نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۰ «۲۲۷-۲۴۷» تأیید: ۱۴۰۱/۱۱/۲۳

گفتمان خشونت و خنده در چند کمدی منتخب از ویلیام شکسپیر

حسین محسنی[۱]

چکیده

در کمدی‌های ویلیام شکسپیر، خشونت نقش غیرفیزیکی ولی مؤثری در خوار شمردن و محروم نمودن شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده دارد. به موجب ذات غیرفیزیکی‌اش، می‌توان این نوع خشونت را بوسیله دیدگاه اسلاوی ژیژک پیرامون وجوه عینی و شخصی خشونت مورد بررسی قرار داد، وجوهی که در کنار یکدیگر گفتمان خشونت را شکل می‌دهند. با تمیز دادن گفتمان خشونت در کمدی‌های منتخب شکسپیر – رام کردن زن سرکش، تاجر ونیزی، و رویا در نیمه شب تابستان – مطالعه حاضر عمق پست شمردن حاشیه رانده‌شده‌ها را در این کمدی‌ها نشان خواهد داد. همچنین، مطالعه این مهم را بررسی خواهد کرد که چگونه عاملیت شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده با وجود اینکه در مواقعی موفق به چالش کشیدن نظام پدرسالار هستند همواره تحت سلطه وجه عینی و وجه شخصی خشونت قرار می‌گیرند. در استفاده از دیدگاه ژیژک در مورد خشونت، مطالعه حاضر از ایده او پیرامون مفهوم تعارض نیز استفاده خواهد کرد. در پایان، مطالعه با تعریف دو نوع خنده، نشان می‌دهد که گفتمان خشونت هم اعمال‌کننده خشونت و هم به حاشیه رانده‌شده را به چالش می‌کشد.

واژگان کلیدی: کمدی، خشونت، خنده، اسلاوی ژیژک، رویا در نیمه شب تابستان، رام کردن زن سرکش، تاجر ونیزی

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید بهشتی، (نویسنده مسئول)، ایمیل:
h_mohseni@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

گفتمان خشونت در نمایش‌های تراژدی شکسپیر بسیار برجسته است و زمانی که بحث کمدی‌هایش به میان می‌آید، منتقدین نظرات متمایزی پیرامون وجود خشونت در آنها دارند. از یک سو، بسیاری بر این گمانند که از آنجایی که کمدی‌ها پایانی خوش دارند، یا خشونت در آنها وجود ندارد و یا بسیار کمرنگ دیده می شود. از سوی دیگر، سایر منتقدین بر این باورند که کمرنگ بودن خشونت در کمدی‌های شکسپیر تنها شکل فیزیکی و مشهود خشونت را از آن‌ها حذف کرده و گفتمان خشونت در پست و خوار شمردن سوژه‌های به حاشیه رانده‌شده برجسته می باشد.[۱] این گروه از منتقدان نمونه‌هایی از خشونت سیاسی و مدنی، و حقه‌های زناشویی و جنسی را در کمدی‌های شکسپیر مطرح می‌نمایند تا ذات گفتمانی و غیرفیزیکی خشونت را در آنها نشان دهند. در کمدی‌های رام کردن زن سرکش، تاجر ونیزی، و رویا در نیمه شب تابستان، نمونه‌های گفتمان خشونت و فرم غیرفیزیکی آن مشهود است و می‌توان آن را در دیگر کمدی‌های شکسپیر نیز بررسی نمود.

۲. چارچوب نظری و روش پژوهش

از آنجایی که خشونت کلامی و غیرفیزیکی در کمدی‌های منتخب شکسپیر بسیار بارز است، مطالعه حاضر به بررسی گفتمان خشونت[۲] می‌پردازد. اسلاوی ژیژک[۳] در توضیح گفتمان خشونت، به وجوه عینی و فردی اشاره می‌کند. به باور او، وجه عینی[۴] انحصاری،

---

۱. با ارجاع به مطالعه خلیلی تیلمی و سخنور، جالب است بدانیم که ملکه الیزابت – که خود به عنوان یک زن شخصیتی حاشیه‌ای به حساب می‌آمده که به قدرت رسیده بوده است – نسبت به دین نوظهور و حاشیه‌ای اسلام – از دیدگاه نگاه غربی و کاتولیک – احترام خاصی را نشان می‌داده است: «ملکه الیزابت، ضمن احترام به دین اسلام، محمد(ص)، و قرآن، ابراز کرد که اشتراکات بسیار زیادی میان دین اسلام و مسیحیت وجود دارد که باعث روابط مستحکم‌تری در خصوص مسائل تجاری – بازرگانی میان آنها می‌شود (۱۰۵). از این رو، «نمایشنانه‌نویسان دوران الیزابت، تصاویر نادرست و زشت از اسلام و محمد (ص) در اسطوره‌ها، افسانه‌های قدیمی و جنگهای صلیبی را ساخته‌وپرداخته غربیان می‌دانستند که در متون شکسپیر نیز – با وجود این آگاهی – به چشم می‌خورد» (خلیلی تیلمی و سخنور ۱۰۶). این مهم خشونت گفتمان‌محور بازنمایی را از شخصیت‌ها و مفاهیم حاشیه‌ای در تمامی نمایشنامه‌های دوره الیزابت، از جمله نمایشنامه‌های شکسپیر گواه می‌دهد.

2. Discursive violence
3. Slavoj Zizek
4. Objective

غیرشخصی و نظام‌مند است در حالی‌که وجه شخصی[1] به ادراک شخصی هر فرد از اعمال خشونت در موقعیت‌هایی مربوط می‌شود که تعریف مشخص و محدودی از طرف جامعه برای آن وجود ندارد (ژیژک ۹). در وجه شخصی گفتمان خشونت، اهداف و نیات اعمال خشونت مبهم و تعریف‌نشده است. این مهم به فرایند اعمال وجه شخصی سیالیت قابل توجهی می‌دهد. این سیالیت امکان ایجاد ارتباط را میان اعمال خشونت غیرفیزیکی و مراکز قدرت ناممکن می‌سازد (ژیژک ۱۱). علاوه بر این ژیژک معتقد است که وجه شخصی خشونت باعث می شود که فرد اعمال‌کننده خشونت مسئول اقدامات خشونت‌بار خویش قرار گیرد، و از این رو ارتباط مستقیمی میان آن فرد و اربابان نظام پدرسالار ایجاد نشود.

در کمدی‌های منتخب این مطالعه موارد پیش‌رو نمونه‌هایی هستند که در آنها وجه شخصی گفتمان خشونت نمود بارز پیدا می‌کند: تنبیه فراقانونی شایلاک در تاجر ونیزی، اداره ماهرانه کاتارینا توسط پتروکیو در رام کردن زن سرکش، و گمراه‌سازی و دستکاری انتخاب‌های جنسی، احساسی و زناشویی شخصیت‌های زن در رویا در نیمه شب تابستان. در تمامی این نمونه‌ها، تهدید وجه شخصی گفنمان خشونت بسیار شدیدتر از تهدید خشونت فیزیکی است، و این مهم خود به خود شخصیت‌ها را به حاشیه برده و این فرایند را نهادینه می‌سازد. علاوه بر تحلیل نمودهای وجه شخصی گفتمان خشونت، مطالعه حاضر به بررسی نمونه‌های تعارض[2] در خشونت نیز می‌پردازد. از نظر ژیژک، نمونه‌های تعارض نقاط گفتمانی‌ای هستند که حول آنها دو استدلال منطقی می‌توان شکل داد (۱۰۵). یکی از تعارضات وجه شخصی در گفتمان خشونت این است که این وجه کوچک‌ترین امکان آزادی عمل و عاملیت سوژه‌های به حاشیه رانده‌شده را دچار مشکل کرده و در نهایت آن را به نفع عناصر سرکوب‌گر تغییر می‌دهد (ژیژک ۱۰۵). تک‌گویی شایلاک، مقاومت کاتارینا، و استقلال عمل صوری هلنا و هرمیا و فرار موقتی آنها از نظام پدرسالار در دنیای خیالی جنگل نمونه‌هایی بارز از این‌گونه تعارض را بازنمایی می‌نمایند. در بررسی این تعارضات می‌بینیم که این نمونه‌ها – که به ظاهر نمود آزادی عمل شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده‌اند – در واقع ارزش‌های نشانه‌ای و متاع‌های فتیشیستیکی هستند که در نظام پدرسالار به نفع این نظام تمام خواهند شد. در این نظام،

1. Subjective
2. Antimony

اقدامات مخالف[1] هر کدام از شخصیت‌های حاشیه‌ای با راهبردی خشن و گفتمانی روبرو می‌شود؛ راهبردی که ابزار شکنجه‌اش کاملا غیرفیزیکی و نهان است.

۳. پیشینه پژوهش

مطالعه حاضر به تحلیل پیچیدگی گفتمان خشونت در کمدی‌های شکسپیر می‌پردازد. در بخش اول، وجوه عینی و شخصی گفتمان خشونت در کمدی‌های شکسپیر با بهره‌گیری از دیدگاه‌های اسلاوی ژیژک در کتاب خشونت: تأملات شش پهلویی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در این بخش از دیدگاه‌های منتقدین و آثار پیش‌رو نیز استفاده شده است: شکسپیر بدون زنان، نوشته دیمپنا کالاگان[2]؛ «کاتاریناهای خانگی: رام ساختن متاعات در رام کردن زن سرکش» نوشته ناتاشا کوردا[3]؛ «مطیع‌سازی متمدن: خشونت خانگی و رام کردن زن سرکش» نوشته امیلی دتمر[4]؛ «هدف تاریک رویای شب نیمه تابستان» نوشته مایکل تیلور[5]؛ و خشونت، روان‌زخم و ویرتوس در نمایشنامه‌ها و اشعار رومی ویلیام شکسپیر، نوشته لیسا استارکس[6]. با بهره‌گیری از نظریه تعارض ژیژک، مطالعه حاضر نشان می‌دهد که چگونه گفتمان خشونت تأثیر عمیقی در سرکوب کردن شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده دارد و همین خوانش باعث می‌شود که نگاهی خوشبینانه از نمودهای آزادی عمل شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده نداشته باشیم. در بخش پایانی این مطالعه با استفاده از ایده ادوارد بری[7] پیرامون خنده‌های کارنیوالی و هابزین[8]، به بررسی نوع خنده تماشاگران کمدی‌های شکسپیر می‌پردازیم. در این بخش می‌بینیم که چگونه تماشاگران کمدی‌های شکسپیر گفتمان خشونت بر شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده را که غیرفیزیکی، مستثنی‌ساز و خوارکننده است تجربه می‌کنند.

۴. وجوه عینی و شخصی گفتمان خشونت در کمدی‌های شکسپیر

ژیژک بر این باور است که وجه عینی گفتمان خشونت فردگرا نیست و از نیت و غرض

1. Dissident
2. Dympna Callaghan
3. Natasha Korda
4. Emily Detmer
5. Michael Taylor
6. Lisa Starks
7. Edward Berry
8. Carnivalesque and Hobbesian

خاصی نشأت نمی‌گیرد. از این رو، وجه عینی را «گمنام و خیالی»[1] می‌نامد (۱۹)، و انواع دیگر خشونت را به دلیل نیت‌ها و انگیزه‌های پنهانی آن غیرقابل‌توجیه می‌داند. با این اوصاف، خشونت نظام پدرسالار علیه زنان، حذف برخی سوژه‌ها از این نظام و محکومیت برخی فعالیت‌های اقتصادی وجه عینی گفتمان خشونت را شکل می‌دهد. در رام کردن زن سرکش، اعمال خشونت علیه زنان سرکش برای مطیع‌سازی و به اصطلاح رام کردن آنها وجه عینی خشونت را در جامعه معاصر شکسپیر ایجاد می‌کند، و از این رو، کاملاً مجاز قلمداد می‌شود. جامعه معاصر شکسپیر بر این گمان است که مطیع‌سازی این نوع زنان بوسیله هر نوع اعمال خشونت جایز است زیرا که تمناهای افراطی این نوع زنان بایستی به نفع نظام پدرسالار بیانجامد. از سوی دیگر، برخی از زنان مورد خشونت قرار نمی‌گیرند. از نقطه نظر مونتروس، در کمدی رویا در نیمه شب تابستان، زنان پاکدامن از متحمل شدن خشونت مستثنی می‌شوند. در این کمدی، نگاه چشم‌چران و انحصارطلب ابرون، زنان پاکدامن را در قلمرو خشونت نگاه خود قرار نمی‌دهد، و در صدد تغییر تصویر این زنان به نفع نظام پدرسالار نیست. قرار نگرفتن این زنان در قلمرو خشونت نگاه ابرون در تضاد با تمامی انحصارطلبی‌های مردانه علیه شخصیت‌های زن در این کمدی است؛ انحصارطلبی‌هایی که به ظاهر عینی، نظام‌مند، غیرشخصی و بدون غرض به نظر می‌رسند. این نوع انحصارطلبی نظام‌مند نمود نفرت‌آلود خود را در تاجر ونیزی نیز نشان می‌دهد، نمایشنامه‌ای که در آن رباخواری یا به گفته توماس مویسان[2] «دزدی جهودی» محکوم می‌شود (مویسان ۱۹۹). این محکومیت بر اساس غرض و یا نیت مشخصی نیست بلکه بر پایه سازوکار به ظاهر عینی و اصول بخشندگی دین مسیحیت انجام می‌شود.

در کنار نمودهای وجه عینی گفتمان خشونت در کمدی‌های شکسپیر، بایستی به وجه شخصی خشونت نیز اشاره نمود. با ارجاع به نظریات والتر بنجامین در مورد خشونت، ژیژک وجوه عینی و شخصی خشونت را به ترتیب اسطوره‌ای و الهی[3] می‌انگارد. وجه الهی/شخصی خشونت معیار و یا مرز مشخصی را بر نمی‌تابد، و دارای سیالیت قابل توجهی است. این سیالیت به وجه شخصی خشونت کنترل‌ناپذیری بدیعی را در «عرصه نظام‌مند اجتماعی» می‌دهد (ژیژک ۲۰۸). بر خلاف وجه عینی گفتمان خشونت که هیچ

1. Anonymous and spectral
2. Thomas Moisan
3. Mythic and divine

انگیزه و نیتی خاص ندارد، وجه شخصی خشونت آنقدر از نیات و غرایض اشبا شده که هیچ مرز و معیاری نمی‌تواند آن را کنترل نماید.

حضور همزمان وجوه عینی و شخصی خشونت در کمدی رام کردن زن سرکش مشهود است. همانطور که قبلا اشاره شد، در این کمدی، مطیع‌سازی زنان، به خصوص زنان سرکش، هدف عینی نظام پدرسالار است. در عین حال، این نظام ترجیح می‌دهد با اعمال وجهی از خشونت و بدون خونریزی به هدف خود نائل آید. از این رو، اعمال خشونت در این کمدی غیرفیزیکی است و تعریف مشخصی به خود نمی‌گیرد. از آنجایی که در محیط خانه و در روابط میان زن و شوهر وجه عینی نظام پدرسالار به طور مستقیم نمی‌تواند نمود پیدا کند، خوانش پرغرض و شخصی یک شوهر از نحوه اعمال خشونت علیه همسر ارجحیت پیدا می‌کند. او در محیط خانه و روابطش از «تدبیرهای گمراه‌کننده خود مانند تدابیر احساسی، جنسی، اقتصادی و ارعاب‌آور» بهره می‌گیرد (دتمر ۲۸۵). در این کمدی، پتروکیو[1] سعی می‌کند تا با تهدید جیره‌بندی غذا، آزادی عمل کاتارینا[2] را محدود نماید. او کاتارینا را به گرسنگی و انزوای مطلق تهدید می‌نماید تا ذات سرکش کاتارینا کنترل شود. این تهدیدها نشأت‌گرفته از خشونت خانگی با وجود اینکه از وجه خشونت عینی جامعه متأثر هستند ولی از خشونت عینی نظام پدرسالار پیروی نمی‌نمایند. در جامعه دوره الیزابت وجه عینی پدرسالار همواره ضد زن و حتی آماده برای برخورد فیزیکی با زن است. علت این عدم پیروی به این مهم باز می‌گردد که وجه عینی نمی‌تواند به صورت مستقیم در چارچوب روابط شخصی و زناشویی پتروکیو و کاتارینا نقشی داشته باشد. این روابط، به باور دتمر، نمی‌توانند تحت قواعدی خاص «قانونمند شوند و بایستی به شکلی فرهنگی خود را در قانونمند شدن بروز دهند» (۲۷۸). با استناد به گفته‌های ژیژک، می‌توان ادعا نمود که در رابطه زناشویی میان پتروکیو و کاتارینا، پتروکیو نماینده غیرمستقیم نظام پدرسالار است که در حریم شخصی خود صورت خشونت فیزیکی جامعه را دگرگون نموده و از آن گفتمانی شخصی ساخته است (ژیژک ۱۹۸).

در کمدی تاجر ونیزی، اعمال همزمان وجوه عینی و شخصی خشونت بر محور موضوع رباخواری و محکومیت آن بوسیله جامعه ونیزی شکل می‌گیرد. این محکومیت – که نظام دینی–سیاسی و اقتصادی جامعه ونیزی از آن با عنوان دزدی جهودی یاد

1. Petruchio
2. Katherine

می‌کند – دستاویزی می‌شود که بوسیله آن یک سری معیارهای شخصی برای تنبیه متخلفان در نظر گرفته شود. گویی این محکومیت به افراد اجازه می‌دهد که خشونت شخصی خود را علیه متخلفان اعمال کنند. این متخلفان به روشنی در جایگاه نمادین وجه عینی خشونت تعریف نشده‌اند، و از این رو، راهبردهایی مشخص برای برخورد با آنها وجود ندارد. در راستای اعمال مجموعه‌ای از معیارهای شخصی برای تنبیه و اعمال خشونت، شایلاک[1] مجبور می‌شود که از دین خود دست بکشد، و هویت تاریخی خود را زیر پا نهد.

مویسان بر این گمان است که شخصیت‌پردازی منفور شایلاک اعمال خشونت شخصی و ظالمانه را علیه وی توجیه می‌کند (۱۸٤). در این کمدی، شخصیت‌ها بر اساس خوانش شخصی خود از وجه عینی خشونت و تنبیه علیه رباخواری – که در زمان شکسپیر در جامعه حاکم بوده است – شایلاک را تنبیه می‌نمایند. این خوانش‌ها موجب می‌شوند که خشونت عینی نظام دینی، سیاسی و اقتصادی مستقیماً مسئول محکومیت شایلاک قلمداد نشود و مجموعه‌ای از راهبردهای شخصی خشونت را علیه شایلاک اعمال نمایند (مویسان ۲۰۰). علاوه بر این نکته، بایستی اشاره نمود که این خوانش‌ها توهمی ایجاد می‌نماید که «گفتمان ادبی کمدی با گفتمان مکتبی جامعه فاصله دارد، و تفاوتی را می‌توان میان اعمال واقعی خشونت در جامعه و بازنمایی آن در کمدی یافت» (مویسان ۲۰۱). چنین گمانی موجب تصدیق این مهم می‌شود که اعمال تنبیه و خشونت غیرفیزیکی علیه شایلاک بیشتر موجب نهادینه‌سازی تنبیه توسط شخصیت‌ها و حتی تحمل تنبیه در شایلاک می‌شود چرا که این خشونت از خوانش شخصی شخصیت‌ها از انواع تنبیه‌ها و محکومیت‌های رسمی جامعه ونیزی شکل گرفته و از این رو حد و مرزی ندارد.

همزیستی مبهم وجوه عینی و شخصی گفتمان خشونت در کمدی رویا در نیمه شب تابستان نیز مشهود است. در این نمایشنامه زن مانند زنی پاکدامن ساکت است و یا کاملاً تحت کنترل است. در این کمدی، حتی سیطره تیتانیا[2] روی باتم[3] در دنیای خیالی پریان انجام می‌شود، دنیایی که در آن «رویاپردازی هجوگونه[4]، بچگانه و خودشیفته تیتانیا زیر

1. Shylock
2. Titania
3. Bottom
4. Parodistic

نظر ابرون و نظام کنترل‌کننده انحصاری و پدرسالار وی متبلور می‌شود» (مونتروس ٤٨٤). با در نظر گرفتن دیدگاه ژیژک، می‌توان به این نتیجه رسید که ابرون وجه شخصی خشونت و محدودسازی شخصیت‌های زن را از وجه عینی خشونت و محدودسازی زن پاکدامن الگوبرداری کرده است. در وجه عینی زنان پاکدامن به بهانه قداست ساکت می‌شوند. گویی غیاب زن پاکدامن به ابرون عاملیت می‌دهد که به شکلی شخصی به مطیع و محدودسازی دیگر شخصیت‌های زن بپردازد. با وجود اینکه ابرون در محدودسازی و سرکوب شخصیت‌های زن از معیارهای عینی مکتبی خاص پیروی نمی‌کند، ولی هدف او و مکتب و نظام پدرسالار یکی است: سرکوب و محدودسازی زنان.

همانطور که بحث شد، خشونت در کمدی‌های شکسپیر وجوه عینی و شخصی دارد. وجه شخصی تحت لوای «مجموعه‌ای از خصوصیات شخصی/اخلاقی افراد» در واقع اهداف وجه عینی را همیشه عملیاتی می‌کند (ژیژک ١٨٣). در کمدی‌های بررسی‌شده در این مطالعه، شخصیت‌های مرد خوانش‌های منحصربه‌فرد خود را از معیارهای عینی و پدرسالار جامعه حین اعمال خشونت و تنبیه به کار می‌بندند: به ظاهر از اعمال خشونت و تنبیه فیزیکی دوری می‌کنند اما عداوت و خشونتی شخصی را علیه به حاشیه رانده‌شده‌ها اعمال می‌نمایند. این تنفر شخصی آنتونیو[1] علیه شایلاک است که منجر به محکومیت و تنبیه شایلاک می‌شود؛ این تمنای ابرون و تسیئوس برای داشتن قدرت مطلق است که سرکوب شخصیت‌های زن، برهم زدن آمال و رویاها و حتی ازدواج‌هایشان را به ارمغان می‌آورد، و این تمنای پتروکیو برای متمایز شدن از لحاظ اجتماعی و نهادینه‌سازی مؤثرترین نوع خشونت در همسرش است که وی را به خویشتن‌داری و عدم اعمال خشونت فیزیکی علیه کاتارینا تشویق می‌نماید. تمامی این شخصیت‌ها از این مهم باخبرند که خشونت فیزیکی نمودی از وجه عینی خشونت است که توسط «ضامن‌های قدرت مطلق» تعریف می‌شود (ژیژک ١١٢). این شخصیت‌ها نمی‌خواهند مستقیماً به عنوان عوامل و وابستگان این ضامن‌ها قلمداد شوند، و قصد دارند در این توهم باشند که هویتی مستقل از آنها دارند. البته که هدف آنها با اهداف نظام پدرسالار یکی است: سرکوب و محدودسازی شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده. گفتمان شخصی خشونت شخصیت‌هایی مانند پتروکیو و آنتونیو با وجود اینکه ملهم از وجه عینی نظام پدرسالار است، بیان‌گر رفتار بیمارگونه این شخصیت‌ها نیز می باشد. آنها با سرکوب

1. Antonio

شخصیت‌های حاشیه‌ای صرفاً خود را ارضا کرده و از این لحاظ «منطق لیبیدی»[1] را دنبال می‌کنند.

در بخش بعدی، این مطالعه نشان می‌دهد چگونه وجه شخصی گفتمان خشونت نمونه تعارضات واقعی[2] برخی شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده را به نفع نظام پدرسالار از بین خواهد برد.

۵. تعارض قربانی شدن در کمدی‌های شکسپیر

به گمان ژیژک، تعارض زمانی شکل می‌گیرد که فردی بتواند توجیهات عقلانی را پیرامون دوطرف یک موضوع شکل دهد. به هیچ کدام از این توجیهات نمی‌توان برتری داد و در عین حال تلفیق این توجیهات در یکدیگر ناممکن است (۱۱۳). به حاشیه بردن و قربانی ساختن شخصیت‌ها بوسیله ساختاهاری زبانی نمونه‌هایی هستند که نقاط تعارضی می‌تواند پیرامون آنها شکل گیرد. ژیژک بر این باور است که زبان از طریق نمادهای مرگبار گفتمان خشونت خود را اعمال می‌کند، نمادهایی که در آنها ارتباط واقعیت بی‌واسطه شخصیت‌ها و واقعیت معناسازی‌شده در زبان مختل شده است (۷۰). در چنین شرایطی، بسیار دشوار است که بتوان میان خصوصیات و ظواهر زبانی تمیز قائل شد، خصوصیاتی که در واقعیت به قربانیان و شخصیت‌های حاشیه‌ای تعلق دارند و «ظواهر فریبنده‌ای که زبان با گفتمان خشونت خود حول قربانیان و حاشیه رانده‌شده‌ها می‌سازد» (ژیژک ۱۰۱).

در کمدی‌های مدنظر مطالعه، شخصیت‌های زن و شایلاک قربانیانی هستند که «تا ابد از جایگاه هویتی {خودشان} بوسیله سازه‌های زبانی» جدا شده‌اند (ژیژک ۱۱۱). این جدا شدن باعث می شود که آنها نتوانند به جایگاه واقعی خود معرفت داشته باشند و آن را بازنمایی کنند. در تاجر ونیزی، به محض اینکه شایلاک شروع به بیان اعتقادات و خواسته‌هایش می‌کند، به عنوان شخصیتی جهود و تیپیک شناخته می‌شود که بایستی پست و محدود شود. در این نمایش، پورشیا نیز که در اصل یک زن قدرتمند و باهوش است نمی‌تواند جایگاه واقعی خود را بازنمایی نماید و برای کسب عاملیت بایستی در نقاب و گفتمان مردانه ظاهر شود. او با این کار بر این باور و گفتمان مردسالارانه که زنان ظریف و شکننده هستند صحه می‌گذارد؛ باوری که زن بودن را برای عاملیت داشتن

1. Libidinal dialectics
2. Dissidence

کافی نمی داند. او تنها با هزینه خوار و پست شمردن مقام زن عاملیت پیدا می‌کند.

مقاومت و سرسختی کاتارینا در رام کردن زن سرکش، فرار هرمیا[1] و هلنا[2] به جنگل در رویا در نیمه شب تابستان و اتخاذ گفتمان و هویت مردانه پورشیا در تاجر ونیزی ورود آنها به قلمروهای غیرزنانه را شکل می‌دهند. آن‌ها گمان می‌کنند که عدم هماهنگی جنسیت آنها و ذات پدرسالار این قلمروها می‌تواند به آنها عاملیت دهد و آن‌ها را توانمند سازد. گویی این عدم هماهنگی به این شخصیت‌ها نوعی شوخ‌طبعی می‌دهد که در عین حال بتوانند هم چیز را مسخره کنند و با آن می‌توانند از یوغ موقعیت فردیتی حاشیه‌شان رهایی یابند. با این وجود، تعارض موجود در این قلمروها در زبان هویدا می‌شود و امکان رهایی این شخصیت‌ها را از موقعیت‌های حاشیه‌شان غیرممکن می‌سازد. تعارض حاوی مجموعه‌ای از «موانع است که آن را از موقعیتی ماورای آن جدا می‌سازد و خود این موانع موجود در تعارض هستند که سراب این موقعیت ماورایی را شکل می‌دهند» (ژیژک ۱۱۱). برای تمامی شخصیت‌های زن کمدی‌ها، آزادی و عاملیت داشتن مساوی با ورود به گفتمان‌ها و قلمروهای مردانه است.

ناتاشا کوردا بر این گمان است که در رام کردن زن سرکش صدا زدن کاتارینا (Katherine) با عنوان کیت (Kate) توسط پتروکیو نوعی جناس در خود (مقایسه Kate با Cate) دارد. ابتدا به بخشی که پتروکیو به کیت صدا زدن تاکید می‌کند اشاره می‌کنیم:

> سوگند به شرافتم که شما اشتباه می‌کنید، زیرا شما را فقط کیت می‌نامند، کیت خوب و مهربان، و گاه نیز کیت بدخلق، اما کیت است نامتان، و زیباترین کیت در سراسر قلمرو مسیحیت! کیت از تالار شیرینی‌ها، کیت لذیذ و مطبوع و زیبایم، زیرا آن که از شیرینی نام می‌برد، از خوش‌طعمی نیز سخن می‌گوید! بنابراین، این را از من بشنوید و بپذیرید: کیت تسکین‌بخشم! پس از آن که در هر شهری، سخن از لطافت و شیرینی و ملایمت تو شنیدم، و تحسین و تجلیل صفات نیکویت، و نیز زیبایی چهره‌ات را در هر کوی و برزنی شنیدم – که البته باید اقرار کنم خیلی کمتر از واقعیت امر، به تحسین و تعریف از تو و زیباییت زبان گشوده‌اند! – بر آن شدم که به اینجا آمده و تو را به همسری خود، برگزینم. (شکسپیر، ۱۹۹۹، ۵۹)
>
> {...}

1. Hermia
2. Helena

تو با هیچ مرد دیگری به غیر از من، ازدواج نخواهی کرد! زیرا صرفاً برای این زاده شده‌ام که رامت کنم، کیت! از تو، به جای گربه‌ای وحشی، کیت مهربان و ملایم و شیرینی مانند تمام کیت‌های آشنا بیافرینم! (شکسپیر، ۱۹۹۹، ٦٥)

با تشخیص این جناس در نام کاتارینا می‌توان متوجه شد که کاتارینا صرفاً کالا یا متاعی بیش برای پتروکیو نیست. کوردا با ارجاع به معنای کیت روی این مشاهده صحه می‌گذارد:

لغت‌نامه آکسفورد کیت را به عنوان اغذیه و یا آذوقه خریداری‌شده تعریف می‌کند؛ اغذیه و آذوقه‌ای که نسبت به غذاهای خانگی خوش‌طمع‌تر و مطبوع‌تر است. ریشه این کلمه فرانسوی (آکات achat) است، و در فرانسه معنی خرید کردن دارد. با این تعبیر، می‌توان به این نتیجه رسید که کیت دارای ارزش مبادله‌ای و متاعی است و ارزش استفاده[1] ندارد. (کوردا ۲۷۷)

با این اوصاف کاتارینا به علت سرکش بودنش دارای هیچ ارزش مبادله‌ای نیست و خشونت سنت پدرسالار به شکلی اقتصادی علیه کاتارینا اعمال می‌شود. در این شرایط، رابطه وی با پتروکیو به رابطه‌ای اقتصادی مبدل می‌شود، و برای شوهر، کاتارینا به یک متاع با ارزش مبادله‌ای تبدیل می شود تا او بتواند به عنوان زنی خانه‌دار مصرف کالاها و خدمات را مدیریت کند (وومرو ٥٦). قبل از ظهور اولین نمودهای کاپیتالیسم در زمان شکسپیر زنان وظایفی مانند پختن، شستن و دوختن را داشتند. با ظهور کاپیتالیسم و محول کردن این وظایف به مستخدمان – و یا تجاری که برخی از این کالاها و خدمات را می‌توانستند برای خانه‌ها مهیا سازند – زنان خانه‌دار ارزش عملی خود را از دست دادند و از این رو بایستی ارزش مبادله‌ای پیدا می‌کردند و به مصرف‌کنندگانی مدیریت‌شده تبدیل می‌شدند (کوردا ۲۷۸). در زمان شکسپیر یک زن خانه‌دار بایستی به جای تولید کالا و خدمات «مصرف آنها را به نیکی مدیریت می‌کرد و خود را به عنوان یک متاع در کنار دیگر کالاهای خانه بازنمایی می‌نمود» (کوردا ۲۸۰). در ابتدای نمایش، کاتارینا برای پتروکیو ارزش اقتصادی ندارد چون دارای هیچ ارزش عملی و یا مبادله‌ای نیست. از سوی دیگر، این نوع زنان توسط نظام پدرسالار سرکوب می‌شدند زیرا که همواره این

1. Use value

خطر بود که فراتر از ارزش های عملی و مبادله‌ای گام بردارند (وومرو ٦٠).

پتروکیو در همه جوانب زندگی روزمره کاتارینا را کنترل می‌کند و گفتمان خشونت خود را در مصارف روزانه وی اعمال می‌کند. با این نوع مدیریت، در واقع پتروکیو خشونت غیرفیزیکی را علیه کاتارینا اعمال می‌نماید. حتیّ در بخشی از کمدی پتروکیو خیاطی را که کاتارینا عاشق طرح‌هایش است استخدام می‌کند. او با این کار، مخالفت صریح و خشن خود را با کاتارینا اعلام نمی‌کند، بلکه پس از اینکه کاتارینا لباس‌ها و طرح‌های مورد علاقه‌اش را انتخاب می‌کند در هر کدام از آنها عیبی می‌یابد، و اعلام می‌نماید که انتخاب‌های کاتارینا از استانداردها و معیارهای او فاصله دارند. او با این اشکال‌تراشی ها کاتارینا را فردی مسرف معرفی می‌کند که تنها می‌خواهد با خرید لباس، طبقه اجتماعی خود را به شکلی بیهوده بالاتر نشان دهد. با استخدام خیاط، پتروکیو هم توان مالی خود را برای برآورده کردن خواسته‌های همسرش نشان می‌هد، و هم توانایی وی در مدیریت کردن مصارف را به رخ کاتارینا می‌کشد. مدیریت مصارف کاتارینا حتی به حیطه غذای خوردن وی نیز وارد می‌شود و کاتارینا از خوردن کیک شب عروسیش توسط خدعه‌های پتروکیو سلب می‌گردد.

مدیریت اقتصادی کاتارینا وی را در مقابل اعمال خشونت بار و تهدیدهای پتروکیو قرا می دهد اما او چاره‌ای جز راضی نگهداشتن پتروکیو ندارد:

در این کمدی، پتروکیو با سلب لباس و غذا به قربانی خود روان‌زخم نهادینه‌شده وارد می‌نماید، و بقای وی را تهدید می‌کند. برای ادامه بقا، کاتارینا قربانی‌شده – که به دنیای بیرون نیز دسترسی ندارد – تنها می‌تواند به پتروکیو، اعمال‌کننده خشونت علیه خودش، تمسک کند و سرکشی خودش را علیه وی از بین ببرد. با نشان دادن کمی مهربانی از سوی پتروکیو، کاتارینا به خود تحمیل می‌کند که جنبه مثبت خشونت پتروکیو را در نظر گیرد، و گویی دنیا را از منظر پتروکیو ببیند تا بتواند وی را راضی نگاه دارد. (دتمر ٢٨٧)

با استناد به گفته‌های دتمر، می‌توان نتیجه گرفت که کاتارینا دارای سندروم استکهلم است، و از این رو، همواره می‌خواهد در بازی با کنترل‌کننده خود باقی بماند، و رضایت پتروکیو را حفظ کند. او در این میان سرکشی می‌کند، ولی از آنجایی که تمامی اقدامات وی – چه اقدامات سرکش و چه اقدامات خاشعانه – توسط پتروکیو به چالش گرفته می‌شود، همواره در ساختاریی تعارضی باقی خواهد ماند، و نمی‌تواند با سرکشی و یا خشوع نقشی عامل داشته باشد.

در پایان بایستی به وجود نقاط تعارضی در رویا در نیمه شب تابستان اشاره کنیم. مایکل تیلور بر این گمان است که سازوکارها و روابط دنیای فانتزی این کمدی که مملو از پیچیدگی، ستیزه و کوته‌فکری است با دنیای واقعی متفاوت نیست (۲۶۲). دنیای فانتزی کمدی آزادی عمل و عاملیت خاصی برای شخصیت‌های زن و آمال و آرزوی‌های آنها به ارمغان نمی‌آورد. حتی در این دنیای فانتزی نیز آنها در حکم متاعی هستند که بوسیله خدعه‌های گمراه‌کننده مردان کنترل می‌شوند. در این دنیا، مردان حتی آرزوها و آمال جنسی، زناشویی و احساسی شخصیت‌های زن را کنترل و مدیریت می‌کنند و زنان را وا می‌دارند تا «متولی آمال جنسی مردانه» و نظام پدرسالار باشند (کالاگان ۷۰). با این اوصاف، فرار هلنا و هرمیا به جنگل زیر نظر نگاه چشم‌چران مردان صورت می‌گیرد؛ نگاهی که در نهایت در صدد است آنها را مانند متاعاتی در قالب ارتباطات زناشویی مبادله نماید، و با این مبادله «روابط برادری را در نظام پدرسالار» حفظ کند (مونتروس ۵۰۷).

در نهایت بایستی به ذات تعارضی و بی‌ثبات درد، خشونت، محدودسازی و سرکوب با ارجاع به بارهای معنایی متفاوتی از کلمه تجاوز (rape) در ترانه فیلوما در رویا در نیمه شب تابستان پرداخت. ریشه این کلمه در لاتین از کلمه «raptus» گرفته شده و به معنای شیفتگی(ravishment) است. به این ترتیب کلمه rape هم می‌تواند به مفهوم ربایش و تجاوز و هم به مفهوم شیفتگی باشد (استارکس ۱۶۷). از این رو هلنا از طرفی تمنایی مازوخیستی برای شیفتگی دارد و در عین حال می‌خواهد که مطیع دیمیتریوس باشد. با تداعی سندروم استکهلم در رام کردن زن سرکش، می‌توان تصدیق کرد چگونه هلنا گفتمان خشونت نظام پدرسالار را در خود نهادینه می‌بیند، و از این رو می‌خواهد سگ دیمیترویوس باشد:

> دمیتریوس! من سگ شما هستم، و هر چه شما مرا بیشتر بزنید، من بیشتر سر مهر بر پای شما خواهم سود. مرا سگ خود بشمارید و با من همانطور رفتار بکنید. مرا برانید، بزنید، به من بی‌اعتنایی کنید، مرا گم کنید، ولی فقط به من اجازه بدهید که هر چند ناقابل هستم، دنبال شما بیایم. کدام درجه محبتی را کمتر از آن که نسبت به سگ خود دارید می‌توانم از شما استدعا کنم؟ با این همه، این مقامی است که من آن را بسیار بلند می‌شمارم. (شکسپیر، ۱۹۶۳، ۵۸)

تمنای مازوخیستی هلنا نشان می‌دهد تا چه میزان گفتمان خشونت در او نهادینه شده و وی را به شکلی غیرمستقیم همدست نظام پدرسالار کرده است، همدستی که آزادی‌خواه‌ترین فرار شخصیت‌هایی مانند هلنا و هرمیا را پر از تعارض خواهد نمود.

در بخش بعدی به نحوه اعمال گفتمان خشونت از طریق انواع خنده‌هایی که مخاطبان در قبال شخصیت‌های حاشیه‌ای و اعمال‌کنندگان خشونت تولید می‌کنند اشاره خواهیم کرد و بدون ارائه خوانشی خوشبینانه خواهیم دید که گفتمان خشونت به راحتی می‌تواند دامن شخصیت‌های حاشیه‌ای و در عین حال اعمال‌کنندگان آن را به دلیل شرایط هویتی بگیرد.

۶. خنده گفتمانی در کمدی‌های شکسپیر

ادوارد بری بر این گمان است که در کمدی‌های شکسپیر ما با دو نوع خنده مخاطب روبرو هستیم. نوع اول خنده کارنیوالی (carnivalesque) است که برای ایجادش به خوار و پست کردن یکی از طرفین مخاطبان و یا شخصیت‌ها وابسته نیست، موجب لذت و شادی همگانی می‌شود، و بیشتر موانع اجتماعی را میان افراد از بین می‌برد. نوع دوم خنده هابزین (Hobbesian) است که در آن مخاطب خود را نسبت به شخصیتی که در حال تمسخر اوست برتر می‌بیند، و از این رو، این حس برتری به وی عزت و بزرگی نفس می‌بخشد. پر واضح است که خنده هابزین انحصاری است و قصد دارد شخصیت‌ها را در جایگاه حاشیه‌شان نگاه دارد و مخاطب را متعلق به گروهی از خودی‌های خاص قلمداد نماید که حق خنده به حاشیه‌رانده‌شدگان را دارند (۱۲٤).

در کمدی‌های بررسی‌شده در این مطالعه، ذات انحصاری خنده هابزین موجب می‌شود که مخاطبان خود را نسبت به شایلاک، کاتارینا، هرمیا و هلنا برتر در نظر بگیرند. شکسپیر برای تبلور این نوع خنده این شخصیت‌ها را در موقعیت‌های نمایشی کلیشه و ناهمخوانی قرار می‌دهد. این موقعیت‌ها با وجود موافق بودن با ذات انحصاری خنده هابزین موجب شکل‌گیری برخی تنش‌ها علیه این نوع خنده نیز می‌شوند. در این نمایشنامه‌ها، شخصیت‌های حاشیه‌ای کاملاً از امورات جامعه و زندگی حذف نمی‌شوند، و انحصارطلبی مطلق خنده هابزین به صورت تمام و عیار متبلور نمی‌شود. این شخصیت‌های حاشیه‌ای همواره حضور پرتنش خود را در نظام چیره پدرسالار حفظ می‌کنند. این حضور نمی‌تواند خنده هابزین و ذات انحصاری آن را به خنده کارنیوالی تغییر دهد اما در آن تنش ایجاد می‌نماید. تنش در خنده هابزین کمی از خشونت انحصاریش می‌کاهد، و این مهم به مخاطبان

یادآوری می‌شود که تمامی اعضای این گروه‌های خودی لزوماً فردیت و هویت بدون مشکلی ندارند و در مقایسه با به حاشیه رانده‌شده‌ها فردیت آنها آنقدرها متفاوت نیست.

در کمدی رویا در نیمه شب تابستان، خنده هابزین مخاطبان هنگامی مختل می‌شود که آنها پی می‌برند حتی شخصیت‌هایی که حاکم بر شخصیت‌های زن هستند خود در اصل سوژه‌هایی حاشیه‌ای‌اند. در این کمدی، ابرون پادشاه دنیای خیالی پریان است و تسیئوس یک شخصیت بیگانه یونانی برای جامعه انگلیسی است. برای مخاطبان انگلیسی، تسیئوس در مقایسه با زنان، بیشتر در جایگاه دیگری قرار دارد. در رام کردن زن سرکش و تاجر ونیزی، مخاطبان انگلیسی شخصیت‌های ایتالیایی مانند پتروکیو و آنتونیو را در جایگاه «دیگری» در نظر می‌گیرند. در دوره معاصر شکسپیر، جامعه انگلیسی ایتالیایی‌ها را برای مذهب کاتولیک، مراسم و تشریفات انتقام‌محور و شاخصه‌های رفتاری سبک، جلف و ماکیاولیستی‌شان خوار می‌شمردند. از این رو قبول این شخصیت‌ها به عنوان نمایندگان نظام پدرسالار، فرایند دیگرساز[1] مخاطبان انگلیسی و طبقه‌بندی‌های این فرایند را مختل خواهد کرد.

در کمدی‌های شکسپیر خنده کارنیوالی وجود ندارد و تمامی روابط و سلسله‌مراتب اجتماعی در جایگاه‌های خود ترمیم می‌شوند. این خنده هابزین است که رابطه میان مخاطبان و به حاشیه‌رانده‌ها را شکل می‌دهد. با این وجود شخصیت‌هایی که سوژه‌های حاشیه‌ای را خوار می‌نمایند خود جایگاه فردی، مرکزی و موجهی برای مخاطبان انگلیسی ندارند، و در «جایگاه دیگری» – و تا حدودی حاشیه‌ای – هستند. با این اوصاف تعارض گفتمان خشونت دامن خودی و دیگری را همزمان می‌گیرد.

۷. نتیجه‌گیری

در مطالعه حاضر مشخص شد که وجه عینی خشونت نقشی مستقیم در رام کردن و محدودسازی شخصیت‌های به حاشیه رانده‌شده کمدی‌های شکسپیر ندارد. این سوژه‌های حاکم بر قدرت هستند که بوسیله خوانش شخصی خود از وجه عینی خشونت شخصیت‌های حاشیه‌ای را محدود می‌سازند. از این رو، این سوژه‌های حاکم بر قدرت از نمودهای خشونت فیزیکی مجاز استفاده نمی‌کنند: پتروکیو کاتارینا را تنبیه فیزیکی نمی‌کند، شایلاک بوسیله تمهیدات غیرفیزیکی و فراقانونی تنبیه می‌شود، و انتخاب‌های هرمیا و هلنا با خدعه‌های ابرون و تسیئوس کنترل می‌شوند. این نوع تنبیه‌ها و محدودسازی‌های

1. Othering process

شخصی نقاط تعارضی گفتمان را در این شخصیت‌های حاشیه‌ای شکل می‌دهد، نقاطی که تلاش‌های آنها را برای مقاومت و معارضه با نظام پدرسالار کنترل می‌نماید. سیالیت این نقاط تعارضی موجب می‌شود شخصیتی مانند پتروکیو در رام کردن زن سرکش برای مطیع‌سازی همسرش خشونت غیرفیزیکی را انتخاب نماید تا با این کار نشان دهد که خویشتن‌دار است. او سرکشی کاتارینا را تنها یک متاع قابل‌کنترل می پندارد و به شکلی غیرمستقیم سیالیت، انعطاف و قدرت نظام پدرسالار را در دست‌وپنجه نرم کردن با نمودهای سرکشی و مقاومت شخصیت‌های حاشیه‌ای مانند کاتارینا نشان می دهد. در رویا در نیمه شب تابستان، ابرون با خدعه‌های انتخاب جنسی و احساسی هرمیا و هلنا را کنترل می‌کند و فرار آنها به جنگل برای رهایی از نظام پدرسالار را برای کسب عاملیت بیهوده می‌سازد.

در بررسی اعمال وجه شخصی خشونت بر حاشیه رانده‌شده‌ها مشخص شد که شخصیت‌های اعمال‌کننده خشونت خود شرایط هویتی مناسبی ندارند و برای مخاطب انگلیسی در جایگاه دیگری قرار دارند. این تعارض موجب عاملیت دادن به شخصیت‌های حاشیه‌ای نمی‌شود ولی پیچیدگی وجه شخصی خشونت را گواهی می‌دهد. این وجه نشان می‌دهد که قبل از محکوم کردن شکسپیر برای اعمال خشونت علیه شخصیت‌های حاشیه‌ای بایستی به این مهم توجه شود که بخشی از کارایی این وجه به خاطر اتکا کردن مخاطبان به کلیشه‌های سازمان‌یافته‌ای است که جوامع با آن دیگرسازی می‌کنند. با این دیگرسازی آنها موفق می شوند در قالب خنده هابزین خود را برتر ببینند. این خنده ابتدا شخصیت‌های حاشیه‌ای – مانند شایلاک، هرمیا، هلنا و کاتارینا – را نشانه می‌رود. اما سپس این خنده شامل اعمال‌کنندگان خشونت در کمدی‌ها – مانند پتروکیو، آنتونیو، ابرون و تسیئوس – نیز می شود تا موقعیت دیگری و حاشیه‌ای این اعمال‌کنندگان را به مخاطبان انگلیسی نشان دهد.

Violence and Laughter in Selected Comedies of William Shakespeare

Hossein Mohseni[1]

Abstract

Introduction

In order to insist upon discursive reconfiguration of violence in Shakespeare's comedies, critics bring examples of civic and political violence, and matrimonial/domestic and erotic manipulations in plays' real and fantastic worlds. In plays such as The Merchant of Venice, The Taming of the Shrew and A Midsummer Night's Dream, the manifests of non-physical violence could be identified in an epitomical manner, and afterwards one could see how such manifests of violence could be recognized in Shakespeare's other comedies.

Approach and Methodology

Considering the reconfiguration of violence and elimination of physical violence, the present study reads violence in Shakespeare's aforementioned comedies as a discursive violence. For devising a definition of this kind of violence, it uses Slavoj Zizek's ideas on the issue of violence and how he defines violence discursively. In his definition, Zizek discriminates between the objective violence, which comes from impersonal, exclusive, systematic and so-called objective nexuses of power and subjective violence, which comes from subjective rendition of each individual from implementation of violence in sites for which objective violence has not defined any containment strategy. In the case of subjective violence, intentions and motivations behind violence are murky and uncontainable, giving its operation the necessary fluidity. While discussing the manifests of subjective violence,

1.Assistant Professor Department of English Language and Literature. Faculty of Letters and Human Sciences. Shahid Beheshti University. Tehran-Iran. (Corresponding author)

the present study finds instances of what Zizek calls to be antimonies; discursive points around which two rational arguments can be represented without any promise of resolution.

Literature Review

In the first part entitled "Objective and Subjective Violence in Shakespeare's Comedies", the study discerns between two kinds of violence in Shakespeare's comedies through the utilization of Zizek's notions on violence in Violence: Six Sideway Reflections. In "The Antimony of Victimization in Shakespeare's Comedies", the study utilizes Zizek's notion of antimony next to notions of other critics such as Dympna Callaghan in Shakespeare without Women, Natasha Korda in "Household Kates: Domesticating Commodities in The Taming of the Shrew, Emily Detmer in "Civilizing Subordination: Domestic Violence and The Taming of the Shrew", Michael Taylor in "The Darker Purpose of A Midsummer Night's Dream" and Lisa S. Starks-Estes in Violence, Trauma and Virtus so that a less optimistic interpretation of seemingly emancipative and empowering moments for the marginalized characters – or the plays' others – could be represented, which in turn, could show the workings of non-physical yet effective violence and subjugation against such characters. Finally, in "Discursive Laughter in William Shakespeare's Comedies", the present study brings Edward Berry's discussion of Carnivalesque and Hobbesian laughter and locate Shakespearean laughter in the middle of them.

Conclusion

In the present study, it is indicated that the domain of the marginalized characters of Shakespeare's comedies is in a site where the objective violence has no authority and it is subjects themselves that

need to inflict the violence on them on the basis of their rendition of it. Zizek observes that these renditions are affected by what is not included in the symbolic order of the objective violence and that is why Petruchio starts not behaving in a physically violent manner, Shylock is not treated in a conventional legal term and Hermia and Helena are not contained through rational means of recuperation. It is as if all of these characters need to be dealt within antimonic sites where every possibility of resilience and liberation can be recuperated through subjective interpretations of the suppressors.

Keywords: *Comedy, Violence, Laughter, Slavoj Zizek, Midsummer Night Dream, The Taming of the Shrew, The Merchant of Venice*

References

- Berry, Edward. "Laughing at others." *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*. Ed. Alexander Leggatt. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 123-138.
- Callaghan, Dympna. *Shakespeare without Women*. London: Routledge, 2000.
- Detmer, Emily. "Civilizing Subordination: Domestic Violence and *the Taming of the Shrew*." *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, no. 3, 1997, pp. 273-294.
- Khalili Teilami, Fahimeh, and Sokhanvar, Jalal. "Shakespeare and the Holy Quran: Religious Tragedy of Hamlet and Evolution of Soul in Renaissance Man." *Critical Language and Literary Studies*, vol. 19, no. 28, 2022, pp. 103-126.
- Korda, Natasha. "Household Kates: Demonstrating Commodities in *the Taming of the Shrew*." *Shakespeare Quarterly*, vol. 47, no. 2, 1996, pp. 109-131.
- Moisan, Thomas. "Which is the Merchant Here? And Which the Jew? Subversion and Recuperation in *the Merchant of Venice*." *Shakespeare Reproduced*: *The Text in History and Ideology*. Eds. J.E. Howard and M.F. O'Connor. London: Routledge, 2008, pp. 188- 206.
- Montrose, Louis Adrian. "Shaping Fantasies: Figuration of Gender and Power in Elizabethan Culture." *Shakespeare*: *An Anthology of Criticism and Theory* 1945-2000. Ed. Russ McDonald. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, pp. 481-509.
- Shakespeare, William. *The Taming of the Shrew*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Shakespeare, William.. *The Taming of the Shrew*. Trans. Farideh Mehdi Damghani. Tehran and Ahavaz: Nashr-e-Tir, 1999.
- Shakespeare, William.. *A Midsummer Night's Dream*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Trans. Masood Farzad.

Tehran: Bongah-e-Tarjomeh va Nashr-e-Ketab, 1963.

- Shakespeare, William.. *The Merchant of Venice*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- Starks-Estes, Lisa S. *Violence*, *Trauma and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Taylor, Michael. "The Darker Purpose of *a Midsummer Night's Dream*." *Studies in English Literature*, vol. 9, no. 2, 1969, pp. 259-273.
- Vomero, Kathryn. *Editing Shakespeare Violence*, *Text and Commodity in the Taming of the Shrew*. 2007. Syracuse University. BA dissertation. https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1564&context=honors_capstone.
- Zizek, Slavoj. *Violence*: *Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008.