نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۰۲ «۲۹۱-۲۶۵» تأیید: ۱۴۰۰/۱۰/۰۸

گذار از وحشتِ مرگ به‌عنوانِ دیگری به واسطه زبان زنانه؛ خوانشی از بالکن اثر ژنه

بهاره سقازاده[۱]، بهمن نامور مطلق[۲]

چکیده

پژوهش حاضر، بمدد آرای فمنیست‌های فرانسوی —ژولیا کریستوا و هلن سیکسو— و همچنین موریس بلانشو سعی در واکاوی «زنانگی» و ارتباطش با «مرگ» در نمایشنامه بالکن دارد. این دو مفهوم در تاریخ اندیشه نرینه-منطق-محور غربی همواره به‌عنوان «دیگری» طرد شده‌اند. به اعتقاد هلن سیکسو ریشه این طردشدگی در مورد زنان، به زبان برمی‌گرد که مفاهیم را به دوگانه‌های متضاد دسته‌بندی و ارزش‌گذاری می‌کند. به اعتقاد نگارندگان، علت طرد شدن مفهوم مرگ را نیز باید در زبان جست؛ بلانشو در مقاله «ادبیات و حق مرگ» به این خلأ اشاره می‌کند و وظیفه ادبیات را اعطای تجربه مرگ به خواننده، و در نتیجه پر کردن این خلأ برمی‌شمرد. ژان ژنه در نمایشنامه بالکن، با عبور از مرزهای نظم نمادین، واسازی دوقطبی-نگریِ زبانِ مردانه، و تکیه بر وجه نشانه‌ای دلالت‌پردازی به جای وجه نمادین، به خلق زبانی نو دست می‌زند که با معیارهای سیکسو و کریستوا می‌توان آن را «زنانه» نامید. این اثر به کمک ویژگی‌های مادرانه زبان و روایتش، قادر شده تا تجربه مرگ را به‌عنوان یکی از عناصر اصلی به درون خود راه دهد، و وظیفه ادبیات در قبال اعطای تجربه مرگ به خواننده—به زعم بلانشو—را به جای آورد.

واژگان کلیدی: ژان ژنه، بالکن، مرگ، دیگری، نوشتار زنانه، امر نمادین

دوره هجدهم شماره ۲۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، ایمیل: bahare.saghazade@gmail.com

۲. دانشیار ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی (نویسنده مسئول)، ایمیل: bnmotlagh@yahoo.fr

مقدمه

این پژوهش خوانشی میان‌رشته‌ای از نوشتار زنانه در آرای ژولیا کریستوا و هلن سیکسو از یک سو، و مفهوم مرگ در نظر موریس بلانشو از سوی دیگر است که بر نمایشنامه بالکن (۱۹۵٦) نوشته ژان ژنه پیاده شده است. بالکن یکی از مهم‌ترین و عجیب‌ترین آثار ادبی قرن بیستم به حساب می‌آید و همچنان محل شکل‌گیری بحث‌هایی جدید است. این نمایشنامه به تمامی در یک عشرتکده می‌گذرد که از آن با عنوان «خانه اوهام» یاد می‌شود. مجموعه‌ای از مشتریان به این خانه می‌آیند تا در یک سری اتاق‌های پوشیده از آینه خود را به کسوت قاضی، اسقف و ژنرال مبدل کنند و این نقش‌ها را به کمک دختران عشرتکده بازی کنند. در همین حین نیز مادام ایرما، صاحب این عشرتکده، مخفیانه و از طریق سیستم آینه‌های پنهان خود آن‌ها را می‌بیند و کنترل می‌کند. نه تنها مشتریان هویت خود را مرهون بازی‌های خانه اوهام هستند، بلکه هر فردی به آن نسبت که در خانه اوهام محبوب باشد و نقشش توسط مشتریان سفارش داده شود، دارای ارزش و اعتبار می‌شود. مثلاً رئیس پلیس مدام از مادام ایرما می‌پرسد که آیا کسی خواسته نقش او را بازی کند، و پاسخ مادام ایرما تا لحظات انتهایی نمایش خیر است، و همین باعث تحقیر رئیس پلیس می‌شود.

جالب اینجاست که تمامی مشتریان خانه اوهام، فارغ از نقشی که انتخاب می‌کنند، نهایتاً سناریوی مُردن را بازی می‌کنند؛ آن‌ها به خانه اوهام می‌آیند تا هویتی مهم را تصاحب کنند و در آن نقش بمیرند. مرگ یکی از اصلی‌ترین درونمایه‌های این اثر محسوب می‌شود که در تک‌تک صحنه‌ها حضور دارد و تکرار می‌شود. همزمان، در خارج از خانه اوهام، انقلابی در حال رخ دادن است و طی آن قاضی واقعی، اسقف و ژنرال توسط شورشیان براندازی می‌شوند. مشتریان خانه اوهام که کپی این شخصیت‌ها بودند، دیگر نمی‌توانند بدون نسخه‌های اصلی خود به بازی ادامه دهند، بنابراین در پایانِ نمایش مجبور می‌شوند که واقعاً به آن‌ها تبدیل شوند، و تازه در این زمان است که درمی‌یابند این چیزی نیست که می‌خواستند. درآمدن از بازی و واقعی شدن نقش‌شان، در واقع مرگ آن‌هاست، و آن‌ها تلاش می‌کنند دوباره به نقش‌هایشان و البته به زندگی بازگردند.

این اثر، نه تنها داستانی غریب، بلکه شیوه‌ای از استفاده زبانی را به نمایش می‌گذارد که در مواجهه نخست بسیار پیچیده، و با روش‌های منطقی، غیر قابل رمزگشایی به نظر می‌رسد. به اعتقاد نگارنده، تلاقی دو مفهوم زنانگی و مرگ، که هر دو توسط جامعه

نرینه–منطق–محور «دیگری» شمرده می‌شوند، می‌تواند زبانِ دیگرگونِ این اثر را معنادار و توجیه‌پذیر کند.

بحث دیگری و چگونگی برخورد با او نه تنها مساله‌ای مهم و درخور توجه برای نظریه‌های فلسفی جدید، بلکه به اشکال گوناگون، از ابتدای شکل‌گیری تاریخ تفکر، محل اهمیت بوده است، به‌طور اخص مساله «مرگ» به‌عنوان دیگری. افلاطون در رساله فدون، فلسفه‌ورزی را تمرین مرگ می‌داند: «فیلسوف، که تمام زندگی خود را صرف آن کرده تا از بدنش فاصله بگیرد و به عبارت دیگر سعی کرده تا مردن را تمرین کند، دیگر نباید از مرگ بترسد» (افلاطون ۱۵). با وجود این، فلسفه همواره مرگ را در تضادی آشتی‌ناپذیر و در قطب کاملاً مخالف زندگی قرار داده. در یکی از مشهورترین نقلِ قول‌های منتسب به اپیکوروس آمده است: «تا زمانی که من هستم مرگ نیست، و زمانی که مرگ باشد من نیستم. چرا باید از چیزی بترسم که تنها زمانی وجود پیدا می‌کند که من وجود ندارم؟» (Tim). قرار دادن مرگ در این دوقطبی آشتی‌ناپذیر با زندگی/خود، و آن را این چنین غیرِملموس و بیگانه در نظر گرفتن، می‌تواند ما را در دامِ این اطمینان بیاندازد که زندگی [آنچنان که من هستم، و آنچنان که من تجربه‌اش می‌کنَم] قدرتی پابرجا و تغییرناپذیر است. دیگری پنداشتنِ مرگ، به زعم موریس بلانشو (۲۰۰۳–۱۹۰۷) می‌تواند همانقدر ویرانگر باشد که دیگری پنداشتنِ یهودیان توسطِ نازی‌ها (Blanchot Entretien 33). به اعتقاد او ادبیات می‌تواند فاصله ما با مرگ را پُر کند و در نتیجه ما را از این خطر برهاند (Blanchot Espace 235).

اما ریشه این دوگانگی در چیست؟ همان‌طور که فمینیست‌های فرانسوی ریشه دیگربودگی «زن» در جامعه[مردسالار] را در نظام دوگانه‌سازِ زبان جستجو می‌کنند، به اعتقاد من باید دلیل دو قطبیِ مرگ و زندگی را نیز در زبان جست؛ زبانی که بر اساس آن جهان، و نیز خود را فهم می‌کنیم. بر اساس آموزه‌های پدرِ زبانشناسی مدرن، فردینان دو سوسور (۱۹۱۳–۱۸۵۷)، زبان نظامی است که بر اساس تضاد و تفاوت نشانه‌هایش معنادار می‌شود. بر همین اساس است که به‌عنوان مثال کلود لوی اشتراوس (–۱۹۰۸ ۲۰۰۹) در کتاب خام و پخته (۱۹٦٤)، که مطالعه‌ای است از قبایل بدوی، نشان می‌دهد مردمانی که همیشه غذای خام می‌خورند، در زبان‌شان نه تنها لغت «پخته»، بلکه لغت «خام» نیز وجود ندارد. بنابراین، یک مفهوم تنها از طریق متضادش و قطب مخالفش است که می‌تواند در زبان فهمیده شود.

مسأله دوگانه‌های متضاد و جهانی که بر اساس تبعیض ناشی از این دوگانه‌نگری به وجود آمده یکی از دغدغه‌های اصلی هلن سیکسو (۱۹۳۷–) در مقاله «خنده مدوسا» (۱۹۷۵) است. سیکسو که به درستی متوجه شده بود تغییرات بنیادین میسر نمی‌شوند مگر به واسطه تغییر در ساختار زبان، در این مقاله به معرفی مفهومی نو می‌پردازد و نام «نوشتار زنانه» را به آن اعطا می‌کند. به اعتقاد او چنین نوشتاری قادر است از «منطق مردانه» و دوگانه‌نگر عبور کند. هر چند سیکسو از ارائه تعریفی دقیق از نوشتار زنانه طفره می‌رود (یا به عمد نمی‌خواهد آن را با تعاریف محدود سازد)، از نویسندگانی نام می‌برد که به اعتقاد او نوشتاری زنانه داشته‌اند، از جمله ژان ژنه. نام بردن از ژان ژنه (۱۹۸٦–۱۹۱۰) در این میان، نه تنها به سبب اینکه او یک مرد است، بلکه به این خاطر که او در بسیاری از موارد حتی به زن ستیزی در نوشته‌هایش محکوم شده، ممکن است عجیب به نظر برسد. همین مسأله گواهی است بر این مدعا که زبان زنانه صرفاً به دنبال احقاق حقوق از دست رفته زنان نیست، و به مسائل بنیادی‌تری نظر دارد، و آنچه که مثلاً علیرضا فرحبخش و شبنم بزرگی در مقاله «زن سیکسویی در داستان مداوای بی بی هالدر اثر جومپا لاهیری» (۱۳۹۱) از آن یاد می‌کنند تنها وجه و کاربرد فمینیسم فرانسوی نیست. ژولیا کریستوا (۱۹٤۱–)، که بخش مهمی از نظریات او نیز ذیل فمینیسم فرانسوی طبقه‌بندی می‌شود، با داشتن عقبه‌ای روانشناختی و زبانشناختی، توأمان، به تبیین اصطلاحاتی می‌پردازد که از طریق آن‌ها پی‌جویی ویژگی‌های زنانه نوشتار تسهیل می‌شود. از جمله این اصطلاحات می‌توان به وجه نمادین و نشانه‌ای دلالت در زبان، کورا، و طرد امر آلوده[1] اشاره کرد.

با توجه به مطالب ذکر شده، این پژوهش در پی یافتن پاسخ این سوالات است:

۱. چه ویژگی‌هایی در متن وجود دارند که باعث می‌شوند آن را زنانه بدانیم؟
۲. مرگ، به‌عنوان دیگریِ دست نیافتنی، چگونه در دل نمایشنامه بالکن، به‌عنوان عنصری جدانشدنی، جای می‌گیرد؟
۳. متن از چه ترفندهایی برای پذیرش این مهمانِ غریبه (مرگ) استفاده می‌کند؟
٤. رفتار متن در قبال دوگانه‌های متضاد، از جمله مرگ و زندگی، و نگاه دوقطبی‌ساز نرینه–محور چیست؟

در مطالعه بالکن از رویکرد فمینیسم فرانسوی، به خصوص نظریات ژولیا کریستوا، و

1. abjection

البته استادش لکان، استفاده خواهیم کرد. برای تعریف مرگ و ارتباطش با ادبیات نیز به آراء موریس بلانشو نظر خواهیم داشت.

پیشینه تحقیق

هر چند سیکسو از ژنه به‌عنوان نویسنده‌ای نام می‌برد که نوشتاری زنانه داشته، اما هرگز دلیل این امر را توضیح نمی‌دهد و تاکنون به تحلیل آثار ژنه از این منظر نپرداخته است. در کتاب مصاحبه با جراحت (۲۰۱۱)، سیکسو به بررسی موازی زندگی ژنه و تبلور آن در آثارش می‌پردازد و همچنان به روشن کردن جنبه‌های زنانه نوشتار ژنه بی‌اعتنا است.

میراد هنرهان در مقاله «ژنه و سیکسو: مسأله اینترسکست»[1] به همین امر اشاره می‌کند و دلیل اینکه سیکسو تحلیلی درباره ژنه ننوشته را در این می‌داند که نخواسته نوشتار زنانه را در قالبی به‌عنوان یک رویکرد محدود سازد. این مقاله به شباهت دیدگاه سیکسو و ژنه درباره مسأله جنسیت می‌پردازد.

ژک لکان نیز در سمینار شماره ۵ خود در سال ۱۹۵۸ بخشی را به تحلیل این نمایشنامه اختصاص داده. این سمینار اولین بار در سال ۱۹۹۳ در مجله ادبی[2] به چاپ رسید. در این سخنرانی، لکان از بالکن به‌عنوان اثری یاد می‌کند که مرزهای نظم نمادین را درمی‌نوردد، اما او دلیلی برای این ادعا ذکر نمی‌کند و گویی این امر را بدیهی فرض می‌کند.

مهتاب بلوکی در کتاب ژان ژنه و معماری خلأ(۱۳۹۳) جامع‌ترین پژوهش در جامعه فارسی‌زبان درباره آثار این نویسنده را ارائه داده است. این کتاب، با وجود اینکه به مرگ در آثار ژنه می‌پردازد، بیشتر نگاهی مضمونی دارد و از تئوری‌های فلسفی در ارائه تحلیل خود استفاده نمی‌کند. بلوکی در این کتاب صورت‌های متفاوت تبلور «خلأ»، از جمله خلأ زمان، مکان و واقعیت در آثار ژنه را بررسی می‌کند.

در مقاله «از ابر سوژه تا ناسوژه: جلوه‌های متناوب قدرت در نمایشنامه سیاها اثر ژان ژنه» (۱۳۸۹)، مجید رحیمی جعفری نگاهی گفتمانی و جامعه‌شناختی به یکی از سیاسی‌ترین نمایشنامه‌های ژنه یعنی سیاها دارد. او روابط قدرت در نمایشنامه سیاها را تابع عوامل گوناگونی مانند ساختارهای اجتماعی، نمادهای سیاسی، کارکردهای ایدئولوژیک و حضور پدیدارشناختی می‌داند. او در این پژوهش نشان می‌دهد که چطور

1. Genet and Cixous: the intersext
2. Magazine Littéraire

این عوامل موقعیت سوژگی شخصیت‌ها را دچار مخاطره می‌کنند.

رابطه بین نوشتار زنانه و مرگ در آثار ژنه، همچنان مسأله‌ای دست‌نخورده است که پژوهشی درباره آن انجام نگرفته. این مطالعه در پی کاوش این رابطه در نمایشنامه بالکن است.

مبانی نظری پژوهش

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، به نظر می‌رسد یکی از راه‌های غلبه بر بیگانگی زندگی و مرگ از طریق «نوشتار زنانه» تحقق‌پذیر باشد، هر چند این اصطلاح در بطن جنبش فمینیستی برای هدف دیگری استفاده شده است.

فمینیسم فرانسوی که ریشه در زبانشناسی و روانشناسیِ لکان دارد، موقعیت فرودست «زن» را محصول نظام زبانی می‌داند که بر اساس دوگانه‌های متضاد معنادار می‌شود. این دوگانه‌سازی اساساً منجر به نوعی طبقه‌بندی ارزش‌گذارانه می‌شود و سویه‌ای از تقابل را برتر و فرادست، و طرف دیگر را فرودست و ضدارزش تلقی می‌کند (Cixous Medusa 115). تاریخ، هنر و دین، به زعم سیکسو، بر پایه چنین نظامی بنا شده‌اند؛ او این نظام را نرینه–منطق–محور[1] می‌نامد. به اعتقاد سیکسو تنها راه ایجاد تغییر در نظام‌های اجتماعی نرینه محور، ایجاد تغییر در زبان و گذار از این نظام تقابلی و وابسته به روابط علّی است.

ژولیا کریستوا در مقاله‌ای بسیار جالب که آمیخته با تجربیات شخصی خود اوست، به نام «مرامِ کفرآمیزِ عشق»[2] (۱۹۷۷)، زبان/نوشتار زنانه را به بدنِ مادرِ باردار شبیه می‌کند. در حاملگی، مادر نوعی از رابطه با دیگری —جنین— را تجربه می‌کند که با مرز و جدایی همراه نیست، و به همین خاطر سراسر عشق است. به اعتقاد کریستوا این رابطه تا ابد بین مادر و فرزند باقی می‌ماند. بدین ترتیب زبان/نوشتار زنانه نیز دیگری را، بدون استحاله یا شبیه‌سازی، در درون خود می‌پذیرد. برای کریستوا، اصولاً زبان و نحوه استفاده ما از آن از «بدن» جدا نیست. در کتاب زبان، این امر ناشناخته (۱۹۸۱)، کریستوا به جای بکار بردن اصطلاح سوژه، فاعل یا انسان، از یک ابداع استفاده می‌کند: هستای سخنگو[3]. هستای سخنگو کسی است که از زبان استفاده می‌کند و به واسطه

1. Phallogocentrique
2. Hérethique de l’Amour
3. Parlêtre

استفاده‌اش از زبان خود را می‌سازد یا واسازی می‌کند (Kristeva Cet Inconnu 265). به اعتقاد کریستوا نه می‌توان زبان را بدون در نظر گرفتن هستای سخنگو بررسی کرد و نه برعکس. کریستوا دلالت را یک پروسه می‌داند که از طریق آن انرژی بدن به واسطه استفاده از زبان بیان می‌شود. به گفته کِلی الیور و در تبیین کریستوا «دلالت به مثابه انتقال بدن زنده به درون زبان است» (Oliver xx).

در کتاب انقلاب زبان شاعرانه (۱۹۷٤) کریستوا دو روش یا حالت را نام می‌برد که زبان از طریق آن‌ها عمل می‌کند: ۱. به‌عنوان بیانی که معنای آن واضح و نظام‌مند است ۲. به صورت احضار و برانگیختن احساس، تخلیه انرژی و تکانه‌های سوژه. کریستوا این دو روش را به ترتیب «نمادین» و «نشانه‌ای» می‌نامد. این دوگانگی ممکن است ما را به یاد انشقاق قطبی که پیشتر از آن صحبت شد بیاندازد، اما آنچه نگاهِ کریستوا را متمایز می‌سازد این است که به اعتقاد او وجه نمادین و نشانه‌ای دلالت از هم جدا نیستند. به بیان روشن‌تر، اگر وجه نمادین واجد دلالت است، در واقع وجه نشانه‌ای است که به آن زندگی و پویایی می‌بخشد. سوژه پیش از آن که از زبان در وجه نمادین—به وسیله قواعد و لغات— استفاده کند، و بسیار قبلتر از آنکه هویت مستقل خود را بیابد، خود را با آواها و ژست‌های مختلفی بیان می‌کند که دربردارنده تجربه جنینی و پیشازبانی اوست؛ این بیان آن چیزی است که کریستوا نمادین می‌نامد. این وجه از دلالت تا آخر عمر با هستای سخنگو باقی می‌ماند. در همین راستا و با وام گرفتن از تیمائوس افلاطون، کریستوا «کورای نمادین» را «بیانی موقت، الزاماً در حال حرکت، و پر از وضعیت‌های ایستای زودگذر» (Kristeva Révolution 23) معرفی می‌کند. کورا، که در ریشه لغوی به معنای زهدان است و در تعریف افلاطون مکانی است بی‌شکل و تغییرپذیر، در نگاه کریستوا بیشتر «بیان» است تا «مکان»، بیانی که یادآور «دوره پیشازبانی، دوره‌ای قبل از حضور پدر، دوره‌ای التقاطی، متعلق به قبل از نام‌گذاری» (Kristeva Polylogue 133) است.

کریستوا شاگرد لکان است و نظریات روانشناختی خود را بر پایه یافته‌های لکان جلو می‌برد، با این حال مخالفت‌هایی هم با او دارد؛ به اعتقاد کریستوا زمانی که کودک متوجه می‌شود از مادر و دنیا جداست قبل از مرحله آینه‌ای، و در زمانی است که او امر آلوده، مثلا مدفوع، را از خود طرد می‌کند. کریستوا آن را «ابژکسیون» می‌نامد. یکی از آلودگی‌هایی که بشر همواره از خود طرد کرده «مرگ» است؛ یکی از بهترین مثال‌ها برای تجربه طردِ امر آلوده، نگاهِ خیره به جسد مُرده است، که در واقع مرگ حتمی سوژه را

یادآور می‌شود.

از آنجا که مرگ هم همچون هر دال دیگری می‌تواند مدلول‌های متفاوتی اختیار کند، در این پژوهش سعی شده تا نگاه موریس بلانشو به مرگ را مبنا قرار دهیم. در نظر بلانشو پیوندی ناگسستنی بین زبان، مرگ و ادبیات وجود دارد. البته جورجیو آگامبن (۱۹۴۲-) چنین نگاهی را محصول زیستن در دوره پساجنگ و پسانازیسم می‌داند. او در یک مصاحبه در مورد بلانشو می‌گوید: «متون بلانشو پاسخی به آشویتس است، اینکه ادبیات چگونه پس از آشویتس ممکن است؟ کاری که بلانشو در مورد مرگ انجام می‌دهد بسیار منحصربفرد است؛ او مرگ را تکثیر می‌کند، از این طریق مرگ را غیرممکن می‌کند، و به واسطه این امر محال فضای ادبیات را می‌سازد... زمانِ ادبیات نزد بلانشو نوعی حبس تعلیقی است، چیزی شبیه به یک حکم اعدام که خودِ مرگ را متوقف می‌کند و آن را در مقابل مرگِ بی‌پایان در اردوگاه‌های کار اجباری شکست‌ناپذیر می‌کند» (Idos YouTube).

به اعتقاد بلانشو زبان پایه و بنیان ادبیات است و ادبیات چیزی جز زبان نیست؛ زبان به اعتقاد بلانشو، و بر اساس نظریات هگل، یعنی «نفی» (Haase & Large 74). زبان با به وجود آوردن مفاهیم، دنیای بیرون را نفی می‌کند و به مرگ می‌کشاند. در واقع زبان فردیت هر چیز (یا کس) در دنیای ملموس را می‌میراند، تا از آن مفهومی (نشانه‌ای/دالی) عام بسازد. اما ادبیات با کُشتن این مفهوم عام، دوباره فردیت و خاص بودن را به زبان بازمی‌گرداند. به بیان دیگر، همان‌طور که آگامبن هم در مورد بلانشو تأیید می‌کند، ادبیات (/زبانِ ادبی) با نفی کردن و کشتن [مفهوم عام] است که یکتایی و منحصربفرد بودن—که همانا راز هستی است—را می‌آفریند.

نامگذاری گربه در واقع به این معناست که از آن یک غیرِ گربه بسازید، گربه‌ای که دیگر وجود ندارد، که دیگر گربه زنده نیست، اما این به معنای سگ کردن و حتی غیرِ سگ کردن آن نیست. این اولین تفاوت زبان روزمره با زبان ادبی است. گربه غیرِ موجود و غیرِ زنده در کلمه ظهور می‌کند، و خود گربه به صورت ایده و مفهوم احیا می‌شود (Blanchot Feu 307).

اما در ادبیات کلمات دیگر به شیء بیرونی بازنمی‌گردند، و به کلمات/دال‌های دیگر بازمی‌گردند. اشاره بلانشو به ذات زبان به‌عنوان غیاب دقیقاً به همین معناست. به زعم بلانشو، زمانی که می‌گوییم متنی دارای معناست، یعنی این غیاب در هسته آن وجود

دارد.

هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰) ثابت می‌کند که آگاهی به مرگ وابسته است، در عین حال، آگاهی ما با مرگِ خودمان از بین می‌رود. بلانشو از این گزاره نتیجه می‌گیرد که مرگ برای آگاهیِ ما فقط به شکل مرگِ فرد دیگر وجود دارد؛ لذا «من [هرگز] نمی‌میرم» بلکه «کسی می‌میرد/ ما می‌میریم» (Haase & Large 66). وحشت دست نیافتن به مرگِ خود، در واقع همان ترسِ از نبودِ معنا است. این مرگِ بی‌نام و نشان، خنثی و غیر شخصی، به نظر بلانشو همان قدرتی است که از مرگ قوی‌تر است و نمونه اعلای آن را در ادبیات می‌توان تجربه کرد (Blanchot Espace 235) . به اعتقاد بلانشو، مرگ در زندگی جاری و از او جدایی‌ناپذیر است، و ریشه فساد جهانی در این است که کسی مرگ را «دیگری» در نظر بگیرد و آن را همچون امر آلوده از خود طرد کند (Blanchot Entretien 33). به اعتقاد نگارنده، زبان زنانه قادر است بر این دوگانگی غلبه کند.

بحث و بررسی

نمایشنامه بالکن به اعتقاد پژوهشگر یکی از بهترین نمونه‌هایی است که به روش‌های مختلف نظام نرینه-منطق-محور را واسازی کرده، تقابل‌های دوگانه را بی‌اعتبار ساخته، ابژکسیونی به نام مرگ را بدون تغییر و تقلیل و تخفیف به درون خود پذیرفته، و آنچه که بلانشو به‌عنوان وظیفه ادبیات در تحقق تجربه مرگ عنوان می‌کند را عملی کرده. تمام شخصیت‌های این نمایش سازوکاری را نمایندگی می‌کنند و به نمایش می‌گذارند که خود با آن بیگانه‌اند. «تنها قانونی که همه آن‌ها بدان گردن می‌نهند قانون نمایش/کمدی است» (Lacan 53) و این نمایش به خوبی سازوکارهای نظم نمادین، که قدرت خود را وام‌دار پنهان و مبهم بودن هستند، به شکل کاملاً عیان فاش می‌کند.

همان‌طور که اشاره شد، شخصیت‌های بالکن به خانه اوهام می‌آیند تا هویت محبوب‌شان را اختیار کنند. اگر بخواهیم با استفاده از اصطلاحات لکان نامی بر این عمل بگذاریم، باید بگوییم این شخصیت‌ها در این خانه به «نظم نمادین» وارد می‌شوند و قوانینش را فرا می‌گیرند. در نظر لکان، کودک با ورود به نظم نمادین، بر اساس آموزه‌های پدر، صاحب زبان و هویت می‌شود. از همین رو در پژوهش حاضر نظم نمادین و زبان، و همین‌طور ژست‌هایی که نظم نمادین را به نمایش می‌گذارند و آن را تثبیت می‌کنند، هم‌ارز شمرده شده‌اند.

در ادامه به این خواهیم پرداخت که شخصیت‌های بالکن چگونه و طی چه فرآیندی

صاحب هویت می‌شوند، این فرآیند چه شباهت‌هایی با ساختار زبان دارد، و ژنه با اتکا به چه روش‌هایی زبان و نظم نمادین را واسازی می‌کند و به نوشتار زنانه نزدیک می‌شود. در نهایت هم به بازنمایی و نقش مرگ در این اثر خواهیم پرداخت و رابطه آن با زبان زنانه اثر را بررسی خواهیم کرد.

انتقال عنانِ زبان از پدر به زن

اشاره کردیم که لکان نظم نمادین را مرحله سلطه پدر می‌داند، امری که توسط فمنیست‌های فرانسوی مورد نکوهش قرار می‌گیرد. آن چه ژنه پیش از هر چیزی در این اثر نشانه می‌گیرد هم در واقع نظم نمادین است؛ او به ریشه زبان نرینه–منطق–محور می‌تازد. مشتری‌های خانه اوهام به آنجا می‌آیند تا نقشی را بپذیرند، نقشی که به آن‌ها احساس قدرت و مهم بودن بدهد. وظیفه دختران خانه اوهام هم اعطای هویت به این مشتریان است، و آینه‌هایی که در اتاق‌ها کار گذاشته شده‌اند این هویت را تثبیت می‌کند. مشریان، چونان کودکی که در مرحله آینه‌ای با تصویری که از خود در آینه می‌بیند همزادپنداری می‌کند، با نقش‌های خود همزادپنداری می‌کنند و از این نظر می‌توان گفت ژنه مراحل پذیرفتن هویت را شبیه به آنچه لکان در نظر دارد تصویر کرده است.

اما کریستوا بر خلاف لکان، زمان شکل‌گیری هویت کودک را قبل‌تر از مرحله آینه‌ای می‌داند. به نظر او، «کودک ترفندهای نظم نمادین و فرهنگ را از مادرش می‌آموزد، و نه تنها از پدر» (McAfee 35)، و این چیزی است که در بالکن متبلور می‌شود. دختران در این نمایش نقش ویژه‌ای دارند. شروع نمایش، حتی پوشاندن لباسِ نقش‌ها به مشتری‌ها، یا به قول لکان «پیرمردهای کوچک» (Lacan 54)، هدایت و پیشبرد بازی، القای هویت، و پایان بازی در دستِ دخترهاست. با وجود اینکه آن‌ها به این معنا صاحب قدرت هستند، اما تنها در صورتی می‌توانند این قدرت را حفظ کنند که به مشتری‌ها القا کنند که آن‌ها بر دختران غلبه دارند. از این منظر، نقش دخترانِ خانه اوهام در قبال هر کدام از این مشتری‌ها بی‌شباهت به نقش مادر در القای هویت نیست؛ مادری که در بازی با کودکش، در عین حال که بر او تسلط دارد، وانمود می‌کند تحت سلطه کودک است. او به زبانی با کودکش سخن می‌گوید که صورتی تغییر شکل یافته از زبان روزمره و جدی است، و در نهایت به او لذت می‌دهد. این اتاق‌ها که حضور دختران در آن‌ها ضروری است، و منطق بازی بر اتفاقات آن حکمرانی می‌کند، یادآور «کورای نشانه‌ای» هستند.

تأکید بر نقشِ زبان

این اثر پس از آنکه نقطه شکل‌گیری زبان، یعنی امر نمادین را هدف گرفت، نشان می‌دهد که نقش زبان چقدر در آن پررنگ است. عشرتکده محلی است برای لفّاظی، و تمام لذتی که مشتریان انتظار دارند در این خانه تجربه کنند از خلال مکالمه بدست می‌آید. این مکالمات طراحی می‌شوند تا به مشریان احساس قدرت القا کنند، و رابطه غیرقابل‌انکاری بین قدرت و دسترسی به کلام/ ژست/زبان برقرار می‌شود. به‌عنوان مثال آنچه شورشیان برای غلبه و پیروزیِ انقلاب‌شان به آن احتیاج دارند، «شانتال» است. شانتال یکی از دختران خانه اوهام است که در حین انقلاب از آنجا گریخته. با توجه به تجربه‌اش در خانه اوهام، او توانایی بازی کردن و آواز خواندن دارد (که هر دو صورت‌های متفاوت زبانی در این اثر هستند) و در نتیجه قدرتی در اختیار دارد که شورشیان حاضرند در ازای او به معشوقش، راجر، صد زن بدهند.

ممکن است فکر کنید مگر شورشیان به زبان دسترسی ندارند؟ اما باید گفت که تفاوت شانتال با شورشیان در این است که آن‌ها فقط یک نقش را بلدند، «شورشیان جنگ کردن را و راجر عشق ورزیدن به شانتال را» (Genet Balcon 83)، در صورتی که شانتال، به‌عنوان یک بازیگر، نقش‌های زیادی را از بر است و اینگونه عنان زبان/نظم نمادین را در دست دارد. به همین ترتیب، علت جایگاه برتر تمام دختران نسبت به مشتری‌ها نیز مشخص می‌گردد: آن‌ها صاحب زبان‌اند. بنابراین، اولین قدم ژنه در این نمایشنامه برای واسازی زبان، انتقال مالکیتِ آن از مرد به زن است.

حمله به نظمِ نمادین

هدف از به نمایشَ گذاشتن مرحله امر نمادین و شکل‌گیری هویت، و پس از آن تأکید کردن بر نقش زبان در این اثر، در حقیقت واسازی آن‌هاست. این نمایش به‌طور کاملاً واضحی، و به تأییدِ لکان، از مرزهای نظم نمادین فراتر می‌رود (Lacan 53) و تجربه‌ای تروماتیک را در خواننده به وجود می‌آورد که شبیه به «امر واقع» است. نمایشِ عیان نحوه کارکرد نظم نمادین به جای بسنده کردن به نتیجه آن، اولین قدم ژنه در این واسازی است. برای مخاطب، تقریباً از همان پرده ابتدایی، مشخص است که شخصیت‌های بالکن دارند نقش بازی می‌کنند، با این وجود آن‌ها نامِ دیگری ندارند. آن‌ها از ابتدا تا انتها «اسقف»، «ژنرال» و «قاضی» نامیده می‌شوند، حتی زَمانی که از نقش خود بیرون می‌زنند. این مسأله بیان

دیدگاهی جدی از سوی ژنه است که بودن یا هویت داشتن، همان نقش بازی کردن و همزادپنداری با یک تصویر[جعلی] است، و این یکی از عناصرِ همیشه پنهانِ نظم نمادین است. اسقف در پرده اول می‌گوید: «شغل شغل است، شیوه‌ای از بودن نیست. در حالی‌که اسقف بودن یک شیوه بودن است» (Genet Balcon 13).

عامل هویت‌بخشی و تثبیت آن مشخصاً لباس‌ها و جواهرات هستند. برای پیرمردها کافی است لباس‌های مخصوص را بپوشند تا صاحب آن هویت‌ها شوند، و این مسأله تنها در درون خانه اوهام صادق نیست، مشتریان با داشتن این زیورآلات، و ظواهر مربوط به این نقش‌ها می‌توانند در ملأ عام نیز به‌عنوان ژنرال، اسقف و قاضی پذیرفته شوند و این نشان می‌دهد این قوانین مورد پذیرش عام هستند. در صحنه اول نمایش، اسقف در حالی‌که به لباس‌های کهنه‌اش که روی زمین کُپه شده‌اند نگاه می‌کند، می‌گوید: «زیورآلات، دانتل‌ها، با شما من به خودم برمی‌گردم، من دوباره قلمرو را تصرف می‌کنم، من جایگاهی بسیار قدیمی و محکم را، که از آن رانده شده بودم احاطه می‌کنم، من در فضایی گسترده اقامت می‌کنم، جایی که عاقبت، خودکشی هم ممکن است. قضاوت به من بستگی دارد و من اینجا ایستاده‌ام، چهره به چهره با مرگ» (Genet Balcon 14-15).

این نقش‌ها و هویت‌ها که اساساً به واسطه ظواهر، اما درونِ یک شبکه، ساخته می‌شوند، دال‌هایی خالی هستند که به واسطه قرارداد و پذیرش عام دارای قدرت شده‌اند، درست مانند کلمات در زبان. ابوالحسن نجفی در کتاب مبانی زبانشناسی به خصوصیت وابستگی و پیوستگی اجزای زبان اشاره می‌کند: «معنای یک کلمه دقیقاً وابسته به وجود یا عدم کلمات دیگری است که در پیرامون فلان واقعیت خارجی گویی تاری تنیده‌اند» و زبان «دستگاه منسجمی است که در آن هر جزء به جزء دیگر بستگی دارد و ارزش هر واحد تابع وضع ترکیبی آن است» (نجفی ۲۰ و ۲۱). وجود این شبکه برای همه شخصیت‌های بالکن بدیهی است و آن‌ها می‌دانند حفظ هویت‌شان به حفظ این ساختار بستگی دارد. قاضی در صحنه دوم به دزد می‌گوید: «ما به هم متصلیم، تو، او، من. برای مثال اگر او کتک نمی‌زد، من چطور می‌توانستم او را از زدن باز دارم؟ بنابرین او باید بزند تا من مداخله کنم و قدرتم را نشان بدهم و تو باید بعد از اینکه تو را زد جرمت را انکار کنی» (Genet Balcon 19). این جملات قاضی علاوه بر آشکار کردن ساختار شبکه‌ای نظم نمادین، بنیاد این نظام را، که در واقع به بازتولید سلطه می‌انجامد، در نظر مخاطب فرو می‌ریزد. یکی از ساختارهای اصلی بازی، درست مثل زبان، این است که

همه باید آن را بپذیرند تا قابل اجرا باشد. به همین خاطر است که حضور دختران شرط لازم باورپذیری این نقش‌ها برای خودِ مشتریان است. دختران، و البته دیگر اعضای خانه اوهام، جامعه‌ای ایجاد می‌کنند که در آن این نقش‌ها مورد پذیرش همه اعضا است.

گفتنی است این لباس‌ها و تزیینات درست همان نقشی را ایفا می‌کنند که «فالوس» در جامعه نرینه-منطق-محور. این مساله در انتهای نمایش و زمانی که رئیس پلیس علناً اعلام می‌کند برای نمایشِ قدرتش می‌خواهد به شکل یک «فالوس غول‌پیکر» (Genet Balcon 110) در ملأ عام ظاهر شود برای مخاطب صریح‌تر می‌شود. این کار ژنه به زعم پژوهشگر، بنا کردن زبانی نو است که ساز و کارش درست به زبان نرینه-منطق-محور می‌ماند، با این تفاوت که به جای پنهان کردن ساختارها و ساز و کارش، اتفاقاً آن‌ها را عریان می‌کند.

همان‌طور که گفته شد، ساختارِ قدرت رابطه مستیقمی با غیاب و ابهام دارد، به همین خاطر است که فرستاده یادآور می‌شود: «ملکه واقعیتش را وقتی دور می‌شود به دست می‌آورد، وقتی غیب می‌شود یا می‌میرد» (Genet Balcon 120)، و این دقیقاً همان سازوکاری است که به فالوس قدرت می‌دهد؛ مارک سیمپسون در کتاب جاعلانِ نَر: مردانی که مردانگی را بازی می‌کنند اشاره می‌کند که فالوس «رازآلودترین نماد جنسیت است که منجر به استقرار جایگاه مرد می‌شود ... فالوس باید پوشیدگی خود را حفظ کند» (Simpson 147). پوشیدگی فالوس عامل استمرار قدرت آن، و البته نظم نمادین است، و ژنه در آثارش، خاصه در این نمایش، عکسِ آن عمل می‌کند. در تکان‌دهنده‌ترین واقعه این نمایش که در لحظات پایانی آن رخ می‌دهد، راجر، تنها مشتری‌ای که خواسته نقش رئیس پلیس را ایفا کند، وقتی سانسش تمام می‌شود حاضر نیست از نقش بیرون بیاید، و با اخته کردن خودش روی صحنه سعی می‌کند بازی را بر هم بزند، غافل از آنکه فالوسی که قدرت می‌بخشد تنها یک دال خالیِ غایب است که هیچ ربطی به قضیب ندارد. لکان در این باره می‌گوید: «پذیرفتن آنچه ما عشرتکده می‌خوانیم به‌عنوان امر انسانی، نیازمند اخته شدن است» (Lacan 57).

تجربه تروماتیک مخاطب در برخورد با این اثر از همان صفحات اولیه آغاز می‌شود، زمانی که با دخیل شدن عنصر «بازی» کارکردِ زبان تغییر می‌کند. اسقف، که در واقع نماینده خدا بر روی زمین است، حتی تلاش نمی‌کند که بگوید در این جهان یک نظم ذاتی و الهی حاکم است، و پس از آن –چنانکه در بسیاری از آثاری که به مذهب می‌تازند شاهد

هستیم—قضاوت (و یا عملی دیگر) را تنها بر اساس سلیقه شخصی‌اش انجام دهد، که خواننده از این امر بتواند نتیجه بگیرد که ادعای اسقف واهی است. او از همان اول و بدون هیچ لفافه‌ای می‌گوید: «نظم دنیا آنقدر بی‌اهمیت است که همه چیز در آن مجاز است، یا تقریباً همه چیز»(Genet Balcon 9). چنین جمله‌ای از زبان یک اسقف، با آنچه مخاطب از او انتظار دارد در تعارض قرار می‌گیرد. این تعارض نظر مخاطب درباره اسقف را عوض نمی‌کند، چرا که انتقاد به شخصیت‌های مذهبی در ادبیات بسیار متعارف است و مخاطب انتظار آن را دارد. نقش این جمله در حقیقت واسازی خودِ زبان است.

در یک ساختار داستانیِ آشناتر، مثلاً در مورد قاضی، نویسنده شخصیتی را خلق می‌کند که با بی‌رحمی تمام، اما ثابت‌قدم و مطمئن، متهمان را بدون مستندات کافی، محکوم می‌کند؛ خرده روایتی که در رمان‌های رئالیستی قرن نوزدهمی، مثلاً در آثار دیکنز یا بالزاک بارها تکرار شده است. در مواجهه با چنین داستانی احتمالاً هر مخاطبی نتیجه خواهد گرفت که این انتقادی است به دستگاه قضایی. منتقد دقیق‌تر ممکن است برای تحلیل چنین روایتی به تئوری ارباب و برده هگل متوسل شود و نتیجه بگیرد که بی‌رحمی قاضی، در واقع عامل بقایِ خودش در این جایگاه است. اما ژنه راه متفاوتی را پیش می‌گیرد؛ او همین تفسیر را به معرض نمایش می‌گذارد. قاضیِ بالکن به دزد التماس می‌کند تا به جرمی اعتراف کند، حتی اگر جرمی نبوده، که مقام او به‌عنوان قاضی حفظ شود. قاضی حتی به پای دزد می‌افتد و کفش‌های او را می‌لیسد، و به او پول می‌دهد تا اعتراف کند: «–قاضی: چیزی را که می‌خواهم به دست خواهم آورد؟ –دزد: خرج زیادی برمی‌دارد دزدی کردن. –قاضی: می‌پردازم! هر چقدر که باید را می‌پردازم، خانم» (Genet Balcon 25). چنین استفاده‌ای از زبان، نه تنها زبان روزمره (به‌عنوان ساختار/ نظم نمادین) را واسازی می‌کند، بلکه زبان ادبی‌ای که تا آن زمان مدعی انتقاد از نظام‌های حاکم بود را هم پشت سر می‌گذارد.

زبان ژنه معنا را در لابه‌لای استعاره‌های گوناگون و تصاویر ضمنی، آنچنان که از زبان ادبی انتظار می‌رود، نمی‌پیچد. این زبان همان ساختار زیرین را، همان محتوای نهفته[1] را مستقیم به صورت مخاطب پرتاب می‌کند. با این که چنین نگاه و برداشتی [که قاضی برای بقایِ قدرتش به مجرم نیاز دارد] برای مخاطب آشناست، اما استفاده از زبان به‌عنوان ابزاری که فاش می‌کند، نه می‌پوشاند، با انتظاری که او از نظام نمادین دارد کاملاً

1. Contenu latent, Freud

در تضاد است و او را دچار تروما می‌کند. به زعم نگارنده چنین زبانی کارکردی مشابه با «امر واقع» لکانی دارد و با ویژگی‌هایی که هلن سیکسو از نوشتار زنانه انتظار دارد نیز بسیار همخوان است.

ژان پل سارتر در کتاب بسیار حجیمی که درباره ژنه نگاشته، به نام قدیس ژنه، کمدین و شهید (۱۹۵۲) درباره نوشتار او می‌نویسد: «ژنه همچون جیب‌بری که قربانی را از شرِ کیف پولش خلاص می‌کند، کلمات را از شر معنا خلاص می‌کند و دنیا را غیر واقعی می‌کند» (Sartre 398). در این اثر نیز با جلو رفتن نمایش و غالب شدن هر چه بیشتر وجه نشانه‌ای زبان به جای وجه نمادین آن، دال‌های خالی بیشتر رخ می‌نمایانند. راجر که یکی از شورشیان است، در وصف معشوقه‌اش، شانتال، که از خانه اوهام فرار کرده اینچنین می‌گوید: «شیرینی و مهربانی تو به قدری است که تو را همچون درس مدرسه خشک، چون گرسنگی سخت، و مثل تکه یخی انعطاف ناپذیر می‌کند» (Genet Balcon 82). کلمات به کار رفته در این جمله به پیوستارِ منطقی زبان بی‌اعتنا هستند. شنیدن کلمات ابتدایی جمله، این انتظار را در مخاطب ایجاد می‌کند که در ادامه نیز با کلماتی با بار معنایی «مثبت» مواجه خواهد شد، اما ژنه اساساً به این طبقه‌بندی توجهی نمی‌کند. با تمام این اوصاف نمی‌توان گفت که این جمله دلالت و معنایی ندارد؛ ممکن است برای کسی که می‌خواهد با منطق نمادین این دیالوگ را بخواند، این جمله متناقض‌نما باشد، اما در بافت نمایش و با انتساب آن به وجه نشانه‌ای، کاملاً قابل درک و دریافت است.

آمیختن واقعیت و نمایش

از دیگر ترفندهای ژنه برای واسازی نرینه–منطق–محوری، عدم فاصله‌گذاری بین واقعیت و نمایش است؛ واقعیت و بازی در این اثر آنچنان در هم تنیده می‌شوند که تشخیصش حتی برای اهالی خانه اوهام هم دشوار می‌گردد. مثلاً زمانی که مادام ایرما درباره لوله‌کش از کارمن می‌پرسد، کارمن واقعاً نمی‌داند کدام واقعی است: « –مادام ایرما: این لوله‌کش است که دارد می‌رود. –کارمن: کدام؟ –مادام ایرما: لوله‌کشِ واقعی –کارمن: کدام یکی‌شان واقعی است؟»(Genet Balcon 46). آیا در این خانه اساساً اهمیتی هم دارد که کدام لوله‌کش واقعی است وقتی هر دو همان کار را انجام می‌دهند؟ ایجاد چنین تزلزلی در زبان توسط ژنه، زبانی که به صورت سنتی وظیفه‌اش انتقال بی کم و کاست معنا تعریف شده، در واقع حمله به آن است. «واقعی و خیالی، طبیعی و نمایشی، اینها نزد ژنه وجود دارند، اما تنها به‌عنوان شیوه‌های متفاوتی از پرفورمانس» (Stephens

124)، و نه به‌عنوان دو قطب متضاد .

رفت‌وآمد بین نمایش و غیرِنمایش بیش از هر چیزی به آشکار شدن و واسازی این نظام، که قدرتش را از طبیعی نشان دادن خود و همیشه پنهان ماندنش می‌گیرد، کمک می‌کند. وظیفه زبان پنهان کردن این مسأله است که رابطه بی‌واسطه ما با دنیا هیچ‌گاه امکان‌پذیر نیست، و زبان در واقع همواره بین ما و اشیا فاصله ایجاد می‌کند (Haase & Large 31). اما بازیگران در بالکن مدام قواعد بازی و در واقع ساختار نمادین را به یکدیگر یادآوری می‌کنند. مثلا در صحنه دوم و در اتاق قاضی، هنگامی که دختر به جرمش اعتراف می‌کند جلاد به او تشر می‌زند: «این برای بعدتر است... گفتم که باید به موقعش اعتراف کنی، الآن انکار کن» (Genet Balcon 17). به این ترتیب بازیگران مدام واسطه‌گری زبان را یادآوری می‌کنند. الیزابت استفنز، در کتابی با عنوان نوشتار کوییر (۲۰۰۹)، درباره بالکن می‌نویسد: «تبدیل امر خیالی به امر واقعی این اصطلاحات را بی‌معنا نمی‌کند، با این حال آن‌ها را با چالش مواجه می‌کند و درون گیومه قرارشان می‌دهد» (Stephens 124).

شکاف‌ها؛ محل ملاقات دو سوی تقابل

از دیگر شگردهای ژنه برای واسازی زبانِ مردانه خلق شکاف‌هاست. همه آن چیزهایی که باید مستحکم و نفوذناپذیر باشند، اتفاقاً برای ژنه متخلخل و سست هستند تا ارتباط بین خودی و دیگری را ممکن سازند، از جمله مهم‌ترینِ آن‌ها می‌توان به دیوار و زبان اشاره کرد. گرچه بهترین نمونه آن را می‌توان در فیلم آوازِ عشق (۱۹۵۰) به کارگردانی ژان ژنه دید، که رابطه عاشقانه بین دو زندانی از طریق شکاف دیوارِ بین‌شان محقق می‌شود، اما در این نمایشنامه هم قابل ردیابی است. مادام ایرما در کشاکش بحث‌های جدی و هستی‌شناسانه‌ای که در میانه نمایشنامه با کارمن دارد می‌گوید: «دیوارها به اندازه کافی لایه‌گذاری نشده‌اند و پنجره‌ها بد درزگیری شده‌اند... هر کسی می‌تواند چیزی که در خیابان می‌گذرد را بشنود. در نتیجه در خیابان چیزی که در خانه می‌گذرد را هم می‌شود شنید»(Genet Balcon 48)، و این اتفاقی است که در مجموعه آثار ژنه بسیار دیده می‌شود. در مصاحبه‌ای مهم با آنتوان بورسیه، هنگامی که از ژنه پرسیده می‌شود آیا همیشه تنها بودن او را نمی‌آزارد، او پاسخ می‌دهد: «اینکه فاصله بین من و دیگری برداشته شود آزاردهنده و نگران کننده است» (Genet Entretien). فواصل و مرزها نه تنها برای ژنه زائد و مانع نیستند، بلکه بسیار نزد او عزیزند، اما فواصل و مرزهایی دارای

شکاف که در عین جدا نگه داشتن من و دیگری، ارتباط ما را ممکن می‌سازند. این درزها محل ارتباط خانه اوهام و شهر در حال انقلاب، بازیگران و نقش‌های واقعی، بازی مرگ و مرگ هستند، و باعث می‌شوند آن‌ها بر یکدیگر تاثیر بگذارند.

عقیم گذاشتن تقابل‌های دوگانه

روش دیگر ژنه برای واسازی نظام نرینه-منطق-محور و دوگانه‌نگر، حذف یکی از سویه‌های تقابل و نگاه داشتن دیگری است؛ تقابل‌هایی همچون خیر و شر، بهشت و جهنم، عفت و عشرت. جملات قاضی در این باره بسیار روشنگرند: «زندان‌ها! سیاه‌چال‌ها! مکان‌های متبرکی که ارتکاب بدی در آن‌ها غیرممکن است، چرا که آن‌ها محل تلاقی تمام نفرت دنیا هستند. نمی‌شود بدی را در بدی مرتکب شد» (Genet Balcon 24).

در جای دیگری، هنگامی که مادام ایرما با رئیس پلیس گفتگو می‌کند، عشرتکده را محلی می‌خواند که باید «باکره می‌ماند... باکره یعنی که عقیم» (Genet Balcon 74). دختران خانه اوهام هیچ فرزندی به دنیا نمی‌آورند، اما بدکاره‌های یک عشرتکده هستند؛ آن‌ها درست مقابل مریم مقدس باکره قرار می‌گیرند که زایش داشت اما بکارتش حفظ شد. با این حال، در جایی که تنها آنان وجود دارند، چطور می‌توان اصلاً چنین تقابلی را تصور کرد؟ با این وجود، خواننده‌ای که در ذهن خودش سویه دوم این تقابل را حمل می‌کند در برخورد با این کلمات شوکه می‌شود. در جای دیگری از نمایش، دوگانه‌ها به صورت دیگری واسازی می‌شوند؛ دو مفهوم با یکدیگر در تضاد قرار می‌گیرند که در نظر خواننده متضاد نیستند. مثلاً هنگامی که آرتور، جلّاد خانه اوهام، کشته می‌شود، مادام ایرما می‌گوید: «آرتور یک مرده واقعی است. او را نگاه کنید او بیشتر واقعی است تا زنده. همه چیز در او رو به سکون می‌شتابد»(Genet Balcon 86). در این تقابل جدید، واقعی در برابر زنده قرار می‌گیرد.

بازی و حق مرگ

تا اینجا نشان دادیم که ژنه در بالکن از آنچه سیکسو زبان نزینه-منطق-محور می‌شمارد فاصله می‌گیرد، و با غالب کردن وجه نشانه‌ای در این زبان، و همچنین با استفاده از عوامل تصویریِ نمایش که آن را به زهدان شبیه می‌کند، زبانش را به بدن مادر نزدیک می‌کند. اما چرا؟ شاید برای پناه بردن از مرگ به زهدان مادر.

آنچه بیش از همه در این نمایش تکرار می‌شود مرگ است. همان‌طور که قبلاً هم گفتیم

هدف غایی همه مشتریان خانه اوهام این است که سناریوی مرگ را بازی کنند و در نقش اسقف و ژنرال و قاضی بمیرند. ژنرال مدام مرگ باشکوه خود در صحنه‌های جنگ را تصویر می‌کند، جنگ‌هایی که با عناوینِ پیروزی‌های ناپلئون به یاد آورده می‌شوند. او در هر یک از این جنگ‌ها می‌میرد، و نه تنها یکبار. «ژنرال: اگر بی‌آنکه جان بدهم رتبه‌ها را یکی یکی بالا آمدم، برای این لحظه نزدیکی به مرگ بود» (Genet Balcon 35). به نظر می‌رسد این مشتری‌ها همان چیزی را از بازی انتظار دارند که بلانشو به‌عنوان هدف ادبیات برمی‌شمرد: تجربه مرگ. حتی برای رئیس پلیس هم آرزوی دیرینه و هدف متعالی او از تمام فعالیت‌هایش این است که کاری کند بارگاهی باشکوه داشته باشد. بازی کردن و استفاده از این زبانِ جدید برای شخصیت‌های بالکن، همان تجربه مرگ است، اما چنین مرگی ابداً هراس‌انگیز نیست. مرگی که برای شخصیت‌های بالکن دلهره‌آور است، آن است که در یک نقش بمانند و نتوانند از آن خارج شوند، یا به عبارتی، واقعاً ملکه و اسقف و ژنرال و قاضی شوند. مادام ایرما که در آخر نمایش نقش ملکه را پذیرفته از فرستاده می‌پرسد: «بنابراین هیچ وقت کسی که هستم نخواهم بود؟ –فرستاده: هرگز! –مادام ایرما: اما این مرگ است» (Genet Balcon 115)، مرگی که با نوشته شدن با حروف بزرگ از باقی مرگ‌های درون نمایشنامه جدا شده است.

بر خلاف آنچه که تاریخ فلسفه غرب، به زعم بلانشو، تلاش کرده از مرگ بسازد و آن را به جنبه مثبتش فروبکاهد (Haase & Large 51)، این نمایشنامه چنین تصویری از مرگ ارائه نمی‌دهد. در صحنه سوم، دختر در توصیف مرگی که در صحنه نبرد جاری است چنین می‌گوید: «ترکش توپ‌ها کله‌ها را از هم می‌پاشاند. بالاخره مرگ دست به کار شد. به چابکی سراغ یکی یکی‌شان می‌رفت تا زخمی روی بدن‌شان حفر کند، فروغ چشمی را خاموش کند، بازویی را درآورد، راه شاهرگی را باز کند، رنگ چهره‌ای را تغییر دهد، فریادی را خاموش کند، سرودی را. مرگ دیگر نمی‌توانست کاری انجام دهد. سرانجام، از پا افتاده، خودش هم از خستگی مرد، سبک روی شانه‌های تو آرام گرفت و به خواب رفت » (Genet Balcon 34) این تصویر درست عکس آن چیزی است که مثلاً هایدگر می‌خواهد از مرگ به‌عنوان نیروی محرکه و عنصر معنابخش افعال انسان ارائه دهد. با این حال، چنین چیزی بر روی صحنه نمایش داده نمی‌شود و تنها به واسطه کلمات توصیف می‌شود.

نمایش‌های خانه اوهام در حالی به وقوع می‌پیوندند که بیرون از خانه و در شهر

انقلابی بر پاست و صدای شلیک و مسلسل‌ها قطع نمی‌شود، برخی راه‌ها بسته شده، پل‌ها خراب شده، سد باز شده و کارخانه اسلحه‌سازی را آب گرفته و بسیاری از موسسات اشغال شده‌اند. فضای حاکم بر شهر پر از مرگ است و آنچه بیش از همه در خیابان‌ها، به گفته شاهدانی که به خانه اوهام می‌آیند، دیده می‌شود اجساد است. تکرار مرگ به انحاء مختلف و در لحظه لحظه نمایش آن را به امرِ خودی تبدیل نمی‌کند، اما وجه ویرانگر و وحشی آن را خنثی می‌کند. این تکرار، با مرگ دقیقاً همان کاری را می‌کند که تکرار تصویر مرلین مونرو در تابلوی اندی وارهول، یا تداعی چندباره خاطره تروماتیک در اتاق روانکاوی. به گفته مادام ایرما: «هر چقدر در حومه شهر آدم بکشند، مردهای بیشتری به سالن‌های من سرازیر می‌شوند» (Genet Balcon 43)، و این به آن معناست که مشتری‌ها از مرگ به مرگ پناه می‌برند، از مرگ در شهر به مرگ در خانه اوهام. شاید چرایی این قضیه در ادامه این دیالوگ نهفته باشد: «–کارمن: مردها؟ –مادام ایرما: تعدادی از آن‌ها؛ که آینه‌ها و لوسترهای من آن‌ها را به سوی خود می‌کشد، همیشه همان آدم‌های همیشگی. برای بقیه مردم قهرمانی‌گری جای زن را می‌گیرد» (Genet Balcon 43). در واقع آنچه تجربه مرگ را عملی می‌کند و حتی باعث می‌شود شخصیت‌ها با میل و اراده، حتی با پرداخت پول به سمتش بروند «زن»، یا نوعی از زنانگی است که در این بازی‌ها جریان دارد.

مرگ در این نمایشنامه امری غریب و دست‌نیافتنی نیست، حتی مربوط به آینده‌ای نامعلوم هم نیست. مرگ برای شخصیت‌های این نمایشنامه امری گذشته و یا حال است، و آن‌ها با تمام آگاهی خود مرگ خود را زندگی می‌کنند. مرگ پروسه‌ای ادامه‌دار است که در یک لحظه اتفاق نمی‌افتد. « ژنرال: نزدیک مرگ ... وقتی که من نیست می‌شوم، با این وجود تنها تصویر من است که در این آینه‌ها به سوی ابدیت منعکس می‌شود. ... من سوار بر تو، به سوی افتخار و مرگ، چون من به زودی می‌میرم و این فرودی است به سوی گور. –دختر: اما ژنرال، شما از دیروز مرده‌اید » (Genet Balcon 36). ژنرال پس از مُردن هم زندگی می‌کند و دختر در همین صحنه به او می‌گوید: «کار راحتی نیست که لباس ژنرال فاتحی را بپوشانی که به خاک سپرده شده است» (Genet Balcon 32)، و اینکه او مرده است دلیل خوبی نیست برای اینکه دوباره نتواند مرگ را زندگی کند؛ صحنه سوم با خاک‌سپاری ژنرال توسط دختر به پایان می‌رسد. پیرمردها به خانه اوهام می‌آیند تا مردن را تمرین کنند و به مرگ معنا دهند. قاضی نیز در تصویر و نقشی که از خودش

به وسیله کلمات خلق می‌کند خودش را «مینوس» می‌نامد، که در اسطوره قاضیِ جهانِ زیرین و دنیای مردگان معرفی می‌شود. سارتر درباره مرگ در آثار ژنه می‌نویسد: «ژنه چیزی به غیر از یک مُرده نیست. زندگی او، حیاتِ روح سرگردانِ یک مُرده است ... تمام قهرمانان او حداقل یکبار در زندگی‌شان مرده‌اند» (Sartre 9). مرگ در این اثر درون یک چرخه و در زمان حال گیر می‌افتد، و این امر در حقیقت اسیر کردن آن در نوعی مادرانگی است: «زمانِ دایره‌وار از دیرباز متعلق به زنان بوده است» (McAfee 98).

در اقتباسی سینمایی از بالکن که در سال ۱۹۶۳ توسط جوزف استریک ساخته شده، برخی از دیالوگ‌ها، البته با نظارت و تأیید خود ژان ژنه، تغییر داده شده‌اند و به گفته کارگردان برای فهم بهتر ساده‌سازی شده‌اند. در این اقتباس هنگامی که رئیس پلیس از مادام ایرما می‌خواهد برای جلوگیری از پیروزی شورشیان نقش ملکه را بازی کند، او پاسخ بسیار تأمل‌برانگیزی می‌دهد: «هنگامی که تو و همه اُرگان‌هایت در زباله دفن شده باشید، هزار سال دیگر، هنگامی که حتی یک استاد باستان‌شناسی زبان ما را نخواهد فهمید، این خانه اینجا خواهد بود. گاهی به شکل یک تئاتر، گاهی به صورت یک کلیسا، اما همواره به‌عنوان محلی برای اجرای آیین» (Strick)؛ این دیالوگ به هم‌ارزی تئاتر، کلیسا و عشرتکده صحه می‌گذارد، همگی به‌عنوان مکان‌هایی برای فراگیری و تمرین نظم نمادین. از این منظر، در واقع انقلابی که در بیرون از خانه در حال رخ دادن است در برابر این خانه یک بازی است. در انتهای نمایش نیز اسقف بار دیگر این مساله را یادآور می‌شود: «من سعی می‌کنم برای شما غم و اندوه این مردم را که فکر می‌کنند با شورش کردن آزاد شده‌اند شرح دهم. افسوس—یا خدا را شکر—هرگز حرکتی به اندازه کافی قوی نخواهد بود تا تصورات ما را نابود کند» (Genet Balcon 120).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش کردیم رابطه مرگ و زنانگی در نمایشنامه بالکن اثر ژان ژنه را به کمک نظریات موریس بلانشو، هلن سیکسو و ژولیا کریستوا واکاوی کنیم. در این اثر، ژانه ژنه به کمک روش‌ها و ترفندهای مختلفی سعی در واسازی و بی‌اعتبار ساختن نظامی دارد که سیکسو آن را نرینه-منطق-محور می‌خواند و آن را ریشه نابرابری‌های اجتماعی، به خصوص در رابطه با حق زنان، ارزیابی می‌کند.

این اثر در رویی‌ترین لایه خود، به فرآیند شکل‌گیری هویت اجتماعی از طریق زبان و تصویر می‌پردازد. این اثر، شکل‌گیری هویت را مرهون نقش مادر نشان می‌دهد، و

مرگِ شخصیت را در ایستایی او در یک نقش ثابت در نظر می‌گیرد. این نمایش برای دلالت‌پردازی بیشتر متکی به وجه نشانه‌ای زبان است تا وجه نمادین آن.

بالکن به تمامی با منطق «بازی» به جلو می‌رود، نه منطق علت و معلولی و این امر آن را به تجربه «کورا» نزدیک می‌کند. زبان و بازی در این نمایش هم‌ارز هستند، قدرت در دست کسی است که به آن‌ها دسترسی دارد. نحوه کارکرد زبان و به‌طور کلی نظم نمادین، که قرار است پنهان بماند، رسوا و عیان می‌شود. ژنه از این طریق به خلق زبانی دست می‌یازد که نه تنها به زبان روزمره، بلکه به زبان ادبی هم شباهتی ندارد و از این رو در مخاطب روان-زخم ایجاد می‌کند.

دوگانه‌های متضاد در این نمایش یا چنان در هم می‌تنند که جدا کردن و در تضاد قرار دادنشان ناممکن می‌شود، همچون واقعیت و بازی، یا دوگانه‌هایی که بدیهی تلقی می‌شوند به عمد یکسویه‌شان حذف می‌شود تا سوی دیگر هم نتواند در یک نظام ارزش‌گذارانه برتر یا فروتر قضاوت شود. از دیگر روش‌هایی که ژنه در این اثر برای بی‌اعتبار ساختن نظام دوگانه‌نگر از آن بهره می‌جوید جفت ساختن و تضاد برقرار کردن بین دو مفهومی است که ابداً به نظر ما ممکن است قطب‌های یک تضاد نباشند، همچون «زنده» و «واقعی».

در نظام زبانی و دنیای خیالی که ژنه خلق می‌کند، دیگری، چه مرگ باشد، چه شورشی یا ...، تغییر شکل پیدا نمی‌کند، به جنبه مثبتش تقلیل داده نمی‌شود، در خودی حل نمی‌شود، بلکه حضور دارد و می‌شود با آن ارتباط برقرار کرد. به همین خاطر است که او مرزها را انعطاف‌پذیر و دیوارها را دارایِ شکاف خلق می‌کند، تا ضمن حفظ فردیت خودی و دیگری، امکان برقراری ارتباط بین آن‌ها را فراهم کند.

مرگ به‌عنوان پررنگ‌ترین بخش نمایشنامه تنها به واسطه مادرانگی موجود در اثر و زبان زنانه آن است که امکان ظهور می‌یابد. تکرار مفهوم مرگ در جای جای این نمایش، آن را در دایره‌ای گرفتار می‌کند و اثر وحشتناک و خشونت‌بار آن را خنثی می‌کند.

Bypassing the Horror of Death by the Use of Feminine Writing: A Study of Jean Genet's *The Balcony*

Bahare Saghazade[1], Bahman Namvar Motlagh[2]

Abstract

Introduction: The present study tries to investigate "femininity" and its relation to "death" in The Balcony by Jean Genet, with the help of Julia Kristeva and Maurice Blanchot's views. These two concepts have always been abjected as "other" in the history of Western phallogocentric thought. According to Hélène Cixous, the root cause of this abjection in the case of women resides in language, the one which is based on binary oppositions. According to the researcher, the reason for death's abjection should also be sought in language; Blanchot mentions this gap in his article "La Littérature et le Droit à la Mort" and considers the task of literature to give the reader the experience of death, and thus to fill this gap. In the play, Balcon, Jean Genet, by crossing the boundaries of the symbolic order, deconstructing the binary-based language, and relying on the semiotic mode of signification rather than symbolic mode, creates a new language that can be called "feminine" by Cixous and Kristeva's criteria. With the help of the motherly features of its language and narrative, this work has been able to instill the experience of death as one of its main elements and has fulfilled the task of literature, according to Blanchot, in granting the experience of death to the reader.

Methodology and Argument: Maurice Blanchot is one of the most famous French philosophers of the twentieth century, whose name is most associated with death. In his article Literature and the Right to Death, published in 1948, he tries to give a definition of literature confronting that of Jean-Paul Sartre in What Is Literature? (1947). In his definition, which is more of an anti-definition, the originality of literature lies

1. Ph.D. candidate, Shahid Beheshti University
2. Associate Professor of French department. Shahid Beheshti University
(Corresponding Author.)

in the fact that it has no essence. According to Blanchot, there is an inseparable link between language, death, and literature. Giorgio Agamben (1942-) considers such a view as the result of living in the post-war and post-Nazism era. "Blanchot's texts are a response to Auschwitz, how is literature possible after Auschwitz?", he claimed in an interview. "What Blanchot does about death is very unique; he reproduces death, makes death impossible in this repetition, and then through this impossibility makes the experience of literature ... The time of literature for Blanchot is a kind of suspended imprisonment, something like a death sentence that stops death itself and makes it undefeatable against the endless death in concentration camps" (Ideos YouTube).

According to Blanchot, there is an anonymous and impersonal Death that is more powerful than death, and its ideal realization can be experienced through literature (Blanchot Literary Space 235). In the researcher's opinion, one of the ways to overcome this alienation caused by language is "feminine writing". French feminism, rooted in linguistics and psychology [Lacan], sees the inferior position of "woman" as a result of the binary-based system of signification. This dualization essentially leads to a kind of hierarchy, in which one side of the contrast is considered superior and the other inferior (Cixous Medusa 115). History, art, and religion, according to Cixous, are based upon such a system. She addresses this system as "phallogocentric", and she believes that the only way to bring about change in a male-centered social system is to change the structure of language.

Julia Kristeva in Hérethique de l' Amour (1977), likens a feminine language to the body of a pregnant mother. During pregnancy, the mother experiences a kind of relationship with the other —the fetus— that is not bounded by separation, and therefore is full of love. Consequently, feminine writing accepts the other within itself, without transformation or simulation. In Le Langage, Cet Inconnu (1981), Kristeva uses a neologism: the "speaking being". The speaking being is a person who uses language and builds or deconstructs his identity through the use of language (Kristeva Cet Inconnu 265).

In La Révolution du Langage Poétique (1974), Kristeva names two ways or modes through which language functions: 1. as an expression whose meaning is clear and reasonable 2. In the form of evoking emotion, discharging energy and impulses of the subject. Kristeva calls these two methods symbolic and semiotic, which, for Kristeva, are not separated at all. The 'Chora' , which reminds the uterus, is a mobile status based on the semiotic mode of language. For Kristeva, unlike Lacan, the child starts to learn the ways of symbolic and culture from her mother and long before the mirror stage.

Conclusion: In this article, we have tried to explore the relationship between death and femininity in Jean Genet's Balcon based on the ideas of Maurice Blanchot, Helen Cixous, and Julia Kristeva. In this work, Jean Genet employs a variety of methods to deconstruct and discredit the phallogocentric system of language, considered by Cixous as the root cause of social injustice. In its first layer of signification, this work deals with the process of social identity formation through the use of language, relating it to the role of the mother. This representation relies more on the symbolic mode of signification than its symbolic mode. Putting aside the logic of cause and effect, the logic of "play" reigns in the fictional world of Balcon, and this brings it closer to the Chora experience. The possession of power in this play is dependent on access to language and acting. By revealing hidden structures of the symbolic order, the language of this play deconstructs not only everyday language but also literary language. Binaries in this play are either intertwined in such a way that it is impossible to separate and contrast them, such as reality and fantasy, or, one of the poles is intentionally omitted so that the other part becomes meaningless. Pairing two concepts as binaries that have never been considered opposites is another trick Genet uses to demystify phallogocentrism based on binaries. In Balcon's fictional world, the "other" , whether as death or rebellion, is not ignored, nor transfigured or reduced to its positive aspect, but is present and ready to communicate. That is why Genet creates flexible borders walls with cracks, to maintain the connection between

self and the other. Death, as the most significant element of the play, can only emerge through the motherhood of the rooms and the feminine writing of the play. Repeating the image of death throughout the play neutralizes its horrific and violent effect.
Keywords: Jean Genet, The Balcony, Feminine Writing, Death, Other, Symbolic Order

References :

- Bolouki, Mahtab. *Jean Genet et l'Architecture du Vide*, Éditions Universitaires Européennes, Paris, 2014.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, Paris, 1955.
- Blanchot, Maurice. *La Part du Feu*, Editions Gallimard, Paris, 1949.
- Blanchot, Maurice. *L'Arrêt de Mort*, Editions Gallimard, Paris, 1948.
- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*, Editions Gallimard, Paris, 1969.
- Cixous, Hélène. *Prénom de Personne*, Éditions de Seuil, Paris, 1947.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse*, Galilée, Paris, 1975.
- Cixous, Hélène et Catherine Clément. *La Jeune Née*, Union Générale d'Éditions français, Paris, 1975.
- D'Asciano, JeanLuc. *La Famille, la Mort, l'Amour dans l'œuvre de Jean Genet*, Presses Universitaire de Septentrion, Villeneuved'Ascq, 2001.
- Durham, Scott. *Deaths of Jean Genet*, Yale French Studies, No. 91, pp. 159184, Yale University Press, 1997.
- Farahbakhsh, Alireza & Shabnam Bozorgi, *The Cixousian Woman In Jhumpa Lahiri's" The Treatment of Bibi Halder"*, Critical Language and Literary Studies, Volume 5, NO 8, pp. 139161, spring & summer 2013.
- Genet, Jean. *Balcon*, folio, Paris, 1956.
- Genet, Jean. *Entretien avec Antoine Bourseiller*, producer : Danièle Delorme, France, 1981.
- Genet, Jean. *Œuvres complètes, tome 6 : L'Ennemi déclaré, textes et entretiens*.

Gallimard, Paris, 1991.

- Haase and Large, Ullrich and William. *Maurice Blanchot* .Routledge, London, 2001.
- Hubert, MarieClaude. *Dictionnaire Jean Genet*, Editions Honoré Champion, Paris, 2020.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
- Kristeva, Julia. *Hérethique de L'amour*, revue Tel Quel 74. P. 3049, 1977.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*, Éditions du Seuil, Paris, 1977b.
- Kristeva, Julia. *Le Langage, Cet Inconnu*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.
- Lacan, Jacques. *Les formations de l'inconscient*, in Magazine littéraire, n° 313, pp. 5357, 1993.
- Lussier, Alexis. *L'Ecran, Le Regard, La Mère Selon Jean Genet*, Université du Québec, Montréal, 2009.
- McAfee, Noel. *Julia Kristeva*, Routledge, London, 2004.
- Najafi, Abolhassan. *Basics of linguistics and its application on Persian language*, Niloofar publications, Tehran, 2008.
- Platon. *Phédon, Traduction, notices et notes par Émile Chambry,* Editions GarnierFlammarion, Paris, 2011.
- Rahimi Jafari ,Majid & Hamidreza Shairi ,*From supersubject to nonsubject; Alternating manifestations of power in Jean Genet's play The Blacks*, in Critical Language and Literary Studies, Volume 2, NO 4, pp. 2037, 2010.
- Sartre, JeanPaul. *Saint Genet, Comédien et Martyre*, Gallimard, Paris, 1952.
- Simpson, Mark. *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*, Cassell, London, 1994.
- Stephens, Elizabeth. *Queer Writing, Homoeroticism in Jean Genet's Fiction*, Palgrave Macmillan, United States, 2009.
- Stric ,Joseph .*The Balcony*, Continental Distributing, United States, 1963.
- Tim, *Death is nothing to us –Epicurus*, May 1, 2012, in Philosophy & Philoso-

phers, May 1, 2012, https://www.thephilosophy.com/deathepicurus.