

غریبه‌ی مطلق: شکسپیر و درام ادغام نافرجام^۱

نویسنده: آگنس هلر^۲

ترجمه‌ی: کمال محمودی

می‌توان گفت اهتمام شکسپیر شیوه‌ی یکتایی‌ست از نمایش اسلوب از عهده برآمدن انسان هنگامی که به زبان هملت "زمان از مدار خود به‌درگشته است". زمان در جملگی تراژدی‌ها و درام‌های تاریخی شکسپیری گسیخته است. معهداً این زمان کیهانی نیست که در این درام‌ها از مدار خود به‌درگشته است، بل زمان تاریخی است. شکسپیر رویارویی تاریخی بین دو گونه از حقوق و دعوی برای مشروعیت یکی مبتنی بر سنت و دیگری دعوی مدرن مبتنی بر "طبیعت" را کندوکاو می‌کند. شگفت‌آورترین شخصیت‌های شکسپیر ذیل ثقل یک پیوند دوگانه دست به کنش می‌زنند. آنها نه یک‌سره اسلوبی از زیستن را برمی‌تابند که در کشاکش با سنت است و نه سنت‌گرایان ناب‌اند. آنها با ستیزه‌ی حل‌ناشدنی میان دعوی سنتی و حقوق طبیعی، یعنی تقابل میان اصول مشروعیت پیشامدرن و مدرن، در کشمکش‌اند. بر این باورم این پیوند دوگانه، عنصر برسانده‌ی ساختاری جملگی درام‌های شکسپیر است. در جستار ذیل این پیوند دوگانه را در متن بازرگان ونیزی و اتللو می‌کاوم. در حالی که انگاره‌ی تاریخی و سیاسی شکسپیر اساساً مبتنی بر ویژگی سنتی غریبه یا تبعیدی است، این دو در حکم درام‌هایی درباره‌ی شخصیتی نوین، یعنی غریبه‌ی مطلق بارز می‌شوند. شایلاک و اتللو در معنای سنتی غریبه نیستند— آنها رانده از وطنی نیستند که بتوانند به آن رجعت کنند— آنها مطلقاً بی‌بن‌اند و همبستگی‌شان با جهان به شکل نابی تصادفی و مشروط است. غریبه‌ی مطلق مربوط به وضعی نوین است که شکسپیر در ونیز جهان‌شهر یافت. شکسپیر به میانجی شایلاک و اتللو، یعنی به واسطه‌ی درام ادغام نافرجام غریبه، با زیست‌بوم جهان‌شهر پنجه‌درپنجه می‌افکند. برای شکسپیر شخصیت غریبه‌ی مطلق یک وهم نمایانگر^۳ است، و این دو درام‌های جهان‌شهر مدرن‌اند.

۱ این مقاله نسخه‌ای از فصل ۴ کتاب: زمان از مدار خود به‌درگشته است: شکسپیر فیلسوف تاریخ است. بحث "پیوند دوگانه" که در فصل ۱ مطرح می‌شود، در اینجا گنجانده شده است، زیرا بخش اصلی بحث هلر محسوب می‌شود.

۲ آگنس هلر دارنده‌ی کرسی فلسفه هانا آرنت، مکتب نوین تحقیقات اجتماعی، نیویورک، ایالات متحده آمریکا و عضو آکادمی علوم مجارستان در بوداپست است.

3 Representetive illusion

غریبه، بیگانه، پناهنده، بی‌خانمان، مطرود، مرد یا زنی در تجسس یک پناهگاه امن، یحتمل سنتی‌ترین سرشت تراژدی است. به باور ریچارد سنت، درام ادیپوس شاه در اساس یک درام خانوادگی نیست، بل تراژدی یک غریبه است.^۴ ادیپوس در کلونوس غریبه است. و این در مورد بسیاری از تراژدی‌های یونانی راست در می‌آید. ارستیز یک پناهنده است، الکترا در موطن خویش یک غریبه است، افیژنی در آولیس و تاوریس غریبه است، پرومتئوس یک مطرود است، دیونیزوس و آیین‌اش، یک‌سر به عنوان بیگانه در باخای اورپید یاد می‌شوند. با این همه، این غریبه‌ها، غریبه‌ی مطلق نیستند. آنها رانده از موطنی‌اند که می‌توانند بدان رجعت کنند، همان مکانی که ارستیز و افیژنی متولد شدند، یا جایی که ادیپوس مرد. در اینجا سخن از غریبه‌های مطلق در میان نیست. مدنا شاید یک استثناء به شمار آید. لیکن حتی او نیز همانند انبوهی از زنان مرارت می‌بینید، و او نخستین و بهترین کس از یک غریبه‌ی مطلق نیست. شکسپیر شاید بدون وقوف بر آن، در این سنت قرار می‌گیرد، و همچنین آن را دگرگون می‌سازد.

آلن بلوم در پیوند با سیاست شکسپیر برای *اتللو* و *بازرگان ونیزی* یک جایگاه مرکزی در دیدگاه سیاسی شکسپیر مقرر می‌دارد.^۵ — من با بلوم همدلی ندارم. به بیان دقیق، انگاره‌ی سیاسی و تاریخی شکسپیر بر غریبه‌ی مشروط و نه بر غریبه‌های مطلق همچون *اتللو* و *شایلاک تهرکز* می‌یابد. مردان و زنانی که در معرض این پیوند دوگانه قرار دارند، همواره غریبه‌ی مشروط‌اند. آنان گسیخته از دو برداشت از طبیعت، در میان کسانی که پایبند سنت‌اند، و در میان کسانی که تنها مطابق با حقوق طبیعی دست به کنش می‌زنند، غریبه هستند. یک شخصیت شکسپیری هنگامی پی به امری می‌برد که بر او حادث گشته که آن امر برون از نظم، غیرمنتظره و فهم‌ناپذیر است. او با جهان غریبه گشته است. اگرچه، آن شخصیت‌هایی می‌توانند با جهان‌شان غریبه گردند که پیش از این با آن پیوند داشته‌اند و آن را دریافته‌اند، بنابراین، برای نمونه، کریولانوس^۶ می‌تواند با روم غریبه شود. و نیز آن کس می‌تواند با جهان غریبه گردد که خیانت را به تمامی احساس کرده باشد، مانند تیمون آتن. به طور مشابهی آنتونی به عنوان یک رومی، هر کنش و کرداری را که رومی‌ها به آن دست یازیدند، دریافت، و با وجود این، پس از آن که دل به یک غریبه بست، خویش را با روم غریبه یافت. و توسط او (معشوق) با شرق غریبه شد. با این وجود، او به عنوان یک رومی غریبه نبود. کلتوپاترا نیز با جهان خویش غریبه نبود و بسیار زمان در وطن‌اش، مصر، به سر برد. او در برابر رومی‌ها یک غریبه بود و در رم یک‌سره غریب افتاده بود، و تنها یک نمایش در رژه‌ی فیروزمندان نبود. گرچه آن مرد و زنی که خواه به میانجی عشق باشد و خواه نباشد، غریبه می‌گردند، غریبه‌ی مطلق به شمار نمی‌آیند.

وانگهی، غریبه بودن یا شدن نیز به معنای کنش، به طرزی نامأنوس است. فرد هنگامی که دیگران در نمی‌یابندش، هنگامی که کنش فراسوی همه‌ی انتظارات می‌رود، و با تعابیر مرسوم مخالفت می‌ورزد، به طرزی نامأنوس عمل می‌کند. با این همه،

^۴ ریچارد سنت، گوشت و سنگ: جسم و شهر در تمدن غربی. ۱۹۹۶. نیویورک: انتشارات W. W. Norton

^۵ آلن بلوم، سیاست شکسپیر، کتاب‌های پایه، ۱۹۶۴

^۶ Coriolanus. تراژدی اثری از شکسپیر

مردان و زنانی که به طرزی نامأنوس دست به کنش می‌زنند، غریبه‌های مطلق نیستند. این رفتار نامأنوس‌شان یک معما است، معمایی که باید گشوده شود. همراهان یک شخصیت نامأنوس، به گشودن معمای‌اش علاقمندند. هملت نیک می‌داند که دشمنان‌اش سخت برآند تا محفظه‌های پنهانی روح‌اش را بگشایند. او نامأنوس است، او به شیوه‌ای نامأنوس عمل می‌کند، با این وجود او یک غریبه مطلق نیست، بل منحصرأ معمایی است.

رفتار به‌طرزی نامأنوس نیز می‌تواند به معنای لودگی باشد. با این همه، همچنین کردار ریشخندآمیز، همواره یک کردار غریب نیست. اگر مردان و زنان دون‌پایه از واژگان شیک و خارجی بی دانستن معانی‌شان بهره می‌گیرند، اگر آنها به شیوه‌ای غیرمنطقی بگومگو می‌کنند یا زبان میزبانان‌شان را به طرزی ناصحیح به کار می‌برند، آنها ریشخندآمیزند، با این همه، امر غریبی درباره‌ی آنها وجود ندارد. در درام‌های شکسپیر آنها هرگاه کردارشان فراسوی قوه ادراک می‌رود و یا به قلمرویی پا می‌نهند که دیگران در نمی‌یابند، غریبه می‌شوند. برای مثال در نمایشنامه‌ی هیاهوی بسیار برای هیچ، هنگامی که افسران ساده‌لوح و راستگو یک توطئه و تبانی را با فلسفه‌بافی یک مشت لاطائلات کشف و آشکار می‌سازند، این به شکل تصادفی رخ می‌دهد. این در واقع، هم‌زمانی عجیب رویدادها و نقش‌های شخصیت است. از این گذشته، نه داگ بری، نه باتوم (از درام رویای نیمه‌شب تابستان) یا حتی ترین کولو (از درام توفان) غریبه نیستند. آنها به مکانی در سلسله‌مراتب اجتماعی تعلق دارند که در این مکان به شیوه‌ای عادی به حرکت درمی‌آیند. اینان یک‌دیگر را جدی می‌گیرند، و سخت بر این که از همدگر چه می‌خواهند واقف‌اند. اگر از منظر اقشار و طبقات بالایی (و تماشاچسانی که اغلب به آنها شبیه‌اند) دیده شوند، لوده می‌نمایند. با این همه مادامی که آنها در موقعیت خویش باقی بمانند، شخص می‌داند که چه انتظاری از آنها می‌رود.

غریبه‌های مشروط در بسیاری از درام‌های سیاسی شکسپیر شخصیت‌های اصلی‌اند. گرچه، در جملگی درام‌های او تنها دو غریبه‌ی مطلق حضور دارد: شایلاک و اتللو. نکته‌ی حائز اهمیت این است که هر دو داستان در ونیز جهان‌شهر رخ می‌دهند. البته، شکسپیر میراث‌بر این داستان‌هاست. گرچه، او با امعان نظر این داستان‌ها را برای درام‌هایش در میان بسیاری از داستان‌های دیگر برگزید. من فکر می‌کنم این واقعیتی پرمعنی است.

غریبه‌های مطلق با جهان‌شان غریبه نیستند، زیرا جهانی که در آن می‌زیند، به آنان تعلق ندارد. آنها به این جهت که خلاف انتظارات دیگران عمل می‌کنند، غریبه نیستند، بازگونه — از آنها انتظار می‌رود همچون بیگانه عمل کنند. پیوند آنها با جهان‌شان از سر تصادف است، زیرا قلمروی کردار آنها هیچ سنخیتی با ریشه‌ها، تربیت و سنت‌شان ندارد. گذشته از این، سراسر جهان پیرامون آنان، با همه‌ی پایه‌ها و طبقات‌شان، با سنت خود آنها بیگانه است. در نمایشنامه‌ی اتللو مغربی دیگری حضور ندارد. همچنین، گرچه یهودی دیگری جز شایلاک در بازرگان ونیزی حضور ندارد، ما رفتار شایلاک را درون اجتماع یهودیان نمی‌بینیم. ما تنها او را در جمع نجبای غیریهودی ونیزی می‌بینیم. غریبه‌ی مطلق در بدو امر یک غریبه‌ی مطلق است زیرا به عنوان یک غریبه به کار گماشته می‌شود؛ او به منظور اعمال ویژه‌ای که بومیان شهر جهان‌وطن از عهده‌ی انجام آن بر نمی‌آیند، به خدمت گمارده می‌شود.

اتللو نوعی از فرماندهی مزدوران است که قابلیت‌هایش را برای شهرهای خارجی به کار می‌گیرد — این بار برای ونیز. این شهر او را برای انجام وظایف مخاطره‌آمیز، یعنی برای پیکار با ترک‌ها به خدمت می‌گیرد، و زندگی‌اش را برای انجام کارهایی که

جوانان خوش‌باش ونیزی مایل نیستند به عهده گیرند، به‌خاطر آنهایی که تنها مایلند از میوه‌های شیرین فیروزی لذت برند، به مخاطره می‌اندازد. او مزدور است، اما مورد استفاده نیز قرار می‌گیرد. او تا مادامی که قابل‌استفاده است، مزدور می‌ماند. او عجالتاً پس از کامیابی در یک نبرد سهمگین معزول خواهد شد (چنان که می‌دانیم، در حالی که پاتریسین‌های ونیزی هنوز از سرنوشت دزدمونا بی‌خبر هستند، این اتفاق رخ می‌دهد).

شایلاک نیز به همین شیوه به عنوان نزول‌خوار مورد استفاده قرار می‌گیرد. بازرگانان ونیزی که باور دارند گردن نهادن به ربح وام، دون‌شان آنان است، وام او را می‌گیرند و با این اوصاف پس از پرداخت ربح، سود هنگفت‌تری به‌دست می‌آورند. آشکارا حرفه‌ی شایلاک خوار شمرده می‌شود، در عین حال پیشه‌ای ضروری است. شکسپیر همچنین این واقعیت را آشکار می‌سازد که شایلاک- گرچه برای ربح وام می‌دهد- به منافع بازرگانان ونیزی خسران نمی‌زند- بل آن را تقویت می‌کند. بازرگانان، ماجراجویانی‌اند که با کشتی‌هایشان در دریا خطر می‌کنند. اما همچنین اگر کامیاب شوند می‌توانند ثروت‌های کلانی به چنگ آورند. گذشته از این — چنان که می‌دانیم این کشتی‌ها مردم بومی شرق را چپاول می‌کنند — در حقیقت گنج‌هایشان را می‌ربایند، و دادوستد برده‌ها را وسعت می‌بخشند. بازرگانان ونیزی همه‌ی این‌ها را با وجدان و ضمیر ناب مسیحی‌شان، سازگار می‌سازند. مردمی که در شرق با آنها داد و ستد دارند نیز غریبه‌اند. بازرگانان ونیزی شاید با مردمان خودشان از روی انصاف رفتار کنند، اما مطلقاً چنین رفتاری را با غریبه‌ها ندارند. مفسران این نمایشنامه اغلب همه‌ی این موارد را از دیده دور می‌دارند، در حالی که این موارد موکداً در این نمایشنامه بیان می‌شود.

مسائل مشابه‌ای می‌تواند درباره‌ی اتللو گفته آید. کارزار، ستیز علیه غریبه‌هاست (عمدتاً علیه ترک‌ها). به‌عبارتی دیگر، ستیز علیه مردمی از شرق است و پاتریسین‌های ونیزی جهان‌شهری، اتللو مشرقی را به منظور پیکار علیه دیگر مردمان شرقی مورد استفاده قرار می‌دهند.

اگر در این درام‌های شکسپیر پیام سیاسی وجود دارد، پیامی غیرمعمول است. درام‌های سیاسی/ تاریخی نمونه‌های او، درام‌های سلطنتی یا جمهوری هستند. در اینجا ما با درام‌های جهان‌شهرگرا روبرو می‌شویم. شکسپیر که بر آن بود تا ماهیت شخصیت‌های انسانی‌اش را در همه‌ی موقعیت‌های مهم بکاود، موقعیت و سرشت نوین غریبه‌ی مطلق را در ونیز یافت. به شکلی طبیعی، شکسپیر کاراکترهایش را در موقعیت‌هایی قرار داد که آنها شکاف میان سنت و مدرنیته را احساس کردند. گرچه در ونیز، جهان‌شهر کهن دیگر ناپدید گشته بود، کارتها در این جهان به گونه‌ای جدید چیده شده بودند که در آنها شخصیت و سیمای بیگانه‌ی مطلق پدیدار می‌گردد.

اتللو و شایلاک به سبب بی‌ریشگی مطلق‌شان در جهانی که آنها را اجیر می‌دارد و مورد استفاده قرار می‌دهد، و به این سبب که آنها به عنوان کارگزار امرار معاش می‌کنند، غریبه‌های مطلق‌اند. گذشته از این، آنها به کارفرمایان خود که به شکل مشروعی خوارشان می‌دارند، خدمت می‌کنند. زیرا بی‌تردید اتللو، سلاح اجیرشده، به همان اندازه خوار شمرده می‌شود که ونیزی‌ها شایلاک یهودی رباخوار را حقیر می‌شمارند. هر دو به‌عنوان کافرکیش، و نه به‌عنوان مسیحی و به‌طورکلی متفاوت از دیگران دیده می‌شوند. علاوه‌براین، در تجسم شکسپیری ماهیت غریبه‌ی مطلق، مولفه‌ی مهم دیگری نیز وجود دارد. برای مثال پیرامون‌شان رغبتی به شخص آنها ندارد، بلکه تنها به عملکرد (فرومایه و قابل‌استفاده‌ی) آنها علاقمند هستند. دزدمونا، یکی از

زیباترین و سرکش‌ترین دختران شورشی، در درام‌های شکسپیر یگانه است. او تنها شخص در درام اتللو است که اتللو برایش یک شی کاربردی نیست، بلکه یک انسان است. در درام بازرگان ونیزی، حتی برای دمی، شخصی که به شایلاک به‌مثابه یک انسان اظهار علاقه کند وجود ندارد. شایلاک به‌عنوان یک انسان موضوعیت ندارد.

البته تنها در صورتی می‌توان فردی را برای خدمت به خود به کار گماشت که آن فرد خدمت موردنظر را ارائه کند. از این گذشته، یک فرد می‌تواند خدمت را تنها به‌مثابه یک خدمت و نه چیزی بیش از آن ارائه دهد. اما آن فرد همچنین می‌تواند دعاوی بالاتر و متفاوتی مطرح سازد؛ فرد می‌تواند مدعی شود به واسطه‌ی انجام این خدمت، فرد به یکی از کسانی بدل می‌شود که این خدمت برای آنها انجام می‌گیرد. مثلاً می‌تواند بیانیدشد آنگاه که به‌طرزی شایسته به ونیز خدمت کرد، اکنون یک ونیزی است، یا دست‌کم می‌تواند روزی یک ونیزی باشد. این همان چیزی است که اتللو و شایلاک می‌اندیشند. هر دو ادغام‌گرا^۷ هستند. آنها این توهم را می‌پروراندند که خدماتی که آنها به مردم ارائه می‌دهند، بسنده است تا آنها را جزئی از جهانی کند که خدمات‌شان را به آن پیشکش کرده‌اند. اتللو و شایلاک خود را نه فروتر از دیگران بل تنها متفاوت از آنها می‌انگارند. آنها نوعی از غریبه‌هایی هستند که می‌خواهند درست مانند بومی‌ها مورد عنایت و التفات قرار گیرند. اگرچه حتی آنها نیز می‌دانند که این یک آرزو، یک امید واهی‌ست. تنش در شخصیت، کژخویی گزاف، نوسان یک‌ریزشان میان رفتار فروتنانه و خشم، تجلی روان‌شناسانه‌ی تنش میان موقعیت و دعوی است.

در حالی که کژانگاره‌ی ادغام‌گرایی اتللو می‌تواند در متن نمایش پی گرفته شود، اما این امر در مورد شایلاک موضوع یک تفسیر است. در تفسیر من، که تفسیری از اجرای بوداپست^۸ بازرگان ونیزی در ۱۹۹۸ نیز هست^۹، شایلاک نیز یک ادغام‌گراست. کل اجرای بوداپست بر اساس یک جمله‌ی مهم و اغلب نادیده‌انگاشته بنا شده است. در پرده‌ی چهارم، هنگامی که پُرشیا به‌عنوان یک وکیل بر صحنه ظاهر می‌شود و برای نخستین بار با آنتونیو و شایلاک رودرو می‌شود، ابتدا می‌پرسد: "اینجا کدام یک بازرگان است؟ و کدام یک یهودی؟"^{۱۰} او نمی‌تواند با نگاه یکی را از دیگری تمیز دهد. شایلاک همانند یک بازرگان ونیزی به نظر می‌رسد، او جامه‌های یک پاتریسین ونیزی را می‌پوشد. قامت، نگاه و چهره‌اش نشانگر یهودی بودن‌اش نیست. پس چرا او یک یهودی است؟ چه چیزی او را یک یهودی می‌سازد. حتی اگر پُرشیا نمی‌تواند با نگاه یک یهودی را از بازرگانان تمیز دهد، بازرگانان، داگ و همه‌ی ونیزی‌ها می‌دانند چه کسی بازرگان است و یهودی کیست. آنها این را می‌فهمند؛ چون آنها این را می‌دانند. آنها این را می‌فهمند زیرا انتظار دارند که یک یهودی به شکلی طبیعی همانند یک یهودی رفتار کند و این‌که بایستی یک پاتریسین ونیزی همانند یک پاتریسین ونیزی رفتار کند. آنان می‌دانند که این دو کاملاً متفاوت‌اند، آنان می‌دانند که

7 Assimilationist

^۸ من نمی‌توانم چندان با جفری او-برین موافق باشم، وقتی که در مقاله‌ی نقد و بررسی کتاب هارولد بلوم می‌گوید اجرای یک درام آن درام را تغییر می‌دهد. ("آخرین هوادار شکسپیر. بازانندی شکسپیر: اختراع بشر" نوشته‌ی هارولد بلوم. بررسی کتاب نیویورک، ۱۸ فوریه ۱۹۹۹). اجرای اخیر بوداپست از بازرگان ونیزی، به کارگردانی رابرت آلفولدی، این درام را در چشم بیننده دگرگون ساخت. وقتی صحبت از غریبه‌ی مطلق در شکسپیر می‌شود، نمی‌توان شیوه‌ی تجسم شایلاک را در این نسخه فراموش کرد. من هرگز بدون دیدن آن به این تفسیر فکر هم نمی‌کردم. با این وجود پس از دیدن آن، این تفسیر بی‌نیاز از اثبات شد.

^۹ بازرگان ونیزی، پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی ۱، لندن: انتشارات هاملین، ۱۹۷۶، ص ۲۰۳.

آنتونیو یکی است از جنس خودشان، و نیز می‌دانند شایلاک تماماً یک بیگانه است. همه از شایلاک منزجرند، زیرا او یک یهودی‌ست.

اگر کسی انتظار دارد انسان‌ها باید متفاوت باشند، [برای او] انسان‌ها متفاوت‌اند؛ در مورد اتللو، تفاوت با رنگ پوست نمایان می‌شود. در مورد اتللو، هیچ کس نمی‌پرسد که کاسیو کیست و مغربی کیست، به‌علت این که آنها در بدو امر می‌توانند بین آنها تمایز قائل شوند. مسیر اتللو برای ادغام پیشاپیش به‌واسطه‌ی رنگ پوستش مسئله‌ساز است. گرچه او با عطف به این مسئله مغموم می‌شود، ساده‌دلی و جهالت تام او از سرشت انسانی، کژخویی و آسیب‌پذیری‌اش نقشی عظیم در جنایت و ویرانی‌اش ایفا می‌کند. این ویژگی‌ها قطعاً نه علت، که تنها زمینه‌ی جنایت و ویرانی‌اش بودند.

از آنجایی که در مورد شایلاک کسی نمی‌تواند بازرگان را از یهودی بازشناسد، این معرفت که او یک یهودی بود، از جمله معرفت‌شان از پیشه‌ی او، رفتار و نیازی‌ها را متعین می‌ساخت. او به‌عنوان یک نزول‌خوار به کار گماشته شده بود. او هیچ کشتی‌ای نداشت تا به شرق گسیل دارد، نه هیچ جنگ‌افزاری تا ثروت مردمان دیگر را چپاول کند و یا برده‌ها را خریداری کند. کوتاه سخن، او قادر نبود در ماجراجویی‌ها درگیر شود. او در حرفه‌ای فعالیت داشت که پاتریسین‌های و نیازی آن را به عنوان کاری پست و فرومایه می‌انگاشتند. و نیازی‌ها همسو با ارسطو بر این عقده بودند که پول نمی‌تواند مولد پول باشد، پولی که مولد پول است، غیرطبیعی است. به‌طور بدیهی، هیچ امر غیرطبیعی در اعزام کشتی‌ها برای تجارت طلا، ادویه‌ها یا دادوستد برده‌ها وجود نداشت. این‌ها کار شرافتمندانه به‌شمار می‌آمدند. سروران نیازمند بردگان‌اند. این کاری‌ست شرافتمندانه. سروران به دادوستد بردگان مشغول‌اند. این کاری‌ست شرافتمندانه. ماجراجویی شرافتمندانه است. به‌مخاطره انداختن ثروت کاری‌ست شرافتمندانه. این است طبقه‌ی بازرگانی که باور دارند نوعی ثروت وجود دارد که شخص را فرومایه نمی‌سازد و شخص می‌تواند ثروت‌های هنگفتی به چنگ آورد و با این همه باز یک مرد نجیب و یک مسیحی شایسته باقی بماند. در عین حال، کسی که ثروت را از یک شیوه‌ی غیرمعمول به‌دست می‌آورد، مستحق خوار شمردن است.

با این حال، در (اثر) شکسپیر جنبه‌ی دیگری نیز از یهودی بودن شایلاک در میان است، او همانند یک و نیازی دیده می‌شود، او همانند یک و نیازی رفتار می‌کند، او همانند یک و نیازی لبخند می‌زند، اما او همانند یک یهودی نیایش می‌کند. این معنای صحنه‌ی کوتاه میان شایلاک و توبال، یک یهودی دیگر است: "برو توبال و مرا در کنیسه‌مان ملاقات کن: برو، برو توبال؛ در کنیسه‌ی ما، توبال"^{۱۰}. هنگامی که شایلاک در آخرهای نمایش ناگزیر است یک مسیحی شود، او به احتمال قوی در حین این که شهادت‌اش قرائت می‌شود، به قتل می‌رسد.

شکسپیر بدین‌گونه اتللو و شایلاک را به عنوان غریبه‌های مطلق در فرایند ادغام نافرجام، تجسم می‌بخشد. امکان نداشت آنها به‌گونه‌ی دیگری تجسم یابند. شکسپیر نمی‌توانست درام‌هایی درباره‌ی یک مغربی و جامعه‌ی یهودیان بنویسد. چنین نمایش‌نامه‌هایی دیگر درباره‌ی غریبه‌های مطلق نمی‌بودند.

در بیشتر نمایشنامه‌های سیاسی و تاریخی شکسپیر دو جهان با هم در تعارض‌اند و یکی در دیگری نمی‌تواند ادغام شود. به همین علت است که تنها دو غریبه‌ی مطلق در میان همه‌ی غریبه‌ها حضور دارند. مقدر است که غریبه‌های مطلق بازنده باشند، برای این که آنها نمی‌توانند برنده باشند. آنها شخصیت‌های درام‌های ادغام نافرجام‌اند. به یقین در نمایشنامه‌های شکسپیر تنها غریب‌های مطلق نیستند که برآند تا ادغام گردند. مثلاً برخی حرام زاده‌ها در تلاش‌اند تا در جهان پدران طبیعی خود ادغام شوند. گاه به‌طور مستقیم احترام جهان پدران را به‌دست می‌آورند. و گاهی به‌طور غیرمستقیم در تسخیر جایگاه جهان مشروع پدران‌شان می‌کوشند. گرچه، این دو غریبه‌ی مطلق شکسپیر در قماری نومیدانه درگیرند؛ تا ضمن حفظ بیگانگی‌شان (ویژگی‌هایی نظیر مذهب، رنگ پوست) کاملاً مورد پذیرش قرار گیرند. من فکر نمی‌کنم که این همواره یک وهم است. اما برای مدت‌های مدید این یک وهم بود. و شکسپیر آن را به عنوان وهم نمایانگر ارائه می‌دهد.

۲

پیش از دیدن اجرای جدید بوداپست، بر این باور بودم که بازرگان ونیزی یک درام ناممکن است. [بازرگان ونیزی] سه داستان را تنها به میانجی یک شخصیت به هم متصل می‌سازد؛ پُرشیا. دو داستان از این مجموعه، تمثیلی یا نسبتاً قصه‌های پریان هستند. داستان طلا، داستان نقره، و داستان صندوق‌های سربی، و خواستگاران‌ی که باید به منظور ازدواج با پُرشیا و دست‌یابی به ثروت عظیم او میان آن صندوق‌ها دست به انتخاب زنند، در ابتدای [مجموعه] می‌آید. نسخه‌ی اصلی داستان این نیست، و شکسپیر مجاهدتی عظیم صورت نمی‌دهد تا آن را جذاب‌تر از نسخه‌ی اصلی سازد. اینجا همچنین داستان حلقه با پایان‌بندی شاد مورد انتظار آن وجود دارد. به نظر می‌رسد گویی درام شایلاک و آنتونیو — بازرگان ونیزی، مانند داستان‌های عاشقانه بین دو قصه‌ی پریان، به زور گنجانده شده است. اگرچه عنوان درام، نه به پُرشیا بلکه به آنتونیو ارجاع می‌دهد، زیرا او یک بازرگان ونیزی است. گذشته از این، او علایق ما را بر نمی‌انگیزاند. هرگاه پُرشیا و تمثیل‌های او بر صحنه تسلط نمی‌یابند، شایلاک بر صحنه چیره می‌شود، به همین علت است که غالباً بر این باورند که شایلاک بازرگانی ونیزی بود که با این عنوان نمایش داده شد.

اگرچه، نه تنها ساختار نمایش پروبلماتیک (مسئله‌دار) است، مسئله‌ی ژانر (گونه‌ی) آن نیز باید مورد توجه قرار گیرد. این چه نوع درامی است؟ برای مدت‌های مدید، بازرگان ونیزی سنتاً به عنوان یک کمدی اجرا می‌شد. اگرچه، تنها اگر تماشای جوان زرین ونیزی را ببیند و غریبه را از دیده دور بدارد، بازرگان ونیزی یک کمدی است، یا می‌تواند به عنوان کمدی نمایش داده شود، اگر این نگاه تک‌سویه حاکم باشد، بنابراین شایلاک تنها یک کمدین نابه‌کار است. او نابه‌کار است، زیرا او گوشت آنتونیو را طلب می‌کند، اگرچه او بیشتر شیفته‌ی پول است، و او کمیک است، زیرا می‌بازد و قربانی نیرنگ و ترفندی می‌شود که خود اجرا کرده است. همه‌ی فتوحات نیکی، پستی، اندکی شرارت، درهم شکسته می‌شود. جشن و سرور غلبه می‌یابد. در این نسخه، بازرگان ونیزی یک نمایش کارناوالی است که هزیمت اهریمن و فیروزی زندگی را با آواز و رقص درون‌مایه‌سازی می‌کند.

این تفسیریست که دیگر مرسوم نیست، و این تنها به دلیل آشویتس نیست. این تفسیر بیش از پیش با خوانش همه جانبه و بغرنج شکسپیر از مد افتاد. در این مورد، بر خوانش خود که برگرفته از چشم انداز پیوند دوگانه است تمرکز خواهم کرد. پیوند دوگانه تعارض میان حقوق موروثی و حق طبیعی است، و حول دو مفهوم آنچه طبیعی است می‌گردد. نخستین مفهوم، این همانی سنت و طبیعت است. این طبیعی است که دختران از پدران شان اطاعت می‌کنند؛ این طبیعی است که همسران آرزوهای خود را تابع آرزوهای شوهران شان می‌سازند؛ این طبیعی است که برادران باید یکدیگر را دوست بدارند و از خواهران خود محافظت کنند؛ این طبیعی است که اموال و عناوین باید به پسران مشروع پدران به ارث رسد؛ که مردان و زنان بایستی تمام و کمال زندگی کنند؛ که مردان جوان در میدان کارزار با عدوی میهن شان جان بازند و یا پیر شوند و به مرگ طبیعی از دنیا روند؛ این طبیعی است که به تمامی از توان کسی بهره گیریم، اما سواستفاده از آن غیرطبیعی است. این طبیعی است که اغماض و گذشت کنیم. بدین سان مفهوم "طبیعی" با یک نظم سلسله مراتبی همسان است که در آن پادشاه تقدیس شده‌ی خداوند بر تخت سلطنت بلامنازع تکیه می‌زند، که در آن هرکس بر مبنای جایگاهی که از بدو تولد به او تخصیص داده شده، نصیب می‌برد. هنگامی که فرد در کالبد یک نقش اجتماعی متولد شد، و تا زمانی که آن فرد ترک حیات می‌گوید، با همه‌ی توان خویش هر آنچه از او برمی آید به درستی انجام دهد. تمامی این‌ها برای شکسپیر نیز طبیعی است.

مطابق با مفهوم دومی از "طبیعی"، این طبیعی است که هرکس نه برپایه‌ی منزلت اجتماعی، بل همسو با درون داشت خویش کامیاب گردد. جسم آدمی، آن گونه که هست، طبیعی است. روح آدمی طبیعی است، همان گونه که جاه طلبی و عزم آدمی در جهت دست‌یابی به جایگاهی برای خویش به مدد استعدادهای داده شده سرشتی طبیعی است. پیروی از تمنیات فردی نیز طبیعی است و دوست داشتن کسی که شخص تمنا می‌کند و کسی که بیشتر دوست دارد، آزادی طبیعی است زیرا ما آزاد به دنیا می‌آییم. در این نسخه، "طبیعی" یک موهبت مشروط است که طبیعت به هر فرد اعطا می‌کند. همه‌ی این‌ها برای شکسپیر نیز طبیعی است.

نظم طبیعی است، اما به همان اندازه بی‌نظمی نیز می‌تواند طبیعی باشد؛ سنت و وفاداری طبیعی هستند، اما جستجوی آزادی فردی و خودتحقیقی بهترین ظرفیت‌های آدمی به همان اندازه طبیعی است. هر چیزی برای شکسپیر طبیعی است _ و با این وجود هیچ چیز طبیعی نیست!^{۱۱}

۱۱ من فکر می‌کنم که گفت‌وگو بین بردیتا و پولیکسینس در حکایت زمستان عمیق ترین اعتقادات شکسپیر را درباره‌ی "طبیعت" بیان می‌کند:

«بردیتا: "چون من شنیدم که گفت/ هنری هست، که در تلون اش به طبیعت عظیم آفرینشگر شباهت دارد."

پولیکسینس: "چنین است/ با این همه به هیچ روی طبیعت بهتر نیست/ اما طبیعت آن را معنا می‌بخشد؛ پس درباره‌ی این هنر/ که می‌گویید به طبیعت می‌افزاید، هنری است که طبیعت آن را می‌سازد... این هنری است / که طبیعت را بهبود می‌بخشد- تا حدی آن را دگرگون می‌سازد اما / خود هنر طبیعت است."

بردیتا: "پس چنین است"

پولیکسینس: "بنابراین باغ خود را پر از گلزار سازید/ و آنها را حرامزاده نخوانید".» پرده ی چهارم، ص ۳، کلیه آثار ویلیام شکسپیر، لندن: گروه انتشارات هاملین، ۱۹۷۶، ص ۳۰۲.

این فلسفه‌ی شعر شکسپیر است: هیچ ذات انسانی بدون "هنر" وجود ندارد، اما "هنر" طبیعت انسانی است به شرط آن که طبیعت را با استفاده از خود آن تغییر دهد. طبیعت نیز محدودیت هنر است، و هنر نیز محدودیت برای طبیعت است. تک تک گل‌ها گل باغ جهان‌اند، و تاریخ هم طبیعت و هم هنر است.

بسیاری از قهرمانان مرد و زن شکسپیر برتر از دیگران هستند، زیرا قادر نیستند میان این دو حق، این دو نوع تفسیر از «طبیعی» دست به انتخاب زنند، یا به این دلیل که هر دو را برمی‌گزینند. گذشته از این، شکسپیر انتخاب میان دو نوع حق را به مثابه‌ی انتخاب میان نیک و بد، نمایش نمی‌دهد. باژگونه، به عنوان انتخابی که مردان و زنان میان دو نوع متفاوت از نیک و بد، یعنی تفسیرهای متفاوت از فضیلت و رذیلت، برمی‌گزینند، نمایش داده می‌شود. مردان و زنانی که به سوی بدی گرایش دارند، حقوق طبیعی یا سنتی را به عنوان احکام یا مشروعیت‌هایی که مرتکب بدی می‌شوند، تفسیر خواهند کرد. مردان و زنانی که به سوی نیکی گرایش دارند، حقوق طبیعی و سنتی را به عنوان احکام و مشروعیت‌هایی که نیک یا شایسته را به مثابه‌ی درستکاری و شرافت انجام می‌دهند، تفسیر خواهند کرد. شکسپیر تفسیر و خودتفسیری را از خواسته‌های اخلاقی و غیراخلاقی جدا نمی‌کند.

با این همه، تفاوتی مهم میان انتخاب حقوق موروثی یا مفهوم "قانون طبیعی" وجود دارد. سنت فضای کمی برای انجام اعمال جدید، برای ابداع سرشت فرد در اختیار می‌نهد. مرد و زنی عمیقاً سنتی، خواه نیک باشند و خواه بد، در ترکیب‌بندی درام‌های شکسپیر در مرکز صحنه جای نمی‌گیرند. در دریافت سنتی نمونه‌ها است که جنایات و شرارت‌ها از نیاندیشیدن و مسلم فرض گرفتن همه‌ی شرایط نشأت می‌گیرند. دامارک برای کسی که بدون تفکر تمکین می‌کند، و هر چیزی را به هوای دنباله‌روی از دیگران بدون پرسش از درست و نادرستی آن انجام می‌دهد، یک زندان نیست. تاکید می‌کنم، با این حال، شکسپیر هرگز انتخاب میان دو مفهوم "طبیعی" را به مثابه‌ی انتخاب میان نیک و بد نشان نمی‌دهد.

شکسپیر گرچه هرگز انتخاب میان این دو مفهوم از طبیعی را به عنوان انتخاب بین نیک و بد نشان نمی‌دهد، هنوز می‌توان پرسید: در تضاد میان دو مفهوم از "طبیعی" او جانب کدام را می‌گیرد؟ آیا او جانب مفهوم "طبیعی" را می‌گیرد که در آن طبیعت و سنت این‌همان می‌شود یا طرفدار مفهوم "طبیعی" است، آن‌گونه که در "حق طبیعی" پدیدار می‌شود؟ بر این عقیده‌ام که شکسپیر ابتدا و مهمتر از همه، در مورد شخصیت‌هایی کنجکاوی نشان می‌دهد که موضوعی برای پیوند دوگانه هستند و آنها را جالب‌ترین و شگفت‌آورترین می‌یابد. به طرزی بسنده نمی‌توان تاکید کرد که قضاوت شخصی شکسپیر چه بود، شگفت‌آورترین قهرمانان زن و مرد او نمونه‌هایی غیرسنتی‌اند، خواه نیک باشند خواه بد، خواه کمیک باشند و خواه تراژیک. آنها ذیل ثقل پیوندی دوگانه دست به کنش می‌زنند، شاید این به دلایل اخلاقی یا به دلیل مسئولیت‌های یکتاشان باشد، شاید هر دو حق از نظرشان بیش از حد ساده‌اند که بتوانند پذیرفته شوند. درخشان‌ترین قهرمانان فکری مرد و زن شکسپیر بدون شک عقلانی‌ترین‌شان نیست.

اگر پیوند دوگانه، عنصر برساننده‌ی ساختاری درام شکسپیری‌ست، بازرگان ونیزی را نیز می‌توان از این موضع تفسیر کرد. بیش از هر چیز به این دلیل که استدلال حق طبیعی، هم از زبان خیر و هم از زبان شر شنیده می‌شود، توسط ادموند یا ژولیت و نیز هنری پنجم و همچنین توسط شایلاک. حتی اگر ورق‌ها بازچیده شوند، و هیچ سنتی باقی نماند، جهان سلطه هنوز می‌تواند با ارجاع به حقوق طبیعی به چالش کشیده شود. بگذارید تفسیرمان از بازرگان ونیزی را در چشم‌انداز پیوند دوگانه پی بگیریم.

بازرگان ونیزی را نمی‌توان به سهولت اتللو به عنوان تراژدی اجرا کرد. این تنها به این علت نیست که اتللو یک ژنرال است و چنان شریف و برازنده که چنین نقش تراژیکی را بازی کند، و نه بدین خاطر که شایلاک به‌عنوان یک چهره‌ی نزول‌خوار و شهری، کسی که خطر نمی‌کند، کسی که به شکل فرومایه‌ای دادوستد می‌کند آماده‌ی ایفای چنین نقش تراژیکی نیست. اما ابتدا و مهمتر از همه، چون در اتللو دو زن بی‌گناه، یعنی دزدمونا و امیلیا در نتیجه‌ی حسادت احمقانه‌ی اتللو می‌میرند، با این وجود، هیچ‌کس جز شایلاک در بازرگان ونیزی آسیب نمی‌بیند. بنابراین بازرگان ونیزی نه یک کمدی و نه یک تراژدی، و نه یک عاشقانه به شیوه‌ی درام‌های متاخر شکسپیریست؛ علیرغم این تصور که بازرگان ونیزی وصله‌ای بی‌ساختار از سه قصه‌ی متفاوت پریان است، این‌طور به نظر می‌رسد که به دلیل عدم‌تجانس ساختاری نمایش‌نامه، شکسپیر در تجسم‌یابی شایلاک کاری را انجام داد که نیرومندتر و بااهمیت‌تر از بقیه‌ی نمایش‌نامه بود. روشن است که شکسپیر اجازه داد شخصیت‌های شایلاک خود را نه فقط در لحظات تک‌گویی‌شان بل همچنین در ارتباط با دیگران بیافرینند.

مطابق با تفسیرهای مرسوم، شایلاک تنها به پول علاقمند است، در حالی که جوانان ونیزی، اگرچه بی‌عیب‌ونقص نیستند، در امور بس اصیل‌تری مانند عشق و دوستی درگیر هستند. طبق تفسیر مرسوم از این درام، پیام مرکزی آن تضاد میان عدالت و بخشایش است. پُرشیا از لفظ‌پردازی و بلاغتِ بخشایش و شایلاک از عدالت سخن می‌راند و شایلاک قادر نیست که ببخشد. از این منظر بازرگان ونیزی قطعه‌ی مکمل درام *قیاس برای قیاس*^{۱۲} است. مصاف نهایی میان اصول بخشایش و عدالت رخ می‌دهد.

تفسیر من متفاوت است. تقابل میان نزول‌خوار پست و جوان نجیب از دل متن بیرون نیامده است. در حالی که تقابل میان بخشایش و عدالت درون متن است. در درام موردنظر ما این استدلالی‌ست که پُرشیا از آن برای مجاب‌کردن شایلاک بهره می‌گیرد. این استدلال ایزابلا نیز هست هنگامی که او دوک را در *قیاس برای قیاس* مجاب می‌کند. با این همه در نوشته‌های شکسپیر، استدلال هرگز تنها یک اظهار فلسفی و مذهبی نیست. همه‌ی استدلال‌ها، استدلال‌هایی در یک بستر هستند، استدلال‌ها کنش هستند. ایزابلا دوک را برای بخشش تسلی می‌دهد و ایزابلا بخشنده است. پُرشیا برای بخشش علیه شایلاک حجت می‌آورد با این وجود، پُرشیا بخشنده نیست. حقیقتِ بسترمند استدلال‌ورزی در هر دو مورد بلاتردید است. اما در یک درام صدق یک استدلال به حقیقت آن نیز بستگی دارد. و در این مورد هیچ توازی‌ای میان این دو نمایش وجود ندارد. دفاع یا دادخواست برای بخشش از دهان کسی که بی‌رحم خواهد شد (پُرشیا)، تزویر است و از دهان کسی که عادت به بی‌رحمی داشت اما بخشنده می‌شود (ایزابلا)، ژستی حاکی از ندامت است. پُرشیا و ایزابلا یک چیز می‌گویند اما یک چیز انجام نمی‌دهند.

در خوانش من از بازرگان ونیزی، این شایلاک نیست که شیدا و دیوانه‌ی پول است. بل تمام ونیز شیدا و دیوانه‌ی پول است. نمایش با اخاذی باسانو از آنتونیو برای پول در عوض عشق آغاز می‌شود: "و از عشق شما ضمانتی دارم/ برای رها کردن تمام دیسیسه‌ها و اهدافم. چگونه همه‌ی دیونی را که مدیونم صاف سازم"^{۱۳}. او برای دستیابی به پُرشیا و پول بیشترش به پول نیاز

12 Measure for Measure

۱۳ بازرگان ونیزی، پرده‌ی اول صحنه‌ی اول، مجموعه آثار ویلیام شکسپیر، لندن: گروه انتشاراتی هاملین، ۱۹۷۶، ص ۱۸۶

دارد. بدون پای فشاری باسانیو برای بدست آوردن عاجل پول درحالی که کشتی‌های آنتونیو هنوز در دریا هستند، و بدون تمنای آنتونیو برای خشنود ساختن محبوبش (باسانیو) در هر چیزی که او طلب می‌کند، فاش شدن پی‌رنگ^۴ آغاز نمی‌شود.

آنتونیو به واسطه‌ی کین‌توزی‌اش نسبت به یهودیان معروف است. یهودی عموماً مورد تحقیر و اهانت قرار می‌گیرد، اما نفرت آنتونیو شخصی است. او از شایلاک کین دارد چرا که شایلاک نزل‌خوار برای بهره، و نه به‌عنوان وظیفه‌ی دوستانه، وام می‌دهد. اما با وجود این، نفرتش بالیدن می‌گیرد و از همه مرزها فراتر می‌رود و کاملاً غیرعقلانی می‌گردد. آنتونیو یک یهودی‌ستیز است. نه از این روی که او مانند افراد دیگر از غریبه‌ها کراهت دارد، بل به این علت که نفرت در او نوعی وسواس و جنون است. آنتونیو، بازرگان ونیزی، مردی غیرعقلانی است. عشق او به باسانیو نیز غیرعقلانی است، اما این عشق او را برای بزرگترین سخاوت‌ها برمی‌انگیزاند، آمادگی مردن بهر دوست، و آمادگی اعطای پول به دوست برای ازدواج و پیوند او با یک زن، پیوندی که موجب می‌گردد رابطه‌ی آنها نیز پایان گیرد. در این‌باره که پیوند آنها ممکن است همجنس‌گرایی باشد یا نباشد، شکسپیر تنها با ایما و اشاره حرف می‌زند. لیک تردیدی نیست که آنتونیو دل در گروی باسانیو دارد و ازدواجش را در برابر غریب‌ترین احساسات خویش ترفیع می‌بخشد. مع‌الوصف، همان‌طور که عشقش به باسانیو او را برمی‌انگیزاند تا اعمال غیرعقلانی از او سرزند و تن به خطرات غیرعقلانی سپارد، به همان پایه نیز نفرت او علیه شایلاک اشکال کاملاً غیرعقلانی می‌گیرد. همه‌ی وسواس‌ها و جنون‌ها این‌گونه‌اند. این نمایشنامه با فیروزی ظفرمندان بازرگان ونیزی به پایان می‌رسد. او نه عشقش را که نفرتش را کامیاب می‌کند. از طرفی، اوست که می‌بازد هنگامی که پرشیا تمنای خود را برآورده می‌سازد. زیرا بهتر می‌بود که او قربانی تیغ شایلاک گردد، تا این که باسانیو را خوشبخت در آغوش زن بسیار ثروتمندی بیاید، و دیدن معشوقی که دیگر نیازی به عشق یا پول او ندارد.

بگذارید به موضوعم بازگردم. از صحنه‌ی اول درام، همگان ذیل سلطه و نفوذ پول، منفعت و ثروت قرار دارند. موضوع دیگری برای گفتگو یافت نمی‌شود. عشق همیشه همراه یا در معرض عطش برای پول است. تفاوت میان شایلاک و مابقی ونیزی‌ها این نیست که آنها شیفته‌ی ثروت نیستند، و تنها شایلاک شیفته‌ی آن است. برعکس، اگرچه شایلاک مفتون و شیفته‌ی ربح است، که همواره موضوع یک برآورد عقلانی است، او اما در رویارویی با آنتونیو غیرعقلانی می‌شود. او شبیه آنتونیو می‌شود. در رودرویی شخصی‌شان، در ستیز شخصی‌شان برای زندگی یا مرگ، هر یک از آنها نه مفتون و شیفته‌ی پول، بل مفتون و شیفته‌ی گوشت هستند. ستیز، رودرویی یهودستیزی غیرعقلانی، که مسیر یک یهودی را برای ادغام و همگونی ملغا می‌سازد و این امر را بهتر از هر کس دیگری آشکار می‌سازد که شایلاک در ونیز مورد استقبال قرار نمی‌گیرد، با یهودی‌ای که شخصاً از آنتونیو نفرت دارد و کین او از تمامی معیارها پیشی می‌گیرد. ایده‌ی گرفتن بهره‌اش، نه پول، بل یک پوند گوشت آنتونیو است. این امر نشانگر این است که شایلاک "از خودبیگانه‌ای" است که دیگر شیفته‌ی سود نیست. شایلاک وسواس و جنون بریدن گوشت آنتونیو را دارد همان‌طور که آنتونیو نیز وسواس داشتن باسانیو را دارد. این دو بازیگر ایستاده در مرکز صحنه، وسوسه‌مند، آماده‌ی کشتن و کشته‌شدن هستند. آنها تنها کسانی‌اند که دیگر ارزشی برای پول قائل نیستند. همه‌ی بازیگران

دیگر هنوز به پول اهمیت می‌دهند و به چهره‌های خاکستری و فرعی تماشاچیان یک دوئل بزرگ تبدیل می‌شوند. نبوغ شکسپیر نه تجسم یک یهودی، بل تجسم یک غریبه است که خود را در میان هیجان خشم به یک حیوان بدل می‌سازد.

خشم شایلاک بیانگر "افراطی‌سازی شر"^{۱۵} است. این اصطلاح برگرفته از سارتر است؛ هنگامی که در مقدمه‌اش بر کتاب دوزخیان زمین فانون می‌گوید که ستمدیدگان با عطف به ستمگران‌شان تعیین می‌یابند. و این که آنها باید نقشی را پذیرا باشند که این ستمگران برای‌شان تعیین کرده‌اند. ستمدیدگان تنها با پذیرفتن خود همان‌طور که هستند و برگرداندن میزهای بازی به سمت ستمگر، یعنی به جانب کسانی که با آنها همچون ابژه‌ها رفتار داشتند، و با پذیرفتن این امر که باید با ستمگران نیز، همانند خودشان، به عنوان ابژه‌ها نه همچون سوژه‌ها رفتار کرد، می‌توانند خود را آزاد کنند. طبق گفته‌ی سارتر، این افراطی‌سازی شر تنها راه برای ستمدیدگان است تا خود را هم به شکل سیاسی و هم روان‌شناسانه آزاد کنند، و این (افراطی‌سازی شر) خود بر یک عمل خشونت‌آمیز دلالت دارد، این افراطی‌سازی در حقیقت به واسطه‌ی خشونت رخ می‌دهد.^{۱۶}

اگرچه با نتیجه‌گیری سارتر همسو نیستم، اما آن را خاطر نشان می‌سازم تا صرفاً نشان دهم که این دقیقاً همان چیزی است که شکسپیر تجسم می‌بخشد. در حالت خشم و با چاقویی در دست، شایلاک در واقع آماده است تا قلب دشمن‌اش آنتونیو را بدرد. چاقو آن جاست، کسی که هرگز مرتکب قتل نشده است، می‌خواهد بکشد. مردی که نقش نوکری فرومایه را بازی می‌کند، و از شکیبایی و بردباری‌اش خرسند بود، ناگهان (این‌گونه) رفتار می‌کند — مانند چه کسی؟ مانند نجیب‌زاده‌ای که هیچ حمله‌ای را بدون انتقام رها نمی‌کند. اما شایلاک یهودی‌ست، و او هرگز قانون را نقض نمی‌کند. او استغاثه‌ی دشمنش را برای بخشایش نمی‌شود، زیرا بخشایش یک فضیلت مسیحی است. با این وجود، پیروی از قانون التزام یهودیت است. لحظه‌ای که درمی‌یابد قانون علیه اوست، چاقو را رها می‌کند و حکم اعدام خود را مهر و موم می‌کند. شباهت با تصمیم کوریولانوس برای عدم هماوردی علیه رم، کوبنده و عمیق است. پس از لحظه‌ی اوج، لحظه‌ی افراطی‌سازی شر، او به نقش یهودی فروتن باز می‌گردد که هر آنچه دیگران به او می‌گویند می‌پذیرد، نقش ابژه‌ای که با نگاه دشمنانش تعیین یافته است. اما پس از افراطی‌سازی شر، دیگر همان نیست که بود. شایلاک به سایه‌ای از خود پیشین‌اش بدل می‌گردد.

این لحظه‌ی رویارویی، به عبارتی افراطی‌سازی شر، یعنی تنها لحظه‌ی تراژیک و شریانه‌ی زندگی شایلاک چگونه پدیدار می‌شود؟ چه هنگام یهودی به حدی خشمگین می‌شود که حتی شبه-فروتنی نفس‌اش را رها می‌کند و شر را با یک چاقو افراطی می‌کند و برای ضربت آماده می‌شود؟ این وضعیت دفعی رخ نمی‌دهد. شایلاک در هنگام انعقاد قرارداد مفروض می‌گیرد که کشتی‌های آنتونیو به سلامت برواهند گشت و او اصل پول‌اش را، بدون ربح پس می‌گیرد. او درخواست چند پوند گوشت در عوض ربح می‌دهد تا به آنتونیو نشان دهد که با او یکسان است. او نیز همانند آنتونیو است. این پول نیست بلکه گوشت است که به حساب می‌آید. او هرگز نمی‌اندیشد که به راستی یک پوند گوشت از تن دشمن قسم‌خورده‌اش جدا کند. پس در این بین چه رویدادی رخ می‌دهد؟ دختر شایلاک، جسیکا، با یک مسیحی اهل ونیز می‌گریزد. گذشته از این، او

15 Radicalisation of evil

۱۶ فانون، فرانتس، دوزخیان روی زمین، با مقدمه‌ی ژان پل سارتر، ترجمه‌ی کنستانس فارینگتون، نیویورک: گراو پرس، ۱۹۶۸

فقط ربوده نشده، بل بنا به توصیه‌ی یک مسیحی پول پدرش را نیز به سرقت می‌برد. جسیکا دختر جوانی است. گریختن‌اش تعدی به قانون است. حال، تصور کنید که تنها فرزند وی تعدی کرده، گریخته و متقاعد شده که بخشی از گنج و ثروت پدرش را با خودش برد— یک دختر یهودی بدون پول پدرش به چه می‌ارزد؟ این همان وضعیت ریگولتو است، او چاقویش را به کار برد. اما شایلاک چنین نمی‌کند.

شایلاک خبر برباد رفتن ثروت آنتونیو را هنگام ربوده شدن دخترش می‌شنود. اینجاست که تصمیم می‌گیرد انتقام بگیرد. در این صورت است که او نیز از برهان حق طبیعی بهره می‌گیرد. گوش فرا دهید به آنچه که شایلاک درباره آنتونیو می‌گوید:

اگر گوشت او طعام چیز دیگری نشود، لیکن انتقام مرا طعام خواهد بخشید. او مرا شرمسار کرد و به من نیم میلیون ضرر رساند. به ضررهای من خندیده و منافع مرا تحقیر کرده. ملتِ مرا خوار داشته، دادوستد مرا نابود کرده، دوستانم را دلسرد، و دشمنانم را برانگیخته. دلیل کارهای او چیست؟ چون من یک یهودی هستم. آیا یک یهودی چشم ندارد؟ آیا یک یهودی دست، اندام، ابعاد، احساس و عواطف و اشتیاق ندارد؟... اگر زخمی‌مان سازید خون از ما جاری نمی‌شود؟ اگر قلقلک‌مان دهید به خنده نمی‌افتیم؟ اگر مسموم‌مان سازید نمی‌میریم؟... اگر یک یهودی به یک مسیحی ستم کند، بخشندگی او در چیست؟ در انتقام. اگر یک مسیحی به یهودی ستم کند، عذاب او در نمونه‌های مسیحی چه باید باشد؟ چرا انتقام نه! شرارتی که به من آموختید به کار خواهم بست، و بسا سنگین، اما حکم خوبی خواهد بود"^{۱۷}.

بگذارید برای لحظه‌ای به محاکمه‌ی مضحک آنتونیو برگردیم. دوک، ضمن تصدیق اعتبار وثیقه‌ی شایلاک از او می‌خواهد تا مهربانی و عطوفت نشان دهد. عطوفت در شکسپیر یک شعار است؛ عطوفت در اجرای عدالت به کرات مطالبه می‌شود، با این حال به ندرت اعطا می‌شود. شایلاک خشمگین است؛ او مهربان نیست، اما در عوض آماده‌ی ستمگری است. اما، آن چه اهمیت بیشتری دارد این است که هیچ‌کس انتظار چیز دیگری از او ندارد. آنها توقع دارند او نه مانند مسیحیان متمدن، بل مانند ترک‌ها و عرب‌ها باشد. هیچ‌کس از آنهایی که نظاره‌گر محکمه‌ی او هستند باور ندارند که یک یهودی بتواند به شیوه‌ای نجیبانه عمل کند. تنها پیش‌پنداشتی که دارند، این است که اگر آنها پول بیشتری به او پیشنهاد دهند، او وا می‌دهد و کوتاه می‌آید. آنها درمی‌یابند که با پیشنهاد دادن پول بیشتر به او برای تغییر عقیده و رحم آوردن بر آنتونیو، او را به خشم و غضب ژرف‌تری سوق می‌دهند. آنها در معنایی که سارتر مدنظر داشت با نگاه‌شان به او به‌عنوان یک بیگانه‌ی مطلق تعین می‌بخشند؛ مردی ناهمسان با آنها، تنها یک یهودی. به متن گوش فرا دهید:

باسانیو: "آیا همه‌ی مردم چیزی را که دوست ندارند نابود می‌کنند؟" شایلاک: "آیا وقتی کسی از چیزی متنفر است نمی‌خواهد آن را نابود کند؟" سپس آنتونیو دخالت می‌کند و می‌گوید: "من دارم از نظر دور ندارید که با یک یهودی بگومگو می‌کنید. به این می‌ماند شما بر ساحلی بایستید و به امواج دریا فرمان دهید طغیان عادی خود را بکاهد یا از گرگ پرسوی چرا او میش را به بعب کردن برای برهی خود واداشته است... نیز شما ممکن است دشوارترین کارها را انجام دهید تا این که کوشش کنید تا قلب یک یهودی را نرم و رام سازید، پس کدام چیز دشوارتر است؟ قلب یهودی‌اش"^{۱۸}.

۱۷ بازگان ونیزی، پرده‌ی سوم، ۱، مجموعه آثار ویلیام شکسپیر، لندن: گروه انتشاراتی هاملین، ۱۹۷۶، ص ۱۹۶.

۱۸ همان مرجع، چهارم، ۱، ص ۲۰۲.

آنچه در اینجا جالب است این است که آنتونیو نیز برهان حق طبیعی را مطرح می‌سازد. گرچه در شیوه‌ای متباین با شایلاک به کار برده می‌شود. شایلاک می‌گوید که ما— یهودی‌ها و مسیحی‌ها— همه طبیعتی یکسان داریم، تفاوت تنها در نگاه، در نگرش است. با این وجود، آنتونیوی نژادپرست— به خاطر اینکه یک نژادپرست است— می‌گوید این به دلیل طبیعت است که یک یهودی با یک مسیحی متفاوت است. به دلیل طبیعت است که او سخت‌دل و سفاک است و به دلیل طبیعت است که او خوی یک گرگ را دارد. استدلال آنتونیو شایلاک را در موقعیت غریبه‌ی مطلق نگه می‌دارد. هر چه بیشتر او را در این موقعیت نگه می‌دارد، او (شایلاک) بیشتر می‌خواهد تا میزهای بازی را زیرورو کند و مرتکب قتل شود. این لحظه‌ای است که شایلاک از ریاکاری جهانی که او را احاطه کرده، سخن می‌گوید:

شما در میان خود بسیاری بنده‌ی زرخرد دارید، که مانند الاغ، سگ و قاطرهایتان به کارهای پست و حقیر می‌گماریدشان، زیرا آنها را خریده‌اید. آیا می‌توانم به شما بگویم که 'بگذارید آنها آزاد باشند! بگذارید به عقد وارثان‌تان درآیند! چرا در زیر بارهایتان عرق می‌ریزند؟ بگذارید بسترهایشان را به نرمی بسترهای شما سازند و بگذارید ذائقه‌هایشان با گوشت‌های لذیذ پرورش یابد؟' شما پاسخ خواهید دادید که 'این بردگان مال ما هستند'...^{۱۹}.

پرشیا در این لحظه وارد می‌شود و درخواست خود را برای بخشایش بیان می‌کند. رحمت عدالت را کم‌اثر می‌سازد. استدلال شکلی است. پرشیا به شایلاک رو می‌کند و از او می‌خواهد رحم کند. با این حال باسانیو (معشوقش) بلافاصله مداخله می‌کند. به پرشیا می‌گوید که آنها قبلاً به او سه برابر پولی که آنتونیو به او مقروض است، پیشنهاد داده‌اند، اما او از پذیرش این پیشنهاد سرباز زده است. "استدعا دارم / این بار قانون را طبق اختیارات خود تعبیر کنید،/ برای احقاق حق بزرگ، اندک ناحقی رواست،/ و بر هوای شیطانی خواست او لگام زنید"^{۲۰}.

شایلاک در این دیالوگ حذف شده است. آنها به او پول پیشنهاد می‌دهند، او امتناع می‌کند. آنها از او می‌خواهند تا بخشاینده باشد، او امتناع می‌کند. اما درحالی‌که آنان همه‌ی این‌ها را انجام می‌دهند، دائماً به خوارداشت او ادامه می‌دهند. تکرار می‌کنم، آنان او را همچون کسی می‌شناسند که "فطرتاً" می‌تواند چیزهایی را رها کند که آنها مصرند رها کند و هنگامی که فراست پُرشیا سبب می‌شود شایلاک محکمه‌اش را ببازد، طوفان فرو می‌نشیند. همه‌ی کسانی که طلب بخشایش داشتند به بی‌رحمانه‌ترین شیوه رفتار می‌کنند. برای آنها بسنده نیست که شایلاک به اصطلاح ربح خود، به عبارتی انتقام‌اش را دریافت نکند، اما آنها علیه نص قانون پول او را نیز می‌گیرند و ثروت او را بین خود تقسیم می‌کنند. در حقیقت آنها نیمی از آن را به مردی که دختر او را ربوده و مورد تعدی قرار داده و او را چاپیده می‌دهند. آنتونیو این مسئله را پنهان نمی‌دارد هنگامی که می‌گوید او پس از مرگش باید "برای آن جوان مردی، که اخیراً دختر وی را ربود، (دارایی‌اش را) به میراث بگذارد"^{۲۱}. (کدام جوان مردی دختری را می‌رباید؟) پس از شکست شایلاک، پرشیا این پرسش را مطرح می‌کند: "آیا راضی هستی، یهودی؟ حرفی برای گفتن داری؟" شایلاک: "راضی‌ام." پرشیا به طرز ریشخندآمیز سخن می‌گوید. این نکته‌ی جالبی است، که او— نیز همچون بسیار کسان دیگری که حاضرند— تقریباً هرگز شایلاک را به نام خطاب نمی‌کند، بلکه او را "یهودی" می‌نامد و نه چیز

۱۹ همان مرجع، چهارم، ۱

۲۰ همان مرجع، چهارم، ۱، ص ۲۰۳.

۲۱ همان مرجع، چهارم، ص ۲۰۵.

دیگر. بعد از آن که شایلاک مجبور به انجام هر کاری برخلاف میل خویش می‌شود، از جمله مسیحی شدنش، می‌گوید: "خواهش می‌کنم بگذارید از اینجا بروم/ حالم خوب نیست، برایم بفرستیدش،/ امضایش می‌کنم"^{۲۲}. شایلاک می‌میرد، ابهامی در این باره وجود ندارد. در پرده‌ی پنجم دیگران شهادتش را می‌خوانند. اما در اجرای اخیر بوداپست، پس از این‌که او را تا حد مرگ کتک می‌زنند، قتل‌عامی [علیه یهودیان] رخ می‌دهد. اگر کسی متن را با دقت بخواند و تصور کند چگونه نفرت در صحنه‌ی انتقام جمعی از کنترل خارج می‌شود، این تفسیر درست به نظر می‌رسد.

من اندکی به تفصیل بر پرده‌ی چهارم صحنه‌ی اول مکث کردم تا نشان دهم چگونه ارتباط دراماتیک میان غریبه‌ی مطلق و جهان بسط می‌یابد. دو برهان متناقض در زمینه‌ی قانون طبیعی — شایلاک: یهودی‌ها فطرتاً نجیب هستند؛ آنتونیو: یهودی‌ها از نژادی دیگر، کاملاً متفاوت و فطرتاً بی‌ارزش هستند — نشانگر موقعیت هستی‌شناختی و مکانی غریبه‌ی مطلق است. در مورد غریبه‌ی مشروط، این‌همانی مغشوش می‌شود، و دو مفهوم طبیعت — یکی مبتنی بر سنت و دیگری مبتنی بر حق طبیعی — با هم تصادم پیدا می‌کنند و یا در حالت ناهمگنی به سر می‌برند. با این حال، در مورد غریبه‌ی مطلق هیچ سنتی وجود ندارد و مفهوم سنتی طبیعی غایب است. هیچ‌کس به هیچ سنتی تعلق ندارد. تنها "طبیعت" باقی می‌ماند، اما خود طبیعت به این‌همانی/ نااین‌همانی تقسیم می‌شود. در بازرگان ونیزی، آنتونیو به میانجی عشق‌اش با باسانیو غریبه می‌شود و تنها می‌ماند. جسیکا، خائن به پدر نیز، یعنی نمونه‌ی دیگری از دیوانه‌ی عشق تنها می‌ماند، همان‌گونه که بسیاری از شخصیت‌های شکسپیر این چنین هستند. با این حال، جسیکا دختر پدرش می‌ماند. او نیز نمونه‌ی دیگری از ادغام نافرجام است. برای کدام دختر نجیب مسیحی اتفاق می‌افتد که پس از ربوده شدن از پدرش، ناچارش شود تا ثروت پدرش را بر بایسد؟ عمل او سایه‌ای بر آینده‌اش می‌افکند که از صحنه پنهان می‌ماند. فقط پُرشیاست که دیوانه نیست، او دیوانه‌ی عشق هم نیست. این نمایش تحت کنترل اوست. او تقلب می‌کند، نه فقط در بازی صندوق‌ها، زیرا او همیشه قانون را به میل خود تغییر می‌دهد. او در میان الهه‌های شکسپیر نمونه‌ی یک شخصیت مرزی و بینابینی است. از یک سو رزالیند و از سوی دیگر مارگارت است. خودمختار، سرسخت و سنگدل، پُرشیا تنها یک زن مدرن نیست؛ او همچنین یک ماکیاولیایی مونث است. او زن سیاست است. با این حال، او یک زن است، سرمایه‌ی او شخصیست و همین‌طور پیروزی او.

بازرگان ونیزی، درست مانند اتللو، درامی درباره‌ی غریبه‌ی مطلق است. گذشته از این، هر دو درام‌های جهان مدرن‌اند که شکسپیر نمی‌توانست آن را ببیند بلکه تنها آن را حس می‌کرد. در حد فاصل میان جهان مدرن و پیشامدرن، دو مفهوم طبیعت، مفهوم حق سنتی و طبیعی، با هم تصادم پیدا می‌کنند. با وجود این، در خود جهان مدرن، یک دنیای جهان‌شهری در اتللو و بازرگان ونیزی پیشگویی شده که در آن سنت جایگاه و نفوذش را از دست می‌دهد و در این جهان تنها مفهوم حق طبیعی مشروعیت دارد. با این حال، چنان که دیدیم، حق طبیعی می‌تواند به دو شیوه‌ی متضاد تفسیر گردد: به مثابه‌ی ادعای برابری و ادعای نابرابری. این بار نابرابری، نابرابری سنتی نیست، بلکه نابرابری طبیعی است — نابرابری نژادی است. جهان انقلاب فرانسه و جهان استعمار هم‌زمان طلوع می‌کنند.

تاکنون به شباهت‌های زیادی بین رفتار ونیزی‌ها با اوتللو و شایلاک اشاره کرده‌ام. این تشابه در صورتی که حالت خطاب قرار دادن آنها را در نظر بگیریم قابل توجه است. درست همان‌گونه که شایلاک مورد خطاب قرار می‌گیرد، و نیز در غیابش او را به طور طبیعی "یهودی" می‌خوانند، همان‌گونه نیز، از اوتللو به عنوان "مغربی" یاد می‌شود. حتی دزدمونا نیز در پرده‌ی اول صحنه‌ی سوم دو بار از او به عنوان "مغربی" یاد می‌کند. اول بار از اوتللو چگونه یاد شد؟ این هنگامی اتفاق می‌افتد که یاگو به پدر دزدمونا هشدار می‌دهد: "حتی اکنون، اینک، در همین لحظه، یک قوچ سیاه پیر به جان میش سفیدتان افتاده"^{۲۳}. باز هم تفاوت نژادی، که با ارجاع به قلمرو حیوانات به آن اشاره می‌شود، درست مانند آنچه آنتونیو می‌گوید. در اوتللو، درست مانند بازرگان ونیزی، "طبیعت" به معنای دقیق کلمه (بدون سنت) قهرمان اصلی است. برابانتیو، پدر دزدمونا، یقین دارد که دخترش قربانی سحر است، زیرا باور این که اوتللو بتواند بدون سحر و جادو او را به دست آورد برای او کاملاً غیرممکن است: "عاشق شدن بر آنچه او حتی می‌ترسید نگاهش کند! / این نقص داوری و بسیار معیوب است / اقرار به شکوهی که گمراهش کند / در برابر تمام قوانین طبیعت"^{۲۴}.

چنان که معروف است، دزدمونا عاشق داستان‌های اوتللو شد و نه فقط عاشق جسم او. عاشقش شد زیرا او یک بیگانه بود، زیرا او یک غریبه‌ی مطلق بود، بسیار متفاوت با تمامی نجیب‌زادگان ونیزی که او می‌شناخت. این نیز یک دست‌انداز در رابطه با غریبه‌ی مطلق است — عاشقِ تیپ [نوع] شدن، نه (عاشق) خود آن مرد شدن. دزدمونا اوتللو را آن هنگام که به دام عشقش گرفتار شد نمی‌شناخت؛ تنها داستان‌های او، تصویر او، ترحم‌انگیزی‌اش، و ناین‌همانی‌اش با جوانان زرین ونیزی را می‌دانست.

این هم برای شایلاک و هم برای اوتللو صدق می‌کند، برای یک یهودی و یک مغربی، چه فردی عاشق آنها باشد، چه به آنها نفرت ورزد. شایلاک و اوتللو برای تمام ونیزی‌ها به عنوان بازماندگان نژادشان، بازماندگی مطلق، هویت یافتند و نه به‌عنوان افراد یا اشخاصی چنین و چنان. برای درک فردیت یک انسان، باید آن فرد را در شرایط و زمینه‌ی خود آن فرد شناخت. اگر کسی یهودیان بسیاری را بشناسد، می‌تواند شایلاک را نیز به عنوان مردی این چنین بشناسد، در یکتایی‌اش، نه به‌عنوان یهودی — و اگر کسی در بین مغربی‌ها زندگی کند، می‌تواند اوتللو را به عنوان فردی این چنین و این فرد مشخص، و نه به‌عنوان "مغربی" بشناسد. اما سرنوشت غریبه‌ی مطلق این است که او با یک هویت جمعی و نه با یک هویت فردی زندگی کند و بمیرد، حتی برای کسانی که نزدیک‌ترین هستند، یا حتی به او، عشق یا نفرت می‌ورزند. غریبه‌ی مطلق در دید اطرافیانش یک تیپ است. این دلیل وسوسه‌ی به تصویر کشیدن‌شان به عنوان یک تیپ است. در مورد شایلاک، ولع پول؛ در مورد اوتللو، یک سرباز شجاع اما حقیر و زودباور.

با این همه شکسپیر این نظم و سامان را برهم می‌زند. حتی اگر از دید ونیزی‌ها، شایلاک فقط "یهودی" و اوتللو فقط همان "مغربی" است، برای شکسپیر چنین نیست. او نزول‌خوار حریص را در موقعیتی قرار می‌دهد که اشتیاق غیرعقلانی او جایگزین

۲۳ اوتللو، اول، ۱، مجموعه آثار ویلیام شکسپیر، لندن: گروه انتشاراتی هاملین، ۱۹۷۶، ص ۹۸۲

۲۴ همان مرجع، پرده‌ی اول، صحنه ۳، ص ۹۵۸.

حرص و آزش شود و انسان زودباور و سرباز خوب را در موقعیتی قرار می‌دهد که حسادت غیرعقلانی‌اش غرور و تشخص او را نابود می‌سازد. علاوه‌براین، هیچ کدام حتی گناه غیرعقلانی خویش را «نمایندگی» نمی‌کنند. نه اتللو به تجسم حسادت، و نه شایلاک به تجسم قساوت بدل نخواهند شد. نیازی به گفتن نیست، تفاوت فاحشی بین این دو چهره وجود دارد. شایلاک به حالت فروتنی بازمی‌گردد، درحالی که اتللو خود را قضاوت می‌کند. اتللو را نمی‌توان به عنوان کم‌دی به روی صحنه برد. نوع بشر پیچیده است، و هرگز نمی‌توان آنها را کاملاً درک کرد. حتی اگر درست مانند غریبه‌های مطلق "نمونه‌نما" باشند. از این هم دشوارتر زمانی‌ست که نتوان خواندشان مگر به نام واقعی‌شان.

[The Absolute Stranger: Shakespeare and the Drama of Failed Assimilation.](#) Agnes Heller. 2000. Critical Horizons : منبع

مهرماه ۱۳۹۸ / اکتبر ۲۰۱۹

پراکسیس

WWW.PRAXIES.ORG