تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۱۵
تاریخ چـــاپ مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

سام ایزدی[۱]

آزادی خلاقانه؛ شگردهای مدیریتی گروه‌های تئاتر ایرانی در مقابله با سانسور

چکیده

از همان سال‌های ابتدایی شکل‌گیری گفتمان تئاتری در ایران، موجودیت این هنر نوظهور با سانسور که گاهی نام خودش هم قربانی خودش می‌شد، گره‌خورده است. میرزا جعفر قراچه‌داغی هنگام ترجمه‌ی مجموعه نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، اولین نمایشنامه‌نویس ایرانی که آثار خود را به زبان ترکی آذری نوشته بود، نام‌های ذکرشده در این نمایشنامه‌ها را تغییر داد تا به افراد سرشناسی که نویسنده به آن‌ها تاخته بود، برنخورد. با این اوصاف می‌توان دریافت که با انتشار اولین نمایشنامه مدرن ایرانی، سانسور نیز در ایران متولد شد یا حداقل رسمیت پیدا کرد. از آن تاریخ، یعنی از سنه‌ی ۱۲۵۲ خورشیدی، انواع مختلف سانسور، خودسانسوری و البته فرار از سانسور در ریخت‌های مختلف به‌صورت رسمی و غیررسمی در ایران وجود داشت و در هیچ دوره‌ای به‌صورت کامل از بین نرفت. بروز هر شکل از سانسور واکنشی از طرف هنرمندان در پی داشت و در بسیاری موارد هنرمندان و دست‌اندرکاران هنری تلاش کردند تا با روش‌های خلاقانه با این پدیده مقابله کنند، روش‌هایی برای به‌دست آوردن آزادی با روش‌های خلاقانه و یا همان «آزادی خلاقانه». این مقاله با باور به توان بالقوه‌ی همه ارکان میدان‌های تئاتری برای مبارزه با سانسور، نقش عنصر مدیریت در گروه‌های تئاتر (نه مدیریت دولتی) برای مقابله با سانسور را بررسی خواهد کرد. از اولین گروه‌های غیرحرفه‌ای تئاتر ایران در دوران پیش از مشروطیت مانند تئاتر فرهنگ و شرکت تئاتر ملی تا گروه‌هایی با برنامه‌ی منظم در دوران پس از مشروطیت مانند کمدی ایران، تئاتر نکیسا و تئاتر باربد، تا گروه‌های حرفه‌ای و نیمه‌حرفه‌ای دوره پهلوی مانند تئاتر فردوسی و گروه هنر ملی و حتی گروه‌های زیرمجموعه کارگاه نمایش و حتی خیل عظیم گروه‌های به‌اصطلاح ثبت‌شده در سال‌های اخیر، همه با پدیده‌ی سانسور و معطوف به آن خودسانسوری و در مقابل آن فرار از سانسور دست‌به‌گریبان بوده‌اند. اجرای نمایش‌ها به‌صورت مخفیانه و خصوصی، عضوگیری به‌جای بلیت‌فروشی، ستاره‌سازی از اعضای گروه، اجرای سایبری و بسیاری روش‌های دیگر ازجمله شگردهایی بودند که برخی از این گروه‌ها در ساختار سازمانی و مدیریتی خود در تقابل با پدیده سانسور از آن بهره برده‌اند.

واژگان کلیدی: آزادی خلاقانه، مدیریت تئاتر، سانسور، گروه تئاتر، تئاتر سایبری

[۱] دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر، دانشکده موسیقی و هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: samizadi@ut.ac.ir

مقدمه

در هر دوره و در هر اقلیمی که محدودیت‌ها و بایدونبایدهای رسمی و غیررسمی سد راه تولید آثار هنری در هر رشته‌ای شده است، هنرمندان واکنش‌های مختلفی را در برابر آن از خود بروز داده‌اند؛ از توقف و انفعال گرفته، تا تن دادن به محدودیت‌ها، یا ایجاد الگوهایی برای گذر از این محدودیت‌ها و در اندک مواردی تولید آثار رادیکال و مبارزه مستقیم با محدودیت‌ها. برخلاف تصورات رایج، محدودیت‌ها باعث بروز خلاقیت و یا ارتقای جایگاه هنرمندان نمی‌شود و ستاره شدن در دوران محدودیت تنها توهمی ناشی از قحط‌الرجال است. درواقع خیل عظیم هنرمندان در دوران تنگنا، اگر حتی دست از کار نکشند کم‌کار خواهند شد و در این شرایط هر ناهنری می‌تواند جلوه‌ی هنر پیدا کند، بااین‌وجود نقش هنرمندان در کنار زدن تدریجی محدودیت‌ها غیر قابل انکار است.

ازآنجایی‌که جامعه در هر دوره‌ای بدون در نظر گرفتن محدودیت‌ها خواهان هنر است و آن را یک نیاز و حتی سهم خود می‌داند، تولید اثر هنری حتی در ناعادلانه‌ترین محدودیت‌ها ناگزیر و غیرقابل‌انکار است. در همه شاخه‌های هنری، نقش دست‌اندرکاران هنری به‌اندازه خود هنرمندان برای مقابله با محدودیت‌ها و سانسور مهم است. درواقع این مدیران، گالری‌داران، موزه‌داران، سرمایه‌گذاران و حتی دلالان هنری هستند که با ارتباط مستقیم با هنرمندان آن‌ها را برای تولید آثار هنری –و شاید نه ارائه‌ی آن‌ها– تشویق می‌کنند و البته در بسیاری از موارد دست‌اندرکاران هنری خود جزیی از بدنه جامعه‌ی هنری و هنرمند هستند.

بااینکه مدیریت تئاتری در کشور ما به‌صورت کامل و صحیح شکل نگرفته است؛ اما در بسیاری از موارد می‌توان گام‌های مهمی در جهت رسیدن به این امر مشاهده کرد (به این نکته توجه شود که با وجود اینکه واژه‌ی مدیران تئاتری در ایران به مسئولین دولتی نهادهای تئاتری اشاره دارد، این واژه در اصل باید برای اشاره به مدیران شرکت‌ها و گروه‌های هنری و جدا از بخش دولتی به کار رود). این پژوهش به‌دنبال آن است تا با بررسی عنصر مدیریت در گروه‌های تئاتر ایران، نقش این عنصر در تقابل با پدیده‌ی سانسور را بررسی کند. پیش‌فرض این پژوهش این است که مدیریت صحیح در مجموعه تئاتر می‌تواند نقش مهمی در گذر از سانسور و شکستن محدودیت‌ها داشته باشد و مقابله با سانسور توسط مدیران تئاتری، می‌تواند بخشی از بار فرار از سانسور را از دوش هنرمندان برداشته و به آن‌ها مجالی بیشتری برای بروز خلاقیت در جنبه‌های هنری اجرا بدهد. سؤال اصلی پژوهش این است که چگونه مدیران گروه‌های تئاتر ایرانی با پدیده سانسور مقابله کرده و آن را با آزادی خلاقانه جایگزین کرده‌اند؟ فرضیه اصلی پژوهش این است که مدیران تئاتری با استفاده از شگردهای مدیریتی خاص می‌توانند تأثیرات منفی سانسور را کاهش داده و بستر مناسبی برای بروز خلاقیت هنری فراهم آورند.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی–تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و با استفاده از معتبرترین منابع داخلی و خارجی اعم از کتاب، گزارش، مصاحبه، مقاله و رسالات دانشگاهی جمع‌آوری شده‌اند و در آن رابطه‌ی مدیریت در گروه‌های تئاتر با پدیده‌ی سانسور با استدلال‌های قیاسی و استقرایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

یکی از مهم‌ترین و کامل‌ترین پژوهش درباره سانسور در تئاتر کتاب بینش جهانی درباره سانسور تئاتر[1] است

که در سال ۲۰۱۵ منتشر شد. این کتاب با بازخوانی مفهوم سانسور تئاتر در قرن بیستم و بیست و یکم، آن را یک مفهوم زنده می‌داند که با بهره از خودسانسوری ناخودآگاه، ایجاد بایدونبایدهای کلامی و نفوذ غیررسمی، همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. یک تیم جهانی از نویسندگان، بر اساس داده‌های آرشیوی و تجربه‌های دست‌اول خود، سانسور تئاتر در اسپانیا، پرتغال، برزیل، لهستان، آلمان شرقی، نپال، زیمبابوه و البته ایالات متحده آمریکا، ایرلند و بریتانیا را بررسی می‌کنند. این مقاله‌ها با تمرکز بر دیکتاتوری‌های راست‌گرا، رژیم‌های پسااستعماری، نظام‌های کمونیستی و دموکراسی‌های غربی، روش‌ها و گفتمان‌های سانسور را تحلیل می‌کنند ، عوامل و انواع آن را بررسی کرده و تقابل تئاتر و سانسور را در بافت فرهنگی و اجتماعی تحلیل و قدرت تئاتر در به چالش کشیدن گفتمان‌های رایج را مشخص می‌کند. در فصل پنج همین کتاب، تحت عنوان قصه‌ای را خاموش کن، قصه‌ای دیگر متولد خواهد شد: تجربه سانسور در ایران و بریتانیا در سال ۲۰۱۰[۲]، لیسا گلدمن[۳] کارگردانی تئاتر اهل بریتانیا، تجربیات خود درباره‌ی سانسور آشکار و پنهان تئاتر در دو کشور ایران و بریتانیا را به اشتراک می‌گذارد. وی درباره حضور خودش در جشنواره تئاتر فجر سال ۱۳۸۸ در ایران و ترس هنرمندان از عوامل نفوذی، پروپاگاندای جنسیتی و پوشش اجباری، استفاده از استعاره و تمثیل سیاسی در اجرای آثار کلاسیک غربی، جلسات نمایشنامه‌خوانی بدون مجوز و مواردی این‌چنین در تئاتر ایران و بازگشت به بریتانیا برای اجرای نمایشنامه بهود (فراتر از باور)[۴] از گورپریت کائور بهاتی[۵] پس از جنجال نمایشنامه قبلی او بهزتی (بی‌ناموسی)[۶] را شرح می‌دهد. در بریتانیا اعتراض سیک‌ها به اثر قبلی این نویسنده و تهدید به قتل او، در سال ۲۰۰۴ باعث تعطیلی اجرا پس از ۲۴ ساعت شده بود و نمایشنامه جدید او که به بررسی جنجال‌های آن اجرا و تأثیر روانی آن حوادث بر روی هنرمند می‌پرداخت، موجب ترس کمپانی‌ها، پلیس، مسئولان شهری و عوامل اجرایی تئاتر از تکرار آن حوادث شده بود و درنتیجه یک شکل متفاوت از سانسور، در نسبت با سانسور انجام‌شده در ایران، اتفاق افتاده بود.

کتاب خارج از سکوت: سانسور در تئاتر و پرفورمنس[۷] که از مجموعه مقالات سی‌ودو نفر از معروف‌ترین تئاترشناسان جهان ازجمله ماروین کارلسون[۸]، استیون باتومز[۹] و شانتال بیلودو[۱۰] با ویراستاری کرداد اسویچ[۱۱] نمایشنامه‌نویس، محقق و کنش‌گر آمریکایی تشکیل شده، اثری پرشور است که نه‌تنها بر سانسور دولتی، بلکه بر خودسانسوری هنرمندان تئاتر در فرایند ساخت تئاتر و پرفورمنس تمرکز دارد.

از جستارهایی که به موضوعات سانسور و مدیریت تئاتر در ایران می‌پردازند می‌توان از مقاله «تأثیر محدودیت‌های اجتماعی-نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران» نام برد که نویسندگان این مقاله به بررسی راهکارها و الگوهایی می‌پردازد که هنرمندان تئاتر ایران برای فرار از محدودیت‌ها، به‌ویژه محدودیت‌ها جنسیتی از آن‌ها استفاده می‌کنند. مقاله «توسعه و ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه‌های نوین مدیریتی» نیز از معدود نوشتارهایی است که به بررسی نقش مدیریت تئاتر می‌پردازد و رابط میان مدیریت تئاتر و توسعه اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را بررسی می‌کند.

نوآوری پژوهش

این پژوهش با بررسی دقیق و موردی مدیریت گروه‌های تئاتر ایرانی، به‌دنبال بررسی این امر است که استفاده از شگردهای مدیریتی مختلف چگونه می‌تواند در مقابله با سانسور مؤثر باشد. درحالی‌که مقالات دیگر بیشتر به تأثیرات کلی سانسور و یا رویکردهای هنری برای فرار از آن پرداخته‌اند، این پژوهش به‌صورت

خاص به استراتژی‌های مدیریتی پرداخته و نقش مدیران تئاتر را در این مبارزه برجسته می‌کند.

سانسور و انواع آن

بااینکه بسیاری از محققان به وجود سانسور در هر عصر و هر جامعه‌ای اذعان دارند، هم مفهوم سانسور، هم دلیل پیدایش و وجود آن و هم دسته‌بندی انواع آن از ابتدا محل مناقشه افراد با طرز فکر و ایدئولوژی‌های متفاوتی بوده است. برای واژه سانسور که در فارسی معادل‌های مانند ممیزی، تفتیش، ارزیابی، نظارت، کنترل، محدودیت، قضاوت و بسیار موارد دیگر برای آن به‌کاررفته است، معانی و تعاریف مختلف و حتی متناقض به‌صورت فراوان به‌کاررفته است. به‌طور ساده می‌توان سانسور را سرکوب بیان دانست. این بیان می‌توان گفتار، نوشته، محتوای هنری و رسانه‌ای و بسیاری چیزهای دیگر باشد و سرکوب هم می‌تواند برای جلوگیری از خلق بیان، جلوگیری از ارائه و انتشار آن، محدودسازی انتشار گسترده‌تر و البته جلوگیری از تکرار آن بیان با تهدید باشد که این موارد یک چرخه‌ی سانسور تولید می‌کند تا سانسور عملی شود.

در چین، یونان و سایر جوامع باستانی، «سانسور ابزاری مشروع برای تنظیم زندگی اخلاقی و سیاسی مردم تلقی می‌شد» (Newth, 2010)، هدفی که در برخی کشورها تا قرن بیست و یکم باقی ماند. درواقع قدمت این اصطلاح به حدود ۲۵۰۰ سال پیش و بازگشایی دیوان سنسور[۱۲] در دوران رم باستان برمی‌گردد. دیوان‌سالار علاوه بر سرشماری[۱۳] مردم، وظیفه‌ی شمارش و دسته‌بندی اخلاقیات مردم را نیز به‌عهده داشت.

وقتی به بررسی دلایل ظهور و وجود سانسور در جوامع مختلف می‌رسیم، نظرات و آرا به همین اندازه متضاد و متناقض است، درحالی‌که برخی سانسور را راه مقابله با ظهور اندیشه‌های به اصلاح غلط و یا خطرناک می‌دانند، برخی سانسور را نتیجه‌ی اندیشه‌های غلط و خطرناک می‌دانند، درحالی‌که بسیاری سانسور را خواسته‌ی اکثریت افراد جامعه برمی‌شمارند، برخی تنها آن چیزی را سانسور می‌نامند که خواسته‌ی اقلیت قدرتمند است. درواقع با بررسی بستر تاریخی و اجتماعی سانسور می‌توان مشاهده کرد که محدودیت در بیان، زمانی جنبه سانسور پیدا می‌کنند که نهاد تعیین‌کننده‌ی این محدودیت، نتوانسته خود را با تغییرات بافت سیاسی و اجتماعی همگام کنند، زیرا بسیاری از محدودیت‌ها و سانسورها با گذر زمان توسط همان نهادها و پس از اظهار پشیمانی علنی و غیرعلنی، کنار گذاشته شده و موارد سانسورشده به‌صورت مهارشده یا آزاد در دسترس عموم قرار می‌گیرد.

پژوهش‌گران در زمان بررسی اقسام سانسور معمولاً دست به یک تقسیم‌بندی غیر روشمند زده و با اشاره به انواعی چون سانسور اخلاقی، سانسور سیاسی-اجتماعی و سانسور مذهبی و در معدود مواردی سانسور نظامی و سانسور شرکتی، معیار مشخصی برای این دسته‌بندی معرفی نمی‌کنند. به‌همین‌دلیل در این‌جا به دسته‌بندی سانسور با معیارهای مختلفی خواهیم پرداخت که در پژوهش‌های پیشین کمتر به آن پرداخته شده است.

محتوا: در این دسته‌بندی سانسور را بر اساس محتوا و موضوعی که حذف و سانسور می‌شود به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌توان کرد:

۱. اخلاقی: در این نوع سانسور آنچه خلاف اخلاق شمرده می‌شود، باید حذف شود. اما تنوع اخلاقیات و معطوف به آن آنچه خلاف اخلاق شمرده شود، وجود یک مرز مشخص برای اعمال سانسور اخلاقی را غیرممکن کرده است. به‌طور مثال بااینکه محتوای پورنوگرافی در بسیاری کشورها به‌صورت کامل سانسور می‌شود، بسیاری از کشورها تنها به حذف پورنوگرافی کودکان اکتفا می‌کنند.

۲. مذهبی: در این نوع سانسور آنچه با عقاید و آموزه‌های مذهبی مغایر است، سانسور می‌شود. «سانسور مذهبی نوعی سانسور است که در آن آزادی بیان با استفاده از مرجعیت مذهبی یا بر پایه آموزه‌های دینی کنترل یا محدود می‌شود» (Steele, 1992: 25).

۳. سیاسی: در این نوع سانسور دولت و حکومت هر نوع اطلاعاتی که موجب به خطر افتادن و تهدید قدرتش می‌شود حذف، جعل یا تحریف می‌کند. سانسور نظامی نیز نوع دیگر سانسور است که هم می‌تواند به‌صورت جداگانه و هم به‌صورت زیرمجموعه سانسور سیاسی قرار گیرد، اما ازآنجایی‌که این سانسور هم به جهت حفظ قدرت و برتری سیاسی صورت می‌گیرد در این‌جا آن را زیرمجموعه سانسور سیاسی قرار می‌دهیم. سانسور نظامی نیز زیرمجموعه‌هایی مثل سانسور نقشه[۱۴] و سانسور آمار را شامل می‌شود.

۴. اقتصادی: اگر مباحث اقتصادی سانسورشده معطوف به مسئولان سیاسی یک کشور باشد، بهتر است آن را سانسور سیاسی نامید، اما سانسور اطلاعات اگر توسط بازارهای اقتصادی غیروابسته به دولت صورت گیرد، دیگر سیاسی نیست. این نوع سانسور به دلایل مختلفی ازجمله گمراه کردن و حذف رقیبان اقتصادی، فرار از مالیت و موارد بسیار دیگری ممکن است، صورت گیرد. ژولیان آسانژ این نوع سانسور را «به‌عنوان هرم سانسور» (Assange, 2012: 123) مفهوم‌سازی کرده است.

۵. حریم خصوصی: در این سانسور محتوایی که زندگی خصوصی افراد را علنی می‌کند و یا موجب جلوه‌ی منفی افراد شناخته‌شده مانند بازیگران، ورزشکاران و دیگر شخصیت‌های شناخته‌شده شود، حذف می‌شود. این مورد حتی می‌تواند برای حذف عکس‌های تأییدنشده افراد معروف مثل عکس‌های روتوش‌نشده این افراد نیز به کار رود.

عامل: در این دسته‌بندی می‌توان سانسور را بر اساس فرد، نهاد و به‌طورکلی «چیزی» که مجری و عامل امر سانسور است دسته‌بندی کرد، در فارسی معمولاً از اصطلاح سانسورچی برای اشاره به عامل سانسور استفاده می‌شود:

۱. نهاد دولت: در این نوع سانسور دولت مستقیم سانسور را به‌صورت قانونی و غیرقانونی انجام می‌دهد.

۲. نهاد مذهب: در این نوع سانسور نهادهای مذهبی با استفاده از قدرت خود، به‌صورت قانونی و فراقانونی، دست به حذف مطالب می‌زنند که می‌توانند مطالب مذهبی و یا غیرمذهبی، به‌طور مثال اقتصادی و اخلاقی باشند.

۳. سانسور شرکتی: در این سانسور شرکت‌های غیردولتی به دلایل مختلف از افشای اطلاعات مربوط به وضعیت اقتصادی و بازرگانی که ممکن است موجب بدنامی یا زیان شرکت شود، خودداری می‌کنند.

۴. سانسور حزبی: در این سانسور احزاب سیاسی غیردولتی با تحریم، تبلیغات منفی و شیوه‌های متعدد دیگر، جلوی شنیده شدن بیان‌های مخالف را می‌گیرند.

۵. افراد حقیقی: در این نوع سانسور افراد به‌صورت مستقیم و یا با همکاری وکلای قانونی خود برای سانسور مطالبی درباره زندگی خود اقدام می‌کنند. این نوع سانسور معمولاً توسط افراد معروف هنری و ورزشی صورت می‌گیرد. به‌طور مثال «دفتر مطبوعاتی رابرت ردفورد[۱۵] (بازیگر مشهور آمریکایی) معمولاً دستورالعمل‌هایی را برای ویرایشگران عکس، در مورد محل روتوش کردن عکس‌های او منتشر می‌کند، ناحیه چروکیده بین لب پایین و چانه‌اش، رگ‌های روی بینی‌اش، ناحیه اطراف گلو و گردن» (Barber, 2002).

۶. خودسانسوری: خودسانسوری عمل سانسور یا طبقه‌بندی گفتمان توسط خود گوینده است. «این کار به دلیل ترس یا احترام به حساسیت‌ها یا ترجیحات دیگران و بدون فشار آشکار از طرف هیچ حزب یا نهاد خاصی انجام می‌شود» (Clark& Grech, 2017: 23). خودسانسوری اغلب توسط تهیه‌کنندگان فیلم، کارگردانان فیلم، ناشران، مجریان اخبار، روزنامه‌نگاران، موسیقی‌دانان و انواع دیگر نویسندگان ازجمله افرادی که از رسانه‌های اجتماعی استفاده می‌کنند، انجام می‌شود.

روش: سانسور را همچنین می‌توان با معیارهای مختلفی بر اساس روش اعمال آن تقسیم‌بندی کرد. به لحاظ روند و دوره‌ی اعمال سانسور به‌طورمعمول به دو شیوه اعمال می‌شود: «سانسور پیشینی[۱۶] یا (محدودیت قبلی)، یعنی سرکوب آزادی بیان، ازجمله محتوای هنری و رسانه قبل از ایجاد، نمایش یا انتشار و سانسور پسینی[۱۷]، یعنی جلوگیری از انتشار آن به‌صورت گسترده» (Wiesand, 2016: 100). سانسور همچنین می‌تواند به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم صورت گیرد، مثلاً اگر دولت‌ها به‌جای سانسور مستقیم، نهادهای غیردولتی به‌طور مثال نهادهای مذهبی را در خط مقدم سانسور قرار دهند. سانسور همچنین می‌توان به‌صورت آشکار و پنهان انجام گیرد، در سانسور آشکار به‌صورت علنی محدودیت‌ها عملی و اجرایی می‌شوند؛ اما در سانسور پنهان هیچ نشانه روشنی از اعمال محدودیت دیده نمی‌شود، استفاده از اهرم‌های اقتصادی در سینما و اهرم کمبود سالن اجرا در تئاتر می‌توانند ازجمله روش‌های سانسور پنهان باشند. جودیت باتلر از واژه‌های «صریح[۱۸] و تلویحی[۱۹]» (Butler, 1998: 249-50) برای این‌گونه سانسور استفاده می‌کند. روش سانسور همچنین می‌تواند بر اساس میزان مجازات شامل حذف، بازنویسی و درج توضیح در متن؛ ممنوع‌الکاری، تغییر و تفسیر بصری در اجرا؛ لغو ارائه، قرار گرفتن در لیست سیاه، زندانی کردن و تبعید و حتی در مواردی کشتن فرد بیان‌کننده باشد. ریچارد برت[۲۰]، مطابق با تعاریف جدید سانسور، آن را مقیاسی می‌داند «که از مجازات نرم به مجازات سخت تنظیم می‌شود» (Burt, 1998: 18).

رسانه: سانسور را همچنین می‌توان بر اساس محدودیت‌ها در حیطه رسانه‌ها مورد تقسیم‌بندی قرار داد. به‌طور مثال محدودیت‌های موجود در سینما، تلویزیون، تئاتر، رسانه‌های مجازی، مطبوعات، کتب و دیگر رسانه‌ها می‌تواند متفاوت باشد. مثلاً در رسانه تلویزیون معمولاً محدودیت‌های بیشتری نسبت به سینما یا کتاب اعمال می‌شود.

سانسور و آزادی خلاقانه

سانسور به هر روشی و در هر رسانه‌ای که صورت بگیرد، در تقابل با آزادی قرار گرفته و در این شرایط ذات آزادی‌خواه انسان، او را به این سمت سوق می‌دهد که مفهوم آزادی که از او سلب شده را با «آزادی خلاقانه» جایگزین کند. منظور این مقاله از آزادی خلاقانه، استفاده از هر روشی در روند انجام پروژه هنری برای فرار از انواع سانسور است، این روش‌ها هم می‌توانند در ساحت هنری اثر، هم در شیوه‌ی انتشار و هم در پهنه‌ی مدیریت پروژه‌های هنری انجام گیرند.

تعریف ساده سانسور به‌عنوان تحمیل فشار و سرکوب دولتی در دهه ۱۹۷۰ توسط فیلسوفانی چون آلتوسر[۲۱] (۱۹۷۱) و فوکو[۲۲] (۱۹۷۸ و ۱۹۷۹) زیر سؤال رفت و آن‌ها راه‌هایی را بررسی کردند که در آن می‌توان سانسور را به‌عنوان یک نیروی سازنده یا مولد در جامعه در نظر گرفت. درواقع فوکو با بررسی رابطه یکپارچه دانش و قدرت، نقش قدرت را به‌عنوان عامل سانسور همچنان مولد می‌داند: «چیزی که قدرت را خوب نگه می‌دارد،

چیزی که آن را قبول شده می‌کند، صرفاً این واقعیت است که قدرت نه‌تنها به‌عنوان نیرویی که به ما نه می‌گوید و بر ما سنگینی می‌کند، بلکه چیزهایی را طی می‌کند و تولید می‌کند که لذت را القا می‌کند، دانش را شکل می‌دهد و گفتمان تولید می‌کند. [سانسور] باید به‌عنوان یک شبکه مولد در نظر گرفته شود که در کل بدنه اجتماع جریان دارد، بسیار بیشتر از یک نمونه منفی که کارکردش سرکوب است» (Foucault, 1980: 119).
نظریات آلتوسر و فوکو درباره‌ی سانسور به‌عنوان یک عامل مولد و شکل‌دهنده، بعدها بر نظریات پیر بوردیو[۲۳] و جودیت باتلر[۲۴] نیز تأثیر گذاشتند و همچنین «در دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ نوشته‌های مهم جنسن[۲۵] (۱۹۸۸)، بوردیو (۱۹۹۱)، باتلر (۱۹۹۷) و پست[۲۶] (۱۹۹۸) درک ما را از سانسور و کنترل فرهنگی، چه سرکوبگر و چه سازنده، افزایش داد» (O'Leary, Sánchez &Thompson, 2020: 3).
درواقع می‌توان این‌گونه بیان کرد که سانسور بااینکه بسیاری از عناصر لذت‌بخش هنر را از بین می‌برد، یک لذت دیگر به تولیدات هنری می‌افزاید: لذت مبارزه با سانسور، لذتی هم برای گوینده و هم برای مخاطبان.

صحنه به‌عنوان تهدید: تئاتر و تغییرات

همان‌طور که پیشتر مطرح شد، سانسور با عدم همراهی نهادهای قدرت با تغییرات اجتماعی ارتباط مستقیم دارد، «سانسور اساساً یک مسئله ادبی یا اخلاقی نیست، بلکه بخشی از آپاراتوس قدرت سیاسی است» (Brink, 1981: 9) درواقع سانسور به اسم جلوگیری از ظهور اندیشه‌های باطل و مضر و یا ایجاد نظم و هر دلیل به‌ظاهر مثبتی که برای آن ذکر شود، ابزاری است در دست قدرت‌های متزلزل و در حال فروپاشی در راه تلاش برای تثبیت قدرت و یا ایجاد مشروعیت.
میلان کوندرا[۲۷] ادعا می‌کند: «ایدئولوژی می‌خواهد شما را متقاعد کند که حقیقت آن، حقیقتی مطلق است. یک رمان به شما نشان می‌دهد که همه‌چیز نسبی است» (Kundera, 1977: 7) به‌همین‌نسبت گونه‌های ادبی که به ساختارهای سنتی یا هنجارهای سبکی یا موضوعی غالب احترام نمی‌گذارند، امکان تغییر را به‌واسطه‌ی شکل خود پیش‌بینی می‌کنند. برای مثال، «تأثیر کار مدرنیست‌ها در روسیه چنین بود، جایی که سبک آن‌ها به‌عنوان سندی بر انحطاط در نظر گرفته می‌شد و به‌عنوان توهین به اشکال و مضامین سیاسی مورد تأیید رئالیسم اجتماعی تفسیر می‌شد. در اسپانیا نیز، تئاتر تجربی فرناندو آرابال[۲۸] توسط سانسورچی‌ها به‌عنوان شاهدی بر کینه‌توزی، بی‌ثباتی و بی‌خدایی او تفسیر می‌شد» (O'Leary, 2008).
با ادامه همین نگاه و درک رابطه میزان آزادی‌خواهی ادبی و اجتماعی، می‌توان به دلایل خطرناک شمردن تئاتر توسط بسیاری از قدرت‌ها پی برد. «تئاتر، مانند دیگر اشکال ادبیات، نحوه نگرش ما به خود و تمایل دیگران به ما را شکل می‌دهد، بازتاب می‌دهد و نقد می‌کند. بااین‌حال، با توجه به ویژگی عمومی و اجتماعی آن، همچنین یکی از بهترین مجامع برای کاوش دیدگاه‌ها و ارزش‌های غیرعادی و گمانه‌زنی درباره دیدگاه‌های آلترناتیو جامعه است. تئاتر می‌تواند رفتاری را در صحنه نشان دهد که در جای دیگر قابل‌تحمل نباشد. می‌تواند مردم را مجبور کند که با چیزهای ناخوشایند روبرو شوند و انگیزه‌ها و پیامدهای اعمال خاص را بررسی کنند. همچنین می‌تواند آنچه را که در جامعه پنهان است، ازجمله عملکرد ایدئولوژی و سانسور ضمنی، افشا کند و صاحبان قدرت را محکوم یا مسخره کند.» (O'Leary, Sánchez &Thompson, 2020: 15). تئاتر با گرد هم آوردن هنرهای دیگر به‌اضافه عنصر زنده‌بودن، قدرت بیشتری در تأثیرگذاری

بر مخاطب دارد، «به لطف تأثیرات نور، صدا، لباس‌ها، صحنه‌آرایی، ژست‌ها و لحن‌ها، نمایشنامه احتمالاً تأثیر قوی‌تری بر بیننده می‌گذارد تا یک کتاب بر خواننده» (Ermolaev 1997: 7).

در این‌جا منظور برتری تئاتر نسبت به دیگر فرم‌های هنری نیست، بلکه توجه خاص به تئاتر به‌واسطه‌ی جنبه‌ی اشتراکی اجرا و همبستگی که می‌تواند ایجاد کند، است. علاوه‌براین، تئاتر هنری غیرقابل‌پیش‌بینی است، چون هنری زنده است و می‌تواند خود را با شرایط زمان اجرا تطبیق دهد، برای همین است که علاوه بر هنرمندان، سانسورچی‌ها نیز تماشای مجدد آثار تئاتر را ضروری می‌دانند و این امر در زمان بررسی تئاترهای بداهه و خیابانی خطر و تهدید این هنر برای قدرت‌ها را دوچندان می‌کند.

از طرف دیگر مقامات از برتری قدرت استدلال در هنرمندان نسبت به سیاستمداران واهمه دارند و می‌دانند هنرمندان تأثیر بیشتری بر مردم دارند. همان‌طور که مارکوزه استدلال می‌کند، جهانی که در صحنه تئاتر نمایش داده می‌شود، ممکن است بسیار جذاب‌تر از واقعیت‌های روزمره زندگی مردم باشد و به‌همین‌دلیل سیاستمداران از این می‌ترسند که هنرمندان تئاتر مردم را به تغییر شرایط تشویق کنند: «هنر بُعدی را می‌شکند که برای تجربه‌های دیگر قابل‌دسترس نیست، بُعدی که در آن انسان، طبیعت و اشیا دیگر تحت قاعده اصل واقعیت تثبیت شده قرار ندارند. سوژه‌ها و ابژه‌ها با ظاهر خودمختاری مواجه می‌شوند که در جامعه از آن‌ها سلب می‌شود. رویارویی با حقیقت هنر در زبان و تصاویری بیگانه اتفاق می‌افتد که آنچه را که هنوز درک نشده، گفته و شنیده نشده در زندگی روزمره قابل‌درک، دیده و شنیده شده می‌کند» (Marcuse, 1978: 72).

مدیریت تئاتر و مدل ایرانی آن

بااینکه تنوع تئاتر جهان چشمگیر و بی‌نظیر است، تاریخ تئاتر جهان از چشم محققان غربی (بیشتر با رویکرد آنگلوساکسونی آن) نوشته شده و آن‌ها تاریخ تئاتر خود را با تاریخ تئاتر جهان برابر می‌دانند و مشق‌های تئاتری خود در حوزه مفهوم، مدیریت، تولید و اجرای تئاتر به‌عنوان الگوی جهانی تئاتر پیشنهاد می‌کنند. در این راه کتب، مراکز آموزشی، نشریات، همایش‌ها، سمینارها و کلاس‌های فراوانی برگزار شده تا دانش آن‌ها در سطح جهانی مدون و پذیرفته شود. بااین‌حال، بیشتر کتاب‌ها و تحقیقات منتشر شده در این زمینه به تاریخ و تئوری تئاتر می‌پردازند، درحالی‌که تنها از دهه شصت قرن بیستم است که مدیریت تئاتر و سیاست تئاتر موضوع تحقیقات و آموزش آکادمیک قرار می‌گیرد و البته کتاب‌هایی که در این دوره در فرانسه و آمریکا و سپس دیگر کشورهای غربی نوشته شد، مجدداً خود را نقطه ثقل جهان قرار داده‌اند. بااین‌وجود این دو رویکرد بسیار متفاوت بوده‌اند، زیرا رویکرد فرانسوی با درک زمینه‌های اجتماعی و سیاسی آغاز می‌شود درحالی‌که رویکرد آمریکایی تنها واقعیت بازار تئاتر و روابط اقتصادی در حوزه‌ی هنرهای نمایشی را در نظر می‌گیرد. بااین‌حال هر دو را می‌توان از منظر ناسیونالیسم روش‌شناختی مورد نقد قرار داد، زیرا بیشتر مفاهیم و داده‌ها از بافت فرانسه و ایالات‌متحده مشتق شده‌اند.

مدیر تئاتر که به آن مدیرکل و مدیرعامل[۲۹] نیز گفته می‌شود، سرپرست یک تئاتر[۳۰] است. مدیر تئاتر اغلب مسئولیت‌های یک مدیر هنری را نیز برعهده دارند، اما درهرصورت بر کلیه عملکردهای اداری، بازاریابی، تولید و مالی تئاتر خود نظارت دارند. مدیریت تئاتر یکی از زیرمجموعه‌های اصلی مدیریت هنرهای اجرایی است که خود زیرمجموعه مدیریت هنری است. کریس نوامو[۳۱] مدیریت تئاتر را چنین توصیف می‌کند: «هنر و علم برنامه‌ریزی، کارگزینی، سازماندهی، ایجاد انگیزه، هدایت و کنترل منابع انسانی و مادی در

هنرهای وابسته به تئاتر و تعامل آن‌ها در جهت نیل به اهداف از پیش تعیین شده؛ مانند تضمین رضایت، تکمیل ظرفیت سالن و حداکثر سود... مدیریت تئاتر شامل درک روابط انسانی، سرشت هنری، طرح‌ریزی برنامه‌های هنری قابل‌اجرا، پیش‌بینی نتایج اجرا، توانایی افزایش حضور در تئاتر و جذب منابع برای تضمین رضایت است» (Nwamuo, 1986: 2).

نوامو در نوشتاری دیگری بیان می‌کند که «کار مدیر تئاتر شامل انتخاب متن نمایشنامه برای تولید، یافتن کارگردان مناسب، ارائه امکانات تمرین و اجرا، ارائه استراتژی‌های بازاریابی، هماهنگی و ارتباط با هنرمندان و اجراکنندگان، اجرای موفقیت‌آمیز برنامه‌های تولیدی، جذب مخاطب برای حضور در تولید و ارزیابی و سنجش تولیدات است» (Nwamuo, 2003: 39).

استیون لنگلی[۳۲] ویژگی‌های مدیر تئاتر را این‌گونه برمی‌شمرد: «فردی آگاه درباره هنر، یک مدیر، مذاکره‌کننده، دیپلمات، مربی، متخصص تبلیغات و روابط، سیاستمدار، تاجر ماهر، سفسطه‌گر اجتماعی، خدمتگزار جامعه، یک رهبر خستگی‌ناپذیر (که در برابر اقتدار به طرز قابل‌توجهی فروتن است)، یک معلم، یک ظالم و یک دانشجوی همیشگی هنر» (Langley, 1980: 22).

در این‌جا باید به این نکته دقت کرد که عامل «مدیران تئاتر» در ایران بیشتر به معنی افرادی است که از جانب دولت برای پیشبردها سیاست‌های حکومتی در تئاتر (ازجمله ممیزی) گماشته شده‌اند و بخشی از دولت هستند نه بخشی از گروه‌های تئاتری. در این پژوهش که با هدف بررسی نقش مدیر تئاتر در مقابله با سانسور، انجام می‌گیرد، منظور از مدیر تئاتر، فردی است که علاوه بر مدیریت منابع مالی، منابع انسانی، سالن، تجهیزات و امکانات یک مجموعه تئاتر و مدیریت مخاطب در داخل و خارج تئاتر، سروکله زدن با دستگاه سانسور را نیز برعهده دارد و با فراست و کیاست خود می‌تواند گذار از دوران محدودیت را برای هنرمندان و مخاطبان تسهیل بخشد. ازآن‌جایی‌که تخصص مدیریت تئاتر در ایران با بحران وجودی روبه‌رو بوده و هست و نمی‌توان از فراست یک فرد برای رهبری یک گروه و مجموعه تئاتری به جایی رسید، در این نوشتار سیاست‌هایی که معمولاً توسط اعضای اصلی یک گروه برگزیده می‌شوند، به‌عنوان شگردهای مدیریتی مورد سنجش قرار می‌گیرند.

تئاتر و سانسور در ایران؛ یک ستیز جاویدان

بدون شک در ساختار سنتی هر جامعه‌ای سانسور در ریخت متفاوتی نسبت به دوران نوین وجود داشته است. اشکال نوین رسانه، مانند تئاتر در کشور ما یا روزنامه کثیرالانتشار در بسیاری از کشورها، و مهم‌تر از آن شیوه‌ی انتشار متفاوت و حجم بیشتر مخاطبان برای این رسانه‌ها، مفهوم سیطره‌ی تام را برای بسیاری از قدرت‌های سنتی مانند سیاستمداران متزلزل کرد و درنتیجه توجیهی برای سانسور رسمی ایجاد کرد. چاپ کتب در ابعاد گسترده و افزایش تعداد افراد باسواد، چاپ روزنامه سراسری و انتقال اخبار با سرعت بیشتر، امکان ثبت تصاویر واقعی با رواج عکاسی، امکان ضبط صدا و سپس تصویر متحرک و در مجموعه تغییرات محسوس شیوه بیان و تنوع مخاطب که دیگر نجیب‌زادگان درباره‌ی محسوب نمی‌شوند، هژمونی قدرت‌های سنتی را در معرض شکست قرار داد و آن‌ها را برای ایجاد محدودیت‌های علنی تشویق کرد.

بااین‌که در ایران پیش از دوران ناصری شکل رایج و اصلی سانسور، خودسانسوریِ ناشی از ترس بود، لب‌های دوخته و سیاه‌چال، به‌واسطه‌ی اشکال جدید رسانه و تنوع مخاطب، کارکرد خود را ازدست‌داده و

نیاز به محدودیت‌های جدید و متناسب با جهان جدید قابل حس بود. داستان شکل‌گیری اداره‌ی سانسور در ایران به حکایتی از ناصرالدین‌شاه و اعتمادالسلطنه برمی‌گردد. شاعری فارسی‌زبان در هند مجموعه شعری هجوآمیز منتشر کرده بود و ناصرالدین‌شاه بعد از خواندن آن به خشم آمد، اعتمادالسلطنه که در محضر سلطان صاحبقران حاضر بود پیشنهاد ایجاد اداره‌ی سانسور را به شاه داده و شاه استبداد پسند را خوش آمد: «بنده نگارنده، حاضر درگاه بود، معروض نمود که دولت‌های اروپیه سد راه این عیب را از مالک خویش دایره تفتیش ایجاد کرده‌اند و اسم آن سانسور است و چون شرحی از شرایط و شئون آن براندم، بر خاطر مبارک بسی پسندیده آمد و فرمان رفت تا هم در تحت نظر این خانه‌زاد در حدود ایران سانسور ایجاد شود.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۵: ۱۷۷)

البته این حکایت دربردارنده‌ی شکل رسمی سانسور است و همان‌طور که گفته شد، اشکال کهنه‌تر سانسور پیش‌ازاین به‌وفور در ایران وجود داشت. القصه که سانسور هم مثل خیل عظیم عناصر فرهنگی وارداتی از اروپا، تنها چون در غرب وجود داشت و توجیه شده بود، حربه‌ای برای سرکوب مخالفان قبله عالم شد. مدت کوتاهی پس از رسمیت یافتن سانسور، پدافند و مبارزه علیه آن نیز آغاز شد و روزنامه‌نگاران، هنرمندان، شعرا، ادیبان و همه آزادی‌خواهان ایران از جان و مال و آرامش در راه این مبارزه گذشتند.

تئاتر هم مانند دیگر هنرها در ایران نه از قاعده سانسور و نه از قاعده مبارزه با آن مستثنا نبود و ازآنجاکه از همان ابتدای ورود و حضورش به‌عنوان یک شکل ادبی برای بیان مقاصد سیاسی و انتقاد از اصول اداری و اجتماعی و درمجموع نقد ساختار سنتی جامعه به کار می‌رفت، خصومتش با هر شکل قدرت ازجمله سیاسی و مذهبی، محدود شدنش را تضمین می‌کرد. نمایشنامه‌نویسان دوران مشروطیت در «فن شریفه دراما» به آنچه «کریتیکا» یا «قرتیکا» می‌خواندند، اعتقاد داشتند که همان نقد اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم بود.

نبرد با قشریون؛ تئاتر، این واژه منحوس

با توجه به اینکه تا سال ۱۲۹۸ در تهران و تا سال ۱۳۰۱ در شهرستان‌ها، کسب اجازه از اداره انطباعات وزارت معارف برای اجرای تئاتر به شکل قانون درنیامده بود، و تمام تئاترهای این دوره به دولت و یا افراد سرشناس دولتی وابسته بودند، تا چندسالی پس از شروع حکومت پهلوی، گام اول مبارزه تئاتر و سانسور در ایران، کمی با سانسور سیاسی و بیشتر با سانسور به‌اصطلاح مذهبی و اخلاقی و درواقع ایجاد مشروعیت برای این هنر نوظهور بود. به‌طور مثال میرزا رضاخان طباطبایی با اقدام به انتشار روزنامه تئاتر از سال ۱۲۸۶ خورشیدی، تمام تلاش خود را برای آشنایی با تئاتر و قبول سازگاری آن با شریعت اسلامی معطوف کرد. قشریون تقلید حرکات و اطوار انسان و ورود و نشر فرهنگ غربی را مکروه می‌دانستند و روی خوشی به تئاتر نشان نمی‌دادند.

اولین سالن تئاتر ایران به شیوه غربی، تالار دارالفنون بود که در سال ۱۲۶۴ خورشیدی در ضلع شرقی مدرسه ساخته شد و شاید بتوان اشد سانسور را در دوره‌ی کوتاه فعالیت آن مشاهده کرد و آن سانسور ممنوعیت حضور مردم عادی در این تالار بود تا رجال و درباریان دغدغه‌ی خطر آگاهی مردم را در برابر خود نبینند و همین موضوع اسباب تعطیلی آن در سال ۱۳۸۰ قمری (۱۲۶۹ خورشیدی) را فراهم آورد. البته نقش قشر مذهبی که اجراهای آن را ندیده بودند و معنای طیاطر را نمی‌دانستند؛ اما با آن مخالف بودند هم در این

انحلال بی‌تأثیر نبود. این اشد سانسور هم برای برخی ازجمله اعتمادالسلطنه کافی نبود، «برخی از این نمایشنامه‌ها گرچه باب‌طبع و موردپسند اعتمادالسلطنه وزیر انطباعات نبود و وی آن‌ها را خیلی خنک تفسیر کرده است، ولی او را یارای ایجاد تضییقات و سانسور نمایش‌هایی که به‌وسیله مزین‌الدوله، وزیر علوم ناصری، کریم شیره‌ای و اسماعیل بزاز و سایرین برای ناصرالدین‌شاه اجرا می‌کردند نبود.» (هویان، ۱۳۷۰: ۱۲۹) درواقع متصدیان امور تماشاخانه دارالفنون با ایجاد زنجیره‌ای از ارتباطات با افراد سرشناس دربار و باز کردن در گفت‌وگو با آن‌ها، از سانسور ثانوی و جانبی آثار اجرایی در دارالفنون جلوگیری کردند.

گزارش‌های ناقص و پراکنده نشان می‌دهد که بسیاری از متعینین در این دوره در عمارت‌های باشکوه و بزرگ خود اسباب اجرای تئاتر خصوصی به راه انداخته بودند که احتمالاً نشان‌گر این است که اجباری برای کسب اجاره از کسی و جایی وجود نداشت. البته بسیاری از این افراد خود از مسئولان دولتی بودند و به کسی پاسخ‌گو نبودند. اسناد نظام‌نامه بلدیه نشان می‌دهد که در سال ۱۲۸۵ مکان‌هایی تحت عنوان تئاتر و تماشاخانه وجود داشتند. به‌طوری‌که نام آن‌ها در کنار مکان‌هایی چون کتابخانه و قرائت‌خانه آمده و انجمن بلدیه خواهان رسیدگی به آن‌ها بود و این نشان‌دهنده‌ی درجه‌ی استقلال این مکان‌ها بود. «این نظام‌نامه در دوره اول مجلس شورای ملی قرائت شده و به زبان آوردن نام تئاتر در آن جلسه موجب اعتراض نمایندگان شده بود به این دلیل که واژه تئاتر منافی با ساحت مقدس مجلس محسوب می‌شد و رئیس مجلس نیز بدون رأی‌گیری این واژه را از نظام‌نامه بلدیه حذف کرده بود» (میرزا صالح، ۱۳۸۴: ۱۳۹). بدنامی تئاتر در حالی بود که بسیاری از گروه‌های فعال تئاتری در این دوره توسط روشنفکران دولتی، البته با هزینه شخصی، تأسیس و اداره می‌شدند. تئاترهای این دوره تنها به یک اجرا بسنده می‌کردند و اندک درآمدی که از اجرا حاصل می‌شد، برای اعضای گروه‌ها که خود شغل‌های دولتی دیگری داشتند، این امکان را فراهم می‌کرد که بدون بلیت‌فروشی و اعلامیه و به‌صورت خصوصی کارهایی را اجرا کنند.

شرکت کمدی ایران مهم‌ترین سهم را در مبارزه با سانسور به‌اصطلاح مذهبی و اخلاقی و پذیرش این هنر در جامعه ایران، حداقل در سطح پایتخت، ایفا کرد. شگرد سیدعلی نصر برای شکستن تابو بودن تئاتر و بدنامی آن، استفاده از افرادی با جایگاه اجتماعی سطح بالا به‌عنوان هسته مرکزی کمدی ایران بود: محمود منشی باشی (بهرامی) سرهنگ و معاون نظمیه، میرزامحمد علی‌خان ملکی (میاه) رئیس اداره امور آب شهرداری تهران، عنایت‌الله شیبانی رییس کارگزینی وزارت داخله، مهدی نامدار و عیسی نصر که همگی پیشتر در گروه‌های دیگر مثل تئاتر ملی محقق‌الدوله حضور داشتند، از اولین یاران او برای تأسیس شرکت کمدی ایران بودند. علاوه‌براین افراد، جمع کثیری از مردان سرشناس دولتی در این گروه به‌صورت دوره‌ای عضویت داشتند: فضل‌الله بایگان، رفیع حالتی، معزالدین فکری، محمود خان ظهیرالدینی، حسن سیاسی، علی‌اصغر مستوفی، عباس عینی، حسین چگور، رضا هنری، مهدی نصر، سید جلال، اسدالله مجرد، طبیب‌زاده، نعمت‌الله مصیری، میرزا نصرالله خان، محمود الهی، داوود دیبا، احمد درخشان، میر مهدی ورزنده، غلامحسین نقشینه، علی‌اصغر گرمسیری. این آقایان که هریک در مراتب اداری و دولتی صاحب مقام و منصبی بودند به‌منظور رسمیت دادن به تئاتر و کاستن از شهرت و نسبت بدی که به صنف هنرمندان نمایشی در آن زمان می‌دادند، در حقیقت بر روی نام و کام خود پای گذاشتند و با خدمات خود مدتی بر ارزش و اعتبار تئاتر افزودند.

از طرف دیگر این گروه با اجرای برخی نمایش‌های سفارشی برای دربار، مثل نمایش اسمعیل آقا سمیتقو در ۱۳۰۹ در حضور درباریان و مسئولان حکومتی، تأثیر زیادی در ریزش ترس سیاسیون از این هنر و

مقبولیت سیاسی آن ایفا کردند؛ هرچند که اصرار نصر بر دولتی شدن تئاتر بعدها اسباب نقد این شیوه را فراهم آورد. نصر هم در دوره‌ی قاجار و هم پهلوی با دعوت از سیاسیون و درباریان برای تماشای آثاری که کمتر رنگ‌وبوی سیاسی داشتند، علاوه بر جلوگیری از تعطیلی کامل تئاتر توسط دولت‌ها، توانست گاهی بودجه‌ای را برای گروه خود و دیگر گروه‌ها جذب کند.

علاوه بر این اقدامات، نصر یکی از مهم‌ترین تغییرات را در تئاتر ایران ایجاد کرد و آن حضور زنان، به‌ویژه زنان مسلمان، به روی صحنه تئاتر بود. حضور زنان ارمنی و یهودی از سال ۱۳۰۰ و زنان مسلمان از سال ۱۳۰۵ به‌عنوان بازیگر در اجراهای این گروه، نتیجه مبارزات این گروه با سانسورهای سیاسی و مذهبی آن دوره در جامعه ایران است و دلیل محقق‌شدن این امر، همان هسته مرکزی پرقدرت در مدیریت این گروه است.

هم‌زمان با این تحولات، جمعیت نسوان وطن‌خواه هم توانسته بود یک تئاتر با بازیگران زن، البته تنها برای تماشاچیان زن به صحنه ببرد: آدم و حوا یا سیب و آدم و حوا در بهشت اجراشده در باغ اتابک در سال ۱۳۰۲ خورشیدی. جمعیت نسوان وطن‌خواه با کمک میرزاده عشقی نمایشنامه آن را آماده کرده و با حمایت افراد سرشناسی همچون وثوق‌الدوله، یحیی دولت‌آبادی و ادیب‌السلطنه سرداری در پارک اتابک اجرا کردند. گویا پنج هزار زن ازجمله برخی از زنان اروپایی به تماشای آن آمدند و چهارصد تومان جمع شد؛ ولی بعدتر به‌دلیل مخالفت شدید روحانیان تهران اجرای آن ممنوع شد. نسوان وطن‌خواه با درآمد حاصل از فروش بلیت مخارج کلاس‌های اکابر برای زنان را تأمین کرد. بعد از تهدیدات گروه‌های مذهبی گزارش‌هایی از اجرای این نمایش در خانه نورالهدی منگنه به‌صورت مخفیانه نیز وجود دارد.

از سال ۱۳۱۶ سانسور به‌ویژه در شهرستان‌ها، به‌شدت سلیقه‌ای شد و آن‌چنان که از اسناد مقاله آندرانیک هویان برمی‌آید، هیچ دلیل سیاسی، اخلاقی و مذهبی برای تغییرات در متن و اجرا وجود ندارد و سانسورچی اداره معارف و اوقاف گویا با نویسنده داخلی و خارجی در رقابت ادبی بوده است و کسی را جسارت آن نبود که دلیل حذف و تغییر را جویا شود. محدودیت‌های شدید تئاتر در سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۸ تئاتر را تا مرز تعطیلی کشاند، فقط متن‌های اخلاقی و تاریخی به‌راحتی مجوز می‌گرفتند، فعالیت تئاتری ارامنه با بخشنامه سراسری محدودیت پیدا کرد، تعزیه ممنوع شد و درنتیجه در اواخر دوره‌ی پهلوی اول، تئاتر به‌سمت دولتی شدن رفت و تأسیس سازمان پرورش افکار، برگزاری هزاره فردوسی، تأسیس هنرستان هنرپیشگی و بسیاری اقدامات دیگر این امر را تشدید کرد و حتی سید علی نصر هم در تماشاخانه تهران که وابسته به دولت بود، مشغول شد.

با بررسی تقابل تئاتر و سانسور در این دوره می‌بینیم که مدیران گروه‌های تئاتری ایرانی برای مقابله با سانسورهای به‌اصطلاح مذهبی و اخلاقی در درجه اول و سانسورهای سیاسی در درجه دوم از سه روش استفاده کردند: ایجاد رابطه با افراد سرشناس دولتی و گاهی مذهبی، اجراهای خصوصی از طریق غربال کردن تماشاگر و جای دادن آثاری سفارشی برای سیاسیون و مذهبیون در رپرتوار خود. این سه روش تا به امروز توسط بسیاری از گروه‌های تئاتری در ایران انجام می‌شود، اجرا کردن تئاترهای ملی‌گرایانه در دوران رضاشاه، اجرای نمایش‌های مذهبی در سال‌های اخیر، دعوت از درباریان و مسئولان سیاسی و مذهبیون و تکریم مضاعف آن‌ها در محل اجرا، اجرای خصوصی تئاتر در آپارتمان‌ها، کافه‌ها و تئاترهای کوچک، همگی ادامه‌ی شگردهایی هستند که در دوره قاجار و پهلوی اول شروع شدند.

لیسا گلدمن در مقاله خود در کتاب بینش جهانی درباره سانسور تئاتر، اجراهای خصوصی در تئاتر ایران

در دوران پس از انتخابات سال ۱۳۸۸ را این‌گونه شرح می‌دهد: «مؤسسه ویزیتینگ آرتز[۳۳] –مؤسسه واسطه دعوت او به جشنواره فجر– به ما دستور داده بود که در زمان فراغت در هتل بمانیم. ما این را نادیده گرفتیم، اما باید فرض می‌کردیم که تلفن‌های ما شنود می‌شوند، ایمیل‌ها دیده می‌شوند و رانندگان خودروهایی که در اختیار ما قرار داده بودند، درباره ما گزارش می‌دهند. میز مرکز هنرهای نمایشی در هتل (که همه مرد بودند) توسط نیروهای امنیتی اداره می‌شد. به نظر می‌رسید که دوری از دردسر یکی از ارکان همیشگی زندگی در ایران است. یک هنرمند ایرانی به من توصیه کرد که اجازه گرفتن در ایران عاقلانه نیست، حداقل برای کارهایی که واقعاً می‌خواهید انجام دهید؛ بنابراین من به‌تنهایی به شهر دیگری سفر کردم تا یک نمایشنامه‌خوانی غیرقانونی درباره تجربه پنهان شدن از پلیس پس از مشارکت در تظاهرات بعد از انتخابات را در اتاق نشیمن یک خانه بشنوم، درحالی‌که یکی از دوستان نمایشنامه‌نویس ترجمه و توضیح اجرا را در گوشم زمزمه می‌کرد» (Goldman, 2015: 81). نکته جالب درباره تئاترهای زیرزمینی در ایران این است که همه‌ی این اجراها لزوماً سیاسی و ممنوعه نیستند و در بسیاری موارد به‌ویژه در شهرستان‌ها روند غیرطبیعی و غیرعقلانی کاغذبازی، بازبینی و کسب مجوز، آن‌هم برای اجرایی با درآمد تقریباً صفر، هنرمندان را وادار می‌کند بدون حتی اقدام برای گرفتن مجوز به این‌گونه اجراها روی بیاورند. محدود شدن تماشاچیان این اجراها به دایره‌ی هنرمندان تئاتر، قدرت تأثیرگذاری اجتماعی این آثار را به‌شدت کاسته است و این در حالی است که در برخی موارد بهترین اجراها به لحاظ تکنیکی به‌ویژه در شهرستان‌ها، به‌صورت زیرزمینی و تنها برای اهالی تئاتر صورت پذیرفته است و دیگران به دیدن آثار متوسط و ضعیفی که موفق به کسب مجوز شده بودند، اکتفا کردند.

جنگ داخلی؛ هنرمند در مقابل هنرمند

پس از اشغال ایران در شهریور ۱۳۲۰، تضعیف قدرت‌های سنتی سانسور دولتی را برای مدتی از بین برد. با تصویب قوانینی روشن و مثبت درباره‌ی تماشاخانه‌ها، امکان تبدیل هر خرابه‌ای به تئاتر از بین رفت و مسائل بهداشتی، ایمنی و انتظامی، تکریم مخاطب را امکان‌پذیر کرد. به‌مرورزمان علاوه بر تئاترهای مردم‌پسند، احزاب سیاسی هم تولید آثار هم‌سو با ایدئولوژی‌های خود را شروع کردند: «احزاب سیاسی وقت که برای استحکام و تقویت بنیه محتاج تبلیغاتی مؤثر بودند، در تشکیلات خود برای جلب نویسندگان، هنرپیشگان و شعرا ترتیباتی فراهم ساختند که هنرمندان به آنجا رو آورند و به هنرمندانی چون نوشین گرویدند. پشتیبانی اعضاء احزاب و استقبال گروهی از مردم، آن‌چنان قدرتی به این دسته بخشید که تئاتر نوزاد فرهنگ و بعدها تئاتر فردوسی... در اندک مدتی به اوج شهرت رسید و در سرتاسر سال‌های ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶ خورشیدی سایر مجامع نمایشی را تحت‌الشعاع قرار داد» (جنتی عطایی، ۱۳۶۶: ۸۲). بین سال‌های اشغال ایران تا کودتای ۲۸ مرداد، علاوه بر گروه‌های دولتی مانند تماشاخانه تهران و گروه‌های چپ مانند فردوسی، سعدی و فرهنگ، گروهای دیگری هم بودند که ازآنجایی‌که پشتیبانی خاصی نداشتند و جوانان کم‌تجربه و تازه‌کار در آن‌ها مشغول بودند، موفقیت آن‌چنانی کسب نکردند، مثل تماشاخانه هنر که تنها سه سال دوام آورد.

پس از ترور محمدرضا پهلوی در سال ۱۳۲۷ خورشیدی، به گمان دست داشتن اعضای حزب توده و پس از دستگیری شاخص‌ترین چهره تئاتر این دوره، عبدالحسین نوشین، فشار بر تئاترهای چپ ازجمله تئاتر سعدی افزایش یافت و فشار بر تئاترهای حزبی پس از کودتای ۱۳۳۲ بیشتر شد. با فرار نوشین و تعطیلی

تئاترهای مستقل لاله‌زار و به آتش کشیدن تئاتر سعدی، تئاترهای بی‌طرف و طرفدار حکومت هم از رونق افتادند. علاوه بر دلایل سیاسی، با تغییر فضای شهری و تبدیل شدن لاله‌زار به محله‌ی مهاجران تازه‌وارد و فقیر، تئاترهای فاخر خیابان لاله‌زار که پیش از این محله اعیان‌نشین بود، دیگر خریداری نداشت. تئاتر در این دوره در رقابت با فیلم‌های فارسی‌زبان و دوبله قرار گرفت و لاله‌زار به محلی برای تئاترهای آتراکسیون و به‌اصطلاح لاله‌زاری شد. تئاتر این دوره چاره‌ای به‌جز آتراکسیونی شدن و یا دولتی شدن نداشت و در این میان تئاتر آتراکسیون قدرت بیشتری داشت، به‌حدی که تماشاخانه تهران هم به این نوع تئاتر روی آورد. فراخوان جذب گروه‌های آماتور و حرفه‌ای که حاضر بودند زیر نظر دولت و اداره هنرهای نمایشی کار کنند، ابتدا شش گروه ازجمله گروه هنر ملی را به خود جذب کرد و به‌مرورزمان گروه‌های دیگر نیز برای دریافت کمک دولتی اقدام کردند.

آن‌طور که از مصاحبه‌ها، سخنرانی‌ها، نقدها و نوشتارها برمی‌آید، تئاتر ایران در دهه ۳۰ تا ۵۰، تنها قربانی سانسور دولتی، مذهبی و اخلاقی نبود، خودِ هنرمندان هم وابسته به گرایش حزبی و ایدئولوژیکیِ پیدا و پنهانی که داشتند، یکدیگر را قربانی می‌کردند. بهرام بیضایی در شب سوم از ده شب برنامه‌ی شب‌های شعر گوته در سال ۱۳۵۶، با نام‌گذاری هنرمندان مستقل ایرانی به‌عنوان متخصصین کارهای ناتمام، به یکی از مهم‌ترین اشکال سانسور در تئاتر ایران اشاره می‌کند: سانسور هنرمند برای هنرمند. این شکل سانسور که می‌توان آن را برآمده از سانسور حزبی دانست، حتی می‌تواند ضربه‌ای بدتر از سانسور دولتی و سیاسی بر هنر یک مملکت بگذارد. «شما نخواهید که هنرمند پشت سر گروه و قافله بیاید. او احتمالاً قرار است که جلوتر باشد... من خیال می‌کنم روزگاری که در آن دستگاه دولت از طرفی، و جماعت با فرهنگ از طرف دیگر، به یکسان سازنده را محدود می‌کنند بد روزگاری است. من خیال می‌کنم اگر این خانه‌تکانی باید رخ بدهد، مقداری از آن‌هم باید این‌طرف در ما اتفاق بیفتد. باید توجه کنیم که کلمه‌ها، معیارها، و دایره لغاتی که به کار می‌بریم بسیار فرسوده و تهی شده‌اند، از بس هرکسی با مصرف آن‌ها صرفه خود را برده. کلمه‌هایی که از دستگاه‌های دولتی تا روشنفکر معاصر همین‌طور هم یکسان به کار می‌برند. به من حق بدهید که نسبت به این کلمه‌ها مشکوک باشم. اگر قرار باشد دستگاه دولت مسئولیت بگوید و ما هم بگوییم، من به این مسئولیت مشکوکم، اگر قرار است او درباره آزادی بگوید و ما هم، من به این آزادی مشکوکم» (مؤذن، ۱۳۵۷: ۱۲۵).

در این دوره دعوای اصلی بین دو دسته هنرمندان وابسته به دولت متشکل از گروه‌های وابسته به تلویزیون ملی و جشن هنر شیراز که تجربه‌گرا و آزمایشگاهی بودند و گروهی از کارمندان اداره تئاتر که گرایش مشخصی در اجرا نداشتند و دسته‌ی دوم چپ‌ها، همپالگی‌های تئاتر متعهد شوروی و ادامه‌دهندگان راه نوشین مثل تئاتر آناهیتا و انجمن تئاتر ایران بودند. گروه سومی هم بودند که از اندیشه‌های تئاتر ملی شاهین سرکیسیان منشعب شده بودند و حداقل در ظاهر به دسته‌های فکری مرسوم آن دوره گرایشی نداشتند؛ اما گاهی وسط دعوای دو گروه دیگر قربانی می‌شدند. درواقع در این دوره هر جریانی معتقد به مطلق بودن جهان‌بینی خود و تلاش برای حذف دگراندیشان داشت.

چپ‌ها بیش از هرچیزی جریانات وابسته به جشن هنر به‌ویژه کارگاه نمایش را آماج نقدها و مقالات تخریبی و تحریمی خود قرار می‌دادند. کارگاه نمایش یکی از معدود بسترهای هنر غیرمتعارف است که هنجارشکنی‌های هنری و ادبی آن‌ها، دهن‌کجی به هژمونی قدرت قلمداد نمی‌شد. همان‌طور که گفته شد کارگاه نمایش یک مرکز آزمایشگاهی و وابسته به تلویزیون ملی ایران بود: «روند رو به گسترش تئاترهای

تجربی در اروپا و امریکا باعث تمایل هنرمندان ایرانی به این پدیده شد. با حمایت تلویزیون ملی ایران که به حرکت‌های نو، علاقه نشان می‌داد، در سال ۱۳۴۸ کارگاه نمایش به‌عنوان اولین مرکز تئاتر تجربی ایران شکل گرفت. اعضای کارگاه نمایش از سازمان تلویزیون ملی ایران حقوق ماهیانه دریافت می‌کردند، که این حقوق رفته‌رفته افزایش یافت تا معادل با حقوق دریافتی کارمندان سازمان تلویزیون ملی ایران شد. هرچند که اعضای کارگاه نمایش هنگام اجراها نیز دستمزد اضافی دریافت می‌کردند» (ریشهری، ۱۳۸۶).

وابستگی کارگاه نمایش به ارگان‌های حکومتی درنهایت موجب بدنامی اعضای آن در بین جامعه هنری، به‌ویژه هنرمندان چپ شد، اما این گروه نیز از سانسور دولتی و توبیخ و گاه‌وبی‌گاه در امان نبود و به ابتکاراتی کهنه مثل عضوگیری به‌جای بلیت‌فروشی روی آورد، ازجمله اجرای نمایش نجات‌یافته[۳۴] نوشته ادوارد باند[۳۵] که در همان دوره در انگلستان هم برای فرار از سانسور به شیوه باشگاهی و با عضوگیری اجرا شده بود. عدم حضور گروه‌های غیردولتی و حضور انحصاری گروه‌های وابسته به جشن هنر شیراز در این جشنواره، شایعه‌ی حذف و سانسور گروه‌های مستقل توسط اعضای کارگاه نمایش را بر سر زبان‌ها انداخت، هرچند که خود این گروه‌ها بارها اعلام کردند که تمایلی به شرکت در این جشن دولتی ندارند.

مقاله‌های هنرمندان در تخریب گروه‌های دیگر، تحریم اجراها، گزارش‌های تکذیب‌شده از هجوم به سالن اجرا، تلاش در بیهوده و بی‌ارزش نشان دادن آثار گروه‌های دیگر، صف‌بندی و جبهه‌گیری و هزاران آفت دیگر، نه در آن دوره که تا به امروز تحفه‌ی هنرمندان تئاتر ایران برای یکدیگر است. کم‌کاری شایع‌ترین واکنش هنرمندان در مقابل این نوع سانسور است، چون درهرصورت یک‌طرف را نمی‌شود راضی کرد. اما بااین‌وجود گروه‌های تئاتری از شیوه‌های متعددی برای خنثی کردن این نوع سانسور بهره بردند. مصاحبه‌های سال‌های بعد نشان می‌دهد که مخفی کردن تمرین یکی از ترفندهای گروه‌های تئاتر آن دوره برای فرار از سانسور حزبی بود. به این صورت که اعضای گروه اجرایی متعهد می‌شدند که درباره‌ی اثری که در حال تمرین هستند، با هیچ‌کس خارج از گروه صحبت نکنند، تا اجرا قطعی شود. ترس اصلی این هنرمندان علاوه بر اقدام به تحریم و نشر نقدهای ایدئولوژیکی علیه اجراهای مجوزدار، همکاری برخی از هنرمندان با دستگاه سانسور برای تحلیل تمثیل‌ها و استعاره‌های سیاسی و لغو مجوز اجرا بود. همکاری هنرمندان با ارگان‌های دولتی مثل ساواک، تنها مختص هنرمندان گروه‌های دولتی نبود و ادعاهای تأییدنشده از همکاری چپ‌ها با این سازمان نیز وجود دارد.

برجسته کردند جایگاه برخی از هنرمندان گروه و به‌اصطلاح «ستاره‌سازی» به‌ویژه از نویسندگان و کارگردان‌ها نیز یکی از شیوه‌هایی بود که گروه‌های تئاتر به‌عنوان سپری در مقابل سانسور گروه‌های دیگر از آن‌ها استفاده می‌کردند. درواقع به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد که هنرمندان در مقابل اسم‌های شناخته‌شده، کمتر دست به سانسور حزبی زده و حداقل حرف‌های مخالف را در مقام استادی، گوش فرا می‌دهند. درعین‌حال، بزرگ‌نامیِ هنرمند، حذف کامل او و اثرش را ناممکن می‌کند و دستگاه سانسور را به اجراهای گاه‌وبی‌گاه نام‌داران مجبور می‌سازد. ستاره‌سازی شرکتی در تئاتر، رفته‌رفته به آفتِ ستاره‌سازی ایدئولوژیکی تبدیل شد و یک شب زندان برای یک‌عمر استاد خطاب شدن کفایت می‌کرد و باعث شد مفهوم تئاتر متعهد و تئاتر خوب به‌اشتباه درهم عجین شده و ضربه‌ی مهلکی به مفاهیم فنی و هنری تئاتر وارد شود، آفتی که تا به امروز بر جان تئاتر ایران باقی مانده است.

درنهایت این شیوه‌ی سانسور ثمری جز تباهی هر دو طرف نداشت. بی‌رونقی، بدنامی، تعطیلی، مهاجرت، دستگیری، کم‌کاری و بسیاری بلایای دیگر نتیجه‌ی سانسور حزبی تئاتر در آن دوره بودند. متأسفانه، امروزه

هم بسیاری از گروه‌های تئاتر با مسئله سانسوری که هنرمندان بر هم روا می‌کنند دست‌به‌گریبان هستند. در یک پرسش‌نامه که وضعیت سانسور تئاتر در سه شهر تهران، تبریز و کرمان را مورد بررسی قرار می‌داد، ۶۰ درصد از هنرمندان تئاتر، نقش هنرمندان را از ارگان‌های دولتی در کم‌کاری و سانسور هنرمندان دیگر پررنگ‌تر می‌دانستند. کمبود تعداد سالن‌های اجرا، نبود درآمد در شهرستان‌ها و نبود درآمد ثابت در تهران، افزایش تنوع سلایق و سبک‌ها، جهان‌بینی‌های متکثر و بسیاری موارد مشابه، مدیران بسیاری از گروه‌های تئاتری را به ایده‌ی ناپسند سانسور هنرمندان دیگر سوق می‌دهد و نبود امکانات برابر و باب گفت‌وگو بین هنرمندان به این بحران داخلی هنرمندان دامن زده است.

جنگ سایبری؛ سانسور در عصر دیجیتال

با اعلام رسمی شیوع ویروس کرونا در ۳۰ بهمن ۱۳۹۸، تئاترهای ایران به‌صورت موقت تعطیل شدند و تئاتر نیمه‌جان در بسیاری از شهرستان به‌صورت کامل جان باخت. این بحران، یک معضل جهانی بود و تنها ایران و تئاتر ایران نبود که با آن درگیر بود. در شرایطی که بسیاری از کشورها تئاترها را به‌صورت کامل برای یک دوره بستند و بعدها با کاهش ظرفیت به برخی آثار اجازه اجرا دادند، یکی از اشکال متفاوت تئاتر که پیش‌تر درباره‌ی لزوم وجودش تردید بود، در بسیاری از کشورها جان گرفت: تئاتر سایبری یا اجرای سایبری[۳۶]. کریستینا پاپاجیانولی[۳۷] در کتاب خود سایبرفورمنس سیاسی: پروژه تئاتر الکتریکی[۳۸] تئاتر سایبری را این‌گونه تعریف می‌کند: «سایبرفورمنس شیوه‌ای از اجرای تئاتر است که از فضای اینترنت به‌عنوان محل اجرا استفاده می‌کند» (Papagiannouli, 2016). برای این شیوه‌ی اجرا از اسامی دیگری مثل اجرای آنلاین[۳۹]، اجرای شبکه‌ای[۴۰] و اجرای از راه دور[۴۱] نیز استفاده می‌شود. به بیان ساده، استفاده از هر پلتفرم اینترنتی که در یک‌سوی آن گروه اجرا امکان انتقال تصویر و صدا و در سوی دیگر مخاطب امکان دیدن و شنیدن را داشته باشد، می‌تواند به‌عنوان بستری برای اجرای تئاتر به کار رود و همان‌طور که پاپاجیانولی در کتابش مطرح می‌کند، یکی از بهترین ابزار عصر جدید تئاتر برای فرار از محدودیت‌های سیاسی است. خودِ پاپاجیانولی در سال ۲۰۱۴ اثری تحت عنوان دایره گچی سایبری[۴۲] را درباره حوادث سال ۲۰۱۱ در مصر اجرا کرد.

در ایران هم پس از تعطیلی تئاتر به‌واسطه‌ی شیوع کرونا، بسیاری از گروه‌های تئاتر، به‌ویژه در شهرستان‌ها که تئاتر حرفه‌ای و درآمدزا وجود ندارد، آثار آماده اجرا که به خاطر قرنطینه لغو شده بودند و یا آثار کوچکی که قبلاً به خاطر عدم کسب مجوز اجرا نشده بودند را به این شیوه و در پلتفرم‌هایی مانند یوتیوب[۴۳] و اینستاگرام[۴۴] برای اجرای زنده و پخش فیلم ضبط‌شده و از کلاب‌هاوس[۴۵] برای اجرای نمایشنامه‌خوانی و یا تئاتر رادیویی به مخاطبان عرضه کردند. با بررسی اجراهای سایبری در ایران می‌توان طیف وسیعی از آثار اجرایی از نمایشنامه‌خوانی و یا اجراهای تک‌نفره، تا اجراهایی کامل با صحنه و لباس را مشاهده کرد که یا به‌صورت دسترسی آزاد برای همه و یا به‌صورت خصوصی و دعوت از مخاطب خودی، در پلتفرم‌های مختلف اجرا شده‌اند. نکته‌ی جالب این‌که برخی از گروه‌های اجرا توانسته‌اند اقدام به بلیت‌فروشی مجازی و حتی جذب کمک مالی از داخل و خارج از کشور برای فعالیت‌ها خود داشته باشند.

در این روش مقابله با سانسور، مدیران تئاترها علاوه بر جذب مخاطبان و پیدا کردن راه‌هایی برای کسب درآمد و موارد فنی مربوط به پخش زنده دیجیتالی مثل پیدا کردن پلتفرم مناسب و تجهیزات صدا و ویدئو، باید از انتشار ناخواسته‌ی اجرا نه‌تنها برای حفظ حق نشر اثر بلکه برای جلوگیری از مجازات و تنبیه اعضای

گروه پیشگیری کند. در یکی از اجراهای زنده‌ی اینستاگرامی، از ماسک پزشکی برای مخفی کردن هویت بازیگران و از نام شخصیت‌های نمایش به‌جای اسم اصلی بازیگران استفاده شده بود. علاوه بر این موارد، مدیران گروه‌های تئاتر سایبری در تلاش هستند تا این شکل تازه ااجرا که بخشی از جامعه هنری آن را تئاتر نمی‌داند، مورد قبول و پذیرش همگان قرار گیرد. مقابله با سانسور از طریق تئاتر سایبری پدیده‌ی جدیدی در تئاتر ایران و جهان است که می‌تواند در صورت ادامه محدودیت‌ها نقش مهمی در این مبارزه داشته باشد.

نتیجه‌گیری

سانسور شیوه‌ای کهن از کنترل افکار از سوی قدرت‌های متزلزل و در حال فروپاشی است که حتی در صورت اعمال شدیدترین محدودیت‌ها و وحشیانه‌ترین مجازات‌ها توان مقابله با بیان آزادانه و خلاقانه را ندارد. هنر به‌صورت عمده و تئاتر به‌صورت خاص، ابزار متنوعی برای مقابله و ستیز با انواع مختلف سانسور دارند و از بین عناصر متعدد تئاتر، عنصر مدیریت، قدرت متفاوت و نابی در این مبارزه دارد و می‌تواند بدون خدشه وارد کردن به خلاقیت هنری گروه اجرایی، کارایی و اثرگذاری سانسور را مردود کند. با توجه به موارد بررسی شده می‌توان این‌گونه بیان کرد که تئاتر و سانسور از ابتدای ظهورشان در ایران، پابه‌پای هم رشد کردند و هر شیوه جدیدی برای سانسور از طرف دستگاه‌های قدرت، واکنشی از سوی هنرمندان برای مقابله با آن را در پی داشته است. در این میان مدیران تئاتر می‌توانند با اتخاذ سیاست‌هایی هوشمندانه، نقش مهمی در بی‌اثر کردن سانسور و ایجاد آزادی خلاقانه در دوران محدودیت ایفا کنند. مدیران تئاتری در ایران از همان سال‌های ابتدایی تقابل تئاتر و سانسور از روش‌های متعددی مثل اجراهای خصوصی برای مخاطب برگزیده، ایجاد گفت‌وگو با دستگاه‌های قدرت، اجرای آثاری برای نرم کردن دستگاه قدرت، ستاره‌سازی از هنرمندان برای مقبولیت و مشروعیت گروه، ایجاد بستر مناسب برای تمرین‌های مخفیانه، استفاده از فضای سایبری برای اجرا و دیگر روش‌های مدیریتی برای تقابل با سانسور بهره برده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Global Insights on Theatre Censorship
2. Silence One Story and Another is Born: Experience of Censorship in Iran and the UK in 2010
3. Lisa Goldman
4. Behud (Beyond Belief)
5. Gurpreet Kaur Bhatti
6. behzti
7. Out of Silence: Censorship in Theatre & Performance
8. Marvin Carlson
9. Stephen Bottoms
10. Chantal Bilodeau
11. Caridad Svich
12. the office of censor
13. census
14. Cartographic censorship

15. Robert Redford
16. Ex-ante
17. Ex-post
18. explicit
19. implicit
20. Richard Burt
21. Louis Pierre Althusser
22. Michel Foucault
23. Pierre Bourdieu
24. Judith Butler
25. Sue Curry Jansen
26. Robert C. Post
27. Milan Kundera
28. Fernando Arrabal
29. Theater Manager, General Manager, Managing Director, or Intendant

۳۰. در این‌جا مقصود از تئاتر، کمپانی تئاتر است که شامل ساختمان تئاتر و کارکنان گروه تئاتری است. (نگارنده)

31. Chris Nwamuo
32. Stephen Langley
33. Visiting Arts
34. Saved
35. Edward Bond
36. Cyberformance
37. Christina Papagiannouli
38. Political Cyberformance: The Etheatre Project
39. online performance
40. networked performance
41. telematic performance
42. Cyberian Chalk Circle
43. Youtube
44. Instagram
45. Clubhouse

فهرست منابع

- اعتمادالسلطنه (صنیع‌الدوله)، محمدحسن خان (۱۳۵۵). الماثر و الآثار. تهران: سنایی.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۶۶). بنیاد نمایش در ایران. جلد اول، چاپ دوم، تهران: نوبهار.
- ریشهری، حمیدرضا (۱۳۸۶). کارگاه نمایش. تهران: نوروز هنر.
- مؤذن، ناصر (۱۳۵۷). ده شب. تهران: امیرکبیر.
- میرزاصالح، غلامحسین (۱۳۸۴). مذاکرات مجلس اول (متن کامل مذاکرات نخستین مجلس شورای ملی توسعه سیاسی ایران در ورطه سیاست بین‌الملل)، مازیار بین‌الملل.
- هویان، اندرانیک (۱۳۰۷۰). «نمونه‌هایی از سانسور در نمایشنامه‌ها». نشریه تئاتر، بهار ۱۳۷۰، شماره (۱۳).
- Althusser, Louis (1971). `*Ideology and Ideological State Apparatuses*: *Notes towards an*

Investigation', in Lenin and Philosophy and Other Essays, trans. by Ben Brewster, London: NLB.

- Assange, Julian (2012). *Cypherpunks: freedom and the future of the internet*. Appelbaum, Jacob; Mü ller-Maguhn, Andy; Zimmermann, Jé ré mie. New York: OR Books.
- Brink, André (1981). '*The Failure of Censorship*', Index on Censorship 10.6: 9-11.
- Butler, Judith (1998). '*Ruled Out: Vocabularies of the Censor*', in Robert C. Post (ed.), Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Burt, Richard (1998). '*(Un)censoring in Detail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and the Postmodern Present*' in Robert C. Post (ed.), Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Ermolaev, Herman (1997). *Censorship in Soviet Literature*, 1917-1991, Lanham and Oxford: Rowman and Littlefield.
- Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality*, New York: Pantheon.
- --- (1979). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trans. by Alan Sheridan. New York: Vintage.
- --- (1980). *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-77*, ed. Colin Gordon, Harlow: Pearson.
- Goldman, Lisa (2015). Global Insight On Theater Censorship. London: Routledge.
- Kundera, Milan (1977). '*Comedy is everywhere*', Index on Censorship 6.6: 3-7.
- Langley, S. (1980) *Theatre Management in America: Principle and Practice*. New York: Drama Book specialists (publishers).
- Marcuse, Herbert (1978). *The Aesthetic Dimension: Towards a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon.
- Nwamuo, C. (1986) *Essays in theatre administration in Nigeria*. Owerri: Totan Publishers.
- Nwamuo, C. (2003) *Essentials of Theatre Administration*. Calabar: University of Calabar Press.
- O'Leary, Catherine, Sánchez, Diego & Thompson, Michael (2020). *Global Insights on Theatre Censorship*. London: Routledge.
- O'Leary, Catherine (2008). '"*Irrepresentable en España*": *Fernando Arrabal and the Spanish Censors*', Journal of Iberian and Latin American Research (JILAR) 14.2: 29-52
- Papagiannouli, Christina (2016). Political Cyberformance: The Etheatre Project. Basingstoke: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1- 137-57703-0.
- Steele, Philip (1992). *Censorship*. New Discovery Books. London: Evans Brothers Limited.
- Wiesand, Andreas J (2016). *Culture and Human Rights: The Wroclaw Commentaries*. Berlin: De Gruyter.
- Barber, Lynn (2002-01-27). "*Caution: big name ahead*". The Observer. London. Retrieved 2007-08-01.
- Clark, Marilyn; Grech, Anna (2017). *Journalism under pressure. Unwarranted interference, fear and self-censorship in Europe*. Strasbourg: Council of Europe publishing. Retrieved 12 May 2017.
- Newth, Mette (2010). *The Long History of Censorship*, Oslo 2010 (accessed 07/2016 via www.beaconforfreedom.org/).

Received: 2024/05/20
Accepted: 2024/06/05
Published: 2024/11/21

Creative Freedom; Management Strategies of Iranian Theater Troupes in Dealing with Censorship

Sam Izadi, PhD Candidate of Theater Studies, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Since the very beginning of the emergence of western-style theater in Iran in the 19th century, the existence of this new art has been tied to censorship. The first theatrical activities in Iran before the occurrence of the constitutional revolution in the years 1905–1911 were limited to the publication of Iranian plays and the translation of foreign plays. Mirza Jafar Gharachedaghi, when translating the collection of plays by Mirza Fatali Akhundov (Akhundzadeh), the first Iranian playwright who wrote his works in Tbilisi and in Azeri Turkic, changed the names mentioned in these plays so that the anger of famous people whom the author had criticized would not cause trouble for the translator. With this, we can see that with the publication of the first Iranian modern play, censorship and self-censorship were also born in Iran, or at least became official. Since that date, i.e., since 1873 AD, various types of censorship, self-censorship, and, of course, avoiding censorship have existed in Iran in different forms, both officially and unofficially, and they did not completely disappear in any periods. From the first amateur Iranian theater troupes in the pre-constitutional era (1911) such as Farhang Theater and National Theater to troupes with a regular repertoire in the post-constitutional era such as Iran Comedy, Nakissa Theater and Barbod Theater, to the professional theater troupes and companies in the Pahlavi era (1925 to 1979) such as the Ferdowsi Theater, the National Art Troupe and Theater Workshop and even the huge number of so-called registered troupes after the Islamic Revolution (1979), all have been struggling with the phenomenon of censorship and of course self-censorship and on the other hand escaping from censorship, and many forms of theater censorship in Iran continue to oppress artists to this day. Since the first theater production in Iran, religious censorship has been the main form of censorship in Iranian theater, along with government censorship and, of course, self-censorship. After the Islamic Revolution and with the rise of religious clerics, these forms of censorship became more intense. During World War II and the Anglo-Soviet invasion of Iran in 1941 and the establishment of the Communist Party of Iran (Tudeh), ideological censorship was added to other types of theater censorship in Iran, and official and unofficial parties still use different methods to censor competing ideologies. Numerous political and social events in Iran, including the constitutional revolution and the Islamic revolution, did not have a significant impact on increasing freedom of expression in Iran, and as a result, creative freedom and dealing with censorship became the main forms of artistic expression in Iran. Since the early years, theater troupes in Iran have used several strategies in their organizational and management structure to deal with and fight against censorship, such as performing theater secretly, recruiting members instead of selling tickets, or cyber performances in recent years. In this article, by examining the management of prominent theater troupes in Iran, we will recognize the strategies that these troupes used to counter censorship.

Keywords: Creative Freedom, Iranian Theater, Censorship, Theater Troupe, Cyber Theater