

## Theatre as a Social Form of Capital: A Sociological Analysis of Performance in the Logic of the Market

Ali Rooyin<sup>1</sup>

Receive Date 20 August 2025, Accept Date: Accept Date 19 October 2025

Doi: 10.22034/theater.2025.541759.1136

### Abstract

This study explores theatre within the logic of the market, positioning it as a social form of capital. The central question investigates how theatre, through its processes of production, distribution, and consumption, functions as a mechanism for the circulation and transformation of capital, and how these processes shape both form and meaning. The theoretical framework integrates Marxist, Bourdieusian, and post-Marxist traditions, while employing critical discourse analysis to examine power relations, patterns of valuation, and institutional mechanisms. The data include classical theoretical texts, contemporary critical studies, and secondary case studies (2009–2024) in the political economy of performance, encompassing both the structural aspects of theatre production and the embodied dimensions of performance. The findings reveal that five types of capital \_economic, cultural, social, symbolic, and embodied\_ operate in an interwoven manner in theatre’s production and consumption, remaining mutually convertible. These forms of capital not only provide resources and opportunities but also shape aesthetic structures, modes of organizing performances, and the positioning of the performer’s body. At the same time, theatre demonstrates capacities to distance itself from market logic, for instance through formal ruptures, collaborative modes of production, and value creation beyond capitalist frameworks. Such practices show that theatre, while deeply embedded in market mechanisms, is not fully determined by them and can generate spaces of resistance and experimentation. In this sense, the analysis highlights how theatre both reflects and contests the dominant economic order, oscillating between commodification and critical potential. Furthermore, the study emphasizes that the interdependence of capital forms extends beyond the artistic field, linking theatre to broader socio-economic configurations. Economic capital sets limits on accessibility, infrastructure, and sustainability, while cultural and symbolic capital influence processes of canonization and legitimacy. Social and embodied capital, meanwhile, foreground networks of collaboration, the lived experience of performance, and the corporeal dimensions of artistic labor. Understanding these entanglements offers a nuanced perspective on how theatre contributes to, and is shaped by, wider circuits of value. The research also underscores the importance of considering policy

---

1. PhD in Theater Studies,, Department of Performing Arts, Faculty of Performing Arts and Music, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: ali.rooyin@gmail.com

frameworks and institutional practices. Public funding systems, private sponsorship, and market-oriented distribution channels directly affect the ways in which theatre is produced, circulated, and consumed. These mechanisms create both opportunities and structural inequalities, influencing which aesthetic forms gain visibility and which remain marginalized. By drawing attention to such dynamics, the study situates theatre within the larger debates on cultural policy and the governance of artistic labor. The contribution of this research lies not only in offering a typology of capitals but also in demonstrating how these forms are constantly negotiated, converted, and contested in the theatrical field. This approach provides a lens to reassess the relationship between aesthetics and economics, showing that artistic creation is never independent of material conditions, but equally that economic imperatives cannot fully contain the imaginative and transformative capacities of performance. Ultimately, the study establishes a conceptual framework for understanding the political economy of theatre and invites interdisciplinary engagement across cultural studies, sociology of art, and performance studies..

**Keywords:** Theatre, Capital, Performance, Social Form, Logic of the Market, Sociology of Art

# تأثیر به‌مثابه فرم اجتماعی سرمایه: تحلیل جامعه‌شناختی اجراء در منطق بازار

علی روئین<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۷

صفحه ۵۲ تا ۳۷

Doi: 10.22034/theater.2025.541759.1136

## چکیده

این پژوهش تأثیر را در بستر منطق بازار و در جایگاه یک فرم اجتماعی سرمایه واکاوی می‌کند. پرسش اصلی آن است که تأثیر چگونه در فرایندهای تولید، توزیع و مصرف، به سازوکاری برای گردش و تبدیل سرمایه بدل می‌شود و این فرایندها چه تأثیری بر فرم و معنا دارند. چارچوب نظری بر ترکیبی از سنت‌های مارکسیستی، بوردیویی و پسامارکسیستی استوار شده و از تحلیل گفتمان انتقادی برای واکاوی روابط قدرت، الگوهای ارزش‌گذاری و سازوکارهای نهادی استفاده شده است. داده‌ها شامل متون نظری کلاسیک، پژوهش‌های انتقادی معاصر و مطالعات موردی دومین یا ثانویه (۲۰۰۹-۲۰۲۴) در حوزه اقتصاد سیاسی اجراء است که هم جنبه‌های ساختاری تولید تأثیر و هم ابعاد بدنمند اجرا به‌مثابه یک فرایند را در بر می‌گیرند. یافته‌ها نشان می‌دهد که پنج گونه سرمایه - اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، نمادین و بدنمند - به‌شکلی درهم‌تنیده در تولید و مصرف تأثیر عمل کرده و به‌طور متقابل به یکدیگر تبدیل پذیرند. این سرمایه‌ها افزون بر منابع و فرصت‌ها، ساختار زیبایی‌شناسی، شیوه‌های سازمان‌دهی اجرا و جایگاه بدن اجراگر را شکل می‌دهند. در عین حال، تأثیر ظرفیت‌هایی برای فاصله‌گیری از منطق بازار دارد. از جمله از راه گسست‌های فرمی، تولید مشارکتی و ارزش‌آفرینی خارج از چارچوب سرمایه‌داری. این پژوهش، با گونه‌شناسی سرمایه‌ها و تحلیل پیوندهای میان فرهنگ، قدرت و اقتصاد، چارچوبی نظری برای فهم اقتصاد سیاسی تأثیر ارائه می‌دهد و مسیر را برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در این حوزه هموار می‌سازد. درنهایت، اهمیت این پژوهش در روشن ساختن سازوکارهای پنهان ارزش‌گذاری و گردش سرمایه در تأثیر است؛ سازوکارهایی که بر سازمان تولید، شیوه‌های بازنمایی و تجربه تماشاگر اثر می‌گذارند. چنین رویکردی امکان فهمی چندلایه از رابطه میان زیبایی‌شناسی و اقتصاد را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد چگونه منطق سرمایه می‌تواند هم خلاقیت را محدود سازد و هم امکان‌های نوینی برای آفرینش و بازتعریف کنش هنری پدید آورد. همچنین به نقش سیاست‌های حمایتی و شبکه‌های توزیع در شکل‌دهی میدان اجرا پرداخته و پیامدهای نابرابری ساختاری را برجسته می‌کند.

**واژگان کلیدی:** تأثیر، سرمایه، اجرا، فرم اجتماعی، منطق بازار، جامعه‌شناسی هنر

۱. دکتری تخصصی مطالعات تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
Email: ali.rooyin@gmail.com

## درآمد

تئاتر، در جایگاه یکی از ریخت‌های هنرهای اجرایی<sup>۱</sup>، در نقطه تلاقی میان تخیل، تن/ بدن، فضا و مخاطب شکل می‌گیرد. با این حال، در دنیای معاصر که سازوکارهای سرمایه‌داری نه فقط حیات اقتصادی، بلکه حوزه‌های فرهنگی و هنری را نیز در بر گرفته‌اند، ضرورت دارد بار دیگر به تئاتر نه فقط در جایگاه یک هنر، بلکه به مثابه یک شکل اجتماعی بنگریم؛ شکلی که در دل مناسبات تولید، توزیع و مصرف سرمایه شکل می‌گیرد، بازتولید می‌شود و گاه در برابر آن مقاومت می‌کند. این مسئله را نمی‌توان بدون توجه به سابقه تاریخی تقاطع تئاتر و مناسبات اقتصادی فهم کرد. از ظهور دوباره تئاتر در رنسانس، تا شکل‌گیری تئاتر بورژوازی در سده هجدهم و بازاری شدن بخشی از تولیدات نمایشی در قرن بیستم، همواره رابطه تولید هنری با سرمایه، آشکارا یا پنهان، در ساختارهای تئاتر اثرگذار بوده است.

مفهوم سرمایه<sup>۲</sup> در ادبیات اقتصادی و اجتماعی، تاریخی نسبتاً طولانی دارد. از سرمایه در جایگاه دارایی مالی در بانک مرکزی انگلستان در قرن هجدهم (Ritzer & Ryan, 2011: 28) تا سرمایه به مثابه رابطه‌ای اجتماعی در اندیشه مارکس (Marx, 1990: 174)، طیف متنوعی از تفسیرها و سطوح مفهومی شکل گرفته‌اند. در این میان، آنچه کمتر مورد بررسی قرار گرفته، نسبت میان تئاتر و منطق سرمایه است؛ نه صرفاً به معنای منابع مالی یا حمایت اقتصادی، بلکه به مثابه تبلور تئاتر در فرم اجتماعی سرمایه. جایی که ممکن است فرایندهای تولید، توزیع، ارزش و مصرف، تابع سازوکارهای سرمایه‌داری شوند.

بر این اساس، تحلیل تئاتر در بستر منطق سرمایه‌داری، به‌ویژه در مقام یک فرم اجتماعی سرمایه، ضرورتی دوچندان دارد: از یک سو مفهوم سرمایه در مطالعات تئاتر، غالباً به سرمایه‌گذاری یا حمایت مالی تقلیل یافته و کمتر در جایگاه ساختار مسلط تولید ارزش و سازمان‌دهی

اجتماعی تحلیل شده است (Beech, 2015: 42) از سوی دیگر، در مطالعات (Boyle, 2017: 14 &)، از سوی دیگر، در مطالعات اقتصاد سیاسی یا جامعه‌شناسی هنر نیز تئاتر نسبت به سایر هنرها همچون سینما یا موسیقی، کمتر به مثابه یک پدیده سرمایه‌داری یا مقاومت مورد توجه نظری قرار گرفته است (Adorno, 2001: 84 & Virno, 2004: 51). این خلا نظری در حالی است که تئاتر - به‌ویژه در دوران پسافوردی<sup>۳</sup> - واجد خصوصیتی است که آن را مستعد انطباق با منطق تولید سرمایه‌دارانه می‌کند: از جمله ناپایداری اجرا، کار غیرمادی<sup>۴</sup> و شناختی و وابستگی به زیرساخت‌های بازاریابی و مخاطب‌سازی (Ritzer & Ryan, 2011: 92 & Vir- (no, 2004: 51).

پژوهش حاضر، با تکیه بر رویکرد جامعه‌شناختی و با بهره‌گیری از نظریه‌های کارل مارکس<sup>۵</sup>، تئودور آدورنو<sup>۶</sup>، ورنر سومبارت<sup>۷</sup>، پیر بوردیو<sup>۸</sup>، پائولو ویرنو<sup>۹</sup>، دیوید بیچ<sup>۱۰</sup> و مایکل شین بویل<sup>۱۱</sup>، تلاش دارد تئاتر را در مقام یک فرم اجتماعی سرمایه بازخوانی و فهم کند. در این راستا، تمرکز اصلی بر فرایند اجراست؛ آنجا که تن/ بدن اجراگر<sup>۱۲</sup>، کار عاطفی و شناختی و رابطه با مخاطب به بستر تحقق سرمایه و ارزش بدل می‌شوند (Virno, 2004: 52 & Beech, 2015: 57). در عین حال، تئاتر می‌تواند به واسطه ویژگی‌های خود (فرایندی و زنده بودن، ناپایداری، موقعیت بدنی و حضور مخاطب) بستر مقاومت در برابر سرمایه‌داری<sup>۱۳</sup> نیز باشد. نهایتاً پرسش محوری پژوهش حاضر از این قرار است: چگونه می‌توان تئاتر را به مثابه یک فرم اجتماعی سرمایه تحلیل کرد و اجرا را در بستر منطق بازار<sup>۱۴</sup> در جایگاه محل تحقق مناسبات سرمایه، کار و ارزش بازشناخت.

## پیشینه پژوهش

در مواجهه هنر و اقتصاد، مفهومی سربرمی‌کشد که در آن سرمایه صرفاً شی یا دارایی نیست، بلکه رابطه‌ای پیچیده است که از راه ساختارها، بدن‌ها و فرم‌ها به گردش

می‌شود (Fischer-Lichte, 2008: 13). در این چارچوب، بدن جای رخداد است؛ جایی که معنا تجربه می‌شود. فیشرلیشته بدن را حامل پتانسیل تغییر، مقاومت و بازیابی زیباشناختی کنش اجتماعی می‌بیند. تأکیدی که در برابر کالایی‌سازی بدن در نظام نئولیبرال، امکان‌های دیگری را نیز یادآور می‌شود.

در این مسیر، هانس تائیس لمان<sup>۶</sup> در تحلیل خود از تئاتر پسادراماتیک، بر آن دسته از فرم‌های اجرایی تأکید دارد که با انکار روایت، فروپاشی زمان خطی، حذف دیالوگ‌های سنتی و شکستن مرزهای صحنه، به امکان‌هایی برای مقاومت در برابر منطق بازاری تئاتر تبدیل می‌شوند (Lehmann, 2006: 9). او تئاتر را میدان مبارزه‌ای زیبایی‌شناختی دانسته که می‌تواند ساختار مصرف‌پذیر تئاتر کلاسیک را مختل کند. تئاتر پسادراماتیک در نگاه او، تلاشی برای خارج کردن اجرا از مدار تکرار و کالایی‌شدن است، البته نه با نفی فرم، بلکه با ایجاد اختلال در آن.

پنج چشم‌انداز یادشده در عین تفاوت رویکرد و حوزه تمرکز، در یک نقطه تلاقی می‌کنند: همگی به بدن، فضا، زمان و فرم به مثابه عناصر درگیر در منطق سرمایه می‌نگرند و تلاش دارند تا اجرا را از جایگاه بازنمایی زیباشناختی به سطحی از کنش اجتماعی سرمایه‌مند ارتقا دهند. از بوردیو تا ژولینا، از دیور تا فیشرلیشته و لمان، همه در تلاشند تا پرده‌ای از قدرت را که پشت صحنه اجرا تنیده شده، بالا بزنند. آن‌چه در نهایت بر صحنه می‌ماند، بازنمایی یک وضعیت است و کسی که روی صحنه حرکت می‌کند، نه فقط اجراگر، بلکه حامل ارزش، تنش و سرمایه است.

از میان پژوهش‌های انجام‌گرفته در بیست سال گذشته با موضوع سنجش میان جامعه و تئاتر، ارزیابی و رویکرد به مفهوم سرمایه و تئاتر فزونی یافته است. از آن میان *اجرا و ارزش: کار تئاتر در نقد اقتصاد سیاسی مارکس* (۲۰۱۷)، به تحلیل عملکرد تئاتر در نقد اقتصاد سیاسی مارکس می‌پردازد. این مقاله با تمایز میان اجرا

درمی‌آید. بوردیو با صورت‌بندی گونه‌های متنوع سرمایه-اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین- و سازوکارهای تبدیل‌پذیری آنها، ماتریسی نظری فراهم می‌آورد که می‌تواند منطق ارزش‌گذاری و توزیع قدرت را در حوزه‌هایی فراتر از اقتصاد کلاسیک تحلیل کند (Bourdieu, 1986: 258). او به‌ویژه با مفاهیم عادت‌واره<sup>۱۵</sup> و میدان<sup>۱۶</sup>، امکان فهم ساختارهای پنهان بدن‌مند و ساختارهای نهادی در هنر و فرهنگ را ممکن می‌سازد.

در تداوم این سنت، آلیسا ژولینا<sup>۱۷</sup> با کتاب خود درباره درام مدرن و سرمایه‌داری، نشان می‌دهد که چگونه متون نمایشی، ساختارهای مالی و فرم‌های اجرایی در تئاتر، به‌طور موازی بازتاب‌دهنده و بازتولیدگر منطق سرمایه‌اند (Zhulina, 2024: 79). در نگاه او، نمایشنامه نه صرفاً متنی هنری، که برشی از منطق اقتصادی عصر خود است که طبقه، ارزش و نابرابری را در ساختار روایت رمزگذاری می‌کند. ژولینا بدن اجراگر، زبان صحنه و سیاست اجرا را به مثابه امکانی برای نقد درونی سرمایه‌داری می‌کاود.

از آن سو، گی دیور<sup>۱۸</sup> با رویکردی کلان‌نگر در *جامعه نمایش*، سرمایه‌داری را نه در تولید، بلکه در بازنمایی جست‌وجو می‌کند. دیور استدلال می‌کند که در جهان مدرن، واقعیت جای خود را به نمایش داده است و تئاتر، رسانه و تصویر، ابزارهایی برای تثبیت قدرت سرمایه‌داری شده‌اند (Debord, 1994: 46). او نمایش را نه در جایگاه ساختاری هنری، بلکه به‌منزله الگویی مسلط برای سازمان‌دهی زندگی اجتماعی تحلیل می‌کند. ایده دیور از نمایش به‌مثابه ایدئولوژی زیسته، بستری برای فهم هم‌زمان سرکوب و بازنمایی در اجراهای معاصر فراهم می‌آورد.

در میانه این منطق بازنمایی و ارزش، اریکا فیشرلیشته<sup>۱۹</sup> با تمرکز بر قدرت دگرگون‌ساز اجرا، وجوه‌رهایی‌بخش و اجرایی بدن را برجسته می‌کند. برای او اجرا فضایی است که در آن مرز میان بازیگر و تماشاگر، جسم و ذهن و حتی واقعیت و بازنمایی، دستخوش تغییر و بازتعریف

و گرایش‌های زیبایی‌شناختی در تئاتر معاصر فلاندر (روس و وندنهویت، ۲۰۰۹) به انجام رسیده است. وجه ممیز این مقاله از دیگر مقالات، پرداختن به تفاوت‌های زیبایی‌شناختی در میان اعضا یا هموندان دنیای تئاتر برای رسیدن و تحلیل ساختارهای اجتماعی فلاندر است. در بدن اجراگر به مثابه شکل سرمایه: سن، جنسیت و زیبایی‌شناسی در کار تئاتری (کوریک کاردلیس، ۲۰۲۳)، با بررسی تأثیر سن، جنسیت و استانداردهای زیبایی بر توسعه حرفه‌ای بازیگران تئاتر، به تحلیل ساختارهای اجتماعی در تئاتر پرداخته شده است.

در زمینه پژوهش‌های تئاتری در ایران، تحلیل تئاتر از منظر اقتصاد سیاسی هنوز جایگاه تثبیت شده و بی‌اغراق، شناخته شده‌ای ندارد. بخش قابل توجهی از تولیدات تئاتری، بدون بازتاب نظری نسبت به سازوکارهای سرمایه‌مندانه پشت صحنه و در ساختار تولید<sup>۳۳</sup>، مصرف می‌شوند. در حالی که سیاست‌های فرهنگی، تخصیص بودجه‌ها و داوری‌های نهادی، نقش پررنگی در جهت‌دهی زیبایی‌شناسی تئاتر امروز را ایفا می‌کنند.

### روش‌شناسی

این پژوهش در بستری میان‌رشته‌ای و انتقادی شکل گرفته است. بستری که نظریه‌های اقتصاد سیاسی<sup>۳۴</sup>، جامعه‌شناسی هنر و مطالعات فرهنگی را به گونه‌ای در کنار هم می‌نشانند که بتوان تئاتر را افزون بر یک فرم هنری، به مثابه فرم اجتماعی سرمایه مورد تحلیل قرار داد. آغازگاه این مسیر، تحلیل گفتمان انتقادی<sup>۳۵</sup> است. روشی که امکان می‌دهد روابط قدرت، منطق بازار و ساختارهای نهادی را در پس گفتارهای نظری و تحلیلی پیرامون تئاتر، شناسایی و واکاوی کرد؛ در این رویکرد، اجرا نه به مثابه لحظه‌ای منفرد بلکه در جایگاه بخشی از فرایند اجتماعی تولید معنا و ارزش بررسی می‌شود. انتخاب این روش با هدف عبور از سطح توصیف و ورود به لایه‌های

و تئاتر، تئاتر را در جایگاه شکلی اجتماعی از اجرا در سرمایه‌داری معرفی می‌کند. در حالی که این تحلیل می‌کوشد مفهوم مورد نظر خود را در لایه‌های پنهان و نسبتاً عمیق معنایی دنبال کند، اما به بررسی تجربی فرایندهای تولید در تئاتر کمتر پرداخته است. بویل<sup>۳۱</sup> در مقاله بعدی خود در مجموعه کمبریج (۲۰۲۲) با عنوان در خدمت سرمایه: تئاتر و نظریه فرهنگی مارکسیستی<sup>۳۲</sup>، تحلیل نقش تئاتر در نظریه فرهنگی مارکسیستی، محور قرار گرفته است. وجه بسیار متمایز و انتقادی این پژوهش، انگاشت و بررسی استفاده مارکس از تئاتر در جایگاه نمونه‌ای از خدمات قابل تسلط بر سرمایه است و تحلیل نقش تئاتر در ساختارهای سرمایه‌داری ساختار مقاله را شکل داده است. پژوهش دیگر از مورفی با عنوان طبقه و اجرا در عصر سرمایه‌داری جهانی (۲۰۱۱) بر فقدان تحلیل طبقاتی در مطالعات تئاتر و اجرا تأکید کرده و هم‌زمان پیشنهاد داده تا طبقه در جایگاه پرفورمنس یا اجرایی اجتماعی بازتعریف شود. هرچند اتخاذ این رویکرد، نقدی مهم به تحلیل‌های هویتی در تئاتر وارد کرده، اما شرایط امکان تقلیل پیچیدگی‌های طبقاتی را نیز فراهم می‌سازد. در پژوهش دیگری با عنوان تئاتر مقولات اقتصادی: بازخوانی سرمایه در اواخر دهه ۱۹۶۰ (باش، ۲۰۲۰)، نقش تئاتر در بازنمایی دسته‌بندی‌ها یا مقولات اقتصادی واکاوی شده است. این مقاله با استفاده از استعاره‌های دراماتیک، به تحلیل انتقادی نقش تئاتر در بازتولید ساختارهای اقتصادی می‌پردازد. تئاتر سرمایه: درام مدرن و حیات اقتصادی (ژولینا، ۲۰۲۴) عنوان پژوهش دیگری است که نویسنده در آن، به بررسی تأثیر سرمایه‌داری بر درام مدرن پرداخته و با تحلیل نمونه‌های نمایشی، نشان می‌دهد که چگونه تئاتر می‌تواند بازتاب‌دهنده و منتقد ساختارهای اقتصادی باشد. تحلیل منطق اجتماعی واقعیت‌های ادبی و هنری در تئاتر معاصر فلاندر در مقاله‌ای با عنوان جهان هنر بر صحنه: تحلیل منطق اجتماعی واقعیت‌های ادبی

آنها با گونه‌شناسی سرمایه‌های بورديو، مسیر گردش و تبدیل سرمایه‌ها در میدان تئاتر ترسیم می‌شود.

اعتبار این روش‌شناسی از دو مسیر تأمین شده است: یکم، تکیه بر هم‌پوشانی سنت‌های نظری گوناگون که امکان تفسیر چندبعدی پدیده را فراهم می‌کند؛ و دوم، استفاده از داده‌های ثانویه معتبر که ابعاد نظری و اجرایی تئاتر را پوشش می‌دهند. هرچند پژوهش بر داده‌های ثانویه استوار است، اما تنوع منابع، دامنه زمانی گسترده و پیوند مستحکم آنها با چارچوب نظری به یافته‌ها، قابلیت تعمیم مفهومی و انسجام تحلیلی بخشیده است. بر این پایه، روش‌شناسی حاضر هم‌زمان در جایگاه مسیر پژوهش و نقشه‌ای تحلیلی عمل می‌کند که می‌توان از آن برای پیمایش پیچیدگی‌های رابطه تئاتر و سرمایه بهره گرفت.

### سرمایه و مفهوم پردازی آن

گستره نظری پژوهش حاضر، دربرگیرنده طیف نسبتاً وسیع و هم‌زمان متمرکزی از سنت‌های کلاسیک و معاصر در نظریه‌های اقتصادی، جامعه‌شناسی هنر و مطالعات فرهنگی است؛ پیوندی که امکان تحلیل تئاتر را به مثابه یک فرم اجتماعی تعین یافته، در دل مناسبات تولید و بازتولید سرمایه<sup>۲۸</sup> - درمعنای عام و خاص آن - فراهم خواهد ساخت. از این رو پیمایش، خوانش و تدقیق برخی ملاحظات نظری و مفاهیم کلیدی اجتناب‌ناپذیر و ضروری است.

پیش از آغاز بحث، می‌باید بر سه مفهوم کلیدی دیگر تأمل کرد و میان آنها تمایز گذاشت: ثروت<sup>۲۹</sup> به معنای انباشت دارایی (Smith, 1776/1994: 47)، درآمد<sup>۳۰</sup> به معنای جریان پولی در بازه زمانی مشخص (Keynes, 1936/2018: 37) و سرمایه<sup>۳۱</sup>، به منزله رابطه‌ای اجتماعی که از خلال آن، امکان تبدیل منابع به قدرت، منزلت یا سود فراهم می‌شود (Marx, 1867/1990: 252-257 & Bourdieu, 1986: 243). سرمایه، در تاریخ

ساختاری مفاهیم انجام شده تا سرمایه، کار، ارزش و اجرا، به مثابه عناصر فعال و درگیر در میدان تئاتر امروز دیده شوند.

در این چارچوب، اندیشه مارکس و نقد او بر سرمایه‌داری، همچنان نقشی محوری در مفهوم‌پردازی رابطه کار و ارزش ایفا می‌کند و بنیاد نظری تحلیل را شکل داده؛ با این حال، این بنیاد بر رویکردهای متأخر گسترش و قوام یافته است. از جمله نظریه سرمایه‌های چندگانه بورديو، مفاهیم کار غیرمادی در آثار ویرنو و هارت و تحلیل‌های اقتصاد فرهنگی<sup>۳۲</sup> معاصر که بر گردش سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، نمادین و بدنمند در میدان هنر تأکید دارند. ترکیب این منابع نظری، صحنه‌ای چندلایه می‌سازد که در آن تئاتر در جایگاه میدان گردش سرمایه‌ها و در فرایند بازتولید ارزش مورد کاوش قرار می‌گیرد.

داده‌های پژوهش از سه منبع به هم پیوسته گردآوری شده‌اند: یکم، متون نظری کلاسیک که بنیاد مفهومی سرمایه، کار و ارزش را فراهم می‌کنند؛ دوم، آثار تحلیلی و انتقادی معاصر که با نگاهی تازه نسبت میان تئاتر و سرمایه‌داری را بررسی می‌کنند؛ و سوم، مطالعات موردی ثانویه منتشرشده در مجلات علمی معتبر<sup>۳۳</sup> بین سال‌های ۲۰۰۹ تا ۲۰۲۴. این منابع شامل نمونه‌هایی از تولید، ساختارهای حمایتی، فرایند انتخاب بازیگر و سیاست‌گذاری‌های نهادی‌اند که در بدنه مقاله نیز به آنها ارجاع داده شده است. گزینش این منابع بر اساس پیوند مستقیم با مسئله پژوهش، اعتبار علمی و توانایی‌شان در بازنمایی مصادیق اجرایی و روندهای نهادی انجام شده است.

فرایند پژوهش، به شکل گام به گام و منعطف طرح‌ریزی شده است؛ در آغاز، مفاهیم کلیدی از متون و مطالعات موردی گزینش و دسته‌بندی می‌شوند. سپس این مفاهیم در بافت گفتمانی و نظری خود بازخوانی شده تا شبکه روابط قدرت و الگوهای ارزش‌گذاری در آنها آشکار شود. در ادامه، با مقایسه تطبیقی دیدگاه‌ها و مقایسه

امکان درک ژرف‌تری از نقش کارگردان، بازیگر، منتقد و نهادهای هنری را، در ساختار تئاتر معاصر به دست می‌دهد. پس از آن می‌باید به سراغ مفهوم کارگیرمادی در سنت پسامارکسیستی<sup>۳۳</sup>، به‌ویژه در آثار پائولو ویرنو و مایکل هارت، رفت. ویرنو مفهوم کار زبانی، عاطفی و شناختی را وارد تحلیل مناسبات اقتصادی می‌کند (Virno, 2004: 51) و نشان می‌دهد چگونه فعالیت‌هایی مانند اجرا، که مبتنی بر تن/بدن، گفتار و خلق تجربه‌اند، در سرمایه‌داری متأخر نیز در مدار ارزش قرار می‌گیرند. در همین راستا، جان بویل و دیوید بیچ با تحلیل صریح‌تر نسبت تئاتر و کار، استدلال می‌کنند که اجراگر در تئاتر، در حکم نیروی کار تولیدکننده ارزش است، هرچند کالایی که عرضه می‌کند ناپایدار، زنده و مبتنی بر تجربه است (Beech, 2015: 42 & Boyle, 2017: 14). نهایتاً می‌توان برای تکمیل این بخش از ملاحظات به تحلیل بولتانسکی و شیاپلو<sup>۳۷</sup> از سرمایه‌داری خلاق اشاره کرد؛ جایی که استدلال می‌شود سرمایه‌داری معاصر، با بهره‌گیری از گفتمان خلاقیت، خودمختاری و زیبایی‌شناسی، اشکال مقاومت فرهنگی را در خود جذب می‌کند (Boltanski & Chiapello, 2005: 101-97). از این منظر، تئاتر ظاهراً انتقادی، ممکن است در عمل، بخشی از اخلاق جدید سرمایه‌داری باشد که مشارکت، تفاوت و اعتراض را به منابع جدید مشروعیت و سود تبدیل می‌کند.

### الف) سرمایه به مثابه دارایی مالی و فنی (خوانش کلاسیک)

در سنت اقتصاد کلاسیک، سرمایه اغلب به مثابه دارایی مولد یا ذخیره‌ای از ابزار تولید تعریف می‌شود. ریشه‌های این رویکرد به قرن هجدهم و نوزدهم بازمی‌گردد، جایی که نهادهایی مانند بانک انگلستان، سرمایه را عمدتاً در قالب سرمایه فیزیکی، ابزار تولید یا پولی در گردش می‌دیدند (Ritzer & Ryan, 2011: 28). در این نگاه، سرمایه مفهومی خنثی و تکنیکی است که

اندیشه اقتصادی و اجتماعی، همواره مفهومی چندلایه، سیال و مناقشه‌برانگیز بوده است؛ مفهومی که نه تنها در حوزه مالی و اقتصادی، بلکه در سطح روابط اجتماعی، سیاسی و نمادین نیز معنا می‌یابد (Ritzer & Ryan, 2011: 71). فهم جایگاه تئاتر در منطق سرمایه‌داری، مستلزم بازخوانی مسیر تحولی این مفهوم در سنت‌های اصلی نظری است: از اقتصاد کلاسیک تا نقد مارکسیستی و تحلیل‌های فرهنگی معاصر (Har-vey, 2010: 35).

آغازگاه این بخش از ملاحظات نظری، تامل بر نظریه ارزش و سرمایه نزد کارل مارکس است. در خوانش او، سرمایه نه تنها انباشت پول<sup>۳۳</sup> یا مالکیت<sup>۳۳</sup>، بلکه رابطه‌ای اجتماعی<sup>۳۴</sup> است که درون آن، کار انسانی به کالا تبدیل می‌شود و ارزش در خلال مناسبات نابرابر تولید می‌گردد (Marx, 1990: 174). از این منظر، تئاتر نیز، اگر در مدار ارزش افزوده و تولید برای بازار قرار گیرد، می‌تواند بخشی از فرایند بازتولید سرمایه تلقی شود. پس از آن، تحلیل‌های تئودور آدورنو گشاینده دریچه‌ای دیگر به حوزه مدنظر پژوهش است؛ جایی که تئاتر در بطن صنعت فرهنگ<sup>۳۵</sup>، به مثابه شکل دیگری از سلطه و کالایی‌سازی بازشناسی می‌شود (Adorno, 2001: 84). او با نقد اتوماسیون و استانداردسازی در تولیدات هنری، به شکلی از هم‌ارزی هنر با کالا اشاره می‌کند که در مورد تئاتر نیز، با وجود ویژگی‌های زنده و ناپایدار آن، قابل تعمیم است و یا دست کم می‌تواند باشد. سوی دیگر این ملاحظات را نظریه سرمایه فرهنگی و میدان اجتماعی پیر بوردیو به خود اختصاص می‌دهد. نظریات بوردیو، افق‌های گسترده‌ای برای تحلیل ساختارهای نهادی و پویای قدرت در تئاتر را فراهم می‌آورد. او نشان می‌دهد که سرمایه نه فقط اقتصادی، بلکه می‌تواند فرهنگی، اجتماعی و نمادین نیز باشد و این سرمایه‌ها در میدان‌های مختلف، از جمله میدان هنر، به شیوه‌هایی خاص توزیع و تبدیل می‌شوند (Bourdieu, 1986: 241). این رویکرد،

از مناسبات سرمایه‌دارانه شود. در همین راستا، تئودور آدورنو در نقد صنعت فرهنگ، سرمایه را نه فقط در کارخانه، بلکه در ساختارهای تولید فرهنگی<sup>۳۹</sup> نیز جاری می‌بیند. از نظر او، هنر مدرن، به‌ویژه در فرم‌های بازاری، دچار یک‌دست‌سازی و استاندارد شدن می‌شود و ارزش زیبایی‌شناختی خود را در منطق سرمایه از دست می‌دهد (Ador- (no, 2001: 86).

### پ) سرمایه به مثابه منبع اجتماعی. نمادین (سنت بوردیوی)

در چرخشی کلیدی، پیر بوردیو مفهوم سرمایه را از قلمرو صرفاً اقتصادی خارج کرده و آن را به عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین تعمیم می‌دهد (جدول ۱). در نگاه او، سرمایه فرهنگی شامل دانش، سلیقه و منش فرهنگی است که فرد در طول زندگی خود کسب می‌کند و می‌تواند آن را در میدان‌های اجتماعی به سرمایه اقتصادی<sup>۴۰</sup> یا اجتماعی تبدیل کند. سرمایه اجتماعی<sup>۴۱</sup> نیز به شبکه روابط و پیوندهای فرد اشاره دارد، و سرمایه نمادین<sup>۴۲</sup>، مشروعیتی است که افراد یا نهادها از طریق شناخته شدن اجتماعی

ارزش را از خلال بهره‌وری تولید افزایش می‌دهد، بی‌آن‌که به روابط اجتماعی پیرامون آن توجه شود. این تعریف، با اینکه همچنان در ادبیات اقتصادی غالب رایج است، برای تحلیل تئاتر و حوزه هنر ناکافی به نظر می‌رسد؛ زیرا پویایی‌های نمادین، زیباشناختی و اجتماعی را نادیده می‌گیرد.

### ب) سرمایه به مثابه رابطه اجتماعی (سنت مارکسیستی)

کارل مارکس، نقطه چرخش در فهم مفهوم سرمایه را فراهم کرد. در نقد اقتصاد سیاسی-چنانکه پیش‌تر نیز گفته شد- سرمایه نه یک چیز بلکه یک رابطه اجتماعی سلطه‌گرانه است که در خلال فرایندهای کار و مبادله شکل می‌گیرد و از طریق ارزش‌افزوده، خود را بازتولید می‌کند (Marx, 1990: 177). در این سنت، سرمایه پیوسته به استثمار نیروی کار و تبدیل ارزش مصرفی<sup>۳۸</sup> به ارزش مبادله‌ای گره خورده است. مارکس همچنین با تمایز میان کار مولد و کار غیرمولد، عرصه‌هایی همچون هنر و خدمات را در وضعیتی مبهم قرار می‌دهد: آن‌جا که کار به خلق کالا نمی‌انجامد، اما همچنان ممکن است بخشی

جدول ۱. فرایند تبدیل سرمایه‌ها در میدان تئاتر (بر پایه نظریه بوردیو).

سرمایه یکمین/اولیه	مسیر/سازوکار تبدیل	سرمایه دومین/ثانویه تولیدشده	پیامد در میدان تئاتر
سرمایه فرهنگی	تأیید از سوی نهاد هنری / جشنواره / رسانه	سرمایه نمادین	افزایش اعتبار و امکان دسترسی به حمایت مالی
سرمایه نمادین	استفاده در بازاریابی، برند شخصی، جلب توجه نهادها	سرمایه اقتصادی	جذب حامی یا اسپانسر / تولید حرفه‌ای
سرمایه اجتماعی	مشارکت در پروژه‌های جمعی یا فرایند اجرا	سرمایه فرهنگی یا نمادین	ورود به جریان اصلی تولید و توزیع
سرمایه زیبایی‌شناختی/بدنمند (Embodied/ Aesthetic Capital)	دیده شدن در فرایند اجرا / بازخورد مثبت مخاطب یا منتقد	سرمایه نمادین یا اجتماعی	تثبیت موقعیت در میدان / افزایش دعوت به پروژه‌ها
سرمایه اقتصادی	سرمایه‌گذاری در تولید، تبلیغ، طراحی اجرا	سرمایه نمادین (در صورت موفقیت)	دیده شدن در جشنواره / موفقیت تجاری و فرهنگی

یک میدان اجتماعی و یک کنش اجرایی، نه در حاشیه، که در متن فرایندهای سرمایه‌مندان جای گیرد. تئاتر، با ساختار تولیدی خاص خود، با منطق اجرا و با روابط پیچیده‌اش با بازار، مخاطب و نهادهای حمایتی، بستری زنده برای بازخوانی پویایی‌های سرمایه است؛ جایی که ارزش نه از خصلت کالایی، که از تن/بدن، زمان و حضور تولید می‌شود.

### بحث و بررسی

#### ۱. تئاتر به مثابه فرم اجتماعی تولید سرمایه<sup>۴۳</sup>

اگر سرمایه را چنانکه در نظریه‌های کلاسیک و معاصر نشان داده شد، رابطه‌ای اجتماعی و ساختاردهنده بدانیم، آن‌گاه تئاتر نیز در صورتی که درون منطق تولید و بازتولید ارزش عمل کند، می‌تواند به مثابه یک فرم اجتماعی سرمایه تحلیل شود. این بدان معنا نیست که تئاتر الزاماً کالایی شده یا در بازار حل شده است، بلکه به این معناست که ساختارهای تئاتری، در گستره هدف پژوهش، تابع یا درگیر با منطق سرمایه شده‌اند.

فرایندهای تولید تئاتر، از جذب منابع مالی گرفته تا سازمان‌دهی نیروی انسانی، بازاریابی، مدیریت مخاطب و حتی شکل‌گیری زیبایی‌شناسی اجرا، در بسیاری از موارد از قواعدی پیروی می‌کنند که در سایر حوزه‌های تولید سرمایه‌دارانه نیز دیده می‌شود. تولید تئاتر، به‌ویژه در مدل‌های حرفه‌ای و کلانشهری، نیازمند سرمایه‌گذاری مستقیم (اقتصادی)، اعتبار نهادی (نمادین)، شبکه‌های ارتباطی (اجتماعی) و سابقه آموزشی/تجربی (فرهنگی) است. این چهار گونه سرمایه، در منطق بوردیوی، در تئاتر نه تنها هم‌ارز می‌شوند، بلکه از طریق سازوکارهای میدان هنری<sup>۴۴</sup> (تایید حرفه‌ای، انتخاب بازیگران، رتبه‌بندی آثار و دیگرماندها) در و به یکدیگر تبدیل پذیرند (Bourdieu, 1986: 245).

این تبدیل سرمایه‌ها تابع قواعدی ناپیدا اما پایدار است. یک کارگردان تازه‌کار ممکن است با

به‌دست می‌آورند. این تنوع مفهومی، به‌ویژه در تحلیل نهادهای هنری چون تئاتر، امکان ادراکی مهمی را فراهم می‌کند؛ چراکه در چنین میدان‌هایی، جایگاه حرفه‌ای افراد نه فقط بر پایه دارایی مالی، بلکه بر اساس سرمایه فرهنگی (تحصیلات هنری)، نمادین (جوایز، نقد مثبت)، یا اجتماعی (شبکه‌های حرفه‌ای) تعیین می‌شود (Bourdieu, 1986: 248).

#### ت سرمایه در نظریه‌های کار غیرمادی و اقتصاد فرهنگی متأخر

در دهه‌های اخیر، نظریه‌پردازانی مانند پائولو ویرنو، تونی نگری و مایکل هارت، با تمرکز بر مفهوم کار غیرمادی، افق تازه‌ای برای درک سرمایه در جوامع پساصنعتی گشوده‌اند. در این سنت، کار، نه لزوماً کار بدنی یا صنعتی، بلکه کار شناختی، زبانی، عاطفی و ارتباطی است. کارهایی که در تولید محتوا، خدمات، تئاتر و فرهنگ شکل می‌گیرند و ارزش تولید می‌کنند (Virno, 2004: 52). در اینجا، سرمایه‌داری نه بر کالای مادی، بلکه بر تجربه، تأثیر و توجه بنا شده است؛ عواملی که در هنرهای اجرایی، از جمله تئاتر، نقش محوری دارند. این رویکرد، در آثار نظریه‌پردازانی همچون جان بویل و دیوید بیچ نیز پی گرفته شده است. آنها نشان می‌دهند که اجراگر در تئاتر، نیروی کاری است که با بدن، زبان و حضور خود تولید ارزش می‌کند، حتی اگر این ارزش در چارچوب سنتی اقتصاد قابل سنجش نباشد. به این ترتیب اجراگر و مخاطب در تئاتر، هر دو در مدار سرمایه عمل می‌کنند؛ یکی به مثابه مولد و دیگری به مثابه مصرف‌کننده تجربه.

در پرتو این خوانش‌های متنوع و گاه متعارض از مفهوم سرمایه، می‌توان دریافت که سرمایه افزون بر وجه اقتصادی، ساختاری چندوجهی و چندسطحی است که در دل مناسبات قدرت، تولید، فرهنگ و بازنمایی عمل می‌کند. این گستره معنایی، امکان آن را فراهم می‌آورد که تئاتر نیز در جایگاه یک نهاد فرهنگی،

پالایش بازار تئاتر می‌پردازند. به عبارت دیگر، تئاتر واجد ویژگی‌های بازاری می‌شود، اینجاست که انتخاب فرم، محتوا و حتی شیوه اجرای یک اثر نمایشی نه لزوماً تابع دیدگاه زیبایی‌شناختی یا خلاقانه کارگردان، بلکه تابع پیش‌بینی‌پذیری آن در شبکه ارزش‌گذاری بازار خواهد بود. به این ترتیب، تئاتر فراتر از یک فرم هنری، به شکلی اجتماعی تبدیل می‌شود که در دل مناسبات سرمایه‌دارانه، هم ارزش تولید می‌کند، هم بازتولید می‌شود و هم - در مواردی - امکان مقاومت، واژگون‌سازی یا خلق ارزش‌های بدیل را در خود نهفته دارد.

## ۲. گونه‌شناسی سرمایه<sup>۴۷</sup> در تئاتر

در میدان تئاتر، شکل‌های گوناگون سرمایه به مثابه سازوکارهایی برای تثبیت موقعیت‌ها، خلق امکان تولید و تعیین مرزهای مشارکت فرهنگی عمل می‌کنند. بر اساس تحلیل بوردیو از انواع سرمایه (Bourdieu, 1986: 252-243) و با توسعه این چارچوب در آثار متأخر درباره اقتصاد و مصرف فرهنگی (Bennett, 2009: 1-33) می‌توان فهمید که سرمایه‌های هنری همواره در پیوندی تنگاتنگ با ساختارهای اجتماعی و الگوهای تمایز فرهنگی قرار دارند. افزون بر این، سنت پسامارکسیستی نظریه کار غیرمادی نشان می‌دهد که اجرا و بدن اجراگر، همچون نیروی کار زبانی، عاطفی و شناختی، در مدار ارزش و بازتولید اجتماعی جای می‌گیرند (Hardt & Negri, 2000: 294-290 & Virno, 2004: 73-49). بدین‌سان، می‌توان پنج گونه اصلی سرمایه (جدول ۲) را در ساختار تئاتر تشخیص داد که در تعامل مداوم با منطق بازار، ارزش، بدن و بازتولید اجتماعی عمل می‌کنند:

### الف) سرمایه اقتصادی

سرمایه اقتصادی پایه‌ای‌ترین و در عین حال نظام‌بخش‌ترین شکل سرمایه در تولید تئاتر است. دسترسی به منابع مالی، امکانات

در اختیار داشتن سرمایه فرهنگی (تحصیلات در دانشگاه معتبر یا حضور در کارگاه بین‌المللی)، وارد میدان حرفه‌ای شود اما برای تولید واقعی نیازمند سرمایه اجتماعی (ارتباط با گروه‌های اجرایی، تماشاخانه‌ها، داوران جشنواره) است. این سرمایه اجتماعی، در صورت همراهی با نمادهای مشروعیت (مانند کسب جایزه یا دعوت به جشنواره معتبر)، به سرمایه نمادین تبدیل می‌شود که در نهایت می‌تواند دسترسی به منابع مالی (حمایت دولتی یا اسپانسرینگ) را تسهیل کرده و سرمایه اقتصادی تولید را فراهم کند. چنین مکانیسمی، نشان می‌دهد که چگونه میدان تئاتر همانند یک بازار سرمایه فرهنگی عمل می‌کند: بازاری که در آن، اعتبار به ارزش اقتصادی قابل تبدیل است و موقعیت نمادین با سود عملیاتی گره می‌خورد.

سرمایه در فرایند اجرای تئاتر، به شکلی پنهان‌تر و پیچیده‌تر عمل می‌کند. اجراگر تئاتر، برخلاف کارگر صنعتی، کالایی ملموس تولید نمی‌کند بلکه تجربه، حضور و اثر می‌آفریند. باین‌حال، این تجربه خود به کالایی با ارزش مبادله‌ای<sup>۴۸</sup> تبدیل شده است. مخاطب برای حضور در سالن بلیت می‌خرد، اشتراک پلتفرم‌های آنلاین تئاتر را می‌گیرد، یا اجرای زنده را در جشنواره‌ای تماشا می‌کند. در همه این موارد، تجربه زنده اجرا وارد مدار ارزش شده و تابع منطق مصرف می‌شود. همان‌طور که ویرنو و بویل نشان داده‌اند، در اقتصاد پسا صنعتی، تولید ارزش در خلال کار غیرمادی و تأثیرگذاری عاطفی-ارتباطی صورت می‌گیرد؛ کاری که اجراگر تئاتر، بی‌وقفه و با بدن خود انجام می‌دهد.

افزون بر آن، نهادهای تولید و عرضه تئاتر - اعم از سالن‌ها، جشنواره‌ها، بنیادهای حمایتی، پلتفرم‌های دیجیتال و حتی رسانه‌های تخصصی - در بازتولید منطق سرمایه نقش تعیین‌کننده دارند. این نهادها با تعیین استانداردهای فنی، فرم اجرایی<sup>۴۹</sup> مطلوب، ساختار روایت، طول زمان اجرا و حتی میزان و قابلیت فروش، عملاً به

گاه ساختار بازار را دور می‌زند و گاه آن را بازتولید می‌کند؛ چراکه اتصال به شبکه قدرت، افزون بر تسهیل در تولید، در فرایند ارزش‌گذاری نمادین نیز نقش ایفا می‌کند (Granovetter, 1985: 490). به عبارت دیگر، سرمایه اجتماعی، در غیاب شفافیت ساختار فرهنگی، نقش نوعی ارزش افزوده غیررسمی را بازی می‌کند.

### ت) سرمایه نمادین

سرمایه نمادین، سرمایه‌ای است که از تراکم سایر سرمایه‌ها و از بازشناسی میدان هنری زاده می‌شود؛ شهرت، وجهه حرفه‌ای، جوایز، حضور رسانه‌ای یا قرارگرفتن در موقعیت مرجع. این سرمایه نه به صورت مستقیم، بلکه به واسطه فرایندهای پذیرش فرهنگی و مشروعیت‌نمایی عمل می‌کند (Bourdieu, 1993: 76). برای مثال، کارگردانی که موفق به دریافت جایزه جشنواره‌ای معتبر شده، فارغ از کیفیت اثر جدیدش، از موضعی موجه وارد پروژه‌های بعدی می‌شود. سرمایه نمادین از این رو حیاتی است که امکان تبدیل سریع آن به سرمایه اقتصادی و اجتماعی وجود دارد؛ امکانی که در تئاتر معاصر، غالباً محل تمایز تولید حرفه‌ای از تولید نیمه حرفه‌ای است.

### ث) سرمایه زیبایی‌شناختی / بدنمند<sup>۴۸</sup>

در امتداد نظریه‌های کار غیرمادی و تحلیل نقش بدن در تولید فرهنگی، نوع خاصی از سرمایه در هنرهای اجرایی مطرح می‌شود که می‌توان آن را سرمایه زیبایی‌شناختی یا بدنمند<sup>۴۹</sup> نامید (Shilling, 1993: 50 & Virno, 2004: 65). این سرمایه در اجراگر تئاتر، صدا، فیزیک بدن، قابلیت بیانی، قدرت تمرکز و سبک اجرا بروز پیدا می‌کند. در بسیاری از موارد، گزینش بازیگر به‌ویژه در ساختارهای شبه‌صنعتی، بیش از آنکه تابع کیفیت بازی باشد، از پذیرش بدن و چهره در کدهای نمایشی معاصر تبعیت می‌کند. این سرمایه، که در اقتصاد توجه<sup>۵۰</sup>

اجرایی، هزینه‌های تبلیغات، اجاره سالن، دستمزد عوامل و حتی امکان استمرار تولید، همگی مستلزم حضور در شبکه‌های تخصیص این نوع از سرمایه‌اند. در بسیاری از موارد، فرم و محتوای یک اثر نمایشی به‌طور غیرمستقیم از بودجه در دسترس تأثیر می‌پذیرد. چراکه سرمایه اقتصادی، با واسطه نهادهای حمایت‌گر، بازار و بلیت‌فروشی یا سازوکارهای حمایت‌گری، می‌تواند حدود خلاقیت را شکل داده و متأثر کند (Hesmondhalgh, 2018: 72-67). از این منظر، سرمایه اقتصادی در تئاتر، به نوعی کارکرد نوعی فیلتر فرهنگی را داشته که امکان دیده‌شدن یا حذف‌شدن را تعیین می‌کند.

### ب) سرمایه فرهنگی

سرمایه فرهنگی، همان دانش فنی و نظری، منش حرفه‌ای، سوابق تحصیلی و آشنایی با کدهای زیبایی‌شناختی تئاتر است که در میدان، در جایگاه شاخص اعتبار حرفه‌ای عمل می‌کند. هنرمندانی که از تحصیلات رسمی، شرکت در کارگاه‌های معتبر، یا سوابق پژوهشی برخوردارند، با سرعت بیشتری به نظام تولید حرفه‌ای راه می‌یابند. با این حال، آنچه این سرمایه را به سرمایه‌ای مؤثر بدل می‌کند، قابلیت انتقال آن به سرمایه نمادین یا اقتصادی است (Bourdieu, 1986: 250). در بسیاری از موارد، سرمایه فرهنگی تنها زمانی امکان‌پذیر می‌شود که به واسطه سرمایه اجتماعی دیده شده یا در سازوکار نهادی، ترجمه و تصدیق شود.

### پ) سرمایه اجتماعی

سرمایه اجتماعی در تئاتر، شبکه روابط حرفه‌ای، مراودات انسانی و دسترسی به گذرگاه‌های غیررسمی قدرت است. آشنایی با مدیر سالن، منتقد تأثیرگذار، عضو هیئت انتخاب جشنواره یا تهیه‌کننده، به مثابه سرمایه‌ای ناپایدار اما قدرتمند عمل کرده که می‌تواند از قوانین و ساختار رسمی عبور کند. این سرمایه،

این پیوند همواره به معنای همسویی کامل نیست؛ دوگانه‌ای بنیادین در اینجا پدیدار می‌شود: از یک سو تئاتر می‌تواند به ابزار بازتولید نظم سرمایه‌دارانه بدل شود، به‌ویژه زمانی که منطق بازار و الزامات نهادی بر فرم و محتوای آن غلبه دارند و از سوی دیگر، همین میدان می‌تواند بستری برای مقاومت، انحراف و بحران‌آفرینی باشد، جایی که اجرا ظرفیت‌های رهایی‌بخش خود را در برابر سلطه سرمایه به نمایش می‌گذارد. پرسش اساسی این است که کدام‌یک از این دو وجه در شرایط تاریخی و اجتماعی معین چیره می‌شود و چه نسبتی میان بازتولید و مقاومت در پیکره اجرایی تئاتر برقرار است.

### الف) تئاتر به مثابه بازتولید ساختار سرمایه

در سطوح نهادی، تئاتر مدرن در بیشتر ساختارهای تولیدی خود، تابع منطق بازار است. گزینش متن و بازیگران، نحوه تبلیغ، انتخاب سالن و حتی شیوه مواجهه با تماشاگر، اغلب بر پایه پیش‌فرض‌هایی صورت می‌گیرد که رضایت مخاطب، فروش بیشتر و بقای اقتصادی تولید را تضمین کند. این الگو، از تئاتر کنش‌مند و هنرمندانه، ساختاری با رویکرد یا عنوان کلاسی

نیز نقش‌آفرین است، در تئاتری که هم‌زمان رسانه‌ای، دیجیتال‌محور یا برندساز شده، به یکی از مؤثرترین سرمایه‌ها تبدیل شده است. با اتکا به این گونه‌شناسی می‌توان دریافت که در تئاتر امروز، سرمایه‌ها نه فقط در حال گردش، بلکه در حال تبدیل، رقابت و ارزش‌گذاری‌اند. هنرمندانی که در چند حوزه سرمایه قوی‌تر باشند، قدرت بیشتری برای بقا، دیده‌شدن و خلق معنا دارند. درحالی‌که فقدان هر یک از این سرمایه‌ها می‌تواند فرایند تولید را با بحران مواجه سازد. به این ترتیب، تئاتر افزون بر آنکه عرصه‌ای برای بیان است، میدانی برای چرخش ارزش‌ها و بازتولید سرمایه‌هاست؛ میدانی که در آن، هنر و قدرت، به‌طور ساختاری به یکدیگر گره خورده‌اند.

### ۳. تئاتر: بازتولید یا مقاومت (دوگانه اجرایی سرمایه)

همان‌گونه که در تحلیل‌های پیشین نشان داده شد، تئاتر در دل مناسبات سرمایه‌داری جای دارد و ناگزیر با سازوکارهای آن گره می‌خورد. سازوکارهایی که هم در سطح بازنمایی و هم در سطح ساختاری، فرایندهای تولید ارزش و بازتوزیع سرمایه را سازمان می‌دهند. باین‌حال،

جدول ۲. گونه‌شناسی سرمایه در تئاتر.

نوع سرمایه	تعریف	مصادیق در تئاتر	تأثیر بر فرایند تولید و ارزش‌گذاری
سرمایه اقتصادی	منابع مالی و مادی در اختیار فرد یا گروه	بودجه، سالن، امکانات فنی، اسپانسر/حامی	امکان تولید و تداوم پروژه نمایشی
سرمایه فرهنگی	دانش نظری و تجربی، منش حرفه‌ای، سوابق آموزشی	تحصیلات هنری، تجربه صحنه، شناخت زیبایی‌شناختی	مشروعیت اولیه برای ورود به میدان
سرمایه اجتماعی	شبکه ارتباطی و ارتباطات حرفه‌ای	آشنایی با مدیر سالن، منتقد، هیئت انتخاب	تسهیل مسیر تولید و دیده‌شدن
سرمایه نمادین	جایگاه مشروعیت‌یافته در میدان فرهنگی	شهرت، جوایز، دیده‌شدن در رسانه‌ها	تسریع در جذب سرمایه اقتصادی یا اجتماعی
سرمایه زیبایی‌شناختی/بدن‌مند	سرمایه تجسم‌یافته در بدن، صدا و سبک اجرا	فیزیک بدن، صدا، انرژی اجرا، سبک شخصی	تأثیر بالا در انتخاب بازیگر یا فرم اجرا

مصرف‌کننده صرف خارج می‌کنند یا فرم‌هایی که بدن اجراگر را نه در مقام کالا بلکه در مقام کنش‌گر سیاسی و زیبایی‌شناختی عرضه می‌کنند، ظرفیت گسست دارند. همچنین، برخی سازوکارهای تولید غیرمتمرکز (نظیر گروه‌های تئاتر تجربی<sup>۵۳</sup>، تولیدهای شخصی/کم‌هزینه<sup>۵۴</sup>، اجراهای شهری<sup>۵۵</sup> یا مداخلات مشارکتی<sup>۵۶</sup>) توانسته‌اند فضاهایی برای خلق ارزش‌های غیرسرمایه‌دارانه ایجاد کنند؛ ارزش‌هایی که بر مشارکت، تجربه، همبستگی یا تولید دانش/تجربه زیسته استوارند (Kershaw, 1999: 67-64 & Boal, 1992: 19).

از نظر کاری، در شرایطی که بازیگر یا کارگردان به جای رقابت در میدان هنری، وارد کنش مشارکتی، هم‌افزایی اجتماعی یا بازتعریف نقش مخاطب می‌شود، شکلی از کار خود/خوبیش فرما<sup>۵۷</sup> به وجود می‌آید که از منطق بهره‌وری و مصرف فاصله می‌گیرد (Virno, 2004: 65). این نوع اجراها، نه لزوماً در مخالفت مستقیم، بلکه در خلال خلق مدل‌های بدیل معنا، تجربه و سازمان‌دهی تولید، به سرمایه‌داری پاسخ می‌دهند.

باین‌حال، نباید از این نکته غافل ماند که بسیاری از شکل‌های مقاومت در تئاتر معاصر، به‌ویژه در ساختارهای نهادی، به‌سرعت در معرض فرایند جذب در منطق سرمایه قرار می‌گیرند. فرمی که با هدف تضعیف گفتمان غالب ساخته می‌شود، ممکن است با دریافت حمایت دولتی یا راه‌یابی به جشنواره‌های بین‌المللی، به نماینده‌ای از سرمایه فرهنگی تبدیل شود. به‌بیان دیگر، بازار مقاومت را نیز مصرف می‌کند. این آن چیزی است که ژیک (Žižek, 2009: 35) از آن با عنوان تسخیر انتقاد توسط سرمایه‌داری<sup>۵۸</sup> یاد می‌کند؛ جایی که نظام سرمایه، از خودانتقادی بهره‌برداری کرده و آن را به نشانه انعطاف‌پذیری‌اش بدل می‌کند. در چنین شرایطی، تمایز میان تئاتر انتقادی و تئاتر با قابلیت فروش، به‌طرز خطرناکی محو می‌شود و ممکن است مخاطب، نه با مواجهه‌ای بحران‌زا،

فرهنگی می‌سازد که در آن، مخاطب نه شریک معنا، بلکه مصرف‌کننده تجربه تلقی می‌شود (Adorno, 2001: 90 & Baudrillard, 1988: 101-104).

افزون بر آن، ساختار بدن اجراگر، زمان تمرین، مهارت‌های نمایشی و میزان انرژی صرف‌شده، تابعی از الگوی بهره‌وری و زمان‌بندی سرمایه‌دارانه است. بازیگر تئاتر در اغلب مواقع در وضعیتی اشتغال‌یافته و ناپایدار قرار دارد: بدون قرارداد مستمر، با اتکا به پروژه‌های کوتاه‌مدت و اغلب تحت فشار دیده‌شدن در میدان رقابت و حفظ کردن آن. این وضعیت، آن‌گونه که نظریه‌پردازان کار غیرمادی (Virno, 2004: 60-56 & Hardt & Negri, 2000: 294-289) مطرح می‌کنند، شکل متأخری از بی‌ثباتی کاری<sup>۵۹</sup> است، که به‌واسطه کالایی‌سازی بدن، احساس و خلاقیت، اجراگر را مستقیماً در مدار بازتولید سرمایه قرار می‌دهد. حتی فرم نمایشی نیز می‌تواند از دل الگوهای بازار استخراج شود. نمایش‌هایی که کوتاه‌ترند، رسانه‌پذیرترند، قابلیت (های) بین‌المللی شدن دارند یا با موضوعات مقبول اجتماعی همراهند، شانس بیشتری برای دیده‌شدن، انتخاب شدن یا حمایت‌گرفتن دارند. به‌این‌ترتیب، زیبایی‌شناسی تولید نیز به‌تدریج از درون، تابع منطق ارزش‌افزوده و مخاطب‌محوری می‌شود (Hesmondhalgh, 2018: 68).

### ب) تئاتر به مثابه امکان مقاومت

در دل همین ساختار سرمایه‌مند، امکان مقاومت نیز شکل می‌گیرد. مقاومت نه لزوماً به معنای طرد سرمایه، بلکه به معنای برهم‌زدن الگوهای مصرف، نافرمانی از جریان غالب، ایجاد گسست<sup>۶۰</sup> در روایت مسلط یا بازتوزیع معناست (Rancière, 2004: 22). اجرا به دلیل ماهیت زنده، موقعیت‌مند و تکرارناپذیر خود، همچنان واجد قدرت برهم‌زدن نظام استانداردسازی و کنترل سرمایه است. اجراهایی که مخاطب را از موقعیت

## تئاتر به مثابه فرم اجتماعی سرمایه: تحلیل جامعه‌شناختی اجرا در منطق بازار

« علی روئین » صفحه ۳۷ تا ۵۲

جدول ۳. تحلیل تطبیقی عملکرد تئاتر در دو وضعیت بازتولید و مقاومت.

محور مقایسه	تئاتر به مثابه بازتولید سرمایه‌داری	تئاتر به مثابه مقاومت در برابر سرمایه‌داری
موقعیت اجرا	در چارچوب نهادها و سازوکارهای تثبیت شده	در حاشیه نهادها، با ساختار شکنی تولید
مخاطب	مصرف کننده تجربه	مشارکت کننده در تولید معنا
فرم زیبایی‌شناختی	استاندارد، قابل فروش، منطبق بر سلیقه بازار	متغیر، گسسته، غیر قابل پیش بینی
نقش بدن اجراگر	نیروی کار در خدمت زیبایی‌شناسی مصرف پذیر	کنش گر سیاسی/زیباشناختی با امکان گسست
الگوی تولید	پروژه محور، وابسته به حمایت اقتصادی یا نهادی	تولید شخصی، کم هزینه، مبتنی بر مشارکت
جایگاه در منطق بازار	تابع ارزش افزوده و بازگشت سرمایه	پتانسیل اختلال در منطق ارزش مبادله
نسبت با سرمایه‌های فرهنگی/ نمادین	تثبیت سرمایه از طریق مصرف فرهنگی مشروع	بی ثبات سازی یا بازتعریف ارزش های مسلط

بلکه با محصولی تلطیف شده‌ای از اعتراض مواجه گردد.

در نهایت، هرچند تئاتر یک فرم فرهنگی به شمار می‌رود، هم‌زمان عرصه‌ای از تضاد و پویایی است: میدانی که در آن، سرمایه و مقاومت، بهره‌وری و گسست، مصرف و مشارکت، به شکلی پیچیده و تودرتو در هم تنیده‌اند. فهم این دوگانگی، کلید تحلیل عملکرد اجتماعی تئاتر در جهان معاصر است.

### نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با این پرسش بنیادین آغاز شد که چگونه می‌توان تئاتر را به مثابه یک فرم اجتماعی سرمایه تحلیل کرد. در مسیر پاسخ، نشان داده شد که تئاتر چه در جایگاه نهادی و ساختار تولیدی و چه در فرایند اجرا، در بطن مناسبات سرمایه‌دارانه شکل می‌گیرد و بازتولید می‌شود. سرمایه در این میدان صرفاً اقتصادی نیست، بلکه در اشکال فرهنگی، اجتماعی، نمادین و بدنمند جریان می‌یابد و در خلال سازوکارهای میدان هنری، به‌طور مداوم به انواع خود تبدیل می‌شود. این گردش سرمایه‌ها

افزون بر تعیین منابع و فرصت‌ها، بر سازمان‌دهی تولید، زیبایی‌شناسی اجرا و نقش بدن اجراگر نیز اثرگذار است.

در عین حال، یافته‌های پژوهش نشان داد که ارکان اصلی فرایند اجرا (از جمله بدن و صدای اجراگر، تجربه زیسته تماشاگر و حتی تأثیر عاطفی نمایش) نیز از این منطق جدا نخواهند بود و می‌توانند در چارچوب اقتصاد غیرمادی به واحدهای ارزش افزوده بدل شوند. با این حال، در دل همین ساختار، ظرفیت‌هایی برای مقاومت و گسست نیز وجود دارد. اجرایی که بر مشارکت فعال، پیش‌بینی ناپذیری و بازتعریف نقش مخاطب استوارند، می‌توانند الگوهای تثبیت شده مصرف‌پذیر را مختل کرده و ارزش‌هایی بدیل از همبستگی و تجربه جمعی بیافرینند. هرچند این ریخت‌های مقاومت، به‌ویژه در ساختارهای نهادی، در معرض جذب و کالایی‌سازی مجدد قرار دارند، اما نقش آنها در باز کردن فضاهای تازه برای تولید معنا و گفتمان‌های جایگزین انکارناپذیر است.

برآیند این پژوهش دو نوآوری نظری را نیز به دست می‌دهد: نخست، بازخوانی تئاتر به مثابه

در نهایت، این پژوهش تلاشی بود برای پل زدن میان فرهنگ و اقتصاد، فهم تئاتر به مثابه فرم اجتماعی سرمایه و ترسیم چارچوبی نظری برای تحلیل اقتصاد سیاسی هنرهای اجرایی. امید است این یافته‌ها، افزون بر ارزش نظری، چشم‌اندازی برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ای تازه در نسبت میان فرهنگ، قدرت و اقتصاد فراهم آورند.

فرم اجتماعی سرمایه که مرز میان عرصه‌های اقتصادی و هنری را به چالش می‌کشد؛ دوم، گونه‌شناسی تعاملی سرمایه‌ها در میدان تئاتر معاصر که به جای نگاهی ایستا، پویایی و روابط قدرت را در سطح فرهنگی و زیبایی‌شناختی صورت‌بندی می‌کند. بدین ترتیب، تئاتر را باید عرصه‌ای دوگانه و پرتنش دانست؛ جایی که سرمایه و مقاومت هم‌زمان حضور دارند و در تعامل پیچیده‌ای با یکدیگر عمل می‌کنند.

### پی‌نوشت‌ها

- |   |                                 |                                      |
|---|---------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Performing Arts  | 2. Capital                      | 3. Post-Fordism                      |
| 4. Immaterial Labour  | 5. Karl Marx                    | 6. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno |
| 7. Werner Sombart   | 8. Pierre Bourdieu              | 9. Paolo Virno                       |
| 10. Dave Beech  | 11. Michael Shane Boyle         | 12. Performer's Body                 |
| 13. Capitalism  | 14. Market Logic                | 15. Habitus                          |
| 16. Field   | 17. Alisa Zhulina               | 18. Guy Debord                       |
| 19. Erika Fischer-Lichte  | 20. Hans-Thies Lehmann          | 21. Michael Shane Boyle              |
| 22. Marxist Theory  | 23. Production Structure        | 24. Political Economy                |
| 25. Critical Discourse Analysis   | 26. Cultural Economy            |                                      |
| 27. <i>Theatre Survey, Theatre Research International- Journal of Cultural Economics &amp; Radical Philosophy</i> |                                 |                                      |
| 28. Capital Reproduction  | 29. Wealth                      | 30. Income                           |
| 31. Capital   | 32. Money                       | 33. Property / Ownership             |
| 34. Social Relation   | 35. Culture Industry            | 36. Post-Marxism                     |
| 37. Boltanski & Chiapello   | 38. Use Value                   | 39. Cultural Production              |
| 40. Economic Capital  | 41. Social Capital              | 42. Symbolic Capital                 |
| 43. Social Form of Capital Production   | 44. Art Field                   | 45. Exchange Value                   |
| 46. Performative Form   | 47. Capital Typology            | 48. Embodied Capital                 |
| 49. Aesthetic of the Body   | 50. attention economy           | 51. precarity                        |
| 52. Ruptures  | 53. experimental theatre groups | 54. ow-budget self-productions       |
| 55. urban performances  | 56. participatory interventions | 57. autonomous labor                 |
| 58. capitalism's co-optation of critique  |                                 |                                      |

### فهرست منابع

- Adorno, T. W. (2001). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Routledge.
- Baasch, K. (2020). *The theatre of economic categories: Rediscovering Capital in the late 1960s*. *Radical Philosophy*, 208, 18–32.
- Baudrillard, J. (1988). *Selected writings* (M. Poster, Ed.). Stanford University Press.
- Beech, D. (2015). *Art and value: Art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and Marxist economics*. Brill.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E. B., Warde, A., Gayo-Cal, M., & Wright, D. (2009). *Culture, class, distinction*. Routledge.
- Boal, A. (1992). *Games for actors and non-actors* (A. Jackson, Trans.). Routledge.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2005). The new spirit of capitalism. *International journal of politics, culture, and society*, 18(3), 161-188.
- Bourdieu, P. (1986). *The forms of capital*. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research*

- for the sociology of education (pp. 241–258). Greenwood.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
  - Boyle, M. (2022). *In service to capital: Theatre and Marxist cultural theory*. In *After Marx: Literature, theory, and value in the twenty-first century*. Cambridge University Press.
  - Boyle, M. S. (2017). *Performance and value: The work of theatre in Karl Marx's critique of political economy*. *Theatre Survey*, 58(1), 6–31. [<https://doi.org/10.1017/S0040557416000573>] (<https://doi.org/10.1017/S0040557416000573>)
  - Debord, G. (1994). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books.
  - Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
  - Granovetter, M. (1985). *Economic action and social structure: The problem of embeddedness*. *American Journal of Sociology*, 91(3), 481–510.
  - Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Empire*. Harvard University Press.
  - Harvey, D. (2010). *A companion to Marx's Capital*. Verso.
  - Hesmondhalgh, D. (2018). *The cultural industries* (4th ed.). SAGE Publications.
  - Kershaw, B. (1999). *The radical in performance: Between Brecht and Baudrillard*. Routledge.
  - Keynes, J. M. (2018). *The general theory of employment, interest, and money*. Palgrave Macmillan. (Original work published 1936)
  - Kuric Kardelis, S. (2023). *The body of a performer as a form of capital: Age, gender and aesthetics in theatre work*. *Cultural Sociology*, 17(2), 159–178. [<https://doi.org/10.1177/17499755221149079>] (<https://doi.org/10.1177/17499755221149079>)
  - Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
  - Marx, K. (1990). *Capital: Volume I* (B. Fowkes, Trans.). Penguin Classics. (Original work published 1867)
  - Murphy, P. (2011). *Class and performance in the age of global capitalism*. *Theatre Research International*, 36(3), 223–235. [<https://doi.org/10.1017/S0307883311000374>] (<https://doi.org/10.1017/S0307883311000374>)
  - Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics* (G. Rockhill, Trans.). Continuum.
  - Ritzer, G., & Ryan, J. M. (2011). *The concise encyclopedia of sociology*. Wiley-Blackwell.
  - Roose, H., & Vandenhaute, D. (2009). *Art world on stage: Analyzing the social logic of literary realities and aesthetic dispositions in the contemporary Flemish theatre world*. *Poetics*, 38(1), 90–108. [<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001>] (<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001>)
  - Shilling, C. (1993). *The body and social theory*. SAGE Publications.
  - Smith, A. (1994). *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*. Modern Library. (Original work published 1776)
  - Virno, P. (2004). *A grammar of the multitude: For an analysis of contemporary forms of life* (I. Bertoletti, J. Cascaito, & A. Casson, Trans.). Semiotext(e).
  - Zhulina, A. (2024). *Theater of capital: Modern drama and economic life*. Northwestern University Press.
  - Žižek, S. (2009). *First as tragedy, then as farce*. Verso.

