Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 11, No. 2, Autumn and Winter 2021-2022, 139-171
Doi: 10.30465/shc.2022.37579.2250

The ups and downs of the theaters of Laleh–zar street (1941-1979)

Naser Rezaei[*], Mohammadreza Rezvani[**]

Hamed Soltanzadeh[***]

Abstract

From the Nasserite period to the mid-1930s, LalehZar Street was one of the main centers of modernism in Tehran. A significant number of theaters and cinemas, as well as cafes and offices of some of the press, were located in this street. The impotant matter is that our knowledge about many of these cases is limited and inaccurate. As an example, we can point to the serious weakness of the researches about LalehZar theaters. In an unpublished paper, we have explained the situation of LalehZar theaters from the time of the first performance in the upper floor of Faros Printing house in 1909 until the end of the reign of Reza Shah (1941). In this research, we seek to explain the situation of LalehZar theaters from 1941 to 1979.

The main question of this research is about factors which were effective in the ups and downs of LalehZar theaters in the period between 1941 and 1979. We have used the library research method for collecting information about Laleh-zar theaters. Our findings indicate that political, cultural and economic factors were influential in the situation of LalehZar theaters in this period. Following the expansion of social and political freedom after the fall of the government of Reza Shah, the desire to perform

* Assistant professor of Political Geography, Research Institute of Cultural Heritage and Tourism, Tehran, Iran (Corresponding Author) hiwa865@gmail.com

** Professor of Anthropogeography, University of Tehran, Tehran, Iran rrezvani@ut.ac.ir

*** PhD of History, University of Tehran, Tehran, Iran. soltan.9758@yahoo.com

Date received: 23 /10/ 2021, Date of acceptance: 30 /01/ 2022

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

theater increased and various theater groups began to work. In this relatively free space, critical views on social or political issues were presented in the songs performed in the interlude. Theater Performances of Nushin group in Farhang and Ferdowsi theaters increased the quality level of other theaters. After the coup 1953 a number of theater artists were arrested because of affiliation with Tudeh Party or National Front. However, political change did not make serious influence on LalehZar theaters. Of course, increasing the popularity of Cinema in the 1950s caused the LalehZar theaters to face economic problems. So they started performing attraction in the theater from 1956. Meanwhile, as a result of the geographical development of Tehran, from the mid-1930s, wealthy people and middle-class members gradually turned to other entertainment centers instead of LalehZar theaters, and the lower classes became the main clients of these theaters. Finally, during the Islamic Revolution, there were serious changes in the situation of LalehZar theaters.

Keywords: LalehZar, Tehran Theater, Ferdowsi Theater, Pars Theater, Attraction

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ۱۴۱ - ۱۷۱

فراز و فرود تئاترهای لاله‌زار در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ شمسی[۱]

ناصر رضائی*

محمدرضا رضوانی، حامد سلطان‌زاده*****

چکیده

از دورهٔ ناصری تا اواسط حکومت پهلوی دوم خیابان لاله‌زار یکی از کانون‌های اصلی تجددگرایی در شهر تهران بود. تعداد قابل توجهی از سالن‌های تئاتر و سینما و کافه‌ها و دفاتر برخی از مطبوعات آن دوره در این خیابان قرار داشتند. نکتهٔ مهم این است که اطلاعات ما دربارهٔ بسیاری از این موارد محدود و غیردقیق است. به‌عنوان نمونه می‌توانیم به پیشینهٔ پژوهش در مورد تئاترهای لاله‌زار اشاره کنیم. این تئاترها از اواخر دورهٔ قاجار تا زمان وقوع انقلاب اسلامی از مهم‌ترین مراکز نمایشی شهر تهران بوده‌اند. با این‌حال پژوهش‌های کافی و روشنگر دربارهٔ وضعیت این تئاترها در بخش قابل توجهی از این دوره در دست نیست. ما در مقاله‌ای به بررسی وضعیت تئاترهای لاله‌زار از سال ۱۲۸۸ شمسی (زمان نخستین اجرا در طبقهٔ فوقانی مطبعهٔ فاروس) تا سال ۱۳۲۰ شمسی پرداخته‌ایم. در این پژوهش به دنبال توضیح وضعیت تئاترهای لاله‌زار در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا سال ۱۳۵۷ شمسی هستیم. پرسش اصلی این پژوهش این است که چه عواملی در فراز و فرود تئاترهای لاله‌زار در فاصلهٔ زمانی میان سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ شمسی مؤثر بوده‌اند؟ برای

* استادیار جغرافیای سیاسی و مدیر پژوهشکدهٔ گردشگری، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، hiwa865@gmail.com

** استاد گروه جغرافیای انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، rrezvani@ut.ac.ir

*** دانش‌آموختهٔ دکتری تاریخ ایران اسلامی، دانشگاه تهران، ایران، soltan.9758@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای بهره برده‌ایم. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در پی گسترش آزادی‌های سیاسی و اجتماعی پس از شهریور ۱۳۲۰ تمایل به اجرای تئاتر فزونی گرفت و گروه‌های گوناگون تئاتر شروع به کار کردند. در این دوره اجراهای گروه نوشین در تئاترهای فرهنگ و فردوسی سبب افزایش سطح کیفی سایر تئاترها شد. پس از کودتای ۲۸ مرداد و در جریان بازداشت افراد وابسته به جبههٔ ملی و حزب توده، تعدادی از هنرمندان تئاتر نیز بازداشت شدند. با این حال تئاترهای لاله‌زار دچار مشکل جدی نشدند و به کار خود ادامه دادند. البته استقبال مردم از سینما در دههٔ ۱۳۳۰ سبب شد که تئاترهای لاله‌زار دچار مشکل اقتصادی شوند و از سال ۱۳۳۵ به اجرای آتراکسیون روی بیاورند. ضمناً در نتیجهٔ توسعهٔ جغرافیایی شهر تهران از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ به تدریج افراد ثروتمند و اعضای طبقهٔ متوسط به جای تئاترهای لاله‌زار به مراکز تفریحی دیگری روی آوردند و فرودستان مراجعان اصلی این تئاترها شدند. سرانجام در دورهٔ وقوع انقلاب اسلامی تغییراتی جدی در وضعیت تئاترهای لاله‌زار پدید آمد.

کلیدواژه‌ها: لاله‌زار، تئاتر، تماشاخانهٔ تهران، تئاتر فردوسی، تئاتر نصر، تئاتر پارس، آتراکسیون

۱. مقدمه

باغ لاله‌زار یکی از تفرجگاه‌های پادشاهان قاجار، از زمان فتحعلی‌شاه تا دورهٔ ناصرالدین‌شاه، بود. در آن دوره این باغ در خارج از شهر تهران قرار داشت. در نتیجهٔ توسعهٔ تهران در دورهٔ ناصری این باغ داخل دارالخلافهٔ ناصری قرار گرفت. یکی از مظاهر تجددگرایی دورهٔ ناصری، شکل‌گیری خیابان لاله‌زار در تهران به تقلید از خیابان‌های شهرهای اروپایی بود (ولدخانی ۱۳۹۹: ۱۰۲–۱۰۷). این خیابان با گذشت زمان تبدیل به محل رفت‌وآمد زنان و مردانِ جلوه‌گر شد:

> از طرف عصر دسته‌دسته مردم اهل دل رو به این خیابان می‌آوردند؛ زیرا گذشته از ابنیهٔ عالیه و عمارات رفیعه و مغازه‌های شیک و لوکس‌فروشی‌های دیدنی که در آن به وجود آمده بود، زیباترین خانم‌های شوخ و شنگ و رعناترین پسران دلربا نیز از این ساعات رو به آن می‌آوردند. (شهری ۱۳۷۰: ۱/ ۲۷۸. هم‌چنین ر. ک. عین‌السلطنه ۱۳۷۷: ۳۸۱۱؛ همو ۱۳۷۸: ۴۸۰۲).

رواج اجرای تئاتر در شهر تهران یکی از پیامدهای انقلاب مشروطه بود. مهم‌ترین سالن‌های تئاتر تهران در این دوره در لاله‌زار شکل گرفتند. نخستین سالن تئاتر لاله‌زار در سال ۱۲۸۸ شمسی در عمارت فوقانی مطبعهٔ فاروس شکل گرفت. این تالار یکی از مکان‌های اجرای نمایش توسط اعضای شرکت علمیهٔ فرهنگ بود. پس از چهار سال وقفه در مهر ماه ۱۲۹۲ «تئاتر ملی» در همین محل اعلام موجودیت کرد (ملک‌پور ۱۳۶۳: ۳۷–۴۷). در دههٔ آخر حکومت قاجار سالن گراند هتل در لاله‌زار کانون اجرای تئاتر در شهر تهران بود و گروه‌های مختلف تئاتر در این مکان به اجرای نمایش می‌پرداختند (پورحسن ۱۳۸۸: ۲۷–۳۲).

در نتیجهٔ حمایت حکومت پهلوی اول از برخی از خواست‌های تجددگرایان، زنان امکان حضور در سالن‌های نمایش و تماشای تئاتر را پیدا کردند (سلطان‌زاده ۱۳۹۷: ۴۱–۴۵). مدتی بعد زنان مسلمان ایرانی امکان حضور بر روی صحنه و اجرای نمایش را هم پیدا کردند. در دو سال نخست پادشاهی رضاشاه هم‌چنان اکثر تئاترها در سالن گراند هتل اجرا می‌شدند. در سال‌های بعد چند سالن تئاتر دیگر در شهر تهران افتتاح شدند.[۲] با این حال، با گذشت زمان تعداد نمایش‌های اجرا شده در سالن‌های تئاتر کاهش یافت. می‌توان گفت که دورهٔ افول اجرای تئاتر مستقل از حکومت در سال ۱۳۱۲ شمسی شروع شد. علت اصلی این امر، سانسور جدی محتوای نمایش‌نامه‌ها بود. ادامهٔ این روند سبب شد که در سال‌های ۱۳۱۵ تا ۱۳۱۷ اجرای تئاتر در شهر تهران یک دورهٔ فترت را پشت سر بگذارد (جنتی عطایی ۱۳۳۳: ۷۶–۷۷).

حکومت پهلوی در سال‌های آخر پادشاهی رضاشاه تلاش کرد تا از سازمان پرورش افکار برای بالا بردن مشروعیت خود در جامعه بهره بگیرد. سازمان پرورش افکار به فرمان رضاشاه و بنا به تصویب‌نامهٔ هیأت وزیران در ۱۲ دی ماه ۱۳۱۷ در تهران بنیان یافت و شامل شش کمیسیون سخنرانی، رادیو، نمایش، کتاب‌های درسی، موسیقی و مطبوعات بود (ستاری، ۱۳۹۵: ۴، ۹، ۹۱–۹۵). کمیسیون نمایش برای تخصصی کردن کار تئاتر به برپایی هنرستان هنرپیشگی اقدام کرد. در سال ۱۳۱۸ بعد از افتتاح هنرستان هنرپیشگی در جنوب خیابان لاله‌زار، در محل پیشین باغ علاءالدوله، نمایش‌هایی در سالن این هنرستان اجرا می‌شد. البته هدف این نمایش‌ها سرگرم کردن حضار و پر کردن اوقات فراغت آنان بود و عاری از اندیشه‌های انتقادی اساسی در حوزهٔ مسائل اجتماعی بودند (همان: ۸۶).

در پی سقوط حکومت رضاشاه قدرت حکومت مرکزی کاهش یافت و خواسته‌های اجتماعی مهار شده آزاد شدند. یکی از نمودهای این امر، کاهش سانسور نمایش‌نامه‌ها بود. این عامل نقش مؤثری در شکل‌گیری تئاترهای گوناگون پس از شهریور ۱۳۲۰ داشت (جنتی عطایی ۱۳۳۳: ۸۱–۸۲). در ادامه به توضیح وضعیت تئاترهای خیابان لاله‌زار در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ شمسی خواهیم پرداخت. البته پیش از آن لازم است که پیشینهٔ پژوهش در این موضوع را مرور کنیم.

با بررسی مقالات پژوهشی منتشر شده می‌توان گفت که روند تاریخی اجرای نمایش در تئاترهای لاله‌زار تنها در یک مقالهٔ پژوهشی مورد بررسی قرار گرفته است. عنوان این مقاله «دگردیسی مفهوم تئاتر در خیابان لاله‌زار به مثابه تماشاخانهٔ مدرنیتهٔ ایرانی» است (حبیبیان و رحمانپور ۱۳۹۴). در این مقاله پس از مقدمه، در چهار صفحه ذیل عناوین «لاله‌زار، تماشاخانه‌ای برای مظاهر مدرنیته»، «لاله‌زار، تماشاخانه‌ای در تأیید مرجعیت شانزلیزه» و «لاله‌زار، تبلور مسلط صحنه‌های تقلید» اطلاعاتی کلی دربارهٔ لاله‌زار ارائه شده است. در ادامه پس از درج توضیحی در مورد شکل‌گیری نخستین تئاتر در دارالفنون به وضعیت تئاترهای لاله‌زار در اواخر دورهٔ قاجار پرداخته شده است. اطلاعات ارائه شده دربارهٔ اجراهای تئاتر ملی در تالار مطبعهٔ فاروس در لاله‌زار و تئاترهای اجرا شده در گراند هتل از سال ۱۲۹۵ تا ۱۳۰۹ سودمند است. در ادامه تأثیر دیکتاتوری رضاشاه بر وضعیت تئاتر در آن دوره مطرح شده است. نکتهٔ عجیب این است که در مورد تئاترهای لاله‌زار در دههٔ ۱۳۲۰ به چند سطر اکتفا شده است. این در حالی است که می‌دانیم این دهه مهم‌ترین دورهٔ فعالیت‌های تئاتری در لاله‌زار بود. در ادامه به شکل‌گیری آتراکسیون در تئاترهای لاله‌زار از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ پرداخته شده است. البته در این قسمت هم شواهد کافی در مورد علت این تغییر مطرح نشده است. در مجموع می‌توان گفت که اطلاعات ذکر شده در این مقاله در مورد وضعیت تئاترهای لاله‌زار در دورهٔ پهلوی دوم بسیار محدود است.

در کتاب *تماشاخانه‌های تهران از ۱۲۴۷ تا ۱۳۱۹* (حبیبیان و آقاحسینی ۱۳۸۹) اطلاعات مختصر و مفیدی در مورد سالن‌های تئاتر شهر تهران در این دورهٔ زمانی و آثار ارائه شده در این سالن‌ها ارائه شده است. این کتاب اثری مهم و ارزشمند است. با این‌حال مطالب این کتاب دربارهٔ وضعیت تئاترهای لاله‌زار در دورهٔ پهلوی دوم بسیار محدود است. ضمناً

توضیح ارائه شده در مورد علت اجرای آتراکسیون در تماشاخانهٔ تهران، و به تبع آن در دیگر تئاترهای لاله‌زار، دقیق نیست.

در فصل دوم کتاب *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی* (قلی‌پور ۱۳۹۷) دربارهٔ فعالیت‌های عبدالحسین نوشین در عرصهٔ تئاتر مطالبی مطرح شده است. در این قسمت نویسنده تلاش کرده که نظر کسانی مانند پرویز ناتل خانلری و نصرت کریمی مبنی بر نقش نوشین در اصلاح زبان نمایشی ایران در دههٔ ۱۳۲۰ را زیر سؤال ببرد. البته مطالب این قسمت آمیخته با حدس و گمان است و بنابراین تصور می‌کنیم که ادعای ایشان دقیق و قانع‌کننده نیست. در جای دیگری از این مطلب به اختلاف میان نوشین و تعدادی از بازیگران تئاتر فردوسی در مورد نحوهٔ تقسیم درآمد تئاتر اشاره شده است. البته به نظر می‌رسد که نویسنده با وجود دسترسی به کتاب *یادنامهٔ عبدالحسین نوشین* توضیحات مهم نصرت کریمی در این مورد را نادیده گرفته است (کریمی ۱۳۸۷: ۷۹–۸۲). ضمناً در این کتاب به انتخاب متون نمایشی باکیفیت توسط نوشین، تمرین‌های طولانی و دقیق بازیگران گروه نوشین پیش از اجرای هر نمایش، نظم بالای تئاترهای فرهنگ و فردوسی در زمان اجرای تئاتر و اجراهای خوب بازیگران این گروه اشاره‌ای نشده است. البته مطالب انتقادی برخی نشریات مرتبط با حزب توده دربارهٔ بعضی از اجراهای گروه نوشین به عنوان «ژدانفیسم ایرانی» مورد نقد قرار گرفته است.[۳] نویسنده پس از تأکید بر نظر نوشین مبنی بر لزوم تأمین هزینهٔ زندگی بازیگران تئاتر از طریق درآمد حاصل از اجرای نمایش‌ها و نیز تکرار برداشت خود در زمینهٔ اختلاف نوشین با تعدادی از بازیگران تئاتر فردوسی در مورد مسائل مالی تئاتر به این جمع‌بندی رسیده است که «شاید تنها میراث ماندگار نوشین این باشد که با کار او تئاتر به یک حرفه و به یک شغل تبدیل شد.» در ادامهٔ مطلب از تعدادی از شاگردان نوشین که در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ شمسی به کار در سینمای عامه‌پسند ایران پرداختند، به عنوان «سایهٔ عبدالحسین نوشین» یاد شده است و تلاشی صورت گرفته تا اقدام آن‌ها برای کسب درآمد از این طریق به عنوان نتیجهٔ کار آنان زیر نظر نوشین در تئاترهای فرهنگ و فردوسی تلقی گردد. (قلی‌پور ۱۳۹۷: ۷۳–۷۴). البته نویسنده در مورد نحوهٔ ارتباط دیدگاه نخبه‌گرایانهٔ نوشین با فعالیت‌های برخی از شاگردان او در دهه‌های بعد در سینمای عامه‌پسند ایران توضیح قانع‌کننده‌ای ارائه نکرده است. گمان ما بر این است که نویسنده پیش از شروع پژوهش دارای پیش‌داوری منفی دربارهٔ نوشین بوده و سپس با

همین ذهنیت به سراغ منابع رفته است و مطالب را به گونه‌ای سازمان‌دهی کرده است که مؤید پیش‌داوری‌های او باشند.

در فصل ششم همین کتاب به «تئاترهای لاله‌زاری» پرداخته شده است. در آغاز این فصل، تعاریف ارائه شده در مورد تئاتر عامه‌پسند ذکر شده است. سپس خلاصهٔ مقاله‌های دکتر پرویز ممنون دربارهٔ تئاترهای لاله‌زار درج شده است. این مقاله‌ها، که در پنج شماره از روزنامهٔ *آیندگان* در دی ماه ۱۳۴۶ منتشر شده‌اند، حاوی نکات مهمی دربارهٔ تئاترهای لاله‌زار هستند. با توجه به عدم دسترسی بسیاری از خوانندگان این کتاب به آن روزنامه‌ها درجِ خلاصهٔ مطالب آن‌ها در این فصل کاری سودمند است. در ادامهٔ این فصل به تأثیر گرفتن نمایش‌نامه‌های برخی از تئاترهای اجرا شده در تئاتر ۲۵ شهریور[۴] و کارگاه نمایش از نمایش‌های سنتی ایران اشاره شده است. سپس چنین نتیجه‌گیری شده که تئاترهای وابسته به حکومت برای افزایش تماشاگران خود و نیز برای ایجاد «تئاتر ملی‌گرای مدرن ایران» به «ادغام» مضامین نمایش‌های عامه‌پسند در آثار خود روی آوردند (قلی‌پور ۱۳۹۷: ۲۴۵–۲۵۸). البته یک مطلب مهم به وضوح توضیح داده نشده است. در زمانی که توجه برخی از هنرمندان تئاتر ۲۵ شهریور و کارگاه نمایش به ظرفیت‌های موجود در نمایش‌های سنتی ایران جلب شد، شرایط برای اجرای گروه‌های شناخته شدهٔ نمایش‌های سنتی در تئاترهای لاله‌زار فراهم نبود. پس از مورد توجه قرار گرفتن اجرای نمایش‌های سنتی ایران در جشن هنر شیراز و دعوت از این گروه‌ها برای اجرا در تلویزیون ملی ایران بود که آنان برای اجرای مستمر برنامه‌های‌شان به تئاترهای لاله‌زار دعوت شدند. در واقع به نظر می‌رسد که در پیِ غلبهٔ گفتمان بازگشت به خویشتن بر ذهنیت بسیاری از روشنفکران ایرانی در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی نهادهای فرهنگی وابسته به حکومت هم از این امر تأثیر پذیرفتند.[۵] سپس تئاترهای لاله‌زار در دههٔ ۱۳۵۰ برای کسب درآمد بیشتر مجبور شدند که به تغییر فضای فرهنگی جامعه توجه کنند و از گروه‌های نمایش سنتی برای اجرای برنامه در لاله‌زار دعوت کنند. ضمناً تغییر خاستگاه طبقاتی مراجعان به تئاترهای لاله‌زار در دههٔ ۱۳۴۰ هم در این زمینه مؤثر بود. در فصل مورد نظر از کتاب *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی* این مطالب مورد توجه قرار نگرفته است.

در کتاب *سیری در تاریخ تئاتر ایران* (اسکویی ۱۳۷۸) مطالبی در مورد تئاترهای لاله‌زار در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ شمسی وجود دارد. توضیحات کوتاه این کتاب دربارهٔ

تماشاخانهٔ تهران خالی از فایده نیست. با این حال، قضاوت منفی نویسنده در مورد احمد دهقان سبب شده است که وی برخی اقدامات مهم صورت گرفته در دوران مدیریت دهقان در تماشاخانهٔ تهران را نادیده بگیرد (همان: ۳۵۰–۳۵۴). در مورد تماشاخانهٔ هنر نویسنده یک صفحه توضیح داده و سپس در پنج صفحه به درج نوشته‌های دو تن از هنرمندان فعال در تماشاخانهٔ هنر پرداخته است. این مطالب حاوی برخی نکات مهم دربارهٔ فعالیت این تماشاخانه هستند (همان: ۳۸۳–۳۸۸). در مورد تئاتر فرهنگ توضیحاتی مختصر دربارهٔ هر یک از نمایش‌های اجرا شده توسط گروه نوشین در این تئاتر ارائه شده است. در قسمت بعدی مطالب ذکر شده در برخی از مطبوعات آن دوره دربارهٔ سه مورد از نمایش‌های اجرا شده در تئاتر فردوسی ذکر شده است. نویسندهٔ این کتاب، مصطفی اسکویی، در تئاترهای فرهنگ و فردوسی عضو گروه نوشین بود. در مطالب نقل شده از مطبوعات آن دوره مطالب تحسین‌آمیزی دربارهٔ اجراهای گروه نوشین وجود دارد. با این‌حال اسکویی در توضیحات خود کم‌تر به ویژگی‌های مثبت اقدامات نوشین اشاره کرده است. به نظر می‌رسد که یکی از علت‌های این امر، اختلافات ایجاد شده میان نوشین و برخی از هنرمندان تئاتر فردوسی در مورد نحوهٔ تقسیم درآمد تئاتر بود. اسکویی یکی از هنرمندانی بود که در پی بروز این اختلاف از تئاتر فردوسی کناره گرفت (کریمی ۱۳۸۷: ۱۰۱–۱۰۸). ضمناً با توجه به بقیهٔ قسمت‌های این کتاب به نظر می‌رسد که اسکویی تاحدی دچار خودشیفتگی بوده است و همین امر بر نحوهٔ روایت او از تاریخ تئاتر ایران در سدهٔ اخیر مؤثر بوده است (جوانمرد ۱۳۸۲). ممکن است این مطلب هم سبب شده باشد که وی برخی از ویژگی‌های مهم نوشین را نادیده بگیرد.

علاوه بر موارد یاد شده، در کتاب *کوشش‌های نافرجام (سیری در صد سال تئاتر ایران)* (گوران، ۱۳۸۰) هم مطالبی دربارهٔ تئاترهای تئاترهای لاله‌زار در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ شمسی وجود دارد. البته مطالب این قسمت از کتاب یاد شده چندان مهم نیست و اطلاعات ارزشمند و راه‌گشایی در اختیار ما قرار نمی‌دهد. در کتاب *تماشاخونه‌های طهرون* (شیخی ۱۳۹۶) هم به گردآوری برخی اطلاعات از چند منبع معین اکتفا شده است. مطالب این کتاب کمکی به پژوهش ما نکرد. با این حال تصور می‌کنیم که این کتاب برای فردی که اطلاعات چندانی در مورد تاریخ تئاتر ایران ندارد، تاحدی سودمند است.

ما برای انجام این پژوهش به خاطرات منتشر شدهٔ تعدادی از هنرمندان فعال در تئاترهای لاله‌زار در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ شمسی تکیه کرده‌ایم و با مقایسهٔ مطالب مطرح شده در این خاطرات، به توضیح وضعیت تئاترهای لاله‌زار در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۵ شمسی پرداخته‌ایم. البته به تعدادی از مطبوعات آن دوره هم مراجعه کردیم و تلاش کردیم که مطالب مربوط به تئاترهای لاله‌زار را در آن‌ها بیابیم. با این حال پس از صرف زمان قابل توجه به این نتیجه رسیدیم که میزان آگاهی‌های سودمند در مورد این موضوع در مطبوعات آن دوره بسیار کم است. بنابراین بخش عمدهٔ مطالب این مقاله بر پایهٔ مطالب ذکر شده در خاطرات هنرمندان حاضر در تئاترهای آن دوره فراهم آمده است.

۲. تئاترهای لاله‌زار از سال ۱۳۲۰ تا سال ۱۳۳۵ هجری شمسی

داریوش اسدزاده، هنرمند نام‌آشنای تئاتر، سینما و تلویزیون ایران، از دههٔ ۱۳۲۰ به عنوان مجلل‌ترین دوران خیابان لاله‌زار یاد می‌کرد. به گفتهٔ او «بهترین اجناس و سینماها و تئاترها و رستوران‌ها در آن‌جا بود.» در مغازه‌های لاله‌زار در آن زمان «اجناس لوکس خانه، لوازم آرایش و لباس‌های زنانه و مردانهٔ لوکس» عرضه می‌شد. بنابراین عصرها «تمام خانم‌های شیک‌پوش و جوان‌های مستفرنگ در آن‌جا قدم می‌زدند و شب هم در رستوران‌های لاله‌زار می‌رفتند.» (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۳۵-۳۶). تماشاخانهٔ تهران و تئاترهای جامعهٔ باربد، فرهنگ و فردوسی از جملهٔ مهم‌ترین تئاترهای خیابان لاله‌زار در آن دوره بودند.

۱.۲ اجرای نمایش‌های گوناگون در تماشاخانهٔ تهران

تماشاخانهٔ تهران در اول دی ماه ۱۳۱۹ در مکان هنرستان هنرپیشگی و به مدیریت سید علی نصر شروع به کار کرد (روزنامهٔ اطلاعات ۱۳۱۹: ۱). در نتیجهٔ استقبال اهالی تهران از نمایش‌های منظم هفتگی این تماشاخانه و محدودیت ظرفیت سالن هنرستان هنرپیشگی، سید علی نصر با کمک ریاست شهربانی در اوایل اردیبهشت ۱۳۲۰ سالن گراند هتل را، که در آن زمان به عنوان سینما خورشید نامیده می‌شد، به مبلغ سه هزار ریال در ماه اجاره کرد و برای آن‌که این محل را به وضعیت مناسب برای یک تماشاخانه درآورد، این سالن را تعمیر کرد و تماشاخانهٔ دائمی تهران را در ساعت ۷ عصر پنج‌شنبه ۱۰ مهر ۱۳۲۰ ش در سالن گراند هتل افتتاح نمود. (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۳۹-۴۱؛ پورحسن ۱۳۸۸:

۳۲–۳۳؛ تماشاخانهٔ تهران ۱۳۲۰: ۴). بخش قابل توجهی از نمایش‌های اجرا شده در تماشاخانهٔ تهران، نمایش‌های خارجی «آداپته» شده بود. آداپته کردن به این معنا بود که تغییراتی در نمایش‌نامهٔ خارجی می‌دادند و آن را «تقریباً به صورت ایرانی درمی‌آوردند. اگر مثلاً این بقال بود، اسمش را می‌گذاشتند محمدحسین و جملاتی که در دهان او می‌گذاشتند، جملاتی بود که به فرهنگ ایرانی می‌خورد.» البته نمایش‌نامه‌های نوشته شده توسط نویسندگان ایرانی نیز در تماشاخانهٔ تهران به روی صحنه می‌رفت. برخی از نمایش‌نامه‌های اخیر جنبهٔ «اخلاقی» داشتند و در بخش پایانی آن‌ها نوعی رهنمود اخلاقی به تماشاچی عرضه می‌شد. گروه دیگری از این نمایش‌ها به صورت اُپِرت اجرا می‌شد. اُپرت نمایش اپرایی کوچکی بود که ارکستر آن، آهنگ‌های عامیانه و تفریحی و سَبُک می‌نواخت و جنبهٔ شوخ و شاد داشت. «در اپرت زن و مردی که با هم حرف می‌زدند، دیالوگ‌شان به صورت شعر و آهنگین بود و ارکستر هم جلوی صحنه می‌زد.» (صالحی فشمی ۱۳۹۴: ۹۰–۹۴؛ دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۴۸، ۶۲–۶۳، ۷۷–۷۸؛ اسکویی ۱۳۷۸: ۳۵۲).

در اوایل کار تماشاخانهٔ تهران هر تئاتر معمولاً یک هفته روی صحنه اجرا می‌شد و چهارشنبهٔ هر هفته نمایش عوض می‌شد. در روزهای شنبه تا پنج‌شنبه نمایش در یک سانس و در عصرِ روز جمعه در دو سانس اجرا می‌شد (دولت‌آبادی و کیان‌افراز، ۱۳۹۴: ۵۲–۵۳). با توجه به این‌که بازیگران فرصت کافی برای تمرین و حفظ کردن دیالوگ‌های خود نداشتند، در هنگام نمایش از سوفلور[۶] استفاده می‌شد. سوفلور کسی بود که در محلی جلوی سن، پنهان از دید تماشاگران می‌نشست و نسخه‌ای از نمایش‌نامه را جلوی رویش قرار می‌داد. اگر هنرپیشه‌ای نقش خود را فراموش می‌کرد، سوفلور با صدای آهسته به او یادآوری می‌کرد (کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۱۹۷–۱۹۸؛ دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۵۲–۵۳، ۶۱–۶۲؛ قوکاسیان ۱۳۹۳: ۹۳–۹۴).

یکی از این عوامل رونق تماشاخانهٔ تهران رایج شدن پیش‌پرده‌خوانی در این تئاتر بود. منظور از پیش‌پرده‌خوانی، اجرای تصنیف‌هایی همراه با نواخته شدن موسیقی در فاصلهٔ میان پرده‌های یک نمایش بود. ظاهراً نخستین بار مجید محسنی، بازیگر تئاتر و سینما، در سال ۱۳۱۸ در جشن پایان تحصیلی هنرستان هنرپیشگی، یک پیش‌پرده اجرا کرده است. در اوایل دههٔ ۱۳۲۰ پیش‌پرده‌خوانی در تئاترهای تهران متداول شد. به گفتهٔ داریوش اسدزاده

نخستین بار احمد منزوی در تماشاخانهٔ تهران به اجرای پیش‌پرده پرداخت (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۸۷). در آغاز موضوعاتی چون مشکلات عروسی، اختلافات خانوادگی، زد و خورد عروس و مادرشوهر و تعقیب کردن دختری به‌وسیلهٔ جوانی ژیگولو در پیش‌پرده‌ها مطرح می‌گشت. پس از مدتی تصنیف‌های انتقادی در مورد اوضاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و سیاست خارجی متداول شد و مورد استقبال فراوان تماشاچیان قرار گرفت[۷] (کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۳۷–۳۹، ۴۱–۴۷، ۲۱۱–۲۲۳؛ احمدی ۱۳۹۵: ۸۶–۹۶، ۱۰۰–۱۰۸؛ دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۸۹، ۹۱؛ خطیبی ۱۳۸۰: ۱۰۸–۱۰۹، ۱۱۳–۱۱۴، ۴۳۹–۴۴۱). عزت‌الله انتظامی، که حضور بر روی صحنهٔ تئاتر را با پیش‌پرده‌خوانی در تماشاخانهٔ کشور، تماشاخانهٔ هنر و تئاتر فرهنگ[۸] شروع کرد، در مورد دلیل اصلی استقبال از پیش‌پرده‌ها نوشته که

> مسائل حاد اجتماعی، که گاه جنبهٔ سیاسی به خود می‌گرفت، شاید تنها از این طریق بود که می‌توانست برای مردم مطرح شود و چون در جامهٔ طنز و استهزا بود، در عین حال مجرایی بود برای خالی کردن عقده‌های اجتماعی و سیاسی و بالاتر از همه اقتصادی آن زمان که گریبان‌گیر همه، از جمله خود سراینده و خواننده و مهم‌تر از همه بیننده بود. (کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۲۵۵–۲۵۶).

در سال ۱۳۲۴ که نصر به‌عنوان سفیر ایران در هندوستان منصوب شد، احمد دهقان[۹]، که در دورهٔ ریاست نصر مدیر داخلی تماشاخانهٔ تهران بود، ریاست این تماشاخانه را بر عهده گرفت. در این زمان عبدالله والا، مشهور به مهندس والا، مدیر داخلی این تئاتر شد. در این مقطع تماشاخانهٔ تهران با بحران مالی روبرو شد که مسأله با نفوذ دهقان در دولت قوام‌السلطنه حل شد. (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۴۳–۴۴). در سال‌های ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ تماشاخانهٔ تهران با یک رقیب جدی مواجه شد. چنان‌که در ادامهٔ مقاله توضیح خواهیم داد در این مقطع تئاتر فردوسی، به مدیریت نوشین، موفقیت چشمگیری کسب کرد و توانست نمایش‌نامه‌هایی با کیفیت بالا را با اجراهایی خوب عرضه کند. این وضعیت بر کار تماشاخانهٔ تهران اثر گذاشت. در اوایل دوران مدیریت دهقان نویسندگانی چون نفیسی، خانلری و مینوی هم به این تئاتر می‌آمدند، ولی در دوران فعالیت تئاتر فردوسی، برنامه‌های تماشاخانهٔ تهران برای اقشار تحصیل‌کرده و روشنفکران جذابیت نداشت (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۴۵، ۵۸، ۷۵؛ کریمی ۱۳۸۷: ۱۳۶، ۲۶۳). تلاش دهقان برای رقابت با تئاتر

فردوسی سبب شد که در مواردی شرایط اجرا در تماشاخانهٔ تهران بهبود یابد. در گروه نوشین بازیگران به سبب انجام تمرین‌های طولانی دیالوگ‌های خود را حفظ بودند و نیازی به کمک گرفتن از سوفلور نداشتند. به تبعیت از تئاتر فردوسی، در سال ۱۳۲۶ یا ۱۳۲۷ این رویه در تماشاخانهٔ تهران هم عملی شد (کریمی ۱۳۸۷: ۴۹–۵۰؛ دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۶۱).

دورهٔ مدیریت دهقان در تماشاخانهٔ تهران

> تا ۶ خرداد ۱۳۲۹، یعنی شب ترور او، ادامه داشت. بعد از این واقعه بیست روزی تئاتر تعطیل شد. سپس مهندس عبدالله والا هم مدیر تماشاخانهٔ تهران و هم مسئول مجلهٔ تهران مصور شد. این دوره تقریباً کوتاه بود و نزدیک به یک سال و اندی طول کشید ... با بازگشت دکتر فتح‌الله والا، برادر مهندس والا، از انگلیس مدیریت تماشاخانه به او واگذار شد. (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۴۴).

دکتر والا «تعدادی نمایش‌نامه از انگلیس آورده بود. ترجمه و کارگردانی کرد. در این دوره نمایش‌های تاریخی کم‌کم فراموش شد. آداپته هم دیگر رایج نبود.» (همان: ۴۸. هم‌چنین ر. ک: همان: ۴۶، ۶۷–۶۶، ۶۹–۶۸، ۱۰۴). البته در کنار نمایش‌نامه‌های ترجمه شده، نمایش‌نامه‌های ایرانی هم اجرا می‌شدند. با این حال در پی گسترش دوبلهٔ فیلم‌های خارجی و ساخت فیلم‌های متعدد ایرانی در دههٔ ۱۳۳۰ شرایط تماشاخانهٔ تهران تغییر کرد. در ادامهٔ مقاله این موضوع مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲.۲ اجرای نمایش‌های موزیکال ایرانی در تئاتر جامعهٔ باربد

اسماعیل مهرتاش، استاد سرشناس موسیقی سنتی ایران، در سال ۱۳۰۵ «جامعهٔ باربد» را در خیابان علاءالدوله (خیابان فردوسی کنونی) برای آموزش موسیقی و اجرای تئاتر تأسیس کرد. مهرتاش کلوپی به همین نام تأسیس کرده بود و حق ماهیانهٔ اعضا را سه تومان قرار داده بود. اعضای کلوپ افراد سرشناس بودند و به هنگام اجرای هر برنامه از طرف مهرتاش دعوت می‌شدند تا به تماشای نمایش بنشینند یا از کنسرت لذت ببرند. در این دوره جامعهٔ باربد سالنی برای نمایش نداشت و بنابراین برنامه‌های خود را در مکان‌هایی مانند سالن گراند هتل (در لاله‌زار) یا در نمایشگاه زرتشتیان (در چهارراه قوام‌السلطنه، کوچهٔ شاهرخ)[۱۰] یا در سالن نکوئی (در خیابان علاءالدوله، چهارراه اسلامبول)[۱۱] برگزار می‌کرد. جامعهٔ باربد

بین سال‌های ۱۳۱۸ تا ۱۳۲۱ فعالیتی نداشت. در سال ۱۳۲۱ این تماشاخانه بار دیگر در خیابان سعدی جنوبی روبروی کوچهٔ معین بوشهری افتتاح شد. در این محل مهرتاش به ایجاد کلاس تئاتر نیز پرداخت. سپس در سال ۱۳۲۵ جامعهٔ باربد به کوچهٔ ملی در خیابان لاله‌زار نقل مکان کرد. در ادامه در سال ۱۳۲۸ تئاتر جامعهٔ باربد به ابتدای لاله‌زار منتقل شد (نصیری‌فر ۱۳۹۵: ۱۳–۱۸؛ حسینی‌مهر ۱۳۸۹: ۱۱۶–۱۲۰؛ حبیبیان و آقاحسینی ۱۳۸۹: ۹۲–۹۶).

هدف مهرتاش، ایجاد و حفظ «تئاتر ملی» بود. به همین خاطر

> تمام نمایش‌نامه‌هایی که روی صحنه می‌برد، داستان ایرانی داشتند ... یک تابلوی موزیکال از چهره‌های درخشان شعرا مثل حافظ، خیام و مولوی تهیه کرده بود که علاقه‌مندان زیادی داشت ... از پیس‌هایی که مهرتاش کار کرد، می‌توان از *امیرکبیر*، *خاقان می‌رقصد*، *لیلی و مجنون*، *خسرو و شیرین*، *جان فدای وطن* و *لمبک آب‌فروش* نام برد. (صالحی فشمی ۱۳۹۴: ۱۳۵؛ کرم‌رضایی ۱۳۸۷: ۱۱۰–۱۱۱، ۱۱۶–۱۲۴).

گاهی وقتی برنامهٔ اصلی تئاتر جامعهٔ باربد آمادهٔ اجرا نبود، مهرتاش «تئاتر را به یکی که برنامهٔ مناسبی داشت، اجاره می‌داد. بیش‌تر به هنرپیشه‌های خود تئاتر، چون آن‌ها به هنرپیشه‌های جامعهٔ باربد هم نقش می‌دادند و آن‌ها بی‌کار نمی‌ماندند. ضمناً اگر سودی بود، به جیب خودی می‌رفت.»[۱۲] (کرم‌رضایی ۱۳۸۷: ۱۲۰). در تئاتر جامعهٔ باربد هم پیش‌پرده اجرا می‌شد. مهرتاش علاقه‌مند بود که پیش‌پرده‌های دارای نگاه انتقادی نسبت به مسائل اجتماعی نیز در این تئاتر اجرا شود. چنین بود که در پیش‌پردهٔ *کارمند دون‌پایه* به وضع زندگی این گروه از کارمندان اشاره شد و پیش‌پردهٔ *شام غریبان* حکایت از قطع برق در ساعات مختلف شب می‌کرد.» پیش‌پرده‌های تئاتر جامعهٔ باربد با موسیقی ایرانی اجرا می‌شدند. مهرتاش خود آهنگسازی برای پیش‌پرده‌ها را بر عهده می‌گرفت (خطیبی ۱۳۸۰: ۱۱۳–۱۱۴؛ کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۳۷–۳۸، ۱۹۹، ۲۱۳–۲۱۴). اجرای تئاتر در جامعهٔ باربد تا اواسط دههٔ ۱۳۳۰ با همین رویه ادامه پیدا کرد. پس از آن که سایر تئاترهای لاله‌زار به آتراکسیون روی آوردند، مهرتاش توانایی رقابت با سایر تئاترهای لاله‌زار را نداشت. بنابراین مجبور شد که تئاتر جامعهٔ باربد را اجاره دهد و خود به آموزش موسیقی بپردازد. اشرف‌السادات مرتضایی (مرضیه)، عبدالوهاب شهیدی، محمدرضا شجریان، محمد نوری،

جمال وفایی و محمد منتشری از جمله شاگردان کلاس‌های موسیقی مهرتاش بودند (نصیری‌فر ۱۳۹۵: ۱۸، ۲۰، ۱۳۱–۱۶۷).

۳.۲ اجرای نمایش‌نامه‌های خارجی توسط گروه نوشین

ساختمان سینما تئاتر فرهنگ با سرمایه‌گذاری سه نفر از تجار بازار در سال ۱۳۲۲ مقابل مسجد لاله‌زار در طبقهٔ دوم یکی از پاساژهای نوساز لاله‌زار ساخته شد (کریمی ۱۳۸۷: ۱۱۶–۱۱۷، ۱۸۰). ادارهٔ امور هنری سینما تئاتر فرهنگ بر عهدهٔ عبدالحسین نوشین بود. او که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۱ شمسی (۱۹۳۲–۱۹۲۹ م) در رشتهٔ تئاتر در کنسرواتوار تولوز تحصیل کرده بود، پس از شهریور ۱۳۲۰ به حزب تودهٔ ایران پیوسته بود و عضو کمیتهٔ مرکزی این حزب بود.[۱۳] پیش از افتتاح رسمی این سالن در روز ۹ فروردین ۱۳۲۳ عده‌ای از مدیران مطبوعات و روزنامه‌نگاران به سینما تئاتر فرهنگ دعوت شدند. در این جلسه نوشین اعلام کرد که پس از افتتاح این سالن یک هفته در آن فیلم نمایش داده می‌شود و یک هفته تئاتر به روی صحنه می‌رود (روزنامهٔ اطلاعات ۱۳۲۳ الف: ۴). البته در جریان فعالیت این سالن به ندرت پیش آمد که فیلمی در آن‌جا نمایش داده شود. در واقع در این سالن یا نمایش اجرا می‌شد، یا این‌که هنرمندان برای اجرای بعدیِ نمایش تمرین می‌کردند.

در شب ۲۴ فروردین ۱۳۲۳ نمایش *وُلپُن*، اثر بن جانسون نویسندهٔ انگلیسی، برای مدیران جراید و روزنامه‌نگاران نمایش داده شد (روزنامهٔ اطلاعات ۱۳۲۳ ب: ۴؛ روزنامهٔ اطلاعات ۱۳۲۳ ج: ۳). کارگردانی این نمایش و نمایش‌های بعدی بر عهدهٔ نوشین بود. اجرای نمایش ولپن تا شب اول اردیبهشت ادامه داشت. در روزهای دوم و سوم اردیبهشت فیلم *کنسرت قزاخستان* در این سالن نمایش داده شد. این فیلم در آگهی منتشر شده در روزنامهٔ اطلاعات به‌عنوان «فیلم سراسر رقص– موزیک– آواز شرقی» معرفی شده بود (روزنامهٔ اطلاعات ۱۳۲۳ د: ۳). سپس نمایش ***مردم*** ***(Topaze)***، اثرِ نمایش‌نامه‌نویسِ فرانسوی مارسل پانیول، به مدت چهار هفتهٔ متوالی در شب‌های پنج‌شنبه و جمعه به روی صحنه آمد.

بعد از آن نمایش‌نامهٔ *تارتوف*، نوشتهٔ مولیر که توسط مرحوم ذکاءالملک (محمدعلی فروغی) ترجمه شده بود، مدت چهارده شب و به همین ترتیب نمایش‌نامهٔ *تاجر ونیزی*

بر روی صحنه آمد که تمامی آن‌ها تحت نظر و به کارگردانی نوشین با همکاری گروه نوشین، که با همبستگی و اتحاد کامل فعالیت پیگیری داشتند، اجرا می‌شد. (کریمی ۱۳۸۷: ۱۱۷).

خسرو خورشیدی، دکوراتور تئاتر و نقاش و مجسمه‌ساز مشهور، ویژگی‌های تئاتر فرهنگ را چنین برشمرده است:

برای اولین بار بود که یک نمایش‌نامهٔ جهانی با لباس، دکور و اسامی اریژینال روی صحنه می‌آمد. تا قبل از اجرای ولپن، نمایش‌نامه‌های مشهور ادبیات دراماتیک جهان را آداپته می‌کردند؛ یعنی به آب و رنگ ایرانی درمی‌آوردند. مثلاً «تارتوف»، اثر مولیر، با نام میرزا کمال‌الدین و «بورژوا ژانتی‌ام» با نام جناب‌خان به نمایش درمی‌آمد. در تئاتر فرهنگ برای اولین بار بروشور در اختیار تماشاگران قرار می‌دادند که در آن اطلاعاتی دربارهٔ نویسندهٔ اثر منعکس شده بود. برخورد و رفتار خدمهٔ تئاتر با تماشاگران محترمانه بود و پس از شروع نمایش، درهای سالن بسته می‌شد. به تماشاگران آموزش داده می‌شد که در هنگام اجرای نمایش از مصرف سیگار و تنقلات پرهیز کنند. تمام این‌ها راه و رسم تئاتر در کشورهای پیشرفته بود که برای اولین بار در ایران به وسیلهٔ نوشین در جامعهٔ بافرهنگ متداول می‌شد. (همان: ۱۶۵. هم‌چنین ر. ک. اسکویی ۱۳۷۸: ۴۰۷).

حضور نوشین در تئاتر فرهنگ به یک سال هم نرسید. در اواخر سال ۱۳۲۳ به علت اختلاف نوشین با دو نفر از مالکان سالن، که می‌خواستند برای جلب مشتری بیش‌تر به روال سایر تماشاخانه‌ها برنامه اجرا کنند، نوشین این تئاتر را ترک کرد (کریمی، ۱۳۸۷: ۱۶۵، ۱۸۰). پس از این ماجرا مالکان تئاتر فرهنگ مدیریت آن را به دو نفر به نام‌های جعفری و حبیبی سپردند. آنان در صدد برآمدند که ادارهٔ تئاتر را خودشان بر عهده بگیرند و از گروه‌های تئاتری مختلف برای ایفای نمایش در آن‌جا دعوت کنند. نخست کارگردانی به نام هراند استپانیان نمایش‌نامه‌هایی را که از فرانسه به فارسی برگردانده بود، روی صحنه برد. پس از مدتی پس از مدتی برخی از اعضای گروه نوشین، که در این تئاتر باقی مانده بودند، این تئاتر را ترک کردند و در قالب دو گروه سیار به اجرای تئاتر در شهرهای دیگر پرداختند (خطیبی ۱۳۸۰: ۴۲۵؛ اسکویی ۱۳۷۸: ۴۲۳).

عبدالحسین نوشین در سال ۱۳۲۵ تئاتر فردوسی را در کوچهٔ جامعهٔ باربد با سرمایهٔ دو تاجر به نام‌های وثیقی و عموئی پایه‌گذاری کرد. با توجه به اختلافاتی که در تئاتر فرهنگ میان نوشین و مالکان آن تئاتر به وجود آمد، این‌بار شرط نوشین با سرمایه‌گذاران در تئاتر

این بود که هیچ‌گونه دخالت و اظهار نظری در بخش هنری تئاتر نداشته باشند (کریمی ۱۳۸۷: ۱۶۵، ۱۸۰). یکی از ویژگی‌های تئاتر فردوسی این بود که صحنهٔ گردان داشت و بنابراین تعویض دکور در فاصلهٔ میان پرده‌های نمایش سریع‌تر از بقیهٔ تئاترها صورت می‌گرفت[۱۴] (همان: ۱۵۸، ۱۶۵، ۱۸۰، ۲۲۶). تئاتر فردوسی در آبان ۱۳۲۶ با نمایش‌نامهٔ «مستنطق»، اثر پریستلی به ترجمهٔ بزرگ علوی، افتتاح شد. استقبال از برنامه‌های تئاتر فردوسی بسیار زیاد بود؛ چنان‌که هر نمایش بین ۲ تا ۲/۵ ماه فروش بلیت داشت. مشتریان تئاتر فردوسی خانواده‌های مرفه و روشنفکران بودند. هر شب چندین نفر از رجال سیاسی، در ردیف لژ حضور می‌یافتند. حسین علاء در دوران نخست‌وزیری‌اش در این سالن حضور یافته بود. ظاهراً اشرف پهلوی یک بار به طور مخفیانه با چادر سیاه به تماشای تئاتر نوشین آمده بود. روشنفکرانی چون هدایت، احسان طبری و بزرگ علوی هم در این تئاتر حاضر می‌شدند (همان: ۷۷، ۱۳۲، ۱۷۸–۱۷۹، ۲۵۶، ۳۴۰؛ قوکاسیان ۱۳۹۳: ۴۳). بهروز غریب‌پور، کارگردان شناخته شدهٔ تئاتر، در مقاله‌ای با عنوان «نوشین؛ مدیر و کارگردان تئاتر»، ویژگی‌های خاص فعالیت‌های نمایشی عبدالحسین نوشین و گروه او را برشمرده است. در این‌جا تعدادی از موارد ذکر شده توسط ایشان را نقل می‌کنیم:

- ایجاد نظم ... در زمان به روی صحنه آوردن نمایش‌ها، اعلام برنامه‌ها، فاصلهٔ پرده‌ها و شروع به‌موقع و پایان به‌موقع نمایش
- ایجاد شرایط مناسب و سکوت بازیگران به هنگام اجرا
- سازمان‌دهی صنفی بازیگران
- اعمال نکات اخلاقی در زمان تمرین، زمان اجرا و اعادهٔ حیثیت هنرمندان تئاتر
- بالا بردن تمرین و اهمیت دادن به درک بازیگران از نقش و نمایش‌نامه و حذف سوفلور ...
- سودآور کردن سرمایه‌گذاری در تئاتر
- ...
- افزودن بر جذابیت‌های اجرا از هر نظر: صحنه‌پردازی، نورپردازی، بازیگری، زبان صحنه، ماشینری صحنه و ... (کریمی ۱۳۸۷: ۲۷۱. هم‌چنین بنگرید به همان: ۴۹–۵۳، ۲۴۸–۲۴۹، ۳۴۱–۳۴۲؛ اسکویی ۱۳۷۸: ۴۴۰–۴۵۱، ۴۷۴–۴۷۵؛ قوکاسیان ۱۳۹۳: ۹۷–

۹۹؛ احمدی ۱۳۹۵: ۱۵۴–۱۵۵؛ صالحی فشمی ۱۳۹۴: ۷۴–۷۵؛ حسینی‌مهر ۱۳۸۹: ۳۸–۴۰؛ دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۸۱–۸۰).

بیش‌تر نمایش‌نامه‌های اجرا شده توسط نوشین جنبهٔ انتقادی داشتند. در نمایش‌نامهٔ «مردم» به حقه‌بازی‌های طبقهٔ نوپای بورژوازی شهری، کاغذبازی و سوء استفاده از روابط و پیچ و خم‌های مقررات اداری به منظور چاپیدن مردم حمله می‌شد. «مستنطق» نشان می‌داد که وقتی پوستهٔ ظاهرفریبِ اشرافیت کنار زده شود، کثافت‌هایی آشکار می‌شوند که دست‌شان به قتل، جنایت، دروغ، توطئه، هرزگی، دزدی و فساد آلوده است. با این همه در هیچ کدام از این نمایش‌ها نقش انقلابی طبقهٔ کارگر جایی نداشت و بنابراین تعدادی از سران حزب توده از عملکرد نوشین ناراضی بودند. (کریمی ۱۳۸۷: ۱۰۰–۱۰۱، ۱۰۷). نصرت کریمی نوشته که وقتی سران حزب توده پیشنهاد اجرای پیش‌پرده در تئاتر فرهنگ و سپس در تئاتر فردوسی را مطرح کردند، نوشین ناگهان از کوره در رفت و با عصبانیت اظهار داشت: پیش‌پرده محیط هنری تئاتر را تا سطح کاباره تنزل می‌دهد و من به هیچ وجه حاضر نیستم تئاتر را که می‌خواهم تا سطح دانشگاه در جامعه آبرومند کنم، تا این درجه به ابتذال بکشانم. هرچند نهایتاً نوشین در نمایش‌هایی که در سالن کلوپ حزب اجرا کرد به اجرای پیش‌پرده‌های سیاسی رضایت داد، ولی در تئاترهای فرهنگ و فردوسی هرگز اجازهٔ این کار را نداد (همان: ۱۳، ۱۱۷). با توجه به اهمیت تئاتر فردوسی در آن زمان، اجرا نشدن پیش‌پرده در این تئاترها را از جمله عوامل کاهش اهمیت پیش‌پرده‌خوانی در تئاتر در اواخر دههٔ ۱۳۲۰ برشمرده‌اند. البته افزایش سانسور مضامین انتقادی سیاسی و اجتماعی پس از تیراندازی به شاه در پانزدهم بهمن ۱۳۲۷ را نیز از جملهٔ عوامل افول پیش‌پرده‌خوانی دانسته‌اند (کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۲۷۱–۲۷۲؛ دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۸۹–۹۰).

پس از تیراندازی به شاه در پانزدهم بهمن ۱۳۲۷ نوشین همراه سایر سران حزب توده به زندان افتاد و تئاتر فردوسی هم مدتی تعطیل شد.[۱۵] در سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۱ نمایش‌هایی به کارگردانی هراند استپانیان در تئاتر فردوسی اجرا شدند (شیروانی و منصوری ۱۳۵۵: ۵۷–۵۸). در اردیبهشت ماه سال ۱۳۳۳ اصغر تفکری، مشهور به قهرمان کمدی کشور، با یاری عده‌ای از دوستان هنری خود، که سال‌ها در کنار هم و در اکثر تماشاخانه‌ها ایفاگر نقش‌های گوناگون بودند، با سرمایهٔ شخصی خود امتیاز تئاتر فردوسی را خریداری کرد. پس از یک ماه و نیم تمرین فشرده، در اوایل تیر ماه همان سال، تئاتر تفکری را با

روی صحنه بردن نمایش‌نامهٔ «تاجر ونیزی» افتتاح کرد. از آن جایی که تفکری و گروه بازیگران همکار او از شهرت و محبوبیت زیادی در بین علاقه‌مندان به تئاتر برخوردار بودند، تئاتر تفکری با اقبال درخور توجهی روبه‌رو شد. در پی مرگ تفکری در سال ۱۳۳۹ تعدادی از بازیگران شناخته شده، که به خاطر حضور این هنرمند شناخته شده در تئاتر تفکری کار می‌کردند، این تئاتر را ترک کردند. بالاخره پس از دو سال تلاش بی‌حاصل توسط همسر تفکری، که فاقد صلاحیت ادارهٔ تئاتر بود، تئاتر تفکری تعطیل شد (احمدی ۱۳۹۵: ۱۶۴–۱۶۵).

۴.۲ سایر تئاترهای لاله‌زار

علاوه بر تئاترهای مذکور، در این مقطع چند تئاتر دیگر هم در خیابان لاله‌زار دایر شد. در اوایل بهار سال ۱۳۲۱ گروهی از فارغ‌التحصیلان هنرستان هنرپیشگی، که امکان حضور بر صحنهٔ تماشاخانهٔ تهران را پیدا نکرده بودند یا در آن تئاتر نقش‌های کوچک و فرعی به آن‌ها داده می‌شد، جلساتی تشکیل دادند و تصمیم گرفتند که دومین تئاتر دائمی تهران را با سرمایهٔ شخصی خودشان تأسیس کنند. آنان یک باغچهٔ نسبتاً بزرگ در خیابان شاه‌آباد (خیابان جمهوری کنونی)، را که متعلق به کافهٔ بین‌الملل بود، اجاره کردند و در نیمهٔ دوم خرداد ماه آن سال تماشاخانهٔ هنر را در این محل افتتاح کردند. در تابستان ۱۳۲۱ تئاتر هنر نمایش‌نامه‌هایی را در همین مکان به روی صحنه برد. با فرارسیدن فصل پاییز و سرد شدن هوا امکان ادامهٔ فعالیت در آن مکان وجود نداشت. پس از مدتی آنان یک زیرزمین نوساز را در کوچهٔ ملی در لاله‌زار پیدا کردند. از آن پس تماشاخانهٔ هنر در این مکان به کار خود ادامه داد (خطیبی ۱۳۸۰: ۳۶۷–۳۷۳). «نمایش‌های تماشاخانهٔ هنر بیش‌تر ایرانی و شرقی بود. نمایش‌هایی مثل لیلی و مجنون، آرشین مالالان، مشدی عباد و امیرارسلان. گاهی هم از نمایش‌نامه‌های غربی اقتباس می‌کردند.» ضمناً در این تماشاخانه هم پیش‌پرده اجرا می‌شد (کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۳۹. هم‌چنین بنگرید به اسکویی ۱۳۷۸: ۳۷۳–۳۷۹). در آن زمان برنامه‌های نمایشی بازیگران تماشاخانهٔ تهران جمعه شب‌ها از رادیو تهران پخش می‌شد. اعضای تماشاخانهٔ هنر هم موفق شدند که نظر سرپرستان رادیو را جلب کنند و به اجرای برنامهٔ نمایشی برای رادیو بپردازند. پرویز خطیبی، که در آن زمان در این تئاتر نقش ایفا می‌کرد، در خاطرات خود نوشته است که

> برنامه‌های ما هرجمعه ساعت نیم تا یک بعد از ظهر پخش می‌شد که چون در این برنامه‌ها مسائل اجتماعی روز را مطرح می‌کردیم، کم‌کم کار بالا گرفت و علاوه بر برنامه‌های جمعه به دعوت وزارت کار و امور اجتماعی نمایش‌نامه‌ها و ترانه‌هایی برای کارگران می‌نوشتم که روزهای چهارشنبه نیم بعد از ظهر از رادیو پخش می‌شد. (خطیبی ۱۳۸۰: ۳۷۴–۳۷۵).

بر مبنای خاطرات دو نفر از بازیگران تماشاخانهٔ هنر به نظر می‌رسد که عمر این تماشاخانه در اوایل سال ۱۳۲۵ به سر رسید. علت اصلی این امر «ازدیاد سالن‌های تئاتر در گوشه و کنار شهر و عدم درآمد کافی برای هنرمندان و دست‌اندرکاران تئاتر بود.» (همان: ۳۷۵؛ اسکویی ۱۳۷۸: ۳۸۸). عزت‌الله انتظامی در مورد سرانجام تماشاخانهٔ هنر نوشته است که «یکی از گاراژدارهای سرچشمه، به اسم سعادت، تماشاخانه را خرید و همه را بیرون کرد و در تماشاخانه را بست.» (کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۳۹).

تئاتر گیتی در بهار ۱۳۲۲ توسط مرتضی محمدقلی مقدس، مشهور به صادق‌پور، در جنوب لاله‌زار پایه‌گذاری شد. این تئاتر با توجه به موقعیت مناسب این سالن و بهره بردن از هنرمندان مطرح روز و اجرای نمایش‌نامه‌های مردم‌پسند به موفقیت قابل توجهی دست پیدا کرد. در سال ۱۳۲۴ عباس شوکتی تئاتر کشور را در کوچه برلن، واقع در خیابان لاله-زار، تأسیس کرد که نمایش‌نامهٔ «قزل‌ارسلان» اولین و آخرین کار ایشان بود. ضمناً تئاتر بهار در اوایل تابستان ۱۳۳۱ در خیابان لاله‌زار، کوچهٔ رفاهی، کوچهٔ مهرگان تأسیس شد. درآمد ناچیز این تئاتر از محل فروش بلیت با هزینه‌های انجام شده در یک سطح قرار نداشت و بنابراین پس از یکی دو برنامه تعطیل شد (احمدی ۱۳۹۵: ۱۵۲–۱۵۳، ۱۶۰–۱۶۱).

۵.۲ وضعیت تئاترهای لاله‌زار در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۵

در جریان وقایع کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ طرفداران شاه تئاتر سعدی را به آتش کشیدند. مدتی پس از کودتا و در جریان بازداشت فعالان سیاسی وابسته به جبههٔ ملی و حزب توده، تعدادی از هنرمندان تئاتر، که پیش از آن به حزب توده تعلق خاطر داشتند، نیز بازداشت شدند. به عنوان نمونه می‌توانیم به عزت‌الله انتظامی، محمدعلی جعفری و منوچهر کی‌مرام اشاره کنیم که عضو گروه نوشین بودند. نوشین در ۲۵ آذر ۱۳۲۹ همراه با تعدادی از سران حزب توده از زندان فرار کرده بود. او در حدود دو سال به زندگی مخفیانه در تهران

پرداخت و سپس در اواخر تابستان سال ۱۳۳۱ از کشور خارج شد و به اتحاد شوروی رفت. در سال ۱۳۳۲ لرتا هایراپتیان، همسر نوشین که یکی از بهترین بازیگران تئاتر ایران بود، از ایران خارج شد و پس از تحمل مشکلات فراوان بعد از سفر به پاریس و وین توانست که به اتحاد شوروی برود و به همسرش بپیوندد. دو تن دیگر از اعضای مهم گروه نوشین، حسین خیرخواه و حسن خاشع، هم مخفیانه ایران را ترک کردند و به آلمان شرقی رفتند و در آن‌جا پناهنده شدند. در چنین شرایطی سایر اعضای گروه نوشین هم به دلیل محدودیت‌های ایجاد شده در آن مقطع، تا چند سال امکان حضور در صحنهٔ تئاتر را پیدا نکردند (کیان‌افراز ۱۳۸۳: ۵۳–۷۷، ۹۷–۱۰۳؛ کریمی ۱۳۸۷: ۱۷۵–۱۷۶، ۳۲۲).

البته این مشکلات فقط برای اعضای گروه نوشین پیش آمد. در فاصلهٔ میان سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۵ فعالیت تماشاخانهٔ تهران بدون تأثیر پذیرفتن از تحول سیاسی ایجاد شده در کشور ادامه پیدا کرد (صالحی فشمی ۱۳۹۴: ۴۰–۴۱). کار تئاترهای جامعهٔ باربد، پارس و صادق‌پور هم به شکل سابق ادامه پیدا کرد. البته با گذشت زمان تئاترهای لاله‌زار دچار یک مشکل جدی شدند. در نتیجهٔ استقبال مردم از سینما به خاطر دوبله شدن فیلم‌ها و رونق فیلم‌های فارسی، تماشاچی تئاتر کم شد. بنابراین تئاترهای لاله‌زار دچار مشکل اقتصادی شدند. در نتیجهٔ چنین شرایطی بود که تغییر مهمی در تئاترهای لاله‌زار رخ داد (شیروانی و منصوری ۱۳۵۵: ۶۱–۶۲). داریوش اسدزاده، که در آن زمان در تماشاخانهٔ تهران کار می‌کرد، این تغییر را چنین توضیح داده است:

> ما دیگر نمی‌توانستیم با این شرایط مالی دشوار کار کنیم. در واقع، خرج تئاتر درنمی‌آمد ولی خوب، یک اتفاق اوضاع را عوض کرد. ما نمایشی به نام *بزن بریم آمریکا* را اجرا می‌کردیم. کارگردان دکتر والا بود. در یکی از پرده‌های نمایش، صحنه‌ای وجود داشت که در یک کافه می‌گذشت، باید در آن کافه، رقصندگانی برنامه اجرا کنند. برای این کار چند رقاصه فرانسوی به وسیله موسیو فیروز به این کار دعوت شدند. موسیو فیروز کسی بود که مسئولیت هنرمندان خارجی را در ایران به عهده داشت. او یونانی بود و فرانسه و انگلیسی حرف می‌زد و اندکی هم فارسی بلد بود. عدهٔ رقاص‌ها به ۸ نفر می‌رسید. موزیک خارجی هم نواخته می‌شد. این رقاص‌ها در کافه‌ها هم برنامه اجرا می‌کردند. این صحنهٔ نمایش، یادآور همان صحنه بود که در عالم واقع در تهران وجود داشت و این برای بیننده تازگی داشت. این صحنه ۱۵، ۲۰ دقیقه طول کشید. در این صحنه این رقاص‌ها تقریباً نیمه‌عریان بودند و پوشش‌شان از پر بود. این صحنه مورد

استقبال تماشاگران قرار گرفت. این برنامهٔ دو هفته‌ای، سه ماه روی صحنه ماند. تماشاخانهٔ تهران خیلی درآمد کسب کرد. نتیجه این شد که این صحنه که اتفاقی برای اجرا تنظیم شده بود، وجه غالبِ نه‌تنها تماشاخانهٔ تهران، بلکه سایر تئاترهای لاله‌زار شد (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۴۷. هم‌چنین بنگرید به اسدزاده ۱۳۹۷: ۶۱-۶۲).

۳. تئاترهای لاله‌زار از سال ۱۳۳۵ تا سال ۱۳۵۷ هجری شمسی

پس از موفقیت تجاریِ اجرای نمایشِ *بزن بریم آمریکا* در تماشاخانهٔ تهران سایر تئاترهای لاله‌زار هم به اجرای آتراکسیون روی آوردند. آتراکسیون برنامه‌ای بود اعم از خواندن یک خواننده در حدود یک ربع، رقص یک رقصنده در حدود یک ربع، عملیات آکروبات در حدود یک ربع، عملیات شعبده‌بازی یک ربع تا بیست دقیقه و یک نمایش کمدی یک ساعته یا کمی بیش‌تر. تماشاگر با پرداخت مبلغی بین ۲ تا ۵ تومان می‌توانست این مجموعه را ببیند. این در حالی بود که حضور در کافه، ۳۰ تا ۴۰ تومان خرج در بر داشت. بنابراین آتراکسیون برای بخشی از اقشار پایین جامعه که به برنامه‌های کافه‌ها علاقه‌مند بودند ولی پول کافی نداشتند، جذابیت خاصی داشت (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۶۵؛ هم‌چنین بنگرید به قاضی سعید ۱۳۵۳: ۸۵ مکرر).

البته تماشاخانهٔ تهران به دلیل درآمد بیشتر و ارتباطات گسترده‌تر با شهربانی و ادارهٔ اتباع امور خارجه از رقصنده‌های خارجی (از کشورهایی مانند فرانسه و لبنان) دعوت می‌کرد. سایر تئاترهای لاله‌زار از رقصنده‌های ایرانی استفاده می‌کردند. در این دوره مهوش، خوانندهٔ معروف موسیقی مطربی، در تئاتر پارس[۱۶] به آوازخوانی و اجرای رقص می‌پرداخت.[۱۷] دلایل گوناگونی برای محبوبیت فراوان او در میان بخشی از مردم برشمرده‌اند:

> توده‌ها در آن هنگام به او به چشم تجسمی مادی و ملموس و زنده از جاذبهٔ جنسی زنانه می‌نگریستند. به زبان عامیانه او را «بمب جاذبهٔ جنسی» می‌دانستند؛ گرچه که شاید هیچ‌گاه چنین لقبی برای او بر زبان نیامده باشد ... بانو مهوش را باید نخستین «بت توده‌ای» مردم ایران به شمار آورد که چهره و اندام و اداهایش در ذهن توده‌ها جاذبهٔ جنسی زنانه را به نمایش می‌گذاشت و سرآمدی‌اش در رقص و آواز به شیوهٔ کافه‌های ساز و ضربی بر جذابیتش می‌افزود. از پردلی‌اش بر روی صحنه و خواندن تصنیفی چون «کی میگه کجه؟» گرفته تا روایت‌های نیکوکاری‌هایش که به‌ویژه بعد از مرگش

بازتاب بسیار یافت، همه و همه، دانسته [یا] نادانسته در خدمت توجیه و مشروعیت بخشیدن به محبوبیت انکارناپذیر او بودند (مولوی ۲۰۱۴: ۱۷۱. هم‌چنین بنگرید به بهبهانی، ۱۳۸۹: ۲۷۴).

سال‌ها بعد نویسنده‌ای دربارهٔ محتوای ترانه‌های او نوشت:

مهوش زندگیِ مردمِ آبگوشت‌خور را با خودش آورد؛ با همهٔ دردهای‌شان، عقده‌های‌شان، دعواهای عروس و مادر شوهرشان و محرومیت جنسی‌شان. همه را خوب خواند و خواند. آن هم با یک دنیا تخیل و شعر؛ با یک دنیا چرت و پرتی که فقط زاییدهٔ ابداع آزاد است و بدیهه‌سرایی. (همدانی ۱۳۵۰: ۱۶).

همین عوامل سبب شد که پس از مرگ مهوش در ۲۶ دی ۱۳۳۹ جمعیت بسیار زیادی در تشییع جنازهٔ او شرکت کنند.

پس از چند سال جذابیتِ روندِ معمولِ برنامه‌های آتراکسیون برای مخاطبان کم شد و درآمد این تئاترها کاهش یافت. بنابراین تماشاخانهٔ تهران به دعوت از خوانندگان مشهور آن زمان (دلکش، سوسن، اکبر گلپایگانی (گلپا)، قاسم جبلی، ایرج مهدیان، روح‌پرور، پروا و ...) روی آورد. برخی از این خوانندگان در ابتدا سالن‌های تئاتر لاله‌زار را برای اجرای کنسرت اجاره می‌کردند؛ اما بعدها موافقت کردند که در جریان اجرای کنسرت‌های آن‌ها تئاتر هم اجرا شود (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۶۷، ۷۰، ۷۳–۷۴). البته این خوانندگان به سختی راضی می‌شدند و پول زیادی مطالبه می‌کردند؛ «مثلاً دلکش که در آن زمان [برای اجراهایش در مکان‌های دیگر] شبی ۱۰۰ تومان می‌گرفت، با قرارداد ۱۰۰ شب، شبی ۱۰۰۰ تومان آمد و البته تا اجراهای هفتادم استقبال بسیار خوبی از آن شد.» (همان: ۶۷). تئاتر پارس هم که در بخشی از دههٔ ۱۳۳۰ درآمد فراوانی از برنامه‌های مهوش کسب کرده بود، در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به دعوت از خوانندگانی مانند آغاسی پرداخت. احمد طالبی‌نژاد که در دورهٔ جوانی خود (در اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه) مشتری کنسرت این خواننده‌ها بود، در کتاب خاطرات خود در این‌باره چنین توضیح داده است:

عاشق صدای سوسن، آغاسی و حسین موفق بودم. برای دیدن کنسرت این‌ها معمولاً می‌رفتم تئاتر پارس که آغاسی و موفق آن‌جا می‌خواندند و تئاتر نصر که پاتوق سوسن بود. وقتی کنسرت آغاسی– که معمولاً آخرین برنامه بود– تمام می‌شد، صف مشتاقان او از دم تئاتر پارس که وسط خیابان لاله‌زار بود تا سر میدان توپخانه تشکیل می‌شد و

آغاسی هم با پای معیوبش مثل یک ژنرال، که در جنگی بزرگ آسیب دیده، از وسط این جمعیت عبور می‌کرد و با دست دادن یا ماچ و بوسه، پاسخ ابراز محبت‌های دوست‌دارانش را می‌داد؛ در حالی که دو محافظ در اطراف او بودند. سر میدان هم او را به زحمت از دست طرف‌دارانش بیرون می‌کشیدند و به داخل ماشین می‌بردند (طالبی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۴–۲۵).

در این مقطع خاستگاه اجتماعی تماشاچیان تئاترهای لاله‌زار نیز دچار تغییر شد. در دههٔ ۱۳۳۰ بیشتر مراجعان به تئاترهای لاله‌زار از طبقهٔ متوسط بودند. در دههٔ ۱۳۴۰ قشرهای پایین‌تر جامعه مخاطب اصلی این تئاترها شدند (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۷۴). در واقع با تنوع پیدا کردن تفریحات در دههٔ چهل شمسی اعضای طبقهٔ متوسط با توجه به سرمایهٔ فرهنگی‌شان می‌توانستند به مکان‌هایی مانند تالار ۲۵ شهریور، تالار رودکی، کاخ‌های جوانان و کافه‌ها مراجعه کنند. بنابراین مراجعهٔ اعضای این قشر اجتماعی به تئاترهای لاله‌زار کاهش یافت.

در دههٔ ۱۳۵۰ «بینندهٔ آتراکسیون کم شد و صاحبان این مؤسسات به سراغ سیاه‌بازی رفتند که برای مردمی که در لاله‌زار سیاه‌بازی ندیده بودند، جالب و جذاب بود.» (همان: ۶۷–۶۸، ۷۲). حسن عظیمی، یکی از هنرمندان شناخته شدهٔ نمایش‌های سنتی، دربارهٔ اجراهای گروه نمایشی به سرپرستی سید حسین یوسفی در سال ۱۳۵۳ در تئاتر دهقان نوشته است:

ما روز به روز اوج می‌گرفتیم. تئاتر سنتی با حضور سید حسین یوسفی و دیگر همکارانش، در لاله‌زار حرف اول را می‌زد. در این برهه از زمان، تئاتر دهقان با اجرای نمایش‌های سیاه‌بازی، آتراکسیون را در لاله‌زار تحت شعاع خود قرار داد و ما روزهای خوشی را سپری می‌کردیم ... حالا سفارش از پی سفارش می‌آمد؛ اجرای نمایش در تئاتر و تلویزیون و سالن‌های تلویزیون و سالن‌های عروسی و کاباره‌ها. حتی کار به جایی رسید که مدیران تئاتر نصر هم گروه آقای سنایی را برای اجرای برنامه به تئاتر نصر دعوت کردند ... خیلی‌ها که ادعای هنر و سودای دیگر به سر داشتند، کار ما را به طعنه و مسخره گرفته و می‌گفتند این آدم‌ها یک سری مزخرف سر هم می‌کنند و مسخره‌بازی درمی‌آورند؛ اما گوش ما بدهکار این حرف‌ها نبود. ما وارث میراث بزرگان بودیم که سینه به سینه نقل شده و اکنون به ما رسیده بود (عظیمی ۱۳۹۳: ۳۴–۳۵، ۳۷).

جدول شمارهٔ ۵: مشخصات تئاترهای لاله‌زار و آمار فروش بلیت آن‌ها در نیمهٔ اول دههٔ پنجاه شمسی

نام تئاتر	گنجایشِ سالن	آمار فروش بلیت در سال ۱۳۵۰	آمار فروش بلیت در سال ۱۳۵۱	آمار فروش بلیت در سال ۱۳۵۲	آمار فروش بلیت در سال ۱۳۵۴	آمار فروش بلیت در سال ۱۳۵۵
جامعهٔ باربد	۶۹۰	۱۵۹۰۰۰	۱۶۸۸۰۰	۲۲۵۴۰۰	۳۶۰۱۰۰	۳۵۷۷۰۰
نصر	۷۸۰	۳۱۷۷۰۰	۳۳۶۱۰۰	۳۳۵۸۰۰	۴۰۵۵۰۰	۴۸۵۰۰۰
دهقان	۵۲۶	۱۳۵۷۰۰	۱۱۶۹۰۰	۱۵۱۸۰۰	۲۰۰۲۰۰	۲۶۷۷۰۰
پارس	۶۵۰	۳۶۵۸۰۰	۳۴۶۰۰۰	۳۱۸۰۰۰	۳۶۶۰۰۰	۳۷۸۰۰۰

آمار بالا از این منابع برگرفته شده است: مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر، ۱۳۵۱: ۳۱۲؛ همان، ۱۳۵۲: ۴۶۸؛بی‌تا (۱): ۵۱۷؛ بی‌تا (۲): ۴۳۳؛ بی‌تا (۳): ۵۱۶؛ بی‌تا (۴): ۴۴۵

شواهدی از مداخلهٔ حکومت برای اعمال تغییراتی در کافه‌ها و تئاترهای لاله‌زار در اختیار نداریم. در میان صورت جلسات کمیسیون بررسی مسائل روز در سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۶ شمسی تنها یک بار مسألهٔ لزوم اعمال تغییراتی در این مراکز مطرح شد. در جلسهٔ تشکیل شده در تاریخ چهارشنبه ۱۳۵۶/۴/۱۶

> در مورد آتراکسیون‌ها و مطالب و نمایش‌نامه‌ها و جوک‌هایی که در تئاترهای لاله‌زار و کاباره‌ها و کافه[ها] برای سرگرمی مردم به‌وسیلهٔ اشخاص و هنرپیشه‌ها ارائه می‌شود، تذکر داده شد. همهٔ اعضای کمیسیون معتقد به نوعی نظارت بر آتراکسیون‌های این قبیل اماکن بودند تا مطالب آن از وضعیت زنندهٔ فعلی خارج شود. قرار شد همهٔ اعضا مطالعاتی در این زمینه نمایند و در جلسات آتی کمیسیون، نتیجه را اعلام نمایند. (صدری و اسماعیلی ۱۳۹۱: ج ۲، ۱۰۹۶).

با این‌حال این مسأله پی‌گیری نشد و در هیچ یک از جلسات بعدی به این مطلب اشاره‌ای نگردید. داریوش اسدزاده که در آن دوره مدیر هنری تئاتر نصر بود، در این‌باره گفته است که «چند بار در وزارت فرهنگ و هنر بحث شده بود آتراکسیون را جمع کنند، اما پهلبد گفته بود مردم به اون نوع تئاتر هم احتیاج دارند.» (دولت‌آبادی و کیان‌افراز ۱۳۹۴: ۷۲).

نوع برنامه‌های تئاترهای لاله‌زار از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ تا سال ۱۳۵۷ مورد انتقاد متشرعان قرار داشت. در جریان حوادث انقلاب اسلامی تئاتر جامعهٔ باربد به طور کامل در آتش سوخت و پس از آن تبدیل به پاساژ ابوالفضل (ع) شد. تئاتر نصر هم که در آتش‌سوزی

دوران انقلاب صدمه جدی دیده بود، مدتی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی در اختیار کمیتهٔ امداد امام خمینی قرار گرفت. مالکیت تئاتر پارس هم به ستاد اجرایی فرمان امام محول شد. این دو تئاتر در مقاطعی از سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی فعال بودند. بررسی وضعیت تئاترهای لاله‌زار در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی موضوع بسیار مهمی است. امیدواریم که به زودی این موضوع مورد توجه محققان قرار بگیرد و پژوهش‌های گسترده‌ای در مورد نحوهٔ فعالیت این دو تئاتر در این سال‌ها و مشکلات ایجاد شده برای آن‌ها صورت بگیرد.

۴. نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در فاصلهٔ میان سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ عوامل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در تغییر وضعیت تئاترهای لاله‌زار نقش داشت. با سقوط حکومت رضاشاه در سال ۱۳۲۰ دورهٔ اوج اجرای تئاتر در لاله‌زار فرارسید. در فضای نسبتاً آزاد این دهه تمایل به اجرای تئاتر فزونی گرفت و گروه‌های گوناگون تئاتر شروع به کار کردند. در واقع می‌توان گفت که تئاتر دائمی در شهر تهران از این دوره شروع شد. پیش از این اجرای تئاتر در سالن‌های نمایش هر شب و به طور پیوسته صورت نمی‌گرفت، بلکه هر زمانی که گروهی نمایشی را آماده می‌کرد، یک یا چند شب آن را در یک سالن اجرا می‌کرد. در این دوره اجرای نمایش‌ها در تماشاخانهٔ تهران و تئاترهای جامعهٔ باربد، فرهنگ و فردوسی به مدت چند ماه ادامه پیدا می‌کرد. در این فضای نسبتاً آزاد بود که در مواردی مباحث انتقادی در قالب پیش‌پرده‌خوانی مطرح می‌شد. البته به دلایلی در پایان دههٔ ۱۳۲۰ پیش‌پرده‌خوانی از رواج افتاد. مهم‌ترین عامل در این زمینه دیدگاه انتقادی عبدالحسین نوشین در مورد کیفیت هنری پیش‌پرده‌خوانی بود. در این دهه اجراهای گروه نوشین در تئاترهای فرهنگ و فردوسی سبب افزایش سطح کیفی تئاتر آن دوره شد.

در پی وقوع کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ روشنفکران دوره‌ای از یأس و انزوا را تجربه کردند. با وجود عدم مراجعهٔ روشنفکران به سالن‌های تئاتر در این مقطع، اجرای نمایش در تئاترهای لاله‌زار در سال‌های ۱۳۳۳ و ۱۳۳۴ به شکل سال‌های قبل ادامه پیدا کرد. با این حال در نتیجهٔ استقبال مردم از سینما به خاطر دوبله شدن فیلم‌ها و رونق فیلم‌های فارسی، به تدریج تماشاچی تئاتر کم شد. بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که تسلط آتراکسیون بر

تئاترهای لاله‌زار در درجهٔ اول عامل اقتصادی داشت. این در حالی است که برخی نویسندگان، تحولات سیاسی پس از کودتای ۲۸ مرداد را به عنوان عامل اصلی تغییر وضعیت تئاترهای لاله‌زار قلمداد کرده‌اند (سلطان‌پور ۱۳۵۷: ۲۵؛ استادمحمد ۱۳۹۴ الف: ۳۵؛ همو ۱۳۹۴ ب: ۳۷). البته سلطان‌پور و استادمحمد شواهدی مبنی بر نقش مؤثر دولت‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد در تسلط آتراکسیون بر تئاتر ارائه نکرده‌اند. در واقع در چنین مواردی شاهد سیاست‌زدگی در عرصهٔ تحلیل مسائل هنری هستیم. البته به نظر می‌رسد که مسئولین فرهنگی حکومت مخالفتی جدی با اجرای آتراکسیون در تئاترهای لاله‌زار نداشتند. گفتنی است که در دههٔ ۱۳۵۰ مطالبی در مورد لزوم محدود شدن آتراکسیون در جلسات کمیسیون مسائل روز مطرح شد ولی این مورد پیگیری نشد. به نظر می‌رسد که از دیدگاه مسئولین فرهنگی کشور در آن زمان وجود آتراکسیون سبب سیاست‌زدایی از بخشی از جامعه می‌شد. این وضعیت به نفع حکومت بود که می‌خواست کنترل عرصهٔ سیاسی در اختیار قشر محدودی از نخبگان وابسته به حکومت باشد. به هر حال نقش حکومت در این مقطع، تأیید وضعیت شکل گرفته در لاله‌زار بود و برخلاف برخی ادعاها در زمینهٔ نقش عمدهٔ حکومت در تسلط آتراکسیون بر تئاترهای لاله‌زار، ما به شواهدی دست نیافتیم که این مطالب ادعا شده را تأیید کنند.

در دههٔ ۱۳۴۰ خاستگاه طبقاتی مراجعان به تئاترهای لاله‌زار دچار تغییر شد. به نظر می‌رسد که روند توسعهٔ تهران در این مقطع عامل اصلی این تغییر بود. از اواسط دههٔ ۱۳۳۰ محله‌های جدیدی در شهر تهران ایجاد شد و شهر تهران از نظر جغرافیایی گسترش یافت. این روند در دههٔ ۱۳۴۰ با شدت بیش‌تر دنبال شد. در این دهه مراکز تفریحی جدیدی مانند تالار ۲۵ شهریور، تالار رودکی و کاخ‌های جوانان در شهر تهران افتتاح شد. در این شرایط ثروتمندان و اعضای طبقهٔ متوسط، که در دهه‌های قبل برای تفریح به مراکز تفریحی لاله‌زار، و از جمله به تِأترهای این خیابان، مراجعه می‌کردند، به مراکز تفریحی جدید روی آوردند. در این مقطع فرودستان مراجعان اصلی تئاترهای لاله‌زار بودند. معمول شدن اجرای نمایش‌های سنتی در تئاترهای لاله‌زار از اوایل دههٔ ۱۳۵۰ در ارتباط با تغییر خاستگاه طبقاتی مراجعان به این تئاترها است. دورهٔ رونق سیاه‌بازی چند سال به طول انجامید تا این‌که در جریان حوادث مرتبط با انقلاب اسلامی شرایط تغییر کرد. برخی از تئاترهای لاله‌زار در جریان این وقایع به آتش کشیده شدند. وضعیت تئاترهای لاله‌زار در سال‌های پس از انقلاب موضوع مهمی است و نیازمند توجه ویژه پژوهشگران است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقاله حاضر مستخرج از طرح پژوهشی جایگزین خدمت دکتر سلطان زاده تحت عنوان «گردشگری تاریخی در شهر تهران با تاکید بر وضعیت اماکن تفریحی خیابان لاله زار در سال های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷» در پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری با راهنمایی دکتر ناصر رضائی و مشاوره دکتر محمدرضا رضوانی انجام شده است.

۲. در مقاله‌ای با عنوان «فراز و فرود تئاترهای لاله‌زار از سال ۱۲۸۵ تا ۱۳۲۰ شمسی» به توضیح مفصل در این‌باره پرداخته‌ایم. امیدواریم که این مقاله در آیندهٔ نزدیک منتشر شود.

۳. مفهوم «ژدانفیسم» در کتاب *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی* چنین توضیح داده شده است:

> ژدانفیسم اشاره به دوران ریاست آندره‌ئی ژدانف بر امور فرهنگی شوروی و برخورد قهرآمیز حزب با هنرمندان و نویسندگان و روشنفکران دارد که نقطهٔ عطف آن بین سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۸ است ... با آغاز دورهٔ ژدانفیسم در شوروی نویسندگان و هنرمندان بسیاری به اتهام فرمالیسم، لذت‌جویی‌های فردگرایانه، اجتناب از پذیرش رئالیسم سوسیالیستی مشاغل خود را از دست می‌دهند، تبعید می‌شوند و یا به قتل می‌رسند که هر یک حکایتی مفصل دارند. (قلی‌پور ۱۳۹۷: ۶۰).

۴. تماشاخانهٔ سنگلج کنونی

۵. برای کسب اطلاعات بیشتر در این‌باره بنگرید به بروجردی ۱۳۸۷؛ نبوی ۱۳۸۸

۶. Souffleur به معنی دمنده و تلقین‌کننده است.

۷. تعداد قابل توجهی از تصنیف‌های خوانده شده به‌عنوان پیش‌پرده، در این اثر درج شده است: (احمدی ۱۳۹۳)

۸. در ادامهٔ مقاله توضیحاتی در مورد این سه تئاتر ارائه خواهیم کرد.

۹. برای آگاه شدن از مراحل زندگی احمد دهقان ر. ک: (قلی‌پور ۱۳۹۹: ۸۴–۹۱؛ حیدری ۱۳۷۰: ۳۰۱–۳۱۱).

۱۰. با توجه به نام‌های کنونی خیابان‌های تهران، کوچهٔ شاهرخ در خیابان جمهوری، در فاصلهٔ میان خیابان میرزا کوچک‌خان و خیابان حافظ، قرار دارد.

۱۱. خیابان فردوسی، چهارراه استانبول

۱۲. کرم‌رضایی خود یک روز تئاتر را اجاره کرد و نمایشی را که خود نوشته بود، با همکاری بازیگرهای جوان کارگردانی کرد و به اجرا درآورد. ر. ک: (کرم‌رضایی ۱۳۸۷: ۱۲۴).

۱۳. برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ زندگانی عبدالحسین نوشین ر. ک: (صهبا ۱۳۹۹: ۱۲۴–۱۳۷)

(۱۳۷)

۱۴. عزیزالله بهادری، خسرو خورشیدی و محمد عموئی اشاره کرده‌اند که برای اولین بار در ایران سن گردان در تئاتر فردوسی ایجاد شد. به نظر می‌رسد که این مطلب صحیح نیست. خانم ایران دفتری، هنرمند پیش‌کسوت تئاتر، در مصاحبه‌ای اشاره کرده بود که استودیو درام کرمانشاهی در سال ۱۳۱۱ صحنهٔ گردان داشت. علی‌اصغر گرمسیری، هنرمند پیش‌کسوت تئاتر، نیز در یک مصاحبه این مطلب را مطرح کرده بود که سالن تئاتر نکوئی، که در بهمن ۱۳۱۱ افتتاح شد، دارای صحنهٔ گردان بود. پرویز خطیبی (روزنامه‌نگار، طنزنویس، تصنیف‌ساز، بازیگر تئاتر و کارگردان سینما)، که برادرزن علی‌اکبر نکوئی (مالک تئاتر نکوئی) بود، نیز در خاطرات خود به وجود صحنهٔ گردان در تئاتر نکوئی اشاره کرده است. در صورت صحیح بودن این اظهارات، می‌توان تصور کرد که تعطیل شدن این سالن‌ها در اواسط دههٔ ۱۳۱۰ و فترت تئاتر در سال‌های پایانی پادشاهی رضاشاه سبب شده بود که نسل بعدی هنرپیشگان و تماشاچیان تئاتر از پیشینهٔ استفاده از صحنهٔ گردان در تئاتر بی‌خبر باشند. برای خواندن اظهارات خانم دفتری و آقای گرمسیری و نوشتهٔ پرویز خطیبی در این مورد ر. ک: (حسینی‌مهر ۱۳۸۹: ۶۱؛ صالحی فشمی ۱۳۹۴: ۳۸؛ خطیبی ۱۳۸۰: ۴۲۳).

۱۵. در سال ۱۳۲۹ به همت لرتا (همسر نوشین) و حسین خیرخواه، که هر دو بازیگران برجسته‌ای بودند، تئاتر سعدی با صحنهٔ گردان در خیابان شاه‌آباد (جمهوری فعلی) با سرمایهٔ عبدالکریم عموئی تأسیس شد. در این تئاتر بازیگران گروه نوشین مجدداً گرد آمدند و نوشین از زندان به آن‌ها رهنمود هنری می‌داد. تئاتر سعدی با نمایش‌نامهٔ «بادبزن خانم ویندرمیر» افتتاح شد و تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، که در جریان کودتا به آتش کشیده شد، به فعالیت خود ادامه داد. با توجه به گرایش سیاسی اکثر روشنفکران و جوانان به حزب توده و وابستگی بازیگران تئاتر سعدی به این حزب، برنامه‌های تئاتر سعدی با استقبال فراوان روبرو می‌شد. در هر فصل تئاتری دو یا حداکثر سه نمایش بیش‌تر به روی صحنه نمی‌رفت که بلیت هر کدام یکی دو ماه قبل از اجرا پیش‌فروش می‌شد (کریمی ۱۳۸۷: ۱۶۶، ۱۸۱–۱۸۳؛ قوکاسیان ۱۳۹۳: ۹۰–۹۱، ۱۰۸–۱۰۹، ۱۱۸–۱۱۷، ۱۶۸–۱۶۷؛ فرزانه ۱۳۸۴: ۷۷؛ حسینی‌مهر ۱۳۸۹: ۱۶۳).

۱۶. در سال ۱۳۳۰ سالن تئاتر فرهنگ مورد بازسازی قرار گرفت و با نام تئاتر پارس فعالیت جدید خود را آغاز کرد (شیروانی و منصوری ۱۳۵۵: ۵۸؛ گل‌های مسموم ۱۳۳۰: ۳).

۱۷. برای خواندن گزارشی از یکی از اجراهای مهوش در تئاتر پارس بنگرید به (منظرپور ۱۳۹۰: ۸۸–۸۹). برای کسب آگاهی بیشتر دربارهٔ مراحل زندگی مهوش و فعالیت او در زمینهٔ موسیقی مطربی بنگرید به (فاطمی ۱۳۹۳: ۲۰۶–۲۰۸).

شیوه ارجاع به این مقاله

رضائی, ناصر, رضوانی, محمدرضا, سلطان‌زاده, حامد. (۱۴۰۰). فراز و فرود تئاترهای لاله‌زار در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ شمسی .*تحقیقات تاریخ اجتماعی*.11(2)
doi: 10.30465/shc.2022.37579.2250

کتاب‌نامه

احمدی، مرتضی (۱۳۹۳)، *پیش‌پرده و پیش‌پرده‌خوانی*، تهیه و تنظیم نت‌ها توسط بهرنگ بقایی، تهران: ققنوس

احمدی، مرتضی (۱۳۹۵)، *من و زندگی*، تهران: ققنوس، چاپ ششم

استادمحمد، محمود (۱۳۹۴ الف)، «نه! لاله‌زار دوباره زنده نمی‌شود!»، ماهنامهٔ *آزما*، ش ۱۰۹، صص ۳۴–۳۶

استادمحمد، محمود (۱۳۹۴ب)، «آن‌ها تا حد مرگ از لاله‌زار ترسیدند»، ماهنامهٔ *آزما*، ش ۱۰۹، صص ۳۶–۳۷

اسدزاده، داریوش (۱۳۹۷)، *خاطرات طهران به روایت داریوش اسدزاده*، تهران: نشر فاصله

اسکویی، مصطفی (۱۳۷۸)، *سیری در تاریخ تئاتر ایران*، تهران: آناهیتا اسکویی

بروجردی، مهرزاد (۱۳۸۷)، *روشنفکران ایرانی و غرب*، ترجمهٔ جمشید شیرازی، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز

بهبهانی، سیمین (۱۳۸۹)، *مجموعهٔ داستان‌ها و یادنوشته‌ها*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه

پورحسن، نیایش (۱۳۸۸)، «یادگاری متروک از روزگار پرشکوه تئاتر لاله‌زار»، مجلهٔ *نمایش*، ش ۱۲۱ و ۱۲۲، صص ۲۶–۳۳

جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، *بنیاد نمایش در ایران*، تهران: انتشارات کتابفروشی ابن‌سینا

جوانمرد، عباس (۱۳۸۲)، *پدرخوانده: مردی در غبار منیت (نقدی بر پژوهش تئاتری مصطفی اسکویی)*، تهران: افکار

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

حبیبیان، ناصر و غزال رحمانپور (۱۳۹۴)، «دگردیسی مفهوم تئاتر در خیابان لاله‌زار به مثابه تماشاخانهٔ مدرنیتهٔ ایرانی»، نشریهٔ *کتاب صحنه*، ش ۹۸، صص ۸۹-۱۰۹

حسینی‌مهر، ناصر (۱۳۸۹)، *تئاتر ایران؛ چند روایت تازه*، تهران: افراز

حیدری، غلام (۱۳۷۰)، *سینمای ایران: برداشت ناتمام*، تهران: نشر چکامه

خطیبی، پرویز (۱۳۸۰)، *خاطراتی از هنرمندان*، به کوشش فیروزه خطیبی، تهران: معین

دولت‌آبادی، غلام‌حسین و اعظم کیان‌افراز (۱۳۹۴)، *تماشاخانهٔ تهران به روایت داریوش اسدزاده*، تهران: افراز

روزنامهٔ *اطلاعات*، (دوشنبه ۲ دی ۱۳۱۹)، «دائر شدن یک تماشاخانهٔ دائمی»، ش ۴۴۰۱، ص ۱

روزنامهٔ *اطلاعات* (یک‌شنبه ۶ مهر ۱۳۲۰)، «تماشاخانهٔ تهران»، ش ۴۶۶۳، ص ۴

روزنامهٔ *اطلاعات* (۱۳۲۳ الف؛ دوشنبه ۱۴ فروردین ۱۳۲۳)، «سینما تئاتر فرهنگ»، روزنامهٔ *اطلاعات*، ش ۵۴۳۰، ص ۴

روزنامهٔ *اطلاعات* (۱۳۲۳ ب؛ شنبه ۲۶ فروردین ۱۳۲۳)، «در سینما تئاتر فرهنگ»، ش ۵۴۴۰، ص ۴

روزنامهٔ *اطلاعات* (۱۳۲۳ ج؛ پنج‌شنبه ۳۱ فروردین ۱۳۲۳)، «فقط امشب و فردا شب؛ نمایش ولپن»، ش ۵۴۴۵، ص ۳

روزنامهٔ *اطلاعات* (۱۳۲۳ د؛ شنبه ۲ اردیبهشت ۱۳۲۳)، «کنسرت قزاخستان در سالن سینما تئاتر فرهنگ»، ش ۵۴۴۶، ص ۳

روزنامهٔ *اطلاعات* (سه‌شنبه ۱۲ آذر ۱۳۳۰)، «گل‌های مسموم؛ اثر شب‌پره»، شماره ۷۶۸۱ ، ص ۳

ستاری، جلال (۱۳۹۵)، *سازمان پرورش افکار و هنرستان هنرپیشگی (۱۳۱۷-۱۳۲۰)*، تهران: مرکز

سلطان‌پور، سعید (۱۳۵۷)، *نوعی از هنر، نوعی از اندیشه*، تهران: امیرکبیر

سلطان‌زاده، حامد (۱۳۹۷)، *تاریخ تفریح در شهر تهران در دوران قاجار و پهلوی*، تهران: نگارستان اندیشه

شهری، جعفر (۱۳۷۰)، *طهران قدیم*، تهران: معین، جلد اول

شیخی، پیمان (۱۳۹۶)، *تماشاخونه‌های طهرون*، تهران: غنچه

شیروانی، حسن و پرویز منصوری (۱۳۵۵)، *فعالیت‌های هنری در پنجاه سال شاهنشاهی پهلوی (نمایش، موسیقی، اپرا، رقص)*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر

صالحی فشمی، پیمانه (۱۳۹۴)، *تاریخ شفاهی نمایش در ایران*، تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران

صدری، بهنام و علی‌رضا اسماعیلی (۱۳۹۱)، ***اسنادی از سیاست‌های فرهنگی و اجتماعی در دورهٔ پهلوی دوم؛ صورت‌جلسات کمیسیون بررسی مسائل روز***، ج ۲، تهران: خانهٔ کتاب

صهبا، فاتح (۱۳۹۹)، «از لعلِ نوشین»، مجلهٔ *آنگاه*، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۲۴-۱۳۷

طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۹۳)، *از شما چه پنهان: خاطرات مطبوعاتی و سینمایی*، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم

عظیمی، حسن (۱۳۹۳)، *از لاله‌زار تا شانزه‌لیزه*، تهران: افراز

عین‌السلطنه (قهرمان میرزا سالور) (۱۳۷۷)، *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه، جلد پنجم: روزگار نیابت سلطنت ناصرالملک همدانی*، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران: اساطیر

عین‌السلطنه (۱۳۷۸)، *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه، جلد ششم: روزگار پادشاهی احمدشاه (از تاج‌گذاری تا پایان حکومت علاءالسلطنه)*، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران: اساطیر

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی*، تهران: ماهور

فرزانه، م. ف. (۱۳۸۴)، *بن‌بست: نامه‌های مرتضی کیوان*، تهران: نشر تاریخ ایران

قاضی‌سعید، پرویز (چهارشنبه ۴ اردیبهشت ۱۳۵۳)، «سفری در شب»، مجلهٔ *اطلاعات بانوان*، ش ۸۷۵، صص ۷ مکرر، ۸ مکرر و ۸۵ مکرر

قلی‌پور، علی (۱۳۹۷)، *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی؛ تربیت زیباشناختی ملت در سیاست‌گذاری فرهنگی دولت*، تهران: چاپ و نشر نظر

قلی‌پور، علی (پاییز ۱۳۹۹)، «خروج از لگنِ خاصره»، مجلهٔ *آنگاه*، شمارهٔ ۱۲، صص ۸۴-۹۱

قوکاسیان، زاون (۱۳۹۳)، *بردی از یادم: مروری بر زندگی لرتا هایراپتیان (نوشین)؛ نگین انگشتر تئاتر ایران*، تهران: خجسته

کرم‌رضایی، رضا (۱۳۸۷)، *همهٔ دوستان من*، تهران: ققنوس

کریمی، نصرت (گرد آورنده) (۱۳۸۷)، *یادنامهٔ عبدالحسین نوشین؛ بنیان‌گذار تئاتر نوین ایران*، تهران: نامک و بدرقهٔ جاویدان

کیان‌افراز، اعظم (۱۳۸۳)، *جادوی صحنه: زندگی تئاتری عزت‌الله انتظامی*، تهران: افراز

گوران، هیوا (۱۳۶۰)، *کوشش‌های نافرجام (سیری در صد سال تیاتر ایران)*، تهران: آگاه

مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر (۱۳۵۱)، *گزارش فعالیت‌های فرهنگی ایران در سال هزار و سیصد و پنجاه*، تهران: دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر

مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر (۱۳۵۲)، *گزارش فرهنگی ایران ۱۳۵۱*، تهران: دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر

مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر (بی‌تا (۱))، *گزارش فرهنگی ایران ۱۳۵۲*، تهران: دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر

مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر (بی‌تا (۲))، *گزارش فرهنگی ایران ۱۳۵۳*، تهران: دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر

مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر (بی‌تا (۳))، *گزارش فرهنگی ایران ۲۵۳۴*، تهران: دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر

مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی شورای عالی فرهنگ و هنر (بی‌تا (۴))، *گزارش فرهنگی ایران ۱۳۵۵*، تهران: دبیرخانهٔ شورای عالی فرهنگ و هنر

ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳)، *ادبیات نمایشی در ایران؛ جلد دوم: دوران انقلاب مشروطه*، تهران: توس

منظرپور، عباس (۱۳۹۰)، *نادره دوران (خاطراتی از تهران قدیم)*، لندن: مردمک

مولوی، فرشته (۲۰۱۴)، *آن سال‌ها، این جستارها*، لندن: اِچ اند اِس مدیا

نبوی، نگین (۱۳۸۸)، *روشنفکران و دولت در ایران؛ سیاست، گفتار و تنگنای اصالت*، ترجمهٔ حسن فشارکی، تهران: پردیس دانش با همکاری شرکت نشر و پژوهش شیرازه کتاب

نصیری‌فر، حبیب‌الله (۱۳۹۵)، *استاد اسماعیل مهرتاش و جامعهٔ باربد*، تهران: آواز

ولدخانی، حامد (پاییز ۱۳۹۹)، «خیابان لاله‌زار در پرتو باغ لاله‌زار»، مجلهٔ *آنگاه*، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۰۲–۱۰۷

همدانی، علی (آذر ۱۳۵۰)، «آغاسی‌گرایی»، ماهنامهٔ *نگین*، شمارهٔ ۷۹، صص ۱۵–۱۸

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی