جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸

تحلیل چگونگی شکل‌گیری میدان تئاتر نوین عصر مشروطهٔ ایران[۱] (با تکیه بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۰۰ شمسی بر اساس آرای پیر بوردیو)

آهو تعلیمی[۲]*، بهروز محمودی بختیاری[۳]

چکیده

چگونگی شکل‌گیری و ساخت یافتن میدان تئاتر نوین عصر مشروطهٔ ایران، قطب‌های تئاتری این دوره و تکوین زیرمیدان‌های آن، موضوع مورد بحث این پژوهش است. تئاتر نوین ایران کمی پیش از آغاز مشروطیت بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۰۰ به‌مثابهٔ یک میدان شکل پیدا کرد. این فرایند حاصل تغییر در نظام سرمایه و عادت‌واره‌های کنشگران آن بود که با ایجاد بدعت در سبک‌ها و فرم‌های متداول نمایش این دوره، خواهان استفاده از تئاتر نوین به‌عنوان ابزاری جهت اعتلای فرهنگ عمومی و آگاهی‌بخشی سیاسی جامعه بودند. چگونگی حرکت و فعالیت این گروه‌ها، جایگاه و مواضع عاملان گروه‌ها به‌لحاظ اجتماعی و هنری، نوع سرمایه و عادت‌واره‌های آنان و چگونگی ارتباطشان با ساختار سیاسی حاکم و قطب نمایش عامه‌پسند از مهم‌ترین پرسش‌های مطرح‌شده در این پژوهش هستند. این پژوهش در تحلیل محتوای خود از روش‌شناسی جامعه‌شناختی شیوهٔ ساختارگرایی تکوینی پیر بوردیو بالاخص مفاهیم تمایز، میدان و سرمایه بهره گرفته است. در انتها درمی‌یابیم که تئاتر نوین عصر مشروطه دارای تمایز قابل‌تأملی از نمایش عامه‌پسند آن دوره و حاصل سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین برآمده از جریان مشروطیت است و در مسیر کاملاً متفاوتی از نمایش عامه‌پسند جریان دارد.

واژگان کلیدی: *نمایش عصر مشروطه، تئاتر نوین عصر مشروطه، تمایز، سرمایه، میدان.*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۰۸

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ کارگردانی نمایش در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران است.

۲. دانش‌آموختهٔ مقطع کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول). Email: Ahootaalimi@ut.ac.ir

۳. دانشیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران Email: mbakhtiari@ut.ac.ir

مقدمه

مقصود از تئاتر نوین ایران، افتراقی است که در سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۰۰ شمسی بین سنت‌ها و آیین‌های نمایشی رایج در ایران از قبیل تقلید، تعزیه و بازی‌های نمایشی و آنچه تحت عنوان تئاتر به شیوهٔ اروپایی می‌شناسیم به وجود آمد. پیدایش تئاتر به شیوهٔ اروپایی فرایندی بود تحت تأثیر جریان تجددخواهی که در عرصه‌های فکری و سیاسی در تقابل با سنت و با تأثیر از الگوهای نمایش غربی شکل گرفت. این نوع تئاتر در ابتدای امر تنها در برخی ظواهر با نمایش‌های سنتی‌ـآیینی رایج تفاوت داشت، اما به‌مرور به شکل‌گیری جریان جدیدی در تئاتر منجر شد که آن را تحت عنوان تئاتر نوین ایران می‌شناسیم. تئاتر نوین شیوهٔ نوینی بود که در ابتدا با هدف تجددخواهی و بهبود سامان سیاسی کشور شروع به فعالیت کرد، ولی تا پایان قرن با دگرگون شدن فعالیت کنشگران و ایجاد گروه‌های جدید در درون آن ماهیت سیاسی خود را کنار گذاشت و به بُعد هنری و زیبایی‌شناختی تمایل پیدا کرد و هم به‌لحاظ شکل اجرا و هم به‌لحاظ محتوای آثار نمایشی تغییراتی در آن حاصل شد.

تئاتر نوین ایران میدان هنری جدیدی بود در مقابل میدان نمایش‌های سنتی‌ـآیینی که با شکل‌گیری و کسب ویژگی‌ها و سرمایه‌های مختص خود و با ایجاد مناسبات درونی و روابط با میدان‌های دیگر، جامعهٔ هنری جدیدی را شکل داد. کنشگران فعال در این میدان نوین هریک با انگیزه‌ها و خصلت‌های آزادی‌خواهانه، سیاسی، تجددخواهانه یا برای اعتلای فرهنگ عمومی، با بهره‌گیری از سرمایه‌های سیاسی و فرهنگی در ابتدای امر و پیرو آن سرمایه‌های مادی و هنری، در عین منازعه با یکدیگر، در پی تثبیت مواضع و ایجاد تمایز با میدان نمایش‌های سنتی‌ـآیینی و میدان‌های فعال دیگر بودند. تلاش برای تثبیت این مواضع در فضای اجتماعی دو دههٔ پایانی قرن و در ارتباط با میدان‌های سیاسی و مذهبی مسلط زمان حائز اهمیت بود و نمونهٔ آن در نخستین مقالات، نامه‌نگاری‌ها، روزنامه‌ها و نمایشنامه‌های این دوره قابل تشخیص است؛ ازجمله روزنامهٔ اختر با مقالاتی مانند "***در بازی تماشا و تماشاخانه***"، روزنامهٔ قانون با "***شیوهٔ مکالمه‌نویسی***" که خاص میرزاملکم‌خان بود و روزنامهٔ ***تیاتر*** با مقدمه‌ای که میرزارضاخان طباطبایی نائینی در نخستین شمارهٔ این نشریه چاپ کرد، و پیرو آن آنچه محتوای نشریه را تشکیل می‌داد، نمونه‌ای از تلاش‌های صورت‌گرفته در جهت تثبیت و مشروعیت دادن به این میدان نوین در جامعه و در تقابل با دیگر میدان‌ها بود. به این ترتیب میدان تئاتر نوین ایران علاوه‌بر تلاش برای تثبیت خصلت‌های درونی خود به‌عنوان شکلی نو در مقابل نمایش‌های سنتی، ناگزیر از تولیدی متناسب با ذائقهٔ اقشار مختلف جامعه نیز بود. هدف تئاتر نوین ایران، ارائهٔ نوع جدیدی از نمایش بود که با نمایش متعارف و مرسوم زمان تفاوت داشت و به تمایزی اشاره می‌کرد که هنرمندان عرصهٔ تئاتر نوین به‌عنوان کنشگران و عاملان در پی ایجاد آن بودند

و می‌کوشیدند تا فاصلهٔ روشنی با تئاتر عصر خود بیابند؛ یعنی ایجاد مواضعی نو در عرصهٔ هنرهای نمایشی. ازاین‌رو، پژوهش اخیر در پاسخ به این پرسش‌ها انجام شده است:

سبب این موضع‌گیری جدید چیست؟ نسبت تئاتر نوین ایران با نمایش سنتی‌ـآیینی ایران به‌عنوان یک شکل نمایشی مرسوم و باقدمت چگونه است؟ شکل‌گیری و مشروعیت یافتن میدان تئاتر نوین در فضای ایرانِ عصر تجدد در حین و پس از انقلاب مشروطه تا آخر قرن سیزده و تمایزیابی تئاتر نوین از هنرهای نمایشی سنتی‌ـآیینی به چه صورت شکل گرفت؟ حیطهٔ مقدورات کنشگران تئاتر نوین به‌عنوان عاملان تا چه اندازه‌ای بود و تا چه میزانی بر هدایت جریان فوق مؤثر بود؟ جایگاه و مواضع عاملان به‌لحاظ اجتماعی و هنری چگونه بود؟ مولدان هنری تئاتر نوین از چه نوع سرمایه‌ها و عادت‌واره‌هایی برخوردار بودند؟ و رابطهٔ تئاتر نوگرا با ساختار قدرت حاکم اعم از سیاسی، فرهنگی و هنری و در ارتباط با جامعه به چه صورت بود؟

این پژوهش به‌صورت توصیفی‌ـتحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده و در تحلیل مفاهیم خود از روش ساختارگرایی تکوینی پیر بوردیو استفاده کرده و در این راه با استفاده از برخی مفاهیم کلیدی در آرای بوردیو ازجمله مفهوم تمایز، سرمایه و میدان، چگونگی ساخت‌یابی میدان نوگرای تئاتر ایران را تحلیل کرده است.

ملاحظات نظری

گلدمن و بوردیو مهم‌ترین متفکرانی هستند که نقد ساختارگرای تکوینی را در نظر و عمل صورت‌بندی کرده و به کار گرفته‌اند. به باور گلدمن آگاهی جمعی با توجه به شرایط اجتماعی اثر ادبی را می‌آفریند و از منظر بوردیو ساختار میدان‌های گوناگون در فضای اجتماعی، منش را شکل می‌دهد و به پیروی از منش اثر ادبی آفریده می‌شود (نک. نصرتی، ۱۳۹۴:۱). ساختارگرایی تکوینی بر این فرض استوار است که هر رفتار انسانی کوششی است برای دادن پاسخی بامعنا به وضعیتی معین و از همین رهگذر، ایجاد تعادلی میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بر آن واقع شده است. بوردیو در شیوهٔ ساختارگرایی تکوینی خود با افزودن بُعد تاریخی به ساختارگرایی و همچنین در ضدیت با دیدگاه‌های ساختارگرایی که عامل انسانی را حذف می‌کنند و نقش ساختارهای عینی را نادیده می‌گیرند، این شیوه را توسعه داد (نک. طلوعی، ۱۳۸۶: ۲ و ۶). هدف او گذر از ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی و تقابل‌های دوگانهٔ کنشگر و ساختار بود، و برای به نتیجه رساندن این ترکیب عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی، فیزیک اجتماعی و پدیدارشناسی اجتماعی، مجموعه‌ای از مفاهیم بدیع را وضع کرد که در قالب اصطلاحات میدان و سرمایه و منش طرح می‌شوند (نک. رامین، ۱۳۹۴:۶۰۶)

«میدان در نظریهٔ بوردیو پهنهٔ اجتماعی کم‌وبیش محدودی است که در آن تعداد زیادی از

بازیگران یا کنشگران اجتماعی با منش‌ها یا ویژگی‌های تعریف‌شده و توانایی‌های سرمایه‌ای وارد عمل می‌شوند و به رقابت، همگرایی یا مبارزه با یکدیگر می‌پردازند تا بتوانند به حداکثر امتیازهای ممکن دست یابند. واژهٔ میدان در حیطهٔ ادبی، هنری، سیاسی، دینی، پزشکی و علمی به کار گرفته شده است، ازاین‌رو جامعه از تعداد بی‌شماری میدان از قبیل میدان دانشگاهی، میدان هنری، میدان صنعت و تجارت، میدان حکومت، میدان رسانه‌ها و ... تشکیل شده است. میدان جزئی از جهان اجتماعی است که به‌طور مستقل عمل می‌کند، یعنی قوانین و الزام‌های خاص خود را دارد، ازاین‌رو کسی که به محیطی (سیاسی، هنری، فکری) وارد می‌شود باید به نشانه‌ها و قواعد داخلی آن تسلط داشته باشد و اگر چنین نباشد به‌سرعت از بازی خارج می‌شود» (نک. فکوهی،۱۳۸۴:۱۴۵؛ نک. رامین، ۱۳۹۴:۶۰۸). بر این اساس، چگونگی توزیع سرمایه‌های مختلف تعیین‌کنندهٔ ساختار فضای اجتماعی است و نوع روابط و موقعیت یک میدان وابسته به دسترسی هریک از افراد داخل میدان به سرمایه‌ها است. «آنان که از موقعیت سروری برخوردارند، راهبردهای ابقا و حفظِ (وضع موجود توزیع سرمایه) را دنبال می کنند، حال آنکه افراد تنزل یافته به موقعیت‌های تابع و زیردست، بیشتر مستعد به‌کارگیری راهبردهای براندازی‌اند» (رامین، ۱۳۹۴:۶۰۹). از دید بوردیو انواع سرمایه عبارت‌اند از سرمایهٔ اقتصادی، سرمایهٔ فرهنگی (انواع معرفت مشروع)، و سرمایهٔ نمادین (پرستیژ و افتخار اجتماعی) که دسترسی به آنان فقط در محدوده‌ای (میدان) که فرد در آن قرار دارد، مقدور است (نک. جنکینز، ۱۳۸۵:۱۳۶).

میزان سرمایه و نوع موقعیت افراد اجتماع معلول تمایزها یا تفاوت‌هایی است که از یکدیگر دارند و به‌شکل رفتارها و سبک‌های زندگی بروز پیدا می‌کند. «بوردیو معتقد بود که جامعهٔ مدرن با سرعت شگرفش در تغییرات سبب انفکاک و تنوع در گروه‌ها و اعضای خود می‌شود که آن را تمایز نامید» (پیربابایی، ۱۳۹۴:۷۵). «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. به‌عبارتی ازآنجاکه در جوامع مدرن، افراد با بروز پدیده‌ها، ایده‌ها، گرایش‌ها، نیازها و خواسته‌های جدید و متنوعی روبه‌رو هستند، امکان وقوع تمایز بین آنها نیز افزایش می‌یابد» (شریعتی، ۱۳۸۸:۱۲).

همچنین بوردیو مفهوم عادت‌واره، منش یا هابیتوس را مطرح می‌کند و آن را مجموعه‌ای از قابلیت‌ها تعریف می‌کند که فرد در طول حیات خود آنها را درونی و به طبیعت ثانویهٔ خود تبدیل می‌کند و بدون آنکه لزوماً آگاه باشد بر اساس آن عمل می‌کند. منش در عین پایداری، تغییرپذیر و اکتسابی و قابل جابه‌جایی نیز هست؛ ترکیبی از ابژکتیویته و سوبژکتیویته اجتماعی که در ساخت شخصیت افراد عاملی است که هر شخص را از دیگری متفاوت می‌کند و رفتار فرد را در نظام اجتماعی هدایت می‌کند. «منش، ناخودآگاهِ فرهنگی، قاعدهٔ الزامی هر انتخاب،

اصل هماهنگ‌کنندهٔ اعمال و الگوی ذهنی و جسمی ادراک و ارزیابی و کنش است و از آن حیث که به‌وسیلهٔ نیروهای اجتماعی تولید می‌شود و حاصل درونی‌کردن ساختارهای بیرونی است، ساخت‌یافته تلقی می‌شود و از جهت اینکه در قالب اعمال مختلف، به بازتولید ساختارهای بیرونی می‌پردازد، ساخت‌دهنده است» (نک. پرستش، ۵۵:۱۳۸۵)

«بوردیو در نظریهٔ خود هم به چگونگی ساخت و بازتولید ساختارها توجه دارد و هم به نقش ساختارها در مشروط‌سازی و محدودسازی اعمال انسانی، چراکه بوردیو به وجود ساختارهای عینی مستقل از آگاهی و ارادهٔ عاملان انسانی باور دارد. اما عاملان نیز می‌توانند عملکردهایشان را هدایت و مقید سازند. ساختارگرایی تکوینی بوردیو رابطهٔ ساختاری منش و میدان است؛ رابطه‌ای که در آن نه منش و نه میدان، هیچ‌کدام، دارای ظرفیت و استعداد لازم برای مشخص کردن یک‌جانبهٔ کنش اجتماعی نیستند. ارتباط میان این مفاهیم ما را قادر می‌سازد که موارد مربوط به بازتولید در زمانی که ساختارهای ذهنی و اجتماعی در توافق با یکدیگر قرار داشته 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 ساخته و تشریح کنیم» (طلوعی، ۱۳:۱۳۸۶)

برای بررسی تئاتر نوین ایران در ساختارگرایی تکوینی از منظر بوردیو باید موقعیت میدان تئاتر نوین ایران را در میدان قدرت و جایگاه آن را در بخش فرادستی و فرودست بررسی کرد، سپس به ساختار و روابط در میدان پرداخت، و با توجه به کمیت و کیفیت سرمایه‌ها، ساختار میدان و دسته‌بندی عاملان در قطب‌بندی‌ها و منش متناسب با موقعیت میدان را تشریح کرد.

زمینه‌های پیدایش تئاتر نوین ایران

نمایش در ایران مصادف با سال‌های انقلاب مشروطه مانند شرایط سیاسی و اجتماعی کشور تابع و متأثر از جریانات مشروطه‌خواهی و آزادی‌طلبی بود و این به تحولی مهم در تئاتر ایران منجر شد. تحول به‌وجودآمده شامل ایجاد تمایز میان دو رویکرد نمایش ایران بود: یکی نمایش‌های عامه‌پسند و سرگرم‌ساز رایج در آن روزگار که شامل تقلید، تعزیه و بازی‌های نمایشی می‌شد و تنها میدان نمایشی غالب تا اوایل سلطنت مظفرالدین‌شاه بود و رکن دیگر، نمایش نوگرا که زمینهٔ شکل‌گیری آن با فعالیت‌های گروه‌های سیار نمایشی ترک و عثمانی و ارامنهٔ ساکن ایران آغاز شده بود و مدتی هم به‌صورت جدی‌تر با فعالیت سالن نمایش دارالفنون در دورهٔ ناصری مطرح شده بود و در سال‌های انقلاب مشروطه با تأثیر گرفتن از تئاتر رایج در غرب و گرفتن نشانه‌هایی از آن با رویکردی که مایل به نقد سیاسی و اخلاقی بود، فعالیت می‌کرد.

نمایش‌های عامه‌پسند به‌واسطهٔ قدمت و محبوبیت خود بین عوام و حکومت وقت، تا این

زمان شکل جاافتادهٔ خود را پیدا کرده بودند، ولی رکن دیگر نمایش که تحت عنوان تئاتر نوگرا آن را معرفی می‌کنیم به‌طور جدی از آغاز زمزمه‌های مشروطه‌خواهی و به‌شکل انجمن‌ها، شرکت‌ها و سپس گروه‌های نمایشی شروع به شکل گرفتن کرد و در این حین، در حال منازعهٔ فعالی با قطب نمایش سنتی-آیینی نیز بود. دلیل منازعه، تمایلات متفاوت هریک از قطب‌ها بود؛ قطب تئاتر سنتی-آیینی، به‌واسطهٔ ماهیت سرگرم‌ساز خود تحت حمایت پادشاهان قاجار بود. تیغ انتقاد در این نمایش‌ها محدود به مناسب‌گویی کنشگران در لحظات خاص نمایش می‌شد و هرگز از این میزان فراتر نمی‌رفت و اجراکنندگان آن نیز اغلب اقشار طبقات پایین جامعه بودند، ولی تئاتر نوگرا بالاخص در بدو شکل‌گیری کاملاً با رویکرد سیاسی و انتقادی بر ضد حکومت وقت فعالیت می‌کرد و مولدان آن همگی از اقشار فرهنگی، تحصیل‌کرده و روشنفکر جامعه و از طبقات متوسط مرفه و متمول بودند که دغدغهٔ آزادی و تجدد داشتند. نمایش سنتی و آیینی علی‌رغم ارزشمندی، کارکرد و نفوذی که بین اقشار جامعه داشت به‌واسطهٔ ماهیت و زمینهٔ فکری و فرهنگی و عادت‌وارهٔ مولدان و مخاطبانش قالب مناسبی برای آنچه دغدغهٔ قشر روشنفکر تلقی می‌شد نبود. مولدان جدید به قالبی نو نیاز داشتند و با آن در خلال سفرهایی که به اروپا داشتند و از طریق گروه‌های مهاجر آشنا شده بودند تا با استفاده از آن علاوه‌بر انتقال مفاهیم مورد نظر خود، هم فاصلهٔ خود را با برچسب مطربی و مقلدی حفظ کنند و هم درعین‌حال با ایجاد نوعی خودمختاری در فعالیت‌های نمایشی، از مسیر عام نمایشی آن روزگار فاصله بگیرند و دست به اجرای نمایش‌هایی با فرم ظاهری و محتوای متفاوت بزنند. بوردیو در کتاب تمایز، در تعریف خودمختاری می‌گوید: «(هنرمند) می‌خواهد از هر جهت ارباب بلامنازع محصول خویش باشد و صرفاً زیر بار برنامه‌هایی نمی‌رود که دانشمندان و نویسندگان به‌صورت پیشینی تحمیل می‌کنند... تولید اثری که به‌لحاظ درونی و از روی عمد چندمعنایی است، مرحلهٔ پایانی پیروزی شاعران و نقاشان در دستیابی به خودمختاری هنری به‌شمار می‌آید» (بوردیو، ۲۶:۱۳۹۵) با چنین تمایلی، شاهد اجرای نمایشی به‌صورت پانتومیم «راجع‌به محمدعلیشاه و ارتباط دستگاه درباری او با بیگانگان توسط انجمن اخوت» (ملک‌پور، ۷۶:۱۳۸۵) هستیم که علاوه‌بر فاصله گرفتن از فرم عام نمایشی این دوره، محتوای جدیدی را مطرح می‌کند که دغدغهٔ قشر روشنفکر است. از دل این منازعه، گروه‌ها و انجمن‌هایی شکل گرفت که مولدان آن دارای سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی نیرومندی بودند.

سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی این گروه از سه منشأ سرچشمه می‌گرفت: نخست مولدان تئاتر نوین در عصر مشروطه افرادی چون محمدعلی فروغی (که بعدها در حکومت پهلوی به نخست‌وزیری منصوب شد)، مرحوم سلیمان‌میرزا اسکندری (که نمایندهٔ مجلس شد)، مرحوم فهیمی (نخست‌وزیر و وزیر در چند کابینه)، مرحوم علی‌اکبر داور (وزیر دادگستری)، مرحوم محمودخان بهرامی منشی‌باشی (معاون نظمیه)، مرحوم سیدعلی‌خان نصر (سرپرست بخش

تئاتر سازمان پرورش افکار و سفیر ایران در چند دوره) و ... بودند که به‌واسطهٔ برخورداری از خانواده‌های معتبر و صاحب‌نام و سرمایهٔ اقتصادی نیرومندی که توانایی تبدیل آن به سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی را داشتند، این موقعیت را به دست آوردند و با ترک مرزهای ایران و سفر به کشورهای اروپایی و به‌خصوص فرانسه، به کسب دانش پرداختند. این دانش نهادینه‌شده پس از رجعت به کشور همراه با نفوذ خانوادگی به شکل‌گیری سرمایهٔ اجتماعی مؤثر برای این افراد و اشتغال در جایگاه‌های مهم مملکتی منجر شد. مسئلهٔ بعد تمایل به تجددخواهی و دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی بود که پیرو دانش مولدان شکل گرفته بود و در نهایت همراه با جریان روشنفکری عصر مشروطه، با هدف بیداری سیاسی و اجتماعی تودهٔ مردم و آگاه‌سازی از حقوق سیاسی و اجتماعی و مقابله با خرافات و عوام‌گرایی می‌کوشید این دگرگونی‌ها را در روبنای فرهنگی نیز تحقق بخشد.

شکل‌گیری میدان تئاتر نوین عصر مشروطه

تمایل مولدان و کنشگران تئاتر نوین به تغییر در الگوها و سبک‌های رایج نمایشی و ادبی و ایجاد نظامی نو که لزوماً با سلیقهٔ رایج عامه هم‌خوان نبود، آغاز موضع‌گیری و منازعه‌ای بود که برخلاف رویهٔ غالب نمایشی این عصر تنها خواهان جذب مخاطب بیشتر به‌واسطهٔ سرگرم‌سازی نبود، بلکه با تکوین و تدوین نوع تازه‌ای از هنر علاوه‌بر تمایل به افزایش نفوذ و تأثیر هنر جدید در جامعه، خواهان مقبولیت و مشروعیت یافتن میان قشر روشنفکر و آگاه نیز بودند. پیرو چنین مقدوراتی، نوعی دسته‌بندی و سلسله‌مراتب در ساختمان نمایش ایران به وجود آمد: گروه دانش‌آموختگان و گروه مردم عامی. همین اصل به خصلتی در کنشگران نمایش ایران منجر شد تا بر اساس سرمایهٔ فرهنگی خود جذب یکی از دو قطب موجود در فضای نمایشی ایران شوند. بر این اساس گرایش‌های عمدهٔ تئاتر ایران بین دو دههٔ ۱۲۸۰ تا ۱۲۹۰ ش. به این صورت بود:

قطب نمایش سنتی‌ـآیینی شامل زیرمیدان‌های تقلید، تعزیه و بازی‌های نمایشی

قطب نمایش نوین ایران شامل دو زیرمیدان:

۱. نمایش‌های سیاسی در جهت اهداف مشروطه‌خواهی و آزادی‌طلبی (فعالیت‌های گروه‌هایی مثل انجمن اخوت و شرکت علمیهٔ فرهنگ، شرکت نمایش عالی ارشاد، تئاتر شهرزاد)

۲. نمایش‌های اجتماعی و اخلاقی در جهت تجددطلبی و ارتقای سطح فرهنگ عمومی (فعالیت گروه‌هایی چون تئاتر ملی، کمدی ایران و ...)

در قطب نمایش نوین، نخستین گروه‌هایی که به اجرای نمایش‌های سیاسی، با اهداف مشروطه‌خواهی و آزادی‌طلبی پرداختند به قرار زیر هستند:

نخست «انجمن اخوت»[1] به سرپرستی ظهیرالدوله با حضور ۱۱۰ نفر از رجال بنام عصر که فعالیت نمایشی خود را در سال ۱۲۸۴ش. با اجرای پانتومیم‌های سیاسی، نمایش‌هایی جهت حمایت از احزابی چون حزب دموکرات، نمایشنامه‌های میهنی، سخنرانی، کنسرت و شعرخوانی آغاز کرد. میرزانصرالله‌خان دبیرالممالک از دولتمردان عصر قاجار، شاهزاده سیف‌الدوله پسر فتحعلی‌شاه، حبیب‌الله شهردار (مشیر همایون) از دولتمردان قاجار، دکتر مزین، و میرزاعلی‌خان ناظم مدرسهٔ کمال‌الملک ازجمله اعضای فعال این گروه، همگی بهره‌مند از سرمایه‌های فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی غنی و همگی از فعالان سیاسی عصر مشروطه بودند و بالطبع نمایش‌هایی که توسط این گروه اجرا می‌شد حال‌وهوای سیاسی داشت. پس از انجمن اخوت، از«شعبهٔ زنان فرقهٔ سوسیال دموکرات هچکیان» به سرپرستی الکساندر آبلیان در سال ۱۲۷۸ش. یاد شده است. این گروه متعلق به ارامنهٔ مقیم تهران بود و اهمیت گروه او از این جهت بود که «در زمانی که زنان مسلمان از دیدن نمایش‌ها منع می‌شدند، زنان ارامنه به روی صحنه می‌رفتند» (گوران، ۱۰۶:۱۳۶۰). سپس «شرکت علمیهٔ فرهنگ» در سال ۱۲۸۵ش. بازگشایی شد که از مهم‌ترین انجمن‌های فعال دورهٔ مشروطه بود. اهمیت این گروه یکی به‌دلیل فعالان آن بود؛ کسانی چون محمدعلی فروغی ملقب به «ذکاءالملک» (رئیس)، سلیمان‌میرزا اسکندری، عبدالله مستوفی (عضو هیئت‌مدیره)، محمود منشی‌باشی، علی‌اکبر داور، رضا ملکی، میرزامحمدخان ملکی، سیدعلی‌خان نصر، خلیل فهیمی و... همگی از صاحب‌منصبان کشور و متأثر از جریان مشروطه‌خواهی ایران و همگی برخوردار از سرمایهٔ فرهنگی اجتماعی و اقتصادی که در جهت آزادی و تجدد مقارن با جنبش مشروطه، با اجرای نمایش‌های وطن‌پرستانه دست به مبارزهٔ سیاسی می‌زدند و گفته شده است «زمانی که مشروطه‌خواهان قیام کرده بودند و صدای توپ در شهر شنیده می‌شد، این گروه در پارک امین‌الدوله نمایش‌های ملی، بر ضد استبداد اجرا می‌کردند» (نک. همان، ۱۳۶۰: ۱۰۲ـ۱۰۰). اهمیت دیگر، جایگاه اجتماعی این گروه بود. عمدهٔ فعالیت‌های شرکت علمیهٔ فرهنگ خدمات عام‌المنفعه و فعالیت‌های فرهنگی بود مانند تأسیس مدرسه (جهت تغییر نظام آموزشی و بازگشایی مدرسهٔ فرهنگ بدین منظور)، کمک به زلزله‌زدگان آمل یا کمک به خانوادهٔ بازماندگان شهدای انقلاب مشروطه، و نمایش

۱. گروه نمایشی انجمن اخوت در ابتدای امر، یک نهاد سرّی بود که تحت رهبری و نظارت شخصی به نام «حاج‌میرزاحسن اصفهانی»، ملقب به «صفی‌علی‌شاه»، در سال ۱۲۷۵ش.، «به‌منظور ایجاد اخوت و مساوات بین مردم» و «برداشتن شکاف طبقاتی بین اشراف و سایر طبقات جامعه» تشکیل شده بود. پس از فوت حاج‌میرزاحسن‌خان صفی‌علی‌شاه در سال ۱۲۷۸ هجری شمسی، بنا بر وصیت‌نامهٔ وی، علی‌خان ظهیرالدوله، که از مریدان «پروپاقرص» او بود، به جانشینی وی منصوب شد و با اجازهٔ مظفرالدین‌شاه، انجمن اخوت را علنی کرد (حبیبیان، ۶۰:۱۳۸۹).

فعالیت جنبی شرکت بود که سالی یکی دو بار اجرا می‌شد (اگرچه گروه برای مشارکت دادن مردم در یک همایش فرهنگی ارزش بسیار قائل بودند). درآمد حاصل از اجرای نمایش‌ها نیز صرف خدمات اجتماعی شرکت می‌شد. علاوه‌بر این، شرکت علمیهٔ فرهنگ نخستین گروهی بود که برای اجرای نمایش دست به ترجمهٔ آثار اروپایی زد. پس از شرکت علمیهٔ فرهنگ، «شرکت نمایش ایرانیان» در سال ۱۲۸۶ش. است که یک گروه از زرتشتیان تهران بودند و فعال‌ترین عضو آنها دایی مترجم (مترجم همایون) بود. پس از آن «تئاتر ملی» در ۱۲۸۷ش. به سرپرستی محقق‌الدوله و با همکاری سیدعلی‌خان نصر، محمود بهرامی (منشی‌باشی) و دیگران بود، این گروه اولین گروه مستقل نمایشی در تاریخ تئاتر ایران است که هدف اصلی آن تنها اجرای تئاتر بود (در انجمن‌های پیشین همان‌طورکه ذکر شد نمایش تنها یکی از برنامه‌های جنبی محسوب می‌شد.) این گروه سالن مطبعهٔ فاروس را به‌عنوان تماشاخانهٔ ثابت به نام تئاتر ملی نام‌گذاری کردند و برخلاف گروه‌های پیشین انواع نمایش‌های کمدی ـانتقادی، خانوادگی و خصوصاً نمایش‌های تاریخی را اجرا می‌کردند. همچنین این گروه پس از شرکت فرهنگ دومین گروهی هستند که به‌صورت پیوسته دست به ترجمهٔ نمایشنامه‌های اروپایی به‌ویژه آثار مولیر زدند. تئاتر ملی و اکثر گروه‌های نمایشی در آن دوران برای جذب تماشاگران بیشتر، نمایش‌ها را همراه با موسیقی اجرا می‌کرده‌اند. نباید فراموش کرد که نمایش ایرانی (تعزیه، تقلید، معرکه) همواره با موسیقی همراه بود و تا مدت‌های مدید در تماشاخانه‌ها موسیقی بجا و نابجا مورد استفاده قرار می‌گرفت. گزارش‌های خان‌ملک ساسانی (از پیشگامان نقدنویسی ایران) نیز اغلب از نمایش‌های اجراشده توسط این گروه است (نک. جنتی عطایی، ۶۴:۱۳۳۶).

تا بازگشایی «تئاتر ملی» تئاتر نوگرا تنها در جهت مقاصد سیاسی متولیان آن فعالیت می‌کرد و همان‌طورکه ذکر شد فعالیت جنبی گروه‌ها و انجمن‌های سیاسی بود. اهداف مشروطه‌خواهی و آزادی‌طلبی و میل به تحقق این اهداف که با فعالیت انجمن اخوت در حیطهٔ نمایش مطرح شده بود و وجود مولدانی با سرمایه‌های غنی به شکل‌گیری سرمایهٔ نمادینی منجر شد که در گسترش فعالیت‌های تئاتر نوین ایران تأثیر گذاشت. با بازگشایی «تئاتر ملی» و پس از آن «کمدی ایران» زیرمیدان جدیدی در میدان تئاتر نوین ایران تشکیل شد که دغدغهٔ آن تنها نقد سیاسی‌ـاخلاقی نبود، بلکه از این پس بُعد هنری و زیبایی‌شناختی تئاتر نیز مورد توجه قرار گرفته بود. دلیل شکل‌گیری زیرمیدان جدید تغییر در نوع کنشگران و عادت‌وارهای جدید و تفاوت در وزن نسبی هریک از سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی گروه جدید بود. بوردیو در توضیح این مطلب می‌گوید: «در بعد اول که مهم‌تر است، صاحبان میزان قابل‌توجهی از سرمایهٔ کلی (یعنی مجموع دو نوع سرمایهٔ اقتصادی و فرهنگی)، همچون مدیرعامل‌ها (رؤسای شرکت‌ها)، صاحبان مشاغل آزاد (تجار) و اساتید دانشگاه به‌طورکلی در نقطهٔ مقابل کسانی قرار می‌گیرند که از حیث مجموع این دو سرمایه در فقیرترین وضعیت قرار دارند، همچون کارگران

غیرماهر، اما از نظرگاه بعد دوم، یعنی وزن نسبی هریک از سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی در مجموعهٔ دارایی، اساتید دانشگاه (نسبتاً غنی‌تر در سرمایهٔ فرهنگی تا در سرمایهٔ اقتصادی) در نقطهٔ مقابل مدیرعامل‌ها (نسبتاً غنی‌تر در سرمایهٔ اقتصادی تا در سرمایهٔ فرهنگی) قرار می‌گیرند» (بوردیو، ۱۳۹۶:۳۴).

اینگونه بود که گروهی از سیاسیون چون محمدعلی فروغی، مرحوم سلیمان‌میرزا اسکندری، مرحوم فهیمی و مرحوم علی‌اکبر داور که به‌واسطهٔ امکان تحصیل دانشگاهی در خارج از کشور سرمایهٔ فرهنگی غنی‌تری داشتند در این دوره فعالیت‌های نمایشی خود را متوقف کردند و وارد کارزار سیاست شدند و گروه دیگری چون عنایت‌الله‌خان شیبانی، رضاکمال شهرزاد، احمد محمودی کمال‌الوزاره، رفیع حالتی، محمود ظهیرالدینی، فضل‌الله بایگان، حسین خیرخواه و ... وارد میدان فعالیت‌های نمایشی شدند که لزوماً از دولتمردان نبودند و اغلب در نمایشنامه‌نویسی و سرودن شعر طبع‌آزمایی می‌کردند. گروه جدید به‌واسطهٔ تحصیلات خارج از کشور از سرمایهٔ فرهنگی و دانش کارآمد بهره‌مند بودند و اگرچه تحصیلات مستقیم حول محور تئاتر نداشتند، اما اغلب در سال‌هایی که خارج از کشور زندگی کرده بودند به‌صورت غیرآکادمیک با تئاتر مرسوم اروپا آشنا شده بودند و تجارب و مطالعاتی در مورد تئاتر اروپا داشتند. این گروه نیز دغدغهٔ مبارزات سیاسی داشتند، ولیکن برخلاف گروه نخست راه‌حل آن را در اصلاحات اجتماعی می‌دیدند. همچنین سرمایهٔ سیاسی و فرهنگی آنان در مقایسه با گروه نخست در مرتبهٔ پایین‌تری قرار داشت و بیشتر با تکیه بر سرمایهٔ اقتصادی به فعالیت‌های نمایشی می‌پرداختند. اینان اغلب با تئاتر ملی همکاری خود را آغاز کرده بودند و بعد از تئاتر ملی نیز در سایر گروه‌ها ازجمله کمدی ایران به‌طور هم‌زمان فعالیت‌های خود را ادامه می‌دادند و علاوه‌بر نگارش نمایشنامه، اکثراً برای بیان اهداف خود دست به اقتباس و ترجمهٔ آثار اروپایی می‌زدند؛ به‌خصوص نمایشنامه‌های «گوگول»، «مولیر»، «کرنی» و «شکسپیر» که مضامین اخلاقی و اجتماعی آنها مناسب ارتقای فرهنگ عمومی تشخیص داده شده بودند.

پس از تئاتر ملی در همین دوره «شرکت نمایش عالی ارشاد» توسط مرتضی‌قلی‌خان فکری ارشاد ـ مؤیدالملک ـ صاحب امتیاز سه روزنامهٔ *صبح صادق*، *پلیس ایران* و *ارشاد*، در ۱۲۹۱ش. بازگشایی شد. مرتضی‌قلی‌خان از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان سیاسی عصر مشروطه بود و مهم‌ترین اثر نمایشی او «حکام قدیم، حکام جدید» در سالن نمایش عالی ارشاد اجرا شد. سپس «کمدی ایران» پس از فوت محقق‌الدوله توسط سیدعلی نصر در ۱۲۹۵ش. با همکاری اعضای تئاتر ملی تشکیل شد. «نصر در سفری که به‌منظور تکمیل تحصیلاتش در فرانسه انجام داده بود، مدتی در گریم‌خانهٔ "کمدی فرانس" به آموزش فنون تئاتر پرداخت و ضمن آن با دیدن تئاترهای مختلف و مطالعهٔ کتب و جزوات مربوط به تئاتر و هنرهای نمایشی به‌طور مرتب به تکمیل اطلاعات خود همت گماشت و پس از آن نیز با بهره‌گیری از مأموریت‌های دولتی با

تئاترهای مختلف اروپا آشنا شد و بر تجارب خـود افـزود» (فنائیـان، ۳۶:۱۳۸۶). کمـدی ایـران تشکیلاتی بود که در آن برای نخستین بـار همکـاری زنـان بـازیگر تـرک، ارمنـی و یهـودی بـا گروه‌های مسلمان را می‌بینیم، در این گروه برای نخستین بار نقش زنان را، خود زنان بـر عهـده گرفتند. کمدی ایران می‌کوشید هنر نمایش را در میان مردم بسط دهد؛ در همـین راسـتا نصـر برای اولین بار وسایل گریم را از اروپا خریداری کرد و به ایران آورد. ایـن گـروه اولـین مؤسسـهٔ نمایشی بود که با اصول و مقدمات صـحیح شـروع بـه کـار کـرد و بـا نظـم و انضـباط خاصـی، برنامه‌های خود را در گراندهتل (مجلـل‌تـرین هتـل تهـران) بـه معـرض نمـایش مـی‌گذاشـت. «تأسیس گروه کمدی ایران رفته‌رفته ذوق فهم تئاتر جدید را در مـردم بیـدار سـاخت» (خلـج، ۱۳۸۱: ۱۱۵). کمدی ایران در طول ماه تنها سه تا چهار شب اجرای نمایش داشت، بااین‌حال از فعال‌ترین گروه‌ها محسوب می‌شد. نمایش‌های این گروه هم اغلب کمدی‌های انتقادی‌ـاجتماعی برگرفته از آثار اروپایی و همین‌طور نمایشنامه‌های خود نصر بـود. پـس از کمـدی ایـران «تـالار زرتشتیان» در ۱۲۹۵ش. افتتاح شد که پس از تالار دارالفنون، نخستین سالنی بود کـه آگاهانـه برای فعالیت‌های فرهنگی‌ـهنـری بنـا شـد (نـک. اسـکویی، ۲۵۷:۱۳۷۸). سرپرسـت آن اربـاب افلاطون شاهرخ بود و برای کسب عواید برای یاری به جمعیت‌هـای خیریـهٔ زرتشـتیان فعالیـت می‌کرد. تالار زرتشتیان و گروه فعال در آن بعدها به نام تئاتر نکیسا شـناخته شـدند. «جمعیـت راه نو» توسط هایک کارکاش در ۱۲۹۵ش. و «تئاتر شهرزاد » توسط رضـا کمـال (شـهرزاد) در ۱۲۹۸ش. نیز ازجمله گروه‌های فعال و مهم دیگر تا سال ۱۳۰۰ شمسی بودند.

مقبولیت و مشروعیت نمایش نوگرا ناشی از قاعده‌های هنری و اهداف ترقی‌جویانه‌ای بود که به‌صورت عادت‌واره‌هایی تعمیم‌بخش، تکثیرگر و متحدکننده در میان روشنفکران و اندیشمندان دگرگونی‌خواه پذیرفته شده بـود و متمایـل بـه درون میـدان بـود. میـدان تئـاتر نـو بخشـی از خصلت‌هایش را از سرمایهٔ فرهنگی و نمادین مولدانش می‌گرفت و بخش دیگر را از آرمـان‌هـای نهادینه‌شدهٔ جنبش مشروطه می‌گرفت که در فعالیت کنشگران تئاتر نوین متجلـی شـده بـود و شامل تلاش برای بازسازی اقتصادی‌ـاجتماعی و سیاسی ایران، جبران عقب‌ماندگی‌ها، رهـایی از سلطهٔ بیگانگان و برقراری امنیت و ثبات و تشکیل یک حکومت مرکزی مقتدر می‌شد.

رابطهٔ تئاتر نوین و حاکمیت سیاسی

همان‌طورکه ذکر شد بُعد سرگرم‌سازی که در نمایش‌های سنتی‌ـآیینـی وجـود داشـت حمایـت پادشاهان قاجار را نیز به خود جلب کرده بود، فرمان ساخت بنای تکیهٔ دولت کـه در سـال‌هـای پیش از این توسط ناصرالدین‌شاه مطرح شده بود، وجود تکیه‌ها و حسینیه‌های متعدد، و فعالیت هنرمندان نمایش‌های تقلید مانند کریم‌شیره‌ای و اسماعیل بزاز کـه بـه‌طـور خـاص در محضـر

پادشاه فعالیت می‌کردند، نمونه‌ای از تمایل حکومت قاجار به نمایش‌های سرگرم‌ساز بود. اگرچه این تمایل به معنای شکل گرفتن نمایش دولتی در این روزگار نیست، ولی ساخت بنای تکیهٔ دولت و افتتاح تالار نمایش دارالفنون به معنای حمایت رسمی حکومت وقت از پدیدهٔ نمایش چه به‌صورت آیینی (نمایش‌های تکیهٔ دولت) و چه به‌صورت اروپایی (نمایش‌های سالن نمایشی دارالفنون) تلقی می‌شد. ولیکن ما همچنین شاهد نوعی دیگر از نمایش نیز هستیم که میل به اصلاحات سیاسی و اجتماعی و شورش علیه امتیازات‌دارندگان سرمایهٔ سیاسی دارد. بوردیو در این خصوص معتقد است که توزیع نامساوی سرمایهٔ سیاسی که به‌صورت موروثی در طول چند نسل از طریق روابط فامیلی به ارث می‌رسد و برای صاحبانش نوعی بهره‌مندی خصوصی از امکانات و ثروت‌های عمومی را فراهم می‌کند به تفاوت‌گذاری منجر می‌شود که درنتیجهٔ آن اعضای طبقهٔ سیاسی در مبارزهٔ خود در جهت اصل مسلط سلطه که حوزهٔ قدرت، میدان آن است با صاحبان سرمایهٔ علمی‌ـدانشگاهی درگیر رقابت می‌شوند و برای مثال، به تحولات روسیه که ریشه در رقابت میان صاحبان سرمایهٔ سیاسی و صاحبان سرمایهٔ علمی ـدانشگاهی، تکنوکرات‌ها، پژوهشگران و روشنفکران داشت اشاره می‌کند (نک. بوردیو، ۱۳۹۶: ۵۲ ـ۵۱). در ایران عصر مشروطه صاحبان سرمایهٔ علمی‌ـدانشگاهی تنها فرزندان رجال حکومتی بودند که به‌واسطهٔ امتیازات سیاسی و بالطبع سرمایهٔ اقتصادی که در اختیار خانواده‌های ایشان قرار گرفته بود، توانایی کسب سرمایهٔ فرهنگی را به دست آورده بودند و درعین‌حال مایل به مبارزه علیه طبقهٔ سیاسی‌ای بودند که خود از آن نشئت گرفته بودند. بوردیو در این خصوص می‌گوید: «تردیدی نیست که صاحبان سرمایهٔ دانشگاهی بی‌صبرانه متمایل به شورش علیه امتیازات‌دارندگان سرمایهٔ سیاسی هستند و تواناترین دسته برای طرح شعارهای مساوات‌طلبانه و شایسته‌سالاری علیه طبقهٔ سیاسی هستند که مشروعیت خود را از همین شعارها وام گرفته است» (بوردیو، ۱۳۹۶:۵۲). ازاین‌رو، منازعهٔ فوق رقابتی بود در میان اعضای یک طبقهٔ سیاسی برای کسب میدان قدرت، و تئاتر به شیوهٔ نوین یکی ابزارهای مناسب در این مسیر بود که به دخالت و اعمال قدرت حاکمیت سیاسی منجر می‌شد، به این دلیل که شیوهٔ نمایش دارای سیاست‌هایی در تقابل با سیاست‌های پادشاه و حاکمیت مسلط سیاسی بود. اقداماتی چون دستگیری و توبیخ تماشاگران نمایش انجمن اخوت یا به توپ بستن منزل ظهیرالدوله در روز به توپ بسته شدن مجلس ازجمله منازعات بین دستگاه سیاسی کشور و میدان تئاتر نوین ایران بود. اما علی‌رغم این منازعه، به‌واسطهٔ سرمایهٔ سیاسی، فرهنگی و نمادین مولدان تئاتر نوین، مخالفت جدی‌تری علیه فعالیت این گروه‌ها نمی‌توانست صورت بگیرد. با شکل‌گیری مجلس شورای ملی در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۹۳ تا ۱۲۹۷ش. سه قانون[1] هم برای نظم بخشیدن به

۱. در سال ۱۲۹۳: «احدی نمی‌تواند مجامع عمومی از قبیل تئاتر و نمایشات متفرقه، مجلس رقص، ضیافت‌های

فعالیت‌های گروه‌های نمایشی (هم نمایش عامه‌پسند و هم نمایش نوگرا) توسط مجلس وضع شد. این قوانین از یک‌سو باعث محدود شدن آزادی عمل گروه‌های تئاتری می‌شد، ولی از سوی دیگر به معنای رسمیت یافتن پدیدهٔ نوظهور تئاتر و تثبیت جایگاه میدان تئاتر نوین در ایران نیز بود. مسئلهٔ بعدی مربوط به سرمایهٔ اقتصادی تولید هنر می‌شد که در این دوره در دست حکومت نبود، گروه‌های فعال نوگرا به‌لحاظ سرمایهٔ اقتصادی به‌صورت مستقل و خصوصی عمل می‌کردند و نمایش‌ها اغلب با هزینهٔ شخصی اعضای گروه‌ها یا از عواید فروش بلیط اجرا می‌شد. چون شکلی از تئاتر دولتی (تئاتری که بودجهٔ آن از محل دارایی کشور تأمین شود) در این دوره وجود نداشت، بنابراین سرمایهٔ اقتصادی هم از جانب دولت به‌سمت فعالیت‌های نمایشی روان نبود.

رابطهٔ تئاتر نوین و فضای اجتماعی

«با توجه به اینکه سرمایهٔ اقتصادی و سرمایهٔ فرهنگی در عموم کشورهای پیشرفته ... وزن بسیار مهمی دارد، فضای اجتماعی بر اساس سه بعد اساسی سازمان می‌یابد: در بعد اول عاملان اجتماعی بر اساس سرجمع کل سرمایه‌ای که دارند یعنی ترکیبی از انواع سرمایهٔ تحت اختیارشان جایگاه خود را مشخص می‌کنند، در بعد دوم این تعیین جایگاه عاملان اجتماعی بر اساس ساختار سرمایهٔ آنها صورت می‌گیرد، یعنی بر اساس سهمی که هریک از سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی به‌صورت جداگانه در مجموعهٔ میراث آنها دارد. بعد سومی هم وجود دارد که جایگاه عاملان را در فضای اجتماعی بر اساس رشد و برآورد سرجمع و ساختار سرمایهٔ آنان در طول زمان نشان می‌دهد» (بوردیو، ۴۸:۱۳۹۶).

در این زمان به‌طورکلی به سه طبقه در جامعه می‌توان اشاره داشت: طبقهٔ نخست اشخاصی بودند که «به‌واسطهٔ پیوند با غرب، به‌ویژه از طریق آموزش‌های مدرن، ایده‌ها و پیشه‌ها، طبقهٔ متوسط جدیدی را به وجود آوردند، اعضای این طبقه نخست خود را منورالفکر و سپس روشنفکر خواندند و از بسیاری جهات به روشنفکران سدهٔ هجدهم روسیهٔ تزاری شباهت داشتند... نگرش آنان چندان منبعث از قرآن، شریعت و مهدویت نبود، بلکه تحت تأثیر عصر خرد و باورهای رادیکال آن در خصوص حقوق طبیعی-حقوقی شهروندان... قرار داشت.... دستهٔ

شبانه و اقسام جشن که ورودی به آن مجامع منوط به خریداری بلیط ورودیه یا آبونمان باشد و یا مخصوص جمع‌آوری وجه اعانه و یا در تحت سایر عناوین که صورت عمومیت داشته باشد تشکیل دهد؛ مگر آنکه قبلا از ادارهٔ نظمیه کسب اجازه کرده باشد». در سال ۱۲۹۶: «از برخی امور، عوارض جدیدی مأخوذ و به مصرف نگهداری فقرا و مساکین برسد». بند (۵) این مصوبه هم عوارض «بلیط‌های سینما و تیاتر و سایر نمایشات از قرار صدی‌پنج» بود. و در سال ۱۲۹۷: «به‌موجب مقررات جدید کلیهٔ نمایش‌ها باید قبلاً به تصویب وزارت جلیلهٔ داخله برسد» (نک. حبیبیان، ۲۳۲:۱۳۸۹).

دوم بازاریان شهرنشین و نخبگان مذهبی بودند که عصر مشروطه آنـان را در قالـب یـک طبقـهٔ متوسط فراگیر به هم نزدیک کرد و در این زمان تازه داشت از نارضایتی طبقاتی‌اش نسـبت بـه دولت و قدرت‌های خارجی آگاه می‌شد» (نک. آبراهامیـان، ۱۳۹۰: ۷۵ ـ۷۴) و در انتهـا طبقـهٔ سومی وجود داشت شامل عوام و مردم عـادی، کـه تحـت تـأثیر شـعائر نخبگـان مـذهبی قـرار داشتند. عاملان نمایش‌های سنتی و آیینی در این گروه جای داشتند و از طـرف دیگـر عـاملان تئاتر نوین همگی از گروه نخست بودند. تفاوت عمدهٔ گروه نخست با گروه بازاریـان و پیشـوایان مذهبی در سرمایهٔ سیاسی‌ای بود که گروه نخست داشتند و به آنان اجازه می‌داد که با در دست داشتن هر سه سرمایهٔ سیاسی، اقتصادی و فرهنگی بـه میـدان قـدرت نزدیـک‌تـر باشـند. ایـن نزدیکی به میدان قدرت و همچنین ترکیب سرمایه‌های گروه نخسـت در پذیرفتـه شـدن تئـاتر به‌مثابهٔ پدیده‌ای نو در جامعه‌ای متعصب و مـذهبی مشـروطه مـؤثر واقـع شـد. چنانچـه رشـید یاسمی سال ۱۲۸۵ش. در این ارتباط می‌گوید:

«... در آن عهد، بازیگری را مقلدی و حضور در صحنه را مطربی می‌دانستند و کمتـر کسـی پیدا می‌شد که بر فرض آماده شدن مقدمات، تن به این رسوایی بدهـد و خـود را انگشـت‌نمـای خلق قرار دهد، و حتی به دم شمشیر تکفیر هم برود...» (ملک‌پور، ۳۷:۱۳۸۵)

و یا در جای دیگر توضیحی داریم از میرزارضاخان طباطبایی نائینی، صاحب امتیاز روزنامـهٔ تیاتر که در تبیین فضای اجتماعی آن روزگار خالی از فایده نیست:

«...سیم تیاتر که تجسم اعمال نیک و بد و ارائه و عرضه داشتن آن است به مناظر و مشاهد بینندگان و توضیحاً عرض می‌کنم، اصل عمل تیاتر که از لوازم آن پارهٔ اصولات و تغنیات اسـت، مخالف با شریعت انور حضرت سیدالبشر دارد و ما نیـز چـون بحمـدالله مسـلمانیم، آن را حـرام مؤید می‌دانیم. حلال محمد الی یوم‌القیامه و حرام حرام الی یوم‌القیامه...» (گلبن، ۵۰:۱۳۶۶)

پیش از این سوءظن‌هایی از این دست در دورهٔ ناصری به تعطیلی تالار نمایش دارالفنون در سال ۱۲۶۶ش. منجر شده بود، ازهمین‌رو بود که تئاتر در ایران تا مدت‌ها تنها به‌شـکل مکتـوب وجود داشت. در چنین جوی شکل‌گرفتن تئاتر نوین در ایران و آغاز به کار گـروه‌هـای نمایشـی نوگرا، مجادله‌ای در فضای اجتماعی ایران برانگیخت. مخالفان آن را منافی با شریعت و مغایر بـا اصول اخلاقی و عبث می‌پنداشـتند و موافقـان آن را موجـب آگـاهی‌بخشـی و بیـداری جامعـه می‌دانستند؛ برای مثال، در مجلس شورای ملی ۱۲۸۵ش. و در ارتباط با لفـظ تئـاتر در صـورت جلسهٔ بلدیه گفتگویی به این صورت شکل می‌گیرد:

«بحرالعلوم: خیلی غریب است که این نظام‌نامه را با نوشتن این طور الفاظ [تئاتر] به مجلس فرستاده‌اند که قرائت و تصحیح شود.

حاجی‌مجید اسماعیل‌آقا: ضرری ندارد، تئاترهایی هستند که به جهت وعظ و ترتیب و آگـاه کردن مردم تشکیل می‌یابد.

حاجی‌شیخ‌علی: بسیار خوب، ولی باید به لفظ و عبارتی نوشت که اشاره به این ترتیب داشته باشد و این گونه الفاظ در این مجلس محترم نباید مذاکره شود....

حاجی‌محمدتقی شاهرودی: امروز روز ایراد نیست. این دفعهٔ اول قرائت نظام‌نامهٔ بلدیه است. حق ایراد در دفعهٔ ثانیه است که قرائت شود.

رئیس: عیبی ندارد و این یک لفظ «تیاتر» هیچ نوشته نشود بهتر است...» (میرزاصالح، ۱۳۸۴:۱۳۹).

همچنین تئاتر نوین برای ایجاد تمایز با نمایش‌های عامه‌پسند و کسب منزلت اجتماعی از حمایت گروه‌های فرهنگی مانند جراید برخوردار بود. روزنامه‌هایی چون اختر، قانون، حبل‌المتین و... در معرفی تئاتر و آشنایی جامعه با اهداف و کارکردهای آن نقش مؤثری داشتند و با حمایت از گروه‌های نمایشی و اطلاع‌رسانی از زمان اجرای نمایش‌ها به‌واسطهٔ سرمایهٔ فرهنگی خود به‌عنوان یک جریدهٔ معتبر، موجب ایجاد سرمایهٔ نمادین برای گروه‌های نمایشی می‌شدند. از سوی دیگر تئاتر نوین همچنین توانسته بود با جلب حمایت مخاطبانی که سرمایه‌های فرهنگی‌ـاجتماعی مؤثر داشتند برای فعالیت‌های تئاتر نوگرا سرمایهٔ نمادین مضاعفی ایجاد کنند.

ویژگی‌های میدان تئاتر نوین و عادت‌واره‌های وحدت‌بخش کنشگران آن

تئاتر نوین عصر مشروطه دارای ویژگی‌هایی وحدت‌بخشی بود که توسط عادت‌وارهٔ مولدانش نهادینه شد بود. این ویژگی‌ها و عادت‌واره‌های نهادینه‌شده به قرار زیر بود:

۱) ماهیت نمایش‌های اجراشده در میدان تئاتر نوین:
گرایش به سبک تئاتر مرسوم در جهان، به‌طور خاص تئاتر اروپا؛
علاقهٔ مشترک به ماهیت نقادانهٔ آثار نمایشی در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و اخلاقی؛
علاقه به تولید و تربیت مخاطبان ویژهٔ مایل به تعالی فرهنگی و اجتماعی؛
گرایش به دگرگون کردن قواعد اجرای نمایش در تقابل با نمایش‌های سنتی‌ـآیینی؛
مایل به کسب عناصر ظاهری جدید از تئاتر اروپا و ایجاد مشابهت با تئاتر مرسوم جهان؛
مایل به ایجاد تمایز از نمایش‌ها سنتی‌ـآیینی و عامه‌پسند؛
اجتناب از اجرای نمایش صرفاً به قصد سرگرم‌سازی.

۲) ویژگی مولدان و کنشگران میدان تئاتر نوین:
برآمده از طبقهٔ اجتماعی نسبتاً مشترک و خانواده‌هایی با سرمایهٔ اقتصادی غنی؛
دارای سرمایهٔ فرهنگی ناشی از تحصیل در کشورهای اروپایی منجر به ایجاد مرتبهٔ اجتماعی و جایگاه بالاتر برای آنها در نظام جامعه؛

طرح گرایش‌های سیاسی و دغدغه‌های اجتماعی طبقهٔ خود را در قالبی دراماتیک.

۳) پذیرش و به رسمیت شناختن فعالیت زیرمیدان مقابل در راستای رسیدن به هدفی مشترک:
وجود هدف مشترک میان گروه‌هایی که به اجرای نمایش‌های سیاسی می‌پرداختند و گروه‌هایی که نمایش‌های انتقادی اجتماعی‌ـاخلاقی اجرا می‌کردند در جهت اهداف ترقی‌جویانه و آگاهی‌بخشی برای کشور؛
پذیرش کنشگران جدید و عادت‌واره‌های نو به شرط هم‌راستا بودن با ارزش‌های سیاسی و اجتماعی میدان.

۴) ایجاد سرمایه‌های نمادین:
تبدیل سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی گروه‌ها به سرمایهٔ نمادین که باعث تمایز آنان از گروه‌های نمایش سنتی‌ـآیینی می‌شد.
سرمایه‌های نمادین این گروه حاصل جایگاه اجتماعی و فرهنگی مولدان، ماهیت نمایش‌ها، فرم اجرای نمایش‌ها و تمایز در اهداف اجرای نمایش است.

۵) استقلال در سرمایهٔ اقتصادی:
عدم وابستگی اقتصادی به دولت و یا وجود حامی مالی؛
تشکیل گروه‌ها با سرمایهٔ اقتصادی مولدان و درآمد گیشه.

۶) موضع مخالف با سیاست‌های قدرت حاکمه:
عدم تأثیرپذیری از سیاست‌های حاکمیت و پیش گرفتن رویهٔ خلاف جهت آن؛
استفاده از نمایش به‌مثابهٔ ابزار سیاسی جهت مطرح کردن خواست‌ها، حمایت از احزاب موافق و واکنش در مقابل احزاب مخالف.

۷) تمایل به مقبولیت و مشروعیت هم در جامعه و هم در درون گروه:
تلاش برای پیدا کردن ریشهٔ مذهبی نمایش برای مقابله با مخالفت قشریون؛
استفاده از موسیقی با مضامین وطن‌پرستانه و عناصر بصری متنوع برای جذب تماشاگر بیشتر؛
تلاش برای کسب حمایت معنوی اقشار صاحب سرمایهٔ فرهنگی و نمادین برای مشروعیت‌بخشی به فعالیت‌ها؛
ستایش در درون گروه به‌وسیلهٔ آگهی‌ها و بشارت‌های روزنامه‌های مطرح «اختر، قانون، تیاتر، حبل‌المتین، تمدن» (گلبن، ۲۸:۱۳۶۶).

نتیجه‌گیری

تئاتر نوین در عصر مشروطه میدانی بود حاصل فعالیت طبقهٔ روشنفکر جامعه که با در دست

داشتن سرمایه‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی و با طرح شعارهای مساوات‌طلبانه و شایسته‌سالاری علیه طبقهٔ سیاسی که امتیازات خود را از آن کسب کرده بودند شورش کردند و آغازگر فعالیت‌های سیاسی و مدنی شدند. دغدغهٔ این قشر به همراه سرمایهٔ نمادین غنی که مولدانش به دست آورده بودند، توانست مسیر تئاتر نوین را از نمایش‌های سنتی ـ آیینی (که عاملانش اگرچه از حمایت میدان قدرت برخوردار بودند، اما به‌واسطهٔ نداشتن سرمایهٔ نمادین و تعلق به پایین‌ترین سطوح جامعه، همواره مورد تکفیر نخبگان مذهبی و پیرو آن قشر وسیع مردم متأثر از مذهب قرار می‌گرفتند) جدا کند. از طرفی همین گروه از روشنفکران که خود از اعضای طبقهٔ سیاسی کشور بودند با در دست داشتن سرمایهٔ سیاسی و فرهنگی به سرمایهٔ نمادینی دست یافتند که به آنان در مبارزه برای به دست آوردن میدان قدرت یاری می‌رساند.

از دیگر سو، تفاوت در سهم سرمایه‌های هریک از مولدان تئاتر نوین به پیدایش دو زیرمیدان مجزا منجر شد؛ یکی مایل به اجرای نمایش با ماهیت نقد سیاسی و دیگری مایل به اجرای نمایش‌هایی با ماهیت نقد اخلاقی‌ـاجتماعی. عادت‌واره‌های این دو گروه که به‌صورت آرمان‌های نهادینه‌شدهٔ انقلاب مشروطیت در فعالیت‌های گروه‌های نمایشی نوگرا قابل مشاهده بود، با حفظ ارزش‌هایی که مقبولیت درون میدان می‌توانست آن را تأیید کند، با کسب مشروعیت و مقبولیت اجتماعی، به حفظ و بقای میدان تئاتر نوین منجر می‌شد. اینگونه بود که تئاتر نوین ایران با طرح محتواهایی مانند تشویق به بازسازی اقتصادی، اجتماعی و سیاسی کشور، ترویج وطن‌پرستی، ارتقای سطح فرهنگ عمومی و جبران عقب‌ماندگی‌ها و ... به میراثی برای نسل نوگرای پس از سال‌های ۱۳۰۰ تبدیل شد. در این میان تلاش برای حفظ و بقا به جذب ارزش‌های تازه‌ای منجر شد که مقبولیت درون میدان می‌توانست آن را تأیید کند تا به زیرمیدانی در مقابل زیرمیدان نمایش‌های صرفاً سیاسی تبدیل شود و در جهت کسب مخاطب بیشتر نیز مفید باشد. رویکردهای سیاسی‌ـاجتماعی تئاتر نوین ایران که ملهم از گفتمان مبارزه بود، به تغییر ذائقهٔ هنری مردم در راستای تجددخواهی و دگرگونی‌طلبی منجر شد و دوران نوینی در تاریخ ایران را پدید آورد که تأثیرات آن تا سالیان بعد در فعالیت گروه‌های نمایشی خصوصی و دولتی قابل پیگیری بود و به نوعی سرمایهٔ نمادین برای نمایش‌های مبارزه‌طلبانه در سال‌های بعد تبدیل شد.

منابع

۱. آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۰)، *تاریخ ایران مدرن*، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

۲. آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۴)، *از صبا تا نیما*، چاپ چهارم، جلد دوم، تهران: فرانکلین.

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

۴. اسدزاده، داریوش (۱۳۸۹)، *سیری در تاریخ تیاتر ایران قبل از اسلام تا سال ۱۳۵۷ شمسی*،

تهران: آوردگاه هنر و اندیشه.
۵. بوردیو، پیر (۱۳۹۵)، *تمایز (نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی)*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث.
۶. بوردیو، پیر (۱۳۹۶)، *نظریهٔ کنش*، ترجمهٔ مرتضی مردیها، تهران: نشر نقش و نگار.
۷. بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۸. پرستش، شهرام (۱۳۸۵)، *صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر*، رسالهٔ دکتری، رشتهٔ جامعه‌شناسی نظری‌ـفرهنگی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
۹. پیربابایی، محمدتقی، سلطان‌زاده، محمد (۱۳۹۴)، مقدمه‌ای بر صورت‌بندی میدان معماری معاصر ایران بر اساس نظریهٔ میدان بوردیو، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۱، ص‌ص ۷۳ـ۸۴.
۱۰. جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۶)، *بنیاد نمایش در ایران*، چاپ دوم، جلد اول، تهران: نوبهار.
۱۱. جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵)، *پیر بوردیو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
۱۲. حبیبیان، ناصر (۱۳۸۹)، *تماشاخانه‌های تهران*، تهران: فراز.
۱۳. خلج، منصور (۱۳۸۱)، *نمایشنامه‌نویسان ایرانی*، تهران: اختران.
۱۴. رامین، علی (۱۳۹۴)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نشر نی.
۱۵. شریعتی، سارا (۱۳۸۸)، تأملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی در هنر ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال ۱، بهار و تابستان، ص‌ص ۷ـ۲۱.
۱۶. طلوعی، وحید، رضایی، محمد (۱۳۸۶)، کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات، *جامعه‌شناسی ایران*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳، ص‌ص ۳ـ۲۷.
۱۷. غریب‌پور، بهروز (۱۳۸۶)، *تئاتر در ایران*، تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۸. فکوهی، ناصر (۱۳۸۴)، پیر بوردیو: پرسمان دانش و روشنفکری، *فصلنامهٔ علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد*، دورهٔ ۲،شمارهٔ ۵، ص‌ص ۱۶۱ـ۱۴۱.
۱۹. فنائیان، تاجبخش (۱۳۸۶)، *هنر نمایش در ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۰. گوران، هیوا (۱۳۶۰)، *کوشش‌های نافرجام (سیری در صد سال تیاتر ایران)*، تهران: آگاه.
۲۱. گلبن، محمد، طالبی، فرامرز (۱۳۶۶)، *روزنامه تیاتر*، تهران: نشر چشمه.
۲۲. ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵)، *ادبیات نمایشی در ایران*، چاپ دوم، جلد دوم، تهران: توس.
۲۳. میرزاصالح، غلامحسین (۱۳۸۴)، *مذاکرات مجلس اول (متن کامل مذاکرات نخستین مجلس شورای ملی توسعهٔ سیاسی ایران در ورطهٔ سیاست بین‌الملل)*، تهران: مازیار.
۲۴. نصرتی، سیاهمزگی؛ علی، رضایتی، محرم و نیکویی، علیرضا (۱۳۹۴)، بررسی شهرآشوب‌های درباری مسعود سعد و سنایی بر اساس نقد ساختارگرایی تکوینی، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی کاوش‌نامه*، سال ۱۶، شمارهٔ ۳۱، ص‌ص ۶۸ـ ۹۸.