فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ اوّل، بهار ۱۳۹۵

رابطه قدرت و خشونت نگاه در نمایش‌نامه در بسته[1]

رجبعلی عسکرزاده طرقبه (استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد،ایران، نویسنده مسؤول)
asgar@um.ac.ir
مریم‌السادات موسوی تکیه (دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

چکیده

این مقاله به بررسی درون‌مایهٔ «نگاه خیره»[2] می‌پردازد. درون‌مایهٔ «نگاه خیره» از جمله مباحثی است که هم در آثار ادبی و فلسفی سارتر و هم در فلسفهٔ فوکو مورد توجه قرار گرفته است. در این مقاله، باور این دو فیلسوف دربارهٔ قدرت «نگاه خیره» در نمایش‌نامهٔ تمثیل‌گونهٔ *در بسته* اثر ژان پل سارتر بررسی می‌شود. با واکاوی در تار و پود اجزای این نمایش‌نامه و با به‌کارگیری ابزارهایی که «نگاه خیره» در اختیار دارد و از آن طریق به هستی دیگری عینیت می‌بخشد، در این مقاله سعی بر آن است که چگونگی سلب آزادی سوژه [فاعل شناسا] و بیگانه‌شدگی فرد نسبت به وجود واقعی خود نشان داده شود. اثرات دائمی، محونشدنی و نابودکننده‌ای که زیر سایهٔ سنگین «نگاه خیره» دیگری در شخصیت سوژه [فاعل شناسا] جاری می‌شود، آزادی افراد را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و در چنگال رابطهٔ قدرت، اسیر و گرفتار می‌کند همچنان که شخصیت‌های نمایش، اینه[3]، استل[4] و گارسین[5] در هزارتوی روابط قدرت گرفتار می‌شوند و از آنجا که در برابر هجوم «نگاه خیره» دیگری، به شیء بی‌دفاعی تبدیل می‌شوند، راه گریز برای فرار از چشمی که به آن‌ها خیره شده است، نمی‌یابند.

کلیدواژه‌ها: نگاه خیره، آزادی، بیگانه‌شدگی، وجود، شیءشدگی، رابطهٔ قدرت، *در بسته*.

---

۱. در بسته ترجمه عنوان نمایشنامه NO Exit به فارسی است که از ناصر غیاثی گرفته شده است.

۲. نگاه "gaze"

3. Inez
4. Estelle
5. Garcin

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱/۲۳

۱. مقدمه

جملهٔ معروف سارتر در نمایش‌نامهٔ *در بسته* «جهنم، یعنی [حضور] دیگران» (غیاثی ، ص۳۱) دلیل قاطع و روشنی بر وجود قدرت «شخصیت دیگر» است. در واقع، «درک ما در عرصه حضور شخصیت دیگر همواره نبردی با نگاه خیره [دیگری] خواهد بود. مبارزه ما با محدودیت‌های ساختاری خواهد بود که برای ما ساخته و پرداخته شده‌اند» (گروتنبوئر، ۲۰۱۲، ص. ۱۳۷). آن‌گونه که برت می‌گوید درست از همان آغاز به‌نظر می‌رسد تمامی مفاهیم مورد بحث به‌گونه‌ای با هم ارتباط معنایی برقرار کنند: «زمانی که سرچشمه اعتبار و هویت از باور دیگران خواهد بود، حضور دیگری برای انسان جهنم خواهد بود، در موقعیتی که شکنجه، نه از طریق شیاطین بلکه به دست خود فرد اعمال می‌شود و از این‌رو غیر قابل اجتناب است» (۲۰۰۸، ص. ٤۱۱). از این‌رو، زیر سایهٔ نگاه خیره دیگری، هویت‌های واقعی در صدف وجودی خود پنهان می‌شوند و اجازهٔ شکوفایی نمی‌یابند. دیگر خود ما نیستیم که حضور داریم بلکه حیات وجودی ما در شبکهٔ هزارتوی وجود دیگران اسیر و گرفتار می‌آید. از این بابت، در چهارچوب قوانین فلسفی، «نگاه از دیدگاه سارتر، دقیقاً به معنای نگاه از طرف چشمان فرد دیگر با اندام‌های فیزیولوژیکی نخواهد بود، . . . معنای [فلسفی] آن وجود فرد دیگری به‌عنوان یک سوژه [فاعل شناسا]، یک خودآگاهی انسانی خواهد بود» (ونگ، ۲۰۱۲، ص. ۱٤۷).

به‌موجب قدرت نگاه خیره، زندگی افراد محدود خواهد شد. «این نگاه خیره بهنجارساز، نظارتی است که می‌توان افراد را از طریق آن طبقه‌بندی کرد، تنبیه کرد و مورد قضاوت قرار داد. این نگاه خیره، افراد را قابل رویت می‌کند، از طریق آن افراد قضاوت می‌شوند و بین آن‌ها تمایز قائل می‌شوند» (فوکو، ۱۹۹۷، ص. ۱۸٤–۱۸۵). همچنین از دیدگاه فوکو انسان‌ها به‌واسطهٔ قرار گرفتن در درون شبکه‌ای از روابط قدرت، به‌عنوان سوژه و ابژه تقسیم‌بندی می‌شوند: ابژه‌هایی که حد مشخص دارند و سوژه‌هایی که وجود خود را در تعامل با روابط قدرت و سلطه شکل می‌دهند. در حالی که قدرت اعمال می‌شود و روش‌های اجرای انضباط به‌کار برده می‌شوند، «انقیاد کسانی که ابژه دانسته می‌شوند و ابژه شدن کسانی که به انقیاد کشیده شده‌اند» به نمایش گذاشته می‌شود (همان).

تنها یک راه نجات در فلسفهٔ پیشگامانهٔ ژان پل سارتر وعده داده شده است: «شما آزاد هستید، بنابراین انتخاب کنید- به‌عبارت دیگر، نوآوری کنید» (پریست، ۲۰۰۱، ص. ۳٤-۳۵).این نگاه فلسفی سارتر به آزادی که به‌وضوح در رسالهٔ فلسفی ماندگار او تحت عنوان *«هستی و نیستی: مقاله‌ای در هستی شناسی پدیدارشناسی»*[1] (۱۹٤۳) متجلی شده است در نمایش‌نامهٔ *دربسته* نیز احساس می‌شود. شخصیت‌های نمایش‌نامه در تله‌ای افتاده‌اند که ظاهرا راه خروجی ندارد. «اما سارتر معتقد است که همیشه می‌توان راه خروجی ابداع کرد، و از این رهگذر، خود را نوآوری کرد (میرعلائی و نجفی، ۱۳۵٦، ص. ٤۸). با وجود اینکه این افراد در دوزخی ابدی گرفتار آمده‌اند و با کرده‌های خود در تاریخ هستی تنها حکم شیء بی‌مقداری دارند، دنبال مفری می‌گردند تا در نگاه شخصیت دیگر، تولد و ظهوری دوباره یابند پس «به بررسی این مسائل می‌پردازند: آیا می‌توانستند انتخاب دیگری داشته باشند؟ آیا مسئولیت اعمال خود را می‌پذیرند؟» (برودرسن، ۲۰۱۱، ص. ۳۵).

گفته شده است که، «تفکر اگزیستانسیالیستی سارتر در طول خدمتش در ارتش فرانسه در جنگ جهانی دوم بارور شده است» (همان، ص. ۳۹). زمانی که شیپور جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹ به صدا درآمد، سارتر به‌عنوان متخصص هواشناسی به خدمت نظامی احضار شد. اما با سقوط فرانسه، سارتر به مدت نُه ماه توسط آلمان‌ها دستگیر و زندانی شد. با بازگشت به پاریس در پاییز سال ۱۹٤۱، به جبهه مقاومت ملحق شد و روزنامه‌نگاری را به‌عنوان حرفهٔ اصلی‌اش در پیش گرفت.

چون سارتر از ارزش‌های بورژوازی حاکم بر دوران خود بیزاری می‌جست، دوستی طولانی‌مدت و صمیمانهٔ او با سیمون دوبووار درست از زمانی که هر دوی آن‌ها دانشجویانی در مدرسه اکول بودند به پیوند زناشویی ختم نشد، و این در حالی است که آن‌ها تا پایان عمر همچون زوجی جداناپذیر در کنار یکدیگر زندگی کردند.

بین سارتر و پل نیزان رابطه دوستانه ماندگاری شکل گرفت تا وقتی که پل نیزان در سال۱۹٤۰ با ترکش نخستین گلوله‌های توپ‌ها در جنگ جهانی دوم کشته شد. بعدها، سارتر عنوان می‌کند که علایق او برای مفاهیمی همچون «آزادی و حتمیت یا جبربه صحبت‌های او با

1. Being and Nothingness: an Essay in Phenomenological Ontology

پل نیزان در حیاط مدرسه در شهر لارچل برمی‌گردد زمانی که پل نیزان مبحث دفاع از اختیار و آزادی اراده را موقعیتی مأیوس‌کننده توصیف کرده بود» (دابسن، ۱۹۹۳، ص. ١٤).

از آنجا که اندیشه‌های فلسفی سارتر مبنای اومانیستی الحادی و مارکسیستی دارند، او مشتاقانه برای تحقق اهداف چپ‌گرا در کشور فرانسه و سراسر دنیا فعالیت می‌کرده است (اونیل، ۲۰۰٤، ص. ۱۳۳۳). در سال ۱۹٦٤ زمانی که جایزهٔ نوبل ادبیات به سارتر تعلق گرفت، از پذیرفتن آن اجتناب کرد.

سارتر به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویسی مطرح، سهمی چشمگیردر شکل‌گیری هویت هنر نمایش‌نامه‌نویسی ایفا کرده است. درست از همان زمان اسارت خود در اردوگاه نازی‌ها، با نوشتن، کارگردانی و بازیگری در نمایش‌نامهٔ *بارینا* یا *پسر رعد*[1] در دنیای نمایش‌نامه‌نویسی حضور داشته است. اگر تنها به تعداد انگشت‌شماری از نمایش‌نامه‌های سارتر اشاره کنیم که در آن‌ها به مفهوم آزادی و مقاومت آمده است، می‌توان *مگس‌ها*[2] (۱۹٤۳)، *در بسته* (۱۹٤٤)، *روسپی بزرگوار*[3] (۱۹٤٦) و *دست‌های آلوده*[4] (۱۹٤۸) را نام برد.

از زمان فرار سارتر از اردوگاه‌های نازی در مارس ۱۹٤۱، دوستداران پرشور و شوق ادبیات منتظر شنیدن خبرهای حیرت‌انگیزی از دستاوردهای ادبی قریب‌الوقوع این هنرمند بودند. اگرچه به مدد جنگ، سارتر شخصیتی اجتماعی و سیاسی پیدا کرد (پریست، ۲۰۰۱، ص. ۷)، بالاخره دنیا آن خبر حیرت‌آور را نیز دریافت کرد: «دو هفته پس از نخستین اجرای نمایشنامه Huis closدر پاریس، متفقین به نرماندی رسیدند. دو ماه بعد آن‌ها در پاریس بودند. اشغال فرانسه به روزهای آخر خود رسیده بود و «سال‌های [شکوفایی] سارتر» در حال شروع بودند» (لیک، ۲۰۰٦، ص. ٦٤).

نمایش‌نامهٔ *در بسته* داستان سه شخصیت نا آشنا و غریبه گرفتار در صحنه‌ای است که شباهت به اتاق بستهٔ هتلی در جهنم دارد که به سبک دوران امپراطوری روم تزیین شده است. شخصیت‌های نمایش گارسین، استله و اینه هستند؛ انسان‌های گناهکار و ریاکاری که وارد

1. Bariona, or The Son of Thunder
2. The Flies
3. The Respectable Prostitute
4. Dirty Hands

دوزخی شده‌اند که هیچ ابزار شکنجه‌ای ندارد. در جریان نمایش بر هریک از آنان به‌درستی آشکار می‌گردد که دیگر فرصتی برای رهایی وجود ندارد، چون آنان دیگر زنده نیستند و هویت ابدی خود را در کورهٔ حوادث زندگی دنیوی شکل داده‌اند و آنگاه که در اتاق را به روی خود می‌بندند، تلخی این واقعیت را درک کرده‌اند که این اتاق دری برای خروج واقعی ندارد، چون در واقع هیچ خروجی در کار نیست. بنابراین، آن‌ها تا ابد مجبورند در دوزخ «نگاه خیره دیگران» شکنجه داوری وجدان خود و دیگران را بر جسم و روح خود تحمل کنند.در پایان، وقتی با پوچی آینده سرد و غم‌انگیز خود مواجه می‌شوند، صدای خنده‌شان گوش فلک را کر می‌کند و در کاناپه‌های خود به یکباره فرو می‌افتند.

پس «اگرچه سارتر با شیطنتی که از او انتظار می‌رود، صحنه *در بسته* را در جهنم ترتیب می‌دهد (به‌خاطر آن که سارتر به زندگی پس از مرگ اعتقادی ندارد)، اما نسبت به خود مسئله مرگ کاملا جدی است» (سولومون، ۲۰۰٦، ص. ۱۹٤). شخصیت‌های داستان که خود را در زندگی بی‌پایان پس از مرگ آزاد و رها از مرزهای زمینی می‌یابند، در ظاهر قضایا به آزادی دلخواه برای معنا کردن فردیت خود رسیده‌اند. اما آنچنان که داستان پیش می‌رود، به‌واسطهٔ قدرت «حضور دیگران» در اتاق، قادر به حفظ آزادی خود نیستند. در واقع این دیگران هستند که از طریق آنچه بی‌رحمانه تحمیل و وضع می‌کنند فردیت سوژه [فاعل شناسا] را معنا می‌کنند. آنگاه که بدون داشتن هیچ تمایلی تحت فشار «دیگران» و به‌منظور کاستن از بار گناهان خود زبان به اعتراف می‌گشایند، عریانی خویش را بیشتر آشکار می‌سازند بدون آنکه این اعتراف، وجدان در عذاب آن‌ها را تسکین دهد. بدان سبب که آن‌ها تصویر عریان شده خویش را یک بار و برای همیشه در تاریخ حک کرده‌اند. این سه شخصیت تا ابد بایستی در دوزخ باقی بمانند آن هم در کنار افرادی که از آن‌ها بیزارند. همهٔ این‌ها داستان را به‌سوی یکی از بنیادی‌ترین عقاید سارتر، «جهنم، یعنی [حضور] دیگران» هدایت می‌کند (غیاثی، ص. ۳۱).

۲. بحث و بررسی

به‌لحاظ نظری، تبلور چشم‌انداز جدید سارتر بر روی قدرت نگاه خیره که بایستی با گفتمان دیگر شخصیت‌ها یکی دانسته شود، در جوهره آثار سارتر قرار دارند. این آثار عبارت‌اند از «در

بسته، *زندگی‌نامه ژان ژنت*، تا شاهکار ادبی او *هستی و نیستی*، همه این آثار حکایت از آن دارند که هویت انسانی در نگاه دیگران عینیت می‌بخشد و ظهور می‌یابد» (ولف و کتربرگ، ۲۰۰٤، ص. ۱۷۹).

نمایش‌نامهٔ *در بسته* در ابتدا با عنوان *دیگران*[1] به دوستداران ادبیات عرضه شد. این نمایش‌نامه از اعتقاد قاطع سارتر حکایت دارد که گارسین در انتهای نمایش‌نامه آن را بیان می‌کند و دیگر شخصیت‌ها را دوزخ می‌خواند. بنابراین دقیقاً عنوان نشان می‌دهد که دوزخ و دیگر شخصیت‌ها با همان مشخصه‌هایی که پیرامون آن‌ها را شکل داده‌اند همسو هستند. لویس گوردن اهمیت عنوانی را که اولین بار سارتر برای نمایش‌نامه در نظرگرفته بود را روشن می‌کند: «به‌راستی برای آن‌هائی که زندگی خود را در راستای برآوردن نیازهایی دیگران جهت می‌دهند یا وابسته به دنیای دیگران هستند، دوزخ همان ،'دیگر مردمان' است با تأکیدی که، 'دیگران' این دوزخ را شکل می‌دهند» (۲۰۰۵، ص. ۱۷۰). آنچنان که مثل روز روشن است، نمایش‌نامه *در بسته* سارتر «نه‌تنها زندگی در انتهای آن (یعنی مرگ) را مورد بررسی قرار می‌دهد همچنین جهنم مطلق روابط انسانی را نیز مطرح می‌کند» (سولومون، ۲۰۰٦، ص. ٤).

عنوان اصلاح‌شدهٔ نمایش‌نامهٔ *در بسته* قطعیت زندگی کسانی را نشانه می‌رود آنچنان که لویس گوردن مورد تأکید قرار می‌دهد با دری که در انتهای نمایش‌نامه باز می‌شود، شخصیت‌هایی که مقید به وجود دیگری برای اثبات وجود خود هستند در اتاق بسته هتل باقی می‌مانند (۲۰۰۵، ص. ۱۷۰). «آن‌ها درب جهنم را آزادانه به روی خودشان می‌بندند [تنها نور امید را]، با علم به این که به‌هیچ‌وجه احتمال آن نمی‌رود که هرکدام از ساکنین اتاق رهایی خود را تضمین کند. پس سارتر این‌گونه می‌خواهد اثبات کند، شکنجه‌ای را که هرکدام از این سه نفر قرار بود به دیگری اعمال کند هرگز متوقف نخواهد شد» (اونیل، ۲۰۰٤، ص. ۱۳۵۱).

داستان نمایش‌نامهٔ *در بسته* حول سه شخصیت می‌گردد، «هرکدام از آن‌ها سعی بر این دارد که به‌نوبت کنترل موقعیت را از طریق نگاه‌های خود به‌دست آورد» (برونر، ۱۹۹۷، ص. ۲۷٤). شخصیت‌های داستان خودشان را زیر سایهٔ نظارت «نگاه خیرهٔ دیگران» همچون موجودات ضعیفی می‌بینند که سرنوشتشان از طریق قدرت «نگاه دیگران» کنترل و هدایت می‌شود همچنان

1. The Others

که گفته‌های اینه این حالت را منعکس می‌کند، «هرکدام از ما شکنجه‌گر آن دو نفر دیگر است» (غیاثی، ص. ١٤). در واقع آنچه دو شخصیت دیگر از آن‌ها می‌سازد هویت وجودی خود آنان را شکنجه خواهد داد (سولومون، ٢٠٠٦، ص. ١٩٥).

با توجه به اینکه دیگر شخصیت‌های نمایش، همچون شخصیت‌هایی که در بالادست قرار گرفته‌اند، در پی آن هستند تا مسئولانه فردیت و هویت افراد دیگر را تعریف کنند، حدود اختیارات نگاه، با روابط قدرت در هم می‌آمیزد و آنچنان که فوکو این مطلب را بیان می‌کند «روابط قدرت تسلط بی‌واسطه‌ای بر انسان دارد، قدرت روی افراد سرمایه‌گذاری می‌کند، افراد را علامت‌گذاری می‌کنند، آموزش می‌دهند، شکنجه می‌کنند و مجبور به انجام یکسری وظایف می‌کنند تا مراسمی را برگزار کند و نشانه‌هایی را صادر کند» (فوکو، ١٩٩٧، ص. ٢٥).

انسانی که برده نگاه و قضاوت دیگر افراد است، وجدانش سرسختانه زیر سایهٔ نظارت دیگری است تا نظام اخلاقی خود را شکل بدهد. با شکل دادن فردیت در قبضهٔ یک نگاه قضاوت‌کننده، سه شخصیت نمایش‌نامه در هزارتوی شیءشدگی راه می‌پویند. این وضعیت در حالی اتفاق می‌افتد که آرامش و تنهایی آن‌ها کاملاً از هم فرو می‌پاشد و در نتیجه این شخصیت‌ها هریک به نوعی با تنش آزادی دست و پنجه نرم می‌کنند.

شخصیت‌ها خودشان را در معرض نگاه دیگران می‌یابند. همچنان که از حضور دیگران یا خودآگاهی دیگران آگاهند که آن‌ها را نظاره و نظارت می‌کند، فردیت آن‌ها با آنچه سارتر وجود برای دیگری[1] می‌خواند، دستکاری و دلربایی می‌شود. آنچنان که سارتر در *هستی و نیستی* ادعا می‌کند «دیگری به‌عنوان یک نگاه» سوژه‌ها را اجبار می‌کند «تا وجود برای دیگران را که غیر قابل درک است، در شکل یک مالکیت تجربه کنند. نگاه دیگری بدن آن‌ها را در حالت عریانی خود شکل می‌دهد، موجب ظهور و تولد آن می‌شود، آن را پیکره‌تراشی می‌کند، آن را آنچنان که هست تولید می‌کند، و آنگونه آن را می‌بیند که هرگز آن را نمی‌دیده است» (ص. ٣٦٤). کلمات اینه بر قدرت نگاه دیگری صحه می‌گذارد که می‌تواند فردیت سوژه را در رگباری از خشونت‌ها مهار کند: «خب چه کسی مانع می‌شود که مرا رام کنی؟» (غیاثی، ص. ٢١).

1. Being-for-others

این واقعیت ناگزیر به حد کافی عنان‌گسیخته خواهد بود تا بدن سوژه‌ها را که کنترل و نظارت روی آن صورت می‌گیرد از طریق شیوهٔ تربیت دیگر افراد جهت‌دهی کند، «بدنی که کنترل می‌شود، شکل می‌گیرد، آموزش داده می‌شود، اطاعت می‌کند، پاسخ می‌دهد، مهارت پیدا می‌کند و توانایی‌های خودش را افزایش می‌دهد . . . بدنی که مطیع و سربه‌راه است و ممکن است تحت کنترل، استفاده، تغییر و بهبودی قرار گیرد» (فوکو، ۱۹۹۷، ص. ۱۳٦). این‌گونه است که استل رضایت خود را اعلام می‌کند و خود را همچون شیئ بی‌دفاع در اختیار چنگال نگاه‌های عاشقانهٔ گارسین قرار دهد:

> استل: (*محکم به او می‌چسبد*) نروید. به شما هم می‌گویند مرد؟ به من نگاه کنید، رو بر نگردانید: یعنی اینقدر بدقیافه‌ام؟ موهای من طلایی است و ناسلامتی یکی خودش را به‌خاطر من کشت. تمنا می‌کنم، تمنا می‌کنم، بالاخره باید به یک چیزی نگاه بکنید. و در اینجا چیزی به جز مجسمه برنزی، میز یا مبل نیست که به آن‌ها نگاه کنید. هر چه باشد، نگاه کردن به من هنوز هم دلپذیر است. گوش کن! من مثل پرنده کوچکی که از لانه‌اش بیافتد، دیگر در قلبشان نیستم. بگیر مرا، مرا در قلبت بگیر، خواهی دید که چقدر مهربانم (غیاثی، ص. ۲٤).

فرض بر آن است که ساختار سراسربین[1] به‌عنوان واقعیت غیر قابل اجتناب که چشم یا نگاه ناظر را در بر می‌گیرد، قادر به اعمال رابطهٔ قدرت است، افرادی که تحت نظارت قرار می‌گیرند به این مطلب واقفند که قدرتی آن‌ها را به نظاره و نظارت نشسته است. براساس اصول فوکو در *قدرت/دانش: مصاحبه‌های برگزیده و دیگر نوشته‌ها: ۱۹۷۷-۱۹۷۲*[2] بدنی که در معرض نگاه دیگر افراد است، از طریق نیروهای قدرت هدایت می‌شود تا رفتار خود را به حالت عادی در آورد. بنابراین نیازی به شکنجهٔ جسمانی نیست: «نگاهی که هر فردی زیر سنگینی آن این باور را درونی‌سازی می‌کند که خود ناظر خویش است، بنابراین هر فردی این نظارت را بر روی و در برابر خودش اعمال می‌کند» (ص. ۱۵۵).

1. Panopticon
2. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings: 1972-1977

این واقعیت به‌تنهایی کافی است که در جهنم سارتر نیازی به «ستون‌های شکنجه، آتش و گوگرد و خرمن هیزم نیست. چه مزخرفاتی! اصلاً نیازی به سیخ بخاری گداخته نیست. جهنم، یعنی دیگران» (غیاثی، ص. ۳۱). از ظاهر قضایا معلوم می‌شود که مأمور شکنجه دیگری هرگز نخواهد رسید، آن‌ها به‌زودی به این واقعیت پی خواهند برد که حضور دیگران تهدیدی برای موجودیت آن‌هاست.

پس جای تعجب ندارد که شخصیت‌ها در جهنمی قرار دارند که آینه‌ای ندارد «یا هرچیزی را که می‌توانست شبیه آینه باشد» (همان، ص. ۸). آن‌ها محکوم هستند تا تصویر خود را برای همیشه در چشمان فرد دیگری خلق و تصور کنند. شاه‌بیت این موقعیت تا حدودی شبیه به سارتر در سپتامبر ۱۹۳۹ است؛ آن هنگام که به ارتش فرانسه در طول جنگ جهانی دوم اعزام شد. محروم از نگاه معناکننده حلقه دوستان وفادار خود، او در جمع افرادی قرار گرفته بود که حتی کوچک‌ترین تصوری از سارتر نداشتند برای اینکه مشخصه‌های او را وصف و تحسین کنند. بنابراین در میان آن‌ها، دیده شدن خود [واقعی] او و وجودش، در معرض تهدید قرار گرفته بود (لیک، ۲۰۰۶، ص. ٤٧).

به‌زودی استل تصویری اجمالی از آن تراژدی ترسناکی را که با آن روبه‌رو هستند درک می‌کند. استل زمانی که نمی‌تواند خودش را ببیند، به این مسئله می‌اندیشد که آیا به‌راستی و حقیقتاً وجود دارد یا وجود ندارد. او ناامیدانه به دنبال آینه‌ای است تا هویت واقعی خود را در آن جستجو کند. زمانی که خود را داخل اتاقی بدون آینه گرفتار و اسیر می‌یابد، با قاطعیت در تألم این مصیبت فریاد می‌زند: «من که نمی‌توانم تا ابد بدون آینه بمانم. من به‌سادگی نمی‌توانم» (غیاثی، ص. ۱۵). در جستجوی یک جایگزین، او بازتاب ظاهر خود را در نگاه بی‌رحمانه اینه می‌بیند: «لبخند می‌زنم. لبخند من تا مردمک چشمان شما رسوخ می‌کند و خدا می‌داند بعد چه بلایی سرش می‌آید» (همان، ص. ١٦).

نمایش‌نامهٔ *در بسته* با تمامی انگیزهٔ شخصیت‌های داستان آن رو به جلو پیش می‌رود. انگیزهٔ آن‌ها با «ایمان بد»[1] تقویت شده تا شخصیت‌های دیگر را تبدیل به شیء کنند و از وجود آن‌ها یک شئ سنگی بیشتر باقی نگذارند تا جایی که فرد یا افراد مقابل نیز سوژه بودن آزاد خود را

1. Bad faith

انکار کنند (لینزنبارد، ۲۰۱۰، ص. ٦٢-٦٣). آن‌ها با تحقیر نگاه دیگران نسبت بـه خودشـان نیـز همراه می‌شوند. بنابراین برای فرار از این شرایط، زیـر نگـاه «تثبیـت‌کننـده»[1] شخصـیت دیگـر، خودشان را همان‌طور که می‌خواهند بازمی‌یابند. از آنجا که اینه می‌خواهـد وجـود اسـتل را بـه چیزی شبیه کند، خودش را به‌عنوان یک آینه در خدمت استل قرار می‌دهد و سعی مـی‌کنـد تـا در نبود آینه، تصویری از واقعیت استل را به نمایش بگذارد.

> اینه: آنجا! آنجا! من آینه‌ای هستم که تصـویرت را مـی‌گیـرم، کبـوتر کـوچکم، گرفتمت. آنجا قرمز نیست. حتی اثری هم نیست. خب، حالا اگر آینه شـروع کنـد به دروغ گفتن؟ یا اینکه چشم‌هایم را ببندم، از دیدن تو امتناع کـنم، بـا ایـن همـه زیبایی چه می‌کنی؟ نترس، من باید به تو نگاه کنم. چشم‌هایم حسابی باز می‌مانـد. و من مهربان خواهم بود، خیلی خیلی مهربان. اما تو باید به مـن بگـویی. (غیـاثی، ص. ١٦)

اینه با آگاهی به آنکه می‌تواند از طریق نگاه خود جلوی آزادی استل را بگیرد و در برابـر او قد علم کند، سعی می‌کند تا یک شیء بدن مطیع و فرمانبردار از اسـتل بسـازد تـا سـوژه بـودن اصیل و خود ایجاد شده او را به قهقرای نابودی بکشاند.

> اینه: بیا، هرچه دلت می‌خواهد باش، آب چشـمه، آب آلـوده، در عمـق چشـمانم، خـود را همانطور پیدا خواهی کرد، که می‌خواهی باشی. (همان، ص. ٢٤)

در پس این اتفاق‌ها، به‌راستی توطئهٔ مزورانه اینـه بـرای شکسـت دادن اسـتل و کشـاندن او به‌سمت «عدم اصالت»[2] است، می‌خواهد او را مثلـه کنـد و هویـت او را بـه تنهـا یـک شـیء جنسیتی تغییر دهد. پس به بهترین نحو می‌کوشد تا ذات اسـتل را از روی هـوس خـود شـکل دهد و زیبایی او را تا نهایت و حد اعلا ستایش و تمجید کند. این دقیقاً شبیه کـاری اسـت کـه استل با گارسین انجام می‌دهد و با چاپلوسی ستایش‌آمیز تصویر دروغینی را در برابـر چشـمان گارسین به نمایش می‌گذارد:

1. Freezing gaze
2. Inauthenticity

استل: مسخره‌ات کردم. من عاشق مردها هستم، گارسین! مردان درست و حسابی، مردانی با پوست زبر و دستانی قوی. چانه‌ی تو چانه‌ی ترسوها نیست، دهان تو دهان ترسوها نیست، صدای تو صدای ترسوها نیست. موهای تو موهای یک ترسو نیست. و به‌خاطر دهانت، صدایت، مویت عاشق توام.

گارسین: راست می‌گویی؟ واقعن راست می‌گویی؟

استل: قسم بخورم؟

گارسین: پس من در برابر همه روئین‌تنم، چه در برابر آن‌ها که آن پایین هستند، و چه در برابر این‌ها که اینجایند. استله، ما از جهنم خارج خواهیم شد. (غیاثی، ص. ۲۷-۲۸)

اما اینه درستی تصور از گارسین را به‌عنوان یک قهرمان تأیید نمی‌کند اما استل این کار را انجام می‌دهد تا شاید محبت گارسین را به خود جلب نماید:

اینه: خب، خب. شجاعتت را از دست نده. مگر قرار نبود، که متقاعدکردن من برایت آسان باشد؟ بگرد دنبال استدلال. کمی به خودت زحمت بده. *گارسین شانه بالا می‌اندازد*. ها؟ چی شد؟ به تو گفته بودم که زخم پذیری. آه، حالا چه مکافاتی خواهی کشید! تو یک ترسو هستی گارسین، یک ترسو، چون من اینطور می‌خواهم. من، می‌شنوی؟ من می‌خواهم. و با این وجود ببین من چه ضعیفم، یک نسیم. من چیزی نیستم، مگر این نگاهی که به تو دوخته شده، مگر این فکر بی‌رنگی، که ترا فکر می‌کند. *گارسین با دست‌های باز به طرف او می‌رود* ها! دارند خودشان را باز می‌کنند، این دست‌های بزرگ مردانه. اما به چه امید بستی؟ افکار را نمی‌شود با دست گرفت. یا الله، چاره‌ای نداری، باید مرا قانع کنی. تو اسیر منی. (همان، ص. ۳۰)

در ابتدا هریک از آن‌ها به ترفندی خاص مثل فرار، تجاهل، دروغ‌گفتن، ظاهرسازی، اذیت و آزار، تزویر و دورویی و خشونت، در تلاش برای فرار از شکنجهٔ دیگری هستند. نیازی به یادآوری نیست که «به هر ذره آخری از 'کرامت انسانی'[1] دروغین و به سرعت در حال محو شدن آویزان می‌شوند» (لوئب، ۲۰۰۳، ص. ۲۸۳) تا خود را نجات دهند. ترفندهایی که در

1. Respectability

طول حیات خود در دنیا به آن‌ها متوسل می‌شدند و جزء انکارناپذیری از طبیعت انسانی آن‌ها شده بود. اما این روش بی‌نتیجه می‌ماند و هنوز دریچه‌ای رو به آزادی برای آن‌ها گشوده نمی‌شود. بنابراین، همان‌طور که با بدایمانی یا رفتار نادرست خود محکوم می‌شوند، در می‌یابیم جهنمی هم که در آن گرفتار شده‌اند ساختهٔ ذهن‌های آلوده خود آن‌هاست.

از طرف دیگر، گارسین برای دورماندن از نگاه دیگر شخصیت‌ها، در ابتدا می‌کوشد خودش را از سایه قدرت دیگران کنار بکشد و همچون سرباز آماده‌باشی در پست خود توجهی به آن‌ها نداشته باشد. دلیل این امر را لویس گوردن این‌گونه بیان می‌کند: «گارسین آن دو زن را به‌عنوان شخصیت دیگری که بایستی برای اثبات وجودش به آن‌ها متوسل بشود، قبول ندارد» (۲۰۰۵، ص. ١٦٩).

> گارسین: من شکنجه‌گر شما نخواهم بود. بدخواه شما نیستم و کاری به کار شما ندارم. هیچ کاری. به همین سادگی. پس هرکس برود سرجای خودش، پاتک این است. شما اینجا، شما اینجا، من هم اینجا. و سکوت. بدون کلمه‌ای. این که مشکل نیست، مگر نه؟ هرکدام از ما به اندازه‌ی کافی گرفتار خودش است. فکر می‌کنم، می‌توانم صد هزار سال اینجا بنشینم، بدون اینکه یک کلمه حرف بزنم. (غیاثی، ص ١٤)

اما وقتی گارسین به میان زمینی‌ها بر می‌گردد و صدای دوستان خود را می‌شنود، این نکته را در می‌یابد که جایگاه او در تاریخ، برای همیشه در نگاه جامعه نقش بسته است. جامعه‌ای که دربارهٔ هویت گارسین تصمیم خواهد گرفت. تصویرهای وحشتناکی از او در ذهن ساکنین زمین برای همیشه تاریخ نقش خواهد بست. گارسین مردی بسیار بزدل است که از جنگ فرار کرده است. همچنین این مطلب درباره دو زنی که هم‌اتاقی او هستند نیز صدق می‌کند؛ اینه زنی همجنس‌باز و استل کودک‌کشی است که برای همیشه کارهایشان در ذهن تاریخ باقی خواهد ماند.

اما در دوزخ راهی برای نجات مانده است، هرکدام از آن‌ها بایستی نظر مساعد دیگری را جلب کند که او را همان‌طور که خود او آرزو دارد ببیند، گویی که باور همان شخص راهی برای رهایی از نفرین ابدی است:

گارسین: تو اینجایی؟ پس گوش کن، تو می‌توانی لطفی در حق من بکنی. نه، وحشت نکن، می‌دانم به نظرت مسخره است که کسی از تو تقاضای کمک بکند؛ عادت نداری. اما اگر بخواهی، اگر به خودت زحمت بدهی، شاید بتوانیم واقعن به هم عشق بورزیم. ببین! هزاران نفر تکرار می‌کنند، که من یک ترسو هستم. اما هزار تا آدم چیه؟ اگر فقط یک نفر باشد، فقط یک نفر که با تمام نیرویش اطمینان بدهد، که فرار نکرده ام، که نمی‌توانم فرار کرده باشم، که شجاعت دارم، که آدم درستی هستم، من . . . من مطمئن هستم، که نجات یافته‌ام. می‌خواهی باورم کنی؟ در اینصورت برایم از جانم شیرین‌تر خواهی بود (همان، ص ۲۷).

سرتاسر نمایش‌نامه، گارسین و استل سعی می‌کنند در برابر اینه هم‌پیمان شوند و قدرت او را سرکوب کنند. این اتحاد موجب می‌شود تا اینه آن‌طور که گوردن می‌گوید «به‌سبب عشق‌بازی بی‌حاصل استل با گارسین شکنجه شود، زیرا بی‌محلی استل به او، هم تحقیر شخصیت اوست و هم در کل توهینی به روش زندگی اوست» (۲۰۰۵، ص. ۱۶۹). از بین رفتن قدرت یک شخصیت در صدف فراموشی، آشنا به‌نظر می‌رسد. ضربان آن همان ریتم کوبنده‌ای دارد که در کتاب *مقررات و تنبیه*[1] فوکو نفوذ پیدا کرده است؛ «قدرتی که روی بدن اعمال می‌شود به‌عنوان یک مالکیت متصور نمی‌شود اما به‌عنوان یک استراتژی قلمداد می‌شود، که تأثیرات سلطه آن نه به تصرف، بلکه به نظارت، تمهیدات و شگردها، روش‌ها و کاربردها نسبت داده می‌شود» (۱۹۹۷، ص. ۲۶).

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد روابط قدرت بی‌ثبات، به آزادی فرد پر و بال می‌دهد و سوژه می‌تواند روابط قدرت را نادیده بگیرد یا مستقل از همین روابط قدرت عمل کند. البته، «روابط قدرت جایی که هیچ انتخابی در دسترس نیست معادل تحدید فیزیکی نیست» (بویلو، ۲۰۰۴، ص ۸۰).افراد در محدوده روابط قدرت یا وارد بازی قدرت می‌شوند یا به سادگی از روابط قدرت کناره‌گیری می‌کنند. «به محض این که افراد وارد روابط قدرت می‌شوند، باز هم احتمال انتخاب منطقی و رد آن را دارند» (بویلو، ۲۰۰۴، ص. ۸۰). همان‌طور که گفته می‌شود، روابط قدرت نمی‌تواند با حضور مشارکت‌کنندگان ناراضی از پذیرش شرایط، به حیات خود ادامه

1. Discipline and Punish

دهد. اما دورهٔ محوشدن موقتی قدرت به‌زودی پایان می‌یابد، همان‌طور که اینه صریحاً در صحبت‌های خود به تصویر می‌کشد: «من هم اینجا هستم و شما را زیر نظر دارم. چشم از شماها بر نمی‌دارم، گارسین؛ باید جلوی چشمان من او را ببوسید» (غیاثی، ص. ۲۵). بنابراین در برابر نگاه او یا دیگر تماشاگران، آزادی به معنای واقعی کلمه، وجود ندارد. «می‌بینم‌تان. می‌بینم‌تان. من خودم به‌تنهایی خیلی هستم گارسین» (همان، ص. ۲۶).

استل که می‌خواهد موانع رسیدن به عشق دوزخی خود را بردارد، کارد نامه‌بازکنی را بر می‌دارد که در بدن اینه فرو کند و او را از نگاه‌کردن برای همیشه باز دارد. اما گذشته از همهٔ این‌ها، اینجا جهنم است. هرچیزی قبلاً آن قدر تصلب پیدا کرده است تا همه چیز را تسلیم‌ناپذیر جلوه کند. «مرده! مرده! مرده! نه چاقو، نه سم، نه خفگی. اتفاق افتاده است. می‌فهمی؟ و ما برای همیشه با هم هستیم» (غیاثی، ص. ۳۱).

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی نمایش‌نامهٔ *در بسته* «که تمثیلی پرقدرت در جهت مجسم‌کردن مفاهیم بنیادی اگزیستانسیالیسم است» (برت، ۲۰۰۸، ص. ٤۰۹)، خواننده به این نتیجه می‌رسد که سارتر تمامی سعی خود را بر آن داشته است تا پرده از درون‌مایهٔ «نگاه خیره» بردارد که با روابط قدرت و سلطه در هم آمیخته است. می‌توان بازگویی این نظریه متعهدانه را در پایان‌نامهٔ بویلو نیز دنبال کرد. بویلو نیز این نظریه را تأیید کرده است که «نگاه و شیوه دیگری، افراد را به تار و پود روابط قدرت متصل می‌کند» (۱۹۹۸، ص. ۱۳). همچنان که این ادعا در جای‌جای اظهارات او قابل مشاهده است. همچنین این ادعا به‌وضوح تبیین می‌کند که در سایه نظارت نگاه خیره دیگران که در ساختار نمایش‌نامه نفوذ پیدا می‌کند سوژه‌ها [فاعل شناسا] به روابط قدرت متعهد می‌شوند. این نکته در حالی است که قدرت عمل آزادانه در جایگاه سوژه از آن‌ها سلب می‌شود.

سارتر ادعا می‌کند افراد به دو صورت به خود و به یکدیگر مرتبطند: یا آن‌ها به کسی نگاه می‌کنند یا کسی به آن‌ها نگاه می‌کند. زمانی که تصاویر نادرستی از خود ارائه می‌دهند، مسلم است که آن‌ها چیزی بیشتر از اشیائی نیستند که از نگاه خود برآمده‌اند. یا این که خود را در

سوژه بودن خود محدود می‌کنند. در تعاملات اجتماعی، از طریق نگاه دیگران به از دست دادن آزادی محکوم می‌شوند. گاهی اوقات پیش می‌آید که آن‌ها جایگاه خود را به سوژه‌های مطلق ارتقا می‌دهند و با نگاه خود، آزادی دیگران را محدود می‌کنند. بنابراین، این از جمله شیوه‌های کار «نگاه» قلمداد می‌شود که «نظریه متخاصمانه نگاه آن است که نگاه در حقیقت و در نهایت سوژه بودن خود فرد یا دیگری را از بین می‌برد» (هاولز، ۲۰۰۶، ص. ۸۸).

برای فوکو و سارتر محو شدن شخصیت به عدم اصالت در نگاه شخصیت دیگر روی می‌دهد. براون موارد اشتراک فوکو با سارتر را روی موضوع «نگاه» این‌گونه مطرح می‌کند: «نگاه شیءشدگی را به‌همراه دارد . . . [و] نبود رابطه متقابل» (۲۰۰٤، ص. ۱۵۵).

به‌نظر می‌رسد که این واقعیت آشکار «شکل‌گیری روابط اجتماعی سازنده و مثبت، از موقعیتی که سوژه‌ها سعی در راستای شیء کردن دیگران دارند به‌دست نخواهد آمد، جایی که پیشامدهای ممکن یا منحط می‌شوند یا از خود بیگانه» (بویلو، ۱۹۹۸، ص. ۲۰۲؛ بویلو، ۲۰۰٤، ص. ۷۷).

قدرتی که نگاه بر روی بدن اعمال می‌کند، از طریق شیوهٔ خاصی که بدن آدمی در معرض آن قرار می‌گیرد و از این پس به آن سمت متمایل می‌شود، حتی به چشم غیرمسلح نیز آشکار به‌نظر می‌رسد. از طریق متناسب‌کردن کاربرد مشخصی از بدن برای یک فضای خاص، نگاه، تور قدرت خود را بر روی فردیت، آزادی و قضاوت افراد می‌گسترد و آن‌ها را مطابق میل خود تثبیت و معنا می‌کند.

از این‌رو شخصیت‌های داستان، گارسین، استله و اینه که هرکدام به‌عنوان افرادی از خود بیگانه شده ظاهر می‌شوند و سعی در «نابودی طرف مقابل از طریق نگاه‌های خود دارند» (بویلو، ۱۹۹۸، ص ۲۱۹؛ بویلو، ۲۰۰٤، ص ۷۸)، نمی‌توانند اصول اخلاقی زندگی اصیل و واقعی را دنبال کنند. از این رو بین آن‌ها رابطهٔ متقابل ساختگی وجود دارد.

در نتیجه، به‌عنوان سندی انکار ناپذیر برای اثبات قدرت نگاه، این مطلب کفایت خواهد کرد که هیچ کسی را یارای آن نیست و نخواهد بود که از زیر سایه نگاه دیگری بگریزد، نگاهی که با انواع داوری‌ها و قضاوت‌ها همراه است و فردیت سوژه را به مخاطره می‌اندازد. در بن‌بست این نگاه تظاهر و نقش‌بازی راه به جایی نمی‌برد و شخصیت‌ها عریانی خویش را

آشکار می‌کنند. نمایش قدرت «نگاه خیره دیگری» خود از طریق اعمال شیءشدگی، عدم اصالت، انقیاد و تهدید آزادی سوژه خواهد بود. در عین اینکه بایستی پذیرفت در شبکهٔ روابط قدرت، مقاومت نیز هست و افراد می‌توانند از میان گزینه‌های مختلف دست به انتخاب بزنند.

یادداشت‌ها

۱. نمایش‌نامهٔ *در بسته* ژان پل سارتر به *دوزخ*، *خلوتگاه* و *خروج ممنوع* نیز ترجمه شده است.

۲. نمایش‌نامهٔ *در بسته* با عنوان «دوزخ» با ترجمه مصطفی فرزانه در انتشارات معرفت در سال ۱۳۲۷ چاپ شده است.

۳. ترجمهٔ صدیق آذر از نمایش‌نامهٔ سارتر با عنوان *خلوتگاه* در سال ۱۳۳۹ در انتشارات سخن چاپ شده است.

٤. عنوان *خروج ممنوع* در سایت Wikipedia به‌کار رفته است.

کتابنامه

سارتر، ژ. (بی‌تا). *در بسته*. ترجمهٔ ناصر غیاثی.برگرفته از

http://ketabnak.com/comment.php?dlid

پیر، ه. (۱۳٥٦). *ژان پل سارتر*. ترجمهٔ احمد میرعلائی و ابوالحسن نجفی. تهران: زمان.

Boileau, Kevin. (1998, May). Genuine reciprocity and group authenticity: Foucauldean developments of Sartre s social ontology. (Doctoral dissertation). Albuquerque: The University of New Mexico. Retrieved December 11, 2014, from ProQuest Dissertations and Theses. <http://search.proquest.com/docview/304469475/fulltextPDF/460B1F93E4554AC9PQ/1?accountid=27274>

Boileau, Kevin. (2004). How Foucault can improve Sartre's theory of authentic political community. *Sartre Studies International*. 10(2), 77-91. Retrieved November 13, 2014, from JSTOR. doi: 10.2307/23512877 < http://www.jstor.org/stable/23512877>

Brodersen, Elizabeth, and Rubin, Dan. (Eds.). (2011). Words on plays: Insight into the play, the playwright, and the production *No Exit*. American Conservatory Theater. Retrieved October 15, 2014, from

http://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/No%20Exit%20Words%20on%20Plays%20(2011).pdf

Brown, Mark Raymond. (2004). Worlds apart? Sartre, Foucault, and the question of freedom. (Doctoral dissertation).Ottawa: University of Ottawa. Retrieved December 8, 2014, from ProQuest Dissertations and Theses.

Brunner, Kathleen Marie. (1997). The hermeneutic of the look and the face of the Other in the philosophy and literature of Jean-Paul Sartre. (Doctoral dissertation). Ann Arbor: UMI Microform. Retrieved December 12, 2014, from ProQuest Dissertations and Theses.

Burt, Daniel S. (2008). *The Drama 100: A ranking of the greatest plays of all time*. New York: Facts On File, Inc. Retrieved May 17, 2014, from BookFi.

Dobson, Andrew. (1993). *Jean-Paul Sartre and the politics of reason: A theory of history*. Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved February 2, 2015, from Googlebooks.

Foucault, Michel. (1997). *Discipline and punish: The birth of the prison* (Alan Sheridan, Trans.). New York: Vintage Books. Retrieved November 23, 2014, from BookFi.

Foucault, Michel. (1980). *Power/knowledgeselected interviews and other writings 1972-1977.* (Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, and Kate Sopernew, Trans.). Colin Gordon. (Ed.). New York: Pantheon Books. Retrieved October 14, 2014, from BookZZ.

Gordon, Lois. (2005). *No exit* and *waiting for Godot:* Performances in contrast. In Thomas Fahy and Kimball King (Ed.), *Captive audience: Prison and captivity in contemporary theater.* (pp. 167˚189).New York: Taylor & Francis e-Library. Retrieved November 13, 2014, from BookFi.

Grootenboer, Hanneke. (2012). *Treasuring the gaze: Intimate vision in late eighteenth-century eye miniatures.* London: The University of Chicago Press. Retrieved January 14, 2015, from Googlebooks.

Howells, Christina. (Ed.). (2006). *Thecambridge companion to Sartre*. Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved October 23, 2014, from BookFi.

Leak, Andrew. (2006). *Jean-Paul Sartre. – (Critical lives)*. London: Reaktion Books Ltd. Retrieved October 23, 2014, from BookZZ.

Linsenbard, Gail. (2010). *Starting with Sartre.* London: Continuum International Publishing Group. Retrieved November 13, 2014, from BookZZ.

Loeb, Ernst. (2003). Sartre's *No Exit* and Brecht's *The Good Woman of Setzuan*: A comparison. University of Washington, 283-291. Retrieved November 13, 2014, from EBSCO Publishing

Moran, Dermot. (2002). *Introduction to phenomenology*.London and New York: Taylor & Francis e-Library. Retrieved February 1, 2015, from Bokos.

O'Neil, Patrick M. (Ed.). (2004). *Great world writers: Twentieth century.* Tarrytown: Marshall Cavendish Corporation. Retrieved December 16, 2014, from Googlebooks. <https:// books.google.com/ books?isbn= 0761474692>

Priest, Stephen. (Ed.). (2001). *Jean-Paul Sartre: Basic writings*. London: Routledge. Retrieved October 23, 2014, from BookZZ.

Sartre, Jean-Paul. *Being and nothingness: An essay in phenomenological ontology.* (Hazel E. Barnes, Trans.). University of Colorado. Retrieved December 9, 2014, from Bokos.

Sartre, Jean-Paul. (1989). *No Exit and three other plays.* (Stuart Gilbert, Trans.). New York: Vintage Books-Random House, Inc. Retrieved September 26, 2014, from BookZZ.

Solomon, Robert C. (2006). *Dark feelings, grim thoughts: Experience and reflection in Camus and Sartre*. Oxford: Oxford University Press, Inc. Retrieved October 23, 2014, from BookZZ.

Volf, Miroslav, and Katerberg, William Henry. (Eds.). (2004). *The future of hope: Christian tradition amid modernity and postmodernity.* Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. Retrieved January 14, 2015, from Googlebooks.

Wang, Zhenping. (2012). Undefined man: Sartrean reading of American novelist Walker Percy s*The moviegoer*. *Intercultural Communication Studies*, XXI(2), 138˚156. Retrieved October 15, 2014, from uri.edu. http://www.uri.edu/iaics/content/2012v21n3/11Wang.pdf