

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۱۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۷

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱

درنا سهیلی‌زاده^۱، غزل اسکندر نژاد^۲

تحلیل روان‌کاوانه‌ی نمایشنامه‌های «عشق فائدرا» و «پاک‌شده» از سارا کین با تأکید بر مراحل سه‌گانه در نظریات شخصیتی ژاک لکان

چکیده

سارا کین^۱ درام‌نویس بریتانیایی است که به‌نظر می‌رسد ظهور مجدد تراژدی در بریتانیا با او تجربه می‌شود. او پنج نمایشنامه نوشته که هر کدام وجوهی تازه و ساختارشکن را ارائه می‌دهند. در واقع کین با تابوشکنی و نمایش بی‌سانسور خشونت، جهان پر از خشونتِ امروزی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. شخصیت‌های آثار کین اغلب پر از عقده، نفرت و خشمی هستند که این جهان به آن‌ها اعمال کرده است. در این پژوهش به‌منظور بررسی دو اثر منتخب از کین، نگاه روان‌کاوانه‌ی ژاک لکان^۲ انتخاب شده است. لکان هویت آدمی را یکپارچه نمی‌داند و سه ساحت خیالی، نمادین و واقع را برای هویت تعریف کرد. اولین ساحتی که انسان آن را تجربه می‌کند، ساحت خیالی است که با مرحله‌ی آینه‌ای تعریف می‌شود و مرحله‌ی خودشیفتگی با آن ارتباط مستقیم دارد. ساحت دوم، ساحت نمادین است که سوژه در این مرحله، با مفاهیم اساسی همچون عقده‌ی ادیپ و نام پدر مواجه می‌شود و برای شکل‌گیری هویتش باید آن‌ها را به سلامت پشت سر بگذارد. ساحت آخر، ساحت واقع است که مفاهیمی چون تروما و ژوئیسانس را درون خود جای داده است. در این پژوهش، با جمع‌آوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی، به این نتیجه رسیدیم که مفاهیم مورد نظر لکان، تروما، ژوئیسانس، عقده‌ی ادیپ و ... در تحلیل شخصیت‌های دو نمایشنامه‌ی منتخب قابل بررسی هستند.

واژگان کلیدی: سارا کین، ژاک لکان، عشق فائدرا، پاک‌شده

^۱ دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه علوم تحقیقات، استان تهران، شهر تهران

E-mail: dorna_soheili@yahoo.com

^۲ استادیار دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران

E-mail: gh.eskandarnejad@art.ac.ir

مقدمه

علم روان‌کاوی و ادبیات، ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند. هر متن ادبی زاده‌ی یک ذهن است و به‌نوعی آفرینشی است از درون نویسنده‌ی آن، به‌همین دلیل است که می‌توانیم با کمک این علم به کندوکاو در درون شخصیت‌ها بپردازیم و از زیربوم شخصیت باخبر شویم. این کار به ما کمک می‌کند تا با شخصیت‌ها و با خود نمایشنامه ارتباط بهتری برقرار کنیم. یکی از چهره‌های مهم عرصه‌ی روان‌کاوی ژاک لکان است که با دیدگاه‌های نوین خود باعث گشوده شدن درهای بیشتری به روی روان‌کاوی شده است، لکان با تقسیم هویت آدمی به سه ساحت و در نظر گرفتن ویژگی‌هایی برای آن‌ها به کندوکاو در روان انسان کمک زیادی کرده است. در ادبیات هم، نویسندگان زیادی وجود دارند که نمایشنامه‌ها و شخصیت‌های نمایشنامه‌هایشان از جنبه‌های روان‌کاوانه برخوردارند. یکی از این نویسندگان معاصر سارا کین است که آثارش را با علم بر نکات روان‌کاوانه، بسیار بهتر می‌توان درک کرد و شناخت. در این پژوهش سعی کردیم که به تحلیل و بررسی دو اثر از او (عشق فائدرا و پاک‌شده) با توجه به ساحت لکانی و ویژگی‌های آن‌ها بپردازیم.

بیان مسأله

ژاک مری لکان، که به‌زعم بسیاری از تحلیل‌گران از جمله شون هومر^۲ مهم‌ترین روان‌کاو پس از فروید^۴ است، هویت انسان را به سه بعد خیالی، نمادین و واقع تقسیم کرده است. او معتقد بود این سه بُعد مانند سه حلقه‌ی درهم‌گره‌خورده‌اند که جدایی یکی از حلقه‌ها باعث جدا شدن دو حلقه‌ی دیگر نیز می‌شود؛ و ویژگی‌هایی برای این سه بعد در نظر گرفت مانند «فقدان»، «میل»، «خشونت»، «تروما» و... در این پژوهش برای تحلیل و بررسی دو نمایشنامه‌ی منتخب از سارا کین با نام‌های «عشق فائدرا» و «پاک‌شده» از نظریات لکان در خصوص هویت شخصیت و روان انسان کمک گرفته‌ایم.

روش تحقیق

این پژوهش توصیفی - تحلیلی است. برای انجام آن ابتدا آثار مربوط به لکان مطالعه و مراحل سه‌گانه‌ی شخصیتی و مفاهیم مطرح‌شده‌ی آن در آثار نمایشی و کاربرد آن‌ها استخراج شده، سپس در دو نمایشنامه‌ی سارا کین (عشق فائدرا و پاک‌شده) مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت.

شرح ساحت‌های لکانی

ساحت خیالی

امر خیالی که با مرحله‌ی آینه‌ای شروع می‌شود. «مرحله‌ی آینه‌ای بین شش تا هجده‌ماهگی رخ می‌دهد. نوزاد در ابتدا فاقد تصویری از بدن خود به‌عنوان یک کل منسجم است و نمی‌تواند خود را از محیط پیرامون و از مادر خود تمایز دهد، بین شش تا هجده‌ماهگی تصویر خود را در آینه یا هر سطح بازتابنده‌ی دیگری تشخیص می‌دهد و برای اولین بار متوجه می‌شود که بدنش شکلی منسجم دارد. نکته‌ی مهم در این است که نوزاد خود را با تصویر آینه‌ای یکی می‌انگارد. گویی تصویر، خود اوست.» (هومر، ۱۳۹۶: ۴۴) این یکی‌انگاری برای درک نوزاد از خودش به‌عنوان موجودی کامل، الزامی است. یکی از ویژگی‌های ساحت خیالی نارس‌سیسم است. نارس‌سیسم (خودشیفتگی) یکی از مفاهیم فرویدی است که لکان به بسط و گسترش آن پرداخته است. نارس‌سیسم نزد فروید عبارت است از: «مرحله‌ای از رشد نفسانی، که فرد در آن در

وهله‌ی اول و قبل از انتخاب افراد دیگر، کالبد خود را مطلوب تمنای خویش قرار می‌دهد.» (موللی، ۱۳۸۷: ۱۴۰) یکی از مشخصه‌های خودشیفتگی، خشونت است. خشونت همواره به بعد خیالی ارجاع می‌دهد.

امر نمادین

این ایده که ناخودآگاه ساختاری مشابه زبان دارد را لکان در دهه‌ی پنجاه میلادی بیان کرد. لکان کوشید نشان دهد ناخودآگاه آدمی هم از ساختاری مشابه ساختار زبان برخوردار است، در ارایه‌ی این ایده، وی از حوزه‌ی پژوهشی ساختارگرایی و نظریه‌ی زبان‌شناسی بهره گرفت. «لکان در این دوره و برای تبیین ایده‌های خود در باب امر نمادین، تحت تأثیر افرادی چون: لوی استروس^۵، فردینان دو سوسور^۶ و رومن یاکوبسن^۷ بود.» (هومر، ۱۳۹۶: ۵۴)

«درواقع مهم‌ترین ایده‌ای که لکان از لوی استروس گرفت این بود که جهان بشری کارکرد نمادین دارد، کارکردی که در همه‌ی جنبه‌های زندگی انسان وجود دارد، آن بنیان نظری که استروس را به سمت کارکرد نمادین کنش‌های اجتماعی سوق داد، نظریه‌ی زبان‌شناسی سوسور بود.» (هومر، ۱۳۹۶: ۵۷) سوسور معتقد بود که فهم انسان است که بر کاربرد اجتماعی نشانه‌های گفتاری استوار است. سوسور الگویی دوجویی از نشانه ارایه می‌کند و معتقد است «نشانه از دال (تصور صوتی) و مدلول (تصور مفهومی) تشکیل شده است. او تأکید می‌کند دال و مدلول درست مانند دو روی یک برگ کاغذ از هم جدایی ناپذیرند.» (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۲-۱۳) لکان معتقد بود همین نظام دال و مدلولی که در ساختار زبانی حاکم است، در ساختار ناخودآگاه انسان نیز دارای مصداق بیرونی است. «لکان بعد از سال ۱۹۵۳ و ملاقات با رومن یاکوبسن، نظریه‌ی سوسور را از منظر یاکوبسن بازخوانی کرد. نظریه‌ی ساختار دوگانه‌ی یاکوبسن بسیار انتزاعی است و درک آن دشوار است و اساس آن استعاره و کنایه است. به‌طور خلاصه استعاره به مشابهت دو عنصر که یکی تمثیلی از دیگری است اطلاق می‌شود، برای روانکاوا این پدیده در تعبیر رؤیایها، خاطرات فراموش شده و یا لغزش‌های کلامی دارای اهمیت است. کنایه نیز در زبان‌شناسی یک فرایند زبانی است به‌واسطه‌ی آن از یک عنصر کم‌اهمیت برای بیان عنصری مهم استفاده می‌شود و این همان فرایندی است که در خاطرات آدمی، رؤیاهایش و لغزش‌های زبانی که نمود ناخودآگاه ما هستند، اتفاق می‌افتد. لکان با استفاده از این نظریات استدلال کرد که ناخودآگاه هم مطابق همین قواعد عمل می‌کند.» (اسدزاده و میرلو، ۱۳۹۱: ۲۹-۳۰)

«لکان ناخودآگاه را به‌عنوان کلام دیگری بزرگ (The Other) تعریف می‌کند. دیگری بزرگ زبان است، نظام نمادین است. لکان معتقد است نظام نمادین حدود مرز جهان بشری را مشخص می‌کند.» (هومر، ۱۳۹۶: ۶۷)

عقده‌ی ادیپ

«مفهوم فرویدی عقده‌ی ادیپ که فروید با الهام گرفتن از تراژدی ادیپ شهریار نوشته‌ی سوفوکل^۸ آن را تبیین کرده است، ابراز می‌دارد که در همه‌ی انسان‌ها در کودکی (بین ۳ تا ۵ سالگی) رقابتی میان سوژه و والد هم‌جنس بر سر به دست آوردن توجه والد غیر هم‌جنس (در شکل مثبت آن) درمی‌گیرد.» (لوران آسون، ۱۳۹۶: ۹۲)

لکان مفهوم عقده‌ی ادیپ را از فروید پذیرفت و آن را بسط داد. «از نظر لکان عقده‌ی ادیپ در وهله‌ی اول ساختاری نمادین است، عقده‌ی ادیپ ساختاری سه‌جانبه دارد که رابطه‌ی دوجانبه‌ی میان مادر و فرزند در ساحت خیالی را می‌گسلد. عقده‌ی ادیپ بیانگر گذر از مرحله‌ی خیالی به مرحله‌ی نمادین است.» (هومر، ۱۳۹۶: ۷۶)

برای این منظور و به موجب گذر از امر خیالی و پا نهادن به امر نمادین، رابطه‌ی بین مادر و فرزند باید به نوعی بگسلد. مفهومی که باعث گسست این رابطه می‌شود نام پدر است.

نام پدر

«کودک با مداخله‌ی پدر و با دست کشیدن از این ایده که می‌تواند جایگاه میل مادر باشد به جهان نمادین پرتاب می‌شود، در واقع عقده‌ی ادیپ، ویژگی بارز این گذار از امر خیالی به امر نمادین است.» (هومر، ۱۳۹۶: ۸۳-۸۴)

«آنچه عمیقاً در نفس کودک کارگزار است، نه وجود واقعی و خارجی پدر و نه تصویری است که کودک به موجب ساحت خیالی از او دارد، بلکه پدری است که به صورت استعاره‌ای از آرزومندی مادر درمی‌آید چراکه تمنای مادر حاکی از فقدان اساسی در اوست که او را نسبت به پدر خواهشمند می‌سازد و به کودک نشان می‌دهد که نمی‌تواند فقدان مادر را به‌مثابه‌ی پدر از ذکر ترمیم کند. به همین دلیل است که نام پدری، جانشین آرزومندی مطلق مادر شده و کودک را از یوغ اسارت آن می‌رهاند.» (موللی، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۱)

«لکان معتقد است این لحظه‌ی بنیادگذاری ناخودآگاه نیز هست. درونی سازی استعاره‌ی پدری چیز دیگری نیز ایجاد می‌کند که فروید آن را سوپراگو می‌نامد. از نظر لکان، سوپراگو در نظام نمادین جای می‌گیرد و هدف آن همواره جلوگیری از زنای با محارم است، مفهومی که فروید آن را بنیادی‌ترین میل همه‌ی سوژه‌های بشری می‌نامد.» (دریدا و لکان، ۱۳۹۵: ۶۶-۶۹)

امر واقع

«لکان در دهه‌ی شصت به بسط و گسترش یکی از دشوارترین و درعین حال جذاب‌ترین ایده‌های خود می‌پردازد. دشواری آن به این دلیل است که امر واقع ابژه‌ای مادی در جهان نیست، چیزی نیست که به راحتی بتوان درباره‌ی آن سخن گفت، امر واقع را برخلاف آنچه از اسمش برمی‌آید، نباید با آن مفهومی که واقعیت می‌دانیم اشتباه بگیریم، زیرا واقعیت نزد لکان شامل نمادها و دلالت است و نمادها و دلالت هم مربوط به امر نمادین هستند، در واقع آن‌چه واقعیت می‌نامیم، مربوط به امر نمادین است.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۳)

برای فهم بهتر امر واقع باید با مفاهیمی چون: فانتزی، ابژه‌ی کوچک a و ژوئیسانس و تروما آشنا باشیم.

تروما

امر واقع با مفهوم روان‌ضربه (تروما) ارتباط دارد. از منظر روان‌کاوی، تروما لزوماً رخدادی نیست که در واقعیت برای فرد اتفاق افتاده باشد بلکه معمولاً رخدادی روانی است. «امروزه تجاوز جسمی یا جنسی مانند زنا با محارم شایع‌ترین گونه‌ی روان‌ضربه محسوب می‌شود» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۶)

«فروید تروما را به نخستین صحنه‌ای مربوط می‌داند که کودک در آن تجربه‌ای را از سر گذرانده که توان فهم و درک آن را نداشته، این تجربه می‌تواند واقعی یا خیالی باشد. این خاطره‌ی فهم‌ناپذیر فراموش می‌شود، اما ممکن است بعدها در اثر تجربه‌ای یا رویدادی دوباره به سطح آگاهی برگردد. لکان این مفهوم فرویدی را قبول می‌کند و اعتقاد دارد که روان‌ضربه تا آن‌جا که امر واقع است، نماد ناپذیر است.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۶-۱۱۷)

فانتزی

امیال ناخودآگاه ما در بستر فانتزی متجلی می‌شوند، فانتزی آن صحنه‌ی خیالی است که سوژه در آن قهرمان داستان است. «در سناریوی خیال‌پردازی‌ها، این همیشه «من» است که نقش اول را به عهده دارد و موضوعات همیشه حول وحوش روابط متقابل (من) با دیگران است.» (کدیور، ۱۳۹۶: ۱۰۱)

«نکته‌ی مهمی که در رابطه با فانتزی و میل وجود دارد این است که فانتزی ابژه‌ی میل نیست، در واقع موضع یا زمینه‌ی آن است، شخص به وسیله‌ی فانتزی میل خود را شکل می‌دهد، لذتی که در فانتزی نهفته است ناشی از دستیابی به ابژه‌ی آن نیست، بلکه این لذت ناشی از روی صحنه آوردن میل است. نکته‌ی مهمی که درباره‌ی فانتزی وجود دارد این است که فانتزی هرگز نباید تحقق پیدا کند.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۹-۱۲۱)

ابژه‌ی کوچک a

«آن چیزی که میان فانتزی و امر واقعی میانجی‌گری می‌کند ابژه‌ی کوچک a است. ابژه‌ی کوچک a در هر سه ساحت لکانی وجود دارد. ابژه‌ی کوچک a در واقع فقدان دیگری بزرگ است، اما فقدان ابژه‌ی خاص نیست، بلکه به مفهوم خود فقدان است. به معنای میل به چیزی است که گم شده است، بنابراین میل ورزیدن با جست‌وجوی مداوم برای یافتن ابژه‌ی گم شده همراه است.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۲۲) در واقع سوژه با کمک فانتزی با ابژه‌ی کوچک a ارتباط می‌گیرد.

فینک درباره‌ی ابژه‌ی کوچک a می‌نویسد:

«تنها ابژه‌ی دخیل در میل، آن ابژه‌ی است که میل را برمی‌انگیزد. میل به معنای دقیق ابژه ندارد، میل یک علت دارد، علتی که آن‌ها به وجود می‌آورد و لکان آن علت را ابژه‌ی a، علت میل، می‌نامد. ابژه‌ی a به منزله‌ی علت میل آن چیزی است که میل را ایجاد می‌کند.» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۸۷)

ژوئیسانس

ژوئیسانس مفهومی بسیار پیچیده نزد لکان است. ژوئیسانس شامل ترکیبی از لذت و درد است یا به بیان دقیق‌تر لذت در درد است. «آدمی می‌تواند خوشی و ناخوشی‌اش را تعریف کند اما هیچ یقینی به آن‌ها ندارد اما ژوئیسانسش برایش یک یقین است، درحالی‌که نمی‌تواند آن را تعریف کند. ژوئیسانس همیشه با گرفتاری همراه است و این آن اجباری است که سد راه خوشبختی و سعادت است. سوژه در حرکت به سوی ژوئیسانسش، ناگزیر به رویارویی با درد و رنج است و این همان چیزی است که موجب واپس‌زنی می‌شود.» (کدیور، ۱۳۹۶: ۸۶-۸۷)

«ژوئیسانس لکان به‌مانند رانه‌ی مرگ فروید، ورای اصل لذت است، رانه‌ی لکانی از ناکامی‌ها و شکست‌های میل، «لذت» می‌برد؛ آنجا که میل را غایت فرار و سوسه‌انگیز لذت به معنی ارضا جهت می‌دهد، رانه‌ی ژوئیسانس ورای لذت خود را دقیقاً از طریق بازداري خود میل ایجاد می‌کند.» (ابراهیم‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۶)

ملاحظات درباره‌ی سارا کین

«سارا کین در فوریه‌ی ۱۹۷۱ در روستایی در انگلستان به دنیا آمد. والدینش او را با افکار و عقاید مسیحی بزرگ کردند، هرچند بعدها در نوجوانی از عقاید مذهبی دست کشید و ایمانش را از دست

داد، اما رد پای عقاید او در نمایشنامه‌هایش دیده می‌شود.» (کین، ۱۳۹۷: ۶۸-۶۹) کین خود درباره‌ی نوجوانی‌اش می‌گوید: «روحی سرشار، جنونی نو زیسته» (ستاری، ۱۳۹۴: ۱۰۴) «تئاتر کین مانند آینه‌ای است که شرایط پسامدرن را به نمایش درمی‌آورد، او با نمایشنامه‌های خود موارد گسترده‌ای در بسیاری از جنبه‌های اساسی پس از مدرن مانند خشونت بیش‌ازاندازه را نشان می‌دهد، یکی دیگر از جنبه‌های توصیف پسامدرن، نشان دادن شخصیت‌هایی است که قربانی ظلم و تجاوز می‌شوند.» (bicer, 2011: 81) «کین معتقد بود هیچ دلیلی برای خشونت انسانی علیه انسان در جهان وجود ندارد، او مخالف این عقیده بود که خشونت در انسان‌ها هم مانند حیوانات یک پدیده‌ی طبیعی است، با توجه به این ایده، او از تئاتر به‌عنوان یک عرصه‌ی اتاق فکر استفاده می‌کرد و در آن به انتقاد از خشونت بی‌معنی و جنایات بشری می‌پرداخت.» (bicer, 2011: 81)

«سارا کین دو سال پایانی عمر خود را در افسردگی به سر برد و سرانجام در فوریه‌ی ۱۹۹۹، تنها چند روز پس از اضافه کردن آخرین اصلاحات به آخرین نمایشنامه‌اش دست به خودکشی زد.» (کین، ۱۳۹۷: ۷۱) «مرگ کین جامعه‌ی تئاتر را به دو گروه متمایز تقسیم کرد؛ کارهای او یا در پرتو خودکشی‌اش خوانده و تفسیر شدند، یا هرگونه ارتباطی میان مرگ او و آثارش نفی شد.» (کین، ۱۳۹۷: ۱۰۹)

* لازم به توضیح است که در تحلیل آثار سارا کین از نسخه‌ی پی.دی.اف. ترجمه‌های موجود استفاده شده است. با توجه به این‌که این نمایشنامه‌ها در ایران به فارسی منتشر نشده‌اند، نگارندگان در هر جای متن مقاله که نیاز به ارجاع به متن نمایشنامه‌ها است، علاوه بر ذکر متن فارسی موجود، اصل انگلیسی نمایشنامه را نیز ذکر کرده‌اند تا خوانندگان مقاله به متن مرجع هم دسترسی داشته باشند. امید که این متون در ایران دوباره ترجمه و منتشر شوند.

تحلیل نمایشنامه‌ی عشق فائدرا

سارا کین عشق فائدرا را اثری درباره‌ی حقیقت می‌داند و معتقد بود: «جست‌وجوی صداقت و حقیقت چیزی است که همواره در هنگام نوشتن به سراغ من می‌آید.» (کین، ۱۳۹۶: ۸۸)

نمایشنامه در قصر شاه می‌گذرد و داستان درباره‌ی خانواده‌ی سلطنتی است، خانواده‌ای که تک‌تک آن‌ها دچار مشکلات روحی روانی فراوانی هستند، در ادامه به تحلیل شخصیت‌های این نمایشنامه می‌پردازیم.

هیپولیتوس:

از همان ابتدای مواجهه با شخصیت هیپولیتوس متوجه می‌شویم که او مدام در پی ارضای میل جنسی خود است اما این مسأله برای او لذتی به همراه ندارد. هیپولیتوس در واقع شاهزاده است و در قصر زندگی می‌کند. در نگاه اول ممکن است این‌گونه به نظر برسد که از هر نظر تأمین است، اما با پیشروی نمایشنامه، متوجه می‌شویم که او پر از فقدان و عقده است. یکی از نشانه‌های این فقدان میل دایمی او به خوردن است. این میل به خوردن، نتیجه‌ی فقدان است که شخصیت در صدد مقابله با آن است و این فقدان در طول نمایشنامه و در خلال گفت‌وگوها بارها به چشم می‌خورد مانند زمانی که فائدرا درباره‌ی یک دختر در زندگی او صحبت می‌کند که حالا دیگر نیست:

«فائدرا: آن زن چی؟»

هیپولیتوس: چی؟

فائدرا: لنا، مگر تو...

هیپولیتوس گردن فاندرا را چنگ می‌زند.

هیپولیتوس: هیچ‌وقت دوباره اسمش و نیار، اسمش و جلوی من نیار، به او هیچ اشاره‌ای هم نکن، حتی به اون فکر نکن فهمیدی؟ فهمیدی؟» (کین، ۱۳۹۲: ۳۰)

(Phaedra: what about that woman?)

Hippolytus looks at her

Hippolytus: what?

Phaedra: Lena, weren't you...

Hippolytus grabs Phaedra by the throat

Hippolytus: Don't ever mention her again.

Don't say her name to me, don't refer to her, understand?

Understand? (kane, 1996: 20)

و این لنا که حتی آوردن نامش، می‌تواند هیپولیتوس را تا این اندازه خشمگین کند، همان ابژه‌ی میل هیپولیتوس یا به قول لکان ابژه‌ی کوچک a است که حضورش می‌تواند آن شکاف واقعیت نمادین را پر کند، اما حالا که نیست باعث فقدان بزرگی در وجود هیپولیتوس شده، فقدان‌ی که با آمدن هیچ زنی در زندگی او پر نشده است. همان‌طور که در سراسر نمایشنامه از میان گفت‌وگوها متوجه می‌شویم که هر زنی در زندگی او بوده تنها برای رابطه‌ی جنسی بوده، او با زن‌هایی که با آن‌ها در ارتباط است، بدرفتاری می‌کند. در صحنه‌ی دیگری هم که هیپولیتوس در حال گفت‌وگو با کشیش است، به کشیش می‌گوید:

«هیپولیتوس: من به تنها بیم‌ارضام.

کشیش: رضایت واقعی از عشق منشأ می‌گیرد.

هیپولیتوس: وقتی که عشق بمیرد چی؟ وقتی که ساعت هشدار بنوازد که وقت بیداری است، بعد چی؟» (کین، ۱۳۹۲: ۴۲)

(Hippolytus: I can rely on me. I never let me down.

Priest: True satisfaction comes from love.

Hippolytus: What when love dies? Alarm clock rings it's time to wake up, what then?) (kane 1996: 30)

این گفت‌وگو به‌خوبی نشان می‌دهد که هیپولیتوس عشقش و درواقع ابژه‌ی میلش را ازدست‌داده و دچار فقدان شده است. این فقدان می‌تواند باعث تروما نیز باشد. «فروید معتقد بود که تروما به صحنه‌ی نخستین مربوط است، که در آن کودک تجربه‌ای خیالی یا واقعی را از سر می‌گذراند که توان فهم آن را ندارد و این خاطره‌ی فهم‌ناپذیر، فراموش و واپس زده می‌شود تا این‌که بعدها بر اثر رویدادی به سطح آگاهی بازمی‌گردد، آنچه لکان به این مفهوم اضافه کرد این بود که روان‌ضربه تا جایی که امر واقع است نمادناپذیر می‌ماند.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۷)

از دل متن متوجه می‌شویم که این رویدادهای روانی برای هیپولیتوس متعدد رخ داده و باعث شده هیپولیتوس نتواند تن به نمادین شدن دهد. در ابتدا او امر خیالی را به‌خوبی پشت سر نگذاشته و این را می‌توانیم در صحنه‌ی چهارم که او مشغول بازی با ماشین اسباب‌بازی‌اش است به‌خوبی ببینیم. درواقع شخصیت بچه‌گانه‌ای که هیپولیتوس از خود بروز می‌دهد، ماندگاری او در بعد خیالی را به ما نشان می‌دهد. دلیل دیگری که می‌توانیم برای این ماندگاری در ساحت خیالی بیاوریم، علاقه‌ای است که هیپولیتوس به‌تنهایی دارد و جز برای رابطه‌ی جنسی، کسی را به حریمش راه نمی‌دهد و آن‌طور که استروffe می‌گوید

با همه‌ی کسانی که رابطه دارد هم بسیار با خشونت رفتار می‌کند و این می‌تواند نتیجه‌ی خودشیفتگی یا همان نارسیسیسمی باشد که در مرحله‌ی آینه‌ای و در نتیجه‌ی شیفتگی کودک به تصویرش رخ می‌دهد. همان‌طور که در فصل دوم هم توضیح دادیم، خشونت یکی از نشانه‌های نارسیسیسم است. دلیل دیگر ماندگاری در ساحت خیالی سرپیچی از قانون پدر است، عقده‌ی ادیپ مفهومی است که در سرتاسر این نمایشنامه و در اغلب شخصیت‌ها دیده می‌شود.

«لکان معتقد بود که کودک با مداخله‌ی پدر از دنیای خیالی و فور کودکانه، به جهان نمادین پرتاب می‌شود.» (هومر، ۱۳۹۶: ۸۳) اتفاقی که برای هیپولیتوس نیفتاده و او عقده‌ی ادیپ خود را به خوبی پشت سر نگذاشته، همین امر باعث شده سوپر اگو نیز که از طریق گذار از طبیعت به فرهنگ و به واسطه‌ی درونی‌سازی تابوی زنا با محارم پدیدار می‌شود و اغلب با رشد و جدان اخلاقی پیوند دارد، به درستی نهادینه نشود و نشانه‌ی آن‌هم، رابطه‌ی جنسی هیپولیتوس با استروفه که به نوعی خواهر او محسوب می‌شود، است. نشانه‌های عقده‌ی ادیپ در گفت‌وگوها هم به‌وفور دیده می‌شود، مثلاً در صحنه‌ای که هیپولیتوس درباره‌ی پدرش با فائدر صحبت می‌کند، او را پدر نمی‌خواند، نامش را می‌گوید و به وفاداری او شک دارد:

«هیپولیتوس: پس تسیوس نبوده، فکر نکنم او هم چندان وفادار باقی مانده باشه.» (کین، ۱۳۹۲: ۲۱)

(*Hippolytus: Not Theseus, then. Don't suppose he's keeping it dry either.*) (kane, 1996: 12)

یا در جای دیگری او پدرش را با تمسخری آشکار مردِ مردان می‌نامد. همین عبور نکردن از عقده‌ی ادیپ و نهادینه نشدن نام پدری، باعث عبور کردن از قانون و رابطه با اشخاصی شده که قانون و جامعه این رابطه را ممنوعه می‌دانند. خود هیپولیتوس درجایی می‌گوید:

«من به رابطه با همه فکر کردم.» (کین، ۱۳۹۲: ۲۶)

(*Hippolytus: I think about having sex with everyone.*) (kane, 1996: 16)

این موضوع به فانتزی زنا با محارم اشاره دارد و در صحنه‌ی دیگری این تابو را می‌شکند و با فائدر رابطه برقرار می‌کند و بعد متوجه می‌شویم که این رابطه را با استروفه نیز داشته است. از نشانه‌های دیگری که نمادین نشدن هیپولیتوس را نمایان می‌کند، تقابل و درگیری با دیگری بزرگ است. لکان معتقد بود که «دیگری بزرگ نظام نمادین است، هم‌چنین کلام و امیال اطرافیان ماست که از طریق آن میل خود را درونی و متوجه درون می‌کنیم.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۰۰) در این جا می‌بینیم که هیپولیتوس از هر چیزی که نمادی از دیگری بزرگ است متنفر است، از خانواده، مردم، دین، سیاست و ... او در قسمتی از نمایشنامه، به صراحت می‌گوید که از مردم متنفر است. او به سلطنت و خانواده‌ی سلطنتی که خود نیز جزیی از آن است، ناسزا می‌گوید. هم‌چنین او معتقد است خدایی وجود ندارد. همین تعارض با نظام نمادین است که باعث تروما در وجود هیپولیتوس شده است. اما هیپولیتوس به دنبال چیز بیشتری است. او ابژه‌ی میلش را از دست داده و حالا انگار هیچ چیز نمی‌تواند او را ارضا کند. او دنبال فراسوی لذت یا رانه‌ی مرگ است. لکان رانه‌ی مرگ را با ژوئیسانس در ارتباط می‌داند. او معتقد بود ژوئیسانس آن چیز بیشتری است که ما فکر می‌کنیم گم کردیم یا از دست دادیم و در پی آن هستیم. هیپولیتوس به دنبال این ژوئیسانس است، به‌طور مثال هنگامی که از طریق استروفه متوجه می‌شود که فائدر او را به تجاوز متهم کرده است، می‌گوید:

«هیپولیتوس: واقعاً؟ چه قدر هیجان‌انگیز.» (کین، ۱۳۹۲: ۳۴)

(*Hippolytus: She is? How exciting.*) (kane, 1996: 23)

گویی لذت می‌برد از این دردی که آخرش مرگ است و حتی با این که می‌داند عاقبتش اعدام است می‌گوید: «عاقبت به زندگی رسیدم.» (کین، ۱۳۹۲، ۴۰)

(*Hippolytus: Life at last.*) (kane, 1996: 27)

او زندگی را در مرگ می‌بیند. در آخر هم توسط پدرش، تسیوس، به شکل فجیعی کشته می‌شود و به ژوئیسانس نهایی، که در پی آن بود می‌رسد.

فاندرا:

فاندرا شخصیتی است که نام نمایشنامه هم از نام او برگرفته شده است، «عشق فاندرا» عشقی ممنوعه است. فاندرا نیز مانند سایر شخصیت‌های نمایشنامه‌های کین دچار فقدان است. در نمایشنامه، به این موضوع اشاره می‌شود که شوهرش از زمان ازدواج او را ترک کرده است و در میان مکالمات او با دکتر مشخص می‌شود که او حتی نمی‌داند شوهرش چه زمانی برمی‌گردد:

«دکتر: شوهرتان کی برمی‌گردد؟»

فاندرا: کوچک‌ترین نظری ندارم.» (کین، ۱۳۹۲: ۱۲)

(*Doctor: When is he coming back?*

Phaedra: I've no idea.) (kane, 1996: 5)

فاندرا می‌خواهد این فقدان را با نزدیک‌ترین مردی که در آن قصر به او وجود دارد پر کند و این مرد، هیپولیتوس پسرخوانده‌ی او است. در واقع هیپولیتوس در این جا ابژه‌ی کوچک a برای فاندرا محسوب می‌شود و این عشق ممنوعه‌ای که فاندرا نسبت به او دارد، نشانه‌ی حل نشدن عقده‌ی ادیپ در او و سرپیچی از نام پدر است. در واقع می‌توانیم نتیجه بگیریم فاندرا هم مانند هیپولیتوس با نمادین شدن به مشکل خورده و این مشکل را با دیگری بزرگ نیز دارد، در ابتدا او سعی می‌کند به دیگری بزرگ پیوندد و برای صلاح خانواده‌ی سلطنتی و جلوگیری از حرف مردم پا روی میل خود بگذارد، در قسمتی او به استروffe می‌گوید که میلش را نادیده می‌گیرد و از هیپولیتوس دوری می‌کند. اما در صحنه‌ی بعد می‌بینیم که او نتوانسته میلش را سرکوب کند و نزد هیپولیتوس به عشقش اعتراف می‌کند و در این جا است که به مقابله با نظام نمادین و دیگری بزرگ می‌پردازد. او میل خود را به صلاح خانواده‌ی سلطنتی ترجیح می‌دهد. اما از طرف هیپولیتوس بی‌توجهی می‌بیند و پس زده می‌شود و در آن جا متوجه می‌شود که دخترش استروffe، هم با هیپولیتوس و هم تسیوس رابطه داشته و به نوعی سرخورده می‌شود. فاندرا خود را یک طردشده‌ی تمام‌عیار می‌بیند و حس می‌کند از همه جا و همه کس رانده شده و این رانده شدن، ضایعه‌ای در او ایجاد می‌کند که باعث زخمی در روح او می‌شود و ترومای او سر برمی‌آورد. در آخر او که توانایی مقابله با این ترومای واردشده بر روان خود را ندارد، با خودکشی خود را از نظام نمادین حذف می‌کند و به بُعد واقع می‌پیوندد. اما فاندرا با نامه‌ای که از خود به جای می‌گذارد، هیپولیتوس را متهم به تجاوز می‌کند، ما از طریق زبان و کلام شخصیت‌ها می‌دانیم که هیپولیتوس به او تجاوز نکرده اما «آیا زبان قادر به انتقال حقیقت است؟ فاندرا می‌گوید هیپولیتوس به او تجاوز کرده اما تعریف تجاوز چیست؟» (کین، ۱۳۹۶: ۸۸) به نظر می‌رسد در این جا زبان و کلمات نمی‌توانند کمکی کنند. اتفاقی افتاده که خارج از ظرف زبان است و کلمات قادر نیستند تمام حقیقت را آن‌طور که باید منتقل کنند. گویی زبان، عاجز از بیان کامل اتفاق بر مبنای حقیقت تمام‌وکمال است. این دال‌ومدلول‌های قراردادی نمی‌توانند حقیقت وجودی و احساس

انسان‌ها را، به‌طور کامل و شفاف بیان کنند. خود کین معتقد است فائدر را و هیپولیتوس دروغ می‌گویند اما در همان لحظه حقیقت را هم می‌گویند. کین می‌گوید که زبان‌انگلیسی واژه‌ای برای توصیف زوال عاطفی ندارد. تجاوز بهترین کلمه‌ای است که فائدر را می‌تواند برای آن پیدا کند، کلمه‌ای خشونت‌آمیز و نیرومند پس فائدر آن را به‌کار می‌گیرد.

فائدر که تا انتهای نمایشنامه از میل خود پیروی می‌کند، در آخر سرخورده می‌شود و دست به خودویرانگری می‌زند. همان اتفاقی که برای هیپولیتوسی که میلش را انکار می‌کرد نیز می‌افتد. گویی در هر دو حالت پذیرفتن و انکار میل نتیجه چیزی جز خودویرانگری نیست. در صحنه‌ی هفتم، پیکر فائدر را آتش می‌زنند و این آتش می‌تواند نماد تطهیر شدن فائدر باشد. فائدر در آخر با روحی تطهیر شده به بُعد واقع می‌پیوندد.

استروفه:

استروفه دختر فائدر است که در اولین صحنه‌ی حضورش، مادرش را از نزدیکی به هیپولیتوس منع می‌کند و از او می‌خواهد به فکر آبروی خانواده باشد، گویی که استروفه، نمادین شده و با نظام نمادین و دیگری بزرگ در تعارض نیست. اما در صحنه‌ی بعد و از زبان هیپولیتوس می‌شنویم که خود استروفه هم با هیپولیتوس و هم با ناپدری‌اش تسیوس رابطه داشته، او منع زنای با محارم را زیر پا گذاشته و این نتیجه‌ی همان سرپیچی از نام پدر و حل نشدن عقده‌ی ادیپ در او است که همان‌طور که اشاره کردیم، در بیشتر شخصیت‌های این نمایشنامه و همه‌ی نمایشنامه‌های دیگر کین وجود دارد. استروفه قانون پدر را به‌کلی زیر پا گذاشته و با این کار رودرروی دیگری بزرگ قرار گرفته است. پس از مرگ فائدر و نامه‌ای که او از خود به‌جا می‌گذارد، استروفه بسیار پریشان می‌شود و از هیپولیتوس می‌خواهد که انکار کند. هیپولیتوس ابژه‌ی میل او و مادرش به‌طورهم‌زمان بوده و حالا که مادرش به‌خاطر هیپولیتوس دست به خودکشی زده و او را به تجاوز متهم کرده، استروفه دچار نوعی بحران شده است. او از طرفی هیپولیتوس را مقصر می‌داند و از طرف دیگر عاشق او است. گویی بین عشق و نفرت مانده است. همچنان که او را مقصر می‌داند و به دلیل نگرش او از او متنفر است، در صحنه‌ی آخر تلاش می‌کند تا او را از شر جمعیت عصبانی نجات دهد. این پارادوکس وجودی، نشان‌دهنده‌ی این موضوع است که از نظر کین عشق دردناک است و ویران‌گر. در انتهای نمایشنامه نیز استروفه توسط تسیوس مورد تجاوز قرار می‌گیرد و به‌طرز فجیعی می‌میرد و این نتیجه‌ی زیر پا گذاشتن قانون پدر است. هردوی آن‌ها یعنی هم استروفه و هم هیپولیتوس توسط پدری کشته می‌شوند که از آن‌ها، به‌دلیل سرپیچی از قانون نام پدر خشمگین است. این مجازات از طرف دیگر (شاه) به آن‌ها اعمال می‌شود.

تسیوس:

مخاطب در طول نمایشنامه از تسیوس به‌عنوان پدر، تنها نام او را می‌شنود و او در صحنه‌ی آخر حضور فیزیکی پیدا می‌کند. اما با وجود کوتاه بودن حضورش، تأثیر زیادی در روند نمایشنامه و شناخت ما از شخصیت‌ها دارد. از همان ابتدا متوجه می‌شویم که او خانواده‌اش را تنها گذاشته و رفته و هیپولیتوس به‌عنوان پسرش او را به‌هیچ‌عنوان قبول ندارد و زیر بار نام پدر نرفته است. از طرفی دیگر فائدر (همسرش) با رفتن او تنها شده و دچار فقدان است که از راه عشق ممنوعه قرار است پر شود. نکته‌ی دیگر این که تسیوس یک شب قبل از رفتنش و در شب ازدواجش با فائدر، با استروفه که به‌نوعی دختر او محسوب می‌شود، رابطه داشته و در واقع خود او نیز قانون پدر را نقض کرده و دچار عقده‌ی ادیپ

حل نشده است. تمام این نکات از طریق گفت‌وگوهایی که شخصیت‌های دیگر درباره‌ی تسیوس می‌گویند به مخاطب منتقل می‌شود. به همین دلیل است که تسیوس با وجود حضور کم، حتی نامش در روند نمایشنامه و شکل‌گیری شخصیت‌ها بسیار تأثیرگذار است. تسیوس در دو صحنه‌ی آخر نمایشنامه حضور فیزیکی دارد، یکی مربوط به آتش کشیدن پیکر فاندرا همسرش، که در عین این که می‌دانیم عاشقش بوده اما نسبت به او خشمگین است زیرا فاندرا به او خیانت کرده و این خیانت باعث سر بر آوردن تروهای درونی تسیوس شده است. در صحنه‌ی آخر نیز این تسیوس است که سرنوشت دو شخصیت دیگر نمایشنامه را رقم می‌زند، او ابتدا به صورت ناشناس به میان مردم می‌آید و با همراهی کردن آن‌ها در لعنت خانوادگی سلطنتی، خود را به دیگری بزرگ پیوند می‌زند، او هیپولیتوس را به طرز فجیعی می‌کشد:

«تسیوس چاقو به دست می‌گیرد، هیپولیتوس را از کشاله‌ی ران تا سینه می‌خراشد. شکم هیپولیتوس را می‌برد و روده‌هایش را در آتش می‌اندازد.» (کین، ۱۳۹۲: ۵۵)
(He cuts Hippolytus from groin to chest. Hippolytus' bowels are torn out and thrown onto the fire.) (Kane, 1996: 38)

این نوعی رقابت پنهان با رقیب است. ابژه‌ی میل هردوی آن‌ها یک نفر بوده و حالا او هیپولیتوس را از بین می‌برد. سرنوشتی که مشابهش را برای استروفه نیز رقم می‌زند، او بدون آن که استروفه را بشناسد به او تجاوز می‌کند و سپس گردنش را می‌برد. چندی بعد که متوجه می‌شود آن زن، استروفه بوده و او در واقع ابژه‌ی میل خود را کشته، گردن خود را می‌زند و خودکشی می‌کند. سرنوشتی که بسیاری از شخصیت‌های نمایشنامه‌های کین به آن دچار می‌شوند. شخصیت‌های دیگر این نمایشنامه، مردمی هستند که در ابتدا برای هیپولیتوس کادوی تولد آورده‌اند و گویی او را و در واقع خانوادگی سلطنتی را دوست دارند، اما در صحنه‌ی آخر متوجه نفرت و خشم آن‌ها نسبت به خانوادگی سلطنتی می‌شویم. خانوادگی سلطنتی در این جا برای مردم حکم دیگری بزرگی را داشتند که پیروی نکردن از آن باعث نابودی‌شان می‌شده اما حالا که این خانواده را در آستانه‌ی فروپاشی می‌بینند و دیگر خطری از جانب آن‌ها احساس نمی‌کنند، ترس خود را کنار گذاشته و نفرت خود را به زبان می‌آورند. نفرتی که از فقدان‌های مردم نشأت گرفته است، فقدان‌هایی که آن‌ها فکر می‌کنند خانوادگی سلطنتی عاری از آن‌ها هستند.

۴-۳- تحلیل نمایشنامه‌ی پاک‌شده

«این نمایشنامه که بر روی مفهوم عشق متمرکز است، در مکانی شبیه به بیمارستان رخ می‌دهد چرا که کین در مصاحبه‌ای بیان می‌کند که از نظر او، عشق همچون یک بیماری یا اعتیاد است.» (کین، ۱۳۹۷: ۹۲)
 مکان نمایشنامه در ابتدا دانشگاه معرفی می‌شود، اما هرچه پیش‌تر می‌رویم، متوجه می‌شویم این مکان بیشتر از آن که به دانشگاه شباهت داشته باشد، شبیه یک شکنجه‌گاه است، با حضور شخصیتی که مانند شکنجه‌گر شخصیت‌های دیگر را آزار می‌دهد.

تینکر:

تینکر شخصیتی است که این مکان را اداره می‌کند و جهان تک‌تک شخصیت‌های نمایشنامه را غرق در خشونت می‌سازد. در بسیاری از صحنه‌های نمایش، تینکر کنار شخصیت‌ها است و آن‌ها را تماشا می‌کند، مانند صحنه‌ی دوم که مخاطب برای اولین بار با زوج کارل و راد آشنا می‌شود. در آخر مخاطب می‌فهمد که تمام این مدت تینکر آن‌ها را تماشا می‌کرده، یا در رابطه‌ی رایین و گریس که تینکر آن‌ها را تماشا

می‌کند. گویی او نمادی است از دیگری بزرگ که همه‌جا و در تمام لحظات حضور دارد، دیگری بزرگی که کارل و راد را به دلیل هم‌جنس‌گرا بودن شکنجه می‌کند و با قطع اعضای بدن کارل او را دچار اختگی نمادین می‌سازد.

در این‌جا کین قصد دارد با شخصیت تینکر به‌عنوان نمادی از دیگری بزرگ، (که این دیگری بزرگ می‌تواند جامعه، حکومت، سیاست یا حتی نمادی از خود ما باشد)، این خشونت جهانی را نشان دهد و آن را تقبیح کند.

در صحنه‌ی ششم از نمایشنامه، متوجه می‌شویم که تینکر به قسمتی از دانشگاه می‌رود که اتاق‌هایش تبدیل به شهر فرنگ شده‌اند و آن‌جا زنی رقص را ملاقات می‌کند و در حین رقص زن، تینکر مشغول به خود ارضایی می‌شود. در این قسمت فقدان تینکر به‌خوبی نشان داده می‌شود. فقدان که ناشی از ارضا نشدن امیال اوست. همین ارضا نشدن امیال می‌تواند دلیل خشونت بیش‌ازحد او نیز باشد، او در گفت‌وگوی به زن رقص می‌گوید:

«هرچه بخواهی می‌شوم.» (کین، ۱۳۹۲: ۳۴)

(*Tinker: I'll be anything you need.*) (kane 1998, 16)

او می‌خواهد به میل دیگری تن دهد و این تن دادن به میل دیگری، نشان‌دهنده‌ی آن است که سوژه در امر نمادین مانده است. کمی بعد تینکر به زن رقص می‌گوید:

«تینکر: گریس هرچه بخواهی به تو می‌دهم.» (کین، ۱۳۹۲: ۳۴)

(*Tinker: I'll give you whatever you want, Grace.*) (kane, 1998: 17)

با توجه به این گفت‌وگو، مخاطب گمان می‌کند که زن رقص همان گریس است، اما با جلوتر رفتن نمایشنامه درمی‌یابد که گریس در واقع ابژه‌ی میل تینکر، یا همان چیزی است که موقتاً پرکننده‌ی فقدان است. همان چیزی که لکان آن را ابژه‌ی کوچک a می‌خواند. تینکر در فانتزی خود گریس را جای زن رقص می‌نشانند. «فانتزی آن بستری است که امیال ناخودآگاه ما در آن متجلی می‌شوند، فانتزی همواره بیانگر تحقق و ارضای آرزویی است و تا آنجا پیش می‌رود که فرایندهای دفاعی اجازه می‌دهند.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۹)

در صحنه‌ی یکی مانده به آخر نمایشنامه، تینکر با زن عشق‌بازی می‌کند. در این‌جا متوجه می‌شویم که تینکر همچنان و در فانتزی خود، گریس را جای او نشانده و به‌نوعی با این فانتزی، به ارضای میل می‌رسد. لکان معتقد بود که فانتزی هرگز نباید تحقق یابد. در این‌جا هم فانتزی تینکر به حقیقت نمی‌پیوندد، بلکه او گریس را به‌صورت خیالی به فانتزی خود می‌آورد و جای زن رقص می‌نشانند. پس از این ارضای میل، دیگر در صحنه‌ی آخر خبری از تینکر نیست، نه برای شکنجه و نه حتی برای تماشا، گویی پس از رسیدن به میل و پر شدن موقتی حفره‌ی وجودی و فقدان‌هایش عقده‌ها و خشونت‌ش نیز به پایان رسیده است.

گریس و گراهام:

گراهام تنها در صحنه‌ی اول نمایشنامه حضور فیزیکی دارد و در ادامه به‌صورت توهم گریس و در بخش‌های پایانی به‌عنوان هویت گریس حضور پیدا می‌کند. در همان صحنه‌ی اول متوجه می‌شویم که گراهام معتاد است. این اعتیاد نشانه‌ی فقدان است که در او وجود دارد. فقدان که او با پناه بردن به مواد مخدر درصدد رفع آن است. گراهام برادر گریس و ابژه‌ی میل اوست. گریس به‌شدت عاشق گراهام است و این عشق ممنوعه و میل به زنای با محارم، به دلیل حل نشدن عقده‌ی ادیپ و سرپیچی از نام پدر

در گریس است. هومر این‌گونه توضیح می‌دهد که «بنیادی‌ترین میل همه‌ی سوژه‌های بشری میل زنا با محارم است و منع آن مبین اصل حاکم تمام جوامع است. از نظر لکان سوپر اگو در نظام نمادین جای می‌گیرد و رابطه‌ی نزدیک اما متناقض نما با قانون دارد.» (هومر، ۱۳۹۶: ۸۴) گریس با قرار دادن برادرش به‌عنوان ابژه‌ی میل خود، یا همان ابژه‌ی کوچک a نشان می‌دهد که مانند بسیاری از شخصیت‌های نمایشنامه‌های سارا کین با نمادین شدن مشکل دارد. او از ابژه‌ی میلش دست نمی‌کشد و این عشق پس از مرگ گراهام هم ادامه می‌یابد تا جایی که گریس برای پر کردن فقدان گراهام می‌خواهد هویت او را از آن خود کند. او در ابتدا برای این کار لباس‌های گراهام را می‌پوشد و با پوشیدن لباس‌ها بخشی از هویت گراهام را می‌گیرد، لباس‌های گراهام را می‌توانیم در حکم دالی بگیریم که گریس را به یاد گراهام (مدلول) می‌اندازند. او از تینکر می‌خواهد که به او بگوید شبیه برادرش شده:

«گریس: شبیه برادرم شدم. بگویند فکر می‌کنید شبیه یک مرد شده‌ام.» (کین، ۱۳۹۲: ۲۰)
(Grace: I look like him. Say you thought I was a man.) (Kane, 1998: 8)

گویی که او از جسم زنانه‌ی خود راضی نیست و این راضی نبودن از بدن، به دلیل موفق نبودن در پشت‌سر گذاشتن ساحت خیالی است. زیرا رابطه‌ی اولیه در ساحت خیالی، رابطه با بدن است. در سراسر نمایشنامه گریس بیشتر تلاش می‌کند که هویت گراهام را از آن خود کند و در این مدت گراهام هم به شکل توهمی در کنار اوست و گاهی خود او می‌شود. گراهام در جایی به او می‌گوید بیشتر از همیشه شبیه شدی و گریس هم سعی می‌کند رقص او را تقلید کند تا جایی که آن دو روبه‌روی هم می‌ایستند و عین آینه بی‌نقص مانند هم می‌رقصند و به آن وحدت و یکپارچگی که لکان در مرحله‌ی آینه‌ای توضیح داده می‌رسند. لکان معتقد بود کودک وقتی تصویر خود را در آینه می‌بیند، فکر می‌کند تصویر خود اوست. این یکی‌انگاری یا همانندسازی حیاتی است زیرا باعث می‌شود نوزاد به مرحله‌ی ادراک خودش به‌عنوان موجودی کامل برسد. در این جا گریس به ادراک خود به‌عنوان موجودی کامل اما با هویت گراهام می‌رسد. او کم‌کم هویت خود را فراموش می‌کند مانند کودکی که تازه زاده شده، مرحله‌ی آینه‌ای (ساحت خیالی) را طی می‌کند، کودکی که گراهام است، نه گریس.

همان‌طور که اشاره کردیم گریس میلی ممنوعه دارد که باعث درگیری‌اش با دیگری بزرگ شده است. در صحنه‌های مختلفی می‌بینیم که او از گروهی از مردان نامریی کتک می‌خورد. این مردان نامریی نمادی از دیگری بزرگ هستند که از سرپیچی گریس از نام پدر و قانون خشمگین هستند و سپس به گریس تجاوز هم می‌کنند. «امروزه تجاوز جسمی یا جنسی شایع‌ترین گونه‌ی تروما محسوب می‌شود.» (هومر، ۱۳۹۶: ۱۱۶) در انتهای نمایشنامه، گریس با عملی که تینکر روی او انجام داده به یک مرد تبدیل شده و در صحنه‌ی آخر با چهره، صدا و لباس‌های گراهام ظاهر می‌شود. در واقع گریس دیگر هویتی از خود ندارد و هویت گراهام را گرفته است.

رایین:

رایین پسری است که با لباس‌های گراهام، که در واقع نمادی از هویت او هستند، وارد نمایشنامه می‌شود. از همان ابتدا متوجه می‌شویم که رایین با حرف زدن مشکل دارد و خواندن و نوشتن هم بلد نیست، در قسمتی گریس به او می‌گوید:

«گریس: تو نمی‌توانی بنویسی مگر نه؟
رایین دهانش را باز می‌کند تا جواب بدهد اما هیچی به سرش نمی‌زند.

گریس: آخر دنیا که نشده.

رابین سعی می‌کند حرف بزند. هیچ اتفاقی نمی‌افتد.» (کین، ۱۳۹۲، ۲۲)

(Grace: you can't write, can you.)

Robin (opens his mouth to answer but can't think of anything to say.)

Grace: It's not the end of the world.

Robin tries to speak. Nothing) (Kane, 1998: 9)

این عدم توانایی خواندن و نوشتن و دشواری سخن گفتن برای رابین، نشانه‌ی ماندن در ساحت خیالی است، چراکه زبان است که سوژه و روابطش را نمادین می‌کند. در بخش دیگری او می‌گوید که با هیچ دختری رابطه نداشته، این عدم رابطه با جنس مخالف نیز نشانه‌ای از نمادین نشدن او است. اما رابین درحالی که گریس به او خواندن و نوشتن یاد می‌دهد، عاشق او می‌شود. ابتدا گفت‌وگوهایی می‌گوید که نشانه‌ی حل نشدن عقده‌ی ادیپ در اوست، او به گریس می‌گوید:

«رابین: مادرم، مادر واقعی من نیست و اگر قرار بود یک نفر دیگر را انتخاب می‌کردم تو را

انتخاب می‌کردم.» (کین، ۱۳۹۲: ۴۱)

(Robin: My mum wasn't my mum and I had to choose another; I'd choose you.)

(kane, 1998: 20)

این امر که رابین می‌خواهد گریس را جای مادر خود بنماید، نشان‌دهنده‌ی این مسأله است که او نتوانسته مرحله‌ی عقده‌ی ادیپ را به‌خوبی بگذراند و بازهم نشانه‌ی دیگری است مبنی بر نمادین نشدن او. رابین در ادامه به گریس می‌گوید:

«رابین: اگر من قرار بود ازدواج کنم با تو ازدواج می‌کردم.» (کین، ۱۳۹۲: ۴۱)

(Robin: If I had to get married, I'd marry you.) (kane, 1998: 20)

در این‌جا متوجه می‌شویم که رابین عاشق گریس شده و برای به‌دست آوردن گریس به‌عنوان ابژه‌ی کوچک a، سعی می‌کند وارد نظام نمادین شود. او تمام سعی خود را می‌کند که خواندن و نوشتن بیاموزد و می‌گوید دوست دارد گریس را ببوسد و مدام به او می‌گوید که عاشق اوست. او در این‌بین مورد خشونت دیگری بزرگ، که این‌جا تینکر نمادی از آن است قرار می‌گیرد. تینکر او را مجبور می‌کند تمام شکلات‌هایی که برای گریس گرفته را بخورد و کتاب‌هایش را آتش می‌زند و مدام به او ناسزا می‌گوید. در این راه نمادین شدن، گریس به او بی‌توجهی می‌کند و باعث فقدان در او می‌شود که او دیگر قادر به ادامه‌ی ایفای نقش خود در زندگی نیست. او نمی‌تواند به‌درستی وارد بعد نمادین شود و با خودکشی، از ساحت نمادین به ساحت واقع می‌پیوندد.

کارل و راد:

کارل و راد زوج هم‌جنس‌گرای این نمایشنامه هستند که به‌دلیل قبح عمومی هم‌جنس‌گرایی، توسط دیگری بزرگ (تینکر و مردم دیگر) به‌شدت شکنجه می‌شوند. در ابتدای نمایشنامه، متوجه می‌شویم که کارل به‌شدت عاشق راد است و راد به‌عنوان ابژه‌ی میل او به مخاطب شناسانده می‌شود، اما راد در ابتدا زیر بار این عشق نمی‌رود. گویی نمی‌خواهد تن به نمادین شدن دهد. او به کارل که می‌خواهد حلقه به او بدهد و او را متعهد کند. می‌گوید که اگر او را شناخته باشد می‌داند که این کارش خودکشی است، اما سرانجام کارل حلقه را در انگشت او می‌کند و او را به‌نظام نمادین می‌کشاند. از طرفی کارل به‌شدت وابسته به راد نشان داده می‌شود. او به وجود راد به‌عنوان ضامن وجود خویش نیازمند است و این همان مفهومی است

که لکان از هگل گرفت و معتقد بود «هر انسانی در وجود دیگری است» (هومر، ۱۳۹۶: ۴۳) این مفهوم در امر خیالی جاری است و به ما نشان می‌دهد که چگونه کارل در ساحت خیالی مانده است. در طول نمایشنامه، اعضای بدن کارل توسط تینکر قطع می‌شوند و او دچار اختگی نمادین می‌شود، ابتدا زبانش را می‌برد و با این کار زبان، که رکن مهمی در نمادین شدن است را از کارل می‌گیرد و به‌مرور در طول نمایشنامه دست‌هایش، پاهایش و آلت تناسلی‌اش را قطع می‌کند و او دچار فقدان می‌شود. فقدان‌های تینکر با کشتن راد آن را تکمیل می‌کند، راد در طول نمایشنامه عاشق کارل شده، به طوری که او را بر خود ترجیح می‌دهد و زمانی که تینکر از او می‌پرسد تو را بکشم یا کارل را به او می‌گوید:

«راد: من، کارل نه، من.» (کین، ۱۳۹۲: ۷۱)

(Rod: Me. Not carl, me.) (kane, 1998: 35)

او عشق را بر وجود خود ترجیح می‌دهد و به رانه‌ی مرگ می‌پیوندد. در صحنه‌ی آخر، کارل که با فقدان‌های متعدد و تروماهای وجودی روبه‌رو شده حالا با پوشیدن لباس‌های گریس (قبل از تغییر جنسیت) گویی هویت گریس را به خود می‌گیرد.

زن رقاص:

زن رقاص از ابتدا هویتی از خود ندارد، در ابتدا او را به‌عنوان ابژه‌ی میل تینکر می‌بینیم اما سپس متوجه می‌شویم تینکر در فانتزی خود گریس را جای او می‌نشاند و در واقع ابژه‌ی میل او گریس است و زن ابژه‌ی میل او نیست. او موردخشونت کامل تینکر قرار می‌گیرد و در انتها هم که تینکر را به ارضای میلش می‌رساند، هویت گریس را برای خود پذیرفته و هویت مستقلی برای خود قایل نیست. در واقع او آدم بی‌هویتی است که دیگری بزرگ به او امر ونهی می‌کند.

هرچند به این دلیل که لکان معتقد بود سه بعد خیالی، نمادین و به‌صورت درهم‌تنیده عمل می‌کنند و خصوصیات فردی شخص در گذشته، به‌صورت درهم‌تنیده با حال وجود دارند و امکان تبدیل شدن کامل یک آدم، به آدم جدید وجود ندارد، اما این نمایشنامه تغییر هویت و شخصیت‌ها را تا جایی که امکان‌پذیر است، نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به‌منظور تحلیل دو نمایشنامه‌ی منتخب از سارا کین ابتدا به تشریح برخی از مفاهیم لکانی از جمله سه ساحتی که برای هویت و روان انسان در نظر گرفته، پرداخته و با ویژگی‌های این سه ساحت آشنا شدیم، سپس با کمک گرفتن از این نظریات به تحلیل شخصیت‌های نمایشنامه‌های منتخب پرداختیم. در نمایشنامه‌ی «عشق فائدرا» با تحلیل تمام شخصیت‌ها، به این نتیجه رسیدیم که اصلی‌ترین بحرانی که شخصیت‌های این نمایشنامه با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند، عقده‌ی ادیپ است. ابتدا به بررسی فقدان‌های موجود در شخصیت هیپولیتوس پرداختیم. هیپولیتوس که از خانواده‌ی سلطنتی است و پسر شاه است نشانه‌هایی مبنی بر عبور نکردن از امر خیالی و نمادین نشدن را از خود بروز می‌دهد. او هنوز با اسباب‌بازی‌هایش بازی می‌کند و از دیگری بزرگ متنفر است. او بسیاری از آداب‌هایی که باید رعایت کند را بلد نیست و از خانواده‌اش، به‌خصوص پدرش متنفر است. هیپولیتوس در تقابل با دیگری بزرگ است و عقده‌ی ادیپ در او حل نشده، هیپولیتوس هم با نامادری‌اش و هم استروفه که به‌نوعی خواهر ناتنی او محسوب می‌شود، رابطه داشته و این مسأله، سرپیچی از قانون پدر را در این شخصیت نشان می‌دهد. در

ادامه علل میل هیپولیتوس به مرگ و پیوستن به ژوئیسانس نهایی را بررسی کردیم. شخصیت بعدی که مورد تحلیل قرار گرفت فائدر بود که به بررسی علل کشیده شدن او به سوی میلش و پشت کردنش به دیگری بزرگ پرداختیم. فائدر از شبی که ازدواج می‌کند و همسر شاه می‌شود، دیگر شاه را نمی‌بیند. او بسیار تنهاست و این تنهایی را می‌خواهد با کسی پر کند که به‌نوعی پسر او محسوب می‌شود. این عشق، عشقی ممنوعه است که عقده‌ی ادیپ حل‌نشده و سرپیچی از قانون پدر را در شخصیت فائدر مشخص می‌سازد. فائدر برای رسیدن به میل خود، به دیگری بزرگ که همان جامعه و قانونی است که او را به شدت از این کار منع می‌کند، پشت کرده و در انتها، رفتن به سوی میل باعث خودویرانگری در او می‌شود. هیپولیتوس او را نمی‌خواهد و به او توجهی نمی‌کند. از طرفی او پی به خیانت شوهر و دخترش نیز می‌برد این طردشدگی از همه سو فائدر را به خودکشی می‌رساند. او نامه‌ای از خود به‌جا می‌گذارد و هیپولیتوس را متهم به تجاوز می‌کند. در این بخش با این چالش مواجه شدیم که آیا زبان قادر به گفتن تمام حقیقت است؟ فائدر از کلمه‌ی تجاوز استفاده می‌کند، کلمه‌ای که اگر ظاهر آن را در نظر بگیریم، فائدر را دروغ‌گو نشان می‌دهد، اما آیا این کلمه تنها معنای تجاوز جنسی می‌دهد؟ شاید منظور فائدر آن ویرانی روحی و روانی است که از سمت هیپولیتوس به او می‌رسد، پس نمی‌توان به همان معانی اولیه و ظاهری کلمات بسنده کرد.

سومین شخصیتی که به تحلیل او پرداختیم استروفه بود، استروفه‌ای که در طول تحلیل شخصیتش به احساس میلش به دو مردی که یکی به‌نوعی پدرش محسوب می‌شد و دیگری برادرش پرداختیم. این میل را در بستر عقده‌ی ادیپ و سرپیچی از قانون پدری بررسی و علل تنفر و عشق هم‌زمان او به هیپولیتوس را بیان کردیم. استروفه هم مانند فائدر و هیپولیتوس درگیر حل‌نشدن عقده‌ی ادیپ و سرپیچی از نام پدر است. او با ناپدری خود در شب ازدواج ناپدری و مادرش رابطه داشته و سپس با هیپولیتوس که به‌نوعی برادر او محسوب می‌شود نیز رابطه برقرار کرده است. او که خود در تقابل با دیگری بزرگ است و قانون را زیر پا گذاشته است، مادرش را از تقابل با آن می‌ترساند و او را از کشش به سوی میلش باز می‌دارد. او در آخر به دلیل همین سرپیچی از نام پدر و قانون به طرز فجیعی کشته می‌شود.

آخرین شخصیتی که در این نمایشنامه به تحلیل آن پرداختیم تسیوس، به‌عنوان شاه و پدر خانواده بود. تسیوس با وجود این که حضور فیزیکی کمی در نمایشنامه دارد، اما نامش تنها کافی است تا از خلال گفت‌وگوهای دیگران متوجه شویم که چه تأثیری بر به وجود آمدن تروماهای شخصیت‌های نمایشنامه داشته است. او خود نیز دچار فقدان است و با رابطه‌ی جنسی با استروفه که به‌نوعی دختر اوست، سرپیچی از نام پدری را آشکار می‌کند. او در انتها هیپولیتوس را می‌کشد و ضمن تجاوز به استروفه او را نیز می‌کشد. سپس با خودکشی، خود را از نظام نمادین حذف می‌کند. تسیوس در واقع شاه مملکت است و بالاترین رتبه‌ی اجتماعی را دارد اما همه‌ی این مقام‌ها و ثروت نتوانسته او را ارضا کند. او همواره دنبال چیز بیشتری بوده، دنبال ژوئیسانس که در انتها گمان می‌کند تنها با کشتن خودش می‌تواند به آن برسد.

دومین نمایشنامه‌ی بررسی شده، نمایشنامه‌ی «پاک‌شده» بود که با بررسی و تحلیل شخصیت‌ها، به این نتیجه رسیدیم که مسأله‌ی مهم در این نمایشنامه، اختلال هویت است. در ابتدای تحلیل این نمایشنامه به تحلیل شخصیت تینکر پرداختیم، مشخصه‌ای که در تینکر بیشتر از هر مشخصه‌ی دیگری به چشم می‌آید، خشونت پرنرنگ او بود. تینکر که نماد دیگری بزرگ در نمایشنامه بود، در اکثر صحنه‌ها حضور داشت و حتی اگر در صحنه‌ای نقشی نداشت، اما بود و تماشا می‌کرد. او در ابتدای نمایشنامه با تزریق مواد مخدر به گراهام باعث مرگ او می‌شود، در ادامه کارل و راد را به دلیل گرایش جنسی نامتعارف آن‌ها، به شدت

شکنجه می‌کند. با رایین با خشونت رفتار می‌کند و حتی در مواجهه با زن رقااص که میل او را ارضا می‌کند، نیز دست به خشونت می‌زند. در طی نمایشنامه متوجه شدیم این خشونت از فقدان‌های او ناشی می‌شود و امیالی که هیچ‌گاه ارضا نشده‌اند. او در فانتزی خود با گریس که به‌مثابه‌ی ایزه‌ی کوچک a برای اوست، رابطه برقرار می‌کند و هرچند که این رابطه در واقعیت با زن رقااص بوده و گریس تنها، فانتزی اوست اما باین حال پس از آن دیگر خبری از وی و خشونتش در صحنه‌ی بعدی نیست.

دو شخصیت بعدی موردتحلیل این پژوهش، گریس و گراهام بودند. خواهر و برادری که عاشق هم هستند و به‌دلیل مرگ یکی از آن‌ها، دیگری سعی می‌کند هویت وی را از آن خود کند. گریس با هویت و جنسیت خود مشکل دارد و این امر باعث به‌وجود آمدن اختلال هویت در او شده. او در طی نمایشنامه، با کارهای مختلفی از جمله پوشیدن لباس‌های گراهام و تقلید رقص او و همراه کردن او با خود از طریق توهماتش، سعی می‌کند به گراهام تبدیل شود تا فقدان نبود او را جبران کند. در طول این مسیر او از آدم‌های نامریبی که نمادی از دیگری بزرگ هستند، کتک می‌خورد به او تجاوز می‌شود. در انتهای نمایشنامه او با عمل تغییر جنسیت، به مردی تبدیل شده که از منظر روحی و روانی گراهام است. در این میان رایین شخصیتی است که عاشق گریس شده. رایین خواندن و نوشتن بلد نیست و گاهی حرف زدن هم برایش سخت است. او در ساحت خیالی مانده و وارد ساحت نمادین نشده است، با عشقی که به گریس پیدا می‌کند و گفت‌وگوهایی که بین آن‌ها ردوبدل می‌شود به این نتیجه رسیدیم که رایین عقده‌ی ادیپ حل‌نشده‌ای در وجود خود دارد و حالا با عشقی که به گریس ابراز می‌کند، می‌خواهد هم جانشینی برای مادر خود انتخاب کند و هم وارد ساحت نمادین شود، اما با بی‌توجهی گریس و فقدانی که با آن مواجه می‌شود، با خودکشی خود را از ساحت خیالی به ساحت واقع پرتاب می‌کند.

دو شخصیت بعدی موردبررسی این پژوهش رایین و کارل هستند، این زوج هم‌جنس‌گرا، توسط تینکر و آدم‌های دیگر (دیگری بزرگ) به‌شدت شکنجه می‌شوند و کارل دچار اختگی نمادین می‌شود و راد نیز توسط تینکر و به خاطر عشقش کشته می‌شود. در آخرین صحنه‌ی نمایش هم که کارل به‌طور کامل اخته شده، با پوشیدن لباس‌های گریس گویی هویت او را به خود گرفته است.

با توجه به این نکات و بررسی کامل نظریات موردنظر لکان در دو نمایشنامه‌ی انتخابی، توانستیم فرضیه‌های پژوهش را در هر دو اثر به‌کار بندیم و مفاهیمی چون: امر خیالی، نمادین و واقع و ویژگی‌های آن‌ها مانند: تروما، زبان، عقده‌ی ادیپ، میل، فقدان و خشونت را با شخصیت‌های نمایشنامه‌های سارا کین منطبق کنیم و مبحث زبان در هویت آدمی را در این شخصیت‌ها بررسی کنیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Sarah Kane
2. Jacques Lacan
3. Sesn Homer
4. Freud
5. Levi-Strauss
6. Ferdinand De Saussure
7. Jakobson
8. Sophocles

فهرست منابع

- ابراهیم زاده، حمزه (۱۳۹۰). «بررسی نمایشنامه‌های دهه ۱۳۸۰ با اتکا به مفاهیم و نظریات ژاک لکان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. دانشکده سینماتئاتر. دانشگاه هنر. واحد وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
- اسدزاده، سعید. و محمد مهدی میرلو (۱۳۹۱). «روان‌کاوی زبان از دیدگاه ژاک لکان». *اطلاعات حکمت و معرفت*، شماره (۹)، آذر ۱۳۹۱، صفحه‌های ۲۸ تا ۳۰
- دریدا، ژاک. و ژاک لکان (۱۳۹۵). *بر سر کوه موریه ادبیات در سر، مقدمه‌ای بر نام‌های پدر*، ترجمه مینا جعفری ثابت. تهران: نشر چترنگ
- سجودی، فرزانه. (۱۳۹۳) *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم
- کدیور، میترا (۱۳۹۶) *مکتب لکان روانکاوی در قرن بیست و یکم*، تهران: نشر اطلاعات
- کین، سارا. (۱۳۹۲) *پاک شده*، ترجمه رامتین شهرزاد. کانادا: نشر گیلگمیشان
- کین، سارا. (۱۳۹۲) *عشق فائدر*، ترجمه رامتین شهرزاد. کانادا: نشر گیلگمیشان
- کین، سارا. (۱۳۹۷) *سایکوسیس ۴:۴۸*، ترجمه عرفان خلاق. تهران: نشر بیدگل
- لوران آسون، پل. (۱۳۹۶) *واژگان فروید*، ترجمه کرامت موللی. تهران: نشر نی
- موللی، کرامت. (۱۳۸۷) *مبانی روان‌کاوی فروید لکان*، تهران: نشرنی
- موللی، کرامت. (۱۳۸۸) *مقدماتی بر روانکاوانه لکان منطق و توپولوژی*، تهران: نشر دانژه
- هومر، شون. (۱۳۹۶) *ژاک لکان*، ترجمه محمد علی جعفری. و سید محمد ابراهیم طاهائی. تهران: نشر ققنوس
- Biker, Ahmet Gokhan (2011). Depiction of Violence on Stage: PHYSICAL, SEXUAL AND VERBAL DIMENSIONS OF VIOLENCE IN SARAH KANE'S EXPERIENTIAL THEATRE. *The Journal of International Social Research*.
- Kane, sara (1998). *Cleansed*. London: Methuen Drama.
- Kane, sarah (1996). *Phaedra's love*. London: Methuen Drama

Received: 2019/09/05
Accepted: 2022/04/26
Published: 2022/07/22

The Psychoanalytic Analysis of two Plays by Sarah Kane Emphasizing The Triple Stage in Jacques Lacans Personality Theories

Dorna soheilzadeh, MA in Theatre, Faculty of Civil, Architecture and Arts, Science and Research
Ghazal Eskandarnejad, Faculty Member, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Sarah Kane is a British dramatist who appears to experience the advent of British drama writing. She has written five plays, each of which presents new features and deconstruction. Kane criticizes the world of contemporary violence with a taboo and censorship of violence, and the characters of her work are basically full of the complexity and hatred that the world has imposed on them. To analyze Kane's work, this study has selected Jacques Lacan's psychoanalytic look. Lacan did not integrate a person's identity and defined three imaginary, symbolic and real dimensions for identity. The first area that man experiences is the symbolic sphere defined by the mirror stage, and the narcissism stage is directly related to it. The next dimension of the symbolic domain, which at this stage is the subject with fundamental concepts, such as the Oedipal complex, the name of the father, and to form his identity, they have to leave them intact; the last is the field, which contains concepts such as trauma and jouissance. The data collection in this research is a library. This research, employing a descriptive-analytic method, concludes that Kane's works can be viewed with Lacan's psychoanalysis, and, specifically, the three areas he considered for identity were analyzed.

Keywords: Jacques Lacan, Sarah Kane, Psychosis 4:48, Fadera's Love, cleared