مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال یازدهم، شماره‌ی چهل‌ویکم، پاییز ۱۳۹۸، صص ۱۰۸ـ۸۳
(مقاله علمی ـ پژوهشی)

چگونگی شکل‌گیری میدان تئاتر نوین ایران بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ شمسی بر اساس آرای پیر بوردیو

آهو تعلیمی،[۱] بهروز محمودی‌بختیاری[۲]

چکیده

دیالکتیک میان جایگاه میدان قدرت و تأثیر آن در میدان تئـاتر ایـران در بـازه‌ی ۱۳۰۰ـ۱۳۳۲ش، با ایجاد تغییر و تنوع در قریحه‌ی عاملان، و کاربست این قریحه در فرایند تولید و مصرف حوزه‌های متنوع نمایش، موجب ایجاد تغییرات بنیـادی در فرایند تولید و مصرف تئاتر ایران شد که در گروه‌هـای تولیـدی، سـالن‌داران و تماشاگران تأثیر گذاشت؛ لذا در این پژوهش قصد داریم به شیوه‌ی سـاختارگرایی تکوینی بوردیو و بر پایه‌ی نظریه‌های تمایز، منش، سرمایه و میدان، به چگـونگی موقعیت و تعامل عاملان بر اساس منشأ اجتماعی هر یـک در ارتبـاط بـا میـدان تئاتر؛ تمایز و موضع‌گیری عاملان در مقابل مواضع متنـاظر؛ و چگـونگی ترکیـب سرمایه‌های فرهنگی، اقتصادی و نمـادین آنهـا، بـه شـیوه‌ی توصـیفی ـ تحلیلـی بپردازیم. در انتها درمی‌یابیم منش و شیوه‌ی تـسلط عـاملان بـر عـادت‌واره‌هـا و سرمایه‌های میدان، نقش اساسی در شکل‌گیری میدان‌های تئاتری این دوره داشـته و نظام اندیشه‌ای خود را به میدان تئاتر تحمیل کرده و منجر بـه ایجـاد تمـایز در هویت میدان‌های تئاتری این دوره شده است.

واژه‌های کلیدی: تئاتر نوین ایران، ساختارگرایی تکوینی، پیر بوردیو

---

۱. دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناسی‌ارشد کـارگردانی نمـایش، پـردیس هنرهـای زیبـای دانـشگاه تهـران، (نویسنده‌ی مسئول)، (ahootaalimi@ut.ac.ir).

۲. دانشیار دپارتمان هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، (mbakhtiari@ut.ac.ir).

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۱۷، تاریخ تأیید: ۱۳۹۹/۰۹/۱۰.

مقدمه

توسعه‌ی سالن‌های نمایشی، افزایش عاملان و مخاطبان و به تبعِ آن، رشد جریان تئاتری سال‌های ۱۳۰۰ـ۱۳۳۲ش، ریشه در تاریخ پیدایش تئاتر نوین عصر مشروطه داشت. سیر شکل‌گیری زیرمیدان‌های نخستینِ تئاتر نوین ایران در سال‌های انقلاب مشروطه و پس از آن، راهنمایی برای دریافت ترکیب‌بندی ساختاری میدان تئاتر نوین در سال‌های بعد بود. خصلت‌های شکل‌گرفته در تئاتر نوگرای سال‌های انقلاب مشروطه از یک‌سو پاسخی در مقابل وضعیت اجتماعی ـ سیاسی زمان بود که آرمان‌هایش را به شکل مبارزات عاملان جنبش مشروطه در فعالیت‌های گروه‌های نمایشی نوگرا نهادینه کرده بود و از سوی دیگر مدیون سرمایه‌ی فرهنگی، اقتصادی و نمادین این عاملان بود. این رابطه‌ی دیالکتیک مابین ساختارهای ذهنیِ پشتِ واقعیت‌های اجتماعی و محتوای نمایشی دوران، در سال‌های بعد نیز ابزاری برای بررسی موقعیت و نحوه‌ی تعامل عاملان نمایش در ارتباط با میدان تئاتر بود. با پیدایش حکومت پهلوی تغییرات عمده‌ای در خصلت‌های میدان تئاتر نوگرای ایران شکل گرفت. این تغییرات به‌واسطه‌ی تغییر در مواضع میدان قدرت نسبت به عاملان نمایش به وجود آمد. با محدودشدن فعالیت‌های نمایشی و وضع پاره‌ای قوانین با هدف مدرن‌سازی کشور و شرایط دشوار اخذ مجوز پس از سال ۱۳۰۷ش، عاملان نمایشی در مواجهه با میدان قدرت، با ازدست‌دادن سرمایه و موقعیت پیشین خود در میدان، برای کسب سرمایه‌ی جدید با تغییر الگوی رفتاری و منش خود، محتوای انتقادی آثار نمایشی پیشین را حذف کردند و به اجرای آثاری با محتوای اخلاقی و تاریخی پرداختند؛ از این‌رو بین کلیت آثار و کلیت اوضاع اجتماعی این دوره هم‌ارزی کاملی وجود داشت. حکومت با دردست‌داشتن میدان قدرت و موقعیت سروری، دست به تحول در ساختارها و کارکردهای پیشین نمایش زد و بر این مبنا اقداماتی چون دعوت از استادان تئاتری سایر کشورها (افرادی چون واهرام پاپازیان برای تشکیل تئاتر ملی)، بازگشایی مدارسی چون مدرسه‌ی تئاتر شهرداری و هنرستان هنرپیشگی، و تأسیس بخش تئاتری سازمان پرورش افکار، زمینه‌ی شکل‌گیری نوعی سرمایه‌ی فرهنگی تخصصی برای تئاتر شد که تا پیش از آن وجود نداشت. دانش نو موجب ایجاد تغییر در عادت‌واره‌ی کنشگران میدان تئاتر نوین

نسبت به سال‌های پیش از آن می‌شد، اما در عین حال «استراتژی آموزشی و نحوه‌ی کسب سرمایه‌ی تحصیلی در مدارس تئاتری وابسته به دولت که تحت نظارت نهادهای بورکراتیک دولتی بود، در تعیین ساختار میدان و منش گروه‌های تئاتری حائز اهمیت بود» (زاهدی و محمودی‌بختیاری و اسدی، ۱۳۹۶، ۱۲۶). این امر موجب شد تا منازعه‌ای میان متولیان آموزش غیرمدرسه‌ای که عاملان آن خود را در تضاد با هنجارهای پذیرفته‌شده و معمول میدان قدرت احساس می‌کردند، و آموزش مدرسه‌ای که ویژگی‌های فرهنگی و سیاسی حاکمیت در تعیین خصلت‌های آن نقش اساسی داشت، شکل بگیرد. به این ترتیب میدان تئاتر نوین به دو قطب تئاتر مستقل و تئاتر وابسته به دولت تقسیم شد و مبارزه‌ای برای افزایش موقعیت و تثبیت سیاست‌های فرهنگی و کسب سرمایه‌ی بیشتر در میدان تئاتر صورت گرفت. همزمان با انتقال حکومت در سال ۱۳۲۰ش، موقعیتی برای آزادی احزاب سیاسی و آغاز فعالیت گروهی از عاملان نمایشیِ برخوردار از سرمایه‌ی نمادین شکل گرفت که با ساختارشکنی قواعد رایج، دست به تولید ساختارهای جدید برای بازتاب اندیشه‌های گروه اجتماعی خود زدند. فعالیت‌های نمایشی گروه‌های متعلق به احزاب چپ در این دوره تبدیل به یکی از زیرمیدان‌های بااهمیت قطب تئاتر مستقل شد. زیرمیدان دیگر مربوط به فعالیت فارغ‌التحصیلان هنرستان هنرپیشگی بود که عمدتاً در تماشاخانه‌ی هنر فعالیت می‌کردند و ویژگی عمده‌شان عدم وابستگی به هیچ کدام از تئاترهای دولتی یا گروه‌های سیاسی بود. نحوه‌ی منازعه‌ای که برای کسب میدان قدرت، میان قطب‌های تئاتر نوین جریان یافت و همچنین چگونگی کسب سرمایه‌های عاملان به‌منظور نزدیک‌ترشدن به میدان قدرت، سرنوشت تئاتر نوین در سال‌های پس از کودتا را رقم زد و موجب تغییر در بنیان‌های فکری و نوع نگرش به تئاتر شد که از گروه‌های تولیدی و سالن‌داران تا تماشاگران را تحت تأثیر قرار داد.

در پژوهش حاضر کوشیده‌ایم علل و چگونگی این تغییرات را با درنظرگرفتن اهمیت میدان قدرت در شکل‌گیری سرمایه‌ی فرهنگی و تنوع قریحه‌ی عاملان و همین‌طور چگونگی کاربست این قریحه در فرایند تولید و مصرف نمایش‌ها، به‌وسیله‌ی طبقه‌بندی عادت‌واره‌ها و سرمایه‌های عاملان، تحلیل کنیم؛ به همین منظور سعی کرده‌ایم از طریق

مطالعه‌ی هم‌زمان تولید تئاتر با قضاوت‌های ذوقی عاملانش و همچنین موقعیت آنان در فضای اجتماعی، چگونگی تمایز و موضع‌گیری آنها در مقابل مواضع متناظر و چگونگی رابطه‌ی دیالکتیک بین کردار اجتماعی عاملان در میدان تئاتر و تأثیر متقابل هنجارها و الگوهای میدان در منش آنها را تحلیل کنیم. در این پژوهش به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به شیوه‌ی ساختارگرایی تکوینی بوردیو و بر پایه‌ی نظریه‌های تمایز، منش، سرمایه و میدان، به تحلیل مفاهیم فوق می‌پردازیم.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده حول محور نظریه‌های جامعه‌شناختی بوردیو در زمینه‌ی تئاتر، به قرار زیرند:

- در ارتباط با مطالعه‌ی ذائقه و سلیقه‌ی مخاطبان تئاتر، سه پژوهش: «تبیین و تحلیل رابطه‌ی میدان دانشگاه و سلیقه‌ی مشروع تماشاگران تئاتر تهران» نوشته‌ی فرزان سجودی و میثاق نعمت‌گرگانی؛ «نقد اجتماعی سلیقه‌ی مشروع تماشاگران تئاتر تهران از منظر نظریه‌ی میدان پیر بوردیو» نوشته‌ی فرزان سجودی و میثاق نعمت‌گرگانی؛ «جامعه‌شناسی تماشاگران تئاتر در دوره‌ی پهلوی» نوشته‌ی میثاق نعمت‌گرگانی؛ با تمرکز بر مخاطب و چگونگی تعامل عادت‌واره‌ها و سرمایه‌های تماشاگران در ارتباط با میدان تئاتر، با استفاده از یافته‌های آماری به جایگاه تماشاگران معاصر در میدان تئاتر ایران می‌پردازند.
- پژوهشی با عنوان: «تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه‌ی سی و چهل شمسی با تکیه بر تشکیل کارگاه نمایش بر اساس نظریه‌ی میدان‌های پیر بوردیو» نوشته‌ی سعید اسدی، با تکیه بر فعالیت کارگاه نمایش به چگونگی فرایند ساختاریابی میدان تئاتر نوین ایران و ایجاد قطب‌های هنری و تکوین زیرمیدان‌های آن پرداخته است.
- پژوهش دیگر با عنوان « نقش نهاد بورکراتیک آموزش مدرسه‌ای عصر رضاشاه در مشروعیت‌یابی ساختار میدان تئاتر نوین ایران» نوشته‌ی فریندخت زاهدی و بهروز

محمودی‌بختیاری و سعید اسدی، بـه فراینـد ایجـاد آمـوزش‌هـای مدرسـه‌ای تئـاتر و چگونگی اکتساب سرمایه‌ی تحـصیلی بـرای افـزایش سـرمایه‌ی فرهنگـی کنـشگران می‌پردازد.

- در نهایت پژوهشی با عنوان «سنجش تئاتر به‌عنوان یک میدان هنری در ایران بر اساس نظریات پیر بوردیو» نوشته‌ی معصومه نصیری‌پور و فرح ترکمان، جـستاری پیمایـشی برای بررسی انواع سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین بر اساس نظریه‌ی میدان هنری بوردیو است.

ملاحظات نظری

گلدمن و بوردیو مهم‌ترین اشخاصی‌اند که نقـد سـاختارگرای تکـوینی را در نظـر و عمـل صورت‌بندی کرده و به کار گرفته‌اند. به باور گلدمن آگاهی جمعـی بـا توجـه بـه شـرایط اجتماعی اثر ادبی را می‌آفریند (نصرتی‌سیاهمزگی و رضایتی‌کیشه‌خالـه و نیکـویی، ۱۳۹۴، ۱). و به باور بوردیو: «ساختارگرایی تکوینی که من پیشنهاد می‌کنم به گونه‌ای طراحی شده است که هم تکوین ساخت‌های اجتماعی... و هم تکوین تمایلات منش عـاملان (agents) را که در این ساخت‌ها ذی‌مداخل‌اند بفهمد» (۱۳۷۵، ۹۶)؛ یعنی هر رفتار انسانی کوشـشی است برای دادن پاسخی بامعنا به وضعیتی معیّن و از همین رهگذر، ایجاد تعادلی میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بر آن واقع شده است. ساختارگرایی تکوینی بوردیو بـا افـزودن بُعد تاریخی به ساختارگرایی و همچنین در ضدیت با دیدگاه‌های ساختارگرایی کـه عامـل انسانی را حذف می‌کنند، توسعه یافت (طلوعی و رضایی، ۱۳۸۶، ۲ـ۶). هدف بوردیو گذر از ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی و تقابـل‌هـای دوگانـه‌ی کنـشگر و سـاختار بـود، و بـرای به‌نتیجه‌رساندن این ترکیب، مجموعه‌ای از مفاهیم بدیع را وضع کرد که در قالب اصطلاحات میدان و سرمایه و منش مطرح می‌شوند (رامین، ۱۳۹۴، ۶۰۶).

بر این مبنا «حوزه (میدان)، جهان اجتماعی واقعی و مـستقلی اسـت کـه دارای قـوانین عملکردی، نیروهای ویژه‌ی قدرت، گروه‌های مسلط و زیرسلطه‌ی خـاص خـود و قـوانین کارکردی مستقل از سیاست و اقتـصاد اسـت، همچنـین در آن، شـکل خاصـی از سـرمایه

انباشت می‌شود و روابط مبتنی بر قدرت از نوع ویژه‌ای اعمال می‌گردد. این حوزه زمانی که استقلال یابد، یعنی قوانین ویژه‌ی عملکرد خود را در حوزه‌ی قدرت وضع کند، استقرار پیدا می‌کند» (بوردیو، ۱۳۷۵، ۹۷ـ۹۸). هدف بوردیو از طرح «مفهوم حوزه (میدان)، فهم منطق رقابت در این حیطه و نیز تعیین خواص متفاوتی است که به‌مثابه‌ی نیروها یا امتیازهای بازاری خاص... موقعیت هر نهاد را در فضای این میدان یا به عبارتی در ساختار توزیع این نیروها رقم‌می‌زند» (۱۳۹۵ب، ۸۱). «میدان نیرویی ایجاد می‌کند که ساختار آن در هر لحظه‌ی معیّن، شالوده‌ی مبارزه‌هایی را فراهم می‌آورد که بر سر حفظ یا دگرگون‌کردن این میدان درمی‌گیرند.» (همان، ۸۰). به این ترتیب «هر میدان در صورتی می‌تواند کار کند که افرادی را بیابد تا حاضر باشند از لحاظ اجتماعی به‌مثابه‌ی کنشگران مسئول در آن عمل کنند؛ یعنی پول، زمان، و گاه حتی آبرو و حیثیت خود را در آن به خطر بیندازند تا به اهداف و سودی که در آن پیشنهاد می‌شود، برسند.» (بوردیو، ۱۳۹۶الف، ۴۴)؛ بنابراین «این فضا فقط به‌واسطه‌ی عاملانی موجودیت پیدا می‌کند که در همین میدان حضور دارند و شکل این فضا را در اطراف خود تغییر می‌دهند و ساختار مشخص به آن اعطا می‌کنند... به‌عبارت دیگر عاملان با حجم و ساختار سرمایه‌ی خاص تحت تملکشان تعریف می‌شوند و ساختار میدانی را تعیین می‌کنند که بر خود آنان اثر تعیین‌کننده دارد.» این سرمایه‌ها عبارتند از: «سرمایه‌ی مالی (بالفعل یا بالقوه)، فرهنگی، تکنولوژیک، حقوقی و سازمانی (ازجمله سرمایه‌ی اطلاعات درباره‌ی میدان)، تجاری، اجتماعی و نمادین» (بوردیو، ۱۳۹۵ب، ۳۷۹ـ۳۸۱). اعمال عاملان (کارگزاران) از منش‌های ایشان [نیز] ناشی می‌شود و منش‌ها در رابطه‌ای دیالکتیکی با میدان‌ها قرار دارند؛ یعنی از یک‌سو این عاملان اجتماعی‌اند که از خلال تعاون و تنازع میان خود، جهان اجتماعی را با همه‌ی تقسیم‌بندی‌هایش ایجاد می‌کنند، اما از سوی دیگر این انسجام و ایجاد متأثر از جایگاه آنها در سلسله‌مراتب اجتماعی و میزان و ترکیب سرمایه‌ای است که آن جایگاه‌ها به خود اختصاص‌داده‌اند.» (بوردیو، ۱۳۹۶الف، ۴۱ـ۴۴). بر این اساس چگونگی توزیع سرمایه‌های مختلف تعیین‌کننده‌ی ساختار فضای اجتماعی است و نوع روابط و موقعیت یک میدان وابسته به دسترسی هر یک از افراد داخل میدان به سرمایه‌هاست. «آنان که از

موقعیت سروری برخوردارند، راهبردهای ابقا و حفظِ [وضع موجود توزیع سرمایه] را دنبال می‌کنند، حال آنکه افراد تنزل‌یافته به موقعیت‌های تابع و زیردست، بیشتر مستعد به‌کارگیری راهبردهای براندازی‌اند» (رامین، ۱۳۹۴، ۶۰۹).

از طرف دیگر میزان سرمایه و نوع موقعیت افراد اجتماع معلول تمایزها یا تفاوت‌هایی است که با یکدیگر دارند و به شکل رفتارها و سبک‌های زندگی بروز پیدا می‌کند. «هرچه جامعه با فردگرایی روبه‌رشد اعضایش متنوع‌تر و منفک‌تر می‌شود، در سلسله‌مراتب ارزش‌های آن جامعه، تفاوت یک فرد با دیگر افراد اهمیت بیشتری می‌یابد. در این جوامع، متفاوت و متمایز بودن نسبت به دیگران، به یک آرمان شخصی بدل می‌گردد» (شریعتی، ۱۳۸۸، ۱۲). «هر تمایزی شکلی از متعارف‌بودن را نیز ایجاد می‌کند و رقابت برای هستی اجتماعی شناخته‌شده و به رسمیت شناخته‌شده، که بتواند افراد را از بی‌معنایی رها کند، مبارزه‌ای تا حد مرگ بر سر مرگ و زندگی نمادین است» (بوردیو، ۱۳۹۶الف، ۴۸).

بوردیو در نظریه‌ی خود هم به چگونگی ساخت و بازتولید ساختارها توجه دارد و هم به نقش ساختارها در مشروط‌سازی و محدودسازی اعمال انسانی. ساختارگرایی تکوینی بوردیو رابطه‌ی ساختاری منش و میدان است؛ رابطه‌ای که در آن نه منش و نه میدان، هیچ کدام، دارای ظرفیت و استعداد لازم برای مشخص‌کردن یک‌جانبه‌ی کنش اجتماعی نیستند. ارتباط میان این مفاهیم ما را قادر می‌سازد که موارد مربوط به بازتولید را در زمانی که ساختارهای ذهنی و اجتماعی در توافق با یکدیگر قرار دارند و یکدیگر را تقویت می‌کنند و نیز موارد دگرگونی را در زمانی که بین میدان و منش ناسازگاری و ناهمخوانی پدید می‌آید و باعث نوآوری، بحران و تغییرات ساختاری می‌شود، روشن و تشریح کنیم» (طلوعی و رضایی، ۱۳۸۶، ۱۳).

۱. زمینه‌های تکوین قطب تئاتر دولتی (۱۳۰۰ـ۱۳۲۰ش)

گرایش‌های عمده‌ی تئاتر ایران بین دو دهه‌ی ۱۳۰۰ و ۱۳۲۰ش به این صورت بود:

– میدان نمایش سنتی ـ آیینی: بین سال‌های ۱۳۰۰ـ۱۳۲۰ش، از مجموع زیرمیدان‌های تقلید، تعزیه و بازی‌های نمایشی آن، تنها تقلیدهایی خالی از محتوا و بعضی

بازی‌های نمایشی به جا مانده بود.

– میدان نمایش نوین ایران شامل دو قطب:

۱. قطب تئاتر مستقل:

– نمایش‌های اجتماعی و اخلاقی در جهت ارتقای سطح فرهنگ عمومی، آزادی‌های مدنی و تجددخواهی (فعالیت گروه‌هایی چون ایران جوان، نسوان وطن‌خواه و...)

– نمایش‌های موزیکال با اهداف ملی‌گرایانه و نگاه به گذشته‌ی تاریخی ایران (فعالیت گروه‌هایی چون کلوپ موزیکال، باربد، نکیسا، استودیو درام کرمانشاهی و...)

– نمایش‌های کمدی و سرگرم‌کننده با رویکرد نقد اخلاقی (فعالیت گروه‌هایی چون کمدی اخوان، کمدی ایران و...)

۲. قطب تئاتر دولتی:

– اجراهای نمایشی واهرام پاپازیان (اتللو، هاملت، دون ژوان، بالماسکه و سرهنگ فیلیپ پیردو)

– اجرای هزاره‌ی فردوسی

– فعالیت نمایشی هنرجویان کلاس تئاتر شهرداری و هنرستان هنرپیشگی

«ساختارگرایی تکوینی بیش از هر چیز، دیدگاهی به‌تمامی یکتاانگار است و همان‌گونه که با هر نوع جدایی تاریخ و جامعه‌شناسی مخالف است، نمی‌تواند بپذیرد که قوانین بنیادین حاکم بر رفتار آفرینشگران در عرصه‌ی فرهنگ از قوانین حاکم بر رفتار روزانه‌ی همه‌ی افراد در زندگی اجتماعی و اقتصادی قاطعانه جدا باشد.» (پوینده، ۱۳۷۷، ۲۰۱). بوردیو بر این مبنا معتقد است: «همه‌ی رفتارهای انسانی از معنا و عقلانیت برخوردارند. وقتی از عقلانیت سخن گفته می‌شود بدین معناست که رفتار انسانی همواره پاسخی است به مسائل برخاسته از محیط پیرامون آدمی و اینکه هدف چنین پاسخی آن است که معنادار باشد؛ یعنی موثرترین امکان بقا و پیشرفت را برای فرد یا گروه به‌نحوی فراهم آورد که با گرایش‌های درونی آنها به‌غایت سازگار باشد.» (همان، ۲۰۵).

هنگامی که «رضاخان در سال ۱۳۰۵ش تاج‌گذاری و دولت جدیدش را بر دو ستون ارتش و بوروکراسی پی‌ریزی کرد، شاخص اساسی دوران سلطنتِ او ساخت دولت مقتدر

مرکزی و اقداماتی در جهت مدرن‌سازی ایران بود. همچنین جهت کسب سلطه‌ی مطلق بر نظام‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، اقدام به تأسیس نهادهای جدید در کشور کرد تا گسترش سلطه از طریق گسترش قدرت دولت در همه‌ی بخش‌های کشور را به دست آورد. برای نیل به این منظور ساختارهای قدیمی را معدوم و ساختارهای جدید را جایگزین کرد» (آبراهامیان، ۱۳۹۰، ۱۴۳). فعالیت هنرهای نمایشی نیز در این سال‌ها مانند فضای سیاسی و اجتماعی تابعی از تحولات یادشده بود. تئاتر نوین ایران که از سال‌ها پیش در پی تکوین قاعده‌های دراماتیک خود برای نهادینه‌کردن فعالیت‌هایش به‌عنوان یک نظام مقبول و مشروع تولید هنری بود، پس از شکست ساختاری که به‌واسطه‌ی ضوابط میدان قدرت ایجاد شده بود، در مواجهه با قوانین جدید و در پی ازدست‌دادن سرمایه‌های پیشین خود و به خارج رانده‌شدن عاملانش از میدان، جهان پیرامون خود را دگرگون کرد و برای حفظ سرمایه و بقا در میدان تئاتر دست به تغییر الگوها و منش خود زد. از این جهت کاربست سرمایه بین سال‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۲۰ش معطوف به استراتژی بازتولید در میدان تئاتر بود. «استراتژی‌های بازتولید یعنی مجموعه‌ای از اعمال ظاهراً بسیار متفاوتی که از طریق آن، افراد و خانواده‌ها معمولاً ناآگاهانه و آگاهانه، دارایی خود را حفظ می‌کنند یا افزایش می‌دهند، و در نتیجه موقعیت خود را در ساختار طبقاتی حفظ می‌کنند یا ارتقا می‌دهند.» (بوردیو، ۱۳۹۵الف، ۱۸۱)؛ از این‌رو در این دوره دو رویکرد برای گرایش به انسجام و ساخت‌آفرینی فراگیر در تئاتر ایران شکل گرفت. نخستین رویکرد جریانی بود که از سال‌های انقلاب مشروطه به‌صورت مستقل و خودکفا رواج پیدا کرده و مایل به نقد سیاسی و اخلاقی ـ اجتماعی بود، این جریان در این سال‌ها دچار فترت، و وجه انتقادی و تمایلات سیاسی آن گرفته شده بود. عاملان این گونه‌ی نمایشی که اغلب از روشنفکران و برخوردار از سرمایه‌ی فرهنگی غنی بودند، در این سال‌ها فقط قادر به اجرای نمایش‌های اخلاقی و تاریخی و موزیکال بودند. این گروه برای خارج‌نشدن از میدان تئاتر، با تغییر منش پیشین و با برقراری رابطه‌ای دیالکتیک با میدان، خود را با قواعد تازه سازگار و از طرفی با غنابخشیدن به کیفیت اجرای آثار نمایشی و گسترش ابعاد تکنیکال کارگردانی و صحنه‌آرایی، آغاز به تعریف الگوها و منش جدید کردند؛ الگوهایی که سرمایه‌های

ازدست‌رفته را برای این گروه‌ها جبران می‌کرد؛ زیـرا «سـاختارهای متفـاوت میـدان‌هـای گوناگون در فضای اجتماعی موجد تولید منش و به تبعِ آن موجد تولید اثر اسـت... مـنش در رابطه با میدان قرار می‌گیرد و در آن، اعمال انسان‌ها در فضای اجتماعی، نقش مـنش و موقعیت آنها را نشان می‌دهد» (طلوعی و رضایی، ۱۳۸۶، ۳ـ۱۱). همچنین «عاملان ضمن اینکه کنش‌های طبقه‌بندی‌شده‌ی ساختار عینی را صورت می‌دهند، خود نیز این کنش‌ها را طبقه‌بندی می‌کنند» (همان، ۱۲).

رویکرد دوم شکل‌گیری تئاتر دولتی بود که بعد از دوران فترت و با هدف پنهان‌کـردن آن از سال‌های ۱۳۰۶ش به وجود آمد. این رویکرد متمایل به خلق نمایش‌هایی با ماهیـت ضدانتقادی، ضدارتجاعی و در عین حال همگام با حرکت‌های نمایشی روز دنیا بـود و بـه همین منظور با کنترل ماهیت نمایش‌ها و دعوت از متولیان تئاتر کشورهای دیگر و تأسیس مدارس تئاتری، سعی در تربیت گروهی کنشگر جدیـد داشـت کـه فـارغ از رویکردهـای نقادانه، همسو با سیاست‌های فرهنگی حکومت دست به فعالیت نمایشی بزنند. «دگرگـونی محیط اطراف به مدد رفتار اعضای گروهی که در یک فرایند ساخت‌آفرینی مشخص درگیر هستند ایجاد می‌شود. در این حال ما با فرایندی روبـه‌رو هـستیم کـه انـسجامی جدیـد و متفاوت با انسجام پیشین دارد و در پی تعادلی دیگر است کـه تحقـق نمـی‌یابـد، مگـر بـا درهم‌شکستن تعادل‌های کمابیش تحقق‌یافته‌ی مطلوب پیشین و نیز سـاختارهای ذهنـی و عاطفی منطبق با آنها. بدین‌ترتیب آنچه در دوران پیشین منسجم و عقلانی بوده اکنون دیگر این خصوصیات را از دست داده‌است» (پوینده، ۱۳۷۷، ۲۰۷). با این رویکرد، جریان تئاتر دولتی در ایران به‌طور جدی از دهه‌ی اول قرن حاضر آغـاز شـد و نـشانه‌ی میـل میـدان قدرت به تغییر در شکل و محتوای آثار هنری و ادبی و ایجاد ذائقه‌ی جدیـد در مخاطبـان بود. این رویه منجر به منازعه با قطبی شد که فعالیتش ریشه در سال‌های انقلاب مـشروطه داشت و هدفش روشنگری جامعه از طریق نقد سیاسی ـ اجتماعی بود.

مولدان تئاتر دولتی در دو دهه‌ی اول قرن، بعضی از همان کنشگران فعال تئاتر مـستقل بودند که به‌واسطه‌ی فترتِ به‌وجودآمـده، بـرای ادامـه‌ی حیـات فعالیـت‌هـای نمایـشی و جلوگیری از توقف و رکود دائم آن، به قطب تئاتر دولتی پیوسته بودنـد. ایـن گـروه بـرای

جبران سرمایه‌های ازدست‌رفته‌ی خود و نیز بقا در میدان باید «با بازتولید سرمایه‌های خود از شکلی به شکل دیگری که قابل دسترسی و سودآورتر یا مشروع‌تر است، دست به دگرگونی در ساختار دارایی‌های خود زنند» (بوردیو، ۱۳۹۵الف، ۱۸۹). برای انجام این بازتولید، تعدادی از عاملان پیشین میدان تئاتر مستقل با ایجاد یک حرکت عمودی صعودی برای افزایش حجم سرمایه، از تئاتر مستقل به تئاتر دولتی وارد شدند. تئاتر دولتی در این دوره به‌واسطه‌ی نزدیکی به میدان قدرت دارای حجم سرمایه‌ی بیشتر بود و در نتیجه در مرتبه‌ی سرمایه‌ای بالاتری نسبت به تئاتر مستقل قرار داشت و از این‌رو این حرکت برای عاملان تئاتر مستقل یک حرکت صعودی محسوب می‌شد (همان، ۱۰۹).

موضع‌گیری کنشگران در این دوره مرهون دو عامل بود: یکی پیشنیه و مسیر حضور آنها در میدان تئاتر، و دیگری سرمایه‌ی فرهنگی ـ نهادی مرتبط (میزان آموزش‌های رسمی و غیررسمی در زمینه‌ی تئاتر) (سجودی و نعمت‌گرگانی، ۱۳۹۶، ۵۰). مولدان هنری هر دو قطب تئاتر مستقل و تئاتر دولتی در این زمان برخوردار از سرمایه‌ی فرهنگی ـ اجتماعی تقریباً مشابهی بودند و این سرمایه از سه طریق تأمین می‌شد: نخست دانشی که به‌واسطه‌ی تحصیلات آکادمیک کنشگران در کشورهای اروپایی حاصل شده بود. این دانش لزوماً در حوزه‌ی تئاتر نبود اما در تعیین ماهیت نمایش‌ها که متمایل به روشنگری، آزادی‌خواهی و تجددطلبی بود مؤثر می‌افتاد. تحصیلات آکادمیک تا پیش از سال ۱۳۰۰ش به‌واسطه‌ی برخورداری از خانواده‌های متمول و صاحب‌نام قابل حصول بود، اما در سال‌های حکومت رضاخان با اعطای صد بورس تحصیلی در هر سال از تاریخ ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۵ش، این فرصت برای قشرهای طبقات متوسط‌تر جامعه نیز ایجاد شد تا برای کسب دانش به خارج از ایران سفر کنند. همچنین بازگشایی دانشگاه تهران در سال ۱۳۱۳ش نیز فرصت تحصیلات آکادمیک را در اختیار طبقات اجتماعی بیشتری قرار داد. سرمایه‌ی فرهنگی دیگر از طریق آموزش‌های غیرآکادمیک و غیرمدرسه‌ای به وجود می‌آمد که توسط بعضی از متولیان گروه‌های نمایشی، اشخاصی چون کلنل علی‌نقی وزیری و میرسیف‌الدین کرمانشاهی برای تربیت هنرجویان دارای مهارت تخصصی در زمینه‌ی تئاتر و نمایش‌های موزیکال شکل می‌گرفت. افتتاح نخستین مدارس تئاتری متصل به نهادهای بورکراتیک

نظارت فرهنگی در مقابل جنبش‌های غیرمدرسه‌ای که در اواخر دهه‌ی دوم این قرن صورت گرفت نیز از جمله‌ی اقدامات توسعه‌ی فرهنگی برای تربیت نسل تازه‌ای از مولدان با سرمایه‌ی فرهنگی تخصصی در زمینه‌ی تئاتر بود. استفاده از چنین سرمایه‌های فرهنگی، نظامی از سلسله‌مراتب و دسته‌بندی را نیز میان دانش‌آموختگان و دانش‌نیاموختگان تئاتر پدید می‌آورد و خصلتی در مولدان تئاتر ایجاد می کرد که آنها را به سوی یکی از رویکردهای موجود در فضای هنری تئاتر نوگرای ایران سوق می‌داد. «نزد بوردیو نظام آموزشی واسطه‌ای است بین عرصه‌ی حدود هنر و عرصه‌ی اجتماعی گسترده‌تر؛ به عبارت دیگر واسطه‌ای است بین عرصه‌ی تولید و عرصه‌ی مصرف. نظام آموزشی برخلاف نهادهای هنری که به تولید ابژه‌های فرهنگی کمک می‌کنند، ابژه‌های فرهنگی تولید نمی‌کند، بلکه کارش تولید مصرف‌کنندگان هنر است تا به این شکل با تولیدات فرهنگی متناسب شوند» (لش، ۱۳۹۴، ۳۴۰). این مسئله خود منجر به رقابت و منازعه بین گروه‌های آموزشی دولتی و گروه‌های آموزشی غیرمدرسه‌ای بر سر تثبیت الگوها، هنجارها و قواعد نمایشی متناسب با اهداف هر یک از گروه‌ها بود.

تقریباً از سال ۱۲۸۷ش، با فروکش‌کردن تب جنبش مشروطه، نمایش با محتوای سیاسی جای خود را به اجرای نمایش با ماهیت نقد اجتماعی ـ اخلاقی و تکوین اهداف تجددطلبانه با هدف فرهنگ‌سازی داد که در این دوره لزوم آموزش آن احساس می‌شد. به باور بوردیو «هر اثر جزئی مستقل از آفریننده‌ی آن و وابسته به یک گروه است و این گروه خود نیز جزئی است از ساختار اجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسی دوره‌ای معیّن؛ پس هر اثر ادبی دربرگیرنده‌ی جهان‌بینی گروه است؛ چراکه جهان‌بینی فرآورده‌ی گروهی است» (گلدمن، ۱۳۶۹، ۱۱). این جهان‌بینی را در فعالیت گروه‌هایی چون ایران جوان، نسوان وطن‌خواه، و نمایش‌هایی چون «جعفرخان از فرنگ برگشته» از حسن مقدم، و دسته‌ای از آثار کمال‌الوزاره محمودی و ذبیح‌الله بهروز که پیرو سیاست نقد اخلاقی ـ اجتماعی بودند، می‌توان دید. از طرف دیگر با نگارش اپرت‌های وطن‌پرستانه توسط شهرزاد و بازگشایی کلوپ موزیکال توسط علی‌نقی وزیری و جامعه‌ی باربد توسط مهرتاش، از این زمان ذائقه‌ی جدیدی متمایل به نمایش‌های موزیکال به وجود آمد که در سال‌های بعد از آغاز

حکومت رضاخان تقریباً به‌عنوان تنها فرم نمایشی مورد قبول حکومت در صحنه‌ها اجرا می‌شد. این امر نشانه‌ی تحول در ذائقه و عادت‌واره‌ی کنشگران و مولدان جدید میدان بود و ارتباط مستقیمی با میزان و نوع سرمایه‌های فرهنگی آنان داشت. در کنار کنشگرانی چون تیمورتاش، علی‌اکبر سیاسی، نفیسی، ذبیح‌الله بهروز، جواد معروفی، عبدالعلی وزیری و علی ابریشمی که دانش‌آموخته و برخوردار از سرمایه‌ی فرهنگی نهادینه‌شده بودند، گروه دیگری از کنشگران وارد جامعه‌ی تئاتر نوین ایران شدند که لزوماً هیچ نوع تحصیلات آکادمیک نداشتند. گروه نخست با بیش از یک دهه فعالیت مستمر در زمینه‌ی تئاتر، پیشینه‌ی بیشتر و مواجهه‌ای متفاوت با اجراهای تئاتری داشتند و به‌طور کلی اهدافشان در این جمله‌ی علی‌اکبر سیاسی خلاصه می‌شد: «معتقد بودیم ایرانِ پیر و فرسوده باید با قبول تمدن جدید، از نو، جوان و نیرومند گردد» (حبیبیان، ۱۳۸۹، ۸۸). در مقابل کنشگرانی چون رفیع حالتی، محمود ظهیرالدینی، اسماعیل مهرتاش، ادیب خوانساری و... فاقد سرمایه‌های فرهنگی قابل توجه، در این دوره برای نخستین بار وارد میدان تئاتر شدند و عادت‌واره‌هایی جدید نیز با خود به همراه آوردند. محصول فعالیت این گروه، نوعی نمایش کمدی، حدواسط نمایش‌های تقلید و کمدی‌های مولیر بود که ردپای آن در آثار نمایشی سیدعلی نصر و در فعالیت گروه‌هایی چون کمدی اخوان و کمدی ایران قابل پیگیری است. نکته‌ی دیگر جایگاه طبقاتی این کنشگران بود که برخلاف دوره‌ی مشروطه، از طبقات بالای اجتماع نیستند بلکه از این پس ورود کنشگرانی از طبقات متوسط جامعه به حوزه‌ی فعالیت‌های نمایش نوگرا را شاهدیم که فارغ از دغدغه‌ی اصلاحات، برای نخستین بار نمایش را با رویکرد سرگرمی‌ساز به میدان تئاتر نوین وارد کرده‌اند؛ این رویکرد با هنجارها و الگوهای میدان قدرت نیز در تضاد قرار نمی‌گرفت.

۲. منازعه‌ی تئاتر دولتی و تئاتر مستقل در میدان تئاتر نوین ایران (۱۳۲۰ـ۱۳۳۲ش)

بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ش گرایش‌های عمده‌ی تئاتر ایران چنین بود:

– میدان نمایش سنتی ـ آیینی که به زحمت ادامه‌ی حیات می‌دهد.

– میدان نمایش نوین ایران شامل دو قطب:

۱. قطب تئاتر مستقل:

– فعالیت گروه‌های نمایشی وابسته به احزاب چپ به سرپرستی عبدالحسین نوشین (گروه فرهنگ، کلوپ، فردوسی، سعدی)

– نمایش‌های موزیکال و کمدی‌های عامه‌پسند (فعالیت گروه‌هایی چون باربد، تئاتر مرکزی، تئاتر پری و...)

۲. قطب تئاتر دولتی:

– فعالیت تماشاخانه‌ی تهران به‌عنوان نماد تئاتر دولتی

«طی سال‌های ۱۳۰۰ـ۱۳۳۲ش، [میدان] قدرت در کانون معیّنی متمرکز نبود؛ بلکه بین دربار، کابینه، مجلس و توده‌های شهری که ابتدا در قالب جنبش سوسیالیستی و سپس ناسیونالیستی سازمان‌دهی شده بودند، دست‌به‌دست می‌شد. در این مبارزه‌ی قدرت، مرکز ثقل سیاسی از شاه به اعیان و اشراف بازگشت که طی سال‌های ۱۲۸۵ـ۱۳۰۰ش بر کشور حاکم بودند، اما در سال‌های حکومت رضاشاه به حاشیه رانده شده بودند. در این دوره آنان دوباره با تمام قوا در صحنه‌ی ملی ظهور کردند» (آبراهامیان، ۱۳۹۰، ۱۸۶). با خارج‌شدن میدان قدرت از دست حاکمیت، لزوم رعایت ساختارهای تعریف‌شده‌ی سال‌های گذشته از میان رفت و فضای سیاسی و فرهنگی جدیدی در کشور جریان گرفت که در هنرهای نمایشی این دوره نیز تأثیر گذاشت. تحول عمده‌ای که در میدان تئاتر این دوره شکل گرفت، توسعه‌ی فعالیت‌های نمایشی گروه‌های مستقل بود که به‌واسطه‌ی لغو سانسور و برقراری آزادی نسبی تقویت شد. همچنین از این زمان قدرت‌گرفتن احزاب سیاسی را شاهدیم که فعالیتشان در آثار نمایشی گروه‌های وابسته به حزب چپ نمود می‌یافت.

«با درنظرگرفتن اینکه مرزها در میدان اغلب مبهم و مورد مناقشه هستند، می‌توان گفت که خود تعریف میدان تئاتر و تعیین مرزهای آن موضوع مبارزه در بین کنشگران بود. شماری از کنشگران که پیشینه‌ی طولانی‌تر حضور در میدان تئاتر را داشتند و برخوردار از سرمایه‌ی فرهنگی نهادی در حوزه‌ی تئاتر بودند» (سجودی و نعمت‌گرگانی، ۱۳۹۶، ۵۰)، در این دوره، کاربست متفاوتی از اجراهای تئاتری را ایجاد کرده بودند و این کاربست بیش

از همه در موضع‌گیری آنان در قبال کنشگران دیگر نمود می‌یافت. بر این اساس این دوران تمایزی میان سه رویکرد عمده در نمایش نوین کشور بود:

– رویکرد نخست تمایلات آشکار سیاسی داشت که بار دیگر فرصت یافته بود به نقد اجتماعی و اخلاقی بپردازد و اجرای آثار نمایشی جدی (اغلب آثار ترجمه‌شده‌ی اروپایی) با هدف معرفی تئاتر مرسوم غرب، در اولویت برنامه‌های این گروه‌ها قرار داشت و عاملانش نیز در ارتباط با جریان روشنفکری و دارای سرمایه‌ی فرهنگی و دانش نهادینه‌شده بودند؛ مانند فعالیت احزاب چپ وابسته به قطب تئاتر مستقل.

– رویکرد دوم در فعالیت گروه‌هایی دیده می‌شد که مایل به اجرای نمایش‌های کمدی و موزیکال سرگرم‌کننده بودند و عاملانش لزوماً بهره‌مند از سرمایه‌ی فرهنگی نبودند، اما در جذب مخاطب موفق عمل می‌کردند. این رویکرد، هم در فعالیت‌های قطب تئاتر مستقل و هم در فعالیت‌های قطب تئاتر وابسته به دولت دیده می‌شد.

– رویکرد سوم متعلق به عاملان قطب تئاتر دولتی بود که به اجرای نمایش‌های جدی با هدف معرفی تئاتر مسلط اروپا می‌پرداختند؛ ولی در جهت اهداف سیاسی و فرهنگی حکومت. محتوای نمایش‌های این گروه فاقد نقد سیاسی و اجتماعی بود. عاملان این رویکرد نیز صاحب سرمایه‌ی فرهنگی و دانش نهادینه‌شده بودند.

بر این اساس کاربست سرمایه در این دوره، معطوف به مبارزه در میدان بود. «مبارزه‌ها معطوف به قدرت و تحمیل مجموعه‌ای از هنجارها و نمادهای نوکیشانه یا کهن‌کیشانه هستند.» (همان، ۵۱). مبارزه و تمایز میان دو قطب تئاتر دولتی و تئاتر مستقل «نه‌فقط بر سر ارزش و کیفیت اجراها بلکه همچنین بر سر درجه‌ی خودمختاری میدان تئاتر نیز شکل می‌گیرد» (همان، ۵۲). «بر مبنای خودمختاری [هنرمند] می‌خواهد از هر جهت ارباب بلامنازع محصول خویش باشد و زیر بار برنامه‌هایی نمی‌رود که دانشمندان و نویسندگان به‌صورت پیشینی تحمیل می‌کنند... تولید اثری که به لحاظ درونی و از روی عمد چندمعنایی است، مرحله‌ی پایانی پیروزی شاعران و نقاشان در دستیابی به خودمختاری هنری به‌شمار می‌آید» (بوردیو، ۱۳۹۵الف، ۲۶). این خودمختاری در فعالیت تئاتری احزاب چپ به سرپرستی نوشین به‌صورت بارزی شکل گرفت. نوشین در «تئاتر فرهنگ»

دست به تغییر آداب اجرای نمایش و تعریف اصول و ساختار نوین در اجرای نمایش‌ها زد و در «تئاتر فردوسی» با آموزش هنرجوی تئاتر، مصرف‌کنندگان جدیدی تعریف کرد که توانایی رمزگشایی آثار او را داشته باشند.

در یک سمت، نمایش‌های نوشین در «تئاتر فرهنگ»، «تماشاخانه‌ی کلوپ»، «تئاتر فردوسی» و «تئاتر سعدی»، با گسستن از نگرش متعارف این دوره به نمایش، نوعی انفصال اجتماعی بود که در آن فرم و شکل به اندازه‌ی محتوا کارکرد و ترجیح داشت و در سمت دیگر نوعی سلیقه‌ی پرورش‌نیافته‌تر که بر پایه‌ی پیوستگی نمایش و سرگرمی در فعالیت‌های تماشاخانه‌های تهران، تئاتر باربد، تئاتر پری، تئاتر مرکزی و... دیده می‌شد. این تقابل دوگانه در مکان‌های تئاتری مابازا داشت و به نوعی تمایز در مکان‌های نمایشی منجر می‌شد. مصطفی اسکویی در این زمینه می‌گوید: «مردم تماشاخانه‌ی تهران را منتسب به دربار می‌دانستند، کارمندان آنجا را مأموران آگاهی می‌دانستند... بنابراین مردم مترقی به این سو نگاه می‌کردند؛ به «تئاتر فرهنگ». و همین‌طور همه‌ی فرنگ‌رفته‌ها، بدون استثنا، کسانی مثل صادق چوبک و صادق هدایت که در "کافه‌لاله‌زار" پاتوقی داشتند، همگی متوجه این تئاتر شدند. حتی در آن ایام که حرکت‌های مترقی و حزب مترقی وجود داشت، همگی از این تئاتر پشتیبانی می‌کردند.» (حسینی‌مهر، ۱۳۸۹، ۱۴۶).

تعدد مکان‌های نمایشی وابسته به احزاب چپ و به تبعِ آن، تغییرات ساختاری که نوشین با آغاز فعالیت خود در میدان ایجاد کرده بود و همچنین حضور عامل‌های جدید (متأثر از ایدئولوژی چپ سیاسی، برخوردار از سرمایه‌ی فرهنگی و سرمایه‌ی نمادین) موجب شد که دیگر نه‌فقط افراد برخوردار از سرمایه‌ی فرهنگی نهادهای دولتی در حوزه‌ی تئاتر، میدان قدرت در میدان تئاتر بودند، بلکه گروهی نیز وارد میدان شدند که به‌واسطه‌ی مقبولیت در میان نویسندگان، هنرپیشگان و شعرا، سرمایه‌ی نمادین مؤثری کسب کرده و قادر به تعیین و تثبیت ساختارها و الگوهای مشروع مبارزه در میدان بودند. همچنین به‌واسطه‌ی فعالیت‌های نوشین برای پرورش هنرجویانی از طبقات متوسط و پایین‌شهری، گروهی جدیدی از تماشاگران پرورش یافتند که در قضاوت‌ها، طبقه‌بندی‌ها و همین‌طور در عادت‌واره‌های خود نسبت به اجرای نمایش کنش متمایزی نسبت به دیگران داشتند و از

این‌رو با ذائقه‌ی متمایز خود، ضمن فاصله‌گرفتن از تئاتر رایج عصر، می‌توانستند مخاطبان ویژه‌ی آثار نوشین باشند. مقبولیت و مشروعیت تئاتر وابسته به احزاب چپ، وابسته به پذیرش قاعده‌های آن در میان هنرمندان و روشنفکران دگرگون‌خواه بود و بیشتر متمایل به درون میدانی که خصلت‌هایش را از سرمایه‌ی فرهنگی تئاتر علمی و آرمان‌گرایی مخالف با سلطه‌ی سیاسی می‌گرفت.

۳. تحولات میدان تئاتر نوین در ارتباط با حوزه‌ی حاکمیت سیاسی و فضای اجتماعی

«دیالکتیک ادعا و تمایز یکی از مبانی دگرگونی در میدان تولید تئاتر است. در میدان تولید تئاتر، تولیدات نمادین و حُسن تعبیرهای کلامی، تلاشی در جهت تغییر قیافه و اختفای امر مادی هستند.» (سجودی و نعمت‌گرگانی، ۱۳۹۶، ۶۹). همان‌گونه که بوردیو می‌گوید: «سرمایه‌ی فرهنگی و نمادین با ادعای غیرانتفاعی‌بودن و ارزش ذاتی داشتن، ابزاری‌بودن خود را نفی می‌کند» (همان‌جا). بازگشایی نهادهای دولتی از قبیل مدرسه‌ی تئاتر شهرداری، سازمان پرورش افکار، هنرستان هنرپیشگی و تماشاخانه‌ی تهران، «جهت ایجاد تمرکز در تولید و نظارت فرهنگی و هنری و همچنین تبلیغ افکار و اندیشه‌های مطابق با گفتمان رسمی» (آبراهامیان، ۱۳۹۰، ۱۷۸)، به‌رغم کارکردی فرهنگی و ترویج لزوم وجود اصلاحات، از طریق سرکوب به وسیله‌ی کنترل نهادی و نظارتی، امکان فعالیت سایر نهادهای فرهنگی مستقل را سلب می‌کرد و با کنترل آموزش و نحوه‌ی اکتساب سرمایه‌ی تحصیلی، آموزش در حیطه‌ی هنر را تحت نظارت نهادهای بورکراتیک قرار می‌داد.

«هنگامی که می‌گوییم میدان مانند سانسور عمل می‌کند، منظور این است که میدان ساختار خاص توزیع نوع خاصی از سرمایه است و کسی که در یک میدان وارد می‌شود بلافاصله در یک ساختار خاص قرار می‌گیرد؛ یعنی ساختار توزیع سرمایه: گروهی که اختیار سخن را به او می‌دهد یا نمی‌دهد، برای او اعتبار قائل می‌شود یا نمی‌شود» (سجودی و نعمت‌گرگانی، ۱۳۹۶، ۵۸). گشایش تماشاخانه‌ی تهران در سال ۱۳۱۹ش، گروه بسیاری از هنرجویان مدارس تئاتری و همین‌طور بعضی از مولدان را به‌واسطه‌ی مقدورات حاکم در آن زمان به استخدام خود درآورد. نظام آموزشی این زمان کارگزاری

برای ایجاد ادراک و شناختِ هنجارهای مشروع در میدان تئاتر بود. با تغییرات رخ‌داده در میدان (تغییر در ذائقه و قریحه‌ی عاملان و ورود کنشگران جدید)، کنشگرانی که از پیش از این دوره فعال بودند به‌واسطه‌ی خشونت نمادین نظام بورکراتیک دولتی به‌عنوان سلیقه‌ی مشروع، دیگر قادر نبودند الگوها و هنجارهای مختص به خود را به کار بندند و از این پس نوعی تناظر و تشابه میان محتوای آثار نمایشی در هر دو قطب تئاتر مستقل و تئاتر دولتی به وجود آمد.

با بازشدن فضای سیاسی پس از انتقال حکومت و خارج‌شدن میدان قدرت از دست حکومت مرکزی، خشونت نمادین کنشگران تئاتر دولتی کارکرد خود را از دست داد و در جبهه‌گیری‌های آنان علیه مواضع سیاسی کنشگران جدید نمود یافت؛ چراکه نه خود از سرمایه‌ی نمادین لازم برخوردار بودند و نه کنشگران جدید با مجموع سرمایه‌ی فرهنگی و نمادین غنی‌تر حاضر بودند تحت تأثیر خشونت نمادین این گروه قرار بگیرند. این منازعه در فعالیت میان گروه‌های وابسته به احزاب چپ و گروه‌های دولتی نمود بیشتری یافت. منوچهر کیمرام در این خصوص می‌گوید: «نوشین وقتی گروه تئاتری خودش را تشکیل می‌داد، علاوه بر جعفری، امینی و انتظامی سعی داشت استعدادهای جوان و هنرپیشه‌های برجسته‌ای را هم که عضو حزب نبودند به گروه خود جذب کند و احمد دهقان تلاش همه‌جانبه‌ای می‌کرد که مانع این کار شود. به‌طور عادی هنرپیشه‌ها از او (نوشین) استقبال می‌کردند؛ به‌طوری که دهقان ناچار شد حقوق هنرپیشه‌ها را بالاتر ببرد... در هر حال مبارزه‌ی تئاتر [تماشاخانه‌ی] تهران با نوشین همه‌جانبه بود.» (اسکویی، ۱۳۷۸، ۴۸۲).

زیرمیدان تئاتر چپ تا پیش از سال ۱۳۳۲ش و تعطیلی آن، زیرمیدانی با دامنه‌ی محدود بود که اجراها اغلب برای قشر مشخصی از عاملان و نهادهای همان زیرمیدان و حامیان ایدئولوژیک آن به اجرا درمی‌آمد. به عبارتی دیگر تماشاگران این تئاتر از میزان بالایی از سرمایه‌ی فرهنگی و اغلب نمادین برخوردار بودند که در چرخه‌ای معیّن با حمایت از عاملان این نوع تئاتر باعث تقویت آن می‌شدند و زیرمیدان تئاتر چپ هم با ارائه‌ی آثار منحصربه‌فرد خود موجبات رضایت این گروه را فراهم می‌کرد. بهره‌مندی این تماشاخانه‌ها از سرمایه‌ی نمادین چهره‌های شاخص زمان خود، با حمایت این چهره‌ها و

پیروان آنان به‌عنوان تماشاگران ثابت اجراها همراه بود، همچنین سرمایه‌ی نمادین این مخاطبان باعث ترغیب سایر گروه‌ها به تماشای آثار این تماشاخانه‌ها می‌شد؛ به‌طور مثال «در دوران نخست‌وزیری دکتر مصدق، گاهی دفتر نخست‌وزیری میهمانان خارجی‌اش را به تئاتر سعدی دعوت می‌کرد» (حبیبیان، ۱۳۸۹، ۱۳۴).

این وضعیت در ارتباط با اجراهای تماشاخانه‌ی تهران، باربد و تئاتر پری و باقی تماشاخانه‌ها صادق نبود. تماشاگران این تماشاخانه‌ها طیف متنوع‌تری از مخاطبان تئاتری با محدوده‌ی وسیع‌تری از علایق و سلایق بودند؛ از نمایش‌های جدی تماشاخانه‌ی تهران تا کمدی‌های تفکری و تئاترهای موزیکال جامعه‌ی باربد. سطح پایین‌تر سرمایه‌ی فرهنگی تماشاگران این سالن‌ها موجب شد تا رابطه‌ی بین گروه‌های اجرایی و تماشاگران به سمتی پیش برود که تماشاخانه‌ها ناگزیر به اتخاذ راهکارهایی برای بازگشت سرمایه شوند؛ به‌طور مثال «پیش‌پرده‌خوانی که ارتباطی با محتوای نمایشی نداشت ولی در این سالن‌ها بسیار محبوب بود و صرفاً جهت جذب مخاطب اجرا می‌شد و یا تصمیم دهقان برای دعوت از تفکری به تماشاخانه‌ی تهران جهت تقویت گیشه‌ی تماشاخانه، از این دست اقدامات بود.» (غریب‌پور، ۱۳۸۶، ۱۵۸). این رویه در ارتباط با تماشاخانه‌ی تهران، به‌عنوان نماد تئاتر دولتی، در مقابل زیرمیدان تئاتر چپ، منجر به تمایززدایی در هویت میدان تئاتر دولتی نسبت به تماشاخانه‌های متعدد لاله‌زار شد. این تمایززدایی منجر به ازبین‌رفتن خودمختاری میدان تئاتر دولتی شد؛ خودمختاری‌ای که روزبه‌روز بیشتر تحت تأثیر نیروهای ناهمگونی چون سود اقتصادی و جلب مخاطب تهدید می‌شد. به این ترتیب «تماشاگران به عامل مهمی در میدان پهن دامنه‌ی تولید تئاتر بدل شدند» (سجودی و نعمت‌گرگانی، ۱۳۹۶، ۵۷) که «نه به دلیل برخورداری از سرمایه‌ی فرهنگی بالا، بلکه به دلیل وابستگی اجراهای میدان تئاتر به بازگشت سرمایه‌ی اقتصادی، نقش کلیدی را در سیاست‌های تولیدی تئاتر و طبیعتاً در سیاست خود اجراها ایفا می‌کردند» (همان، ۵۸). این رویه در سال‌های پس از کودتای ۱۳۳۲ش، با کناره‌گرفتن تماشاگران آموزش‌دیده‌ی تئاترهای لاله‌زار، ادامه و شدت بیشتری یافت. با وجود این، مجموع عوامل یادشده موجب شد تا به مدت ده سال، گروه‌های تئاتری تحت تعلیم نوشین در میدان تئاتر نوین ایران در

مبارزه با تئاتر دولتی، سرمایه‌های بیشتری در میدان را از آن خود کنند.

۴. ویژگی‌های میدان تئاتر نوین و عادت‌واره‌های مشترک و متمایز قطب‌های فعال آن

فعالیت‌های دو قطب تئاتر مستقل و تئاتر دولتی میدان تئاتر نوین، در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲ش، اشتراکات و تمایزاتی از لحاظ کیفیت آثار نمایشی داشت که توسط عادت‌واره‌های مولدانش نهادینه شده بود. در ادامه چندی از این ویژگی‌ها و عادت‌واره‌های نهادینه‌شده را نام می‌بریم:

شباهت در عادت‌واره‌های قطب تئاتر دولتی و قطب تئاتر مستقل	تفاوت میان عادت‌واره‌های قطب تئاتر دولتی و قطب تئاتر مستقل
از منظر ماهیت نمایش‌های اجراشده در میدان تئاتر نوین	
• گرایش به معرفی تئاتر مرسوم اروپا به‌خصوص متد استانیسلاوسکی • معرفی اشکال متنوع‌تر نمایشی ازجمله نمایش‌های کمدی و موزیکال در کنار آثار نمایشی جدی‌تر • نگارش و اجرای نمایش‌های کمدی با ماهیت نقد اخلاقی ـ اجتماعی به‌صورت تلفیقی از نمایش‌های تقلید و آثار مولیر • نگارش و اجرای اپرت‌های وطن‌پرستانه و نمایش‌های موزیکال تاریخی در جهت اهداف ملی‌گرایانه • تمایل به پرورش بُعد سرگرمی‌ساز تئاتر در کنار تئاتر روشنفکری • رواج رئالیسم در اجرای نمایش‌ها شامل دکورسازی و چهره‌پردازی • مطرح‌شدن مفهوم «کارگردان» برای	• ارتقای سطح اجرای نمایش‌ها و گزینش آثار نمایشی بر اساس ایدئولوژی فکری مسلط در فعالیت گروه‌های مستقل وابسته به احزاب • ارائه و اجرای آثار نمایشی به‌صورت علمی و روشمند در فعالیت گروه‌های مستقل وابسته به احزاب • گرایش به دگرگون‌کردن قاعده‌های اجرای نمایش و تولید ذائقه‌ی جدید در مخاطب در فعالیت گروه‌های مستقل وابسته به احزاب • جذب مخاطب ویژه، مایل به تئاتر روشنفکری و ارزش‌های متعالی فرهنگی • فاصله‌گرفتن از تئاتر مرسوم لاله‌زار توسط گروه‌های چپ تحت سرپرستی نوشین

نخستین بار در این دوره • تلاش برای اجرای هرچه باشکوه‌تر نمایش‌ها با استفاده از دکورسازی حرفه‌ای	
از منظر ویژگی مولدان و کنشگران فعال در میدان تئاتر نوین	
• اغلب دارای طبقه‌ی اجتماعی و سرمایه‌ی اقتصادی مشابه و برآمده از خانواده‌های طبقه‌ی متوسط شهری • اکثراً دارای سرمایه‌ی فرهنگی ناشی از دانش‌آموختگی در یکی از هنرستان‌های تئاتر و یا آموزش غیرمدرسه‌ای در زمینه‌ی تئاتر	• تمایل یا عضویت در احزاب و گروه‌های وابسته به حزب چپ به‌خصوص حزب توده • استفاده از تئاتر برای انتقال عقاید و ایدئولوژی‌های فکری
از منظر تولید سرمایه‌ی نمادین	
• تبدیل سرمایه‌های فرهنگی ناشی از دانش‌آموختگی تخصصی در زمینه‌ی تئاتر به سرمایه‌ی نمادین در تمایز از گروه‌های نمایشی سنتی ـ آیینی • پرداختن به ملی‌گرایی در تئاتر و اجرای نمایش‌ها با محتوای تاریخی و ادبیات کهن فارسی به‌خصوص شاهنامه	• برخورداری از سرمایه‌ی نمادین و اجتماعی و فرهنگی بالای گروه‌های وابسته به احزاب چپ به‌علت حمایت روشنفکران و هنرمندان ممتاز عصر از احزاب چپ عمده و عضویت در آن احزاب، و همین‌طور سرمایه‌ی فرهنگی و اجتماعی نوشین در این زمان که بر همه‌ی فعالیت‌های نمایشی لاله‌زار سایه انداخت.
از منظر سرمایه‌ی اقتصادی	
	• برخورداری قطب تئاتر دولتی از امکانات مالی دولت و تخصیص بودجه‌ی دولتی برای فعالیت فرهنگی این گروه • عدم وابستگی گروه‌های مستقل به غیر و برخورداری از سرمایه‌ی شخصی مولدان و متولیان و درآمد حاصل از گیشه

مواضع قطب‌ها در ارتباط با سیاست‌های قدرت حاکم	
• تأثیرپذیری خودآگاه و ناخودآگاه از سیاست‌های فرهنگی حاکمیت به‌واسطه‌ی تعلق مدارس و نهادهای آموزشی به نظام بورکراتیک دولت	• حرکت در راستای سیاست‌های فرهنگی دولت توسط قطب تئاتر دولتی به‌منظور ترویج حس ملی‌گرایی، تجددطلبی و تربیت اخلاقی عموم بدون رویکرد نقادانه • استفاده از نمایش به‌منظور ترویج عقاید حزبی، همچنین موضع حزب توده در مقابل دولت به فعالیت‌های نمایشی گروه نوشین معنای خاص می‌بخشید.
از منظر مشروعیت در جامعه و درون گروه	
• مطرح‌شدن نمایش‌های کمدی و موزیکال که به جذب طیف طبقات وسیع‌تری از جامعه منجر می‌شد. • آغاز آموزش تخصصی تئاتر به شیوه‌ی مدرسه‌ای و غیرمدرسه‌ای برای آشناکردن جوانان و خانواده‌ها با تئاتر به شیوه‌ی مرسوم در اروپا به قصد جلب نظر و تشویق آنان به مشارکت در زمینه‌ی تئاتر	• زیرمیدان تئاتر چپ به‌واسطه‌ی برخورداری از سرمایه‌ی نمادین غنی، از مشروعیت اجتماعی بالاتری در انظار عموم برخوردار بود. • زیبایی‌شناسی با هدف جذب توده و ارتقای ذائقه‌ی هنری مخاطبان توسط گروه‌های وابسته به احزاب چپ

۵. نتیجه‌گیری

با جابه‌جاشدن میدان قدرت در آغاز قرن چهاردهم و تأثیر آن در میدان تئاتر نوین ایران، چهار نوع رابطه‌ی دیالکتیک میان مواضع میدان تئاتر و میدان قدرت به وجود آمد. نخست تغییر در عادت‌واره‌های میدان تولید بود که پس از شکست ساختاری به‌واسطه‌ی ضوابط میدان قدرت، با تغییر محتوای نمایش‌ها و استفاده از متون نمایشی سازگار با سیاست‌های میدان قدرت و همچنین تعریف اصول تکنیکال کارگردانی و صحنه‌آرایی و غنابخشیدن به کیفیت آثار نمایشی، خود را با سیاست‌های میدان قدرت که مایل به همسوبودن با حرکات

نمایشی پیشرو در دنیا بود، هماهنگ می‌کرد. از سوی دیگر، تعریف اصول تکنیکال در میدان تولید توسط این گروه از کنشگران، به تولید منش و الگوهای جدید در میدان منجر شد که پیش از آن وجود نداشت و خود به کسب سرمایه درون میدان برای فعالیت آنها منتج می‌شد.

رابطه‌ی بعدی تغییر در کاربست سرمایه، معطوف به استراتژی بازتولید در میدان تئاتر بود که بر اساس آن گروهی از کنشگران برای بازتولید سرمایه‌های خود به شکلی مشروع‌تر و سودآورتر، با ایجاد دگرگونی در ساختار سرمایه‌ای خود، به‌منظور نزدیک‌شدن به ساختار میدان قدرت و پیرو آن افزایش حجم سرمایه، از تئاتر مستقل به تئاتر دولتی پیوستند. این امر زمینه‌ساز ایجاد منازعه میان دو گروه کنشگران، و تقسیم میدان تئاتر به دو قطب تئاتر مستقل و تئاتر دولتی شد. با توجه به یکسان‌بودن میزان سرمایه‌ی فرهنگی هر دو گروه کنشگران، رقابت در زمینه‌ی آموزش هنرجویان و تربیت مصرف‌کنندگان هنری متناسب با تولیدات فرهنگی و مواضع هر دسته و به این واسطه تثبیت الگوها و هنجارها و قواعد نمایشی هر یک از قطب‌ها شکل می‌گرفت.

از طرف دیگر با اقدامات فرهنگی دولت برای وسعت‌بخشیدن به دامنه‌ی فعالیت‌های نمایشی، حضور کنشگرانی تازه‌وارد به میدان تئاتر را شاهدیم که با عادت‌واره‌ها، سرمایه‌های فرهنگی و پیشینه‌ی متفاوت، نوعی ذائقه‌ی میان‌مایه و حد واسط نمایش‌های تقلید و کمدی‌های مولیر را به میدان وارد کردند؛ سلیقه‌ی پرورش‌نیافته‌ای که بر پایه‌ی پیوستگی نمایش و سرگرمی در سال‌های پس از انتقال قدرت نیز در فعالیت‌های تماشاخانه‌های لاله‌زار دیده می‌شد و جامعه‌ی هدف آن، گروه متنوعی از تماشاگران با سرمایه‌ی فرهنگی محدودتر و طیف وسیع‌تری از سلایق نسبت به تماشاگران پیشین بودند. به‌مرور نیاز اقتصادی میدان تئاتر به حضور این تماشاگران منجر شد تا سرمایه‌ی فرهنگی و عادت‌واره‌ی این اجراها با سرمایه‌ی فرهنگی و عادت‌واره‌ی تماشاگرانش سازگار شود. این امر باعث بروز تمایز و خشونت نمادین از سوی تئاترهای منسوب به احزاب چپ که در این زمان برخوردار از سرمایه‌ی نمادین غنی‌تری بودند نسبت به این اجراها و تماشاگران و سلیقه‌ی آنان شد؛ هرچند پس از سال‌های کودتای ۱۳۳۲ش این تماشاگران و

سلایق جدیدشان به میدان قدرت در میدان تئاتر بدل شدند.

رابطه‌ی چهارم نیز پس از انتقال قدرت، با شدت‌گرفتن فعالیت احزاب سیاسی و خارج‌شدن میدان قدرت از حیطه‌ی حکومت به وجود آمد و کاربست سرمایه در میدان را از استراتژی بازتولید به مبارزه در میدان تغییر داد. این مبارزه بر سر درجه‌ی خودمختاری در میدان تئاتر بود. خودمختاری در فعالیت احزاب چپ به سرپرستی نوشین، با تغییر در ساختار و آداب اجرای نمایش و همین‌طور تربیت هنرجو و مصرف‌کننده‌ی جدید، طبقه‌بندی‌های پیشین موجود در میدان را تغییر داد. به این ترتیب منازعه میان عادت‌واره‌ی کنشگران و تماشاگران تئاترهای مایل به احزاب سیاسی با عادت‌واره‌های پیشین حاکم بر تئاتر، بر سر کسب میدان قدرت و برخورداری از فضای میدان، تلاش داشت به وسیله‌ی اعمال خشونت نمادین، عاملان میدان تولید را وادار کند سطح اجرا را با میزان سرمایه‌ی فرهنگی این گروه‌ها هماهنگ کند. به این ترتیب بود که منش و شیوه‌ی عاملان در تسلط بر عادت‌واره‌ها و سرمایه‌های میدان، نقشی اساسی در شکل‌گیری میدان‌های تئاتری این دوره داشت. همچنین منش و عادت‌واره‌ی عاملان جدید، نظام اندیشه‌ای خود را به میدان تئاتر تحمیل می‌کرد و به ایجاد تمایز در هویت میدان‌های تئاتری این دوره منجر می‌شد.

منابع و مآخذ

- آبراهامیان، یرواند، (۱۳۹۰)، *تاریخ ایران مدرن*، چاپ ۶، تهران: نی.
- آرین‌پور، یحیی، (۱۳۵۴)، *از صبا تا نیما*، ج ۲، چ ۴، تهران: فرانکلین.
- آشفته، رضا، (۱۳۸۹)، *سرگذشت نمایش در ایران*، تهران: افق.
- استونز، راب، (۱۳۷۹)، *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ترجمه‌ی مهرداد میردامادی، تهران: مرکز.
- اسدی، سعید، (۱۳۸۹)، «تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه‌ی سی و چهل شمسی با تکیه بر تشکیل کارگاه نمایش بر اساس نظریه‌ی میدان‌های پیر بوردیو»، *دو فصلنامه‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ش ۲، صص ۷۱ـ۱۰۰.
- اسکویی، مصطفی، (۱۳۷۸)، *سیری در تاریخ تئاتر ایران*، تهران: آناهیتا اسکویی.
- امجد، حمید، (۱۳۸۵)، *تئاتر قرن سیزدهم*، تهران: نیلا.
- بوردیو، پیر، (۱۳۷۵)، «جامعه‌شناسی و ادبیات؛ آموزش عاطفی فلوبر»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، *فصلنامه‌ی ارغنون*، ش ۹ و ۱۰، صص ۷۶ـ۱۱۲.
- بوردیو، پیر، (۱۳۹۵الف)، *تمایز (نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی)*، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: ثالث.
- بوردیو، پیر، (۱۳۹۵ب)، *ساختارهای اجتماعی اقتصاد*، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: مؤسسه‌ی عالی پژوهش تأمین اجتماعی.
- بوردیو، پیر، (۱۳۹۶الف)، *درسی درباره‌ی درس*، ترجمه‌ی ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.
- بوردیو، پیر، (۱۳۹۶ب)، *نظریه‌ی کنش*، ترجمه‌ی مرتضی مردیها، تهران: نقش‌ونگار.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۷۹)، *نمایش در ایران*، چ ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- پرستش، شهرام، (۱۳۸۵)، «صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر»، *پایان‌نامه‌ی دکتری*، به راهنمایی غلامرضا جمشیدی‌ها، دانشکده‌ی علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
- پوینده، محمدجعفر، (۱۳۷۷)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمه‌ی جعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
- پیربابایی، محمد تقی؛ سلطان‌زاده، محمد، (۱۳۹۴)، «مقدمه‌ای بر صورت‌بندی میدان معماری معاصر ایران بر اساس نظریه‌ی میدان بوردیو»، *نشریه‌ی هنرهای زیبا*، دوره‌ی ۲۰، ش ۱، صص ۷۳ـ۸۴.
- جنتی‌عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۶۶)، *بنیاد نمایش در ایران*، ج ۱، چ ۲، تهران: نوبهار.

– جنکینز، ریچارد، (۱۳۸۵)، *پیر بوردیو*، ترجمه‌ی لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
– حبیبیان، ناصر، (۱۳۸۹)، *تماشاخانه‌های تهران*، تهران: افراز.
– حسینی‌مهر، ناصر، (۱۳۸۹)، *تئاتر ایران چند روایت تازه*، تهران: افراز.
– زاهدی، فریندخت؛ محمودی‌بختیاری، بهروز؛ اسدی، سعید، (۱۳۹۶)، «نقش نهاد بورکراتیک آموزش مدرسه‌ای عصر رضاشاه در مشروعیت‌یابی ساختار میدان تئاتر نوین ایران»، *نشریه‌ی هنرهای زیبا*، دوره‌ی ۲۲، ش ۲، صص ۱۲۵ـ۱۳۵.
– رامین، علی، (۱۳۹۴)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نشر نی.
– سجودی، فرزان؛ نعمت‌گرگانی، میثاق، (۱۳۹۶)، «نقد اجتماعی سلیقه‌ی مشروع تماشاگران تئاتر تهران از منظر نظریه‌ی میدان پیر بوردیو»، *فصلنامه‌ی تئاتر*، ش ۳، صص ۳۹ـ۶۲.
– شریعتی، سارا، (۱۳۸۸)، «تأملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی در هنر ایران»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۱، ش ۱، بهار و تابستان، صص ۷ـ۲۱.
– صانعی، محسن، (۱۳۸۴)، *تاریخ طراحی صحنه‌ی تئاتر در ایران*، تهران: نمایش.
– طلوعی، وحید؛ رضایی، محمد، (۱۳۸۶)، «ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات»، *جامعه‌شناسی ایران*، دوره‌ی ۸، ش ۳، صص ۳ـ۲۷.
– غریب‌پور، بهروز، (۱۳۸۶)، *تئاتر در ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
– فکوهی، ناصر، (۱۳۸۴)، «پیر بوردیو: پرسمان دانش و روشنفکری»، *فصلنامه‌ی علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد*، دوره‌ی ۲، ش ۵، صص ۱۴۱ـ۱۶۱.
– فنائیان، تاجبخش، (۱۳۸۶)، *هنر نمایش در ایران*، تهران: دانشگاه تهران.
– گلدمن، لوسین، (۱۳۶۹)، *نقد تکوینی*، ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.
– گوران، هیوا، (۱۳۶۰)، *کوشش‌های نافرجام سیری در صد سال تیاتر ایران*، تهران: آگاه.
– لش، اسکات، (۱۳۹۴)، *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی شاپور بهیان، تهران: ققنوس.
– نصرتی‌سیاهمزگی، علی؛ رضایتی‌کیشه‌خاله، محرم؛ نیکویی، علیرضا، (۱۳۹۴)، «بررسی شهرآشوب‌های درباری مسعود سعد و سنایی بر اساس نقد ساختارگرایی تکوینی»، *فصلنامه‌ی علمی ـ پژوهشی کاوش‌نامه*، س ۱۶، ش ۳۱، صص ۶۸ـ۹۸.