجاری به نفع آن‌ها بود که این ساخت‌وسازها در اختیار خود آن‌ها باشد. از این‌رو، با ساخت این پردیس مخالفت کردند و مانع شدند این اتفاق بیفتد.

بنابراین این ماده قانونی موجب ساخت سالن سینما شد؛ ولی نه به دست سرمایه‌گذارانی بیرون از حوزهٔ خود شهرداری. افزون بر مسائلی که در پشت‌پردهٔ این قوانین وجود دارد، اشکال دیگری نیز بر آن وارد است و آن اینکه شاید با وجود چنین قوانینی، افرادی به سرمایه‌گذاری در عرصهٔ هنر ترغیب شوند، ولی تفاوت است میان سرمایه‌گذاری که می‌خواهد سالن بسازد، با شرکت تئاتری که می‌خواهد کار تئاتر کند؛ زیرا تجربهٔ پردیس سینمایی رازی نشان می‌دهد با وجود آنکه حق تغییر کاربری سالن به موجب این قانون تا ده سال از سرمایه‌گذار سلب می‌شد، در حال حاضر بعد از گذشت ده سال، سالن پردیس رازی به سالن عروسی تبدیل شده است. سرمایه‌گذار مطابق منطق بازار فکر می‌کند و بنابراین کسب‌وکارش را به عرصه‌ای منتقل می‌کند که بسی سودآورتر است. بدین قرار، سالن نمایش تغییر کاربری می‌دهد.

از سوی دیگر، قوانینی همچون ماده ۱۰۵ برنامهٔ چهارم توسعه نیز این اختیار را به مدیران برخی مؤسسات دولتی می‌داد که تأمین بخشی از هزینه‌های ساخت سالن‌های نمایشی را به عهده بگیرند. اما باید به این نکته توجه کرد که تحقق هدف‌های اقتصادی برنامه‌ها و قوانین رسمی در گرو پذیرش اهمیت و ضرورت هنر ــ و در این نمونهٔ خاص هنر نمایش ــ است. حال که مدیران دولتی همچنان در اجرای برنامه‌ها و قوانین سهم شایانی دارند، تلقی آنان از منطق فعالیت هنری و ضرورت‌ها و بایسته‌های آن تعیین‌کننده خواهد بود. لازمهٔ اجرایی شدن چنین قوانینی، فهم ضرورت فعالیت‌های نمایشی و پذیرش اهمیت تئاتر به‌عنوان فعالیت فرهنگی و اجتماعی تأثیرگذار است. بنابراین قوانینی از این نوع، در صورت عدم همکاری مدیران سازمان‌های مشمول این قانون، در مسیر اجرایی شدن با مشکلاتی مواجه خواهند بود.

مباحث مطرح‌شده در خصوص موانع موجود در زمینهٔ سرمایه‌گذاری در حوزهٔ تئاتر، نکتهٔ مهمی را خاطرنشان می‌سازد و آن اینکه فراهم‌سازی بسترهای فرهنگی مناسب برای رشد و توسعهٔ تئاتر نقشی بس تعیین‌کننده‌تر از ایجاد بسترهای اقتصادی دارد؛ و رفع موانع فرهنگی پیش‌شرط ایجاد بسترهای اقتصادی است.

برخی نیز این نکته را مطرح می‌کنند که در ساختار کلان مدیریتی کشور، اساساً هنر و به‌طور خاص تئاتر اهمیت ندارد. به نظر می‌آید، از دید آنان، حال که کشور با مسائل بی‌شماری روبه‌روست، تئاتر نمی‌تواند اولویت چندانی داشته باشد. به‌ویژه آنکه برخلاف مدیومی مانند سینما، تئاتر مخاطب زیادی هم ندارد و بنابراین مدیران ارشد و سیاست‌گذاران فرهنگی مؤثر بیشتر به مدیوم‌هایی می‌اندیشند که از دید آنان برای انتقال پیام‌هایشان به جامعه مناسب‌ترند. این بحث، البته در جامعهٔ ما سابقه‌ای طولانی دارد. در دورهٔ مشروطه، در نظام‌نامهٔ بلدیه تهران که برای تصویب به مجلس فرستاده شد، نوشته شده بود: «انجمن بلدیه حق رسیدگی و تأسیس ادارات شهری مانند کتابخانه‌ها، قرائت‌خانه‌ها، دواخانه‌ها، تیاترها و موزه‌ها را دارد.» کلمهٔ

تیاتر خشم نمایندگان را برانگیخت و مجلس متشنج شد؛ درنتیجه لفظ تیاتر از این نظام‌نامه حذف شد (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵).

از آن دوران تا به امروز، تکلیف تئاتر در معادلات اجتماعی کشور ما روشن نشده است. بعد از سپری شدن این‌همه سال، هنوز سیاست‌گذاران ما نگاهی فرهنگی به مقولهٔ تئاتر ندارند. اگر هم دغدغه‌ای وجود دارد، از سطح کنترل محتوایی و ارزشی فراتر نمی‌رود. هنوز از نگاه سیاست‌گذاران ما، هنر تئاتر مترادف با مطربی است. هنوز بخش‌نامه‌های وزارت ارشاد نمایش‌های روی صحنه را در همهٔ عزاداری‌ها و مناسبت‌های مذهبی ملزم به تعطیلی می‌کند. مگر چند درصد از نمایش‌های روی صحنه موزیکال هستند و مناسب برای اجرا در این مناسبت‌ها نیستند؟ مگر غیر از این است که تئاتر خود تعلیم می‌دهد؟ با چه توجیهی همهٔ نمایش‌ها در مناسبت‌های مربوط به سوگواری‌ها و عزاداری‌های عمومی تعطیل می‌شوند؟ درحالی‌که امروزه، با راه‌اندازی تماشاخانه‌های خصوصی که برای هر روز فعالیت خود مبالغ هنگفتی را هزینه می‌کنند، این تعطیلی‌ها آن‌ها را متضرر می‌سازد. تئاتر دولتی تعطیل هم شود، مشکلی ندارد، ولی تئاترهای خصوصی برای هر روز تعطیلی ۲ ـ ۳ میلیون تومان باید هزینه بپردازند.

در کنار نگاه دولتمردان به مقولهٔ تئاتر، مسئلهٔ جایگاه اجتماعی تئاتر نیز ارزش تحلیلی مهمی دارد. این دو البته با یکدیگر در ارتباط هستند. بدین معنا که میزان توجه نهادهای رسمی و ازجمله آموزش و پرورش و رسانه‌ها در تعیین جایگاه اجتماعی هنر نمایش، همچون هر حیطهٔ دیگری از جامعه، تعیین‌کننده است. در هر حال، مقبولیت، محبوبیت و فراگیری هنر در بین اقشار مختلف مردم نکته‌ای است که نباید آن را از قلم انداخت. محبوبیت تئاتر در بین مردم جامعه می‌تواند در جذب حامی مالی خصوصی برای آن نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد. همان‌طور که مرور برخی نمونه‌های جذب حامی مالی برای تولیدات هنری در کشورهایی که هنر جایگاه متفاوت و ارزشمندتری در آن جوامع دارد و اقبال عموم به آن بیشتر است، نشان از

موفقیت آن‌ها در این زمینه دارد. در این کشورها به خاطر مقبولیت تئاتر در بین مردم و محبوبیت هنرمندان آن، شرکت‌های تجاری با انگیزهٔ مطرح شدن در کنار هنرمندان، حامی مالی کمپانی‌ها و شرکت‌های تئاتری می‌شوند؛ درواقع، تئاتر و هنرمندان آن به شرکت‌های تجاری اعتبار می‌بخشند. در صورتی‌که در جامعهٔ ما تئاتر فاقد چنین جایگاهی در بین مردم است و خود اعتبار شایانی ندارد که یک شرکت تجاری به‌واسطهٔ آن بخواهد برای خود کسب اعتبار کند. از این‌رو، امکان جذب حامی مالی در اینجا با سختی‌های بسیاری همراه است و به‌جز در موارد معدود امکان‌پذیر نیست.

هرچند تغییر نگاه مدیران فرهنگی به این مقوله نیز بحث پیچیده‌تری است که درایت مدیران رده‌بالای مملکتی را در این خصوص می‌طلبد که با انتخاب مدیران فرهنگی زیرمجموعهٔ خود راهگشا برای اجرای قوانین تشویقی باشند یا اینکه باید قوانین محکم و متقنی در این حوزه وارد شود که مانع از برخورد سلیقه‌ای مدیران در این حوزه شود و آن‌ها را به اجرای قوانین حمایتی در این زمینه ملزم کند؛ که این نیز مشروط به فهم ضرورت توسعهٔ هنر توسط مدیران رده‌بالای کشور است. ولی در روند فعلی نیز که از یک سو به خاطر کمبود بودجهٔ اداره کل هنرهای نمایشی برنامهٔ حمایتی سازمان‌یافته و مدونی از سوی آن‌ها وجود ندارد و حمایت‌ها محدود و سازمان‌نیافته‌اند و از دیگر سو با نبود قوانین حمایت‌کننده، تماشاخانه‌ها از حمایت حامیان مالی برخوردار نیستند، شروع به فعالیت و ادامهٔ آن، مدیران تماشاخانه‌ها را با مشکلات بسیاری مواجه کرده است. از این‌رو در حال حاضر، اگر کسی بدون پشتوانهٔ غنی اقتصادی و به‌صورت شخصی به تأسیس تماشاخانه اقدام کند، با مشکلات عدیده‌ای مواجه خواهد شد.

نکتهٔ دیگری که از دید برخی فعالان عرصهٔ نمایش ازجملهٔ موانع توسعهٔ تئاتر خصوصی در کشور ما محسوب می‌شود، ملاحظاتی هستند که مدیران دولتی باوجود پذیرش الگوهایی مانند تئاتر خصوصی همچنان در سیاست‌هایشان اعمال می‌کنند؛ ملاحظاتی که با روندهای جهانی تناسبی ندارند و آن ایجاد فرصت در

فضاهای ایجادشده به‌وسیلهٔ جشنواره‌هاست. جشنواره‌ها ازجمله فضاهایی هستند که در راستای توسعهٔ بخش خصوصی می‌توانند نقش تعیین‌کننده داشته باشند، این در حالی است که ایدئولوژی حاکم بر جشنواره‌های ما هنوز ایدئولوژی دولتی است؛ یعنی تولید فکر و ایدئولوژی حاکمیت. اسدی در این زمینه معتقد است: «در حال حاضر، جشنواره‌های جهان غیررقابتی می‌شوند. ساید افکت‌ها[1] در آن بیش از خود جشنواره اهمیت دارند؛ یعنی در آن ملاقات‌ها و گفت‌وگوهایی که بین گروه‌ها اتفاق می‌افتد، پول تولید می‌شود. جشنواره‌ها امکان ایجاد کرده، حتی از لحاظ مالی گروه‌ها را تقویت می‌کنند. جشنواره پورسانتی از این رابطه نمی‌گیرد؛ درحالی‌که هزینه‌ای را هم پرداخت می‌کند تا گروهی از کشور دیگر در جشنواره اجرا داشته باشد. بخش عمده‌ای از گروه‌های دنیا بدین‌صورت امورات خود را می‌گذرانند. همهٔ این‌ها در حول‌وحوش جشنواره‌ها اتفاق می‌افتد. در جشنواره‌ها، هم شاهد هنر هستیم و هم مارکتینگ. ولی جشنواره‌های ما هنوز به این سمت نرفته‌اند و این موضوع، فرصت‌های اقتصادی را از تئاترهای خصوصی ما سلب می‌کند» (اسدی، ۱۳۹۶ الف).

اینجا پای مقولات اقتصاد بازار به میان می‌آید. وقتی قرار است تئاتر خصوصی رونق یابد، خودبه‌خود مقولات سرمایه‌گذاری، حامیان مالی، توسعهٔ فضای کسب‌وکار و غیره که کاربرد آن‌ها در جریان اصلی اقتصاد رایج است، اهمیت می‌یابند. از این قرار، همان‌طور که سال‌هاست در اقتصاد ایران از «موانع جذب سرمایهٔ خارجی» سخن گفته می‌شود، در اینجا نیز از موانع جذب سرمایه در قیاس با وضعیت سایر کشورها سخن به میان می‌آید. علاوه بر این در اینجا باز هم همان تناقض قبلی بیرون می‌زند. از یک طرف، خصوصی‌سازی به این معناست که دولت از تصدی‌گری قدری عقب بنشیند؛ اما از سوی دیگر، میدانِ از حیث اقتصادی نحیف نمایش به حمایت دولت نیازی مبرم دارد. خواهی‌نخواهی مشارکت یا مداخلهٔ دولت ــ به‌خصوص با توجه به ساختار و کارکردهای فعلی نهادهای رسمی در ایران ــ نمی‌تواند

1. Side effect

خنثی و بدون چشمداشت باشد. دولت علایق خویش را دنبال خواهد کرد و این همان چیزی است که هنرمندان فعال در عرصهٔ «نمایش خصوصی» از آن اجتناب می‌کنند. دربارهٔ «ایدئولوژی‌زده بودن» رویه‌های رسمی نباید این نکته را از نظر دور نگاه داشت که از قضا بسیاری از مدیران دولتی در عرصهٔ فرهنگ به ایده‌هایی مانند خصوصی‌سازی گرایش دارند و از آن حمایت می‌کنند. بنابراین دوگانهٔ «هنرمندان طرف‌دار بخش خصوصی» و «مدیران حامی دخالت دولت» لزوماً بازتابندهٔ واقعیت فعلی نیست. اما خواهی‌نخواهی علایق و دغدغه‌های رسمی که مدیران ما کم‌وبیش و به انحای مختلف آن را دنبال می‌کنند، فاکتوری است که باید آن را هم در تحلیل وارد کرد.

لازم است در ادامه این بحث به این نکته اشاره شود که در این سال‌ها از معدود فرصت‌های ایجادشده برای بخش خصوصی، افزودن بخش بعلاوه فجر به جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر است. ویژگی بخش بعلاوه فجر بدین‌صورت است که تماشاخانه‌های خصوصی نمایش‌هایی را برای اجرا در این بخش پیشنهاد می‌دهند و دفتر جشنواره پول را به تماشاخانهٔ خصوصی می‌دهد؛ در مقابل، تمام فروش جشنواره به گروه اختصاص می‌یابد. نکته قابل تأمل این است که در جشنوارهٔ فجر، در دو سال گذشته، ۵ اثر از مؤسسهٔ بوزار بلژیک دعوت شده‌اند که در آنجا اجرا داشته باشند؛ و هر پنج اثر نیز مربوط به بخش بعلاوه فجر هستند. این دقیقاً همان کاری است که در راستای اعطای اعتبار و رسمیت‌بخشی به فعالیت سالن‌های خصوصی باید توسط دولت صورت پذیرد. بخش بعلاوه فجر، روزی می‌تواند منها شود؛ به عبارت دیگر یک روز یک جشنواره مجزا شود. حتی می‌تواند بخش اصلی جشنواره باشد؛ کما اینکه در دنیا هم این‌گونه است.

تأسیس تماشاخانهٔ خصوصی به‌جای تئاتر خصوصی

با آنکه در ابتدا گمان می‌رفت تأسیس تماشاخانه‌های خصوصی می‌تواند مقدمه‌ای برای رفتن به سمت تشکیل کمپانی‌های تئاتری باشد، شرایط

ایجادشده سرنوشت دیگری را برای آن‌ها رقم زده است. تماشاخانه داشتن به این معنا که یک مکان اجاره‌ای باشد، مثل هتل و پارکینگ، که آدم‌ها بیایند، استفاده کنند، اجاره‌اش را بپردازند و بروند، نباید وجود داشته باشد. ما باید با تئاتر خصوصی مواجه باشیم؛ یعنی جایی که در آن تولید اندیشه و تولید محصول فرهنگی صورت گیرد. درحالی‌که در حال حاضر برخی تماشاخانه‌های ما اینگونه نیستند آن‌چه ما با آن مواجهیم این است که؛ می‌گویند شبی آن‌قدر کرایهٔ اینجاست. برای آن‌ها مهم نیست چه نمایشی اجرا می‌شود. شاید به استثنای چند تماشاخانه، اغلب مدیران تماشاخانه‌ها در ابتدا قصد داشتند مکانی برای فعالیت گروه تئاتر خود تدارک ببینند. اما از همان ابتدا برای تأمین هزینه‌ها ناگزیر شدند سالن خود را در اختیار گروه‌های دیگر برای اجرای نمایش قرار دهند. بنابراین اغلب این تماشاخانه‌ها با توجه به دغدغه‌های اقتصادی ایجادشده به مکان‌هایی برای توزیع تئاتر تبدیل شدند تا مکان‌هایی برای تولید گروه مستقر در آن تماشاخانه.

بابک مهری و سمیرا تنگ‌شیر که پیش از تأسیس تماشاخانهٔ آو به‌عنوان کارگردان و بازیگر فعالیت می‌کردند در ابتدا هدفی جز فراهم کردن مکانی برای تولید و اجرای گروه خود نداشتند ولی با استقبال و افزایش تقاضای گروه‌های تئاتری برای اجرا در سالن خود، ایجاد توهم درآمدزایی از تماشاخانه‌داری توسط اعضای گروه و سپس چنداجرایی شدن به مرحله‌ای رسیدند که تصمیم گرفتند فعالیت خود را در این حوزه متوقف کنند.

تئاتر باران نیز جزء اولین تماشاخانه‌های تأسیس‌شده است و مدیران آن، فهیمه امن‌زاده و خیام وقار کاشانی، پیش از تأسیس باران به‌عنوان بازیگر فعالیت می‌کردند. آن‌ها نیز با هدف ایجاد پاتوق فرهنگی به‌منظور شکل‌گیری ایده‌هایی برای اجرا، تئاتر باران را راه‌اندازی کردند ولی مواجه‌شدن با هزینه‌های هنگفت، آن‌ها را به سمت اجارهٔ سالن به گروه‌های دیگر سوق داد. این هزینه‌ها در برهه‌ای نیز سالن باران را به مرز تعطیلی کشاند تا اینکه در نهایت منجر به واگذاری آن شد. امن‌زاده در این خصوص

می‌گوید: «۱۰ میلیون تومان کف هزینه‌های ماهانهٔ سالن بود. هر ماه، ۲۴ میلیون و ۷۰۰ هزار تومان کرایه می‌دادیم. تولید هم می‌کردیم و تهیه‌کنندهٔ برخی از پروژه‌های باران بودیم. پس از سه سال، ۲۴۰ میلیون تومان بدهکار شدیم. ۳ اجرایی هم که می‌کردیم، هزار تا فحش می‌دادند. دغدغهٔ ما هیچ‌وقت اجارهٔ سالن نبود. الآن اگر بخواهم سراغ این کار بیایم، هرگز بدون یک پشتوانهٔ مالی قوی این کار را نمی‌کنم.»[۱]

قطب‌الدین صادقی نیز که به‌دنبال ایجاد فضایی برای تمرین و اجرای گروه خود بود با مواجه شدن با ۳۰ میلیون تومان هزینه در ماه، ناگزیر به اجاره پلاتوها و در اختیار قرار دادن سالن خود برای اجرای گروه‌های دیگر شد، با این حال ۴۳۰ میلیون تومان هم بدهکار است.

کوشکی نیز که به خاطر محدودیت سالن در گذشته و نبود امکان اجرا برای برخی تولیدات گروه خود، بعد از اینکه مجوزهایی برای اجرا به آموزشگاه‌ها داده شد، تئاتر مستقل را تأسیس کرد. در حال حاضر به خاطر مسائل اقتصادی در فضاهای خالی بین تولیدات خود، از هنرمندانی که هم‌سو با جریان تولیدات آن‌ها باشند، دعوت می‌کند نمایش خود را در سالن آن‌ها اجرا کنند. شیوه‌ای که تئاتر مستقل در این خصوص به‌کار گرفته این است که آن‌ها از افراد دعوت می‌کنند؛ نه اینکه افراد برای اجرا به آن‌ها مراجعه کنند و هنرمندانی را دعوت می‌کنند که اطمینان داشته باشند نمایش‌های آن‌ها در کنار کیفیت، فروش خوبی هم خواهند داشت و به‌صورت درصدی با آن‌ها قرارداد می‌بندند تا درآمدشان را از تماشاگر کسب کرده باشند، نه از گروه تئاتری. بنا به گفته کوشکی «وی در حال حاضر، هنرمند تجربه‌گرایی را که تعداد معدودی تماشاگر داشته باشد، در برنامهٔ اجرایی نمی‌گذارد؛ هرچند خودش تماشاگر کارهای او باشد و بداند کارهای او بسیار با کیفیت‌اند.»[۲]

مطابق انتظار، اولین موضوعی که در توجیه موقعیت ایجادشده به آن

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با فهیمه امن‌زاده

۲. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مصطفی کوشکی

اشـاره می‌شـود، محدودیت‌هـای مالـی اسـت؛ یعنـی همـان مشـکلی کـه گمـان می‌رفـت تئاتـر خصوصـی دسـت‌کم تـا حـدی آن را حـل کنـد. در شـرایطی کـه مباحـث اقتصـادی نقـش تعیین‌کننـده‌ای در سرنوشـت تماشـاخانه‌ها دارنـد و بـا وجـود گسـترش حـوزهٔ تئاتـر و افزایـش جمعیـت تئاتـری، همچنـان اداره‌کل هنرهـای نمایشـی به‌عنـوان بخـش کوچکی از مجموعـهٔ وزارت فرهنـگ و ارشـاد اسـلامی فعالیـت می‌کنـد. برخـی معتقدنـد شـکل‌گیری سـازمان تئاتـر کـه موجـب برخـورداری ایـن حـوزه از بودجـهٔ مسـتقل می‌شـود، می‌توانـد پـاره‌ای از مشـکلات اقتصـادی تماشـاخانه‌ها را حـل کنـد.

تشکیل سازمان تئاتر

علی منتظـری و مجیـد جعفـری، بیسـت‌وچند سـال پیـش در دورهٔ مدیریـت خـود در اداره‌کل هنرهـای نمایشـی و مجموعـهٔ تئاتـر شـهر پیشـنهاد تأسـیس سـازمان تئاتـر را مطـرح کردنـد. تلاش‌هایـی نیـز از سـوی آن‌هـا در راسـتای عملـی شـدن آن صـورت گرفـت ولـی بـه سـرانجامی نرسـید. در آن زمـان، اهالـی تئاتـر ۴۰۰۰ نفـر بودنـد؛ در حـال حاضـر حـدود ۱۵۰ هـزار نفـر هسـتند. امـروزه تولیـدات تئاتـر حـدود ۶۰۰۰ اثـر نمایشـی سـالیانه در کل کشـور اسـت. حـال بایـد پرسـید، آیـا در شـرایط فعلـی تشـکیل سـازمان تئاتـر در وزارت فرهنـگ و ارشـاد اسـلامی می‌توانـد در حـل برخـی از مشـکلات آن و همچنیـن تحقـق تئاتـر خصوصـی راهگشـا باشـد؟

امـروزه در حالی‌کـه برخـی از اهالـی تئاتـر تشـکیل سـازمان تئاتـر را در بهبـود وضعیـت فعلـی موثـر می‌داننـد، برخـی دیگـر دیـدگاه متفاوتـی در ایـن خصـوص دارنـد. تعریـف ایـن افـراد از سـازمان تئاتـر، تشـکیلات سـازمانی نیسـت، آن‌هـا الگوهایـی را بـرای سـازماندهی تئاتـر پیشـنهاد می‌دهنـد. بعضـی نیـز معتقدنـد سـازمان تئاتـر اگـر زودتـر تشـکیل می‌شـد، درمانگـر بـود؛ ولـی در شـرایط فعلـی سـازمان تئاتـر حل‌کننـده نیسـت. این‌کـه بخواهیـم سیسـتم فعلـی را بزرگ‌تـر کنیـم، سـاختار را افزایـش دهیـم، کارمنـد بیاوریـم، میـز اضافـه کنیـم و تعـداد حقوق‌بگیـران را افزایـش دهیـم، در دنیـا ورافتـاده اسـت. اتفاقـاً، سیسـتم بایـد

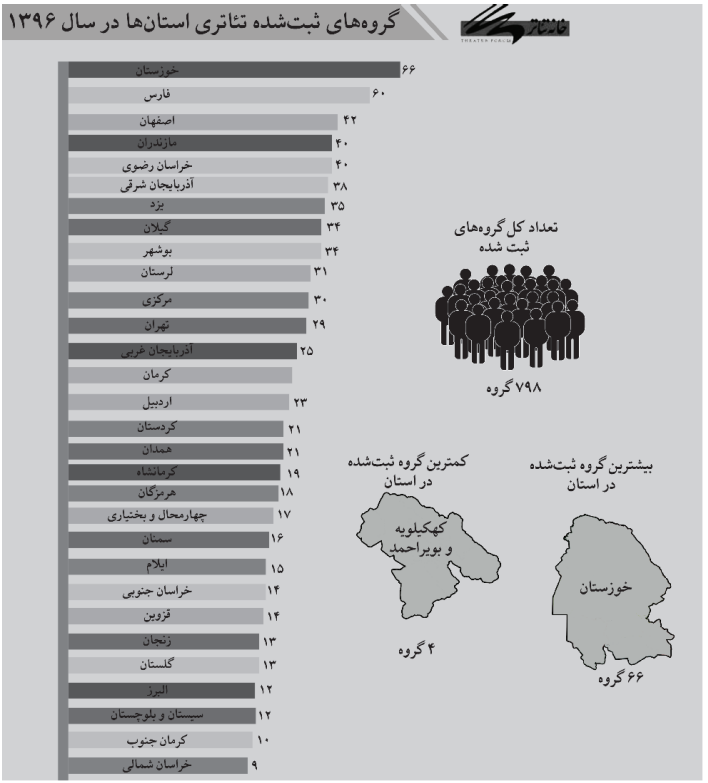
کوچک شود؛ یک ستاد کوچک باشد. سیستم‌های تصدی‌گری باید از دولت گرفته و به بخش خصوصی سپرده شوند.

توجه به این نکته ضروری است که سازمان الزاماً به این مفهوم نیست که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در چارت خود سازمان تشکیل دهد. می‌توان از ظرفیت‌های موجود در جهت ساماندهی نظام تئاتر بهره برد؛ همان‌گونه که انجمن هنرهای نمایشی در یک فرایند دو سال و نیمه در سراسر کشور تئاترهای شهرستان را سازمان‌دهی کرده است. بدین‌صورت که شخصی از هنرمندان آن شهرستان مدیریت حوزهٔ تئاتر را در آنجا برعهده گرفته است و سالن‌هایی نیز در اختیار انجمن است؛ دولت نیز با تفاهم‌نامه‌هایی بودجه در اختیار آن‌ها قرار می‌دهد. افزون بر این، آن‌ها می‌توانند از شورای شهر و استانداری نیز کمک بگیرند. همچنین در این مدت شناسایی و ثبت گروه‌های شهرستان توسط این انجمن‌ها صورت گرفته و از این طریق تشکیلات تئاتر شهرستان بدون اینکه فردی وابستگی کارمندی با دولت داشته باشد، سازمان‌دهی شده است؛ درحالی‌که مدیران اداره کل معتقدند این اتفاق در تهران با وجود تشکیلات خانهٔ تئاتر باید توسط آن‌ها صورت پذیرد تا شبههٔ ورود و دخالت دولت در این زمینه به وجود نیاید.

به‌عنوان مثال اگر خانهٔ تئاتر مشخص کند ۲۰۰ گروه در تهران فعالیت می‌کنند که مورد تأیید خانهٔ تئاتر هم هستند. اداره کل هنرهای نمایشی می‌تواند در ازای خدماتی که مدیر تئاتر خصوصی به تعدادی از این گروه‌ها ارایه می‌دهد، به آن‌ها کمک کند. یک زمانی گفته می‌شد اگر گروه‌ها مشخص شوند، کدام تماشاخانه؟ مگر تئاتر شهر جا دارد؟ در حال حاضر بیست تماشاخانهٔ خصوصی وجود دارد. اگر گروه‌ها مشخص باشند، می‌توان برنامه‌ریزی کرد.

اداره کل هنرهای نمایشی با همکاری خانه تئاتر آمار گروه‌های تئاتری ثبت‌شده در تهران و دیگر استان‌ها را در سال ۱۳۹۶ منتشر کرده است. تعداد گروه‌های تئاتری ثبت‌شده در استان تهران و دیگر استان‌ها گویای این واقعیت است که همان‌طور که اشاره شد، آمار دقیقی از گروه‌های تئاتری شهر تهران

موجود نیست؛ زیرا بر هیچکس پوشیده نیست که بخاطر تمرکز فعالیت‌های هنری در شهر تهران آمار هنرمندان تئاتر در این شهر نسبت به دیگر شهرها رقم بالاتری است و گروه‌های تئاتری بیشتری در این شهر فعالیت می‌کنند. بنابراین درصورت وجود آمار دقیقی از شهر تهران باید استان تهران برخوردار از رقم بالاتری از آنچه آمار فعلی نشان می‌دهد، می‌بود. رقم فعلی حاکی از نبود آمار به‌روزشده و صحیح از گروه‌های تئاتری فعال در شهر تهران است.



گروه‌های ثبت‌شده تئاتری استان‌ها در سال ۱۳۹۶

در اینجا باید متذکر بود، برای ساماندهی تئاتر در تهران لازم است الگویی را که اکنون در شهرستان‌ها پیاده شده است، بشود کامل و ظرفیت‌های

قانونی برای آن ایجاد کرد. شکل دادن تشکلی با اختیارات بیشتر، با دخالت بیشتر هنرمندان و با تصمیم‌گیری‌های آن‌ها، به عبارت دیگر یک شبکهٔ صنفی لازم است. تجربه و الگوی جهانی در این زمینه وجود دارد. باید روی چارچوب‌های قانونی و تطبیق آن‌ها مطالعه کرد و با توجه به شرایط خودمان از آن الگوها بهره برد تا تئاتر سازمان‌دهی شود.

در این ارتباط به الگوهای خارجی در زمینهٔ ساماندهی جامعهٔ تئاتر در کشورهای مختلف می‌توان اشاره کرد. در این خصوص کشورهای سوئد، انگلستان و اسکاتلند هر یک به گونه‌ای عمل کرده‌اند. برای مثال، در سوئد نهادی به اسم «Rextern» وجود دارد که به‌عبارتی نیمه‌دولتی است. «در امورات آن افراد حرفه‌ای تئاتر به‌صورت ستادی فعالیت می‌کنند و این نهاد مورد حمایت دولت است. رکسترن مرکز تولید تئاتر است؛ ۱۱ پلاتو تمرین و یک پلاتو اجرا و کارگاه دکور دارد. با قابلیت‌ها و پروپوزال‌هایی که هنرمندان ارائه می‌دهند، آن‌ها را برای تولید یک، دو یا سه اثر استخدام می‌کند و به آن‌ها حقوق می‌دهد. خود او تماشاخانه ندارد که بخواهد هزینه و افرادی را استخدام کند؛ یا مانند دولت تئاتر شهر داشته باشد و حقوق بدهد. این نهاد با تماشاخانهٔ خصوصی قرارداد می‌بندد و اثر نمایشی تولیدشده را روی صحنه می‌برد. از فروش اجرا، تماشاخانه سهم خود را برمی‌دارد و حقوق هنرمند هم داده می‌شود. هنرمند نیز بخشی از درآمد خود را به بیمه می‌دهد که در صورتی که یک سال کار نداشته باشد، بیمهٔ بیکاری به او تعلق می‌گیرد» (اسدی، ۱۳۹۶ ب).

انگلستان به‌گونه‌ای دیگر در این زمینه عمل کرده است. دولت در آنجا هیچ حمایتی از تئاتر نمی‌کند؛ در مقابل، Arts council ایجاد کرده است. از مهم‌ترین کارهای این نهاد، توسعهٔ فضای کسب‌وکار برای هنر است. «در اسکاتلند نیز تئاتر ملی اسکاتلند ساختمان و تماشاخانه ندارد. یک ساختمان دو سه طبقه دارد که در آن یک رئیس، تهیه‌کننده‌های ارشد و تعدادی تهیه‌کننده‌های خرد مستقر هستند. گروه‌ها را استخدام و آن‌ها نمایش تولید می‌کنند و در این زمینه با «CreativeScotland» همکاری می‌کند. کریتیو اسکاتلند نهادی است که در آن فستیوال‌ها، بازارها و فرصت‌سازی‌های ملی و بین‌المللی به‌منظور

تولید درآمد برای هنرمند ایجاد می‌شود» (اسدی، ۱۳۹۶ ب).

ویژگی مشترک در همه این الگوها این است که؛ هنرمند را استخدام نمی‌کنند که آزادی او با رفتن ذیل نظام استخدامی محدود شود؛ ولی درآمد و بیمهٔ خود را دارد و به‌عنوان یک شغل مستقل عمل می‌کند. ایدهٔ انجمن نمایش در ایران، همان‌گونه که در فصل اول به آن اشاره شد، همانند آرت کانسیل بود. می‌خواستند مشابه آن را پیاده کنند که به دلایل سیاسی، ایدئولوژیک و نبود درایت در سازمان‌دهی آن، ظرفیت‌های لازم برای آن ایجاد نشد.

ما با منحل کردن سیستم پیش از انقلاب که در آن دولت مجموعهٔ هنرمندان را تحت‌عنوان کارمندان هنری زیرپوشش خود قرار داده بود، که الگویی در حال حاضر منسوخ است، از الگوها و مدل‌های موجود در کشورهای دیگر نیز در این راستا بهره نبردیم. زمانی هم که به مدد وجود مدیری کارآمد در دوره‌ای خاص، به‌سوی تشکیل انجمن نمایش و اقدامی در این راستا حرکت کردیم، بنا به دلایل سیاسی و ایدئولوژیک با شکست مواجه شدیم. ناگزیر انجمن هنرهای نمایشی جایگزین انجمن نمایش شد. این انجمن، تئاتر شهرستان را سازمان‌دهی کرده است؛ ولی در تهران با ساختار فعلی آن و با وجود خانهٔ تئاتر از پتانسیل لازم برای اقداماتی درخور در این زمینه برخوردار نیست. درنتیجه، نحوهٔ عملکرد ما نظام نابسامانی در تئاتر به وجود آورده است.

با توجه به مباحث مطرح‌شده و الگوها و تجربه‌های موجود در این زمینه، می‌توان گفت در شرایط فعلی که سیاست‌ها به سمت کوچک کردن تشکیلات دولت سوق یافته است، تشکیل سازمان تئاتر و فربه کردن سیستم اداری مطلوب نیست. نیاز مبرم تئاتر رفتن به سمت تشکیلاتی است که بتواند مدیریت تئاتر کشور را به عهده داشته باشد و آن را ساماندهی کند؛ نه رفتن به سمت گسترش تشکیلات اداری، آن‌هم در زیرمجموعهٔ دولت. در حال حاضر به یک شورای تئاتری خارج از خانهٔ تئاتر نیاز است که شرایط را رصد و وضعیت تئاتر را مطالعه کند.

در شرایط فعلی که مسائل اقتصادی در گرایش به سمت تماشاخانه‌داری نقش تعیین‌کننده دارد، با اختصاص بودجهٔ بیشتر مشکل تئاتر ما نه‌تنها حل نخواهد

شـد کـه اغلـب مشـکلات کم‌وبیـش پابرجـا خواهنـد بـود؛ زیـرا در نبـود تشـکیلات سـازمان‌یافته، مشـکلات در ارتبـاط بـا نحـوهٔ اختصاص بودجـه و برخوردهای سـلیقه‌ای در ایـن زمینـه همچنـان وجـود خواهنـد داشـت. بنابرایـن از دیگـر ملزومـات تحقـق تئاتـر خصوصـی سـاختار یافتـن فعالیت‌هـای نمایشـی اسـت کـه یکی از مصادیـق بـارز آن تشـکیل گروه‌هـای تئاتـری دارای هویـت حقوقـی معیـن و رفتـن بـه سـمت تشـکیل کمپانی‌هـای تئاتـری اسـت؛ زیـرا در چنیـن شـرایطی اسـت کـه نهادهـای دولتـی و غیردولتی می‌تواننـد رابطـه‌ای تعریف‌شـده بـا تشـکل‌های عرصـهٔ نمایـش برقرار سـازند و نیـز حمایـت سـازمان‌یافتهٔ اداره‌کل هنرهـای نمایشـی از تئاتـر خصوصـی بـا تشـکیل گروه‌هـای تئاتـری‌کـه دارای هویـت حقوقـی هسـتند، به شـکل درسـت‌تری میسـر شـود.

سازمان‌دهی تشکیلات تئاتر در قالب گروه‌های تئاتری

در چنـد سـال اخیـر و بـا شـکل‌گیری تماشـاخانه‌های خصوصـی، بحـث انسـجام گروه‌هـای تئاتـری و تشـکیل کمپانی‌هـای تئاتـری در ایـران مطـرح شـده اسـت. پیـش از آن نیـز «طـرح اسـتقرار گروه‌هـا» اقدامـی در راسـتای سـازمان‌دهی گروه‌هـای تئاتـری بـود کـه بـا شکسـت مواجـه شـد. شـکلی از فعالیت‌هـای مشـابه در ایـران سـابقه دارد؛ جایـی چـون «کارگاه نمایـش» در پیـش از انقـلاب کـه تجربـهٔ نسـبتاً موفقـی در نحـوهٔ مدیریـت و تولیـد تئاتـر بـه انجـام رسـانده بـود.

مـروری بـر نحـوهٔ تولیـد تئاتـر درکشـور مـا نشـان می‌دهـد کـه رونـد تولیـد تئاتر بـا تصمیـم شـخص هنرمنـد اتفـاق می‌افتـد، نـه بـا تصمیـم هنرمنـد در قالـب یـک گـروه. در شـرایطی هـم کـه گروهـی وجـود داشـته باشـد، بدین‌صـورت اسـت کـه کارگـردان بـا یـک یـا دو عضـو بـه همـراه عـده‌ای دیگـر درکنـار شـاید آن دو نفـر، اگـر وجـود داشـته باشـند، گروهـی را تشـکیل می‌دهـد و تولیـد نمایـش صـورت می‌گیـرد. پـس از آن، بـرای اجـرای نمایـش خـود هنرمنـد بـه سـراغ یـک مدیـر تئاتـر خصوصـی یـا حتـی دولتـی می‌رود. اسـدی در اشـاره بـه معایـب ایـن نحـوهٔ تولیـد بیـان می‌کنـد: «وقتـی یـک مدیـر تئاتـر بـا هنرمنـد ملاقـات می‌کنـد، درواقـع بایـد بـا هویـت حقوقـی او سـروکار داشـته باشـد؛ ولـی ایـن اتفـاق صـورت نمی‌گیـرد.

در این نوع رابطهٔ مدیر با هنرمندی که هویت حقیقی او مطرح است، اصلاً نمی‌توان راجع به مسائل حقوقی، مالی و پروژه صحبت کرد. یک فرد به‌عنوان هنرمند برای آنکه هویت حقوقی پیدا کند، باید کنار وی افرادی باشند که آن مبنای حقوقی را شکل دهند. از آنجا که عملکرد نقش‌هایی مثل تهیه‌کننده، مدیران مالی و مجریان طرح تعریف نشده و سازمانی که این نقش‌ها در آن تعریف شوند، شکل نگرفته است، در حال حاضر اغلب گروه‌ها نیز با تهیه‌کننده‌ها درگیری دارند» (اسدی، ۱۳۹۶الف).

مسائل مطرح‌شده گویای آن هستند که افزون بر زمینه‌های کلان مانند عوامل اقتصادی و فرهنگی، باید به برخی الزامات اجرایی و «فنی» شکل‌گیری تئاتر خصوصی و ازجمله مسئلهٔ «تشکل‌یابی» توجه شایانی کرد. اکنون در خصوص گروه‌هایی که در تماشاخانه‌ها مستقر هستند یا گروه‌هایی که در این مکان‌ها آثارشان را اجرا می‌کنند، با تشکیلات ساختاریافته روبه‌رو نیستیم. به این معنا و مطابق اصطلاحات جامعه‌شناختی، میدان تئاتر ما هنوز آن‌قدر فرایندهای تفکیک و تخصصی شدن را طی نکرده است که چه مخاطبان و چه دیگر جایگاه‌های درون میدان نمایش تعریف مشخصی یافته باشند.

بنابراین در این شرایط، نه جامعهٔ تئاتر توانسته است خود را سازمان‌دهی کند و نه دولت برای آن برنامه‌ای داشته است؛ یا اگر هم داشته، شکل‌های از بالا به پایین بوده است که جواب‌گو نیستند؛ مثل طرح استقرار گروه‌ها. این طرح ایده‌ای بود که تصور می‌شد می‌توان با آن یک ساختار درست کرد؛ درحالی‌که در فعالیت هنری این ساختار از پایین به بالا باید شکل بگیرد، نه از بالا به پایین. از دیگر مسائلی که در تولید تئاتر ایران وجود دارد، این است که دیالکتیک جامعهٔ تئاتری و دولت به‌روشنی شکل پیدا نکرده است. مسئله‌ای که رابطه و تعامل دولت و تئاتر خصوصی را در ایران مختل کرده است؛ وجود اتحادیه در حوزهٔ تئاتر همچون بسیاری از مشاغل که از آن برخوردارند، ضرورتی است که می‌تواند در سازمان‌دهی این حوزه نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد.

آنچه بعد از شکل‌گیری تماشاخانه‌های خصوصی توسط مؤسسان آن

اتفاق افتاد، تشکیل انجمن صنفی «تماشاخانه‌های ایران» بود. از سال ۱۳۹۴، فعالیت برای تشکیل این صنف، عضوگیری و تدوین اساسنامهٔ آن آغاز و در سال ۱۳۹۵، به‌صورت رسمی در وزارت تعاون، کار و رفاه اجتماعی ثبت شد. درحالی‌که این انجمن صنفی می‌توانست بر اساس قوانین در وزارت صنعت، معدن و تجارت ثبت شود. بر اساس قانون این وزارت‌خانه، ثبت صنف در حوزهٔ فعالیت بخش خصوصی‌ای که خدماتی را ارائه می‌دهد، می‌تواند صورت پذیرد. این صنف در صورت ثبت در وزارت صنعت، معدن و تجارت می‌توانست از اختیارات بیشتری برخوردار شود؛ زیرا بر اساس قانون وزارت تعاون، کار و رفاه اجتماعی، کسی را به‌اجبار نه می‌توان در صنف عضو و نه از آن طرد کرد. از این‌رو، در حال حاضر هر تماشاخانه‌ای که تمایل نداشته باشد، می‌تواند به عضویت آن درنیاید. درحالی‌که با ثبت صنف در وزارت صنعت، معدن و تجارت، این نهاد صنفی می‌تواند در قالب یک اتحادیه فعالیت کند. در این صورت همهٔ تماشاخانه‌ها نه‌تنها ملزم به عضویت در آن هستند، بلکه هرگونه فعالیت در این حوزه زیر نظر این اتحادیه و با نظارت آن صورت می‌گیرد. درواقع می‌توان گفت در این صورت اتحادیه با اختیاراتی که دارد، می‌تواند در سازمان‌دهی این حوزه نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد. بسیاری از مشکلات تماشاخانه‌داران با اماکن و شهرداری و نیز مسائل تماشاخانه‌ها در حوزهٔ بین‌سازمانی، با تشکیل اتحادیه می‌تواند سازمان‌دهی‌شده و نظام‌مند شود. در این صورت، حتی اتحادیه با قدرت و اختیارات خود، می‌تواند در سازمان‌دهی گروه‌های تئاتری نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد.

پرویز صداقت در نشست نئوآتراکسیون در دانشگاه هنر اشاره می‌کند که: «در سال‌های گذشته، ابتدا حوزهٔ آموزش و پرورش تحت عنوان کمبود مدارس دولتی در برابر رشد سریع جمعیت، به‌عنوان حوزه‌ای سودآور برای سرمایه‌گذاری مطرح شد. از سرمایه‌گذاری بخش خصوصی در این حوزه استفاده شد و بعد از مدتی، این نهادهای آموزشی فعال در بخش خصوصی چنان قدرتمند شدند که در حقیقت سرنوشت آموزشی را در حال حاضر آن‌ها رقم می‌زنند» (صداقت، ۱۳۹۸).

چنین اتفاقی فارغ از پیامدهای مثبت و منفی آن در حوزهٔ عدالت آموزشی که در اینجا قصد پرداختن به آن نیست، می‌تواند با شکل‌گیری تماشاخانه‌های خصوصی در حوزهٔ تئاتر رخ دهد. بدین‌صورت که این تماشاخانه‌ها به‌عنوان تنها تشکیلات حوزهٔ تئاتر که طبق قوانین وزارت صنعت، معدن و تجارت حق عضویت در آن را دارند، می‌توانند با تشکیل اتحادیه مسائل حوزهٔ تئاتر را حل کنند؛ حتی برخوردار از قدرتی شوند که برخی معضلات و نابسامانی‌های این حوزه را حل‌وفصل کنند. این مهم با اقدام و پیگیری جدی مدیران تماشاخانه‌ها و تلاش برای عضویت در وزارت صنعت، معدن و تجارت می‌تواند رخ دهد. در این صورت، شاید در آینده از فعالیت بخش خصوصی به‌عنوان اتفاق مثبتی در حوزهٔ تئاتر یاد کنیم.

فعالیت تئاتر تجربی در شرایط خصوصی‌سازی

در شرایط امروز تئاتر ایران، بودجه و امکانات آن متناسب با تعداد تولیدکنندگان این عرصه نیست. این امر موجب شده است که تأمین اغلب هزینه‌های تئاترهای خصوصی وابسته به گیشه باشد. تئاتر تجاری یا هر نوع تئاتری که به خاطر برخورداری از ویژگی‌هایی اقبال عموم مردم به آن بیشتر است و توانایی جذب مخاطب را دارد، قادر است هزینه‌های خود را هرچند به‌سختی و با تدابیر فراوان از طریق گیشه تأمین کند. درحالی‌که تئاتر تجربی و آلترناتیو معادلات اقتصادی متفاوتی دارد؛ با تکیه بر گیشه و مخاطب نمی‌تواند هزینه‌های خود را تأمین کند و به حیات خود ادامه دهد. این نوع تئاتر، با توجه به ویژگی‌هایش قادر به برقراری ارتباط با همه نوع مخاطبی نیست و مخاطبان خاص خود را دارد.

تئاتر تجربی برای فعالیت خود دو راه پیشِ رو دارد. این تئاترها عموماً در قالب تئاتر مستقل فعالیت می‌کنند و در این شرایط، از طرف جریان‌های مستقل حمایت می‌شوند؛ زیرا آلترناتیو بودن در جامعه ارزش است و بعضی نهادها به آن بها می‌دهند و از آن حمایت می‌کنند. البته این نوع حمایت در جامعهٔ ما به‌صورت مشخص وجود ندارد و تئاتر مستقل نمی‌تواند با اتکا به

حمایت‌هایی از این نوع فعالیت کند. راه دیگری که این تئاتر پیشِ رو دارد، این است که خود دولت‌ها از این تئاترها حمایت کنند. در حال حاضر در تهران، به‌منظور حمایت از کارهای تجربی سالنی در مجموعهٔ تئاتر شهر به این نوع کارها اختصاص یافته است؛ درحالی‌که محل این نوع فعالیت در تئاتر شهر نیست. اگر دولت بخواهد حمایت کند، باید یک لابراتوار یا یک انستیتو درست کند و به آن بودجه‌ای اختصاص دهد تا این نوع تئاترها در آنجا دست به تجربه بزنند و نگرانی‌ای از بابت میزان مخاطب و فروش بلیت نداشته باشند.

این در حالی است که، در بخش خصوصی تئاترهایی با رویکرد آلترناتیو و تجربی فعالیت می‌کنند؛ خانهٔ نمایش دا، تئاتر فانوس، موج نو و عمارت روبه‌رو از این دسته‌اند. پیش‌تر نیز گروه آو چنین رویکردی داشت و به علت مشکلات مالی قادر به ادامه فعالیت خود نشد. فانوس با تکیه بر فعالیت‌های بین‌المللی توانسته است ادامه دهد؛ و موج نو چندی پیش پس از دو سال، فعالیتش متوقف شد.

اقتضای اقتصادی در تئاتر یک امر بدیهی است. تئاتر هر چقدر هم اندیشهٔ متعالی و سبک خاص داشته باشد، باید بتواند تأمین هزینه کند. تئاترهای تجربی در بخش خصوصی بدون حمایت دولت نمی‌توانند به فعالیت خود ادامه دهند؛ یا اگر ادامه می‌دهند با سختی‌های زیادی همراه است. اهمیت وجود و فعالیت این نوع تئاترها باید درک شود. باید دید در تئاتر دنیا چه اتفاقی افتاده است. آن‌که گروتفسکی شده، لزوماً هزاران تماشاگر نداشته است.

اسدی در خصوص اتفاقی که در تئاتر تجربی کشورهای موفق رخ داده است، می‌گوید: «تجربیات آن‌ها مکتوب شده و خروجی داشته است. چیزی که در تئاتر تجربی ما اتفاق نمی‌افتد. رضایی‌راد نمی‌نویسد و ثبت نمی‌کند؛ کار مساوات خروجی ندارد. حتی ما از کارگاه نمایش هم که آوانگارد بود، نوشته نداریم. آشور بانیپال و آربی آوانسیان کار خود را توضیح نداده و مکتوب و صورت‌بندی نکرده‌اند. بنابراین تئاتر تجربی ما خروجی تاریخی ندارد. درحالی‌که گروه‌های موفق خارجی تجربیاتشان را مکتوب می‌کنند و حاصل آن می‌شود 'تئاتر بی‌چیز' گروتفسکی، 'فضای خالی' بروک یا 'تئاتر سوم' باربا» (اسدی، ۱۳۹۶ الف).

تـا بدین‌جـا بـه مسـائل اقتصـادی، فرهنگـی، موانـع موجـود در مسـیر تماشـاخانه‌های خصوصـی و همچنیـن تحقـق تئاتـر خصوصـی و عـدم سـازمان‌دهی در ایـن حـوزه پرداختـه شـد. در کنـار همهٔ مسـائل موجود، تماشـاخانه‌های خصوصی ایجـاد شـده‌اند و شـکل‌گیری آن‌هـا همچـون هـر رویـداد دیگـری پیامدهـای مثبـت و منفـی بـه همـراه داشـته اسـت. در ادامـه، بـه ایـن پیامدهـا اشـاره خواهیـم کـرد.

پیامدهای خصوصی‌سازی در عرصهٔ تئاتر

وقتـی یـک اتفـاق جدیـد این‌گونـه می‌افتـد، طبیعـی اسـت کـه روابـط جدیـد و مناسـبات جدیـدی هـم بیـن عناصـر درگیـر در ایـن ماجـرا شـکل بگیرنـد؛ کـه می‌تواننـد مثبـت یـا منفـی باشـند؛ یـا حتـی در برخـی مـوارد، فـارغ از مثبـت و منفـی بـودن، شـرایط جدیـدی را در فضـای تئاتـر حاکـم کننـد. در ابتـدا می‌پردازیـم بـه پیامدهـای مثبتـی کـه خصوصی‌سـازی بـا خـود بـه همـراه داشـته اسـت.

مزایای شکل‌گیری تماشاخانه‌های خصوصی

فعالیـت بخـش خصوصـی در تئاتـر، در کنـار همـهٔ انتقاداتـی کـه بـر آن وارد اسـت، مزایایـی را چـه بـرای حـوزهٔ تئاتـر و چـه خـارج از ایـن حـوزه بـه همـراه داشـته اسـت؛ کـه اغلـب توسـط هنرمنـدان و منتقـدان تئاتـر خصوصـی نادیـده گرفتـه می‌شـوند. ازجملـه مزایـای خصوصی‌سـازی در ایـن عرصـه می‌تـوان بـه مـوارد زیـر اشـاره کـرد:

اشتغال‌زایی

موضوعـی کـه در خصـوص تماشـاخانه‌های خصوصـی قابـل تأمـل اسـت و بایـد مـورد توجـه سیاسـت‌گذاران ایـن حـوزه قرار گیـرد و انگیزه‌ای برای حمایـت از تئاتر خصوصی فراهـم کنـد، بحـث اشـتغال‌زایی آن‌هاسـت. هـر یـک از ایـن تماشـاخانه‌ها به‌صـورت مسـتقیم و غیرمسـتقیم اشـتغال ایجـاد کرده‌انـد. در هـر کـدام از این تماشـاخانه‌ها ۳۰ تا ۳۵ نفـر به‌صـورت مسـتقیم مشـغول بـه‌کار هسـتند. افـزون بر ایـن، ماهی چند گـروه در آنجـا اجـرا می‌رونـد کـه نیـاز ایـن گروه‌هـا بـه لبـاس، دکور، نـور و موسـیقی افـراد دیگری را مشـغول بـه‌کار کـرده اسـت؛ و بنابرایـن به‌صـورت غیرمسـتقیم هـم در اشـتغال‌زایی مؤثرنـد. همچنیـن هـر یـک از نمایش‌هـای اجراشـده در این تماشـاخانه‌ها نیز مخاطبانی

دارند که از این طریق هم باعث رونق اقتصادی تئاتر می‌شوند. از این‌رو، فارغ از بحث فرهنگی این تماشاخانه‌ها که خود انگیزهٔ مهمی برای حمایت از آن‌هاست، لزوم حمایت از این تماشاخانه‌ها به خاطر کارآفرینی و ایجاد رونق اقتصادی نکته‌ای است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت و از این تماشاخانه‌ها حمایت نکرد.

امن‌زاده در این خصوص می‌گوید: «در خیابان فلسطین، در مجاورت تئاتر باران، یک سوپرمارکت و ساندویچی وجود داشت که اجاره‌ای بودند و رونق چندانی نداشتند. ولی بعد از تأسیس تئاتر هر دوی آن‌ها رونق گرفتند؛ طوری‌که صاحبان سوپرمارکت و ساندویچی، مغازه‌هایشان را از مستأجر پس گرفتند و خودشان در آن مشغول به کار شدند.»[1] همچنین شاهد هستیم در چند سال اخیر، چند کافی‌شاپ در اطراف تئاتر باران تأسیس شده و شب‌های این خیابان به خاطر فعالیت تئاتر در آن زنده شده است؛ طوری‌که پارکبان تا ساعت ۱۲ شب در آنجا مستقر است. از این‌رو، سیاست‌گذاران ما اگر دغدغهٔ فرهنگ هم نداشته باشند، لازم است با حمایت خود این اشتغال‌ها را پابرجا نگه دارند.

افزایش فرصت‌های اجرا برای هنرمندان فعال در این عرصه

در گذشته، به علت کمبود سالن‌های نمایش، حداکثر فرصت اجرا و عرضهٔ آن با هرگونه استقبال مخاطب بیش از ۳۰ شب نبود و فرصت حداکثر استفاده از یک کالای فرهنگی تولیدشده وجود نداشت؛ که این برای تئاتر یک ضایعه بود. با این ظرفیت نمی‌توان جنبهٔ اقتصادی برای تئاتر متصور شد؛ زیرا با ۳۰ اجرا، یک نمایش در بهترین شرایط، حتی اگر با سالن پُر اجرا برود، به مرحله‌ای می‌رسد که بتواند هزینه‌هایش را تأمین کند؛ نه اینکه به مرحلهٔ سوددهی برسد. مهم‌تر از همه اینکه به‌محض رسیدن نمایش به مرحلهٔ دیده شدن، اجراهایش تمام می‌شد. درحالی‌که یک نمایش می‌توانست شاهد اتفاقات بهتری باشد که سالن دولتی نمی‌توانست این امکان را برای او ایجاد کند. این در حالی است که در شرایط فعلی با استقبال از گروه نمایشی در سالن دولتی، او می‌تواند اجرای خود را در تماشاخانهٔ خصوصی ادامه دهد.

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با فهیمه امن‌زاده

در این زمینه می‌توان به اجرای نمایش «شنیدن» در تئاتر مستقل اشاره کرد.

کوشکی در این زمینه می‌گوید: «امیررضا کوهستانی بیشترین فروش اقتصادی آثار تولیدی‌اش نمایش ایوانف در تماشاخانهٔ ایرانشهر بوده است. درحالی‌که برای نمایشی که در تئاتر مستقل اجرا رفت، برای اولین بار نزدیک به ۵۰۰ میلیون تومان فروش داشت. چرا نباید کارگردان تئاتر ماشین خوب سوار شود و خانه داشته باشد؟ چرا باید همیشه یک نگاه بدبختانه به تئاتر حاکم باشد؟»[۱]

تماشاخانه‌های خصوصی حتی این ظرفیت را برای گروه‌های پُرکار نمایشی ایجاد کرده‌اند که این گروه‌ها بتوانند در سال دو کار را روی صحنه ببرند. درحالی‌که آن‌ها با ظرفیت محدود قبلی مجبور بودند، هر دو سه سال، یک نمایش اجرا کنند. در حال حاضر، هنرمندی همچون محمد مساوات که یک گروه جوان و فعال دارد، از ابتدای سال تاکنون دو نمایش اجرا کرده است و هم‌زمان با اجرای دومین اثرش در تئاتر مستقل، نمایش بعدی خود را در همین تماشاخانه تمرین می‌کند. درحالی‌که در شرایط گذشته و با ظرفیت‌های دولتی نمایش، اگر یک نمایش در ابتدای سال اجرا می‌رفت، دیگر پرونده‌اش بسته می‌شد تا دو سال دیگر که دوباره فرصت اجرا پیدا کند. این از مزیت‌هایی است که تماشاخانه‌های خصوصی برای هنرمندان ایجاد کرده‌اند.

حذف برخی فرایندهای کنترلی اجرای آثار نمایشی

آنچه با ایجاد تماشاخانه‌های خصوصی اتفاق افتاده، این است که درواقع تأسیس این تماشاخانه‌ها یک‌جور سدشکنی بود که موجب شد موانعی که شبیه یک هنجار امنیتی یا سیاسی بودند، تغییر پیدا کنند و بخش خصوصی وارد شود و فرایندهای کنترلی هنر به‌صورت پیشین در آن لحاظ نشود. چون سیستم دولتی این فضا را می‌توانست تحت نظارت خود پیش ببرد و تولید را هدایت کند. همان‌گونه که در سال‌های پیش بدین منظور معبرهایی چون جشنوارهٔ فجر ایجاد می‌شد. جشنوارهٔ فجر یک زمانی بین تولید و اجرا قرار گرفته بود. شما از مسیر جشنوارهٔ فجر می‌توانستی به اجرا برسی. این یک نوع غربالگری بود؛ هم تولیدهای سزاوار

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مصطفی کوشکی

اجـرا در آنجـا ارزیابـی و داوری می‌شـدند و هـم جشـنواره می‌توانسـت گفتمان‌هـای موجـود در تئاتـر را کنتـرل کنـد. نظـام دولتی یـک چنین فعالیتی داشـت؛ ولـی با فعالیت بخـش خصوصـی ایـن رونـد کنترلـی تغییـر پیـدا کـرد. بدین‌صـورت کـه امـروزه دیگـر حتـی بـرای اجـرا در سـالن‌های دولتـی نیـز جشـنواره معبـر انتخابـی نیسـت.

معایب شکل‌گیری تماشاخانه‌های خصوصی

ورود بخـش خصوصـی بـه عرصـهٔ توزیـع تئاتـر، فراینـد تولیـد را بـا تغییراتـی مواجه کـرده و تبعاتـی بـرای ایـن حـوزه بـه همـراه داشـته اسـت. خواهی‌نخواهـی برخـی از ایـن تبعـات منفـی بـوده و برخـی نیـز واکنش‌هـای منفـی هنرمنـدان را در پـی داشـته اسـت کـه لازم اسـت بـه آن‌هـا اشـاره شـود. از نظـر نگارنـده، برخـی واکنش‌هـای منفـی بـه تبعـات خصوصی‌سـازی در ایـن عرصـه شـتاب‌زده بوده‌انـد.

ایجاد دغدغه‌های اقتصادی برای گروه تولید

از پیامدهـای منفـی تأسـیس تماشـاخانه‌های خصوصـی ایـن اسـت کـه ایـن سـالن‌ها بـرای اجـرا در اختیـار گروه‌هـای نمایشـی قـرار می‌گیرنـد و بدیـن منظـور بـه‌ازا هـر شـب اجـرا مبالـغ متفاوتـی بـا توجـه بـه نـوع امکانـات سـالن از گروه‌هـا دریافـت می‌شـود. مدیـران سـالن‌های خصوصـی دو شـیوه را در پیـش گرفته‌انـد؛ یـا بـه ازای هـر شـب اجـرا مبلـغ معینـی بـر اسـاس قـرارداد از گروه‌هـا دریافـت می‌کننـد یـا بـا توجـه بـه میـزان فـروش نمایش‌هـا به‌صـورت درصـدی قـراردادی بسـته می‌شـود. اغلـب مدیـران تماشـاخانه‌ها بـرای تضمیـن تأمیـن هزینه‌هـا ترجیـح می‌دهنـد روش اول را بـه‌کار گیرنـد. ایـن مبلـغ در سـالن‌های مختلـف از شـبی ۱۵۰ هـزار تومـان در تئاتـر فانـوس تـا ۲ میلیـون تومـان در تماشـاخانهٔ شـهرزاد متغیـر اسـت.

افـزون بـر ایـن، از راهکارهـای دیگـری کـه مدیـران تماشـاخانه‌های خصوصـی در جهـت تأمیـن منابـع اقتصـادی از آن بهـره می‌برنـد، ایـن اسـت کـه در یـک روز سـالن را در اختیـار ۲ تـا ۳ و در برخـی سـالن‌ها تـا ۴ گـروه قـرار می‌دهنـد. در ایـن صـورت، در برخـی مـوارد بـا فاصلـهٔ ۱۵ دقیقـه پـس از پایـان یک اجـرا، اجرای بعدی شـروع می‌شـود کـه ایـن وضعیـت بـرای گـروه اجرایـی مطلـوب نیسـت؛ زیـرا افـزون بـر اینکـه گـروه را بـا محدودیت‌هایـی در نـوع دکـور مواجـه می‌کنـد، او را در امکانـات نـوری بـرای اجـرا نیـز

محدود می‌سازد. این موارد می‌توانند در کیفیت اجرا تأثیرگذار باشند.

دیگر پیامد خصوصی‌سازی: ورود بازیگران سینما به تئاتر

با ایجاد تماشاخانه‌های خصوصی و فعالیت حدود ۲۰ تماشاخانهٔ جدید در کنار تماشاخانه‌های دولتی و با توجه به همهٔ مواردی که تا بدین‌جا در خصوص تأمین منابع اقتصادی این تماشاخانه‌ها بدان اشاره شد، می‌توان گفت تأسیس این تماشاخانه‌ها روند تولید تئاتر را تغییر داده و همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، مناسبات جدیدی را بر فضای تئاتر حاکم کرده است. یکی از آن موارد، حضور و نقش‌آفرینی بازیگران سینما در آثار نمایشی است. پیش از این مرسوم بود که بازیگران تئاتر وارد حوزهٔ سینما می‌شدند؛ اما حضور بازیگران سینما و حتی چهره‌های تلویزیونی در تئاتر معمول نبود. از این‌رو، این اتفاق واکنش‌های بسیاری را در بین اهالی تئاتر برانگیخته است؛ واکنش‌هایی که در بیشتر موارد منفی هستند. شاید از آن‌رو که در اغلب موارد حضور این بازیگران فقط به خاطر جذب مخاطب در سالن‌های نمایش اتفاق می‌افتد.

البته برخی از اهالی تئاتر و هنرمندان به حضور چهره‌های سینمایی در تئاتر نقد منفی وارد نمی‌بینند؛ ازجملهٔ این افراد می‌توان به حمید امجد اشاره کرد. وی در این خصوص می‌گوید: «این قانون از کجا آمده است که هرکس روی صحنه می‌رود باید هیچ سابقه‌ای در هیچ کجا نداشته باشد؟ آن بازیگر مثل هر کس دیگر حق دارد روی صحنه آزمایش شود؛ یا شکست می‌خورد و می‌رود پی کارش یا موفق می‌شود. آن‌وقت تکلیف آن‌هایی که قبلاً روی صحنه رفته‌اند ولی کسی آن‌ها را نمی‌شناخته و بعداً در تلویزیون یا سینما کم‌کم شناخته شده‌اند، چیست؟ وقتی مشهور شدند، دیگر حق ندارند روی صحنه بروند؟ معتقدید موفقیت فلان‌کس به دلیل قابلیت بازیگری‌اش نیست و به خاطر شهرتش است؟ اگر این‌طور باشد، خود او ترجیح خواهد داد به جایی برگردد که ناتوانی‌اش را جلوی چشم تماشاگر آفتابی نکند. شما هم می‌توانید از طریق نوع و کیفیت آثاری که به تماشاگر عرضه می‌کنید، فرق بازی خوب و بد را به او نشان بدهید. خواهید گفت اینجا منظور از موفقیت درواقع فقط استقبال تماشاگران است، چنین استقبالی بدون قابلیت واقعی

بازیگر بر صحنه دوام نخواهد داشت» (نک: خبرآنلاین، ۱۳۹۶/۹/۳۰).

کوهیان نیز که صِرف حضور چهره‌های سینمایی در نمایش‌ها را منفی ارزیابی نمی‌کند، در این‌باره می‌گوید: «ما باید مخالف تئاتر مبتذل باشیم؛ نه مخالف سلبریتی؛ سلبریتی که لزوماً مبتذل نیست. کار ممکن است سلبریتی هم نداشته باشد، ولی مبتذل باشد. کار خوب تولید شود، مخاطب افزایش پیدا می‌کند. ولی اگر به سمت ابتذال برویم، در درازمدت به تئاتر ضربه می‌زنیم.»[۱]

نگاهی به آمار بازیگران نمایش‌های اجراشده در پردیس تئاتر شهرزاد می‌تواند گویای واقعیتی در این خصوص باشد. این تماشاخانه از سوی منتقدان این جریان به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین مکان‌هایی شناخته می‌شود که بازیگران چهره در نمایش‌های آن حضور دارند. پردیس تئاتر شهرزاد از مرداد ماه ۱۳۹۶ فعالیت نمایشی خود را آغاز کرده و تا انتهای سال، ۴۶ نمایش در این مجموعه اجرا شده است. از این ۴۶ نمایش، در ۱۱ نمایش بازیگر سینما و تلویزیون حضور داشته است. لازم است اشاره شود که این ۱۱ مورد با احتساب بازیگران تئاتری است که در حال حاضر در سینما به چهره تبدیل شده‌اند؛ این آمار همچنین نمایش‌هایی را شامل می‌شود که حتی پیش از این به‌عنوان آثار شاخص دانشجویی در تالار مولوی اجرا شده‌اند و در سال جاری مجدد در تماشاخانهٔ شهرزاد به روی صحنه رفته‌اند. بنابراین با توجه به این آمار می‌توان گفت ۲۴ درصد از کل نمایش‌های اجراشده در پردیس تئاتر شهرزاد از بازیگران چهره استفاده کرده‌اند. این در حالی است که در ۷۶ درصد نمایش‌های این تماشاخانه تئاتری‌ها امکان فعالیت یافته‌اند.

البته لازم است اشاره شود، این مثال فقط برای بیان واقعیتی مبتنی بر آمار در این خصوص است تا بر اساس مستندات بتوان به میزان صحت ادعایی پی برد که امروزه به‌عنوان یکی از تبعات منفی تماشاخانه‌های خصوصی از آن سخن گفته می‌شود.

در حالی که پیامدهای منفی فعالیت تئاتر خصوصی ناشی از مباحث اقتصادی در این حوزه است، باید اشاره کرد بر اساس الگوهای موجود از

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با مهدی کوهیان

تئاتر خصوصی در جهان، می‌توان گفت تئاتر برای تأمین منابع مالی خود باید از حمایت‌های زیر برخوردار باشد:

- حمایت دولت؛
- یاری گرفتن از نهادهای نیمه‌دولتی همچون شهرداری؛ و
- حامیان مالی (اسپانسرهای) بخش خصوصی.

به نظر می‌رسد تاکنون سرمایه‌گذاری در تئاتر ایران برای «بخش خصوصی» چندان وسوسه‌انگیز نبوده است. زمانی هم که تئاتر نگاه خود را به‌سوی بازار و مخاطب برمی‌گرداند، پدیده‌هایی مانند «تئاتر لاکچری» ظهور می‌یابد که خود محل مناقشهٔ فراوان قرار گرفته است. از حیث نوع مواجههٔ دولت، یک تفاوت عمدهٔ تئاتر با سینما در نبود انگیزهٔ نهادهای عمومی، دولتی و شبه‌دولتی برای «سرمایه‌گذاری» در تئاتر است. درحالی‌که برخی از مؤسسات هنری با بودجه‌های هنگفت به سرمایه‌گذاری در سینما، سریال‌های تلویزیونی، تولید انیمیشن و... روی آورده‌اند، تئاتر سهم چندانی در برنامه‌های آن‌ها ندارد. به نظر می‌رسد از دید مدیران این نهادها، از حیث شمار مخاطبان و قدرت تأثیرگذاری بر افکار عمومی، تئاتر مدیوم مناسبی برای تحقق خواست‌ها و علایق آن‌ها نیست. دربارهٔ صحت‌وسقم این تصور و پیامدهای مثبت و منفی‌اش باید جداگانه استدلال کرد. این در حالی است که دولت می‌تواند با حمایت از تئاتر به‌عنوان نوعی آموزش عمومی و دموکراتیزه‌کردن فرهنگ، امکان دسترسی شمار بیشتری از مردم را به تئاتر فراهم سازد و در کنار آن به بخش خصوصی نیز مجال بیشتری برای فعالیت بدهد تا طیف گسترده‌تری از سلیقه‌ها امکان ارتباط با جامعه را بیابند.

یکی از موانع حمایت دولت از تماشاخانه‌های خصوصی، کمبود بودجهٔ تئاتر است و مهم‌تر از آن اینکه حتی همان میزان بودجهٔ تصویب‌شده برای این حوزه نیز به آن اختصاص نمی‌یابد. بر اساس جدول ارائه‌شده در خصوص بودجهٔ تئاتر، حتی با وجود تلاش برای افزایش این بودجه نیز در انتها بودجه‌ای که در اختیار اداره کل قرار گرفته، افزایش چشمگیری نیافته است. لازم است نظارت بر نحوهٔ تخصیص بودجه در وزارت ارشاد صورت

گیرد. زیرا همین مبالغی که از بودجهٔ تئاتر حذف می‌شوند، می‌توانند در حل مشکلات بخش‌های مختلف آن کارساز باشند.

موضوع دیگر رابطهٔ ناسازه‌وار هنرمندان و دولت است. در دیدگاه فعالان حوزهٔ تئاتر خصوصی می‌توان به‌وضوح مشاهده کرد که رابطهٔ جامعهٔ تئاتری با نهادهای دولتی مغشوش و ــ دست‌کم از جانب جامعهٔ تئاتری ــ مبتنی بر بدگمانی و بی‌اعتمادی است. اما شاید دقیق‌تر آن باشد که بگوییم اهالی هنر و ازجمله نمایش رابطه‌ای دوگانه ــ با قدری اغراق مملو از عشق و نفرت ــ با دولت دارند. در نظر آنان دولت همان موجودیتی 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. البته این قسم از رابطه با دولت، صرف‌نظر از زمینه‌های تاریخی و فرهنگی کلان، به سرشت دولت در ایران نیز راجع است؛ دولتی که بسیاری منابع اقتدار را در اختیار دارد و کمابیش بر اساس مصالحی که برای خود قائل است، آن‌ها را به‌کار می‌گیرد. چنین دولتی در معرض خواست‌های گوناگون نیز خواهد بود.

سؤال 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 به‌لحاظ اقتصادی سامان خواهد یافت؟ آیا وضعیت عوامل و «موقعیت‌های» مختلف و ازجمله میزان مخاطبان بالقوهٔ نمایش در ایران چنان است که می‌تواند زمینهٔ شکل‌گیری میدانی پویا را فراهم سازد؟

بقا و رونق تئاتر خصوصی در شرایط حاکم بر جامعهٔ ما، بیش از تئاتر دولتی به مخاطب وابسته است. از این‌رو لازم است جامعه‌شناسان و پژوهشگران این حوزه، مخاطبان تئاتر را موردمطالعه قرار دهند و دسته‌بندی‌ای از مخاطب ارائه کنند. همچنین روابط‌عمومی تماشاخانه‌های دولتی و خصوصی نیز باید با تشکیل گروه‌هایی در این زمینه، مخاطبان خود را شناسایی کنند و در حفظ آن‌ها بکوشند؛ زیرا مخاطب بخشی از سرمایهٔ تئاتر است. در این زمینه لازم است همکاری

گستره‌ای با مشارکت سازمان‌های مختلف ازجمله آموزش‌وپرورش و صداوسیما صورت گیرد. چگونه می‌توانیم مخاطب برای تئاتر تربیت کنیم، وقتی تئاتر در بین برنامه‌های تلویزیونی ما کم‌رنگ است؟ همچنین آموزش‌وپرورش باید در این زمینه اقدام کند و ضروری است آموزش تئاتر را از دوران مدرسه آغاز کنیم.

با توجه به اینکه آموزش تئاتر در دوران کودکی اهمیت فراوانی در آشنایی با این هنر و ایجاد علاقه‌مندی به آن دارد، همکاری سازمان‌های مختلف مرتبط با حوزهٔ کودک به‌منظور آموزش تئاتر حایز اهمیت فراوانی است. در این بین، افزون بر سازمان‌های مختلف همچون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان که می‌توانند نقش مهمی در این زمینه داشته باشند، سازمان آموزش‌وپرورش به خاطر گستردگی و پوشش همهٔ دانش‌آموزان کشور نقش تعیین‌کننده‌تری در این حوزه ایفا می‌کند. آموزش تئاتر در مدارس و آشنایی زودهنگام با این هنر می‌تواند در تربیت دانش‌آموزان به‌عنوان مخاطبان آیندهٔ تئاتر اهمیت فراوانی داشته باشد. حتی از آن منظر که تئاتر یک کار گروهی است، می‌تواند در تربیت و آموزش نسل آینده برای به سرانجام رساندن یک فعالیت گروهی، چه در تئاتر و چه در دیگر بسترهای کاری، نقش مؤثری داشته باشد.

همان‌گونه که رضا کیانیان به یک نمونه از کشور آلمان در این زمینه اشاره می‌کند و می‌گوید: «تا چند سال پیش در آلمان، بردن دانش‌آموزان دبیرستانی به تئاتر، حداقل برای دو بار در سال، الزامی بود. اکنون هرچند دیگر چنین الزامی وجود ندارد، حضور دانش‌آموزان در تئاترها همچنان استمرار دارد. همچنین در هر تئاتری، بخش تئاتر پداگوژی (تربیتی کودکان و نوجوانان) فعال است؛ بخشی که موردحمایت دولت هم هست. ازجمله فعالیت‌های بخش تئاتر پداگوژی، برنامه‌ریزی اجرای کنسرت‌هایی برای خانواده‌هایی است که نوزادان ۵ و ۶ ماهه دارند؛ تا بتوانند به‌شکل خانوادگی و همراه با نوزادانشان در سالن‌ها حضور بیابند و از سنین نوزادی، نوزادان را با موسیقی و فضاهای هنری آشنا و مأنوس کنند. همچنین در بسیاری از تئاترها در ساعات قبل از ظهر، نمایش‌هایی، برای مهدکودک‌ها و مدارس ابتدایی پیش‌بینی شده است. کلوپ‌های تئاتر در بسیاری

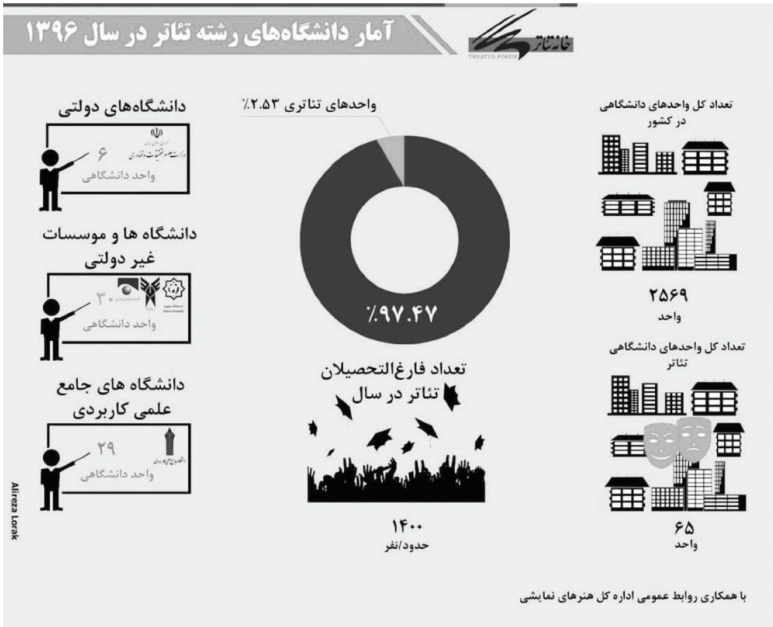
از تئاترها، فرصت‌هایی را برای تماشا، آشنایی و حتی بازی و ایفای نقشی در تولید تئاتر، برای نوجوانان و دانش‌آموزان دبیرستان‌ها فراهم می‌آورند. همچنین فرصت‌هایی برای کارآموزی نوجوانان و جوانان در تئاترها ایجاد می‌شود.»[۱]

«اینجاست که برخی محققان گمان می‌برند مهم‌ترین کاری که دولت به‌عنوان 'برنامه‌ای راهبردی' می‌تواند انجام دهد 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 ذائقهٔ علاقه به نمایش در جامعه است. نتیجهٔ این فرایند می‌تواند مخاطبان تئاتر را افزایش دهد و از حیث کیفی و کمّی میدان نمایش ایران را ارتقا دهد. در آن صورت، حمایت دولت هم معنای اجتماعی می‌یابد و اَشکال مختلف نمایش از تئاتر 'عوامانه' و 'آثار لاکچری' تا آثار جدی‌تر و 'تئاتر تجربی' و 'آثار آوانگارد' و غیره هر کدام می‌توانند روی مخاطب خاصی حساب باز کنند» (روزخوش و رازقی، ۱۳۹۸).

در آخر با توجه به اینکه خصوصی‌سازی در این عرصه با افزایش جمعیت تئاتری و مواجه شدن با کمبود زیرساخت‌ها در این حوزه همراه بوده است، پذیرش بیرون از ظرفیت دانشجو و دانشجوی مازاد توسط برخی دانشگاه‌های کشور موضوعی است که می‌طلبد بازنگری جدی در خصوص آن صورت گیرد؛ زیرا این روند، فارغ‌التحصیلان این رشته را در شرایطی که امکانات متناسب با آن وجود ندارد، افزایش داده و سازمان‌هایی همچون ارشاد و اداره کل هنرهای نمایشی را که دخالتی در میزان پذیرش دانشجو ندارند، در مقابل تقاضاهای این افراد برای تولید و اجرا قرار داده است. همان‌طور که اشاره شد، فعالیت بخش خصوصی در ابتدا توسط فارغ‌التحصیلان این رشته که به فعالیت‌های آموزشگاهی در این حوزه می‌پرداختند، در جهت رفع مشکلات زیرساختی صورت گرفت. ولی در شرایطی که بسترهای لازم برای ادامهٔ فعالیت آن‌ها مهیا نبود، آغازکنندگان این راه را هم در مسیر ورشکستگی و گاهی ترک حوزهٔ فعالیت و سرخوردگی‌های ناشی از آن قرار داد. نگاهی به تعداد دانشگاه‌های تئاتر کشور گویای این واقعیت است.

---

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با رضا کیانیان

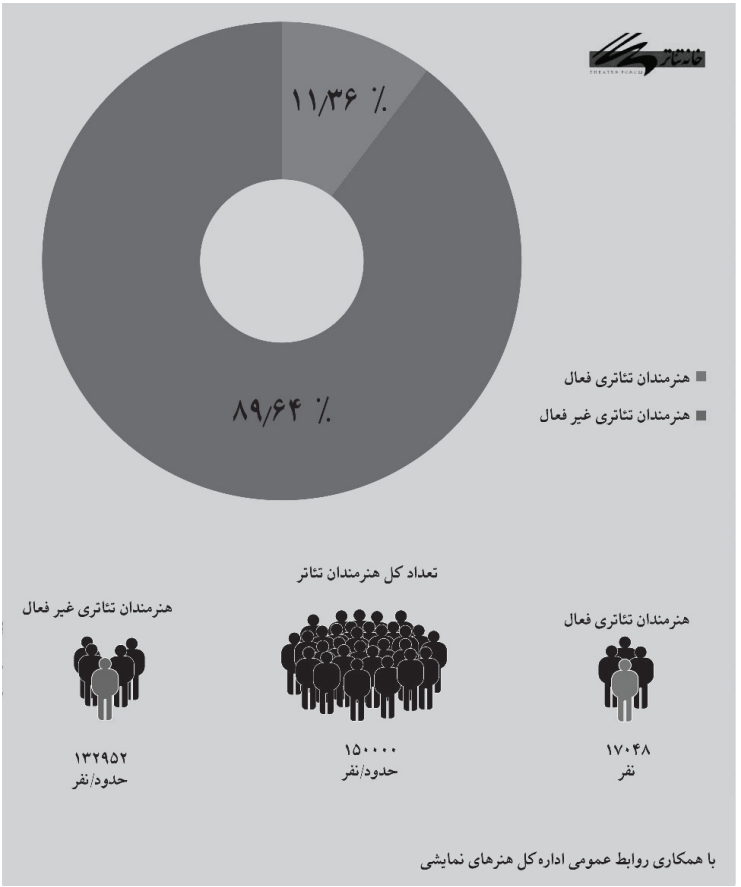


آمار دانشگاه‌های رشته تئاتر در سال ۱۳۹۶

بر اساس اطلاعات این نمودار، از ۶۵ واحد دانشگاهی تئاتر، ۵۹ واحد به دانشگاه‌ها و مراکز غیردولتی و علمی کاربردی اختصاص دارد. بنابراین افزایش بی‌رویه واحدهای دانشگاهی و پذیرش دانشجو بدون توجه به امکانات و ظرفیت‌های فعالیت در این حوزه، فارغ از کیفیت آموزشی آن، فارغ‌التحصیلان این حوزه را که حتی برای آموزش خود در دانشگاه هزینه‌های اقتصادی بسیاری را متحمل شده‌اند، در معرض سرخوردگی قرار خواهد داد. از این‌رو لازم است تبعات منفی افزایش جمعیت تئاتری و نبود امکانات متناسب با این جمعیت به نهادهای مربوط همچون وزارت علوم و دانشگاه آزاد اسلامی و همچنین تصمیم‌گیرندگان در این حوزه گزارش شود و ممانعت جدی از پذیرش بی‌رویه دانشجو به عمل آید.

نمودار زیر که با همکاری اداره کل هنرهای نمایشی و خانه تئاتر تهیه شده است، به تعداد هنرمندان تئاتر سراسر کشور، هنرمندان تئاتری فعال و غیر فعال در این عرصه

اشاره دارد. آمار بالای هنرمندان تئاتری غیرفعال می‌تواند هشداری باشد به نهادهای تصمیم‌گیرنده در حوزهٔ پذیرش دانشجوی نمایش تا با آگاهی از آینده پیش‌رو برای فارغ‌التحصیلان این رشته، در تصمیم‌گیری‌های خود در این زمینه بازنگری جدی صورت دهند. با روند فعلی پذیرش دانشجوی نمایش، در هر سال حدود ۱۴۰۰ نفر فارغ‌التحصیل به تعداد کل افراد این نمودار افزوده می‌شود. واضح است که بخش بزرگی از این فارغ‌التحصیلان در آینده در بین کدام گروه جای خواهند گرفت.



آمار هنرمندان فعال و غیر فعال تئاتری

لازم است در انتها اشاره کنم آن‌چه در پژوهش‌های این کتاب کمبود و نقصان آن بارز بود، مسایل مرتبط با آمار و ارقام در حوزه‌های مختلف تئاتر است که حایز اهمیت شایانی در مباحث اقتصاد هنر است. زیرا ارایه مستندات در زمینهٔ موردپژوهش را با مشکل مواجه و مباحث مطرح‌شده را متکی به تجربیات و حدسیات می‌کند. از این‌رو، زمانی‌که به حوزهٔ اقتصاد هنر می‌پردازیم، اهمیت پژوهش‌های کمی در این حوزه بیش از پیش احساس می‌شود؛ این در حالی است در سیستم دولتی و خصوصی نمایش هنوز توجه جدی به این مقوله صورت نمی‌گیرد. درحالی است که شبی حدود ۱۰۰ نمایش در شهر تهران به روی صحنه می‌رود، هنوز آماری از کل تماشاگران تئاتر در تهران وجود ندارد. همچنین آماری از میزان فروش تئاتر در مجموع سالن‌های دولتی، نیمه‌دولتی و خصوصی در محدودهٔ شهر تهران موجود نیست. نبود آمار و اطلاعات دقیق، ادامهٔ فعالیت در حوزهٔ اقتصاد هنر را با مشکل مواجه می‌سازد.

بخشی از این موضوع از آن‌جا نشأت می‌گیرد که سالن‌های نمایشی فعال در این حوزه همچون سالن‌های زیرمجموعهٔ اداره کل هنرهای نمایشی، بنیاد رودکی، سالن‌های خصوصی تئاتر و همچنین سالن‌های وابسته به حوزهٔ هنری، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، هر یک به‌صورت جداگانه فعالیت می‌کنند و نهاد صنفی‌ای که انسجامی در فعالیت آن‌ها ایجاد و آن‌ها را ملزم به ارائه آمار فروش و تماشاگر کند، وجود ندارد.

در شرایط نبود اطلاعات جامع در این‌خصوص، درصورتی‌که هر یک از این مراکز و سازمان‌ها به‌صورت جداگانه اطلاعات سالن‌های زیرمجموعهٔ خود را جمع‌آوری و منتشر کند، اقدامی درخور تحسین است.

چنان‌که دیدیم، در ایران مجموعه‌ای از عوامل موجب شده‌اند که روند تأسیس و فعالیت سالن‌های خصوصی تئاتر آن‌چنان‌که جامعهٔ تئاتری انتظار داشتند، پیش نرود. بخشی از این وضعیت به سرشت خصوصی‌سازی در ایران بازمی‌گردد که گرچه از حیث اقتصادی برنامهٔ خصوصی‌سازی در دستور کار بوده و حتی روحیهٔ سوداگری و منطق بنگاه‌داری در بخش‌های دولتی نیز

گسترش یافته است، در عمل سهم «بخش خصوصی» در اقتصاد ایران همچنان در قیاس با بخش‌های دولتی و شبه‌دولتی ناچیز است. از سوی دیگر، دولت و نهادهای مختلف همچنان خواهان نظارت بر حوزه‌های فرهنگی هستند و این خود با کلیت سیاست خصوصی‌سازی عرصهٔ هنر قدری منافات دارد. همهٔ این‌ها موجب گشته‌اند که خصوصی‌سازی تئاتر از دید بسیاری از افراد تئاتری تجربهٔ موفقی 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 پیش‌شرط موفقیت تئاتر خصوصی است. اما در این میان نکتهٔ مهم دیگری هم شایان توجه است. آنان که با خصوصی‌سازی تئاتر مخالف هستند، بدیل مشخصی برای حل مشکلات تئاتر در وضعیت فعلی ندارند و از جانب دیگر، مدافعان این برنامه نیز چشم‌انداز روشنی از چگونگی حل مسائل و چالش‌های 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 عرصهٔ نمایش است.

فهرست منابع

اسدی، سعید (۱۳۹۶الف). *نشست اقتصاد تماشاخانه‌های خصوصی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

ـــــــــــ (۱۳۹۶ب). *نشست ظرفیت‌های بخش دولتی و غیردولتی تئاتر در توزیع سرمایهٔ فرهنگی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۸). «اقتصاد تئاتر خصوصی». *مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران. ویرایش مهرداد رایانی مخصوص*. تهران: نمایش. صص ۶۳ـ۷۵.

حبیبیان، ناصر و محیا آقاحسینی (۱۳۸۹). *تماشاخانه‌های تهران از ۱۲۴۷ تا ۱۳۸۹*. تهران: انتشارات افراز.

روزخوش، محمد و فرشته رازقی (۱۳۹۸). «مسائل و محدودیت‌های تئاتر خصوصی در ایران از منظر فعالان عرصهٔ نمایش». *فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات*. (۴۵: ۶۷).

صداقت، پرویز (۱۳۹۸). *نشست نئوآتراکسیون*. دانشگاه هنر تهران.

قادری، بهزاد (۱۳۸۸). «تئاتر و نمایش خصوصی: برداشت‌های متفاوت از فرهنگ خصوصی‌سازی و خصوصی‌سازی فرهنگ». ویرایش مهرداد رایانی مخصوص. در *مجموعه مقالات سمینار تئاتر خصوصی در ایران*. تهران: نمایش، صص ۲۵ـ۳۷.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: انتشارات توس.

https://www.khabaronline.ir/detail/739199/culture/theater

اسامی افرادی که نگارنده با آن‌ها مصاحبه کرده است:

وحید آقاپور، فهیمه امن‌زاده، محمد بهرامی، علی پالیزدار، سمیرا تنگ‌شیر، شهرزاد جعفری، مجید جعفری، محمد چرمشیر، شاهین چگینی، محمدرضا خاکی، مجید سرسنگی، کسری شاهینی، میلاد شجره، مهدی شفیعی، قطب‌الدین صادقی، بهزاد فراهانی، فریبرز کریمی، مصطفی کوشکی، امیررضا کوهستانی، مهدی کوهیان، رضا کیانیان، شیوا مسعودی، داوود نامور، محمدحسن نجفی، وحید نفر، مرتضی یونس‌زاده.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

نشانی برخی از فروشگاه‌های عرضه‌کننده آثار پژوهشگاه

تهران

کتاب فروشی خوارزمی

خیابان انقلاب، بین خیابان دوازده فروردین و خیابان فخررازی، پلاک ۱۲۶۸

۶۶۴۰۶۲۷۳_۶۶۴۰۰۷۰۶

کتاب فروشی جهاد دانشگاهی

خیابان انقلاب، بین خیابان فلسطین و چهارراه ولیعصر، جنب موسسه نمایشگاه‌های فرهنگی ایران

۶۶۴۸۷۶۲۵ ـ ۶

فرهنگستان هنر

خیابان ولیعصر، نرسیده به چهارراه طالقانی، ساختمان مرکزی، فرهنگستان هنر، شماره ۱۵۵۰

۶۶۴۹۰۹۹۰

کتاب فرهنگ

خیابان انقلاب، خیابان کارگرجنوبی، تقاطع لبافی‌نژاد، پلاک ۲۶۶، واحد ۴

۶۶۴۸۲۱۵۰

دانشکده علوم اجتماعی

بزرگراه جلال آل احمد، جنب دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده علوم اجتماعی، خانه کتاب

۹۳۸۴۴۳۹۵۷۷

باغ کتاب

بزرگراه شهید حقانی(غرب به شرق) بلوار کتابخانه ملی

۹۶۰۴۵۷۶۳_۹۶۰۴۵۷۶۱

پخش چشمه (شعبات)

دفتر مرکزی

خیابان دماوند، بلوار اتحاد، ۱۱ غربی، پلاک ۸

۷۷۱۴۴۸۲۸_۷۷۱۴۴۸۰۸_۷۷۷۸۸۵۰۲

کتاب فروشی کریمخان

خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۰۷ ۸۸۹۰۷۷۶۶

کتاب فروشی کوروش

بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کوروش، طبقهٔ پنج، واحد ۴

۴۴۹۷۱۹۸۹

کتاب فروشی آرن

شهرک قدس(غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقهٔ ۲ ۷۵۹۳۵۴۵۵

کتاب فروشی پریس

پاسداران، نبش گلستان یکم، مجتمع پریس، طبقه ۲ ۹۱۰۰۱۲۵۸

کتاب فروشی رایزن

خیابان نیاوران(باهنر)، بعد از سه راه یاسر(به سمت تجریش)، پلاک ۳۱۱

۲۶۸۵۴۱۳۵

کتاب فروشی کارگر

خیابان کارگرشمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه چهارم، پلاک ۲

۸۸۳۳۳۶۰۰

شهرستان‌ها

اراک

کتاب فروشی چشمه آفتاب

خیابان شهید بهشتی، سه راه ارامنه، خیابان شکرایی، پلاک ۶۷۸۴

۰۸۶۳ ـ ۲۲۳۶۶۰۸ـ۲۲۲۹۸۰۸

شیراز

فروشگاه شیرازه

پل معالی‌آباد، ساختمان الف، طبقه دوم ۰۷۱ ـ ۳۶۳۶۳۸۸۴

بابل

کتاب فروشی چشمه بابل

خیابان شریعتی، روبروی شیرینی‌سرای بابل، ۰۱۱ ـ ۳۲۴۷۶۵۷۱

مشهد

کتاب فروشی اسماء قلم

چهارراه شهدا، بازار مرکزی، فاز ۲، طبقه همکف، واحد۲/۲

۰۹۱۵۸۰۶۱۸۱۴ـ۰۹۱۲۳۵۱۶۸۷۵

کتاب فروشی چشمه دلشدگان

بین وکیل آباد ۱۸ و۲۰ (بین هفت تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶ ۰۵۱ ـ ۳۸۶۷۸۵۸۷

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

اقتصاد فرهنگ در فهمی موسع از این اصطلاح، اقتصاد را مقوله‌ای حک‌شده در اجتماع می‌شمارد و بدین اعتبار ناگزیر با جامعه و سیاست پیوندی ناگسستنی می‌یابد. گسترهٔ اقتصاد فرهنگ برخلاف پنداشت‌های ساده‌انگارانه به مدل‌های اقتصادی جذب سرمایه یا جلب مشتری و بهبود فضای کسب‌وکار محدود نمی‌شود. اقتصاد فرهنگ با الگوهای مصرف مخاطبان، ساختار طبقاتی جامعه، خطی‌مشی‌های دولت، ساختار اقتصاد سیاسی و جز آن گره می‌خورد. بر پایهٔ این منطق، مجموعهٔ اقتصاد فرهنگ و هنر، مشتمل بر پژوهش‌ها یا تک‌نگاری‌هایی است که در تقسیم کار دانشگاهی کنونی ممکن است در رشته‌های اقتصاد، جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، علوم سیاسی و حتی ژورنالیسم تحقیقی بگنجند. در نهایت، آنچه اطلاق عنوان «اقتصاد فرهنگ و هنر» را به آثار این مجموعه موجه می‌سازد این الزام است که این پژوهش‌ها در هر حالت از سویه‌های اقتصادی تحقیق و داده‌ها، آمار، شواهد و مستندات اقتصادی غفلت نورزند.

ISBN: 978-600-452-242-7