انعکاس بحران هویّت در نمایش‌نامه‌های «باغ آلبالو» از چخوف و «لبخند باشکوه آقای گیل» از رادی

فرهاد مهندس‌پور[1]، مهدی حامدسقایان[2]، علی قلی‌پور[3]

۱. استادیار گروه کارگردانی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۲. استادیار گروه کارگردانی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۳. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

دریافت: ۹۳/۱۰/۱۳ پذیرش: ۹٤/٤/۲۳

دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ٤، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۵ ، صص ۱٤۹ – ۱۷۹

چکیده

اصلاح قوانین مالکیت زمین به‌عنوان بخشی از برنامه نوسازی در ایران و روسیه، رویدادی است که دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی گسترده‌ای برای هر دو کشور در پی دارد. آنتوان چخوف با نمایش‌نامهٔ «باغ آلبالو» و اکبر رادی با نمایش‌نامهٔ «لبخند باشکوه آقای گیل» اصلاح قوانین مالکیت زمین و زوال طبقهٔ اشراف زمین‌دار در ایران و روسیه را دستمایه قرار داده و تأثیر آن بر زندگی شخصیت‌هایی از طبقات مختلف اجتماعی را آشکار کرده‌اند. این دو نمایش‌نامه بازتابی از پیامدهای تاریخی برنامهٔ نوسازی از بالا و یا نوسازی آمرانه‌ای هستند که در عصر پهلوی دوم در ایران و نیکولای دوم در روسیه با شتاب اعمال می‌شود. به همین دلیل این آثار می‌توانند به‌عنوان یکی از منابع برای مطالعهٔ تاریخ تطبیقی ایران و روسیه مورد توجه باشند. هر دو اثر موضعی انتقادی نسبت به برنامهٔ نوسازی دارند. آن‌ها با خلق شخصیت‌هایی که دچار بحران هویّت هستند، بُعد تازه و ناگفته‌ای از پیامدهای نوسازی آمرانه را بازتاب می‌دهند که در تحلیل‌های تاریخی مغفول مانده است. بررسی شخصیت‌های دو اثر این امکان را فراهم می‌کند که مسئلهٔ بحران هویّت را به‌مثابه یکی از پیامدهای برنامهٔ نوسازی پیگیری کنیم. این مقاله با بررسی تطبیقی زمینه‌های تاریخی آثار، تصویری از شرایط بحرانی برآمده از صنعتی‌سازی، افول کشاورزی و دگرگونی‌های بنیادین را ترسیم می‌کند. هدف از

*نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: Farhadmohandespur@yahoo.com

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

این بررسی تطبیقی، طرح این مسئله است که برنامهٔ نوسازی چگونه به دگرگونی وضعیت طبقات اجتماعی می‌انجامد و بحران هویّت چگونه در دو اثر از ادبیات نمایشی ایران و روسیه، با زمینهٔ تاریخی مشابه بازنمایی شده است.

واژگان کلیدی: نوسازی، بحران هویّت، مالکیت زمین، نظریهٔ ادبی بازتاب، تاریخ تطبیقی ادبیات نمایشی.

۱. مقدمه

نمایش‌نامه‌های «باغ آلبالو» و «لبخند باشکوه آقای گیل» بیش از آن‌که شبیه به هم باشند، از هم متفاوت‌اند. قیاسِ زمینهٔ تاریخی نگارش و اجرای این دو نمایش‌نامه در ایرانِ عصر پادشاهی پهلوی دوم و روسیهٔ عصر نیکولای دوم[۱] نیز از این امر مستثنی نیست. اما شباهت‌های این دو دوران مهم از تاریخ ایران و روسیه، با وجود همهٔ تفاوت‌هایش، از یک‌سو امکان بررسی تطبیقی تأثیر رویدادهای مشابه تاریخی بر دو نمایش‌نامه را فراهم کرده و از سوی دیگر چنان آینه‌های روبه‌رو، بازتابی از تاریخ هر دو کشور را پیش چشم می‌گذارد.

هدف مقالهٔ حاضر بررسی مسئلهٔ بحران هویت[۲] در دو نمایش‌نامه از آنتوان چخوف[۳] و اکبر رادی است. هر دو اثر دارای زمینهٔ تاریخی مشابهی هستند. مهم‌ترین شباهت این دوران تاریخی، اعمال برنامه‌های نوسازی از بالا[۴] در ایران و روسیه است (Vide. Tazmini, 2011: 4). کم‌وبیش همهٔ کشورهای جهان در دوران نوسازی، بحران هویّت را تجربه می‌کنند؛ زیرا توسعهٔ اقتصادی به‌عنوان بنیان نوسازی، سیستم‌های سیاسی حکومت‌کننده را با بحران‌های گوناگونی مواجه می‌کند که بحران هویّت یکی از آن‌هاست (Vide. Ishiyama, 2012: 72). این بحران در کشورهای غیر غربی، بیش از سایر نقاط جهان بررسی و مورد توجه بوده، زیرا برای اغلب این کشورها برنامهٔ نوسازی مترادف و معادل غربی‌سازی[۵] وده و به همین دلیل بدیهی است که مسئلهٔ بحران هویّت در جوامعی از این دست، نمودی چشمگیر داشته است؛ به‌خصوص این‌که خودمختاری فردی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

و فردگرایی[٦] نیز یکی از پیامدهای مهم نوسازی است که رابطهٔ فرد با جامعه و همچنین با دولت را دگرگون می‌کند (Vide. Atabaki, 2008: 46). این دگرگونی که در جامعه، فرد، دولت و مناسبات آن‌ها رخ می‌دهد، یکی از ویژگی‌های توسعه است؛ چرا که «نوسازی به‌تدریج با فرآیند تکامل بشر رشد می‌کند؛ فرآیندی که در آن توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی منجر به دگرگونی‌های فرهنگی شده و از پس آن خودمختاری فردی می‌آید»(Inglehart & Welzel, 2005: 2) .

در آغاز قرن بیستم، ژاپن نخستین کشوری بود که با برنامه‌های نوسازیِ الهام‌گرفته از کشورهای صنعتی غربی، امکان توسعهٔ موفقیت‌آمیز یک کشور شرقی برای رقابت و حتی پیشی‌گرفتن از غرب را برای سایر کشورها آشکار کرد (نک. اتابکی، ١٣٨٧: ٧). پس از آن روسیه، ترکیه و سایر کشورهای توسعه‌نیافتهٔ آن زمان، قدم در راه نوسازی گذاشتند و هریک مسیرهایی برای مدرن‌سازی در پیش گرفتند. اصلاحات اقتصادی و اجتماعی مهم‌ترین برنامه‌های نوسازی در این کشورها بود. اما شباهت اصلی ایران و روسیه این بود که فرآیند نوسازی‌شان بر توسعهٔ صنعتی، اقتصادی و نظامی متمرکز بوده و همین مسئله موجب بی‌توجهی به پیامدهای فرهنگی و سیاسی برآمده از این نوسازی شد. بنابراین تناقض نوسازی در این دو کشور ماحصل فقدان توسعهٔ سیاسی، با وجود رشد شتابان صنعتی، اقتصادی و نظامی بود (Vide. Tazmini, 2011: 6)؛ به همین دلیل هر دو کشور با نارضایتی‌های گستردهٔ اجتماعی و جنبش‌های انقلابی در واکنش به نوسازی مواجه شدند.

هم محمدرضا پهلوی در ایران و هم نیکولای دوم در روسیه، دست به اصلاحات اقتصادی و اجتماعی از بالا برای پیشگیری از وقوع انقلاب زدند؛ اما درنهایت باید گفت که آن‌ها به شکل متناقضی هم عامل اصلی نوسازی و توسعهٔ اقتصادی و اجتماعی بودند و هم نقشی انکارناپذیر در وقوع انقلاب علیه خود داشتند (Vide. Shakibi, 2007). هر دو پادشاه خودکامه[٧] تلاش کردند تا در برنامهٔ نوسازی، رویکردی بومی[٨] را در دستور کار قرار دهند (Vide. Tazmini, 2011: 9)؛ اما با وجود همهٔ برنامه‌هایشان برای

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

بومی‌سازی و جلوگیری از خَلط غربی‌سازی و نوسازی، درنهایت از پیشگیری انقلاب عاجز مانده و خود به دوران سلطنت سلسلهٔ پهلوی در ایران و سلسلهٔ رُمانف[۹] در روسیه پایان می‌دهند. بررسی تطبیقی میان زمینه‌های تاریخیِ نگارش نمایش‌نامه‌های «باغ آلبالو» و «لبخند باشکوه آقای گیل» براساس مطالعات تطبیقی موجود میان برنامهٔ نوسازی[۱۰] در ایران و روسیه است. مطالعات تطبیقی تاریخ در این مقاله، زمینه را برای بررسی تطبیقی دو اثر مهم از ادبیات نمایشی روسیه و ایران هموار می‌کند؛ زیرا زمینهٔ تاریخی مشترک دو کشور در زمینهٔ نوسازی، با وجود تفاوت‌هایشان، دارای شباهت‌هایی است که بروز بحران هویّت را به‌عنوان پیامد ناگزیر نوسازی تشریح خواهد کرد. ازاین‌رو بررسی تطبیقی ادبیات نمایشی ایران و روسیه با تأکید بر این دو نمونه، به‌روشنی بازنمایی تاریخ در اثر ادبی را نشان داده و ساحت تازه‌ای از تأثیر نوسازی بر ادبیات را زیر چتر نوسازی نشان می‌دهد.

در این مقاله، نظریه‌های برآمده از مطالعات تطبیقی نوسازی در ایران و روسیه با نظریهٔ ادبی «بازتاب‌گرایی» و نیز نظریهٔ پی‌یر بوردیو[۱۱]دربارهٔ انواع سرمایه (اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین) پیوند می‌یابد تا مسئلهٔ بحران هویّتِ کاراکترهای این دو اثر را تحلیل نماییم.

۱-۱. بیان مسئله و پرسش

چخوف در نمایشنامه‌اش با پیش‌کشیدن ایدهٔ فروش باغ آلبالو، زوال فئودالیسم و اشرافیّت روسی را به‌عنوان پیامد اصلاح قوانین مالکیت زمین در برنامهٔ نوسازی روسیه دستمایه قرار داده (نک. چخوف، ۱۳۸۱) و موضوع نمایش‌نامهٔ «لبخند باشکوه آقای گیل» هم سرگذشت یک مالک پس از اصلاحات در ایران است (نک. رادی، ۱۳۵۲ب) و یا با عباراتی که خودِ رادی می‌گوید پیشینه‌اش «مربوط به دورهٔ شاه و فروش سهام کارخانه‌های دولتی به‌عنوان پشتوانهٔ اصلاحات ارضی است» (مظفری ساوجی، ۱۳۸۸: ۲۲۲). این رویدادها و به عبارت بهتر، بحران‌های طبقهٔ اشراف، مانند جوامع غربی تدریجی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

نیست، بلکه سرنوشت مالکان و زمینی که در مالکیت‌شان است، تحت‌الشعاع برنامه‌های نوسازی از بالا و یا نوسازی آمرانه[١٢] قرار می‌گیرد.

هدف از این توصیف تطبیقی، طرح این مسئله است که:

١. برنامهٔ نوسازی از بالا چگونه به دگرگونی وضعیت طبقات اجتماعی می‌انجامد؟

٢. بحران هویت چگونه از درون این دگرگونی سر بر آورده و در این دو نمایش‌نامه بازتاب می‌یابد؟

از سوی دیگر تطبیق این توصیف با زمینه‌های تاریخی این دو نمایش‌نامه، درنهایت برای پاسخ به این پرسش است که آیا برخورداری از انواع سرمایه تأثیری در پذیرش یا نفی نوسازی در طبقات مختلف جامعه داشته است یا نه؟ بنابراین می‌توان گفت که با شناخت زمینهٔ تاریخی نمایش‌نامه و حیات کاراکترهای آن در جهان اثر می‌توان بر این مدعا صحّه گذاشت که انواع گوناگون سرمایه (در معنایی که بوردیو به آن می‌دهد و در بخش مفاهیم نظری شرح می‌دهیم)، عاملی تأثیرگذار در فرآیند پذیرش و یا نفی برنامه‌های نوسازی از بالا در ایران بوده است.

٢. پیشینهٔ تحقیق

سال‌هایی که اکبر رادی نمایش‌نامه‌نویسی را آغاز کرد، اغلب نمایش‌نامه‌ها و برخی داستان‌های چخوف به فارسی ترجمه شده بودند. ازاین‌رو برخی منتقدان روزنامه‌ها و نشریات در سال‌های چهل و پنجاه به شباهت‌های چخوف و رادی اشاره می‌کنند؛ اما هیچ‌یک از این آثار رویکردی تحلیلی و آکادمیک ندارند. رادی نیز در مصاحبه‌ها و یادداشت‌های خود همواره به تأثیرپذیری‌اش از چخوف اشاره کرده است (نک. مظفری‌ساوجی، ١٣٨٨؛ رادی، ١٣٥٢؛ رادی، ١٣٧٩). اما نه در نوشته‌ها و گفته‌های رادی، و نه در نوشته‌های دیگران که عمدتاً در کتاب *شناخت‌نامهٔ رادی* منتشر شده‌اند (نک. طالبی، ١٣٨٩)، شباهت میان این دو نویسنده به شکل دقیقی واکاوی نشده و همواره جز

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

اشارتی گذرا نبوده است. به همین دلیل تنها می‌توان شباهت رادی و چخوف را با توجه به تأثیرپذیری رادی تأیید کرد و برای نمونه یکی از این آثار را از حیث زمینهٔ تاریخی نگارش‌شان مورد بررسی قرار دارد. قطعاً بررسی زمینهٔ تاریخی نگارش این دو نمایش‌نامه که با فاصلهٔ تاریخی قابل ملاحظه‌ای از یکدیگر منتشر شده‌اند، اشاره به شباهت این دو نویسنده را در ساحت تازه‌ای مورد بحث قرار می‌دهد.

۳. مفاهیم و چهارچوب نظری

۳-۱. نوسازی

نوسازی در ایران فرآیندی است که از عصر پهلوی اول در ایران آغاز می‌شود. پاسخ به این پرسش‌ها که «نوسازی در کشورهای غیر غربی، مثل ژاپن، ترکیه و روسیه از چه زمانی آغاز شده و چه زمانی متوقف می‌شود؟»، «چرا نوسازی ایران دیرهنگام است و چرا دو رویداد ناهمزمان در ایران و روسیه مورد توجه محققان قرار گرفته تا انقلاب اسلامی ایران و انقلاب اکتبر سال ۱۹۱۷م را با هم مقایسه کنند؟» و در نهایت این‌که «آیا نوسازی یک فرآیند[۱۳] است یا یک برنامه؟»[۱۳] و انبوه مسائلی از این دست که بیشتر برای مطالعات تطبیقی در حوزهٔ اقتصاد، تاریخ سیاسی، نظریه‌های انقلاب مناسب‌اند، مسئلهٔ این مقاله نخواهد بود، بلکه مسئله اصلی این است که *دو نویسندهٔ ایرانی و روسی در نمایش‌نامه‌هایشان چه نگاهی به اصلاح قوانین مربوط به مالکیت زمین به‌عنوان بخش مهمی از برنامهٔ نوسازی از بالا در ایران و روسیه داشته اند؟* به همین دلیل بررسی تطبیقی میان دوران تکوین نوسازی در ایران و روسیه فرصتی برای بررسی زمان نگارش و اجرای نمایش‌های «باغ آلبالو» و «لبخند باشکوه آقای گیل» است.

واژهٔ «مدرن» که در اغلب زبان‌های غیر غربی نیز به معنای اصلی‌اش به کار می‌رود و مدرنیسم، مدرنیزاسیون و مدرنیته از مشتقات آن هستند، در طول تاریخ، معانی گوناگونی به خود گرفته است. کلمهٔ مدرن:

آن‌طور که متداول است، کم‌وبیش برای اشاره به دورهٔ زمانی جدید به کار می‌رود. مدرن یکی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

از کلیدواژه‌هایی‌ست که به لحاظ سیاسی به شکل گسترده‌ای در جهان مدرن بحث‌انگیز شده است. این کلمه را از قرن هجدهم مترادف با «پیشرفت» و «توسعه» به غرب نسبت می‌دهند. این نسبت‌دادن، مدرن را به‌عنوان پدیدهٔ گستردهٔ تاریخی با «رشد» و «تغییر» مداوم توصیف می‌کند؛ به‌خصوص در عرصهٔ دانش، تکنولوژی، صنعت، دولتِ سکولار، بوروکراسی، تحرک اجتماعی، زندگی شهری و رویکردی تجربه‌گرا و یا مدرنیستی به فرهنگ و هنرها (Bennett, Grossberg & Morris, 2005: 219).

برنامهٔ نوسازی که یکی از مفاهیم کلیدی این مقاله است، به معنای «اصلاح و یا تغییر انقلابی» و بنیادین در عرصه‌های اقتصادی و اجتماعی است (Vide. Ibid: 219-220). ریموند ویلیامز[١٤] نیز به معنای واژهٔ مدرن از قرون وسطی تا قرن بیستم اشاره کرده و دربارهٔ مدرنیزاسیون می‌نویسد:

> مدرنیزاسیون که در قرن ١٨ عمدتا برای ساختمان‌ها و بناها به کار می‌رود، در مباحث قرن بیستم بیش از پیش متداول می‌شود. مدرنیزاسیون در ارتباط با نهادها و یا صنعت، به طور کل برای اشاره به مطلوبیت و مرغوبیت به کار رفته است (Williams, 1983: 208-209).

ویلیامز تلاش کرده تا مدرن را به معنایی تازه به کار ببرد؛ زیرا به زعم او این اصطلاح در معنای کهنه‌اش به این تعریف اشاره دارد که مدرن یعنی: «تغییر و بهبود در آن‌چه به لحاظ بنیادی هنوز یک نهاد و یا یک سیستم قدیمی و کهنه است» (Williams, 1983: 209). وی هم درنهایت غرب‌زدایی از مفهوم مدرن را مورد نظر دارد.

بنابراین مدرنیزاسیون و یا نوسازی در این مقاله اشاره به تغییرات بنیادینی در عرصه‌های اقتصادی و سیاسی در همهٔ جوامع دارد که نتایج آن را می‌توان در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی دید. در این مقاله تأثیر نوسازی بر کاراکترهای یک نمایش‌نامه بررسی می‌شود؛ زیرا بر این فرض تأکید دارد که آثار هنری و ادبی بازتابی از جامعهٔ خود هستند.

٢-٣. نوسازی از بالا

می‌توان براساس دیالکتیک هگلی، الگویی برای فهم فرآیند نوسازی در ایران و روسیه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

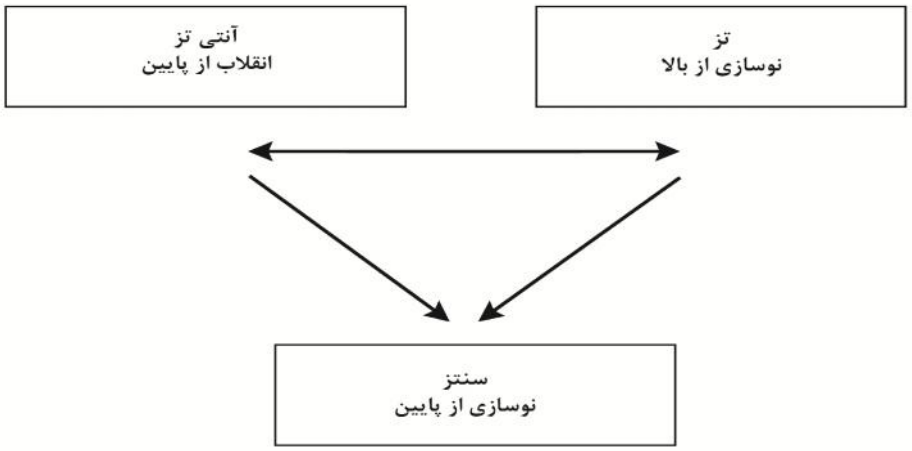
[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

پیشنهاد داد. در این الگو، «تز»[۱۵] در معنای هگلی آن «فرآیند مدرنیزاسیون از بالا» با هدف تسریع در جریان توسعه است. صنعتی‌شدنِ دولت‌محور، افزایش کنترل دولت بر امور اقتصادی و دگرگونی‌های نظامی در قالب توسعهٔ ارتش، مهم‌ترین شاخصه‌های نوسازی از بالا هستند. اما این نوع از نوسازی منجر به نارضایتی اجتماعی می‌شود که درواقع یک آنتی‌تز[۱۶] نیرومند با عنوان «انقلاب از پایین» است (Vide. Tazmini, 2011: 16). «انقلاب سفید» که بعدها «انقلاب شاه و مردم» نام گرفت، روشن‌ترین رویداد تاریخی برای تشریح نوسازی از بالا است؛ زیرا به قولی «انقلاب سفید به‌منظور جلوگیری از یک انقلاب سرخ طراحی شده بود اما در عوض، راه را برای یک انقلاب اسلامی هموار کرد» (آبراهامیان، ۱۳۸۸: ۲۵۲). بنابراین «آنتی‌تز، برخلاف ویژگیِ سازندهٔ تز، با واسازی ساختارهای موجود سروکار دارد. و از سوی دیگر پویاییِ تز و آنتی‌تز، منجر به شکل‌گیریِ سَنتِز[۱۷] «نوسازی از پایین» می‌شود» (Tazmini, 2011: 17). این به معنای آگاهی از نیاز به پیشرفت اجتماعی و اقتصادی و هشدار دربارهٔ خطرات مرتبط با مدرنیزاسیون وارداتی است. بدین‌ترتیب، مدرنیزاسیون از بالا، انگیزه و جنبش برای اصلاح از پایین را سازماندهی می‌کند. این شکل از توسعه در ایران و روسیه که در نمودار یک می‌بینیم، سرانجام تناقض نوسازی را که پیشتر به آن اشاره شد، با شکل‌گیری همین سنتز حل و فصل می‌کند (Vide. Ibid: 18). به عبارتی دیگر، از آن تز و آنتی‌تز هیچ سنتز دیگری جز انقلاب بیرون نخواهد آمد؛ زیرا فرآیند آگاهی‌بخش نوسازی بر وجه آمرانهٔ[۱۸] آن اولویت می‌یابد و به همین دلیل برخی تحلیل‌ها که انقلاب را علیه نوسازی می‌دانند، در این تحلیل مورد توجه نخواهند بود؛ پس انقلاب اسلامی ایران پیش از آن‌که واکنش به نوسازی و نفی آن باشد، تلاش جامعه برای تطبیق با دستاوردهای آن است (نک. میرسپاسی، ۱۳۸٤). بنابراین انقلاب‌های مردمی جایگزینی برای برنامهٔ نوسازی از بالا هستند.

نمودار ۱. دگرگونی‌های اجتماعیِ برآمده از برنامهٔ نوسازی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]



برگرفته از:

Tazmini, G. (2011). *«Revolution and Reform in Russia and Iran: Modernisation and Politics». in* ***Revolutionary States***. P. 17

۳-۳. انوع گوناگون سرمایه

فهم انواع گوناگون سرمایه[۱۹] که پی‌یر بوردیو براساس آن دربارهٔ سرمایهٔ اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بحث می‌کند، از گستردگی و پیچیدگی‌هایی برخوردار است که نمی‌توان در بخشی کوتاه به همهٔ ابعاد آن اشاره کرد. اما در ارتباط با موضوع این مقاله، به‌اختصار باید گفت که سرمایه نزد بوردیو صرفاً مفهومی اقتصادی با اَشکال مادی، ملموس و قابل رؤیت نیست، بلکه شکل‌های غیر قابل رویتی هم دارد. سرمایه که به‌طور کل به معنای کار انباشته است، در معنای بوردیویی، می‌تواند خود را به‌صورتی غیر مادی در قالب «سرمایهٔ اجتماعی» و «سرمایهٔ فرهنگی» عرضه کند (Vide. Bourdieu, 2006: 105-106). در بررسی انواع گوناگون سرمایه تأکید بوردیو بر «سرمایهٔ فرهنگی»[۲۰] است که سرمایهٔ نمادین[۲۱] از بطن آن شکل می‌گیرد. سرمایهٔ فرهنگی به شیوه‌های فرهنگی خاصی اشاره دارد که در روند آموزش‌های

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

رسمی و خانوادگی در افراد تثبیت می‌شود و نیز توانایی شناخت افراد را در بهره‌گیری از لوازم فرهنگی و مصرف کالاهای فرهنگی نظیر نشریات، فیلم‌ها، آثار هنری دربرمی‌گیرد.

سرمایهٔ فرهنگی یک رابطهٔ مبادله‌ای در روابط اجتماعی میان افراد و گروه‌های اجتماعی است. این روابط دربرگیرندهٔ دانش فرهنگی انباشته است که قدرت و موقعیت اجتماعی خاصی را به فرد تفویض می‌کند؛ به‌عنوان مثال داشتن تحصیلات و یا توانایی صحبت کردن آگاهانه دربارهٔ فرهنگ والا... نوعی از سرمایهٔ فرهنگی مرتبط با طبقهٔ متوسط است (Barker, 2004: 37).

برخورداری از این نوع سرمایه ممکن است به برخورداری از سرمایهٔ نمادین نیز منجر شود؛ مثلاً یک فرد به‌عنوان هنرمند در جامعه به شهرت برسد. در مقابل، سرمایهٔ اقتصادی صرفاً به مالکیت خصوصی و اموال و دارایی‌ها مرتبط است. به ساده‌ترین بیان می‌توان گفت سرمایهٔ فرهنگی یعنی «منزلت اجتماعی» (نک. گرنفل، ۱۳۸۹: ۱۷۱)؛ اما سرمایهٔ نمادین اشاره به ارزش ذائقه و سبک زندگی برخی از گروه‌های اجتماعی دارد که ممکن است فرد به واسطهٔ آن‌ها در روابط قدرت در جامعه، در مرتبهٔ بالاتری از دیگران قرار بگیرد. به‌عنوان نمونه، تحصیلات و به‌خصوص تحصیلات عالیه، یکی از نشانه‌های آن است. در جوامع مدرن انواع سرمایه همواره با هم ارتباط دارند؛ به این معنا می‌توان گفت سرمایهٔ فرهنگی وابسته به نوعی سرمایهٔ اقتصادی نیز هست (Vide. Fowler, 1997: 31). سرمایه حتی قابلیت تبدیل و دگرگونی نیز دارد؛ یعنی سرمایهٔ نمادین می‌تواند به سرمایهٔ اقتصادی تبدیل شود؛ مثلاً شهرت یک نقاش قطعاً قیمت تابلوهای او را افزایش خواهد داد (Vide. Webb, Schirato, & Danaher, 2002: 161).

در آخر نباید این نکته را از نظر دور داشت که ذات سرمایه، اکتسابی است؛ یعنی خودبه‌خودی و از بدو تولد در فرد وجود ندارد (Ibid: 152). حال اگر بخواهیم این معانی از سرمایهٔ فرهنگی را با فردگرایی دوران مدرن پیوند دهیم، روشن است که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

«فردگرایی در فرآیند نوسازیِ اجتماعی برآمده از تأکید فزاینده بر خودبیانگری[٢٢] و کوشش برای تعریفِ خود به‌عنوان *شخصیت مدرن*[٢٣] است... [شخصیت مدرن] مستقل، فعال و پیگیرِ مسائل مربوط به سیاست عمومی و فرهنگی است» Margetts (& Hood, 2010: 29). تا آنجا که به مسئلهٔ این مقاله مربوط است، خودبیانگری شخصیت مدرن همراه با سرمایه‌های فرهنگی‌اش در بررسی این نمایش‌نامه‌ها اهمیت خواهد داشت.

۴-۳. بحران هویّت

اصطلاح «بحران هویّت» را در این مقاله نباید با معنای آن در نظریهٔ روانکاوی اریک اریکسون[٢٤] مترادف گرفت. هرچند می‌توان با اتکای به نظریه‌های روانکاوی و روان‌شناسی شخصیت، مسئله را از زاویه‌ای دیگر دید. ازاین‌رو نیاز است تا تعریفی دیگر از بحران هویّت ارائه شود تا معنای آن را در متن این مقاله روشن‌تر کند: «بحران هویّت اشاره به فرآیندی دارد که مناسبات جامعهٔ سنتی را زیر فشار دگرگونی اجتماعی و اقتصادی قرار می‌دهد؛ این دگرگونی‌ها پیامد نوسازی اقتصادی است. تا پیش از نوسازی و تحولات اجتماعی حاصل از آن (که یکی از آن‌ها بیرون‌کشیدن روستاییان از روستاها و اجتماعات محلی‌شان برای پاسخ به نیروی کار مورد نیاز در صنعتی‌سازی شهرها است) هویت‌ها اغلب بومی و وابسته به روستاها، اجتماعات محلی و مذاهب هستند و نوسازی این هویت‌ها را از بین می‌برد» (Ishiyama, 2012: 72). با از میان رفتن این هویت‌ها اجتماع گسترده‌ای از مردم شکل می‌گیرد که اغلب‌شان به شهر آمده‌اند. درک تفاوت میان این اجتماعات محلی که در ایران می‌تواند برحسب زبان و انواع متفاوت فرهنگ روستایی و قومیّت‌ها باشد، افراد را متوجه تفاوت فرهنگی‌شان از یکدیگر می‌کند. پس «نوسازی مبنای شکل‌گیری اجتماعات ملی و هویّت ملی می‌شود و بحران هویّتی در پی دارد که نیازی فزاینده به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

معنایی جدید از هویّت اجتماعی ایجاد می‌کند. قطعاً بخشی از فرآیند نوسازی، ساختن یک هویّت ملی جدید خواهد بود» (Ibid).

این مقاله به مسئلهٔ هویّت ملی نخواهد پرداخت؛ زیرا پیگیری مسئلهٔ هویّت ملی با اتکای به یک نمایش‌نامه که موضوع آن مشخصاً مالکیت زمین است، یک نمونهٔ مطالعاتی[۲۵] کافی برای مسئلهٔ گسترده هویّت ملی نیست؛ اما می‌توان بحران هویّت در عرصهٔ جامعه را با مطالعهٔ کوچک‌ترین واحد آن یعنی خانواده، مورد بررسی قرار داد. این دو نمایش‌نامه بازتابی از کوچک‌ترین واحد اجتماعی، یعنی خانواده است؛ یعنی خانواده رانوسکایا[۲۶] در نمایش‌نامهٔ چخوف و خانوادهٔ گیل در نمایش‌نامهٔ رادی.

۵-۳. نظریهٔ ادبی بازتاب‌گرایی

نظریهٔ ادبی «بازتاب‌گرایی» روشی پیش رو می‌گذارد که برای بررسی زمینه‌های تاریخی نمایش‌نامه‌های «باغ آلبالو» و «لبخند باشکوه آقای گیل» اهمیت بسیار دارد. قطعاً می‌شد از نظریه‌های دیگری نیز بهره گرفت، اما در میان سایر نظریه‌های ادبی، هیچ‌کدام به اندازهٔ بازتاب‌گرایی، بر پیوند گریزناپذیر اثر ادبی با زمینهٔ تاریخی‌اش تأکید ندارند. در این نظریه:

> یک متن بازتاب جامعه‌ای است که آن را تولید می‌کند ... این نظریه در آغاز، نوعی خوانش بستهٔ مورد علاقهٔ فرمالیست‌ها بوده، اما بعدها به‌عنوان یک روش، توسط بازتاب‌گرایانی به کار می‌رود که هدفشان کشف و افشای مناسبات و یا نزاع طبقاتی میان کاراکترها است. قصد آن‌ها رویت‌پذیرکردنِ سیستم اقتصادی و اجتماعی و یا عیان‌کردنِ سیاست‌های حاکم بر زمان و مکانی خاص است. این نوع نقد را نباید با رویکرد کهنهٔ *بررسی زمینهٔ تاریخی آثار ادبی* اشتباه گرفت؛ زیرا هدف نظریهٔ بازتاب، رسیدن به بصیرتی واضح‌تر از یک جامعه است؛ زیرا آثار ادبی فهم کاملی از زندگی را نشان می‌دهند ... بازتاب‌گرایان، گسست و ازخودبیگانگی را که ماحصل سرمایه‌داری است، در آثار ادبی کشف می‌کنند (Dobie, 2011: 85-86).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

بنابراین آن‌ها برای رسیدن به فهم کاملی از زندگی انسان در جامعه، آثار ادبی را واسطهٔ ادراک خود قرار می‌دهند. در این رویکرد «وظیفهٔ منتقد ادبی گشایش سطح متن برای یافتن واقعیتِ دفن و سرکوب‌شده است؛ واقعیتی تاریخی که برآمده از نزاع تاریخی طبقات است» (Hawkins-Dady, 1996: 382). بازتاب‌گرایی بر آن است تا به مجموعه‌ای از میانجی‌های پیچیدهٔ میان تاریخ و متن ادبی توجه کند (Vide. Eagleton, 2006). درنهایت نباید آنچه را در متن بازتاب می‌یابد، تصویری کامل بدانیم، زیرا به نقل از پیر ماشری:

متن ادبی واقعیت را صرفاً به شکلی گزینشی[٢٧] و جانبدارانه بازتاب می‌دهد ... و این می‌تواند برای ما ماهیت آینه‌وار متن ادبی باشد. متن ادبی با تاریخ ارتباط دارد، اما تاریخ همچون ناخودآگاه [است]؛ همان‌طور که فرد نمی‌تواند دسترسی مستقیم به ناخودآگاه داشته باشد. [بدین‌ترتیب] شکاف‌ها و تناقض‌ها در متن، نوعی دسترسی غیر مستقیم به شکل‌گیری واقعیت تاریخی فراهم می‌کنند» (Macherey, 1978: 135).

اما پیش از هرچیز باید مرز میان نظریهٔ بازتاب و نظریه‌هایی که در تأیید رئالیسم سوسیالیستی تجویز شده‌اند را روشن کرد. ایگلتون می‌نویسد: «تولستوی از نگاه لنین، آینهٔ انقلاب ١٩٠٥م روسیه بود، اما اگر تولستوی آینهٔ این انقلاب باشد، باید گفت که این آینه با زاویه‌ای خاص در برابر واقعیت قرار گرفته است. درواقع مانند آینهٔ شکسته‌ای که تصاویر را گسسته نشان می‌دهد؛ بنابراین آنچه این آینه بازتاب نمی‌دهد، به اندازهٔ آنچه بازتاب می‌دهد، اهمیت دارد» (ایگلتون، ١٣٨٣: ٢٣). ازاین‌رو نظریهٔ بازتاب‌گرایی به‌جز بررسی رابطهٔ تاریخ و اثر، به روابط غیر قابل رؤیت تاریخ و اثر نیز نظر دارد. در این مقاله تمرکز بر کاراکترها و رفتار آن‌ها برحسب برخورداری‌شان از سرمایهٔ فرهنگی است؛ بنابراین رابطهٔ آن‌ها در بستری تاریخی مورد نظر قرار می‌گیرد. واضح است که هیچ‌کدام از این نویسندگان، به دلیل سانسور شدید در آن عصر، اشاره و یا اعتراض مستقیمی به نیکولای دوم و یا محمدرضا پهلوی ندارند؛ حتی مانند نویسندگان معاصر خود نیز تلاشی برای پنهان‌کردن

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

حرف‌شان در لایه‌های تمثیلی نمی‌کنند، اما با خلق کاراکترهایی که به دلیل برنامهٔ نوسازی از بالا گرفتار بحران هویّت هستند، در مسیر مخالف و در موضع انتقادی به نوسازی ایستاده‌اند.

۶-۳. شخصیت‌ها و زمینهٔ تاریخی‌شان در نمایش‌نامه‌های *باغ آلبالو* و *لبخند باشکوه آقای گیل*

نخستین شخصیت‌هایی که بررسی آن‌ها در این نمایش‌نامه اهمیت دارد، «علیقلی‌خان گیل»، مالک سابق و «لیوبوف آندریونا رانفسکایا»[۲۸]، صاحب باغ بزرگ آلبالو است. هر دو شخصیت اصلی این نمایش‌نامه برآمده از طبقهٔ اشراف زمین‌دار هستند. طبقهٔ اشراف در ایران و روسیه، زمینهٔ تاریخی، فرهنگی و اجتماعی متفاوتی دارند. اشراف روسیه با وجود استقلال‌شان از دولت و حکومت تزارها، پیوندی جدایی‌ناپذیر با آن‌ها داشتند؛ زیرا پادشاهان مختلف خاندان رومانف به اشکال گوناگونی از آن‌ها بهره‌برداری سیاسی می‌کردند و همین مسئله پیوند آن‌ها با حکومت را بیشتر می‌کرد. اشراف روسی از قانون آزادی‌سازی سرف‌ها، یعنی رعیت‌هایی که با زمین خرید و فروش می‌شدند (و در شخصیت فیرس[۲۹] در *باغ آلبالو* ترسیم شده)، دچار آسیب سیاسی شدید شدند و سرانجام با رشد صنعتی شتابان در عصر نیکولای دوم با مرگی زودرس به دوران زوال و نابودی خود رسیدند (نک. مک‌دانیل، ۱۳۸۸: ۲۱۱). با این حال مک‌دانیل (۱۳۸۸) تأکید می‌کند که دلایل زوال اشرافیّت روسی بسیار پیچیده است و در قرن بیستم تاریخ‌نگاران بسیاری سعی در تحلیل چگونگی زوال فرهنگی و اقتصادی آن‌ها داشته‌اند (نک. همان: ۲۱٤– ۲۱۵). یکی از مهم‌ترین دلایل زوال این طبقه در روسیه را باید در برنامه‌های نیکولای دوم پی گرفت که با صنعتی‌سازی دولت‌محور[۳۰] باعث تضعیف کشاورزی و از بین رفتن بخش مهمی از سرمایهٔ اقتصادی این طبقه شد. از این نظر پیامد صنعتی‌سازی در ایران و روسیه یکسان است؛ کارخانه‌دارشدن علیقلی‌خان گیل چیزی جز اشاره به افول کشاورزی در عصر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

صنعتی‌سازی نیست (نک. رادی، ۱۳۵۲الف). از سوی دیگر اشارهٔ فیرس به چرخهٔ چیدن، خشک‌کردن و فروش آلبالوهای باغ خانم لیوبوف و درآمد حاصل از آن، اشارهٔ مستقیمی به افول فروش محصولات کشاورزی در آن عصر است (نک. چخوف، ۱۳۸۱: ٤٤٠). در توصیف رابطهٔ نوسازی و نمایش‌نامهٔ *باغ آلبالو*، در اغلب منابع و تحلیل‌ها به این جملهٔ کلیدی دونالد ریفیلد[۳۱]، مورخ و نظریه‌پرداز ادبیات روسیه، اشاره شده است: «باغی که می‌توانست جهان را پر از آلبالوهایش بکند، اما حالا دیگر توانایی حفاظت از صاحبانش را هم ندارد. آن‌ها نماد روسیهٔ پیر هستند که ویرانی سازمان‌یافته‌اش صرفاً جایگزینی برای نابودی آشفته‌اش است» (Rayfield, 1999: 248-249). منظور ریفیلد از «ویرانی سازمان‌یافته» طرح لوپاخین (تاجر نوکیسه در *باغ آلبالو*) برای قطعه‌قطعه‌کردن باغ و ویلاسازی برای طبقهٔ متوسطِ شهرنشین جدیدی است که با صنعتی‌شدن روسیه شکل می‌گیرد؛ طبقه‌ای که نیاز به مکان‌های تفریحی خارج از شهر دارند[۳۲].

از این‌رو باید گفت که نمایش‌نامهٔ چخوف حاصل مشاهدهٔ دقیق او از شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی روسیه آن زمان است؛ طوری‌که حتی گاهی مورخان تاریخ روسیه نیز برای فهم آن دوران به آثار او ارجاع می‌دهند. از این مورخان، یکی شیلا فیتزپاتریک[۳۳] است که نمایش‌نامهٔ «باغ آلبالو» را نمونهٔ خوبی برای بررسی بحران هویّت اجتماعی در روسیه می‌داند (Vide. Fitzpatrick, 1982: 16). او شخصیت شارلوتا ایوانونا[۳٤]، معلم بچه‌های لیوبوف را تجسّم عینی بحران هویّت می‌داند؛ شارلوتا هیچ‌گونه اوراق هویّتی مانند شناسنامه ندارد، حتی نمی‌داند چند سال دارد، اطلاعاتش دربارهٔ پدر و مادرش بسیار کم است. به‌عنوان یک نمایشگر دوره‌گرد سفر می‌کرده و حالا خود را معلم سرخانه می‌داند، اما در طول نمایش‌نامه هیچ‌گاه او را در حال تدریس نمی‌بینیم (Vide. Fitzpatrick, 1982: 157).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

کاراکترهای «باغ آلبالو» از سه نسل هستند. لیوبوف، گایِف[۳۵] و پیشچیک[۳۶] هر سه از طبقهٔ اشراف و متعلق به دورانی هستند که هنوز اشراف روسی صاحب اعتبار بودند، فیرس هم که روزگاری سرف بوده، پیشخدمت آن‌ها و از همان نسل است. بقیهٔ کاراکترها مانند لوپاخین[۳۷]، واریا،[۳۸] آنیا[۳۹]، ترُفیموف[۴۰] و... پس از قانون آزادی سرف‌ها به دنیا آمده‌اند (Whyman, 2010: 149). زمینهٔ زیست کاراکترهای «باغ آلبالو» در بستر تاریخ، دورانی طولانی را دربرمی‌گیرد؛ یعنی تصویری از زندگی مردم روسیه از ۱۸۶۱ تا ۱۹۰۵م و پیش از سرنگونی آخرین تزار از خاندان رومانف، یعنی از قانون آزادی سرف‌ها در عصر الکساندر دوم تا یک سال پیش از انقلاب روسیه در سال ۱۹۰۵ که نیکولای دوم را ناچار به پذیرش پادشاهی مشروطه می‌کند و با این قانون تا سال ۱۹۱۷ در قدرت می‌ماند. این دوران برای اشراف روسی دوران افول است؛ زیرا آن‌ها آرام‌آرام به دلیل افت محصولات کشاورزی ملک خود را ترک می‌کنند و با قانون سخت‌گیرانهٔ مالیات توسط نیکولای دوم مقروض شده، زمین‌هایشان حراج می‌شود (Vide. Braun, 2000: 112-133). اما زمینهٔ زیست کاراکترهای نمایش‌نامهٔ «لبخند باشکوه آقای گیل» در بستر تاریخ، دوران کوتاه‌تری است؛ یعنی حدود یک‌دهه پس از اصلاحات ارضی، بازتاب این دوران کوتاه در نمایش‌نامهٔ رادی، با برنامهٔ نوسازی دیرهنگام ایران کاملاً سازگار است؛ زیرا ایران بسیار دیرتر از ژاپن، ترکیه و روسیه وارد عصر صنعتی‌سازی شد. اما مسائل اساسی در تطبیق این تاریخ نیست، بلکه در این است که اصلاحات ارضی چگونه برای کاراکترهای مالک در این دو نمایش‌نامه مسئله‌ساز می‌شود.

برای جلوگیری از اطناب کلام در جدول یک، فهرستی از شباهت‌های علیقلی‌خان و لیوبوف را می‌بینیم. مسلماً تفاوت‌های آن‌ها بیشتر از این جدول مختصر است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

جدول ١. شباهت‌های علیقلی‌خان گیل و لیوبوف

شباهت‌های «علیقلی‌خان گیل» و «لیوبوف آندریونا رانفسکایا»	مالک غایب هستند و دور از املاکشان زندگی می‌کنند.
	گاهی اوقات موسیقی گوش می‌کنند و کتاب می‌خوانند.
	دارای عواطف انسانی هستند و تصویری متفاوت از کلیشهٔ ارباب خشن و بی‌رحم را نشان می‌دهند.
	بعد از تغییر قوانین مالکیت زمین، برخی از رعیت‌ها و زارعانی را که سرزمین‌شان کار می‌کردند، به‌عنوان نوکر، کلفت و آشپز به خدمت گرفته‌اند.
	با طبقهٔ تحصیلکردهٔ عصر خود اختلاف نظرهای بسیار دارند؛ حال چه به‌عنوان دوست و چه به‌عنوان فرزندشان.
	علاقهٔ بسیاری به اشیایی دارند که به گذشتهٔ آن‌ها مربوط است.
	وابستگی آن‌ها به محیط، آب‌وهوا و جغرافیای ملک‌شان، حسی است و تأکیدی بر جنبه‌های اقتصادی املاک تحت نظرشان ندارند.

در توضیح جدول یک، نخست باید به تشریح طبقهٔ «مالکان بزرگ» و سپس به «مالکان غایب» پرداخت، در ساختار طبقاتی ایران و روسیه پس از خاندان رومانف و پهلوی که خودشان بزرگ‌ترین مالکان هستند، طبقهٔ اشراف قرار می‌گیرند که املاک تحت مالکیتشان به‌مراتب کمتر از خاندان سلطنتی است. مالکان بزرگ ایران حداقل یک روستا و برخی بیش از یک روستا را در تحت مالکیت خود داشتند (نک. هوگلاند، ١٣٨١: ٣٠-٣١). در میان مالکان بزرگ، عده‌ای «مالک غایب» بودند؛ یعنی مالکانی که در محل روستای تحت مالکیتشان زندگی نمی‌کردند (نک. لمتون، ١٣٦٩: ٤٧٨). به این اعتبار، لیوبوف و علیقلی‌خان هر دو مالک غایب هستند؛ علیقلی‌خان گیل در نیاوران زندگی می‌کند و لیوبوف در پاریس. هر دو دارای سرمایهٔ فرهنگی اندکی هستند. علاقهٔ به موسیقی و کتاب مهم‌ترین بُعد این سرمایهٔ فرهنگی است که در این دو نمایش‌نامه اشارات مختصری به آن شده. این ویژگی مهم مالکان غایب بود که در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

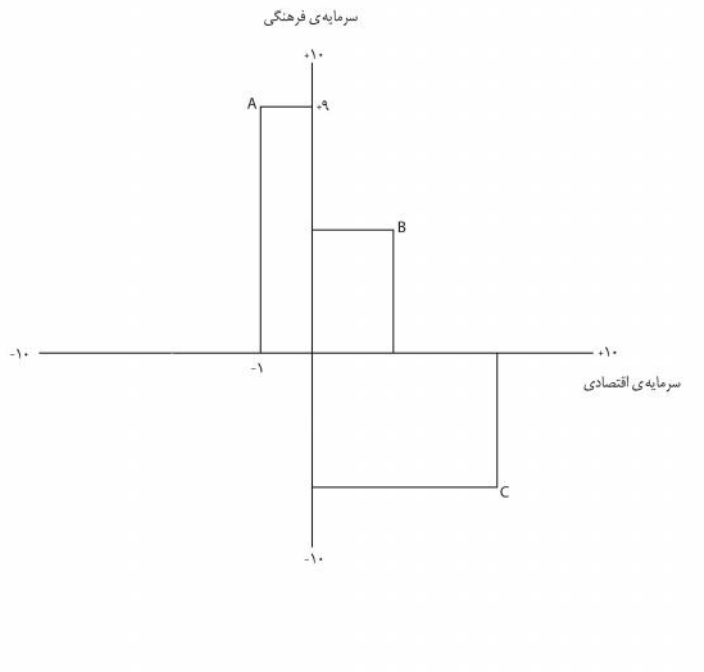
شهر و یا خارج از کشور زندگی می‌کردند و به همین دلیل مراودهٔ کمتری با زارع، رعیت و کشاورزان داشتند (نک. همان: ٤٧٨-٤٧٩). ازاین‌رو سلایق و علایق آن‌ها به قشر شهرنشین نزدیک می‌شد. تصویری که چخوف و رادی از این طبقه و رابطهٔ آن‌ها با زیردستانشان ترسیم می‌کنند، در ادبیات هر دو کشور امری بدیع است. به همین دلیل آن خلق‌وخوی خشن بی‌رحمانه‌ای که از ارباب در برخی از آثار ادبی ایران و روسیه می‌بینیم، در این اثر وجود ندارد. هر دو مالک و یا همان ارباب، دارای عواطف انسانی هستند. اشارات عاشقانهٔ آن‌ها به همسران‌شان عاطفی‌ترین واکنش‌شان در نمایش‌نامه است. اما مسئله این است که هر دو از این تغییرات اجتماعی رنج می‌کشند، اما مسئله‌شان را نه در مسائل عینی که در مسائل ذهنی جست‌وجو می‌کنند. اعتبار آن‌ها دیگر به ملکشان نیست، بلکه برای هر دو مجموعهٔ اشیای باقی‌مانده از گذشته است. گنجهٔ کتاب برای لیوبوف و صندوقچه برای علیقلی‌خان، عینیّت مهم‌ترین میراث ازدست‌رفتهٔ این طبقهٔ بحران‌زده است.

سرمایهٔ اقتصادی و سرمایهٔ فرهنگی آن‌چنان‌که بوردیو می‌گوید دو قطب رودررو هستند؛ برخورداری از سرمایهٔ اقتصادی و فرهنگی، قدرت فرد در جامعه را افزایش می‌دهد. طبق شکل سه می‌توان گفت که در رویارویی این دو قطبِ متضاد یک‌جا اقتصاد غالب است و جای دیگر فرهنگ. محور اقتصاد، افقی و محور فرهنگ، عمودی است (نک. گرنفل، ١٣٨٩: ١٣٢). هر اندازه سرمایهٔ فرهنگی بیشتر باشد، سرمایهٔ اقتصادی کاراکترها کمتر است؛ به‌عنوان نمونه، ترفیمف که در نمایش‌نامهٔ «باغ آلبالو» به او «دانشجوی ابدی» می‌گویند، تجسّم توزیع نابرابر سرمایهٔ اقتصادی و سرمایهٔ فرهنگی است. او همیشه بی‌پول است و لباس‌های کهنه می‌پوشد، ولی بسیار کتاب می‌خواند. همچنین لوپاخین، تاجری تازه به دوران رسیده با سرمایهٔ فرهنگی اندک است که کتاب می‌خواند، اما معنای آن را نمی‌فهمد و زود خوابش می‌گیرد! (نک. چخوف، ١٣٨١: ٤٣٠). نسبت توزیع سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ اقتصادی را می‌توان با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

نمودار دو توضیح داد که مُلهم از نمودار *توزیع سرمایه* نزد بوردیو و بهره‌گیری از آن در رویکردی جامعه‌شناسانه به این دو اثر است.



نمودار ۲. توزیع سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ اقتصادی کاراکترهای نمایش‌نامه

به‌طور کل، لیوبوف و گیل دارای سرمایهٔ فرهنگی اندکی هستند و هنگامی‌که برخورداری‌شان از سرمایهٔ فرهنگی را با نمایندگان نسل جدید در نمایش‌نامه قیاس کنیم، تفاوت‌شان آشکارتر می‌شود. با این حال توزیع سرمایهٔ فرهنگی در میان فرزندان گیل نیز یکسان نیست؛ علیقلی‌خان یک ملّاک است، «نورالدین» پسرش، بازرگان و «داود» پسر دیگرش، یک شکارچی تفنّنی و بی‌کار است. هر سه کاراکتر فاقد تحصیلات عالیه هستند. اما در عوض «فروغ‌الزمان» و «فخری اعظم» دختران

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

علیقلی‌خان، دارای تحصیلات عالیه هستند. فخری اعظم و شوهر او که به نحو معناداری نامش «تجدّد» است، پزشکان زیبایی و جراحی پلاستیک هستند. فروغ‌الزمان، روانکاو، استاد دانشگاه و فارغ‌التحصیل دانشگاه هاروارد است. با توجه به شکل سه، می‌توان گفت که نورالدین گیل به دلیل تأسیس کارخانه و تجارت برنج در نقطهٔ C قرار دارد. درواقع از لحاظ سرمایهٔ فرهنگی به منفیِ ۱۰ نزدیک است، اما از لحاظ سرمایهٔ اقتصادی، به مثبتِ ۱۰. اما سرمایهٔ او به اندازهٔ سرمایهٔ پدرش، علیقلی‌خان نیست. اما در پایان نمایش‌نامه او شخصیتی کامیاب است؛ زیرا برای حفظ وضع موجود تلاش کرده است و وضع موجود نزد او، حفظ سرمایهٔ اقتصادی پدرش است؛ به همین دلیل گیل اجرای وصیت‌نامه را به عهده او می‌گذارد. جمشید، پسر دیگر علیقلی‌خان، دکترای فلسفه از دانشگاه سوربن فرانسه دارد و مهرانگیز، تحصیل‌کردهٔ نقاشی در ایتالیا و هنرمند نوگرا است. جمشید به صادق هدایت علاقه دارد و مهرانگیز مدام اشعار فروغ فرخزاد را از بَر می‌خواند و برای تماشای تئاتر به «کارگاه نمایش» و برای دیدن نقاشی به گالری «بورگز» می‌رود (نک. رادی، ۱۳۵۲الف: ۹۷–۹۸)؛ گاهی هم جمشید مهرانگیز را در گالری‌گردی همراهی می‌کند. مهرانگیز و جمشید در نقطهٔ A قرار دارند. آن‌ها به لحاظ اقتصادی کاملاً به پدرشان وابسته هستند، اما جدیدین محصولات فرهنگی را مصرف می‌کنند. خلاصه این‌که جمشید و مهرانگیز در فضاهایی رفت‌وآمد دارند که در آن زمان به اجرای تئاترهای آوانگارد و به نمایش گذاشتن نقاشی نوگرا مشهور بوده‌اند. بنابراین آن‌ها از نظر سرمایهٔ اقتصادی به منفی ۱۰ ولی به لحاظ سرمایهٔ فرهنگی به مثبت ۱۰ نزدیک هستند. دقیقاً برعکس نورالدین و داود که در نمایش‌نامه، مصرف‌کنندهٔ هیچ نوع از کالاهای فرهنگی موجود نیستند. آن‌ها به دلیل فقدان رابطه با دوران فرهنگ غالب عصر خود، میراث‌بران و میراث‌خواران گیل و گذشتهٔ خانوادگی‌شان هستند؛ همان‌طور که نورالدین وصیت‌نامه را اجرا می‌کند و باید تجارت برنج را که از پدرش ارث برده، ادامه دهد و همان‌طور که داود شیفتهٔ صندوق یادگارهای خاندانش است. آن‌ها با قطع وابستگی‌شان به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

جهان جدید، حافظان وضعیتی هستند که باید پس از مرگ گیل و به سفارش و وصیت او به هر قیمت حفظ شود.

فروغ‌الزمان و فخری اعظم به دلیل شغل‌شان و تحصیلاتشان دارای سرمایهٔ فرهنگی هستند، اما نه به اندازهٔ مهرانگیز و جمشید. آن‌ها با استفاده از تحصیلاتشان درآمد کافی به دست می‌آورند، اما نه به اندازهٔ نورالدین که تاجر برنج و کارخانه‌دار است. بنابراین از حیث سرمایهٔ اقتصادی در حد وسط نورالدین و از حیث سرمایهٔ فرهنگی در حد وسط مهرانگیز و جمشید قرار می‌گیرند؛ یعنی در نقطهٔ B در شکل سه. جالب این‌که نورالدین، فروغ‌الزمان و فخری اعظم در برابر پیامدهای نوسازی کمترین انعطاف را دارند، اما مهرانگیز و جمشید با وجود بحران‌های هویّت و بحران‌های روحی بیش از دیگر کاراکترها برای تطبیق با پیامدهای نوسازی تلاش می‌کنند. جمشید و مهرانگیز هیچ بهره‌ای از سرمایهٔ اقتصادی علیقلی‌خان ندارند؛ آن‌ها با درآمدی که از پدرشان می‌رسد، زندگی کرده و شغل مشخصی ندارند. اما فخری اعظم، فروغ‌الزمان و نورالدین هر سه درآمد شخصی دارند، یعنی به لحاظ اقتصادی مستقل هستند. بنابراین در این نمایش‌نامه هرچه سرمایهٔ فرهنگی فرد بیشتر باشد، وابستگی اقتصادی او بیشتر است. بحران هویّت در شخصیت جمشید و مهرانگیز به یک معنا بازتابی از سیاست فرهنگی آن عصر است که در برنامه‌های عمرانی چهارم (١٣٤٧-١٣٥١ه.ش) و پنجم (١٣٥٢-١٣٥٦ه.ش) بخشی از درآمدهای عمومی کشور که با نفت تأمین می‌شد، به حمایت اقتصادی گسترده از آثار هنری اختصاص یافت. این مسئله به خودی خود نشان‌دهندهٔ وابستگی اقتصادی هنر مدرن و هنر آوانگارد ایرانِ آن عصر به درآمدهای نفتی است و بیش از هر کسی در کاراکتر بحران‌زدهٔ مهرانگیز مشهود است[٤١].

شخصیت‌های مهرانگیز و جمشید افسرده‌ترین و سردرگم‌ترین کاراکترهای نمایش هستند. جمشید شخصیتی متناقض دارد، مهرانگیز نیز کلبی‌مسلک و متوهّم است. در اینجا به‌خوبی می‌بینیم که نوسازی چگونه به تفاوت و تمایز میان افراد یک

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

خانواده می‌انجامد و افزایش سرمایهٔ فرهنگی را با فقدان استقلال اقتصادی پیوند می‌زند. به همین دلیل عمیق‌ترین رابطهٔ عاطفی میان جمشید و مهرانگیز است؛ زیرا هر دو بدون سرمایهٔ اقتصادی پدرشان فاقد هرگونه استقلال هستند؛ این درحالی‌ست که فخری اعظم و فروغ‌الزمان با تحصیلات عالیهٔ خود، یکی به‌عنوان استاد دانشگاه و دیگری به‌عنوان پزشک متخصص جراحی پلاستیک، به شکلی مستقل، از راه تدریس و طبابت، به سرمایهٔ اقتصادی نیز دست می‌یابند. ازاین‌رو «لبخند باشکوه آقای گیل» ظهور طبقهٔ جدیدی را نشان می‌دهد که قدرت اجتماعی‌اش تنها برآمدی از دارایی‌های اقتصادی‌اش نیست، بلکه با سرمایهٔ فرهنگی خود سعی در رسیدن به منزلت اجتماعی دارد. از سوی دیگر روشنفکرانی را می‌بینیم که فاقد هر نوع استقلال مالی و سرمایهٔ اقتصادی هستند، اما به هیچ‌کدام از ارزش‌های طبقه‌ای که رفاه مالی آن‌ها را تأمین کرده، وابستگی ندارند. بنابراین این کاراکترها را باید پیامد ظهور هویّت‌های جدید اجتماعی بدانیم که در اثر نوسازی پدید آمده‌اند. هر دو آن‌ها در نقش مصرف‌کننده محصولات فرهنگی نظیر کتاب، موسیقی، نقاشی و... ظاهر می‌شوند. نوسازی و مصرف‌گرایی دو روی یک سکه هستند که به‌خوبی با شخصیت ساکن جمشید و مهرانگیز تصویر شده است. اگر بخواهیم معادل‌هایی برای این شخصیت‌ها در نمایش‌نامه چخوف پیدا کنیم، ترفیموف شبیه به جمشید است، هر دوی آن‌ها فاصلهٔ طبقاتی میان رعیت و ارباب را نادیده می‌گیرند و از این نظر مرزهای سلب طبقات اجتماعی را نادیده می‌گیرند. هر دو معلم هستند؛ اما در نوعی بی‌عملی گرفتارند و هیچ شاگردی ندارند. به همین دلیل باید گفت که تغییر قوانین مالکیت زمین در جهان هر دو نمایش‌نامه موجب شده تا قشری بی‌عمل و ناتوان از ایجاد تحول و در عین حال بدبین و ناامید شکل بگیرد. بحران هویّت در ترفیمف و جمشید از آنجا شکل می‌گیرند که یکی مانند ترفیموف، دانشجوی ابدی است و یکی مانند جمشید، فارغ‌التحصیلی که همیشه در فکر این است که برود در روستایی و مشغول تدریس به بچه‌های روستا شود، اما هرگز این کار را نمی‌کند. هر دو شخصیت با نوسازی از بالا مشکل دارند و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

نمی‌توانند خود را با تحولات آن وفق دهند. به همین دلیل آن‌ها در برابر میراث گذشتگان قرار می‌گیرند که نورالدین و داود نمایندگان آن هستند. ترفیموف، جمشید، آنیا و مهرانگیز هر سه مخّل نظمی هستند که از گذشته می‌آید. در هر دو نمایش‌نامه، تأکید بر این مسئله با اشارتی مختصر به نفی برخی مسائل اخلاقی همراه است. رابطهٔ پنهانی آنیا و ترفیموف و خوشگذارنی مهرانگیز و طراحی او از مدل برهنهٔ مستخدم خانه، اشاراتی گذرا به برگذشتن نسل جدید از اصول اخلاقی گذشته است. به همین دلیل باید گفت آن‌ها ضمن بی‌عملی و استیصال، حاضر به پذیرش وضع موجود نیستند و از این نظر تغییر را حتی بدون چشم‌اندازی برای آینده‌شان، با سهولت بیشتری پذیرا خواهند بود.

این موارد به‌روشنی بازتاب پیامدهای نوسازی در کشورهایی است که مردم آن به دلیل حکومت‌های خودکامه، توانایی دخالت در تعیین سرنوشت خود را ندارند، به همین دلیل به نوعی انفعال می‌رسند، طوری که دیگر به سرمایهٔ فرهنگی خودشان هم فخر نمی‌فروشند و به همه‌چیز بدبین می‌شوند. از سوی دیگر در نمایش‌نامهٔ «باغ آلبالو» همهٔ کاراکترها متناقض هستند؛ مثلاً ترفیمف نیز ژست انقلابی‌گری دارد، اما هیچ راه حل عملی برای رهایی از مخمصه پیشنهاد نمی‌دهد (Vide. Whyman, 2010: 159). از این نظر او بسیار شبیه به جمشید است. «باغ آلبالو» پر از نشانه‌های تزلزل در هویّت اجتماعی است:

کاراکترها سعی می‌کنند با توهین به یکدیگر به موقعیت برتر دست پیدا کنند ... مثلاً گایف به لوپاخین می‌گوید: بچهٔ ناقص‌الخلقه، یا مدام به دیگران می‌گوید که بوی بد ماهی می‌دهید ... یا لیوبوف می‌گوید: رومیزی‌های رستورانی که برای شام رفته‌اند، بوی صابون می‌داد (Whyman, 2010: 158).

هویّت‌های اجتماعی جدید در هر دو نمایش‌نامه، در وضعیتی معلّق هستند که نه می‌توانند به ارزش‌های اشرافی رو به زوال تکیه کنند و نه راهی برای آینده می‌بینند. باز باید بر این نکته تأکید کرد که این دو اثر پیش از وقوع انقلاب نوشته شده‌اند، به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

همین دلیل هنوز با انقلاب به‌عنوان یک وضعیت اجتماعی عینی روبه‌رو نشده‌اند. گئورگ لوکاچ در اشاره‌ای به «باغ آلبالو» می‌نویسد:

چخوف نزاع میان مقاصد ذهنی کاراکترهایش و موقعیت عینی آن‌ها را در برابر هم قرار داده و به وضعیتی دراماتیک دست می‌یابد... مخاطبان از یک‌سو می‌توانند با احساسات کاراکترها همدلی داشته باشند و به همان اندازه نیز مجبورند که حس شدیدی از نزاع تراژیک، کمدی‌تراژیک و یا کُمیک را بین احساسات ذهنی و نوعی نظم اجتماعی عینی تجربه کنند (Braun, 2000:111).

فارغ از همهٔ بحث‌ها و جدل‌هایی که دربارهٔ ژانر نمایش‌نامهٔ چخوف هست، باید گفت که وضعیت متضاد ذهنی و عینی ممکن است در نمایش‌نامه‌ای مانند «باغ آلبالو» به وضعیتی کُمیک برسد و در نمایشنامه‌ای مانند «لبخند باشکوه آقای گیل» وضعیتی تراژیک برای کاراکتری مثل جمشید ایجاد کند. در هر حال بحران هویّت برآمده از همین تضاد میان مقاصد ذهنی و شرایط عینی جامعه است. به بیانی دیگر، شرایط عینی همان موج شتابان نوسازی از بالا در هر دو کشور است، اما شرایط ذهنی کاراکترها آمادگی هماهنگی با این تحولات را ندارد، به همین دلیل دچار نوعی انفعال و بحران اخلاقی، فرهنگی، اقتصادی و هویّتی می‌شوند. به همین دلیل همهٔ کاراکترهای این دو نمایش‌نامه در وضعیت هویّتی معلّق باقی خواهند ماند.

هارولد بلوم می‌گوید که با این دیدگاه فرانسیس فرگوسن[۴۲] موافق است که «باغ آلبالو» را «یک شعر- تئاتر[۴۳] دربارهٔ رنجِ تغییر» می‌داند (Bloom, 2009: 6)، هرچند او مخالف بررسی این نمایش‌نامه از منظر اجتماعی، تاریخی و سیاسی است؛ زیرا بر این باور است که با این نوع تحلیل‌ها از ارزش اثر کاسته می‌شود (Vide. Ibid)، با این حال می‌توان دیدگاه او را به پیوند میان شرایط اجتماعی و سیاسی به نقطهٔ تازه‌ای رساند. این رویکرد شاعرانه به وضعیتی اسفناک برای طبقهٔ اشراف در هر دو نمایش‌نامه قابل پیگیری است. درواقع لیوبوف و علیقلی‌خان هر دو نسبت به گذشتهٔ باشکوه اشرافی خود حسی شاعرانه دارند؛ اما این شاعرانگی به‌نوعی بیانگر احساس

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

دوگانه به تغییر است. آن‌ها در برابر تغییر، انعطاف‌ناپذیر هستند؛ اما هیچ‌کدام توانایی مقابله با تغییر را ندارند.

۴. نتیجه‌گیری

تاکنون مورخان و نظریه‌پردازان بسیاری با زاویهٔ دیدهای گوناگون به مسئلهٔ حکومت‌های خودکامه، نوسازی از بالا و بحران هویّت در ایران و روسیه پرداخته‌اند. اما آنچه این دو نمایش‌نامه را یک گام جلوتر از سایر آثار علمی در حوزهٔ علوم انسانی قرار می‌دهد، بازتاب احساسات، عواطف و جزئیات رفتاری شخصیت‌هایی است که در کوران تغییرات اجتماعی و سیاسی زیسته‌اند. این دو اثر به‌وضوح دستاوردهایی را که خاندان حکومت‌گر رومانف در روسیه و خاندان پهلوی در ایران به آن می‌بالیدند، مورد نقد و موشکافی قرار می‌دهند. مسلم است که سانسور شدید، فرصت موضع‌گیری صریح نویسندگان در مقابل حکومت‌های خودکامه را از نویسندگان سلب کرده، اما هر دو نویسنده با تأکید بر شخصیت‌های ناکام، بحران‌زده و سردرگمِ آثارشان، تأثیر زیستن در چنین عصری را در جزئی‌ترین رفتارها و احساسات جامعه بازتاب می‌دهند. این دو اثر نشان می‌دهند که توزیع نابرابر انواع گوناگون سرمایه چگونه در تلاش برای تطبیق جامعه با دگرگونی‌های حاصل از نوسازی مؤثر است. شخصیت‌های این دو نمایش‌نامه، بازنمایی زندگی افراد جامعه‌ای در آستانهٔ انقلاب است. سکون و ناتوانی کاراکترها در تغییر شرایطی که در آن گرفتار شده‌اند، به‌خوبی نشان می‌دهد که هرچه سرمایهٔ فرهنگی بیشتر باشد، خودآگاهی نسبت به بحران هویّت نیز بیشتر است، به همین دلیل کاراکترهایی که بیشترین سرمایهٔ فرهنگی را دارند، به اصول زندگی اشرافی وفادار نیستند و به همین دلیل با جداشدن از خاستگاه طبقاتی خود دچار بحران هویّت می‌شوند و در برابر وضع موجود و اصول اخلاقی اشرافیّت می‌ایستند. ترفیموف و آنیا در نمایش‌نامهٔ چخوف و مهرانگیز و جمشید در نمایش‌نامهٔ رادی، نمایندگان نسلی هستند که به

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

ارزش‌های اشرافیّت وفادار نمی‌مانند و وضع موجود را هم نمی‌پذیرند. در مقابل این‌ها کاراکترهایی مانند دارای سرمایهٔ فرهنگی اندک و سرمایهٔ اقتصادی زیاد هستند که تمایل شدیدی به حفظ وضع موجود و احیای ارزش‌های اشرافیّت دارند، شخصیت داود و نورالدین در «لبخند باشکوه آقای گیل» صحّه‌ای بر این مدعاست. به همین دلیل می‌توانیم کاراکترهایی را که در پی تغییر وضع موجود هستند، آنتی‌تز برنامهٔ نوسازی از بالا بدانیم که درنهایت به سنتزِ فروپاشی خاندان پهلوی در ایران و خاندان رومانف در روسیه می‌انجامد. اما آنچه در این میان اهمیت دارد، رابطهٔ زمینهٔ تاریخی و زیست این کاراکترها در جهان نمایش‌نامه است. در این دو نمایشنامه با روایتی از تاریخ نوسازی مواجه هستیم که مبنای آن احساسات، رفتارها و منویّات انسانی کاراکترهاست. از این نظر باید گفت آثاری از این دست، امکان بررسی انسانی‌ترین واکنش‌ها را به شرایط عینی اجتماعی فراهم می‌کنند. همان‌طورکه لوکاچ گفته، تقابل ذهنیّت و شرایط عینی اجتماعی بُعد تازه‌ای از زیستن در عصر حکومت‌های خودکامه را عیان می‌کند. تغییر و اصلاح قوانین مالکیت زمین در ایران و روسیه که مهم‌ترین نقطهٔ اشتراک این دو نمایش‌نامه هستند، به‌مثابه شرایطی عینی، دقیقاً در تقابل با منویّات شخصیت‌های این دو اثر قرار می‌گیرند. بر این مبنا، با شکافتن پوستهٔ این دو نمایش‌نامه بخشی از ناگفته‌های تاریخ آشکار می‌شود که نشان‌دهنده یا گویای تقابل احساسات بشری و دگرگونی‌های سیاسی است.

۵. پی‌نوشت‌ها

1. Nicolas II
2. identity crisis
3. Anton Chekhov
4. modernization from above
5. westernization
6.individual autonomy
7. individualism

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

۸. خودکامگی یا autocracy در متن این مقاله، برآمده از معنایی است که کاتوزیان برای آن قائل شده است. او میان اصطلاح‌های رایج absolutism و despotism تفاوت قائل شده و معادل فارسی آن‌ها را «حکومت مطلقه» می‌داند که بین سده‌های شانزدهم تا بیستم در غرب به وجود آمد. او استبداد را به معنای حکومت خودکامه می‌داند، نه حکومت مطلقه؛ زیرا حکومت مطلقه مبتنی بر چهارچوبی قانونی است، اما خودکامگی، فردی و فاقد چهارچوب قانونی بوده است (نک. کاتوزیان، ۱۳۸۰: ٢٤).

9. indigenous

10. Romanov Dynasty

۱۱. «نوسازی» معادل فارسی modernization است که در بسیاری از منابع فارسی آن را به تلفظ فرانسه‌اش، «مدرنیزاسیون» می‌نویسند. اما واژهٔ ترکیبیِ فارسی/ انگلیسی «مدرن‌سازی» که به‌ندرت مورد استفاده قرار گرفته، گویاتر از «نوسازی» است. در این مقاله به دلیل احتمال آشنایی پیشینی خواننده با معادلِ مرسوم «نوسازی» به‌عنوان معادل فارسی «مدرنیزاسیون»، ملاک را همان معادل فارسی قرار دادیم.

12. reflectionism
13. Pierre Bourdieu
14. authoritarian modernization
15. process
16. project
17. Raymond Williams
18. thesis
19. antithesis
20. synthesis
21. authoritarian
22. capital
23. cultural capital
24. symbolic capital
25. self-expression
26. modern personality
27. Erik Erikson
28. case study
29. Ranevskaya
30. partial
31. Lubov Andreyevna Ranevskaya
32. Firs
33. state-driven industrialization
34. Donald Rayfield

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

۳۵. «جمعیت روسیه تا سال ۱۹۰٤م به ۱۲۸ میلیون رسیده، با رشد جمعیت شهرنشین ساخت‌وساز خانه‌های ییلاقی دور از شهرها برای گذران تعطیلات شهرنشین‌ها شروع می‌شود. حتی خود چخوف هم در این مناطق خانه‌های ییلاقی داشت؛ یکی در اتکا و یکی هم در یالتا» (Vide. Whyman, 2010: 148). چخوف در سال ۱۸۹۲م ملکی را در جنوب مسکو می‌خرد و شش سال از عمرش را صرف نگهداری از آن می‌کند، او در این ایام از نزدیک شاهد زوال چندین خانوادهٔ بزرگ اشرافی است؛ به زعم چخوف اشراف با بی‌مسئولیتی زمین‌هایشان را رها کرده‌اند (Vide. Braun, 2000: 112-113).

36. Sheila Fitzpatrick
37. Charlotta Ivanova
38. Gayev
39. Pichtchik
4o. Lopakhin
41. Varia
42. Ania
43. Trofimov

٤٤. رادی در یکی از مصاحبه‌هایش، حمایت دولت از تئاترهای مدرن آن عصر را حمایت از «تئاتر فرم» در مقابل «تئاتر محتوایی» نامیده است (نک. مظفری ساوجی، ۱۳۸۸، ۲۰٤-۲۰۵). با این تقابل که رادی ترسیم می‌کند، قطعاً خودش به تئاتر محتوایی و کارگاه نمایش به تئاتر فرم تعلق دارد.

٤٥. فرانسیس فرگوسن (۱۹۰٤- ۱۹۸٦م)، دانش‌آموختهٔ آکسفورد، منتقد ادبی و نویسندهٔ کتاب *ایده‌ای برای تئاتر* است. شهرت او بیشتر به سبب ترجمه و نگارش شرح بر آثار ارسطو است.

46. Theater-Poem

۶. منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۸). ***تاریخ ایران مدرن***. ترجمهٔ ابراهیم فتاحی. تهران: نشر نی.
- اتابکی، تورج (۱۳۸۷). ***تجدّد آمرانه: جامعه و دولت در عصر رضاشاه***. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۳). ***مارکسیسم و نقد ادبی***. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: دیگر.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

- چخوف، آنتوان (۱۳۸۱). ***مجموعهٔ آثار چخوف: نمایش‌نامه‌ها***. ج ۷. تهران: توس.
- رادی، اکبر (۱۳۵۲الف). ***دستی از دور***. تهران: نشر امید.
- -------- (۱۳۵۲ب). ***لبخند باشکوه آقای گیل***. تهران: کتاب زمان.
- -------- (۱۳۷۹). *مکالمات*.تهران: ویستار.
- --------- (۱۳۹۰). ***روی صحنهٔ آبی؛ دههٔ پنجاه***. ج ۲. تهران: قطره.
- سوداگر، محمدرضا (۱۳٦۹). ***رشد روابط سرمایه‌داری در ایران: مرحلهٔ گسترش ۱۳۴۲-۱۳۵۷***. تهران: شعلهٔ اندیشه.
- طالبی، فرامرز (۱۳۸۹). ***شناخت‌نامهٔ رادی***. تهران: قطره.
- کاتوزیان، همایون (۱۳۸۰). ***تضاد دولت و ملت: نظریهٔ تاریخ و سیاست در ایران***. ترجمهٔ علیرضا طیّب. تهران: نشر نی.
- گرنفل، مایکل (۱۳۸۹). ***مفاهیم کلیدی پیر بوردیو***. ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی. تهران: نشر افکار.
- لمتون، ا. ک. س (۱۳٦۹). ***مالک و زارع در ایران***. ترجمهٔ منوچهر امیری. چ ۳. تهران: علمی و فرهنگی.
- مظفری‌ساوجی، مهدی (۱۳۸۸). ***پشت صحنهٔ آبی: گفت‌وگو با اکبر رادی***. تهران: مروارید.
- مک‌دانیل، تیم (۱۳۸۸). ***خودکامگی، نوسازی و انقلاب در ایران و روسیه***. ترجمهٔ پرویز دلیرپور. تهران: سبزان.
- میرسپاسی، علی (۱۳۸٤). ***تأملی در مدرنیتهٔ ایرانی: بحثی دربارهٔ گفتمان‌های روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در ایران***. تهران: طرح نو.
- هوگلاند، اریک ج (۱۳۸۱). ***زمین و انقلاب در ایران: ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰***. تهران: شیرازه.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

- Atabaki, Touraj (2008). ***From multilingual empire to contested modern state***. In H. Katouzian, & H. Shahidi, *Iran in the 21st Century: Politics, economics and conflict* (pp. 41 - 62). NY: Routledge.
- Barker, Chris (2004). ***The SAGE Dictionary of Cultural Studies***. London: SAGE Publications.
- Bennett, T., Grossberg, L., & Morris, M (2005). ***New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture***. Oxford, UK: Blackwell.
- Bloom, Harold (2009). ***Anton Chekhov***. London: Chelsea House.
- Bourdieu, Pierre (2006). ***The Forms of Capital***. In H. Lauder, P. Brown, J.-A. Dillabough, & A. H. Halsey, *Education. Globalisation and Social Change*. Oxford: Oxford University Press.
- Braun, Edward (2000). ***Chekhov and his Russia***. In V. Gottlieb, & P. Allain, *The Cambridge Companion to Chekhov*. (pp. 111- 119). London: Cambridge University Press.
- Dobie, Ann B (2011). ***Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism***. Boston: Wadsworth.
- Eagleton, Terry (2006). ***Criticism and Ideology***. London: Verso.
- Fitzpatrick, Sheila (1982). ***The Russian Revolution***. Oxford: Oxford University Press.
- Fowler, Bridget (1997). ***Pierre Bourdieu and Cultural Theory***. London: SAGE Publications.
- Harke, R., Mahar, & Wilkes, C (1990). ***An Introduction to the work of Pierre Bourdieu: the practice of theory***. London: MacMillan.
- Hawkins-Dady, Mark (1996). ***Reader's Guide to Literature in English***. London: Routledge.
- Inglehart, R., & Welzel, C (2005). ***Modernization, Cultural Change, and Democracy: The Human Development Sequence***. London: Cambridge University Press.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]

- Ishiyama, J. T (2012). ***Comparative Politics***. NY: John Wiley & Sons.
- Katouzian, H., & Shahidi, H (2008). ***Iran in the 21st Century: Politics, economics and conflict***. NY: Routledge.
- Macherey, P (1978). ***A Theory ofLiterary Production***. London: Routledge.
- Margetts, H., Hood, C., & 6, P (2010). ***Paradoxes of Modernization: Unintended Consequences of Public Policy Reform***. Oxford University.
- Rayfield, D (1975). ***Chekhov: The Evolution of His Art***. London: Barnes & Noble Books.
- ---------- (1999). *Understanding Chekhov: A critical study of Chekhov's Prose and drama.* Madison: University of Wisconsin Press.
- Shakibi, Z (2007). ***Revolutions and the Collapse of Monarchy: Human Age n y and the Making of Revolution.*** London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Tazmini, G (2011). ***Revolution and Reform in Russia and Iran: Modernisation and Politics in revolutionary states***. London: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Webb, J., Schirato, T., & Danaher, G (2002). ***Understanding Bourdieu***. London: SAGE Publications.
- Whyman, R (2010). ***Anton Chekhov***. New York: Routledge .
- ---------- (1983). ***Keywords: A vocabulary of culture and society***. NY: Oxford University Press.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.1.4.1]