

تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی (با تکیه بر تشکیل «کارگاه نمایش» براساس نظریه میدان‌های پیر بوردیو)

سعید اسدی*

چکیده

چگونگی فرایند ساختاریابی میدان تئاتر نوین ایران و ایجاد قطب‌های هنری و تکوین زیرمیدان‌های آن زمینه این پژوهش جامعه‌شناختی است. موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی به مثابه یک زیرمیدان شکل پیدا کرد و این حاصل تغییر در نظام توزیع سرمایه‌ها و تغییر عادت‌واره‌های کنش‌گران آن بود، که خواهان بدعتی در سبک‌ها و فرم‌های متداول تئاتر نوین ایران بودند. یکی از نتایج روشن موج نو در تئاتر ایران «کارگاه نمایش» بود که بین سال‌های ۱۳۵۷ - ۱۳۴۸ به وجود آمد. چگونگی هدایت‌گری فضای مقدرات در فعالیت عاملان حاضر در موج نو به ویژه کارگاه نمایش، جایگاه و مواضع این مولدان هنری در هندسه موقعیت‌های اجتماعی و هنری زمانه‌شان، نوع سرمایه‌ها و عادت‌واره‌های ایشان و رابطه هنرمندان کارگاه با ساختار حاکم قدرت سیاسی و همچنین دیگر قطب‌های هنری و فرهنگی مجاورشان از جمله هنرمندان چپ‌گرا و عامه‌پسند آن عصر، عمده پرسش‌های مطرح‌شده در این نوشتار هستند. در نتیجه، در می‌یابیم که کارگاه نمایش حاصل تمایز معناداری از تئاتر متعارف ایران بر اساس سرمایه نمادین برآمده از موج نو و وابستگی به حاکمیت سیاسی وقت ایران بوده است، تمایزی که آن را در قطب مخالف تئاتر متمایل به چپ و تئاتر عامه‌پسند قرار می‌دهد و به میراث موثر نسل پس از خود تبدیل می‌کند. این مقاله از روش‌شناسی جامعه‌شناختی پیر بوردیو، خاصه نظریه کنش و تمایز او، در تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو و «کارگاه نمایش» در فضای اجتماعی پیش از انقلاب بهره می‌برد.

واژگان اصلی: بوردیو^۱، کارگاه نمایش، موج‌نو تئاتر ایران، میدان^۲، عادت‌واره^۳، سرمایه^۴، تمایز^۵، نظریه کنش^۶، هندسه موقعیت^۷.

پذیرش: ۸۹/۱۲/۲۵

دریافت: ۸۹/۷/۱۵

saecedasadi@ut.ac.ir

* دانشجوی دکتری تئاتر در دانشکده نمایش و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران

1. Bourdieu

2. field

3. Habitus

4. Capital

5. Distinction

6. Theory of action

7. Topology

تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران

مقدمه

هنگامی که از تئاتر نوین ایران سخن به میان می‌آید، اغلب منظور افتراق و گسست از هنرهای نمایشی سنتی - آیینی است که تحت تأثیر رخداد مهم تجددخواهی در ایران صورت پذیرفته است. هنرهای نمایشی نوگرای ایران، متأثر از الگوهای دراماتیک غربی، تمایز آشکاری با صورت‌های دیرپای نمایش ایرانی یافت که اساساً متکی به نمایش‌واره‌ها، آیین‌های نمایشی و حتی بازی‌های نمایشی بودند. منازعه سنت و تجدد در حوزه‌های فکری و سیاسی به روشنی در این گسست و تمایز میان هنرهای سنتی نمایش و تئاتر نوین ایران نمود می‌یابد. لذا از میانه سده سیزدهم هجری شمسی که سرآغاز تولید تئاتر نوگرای ایرانی است، جامعه ایرانی شاهد تکوین میدان هنری تازه‌ای بود که می‌توان از آن با عنوان تجدد در هنرهای نمایش ایران یاد کرد. این میدان تازه، جامعه‌ی هنری جدیدی است که مناسبات درونی آن و همچنین روابط آن با دیگر میدان‌ها و حوزه‌های فضای اجتماعی آن روزگار در حال شکل‌گیری بود. در درون این میدان تازه در حال تکوین، کنش‌گران هنرهای نمایشی، هر یک در حال تولید و انباشت سرمایه‌های سیاسی، فرهنگی، مادی و هنری بودند، تا در فضای مقدمات اجتماعی و به تبعیت از دگرگونی‌های تجددخواهانه، مواضع خود را بیابند و خصلت‌های مشخصی را که موجد تمایز میان هنر نمایشی جدید و قدیم ایران است، نهادینه کنند. این خصلت‌ها ناشی از ادراک جدیدی از داشته‌ها و یافته‌ها بود که در دو عرصه منازعه میدان هنر نوگرا و هنر سنتی و همچنین منازعات درون میدان هنر نمایشی نوگرا قوام می‌یافت. تاریخ نه چندان طولانی تئاتر نوین ایران نشان می‌دهد که کنش‌گران این عرصه تا چه حد کوشیدند تا با ارائه عملی آثار نمایشی و نامه‌ها و اشارات و مقالات، رسمیت و مشروعیت رویه تازه را توصیف و تبیین کنند و آن را در روابط اجتماعی خود و جامعه، همچنین در مناسبات جاری در جامعه هنری، تثبیت نمایند.

بنابراین از یک سو به ناگزیر می‌بایست در صدد تولید ذائقهٔ مشروع در میان اقشار جامعه می‌بودند تا رابطه آن‌ها را با این صورت‌بندی جدید هنری برقرار کنند و از سوی دیگر قوانینی را به مثابهٔ نظامی تازه بر تولید هنری‌شان مترتب سازند، تا ملاک‌های مقبولیت و مشروعیت هنر نوگرایی نمایشی در درون جامعه هنری نهادینه شود.

هدف این مقاله تبیین این نظام مشروعیت‌بخش درون میدان هنری نوگرا و تمایز هنر نمایشی نوگرا از هنر نمایشی سنتی - آیینی ایران نیست، بلکه میدان مذکور به عنوان عرصه‌ای وسیع در نظر گرفته خواهد شد که به مثابه یک فضا در درون فضای کلان‌تر اجتماعی ایران عصر تجربهٔ تجدد، در حین و پس از انقلاب مشروطه، به وجود آمد تا منطق ساختاری تکوین زیرمیدان دیگری را توصیف کند که نمود آن «موج نو» تئاتر ایران و به دنبال آن تشکیل «کارگاه نمایش» است، تشکیلاتی تئاتری که خود حاصل منازعهٔ درون میدان هنر نوگرایی نمایشی ایران بین سال‌های ۱۲۳۶ ش. تا ۱۳۵۷ ش. و شاهد دگرگونی و گروه‌بندی‌های متنوع و حتی متعارضی میان هنرمندان حاضر در جامعهٔ تولید تئاتری بوده است. لذا هدف اصلی، تبیین و تحلیل تکوین کارگاه نمایش در درون زیرمیدان هنر نوگرایی تئاتر ایران است که در دههٔ چهل شمسی با عنوان «موج نو» خوانده می‌شود. موج نوی تئاتر ایران هم‌ارز با موج نویی بود که هم‌زمان در دیگر عرصه‌های هنری و ادبی ایران، از جمله ادبیات داستانی، شعر و سینمای ایران به راه افتاده بود.

گفتنی است که در تحلیل تکوین «کارگاه نمایش» در این میدان از روش جامعه‌شناختی مطلوب «پیر بوردیو»^۱ بهره می‌گیرم و در این راه، متکی به برخی مفاهیم کلیدی روش‌شناسی او از جمله، تمایز، نظریهٔ کنش، سرمایهٔ نمادین، عادت‌واره‌ها، فضای اجتماعی و ذائقهٔ مشروع، در صدد تحلیل ساختاربخشی و ساختاریابی توأمان این جریان هنری تئاتر ایران برمی‌آیم.

^۱. Pierre Bourdieu

بیان مسئله

«کارگاه نمایش» از ۱۴ خرداد ۱۳۴۸، با هدف «کمک به نویسندگان، بازیگران، کارگردانان و طراحان برای خودآزمایی‌ها و تجربه‌هایی خارج از محدودیت‌های متداول حرفه نمایش...»^۱ (خرم زاده اصفهانی، ۱۳۸۷: ۲۰۴) آغاز به کار کرد. در این هدف‌گذاری نکته قابل تأمل ایجاد امکانی برای «تجربه‌هایی خارج از محدودیت‌های متداول حرفه نمایش» است. این نکته نمایان‌گر آرمانی است که نامتعارف بودن و نامتداول بودن را در مقابل متعارف بودن و متداول بودن تئاتر رایج زمان خود قرار می‌دهد و به تمایزی اشاره می‌کند که هنرمندان عرصه تئاتر نوین، به مثابه عاملان، در پی ایجاد آن هستند و در این راستا می‌کوشند تا فاصله روشنی با تئاتر عصر خود بیابند؛ یعنی اتخاذ موضعی تازه در فضای هنری عصر و ارائه موضعی متفاوت در تولید هنری. حال پرسش اینجاست که دلایل این انتخاب و سبب این موضع‌گیری چیست؟ تئاتر نوین ایران که در فرآیند تکوین خود قاعده‌های متعارف دراماتیک را، در جهت نهادینه کردن خود به عنوان یک نظام مقبول و مشروع تولید هنری، پذیرفته و ساختار بخشیده است، چرا در درون خود با نظامی تازه روبه‌رو می‌شود که عاملانش خواهان عمل خارج از محدودیت‌های متداول‌اند و خصلت‌های تازه‌ای برای تولید تئاتر پیشرو فراهم می‌آوردند؟ نسبت «کارگاه نمایش» با تئاتر ایران به عنوان یک فضای کلان و همچنین نسبت آن با میدان موج نوی هنر تئاتر در دههٔ چهل و پنجاه شمسی چیست؟

به بیان دیگر مسئلهٔ اساسی توضیح این نکته است که «کارگاه نمایش» چگونه رابطهٔ خود را با میراث تئاتر نوین ایران به مثابهٔ سرمایهٔ نمادین برقرار می‌سازد و نیز خود را از آن متمایز می‌بخشد و چگونه رابطه‌اش را با قطب سلطهٔ نظام متعارف هنری و همچنین با سلطهٔ سیاسی و قدرت تعیین می‌کند؟

^۱. آن طور که در بروشورهای کارگاه نمایش آمده است.

مسئله مهم تبیین منازعه همیشگی در درون حوزه‌های تولید تئاتر در فضایی است که به واسطه رابطه میان جایگاه اجتماعی کنش‌گران، نظام توزیع سرمایه‌ها و امکانات و موضع‌گیری‌ها و مواضع برآمده از آن قابل تحلیل است.

بنابراین پژوهش حاضر می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

- ۱- در تکوین «کارگاه نمایش» فضای مقدوراتی که همانند حدود دنیای هنری، به طور خودآگاه و ناخودآگاه، هدایت‌گر فعالیت عاملانش می‌باشد، چه بوده است؟
- ۲- جایگاه و موضع مولدان هنری «کارگاه نمایش» به عنوان عاملان اجتماعی، در هندسه مواضع و موقعیت‌های توأمان اجتماعی و هنری زمانه‌شان چه بوده است؟
- ۳- مولدان هنری «کارگاه نمایش» برخوردار از چه نوع سرمایه‌ها و عادت‌واره‌هایی بودند که آن‌ها را در زیرمیدان تئاتر پیشرو^۱ جای می‌دهد؟
- ۴- رابطه‌ی «کارگاه نمایش» با ساختار حاکم قدرت، اعم از سیاسی، فرهنگی و هنری در فضای اجتماعی حضور ایشان چه بوده است؟
- ۵- چگونه «کارگاه نمایش» که زاینده جشن هنر شیراز و سیاست ویژه فرهنگی حکومت پهلوی دوم (خاصه منویات فرح پهلوی، شهبانوی ایران) بود، آلترناتیوی تئاتری در مقابل جریان مسلط چپ‌گرای مبارز در تئاتر ایران به حساب می‌آید؟

چارچوب نظری

۱- نظریه کنش

نظریه کنش پیر بوردیو امکان تحلیل ویژه‌ای در جامعه‌شناسی معاصر به حساب می‌آید که از تمایزی روش‌شناختی با سایر شیوه‌های مطالعات و تحلیل جامعه‌شناسانه برخوردار است. از یک سو مخالف عینیت‌گرایی و اصالت امر تحقیقی (پوزیتیویسم) است که خوانش‌هایی ذات‌گرا از

^۱ Avant Gard

جامعه ارائه می‌دهد، قرائتی که «هر عملی را به خودی خود مستقل از جهان رفتارهای قابل جایگزینی در نظر می‌گیرد و تطابق میان جایگاه اجتماعی و سلیقه‌ها و رفتارها را به صورت روابط مکانیکی و مستقیم تصور می‌کند» (بورديو؛ ۱۳۸۹: ۲۹) و فعالیت‌های اجتماعی را اوصاف ذاتی عاملان اجتماعی می‌داند.

از سوی دیگر مخالف با کمینه‌گرایی ساختارگرایانه‌ی پرونوک نیمه‌دوم قرن بیستم میلادی است که روایت‌های افراطی از ساختارها ارائه می‌دهند و «عاملان را به طفیلی‌های ساختار فرو می‌کاهند» (بورديو، ۱۳۸۹: ۲۱) و عمل‌ها و فعالیت‌های متأثر از ساختمان‌های تثبیت شده و لایتغیر را در نظر می‌گیرند.

نظریه‌ی کنش به زعم او فلسفه‌ای است «که گاه آن را استعدادی متکی بر آمادگی خوانده‌اند. فلسفه‌ای که به آمادگی‌های بالقوه می‌پردازد که در بدنه‌ی عاملان اجتماعی، در ساختار و وضعیت‌هایی که این عاملان درون آن عمل می‌کنند، یا دقیق‌تر بگوییم، در روابط میان آن‌ها جای گرفته است. این فلسفه، که در قالب چند مفهوم بنیادی از قبیل عادت‌واره^۱، حوزه [میدان]^۲ و سرمایه^۳ متراکم است و ستون فقرات آن رابطه‌ی دو سویه‌ی میان ساختارهای عینی (یعنی ساختارهای حوزه‌های اجتماعی) و ساختارهای ذهنی شده (یعنی ساختارهای عادت‌واره‌هاست)» (همان: ۲۱).

۲. فضای اجتماعی

غایت نظریه‌ی کنش تحلیل فعالیت کنش‌گران اجتماعی در فضای اجتماعی است؛ تحلیلی که نه بر اساس خصلت‌های ذاتی، که بر برخورداری از برآیند سرمایه‌ها و کارکرد عادت‌واره‌ها در درون میدان‌ها استوار است.

۱. Habitus

۲. Field

۳. Capital

بورديو به صراحت ميراث علمي خود را تبلور اين عقیده مي‌داند «که منطق عميق دنياي اجتماع را نمي‌توان به چنگ آورد، مگر اينکه در ويژگي‌هاي يك واقعيت تجربي که به لحاظ تاريخي زمان و مکان مشخص دارد غور کنيم. اما با اين هدف که آن را بنا بر تعبير گاستون باشلار، به صورت «مورد خاص ممکن‌الوقوع» درآوريم» (همان: ۲۸).

بر اين مبنا به نظر او تحليل فضای اجتماعي درک چگونگي منطق وحدتي است که در ويژگي مجاورت عاملان اجتماعي صورت مي‌پذيرد. اين منطق تنها در درک جامعه به مثابه فضا ممکن است. مفهوم فضا متضمن فهم دنياي اجتماعي در قالب روابط است. اين مفهوم تأکيدي است بر اين که هر «واقعيتي» که به وسيله آن تعريف مي‌شود، در رابطه بيرونيت متقابل عناصری قرار مي‌گيرد که اين فضا را تشکيل مي‌دهد. بنا بر اين فضای اجتماعي را بايد به مثابه ساختاري از مواضع تفکيک يافته‌اي بر گرفت که هر مورد، براساس جايگاهي تعريف شده است که اين مواضع در توزيع یک نوع سرمايه اشغال کرده‌اند (نک: بورديو، ۱۳۸۹: ص ۳۳). پس فضای اجتماعي براساس اين سه بعد اساسي سازمان يافته است:

نخست اينکه جايگاه عاملان براساس برآيند سرمايه‌ها (ترکيبی از انواع سرمايه تحت اختيارشان) مشخص مي‌شود. دوم، جايگاه عاملان براساس ساختار سرمايه آن‌ها صورت مي‌گيرد. يعني براساس سهمی که هر یک از سرمايه‌هاي اقتصادي، فرهنگي و نمادين به صورت جداگانه در مجموعه‌ي ميراث آن‌ها دارد. و سوم اينکه جايگاه عاملان را در فضای اجتماعي مي‌توان براساس رشد و برآورد سرجمع ساختار سرمايه آنان در طول زمان نشان داد.

بورديو در نظريه کنش مي‌کوشد «اجتماعي بودن انسان را نتيجه کنش استراتژيک افراد معرفي کند. اصطلاح مشهور بورديو براي توصيف اين فرايند «عادت‌واره» است. عادت‌واره، نظامي اکتسابي از طرح‌هاي مولد است که با روابط و مناسبات ويژه‌اي که در آن شکل مي‌گيرد، به طور عيني سازگار است... به طور همزمان هم ساختيافته است و هم ساختاردهنده» (ميلنر و براويت، ۱۳۸۵: ۱۲۵).

به عبارت دیگر عادت‌واره نظام «منش»‌های احساسی و کوتاه‌مدت است که با آن در جهان به درک می‌رسیم، عمل می‌کنیم و داوری می‌کنیم (وکان در بورديو، ۱۳۸۷: ۲۰). نکته مهم آن است که در فضای اجتماعی عادت‌واره‌ها هم وجوه مشترک و هم‌سانی‌اند و هم وجوه افتراق و تفاوت؛ یعنی هم تفاوت یافته‌اند و هم تفاوت‌گذار، همچون مواضع و موقعیت‌های اجتماعی که مولد آن‌ها هستند.

۳. سرمایه

درک کنش عاملان اجتماعی مستلزم درک مفهوم سرمایه و چگونگی شرکت آن‌ها در انباشت سرمایه و نظام توزیع آن سرمایه در فضای اجتماعی است. «سرمایه» به زعم بورديو «منبع کارآمدی در یک فضای اجتماعی مفروض است که فرد را توانا می‌سازد به سودهای معینی که از مشارکت و رقابت در آن برمی‌آید، دست یازد. سرمایه بر سه گونه اصلی است: اقتصادی (دارایی مادی و مالی)؛ فرهنگی (دارایی‌های نادر نمادین، مهارت‌ها و عنوان‌ها)؛ و اجتماعی (منابعی که با افتخار هم‌وندی در یک گروه پدید می‌آید)» (همان: ۲۲).

بورديو سرمایه چهارمی را نیز ذکر می‌کند که «سرمایه نمادین» نام دارد. عاملان وحدت یافته در یک گروه، در کسب سرمایه‌ها که آن‌ها را در قطب‌ها قرار می‌دهد، در حال شکل دادن به سرمایه‌های نمادین هستند. سرمایه نمادین، به رسمیت شناخته شدگی یک ادراک است که مستلزم آن است که افراد متعهد در حوزه [میدان] به آن باور داشته باشند» (بورديو، ۱۳۸۹: ۲۷۰).

۴- میدان

میدان «فضای ساختمندی از موقعیت‌هاست، یک میدان قدرت^۱ که جبرهای خاص را بر کسانی که وارد آن می‌شوند، تحمیل می‌کند» (رامین، ۱۳۸۷: ۶۰۹).

^۱ a force field

به عبارت دیگر، میدان عرصهٔ منازعه‌ای پویاست که کنش‌گران و نهادها در پی حفظ یا براندازی نظام توزیع سرمایهٔ موجودند. این منازعه به طور پیوسته بر سر مبانی هویت و سلسله مراتب جریان دارد. بدین ترتیب «میدان‌ها مجموعه‌های تاریخی‌اند که در طول زمان سر بر می‌آورند، رشد می‌کنند و گاه نقصان می‌پذیرند و یا از بین می‌روند» (همان: ۶۰۹).

به زعم لویی وکان^۱ ویژگی دیگر میدان در نظر بوردیو «... درجهٔ خودمختاری آن است، یعنی توانایی و قابلیت‌هایی که هر میدان در جریان تحول و تکامل خود به دست آورده تا به مدد آن بتواند خود را از نفوذهای بیگانه مصون دارد و نظام ارزیابی خود را در برابر میدان‌های مجاور و یا معارض حفظ کند و بر پاهای خود بایستد» (همان: ۶۰۹).

برای مثال در این باره می‌توان از مصادیق منازعه‌ای سخن گفت که در جریان آن اصالت هنر سنتی در برابر منافع و مصالح هنر پیشرو قرار می‌گیرد و و اصحاب این هنر در حفظ و بقای آن می‌کوشند. وکان می‌افزاید: «هر میدان جایگاه برخورد پیوسته بین مدافعان اصول خودمختاری در داوری متناسب با آن میدان، و آنانی است که در پی استقرار ملاک‌های غیر خودی‌اند، زیرا برای بهبود بخشیدن به وضعیت زیر سلطهٔ خود نیازمند حمایت نیرویی خارجی‌اند» (همان: ۶۰۹).

۴-۱- رابطهٔ میدان و عادت‌واره

به نظر بوردیو «منطق خاص میدان در حالت درونی شده به شکل خصلت [عادت‌واره] یا دقیق‌تر بگوییم، به شکل آشنایی با قواعد بازی در بطن میدان جای گرفته است» (بوردیو به نقل از شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۴۰). در قاعدهٔ بازی کنش‌گران درون میدان، عادت‌واره شکل‌دهنده عمل و رویه از درون است و میدان طیفی از موقعیت‌ها و حرکت‌های گوناگون را به فرد عرضه می‌کند که می‌تواند هر یک از آن‌ها را با توجه به منافع، هزینه‌ها و امکانات بالقوه

^۱. loie Wacquant

بعدی مرتبط با آن اختیار کند. نیز موقعیت در هر میدان، کنش‌گران را به طرف الگوهای رفتاری خاص متمایل می‌سازد: آنان که از موقعیت سروری برخوردارند، راهبردهای ابقاء و حفظ (وضع موجود توزیع سرمایه) را دنبال می‌کنند، حال آنکه افراد تنزل یافته به موقعیت‌های تابع و زیردست، بیشتر مستعد به کارگیری راهبردهای براندازند (رامین، ۱۳۸۷: ۶۱۰).

همین مورد اخیر، یعنی منازعه برای بقا یا براندازی، یا همان جدال بر سر تنازع بقا در رابطه‌ی میدان‌ها، عرصه‌ی تحلیل مناسبی است که بوردیو برای تحلیل میدان‌های ادبی به کار می‌گیرد. او می‌گوید: «تاریخ میدان ادبی همانا تاریخ مبارزه در راه کسب انحصار برای تحمیل مقوله‌های ادراکی و ارزیابی خود به عنوان مقوله‌های مشروع است. این نفس مبارزه است که تاریخ میدان را می‌سازد. از راه مبارزه است که میدان خود را در زمان حفظ می‌کند» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۲۴).

۵- تمایز^۱

بوردیو در تحلیل فضا بر مفهوم «تمایز» تأکید می‌کند، مفهومی بنیادین در مباحث او که ایده تفاوت و فاصله را بیان می‌کند. به زعم او تمایز، زیربنای مفهوم فضا است. به عبارت دیگر فضا «مجموعه‌ای از مواضع تمایز و همزیست بیرون از یکدیگر است که به وسیله روابطی چون نزدیکی، دوری و نیز به وسیله روابطی که نظم را نشان می‌دهد، مثل رو، زیر، پایین و... تعریف می‌شود. این فضا قطبی شدن جایگاه‌ها و موقعیت‌های عاملان اجتماعی است که حتی قطبی شدن گروه‌ها را نیز در پی دارد. این مفهوم از اساسی‌ترین مفاهیمی است که بوردیو در تحلیل جامعه‌شناسی هنرش استفاده می‌کند و بنا بر آن به طور مثال تمایز میان هنر آوانگارد و هنر سنتی را توضیح می‌دهد» (نک. بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۷ تا ۱۰۲).

گروه‌های اجتماعی که حاصل اشتراک عاملان اجتماعی است براساس میزان دوری یا نزدیکی و یا تمایز و تفاوت از هم در فضای اجتماعی شناخته می‌شوند. این نکته راهی برای

^۱. Distinction

توصیف ساختار اجتماعی می‌گشاید. به زعم بوردیو ساختار اجتماعی، ساختاری ثابت نیست، زیرا «هندسه موقعیت^۱ که ترکیب جایگاه‌های اجتماعی را ترسیم می‌کند، این توانایی را دارد که زمینه‌ساز یک تحلیل دینامیک از حفظ یا تغییر ساختار توزیع امکانات و از این طریق تحلیل ساختار فضای اجتماعی باشد» (همان: ۷۵ و ۷۴).

۱-۵- تمایز: نظام مشروعیت و مقبولیت درون میدان و تولید قطب‌ها

چنانکه آمد در فضای اجتماعی، کنش‌گران در نظام توزیع سرمایه‌ها، برحسب فاصله‌ای که از هم می‌یابند گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند و برحسب عادت‌واره‌هایشان در درون میدان‌ها عمل می‌کنند، در نتیجه می‌توان گفت هر میدان با میدان دیگر در منازعه و درگیری است. تعریف این فاصله، در جریان رقابت و تنازع برای حفظ یا براندازی، امکان نوعی ارزیابی جامعه‌شناختی را فراهم می‌کند که قادر خواهد بود، برحسب مشروعیت یا مقبولیت اجتماعی بیرون میدان و یا مقبولیت در درون میدان، رخداد تکوین و بقای یک زیرمیدان هنری را توصیف کند. فرآیندی که بوردیو در کتاب نظریه کنش (۱۳۸۹)، در فصلی به نام «به سوی یک علم آثار فرهنگی - هنری» برای تحیل تمایز و فاصله میان هنرمندان بازاری و هنرمندان خاصه‌گرای آوانگارد به کار گرفته است.

او عاملان اجتماعی (هنری) را، برحسب موضع‌شان در حوزه فرهنگی، در حال مبارزه‌ای می‌بیند که هدف از آن برخورداری از منافع است. منافع عاملان گاه در فنا و گاه در بقای نظام است. در واقع «منظور از بقا، دفاع از آموزه‌های جزمی، همه‌گیر، مبتذل و معمولی شده است و منظور از فنا، براندازی این آموزه‌هاست که بعضاً شکل بازگشت به سرچشمه‌های اصیل، به خلوص اولیه و نقدهای سنت‌شکنانه و بدعت‌گرایانه است» (بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۳).

^۱ Topologie

البته مولدان هنری در فضای مقدوراتی که حوزه و میدان برای آن‌ها فراهم می‌کند و همچنین منافعی که از درون و یا بیرون میدان برای آن‌ها موجود است و برحسب موقعیت‌شان نسبت به قطب مسلط یا تحت سلطه به سوی مقدورات موجود و متنوع درون فضای اجتماعی سوق می‌یابند. بنابراین مولد یا عامل هنری از آن حیث که یک موقعیت را در یک فضا اشغال کرده‌است و تحت تأثیر الزامات ساختاری شده‌ میدان، همانند سبک‌ها و ژانرهای مختلف و مقبول، «با اتخاذ یکی از موضع‌های زیبایی‌شناختی بالقوه و بالفعل ممکن در حوزه مقدورات و به این ترتیب با گرفتن موضعی درباره موضع‌های دیگر، فاصله‌ دارای اختلاف خود [یعنی فواصل متفاوت خود نسبت به مؤلفان دیگر] را که برای موقعیت و نقطه نظر او حیاتی است، مورد تأیید قرار می‌دهد» (همان: ۹۶ و ۹۵).

بنابراین موضع‌گیری‌ها و قطبی‌سازی‌ها، مواجهه‌ی «بدعت‌گریزان و نوگرایان»، «نوها و کهنه‌ها»، «قدیمی‌ها و جدیدی‌ها» و حتی «پیرها و جوان‌ها» در حوزه میدان‌های هنری، در فضای اجتماعی، قابل تحلیل است.

در نهایت باید گفت که به نظر بوردیو، تحلیل آثار فرهنگی و هنری در تطابق میان دو ساختار هم‌ارز ممکن می‌شود: «ساختار آثار (یعنی ژانرها، فرم‌ها، سبک‌ها و مضامین و غیره) و ساختار حوزه ادبی (یا هنری، علمی، حقوقی و غیره)، حوزه‌ای از نیروها که بدون آن که بخش‌های آن میدان‌های مستقل را تشکیل دهند بر روی هم یک حوزه تنازع را تشکیل می‌دهند. موتور تغییر در آثار فرهنگی، زبان، هنر، ادبیات، علم و غیره، درون منازعاتی قرار دارد که حوزه‌های تولید موارد فوق عرصه آن است. این نزاع‌ها که در پی حفظ یا دگرگون کردن رابطه قدرت نهاده شده در حوزه تولید است، پیامدی دارد که همانا حفظ یا دگرگون کردن ساختار حوزه فرم‌هاست، که در عین حال هم ابزارها و هم اهداف این منازعات را تشکیل می‌دهد» (همان: ۹۴).

تکوین میدان هنر نوگرای ایران در دهه‌های سی و چهل شمسی

تئاتر ایران پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ش. همچون فضای سیاسی و فرهنگی این دوران، تابع شرایط پس از کودتا بود. در این دوران تحولی مهم در تئاتر ایران به وجود آمد. یکی از تبعات این تحول ایجاد تمایزی میان دو رویکرد در تئاتر ایران بود: یک رویکرد که پیش از کودتا، و حتی از سرآغاز تئاتر ایران در قرن سیزدهم شمسی رواج داشت و مایل به نقد اجتماعی و اخلاقی بود و تئاتر و هنر را مصداق کریتیکا (قریتکا)^۱ می‌دانست، و رویکرد دیگر، که پس از کودتا بسیار رونق یافت و از سوی حاکمیت نیز مورد تأیید قرار می‌گرفت، تمایل به ایجاد نمایش سرگرم‌کننده، عامه‌پسند و تولید وارسته و آتراکسیون بود. در چنین فضای اجتماعی‌ای گروه‌های تئاتر ایرانی که اغلب تحت نام تئاتر یا تماشاخانه ظهور می‌یافتند، در حال گرایش به یکی از این قطب‌های موجود بودند و در منازعه‌ای فعال به سر می‌بردند. رویکرد اول که تمایلات سیاسی روشن و وجوه انتقادی اجتماعی و اخلاقی داشت و عاملانش اغلب در ارتباطی پویا با روشنفکری و دانش نوین تئاتری بودند در یک قطب، و عاملان دسته دوم که در قطب مخالف قرار می‌گرفتند، اغلب تابع منافع بودند که هم از ذائقه عامه‌پسند افواه مردم و هم از حمایت‌های حاکمیت وقت کودتا بهره‌مند می‌شدند. شاهد این فاصله و تمایز، که منازعه‌ای آشکار به حساب می‌آید، به آتش کشیده شدن «تئاتر سعدی» و پراکنده شدن هنرمندان خواهان جدیت اندیشه و فرهنگ مترقی و فعالیت‌های وسیع «تماشاخانه تهران» در جهت رونق دادن به تئاتر عامه‌پسند بود.

مصطفی اسکویی (۱۳۷۸) می‌گوید: «به آتش کشیده شدن تئاتر سعدی و حبس و تضییقات درباره دیگر هنرمندان مترقی و ملی‌گرا در تئاترهای «نوبهار»، «فردوسی» و «پارس»، نه تنها دیگر به «تماشاخانه تهران» که مدافع کودتا بود، بهره‌ای نرساند، بلکه به آن لطمه هم

^۱ این اعتقاد میرزا فتحعلی آخوندزاده بود که او را نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی می‌دانند. او در نامه‌ای به میرزا آقا تبریزی و همچنین مکتوبی به میرزا محمدجعفر از انتقادی بودن و فن کریتیکا یاد کرده است که باید در هنر نوین ایران لحاظ شود. نک به آخوندزاده، میرزا فتحعلی، مقالات، گردآورده با قر مومنی، چاپ اول، تهران، انتشارات آوا، ۱۳۵۱

زد. رقابت‌های سالم هنری از میان رفت و تماشاگران واقعی به تئاتر پشت کردند. «تماشاخانه تهران»، پیشاپیش سایر تماشاخانه‌ها، برای جلب عوام در برنامه‌های خود وارفته، مشتمل بر رقص، آواز، استریپ‌تیز، آکروبات و شعبده‌بازی گنجانید و پیشگام در ابتکار پس‌وند، یا صفت لاله‌زاری بر تئاترهای خیابان لاله‌زار شد» (اسکویی، ۱۳۷۸: ۵۷۲).

در چنین شرایطی که تئاتر مردم‌پسند سلطه خود را افزایش می‌داد، رغبت عمومی معطوف به هیجان‌ات و جذابیت‌های تئاتر «لاله‌زاری» می‌شد و قطب دیگر گروه‌های جدیت‌خواه تئاتر را، که خواهان اجرای آثار وزین و فرهنگی تئاتر ایران و جهان بودند، پس می‌راند. این موقعیت در دو دهه سی و چهل شمسی، منازعه میان این دو میدان را به وادی‌ای کشاند، تا از دل خاکستر کودتا، در فضای سیاسی و اجتماعی ویژه آن دوران و اقتضات هنری، «موج نو»ی هنر تئاتر ایران سر برآورد. مولدان هنری موج نو، اغلب برخوردار از سرمایه‌ای فرهنگی بودند که از دو منشأ برمی‌آمد:

نخست دانش نهادینه شده‌ای که از آموزش‌های رسمی و آکادمیک تئاتر نوین فراهم می‌آمد و سپس عنایت به فرهنگ والا و آرمان دگرگون‌ساز اجتماعی و سیاسی، که خود پیامد رویکردهای سیاسی فرهنگی روزآمدی بود که تحت تاثیر جریانات تجددخواه عصر مشروطه و پس از آن به وجود آمده بود و همچنین از نوسازی متمایل به الگوهای غربی و غیرایرانی، که در عصر پهلوی اول در سیاست فرهنگی و اجتماعی ایران حاکم بود، متأثر می‌شد. علاوه بر این باید نقش جریانات روشنفکری و سیاسی چپ‌گرا را نیز مدنظر قرار داد که هدفشان دگرگونی اجتماعی توده مردم برای گریز از پوپولیسم و عوام‌فریبی فرهنگی و سیاسی بود و می‌کوشیدند آرمان دگرگونی زیربنای اقتصادی و سیاسی را در روبروای فرهنگی نیز تحقق بخشند و گفتمان عدالت‌خواهی را در صورت انتقادی خود به یک مسئله تبدیل کنند؛ امری که از دهه بیست شمسی تا دهه پنجاه، اغلب از سوی هواداران این اندیشه پی‌گیری شد و البته در درون میدان هنری نوگرایی ایران یک جریان و قطب مسلط به شمار می‌رفت.

موج نو

اطلاق موج نو به جریانی در تئاتر ایران که به طور جدی از نیمه دوم دهه سی آغاز شده بود خود یکی از نشانه‌های فاصله‌گیری گروهی از عاملان و مولدان فرهنگی، ادبی و هنری است که خواهان تغییر در شکل‌ها و سیاق‌های هنری و ادبی زمانه بودند و تمایل آن‌ها به ایجاد یک نظام رغبت تازه، خلاف آمدِ ذائقه عامه‌پسند رایج، حاصل موضع‌گیری آن‌ها و اتحاد تدریجی در قطبی بود که رویه متعارف را به چالش می‌کشید و منازعه‌ای را شکل می‌داد، که هدفش تکوین و تدوین دسته‌بندی تازه‌ای از هنر بود. در اغلب هنرها گروهی از هنرمندان ظهور می‌کنند که علاوه بر توجه به تأثیرات هنر در جامعه، بیشتر خواهان مقبولیت و مشروعیت درون‌گروهی هستند، تا اقبال و توجه عام، که شهرت را برای آن‌ها به ارمغان خواهد آورد.

منشأ سرمایه فرهنگی این گروه جدید، یکی آموزه‌های دانشورانه و سامان‌مندی است که از تعالیم جدی و رسمی تئاتر نوین برآمده است. سابقه این آموزش‌ها به تلاش‌های اولیه برای تشکیل مدارس هنری آموزش تئاتر برمی‌گردد که حدوداً از سال ۱۳۱۵ ش. تشکیل شدند، مواردی همچون تشکیل کلاس «تئاتر شهرداری» به سرپرستی «علی دریابیگی» (نک به لایق، ۱۳۸۴: ۱۷) و متعاقب آن گشایش «هنرستان هنرپیشگی» در سال ۱۳۱۸ ش. به همت سیدعلی نصر (همان: ۱۷) که فارغ‌التحصیلان اشاستخوان‌بندی مولدان تئاتر در دو دهه‌ی بعد را شکل دادند.

اما در دوره پس از کودتا و رکود تئاتر مترقی، در سال ۱۳۳۵ ش. گروهی از رجال و اساتید ادبیات و تئاتر گردهم آمدند و نتیجه آن مباحثه در باب چگونگی تقویت بنیه علمی و ارائه متدهای سامان‌مند تئاتر غربی توسط اساتید خارجی بود. در نتیجه با دعوت از «فرانک سی. دیوید سن» و پس از او «جرج کوپین بی» در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، کلاس‌های تئاتر برگزار شد (نک به اسکویی، ۱۳۷۸: ۵۷۴ و لایق، ۱۳۸۴: ۱۹).

علاوه بر این با تأسیس «اداره هنرهای دراماتیک» به وسیله اداره تازه تأسیس «هنرهای زیبای کشور» به سرپرستی دکتر مهدی فروغ در سال ۱۳۳۷ ش. «هنرستان آزاد هنرهای نمایشی» به وجود آمد (لایق، ۱۳۸۴: ۱۹).

حاصل این آموزش‌ها تربیت نسل تازه‌ای از مولدان هنری بود که با ورود به گروه‌های تازه تأسیس به بخشی از موج نو در تئاتر ایران شکل دادند. این آموزش‌های شبه دانشگاهی تا سال ۱۳۴۳ ش. ادامه داشت تا آنکه «هنرکده هنرهای دراماتیک» به «دانشکده هنرهای دراماتیک» تبدیل شد (همان: ۲۰).

این اتفاق مقارن با تشکیل «وزارت فرهنگ و هنر» و تأسیس «تالار بیست و پنج شهریور (سنگلج فعلی)»، یعنی حضور رسمی حاکمیت سیاسی در هدایت فعالیت‌های تئاتر ایران بود. در سال ۱۳۴۵ ش. دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران نیز با افزودن رشته نمایش، یکی دیگر از مبادی آکادمیک، تربیت مولدان تئاتر را به عهده گرفت. علاوه بر این، باید نقش دانش‌آموختگانی را در نظر داشت که تحصیلات هنری خود را خارج از ایران انجام داده بودند و گاهی به عنوان سرگروه و راهنما در گروه‌های موج نو فعالیت می‌کردند.

تابع چنین مقدماتی، در میان مولدان تئاتر گویی نظامی از سلسله مراتب و دسته‌بندی تازه پدید می‌آید: دانش‌آموختگان و دانش‌نیاموختگان تئاتر. همین اصل نوعی خصلت در مولدان تئاتر ایجاد می‌کرد که اغلب آن‌ها را به سوی یکی از قطب‌های موجود در فضای هنری تئاتر ایران سوق می‌داد و میدان‌هایی را پدید می‌آورد که بعدها میدان تئاتر نوگرای جدید (موج نو) و میدان تئاتر عامه‌پسند و سرگرمی‌ساز (لاله‌زار) نامیده شدند.

اما سرمایه فرهنگی و علمی نسل نوگرا، علاوه بر تأثیر آموزش‌های آکادمیک تئاتر، تابع تأثیرات آموزش‌های غیررسمی مدرسه‌ای نیز بود که توسط عاملان شکل‌دهنده به گروه‌های نمایشی، از جمله گروه «آناهیتا» به رهبری مصطفی و مهین اسکویی و گروه هنر ملی به

هدایت شاهین سرکیسیان صورت می‌گرفت. هم اسکویی و هم سرکیسیان، تعلیم تئاتری خود را در خارج از ایران دیده بودند (فنائیان، ۱۳۸۶: ۷۳).

اسکویی‌ها متأثر از هنر تئاتر مسکو^۱، به ترویج «سیستم» استانیسلاوسکی می‌پرداختند و شاهین سرکیسیان که خود تعلیم غیرآکادمیکی در فرانسه دیده بود (نک به لایق، ۱۳۸۴)، همین «سیستم» و چشم‌اندازهای تئاتر مدرن را به جوانانی که در محفل خانگی او گرد می‌آمدند، می‌آموخت. نکته قابل توجه آن است که هم در تعلیم مدرسه‌ای و هم در آموزه‌های ناشی از فعالیت این دو گروه، عنوان «سیستم» استانیسلاوسکی نقطه مشترک بود. «سیستم» غایتی طبیعت‌گرایانه، علمی و جامعه‌شناختی را در تولید تئاتر مدنظر داشت و شاید استعاره «سیستم» خود هدفی برای نظام‌مندی متفاوت در تئاتر ایران به شمار می‌رود.

اما نکته مهم‌تر ساختار ذهنی شده سیاسی بود که از این تأثیرات به وجود می‌آمد که بعدها نمودی در ساختارهای عینی هنر می‌یافت. گروه آناهیتا تمایلات چپ مارکسیستی داشت و حتی گاهی می‌توان آن را پیامد ایدئولوژی تئاتر متعهد شوروی دانست. این گروه در امتداد گرایش چپ غالب در تئاتر ایران بود که پیش از گروه آناهیتا در افکار کسانی چون عبدالحسین نوشین وجود داشت. اما سرکیسیان، که گاهی او را پدر تئاتر پیشرو ایران نامیده‌اند (نک. لایق، ۱۳۸۴)، ظاهراً تمایل سیاسی روشنی به دسته‌های فکری مرسوم آن زمان ایران نداشت، بلکه افکار او از قماش روشنفکری مدرنی بود که مشابه آن را می‌توان در افکار صادق هدایت دید. از قضا، سرکیسیان دوستی و مراوده‌ای نیز با هدایت داشت. ادامه مسیر گروه آناهیتا با خط فکری معهودش در دههٔ چهل شمسی، تئاتر نوینی بود که تمایلات فکری چپ خود را رها نکرد، اما تداوم مسیر سرکیسیان، مجرایبی است که «کارگاه نمایش» از آن به وجود آمد.

شاهین سرکیسیان و گروه هنر ملی، با قصد برانگیختن ذائقهٔ هنری متعالی در مخاطبان، در پی ایجاد تئاتر ملی بودند؛ البته تئاتری که منطبق بر قاعده‌مندی‌های دراماتیک متداول در

^۱ . اسکویی‌ها در «انستیتوی دولتی هنرهای تئاتر مسکو» در شوروی تعلیم دیده بودند.

تئاتر غربی است اما می‌خواهد با مسائل اجتماعی و فرهنگی ایران نیز قرابت داشته باشد. او و هموندانش، این ساختار ذهنی را در تشکیل تئاتری با صبغه بومی و ملی پدیدار کردند. گروه هنر ملی در بروشور نمایش‌های «محلل» و «افعی طلایی» تأکید می‌کنند که «درام غنی ما باید از سرچشمه فیاض افسانه‌ها، ترانه‌ها و ادبیات اصیل سیراب گردد و با رعایت اصول صحیح درام‌نویسی تنظیم شود» (ریشه‌ری، ۱۳۸۶: ۱۷). در اساسنامه گروه هنر ملی، هدف اعتلای هنرهای نمایشی ایران با توجه به منابعی از فرهنگ ایرانی برشمرده شده است «که مبین روحيات، روابط و علايق مادی، معنوی و اجتماعی و مذهبی و تاریخی ایران و ایرانی است...» (فنائیان، ۱۳۸۶: ۷۳).

این هدف، و نیل به تحقق آن به مثابه سرمایه‌ای نمادین و چون میراثی در فعالیت‌های آتی «کارگاه نمایش» تأثیر گذاشت. عباس جوانمرد و علی نصیریان، در همراهی با سرکیسیان، پروژه تئاتر ملی را پی‌گیری کردند، اگرچه چندی نگذشت که سرکیسیان را کنار گذاشتند و به گونه‌ای او را از گروه هنر ملی حذف کردند، تا او خود گروه «تئاتر مروارید» را پایه بگذارد و پس از چندی از دنیا برود. عباس جوانمرد پروژه تئاتر ملی را به شیوه‌ای مستقل ادامه داد، اما علی نصیریان خود را به حوزه قدرت سیاسی و اداره هنرهای نمایش نزدیک‌تر کرد و حاصل این پیوند پذیرش مسئولیت اداره هنرهای تئاتری بود.

بنابراین در آستانه ورود به دهه چهارم شمسی، گرایش‌های عمده تئاتر ایران چنین بود:

- ۱- تئاتر آتراکسیون (واريته‌های نمایشی و سرگرم‌ساز): گروه‌های لاله‌زار
- ۲- تئاتر نوگرایی متمایل به طیف چپ‌گرا با غایت‌مندی‌های سیاسی معطوف به ایدئولوژی‌های چپ: گروه آناهیتا
- ۳- تئاتر نوگرایی ملی و معطوف به تحقق تئاتر ملی، که هدفش پیوند زدن تئاتر علمی به میراث ملی، فرهنگ عامه و تاریخ و اساطیر ایرانی بود: گروه هنر ملی و تئاتر بیست و پنج شهرپور (سنگلج فعلی)

تئاتر لاله‌زار به همراه فیلم‌فارسی هرچه بیشتر مقبولیت عام می‌یافت و در فضای اجتماعی قطبی را ایجاد می‌نمود که غلبه و استیلای آن بر تئاتر متفاوت نوگرا، از اقبال عمومی عامه تماشاگران نشأت می‌گرفت. اما در قطب مقابل مقبولیت و مشروعیت موج نوی تئاتر بیشتر به پذیرش قاعده‌های هنر ساز در میان هنرمندان روشنفکر و دگرگونی خواه معطوف می‌شد و متمایل به درون میدانی بود که خصلت‌هایش را از سرمایه فرهنگی تئاتر علمی، آرمان‌گرایی مخالف با سلطه سیاسی و اقتدار استیلاگر حاکم بر جامعه ایرانی و هویت ملی می‌گرفت. با این حال، همزمان منازعه‌ای در درون همین میدان وجود داشت: مولدان مایل به چپ‌فکری و آرمانخواهی ایدئولوژیک آن‌ها، در مقابل تاریخ‌گرایی و هویت‌یابی ملی و آوانگاردیسم هنری و گهگاه از نظر سیاسی خنثای مولدان تئاتر ملی قرار می‌گرفتند و این خود تمایزی را در درون میدان موج نوی تئاتر ایران شکل می‌داد. «کارگاه نمایش» خود زیرمیدانی بود حاصل این منازعه درون میدان موج نو تئاتر ایران.

رابطه موج نو و حوزه اقتدار سیاسی

بسیاری تشکیل «کارگاه نمایش» را محصول جشن هنر شیراز می‌دانند (نک. خرم‌زاده اصفهانی، ۱۳۸۷: ۱۵۹ و ریشه‌ری، ۱۳۸۶: ۴۵)؛ جشن هنر شیراز یکی دیگر از آبشخورهای سرمایه فرهنگی موج نوی تئاتر ایران است، که به خصوص توسط «کارگاه نمایش» به سرمایه نمادین تبدیل شد. البته گفتنی است که جشن هنر شیراز نتیجه نهایی حضور اقتدار سیاسی در راهبرد هدایت فرهنگی و هنری از جمله هنر تئاتر بود. سابقه حضور اقتدار سیاسی حاکمیت، که سرمایه اقتصادی تولید هنر را در دست می‌گرفت و می‌کوشید منافع و منابع اقتصادی تولید تئاتر را در دو دهه سی و چهل شمسی از حوزه تئاتر خصوصی به تئاتر دولتی منتقل کند، به سال ۱۳۲۹ ش. برمی‌گردد. این فرایند ابتدا با تأسیس «اداره کل هنرهای زیبا» در سال ۱۳۲۹ ش.

که هدفش تربیت کارشناس و هنرمند در رشته‌های گوناگون هنری بود، آغاز گردید (لایق، ۱۳۸۴: ۱۸ و فنائیان، ۱۳۸۶: ۱۶۶).

این امر ورود جدی حاکمیت سیاسی به طراحی راهبردهای اجتماعی و فرهنگی و هنری، از جمله تئاتر بود. در سال ۱۳۳۷ ش. دولت با تأسیس «اداره هنرهای دراماتیک»، در راستای حمایت از هنرمندان، گروه زیادی از ایشان را به استخدام خود درآورد و برخی از مولدان تئاتر در فضای مقدماتی اقتصادی آن زمان به سمت آن سوق پیدا کردند. این گرایش‌ها منافع دیگری از جمله سالن اجرا و امکانات دولتی را نصیب مولدان می‌کرد و بدین ترتیب به نوعی مقابله تئاتر خصوصی و دولتی آغاز شد.

وجه نظامی اداره هنرهای دراماتیک مسیر مشخصی را در کنترل فعالیت‌ها و حتی سانسور و بایکوت جریان‌ها خاص تئاتری، دسته‌بندی گروه‌ها بر اساس افکار و گرایش‌های فکری و تخصیص و عدم تخصیص امکانات میان گروه‌ها به وجود می‌آورد. برخی از هنرمندان در رأس مدیریتی این نهاد کنترل‌کننده و ظاهراً مدافع فعالیت‌های تئاتری قرار گرفتند.

نکته پراهمیت دیگر در این دهه، اعمال سیاست‌های فرهنگی روشن حاکمیت در ترسیم افق آینده هنر و ادبیات ایران، هم‌سو با سیاست‌های کلی نظام، از جمله تأسیس نهادها و بنیادهای حامی هنر، چون بنیاد هنری «فرح پهلوی» و ایجاد جشن هنر شیراز بود. از شروع برنامه سوم عمرانی کشور در سال ۱۳۴۳ تا برنامه چهارم در سال ۱۳۴۸ ش. تلاش دولت در تعیین راهبردهای فرهنگی ایران نشانگر تصمیم جدی در هدایت ویژه هنر ایران است (فنائیان، ۱۳۸۶: ۷۸ و ۷۷).

در سال ۱۳۴۶ ش. در یکی از بندهای قانون مصوب شورای عالی فرهنگ و هنر، هدف ایجاد هماهنگی در طرح‌ها و برنامه‌ها و اقدامات فرهنگی و هنری کشور اعلام شده است (همان: ۸۹). همین شورا در سال ۱۳۴۸ ش. تحت عنوان «سیاست فرهنگی ایران» می‌کوشید تا تمام فعالیت‌ها ذیل همین سیاست انجام شود. با ایجاد قانون سیاست فرهنگی، نهادینه کردن

ساختارهای فکری مطلوب دولت و حاکمیت سیاسی ایران در دوره پهلوی دوم، در جمع کردن فعالیت‌ها در چشم‌انداز مطلوب دولت (که در برنامه‌ها به تفصیل آمده بود) در وزارت فرهنگ و هنر نمود می‌یافت. این سیاست فرهنگی هم‌ارز رخدادهای اجتماعی و سیاسی انقلاب سفید شاه و ملت نیز قرار می‌گرفت. از یک سو هدف آن «صیانت از میراث ملی» و از سوی دیگر هدفش ارائه چشم‌اندازی از آینده‌ی ایران «در حال جهش تاریخی» بود، چنانکه در متن فرمان فرح پهلوی آمده است: «... کشور ما در جریان یک جهش بزرگ تاریخی است که پیروزی کامل آن به بسیج همه منابع فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی کشور نیاز دارد» (همان: ۸۴).

جشن هنر شیراز نیز چنین مصارف تبلیغاتی‌ای داشت. مازیار بهروز (۱۳۸۰) در کتاب «شورشیان آرمانخواه و ناکامی چپ در ایران» معتقد است «حمایت دولت پهلوی از اقدام قطبی [در راه‌اندازی جشن هنر] به خاطر مصارف تبلیغاتی بود. آنان بدین وسیله سعی داشتند دُول جهان مرفقی را متقاعد سازند که ایران با انقلاب سفید شاه، گام در مسیر پیشرفت و مدرنیته گذاشته است» (بهروز، ۱۳۸۰ به نقل از ریشه‌ری، ۱۳۸۶: ۳۴).

اما هدف جشن هنر شیراز، چنانکه در اولین بروشور آن آمده، یکی بزرگداشت هنرهای اصیل ملی و بالا بردن سطح فرهنگ در ایران و دیگر آشنایی با هنرمندان خارجی و آثارشان و آشنا شدن ایرانیان با آخرین تحولات هنری و فرهنگی دنیا و علاوه بر این رویارویی هنرهای شرق و غرب ذکر شده است (خرم‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

«کارگاه نمایش» از همین جشن هنر برآمد و بخشی از سرمایه فرهنگی و سپس سرمایه نمادین آن مأخوذ از همین جریان است. فرخ غفاری، قائم مقام مدیرعامل جشن هنر شیراز می‌گوید: «جشن هنر شیراز دارای یک کارگاه نمایش است که در این چند سال عمل خود به صورت فعالی در زمینه تئاتر پیشرفته، با جستجو در تئاتر به کار پرداخته و نمایش‌هایی را برای اجرا در جشن هنر شیراز آماده کرده است» (غفاری در مجله تلاش، ۱۳۵۱، به نقل از خرم‌زاده اصفهانی، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

رضا قطبی که از سوی فرح پهلوی بانی جشن هنر شیراز و تأسیس و گسترش رادیو و تلویزیون ملی بود، همین کارگاه نمایش را در تهران بنیاد نهاد. می‌تواند گفت بهره‌مند شدن کارگاه نمایش از سرمایه مالی و اقتصادی حاکمیت، از رهگذر تشکیل شدن آن به عنوان شعبه-ای از تلویزیون ملی ایران، و برخورداری از خصلت‌های برآمده از ویژگی‌های جشن هنر، وابستگی خودآگاه و ناخودآگاه آن را به سیاست فرهنگی حاکمیت سیاسی و سلطه سیاسی آن نشان می‌دهد.

کارگاه نمایش

جشن هنر شیراز، که ترکیبی عجیب از هنرهای سنتی ایران از جمله تعزیه و موسیقی فولکور ایران و نوگراترین تجربه‌های تئاتر آزمایشگاهی و آوانگارد (پیشرو) جهان، از جمله آثار پیترو بروک، یژوی گرتفسکی، فرناندو آرابال بود، مجادله‌ای در فضای اجتماعی و هنری ایران برانگیخت. مخالفان آن از عدم تطابق این رویداد با فرهنگ ایرانی سخن می‌گفتند، آن را عبث و گذرا می‌پنداشتند و چنانکه سعید سلطان‌پور از بنیانگذاران گروه «انجمن نمایش ایران» معتقد بود، «تلویزیون نیز با امکانات جدید، کارکنان تئاتر را جلب کرد و برای تئاتر طبق سلیقه خاص سردمداران هنری خویش برنامه ریخت و تئاتر را کم‌کم به مدرنیسم بی‌بند و بار آلود، اهمیت محتوا را به شدت منکر شد و شکل‌های آبستره را به تئاتر تحمیل کرد و به تئاتر فرم، امکان فعالیت داد و جوانان را با ادعای مافوق مدرن خود فریفت تا آنجا که توانست برای تغییر سیر نمایشنامه‌نویسی و نمایشنامه‌نویسان جوان کوشید (سلطان‌پور، ۱۳۵۱ به نقل از خرم‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۵۷). در ادامه سلطان‌پور این گونه فعالیت را تجلی «خودپرستی هنر فئودال - بورژوازی» و تئاتر «ارتجاعی» می‌داند که جشن هنر شیراز فراهم می‌کند تا طی این فرایند آن را جهانی کند. او این جریان را قلب فرهنگ فولکلور در صورت‌های فاقد محتوا برمی‌شمارد و آن را ترویج عرفانی بی‌خاصیت، افسون‌ده و بیمارگونه معرفی می‌کند. (همان: ۱۵۸)

بدین ترتیب میراث جشن هنر، همان «نامتداول» بودن و نامتعارف بودن است که در هدف‌گذاری «کارگاه نمایش» به مثابه یک زیرمیدان و میدان هنر موج نو ایرانی ذکر شده بود. بیژن صفاری، دبیر کارگاه نمایش، معتقد است که رویارویی هنر تئاتر ایران با امکانات هنری تئاتر غرب و شرق در این جشن، تجربیاتی را حاصل می‌کند که برای هنرمندان ما چه در زمینه تئاتر و چه در زمینه موسیقی و هنرهای دیگر لازم و ضروری است و «همین موجب ایجاد کارگاه نمایش گردید که کار آن پرداختن به گونه‌ای نه متداول بلکه تجربی بود، تا مکانی باشد برای کسانی که تئاتر بر ایشان مسئله برتری است» (به نقل از ریشه‌ری، ۱۳۸۶: ۴۵).

کارگاه و اعضای آن

«کارگاه نمایش» در خردادماه ۱۳۴۸ ش. در ملکی اجاره‌ای در چهارراه یوسف‌آباد تأسیس شد و به گفته آربی اوانسیان «اولین آیین‌نامه کارگاه نمایش به سرپرستی فریدون رهنما تصویب شد. بیژن صفاری سرپرستی کارگاه را به عهده گرفت و [عباس] نعلبندیان به عنوان مدیر داخلی برگزیده شد» (خرمزاده، ۱۳۸۶: ۲۰۵).

علاوه بر این پرویز زاهدی، محمد ژیان و شهرو خردمند نیز از اعضای اصلی شورای مدیریتی کارگاه بودند.

کارگاه در طول حیات خود از چهارگروه عمده تشکیل شده بود:

- ۱- **گروه بازیگران شهر:** آربی اوانسیان، پرویز پورحسینی، مهین تجدد، سوسن تسلیمی، سیاوش تهورث، فهیمه راستکار، صدرالدین زاهد، فریدون یوسفی، محمدباقر غفاری، فردوس کاویانی، علیرضا مجلل، بیژن مفید، جمیله ندائی، نسرین رهبری
- ۲- **گروه تئاتر تجربی:** ایرج انور، هوشنگ توکلی، محمد جعفری، محمدرضا خردمند، اکبر رحمتی، فریده سپاه‌منصور، شهناز صاحبی، محمد نوایی

۳- گروه تئاتر کوچه: مرتضی اردستانی، هوشنگ توزیع، علی جاویدان، اسماعیل خلج،

رضا رویگری، فریبرز سمندریور، رضا ژیان، شکوه نجم‌آبادی، فریدون یوسفی

۴- گروه اهرمن: آشور بانی پال بابلا، مهوش افشارپناه، حسین ایری، منوچهر جهانگیری،

حسین محبابهری، میترا قمصری، شهره آغداشلو (نک به ریشه‌ری، ۱۳۸۶: ۴۹)

کارگاه نمایش به مثابه یک مصنوع اجتماعی

بورديو کنش‌گران را در واقع فعال و شناسا می‌داند که به یک راهیابی عملی مجهزند. یعنی به نظامی از ترجیح‌ها و اصول نگرش نسبت به امور و طبقه‌بندی آن‌ها (همان چیزی که معمولاً آن را ذوق و سلیقه می‌نامند)؛ نظامی از ساختارهای معرفتی پایدار (که عمدتاً و علی‌الاصول محصول ذهنی شدن جمعی ساختارهای عینی است) و الگوهای عمل که به درک موقعیت و پاسخ نسبت به آن جهت می‌دهد. عادت‌واره، همین نوع از احساس راهیابی عملی و درک ضرورت انجام چیزی است که در یک شرایط خاص باید انجام داد، همان چیزی که درک جهت یا هنر پیش‌بینی آینده‌بازی نامیده می‌شود؛ آینده‌ای که به صورت بالقوه در وضعیت فعلی بازی نهفته است (بورديو، ۱۳۸۹: ۶۴ و ۶۳).

بنابراین این راهیابی عملی که برحسب عادت‌واره‌ها ایجاد می‌شود، مصنوعی اجتماعی تولید می‌کند که براساس ویژگی‌هایی در یک گروه وحدت می‌یابند. شانس بقا در گروه براساس نزدیکی‌های عاطفی و سلیق و ارزش‌ها و همجواری در فضای موقعیت اجتماعی براساس همین سلیق و علایق وجود دارد، این که چگونه گروه استعداد پذیرش متقابل یکدیگر را در به رسمیت شناختن یکدیگر می‌یابند و چگونه ثروت نمادین را با هم به اشتراک می‌گذارند. (نک. بورديو، ۱۳۸۹: ۷۶ و ۷۵). بنابراین می‌توان تکوین «کارگاه نمایش» را برحسب چنین ویژگی‌هایی به مثابه یک مصنوع اجتماعی توصیف کرد:

ویژگی‌های وحدت‌بخش مصنوع یا گروه اجتماعی	ویژگی‌های عاملان حاضر در کارگاه نمایش
- هنری	

<p>الف: ارزش‌های مشترک براساس علاقه و گرایش به سبک‌های نوین تئاتر جهان، خاصه تئاتر تجربی و آزمایشگاهی</p> <p>ب: گرایش مشترک به دگرگون کردن قاعده بازی در درون میدان هنری آوانگارد برای شکل دادن به آینده بازی (ایجاد تئاتر نامتعارف و تجربی در ایران)</p> <p>ج: علاقه مشترک و رغبت به جمع کردن تجربه‌های نامتداول و فعالیت‌های حرفه‌ای تئاتر</p> <p>د: علاقه مشترک برای تولید مخاطبان ویژه مایل به ارزش‌های متعالی و فرارونده به سطوح بالای فرهنگی و دارای ذوق عالی</p>	<p>۱- شانس بقا براساس نزدیکی عاطفی، سلیق و ارزش‌ها</p>
<p>الف: برآمدن آن‌ها از طبقه‌های نسبتاً مشترک اجتماعی اغلب برآمده از طبقه متوسط با برخورداری از سرمایه اقتصادی مشابه</p> <p>ب: اغلب آن‌ها سرمایه فرهنگی ناشی از دانش‌آموختگی را به ارزش و مرتبه اجتماعی تبدیل کرده بودند تا در جایگاه بالاتری از جامعه به حساب آیند.</p> <p>ج: سلیق ناشی از طبقه خود را در دیالکتیکی پویا با علایق نوگرایانه خود ممزوج می‌کردند (تلفیق سرمایه‌های ادبی و فولکور با شکل‌های آوانگارد و تئاتر تجربی).</p>	<p>۲- همجواری در فضای موقعیت‌های اجتماعی و نزدیکی سلیق و علایق وابسته به این موقعیت‌ها (نزدیکی علایق و سلیق براساس همجواری اجتماعی)</p>
<p>الف: افق مشترک در مبادله سرمایه فرهنگی و تولید ثروت نمادین مشترک، آن‌ها را دارای قابلیت پذیرش یکدیگر نمایش می‌داد.</p> <p>ب: اهمیت دادن به تئاتر ملی در افق تئاتر جهانی و بین‌المللی، علاقه یکسان به فرم‌گرایی و زبان و بیان نامتعارف، گرایش منحصر به خود در باورهای مذهبی و عرفانی (حتی مغایر با باور رایج در جامعه)، تمایل به آیین‌های قومی و ملی و ادبیات فولکور و استخراج صورت‌های نوین از آن‌ها.</p> <p>ج: پذیرش گروه‌های تئاتری غیرعضو جهت اجرا و</p>	<p>۳- استعداد پذیرش متقابل یکدیگر و به رسمیت شناختن یکدیگر ذیل پروژه‌های واحد.</p>

<p>فعالیت در کارگاه به شرط نامتداول بودن، تجربی بودن و پیشرو بودن</p> <p>الف: فرایند مستمر تبدیل سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی به ثروت‌های نمادینی که آن‌ها را از میدان‌های دیگر تئاتر روزگارشان متمایز می‌کرد.</p> <p>ب: ثروت‌های نمادین‌شان حاصل گذراندن سرمایه‌های فرهنگی ویژه از ادراکی است که ملاک‌های خاص بودن، خودمختاری، یگانگی و متمایز بودن را تولید می‌کند.</p>	<p>۴- اشتراک در ثروت‌های نمادین</p>
--	-------------------------------------

مواضع؛ موضع‌گیری‌ها و راهبردهای «کارگاه نمایشم

در فضای مقدمات اجتماعی که ذکر آن پیش‌تر آمده و ذیل مراجع سرمایه‌های فرهنگی و اقتصادی در زیرمیدان تازه‌ای که در حال تکوین بود، می‌توان مواضع عاملان و مولدان هنری کارگاه نمایش در فعالیت گروهی وحدت یافته را، که موجب فاصله گرفتن و تمایز ایشان با فعالیت‌های متعارف و متداول زمانه‌شان بود، اینگونه ترسیم نمود:

موضع‌گیری‌های مولدان در کارگاه نمایش	ریخت‌شناسی مواضع در هندسه موقعیت‌ها
<p>الف: وابستگی به روشمندی تئاتر بعد از سرکیسیان.</p> <p>ب: توجه به تئوری‌های کاوشگرانه تئاتر جدید جهان پس از نظریه آنتون آرتو و تئاتر آزمایشگاهی.</p>	<p>۱- قرار گرفتن در قطب وابسته به هنر علمی و سیستماتیک.</p>
<p>الف: تلاش برای فاصله گرفتن کامل از تئاتر عامه‌پسند و لاله‌زاری (تئاتر آتراکسیون).</p> <p>ب: تمایلات رادیکال در دگرگونی و حتی براندازی زیبایی‌شناسی و فرم بیانی تئاتر معمول و متداول ایران.</p> <p>ج: ایجاد فاصله حتی با گروه‌های نوگرای دیگر که در موج نو فعالیت می‌کردند.</p>	<p>۲- قرار گرفتن در قطب جدیدها، جوان‌ها و بدعت‌گذارها.</p>
<p>د: ارائه تجارب نو و سنت‌شکنانه برای بدعت‌گذاری چنانکه گاهی علاوه بر نوآوری‌های زیباشناختی، تمایزی آشکار با سیاق معمول فرهنگی و اجتماعی و اخلاقی</p>	

<p>ایران داشت.</p> <p>الف: وابستگی مالی و سازمانی به تلویزیون ملی ایران. ب: حرکت در راستای سیاست فرهنگی که به قصد نمایش جهش فرهنگی به آینده متمدن تدوین شده بود. ج: امکان ارائه خود در مجامع بین‌المللی از سوی قدرت حاکمه سیاسی د: تأثیرپذیری خود آگاه و ناخودآگاه از اعمال سیاست‌های حاکمیت که از راه مدیریت تلویزیون به صورت غیرمستقیم القاء می‌شد.</p> <p>الف: فارغ از دل‌نگرانی از نامقبول افتادن نزد عامه مردم و اجرا در فضاهای محدود کارگاه با مخاطبین اندک و اغلب از طیف طبقات بالادست و خواهان آثار نامتعارف، به قصد جلوه‌گری روزآمدی و تمایز آن‌ها از ذائقه هنری عامه پسند و یا روشن‌فکران پیشرو نوگرا که علائق مشترکی با آثار تولیدی کارگاه داشتند. ب: بی‌اعتنایی به نقدهای مخالف با رویه کارگاه، که نامتعارف بودن و بدعت‌های عجیب آن‌ها را مذموم می‌شمردند و حتی آن‌ها را طرد می‌کردند. ج: ستایش درون‌گروهی در مصاحبه‌ها و نوشته‌ها از فعالیت‌های کارگاه که گویی هنری بودن و مقبول بودن و تأثیرگذار بودن آثارشان را اغلب خود مولدان درون کارگاه و قشری نوگرا، که همسو با سرمایه‌های فرهنگی و نمادین کارگاه بودند، تأیید می‌کردند.</p> <p>الف: گرایش به فرم‌گرایی مفرط، آوانگاردیسم قاعده-شکن، فقدان درک خودآگاه در نگاه به تاریخ، گریز از واقع‌گرایی انتقادی و تمایل به رئالیسم خنثی که تنها توصیف‌کننده واقعیت بود نه منتقد آن. تمایل به فانتزی، به آیین‌های تخیل‌کننده شبه‌عرفانی و گاه بدوی‌گرا (چنانکه تئاتر تجربی غرب در پی آن بود) و</p>	<p>۳- قرار گرفتن در قطب وابسته به قدرت سیاسی و بهره‌گیری از منافع اقتصادی که از راه ربط مستقیم به حاکمیت سیاسی و از مجرای سیاست فرهنگی حاصل می‌شد.</p> <p>۴- قرار گرفتن در جایگاه تمایل به مقبولیت و مشروعیت‌یابی درون‌گروهی، اغلب گریز از شهرت عام.</p> <p>۵- قرار گرفتن در مقابل قطب مسلطی از مولدان تئاتر که دارای تمایلات چپ‌گرایانه مارکسیستی بودند و خواهان توجه به محتوای ایدئولوژیک مبارزه علیه سلطه حاکمیت سیاسی نیز به وسیله واقع‌گرایی انتقادی، آرمان دگرگونی اجتماعی از راه هماهنگی تئاتر با خواست تغییر در زیربنای اجتماعی و سیاسی</p>
---	---

زیبایی‌شناسی‌ای که ذائقه توده را در نظر نمی‌گرفت و تمایلات بورژوازی داشت، در مقابل مضامین و شکل‌های مطلوب قطب چپ‌گرا قرار می‌گرفت. این امر موجب می‌شود که در تحلیل‌ها کارگاه حتی گاهی نوعی راست‌گرایی متمایل به تأمین مشروعیت سلطه سیاسی حاکم قلمداد شود.	تعقیب می‌کردند.
---	-----------------

نتیجه

«کارگاه نمایش» به عنوان یک مصنوع اجتماعی حاصل تمایز معناداری از تئاتر متعارف ایران در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی است. «کارگاه نمایش» زیرمیدانی است درون حوزه وسیع‌تری که می‌توان آن را «موج نو» تئاتر ایران نامید. تکوین کارگاه نمایش و تمایز آن از میدان‌های حاضر در هنر تئاتر آن روزگار حاصل ایجاد سرمایه‌های فرهنگی و نمادینی است که به عنوان میراث از موج نو تئاتر ایران دریافت کرده بود. مابقی منافع و سرمایه‌های اقتصادی کارگاه از وابستگی آن به حاکمیت سیاسی ناشی می‌شود.

کارگاه نمایش کوشید براساس تأثیراتی که از جشن هنر شیراز و سیاست فرهنگی حاکمیت و آرمان هنر نامتعارف گرفته بود، در عین تلاش برای وحدت یافتگی خود درون زیرمیدانی با نظام رغبت و علائق مشترک، خود را در قطب مخالف هنر تئاتر متمایل به چپ‌گرایی از یک سو و تئاتر عامه‌پسند لاله‌زار از سوی دیگر قرار دهد و به میراثی برای نسل نوگرایی پس از خود تبدیل شود. در این میان حفظ و بقای آن‌ها را به جمع‌آوری و حفظ ارزش‌های تازه‌ای در هنر وا می‌داشت که مقبولیت درون میدان می‌توانست آن را تأیید کند و چون قطبی در مقابل حضور میدان‌های تأثیرگذاری چون تئاتر انتقادی و تئاتر لاله‌زار در فضای اجتماعی قرار دهد. در منازعه فعال در درون فضای مقدرات اجتماعی و هندسه موقعیت‌ها، نکته قابل توجه حمایت‌های حاکمیت سیاسی از تشکیل کارگاه و استقلال بخشیدن به آن بود. آنچه که از جشن هنر شیراز برآمد، به صورت خودآگاه / ناخودآگاه، این هنرمندان را در برابر تئاتری قرار می‌داد که بخشی از اپوزیسیون حاکمیت بود و اهداف سیاسی و ایدئولوژیک آن

عبارت بود از دگرگونی ساختاری و زیربنایی جامعه و تغییر در رژیم سیاسی و ساقط کردن سلطه سیاسی حاکمیت ایران.

علی‌رغم توجه کارگاه به مسائل اجتماعی ایران، رویکردهای فرم‌گرا و نامتعارف هنری آن، آثارشان را از غایت‌های سیاسی آن روزگار، که ملهم از گفتمان مبارزه بود، جدا می‌کرد و گویی از نگاه حاکمیت به عنوان آلترناتیوی برای رویارویی با قدرت هنری تأثیرگذار تئاتر مبارز و دگرگونی‌خواه، قلمداد می‌شد. کارگاه نمایش به صورت ناخودآگاه، تغییر ذائقه هنری مردم را در راستای مدرنیسم دور از افق ذهنی توده مردم پی‌گیری می‌کرد که این امر از غایت‌های سیاست فرهنگی حاکمیت سیاسی ایران دور نبود.

اما در نهایت، کارگاه نمایش دوران ممتازی در تاریخ تئاتر ایران است که تأثیرات آن تا به امروز در منازعه درون میدان‌های تئاتری ایران همچنان ادامه دارد و گویی میراث مهم و سرمایه نمادینی برای آوانگاردیسم موجود در تئاتر ایران به حساب می‌آید.

منابع

- آخوندزاده، میرزافتحعلی (۱۳۵۱) مقالات، گردآورنده باقر مومنی، تهران: انتشارات آوا
- اسکویی، مصطفی (۱۳۷۸) سیری در تاریخ تئاتر ایران، چ اول، تهران: انتشارات آناهیتا اسکویی.
- بورديو، پیر (۱۳۸۹) نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی، ترجمه سیدمرتضی مردیها، چ سوم، تهران: انتشارات نقش و نگار.
- بورديو، پیر (۱۳۸۷) گفتارهایی درباره‌ی ایستادگی در برابر نولیبرالیسم، ترجمه علیرضا پلاستید، چ اول، تهران: نشر اختران.
- خرم‌زاده اصفهانی، ستاره (۱۳۸۷) کارگاه نمایش از آغاز تا پایان (۱۳۵۷ - ۱۳۴۸)، چ اول، تهران: انتشارات افراز.
- رامین، علی (۱۳۸۷) مبانی جامعه‌شناسی هنر (ترجمه، گزیده و تألیف)، چ اول، تهران: نشر نی
- ریشه‌ری، حمیدرضا (۱۳۸۶) کارگاه نمایش، چ اول، تهران: نشر نوروز هنر.
- شویره، کریستی‌ین و اولیویه فونتن (۱۳۸۵) واژگان بورديو، زیر نظر ژان، پیر زرده، ترجمه مرتضی کُتبی، چ اول، تهران: نشر نی.

فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۶) هنر نمایش (از آغاز تا سال ۱۳۵۷)، چ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

میلنر، آندرو و جف براویت (۱۳۸۵) درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، چ اول، تهران: انتشارات ققنوس.