

نقش نهاد بوروکراتیک آموزش مدرسه‌های عصر رضاشاه در مشروعیت‌یابی ساختار میدان تئاتر نوین ایران*

فریندخت زاهدی^۱، بهروز محمودی بختیاری^{۲*}، سعید اسدی^۳

۱. دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
 ۲. دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
 ۳. دانش‌آموخته دکتری تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
- تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۳۰

چکیده

یکی از مهم‌ترین تاکتیک‌های حکومت رضاشاه، در سامان‌دهی فرهنگی، ایجاد نهاد رسمی و بوروکراتیک راهبری تولیدات هنری و نظارت بر آن بود. این نهاد در ادامه راهبرد تکوین جامعه نوسازی‌شده بر پایه ناسیونالیسم مدرنیستی مطلقه و اقتدارگرایی مرکزگرایانه بر دو رکن ارتش و بوروکراسی استوار بود. میدان تازه‌تأسیس و رو به مشروعیت تئاتر نوین ایران نیز تحت نظارت این نهاد قرار گرفت؛ یکی از نشانه‌های مهم این امر سامان‌دهی آموزش مدرسه‌های تئاتر برای پرورش هنرمندان در راستای سیاست فرهنگی سازمان پرورش افکار بود. در این مطالعه، ضمن بررسی زمینه‌های شکل‌گیری سیاست فرهنگی عصر یادشده، فرایند ایجاد آموزش مدرسه‌های تئاتر و چگونگی اکتساب سرمایه تحصیلی برای افزایش سرمایه فرهنگی کنشگران تئاتر بررسی می‌شود. از نتایج این امر می‌توان کوشش حاکمیت برای کنترل نیروهای مرکزگریزی را برشمرد که در دنیای هنر تئاتر گرد می‌آمدند و حاشیه مقاومی را در برابر مرکزیت خودکامه شکل می‌دادند. نکته دیگر، پرورش نسل تازه‌ای از کنشگران تئاتری است که، نسبت به پیشروان قدیم میدان تئاتر، حائز منش متفاوتی بودند و تئاتر را به سوی خصلت‌های زیبایی‌شناختی پیش می‌بردند. همچنین، تغییر در میزان و نوع سرمایه فرهنگی موجب پرورش کنشگرانی شد که از کنش عمدتاً سیاسی به کنش عمدتاً زیباشناختی در تولید آثار خود سوق یافتند.

واژه‌های کلیدی: تئاتر نوین ایران، سرمایه تحصیلی، سرمایه فرهنگی، مشروعیت، نهاد بوروکراتیک آموزش.

* این مطالعه برگرفته از رساله دکتری نگارنده سوم است با نام «ملاک‌های تمایز و مشروعیت در شکل‌گیری گروه‌های تئاتری در ایران»، به راهنمایی و مشاوره نگارندگان اول و دوم.

** نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۲۱-۶۶۴۱۸۱۱۱، E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

مقدمه

در تولید تئاتر نوین گام مهمی برداشت. جنبش‌های مدرسه‌ای غیردولتی برای آموزش تئاتر به سرعت در مقابل تأسیس مدرسه‌ای قرار گرفت که متصل به نهاد بوروکراتیک^۲ نظارت فرهنگی بود و پس از این دوران استراتژی کنترل آموزش و نحوه اکتساب سرمایه تحصیلی تئاتر توسط کنشگران این عرصه در عصر پهلوی اول و دوم، عمدتاً تحت نظارت نهادهای بوروکراتیک دولتی قرار داشت. نتایج این رویکرد در تعیین ساختار میدان و منش گروه‌های تئاتری نقش مهمی ایفا کرد. بنابراین، مطالعه حاضر حول چهار پرسش اساسی شکل یافته است:

۱. ضرورت دخالت نهادهای بوروکراتیک حاکمیتی در کنترل سرمایه فرهنگی میدان تئاتر از راه نظارت بر توزیع سرمایه تحصیلی چه بوده است؟
۲. نهاد بوروکراتیک آموزش مدرسه‌ای تئاتر در ایران با چه فرایندی شکل یافته است؟
۳. آموزش مدرسه‌ای تئاتر در این دوره چه تأثیری بر خصلت‌های ساختاری میدان تولید تئاتر نوین ایرانی نهاده است؟
۴. اکتساب سرمایه آموزشی چه نقشی در فرایند مشروعیت‌یابی تئاتر نوین ایرانی داشته است؟

دانش تئاتری سرمایه‌ای فرهنگی است که همراه سایر سرمایه‌های تأثیرگذار اقتصادی، اجتماعی، و نمادین قوام‌دهنده و تعیین‌کننده خصلت‌های ساختاری میدان تولید آثار نمایشی است. اکتساب این سرمایه از منابع گوناگونی ممکن می‌شود. یکی از این منابع امکان آموزش مدرسه‌ای تئاتر است که برای نخستین بار در میدان نوپای تئاتر نوین ایران در عصر پادشاهی پهلوی اول و در ساختار سیاسی و فرهنگی این دوره فراهم آمد. ویژگی‌های فرهنگ سیاسی حاکم بر این دوره در تعیین خصلت‌های این میدان نقش عمده داشت و بنا بر ساختار مرکزگرایی قدرت سیاسی در عصر پهلوی اول، که بر دو رکن ارتش و بوروکراسی^۱ استوار می‌شد، سامان‌دهی اجتماعی و فرهنگی نیز صورت می‌پذیرفت. در این ساختمان‌دهی فرهنگی، بر اساس رویکرد دوگانه سرکوب با نیروی قهری و کنترل از طریق واردکردن نهاد هنر به نظام بوروکراتیک، حوزه تئاتر نیز با همین رویه هم تحت حکم سرکوبگرانه هم زیر کنترل نهادی و نظارتی قرار گرفت.

حاکمیت اقتدارگرا، با تأسیس نخستین نهاد سازمان‌یافته هدایت و نظارت فرهنگی در ساختار نوین اجتماعی ایران، یعنی سازمان پرورش افکار، برای سامان‌نکردن پرورش نیروهای مولد

جدال مشروعیت فرهنگی در فرایند نوسازی

مخالف‌خوان و به‌ویژه در طیفی از روشنفکران و هنرمندان جست‌وجو کرد؛ زیرا تغییرات سیاسی و اجتماعی ایران و تحول در ساختار و کنش دولت برخلاف شرایط اروپا نه از راه جنبش‌های طبقاتی و گذار از یک طبقه اجتماعی به طبقه دیگر، بلکه به واسطه نقش گروه‌های اجتماعی و روشنفکران پدید آمده است (همان).

در این دوران، نوسازی بدون استحکام ساختار اقتصادی و زیرساخت‌های ناآماده فرهنگی و اجتماعی برای اجرای فرایند نوسازی اغلب با بحران، مخاطره، و تضادهای امنیتی روبه‌رو می‌شود. «جیمز کلمن و لوسین پای در تبیین بحران‌های نوسازی این موضوع را بررسی کرده‌اند که بعد از شروع فرایند نوسازی زمینه برای شکل‌گیری انواع مختلفی از بحران‌های اجتماعی و اقتصادی و ساختاری به‌وجود می‌آید؛ بحران هویت در زمره نشانه‌های بعد از تحول انقلابی و یا آغاز روند نوسازی محسوب می‌شود» (سو، ۱۳۸۴: ۶۲).

ایدئولوژی یکی از امکانات برای رفع مقطعی این بحران‌های مشروعیت و هویت به‌شمار می‌رود. جانسون ایدئولوژی را ابزار بسیج نیروهای اجتماعی برای مشروعیت‌یابی سیاسی در ایران می‌خواند و می‌افزاید: «تمامی نظام‌های سیاسی اقتدارگرا، همانند حکومت رضاشاه، نیازمند ایدئولوژی بوده و به این ترتیب

مرکزگرایی قدرت در عصر رضاشاه اقتضای سامان‌دهی سیاسی و حل بحران بعد از انقلاب مشروطه به‌شمار می‌آمد و ساختار سیاسی ایران و نوع توزیع قدرت بر کانون متمرکزی از خودکامگی استوار می‌شد. از تبعات گوناگون آن می‌توان به امنیتی‌کردن فضای اجتماعی و فرهنگی و شکل‌دادن به نظام مرکز و حاشیه‌ای^۳ اشاره کرد که در آن گروه‌های مسلط سیاسی و متصل به قطب خودکامه سلطنت در مقابل قطب‌های مستقر در حاشیه قرار می‌گرفتند تا، به‌زعم آگاهان تاریخ اجتماعی ایران، نیروهای حاشیه‌ای مرکزگرای را در جامعه ایرانی به‌وجود بیاورند. منازعه فعال سیاسی و فرهنگی ایران عصر جدید، به‌ویژه در دوران سلطنت پهلوی، نمایانگر مواجهه اقتدارگرایی مرکز قدرت سیاسی و مقاومت نیروهای مرکزگرای بود و اغلب نموده‌های امنیتی این اقتدار در واکنش حاکمیت «به سازوکارهای بازیگران گریز از مرکز» صورت‌بندی می‌شود (← مصلی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۶۵). «یکی از ویژگی‌های متمایز پیدایش دولت مدرن در ایران قرن بیستم، به‌ویژه در عصر سلطنت پهلوی، را باید امنیتی‌سازی اجتماعی از طریق مقابله با نیروهای سیاسی فرامولی^۴ در نظر گرفت» (همان، ۴۹).

نیروهای فرامولی را اغلب می‌توان در گروه‌های سیاسی

فرهنگی متکی بود. این ساختار بر اساس تقابل دوگانه‌ای از کانون‌های «مرکز/ حاشیه» شکل یافته بود. مرکز، اغلب منش گروه‌های اجتماعی و فرهنگی مایل به خود را سامان می‌دهد؛ چنان‌که حاشیه در تمایز با این گرانس مرکز‌گرا شکل می‌یابد و تعارض و منازعه بر سر جایگاه و مواضع و میزان فرصت عمل و برخورداری از مقدرات و ابزار ملزوم آن را به‌وجود می‌آورد. در این عصر، که خودکامگی سیاسی با نام نئوپاتریمونالیسم^۶ در کار است، مرکز قدرت می‌کوشد ساختار را به گونه‌ای شکل دهد که با هیچ نهاد، گروه، قدرت، و آیینی محدود نشود، اما با نهادها و آیین‌های هر حاشیه معارضی را محدود و سرکوب نماید و لاجرم نظام کنترلی خود را بر مبنای «دیالکتیک زور و ترس» قرار می‌دهد (Byman, Chubin, Ehteshami and Green, 2001: 39).^۷

این رویه بر فضای عرصه فرهنگی نیز اعمال می‌شود و در درون این عرصه نیز از سوی کنشگران فرهنگی، همچون تاکتیکی مؤثر، در انقیاد کنشگران دیگر به کار گرفته می‌شود. چنان‌که گاهی کنشگران معطوف به مرکز این خشونت قهری و نمادین را در مسیر تمایز یافتگی خود به‌مثابه تاکتیک علیه عوامل حاضر در حاشیه گریز از مرکز اعمال می‌کنند. اما رویه تاریخی نشان می‌دهد این اقتدار مرکز‌گرا امکان تداوم و استمرار آسوده‌ای ندارد، زیرا نیروهای حاشیه مرکز‌گریز، که در گروه‌های اجتماعی و فرهنگی و در خرده‌فرهنگ‌ها و گفتمان‌های مقاوم شکل می‌یابند، ثبات این اقتدار را به‌چالش می‌کشند و به بحران دچار می‌کنند؛ چنان‌که پیش‌تر آمد، عرصه هنر و تولید آن یکی از فضاهایی است که این چالش و بحران مشروعیت را نمایان می‌کند.

در عصر پهلوی- با دگرگونی در زمینه‌های اقتصادی و مدرنیزاسیون آمرانه اجتماعی و همچنین رشد بورژوازی کمپرادور^۷ و بوروکراسی امنیت‌محور به موازات فراگیر شدن قدرت دولت اقتدارگرا- زمینه‌های بحران سیاسی و فرهنگی فراهم می‌شود (جهانبگلو، ۱۳۷۹: ۱۵).

نیروهای اجتماعی گریزان از مرکز با امکانات محدود و با مقدرات اندک نسبت به حاکمیت گروه‌هایی را شکل می‌دادند که تحت لوای تولید گفتمان‌های مقاومت در نفی سلطه داخلی و بین‌المللی به زمینه استراتژی‌های مقابله می‌اندیشیدند و تاکتیک‌های عمل خود را در عرصه کنش سیاسی، از یک سو، و کنش تولید فرهنگی و هنری، از سوی دیگر، طراحی می‌کردند. بسیاری از کنشگران فرهنگی در عرصه تولید هنری از جمله تئاتر نوین ایران طیف عمده‌ای از این نخبگان را تشکیل می‌دادند. چنان‌که برچسب فعال سیاسی بودن شخصیت و عمل هنرمند در قطب مخالف‌خوان مرکز‌گرایی اقتدارگرا رفته‌رفته

تلاش دارند تا مشروعیت سیاسی خود را از طریق مفاهیم عمومی در فضای اجتماعی منعکس سازند. در ایدئولوژی مفاهیمی همانند قانون، اجبار، قدرت، و حقانیت بازتولید می‌شود. رضاشاه ایدئولوژی دولت مدرن را برای تحقق اهدافی همانند دولت فراگیر، دولت نوساز، ثبات سیاسی، و اقتدار راهبردی سازمان‌دهی کرد. بخش قابل توجهی از گفتمان مدرنیسم مطلقه رضاشاه تبدیل به ایدئولوژی فراگیر شد» (Johnson, 1994: 28).^۸ به نقل از مصلی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۶۸.

در عرصه فرهنگی این اقتدار ایدئولوژیک فضا را قطبی می‌سازد و آرایشی از فرهنگ رسمی در موضع اقتدار را در مقابل و فرهنگ حاشیه در مقام مقاومت را به‌وجود می‌آورد و البته این آرایش از میراث اجتماعی دیرینه جامعه ایرانی، یعنی فاصله و شکاف همواره مردم و حاکمیت، که اکنون می‌توان آن را به‌زعم محمدعلی همایون کاتوزیان «تضاد دولت و ملت» دانست، قوام بیشتری می‌یابد (کاتوزیان، ۱۳۹۳: ۳۳، ۳۴).

اقتدار هژمونیک^۹ حکومت سلطانیستی و خودکامه رضاشاه از راه بوروکراتیک تشکیل نهادهای نظارتی و کنترل فرهنگی و جذب و تولید کنشگران فرهنگی متناسب با آن، به‌منزله نیروی اجتماعی همراه، تأمین می‌شد. در این اثنا «گروه‌های اجتماعی در چارچوب ساختار قدرت تابع استراتژی بهنجارسازی رفتارها قرار می‌گیرند. و به این ترتیب، آنان ناچارند تحت تأثیر قالب‌های فرهنگی قرار گرفته و سوژه مورد نظر ساختار قدرت را تولید نمایند» (مصلی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

اما گفتمان‌های مقاوم و مایل به گریز از مرکز، که سرمایه‌های خود را از منابع متنوعی به‌دست می‌آورند و البته از پایگاه‌های فکری و فرهنگی متفاوتی برخوردارند، می‌کوشند تا قدرت مرکزیت‌یافته را به‌چالش بکشند. جدای از فعالیت‌های سیاسی و حتی قهری این گروه‌های اجتماعی حاشیه‌ای، رویکرد فرهنگی و استراتژی‌های کسب سرمایه‌های اجتماعی‌شان برای بحث ما ضروری است؛ بدین معنا که نخبگان فرهنگی و سیاسی حاضر در قطب مقاومت از چه خصلت‌ها و منشی برخوردار بوده‌اند و رفتار فرهنگی و هنری ایشان چه نسبتی با این منش و مسیر عملی کنششان داشته است؟ زیرا بخش مهمی از کنشگران حاضر در دوره دوم و سوم (عصر پهلوی اول و دوم) حیات میدان تئاتر نوین ایرانی را حاضران در این قطب تشکیل می‌دهند و می‌توان از این راه منطق تمایزها و امکان گروه‌بندی‌شان را توضیح داد.

منازعه بر سر اکتساب بیشتر مقدرات میدان عمل میان هنرمندان و حاکمیت

ساختار سیاسی در عصر پهلوی اول و دوم همواره بر اقتدارگرایی مرکزی و کنترل نظام توزیع قدرت در فضای اجتماعی و

بخشی از هویت هنرمندان نخبه و عاملی برای اعتباریابی و حقانیت به‌شمار می‌رفت (بروجردی، ۱۳۸۴، ۵۸).

کارکرد گروه‌های مرکزگریز و رویه‌رویاری ایشان با ساختار موجود در ادوار مختلف گوناگون بوده، اما در این میان منش مشترک آن‌ها نفی حقانیت سلطه حاکم و تولید بحران مشروعیت در کانون قدرت خودکامه بوده است. واکنش سلطه حاکم نیز عمده‌ا در امنیت‌سازی فضا نمود می‌یافت؛ چنان‌که «رضاشاه مخالفت خود با گروه‌های مشارکت سیاسی و اجتماعی را در تعقیب امنیتی به آنان نشان داد ... رضاشاه تا زمانی توانست ساختار سیاسی ایران را حفظ کند که مرکزیت قدرت نقش تعیین‌کننده در کنترل گروه‌های رقیب داشت» (مصلی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۷).

این انسداد سیاسی و فرهنگی موجب تولید فرهنگ بی‌اعتمادی و بدگمانی می‌شد؛ فرهنگی که به میراث بدگمانی تاریخی میان دولت و حاکمیت می‌افزود و در فضای اجتماعی ایران هم در حوزه فرهنگ عمومی هم در حوزه فعالیت و تولید فرهنگی و هنری نخبگان توسعه می‌یافت. به‌زعم بشیریه، «نیروه‌های اجتماعی که همواره در شرایط ترس و ناامنی، بی‌اعتمادی، خشم، سرخوردگی، و بیگانگی به‌سر می‌برند، در صورتی که ترسشان فرومی‌ریزد و یا به هویت و انسجام جدیدی دست می‌یابند، به مقابله با نهادهای دولتی می‌پردازند. بنابراین، فشار ترس و تهدیداتی که توسط نهادهای دولتی در جامعه منعکس می‌شود زیرساخت‌های لازم برای تولید انفجار را به‌وجود می‌آورد. این امر واکنشی نسبت به نهادهای اجتماعی و ساختارهایی است که در شرایط اقتدار خود ترس و بی‌اعتمادی را در نظام اجتماعی ایجاد کرده‌اند» (بشیریه، ۱۳۷۸، ۶۳).

لرنر نیز بر این امر تأکید می‌کند که «نیروه‌های حاشیه‌ای در ایران تمایلی به پذیرش مناسبات قدرت ندارند. این امر به مفهوم آن است که چالشگری در محیط اجتماعی و مقاومت نزد نخبگان همواره بازسازی می‌شود. چنین فرایند و نشانه‌هایی حتی در دوره‌هایی که رهبران سیاسی اقتدارگرایی چون رضاشاه وجود دارند مشاهده می‌شود. در چنین فرایندی نیروهای حاشیه‌ای از تمامی ابزارهای در دسترس خود برای متزلزل‌سازی مشروعیت قدرت سیاسی استفاده می‌کنند» (لرنر، ۱۳۸۳: ۶۵).

بخشی از این نیروهای حاشیه‌ای در دنیای هنر سکنی گزیده‌اند و گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که همچون خرده‌فرهنگ‌های معارض عمل نمایند و با کوشش برای شکل‌دادن به نهادهای خودساخته در دنیای هنر متکی بر وجدان و تصور جمعی مشترک مشروعیت بیابند تا خود را هم از کنشگران معطوف به نهادهای رسمی قدرت مرکزی متمایز کنند هم امکان همگرایی و انسجام خود را در این قطب معارض فراهم

آورند. نهاد موجود هنر، از جمله هنر تئاتر، از این پس در تاریخ خود این تمایز یافتگی را در آرایش اجتماعی‌اش خواهد دید و بر این اساس که کنشگران با چه مرام و منشی کدام یک از این اقطاب را ساخته یا بدان گرایش یافته باشند هندسه‌ای از موقعیت‌های عمل و جایگاه‌های مشروع ایشان فراهم می‌شود.

این مواضع در هندسه موقعیت ۸ سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی منطق منازعه درون نهاد هنر را تعیین می‌کند. هر یک از کنشگران و گروه‌های مولد بر سر اکتساب سرمایه‌های کارا برای اخذ موضع بالادستی و جابه‌جایی جایگاه از سلطه‌پذیر به سلطه‌گر در ساختار میدان تولید هنر تئاتر در منازعه‌ای فعال‌تر قرار می‌گیرند. سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، نمادین، اجتماعی، و همچنین سرمایه‌های تحصیلی و دولتی در میدان عمل تئاتری‌ها در فضای اجتماعی در ساختار فرامیدان قدرت به نحوی خاص توزیع می‌شود. توصیف و تبیین نحوه برخورداری از این سرمایه‌ها در عصر پهلوی اول و دوم و معرفی نهادهای مشروعیت‌بخش به کنش هنرمندان را باید تحت الگوی منطقی کنش متقابل نیروهای اجتماعی و فرهنگی و مؤلفه‌ها و مقدوراتی که می‌توانند برای اقتدار خود کسب کنند توضیح داد.

فرهنگ سیاسی و سیاست فرهنگی در دوره پهلوی اول^۹

به گواه تاریخ آغازین سده جاری شمسی، جای‌گزین کردن تمرکزگرایی سیاسی به دست حکومت نوپای پهلوی، به جای مشروط‌کردن حاکمیت نامتمرکز قاجاریه، به دو قصد مهم صورت پذیرفت: نخست، کنترل دامنه التهاب سیاسی- اجتماعی ناشی از تلاش برای استقرار جامعه نوساخته منتج از مشروطیت؛ دوم، نهادینه‌سازی جبری و قهری ارکان جامعه مدرن و نهادهای ضروری تحقق نوسازی سازمان‌های اجتماعی، نظام اداری، و سامانه‌های تولید اقتصادی در ایران.

بنا بر پژوهش درخور اعتنای آبراهامیان در کتاب *تاریخ ایران* مدرن، دگرگونی تاریخی ایرانی، که با گاو و خیش گام به قرن بیستم نهاد و در آینده‌اش، در همین سده، سر از جامعه‌ای نو با خصلت‌هایی روزآمد چون رشد صنعتی و انرژی هسته‌ای و البته دست به گریبان با معضلات زیست‌مدرن برآورد، به تمامی مرهون ایجاد دولت مرکزی و چگونگی شکل‌گیری و گسترش آن بوده است. چنان‌که این گسترش «تأثیرات عمیقی نه‌تنها بر سازمان سیاسی و اقتصادی، بلکه بر محیط، فرهنگ، و از همه مهم‌تر گستره اجتماعی بر جای گذاشته است» (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۶). به‌زعم آبراهامیان، نخستین بار مفهوم دولت از معنای دولت‌شاهی کهن، که مشتمل بر شاه و ملازمان اندک وی بود، به سوی مفهوم مدرن آن تغییر ماهیت می‌یافت. اگرچه صورت تحقق آن با توتالیتریسم یا تمامیت‌خواهی همراه بود، ضرورت انسجام جامعه

سیاسی (یا جامعه‌سیاسی) و جامعه‌مدنی را افزایش می‌داد. جامعه‌سیاسی جدید، چنان‌که برشمرده شد، ایده‌یک اقتدارگرایی مرکزی و تمامیت‌خواه را به‌عنوان فراخوانی ایدئولوژیک لحاظ می‌کرد که شاه را چون ستون وحدت‌بخش و کنشگران سیاسی را در ارکانی جدید به‌کار گیرد تا انتظامی لازم را در جامعه‌مدنی جدید پدید آورد؛ جامعه‌ای که بکوشد با ایده‌ترقی و اتکا به هویت ملی مدنیت نوینی به‌وجود آورد.

این مناسبات جدید اگرچه ایده درخشان و فریبنده‌ایجاد ایران متحد، مستقل، و متجدد را در چشم‌انداز خود داشت، به‌تمامی محقق نشد، اگرچه از اقتدارگرایی دولت مرکزی تحت اعمال تجدد آمرانه نهادهای اجتماعی و فرهنگی نوین و مدرنی سر برآورد و تشتت سیاسی بحران مشروطه و پراکندگی مراکز نیروهای سیاسی و اجتماعی در ایران با اقتدار قهری نظامی و بوروکراتیک به سامانی وحدت‌یافته رسید، سرانجام جامعه‌سیاسی این عصر در دیکتاتوری غرق شد و قوام جامعه‌مدنی نیز، به دلایل بسیاری، محقق نشد. همچنان منش مکانیکی جامعه تحت وجدان جمعی به حیات خود ادامه می‌داد و سوق یافتن به سوی تحقق جامعه‌ای ارگانیک به دلیل وجود نیروی گرانش بسیار قوی تمرکز قدرت در قطب حاکم سیاسی و عرف و اندیشه حامی آن به تعویق افتاد.

در مسیر تکوین فضای اجتماعی جدید در دوره پهلوی اول روشنفکران، که بعضاً هنرمندان و نویسندگان این عصر نیز بودند، در تولید رضایت خودانگیز توده مردم نقش مهمی بازی می‌کردند؛ نقشی میانجی‌گرانه میان حاکمیت سیاسی و اقشار جامعه که منویات جامعه‌سیاسی را در جهت‌گیری عمومی زندگی و فرهنگ جاری توده مردم نهادینه و مشروع کند. این روشنفکران از دسته روشنفکران ارگانیکی بودند که گرامشی آن‌ها را کسانی می‌داند که امکان اقتدار هژمونیک حاکمیت طبقه یا گروه حاکم سیاسی را فراهم می‌کنند و رسوم، شیوه‌های فکر، عمل، و اخلاق را تعریف می‌کنند و با این عمل هم‌خوانی افراد با جامعه‌سیاسی را تضمین می‌کنند.

سازو بزرگ‌های مشروعیت‌ساز دولت مرکز‌گرای پهلوی اول

جامعه‌سیاسی عصر رضاخانی، در نسبت با مردم، تقابل‌های دوگانی زور/رضایت، اقتدار/اخلاق، زورگویی/اقتناع، و سلطه/هژمونی را هم‌زمان به‌کار می‌برد. این چالش‌های دوگانی حیات سیاسی و فرهنگی این عصر را بازنمایی می‌کند. سیاست فرهنگی این عصر در تغییر فرهنگ مشروع را می‌توان از راه توصیف راهبردهای دولت مرکزی در به‌کارگیری سازو بزرگ‌های اعمال مشروعیت‌ترسیم کرد. دولت مرکزی در مسیر مشروعیت‌بخشی به خود و اعلام کارایی‌اش از «دستگاه‌های سرکوب»، یعنی تمامی نهادهایی که

جدید گویی فقط با این تمرکزگرایی ممکن می‌شد (همان، ۲۰). وقوع و رشد این دولت «چنان جهشی بوده است که اکنون ابزارهای اعمال قدرت سازمان‌یافته و همچنین دستگاه‌های گردآوری مالیات اداره نظام قضایی و توزیع خدمات اجتماعی را کاملاً در اختیار خود دارد» (همان، ۲۰-۲۱).

دولت مرکز‌گرای جدید بر دو ستون اساسی بنا شد: ارتش و بوروکراسی (همان، ۱۳۰). اعمال اقتدار دولت جدید از راه تحکیم نظامی‌گرانه توأم با جبر پذیرش نظام بوروکراتیک صورت می‌پذیرفت و آرمان مشروعیت‌بخش برای نظام پهلوی ساختن ایران نوین بر اساس گفتمان‌های تحقق ایران مدرن و ملی‌گرایی و بازگشت به شکوه کهن تاریخی از راه باستان‌گرایی، پارسی‌گویی، و زدایش طبع و عناصر غیرایرانی از منش و فرهنگ ایرانی به‌شمار می‌آمد. این گفتمان‌ها سوبه عمل و منش اجتماعی و فرهنگی ایران را در میدانی سیاسی تعریف می‌کرد که شخص شاه را، که خود تاج‌شاهی را بدون وقعی ویژه به مجلس و نهاد روحانیت به سر نهاده بود، مشروعیت می‌بخشید (همان، ۱۲۷).

در کنار این گفتمان، رویه نوسازی ایران برای پهلوی اول رونوشتی از منش ناپلئونی تجدد به‌شمار می‌آمد؛ بر اساس الگوی غربی پس از عصر ناپلئون، مدرن‌سازی مستلزم وجود «دولت متمرکز و صنعتی‌شدن جامعه» بود (اتابکی، ۱۳۸۷: ۷). در لوای چنین گفتمانی، حکومت پهلوی اول تجدد آمرانه و از بالا را جای‌گزین مسیر تجددخواهی از پایین و برآمده از خواست جامعه‌مدنی کرد. گویی رضاشاه ایده سلطنت کهن را با ضرورت نوسازی درآمیخت و برای مشروعیت سیاسی، برخلاف روال گذشته، منابع تازه‌ای برای مشروعیت‌سازی سیاسی فراهم کرد. این منابع از دو سرچشمه مهم سیراب می‌شدند: یکی، رویکرد واپس‌نگرانه به هویت ایرانی و باستانی‌گرا؛ و دیگری همگامی با الگوی نوسازی برآمده از ایده ناپلئونی تجدد در تحقق دولت مرکزی؛ دولتی برخوردار از زیرساخت‌ها و منابع صنعتی و اقتصادی جدید.

تأمین سرمایه‌های سیاسی و اجتماعی جدید برای رضاشاه در بادی امر می‌توانست از راه تشکیل ارتشی منسجم و دولتی بوروکراتیک و مرکز‌گرا بگذرد. در نگاهی آماری، آبراهامیان ایجاد ارتش و تغییر شمار نظامیان را به تحقیق برشمرده است (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۳۰-۱۳۴).

نهادسازی برای تغییر فرهنگ مشروع در عصر رضاشاه

عصر رضاشاهی را اگر با لحنی گرامشی-آلتوسری‌وار تحلیل کنیم، صورتی از رابطه «جامعه‌سیاسی/جامعه‌مدنی» در نظر می‌آید. شکل‌گیری جامعه‌جدید در افق مدرنیته ناگزیری که ایران این عصر تجربه می‌کرد ضرورت اصلاح رابطه میدان

نیروی انتظام‌بخشی آشکار می‌شد که رضاشاه با تأسیس نظام نوین انتظامی شهری و غیرشهری این نیاز را برآورده کرد و امنیه‌ها در بیرون شهر و نظمی و تأمینات در درون شهر وظیفه کنترل، هدایت، و سرکوب را به‌عهده گرفتند. افسران قوی، پُر‌جذبه، و البته اغلب با اشتها به بی‌رحمی و سرسپردگی به شخص شاه و منویاتش عهده‌دار فرماندهی این نهادهای سرکوب بودند (همان، ۱۴۳).

این نهادهای نوپای اعمال خشونت‌بار قانون، که به‌سرعت توسعه و قدرت یافتند، در جهت تولید فرهنگ عمومی و خاص به کار گرفته شدند و در امور فرهنگی بر تولید و بازتولید فرهنگ عمومی، رسمی با وجوه مادی و معنوی‌اش نظارت و دخالت مستقیم داشتند. این رویه از کودتای ۱۲۹۹ ش و نخستین حضور رضاخان میرپنج آغاز شده بود و تا پایان پادشاهی رضاشاه پهلوی در ۱۳۲۰ ش ادامه داشت.

دولت مرکزی نیروی قهریه را برای اعمال سانسور به کار برد و ماجراهای تاریخی مشهوری در زمینه چگونگی سانسور سیاسی و فکری آثار این دوره وجود دارد. در حوزه هنرهای نمایشی نخستین گام برای ممیزی و نظارت و اعمال سانسور نظام‌مند دولتی در این عصر هم‌زمان به عهده مأموران «وزارت معارف و صنایع مستظرفه» و «اداره نظمی» گذاشته شد و با تدوین قانون‌های مشخص ممیزی و سانسور در سال‌های ۱۳۰۶، ۱۳۱۱، و ۱۳۱۶ ش صورت رسمی به خود گرفت. در این قانون‌ها با جزئیات چگونگی اجرای فعالیت‌ها معین و همگان به اعمال آن مکلف شده بودند (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۲۵، ۲۶).

اعمال این نیروی قهریه کنشگران هنر و ادبیات را در قلمرو میدان عملشان با شرایط ویژه‌ای روبه‌رو می‌کرد. گستره این محدودیت‌ها از نوع و محتوای آثار نمایشی آغاز و تا به‌کارگیری عوامل نمایش و اشخاص حاضر در این فعالیت‌ها ادامه داشت؛ چنان‌که برخی از کنشگران نامطلوب، به‌زعم و تشخیص مأموران نظارت، از فعالیت منع می‌شدند. نمونه برجسته آن را می‌توان در اتفاقی دید که برای میرسیف‌الدین کرمانشاهی افتاد که منع عمل و تهدیدها لاجرم او را به انتحار واداشت (همان، ۲۷).

در این عصر دستگاه‌های سرکوب‌نه‌تنها در کنترل و اعمال گفتمان‌های غلبه‌یافته بر عرصه تولید آثار فرهنگی و هنری به کار می‌رفت، بلکه مهم‌ترین ابزار در نهادینه‌سازی آمرانه فرهنگ عمومی تلقی می‌شد. تحکم در تغییر آداب و عادات فرهنگی و سبک زندگی، چون پذیرش نظام آموزش اجباری، ثبت احوال و اسناد رسمی در نهادهای دولتی، تغییر در زبان و پوشاک و حذف اجباری حجاب و یک‌دست‌سازی فرهنگ هویت ملی فارغ از تفاوت زبان‌ها، گویش‌ها، و آداب خرده‌فرهنگ‌ها و قومیت‌های رنگارنگ پراکنده در سرزمین ایران اغلب از راه

از طریق آن‌ها قانون خود را با خشونت اعمال می‌کند، و «دستگاه‌های ایدئولوژیک»، نهادهای تخصصی و متمایزی که از راه اقناع ایدئولوژیک تولید رضایت می‌کند، بهره می‌برد. دستگاه نخست عناصر الزام‌آور در کلیت اجتماع را با خشونت قهری اعمال می‌کند و دستگاه دوم عناصری به ظاهر غیراجباری را در تشکیل جامعه مدنی توزیع و ترویج می‌کند. این دستگاه شامل نهادهای ضروری دینی، آموزشی، سیاسی، خانوادگی، قانونی و حقوقی، تجاری، ارتباطی و رسانه‌ای، و فرهنگی مانند ادبیات و هنر ورزش است (فرتر، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

به عبارت دیگر، دولت مرکزی این عصر، به‌مثابه سامان‌دهنده به تمامی میدان‌های موجود در فضای اجتماعی، نیروی گرانشی عظیم در فضای اجتماعی به‌وجود می‌آورد که نظم نمادین و آرایش تمامی میدان‌ها، از جمله میدان اقتصاد، فرهنگ، و هنر را دگرگون می‌کند. مرکزگرایی دولت منطق توزیع قدرت و سرمایه و منابع تأمین سرمایه‌ها در میدان‌های موجود را نیز از راه تشکیل نهادها و مراکز بوروکراتیک تغییر می‌دهد.

دولت درباری تازه است که برای نخستین بار به جد در میدان فرهنگ نقش کنترل درگاه‌های ورود و خروج سرمایه‌ها و منابع ایجاد سرمایه‌های نمادین و فرهنگی را به‌عهده می‌گیرد و در تعیین مشروعیت فرهنگی و هنری نقشی سیستماتیک بازی می‌کند. دولت در هم‌داستانی با کنشگران سیاسی و فرهنگی ملاک‌های اعتبار و وجاهت، و امکان بقا و فنای هنر (کنشگران و سبک‌های رایج آن) را تعیین می‌کند و تدارک می‌بیند.

دستگاه‌های سرکوب دولت: نهادهای کنترل قهری فرهنگ

منش نظامی‌گرانه رضاشاه، به همراه فهم او از ایده انتظام نوین، او را واداشت تا به توسعه توان نظامی و انتظامی بپردازد و با تقویت نیروی جدیدی که در ادبیات تازه «ارتش» می‌نامیدندش، ضمن سرکوب یاغی‌گری‌ها و خودمختاری‌های طوایف و قبائل پراکنده در ایران و ایجاد وحدت سیاسی و اعمال حاکمیت مرکزی بر همه خاک ایران، از این امکان کارا برای تحکیم نظام بوروکراتیک تازه‌تأسیس استفاده کند (تقوی، ۱۳۸۹: ۱۰۶-۱۰۷).

در سیاست فرهنگی عصر وی شهر و شهرنشینی ضرورتی مهم در تکوین جامعه متجدد به‌شمار می‌آمد. اگرچه در این عصر عمده نفوس ایران در فضای غیر شهری، عشایر، و روستانشینان جای داشتند، وی کوشید از عشایر یک‌جانشینان به‌وجود آورد، روستاها را تحت حاکمیت قانون مرکزی سامان‌دهی کند، و شهرنشینی را توسعه دهد. در این راه نیاز به

یاری می‌رساندند. در میان این شاخه‌های وابسته مهم‌ترین آن‌ها آموزشگاه پرورش افکار بود که در آن مواردی همچون «ترجمه حال بزرگان»، «شرح بزرگ‌ترین آثار ملی»، «مبارزه با خرافات و عقاید سخیف»، «خدمات ایران به عالم تمدن»، «پیشرفت ایران در عصر پهلوی»، و موارد دیگر تدریس می‌شد. این ساختار و اهداف در ۱۶ ماده در اساس‌نامه سازمان یادشده درج شد و در مورخ ۱۲ دی‌ماه ۱۳۱۷ ش به تصویب هیئت وزیران رسید و در پی آن در تاریخ ۲۱ دی‌ماه همان سال اعضای آن در هیئت وزیران انتخاب و منصوب شدند. در این انتصاب‌ها سیدعلی نصر، از مهم‌ترین و مؤثرترین کنشگران تئاتر این دوره، به سمت رئیس کمیسیون نمایش برگزیده شد (همان، ۵۳۵ - ۵۳۹). از مهم‌ترین برنامه‌های سازمان پرورش افکار در حوزه نمایش تأسیس «هنرستان هنرپیشگی»، به‌عنوان نخستین مدرسه تئاتری در ایران، بود.

آن چنان که از برنامه‌های سازمان پرورش افکار استنباط می‌شود، رضاشاه می‌کوشید تا برای مرکزیت فرهنگی خود مشروعیت کسب کند. او در پی آن بود تا فرهنگ مورد نظر خود را قاعده‌مند کند و بتواند از آن به عنوان یک نظام فرهنگ‌الگویی در سطح کشور بهره بگیرد. این تشکل سازمان فرهنگی متمرکزی بود که به گفته علی کنی در کشورهایی متمرکزگرا پدید آمده بود و از اهداف آن‌ها می‌توان به یکسان‌سازی فرهنگی اشاره کرد. وی، با اشاره به وضعیت فرهنگی دوران رضاشاه، بیان می‌کند که در کشوری همانند ایران، که بی‌سوادی در آن بسیار است، نیاز به یک مرکز متمرکز فرهنگی اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد.

نخستین تلاش دولتی برای بوروکراتیزه کردن نهاد نوپای تئاتر

سیر اقتدارگرایی عصر رضاخانی از کودتای ۱۲۹۹ ش برای حوزه فرهنگ با اعمال محدودیت و ایجاد نظام کنترل‌کننده‌ای آغاز شد که هدف آن در نهایت ایجاد بافت نهادی مستحکمی برای راهبری فرهنگی باشد. تعطیلی تئاتر در کودتای ۱۲۹۹ ش در ماده ششم اعلامیه کودتا در پنجم اسفند ۱۲۹۹ ش (ملک‌پور، ۱۳۸۶، ج ۳: ۱۵) تا تأسیس سازمان پرورش افکار در ایران به سال ۱۳۱۸ ش برای تبلیغ گفتمان حاکم و نظارت بر کنش فرهنگی و هنری و آثار تولیدی از نشانه‌های آشکار نخستین تلاش سازمان‌یافته اعمال قدرت بر تولید هنری، از جمله تئاتر، است. پیوند سازمان پرورش افکار با مدیریت شخصیت مشهور تئاتر ایران، سیدعلی نصر (فنائیان، ۱۳۸۶: ۵۳؛ جنتی عطایی: ۱۳۳۳: ۷۷)، با کنش تئاتری در ایجاد بافتی نهادی صورت می‌گیرد که شخصیت‌های مهمی از کنشگران تئاتری، به‌ویژه

آمریت قهری و به دست نیروهای نظامی و انتظامی صورت می‌پذیرفت. این امر نمایانگر رابطه کامل‌کننده دو رکن مهم نظام حاکم، یعنی ارتش و بوروکراسی نوین، بود. تدوین قوانین حقوقی و اجرای آن در نظام بوروکراتیک در برابر نهادپنگی عرفی و سنتی عادت‌ها و سبک‌های موجود زندگی اجتماعی نیازمند به‌کارگیری نیروی سرکوب برای واداشتن توده‌ای از مردم بود که تغییر را به دلیل رسوب عادت‌واره‌های تاریخی در منشان بر نمی‌تابیدند.

دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت: نظام فرهنگی اقناع و رضایت خودانگیخته

تأسیس نهادهای فرهنگی نوین

سازمان پرورش افکار

در حوزه توسعه فرهنگی، پهلوی اول، برای ایجاد تمرکز در تولید و نظارت فرهنگی و هنری و همچنین تبلیغ افکار و اندیشه‌های مطابق با گفتمان رسمی، سازمان پرورش افکار را با الگوبرداری از ماشین‌های تبلیغاتی فاشیست‌های ایتالیایی و نازیست‌های آلمان تشکیل داد «تا با استفاده از مجله، کتاب، روزنامه، اعلامیه، و برنامه رادیویی آگاهی مردم را افزایش دهند» (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۷۸).

سازمان پرورش افکار ارگانی بود که در سال ۱۳۱۷ ه ش به پیشنهاد احمد متین‌دفتری تأسیس شد. متین‌دفتری، در سخنرانی‌ای درباره تأسیس این ارگان، بیان می‌کند که اجرای اصلاحات از سوی دولت کافی نیست، بلکه باید بستری مهیا شود تا مردم بتوانند نیاز و روح وجود این اصلاحات را درک کنند. او ادامه می‌دهد که هدف اصلی سازمان پرورش افکار مبارزه معنوی برای تقویت روح یک ملت است. متین‌دفتری ابراز می‌کند که عواملی برای روح ملت مضرند و دولت‌ها باید آن‌ها را حذف کنند و عواملی روح ملت را به غنا می‌رسانند، باید از آن‌ها حمایت و آن‌ها را تقویت کرد. بدین ترتیب، سازمان افکار ایران با اهداف زیر ایجاد شد: «۱. سیاست‌ها و مشی و اهداف و برنامه‌های فرهنگی دوره رضاشاه؛ ۲. جریان‌ها، وضعیت، و سطح فکر و فرهنگ جامعه ایران؛ ۳. نظام بوروکراسی و تشکیلات اداری؛ ۴. واکنش‌های اجتماعی در مقابل اقدامات و سیاست‌های فرهنگی دولت» (مسگر، ۱۳۸۸).

سازمان پرورش افکار عمومی چند کمیسیون را برای پیشبرد اهداف خود در جامعه تدارک می‌بیند؛ از آن جمله می‌توان اشاره کرد به کمیسیون‌های سخنرانی، موسیقی، کتاب‌های درسی، نمایش، رادیو، و مطبوعات. در کنار این کمیسیون‌ها بنگاه روزنامه‌نگاری، آموزشگاه پرورش افکار و پرورش افکار و دانشجویان نیز وجود داشتند که در رسیدن به اهداف ارگان به کمیسیون‌ها

از راه مصرف محصول هنری در فضای خانواده و عرصه‌های دیگر جامعه ممکن می‌شود؛ دوم، تجربه عملی تولید هنر در همراهی با مولدان فعال تولیدکننده اثر هنری و انتقال تجارب آن‌ها به تازه‌واردها یا کارآموزان آن هنر؛ و سوم، آموختن دانش در نظام آموزشی سامانمند با برنامه آموزشی هدفمند و سازمان‌یافته (بوردیو، ۱۳۹۰: ۵۰ - ۵۲).

اغلب هر سه امکان یادشده اکتساب سرمایه دانشی با هم عمل می‌کنند، اما در عصر مدرن و تمایزبخشی‌های خاص آن امکان دوم و سوم، یعنی انتقال تجارب و دانش آموختگی کلاسیک هنر حائز قابلیت ویژه در مشروعیت‌بخشی به موقعیت و توانش هنرمند در میدان هنر و فضای کلان اجتماعی است.

هر دوی این منابع دارای قدرت اعطای القایی هستند که در جامعه تولید وجهت و اعتبار می‌کنند و موجب تفویض قدرت اعمال آداب مشروع و قدرت انتخاب و پذیرش و طرد می‌شوند (همان، ۱۴۵) تا بدانجا که در جوامع مدرن قدرت تفویض مشروع اعمال اقتدار در گزینش و عمل موقعیت‌اشرافیت فرهنگی ویژه‌ای تولید می‌کند که می‌تواند جای‌گزین اشرافیت فنودالی عصر ماقبل مدرن شود. از راه اعطای القاب و عناوین فرهنگی، چون «استاد هنرمند» و القاب دانشگاهی چون «کارشناس»، «کارشناس ارشد»، و «دکتر»، نهادهای آموزشی به هویت و منطق عمل هنرمندان در جامعه روزآمد عصر جدید مشروعیت می‌بخشند. در نظام سلسله‌مراتبی اعمال قدرت سلطه‌گر بر سلطه‌پذیران، چه مخاطبان هنر و چه سایر افراد فاقد این عناوین، در فضای اجتماعی رابطه‌ای ویژه برقرار می‌کنند. به‌زعم بوردیو در کتاب تمایز، «نتیجه‌ای که این نظام [آموزشی] با تحمیل 'عناوین و القاب' به‌بار می‌آورد حالت خاصی از انتساب بر اساس منزلت، خواه ایجابی (منزلت‌بخشیدن) خواه سلبی (داغ ننگ زدن)، است که همه گروه‌ها با دسته‌بندی افراد در طبقات سلسله‌مراتبی به‌وجود می‌آورند. با این حال، صاحبان سرمایه فرهنگی فاقد پروانه آموزشی همیشه ناچارند خود را به‌اثبات برسانند، زیرا آن‌ها فقط همان چیزی هستند که می‌توانند انجام دهند، که آن هم محصول فرعی و ثانوی تولید فرهنگی خودشان است. صاحبان عناوین و القاب اشرافیت فرهنگی، مانند دارندگان القاب و عناوین اشرافی، فقط باید همانی باشند که هستند. چون ارزش همه اعمال آن‌ها بسته به فاعلان این اعمال است. جوهره‌ای را تأیید می‌کند و تداوم می‌بخشد که موجب این اعمال می‌شود. این افراد، که بر اساس القاب و عناوینی تعریف می‌شوند که وجود آن‌ها را به همان صورتی که هست تعیین می‌کند و مشروعیت می‌بخشد و اعمال آن‌ها را جلوه‌ای از ذات و جوهری می‌گرداند که قدیم‌تر و عظیم‌تر از جلوه‌های خود است» (همان، ۵۰ - ۵۱).

برخورداران از سرمایه‌های غنی فرهنگی و تحصیلی تئاتر، را جذب خود می‌کند^۱، و ضمن تأثیر بر عمل و استراتژی تولید آن‌ها، بافت نهادی آموزش را نیز تولید و راهبری می‌کند. علاوه بر نقش مهم ایجاد منبع سرمایه تحصیلی برای کنشگران تئاتر توسط سازمان پرورش افکار، یکی از نقش‌های مهم این سازمان آغاز پروژه دولتی کردن منش هنرمندان و تولید هنرمندانی بود که منش آن‌ها از سرمایه دولتی نیز برخوردار می‌شد؛ منشی که با واسطه و بی‌واسطه و همچنین خودآگاه و ناخودآگاه کنشگر تئاتری را به سوی کسب سرمایه فرهنگی و اقتصادی از دولت و نظام رسمی حاکم سوق می‌داد و با گفتمان مترتب بر آن همراه می‌کرد. این پروژه از این زمان آغاز و در دوره پهلوی دوم به صورت دامنه‌داری تداوم یافت و به عنوان یکی از میراث‌های نمادین سرشت میدان در دوره دوم برای دوره سوم میدان تولید تئاتر به‌جا ماند.

اعمال اقتدار هژمونیک دولت متمرکز پهلوی اول و دوم در دوران خودکامگی سیاسی و نظامی ایشان پس از دو کودتای ۱۲۹۹ش و ۱۳۳۲ش از استراتژی انقیاد دولتی هنرمندان وابسته و تاکتیک دولتی کردن ایشان برای تقویت قطبی بود که در مقابل قطب معارض و تئاتر مخالف‌خوان و ناهمخوان با گفتمان غالب و مستقر به منازعه بپردازد. مثلاً، در تداوم این سیاست تشکیل اداره برنامه‌های تئاتری (شهبازی و کیان‌افراز، ۱۳۸۷: ۶۱) نیز در دوره نتیجه تاکتیک دولتی‌سازی هنرمند و اعمال مشروعیت سیاسی برای هنرمندان تئاتر در پیوستن به قطب تحت انقیاد در دوره محمدرضاشاه پهلوی بوده است.

نقش سرمایه تحصیلی در تغییر ملاک‌های تمایز^۲ و مشروعیت^۳ در میدان تئاتر نوین ایران

فضای اجتماعی بر اساس استقرار کنشگران اجتماعی در موضعی شکل می‌یابد که از برآیند نوع و حجم سرمایه‌های گوناگون پدید آمده است. این سرمایه در ایجاد طبع و منش کنشگران مؤثر است و تغییر در میزان و نوع سرمایه کنشگران را از موضع قبلی جدا و در موضع دیگری قرار می‌دهد و بنا بر تغییر جایگاه استراتژی کنش و منطق راهیابی عملی کنشگر تغییر می‌کند.

منابع تولید سرمایه گوناگون است. یکی از سرمایه‌های مهم اکتسابی کنشگران که در تغییر جایگاه مؤثر است «سرمایه تحصیلی» است که اغلب حجم سرمایه فرهنگی را تغییر می‌دهد و در نظام سلسله‌مراتبی سلطه در جامعه نقش‌پذیری و تأثیرگذاری کنشگر را تعیین می‌کند. در دنیای هنر و به‌طور خاص در دنیای تئاتر اکتساب سرمایه دانشی و تحصیلی از سه منبع ممکن می‌شود:

نخست، برخورداری از محصول هنری در فضای اجتماعی که

سرمایه‌دانشی تئاتر در نهاد آموزشی است؛ نهادهایی که، چون بافتی فرهنگی، کنشگر ساختمندی را به‌وجود آورد که حاصل عملش ساختمندکردن کنش تئاتری بر اساس قاعده‌های علمی تئاتر باشد.

ملک‌پور، با نقل پاره‌ای از مقاله مندرج در شماره ۱۸۹ روزنامه اطلاعات (مورخ ۲۷ اردیبهشت ۱۳۱۰ش)، ضرورت وجود نهاد آموزشی و تغییر در نظام اکتساب دانش و مهارت نظام‌مند تئاتر را برشمرده است؛ ایشان، ضمن اشاره به اهمیت تئاتر به عنوان «مؤثرترین وسایل علمی تهذیب اخلاق و تنویر افکار»، بر «حسن انتظام» در تربیت «متصدیان مطلع و کارآگاه» تأکید می‌کند؛ چنان‌که «[در ممالک اروپا] در هر شهر برای تعلیم فن آرتیستی ... مدارس مخصوصی باز می‌کنند و پروگرام مخصوصی تهیه و تنظیم می‌نمایند. دوره مخصوصی در آن مدرسه در نظر می‌گیرند و خلاصه مانند علوم و صنایع آموزگاران کارآگاه در داخله مدارس و در طی یک رشته تعلیمات عملی رموز آرتیستی را به نوآموزان یاد می‌دهند و برای اینکه کسی عنوان آرتیست شهیر را کسب کند باید ابتدا در این مدارس تحصیل کرده و بعد هم عملاً تجربیات زیادی راجع به آن به‌دست آورد» (به نقل از ملک‌پور، ۱۳۸۶، ج ۳: ۲۶۲-۲۶۳).

و در ادامه به اهمال و بی‌اعتنایی ایرانیان به سبب ناهماهنگی با مظاهر زندگانی جدید می‌تازد و به فقدان «مدرسه تئاترال در سراسر ایران» و ضرورت وجود آن اشاره می‌کند تا اینکه تئاتر ایران از «هرج و مرج و خودسری» موجود در آن رهایی یابد (همان، ۲۶۳). در واقع، این منش زایدۀ نقش اصلاح‌گرانه منورالفکرهایی بود که مطابق با مفهوم اینتلجنسیای روسی (بروجردی، ۱۳۸۴: ۴۴) وارد عرصه تغییر اجتماعی و سیاسی شده بودند و هنر تئاتر را همراه با مدرسه و روزنامه سه رکن و نهاد ضروری برای ایجاد تغییر تلقی می‌کردند (سپهران، ۱۳۸۸: ۶۸).

در همین فقره نکات مهمی وجود دارد که بیانگر وجود فکر افزایش سرمایه تحصیلی و تولید القاب مشروعیت‌بخش است. افق این عصر خواهان سامان‌دهی به امر آموزش است و ضرورت زندگانی جدید را در انتظام‌دادن به آموزش می‌داند. دیگر آنکه در دانش‌آموختگی امکان شهرت‌یابی به‌مثابه ملاکی اعتباربخش به عنوان «آرتیست شهیر» وجود دارد، که این لقب، به‌زعم نگارندگان این مطالعه، از آموزش نظری و عملی هنرمند در مدرسه فراهم می‌شود.

این ضرورت نخست توسط کسانی تحقق عملی می‌یابد که خود در معرض آموزش تئاتر در منبع اصلی اخذ تئاتر نوین بوده‌اند. نخستین تلاش برای آموزش حین عمل را میرسیف‌الدین کرمانشاهی در «استودیو درام کرمانشاهی» بین سال‌های ۱۳۰۸

این امر به قدرت کاریزماتیکی اشاره می‌کند که این القاب به کنشگر تئاتری می‌دهد تا او را در موقعیت یک سلطه‌گر نظام مشروع هنری جلوه دهد و او را از سایر کنشگران فاقد این توانایی متمایز کند. با این روال نقش درباری کنشگرانی با این خصایل در تعیین سرنوشت میدان و جهت‌بخشی به کنش تولید و مصرف آثار در نظام مشروعیت‌بخشی به کنش هنری و تئاتری در ایران از دوره دوم حیات میدان تئاتر ایران درخور تأمل می‌شود. تا به امروز نیز این ملاک مشروعیت‌بخش و متمایزکننده عمل کرده و منطق عمل هنرمندان و گروه‌های تئاتری و در پیامد آن سرشت قطب‌بندی‌های تئاتر ایران را تعیین کرده، و هر چه این تاریخ به پیش رفته اثربخشی آن در این تعیین سرنوشت فزونی یافته است.

کنشگران نمایش سنتی مشروعیت کنش و اعتبار جایگاه خود را از راه اکتساب دانش و نحوه عمل در مصرف محصول نمایشی و سپس در کارآموزی در گروه‌های تولید این نوع نمایش می‌یافتند و در نهایت مهارت و توانش عملی ایشان را پیش‌کسوتان و سرآمدان گروه تأیید می‌کردند و قابلیت آن‌ها پذیرفته می‌شد.

در میدان تولید تئاتر نوین ایرانی و از آغاز منبع مهم کسب دانش توانش و مهارت عملی از منابع فرهنگی و دانشی موجود در خارج از ایران تأمین می‌شد. آخوندزاده در مجاورت با ادبیات نمایشی و تئاتر حوزه قفقاز، که متأثر از تئاتر روسی- غربی بود، سرمایه دانشی خود را از تئاتر و قوانینش به‌دست آورد و آن را در توصیه‌های مکاتبه‌ای به میرزاآقا تبریزی منتقل کرد. از آن پس، از راه نگارش نامه‌ها، مقالات، و رساله‌ها منابع خودآموزی برای کسب دانش تئاتری برای کنشگران فراهم شد. مثلاً، در سده اخیر شمسی کسانی چون سیدعلی نصر و میرسیف‌الدین کرمانشاهی از راه مجاورت و تحصیل مدرسی و غیر مدرسی در تئاتر غرب اندوخته‌هایی فراهم کردند، به منش خود در راهبری تولید تئاتری افزودند، و با انتقال آموخته‌هایشان، کنشگران دیگر ساختار میدان تئاتر و منش کنشگران را دگرگون ساختند و سیر حرکت تولیدی آثار نمایشی به سوی ارتقای هنری و تکنیکی را سبب شدند (فنائیان، ۱۳۸۶: ۳۴، ۴۲؛ ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۳۹، ۴۵). گویی این سرمایه‌های تازه زمینه‌های ایجاد زیرمیدان‌های خاص‌تر و هنری‌تر را فراهم می‌کردند.

آموزش مدرسی تئاتر

تغییر در منبع و نظام توزیع سرمایه آموزشی: تولید و انباشت سرمایه تحصیلی به‌مثابه امر مشروعیت‌بخش دوره بعد از مشروطه، عصر پهلوی، سرآغاز تلاش برای سامان‌دهی مدرسی آموزش تئاتر و نظام‌بخشی به اکتساب

این مدرسه را سیدعلی نصر، منتصب دولت در سازمان پرورش افکار، تأسیس کرد و تحت نظارت همین سازمان و وزارت معارف و پرورش، با اهداف هژمونیکش، اداره و راهبری می‌شد؛ پس از سفر خارجی نصر مدیریت آن به دکتر نامدار سپرده شده بود. سیدعلی نصر، که پایه‌گذار نخستین تئاتر دائمی تئاتر ایران نیز بود، برخوردار از سرمایه‌های اقتصادی، سیاسی، و فرهنگی غنی جایگاه ویژه‌ای در جهت‌دهی به منش میدان تئاتر ایرانی به‌عهده داشت. او، علاوه بر تأسیس و راهبری هنرستان هنرپیشگی، در تئاتر دائمی تهران امکان بروز عملی کنش تئاتری برخی از مهم‌ترین دانش‌آموختگان را در این تئاتر فراهم کرد (فنائیان، ۱۳۸۶: ۱۶۴).

تا ۱۳۱۲ش آغاز کرد (ملک‌پور، ۱۳۸۶، ج ۳: ۲۶۳؛ فنائیان، ۱۳۸۶: ۱۶۳). اما علی دریابگی در سال ۱۳۱۵ش نخستین مدرسه آموزش تئاتر ایران را با نام «کلاس تئاتر شهرداری» تأسیس کرد، ولی سرانجام در مقابله با مدرسه تحت حمایت حاکمیت سیاسی دوام نیاورد و در چربش قدرت سیاسی و دولتی «هنرستان هنرپیشگی» به تعطیلی کشیده شد (همان).

رابطه نهاد آموزش تئاتر و دستگاه ایدئولوژیک دولت

مدرسه تئاتر و سازمان پرورش افکار

در تکوین نهاد آموزش مدرسه‌ای تئاتر نوین ایران نکته مهم این است که «هنرستان هنرپیشگی» اولین نهاد رسمی آموزش تئاتر وابسته به فرامیدان قدرت سیاسی و نقطه‌واصل مشروعیت هنری- علمی به مشروعیت سیاسی است.

نتیجه‌گیری

مشروعیت‌یابی از این اعتبار علمی زیرمیدان مستقل داعیه‌دار تئاتر «علمی- زیباشناختی» را به‌وجود می‌آورند و در جوار دانشگاه‌ها مکان‌های معتبری را برای عرضه آثاری از این دست فراهم می‌کنند.

در دوره دوم تاریخ میدان تئاتر نوین ایرانی (دوره سلطنت رضاشاه)، تحقق آموزش و افزایش تجربه رفته‌رفته شرایط ایجاد زیرمیدان تازه‌ای را فراهم می‌کند که ساختار متفاوتی را در میدان تئاتر ایران متجلی می‌کند؛ این امر سوق‌یافتن این میدان را به خودمختاری بیشتر، که شاخصه یک میدان فرهنگی است، نشان می‌دهد. این زیرمیدان از میراث پیشروان قدیم، همان بنیان‌گذاران میدان نوین تولید تئاتر ایرانی، برخوردار است. میراث به‌جامانده منش سیاسی و اخلاقی تئاتر بر اساس ایده کارکردی «تهذیب اخلاق» و «تنویر افکار عامه مردم» بود. اما، با افزایش سرمایه‌دانشی و زیباشناختی از راه انباشت تجربه هنری و آموزشی «ایده- تئاتر» جدید، منش زیرمیدان تازه به سوی رشد فنی و حرفه‌ای و تولید فرم‌های مستحکم‌تر و دارای ارزش‌های دراماتیک بیشتر سوق می‌یافت.

اتصال آموزش مدرسه‌ای تئاتر به نهاد دولت دو ویژگی مهم را به میدان تئاتر نوین ایران بخشید:

نخست اتصال منبع تولید سرمایه‌دانشی- عملی تئاتر به منبع نهاد تولید سرمایه دولتی، با فرامیدان قدرت، و تعیین‌کنندگی آن در آرایش میدان و منطق‌منزعه درون‌میدانی تئاتر است. ضمن اینکه در همین دوره مدرسه تئاتر آموزگاران را در اختیار گرفت که برخی از آن‌ها خود چندان با گفتمان مسلط و غالب حاکمیت سازگاری نداشتند؛ از جمله عبدالحسین نوشین. این امر نقش میانجی‌گرانه مدرسه تئاتر را میان میدان هنر تئاتر و میدان قدرت سیاسی و پیوند این دو بافت نهادی نشان می‌دهد.

دیگر آنکه وجهت دوگانه علمی- دولتی مدرسه یا هنرستان هنرپیشگی ایجاد بافتی نهادی است که امکان اعطای عناوین و القابی را می‌یابد تا به دانش‌آموختگانش اعتبار هنرمند تئاتری بودن بدهد؛ امکانی که به سنتی در میدان تئاتر ایرانی تبدیل شده و بخشی از سرمایه نمادین درون میدان تئاتر ایران می‌شود. در آینده تاریخی میدان تئاتر، این امکان حتی کنشگران هموند و همگنی را به‌وجود می‌آورد که به سبب

پی‌نوشت‌ها

۱۰. افرادی چون دکتر مهدی نامدار، عنایت‌الله شیبانی، احمد دهقان، رفیع‌حالی و همچنین هنرمندانی چون عبدالحسین نوشین، علی دریابگی، و معزالدیوان فکری از مسئولان و مدرسان هنرستان هنرپیشگی بودند.

11. distinction
12. legitimacy

1. bureaucracy
2. bureaucratic institution
3. Center and Margin
4. subnational political actors
5. hegemonic domination
6. neopatrimonialism
7. comprador
8. topography
- 9.

منابع

- آبراهامیان، پرواندا (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران مدرن*، ترجمه محمدابراهیم فتاحی، نشر نی، تهران.
- اتابکی، تورج (گردآوری و تألیف) (۱۳۸۷)، *تجدد آمرانه جامعه و دولت در عصر رضاشاه*، ترجمه مهدی حقیقت‌زاده، ققنوس، تهران.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۸)، *جامعه مدنی و توسعه سیاسی در ایران*، مؤسسه نشر علوم نوین، تهران.
- بروجردی، مهرزاد (۱۳۸۴)، *روشنفکران ایرانی و غرب: سرنوشت نافرجام بومی‌گرایی*، ترجمه جمشید شیرازی، نشر و پژوهش فرزنان روز، تهران.
- بورديو، پی‌یر (۱۳۹۰)، *تمایز نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمه حسن چاوشیان، نشر ثالث، تهران.
- تقوی، سیدمصطفی (۱۳۸۹)، *امنیت در دوره رضاشاه*، مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران، تهران.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، *بنیاد نمایش در ایران*، صفی‌علیشاه، تهران.
- جهانبگلو، رامین (۱۳۷۹)، *ایران و مدرنیته: گفت‌وگوهای جهان‌بگلو با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینه رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن*، گفتار، تهران.
- سپهران، کامران (۱۳۸۸)، *تئاتر کراسی در عصر مشروطه (۱۳۰۴-۱۲۸۵)*، نیلوفر، تهران.
- سو، آلوین (۱۳۸۴)، *تغییرات اجتماعی و توسعه*، ترجمه مهدی مظاهری، انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی، تهران.
- شهبازی، کاظم و اعظم کیان‌افراز (۱۳۸۷)، *تئاتر ایران در گذر زمان ۱۳۴۲-۱۳۵۷*، نشر افراز، تهران.
- فرتر، لوک (۱۳۸۷)، *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، نشر مرکز، تهران.
- فنائیان، تاج‌بخش (۱۳۸۶)، *هنر نمایش در ایران تا سال ۱۳۵۷*، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۹۳)، *تضاد دولت ملت نظریه تاریخ و سیاست در ایران*، نشر نی، تهران.
- لرنر، دانیل (۱۳۸۳)، *گذر از جامعه سنتی؛ نوسازی خاورمیانه*، ترجمه غلامرضا خواجه‌سروی، انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی، تهران.
- مسگر، علی‌اکبر (۱۳۸۸)، «*نهادهای هویت‌ساز در دوره پهلوی اول: نمونه سازمان پرورش افکار*»، *پیام بهارستان*، ۳.
- مصلی‌نژاد، عباس (۱۳۸۸)، *فرهنگ سیاسی ایران*، فرهنگ صبا، تهران.
- مصلی‌نژاد، عباس (۱۳۹۳)، *سیاست‌گذاری ساختار قدرت در ایران*، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶)، *ادبیات نمایشی در ایران*، ج ۳، توس، تهران.