

## منفیت تعریف (تحشیه‌ای بر نمایشنامه «دو جلاد» فرناندو آرابال)

### امیر کمالی

پرسش اساسی برای من در حین قرائت نمایشنامه‌ی «دو جلاد» فرناندو آرابال این بود: «دو جلاد کیستند؟» ظاهراً این مسئله نسبت به ارتباط ساختاری میان عناصر نمایش، همچنین در قیاس با درگیر شدن اخلاقی با شخصیت‌ها، امری ثانوی و شاید بی‌اهمیت تعبیر شود. اما خود این پرسش می‌تواند آغازی باشد برای شناسایی رابطه‌ی مستقیم و پایای میان دو مفهوم «هویت» و «تعریف»؛ مفاهیمی که از قضا در دوران ما در آشکال جدیدی از تشکیل مرزهای جغرافیایی گرفته تا نژادگرایی از نو دهان گشوده‌اند. در نمایشنامه‌ی آرابال میدان ثقل روایت، مادری است که برای دو فرزندش از ایثار، صبر و درایت خود تعریف می‌کند و همسرش را مسبب مصاعبی می‌داند که بر او روا شده است. قبل از شروع این روایت، مادر به سراغ دو جلاد ناشناس می‌رود و به اصطلاح زیرآب شوهرش را می‌زند. جلادها بدون مکث سراغ شوهر می‌روند و پس از شکنجه او را می‌کشند. تا اینجا ظاهراً امور مبهم زیادی وجود ندارد. اما با وضوح بیشتری که مادر بر خود می‌افکند گویی نقاط دیگر به تدریج در نوعی رمز و راز فرو می‌غلطند. با این حال، زمانی که پرسش از شوهر، گناه او، فرزندان و نظر آنها در مورد کلیت ماجرا طرح می‌شود، گویی همچنان پرسش از هویت جلادها در ردیف آخر کنجکاوی‌ها باقی می‌ماند.

هرچند آرابال، نشانه‌های مختصر و گاه خاصی را در متن بارگزاری می‌کند، اما طرح این پرسش نباید به معنای انقیاد متن توسط نوعی معنابخوری سمبولیک فرض شود. حقیقت این است که هیچ استعاره‌ای در کار نیست و چهار شخصیت اصلی داستان به همراه دو جلاد، هیچ بار استعاری خاصی را تقویت نمی‌کنند، خاصه آن که سبک و شیوه‌ی نوشتن آرابال نیز این‌گونه استعاره‌پردازی‌های وسیع را در بر نمی‌گیرد. این نوع استعاره‌پردازی‌ها همواره متن‌ها را به خودشان ارجاع می‌دهند. اما ارجاع مادر دائماً به «بیرون» است. او به اجزای صحنه وابستگی ندارد. نمایش، در حقیقت نمایش چیزی است که بیرون از خود نمایش اتفاق افتاده است. این همان هویت کسب شده از گذشته است. از این رو طرح پرسش هویت جلادها بیشتر ناظر بر کشف وقایعی است که (نه در هیئت نماد، بلکه) به شکل نوعی تمثیل از ذهن نویسنده می‌گذرند. البته برای اینکه پژوهش پیرامون این مسئله ضرورت پیدا کند، پیش از هر چیز باید پذیریم که نام‌ها و عنوان‌ها همچون کپسولی عصاره‌ی رویدادهای متن را در خود دارند. نام‌ها دقیقاً نقطه‌ای را به شکل کانونی متعین می‌سازند که طیف‌های متنوعی از اتفاقات کوچک و بزرگ به شکل تکاملی از آن می‌گذرند، و البته ارتباط تمامی این نقاط در گذرایی آنها از همین نقطه است. این شکلی از خودآگاهی تاریخی است که در نام‌ها تجلی می‌کند. در حقیقت، این همان کار فرم در اثر هنری است، یعنی ایجاد یک میدان جاذبه برای تدوین رابطه‌ی مناسب میان اجزای اثر. برای نیل به این رابطه، هر جزء می‌باید با حفظ ماهیت، هویت خاص خود را داخل پرنانتر بگذارد. به دلیل همین شباهت با خصلت مغناطیسی فرم است که نام‌ها رمز عبور فرم آثار محسوب می‌شوند. شاید به اعتبار این استدلال، و دقت به

عنوان نمایشنامه، طرح این پرسش که «جلادها کیستند؟» مهمترین و نزدیکترین راه ورود به فرم اثر باشد. اگر بپذیریم که پرسش ما از تعریف جلاد است، یعنی از کسی که منحصرأ درون قانون معنا می‌شود، می‌توان پذیرفت که خود «تعریف» نیز برخلاف ظن اخلاقی بودن آن، به سرحدات قانون تعلق دارد. واژه Portrayal در انگلیسی ضدیت بارزی با ابهام دارد. همچنین این واژه منحصرأ به اطلاعات و داده‌های مورد نیاز برای طبقه‌بندی کردن ارجاع می‌دهد. در قیاس با آن واژه Emblazon که ظاهراً به تشخیص اخلاقی و هویت خانوادگی مرتبط است، در اصل با شناسایی شدن توسط قانون یا هویت (Identity) رابطه دارد. در زبان فارسی نیز آنچه با عنوان تعریف می‌شناسیم بیش از آن که موردی اخلاقی باشد، به حوزه قانون یا قوانین علمی تعلق دارد. جرم‌ها یا رابطه میان عناصر اموری قابل تعریف هستند که رویدادها بر اساس آن تعاریف، همراه و موافق یا تخطی‌گر و یاغی شناخته می‌شوند. اکنون می‌توان اولین تعریف از جلاد را ارائه کرد: به عنوان کسی که جزئی از ساز و کار پاسداشت و مراقبت از سرحدات تعریف است.

به‌خاطر داشته باشیم که واژه‌ی قدیمی Executioner که در قرون وسطی مشترکاً به شکنجه‌گران، تعذیرکنندگان و جلادان اطلاق می‌شد، از لحاظ دلالت معنایی به یک امر واحد و مشخص، همواره در حاله‌ای از ابهام پوشیده شده بود. در حقیقت، این ابهام، خود نیز نوعی رعب و خوف ضمنی ایجاد می‌کرد. دلالت‌های گوناگون آن بیش از تیغه‌ی تیزی که بر گردن محکومان فرود می‌آورد، آن را مخوف و به دور از یک تعریف مشخص قرار می‌داد. همان‌گونه که در توصیفات داستانی یا سینمایی می‌توان مشاهده کرد، شکل عینی این پنهان‌بودگی یا «تعریف‌گریزی» در همان کلاهیخود خوفناک یا کلاه سیاهی بود که جلاد را ناشناس باقی می‌گذاشت و نتیجتاً او را از قانون احراز هویت و شناسایی معاف می‌داشت. در حقیقت جلاد، در مقام شخصی که نهایی‌ترین و قاطع‌ترین تنفیذ قانون بر حیات شخص محکوم را انجام می‌دهد، از عمومی‌ترین پیش‌شرط قانون یعنی احراز هویت معاف می‌شود. این وجه پارادوکسیکال، در سطح زبان هم به گونه‌های متعددی عمل می‌کرد. در یونان باستان Ecutioas که ریشه‌ی لغوی واژه‌ی Executioner است معنایی انضمامی داشت که می‌بایست در خود متن فهم می‌شد و از این رو به شکل انتزاعی فاقد تعریفی واضح و صریح بود. مهمترین معنای آن به طور کلی، «پاکسازی» یا «پالوده کردن» بود. درست هنگامی که تیغ جلاد بر گردن محکوم فرود می‌آمد یا او را از طناب دار آویزان می‌کرد، محکوم با تمام خاطره و گذشته‌اش، ایده‌ها، امیدها، شهوت‌ها، دانش‌ها و هراس‌هایش در یک لحظه بدل به ابره‌ای ناب می‌شد که گویی برای ابد از همه چیز پاک و پالوده شده است؛ و این یعنی بدل کردن انسان محکوم به یک جسد ناب، یعنی جسمی که از تمامی تعینات و ممکنات روحی و ارزشی تخلیه شده است، آن‌هم به قیمت آن که دیگر هیچ حکمی بر او جاری نشود. اما درست در همین لحظه است که قانون، تمام اقتدار و تدبیر خود را به الاهیات اجباری تنفیذ می‌کند تا همچنان سلسله‌ی حاکمیت و اراده‌ی آن بر سوژه امتداد داشته باشد.

از این رو بیهوده یا اتفاقی نیست که در نمایشنامه آرابال نه تنها جلادها نامی ندارند، بلکه نویسنده در معرفی اشخاص نمایش خود، بر بی‌نامی و عدم شناسایی آنها تأکید می‌گذارد. زمانی که اشخاص صحنه معرفی می‌شوند، آرابال درباره‌ی جلادها می‌نویسد: «نام آنها را نمی‌دانیم.» همچنین نکته مهم دیگری که این فرض را قوت می‌بخشد این است که جلادها ساحتی دو جهانی دارند. آنها وقتی مرد بیچاره را در بیرون از صحنه شکنجه می‌دهند گویی «برزخ» را بازنمایی می‌کنند. در حقیقت این امر قابلیت آن را دارد که «سرشت‌نمای

گاهی هرگونه مواجهه قانونی با بدن‌های در صحنه» باشد. معنای این عبارت چیست؟ آلن بدیو در کتاب «قرن» در تعریف کوتاه و درخشانی از بدن جمعی، معنای واژه‌ی Demo را این‌گونه شرح می‌دهد: «دمو نام بدنی جمعی است که فضاهای خیابان یا میدانی شهر را برای اظهار قدرت خویش بکار می‌گیرد. تظاهرات، سوژه‌ای جمعی است. همان ما-سوژه، که بدنی واحد یافته است. یک تظاهرات، پیمان اخوتی است که اینک مرئی شده است. گرد آمدن بدن‌ها در یک فرم مادی پویای واحد که می‌خواهد بگوید ما اینجا هستیم و آنها (یعنی قدرتمندان) باید بترسند و وجود ما را به شمار آورند.» اگر دو کلیدواژه از عبارات بدیو بتواند در حل و فصل این مسئله به ما کمک کند، اولی «بدن جمعی» و دومی به تبعیت از اولی، «شناسایی شدن»، «مرئی شدن» یا همان «به شمار آوردن» است. (توجه داشته باشیم که یکی از واژه‌های دال بر تعریف در زبان فارسی Recount، در عین حال به معنای به شمار آوردن است.) در این رویارویی است که یکی از اساسی‌ترین خصیصه‌های قانون بروز می‌یابد. قانون متشکل از مجموعه‌ای از اعمال نیروها و آیین‌های سازمان‌یافته بر بدن‌هایی است که باید به شکل یک توده‌ی بی‌نام اما مشروع (حتی در هیئت نام‌های کلی همچون یک امت، ملت یا حتی مردم) اداره و تدبیر شوند. Demo از این مناسبت ریخت‌زدایی می‌کند. آن‌هم از طریق کسر کردن خودش از محتوای قانون؛ و البته «به شمار آوردن» یعنی شناسایی مردم و نتیجتاً مقدور شدن تعریف. Demo خودش را از کلیت بیرون می‌کشد تا فاصله‌ی لازم برای شناسایی آن توسط همان کلیت فراهم شود. بنابراین اینجا نیز با دوگانه‌ای مواجه هستیم که بر مبنای تعریف شکل می‌گیرد. پس بیهوده نیست که مضمون اصلی و هدایت‌کننده‌ی نمایشنامه آرابال چیزی نباشد جز همان وجهی که جلادان از آن معاف شده‌اند: «تعریف».

به صحنه آوردن این پارادوکس که جلاد در مقام کسی که نباید تعریف شود مسئولیت حراست از سرحدات تعریف را از سوی قانون بر عهده دارد، شاید همان محتوای رادیکال نمایش باشد. شخصیت زن نمایش، فرانسوا مادری است که برای دو فرزندش مشغول استقرار همین موضع است. هرچند در بسیاری از دیالوگ‌ها، سرشت این تعریف در نفی پدر یعنی ژان شکل می‌گیرد. در اینجا با یک جابجایی جنسی در هیئت نوعی آشنایی‌زدایی مواجه‌ایم که به شکل استعاری، رویه‌ی «قانون-پدر» را با رویه‌ی «قانون-مادر» تعویض کرده است. تمام گفتار فرانسوا در اثبات همین موضع شکل می‌گیرد. او مدام خود را تعریف می‌کند. اما پرسش اینجاست که چه رابطه منطقی میان تعریف و حقیقت وجود دارد؟ در واقع تمام واژه‌های همخانواده با تعریف در زبان فارسی و عربی (یعنی واژگانی که ریشه‌ی همه‌ی آنها «عرف» است، مانند معارفه، عارف، معرفیت، متعارف و ...) دال بر شناسایی و آشنا شدن است، به عبارت دیگر نوعی به رسمیت‌طلبی که همواره در پی تثبیت جایگاهی است که با گفتار خود سوژه مشخص می‌شود. سوژه مدعی ایجاد یک فاصله میان خود تعریف‌کننده و خود تعریف‌شونده است. او همچنین به شکل تلویحی ادعا می‌کند هرگاه بخواهد می‌تواند این فاصله را بردارد. اما چنان‌که در تبیین بدیو می‌بینیم این فاصله از بین نمی‌رود بلکه در تعلیق قرار می‌گیرد.

فرانسوا مدام خود را تعریف می‌کند، اما شرحی بر علیت رویدادها نمی‌دهد (فراموش نکنیم که نمی‌دانیم اصلاً چرا ژان مقصر است). با این مکانیسم است که فرانسوا ارزش و تأثیر رویدادها را در پرتو تعریف خود مضمحل می‌کند. همه‌ی پدیدارها در مواجهه با تعریفی که او از خود ارائه می‌کند، خاموش و گنگ‌اند. آیا کسی می‌داند گناه ژان چیست؟ و از آن مهمتر، آیا کسی می‌تواند توضیح دهد که تحت فرمان

چه قانونی و بر اساس چه مستمسکی جلادهای ساکت و ناشناس ما، این‌گونه فوری و فوتی مرد بیچاره را شکنجه و سپس به قتل می‌رسانند. آنچه مسلم است «تعریف کردن»، اساس و بنیان معرفت‌شناسی اولیه‌ای در مسیحیت به شمار می‌رود که در عصر سنت‌اگوستین آغاز شد. در آن نگرش، تعریف کردن بدل به متمم و تکمله‌ای زبانی و بیانی شد برای حقیقتی الهی که می‌بایست وجودش را پیشاپیش فرض گرفت. در نمایش نیز وقتی جمله‌های مداوم فرانسوا را می‌خوانیم بی‌درنگ به این نوع تعریف از «تعریف» بر می‌خوریم. اجازه دهید این تبیین را با پرسش آغازین گره بزنیم: «چه کسی دشمن تعریف است؟» و اگر این منطق را ادامه دهیم: «چه کسی جلاد تعریف است؟» بگذارید بر اساس کمیت زبانی و اندازه‌ی دیالوگ‌ها این پرسش را در قبال شخصیت‌های داستان مطرح کنیم. بیشترین کلمات در میان دیالوگ‌های نمایشنامه از آن فرانسوا است. پس از او شروع می‌کنیم.

فرانسوا؟ این توصیف از او برداشته می‌شود. او مهمترین جایگاه مشروع برای تعریف را از آن خود کرده است. با این حال پرسش اینجاست که آیا فرانسوایی که او تعریف می‌کند و مدام آن را در آستانه‌ی بدل شدن به یک قدیس نگاه می‌دارد، همان فرانسوایی است که «می‌گوید»؟ او کی فاصله‌ی مذکور را از فحوای کتاب قانون احضار می‌کند و کی آن را به مرخصی می‌فرستد؟ در انجیل، داستان یکی از مؤمنان به نام ایلعاذر را می‌خوانیم که زمانی که مسیح برای دیدن او می‌آید سه روز از مرگ او گذشته است. خواهرانش از مسیح می‌خواهند که برادر مرده‌شان را به آنها بازگرداند. مسیح چنین می‌کند. اما آیا این ایلعاذر که مسیح به گریه و التماس خواهرانش بر او رحم آورده و او را از میان مردگان به زندگی دوباره فرا خوانده و اکنون زنده شده و در آستانه‌ی غار ایستاده، همان ایلعاذری است که او را چند روز پیش پیچیده در کفن در غار اموات نهاده بودند؟ در اوج همسانی، البته نباید وساطت مسیح را فراموش کرد. در حقیقت بر آن ایلعاذر اولی، تیغ پالوده‌سازی مرگ فرود آمده بود. از این‌رو ایلعاذر دوم همان تعریف ایلعاذر نخستین است، بازنمایی زبانی آن و نهایتاً نمایشی از آن. به همین صورت فرانسوا بازنمایی گفتار مادر/قدیسی است که می‌کوشد با بی‌نامی و عدم تشخیص فاصله‌ی موجود میان خود و مفهوم آغازین را از میان بردارد. مادر به سینما نرفته است و حتی به کافه، مهمانی یا رقص. تجملات و لباس برایش اهمیتی ندارد. خوشی‌های زنان دیگر را پس زده تا جایگاهی را به دست آورد که از بنیان، پارادوکسیکال است. هرچند او به شکل طبیعی مادر است، اما ماشین‌وار آن را تعریف می‌کند، زوایای آن را در روح پسرک محبوبش تکثیر می‌کند و هر چه بیشتر به این تعریف مبادرت می‌ورزد، گویی کمتر آن را به دست می‌آورد. او سرگرم تعریف جایگاهی است که آن را ندارد. از این رو زیست فرانسوا بر نوعی منفیت متافیزیکی استوار است.

نفرات دیگر نمایش فرزندان فرانسوا هستند. او پسرکی محبوب دارد. یک تأییدگر بزرگ: بونوا (پسر خانواده). اما این یک شوخی است که او بتواند جلاد یا دشمنی سرسخت برای تعریف باشد. بونوا چگونه می‌تواند دشمن بازنمایی باشد، حال آن که خود انبار تغذیه آن است. او بزرگترین حامی و حافظ قدرت مادر و همچون فرشتگان که در ملکوت برای ابدالباد تسبیح خداوند را می‌گویند ستایشگر بزرگ اوست. شدیداً قدرشناس، سپاسگزار و در حقیقت همان خشونت حافظ قانون است، او کشیشی که برادر را به آغوش کلیسای مادر می‌خواند. واژه‌ی اُکلیسیا Oclisia در روم باستان به معنی محل تجمع، وحدت و یگانگی بود، یعنی دقیقاً بازنمایی سعادت که در پایان نمایش شاهدیم:

فرزندان در آغوش مادر آرام می‌گیرند. بونوا بارها برادر کوچکش را به توبه فرا می‌خواند. کار رهبانی و زاهدانه‌ای با توهم مضاعف اینکه می‌تواند خود را تراز یک واسطه‌ی استعلایی ارتقا دهد. در حقیقت، امکان رستگاری او از پیش منتفی شده است.

موریس (پسر دیگر خانواده)؟ پسرکِ پرخاشجو، کم‌گو، معاند با قانون مادر، حامی حقوق اقلیت؟! گمان نمی‌کنیم. او با خود قانون مشکلی ندارد، بلکه صرفاً مترصد برقراری قانون خودش است. او در مقابل قانون مرئی نمی‌شود، هرچند از آن پرسش‌هایی می‌کند و یا بعضاً شورش‌های مختصری انجام می‌دهد. اما نهایتاً او نیز آرمان سعادت را روی میز مذاکره با آغوش مادر طاق می‌زند. موریس گرفتار افسون تولید تعریف مادر و ستایش آن از سوی برادر می‌شود. آیا از دست دادن حامی (یعنی پدر) و تنها شدن در این میان تأثیری دارد؟ شاید. موریس سرانجام مرام برادر را بر می‌گزیند. اما نه همپایه‌ی بونوا. او همچون تازه ایمان‌آوردگان محتاط است، در مقابل می‌دانیم که بونوا در برابر موریس، خلقتی را تسبیح می‌کند که اساساً خلقت نیست، بلکه بازنمایی محض است.

ژاک دریدا که ندرتاً و به سختی هنرمند یا نویسنده‌ای را ستایش می‌کرد، در ستایش از تئاتر آنتون آر تو می‌گفت: «از آنجا که در تئاتر آر تو نیات منطقی و استدلالی که عموماً گفتارها از آنها در جهت تضمین شفافیت عقلانی و نتیجتاً مشروعیت بخشیدن به خود استفاده می‌کنند، به شدت تقلیل یافته است؛ نتیجتاً تئاتر آر تو از کشاندن کالبد خود به مسلخ معناهای از پیش معین طفره می‌رود... پس در کار او همچنان این گوشت و خون کلمات یعنی همان زندگی است که بر ما آوار می‌شود نه خصلت بازنمایی آن... به همین دلیل تئاتر آر تو نه بازنمایی بلکه خود زندگی است.» اگر به زعم دریدا «تئاتر زندگی» نه تنها نقطه‌ی متقابل بازنمایی، بلکه اساساً خصم آن به شمار می‌رود پس پسرکِ محبوبِ مادر (بونوا) نیز که سراسر غرق ستایش از بازنمایی است نمی‌تواند قاتل بازنمایی باشد. او دشمن تعریف نیست.

هرچند آرابال با شفافیتی مثال‌زدنی یکی از کهن‌ترین دال‌های بشری یعنی «مادر» را از محتوای جبری‌اش، یعنی تمام آن مهربانی‌ها، گذشت‌ها و سکوت‌ها تهی می‌کند، اما آن را به صورت یک فرم تهی باقی نمی‌گذارد. کار آرابال نشان دادن لاشه‌ی تعریف است. اما او توسط کدام یک از شخصیت‌هایش بازی تعریف را بر هم زند؟ کسی که تعریف نمی‌کند، کسی که سخن نمی‌گوید: ژان، پسر خانواده فرصتی برای دفاع از خود ندارد. او توسط فرانسوا، مستقیماً نقطه متضاد ارزش‌ها معرفی می‌شود. ما نیز چیز زیادی راجع به او نمی‌دانیم. تنها معیار شناسایی ما، گفتار فرانسواست که می‌باید حقیقت را از آن استخراج کنیم. ژان تعریف نمی‌شود. واژه تعریف در این جمله همه ابعاد آن را در بر می‌گیرد. اما برای فهم این موارد باید به آشناترین معنای مصطلح و عمومی تعریف بازگشت. در این مورد اشاره مجدد به زبان شاید راهگشا باشد. در زبان فارسی، تعریف کردن عموماً دارای بار مثبت است، یعنی همان کارکرد ملموس Emblazon در انگلیسی را دارد. تعریف کردن یعنی خوبی‌های خود یا دیگری را برشمردن. مصداق دینی آن هم در اصطلاح «امر به معروف» وجود دارد و البته صورت سلبی یا منفی آن نیز در خود همین عبارت نهفته است. امر به معروف یعنی میزان کردن، تمیز کردن و صاف کردن هولوگرام‌های شخصی تا توسط اشعه‌ی قانون خوانده شوند. قانون اگر نتواند جزئی از این ارگانسیم را بخواند، او را انکار می‌کند. کسی که نتواند قواعد تعریف را بر تن خود حک کند، لاجرم به منزله‌ی برهم‌زننده‌ی بازی قانون شناخته خواهد شد. به این اعتبار همچنان این مورد

به عنوان امری قانونی قابل شناسایی است و نه امری متعلق به حوزه اخلاق. این طنز ماجراست که چگونه اخلاق دروغین مادرانه شکل قانونی به خود می‌گیرد. هوراس تئوریسین رومی هم‌عصر سن‌اگوستین که به شدت در پی تعریف و ضابطه‌مند کردن ژانرهای ادبی می‌کوشید، ویژگی‌های فرمال تئاتر را این‌گونه شرح می‌داد: «الاهگان نباید بر صحنه ظاهر شوند مگر آن که مخصصه‌ای روی دهد که برای حل آن نیاز به حضور آنها باشد... نباید بیش از سه شخصیت سخنگو همزمان روی صحنه باشند... هر صدای دیگری، «تعریف» آنها را بر هم خواهد زد.»

بگذارید به عنوان پرده پایانی نمایش، این حکم هوراس را با اجزا و افراد صحنه بسنجیم: در صحنه‌ی اول فرانسوا و دو جلاّد حضور دارند. این شاید نزدیکترین همپوشانی قانون، اجرای آن و پارادوکس‌هایش باشد. در صحنه‌ی بعد، فرانسوا که تا پایان نمایش حضور دارد در کنار دو پسرش دیده می‌شود. فرزندانی که چه مرتجع باشند و چه جدایی طلب، ملت غیور هویت‌اند. اما آیا صدای فریادهای ژان همان صدایی نیست که تعریف یا بازنمایی این قاعده را بر هم می‌زند؟ صدایی که از عمق گوشت و استخوانی بر می‌آید که «بازنمایی» بر آن نمک و سرکه می‌پاشد. صدای ژان برهم زنده‌ی تعریفی است که هوراس از وضعیت به دست می‌دهد. این همان صدایی است که مقاومت وضعیت در مقابل آن نمی‌تواند خفه‌اش کند. ژان همان جلاّدی است که نعش خود را چونان تیغی مهیب بر گردن تعریف فرود می‌آورد. او «جلاّد تعریف» است.