نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

از ابرسوژه تا ناسوژه
جلوه‌های متناوب قدرت در نمایشنامه‌ی سیاها اثر ژان ژنه

مجید رحیمی جعفری[۱]
حمیدرضا شعیری[۲]

چکیده

در نمایشنامه‌ی سیاها، ژان ژنه سعی دارد نشان دهد چگونه سوژه‌ها درچالش گفتمانی با هم‌ردیفان خود امکان عبور از وضعیت سوژه‌بودن به ناسوژه‌شدن را می‌یابند. سوژه در دنیای معاصر دستخوش انواع آسیب‌ها است. او سوژه را با تمام هیجانها ، نفرت‌ها، حسادت‌ها و لغزش‌هایش در وضعیتی متزلزل نشان می‌دهد که هویت سوژه بودنش را دچار خطر می‌کند. به همین منظور ژنه با ارائه‌ی وجوه چندگانه‌ی سوژه‌ها (سیاه‌پوستان با واکس، شخصیت‌های تصمیم گیرنده پشت پرده، سیاه‌پوستانی که با ماسک به هیئت سفیدها درآمده‌اند و سیاه‌پوستانی که به آنها بی‌رنگی تجویز شده‌است) ما را با وجوه متناوب گفتمانی هزارتو روبرو می‌سازد که تضاد سیاه و سفید، دستگاه قدرت و سیاست زمانه را به ریشخند می‌گیرد. هدف از ارائه‌ی این مقاله بررسی نمایشنامه‌ی سیاها اثر ژان ژنه از طریق رویکردی گفتمانی و نشانه-معناشناختی جهت تبیین شرایط عبور سوژه به ابرسوژه یا به ناسوژه می‌باشد. براین اساس مشخص میگردد که روابط قدرت در نمایشنامه‌ی سیاها تابع عوامل گوناگونی مانند ساختارهای اجتماعی، نمادهای سیاسی، کارکردهای ایدئولوژیک و حضور پدیدارشناختی می‌باشد.

کلیدواژه ها: ژان ژنه؛ سوژه؛ سیاها؛ قدرت؛ گفتمان؛ نشانه-معناشناسی.

دوره دوم ، شماره ۴ ، بهار و تابستان ۱۳۸۹

[۱] majidrahimi@academyhonar.com
[۲] shairih@yahoo.fr

مقدمه

ژان ژنه[1] (۱۹۸۶-۱۹۱۰) نویسنده، شاعر، نمایشنامه‌نویس و فعال حقوق بشر فرانسوی نمایشنامه‌ی ***سیاها***[2] را در سال ۱۹۵۹ به رشته‌ی تحریر درآورد. در نمایشنامه‌ی ***سیاها***، مقتول یک خدایگان سفید و قاتل یک بنده‌ی سیاه است. قاتل خود فلاکت را انتخاب نکرده بلکه فلاکت او را انتخاب کرده‌است.حال باید هر کاری بکند تا از شرش رهاشود، حتی هر شب جنازه‌ای تازه تهیه‌کند، چون رهایی این‌بار فردی نیست و جمعی است. بازی جمعی که قاتل فقط یکی از بازیگران آن است. بازیگرانی که سرپیچی هر یک از آنها می‌تواند رهایی از شر فلاکت را ناممکن سازد. مگر آنکه سرپیچی هم جزء نقش باشد و تنها نتیجه‌ی عدم سرپیچی و انجام درست بازی، بقای شر فلاکت را به تعویق می‌اندازد.

این نمایشنامه اثری است ضد سفیدها، که نباید اینطور پنداشت که در بزرگداشت سیاه‌پوستان است. سیاه‌پوستان مراسم آیینی خود را در مقابل تماشاگران سفیدی (درباریان) اجرا می‌کنند که سفید نیستند بلکه سیاه‌پوستانی هستند که به هیئت سفیدها در آمده‌اند. در نمایشنامه‌ی سیاها وجوه مختلف گفتمان که در تعامل با یکدیگر زبان را در مرکز فعالیت‌های زبان‌شناختی خود قرار می‌دهند، قابل بازشناخت است. این گفتمان از جنس قدرت است که یکی از مسئله‌های این مقاله بررسی وجوه متناوب بروز آن می‌باشد. ژاک دریدا[3] یکی از اولین اندیشمندانی بود که در سطح گسترده به مسئله قدرت پرداخت، اما این مسئله در نقد ساختارشکنانه‌ی کلام‌محور و بررسی کارکردهای آن در نقدی پساساختارگرایانه، به شدت متأثر از میشل فوکو[4] (۱۹۸۴-۱۹۲۶) است. در مقاله‌ی حاضر ابتدا مفاهیمی از فوکو، گفتمان و قدرت طرح شده و فرضیه‌ی ما این است که جلوه‌های متناوب قدرت در سیاها به نوعی تحت تأثیر روند تحول سوژه به شبه سوژه در سیاست و ایدئولوژی مستتر در متن و تحول سوژه به ناسوژه در خشونت نمادین است. مسئله‌ی دیگر این مقاله بررسی چگونگی تحول گفتمان قدرت به گفتمان آسمیک با گذر از سوژه به ناسوژه و تنگنای نمادین است. برای بررسی این تحول سیالیت حضور پدیداری و فضای چند بعدی تنشی خلق شده در نمایشنامه مورد تحلیل قرار گرفته است.

---

[1] Jean Genet
[2] Negros (Les Negres)
[3] Jacques Derrida
[4] Michael Foucault

فوکو، قدرت و گفتمان

فوکو در مطالعاتش درباره انسان، نظام‌های اجتماعی و جنون یا دیوانگی، نگاهی ژرف به مفهوم برون ذاتی قدرت دارد. قدرتی که بستری از تمایل و نیروی جنسی تا مناسبات و ماهیت درونی نظام‌های اجتماعی را در بر می‌گیرد. او معتقد است «قدرت همواره امری در جریان است.»، (Foucault, *power* 98). «در هر لحظه، هر نقطه و تقریباً نسبت به آن نقطه در حال تولید است [..] قدرت در همه جا حضور دارد، نه به این خاطر که همه چیز را در بر می‌گیرد، بلکه به این خاطر که هر چیز می‌تواند منشأ آن باشد.»، (Foucault, 93). فوکو قبل از ارائه تعریف قدرت چگونگی اعمال آن را مورد توجه قرار داده است. وی می‌گوید: «قدرت در کلیه سطوح جامعه در گردش است و هر عنصری هر قدر ناتوان فرض شود خود مولد قدرت است. از این رو، به جای بررسی سرچشمه‌های قدرت، باید به پیامدهای آن توجه کرد، (Ibid 225).

هنگامی که سخن از روش‌شناسی و بیان روش‌های تفکر فوکو به میان می‌آید نباید از دو مفهوم تبارشناسی و دیرینه‌شناسی غافل‌شد؛ چرا که سراسر حوزه‌ی تفکر فوکو از تاریخ، فلسفه، روانشناسی و جامعه‌شناسی گرفته تا سیاست با این دو مفهوم گره خورده‌است. تبارشناسی فوکو نوعی تحلیل تاریخ است. تاریخی که نه می‌توان برای آن جهت معینی تعیین‌کرد و نه حرکت آن را می‌توان یکنواخت فرض‌کرد. در تبارشناسی فوکو آنچه که به آن جدی پرداخته‌می‌شود «بدن»است (ضیمران ۲۴) آرنولد دیویدسون[5] تبارشناسی را پژوهش در باب حقیقت به منزله‌ی نظامی از رویه‌های حاکم بر اشکال حقیقت و دیرینه‌شناسی را مطالعه‌ی متمرکز بر روابط متقابل میان نظام‌های حقیقت و حالات قدرت می‌داند، (Davidson 221-233).

فوکو زبان را در مرکز قدرت و اعمال اجتماعی قرار می‌دهد و در این میان نقش اجتماعی زبان و قدرت سرکوب‌گر آن را با ذوقی خارق‌العاده مطالعه می‌کند، (برتن ۶). او معتقد است:

> «قدرت نیرویی است که به همه چیز پاسخ منفی می‌دهد و در حقیقت با کمک اشکال گوناگون دانش اقدام به تولید گفتمان می‌کند.» (همان) از دید فوکو گفتمان مجموعه‌ای از گفتارها یا بیآنها یی است که انسان را قادر می‌سازد تا

[5] Arnold Davidson

درباره یک مقوله در زمانی معین از تاریخ، به گفت‌وگو بپردازد، (ضیمران ۲۱). وی سخن نویسنده یا گوینده را ناگزیر از گزینش شیوه‌ای از بیان یا روشی از نگارش می‌کند، چرا که سویه‌ای از آن وابسته به «اقتدار زبان» است. بدین اعتبار هر شکل بیان مقوله‌های زندگی فرهنگی را گفتمان نامید و درست به همین دلیل سویه‌ی اقتدارگونه‌ی آن را برجسته کرد، (احمدی ۱۹۴).

در بستر تبارشناسی فوکو، هر نوع گفتمانی به گونه‌ای ژرف گرفتار ساختارهای اجتماعی بر آمده از قدرت است. اهمیت گفتمآنها در این است که آشکار کننده بازی قدرت در جایگاه‌های مشخص‌اند. با این حال فوکو قائل به استقلال گفتمان است.

«اینطور نیست که گفتمآنها در خدمت قدرت یا علیه آن باشد. ما باید فرایند پیچیده‌ای را منظور کنیم که گفتمان هم ابزار قدرت و هم پدیدآورنده‌ی آن باشد و در عین حال سدی در مقابل آن، نقطه اتکای مقاومت علیه آن و نقطه عزیمتی جهت اتخاذ استراتژی‌ای علیه آن است. گفتمان قدرت را تولید می‌کند، گسترش می‌دهد، آن را تقویت می‌کند و در عین حال تیشه به ریشه آن می‌زند و امکان خنثی کردن آن را ایجاد می‌کند.» (فوکو ۶۳).

حال آن که این قدرت است که کنترل کننده، شکل دهنده و آغاز کننده گفتمان است.

«... گفتار در [قالب] نظم قوانین است؛ و ما دیری است که مراقب پیدایشش هستیم؛ نشان می‌دهیم که گفتار جایی در خور خویش دارد، جایی که ارج دهنده‌اش، ولی خلع سلاح کننده اوست؛ و نشان می‌دهیم که اگر پیش آید که گفتار قدرتی داشته باشد، این قدرت را همانا از ما، و فقط از ماست که دارد.» (فوکو، ۱۳۷۸، ۱۳).

در حقیقت گفتمان، قدرت را می‌آفریند، به آن پر و بال می‌دهد و خود در زیر نفوذ آن شکل و محتوایی جدید می‌گیرد. هدف ما از بررسی گفتمان قدرت وجه تعاملی آن است. آن‌طور که جنبه‌ی پنهان زبان هویدا شود. گفتمان تعاملی[۶] با قرار دادن زبان در مرکز فعالیت‌های زبان‌شناختی گفته‌یاب[۷] را شریک گفته‌پرداز[۸] قرار داده تا آنچه را که گفتار به شکل نهان در خود دارد به عرصه‌ی ظهور رساند. (شعیری، *گفتمان* ۱۲) برای روبروی شدن با نمایشنامه سیاها از تحلیل گفتمان انتقادی[۹] وام گرفته شده‌است. تحلیل گفتمان انتقادی، کشف معانی ظاهری و مستتر جریآنها ی گفتمانی است که در شکل‌های گوناگون زبانی و فرازبانی آشکار می‌شوند. (بشیر ۱۴) تحلیل گفتمان انتقادی، رویکرد جدیدی در مطالعات کلامی است؛ که در سال‌های اخیر به‌وجود آمده و ریشه در آراء میشل فوکو دارد. تحلیل گفتمان انتقادی به تبیین روابط میان گفتمان و قدرت اجتماعی می‌پردازد؛ که نوشتار و گفتار گروه‌ها و نهادهای مسلّط، چگونه از قدرت، سوء استفاده‌کرده و بدان مشروعیت می‌بخشند. این نوع تحلیل، مشکلات اجتماعی را مورد توجّه قرار داده و مفاهیمی چون طبقه، جنسیت، فمنیسم، نژاد، هژمونی، منافع، عدالت، نابرابری و ... را بررسی می‌کند. (ون‌دایک ۳۴۹) دیوید کریستال[۱۰] (۱۹۹۲) در تعریف این نوع تحلیل می‌گوید: «رویکردی به تجزیه و تحلیل زبان است؛ که هدف آن آشکارسازی روابط پنهان قدرت و فرایندهای ایدئولوژیکی در زبان‌شناسی است». (آقاگل‌زاده ۱۱) با توجه به مفاهیم طرح شده می‌توان در مورد وجوه مختلف در این نمایشنامه به بحث نشست.

حضور سوژه[۱۱] و شبه‌سوژه[۱۲] در سیاست و ایدئولوژی گفتمان قدرت

در مورد نمایشنامه‌ی *سیاها* برخی از منتقدان معتقدند که این نمایشنامه یک نمایشنامه سیاسی است به طوری که کاملا در تعریف یک درام با ایدئولوژی خاص جای می‌گیرد. همان‌طور که هولدرنس[۱۳] مطرح می‌کند؛ سیاست یک نمایشنامه نمی‌تواند فقط در متن آن محدود شود بلکه یک نمایشنامه نیاز به فرم و کارکرد سیاسی نیز دارد،(Holderness 1-17).

---

[6] Interactive discourse
[7] Enunciatee مخاطب یا دریافت کننده گفتمان فردکامل کننده گفتمان که به این شخص «هم گفته پرداز» نیز گفته می شود
[8] Co-enunciator
[9] Critical Discourse Analysis
[10] David Cristal
[11] Subject
[12] Quasi-subject
[13] Holderness

این بدان معنی است که یک نمایشنامه‌ی سیاسی تنها به چالش کشیدن ایدئولوژی حاکم نیست، بلکه همزمان هم مکانیزم ساختار خود را هویدا می‌کند، به کلام برشت[۱۴] «برهنه‌سازی سیستم[۱۵]»، (Willet 143). و هم به ارائه یک فرم ناآشنای هنری (آشنایی زدایی) بین مخاطب و صحنه روی می‌آورد. نمایشنامه به شکل مؤثری سیاست متن خود را با سیاست فرم و ساختار خود در آمیخته است.

آیا فاصله ازلی ابدی سیاه‌پوستان و سفیدها پر شدنی است؟ سیاهان چه روندی را برای مبراکردن خود از سیاه بودن یا رنگین پوست نبودن باید طی کنند؟ محکمه‌ی اصلی که سیاه‌پوستان می‌توانند حرف خود را بزنند کجاست؟ چگونه سفیدها، سیاه‌پوستان را به رسمیت می‌شناسند؟ یک سیستم قضایی که برای سرکوب حقیقت هم پیمان شده‌است چه ارزشی دارد؟ یک نظام قدرت یا یک سیستم پشت پرده در هم‌زیستی با سیاها چه راهی را در پیش می‌گیرد؟ این‌ها برخی از پرسش‌هایی است که ژنه در نمایشنامه *سیاها* مطرح کرده است. زایش ایدئولوژی در کلام ایگلتون[۱۶] چنین تعریف می‌شود: «راه‌هایی که ما از طریق آنها چیزهایی می‌گوییم و به آنها اعتقاد داریم با ساختار قدرت و ارتباط قدرت‌های جامعه که در آن زندگی می‌کنیم در رابطه است.»، (Eagleton 14). همان‌طور که مشخص است و در تحلیل گفتمان انتقادی شرح آن رفت، ایدئولوژی نمایشنامه در دلالت صریح[۱۷] خود حکایت از اجحاف حق سیاه‌پوستان، بی‌عدالتی و نابرابری‌های نژادی دارد اما در دلالت ضمنی[۱۸] حکایت از سیاستی دارد که توسط قدرت نهادی خاص در جریان است. سیاه‌پوستان تن به نمایشی در محکمه‌ی سفیدها –نه در فکر تبرعه ساختن خود بلکه در انتظار مجازات– می‌دهند.

«آرشیبالد[۱۹]: ما باید لیاقت غضب آنها را داشته باشیم و وادارشان کنیم حکم خود را اعلام کنند.» (ژنه ۳۵).

---

[14] Brecht
[15] Lays bare the devoice
[16] Eagleton

[17] دلالت بر معنای تحت اللفظی و دریافت عام

[18] دلالت بر تداعی‌های اجتماعی–فرهنگی و شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی و..) نشانه اشاره دارد. عواملی چون طبقه، سن، جنسیت، و تعلق قومی و نژادی مخاطب. (سجودی ۷۸)

[19] Archibald (Archi به معنای بزرگ و سر و جزء دوم از کلمه baldaquin به معنای آسمانه‌ای که روی تخت سلطنتی یا روی کاتافالک به عنوان تزیین بر پا می‌کنند.) (ژنه ۱۰۶)

در سومین سطح دلالت[20] دیگر قدرت یک نهاد و بی‌عدالتی‌های نژادی مطرح نیست بلکه مشروعیت بخشیدن به اعمال قدرت و احکام آن نهاد می‌باشد که به مسئله اصلی نمایش بدل می‌شود. درباریان سیاه‌پوستان را فراخواندند تا در مقابل تماشاچیان داخل نمایش –نه بیرون از نمایش– تئاتری را به صحنه آورند که در آن، صحنه‌ی قتل یک سفید را بازسازی کنند. در نتیجه، دیگر نمایشنامه حکایت از قدرت حاضر درباریان ندارد. ملکه نماد قدرت نیست، در دادگاهی که در فضای فرای متن برقرار است بدون درنظرداشتن عدالت و حقیقت حکم صادر می‌شود.

«ملکه: نمی‌شود آخر نمایش را جلو انداخت؟
میسیونر: امکان ندارد. تمام جزئیات را تنظیم کرده‌اند، اما نه بر اساس قدرتشان، بلکه بر اساس ضعف ما.» (ژنه ۴۸).

قدرت راهبرد فن‌آوری سیاسی در پیکره جامعه است. کار ویژه قدرت در منظومه‌ای از آیین‌ها و مراسم سیاسی موجب ایجاد روابطی نابرابر می‌شود. از منظر فوکو این روابط قدرت ماهیتی پویا و متحرک دارند. بنابراین، چنین قدرتی صرفا کنترل و چیرگی بر کارکرد نهادها نیست. از این رو باید به عرصه‌ی کارکرد قدرت توجه کنیم و از جست‌وجوی فاعل قدرت دست بشوریم، (Foucault, *Sexuality* 82).

«بوبو[21]: تراژدی یونانی و با حیاء عزیز من. حرکت نهایی پشت صحنه صورت می‌گیرد.» (ژنه ۷۳).

ژان کلود کوکه[22] در تقسیم‌بندی خود از سوژه گفتمانی، سوژه را به سه دسته‌ی سوژه، شبه سوژه و ناسوژه[23] تقسیم‌بندی می‌کند. کوکه اعتقاد دارد زمانی که سوژه تسلط صد در صد بر گفتمان خود دارد و کاملا آگاهانه بر اساس حضور پررنگ «منِ» گفتمانی به

[20] دلالت صریح و ضمنی در تلفیق با یکدیگر ایدئولوژی را تولید می‌کنند که آن را مرتبه‌ی سوم دلالت –اسطوره‌ها یا ایدئولوژی‌های غالب دوران ما– دانسته‌اند. (سجودی ۸۶)

[21] Bobo (در زبان کودکانه به معنای درد و همچنین به معنای زخم مختصر می‌باشد.) (ژنه، ۱۳۸۷: ۱۰۶)

[22] Jean-Claude Coquet

[23] Non-subject

تولید آن می‌پردازد در وضعیت سوژه قرار دارد. به همین ترتیب زمانی‌که کنترل سوژه بر گفته خود وضعیت بینابین را ترسیم می‌کند حکایت از کاهش تسلط سوژه دارد و در وضعیت شبه سوژه قرار می‌گیرد. در این حالت «منِ» گفتمانی محوریت خود را از دست می‌دهد و ما با شبه سوژه مواجه هستیم، (Coquet 270).

درباریان همان‌طور که شرح آن رفت عاملین قدرت اصلی نیستند به مرور از قدرت آنها کاسته می‌شود. ملکه از خسته شدن صحبت می‌کند و قاضی ناتوانی دربار را دلیل عدم تسلط بر صحنه می‌داند. در این حالت فاعل قدرت در میان درباریان حضور ندارد. با کم شدن تسلط درباریان، آنها در وضعیت شبه سوژه قرار دارند به همین دلیل درباریان سیاه‌پوستانی هستند که از ماسک سفید استفاده می‌کنند. با توجه به گفته بوبو دادگاه اصلی –دادگاه فضای فرای متن– یا نهاد قدرت، سوژه اصلی است که گفتمان قدرت را شکل می‌دهد زیرا در انتهای نمایش آنها با تسلط، حکم خود را به اجرا درمی‌آورند و از آغاز تا پایان نمایش «منِ» گفتمانی حضور دارد.

حضور ابرسوژه[۲۴] و ناسوژه در خشونت نمادینِ[۲۵] گفتمان قدرت

خشونت نمادین یکی از واژگانی است که توسط پیر بوردیو[۲۶] در سال ۱۹۹۲ ابداع شده‌است. «خشونت نمادین، نوعی از خشونت است که با همدستی ضمنی کسانی که این خشونت بر آنها اعمال می‌شود و نیز کسانی که آن‌را اعمال می‌کنند، انجام می‌شود»، (بوردیو، *ژورنالیسم* ۲۵). چنین خشونتی با اتکا بر انتظارات جمعی و باورهای از لحاظ اجتماعی درونی‌شده، درک می‌شوند. با توجه به روشن شدن ایدئولوژی مستتر در متن، می‌توان گفت سیستم پشت پرده و نهادهای قدرت انحصار استفاده مشروع از خشونت فیزیکی و خشونت نمادین را بر سیاها و مجموعه جمعیت متعلق به آن از آنِ خود کرده‌اند. بوردیو دولت را از آن‌روی راه‌کار اعمال خشونت نمادین می‌داند که کارکرد دولت در دو قالب متجسّد می‌شود: در عینیت؛ یعنی در قالب ساختارهای ویژه سیاسی و دیگری در ذهنیّت، یا به تعبیر دیگر در مغز و اعصاب؛ یعنی در قالب ساختارهای ذهنی و الگوهای درک و اندیشه، (بوردیو، *کنش* ۱۴۱).

---

[24] برای سوژه گفتمانی در حالت برجسته شده می‌توان حالتی فراتر از سوژه یا ابرسوژه Hyper-subject را در نظر گرفت که به نظر می‌رسد جای آن در نظریه کوکه خالی باشد..

[25] Violence symbolique

[26] Pierre Bourdieu

«ویل دوسن نزر[۲۷]: کاری که آنها می‌کنند به شما ربطی ندارد. حساب پس گرفتن وظیفه‌ی آنهاست.»، (ژنه ۷۴).

خشونت نمادین جایگاه افراد در رأس قدرت را تحکیم بخشیده و عملکردهای واقعی آنها را از چشم بقیه مردم پنهان می‌سازد. جریان سیاسی پشت پرده در نمایش *سیاها* بدون هیچ خدشه‌ای کار خود را انجام می‌دهد، حتی هشدارهای آرشیبالد هم سبب نمی‌شود اذهان تماشاگران روشن شود.

«آرشیبالد: به شما امر می‌کنم سیاه باشید تا عمق رگ‌ها، و در آنها خونی سیاه جاری کنید. باید که آفریقا در رگ‌ها به گردش درآید. باید که سیاها سیا شوند.» (ژنه ۵۱).
«آرشیبالد: همان‌طور که به تو گفتم، قضیه، قضیه‌ی یک خون زنده، گرم، نرم و بخارآلود است، خونی که ریخته می‌شود...» (ژنه ۷).

آرشیبالد بر گفتمان خود تسلط کامل دارد و بر اساس حضور پررنگ «منِ» گفتمانی در مرکز گفتمان قدرت سیاه‌پوستان قرار می‌گیرد. خشونت نمادین در نمایشنامه *سیاها* در عینیت، آن‌طور که زبان در کالبد اجتماعی، تاریخی و سیاسی نقش خود را ایفا می‌کند؛ حضور دارد. وجوه تاریخی و سیاسی شکنجه سیاه‌پوستان در کنار نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی نژادی در گفتار سیاه‌پوستان کاملا هویدا است. اما در ذهنیت خشونت نمادین کارکرد خود را حتی بر اندیشه سیاه‌پوستان هم اعمال نموده است .

«نژ[۲۸]: این بوی گند که از ما نیست ...» (ژنه ۲۸).
«ویلاژ[۲۹] [با لج‌بازی] دوستش دارم.
آرشیبالد: خیال می‌کنی دوستش داری. تو یک سیا هستی و یک بازیگر. [..]

---

[27] Ville de Saint-Nazaire (نام منطقه‌ای در فرانسه همچنین نام بستر بزرگ پرآبی که قابل کشتیرانی است و در نزدیکی بندر نانت قرار دارد.) (ژنه ۱۰۷)
[28] Neige (به معنای برف) (ژنه ۱۰۷)
[29] Village (به معنای دهکده) (ژنه ۱۰۶)

ویلاژ: ما دیگر نمی‌خواهیم بدون هیچ دلیلی مجرم باشیم. ورتو [۳۰] همسرم خواهد بود.
آرشیبالد: پس بزنید به چاک! برو بیرون! گم شو.برو پیش آنها [حضار را نشان می‌دهد] ... البته اگر قبولت کردند. اگر قبول‌تان کردند. پس اگر موفق شدی و آنها دوستت داشتند، برگرد و به ما خبر بده، اما اول خودتان را بی‌رنگ کنید. بزنید به چاک!» (ژنه ۴۱).

تنها شخصی که هنوز بر گفتمان خود تسلط دارد آرشیبالد است. همه سیاه‌پوستان در ابتدای نمایش از واکس برای بیشتر سیاه شدن یا تکنیک برجسته‌نمایی استفاده می‌کنند. در این حالت آرشیبالد دیگر در مقام سوژه نیست و او استحاله‌ای به سمت ابرسوژه دارد. با توجه به دیالوگ‌های فوق مشخص می‌شود نه تنها قدرت جاری سبب شده سفیدها هر طور که می‌خواهند با سیاها برخورد کنند بلکه این جریان بر ذهنیت سیاها طوری تأثیر گذاشته که خود هم قوانین و رفتارهای سفیدها را پذیرفته‌اند. نژ در دیالوگی تمام القاب بد را به یک سیاه نسبت می‌دهد. آرشیبالد در پاسخ عشق بین ویلاژ و ورتو، به آنها گوشزد می‌کند عشق آنها در محضر سفیدها پذیرفتنی نیست. او به ویلاژ و ورتو می‌گوید خود را بی‌رنگ کنید، یعنی با نفی سیاه بودن به حالت بی‌رنگی برسند و در این حالت در وضعیت ناسوژه قرار می‌گیرند.[۳۱] بی‌رنگ شدن حرکتی است که سبب می‌گردد تا سوژه هویت سوژه بودن خود را از دست بدهد یعنی در وضعیتی قرار گیرد که دیگر نتوان او را از دیدگاه کنش‌گری قدرت‌مند شناسایی نمود. شخصیت در وضعیت ناسوژه به وضیعت گفتمانی صفر می‌رسد. (Coquet 270) ژنه در سطح استعاری فاصله سیاها از جامعه را فاصله‌ی بین نظام‌های قدرت و دیگر اقشار می‌پندارد. نباید فراموش کرد که ژنه خود به دلیل بدنامی و دزدی از جامعه طرد شده‌است.[۳۲]

---

[30] Vertu (به معنای پاکدامنی) (ژنه ۱۰۷)

[31] این اصل بر پایه مربع معنای گرمس معنا می‌یابد. برای آشنایی با مربع معنای گرمس رجوع کنید به (شعیری، *معناشناسی نوین* ۱۲۷-۱۳۱)

[32] برای خواندن خلاصه‌ای از زندگی ژان ژنه به پیوست نمایشنامه رجوع کنید.

«آرشیبالد: امشب برای شما بازی خواهیم کرد اما با رعایت ادب و نزاکت تا بتوانید در برابر فاجعه‌ای که اینجا دارد صورت می‌گیرد، با آسودگی خاطر بر روی صندلی‌هایتان بنشینید، تا مطمئن باشید این‌گونه فجایع در زندگی شما رسوخ پیدا نخواهد کرد. با این کار هر ارتباطی را غیرممکن کنیم. میان ما فاصله‌ای هست، و ما بر آن می‌افزاییم؛ با شکوه‌مان، با منش‌مان و با گستاخی‌مان، چون ما بازیگر هم هستیم.» (ژنه ۲۱)

آرشیبالد در مقام ابرسوژه، مأمور به بازنمایی خشونتی است که سیاه‌پوستان را لایق مجازات نشان دهد. اما از سوی دیگر باید طوری احترام و جایگاه تماشاچیان نمایش –داخل صحنه– حفظ شود که هیچ سفیدی حس نکند خشونت ذاتی سیاه‌پوستان از عینیت به ذهنیت آنها بدل شود. ژنه خشونت و قدرت را از نظر مکان‌آرایی[۳۳]، صحنه، نظارت بر بدن و چهار سطح حضور سوژه‌ها در یک طرح منظم به صورت یک جامعه سراسربین ترسیم کرده است. به نظر فوکو، جامعه‌ی سراسربین؛ دانش، قدرت، نظارت بر بدن‌ها و فضا را در درون تکنولوژی‌های خاص انضباطی همبسته‌ای گرد هم می‌آورد. جامعه‌ی سراسربین وسیله‌ای برای قراردادن بدن‌ها در فضا، توزیع افراد در رابطه با یکدیگر، سازماندهی به شیوه‌ای سلسله مراتبی و نظم بخشی به مراکز و مجاری قدرت به نحوی کارآمد است. (دریفوس ۳۱۸) سیستم یا یک نظام قدرت این حق را برای خود قائل است که سیاه‌پوستان را از یک فضا اخراج کند و به فضای دیگری محدود سازد. این همانند مثال شهر جذامیان فوکو می‌باشد و او این شهر را با آرمان سیاسی ایجاد «جمعیت پاک و ناب» مرتبط می‌داند، (Foucault, *Discipline* 198) اعمال انضباط از طریق فضا و برخورداری از حقوق نامساوی در فضای نمایشنامه در مجموع از جریانات درونی تکنولوژی‌های سراسربین کنترل و مراقبت جدید خبر می‌دهند.

بازی‌بودن همه‌چیز کاملا هویدا است.[۳۴] به‌رغم «امیدوارم که این‌طور باشد» آرشیبالد، هم سرپیچی ظاهری نژ، هم خروجِ ظاهراً اشتباهی ویل دوسن‌نزر از سمت راست ــ یعنی سمتی که سمت دربار یا خیال است ــ و دخالت ویلاژ (به معنای روستا) برای قراردادن

[35] Setting

[34] رجوع کنید به دیالوگ‌های صفحه ۲۳ و ۲۴ نمایشنامه

مجدد ویل (به معنای شهر) در جهت واقعیت همه جزئی از مناسک و بازی است. جمله نژ در انتهای این گفتار گویای این امر است که با وجود همه‌ی اتفاق‌های نامترقبه، آن‌چه شاهد آن هستیم اتفاقی از پیش مقدر است. آیین‌ها از قبل مدون و برنامه‌ریزی شده‌اند و چاره‌ای جز پیروی از آن وجود ندارد. (شکنر ۳۳) «آرشیبالد: شما باید از من فرمان برید و متنی که تنظیم کرده‌ایم» (ژنه ۲۵) همه چیز برای بازنمود خشونت نمادین، در یک طرح انضباطی خاص طوری طراحی شده‌است که ایدئولوژی نهایی و سیاست قدرتِ پشت پرده تجسم شود.

سیالیت حضور پدیداری در گفتمان قدرت:

در این مبحث رابطه‌ی گفتمان قدرت با شکل‌گیری عمل نشانه-معنایی و سیالیت حضور پدیدارشناختی بررسی و سپس به ارزیابی این فعالیت پرداخته شده‌است. «سیالیت نشانه، سیالیت معنا و سیالیت حضور به خوبی اثبات می‌کند که بعد پدیداری نشانه، امری تجملی نیست و به وضوح در نظام‌های گفتمانی قابل مشاهده است.» (شعیری، *پدیدارشناسی* ۷۱) در روند حرکت علی-معلولی متن، اگر همه چیز از یک نقصان آغاز گردد با عقد قرارداد یا پیمان، وارد مرحله‌ی کنش و در پایان ارزیابی شناختی می‌شود. (شعیری، *معناشناسی نوین* ۹۱) عمل نشانه-معنایی با حضوری تنشی-عاطفی آغاز می‌شود و این حضور فعالیت کنشی را شکل می‌دهد. (شعیری، *گفتمان* ۷۳-۷۴).

> آرشیبالد: آفریقا صحنه را ترک کرد، حالا با زندگی شما درآمیخته‌ایم [...] امشب فقط می‌خواهیم سرگرمتان کنیم. پس یک زن سفید را کشتیم. آن‌جاست [کاتافالک[۳۵] را نشان می‌دهد.] (ژنه ۲۲)
> قاضی: .. به ما قول داده بودید که جنایت را نمایش می‌دهید تا لایق محکومیتتان باشید. (ژنه ۳۰)

نقصان اولیه از یک پیش‌تنیدگی عمیق وابسته به اجحاف حق سیاه‌پوستان و نابرابری‌های نژادی اجتماعی شکل می‌گیرد. پس از این نقصان وارد مرحله پیمان می‌شویم. آرشیبالد در مقام ابرسوژه‌ی گفتمانی با درباریان پیمان می‌بندد که سیاه‌پوستان، نمایشی را قبل از مجازاتشان اجرا نمایند. این اجرا سیاه‌پوستان را وارد موقعیت گفتمانی ریسک‌پذیر

---

[35] Catafalque (وسیله‌ای تزئینی که هنگام مراسم تشییع در بالای تابوت قرار می‌دهند.) (ژنه ۱۰۷-۱۰۸).

می‌کند. چرا که با این اجرا در برابر تکرار صحنه‌ی قتلی قرار می‌گیریم که از دیدگاه ارتباطی می‌تواند سبب تشدید ساختار دوقطبی سیاه و سفید گشته و با تنشی نمودن لایه‌های تقابلی، سیاه‌پوستان را با خطر موضع‌گیری احساسی-عاطفی تند و فی‌البداهه سفیدها مواجه سازد. به این ترتیب می‌توان ادعا نمود که نمایش سیاها در مجموع چالش گفتمانی بین سیاه‌پوستان و سفیدها است. چالشی که به تواتر بعضی‌ها را از ابرسوژه تا ناسوژه، بعضی‌ها را از سوژه به ابرسوژه و بعضی دیگر را از سوژه به شبه‌سوژه سوق می‌دهد.

حضور پدیدارشناختی با عمق رابطه‌ی مستقیم دارد. تنش یا تنیدگی به واسطه‌ی همین عمق شدت می‌یابد. فضای تنشی جریانی پیوسته و جهت‌مند است که معنا را به شاخصه‌های اشاری مرتبط می‌سازد. (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۶) صحنه نمایش با توجه به وجوه متناوب گفتمان قدرت به فضای تنشی چندبعدی بدل می‌شود. صحبت از کشتن یک سفید از جانب سیاه‌پوستان، فضای تنشی را برای درباریان و تماشاچیان سفید؛ خبرهای دوسن‌نزر از دادگاه فضای فرای متن فضای تنشی را برای سیاه‌پوستان؛ و سیاست، ایدئولوژی و خشونت نمادینِ پشت پرده فضای تنشی اصلی را برای تماشاگران واقعی ایجاد می‌کند.

در سطح اول نمایش صحبت بر قتل یک زن سفیدپوست است. جسم بی‌جان او زیر پارچه‌ای پوشانده شده‌است. یکی از دستاوردهای بارز فوکو، نظریه‌پردازی در مورد شیوه تبدیل بدن انسان به عنصر اصلی برای عملکرد روابط قدرت بوده است. در مورد پیکر آدمی، وظیفه تبارشناسی نشان دادن این مطلب است که: «بدن مستقیما در حوزه‌های سیاسی درگیر است، روابط قدرت بر روی آن سلطه‌ی مستقیم دارند، آن را احاطه می‌کنند، شکنجه‌اش می‌دهند، به انجام وظایف و اجرای مراسم و به فرستادن علائم وادارش می‌سازند، (Foucault, *Discipline* 26) جسم در ابتدای میدان حضور بالاترین میزان تنیدگی را برای درباریان حاصل خواهد کرد. حاضرسازی غایب[۳۶] عملیاتی است که گونه‌های عقب رانده شده به دوردست‌ترین نقطه‌ی میدان حضور را فراخوانده و آنها را در «حال» زمانی و مکانی شوِشگر[۳۷] قرار می‌دهد، بی‌آنکه شوشگر فرصت ارزیابی این گونه‌ها را داشته باشد تا بتواند

[36] Presentation of absence

[37] شوِش از مصدر شدن درست شده و توصیف‌کننده حالتی است که عاملی در آن قرار دارد یا بیان کننده‌ی وصال عاملی با ابژه یا گونه‌ای ارزشی است. شوشگر کسی است که به واسطه‌ی رابطه‌ی پدیداری و حسی-ادراکی و عاطفی که با دنیا برقرار می‌کند، معنا می‌دهد. (شعیری، *تقنوس* ۱۲)

از این طریق به تخیلی بودن و یا بازیافتی بودن آنها پی ببرد، (Fontanille 1-25). با این‌که جسمی زیر پارچه حضور ندارد اما با دیالوگ ویلاژ تنش ناشی از آن دوچندان می‌شود و فرصت ارزیابی کنش تحقق یافته و حضور جسم از درباریان (شوشگران) گرفته می‌شود. جسم نمادین که در زیر پارچه قرار دارد به دلیل حالت صفر گفتمانی در وضعیت ناسوژه قرار دارد.«ویلاژ: مگر نه این‌که برای هر سئانس یک جسد تر و تازه لازم داریم.» (ژنه ۲۶)

گفتمان ناشی از فضای تنشی هنگامی که بوبو عروسک‌های درباریان را از زیردامنی صورتک بیرون می‌کشد به سمت گفتمان آسمیک[۳۸] می‌رود زیرا بوبو به شکل نمادین سبب حاضرسازی حاضر[۳۹] می‌شود. حاضرسازی حاضر، میدان حسی–ادراکی را اشباع نموده و به دلیل ایجاد فشاره‌ی بالا موجب بروز احساس نوعی کمبود تنفس می‌شود،(Fontanille 1-25). از سوی دیگر درباریان این بیم را دارند که در وضعیت صفر گفتمانی یعنی ناسوژه، هم‌چون جسم نمادین قرار گیرند. ازدیاد تنش به همین ترتیب سبب می‌شود قاضی کل آفریقا را مسئول مرگ یک سفید بداند در همین لحظه ویل دوسن‌نزر خبر از فرجام دادگاه فرای متن می‌آورد تا فضای تنفسی برای کنش‌گران نیز تنگ‌تر شود. در ادامه برداشتن پارچه و عدم حضور جسم – غایب سازی غایب[۴۰]– گفتمان قدرت را به توازن می‌رسانند. غایب‌سازی غایب برابر است با تهی، هیچ و محو شدن گونه‌ای که در خارج از میدان حسی–ادراکی شوش‌گر قرار گرفته و هر نوع دسترسی به آن غیرممکن است. (*Idem*)

قاضی: پس جنایتی در کار نیست چرا که جسد بی جسد و چون جنایتی در کار نیست پس مجرم هم بی‌مجرم. (ژنه ۸۵)

---

[38] Asthma discourse ، این نوع گفتمان به دلیل شرایط انقباضی و فضای تنشی فشاره‌ای سبب کمبود تنفس برای مخاطب، کنش‌گران و شوش‌گران خواهد شد.

[39] Presentation of presence

[40] Absentification of absence

عمل نشانه-معنایی پس از نقصان و بسته شدن پیمان وارد مرحله توانش معنایی[۴۱] شد. خواستن و توانستن سیاه‌پوستان در مقام سوژه به رهبری آرشیبالد در مقام ابرسوژه به سمتی پیش رفت که آنها توانستند از مجازات رهایی یابند و توانش معنایی به توانش کیفی[۴۲] بدل شود. در ارزیابی این کنش‌ها نه تنها سیاه‌پوستان مجازات نشدند بلکه گذشته و تاریخِ بی‌عدالتی و نابرابری نژادی سیاه‌پوستان برای مخاطبین واقعی حاضر شد.

نتیجه‌گیری

با پیگیری مفاهیم قدرت در گفتمان نمایشنامه،این مفهوم قابل استنباط است که ژنه با ترسیم یک جامعه‌ی سراسربین، خشونت نمادین را در عین نظم و ترتیب جاری می‌سازد. خشونت نمادین در دو سطح عینیت و ذهنیت با تحول سوژه به ابرسوژه از یک سو و تجویز بی‌رنگ‌شدن یعنی تحول سوژه به ناسوژه قابل بازشناخت است. قدرت در دو سطح نمایش مدام در حال گردش و بازتولید است. روابط قدرت در نمایشنامه نیت‌مند و فاقد فاعل هستند. درباریان در مقام سیاه‌پوستانی که از ماسک سفیدها استفاده کرده‌اند تحولی از سوژه به شبه‌سوژه دارند. در واقع این سیاست پشت پرده جوامع است که سیاه‌پوستان را مجبور به رفتارهای خاص می‌کند نه شخص ملکه یا یک نهاد خاص که بتوان آن را به عنوان رأس هرم قدرت قلمداد کرد. فن‌آوری سیاسی در پیکره جوامع موجب پدیدآمدن روابط نابرابر قدرت می‌گردد. کارکرد قدرت، متنی را آماده اجرا کرده است و هر کدام از اشخاص باید به اجرای آن تن درنهند. آنها تنها می‌توانند در مضحکه پیش رو فرجام خود را بر اساس گفتمانی ریسک پذیر به تعویق بیاندازند. در نمایش با فضای چندبعدی تنشی روبرو هستیم. در یک سطح آن که نمایش سیاه‌پوستان اجرا می‌شود با حاضرسازی عروسک‌های درباریان و بیم ناسوژه شدن و عبور به وضعیت صفر گفتمانی برای آنها، با فضای تنشی اشباع شده و گفتمان آسمیک مواجه می‌گردیم. ژنه در نمایشنامه ***سیاهها*** با تجسم بازی و آیین در اشخاص بازیگران سیاه، شامل بازیگر واقعی (اشخاصی که پیشه آنها بازیگری است)، بازیگر دروغین

---

[41] Competence Semantic، در این حالت گفته‌پرداز توانایی تولید گفته یا حضور در عرصه‌ی گفتمان را در خود نهفته دارد. این توانایی که در حافظه نگه‌داری می‌شود، تحت شرایطی تحقق می‌یابد و به گفته تبدیل می‌شود. (شعیری، *معناشناسی نوین* ۴۵).

[42] Competence Modal، داشتن اطلاعات کافی از گفته تنها شرط لازم برای تولید آن از سوی گفته‌پرداز نیست بلکه باید اجبار یا ضرورت در امر تولید، توانایی به کارگیری اطلاعات و بهره‌مندی از ابزار کافی هم او را پشتیبانی کند. (Courtes, 1998: 21-25).

(اشخاصی که رفتارشان به آنها تحمیل شده‌است)، عصیانگر مجازی (اشخاصی که نمایشگر عصیانی پنهانی هستند) و عصیانگر واقعی (اشخاصی که خواستار شخصیت آفریقایی خود در برابر مهاجران استعمارگر هستند)؛ توانسته است چندین فضای تنشی و به تبعات آن جلوه‌های متناوبی از روابط قدرت را خلق کند.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس، ***تحلیل گفتمان انتقادی***، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۸۵.
- احمدی، بابک، ***ساختار و تأویل متن***، ساختار و معنا: لوی استروس و فوکو، تهران، نشر مرکز، چاپ دهم، ۱۳۸۸.
- بشیر، حسن، ***تحلیل گفتمان دریچه‌ای برای کشف ناگفته‌ها***، دانشگاه امام صادق(ع)، تهران چاپ چهارم، ۱۳۸۵.
- برتن، هانس، ***نقد ادبی***. ترجمه: پریسا صادقیه، روزنامه ایران، شماره ۴۳۴۶، ۱۳۸۸.
- بوردیو، پیر، ***نظریه کنش*** (دلایل عملی و انتخاب عقلانی)، ترجمه: مرتضی مردی‌ها، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.
- بوردیو، پیر، ***درباره تلویزیون و سلطه‌ی ژورنالیسم***، ترجمه: ناصر فکوهی، تهران، نشر آشیان، چاپ اول، ۱۳۸۷.
- دریفوس، هیوبرت و پل رابینو، ***میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک***، ترجمه: حسین بشیریه، تهران، نشر نی، چاپ دوم، ۱۳۷۹.
- سجودی، فرزان، ***نشانه‌شناسی کاربردی***، تهران، نشر علم، چاپ دوم، ۱۳۸۷.
- شعیری، حمیدرضا، ***تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان***، تهران، انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۸۵.
- شعیری، حمیدرضا، ***رابطه‌ی نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی-هنری***، ادب پژوهی، دانشگاه گیلان.، فصلنامه‌ی زبان و
ادبیات فارسی، سال اول، شماره‌ی سوم، ۶۱-۸۱ ، ۱۳۸۶.
- شعیری، حمیدرضا، ***مبانی معناشناسی نوین***، تهران، انتشارات سمت، چاپ دوم، ۱۳۸۸.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی، ***ققنوس...راهی به نشانه-معناشناسی سیال***، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۸۸.
- شکنر، ریچارد، ***نظریه‌ی اجرا***، ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده، تهران، انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۸۶.
- ژنه، ژان، ***سیاهها***، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران، نشر اختران، چاپ دوم، ۱۳۸۷.
- ضیمران، محمد، ***میشل فوکو: دانش و قدرت***، تهران، نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۷۸.
- فوکو، میشل، ***درس افتتاحی کولژ دوفرانس***، ترجمه باقر پرهام، تهران، نشر آگاه، ۱۳۷۸.
- ون دایک، تئون ای، ***مطالعاتی در تحلیل گفتمان***، ترجمه: تژا میرفخرایی و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، چاپ اول، ۱۳۸۲.

- Coquet, Jean-Claude, *Phusis et Logos, Une Phenomenologie du Language*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- Courtes Joseph, *L'enunciation comme acte semiotique*, in "Nouveaux actes semiotique", Limoges PULIM, 1998.
- Davidson, Arnold, *Archaeology, Genealogy, Ethies*, in Foucault: A Critical Readers ed. David Couzens Hoy, Oxford, Blackwell, PP 221-233, 1986.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Fontanille, Jacques, *La Base Perceptive de la Semiotique*, Degres, n° 81, Bruxelles, 1995.
- Foucault, Michael, *The History of Sexuality*, Vol 1: An Introduction. Trans. R. Hurley. New York: Pantheon, 1978.
- Foucault, Michael, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Translated by Alan Sheridan. New House, 1979. York: Vintage/Random
- Foucault, Michael, *Power/Knowledge: Selected Interview and Other Writings*, Ed. Colin Gordon, New York, Pantheon, 1980.
- Holderness, Graham, *Introduction. The Politics of theatre and Drama*, Ed. Graham Holderness, Basingstoke and London: Macmillan. P 1-17, 1992.
- Williams, Raymond, Marxism *and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977.