

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۱/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۲/۰۳

شیرین بزرگمهر^۱، سحر مشگین قلم^۲

بررسی هویت شخصیت‌های نمایشنامه‌نفرین طبقه گرسنه اثر «سم شپرد» بر اساس نظریات «ژاک لکان»

چکیده

در این مقاله، نمایشنامه‌نفرین طبقه گرسنه اثر «سم شپرد» مورد تحلیل و هویت شخصیت‌های اصلی مورد بررسی قرار می‌گیرد. شخصیت‌پردازی یکی از مشخصه‌های کلیدی در ادبیات نمایشی است که در این نمایشنامه شخصیت‌محور اهمیت بیشتری می‌یابد. برای یافتن علت عملکرد شخصیت‌ها، تحلیل هویت آن‌ها از طریق روانکاوی اجتناب‌ناپذیر می‌نماید و برای این منظور، نظریه‌های «ژاک لکان» سنگ محک مناسبی می‌باشند. «لکان» «هویت» را از هم‌گسیخته و شکل‌گیری آن را در اثر درهم‌تنیدگی سه امر «خیالی»، «نمادین» و «واقع» می‌داند. این «هویت» همواره دارای «فقدانی» غیر قابل جبران است. شخصیت‌ها از «خشونت» موروثی در وجودشان رنج می‌برند و به همان میزان، درگیر «خودشیفتگی» هستند. نفرین طبقه گرسنه زندگی خانواده‌ای آمریکایی است که اعضای آن براساس هویتی اکتسابی از خانواده و جامعه، در کنش و برهم کنش با یکدیگر، باعث فروپاشی بنیان خانواده می‌شوند. آن‌ها برای از بین بردن «فقدان» وجودی‌شان تلاش می‌کنند؛ از خشونت که به ارث برده‌اند، به عنوان سلاحی برای ارضای خواسته‌های خود استفاده می‌کنند؛ در مواجهه با حقیقت زندگی، از درک و قبول آن عاجز بوده و دچار «روان‌ضربه» می‌شوند؛ برای فرار از خود، یا قصد ترک وطن می‌کنند، یا خود را با «دیگری» «همانند» می‌سازند، و یا به آغوش مرگ پناه می‌برند.

کلید واژه: سم شپرد، ژاک لکان، هویت، فقدان

^۱ دانشیار عضو هیئت علمی دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران

E-mail: shirinbozorgmehr@yahoo.com

^۲ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران

E-mail: s.meshginqalam@gmail.com

مقدمه

در درام معاصر، «شخصیت» جزء مسائل اصلی مورد توجه نویسنده است. در بررسی شخصیت، با مسئله هویت روبه‌رو می‌شویم و پاسخ به پرسش «هویت چیست» ضروری است. نفرین طبقه گرسنه روابط خانواده‌ای چهار نفره را نشان می‌دهد که هر یک در پی آرمان‌های خود، دست به اعمالی می‌زنند و تصمیماتی می‌گیرند که نشئت‌گرفته از هویت آن‌هاست. شپرد از شخصیت‌پردازی برای پیشبرد داستان استفاده می‌کند و شخصیت‌ها بر اساس هویت خود، درون‌مایه داستانی را شکل می‌دهند. چرایی عملکرد شخصیت‌ها پرسشی روانکاوانه است که در یک بررسی دقیق، با نظریه‌های «ژاک لکان» کاملاً همسو می‌باشد. به این ترتیب، برای تبیین «هویت» در این نمایشنامه، که هدف اصلی مقاله است، نظریه‌های لکان الگوی بررسی قرار گرفته‌اند. برای دریافت فهمی درست از هویت شخصیت‌های نمایشنامه، ویژگی‌های سه بعد «خیالی»، «نمادین» و «واقع» در دیالوگ‌ها بررسی می‌شوند. این پژوهش، توصیفی-تحلیلی بوده و با استفاده از تکنیک‌ها و ابزارهای کتابخانه‌ای تهیه و تدوین شده است.

پیشینه تحقیق

برای تبیین هویت در آثار «شپرد» تاکنون مطالعات متعددی انجام گرفته که در آن‌ها تمرکز اصلی بر خشونت، نقش پدر در سیر و سلوک فرزندان و محیط زندگی (آمریکایی) بوده است. شپرد برای نمایش چگونگی کارکرد هویت شخصیت‌ها، از نوع دراماتورژی خاص خود استفاده می‌کند. «در حقیقت، شپرد کنش را در لحظه بزرگ‌ترین تنش، با نپذیرفتن تجزیه و انحلال، با به تعلیق درآوردن کشمکش در لحظه بحران موقعیتی تراژی-کمیک، ثابت نگه می‌دارد» (Harris Smith, 1988: 73). ثابت‌نگه داشتن کنش در لحظه بزرگ‌ترین تنش، برای ابدی کردن تنش و نشان دادن این است که راه فراری از آنچه می‌باید اتفاق بیفتد، وجود ندارد. این اصلی است که در آثار شپرد به وفور یافت می‌شود. «نمایشنامه‌های خانوادگی شپرد درگیر اعضای هستند که در تلاش‌اند گذشته‌شان را انکار کنند. شخصیت‌های اصلی در کشمکش فرار از الگوهای اعتیاد به نوشیدن الکل، انزوا و استفاده نادرست از اسطوره‌های گذشته‌ای هستند که درست به یاد آورده نمی‌شود» (Hosseini-Maasoum, Vahdati, 2012: 246). به عبارت دیگر «قهرمان‌های شپرد خود را بین تقابل وحشتناکی از امید و ناامیدی می‌یابند، در کشمکش با واقعیت تحریف‌شده خود و ... به این صورت شخصیت‌های او معمولاً در "حالتی از شوک" به سر می‌برند» (Roudane', 2002: 2). آنچه که می‌توان به نحوی در نمایشنامه نفرین طبقه گرسنه شاهد بود. در این اثر تمرکز بر «فقدان» شخصیت‌ها است که سم شپرد آن را «نفرین»^۲ می‌خواند. در مقاله‌ای که «توماس پی. آدلر» به عنوان «تکرار و بازگشت در نفرین طبقه گرسنه و کودک مدفون» در کتاب همراه کیمبریج درباره سم شپرد به چاپ رسانده، چنین آمده است: «"نفرین"ی که در عنوان نمایشنامه آمده، بیولوژیک و خانوادگی و نیز در نتیجه نیروهای اجتماعی و اقتصادی است. گرسنگی سطوح مختلفی دارد، نه تنها فیزیکی و احساسی، بلکه معنوی نیز هست. در قسمت جلویی صحنه، یخچالی وجود دارد که شخصیت‌ها چشم به آن دوخته‌اند و درحالی‌که می‌دانند درون آن چیزی وجود ندارد، حسی جز شکست برایشان نمی‌ماند و احساسی عمیق از اضطراب و ناامیدی» (Adler, 2002: 112). به این ترتیب، «گرسنگی» موجود در عنوان نمایشنامه و ارتباط آن با غذا نیز به «فقدان» عمومی شخصیت‌ها اشاره دارد که جزء نیازهای اولیه بشر است. «[مسئله] غذا همیشه از نکات اصلی آثار شپرد بوده است، استعاره‌ای جذاب و معماگونه درباره ساده‌ترین امیال انسانی»، که مصداق آن در نمایشنامه نفرین طبقه گرسنه، «کنگر فرنگی» است. در این مورد به نقل از شپرد چنین

آمده است، «[مسئله غذا] درباره رابطه بین انسان و زمین است. ... مربوط به مفهوم گرسنگی است. ما همه گرسنه هستیم» (Brodersen, Paller, 2008: 32).

چارچوب نظری

«ژاک لکان»، روانکاو فرانسوی، برای تحلیل «هویت» به زبان متوسل می‌شود و شخص را از طریق بررسی زبان او، در بستر ضمیر ناخودآگاه روانکاوی می‌کند. «اگر فرض کنیم که روانکاوی، کلام ناخودآگاه یا کلامی درباره ناخودآگاه است، بنابراین کلامی است که بر چیزی که همواره در فراسوی آن قرار دارد، استوار است. سبک خود لکان یکی از راه‌های پرداختن به این موضوع است، به این معنی که نوشتار او تلاشی برای بیان آن چیزی است که اساساً بیان‌شدنی نیست» (هومر، ۱۳۹۲: ۲۶). از دیگر مسائل مورد توجه لکان، دال یا فاعل است. او تأکید را بر دال می‌گذارد. در زمینه نمایش، دال یا فاعل، همان سوژه یا شخصیت نمایشی است که در قالب زبان تحلیل می‌شود: «سوژه انسانی به واسطه ضمیر ناخودآگاه و برای ذهن خود آگاه به زنجیری از دال‌ها بدل می‌شود و روان برای هر هدف و منظور، هیئت‌ی زبان‌شناسانه به خود می‌گیرد» (فورتیه، ۱۳۸۷: ۹۳). این سوژه یکپارچه نیست. «سوژه روانکاوی ... سوژه‌ای است که حول شکافی بنیادی یا همان اسپالتونگ فرویدی شکل می‌گیرد» (استاوراکاکیس، ۱۳۹۲: ۳۷). از دیگر مسائل مهم، سه نظام بنیادین «خیالی»^۳، «نمادین»^۴ و «واقع»^۵ هستند که «هویت» در قالب آن‌ها شکل می‌گیرد. «موللی» در کتاب «مبانی روانکاوی فروید»، لکان در مورد این سه نظام از اصطلاح «هندسه موضعی» استفاده می‌کند و می‌نویسد: «خصوصیت اصلی این مجموعه در این است که به محض ایجاد برش در یکی از طناب‌ها، حلقه طناب‌های دیگر نیز از هم باز شده، پیوند متقابل خود را از دست می‌دهند. رابطه موجود میان سه عنصر اصلی ساختمان نفسانی نیز دارای چنین انسجامی است. پیوستگی هم‌زمان این سه عنصر است که ساختمان نفسانی را متشکل می‌سازد به نحوی که عدم اتصال هر یک بلافاصله گسیختگی کل آن‌ها را همراه دارد» (موللی، ۱۳۹۲: ۲۹). هویت همگانی این سه امر با یکدیگر به این معناست که هر جزء به تنهایی برای شکل‌دهی شخصیت کامل نبوده و دارای خلأ، «فقدان» و یا «اختگی»^۶ است: «اختگی نشانگر ورود دال به دنیای سرشار از فقدان و کمبود و عدم وجود رضایت کامل - که ضرورتاً ورود به امر نمادین زبان و قانون اجتماعی را همراهی می‌کند - است (Apollon, Bergeron, Cantin, 2002: 2). فرد با احساس «فقدان» سعی در جبران آن دارد. این جبران نشئت گرفته از «میل»^۷ است، ولی توجه به این نکته ضروری است که «میل ضرورتاً "میل داشتن به میل دیگری" است که هم به معنی میل به ابژه میل دیگری و هم میل به شناخته شدن توسط دیگری است» (Evans, 2006: 38). این «دیگری»^۸ تمام آن چیزی است که بیرون از شخص در جهت میل‌ورزی او در تلاش است. یکی از این «دیگری»ها، «دیگری بزرگ نظام نمادین است؛ دیگری بزرگ زبان بیگانه‌ای است که در آن زاده می‌شویم و باید آن را بیاموزیم تا قادر به بیان صریح میل خود باشیم. دیگری بزرگ همچنین کلام و امیال اطرافیان ماست که از طریق آن میل خود را درونی و متوجه درون می‌کنیم» (هومر، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

تلاش سوژه برای ارضای «میل» خود، «رابطه با چیز "بیرون-مدلول"، [یعنی] رابطه با امر واقع است، رابطه‌ای با "دیگری مطلق" که رابطه‌ای دردناک است، "احساسی اولیه" که برساننده سوژه است. این نخستین رابطه یا "نخستین درد" سوژه از نظر لکان بر کل کارکرد اصل لذت حاکم است؛ یعنی اصل لذت را به نام فراسویش باطل می‌سازد» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۱۴۹). به این صورت، تلاش برای رفع «فقدان» بی نتیجه ولی همراه با لذتی دردناک خواهد بود که «ژوئیسانس»^۹ نام دارد: «ژوئیسانس شامل ترکیبی از لذت و درد است یا، به بیان دقیق‌تر، لذت در درد» (هومر، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

پرسش درباره اینکه «هویت چیست؟» نمی‌تواند پاسخ ثابتی داشته باشد: «ما صرفاً عضوی از یک طبقه اجتماعی یا نژاد خاص یا گروه جنسی نیستیم، بلکه سوپرتکلیوینته ما محل تلاقی چندین هویت متفاوت است. ما در هر لحظه یکی از این مواضع متلاقی سوژه را اشغال می‌کنیم که با برچسب جنس، نژاد، ترجیح جنسی، وضعیت شغلی و جایگاه خانوادگی مشخص می‌شود» (همان: ۱۵۷). «موللی» این «اشغال مواضع متلاقی سوژه» را «انطباق هویت^{۱۰} [همان‌انگاری]» می‌نامد: «انطباق هویت فرآیندی است نفسانی که به موجب آن فرد جنبه یا خصوصیتی را از شخصی دیگر گرفته، سعی در انطباق خود با آن دارد» (موللی، ۱۳۹۲: ۱۵۸). در «امر خیالی»، علاوه بر «همان‌انگاری»، با «خودشیفتگی»^{۱۱} مواجهیم که در آن «سوژه به تصویر و بدن خود عشق می‌ورزد و پیش از مرحله عشق به دیگران قرار دارد» (هومر، ۱۳۹۲: ۴۳). مورد دیگر، «خشونت»^{۱۲} است که همواره به «امر خیالی» ارجاع می‌دهد (Glowinski, Marks, Murphy, 2001: 89).

در ادامه «مرحله آینه‌ای» این بار «همان‌انگاری» در «بعد نمادین» اتفاق می‌افتد. «رانه مرگ»^{۱۳} نیز یکی دیگر از ویژگی‌های «بعد نمادین» است: «رانه مرگ همان تمایل اساسی بعد نمادین برای ایجاد تکرار است؛ غریزه مرگ تنها ماسکی از بعد نمادین است» (Evans, 2006: 33). بر این اساس، «رانه مرگ» بر تکراری متکی است که در نهایت ریشه در زوال دارد.

شخصیت در مسیر شکل‌گیری هویتش، با ناگواری‌های بسیاری روبه‌رو می‌شود و در برخی موارد، قادر به پذیرفتن آن‌ها نیست. این موضوع «روان‌ضربه»^{۱۴} نامیده می‌شود که در «بعد واقع» وجود دارد: «روان‌ضربه تا آنجا که امر واقع است نمادناپذیر می‌ماند و مانند جابه‌جاشدگی استخوان در درون سوژه است. تجربه روان‌ضربه نشان می‌دهد که امر واقع هرگز به طور کامل جذب امر نمادین و واقعیت اجتماعی نمی‌شود. هر قدم هم که برای نمادپردازی و به قالب کلام درآوردن درد و رنج خود بکوشیم، همواره چیزی بیرون باقی می‌ماند. به عبارت دیگر، همواره مازادی وجود دارد که نمی‌توان با زبان بیانش کرد. این مازاد که لکان با "X" نشانش می‌دهد، همان امر واقع است... امر واقع به رانه مرگ و ژوئیسانس مربوط می‌شود» (هومر، ۱۳۹۲: ۱۱۷). «روان‌ضربه» با «هیستری»^{۱۵} رابطه دارد: «هیستری موقعی پیدا می‌شود که شخص شروع می‌کند به سؤال کردن در باب هویت نمادین خود، و یا وقتی که او از این هویت نمادین به تنگ آمده باشد» (ژریژک، ۱۳۹۲: ۴۸).

همان‌طور که از تعریف‌های ذکر شده برمی‌آید، جداکردن سه امر «خیالی»، «نمادین» و «واقع» غیرممکن است و آن‌ها به صورت درهم‌تنیده «هویت» را شکل می‌دهند.

یافته‌ها و بحث

نمایشنامه «نفرین طبقه گرسنه» داستان زندگی خانواده‌ای چهار نفره: «الا» (مادر)، «وستون» (پدر)، «اما» (دختر) و «وسلی» (پسر) است. «الا» و «وستون» هر دو در فکر فروختن خانه هستند. «الا» برای این کار از «تیلور» وکیل کمک می‌گیرد، ولی «تیلور» از او کلاهبرداری می‌کند. از سویی دیگر، «وستون» خانه را به خاطر بدهی از دست می‌دهد. «اما»ی نوجوان در تلاش برای اثبات خویش است. او مرغی را برای بُرش در مراسم جشن خیابانی آماده کرده که بی‌خبر از او، توسط «الا» خورده می‌شود. او که در بحران‌های آغاز دوران بلوغش است، چنان از این عمل رنجیده می‌شود که خانه را ترک می‌کند و سرانجام در حادثه اتومبیل چشم از جهان فرو می‌بندد. «وسلی» نیز در تلاش برای کشف هویت خویش است. او با رفتار نامناسب خود مورد رنجش اعضای خانواده شده و تنها با «بره» و پدرش احساس نزدیکی می‌کند. در انتهای نمایشنامه «وستون» که دچار تحول شده است، می‌خواهد زندگی باخته خود را از نو آغاز کند. هم‌راستا با تحول «وستون»، «وسلی» هویت خود را با پدر یکی می‌کند. مانند او گویی دوباره زاده می‌شود.

مانند او لباس می‌پوشد و در رفتارش از پدر تقلید می‌کند. در نفرین طبقه گرسنه شخصیت‌ها در پی نجات خود از گرسنگی یا بی‌پولی، و یا اتصال به مفهومی فراتر برای رهایی از بی‌معنایی هستند.

الا

الا مادر دو فرزند است که اکنون در میان‌سالگی با گذر عمر خود مواجه شده و با نداشتن حمایتی از طرف «وستون»، در فکر فروختن خانه و رفتن به اروپاست. او «میل» شدیدی به «غذا»، «پول» و «سرزمین رؤیاها» دارد.

الا: ما فقیر نیستیم. ثروتمند نیستیم، ولی فقیرم نیستیم. ... به جایی اون وسطاییم. ... ولی ما ثروتمند می‌شیم (شپرد، ۱۳۹۲: ۲۵).

به این صورت، «غذا»، «پول» و «سرزمین رؤیاها» در قالب «چیز» عمل می‌کنند: «چیز ابژه مفقودی است که همواره باید یافته شود. چیز ابژه‌ای است که هیچ‌جا آشکار نمی‌شود، چیز ابژه‌ای گمشده است...» (هومر، ۱۳۹۲: ۱۱۸).

«میل» به «چیز» وجود دارد که حاصل «فقدان» است؛ و این «فقدان» در نتیجه ارتباط با «دیگری» است. سوژه با «دیگری» «همان‌انگاری» می‌کند تا بتواند «فقدان» وجودی‌اش را برطرف سازد:

صدای اِما: هیشکی گرسنه‌ش نیست! ما از طبقه گرسنه نیستیم!

الا: تا وقتی نمی‌دونی داری راجع به چی حرف می‌زنی، حرف نزن! طبقه‌ای به اسم گرسنه وجود نداره!

صدای اِما: وجود داره! طبقه‌ای از مردم گرسنه وجود داره، ولی ما جزوش نیستیم (شپرد، ۱۳۹۲: ۲۳).

«دیگری»، تمام افراد خارج از «طبقه گرسنه» هستند. «دیگری» در «بعد نمادین» وجود دارد و شخصیت‌ها از جمله «الا» نیز درگیر «بعد نمادین» هستند. «پول» باعث رهایی «الا» از «طبقه گرسنه» شده و اروپا او را به آرزوهایش می‌رساند.

الا: ... ما قناره بریم اروپا. به جای کاملاً جدید (همان: ۳۳).

عطش «الا» برای خوردن فروکش نمی‌کند. او به تنهایی مرغی را که «اما» برای بریدن در مراسم جشن خیابانی تهیه کرده، همچین نان و ژامبون می‌خورد. این «میل» دائمی به خوردن، حاصل «فقدانی» است که «الا» در صدد غلبه بر آن است.

الا: ما گرسنه‌مونه، و این از نظر من به حد کافی گرسنگی هست! (همان: ۲۳)

«فقدانی» که حاصل حضور در «طبقه گرسنه» است، با خوردن ارضا نمی‌شود. راه‌حل دیگر «الا» برای فرار از این «فقدان»، فکر ترک آمریکا و رفتن به اروپاست. در اینجا رؤیای آمریکایی به شدت مورد اعتراض قرار می‌گیرد. آمریکا دیگر سرزمین آرزوهای نیست که رؤیاهای «الا» را برآورده کند. «الا» در مورد اروپا می‌گوید:

الا: اونا همه چی دارن: هنر رفیع، نقاشی، قصرهای قدیمی، ساختمون، غذای خوب (همان: ۲۶).

علت نیاز به سرزمین رؤیاها، سرخوردگی «الا» در خانه و در روابطش با اعضای خانه است. او در ارتباط با «وستون» می‌گوید:

الا: من دارم نهایت سعی خودمو می‌کنم که کار درستو انجام بدم. تلاش می‌کنم توی زندگی مون تحول ایجاد کنم. توی زندگی مون کمی هیجان بیارم. بعد تو می‌آی و همه کارای منو بیخودی جلوه می‌دی و ارزش همه چیزو به یه پیشیز پایین می‌آری (همان: ۳۴).

«وستون» برای «الا» حکم «دیگری» را دارد که «الا» در فکر راضی کردن او بوده است. ولی با تصمیم فروختن خانه، در فکر رهاکردن خود از زنجیر «وستون» است. «اما» در این مورد نسبت به «الا» می‌گوید: اما: با بودن بابا نمی‌تونست. بابا بهش اجازه فکر کردن نمی‌داد. اون فقط یکی از بقیه چیزا بود. (همان: ۵۴) «الا»، نفرین طبقه گرسنه را کارکردی بسیار نیرومند توصیف می‌کند که زندگی آن‌ها را تحت تسلط خویش دارد:

الا: ...اون توی رحم طرح ریزی شده، و حتی قبل تر از اون، توی هوا. ما رو محاصره کرده. حتی از حکومت بزرگ‌تره. همین‌طور جلو می‌ره. ما پخشش می‌کنیم. اونو دست به دست می‌دیم. اونو به ارث می‌بریم و واگذارش می‌کنیم به آیندگان. همین‌طور ادامه پیدا می‌کنه، بدون ما (همان: ۷۵).

به این صورت، نفرینی که بر طبقه گرسنه حاکم است، به شکل «دیگری بزرگ» عمل می‌کند. گرسنگی آن‌ها بر همه چیز احاطه داشته و سرپیچی از آن ممکن نیست.

وستون

وستون پدر خانواده است که در ابتدای نمایشنامه، فقط نام او حضور دارد و همین نام برای تأثیر گذاشتن بر روند داستانی کافی است. نام «وستون» با تنش و «خشونت» همراه است. «الا» برای حفاظت از خود در مقابل او متوسل به پلیس می‌شود:

الا: ...آره که به پلیس زنگ زدم. اون منو تهدید کرد. زندگی‌م به خطر افتاده بود (همان: ۱۲).

و

الا: ...اون خیلی وحشتناک رفتار می‌کرد. من می‌تونستم بوشو از لای در حس کنم (همان: ۱۳).

«وستون» تمام سرمایه خود را فروخته است تا برای ادامه زندگی به سرزمین رؤیاهای خود یعنی مکزیک برود. یعنی در اصل او می‌خواهد رؤیای آمریکایی خود را به مکزیک منتقل کند.

وستون: مکزیک؟ آره. همه فرار می‌کنن اونجا، درسته؟ (همان: ۱۰۹)

«سرزمین رؤیاها» به عنوان «دیگری» عمل می‌کند که شخص برای رضایت خاطر خویش می‌بایست خود را با او هماهنگ کند، تا «فقدان» موجود در شخصیتش را پوشش دهد.

«وستون» به دور از خشونت خود، در فکر معیشت خانواده نیز هست. در هنگام بازگشت به خانه، وستون با خود کنگر به همراه دارد. با اینکه کنگر گزینه مناسبی برای رفع گرسنگی اعضای خانواده به نظر نمی‌رسد، ولی «وستون» هنوز هم به عنوان سرپرست خانواده، خود را مسئول تأمین غذا می‌داند. «غذا» جزء اصلی‌ترین نیازهای بشر و در نفرین طبقه گرسنه، جزء اصلی‌ترین «امیال» شخصیت هاست.

وجود «فقدان» و «میل» از بین بردن آن، همه در «بعد نمادین» جای دارند. از طریق نمادسازی است که

«فقدان» شناخته می‌شود و «میل» معنا می‌یابد. پدر درگیر «بعد نمادین» است و با تلاش برای تأمین غذا، در حقیقت اشخاص را در حلقه بی‌پایان «میل» لکانی قرار می‌دهد و در «بعد نمادین» غوطه‌ور می‌سازد. او بار دیگر به عنوان قانون عمل کرده و شخصیت‌های نمایشنامه را در جهت پیروی از قانون موجود در اجتماع هدایت می‌کند. قانون موجود با «تعلق به طبقه اجتماعی خاص» و «ایدئولوژی حاکم» گره می‌خورد. برای خروج از «طبقه گرسنه» می‌بایست سیر شد. ولی سیر شدن هیچ‌گاه میسر نمی‌شود. چرا که «میل» لکانی هیچ‌گاه ارضا نخواهد شد.

از طرف دیگر، مهم‌ترین عامل مطرح‌شده در نمایشنامه برای خلاصی از گرسنگی، «پول» است. با پول است که می‌توان غذا تهیه کرد. «الا» و «وستون»، هر دو عطش پول‌دار شدن دارند. ولی در انتهای نمایشنامه هیچ پولی به دست نمی‌آید و این مسئله تأکیدی است بر اینکه انسان در روندی سیری‌ناپذیر گرفتار است که راه نجاتی برایش وجود ندارد.

«وستون» نیز در روند روانی پرورش شخصیت به صورت مجزا عمل نمی‌کند؛ بلکه ویژگی‌های شخصیتی پدر خود را به همراه دارد. به‌همراه داشتن خصوصیات پدر به معنای «همان‌انگاری» نمادین با اوست، که در «بعد نمادین» اتفاق می‌افتد. در این گونه «همان‌انگاری» «مورد اصلی انطباق، خصوصیتی است که به موجب آن فرد قادر می‌گردد هویت خویش را نسبت به غیر به محک تجربه بگذارد» (موللی، ۱۳۹۲: ۱۷۲). او به شدت از اینکه خصوصیات پدر خود را به همراه دارد، ناراضی است:

وستون: وقتی دیدم خودم بهش مبتلا شده‌م، این طوری. دیدم دارم سم اونو توی بدنم با خودم این‌ور و اون‌ور می‌برم. فکر می‌کنی عادلانه‌ست؟ (شپرد، ۱۳۹۲: ۶۵)

خصوصیات پدر به «وستون» منتقل شده‌اند و او طوری رفتار می‌کند که گویی انتخاب دیگری جز رفتار طبق الگوی پدر ندارد. او در مورد پدرش می‌گوید:

وستون: اون جدا زندگی کرد. اینو هیشکی ندید (همان: ۶۶).

پس یکی از دلایلی که «وستون» خانه و خانواده را ترک کرده و در جایی دیگر زندگی کرده، «همان‌انگاری» با پدرش است.

از دیگر خصوصیات اخلاقی «وستون» که در نمایشنامه اشاره‌های مختلفی به آن شده، «خشونت» است:

وستون: من توی جنگ بوده‌م. بدم چطوری آدم بکشم. من اونجا بوده‌م. می‌دونم چطوری انجامش بدم. قبلاً این کارو کرده‌م. اصلاً کار سختی نیست. کافیه خودشو تطبیق بده و قانع کنه که کار سختی نیست. کافیه خودشو تطبیق بده. خودشو قانع می‌کنه که آدم‌کشی ایرادی نداره، همه‌ش همین. کار آسونیه. فقط راحت قصابی شون می‌کنه (همان: ۷۰).

«خشونت» مربوط به «بعد خیالی» بوده و «وستون» نیز گرفتار «بعد خیالی» است. او از «الا» به خاطر رابطه‌اش با «تیلدن» و فروش خانه خرده گرفته و می‌گوید:

الا ... چیزی رو که توی رگای منه، حساب نکرده. از کوره در رفتن منو ندیده. ما هم سطح نیستیم. اون قدرت تشخیص نداره (همان: ۷۰).

و به‌این ترتیب، به «خشونت» خود اعتراف می‌کند. «خشونت» جزء اصلی‌ترین عواملی است که در شکل‌گیری «هویت» «وستون» دخیل بوده‌اند.

از نظر «وستون»، راحتی و آسایش برای شناخت خود مشکل‌ساز است:

وستون: ... راحتی و آسایش زیادی مشکل‌سازه، می‌دونی؟ باعث می‌شه فراموش کنی از کجا

اومدی. ارتباط رو با خودت از دست می‌دی (همان: ۱۰۱).

این مسئله نگاهی به «ژوئیسانس» دارد. در راحتی، عدم ارتباط با خود وجود دارد و در ناراحتی، ارتباط. پس اگر کسی خواستار شناخت خود باشد، می‌بایستی در ناراحتی و دور از آسایش زندگی کند. به این صورت، لذت بردن از درد مورد توجه قرار می‌گیرد.

شاید این گفته «وستون» تنها پوششی بر ناکارآمد بودن خودش باشد. او با عملکرد بد مالی، زندگی خود را در شرایط ناگواری قرار می‌دهد. توجیه او برای این اتفاق پیروی از بقیه و عملکرد مانند آنهاست:

وستون: ... پس منم با اونا همراه شدم، همه‌ش همین. من فقط یکی از بازیکنان شدم (همان: ۱۰۸).

جامعه از راهی که بیشترین سوددهی را برایش دارد وارد عمل شده و از طریق «ایدئولوژی» مورد دلخواهش، افراد را تحت تسلط خود قرار می‌دهد. این مسئله، عملکرد سیاسی «ایدئولوژی حاکم» و «دیگری بزرگ» است. «دیگری بزرگ، دیگربودگی مطلق است که قابل تشبیه به سوژکتیویته ما نیست» (هومر، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

پس «وستون» برای تعریف خود در جامعه، نیازمند «همان‌انگاری» با دیگران موجود در گروه و روش زندگی آنهاست.

در انتهای نمایشنامه، «وستون» به خوابی عمیق فرو می‌رود و بعد از بیداری، انرژی جدیدی در خود احساس می‌کند. او برای قدم زدن به باغ می‌رود:

وستون: من از کسی که ساعت شش و نیم صبح داشت اطراف باغ قدم می‌زد، تعجب کردم. حس کردم اون آدم نیستم (همان: ۹۳).

او خود را نمی‌شناسد. گویی خارج از قالب خود قرار گرفته و خود را می‌نگرد. این مسئله نشانی از «مرحله آینده‌ای» و «بعد خیالی» دارد. «وستون» کسی را می‌بیند که می‌پندارد خودش نیست، ولی در حقیقت خودش است. او کودک در آینده را در باغ می‌بیند و با علاقه‌مند شدن به آن من بیرونی، خود را با او «همانند» می‌کند و «هویت» خود را بر اساس او شکل می‌دهد. در اینجا با «خودشیفتگی» «وستون» مواجه هستیم. او خود را قالب کاملی تصور می‌کند که قادر به اداره زندگی خوبی‌ست؛ و او دوباره متولد می‌شود:

وستون: بعدش برگشتم اینجا و اولین کاری که کردم لباسای کهنه‌مو از تنم درآوردم و با لباس تولدم این‌جا قدم زدم. توی همه‌جای این خونه لعنتی با اون لباس قدم زدم. سعی کردم که اون احساس واقعی «خود» بودن تو ی خونه خودمم داشته باشم (همان: ۹۴).

«وستون» این تولد دوباره را «بازگشت به خود» می‌داند:

وستون: ... مث اینکه بعد مدت‌ها دوری از خودم دوباره به زندگی‌م برگشته باشم (همان: ۹۵).

ولی این بازگشت سرابی بیش نیست، چرا که «هویت یکپارچه» وجود ندارد. بعد از تولد دوباره، «وستون» تصور می‌کند «هویت» جدیدش، ارتباط او را با گذشته قطع کرده است:

وستون: ... آگه این حرکت تو قراره منو گناهکار و خجالت‌زده کنه، داری وقتتو تلف می‌کنی، رو من اثر نداره! اثر نداره چون حالا دیگه من نباید به خاطر اعمال گذشته‌م، جریمه بشم! حالا نه! نه بعد از امروز صبح! حالا دیگه همه اونا رو پشت سر گذاشتم! ... به خاطر اینکه من دوباره متولد شدم! حالا دیگه من کاملاً به آدم تازه‌ای شده‌م. من کلاً به آدم جدید شده‌م!

(همان: ۱۰۶)

ولی امکان تبدیل شدن به انسانی جدید وجود ندارد، چرا که سه بعد «خیالی»، «نمادین» و «واقع»، به صورت درهم تنیده عمل می‌کنند و خصوصیات فردی شخص در گذشته به صورت درهم تنیده با حال وجود دارند.

اما

«اما» دختر نوجوان خانواده است که به تازگی پا به دوران بلوغ گذاشته و با توجه به سن خود و خصوصیات خاص آن دوران، خودرأی و بداخلاق است.

جست‌وجوی «هویت» به روش‌های مختلفی شکل می‌گیرد و قدم اول، تعریف شدن با اجتماع است:

اما: *قراره من توی جشن خیابونی، روش بریدن مرغ سوخاری رو شرح بدم (همان: ۲۰).*

با این کار خود را عضو گروهی معرفی می‌کند و انجام کار به بهترین نحو و پذیرفته شدن توسط آن گروه، قدمی برای تثبیت هویتش محسوب می‌شود. ولی زمانی که «الا» در پی جست‌وجو برای یافتن غذایی برای رفع گرسنگی، مرغ «اما» را می‌خورد، این رفتار، «اما» را با «فقدان» مواجه می‌کند. او از طریق خانواده‌اش با این «فقدان» مواجه شده است. خانواده به جای فراهم آوردن امکانات برای فرزندان، خود، همین امکانات ناچیز را از آن‌ها سلب می‌کند.

«اما» با اینکه به جامعه و پذیرفته شدن توسط آن بها می‌دهد، سرسختانه با این ایده مخالفت می‌کند که جزء «طبقه گرسنه» باشد. هرچند گویی چیزی به عنوان «طبقه گرسنه» وجود ندارد و این تنها مکانیسم دفاعی «اما» برای فرار از «فقدان» است:

اما: *هیشکی گرسنه‌ش نیست! ما از طبقه گرسنه نیستیم! (همان: ۲۳)*

او با خانواده و تعریف کردن «هویت» خود با آن مشکل دارد. عطشی برای فرار و رهایی از شرایط موجود، پیوسته روح «اما» را می‌آزارد:

اما: *پس من چطوری از اینجا خلاص شم؟ (همان: ۳۲)*

با این حال به این مسئله واقف است که فرار، راه‌حلی برای چیزی نیست. چرا که در هر مکانی جدید، او خود و ذهنش را به همراه دارد:

اما: *اونجام درست مٹ همین جاست... همه ما قراره همین آدما باشیم. (همان: ۳۳)*

ولی در حقیقت در حال «همان‌انگاری» با پروتاگونیست ایده «رؤیای آمریکایی» است و می‌خواهد ناجی‌وار به مردم کمک کند. او به اسب‌سواری و تعمیر ماشین علاقه نشان می‌دهد؛ و آیا این همان «کابوی آمریکایی» نیست؟

اما: *از این ایده خوشم میاد که ماشینای مردم توی جاده خراب بشن و من تنها کسی باشم که بتونم بهشون کمک کنم تا راهشون دوباره ادامه بدن. ... می‌خواستم برم رو یه کشتی ماهیگیری کنم، ماهیگیری تو عمق دریا. ... می‌خواستم بدون اینکه توی شهرای کوچیک توقف کنم، از بغل شهرای ساحلی رد بشم. ... می‌خواستم مکانیکی یاد بگیرم. ... توی قلب مکزیک غیب می‌شدم. درست مٹ اون پسره. ... همون که گنج سی یرا مادره رو نوشته (همان: ۳۵).*

ولی ایده‌اش دوباره توسط مادر «اخته» می‌شود:

الا: دست از خیالات بردار اما! تو طوری تربیت نشدی که از عهدهٔ یه همچین کارایی بر بیای. این جور کارا به تو نیومده. تو می‌تونی گل‌دوزی‌های خیلی قشنگی بکنی. چرا می‌خواهی مکانیک بشی؟ (همان: ۳۵)

راهی به بیرون از واقعیت وجود ندارد. واقعیت مانند سدی، راه «اما» را برای رسیدن به رؤیایش مسدود کرده است:

اما: الان خواب نمی‌بینم؛ قبلاً خواب می‌دیدم، تا لحظه‌ای که افسار و انداختم گردش. بعد همین که اون حرکت کرد، من وایسادم. رؤیایم تموم شد و خودمو دیدم که دارم از وسط گل‌ها کشیده می‌شم (همان: ۳۶).

«اما» از هرگونه اتصال به خانواده ناراضی‌ست و همواره در فکر پاره کردن بندهای ارتباطی‌ست؛ ولی برای «همان‌انگاری» با جامعه، با خانوادهٔ خود روبه‌رو می‌شود. طی این «همان‌انگاری»، پدر یکی از اساسی‌ترین نقش‌ها را بازی می‌کند. درحالی‌که «اما» از مادر انتقاد، و با او مخالفت می‌کند، با پدر رابطهٔ دوستانه‌تری دارد. او هنگام صحبت از پدر، از ضمیر مالکیت استفاده می‌کند تا تعلق خاطر خود را به پدر نشان دهد:

اما: بابام به ماشینای تک و قدیمی علاقه داره. ... بابام می‌گه ... بابام اون ماشینو داغون کرد... (همان: ۳۸).

این «همان‌انگاری» با پدر، به صورت «خشونت» و «خودشیفتگی» واقع در «بعد خیالی» در «اما» آشکار می‌شود:

الا: اون طبیعت اخمویی داره. از پدرش یاد گرفته (همان: ۴۶).

او مانند پدر به ماشین علاقه دارد و مانند پدر، با مادر مشکل دارد. او کنترل کردن را دوست داشته و حاضر است با پرداخت هر بهایی، کنترل زندگی خود را در دست بگیرد. ولی بعد از مدتی، «اما» نسبت به پدر نیز احساس انزجار می‌کند و در صحبتی با «وسلی»، نفرت خود نسبت به او و پدر را درجه‌بندی می‌کند:

اما: تو حالمو به هم می‌زنی. حتی از اونم نفرت‌آورتری، و این منجرکننده‌ست (همان: ۱۱۱).

«اما» به خاطر دختربودنش، «بلا»یی را در جان خود می‌پروراند. «الا» در این باره به «وسلی» می‌گوید:

الا: مواظب اما باش، وس. اون دچار یه بلا شده که دفته اول واسه یه دختر تحمل‌ناپذیره (همان: ۴۶).

ویژگی‌های دوران بلوغ و عادت ماهیانه‌ای که در نمایشنامه از آن به عنوان «بلا» یاد شده، به صورت نمادین از مادر به دختر انتقال می‌یابد. البته اشارهٔ به «بلا» در این پژوهش، مسئله‌ای بیولوژیک نیست، بلکه به ویژگی‌های روانی آن اشاره دارد که در «بعد نمادین» دختر با «دیگری» در قالب مادر «همان‌انگاری» دارد. «اما» تنها شخصیتی‌ست که عقیده دارد خانواده‌شان جزء «طبقهٔ گرسنه» نیست. طبقه‌بندی جامعه، ناشی از «ایدئولوژی حاکم» بر آن جامعه است که از «دیگری بزرگ» نشئت می‌گیرد. افراد خانواده از قرارگرفتن در آن طبقه هراس دارند. تنها «اما» مُصر است که به آن طبقه تعلق ندارند:

صدای اما: هیشکی تو این خونه گرسنه‌ش نیست! شما همین‌ان داری می‌لمبونی!

الا: خب که چی!

صدای اما: هیشکی گرسنه‌ش نیست! ما از طبقهٔ گرسنه نیستیم!

الا: تا وقتی نمی‌دونی داری راجع به چی حرف می‌زنی، حرف نزن! طبقه‌ای به اسم گرسنه

وجود نداره!

صدای اِما: وجود داره! طبقه‌ای از مردم گرسنه وجود داره، ولی ما جزوش نیستیم! (همان: ۲۳)

اصرار به تعلق و عدم تعلق هر دو ریشه در وابستگی به طبقه‌بندی دارند. پس «اِما» نیز مانند سایر شخصیت‌ها، در تلاش برای فرار از حلقهٔ رفتاری در گرسنگی و به دنبال آن، در تلاش برای "همانند" کردن خود با آرزوی «دیگری بزرگ» لکانی است.

به این صورت، عدم وحدت درونی، «اِما» را می‌آزارد و وحدت مورد نظر خود را در بیرون از خود نیز نمی‌یابد؛ و اکنون با خود تنها مانده و در تلاش است تا خشم درونی خود را نسبت به تمام اتفاقاتی که در اطرافش می‌افتد، خالی کند. افراد مختلفی هدف خشم «اِما» قرار می‌گیرند. یکی از آن‌ها مادر است:

اِما: [به سوی میز می‌رود. با شلاق آرام به پای خود می‌زند.] اون چشمه؟ خوابیده؟ [با شلاق سوارکاری، ضربه‌ای به پشت اِلا فرود می‌آورد.] بلند شو! (همان: ۱۱۲)

او به کلوب آلیبی نیز حمله کرده و آنجا را تیرباران می‌کند و این عمل، لذت او از جنایت را نشان می‌دهد:

اِما: ... از مهارت‌هام استفاده کردم. از شعور ذاتی‌م توی جنایت استفاده کردم (همان: ۱۱۲).

و

اِما: جنایت بهترین حرفه‌ایه که توش می‌تونی خودت کارفرمای خودت باشی (همان: ۱۱۳).

هویت جنسی «اِما» از نکات دیگر مورد بحث در مورد شخصیت اوست. «هویت جنسی حاصل جمع عناصر طبیعی (زیستی) و فرهنگی (دلالی) نیست، بلکه آن چیزی است که از وحدت آن دو باقی می‌ماند» (همان: ۱۴۴).

«اِما» با ورود به دوران بلوغ، از نظر زیستی قادر به داشتن رابطهٔ جنسی است. بستر فرهنگی که «اِما» در آن پرورش یافته، با خشونت و تجاوز به حریم و بی‌وفایی همراه بوده است. نقطهٔ اشتراک بین زمینه‌های طبیعی و فرهنگی، خود را در قسمت‌های پایانی نمایشنامه آشکار می‌کند. «اِما» به خاطر تیراندازی در کلوب، دستگیر و زندانی می‌شود و زمانی که برای خروج از زندان تلاش می‌کند:

اِما: خودمو به گروهبان پیشکش کردم! این جوری! خیلی راحت ... (شپرد، ۱۳۹۲: ۱۱۳).

«هویت جنسی» او در قالب یک زن شکل می‌گیرد.

دل‌زدگی از دنیا و روی آوردن به جنایت که در شخصیت «اِما» وجود دارد، از اطرافیان او سرچشمه گرفته است. اولین تجربه در خانه و در روابط بین اعضای خانواده صورت گرفته و سپس با حضور در جامعه و تجربهٔ اوضاع نابسامان آن، «اِما» اعتماد خود را نسبت به دیگران از دست داده است و می‌گوید:

اِما: ... نباید وقتی مردم مستقیم زل می‌زنن توی چشمات، باورشون کنی. باید پشت سرشونو نگا کنی، ببینی که جلوی چی وایسادن، چی رو دارن قایم می‌کنن. همه یه چیزایی رو قایم می‌کنن، وِس، همه. هیشکی شبیه چیزی نیست که هست» (همان: ۱۱۳).

«هیشکی شبیه چیزی نیست که هست»، اشاره به عدم وجود «هویت یکپارچه» دارد.

همچنین، «اِما» دچار «رانهٔ مرگ» است:

الا: چرا نمی‌تونی فقط همکاری کنی؟

اِما: چون مرگ باره. آخرش مردنه (همان: ۳۴).

او پیوسته در حال فرار از مرگ و در آرزوی رسیدن به نوعی یکپارچگی است. برای عملی کردن این «میل»، قصد ترک خانه را می کند:

اما: من این خونه رو ترک می کنم (همان: ۲۴).

ولی قابلیت مواجهه با واقعیت زندگی یا به عبارتی «بعد واقع» را ندارد. او زمانی که نمی تواند خود را با شرایط اعضای خانواده وفق دهد، «خشم» خود (واقع در «بعد خیالی») را در کلوب خالی می کند:

ملکوم: به نظر می رسه که ایشون دیشب، سوار یه اسب، وارد یه کلوب توی مرکز شهر شده و اون محلو با تفنگ دولولش به تیر بسته و همه در و دیوارشو سوراخ سوراخ کرده (همان: ۱۵).

ولی دوباره آرام نمی گیرد و بعد از آزاد کردن خود از زندان، قصد رفتن با ماشین پدر را می کند:

اما: [دور می شود.] من رفتم. من رفتم! هیچ وقتم بر نمی گردم (همان: ۱۱۳).

علت چنین رفتارهایی، قبول نکردن واقعیت موجود در خانه (گرسنگی، رابطه مادر با تیلدن، پدر مال باخته و برادر لابلالی) است، که «اما» را متأثر از «روان ضربه» و «هیستری» بر جا می گذارد. او برای کسب آرامش در مقابله با «فقدان» که واقعیت زندگی است، به «فانتزی» در قالب مرد آمریکایی پناه می برد: «فقدان، سازنده سوژه و حتی دیگری بزرگ - نظام نمادین - است. تشخیص اینکه دیگری بزرگ دچار فقدان است برای سوژه روان ضربه است، و فانتزی باید این روان ضربه را پنهان کند و آن را به نحوی برای سوژه تحمل پذیر سازد. لکان این لحظه روان ضربه را به مثابه رویارویی امکان ناپذیر ما با بعد واقع توصیف می کند» (هومر، ۱۳۹۲: ۱۵۶).

ولی امکان فرار از «بعد واقع» وجود ندارد. «اما» نیز در حالی که دست و پا می زند تا به آرامشی در وحدت خود دست یابد، با مرگ در انفجار ماشین به زندگی خود پایان می دهد و مرگ نقطه آخر داستان کسی می شود که در پی یافتن «هویت» حقیقی و واحد خود بود.

وسلی

«وسلی» فرزند پسر خانواده، خشن و عصبانی است. «هویت» «وسلی» حاصل جمع عوامل متعددی است. ابتدایی ترین مسئله ای که در شخصیت «وسلی» با آن مواجه می شویم، حضور «وسلی» در «مرحله آینه ای» و «بعد خیالی» است. او شخصیت خود را با پیرامونش تعریف می کند.

وسلی: خجالت آورده که پلیس رو بیاری جلوی در خونه خودت. احساس بدی بهم دست داده.

احساس می کنم کس دیگه ای شدیم (شپرد، ۱۳۹۲: ۱۴).

او وجود پلیس را مانند آینه ای مقابل شخصیت خود می بیند. عملی صورت گرفته که در نتیجه آن، پلیس به آن خانه آمده است. ولی «وسلی» ترجیح می دهد از آن عمل که «خشونت» پدر است، روی برگرداند. ولی قادر به انجام آن نیست.

تردیدی که با حضور پلیس در مورد «هویت» خود، به «وسلی» دست داده، به علت «خودشیفتگی» «وسلی» است. او خود را کامل می بیند و قادر به تحمل حضور عامل دیگر نیست. در نتیجه این «خودشیفتگی»، او «خشم» خود را بر خواهر خود «اما» خالی می کند، چرا که می تواند قدرت خود را به او نشان دهد: «وسلی زیپ شلوارش را باز می کند و {ادرار} خودش را بر نمودار پهن شده بر روی زمین جاری می کند. إلا بی توجه، هنوز سر میز مشغول خوردن است» (همان: ۲۳).

و با این عمل زشت، قدرت و اهمیت حضور خود را در زندگی «اما» خاطر نشان می‌کند.

وسلی: *یه روز برمی‌گرده عقب و امروز رو یادش می‌آد که برادرش رو همه نمودارش شاشید، و امروز رو توی زندگی‌ش یه روز سرنوشت‌ساز می‌بینه (همان: ۲۵).*

مسئله «خشونت» همچنین مربوط به برپا کردن «قانون پدر» نیز هست. قانونی که پدر برای خانواده خود به وجود آورده، حمایت از خود است. «وسلی» نیز سعی بر حمایت از پدر دارد:

وسلی: *اون تو رو تهدید نکرد... اون فقط سعی می‌کرد وارد خونه بشه (همان: ۱۲).*

و

وسلی: *[به تیلور] با بابام نمی‌خوای صحبت کنی؟ ... اون هیچ وقت به فروش رضایت نمی‌ده، می‌دونستی؟ (همان: ۴۴)*

ولی زمانی که با «خشونت» پدر نسبت به «الا» مواجه می‌شود، سعی در آرام کردن فضا دارد:

وستون: *... اون قدرت تشخیص نداره. روی این موضوع حساب نکرده؛ با خودش فکر کرده که من از منظم استفاده می‌کنم. با حرف همه‌چی رو حل می‌کنیم. با هم گفت‌وگو می‌کنیم. بیرون می‌ریم و سر میز ناهار مشکلاتمونو حل می‌کنیم. اون به قتل فکر نکرده. قتل اصلاً به فکرش خطور نکرده.*

وسلی: *بابا، به خودت سخت نگیر. سعی کن یه ذره بخوابی (همان: ۷۰).*

قدرت عمل «وسلی» تنها از کوره در رفتن‌های کوچک در مورد خواهرش محسوب می‌شود. او بیشتر به صورتی غیرفعال حضور دارد و گویی در فکر پر کردن خلأهای وجودی‌اش با چیزی یا کسی است. عمده‌ترین «فقدان» ظاهری شخصیت «وسلی» نبود «غذا» است. «غذا» «چیزی» است که «میل» «وسلی» را تحقق می‌بخشد:

وسلی: *من گرسنه‌مه (همان: ۲۵).*

وجود «فقدان» در شخصیت «وسلی» در ارتباط او با «بره» نیز مشاهده می‌شود. او «بره»‌ای را در مرکز صحنه قرار می‌دهد که طبق قراردادهای تئاتری، مهم‌ترین اتفاق‌ها در آنجا رخ می‌دهد. به صورت نمادین، او خود را در وسط صحنه قرار داده و به خود اهمیت داده است و از خود مراقبت می‌کند. «بره» «کرم حشره گرفته». (همان: ۴۳) که این مسئله نیز اشاره‌ای دوباره به نیاز مراقبت است. او خیلی بیشتر از خواهر نوجوان خود در معرض صدمه بیرونی است. «اما» بسیار فعال‌تر از «وسلی» عمل می‌کند. به این صورت، در «بعد نمادین»، «وسلی» با «همان‌نگاری» با «بره»، نیاز به مراقبت از خود را ارضا می‌کند:

وسلی: *[خیره به بره] بره آمریکایی بخور! بیست میلیون گرگ نمی‌تونن اشتباه کنن. ... تو شانس نداری. بابائونل هنوز نیومده. ... شانس آوردی که واقعاً گرسنه‌م نیست. شانس آوردی که این خونواده وحشی نیستن. ... همیشه یکی هست که گرسنه‌تر از تو باشه، یه گرسنه، و گرسنگیه که این آدمو با یه چاقو می‌فرسته بیرون و گردنتو می‌زنه و خام‌خام می‌خوردت. گرسنگی‌شه که تو رو می‌خوره؛ تو هم که گرسنه‌ته (همان: ۴۷).*

ولی همین «بره» در انتهای نمایشنامه با انفجار ماشین، هم‌زمان با مرگ «اما» می‌میرد:

اسلیتر: *... این چیه؟ یه بز پوست‌کنده؟*

وسلی: *[خشک] بره.*

اسلیتر: او، اون یه بره‌ست! ... به نظرم شبیه یه آدمه که تازه به دنیا اومده باشه! (همان: ۱۱۵)

به این صورت، مرگ «بره» اشاره‌ای به مرگ نمادین «وسلی» نیز هست.

«همان‌انگاری» دیگر «وسلی» با پدرش است. پس از اینکه «وسلی» به «وستون» می‌گوید:

وسلی: من قسمتی از وجود توام (همان: ۶۷).

شروع به الگوبرداری از مشخصه‌ای از رفتار پدر می‌کند. «وسلی» با «همان‌انگاری» با پدر، لباس‌های او را می‌پوشد و مانند او رفتار می‌کند: «وسلی درحالی‌که لباس‌های کهنه و وستون، یعنی کلاه بیسبال، بارانی و کفش‌های تنیس او را پوشیده است، از راست وارد صحنه می‌شود و همان جا می‌ایستد» (همان: ۱۰۳).

وسلی: [تقریباً با خودش] من سعی کردم حموم داغ بگیرم، ان قدر داغ که بتونم تحملش کنم، بعد رتمم زیر آب یخ. بعد با لباس تولدم قدم زدم، ولی اثر نکرد. هیچ اتفاقی نیفتاد. منتظر بودم یه اتفاقی بیفته. رتمم بیرون. اون بیرون داشتم یخ می‌زدم. دنبال یه چیزی بودم که تنم کنم. شروع کردم به گشتن توی سطل زباله، که این لباسا رو پیدا کردم (همان: ۱۱۱).

با توجه به اینکه لباس‌هایی که «وستون» در ابتدا پوشیده (مانند کلاه بیسبال)، نشانگر تصویر آمریکایی در ذهن خواننده است، پوشیدن لباس‌های «وستون» توسط «وسلی» الگوبرداری از مرد آمریکایی‌ست. گویی «وسلی» به رؤیای آمریکایی برمی‌گردد تا آن را حفظ کند.

«وسلی» احیاکننده تراژدی مدرنی‌ست که در آن، شخصیت با نداشتن الگو، محل اتکایی ندارد و دقیقاً به این دلیل است که، «تراژدی سوژه مدرن، سوژه «عصر جدید» هولناک‌تر از تراژدی سوژه‌ی باستانی است» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۲۷۱). سوژه مدرن با نداشتن «هویت» واحد و یکپارچه، پیوسته در حال جست‌وجو برای یافتن نقطه اتکایی محکم است که هیچ‌گاه میسر نخواهد شد.

در نفرین طبقه گرسنه شخصیت‌ها با «میل» به رفع «فقدان»‌های خود، از «غذا»، «پول» و «سرزمین رؤیاها» استفاده می‌کنند و آشکارا موفق به ارضای «میل» خود نمی‌شوند، چرا که «میل» ارضاناپذیر است؛ و قیمت گزافی که برای فهم این مسئله پرداخته‌اند، آوارگی یا مرگشان بوده است.

نتیجه‌گیری

در نفرین طبقه گرسنه شخصیت‌ها با خصوصیات‌ی که هویتشان را شکل می‌دهند، در کنش با یکدیگر بوده و سرنوشت خود را رقم می‌زنند. آن‌ها تحت تأثیر «میل» سیری‌ناپذیر خود به چیزی مانند غذا، برای رفع «فقدان» تلاش می‌کنند، ولی راه فراری از این «فقدان» وجود ندارد، چرا که هویت همیشه ناقص است و تمام تلاش‌ها برای رهایی از «طبقه گرسنه» با شکست مواجه می‌شود. «اما» می‌میرد؛ «الا» و «وستون» بیش‌ازپیش بی‌پول می‌شوند و «وسلی» با «همان‌انگاری» با پدر، راه او را ادامه می‌دهد.

تصور یکپارچگی موجود در «هویت»، تنها در وجود عناصر مختلف کنار هم به وجود می‌آید. این عناصر در شکل ویژگی‌های سه امر «خیالی»، «نمادین» و «واقع» در ارتباط با هم هستند. ویژگی «امر خیالی» در «خودشیفتگی» موجود در شخصیت‌ها و «خشونت» ناشی از آن بروز می‌کند. «امر نمادین» خود را در قالب «زبان» شخصیت‌ها نشان می‌دهد و در هر گفت‌وگویی، آن‌ها با ابراز خود در قالب دیالوگ، نمادپردازی می‌کنند. «همان‌انگاری» شخصیت‌ها با یکدیگر («همان‌انگاری» «وسلی» با «وستون» و «اما» با کابوی آمریکایی) نیز در همین بُعد قرار دارد. شخصیت‌ها «فقدان» خود را درک کرده و برای رفع آن تلاش

می‌کنند. در زمان تلاش برای رفع «فقدان» از بی‌نتیجه‌بودن کار خود، لذت دردناک یعنی «ژوئیسانس» را احساس می‌کنند. با حرکت در حلقهٔ رسیدن و نرسیدن، در دام «رانهٔ مرگ» گرفتار می‌شوند. «امر واقع» در شکل «ضربه‌های روانی» یا «روان‌ضربه» خودنمایی می‌کند. «اما» با پوچ دیدن زندگی آمریکایی که آن را الگوی خود قرار داده بود، در نهایت با مرگ به زندگی خود خاتمه می‌دهد. «الا» و «وستون» نیز در مواجهه با «فقدان» غذایی، برای رهایی از قرارگرفتن در طبقهٔ گرسنه، خانه را می‌فروشند و در نهایت بی‌پول باقی می‌مانند. این سه امر «خیالی»، «نمادین» و «واقع» در ارتباط پیوسته‌ای با یکدیگر بوده و قطع یکی در هویت شخصیت اختلال به وجود خواهد آورد. شخصیت‌های نمایشنامهٔ نفرین طبقهٔ گرسنه در درون خود، در این سه امر لکانی و تحت تأثیر شرایط ایجادشده توسط آن‌ها زندگی می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. lack
2. curse
3. Imaginary
4. Symbolic
5. Real
6. castration
7. desire
8. Other/other
9. jouissance
10. identification
11. narcissism
12. aggressivity
13. death drive
14. trauma
15. hysteria

منابع

- استاوراکیس، یانیس (۱۳۹۲)، *لکان و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، چاپ اول، تهران: نشر ققنوس.
- ژیزک، اسلاوی (۱۳۹۰)، *از نشانگان خود لذت ببرید*، ترجمهٔ فتاح محمدی، چاپ دوم، زنگان: نشر هزارهٔ سوم.
- ژیزک، اسلاوی (۱۳۹۲)، *چگونه لکان بخوانیم*، ترجمهٔ علی هروزی، چاپ اول، تهران: نشر رخ داد نو.
- شپرد، سام (۱۳۹۲)، *نفرین طبقهٔ گرسنه*، ترجمهٔ منوچهر خاکسار هرسینی، چاپ دوم، تهران: انتشارات افراز.
- فورته، مارک (۱۳۸۷)، *مقدمه‌ای بر تئوری/تئاتر*، ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی‌نژاد، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
- کریچلی، سایمون (۱۳۹۱)، *لویناس و سوپترکتیویتهٔ پساواسازانه*، ترجمهٔ مهدی پارسا، سحر دریاب، چاپ اول، تهران: نشر رخ داد نو.
- هومر، شون (۱۳۹۲)، *ژاک لکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، سید محمد ابراهیم طاهائی، چاپ سوم، تهران: انتشارات ققنوس.
- Apollon, Willy, Bergeron, Danielle, Cantin, Lucie, edited by: Hughes, Robert, Ror Malone, Kareen, 2002, *After Lacan—Clinical Practice and the Subject of the Unconscious*, State university of New York Press.

- Brodersen, Elizabeth, Paller Michael, Melcon, Margot, *Words on Plays*, 2008, April 25–May 25, American Conservatory Theater, 1–52
- Evans, Dylan, 2006, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, Taylor & Francis e–Library
- Glowinski, Huguette, Marks, Zita M., Murphy, Sara, 2001, *A Compendium of Lacanian Terms*, London, New York, Free Association Books
- Harris Smith, Susan, 1988, *Estrangement and Engagement: Sam Shepard's Dramaturgical Strategies*, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Volume 3, Issue 1, 71–84
- Hosseini–Maasoum, Vahdati, Mahnoosh, 2012, *The Postmodernist Rendition of Myth in the Selected Plays of Sam Shepard*, *International Journal of Humanities and Social Science*, Volume 2, Number 21, 246–255
- Roudane', Matthew, (2002), *The Cambridge Companion to Sam Shepard, Repetition and regression in Curse of the Starving Class and Buried Child*, Adler, Thomas P., Cambridge, first edition (111–122)

Received: 2016/04/06

Accepted: 2017/02/21

The Analysis of Identity in Sam Shepard's *Curse of the Starving Class* Based on Jacques Lacan's Theory

Shirin Bozorgmehr, Faculty Member of Cinema and Theatre, Art University of Tehran

Sahar Meshginqalam, M.A. in Dramatic Literature, Art University of Tehran

Abstract

In this paper, *Curse of the Starving Class*, a play by Sam Shepard, has been studied and the identities of the characters have been analyzed based on Jacques Lacan's theory.

Sam Shepard, a contemporary American playwright, has had a close look at the characters and the question of their identity, mood of actions, and psychic problems have always been a gripping subject for Shepard to deal with. For this purpose, Shepard has used dialogues as a firm ground to rely on and beside them, he has got help from the actions that the characters perform. On the other hand, Lacan has built his theories on the basis of language and he believes that the psychoanalysis of human beings lies in the analysis of the language they use. Therefore, the psychoanalysis of the dramatic character is analyzing the dialogues. In order to realize how the human psyche works, Lacan has formulated three Orders. These three orders (Imaginary, Symbolic, and Real) get effects from and in return, affect each other. These effects are the ways that the Identity is shaped. Lacan considers Identity as a non-coherent being which for its so-called unity, depends on different factors. In this project, the goal is to derive the characteristics of each of the Orders in the dramatic characters and to show how they work in order to form the Identity. Some of the characteristics looked for in the dialogues are: Lack, Desire, other/Other, Jouissance, drive, Identification, Aggression, Narcissism, the Mirror Stage, Trauma, and Hysteria. In *Curse of the Starving Class*, a continuous lack surrounds Identity and it can never be freed. The family members hold these lacks and as they have been tired of the sufferings, they want to change their lives. The characters are filled with the aggression that they have inherited from the previous generations and in return, they make the others suffer from this violence as well. Not being able to achieve to a real wholeness, they misjudge their beings as a unique and united one and reject any oppositions to this manner. In the effect of this aggression, they become obsessed with themselves and deal with their narcissism. The play shows the life of an American family that its members, based on the identities they have gained from the society and each other, in their actions and reactions, ruin the family union. They have been trying really hard to solve their intrinsic lacks and in effect, use their inherited violence as a weapon to satisfy their desires. They are not complete. Therefore, not being able to help the other members, they separate their lives. They see their proper happiness in different things and try to achieve that. However, when they come across the reality of life, they cannot accept it and suffer from Trauma. As they want to escape from themselves, some intend to escape from their country and develop another "dream land"; some identify with others, and one lays hysterically in the hands of death.

Key words: Sam Shepard, Jacques Lacan, Identity, Lack