صورت‌بندی بازار تئاتر به مثابهٔ نظام مالکیت حقوقی[1]

علی رویین[2]، محمدباقر قهرمانی[3]، مجید سرسنگی[4]

تاریخ دریافت: ۲۳ مرداد ۱۴۰۲، تاریخ پذیرش: ۲۵ مهر ۱۴۰۲
صفحهٔ ۴۳ تا ۶۰
Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

چکیده

پژوهش حاضر کوشیده است بازار تئاتر را به مثابهٔ یک نظام مالکیت حقوقی، تبیین و صورت‌بندی کند. چارچوب نظری مورد استفاده در پژوهش حاضر، عبارت است از پیاده‌سازی رویکرد عدالت‌محور در خوانش از نظریه و مفاهیم تشکیل‌دهندهٔ اقتصاد سیاسی. به زبان ساده، فهم بازار تئاتر در مواجهه با نیروهای موجود در جهان اقتصادی و سیاسی تولید تئاتر، که به صورت توأمان یکدیگر را دفع و جذب می‌کنند، چارچوب نظری پژوهش حاضر را سامان داده است. در نخستین گام، تشریح و تحلیل سه رویکرد اصلی-آزادی‌خواهانه، قراردادی، هگلی- در خوانش نظریه‌های عدالت‌محور از اقتصاد سیاسی، مختصات بازار را تعیین کرده و مفاهیم مستخرج از آنها -شرافت، آدمیت، هویت فردی- در جایگاه سنگ بنای بازار شناخته و معرفی می‌شوند. سپس، رابط‌های اصلی یا پل‌های سازندهٔ مفهوم بازار تئاتر با تکیه بر عناصر اصلی در رویکردهای سه‌گانهٔ عدالت‌محور به دست می‌آید که به ترتیب عبارت‌اند از: پذیرش جامعه به مثابهٔ خاستگاه بازار تئاتر، اتکا بر واقعیت‌های موجود و نه فرضی در تعریف حدود بازار، مفهوم فرد و هویت فردی و یکپارچگی حاصل از ساختار تقابلی و عادلانه. در پایان، صورت‌بندی بازار تئاتر بر اساس ویژگی‌های به‌دست‌آمده از رویکردهای عدالت‌محور و نیز مشخصات حقوق مالکیت، حاصل شد؛ تعریفی که می‌توان جنبهٔ کاربردی و عملگرایانهٔ آن را، عبارت از ابهام‌زدایی از مفهوم بازار در مطالعات هنرهای اجرایی و نیز زمینه‌سازی برای فهم درست نقش و جایگاه آن در اقتصاد فرهنگ و هنر دانست. ازاین‌رو، بازار تئاتر را می‌باید بازاری قلمداد کرد، برآمده از جامعه که مبتنی بر سه اصل شرافت، آدمیت و هویت فردی، مناسبات سه‌گانهٔ تولید، توزیع و مصرف تئاتر -در انواع- را، سازمان‌دهی کرده و در شبکه‌ای از روابط مبادله‌ای با دولت و قانون حاکم بر آن جامعه، به وجود آمده و خود را حفظ می‌کند.

واژگان کلیدی: بازار تئاتر، مالکیت حقوقی، اقتصاد فرهنگ و هنر، اقتصاد سیاسی

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ دکتری آقای علی روئین با عنوان «اقتصاد سیاسی تئاتر در ایران: واکاوی مناسبات و صورت‌بندی مکانیسم‌های تولید، توزیع و مصرف تئاتر در ایران با تمرکز بر کلانشهر تهران در سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۷» در رشتهٔ تئاتر، دانشگاه تهران، گروه هنرهای نمایشی، با راهنمایی دکتر محمدباقر قهرمانی و مشاورهٔ دکتر مجید سرسنگی در مرداد ۱۴۰۲ دفاع شده است.

۲. دکتری تخصصی مطالعات تئاتر،گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: ali.rooyin@ut.ac.ir
۳. دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: mbgh@ut.ac.ir
۴. دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: msarsangi@ut.ac.ir

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

درآمد

در پیمایش آغازین پژوهش‌های حوزهٔ اقتصاد هنر، عمدتاً فهم بازار هنر در گسترهٔ هنرهای تجسمی و گونه‌های هنری منتج به محصولات ملموس و دارای جسم، کاویده و اجرایی شده است. به نظر می‌رسد دلیل این سوگیری پژوهشی یا انگاشتی، قابلیت لمس و نزدیکی با روش‌های اندازه‌گیری و یا شمارش محصولات و تولیدات هنری بوده است. هرچند که امکان ارزیابی تمامی این برآیند پیمایشی در یک مقاله وجود ندارد، اما می‌توان در جایگاه نقطهٔ ممیز و قابل تأمل در فهم بازار هنر -در اینجا تئاتر- به آن اندیشید و از آن برای تبیین معانی و کاربردی‌سازی مفاهیم در حوزهٔ هدف بهره جست.

چنانکه زورلونی[1] اشاره می‌کند، بازار هنر دارای بخش‌های بسیار دور از یکدیگر و با مراودات نوسانی متفاوت است. بخش‌بندی بازار هنر -در معنای عام- معیارهای گوناگونی مانند تاریخی(هنر باستان، مدرن، معاصر)، جغرافیایی(جهانی، ملی، محلی)، توزیع(اولیه و ثانویه)، کیفی(عکاسی، مجسمه‌سازی، تئاتر، نقاشی و دیگر مانندها)، مجموعه‌داران و واسطه‌ها(پایین، متوسط و بالا) را دارد.(Zorloni, 2013: 40-41) تاونزند[2] در کتاب خود ترکیبات بازار هنر را در هنرمندان، مجموعه‌داران و خبرگان هنرشناس، شکلی از یک نظام حمایتی، سبک‌ها، لایه یا شبکهٔ فرعی دلالان و متخصصان دیگر و نهایتاً نقادان خلاصه می‌کند؛ جایی در حدفاصل دنیای هنر (در نظرگاه آرتور دانتو[3] و خوانش جرج دیکی[4] از آن)، نظریهٔ نهادی و بستر تاریخ‌گرایی در فهم زیبایی‌شناسی. (Townsend, 2006: 106 & 194)

مسئلهٔ اصلی به‌راستی شیوهٔ فهم بازار تئاتر-در جایگاه یک هنر- و فراتر رفتن از گامگاه نظریه‌پردازان هنرهای تجسمی و پیاده‌سازی شاخص‌ها و متغیرهای آنان در گسترهٔ تئاتر -دارای جسم[5] متمایز و غیرملموس- است. به نظر می‌رسد جابه‌جایی سوژه و پیاده‌سازی شاخص‌ها و متغیرهای یکسان، سطحی‌ترین راه ممکن برای فهم و درک بازار هدف یعنی بازار تئاتر است. چه، ساختار، اجزا، نوع و شیوهٔ ارتباطی، فرایند تولید، توزیع و مصرف اثر نمایشی و در نگاه یا خوانشی فلسفی، امر نمایشی، با دیگر ریخت‌های هنری-مشخصا ریخت‌های پذیرفته‌شده در هنرهای تجسمی- متفاوت است. پس راهی دیگر باید جست، برگزید و یا خلق کرد.

در گام نخست می‌باید به تعریف بازار تئاتر پرداخت اما پیش از آن، بهتر است بر چند نکتهٔ بسیار مهم در مقاله‌ای از لویی کاپلو[6] (۲۰۱۵) تأمل کنیم؛ چراکه تغییر زاویهٔ دید و خوانش متفاوت از موضوع مورد بررسی، شرایط و ضریب تشخیص را بالاتر خواهد برد، هرچند از زاویه‌ای غیرمحوری. کاپلو فرایند تعریف یا تبیین مفهوم بازار را، دارای دو نقص پارادایمی معرفی می‌کند: قدرت یک بازار از سهم(های) آن بازار جدانشدنی نیست[7] و دوم آن‌که انتخاب بهترین تعریف برای بازار، بدون داشتن تخمین درست از قدرت آن، شدنی نیست. چراکه، هدف از تعریف بازار-در صورت‌بندی کاپلو- استنتاج در مورد قدرت بازار از سهام‌های آن است. بنابراین، افزون بر دو نقص پارادایمی، امکان سنجش یا حتی تخمین شاخص‌های قدرت و سهام، مشخصاً در گسترهٔ تئاتر، به دلیل نداشتن جسم قابل لمس و تبدیل‌پذیری آن در قالب یک کالای قابل خریدوفروش، وجود ندارد.

با توجه به آنچه آمد، بازار تئاتر بر پایهٔ اردوگاه نظری متمایزی استوار شده که امکان سنجش و اندازه‌گیری، یا به تعبیر دیگر روایی و پایایی و نهایتاً، اعتبار کافی را به ساختار و نتیجهٔ کاوش را -هرچند در شمایلی متفاوت از مناسبات ریاضی‌گونه- فراهم می‌سازد. بر این اساس، تبیین و صورت‌بندی مفهوم

بازار تئاتر در این پژوهش، با استفاده از شاخه یا نظرگاهی نه صرفاً اقتصادی، که بر اساس یک نظام مالکیت حقوقی و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن استوار است. ازاین‌رو، با آگاهی از شیوه‌های خوانش بازار و ویژگی‌های توصیفی و اقتصادی موجود در آن، به تبیین مفهوم مورد نظر و روش پیشنهادی خود خواهیم پرداخت.

پیشینه و روش پژوهش

در بخش پیشینهٔ پژوهش دست‌کم می‌توان به دو دسته از پژوهش‌های همسو و دارای اشتراک ساختاری یا محتوایی با پژوهش حاضر اشاره کرد: دستهٔ یکم، پژوهش‌های اقتصاد سیاسی (عمدتاً ذیل عنوان سیاست‌گذاری فرهنگی) با محوریت بازار و دستهٔ دوم، پژوهش‌های حقوقی مشخصاً در گسترهٔ حقوق مالکیت فکری، مادی و معنوی.

در دستهٔ یکم پژوهش‌های قابل تأمل و مهمی ازجمله موارد زیر صورت گرفته که هر یک به واسطهٔ دست‌کم یک ویژگی، از دیگر پژوهش‌های همسو متمایز بوده است و به سبب نزدیکی ساختاری و محتوایی با پژوهش حاضر، از آنها یاد می‌شود: پارامانا[8] در مقالهٔ خود با عنوان «اقتصاد رقص معاصر» (۲۰۱۷) با پرسش محوری نقش رقص در لحظه نئولیبرال معاصر چیست، آغاز می‌کند. او در این مقاله با اتکا به آرای فوکو[9] در مورد نئولیبرالیسم و رابطهٔ بین رفتار، سیاست زیستی و حکومت نئولیبرال، می‌کوشد نحوهٔ مواجههٔ بدن افراد و جامعهٔ تحت تأثیر اقتصاد نئولیبرال را تحلیل کند. هرچند موضع و رویکرد او با پژوهش حاضر مستقیماً ارتباط ندارد اما، امکان گسترش یکی از شاخه‌های اقتصاد هنرهای اجرایی را در گسترهٔ اقتصاد سیاسی، در چارچوب نظری منسجم ارائه می‌کند.

نخستین مقالهٔ منتخب در دستهٔ دوم با عنوان «رقص و کپی‌رایت» (۱۹۷۳) نوشتهٔ فیتزجرالد[10] ، با تصویری ساده و شفاف از نسبت رقص و کپی‌رایت در قوانین ایالات متحد مواجه هستیم. هرچند که از زمان انتشار مدت زیادی می‌گذرد اما نویسنده با برگزیدن و تشریح مفاهیمی مهم و کلیدی -مانند حفاظت قانونی[11] -، به تبیین نسبت‌های مورد بحث خود پرداخته است. در دستهٔ دوم، یعنی پژوهش‌های حقوقی مشخصاً در گسترهٔ حقوق مالکیت فکری، مادی و معنوی، دومین مقالهٔ منتخب و قابل تأمل به مایکل روشتون[12] با عنوان «حقوق اخلاقی هنرمند»(۱۹۹۸) تعلق دارد. روشتون در این مقاله به تبیین حقوق اخلاقی هنرمند پرداخته و جنبه‌های مختلف این حقوق را در فرایند تولید و عرضهٔ اثر مورد بررسی قرار داده است. اما امکان تعمیم‌دهی نتایج آن به سایر کشورها -مشخصاً ایران- به دلیل مناسبات حقوقی و قوانین رایج در هر کشور وجود ندارد. مقالهٔ بعدی نوشتهٔ کراوت[13] «مراحل دزدی و حرکات امضایی: تئوری‌های تجسم‌یافتهٔ رقص در جایگاه مالکیت فکری»(۲۰۱۰) با اتکا به یک واقعهٔ تاریخی در یک موزیکال، تلاش دارد تا به تبیین مفهوم مالکیت حقوقی در یک اثر اجرایی، با مفاهیمی تازه-تکرار(نا) پذیری و تقلید(نا)پذیری[14] - مبتنی بر اجرای رقصنده‌ها بپردازد. در مقالهٔ بعدی به قلم بیرن و کوپر[15] با عنوان «تألیف، زیبایی‌شناسی و دنیای هنر»(۲۰۱۵) تبیین گستره و حدود کپی‌رایت از دریچهٔ فلسفه و در شاخه‌های چندگانه موردکاوش قرار گرفته است. نویسندگان در این مقاله کوشیده‌اند با تمرکز بر نظریهٔ نهادی[16] دیکی، از دوگانهٔ نویسنده-اثر فراتر رفته و با تکیه بر سه مفهوم نقش، قدرت و هدف، مفهوم کپی‌رایت را بازخوانی کنند. «تاریخچه و نظریهٔ کپی‌رایت اجرا»(۲۰۱۲) نوشتهٔ میلر[17] ، به صورت مشخص و دقیق، از اندک‌شمار مقالاتی است که با تمرکز بر متن نمایشی یا نمایشنامه، به بررسی و

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

تبیین مفهوم کپی‌رایت برای اجرا پرداخته است. هرچند که سویهٔ تاریخی مقاله بیشتر از سویهٔ تحلیلی آن مورد توجه قرار گرفته اما، از نظر میزان تمرکز در محتوای تئاتری و در جایگاه یک پژوهش با ساختار منسجم، دارای ارزشی دوچندان است. واپسین فصل پژوهشی در این بخش با عنوان «هنجارهای مالکیت فکری در تئاتر آمریکایی» (۲۰۲۱) نوشتهٔ کلی گِرگ[۱۸] به صورت دقیق و کم‌نظیری، به بررسی و کاوش هنجارهای کلیدی در مبحث مالکیت فکری در تئاتر آمریکا پرداخته است؛ فرایندی که در پایان، تصویری واقع‌گرایانه از مالکیت فکری تئاتر آمریکا ارائه می‌دهد: هنجارهای قوی خودتنظیمی جامعهٔ تئاتر نیویورک -حتی بدون وضوح قانونی- تسهیل‌کنندهٔ تولید و حمایت از آثار خلاقانه در تئاتر آمریکا معرفی می‌شوند. جو کلهر در *تئاتر و سیاست* (۲۰۰۹)، طیف وسیعی از نوشته‌های فلسفی و مثال‌های تئاتری برای طرح پرسش‌هایی در مورد رابطهٔ پیچیدهٔ بین سیاست و تئاتر و مفروضاتی که اغلب در مورد رابطهٔ آنها مطرح می‌شود ارائه کرده است. نیکلاس ریدوت در *آماتورهای پرشور: تئاتر، کمونیسم و عشق*(۲۰۱۳) به بررسی تئاتر مدرن و اجرای معاصر در ایالات متحده و اروپا می‌پردازد. او با تمرکز بر پرسش‌هایی دربارهٔ کارکرد اجتماعی تئاتر در سرمایه‌داری مدرن و پتانسیل سیاسی آن، پیشنهاد می‌کند که تئاتر می‌تواند به بازاندیشی ما دربارهٔ مفاهیم زمان، کار و آزادی کمک کند. مایکل شین بویل در مقالهٔ خود با عنوان «اجرا و ارزش: کار تئاتر در نقد کارل مارکس بر اقتصاد سیاسی»(۲۰۱۷) ارزش تئاتر را از منظر مارکسیستی بررسی کرده است. او پیشنهاد می‌کند که اگرچه تئاتر در جایگاه یک فعالیت زیبایی‌شناختی دارای سودمندی سیاسی است و اغلب شیوهٔ سرمایه‌داری را می‌شکند، اما با روند تولید سرمایه‌داری مطابقت دارد و نمایش در آن بهره‌وری سرمایه‌داری را تضمین می‌کند.

شمار پژوهش‌های انجام‌شده در پارسی اندک است اما از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «مداخله‌های دولت در بازار هنرهای نمایشی ایران: تجربیات و دلالت‌های سیاستی»(۱۳۹۶) و «مداخلهٔ دولت و کارایی تولیدات فرهنگی»(۱۳۹۷) هر دو به قلم خوشبوئی و دیگران، پژوهش‌هایی آماری بوده و برگرفته از پایان‌نامه‌ای با همین عنوان در رشتهٔ اقتصاد هنر هستند که با بررسی و گونه‌شناسی مداخلات دولت در هنرهای نمایشی به ارائهٔ توصیه‌های سیاستی منجر شده‌اند. «درآمدی بر اقتصاد تئاتر در ایران»(۱۳۹۲) به قلم حمیدرضا افشار، به صورت توصیفی به شماری از مفاهیم حوزهٔ اقتصاد تئاتر ازجمله تولید، توزیع و مصرف تئاتر پرداخته است. «بررسی تأثیر ظرفیت سالن‌های مجموعهٔ تئاترشهر تهران بر تغییر درآمد آن‌ها از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ با تکیه بر نظریات ویلیام بامول»(۱۴۰۰) به قلم سقایان و امیرشاه‌کرمی عنوان پژوهش دیگری است که به صورت توصیفی، طرحی از نظریهٔ شکاف بهره‌وری بامول را برای شماری از سالن‌های تئاتر شهر تهران پیاده‌سازی و نتایج مشابه به‌دست‌آمده را مورد ارزیابی قرار داده است. «بررسی عوامل مؤثر بر توسعهٔ اقتصاد هنر (با تأکید بر هنرهای نمایشی)»(۱۴۰۱) به قلم حائری‌زاده، طرحی از عوامل مؤثر بر اقتصاد هنر را به صورت کلی ارائه داده و با ارائهٔ شماری از پیشنهادها به پایان می‌رسد. مفاهیم مبادلهٔ سیاستی، شکست بازار و شکست دولت‌محور پژوهش بعدی با عنوان «نقش دولت در توسعهٔ اقتصاد هنر»(۱۳۹۴) و به قلم ابوترابی و بهرامی است. در این پژوهش، شماری از مفاهیم بسیار مهم در حوزهٔ اقتصاد هنر مطرح شده و با حفظ ضریب سیاسی، رویکرد دولت در معنای عام آن مورد بررسی قرار گرفته است. سه پژوهش پایانی به

فاصلهٔ حدوداً ده سال منتشر شده و با تمرکز بر بخش توزیع در فرایند تولید تئاتر، به مقولهٔ بازاریابی تئاتر پرداخته‌اند. مقالهٔ نخست با عنوان «راهبردهای بازاریابی تئاتر با بهره‌گیری از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی همراه در تهران»(۱۴۰۰) برگرفته از رساله‌ای با همین عنوان به قلم علی‌زاده گماری، کوشیده است با تکیه بر آرای کاتلر و فرایند بازاریابی، مدل مطلوب بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی همراه در شهر تهران را به دست دهد. مقالهٔ دوم با عنوان «نقش بازاریابی ارتباطی در موفقیت سالن‌های تئاتر»(۱۳۹۰) با رویکردی تحلیلی به یک مدل ارتباطی در بازاریابی پرداخته و با بررسی جوانب اجرایی آن در سالن‌های گزیدهٔ تئاتر در شهر تهران، هشت عامل اصلی بازاریابی ارتباطی را در آن آزموده است. مقالهٔ سوم با عنوان «کاربرد روش بهترین ـ بدترین فاصله‌ای، در بازاریابی هنر: رتبه‌بندی روش‌های تبلیغات اینترنتی تئاتر»(۱۳۹۹) به قلم ولی‌زاده و دیگران، به شناسایی روش‌های تبلیغات اینترنتی برای تئاتر و رتبه‌بندی آنها پرداخته است. اتکای نظری این مقاله بر آرای یک نظریه‌پرداز ایرانی[۱۹] بوده و با تعیین رتبهٔ نخست برای تبلیغات اینترنتی و شبکه‌های اجتماعی، تمرکز بر این گروه تبلیغات را به مؤسسات فرهنگی و هنری پیشنهاد می‌دهد. «تحولات سیاست‌گذاری در تئاتر ایران» نوشتهٔ الهه دهقان‌پیشه و رضا اسماعیلی با هدف شناسایی سیاست‌های هنری اتخاذ شده از سوی دولت‌های ایران در میان سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۸۸، در چهارچوبی سنجیده و قابل تامل-از منظر آماری و تحلیلی- واکاوی کرده است.

با استناد به پیشینهٔ ارائه‌شده، به نظر می‌رسد تعریف مفهوم و گسترهٔ بازار تئاتر تا کنون به صورت محوری در پژوهش‌های منتشر شده، به‌ویژه در زبان پارسی مورد کاوش قرار نگرفته و رویکردهای پژوهشی به مفهوم بازار تئاتر، عمدتاً با انگاشت تعاریف یا استنباط‌های عرفی یا عمومی از بازار تئاتر، صرفاً به بخشی از اجزا یا عناصر آن پرداخته‌اند.

روش پژوهش

چنانکه در چکیده گفته شد، پژوهش حاضر از منظر رویکرد در دستهٔ پژوهش‌های کیفی، از منظر شیوهٔ گردآوری اطلاعات در زمرهٔ پژوهش‌های کتابخانه‌ای و از منظر الگوی نظری، در گسترهٔ پژوهش‌های اقتصاد سیاسی هنر- مشخصا هنرهای اجرایی و تئاتر- قرار می‌گیرد. روش کار، تمرکز بر شاخص‌های اصلی بازار تئاتر، به‌دست‌آمده از دو سوگیری عمده در نظریه‌های بازار و تحلیل آن بر اساس سه رویکرد اصلی در نظریه‌های عدالت‌محور اقتصاد سیاسی- آزادی‌خواهانه، قراردادی، هگلی- است. سپس، بر پایهٔ برآیند حاصل از تحلیل، پرسش محوری پژوهش مبنی بر چگونگی تعریف مفهوم بازار تئاتر از دریچهٔ اقتصاد سیاسی پاسخ داده می‌شود.

مفاهیم کلیدی

در این بخش مهم‌ترین مفاهیم مورد بررسی در پژوهش حاضر که عبارت‌اند از بازار و نظام مالکیت حقوقی، تبیین و تعریف می‌شوند.

بازار[۲۰]: تعریف مفهوم بازار در گسترهٔ اقتصاد هنر (در معنای عام) و در هنرهای اجرایی و مشخصاً تئاتر(به‌طور ویژه)، دست‌کم دو خاستگاه بسیار مهم داشته که خاستگاه دوم، به سبب تلاقی آن با یک گذرگاه ویژهٔ تاریخی، جغرافیایی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی-یعنی آتن[۲۱] -، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ این خاستگاه ارائه‌دهندهٔ مفهوم آگورا[۲۲] است و به نظر می‌رسد، نیاز به پژوهشی مجزا و تکمیلی داشته که در اینجا صرفاً به آن اشاره می‌شود. آگورا ـ چنان‌که از عنوان آن نیز که به معنی بازار است برمی‌آید ـ بستر یا گهوارهٔ

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

مراودات و بده‌بستان‌های آغازین انسان آتنی است که هم‌زمان، عهده‌دار پرداخت اندیشه در زندگی روزمره و پرداخت واقعیت و ارزش[۲۳] افزوده‌ای فراتر از آن، در قالب یک ریخت هنری با نام تئاتر است. اما خاستگاه یکم پژوهش در یک پیوستار تاریخی از قرن شانزدهم با رساله[۲۴] آنتوان دو مونکرتیان[۲۵] آغاز شده و با ویلیام بامول[۲۶] -که از دید فری[۲۷] ، بنیادگذار تحقیقات بازار هنر شناخته می‌شود (Frey,1997: 165) -، صورت‌بندی یافته و به‌لحاظ نظری، تثبیت می‌شود. منظور از پیوستار تاریخی، بازهٔ زمانی شکل‌گیری مفهوم اقتصاد سیاسی و صورت‌بندی نظری حاصل از آن است که به نظر می‌رسد، به واسطهٔ نگاه میان‌رشتگی و توان در فضای محوری و مورد بحث ما، یعنی تئاتر، پدیدار شده است.

از دید هریسون و کیلبرگ[۲۸] (۲۰۱۴) بازار مجموعه‌ای از مؤسسات است که برای حمایت از انواع خاصی از معاملات بین بازیگران بازار ایجاد و نگهداری می‌شود؛ به زبان ساده‌تر، بازار شبکه‌ای از روابط مبادله‌ای است. در نظرگاه اشمیل و ساندر[۲۹] (۲۰۲۲) به دلیل ارتباط مستمر بازارها با یکدیگر، تئوری بازارها نیز با هم مرتبط هستند. نظریه‌های بازار ارائه‌دهندهٔ ایده‌های اثبات‌کنندهٔ ارزش‌های اجتماعی بوده و سه گروه از پرسش‌ها را برای ما روشن می‌سازند: چگونگی کار بازارهای موجود و فرضی، بازارها چه چیزی می‌توانند به دست آورند، چگونه می‌توان نظم بازار را بهبود بخشید، قوانین هر بازار از چه ارزش‌هایی حمایت می‌کنند و نهایتاً، اثرات ثانویهٔ قوانین بازار چیست.

اشمیل و ساندر، دو رویکرد اصلی در تعاریف مختلفی از بازار ارائه داده‌اند: بازارها در رویکرد جدید اقتصاد نهادی، شبکه‌های اجتماعی هستند که بازیگران منطقی محدود را قادر می‌سازند تا مطلوبیت خود را افزایش دهند. (Richter & Furubotn, 2010)[۳۰] و دوم، از رویکرد سیاسی-فرهنگی، بازارها نه‌تنها در جایگاه ترتیبات نهادی، بلکه در جایگاه عرصه‌های اجتماعی و سیاسی با تضاد بین بازیگران مربوطه قابل تبیین هستند. (Flig-stein, 2018 & 2002)[۳۱]

مک کینی[۳۲] تعریف بازار را در کتاب خود(۲۰۲۱) از زاویه‌دید متفاوتی، در بخش‌های مختلف و با اتکا به آرای دیگر نظریه‌پردازان تبیین کرده است. در تبیین او، بازار تئاتر در گام نخست یک نهاد اجتماعی میان دیگر نهادهاست. اما چنان‌که او می‌افزاید، بازار صرفاً یک نهاد نیست؛ وی با نقل از پولانی[۳۳] (۱۹۴۴) بازار را یک نهاد اجتماعی درحال تحول تعریف می‌کند که از معنای مجرد و آغازین خود جدا شده و اکنون دربرگیرندهٔ کل اقتصاد و درنهایت، خود جامعه است. بر این اساس دیگر با بازار و جامعه[۳۴] یا جامعه با بازارها[۳۵] مواجه نیستیم، با جامعهٔ بازار[۳۶] مواجهیم. در این صورت‌بندی، این معنای آشکار قرار دارد که اقتصاد بازار فقط در یک جامعه بازار و در تعامل با سایر نهادهای اجتماعی-مشخصاً دولت و قانون- می‌تواند کار کند (McKin-nie,2021: 8-9). در برآیند تعریف و بحث مک‌کینی در کتاب خود، به سیالیت رابطهٔ میان دولت، بازار و تئاتر اشاره کرده که در بخش صورت‌بندی بازار تئاتر به آن پرداخته خواهد شد.

نظام مالکیت حقوقی:[۳۷] حقوق مالکیت، دست‌کم دارای دو معنای متمایز است. در معنای یکم که به‌زعم بارزل[۳۸] توسط آلچین[۳۹] (۱۹۶۵، ۱۹۸۷) و چئونگ[۴۰] (۱۹۶۹) توسعه یافته، با توانایی لذت‌بردن از یک دارایی مواجه هستیم. معنای دوم که قدیمی‌تر و رایج‌تر نیز هست، اساساً همان چیزی است که دولت(ها) به اشخاص اختصاص می‌دهند. به زبان ساده، توانایی لذت بردن از هر نوع دارایی معنای یکم است و بهره‌مندی از یک دارایی که دولت آن را تخصیص می‌دهد یا

فرایند تخصیص دادن آن را نظام‌مند می‌سازد، معنای دوم. در صورت نخست، لذت‌بردن از تئاتر یک حق برای مخاطب و برای آفرینندهٔ آن است و در صورت دوم، شیوهٔ بهره‌مندی از آن‌که دولت -مشخصاً در ایران- آن را نظام‌مند می‌سازد. یعنی بر اساس صورت‌بندی ساختاری دولتی، امکان بهره‌مندی از لذت برای مخاطب و تولیدکنندهٔ اثر هنری(در اینجا تئاتر) فراهم می‌شود.

بارزل معنای یکم را حقوق اقتصادی (مالکیت)[۴۱] و معنای دوم را حقوق قانونی (مالکی)[۴۲] می‌نامد. (Barzel,1977: 460) حقوق اقتصادی، غایت است (یعنی چیزی که مردم درنهایت به دنبال آن هستند و منجر به تجربهٔ رفاه می‌شود)، درحالی‌که حقوق قانونی ابزاری برای رسیدن به هدف است(و دولت آن را نظام‌مند می‌سازد). چنانکه او می‌گوید، حقوق قانونی در آغاز نقش حمایتی ایفا کرده و نقش بسیار برجسته‌ای دارد -بنابراین نقش آغازین دولت حمایتگری است-، زیرا رعایت آنها راحت‌تر از حقوق اقتصادی(یا به سخن دیگر، رسیدن به تجربهٔ رفاه) است. به تعبیر او، حقوق مالکیت اقتصادی عبارت است از توانایی فرد در مصرف کالا (یا خدمات دارایی)، به‌طور مصرف مستقیم یا غیرمستقیم و از طریق مبادله؛ همچنین، حقوق مالکیت(در معنای کلی) مطلق نبوده و با اعمال افراد قابل تغییر است. برای ملموس‌سازی این دو تعریف می‌توان از قوانین صادرشده از سوی دستگاه‌های قانون‌گذار در تئاتر ایران -مانند مرکز هنرهای نمایشی یا شورای عالی انقلاب فرهنگی- را، در زمرهٔ ابزارها قرار داد و میزان بهره‌مندی تولیدکننده و مصرف‌کنندهٔ تئاتر را، در دستهٔ دیگر یعنی حقوق اقتصادی. نکتهٔ قابل تأمل در اینجا، میزان مداخلهٔ دولت در دسترسی و بهره‌مندی از حقوق اقتصادی تولید و مصرف‌کنندگان تئاتر است. بنابراین، با توجه به وضعیت انحصاری دولت در وضع قوانین، تولید و توزیع حقوق مالکیت به صورت شبه‌انحصاری در دستان قانون‌گذار یا دولت خواهد بود.

در رویکرد مدرن به مالکیت حقوقی و در تعریف کوتاه و ساده، در اختیار داشتن دارایی‌ها پس از چرخهٔ مصرف، مالکیت حقوقی نامیده و دانسته می‌شود. (Capora-so,1992: 133-134) ماهونی[۴۳] (۲۰۰۴) در مقدمهٔ بخش سوم از کتاب خود و معرفی ادبیات تحقیق، به سه معیار مهم برای کارایی حقوق مالکیت اشاره می‌کند: ۱)جهان‌شمولی/ جهانی‌بودن: همهٔ منابع کمیاب متعلق به یک فرد است. ۲)انحصار: حقوق مالکیت انحصاری است. ۳) قابلیت انتقال: تا اطمینان حاصل شود که می‌توان منابع را از مصارف کم تا پربازده تخصیص داد. وی در ادامه با نقل از لیبکاپ[۴۴] (۱۹۹۳)، عوامل اصلی فشار برای تغییر حقوق مالکیت را در سه عنوان تغییر در قیمت‌های نسبی، تغییرات در تکنولوژی تولید و اجرا و نهایتاً، تغییر در ترجیحات و سایر پارامترهای سیاسی، خلاصه کرده و پنج قاعده را دربارهٔ سیستم حقوق مالکیت استخراج می‌کند: ۱) افزایش زیان‌های مشترک در گسترهٔ هدف، احتمال پذیرش حقوق مالکیت را (از سوی فعالان بازار تئاتر و به پیشنهاد نهاد قدرت یا همان دولت) افزایش می‌دهد. ۲) افزایش شمار گروه‌های ذی‌نفع رقیب که در اینجا گروه‌های متعدد تئاتر(به دلیل تعدد ادعاهای افراد) هستند، موجب تأخیر یا انسداد تغییرات در حقوق مالکیت می‌شود. ۳) ناهمگونی گروه‌های ذینفع رقیب، افزایش تعارضات در مرحلهٔ توزیع (در اینجا و مشخصاً در توزیع سالن‌های تئاتر و مدیریت توزیع آنها) را افزایش و تغییرات نهادی را کاهش می‌دهد. ۴) نبود تناسب و تقارن میان مطالبات فردی در گروه‌های ذینفع رقیب، تضادهای توزیع را تشدید می‌کند.(درنتیجه درگیری گروه‌های تئاتری افزایش یافته و به دنبال آن، ارجاع امور

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

به نهاد قانون‌گذار یا مرجعیت آن پیوسته افزایش می‌یابد.) ۵) با افزایش تمرکز ثروت متأثر از حقوق مالکیت پیشنهادی، احتمال مخالفت سیاسی افزایش یافته و احتمال تغییر نهادی بدون دخالت سیاستمداران، کاهش خواهد یافت. (درنتیجه دخالت سیاستمداران در فرایندهای سه‌گانه تولید، توزیع و حتی مصرف هنر -مشخصاً تئاتر-، تثبیت و توجیه‌پذیر خواهد شد.)

کول و گروسمن[۴۵] در مقالهٔ منسجم خود (۲۰۰۲) ، به تعاریف گوناگون مالکیت بر اساس آرای مختلف پرداخته‌اند. آنان به نقل از داگلاس آلن (۱۹۹۸: ۱۰۶) حق مالکیت اقتصادی را، توانایی فرد برای اعمال حق انتخاب نسبت به کالا -در اینجا تئاتر-، خدمت یا شخص تعریف می‌کنند. اشمید (Schmid,1987) نکتهٔ بسیار مهمی را یادآور می‌شود و آن اجتماعی بودن حق مالکیت است؛ او اذعان می‌سازد که مالکیت یک واقعیت اجتماعی است و یا اصلاً واقعیت نیست. به تعبیر دیگر، حق یا حقوق مالکیت، صرفاً در بدنه و در داخل یک اجتماع معنا می‌یابد. وجه قابل تأمل در این گفته و برای مبحث کنونی و موضوع تئاتر، تأکید بر معنادهی حق -به معنای کلی آن-در یک وضعیت یا موقعیت اجتماعی است. امری که یکی از بنیادهای تئاتر بوده که به صورت تاریخی نیز اثبات‌پذیر است.

کرادرز و آریوویچ(۲۰۰۴: ۲۴) حقوق مالکیت را در گستره‌ای میان قانون، اقتصاد، دولت و فرهنگ جای داده و دامنهٔ آن را در پنج بعد تبیین می‌کنند: اشیاء دارایی یا تحت تملک(آنچه می‌تواند تعلق یا مالکیت یابد مانند انتساب یک اثر به آفرینندهٔ آن)، افراد یا مالکان(چه کسی می‌تواند مالک باشد؛ منظور آفرینندهٔ اثر یا دارندهٔ اجازهٔ بازتولید آن اثر تئاتری)، شیوه استفاده(چه‌کاری می‌توان با آن انجام داد، توسط چه کسی و در چه نقشی)، اجرای حقوق (چگونه قوانین مالکیت حفظ می‌شود یا همان قوانین حاکم بر اجرای یک تئاتر) و انتقال حقوق(چگونگی انتقال حقوق بین مالکان مختلف، مانند نویسنده، کارگردان و بازیگر). در هر یک از پنج بعد یادشده، می‌توان نمود یا مابه‌ازایی در تئاتر یافت: متمایزترین وجه تحت تملک همان فرایند خلق و فهم معنا در یک تئاتر است که توسط تولیدکننده و مخاطب به ترتیب تولید و فهم شده و به واسطهٔ نقد و یادگیری دوسویه، به کار گرفته می‌شود؛ جریانی مستمر که تحت شرایط و قوانین تولید و عرضهٔ یک اثر نمایشی، منتقل و مبادله شده و امکان انتقال فهم حقوق -البته نه به سیاق یک کالای مصرفی دارای جسم ملموس- در سطوح مختلف ادراکی را فراهم می‌سازد. افزون بر این وجه، آنها مالکیت را، حقوق اقتصادی به رسمیت شناخته‌شدهٔ اجتماعی، چیزی را که حقوق بر آن اعمال می‌شود مال یا دارایی و نهایتاً، مالکان را صاحبان این حقوق تعریف کرده‌اند. آنها در ادامه تبیین خود از حقوق مالکیت و تأکید بر اهمیت جایگاه آن در جامعه‌شناسی -به‌ویژه در دو مفهوم نابرابری و عملکرد اقتصادی[۴۶]-، از ارل (۲۰۰۰) نقل می‌کنند که مالکیت یکی از بادوام‌ترین ابعاد نابرابری را تشکیل می‌دهد. اما یکی از مهم‌ترین نکات حائز اهمیت در مقالهٔ کرادرز و آریوویچ، اعلام بستگی‌داشتن حقوق مالکیت به (عملکرد و سیاست‌گذاری) دولت است.(Carruthers & Ariovich, 2004: 33) نکته‌ای که می‌توان با اتکای به آن، در فهم نسبت تئاتر با اقتصاد سیاسی، پایگاه فهم و تأملی دیگر گزید.

با توجه به آنچه از تعریف نظام مالکیت حقوقی گفته شد، سه بخش اصلی در تحلیل نظام مالکیت حقوقی تئاتری را می‌توان بدین‌ترتیب دسته‌بندی و ارائه کرد: بخش تولید(حقوق تمامی تولیدکنندگان)، بخش توزیع(حقوق توزیع‌کنندگان؛ در اینجا دولت) و

بخش مصرف(حقوق جامعه در فرایند مصرف فرهنگی). کاربرد دسته‌بندی سه‌گانهٔ یادشده، در فرایند پژوهش حاضر و نیز در پژوهش‌های دیگر، افزون بر تفکیک حوزه‌های هدف پژوهش، گسترهٔ مفهوم مالکیت حقوقی را نیز به پژوهشگران و مخاطبان گوشزد می‌کند. بر این اساس بدیهی است که امکان بررسی تمامی جوانب از این مفهوم در قالب پرسش پژوهش قرار خواهد گرفت و نه بیش از آن.

صورت‌بندی بازار تئاتر

چنان‌که در صفحات پیشین گفته شد، بازار در جمیع تعاریف خود، به مثابهٔ شبکه‌ای از روابط مبادله‌ای، نهادی از نهادهای اجتماعی، قابل تعمیم به عرصه‌های سیاسی و اجتماعی، متشکل از بازیگران با اهداف گوناگون و قابل تقسیم به دست‌کم دو گونهٔ فرضی و موجود، تعریف‌پذیر است. این ویژگی‌ها، برآیند مطالعات و کاوش‌های نظری با صرف‌نظر از محصولات، کالاها و خدمات بازارها بوده و ازاین‌رو تطبیق تام و تمام آن با جزئیات بازار هدف پژوهش -بازار تئاتر، امکان‌پذیر نیست. اما مسئلهٔ اصلی در تطبیق جزءگرایانهٔ ویژگی‌های بازار نیست، بلکه در ساختار و اسکلت اصلی بازار و صورت‌بندی مناسبات و مبادلات در آن است.

با انگاشت فرض تطبیق‌ناپذیر بودن مناسبات و مبادلات بازارهای مختلف، می‌توان نخستین پل را برای ساخت بازار تئاتر از دریچهٔ اقتصاد سیاسی -در جایگاه یک نظریه و مهم‌تر از آن، یک رویکرد در فهم هم‌زمان نیروهای اقتصادی و سیاسی در حوزه‌های گوناگون- و مفهوم محوری پژوهش -یعنی حقوق مالکیت- طراحی کرد؛ اتفاق‌نظر بر منتج‌شدن بازار -در معنای کلی آن- و بازار تئاتر -در معنای مورد نظر ما- از درون جامعه همچون دیگر نهادهای اجتماعی، گسترهٔ شکل‌گیری آن را مشخص می‌سازد. در گام دوم و با راهنمایی مک‌کینی در نامیدن بازار به‌مثابهٔ جامعهٔ بازار، که پیوسته در تعامل با دولت و قانون است، شرایط پایه‌های اصلی تبیین مفهوم بازار تئاتر را می‌توان مشاهده کرد، البته با دست‌کم یک پیش‌فرض قابل تأمل: اینکه آیا تلقی و انگاشت ما از مفهوم بازار برای تئاتر، صرفاً با نامیدن آن تحت عنوانی مشترک شدنی است یا نه. پارهٔ دوم این پیش‌فرض، در شیوهٔ تعریف بازار تئاتر است که در صورت پاسخ‌گویی درست به آن، دومین پل برای رسیدن به هدف پژوهش نیز ساخته خواهد شد: منظور ما از بازار تئاتر بازار موجود تئاتر است یا بازار فرضی آن. چراکه همانند مصاف و مسئلهٔ تفکیک علم و شبه‌علم، دست‌کم می‌توان به احتمال وجود شبه‌بازار در برابر بازار نیز -حتی برای مدت کوتاه- اندیشید. مقصود از طرح این مسئله، تأکید بر اهمیت و روشمند بودن فرایند تبیین بازار تئاتر است. چراکه در صورت نامیدن صرف، تحقق بازار تئاتر -مشخصاً در ایران- تضمین نمی‌شود. بر این اساس، نیاز به پل‌های بیشتری برای صورت‌بندی بازار تئاتر و استحکام آن در میان انبوه بازارهای تثبیت‌شدهٔ دیگر در اجتماع است. ازاین‌رو تلاش برای پل‌سازی از راه مفهوم محوری پژوهش در سه رویکرد ارائه شده، بخش پیشِ روی را شکل می‌دهد.

پیش از ورود به این بخش ذکر چرایی گزینش نظریه‌های عدالت‌محور ضروری می‌نماید. مهم‌ترین دلیل برای گزینش و تکیه بر این رویکردهای نظری، توان آنها در فهم همه‌جانبهٔ مفاهیم هدف ما در فرایند صورت‌بندی بازار تئاتر است. چراکه با نگاه به پیشینهٔ نظری در تبیین بازارهای هنری، عمدتاً اتخاذ رویکردهای نظری بر اساس الگوهایی صورت پذیرفته که یا برای اثبات خود مجبور به حذف شماری از ویژگی‌های اصلی تئاتر -مانند زنده‌بودن و جسم ملموس نداشتن- شده‌اند و یا اینکه مغلوب وجوه نظری آن رویکرد و به دنبال آن، جاانداختن وجوه اصلی

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

هنر هدف یعنی تئاتر. این‌چنین است در گزینش عمده‌نظریات و شاخه‌های مختلف اقتصاد سیاسی که بر با اتکا به بازارهای غیرهنری و وجوه کلان اقتصادی و سیاسی، استوارند و یا طرح بحث کرده‌اند. بنا بر موارد گفته‌شده و اشتراک مبانی نظری تئاتر به مثابهٔ یک ساختهٔ هنری.اجتماعی با مبانی انسانی تفکر عدالت‌محور در مفهوم انسانیت و مؤلفهٔ کلیدی آن یعنی مفهوم شرافت، در پژوهش حاضر رویکردهای عدالت‌محور، در جایگاه رویکردهای محوری گزینش شده‌اند.

نظریه‌های عدالت‌محور[۴۷]

آغازگاه تفکر عدالت‌محور[۴۸] مفهوم شرافت[۴۹] است. شرافت، هدف و محدودیت‌های بازار را تعریف می‌کند. با انگاشت این مفهوم، مسئلهٔ پیشِ رو دیگر برطرف کردن نیاز نیست، بلکه این است که به چه چیزی برای حفظ و تأمین شرافت انسانی نیاز است. نیازمندی‌ها برای هر یک -با آگاهی از مسئله برآورده‌سازی درجات نیاز و تمییز آنها از یکدیگر- از رویکردهای سه‌گانهٔ عدالت‌مدار-آزادی‌خواهانه، قراردادی، هگلی- متغیر بوده و درعین‌حال، تعیین‌کنندهٔ معنا و محدودیت‌های بازار هدف -در اینجا بازار تئاتر- است. متمرکز کردن توجه ما بر تفاوت‌ها میان نوع اهداف و فرایندها و روابط واسط برای دنبال کردن اهداف، ازجمله توانایی‌های رویکردهای عدالت‌محور است. (Caporaso,1992: 215-216)

در صورت تعریف مفهوم اقتصاد با پیوندزدن آن به بازار، مفاهیم حقوق مالکیت، تعیین‌کنندهٔ کنش اقتصادی خواهند بود. (Caporaso,1992: 297) از آن میان، مفهوم آدمیت[۵۰]، زیربنای اصول نظم‌دهندهٔ اجتماعی است و مفهوم عدالت، دربرگیرندهٔ این اصول که در پژوهش حاضر و برای ما، در نقش معرف حقوق -مشخصاً حقوق مالکیت- خوانش شده و به دنبال آن، نظام بازار را نیز، تعریف می‌کنند.

تا کنون، مفاهیم یادشده -شرافت و آدمیت- تأکید افزوده‌ای بر مفهوم سوم یعنی فردانیت و هویت فردی یک انسان در تعریف و تحدید معنای بازار به دست داده و ازاین‌رو، با آگاهی از این بنیاد فردگرایانه، به دیگر ابعاد رویکرد عدالت‌محور می‌پردازیم.

بنا بر تفسیر کاپارسو و لوین، هیچ‌یک از رویکردهای عدالت‌مدار برای واردکردن سیاست به حوزهٔ اقتصاد کوشش نمی‌کنند، اما مسئله بر سر کوشش رویکردها نیست؛ به نظر می‌رسد مسئله، درهم‌آمیختگی و اجتناب‌ناپذیر بودن آن است. چه، تفسیری که مناسبات و جایگاه عناصر سیاسی در یک نظام بازاری ایفا یا پیدا می‌کنند، از تفسیر کاپارسو و لوین یا دیگر مفسران پیروی تام و تمام ندارند. بااین‌حال، کوشش هر یک از رویکردهای عدالت‌مدار متمرکز بر تعریف چارچوب نهادی مناسب برای برآورده کردن بیشترین میزان از نیازها -در محدوده یا گسترهٔ بازار هدف- است. از دیگر ویژگی‌های تعیین‌کنندهٔ رویکردهای عدالت‌محور، امتناع آنها از برشمردن یک نفع مشترک است؛ چنانکه سن و ویلیامز(Sen & Williams,1982: 164) به نقل از چارلز تیلور تشریح می‌کنند، مسئلهٔ مهم واکنش نشان دادن و حکمیت کردن جامعه در مورد خواسته‌های متضاد افراد است.

این تأکید چندباره بر مفهوم فرد را می‌توان، به‌مثابهٔ مرکز ثقل صورت‌بندی جاری و نیز اسکلت‌بندی بازار تئاتر در جایگاه هدف غایی پژوهش در نظر گرفت. به‌عبارت‌دیگر، ستون و پل سازندهٔ بعدی ما بر اساس مفهوم فرد و هویت فردی ساخته می‌شود. چراکه افزون بر اتکای دو مفهوم بنیادین در نظریه‌های عدالت‌محور -شرافت و آدمیت- بر فرد، از این مفهوم می‌توان به صورت هم‌زمان به وجه اشتراک و افتراق بازار مورد نظر نیز، یاد کرد. وجه اشتراکی که در حالت افتراق نیازمند حکمیت جامعه و در

حالت اشتراک، نیازمند تفکیک و دسته‌بندی است.

رویکردهای اصلی برای تعریف اقتصاد سیاسی، با سوگیری به مفهوم اقتصاد و سیاست، خروجی‌های مختلفی را به دست داده و نظریه‌های عدالت‌محور، یکی از رویکردها و برآیندهای اصلی آن هستند. نقطهٔ آغاز آنها در فهم اقتصاد سیاسی، گزینش عدالت و حق[۵۱] به جای منفعت‌طلبی و کارآمدی[۵۲] است. بر اساس آرای این دو نفر، پدیداری عدالت هم‌زمان با پدیداری جامعه و به صورت خودبه‌خود، رخ نمی‌دهد. هم‌زمان، انگاشت نقش دولت در برقراری عدالت و تعیین مرزهای سیاسی و اقتصادی، وجه مکمل این ویژگی مفهوم عدالت است. در برآیند این فرایند تکمیل‌شوندگی -یعنی نقش و جایگاه دولت و ویژگی پدیداری مفهوم عدالت-، می‌توان استنباط کرد که تعیین اینکه چه چیزی سیاسی است و چه چیزی اقتصادی است هم، امری سیاسی است. بنابراین می‌توان گفت که مهم‌ترین دستاورد رویکرد عدالت‌محور و استنباط ارائه شده از آن، چرخش تبیینی مفهوم اقتصاد سیاسی است؛ از اقتصاد سیاسی در جایگاه تعامل بین سیاست و اقتصاد، به سمت اقتصاد سیاسی در جایگاه فرآیندهای سیاسی که دامنهٔ مناسب کنش اقتصادی را شکل می‌دهند. اما نظریه‌های عدالت‌محور سه دسته‌بندی عمده با عناوین آزادی‌خواهانه، قراردادی و هگلی یا ترکیبی دارند که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود.

الف) رویکرد آزادی‌خواهانه:[۵۳] این رویکرد علیه مداخلهٔ دولت در زندگی اقتصادی، بر مبنای میزان بالایی از یکسان‌انگاری عدالت و حقوق مالکیت بحث می‌کند. ازآنجایی‌که اقتصاد بازار، شامل سیستمی از روابط مالکیت است، هرچه مفهوم حقوق مالکیت خصوصی گسترده‌تر و سازش‌ناپذیرتر باشد، فضای کمتری برای دخالت دولت وجود دارد. به زعم نوزیک(Nozick, 1974: 51)، عدالت در دو نوع یعنی عدالت در تملک (تصاحب اولیه بدون آسیب‌زدن به دیگران یا تولید) و عدالت در انتقال (به معنای تملک از یک مالک قبلی از راه توافق داوطلبانه مانند هدیه یا معامله) صورت می‌پذیرد. در این رویکرد و در تئاتر، عدالت در تملک را می‌توان به شکلی از قوانین مصوب دولتی(در انواع و اجزای متفاوت) و عدالت در انتقال را، در انواع اجراهای اقتباسی از آثار نمایشی (مانند تله‌تئاتر، فیلمنامه و یا سریال) دریافت، اما با یک پیش‌انگاشت بسیار مهم که به‌لحاظ تعدد افراد مشارکت‌کننده در گام‌های مختلف تولید تا عرضهٔ تئاتر، گونه‌شناسی عدالت در تملک و در انتقال، مبحثی مجزا و بسیار مهم است که به‌آسانی و بدون اطلاعات آماری از تولیدات یک جامعهٔ هدف معین، نمی‌توان به آن ورود کرد.

نوزیک در ادامهٔ صورت‌بندی رادیکال خود (Nozick, 1974: 169) اذعان می‌دارد که دولت تضمین‌کنندهٔ کارکرد درست بازارها نیست، بلکه با شکلی از نقض حقوق مالکیت و بازتولید یا به زبان دیگر، بازتوزیع آن(مالکیت)، بازارها را به صورت خوش‌بینانه کنترل و به صورت واقع‌بینانه، ساختارمند می‌سازد. تصور کنید اگر یک دولت نوعی، به بهانهٔ افزایش رفاه عمومی یا کاهش نیافتن آن (در یک بخش هدف)، حق، اختیار و میزان دسترسی افراد (در اینجا هنرمندان و تولیدکنندگان تئاتر) را به دارایی‌شان (تولیدات هنری یا تئاترها) به گونه‌ای (از انواع مالیات گرفته تا سانسور) سلب یا کم می‌کند؛ به زبان ساده، مسئولیت تعیین اختیار دارایی را، از نو و خودخواسته تعریف می‌کند. در این صورت برداشت دولتی از رفاه مادی، بر حقوق مالکیت فردی (و یا جمعی) برتری خواهد یافت و ساختار بازار هدف -البته از دید و به کام دولت- نظام‌مند خواهد شد. چه، وظیفهٔ پاسداشت و برقراری امنیت، به‌واسطهٔ قانون

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

رسمی و پذیرفته شده در آن جامعه -البته توسط دولت- بر دوش دولت نهاده شده است. بنابراین خروجی این معادله یا مبادلهٔ نابرابر، بدون تردید احقاق حقوق مالکیت فردی و جمعی نخواهد بود. حال اگر این نابرابری در یک بازار اعمال شود، نتیجهٔ کنترل بی‌قیدوشرط هر نوع دارایی -آثار هنری-، فردیت هنرمند، جامعهٔ دربرگیرندهٔ هنرمند و نیز مصرف‌کنندهٔ اثر هنری خواهد بود. به سخن دیگر، بازار حاصل از این نابرابری، عملاً بازار موجود بوده و تصویر ارائه‌شده توسط بانی این نابرابری، بازار فرضی.

با انگاشت خواستهٔ اصیل یک آزادی‌خواه مبنی بر سازمان‌دهی دوبارهٔ وابستگی اجتماعی -در روابط هدف پژوهش حاضر یعنی در بازار تئاتر- و نیز چنان‌که کاپوراسو و لوین آن را -به نمایندگی نوزیک- توصیف و تشریح می‌کنند، رویکرد آزادی‌خواهانه به‌رغم توش و توانش، تضمینی برای کاربردی‌شدن و نمایندگی‌کردن تمام افراد دخیل در آن فرایند یا بازار را ارائه نمی‌دهد. به زبان ساده، ممکن است این رویکرد در چارچوب هدف (یعنی بازار تئاتر) و مهم‌تر از آن، برای افراد دخیل در آن، کار نکند، برای گروه یا افراد کمی کار کند یا دست‌کم رضایت‌بخش دانسته و پذیرفته نشود. بنابراین، با آگاهی از خواستهٔ اصلی رویکرد مورد بحث، دو چالش اصلی در صورت‌بندی بازار توسط آن وجود دارد: **یکم**، عادلانه بودن ذاتی آن به سبب نقش افراد و سوگیری احتمالی در تفسیر وابستگی و حقوق مالکیت و **دوم**، چالش در اثبات کارآمدی آن برای افراد دخیل در فرایند مورد بحث. چنان‌که بحث شد، بنابراین در هیچ‌یک از دو صورت یادشده، امکان شکل‌گیری بازار تئاتر بر اساس شاخص‌های زیرساخت در رویکردهای عدالت‌محور یعنی آدمیت و شرافت وجود نخواهد داشت.

ب) رویکرد قراردادی:[۵۴] این رویکرد بر این استدلال استوار است که قرار دادن عدالت در قالب داوری اجتماعی عادلانه است، نه عمدتاً در دفاع از مالکیت. به زبان ساده، تأکید این رویکرد بر داوری یا قضاوت جمعی در مورد یک نظام اجتماعی عادلانه است. رویکرد دوم استدلالی می‌سازد که قادر به حمایت از دخالت دولت با قراردادن عدالت در قالب قضاوت جمعی در مورد نظم اجتماعی عادلانه است. نکتهٔ قابل تأمل در اینجا تأکید بر نقش حق مالکیت در جایگاه یک عامل است، اما تنها در جایگاه عامل یا بخشی از ساختار یک نهاد یا نهادهای عادلانه و نه بیشتر. رویکرد قراردادی به صورت کلی، دربرگیرندهٔ این مفهوم است که افراد بر نهادهای اجتماعی و نظام روابط متقابل آنها مقدم هستند.

جان رالز در نظرگاهی متفاوت، توزیع نابرابر ارزش‌های اجتماعی -ازجمله آزادی و فرصت، درآمد، ثروت- را، تنها در یک صورت مجاز می‌داند و آن این است که همه یا هر یک از این ارزش‌های اجتماعی، به نفع همه-یعنی جامعه- باشد. تفسیر راولز زمانی گیرایی خود را دوچندان به ما می‌نمایاند که در یک نفع و وحدت جمعی تمرکز می‌کند؛ توافق ما-در جایگاه افراد یک جامعه- برای کارکردن با یکدیگر در جامعه. (Rawls,1971: 62-112) وی اذعان می‌دارد که کالای مورد تملک ما (بخوانید اثر تئاتری مورد تملک ما) ناشی از چنین توافقی است و بر این اساس، به شیوهٔ معناداری مدیون جامعه هستیم. با شکافتن لایهٔ این توافق که در آغاز برای به دست آوردن سود است، به عمق آن پی خواهیم برد و آن، تقدم ایجاد یک جامعه به صورت مشترک بر تولید یا مالکیت یک کالا -در اینجا یک تئاتر- است. پس، وارد شدن به یک قرارداد، سازندهٔ هویت جمعی یک جامعه، فارغ از جنس و نوع کالای تولیدی آن است. تا اینجا، امکان حفظ آدمیت و شرافت، بر اساس اتفاق نظر و وجود قرارداد و نهایتاً، داوری جمعی فراهم است. حال می‌باید وجوه و اقسام دیگر این رویکرد

را برای شکل‌گیری بازار تئاتر بیازماییم.

از دید رویکرد قراردادگرایانه، توزیع مسئله‌ای است که جامعه باید با کوشش خود آن را حل کند. در اینجا نیز حکومت، نقشی فعال بر عهده داشته و چگونگی اقدام و اجرای این نقش، بر بازار(های) هدف اثر مستقیم خواهد داشت. نکتهٔ قابل تأمل در مبحث توزیع، شیوهٔ سوگیری و اعمال مراحل توزیع در فرایند مصرف کالاهای هنری است. تنها درصورتی‌که دولت برآیند یک همه‌پرسی عادلانه یا سایر روش‌های تأیید اجتماعی قرارگرفته باشد، امکان توزیع برابر کالاهای بازار هدف در آن وجود دارد و در غیراین صورت، تضمینی برای آن داده نخواهد شد.

تفسیر کاپارسو و لوین از آرای راولز، بیانگر چند ویژگی بسیار مهم از این رویکرد است. تأکید بر آزادی سیاسی و اتفاق نظر روی ساختار اصلی جامعه نخستین ویژگی است. ویژگی دوم، تفکیک نتایج کارکنش‌های درون نظام قانونی و مغایرت نداشتن آنها با مفهوم عدالت است. به زبان ساده، واکاوی و رای سیاسی در چارچوب قوانین -که قالب اصلی و دربرگیرندهٔ بازار و مناسبات آن است-، تا هنگامی مجاز است که با تبدیل عملگری در وادی هدف، نتایج سیاسی به دست نداده و با مفهوم کلیدی یعنی عدالت مغایرت نداشته باشند. راهکار نوزیک، اشاره به اصول مالکیت خصوصی و مبادله است و راهکار رالز، اشاره به فرصت برابر و اصل تفاوت. (Capora-so,1992: 211) اما ضرورت هر یک از این دو راهکار، نوعی تضمین اجرایی است که از آن به قانون یاد می‌شود و مجری آن، طبیعتاً دستگاه اجرایی، گرداننده یا همان دولت است.

با توجه به این وجه یا ویژگی عدالت، مبنی بر اجرایی‌بودن آن تا زمانی که قوانین سازگار با ضرورت‌ها و خواسته‌های آن اجرا می‌شوند (Caporaso, 1992: 208-225)، حدود انتظار مخاطبان نظریه‌های عدالت‌مدار روشن شده و آن را به واقعیت نزدیک‌تر می‌سازد. از سوی دیگر، با توجه به اینکه نهادها دارای اهداف ابزاری هستند -که در مفهوم یک قرارداد نهفته است- این سوگیری -یعنی رویکرد قراردادی- مناسب کسانی است که برای استفاده از استدلال اقتصادی در برداشت از نهادها مصمم هستند. وجه بسیار مهم نهفته در این استدلال، واگذاری مسئولیت اجرایی، قانون‌گذاری یا هر دو به یک یا چند نهاد است که از سوی یک دولت نوعی، تعیین می‌گردد. در صورت برداشت به شیوهٔ کاملاً اقتصادی، رویکرد به تولیدات متمایل به برآیندهای اقتصادی اجتناب‌ناپذیر بوده و کنشگری این نهادها نیز، توجیه منطقی دارد. در این شرایط دیگر امکان دیگری برای تغییر آن توسط افراد بازار تئاتر وجود ندارد. پس، از یاد بردن مفاهیم شرافت و آدمیت، همراه با سوگیری اقتصادی نهادها، به‌احتمال‌زیاد منجر به بازار منسجم تئاتر در جامعه نوعی نخواهد شد.

پ)رویکرد هگلی:[۵۵] تأکید رویکرد سوم یا هگلی، بر تعیین اجتماعی افراد بوده و حقوق و عدالت را به وابستگی متقابل افراد -مشخصاً در شناخت آدمیت[۵۶] آنها- پیوند زده و مرتبط می‌سازد. رویکردهای هگلی در نگاه کلی، مداخلهٔ اقتصادی را بر اساس اصول فرصت برابر و حرمت/توجه برابر[۵۷] قضاوت می‌کنند.

رویکرد سوم، پیشنهاددهندهٔ مفهوم تعیین اجتماعی در وضعیت ادغام حق و عدالت، برگرفته از نظریهٔ اجتماعی هگل است. در این رویکرد که هگل مشخصاً در *فلسفه حق*[۵۸] (۱۸۲۱) به آن اشاره کرده نقطهٔ آغاز بحث، خود مختاری/سامانی[۵۹] است. (Caporaso,1992: 210) از دید او، تشکیل خودسامانی ناشی از روابط متقابل است: انگاشت نظام اخلاقی و حق فردی به مثابهٔ دو بُعد از یک مفهوم منفرد، پیش‌فرض تشکیل خودسامانی است و مجموعه‌ای تشکیل

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

شده از نهادهای سیاسی و اقتصادی می‌توانند، خودسامانی افراد را ایجاد و حفظ کند. در این چارچوب، افراد استقلال خودشان را به‌کل واگذار نکرده یا هویت فردی خود را، در یک شیوهٔ زندگی گروهی نمی‌یابند.

هگل اذعان می‌دارد که ما برای فراهم کردن کالاها و روابط مورد نیاز برای خودسامان بودن به جامعه اتکا داریم و این اتکا داشتن، تعهداتی را بر دوش جامعه می‌گذارد: احترام به حقوق ما توسط جامعه باید انجام پذیرد، در غیراین صورت -در جایگاه یک فرد درون یا بیرون بازار تئاتر- استقلال‌مان را از دست خواهیم داد؛ حقوق برتر هستند اما، اتکای ما به جامعه می‌تواند در مقایسه با حمایت از حقوق -در معنای آزادی‌خواهانهٔ آن- تعهدات بیشتری را تعیین کند. در نتیجهٔ این نظام پیچیده اتکا و استقلال، ساختاری ایجاد می‌شود که رابطهٔ مناسب دولت با اقتصاد را مشخص می‌سازد. (Caporaso,1992: 211) تضمین ارائه‌شده در صورت‌بندی هگل، در تأکید او بر اتکای ما -یا افراد درون و بیرون بازار تئاتر- به جامعه است؛ تضمینی که در صورت تحقق یافتن، بر رویه‌های دو رویکرد پیشین ارجحیت یافته و امکان شکل‌گیری بازار تئاتر را -دست‌کم تا اینجا و به صورت نظری- فراهم می‌سازد. چراکه مفاهیم محوری هم‌زمان با هویت فردی افراد دخیل در شکل اجتماعی استوار می‌مانند.

مالکیت برای هگل از این نظر اهمیت دارد که افراد را به یکدیگر مرتبط ساخته و یا ارتباط پنهانی آنان را آشکار می‌کند. این‌چنین است تأکید و تعریف او از مبادله: مبادله صرفاً وسیلهٔ رسیدن به اهداف شخصی نیست، بلکه یک شیوهٔ تشکیل اجتماعی افراد است. با این استدلال، هگل با درک ابزاری از قرارداد مخالفت کرده و آن را یک هدف قلمداد می‌کند یا به سخن ساده‌تر، در فهم معنای ارزشمدارانهٔ آن تردید ایجاد می‌کند. به زبان تئاتری، آن را با یک فاصله‌گذاری هوشمندانه مواجه می‌کند.

در مهم‌ترین بخش از بحث هگل، او استدلال و مفهوم مهمی را از افراد و مفاهیم اصلی رویکرد عدالت‌مدار -حق، مالکیت، قرارداد- تبیین می‌کند: مشارکت افراد در یک قرارداد، دو اثبات را به همراه دارد، اثبات خود در جایگاه دارندهٔ حق و توانایی قرارداد بستن. به‌عبارت‌دیگر، افراد قرارداد می‌بندند نه‌فقط برای به دست آوردن چیزهای مورد نیاز، بلکه برای نشان‌دادن و اثبات اینکه آنان یک فرد هستند (یعنی صاحب هویت و فردانیت). به زبان ساده، حق، مالکیت و قرارداد، افراد را به همان اندازه می‌سازند که توسط آنها ساخته شده‌اند. (Caporaso,1992: 213) تأکید هگل به‌دقت توجه افراد تشکیل‌دهندهٔ بازار تئاتر یا جامعهٔ بازار تئاتر به مفاهیم اصلی را به صورت هم‌زمان طلب کرده و ازاین‌رو، به نظر می‌رسد یکپارچگی لازم برای تحقق بازار تئاتر را فراهم می‌سازد. چراکه حلقهٔ گمشده یا وجه مفقود بازار تئاتر، هم‌زمانی مراکز ثقل یا ستون‌های اصلی رابط برای تشکیل بازار تئاتر بوده است. بر این اساس، چهارمین پل برای ساخت بازار تئاتر، قاعدهٔ قرارداد غیرابزاری یا به زبان ساده‌تر، ساختار تقابلی و عادلانهٔ مبتنی بر افراد یک جامعه است.

واپسین بخش از اندیشهٔ هگل، دربارهٔ کارگزاری دولتی و نقش آن در فرایند ترمیم -در اینجا اقتصاد بازار- است. به‌زعم او، قدرت عمومی-بخوانید دولتی- جای خانواده را که برای فقرا اهمیت دارد می‌گیرد. (Caporaso,1992: 212) از دید او، یک اقتصاد مبتنی بر بازار، اعضایش را برای کسب معاش به خود وابسته ساخته، بدون اینکه به آنها تضمینی برای تأمین معاش بر اساس قوانین بازار بدهد. بنابراین کارگزاری دولتی[۶] می‌باید جای خانواده را برای افراد حاضر در بازار هدف بگیرد؛ چراکه هم اوست که پیوندهای قدیمی و خانوادگی در میان جامعه/خانواده (یعنی بازارکار) را شکسته

و گسسته است. بنابراین تعبیر، نقش دولت نقش حمایتگری مستمر و بدون چشم‌داشت به حقوق مالکیت فردی است. به نظر می‌رسد در صورت تحقق چنین نقشی از سوی دولت، چرخهٔ تولید، توزیع و مصرف در بازار تئاتر، با در نظر داشتن حقوق مالکیت فردی و جمعی تحقق یافته و زمینهٔ لازم برای شکل‌گیری بازار تئاتر فراهم خواهد شد.

افزون بر موارد یاد شده، در صورت اندیشیدن در گسترهٔ رویکردهای عدالت‌محور، چند پیامد مهم به دست خواهد آمد: یکم، به واسطهٔ تأکید بر شرافت و جدایی‌پذیری اقتصاد، بازار را از انواع هجوم سیاست، که ادغام امر سیاسی و اقتصادی (یا انگاشت اقتصاد در جایگاه یک سیستم سیاسی) را روا دانسته، حفظ می‌کند. دوم، با اندیشیدن در چارچوب حوزه‌ها یا قلمروها که کیفی تعریف شده‌اند، مانع از تسلط استدلال اقتصادی یا منطق خاص بازار، در روابط مبتنی بر غیربازار می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر، رویکردهای عدالت‌محور، آگاهی از انواع هدف‌ها یا به بیان دقیق‌تر، آگاهی از نیاز وارد شدن به اهداف را، در جایگاه یکی از امکانات برای فهم بازار تئاتر در اختیار ما می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های تحلیلی پژوهش، نخست به پرسش اصلی پاسخ داده و سپس به تبیین نتایج اصلی پرداخته می‌شود:

ـ مفهوم بازار تئاتر از دریچهٔ اقتصاد سیاسی چگونه تعریف می‌شود؟

در صورت موافقت با تعریف عمومی ارائه شده از بازار، به مثابهٔ نهادی اجتماعی که از شبکه‌ای از روابط مبادله‌ای مؤثر در عرصه‌های بازاری و غیربازاری و بازیگران با اهداف گوناگون تشکیل شده است، می‌توان با افزودن چند ویژگی مهم، بازار تئاتر را از دریچهٔ اقتصاد سیاسی این‌چنین تعریف کرد:

بازار تئاتر، بازاری است برآمده از جامعه که مبتنی بر سه اصل شرافت، آدمیت و هویت فردی، مناسبات سه‌گانهٔ تولید، توزیع و مصرف تئاتر -در انواع- را، سازمان‌دهی کرده و در شبکه‌ای از روابط مبادله‌ای با دولت و قانون حاکم بر آن جامعه، به وجود آمده و خود را حفظ می‌کند.

اما در نتیجه‌گیری کلی پژوهش می‌توان رویکردهای سه‌گانه از نظریه‌های عدالت‌محور اقتصاد سیاسی را، دارای توان کافی برای تعریف بازار تئاتر معرفی کرد. در نگاه و بیانی جزئی‌تر می‌توان افزود، نظام مالکیت حقوقی تبیین شده در رویکردهای عدالت‌محور، در سه مفهوم شرافت، آدمیت و هویت فردی اشتراک داشته و بیشترین صورت اجرایی خود را در رویکرد هگلی یا ترکیبی خواهند یافت. همچنین، رویکردهای سه‌گانه، همزمان با معرفی چهار پل یا رابط معنادار ـیعنی اتفاق‌نظر در خاستگاه بازار در اجتماع، تبیین مفهوم بازار بر اساس واقعیت‌های موجود و نه مطلوب، مفهوم فرد و یکپارچگی حاصل از ساختار تقابلی و عادلانهٔ فردگرایانه- جامعهٔ بازار را فهم‌پذیر می‌کنند. نیز، در صورت طی کردن روشمند مسیر در تعامل تضمین‌شده با دولت و قانون و چشم‌پوشی از اعمال قدرت در فرایند ارزش‌گذاری و حمایتگری ارزش‌داورانه ـ چنان‌که هگل صورت‌بندی می‌کند ـ اثرات ثانویهٔ معناداری بر خاستگاه خود یعنی جامعه خواهند داشت. در پایان، مفهوم نظام مالکیت حقوقی در جایگاه مفهومی مهم و برخاسته از جامعه شناخته شده، که شیوهٔ گزینش عدالت و حق را، به جای منفعت‌طلبی و کارآمدی، برای صورت‌بندی بازارها و مشخصاً بازار تئاتر پیشنهاد می‌دهد.

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

پی‌نوشت

1. Alessia Zorloni
2. Dabney Townsend
3. Arthur Danto
4. George Dickie

۵. somatic mediator: یا واسطهٔ ملموس و دارای جسم/تنه/بدن.

6. Louis Kaplow

۷. شکلی از تعبیر «برندهٔ صاحب همه‌چیز» در صورت‌بندی هنس ابینگ در کتاب *چرا هنرمندان فقیرند* (۲۰۰۲)

8. Katerina Paramana
9. Michel Foucault
10. Joan E. FitzGerald
11. Statutory Protection
12. Michael Rushton
13. Anthea Kraut
14. (In)Imitability and (Non)Reproducibility
15. Laura Biron and Elena Cooper
16. institutional theory of art
17. Derek Miller
18. Kelly Gregg

۱۹. جعفر رضایی؛ استاد مدیریت عملیات و زنجیرهٔ تأمین در دانشگاه دلفت، هلند.

20. Market
21. Athens
22. Agora

۲۳. از دید تاوزند(۲۰۰۶: ۳۲۳) ارزش زیبایی‌شناختی را به دو صورت می‌توان تبیین کرد: به منزلهٔ ویژگی‌های هنجارمند که آثار هنری یا اشیاء زیبایی‌شناختی ذاتا از آن برخوردارند و یا به منزلهٔ ارزش‌های بیرونی که آثار هنری در ارتباط با چیزهای دیگر از آنها بهره‌مند می‌شوند. وجه تمایز دیگری در تبیین مفهوم ارزش وجود دارد و آن، وابستگی فهم ما به دو نظریه دربارهٔ ارزش و خروجی حاصل از آن دو است: نظریه‌های زیبایی‌شناختی هنجاریـن(normative) و نظریه‌های مقوله‌ای(Categorical). در دستهٔ یکم اینطور گفته می‌شود که چیزی ارزش معینی دارد یا ارزشمندی آن از چیز دیگری کمتر یا بیشتر است. در دستهٔ دوم اما، داوری یا قضاوتی دربارهٔ ارزش انجام نمی‌شود؛ بلکه پیروان این دسته می‌کوشند آثار یا چیزها را کدگذاری کنند و زیر عناوین زیبایی‌شناختی یا غیر آن، قرار دهند. در حالی که مفهوم ارزش را، در نظرگاه تاوزند در قالب‌های هنجارین و مقوله‌ای در نظر داریم، سوانه(Sauvanet,2004: 99-100) مفهوم ارزش را، در بستری فلسفی و با اصطلاح ارزش‌شناسی(axiology)-یا در فلسفهٔ علم ارزش‌ها- تشریح می‌کند. او تبیین می‌کند اثر هنری نه تنها دارای ارزش است، بلکه ذاتا، فی‌النفسه و به خودی خود یک ارزش محسوب می‌شود. چه، انسان اثر هنری را واجد ارزش متعالی، همانند امر خیر یا امر حقیقی دانسته و می‌انگارد.

24. Traicté de l’économie politique
25. Antoine de Montchrestien
26. William Jack Baumol
27. Bruno S. Frey
28. Debbie Harrison and Hans Kjellberg
29. Ute Schmiel and Hendrik Sander
30. Furubotn and Richter
31. Fligstein
32. Michael McKinnie
33. Polanyi
34. market and society
35. society with markets
36. market society
37. System of Property Rights
38. Yoram Barzel
39. Alchian
40. Cheung
41. economic (property) rights
42. legal (property) rights
43. Joseph T. Mahoney
44. Gary Libecap
45. Daniel H. Cole and Peter Z. Grossman
46. Inequality and economic performance
47. Justice-centered theories
48. Justice-centered thinking
49. individual integrity
50. Personhood
51. justice and rights
52. self-seeking and efficiency
53. Libertarian
54. Contractarian
55. Hegelian
56. Person-hood

۵۷. فرصت برابر، که در تئوری سیاسی، برابری فرصت نیز نامیده می‌شود، این ایده که مردم باید بتوانند در شرایط مساوی یا در یک «زمین بازی مساوی» برای مناصب و موقعیت‌های دارای مزیت رقابت کنند.(https://www.britannica.com/topic/equal-opportuni-ty) اما حرمت برابر- به این معنا که با ما به طور برابر در جایگاه افراد رفتار شود- چه کاربردی برای بحث حاضر دارد: این اصل، روابط دوسویه و متقابل را به مثابهٔ شکلی از روشن‌کردن محدودیت‌های اقتصادی و مبتنی بر بازار (یعنی قلمرو مالکیت و قرارداد) انگاشته و امکان فهم دیگری از بازار هدف را برای ما فراهم می‌سازد.

58. Philosophy of Right
59. self-determination
60. Public authority

فهرست منابع

- ابوترابی، محمدعلی و بهرامی، لیلا (۱۳۹۴)، نقش دولت در توسعهٔ اقتصاد هنر، پژوهش هنر، ۹، ۲۶-۱۹.
- افشار، حمیدرضا (۱۳۹۲)، درآمدی بر اقتصاد تئاتر در ایران. هنرهای نمایشی و موسیقی (هنرهای زیبا)، ۱۸(۲)، ۱۳-۲۰.
- حامدسقایان، مهدی و امیرشاه‌کرمی، بهادر (۱۴۰۰)، بررسی تأثیر ظرفیت سالنهای مجموعهٔ تئاترشهر تهران بر تغییر درآمد آن‌ها از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶ با تکیه بر نظریات ویلیام بامول، هنرهای نمایشی و موسیقی (هنرهای زیبا)، ۲۶(۲)، ۲۵-۳۵.
- حائری‌زاده، محمدمحسن (۱۴۰۱)، بررسی عوامل مؤثر بر اقتصاد هنر (با تأکید بر هنرهای نمایشی، پژوهش‌های نوین در مدیریت کارآفرینی و توسعهٔ کسب و کار، ۲، ۳۳۹-۳۳۲.

• خوشبوئی، زهرا، حسینی، محمد، و ابوترابی، محمدعلی (۱۳۹۶)، مداخله‌های دولت در بازار هنرهای نمایشی ایران: تجربیات و دلالت‌های سیاستی. سیاستگذاری عمومی، ۳(۳)، ۹-۳۳.

• خوشبوئی، زهرا، حسینی، محمد، و ابوترابی، محمدعلی (۱۳۹۷)، مداخلهٔ دولت و کارایی تولیدات فرهنگی، راهبرد فرهنگ، ۴۴، ۱۴۶-۱۲۱.

• علی‌زاده گماری، علی و دیگران (۱۴۰۰)، راهبردهای بازاریابی تئاتر با بهره‌گیری از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی همراه در تهران، فصلنامهٔ تئاتر، ۸۶، ۶۶-۳۷.

• ولی‌زاده، مژده؛ شیرخدایی، میثم؛ فلاح لاجیمی، حمیدرضا (۱۳۹۹)، کاربرد روش بهترین. بدترین فاصله‌ای، در بازاریابی هنر: رتبه‌بندی روش‌های تبلیغات اینترنتی تئاتر، مدیریت بازرگانی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۳، ۷۴۸-۷۷۳.

• Allen, D. W. (1998). Property rights, transaction costs, and Coase: one more time. In *Coasean Economics Law and Economics and the New Institutional Economics* (pp. 105-118). Dordrecht: Springer Netherlands.

• Barzel, Y. (1997). Parliament as a wealth-maximizing institution: the right to the residual and the right to vote. *International Review of Law and Economics*, *17*(4), 455-474.

• Biron, L., & Cooper, E. (2016). Authorship, aesthetics and the artworld: Reforming copyright's joint authorship doctrine. *Law and Philosophy*, *35*(1), 55-85.

• Caporaso, J. A. (1992). *Theories of Political Economy*. Cambridge University Press.

• Carruthers, B. G., & Ariovich, L. (2004). The sociology of property rights. *Annu. Rev. Sociol.*, *30*(1), 23-46.

• Cole, D. H., & Grossman, P. Z. (2002). The meaning of property rights: law versus economics?. *Land Economics*, *78*(3), 317-330.

• Earle, T. (2000). Archaeology, property, and prehistory. *Annual review of anthropology*, *29*(1), 39-60.

• FitzGerald, J. E. (1973). Copyright and Choreography. *CORD News*, *5*(2), 25-42.

• Fligstein, N. (2002). Markets as politics: A political-cultural approach to market institutions. *Readings in economic sociology*, 197-218.

• Fligstein, N. (2018). The architecture of markets: An economic sociology of twenty-first-century capitalist societies.

• Frey, B. S. (1997). Art markets and economics: Introduction. *Journal of Cultural Economics*, 165-173.

• Gregg, K. (2021). Intellectual property norms in American theater. *U. Chi. L. Rev.*, *88*, 1829.

• Harrison, D., & Kjellberg, H. (2014, September). Theories of markets: An inter-disciplinary review. In *30th IMP Conference, Bordeaux, September*.

• Kaplow, L. (2015). Market definition, market power. *International Journal of Industrial Organization*, *43*, 148-161.

• Kraut, A. (2010). " Stealing Steps" and Signature Moves: Embodied Theories of Dance as Intellectual Property. *Theatre Journal*, *62*(2), 173-189.

• Libecap, G. D. (1993). *Contracting for property rights*. Cambridge university press.

• Mahoney, J. T. (2004). *Economic foundations of strategy*. Sage Publications.

• McKinnie, M. (2021). *Theatre in Market Economies*. Cambridge University Press.

• Miller, D. (2012). Performative Performances: A History and Theory of the" Copyright Performance". *Theatre Journal*, *64*(2), 161-177.

• Nozick, R. (1974). Anarchy, state, and utopia.

• Paramana, K. (2017). The contemporary dance economy: Problems and potentials in the contem-

Doi:10.22034/THEATER.2023.411429.1001

porary neoliberal moment. *Dance Research*, *35*(1), 75-95.

• Rawls, J. (1971). Atheory of justice. *Cambridge (Mass.)*.

• Furubotn, E. G., & Richter, R. (2010). *Institutions and economic theory: The contribution of the new institutional economics*. University of Michigan Press.

• Rushton, M. (1998). The Moral Rights of Artists: Droit moral ou droit pécuniaire?. *Journal of Cultural Economics*, *22*, 15-32.

• Sauvanet, P. (2014). Éléments d'esthétique. Ellipses.

• Schmid, A. A. (1987). *Property, power, and public choice: an inquiry into law and economics*. A. Allan Schmid.

• Sen, A., & Williams, B. (Eds.). (1982). *Utilitarianism and beyond*. Cambridge University Press.

• Townsend, D. (2006). Historical Dictionary of Aesthetics: Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, No. 72.

• Zorloni, A. (2013). *The economics of contemporary art* (Vol. 60). Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.