Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Comparative Analysis of Theme and Structure in Molière's Play The Miser and Akhundzadeh's The Tale of the Miserly Man *

Mahnaz Rezaei [1]

Abstract

1. Introduction

Theater, as one of the literary types, has created a link between literature and performing arts. There have been two types of theater, comedy and tragedy. In the past, the type of tragedy was superior to the type of comedy. In the seventeenth century in France, with the appearance of Molière, comedy flourished and a revolution took place in the classical theater. In Iran, playwriting does not have much history. But its traditional and religious forms have always existed. In this article, we have done a comparative study of two comedy plays, Molière's *The Miser* and Akhundzadeh's *The Tale of the Miserly Man*. In the two studied works, miserliness is shown as one of the biggest moral pests that not only affects family relationships, but also involves social relationships.

In this article, we have benefited from the theories of Michel Viegnes in the field of theater and his classification of types of humor and the theories of Ménandre, the ancient Greek playwright, in the field of classification of the characters of classical plays, and by examining and comparing the content, character, we have discussed the structure of two works to see how and in what cases Akhundzadeh imitated Molière and what was his purpose in writing this play.

* **Article history**:

Received 6 September2022
Received in revised form 14 January 2023
Accepted 08 April 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Assisstant Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages of University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: mahnaz.rezai@yahoo.com.

In fact, the era of comedy flourishing can be considered the post-Renaissance era and the 17th century. With the emergence of playwrights such as Molière, it became possible to pass from the rule of tragedy to the flourishing era of comedy, and the kings and princes of tragedy gave way to trivial characters of comedy. Molière had a significant influence on the playwrights of the world and also influenced the Iranian theater during the constitutional period. The plays of Mirza Fath Ali Akhundzadeh (1228-1295), an Iranian writer, thinker and critic, were among the first plays written following European plays. The title, structure, characters, and content of his play *The Tale of the Miserly Man* also convey his impression of Molière's *The Miser*.

2. Methodology

Comparative literature arose in France in the nineteenth century. Researchers of French comparative literature or the "French school of comparative literature" emphasized the issue of "relationship" between literatures. According to Guyard, "the researcher of comparative literature should focus on the exchange of themes, opinions, books or feelings between two or more literatures." (Guyard, 1958:12) With Guyard and after him Pierre Brunel, comparative literature becomes more of a science than a type of literary criticism. In addition to the issue of historical investigation, Yves Chevrel also brings the issue of boutiques into this topic. In his opinion, "comparative literature should add comparative boutique studies to its studies." (Chevrel, 2016: 48) In the American school of comparative literature, which is led by René Wellek (1903-1995), the historical study is abandoned and the focus is placed on the works themselves: "Everything It should be examined from the perspective of a literary work." (Brunel & Chevrel, 1989: 189-190) As mentioned, Akhundzadeh was influenced by Molière and the similarity between these two works is not accidental. Therefore, in this article, our research will be comparative literature based on the French school and we will discuss the influence of thoughts and themes and the comparative style of two works. To examine the types of humor in these two plays, we will rely on the theories of Michel Viegnes, a French writer and researcher, and to examine the characters of the plays, we will rely on the theories of Ménandre, the ancient Greek playwright.

3. Discussion

3-1. Content review

As one of the freedom-loving playwrights of the Qajar era, Akhundzadeh criticized the traditional customs of the society through theater. Moliere's theater can also be defined as a realistic reflection of the performance of the members of a society. In this section, we will discuss the socio-political content of the plays and the analysis of the characters.

3-1-1. Socio-political and anthropological satire

Moliere's play *The Miser* and Akhundzadeh's play are both social comedies. Moliere's *The Miser* depicts the bourgeois society of Paris during the reign of Louis XIV. Harpagon is a typical example of the 17th century bourgeois, who later became a type of personality in such a way that today in France, a stingy person is called Harpagon. Akhundzadeh's story of the miserly man also portrays the society of Iran in the early 13th century. In their works, these two playwrights describe the characters with a realistic, anthropological and sociological perspective and thus study different human aspects. In the preface of *Tartuffe*, Molière clearly states that "comedy can be effective in reforming some customs and traditions." (Molière, 2016: 5) In fact, for both authors, the main purpose of art is to cultivate positive qualities in human beings. According to Akhundzadeh: "It should be known that what is meant by the art of "comedy" is moral refinement. It means knowing the ugly and beautiful of human nature by looking at the shape and resemblance" (Adamiyat, 1349: 63).

3-1-2. Personality psychology

According to the theories of Ménandre, the ancient Greek dramatist, the characters of the classical drama belong to three categories of people: 1) young people who intend to get married but face obstacles; 2) A slave and servant who is very clever and cunning and removes obstacles to marriage; and 3) secondary funny characters that provide joy and happiness in the theater scene. (Blanchard, 2000: 22-24) The main characters of both plays under our study are miserly and domineering old men, young people in love and simple-hearted, clever and cunning servants, and wise women. The choice of such characters actually shows the classicity of these two plays.

Boileau emphasizes that "in Molière's plays, humor is created due to the mocking aspect that is rooted in the psychology of the character" (Conesa, 1995: 146).

3-2. Structural investigation

Akhundzadeh, like Molière, is not only concerned with showing some social and moral problems, but also emphasizes the artistic aspect of writing. In his plays, although he maintained the "unity of action", Molière questioned the "unity of place" and "unity of time". In other words, he followed the principle of classical theater according to which the plot should revolve around a single event. But refuse to limit this event to one day and one place. Akhundzadeh also wrote his play *The Tale of the Miserly Man* in a classical style and in five chambers (curtains) and did not limit it to a fixed place and time of one day.

3-2-1. Language and style

The language of Akhundzadeh's play, like Molière, is close to reality and effective. The story of the play and the dialogues of the actors are told with sweet and attractive expressions. In that period, the written language and the spoken language were significantly different. In this play, Akhundzadeh tried to distance himself from the common prose of his era and use spoken language for the characters. Regarding the similarities of the language of the two plays in question, it can be pointed out that the language used is vernacular. In this play, Molière's language is a natural and spontaneous language that shows the reality of the present and is performed quickly and impromptu by the actors. Another characteristic of Molière's language is his writing rhythm, to the point where we sometimes see a special rhythm in consecutive sentences and answers (Attaque des répliques).

3-2-2. A combination of humor

Writers and theoreticians have always tried to classify its types since the emergence of comic theater. In this research, we try to explain the types of humor from Michel Viegnes’s point of view. Viegnes divides humor into three types: personality humor, verbal humor, and situational humor. (Viegnes, 1992: 88) Molière and Akhundzadeh have used all three types of humor in their plays.

One of the theater techniques mentioned by Michel Viegnes is the monologue ou soliloque technique. With soliloque, in fact, the character "thinks out loud" (Viegnes, 1992: 60) and this issue provides reasons for laughter. Like Molière, Akhundzadeh used monologue to show the humor of a character

The scope of comic language or verbal humor is very wide. And "Includes exaggeration and exaggeration, changes in the construction and shape of the language, playing with words." (Viegnes, 1992: 9) According to Michel Viegnes: "In all languages, people have laughed at people whose way of speaking is out of the norm." (*Ibid*.)

According to Michel Viegnes, "situation comics go beyond speech and include all kinds of kicking, spinning jumps, spinning on heels, and...." (Viegnes, 1992: 98).

4. Conclusion

These two playwrights, in fact, study different human types and their disadvantages from a sociological and anthropological point of view, and depict the complexity of the human spirit in order to force the society of their age to think about their weaknesses through a humorous language.

The style of both authors is classic, but it has undergone many changes and innovations. In fact, they present a mixture of comedy and tragedy to the audience.

In this research, we come to the conclusion that with the help of comparative study, we can identify the roots of the currents of thought that influence the literature of the interior. With the help of comparative study, from an aesthetic, content and even theoretical point of view, literature can be studied not individually, but in its relationship with foreign literature. The comparison of the studied works is to test their similarities and convergences in order to consider literary phenomena in their transnational reality. Akhundzadeh's acceptance of this foreign genre, drama, and its rules, is important. In fact, with the help of this comparative study, we examined the entry and acceptance of a style, a theory, a theme in the literature of the country. Akhundzadeh's play is actually a kind of rewriting and literary representation in a transnational perspective. The purpose of literature is not only to connect with its reader and accept the work by him, but it is the influence of languages and thoughts on each other and the influence and influence, and as a result, progress and innovation in literature.

Keywords: comparative literature, Akhundzadeh, Molière, avarice, personality, humor.

References [In Persian]:

Adamiyat, F. (1349). *Thoughts of Mirza Fathali Akhundzadeh.* Tehran: Kharazmi.

Khalaj, M. (1381). *Playwrights of Iran, from Akhundzadeh to Baizaei.* Tehran: Akhtaran.

Great Islamic encyclopedia. (1367). first volume. Leiden: Brill.

Akhundzadeh, F. (1349). *Parables, six plays and one story.* Translated by Mohammad Jaafar Karajedaghi. Tehran: Mehen.

Akhundzadeh, f. (1373). *Persian articles*. By the efforts of Hamid Mohammadzadeh. Tehran: Look.

References [In English]:

Aristote. (1990). *The Poetics.* translation, presentation and notes by Michel Magnien. Paris : Le Livre de Poche.

Assadollahi A. & Darabi Amin, M. (2015), « La bêtise langagière dans *Du côté de chez Swann* », *Recherches en Langue et Littérature Françaises,* Année 8, N° 14. pp. 71-86.

Blanchard, A. (2000). *Ménandre*, Paris : Librawirie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique ».

Brunel, P & Chevrel, Y. (1989). Summary of comparative literature, Paris: PUF.

Chevrel, Y. (2016). *Comparative literature,* Paris : PUF.

Conesa, G. (1995). *The Comedy of the Classical Age (1630-1715).* Paris : Broché.

Genette, G. (1979*). Figures III, coll. « Poétique »,* Paris : Éditions du Seuil.

Guyard, M. (1958). *Comparative literature,* Paris : PUF.

Lebon, S. (2014). « French comedy: evolution and influences from its origins to the 17th century». *Revista de Lenguas Modernas*, N° 20, pp. 99-131.

Leroux, N. (1979). «The farce of the Middle Ages ». *Etudes françaises*, Volume 15, pp. 87-107.

Molière. (1990). *L'Avare.* Edition présentée, annotée et expliquée par Evelyne Amon. Paris : Larousse.

Molière. (2016). *Le Tartuffe,* Paris : Gallimard.

Platon. (2022). *The Republic, Complete and Annotated Edition Books I to X*. Paris : Independently published.

Rezaï, Mahnaz & Fadaie Heydarie, Zahra. (2021). «L'Ironie Moderne: l'Exploration de l'écriture en biais dans *Les Choses* de Georges

Perec». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Vol. 15, N° 27, pp. 118-134.

Viegnes, M. (1992). *The theatre, the essential issues*. Coll. Profil Littérature. Paris : Hartier.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶-۲۸۲۱

بررسی تطبیقی مضمون و ساختارنمایشنامهٔ «خسیس» مولیر و نمایشنامهٔ «حکایت مرد خسیس» آخوندزاده *

مهناز رضائی[1]

چکیده

تئاتر به عنوان یکی از انواع ادبی، همچون پلی میان ادبیات و هنر نمایشی پیوند ایجاد کرده است. تئاتر بیشتر به دو گونه کمدی و تراژدی وجود داشته است. نوع تراژدی در گذشته بر نوع کمدی برتری داشت. در قرن هفده در فرانسه، با ظهور مولیر، کمدی به شکوفایی رسید و تحوّلی در تئاتر کلاسیک ایجاد شد. در ایران، نمایشنامه‌نویسی سابقهٔ چندانی ندارد، اما اشکال سنّتی و مذهبی آن همواره وجود داشته است. در این مقاله، ما به بررسی تطبیقی دو نمایشنامهٔ کمدی یعنی *خسیس* مولیر و *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده پرداخته‌ایم. در دو اثر مورد مطالعه، خصیصهٔ خساست به عنوان یکی از بزرگترین آفات اخلاقی نشان داده شده که نه تنها روابط خانوادگی بلکه روابط اجتماعی را نیز تحت شعاع قرار می‌دهد. در این مقاله، ما از نظریات میشل ویینی در زمینهٔ تئاتر و تقسیم‌بندی او از انواع طنز و نظریات مناندر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، در زمینهٔ تقسیم‌بندی شخصیت‌های نمایشنامهٔ کلاسیک بهره جسته‌ایم و به بررسی و مقایسه محتوا، شخصیت‌ها و ساختار دو اثر پرداخته‌ایم. هدف ما در این مقاله، ضمن بررسی جنبه‌های مختلف خصیصهٔ خساست در دو نمایشنامهٔ یاد شده، این است که این دو اثر را در موازات با هم قرار دهیم تا نشان دهیم آخوندزاده تا چه حد و چگونه در مضمون و در ساختار نمایشنامهٔ خود از مولیر الهام گرفته است و همانند

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۴۱- ۱۷۴

DOI: 10.22103/JCL.2023.20194.3526

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mahnaz.rezai@yahoo.com

مولیر هدف او از نوشتن این نمایشنامه آشکار و برطرف ساختن معایب رفتار انسان و افشای مفاسد اجتماعی- سیاسی بوده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، آخوندزاده، مولیر، خساست، شخصیت، طنز.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

تاریخ پیدایش هنر نمایشی به یونان قبل میلاد مسیح مربوط می‌شود. در این دوران، نمایشنامه‌نویسان بزرگی همچون سوفوکل (۴۰۵-۴۹۵)(Sophocle)، اِشیل (۵۲۵-۴۵۶) (Eschyle) و اوریپید (۴۸۰-۴۰۶) (Euripides) در مدح آیین دیونیسوس، یکی از خدایان باستان به خلق آثار نمایشی پرداختند. به همین موازات، در رم باستان نیز هنرهای نمایشی با رنگ و بوی مذهبی به تماشگران عرضه شدند.

تئاتر اولین بار در «جمهوری» (La République) افلاطون و «فن شعر» (La Poétique) ارسطو به عنوان یکی از انواع ادبی تعریف شد و متناسب با ویژگی‌هایی که به خود گرفت، به دو صورت کمدی و تراژدی به نمایش درآمد. (Genette, 1979 : 8) افلاطون، کمدی و تراژدی را نوعی «تقلید» و دو «ژانر» ادبی معرفی می‌کند که به هم وابسته هستند. (ر.ک: Platon, 2022 : 121-120) ارسطو نیز در *فن شعر* خود می‌نویسد: «این همان تفاوتی است که تراژدی و کمدی را متمایز می‌کند: کمدی افراد فرودست را بازنمایی کند، تراژدی بزرگان و بزرگ‌زادگان را نشان دهد.»(Aristote, 1990: 170) قدیمی‌ترین نوع کمدی به نام «نمایش مضحک» یا همان Farce در اواخر قرن دهم میلادی در محافل هنری فرانسه و انگلستان رواج یافت. اولین نمایش مضحک به‌جای‌مانده از قرون وسطی با عنوان «پسر و مرد کور» که در قرن سیزدهم میلادی نوشته شد، یک نمایش فرانسوی‌زبان بود. (Leroux, 1979 : 87)

عصر شکوفایی کمدی را می‌توان دوران پس از رنسانس و قرن هفدهم دانست. «نویسندگان فرانسوی که همواره در زمینهٔ ادبیات و فلسفه تقلید از فلاسفهٔ باستان را سرلوحهٔ خود قرار داده بودند، همواره بر ارجحیت نوع تراژدی به کمدی تأکید داشتند.» (Lebon,

102 : 2014) با ظهور نمایشنامه‌نویسانی چون مولیر، گذر از سلطهٔ تراژدی به دوران شکوفایی کمدی میسر شد و شاهان و شاهزادگانِ تراژدی جای خود را به شخصیت‌های پیش‌پاافتادهٔ کمدی دادند. «کمدی در قرون وسطی رنگی اجتماعی به خود گرفت.» (Ibid., 103) اصول کمدی کلاسیک در قرن هفدهم توسط نمایشنامه‌نویسانی همچون کُرنِی (Corneille) تبیین شد. شخصیت‌های کمدی می‌بایست افرادی با شرایط اجتماعی پایین یا متوسط باشند. کمدی باید در چارچوب زندگی روزمره به مسائل عادی برای تماشاگر می‌پرداخت و از تبیین مضامین تابو و غیراخلاقی دوری می‌کرد. با این حال، ظهور مولیر به بازبینی قواعد حاکم بر تئاتر کلاسیک منجر شد. ژان باتیست پوکلن (Jean-Baptiste Poquelin) معروف به مولیر (۱۶۲۲– ۱۶۷۳) نه تنها نویسنده بلکه بازیگر و کارگردان کمدی‌های خود نیز بود. با او شرارت‌های انسانی و آداب و رسوم ممنوعه وارد حوزهٔ نمایش شدند. مولیر تأثیر چشمگیری بر نمایشنامه‌نویسان جهان داشت و تئاتر ایران را نیز در دوران مشروطه تحت تأثیر قرار داد. درواقع، نمایشنامه‌نویسی به شکل اروپایی در ایران سابقهٔ چندانی ندارد.، اما از قرن‌ها پیش هنر نمایش در اشکال سنّتی و مذهبی آن یعنی شبیه‌خوانی یا تعزیه، خیمه‌شب‌بازی، نقالی و روحوضی در میان مردم رایج بوده است.

در کشور ما، «با تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۶هـ‌ق، تالاری به گنجایش قریب سیصد نفر برای اجرای نمایش به سبک تئاترهای اروپا بنا گردید. مزین‌الدوله (۱۲۲۳–۱۳۱۲) خودش یکی از نمایشنامه‌های مولیر را با نام «گزارش مردم‌گریز» در این سالن به معرض نمایش گذاشت.»(خلج، ۱۳۸۱: ۱۰) نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵–۱۲۲۸) نویسنده، متفکّر و منتقد ایرانی از اولین نمایشنامه‌هایی بودند که به پیروی از نمایشنامه‌های اروپایی نوشته شدند. آخوندزاده با نویسندگان فرانسه، بخصوص مولیر آشنایی داشته است. او «برخی نمایشنامه‌های شکسپیر، مولیر و «درد عقل» گریبایدوف را در تئاتر موقتی تفلیس دید و (...) بعضی آثار استرافسکی، گوگول و مولیر را به زبان ترکی درآورد و به نمایش گذارد.» (آدمیت، ۱۳۴۹: ۴۰–۳۹) آخوندزاده در نامه به میرزا آقا تبریزی که در سال ۱۸۷۱ در تفلیس نوشته، اشاره می‌کند که «مولیر» و «شکسپیر» از جملهٔ اشخاص مستحق تعظیم

هستند. (آخوندزاده، ۱۳۷۳: ۷۷) گفته شده ازآنجایی‌که آثارش به زبان‌های روسی، فرانسوی، آلمانی و انگلیسی ترجمه شده، در اروپا به او لقب «مولیر شرق» و «گوگول قفقاز» داده‌اند (دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۶۸: ۳۳۲)؛ بنابراین به لحاظ تاریخی و استنادی، تأثیرپذیری او از مولیر مبرهن است. عنوان، ساختار، شخصیت‌ها و محتوای نمایشنامهٔ *حکایت مرد خسیس* او نیز حس تأثیرپذیری او از *خسیس* مولیر را به خوبی القا می‌کنند.

کتاب *تمثیلات* آخوندزاده که شامل شش نمایشنامه و از جمله *حکایت مرد خسیس* (۱۲۳۱ ه. ش.) و یک داستان است، اصالتاً به ترکی نوشته شده است. بعدها تحت نظارت آخوندزاده و توسط میرزا جعفر قراجه‌داغی به فارسی برگردانده شده است.

چون آخوندزاده «نمایشنامه و داستان‌نویسی به شیوهٔ غربیان را برای اولین بار در مشرق زمین باب کرده است» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۳) و از ادبیات غرب و روسیه تأثیر پذیرفته، شناخت وی برای پژوهشگران عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی و ادبیات ضروری به نظر می‌رسد. از طرف دیگر، گرچه نمایشنامه‌های مولیر به زبان فارسی ترجمه شده‌اند، اما او به خوبی در ایران شناخته نشده است و این اثر او یعنی *خسیس* نیز مورد توجه و تحلیل پژوهشگران قرار نگرفته است؛ بنابراین بررسی تطبیقی این دو اثر بسیار حائز اهمیت است. می‌توان در مورد ادبیات تطبیقی گفت که این رشته عبارت است از: گذر از یک کشور به کشور دیگر، از زبانی به زبان دیگر، از یک شکل بیان به دیگری. در ادبیات تطبیقی شناخت «دیگری» و ادبیات دیگری حائز اهمیت است و از این طریق می‌توان به اشتراکات ادبی و فرهنگی بین دو ملت دست یافت. نظریه‌پردازی در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در ایران وجود نداشته و بی‌شک الهام‌گیری آخوندزاده از مولیر به قاعده‌مندی نمایشنامه‌نویسی در ایران کمک کرده است. این نمایشنامه درواقع حاصل پیوند ادبیات غربی و ادبیات بومی است و مطالعهٔ آن ضروری به نظر می‌رسد. از طرف دیگر، ادبیات تطبیقی علاوه بر اینکه باعث شناخت بهتر ادبیات خودی می‌شود، ادبیات و فرهنگ دیگری را نیز برای ما آشکار می‌سازد و زمینه را برای شناخت تعاملات آن دو فراهم می‌نماید. در این مقاله، ما به بررسی تطبیقی

ساختار و سبک نوشتار، شخصیت‌ها، محتوا و انواع طنز در این دو نمایشنامه خواهیم پرداخت.

۱- ۲. پیشینه پژوهش

در ایران، دربارهٔ مولیر و آثارش بیشتر در ماهنامه‌ها و هفته‌نامه‌های سینمایی صحبت شده و بیشتر به معرفی کلی نویسنده و آثارش پرداخته شده است. چند مقالهٔ علمی-پژوهشی نیز به زبان فرانسه دربارهٔ آثار مولیر نوشته شده است، از جمله: «مولیر، نمایشنامه‌نویس مدرن» (۱۳۹۴) که در دو فصلنامهٔ *مطالعات زبان و ادبیات فرانسه* به چاپ رسیده و به بررسی جنبه‌های مدرن در نمایشنامهٔ تارتوف مولیر می‌پردازد. مقالهٔ دیگر با عنوان «تحلیل درزمانی قطعه‌ای از *مردم‌گریز* مولیر به ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی» (۱۳۹۱) که در نشریهٔ فرانسوی *زبان قلم* به چاپ رسیده، به بررسی ترجمه در ارتباط با سنت ادبی عصر مترجم پرداخته است. مقالهٔ دیگر با عنوان «بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی معاصر – وکلای مرافعه اثر آخوندزاده» (۱۳۹۲) در *نشریهٔ ادب فارسی* به چاپ رسیده که به بررسی نمودهای مکتب رئالیسم انتقادی در نمایشنامهٔ وکلای مرافعه پرداخته است. «پردازش شخصیت‌های مزدک و انوشیروان در نگارش‌های آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی» (۱۳۹۵) که در دو فصلنامهٔ *تاریخ‌نامهٔ ایران بعد از اسلام* به چاپ رسیده، نشان می‌دهد که چگونه آخوندزاده و کرمانی با اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی خود به بررسی شخصیت و جایگاه تاریخی مزدک و انوشیروان پرداخته‌اند. در مقالهٔ دیگر با عنوان «واکاوی اندیشه‌های فراماسونی آخوندزاده با تکیه بر نمایشنامهٔ مسیو ژوردان» (۱۳۹۴) که در *نشریهٔ ادب فارسی* به چاپ رسیده، بازتاب اندیشه‌های فراماسونری آخوندزاده در این نمایشنامه بررسی شده است. در ایران، کتابی که به نقد و بررسی آثار مولیر پرداخته باشد وجود ندارد. اما در مورد آخوندزاده کتابهایی به چاپ رسیده است که بیشتر به جنبهٔ تفکر سیاسی او پرداخته‌اند. از جمله *تاریخ تهاجم فرهنگی غرب*: نقش روشنفکران وابسته: میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۳۸۶).

۱- ۳. مبانی پژوهش

ادبیات تطبیقی در قرن نوزده در فرانسه بوجود آمده است. پژوهشگران ادبیات تطبیقی فرانسه یا همان «مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی» بر روی مسئلهٔ «رابطهٔ» ادبیات‌ها با هم تأکید داشتند. از نظر گییار «پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید بر روی تبادل درونمایه‌ها، نظرها، کتاب‌ها یا احساسات بین دو یا چند ادبیات بپردازد.» (Guyard, 1958 :12) با گییار و بعد از او پیر برونل ادبیات تطبیقی بیشتر به یک علم تبدیل می‌شود تا یک نوع نقد ادبی. ایو شورل، علاوه بر مسئلهٔ بررسی تاریخی، مسئلهٔ بوطیقا را نیز وارد این مبحث می‌کند. از نظر او باید : «ادبیات تطبیقی مطالعات بوطیقای تطبیقی را به مطالعات خود اضافه کند.» (Chevrel, 2016 : 48) در مکتب آمریکاییِ ادبیات تطبیقی، که رنه ولک (1903-1995) (René Wellek) سردمدار آن است، مطالعهٔ تاریخی کنار گذاشته می‌شود و تمرکز بر روی خود آثار قرار می‌گیرد: «همه چیز باید از منظر اثر ادبی بررسی شود.» (Brunel & Chevrel, 1989 : 189-190) همانگونه که اشاره شد، آخوندزاده از مولیر تأثیر پذیرفته است و شباهت این دو اثر اتفاقی نیست؛ بنابراین در این مقاله، تحقیق ما ادبیات تطبیقی بر مبنای مکتب فرانسوی خواهد بود و به تأثیر تفکرات و درونمایه‌ها و سبک تطبیقی دو اثر خواهیم پرداخت. برای بررسی انواع طنز در این دو نمایشنامه بر نظریات میشل ویینی، نویسنده و محقق فرانسوی و برای بررسی شخصیت‌های نمایشنامه‌ها بر نظریات منانْدر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، تکیه خواهیم کرد.

۲. بحث و بررسی

۲ -۱. خلاصهٔ نمایشنامه‌ها

«خسیس» مولیر: هارپاگون، پیرمرد خسیس داستان، ثروت خود را در صندوقچه‌ای در باغچهٔ خانه پنهان کرده است. دختر هارپاگون، الیز، عاشق والر شده است. از سوی دیگر، کلئانت، پسر هارپاگون، عاشق دختری فقیر به نام ماریان است و هارپاگون نیز قصد ازدواج با همین دختر را دارد. خدمتکار زیرک، لافلش، تلاش می‌کند به خاطر کلئانت، صندوقچه را بدزدد. هارپاگون که از عشق پسر خود به ماریان آگاهی پیدا می‌کند، سعی می‌کند او را به ازدواج با یک بیوهٔ ثروتمند وادارد. پس از مدتی هارپاگون از دزدیده شدن صندوقچهٔ خود اطلاع پیدا می‌کند. والر به قصد خود برای ازدواج با الیز اعتراف می‌کند و

درمی‌یابد که ماریان خواهرش است. ماریان با کلئانت و الیز با والر ازدواج می‌کنند و هارپاگون نیز با صندوقچهٔ خود تنها می‌ماند.

«حکایت مرد خسیس» آخوندزاده: داستان با گفتگویی میان حیدربیک، صفربیک و عسگربیک که از راهزنان نامدار شهر قراباغ هستند شروع می‌شود. حیدربیک چندین سال است عاشق صوناست، به خاطر عدم توان مالی قادر نیست مراسم عروسی برگزار کند. عسگربیک به وی پیشنهاد می‌کند که برای تهیهٔ پول عروسی از تبریز مال فرنگ برای فروش بیاورند. آنان برای به‌دست‌آوردن پول خرید اجناس از تبریز، دست به دامان بازرگان خسیسی به نام حاجی‌قره می‌شوند. حاجی‌قره تصمیم می‌گیرد پولی به آنان قرض دهد و خود نیز به همراه آنان راهی تبریز می‌شود. آنان بالاخره موفق می‌شوند با مال فرنگ برگردند و حیدربیک مراسم عروسی می‌گیرد. نچالنک از موضوع خبردار شده، قصد دستگیری حیدربیک را می‌کند ولی به خاطر همسر حیدربیک از گناه وی چشم‌پوشی می‌کند.

۲-۲.بررسی محتوایی دو نمایشنامه

آخوندزاده به عنوان یکی از نمایشنامه‌نویسان آزادی‌خواه دوران قاجار، به نقد آداب و رسوم سنّتی جامعه از طریق تئاتر پرداخته است. تئاتر مولیر را نیز می‌توان بازتابی واقع‌گرایانه از عملکرد اعضای یک جامعه تعریف کرد. در این بخش، به محتوای اجتماعی-سیاسی نمایشنامه‌ها و تحلیل شخصیت‌ها خواهیم پرداخت.

۲ -۲ -۱. طنز اجتماعی-سیاسی و مردم‌شناختی

نمایشنامهٔ «خسیس» مولیر و نمایشنامهٔ آخوندزاده هر دو از نوع کمدی اجتماعی هستند. «خسیس» مولیر جامعهٔ بورژوای پاریس را در زمان حکومت لوئی چهارده به تصویر می‌کشد. هارپاگون نمونهٔ بارزی از بورژوای قرن هفدهمی است که بعدها به یک نوع تیپ شخصیتی بدل می‌شود به گونه‌ای که امروزه در فرانسه فرد خسیس را «هارپاگون» می‌نامند. نمایشنامهٔ حکایت مرد خسیس آخوندزاده نیز به نوبهٔ خود جامعهٔ ایران را در اوایل قرن سیزدهم هجری شمسی به تصویر می‌کشد. داستان در دورانی واقع شده است که جنگ میان طرفداران سلطنت صفوی و عثمانی‌ها پایان یافته و قراباغ به عنوان یکی از تقسیمات سیاسی آن دوران پس از عهدنامهٔ گلستان تحت سلطهٔ حکومت روسیه درآمده است. نوشته‌های آخوندزاده که جزو ادبیات زمینه‌ساز مشروطه تلقی می‌شود، از یک سوی به

انتقاد از جامعهٔ آن دوران که مصمّم به همگرایی تمام ارکان اجتماعی آذربایجان با اروپاست، می‌پردازد و از سوی دیگر نیز افکار و سنن متحجّرانهٔ مردم آن دوران را مورد نقد قرار می‌دهد. در این نمایشنامه او همچنین وضع ناگوار زندگی روستاییان را به تصویر می‌کشد. این نمایشنامه اندکی بعد از دومین جنگ ایران و روس و عقد قرارداد ترکمان‌چای در سال ۱۲۴۳هـ‌ق. نگاشته شده است.

انتقاد از اوضاع سیاسی اجتماعی در آن دوره برای این بود که آخوندزاده دردهای اجتماعی و راه‌های مبارزه با آن را به مردم نشان دهد، «نقص و نارسایی ساخت اجتماعی فئودالی و استبداد شرق را منعکس سازد، دربارهٔ امکان دگرگونی‌های بنیادی اجتماعی سخن گوید و به توده‌ها باور بخشد.» (آخوندزاده، ۱۳۷۳: ۱۱) آخوندزاده در نوشته‌هایش شاعرانی مانند هومر، فردوسی، نظامی و شکسپیر را برای شاعران زمانهٔ خود مثال می‌آورد و می‌خواهد نویسنده و شاعر چنان باشند که بتوانند «از کاستی‌های زمانهٔ خویشتن سخن گویند و نیز حوادث مهم اجتماعی روزگار خود، مبارزات و قهرمانی‌های مردم را منعکس سازند.»(همان: ۱۷)

این دو نمایشنامه‌نویس در آثار خود با نگاهی واقع‌گرایانه، مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی به توصیف شخصیت‌ها و در نتیجه به مطالعهٔ وجوه مختلف انسانی می‌پردازند. هر دو نویسنده نقاط ضعف انسان را در ارتباط با حوزه‌های مختلف فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی به تصویر می‌کشند و بدین شیوه جنبه‌ای نه تنها طنزآمیز بلکه آموزشی و سازنده به اثر خود می‌دهند: ناتوانی افراد در برخورد با پول، در ارتباط با ازدواج و مراسم فرهنگی و غیره.

از نظر آخوندزاده تئاتر می‌تواند بازتاب زندگی اقشار مختلف مردم باشد. قبل از آخوندزاده، نمایشنامه‌های سنّتی در ایران بیشتر به آموزش مذهبی می‌پرداختند و رذایل اخلاقی و مشکلات اجتماعی یا سیاسی در آنها مطرح نبود. نمایش کمدی‌های مولیر با اینکه از «نمایش مضحک» قرون وسطی و نیز کمدی‌های دلارته (dell'arte) ایتالیایی متأثر بودند، اما پا فراتر گذاشته و بر نقد جامعهٔ آن دوران تأکید کرد. کمدی که تا آن هنگام

هدفی جز سرگرم کردن مردم نداشت، به آشکار ساختن معایب رفتاری انسان و افشای مفاسد اجتماعی-سیاسی می‌پردازد. او در تلاش برای تهذیب نفس انسان نقد را با خنده آمیخته است. مولیر در پیشگفتار«تارتوف» به وضوح بیان می‌کند که «کمدی می‌تواند در اصلاح برخی آداب و سنن مؤثر باشد.»(Molière, 2016 : 5) همانگونه که رومن فرناندز اشاره می‌کند، مولیر می‌دانست که چگونه «تأثیر اخلاقی را با تأثیر فیزیکی همراه کند.»(Conesa, 1995 : 145)

درواقع، برای هر دو نویسنده هدف اصلی هنر، پرورش ویژگی‌های مثبت در وجود انسان‌هاست. آخوندزاده در نامه‌ای به میرزا یوسف مستوفی‌الممالک نوشته است: «باید دانسته شود که مراد از فن «کومدی» تهذیب اخلاق است؛ یعنی شناختن زشت و زیبای خوی انسان است نه تماشای شکل و شباهت.»(آدمیت، ۱۳۴۹: ۶۳) او در پی شناساندن زشتی‌ها و زیبای‌هایی خوی انسانی از طریق استهزا و خنده است. از نظر ایشان، عیوب اخلاقی انسان را پند و نصیحت نمی‌تواند از بین ببرد، بلکه تمسخر و نشان دادن آنها به حالت نمایش می‌تواند انسان‌ها را وادار به ترک آنها کند.

> قبایح و ذمایم را از طبیعت بشریه هیچ چیز قلع نمی‌کند، مگر کریتکا و استهزا و تمسخر. اگر نصایح و مواعظ مؤثر می‌شد گلستان و بوستان شیخ سعدی رحمه‌الله، من اوله الی آخره وعظ و نصیحت است، پس چرا اهل ایران در مدت ششصد سال هرگز ملتفت مواعظ و نصایح او نمی‌باشند. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۹-۱۰)

۲-۲-۲.روانشناسی شخصیت‌ها

بر طبق نظریه‌های مناندر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، شخصیت‌های نمایشنامهٔ کلاسیک متعلق به سه دسته از انسانها هستند:۱) جوانانی که قصد ازدواج دارند ولی با موانع روبرو می‌شوند؛ ۲) برده و نوکری که بسیار زیرک و حیله‌گر است و موانع ازدواج را برطرف می‌کند؛ ۳) شخصیت‌های مضحک فرعی که موجبات فرح و شادی را در صحنهٔ تئاتر فراهم می‌کنند. (Blanchard, 2000: 22-24) شخصیت‌های اصلی هر دو نمایشنامه را پیرمردان خسیس و سلطه‌جو، جوانان عاشق و ساده‌دل و خدمهٔ زیرک و حیله‌گر و زنان دانا

تشکیل می‌دهند. انتخاب چنین شخصیت‌هایی در حقیقت نشان از کلاسیک بودن این دو نمایشنامه دارد.

پیرمردان خسیس: عنوان ساده و روشن «خسیس» در هر دو نمایشنامه به خودی خود معرف شخصیت‌محوری این نمایشنامه‌هاست. خساست بیش از حد هارپاگون بر روابط خانوادگی، اجتماعی و عاطفی همه اطرافیان وی تأثیر می‌گذارد، زندگی را از روال عادی خارج می‌کند و آن را به فضایی توطئه‌آمیز تبدیل می‌کند. با مولیر، همواره شاهد پیچیدگی‌های ابعاد مختلف شخصیت انسان‌ها هستیم. هارپاگون و حاجی‌قره هر لحظه در حال نقشه‌کشیدن هستند و تمام تلاششان این است که روابطشان با دیگران به شکل معامله‌ای سودآور باشد. مولیر و آخوندزاده مانند یک روانشناس به خوبی این تیپ‌های شخصیتی را نشان می‌دهند. درواقع همان‌گونه که کنسا اشاره می‌کند: «کمدی‌های مولیر، ظرافت‌های نوشتاری او در توصیف روانشناختی شخصیت‌های خود، لحن کوبنده و صریح او و قلم شیوا و جادویی‌اش، مولیر را آشکارا از پیشکسوتان خود در عرصهٔ نمایش کمدی متمایز می‌کند.» (Conesa, 1995: 98)

در هر دو نمایشنامه، خساست به عنوان یک بیماری روحی–روانی و درمان‌ناپذیر معرفی شده است. حاجی‌قره به قدری طماع و خسیس است که وقتی معامله انجام می‌شود، حتی پسر خود را نزد دزدها رها می‌کند تا در سریع‌ترین زمان ممکن پارچه‌ها را به فروش برساند. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۱)

مولیر گاهی از زبان پرسوناژهای نمایشنامهٔ خود شخصیت خسیس هارپاگون را ترسیم می‌کند. برای مثال لافلش می‌گوید: « *دادن* برای او (هارپاگون) یک کلمهٔ تنفر برانگیز است. هرگز نمی‌گوید من به شما *می‌دهم*. بلکه می‌گوید من به شما سلام را *قرض می‌دهم*» (Molière, 1990 :67) و یا «هارپاگون از هر انسانی انسانیتش کمتر است و از هر موجودی سخت‌تر و سختگیرتر است.»(Ibid. : 67) در صحنه‌ای مشاهده می‌کنیم که هارپاگون حرف فروزین را قطع می‌کند، تا برود و به پولش سربزند و برگردد. (Ibid. : 65) در صحنه‌ای دیگر وقتی هارپاگون صدای سگی را می‌شنود، گفتگو را رها می‌کند؛ چراکه

می‌ترسد مبادا سگ برای دزدیدن اموال او آمده باشد. به باغ می‌رود تا مطمئن شود خطری نیست.

شخصیت خسیس منطق و حقیقت را نمی‌پذیرد و فقط باید در ظاهر حرف‌هایش را تأیید کرد و او را فریب داد: « والر- امکان ندارد شما اشتباه کنید. شما عقل کل هستید.»(Ibid. : 47) نکتهٔ جالب اینجاست که هارپاگون دیگران را خسیس و پول‌پرست می‌شمارد: «لعنت به شما. همیشه پول. انگار چیزی به غیر از این نداریم.»(Ibid. : 84) حاجی‌قره نیز مأموران دولت را «دزد، خانهٔ مردم خراب‌کن و مفت‌خور» معرفی می‌کند. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۸).

هارپاگون دروغگو است. او به آشپز خود می‌گوید که اگر به او بگوید مردم پشت سرش چه می‌گویند ناراحت نمی‌شود، بلکه خوشحال هم می‌شود، اما وقتی حرف‌های مردم را می‌شنود، او را کتک میزند. حاجی‌قره به دروغ به مأموران می‌گوید: «من آدمِ بی غرض، اهل کسبه، آسوده و بی‌خیال می‌رفتم. اینها (کشاورزان) جلویم را گرفته، معطلم کرده بودند. می‌خواستند لختم کنند» (همان : ۲۲۴)؛ در حالی‌که ماجرا برعکس است. بنابراین مشاهده می‌کنیم که رذیلت اخلاقی خساست به دنبال خود رذایل اخلاقی دیگری را نیز به دنبال دارد. هارپاگون بدبین نیز هست و گمان می‌کند اطرافیانش به خاطر پولش به جانش سوءقصد دارند: «بی‌شک این خائن از بدهکارهای من پول گرفته تا گردن من را خرد کند.»(Molière, 1990 :107) حاجی‌قره بسیار دغلکار و پیمان‌شکن است، اما دزدان بسیار درست و منطقی عمل می‌کنند. آنها چه در زمینهٔ حرفه‌شان چه در مواجهه با عشق وفادار هستند و خانواده برایشان جایگاه پراهمیتی دارد. عسگربیک و حیدربیک حاجی‌قره را نجات می‌دهند؛ در حالی که می‌توانستند او را رها کنند تا غرق شود. بدل، پسر حاجی‌قره، با اینکه از او محبتی ندیده است و او با خساست خود عرصهٔ زندگی را بر او نیز تنگ کرده است، هنگام غرق شدن پدرش مضطرب شده، فریاد می‌زند: «آی قربانتان بروم. بابا ماند، درآرید!» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۱). مأموران دولت نیز به وظیفه خود عمل می‌کنند.

این دو نمایشنامه‌نویس به‌خوبی نشان می‌دهند که طبیعت انسانی تحت شرایط مختلفی همچون عاشق شدن قادر به تغییر بوده و برخی از ظرفیت‌های بالقوه او به حالت بالفعل می‌رسند. حیدربیک که از راه دزدی زندگی می‌گذارند، حاضر می‌شود که در راه عشق همسرش از این کار دست بکشد. البته باید خاطر نشان کرد که شخصیت هارپاگون و حاجی‌قره در پایان نمایش‌نامه عوض نمی‌شود و آنها همان خصوصیات قبلی خود را حفظ می‌کنند.

این امر با فرمول نهایی نمایشنامه‌ها که در آن شخصیت اصلی در انتهای داستان تبدیل به شخصیت مثبت می‌شود، تفاوت دارد. البته می‌توان گفت مولیر و به تبع او آخوندزاده در پردازش این کاراکتر از کلیشه تقلید نکرده و نگاهی واقع‌گرایانه و روانشناختی به این خصلت و رذیلت اخلاقی یعنی خساست داشته‌اند. آنها بدون دلیل و صرفاً برای خوشامد مخاطبان، هارپاگون و حاجی‌قره خسیس و منفی را هرگز به شخصیت مثبت تبدیل نکرده‌اند. در صحنهٔ آخر نمایشنامه مشاهده می‌کنیم که «هارپاگون بر می‌گردد و چشمش به صندوقچه می‌افتد. خود را به آن می‌رساند و آن را سبک سنگین می‌کند و در آغوش می‌گیرد.»(Molière, 1990: 175) برای هارپاگون جدایی از پولش یا دزدیده شدن آن برابر با مرگ است. به همان ترتیب برای حاجی‌قره نیز نبود مالش مساوی با مرگ است. در صحنهٔ آخر او می‌گوید: «دور سرت بگردم پس مالم چطور بشود؟ قربانت شوم، مالم به من نرسد می‌میرم.»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۴۲)

از خلال سخنان تکذبان همسر حاجی‌قره متوجه می‌شویم که خسّت بی‌حد و اندازهٔ شوهرش یک رفتار غیرعادی و غیرقابل تحمل است: «تکذبان- خانهٔ تو که زهر مار هم بهم نمی‌رسد. اگر باشد آن را هم مضایقه می‌کنی، راضی نمی‌شوی بخوریم. بمیرد کسی که مال خودش را نمی‌تواند بخورد.»(همان : ۲۱۰) اصطلاح «نمی‌تواند بخورد» نشان می‌دهد که حاجی‌قره در استفاده از مال خود ناتوان است.

خساست یک خصلت برجستهٔ منفی روانی است که عناوین دو نمایشنامهٔ مورد بحث به آن اشاره می‌کنند. مولیر و آخوندزاده در تحلیل شخصیتی افراد خسیس آنها را غیر قابل

تحمل و غیر قابل اصلاح و خساست را یک خصلت منفی درونی و ذاتی و یک بیماری لاعلاج نشان می‌دهند.

جوانان عاشق: درحقیقت، طرح اصلی هر دو داستان بر محور اقداماتی می‌چرخد که جوانان عاشق در پی دستیابی به پول و فراهم کردن شرایط ازدواج با دختر مورد علاقهٔ خود انجام می‌دهند. در این میان موانعی بر سر راه شخصیت جوان قرار می‌گیرد، که در این دو نمایشنامه می‌توان به آداب و رسوم دست و پا گیر ازدواج اشاره کرد. مولیر و آخوندزاده شخص عاشق را فردی بی پروا و خطرپذیر جلوه می‌دهند. در *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده ما شاهد خطرهایی هستیم که حیدربیک در راه رسیدن به صونا می‌کند. وی حاضر می‌شود برای تأمین مخارج ازدواج با معشوقه‌اش جان خود را به خطر بیاندازد و دست به قاچاق کالا بزند. حیدربیک به عنوان شخصیت جوان و عاشق‌پیشهٔ داستان که با وجود دزدی‌های پیشین خود، دارای مردانگی و مرام خاصی است، یادآور کلئانت، شخصیت عاشق‌پیشه نمایشنامهٔ مولیر، است که به خاطر ازدواج با معشوقهٔ خود، تحت‌تأثیر ثروت پدرش قرار می‌گیرد و به همراه لافلش اقدام به دزدی صندوقچهٔ طلای او می‌کند. حیدربیک را همچنین می‌توان به خاطر تلاش‌هایش در جهت رسیدن به معشوقهٔ خود به والر نیز شبیه دانست. کلئانت مولیر جوانی پاک‌نیت است که شخصیتش به خاطر پول دچار تزلزل شده است. حیدربیک نیز به عنوان شخصیتی قوی و دارای اصول اخلاقی به خاطر نبود پول با دزدی و قاچاق زندگی می‌کند. مولیر و آخوندزاده با خلق چنین شخصیت‌هایی می‌خواهند جوانانی را که سعی دارند در مدت زمان کوتاه به ثروتی هنگفت دست یابند مورد انتقاد قرار داده، نشان دهند که چگونه جاه‌طلبی و بلندپروازی جوانان می‌تواند موجب تنزل اخلاقی آنان شود.

نوکرهای رند: شخصیت‌های نوکر در دو اثر به عنوان افرادی زیرک و رند به تصویر کشیده شده‌اند. نوکر رند و زیرک مولیر، لافلش بی‌شباهت به نوکر حاجی‌قره، کرمعلی نیست. هر دوی آنها از ارباب خود به شدت ناراضی هستند، اما از خانوادهٔ او کاملاً حمایت می‌کنند. لافلش برای نجات‌دادن کلئانت از بی‌پولی صندوقچهٔ هارپاگون را می‌دزدد.

کرمعلی نیز به هنگام افتادن حاجی‌قره در رود ارس، بـه همراهـان وی توصـیه می‌کنـد او را نجات ندهند تا خانواده‌اش با مرگ وی قادر به استفاده از ثروت او شوند: «بگذار خفه شـود بمیرد. مال و دولتش بریزد بماند. پنج روز دنیا بخور عیش کن.»(همان : ۲۰۱)

زنان دانا: یکی از نکاتی که در نمایشنامه‌های آخوندزاده به چشم می‌خورد، توجه او بـه مقام زن و نگرانی او از وضعیت آنان در جامعه است. آخوندزاده «در بیشتر نمایشنامه‌ها مقام زن را بالا می‌برد. و آن سنّت‌شکنی اسـت؛ زن (...) در پـی حقـوق آزادی و رهـایی از قیـود نظام اجتماعی خویش می‌افتد، و پیروزمند می‌گردد.»(آدمیت، ۱۳۴۹: ۵۳) در این نمایشـنامه نیز مشاهده می‌کنیم که صونا خانم، زن بسیار دانا و کاردانی اسـت و خـود را از قیـد برخـی سنّت‌های اجتماع آزاد کرده است. او نقش مهمـی در تغییـر رفتـار و مـنش حیـدربیک ایفـا می‌کند. او حتی «یک بار» هم اجازه نمی‌دهد کـه حیـدر بـه دزدی بـرود: «نـیم دفعـه را هـم نمی‌گـذارم.»(آخونـدزاده، ۱۳۴۹: ۲۲۹) او بـه نچالنـک قـول می‌دهـد کـه هرگـز نگـذارد حیدربیک پی کار بد برود و خواهش می‌کند او را از همسرش جدا نکننـد. تکـذبان همسـر حاجی‌قره نیز به نچالنک می‌گوید: «دور سرت بگردم شوهرم را هم به من بـبخش.»(همـان : ۲۴۲) و درواقع این نقش سازندهٔ زنان است که ماجرا را به خوبی خاتمه می‌دهند.

در هر دو نمایشنامه، نویسندگان به طور غیرمستقیم دربارهٔ شأن زن در خانواده و اجتمـاع سخن می‌گویند. آخوندزاده در جـای جـای نمایشـنامهٔ خـود بـه وضـعیت تأسـف‌بار زن در جامعهٔ آن دوران اشاره می‌کند. در صحنه‌ای، حیدربیک که به خاطر اخطارهای نچالنـک از دزدی دست کشیده است و زندگی را به بیکاری و بطالت می‌گذراند، وضع انـدوه‌بار خـود را به وضعیت زنان که باید «صبح تا شام و از شام تا بامداد میـان آلاچیـق محبـوس [باشـند]» تشبیه می‌کند. (همان : ۱۶۲) در داستان مولیر نیز، در گفتگویی کـه میـان ماریـان و کلئانـت صورت می‌گیرد ماریان به عدم توانایی خود در تلاش برای ازدواج با کلئانت اشاره می‌کند و ناتوانی خود را به دلایلی که «زن بودن» او را مجبـور بـه رعایـت آنهـا کـرده اسـت، ربـط می‌دهد. (Molière, 1990 : 55) به گفتهٔ امون که مقدمـه و توضـیحاتی بـر کتـاب *خسـیس* مولیر نوشته است: «ماریان مانند الیز شرایط سخت زندگی دختران جوان در قرن ۱۷ فرانسـه

را نشان می‌دهد که به طور کامل مطیع فرمان و تصمیمات پدرشان بودنـد»(Ibid. : 16)، امـا او در برابر ظلم و زورگویی پدر می‌ایستد و از او سرپیچی می‌کند.

زنان آن دوره به علت اینکه در جامعه جایگاهی نداشتند، بـه لحـاظ روحـی گوشـه‌گیـر بودند، اما آخوندزاده آنها را موفق و پیروز نشان می‌دهد و آنها جـزو شخصـیت‌هـای مثبـت نمایشـنامه‌هـا هسـتند. در برابـر شخصـیت خسـیس کـه همـواره میـل بـه بـدذاتی دارد، شخصیت‌های عاشق و زنان چهره‌های مثبت با ذات خوب هستند.

اسـتقبال از نمایش‌هـای کمـدی مـولیر بـه ایـن علـت بـود کـه آنهـا تصـویری واقعـی از مضحک بودن برخی رفتارهای انسان را به خود انسان‌ها نشان می‌دادند. بوالو بـر ایـن تأکیـد دارد که «در نمایش‌های مولیر طنز به موجب جنبهٔ تمسـخرآمیزی کـه ریشـه در روانشناسـی شخصیت دارد، ایجاد می‌شـود.»(Conesa, 1995 : 146) مـولیر قصـد دارد ثابـت کنـد کـه رفتارهای مضحکه‌آمیز انسـان از عـدم عقلانیـت و مشـکلات روانـی-رفتـاری او سرچشـمه می‌گیرند؛ بنابراین هدف مولیر و آخوندزاده نـه ارائـهٔ تصـویری کاریکـاتوری از رفتارهـای افراد جامعه بلکه نشان دادن عملکرد غیرعقلانی این رفتارهاست.

۲- ۳. بررسی ساختاری

آخوندزاده مانند مولیر تنها به فکر نمایاندن برخی مشکلات اجتمـاعی اخلاقـی نیسـت و بـر جنبهٔ هنری نوشتار هم تأکید دارد. او خود در این باره می‌گوید: «اکثر اوقات از مصیبتی کـه با وعظی نامرغوب خوانده شود، کسی متـأثر نمی‌شـود، ولـی اگـر همـان مصـیبت بـا وعـظ پسندیده‌یی نقل شود، کماینبغی تأثیر می‌بخشد.»(آخوندزاده، ۱۳۷۳: ۱۵-۱۴)

۲-۳-۱. سبک نوشتاری و ساختار دو اثر

مولیر در نمایشنامه‌های خود با اینکه «وحـدت عمـل» را حفـظ کـرد امـا «وحـدت مکـان» و «وحدت زمان» را زیر سؤال برد. به عبارت دیگر، او این اصل تئاتر کلاسـیک را کـه بنـا بـه آن طرح داستان بایستی حول واقعه‌ای واحد بگردد، رعایت کرد، اما از محدود کـردن ایـن واقعه به یک روز و یک مکان امتناع ورزیـد. او همـین رویکـرد را در نمایشـنامهٔ «خسـیس» خود که در پنج پرده (Acte) نوشت، به کار گرفت. لازم به ذکـر اسـت کـه گونـهٔ کمـدی

بارز در هر دو نمایشنامه «کمدی شخصیت» یا ساتیر (comique du caractère-satire) می‌باشد. شخصیت‌های نمایشنامهٔ مولیر پانزده و آخوندزاده نوزده نفرند.

آخوندزاده به برخی قوانین و تئوری‌های ادبی آگاهی داشته است. تقسیم‌بندی او از تئاتر به دو گونه «نقل مصیبت و نقل بهجت»(همان : ۲۲)، یادآور دسته‌بندی ارسطویی از انواع نمایشنامه به تراژدی و کمدی است. آخوندزاده نیز نمایشنامهٔ *حکایت مرد خسیس* خود را به سبک کلاسیک و در پنج مجلس (پرده) نوشت و آن را به یک مکان ثابت و زمان یک روز محدود نکرد. در *خسیس* مولیر با اینکه همهٔ اتفاقات در پاریس واقع می‌شوند، اما افراد در مکان‌های مختلفی همچون، خانهٔ هارپاگون، مغازهٔ آقای سیمون و کلانتری حاضر می‌شوند. در *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده نیز وقایع در شهرهای مختلف همچون تبریز، قراباغ و در مکان‌های مختلف همچون بازار، خانهٔ حاجی‌قره، کنار رود ارس، درهٔ خوناشین و غیره اتفاق می‌افتد. به‌علاوه در هر دو روایت، حوادث در چندین روز متوالی رخ می‌دهند و از چرخهٔ بیست و چهار ساعت که در قوانین تئاتر کلاسیک هست، خارج می‌شوند.

در نمایشنامهٔ آخوندزاده همچون مولیر مکالمه (dialogue) و وصف حالت (didascalie) هر دو به چشم می‌خورند. گاهی موقعیت مکان یا وضعیت شخص کنار اسم او نوشته شده است: « زانو می‌زند»، «گریه می‌کند»، «می‌خندد». وصف حالت شروع هر پنج مجلس نمایشنامهٔ آخوندزاده را به خود اختصاص می‌دهد و با توصیف صحنه و واقعهٔ اصلی هر بخش به عنوان پیش‌درآمدی بر هر مجلس عمل می‌کند.

یکی از مهمترین ویژگی‌های تئاتر مولیر تعارضات موجود در آن است. تئاتر مولیر، تئاتری پویا و زنده است که سعی دارد نه با موعظه‌های خشک و بی‌اثر بلکه از طریق کنش‌ها و تنش‌ها به بیان مسئله بپردازد. در واقع، «نشانه‌های طنز می‌توانند در همه سطوح (ساخت واژه، نوشتاری، بلاغی، نحوی، آهنگ کلام، واژگانی) و در همه جای متن توزیع شوند»(Rezaï & Fadaie Heydarie, 2021: 127) در این نمایشنامه گاهی اصطلاحات نادرست و اشکالات گرامری مشاهده می‌شود. این عبارات نادرست که برای خوانندگان

شک‌آور هستند، نه تنها در صحنهٔ تئاتر، در لحن بازیگر و در جریان درام قابل تشخیص هستند، بلکه برخی اوقات به کل نمایشنامه پویایی و برجستگی خاصی می‌دهند. به عنوان مثال به یک نمونه اشاره می‌کنیم:

Pour vous être montrés avant que de rien faire (= afin qu'ils vous soient montrés avant toute chose). (Molière, 1990: 57)

در این مثال، که به علت اشکالات دستوری تا حدود زیادی نامفهوم است، فعل کمکی که باید بصورت التزامی به کار می‌رفت، به صورت مصدر به کار رفته و صرف نشده است. نویسنده جمله را به دو بخش تقسیم کرده است و آنها را با حرف اضافه به هم مرتبط ساخته است؛ درحالی‌که می‌بایست به یک جمله اکتفا می‌کرد.

در این نمایشنامه زبان مولیر زبانی طبیعی و خودجوش است که واقعیت حال را نشان می‌دهد و سریع و فی‌البداهه توسط بازیگران ادا می‌شود. یکی دیگر از ویژگی‌های زبان مولیر ریتم نوشتاری اوست تا جایی که گاهی آهنگ خاصی در جملات و جواب‌های پیاپی (Attaque des répliques) مشاهده می‌کنیم. در این مثال، طنز موقعیتی (تعظیم کردن الیز و ادای او را درآوردن توسط هارپاگون) با جواب‌های پیاپی همراه شده است:

الیز (تعظیمی می‌کند)- پدر جان، من قصد شوهر کردن ندارم. لطفا. هارپاگون- (مانند دخترش تعظیمی می‌کند)- دختر جان. می‌خواهم شما را شوهر بدهم. لطفا. الیز- پدر جان خیلی معذرت می‌خواهم. هارپاگون- دختر جان خیلی معذرت می‌خواهم. الیز- من کنیز آنسلم هستم ولی با اجازهٔ شما زن او نخواهم شد. هارپاگون- من نوکر شما هستم. ولی با اجازهٔ شما همین امشب زن او خواهید شد (...).» (Ibid. : 46-47)

این مورد در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز به چشم می‌خورد. زمانی‌که که کرمعلی را با مال دزدی می‌گیرند، او با جواب‌های بی‌ربط و پی در پی قضیه را انکار می‌کند:

نچالنک- پسره راستش را بگو، تو را رها می‌کنم. این مرد تو را دید چرا بی‌هوش شد؟ کرمعلی- نمی‌دانم قربون سرت! نچالنک : تو کی؟ با که؟ پیِ مال قاچاق رفته بودی؟ کرمعلی- من هرگز هیچ وقت با هیچ کس پی مال قاچاق نرفته بودم. نچالنک- پسره چه می‌گویی؟ ترا سر بار گرفته‌اند. چطور می‌توانی منکر این مطلب شوی؟ کرمعلی- من هرگز از آن خبر ندارم. نچالنک- پس آن مال از کیست؟ کرمعلی- نمی‌دانم.

نچالنک- پس تو سر اسب نبودی؟ کرمعلی- بلی بودم. نچالنک- پس بار را سر اسب که بار کرده است؟ کرمعلی- شیطان گذاشته است. من از این بار خبر ندارم.»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۳۸)

زبان نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز نزدیک به واقعیت و مؤثر است. ماجرای نمایشنامه و گفتگوهای بازیگران با عباراتی شیرین و جذاب ادا می‌شوند. در آن دوره، زبان نوشتاری و زبان محاوره تفاوت چشمگیری با هم داشتند. در این نمایشنامه، آخوندزاده سعی کرده از نثر متکلف رایج عصر خود فاصله گرفته و از زبان گفتاری برای شخصیت‌ها استفاده کند. برای نمونه، می‌توان به اظهار بعضی صداها و صوت‌ها که حین مکالمه متفاوت از فرم نوشتاری رایج آن صوت از دهان گوینده بیرون می‌آید، اشاره کنیم: «واسه»، «وردار»، و «واز»، «دزدی مزدی» و غیره. درواقع، او نیز مانند مولیر به نوآوری دست می‌زند. او الفاظ و صداهایی که هرگز در نوشتار رسم نبودند را در نمایشنامهٔ خود وارد می‌کند. صوت‌هایی مانند «واه»، «په»، «ایه»، «آخ»، «اوخ». «اوف، اوف» و غیره که حس فی‌البداهه بودن مکالمات را نیز تلقین می‌کنند.

در مورد شباهت‌های زبان دو نمایشنامهٔ مورد نظر می‌توان به عامیانه بودن زبان به‌کار گرفته شده، اشاره کرد. دو نمایشنامه‌نویس به منظور نزدیک کردن هر چه بیشتر خواننده به وقایع جامعه از این نوع زبانی بهره جسته‌اند. استفاده از اصطلاحات عامیانه همچون «جفنگ نگو» (همان : ۲۳۶)، «خانه‌ات خراب شود» (همان، ۱۷۹)، «حاجی بزن بهادری» (همان، ۱۸۷) -که ترکیبی از دو کلمه‌ی فارسی و ترکی است و به معنای شخص دلیر و بزن و دعوایی است- در نمایشنامهٔ آخوندزاده اصطلاحاتی همچون «گورت را گم کن»(Molière, 1882 : 8)، یا واژهٔ عامیانهٔ pandard به معنای «مردک پست»(Ibid. 63) در اثر مولیر نشان از این گفته دارد. یا زمانی‌که هارپاگون می‌خواهد دخترش را راضی به ازدواج کند، او را بصورت عامیانه ma mie (=mon amie) یعنی «دوست من» (۴۶) خطاب می‌کند.آنچه که بخصوص در اثر آخوندزاده بیشتر به چشم می‌خورد، زبان محلی مردم آذربایجان است. از آن جمله می‌توان به «الجه» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۶۲) به معنی غارت و «دوستاق» به معنی حبس و زندان اشاره کرد. (همان: ۲۴۰)

۲-۳-۲. تلفیق انواع طنز

نویسندگان و نظریه‌پردازان همواره از دوران ظهور تئاتر کمیک به طبقه‌بندی انواع آن اهتمام ورزیدند. در این تحقیق، ما سعی داریم انواع طنز را از دیدگاه میشل وینی بیان کنیم. وینی طنز را به سه گونه تقسیم می‌کند: طنز شخصیتی، طنز کلامی، طنز موقعیت.

(Viegnes, 1992 : 88) مولیر و آخوندزاده، از هر سه نوع طنز در نمایشنامهٔ خود بهره جسته‌اند.

طنز شخصیتی و رفتاری

از نظر وینی، طنز شخصیتی از «تناقضی که میان حقیقت شخصیت داستان و تصوری که وی دربارهٔ خویش دارد»(Ibid.: 90) ایجاد می‌شود. در این نوع طنز، نمایشنامه‌نویس «ناتوانی‌های انسان را با تأکید بر تناقض شخصیت‌ها به شکلی مسخره‌آمیز نشان می‌دهد.»(همان) بالطبع، اساس طنز شخصیتی در هر دو اثر بر شخصیت‌های اصلی یعنی «هارپاگون» و «حاجی‌قره» استوار است. هارپاگون برای به‌دست‌آوردن ماریان شروع به چرب‌زبانی می‌کند: «شما زیباترین ستاره در سرزمین ستارگان هستید.»(Molière, 1990: 97) هارپاگون که سعی دارد خساست خود را پنهان کند، ناگزیر به دادن انگشتری خود به او می‌شود. حالات مضحک هارپاگون و خودخوری‌های وی به خاطر از دست دادن انگشتر یکی از بارزترین نمونه‌های طنز شخصیتی است.

در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز رفتار مزوّرانه حاجی‌قره زمانی که می‌خواهد برای جنس‌های انبار شدهٔ خود مشتری جذب کند، دارای طنز خاصی است: «خوش آمدید. دردتان به جان حاجی (...) قلیان می‌فرمایید؟ (زود قلیان را چاق می‌کند)»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۸۲) علاوه بر چرب‌زبانی‌های او، قسم‌های دروغین وی همچون « (...) به مرگ پسرم، عروسی بدل را نبینم اگر دروغ بگویم. همهٔ آغچه بدیع را به هم بزنی، بهتر از این چیت و قدک هیچ جا دکان هیچ‌کس به هم نمی‌رسد»(همان : ۱۸۲-۱۸۳)، صرفاً در راستای فروش مال خود نشان از مضحک بودن شخصیت او دارد. تغییر قیافهٔ وی و اوقات تلخی او به محض اطلاع از اینکه بیک‌ها نمی‌خواهند از او پارچه‌ای بخرند و نیز پنهان کردن تنباکویی که پیشتر به گمان شروع معامله‌ای خوب با بیک‌ها، اصرار در آوردن آن داشت، و تلاش برای بیرون کردن آنها از دکان نمونه‌های دیگری از طنز شخصیتی است. او وقتی پیشنهاد بیک‌ها را می‌شنود، دوباره تغییر رویه می‌دهد و می‌گوید: «قلیان چاق بکنم؟ دردت به جانم.»(همان : ۱۸۵)

یکی از تکنیک‌های تئاتری که میشل وینی به آن اشاره کرده است، تکنیک تک‌گویی (monologue ou soliloque) است. با تک‌گویی در واقع شخصیت «با صدای بلند فکر می‌کند» (Viegnes, 1992 : 60) و همین مسئله اسباب خنده را فراهم می‌کند. آخوندزاده مانند مولیر برای نشان دادن طنز شخصیتی از تک‌گویی بهره جسته است. تک‌گویی حاجی‌قره شیون‌های وی به خاطر اندک زیانی در تجارت، یادآور تک‌گویی هارپاگون به هنگام ربوده شدن صندوقچه‌اش است:

حاجی‌قره- با این بازار تا یک سال دیگر این مال فروش نخواهد رفت، تمام نخواهد شد. خانه خراب شدم.(...) از این قرار درست صد منات ضرر دارم. این درد مرا بی‌شک خواهد کشت. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۵)

به همین ترتیب در نمایشنامهٔ مولیر می‌خوانیم:

آی دزد! قاتل! جانی! خدایا، نابود شدم! مرا کشتند! گلویم را بریدند! پولم را دزدیده‌اند! کی می‌تواند باشد؟ چه شده؟ کجاست؟ کجا پنهان شده؟ چطور پیدایش کنم؟ کجا بدوم؟ یا ندوم؟ آنجا نیست؟ اینجا نیست؟ کیست؟ بگیرش. پولم را پس بده، حرامزاده! (بازوی خود را می‌گیرد) آه! این که خودم هستم! (...)کارم تمام است. دیگر نمی‌توانم. دارم می‌میرم! اصلا مرده‌ام، داخل قبر خوابیده‌ام. (Molière, 1990: 127)

دعوا و بحث حاجی‌قره با خداوردی، سر یک عباسی نیز به طور طنزآمیزی شخصیت پول‌دوست حاجی‌قره را نشان می‌دهد. او به خداوردی گفته است که برای پدرش فاتحه بخواند و در عوض به او یک عباسی خواهد داد. «حاجی‌قره- یک عباسی؟ چه طور؟ چه می‌گویی؟ دیوانه نشدی که؟ (...) مردکه سر خود تو را چه شده بود به پدر من قرآن بخوانی؟»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۹۸)

۲-۳-۲-۲. . طنز کلامی

دامنهٔ کمیک زبان یا همان طنز کلامی بسیار وسیع است. و «شامل غلو و اغراق، تغییر در ساخت و شکل زبان، بازی با کلمات می‌شود.»(Viegnes, 1992 : 9) به گفتهٔ میشل وینی : «در همهٔ زبان‌ها به مردمی که طرز سخن گفتنشان از قاعده خارج است، خندیده‌اند.»(Ibid.:30)

زمانی که هارپاگون در مورد شوهر دادن دخترش به پیرمرد ثروتمندی که از آنها جهیزیه نمی‌خواهد، با والر صحبت می‌کند، والر سعی دارد او را از این کار منصرف کند، اما در برابر مثال‌ها و دلایل منطقی بی‌شماری که والر برای هارپاگون می‌آورد، او فقط هر بار تکرار می‌کند: «بدون جهیزیه»(Molière, 1990: 48-49). در واقع، چه در رمان و چه در نمایشنامه «تفاوت بین منظور و هدف گفتمانهای شخصیت‌ها باعث ایجاد وضعیت طنزآمیزی می‌شود.»(Assadollahi & Darabi Amin, 2015: 81)

نه تنها شخصیت‌ها بلکه اصطلاحات و کلمات استفاده شده توسط آنها نیز جنبهٔ طنز دارد و می‌تواند افشاگر واقعیتی تلخ باشد. در نمایشنامهٔ مولیر طنز کلام، به‌ویژه در گفتگوی هارپاگون و نوکرش لافلش آشکار می‌شود. لافلش از زبانی کاملا کنایه‌آمیز استفاده می‌کند: « شما فردی هستید که بشود از او دزدی کرد؟ در حالی‌که همه چیز را پنهان کرده‌اید و صبح تا شب کشیک می‌دهید.»(Ibid. : 19) یا در صحنه‌ای می‌گوید: «طاعون از خساست و افراد مبتلا به آن می‌آید.»(Ibid. : 30)

در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز طنز کلام به وضوح در مشاجره‌های حاجی‌قره و همسرش تکذبان دیده می‌شود. تکذبان روز مرگ حاجی‌قره را به روزی شاد و سرور تعبیر می‌کند. همچنین در صحنه‌ای که حیدربیک به لاف بودن سخنان حاجی‌قره در مورد گوشمالی یساول موروراو به طور غیرمستقیم کنایه می‌زند، طنز کلام را می‌توان به وضوح مشاهده کرد: «اگر می‌شد که حاجی، ما هم هنر تو را می‌داشتیم، خوب بود!»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۱)

تک‌گویی صونا خانم نیز در صحنه‌ای که حیدربیک تأخیر کرده است نشان از افکار تناقض‌آمیز او دارد و جنبه‌ای طنزآمیز به خود می‌گیرد: «خیر نیامد (...) می‌روم به یکی دیگر شوهر می‌کنم. (...) ایه، چه وسوسه‌ها به خیالم می‌رسد. (...) بی‌شک چیز دیگری باعث تأخیر او شده است. واه، حالا پشت بوته گوش بدهد، بشنود که من می‌گویم می‌روم به یکی دیگر شوهر می‌کنم باور می‌کند.»(همان: ۱۶۸).

فحش‌ها و کلمات رکیک جزئی از طنز کلامی هستند. در واقع «شوخی‌ها، لهجه، تلفظ غلط، انواع فحش و ناسزا» نیز شامل این نوع طنز می‌باشند. در نمایشنامهٔ مولیر فحش بیشتر از دهان هارپاگون خسیس و مال‌دوست بیرون می‌آید. برای نمونه در صحنه‌ای درگفتگو با پسرش هر چه پسرش می‌گوید، او در جواب فقط فحش می‌دهد: «بدجنس، متقلب، بدذات، خائن...»(Molière, 1990: 106) در جای دیگر، تعریف و تمجید فروزین از هارپاگون به خاطر این است که بتواند از اون پولی بگیرد و از محاکمه نجات یابد، اما وقتی پس از نطق و التماس طولانی موفق به این کار نمی‌شود، در خلوت فحش بار او می‌کند: «ای سگ کثیف!»(Ibid. : 78) در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز ناسزاها بیشتر از دهان حاجی‌قره بیرون می‌آید؛ بخصوص در مشاجراتش با همسرش و در زمان فروش نرفتن اموالش: «حاجی قره- به لعنت خدا گرفتار شوی زنکه! تخمتان به آتش بیفتد، از روی زمین نیست شوید انشاءالله! گم شو از اینجا، هی کولی!»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۲) یا در جای دیگر: «بس که سر این پدرسوخته صاحب مال نشستم، جانم تلف شد. (...) من چه خاک بسر بریزم؟»(همان : ۲۲۰)

طنز کلامی در کلمات و جملات خنده‌دار دیگری نیز مشخص می‌شود: «اوهان- بگو تو بمیری. سرکز- سر تو، تو بمیری!»(همان : ۲۰۴) زمانی‌که اوهان سر راه حیدربیک را می‌گیرد، می‌گوید: «تو کیستی که همچو دلیرانه حرف میزنی؟» او در جواب می‌گوید: «قرشمال! به توچه که سر راه مردم را گرفته‌ای؟ هر که هستیم گفتم از راه بیرون برو. بگو چشم. می‌خواهی شکمت را سفره بکنم؟»(همان : ۲۰۵)

۲-۳-۲-۳. طنز موقعیتی

از نظر میشل ویینی، «کمیک موقعیت از گفتار فراتر می‌رود و شامل انواع ضربه زدن، جست و خیز در حال چرخیدن، چرخش روی پاشنه و... می‌باشد.» (Viegnes, 1992 : 98). لامرلوش نوکر هارپاگون با سرعت و دوان دوان می‌آید، به هارپاگون برخورد می‌کند و او را به زمین می‌اندازد. هارپاگون هم به زمین افتاده و می‌گوید: «آی مُردم!»(Molière, 1990: 107) به همین ترتیب، انداختن حاجی‌قره توسط اسب در آب به هنگام عبور از رود ارس،

موقعیت طنزآمیزی را می‌آفریند. او به شاخه درخت بیدی که کنار رودخانه بلند شده برمی‌خورد و دو دستی به شاخه بید چسبیده داد می‌زند: «امان ای حیدربیک، ای امان عسگربیک، آ صفربیک! به دادم برسید که خفه شدم. مُردم.»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۱)

طنز موقعیتی بعدی زمانی است که حاجی‌قره گلوله‌ای بالای سر کشاورزان خالی می‌کند، خر رم می‌کند، اراکیل از خر افتاده، غلت می‌خورد، حاجی‌قره تپانچه را کشیده و سر آنها داد می‌زند: «بیچاره ارمنی‌ها. یکی افتاده از ترس بلند نمی‌شود دیگری سر پا نمی‌تواند بجنبد. در این حال اراکیل می‌خواهد بلند شود. حاجی‌قره فریاد میزند: آی! حرکت نکن! به خدا میزنمت. اراکیل باز می‌نشیند.»(همان : ۲۱۲)

زمانی‌که یساول کرمعلی را همراه با مال دستگیر می‌کند، حاجی‌قره به محض دیدن کرمعلی به خاطر از دست دادن مالش، ای وای گفته، غش می‌کند و می‌افتد.

اوهان که قبل از دیدن حیدربیک و دوستانش ادعا داشت که آنها را «ریز ریز» خواهد کرد، در مواجهه با آنها می‌ترسد: «حیدربیک- بگیرید که آمد. (تفنگ را دراز می‌کند.) اوهان- آ، جان عزیز، دیوانه نباش ها، ببین ما رفتیم. بیا این راه، راست بگیر و برو.»(همان : ۲۰۶)

از نظر وینی، کمیک موقعیت می‌تواند بسیار ظریف‌تر باشد و بویژه در دو شکل آن «مخفیگاه» (La cachette) و «عوضی گرفتن» (Le quiproquo) (Viegnes, 1992 : 98) ظاهر شود. درحقیقت، در هر دو نمایشنامه عوضی گرفتن یا همان سوءتفاهم موجب ایجاد موقعیت طنزآمیز می‌شود. برای نمونه، هارپاگون فکر می‌کند که والر پول او را دزدیده است و والر فکر می‌کند که هارپاگون از جریان ازدواج مخفی او و دخترش الیز باخبر شده است. آنها با هم شروع به مکالمه می‌کنند. هارپاگون به والر می‌گوید که چرا مرتکب چنین «جنایت» دزدی شده است و والر فکر می‌کند که او درباره ازدواج مخفی با دخترش صحبت می‌کند:

هارپاگون- یالله بگو ببینم چه کسی تو را به این کار (دزدی پول) وا داشته است؟ والر-خدایی که برای هر کاری که ما را به آن وادارد، معذور است: یعنی عشق. هارپاگون- عشق؟ والر- بله. هارپاگون: عشق زیبا، عشق زیبا! خب معلوم است دیگر: عشق به سکه‌های من!»(Molière, 1990: 137)

سوتفاهم دیگر زمانی است که کلئانت برای ازدواج به مقداری پول نیاز دارد. به او می‌گویند که می‌تواند از شخص رباخواری این پول را بگیرد. او نمی‌داند که رباده‌نده پدر خود اوست و پدر او هم نمی‌داند کسی که قرار است از او پول ربا بگیرد پسر اوست. زمانی که این دو برای معامله با هم برخورد می‌کنند، ناگهان متوجه همه چیز می‌شوند.

چنین سوءتفاهمی در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز به وجود می‌آید. زمانی که حاجی‌قره با نوکرش از بقیه جدا می‌شود، در راه با دو کشاورز برخورد می‌کند. او به اشتباه فکر می‌کند آنها یساول موررا‌و (مأمور دولت) هستند و می‌خواهند او را دستگیر کنند. و دو کشاورز هم نمی‌دانند که او چه می‌گوید:

حاجی‌قره- آدم کیستید؟ بگویید وگرنه میزنم‌تان ها. (...) مگردیچ (کشاورز)- اراکیل این چه می‌گوید؟ (...) حاجی‌قره- من از حیله بازی‌های شما خبر دارم. (...) فکر و خیال شما به مردم ضرر زدن و خانه مردم خراب کردن است. تفنگ‌هاتان را بریزید زمین والا میزنم ها. خود بدانید! مگردیچ- آ، جانم تفنگمان کجا بود که زمین بریزیم. این دوتا داس. اراکیل- مگردیچ این چطور دزد است؟ من از حرفهای این هیچ سرم نمی‌شود، چه می‌گوید؟ (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۲)

در این نمایشنامه، سوءتفاهم دوبار ایجاد می‌شود. این بار حاجی‌قره مأموران دولتی را با اشخاص عادی اشتباه می‌گیرد. (همان : ۲۲۲)

۳. نتیجه‌گیری

ما در این مطالعهٔ تطبیقی دو اثر در دو دورهٔ مختلف که به واسطهٔ زیبایی‌شناختی و مضمونی مشترک مرتبط هستند، مورد مطالعه قرار دادیم. مولیر بی‌شک بر اندیشه و هنر آخوندزاده الهام‌بخش بوده است. ویژگی اساسی نمایشنامهٔ *خسیس* مولیر و *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده در پیوند میان دو مفهوم متقابل نهفته است: از یک سوی آنان در صددند آداب و رسوم عصر خود را به تصویر بکشند که این خود نیازمند واقع‌گرابودن داستان است و از سوی دیگر سعی می‌کنند با بزرگ‌نمایی رفتارهای خاص اشخاص زمینهٔ خنده را برای

خوانندگان فراهم کنند. این دو نمایشنامه‌نویس در حقیقت با نگاهی جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی تیپ‌های مختلف انسانی و معایب آنها را مورد مطالعه قرار می‌دهند و پیچیدگی روح انسانی را به تصویر می‌کشند تا جامعهٔ عصر خود را بواسطهٔ زبانی طنزآمیز به تفکر در ضعف‌های خود وادارند.

مولیر و به‌ویژه آخوندزاده در این نمایشنامه با بینش انتقادی-زیبایی‌شناختی خود به مثابهٔ هنرمند و نیز نظریه‌پرداز ظاهر می‌شوند و با ابزار طنز به تربیت اخلاقی مردم می‌پردازند. سبک هر دو نویسنده کلاسیک است اما متحمل دگرگونی و تغییر و نوآوری‌های بسیاری شده است. درحقیقت، آنها ترکیبی از کمدی و تراژدی را به تماشاگران ارائه می‌کنند. مولیر و آخوندزاده با تلفیق انواع طنز و بکارگیری زبان سادهٔ عامیانه و تسط کافی بر ظرافت‌های زبانی و گفتاری به ارائهٔ شخصیت‌های مختلف پرداخته‌اند، تا به اثر خود جنبه‌ای حقیقی ببخشند.

درواقع، با خلق چنین مضامینی، مولیر و آخوندزاده قصد دارند اثرات مخرب ثروت را در روابط اجتماعی فرد نشان دهند. به عنوان نویسندگانی اخلاق‌گرا، مولیر و آخوندزاده سعی دارند در آثار خود آفت‌های رفتاری را با آفرینش شخصیت‌ها و موقعیت‌های طنزآمیز مورد تقبیح قرار دهند. در نمایشنامه این دو نمایشنامه‌نویس، این آفات در ارتباط با پول تعریف شده‌اند.

ما در این تحقیق به این نتیجه می‌رسیم که با کمک مطالعهٔ تطبیقی می‌توان ریشه‌های جریان‌های فکری و تأثیرگذار بر ادبیات خودی را شناسایی کرد. با کمک مطالعهٔ تطبیقی، از منظر زیبایی‌شناختی، محتوایی و حتی نظری، می‌توان ادبیات را نه به صورت انفرادی، بلکه در روابط خود با ادبیات خارجی مطالعه نمود. مقایسهٔ آثار مورد مطالعه برای آزمودن شباهت‌ها و همگرایی‌هایشان به منظور در نظر گرفتن پدیده‌های ادبی در واقعیت فراملی آنهاست. استقبال از این ژانر خارجی یعنی نمایشنامه و قوانین آن توسط آخوندزاده حائز اهمیت است. ما درواقع با کمک این مطالعهٔ تطبیقی ورود و پذیرش یک سبک، یک نظریه، یک درون‌مایه به ادبیات خودی را بررسی کردیم. نمایشنامهٔ آخوندزاده درواقع

نوعی بازنویسی و بازنمایی ادبی در دیدگاه فراملی است. غایت ادبیات صرفاً ارتباط با خوانندهٔ خود و پذیرش اثر توسط او نیست، بلکه نفوذ زبان‌ها و تفکرات در یکدیگر و تأثیر و تأثر و در نتیجه پیشرفت و نوآوری در ادبیات خودی است.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

-آدمیت، فریدون. (۱۳۴۹). ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده.*** تهران: خوارزمی.

-خلج، منصور. (۱۳۸۱). ***نمایشنامه‌نویسان ایران، از آخوندزاده تا بیضایی.*** تهران: اختران.

-***دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.*** (۱۳۶۷). جلد اول. لیدن: بریل.

-میرزا فتحعلی، آخوندزاده. (۱۳۴۹). ***تمثیلات، شش نمایشنامه و یک داستان.*** ترجمهٔ محمدجعفر قراجه داغی. تهران: میهن.

-میرزا فتحعلی، آخوندزاده. (۱۳۷۳). ***مقالات فارسی.*** به کوشش حمید محمدزاده. تهران: نگاه.

ب.منابع لاتین

-Aristote. (1990). ***La Poétique.*** Traduction inédite, présentation et notes de Michel Magnien. Paris : Le Livre de Poche.

-Assadollahi Allahshokr & Darabi Amin, Mina. (2015), « La bêtise langagière dans *Du côté de chez Swann* », ***Recherches en Langue et Littérature Françaises***, Année 8, N° 14. pp. 71-86.

-Blanchard, Alain. (2000). ***Ménandre,*** Paris : Librawirie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique ».

-Brunel, Pierre & Chevrel, Yves. (1989). ***Précis de la littérature comparée.*** Paris: PUF.

-Chevrel, Yves. (2016). ***La littérature comparée.*** Paris : PUF.

-Conesa, Gabriel. (1995). ***La Comédie de l'âge classique (1630-1715).*** Paris : Broché.

-Genette, Gérard. (1979*). **Figures III**, coll. « Poétique »*, Paris : Éditions du Seuil.

-Guyard, Marius-François. (1958). ***La littérature comparée.*** Paris : PUF.

-Lebon, Stéphanie. (2014). « La comédie française : wévolution et influences des origines jusqu'au XVIIème siècle ». ***Revista de Lenguas Modernas***, N° 20, pp. 99-131.

-Leroux, Normand. (1979). « La farce du Moyen Age ». ***Etudes françaises***, Volume 15, pp. 87-107.

-Molière. (1990). ***L'Avare***. Edition présentée, annotée et expliquée par Evelyne Amon. Paris : Larousse.
-Molière. (2016). ***Le Tartuffe,*** Paris : Gallimard.
-Platon. (2022). ***La République, Édition complète et annotée Livres I à X*****. Paris** : Independently published.
-Rezaï, Mahnaz & Fadaie Heydarie, Zahra. (2021). «L'Ironie Moderne: l'Exploration de l'écriture en biais dans *Les Choses* de Georges Perec». ***Recherches en Langue et Littérature Françaises***, Vol. 15, N° 27, printemps-été 2021, pp. 118-134.
-Viegnes, Michel. (1992). ***Le théâtre, les problématiques essentielles***. Coll. Profil Littérature. Paris : Hartier.