مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ چهارم (زمستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۳۱-۱۱۳ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i3.73155/10.22067

نمایشنامهٔ *داستان باغ وحش*: خوانشی مارکسیستی

رجبعلی عسکرزاده طرقبه* (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

چکیده

مارکس انگیزه‌های اقتصادی را زمینه‌ساز تمامی تصمیمات مهم جامعهٔ کاپیتالیستی می‌داند. مارکسیست‌ها جامعهٔ کاپیتالیستی را به سه گروه بورژوازی، خرده‌بورژوازی و طبقهٔ کارگر تقسیم می‌کنند. در نمایشنامهٔ *داستان باغ وحش*، نوشتهٔ ادوارد البی، پیتر را می‌توان نمایندهٔ خرده‌بورژوازی یا طبقهٔ متوسط و جری را نمایندهٔ طبقهٔ کارگر در نظر گرفت. مارکس عقیده دارد که در جامعهٔ کاپیتالیستی، دو گروه آخر در جامعه، قربانی طبقهٔ بورژوازی می‌شوند؛ زیرا این گروه از آن دو گروه دیگر برای رسیدن به اهداف خود بهره می‌گیرد. براساس نظر لویی آلتوسر که ادامه‌دهندهٔ راه مارکسیسم است، سیستم از طریق دستگاه‌های ایدئولوژیک (ISA) و سرکوبگر (RSA) بر مردم حکومت می‌کند. دستگاهای ایدئولوژیک غالباً شامل نهادهای اجتماعی مانند خانواده، مدرسه و کلیسا می‌شود. پیتر و جری دو شخصیت نمایشنامه، قربانیان جامعه‌اند، یکی به‌دلیل فقر و احساس بیگانگی و دیگری به‌واسطهٔ تلقین عقاید و شستشوی مغزی. آلتوسر «تلقین عقاید» را روشی می‌داند که هژمونی از طریق آن، افراد را وادار به پذیرش ایدئولوژی خود می‌کند. آلتوسر همچنین منشأ این تلقین عقاید را سیستم آموزشی، مذهب و رسانه می‌داند. هدف این مقاله بررسی نمایشنامهٔ *داستان باغ وحش*، براساس نظر آلتوسر است. بر این اساس، پیتر به‌عنوان فردی که در شرکت انتشاراتی کارمی کند و اهل مطالعه و تماشای تلویزیون است، در مرکز تلقین عقاید قرار دارد. مفهوم دیگری که در این نظریه وجود دارد، مفهوم بیگانگی است. از طرفی، مارکس بیگانگی را فقدان درک نفس می‌داند. با توجه به این

* نویسنده مسئول asgar@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۲۰

مسئله، افراد هم از خود بیگانه می‌شوند و هم با یکدیگر. یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که جری نه‌تنها از خود بلکه با دیگر افراد جامعه نیز بیگانه شده است. او در تنهایی و انزوا در خانه‌ای زندگی می‌کند که شبیه باغ وحش است. پیتر نیز از خود بیگانه شده است؛ زیرا نسبت به شرایطش به‌عنوان شخصی که قربانی تلقین ایدئولوژی جامعهٔ کاپیتالیستی است، آگاه نیست.

کلیدواژه‌ها: *داستان باغ وحش*، مارکسیسم، آلتوسر، تلقین عقاید، بیگانگی، هژمونی، ادوارد البی

۱. مقدمه

داستان باغ وحش[1] (۱۹٦۰) نوشتهٔ ادوارد البی نمایشنامه‌نویس آمریکایی، در زمرهٔ نمایشنامه‌های ابسورد[2] قرار می‌گیرد و دارای عناصر و ویزگی‌های مارکسیستی است. این نمایشنامه از نظر نامأنوس بودن، با نمایشنامه‌های ایبسن[3] و شاو[4] متفاوت است. احتمالاً هدف البی از نوشتن این نمایشنامه، نشان‌دادن پوچی و بی‌فایده بودن زندگی انسان‌ها و عدم ایجاد ارتباط با یکدیگر است. معمولاً نمی‌توان مفاهیم زیادی را از نمایشنامهٔ ابسورد به دست داد؛ زیرا همان‌گونه که از نام آن بر می‌آید، چنین نمایشنامه‌ای زندگی را نامعقول، بی‌هدف و بی‌معنی جلوه می‌دهد. *داستان باغ وحش* نیز از این شرایط مستثنا نیست اما با بررسی دقیق‌تر می‌توان تفسیری مارکسیستی از این اثر ارائه داد.

مارکسیسم، مکتبی که براساس عقاید کارل مارکس قرار دارد، دیدگاهی است که دلایل اقتصادی را زمینه‌ساز بسیاری از تصمیمات و فعالیت‌ها می‌داند. مارکسیست‌ها بر این باورند که ملاحظات اقتصادی، بسیاری از فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی را که شامل سیستم آموزشی و یا رسانه‌ها می‌باشند را کنترل می‌کند. بنابراین همان‌گونه که تایسون (۲۰۰٦، ص. ٥٤) بیان می‌کند، «اقتصاد، پایه‌ای است که فراساختارهای

1. *The Zoo Story*
2. absurd
3. Ibsen
4. Shaw

اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیکی ساخته می‌شوند». مارکسیست‌ها جامعه را به طبقات گوناگون تقسیم کرده و فاصلهٔ موجود میان طبقات اجتماعی را بر اثر وضعیت‌های متفاوت اقتصادی می‌دانند. به عقیدهٔ تایسون (۲۰۰۶)، معیار واقعی برای تقسیم دو گروه در جامعه، تفاوت میان «داشته‌ها» و «نداشته‌ها» است که باعث می‌شود طبقهٔ بورژوازی کنترل‌کننده باشد، و طبقهٔ کارگر، کنترل‌شده.

مارکس تنها راه نجات طبقهٔ کارگر از وضعیت موجودش را افزایش آگاهی طبقاتی می‌داند. او همچنین نقش ایدئولوژی را در شکل‌دادن به خودآگاه افراد مهم می‌داند. مارکس معتقد است که طبقهٔ حاکم از ایدئولوژی به‌عنوان ابزاری برای کنترل افراد استفاده می‌کند و در برخی موارد باعث منزوی‌شدن افراد می‌شود. در برخی موارد نیز شخصیت‌ها «توسط نظام سیاسی و ایدئولوژی سرمایه‌داری حاکم که تحت سلطه آن زندگی می‌کنند، غیراجتماعی می‌شوند» (عسکرزاده و شبانی، ۱۳۹۲، ص. ۸۲). این ایدئولوژی باعث می‌شود افراد به آرمان‌هایی باور پیدا کنند که طبقهٔ حاکم برای حفظ قدرت خود آن‌ها را به‌وجود آورده است. مارکس این آرمان‌های غیرواقعی را «آگاهی کاذب» می‌نامد. نمونه‌ای از این آگاهی کاذب، تبلیغ مصرف‌گرایی در جامعهٔ کاپیتالیستی است. این آگاهی کاذب باعث می‌شود افراد به خرید چیزهایی روی بیاورند که نیازی به آن ندارند. در این مقاله سعی بر آن است تا از روش‌های مارکسیستی و عقاید لوئی آلتوسر از جمله، مفهوم قربانی‌شدن، بیگانگی، آگاهی کاذب، آگاهی طبقاتی و درگیری طبقاتی، مصرف گرایی و تلقین عقاید استفاده کنیم.

متدولوژی که در این مقاله استفاده شده ایده‌های مارکس و فلسفهٔ مارکسیسم است. از این میان، نظرات لوئی آلتوسر که ادامه‌دهندهٔ راه مارکسیسم است استفاده شد. آلتوسر دستگاه‌های ایدئولوژیک (ISA) و دستگاه سرکوبگر (RSA) را معرفی می‌کند. دستگاهای ایدئولوژیک شامل خانواده، مدرسه و کلیسا می‌شود. آلتوسر همچنین «تلقین عقاید»[1] و شستشوی مغزی را مطرح می کند. آلتوسر تلقین عقاید را

1. interpellation

روشی می‌داند که از طریق آن، هژمونی، افراد را وادار به پذیرش ایدئولوژی خود می‌کند. التوسر منشأ این موضوع را را نظام آموزشی، مذهب و رسانه می‌داند.

۱. ۱. مفهوم تئاتر ابسورد

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر ابسورد، نشان دادن مفهوم «پوچی» است که از کتاب *افسانهٔ سیزیف* نوشتهٔ آلبرکامو بر آمده است. در این نوع از نمایشنامه‌نویسی، ویژگی‌هایی از جمله از دست دادن، بی‌هدفی، سردرگمی، عدم ایجاد ارتباط، تنهایی و انزوای گریزناپذیر انسان و بی‌معنایی زندگی نشان داده می‌شود. این نوع نمایشنامه‌نویسی که خلاف جهت نمایشنامه‌های ایبسن و جورج برنارد شاو حرکت می‌کند، چهار ویژگی اصلی تئاتر مدرن را که شامل زبان، تم و بن‌مایه، شخصیت و وسایل صحنه هستد، زیر سؤال می‌برد.

در این نوع از تئاتر که می‌توان آن را یک سیکل و تکرار نامید، هیچ اتفاق خاصی رخ نمی‌دهد. اگر چهار ویژگی فوق را خیلی کوتاه بررسی کنیم، خواهیم دید که زبان موجود در این نوع از نمایشنامه‌ها برای ایجاد ارتباط به‌کار نمی‌رود و شخصیت‌ها نمی‌توانند با هم ارتباط برقرار کنند. در این نوع تئاتر تم خاصی دیده نمی‌شود. شخصیت‌ها و تعداد آن‌ها به حداقل ممکن کاهش می‌یابند و اصولاً وسایل صحنهٔ خاصی در آن‌ها دیده نمی‌شود. نویسندگان تئاتر ابسورد برای بیان اندیشه‌های خود روش‌های متفاوتی را به‌کار برده‌اند. در تئاتر ابسورد، انسان با شرایط واقعی روبرو می‌شود و قهرمانان این نوع تئاتر ، دارای ویژگی‌های مشترکی‌اند. اکثر آن‌ها درگیر مسائلی از جمله تنهایی، ناامیدی، انزوا و بی‌هویتی‌اند.

آلبرکامو یکی از نمایشنامه‌نویسان و فلاسفه‌ای است که پیرامون فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و تئاتر ابسورد سخن می‌راند. فلسفه اگزیستانسیالیسم تأثیرات فراوانی بر هنر معاصر و نمایشنامهٔ مدرن قرن بیستم داشت (گبانچی، ۱۳۹۰، ص. ۱۰٦). پس از جنگ جهانی دوم و در سال ۱۹٦۲، مارتین اسلین واژهٔ «تئاتر ابسورد» را به‌کار برد و آن را معرفی کرد. اسلین می‌گوید تئاتر ابسورد «تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنا بودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی را با کنار گذاشتن

کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند» (اسلین، ۱۳۸۸، ص. ۲۶-۲۷). بسیاری از نمایشنامه‌نویسان هم‌عصر اسلین با این عنوان مخالفت کردند و آن را نپذیرفتند، اما جنبش و تئاتر ابسورد، محدود به کشور فرانسه نبود. اسلین از نویسندگان پیشرو این مکتب را ژان ژنه، آرتور آدامف، اوژن یونسکو، و ساموئل بکت نام می‌برد. این نویسندگان برای مدتی تئاتر پاریس را پس از سال ۱۹٤٥ قبضه کرده و به شهرتی جهانی دست یافتند (اسلین، ۱۳۸۸، ص. ۱۷-۱۹).

۱. ۲. البی و تئاتر ابسورد

سردمدار تئاتر ابسورد ساموئل بکت است و بزرگترین نمایشنامهٔ او در این مکتب، *در انتظار گودو* نام دارد. فارغ از نمایشنامه‌نویسان بزرگ و برجستهٔ سنت ابسورد که در اروپا فعال بودند، اگر بخواهیم به تئاتر ابسورد در ادبیات آمریکا بپردازیم بایستی از ادوارد البی نام ببریم. البی که در ادبیات نمایشی آمریکا با تئاتر *خارج از برادوی*[1] فعال بود، اولین نمایشنامه‌نویسی است که از او به‌عنوان نمایشنامه‌نویس ابسورد یاد می‌شود. آثار نمایشی البی به‌خصوص اولین نمایشنامه‌های او به‌خوبی نشان می‌دهد هرآنچه نوشته است به واقع در تئاتر ابسورد جای می‌گیرد. البی در این نمایشنامه‌ها نشان داده است که تمامی عناصر و ویژگی‌های ابسورد را به‌خوبی به‌کار گرفته است.

در این آثار، البی، تعداد اندک شخصیت، عدم وجود ابزار صحنه، نبود پلات داستانی مشخص و مهم‌تر از همه، عدم ایجاد ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر را به‌خوبی نشان داده است. داستان باغ وحش البی یکی از همین نمایشنامه‌هاست که این مقاله به بررسی و تحلیل آن پرداخته است. تنها ابزار صحنه در این نمایشنامه نیمکتی است که در پارکی قرار دارد. شخصیت‌های نمایشنامه فقط دو نفر هستند که هرکدام از طبقهٔ اجتماعی و دنیایی کاملاً جدا در این پارک به هم رسیده‌اند و عدم ایجاد ارتباط آن‌ها با یکدیگر در این داستان کاملاً نمایان است. این دو شخصیت اصلاً

1. Off-Broadway

یکدیگر را نمی‌فهمند و نمی‌توانند مانند دو انسان عادی در جامعه آمریکا با یکدیگر ارتباط برقرار کنند.

۲. بحث و بررسی

صحنهٔ آغازین نمایشنامه قسمتی از پارک مرکزی نیویورک است و داستان دو مرد تنها، جری و پیتر، را روایت می‌کند که هرکدام را می‌توان نمایندهٔ طبقات موجود در اجتماع در نظر گرفت. البی که در دورهٔ رونق اقتصادی پس از جنگ در آمریکا و تمایل به تجملات زندگی می‌کند، در این نمایشنامه، ارزش‌های جامعهٔ خود را به سخره می‌گیرد. او رؤیای امریکایی[1] را مورد استهزا قرار می‌دهد و سعی می‌کند خیالی بودن آن را نشان دهد. در جامعه‌ای که البی از طریق دو شخصیت این نمایشنامه به تصویر می‌کشد، سعی می‌کند این خیال و وهم را درهم شکسته و حقیقت جامعه را نشان دهد. در ابتدای نمایش، همان‌گونه که دستور صحنه نشان می‌دهد، همه چیز آرام و ایدئال است؛ یک بعدازظهر آفتابی، محیطی آرام و ساکت و مردی در حال مطالعه. البی با استفاده از جری این توهم را درهم شکسته و ورای آن را به ما نشان می‌دهد. چیزی که در نگاه اول به نظر می‌آید، برخورد دو آدم از دو طبقهٔ اجتماعی است که قادر به ارتباط با یکدیگر نیستند. پیتر نمایندهٔ طبقهٔ متوسط و جری نمایندهٔ طبقهٔ تحت ستم یا کارگر است.

در این نمایشنامه مفهوم قربانی شدن آدم‌ها نیز وجود دارد. پیتر و جری، هر دو قربانیان جامعه و فرهنگی هستند که آن‌ها را احاطه کرده است. لنین (۲۰۰٤، ص. ۲۰۲) معتقد است «کشور کاپیتالیستی... در اصل دارای سه طبقه است: بورژوازی، خرده‌بورژوازی و طبقهٔ کارگر». طبقهٔ بورژوازی یا کاپیتالیست ها نقش اصلی را در قربانی کردن دو طبقهٔ دیگر دارند. از آنجایی که قربانی کردن طبقهٔ تحت ستم، ویژگی اصلی ایدئولوژی کاپیتالیستی است، مارکس، فراموش نکردن این قربانی شدن را انگیزهٔ اصلی مقاومت می‌داند (فریش، ۲۰۰۵، ص. ۵۰). او همچنین اشاره می‌کند که

1. American Dream

مورد ستم قرارگرفتن طبقهٔ کارگر که به ظهور کاپیتالیسم می‌انجامد، از ویژگی‌های اصلی کاپیتالیسم است (فریش، ۲۰۰۵، ص. ۲۰). در جامعهٔ کاپیتالیستی که البی به تصویر می‌کشد، جری نمایندهٔ طبقهٔ تحت ستم کارگر است. شرایط بد و فقر او نتیجه جامعه‌ای است که او را نادیده گرفته است. پیتر نیز به نوعی دیگر، قربانی این جامعه است. او به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ متوسط هدف تلقین عقاید[1] و شستشوی مغزی کاپیتالیست‌هاست.

تلقین عقاید آن‌گونه که مک گی (۲۰۱٤، ص. ۱) می‌نویسد «راهی است که در آن عقاید وارد مغز انسان شده و به‌نحوی بر زندگی آن‌ها تأثیر می‌گذارند و ما آن‌ها را به‌عنوان باورهای خود می‌پذیریم». عبارت «تلقین عقاید» توسط لویی آلتوسر[2] ابداع شد تا نشان دهد کاپیتالیسم چگونه باعث می‌شود فرد «خود را به‌عنوان موجودی آزاد و مستقل از نیروهای اجتماعی در نظر بگیرد» (۲۰۰۱، ص. ١٦٥). آلتوسر معتقد است که تلقین عقاید جایگزین برخورد فیزیکی است که منجر به «فراهم آمدن شرایط اجتماعی می‌شود که نتیجه‌اش تمرکز ثروت و قدرت در دست افراد خاصی است» (۲۰۰۱، ص. ١٦٥). بنابراین، پیتر شخصیتی است که ایدئولوژی و قدرت را پذیرفته است. او تحت تأثیر ایدئولوژی خاص قرار گرفته است که باعث می‌شود او خود را به‌عنوان نمونه‌ای از رؤیای آمریکایی در نظر بگیرد. آلتوسر همچنین اعلان[3] را فرایندی از تلقین عقاید می‌داند. او افسر پلیسی را مثال می زند وقتی که کسی را مخاطب قرار می‌دهد: «آهای، تو!» (لنین، ۲۰۰٤، ص. ۱۱۸)، شخصی که مورد خطاب قرار گرفته بر می‌گردد و به او نگاه می‌کند. آلتوسر با استفاده از این مثال قصد دارد نشان دهد که ایدئولوژی[4] به‌قدری نامحسوس عمل می‌کند که درک آن برای افراد تقریباً غیرممکن است. پیتر کاملاً نسبت به این موضوع ناآگاه است. او همان‌گونه که سبک زندگی و رفتارش نشان می‌دهد، در معرض تلقین عقاید کاپیتالیسم قرار دارد. از سویی دیگر،

1. interpellation
2. Louis Althusser
3. hailing
4. ideology

جری کاملاً نسبت به تلقین عقاید مقاومت نشان می‌دهد. او به زبانی که مشابه اعلان است، واکنش تندی نشان می‌دهد. هنگامی که پیتر می‌گوید «دوست عزیز من...»، جری به تندی واکنش نشان می‌دهد:

پیتر: دوست عزیز من...

جری: به من نگو دوست عزیز من. (البی،۱۹٦۱، ص. ۳)

در حالی که پیتر از تحت تأثیر قرارگرفتن عقاید بی‌اطلاع و ناآگاه است، جری از آن کاملاً آگاه است. او همچنین سعی می‌کند پیتر را نسبت به شرایطی که در آن به سر می‌برد آگاه کند اما موفق نمی‌شود.

آلتوسر تلقین عقاید را روشی از «ابزار رسمی ایدئولوژی» (ISA) در نظر می‌گیرد که از طریق خانواده، رسانه یا سیستم آموزشی عمل می‌کنند (مرسکین، ۲۰۱۱، ص. ١٤). او می‌گوید که مذهب و سیستم آموزشی سازمان‌های اصلی اشاعهٔ ایدئولوژی‌اند. اگر یکی از منابع تلقین عقاید را رسانه در نظر بگیریم، پیتر را می‌توان هم هدف تلقین عقاید و هم منبع آن دانست. او در یک شرکت انتشاراتی کار می‌کند، بنابراین ابزار تلقین عقاید را تولید می‌کند. او همچنین دائماً در حال مطالعهٔ کتاب‌ها و مجلات است، بنابراین در جریان تلقین عقاید قرار دارد. هنگامی که جری سعی می‌کند او را آگاه کند، پیتر تمایلی به رهاکردن کتابش نشان نمی‌دهد. اما جری در مقابل آگاه شدن مقاومت نشان می‌دهد. یک دلیل برای این مسئله، صحنهٔ آخر نمایشنامه پس از کشته شدن جری است که پیتر کتابش را با خود می‌برد:

جری... زودباش برو پیتر [پیتر تلوتلوخوران دور می‌شود.] صبر کن... صبرکن، پیتر، کتابت رو بردار... کتابت. اینجاست، کنار من... روی صندلیت... بهتره بگم صندلی من. بیا... کتابت رو بردار. [پیتر به سمت کتاب می‌رود اما عقب می‌کشد.] زودباش پیتر[پیتر به سمت صندلی می‌رود، کتاب را بر می‌دارد و عقب عقب می‌رود] خیلی خوب پیتر... خیلی خوب... حالا زود برو. (البی، ۱۹٦۱، ص. ۱۲)

شاید جری به‌دلیل نداشتن تلویزیون در آپارتمان کوچکش تحت تأثیر تلقین عقاید قرار ندارد. او همچنین هیچ گاه اشاره‌ای به مطالعهٔ هیچ کتاب یا مجله‌ای

نمی‌کند. شرایط بد طبقهٔ کارگر نیز برخاسته از حرص و طمع کاپیتالیست‌هاست. شرمن (۱۹۹۵، ص. ۹۰) معتقد است که «از نظر مارکسیست‌ها، فقر حاصل کوتاهی افراد نیست بلکه در نتیجهٔ اقتصاد کاپیتالیستی به‌وجود می‌آید». بنابراین مسئول واقعی شرایط فعلی جری، جامعهٔ اوست.

جری، پیتر را به‌عنوان «گیاه» می‌بیند: «تو یک گیاهی! برو روی زمین دراز بکش» (البی، ۱۹٦۱، ص. ۱۱).

شاید منظور جری این است که پیتر قادر به فکرکردن نیست و زندگی مفیدی ندارد. ممکن است منظور او تبعیت پیتر از هنجارهای اجتماعی باشد. پیتر شهروند کاملاً خوبی است که اجتماع به آن نیاز دارد؛ او دارای همسر، فرزند، شغل و خانه است. اینکه جری، پیتر را گیاه می‌بیند بسیار جالب است. اگر دقت کنیم، پیتر بر روی صندلی درحالی که تکان نمی‌خورد ، دقیقاً مانند یک گیاه رفتار می‌کند. جری مانند حیوانی است که از راه به‌دست آوردن آگاهی، از قفسش رها و آزاد شده است. او می‌خواهد پیتر را نیز از قفسی که اجتماع برای او ساخته رها کند و او را وادار کند مانند حیوان رفتار کند. او برای رسیدن به این هدف به نوعی قربانی شدن نیاز دارد. هنگامی که در پایان نمایشنامه، پیتر، جری را می‌کشد، جری می‌گوید: «صندلی‌ات را از دست دادی اما به هر حال از شرافتت دفاع کردی. و پیتر میخوام یه چیزی بگم، تو در واقع گیاه نیستی، تو حیوانی. حالا دیگه گیاه نیستی، بلکه حیوانی».(البی، ۱۹٦۱، ص. ١٤)

در این مرحله، جری فکر می‌کند که هر دو آزاد شده‌اند. پیتر از قفس اجتماع و جری از قفس خودش.

جری در طول نمایشنامه چندین بار به شمال اشاره می‌کند: «آیا من به سمت شمال اومدم؟... پس اومدم سمت شمال؟... همون شمال خوب... اما نه شمال واقعی» (البی، ۱۹٦۱، ص. ۱).

او می‌گوید این شمال، شمال واقعی نیست اما به آن شمال می گویند. شاید منظور او از شمال، ارزش‌ها و اخلاقیات واقعی یا روش‌های درست زندگی باشد در

مقایسه با شمالی که پیتر می‌گوید: «آن‌ها به آن شمال می‌گویند» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱).

ارزش‌هایی که جامعه به شهروندان تحمیل می‌کند، همان شمال کاذب است. بنابراین جری از ابتدای گفتگو، هنجارها و ارزش‌های جامعه را زیر سؤال می‌برد.

مفهوم دیگری که نتیجهٔ جوامع کاپیتالیستی مدرن با دیدگاه‌های مادی‌گرایانه است، بیگانگی و انزوا[1] است. مارکس معتقد است «پیشرفت‌های مادی در جوامع کاپیتالیستی – اقتصادی، علمی و فناوری – از نظر تاریخی منحصربه‌فرد بودند، همان‌گونه که سطح فقر، به حاشیه رفتن، بیگانگی و قربانی شدن نیز افزایش پیدا کرده است» (تارگ، ۲۰۰۶، ص. ۱۱). تئوری بیگانگی او همچنین می‌گوید که «چگونه افراد تحت تأثیر کاپیتالیسم از خود و دیگران بیگانه می‌شوند» (به‌نقل از برامان، ۲۰۱٤). در جامعهٔ مادی‌گرا، مردم بیشتر به منافع خود می‌اندیشند. در چنین شرایطی افراد از یکدیگر بیگانه می‌شوند؛ زیرا تنها چیزی که روابط بین آن‌ها را تعیین می‌کند مادی‌گرایی است نه انسانیت. بنابراین فاصلهٔ بین طبقات افزایش می‌یابد. این افزایش فاصله بین افراد در هر طبقه نیز افزایش می‌یابد. همان‌طور که حسین (۲۰۰۷، ص. ۵۹) می‌نویسد، این احساس بیگانگی «ممکن است در اثر شرایط اجتماعی بوجود بیاید و مربوط می‌شود به محیطی که افراد در آن زندگی می‌کنند. به بیانی دیگر اجتماع در مجموع حس بیگانگی را بر اعضای خود تحمیل می‌کند».

مارکس بیگانگی را «فقدان درک» (به‌نقل از السنر، ۱۹۸٦، ص. ٤۱) می‌داند. السنر (۱۹۸٦) می‌گوید نئومارکسیست‌ها «بدترین جنبهٔ مارکسیسم» را عدم آگاهی مردم از بیگانگی خود می‌دانند. آن‌ها بر این باورند که وقتی افراد «در مصرف‌گرایی افراط می‌کنند»، نلاش برای درک خود غیرممکن می‌شود. زندگی در مرکز مصرف‌گرایی، شرایط درک نفس را از بین می‌برد. پیتر به‌عنوان فردی که در مرکز جامعهٔ مصرف‌گرا زندگی می‌کند، نسبت به بیگانگی خود ناآگاه است و جری سعی می‌کند او را آگاه کند. بنابراین بیگانگی هم به معنای بیگانگی فرد از خود به‌دلیل نبود خوداگاهی است

1. alienation

و هم به معنای بیگانگی از سایر افراد اجتماع. در این نمایشنامه، جری تنهاست و قادر به برقراری ارتباط نیست. ادعای او در مورد بی‌تفاوت بودن حیوانات نسبت به او که در واقع به مردم اشاره دارد، بر تنهایی او تأکید می‌کند: «حیوانات نسبت به من بی‌تفاوتند... مثل مردم» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۷).

سعی او در دوستی با یک سگ نشان‌دهندهٔ عدم توانایی او در برقراری ارتباط با مردم است: جری... مسئله آینه که آگه نتونی با مردم تعامل کنی، مجبوری از یه جایی شروع کنی. با حیوونا! ... کجا بهتر از این... برای اینکه درک کنی و درک بشی... برای اینکه بفهمنت... با یه سگ. (البی، ۱۹۶۱، ص. ۹)

بنابراین او از پیتر شروع می‌کند. او ابتدا سعی می‌کند پیتر را آگاه کرده و به سطح یک حیوان برساند، سپس سعی می‌کند درک کند و درک شود. جری نمی‌تواند با سگ ارتباط برقرارکند بنابراین سعی می‌کند سگ را بکشد. پس از آن او خودکشی می‌کند؛ زیرا قادر به برقراری ارتباط با دیگران نیز نیست. او در آپارتمانی زندگی می‌کند که دقیقاً مشابه قفس‌های باغ وحش است. در این آپارتمان افراد با دیوارهای نازکی از هم جدا شده‌اند، اما هیچ خبری از هم ندارند و در بیگانگی از یکدیگر و انزوای کامل به سر می‌برند. حتی صحنهٔ نمایش نیز با دو صندلی دور از هم در قسمتی دور افتاده از پارک همین حس را منتقل می‌کند. نوعی عدم درک متقابل بین دو گروه وجود دارد. جری دربارهٔ سگ به پیتر می‌گوید، اما پیتر دلیل این رفتار جری را متوجه نمی‌شود. شاید درک این مطلب برای او مشکل باشد. در دنیایی که انسان‌ها نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، ارتباط با یک سگ شاید جایگزین خوبی باشد.

همان‌گونه که قبلاً گفته شد، نقش رسانه در شکل‌دهی آگاهی افراد بسیار مهم است. در جامعهٔ کاپیتالیستی چیزی که دید افراد به جهان را شکل می‌دهد رسانه است. تلویزیون، روزنامه‌ها و مجلات عواملی هستند که هژمونی از طریق آن‌ها ایدئولوژی خود را منتشر می‌کند. گلدبرگ (۲۰۰۹، ص. ۱۱۲) معتقد است «از این نظر، هژمونی به معنی پیروزی طبقهٔ حاکم در ارائه تعریف خود از جهان می‌باشد

به‌گونه‌ای کـه آن تعریـف از سـوی دیگـران بـه‌عنوان واقعیـت در نظـر گرفتـه شـود». از نظـر انگلـز و مـارکس «ایـدئولوژی بـه ایـده‌ها، عـادات و اعمـال طبقـهٔ بـورژوازی اشـاره بـر می‌گردد» (برسلر، ۲۰۰۷، ص. ۱۹٤).

جـونز (۲۰۰۹، ص. ۱۹۹۵) معتقـد اسـت «منـابع اصـلی رسـانه‌های خبـری توسـط چنـد شـرکت محـدود احاطـه شـده و افـراد مـورد حملـه ایـدئولوژی ایـن شـرکت‌ها قرارگرفته‌انـد». تبلیـغ مصـرف‌گرایی نیـز کـاربرد دیگـر ایـن رسانه‌هاسـت. کوجـوک (۲۰۰۸) این مسئله را این‌گونه بیان می‌کند:

امریکایی‌هـا تبـدیل بـه جامعـه‌ای مصـرف‌گرا شـده‌اند. رسـانه‌های جمعـی و نظـام سـرمایه‌داری دائمـاً در حـال تحمیـل مصـرف‌گرایی و مادی‌گرایی‌انـد. همـان‌طور کـه افـراد به‌تـدریج قـدرت خـود را در مقابـل ایـن ماشـین‌ها از دسـت می‌دهنـد، فردیـت خـود را نیـز از دسـت می‌دهنـد. در رؤیـای پیشـرفت، جامعـه سـنت‌های خـود را نیـز از دسـت می‌دهـد. جامعـهٔ آمریکـایی دارای بیشـترین میـزان مصـرف‌گرایی اسـت. مـردم بـا کالاهـای گونـاگون احاطـه شـده‌اند. صـنعت تبلیغـات به‌تـدریج گسـترده‌تر می‌شـود کـه باعـث می‌شـود کالاهـا بـه‌سـرعت خریـداری شـده و بـا کالاهـای جدیـد جـایگزین شـوند. (کوجـوک، ۲۰۰۸ ص. ۱۹)

مصـرف‌گرایی پایـهٔ رؤیـای آمریکـایی اسـت. همان‌گونـه کـه تایسـون (۲۰۰٦، ص. ٦۰) بیـان می‌کنـد، مصـرف‌گرایی «ایـدئولوژی‌ای اسـت کـه می‌گویـد مـن بـه انـدازهٔ چیـزی کـه می‌خرم ارزش دارم». این مسـئله در واقـع نـوعی آگـاهی کـاذب اسـت. پیتـر نماینـدهٔ جامعـهٔ مصـرف‌گرای آمریکـایی اسـت. او دو دسـتگاه تلویزیـون، دو طـوطی و یـک گربـه دارد کـه سبک زندگی مصـرف‌گرایانهٔ او را نشـان می‌دهـد. همـین مسـئله باعـث می‌شـود، پیتـر خـود را برتر بداند؛ زیـرا بـه اسـتانداردهای رؤیـای آمریکـایی نزدیـک‌تر اسـت. جـری منتقـد ایـن سبک زنـدگی اسـت؛ بنـابراین اثـری از رسـانه‌ها در زنـدگی او نمی‌تـوان یافـت. مـارکس بـر ایـن بـاور اسـت کـه کالاهـای تولیدشـده در جامعـهٔ کاپیتالیسـتی کـاربردی بیشـتر از ارزش مصرفی دارند. تایسون (۲۰۰٦) می‌گوید:

برای مارکسیست‌ها ارزش یک کالا در کاربرد آن (ارزش مصرفی)[1] نیست بلکه در میزان پول یا کالاهای دیگری است که می‌تواند با آن معامله شود (ارزش مبادلاتی)[2] یا در جایگاه اجتماعی است که به صاحبش می‌دهد (ارزش نشان-مبادلاتی[3]). یک شیء هنگامی می‌تواند به‌عنوان کالا در نظر گرفته شود که دارای ارزش مبادلاتی یا ارزش نشان-مبادلاتی باشد. (ص. ٢٦)

خانهٔ پیتر در قسمت بالای شهر دارای همین کاربرد ارزش نشان-مبادلاتی است؛ زیرا جایگاه اجتماعی او را نشان می‌دهد.

رسانه‌ها عواملی هستند که ذهنیت پیتر را نسبت به سایر طبقات اجتماعی شکل داده‌اند. کاربرد رسانه دادن آگاهی به شهروندان نیست بلکه هدف اصلی آن‌ها تلقین عقاید یا شستشوی مغزی مخاطبانشان است. بنابراین پیتر که عادت به مطالعه و تماشای تلویزیون دارد، در جهان واقعی زندگی نمی‌کند. او اطلاعات خود را از این رسانه‌ها می‌گیرد. او مطلب مربوط به پروتز را در روزنامهٔ تایمز (البی، ١٩٦١، ص. ١) خوانده است. هنگامی که جری دربارهٔ زن صاحبخانه به او می‌گوید، پیتر جواب می‌دهد «نمیتونم باور کنم که چنین آدم‌هایی هم وجود دارند» و جری که دلیل این ناباوری پیتر را می‌داند می‌گوید «به درد کتاب‌ها میخوره نه؟... و بهتره واقعیت‌ها رو توی کتابا خوند» (البی، ١٩٦١، ص. ٦).

در واقع پیتر در جهانی زندگی می‌کند که رسانه‌ها برای او ساخته‌اند؛ بنابراین هنگامی که با جهان واقعی روبه‌رو می‌شود گیج می‌شود. به نظر می‌رسد وجه تمایز بین این دو شخصیت رسانه است. پیتر به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ متوسط، مجلهٔ تایمز را می‌خواند و جری به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ کارگر اهل مطالعه نیست. بنابراین کلمه «احمق» (البی، ١٩٦١، ص. ١) در این نمایشنامه، استعاره از طبقهٔ کارگر است. اما در واقع اگر بتوان انسان عاقلی در این نمایشنامه پیدا کرد جری است؛ زیرا او از شرایط افراد در اجتماع اگاه است و خود را قربانی می‌کند تا به افراد آگاهی دهد.

1. use value
2. exchange value
3. sign-exchange value

یکی از ایدئولوژی‌هایی که کاپیتالیسم تبلیغ می‌کند تعصب طبقاتی است. تایسون (۲۰۰٦، ص. ۵۹) این تعصب طبقاتی را این‌گونه تعریف می‌کند: «ایدئولوژی که ارزش فرد به‌عنوان انسان را برابر با طبقهٔ اجتماعی فرد می‌داند؛ هرچه طبقهٔ اجتماعی فرد بالاتر باشد، او انسان بهتری است». براساس این ایدئولوژی، افراد طبقه متوسط برتر از افراد طبقهٔ کارگر هستند. پیتر به‌عنوان طبقهٔ متوسط خود را برتر از جری می‌داند. همان‌طور که جری می‌گوید او می‌خواهد از همه چیز سر دربیاورد (البی، ۱۹٦۱، ص. ٤). پیتر ابتدا جری را دزد می‌بیند (البی، ۱۹٦۱، ص. ۳). او به جری اعتماد ندارد، این مطلب نشان‌دهندهٔ نگاه او به طبقهٔ پایین‌تر است. حتی همدردی او با جری مصنوعی به نظر می‌رسد. برای مثال، هنگامی که جری در مورد پدر و مادرش به او توضیح می‌دهد، پیتر می‌گوید «وای خدایا؛ وای خدایا» و جری پاسخ می‌دهد «وای خدایا چی؟» (البی، ۱۹٦۱، ص. ۵).

پیتر کارهای مهم‌تری از پرکردن تنهایی یک مرد تنها دارد. روابط انسانی برای او اهمیتی ندارند و به نظر می‌رسد طوطی‌هایش برای او مهم‌ترند. همان‌طور که السنر(۱۹۸٦، ص. ۱۳۰) می‌نویسد، اگر فردی قصد اقدام علیه تعصب طبقاتی داشته باشد، نخستین قدم «داشتن درک درست از شرایط و منافع خود است». پیتر به‌عنوان طبقهٔ متوسط نسبت به شرایطش ناآگاه است، اما جری کاملاً اگاه است.

البی دیالوگ‌هایش را به‌نحوی شکل داده است که جری در ابتدا فردی ساده و ناآگاه به نظر می‌رسد اما پس از مطالعهٔ دوباره، ابعاد دیگری از شخصیت او نمایان می‌شوند؛ جری فردی است دارای آگاهی طبقاتی. مارکس می‌گوید:

آگاهی طبقاتی گسترش آگاهی فرد از تعلق به طبقهٔ خاص و آگاهی از منافع و دشمنان آن است... در مورد طبقهٔ کارگر این آگاهی به معنی آگاهی انقلابی است؛ زیرا تنها از طریق انقلاب و براندازی سرمایه‌داری می‌توان به منافع طبقهٔ کارگر رسید. (واکر و گری، ۲۰۰۹، ص. ٥٦)

آگاهی طبقاتی جری را می‌توان از سؤال او در مورد «فاصله بین بالاتر از طبقه وسط وسط و پایین‌تر از طبقه بالای وسط « (البی، ۱۹٦۱، ص. ۳) دریافت. اما پیتر

کاملاً ناآگاه است و ادعا می‌کند که سؤال جری او را گیج کرده است (البی، ۱۹۶۱، ص. ۳). آگاهی جری به‌دلیل شرایط بد او در اجتماع است. او عمداً سعی می‌کند بر خلاف هنجارهای اجتماعی عمل کند. جامعه‌ای که این شرایط بد را برای او به وجود آورده و خوشبختی را از او دریغ کرده است. جری زمانی همجنس باز بوده است که کاملاً بر خلاف زندگی عادی پیتر است:

پیتر تابع قوانین و مقررات است تا بتواند در اجتماع زندگی کند، به همین دلیل ازدواج کرده و دارای فرزند است و به جری نیز توصیه می‌کند که ازدواج کند. پیتر هیچ‌گاه بر خلاف قوانین عمل نکرده است اما جری کسی است که قوانین و ایدئولوژی جامعه را نادیده گرفته به‌ویژه به‌دلیل همجنس‌باز بودنش. به همین دلیل او یک فرد ناسازگار در نظر گرفته می‌شود. (شمس و پورگیو، ۲۰۱۳، ص. ۵)

در این نمایشنامه، بر سر صندلی پارک دعوا می‌شود (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱۱). این نزاع را می‌توان برخورد طبقاتی در نظر گرفت. السنر(۱۹۸٦، ص. ۱۳٤) معتقد است «نزاع طبقاتی دارای انواع متفاوتی است. از اعمال مخفی گرفته تا درگیری‌های آشکار، از تقابل رودررو بین دو گروه درگیر تا اتحاد بین چند گروه مختلف». جری و پیتر بر سر یک صندلی نزاع می‌کنند و نزاع آن‌ها رفته‌رفته تبدیل به توهین، زور و قتل می‌شود. این مسئله می‌تواند نوعی درگیری آشکار بین منافع طبقاتی آن‌ها در نظر گرفته شود. السنر (۱۹۸٦، ص. ۱۳٤) می‌گوید چیزی که درگیری را تبدیل به نزاع طبقاتی می‌کند، «نخست، این است که طرف‌های درگیر از دو طبقه باشند و دوم اینکه هدف نزاع منافعی باشد که دوگروه به‌عنوان دو طبقهٔ اجتماعی دارند، نه به‌عنوان شهروند یا گروه‌های قومی».

براساس این تعریف، دعوای پیتر و جری نوعی نزاع طبقاتی است؛ زیرا همان‌گونه که قبلاً گفته شد این دو شخصیت، نمایندهٔ دو طبقهٔ اجتماعی در جامعهٔ سرمایه‌داری‌اند و هدف آن‌ها نیز تنها یک صندلی نیست. در این پارک صندلی‌های دیگری نیز وجود دارند اما پیتر همان‌طور که خودش می‌گوید به آن صندلی خاص عادت کرده است. بنابراین صندلی را می‌توان نماد منافع طبقاتی دانست. پیتر

می‌خواهد صاحب همه‌چیز باشد که ناشی از مصرف‌گرایی اوست و مزاحمت جری او را عصبانی می‌کند. جری می‌خواهد پیتر را از منافعش محروم کند. اگر پیتر را نمایندهٔ طبقهٔ بورژوازی در نظر بگیریم، پس در حقیقت این درگیری برای محروم کردن طبقهٔ بورژوازی از قدرت است. «جری برای تصاحب صندلی مبارزه می‌کند بنابراین او در حال مبارزه برای براندازی ساختار قدرت است که او را از زندگی اجتماعی محروم کرده است» (شمس و پورگیو، ۲۰۱۳، ص. ۳). صندلی، جایگاه اجتماعی است و پیتر نمی‌خواهد جایگاهش را از دست بدهد:

پیتر [در حالیکه می‌لرزد]: من سال‌هاست که میام اینجا؛ من لحظات خوبی اینجا داشتم و این برای یک مرد مهمه. من آدم مسئولی‌ام، یه آدم بالغ. این صندلی منه و تو حق نداری ازم بگیریش.

جری: پس براش بجنگ. از خودت دفاع کن. از صندلیت دفاع کن.

پیتر: تو مجبورم کردی. پاشو بجنگ. (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱۲)

جری به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ کارگر مجبور است برای چیزهایی که نیاز دارد و جامعه او را از آن محروم کرده بجنگد. «این جامعه‌ایست که اقلیت‌ها حقی در آن ندارند و اگر بخواهند چیزی در آن به‌دست آورند باید برایش بجنگند» (شمس و پورگیو، ۲۰۱۳، ص. ۳). کوجوک (۲۰۰۸، ص. ۱۴۷) معتقد است مبارزه برای صندلی، «مسئلهٔ تصاحب است» که نشان‌دهندهٔ مادی‌گرایی جامعهٔ آمریکایی است. او می‌گوید «حتی گرفتن یک صندلی نیز مسئلهٔ تصاحب است و نشان‌دهندهٔ طمع پیتر برای مصرف‌گرایی است. کوجوک (۲۰۰۸، ص. ۱۴۷) سپس از کولین نقل می‌کند که این صحنه «طعنه‌ای تلخ در مورد اصرار جامعهٔ آمریکایی بر تقسیم کردن» است.

جری چندین بار کلمهٔ «باغ وحش» را تکرار می‌کند که مهم است. او صحبت خود با پیتر را با گفتن این جملات شروع می‌کند:

«من رفته بودم باغ وحش... گفتم رفته بودم باغ وحش. آقا، من رفته بودم باغ وحش!» (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱).

شاید منظور البی از باغ وحش، جامعه باشد؛ زیرا او نمایشنامهٔ خود را *داستان باغ وحش* می‌نامد و در آن داستان زندگی دو آمریکایی را بیان می‌کند. از این منظر، شهروندان را می‌توان مانند حیوانات باغ وحش دانست که با دیوار بیگانگی با یکدیگر غریبه شده‌اند و قادر به برقراری ارتباط با یکدیگر نیستند.جری نمایندهٔ البی در داستان است و البی از طریق او نظرش را در مورد اجتماع بیان می‌کند.

جری: من رفتم باغ وحش تا بتونم بفهمم حیوونا چطوری در کنار آدما زندگی می‌کنن و چطوری با هم و با آدما کنار میان. راه خوبی نبود چون اونا با قفس‌ها از هم جدا شده بودند، از هم دیگه و از آدما. اما باغ وحش همین‌طوریه دیگه. (البی، ۱۹۶۱، ص. ۱۰ و ۱۱)

۳. نتیجه‌گیری

داستان باغ وحش نشان‌دهندهٔ جامعهٔ سرمایه‌داری است که افراد در آن به بیگانگی دچار شده و قربانی اجتماع‌اند. دو شخصیت داستان را می‌توان نمایندهٔ دو طبقهٔ اجتماع در نظر گرفت. همان‌گونه که مارکس می‌گوید، در جامعهٔ سرمایه‌داری تمامی روابط و تصمیمات تحت تأثیر ملاحظات اقتصادی قرار دارند و رابطهٔ بین پیتر و جری و رفتار آن‌ها نیز از این قاعده مستثنا نیست. جری قادر به برقراری ارتباط با دیگران نیست، بنابراین حیوانات را ترجیح می‌دهد و در پایان نیز دست به خودکشی میزند؛ و پیتر نیز به‌قدری از خود و دیگران بیگانه شده است که قادر به درک این مسئله نمی‌باشد که توسط هژمونی، شستشوی مغزی شده است. مارکس مصرف‌گرایی را پیامد اجتناب‌ناپذیر سرمایه‌داری می‌داند. مصرف‌گرایی نمونه‌ای از آگاهی کاذب است؛ زیرا ارزش فرد را براساس میزان دارایی‌اش می‌سنجد. مفهوم رؤیای آمریکایی نیز بر پایهٔ همین آگاهی کاذب قرار دارد. پیتر به‌عنوان شهروندی که براساس دارایی‌اش به‌عنوان نمونه‌ای از رؤیای آمریکایی است، در مرکز این آگاهی کاذب قرار دارد. در تمام طول داستان، جری سعی می‌کند پیتر را نسبت به شرایطش آگاه کند، اما پیتر واکنشی نشان نمی‌دهد. جری برخلاف پیتر دارای آگاهی طبقاتی است، به این معنی که او از شرایطش به‌عنوان طبقهٔ کارگر آگاه است و می‌داند پیتر

تحت تأثیر تلقین عقاید جامعه سرمایه‌داری قرار گرفته است. دعوای پیتر و جری بر سر صندلی نیز نمونه‌ای از درگیری طبقاتی است.

به نظر می‌رسد البی راه حلی برای مشکل جامعه مطرح نمی‌کند، زیرا می‌گوید «اگر این یک باغ وحش است پس باید همین‌طوری باشد» (ص. ۱۲). شاید او راه گریزی از این شرایط نمی‌بیند. او سعی می‌کند اعتراض خود را نسبت به سبک زندگی آمریکایی و تأثیر آن بر روی روابط انسانی را از طریق دو شخصیت نمایشنامه‌اش نشان دهد. یکی از شخصیت‌های او در پایان خودکشی می‌کند و دیگری باید بهای سنگینی برای آگاهی از شرایط قبلی‌اش بپردازد، پیتر خود را برتر می‌داند، ایدئولوژی او توسط رسانه شکل گرفته است، شهروند ایالات متحده است و براساس معیارهای آن تجسم رؤیای آمریکایی است؛ مردی موفق با شغلی پردرآمد، خانه‌ای بزرگ، همسر، دو فرزند و .... جری مانند ندای بیداری‌ای است که دائماً تکرار می‌کند: «ما مانند حیوانات باغ وحش هستیم. ما مانند حیوانات زندگی می‌کنیم. ما توسط سیستمی از هم بیگانه شده‌ایم که تو را به‌عنوان یک انسان موفق در نظر می‌گیرد در حالی که مرا رانده شده می‌داند».

کتابنامه

اسلین، م. (۱۳۸۸). *تئاتر ابزورد*. ترجمهٔ مهتاب کلانتری و منصوره وفایی. تهران: کتاب آمه.

عسکرزاده طرقبه، ر.، و شبانی، س. (۱۳۹۲). بررسی تاثیر هژمونی بر بیگانگی و انزوای انسان در *همه پسران من* براساس نظر لویی آلتوسر. مطالعات زبان و ترجمه، ٤٦(۱)، ۸۱-۹۷.

عسکرزاده طرقبه، ر.، و موسوی تکیه، م. (۱۳۹۵). رابطهٔ قدرت و خشونت نگاه در نمایشنامهٔ *در بسته*. مطالعات زبان و ترجمه، ٤٩(۱)، ۸۳-۱۰۰.

گبانچی، ن. (۱۳۹۰). واکاوی مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی. *نقد ادبی*. (١٦)٤، ۱۰۵-۱۲٦.

Albee, E. (1961). *The American dream, and The Zoo Story: Two Plays.* New York, NY: New American Library.

Althusser, L. (2001). *Lenin and philosophy and other essays* (B. Brewster, Trans.). New York, NY: Monthly Review Press.

Bramann, J. K. (2014.) *Marx: Capitalism and alienation*. Retrieved from http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Marx.html

Bressler, C. E. (2007). *Literary Criticism: An introduction to theory and practice.* New Jersey, NJ: Upper Saddle River.

Elsner, J. (1986). *An introduction to Karl Marx.* New York, NY: Cambridge University Press.

Fritsch, M. (2005). *The promise of memory: History and politics in Marx, Benjamin, and Derrida.* New York, NY: SUNY Press.

Goldberg, M. L. (2009). Hegemony. Retrieved from University of Washington. Web. 22 Dec. 2014.

Hussein, W. A. (2007). The zoo story: Character alienation. *Journal of the College of Arts, 43*, 58-66.

Jones J. E. (2009). *Faces of capitalism and socialism*. Victoria, Canada: Trafford.

Küçük, H. (2008). *Edward Albee's Drama under the influence of Samuel Beckett* (Unpublished master's thesis). Middle East Technical University, Ankara, Turkey.

Lenin, V. I. (2004). *Collected works of V. I. Lenin completely revised edited and annotated.* Montana, MT: Kessinger.

McGee, C. (2014). *Notes on interpellation*. Retrieved from http:// www. longwood. edu/ staff/ mcgeecw/ notesoninterpellation.htm

Merskin, D. L. (2011). *Media, minorities, and meaning: A critical introduction.* New York, NY: Peter Lang.

Shams, P., & Pourgiv, F. (2013). Power struggle in the zoo story: A performance of subjectivity. *Fe Magazine*, 5, 1-11.

Sherman, H. J. (1995). *Reinventing Marxism.* Maryland, MD: The John Hopkins University Press.

Targ, H. (2006). *Challenging late capitalism, neoliberal globalization, and militarism*. North Carolina, NC: Lulu Press Inc.

Tyson, L. (2006). *Critical theory today: A user friendly guide***.** New York, NY: Routledge**.**

Walker, D., & Gray, D. (2009). *The A to Z of Marxism***.** Maryland, MD: Scarecrow Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی