از «بورژوای نجیب‌زاده» مولیر تا «نجیب‌زادهٔ بورژوا»

اثر سُدِن[1]: تحول یک شخصیت، یک گونه نمایشی و تماشاگران تئاتر

پروفسور فرانسوا گزاویه کوش
ترجمهٔ دکتر قطب‌الدین صادقی

مقاله‌ای که در پی می‌آید، سخنرانی پژوهشی است که پروفسور فرانسوا گزاویه کوش در مرکز مطالعات و تحقیقات هنری انجام دادند.

هنر تئاتر تنها گونه یا ژانر[2] ادبی است که موجودیت‌اش پیوند مستقیم و ارتباط تنگاتنگی با زندگانی اجتماعی دارد؛ زیرا در سیر طبیعی خود این گونهٔ ادبی به «اجرا» می‌رسد و خود «اجرا کردن» هم فی‌نفسه عملی اجتماعی محسوب می‌شود. شاید به همین دلیل است که بیشتر از هرگونهٔ دیگر هنر تئاتر به قول مولیر پیرو این قاعده است که باید خوشایند مردم باشد و جلب رضایت مردم، یا به‌عبارت بهتر، رعایت حق و نظر تماشاگران در نزد او از همه چیز مهم‌تر است.

اما فراتر از تلاش یک درام‌نویس که می‌کوشد تا تماشاگران خود را آموزش دهد یا راضی و خرسند نگه‌دارد، باید گفت همواره در تئاتر چندین گروه متفاوت یا دسته‌های مختلف تماشاگران وجود دارد. برای کشف و شناسایی این تماشاگران بالقوه، بر درام‌نویس است تا با نگاه آنها «یکی شود» و این البته تنها به‌خاطر شناسایی مرام و ایدئولوژی آنها نیست، بلکه همچنین در نتیجه این امر است که او سعی دارد تا بداند شکل دراماتیک اثرش تا چه حد هماهنگ با ذوق و سلیقه مردم و منطبق بر تخیلات و تصورات ذهنی آنان است.

این اثر نمایشی تنها بازتاب سادهٔ جامعه، یا تنها ثمرهٔ تخیل خلاق یک درام‌نویس نیست، بلکه نتیجهٔ رابطهٔ پیچیده درام‌نویس با جامعه، با اقشار مختلف تماشاگران، با گروهی نمایشی، با فضایی خاص، با تصویری از جهان، با نوعی زیباشناسی، با سنت‌های نمایشی ژانر یا گونه‌ای

ویژه، و نیز با عملکردی است که در جامعه برای تئاتر معین کرده‌اند و اینها همه شاید تا حدودی روشن‌کننده روابط فشرده و پنهانِ مورد ویژه‌ای باشد که ما در اینجا به‌عنوان نمونه برگزیده‌ایم: دگرگونی یا تغییر و تحول در «شخصیت» تئاتر کمیک در طی یک قرن. ابتدا در نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» اثر مولیر نوشته شده در سال ۱۶۷۰، آنگاه در نمایشنامه «تورکاره»[3] اثر لوساژ[4] نوشته شده در سال ۱۷۰۹ و سرانجام به شکل کاملاً استحاله و دگرگون شده آن در هیئت یک نجیب‌زادهٔ بورژوا، در اثری از سُدِن به‌نام «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است» نوشته شده در سال ۱۷۶۸.

اغلب «بورژوای نجیب‌زاده» را چون نمایشنامه‌ای «شتابزده» و با «کنش نمایشی مختصر»[5] معرفی می‌کنند که توسط مولیر بسیار سریع و بنا به سفارش دربار و براساس حوادث نسبتاً نزدیک به دوره خود مانند ماجرای سفیر دولت عثمانی نگاشته شده است. اما فراموش می‌کنندکه شوخی‌های مربوط به «ترک‌ها» در این اثر، به زحمت یک پرده نمایشنامه را دربرمی‌گیرد. درباره ساختار کمیک آن هم باید گفت همان‌گونه که آقای «ژ ـ دِفو»[6] نشان داده است، اگر اثر را در کلیت آن، یعنی در گنجاندن و به‌کارگیری دو عنصر رقص و موسیقی مشاهده کنیم، خواهیم دید که این اثر از هر نظر دارای توازن و تعادل درستی است.

در واقع، چنین به‌نظر می‌آید که ما با نمایشنامه‌ای سر و کار داریم که ساختار آن دقیقاً پاسخگوی ضروریات موضوعی است که می‌خواهد مطرح کند: این موضوع، همان‌گونه که بعداً نشان خواهیم داد، دقیقاً همان چیزی است که عنوان نمایشنامه بیان می‌دارد: «بورژوای

نجیب‌زاده»؛ یعنی مشکلاتی که یک موقعیت اجتماعی متضاد به‌وجود می‌آورند.

حوادث نمایشنامه در چارچوب تحولات اجتماعی جامعه فرانسه که در قرن هفدهم در حال اوج گرفتن بود، روی می‌دهد. تحولاتی که نمودهای ذهنی آن دوره، آن را تشدید کرده و در نتیجه تبدیل به درونمایه اصلی ادبیات نیمه دوم قرن هفدهم شده بود.[۷]

تضادی که در درون عنوان نمایشنامه وجود دارد نظریه اجتماعی مولیر را به روشنی بیان می‌دارد: آشتی‌ناپذیر بودن ریشه‌ای «بورژوازی» یا طبقه سوداگر و بازرگان با «اشرافیت» یا طبقه نجیب‌زادگان ملاک. در حالی که اشراف‌زدایی و سوءاستفاده از عناوین اشرافیت روزبه‌روز بیشتر و بیشتر می‌شد، فرض مولیر آن است که یک شهرنشین نوکیسه‌ای از طبقه عوام هرگز نمی‌تواند به راستی تبدیل به فردی از طبقه اشراف یا یک نجیب‌زاده شود و به همین دلیل او از رؤیای نجیب‌زاده شدن شخصیت‌اش یک «دیوانگی» می‌سازد.

این برداشت اخیراً توسط پژوهشگران رد شده است. مثلاً توسط «ژوزیان دیو»[۸] که نمی‌پذیرد تا به شیوه‌ای یک‌سویه و منحصراً طنزآمیز، عنوان «بورژوای نجیب‌زاده» تعبیر و فهمیده شود. از نظر او مقصود آقای «ژوردن»[۹] مبارزه برای کسب حیثیت است. خانم ریو تأکید می‌کند که ژوردن آن‌چنان که می‌گویند چندان هم احمق نیست و آقای «ژ ـ دِفو» خاطرنشان می‌سازد: او برای خود جهانی از جشن و سعادت و شادی به‌وجود آورده است که سرشار از ظرافت است. آنچه به او نسبت می‌دهند، بیشتر با شخصیت «دورانت»[۱۰] و استادان موسیقی و رقص تطابق دارد تا او. و او روی‌هم رفته شخصیتی دوست‌داشتنی دارد.[۱۱]

این داوری‌ها از اساس بر ذهنیت استوار است و واقع‌گرایانه نیست. زیرا اجازه می‌دهد تا جنون آقای ژوردن برتر از واقعیت‌گرایی همسرش جلوه کند، و تمایلش به یادگیری، بر حس تشخیص خانم ژوردن ارجح به‌نظر آید. از طرفی این نظریه می‌تواند یک خطای فاحش تاریخی باشد، و از طرف دیگر مهم آن است که مولیر طرح و تفکر یک بورژوا را همچون‌گونه‌ای بیماری جنون‌آمیز مطرح می‌کند و او را به معنی حقیقی کلمه به سوی «از خود بیگانگی» می‌راند. این «از خود بیگانگی» غیرممکن بودنِ همزمان «بورژوا» و «نجیب‌زادگی» را به اثبات می‌رساند و هیچ تردیدی هم ندارد که این جنون سرچشمه خنده یا بار کمیک نمایشنامه است.

ساختار نمایشنامه قضیه را با قدرت تمام به تصویر می‌کشد. این ساختار تضاد اساسی آقای ژوردن را بسیار خوانا و تصویری نشان می‌دهد. اگر بخواهیم متن را، نه تنها در تقطیع پنج پرده‌ای سنتی و عملاً ناموزون و نامتعادل آن، بلکه در کلیت‌اش و با تزیینات موسیقایی و باله‌ای آن درنظر آوریم، به سادگی هر چه تمام‌تر قادر به تشخیص سه بخش بزرگ خواهیم بود که از هر نظر دارای توازن و تعادل‌اند. بخش اول دربرگیرنده دو پرده نخست نمایشنامه است و با استحاله مضحک آقای ژوردن که با پوشیدن لباس، همراه با باله خیاط‌ها، به هیئت نجبا درآمده است، به پایان می‌رسد. بخش دوم دربرگیرندهٔ پرده سوم و قسمت‌هایی از پرده چهارم است و با تبدیل‌شدن مسخره‌آمیز منزل آقای ژوردن به یک قصر اشرافی، که در آن برای پذیرایی از «دوریمن»[۱۲] غذا را همراه با موسیقی صرف می‌کنند، خاتمه می‌یابد و سرانجام در سومین بخش «ترک بازی»[۱۳] قرار دارد که با مسخ شخصیت‌ها و استحاله فضا، از هر نظر جفت و جور شده است. در هر یک از این سه بخش، رقص و موسیقی همان تضادهایی را نشان می‌دهند که خود متن قصد گفتن آن را دارد.

آنها آقای ژوردن سرگشته و به‌هم‌ریخته‌ای را نشان می‌دهند کاملاً در رابطه با جهان رؤیایی خود و در ارتباط با شخصیتی که می‌خواهد به قالب‌اش درآید. اما او هرگز نمی‌تواند نه مورد پسند واقع شود، و نه عناصر فرهنگ پایه‌ای شخصیت مورد نظر را به درستی هضم کند.

ترفند یا دسیسه نمایشی این اثر نیز از همان شکل و قاعده پیروی می‌کند: ژوردن چون نجیب‌زاده نیست، تلاش می‌کند تا از طریق استحاله و دگرگونی بدان دست‌یابد. یا از طریق درونی (همه ضرورت دو پرده نخست به اضافه صحنه دو استادی که به او فرهنگ اشرافیت را آموزش می‌دهند)، یا از طریق واقعیت‌های بیرونی مانند: تغییر لباس، تغییر دادن آرایش منزل و غیره. البته این راه و روش دوگانه منجر به شکست دوگانه می‌شود. ژوردن همچنین تلاش می‌کند تا از طریقی دیگر به طبقه اشراف نزدیک شود، طریقی که می‌توان آن را «وصلت» نامید. در اینجا نیز موضوع دست‌زدن به اقدامی دوگانه از طریق «درون» و «بیرون» است. از طریق پیوند خود با زنی نجیب‌زاده به روش عشق افلاطونی برای دوریمن، و از طریق وصلت دخترش که سخت مشتاق است تا او نیز با مردی از طبقه اشراف عروسی کند. باز هم در سطح واقعیت این نیز به شکستی دوگانه منجر می‌شود. اما این هر دو اقدام پایانی مغلطه‌آمیز در داستان «ترک بازی‌های» ژوردن به خود می‌گیرند و مولیر آنها را همچون «جنون» نشان می‌دهد. پس همان‌گونه که می‌بینیم این ساختاری است ساده، اما نیرومند، مؤثر و در نوع خود معنادار.

بنابراین در نظر ما انسجام نمایشنامه بسیار بیشتر از آن چیزی است که عموماً گمان می‌کنند. نکته درخور توجه این است که مولیر نمی‌گذارد تا شخصیت‌اش تنها از یک راه ـ که پول داشتن است ـ مقام اشراف‌زادگی را به‌دست آورد. ژوردن دوستی دورانت را می‌خرد اما اشراف‌زادگی را نه. این سکوت از هر نظر معنادار و افشاگرانه است: با حذف یک راه، که عملاً در واقعیت ممکن است، مولیر تأکید می‌کند که مقام «نجیب‌زادگی» خریداری شده، نمی‌تواند هرگز یک اشراف‌زادگی واقعی باشد، زیرا نجیب‌زادگی باید در خود شخص «موجود» باشد و شخص نجیب‌زاده است چون نجیب‌زاده «به دنیا آمده» است.

تضاد اساسی شخصیت آقای ژوردن در این است که او نیاز به «گذشته»ای دیگر دارد. شوربختی او در این است که او نیازمند تبار و خانواده‌ای دیگر است و آرزوی او نیز، این است که باید «آغاز»ی غیرممکن و مطلق را زندگی کند. به‌گونه‌ای که حاضر است حتی این را به بهای از دست‌دادنِ دو انگشت‌اش هم به‌دست آورد.[14] به همین علت به نحوی غم‌انگیز ایجاب می‌کند تا این مرد بزرگسال همچون کودک در نظر آید، و پدر خانواده‌ای به مانند کودکی دبستانی در مکتب استادان دیده شود.

متأسفانه او شاگرد بدی است و بسیار در شگفت می‌شویم زمانی که می‌شنویم برخی از «قریحه ذاتی» آقای ژوردن سخن می‌رانند.[15] ژوردن پیوسته در بیان ذوق و سلیقه خود برخطاست. کافی است به ترانه‌ای که او در پاسخ قطعه استاد موسیقی می‌خواند توجه کنیم، که به مانند آوازهای کودکانه «پیر په‌رن»[16] در مقایسه با نبوغ «لولی»[17] است. او در بیان احساسات خود هم به خطا می‌رود ـ در هنر شمشیربازی او تنها می‌خواهد این را بیاموزد که چگونه دیگران را بکشد بی‌آنکه نیازی به شجاعت داشته باشد ـ در رفتار و کردار خود نیز کاملاً خطاکار است ـ توجه کنیم به شیوه مضحکی که به دوریمن سلام می‌دهد ـ در زبان گفتاری هم سرشار از

خطاست: چه در ارتباط با فخر و مباهاتش نسبت به رقصندگانی که خوب «به جنبیدن» درمی‌آیند. یا تعارف و تملقی که نسبت به یک خانم «مارکیز»[18] بر زبان می‌راند.[19] از هر زاویه که بنگریم، آقای ژوردن در تلاش خود برای کسب و «از آنِ خود کردنِ» فرهنگ اشرافی شکست خورده است.

آقای ژوردن در اثر تمایلات شدیدش برای تبدیل شدن به شخصیتی دیگر، کم‌کم «از خود بیگانه» می‌شود. او که حساب سرش می‌شود و مخصوصاً پول شمردن را بلد است، و استدلال کردن را نیز ـ بدون تردید او نه به‌طور کامل فریب دورانت را خورده است و نه گول شاگرد خیاطان را ـ با وجود این اندک اندک از شخصیت اصلی و خودِ خویشتن‌اش دور می‌شود. او که هم پدر بدی است و هم شوهر بدی، تبدیل به بورژوای بد و مدیر بدی می‌شود. جنون یا از خودبیگانگی او زمانی کامل می‌شود که او در برابر این وسوسه که گذشته‌اش را حذف کند و پدر خود را از اشراف‌زادگان بداند، دیگر هیچ‌گونه مقاومتی نمی‌کند.[20] «ترک‌بازی»های او روندی را که آغاز کرده است تا از خود دور شود، به کمال می‌رسانند: «از خودبیگانگی» دیگر کامل است و آثار خود را در لباس، زبان، طبقه اجتماعی، نام و حتی دین نشان می‌دهد.[21] تضادها موجودیت شخص را متلاشی کرده‌اند، آقای ژوردن اشراف‌زاده نشده است مگر در خیال. اما او دیگر یک بورژوا هم نیست: رفتار و کردار او هرگونه خصلت بورژوازی را انکار می‌کنند. او دیگر جز موجودی توهمی نیست.

به این ترتیب نمایشنامه به طرزی نمادین و فوق‌العاده مؤثر این نظریهٔ تجریدی را مطرح می‌کند که «تضاد» منجر به «از خودبیگانگی» و در نتیجه «نیستی» فرد می‌شود. موسیقی و رقص تنها به این دلیل وارد ساختار نمایشنامه نشده‌اند که در کنش‌های نمایشی مانند (درس موسیقی، ترانه‌های ضیافت به افتخار دوریمن، باله خیاطان، ترک بازی و...) نقشی داشته باشند. معنی آنها تنها در نشان دادن محیط یا جو فرهنگی طبقه اشراف، ارزش‌های زیباشناسی آن یا لذت‌بردن از رقص و موسیقی به‌گونه‌ای اشرافی که این آدم نوکیسه سخت در آرزوی آن است، نیست؛ بلکه فراتر از اینها و در حالت‌های مضحک ژوردن تا رقص و شمشیربازی او دیده می‌شوند، یعنی در طیفی گسترده از امکانات بدن. همچنین در طیفی وسیع از امکانات صدا: از کلام معمولی گرفته تا آواز، از زبان فرانسه گرفته تا ترکی، و نیز از همه زبان‌های باله جهان، استفاده شده است و اینها همه چون مراحل دگردیسی واقعی و روشنی است که در آن آدمی از هستی خود دور شده و کم‌کم به یک موجود بیگانه تبدیل می‌شود و البته مردی که به تنهایی تلاش می‌کند تا این مراحل تدریجی را طی کرده و خود را نابود کند، خود شخص آقای ژوردن است. زیرا رقص‌ها، ترانه‌ها، لباس‌های ترک‌بازی و غیره همه نشانگر میلی مفرط به فضاهای دور و غریب‌اند و نماد از خودبیگانگی کامل آقای ژوردن به حساب می‌آیند.

شکل دراماتیک «کمدی ـ باله» کاملاً با پیام مولیر هماهنگی دارد و در همان زمان نشان‌دهنده ذوق و سلیقه تماشاگرانی است که نمایش مرام سیاسی آنها را منعکس می‌کند. در کمدی باله، که یک نمایش باشکوه و پر زرق و برق اشرافی است، از این تفکر اشرافی دفاع می‌شود که اشرافیت را نمی‌توان «کسب» کرد، و این امتیازی است که از بدو تولد با آدمی است و در غیر این صورت معنی خود را از دست می‌دهد. آقای «پ.بنیشو»[22] پیش‌تر روشن کرده است که تا چه اندازه مولیر

تابع این تفکر اشرافی است.[۲۳] حقیقت مطلب این است که بخش بزرگی از بورژوازی سنتی (یا طبقه بازرگان و سوداگر قدیمی) آن دوره دقیقاً دارای عقاید و نظریات اشرافی بودند و به «تحرک و پویایی اجتماعی» جدیدی که بر طبق آن باید ارزش‌های بنیادین خود را بی‌ارزش پنداشته و در عوض به سرمایه‌گذاری‌های ماجراجویانه نوین بها بدهند، هیچ اعتقادی نداشتند. نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» برای دربار و تماشاگران «بالەرویال»[۲۴] نوشته شده است و به توقعات و احساسات آنها پاسخ می‌دهد.

به همین دلیل آقای ژوردن تنها می‌تواند شخصیتی مضحک باشد و نمایشنامه تنها می‌تواند اثری کمیک و خنده‌دار. زیرا بورژوایی که آرزو دارد اشراف‌زاده شود، تنها می‌تواند خنده برانگیزد. بنابراین از خودبیگانگی فرجامین شخصیت نباید تماشاگران را بر سر رحم و شفقت آورد، بلکه برعکس برای آنان فرصت جشن و شادی است. قطعاً هیچ ژانر یاگونه نمایشی دیگری به جز کمدی باله نمی‌توانست بهتر از این با رأی و نظر مولیر هماهنگ باشد.

○

چهل سال بعد لوساژ نمایشنامه «تورکاره» را به اجرا درمی‌آورد. در نگاه اول به‌نظر نمی‌رسد این شخصیت، که نام خود را به‌عنوان اثر هم داده است، جانشین یا میراث‌دار مستقیم ژوردن باشد. او بیشتر همچون شخصیتی اجتماعی ـ اسطوره‌ای، که مورد نفرت همگان است و مردم دست‌کم از جنگ «لافروند»[۲۵] به این‌سو با هزل‌های تند و تیز در نوشته‌های تمسخرآمیز خود از او نام می‌برند، ظاهر می‌شود. اما نقش او در واقعیت‌های اجتماعی اواخر سلطنت لویی چهاردهم، به علت بحران‌های بزرگ خزانه دولت افزایش یافت، و بعدها همچون چهره‌ای ادبی در همه جا مطرح و شناخته شد. او کسی نیست مگر شخصیتی سرمایه‌گذار، دارای مستغلات، دلال و مقاطعه کار مالیات[۲۶]، که اسطوره واقعی و همیشه تکراری‌اش در نزد همگان ـ از پیشخدمت ساده گرفته تا پولدار شهری و گاه اشراف ـ تصویر مردی است با سابقه‌ای پر از تبهکاری.

اگر دانکور[۲۷] و فاتو ویل[۲۸] و دیگران تلاش کرده‌اند تا به این شخصیت جایگاهی ادبی ببخشند، بیشتر از همه این «لابرویه‌ر»[۲۹] با فصل ششم کتاب «شخصیت‌ها»[۳۰]ی خود، و به‌خصوص لوساژ با خلق نمایشنامه «تورکاره» است که تصویر او را به همگان شناسانده‌اند.[۳۱]

گفتن ندارد دلالِ سرمایه‌گذار شخصیتی نسبتاً متفاوت از یک کاسبکار معمولی است. با وجود این لوساژ به انحای مختلف می‌کوشد تا هویت «تور کاره» را به شخصیت آقای ژوردن مولیر، نزدیک کند. پیش از هر چیز باید یادآوری کرد که نام «تور کاره» به‌طور کاملاً طبیعی تداعی‌گر «ترک‌ها» است و بی‌گمان اشاره نویسنده به دزدی‌های دریایی بربر و وحشی آن زمان است.[۳۲] اما چرا اصلاً اشاره به «ترک بازی‌های» نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» مولیر نباشد؟ صحنه غرور «تورکاره» از شنیدن تعارف و تملق‌ها برای نخستین اشعاری که در زندگی سروده، صحنه شوالیه (شهسوار) که با پول «تورکاره»ی بورژوا به افتخار خانم بارون[۳۳] ضیافت شام می‌دهد، صحنه اشتیاق فراوان «تورکاره» برای شنیدن صدای شیپور که به هنگام صرف غذا او را به رؤیایی شیرین فرو می‌برد (حتی اگر شیپور دریایی آقای ژوردن یک ساز زهی باشد و نه یک ساز بادی!)، صحنه تورکارهٔ کج‌خلق و برآشفته که می‌خواهد مردی را از پنجره به بیرون پرتاب کند، و صحنهٔ ماجرای فضاحت‌بار خانم تورکاره که نگاه دقیقی چون نگاه خانم ژوردن دارد، همه و همه

ریشه و مأخذ در نمایشنامه مولیر دارند و لوساژ بی‌تردید خواسته است تا اثر خود را با آن مقایسه و رودررو کند.[۳۴]

آیا شخصیت تورکاره یک ژوردن دیگر است؟ درست همچون آقای ژوردن او هم از یک خانم نجیب‌زاده دلبری می‌کند. به مانند ژوردن در پی این است تا با فرهنگ اشرافی همانندسازی کند، و از داشتن ذوق و خوش‌سلیقگی اشرافی سخت به خود می‌بالد: «ـ آنها ذوق و سلیقه‌ای بسیار دلپسند دارند، من خود آنها را برگزیده‌ام».[۳۵] تورکاره درست به مانند آقای ژوردن یادآوری گذشته را برنمی‌تابد، و حق هم دارد!: «ـ یادم می‌آید... یادم می‌آید... گذشته، گذشته است. من تنها به حال فکر می‌کنم.»[۳۶] مانند آقای ژوردن او تبدیل به شوهر بد، پدر بد، و مدیر بدی می‌شود و مانند آقای ژوردن، به‌خصوص در تقلید رفتار و کردار نجبا خود را آلت تمسخر دیگران می‌کند: در زبان فقیر و دست‌وپا چلفت، اغلب واژگانش تقلیل یافته به اصوات نامفهوم، حرف‌هایش تکراری و پر از تناقض، اشعارش سخت مضحک، و ذوق و سلیقه‌اش در موسیقی نفرت‌انگیز است. همچون آقای ژوردن در کنار اشراف همواره عنصری ناهماهنگ و ناهمگون به‌نظر می‌آید و هیچ کار دیگری جز اینکه در سالن پذیرایی خانم بارون وقت تلف کند، ندارد. او موجودی است که ما همواره او را به بیرون از فضای خانهٔ خود، بیرون از وجود خود، و در حال تظاهرکردن می‌بینیم.

نیت لوساژ از اینکه تورکاره را به آقای ژوردن نزدیک کند، به این دلیل است که او به شکلی معکوس سر آن داشته تا تفاوت‌های دو شخصیت بیشتر به چشم بخورد. این «تفاوت» خودبه‌خود بخش بزرگی از معنای نمایشنامه را آشکار می‌کند. تورکاره شخصیتی است بسیار ترسناک‌تر از ژوردن بی‌اذیت و آزار. او نه تنها ثروتش را همچون قهرمان «بدل»[۳۷] اثر «لابرویه‌ر»[۳۸] از راه جنایت و رشوه و اجحاف به‌دست آورده است، بلکه برخی از مؤسسه‌های تجاری‌اش به دلیل تقلب و دغلکاری بیش از حد، در اوج قدرت و شکوفایی مالی به سر می‌برند. از جملهٔ این دغل‌ها «ورشکستگی تصنعی» است.[۳۹] آن گونه که بعدها بالزاک در رمان «خانه نوسن ژان»[۴۰] روایت می‌کند، بالزاکی که خود «تورکاره» را بسیار می‌ستود.

این توسعه و شکوفایی مالی این فرض را به‌وجود می‌آورد که هوش و پول لزوماً با هم منافات ندارند و از یکدیگر جدانیستند. در جایی که «لابرویه‌ر» به عوض جست‌وجوی روح و معنا در پی پول و ثروت است، می‌تواند سرانجام هم به این نتیجه برسد که تنها روح نیست که آدمی را غنی و شکوفا می‌کند.[۴۱]

لوساژ حتی هنگامی که شوخی‌های سنتی درباره بلاهت مقاطعه‌کاران مالیات را تکرار می‌کند[۴۲]، خاطرنشان می‌سازد که در واقع مرد سوداگر و دلال، به‌گونه‌ای دارای مهارت و تیزهوشی است و در نتیجه هر چه در نمایشنامه پیش می‌رویم، کمتر تردید می‌کنیم که تورکاره ابله است، تا اینکه سرانجام کشف می‌کنیم کسی که خانم بارون و شوالیه فکر می‌کردند فریب‌اش داده‌اند، در واقع خود توسط او حقه خورده‌اند.

بدین‌ترتیب هیچ در شگفت نمی‌شویم از اینکه ببینیم پیشرفت اجتماعی تورکاره از ترقی ژوردن، که از سطوح پایین‌تری آغاز کرده بود، به مراتب بیشتر است: او با آزادی و سهولت کامل با خانم‌های بارون و مارکیز رفت و آمد دارد و حتی در سالن‌های اشرافی راه باز کرده است. اگر

چه باید یادآوری کرد در اینجا دیگر صحبت از نوعی اشرافیت نسبتاً ناخالص و تصنعی است.[۴۳]

در هر حال حتی در درون سالن پذیرایی خانم بارون، تورکاره خود را قوی‌تر از همه می‌پندارد و در جواب آقای «رافل»[۴۴] که از او می‌پرسد آیا اجازه دارد در این مکان با وی سخن بگوید؟ می‌توان پاسخ دهد: «ـبله. می‌توانید. ارباب من هستم. سخن بگویید.»[۴۵] او که اعتقاد دارد می‌تواند همه چیز را با پول خرید و با پول همه چیز را می‌توان به‌دست آورد، جز با ارقام سخن نمی‌گوید و با استفادهٔ ابزاری از مردم، تعیین رتبه و ارزش آنان، و جابه‌جا کردن‌شان تنها براساس منافع خود، عملاً آنها را تحقیر می‌کند.

آیا این قدرت مطلق پول، توضیح می‌دهد که چه تفاوت بزرگی مابین ژوردن و تورکاره وجود دارد؟ در نمایشنامه هیچ علامت و نشانه‌ای وجود ندارد تا توضیح دهد تورکاره تمایل دارد جزو طبقه اشراف شود یا نه. آیا این بدان علت نیست که این امری نامحتمل و غیرممکن به‌نظر می‌رسد؟ هرگز.

نمایشنامه تحولات اجتماعی را بی‌حدومرز و بسیار کامل و سریع نشان می‌دهد. اگر شخصیت «بدل» لابرویه‌ر سرانجام نجیب‌زاده می‌شود، تورکاره که هم «ثروت» مردان اشراف را دارد و هم «افتخار» همسران آنها را[۴۶]، بدان هیچ نیازی ندارد. با همه اینها رؤیای بورژواها که دوست دارند جزو طبقه اشراف باشند را لوساژ به شخصیت همسر تورکاره منتقل کرده است: زنی که در کردار و رفتار خود وانمود می‌کند انگار «کنتس»[۴۷] است. او نیز همچون آقای ژوردن لباس مبدل می‌پوشد. اما برخلاف پارچه فروش[۴۸] مولیر، دیگران به راستی او را به جای زنی از طبقه اشراف می‌گیرند. اگر چه حتی در نظر «مارکی» او یکی از زنان اشراف شهرستانیِ اندکی احمق بیش نیست، اما برای به‌دست آوردن دل این زن، او ارزش بسیار قائل است و در این‌باره حتی با شوالیه شور می‌کند و تصمیم می‌گیرد این به اصطلاح کنتس را نزد خانم بارون ببرد.[۴۹]

این شاید مهم‌ترین تفاوت مابین دنیای «بورژوای نجیب‌زاده» و جهان «تورکاره» است که در صحنه نشان داده می‌شود. اشرافیت در نمایش لوساژ با پستی و فرومایگی توأم گشته و با آن درهم آمیخته است. هنگامی که اشرافیت چیزی بورژوامانند را پس می‌زند، می‌توان یقین کامل داشت که پای فضیلت یا عشقی توأم با وفاداری درمیان است.[۵۰] اما بخش‌های فاسد و گندیده بورژوازی و اشرافیت را نمی‌توان از هم جداکرد، مگر از طریق درخشش فرهنگ مجلل و برتری که به‌رغم همه چیز هنوز در نزد طبقه اشراف حفظ و حراست شده است. آیا این فرهنگ مجلل و درخشان می‌تواند همچنان از دسترس دزدان ماهر و مکاری چون «فرونتن»[۵۱]، که بر زبان هم مسلط است و روزی جانشین تورکاره خواهد شد، دور باشد؟ نوکران، سوداگرانِ دلال و اشراف به‌طور قطع و یقین دارای ارزش‌هایی مشترک‌اند و بی‌شک هدفی یگانه دارند: پول و لذت. اگر دورانت در نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» ژوردن بورژوا را غارت می‌کرد، کار او برای ازدواج با دوریمن، این بیوه محترم بود. در حالی که شوالیه خانم بارون را فریفته خود می‌کند تا تورکاره را غارت کند و در اصل هم حق با تورکاره است که می‌گوید: پول قادر به هر کاری است، در واقع اشراف و بورژواها جز این به‌دنبال چیز دیگری نیستند. پس دیگر «تولد» چه نقش و اهمیتی دارد؟

نمایشنامه‌ای که یک جامعه منقلب و پرتلاطم را تشریح کند نمی‌تواند دارای همان استحکام

ساختاری، همان نمادگرایی مؤثر برای نشان‌دادن آشتی‌ناپذیری قاطعانه و طبیعی مابین اشراف و بورژوازی، و همان نظام مرجعی پایداری باشد که در «بورژوای نجیب‌زاده» وجود داشت. برعکس، نمایشنامه «تورکاره» تابع اصل حرکت و جنبش است.[۵۲] در این اثر صحنه‌های نمایشنامه با دو برابر سرعت نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» پشت‌سر هم در حال اتفاق افتادنند. شخصیت‌ها در این صحنه‌ها سرگردانند، و کاری ندارند جز اینکه به سرعت از آنها عبور کنند. هیچ ساختار نیرومندی به چشم نمی‌خورد. تنها قاعده‌ای که وجود دارد تحرک و پویایی است: تحرک و پویایی شخصیت‌ها، هم در جایگاه اجتماعی خود و هم در روابطی که با همدیگر دارند. تحرک و پویایی موقعیت‌ها و تحرک و پویایی نمادهای پول. پول! این الماس، این اسکناس سیال که دست به‌دست، از تورکاره تا خانم بارون، از خانم بارون تا شوالیه، و از شوالیه تا فرونتن، دایماً در حال چرخیدن است و با خود قدرت به همراه می‌آورد و نیز تحرک و پویایی نوکران: هیچ‌کس در پایان نمایشنامه همان شغلی را ندارد که در ابتدا داشت.

اینک ما از مولیر کاملاً دور شده‌ایم. زیباشناسی نمایشنامه تورکاره در پویایی و سرعت، و نیز در پاک‌کردن نقاط قابل شناسایی است. این نمایشنامه کمیک نه استحکام ساختار کلاسیک را دارد، نه جلال و شکوه اشرافی را. کمدی سیاهی است بدون هیچ شخصیت مثبت. اثری که در آن اشراف و عوامل موجب خنده همدیگرند و به ریش هم می‌خندند. این کمدی تحریک‌آمیز دارای نگاهی کاملاً بدبینانه است. اثری است که دیگر دیدگاه طبقه اشراف را که هنوز ارزش خود و ارزش‌های خود را باور داشته باشد، منعکس نمی‌کند. و حتی کمتر از آن بیانگر دیدگاه سوداگران پولدار و دلالانِ فاتح است. دیدگاهی که در این اثر وجود دارد، پیش از هر چیز دیگر دیدگاه بورژوازی سنتی است. طبقه‌ای که در هنگام خود دست به انتخاب نزد و زمان مناسبِ پیوستن به جنبش اجتماعی را از دست داد. این بورژوازی که وابسته به سلسله مراتب سنتی است، اعتقاد دارد اگر تفاوت‌های موجود مابین فردِ بورژوا و شخصِ نجیب‌زاده در حال از میان رفتن است، تنها به این خاطر است که هر دو در «بدی» برابرند و بدینوسیله بر هر دو طبقه می‌خندد تا ناتوانی خود را تشفی داده باشد.

○

بگذاریم شصت سال دیگر هم بگذرد. این بار برابری در بدی تبدیل می‌شود به برابریِ در نیکی. تحولات مرامی و ایدئولوژیک توأم می‌شود با یک استحاله آشکار و قطعی. هنر نمایش کمدی دنبال راه‌های تازه است: با «دهِ توش»[۵۳] به جدیت می‌گراید و با «نی وِل کوچه گرد»[۵۴] اشک‌انگیز می‌شود. مخصوصاً «دیده رو»[۵۵] در باب یک ژانر یا گونهٔ نمایشی تازه نظریه‌ای می‌آورد که حد فاصل کمدی و تراژدی است، گونه‌ای کمدی جدی که آن را «درام»[۵۶] می‌نامد. اما شاهکار انکارناپذیر این گونه‌های نمایشی جدید، نمایشنامه‌ای است به‌نام «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است» به قلم سُدِن که در سال ۱۷۶۸ نوشته شده است و به‌نظر ما هیچ تصادفی نیست اگر این اثر، که عنوانش را از نام قهرمان اصلی وام می‌گیرد، شخصیت اصلی‌اش یک نجیب‌زاده بورژوا باشد.

این بورژوای با اصالت اشرافی که نجیب‌زاده به دنیا آمده است اما بعداً کاسبکار و تاجر شده است، از طریق بسط و گسترش مؤسسه‌های تجاری‌اش، بسیار پیش‌تر از ژوردن حرکت می‌کند و

حتی، در عرصه‌ای دیگر، از تورکاره هم جلوتر می‌زند. او تصویر ایده‌آل یا آرمانی تجار بزرگ، مفید و مقتدر در سراسر جهان است، شخصیتی که پیش‌تر از این «ساواری»[۵۷] با پیروی از «کولبر»[۵۸] او را ستوده و بخصوص از او یک قهرمان ساخته بود. تا آنجاکه این به‌دلیل ارزشمندی شغلی تجاری ـ بازرگانی اوست که «واندرک»[۵۹] سزاوار عنوان فیلسوفی است. اتفاق شگفت‌انگیز دیگر آن است که در همان دوره، مقاله‌ای تحت عنوان «فیلسوف» به قلم «دومارسه»[۶۰] در «آنسی کلوپیدی» یا «فرهنگ معارف» چاپ شد که سرشار از تحسین و تمجید نسبت به تاجر و بازرگان بود. برای آقای «تروشه»[۶۱] این تنها به‌خاطر ستایش و تحسین کردن «تجارت» است که عنوان این نمایشنامه را می‌توان توجیه کرد.[۶۲] شاید بهتر آن بود نقد و نظر «واندرک» بر همه پیش‌داوری‌ها از جمله: تولد، ضرورت دوئل کردن، و مخصوصاً اعمال تبعیض در حق پروتستان‌ها را که بسیار هم مورد توجه اوست، به آن اضافه کرد.[۶۳]

اما آیا واندرک به راستی مظهر و نمونه آرمانی نجیب‌زاده کاسبکاری می‌تواند باشد که ابتدا «فنلون»[۶۴]، وزیر لویی چهاردهم، و پس از او «ولتر»[۶۵] در «نامه‌های انگلیسی»[۶۶] یا اسقف «کوایه»[۶۷] در اثر خود «اشراف کاسبکار»[۶۸] نوشته شده به سال ۱۷۶۵، از او سرسختانه به دفاع برخاسته‌اند؟ در این تردیدی نیست که او ماهیت ارزش‌هایی که هر دو طبقه اشراف و بورژوا باید از آنها پیروی کنند را مورد تأیید قرار می‌دهد، و آنها را راستی، شرف، درستکاری و انتخاب می‌نامد: ارزش‌هایی که در واقع بیشتر بورژوازی‌اند تا اشرافی.[۶۹] اما تحمیل کردن چنین هویتی آیا در جهت نابودی خود اصل اشراف‌زادگی نیست؟ واندرک همچون اشراف انگلیسی، نجیب‌زاده‌ای نیست که کاسبی می‌کند، بلکه تاجری است که اتفاقاً در طبقه اشراف به دنیا آمده است. او نه شیوه زندگی آنها را دارد، نه پیش‌داوری‌هایشان را، نه مسئولیت‌ها، و نه نقش اجتماعی آنها را و اگر اینطور به‌نظر می‌رسد که برتری طبقاتی جنگاوران را می‌پذیرد، از سویی روشن نیست که منظور او تنها اشراف شمشیرزن هستند؛ از سوی دیگر زبان به ستایش آنها می‌گشاید چون «به دفاع از میهن» برخاسته‌اند و نه به این خاطر که در خدمت پادشاه قرار دارند و سرانجام باید گفت او جنگاوران را با دیگران برابر می‌داند. همان‌گونه که «لابرویه‌ر» پیش از او در حق قضات چنین کرده بود. کاری که در عمل سلسله مراتب ارزش‌های اشرافی را نابود می‌کند.

نکته دیگر آن است که او تردید دارد «مابین آنهایی که همه تلاش و کوشش خود را به نحو احسن به‌کار می‌گیرند، با آنهایی که خدا جایگاه آنان را تعیین کرده است» تفاوتی وجود داشته باشد.[۷۰] وانگهی طبقه سوداگر و تاجر طرفدار صلح است نه جنگ. به واندرکِ تاجر بزرگ، طبقه اشراف هیچ چیز نمی‌افزاید. حتی برعکس، این طبقه می‌تواند امتیازها و جنبه‌های خوب واندرک را تلف کرده و نابود کند. واندرک منشأ طبقاتی اشرافی‌اش را نه تنها از محیط دوروبر و دیگران، بلکه حتی از پسرش هم پنهان می‌دارد؛ زیرا می‌ترسد این نکته در او احساس غرور اشرافی به‌وجود آورد، و «فضیلتی دروغین»، که از الزامات این غرور اشرافی است. در سرتاسر نمایشنامه از ارزش‌هایی موروثی که از طریق تولد در جامعه اشرافی منتقل می‌شود، با طنز و استهزاء نام می‌برند و تلاش عمدی شیفتهٔ اشرافیت، که می‌کوشد تا مابین برادرزاده افسر و جدش شباهت‌هایی جسمانی بیابد، و نه مابین او و پدرش که سوداگر و بازرگان شده است، کاملاً به تمسخر و استهزاء گرفته می‌شود.[۷۱]

باید دورتر رفت. بنابراین نه تنها مابین بورژوازی و اشراف مساوات و برابری وجود ندارد (برابری در اصل این حق را می‌دهد که می‌توان نجیب‌زاده بود) بلکه از هر نظر برتری با بورژوازی است و همان گونه که واندرک یادآوری می‌کند: یک فرد اشراف‌زاده نمی‌تواند به تنهایی ثروتمند شود، در حالی که پول این امکان را فراهم می‌آورد که فرد جزو طبقه اشراف شود[۷۲] و اگر واندرک می‌تواند هم خانواده خود و هم اشراف بیرون از خانواده خود مانند «دوپارویل»[۷۳] را یاری دهد، دقیقاً به این دلیل است که سوداگر و تاجر شده است. اگر وابستگی مالی «دورانت» در نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» برتری اجتماعی او را سلب نمی‌کند، در اینجا واندرک برتری اجتماعی و مالی را یکجا در خود گردآورده است. در او، بورژوازی نجیب‌زادگی را پاک محو کرده است و این نه تنها اضمحلال و سقوط به حساب نمی‌آید، بلکه عین ترقی و ارتقای اجتماعی محسوب می‌شود. زیرا از این طریق او مفیدتر خواهد بود. تورکاره به نحوی وقیحانه اعتقاد داشت که پول اجازه می‌دهد تا آدمی دست به هر کاری بزند. واندرک به پول با فضیلت و تقوای بیشتری می‌اندیشد: پول او نتیجه کار و کوشش، شایستگی، و در نتیجه پاداشی است که خداوند به آدمی اعطا می‌کند،[۷۴] درونمایه‌ای که تنها از آنِ پروتستان‌ها نیست و سُدِن با اندکی ساده‌لوحی از «مارکیز» عمهٔ واندرک، شخصیتی نمک‌نشناس می‌سازد، زیرا او هیچ نوع تشکر و قدرشناسی خاصی در برابر نیکوکاری مادی‌ای که از سوی این سوداگر و تاجر دریافت می‌کند، از خود نشان نمی‌دهد،[۷۵] انگار که همچون نجیب‌زاده‌ای واقعی، او باید تصور کند که عمل هدیه کردن پول احترامی است که دیگران نسبت به رسوم اشرافیت به جای می‌آورند.

در واقع سُدِن در تحمیل آراء و عقایدش چنان پافشاری می‌کند که ما از خود می‌پرسیم آیا به راستی، و برخلاف میل خود، او در تضعیف کردن آن نمی‌کوشد؟ او سرِ آن دارد تا به هر قیمتی هست، ثابت کند زندگانی بورژوایی هیچ چیزی از شخصیت اشرافی واندرک نکاسته است: او را از اینکه «تباری محترم» دارد مغرور و سربلند نشان می‌دهد، برای او عناوین و ملک‌های از دست‌رفته می‌خرد، و بر کمر او حمایل و شمشیر می‌آویزد.[۷۶] هر چند که در این دوره بسیاری از مردم غیراشراف هم این نماد اشرافیت را غصب کرده باشند و همان‌گونه که آقای «ای.برنارد»[۷۷] به زیبایی تمام گفته است: انگار قلم واندرک بیشتر از شمشیرش در حرکت است و جانشین آن شده است.[۷۸] به‌ویژه ـ و این گروه کنش نمایشی است و حتی عنوان اولیه نمایشنامه بود ـ به او دوبار دوئل[۷۹] را به‌عنوان یک اصل می‌قبولاند و او دست‌کم یک بار دوئل را می‌پذیرد. نخست دوئل خود، سپس دوئل پسرش را.[۸۰] البته هیچ چیز مبهم‌تر از «شرافت»ی نیست که او پیوسته به آن می‌نازد. او واژهٔ «شرافت» را که ارزش والای اشرافیت است، به‌صورت بورژوایی درآورده و تبدیل به «شرافت تجاری» می‌کند و گاه در معنای اصلی‌اش به‌کار برده و منظورش از آن مفهومی کاملاً اشرافی است.[۸۱] نجیب‌زاده‌ای که می‌پذیرد بورژوا شود و همچون یک پولدار شهری بزید باید در عمل به‌خوبی ثابت کند که به هیچ یک از فضایل و خصلت‌های اشراف غبطه نمی‌خورد. اما چه می‌توان گفت هنگامی که دریابیم «دلاوری»، «مفهوم شرافت» و «بی‌تفاوتی» این مرد سوداگر و تاجر به دلیل اصل و نسب اشرافی اوست؟ در اصل، تمام تضاد نمایشنامه در جدل دراماتیکی متمرکز است که سُدِن مابین «عروسی» (صحنه آرمانی زندگانی خانوادگی طبقه بورژوا) و «دوئل» به‌وجود آورده است.[۸۲]

اما همچنین جدل دیگری هم وجود دارد. جدل دیگر مابین «کمدی» (عنوانی که سُدِن به نمایشنامه داده است و آقای «تروشه» آن را به‌خوبی یادآوری می‌کند) با «درام»ای که در قرن نوزدهم، می‌شناختند. آری این اثر کمدی است، از طریق پایان خوشی که دارد و از طریق تصویر دقیقی که از محیط خود ترسیم می‌کند. اما بیشتر یک کمدی جدی است و برای اینکه یک بار دیگر اصطلاح آقای «تروشه» را به‌کار برده باشیم: تناتری است که «احساسات درونی» را توصیف می‌کند،[۸۳] در یک واژگونی کامل نسبت به موقعیت نمایشنامهٔ آغاز بحث، یعنی «بورژوای نجیب‌زاده»، بار کمیک در نمایشنامه «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است» منحصراً متمرکز است روی اشرافی که به خود می‌بالند از اینکه اشراف‌اند، بخصوص شخصیت عمه، و در رده‌ای پایین‌تر «دوپارویل» و سرانجام «آنتوان».[۸۴] نویسنده حرمت بورژواها را کاملاً رعایت کرده است. واندرک ثابت می‌کند که به نسبت شخصیت‌های اشراف نمایشنامه دارای هوش و ذکاوت برتری است. او خردمند، فیلسوف و زبان‌شناس است؛ در حالی که دپارویل به شیوه‌ای ناشیانه، و عمه به طرزی کاملاً مضحک سخن می‌گویند. برتری واندرک مفاهیم و داده‌های نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» و حتی «تورکاره» را کاملاً واژگون کرده است. البته پیش از این در نمایشنامه‌های مولیر هم می‌توان اشراف خنده‌داری پیدا کرد که زبانی مضحک دارند. کافی است «مارکی»ها، که آقای «آ.کوپری»[۸۵] درباره آنها پژوهش کاملی کرده است، و نجبای شهرستانی را درنظر آوریم. در نمایشنامه «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است» نیز شخصیت عمه مارکیزی است که در شهرستان زندگی می‌کند. او معمولاً خانواده «سوتان ویل»[۸۶] در نمایشنامه «ژرژ داندن»[۸۷] مولیر را به‌خاطر می‌آورد، همه به‌خاطر وسوسه‌های بیش از حدش نسبت به یک اشرافیت کهن و از رونق‌افتاده، هم به‌خاطر تیک‌های زبانی‌اش، و هم به‌خاطر آگاهی بی‌تناسب و نامعقولی که از جایگاه و بزرگی خود دارد. اما تازگی اثر در ظاهر شدن اشرافی که در روی صحنه موجب خنده ما می‌شوند، نیست؛ تازگی در این است که این اشرافِ مضحک، نه مانند نمایشنامه مولیر که خنده‌آور بودنشان بر اثر تضادی بود که با برتری فرهنگی دربار، پاریس، و اشرافیت جدید داشتند، بلکه در اثر تصادفی است که با یک سوداگر و بازرگانِ شهرستانی دارند.

در اینجا درست برعکس، طبقه بورژوا که سُدِن ارزش‌هایش را تأیید کرده و الگوی عمل اوست، اساساً نمی‌تواند مضحک و خنده‌دار جلوه‌گر شود. در نتیجه این اثر هرگز نمی‌تواند لحنی کمیک داشته باشد؛[۸۸] بلکه برخلاف آن او رقتِ قلب و احساساتِ تماشاگران بورژوایی را نشانه می‌رود که به تماشای ارزش‌های آرمانی خود در روی صحنه تماشاخانه نشسته‌اند.

بنابراین، نمایشنامه سُدِن جهان طبقه سوداگر و بازرگان را تا زمخت‌ترین جنبه آن که پول باشد، جدی و دوست‌داشتنی جلوه می‌دهد، و به محض آنکه واندرک ظاهر شود پول، این شئ معنادار را نیز سبدسبد روی صحنه حاضر می‌کند.[۸۹]

از سوی دیگر در برابر نگاه تماشاگران پول عامل ایجاد رابطه و وسیله برقراری احساسات و عواطف خانوادگی مابین پدر و فرزند، خانواده عروس و داماد، و برادر و خواهر است. در اینجا به شیوه‌ای متفاوت و مغایر با «بورژوای نجیب‌زاده» و «تورکاره»، آقای واندرک هم پدر خوبی است، هم شوهر خوبی، و هم برادر خوبی. روابط عاطفی، حساسیت و شفقت در اینجا پیروزند و ما با اثری منقلب‌کننده و احساسات‌برانگیز سر و کار داریم.

به‌طور نسبی می‌توان گفت که این نمایشنامه ـ همان‌گونه که آقای «گونتر» نشان داده است ـ زیباشناسی آرمانی «دیده‌رو» را به تصویر می‌کشد. بخصوص آنکه خود دیده‌رو برای نخستین بار با هیجان زایدالوصفی آن را دیده و تأیید کرده است.[۹۰] بدین‌ترتیب نمایشنامه‌ای است که واقعیت طبقه بورژوا را شدیداً می‌ستاید، می‌کوشد آن را روی صحنه آورده و از هر نظر آن را باز نماید. دارای واقعیت‌گرایی دقیقی است که خود «سُدِن» آن را تعیین کرده، و این را حتی در تشریح ریزترین اجزای دکور صحنه هم مراعات می‌کند.

این نمایشنامه قهرمانی را روی صحنه نشان می‌دهد که دارای شخصیت بسیار محکمی است. اما نخست در موقعیت اجتماعی و خانوادگی‌اش قابل شناسایی است. او گونه‌ای شخصیت در حد فاصل «قهرمان تراژیک» با مشخصات روانشناسانه، و «قهرمان کمیک» است و اصلاً قرار است نوعی نمایش اجتماعی براساس اندیشه دیده‌رو را نشان دهد. این اثر، به رغم همهٔ تضادهایی که با سبک واقعیت‌گرایی توهم‌آور دارد (چون در پی احساسات منقلب کننده است) و نیز برخلاف گرایشی که گهگاه به وعظ‌های فلسفی ارشاد کننده نشان می‌دهد، نمایشنامه‌ای است بسیار شایسته و در خلق «تابلو»های مهیج، آن‌گونه که دیده‌رو انتظار دارد، بسیار موفق است. در واقعیت‌گرایی تصویری آن نیز دیالوگ‌ها با «فریادها، کلمات ناتمام، و صداهای شکسته» توأم‌اند. درست به‌همان شکلی که دیده‌رو توقع داشت.

این تئاتر روزمره که زندگانی درونی افراد را با کوچک‌ترین و معمولی‌ترین دل‌مشغولی‌هایشان به روی صحنه می‌برد، به صحنه سوداگر و بازرگانِ بورژوا، نمایشی عرضه می‌دارد که در آن، این طبقه به تماشای خود می‌نشیند تا ارزش‌های خود را ستایش کند. طبقه اشراف نیز که همواره دوست دارد خود را «اشراف» و «برتر» ببیند، در اینجا برخلاف قواعد معمول ادب و معاشرت ظاهر می‌شود. او باعث خنده است.

○

از بسیاری جهات، «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است» نمایشنامه «بورژوای نجیب‌زاده» را واژگون کرده است. از یک تئاتر اشرافی، ما به یک تئاتر بورژوا رسیده‌ایم. از لذت دیوانگی به لذت فلسفی، از نمایش‌های باشکوه دارای قصه‌های پری‌وار جشن‌ها به واقعیت‌گرایی روزمره، و از کمدی باله به کمدی جدی. قطعاً این تحول شامل همه دگرگونی‌های ژانر نمایش کمدی در طول یک قرن نیست. کمدی سنتی هنوز در میانه قرن هجدهم به حیات خود ادامه می‌دهد. خود «سُدِن» نیز نمونه‌ای از آن را نوشته که عنوانش «شرطبندی پیش‌بینی نشده»[۹۱] است. اما گذر از «بورژوای نجیب‌زاده» به «نجیب‌زاده بورژوا»، گذر از ناسازگاری و آشتی‌ناپذیربودن طبقه بورژوا و اشراف به هویتی مابین این دو، آشکارکننده دگرگونی مرام یا استحاله ایدئولوژیکی خاصی است که تغییرات مرامی تماشاگران و تغییر و تحول ژانر نمایش کمدی را هم شامل می‌شود. «تورکاره» برابری و یکسانی مابین دو طبقه بورژوا و اشراف را برقرار کرد، اما برابری و یکسانی در شرّ و بدی. دست‌کم آن چنان که تماشاگران محافظه‌کاری که می‌بایست آن را ملامت و سرزنش کنند، آن را چنین می‌پنداشتند. «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است» برابری در خیر و نیکی را برقرار کرد. او به جای همه شخصیت‌های فاسد «تور کاره» شخصیت‌های درستکار و با تقوا گذاشت. نمایشنامه نگاهی خوش‌بینانه نسبت به تحولات تاریخی دارد. پیشاپیش او برتری

تأیید شدهٔ طبقه بورژوا بر طبقه اشراف را شهادت می‌دهد، هر چند که این برتری هنوز تمام و کمال در واقعیت قابل لمس نیست. هم در تفکر فلسفی و هم در زیبایی‌شناسی، این تئاتر، تئاتر «اعاده حیثیت» و اعتبار جهان را بدان بازگرداندن است. اما این جهان، جهان بورژوازی نیست. «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است» مدعی و داوطلب کلیت فضا و تفکر است: او بی‌آنکه بداند درباره جهانی فلسفه‌بافی می‌کند که بسیار تنگ و محدود است.

پی‌نوشت‌ها:

در این مقاله منظور از کلمه «بورژوا» طبقه سوداگر و بازرگانی است که به یمن تجارت و دلالی به مال و مکنت رسیده است. این نوکیسه‌گان مال و ثروت خود را در شهر کسب کرده و منشأ اشرافی و دهقانی ندارند. کلمه بورژوا هم از «بورگ» می‌آید به معنای قصبه و شهر و بورگوا یا بورژوا اصلاً به معنای شهری و شهرنشین است.

1- SEDAINE

2- GENRE

3- TURCARET

4- LESAGE

۵- نگاه کنید به کتاب A.ADAM به‌نام «تاریخ ادبیات فرانسه در قرن هفدهم» چاپ پاریس، ۱۹۷۴، جلد سوم، صفحه ۳۸۳.

۶- مقاله به لاتین (یادداشت شماره ۲)

۷- مقاله به لاتین (یادداشت شماره ۳)

8- JOSIANE RIEU

9- JOURDAIN

10- DORANTE

۱۱- مقاله به لاتین (یادداشت شماره ۴)

12- DORIMÈNE

۱۳- منظور از ترک‌بازی، درآوردن ادا و اصول ترک‌ها به شیوه‌ای خنده‌دار و طنزآمیز است.
در اروپای آن دوره این گونه‌ای مقابله روانی با فتوحات و پیشرفت‌های نظامی امپراتوری عثمانی به‌شمار می‌رفت.

۱۴- مقاله به لاتین (یادداشت شماره ۵)

۱۵- مقاله به لاتین (یادداشت شماره ۶)

۱۶- PIERRE PERRIN خواننده ترانه‌های ساده و کودک‌وار در دو دهه ۷۰ و ۸۰ این قرن.

۱۷- LULLY پدر اپرای فرانسه و موزیسین نامی دربار لویی چهارده که چند نمایش کمدی موزیکال هم با مولیر کار کرده است.

۱۸- MARQUISE یکی از القاب زنانه نجبای طراز اول فرانسه است. مارکی MARQUIS هم لقب مردانه آن است.

۱۹- مقاله (یادداشت شماره ۷)

۲۰- مقاله (یادداشت شماره ۸)

۲۱- ژوردن در پایان نمایشنامه و «ترک بازی‌ها» تغییر دین داده و یک ترک عثمانی مسلمان می‌شود.

22- P.BENICHOU

۲۳- مقاله (یادداشت شماره ۹)

۲۴- PALAIS ROYAL به معنی «قصر شاهی» است و در ضمن نام تماشاخانه‌ای است که هم از نظر

فکری و هم از نظر مکان جغرافیایی بسیار نزدیک به دربار بود و اغلب تماشاگران آن را نجبا و اشراف تشکیل می‌دادند. گروه‌های وابسته به دربار، از جمله مولیر، در این تئاتر بود که نمایش‌های خود را به اجرای عمومی می‌گذاشتند.

۲۵- LA FROND جنگی که در زمان کودکی و صغیری لویی چهاردهم بین طرفداران دربار و طرفداران پارلمان از ۱۶۵۳ تا ۱۶۴۸ روی داد.

۲۶- یکی از شیوه‌های مرسوم دلالی در این دوره، «خریدن» مالیات صنف، شهر یا بخشی از کشور از دربار به شکل مقاطعه کاری بود. گفتن ندارد مالیاتی که به این ترتیب از مردم وصول می‌شد بسیار بیشتر از حد معمول و قانونی‌اش بود. زیرا سهم «دلالی» مقاطعه‌کار طماع را هم باید بر آن افزود. در دوره قاجار نیز در ایران چنین شیوه‌ای مرسوم بود و دربار شاه علناً حکومت ایالت یا منطقه‌ای را با مبلغی که از پیش تعیین می‌کرد، می‌فروخت. حاکم هم حکومت شهرهای تابع خود را می‌فروخت و الی آخر.

27- DANCOURT

28- FATOUVILLE

29- LA BRUYÈRE

30- LES CARACTÈRES

۳۱- مقاله (یادداشت شماره ۱۰)

۳۲- در آن دوره امپراتوری عثمانی از راه دریا هم به کشورهای اروپایی ضربه می‌زد و امنیتی برای ناوگان تجاری آنها باقی نگذاشته بود.

۳۳- BARON (بارون) و BARONNE (همسر بارون) سابقاً شخص بزرگ مملکت بود. بعدها لقب نجبا شد. پایین‌تر از ویکنت VICOMTE و بالاتر از شوالیه CHEVALIER.

۳۴- مقاله (یادداشت شماره ۱۱)

۳۵- مقاله (یادداشت شماره ۱۲)

۳۶- مقاله (یادداشت شماره ۱۳)

37- LE SOSIE

۳۸- مقاله (یادداشت شماره ۱۴)

۳۹- مقاله (یادداشت شماره ۱۵)

40- LA MAISON NUCINGEN

۴۱- مقاله (یادداشت شماره ۱۶)

۴۲- مقاله (یادداشت شماره ۱۷)

۴۳- مقاله (یادداشت شماره ۱۸)

44- RAFLE

۴۵- مقاله (یادداشت شماره ۱۹)

۴۶- مقاله (یادداشت شماره ۲۰)

۴۷- COMTESSE کنتس، همسر کنت COMTE است. در قرون وسطی به فرمانده نظامی قلمرو می‌گفتند و بعد لقب و منصب درجه دوم اشراف بود و حدفاصل مابین مارکی MARQUIS و ویکنت VICOMTE.

۴۸- آقای ژوردن تاجر پارچه است.

۴۹- مقاله (یادداشت شماره ۲۱)

۵۰- مقاله (یادداشت شماره ۲۲)

51- FRONTIN

۵۲- مقاله (یادداشت شماره ۲۳)

53- DESTOUCHES

54- NIVELLE DE LA CHAUSSÉE

55- DIDEROT

56- LE DRAME

57- SAVARY

58- COLBERT

۵۹- VANDERK. نام شخصیت اصلی نمایشنامه «فیلسوفی که نمی‌داند فیلسوف است.» LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIRE

60- DUMARSAIS

61- TRUCHET

۶۲- مقاله (یادداشت شماره ۲۴)

۶۳- مقاله (یادداشت شماره ۲۵)

64- FÉNELON

65- VOLTAIRE

66- LETTRES ANGLAISES

67- COYER

68- NOBLESSE COMMERCANTE

۶۹- مقاله (یادداشت شماره ۲۶)

۷۰- مقاله (یادداشت شماره ۲۷)

۷۱- مقاله (یادداشت شماره ۲۸)

۷۲- مقاله (یادداشت شماره ۲۹)

73- DEPARVILLE

۷۴- مقاله (یادداشت شماره ۳۰)

۷۵- مقاله (یادداشت شماره ۳۱)

۷۶- مقاله (یادداشت شماره ۳۲)

77- I-BERNARD

۷۸- مقاله (یادداشت شماره ۳۳)

۷۹- یادآوری می‌کند که هم بستن حمایل و شمشیر خاص طبقه اشراف بود و هم عمل دوئل کردن. آنها این عمل را طبیعی‌ترین کار ممکن برای دفاع از «شرف» خود و طبقه خود می‌دانستند و ای بسا جان بر سر این کار می‌نهادند.

۸۰- مقاله (یادداشت شماره ۳۴)

۸۱- مقاله (یادداشت شماره ۳۵)

۸۲- مقاله (یادداشت شماره ۳۶)

۸۳- مقاله (یادداشت شماره ۳۷)

84- ANTOINE

۸۵- مقاله (یادداشت شماره ۳۸)

86- SOTENVILLE

87- GEORGES DANDIN

۸۸- مقاله (یادداشت شماره ۳۹)

۸۹- مقاله (یادداشت شماره ۴۰)

۹۰- مقاله (یادداشت شماره ۴۱)

91- LA GAGEURE IMPRÉVUE