Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

The philosophy of laughter in Moliere's Theatre (the case study: *The Miser*)

Mohammad Mohammadi-Aghdash[1] | **Vahid NejadMohammad**[2]

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of French language and literature, University of Tabriz, Iran. E-mail: mohammadiaghdach@yahoo.fr
2. Associate Professor, Department of French language and literature, University of Tabriz, Iran. E-mail: va_nejad77@yahoo.fr

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 25 October 2023
Received in revised form 01 December 2023
Accepted 02 December 2023
Published online 20 March 2024

Keywords:
Molière, comedy, *The Miser*, laughter, humor

ABSTRACT

The exploration of laughter's philosophical significance within the realm of performing arts, particularly the French classical theatre of the seventeenth century, reveals a profound connection to the comedic genre. This literary form, characterized by its gentle yet satirical nature, aims to critique and amend the behavioral and societal flaws of individuals. It often portrays a protagonist whose moral attributes and actions defy societal norms, depicted on stage in an exaggerated manner, amplified and interwoven with theatrical techniques such as verbal wit, comedic behavior, and the humorous repetition of scenarios. Through this lens, comedic dialogue not only elicits laughter but also conveys an ethical message, emerging from the critique of society's distasteful customs and pervasive misconceptions. The comic and humorous approach offers a fresh, conciliatory perspective on life, contrasting the somber, oppressive reality presented in tragedy, thus serving as a potent vehicle for engaging diverse social groups. This study briefly touches upon the history and evolution of the laughter element, or the comedic genre, within French literature of the sixteenth and seventeenth centuries. It delves into the critical issue and examines the techniques and performances that induce laughter in *The Miser*, extending the discussion to encompass the philosophy of laughter.

Cite this article: Mohammadi-Aghdash, M., & NejadMohammad, V. (2024). The philosophy of laughter in Moliere's Theatre (the case study: *The Miser*). *Journal of Philosophical Investigations*, 18 (46), 345-362. http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.58981.3624

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.58981.3624

Extended Abstract

Introduction

This research plans to study the question of the comic in the dramaturgy of Molière, it's the case the Miser. Indeed, the birth of laughter is interesting at the literary as well as philosophical level. But above all, it is necessary to evoke laughter through history and Greek-Latin literary antiquity. The first philosopher who spoke of the philosophical concept of laughter was Aristotle. Yes, in the 4th century BC, Aristotle wrote in his Treatise on the History of Animals (Book III), "Among all creatures, man is the only animal that laughs", this is the same truth as the French François Rabelais, the author of mass culture. Ha, also in the 16th century during the period of Cultural Revolution known as the Renaissance era, clearly confirmed its correctness in his famous work *Gargantua* and says: "Laughter is a special phenomenon of mankind" (Rabelais, 1534). According to the Persian proverb "We laugh so that the world laughs at us". Or, in the words of Pierre Beaumarchais, in the play The Barber of Seville, "One should hurry to laugh at life before we have to cry from it." Certainly, the laughter, as a cultural and social phenomenon, has long attracted the attention of writers and satirists in all cultures and languages.

Discussion

Mikhail Bakhtin, a revolutionary linguist of Russian origin (1895-1975) of the contemporary period, whose famous and challenging theory entitled "conversation or the logic of conversation" revolutionized linguistics and literary criticism in the field of humanities, in his theoretical treatise entitled The works of Francois Rabelais and popular culture in the middle and renaissance centuries (1380/1970), in the first chapter, it shows in "Rabelais and that the laughter "as a tool for the conversation of the masses and the informal truth of the middle and lower classes in the monarchy-tribal governance system" (Bakhtin, 1970), in popular culture in the late middle centuries and the cultural era of the Renaissance, was more a means to spread Indirect opposition to the serious tone and tyrannical policies of the tyrannical rulers, who had almost destroyed the possibility of any conversation and interaction with the subjects by creating a very formal and artificially decorated literature.

For this reason, the people of the European middle centuries, by launching "happy carnivals" (a form of oral literature) in the streets and public squares of the cities to fight fear, apprehension, as well as political suffocation, the thoughts and images of the ruling official culture of They used "laughter" as an inexpensive and controversial weapon. It is worth mentioning that "carnival laughter" in this historical period (in the middle and renaissance centuries) had a "humorous literary-philosophical value" (Bakhtin, 1970) and had a meaningful meaning in contrast to dry and formal words. The upper class of the society tried to provide a new and gentle definition of existence, which made Bakhtin to talk about it in the literature of Francois Rabelais as a modern phenomenon, anti-censorship and a means of informing the masses: "Laughter is not an external form but an internal form of truth. It not only saves us from external censorship, but above all from internal censorship. Man is freed from the fear [...] of the forbidden, the past and the power that has been formed [within] him for thousands of years.

Laughter revives and stabilizes the material and physical principle. It opens the eyes to everything new and to the future." (1970, 101), cited in Babak Ahmadi (1370: 106). Referring to Bakhtin's text and with a little precision, we can say that the most important part of his speech is the part "Laughter [while ridiculing the autocratic rule] freedom from any kind of external censorship, but internal censorship". In other words, when we (as spectators) laugh at others and with them during a television show or comic show, we actually laugh at ourselves. And this means self-correction and salvation from self-censorship, which, like a glutton, empties and torments a person from the inside.

In the opinion of Henri Bergson, the principles of laughter appear as solid laws. Bergson gives the most dramatic importance to visual comics, comics of movements and movement forms of the human body, (Drouen, 2002, 116-128). In fact, he seeks to express the processes of comic formation in the form of ugliness, automation and mechanics. In other words, Bergson highlighted the necessary conditions for the birth of comics to describe the rules and categories of the comic genre. According to him, the element of laughter comes from a certain involuntary (mechanical) ugliness of the human body and soul. Involuntary dimensions also include categories: situation comics, shapes, movements, words, and characters. As a result, these categories are mechanisms that operate automatically and affect the viewer. (Bergson, 2013, 81) Therefore, for Bergson, the laughter and the tool of laughter have a social concept and function that does not distance people from the concept of freedom and action. A philosophy that depicts ugliness and its appearance in all its dimensions. Laughter is the result of mechanical (involuntary) repetition. The reaction that humans show to imitative, disturbed, mechanical (involuntary) and irregular behavior.

Conclusion

Returning to the notion of laughter in this article, we note that the exploration of laughter's philosophical significance within the realm of performing arts, particularly the French classical theatre of the seventeenth century, reveals a profound connection to the comedic genre. This literary form, the Laughter, in contrast to the tragic literary, is a penetrating and eloquent weapon for correcting the cultural-behavioral injustices of the masses in the thought and poetics of Molière, who shows, by defying with dignity, the tragedy, that laughter is the exact form of first degree imitation, far removed from Aristotle, to correct men, without pity or terror, as major characteristics of high literature!

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

فلسفه وجودی عنصر خنده در تئاتر مولیر
(مورد مطالعه، نمایش‌نامهٔ خسیس)

محمد محمدی‌آغداش[۱] ✉ | وحید نژادمحمد[۲]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، ایران. رایانامه: mohammadiaghdach@yahoo.fr
۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، ایران. رایانامه: va_nejad77@yahoo.fr

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۲/۰۳

کلیدواژه‌ها:
مولیر، کمدی، خسیس، خنده، طنز.

چکیده

مضمون فلسفی خنده در هنرهای نمایشی، بخصوص در تئاتر کلاسیک فرانسوی زبان سده هفده میلادی، بیش از پیش به ژانر کُمیک گره خورده است. در این نوع ادبی ملایم، ولی طنزآمیز، که با انتقاد به قصد اصلاح عیوب رفتاری و اجتماعی شهروندان شکل گرفته، موضوعی –که به طور معمول، ویژگی‌های اخلاقی و یا رفتاری قهرمان داستان که خلاف عرف جامعه می‌باشد– به شیوه‌ای اغراق‌آمیز بزرگ‌نمایی و آمیخته به ترفندهای نمایشی همچون کمیک کلامی، رفتاری، کمیک تکرار، کمیک موقعیت و غیره روی پرده نمایش اجرا می‌شود. با این وصف، کلام کمیک ضمن ایجاد خنده به دنبال ارائه پیامی اخلاقی است که خود محصول انتقاد از ناراستی‌های آداب معاشرتی زننده و باورهای غلط نگران‌کننده در جامعه است. از این حیث، لحن کمیک و طنزآمیز –به عنوان نگاهی نو و آشتی‌پذیر با جهانِ هستی، در مقابل جهانِ بسته و بی‌رحم ترسیم‌شده در ژانرِ تراژیک– عامل گفتگو و وسیله ارتباطی موثری بین توده‌های اجتماعی به شمار می‌آید. نویسندگان مقاله در این پژوهش سعی بر آن دارند تا با اشاره کوتاه به تاریخ و ادبیت عنصر خنده، به عبارتی ژانر کمیک در ادبیات فرانسوی زبان در طول قرون شانزده و هفده میلادی، این موضوع مهم را تعریف و به عوامل و شیوه‌های نمایشی که در نمایش‌نامهٔ مشهور خسیس *L'Avare/The Miser* سبب خنده تماشاگر– خواننده می‌شود به‌صورت تحلیلی از ورای نمونه‌های متنی به پیدایش و فلسفهٔ وجودی عنصر خنده بپردازند.

استناد: محمدی‌آغداش، محمد؛ و نژادمحمد، وحید (۱۴۰۳). فلسفه وجودی عنصر خنده در تئاتر مولیر (مورد مطالعه، نمایش‌نامهٔ خسیس). *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۸ (۴۶)، ۳۴۵-۳۶۲. http//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.58981.3624

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

ارسطو در قرن چهارم قبل از میلاد، در رساله *تاریخ جانوران* (دفتر سوم) خود می‌نویسد، «میان همه موجودات، انسان یگانه حیوانی است که می‌خندد»، این همان حقیقتی می‌باشد که فرانسوا رابله[1] فرانسوی، نویسنده فرهنگ توده‌ها، نیز در قرن شانزده میلادی در دوره انقلاب فرهنگی معروف به عصر رُنسانس، به وضوح بر درستی آن در اثر مشهور خود *گارگانتوا*[2] صحه گذاشته و می‌گوید: «خنده پدیده‌ای خاص نوع بشر است» (رابله، ۱۵۳۴). به نقل از ضرب المثل فارسی «ما می‌خندیم تا دنیا به رویمان بخندد». و یا اینکه به قول پییر بومارشه، در نمایشنامه *آرایشگر شهر سویل*[3] «باید در خندیدن به زندگی شتاب کرد قبل از آنکه ناچار شویم از آن گریه کنیم». آری، مضمون فلسفی- اجتماعی خنده، به عنوان پدیده‌ای فرهنگی و اجتماعی، از دیر باز مورد توجه نویسندگان و طنزپردازان در همه فرهنگ‌ها و زبان‌ها واقع شده‌است. میخاییل باختین[4]، زبانشناس و کلام‌شناس تحول‌گرای روس‌تبار دوره معاصر (۱۹۷۵– ۱۸۹۵) که نظریه مشهور و چالش‌برانگیز او تحت عنوان «گفتگومندی و یا منطق مکالمه»[5] در گسترهٔ علوم انسانی زبانشناسی و نقد ادبی را متحول کرد، در رساله نظری خود با عنوان *آثار فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس*[6] (۱۹۷۰/۱۳۸۰)، در فصل اول آن «رابله و تاریخ خنده» نشان می‌دهد که عنصر خنده «به عنوان ابزار مکالمه توده‌ها و حقیقت غیررسمی طبقات متوسط و پایین در نظام حاکمیت ملوک‌الطوایفی» (باختین، ۱۹۷۰)، در فرهنگ مردمی در اواخر سده‌های میانه و عصر فرهنگی رنسانس بیشتر وسیله‌ای بود برای عرض اندام کردن و مخالفت غیرمستقیم با لحن جدی و خط و مشی ستمگرانه حاکمان جبار که با ایجاد ادبیات خیلی رسمی و آراسته به تزویر و تصنعی، امکان هر گونه مکالمه و تعامل با رعیت را تقریبا از بین برده بودند. از این‌رو، مردمان سده‌های میانه اروپایی، با راه انداختن «کارناوال‌های شادی» (شکلی از ادبیات شفاهی) در معابر و میادین عمومی شهرها برای مبارزه با ترس، دلهره و همچنین اختناق سیاسی، اندیشه‌ها و تصاویر فرهنگ رسمی حاکم از سلاح کم هزینه و البته جدلی «خنده» بهره می‌بردند. شایان ذکر است که «خنده کارناوالی» در این دوره تاریخی (در سده‌های میانه و رنسانس) به دلائلی که پیشاپیش مطرح شد دارای «ارزش ادبی- فلسفی طنزآمیز» (۱۹۷۰، ۱۸۶-۱۸۵) و پرمعنایی بود که در مقابل کلام خشک و رسمی طبقه علیاء جامعه، سعی در ارائه تعریفی نو و البته ملایم از هستی

---

[1] François Rabelais.
[2] *Gargantua*.
[3] *The Barber of Seville*.
[4] Michail Bakhtine.
[5] دیالوژیسم –*dialogisme*، در نظر میخاییل باختین، چیزی جذاب‌تر و مهمتر از پرداختن به ساختارهای زیرین رُمان در ساحت دیالوگ و مکالمه نیست. باختین، با مطالعه بر روی آثار ادبی به اصطلاح «رمان چندصدایی – polyphonic novel– فرانسوا رابله فرانسوی (۱۵۵۳ – ۱۴۹۴) و فئودور داستایفسکی روس زبان (۱۸۸۱ – ۱۸۲۱)، در مقابل رمان‌های تک‌صدایی – monologic novel– لئون تولستوی»، به تأسی از بنیان‌گذاران رمان‌های چندآوایی، که بنا به نظر آنها واقعیت را باید در مناسبات و تعامل میان افراد جامعه جست، دریافت که انسان اساسا در گرو مکالمه و فرهنگ در جریان مکالمه و گفتگو معنا و ادامه می‌یابد. بدین ترتیب، اصطلاح *دیالوژیسم* باختین بر پایه تضارب آراء و تقابل دیدگاه‌ها (بین نویسنده و شخصیت‌هایش) شکل می‌گیرد و بر همین اساس باید اذعان کرد که رابطه میان نویسنده و شخصیت‌های رمان‌های چندآوایی خصوصا در آثار تخیلی داستایفسکی در گذر از منطق مکالمه تعریف‌شده که در این مکانیسم سخن‌پردازی کلام (و دیدگاه هر چند متفاوت) قهرمان داستان راجع به هستی و محیط پیرامون‌اش به همان اندازه سخن نویسنده (و یا راوی) معتبر و از استقلال لازم برخوردار است؛ اشاره به رساله نفیس فلسفی – زبان‌شناختی باختین (*ادبیات داستایفسکی*، 1970/ 1929) می‌کند. برای اطلاعات بیشتر در خصوص *دیالوژیسم* (*Dialogism*) نک. بهمن نامور مطلق، ۱۳۸۷، «میخاییل باختین، گفتگومندی و چندصدایی، پیشا بینامتنیت باختینی»، مجله *پژوهش‌نامه علوم انسانی* دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۵۷.
- Mohammad Mohammadi : *Approche stylistique de la polyphonie énonciative dans le théâtre de Samuel Beckett*, Thèse de doctorat, Nancy, Université de Nancy, pp. 13-28.
[6] میخاییل باختین، ۱۹۷۰، *سودای مکالمه، خنده و آزادی*، ترجمه محمدجعفر پوینده، ۱۳۸۰

بود که این مهم باختین را بر آن داشته تا در ادبیات فرانسوا رابله از آن به عنوان پدیده‌ای نوگرا، ضد سانسور و وسیله آگاهی بخشی توده‌ها صحبت به میان آورد:

> خنده نه شکل خارجی که شکل درونی حقیقت است. نه تنها ما را از سانسور خارجی، بل پیش از هر چیز از سانسور درونی نجات می‌دهد. انسان را از ترس [...] از نهی شده ها، گذشته و قدرت که در طول هزاران سال [در] درونش شکل گرفته اند می‌رهاند. خنده اصل مادی و جسمانی را زنده و تثبیت می‌کند. چشم را بر هر چیز تازه و به آینده می‌گشاید (۱۹۷۰، ۱۰۱، به نقل از: بابک احمدی، ۱۳۷۰، ۱۰۶).

با رجوع به متن باختین و با اندکی دقت نظر می‌توان گفت که اهم سخن وی قسمت «خنده [ضمن به سخره گرفتن حاکمیت مستبد] رهایی از هر نوع سانسور خارجی، بلکه سانسور درون» می‌باشد. به عبارتی، وقتی ما (در مقام تماشاگر) طی یک برنامه تلویزیونی و یا نمایشی کمیک به دیگران و با آنها می‌خندیم، در واقع و بدین صورت به خود خودمان نیز می‌خندیم. و این یعنی خوداصلاحی و نجات از سانسور من خویشتن که مثل خوره از درون آدمی را تهی کرده و آزار می‌دهد.

برای هانری برگسون نیز اصول خنده همچون قوانین مستحکمی خودنمایی می‌کنند. برگسون بیشترین اهمیت نمایشی را به کُمیک تصویری، کُمیک حرکات و اَشکال حرکتی جسم انسان می‌دهد (دروئن، ۲۰۰۲، ۱۱۶-۱۲۸). در واقع، وی بدنبال بیان فرآیندهای شکل‌گیری کُمیک در قالب زشتی، خودکاری و مکانیک است. به بیان دیگر، برگسون شرایط ضروری تولد کمیک را برجسته کرده تا قوانین و مقولات ژانر کمیک را توصیف کند. به نظر وی، عنصر خنده‌آور از زشتی غیرارادی (مکانیکی) خاصی از جسم و روح انسان حادث می‌شود. ابعاد غیرارادی نیز مقولاتی را در بر می‌گیرند: کُمیک موقعیت، اَشکال، حرکات و کلمات و کاراکترها. در نتیجه، این مقولات در مقام مکانیسم‌هایی هستند که به طور اتوماتیک عمل کرده و بیننده و تماشاگر را تحت تاثیر قرار می‌دهند (برگسون، ۲۰۱۳، ۸۱). از اینرو، خنده و ابزار خنده برای برگسون یک مفهوم و کارکرد اجتماعی دارد که انسان را از مفهوم آزادی و عمل دور نمی‌کند. فلسفه‌ایی که زشتی و نمود آن را با تمام ابعادش به تصویر می‌کشد. خنده‌ایی که حاصل تکرار امر مکانیکی (غیرارادی) می‌باشد. واکنشی که انسانها به رفتار تقلیدی، مختل، مکانیکی(غیرارادی) و بی‌نظمی نشان می‌دهند. در حقیقت می‌توان اینچنین استنباط کرد که بُرد سلاح خنده از ترس و دلهره یک اثر نمایشی تراژیک کمتر نبوده بلکه بیشتر و برنده‌تر نیز خواهد بود؛ چرا که ژانر تراژیک، به گفته ارسطو، اساسا سعی در اصلاح اخلاقیات و تهذیب نفس انسانها (خواننده و تماشاگر حاضر در پای صحنه نمایش) از طریق ایجاد رعب و وحشت و ترحم که حاصل تقدیر و ناتوانی انسان (شاهان و شاهزادگان) در مقابل اراده جبار و بیرحم خدایان کوه المپ (در یونان باستان) بود داشته؛ فلذا باید گفت که موضوع اصلی آن دربار و مسائل عالی کشوری و لشگری می‌باشد. یعنی جمعیتی که بطور پیش فرض می‌تواند بدین نوع متون نمایشی علاقه‌مند باشد باز هم محدود و از طبقه اشراف و درباریان خواهند بود. این در حالی است که ژانر کمیک با ظاهر مفرح و شاد خود، بر خلاف نوع تراژیک، بیش از پیش به بطن جامعه سفر کرده و با طبقه متوسط و پایین به آداب و معاشرت و رفتارهای نادرست و مزاحم و باورهای غلط آن می‌خندد. ارسطو در رساله *فن شعر* خود این‌چنین می‌نویسد:

> کمدی تقلید و محاکاتی است از اطوار و اخلاق زشت، نه این که توصیف و تقلید بدترین صفات انسان باشد؛ بلکه فقط تقلید و توصیف اعمال و اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود. آن چه موجب ریشخند و استهزاء می‌شود امری است که در آن عیب و زشتی هست، اما آزار و گزندی از آن [عیب و زشتی] به کسی نمی‌رسد، (زرین‌کوب، ۱۳۶۹).

۱. برتریت کمدی بر تراژدی؟

پاسخ بدین پرسش کمی دشوار خواهد بود و باید با احتیاط عمل کرد، چرا که نوع ادبی «تراژدی» در نزد شعرای دوران باستان و حتی در نظر منتقدین و ادبای عصر کلاسیک فرانسه (سدهٔ هفده میلادی که عصر طلایی تئاتر نیز به شمار می‌آید) به عنوان کلامی عالی با موضوع و لحن جدی، مردف و موزون تعریف شده است، که بدین لحاظ هر نوع کلام دیگری که دور از این ویژگی‌ها بود در محافل ادبی آن زمان (از جمله فرهنگستان زبان فرانسه) مطرود می‌شد. این مهم اشاره به ژانر کُمیک، رقیب تراژدی، دارد که در نظر ارسطو و سخن‌پردازان سده هفده میلادی اروپا به عنوان اثری رده پایین، بی‌قاعده، و مضحک - طنز آمیز- به شمار می‌رفت و معمولا بی‌طمطراق بوده و به نثر نگاشته می‌شد. و اما به خاطر آنکه شخصیت‌های این نوع ادبی به اصطلاح مضحک عموما متشکل از طبقه متوسط و پایین جامعه بودند، سطح پوشش آن نسبت به تراژدی بسیار گسترده و همه پسندتر بود. افزون بر این، اصل حقیقت‌نمایی و خنده‌ای که در یک صحنه کمیک ایجاد می‌شود بهترین وسیله ارتباطی و عامل گفتگو در بین آحاد یک جامعه نیز محسوب می‌شود. همین جنبه تعاملی، مفرح و پوشش حداکثری نوع کمیک است که می‌تواند بر ژانر تراژیک برتریت داشته باشد[۱]. میخاییل باختین به خاطر همین ویژگی در تفسیر خنده و کلام کمیک در بطن *ادبیات فرانسوا رابله و فرهنگ مردمی در سده‌های میانه و رنسانس* (۱۹۷۰) اصطلاح «فرهنگ مردمی کارناوالی» را به‌کار می‌برد. این فرهنگ اجتماعی- مردمی چیزی متفاوت از فرهنگ و ایدئولوژی رسمی حاکمان و فئودال‌ها می‌باشد.

از منظر تاریخ خنده، بعد از قرون وسطی و نهضت فرهنگی رنسانس، در سده هفده میلادی در فرانسه و با نوع ادبی کمدی ژان باتیست پوکلن متخلص به مولیر[۲] (۱۶۷۳ - ۱۶۲۲) خودنمایی می‌کند. به نظر وی دیگر نمی توان توده‌ها را با ادبیات به اصطلاح نوبل و کلام سطح عالی ولی بی‌روح درباری (نوع تراژدی) سرگرم کرده و قلوب آنها را پاک و منزه ساخت. مولیر، به خاطر شوخ‌طبعی و ذکاوت بالایی که داشت، نبض جامعه در دستش بود و در نتیجه برای ارتباط بهتر با آحاد جامعه، ابتکار عمل را نه در ادامه راه امثال کُرنی‌ها و راسین‌ها (استادان پرآوازه‌ی ژانر نمایشی تراژیک در ادبیات قرن هفده کشور فرانسه) بلکه به تبع فرانسوا رابله – و متاثر از شعرای کمدی‌نویس دوره رُم باستان از جمله تِرانس و بخصوص پلوتوس (معروف به پلوت در زبان فرانسه) و کمدی مردمی مهارت و یا بداهه‌پرداز *دلارته*[۳] ایتالیایی- در ایجاد سبک نمایشی نو و شاد یعنی روایت خنده مردمان عادی می‌دید. در نظر مولیر «خنداندن [در تئاتر] بسیار سخت‌تر از گریاندن است». او این جمله پرمعنا و فراموش‌نشدنی را در اثر انتقادی خود، «*نقد مکتب زنان*» (۱۶۶۳، ۲۰۸) در مقابل برخی منتقدین کوته‌فکر برای دفاع از سبک نمایشی مضحک و- به قول آنها - «کم‌مایه که عده‌ای دلقک را دور خود جمع کرده»، عنوان کرده است.

---

[۱] باید گفت که ذات وجودی یک صحنه کمیک در ارتباط با وجود دیگری (تماشاگر)، تعریف می‌شود. به عبارتی، هیچ پرسوناژ یک نمایش کمیک نمی‌تواند به تنهایی و با خودش بخندد، بلکه این تماشاگر حاضر بر روی نیمکت سالن نمایش است که درعکس‌العمل به حرکات و کلام مضحک او می‌خندد؛ پس خنده ضمن طلب حضور دیگری یک کنش تعاملی محسوب می‌شود. این در حالی است که «یک قهرمان تراژیک می‌تواند در خلوت خود و در مقابل نیمکت‌های خالی تئاتر به حیاط خود خاتمه بدهد» (میشل کورون، ۱۹۹۴، ۱۵). همانند *ادیپ شهریار* و *فدر* که، در دو نمایش تراژیک به همین عنوان در پشت پرده نمایش و بدون حضور تماشاگر، یکی خود را با دستان خود کور کرده و دیگری خود را مسموم می‌کند.

[2] Molière.

[3] *Comedy dell'arte*

مولیر در کمدی نویسی چنان بدرخشید که بویژه از سال ۱۶۶۶ به بعد - به اعتراف منتقدین دوره معاصر (پاتریک داندری، ۱۹۹۲، ۸)– «به تنهایی نویسنده، [و حتی نظریه پرداز][۱] و الگوی تمام کمال نوع کمیک از سده هفده میلادی تاکنون» در همه محافل دانشگاهی و هنری- نمایشی سراسر جهان به شمار می‌آید. آری، باید اذعان کرد که «چشم‌اندازهای زیبایی شناختی نوع کمیک با مولیر به کمال رسیده است» (پاتریک داندری، ۱۹۹۲، ۲۰). یا اینکه آلن کوپری، رساله‌نویس، منتقد و مدرس تئاتر می‌نویسد: «مولیر، به عنوان خالق کمدی بزرگ، توانست به خوبی و به شایستگی تمام نوع مضحک را به اندازه تراژدی اعتلا بخشد» (کوپری، ۱۹۹۵، ۷۲). بدین ترتیب، مولیر با همت تمام در ایجاد کمدی متعهد و اخلاقی، از طریق خلق تیپ‌های نمایشی منحصر به فرد، سعی در افشا و اصلاح خطاهای معاصران خود داشت. از جمله عوامل موفقیت او در خلق چندین شاهکار ماندگار جهانی– چون اجرای بسیار موفق *زنان فضل‌فروش بی‌مزه* (۱۶۵۹)؛ *مکتب زنان* (۱۶۶۲)؛ *دون ژئوان* (۱۶۶۵)؛ *خسیس* (۱۶۶۸)؛ *تارتوف* یا *دغل‌باز* (۱۶۶۹)؛ *بورژوای نجیب‌زاده* (۱۶۷۰) و بالاخره *بیمار خیالی* (۱۶۷۳) که حین اجرای آن نیز در اثر ایست قلبی روی صحنه نمایش از دنیا می‌رود – افزون بر طرح فاکتور کلیدی کمدی شخصیت و تیپ‌آفرینی، همچنین می‌توان به ایجاد کمدی موقعیت، کمیک تکرار، نقش برجسته کمدی کلام، کمیک حرکات و نمایش در نمایش اشاره کرد. در ادامه این مبحث به طرح و مطالعه چند مورد از اسباب و منابع خنده از ورای نمایش مشهور خسیس، که در اوج اقتدار و شهرت نویسنده به روی پرده نمایش رفته، می‌پردازیم.

۲. کُمیک کلام و حرکات

عنوان ساده و روشن کمدی خسیس به خودی خود معرف شخصیت اصلی نمایش است. در این نمایشنامه، مولیر به شکلی کاملا طبیعی خمیرمایه طنز را چاشنی حرص و طمع زشت و سیری‌ناپذیر یک انسان طماع، ناخن‌خشک و رباخوار به نام هارپاگون[۲] قرار داده که به دلیل علاقه دیوانه‌وار به پول حاضر است زندگی خود و فرزندانش را به نابودی کشاند. در پرده اول نمایش با هارپاگون ثروتمند روبرو می‌شویم که رفتارهای غیر طبیعی‌اش به علت خساست بیش از اندازه او بر روابط خانوادگی و اجتماعی او و اطرافیانش سایه افکنده که ثمره آن شک و سوءظن و فضایی توطئه‌آمیز است. از آنجایی که موضوعیت پول در صدر همه مسائل خانواده قرار گرفته، همه شخصیتها و افراد دور بر رئیس خانه – هارپاگون – دائما درصدد نقشه کشیدن و فریب همدیگر هستند. مستخرج متنی ذیل کاراکتر اصلی هارپاگون را در حالی، تحت لوای کمیک زبان و رفتار، به خواننده و تماشاگر معرفی می‌کند که همه ذکر و فکرش ترس از دزدیده شدن ده هزار سکه پول (طلای) نقدی است که در صندوقچه‌ای در باغ خانه‌اش مخفی کرده است:

(۱). هارپاگون [خطاب به لافلش[۳]، نوکر کلئانت[۴] - پسر هارپگون].- زود از اینجا برو و حرف زیادی نزن.
زودتر شرت را از خانه من بکن، متقلب دزد، اعدامی!
لافلش.- من آدمی بدجنس‌تر از این پیر مرد لعنتی ندیده‌ام. حتما شیطان زیر پوستش رفته است.
هارپاگون.- زیر لب غرغر می‌کنی؟
لافلش.- چرا مرا بیرون می‌کنید؟

---

[۱] علی‌رغم اینکه مولیر در باب نوع کمیک هیچ رسالهٔ نظری منتشر نکرده است، ولی می‌توان مقدمه‌های مفصلی را که او در برخی از آثارش از جمله، *زنان فضل فروش بیمزه*، *تارتوف* و یا *دغلباز*، *بدیهه گوی ورسای* و *نقد مکتب زنان*، در جواب منتقدین و بدخواهانش ارائه کرده به عنوان دکترین ژانر کمیک تلقی کرد.

[۲] Harpagon.

[3] La Flèche.

[4] Cléante.

هارپاگون.- دزد طرار، حالا از من دلیل می‌پرسی؟ تا نکشتمت برو بیرون.

لافلش.- مگر من چه کرده‌ام؟

هارپاگون.- همین است که گفتم، برو بیرون.

لافلش.- پسر شما که ارباب من است به من دستور داده است که منتظرش باشم.

هارپاگون.- برو در کوچه منتظرش باش. دیگر در خانه من مثل سیخ راست نایست که همه چیز را تماشا کنی و از همه چیز سوء استفاده کنی. من هیچ مایل نیستم روبرویم جاسوس و خائنی را ببینم که چشمهای منحوسش مواظب همه کارهای من است و دار و ندار مرا می‌بلعد و همه جا را می‌پاید که چیزی گیر بیاورد و بدزد.

لافلش.- مگر ممکن است چیزی از شما دزدید؟ شما که همه جا را مهر و موم می‌کنید و روز و شب کشیک می‌دهید، مگر مجال دزدی برای کسی می‌گذارید؟

هارپاگون.- من هر چیزی را که دلم بخواهد قایم می‌کنم و هر قدر هم که بخواهم کشیک می‌دهم. این جاسوس‌ها همه اعمال مرا تحت نظر می‌گیرند. مبادا از محل پول‌های من هم بویی برده باشند. نکند تو بروی و در همه جا جار بیندازی که من در خانه‌ام پول دارم و مخفی کرده‌ام؟

لافلش.- شما پولی مخفی کرده‌اید؟

هارپاگون.- نه، بی‌شعور. منظورم این نبود (*پیش خود.*) عصبانی شده‌ام. (*بلند، خطاب به لافلش.*) پرسیدم مبادا از روی بد جنسی بروی چو بیندازی که من پول دارم.

لافلش.- هی! حالا که داشتن و نداشتن شما تغییری در وضع ما نمی‌کند، داشتن آن چه اهمیتی برای ما دارد؟

هارپاگون.- زبان درازی می‌کنی؟ چنان بزنم توی گوشت که زبانت ببرد! (*دستش را بلند می‌کند که به او سیلی بزند.*) گفتم برو، گورت را گم کن.

لافلش.- خیلی خوب، می‌روم.

هارپاگون.- صبر کن ببینم، چیزی نبرده نباشی.

لافلش.- چه جیزتان را ممکن است ببرم؟

هارپاگون.- بیا اینجا ببینم، دستهایت را به من نشان بده.

لافلش.- بفرمایید.

هارپاگون.- بقیه دستهایت را.

لافلش.- کدام دستهایم؟

هارپاگون.- آن دستهایت را.

لافلش.- بفرمایید ![1]

هارپاگون.- (*با اشاره به پایین شلوار.*) این تو چیزی مخفی نکرده‌ای؟

لافلش.- خودتان ببینید.

---

[1] منظور نویسندهٔ نمایشنامه از عبارت «بقیه دستها»، به تقلید از کمدی اولولاریای (*The Aulutaria*) پلوتوس، «پایین‌تنه» است که این نوع کلام غیرمنطقی و غیرمتعارف بیش از پیش باعث خنده تماشاگر می‌شود، چرا که به دلیل همین برخوردهاست که تماشگر احساس می‌کند که پرسوناژ (هارپاگون) از دنیای عادی انسانها خارج شده و شکل غیرعادی به خود گرفته است.

هارپاگون.- (*در حالیکه پایین شلوار او را دست می‌زند.*) این شلوار گشاد می‌تواند همه چیز دزدیده شده را مخفی کند. دلم می‌خواست یکی را دار بزنند.[۱]

لافلش. (*پیش خود.*) – آه.! این طور آدم‌ها واقعا مستحق آن چیزی هستند که از آن وحشت دارند. چقدر دلم می‌خواهد چیزی از او بدزدم!

هارپاگون.- هان؟

لافلش.- بله؟

هارپاگون.- چه چیزی را می‌خواهی بدزدی؟

لافلش.- گفتم که شما خوب همه جا را می‌گردید تا ببینید من چیزی ندزدیده باشم.

هارپاگون.- البته می‌خواهم همین کار را بکنم. (*و جیبهای لافلش را می‌گردد.*)

لافلش.- مرده شوی هر چه خسست و خسیس است ببرد!

هارپاگون.- هان؟ چی گفتی؟

لافلش.- چی گفتم؟

هارپاگون.- بله. راجع به خسست و خسیس چی گفتی؟

لافلش.- گفتم که مرده شوی هر چه خسست و خسیس است ببرد.

[...]. (*خسیس*، صحنه سوم از پرده اول، ۱۳۷۱، ترجمه رضا سیدحسینی. [خط‌چین‌های تاکیدی از آنِ نویسندگان مقاله است].

همانطوری که مشاهده می‌کنیم، ادبیاتی که هارپاگون در ارتباط با اطرافیانش (برای نمونه، لافلش- نوکر پسرش) به کار می‌برد انباشته از سوءظن، بی‌حرمتی و آمیخته به خشونت کلامی می‌باشد: «متقلب؛ دزد طرار؛ جاسوس؛ بی‌شعور؛ بدجنس»، و کوچکترین حضور آنها در محوطه خانه اش مزاحم بوده و بوی توطئه می‌دهد «چشم‌های منحوسش مواظب همه کارهای من است و دار و ندار مرا می‌بلعد و همه جا را می‌پاید که چیزی گیر بیاورد و بدزد» که هر چه زودتر باید «شر[ش] را از خانه [او] بکند». البته دیگران نیز به همین سیاق و شاید هم تندتر با وی رفتار می‌کنند؛ نه به عنوان رئیس و ریش سفید با کرامت که حرمتش را نگه دارند، بلکه یک آدم بدجنس و لعنتی که « حتما شیطان زیر پوستش رفته است» و «داشتن و نداشتن [اش هیچ] تغییری در وضع [آنها] نمی‌دهد». در نتیجه، همچون آدمهای شکاک و نان‌خشک بی‌مصرف «واقعا مستحق آن چیزی هستند که از آن وحشت دارند» و در نهایت همین تنگ نظری غیرقابل تحمل و برخورد خشن حاکی از سوءظن هارپاگون افرادش را هرچه بیشتر علیه خودش تحریک می‌کند: «مرده شوی هر چه خسست و خسیس است ببرد!» خیلی هم دلشان می‌خواهند «چیزی از او بدزد[ند]».

در واقع، خواننده به صراحت دریافته آنچه بیش از همه در قطعه متنی بالا موجب خنده می‌شود، همین خسست بیش از حد و سوء ظن ویرانگر هارپاگون به اطرافیان و افزون بر آن کمیک حرکات «هارپاگون.- چنان بزنم توی گوشت که زبانت ببرد ! (*دستش را بلند می‌کند که به او سیلی بزند.*) [...] البته می‌خواهم همین کار را بکنم. (*جیبهای لافلش را می‌گردد.*)» و لحن خاص بیان این نوع ویژگی‌های رفتاری غیرعادی بوده، که حساسیت طرف مقابل را برانگیخته است: تکرار بی‌محابای جمله – دشنام قبلی لافلش « گفتم که مرده شوی هر چه خسست و خسیس است ببرد». در اینجا (بر خلاف فعل گفتار و به دنبال آن وجود

[۱] در نظر هارپاگون، جملهٔ «دلم می‌خواست یکی را دار بزنند»، دار زدن یکی از این افراد که مثل لافلش شلوار گشاد می‌پوشند؛ و اما باید گفت که در این شرایط نمایش و در معنای متنی – زبانشناختی آن اشاره به لافلش دارد که این خود باز هم سبب خنده مضاعف تماشاگر می‌شود.

حرف ربط «گفتم که») در حکم گفتار مستقیم عمل می‌کند، چون که طرف سخن بی هیچ تغییری جمله قبلی خود را تکرار کرده، که خود حاکی از دل آزردگی عمیق لافلش از برخورد بی‌ملاحظه و بی‌نزاکت هارپاگون و همچنین اراده جسور و شفاف او در بیان ارزیابی (منفی) خود از پدر ارباب خود می‌باشد. بدین ترتیب هارپاگون باید مستحق طغیان اطرافیانش باشد؛ بر هم خوردن سلسله روابط اجتماعی (دیالکتیک) بین ارباب و رعیت که در این مستخرج شاهد هستیم.

۳. کُمیک موقعیت و کمیک تکرار

کلام شخصیت‌های نمایشنامه خسیس آراسته به زیور کُمیک است، از هر نوعی که ممکن باشد. کمدی موقعیت یکی از معروفترین نوع کمیک در تئاتر، خصوصا نمایشنامه‌های مولیر به شمار می‌آید که در اثر آن سوء تفاهم‌هایی (اشتباه گرفتن کسی و یا چیزی به جای کس و یا چیز دیگر) بین شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد. ژاک شِرر، نظریه‌پرداز و رساله‌نویس معاصر در باب تئاتر فرانسوی‌زبان در تعریف سوء تفاهم کمیک موقعیت می‌گوید «هنگامی که یکی از شخصیت‌های نمایش، در مواجهه با مانعی [دشواری] قلابی و ساختگی که در نظر او واقعی جلوه می‌کند قرار می‌گیرد، دچار اشتباه شده و [تا زمان درک حقیقت] سخن او دو پهلو و آمیخته به سوء تفاهم خواهد بود» (شِرر، ۱۹۷۰، ۷۳). معمولا، در چنین صحنه‌ای یکی از شخصیت‌های نمایش (مثلا پدر خانواده، در همین نمایشنامه) به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم بر شخصیت دیگر اعمال فشار کرده و او را در دشواری انتخاب و تنگنای کلام قرار می‌دهد. در مستخرج ذیل، که به صحنه ازدواج و انتخاب همسر معروف است، به خوبی می‌توان این مورد را مشاهده کرد:

(۲). [...] کلئانت.- پدرجان ما [خواهرم اِلیز و من] قصد داریم راجع به ازدواج با شما صحبت کنیم.
هارپاگون.- من هم مایل هستم درباره ازدواج با شما صحبت بگشایم.
اِلیز.- آه ! پدر جان!
هارپاگون.- [چرا اینطور صحبت می‌کنی؟] مگر از عروسی می‌ترسی؟
کلئانت.- اگر مقصود از کلمه عروسی همان مفهومی باشد که شما از آن [دارید] ما هردو از آن می‌ترسیم و می‌ترسیم با انتخابی که شما می‌کنید موافق نباشیم.
هارپاگون.- آخر قدری هم حوصله داشته باشید. بیهوده نگران نباشید. من به خوبی می‌دانم که برای شما دو نفر چه چیزی لازم است و هیچ یک از شما حق ندارد از این خدمتی که می‌خواهم در راه شما بکنم گله و شکایتی داشته باشد؛ اما پیش از آنکه به مطلب برسیم بگویید ببینم شما این دختر جوانی را که در همین نزدیکی‌های ما منزل دارد و اسمش ماریان است هیچ دیده‌اید.
کلئانت.- البته، پدر جان.
هارپاگون. (*خطاب به الیز.*)- تو چطور؟
اِلیز.- اسمش را شنیده‌ام.
هارپاگون.— پسر عزیزم، بگو ببینم نظرت راجع به این دختر چیست.
کلئانت.- دختر بسیار نازنینی است.
هارپاگون.- شکل و صورتش چطور؟
کلئانت.- جای هیچ شک و تردیدی نیست که دختر بسیار زیبائی است.
[...]

هارپاگون.- آیا فکر نمی کنید که یک چنین دختری [شایسته آن است] که انسان در فکر و خیال او باشد؟

کلئانت.- البته، پدر جان.

هارپاگون.- که چنین دختری برای ازدواج و همسری مناسب است؟

کلئانت.- بسار هم مناسب است.

[...]

هارپاگون.- تنها عیب کار در این است که می‌ترسم چنانکه شاید و باید دارای مال و ثروتی نباشد.

کلئانت.- پدر جان وقتی پای دختر نجیبی در میان باشد مال و ثروت چه اهمیتی دارد.

هارپاگون.- ببخشید، ببخشید ! اگر بنا شود که دختر مال و ثروت کافی نداشته باشد آنوقت باید [چاره ای] اندیشید که این نقص لااقل از راه دیگری جبران شود.

کلئانت.- خوب، معلوم است.

هارپاگون.- [بالاخره خوشبختم] از اینکه می‌بینم شما هم با من هم‌فکر و هم‌عقیده هستید. راستش نجابت و لطف این دختر را پسندیده‌ام و تصمیم گرفته‌ام [...] با او [ازدواج] کنم.

کلئانت.- آه !

هارپاگون.- چطور؟

کلئانت.- گفتید که تصمیم گرفته‌اید ...

هارپاگون.- که با ماریان [ازدواج] کنم.

کلئانت.- کی ؟ شما ؟ شما ؟

هارپاگون.- بله، من، من، من. مقصودت از این سئوال چیست ؟

کلئانت.- نمی‌دانم چرا ناگهان چشمم دارد سیاهی می‌رود. گمان می‌کنم بهتر است [از اینجا] بروم.[1]

هارپاگون.- چیزی نیست. زود برو آشپزخانه و یک [لیوان] آب خنک بنوش. این جوانهای نازک نارنجی [من] را ببین که [به اندازه] یک جوجه هم قوه و بنیه ندارند. دختر جان، این فکریست که من برای خودم کرده‌ام؛ اما برای برادرت هم یک بیوه زنی زیر سرگذاشته‌ام و همین امروز صبح [...] خبرش را برایم آورده‌اند. [و اما تو دخترم]، ترا هم به آقا آنسلم می‌دهم.

الیز.- آقای آنسلم؟

هارپاگون.- بله دیگر. مرد رسیده، جا افتاده، باتجربه و فهمیده‌ای است و بیشتر از پنجاه سال هم ندارد. از مکنت و دارائیش هم مردم خیلی حرفها می‌زنند.

الیز. (*تعظیمی می‌کند.*) – پدر جان، با اجازه شما من اصلا خیال شوهر کردن ندارم.

هارپاگون. (*در جواب تعظیم دخترش تعظیمی تحویل می‌دهد.*) – اما، من با اجازه دخترک عزیزم می‌خواهم که شما شوهر بکنید، لطفا.

الیز. (*دوباره تعظیمی می‌کند.*)- پدر جان، من معذرت می‌خواهم.

---

[1] شایان ذکر است که تا این مرحله هارپاگون پدر در حقیقت نمی‌داند که پسرش کِلِئانت دلباخته دوشیزه ماریان بوده و با او سر و سری داشته و با همدیگر قول و قراری داده‌اند (در صحنه دوم همین پرده، کلئانت از علاقه خود به ماریان با خواهرش الیز صحبت می‌کند). و خود این مسئله، وقتی که هارپاگون راجع به ماریان از فرزندانش – بویژه پسرش– می‌پرسد و کلئانت نیز با کمال خرسندی از او تعریف می‌کند، در نزد پسر عاشق باعث سوء تفاهم جدی می‌شود، چرا که کلئانت ضمن پاسخ به پدر و تایید نقطه نظر او در این خصوص فکر (خام) می‌کرد که پدر با این همه تحقیق و مطالعه قصد دارد که ماریان را برایش خواستگاری کند. در نتیجه وقتی کلئانت در کمال تعجب از نقشه نامعقول پدر مطلع می‌شود، «احساس می‌کند که چشمش دارد سیاهی می‌رود» و فی‌الفور صحنه را به قصد اعتراض ترک می‌کند.

هارپاگون. (*ادای الیز را در می‌آورد.*)- دختر جان خیلی معذرت می‌خواهم.
الیز.- من کنیز و فرمانبردار آقا آنسلم هستم، ولی با اجازه شما هرگز زن او نخواهم شد.
هارپاگون.- من غلام حلقه به گوش شما هستم ولی با اجازه‌ی سرکار همین امشب با او ازدواج خواهید کرد.
الیز.- همین امشب؟
هارپاگون.- همین امشب.
الیز.- پدرجان، این [امر] محال است.
هارپاگون.- دخترجان، خیلی هم ممکن است.
الیز.- نه خیر.
هارپاگون.- بله.
الیز.- عرض می‌کنم خیر.
هارپاگون.- به عرض [جنابعالی] می‌رسانم بله.
الیز.- هرگز نمی‌توانید مرا به چنین کاری مجبور بسازید.
هارپاگون.- شما را به این کار مجبور خواهم ساخت.
الیز.- من پیش از آنکه چنین زن آدمی بشوم خودم را خواهم کشت.
هارپاگون.- شما هرگز خودتان را نخواهید کشت و زن چنین آدمی خواهید شد. ببینید کار فضولی به کجا کشیده. آیا هرگز کسی دیده که دختری با پدرش با این زبان حرف بزند؟
الیز.- آیا هرگز کسی دیده که پدری دخترش را با این ترتیب به شوهر بدهد.
هارپاگون.- این تصمیمی است که گرفته شده و چون و چرا ندارد و یقین دارم که همه با انتخاب من موافق خواهند بود.
[...] (خسیس، صحنه چهارم از پرده اول، ۱۳۳۶، ترجمه محمدعلی جمالزاده، ۶۵-۶۹)
[خط چین‌های تاکیدی از آن نویسندگان مقاله است].

در مستخرج بالا به خوبی و روشنی می‌بینیم که فرزندان هارپاگون، دو خواهر و برادر، از همان ابتداء از رو به رو شدن با پدر برای صحبت از مسئله «مهمی» چون ازدواج، واهمه دارند و این دقیقا همان مسئله‌ای است که قبل از همه اضطراب طبیعی دخترش—اِلیز- را برانگیخته «آه ! پدرجان!» که البته در جواب پرسش پدر «دخترم چرا اینطور صحبت می‌کنی، نکند از ازدواج می‌ترسی؟»، پسرش کلئانت ضمن صحه گذاشتن بر نگرانی به حق خواهرش می‌گوید، طبیعی است که آدم از عروسی کردن بترسد، علی‌الخصوص هنگامی که «اگر مقصود از کلمه عروسی همان مفهومی باشد که شما [پدر] از آن دارید ما هردو از آن می‌ترسیم و می‌ترسیم با انتخابی که شما می‌کنید موافق نباشیم.» آری. این دو خواهر و برادر پدر خسیس و حیله‌گر خود را به خوبی می‌شناسند، آنها نیک می‌دانند که در نظر پدری چون هارپاگون فرزندانش کالاهای سودآوری هستند که او صاحب و مالک آنان بوده و مقوله ازدواج نیز در نزد او نوعی معامله است که می‌تواند بسیار پرمنفعت عمل کند. فلذا این پدر خدوم «هیچ یک از [آنان] حق ندارد از این خدمتی که [او] می‌خوا[د] در راه [آنان] بکن[د] گله و شکایتی داشته باشد[!]» بر آن شده که برای دو عزیزش زنی بستاند و شوهری پیدا کند: «بیوه زنی برای کلئانت؛ پیرمرد پنجاه ساله جا افتاده و ثروتمندی برای تو، الیز» در نظر گرفته ام. استراتژی این «خدمت!» ستودنی هارپاگون ریشه در آن دارد که هزینه زیادی برای ازدواج پسرش، به خاطر بیوه بودن

مورد انتخابی، نکرده و همینطور مجبور نشود برای شوهر آینده دخترش، به دلیل مسن بودن، «جهیزیه»[۱] تهیه کند. البته برای خودش نیز نقشه‌ای در سر دارد: او تصمیم گرفته که علیرغم میل باطنی‌اش «با ماریان [دوشیزه جوان و با حسن و جمالی که دل در گرو پسرش کلئانت دارد]، همان دختر بدون مال و ثروت کافی و البته با نجابت ازدواج کند». یعنی اینکه، هارپاگون سالخورده‌ی بیوه با بی‌شرمی تمام و با به سخره گرفتن شعور مخاطب خود می‌خواهد منت بگذارد که خیلی هم لطف کرده که قصد ازدواج با همچون آدمی را دارد! چون به قول خودش «اگر بنا شود که دختر مال و ثروت کافی نداشته باشد آنوقت باید [چاره‌ای] اندیشید که این نقص لااقل از راه دیگری جبران شود».

پر واضح است که هیچ کدام از فرزندان هارپاگون با این انتخاب «احسن» او موافق نخواهند بود؛ «کلئانت سرش گیج رفته» و از صحنه خارج شده و بدین طریق ناراحتی خود را اعلام می‌کند؛ در نظر الیز هم چنین امری «محال بوده» و «هرگز به همچون چیزی مجبور نخواهد شد» و «پیش از آنکه چنین زن آدمی بشو[د] خود[ش] را خواه[د] کشت». و اما هارپاگون به طور جدی از آنان می‌خواهد که انتخابش را لبیک بگویند، چون بالاخره «این تصمیمی است که گرفته شده و چون و چرا ندارد و یقین دار[د] که همه با انتخاب [او] موافق خواهند بود[!]» این است منطق یک پدر مسن زن مرده که می‌خواهد بدین سادگی، و صرفا به خاطر اندکی پول، با زندگی فرزندانش معامله کند.

همانطور که مشاهده می‌کنیم، عنصر خنده در مستخرج متنی بالا از یک طرف حاصل یک موقعیت متناقض و غیر قابل انتظار بوده که کلئانت و الیز را به سوء تفاهم انداخته؛ هارپاگون آنها را در بُن‌بست انتخاب قرار داده و راه پس و پیش ندارند. و از طرف دیگر در سایه ترفند کمیک تکرار است که هارپاگون پدر با بازی‌های کلامی و حرکات کودکانه و مستبدانه خود شعور دخترش الیز را به سخره گرفته است. از آن جمله ردیف جملات واقعا نمایشی و خنده‌دار هارپاگون «*در جواب تعظیم دخترش تعظیمی تحویل می‌دهد*[...] *ادای الیز را در می‌آورد*.[...] دختر جان خیلی معذرت می‌خواهم [...] این امر خیلی هم ممکن است [...] من غلام حلقه به گوش شما هستم ولی با اجازه‌ی سرکار همین امشب با او ازدواج خواهید کرد [...] شما را به این کار مجبور خواهم ساخت [...] شما هرگز خودتان را نخواهید کشت و زن چنین آدمی خواهید شد» را شاهد هستیم که عمدتا درساختار نحویی یکسان و همانند در جواب به اعتراض پرسوناژ مقابل- الیز- ایراد شده است.

۴. کُمیک شخصیت

شایان ذکر است که نمایشنامه *خسیس* در اصل نمونه بارز «کمدی شخصیت» به شمار می‌آید، چرا که بیش از دیگر عناصر کُمیک دخیل در یک کمدی که پیشاپیش و به اختصار بدان اشاره شد، وجود یک پرسوناژ اصلی به نام هارپاگون که خود اثر نیز این نامگذاری را یدک می‌کشد به خوبی نمایانگر این مهم می‌باشد. در این کمدی هارپاگون رباخوار تجسم کننده موضوع «خست و لئامت» به بهترین شکل ممکن است. خسست این پرسوناژ تا اندازه‌ای است که حتی حاضر نیست لباس‌های آبرومندی بپوشد، او تا آخر نمایش ژنده‌پوش و مقتصد بوده و دائما ادای نیازمندان را در می‌آورد که مبادا مستمندان از او طلب یاری کنند. هارپاگون معتقد است که می‌توان به جای هزینه «گزاف و بیهوده»ای (صحنه چهار از پرده اول، ضمن انتقاد از شیک‌پوشی بچه‌هایش) که صرف لباس و وضع ظاهر می‌شود «پول قابل توجهی از طریق [سود و نزول آن] بدست آورد. در مستخرج متنی ذیل یک بار دیگر

[۱] در ادامه همین پرده، صحنه پنجم نمایش‌نامه، تکرار خود بخودی (پنج مورد) جمله معروف هارپاگون «می‌گویم، بدون جهیزیه!» در مقابل والِر، پیشکار خود (و خاطرخواه دخترش اِلیز، و البته هارپاگون تا این لحظه از این مسئله با خبر نیست)، که سعی تمام دارد تابه شکل منطقی او را متقاعد کند که به قول الیز «ازدواج یک مقوله مهم و اساسیت» و نباید با سهل‌انگاری عمل کرد، بیش از پیش خسّت خانمان‌برانداز پدر خانواده را نمایان‌کرده، و از طرف دیگر نزد تماشاگر بر فضای خنده می‌افزاید.

شاهد هویت و شخصیت واقعی هارپاگون هستیم که جانش به پولش بسته است، بدون آن زندگی هیچ مفهومی نداشته و شاید هم انسان دچار جنون بشود:

(۳). هارپاگون (*با سر برهنه از باغ می‌رسد و فریاد و فغانش بلند است که آی دزد !آی* دزد !) – آی دزد ! آی دزد ! قاتل ! [جانی] ! خداوندا، خودت داد مرا بگیر! پدرم در آمده ! کشتندم ! گلویم را بریدند! پولم را دزدیده‌اند! [کی می‌تواند باشد؟] کجا رفته؟ حالا کجاست؟ کجا پنهان شده؟ چطور پیدایش کنم؟ کجا بروم؟ کدام گورستانی بروم؟ بلکه آنجاست. از کجا معلوم که اینجا نباشد؟ کیست؟ [د بگیرش.] پولم را پس بده، حرامزاده! (*بازوی خود را می‌فشارد.*) آه ! این که خودم هستم ! عقلم زایل شده ! نمی‌دانم کجا هستم، [کی هستم] و چه کار می‌کنم. افسوس! پول بیچاره‌ام! [...] دوست عزیزم، مرا از تو جدا کردند. از آن لحظه‌ای که تو را از من ربوده‌اند دیگر هیچ یار و یاوری، تسلائی، شادی و شعفی برای من باقی نمانده است ! دیگر کار من تمام است، دیگر زندگي در این دنیا بر من حرام است! ای پول عزیز، ای یار جاني، بي تو کار من تمام است، من دیگر مردم، دارم می‌میرم ! اصلا مرده‌ام، تو قبر خوابیده‌ام! آیا کسي پیدا می‌شود که محض رضای پرودگار بخواهد مرا از نو زنده کند، یعني پولم را بمن پس بدهد و یا بگوید چه کسي آنرا ربوده است؟

[...] (خسیس، صحنه آخر از پرده چهارم، ۱۳۳۶، ترجمه محمدعلی جمالزاده، ۱۵۸-۱۵۹).

بنابراین تک‌گویی معروف هارپاگون در قطعه متن بالا صفتی از صفات (زشت) انسان را به خواننده و تماشاگر معرفی می‌کند که رفتارهای دیگر را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. هارپاگون از همان چیزی که از اول واهمه داشت امروز به عینه برایش اتفاق افتاده است؛ لافلش – نوکر کلئانت، طی یک اقدام ناگهانی (و با چراغ سبز ارباب خود)[۱] صندوقچه پول هارپاگون را می‌دزد که شاید بتوانند بدین‌طریق او را از ازدواج با ماریان، خاطرخواه کلئانت، منصرف کنند. و البته نقشه آنان موفق از آب در می‌آید، چون که هارپاگون دیوانه‌ی پول بوده و همه چیز و کس خود را فدای آن می‌کند. او نهایتا حاضر خواهد شد (در انتهای پرده پنجم نمایش) که در ازای دریافت سکه‌های طلای خود «آیا کسی پیدا می‌شود که محض رضای پرودگار بخواهد مرا از نو زنده کند، یعنی پولم را به من پس بدهد؟» فکر ازدواج ماریان را از سر بیرون کرده و دخترش الیز را به جای آقای آنسلم به دلباخته واقعی‌اش، والر، شوهر دهد. آیا بچه‌ها مهم‌تر هستند یا ثروت پدر که بدون «این دوست نازنین»، به قول هارپاگون، احساس «جنون، مرگ و نابودی» به او دست داده ؟! اغراق در توصیف پول‌دوستی و دنیاطلبی و مهم‌تر از همه ارائه مضحک و هزل‌آمیز این رفتار دور از شان انسانی روی صحنه نمایش بیش از پیش سبب خنده (تلخ) تماشاگر خواهد شد.

به نظر شارل مورون، منتقد برجسته روانکاوی و مترجم فرانسوی نیز کُمدی، نمایشی است که در آن تصاویر مولدِ تشویش و اضطراب به تصاویر اغراق‌آمیز موفقیت و پیروزی تبدیل می‌شوند. همچنین شخصیت اصلی نمایشنامه منِ ناخودآگاه را نشان می‌دهد. از این منظر، «خست و طمع» که محور اساسی و کُمیک نمایشنامه خسیس است، گونه‌ایی از رفتار انسانی را به تصویر

[۱] اشاره بدین نکته بی‌فایده نخواهد بود که، هنگامی که وقتی فرزندان هارپاگون (در پرده چهارِ نمایش) متوجه می‌شوند که او با انتخاب آنان موافق نیست، کلئانت پسر به همراه پیش‌خدمت خود، لافلش، صندوقچه دارایی نقدی پدر را که در باغ خانه دفن‌کرده می‌دزدند. سپس کلئانت از پدرش می‌خواهد بین ازدواج با ماریان و صندوقچه یکی را انتخاب کند. طبیعتا هارپاگون، که با از دست دادن «صندوقچه عزیزش» طرح‌هایش نقش بر آب شده، به پیشنهاد دوم فکر خواهدکرد که «تنها تسلی و بهانه زندگی» اوست!

می‌کشد که با تثبیت مراحل شکل‌گیری هویت کودکانه همراه است. با این وصف و تفاوت که در خنده کودک، شاهد انرژی تخلیه شده از دلهره و تشویش هستیم که ویژگی چیرگی و موفقیت را برجسته می‌کند. حال‌آنکه خنده بزرگسال، عموما انرژی تجمیع-یافته‌ایی است ناشی از الزامات یک رفتار نُرمال و طبیعی (مورون، ۱۹۶۴، ۲۱). البته پدیده تخلیه درونی حرکاتی همچون خنده، با ساختار و دگرگونی لیبیدویی قابل توجیه هستند. زیرا «ویژگی اساسی خنده و شوخی مشابه ساختار خواب است مابین الزامات نقد عقلانی و رانش درونی» (فروید، ۱۹۳۰، ۳۱۴). از این منظر، خنده و واژگانِ خنده‌آور همچون خواب‌ها حاوی عصاره‌های ناخودآگاه هستند زیراکه دارای پتانسیل و قدرت «پالایش روان» هستند. از سوی دیگر، خنده در آثار مولیر یک نقاب اجتماعی تلقی می‌گردد که تشویش‌های انسانی را پنهان و آشکار می‌کند.

۵. کُمیک نمایش در نمایش

جوهره مضمون نمایشی *تئاتر در تئاتر*[1] در اصل مربوط به آخر دوره نهضت فرهنگی رنسانس بوده و تداعی‌کننده کلام ویلیام شیکسپیر، شاعر و تراژدی‌نویس شهیر بریتانیایی، در تراژدی معروف *هَملت* (۱۶۰۳) است که می‌گوید «همه ما انسان‌ها بازیگران صحنه نمایش بزرگ و واقعی به نام *زندگی* هستیم». البته در دوره ادبی-هنری نهضت باروک نیز پییر کُرنی فرانسوی همین شگرد نمایشی را خمیر مایه کل اثر خود تحت عنوان *توهم کُمیک*[2] (۱۶۳۶) قرار داده که در آن به تماشاگر القاء می‌کند که زندگی متشکل از صحنه‌های متفاوت و درهم تنیده‌ای از کمیک و تراژیک بوده که هیچکدام را ثباتی نیست و آدمیان بازیگران آن هستند. مولیر نیز به نوبه خود توانسته با استفاده از ترفند هنری «نمایش در نمایش» بیش از پیش به ویژگی کمیک اثر خود خسیس بیفزاید. از منظر پاتریس پاویس – رساله‌نویس و منتقد به نام تئاتر معاصر (پاویس، ۱۹۸۷، ۳۶۵)، نویسنده (مولیر) سعی بر آن دارد که تماشاگر را از فکر واقعی و جدی بودن نمایش دور کرده و ضمن بالا بردن لحن خنده او را در عین صحنه نمایش همراه شخصیت‌های خود می‌کند که اینها (موضوع و حوادث روی پرده نمایش) «خیالی بیش نیست»، ولی حقیقت‌نماست. در صحنه جذاب و کمیک ذیل پرسوناژ، استاد ژاک، را می‌بینیم که همزمان بازیگر دو تا نقش متفاوت می‌باشد:

(۴). هارپاگون.- [...] (*خطاب به استاد ژاک.*) ژاک بیا نزدیک تر، [می‌خواهم با تو صحبت کنم].

استاد ژاک.- قربان، آیا می‌خواهید با ژاک کالسکه چی یا با ژاک آشپز صحبت کنید ؟ چون من هم این هستم هم آن.[3]

هارپاگون.- با هر دو.

استاد ژاک.- اول با کدام یک کار دارید؟

هارپاگون.- با آشپز.

استاد ژاک.- پس خواهشمندم یک دقیقه صبر کنید. (*او کلاه کاسک کالسکه چی گری از سر برداشته با لباس آشپزی وارد می‌شود*).

[1] *Theater in the Theater*

[2] *The comic illusion*

[3] باز هم این مهم اشاره به دندان‌گردی افراطی هارپاگون دارد که، به خاطر صرفه‌جویی هر چه بیشتر، یک نفر را همزمان برای تصدی‌گری دو تا شغل متفاوت (کالسکه‌چی و آشپز) به‌کار گمارده است!

هارپاگون.- عجب تشریفاتی دارد و ما نمی‌دانستیم!

استاد ژاک.- حالا هر فرمایشی دارید بفرمایید.

[...] (خسیس، صحنه اول از پرده سوم، ۱۳۳۶، ۱۱۰).

در صحنه بالا، به لطف تکرار فن «تئاتر در تئاتر یا نمایش در نمایش» و با این علم که پرسوناژ به نقش کمدین بودن خود واقف است، بیش از همه می‌توان بدین نکته فلسفی دست یافت که تماشاگر با مسئله توهم درگیر بوده و باور می‌کند آنچه که او دارد تماشا می‌کند برآمده از هنر ناب و تخیل نویسنده‌ای است که حقیقت زندگی ما را از ورای حرکات و رفتارهای‌مان به خودمان می‌نمایاند.

نتیجه‌گیری

مطالعه مختصر چند نمونه متنیِ مستخرج از نمایشنامه خسیس ما را در رسیدن به دو نکته مهم یاری می‌کند: اول اینکه، ابتکار خنداندن و خندیدن در تئاتر، به بهانه نمایشی نوع کمیک و به همراه شخصیت‌های معمولی برخواسته از بطن جامعه- بر خلاف نوع ادبی تراژدی و شخصیت‌های دست نیافتنی و تراز بالای درباری آن که هدفی جز نمایش شوربختی و ناتوانی شاه‌زداگان در برابر اراده قهار خدایان ندارد، به معنای واقعی کلمه از آن مولیر می‌باشد که در مقابل خشونت و بی‌معنایی هستی دست به خلق ادبیاتی شاد زده‌است، که نقطه عطف زیبایی‌شناختی آن – و در خصوص کمدیِ حاضر- شفافیت و پویایی کلام شخصیت‌های آن می‌باشد. این مهم خود ناشی از اصول اولیه ادبیات کمیک مولیری می‌باشد که «ترجیحا داستان باید تا حد ممکن دیداری، خطی، آراسته به انواع کمیک و کمتر انتزاعی باشد، تا اینکه به همخوانی و هماهنگی بین کلام و ژست پرسوناژها خدشه‌ای وارد نشود» (گابریل کونزا، ۱۹۸۳، ۴۶۷-۴۷۲). ثانیا آثار نمایشی کمیک (و البته متعهد) مولیر این پیام مهم را به تماشاگر-خواننده منتقل می‌کند که به لطف عنصر خنده، به عنوان وسیله رهایی‌بخش از سانسور درون و به تأسی از ادبیات طنزآمیز فرانسوا رابله «رابله، خنده و فرهنگ کارناوالی» (میخاییل باختین، ۱۹۷۰)، پزشک و داستان‌سرای مشهور دورهٔ فرهنگیِ رنسانس که معمولا تلاش می‌کرد بیمارانش را با داستان‌های کمیک سرگرم کرده و آنگاه اندیشه و ذهنیت بیماری را از آنها دور می‌ساخت، چرا که بنا به نظر باختین، «خنده و فرهنگ کارناوالی بهترین محل نمود و شکل‌گیری امکان مقاومت و تحقق چندصدایی (عطاریانی، ۱۳۹۷، ۱۳۵)» در زبان عامیانه در مقابل حاکمیت مستبد فئودال‌ها در سده‌های میانه و رنسانس بود.

فلذا بیش از آنکه عنصر کمیک وسیله استهزاء مطلق نمایشی باشد، این نوع ادبی با رویکرد کنایی و طنزآمیز، به عنوان بهترین بیان فلسفی – ادبیِ نرم و منعطف چون آیینه‌ای تمام‌نما برای تشریح و نقاشی «عیوب و زشتی رفتاری و فرهنگی» انسانها در جامعه زمان خود تلقی می‌شود که لحظه‌ای فرد تماشاگر را در خلوت خود فرو برده و با خندهٔ تلخ ولی رهایی‌بخش که ایجاد می‌کند او را بصورت عینی از حقیقت وجودیِ (ناراست) خود آگاه ساخته و این‌چنین راه را در ایجاد تعامل فرهنگی - اجتماعیِ حداکثری در بین آحاد جامعه هموار می‌کند. در این راستا، هم‌صدا با مولیر (۱۶۶۳، مقدمه)، درست در نقطهٔ مقابل با نوع ادبی تراژیک و در پاسخ او به منتقدینش که کُمدی را به عنوان نوع ادبی پایین‌دست و نوشتاری سخیف می‌پنداشتند، اذعان کرد که در تئاترِ زندگی «خنداندن خیلی دشوارتر از گریاندن است»؛ البته نکته اخلاقی والای خالقِ خسیس همین‌جاست!

References

Ahmadi, B. (1991). *The Text Structure and Textural Interpretation*, Markaz Publishing. (In Persian).

Aristote. (235 av. J.-C. / 1990, pour la traduction française par Michel MAGNIEN), *Art poétique*, Livre de poche.

Attariyani, M. & Najafzadeh, M. (2018). Analyzing the concept of carnivalesque in Bakhtin's opinions and examining the possibility of resistance in vernacular language, *The Political and International Approaches*, 1(10), 135-156. (In Persian)

Bakhtine, M. (1970a). *La poétique de Dostoïevski*, Seuil.

Bergson, H. (1900). *The Laughter*, /translated by Mahasti Bahrini (2022), Niloufar Publishing. (In Persian)

Bergson, H. (2013). *Le Rire*, Flammarion, PUF.

Conesa, G. (1983). *Le dialogue moliéresque: étude stylistique et dramaturgique*, PUF.

Corneille, P. (1636/2001). *L'Illusion comique*, Hatier.

Corvin, M. (1994). *Lire la comédie*, Dunod.

Couperie, A. (1995). *Le THEATRE*: *texte, dramaturgie, histoire*, Nathan.

Dandrey, P. (1992). *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klinksieck. Drouin, Robert. (2002). Les gestes du comique, *Jeu* (Revue de théâtre), N 104, pp. 116-128.

Freud, S. (1930). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard.

Jamalzadeh, M. A. (*The Miser*/traduction), Elmi Farhangi Publications. (In Persian).

Kakhtine, M. (1970b). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard.

Mauron, Ch. (1964). *Psychocritique du genre comique*, José Corti.

Mohammadi-Aghdash, M. (2013). *Approche stylistique de la polyphonie énonciative dans le theatre de S. Beckett*, Thèse de doctorat, Université de Lorraine.

Moliere. (1663/2018). *Critique de L'écoles des femmes*, Armand Colin.

Moliere. (1668 / 1971). *L'Avare*, Larousse.

Namvarmotlagh, B. (2008). Mikhaïl Bakhtin, Dialogism, Polyphony, Intertextuality, *Journal of Pajzouheshnameh Oulum-e Ensani*, (n 57), 397-417. (In Persian)

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin.

Pouyandeh, M.-J. (2001). *Conversation, laughter and liberty*, Cheshmeh Publishing. (In Persian)

Scherer, J. (1970/2001). *La dramaturgie classique en France*, Librairie NIZET.

Seyyed Hosseini, R. (1992). *Literary Schools* (First volume), Negah Publishing. (In Persian)

Shakespeare, W. (1603 /1958). *Hamlet, prince de Danemark*, Gallimard, Collection «Folio Théâtre».