**درنگی بر گفتمان‌های حاکم بر تئاتر در ایران معاصر**

**(با تمرکز بر دهه‌های چهل و پنجاه شمسی[[1]](#footnote-1))**

**سپیده امیری[[2]](#footnote-2)**

**فتح‌الله زارع‌خلیلی[[3]](#footnote-3)**

**چکیده**

در ساحت اندیشه‌ی دهه‌های 1340 و 1350 ه.ش، جریانات متنوعی به برساخت مفاهیم مختصِ خود پرداختند. سربرآوردنِ جریانات و گفتمان‌های متعدد، شاهدی است براین مدعا که این دو دهه واجد تکاپو و پویایی در هنر به‌طور اعم، و تئاتر به ‌طور اخص می‌باشند. البته طبیعتاً مجال بحث از همه نیست؛ و ازاین‌رو، سه گفتمان که به‌لحاظِ تأثیر و تأثرات، به ژرفنای فرهنگ و هنر این عصر رسوخ کرده، گزینش شده و مورد مداقه قرار خواهند گرفت: نخست گفتمان «پهلویسم»، که توسط حاکمیت وقت، و نخبه‌های حامیِ آن شکل گرفت و گسترش یافت؛ سپس گفتمان «چپ‌گرا»، یعنی گفتمانی که طبقه‌ی متوسط تحصیل‌کرده و روشنفکر بانی آن شد؛ و در پایان، به بحث از گفتمان «عامه‌پسند»، با تمرکز بر اقشار فرودست، می‌پردازیم. البته لازم به ذکر است که، به دلیل نداشتن مجال بحث چندان در این مقاله، صرفاً به اشاراتی موجز به هریک بسنده خواهیم کرد. شاکله‌بندیِ مسیر در راستای پاسخ‌دهی به این پرسش طراحی شده که «گفتمان‌های متنفذ و مسلط بر فرهنگ و هنر به طور کلی و تئاتر به طور خاص در دهه‌ها‌ی چهل و پنجاه شمسی کدام‌اند؟ و به تَبَع آن، هدف نیز دستیابی به شناختی از این گفتمان‌ها می‌باشد. روش استخراجِ دسته‌بندی‌ها، تحلیل استقرایی است؛ و روش به لحاظ گردآوریِ اطلاعات، کتابخانه‌ای می‌باشد. نتیجه حاکی از آن است که سه گفتمان گزینش شده، در ربط و نفی دیگری قدم برداشته و رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. بدین‌ علت که گفتمان‌ها همواره به واسطه «دیگری» هویت پیدا می‌کنند و نظام معنایی خود را بر این اساس تنظیم می‌نمایند.

**کلید واژه‌:** گفتمان؛ تئاتر ایران؛ دهه‌های چهل و پنجاه

**مقدمه**

در عصر پهلویِ دوم، از طریق برنامه‌های توسعه‌ی پنج ساله‌ای که در سازمان برنامه و بودجه طراحی شده بود، انقلاب صنعتی کوچکی در سطح کشور پدید آمد. افزایش مداوم قیمت نفت ابزار لازم برای پیش‌برد این روند را مهیا کرد. اجرای اصلاحاتی در قالب برنامه‌های توسعه عمرانی، ایران را در آستانه تحول گسترده‌ای قرار داد و پوششی از صنعت بر چهره‌ی شهرها کشید. اختصاص بودجه در جهت حمایت از **هنر**، در برنامه‌های عمرانی چهارم و پنجم است که اهمیت می‌یابد. «زیرا امکانی برای دولت و دربار ایجاد می‌کند تا در مقابل صنعت سرگرمی بخش خصوصی که گستره‌ای از نشریات، فیلم‌های سینمایی و تئاترهای عامه‌پسند را در بر می‌گیرد، از تولید آثار هنریِ به اصطلاح «فاخر» حمایت کند» (قلی‌پور،1398: 137). و در مقابل گفتمان عامه‌پسندی که بیشترین اقبال را در سینما به «فیلمفارسی‌ها» و در تئاتر نیز به آن دسته از آثار که موسوم‌اند به «تئاتر لاله‌زار» نشان می‌دادند، قد علم کند.

**در نتیجه‌ی چنین تحولات شتابان و بنیادینی است که در تمامیِ سطوح کشور، گسستی از گذشته رخ می‌دهد.** درآمد نفت مستقیماً توسط دولت دریافت و هزینه شده، ازاین‌رو دولت امکان می‌یابد تا منابع مالی طرح‌های عمرانی را مهیا و شبکه‌ی بوروکراتیک خود را انبساط داده، و بر شمار حامیان خود در میان تکنوکرات‌ها و روشنفکران بیافزاید (کاتوزیان، ۱۳72: ۳۸۱). دولت در عرصه فرهنگ و هنر برآن بود تا هنرمندان و روشنفکران را در نهادهای تازه تأسیس خود جذب کند. اما در مقابل، بخش عمده‌ای از این روشنفکران، «چپ‌گرایی» را به عنوان گفتمان خود برگزیدند، و یا دست‌کم از اندیشه و مفاهیم آن در جهت اهداف خود سود جستند. اقبال جامعه‌ی روشنفکری ایرانی به این مفاهیم تا به حدی است که می‌توان گفت مفاهیم مدرنی همچون «دموکراسی» که در انقلاب مشروطیت مجال ظهور یافته بود، در خلال تاریخ دو دوره پهلوی-خصوصاً پهلویِ دوم- شنیده نشد.

‌چنین پیچیدگی‌هایی در زیست اجتماعیِ دورانی با خم‌و‌چم‌های فراوان، از طریق روایت صرف رویدادهای تاریخی، به چنگ نمی‌آیند. بنابراین می‌بایست این رویدادها و تحولات را در سایه‌ی رقابت میان گفتمان‌ها در شکل‌دهی به تحولات معنایی بررسی کرد. لازم به ذکر است که تمامی تحولات اجتماعی حاصل منازعات معنایی میان گفتمان‌هاست. گفتمان‌ها همواره در تلاش برای حفظ معنای «خودی» و طرد معنای «دیگری» پیش می‌روند؛ و همواره به واسطه‌ی سازوکارهای معنایی بر سر تصاحب افکار عمومی با هم در حال جدال‌اند، و باقی تحولات اجتماعی تابع این شرایط می‌باشند. این منازعات، شرايطي را در ادورار گونه‌گون مهیا می‌سازند که گونه‌هاي خاصي از گفتار رواج يابند؛ درعوض، بسياري ديگر استفاده نشده و مغفول افتند. در پژوهش پیش رو، از طریق تامل بر گفتمان‌های متنفذ بر تئاتر دهه‌های چهل و پنجاه ایران، به دنبال ردپای شرايطي در این زمانه‌ی خواهیم بود، که موجب گردیده گونه‌هاي خاصي از گفتار مقبول افتند و یا نادیده انگاشته شوندد.

**روش پژوهش**

پژوهش حاضر، از آن‌رو که به سطوح و روابط پدیده‌ها، در راستای افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینه‌ی تئاتر معاصر ایران شکل گرفته، و کاربرد آنیِ آن مورد توجه نمی‌باشد، به لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود. همچنین، به لحاظ روش تجزیه و تحلیلِ اطلاعات، «کیفی» است؛ که به تبعِ آن، در پی رسیدن به درک و فهم عمیقی از تجارب، می‌باشیم. متغیرها با کمک واژه‌ها، کلمات و عبارات توصیف می‌شوند. استخراج دسته‌بندی‌ها به روش **استقرایی** شکل گرفته است. بدین معناکه، انتخاب سه گفتمان منتخب در مبحث پیش رو، نه براساس نظریات از پیش موجودی، بلکه از دل مطالعه‌ی محصولات فرهنگیِ موجود در دهه‌های چهل و پنجاه است که نمودار شده‌اند. از این طریق است که به جستجوی گفتمان‌های ریشه دوانده در این عصر، خواهیم پرداخت. در نهایت لازم به ذکر است که، بخش اعظمی از اطلاعات و داده‌های مورد بحث در این مباحث با استفاده از منابع **کتابخانه‌ای**، جمع‌آوری گشته‌اند.

**مفهوم «گفتمان[[4]](#endnote-1)»**

از جمله مفاهیمی که در شکل بخشیدن به تفکر فلسفی، اجتماعی و سیاسی مغرب‌زمین در نیمه‌ی دوم قرن بیستم نقش بسزایی بازی کرد، مفهوم Discourse است.گرچه این مفهوم در ادبیات فلسفی- اجتماعی دوران کهن، قرون وسطی و به‌ویژه در دوران مدرن، کاربرد فراوانی داشته، ولی معنای آن در چند دهه‌ی اخیر تغییرات فاحشی کرده است. برای این واژه در زبان فارسی معادل‌های گوناگونی ارائه شده است؛ از جمله نطق، خطاب، سخن، کلام، گفتار و گفتمان. نظر به این‌که، به کار رفتن پنج واژه نخست، با توجه به کاربردهایی که در زبان فارسی برای این واژگان وجود دارد، غیر قابل تحدید می‌باشد، در این نوشتار معادل «گفتمان» برای واژه Discourse ترجیح داده شده است.

تعریفی که به برداشت پژوهش حاضر از این مفهوم قرابت بیشتری دارد، برآن است که گفتمان « ... به‌طور مشخص با فرآیندهای سیاسی سروکار دارد» (حسنی‌فر، 1393: 51). «گفتمان در این‌جا نظام معنایی بزرگتر از زبان است و هر گفتمان بخش‌هایی از حوزه اجتماع را در سیطره خود گرفته و به‌واسطه‌ی در اختیار گرفتن ذهن سوژه‌ها، به گفتارها و رفتارهای فردی و اجتماعی آن‌ها شکل می‌دهد» (سلطانی، 1383: 155). درحقیقت، هویت هرچیز در شبکه‌ی هویت‌های دیگری که با هم مفصل‌بندی[[5]](#endnote-2) شده‌اند، کسب می‌گردد. از این‌رو‌، مفهوم مفصل‌بندی نقش مهمی در نظریه‌‌ی گفتمان دارد. عناصر متفاوتی که جدا از هم شاید بی‌مفهوم باشند، وقتی در کنار هم در قالب یک گفتمان گرد آمده و مفصل‌بندی می‌یابند، هویت نوینی را کسب می‌کنند. به واسطه‌ی این مفهوم است که معنای بعضی از نشانه‌ها گاه آنچنان مرسوم می‌شود که در نظرمان کاملاً طبیعی جلوه می‌کنند (سلطانی، 1387).

گفتمان از این منظر حوزه‌ای است که مجموعه‌ای از نشانه‌ها در آن به صورت شبکه در‌آمده و معنایشان تثبیت می‌گردد. این معانیِ درون گفتمان، حول یک نقطه‌ی مرکزی- نشانه‌ی برجسته و ممتازی که نشانه‌های دیگر در سایه‌ی آن قرار دارند- مفصل‌بندی می‌شوند (همان). گفتمان‌ها تلاش می‌کنند تا از طریق و تقلیل معانی متعدد یک نشانه به یک معنا، و ایجاد نوعی انسداد، ابهام معنایی را برطرف سازند. اما این عمل به طور کامل امکان‌پذیر نیست و معنا به طور صددرصد تثبیت نمی‌شود، چراکه احتمالات معنایی‌ای که در حوزه گفتمانگونگی[[6]](#endnote-3) وجود دارند، همواره ثبات معنا در گفتمان مورد نظر را تهدید می‌کنند. ازاین‌رو، همه‌ی وقته[[7]](#endnote-4)‌ها به طور بالقوه چندمعنا باقی می‌مانند و همیشه این احتمال وجود داشته که هرکدام از معانی دیگر بروز پیدا کند.

براساس نظر (سلطانی، 1383) گفتمان‌ها در زمان و مکان وجود دارند و برای بررسی آن‌ها بایستی بازه‌ی زمانی و مکانی را مدنظر قرار داد. سپس، شناسایی حداقل دو گفتمان رقیب ضروری است، که رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. گفتمان‌ها همواره به واسطه «غیر» هویت یافته و نظام معنایی خود را بر این اساس تنظیم می‌کنند. وجود گفتمانی مطلق که به تنهایی بر جامعه‌ای حاکم باشد، براساس این نظریه امکان‌پذیر نیست؛ و هرگز نمی‌توان سیر تحول یک گفتمان یا نظام معنایی آن را مورد بررسی قرار داد مگر آنکه در مقابل گفتمان رقیب قرار گیرد. بنابراین، در پژوهش پیش رو نیز با تعیین محدوده جغرافیاییِ ایران در بستر زمانیِ دهه‌های 1340 و 1350 قدم برداشته؛ و در گام‌های مختلف براساس شناسایی و تحلیل گفتمان‌های مجزا که روابط غیریت‌سازانه برقرار می‌کنند، پیش خواهیم رفت.

## گفتمان‌های متنفذ بر تئاتر در دهه‌های 1340 و 1350

**الف- گفتمان «پهلویسم[[8]](#endnote-5)»**

در این بخش با نظر بر کلیات طرح پهلوی دوم -مشخصاً فرهنگ و هنرِ دو دهه‌ی پایانیِ آن-، ادراکی نسبی از این گفتمان حصول خواهد شد. در همین بدو امر لازم به تذکر است که بررسی تحولات فرهنگی و هنری این دوران بدون توجه به وجوهی نظیر اقتصاد و سیاست ابتر خواهد ماند. چراکه محمدرضا شاه در سال‌های پس از برکناریِ محمد مصدق در تاریخ 28 مرداد 1332، به لطف درآمدهای روبه رشد نفت[[9]](#endnote-6) به تکوین یک ساختار دولتی فراگیر و گسترده که از عصر رضاشاه آغاز شده بود، دست یازید. **هنر** نیز در این دوران، به‌خصوص دو دهه‌ی پایانیِ آن، به عرصه حمایت بوروکراتیک وارد شد؛ و به عنوان بخشی اساسی از برنامه‌ی نوسازی دولت «همگانی» شد (قلی‌پور، 1398: 146). محرک تغییر در سیاست‌گذاری فرهنگی، افزایش بودجه حاصل از رشد اقتصادی است که حمایت از هنرها را از چارچوب سنتی حامیان هنر و اعانات آن‌ها برون می‌آورد (همان، 144). مقصود آن‌که، متناسب با افزایش قیمت نفت است که ایده‌های تازه‌ای در سیاست‌گذاری فرهنگی شاکله می‌پذیرد.

درآمد نفت مستقیماً توسط دولت دریافت و هزینه شده، ازاین‌رو دولت امکان می‌یابد تا منابع مالی طرح‌های عمرانی را مهیا و شبکه نظامی و بوروکراتیک خود را انبساط دهد. علاوه برآن، به نوسازی فضاهای هنری در این عصر که از ساخت دانشگاه‌های هنر تا اماکنی جهتِ برگزاریِ رویدادها و تشکیل گروه‌ها و انجمن‌های هنری را دربرمی‌گیرد، همت کند. تالار رودکی(1346) که تالار چند منظوره‌ای با هدف اجرای نمایش‌های باله، اپرا، کنسرت‌های موسیقی ایرانی و اروپایی بود، افتتاح شد. شکل‌گیری سازمان باله ملی ایران (1337)-که در تالار رودکی مستقر بود- و اپرای تهران (1346)، تئاتر شهر(1346) و موزه هنرهای معاصر (1356)، دانشکده هنرهای دراماتیک (1343) نمونه‌هایی از میل به نوسازی همه‌جانبه هنر از قِبَلِ افزایش قیمت نفت هستند.

تحولات این دوره منحصر به فضاهای شهری نمی‌شود. زیست‌جهان دهقانان و طبقات روستانشین که جمعیت غالب بر ایرانِ دهه‌های پیش از انقلاب را شکل می‌دادند نیز، با تغییرات بنیادینی مواجه شد. طبقاتی که از طریق تصویرسازی‌های مداومِ روشنفکران و هنرمندان-به‌خصوص چپ‌گرایان- به سینما، تئاتر، برنامه‌های تلویزیونی و ادبیات «متعهد» دهه‌های 1340 و 1350 راه یافته بود؛ -گرچه به نحو دلخواه این روشنفکران-. فضای زیستِ این اقشار از دهه‌های 1340 و 1350 به این‌سو، متأثر از برنامه‌ای موسوم به **اصلاحات ارضی**، که از مهمترین قوانین اجرا شده در تاریخ سیاسی\_اقتصادی\_اجتماعی ایران است، صورتی متفاوت به خود گرفت. اثرات اجرای این برنامه نه تنها فضای زندگی روستانشینان کشور را دستخوش تغییر کرد بلکه تکانه‌های آن در شهرها نیز حس شد. در این اثنا، تربیت ذوق هنری این اقشار نیز با تمسک جستن به «خانه‌های فرهنگ روستایی»، «ترویج تئاتر»، «ساماندهی سرویس‌های سیار سینمایی» و «گسترش کتابخانه‌های عمومی» پی گرفته می‌شود؛ که بیانگر شکل‌گیری نهادهای تازه و گسترش نهادهای هنری پیشین برای تحقق ایده «همگانی کردن فرهنگ» است.

بدین‌سبب، اقتصاد، سیاست، فرهنگ و هنر در این برهه از تاریخ ایران، مناسباتی نوظهور و متمایز از پیش می‌یابند. حاکمیت با حمایت از سوی این اقشار تکنوکرات و روشنفکران حامی، سعی برآن دارد تا در مقابل صنعت-هنرِ بخش خصوصی که طیف وسیعی از آثار سینمایی و تئاترهای عامه‌پسند را در برمی‌گیرد، از تولید نوع دیگری از هنر به اصطلاح «فاخر» و البته «غیرسیاسی»-سیاست به معنای مد نظر روشنفکران چپ‌گرا- حمایت کند.

جلال ستاری (1310-1400) درباب وضع تئاتر این سالیان می‌نویسد: «نبود نهضت‌ها و سازمان‌های اجتماعی و فرهنگی نیرومند، دولت وقت را برآن داشتند که در غیاب آن‌ها و به جای آن‌ها، کمک به توسعه نوعی تئاتر (تئاتر دولتی غیرسیاسی) را وجهه همت خود قرار دهد» (ستاری، ۱۳۷۹: ۱۱۵). بسط این نوع تئاتر در زمره‌ی اهداف و آمال مهم دولت در برنامه‌ی توسعه‌ی فرهنگی قرار داشت. چراکه، «ترویج تئاتر» و «تربیتِ» ذوق و سلیقه‌ی هنری جامعه، -با رویکردی به دور از سیاستِ مورد توجه بدنه‌ی اصلیِ روشنفکران-، در برنامه‌ی چهارم عمرانی در نظر گرفته شده بود (قلی‌پور، 1398: 145). از سویی دیگر، دولت در عرصه‌ی فرهنگ و هنر برآن بود تا هنرمندان و روشنفکران را در نهادهای تازه تأسیس خود جذب کند. در دهه‌ی 1340 ه.ش. با زدن کلنگ احداث تئاتر شهر (آبانِ 1345) در تهران و افتتاح تلویزیون ملی ایران (اسفندِ 1345) در حضور شاه و فرح، و از همه مهم‌تر برگزاری نخستین جشن هنر در شیراز به سال 1346 توسط «سازمان رادیو تلویزیون ملی»، این تلاش‌ها تشدید گشت.

آنچه که سازمان رادیو تلویزیون ملی از آن تحت عنوان «مأموریت‌های فرهنگی-هنری» یاد می‌داشت، از سوی وزارت فرهنگ و هنر بسیار مورد انتقاد قرار گرفت؛ بااین‌وجود، سازمان کماکان فعالیت‌های جنبی نظیر پی‌ریزیِ کارگاه‌های هنری، گروه‌های پژوهشی و جشنواره‌های فرهنگی و هنری را دنبال نمود. بدین‌سبب، «تلویزیون از آغاز دهه‌ی ۱۳۵۰ به یکی از نهادهای مستقل از دولت در عرصه سیاست‌گذاری فرهنگی تبدیل شد، که تأثیر آن به واسطه‌ی رسانه و همین برنامه‌های جنبی قابل قیاس با وزارت فرهنگ و هنر نیست» (همان: 158-159). از ثمرات مهم‌ترین برنامه جنبی این سازمان یعنی جشن هنر شیراز -که همه ساله به مدت ده روز در شهریور ماه برگزار می‌شد-، در حوزه تئاتر ایجاد «کارگاه نمایش» بود. موجبات شکل‌پذیریِ «کارگاه نمایش» را بیژن صفاری(1312-1398) دبیر کارگاه، چنین تشریح می‌کند:

در این فستیوال(جشن هنر)، هنرمندان و گروه‌های بزرگ نمایشی، از سراسر دنیا چه از شرق و چه از غرب شرکت دارند، و آثار با ارزش نمایش سنتی و امروزی را ارائه می‌نمایند. اگر ما بخواهیم از این ده روز فعالیت شدید هنری، سود ببریم، می‌بایست برداشت‌های بدست آمده را در طی سال تجزیه و تحلیل کنیم. تجربیاتی که برای هنرمندان ما چه در زمینه تئاتر و چه در زمینه موسیقی و هنرهای دیگر لازم و ضروری است، و همین موجب ایجاد کارگاه نمایش شد (خرم‌زاده اصفهانی،1387: 204 - 205).

هنرمندانی نظیر عباس نعلبندیان (1326-1368) و آربی اُوانسیان (1320-حاضر) از سبیل شراکت در این کارگاه، در سطح تئاتر کشور مطرح گشتند. ورود تکنوکرات‌ها و روشنفکران به بدنه دولت را هم می‌توان به معنای دلبستگیِ آن‌ها به ایدئولوژی و اندیشه‌های حاکمیت تلقی کرد، و هم فرض داشت که عده‌ای از ایشان در پی تحقق ایده‌های فردی خود با امکانات دولت، به این مسیر قدم نهادند. اما لازم به تذکر ایت که، آنچه تا بدین‌جا به وصف آمد، تنها یکی از شیوه‌های مواجهه با هنر در این عصر بود. علی‌رغم آن‌که حکومت با بهره جُستن از قانون سال 1310 بر ضد «مرام اشتراکی» نه تنها حزب توده، که جبهه ملی و سایر احزاب مخالف را ممنوع‌الفعالیت و قدرت خود را تثبیت نموده بود (آبراهامیان،1394: 515-516)؛ این تشکیلات به طرقی دست به بسط گفتمان خود زدند؛ و مشخصاً در حوزه هنر و ادبیات از اقبال روزافزونی برخوردار شدند.

### ب- گفتمان «چپ‌گرا[[10]](#endnote-7)»

جهان و خصوصاً بخشی از آنچه کشورهای جهان سوم نامیده می‌شوند، پس از جنگ جهانی دوم که در ایران با سقوط رضاشاه و آغاز پهلوی دوم همزمان بود، به شدت تحت تأثیر جریانی از روشنفکری قرار داشت که مبتنی بر اندیشه‌های مارکسیسم، نقدی را علیه مدرنیته آغاز کرده بود. از آنجاکه چنین نقدی با روند استعمارزدایی همگام بود، با اقبال چشمگیری مواجه گشت. با تسلط اندیشه‌های چپ بر جریان روشنفکری، مدرنیته به مثابه‌ی جریانی عقیم و بحران‌زده تصور شد که جوامع را به سمت‌و‌سوی «مصرف‌گرایی» سوق می‌داد. تدبیر این جریان به‌جای تکیه بر مفاهیم مدرن، همچون ارزش‌های لیبرال و دموکراتیک، بر مفاهیم پرطمطراقی همچون «بومی‌گرایی» و «بازگشت به خویشتن» پی افکنده شده بود. تکاپوی پر سروصدای طیف وسیعی از روشنفکران در دنیای غرب، اقبال چنین جریانی را در منظر روشنفکران جهان سوم بیشتر جلوه‌گر می‌ساخت.

روشنفکران ایرانی نیز از این جریان برکنار نماندند؛ و از «چپ‌گرایی» در جهت اهداف خود بهره‌وری نمودند. درنتیجه، روشنفکران این دوره، به‌واسطه‌ی تأثیر و تأثراتِ چپ‌گرایی، کل «پروژه مدرنیته» را توطئه‌ای برای تسلط مرکز بر پیرامون از طریق گسترش بازار سرمایه و نفی سنن اجتماعی جوامع مقصد دانسته، و به جد با مفاهیم و همچنین مظاهر آن ستیز ورزیدند (همان،480-479).

از آنجاکه «چپ‌گرایی» واجد تعاریف و شاخه‌های متعددی می‌باشد، لازم به تذکر است که چپ این دوره اغلب تحت نفوذ تحولات شوروی، مارکسیسم-لنینیسم و یا متأثر از تحولات چین، مائوئیسم را سرمشق اندیشه‌های خود قرار داده بود. البته روشنفکران ایرانی رنگ و لعابی بومی به آن بخشیده، و اتفاقاً مسیر بازگشت به یک جامعه‌ی نوین اسلامی مبتنی بر مفاهیم شیعی را هموار ساختند. معروفیت نوشته‌های روشنفکرانی از قبیل جلال آل‌احمد (1302-1348)، صمد بهرنگی (1318-1347)، غلامحسین ساعدی(1314-1364)، گواه نزدیکی فزاینده‌ی نویسندگان روشنفکر در میان اقشار مختلف -به‌خصوص جوانان طبقه‌ی متوسط- است. گرچه به محک گذاردن این امر که این روشنفکران در نقد وضع موجود تا چه اندازه منصفانه و یا حداقل مبتنی بر واقعیت عمل کرده‌اند، کار آسانی نیست؛ اما با تحقیقات مستقلی که به تازگی در رابطه با حکومت محمدرضاشاه صورت گرفته، روشن است که روشنفکران این عصر در ارزیابی خود از وابستگی حکومت او به کشورهای غربی و همچنین اصلاح‌ناپذیری سیاسی، اغلب متأثر از گفتمان ضد امپریالیستی بوده‌اند تا واقعیت‌های سیاسی (نجف‌زاده، 1395، به نقل از گازیوروسکی).

نکته‌ی مدنظر پژوهش حاضر، تأثیر این گفتمان بر هنر و فرهنگ این دوران است. اما پیش از آن لازم به تذکر است که نفوذ این تفکرات بین طبقات[[11]](#endnote-8) متوسط به قدری چشمگیر می‌نمود، که در سال ۱۳۲۵ و تنها سه سال پس از آغاز فعالیت حزب توده در دانشکده‌ها، رئیس دانشگاه تهران بیان داشته که بیش از چهار هزار دانشجوی دانشگاه شدیداً متأثر از حزب توده می‌باشند. همچنین اخطارِ مسئولین دانشگاه در اواخر همان سال، مبنی برآن‌که ماحصلِ تبلیغات دبیران دبیرستان‌ها، هفتاد و پنج درصد دانشجویان تازه‌وارد کمونیست‌اند (آبراهامیان، 1394الف: 410) گویای غموض ماجرا است. ازاین‌رو، با نظر بر مطبوعات زیرزمینی، رفته‌رفته با نسل جوانی از روشنفکران مواجه می‌شویم که دست‌به‌کارِ تدوین اندیشه‌هایی رادیکال بودند، اندیشه‌هایی که سرانجام به نابودی حاکمیت پهلوی منجر گشت. از مهمترین تشکلاتی که در این دو دهه همچنان به فعالیت خود-گرچه زیرزمینی- ادامه دادند، می‌توان بر «حزب توده»، سازمان‌های چریکی نظیر «فداییان خلق ایران»، «مجاهدین خلق ایران»، مارکسیست‌های منشعب از مجاهدین و گروه‌های کوچک اسلامی و محلی انگشت نهاد. بدین ترتیب انشعابات رادیکال[[12]](#endnote-9) رفته‌رفته دست بالاتر را بین چپ‌گراها پیدا کرد. قریب به تمامی اقشاری که به گروهک‌های چریکی و مسلح پیوستند، از نظر پیشینه‌ی اجتماعی، به روشنفکران جوان تعلق داشتند.

برای چنین قشر وسیعی از روشنفکران چپ‌گرا، «هنردوستیِ» دولت و دربار جز برنامه‌ای متظاهرانه نبود. خسرو گلسرخی «گسترش فرهنگ» در سیاست‌گذاری فرهنگی را سرپوشی برای فقر می‌دانست، و «هنردوستی» و «هنرپروری» دربار و دولت را با عناوینی چون «هنر اداری» و «هنرمند در قالب کارمند» به سخره می‌گرفت؛ او بشارت می‌داد که روزی «چریک‌های فرهنگی» می‌آیند و «فرهنگ پویا» بر «فرهنگ مومیایی شده پیروز می‌شود» (گلسرخی به نقل از قلی‌پور، 1398: 145). از جمله تلاش‌های صورت گرفته توسط روشنفکران نزدیک به این ساحت از اندیشه، شکل‌دهی به برخی کانون‌ها –نظیر کانون نویسندگان- و انجمن‌های هنری –نظیر انجمن تئاتر ایران- بود.

سعید سلطانپور(1319-1360) که از اعضای فعال «انجمن تئاتر ایران»- از جریان‌های تئاتری متعرض چپ‌گرا در نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل و نیمه‌ی اول دهه‌ی پنجاه (شهبازی و کیان‌افراز، 1387: 202)- در خصوص معنای تئاتر بیان می‌دارد:

تئاتر، آن‌گونه که انسان‌های مؤثر بر اندیشه‌های من دیده‌اند و من نیز می‌بینم به دلیل ارتباط مستقیم و عرضه‌ی اجتماعی مفاهیم خویش، در جبهه هنر و ادبیات، حساس‌ترین پایگاه شناخت و درمان زخم‌های سوزان و عمیق مردمان جوامع محروم است و باید در برابر مردم، زنده و متحرک، به تفسیر روابط جابرانه‌ی طبقاتی بپردازد و پنهان‌ترین و فردی‌ترین دردهای روان پیچیده اما قابل کشف انسان را با توجه همه‌جانبه به موقعیت‌های ملی، در عرصه طبقاتی متجلی سازد (همان، 198-199).

از مبانیِ این فکر و اندیشه، مخالفت سرسختانه با فرمالیسم در هنرِ «کارگاه نمایش» و برنامه‌های تئاتر تلویزیونی و اجراهای نمایش جشن هنر شیراز بود؛ که در نشریات اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه به جدال لفظی و قلمی تند و تیز با این جریانات دامن زد[[13]](#endnote-10). این دسته جشن هنر و کارگاه نمایش را «تجلی خودپرستانه‌ی هنر فئودال – بورژوایی» می‌دانستند، که «برای نمایشِ ژستی جهانی تشکیل می‌شود.» دولت را متهم داشتند که در جهت زدودن هرگونه خطر اجتماعی از جانب تئاتر «طبق سلیقه‌ی خاص سردمداران هنری خویش برنامه ریخت و تئاتر را کم‌کم به مدرنیسم بی‌بندبار آلود، اهمیت محتوا را به شدت منکر شد و شکل‌های آبستره را به تئاتر تحمیل کرد» (همان:203-204). گرچه این نکته نیز واجد اهمیت می‌باشد که با وجود چنین مخالفت‌هایی، اکثریت اجراهای تئاتریِ این قشر در سالن‌های وابسته به حکومت –به‌خصوص وزارت فرهنگ و هنر- انجام می‌پذیرفت.

برای نمونه بین آثار ساعدی «چوب به دست‌های ورزیل»، «آی با کلاه، آی بی کلاه» (1346 و 1347) و «بام‌ها و زیربام‌ها» (1349) هر دو به کارگردانی جعفر والی، «وای بر مغلوب» (1349) و «دیکته و زاویه» (1345 و 1347) با اجرایی از داود رشیدی (1321-1395) و «بهترین بابای دنیا» به کارگردانی عزت‌الله انتظامی (1303-1397)، همگی در تالار «25 شهریور» یا «سنگلج» به اجرا رفتند. سعید سلطانپور نیز با وجود مخالفت‌های رادیکال و تند خود، در سال 1348 «دکتر استوکمانِ دشمن مردم» را در «تالار انجمن ایران و آمریکا و «سالن تئاتر دانشکده هنرهای زیبا» به صحنه آورد. اما در توضیح این رویکرد دوگانه می‌توان یادآور این نکته شد که اعم مخالفت این اقشار با فعالیت‌های سازمان رادیو تلویزیون ملی بود که بانی جشن هنر شیراز و در نهایت حامی فرمالیسم در هنر و کارگاه نمایش بود. در کنار نگاه این سازمان، دیدگاه وزارت فرهنگ و هنر قرار داشت که معتقد به تئاتر ملی و نگاه به فرهنگ بومی ایران، در تئاتر بود. آنها بیشتر فعالیت خود را در تالار سنگلج و تالارهای دانشگاهی متمرکز می‌کردند. بنابراین کمتر مورد خشم مخالفین قرار می‌گرفت و در موارد زیادی میزبان این روشنفکران نیز بودند[[14]](#endnote-11).

همزمان با دور شدن از گفتمان پهلویسم، نزدیکی روزافزون چپ‌گرایان به مذهبیون نیز قابل توجه است. اغلب گفتمان‌های متنفذ در دوره دوم پهلوی، به نوعی دچار همذات‌پنداری رومانتیک جامعه‌ای در حال پوست انداختن و ترس ناشی از آن بوده‌اند. از این منظر این گفتمان‌های فرهنگی اقبال به روحانیت و گزاره‌های ایشان را پیش چشم جامعه ایرانی گشودند؛ و گزاره‌های مبتنی بر جامعه‌ی سنتی را دلپذیر، جدی و قابل وصول ساختند. شاعران، سینماگران، رمان‌نویسان، ترانه‌سرایان و موسیقی‌دانان، اساتید دانشگاه و روزنامه‌نگاران همه در برساختن این گفتمان‌های فرهنگی نقش اساسی ایفا کردند؛ و با تأویل‌پذیری گزاره‌های فراموش شده، کمک‌کار روحانیون شدند (نجف‌زاده،1395). این نکات در آثار هنری آن‌ها به وضوح نمود می‌یابد.

نکته واجد اهمیت دیگری که در ساحت این اندیشه نمود یافته است؛ سرچشمه‌ای در خوانش آن‌ها از «فرودستی» دارد. چپ‌گرایان که همواره خود را به نوعی حافظ منافع اقشار فرودست و بَری از فرادستان می‌دانستند، میانه‌ای با تئاتر عامه‌پسند آن دوران نداشتند. آن‌ها تئاتر لاله‌زار را «نمایش‌هایی مبتذل و واریته‌[[15]](#endnote-12)های مردم فریب» می‌خواندند (شهبازی و کیان‌افراز، 1387: 203). درواقع جدوجهد برآن بود تا خوانشی مختص به خود، برمبنای اندیشه‌های چپ‌گرا از فرودستی عرضه شود. اما لازم است به گفتمان مورد اقبال عامه‌ی مردم نیز نگاهی افکنده شود. گفتمانی که هر دو دسته پیشین، سعی در تعریف و وام‌گیری از آن داشتند.

### پ-گفتمان «عامه‌پسند[[16]](#endnote-13)»

«تاریخ از پائین»، «تاریخ زندگی روزمره» و «تاریخ خرد»[[17]](#endnote-14) نظر بر نحوی از انحاء واجد اهمیتِ تاریخ دارد. تمامیِ این مواضع، مقیاس‌های تاریخ را کوچک نموده و توجه را بر افراد و توده‌ها به‌ازای افراد متنفذ معطوف می‌دارند[[18]](#endnote-15). تاریخ مردم درحقیقت، جاری و ساری در زندگی توده‌هاست. «اين تاريخ، روایتگرِ جدال‌ها، چالش‌های روزمره، باورها، ارزش‌ها و افکار مردم است»[[19]](#endnote-16). معتقدان به این رویکرد، نگرش خود را از جریانات عمده و افراد فرادست، به پیکار نيروهای فرودست، افکار و توده‌ها معطوف داشته‌اند. تاريخ مردم اساساً از رویکرد تاريخ‌نگاران سنتی، كه مدت زمانِ مدیدی تنها بر سياست‌ها و ديپلماسی سطح بالا، ثروت و زندگی دولتمردان عالی‌رتبه تمركز داشته‌اند، راه خود را جدا می‌سازد (آی.پورت، 1397، 41-42).

بنیانِ اتخاذ این رویکرد، تلاش در جهت بازنمایی عاملیت در بین مردمی است که اغلب توده‌ای منفعل از قربانيان بی‌هدف، و حاصلی بی‌اختيار در جامعه تصور می‌شده‌اند. درواقع این جماعت، نه ‌تنها دست‌های منفعل در تاريخ نبودند، بلکه تا حدودی عاملان زندگی خود نیز به شمار می‌رفته‌اند. بدین‌سبب، ضروری است تا توجهات بر «توانايی عامه‌ی مردم درراستای مبارزه با انواع سلطه‌گری و كنترل، به واسطه‌ی چانه‌زنی افراد، تغييرات، انتخابات و تصميمات در مواجه با وضع فراگير» معطوف گردد (همان،44). روشی كه تمامیِ افراد را ناچيز و در پرتو وسيعی از جبر و ساختارهای بی‌فاعل فرض كرده، به کناری گذاشته شود؛ و فاعلیت و عامليت عامه‌ی مردم به درستی نمايش داده شود. ازاین‌رو، در عوضِ مفروض داشتن توده‌های مردم به‌عنوان ناتوانان تاريخ، روش «تاريخ از پائين» جدوجهدی در جهت نمایش چگونگیِ تأثیر و تأثر مردم، در شکل‌گيری ساختارها و نيروهای فرافردی به‌طور گسترده، بروز می‌دهد.

با نظر براین نکته که الفاظی نظیر «مردم»، «عوام» و «عامه» معانیِ گسترده‌ای را دربر می‌گیرد، در همین بدو امر لازم به تذکر است که در در مطلب پیش رو تنها بخشی از عامه‌ی مردم مدنظر می‌باشد؛ بخشی شامل اقشار فرودست شهریِ جامعه. فرودست نه تنها به‌لحاظ سرمایه‌ی اقتصادی، بلکه مؤلفه‌هایی نظیر آموزش و پایگاه اجتماعی نیز در حدودِ این تعریف جای می‌گیرند. دهه‌های 1340 و 1350 با گسترش حلبی‌آبادها در اطراف شهرهای بزرگ، که ماحصل افزایش انفجاری جمعیت و همینطور مهاجرت‌ها بود، مواجه گشت. مهاجرت‌هایی که از دلایلی همچون اجرای اصلاحات ارضی، دافعه‌های زندگیِ روستایی و جاذبه‌های زندگیِ شهری تبعیت می‌کردند. «تا اواسط دهه 1350، تهران دارای حدود 50 محله تهی‌دست‌نشین و حاشیه‌نشین شده بود. سکونت‌گاه‌های مشابهی در دیگر شهرهای ایران نظیر تبریز، کرمانشاه، همدان، بندرعباس، اهواز، بوشهر، شیراز و مشهد به‌وجود آمده بود» (بیات،1997، 59).

بنابراین تا اواخر دهه 1350، علاوه بر منبسط گشتن طبقه متوسط جدید، می‌توان برآمدن یک طبقه فرودست شهری و حاشیه‌ای نسبتاً عظیم را به چشم دید؛ که به واسطه‌ی تمایزات جغرافیایی و اجتماعی، و محرومیت‌هایشان نسبت به جریان اصلی شهر، شناخته می‌شوند. درعین‌حال که بخش عمده‌ی این تهی‌دستان جدید، شرایط جاری را به زندگی گذشته ارجح می‌نهادند، آسیب‌پذیری در زندگی هر روزه، خصیصه‌ی برجسته‌ی حیات اجتماعی‌شان محسوب می‌شد (همان، 68). این اقشار به طور روزافزونی محل توجه روشنفکران قرار گرفته؛ و بازنمایی در آثار آن‌ها ماحصل این رویکرد بود. مشخصاً روشنفکران چپ‌گرا -همانطور که پیش‌تر اشاره شد- با خوانشی مختص به خود به تقدیس و تحبیب فقرا و تحقیر اغنیا همت می‌گماردند؛ برای نمونه علی‌اشرف درویشیان(1320-1396) در کتاب «آبشورانِ»(1354) خود -که نام گندآب روبازی است در کرمانشاه، و اطراف آن محل زندگی اقشار تهی‌دست این شهر بوده است- سیر تقسیم خوشبختی از شمال شهر به جنوب شهر را ترسیم نموده است. سیلی که از بالای شهر به راه می‌افتد و کثافت و زباله‌های آن را برای مردم مهجور حاشیه آبشوران به ارمغان می‌آورد، از تماثیل اوست: «نقب‌ها توی آشورا خالی می‌شدند، زباله‌ها را در آشورا می‌ریختند. از بالای شهر همین‌طور که پایین می‌آمد، بارش را می‌آورد تا به در خانه‌ی ما می‌رسید. همه بارش را روی گرده ما خالی می‌کرد» (درویشیان، 1354: ۶). دیگری سیر نور است، که از شمال به جنوب شهر، کمتر و کمتر می‌شود تا در نهایت، محو گردد: «از دور چراغ‌های شهر چشمک می‌زدند و همان‌طور که به پایین شهر می‌رسیدند کم‌نورتر و ریزتر می‌شدند، تا محله ما که تاریک تاریک می‌شد»(همان، ۳۹).

گفتمان حاکمیت نیز با خوانش خاصِ خود از «عوام» همراه شده؛ که به‌خصوص در بابِ نمایشِ عصر پهلوی دوم مصداق‌پذیر می‌نماید. در حوزه تئاتر این دوران که «نقطه پیوند دانش آکادمیک، سیاست‌گذاری فرهنگی و تاریخ نگاری تئاتر است. دانشگاه‌های تازه تأسیس و دانشجویان در جستجوی «تئاتر ملی» به سراغ نمایش‌گران عامه‌پسند می‌رفتند و همگام با آن‌ها دولت نیز حمایت از سنت در عصر نوسازی را به سیاست‌گذاری فرهنگی خود تبدیل می‌کرد و تاریخ‌نگاری تئاتر ایران نیز نیازمند تاریخی برای نمایش مدرن ایران بود تا پیشینه‌ی این هنر را قرن‌ها پیش از مشروطه برساند» (قلی‌پور،1398: 236). در پنجمین جشن هنر شیراز که با شعار «جشن هنر امروز» آغاز شده بود، جز اجرای نمایش روحوضی، اجرای تعزیه مضحک خروج مختار توسط پرویز صیاد در حسینیه مشیر را هم در برنامه گنجانده شد (خرم‌زاده اصفهانی، ۱۳۸۷: ۱۵۳-۱۵۴). این دو رویداد نقطه عطفی در توجه نهادهایی همچون رادیو تلویزیون ملی ایران و جشن هنر شیراز به نمایش‌های فولکلور است، که عده‌ای به عنوان احیاء سنت‌های نمایش ملی آن را می‌ستایند و عده‌ای نیز به مخالفت با آن می‌پردازند. از دل این کنش‌ها است که هنرمندانی نظیر علی نصیریان(1313-حاضر) و پرویز صیاد(1318-حاضر) سربرآوردند.

اما بایستی توجه داشت که مقصود از گفتمان عامه‌پسند در این پژوهش، جریانی است که توسط حکومت جذب نشده و در قالب تئاترهای خصوصیِ لاله‌زار فعالیت داشته است. ازاین‌رو، آثاری که در ارتباط مستقیم با ذوق و سلیقه‌ی خودِ این اقشار شکل گرفته محل بحث می‌باشد؛ نه آثار نمایش‌داده شده در فستیوال‌هایی نظیر جشن هنر شیراز، و نه آثار شکل‌گرفته توسط روشنفکران چپ‌گرا در «تقدیس» یا «آگاهی بخشیِ» به آن‌ها. اقبال این اقشار در سینما به «فیلمفارسی» و در تئاتر به «تئاتر لاله‌زاری» غیرقابل‌انکار است. تئاتر عامه‌پسندی که بر اساس داوری فرهیختگان و دانش‌آموختگان تئاتری دستِ پایین و «مبتذل» نامیده می‌شود. برای مثال اکبر رادی (1318-1386) در گفتاری با عنوان «حسن کچل و غرفه بهشت» است درباب مدیران لاله‌زار که می‌نویسد: « ... پای صحبت‌شان که می‌نشستی، صادقانه به هیچی و پوچی و نکبت و بی‌مایگی، و دست آخر به کسب و کار کثیف‌شان مقر بودند» (رادی به نقل از قلی‌پور، 1398).

اما با توجه به استمرار این آثار، بیراه نیست اگر تئاتر لاله‌زاری در دهه‌های ۱۳۴۰ و 1350 را نمونه‌ای از تفریح طبقه فرودست بدانیم که ناخواسته در برابر سیاست‌گذاری فرهنگی فاخر و نخبه‌گرای نیمه دوم چهل و سراسر دهه ۱۳۵۰ مقاوم است؛ و این فقدان انعطاف امکانی برای بکر ماندن فرم‌های سرگرم‌کننده آن را در تغییر و تحولات سریع نوسازی فراهم می‌آورد. درواقع فرم‌های منسوخ سرگرمی در این خیابان تا دهه‌ی ۱۳۴۰ و پس از آن به حیات خود ادامه می‌دهند (همان: 239). این سویه‌ی واجد اهمیت تئاتر عامه‌پسند لاله‌زاری، که اغلب به دلیل عدم همخوانی با متر و معیارهای زیبایی‌شناسانه، مغفول افتاده، موجب گردید تا بخش مهم و پایانی این پژوهش، به معرفی آن اختصاص یابد.

**نتیجه‌گیری و پیشنهادات**

این پژوهش با تعیین محدوده جغرافیایی- ایران- و بازه‌ی زمانی-دهه‌های 1340 و 1350- آغاز گردید؛ و در سه گام مختلف براساس شناسایی و تحلیل سه گفتمان مجزا پیش برده شد. سه گفتمانی گزینش شد که بیشترین نفوذ معنایی را در سطح هنر به طور عام و تئاتر به طور خاص، به خود اختصاص داده‌اند. هریک از این جریانات، در ربط و نفی دیگری قدم برداشته است؛ بنابراین، در بررسی ادوار تاریخی، شناسایی حداقل دو گفتمان رقیب ضروری است. گفتمان‌هایی که رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. بدین علت که گفتمان‌ها همواره به واسطه «دیگری» هویت پیدا می‌کنند و نظام و دلالت‌های معنایی خود را بر این اساس تنظیم می‌کنند. وجود گفتمانی که مطلقاً به تنهایی بر جامعه‌ای حاکم باشد، براساس این تعریف امکان‌پذیر نیست؛ و هرگز نمی‌توان سیر تحول یک گفتمان یا نظام معنایی‌اش را مورد بررسی قرار داد، مگر آن‌که در مقابل گفتمان رقیب قرار گیرد. به طور خاص، شبکه‌ی معنایی ساخته شده توسط چپ‌گراها بر مبنای مخالفت سرسختانه با فرمالیسم در تئاترِ «کارگاه نمایش» و برنامه‌های تئاتر تلویزیونی و اجراهای نمایش جشن هنر شیراز شکل گرفته است. یا در بحث از گفتمان حاکمیت لازم به یادآوری است که در تضاد با چپ‌زدگی بود که، توسعه‌ی نوعی تئاتر (تئاتر دولتی غیرسیاسی) را در دستور کار خود قرار داد. گفتمان عامه‌پسند و یا آثاری که در ارتباط مستقیم با ذوق و سلیقه‌ی بدنه‌ی اصلیِ جامعه شکل گرفته‌اند، نه آثار نمایش‌داده شده در فستیوال‌هایی نظیر جشن هنر شیراز، و نه آثار شاکله یافته توسط روشنفکران چپ‌گرا در «ستودن» یا «معرفت‌بخشی» به آن‌ها ست؛ بلکه اقبال این اقشار در سینما به «فیلمفارسی» و در تئاتر به «تئاتر لاله‌زاری» غیرقابل‌انکار است. بسیاری دیگر از این قبیل روابط غیرت‌ساز، قابل ذکر است. درنهایت، می‌توان استنباط کرد که راه پیشنهادیِ این پژوهش نیز از آن قرار است که در بررسی‌های تاریخی-انتقادی، توجه به ظرفیت‌های گفتمان‌های گونه‌گون و نبست‌هایشان با یکدیگر وجه همت قرار گیرد.

**منابع**

آبراهامیان، یرواند. (1389). ***تاریخ ایران مدرن***. ترجمه: محمدابراهیم فتاحی. تهران، ایران: نی.

آبراهامیان، یرواند. (1394). ***ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه شناسی سیاسی ایران معاصر.*** ترجمه: احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. تهران، ایران: نی.

بیات، آصف. (1391). ***سیاست‌های خیابانی (جنبش تهی‌دستان در ایران)***. مترجم: اس‍دال‍لّ‍ه ن‍ب‍وی‌ چاشمی. تهران، ایران: پردیس دانش.

پورت، آی، اندرو. (1397). ***تاریخ از پایین، تاریخ زندگی روزمره و تاریخ خُرد***. مترجم: سیده فاطمه یاحسینی. فصلنامه تاریخ شفاهی. سال چهارم، شماره 2. صفحه: 40-58.

حسنی‌فر، عبدالرحمن. (1393). ***تحلیل گفتمان به مثابه روش. جستارهای سیاسی معاصر.*** سال پنجم، شماره اول. صفحه: 49-67.

خرم‌زاده اصفهانی، ستاره. (1387). ***تئاتر ایران در گذر زمان-3: کارگاه نمایش از آغاز تا پایان 1348-1357.*** تهران، ایران: افراز.

درویشیان، علی‌اشرف. (1354). ***آبشوران***. تهران، ایران: شبگیر).

ستاری، جلال. (1379). ***در بی‌دولتی فرهنگ***. تهران، ایران: مرکز.

سلطانی، علی‌اصغر. (1387). ***قدرت، گفتمان و زبان: ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران***. تهران، ایران: نی.

شهبازی، کاظم؛ کیان‌افراز، اعظم. (1387). ***تئاتر ایران در گذر زمان-2 (1342-1357).*** تهران، ایران: افراز.

قلی‌پور، علی. (1398). ***پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی: تربیت زیباشناختی ملت در سیاست‌گذاری فرهنگی دولت***. تهران، ایران: نظر.

کاتوزیان، محمدعلی. (1372). ***اقتصاد سیاسی ایران: از مشروطیت تاپایان سلسله ‌پهلوی.*** ترجمه: محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی. تهران، ایران: مرکز.

نجف‌زاده، مهدی. (1395). ***جابه‌جایی دو انقلاب؛ چرخش امر دینی در جامعه ایرانی***. تهران، ایران: تیسا.

1. برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی پژوهش هنر در دانشگاه شیراز با عنوان: «بررسی سطوحِ سه‌گانه‌‌ زبان، فضا و بدن در ادبیات نمایشی و گفتمان‌های فرهنگی- هنریِ دهه چهل و پنجاه شمسی» [↑](#footnote-ref-1)
2. کارشناس ارشد پژوهش هنر از دانشگاه شیراز [↑](#footnote-ref-2)
3. استادیار دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه شیراز [↑](#footnote-ref-3)
4. **پی‌نوشت‌ها**

   Discourse [↑](#endnote-ref-1)
5. Articulation [↑](#endnote-ref-2)
6. لاکلا و موف معانی احتمالی نشانه‌ها را که از گفتمان طرد می‌شوند، حوزه‌ی گفتمانگونگی (Field of discursivity) می‌نامند. حوزه‌ی گفتمانگونگی درواقع معانی‌ای است که از یک گفتمان سرریز می‌شوند؛ معانی‌ای که یک نشانه در گفتمان دیگری دارد و یا داشته است، ولی از گفتمان مورد نظر حذف و طرد شده‌اند تا یکدستیِ معنایی در آن گفتمان حاصل شود (همان: 132). [↑](#endnote-ref-3)
7. هر نشانه که وارد شبکه‌ای شود و در آنجا به واسطه‌ی عمل مفصل‌بندی با نشانه‌های دیگر جوش خورد، یک وقته است (همان: 128). [↑](#endnote-ref-4)
8. اصطلاحی برگرفته از کتاب پهلویسم، مشتمل بر چهار جلد که نخستین مجلد آن سال ۱۳۴۵ با عنوان پهلویسم: مکتبی نو منتشر شده و سه جلد دیگر در سال ۱۳۴۶ با عناوین شاهنشاهی مشروطه و دو هزار و پانصد ساله ایران؛ دیالکتیک نمودهای ملی در تاریخ ادبیات فارسی و اولین و آخرین حکومت جهانی: کتاب چهارم از فلسفه پهلویسم (قلی‌پور، 1398: 142، به نقل از شکیبی). [↑](#endnote-ref-5)
9. بخش اساسی این افزایش بر اثر جنگ 1352 اعراب و اسرائیل و چهار برابر شدن قیمت بین‌المللی نفت بود. بدین ترتیب طی این سال‌ها به طور متوسط بیش از 60 درصد درآمد دولت و 70 درصد از درآمد ارزی سالانه از این منبع تأمین می‌شد (آبراهامیان،1389: 226). [↑](#endnote-ref-6)
10. Leftist [↑](#endnote-ref-7)
11. ابزار حزب توده برای پروپاگاندا: با وجود اینگونه آسیب‌ها و عقب‌نشینی‌ها به حیات خود ادامه داد و حتی در سال‌های نخست دهه‌ی 1350 به پیروزی‌ها و پیشرفت‌هایی دست یافت. دفاتر حزب در خارج، از دیگر احزاب کمونیست، به ویژه احزاب اتحاد شوروی، آلمان شرقی، ایتالیا و فرانسه کمک‌هایی دریافت کردند تا هزینه‌ی حدود پنجاه کارگر تمام وقت حزبی در اروپا را تأمین کنند. وظایف این کارکنان عبارت بود از اداره ایستگاه رادیویی **پیک ایران**، انتشار منظم دو مجله (**مردم** و مجله **دنیا** که به مسائل تئوریک می‌پرداخت) و همکاری در تشکیل سازمان ضدشاه گسترده‌ای به نام کنفدراسیون دانشجویان ایرانی در سال 1340. از دیگر نشریات این حزب در این دو دهه می‌توان به توفان و ستاره‌ی سرخ نام برد. دو نشریه‌ی نوید در تهران و شعله‌ جنوب در خوزستان را نیز منتشر می‌کردند. هسته‌های زیرزمینی کوچکی در دانشگاه تهران، مناطق نفتی و مراکز اصلی صنعتی داشت. حزب توده، همچنین، همراه با دیگر گروه‌های مخالف در اوایل دهه‌ی 1350، آنقدر قدرت داشت که شانزده آذر هر سال اعتصاب‌های دانشجویی ترتیب دهد (آبراهامیان،1394: 555-562). [↑](#endnote-ref-8)
12. انشعابات رادیکال حزب توده: گروه توفان: توفان در اصل عنوان یک روزنامه‌ی توندرو بود که در دهه 1300 منتشر می‌شد. این دسته، اعلام کردند که همکاران پیشین آنان به اصلاح‌طلبی روی آورده‌اند و می‌کوشند مارکسیسم را به یک ایدئولوژی غیرانقلابی فرصت‌طلبانه» تبدیل کنند. انشعاب دیگر رادیکال، زمانی روی داد که اعضای بخش جوانان حزب توده در سال 1345، آن را ترک و ضمن تکرار انتقادات گروه توفان، «سازمان انقلابی حزب توده در خارج» را تشکیل دادند. گرچه هم گروه توفان و هم سازمان انقلابی، خود را مائوئیست می‌دانسند، از لحاظ ترکیب سنی و عقاید از هم متمایز بودند. موضع سازمان انقلابی، که توسط اعضای جوانتر تأسیس شده بود این بود که حزب توده از همان آغاز، یک حزب گمراه اصلاح‌طلب بود و بنابراین وظیفه‌ی اصلی نه احیای آن بلکه بلکه تأسیس دوباره‌ی حزب کمونیست 1310 بود. [↑](#endnote-ref-9)
13. نگاه شود به نقدهای تئاتر در ویژه‌ی سینما و تئاتر: حسن بایرامی، «ناگهان...» و جامعه‌شناسی تئاتر بیمار نوگرایان، انتشارات بابک، چاپ اول، دی‌ماه 1351، صفحات 330 و 331. [↑](#endnote-ref-10)
14. لازم به ذکر است که این مبحث تنها به بخشی از روشنفکران اختصاص یافت-به دلیل حضور پررنگ در هنر و ادبیات- ولیکن جریان دیگری نیز از تلفیق عقاید چپ‌گرا و مفاهیم اسلامی شکل گرفت؛ که به‌خصوص در دهه پنجاه سربرآورد و اقبال زیادی بین جوانان یافت و به طبع فضای خاص خود را می‌طلبید. فضایی که در تهرانِ آن زمان با هویت اشخاص گره خورد و شکلی خاص از اندیشه را ممکن ساخت، نظیر «حسینیه ارشاد» که هنوز نام و سخنرانی‌های *علی شریعتی* را بر خود حمل می‌کند. سخنرانی‌هایی که ذهنیت و تفکرات را هدف قرار داد و جریان فکری خاصی را در بستر خود پرورش داد که در وقوع انقلاب اسلامی بسیار مؤثر واقع شد. [↑](#endnote-ref-11)
15. - نمایشی مرکب از کنسرت، تئاتر، رقص و... [↑](#endnote-ref-12)
16. Popular [↑](#endnote-ref-13)
17. برگرفته از مقاله *اندرو. آی. پورت* با عنوان «تاريخ از پائين، تاريخ زندگی روزمره و تاريخ خرد» ترجمه *سیده فاطمه یاحسینی.* [↑](#endnote-ref-14)
18. اعضای فرانسوی مکتب آنال برای درک پويايی اجتماعی و روش‌های تغيير جوامع، از مطالعات بينارشته‌ای و رويکرد ماترياليسم، با الهام از علوم‌اجتماعی سود می‌بردند. آنها در همين زمان توجه‌شان را از اتفاقات اصلی و افراد قدرتمند به جدال نيروهای فرودست، افکار و توده‌ها معطوف كردند. چنين مفاهيمی الهام‌بخش گروه‌های تاريخ‌نگار ماركسيست فعال در بريتانيا، بعد از جنگ جهانی دوم و سپس برخی از تاريخ‌نگاران ايالات متحده شد. تمركز آنان بر زندگی و جدال‌های «مردم عادی» بود. آن‌ها همانطور كه بر روابط اجتماعی مردم فرودست، اَشکال معروف اعتراض و فعاليت‌های روزانه، از قبيل تفريحات و كار تمركز داشتند، به بررسی رويکردها، باورها، تلاش‌ها و رفتارها نيز پرداختند. مجموعه اين تلاش‌ها در سال 1960م. به‌عنوان «تاريخ از پائين» شناخته شد (آی.پورت، 1397: 42). [↑](#endnote-ref-15)
19. اين رويکرد ملهم از مکتب آنال و انسان‌شناسی فرهنگی است. [↑](#endnote-ref-16)