

نگاهی به تاریخ نمایش در ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷ (چاپ شده در نشریه "تلاش" شماره ۲۳)

نیلوفر بیضایی

برای بررسی مسیر پر پیچ و خمی که هنر "نمایش" در این طی کرده است، ضروری است که ابتدا دو واژه "نمایش" و "تئاتر" را تعریف کنیم تا علت انتخاب عنوان این بررسی روشن شود. "نمایش" در یک تعریف ساده تمامی آن حرکات و اعمالی است که برای نشان دادن موضوعی انجام شود. پس نمایش در بطن خود و در شکل اولیه اش یک بازی است و می دانیم که بازی پدیده ای است غریزی. بازی یکی از غرایز طبیعی بشر است و در این راستا اغلب چیزی نمایش داده می شود که قبلاً اتفاق افتاده باشد. بعبارت دیگر نمایش یعنی نشان دادن، باز نمودن و مترادف اصطلاحهای تماشا، تقلید و بازی است. پس هر یک از شکلها و شاخه های گوناگون این هنر جزئی از مفهوم نمایش است.

"تئاتر" اما همانا هنر دراماتیک است و پنج قرن قبل از میلاد مسیح در آتن و روم پدید آمد و سپس در آثار قرون وسطا، رنسانس و بعد در عصر جدید اروپا ادامه یافت. منظور از تئاتر، یک مجموعه ی هنری یا یک نظام سازمان یافته ی هنری است که پیش از هر چیز به متن یا نمایشنامه و سپس به کارگردان نیاز دارد و شامل بازیگری، صحنه آرایی، مجسمه آرایی، موسیقی، سخنوری، نورپردازی، نقاشی، معماری... می شود. پس ما در این بررسی آگاهانه از واژه ی نمایش و کاوش در چگونگی پیدایش آن استفاده می کنیم تا به عهدی برسیم که در آن تئاتر در ایران پدید آمد.

نمایش در آغاز از تحول رسم ها و نیایش های مذهبی پدید آمد. اصولاً در سرزمین هایی که دین های چندخدایی داشتند، مانند هند و یونان، روحیه ی نمایش پذیری قویتر بود، چرا که خدایان در آنها حالتی انسانی تر داشتند. پرستشگاه های خدایان هندی و اصولاً نیایش مذهبی در کشوری مانند هند، همانا رقص و موسیقی و نمایش است. اما در ایران تک خدایی (چه زرتشتی و چه اسلامی)، از آنجا که قادر مطلق تک است، صورت ناپذیر نیز هست و برای همین خدای ایرانی، حتی به هنگام موبدان که مذهب را با تجمل و روشنی آمیخته بودند، موسیقی و رقص را کار پیروان دیوان و جادوگران می دانست و نفی می کرد. موضوع اساطیر مذهبی یونان چندخدایی در آغاز همانا روابط و جنگ های خدایان با یکدیگر بود و در مسیر تحول و پس از گذشت چند قرن به جنگ انسان با خدا یعنی با تقدیر بدل شد یا از مضامین الهی به مضامین دنیوی رسید، یعنی از نظارت عامل مراجع مذهبی بر آن کاسته شد و عامل تعیین کننده ی مردم در آن وسعت یافت و بجایی رسید که امروز می بینیم. اینک ببینیم در ایران چه شد که نمایش آنگونه که باید رشد نکرد.

نمایش پیش از اسلام

پایه ی نمایش در ایران عوام بوده اند و از آنجا که تاریخ ما تاریخی منقطع است که در طول آن قربانیان اصلی بگونه ای همان عوام بوده اند، اطلاعاتی که پژوهشگران نمایشی ما از وجود نمایش در ایران و در دوران پیش از اسلام بدست می دهند بعضاً با حدس و گمان و با شک و تردید همراه است. چرا که نمایشگران عامی خواندن و نوشتن نمی دانسته اند و نمایش هایشان توأم با بداهه گویی و آفرینش حضوری بوده است. نمایش هنری نقاد است و از آنجا که تاریخ ما تاریخ سلطه ی استبداد است، روحیه ی منقد نمایش برای خودکامگان تحمل پذیر نبوده است و تنها خواهان جنبه های مسخرگی و دلکگی آن بودند.

می دانیم که دسته ای از قوم بزرگ هند و ایرانی در فاصله ی هزاره ی اول یا دوم پیش از میلاد به فلات ایران آمدند و ماندگار شدند. آنها ابتدا با اقوام بومی جنگیدند، اما بعد با آنها ماندند و در آمیختند. در نتیجه ی این ماندن و در آمیختن این مهاجران که بیابانگرد و چادرنشین بودند، تمدن اینها وارد مرحله ی روستانشینی شد. مهاجران با خود اساطیر و اعتقاداتی نیز آوردند که با اعتقادات مردم بومی در آمیخت و مراسم و جشن هایشان شکل دیگری پیدا کرد. آنها بتدریج برای مبارزه با دشمنانی که از اقوام وحشی بودند و به آنها حمله می کردند، گرد هم آمدند و این دوره ای است که طی آن افسانه های قهرمانی و اساطیر ایران گسترش یافت. گمان بر این است که نخستین غریزه ی غیرآگاه نمایشگری در این اجتماعات قبیله ای

بروز کرده است، مثل رقصهای ستایش گرد آتش و یا رقص هایی با آرایش های عجیب و غریب و برای تحریک روحیه ی جنگاوران. یکی از تصویرهای بجای ماده بر سفال ها در این دوران تصویر دو اجرا کننده ی یک رقص با صورتک های بز است که گمان می رود ماجرای ستایش درخت زندگی باشد.

سپس نقالی که پس از پیدایش و توسعه ی عنصر کلام پیدا شد و شکل گرفت، بدین ترتیب که در اجتماع های چند نفری، رئیس قبیله شرح اعمال قهرمانی و قهرمانان را به شنوندگان منتقل می کرد. برخی از شنوندگان این داستانها، با افزودن آب و تاب و افزودن بر حرکات نمایشی، آنها را برای دیگران گفتند و بدین قرار بود که هم یک تماشای زنده و ماندنی پیدا شد و هم اساطیر توسعه یافت و سینه به سینه نقل شد تا کاتبان آنها را ثبت کردند. می توان چنین نتیجه گرفت که چندین مشخصه ی نمایش چون شبیه سازی، استفاده از صورتک و افزودن بازی بر داستان در این دوره بوجود آمد و از آنجا که جای بازی این نمایش ها در میان مردم بوده است، اولین مقدمات بوجود آمدن صحنه ی گرد که در آن نمایشگران در وسط قرار دارند و مردم بدور آنها حلقه می زنند، فراهم شد.

شاید یکی از روشن ترین مدارک قابل استناد در مورد وجود نمایش "تاریخ بخارا" باشد که در ۵۲۲ هجری بوسیده ی ابونصر قبادی به فارسی ترجمه شده که در آن از تعزیه ی مردم بخارا بر مرگ سیاوش سخن می رود: "مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه است چنانکه در همه ی ولایت ها معروفست و مطربان آنرا سرود ساخته اند و قوالان آنرا گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است..." (بتالیف ابوبکر محمد بن جعفر النرشخی به سال ۳۳۲ به عربی)

همچنین شواهدی وجود دارد مبنی بر اینکه اسکندر همراه سپاه خود تعدادی نمایشگر نیز با خود به همراه آورده است (حدود ۳۲۳ قبل از میلاد) و روایات دیگر حاکی از آن است که در این دوره تماشاخانه هایی در همدان و کرمان وجود داشته است که احتمالاً بعدها بدست ساسانیان ویران شده است. آنچه مسلم است این که در این دوران شرق و غرب بر یکدیگر تأثیرات متقابلی گذاشته اند و در ایران در مدت کوتاهی سلوکی های یونانی الاصل و بعد زمان درازی اشکانیان که به فرهنگ یونانی علاقمند بودند با آنها یک داد و ستد فرهنگی داشته اند.

همچنین در روایت هایی از نویسندگان عهد اسلامی ایران سخن از جشن هایی می رود که مایه ی نمایشی داشته اند. یکی از آنها در روایت ابوریحان بیرونی آمده و جشن "برنشستن کوسه" نام دارد و پس از اسلام بصورت بازی "میر نوروزی" ادامه یافته است و هنوز هم در برخی دهات ایران انجام می شود: "آذر ماه به روزگار خسروان (شاید ساسانیان) اول بهار بوده است و به نخستین روزی از وی مردی بیامد کوسه، برنشسته بر خری، و بدست کلاغی گرفت و به باد بیزن خویشتن باد همی زد و زمستان را وداع همی کردی، و ز مردمان بدان چیزی یافتی...". نکته ی دیگر مربوط به رسمی است که در روز ۱۵ دی انجام می شده و در اسناد این دوره عاقبت آن را قربانی می داشته اند و چون سلطان گرامی می داشته اند و عاقبت آن را قربانی می کرده اند. شاید

نمایش پس از اسلام

پیش از این گفتیم که متهاجمین پیش از اسلام به ایران با وجود خون‌ها که ریختند و کشتارها که کردند، بناچار بلحاظ فرهنگی هم بر ما تاثیر گذاشتند و هم از ما تاثیر پذیرفتند. اما حمله‌ی اعراب به ایران تا آنجا که به هنر نمایش مربوط می‌شود، تنها با خود ممنوعیت و منع آورد، چرا که اعراب را با این هنر هیچگونه آشنایی نبود و تقلید را رقابت با خالق می‌دانستند. با اینهمه برخی از دانشمندان عربی نویس مانند فارابی و ابن سینا از طریق ترجمه‌ی کتاب *De Poetica* - بوطیقا، به معرفی دانش نظری نمایش یونانیان پرداختند. اما سنت نمایش جای در میان مردم داشت و دنیایشان با دنیای این دانشمندان کاملاً بی‌ارتباط بود. در این دوران در میان مردم نمایش‌هایی توسط خود مردم در میدان‌ها بازی می‌شده، از آن جمله اند: بازی‌های دلقکان، به رقص آوردن جانورانی چون خرس و گرگ، بندبازی، چشم‌بندی...

همچنین جشن‌هایی چون "کوسه" که قبلاً بدان اشاره کردیم به جشن "میر نوروزی" بدل شد و همچنان ادامه یافت. میر نوروزی مرد پست و کریه‌چهره‌ای بود که برای مضحکه چند روزی بر تخت پادشاهی می‌نشست و احکام مسخره‌ای برای مصادره‌ی اموال زورمندان صادر می‌کرد. مایه‌ی انتقادی و هجوآمیز این جشن‌ها نمونه‌ای از عکس‌العمل‌های مردم نسبت به زورمندان بود. همچنین دلقک‌ها و حاجی فیروز و آتش‌افروز - بازیگر دوره‌گردی که با لباس رنگارنگ و با خواندن و رقصیدن مردم را سرگرم می‌کرد و غول بیابانی - دلقکی که با آوازه‌ها و رقص‌های مضحک و آتش از دهان بیرون دادن مردم را سرگرم می‌کرد - در اصل همراهان و مسخره‌کنندگان کوسه و میر نوروزی بوده‌اند.

همچنین جشن شاه‌سوزی پیش از اسلامی به جشن "عمرک‌لشان" تبدیل شد که هر ساله تکرار می‌شد. در این جشن در دوره قاجار از چوب و کاغذ و کدو هیكلی می‌ساختند و با گذاشتن عمامه بر سر او، عمر را می‌ساختند و چند نفر با نظم یا نثری زیبا که بیشتر حالت فکاهی داشت و خنده‌دار بود، از او بد می‌گفتند و سرانجام او را به آتش می‌کشیدند. هیكل سوزی در زمان ناصرالدین شاه ممنوع شد، اما مردم بی‌اعتنا به این ممنوعیت این رسم را همچنان ادامه می‌دادند (شرح زندگانی من، عبدالله مستوفی)

بهر صورت شواهد زیادی وجود دارند که نشان‌دهنده‌ی وجود و ادامه‌ی عنصر نمایش و رقص و در ایندوره بوده‌اند. در برخی از نقاشی‌های باقیمانده از این دوران نیز حضور مطربان دوره‌گرد با پوشش و صورتک موجود است. همچنین در آثار ادبی و در سفرنامه‌های موجود بارها و بارها سخن از "طلحک" (عبید زاکانی)، "کریم شیره‌ای" (مسخره‌ی ناصرالدین شاه)،... رفته است.

در این دوره یکی نمایشگران منفرد حضور داشتند که بعضاً به دربار نیز راه یافته بودند و بخش دیگر کولیان دوره‌گرد بودند که این حرکت آنها از جایی به جای دیگر باعث شده بود که تاثیرپذیر و تاثیرگذار شوند و سنتهای نمایشی را حفظ کنند. تحقیق و بررسی حضور مردم نمایشگر و انواع نمایشهایی که اجرا می‌شد برای یک محقق متأثر از این جهت حائز اهمیت است که این عناصر نمایشی زمینه‌ساز شکل‌های جدی‌تر بعدی شدند. در اینجا لازم می‌بینم که توضیحی در مورد چند شیوه‌ی نمایشی ایرانی توضیحاتی بدهم:

۱. **نقالی:** همانگونه که از عنوانش پیداست، همانا نقل یک واقعه یا قصه است، به شعر یا به نثر و با حرکات مناسب در برابر جمع. مبنای نقالی تاثیرگذاری بر احساس تماشاگر است و از آنجا که قصد القاء اندیشه‌ی خاصی را ندارد قصد را بر سرگرم کردن و برانگیختن هیجانات و عواطف تماشاگر می‌گذارد. نقال بازیگر تمام شخصیت‌های داستان است. گمان می‌رود که پیش از اسلام واقعه خوانی یا نقالی با ساز و آواز بوده باشد. از آنجا که در اولین سده‌های اسلامی ساز و آواز ممنوع شد، مرکز نقل نقالی همانا تکیه بر اصل بازیگری شد و باقی ماند. داستان‌های نقالان داستان شاهان و پهلوانان و نامداران بود، داستان‌هایی که سینه به سینه نقل شده بود. این نقالان در ایران قدیم "دهقان" نامیده می‌شدند و در تعدادی از کتب افسانه‌ای داستان‌های آنان جمع‌آوری شده است. از آن جمله اند اسدی طوسی (گرشاسبنامه)، نظامی گنجوی (لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، اسکندرنامه) و فخرالدین اسعد گرگانی (ویس و رامین) که بارها تکرار می‌کنند که داستانهای خود را از دهقانان و راویان گرفته‌اند.

از اواسط قرن پنجم هجری با غلبه‌ی تعصب‌های مذهبی، کم‌کم این نقل‌ها به حماسه‌های مذهبی بدل شد. در عهد صفویه، حکومت که تکیه بر اصل تشیع داشت، ثبت کتاب‌ها و نقل‌های مذهبی رواج یافت و همچنین در این دوره حمله خوانی (موضوع آن حمله‌ی حیدری از زندگی حضرت علی، تصنیف میرزا محمد

رفیع باذل)، روضه خوانی (شکلی از نقالی مذهبی درباره ی وقایع کربلا که در آن روضه خوانان به دو دسته ی “واعظین” و “ذاکرین” تقسیم می شدند و نقالان مورد بحث ما ذاکرین هستند و نه واعظین)، پرده داری (نقالی بر پرده هایی که بر آن تصاویر شخصیت های مذهبی با هاله ای از نور و تصاویر دشمنان مشخصا کشیده شده و پرده خوان شرح کربلا و... را با رجوع به تصاویر می دهد) و غیره رونق گرفت.

در کنار این روایت های مذهبی باز هم قصه خوانی و شاهنامه خوانی ادامه داشت. بجز این ها گروه های دوره گردی نیز وجود داشتند که اغلب ترک زبان بودند و همراه با شرح قصه “سرنا” و “بالابان” نیز می زدند و داستان هایی چون “کوراغلو” و “عاشق غریب” را بصورت گفتگوی آوازی می خواندند. در عصر قاجاریه نقالان بیشتر در تهران و اصفهان و در قهوه خانه های بزرگ داستان می گفتند.

۲. نمایش های عروسکی: در ایران بر دو قسم بوده اند، یکی “سایه بازی” و دیگر “خیمه شب بازی”. در سایه بازی سایه های عروسک هاست که در برابر یک منبع نور قرار می گیرد و روی پرده می افتد و این عروسک ها از چرم و یا از پوست شفاف ساخته می شدند و با نی های نازک حرکت داده می شدند. در خیمه شب بازی، عروسک ها مستقیما حرکت داده و دیده می شوند. این عروسک ها با پارچه و چوب ساخته می شدند و دارای رنگ و لباس و چهره بودند. از دوره ی اسلامی تا چهار قرن اطلاعی در مورد نمایش های عروسکی در دست نیست، اما از قرن پنجم بعد در آثار ادبی کسانی چون اسدی طوسی، خاقانی، نظامی گنجوی و خیام از واژه های “لعبت باز”، “خیال باز” که نام های دیگر خیمه شب بازی اند نام برده می شود.

نمایشگران عروسکی بیشتر دوره گرد بوده اند و بهمین دلیل وسایل نمایش شان قابل حمل و بیشتر در یک صندوق بوده است. یکی از مهم ترین بازی های عروسکی بازی شاه سلیم بوده که از عهد صفویه آغاز شده و در دوره ی قاجار به کمال رسیده است. بهاءالله که از وزیرزادگان ایران بود و بدلیل دعوی های نومذهبی اش حبس و تبعید شد، شرح کامل اجرای شاه سلیم را در “لوح رئیس” که خطاب به سلطان عبدالعزیز عثمانی نوشته است، می دهد.

در اواخر قاجاریه و خصوصا در عهد احمدشاه قاجار در برخی خیمه شب بازی ها از حکومت وقت انتقاد می شده و عروسک هایی شبیه به احمدشاه و اطرافیانش می ساخته اند و کسی که سر نخ عروسک ها را در دست داشته، لباس اروپایی بر تن می کرده است. با این نمایش می خواسته اند نشان بدهند که سر نخ این ها بدست خارجیان است. همچنین داستان هایی چون “حسن کچل”، “بیژن و منیژه” و “پهلوان پنبه” نیز موضوع نمایش های عروسکی بوده است. در این نوع نمایش نمایش گردان که عروسک ها را حرکت می داده، استاد خوانده می شده و با همکاری شاگردش بجای عروسک ها حرف می زده و آواز می خوانده. برای این کار سوتکی بنام “صفیر” در دهان می گذاشته اند تا صدایشان زیر و نازک شود. یک نوازنده ی اصلی، ضرب یا تار و کمانچه می زده و با عروسک ها گفتگو می کرده است که او را “مرشد” می خواندند. نمایش های عروسکی در ایران هیچگاه تحول پیدا نکرد تا از شکل عامیانه ی خود بیرون آید و در حقیقت هیچگاه زمینه ی چنین تحولی را پیدا نکرد، چرا که ادیبان و هنرمندان آن را کاری پست و درخور عوام می دانستند و علت دیگر نیز مانع مذهب بود که زمینه ی هر نوع جدی شدن این شاخه پیش بسته

می پرداختند. دستمزدها و هزینه و اسباب را گاه مردم که می خواستند صوابی کرده باشند می پرداختند و گاه شخصی که امکان مالی داشت و بانی مجلس تعزیه بود. در دوره ی نادرشاه افشار که سنی بود و علاقمند به دوستی ایران و عثمانی، از این نمایش شیعی تا حدودی جلوگیری شد، اما بعد در دوره ی زندیه که این نمایش ها تقنینی نیز برای مردم بود، ادامه یافت و در عهد قاجاریه که طبقات فقیر چون پدیده ای مذهبی و طبقات مرفه چون تفنن و تجمل از آن حمایت می کردند، بسط یافت و در دوره ی ناصرالدین شاه به اوج خود رسید. در این دوره تعزیه با رعایت زمانی رویدادها و با تشریفات مفصل در میدان ها یا در تکیه ها اجرا می شد. "تکیه دولت" معروفترین این تکیه ها بود. مضمون تعزیه رویارویی دو نیروی خیر و شر است. اما متأسفانه بعلت ویزگی های خاص اسلامی و عرفانی خاصیت تحول پذیری خود را از دست داده است. می دانیم که در اروپا نیز تعزیه های مسیحی وجود دارد. اما آنچه تعزیه ی اسلامی را از تعزیه ی اروپایی جدا می کند و سبب شده که تعزیه ی اروپایی بر اثر گسترده شدن و تکامل یافتن از محتوای مذهبی پالایش یابد و به شکل های دراماتیک غیرمذهبی تبدیل شود، اما تعزیه ی ایرانی نه، این واقعیت است که در تعزیه ی مسیحی که در برخورد خدایان با خدایان نطفه دارد، بر اثر گذشت زمان این نبرد به نبرد انسان با انسان سپس به نبرد انسان با تقدیر می رسد و در آن شکست و پیروزی توأمان وجود دارد. اما در تعزیه ی ایرانی نگاه به جهان دوآلیستی است و دوآلیستی نیز باقی مانده است. در تعزیه برخورد میان "اولیاء" و "اشقیاء"ست و این نبرد همیشه بنفع اشقیاء تمام می شود. با این همه از نظر تماشاگری که این داستان های مذهبی را از بر است، برندگان واقعی اولیاء هستند. این وضعیت به وضعیت تاریخی و اجتماعی خود تماشاگر می ماند که بظاهر بازنده ی این جهانی است. اینجاست که مظلومیتی مشترک میان شبیه و تماشاگر برقرار شده و تماشاگر انعکاس خواست های سرکوب شده اش را در او می یابد. تعزیه نمایش جهان بینی و توقعات انسان هایی است که در شرایط استبدادی مطلق در جامعه ای با شیوه ی تولیدی روستایی و بر اثر حملات مکرر اقوام ترک و عرب و تاتار و غیره، دائماً در یک عقب ماندگی تاریخی بسر می برد. آنچه برای پژوهشگران نمایش در ایران در بررسی تعزیه مهم است، نه ارزش ادبی یا ایدئولوژیک، بلکه فرم نمایشی و ساختار اجرایی آن است. نمایشی بودن بیواسطه ی اجرا و آشنایی تماشاگر با نشانه ها، مانند وجود کاسه ای آب به معنی چشمه یا رودخانه، دستمال مشکی نشانه ی عزاداری، دور زدن صحنه به معنی از جایی به جایی رفتن و غیره عوامل نمایشی هستند که آن را به معنای ناب تئاتری نزدیک می سازند.

۴. نمایش های خنده دار: نمایش های شادی آور و خنده دار محصول تلخ ترین دوران اجتماعی ایران است و نوعی لج به ناهنجاری ها و اجحاف و استبداد. نمایش های خنده دار در بسیاری موارد محتوایی انتقادی داشتند و از آنجا که مستبدان از این انتقاد را برنمی تافتند، تنها راه ادامه ی حیات خود را در مسخرگی و لاقیدی دید. با این همه در بسیاری از این نمایش ها بطور فی البداهه نکات انتقادی که براساس میزان استقبال مردم گاه بسیار تند و تیز نیز می شد، از سوی بازیگران وارد بازی می شد و مفتشان از آنجا که مردم از این دسته ها حمایت می کردند، کاری از دستشان ساخته نبود. بهمین دلیل حدس بر این است که علت نوشته نشدن متون اجرایی و اجرای فی البداهه ی این بازی ها این بود هیچ دستگاهی نمی توانست جلوی آن را بگیرد. با این همه عامل مذهب در جلوگیری از نمایش های شادی آور نقش عمده ای داشت و بواسطه ی ضعف حکومت و قدرت یافتن علمای قشری، حضور رقاصان و بازیگران زن در این دسته ها ممنوع شد. از اواسط عهد صفویه دسته های دوره گرد بدعت اشراف در منازل آنان برنامه هایی از قبیل رقص، مضحکه و تقلید اجرا می کردند. در اواخر دوره ی صفویه و در دوره ی زندیه برخی از دسته های مطرب و تقلیدچی در بعضی شهرها ماندگار شدند و برای گرم کردن مجالس از آنها دعوت می شد. بازیگران نسبت به روحیه ی تماشاچی سبک خود را تغییر می دادند. کچلک بازی، بقال بازی، تقلید چهارصندوق و غیره نمونه های این اجراها بودند و در تمامی آنها نقش زنان را جوانان تازه بالغ بازی می کردند. "سیاه" یکی از شخصیت های اصلی این نمایش هاست که احتمالاً اصلینش به گولیان آسیایی می رسد. سیاه اکثراً نقش خادم را دارد و حرکاتش به دلککان می ماند، اما درحین مسخرگی و در عین سادگی، زیرک است و زبان صریحی دارد. سیاه با مسخره کردن ارباب از او انتقام می گیرد. شخصیت سیاه در نمایش های تخت حوضی "قنبر" نام داشت. در دوره ی مظفرالدین شاه رئیس بازیگران و مطربان دربار، رئیس مطرب و تقلیدچی غیردرباری نیز بود و گروه او "دسته ی حسین آقاباشی" نام داشت. در عهد ناصرالدین شاه مسخره ی معروفی در دربار بود بنام کریم شیره ای که چند همکار نیز داشت و در حضور شاه بقال بازی می کرد.

در اواخر عصر قاجاریه دسته های مقلد غیر درباری، پایگاه هایی مثل باغ ایلچی، قهوه خانه ی نایب علی و غیره یافتند که در دوران احمدشاه به ظهور نخستین تماشاخانه های رسمی انجامید. با وجود اعتراضات قشریون مذهبی، این پایگاه ها باقی ماند و یکی از دلایلش حضور روس هایی بود که قدرت سیاسی داشتند و در برابر مذهب یون ایستادند. بدین ترتیب یک روس با نفوذ بنام "علی بیک قفقازی" چهاردیواری ویرانه ای را در خیابان شاهپور در اختیار تقلیدچی ها گذاشت و آنها از آن یک نمایشخانه ساختند. در آخرین دهه ی قرن پیش فعالیت های پراکنده ی نمایشی که عده ای دیگر آغاز کرده بودند شکلی جدی تر به خود گرفت. گروهی از درس خواندگان اروپا با اقتباس از نمایشنامه های اروپایی، متونی نوشتند و برای اولین بار نمایشنامه نویسی در ایران بوجود آمد. نمایشنامه ی "ملاابراهیم خلیل کیمیاگر" حکایت مسیو ژوردان حکیم نباتات" و بالآخره مجموعه ای بنام "تمثیلات" از این جمله اند. نویسنده ی این مجموعه میرزا فتحعلی آخوندزاده و مترجم آن محمدجعفر قراچه داغی بود (۱۲۸۸ هجری قمری). پس از وی میرزا آقا تبریزی دست به قلم برد و نمایشنامه هایی به سبک آخوندزاده منتها با مضامین انتقادی - اجتماعی نوشت و پایه های نمایشنامه نویسی ایرانی را بنا نهاد. آثار میرزا آقا تبریزی بدلیل جو استبدادی حاکم تا سال ها بدون ذکر نام او چاپ می شد.

چند سال بعد در سال ۱۲۶۴ ه.ش. تماشاخانه ی دارالفنون که ویژه ی درباریان بود، گشوده شد. با آغاز انقلاب مشروطه و پس از امضای فرمان مشروطیت در سال ۱۲۸۵ ه.ش. نخستین نمایش های عمومی در هوای آزاد شکل گرفت. با ایجاد فضای سیاسی و فرهنگی جدید در این دوره گروه های نمایشی جهت همگامی با آزادیخواهی به اجرای نمایش های انتقادی پرداختند و همچنین روشنفکران و مشروطه خواهان به نوشتن نمایشنامه پرداختند. البته باید اشاره کرد که بسیاری از آنها شناخت چندانی از این هنر نداشتند و بیشتر بخاطر اهداف آموزشی - اجتماعی به این هنر گرایش پیدا کردند و آن را یکی از وسایل مبارزه با استبداد و جهل می دانستند. نخستین این گروهها "شرکت فرهنگ" بود که در پارک ها به اجرای نمایش می پرداخت و پس از آن گروه "تئاتر ملی" به همت عبدالکریم محقق الدوله تشکیل شد. این گروه نمایش های خود را که متأثر از نئوکلاسیک های فرانسوی و اقتباس از آثار مولیر بود در لاله زار اجرا می کرد. پس از مرگ محقق الدوله این گروه از هم پاشید. در این دوره نخستین روزنامه ی نمایشی ایران تحت عنوان "تئاتر" توسط میرزارضاخان طباطبایی نائینی انتشار یافت. نائینی که پس از فرا گرفتن علوم ادبی و عربی در اصفهان، به تهران آمده و در مدرسه ی آمریکایی به تحصیل ادامه داده بود، جزو آندسته از مشروطه خواهان بود که می خواستند تجدد را با اصول شریعت تطبیق بدهند (!) نائینی در نشریه اش "اجرای نمایش" را نامنطبق با اصول دین خوانده ولی "نمایش مکتوب" را حلال و برای مسلمانان مفید دانسته است. نائینی به پیروی از نمایشنامه های میرزا آقا تبریزی، نمایشنامه ای بنام "شیخعلی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر پادشاه پریان" نوشت. این نمایش در ابتدا شامل هفت پرده می شد که نائینی بنا بر محضورات سیاسی و مذهبی، خود دو پرده از آن را حذف کرد. بهر صورت نشریه ی "تئاتر" پس از به نوبت بسته شدن مجلس توسط محمدعلیشاه مانند بسیاری از نشریات دیگر بسته شد. در این دوره تعداد زیادی مقالات تئاتری نوشته شد و همچنین تلاش هایی در زمینه ی نقدنویسی نمایشی صورت گرفت. قابل توجه اینکه پیش از انقلاب مشروطه تنها کسانی که مقالات نمایشی نوشته بودند، آخوندزاده، میرزاجعفر قرچه داغی و میرزاحبیب اصفهانی بودند، اما در این دوره شاهد رشد و گسترش و تنوع مقالات نمایشی هستیم. در عهدناصری "مولیر" بسیار مورد توجه نمایش دوستان قرار گرفت و در دوره ی دوم مشروطه "شکسپیر" مورد توجه بسیاری از نمایشنامه نویسان قرار گرفت.

یکی از نمایشنامه نویسان برجسته ی این دوره حسن مقدم بود که معروفترین نمایشنامه اش "جعفرخان از فرنگ برگشته" نام داشت که وی آنرا در گراند هتل اجرا کرد. او همچنین در تالار دارالفنون در باره ی تئاتر و تاریخ تئاتر سخنرانی کرد و اصولا در این زمینه دانش بسیار داشت. مقدم خود تحصیلکرده ی سوییس بود و بعدها در دوره ی رضاشاه همراه با تعدادی از جوانان اروپا رفته "انجمن ایران جوان" را تاسیس کرد که اکثرا همان ناشران مجله "فرنگستان" در برلین بودند که پس از اتمام تحصیل به ایران بازگشته بودند. از آن جمله اند دکتر حسین نفیسی مشرف الدوله، دکتر علی اکبر سیاسی، مشفق کاظمی، علی سهیلی... انجمن ایران جوان در مرامنامه ای که در سال ۱۳۴۵ هجری قمری انتشار داد از مهمترین اصول خود استقرار حکومت عرفی و جدایی امور مدنی از مسائل روحانی، الغاء امتیازات اتباع خارجه در ایران، ترویج تعلیمات ابتدایی مجانی و اجباری، تاسیس مدارس متوسطه و توجه به تحصیلات فنی و صنعتی، رفع موانع ترقی زنان، تحدید کشت تریاک، احداث راه آهن و بسیاری از خواسته های مترقی دیگر نام برده بود. حسن مقدم در محافل هنری و ادبی اروپا نیز شناخته شده بود. وی در سن بیست و هفت سالگی

بر اثر بیماری و بدون اینکه قدر تلاش‌ها و توانایی‌هایش در کشور خودش دانسته شود، در سوئیس در گذشت.

در دوره‌ی رضاشاه گروه‌های نمایشی جدی (و نه حرفه‌ای) تشکیل شدند و همچنین نمایشنامه‌نویسانی که فن نمایشنامه‌نویسی را آموخته بودند.

در این دوران در سرچشمه "تئاتر سعادت" با تقلیدچیان و مطربان تشکیل شد. این تماشاخانه برای نخستین بار زنی را در نمایش شرکت داد به اسم شارمانی گل و پس از او زنان دیگری چون ملوک مولوی و

برای گل‌بازگی و شاید به همین علت عده‌ای از متعصبین مذهبی این تماشاخانه را آتش زدند. جمعیت مادام پری آقابابایف از گروه‌های غیرسنتی بود که در کافه پلازا به اجرای نمایش‌های فرنگی می‌پرداخت. همین گروه برای نخستین بار رقص دسته‌جمعی زنان به‌مراه موسیقی را اجرا کرد.

جامعه باربد در سال ۱۳۰۵ به کوشش اسمعیل مهرتاش گشوده شد. "وارتو طریان" (ماهیار) از اولین زنانی است که در جامعه باربد بروی صحنه تئاتر رفت. همچنین چهره‌های برجسته‌ای چون فضل‌الله بایگان، رقیه چهر ملوک ضرابی، و بعدها ادیب خوانساری، علی

عزیزالله بهادری (بازیگر ساکن پاریس) در مورد جامعه باربد می گوید: "اسماعیل مهرتاش در اصل موسیقیدان بود و ساز اصلی اش تار بود. او با اینکه نت نمی دانست و تعلیم موسیقی ندیده بود، همه ی نت های آهنگ هایش را که برای اپرت "لیلی و مجنون"، "شیرین و فرهاد" و غیره می ساخت از بر بود. در عین حال ذوق و شوق تئاتر داشت و "جامعه ی باربد" را درست کرد. عده ای هم در آنجا بودند که به آنجا می آمدند و ورق بازی می کردند. در آنجا ماهی یکبار هم تئاتر در سالن بزرگی که هم تابستانی بود و هم زمستانی، اجرا می شد. آنجا کلاس جامعه باربد برای هنرجویان تئاتر بود و من هم یکی از آنها بودم. بسیاری آمدند و رفتند، اما تنها کسی که از بین آن هنرجویان ماند، احمد قدکچیان بود که هنوز هم فعال است و کار می کند، باضافه ی من. اداره کنندگان این کلاس کسانی چون آقا رفیع خان حالتی، دریابیگی معلمان ما بودند، معلم سولفز آقایی بود بنام رادمرد و معلم موزیک مان خود آقای مهرتاش بود و همچنین خانمی بنام ملک ساسانی، تاریخ تئاتر بما درس می داد و آقایی که به ما گریم درس می داد. البته همه چیز بسیار ابتدایی بود، اما بهرحال شروع کاری بود. یادم است که از ما امتحان می گرفتند، مثلاً می گفتند یک چیزی بخوان، و هرکس که صدایش کلفت تر بود، می پذیرفتند. نمی دانم معیار آن زمان چه بود. ما هم ماهی یکبار در این تئاتر یا رل نیزه دار داشتیم یا رل نعلبازی می کردیم. یکی از پیس ها که بد نبود، یک پیس بود که آقا رفیع خان حالتی از فرانسه ترجمه کرده بود بنام "پنج دقیقه به پنج دقیقه، یک قاشق سوپخوری" که خانم چهارزاد در آن بازی می کرد. من هم بازی می کردم. بعدها آن تئاتر تبدیل شد به یک تئاتر حرفه ای. ما از آنجا تغییر مکان دادیم به لاله زار. در کوچه ملی یک زیرزمین بود که قبل "تئاتر هنر" نام داشت و بخشی از فارغ التحصیلان مدرسه تئاتر شهرداری با هم بصورت سهامی درست کرده بودند، از قبیل عزت الله انتظامی، مهدی امینی.. که البته ورشکست شده بود ما رفتیم جای آنها. در آنجا پیس های متعددی را بازی کردم که اولینش "لیلی و مجنون" بود. اغلب این تئاترها اپرت بود و مردم همین ملودیک بودن آن را دوست داشتند. بعد پیس دیگری بنام "خاقان می رقصد" که مسایل آن مربوط می شد به دوران مظفرالالدین شاه. در این تئاتر نصرت کریمی رل یک دلکک بنام "حاجی خره" را بازی می کرد. من نقش یک آخوند بنام "ملاباشی" بازی می کردم. آنموقع ۱۸ سالم بود. ما آنموقع چیزی حالیمان نبود و کارگردان که همان آقارفع خان حالتی بود برای ما توضیح نمی داد که مثلاً اینها سمبل چی هستند. بعدها فهمیدیم که اینها سمبل عوامل روس و انگلیس بودند در دربار قاجار. آقای صادق شباویز هم رل حکیم باشی را بازی می کرد. آنموقع همه ی تئاترها اصلاً در لاله زار بود. هر آدمی می خواست به تئاتر برود، می رفت لاله زار. برحسب تصادف می آمدند ویتترین ها را تماشا می کردند و از روی عکس ها تصمیم می گرفتند که به تئاتری بروند یا نه. یا هنرپیشه های پولسازی بودند که خیلی از آنها استقبال می شد، مثل "تفکری" که یک مرد چاق و گنده ای بود که ذاتاً بازیگر کمیک بود و مردم او را خیلی دوست داشتند. برای مردم موضوع تئاتر مهم نبود، بلکه وجود تفکری مهم بود. مثلاً بهترین رل "مشدی عباد" را همین تفکری بازی کرد... تئاترهای بسیاری بود مثل تئاتر "گیتی"، تئاتر "فرهنگ" که بعدها نامش "پارس" شد، تئاتری بود بنام "تهران" که سیدعلی خان نصر آن را بوجود آورده بود. حدود سال ۱۳۱۸ بود. تئاتری بود بنام تئاتر "دهقان"... اینطوری بود که هفته ای یک برنامه عوض می کردند. اینطوری نبود که مثلاً یک تئاتر سه یا چهار ماه روی صحنه باشد... بعدها که تئاتر "فردوسی" بوجود آمد و عبدالحسین نوشین پایه گذار آن بود، تئاتر سه ماه روی صحنه می رفت، مثلاً "مستنطق" نوشین سه ماه روی صحنه بود. بهر حال تمرینها دو سه ساعت در روز بود و با سوافلور کار می کردند. نوشین برای اولین بار سوافلور را حذف کرد. همه تعجب می کردند که چطور این تئاتر سوافلور ندارد. این بازیگران شناگران قابلی بودند و می خواستند خود را به دریا بزنند، اما آبی وجود نداشت. کارگردانی نبود، پیسی نبود. تمام پیس ها اقتباس از مولیر و دیگران بود و همه دفرمه شده و ایرانیزه شده. اینها عاشق تئاتر بودند. مثلاً هوشنگ سارنگ، دائم با خیالات خودش زندگی می کرد. همیشه یک دفتر زیر بغلش بود. بهش می گفتند، این چیه. می گفت این "ارنانی" ویکتور هوگوست! دروغ می گفت. ولی دوست داشت. می گفتند آقای سارنگ، برنامه ات چیه. می گفت، من می خوام اتللو رو بیارم روی صحنه. نمی دونم اتللو رو خودم بازی کنم یا بدم به محتشم. همه اش خواب و خیال بود. نه پیسی بود در دسترس و نه امکاناتش بود. بعدها با محمدعلی جعفری مرحوم، "تروپ جعفری" را داشتیم که من بودم، خانم بود، جعفری بود، خانمها ایران، مهرزاد و شهلای بودند، مانی گوینده رادیو بود... بعد از کودتای ۲۸ مرداد که تئاتر سعدی را آتش زدند، ما باقیمانده ی آنها بودیم که جعفری ما را دور هم جمع کرد. آنجا بیشتر پیسهای نوشین اجرا می شد که اغلب فرنگی بود و ما باصطلاح فرنگی کار بودیم. آنموقع پیس ایرانی نبود. نوشین نقطه عطفی بود در تئاتر مملکت ما. از این نظر که تئاتر را به عده ای شناساند که در عمرشان تئاتر نمی رفتند و موضوعات تئاترهایش جنبه های سیاسی/ انتقادی

داشت. نوآوری‌هایی در زمان خودش کرد و مهمتر از همه انضباط در تأثیر بود. پیس‌های نوشین سه تا چهارماه تمرین می‌شد، آنهم تمرین سفت و سخت. آنموقع در تأثیر پروژکتور وجود نداشت. از لامپ استفاده می‌کردند. اصلاً نمی‌دانستند نور صحنه چیست. نوشین اولین بار پروژکتور را به صحنه آورد...“

در ده سال آغازین سلطنت محمدرضا پهلوی، تا حدودی از فشارهای دیکتاتوری پدر وی کاسته شد و فضای نسبتاً آزادی برای کار هنری ایجاد شد و در همین دوره هنر نمایش بعنوان یکی از مطرح‌ترین رشته‌های هنری بسط و گسترش یافت و تأثیر حرفه‌ای پا گرفت. این دوره را “دوران طلایی نمایش ایران” نامیده‌اند. اما بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲، دوران سیاه هنر و هنرمند ایرانی آغاز شد و سال‌های پراکندگی، تبعید و بی‌رمقی تا اواخر دهه‌ی سی ادامه یافت. در این سال‌ها هنرمندانی چون شاهین سرکیسیان با سرسختی به آموزش تأثیر پرداختند و از پا ننشستند.

در سال ۱۳۳۵ و ۳۶ دو کارگردان امریکایی به ایران دعوت شدند که نام یکی از آنها کوین بی بود و به کمک وی نمایشنامه نویسان جوان که هنرجویان اداره کل هنرهای زیبای کشور بودند چون جعفر والی، مهدی قریشی، جمال میرصادقی و خلیل موحدیلیمقانی اولین تجربه‌های نویسندگی‌شان را بروی صحنه بردند. یکی از موفق‌ترین نمایشنامه نویسان این دوره علی نصیریان بود که نمایش معروفش بنام “بلبل سرگشته” در همین سال بروی صحنه رفت. “گروه هنر ملی” به سرپرستی عباس جوانمرد چند سال پیش از آن درست شده بود و همچنین “تئاتر آناهیتا” به همت مصطفی و مهین اسکویی تاسیس شد که به تربیت هنرپیشه و اجرای نمایش پرداختند. در سال ۱۳۳۹ اجرای نمایش جزو برنامه‌های تلویزیونی گذاشته شد و این برنامه بمدت هفت سال تا دولتی شدن تلویزیون ادامه یافت. در دهه‌ی چهل، فضای فرهنگی ایران بکلی تغییر کرد و شاید بتوان این دوره را دوران شکوفایی تئاتر و ادبیات در ایران نامید.

در سال ۱۳۴۳ سنگلج با یک جشنواره‌ی نمایشی گشوده شد که در آن آثاری از نمایشنامه نویسان نسل جدید بروی صحنه رفت، از آن جمله اند “پهلوان اکبر می‌میرد” به نوشته‌ی بهرام بیضایی، “بهترین بابای دنیا” به نوشته‌ی غلامحسین ساعدی که بعداً اکبر رادی نیز به آنها پیوست. این دوره یکی از پربارترین دوران در تئاتر ایران محسوب می‌شود. بیضایی در مورد این دوران در مصاحبه‌ای می‌گوید:

“... من پر از شور پژوهش‌های نمایش ایران در هر برخوردی سعی می‌کردم کارگردانان را به سوی کار ایرانی برانگیزم. همانوقت نوشته‌ای از همکار ندیده‌ی مجله‌ی “آرش”، ساعدی را توسط علاقمند جوان دیگری بنام پرویز فنی زاده به گروه هنرهای زیبا پیشنهاد کردم. خیال می‌کنم در اوج شور تجربی و برانگیخته از چشم انداز کشف‌های پژوهشی، دیگران را هم دچار وسوسه می‌کردم.. ادعای من این بود که نمایشنامه نویسان ایرانی باید راه خودش را پیدا کند و با میراثی که دارد از قالب نمایشنامه نویسی غربی اطاعت نکند. ولی من تا اجرایی نشان نمی‌دادم نمونه‌ای از حرفی که می‌زدم وجود نداشت. در سال ۴۱ دو نمایشنامه “مترسکها” و “عروسکها” را منتشر کردم و بالاخره در سال ۴۲ وقتی مجموعه‌ی “سه نمایشنامه‌ی عروسکی” منتشر شد، عباس جوانمرد، سرپرست گروه هنرملی که کارگردان شناخته شده‌ای نیز بود، دست به یک خطر زد و نمایشنامه‌ی “غروب در دیاری غریب” و بعد از آن “پهلوان اکبر می‌میرد” به نوشته‌ی من را کارگردانی کرد و بروی صحنه برد...”

وی همچنین در مورد وضعیت نمایشنامه نویسی آن دوران می‌گوید: “کارهای دیگران را تا آنجا که بدستم می‌رسید مرور می‌کردم. از حماسه‌ها و زبان سازی‌های شبه یونانی ارسلان پویا تا اولین نوشته‌های اجتماعی یلفانی. نصیریان در نوعی زبان و درد غربت بومی با لحن عامیانه ولی شاعرانه می‌کوشید. رادی هنوز منتشر نشده بود. و فرسی به در نوگرایی کنایه‌ای می‌زد. صیاد اتفاقی‌های ساده را بی‌کنجاوی‌های عمیق، ولی با همدردی و انصاف طرح می‌ریخت، از بیژن مفید تنها نامی شنیده بودم و ساعدی بدون جستجوی زبان خاص نمایشی، گزارش‌های مشروطه را از طرفی و طرح‌های گنگ لال بازی‌ها و تک‌پرده‌ای‌های اولیه را از طرف دیگر منتشر می‌کرد. کوشش‌های اولیه‌ی فریده فرجام در طرح مسائل زنان قدمی بود که می‌توانست در آینده شکل خاص خودش را پیدا کند، و اما تجربه‌های خجسته‌کیا برای یافتن بیانی زنانه در انعکاس مسایل اجتماعی، هنوز راهی نشان نمی‌داد. به نظر من سلحشور هرگز راهش را نیافت و یلفانی حتماً به خوبی می‌دانست مسایل اجتماعی به آن سادگی نیست که او می‌نویسد. خیال

کیا تجربه

بازگردیم به وقایع مهم تئاتری دیگر. در سال ۱۳۴۵ و ۴۶ دانشکده ی هنرهای دراماتیک و دانشگاه هنرهای زیبا با دو رشته ی نمایش و موسیقی بوجود آمد. در همان سال جشن هنر شیراز که نمایش یکی از بخش های اصلی آن را تشکیل می داد و سپس در سال ۱۳۴۷ وزارت فرهنگ و هنر.

در سال ۱۳۴۸ "کارگاه نمایش" وابسته به جشن هنر شیراز شکل گرفت و از آنجا که در این کارگاه که به همت بیژن صفاری ایجاد شد و عباس نعلبندیان مدیر داخلی آن بود، کارهای تجربی روی متون نمایشی و گاه کارهایی درخشان بروی صحنه رفت، تجربه این دوران را از زبان فرهاد مجدآبادی (کارگردان تئاتر، ساکن آلمان) بشنویم که می گوید: "حدود سال ۴۶ با آربی آوانسیان آشنا شدم که نمایش "روزنه آبی" را که قبلا سرکیسیان کار کرده بود اما پس از اتمام آن فوت کرده بود، کارگردانی می کرد. آربی سال بعد "مادموازل ژولی" را در انجمن ایران و امریکا کار کرد که مهتاج نجومی و مرتضی عقیلی رل های اصلی آن را بازی می کردند. بعد آربی تصمیم گرفت نمایش "پژوهشی ژرف و سترک و نو در سنگواره ی دوره ی بیست و پنجم زمین شناسی و یا چهاردهم، بیستم و غیره، فرقی نمی کند" به نوشته ی عباس نعلبندیان را کار کند، من در آن بازی کردم. همزمان من نمایشنامه ای بنام "حلاج" را با خانم خجسته کیا کار کردم که بسیار موفق بود و رل اصلی آن را محمداقبر غفاری بازی می کرد و همچنین هوشنگ توزیع، بهرام وطنپرست... که همگی الان در امریکا هستند. آنموقع یعنی سال ۴۷ نعلبندیان با همین نمایشنامه، جایزه دوم نمایشنامه نویسی را برده بود. جایزه اول را بیژن مفید با "شهر قصه" و جایزه سوم را نویدی بخاطر "سگی در خرمن جا" برده بودند. سال ۴۸ که "کارگاه نمایش" بوجود آمد، نعلبندیان اول در آنجا کارمند بود و بعد شد مدیر داخلی. ریاست کارگاه نمایش را بیژن صفاری داشت که یادش بخیر، آدم بسیار روشنفکری بود. البته الان زنده است و در پاریس زندگی می کند. اولین کارگردان های کارگاه نمایش ایرج انور و شهرو خردمند بودند، البته آربی هم بود، اما چون همزمان فیلم هم می ساخت، دیرتر به آنجا آمد. بهر صورت مغز متفکر و رئیس مخفی کارگاه نمایش در واقع آربی آوانسیان بود. کارگاه نمایش در حقیقت یک جریان آوانگارد و نوگرا بود که در مقابل اداره تئاتر با همه ی کهنگی اش قد علم کرده بود. کارگاه نمایش در چهارراه یوسف آباد بود. آنجا مثل محل زندگی هم بود. اینطور نبود که بچه ها یک ساعتی بیاین و یکساعت معینی بروند. خیلی ها همانجا می خوابیدند، مثلا اگر دکورمان را می خواستیم درست کنیم که اکثرا خودمان درست می کردیم، آنجا می ماندیم. صحنه آزاد بود و می توانستیم آن را مرتب تغییر بدهیم. کل فضای آنجا ۲۰ ۰ متر بود و برای ۶۰ تا ۷۰ تماشاچی جا داشت..."

در عین حال در اواخر دهه ی چهل و اوایل دهه ی پنجاه سعید سلطانپور و ناصر رحمانی نژاد که بدلیل مضمون کاملا سیاسی و اعتراض کارهایشان در هیچ قالبی نمی گنجیدند، "انجمن تئاتر ایران" را تاسیس کردند و هدفشان کار تئاتر بدون پشتوانه یی وابستگی دولتی بود. در طول این سال ها تا بهمن ۱۳۵۷ جز نمایشهایی که بوسیله ی گروه های دانشگاهی و دولتی پس از تصویب آماده ی اجرا می شدند، گروه های مستقل کمتر امکان اجرای نمایشی را می یافتند و کمتر ممکن بود که اجرای نمایش بوسیله ی آنها با ممنوعیت اداره ممیزی، اداره ی نگارش و عاملانشان روبرو نشود.

منابع استفاده شده: "نمایش در ایران" (بهرام بیضایی، چاپ دوم، ۱۳ ۷۹)، "ادبیات نمایشی در ایران" (جمشید ملک پور، دو جلد، ۱۳۶۳)، "کتاب نمایش" (خسرو شهریاری، دو جلد، ۱۳۶۵)، "کتاب نمایش" (کلن، ۲۰)، "بنیاد نمایش در ایران" (ابولقاسم جنتی عطایی، ۱۳ ۳۲)، "از صبا تا نیما" (یحیی آربین پور، دو جلد، ۱۳ ۵۵)، "نظری به هنر نمایش در ایران" (علی نصیریان، کاوه، ۱۳ ۴۲)، "گفت و گو با بهرام بیضایی" (زاون قوکاسیان، ۱۳۷۱)،

توضیح: نسخه ی نخست این مطلب را در سال ۲۰۰۲ به بهانه ی یک سخنرانی نوشتم و اینک آن را پس از بازبینی و اضافه کردن مطالبی به آن، در اختیار نشریه تلاش قرار می دهم. (مای ۵ ۲۰۰۵)