

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۹/۰۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۱/۲۰

شیرین بزرگمهر<sup>۱</sup>، سپید قائمی<sup>۲</sup>

## بررسی نمایشنامه (جشن تولد) هارولد پینتر از منظر روانکاوی ژاک لکان

### چکیده

مقاله پیش‌رو با رویکردی روانکاوانه از منظر ژاک لکان- روانکاوی نو فرویدی، با نگاهی اجمالی به برخی از آثار هارولد پینتر- نمایشنامه‌نویس انگلیسی، اولین نمایشنامه بلند او، جشن تولد (۱۹۵۸) را که متعلق به دهه‌های اولیه نگارش آثار نمایشی او است، نقد و بررسی می‌کند. با توجه به اینکه امروزه نگرش روانکاوی مدرن لکان در بسیاری از رشته‌های مطالعات ادبی و سینمایی نفوذ کرده است، تلاش بر آن است که از نظریه‌های او در تحلیل آثار نمایشی نیز بهره گرفته شود. از طرفی، بنیان فکری او که بر پایه نظریه‌های هایدگر، لوی استراوس و هگل بنا شده و در ارتباط با نظریه‌های فروید بیان شده است، اشتراکاتی با فلسفه اگزیستانسیالیسم دارد که شکل‌دهنده جهان‌بینی پیروان تئاتر افسورد، از جمله کسانی چون پینتر است. ابتدا برای رسیدن به هدف مقاله، چارچوب روانکاوانه لکان که دربردارنده مفاهیمی چون امر خیالی، امر نمادین، امر واقع، دال تهی، ابژه‌ی a و تفاوت جنسی است، توضیح داده می‌شود و سپس با کمک این مفاهیم، «جشن تولد» تحلیل و نقد می‌شود که دستیابی به لایه‌های پیچیده و مباحث ضمنی دنیای انتزاعی آن میسر شود.

واژه‌های کلیدی: هارولد پینتر، روانکاوی، لکان، فروید، تئاتر افسورد، نمایشنامه جشن تولد.

<sup>۱</sup> دانشجویار، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر، دانشکده سینما- تئاتر استان تهران، شهر تهران، (نویسنده مسئول)

E-mail: Shirinbozorgmehr@yahoo.com

<sup>۲</sup> دانش‌آموخته ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، دانشکده سینما- تئاتر

E-mail: sepidghaemi@yahoo.com

## مقدمه

در قرن بیستم، علم، فلسفه مدرن و روانکاوی تأکیدی بر انسان نسبی و ناکامل دارد که این نسبی بودن را دلیل ناتوانی‌اش در دستیابی به حقیقت می‌داند. در حوزه هنر، تأثر افسورد تحت تأثیر فلسفه اگزیستانسیالیسم، به بحث درباره شرایط زندگی انسان مدرن و ارتباط او با جهان پیرامون، پرداخته است. به عقیده هایدگر و سارتر، موجودیت انسان بر ماهیت‌اش مقدم است و موضع‌گیری و انتخاب او در شرایط دشوار، واقعیت وجودی‌اش را می‌سازد. این موضع‌گیری در آثار نمایشنامه‌نویسان افسورد به عناوین مختلفی تهدید شده است. «از نظر هارولد پینتر، فهم انسان، میزان و معیار آن، زیر سؤال رفته است. شاید انسان مرتکب گناهی نابخشودنی شده که خود از ماهیت آن بی‌خبر است و می‌کوشد که آن را نادیده بیانگارد، اما سرانجام عقوبت آن گریبان‌ش را می‌گیرد» (ناظرزاده کرمانی ۲۵:۱۳۶۵) همچنین او در نمایشنامه‌هایش با خلق موقعیت‌های تهدیدبرانگیز و ترس‌آمیز بر بی‌ثباتی و نقص بشر صحنه می‌گذارد. شخصیت‌های بیشتر آثار او یک سرنوشت مشترک دارند. جلگی از جهان خود رانده شده و در جهانی قرار گرفته‌اند که معنای همه چیز در آن دگرگون شده است. نامشان، هویت‌شان و بسیاری از شاخصه‌های برساننده‌شان را از آنها گرفته و به دنیایی پرتاب کرده‌اند که مرز بین واقعیت و غیرواقعیت در آن ناپیداست. در نمایشنامه جشن تولد، شخصیت‌ها از پایه‌ای خیال‌پردازانه برای دفاع در برابر تهدید و تجاوز بیرونی استفاده می‌کنند، همچون خیال‌پردازی در رابطه مادر و فرزندی که با حضور دو مأمور نامأنوس از هم می‌گسلد. همچنین این امر به شکلی اغراق‌آمیز و از طریق خشونت بی‌وقفه از خلال رفتارهای اشخاص بروز می‌کند که بر نقص بشر در درک کامل از جهان پیرامونش صحنه می‌گذارد.

نظریات ژاک لکان که معطوف به نفس برزخی آدمی است، همسوی با تفکر فلسفه اگزیستانسیالیسم قرار می‌گیرد و از این رو می‌تواند برای تحلیل آثار افسورد راهگشا باشد که ریشه در این تفکر دارند. لکان خود «بارها تأکید می‌کند که مفاهیم و چارچوب نظری روانکاوی، متناسب با دوران مدرن و من مدرن است» (ایستوپ ۲۰۸:۱۳۸۲) او با ایده بازگشت به فروید و دیدگاهی ساختارگرایانه، روانکاوی را در ارتباط با زبانشناسی سوسوری قرار می‌دهد و اقدام به پی‌ریزی سه نظم: امر خیالی<sup>۱</sup>، امر نمادین<sup>۲</sup> و امر واقعی<sup>۳</sup> می‌کند و در پی آن به بحث درباره جنسیت، ابژه a و اختگی می‌پردازد. با توجه به اینکه پرسش درباره انسان و پاسخ بدان همواره منوط به نسبت و رابطه‌ای است که آدمی در مورد خویش و عالم خود داراست، به نظر می‌رسد غفلت از این سه امر اساسی لکانی در تحلیل آثاری افسورد، چون نمایشنامه جشن تولد به معنی روی گرداندن از نقش حاصل از کالبد آدمی در شکل‌گیری ابعاد روانی و پیرو آن، روی گرداندن از ابعاد تاریخی و هویتی او در درک حقیقت وجودیش و در نهایت دور ماندن از اصل لذت و اصل واقعیت در دنیای پیرامونش است.

## چارچوب نظری

سه امر اساسی لکان از پایه‌های مهم نظریات او است. او رابطه این سه وجه را همچون زنجیری متشکل از سه حلقه جدایی‌ناپذیر تعریف می‌کند که گسست یکی، نابودی دیگری را در پی دارد و انسجام هریک وابسته به انسجام دیگر حلقه‌هاست. به‌زعم او ساختار روانی و نفسانی هر فرد، معطوف به نوع پیوند و رابطه دیالکتیکی است که میان این سه امر ایجاد می‌شود.

### سه ساحت: امر خیالی-امر نمادین-امرواقع (گذر از هستی به معنا)

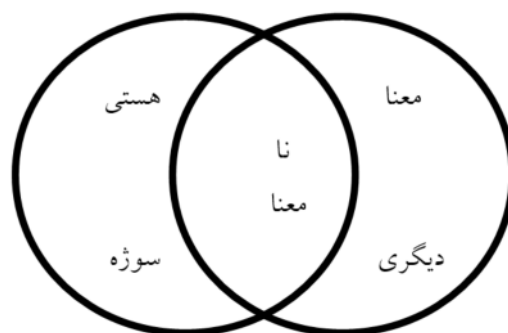
امرخیالی-مرحله اول زندگی بشر- دوره‌ای شامل مرحله آینه<sup>۴</sup>- ساخته شدن (من نفسانی)- خودشیفتگی<sup>۱</sup> اولیه است که ما را با مفاهیم همسان‌پنداری و یکی شدن هویتی انسان با محیط

پیرامونش روبه‌رو می‌کند. «امر خیالی دوره پیش از حضور زبان و کلام است و در تبدیل شدن به سوژه<sup>۷</sup> انسانی نقش بسزایی دارد و ورود کودک به مرحله سخن گفتن کاملاً به این شناخت بستگی دارد. امر نمادین-مرحله دوم زندگی بشر- ساختارمند است و من نه سازنده آن هستم و نه به آن آگاهی دارم. بلکه مستقل از من وجود دارد. این نظام در واقعیت بشری؛ زبان، آگاهی و قواعد اجتماعی است که امکان به وجود آمدن من را فراهم می‌کند. در واقعیت بشری این ساختار(زبان یا دیگری) برای من، که بخشی از آن را به‌عنوان ناخودآگاه در وجود خود دارد، ناشناخته است و با معنا و تاریخچه‌ای که به دنیا می‌بخشد، اساس زیستی من را تشکیل می‌دهد.» (لچت: ۱۳۷۷: ۱۱۳)

امر نمادین، مبتنی بر غیبت و فقدان است - مبتنی بر روابط و مکان‌هایی که برسازنده سوژه هستند. انسان بر اساس موقعیت‌اش در رابطه با دیگری تعریف می‌شود. به‌عبارتی انسان از موقعیت خود جدا می‌شود و سوژه بودن‌اش را در قالب یک نوع مکان‌مندی تجربه می‌کند و خود را به‌عنوان یک موقعیت درمی‌یابد- یک مکان توخالی و تهی. این مکان توخالی، شکافی در هستی می‌سازد و سوژه را از مرکزیت خارج می‌کند و آن را برمی‌سازد. در دیدگاه لکان، این خلأ، شکاف در آگاهی، ناخودآگاه است که کشف اصلی فروید و برسازنده میل آدمی است که انسان را به حیوانی ناقص بدل می‌کند و شرط به وجود آمدن عرصه آگاهی، اجتماع و در کل واقعیت بشری است. بنابراین، چون برساخته شدن جهان به واسطه آگاهی و زبان، در ناخودآگاه ریشه دارد، به همین علت است که لکان می‌گوید؛ زبان، زبان دیگری<sup>۸</sup> است و نه زبانی که در اختیار من آگاه است. او با توجه به نظریات سوسور، ناخودآگاه را دارای لانگ و نظام قراردادی می‌داند. زیرا سوسور می‌گوید که زبان یک نظام دلالتی است و شرط اصلی بشریت برای گسست از عرصه طبیعی و برقراری ارتباط است. بنابراین، در این دیدگاه چیزی به نام انسان وجود ندارد، بلکه او جلوه و تأثیری از چیزهای دیگر و به عبارتی گفتمان<sup>۹</sup> است.

«لکان گذار از امر خیالی به امر نمادین<sup>۱۰</sup> را گذار از هستی به معنا<sup>۱۱</sup> می‌نامد که ناخودآگاه(نامعنا)، (بخشی از امر واقع) را ایجاد می‌کند. این گذر به مثابه گذر از طبیعت به فرهنگ است. من بدنیا آمدم؛ مطلقاً و کاملاً خودم بودم. با ورود به دامنه معنا و دایره زبان، من شروع به داشتن معنا می‌کنم.» (ایستوپ: ۱۲۸: ۱۳۸۲).

لکان از نظام دلالتی سوسوری که در آن، رابطه قراردادی میان دال و مدلول در عین استقلال، از هم جدانشدنی هستند، پا فراتر نهاد و قائل به خطی قاطع میان آنها شد(دال/مدلول). او نشان داد که ضمیر ناخودآگاه بدون توجه به زنجیره مدلولات و مراجع آن، مبتنی بر یک سلسله‌ی زنجیروار میان دال‌هاست، که علی‌رغم ثبات مدلول، دال همچنان در حال تغییر و تحول است. در روانکاوی این دال‌ها، گنجینه‌ای از آرزومندی‌ها و امیال آدمی را تشکیل می‌دهند که متغیر و از دالی به دال دیگر در حرکت هستند. بنابراین، رابطه‌ای ضروری میان آنها وجود ندارد و مرجعشان همان عرصه دلالت است.



## یافته‌ها و بحث

هارولد پینتر در آثارش، موقعیت‌های تهدیدبرانگیز و ترس‌آوری خلق می‌کند که شخصیت‌ها در آن به واسطه حضور در محیطی دربسته و عدم ارتباط با دنیای بیرون، از طرف افرادی ناشناخته، مورد تهدید واقع می‌شوند و دچار دلهره و دگرگونی می‌شوند. این موقعیت، جهان نمایشنامه‌های او را به لایه‌هایی مرتبط تقسیم می‌کند که در دخل و تصرف با یکدیگرند. از این رو، شخصیت‌ها ناشناخته و فاقد هرگونه هویت باقی می‌مانند که در تلاشی بیهوده در جستجوی امنیت، در دنیایی قرار گرفته‌اند که مرز واقعیت و کابوسش ناپیداست. پینتر می‌گوید: «با توجه به سطح آگاهی ما از روانشناسی و پیچیدگی‌های عمیق و ناشناخته روح انسان، چطور می‌شود ادعا کرد که ما می‌دانیم منشاء حرکات انسان در چیست؟» (اسلین ۱۳۶۶: ۱۵) اینجاست که با توجه به ادعای او، می‌توان از نظریه‌های روانکاوانه لکان به‌ویژه سه ساحت او، برای آشکارسازی مفاهیم انتزاعی لایه‌های پیچیده جهان برسازنده شخصیت‌های «جشن تولد» بهره گرفت.

## نگاهی به نمایشنامه جشن تولد

«مگ» پیرزن و لنگاری است که به همراه شوهرش «پتی»، پانسیون ساحلی دارند. «استنلی» مردی سی و چند ساله، بسیار دل‌مرده و افسرده، نوازنده سابق پیانو، تنها مسافر این پانسیون است که «مگ» با محبتی اغراق‌آمیز همچون یک مادر با او رفتار می‌کند. پس از یک سال حضور تنهای استنلی در آنجا، دو مسافر به نام‌های «مک‌کان»، کشیش خلع لباس شده ایرلندی و «گلدبرگ»، مردی یهودی که بعدها مشخص می‌شود، جاسوسان سازمانی ناشناس هستند که به دلایلی نامعلوم، استنلی را تعقیب می‌کنند به آنجا می‌آیند و آرامش او را بر هم می‌زنند. آنها در حین برگزاری جشن تولدی ساختگی، او را آزار، شکنجه و شستشوی مغزی می‌دهند و درحالی‌که قدرت تکلم‌اش را از دست داده است، در حالتی نیمه بیهوش با اتومبیلی سیاه به مقصدی نامعلوم می‌برند.

## شخصیت‌های پینتر درگیر دور دیوانه‌کننده‌ای از دال‌ها

میل<sup>۱۳</sup> در امر نمادین جای دارد، ساختاری از دلالت‌ها و عرصه‌ای که زبان در آن حضور دارد. انسان چیزی می‌یابد که فکر می‌کند به آنچه می‌خواهد دلالت دارد، اما کشف می‌کند که آن با دال دیگری، در درون دیگری پیوند دارد. پس این خواستی<sup>۱۴</sup> بی‌انتها است. «لکان می‌گوید میل، مجاز اراده بودن (being) در عرصه معناست» (ایستوپ ۱۳۸۲: ۱۳۳) (و فقدان که در ابتدا گفته شد، موجب میل می‌شود. بنابراین، میل رابطه‌ای میان هستی و فقدان است و «میل به ابژه‌ای جنسی<sup>۱۵</sup> که مفقود است با فقدان عرصه نمادین هم‌پوشی می‌یابد» (همان). لکان این میل را *object petit a* ( برای دیگری، از این‌رو ابژه کوچک دیگر) می‌نامد. این ابژه، فرمول جبری تعمداً انتزاعی است. زیرا *petit a* (دیگر کوچک) از هر کسی متمایز است و نمی‌تواند هرگز شناخته شود، مگر در جانشین‌های آن. چون از تمام دال‌های به اصطلاح (دیگری بزرگ)، میل من در پی این یکی، به مثابه بازنمایی کننده ابژه من در حال حاضر است.

در نمایش جشن تولد، فقدان *a* از طریق مجاز، جانشین‌هایی برای خود می‌یابد. به همین منظور بازیابی «ابژه میل» در قالب آلت موسیقی به فقدان چیزی بیشتر، آنهم به میل مادر، ارجاع می‌دهد. «استنلی» در ساختاری خیال‌گونه قرار گرفته است. (به زعم لکان این خیال است که میل را به صحنه می‌آورد و بر وجود فقدان صحنه می‌گذارد). بنابراین، استنلی سعی می‌کند خود را در نزد

«مگ»، آهنگسازی طردشده از جامعه جلوه دهد و مگ هم همواره او را تشویق به نواختن پیانو در اسکله‌ی نزدیک به پانسیون خود، می‌کند.

مگ: ... استن جون؟ کی باز می‌خوای پیانو بزنی؟ همون طور که همیشه می‌زدی؟ وقتی که تو پیانو می‌زدی من همیشه دوس داشتم نیگات کنم. دیگه کی می‌خوای بزنی؟

استنلی: من که پیانو ندارم، بزنی

مگ: منظورم وقتی که کار می‌کردی. اون پیانو رو می‌گم. (پینتر ۱۳۴: ۶۶)

این در حالی است که استنلی طبق گفته‌های خود پس از ترک شهرش دیگر پیانویی برای نواختن نداشته است، اما مگ، علاقمند پیانوی اوست. پیانویی خیالی و فرضی. زیرا مطمئناً مگ هرگز شاهد پیانو نواختن او نبوده است. در واقع، همان گونه وجود آلت موسیقی می‌تواند برگرفته از خیالات استنلی باشد که فراقکنی ابژه میل مادر قضیبی‌اش به مگ. زیرا شاید تنها راه تسکین استنلی برای تحمل فقدان رابطه با مادر، همین وانمود کردن به نواختن پیانوست. ما پانسیون را همچون آغوش مادر و بازگشت به دوران کودکی استنلی که میدان یکه‌تازی من است، در نظر گرفتیم، جایی که آلت موسیقیایی وجود ندارد و استنلی برخلاف آن چیزی که ادعا می‌کرد دیگر نوازنده‌ای محبوب نیست. بنابراین، زمانی که مگ به‌عنوان هدیه تولد، یک طبل کودکانه به او می‌دهد، داستان را هرچه بیشتر شبیه به یک توطئه از پیش تعیین شده به دست مگ، مکان و گلدبرگ می‌کند تا استنلی را از دنیای پیشانمادین و خیالی به عرصه نمادها، قانون و نام پدر براند. مگ انگار به او سازی می‌دهد و می‌گوید: بیا گریه کن، طفلک من، زیرا مادر از دست رفته از نو پیدا می‌شود و کودک می‌خواهد برای فقدان مادر گریه کند. پس سرشاری خیالی موسیقی، فقدان را به وضع اول باز می‌گرداند و به‌عبارتی بر وجود فقدان صحنه می‌گذارد.

مگ: زودباش هدیه تو باز کن

استنلی: این که یه طبله. طبل بچه‌هاست

مگ (با آرامی): واسه اینکه تو پیانو نداشتی.

استنلی: این طبلو باید به گردنم آویزون کنم؟ (.. استنلی طبل را آویزان می‌کند و شروع به قدم زدن می‌کند و شبیه نظامیان آن را به صدا در می‌آورد. مگ با خوشحالی او را نظاره می‌کند. استنلی یک بار دیگر دور میز می‌گردد و سپس بی‌اختیار طبل را می‌نوازد و صدایی ناهنجار از آن خارج می‌شود. او به سمت صندلی می‌رود و با حالتی وحشیانه محکم به طبل می‌زند و به مگ حمله می‌کند.) (همان: ۱۱۳)

در عرصه حضور زبان دو چیز رخ می‌دهد: سوژه خط خورده و پسماند عرصه واقعی که همان ابژه a (میل من) است. a فقدان درونی من است که با فقدان دیگری پیوند می‌خورد. پس میل من به دیگری یا شکاف از سوژه به دیگری منتقل می‌شود. بنابراین، ژیتک می‌گوید: «a از کامل شدن دایره لذت جلوگیری می‌کند و موجبات ارضایش از طریق حرکت دایره‌واری که ناکامی‌های مکرر، در دسترسی به ابژه دارد، را فراهم می‌آورد.» (همان: ۱۳۸۹)

بر این مبنا می‌بینیم که سوژه تهی شده، در آثار افسورد و اشخاص نمایشی جشن تولد، تعمداً در هاله‌ای از ابهام، دور از واقعیت، بدون هویت و فاقد جنبه‌های روانشناختی هستند. همانطور که ژیتک در کتاب هنر امر متعالی مبتدل «با وجود رشد روزافزون روانشناختی شدن زندگی اجتماعی، پایان روان‌شناسی در فرهنگ معاصر را اعلام می‌کند.» (همان: ۱۳۸۴)

پیشنتر گفتیم که پینتر نیز بر ناتوانی در شناخت روان آدمی صحنه می‌گذارد. اما در آثار افسورد، وقتی شخصیت‌ها با فقدان روانشناسی روبه‌رو می‌شوند، هدف دیگری دنبال می‌شود و

ذهن به سوی دیگری می‌لغزد. اینکه نمایشنامه‌نویس سعی می‌کند رفتار و کنش شخصیت‌ها را نه در ارتباط با روانشناسی فردی، که در ارتباط با یک نظام بزرگ‌تر و پیچیده‌تر (دیگری بزرگ) تبیین کند و نشان دهد که نهاد یا نظام (دیگری بزرگ) چگونه مردم را راهبری و کرخت می‌کند و نسبت به اعمالشان بی‌تفاوت می‌کند و در این صورت، ابژه خیال‌پردازانه‌ی میل سوژه تهی را به دیگری بزرگ منتقل می‌کند- به نظم نمادینی که جایگاه اصلی سوژه است. وقتی پینتر شخصیت‌هایش را تماماً با ابعادی فاقد روانشناختی نشان می‌دهد و چیز زیادی درباره‌شان به ما نمی‌گوید، ناخودآگاه ما کنش‌های آنان را به یک چیز و رای خودشان فرافکنی می‌کنیم زیرا به نظر می‌رسد او سعی می‌کند، ما را متوجه عنصری بیرونی که بازخورد رفتار ناشناخته شخصیت‌هایش است بکند. زیرا اگر میل بشری، بر سازنده شکاف در سوژه است، پس این شکاف به دیگری منتقل می‌شود. به بیرون از اتاق‌های محصور پینتری. کما اینکه گلدبرگ و مک‌کان را می‌بینیم که چگونه در ارتباط با یک انجمن و نهادی ناشناخته که بیرون از اینجا وجود دارد، سخن می‌گویند و حتی در ابتدای ورودشان به پانسیون، در رابطه با مأموریتی که به آنها محول شده است، گفت‌وگو می‌کنند. *گلدبرگ: نکته اصلی تنها یه چیزه و اون خیلی با اونچه که تا به حال انجام دادی، اختلاف داره... هر نوع اتفاقی‌ام بیفته کار ما خوب پیش می‌ره و مأموریت ما بدون دردسر و ناراحتی زیاد برای تو یا من انجام می‌شه. (پینتر ۱۳۴۹: ۹۳)*

همچنین ابژه a- دال تهی لکانی که مرجعش همان عرصه دلالت است، به چیز خاصی اشاره نمی‌کند و سوژه را خط خورده می‌کند، منجر می‌شود به اینکه ما با شخصیت‌های تهی از ماهیت پیشینشان روبه‌رو شویم که هر لحظه ما را با اعمالشان غافلگیر می‌کنند. هر لحظه با موقعیتی تهدیدآمیز، دال تهی روی سوژه، می‌تواند به وسیله چیزی از جانب این نهاد پر شود، مثلاً می‌تواند یک ایدئولوژی خاص باشد. پینتر این را به عهده حوزه نمادین می‌گذارد که سوژه را به کدام سمت می‌کشد و این موضع‌گیری او به این منجر می‌شود که در زمان‌های گوناگون و دوره‌های مختلف، مخاطب، برداشت‌های بی‌شمار از موقعیتی که سوژه را درگیر کرده است صورت دهد و راه را برای بی‌شمار تفسیر باز کند. دیگری، سوژه را که آینه تمام‌نمای دیگری بزرگ است مدام دچار جابه‌جایی، استحاله و تغییر هویت می‌کند. بنابراین، استتلی به چیزی تبدیل می‌شود که مک‌کان و گلدبرگ به مثابه ردپای امر واقعی سوق‌اش می‌دهند.

*گلدبرگ (خطاب به استتلی): ما از تو یک مرد خواهیم ساخت*

*مک‌کان: و یک زن*

*گلدبرگ: تو مجدداً راهنمایی خواهی شد*

*مک‌کان: تو باعث افتخار و شادی ما می‌شوی*

*گلدبرگ: تو یک پارچه می‌شوی*

*مک‌کان: دستور خواهی داد*

*گلدبرگ: یک دولت‌مرد*

*مک‌کان: مالک کرجی‌های بسیاری خواهی شد*

*گلدبرگ: حیوانات..... (پینتر ۱۳۴۹: ۲۶۴)*

استتلی اکنون قابلیت تبدیل شدن به هر چیزی را دارد و در این دایره زنجیروار مدام از یک دال به دال دیگر در حرکت است. پینتر می‌گوید که در آثار او ما با یک موقعیت ویژه روبه‌رویم که در لحظه خلق شده است. به نظر می‌رسد که می‌توان این ادعای او را این گونه تعبیر کرد که سوژه یک موقعیت است و بر اساس موقعیت‌اش با دیگری تعریف می‌شود. همین قائل بودن پینتر

به صورت ضمنی، به مکان‌مندی سوژه، هویت اشخاص نمایش را دگرگون می‌کند، مثلاً گلدبرگ القاب و نام‌های متفاوتی می‌گیرد و تاریخ تولد استتلی تغییر می‌کند.

### مرحله اول، امر خیالی - حوزه ظهور من

«فروید با تأمل بر روی مالیخولیا به این نتیجه رسید که من خود عمدتاً از ناخودآگاه شکل گرفته است و همین امر موجب به وجود آمدن انشعاب من<sup>۱۶</sup>، ابرمن<sup>۱۷</sup> و نهاد<sup>۱۸</sup> شد. فروید اذعان می‌کند که ابرمن، بیگانه‌ای است که ما به درون خود برده‌ایم در نتیجه خصوصیات ترس‌آوری دارد که هرچه سعی کنی او را با انجام آنچه می‌گویند، راضی کنی بیشتر طلب می‌کند. ابرمن همواره احساس گناهی مفرط در ما برجای می‌نهد و به گفته فروید با خشونت بی‌رحم بر ما خشم می‌گیرد.» (موللی: ۱۳۸۲: ۱۲۳)

مرحله آینه‌ای، من را در مسیری خیالی قرار می‌دهد و ابرمن همراه با زبان در امر نمادین پدیدار می‌شود، هنگامی که می‌آموزد هویت خود را در پاسخ دادن به نام خود تأیید کند. بنابراین، حوزه من خودشیفته که در پرده‌ای از اوهام قرار گرفته است، قدرت نظم نمادین را نادیده می‌گیرد. هم از این‌روست که می‌بینیم چگونه استتلی، در برابر ترس و تهدیدی قرار می‌گیرد که انتظارش را می‌کشد و ابرمن به شکل ابژه‌های بیرونی و عینیت‌یافته در قالب آن دو مأمور بر او ظاهر می‌شوند و شروع به بازخواست و بازجویی می‌کنند. احساس گناه و ترس مفرط استتلی هم از این ناشی می‌شود. او در انتظار آمدنشان است.

استتلی: مگ، اونا دارن امروز می‌آن

.....

مگ: دروغه

استتلی: یه چرخ دستی بزرگ دارن. وقتی بارکش وا می‌ایسته، چرخ دستی رو قل می‌دن و می‌آرن تالاب جاده و بعدش می‌زنن به در خونه‌مون  
مگ: نه

استتلی: می‌خوای بهت بگم که دنبال کی می‌گردن؟ (پینتر ۱۳۴۹: ۷۳)

همچنین استتلی در برابر آن دو، دست به مقاومت می‌زند و سعی می‌کند که آن دو را از خود براند و این عرصه‌ای برای رقابت من و ابرمن است.

استتلی: بذارین یه موضوعی رو برای جفتتون روشن کنم، شما نمی‌تونین منو ازیت کنین.... من در قبال آدمای این خونه مسئولم

.....

استتلی: به صلاحتون نیست اینجا سرو صدا راه بندازین.

مگ به عنوان مادر مورد میل، همچون استتلی از آمدن آن دو مرد خبر دارد، اما سعی می‌کند تا آن را باور نکند. او به خاطر از دست دادن استن به وحشت می‌افتد. متعاقب این وحشت خشونت‌ریخ می‌دهد که لکان ریشه آن را در من می‌یابد. او در مقاله‌اش «پرخاشگری» (۱۹۴۸) مدعی می‌شود، که تصویر یکنواختی که فرد برای خودش به وجود می‌آورد، زمانی دچار خلل می‌شود و من شکل گرفته که با تکه‌های به هم پیوسته در اتحادی موقت سازمان گرفته است، علیه هر چیزی که تهدیداش می‌کند، جهت‌گیری می‌کند. از منظر لکان پرخاشگری زمانی نمود پیدا می‌کند که هویت‌یابی دچار تهدید شود. هر چیزی که من نیست، من را به خطر می‌افکند. «لکان می‌گوید: در نتیجه من می‌کوشم انسجامم را با انکار آنچه تخریب‌اش می‌کند، با فرافکنی تهدیدهای درونی

به بیرون حفظ کنم. بنابراین، من که در یک ساختار پارانویایی رشد یافته است، اغتشاشی که با آن شکل گرفته است را به دنیا نسبت می‌دهد.» (ایستوپ ۲۲۳:۱۳۸۲)

استنلی در این امر خیالی که بر سازنده خودشیفتگی و تمایل به خواست است، در رابطه با مگ قرار می‌گیرد و تبدیل به ابژه میلی برای آرزومندی مگ (دیگری کوچک) می‌شود - یعنی یک پایانست. زمانی که دو مأمور (ابرمن) سعی در چسباندن القابی دیگر به او دارند، موجبات تهدید هویتی او فراهم می‌شود و او را دچار پریشانی می‌کند. استنلی خود ادعا می‌کند که تا پیش از آمدن به پانسیون یک پایانست معروف بوده است، اما اکنون ما با او به عنوان یک انسان تنها و خالی از هرگونه هویت که در حوزه نمادین بدان معروف بوده است، روبه‌روایم. یک سوژه بدون دال - سوژه تهی. چیزی که بدان تبدیل شده است، اما به علت هاله‌ای از اوهام که من خودشیفته را در خود قرارداده است و مگ هم با خریدن یک طبل و تشویق استن به نواختن پیانو بدان دامن می‌زند، متوجه غیاب نام و هویت پیشین‌اش نیست و از این‌رو، مورد تهدید واقع می‌شود که ابرمن یا آرمان من سعی می‌کند که هویت خیالیش را مورد تنش قرار دهد. به او بارها گوشزد می‌شود که تخطی کرده است و باید در روش زندگیش تغییر ایجاد کند. نام او، هویت و حتی جنسیت‌اش مورد تهدید قرار گرفته است برای همین او آخرین تلاش‌های مذبوحانه را برای حفظ آنچه داشته است می‌کند و سعی در دفاع از آن دارد و به همین دلیل به مگ حمله می‌کند. همچنین با توجه به رابطه دیالکتیک حضور و غیاب که در حوزه هستی (امر خیالی) و معنا (امر نمادین) وجود دارد. استنلی از آنجایی که در حوزه هستی موجودیت خویش را در می‌یابد که به معنا یا اسم دالی الصاق نشده است، همین امر در جشن تولد او را به آستانه فروپاشی رهنمون می‌کند. او باید به حوزه اسماء دلالت، قلمرو نمادین بازگردد. جایی که می‌تواند هر اسم دالی داشته باشد و در آنجا مورد میل دیگری بزرگ قرار بگیرد و قابلیت تبدیل شدن به هر چیزی را داشته باشد.

گلدبرگ: *یه آدم تازه می‌شی.*

مک‌کان: *پولداری می‌شی.*

گلدبرگ: *حکم می‌کنی.*

مک‌کان: *دستور می‌دی.*

گلدبرگ: *سیاستمدار می‌شی. (پینتر ۱۳۴۹:۲۶۵)*

### استنلی پینتری - معمای گاسپار هاوزر

پینتر در جشن تولد، موقعیت استنلی را بسیار شبیه به موقعیت «گاسپار هاوزر» (معمای مدرنیته) ساخته است. «گاسپار که سالها در غار نگهداری می‌شد توسط مرد ناشناسی به شهر نورمبرگ آورده شد. او به مثابه انسانی بی‌هویت و فاقد پیشینه، موجودی که به زعم ژیزک هنوز انسانی نگشته بود. زبان تکلم نمی‌دانست. پدر و مادرش را به یاد نمی‌آورد و تمامی عناصر بر سازنده بشری را در عرصه نمادین نداشت و به موجزترین تعبیر لکانی که ژیزک از آن استفاده می‌کند، فاقد افسون آینه‌ای بود. سوژه‌ای بدون من نفسانی که نامی که بر سازنده هویت‌اش باشد، نداشت و بدون پشت سر گذاردن مرحله خیالی که انسان را قادر به بازشناسی خود می‌کند، به درون شبکه نمادین پرتاب شده بود» (ژیزک، ۱۳۸:۲۲۵). پینتر، استنلی را درست در موقعیتی معکوس نسبت به گاسپار قرار می‌دهد. دو مأمور، استنلی را به مرحله پیشانمادین پرتاب می‌کنند، زیرا در پایان پرده سوم می‌بینیم که استنلی قادر به تکلم نیست. همچون گاسپار پیشانمادین عکس‌العمل انسانی ندارد و در حالتی نیمه بیهوش به سر می‌برد و چیزی را به درستی به یاد نمی‌آورد. خود



گلدبرگ و مک‌کان اشاره می‌کنند که شب گذشته او را شستشوی مغزی داده‌اند و ذهن او را از همه چیز تهی کرده‌اند.

استنلی در حال حاضر قابلیت تبدیل به هر چیزی را به‌زعم این دو مرد دارد، زیرا نه هويت دارد و نه جنسیت. همچون مومی در دستان این دو مرد است و تبدیل به یک سوژه رها از سراب‌های خیالی می‌شود. در دیدگاه لکان، این همبسته با دورانی است که در آن جوهر نمادین (جامعه) به مثابه تارو پود، دیگر نمی‌تواند سوژه را در خود جای دهد و او را به قیمومیت نمادین‌اش متعهد کند. درست همان کاری که جامعه با استنلی می‌کند. مثلاً زمانی که او درباره کنسرت‌اش صحبت می‌کند که او را از آن پس رانده‌اند.

*استنلی: آنها مرا تراشیده‌اند. تمام این جریانات از قبل ترتیب داده شده بود. کنسرت بعدی من در فصل زمستان در جای دیگری برگزار می‌شد. من برای کنسرت به آنجا رفتم. اما وقتی رسیدم درب تالار بسته بود. هیچکس آنجا نبود. حتی سرایدار تالار. آنجا را مهروموم کرده بودند. (پینتر ۱۳۴۹: ۷۰)*

پس کسانی چون گاسپار هاووزر یا استنلی سوژه‌های تهی شده از هر چیز هستند. گاسپار تهی بوده، استنلی تهی می‌شود. اساساً این سوژه‌های روشنگری به مثابه هیولاهایی هستند که آنچه از آنها دور ریخته می‌شود من آنهاست. «روشنگری و مدرنیته می‌خواستند آب کثیف تمدن را از تشنه حمام دور بریزند و تنها کودک- خود تندرست و فاسد نشده و طبیعی را نگه دارند، اما آنچه ناخواسته دور ریختند من نفسانی بود و چیزی که برایشان ماند آب کثیفی بود که همان گاسپار و استنلی است. در نهایت سوژه ناب روشنگری، تجسم مازادی است که تن به دور باطل رابطه آینه‌ای نمی‌دهد» (ژیرک ۱۳۸۹: ۲۲۵). برای استنلی این من نفسانی به وسیله شستشوی مغزی، زوده می‌شود. پینتر خود درباره این موقعیت استنلی که تأکیدی غیرمستقیم بر این مدعاست، می‌گوید:

*و استنلی تنها نشسته*

*مردی که احتمالاً پیروزی قلب را دریافته است*

*چیزی که هرگز از آن او نبوده است*

*زیرا استنلی خانه‌ای نداشته است*

*او تنها نام جایی را که گلدبرگ و مک‌کان در آن بوده‌اند به خاطر می‌آورد*

*چیزی که هرگز از آن او نبوده. اشاره ای تلویحی به موقعیتی نمادین دارد که به هر*

*انسانی تفویض می‌شود و موقعیتی که از او گرفته می‌شود. (اسلین ۱۳۶۶: ۵۱)*

### مرحله دوم، ورود به امر نمادین

استنلی در دور خیالی رابطه ادیب گونه با مگ قرار گرفته است که گریزی از آن ندارد. او همچنین ترس خود را بارها از کنار گذاشته شدن از عرصه نمادین که او را به عنوان یک پیانیست و آهنگساز مطرح قبول کرده بود، عنوان می‌کند. زیرا برای ورود به عرصه نمادین باید میل به مادر و ترس از اختگی را به ناخودآگاه واپس راند که بتواند سیر طبیعی زندگی و قرار گرفتن در زیر لوای قانون را تجربه کند.

حضور این دو فرد و قرار گرفتنشان در ساختار روایی به برهم زنی موقعیت استنلی و به مخاطره انداختن او منجر می‌شود. همچنین جشن تولد مناسبات دیگری را نیز به چالش می‌کشد و آن توجه به خود ساختار جشن تولد است، جشنی که دو مأمور اصرار بر انجامش دارند و بر این مبنا سعی می‌کنند که تاریخ تولدی ولو جعلی برای استنلی درست کنند، تا از این طریق اولین

گام در مرحله خیالی لکانی فراهم کنند که همان داشتن تاریخچه برای پا نهادن به عرصه نمادین و هویت‌مندی است. استتلی بارها می‌گوید که تاریخ تولدش آن روز نیست، ولی آن دو مرد توجهی به حرف او ندارند زیرا اگر استتلی این مرحله را پشت سر نگذارد، نمی‌تواند وارد عرصه نمادین بشود، همان عرصه‌ای که او را با لباسی رسمی در قالب هنرمندی محبوب سوار بر اتومبیلی مشکی می‌کند.

### مکان و گلدبرگ به مثابه تکه‌هایی از امر واقعی

«ترس از ناشناخته‌های هستی بشر نه به عنوان یک امر انتزاعی بلکه به عنوان یک واقعیت روزمره، هسته مرکزی آثار پینتر را تشکیل می‌دهد. او گاهی در نمایشنامه‌هایش عناصر سمبولیک را به طرزی ناگهانی در حرکت دراماتیک دخالت می‌دهد، لیکن شروع نمایشنامه با موقعیت واقعی از زندگی روزمره جلوه می‌کند.» (اسلین ۱۳۶۶: ۷) که «تهدید به عنصر ذاتی و درونی آن نمایش تبدیل می‌شود. این تهدید پنهان در شکلی از ایزه خودش را نمایان می‌کند. ایزه‌ای که همچون لکه در حوزه واقعیت ظاهر می‌شود و شخصیت اصلی را مفتون و مسحور می‌کند. در واقع، این لکه‌ها (امر واقعی) هستند که به حوزه واقعیت چارچوب و مبنا می‌بخشند. ندیدن لکه‌ها به معنی یکی شدن با زندگی روزمره است، ولی به محض اینکه به وجود این لکه‌ها پی برده می‌شود، حقیقت زندگی روزمره آشکار می‌شود.» (ژیژک ۱۳۸۶: ۱۰).

حال این امور نامتعارف که در حوزه به ظاهر منسجم خدشه وارد می‌کنند، چگونه در آثار پینتر نمود پیدا می‌کند و اینکه چه چیز شرایط پیرامون را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و اشخاص نمایش را متوجه آن ایزه‌ی میل می‌کند. امر واقعی لکانی که در کل جهان‌های نمادین آثار پینتر ثابت باقی می‌ماند، بیشتر با حضور یک شخص یا عنصر تعریف نشده ظاهر می‌شود، مثل مرد کبریت فروش در نمایشنامه درد خفیف، مرد سیاه پوست در نمایشنامه اتاق، آسانسور بی‌نام و نشان در مستخدم ماشینی و دو مأمور عجیب در جشن تولد. تفاوت اساسی مکان در آثار ذکر شده با جشن تولد، فضای انتزاعی اتاقی محصور در آن‌هاست که به پانسیون تغییر پیدا می‌کند. پانسیون در ابعادی بزرگ‌تر از آن اتاق‌هاست که پینتر ادعا می‌کند، دنیایی ناشناخته در بیرون از اتاق یا پانسیون قرار دارد که امکان تعدی پیدا می‌کند.

امر واقعی که حوزه ناشناخته‌ها بود آنقدر تحمل‌ناپذیر و نادیدنی است که یارای مقابله با آن نیست، در نتیجه همیشه در قالب تکه‌های هضم نشده‌ای ظاهر می‌شود که ما را از رویارویی با آن وحشت غیر قابل تصور دور نگه دارند و تأثیرات آن از خلال رفتار خشونت‌بار اشخاص بروز می‌یابد. ما هیچ وقت نمی‌دانیم در بیرون از دنیای محصور شخصیت‌ها چه می‌گذرد و به راستی چه چیز در جریان است و این خود مسئله را پیچیده‌تر می‌کند. ما نمی‌دانیم که این تکه‌های هضم نشده به راستی ما را از چه چیز محافظت می‌کنند. این دو مأمور نماینده کدام دیگری بزرگ و به تعبیری مکتب فکری، ایدئولوژی، جامعه و قانونی هستند؟ اینها همه نامشخص‌اند. تنها چیزی که آن دو از آن دم می‌زنند، حوزه اخلاقیات و تن دادن به قانون نمادین پدر است - حوزه اخلاقیات امر واقعی لکانی. خود گلدبرگ اذعان می‌کند که صرفاً نماینده یک سیستم و مکتب است و به مکان نیز توصیه می‌کند که همچون او تابع قوانین باشد، تا به موفقیت‌هایی برسد.

گلدبرگ: اولین فرصتی که برام پیش اومد تا بلند شم و سخنرانی کنم، تو تالار

انجمن (اخلاقین) در بیزواتر بود (پینتر ۱۳۴۹: ۱۸۳)

گلدبرگ: ... خیالت من به آدم خودساخته‌ام؟ نه! همیشه هر جا بهم گفتن بشین، نشستم.

همیشه چشمم به نقطه حساس بوده. مکتب؟ با من از مکتب نگو. بالاتر از این حرفا باش. برا چی؟ برا اینکه من بهت می‌گم که از من سرمشق بگیری... در ادامه: ... پدرم همیشه می‌گفت بنی. همیشه گذشت داشته باش. بذار همه زندگی کنند. چشم پدر. پیش زنت برگرد. اطاعت پدر... (همان: ۲۴۷)

«کنت تایان»، منتقد بریتانیایی، این نوع نگرش که پینتر به شدت آن را دنبال می‌کند، را در یک مصاحبه رادیویی نقد کرده است. «او ادعا کرد که پینتر نمایشنامه‌هایی می‌نویسد که به اندیشه‌ها نمی‌پردازد و فقط یک جنبه بسیار محدود از زندگی شخصیت‌هایش را نشان می‌دهد و جهت‌گیری سیاسی و حتی زندگی جنسی آنها را نادیده می‌گیرد. پینتر پاسخ داد که او به مرز نهایی زندگی شخصیت‌ها نمی‌پردازد. جایی که آنها در آن تنهای تنها زندگی می‌کنند. وقتی که آنها به اتاق‌هایشان برگشتند، با مسئله اصلی هستی روبه‌رو شدند.» (اسلین: ۱۳۸۸: ۲۸۸)

### مگ به مثابه مادر قضیبی - استنلی همچون ابژه میل مادر

«فروید می‌گوید که عقده ادیپ سرنوشت همه ماست. ما نخستین تکانه‌های جنسی‌مان را متوجه مادرمان و اولین خواسته‌ی جنایتکارانه‌مان را متوجه پدرمان می‌کنیم. در عقده ادیپ رانش زناگونه که متوجه مادر است به سرعت با اشکال متضاد رانش همراه می‌شود که به مثابه تهدید اختگی از جانب پدر عیان می‌گردد. تضاد اصلی را لکان بیان می‌کند. او می‌گوید خیر مطلق و ژوئیسانس<sup>۱۹</sup> که مادر است، هدف زنا نیز هست، پس خیری ممنوع است.» (ایستوپ ۱۳۸۲: ۴۵)

لکان عقده ادیپ را از طریق دو اصطلاح از نو می‌نویسد - میل مادر و نام پدر. آنچه فروید به مثابه پیشاودپی می‌داند، لکان به مثابه بچه‌ای توصیف می‌کند که می‌کوشد به آن چیزی که مادر میل دارد، تبدیل شود. فروید می‌گوید طبیعت، کودکان را به زنان به مثابه جانشینی برای دَکَر<sup>۲۰</sup> داده، که از آنان دریغ شده است. همچنین به زعم لکان «اگر میل مادر به داشتن قضیب<sup>۲۱</sup> است، کودک می‌خواهد قضیب باشد تا میل او را برآورده کند.» (همان: ۱۳۷) پس اگر فرد به مادر میل دارد، از جانب او نیز مورد میل قرار می‌گیرد. در جشن تولد، استنلی که به پانسیون مگ آمده است، از جانب او مورد توجه بسیاری قرار می‌گیرد. او در ارتباطی نامحسوس و جنسی با مگ، رضایت او را فراهم آورده است، در پرده اول نمایشنامه زمانی که پتی همسر مگ، صحنه را ترک می‌کند، استنلی مگ را به خاطر خوراندن شیر ترشیده به پتی نکوهش می‌کند و او را با واژه‌هایی که به نظر مگ قبیح هستند، خطاب می‌کند، اما مگ برعکس از نوع خطاب استنلی بسیار لذت می‌برد.

استنلی: نمی‌دونم اگه تو را نداشتم چه خاکی به سرم می‌ریختم

مگ: تو که قدر منو نمی‌دونی

استنلی: چرا نمی‌دونم؟

مگ: ( در حال که با طنازی چای می‌ریزد) پس اگه دلت خواس بازم از اون حرفا به من بزن. (پینتر ۱۳۴۹: ۵۴)

درواقع، مگ نقش همان مادر قضیبی را ایفا می‌کند و استنلی به شکلی روان‌پریشانه، میل مادر را محقق می‌کند و ابژه میل به مادر را در قالب زنی همچون مگ بازمی‌یابد. تمام تلاش مگ هم در این است که پسر را از آن خود کند، کما اینکه در سخنرانی جشن تولد استنلی، خطاب به مک‌کان و گلدبرگ می‌گوید

مگ: ... می‌خوام بگم گیللاس اولو به سلامتی استنلی بزنیم، برای اینکه جشن تولدش. اون

خیلی وقته اینجا زندگی می‌کنه و حالا دیگه استتلی خودم شده... اونو از همه دنیا بهتر می‌شناسم، هر چن خودش باورش نمی‌شه... اون اینجاس، از پیشم نرفته، هر کاری تو این دنیا بخواد برایش می‌کنم... (همان: ۱۷۶)

همچنین از این رو مگ به دنبال مورد قضیبه خود می‌گردد که پتی همسر او منفعل است. در پرده اول زمانی که مگ در حال خواندن روزنامه است، پتی خبری را درباره زنی می‌خواند که فرزندی به دنیا آورده است.

مگ: چی زائیده؟

پتی: یه دختر

مگ: پسر نیس؟

پتی: نه.

مگ: او! چه بد. من دلم می‌خواد پسر داشته باشم. (همان: ۵۲)

اما به زعم لکان یافتن ابژه میل، همانا باز یافتن آن است. مادر در ابژه جنسی بزرگسالی باز یافتن می‌شود، زیرا یک ابژه‌ی گم شده است. اما به ابژه‌ی میل و معلولی در گذشته ارجاع می‌دهد که گم شدنش فراموش شده است. به همین دلیل رابطه ممنوع استتلی و مگ تلویحاً به تنفر استن از پدرش در آخرین کنسرتش ارجاع داده می‌شود و این خود می‌تواند ما را بیشتر به باز یافتن ابژه خیال‌انگیز میل در رابطه با مگ مطمئن کند.

استتلی: یه کنسرت تو ادمونتون. همه شون اومدن و تشکر کردن. اونشب کلی شامپانی داشتیم. حتی بابام اومده بود گوش بده. چون یه کارت حرومش کرده بودم. اما اصلاً فکرشم نمی‌کردم بیاد، چون نشونی‌اشو گم کرده بودم. (همان: ۶۷)

قضیب، دال دلالت بر چیزی غایب است. بنابراین ناشی از یک فقدان است و اساساً وجود مادر، حاکی از امکان فقدان در کودک از راه اختگی است و امر نمادین از طریق نقش قضیب، سوژه را با آسیب‌پذیری و میرندگی خود روبه‌رو می‌کند. کماینکه می‌بینیم چگونه دو مأمور نمایش سعی می‌کنند، استن را با سویه آسیب‌زای حوزه امر واقعی (همانا کیف مادر) آشنا کنند که او به آن دست یازی کرده است و او را از تبعات شوم آن مطلع کنند و او را با دیدی جدید به حوزه دیگری گذر دهند. به همین دلیل عینک جدیدی به او می‌دهند. بنابراین، موانع موجود در زندگی استتلی، دقیقاً برخاسته از فرافکنی خیال‌پردازانه‌ی یک ابژه ناممکن میل است که موجب می‌شود امر واقعی در قالب دو مأمور به شکلی خوفناک به هستی روزمره تعدی کند. ژیتک می‌گوید «شکافی که زیبایی را از زشتی جدا می‌کند، همان شکافی است که واقعیت روزمره را از امر واقعی (حوزه ناشناخته‌ها، غیر قابل دسترس و بدون خلأ) جدا می‌کند.» (۸:۱۳۸۴)

### پتی به مثابه پدر منفعل و بی قانون

لوی استراوس می‌گوید، قانون زنا با محارم پیش از آنکه یک قانون اجتماعی باشد، در ذات آدمی بنا نهاده شده است، در ناخودآگاه. «بنابراین اولین شرط دسترسی به امر نمادین طبق گفته‌ها، قبول نام پدر به عنوان مانعی برای ادامه همایختگی با مادر است و شالوده اصلی قانون و ناموس آدمی بر این مینا شکل گرفته است. منظور از نام پدر، نه وجوه مادی بلکه وجوه استعاری آن است و چون رابطه‌ای ماهوی و ذاتی میان قانون و امر نمادین وجود دارد، لکان از این‌رو، آن را استعاره پدری می‌خواند.» (موللی: ۱۳۸۳: ۹۰)

عمل اختگی نمادین و گذر از مرز هستی به معنا با پدر در مرحله ابتدایی زندگی هر فردی رخ

می‌دهد. اما نکته‌ای که ما در برخی آثار پینتر و خصوصاً جشن تولد با آن روبه‌رو هستیم، مردانی در سایه و منفعل هستند که در گوشه‌ای از دنیای پینتری واقع شده‌اند. مردانی که با داشتن نام همسر یا پدر در سکوت کامل به سر می‌برند. نگاه کنید به پرت، همسر رُز در نمایشنامه اتاق، و پتی در جشن تولد. پیش‌فرض ما برای دنیای پینتری که شخصیت‌ها برای خود در نظر گرفته‌اند، حوزه امر خیالی است که در آن آرزوهایشان محقق می‌شود و می‌تواند قدرت نظم نمادین را نادیده بگیرد. حوزه‌ای که هستی اشخاص را در برمی‌گیرد. جایی که اشخاص فقط با خودشان روبه‌رو هستند و هیچ قلمرو دال یا دیگری بزرگ وجود ندارد که در پس‌زمینه زندگی آنها قرار بگیرد. بنابراین، معنایی در کار نیست. حال، در این عالم پیشانمادین، از آن‌روی حضور مادر امکانپذیر است که پدر قانونمندی در رأس قدرت قرار ندارد، زیرا عرصه خیال و هستی، عرصه یکه تازی آرزوهای محال و نزدیک شدن به ژوئیسانس است. پدر تعمداً، در هاله‌ای قرار می‌گیرد تا ترس از اختگی، پسر را دچار ترس و وحشت نکند. از این‌رو، استتلی به خود اجازه می‌دهد که به مگ دست‌درازی و حتی او را با القاب زنده خطاب کند.

پتی، شخصیت پدر جشن تولد، همچون یک پدر قانون‌مند عمل نمی‌کند، او با آگاهی به رابطه استن و مگ نمی‌تواند پسر را از مادر جدا کند و عمل اختگی نمادین را صورت دهد، بنابراین، زوال اقتدار پدرانه و زوال پدر در مقام تجلی قانون عبارت است از ظهور دو مأمور به مثابه پدری کامجو و متجاوزگر از ساحت امر واقعی برای مجازات تخطی استتلی. در پرده دوم گلدبرگ خطاب به استتلی او را مسبب سکوت و انفعال پتی و بدبختی و گناه به واسطه رابطه با مگ می‌داند، زیرا او تنها کسی است که در جشن تولد استن حضور ندارد.

گلدبرگ: *واسه چی سرخر مردم می‌شی؟ واسه چی موی دماغ این پیرزن بیچاره شدی؟*  
مک‌کان: *آقا عشقشه*

گلدبرگ: *واسه چی رفتارت اینقد زنده‌اس؟ واسه چی پیرمرد بیچاره رو مجبور کردی بره بازی شطرنج؟ (پینتر ۱۳۴۹: ۱۵۰)*

انفعال پتی که او را به حاشیه رانده است منجر می‌شود که او نتواند پدری محافظ در برابر پسرش باشد. در پرده سوم زمانی که دو مرد، استتلی را پس از بازجویی و شکنجه‌های پیاپی از پانسیون خارج می‌کنند، پتی علی‌رغم تلاشی مذبحانه برای حمایت از استتلی، نمی‌تواند مانع از کار دو مأمور بشود و همین امر استتلی را بدون هیچ حفاظ قانونمندی در رویارویی با واقعیت خشن بیرون از پانسیون به مثابه حوزه امر واقع قرار می‌دهد.

### نابینایی به مثابه اختگی (کسترسیون) استتلی

فروید خاطرنشان می‌کند که کوری در افسانه اودیپ به معنی اختگی است. اختگی از این‌رو، ترسناک است که چیزی خیالی است. «همچنین فروید توضیح می‌دهد که ترس از مرگ، همانا گسترش ترس از اختگی است. زیرا شاید هیچ چیز نمی‌تواند بدتر از تصور از دست دادن نیروی جنسی، ظرفیت دوست داشتن و دوست داشته شدن باشد. انگاره خیالی اختگی بدتر از این است، قطعاً بدترین چیز در عالم، بدتر از مرگ» (ایستوپ ۱۳۸۲: ۴۷)

در جشن تولد، کشش و عقده ادیپی مابین مگ و استتلی اصلی‌ترین گناه اوست که بدان متهم می‌شود و او را به ورطه نابودی و مرگ می‌کشاند.

مک‌کان: *چرا مارو رسوا کردی؟*  
استتلی: *من (پینتر، ۱۳۴۹: ۱۵۰)*

...  
گلدبرگ: *واسه چی تا حالا زن نگرفتی؟*

.....  
گلدبرگ: *این هرزگی تو رو به کجا می‌کشونه؟*  
مک‌کان: *مادر... (همان: ۱۶۲)*

در ادامه، این بازجویی‌ها، موجبات اختگی استتلی را فراهم می‌آورد. اما کوری که فروید به مثابه اختگی به آن اشاره می‌کند و شخص به خاطر عمل زناگونه‌اش بدان مجازات می‌شود، در جشن تولد، ساختاری مدرن به خود می‌گیرد و شکستن عینک و تضعیف بینایی استتلی جانشین کوری ادیپ می‌شود.

گلدبرگ: *وبر[نامی که بر استتلی گذاشته‌اند] بی عینک چی می‌تونی ببینی؟*  
استتلی: *همه چی*

گلدبرگ: *عینک شو وردار( زمانی که عینک از استتلی گرفته می‌شود، او در حین برخاستن تعادل خود را از دست می‌دهد و درحالی‌که از نظر روحی دچار بحران شده است، به تمام سؤالات بی‌منطق مک‌کان و گلدبرگ پاسخ می‌دهد.) (همان: ۱۷۰)*

در پرده سوم نیز زمانی که چشمان استتلی برای بازی قایم‌باشک بسته شده است، مک‌کان به انتهای صحنه می‌رود و عینک او را زیر پایش خرد می‌کند. استتلی دیگر قادر به دیدن واضح نیست. فردای آن روز او به جایی نامعلوم برده می‌شود و به سرنوشتی نامشخص دچار می‌شود.

### نتیجه

در این مقاله بر آن بودیم که برای تحلیل و بررسی نمایشنامه «جشن تولد» هارولد پینتر، چارچوب روانکاوانه لکان که دربردارنده مفاهیمی چون امر خیالی، امر نمادین، امر واقع، دال تهی، ابژه‌ی a و تفاوت جنسی است، را بکار بندیم. به کمک سه ساحت معروف او که در پیوندی دیالکتیک با یکدیگر به ساختار روانی و نفسانی بشر شکل می‌بخشند، سعی بر آن شد نشان دهیم که چگونه استتلی در هاله‌ای از وهم و خودشیفتگی در رابطه‌ی ادیپ گونه با شبه مادرش مگ قرار گرفته و هویتی برای خود ساخته است که با ابژه‌های ترسناکی از حوزه امر واقع مورد هجوم و تهدید واقع می‌شود و او را به آستانه فروپاشی می‌کشد. او به خواست دیگری بزرگ، که بیرون از دیوارهای محصور پینتر قرار دارد، رهنمون سرنوشت نامشخصی می‌شود که گمان می‌رود امر نمادین بدان سوقش داده است، اما ورق زمانی برمی‌گردد که می‌بینیم این نظم نیز دیگر حاضر به پذیرش او نیست و جوهر نمادین (جامعه) دیگر نمی‌تواند سوژه را به مثابه تارو پود، در خود جای دهد و او را به قیمومیت نمادینش متعهد کند. بنابراین، این سوژه تهی از هر چیز تبدیل به هیولایی فاقد افسون آینه، بی‌هویت و الکن می‌شود که باید به حوزه امر واقع واپس رانده شود تا موجبات ترس مخاطب پینتری را بیش از این فراهم نکند. بنابراین، در عصر روشنگری، پینتر و هم‌نسلانش بخشی از پوسته امر واقع را که در زیر متن زندگی بشری جاری است، کنار می‌زنند و هیولا- سوژه‌های مدرنی را نشان می‌دهند که فرای زندگی روزمره و برسازنده آن هستند و مخاطب را وادار می‌کنند که نگاهی دیگر به جهان بیندازد.

## پی‌نوشت‌ها

1. Imaginary
2. Symbolic
3. Real

۴. نام پدر در عرصه نمادین می‌تواند اشکال گوناگونی به خود بگیرد، همچون نام وطن

5. Mirror stage
6. Narcissism
7. Subject
8. Other
9. Discourse
10. Metaphor
11. Signifier
12. Metonymy
13. Desire
14. Demand

۱۵. میل به مادر.

16. Ego
17. Superego
18. Id

۱۹. ژوئیسانس (Jouissance) واقعیت ماقبل نمادینی‌ست که ناخودآگاه همه ما آن را جذب و دفع می‌کنیم. اولین ژوئیسانس هر انسانی میل به مادر است.

20. Penis
21. Phallus

## منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۶۶)، *بررسی آثار پینتر*، ترجمه‌ی فرشید ابراهیمیان و لیلی عمرانی، نشر جهاد دانشگاهی، تهران.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۸)، *تئاتر افسورد*، ترجمه‌ی مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، نشر کتاب آمه، تهران.
- ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۸)، *ناخودآگاه*، ترجمه‌ی شیوا رویگریان، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
- پینتر، هارولد (۱۳۴۹)، *جشن تولد*، ترجمه‌ی ابوالحسن ونده‌ور و بهرام مقدادی، انتشارات جوانه، تهران.
- ژیزک، اسلاوی (۱۳۸۴)، *هنر امر متعالی مبتدل*، ترجمه‌ی مازیار اسلامی، نشر نی، تهران.
- ژیزک، اسلاوی (۱۳۸۶)، *لکان-هیچکاک*، ویراستار مازیار اسلامی، نشر ققنوس، تهران.
- ژیزک، اسلاوی (۱۳۸۹)، *از نشانگان خود لذت ببرید*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر هزاره‌ی سوم، زنجان.
- فرهادپور، مراد (۱۳۸۷) - *متن سخنرانی پیرامون لکان، بدیو، آگامبن-مؤسسه کارنامه (تهران)*
- لچت، جان (۱۳۷۸)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر*، ترجمه‌ی محسن حکیمی، انتشارات خجسته، تهران.
- موللی، کرامت (۱۳۸۶)، *مبانی روانکاوی فروید-لکان*، چاپ سوم، نشر نی، تهران.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۵)، *تئاتر پیشتان، تجربه‌گر و عبث‌نما*، نشر جهاد دانشگاهی، تهران.