The dramatic functions of defense mechanisms in Martin McDonagh's plays; 'The Beauty Queen of Leenane,' 'A Skull in Connemara,' and 'The Lonesome West,' emphasizing Sigmund and Anna Freud 's theory

Samaneh Salavatiyan[1], **Bahram Jalalipour**[2]

Receive Date: 28 November 2023, Accept Date: 18 January 2024
Doi: 10.22034/theater.2024.427619.1028

Abstract
Psychoanalytic examinations of narrative works, particularly in dramatic literature, often concentrate on dissecting the actions of the characters. Yet, these analyses frequently linger on the surface level of characters' expressions and behaviors. However, delving into the hidden motivations, especially the suppressed impulses of these characters -a focal point in Freudian psychoanalysis-,can elucidate the underlying causes of their remarks and behaviors. Exploring the cause and effect can unravel its dramatic function within the dramatic work. This scrutiny holds particular significance in character-driven works as opposed to those centered on events. Martin McDonagh, the Irish playwright, intricately depicts the emergence of emotions and instincts of characters perceiving their inner state. Living in a critical historical juncture, these characters stand against a plethora of failures, shortcomings, and defeats. Therefore, looking into McDonagh's characters can prove fruitful in understanding their internal dramatic functions. This study examines, through the lens of Sigmund and Anna Freud's theories on psychological defense mechanisms, how McDonagh's characters interact with their internal destructive impulses in three plays: 'The Beauty Queen of Leenane,' 'A Skull in Connemara,' and 'The Lonesome West.' This research seeks to answer the question of what is the function of defense mechanisms in McDonough's works and how does the author depict the traditional Irish society in the form of characterization of his characters? The research findings underscore the efficacy of understanding defense mechanisms in the creation and analysis of dramatic characters. Likewise, in the examined plays, applying defense mechanisms, primarily denial, projection, and justification; society is portrayed as a structure masking problems rather than resolving them. Consequently, there appears to be no hope for redemption. Furthermore, underlying the mechanism of internalization by cyclic representation of traditional Irish society, McDonagh encircles both future generations and the preceding ones. In this way, we conclude that MacDonagh has a desperate view of saving traditional Irish society in his first trilogy.

Keywords: Psychoanalysis, Defense Mechanisms, Freud, Martin McDonagh

1. MA in Dramatic Literature, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Arts, Tehran, Iran.
E-mail: samanesalavatii@gmail.com
2. Assistant Professor of Theater Department, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Arts, Tehran, Iran.
E-mail: b.jalalipour@art.ac.ir

کارکرد دراماتیک مکانیزم‌های دفاعی در نمایشنامه‌های «ملکه زیبایی لی‌نین»، «جمجمه‌ای در کانه‌مارا» و «غرب غمزده» اثر مارتین مک‌دونا، با تأکید بر آرای زیگموند و آنا فروید[1]

سمانه صلواتیان[2]، بهرام جلالی‌پور[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۱
صفحهٔ ۲۵ تا ۴۰
Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

چکیده

بررسی‌های روانکاوانهٔ آثار روایی، و به‌ویژه ادبیات نمایشی، اغلب بر تجزیه‌وتحلیل کنش شخصیت‌های این آثار متمرکز است؛ اما این بررسی‌ها اغلب در سطح ظاهری گفته‌ها و رفتار پرسوناژها محدود می‌مانند. درحالی‌که می‌توان، انگیزه‌های پنهان و به‌ویژه امیال سرکوب‌شدهٔ پرسوناژها را- امری که در روانکاوی فروید مورد توجه قرار می‌گیرد- علتِ ریشه‌ای گفته‌ها و رفتار دانست و با بررسی آن‌ها به چگونگی کارکردشان در جهت دراماتیک شدن اثر پی برد. این بررسی، به‌ویژه در آثاری اهمیت می‌یابد که به‌اصطلاح پرسوناژمحور هستند تا رویدادمحور. مارتین مک‌دونا، نمایشنامه‌نویس ایرلندی، توجهی خاص به درونیات و چگونگی بروز عواطف و غرایز شخصیت‌هایش دارد. شخصیت‌هایی که در یک برههٔ بحرانی تاریخی، در میان انبوهی از شکست‌ها، ناکامی‌ها و کمبودها زندگی می‌کنند. به همین دلیل، واکاوی پرسوناژهای این نویسنده می‌تواند در یافتن کارکردهای دراماتیک درونیات آن‌ها، ثمربخش باشد. در پژوهش حاضر، با استفاده از نظریات زیگموند و آنا فروید دربارهٔ مکانیزم‌های دفاعی روان، چگونگی تعامل شخصیت‌های مک‌دونا در سه نمایشنامهٔ ملکه زیبایی لی‌نین، جمجمه‌ای در کنه‌مارا و غرب غم‌زده با تکانه‌های مخرب درونی‌شان بررسی شده است. این پژوهش در پی پاسخ این سؤال است که کارکرد مکانیزم‌های دفاعی در آثار مک‌دونا چیست و نویسنده در قالبِ شخصیت‌پردازی پرسوناژهایش، وضعیت جامعهٔ سنتی ایرلند را چگونه ترسیم می‌کند؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد آشنایی با مکانیزم‌های دفاعی، در خلق و تحلیل شخصیت‌های نمایشی مؤثر است و در نمایشنامه‌های مورد بررسی نیز، با استفاده از مکانیزم‌های دفاعی (عمدتاً انکار، فرافکنی و توجیه) جامعه‌ای تصویر می‌شود که به‌جای حل مشکلات، آن‌ها را می‌پوشاند و به همین دلیل هیچ امیدی به رستگاری‌اش نیست.

واژگان کلیدی: روانکاوی، مکانیزم‌های دفاعی، زیگموند فروید، آنا فروید، نمایشنامه، مارتین مک‌دونا، ملکه زیبایی لی‌نین، جمجمه‌ای در کنه‌مارا، غرب غم‌زده

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خانم سمانه صلواتیان با عنوان «کارکرد دراماتیک مکانیزم‌های دفاعی در آثار مارتین مک‌دونا با تأکید بر آرای زیگموند و آنا فروید (مطالعه موردی نمایشنامه‌های ملکهٔ زیبایی لی‌نین، جمجمه‌ای در کانه‌مارا و غرب غمزده)» در رشتهٔ ادبیات نمایشی دانشکدهٔ سینما و تئاتر دانشگاه هنر ایران با راهنمایی دکتر بهرام جلالی‌پور در تاریخ اسفندماه ۱۴۰۱ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. E-mail: samanesalavatii@gmail.com
۳. استادیار گروه تئاتر، دانشکدهٔ سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول). E-mail: b.jalalipour@art.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

درآمد

زیگموند فروید[1] با معرفی مکانیزم‌های دفاعی، نخستین روانشناسی بود که مدعی شد انسان‌ها با اعمالی مانند پرخاشگری، بر ناکامی‌های خود سرپوش می‌گذارند؛ بنابراین، با آگاهی از مکانیزم‌های دفاعی می‌توان از رفتار پرسوناژهای نمایشی تحلیلی دقیق‌تر به دست آورد. وجود مکانیزم‌های دفاعی، به‌ویژه در نمایشنامه‌های معاصر، بارزتر است؛ زیرا در این آثار پرسوناژها اغلب خیلی کمتر از قبل دربارهٔ گذشته و درونیات خود سخن می‌گویند و ارتباط کلامی میان آنها به حداقل رسیده است.

آثار مارتین مک‌دونا را می‌توان نمونهٔ نوعی این دست از آثار به شمار آورد. مضامین اصلی آثار مک‌دونا هویت، خشونت و تعلیقِ انسان میان گذشته و حال است و پرسوناژهای این نمایشنامه‌ها، با سنت رابطه‌ای پیچیده دارند.

مک‌دونا با پرورش و نمایش پرسوناژهایی ویژه و همچنین با بازنمایی خلأها و بحران‌هایشان، راوی دعوای سنت‌گرایان و نوگرایان ایرلندی است. وی که با سه‌گانه‌اش (*ملکه زیبایی لی‌نین*، *جمجمه‌ای در کنه‌مارا* و *غرب غم‌زده*) شناخته شد؛ نمایشنامه‌هایی نوشته است که در آنها پرسوناژها براساس خلأهای ریشه‌دار درونی خود عمل می‌کنند. هدف اصلی این مقاله، واکاوی مکانیزم‌های دفاعی در پرسوناژهای نمایشنامه‌های منتخب است؛ تا درکی بهتر از پرسوناژهای مارتین مک‌دونا به دست آید و در پرتوی این بررسی، نقش و کارکرد مکانیزم‌های دفاعی نیز در خلق شخصیت‌های دراماتیک شناخته شود.

چارچوب نظری و روش پژوهش

زیگموند فروید در فعالیت‌های خود، بخشی را به بررسی ادبیات و هنر اختصاص داد. وی با بهره‌گیری از برخی مضامین و اسطوره‌های ادبی، همچون *ادیپ*، مضامین عمدهٔ روانشناسی خود را مطرح کرد. «او منابع ادبی و هنری را سرچشمه‌هایی برای شناسایی و پرداختن به روان‌شناسی خود می‌پنداشت. به‌بیان‌دیگر، ادبیات و هنر نیز در رشد و توسعه روان‌شناسی و روانکاوی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. این درست عکس آن چیزی است که برخی به آن اعتقاد دارند؛ اعتقاد به اینکه رابطهٔ روانکاوی و ادبیات، رابطهٔ ارباب و برده است و ادبیات پیرو و زیردست روانکاوی به‌حساب می‌آید» (علایی، ۱۳۸۰: ۱۹).

درواقع، متن یک اثر ادبی حکم یک رؤیا را دارد و منتقد روانکاو همان شیوه‌ای را که برای رمزگشایی از رؤیا به کار می‌برد، عیناً برای فهم نابسامانی روان نویسنده کاربردی می‌داند. فروید معتقد است: «بیمار باید ناخودآگاه خود را به‌گونه‌ای با رفتار و درواقع با گفتار بروز دهد؛ اما تنها داشته‌های متن ادبی و آثار خلاقه هنری، کلام و گفتار و عبارت است که درون روان ناخودآگاهانه را تفسیر می‌کند» (Freud, 1953: 150).

در نقد روانکاوانه، تأثیر ضمیر ناخودآگاه در آفرینش اثر ادبی و چگونگی بیان آن در ادبیات (کلمات و سخنان) و ذهنیات شخصیت‌ها و توصیف موقعیت‌های مؤثر در اثر (متن) مورد توجه قرار می‌گیرد. با این اوصاف، می‌توان به‌گونه‌ای دیگر نیز از آرای فروید، در نقد آثار هنری استفاده کرد: «روان‌شناسی می‌تواند مطالعه کند که تصویرها و نمادها در اثر ادبی معنای کامل خود را تا چه حد از یک منبع روان‌شناختی عمیق، یعنی برخی جنبه‌های دائم و بدین‌گونه بسیاری از منتقدان جدید به این نوع نقد روی آورده‌اند و هدف از نقد روانکاوانه نیز می‌تواند تحلیلی باشد بر شخصیت‌هایی که زاییده ذهن مؤلف است» (قبادی و هوشنگی، ۱۳۸۸: ۳).

در بدنهٔ اصلی پژوهش، با بهره‌گیری از

نظریات جامع و کاربردی زیگموند و آنا فروید در مورد شخصیت و روان انسان و به‌خصوص مکانیزم‌های دفاعی تبیین شده توسط وی، شخصیتِ پرسوناژهای مارتین مک‌دونا تحلیل و کارکرد دراماتیک مکانیزم‌های دفاعی روان آن‌ها، مشخص می‌شود.

فروید در آثار مختلف خود، چند مکانیزم را تعریف کرده است: درون‌فکنی، همانندسازی، فرافکنی، بازگشت علیه خود، وارونه‌سازی، واپس‌روی، واکنش‌سازی، جداسازی و ابطال؛ اما برای اولین بار، آنا فروید در سال ۱۹۳۶، در اثر کلاسیک خود، *من و مکانیسم‌های دفاعی*، اصطلاح «مکانیسم‌های دفاعی» را به کار برد و آن را چنین تعریف کرد: «راه‌ها و شیوه‌هایی که «من» با کمک آنها اضطراب و رنجش را پس زده و کنترل را روی رفتار تکانشی و غریزی اعمال می‌کند». (Bond, 2004: 17).

در توضیح مکانیزم‌های دفاعی، شناخت فرآیند سرکوب، نقشی اساسی دارد. فروید در مقاله‌ای تحت عنوان «*درآمدی بر تاریخ جنبش روانکاوی*»، نظریهٔ سرکوب را اساس روانکاوی معرفی کرد؛ سرکوبی که هیچ‌گاه به‌طور کامل اتفاق نمی‌افتد و ناکامی و نارضایتی ایجاد می‌کند. «مکانیزم‌های دفاعی به دلیل اهمیت ویژه‌ای که در مفهوم‌پردازی اختلال‌های روانی و درمان آنها از روان‌پویشی دارند، مورد توجه بالینی و پژوهشی خاصی قرار گرفته‌اند» (Carmer, 2000: 640).

نکتهٔ قابل‌توجه این است که درواقع ایجاد فهرست استاندارد مکانیسم‌های دفاعی فروید، کار آنا فروید بود. «این فعالیت یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های زندگی آنا فروید بوده است. او مکانیسم‌های دفاعی را به شیوه‌ای روشن‌تر و وسیع‌تر توصیف کرد و نمونه‌هایی از آن را از تحلیل‌هایی که در مورد کودکان انجام داده بود ارائه داد» (شولتز، ۱۳۶۹: ۷۹).

در ادامه، مهم‌ترین مکانیزم‌های دفاعی روان را برمی‌شماریم و براساس آرای زیگموند و آنا فروید به‌اختصار تشریح می‌کنیم:

۱. **سرکوب:** اصلی‌ترین مکانیزم دفاعی روان است و می‌توان بقیهٔ مکانیزم‌ها را ذیل و در نسبت با آن تعریف کرد. «سرکوب، گرایش ناخودآگاه آدمی‌است به این‌که تمایلات یا حوادثی را که مظهر وسوسه‌های هوس‌انگیز و خواسته‌های نامعقول و ناپذیرفتنی هستند و ایجاد تنیدگی می‌کنند، در نظر نیاورد.» (سیاسی، ۱۳۸۴: ۲۴)

۲. **فرافکنی:** آنا فروید این مکانیزم را چنین تعریف کرده است: «نسبت دادن احساسات، امیال، افکار، تکانه‌ها و گرایش‌های نامطلوب، ناخوشایند و غیراخلاقی خود به دیگران» (فروید، ۱۳۹۸: ۴۰). طی این سازوکار دفاعی، تکانه‌های به‌ظاهر ناگوار و غیرقابل‌قبول، به‌صورتی ابراز می‌شوند که گویی این دیگران‌اند که به آن مبتلا هستند.

۳. **انکار:** تعریف آنا فروید از این مکانیزم چنین است: «انکار و نفی واقعیت، رفتار، کردار و عامل اضطراب‌زا» (فروید، ۱۳۹۸: ۲۱). گاهی افراد در مقابل اضطراب‌هایشان، عوامل اضطراب را انکار و تکذیب می‌کنند.

۴. **گریز:** در این مکانیزم، هنگامی که افراد با مشکلات و سختی‌هایی غیرقابلِ تحمل مواجه می‌شوند، به شیوه‌هایی مختلف از آنها می‌گریزند. «افراد گاه با پناه به باده‌گساری، یا مصرف دخانیات، زیاده‌روی در شهوت، دروغ‌گویی، خواب زیاد، قمار، قهر کردن، افسردگی، انحراف جنسی، فحشا، خودکشی، توطئه، خودارضایی، خیال‌پردازی، پرخوری و... می‌کوشند تا عذاب سختی‌ها و مشکلات را به باد فراموشی سپرده و از آن بگریزند» (فروید، ۱۳۹۸: ۶۵).

۵. **لاف‌زنی:** این مکانیزم به هنگام شکست‌ها، کمبودها و محرومیت‌ها، برای جلب‌توجه دیگران به کار گرفته می‌شود. «یعنی کارهایی که دوست داشتیم انجام دهیم و کامیابی‌هایی را که آرزو داشتیم به دست آورده

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

باشیم، انجام‌شده تصور می‌کنیم و آنها را به خود نسبت می‌دهیم» (فروید، ۱۳۹۸: ۷۲).

۶. **درون‌افکنی:** شخصی که درون‌افکنی می‌کند، می‌تواند ارزش‌ها و عقاید اطرافیان و جامعه‌اش را درونی کرده و مانند تمایلات و اعتقاد خود، آنها را به خودش نسبت دهد. این مکانیزم در رشدِ روانی فرد نقشی محوری دارد. فروید در این‌باره توضیح می‌دهد که: «درون‌افکنی یکی از اصلی‌ترین ارکان پرورش شخصیت محسوب می‌شود، درواقع رشد «فراخود» هنگامی اتفاق می‌افتد که کودک با به کارگیری این مکانیزم، معیارهای مثبت اخلاقی خود را گرفته و به درون خود راه دهد» (فروید، ۱۳۹۸: ۸۱).

۷. **واکنش معکوس:** این مکانیزم به این شکل است که احساس و نیت شخصیت، عکس آن‌چه درواقع وجود دارد، به نمایش گذاشته می‌شود. «وقتی ابراز یک غریزه به اضطراب زیاد منجر می‌شود، مخالف آن ممکن است جایگزین شود. به این مکانیزم دفاعی، واکنش معکوس گفته می‌شود» (لاندین، ۱۳۸۷: ۲۷۳).

۸. **توجیه:** تعریف آنا فروید از توجیه این است: «استفاده از استدلال‌های منطقی و پذیرفتنی برای توجیه رفتار و احساسات غیرموجه و توجیه‌ناپذیر» (فروید، ۱۳۹۸: ۱۰۶).

۹. **اقرار و جلب ترحم:** شخص با استفاده از مکانیسم اقرار، می‌کوشد اضطراب‌های ناشی از غرایز ممنوعه‌اش را کم کند. «در جلب ترحم شخص می‌کوشد تا با توصیف غم‌انگیز بیماری‌ها و ناکامی‌ها و سایر مشکلات خود، حس همدردی و ترحم دیگران را به خود جلب نماید» (فروید، ۱۳۹۸: ۱۲۵).

در ادامه، با بهره‌گیری از نظریات زیگموند و آنا فروید در مورد شخصیت و روان انسان و به‌خصوص با استفاده از آرای آنها دربارهٔ مکانیزم‌های دفاعی، شخصیتِ پرسوناژهای مارتین مک‌دونا را تحلیل و کارکرد دراماتیک مکانیزم‌های دفاعی روان آنها را بررسی می‌کنیم.

بدنهٔ پژوهش

الف. مکانیزم‌های دفاعی در نمایشنامهٔ *ملکهٔ زیبایی لی‌نین*

ملکهٔ زیبایی لی‌نین تصویرگر وضعیتِ مورین، دوشیزه‌ای چهل‌ساله است که تمام عمرش را صرف نگهداری از مادرش (مگ) کرده است. مادر مورین در همهٔ این سال‌ها با تحمیل باورهای سنتی رایج در لی‌نین، از اینکه مورین بتواند مرد موردپسندش را بیابد، جلوگیری کرده است و درنهایت پس‌ازاینکه آخرین شانسِ مورین را برای ازدواج با مردی به نام پاتو از بین می‌برد، توسط مورین به قتل می‌رسد. در ادامه به بررسی چگونگی به‌کارگیری عمدهٔ مکانیزم‌های دفاعی توسط شخصیت‌های نمایشنامه می‌پردازیم.

صحنهٔ اول: در این صحنه پرتکرارترین مکانیزم‌های دفاعی توسط دو شخصیت اصلی، فرافکنی، انکار و جلب ترحم است که تا حد زیادی رابطهٔ میان مورین و مادرش را می‌سازد. برای مثال وقتی مورین و مگ بر سر درست کردن مسهل برای مادر بحث می‌کنند، این گفت‌وگو بین آنها شکل می‌گیرد:

مگ: می‌ترسم خودمو بسوزونم. آره می‌ترسم مورین. می‌ترسم دستم یه‌دفه بلرزه و بریزمش رو دستم [...]

مورین: واقعاً که زده به سرت. همه‌ش خیالبافی!

مگ: اگه درازبه‌دراز بیفتم روی زمین، بازم میگی خیالبافم، نه؟

مورین: تو خیالبافی، همه‌م می‌دونن. خوب می‌دونن (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۱۱-۱۰)

در این گفت‌وگو، شخصیت‌ها دو بار از مکانیزمِ انکار و دو بار هم از مکانیزم فرافکنیِ استفاده می‌کنند. در صحنه‌های بعد متوجه می‌شویم که مورین مدتی در بیمارستان روانی بستری بوده و عمداً دست مادرش (مگ) را با روغن سوزانده است.

در انتهای صحنهٔ اول و پس از دیدن شکاف‌ها، نفرت و اختلافاتِ عمیق میان دو شخصیت اصلیِ نمایشنامه، مورین باز هم با استفاده از مکانیزمِ فرافکنی، میل باطنی‌اش را به قتل مادر -که سرانجام هم اتفاق می‌افتد- به یک قاتل زنجیره‌ای نسبت می‌دهد که ماجرای قتل‌هایش در اخبار گفته می‌شود.

در صحنهٔ اول رابطهٔ مگ و مورین که مبتنی است بر اتفاقاتی که در گذشته برایشان افتاده، با مکانیزم‌های انکار، فرافکنی و جلب ترحم شکل می‌گیرد. با جلو رفتن داستان، می‌فهمیم که مورین دست مادرش را عمداً سوزانده و آنها برای اینکه بتوانند زندگی در کنار یکدیگر را ممکن سازند، می‌کوشند آسیب‌های درونی آن حادثه را فرافکنی و انکار کنند. دراین‌بین، مورین برای تسکینِ عذاب وجدان خود، از مکانیزم جلب ترحم نیز استفاده می‌کند.

صحنهٔ دوم: در این صحنه، بیش از همه مکانیزم سرکوب به چشم می‌خورد. در این صحنه، مک‌دونا کانون‌های اجتماعی سرکوب را نیز معرفی می‌کند، اولین کانون کلیسا است و دومی والدین سنتی‌ای که نسل‌های ایرلندی‌ها را پرورش می‌دهند. این بخشی از گفت‌وگوی ری و مگ در اولین دیدارشان در صحنهٔ دوم است:

ری: پدر والش می‌خواد ماشینشو بفروشه. اما آدم از یه کشیش ماشین بخره همه فکر می‌کنن خره.

مگ: من از پدر والش -وِلش- هر چی هست اصلاً خوشم نمی‌آد.

ری: یه بار همین‌جوری یه مشت کوبوند تو سر اون مرتین هنلن، همین‌جوری الکی. (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۲۰)

مورین شخصیت دیگری است که متأثر از تحمیل‌های جامعه و مادرش، در تمام طول عمر، تمایلات خود را سرکوب کرده و این مسئله از او زنی عاصی و روان‌پریش ساخته است. وقتی مگ در صحنهٔ دوم می‌خواهد از رفتن مورین به مهمانی پاتو و ملاقات آنها با هم جلوگیری کند، گفت‌وگوی زیر بین آنها مبادله می‌شود:

مورین: یابو گیر آوردی؟ هان؟ بازم داری تو زندگی من دخالت می‌کنی؟ بسِت نیست که بیست سال آزگار هر روز کلفتیتو کردم؟ حالا یه شب بیرون رفتن من خفه‌ت می‌کنه؟

مگ: دخترای جوون نباید برن بیرون با آدمایی که...

مورین: دخترای جوون! من چهل سالمه! چهل سال! «دخترای جوون»! دیگه بهتر از این نمی‌شه. پس آن و مارگو چجوری ازدواج کردن اگه هیچوقت نرفتن بیرون؟ (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۲۵)

با توجه به گفت‌وگوی بالا، درمی‌یابیم که مورین سال‌ها به دلیل سرکوبِ نیازش به مردها و ازدواج، مجرد مانده است و این سرکوب، ریشه در تفکر سنتی مگ داشته که به او اجازهٔ معاشرت را نمی‌داده است.

صحنهٔ سوم: پاتو، مردی که در رابطه‌ای عاطفی با مورین است، اولین بار در صحنهٔ سوم دیده می‌شود. او نیز هرچند در انگلیس ساکن است، اما در همین جامعه بزرگ شده و ارزش‌های آن را درونی کرده است. به‌این‌ترتیب، پاتو برای هر کاری که انجام می‌دهد و از منظر ارزش‌های جامعه غیرقابل‌قبول است، دلیل‌تراشی و توجیه می‌کند. در این صحنه، وقتی مورین با این موضوع که پاتو در طول مهمانی، او را لمس می‌کرده، شوخی می‌کند، پاتو مست بودن خود و رضایت مورین از این کارش را بهانه می‌کند:

مورین: اون دستای تو که همین‌طور برای خودشون...

پاتو: آره من اصلاً اختیار دستامو ندارم. بگذریم که متوجه نشدم شما امشب همچین شکایتی از این دست‌ها داشته باشید. آره، شکایتی در کار نبود.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

پاتو همچنین در برابر درخواست مورین برای ماندن در ایرلند- با اینکه مخاطب می‌داند دلیل اصلی هرکسی برای نماندن در آنجا تقابل فرسایشی سنت و مدرنیته است- این‌طور توجیه می‌آورد:

پاتو: [مکث] راستش همیشه از خودم می‌پرسم اگه یه شغل خوب همین‌جا تو لی‌نین داشتم این‌جا می‌موندم یا نه؟ (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۳۴)

از طرفی مردم این جامعه با استفاده از مکانیزم درون‌فکنی، برای زیستی راحت‌تر در جامعهٔ بستهٔ ایرلند، عقاید و ارزش‌های دیگران را درونی می‌کنند. در صحنهٔ سوم وقتی مورین از روابط پاتو با زنان در انگلیس می‌پرسد، رفتاری دقیقاً شبیه به مادرش دارد:

مورین: با اون همه زنی که اینور اونور واسه خودت جور کردی احتیاجی به ازدواج نداری.

پاتو: [با لبخند] کجا اون همه زن؟

مورین: یکی‌دوتایی که هستن... (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۳۶)

صحنهٔ چهارم: در این صحنه که به مواجههٔ مگ با پاتو در خانه‌اش مربوط می‌شود، بیش از هر چیز شاهد مکانیزم‌های دفاعی لاف‌زنی مورین در برابر مگ و ایجاد ترحم او در پاتو هستیم. مورین که به دلیل سختگیری‌های مادر، سال‌ها غرایزش را سرکوب کرده و از معاشرت با مردها محروم بوده است، وقتی تعجب مگ را از اینکه او و پاتو تمام شب را با هم گذرانده‌اند، می‌بیند، شروع به لاف‌زنی می‌کند تا مگ را برنجاند. در ادامه و با نامهٔ پاتو، مخاطب درمی‌یابد که به دلیل مستیِ پاتو، آن شب اصلاً آمیزشِ جنسی‌ای اتفاق نیفتاده است. علاوه براین، مورین می‌کوشد با برانگیختنِ ترحمِ پاتو نسبت به خودش، او را به دست آورد. مورین ماجرای غم‌انگیز کار کردن در انگلیس را برای پاتو تعریف می‌کند و بعد دربارهٔ وضعیتش و سرنوشتش این جملات را خطاب به پاتو می‌گوید: «آره. می‌دونم. می‌دونم. من باید با این چیزا بسازم. نه؟ [غمگین]» (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۴۸). در ادامه هم مورین دست به دامن مکانیزم دفاعی واکنش معکوس می‌شود و درحالی‌که به پاتو با تمام وجود عشق می‌ورزد، از او می‌خواهد رهایش کند.

صحنهٔ پنجم: این صحنه به متن نامه‌ای مربوط است که پاتو برای مورین می‌فرستد. پاتو کسی است که احساساتش را سرکوب می‌کند. او پس از درخواست ملاقات از مورین، می‌نویسد: «البته اگر تو من را بخشیده‌ای. چون در غیر این صورت بهتر است موضوع را فراموش کنیم.» (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۵۲) او همچنین برای دوام آوردن در شرایط سخت کار در انگلستان، با نوشیدن مشروبات الکلی، از مکانیزم دفاعی گریز استفاده می‌کند: «هیچ خبر مهمی اینجا نیست. من آخر هفته‌ها می‌روم یک گیلاسی می‌زنم؛ اما هیچ‌کس را نمی‌شناسم و با هیچ‌کس حرف نمی‌زنم. کسی هم نیست که با او حرف بزنم» (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۵۲-۵۱). پاتو همچنین در نامه، ناتوانایی‌اش را در رابطهٔ جنسی در شب مهمانی با اشاره به مست بودنش توجیه می‌کند.

صحنهٔ ششم: این صحنه به ملاقاتِ دوبارهٔ ری و مگ مربوط است. ری قرار است نامهٔ پاتو را به مورین برساند؛ اما آن را به مگ می‌دهد و برای این کارش، با استفاده از مکانیزم توجیه، دلیل می‌تراشد. او نزد مگ بعد از گلایه از مورین بابت توپش، می‌گوید: «حالا اون توپ هیچی. چند هفتهٔ پیش تو جاده دیدمش و بهش سلام کردم. ولی می‌دونی اون چی کار کرد؟ پررو پررو اصلاً محلم نذاشت. حتی یه نیگام نکرد» (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۵۹).

صحنهٔ هفتم: پس از آن‌که مگ با پنهان کردن نامهٔ پاتو به مورین، رابطهٔ آنها را به هم می‌زند، پاتو در خانه‌اش مهمانی‌ای ترتیب می‌دهد و

ازآنجاکه مورین جواب نامه‌اش را نداده، او را به مهمانی دعوت نکرده و مورین هم که انتظار دعوت شدن به آن مهمانی را داشته، چنین برداشت می‌کند که پاتو به ادامهٔ رابطه‌شان علاقه‌مند نیست؛ بنابراین او در گفت‌وگو با مگ، این مسئله را که رابطه از طرف پاتو تمام شده است (طوری که خودش فکر می‌کند)، به وسیلهٔ مکانیزم دفاعی لاف‌زنی، وارونه توضیح می‌دهد و این‌طور جلوه می‌دهد که خود مورین پس از کام‌جویی از پاتو، به رابطه‌شان پایان داده است. لاف‌زنی مورین است که درنهایت باعث می‌شود مگ برای رنجاندن او و انتقام گرفتن از حرف‌های ساختارشکنش، ماجرای نامه را با اشاره به اینکه مورین و پاتو نتوانسته‌اند -با توجه به محتوای نامه- رابطهٔ جنسی داشته باشند، لو می‌دهد.

در این صحنه شاهد ترس‌های مگ هم هستیم. او از این نگران است که فراموش شود و باقیِ عمر خود را در آسایشگاه سالمندان بگذراند و این اتفاق محتمل را با مکانیزم انکار پس می‌زند. در ابتدای صحنهٔ هفتم، وقتی مورین به سنگین شدن گوش‌های مگ اشاره می‌کند، موضوع فرستادن او به آسایشگاه را پیش می‌کشد، اما مگ با منحرف کردن بحث، وجود آن را انکار می‌کند:

مورین: شاید باید بذارمت آسایشگاه کر و لالا [...]

مگ: [مکث] مگه جنازمو بتونین ببرین آسایشگاه!

مورین: آره. خدا از دهنت بشنفه.

مگ: [مکث] این ماهیه با سس کره خوشمزه بودا، مورین. (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۶۶-۶۵)

صحنهٔ هشتم: این صحنهٔ کوتاه، به تک‌گویی مورین در کنار جنازهٔ مگ مربوط است. در همان شبی که (این را در صحنهٔ بعد می‌فهمیم) به مهمانی پاتو نمی‌رسد. او با فرافکنی احساسات خود نسبت به پاتو و مادرش، می‌کوشد بر رنج خود غلبه کند. در بخشی از این تک‌گویی، جملات زیر آمده که حاکی از به‌کارگیری مکانیزم فرافکنی هستند:

مورین: تقریباً بهم التماس کرد. پاتو رو می‌گم. تقریباً چهار دست و پا افتاده بود و نزدیک بود بزنه زیر گریه. [...] وقتی قضیه رو بهش گفتم، دلش می‌خواست بیاد این‌جا و چند تا لگد حسابی بهت بزنه (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۷۶).

مورین همچنین با انکار کار مگ که منجر به از دست رفتن پاتو شده است، خطاب به جنازهٔ مگ، ماجرای ملاقات نکردن پاتو و قتل مگ را با استفاده از مکانیزم انکار، این‌گونه پس می‌زند: «تو ایستگاه بهش رسیدم؛ اما پنج دقیقه‌م وقت نداشتیم. به لطف سرکار! اما حالا دیگه واسهٔ این دخالتا دیر شده» (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۷۶).

مورین در انتهای این صحنه در گفت‌وگوی خیالی خود با پاتو، برای قتل مگ، با استفاده از مکانیزم توجیه، دلیل‌تراشی می‌کند: «پاتو گفت: "اما غیر اینا ما هنوز یه مشکل داریم. با مادر پیرت چیکار کنیم؟ براش خیلی سخته که بره خونهٔ سالمندان؟" گفتم: "نه خیلی سخت نیست، اما خیلی گرونه"» (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۷۷-۷۶).

صحنهٔ نهم: این صحنه به ملاقات ری و مورین پس از دفن مگ مربوط است. در این صحنه، ری از برخورد بد پلیس با او، برخورد خشن کشیش با یکی از دوستانش و از دست دادن توپ تنیسش می‌گوید. نسل مورین جایگزین نسل مگ شده و ری هم قرار است جانشین نسل مورین باشد. ری نوجوانی است که با به‌کارگیری مکانیزم گریز، می‌خواهد تکانه‌های مخرب درونی‌اش را مهار کند:

ری: یکی از همین روزا. شایدم برم منچستر. اونجا مواد خیلی بیش‌تره. یعنی اینجور می‌گن.

مورین: مواد مخدر چیز خیلی خطرناکیه.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

ری: شایدم، اما خیلی چیزای دیگه هم هست که همونقدر خطرناکه که می‌تونه بکشد ت .

مورین: چه چیزای دیگه‌ای؟ هان؟

ری: مثلاً همین شهر خراب‌شده خودمون. یکیش همینه. (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۸۲-۸۱)

اما نگاه ناامید و سیاه مک‌دونا در پایانِ نمایشنامه، با به‌کارگیری مکانیزم دفاعی درون‌فکنی توسط مورین که او را بیش‌ازپیش شبیه مادرش می‌کند، به اوج می‌رسد:

مورین: داری می‌ری می‌تونی رادیو رو یه کم بلند کنی پاتو؟ منظورم... ری...

ری: عینهو مادر گهت، بشین اونجا هی دستور بده و اسم منو عوضی بگو (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۸۹)

در جای دیگری وقتی مورین در گفت‌وگو با ری، مدام اسم همسر پاتو را تکرار می‌کند -مانند عادتی که مادرش در تکرار حرف‌هایش داشت- ری با اشاره به مگ می‌گوید: «عجب خل و چلایی تو این خونه پیدا میشن‌ها! هی همینو تکرار می‌کنه!» (مک‌دونا، ۱۳۹۴ الف: ۸۶)

مورین که می‌توانست -به‌عنوان نمایندهٔ نسلی که قربانی دعوای میان سنت و مدرنیته بوده است- با قتل مادرش، انتقام بگیرد و نویددهندهٔ دورانی جدید در ایرلند باشد، در صحنهٔ آخر شروع می‌کند به رفتار کردن شبیه مادرش و این یعنی نویسنده هیچ آینده و راه نجاتی برای هموطنانش متصور نیست.

ب. مکانیزم‌های دفاعی در نمایشنامهٔ *جمجمه‌ای در کانه‌مارا*

میک، مردی میان‌سال، از سوی کشیش برای نبش قبرِ قبرهای قدیمی برای جا دادن مرده‌های جدید در قبرستان مأمور می‌شود. وقتی میک می‌خواهد قبر همسر خودش را بکند، این شایعه که میک خود زنش، اونا را کشته، دوباره شنیده می‌شود. هم‌زمان میک متوجه می‌شود که جسد اونا دیگر در تابوتش نیست. طی اتفاقاتی که در ادامه می‌افتد، میک درنهایت به قتل همسرش اعتراف می‌کند. در ادامه به بررسی چگونگی به‌کارگیری مکانیزم‌های دفاعی در نمایشنامهٔ *جمجمه‌ای در کانه‌مارا* می‌پردازیم.

صحنهٔ اول: در این صحنه با دو نفر از اهالی این شهر آشنا می‌شویم، میک پنجاه‌وچندساله که مردم شهر معتقدند زنش را کشته و یک تصادف را صحنه‌سازی کرده است؛ و مری، پیرزن هفتادساله‌ای که گاهی برای نوشیدن مشروبات الکلی، به میک سر می‌زند. نفر سومی هم که در این صحنه حضور می‌یابد، مرتین، نوهٔ مری، یکی از جوان‌های بی‌کار شهر است که مدام برای همه دردسر ایجاد می‌کند. اهالی شهر، مانند آنچه در *ملکهٔ زیبایی لی‌نین* دیدیم، مدام با استفاده از مکانیزم دفاعی سرکوب، هیجانات و ناملایمات درونی‌شان را واپس می‌زنند. شخصیت اصلی نمایشنامه، یعنی میک، سال‌هاست (هفت‌ونیم سال) که با سرکوب احساسات و عذاب وجدان ناشی از قتل همسرش زندگی می‌گذراند. این مسئله را از برخورد عصبی میک با هرکسی که بخواهد بحث گذشته را پیش بکشد، می‌بینیم. از این دست دیالوگ‌ها در سراسر گفت‌وگوی میک با اهالی، به‌خصوص مری، دیده می‌شود.

دیگر مکانیسم دفاعی پرتکرار در این نمایشنامه، مکانیسم انکار است. میک علاوه براینکه قتل همسرش را در گفت‌وگو با دیگران انکار می‌کند، می‌کوشد نزد خودش هم این کار را انجام دهد. دیگر شخصیت‌هایی که در این صحنه حضور دارند- مری و مرتین- هم این مکانیزم را به‌کار می‌گیرند. نمونه‌اش واکنشی است که آنها به این گفتهٔ میک نشان می‌دهند که بعد از نبش قبرها، جمجمه‌ها را با چکش خرد می‌کنند. آنها با انکار این عمل، در مقابل وحشت درونی خود از پودر شدن استخوان‌های اجدادشان

واکنش نشان می‌دهند:

مری: این راسته که گفتی اون‌قدر با چکش کوبیدی روشون تا ریزریز شدن و بعد خاکه‌ها رو گذاشتی کود بشن؟ [...]

مرتین: هاه، تو جنازه‌ها رو چکش‌کاری نمی‌کنی. احتمالا کل کاری که می‌کنی اینه که بسته‌بندی‌شون می‌کنی، می‌بری می‌ندازی یه جایی. می‌ندازی تو دریاچه‌ای جایی. (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۲۴-۲۳)

نویسنده در این بخش از صحنهٔ اول، به شکل استعاری به وحشت مردم ایرلند از گذار از سنت‌ها اشاره می‌کند. اهالی کانه‌مارا از سوی دیگر اعمال قبیح خود را با مکانیزم توجیه، عادی‌سازی می‌کنند؛ اما میک بیش از همه از مکانیزم توجیه استفاده می‌کند؛ زیرا گناهکار است و باید اعمال خود را به‌نحوی توجیه کند تا به آرامش برسد. او دربارهٔ کار نبش قبر مرده‌ها این‌گونه توضیح می‌دهد و دلیل می‌تراشد:

مرتین: به‌هرحال کار جالبیه دیگه. کمتر کسی هست که بابت بیرون کشیدن استخوان‌های زن مرده خودش پول بگیره.

میک: اونا خیلی وقت پیش اونجا خاک شدن و تنها چیزی که الان اونجا هست، استخونه و نه هیچ‌چیز دیگه. (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۳۰)

او در جایی دیگر، مستقیماً فحش دادنش را به شکلی غیرمستقیم، گناهکاری و قاتل بودنش را با گناهکار خواندن همه مردم نسبت به مسیح، توجیه می‌کند:

مری: یه کس دیگه‌ای رو بهت بگم که فحش نمی‌ده (اشاره می‌کند به صلیب) این آدم فحش نمی‌ده.

میک: خب همه ماها که نمی‌تونیم قدر عیسی مسیح خوب باشیم. (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۱۲)

انکار و توجیه رفتارهای ناپسند در بین اهالی، از بروز زشتی‌های آنها جلوگیری نکرده و همهٔ ساکنان کانه‌مارا از پلشتی‌های یکدیگر باخبرند و با فرافکنی صفات و اعمال ناپسند و غیرقابل قبول‌شان، احساسات منفی درونی را پس می‌زنند. برای مثال وقتی مری دربارهٔ نبش قبرهای اهالی پرس‌وجو می‌کند، میک در توجیه خود، دست به فرافکنی می‌زند: «اگه این‌قدر که می‌گی کار کثافتیه، پس چرا استانداری پولشو می‌ده؟ مگه کشیش نصف اون مدتو وانساده بالا سر من و باهام گپ نمی‌زنه و مرتب چایی نمی‌آره؟ هان؟» (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۱۴-۱۳)

در صحنهٔ اول جامعه‌ای منحط تصویر می‌شود که آدم‌هایش دچار انواع پلیدی‌ها هستند. آنها تکانه‌های مخرب درونی‌شان را که نشئت‌گرفته از زندگی در لی‌نین است، با مکانیزم‌های توجیه و انکار و فرافکنی پس می‌زنند.

صحنهٔ دوم: در این صحنه و با پیشروی داستان و بالاتر رفتن التهاب، احساسات سرکوب‌شدهٔ درونی کاراکترها بیش‌تر جلوه بیرونی می‌یابد و به‌این‌ترتیب تعلیق در نمایشنامه به اوج رسیده، تنش‌ها و درگیری‌های قریب‌الوقوعی پیش‌بینی می‌شود.

صحنهٔ سوم: مکانیزم دفاعی اصلی در این صحنه، مکانیزم گریز است. جایی که میک پس از مواجهه با قبر خالی همسرش، مشغول خرد کردن جمجمه‌ها به همراه مرتین است. از طرفی مرتین که از وضعیتش در خانه ناراضی است، فرصت را برای مست کردن با میک، غنیمت می‌شمارد. او در انتهای صحنه و در اوج مستی خطاب به میک می‌گوید: «من واقعاً وقتایی حالم خوب میشه که مغزم تعطیله میک» (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۷۸).

در ادامه، میک ماجرای مرگ سه عمویش را تعریف می‌کند که همگی بر اثر استفراغ از سرِ مستی در خواب خفه شده‌اند. در این صحنه، بیش از همه به شخصیت مرتین توجه می‌شود و این مستی اوست که اجازه می‌دهد نویسنده وضعیت درونی مرتین را به مخاطب نشان دهد. مرتین که در طول

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

صحنهٔ سوم، آن‌قدر مست است که گاهی حرف‌هایی بی‌معنی و بی‌ربط می‌زند، از آن‌جا که در سن‌وسالی است که از طرف جامعه، از مست کردن منع می‌شود، خود را با مکانیزم دفاعی لاف‌زنی، مسلط بر شرایط و یک مشروب‌خور حرفه‌ای معرفی می‌کند:

مرتین: تو که نمی‌ذاری من رانندگی کنم. می‌ذاری؟

میک: اگه حواست سر جا نباشه، نمی‌ذارم.

مرتین: حواسم سر جا هست میک! حواسم سر جا هست!

میک: آخه یه هوا حدّو رد نکردی؟

مرتین: شک نکن به حد نزدیک هم نشدم. (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۷۹)

این صحنه هم به دنبال صحنهٔ قبلی، نشان‌دهندهٔ کوشش پرسوناژهای نمایشنامه به نمایندگی از مردم لی‌نین برای سرکوب و مهار انرژی‌های منفی درونی‌شان است.

صحنهٔ چهارم: در این صحنه مکانیزم انکار پرتکرارترین مکانیزم دفاعی است. جایی که مری و تامس، میک را در تنگنا می‌گذارند و دربارهٔ قتل زنش سؤال‌پیچش می‌کنند. او وقتی می‌بیند که انکار کارساز نیست، به مکانیزم جلبِ ترحم روی می‌آورد، او بعد از اقرار به قتل همسرش می‌گوید: «کل ماجرای اونا این بود که من مست رانندگی کردم که از اولش هم داشتم همینو می‌گفتم. ولی اگه دوس دارید همیشه بینتون یه قاتلی زندگی کنه، الان دیگه می‌تونید کوفتی رو که می‌خواید، داشته باشید» (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۹۰).

در این صحنه هم مری و میک مست هستند و مکانیزم گریز را به کار می‌گیرند. مکانیزم دفاعی جدیدی که در این صحنه دیده می‌شود، مکانیزم واکنش معکوس است. میک که از قتل اونا پشیمان است و عذاب وجدان شدیدی دارد، وقتی از اونا صحبت می‌کند، با گفتن عیب‌های او که خیلی برای به قتل رسیدن ناکافی‌اند، شدت دل‌تنگی‌اش برای اونا را می‌رساند:

مری: بزرگ‌ترین عیب اونا چی بود میک؟

میک: اونا واقعاً هیچ عیب گنده‌ای نداشت. فقط عیب‌های کوچیک داشت. چیزای جزئی، می‌دونی؟ هیچ‌وقت پنیرو برنمی‌داشت درست بسته‌بندی کنه. خوردنش که تموم می‌شد می‌ذاشت همونجا بمونه سر جاش [...]

مری: پس دلت براش تنگ نشده. (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۸۴)

اما مهم‌ترین مکانیزم دفاعی در این صحنه، مکانیزم درون‌فکنی است؛ چیزی که در نمایشنامهٔ *ملکهٔ زیبایی لی‌نین* هم مشهود است. مک‌دونا در انتهای دو نمایشنامه‌ای که تا اینجا بررسی شده است، با نسبت دادن این مکانیزم به شخصیت‌هایش، اتمسفر جغرافیای مدنظرش را می‌سازد و علاوه‌براین، دور باطل نسل‌ها در ایرلند را گوشزد می‌کند. تامس که مأمور پلیس است و برای گیر انداختن میک در صحنهٔ سوم حضور یافته، خود قصد جان مرتین را می‌کند و با پتک به سرش می‌کوبد. گویا قتل یک اپیدمی در میان اهالی کانه‌مارا است و توسط آنها به صورت ناخواسته و ناخودآگاه اتفاق می‌افتد.

نمایشنامه به شکلی استعاری به این مطلب اشاره دارد که هیچ‌کس در لی‌نین نمی‌تواند از گذشته (سنت‌ها) فرار کند. علاوه‌براین، نمایشنامه بر ویژگی‌هایی منفی نظیر دروغ‌گویی، منفعت‌طلبی، متقلب بودن، شایعه‌پراکنی و... در بین مردم لی‌نین تأکید دارد. با توجه به این محتوا، مکانیزم‌های گریز، جابه‌جایی، انکار، و توجیه بیش از بقیهٔ مکانیزم‌ها به کار شخصیت‌ها، به‌ویژه شخصیت اصلی می‌آید. او مجبور است به واسطهٔ مستی، مدام از گذشته بگریزد، احساسات غلیان یافته درونی‌اش را با رفتارهایی بیرونی جابه‌جا کند، گذشته را مدام انکار کند و البته خودش را برای اشتباهات گذشته‌اش توجیه کند.

پ. مکانیزم‌های دفاعی در نمایشنامهٔ *غرب غم‌زده*

این نمایشنامه راوی زندگی برادران کلمن و ولین است که پدرشان به‌تازگی در یک اتفاق «تصادفی» با تفنگ ساچمه‌ای جان خود را از دست داده است. ولین که می‌داند مرگ پدرش اتفاقی نبوده، همهٔ اموال کلمن را به عنوان حق‌السکوت از او گرفته است. کلمن برای انتقام از ولین، همهٔ مجسمه‌های پلاستیکی او را با قرار دادن آنها در اجاق‌گاز جدید ولین، از بین می‌برد. پدر والش، کشیش دائم‌الخمر لی‌نین که از زندگی در میان مردم شایعه‌پراکن و بدخواه آن منطقه به ستوه آمده، دیگر شخصیت مهم نمایشنامه است که می‌کوشد تا رابطهٔ دو برادر را اصلاح کند، اما توصیه‌های او راه به‌جایی نمی‌برد. پدر والش افسرده، نامه‌ای برای کلمن و ولین می‌نویسد و از آنها می‌خواهد به خاطر آرامش روح او هم که شده، با بازیابی عشقشان نسبت به هم، اختلافاتشان را کنار بگذارند. اتفاقی که در پایان داستان، بی‌اثر می‌شود و اختلافات برادرها، پابرجا می‌ماند. در ادامه به بررسی و تحلیل آخرین نمایشنامه از سه‌گانه لی‌نین مک‌دونا می‌پردازیم.

صحنهٔ اول: در این صحنه شاهد ملاقات کشیش با دو پرسوناژ اصلی نمایشنامه، کلمن و ولین هستیم و به‌سرعت درمی‌یابیم که این دو برادر، همان شخصیت‌های آشنای دو نمایشنامهٔ قبلی مک‌دونا هستند؛ افرادی سودجو، شایعه‌پراکن و بی‌اخلاق؛ اما دراین‌بین کشیش والش، شخصیتی است که قصد میانجی‌گری بین آنها دارد. او بر اثر زندگی در لی‌نین و تحت تأثیر پلشتی‌های مردم آن، احساسات و نیروهای مخرب درونی‌ای دارد که در صحنهٔ اول با چند مکانیزم دفاعی به چشم می‌آید که یکی از آنها مکانیزم دفاعی سرکوب است.

کشیش والش که دو قاتل لی‌نین مورین نمایشنامهٔ *ملکهٔ زیبایی لی‌نین* و میک نمایشنامهٔ *جمجمه‌ای در کانه‌مارا*- نزدش اعتراف کرده‌اند، تکانه‌های مخرب درونی‌ای را که در پی رازداری او ایجاد شده‌اند، سرکوب می‌کند.

والش همچنین با مکانیزم درون‌فکنی، پلیدی‌های اهالی لی‌نین را به خود نسبت می‌دهد تا کمی از رنج زندگی کردن در میان مردمش را کم کند. برای مثال او به کلمن می‌گوید: «من کشیش مزخرفی‌ام و منطقه مزخرفی هم زیر دستمه» (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۱۸).

والش در این شرایط با به‌کارگیری مکانیزم گریز، همیشه مست است و از همین صحنهٔ اول، دائم‌الخمری‌اش جلب‌توجه می‌کند. او همچنین با استفاده از مکانیزم انکار، این مسئله را رد می‌کند:

والش: تو بیشتر وقتا داری یه جوری با من صحبت می‌کنی انگار من الکلی‌ام.

کلمن: یه بچه کوچولوی خل‌وچل هم می‌تونه با تو مثل یه الکلی صحبت کنه (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۹-۸).

مک‌دونا در صحنهٔ اول این نمایشنامه هم مانند دو نمایشنامهٔ قبلی، تصویری ویران‌شده از لحاظ اخلاقی از مردم لی‌نین نمایش می‌دهد و این‌بار با نشان دادن حالات کشیشی که تحت تأثیر زندگی در لی‌نین افسرده شده و به مکانیزم‌های دفاعی‌ای نظیر گریز چنگ می‌زند و دائم‌الخمر است، وضعیت فردی که اهل لی‌نین نیست، اما میان مردم آن زندگی می‌کند را تصویر می‌کند.

صحنهٔ دوم: این صحنه بیش‌تر به کلمن و ولین پرداخته است. این دو برادر که با هیچ زنی رابطه نداشته‌اند، با فرافکنی این کمبود خود به یکدیگر، می‌کوشند این خلأ را پس بزنند. ولین در واکنش به لاف‌زنی کلمن که مدعی می‌شود به واسطهٔ هم‌بستری با گرلین از او مشروب گرفته، می‌گوید: «اگه برا گرلین

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

اسب پاکوتاه هم بخری، حاضر نمی‌شه از تو بخواد بهش راه بدی، این که یه بطری هم روش بده که دیگه هیچ» (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۲۷).

در مقابل کلمن هم با ولین مقابله‌به‌مثل می‌کند. مثلاً خطاب به والش دربارهٔ ولین می‌گوید: «اون "و" رو روی اجاقش می‌بینی پدر؟ فکر می‌کنی یعنی ولین؟ معنیش این نیست. اون "و" یعنی ولین باکره...» (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۳۳).

این دو برادر علاوه‌بر فرافکنی، با به‌کارگیری مکانیزم لاف‌زنی، کامیابی‌های دست‌نیافته‌شان را به خود نسبت می‌دهند. مثلاً کلمن مدعی می‌شود که توانسته با جذابیتی که دارد، گرلین را به رابطه با خودش راضی کند. درواقع مک‌دونا در این صحنه یکی از اصلی‌ترین محرومیت‌هایی را که شخصیت‌ها را به استفاده از مکانیزم‌های دفاعی وامی‌دارد -یعنی کمبودهای جنسی- واکاوی کرده است.

صحنهٔ سوم: پس از خودکشی تام، وضعیت روحی والش بغرنج‌تر می‌شود و او با نوشیدن الکل، از مکانیزم گریز استفاده می‌کند؛ اما این وضعیت وخیم، در جایی به اوج می‌رسد که والش متوجه می‌شود مرگ پدر کلمن و ولین اتفاقی نبوده و کلمن عمداً پدرش را کشته است، او که در آستانهٔ فروپاشی روانی قرار می‌گیرد، دست به دامن مکانیزم دفاعی انکار می‌شود. وقتی ولین راز کلمن را افشا می‌کند، والش خطاب به او می‌گوید:

والش: اینکه کلمن با تیر باباتونو کشت کاملا تصادفی بود و خودت هم خوب اینو می‌دونی.

ولین: بیاد بره به جهنم. تو تنها کوفتی تو لی‌نینی که فکر می‌کنه تیراندازیه تصادفی بوده. (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۴۷)

کلمن پرسوناژ مهم دیگر این صحنه است که پس از فاش شدن رازش، بیش‌تر شناخته می‌شود. او برای غلبه بر تکانه‌های آسیب‌زای درونی‌اش بر اثر قتل پدر، با فرافکنی سعی در گناهکار جلوه دادن دیگران دارد. کلمن با اینکه خودش مرتکب قتل پدرش شده، پس از آن که برادرش اسلحه می‌کشد، به والش می‌گوید: «دیدیش پدر؟ برادر خودم می‌خواست با تیر بزنه تو کله‌م» (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۵۳).

اما اوج به‌کارگیری مکانیزم فرافکنی، جایی است که پس از خروج والش از خانهٔ دو برادر، آنها شروع می‌کنند به حرف زدن پشت سر والش و بدگویی از او. آنها درواقع ویژگی‌های خود و مردم شهرشان را به پدر والش نسبت می‌دهند و به این وسیله، او را هم از گناه و پلیدی مبرا نمی‌کنند.

در این صحنه نویسنده برای رساندن کشیش والش به وضعیتی بحرانی که بتواند خودکشی او را که در صحنهٔ پنجم محقق می‌شود، توجیه کند، مکانیزم‌های انکار و گریز را نزد او به اوج می‌رساند. از طرفی، با برجسته کردن مکانیزم دفاعی فرافکنی در کلمن که مرتکب قتل عمد پدرش شده، شخصیت او را می‌کاود.

صحنهٔ چهارم: مک‌دونا در این صحنه، با حائل کردن مکانیزم‌های جابه‌جایی و سرکوب میان دو نفری که به یکدیگر عشق می‌ورزند، نجات پیدا کردن افراد در لی‌نین به واسطهٔ عشق را که اغلب آخرین پناهگاه و راه نجات است، نیز غیرممکن تصویر می‌کند. در این صحنه والش به جای ابراز علاقه به گرلین، از شخصیت او تمجید می‌کند:

والش: تو پشت اون چشم‌های درشت قهوه‌ایت یه میلیون تا فکر داری‌ها.

گرلین: تا حالا اصلا نمی‌دونستم متوجه چشم‌های درشت قهوه‌ای من شدی. خوشگل هستن؟

والش: تو بزرگ می‌شی و یه روزی یه زن محشر قوی می‌شی گرلین. خدا پشت و پناهت باشه. (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۶۲-۶۱)

صحنهٔ پنجم: در این صحنه، متن نامه پدر والش به کلمن و ولین است که در آن، برادران را به صلح و دوستی نصیحت کرده و عنوان می‌کند که روحش را بر سر دوستی آنها شرط بسته است. او رنج بی‌حاصلی موعظه‌هایش در لی‌نین را در بخشی از نامه، این‌گونه به‌وسیلهٔ مکانیزم ایجاد ترحم تسکین می‌دهد: «اگر حاضر نیستید به خاطر خودتان این کار را بکنید، خب حاضر نیستید به خاطر من بکنید؟ به خاطر یک دوست که برایش مهمید، که دلش نمی‌خواهد ببیند مغز همدیگر را می‌پکانید. که وَرِ کشیشش هیچ هیچ دستاوردی در لی‌نین نداشته و راستش حاصل کارش برعکس هم بوده ...» (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۷۵).

والش که در سراسر مدت زندگی‌اش در لی‌نین، چیزی جز نفرت بین کلمن و ولین ندیده، در انتهای نامه و با انکار این دشمنی، روحش را بر سر زنده شدن عشق آنها نسبت به هم شرط‌بندی می‌کند و به آنها پیشنهاد می‌کند (پیشنهادی که مقدمه‌ای برای صحنهٔ هفتم می‌شود) که با گفتن بدی‌هایی که در حق یکدیگر کرده‌اند و معذرت‌خواهی از کارهای نادرستشان، آن عشق گم‌شده را پیدا کنند.

صحنهٔ ششم: در این صحنهٔ گرلین در میان دعوای ولین و کلمن سرمی‌رسد و خبر خودکشی پدر والش را می‌دهد و نامهٔ او را به دست برادران می‌رساند. صحبت‌های گرلین، حاکی از احساسات سرکوب‌شده او نسبت به پدر والش هستند: «دیشب ازش خواستم از نشونی جدیدش برام نامه بنویسه تا من هم بتونم هدیه براش بفرستم. هیچ‌وقت دلشو پیدا نمی‌کردم رو در رو بدم بهش» (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۵۶-۸۵).

گرلین که دل‌تنگ والش است و از همه غمگین‌تر، همچنین با به‌کارگیری واکنش معکوس، می‌کوشد خودش را دلداری دهد: «باید می‌رفتم با پسرای کارارو و به بادشون می‌دادم و دل نمی‌بستم به یه کوفتی‌ای که تمام و کمال می‌دونستم که هیچ‌وقت دستم بهش نمی‌رسه» (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۸۶).

در این صحنه به‌غیراز مکانیزم‌های دفاعی‌ای نظیر لاف‌زنی که از بین دعواهای کلمن و ولین مشهود است و حاکی از سرکوب غرایز و نیازهای آن‌ها، این به‌کارگیری مکانیزم واکنش معکوس توسط گرلین است که از همه مکانیزم‌ها برجسته‌تر است.

صحنهٔ هفتم: این آخرین صحنهٔ سه‌گانه لی‌نین است. جایی که قرار می‌شود کلمن و ولین -به‌عنوان دو تن از اهالی لی‌نین که همیشه از هم متنفرند- مطابق وصیت پدر والش، با فاصله گرفتن از اتفاقاتی که در گذشته بینشان رخ داده و اقرار و اعتراف به بدی‌هایشان نسبت به هم، اختلافات را کنار بگذارند و به صلح برسند. در این صحنه هرکدام از برادرها به‌نوبت ماجرایی را تعریف می‌کند و بابت آن اظهار تأسف می‌کند. به‌این‌ترتیب این صحنه پر است از به‌کارگیری مکانیزم‌های بی‌اثرسازی و ایجاد ترحم توسط کلمن و ولین؛ زیرا آنها مدام در حال دلجویی از یکدیگرند، اظهار تأسف می‌کنند و برای اعمالشان دلایل ترحم‌برانگیز می‌تراشند. علاوه‌براین کلمن و ولین در این صحنه هم به توجیه رفتارهای غیرقابل‌قبولشان با هم و دیگران ادامه می‌دهند. کلمن که از مراسم دفن والش برگشته، درباره پدرش می‌گوید:

کلمن: اگه بابا امروز اونجا بود می‌رفت سر راهبه‌ها جیغ و داد می‌کرد.

ولین: واقعاً چرا بابا عادت داشت بره سر راهبه‌ها جیغ و داد کنه. (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۱۰۲)

درواقع کلمن به‌صورت غیرمستقیم به این مسئله اشاره دارد که فقدان پدر، از آبروریزی جلوگیری می‌کند. در انتها هم با فاش شدن رازهای بزرگ‌تر، میانه برادرها دوباره شکراب می‌شود و آنها بااین‌حال که در

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

ظاهر به عذرخواهی از یکدیگر ادامه می‌دهند، اما قصد هر چه بیش‌تر آزار دادن دیگری را دارند. پس از اعتراف کلمن به خوردن نوشیدنی‌های ولین، این گفت‌وگو بین آنها صورت می‌گیرد:

ولین: ولی متأسفی بابتش.

کلمن: گمونم متأسف باشم بابتش، آره. (زیر لب) کاری کردی که من پیشاب بخورم، اونم نه پیشاب هرکسی رو. پیشاب کوفتی تو رو.

ولین: (عصبانی) ولی داری می‌گی متأسفی بابتش دیگه؟

کلمن: متأسفم بابتش آره. متأسف کوفتی‌ام بابتش. مگه نگفتم؟

ولین: اگه متأسفی بابتش که اشکالی نداره. با اینکه به نظر نمی‌آد متأسف کوفتی باشی بابتش.

کلمن: می‌تونی بری به جهنم ولین اگه... الان دارم فاصله می‌گیرم از قضیه، دارم فاصله می‌گیرم. (مکث) متأسفم بابت این همه سال آب ریختن تو بطری‌هات ولین. الان متأسفم. (مک‌دنا، ۱۳۹۴ب: ۱۰۳)

درواقع کلمن و ولین در این گفت‌وگو، با مکانیزم واکنش معکوس، از بروز احساسات واقعی‌شان جلوگیری می‌کنند. در انتهای صحنه دوباره برادران به جان هم می‌افتند و همه‌چیز به حالت اولش برمی‌گردد. نمایشنامه با سوزاندن نامهٔ پدر والش به پایان می‌رسد و به‌این‌ترتیب آخرین راه نجات لی‌نین نیز از بین می‌رود.

نتیجه‌گیری

مک‌دونا در سه‌گانهٔ لی‌نین (*ملکهٔ زیبایی لی‌نین*، *جمجمه‌ای در کانه‌مارا* و *غرب غم‌زده*) جامعهٔ سنتی ایرلند را تصویر می‌کند که در عبور از سنتِ ریشه‌دار در باورهای مردم رمقی برای گذار به مدرنیته ندارد. تعارضات و مشکلات این گذار، تأثیرات سوء فردی و اجتماعی زیادی بر مردم داشته و موجب شده است همان‌طورکه در آثار بررسی شده دیدیم، پرسوناژها از مکانیزم‌های دفاعی‌ای سود ببرند که تکانه‌های مخرب درونی‌شان را کنترل کند. از طرفی، دیدیم که مکانیزم‌های دفاعی، مبینِ اندیشه‌ها، دغدغه‌ها، انگیزه‌ها و عمیق‌ترین نیازهای یک شخصیت هستند، عناصری که در ساخت شخصیت دراماتیک، جایگاهی ویژه دارند.

به‌این‌ترتیب، مک‌دونا همچنان که در *ملکهٔ زیبایی لی‌نین* در قالبِ ماجرای پیردختری چهل‌ساله دیدیم که به واسطهٔ سرکوب‌های جامعه و مادر سنتی‌اش، با هیچ مردی رابطه نداشته و در جریان آزمودن آخرین شانس خود شکست می‌خورد و مادرش را به قتل می‌رساند، با توجه به درون‌مایه‌هایی نظیر کشمکش میان سنت و مدرنیته، شکاف نسل‌ها، بحران‌های فرهنگی و... از مکانیزم‌های دفاعی انکار، توجیه، سرکوب، فرافکنی و لاف‌زنی، بیش از دیگر مکانیزم‌ها برای ساخت شخصیت‌ها و همچنین پیشبرد درام استفاده کرده است. مورین به عنوان پرسوناژ اصلی، به واسطهٔ سرکوب غرایز و تمایلات خود، در گذشته مرتکب اعمالی شده است که در زمان حال، یعنی در زمان روایت، آنها را انکار می‌کند و توجیه‌گر آن‌هاست. از طرفی او با لاف‌زنی و فرافکنی، مقابل شکست‌های زمان حال در راه رسیدن به معشوق و شانس آخرش برای تنها نماندن، از فروپاشی روان خود جلوگیری می‌کند. هدفی که در انتها محقق نمی‌شود و در پایان نمایشنامه، مورین به واسطهٔ ناکارآمدی مکانیزم‌های دفاعی‌اش، دچار فروپاشی روانی شده و مرتکب قتل مادرش می‌شود.

در *جمجمه‌ای در کانه‌مارا*، مشاهده کردیم که مک‌دونا به سراغ قتلی رفته که هفت سال پیش از شروع روایت نمایشنامه صورت گرفته است. قتلی که ریشه در گذشته دارد، اما همچنان در زمان حال حاضر است. میک به عنوان قاتل و نقش اصلی این

نمایشنامه، با کنش‌های خود که برآمده از مکانیزم‌های دفاعی‌اش در مقابل ارتکاب به قتل همسرش و همچنین زندگی در میان مردم شایعه‌پراکن و بدطینت لی‌نین هستند، درام را پیش می‌برد. اصلی‌ترین مکانیزم‌های به کار گرفته شده توسط پرسوناژهای این نمایشنامه، مکانیزم‌های دفاعی انکار، توجیه، گریز و جابه‌جایی هستند. انکار و توجیه که با همان انگیزه‌هایی در نمایشنامه به کار رفته‌اند که در *ملکهٔ زیبایی لی‌نین*؛ اما نکته مورد توجه در این نمایشنامه، گذشت هفت سال از یک قتل است، اتفاقی که در *ملکهٔ زیبایی لی‌نین* شاهد آن نیستیم و در آنجا روایت با یک قتل به پایان می‌رسد. همین مسئله، فراوانی به‌کارگیری مکانیزم دفاعی گریز را در شخصیت اصلی ممکن کرده است. میک که دائم‌الخمر است، می‌کوشد به این وسیله بر تکانه‌های مخرب درونی‌اش -که برآمده از ناکامی‌ها و عذاب وجدان او هستند- فائق آید. مک‌دونا در این نمایشنامه با آوردن نماینده‌ای از نسل جوان-مرتین- و نماینده‌ای از پیرترین اهالی لی‌نین، مری، همهٔ اهالی آنجا را معتاد و متمایل به مستی و گریز از تأثیرات ناهنجار گذشته در حال، تصویر می‌کند. دیگر مکانیزم اساسی و پرتکرار به کار گرفته شده در این نمایشنامه نیز مکانیزم جابه‌جایی است که ذیل به‌کارگیری آن، شخصیت‌ها سعی می‌کنند با کنش‌هایی کم‌خطرتر، بروز تمایلات ناهنجار درونی‌شان را کنترل کنند.

آخرین نمایشنامهٔ مورد بررسی در این پژوهش نیز *غرب غم‌زده* بود. در این نمایشنامه همان‌طورکه دیدیم، مک‌دونا راه‌های برون‌رفت لی‌نین از وضعیت بحرانی‌اش را آزمایش می‌کند: دین و اخلاقیات به واسطهٔ کشیش و روابط خونی و خانوادگی به واسطهٔ حضور دو برادر حاضر در نمایشنامه. راه‌هایی که با خودکشی کشیش و همچنین ناممکن جلوه کردنِ احتمال صلح بین برادران در صحنهٔ آخر، به بن‌بست می‌رسند.

درواقع، مک‌دونا با منفی‌نگری افراطی خود، هیچ راه نجاتی را برای مردم لی‌نین متصور نمی‌شود. او در این نمایشنامه حتی پدرکشی را هم برای گذار از گذشته و مشکلات بی‌نتیجه می‌داند. آنها هم مانند مورین در *ملکهٔ زیبایی لی‌نین*، در طول عمرشان هیچ رابطه‌ای با جنس مخالف نداشته‌اند و متأثر از رفتارهای نادرست پدرشان در گذشته و سنت‌های حاکم، بسیاری از نیازها و غرایزشان را مدت‌ها سرکوب کرده‌اند. در سوی دیگر نیز کشیشی قصد نجات آنها را دارد؛ کشیشی ناامید که خودکشی و وصیت می‌کند که دو برادر، در مقابل هم بنشینند و با اعتراف به بدی‌هایشان در گذشته نسبت به هم، از یکدیگر بگذرند. این درون‌مایه‌ها باعث شده‌اند که مکانیزم‌های دفاعی انکار، بی‌اثرسازی، توجیه، اقرار و ایجاد ترحم، و همین‌طور مکانیزم فرافکنی، پرتعدادترین مکانیزم‌های به‌کاررفته در این نمایشنامه باشند.

همچنان که دیدیم، نکتهٔ اساسی در هر سه نمایشنامه، جریان داشتن چرخه‌ای ماورایی در میان نسل‌های مختلف است که اجازهٔ گذار از سنت‌ها را به اهالی لی‌نین نمی‌دهد. مک‌دونا این ویژگی را با نسبت دادن مکانیزم دفاعی درون‌فکنی به پرسوناژهایش ممکن کرده است. درواقع، پرسوناژهای او از نسل‌های مختلف، هرچند به نظر می‌رسد که در ظاهر مخالف یکدیگرند، اما درواقع در چرخه‌ای جبری و باطل، هر نسل با درون‌فکنی طرز فکر و اعتقادات نسل قدیمی‌تر، جایگزین آنها می‌شود و به‌این‌ترتیب مک‌دونا هیچ راه نجاتی برای جامعه سنتی ایرلند متصور نمی‌شود.

در جامعهٔ سنتی لی‌نین، مطابق آنچه بررسی شد، پرسوناژهایی درام را پیش می‌برند که با انواع کامپلکس‌ها، محرومیت‌ها، ناکامی‌ها و هیجانات درونی دست‌وپنجه نرم می‌کنند؛ در این پژوهش دیدیم که مک‌دونا چگونه با ساختن پرسوناژهایی که

Doi: 10.22034/THEATER.2024.427619.1028

کنش‌هایشان برآمده از این ناملایمات درونی است، درام را پیش برده و فراخور نیاز آن، به شخصیت‌های هر یک از نمایشنامه‌ها، ویژگی‌هایی را نسبت داده است.

درسه‌نمایشنامهٔ‌مورد بررسی،ازمکانیزم‌های دفاعی انکار، توجیه و فرافکنی (به ترتیب ۵۰، ۴۱ و ۳۸ بار) بیش از بقیهٔ مکانیزم‌ها استفاده شده است. این سه مکانیزم، ۲۰ درصد از مکانیزم‌های بررسی شده هستند، اما از تعداد کل مکانیزم‌های دفاعی موجود در سه نمایشنامهٔ مطالعه شده (۳۶۹ مکانیزم)، ۳۵ درصد را به خود اختصاص داده‌اند. این سه، مکانیزم‌هایی هستند که شخصیت‌ها با استفاده از آن‌ها، پلیدی‌های خود و جامعه‌شان را عادی‌سازی کرده و می‌پوشانند. به‌این‌ترتیب امکان هرگونه اصلاحی در این جامعه از بین رفته، مک‌دونا در تکمیل آثار این مکانیزم‌ها، با برجسته‌سازی مکانیزم درونی‌سازی، نسل‌های آینده را هم مانند نسل قبل تصویر کرده و چرخه‌ای معیوب از جامعهٔ سنتی ایرلند پیش چشم مخاطب قرار می‌دهد. مک‌دونا در سه‌گانهٔ اول خود، نومیدانه راه نجاتی برای لی‌نین متصور نیست.

پی‌نوشت

1. Sigmund Freud (1856-1939)

فهرست منابع

- سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۸۴)، *نظریه‌های شخصیت*، چاپ دهم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شولتز، دوان (۱۳۶۹)، *روانشناسی کمال الگوهای شخصیت سالم*، ترجمهٔ گیتی خوشدل، چاپ چهارم، تهران: نشر نو.
- علایی، مشیت (۱۳۸۰)، ادبیات و روان‌شناسی، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، شمارهٔ ۴۳، صص ۲۳-۱۸.
- فروید، آنا (۱۳۹۸)، *من و سازوکارهای دفاعی*، ترجمهٔ محمد علی خواه، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مرکز.
- قبادی، حسینعلی و هوشنگی، مجید (۱۳۸۸)، نقد و بررسی روانکاوانهٔ شخصیت زال از نگاه آلفر آدلر، فصلنامهٔ *نقد ادبی*، سال دوم. پاییز ۱۳۸۸. صص ۱۱۹-۹۱.
- لاندین، رابرت ویلیام (۱۳۸۷)، *نظریه‌ها و نظام‌های روان‌شناسی*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چاپ هفتم، تهران: نشر ویرایش.
- مک‌دونا، مارتین (۱۳۹۴الف)، *ملکهٔ زیبایی لی‌نین*، ترجمهٔ حمید احیا، چاپ نهم، تهران: نیلا.
- مک‌دونا، مارتین (۱۳۹۴ب)، *غرب غم‌زده*، ترجمهٔ بهرنگ رجبی، چاپ ششم، تهران: بیدگل.
- مک‌دونا، مارتین (۱۳۹۹)، *جمجمه‌ای در کانه‌ماارا*، ترجمهٔ بهرنگ رجبی، چاپ ششم، تهران: بیدگل.

- Bond, M.; Perry jc (2004). Long-Term changes in defense Styles with
- Carmer P. (2000). Defense Mechanisms in Psychology Today. J Am Psychology.