نظارت عالیه

ژان ژنه

با مقدمه‌ی ژان پل سارتر

ترجمه‌ی ایرج انور

www.ketab.ir

سرشناسه: ژنه، ژان، ۱۹۱۰ - ۱۹۸۶م Genet, Jean
عنوان و نام پدیدآورنده: نظارت عالیه؛ نوشته‌ی ژان ژنه؛ ترجمه‌ی ایرج انور.
مشخصات نشر: تهران، میلکان، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری: ۸۸ ص
شابک: ۹-۲۷-۷۴۴۳-۶۰۰-۹۷۸
فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتاب حاضر از متن فرانسه با عنوان Haute Surveillance به فارسی برگردانده شده است.
موضوع: نمایشنامه‌ی فرانسه— قرن ۲۰م.
شناسه‌ی افزوده: انور، ایرج، مترجم
رده‌بندی کنگره: PQ۲۶۲۱ /ن۹۴ن۶ ۱۳۹۳
رده‌بندی دیویی: ۸۴۲/۹۱۴
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۳۵۹۱۴۴۶

www.ketab.ir

نظارت عالیه

ژان ژنه

با مقدمه‌ی ژان پل سارتر

ترجمه‌ی ایرج انور

طراح جلد: طاها ذاکر

صفحه‌آرایی و آماده‌سازی: واحد تولید کتاب میلکان

لیتوگرافی: باختر

چاپ: دالاهو

چاپ اول، ۱۳۹۵

شابک: ۹-۲-۳۰۷-۶۰۰-۹۷۸

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

قیمت: ۱۰۰۰۰ تومان

انتشارات میلکان

انتشارات میلکان: تهران، خیابان آزادی، خیابان نوفلاح، پلاک ۶۵، واحد ۴

۶۶۴۲۰۹۹۸

www.milkan.ir

info@milkan.ir

www.ketab.ir

یادداشت مترجم

نظارت عالیه را لیبرای گالیمار[1] در سال ۱۹۴۹ منتشر کرد. اما برای اجرا، در طول تمرین نمایشنامه، نویسنده تغییرات زیادی در متن داد. اگرچه نظارت عالیه بعد از نمایشنامه‌ی کلفت‌ها منتشر شد و روی صحنه رفت، اما نخستین کار نمایشی ژان ژنه است که در ۲۴ فوریه‌ی ۱۹۴۹ به کارگردانی خود نویسنده در تئاتر دماتوس»[2] در پاریس به اجرا درآمد. طرح صحنه و لباس از «آندره بورپر»[3] و بازیگران به قرار زیر بودند:

زاغی	تونی [illegible][4]
موریس	کلود رومن[5]
لوفران	ژبر حسین[6]
نگهبان	ژان-مارک لامبر[7]

ترجمه‌ی حاضر مخلوطی است از هر دو متن، یعنی متن اصلی و متن تغییریافته برای اجرای اول پاریس. این متن در ایران برای نخستین بار به سال ۱۳۴۷ در تالار انجمن ایران و امریکای تهران، برای هفت شب اجرا شد.

www.ketab.ir

بازیگران:

زاغی	محمود استاد محمد
موریس	سهیل سوزنی
لوفران	داوود آریا
نگهبان	محمد اسکندری
[illegible]راح لباس	کیوان خسروانی

کاردانی کار را مترجم به عهده داشت و چند ماه پس از اجرای صحنه، به کارگردانی فنی حمید مصداقی بر [illegible] تلویزیون ضبط و چند بار پخش شد. در این ضبط نقش لوفران به‌عهده‌ی رضا زیا[illegible]د.

www.ketab.ir

مقدمه‌ای بر «*کلفت‌ها*» و «*نظارت عالیه*»

نوشته‌ی ژان پل سارتر

اپی‌مِنیدِس می‌گوید: «کرتی‌ها[9] دروغ‌گویند.» امّا او خود کرتی است. پس اپی‌مِنیدِس دروغ می‌گوید. پس کرتی‌ها دروغ‌گو نیستند. پس اپی‌مِنیدِس راست می‌گوید. پس کرتی‌ها دروغ‌گویند. پس اپی‌مِنیدِس دروغ می‌گوید... و قس‌علی‌ذلک. این بحثی که اپی‌مِنیدِس پیش می‌کشد، انگار سفسطه است به صورتی دورانی، میراث شکاکیون باستان؛ حقیقت منجر به دروغ می‌شود و بالعکس.

ذهنی که وارد یکی از این دورهای باطل می‌شود می‌چرخد و می‌چرخد، بی‌آن‌که قادر به توقف باشد. ژان ژنه، با تمرین مدام، دانسته است این حرکت دورانی را که سرعتش دائماً در افزایش است به ذهن خود منتقل کند. تصویری که او در ذهنِ خود دارد تصویری است از یک دوران بی‌نهایت پرشتاب که در آن واقعیت و شکل ظاهر را در هم ادغام می‌کند، چنان‌که وقتی یک صفحه‌ی رنگارنگ با سرعت کافی بچرخد، رنگ‌های رنگین‌کمان در هم می‌دوند و به سفیدی می‌رسند. ژنه از این گونه فرفره‌ها صدصد می‌سازد که مجموعاً منجر می‌شود به‌طرز فکری که سخت مورد علاقه‌ی اوست و تعمداً تسلیم می‌شود به این نحوه‌ی استدلال کاذب.

حیرت‌انگیزترین نمونه‌ی این فرفره نمودارِ هستی و صورت ظاهر، یا خیالی و واقعی را در بازی کلفت‌هایش می‌یابیم. در تئاتر، چیزی که ژنه را به خود جذب می‌کند جنبه‌ی دروغین‌بودن، تصنع و حالت ساختگی آن است. دراماتیست‌شدن ژنه از آن جهت است که جنبه‌ی ساختگی‌بودن در صحنه‌ی تئاتر از هر جای دیگر مشهودتر و جذاب‌تر است و شاید در هیچ‌جا بی‌شرمانه‌تر دروغ نگفته است که در بازی کلفت‌ها.

www.ketab.ir

دو کلفت، در آنِ واحد، هم به خانم‌شان عشق می‌ورزند هم از او نفرت دارند. آن‌ها از طریق نامه‌های بی‌امضا، عاشقِ «مادام» را نزد پلیس متهم کرده‌اند و وقتی می‌فهمند که او به دلیل کمبود مدرک آزاد شده، در می‌یابند که خیانت‌شان کشف خواهد شد. پس سعی در کشتن «مادام» می‌کنند. از آن‌جا که در این کار موفق نمی‌شوند تصمیم به خودکشی می‌گیرند. در پایان یکی از آن دو خود را می‌کشد و دیگری در تنهایی، مست از انتخار، طمطراق فراوانی به کلام و حرکاتش می‌دهد و می‌کوشد که لایق سرنوشت پرشکوهی شود که در انتظارش است.

بهتر است فوراً بپردازیم به توصیف نخستین فرفره. در بانوی گل‌های ما، ژنه می‌گوید: «اگر نمایشنامه‌ام را روی صحنه می‌آوردم که زن‌ها در آن نقش داشتند، می‌خواستم که آن نقش‌ها را پسرهای تازه‌بالغ بازی کنند. و این موضوع را برای تماشاگر، به وسیله‌ی تابلوهایی که در تمام طول بازی در طرف راست یا چپ صحنه به دیوار می‌ماند یادآوری می‌کردم.»[۱۰] ممکن است این وسوسه شود که این خواسته‌ی ژان ژنه را نسبت دهد به علاقه‌ی خاص او به پسران جوان، اما باید بدانیم که آن، علتِ اصلی نیست. واقعیت این است که ژنه قصد دارد از همان اول شک به ریشه‌ی ظواهر بزند. شکی نیست که یک بازیگر زن می‌تواند نقش سولانژ را بازی کند، اما در این صورت چیزی را که می‌خواهیم «واقع‌زدایی» بنامیم اساسی نخواهد داشت. پیرایه‌ی زن احتیاج ندارد که نقش زن‌بودن را بازی کند. لطافت عضلاتش، نرمی و ظرافت حرکات و تنِ لطیف صدایش، ودیعه‌هایی هستند طبیعی، موادی که می‌تواند هر طور که بخواهد آن‌ها را قالب‌ریزی کند تا صورت ظاهر سولانژ را به وجود آورد. ژنه اصرار دارد که این حالت زنانه به صورت تظاهر به صحنه بیاورد و آن‌را به یک چیز ساختگی تبدیل کند. این سولانژ نیست که به‌صورت یک «شعبده‌ی نمایشی» عرضه می‌شود، بلکه سولانژ به‌عنوان زن است که این خیال را می‌سازد. برای دست‌یافتن به این حالتی که مطلقاً تصنعی است، اولین کار، حذفِ طبیعت است. زبری یک صدای شکسته، سفتی خشک عضلات مردانه، برق کبود ریش زیر پوست، زنی فاقد زنیت و موجودی غیرمادی را به‌صورت یک اختراع مردانه جلوه می‌دهد، مثل سایه‌ی کم‌رنگی که در حال محوشدن است و به خودی خود دوامی ندارد،

www.ketab.ir

شبیه به اثرِ ناپایدارِ یک تلاشِ سختِ موقت، مثل خواب و خیال بی‌فرجام مرد، در جهانی که زنی در آن نیست.

بنابراین کسی که زیر نور صحنه پدیدار می‌شود از زنیت بهره‌ای ندارد، بلکه تقلیدی است از عدم امکان زن‌بودنِ شخص ژنه. چیزی که در مقابل خود می‌بینیم کوشش بدن جوانِ مردی است که بر ضد طبیعت خودش مبارزه می‌کند، که این خود گاه تحسین و گاه کراهت را می‌انگیزد، و برای این‌که تماشاگر گرفتار بازی نشود، برخلاف تمام قواعد صحنه، به او اخطار می‌شود که بازیگران دائماً می‌کوشند که او را درباره‌ی جنسیت خود فریب دهند. خلاصه، از طریق تناقض موجود بین تلاش بازیگر که مهارتش با قدرت فریب اندازه‌گیری می‌شود و اخطار تابلوی کنار صحنه، جلوی «پاگرفتنِ» فریب گرفته می‌شود. به این ترتیب ژنه به بازیگران خود خیانت می‌کند، صورتک آن‌ها را برمی‌دارد و بازیگر وقتی می‌بیند کلاه‌بردار کل به ملا شده، خود را در وضع گناهکاری می‌بیند که دستش رو شده. فریب، خیانت، شکست همه‌ی عناصر مهمی‌که بر رؤیاهای ژنه حکومت می‌کنند این‌جا حاضرند. به همین ترتیب، او به شخصیت‌هایش، در بانوی گل‌های ما و مراسم تشییع جنازه خیانت می‌کند، زیرا هرگاه که خواننده نزدیک است به فریب داستان تسلیم شود، می‌گوید: «مواظب باش، یزه‌ها مخلوق تصور من هستند. وجود ندارند.» چیزی که بیش‌تر از همه باید از آن حذر کرد گرفتارکردن تماشاگر است در بازی، چیزی که باعث می‌شود کودکان در سینما فریاد بزنند: «نه، نه، زهره!» یا این‌که تماشاگران ساده‌دل جلوی درِ پشت صحنه منتظر بشوند تا «فردریک لماتر»[11] را کتک بزنند. برای جست‌وجوی «بود» از طریق ظاهر، باید ظاهر را درست به کار بگیریم. برای ژنه، کارگردان تئاتر کاری شیطانی دارد. صورت ظاهر، که دائماً نزدیک است خود را به جای واقعیت جا بزند باید هر لحظه غیرواقعی‌بودن عمیق خود را آشکار کند. همه‌چیز باید به قدری دروغین باشد که ما را از کوره به در کند. اما وجود زن به علت دروغین‌بودن شدیداً جنبه‌ای شاعرانه پیدا می‌کند. زنانگی جدا از بافت خود و به‌صورت خالص تبدیل می‌شود به نشان اصالت، یک علامت رمزی. تا وقتی‌که نشانه‌ی زنانگی طبیعی است، این نشانه در وجود زن جا دارد، اما با ازدست‌دادن مادیت خود به حوزه‌ی تصور وارد

می‌شود، وسیله‌ای می‌شود برای ایجاد خیال‌پردازی. در این حال هر چیزی می‌تواند زن باشد: یک گل، یک حیوان، یک دوات.

در کودک جنایتکار ژنه کلیدهایی به ما می‌دهد که می‌توانیم «جبر خیال»[۱۲] نام‌گذاریش کنیم. در این داستان راجع‌به مدیر یتیم‌خانه‌ای حرف می‌زند که چاقوهای حلبی در اختیار کودکان می‌گذارد و از این کار به خود می‌بالد، حرفش این است که: «بچه‌ها نمی‌توانند با این چاقوها کسی را بکشند.» اظهارنظر این است: «آیا مدیر خبر ندارد که اگر کاربرد عملی یک شیئی را کنار بگذاریم، آن شی تغییر ماهیت می‌دهد و بدل به یک نماد می‌شود؟ گاه حتا شکلش عوض می‌شود. می‌گوییم «استیلیزه» شده. در این‌جاست که شیء به‌صورت پنهانی در روح کودک عمل می‌کند و خسارات جدی‌تری به بار می‌آورد. شیء پنهان‌کردن آن در تشک کاهی یا در آستر کت، یا بهتر، در شلوار ـ نه برای راحتی بیشتر، بلکه به‌خاطر نزدیکی‌اش به عضوی که نشانه‌ی آن است ـ برای کودک علامت قتلی است که در واقع مرتکب نمی‌شود، اما به خیال‌بافی‌اش میدان می‌دهد و امیدوارم که او را به سمت جانیانه‌ترین تجلیات سوق دهد. چه فایده‌ای دارد که چاقو را از او بگیریم؟ کودک فقط اشیاء دیگری که ظاهراً بی‌خطر هستند، به‌عنوان علامت قتل انتخاب خواهد کرد، و اگر آن هم از او گرفته شود در درون خودش تیزترین تصویر سلاح را با دقت و علاقه، حفظ خواهد کرد.» همچنان که کیفیت جنس بدتر می‌شود ـ چاقوی فولادی، چاقوی حلبی، ترکه‌ی نی و همچنان که فاصله‌ی بین خود شی و معنای آن زیادتر می‌شود، کیفیت سمبولیک نشانه قوی‌تر می‌شود. خیال‌بافی‌ها جهت پیدا می‌کند، تغذیه می‌شود و سازمان پیدا می‌کند. خانه‌های او زن‌هایی هستند ساختگی، «بدون زنانگی» که مردها را به خواب و خیال تملک زنان نمی‌دارند، بلکه آن‌ها را با نور یک «زن ـ آفتاب»، ملکه‌ی یک بهشت زنانه روشن می‌کند و در آخر کار به نظر می‌آید که مرد خود ماده‌ی اولیه‌ای است که نشان زنانگی را به وجود آورده. ژنه سعی دارد زنانگی را بدون زن به ما ارائه دهد.

این است قدم اول ژان ژنه در جهت «واقع‌زدایی»: تحریف زنانگی. اما ضربه‌ای که وارد شده به‌سوی خود بازیگر برمی‌گردد و خود او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. در بانوی

www.ketab.ir

گل‌های ما، قاتل جوان یک روز تنها برای تفریح لباس زنانه می‌پوشد. «بانوی ما، در لباس آبی کم‌رنگ ابریشمی‌اش، با یقه و سرآستینی از توری "والانس" بیش‌تر از آن‌چه بود به نظر می‌آمد. هم خودش بود، هم مکمل خودش.» می‌دانیم که ژنه برای زحمت عملِ واقع‌زدایی از همه‌چیز بیش‌تر ارزش قائل است. چیزی که او را در بانوی گل‌های ما جذب می‌کند نمایش مردی است که زنانگی رویش اثر می‌گذارد: «بانوی ما بازوی لختش را بالا برد و ـ حیرت‌آور است ـ این قاتل هم همان حرکت را کرد، شاید با کمی خسونت بیش‌تر.» این موجود دورگه، مخلوطی از نژاد «سِنتور»[۱۳] و پری دریایی، کارش را به‌صورت مرد آغاز می‌کند تا در یک آتش‌بازی زنانه به‌شکل دود محو شود. ژنه، به‌قصد ابراز برتری هم نسبت به مردهای جوان و هم تمامی زن‌ها دست به اختراع یک علامت چشم‌گیر می‌زند: راه را باز کرد... "گرگوی"[۱۴] به‌علت موقعیتی که در گروه داشت، می‌بایست پیش از دیگران سر راه می‌شد، اما کنار رفت و راه را برای بانوی ما باز کرد. متوجه باشید که پاانداز باج‌گیر گرگوی خود را در مقابل زن کوچک نمی‌کند، به‌خصوص اگر آن زن از پریان باشد... "گرگوی" برای او لابد مقام بلندی قائل بود.» ظهور تصورات، قراردادهای اجتماعی را به‌هم می‌زند. گرگوی پاانداز خودبه‌خود آداب بورژوآیی را پیشه می‌کند. او خود را در مقابلِ جوان جذاب کوچک می‌کند، جوانی که با واقع‌زدایی خود را تبدیل می‌کند به زن جوانی که جذابیتش بر اثر ارتکاب قتل تشدید شده. گردن‌کلفت‌ها معمولاً از لطف زنانه بیزارند، زیرا نشانی ضعف و تسلیم به حساب می‌آید. اما در این‌جا لطافت زنانه مثل پرده‌ی تابناکی است که بیرون عظیم آدم‌کشان کشیده شده است. بنابراین باید در مقابل آن سر تعظیم فرود بیاورند. جنایت تبدیل می‌شود به راز سهمگینی که در زیر لطف زنانه پنهان شده، لطف زنانه تبدیل می‌شود به سستی پنهان در بطن جنایت. بانوی ما کاهنه‌ی الهه‌ای است خون‌خوار. مادر پرعظمت و بی‌رحمی‌است در نظام مادرسالاری دنیای همجنس‌بازان.

تا این‌جا با چیز تازه‌ای برخورد نکرده‌ایم، این همه همچنان چیزی نیست مگر واقع‌زدایی متقابل ماده صورت را و صورت ماده را. اما حالا نخستین فرفره به راه می‌افتد. همان‌طور که می‌دانیم تِم‌های شاعرانه‌ی ژنه عمیقاً در دنیای همجنس‌بازان ریشه دارد.

می‌دانیم که نه زن برایش حائز اهمیت است نه روان‌شناسی زن. و اگر انتخاب کرده که کلفت‌ها، خانم‌شان و نفرت زنانه‌ی آن‌ها را به ما نشان دهد، فقط به این دلیل است که لزوم اجرای عمومی آن او را به استتار افکارش وا می‌دارد. این موضوع در بازی دومش، نظارت عالیه ثابت می‌شود که همه‌ی شخصیت‌ها مرد هستند و دقیقاً با همان موضوع کلفت‌ها سروکار دارد.

سلسله‌مراتب یکی است: در یک مورد «مسیو» در مورد دوم «گوله‌برف»، بعد «الوهیت بینابین» است، «مادام» و «زاغی»، بعد آن دو جوان هستند که خواب جنایت می‌بینند اما موفق به اجرای آن نمی‌شوند، عاشق همدیگرند و از هم متنفرند و هر یک از آن دو، دیگری گندیگری است؛ «سولانژ» و «کلر» همان «موریس» و «لوفران» هستند. در یک مورد بازیگر با یک خودکشی پایان می‌گیرد که پلیس قتل تلقی خواهد کرد، در دیگری، با یک قتل قلابی به جای یک قتل واقعی که حالتی قلابی دارد. «لوفران» که آدمی است قلابی، خائنی است واقعی؛ «موریس» هم که هنوز برای آدم‌کشی جوان است از نژاد آدم‌کش‌های واقعی است. تنها این آن دو هم «جفت ابدی جانی و قدیس» را تشکیل می‌دهند، همان‌طور که «دیوین»[15] و «باتری ما». این همان جفت ابدی است که «سولانژ» و «کلر» می‌خواهند تشکیل دهند و عواطف مبهم آن‌ها هم برای «مادام» محتاطانه، همجنس‌بازانه است، درست مثل احساسات موریس و لوفران برای زاغی.

از این گذشته، ژنه خودش با نفرتِ کلفت به خانم آشنا است. در بانوی گل‌های ما می‌گوید که خودش زمانی خدمتکار بوده و در مراسم تشییع جنازه درباره‌ی خدمتکار دیگری حرف می‌زند، مادر رنج‌کشی که «حیله‌گرترین اوباش» را زیر دامنش مخفی کرده است. در موردی شبیه این، گفته‌اند که: «آلبرتینِ[16] مارسل پروست می‌بایست آلبرت نامیده شود.» بازیگران جوان در کلفت‌ها پسرهایی هستند که نقش زن بازی می‌کنند، اما این زن‌ها هم به‌نوبه‌ی خود در خفا پسر هستند. به‌هرحال هویت این پسرهای تصوری را که در پشتِ ظاهر مؤنث سولانژ و کلر سوسو می‌زنند نباید با تازه بالغ‌هایی که در جلد شخصیت‌ها هستند یکی دانست، هر چند که در آن بازی دیگر موریس و لوفران خوانده می‌شوند و آن‌ها هم خواب‌وخیالی بیش نیستند. باید گفت که

آن‌ها هم در ردیف ظواهری قرار دارند که در حال محوشدن است و به آن‌ها عمقی ظاهری می‌دهد. اما تماشاگر منظور همجنس‌گرایانه‌ی داستان را به‌طور مه‌آلودی می‌فهمد، وقتی بازیگر بازوی لختش را بالا می‌برد و زیاده از حد عضله نمایان می‌کند، وقتی مویش را مرتب می‌کند و حرکتی «کمی‌خشونت‌بارتر» از «امیلین دالانسون»[۱۷] می‌کند، تماشاگر نمی‌داند که آیا این عضلانی‌بودن بی‌جا و خشونت بیش از حد عریان، نمایانگر عیان واقعیت است یا از این داستان زنانه فراتر می‌رود و به‌صورت نماد همجنس‌گرایی در می‌آید؟ آیا آن حرکات خشک و خشن و قدم‌های تند مردانه، صرفاً از دست‌وپاچلفتی‌بودن جوان، گرفتار در لباس زنانه ناشی می‌شود یا این‌که موریس است که سولانژ را به تملک خود درآورده؟ آیا آن حرکات بازگشت به «بودن» است یا جوهر ناب آن‌چه تصور می‌شد «بودن» در این‌جا بدل به ظاهر می‌شود و ظاهر به «بودن». اما می‌توان معترض شد که حقیقت این قصه‌ی مجازی یک درام همجنس‌گرایی است. بسیار خوب. اما ظاهری است که حقیقتِ ظاهری دیگر می‌شود. و بعد، به معنی دیگر، این زن‌های دروغین، حقیقت بسیار تازه‌ای هستند که نقش آن‌ها را بر عهده دارند، زیرا ژنه مثل همه‌ی همجنس‌گرایان، باور است زنانگی پنهانی را در غالب مردترین مردها تشخیص دهد. همان‌طور که در سیکورام پیش می‌آید، بازیگرانش آن‌چه را که هستند بازی می‌کنند. آن‌ها در تمام جزئیات شباهت دارند به آن بی‌سروپای واقعی که نقش شاهزاده‌ی قلابی را بازی کرد که در واقع بی‌سروپا بود، و از طریق شاهزاده از خود واقع‌زدایی کرد. اما اگر این زن‌های دروغین برگردان مردان خیالی باشند کمبود تازه‌ای این بازیگران جوان را فرو می‌بلعد. آن‌ها درحالی‌که درام خود را بازی می‌کنند، مهره‌هایی ناآگاه در بازی شطرنجی هستند که ژنه با خود می‌بازد.

البته این هنوز قدم اول واقع‌زدایی است. این زن‌های دروغین که مردهای دروغین هستند، این زن ـ مردهای مرد ـ زن، این تهدید بی‌امانِ زنانگی نمادین، مردانگی را و تهدید زنانگی نمادین از سوی زنانگی پنهانی، که واقعیت همه‌ی مردانگی‌هاست، عموماً زمینه‌ی دروغینی بیش نیست. روی این پایه‌ی محوِ ناپایدار است که دو شکل مستقل، قالب‌ریزی و پدیدار می‌شوند: سولانژ و کلر. خواهیم دید که آن‌ها هم ساختگی هستند.

www.ketab.ir