# النهايات المزدوجة ونظرية التلقى"دراسة لأعمال موليير"

**ا.م.د/ محمد السيد سيد أحمد زعيمه**

أستاذ مساعد بالمعهد العالي للنقد الفني– أكاديمية الفنون

## الملخص

أشار بعض النقاد – ومنهم جان جاك روسو (١٧١٢: ١٧٧٨ **Jacques Jean–Rousseau**) إلى أن مسرحيات موليير(١٦٢٢: ١٦٧٣ Molière) ليست كوميدية، وهو الأمر الذي دفع الباحث إلى مناقشة تلك الفرضية، والبحث عن مدى صحة هذا الرأي، وذلك من خلال دراسة لأعمال موليير، خاصة تلك المسرحيات ذات النهايات المزدوجة، التي نجد فيها البطل وقد تحول إلى الشقاء، وتغير مصيره إلى الأسوأ، ومن هذه الأعمال: "دون جوان، و"البخيل"، و"طرطوف"، و"كاره البشر".

وتعتمد هذه الدراسة على تناول مفهوم وتقنيات الكوميديا، ثم تطبيق ذلك المفهوم، وتلك التقنيات على أعمال "موليير"، وتحديد تقنيات الكوميديا عنده، وتحليل أعماله وفق مفاهيم وفلسفة الكوميديا القائمة على التصالح والنهايات السعيدة، وكذلك نوعية البطل في الكوميديا.

ويقوم الباحث بتطبيق نظرية التلقي واستجابة القارئ – خاصة عند آيزر (Izer) – على أعمال "موليير"، لبحث موقف المتلقي من الشخصية/البطل، باعتبار أن توحد المتلقي وتعاطفه مع الشخصية، أو عدم تعاطفه معها، هو ما يحدد نوعية المسرحية، سواءً كانت كوميدية أم تراجيدية.

ومن خال الدراسة، توصل الباحث إلى أن النهايات المزدوجة عند "موليير"، لا تجعل من مسرحياته تراجيدية، ولكن العقاب الذي يقع على أحد الأبطال في تلك النهايات، يخضع لمبدأ العدالة الشاعرية التي تقضي بمعاقبة الشرير، وانتصار الخير، الأمر الذي يعني عدم صحة رأي "جان جاك روسو"، وغيره من النقاد الذين نهجوا نهجه في أعمال موليير، التي تعد مسرحيات كوميدية، تنتهي بنهاية سعيدة للطرف الذي يميل إليه الجمهور.

# Double ends and Reception theory
# Study of the work of Molière


## Abstract

Some critics pointed out that Moliere plays not comic, such as "Jacques Rousseau", which prompted the researcher to discuss that hypothesis, and to search for the validity of this opinion, and that is through studying the works of Moliere, especially those plays with double ends, in which we find the hero has turned into misery, and his fate has changed for the worse, such as: " Don Joan, "miser", "tartuf," and "human-hater."

This study relies on dealing with the concept and techniques of comedy, then applying that concept, and those techniques to the work of "Moliere", and specifying the techniques of his comedy, and analyzing his works according to the concepts and philosophy of comedy based on reconciliation and happy endings, as well as the quality of the hero in the comedy.

The researcher applies Reception theory and the response of the reader - especially Izer - to the work of "Moliere", to discuss the position of the recipient of the character / hero, as it is the unification of the recipient and his sympathy with the character, or his lack of sympathy with it, that determines the quality of the play, whether it is Comedy or tragedy.

And through the study, the researcher concluded that Molière's double ends do not make his plays tragic, but the punishment that a hero faces at these ends is subject to the principle of poetic justice that punishes the villain, and the victory of good, which means that the opinion is not correct. Jean-Jacques Rousseau, and other critics who have taken his approach to Moliere's works, which are considered comedies, end with a happy ending for the party to which the audience leans.

**مقدمة :**

يعتبر موليير الكاتب المسرحي الفرنسي أحد كبار كتاب الكوميديا ليس في عصره فحسب بل وعلى مر العصور منذ أن بدأ المسرح عند الإغريق. وتظهر عبقرية موليير من خلال أعماله المسرحية العديدة والتي كتبها في مرحلة ما بعد الفارس. وقد قيل الكثير عن كوميديات موليير وعلاقتها بالتراجيديا، خاصة وهناك العديد من النهايات المزدوجة التى تتسم بها مسرحياته ،والتى تمزج بين النهايات السعيدة والنهايات المأساوية .

من هنا كانت أهمية وضرورة هذه الدراسة التي تقوم علي دراسة نماذج لأعمال موليير التي تبدو أنها ذات نهاياتان أحدهما مأساوية ، وهى التي جعلت البعض يردد أنها أعمال مأساوية أو حتى رفضها من منظور أخلاقى، وتعتمد الدراسة على التأسيس النظرى للكوميديا وفلسفتها، ثم تحليل نماذج من أعمال موليير ، وتوظيفه لأليات الكوميديا وإساليب إثارة الضحك، وكذلك رسمه للشخصيات وبناء الأعمال ، والتركيز على تطور الأحداث ونهايتها المزدوجة، ثم رؤيتها في ضوء نظريات التلقى واستجابة القارىء ، وهو ما يمكن أن يحدد طبيعة المسرحيات وأسباب ما أطلق عليها خاصة من روسو ،بهدف الوصول إلى حقيقة نوع المسرحيات وتصنيفها من البعض كتراجيديا.

ولعل تحليل نماذج من أعماله وتحديد تقنيات الكوميديا المستخدمة وكذلك بنية المسرحية ونهاياتها وعلاقتها بالمتلقى يمكن أن تصل بنا إلى تحديد لنوع المسرحيات عند موليير. وكذلك الوقوف على ما أثاره روسو بشكل خاص ‘ن كوميديات موليير

**فلسفة وآليات الكوميديا**

كان المسرح في عصر موليير وما قبله ينقسم إلى تراجيديا وكوميديا فقط ، وقد كانت الكوميديا في العصر الإغريقى تأتي في المنزلة التالية للتراجيديا ، وذلك لاعتبارات كثيرة ترتبط بالتقسيم الطبقي للمجتمع الإغريقى ، –ولا مجال لها الأن –، لكن ما يهمنا هو ذلك التقسيم بأسلوب طبقي ، وهو ما يذكره إبراهيم حمادة في هوامش ترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو حيث يقول حمادة:« **والكوميديا إذن محاكاة لفعل مشوه ومثير للضحك ، وله طول معين وتام في ذاته ، في لغة مشفوعة بكل ألوان التزين ، ويمكن ان ترد تلك الأنواع علي انفراد في أجزاء مختلفة من المسرحية ، وتتم هذه المحاكة عن طريق أناس ، في شكل درامي لا في شكل سردى ، ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات** »(١).

وفي ذلك التعريف تشابه تام مع تعريف أرسطو للتراجيديا، والاختلاف الوحيد في دوافع ومسببات التطهير، ففي التراجيديا كان التطهير بسبب إنفعالي الخوف والشفقة، بينما في

(١) إبراهيم حمادة : هوامش ، أرسطو: فن الشعر، إبراهيم حمادة، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٨٣، ص٩٠

الكوميديا بسبب المتعة والضحك، وواضح أن التراجيديا بذلك تقوم علي المشاعر الداخلية من خوف ورعب نتيجة مشاهدة البطل العظيم وهو يسقط فيحدث الخوف من المتلقي علي نفسه من أن يلقي نفس مصير البطل العظيم ابن الطبقة العليا الذى كانت منزلته عند المجتمع الإغريقي تلي منزلة الألهة . أما في الكوميديا فإن المتعة والضحك يسببان تطهير وهي أيضا مشاعر حسية لكنها تبدو كسخرية من القائم بالفعل المضحك ، وذلك يوضح النظرة الطبقية التي يأكدها أفلاطون بقوله: « **إن الإنسان الكريم لا يعرف الجد إلا بالهزل، وأنه من الحسن أن يشهد هذه المهازل من العبيد والأجراء والمسخرين ولا ينغمس فيها بنفسه** »(٢)

تلك النظرة الطبقية التي استمرت حتي عصر موليير وما بعده باعتبار أنه لا يجوز السخرية من العظماء وأرباب الطبقة العليا في المجتمع . غير أن أرسطو و أفلاطون حددا مبدأ أخر هو عدم الإيذاء أو الإيلام، حيث يقول أفلاطون :« **أن الضحك مرتبط بالجهل الذى لا يبلغ مبلغ الإيذاء ، وأن الشعراء يضحكوننا حين يحاكون الجهلاء** »(٣).

وهو يتحدث هنا عن الجهل الناشئ عن المفالرقة الدرامية وعدم علم الشخصية الأخرى بالحقيقة التي يعلمها الجمهور.

بينما أرسطو يرى: « **أن الضحك ضرب من الدميم المشوه لايبلغ درجة الإيلام أو الإيذاء** »(٤).

وارسطو يتفق مع أفلاطون في المبدأ العام ، وهو ما يتوافق مع عصرهما الذى كان يعتمد أساساً على رفض منشاهد العنف والقتل على المسرح ، فهدفهما كان المحافظة على مشاعر المتفرج أو المتلقى. إذن فالمتلقى في المسرح عموما له دوره ومكانته منذ أن عرف فن المسرح ، كما أن فلسفة الضحك نفسها تقوم علي ذلك المتلقي أيضا وهو ما نراه عند الفيلسوف الإنجليزى توماس هوبز الذي يري « **أن سبب الضحك هو شعور المتلقي بالتفوق عن المضحك لأنه يشعر بعظمته أمام حقارة ما يضحك منه** »(٥).

وهذا المتلقي بالطبع لن يضحك علي ما يشابهه بل هو يشعر بالتفوق عليه ، وذلك مبرر لما طرحه من قبل أفلاطون وأرسطو ، من أن يكون بطل الكوميديا من العامة أو العبيد بينما بطل التراجيديا من العظماء وعلية القوم.

---

(٢)عباس العقاد : جحا الضاحك المضحك ، دار الهلال ، القاهرة ، ب ت ، ص ٣٩

(١) المرجع السابق ،ص ٣٩

(٢) المرجع السابق ص ٤٥

(٣) المرجع السابق ، عن دون توقيع : مقال : الضحك ، مختارات الهلال ، القاهرة ، ١٩٤٦ ص٢٨.

ويؤكد "جيروم ستولنيتز" أن فلسفة الكوميديا تعتمد علي طبيعة الكوميديا حيث« **أن طبيعة الموقف الكوميدى تصرف المشاهد عن الإندماج فيه** »(٦) أي عدم الاندماج مع الحدث ومن ثم عدم التوحد مع الشخصية أو البطل، إنها علاقة يشعر فيها المتلقى بالتفوق عن الشخصية، لأن المتلقى يعلم أكثر منه عن الحقيقة. ذلك التفوق هو سبب أساسى للضحك. وهناك جانب أخر مهم ويتربط بأعمال موليير، بل ويوضح مفهوم الدميم عند أرسطو ،ألا وهو الجانب الأخلاقي فقد نضحك علي عيوب بعض البشر كما في أعمال موليير ، وذلك بالطبع موقف ل أخلاقى ، لكن فرجسون يوضح سبب ذلك ويرجعه إلى« **أن ما يضحكنا في عيوب الناس هو كونها غير اجتماعية ، وليس كونها أخلاقية** »(٧). بمعنى أنها أفعال يرفضها المجتمع ، ليس لعدم أخلاقياتها ولكن لأنها تخالف طبيعة المجتمع وسلوكياته، مثل رفض المجتمع لعيوب البخل والنفاق والتطرف من منظور اجتماعي وليس من منظور أخلاقى. كل ذلك يؤكد دور المتلقي في المسرح عموماً ، ودوره في تحديد نوع المسرحية.

تبقي الإشارة إلى الكوميديا ذاتها في اختلافها مع التراجيديا اختلافاً جوهرياً يرجع إلي « **أن الكوميديا تقوم علي التوافق وحل هذا التعقيد الذي يعيد المياه إلى مجاريها ويعلن انتصار الحياة بانتصار الانسان على نوازع الصراع** »(٨).

ذلك ما يؤكد أن الكوميديا تقوم علي التصالح بعكس التراجيديا التي تقوم علي العقاب ، فالبطل في الكوميديا ينجو بينما في التراجيديا يعاقب وإذا كانت الكوميديا تسعي لتلك النهاية السعيدة فهى تخاطب المتلقي صاحب الدور الهام في عملية التلقى ، لذلك لا يجب أن يكون الانتصار للشر حتي لا نؤلم المتلقى ولا نؤذيه

الأمر الذى يقودنا إلى طبيعة أعمال موليير ككوميديا عبر علاقة العمل بالمتلقى. خاصة وقد قيل أن أعمال موليير ليست كوميدية ، وهى أراء طرحها من قبل الكثيرون من أهمهم جان جاك روسو، الذى قال أن « **أعمال موليير غالباً ما تحثنا على السخرية من كل ما هو فضيلة. كل هذه الأعمال في رأي روسو، كانت خطرة جداً لأنها تضعضع من روح المواطنين وتوقع أفكارهم في فوضى ما بعدها من فوضى** »(٩). كما أكد أن نهايته المزدوجة جعلت مسرحياته غير كوميدية.

**البنية والشخصية في مسرحيات موليير**

---

(٦) جيروم ستولنيتز : النقد الفني ط٢ ، فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨١، ص٤٤٤.

(٧) هنرى بيرجسون: الضحك ، سامس الدروبى و عبدالله عبدالدايم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ب ت، ص٩٦

(٨) محمد عنانى: فن الكوميديا،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨ ص١٢.

(٩) أنظر جان جاك روسو: رسالة إلى م . ديمبلير ، فنون الاستعراض موقع marefa. org

إن ما يميز موليير اهتمامه الكبير بالشخصية وقدرته الفائقة علي رسمها، فالشخصية الواحدة تجمع صفات كل الشخصيات التي تمثلها – مثل البخل عند البخلاء – كما أن موليير يقوم بإبراز الرذيلة الموجودة في الشخصية كصفة لها من خلال تضخيم هذه الرذيلة.

كما أن موليير يستمد مادته وشخصياته من الحياة ،ولكن لا يعني ذلك أن مسرحيات موليير هي مرآة للواقع أو صورة طبق الأصل للحياة .

ففي **مسرحية** "**البخيل**" نجد موليير يعتمد فيها على البخل كتيمة محركة للحدث الدرامي وكصفة أساسية لشخصية البخيل **هارباجون**.

من البداية نجد المعرفة التامة للأبناء وللجميع بصفة البخل التي يتصف بها الأب ويؤكدون عليها وهكذا تتكون لدينا صورة لهارباجون قبل أن نراه نعلم ببخله الشديد ولذلك فإن الحيلة التي يقدم عليها فالير حبيب ابنته إيليز يجب أن تتوافق مع طبيعة شخصية البخيل ، ولذلك فإنه يدخل المنزل كخادم دون مقابل وبذلك يحصل على موافقة هرباجون علي التواجد والعمل بالمنزل مخادعا الأب الذى لا يعلم تلك المفارقة بينما المتلقي يكشفها، وبذلك يبدأ فالير في محاولته التقرب من هارباجون ليكتسب ثقته. إن السبب في قبول هارباجون ذلك هو أن الذي يحركه هو بخله الشديد وحبه للمال ولذلك لم يفكر لحظة واحدة في أسباب إقدام فالير على العمل كخادم دون أجر، فصفات الأب شديد البخل تعميه عن التفكير، لأن فالير استطاع الدخول إليه من نقطة ضعفه، ألا وهي رغبته في عدم الإنفاق، وهو ما يوفره عليه فالير، وبذلك ينشأ الموقف الكوميدى الذى يستخدم فيه موليير حيلة التنكر كوسيلة لإثارة الضحك علي الأب الذى يبدو في صورة الغبى الذى يخسر أكثر من توفيره للمال. بل إن تنكر فالير و خداعه للأب تحمل رسالة من موليير ، تؤكد علي أن الرذيلة الموجودة في الأب وهي البخل قد تؤذى أولاده وأهله ، بل إنها في النهاية كما سنري لم تحافظ له على ماله ولا علي أولاده .

أما أول صورة مرئية لهذا البخيل فتأتي في أول ظهور له حينما يطرد الخادمة خوفاً من أن تعرف سر ثروته فهو يأتي بأفعال تؤكد على شكوكه الدائمة فيمن حوله خوفاً على هذه الثروة التي يكتنزها.

« **هارباجون: أنتظر ألم تسرق شيئاً يخصنى**

**لافليش: ماذا تظنني أخذت ؟**

**هرباغون: اقترب أرني يديك** »(١٠).

هذا أسلوب مبالغة يؤكد به موليير علي طبيعة الأب شديد الحرص علي المال ، الأمر الذ يجعله يشك في كل من حوله.

(١٠) موليير : البخيل ، الأعمال الكاملة ج٣، أنطوان مشاطى، دار نظير عبود ، بيروت ١٩٩٤ ص٢٧١.

ولكن موليير لا يولي اهتمامه لهارباجون فقط بل يولي الاهتمام لكافة الشخصيات الثانوية الأخرى بل من خلال هذه الشخصيات يوضح الشخصية الأساسية وهي هارباجون. لذلك نجد أن هناك شخصيات تستطيع أن تتعامل مع البخيل وأخرى لا تستطيع ذلك، وذلك لأن هناك شخصيات يمكنها التلون والتحايل من أجل الوصول إلى رغباتها فهي شخصيات ميكافيلية، الغاية عندها تبرر الوسيلة وهذا ما نجده في شخصية روزين العجوز إنها تتصف بالمكر والدهاء فهي تعلم أن هارباجون بخيل يقتر على الآخرين ويحب المال ولذلك فهي تدخل إليه من نقطة ضعفه ونقطة الضعف هنا نكتشفها ،وهي صفة ثانوية فهو شخص لا يتسق مع الواقع ،و لا يعترف بأنه وصل إلى مرحلة متقدمة من العمر يتحتم عليه احترامها فهو يريد الزواج من" ماريان" الفتاة الصغيرة التي يحبها ابنه " كيانت" أي أن هناك صفة عدم الاتساق مع الواقع فهارباجون في اختياره لماريان قد أخطأ في ذلك لأنها لا تناسبه ،أما ما يثير الضحك من خلال هذا الجانب أنه أيضاً ينظر إلى هذا الخطأ باعتباره صحيحاً وباعتبار أن الفتاة لابد أن تنظر إلى شخص مثله وفي سنه وأن شيبة شعره ليست عيباً فهو يفوق الشباب نضارة وحسن وجمال.

إذن فهناك جوانب أخرى مثل هذا الوله بالفتاة الصغيرة وهي جوانب تنمي الجانب الآخر في شخصية البخيل خاصة وأن فكرة الزواج تستدعي التقرب من الفتاة وبالتالي إقامة حفلة وهذه الحفلة والدعوة تكون فرصة لتوضيح المزيد عن بخل هرباجون فنجده يحذر الخادمة من غسل الأثاث بقوة حتى لا يتلف كما يحذرها من كسر أي قنينة وإلا خصم منها ثمنها. إن هذه هي شخصية البخيل مع إحدى خادماته تماماً كالخادم جاك الذي يستخدمه لأكثر من عمل فهو طاهي في المنزل وحوذي في نفس الوقت ويظهر شح هرباجون من خلال مطالبته لجاك بإقامة "دعوة" أو حفلة ويرفض تلبية طلباته بإحضار اللحم والحلوى أو أي شيء بدعوى أن ذلك تبذيراً بل ويطالب الخادم بألا يعطي الضيوف الشراب إلا بعد الإلحاح عليه وفي حالة الظمأ فقط. غير أن هذا الشح يظهر مع الخدم التابعين له ولكن كيف يتعامل مع الفتاة التي أحبها ومع روزين الوسيطة؟

إن صفة البخل وحب المال تلازمه في كل وقت ومع أي إنسان ومن خلال ذلك تكون أفعاله وردودها. فهو مثلاً يرفض مساندة روزين بالمال ويظل يراوغها بالرغم من دهائها ومكرها وبالرغم من اللعب على عواطفه المراهقة فتوصله إلى لحظة التغيب والعيش في حالة الوجد عندئذ تطلب منه المساعدة ولكنه سرعان ما ينسى كل شيء ليعود إلى طبيعته البخيلة وبمكره يستطيع أن يحصل منها على كل ما يريد دون أن يساعدها بشيء ويتركها تلعنه بعد ذهابه عنها.

أما تعامله مع أبنائه فلا يقل عن ذلك فهو يطالب ابنته بالاهتمام بفضلات الطعام حتى لا يمسها أحد أو تمس بسوء. أما ابنه فإنه يعاني الحرمان الشديد لذلك يلجأ للاستدانة وكم يكون الموقف المأسوي والكوميدي في نفس الوقت حينما يجد الابن نفسه أمام الأب الذي يعطيه المال بالربا عن طريق الوسيط ويحاول الإفلات من هذا المأزق.

إن صفات هرباجون هي التي تدفع الحدث وتحركه ،وشخصيته حتى الآن شخصية متفردة متميزة تجمع في طياتها صفات عامة لأي بخيل فهي جماع البخلاء وبداخلها عجوز متصابي مراهق العواطف وبخله الشديد وحبه للمال هو الذي يحرك أحداث المسرحية و هو دافعه ودافع الأبناء وكافة الشخصيات كرد فعل على بخل الأب.

« **هرباغون: ... أدركوا اللص السارق ، المجرم القاتل أنصفنى يارب ، أنت العادل ، أنا محطم ، أنا ميت ، لقد ذبحت ، ثمة من سلب مالى** »(١١).

هذه المبالغة في الحزن علي ضياع ماله تؤكد علي طبيعة الشخصية والرذيلة التي يعيش فيها كعيب في شخصيته تدفعه لأن يكون شخصاً مكروهاً ممن حوله

كما يستخدم موليير أسلوب المقابلة أو التعارض حيث نجد أن الابن يتعامل مع الوالد بصراحة شديدة بينما على طرف آخر نجد فالير يستخدم الحيلة ويتقرب من هرباجون بل يؤكد له أن الخادم مبذر فعلاً وذلك لكي يحوذ رضاه من أجل حبه الشديد لإيليز ولكن في كل الحالات لا يكسب أي طرف فالأب هرباجون يشك في كل الناس ويعتقد أن الجميع يريدون سرقته، والأب لا يستقر على أي حال وذلك بسبب حبه الشديد للمال وهو ما نجده حينما ينقلب على فالير الذي أولاه ثقته حينما أوعز إليه خادمه بأن فالير هو الذي سرق ثروته ورغم أن الخادم لا يستطيع تأكيد ذلك فإن هرباجون يغير رأيه في فالير ويتهمه بالخيانة.

إن موليير يجعل من شخصياته مجموعتان أحدهما تضم الأبناء وفالير مقابل هرباغون نفسه ولكل منهما رغباتهما المتعارضة بل وخطوطهما الدرامية التي تتضافر معاً داخل بنية المسرحية ، وتصل ذروة الأحداث في لحظة اكتشاف الأب السرقة ، وهي اللحظة التي يمكن حدوث التصالح فيها مستخدمين الأسلوب الأمثل للتعامل مع الشخصية البخيلة ، إنها لحظة المساومة ، بين الأبناء والأب البخيل فتحقيق رغباتهم الدرامية بالزواج ممن أحبوهم مقابل عودة المال ،هذا الحل النهائي السعيد للمسرحية لا يأتي إلا بزواج الأبناء ممن أحبوهم وبإبعاد الأب عن "ماريان" التي تبادل ابنه الحب، هذا الحل السعيد لا يتأتى إلا عن طريق الضغط على هرباجون من نقطة ضعفه وهي حبه الشديد للمال فتكون حيلة السرقة، سرقة المال والضغط على الوالد من أجل أن يوافق على زواج ابنته من "فالير" وابنه من "ماريان" مقابل عودة ماله إليه . وبذلك يؤكد موليير على طبيعة الشخصية التي تتسق مع ذاتها بحيث تصبح معبرة عن طبيعتها وليس عن طبيعة شخصية حياتية. فكل ما أقدم عليه هرباجون له مبرراته الداخلية وبحيث يمكننا أن نقول أن بخيل موليير هو إنسان يمكنه أن يعيش بيننا ،حقيقة هناك مبالغة واضحة في تصوير رذيلة البخل ولكن ذلك من منطلق أخلاقي بالإضافة لأن المبالغة هي عنصر من عناصر إثارة الضحك.

---

(١١) موليير : البخيل ، م.س، ص ٣٣٢.

ورسم الشخصية هو ميزة تميز بها موليير ولذلك نجده يجعل من شخصياته الثانوية عناصر أساسية في توضيح طبيعة الشخصية الرئيسية بمعنى أنه يولي شخصياته الثانوية نفس الاهتمام الذي يوليه للشخصية الرئيسية وهو ما نجده في رسم شخصيات فالير الماكر وروزين الماكرة المخادعة والابن كليانت المحب والخادم جاك وغيرهم.

وتلك النهاية تعني عقاب للأب علي بخله لكنها في ذات الوقت تحقق أهداف الأبناء ، وهي نهاية تبدو مزدوجة لكن كل طرف من طرفي الصراع ينال نصيبه ، فالشرير المتمثل في الأب صاحب رذيلة البخل يعاقب بحرمانه من الفتاة التي طمع فيها ويخسر لكنه في نفس الوقت يكسب ماله ، بينما الأبناء يكسبون تحقيق رغباتهم الدرامية الإنسانية ، بينما يظل البخيل بخيلاً خاصة بعد وصول انسلم ال يكتشف أنه والد فالير وماريان اللذان فقدهما في الماضى، ويقررأنسلم تحمله لتكاليف الزواج لكل من كليانت وماريان – وفاليز واليز . وهى فرصة يراها البخيل مناسبة فيتنازل لأبنه عن رغبته في الزواج من ماريان ، مقابل عودة ماله وعدم تحمله لأى تكاليف للزواج . وبذلك فالنهاية سعيدة لكل الأطراف ، غير أن البخيل المتصابي لم يحقق رغبته في الزواج من ماريان وهى تجعل سعادته منقوصة ، لكن حبه للمال أكبر من حبه لها.

إن هذا الأسلوب المتميز في تصوير الشخصية هو سمة اتسم بها مسرح موليير فنجد ذلك في **مسرحية طرطوف** حيث شخصية طرطوف المدعي الذي يتخذ من الدين شعاراً يتخفى وراءه ومنذ البداية يرسم موليير صورة لطرطوف ولكنه هنا لا يقدمه كما فعل في البخيل ففي البخيل أعطانا فكرة عن هرباجون ثم يضخم هذه الصفة، ولكنه هنا في طرطوف يعطي صورة مغايرة للواقع فموليير يصوره قبل ظهوره على أنه تقي وورع يخشى الخطيئة والوقوع فيها ويصون حرمات صاحب المنزل بل جعل أورجون يعتقد في كراماته حتى أنه دعاه إلى الحياة في منزله بعد أن تعرف عليه وأشفق عليه عندما كان يلقاه في الكنيسة فيرفضها وعندما يأخذها يوزعها على الفقراء.

إن هذه الصورة تؤكد على طبيعة طرطوف المخادع المنافق الماكر فهو يعرف هدفه جيداً ويسعى إليه ويخادع وينافق كي يعطي صورة غير حقيقية عن نفسه وذلك للوصول إلى هدفه وهذا ما فعله مع أورجون الذي وثق فيه وأتمنه على عرضه وبيته.. وطرطوف المنافق هو مفجر الصراع فوصوله إلى المنزل يجعل من أهل المنزل حزبين خاصة وأن الأب يريد تزويج ابنته ماريان لطرطوف وهو ما يمانعه أفراد الأسرة الذي يعرفون طرطوف وحقيقته خاصة الزوجة التي يغازلها طرطوف.. ولكن طرطوف بمكره ودهائه استطاع أن يجعل أورجون لا يسمع ولا يرى إلا ما يقدمه طرطوف

فحتي عندما يشاهد بعينه ما يفعله طرطوف بزوجته وأهله ، فإن الأب ينخدع سريعا مرة أخرى ويصدق أنها مؤامرة عل طرطوف لطرده ، لذلط يأتي رد فعله معبراً عن استمرار تعلقه وقناعته بطرطوف

« **اورجون : ( لإبنه داميس) أسكت أيها الشقى ( لطرطوف) أرجوك أن تنهض يا أخى ،(لابنه ثانية) تبا لك من خسيس** »(١٢).

وهكذا أصبح أورجون النصير الأول لطرطوف والذي يصد عنه أي هجوم وبالتالي أصبح من الممكن أن يستمر طرطوف في خططه ذلك ما نكتشفه من أول ظهور لطرطوف حيث نجد أنه ليس ورعاً ولا تقياً بل هو عاشق منافق دنيء أحب زوجة الرجل الذي أكرمه، فعندما يلتقي بالزوجة ألمير يصارحها بحبه وبأنه لا يرغب في الزواج من ابنتها والزوجة ذكية وتعلم بحقيقة طرطوف ولذلك تعمل على إيقاعه في شرك ويسمعه الابن فيخبر والده ولكن الوالد أورجون لا يسمع آخرين ولا يصدق أي شيء عن طرطوف بل إن أورجون نكاية في الأسرة يصر على تزوج طرطوف من ماريان الابنة والتنازل عن كل ماله له وبذلك يستطيع طرطوف الحصول على مراده.

«" **أورجون : ... سأتحدى وأغيظ كل محيطي بجعلك وريثى الوحيد لذا سأهبك جميع أملاكى وأرزاقى . فأنت أعز صديق لدى وسأجعلك صهرى ، زوج أبنتى ، وهكذا تصبح أقرب المقربين إلى أكثر من ابني ومن زوجتى ومن كل أنسابى** »(١٣).

إن موليير يصور الأب كشخصية سهلة الخداع فيبالغ في ذلك حتى يبدو الأب وكأنه قد سحر بطرطوف ، وفي ذات الوقت يصور طرطوف بالمبالغة في صفته كمنافق استطاع أن يخدع الأب .

وطرطوف شخصية ذاكية ماكرة لا يظهر فرحه بذلك بل يعمل على التأكيد لأورجون بأن الأسرة ستتعقبه بالاتهامات الكاذبة ولكن الزوجة الذكية أيضاً تستطيع أن توقع به في الشرك وتكشفه أمام زوجها وبذلك يسقط هذا الخادع.

إن طرطوف كما صوره موليير هو شخصية واقعية استمدها من الواقع فقد« **استهدف موليير من خلالها حزب المدعين الدينيين محاولاً التنديد بأهدافهم ومخططاتهم**»(١٤).

كما أن موليير صورة إنساناً متناقضاً يثير السخرية فهو مغامر خطير وجبان حقير تمكن من التأثير على أورجون ولكنه بالرغم من ذلك لم يؤثر في بقية أفراد الأسرة الذين استطاعوا في النهاية كشف حقيقته وطرطوف إنسان له نقاط ضعف فرغم قوته واستطاعته التوغل داخل

(١٢) موليير طرطوف ، الأعمال الكاملة ج ٢ ،م س ، ص٢٣٠.

(١٣) موليير : طرطوف ، م س ص ٢٤٠ .

(١٤) حمادة إبراهيم: الكلاسيكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٨.ص ٣٥

الأسرة بعد أن خدع أورجون رب الأسرة إلا أنه له جانب إنساني آخر هو جانب حسي حيث لم يستطع مقاومة غرائزه وشهواته وهي النقطة التي أوقعت به وأظهرت حقيقته. ولذلك فإن طرطوف المخادع، الذكي الماكر، العاشق، المدعي ليس شخصية واحدة موجودة في المجتمع إنما هو شخصية تصور

« **صورة مجموعة من الأفراد وليس فدراً واحداً فالناس أمام طرطوف يتذكرون أسماء ويعرفون قائل هذه العبارة أو تلك من فعاله** »(١٥).

وينجح موليير في تصوير شخصية طرطوف بحيث أن طبيعته الخادعة التي عرفناها عنه كانت قبل ظهوره ولكن بعد أن ظهر على خشبة المسرح نتعرف على حقيقته ونكتشفها ليس بأقوال الآخرين ولكن بأفعاله هو وذلك في حالة فعل في وجود الآخرين معه.

وكما فعل موليير في البخيل فإنه أولى شخصياته الثانوية نفس الاهتمام بحيث تصبح الشخصية الثانوية وسيلة لتوضيح الشخصية الرئيسية وهو ما نجده في حالة أورجون الذي خدع في مظهر طرطوف وشرع في الحكم عليه ولذلك نجد صفة التسرع ملازمة له في كل مواقفه فعندما أخبره ابنه بخيانة طرطوف له لم يصدقه وظل دون محاولة لتقصي الأمر. فالأب أورجون شخصية تنسجم مع صورة خاطئة للواقع هي صورة طرطوف الظاهرة له ولأن الجمهور أصبح كاشفاً لهذه المفارقة فإن أورجون يصبح شخصية مثيرة للضحك نتيجة جهله للحقيقة بل وإصراره على رفضها أو تصديقها.

وبذلك فإن صورتا طرطوف والأب تعتمد علي المبالغة في صفاتهما فالأ مخدوع بشكل مبالغ فيه بينما طرطوف شديد النفاق وصاحب قدرة هائلة علي الخداع وهو الأمر الذى يجعلهما شخصيتان مثيرتان للضحك خاصة وأن المواقف مبنية على المفارقة التي يعلمها الجمهور أو المتلقى بينما يجهلها الأب.« **لقد جاء تصوير موليير لشخصية طرطوف جديداً في نوعه فهو أساساً إنسان متناقض ومن ثم يثير السخرية فهو يتمتع بذكاء حاد وقدرة عجيبة على تقليد المتدين التقي الورع بالإضافة إلى درايته الكاملة بسلوك ضحيته كما يتمتع بقدرة فائقة في تسخير المظاهر لخدمته بالإضافة إلى ضعفه تجاه غريزته ونزواته الحسية**»(١٦).

ولكن طرطوف شخصية ذات صفة رذيلة وهي القدرة علي الخداع استطاع طرطوف أن يكسب أورجون ويخدعه ولكنه لم يستطع خداع بقية الأسرة .ومن ثم استطاع طرطوف أن يزعزع استقرار الأسرة خاصة بعد أن حصل على ثروة الأب هذا التصوير يعد هجاءً لهذه الرذيلة وبذلك « **تعد المسرحية تصويراً لشخصية بغيضة وهجاء اجتماعي ولها هدف أخلاقي**»(١٧). وهو التنديد بالمدعين وليس الدين والدعوة إلى عدم الانخداع بالمظاهر فالأساس هو الجوهر كما أن التسرع وعدم التروي قد يؤدي إلى عواقب وخيمة.

---

(١٥) المرجع السابق.ص٣٣.

(١٦) المرجع السابق، ص٣٧.

(١٧) المرجع السابق.ص٣٩.

إن طرطوف يتصف بالخداع والدناءة فرذيلته هنا واضحة ضخمها الكاتب كي تظهر واضحة لهدف أخلاقي وآخر كوميدي (لإثارة الضحك) وكذلك الحال في شخصية الأب الذي يبدو آلياً يأخذ الأمور من وجهة واحدة. وبذلك استطاع موليير أن يجعل الشخصية الدرامية متطرفة في صفاتها ومن ثم أصبحت هذه الشخصية شخصية حية يمكن أن تتخذ كنموذج يقاس عليه الآخرين على مر العصور بحيث يقال أن هذا الشخص هو طرطوف.

أما عنصر الكوميديا فهو يتولد من« **المواقف المؤثرة نفسها وذلك بفضل قدرة (موليير) على تركيز اهتمام المشاهد لا على صدق العواطف المثارة ولكن على عدم ملائمة الشخصية للموقف الذي توجد فيه** »(١٨). وهو ما نجده في مواقف متعددة خاصة مواقف أورجون وردود أفعاله تجاه أفعال طرطوف.

وتبدو نهاية طرطوف مزدوجة عندما يتم فضح طرطوف وكشفه عن طريق الملك، وهى نهاية تعتمد طبعاً علي المصادفة كما حدث في البخيل، ففي كلتا المسرحيتين يصل وافد من الخارج ومعه الحل السحرى، وبعيداً عن عصر موليير وما يقال ‘ن أن موليير يتملق الملك لمزيداً من الحماية خاصة بعد ازدياد معارضيه وأعدائه، إلا أن الأهم أن طرطوف نهايته مأساوية بينما النهاية السعيدة تكون للأب وأسرته. والحقيقة أن تلك النهاية تعتمد على تحقيق التطهير الكوميدى للمتلقى أي إحداث المتعة والضحك ، حيث أن المتلقى الذى يعلم حقيقة طرطوف من البداية لا يرضى أن ينتصر ، حتى لو كان الانتصار نكاية في الأب ، لأن المتفرج الذى سخر من الأب يشعر في نفس الوقت أن أذيته وفقده للمال ، هو في نفس الوقت ضرر للأسرة البريئة كلها، ولأن المتلقى يبتغى العدالة التي تحقق له الطمأنيتة والسلام فإن نهاية طرطوف تجعله يشعر بالرضى لعقاب طرطوف والسعادة لنجاة الأب وأسرته . إنها العدالة الشاعرية ، الأمر الذى يسقط عن المسرحية صفة أنها ليست كوميدية، لأنها حققت نهاية متصالحة للأسرة مع الأب ودون أضرار ، بل استطاعت الأبنه والابن الزواج ممن أحبوهم ، برضاء الأب وموافقته بعد أن كان رافضاً وهذا في حد ذاته تحول في موقف الأب جلب السعادة للجميع. ولعل سبب تلك النهاية المزدوجة هو أسلوب البناء والخطوط الدرامية المتضافرة التي تلتقى في النهاية حيث كان طرطوف مستحوذاً علي الأب في خط درامى يتعارض مع خط الأسرة كلها، فكان الصراع، وفى اللحظة التي انفصل فيها الأب عن طرطوف بعد كشف حقيقته، تكون الأزمة في تنازله عن ماله وأملاكه له ، لكن وصول مندوب الملك في النهاية ينقذ المسرحية من أن تكون نهايته غير سعيدة . وبالتالي فإن المتلقى يشعر بالسعادة بسبب النهاية العادلة لكل طرف.

---

(١٨) محمد علي الكردي: مفاهيم الفكاهة الفرنسية، عالم الفكر، مج١٣، عدد ٣، أكتوبر–ديسمبر، الكويت، ١٩٨٢، ص١٦٩.

وفى مسرحية **دون جوان** تعتبر **شخصية دون جوان** إحدى الشخصيات المتميزة التي تعيش على مدى التاريخ فموليير يصور دون جوان منذ البداية على أنه شخص سريع التنقل من امرأة إلى أخرى فهو لا يؤمن بأي قيم أو مبادئ هذه الصورة التي تصلنا منذ البداية عن طريق خادمه وتابعه سجاناريل ثم تأتي أفعال دون جوان نفسه لتؤكد حقيقته، إنه يتناقض مع واقعه فرغم أن دون جوان ابن طبقة النبلاء إلا أنه لا يسلك سلوكهم ولا يؤمن بذلك مطلقاً إن جوهر شخصية دون جوان هو التناقض فحتى بصرف النظر عن تناقض منطقه وأفعاله مع قوانين طبقته، فإن هناك تناقضاً واضحاً بين أفعاله فهو سريع التغير سرعان ما يشعر بالحب أو بالرغبة تجاه امرأة وسرعان ما يمل ذلك ويريد تغييرها بمجرد أن يرى امرأة أخرى جميلة.

**« دون جوان : أما أنا فيسحرني الجمال أينما وجدته ، وأستسلم لبسهولة لهذا العنف اللذيذ الذى يجرفنا به، حتي لو كنت مرتبطاً، فالحب الذى أكنه لحسناً ما لا يلزم نفسى مطلقاً بظلم الحسناوات الأخريات، ... فأنا لا أستطيع إغلاق قلبي بوجه كل ما أراه جديراً بالحب، وما أن يناديه وجه جميل حتى أتنازل عن كل الوجوه الأخرى ، حتي لو كنت أملك الكثير من الوجوه الجميلة ٩»**(١٩).

فدون جوان لا يستطيع كما يقول أن يظل حبيس إمرأة واحدة، إنه يبحث عن الحرية، فعيب شخصيته أو إحدى سماته الأساسية وتكوينه النفسى ، هي رفضه لأى نوع من القيود أو الإلتزام ، وهناك منطق آخر يحكم تصرفاته إنه الشهامة فهو لا يستطيع أن يخدع امرأة لم يعد يرغب فيها وهذا بالفعل ما يحدث منه تجاه الفيرا التي أخرجها من الدير والواقع أن إخراجها من الدير هو في حد ذاته تحدي لقوانين السماء تحدي للإله بمعنى أن دون جوان الذي يشعر بذاته ويتخذ موقفاً ضد القوانين السائدة يؤكد على انتصار منطقه فها هو يخرج الراهبة ليغويها بل هناك مشهد آخر هو مشهد مع الشحاذ والذي يؤكد أن السماء لا تفعل شيئاً فهذا الذي يتعبد ويصلي للسماء كان من الواجب أن يكون غنياً ولكنه يتسول من أجل أن يحيا ولكن دون جوان يعطيه المال ليؤكد له صحة قوانين الإنسانية وهي نفسها التي تدفعه إلى مساعدة غريمه الذي كاد اللصوص يفتكون به.

هذه الأفعال هي ما يطرحها موليير كعيوب أو رذائل في شخصية دون جوان ، وهذه الرذائل تمهد لعاب دون جون رغم المواقف الكوميدية في النهاية.

ولأن دون جوان لا يخضع لمنطق الواقع أو قوانين المجتمع فإنه لا يتعامل بها بل يتعامل بمنطقه الخاص ويؤكد على أن الرياء وسيلة للخلاص مثلاً من الديون والنفاق والكذب وسيلة لكسب ثقة الناس ولذلك يتحول دون جوان بعد أن ضاق الخناق عليه إلى شخص آخر وقد يبدو

(١٩) موليير : دون جوان ، الأعمال الكاملة م ٢، م.س، ص ٢٦٩

ذلك التحول خللاً في الشخصية ولكن الواقع أن الشخصية لا تختل فدون جوان يخضع لمنطقه الخاص وليس لمنطق الحياة فقد أراد دون جوان أن يثبت للآخرين صدق رؤيته بأن النفاق والكذب هما الأساس وهما المنجيان في ذلك المجتمع وهو في الواقع يرفض ذلك، لكنها صفات تضاف إلى رذائله.

إن ادعاء دون جوان أمام والده أنه تغير وعاد إلى الحق وارتداء قناع التوبة يجعله يكسب ود والده. ولكن دون جوان لا يستطيع أن يفعل ذلك لأنه لم يشعر بالخطأ، فما يحركه هو واقعه ومنطقه ، الأمر الذى يؤكد قناعته بأفعاله ورغبته في الاستمرار فيما يفعل وما يقتنع به.

ودون جوان أيضاً رغم كل ذلك فهو ليس جباناً أو نذلاً فهو يساعد المحتاج ولا يخشى من العقاب أيًا كان ولذلك يرحب بالتمثال وبلقائه وأيضاً يمد له يده ليصافحه رغم كافة المخاطر، لتنتهي حياة دون جوان علي يد هذا التمثال. تلك هي النهاية المؤلمة التي تنتهى بها المسرحية.

إن موليير يبنى مسرحيته على أساس أن تكون أفعال دون جوان هي المحور ، وكل مايحدث هو نتيجة لقراراته ورغم ذلك فإن صفات دون جوان التي لا تخضع إلا لمنطقها وترفض الوصاية من السماء أو من الطبقة أو المجتمع هذه الشخصية التي ضخمها موليير بصفة كثرة ولهه المفرط بالنساء وتنقله بينهم وكأنه نحلة ترتشف الرحيق من الأزهار . فوجدناه حتى في أزمته ورحلته إلى حبيبة أخرى يعجب بالفلاحات في الطريق وذلك بعد أن كان قد أغوى دون ألفيرا وأخرجها من الدير من قبل وأغوى فتيات وزوجات أخريات.

« **دون جوان : الفتاة التي أتكلم عنها هي أجمل صبية مخطوبة في العالم ، وقد جاء بها إلى هنا الشخص الذى سيتزوجها، إنى رأيت العاشقين بالصدفة قبل سفرهما بثلاثة أيام أو أربعة، لم أر قط شخصين سعيدين و متحابين إلى هذا الحد ، وقد تحركت مشاعريعند رؤية شوقهما المتبادل ، فأصبت بالغيرة... ووجدت في نفسي لذة كبيرة في تعكير تفاهمهما وقطع وصالهما** »(٢٠).

تلك الغيرة والرغبة في هدم علاقة عاشقين تحمل رغبة في أن يستحوذ علي الجميلة لنفسه إنها زهرة جديدة يسعي لارتشاف رحيقها. فبداية الأحداث تأتي بعد أن رأى عاشقين وأراد الاستحواذ علي الخطيبة ليخوض مغامرة جديدة تلي ما فعله في الماضى بمغامرة الزواج من ألفير الراهبة وإخراجها من الدير . وحتى يؤكد موليير علي تلك الصفة غير الأخلاقية في دون جوان فإنه يبالغ فيها ويضخمها بصورة تبدو غير معقولة ، لكن التمعن في شخصية دوان جوان تجعل من أفعاله متسقه مع بعده النفسى ، لذلك فإن دون جوان ترك ألمير ورحل من أجل الفتاة الجميلة التي يسعي لانتزاعها من خطيبها، لكنه في ذات الوقت يصادف فتاة من نوع أخر لم

(٢٠) موليير : دون جوان ، م س ، ص٢٧١.

يجربه من قبل وهي الفتاة الريفية ، ورغم أنها ليست جميلة وسوداء كما يقول سجاناريل، إلا أن دنائة دون جوان تجعله يتغزل فيها ويصارحها بحبه ويغريها بالزواج والرحيل إلى المدينة، حتي بعد علمه أنها مخطوبة، الأمر الذى يؤكد سعيه الدائم لتحقيق رغباته الحسية حتي ولو على أنقاض الأخرين.

" **دون جوان: هل تكون نفسى شريرة إلى حد إغواء فتاة مثلك؟ أأكون جباناً إلى درجة إغوائك؟ لا لا إنى أملك من الضمير ما يمنعني من القيام بهذا ، أحبك يا شارلوت وغايتي هي الخير والشرف ، ولكى أبين لك حقيقة ما أقول اعلمي أن هدفي الوحيد هو الزواج منك.**»[٢١].

إن دون جوان يذكرنا بنفاق وخداع طرطوف رغم الاختلاف بينهما، فهو يخدع الفتياة الريفية كما يخدع والده فيما بعد .، لكنه في داخله لديه لحظات صدق مع نفسه ، ويعلم ما يفعله لكنه لا يشعر بالذنب ، لأن ذلك دستوره،

إن هذه الصورة لدون جوان جعلت من دون جوان نموذجاً لا يمحى من الذاكرة الإنسانية لأنه يجمع صفات عديدة وأحياناً ما تكون متناقضة وهى الصفات التي تميزت بها شخصيات موليير سواء التي تعرضت لها هنا أو الشخصيات الأخرى كمريض الوهم وكاره البشر وغيرهما.

إن موليير استطاع أن يرسم شخصيات درامية كتب لها البقاء لتظل نموذجاً إنسانياً حتى أننا نستطيع أن نجد البخيل والدون جوان الذي أصبح له قرائن هم الدونجوانيون وطرطوف المنافق مدعي الدين. ولقد أصبحت هذه الشخصيات حية حتى الآن وهو ما يؤكد تميز موليير الذي كان يعبر عن خصائص النفس البشرية والرذائل الموجودة فيها من خلال تضخيم هذه الرذائل وقد ساعده على النجاح في عصره هو أن هذه الصفات كانت موجودة في مجتمعه كشخصية طرطوف مثلاً ««**شخصية كانت تتسلط في أعناق خلائق من أفراد المجتمع العاديين**»[٢٢]. بل إن نجاح موليير في فن الكوميديا يرجع إلى « **أن موليير بتصويره الرقيق لمضحكات العصر وعاداته قد تجاوز الكوميديا ببعيد** »[٢٣].

وهو ما جعل لمسرحيات موليير مغزى أخلاقياً واجتماعياً أيضاً فنجحت مسرحياته في عصره وظلت حتى يومنا هذا لأن موليير في تصويره لشخصياته إنما كان يصور عادات ورذائل النفس البشرية.

**كوميديا الشخصية وعدم الانسجام مع الواقع**

---

(٢١) موليير : دون جوان ، م س ، ص٢٧١ .

(٢٢) ألارديس نيكول، علم المسرحية ترجمة درينى خشبة، دار سعاد الصباح ٤٣..

(٢٣) محمد القصاص، مقدمة من مسرحيات موليير، المسرح العالمي، الكويت عدد ١٦، ص٤٥.

**إن «المادة الملهاوية عند موليير مستمدة من صميم الحياة ، وتدور حول مبدأ حيوي هو الانسجام مع الواقع، هذا الانسجام تتطلبه من الإنسان الحياة المنقلبة باطراد. ويترتب على ذلك أن كل حركة أو تصرف أو كلمة تفتقر إلى هذا الانسجام من شأنها أن تثير فينا تلقائيا الضحك، ذلك لأن الضحك هو رد فعل مباشر لعدم التوازن بين الإنسان والواقع »**(٢٤).

يعني ذلك أن إحدى تقنيات الكوميديا لدى موليير هي عدم الانسجام وليس الانسجام ، لأن عدم الانسجام يجعل المتلقي ينظر نظرة علوية إلى الشخص القائم بالفعل غير المنسجم مع واقعه فيكون مصدرا للسخرية وذلك حسب فلسفة الكوميديا ذاتها. لذلك« **فالموقف الكوميدي عند موليير يرتكز إذن ودائما على مظهر من مظاهر عدم الانسجام ، أو على مظهر من مظاهر محاولة خاطئة أو فاشلة لتحقيق هذا الانسجام مع الواقع في صورته الجديدة التي خلعتها عليه ظروف جديدة »**(٢٥).

ومن أمثلة تلك المواقف الدرامية في مسرحية طرطوف مثل الأم التي آمنت بورع طرطوف فيكون موقفها الرافض لتصديق خداع طرطوف وغشه لهم، وهو نفس الموقف الذي يتعرض له ابنها آرجون، ومن أمثلة ذلك: المواقف العديدة التي يرفض فيها "هرباغون" تصديق زوجته وابنه عن اتهامهما لطرطوف وهو الأمر الذي يجعله يكتب له المنزل وأملاكه نكاية في أسرته ، لكنه ينسجم مع واقعه بعد أن يكتشف الحقيقة.

كما يعتمد موليير على المفارقة الدرامية كوسيلة من تقنيات الكوميديا ، فهو يعتمد على فكرة الجهل من الشخصية نتيجة لاعتقاد خاطئ وهو الأمر الذي يرتبط مع أسلوب عدم انسجام الشخصية مع واقعها لكنه أسلوب يختلف عن الأسلوب السابق حيث« **تكون الشخصية الكوميدية منسجمة مع صورة خاطئة للواقع ، تتخذ في نظرها صورة الحقيقة ، فمثلا في مسرحية المتحذلقات المضحكات، (...) أن مادلون وكانوس مفرطان في الرقة إزاء الخادم الذي ظنتا أنه الماركيز »**(٢٦).

وذلك يعتمد في الأساس على المفارقة حيث أن الجمهور يعلم الحقيقة باعتباره كاشفاً للمفارقة الدرامية في الوقت الذي تجهل فيه السيدتان الحقيقة ، وهو الأمر الذي يفجر الضحك عند المتلقي سخرية منه على جهل الشخصيات . كذلك كان الأب في طرطوف منخدعاً في طرطوف ومنسجماً معه ، ولأن الجمهور يعلم حقيقة طرطوف فقد كان بسخر من غباء الأب وانسجامه الخاطئ وهى نفس الحالة في دون جوان خاصة عندما يخدع شارلوت مثلاً وهى تصدقه، وهو نفس ما فعله مع والده عندما أوهمه بأنه قد انصلح حاله وعاد يؤمن بالسماء ،لكن

(٢٤).على درويش : دراسات فى الأدب الفرنسى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ص ١٣

(٢٥) المرجع السابق، ص١٣.

(٢٦) المرجع السابق، ص١٦.

طبيعة دون جوان وحقيقته ونواياه يعلمها المتلقى فيثير الموقف الضحك علي سذاجة الفتاة، وغباء الأب، وفي جانب أخر فإن دون جوان نفسه لا ينسجم مع الواقع ولا يعترف بقوانينه ويضع لنفسه دستورا خاصة، وهو يخالف القوانين العامة للحياة ونواميسها، كما يخالف كل قوانين الأخلاق ، ومع ذلك فهو ينسجم في عالمه.

وفى ذلك يرى علي درويش «**أن هناك نوعين للعقد عند موليير" أحدهما لكوميديا العقدة، والآخر لكوميديا الأخلاق** »[٢٧]. وهو تصور ملتبس باعتبار أن العقدة هي جزء أساسي في أي مسرحية وهي التي تتسبب في جزء كبير في المسرحية هو مرحلة التعقيد، التي تتطور فيها العقدة حتى تصل إلى مرحلة الذروة ثم الحل أو النهاية ،ولذلك فما يقصده علي درويش يرتبط مع مفهوم عدم الانسجام مع الواقع معتمدا على المفارقة الدرامية لكن العقدة الكوميدية يبدو المقصود بها سلسلة المواقف التي لا هدف لها سوى الضحك ولذلك فهو يشير إلى هذا النوع من خلال مسرحية « **مقالب سكابان" حيث " تقنع زوجة سجانريل شخصيتين هما فالير ولوكا بأن زوجها هذا المنهمك في قطع الأشجار بالغابة هو طبيب ماهر، وحينئذ ينسجم الرجلان مع هذه الصورة الخاطئة التي لا دخل لشخصية كل منهما فيها .. ويقودان سجانريل إلى أسرة يقدمانه إليها بوصفه طبيبا .. ولا ينسجم سجاناريل مع الدور الذي فرض عليه**»[٢٨]. ذلك ما يؤكد أن المفارقة الدرامية هي التي تجعل الموقف كوميديا نتيجة جهل الشخصيات بالحقيقة لكنهم جميعًا يتعاملون مع الموقف حسب فهمها الخاطئ ولأن هناك شخص يرفض ذلك هو سجانريل فإنه أيضا يثير الضحك نتيجة لجهله ما فعلته زوجته وما أوعزته للرجلين غير أن ذلك الأسلوب نجده بوضوح في مسرحيات الفارس بشكل عام ، أما ما يراه علي درويش بأنه كوميديا الأخلاق« **فالعقدة فيها ذات مادة ملهاوية مستمدة من الأخلاق تجعل الشخصية الرئيسية تمر بسلسلة متصلة من مواقف عدم الانسجام الناجمة عن الصور الخاطئة للواقع ، هذه الصور التي يفرضها علي الشخصية العيب الغالب عليها** »[٢٩].

غير أن ذلك أيضا نجده في النوع السابق حيث أن لعبة زوجة سجاناريل تتسبب في سلسلة من المواقف المضحكة تماما كما هو الحال في المواقف الكوميدية التي يسميها علي درويش بالعقدة الأخلاقية ويضرب مثالا عليها بمسرحية طرطوف ومسرحية البورجوازي النبيل ، في الأولى يرى « **أن آرجون ينسجم مع صورة مزيفة لهذا الأفاق إلا أن هذه الصورة التي يتعلق بها الرجل تعلقا عنيدا مرتبطة بما يملؤه من تقوى بدائية لا ثقل فيها تجعله يتباهى بما يراه دليلا على الورع** »[٣٠].

---

(٢٧) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٢٨)المرجع السابق ص ٦٦

(٢٩) المرجع السابق، ص١٧.

(٣٠) المرجع السابق ص ١٦.

أما مسرحية البورجوازي النبيل فيرى علي درويش إنه وبنفس الاسلوب في طرطوف «**البورجوازي النبيل الذي يستغل دورانت استغلالاً شائناً وأن السيد جوردان لا يفطن إلى أنه فريسة محتال مبتز ، والسر في الخداع هو أنه يتصرف وفقاً لمنطق خلقه، الذي يجد في النبالة بريقا يبهره** »(٣١).ذلك يؤكد عدم وجود فوارق واضحة بين ما سماه درويش بالعقدة الكوميدية وما سماه بكوميديا الأخلاق فكلاهما يعتمد على المفارقة الدرامية التي تجهلها الشخصية ويعلمها الجمهور، وكلاهما تعتمد على سلسلة مواقف تتعرض لها الشخصية ومن ثم ينشأ الضحك.

لكن يبقى الفارق في طبيعة الموضوع وجديته ، حيث إن طرطوف أو البخيل ودون جوان على سبيل المثال تعالجان عيوبا إنسانية كما رأينا من قبل وأسلوب موليير في ذلك تضخيم العيب والمبالغة فيه من أجل المزيد من الضحك . حيث اعتمد موليير على إيمان الشخصية بموقفها، وهو ما يجعلها تبدو متصلبة بلا أي مرونة ، الأمر الذي يحولها إلى شخصية كوميدية وبالتالي فإن أسلوب موليير يمزج في شكل معقد ومركب بين العديد من التقنيات الكوميدية مثل الموضوع والمبالغة وعدم الانسجام مع الواقع ، أو الانسجام مع واقع خاطئ ، كل ذلك في إطار توظيف المفارقة الدرامية لتتحول الكوميديا إلى كوميديا موقف وكوميديا شخصية مبتعدا في ذلك عن كوميديا اللفظ والشتائم .

ولذلك يمكن التأكيد على أن موليير استخدم ما يعرف بكوميديا الطبائع حيث نجد « **التبسيط الشديد بمفهوم الشخصية الإنسانية، فانحصرت في كوميديا الطبائع والأنماط** »(٣٢). ففي كوميديا الطبائع يتم التركيز على خصيصة معينة في الشخصية مثل البخل الشديد ويتم المبالغة في التصوير ، حتى تثير الضحك ، وذلك ما فعله موليير في العديد من أعماله مثل البخيل وطرطوف ومريض الوهم وغيرهم « **والضحك في هذا النوع ينشأ نتيجة أن المتلقي ينأى بنفسه عن صفات وأفعال هذه الشخصية والتي يراها غير متسقة مع الواقع وعاداته ، فيرى غرابتها التي تثير فيه غريزة الضحك ، وذلك من منطلق أن المتلقي لا يتعاطف مع هذه الشخصية بل يراها لا تماثله ويرى نفسه بعيدا عما تفعله** »(٣٣). أما الشخصيات النمطية فهي شخصيات تختلف عن شخصيات كوميديا الطبائع ، بل قد تكون الأخيرة تتطورا لها و« **تتشابه مع شخصية أرلكينو الخادم في الكوميديا المرتجلة** »(٣٤). وهي تعرف بالشخصيات الجاهزة المستمدة من مخزون التراث الشعبي أو الشخصيات الثابتة التي لا تتطور لكنها تأخذ سمة واحدة ، ذلك ما يؤكد أن شخصيات موليير تصبح شخصيات كوميدية نتيجة لطباعها وتضخيم عيوبها فتصبح مثيرة للضحك .

---

(٣١) أنظر المرجع السابق، ص١٦ و١٧.

(٣٢) – محمد عناني: " فن الكوميديا ودراسات أخرى" – الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٨٠ – ص ٣٣.

(٣٣) محمد زعيمة : عناصر الإضحاك في مسرح بديع خيري – سلسلة الكتاب الأول – ع ٣٩ – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠– ص ٣٩ ، ٤٠

(٣٤) علي الراعي : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري– سلسلة المكتبة الثقافية – ع ٢١٢ – دار الهلال – القاهرة – نوفمبر ١٩٦٨ – ص ٢٣

**تقنية الآلية أو التكرار**

كذلك استخدم موليير تقنية التكرار ولكن بأسلوب مبتكر دون اللجوء إلى تكرار اللفظ لكنه جعل الشخصية ذاتها في تصلبها وتمسكها بموقفها – رغم تعرضها لمواقف متعددة ومتكررة تهدف إلى تغيير قناعاتك– تبدو شخصية كوميدية بسبب أنها شخصية آلية فموليير« **يكشف عن آلية المتكلم الذي يتشبث بفكرة معينة على الرغم من تغير الظروف** »(٣٥). ذلك ما نراه في مواقف عديدة يتعرض لها آرباجون في البخيل وآراجون في طرطوف ودون جوان . حيث تبدو المشاهد المتتالية كأنها مواقف درامية مكتملة جميعها تسعى فيها أطراف لإثناء الشخصية عن قناعاتها لكنها تنتهي بالفشل لتكون المشاهد التالية هي تكرار جديد للمحاولة الأمر الذي يجعل الشخصية نفسها آلية وفي ذات الوقت آلية وتكرار المواقف جميعها حالة من حالات السعي نحو الإضحاك، لكن موليير يركز دائما على الإنسان لذلك قيل إنه« **رجل الطبيعة الإنسانية ... صحيح أنه ينتمي إلى عصره الذي صور أبرز ملامحه تصويرا أصدق من كل ما عاداه، ولكنه – مع ذلك– أكثر كتاب هذا العصر تحررا.. أكثر تحررا من كتاب راسين وبوالو ... العيوب والرذائل التي تصدى لها كانت منتشرة في القرن السابع عشر، ولكنه حللها تحليلا يجعل من شخصياته نماذج بشرية خالدة .. فقد تغلغل في النفس البشرية، وسبر غور قلب الإنسان في كل الأزمان وكل البلاد ، ومن هنا ينتمي إلى جميع الأزمنة أيضا** »(٣٦).

غير أن ما يحسب لموليير هو تطويره لأساليب الكوميديا ، فهو يستخدم نفس التقنيات القديمة تلك التقنيات التي عرفها المسرح الأوروبي و تأثر بها موليير عن طريق إعجابه ببلاوتوس الروماني.

غير أن موليير يضع أسلوبه عليها حيث يوظفها في تداخلها مع الموضوعات المطروحة ذلك التوظيف الذي يجعلها ذات قيمة جديدة ومبتكرة فهو ينطلق في ذلك من « **أنه يؤسس سخريته وهجومه على فكرة مؤداها أن الطبيعة خيرة وحكيمة ، وأن الرذائل والعيوب تشوههم** »(٣٧). وعلى ذلك كانت العيوب والرذائل هي منطلقاته في أعماله الكبرى اعتمادا على أن هذه العيوب صفات بشرية وإنسانية لكنها لا تنسجم مع رغبته في أن يسود الخير والحكمة والجمال في العالم ، ولذلك كانت أعماله المسرحية سعيا إلى إصلاح العيوب البشرية ليصل إلى مدينته الفاضلة على طريقته ولذلك فإن « **عناصر الإضحاك إذن مرتبطة بواقع الإنسان بل هي نابعة منه عند موليير لذلك مسرحه يعتمد على دراسة الأنماط والنماذج الإنسانية ، ومن هنا هبطت القصة إلى المقام الأدنى من الاهتمام لديه. فهو لا يبحث في الأحداث وتسلسلها عن عناصر**

(٣٥) سوليتنز، جيروم : النقد الفني ، م س ، ص ٤٤٢

(٣٦) علي درويش : المسرح الفرنسي – مرجع سابق – ص ٤٢

(٣٧) المرجع السابق، ص٤٣.

**الإضحاك ولا عن واقع الإنسان، بل هو لا يتخذها سوى إطار مطاط جدا لعمله الفني الذي ينصب قبل كل شيء على الشخصيات نفسها»**[٣٨]. ولا يعني ذلك أن موليير لم يهتم بالبناء الدرامي، لكنه يعتمد على الشخصية وموقفها في ربط الشخصية في الحبكة الدرامية ومن ثم ترابط وتسلسل الحدث الدرامي منطقيا بل إن موليير في رسمه للشخصيات يتبع قاعدة أن« **الطريقة المرضية لفهم الشخصية هو أن نراها طريقة لتحديد انطباع درامي، ولا يجب أن يكون اهتمامنا النهائي بالشخصية ذاتها** »[٣٩]. فموليير يتعامل مع الشخصية كمحور أساسي في الدراما وهي التي تقوده إلى الحبكة الدرامية كما تقوده إلى الكوميديا ، ولم يستخدم موليير في أعماله الكبرى الناضجة أسلوب الكوميديا اللفظية، ولكنه في ذات الوقت على ارتباط الحوار بالشخصية ويترك مساحة للمثل « **وتعزى قوة الحوار في مسرحيات موليير إلى أصولها في التقليد الخاص بالممثلين ، إن فروزين في مسرحية البخيل تتملق آرباجون لتشجعه على الزواج من ماريان... ونحن نعلم ما تدبره فيروزين وإذا لم نكن نعلم فإن نبرة صوتها وتصاعد ثنائها سوف يخبرانا به ، وهذا المفارقة الساخرة متصورة على أي حال ، يتواثب تماما ، واستمتاعنا بالخداع هرباجون يتزايد وهو يتواثب في مرح بطريقة خرقاء عبر خشبة المسرح ونحن نشاهد التنافر بين ثنائها والغرض منه** »[٤٠].

وبذلك فإن موليير يمزج مابين الحوار الكوميدي وطبيعة الشخصية وأسلوب الأداء التمثيلي المحتمل بالشخصية وكذلك ما هو معروف بكوميديا الحركة ، وهي« **صورة كاريكاتورية تقوم بها الشخصية ، وهي مبالغة في التصوير بحيث تمثل نسب الأشياء ويظهر التناقض في الحركة** »[٤١].

ذلك الأسلوب الذي يقترب ويتشابه مع فن الكاريكاتير الذي يضخم الأشياء ويركز على أجزاء بعينها سعيا للسخرية والضحك .

غير أن ما يميز موليير هو أنه لا يتوقف عند حدود الضحك فهو في البخيل يفعل « **ما هو أكثر من اجتذابنا إلى خداع فيروزين فهو يحقق غرضه الأول من أن يجعلنا ندرك إلى أي مدى سوف يؤدي تسلط المال على ذهن البخيل به** »[٤٢].

وبذلك يتعدى موليير حدود السطحية إلى مزيد من العمق في طريق نقد عيوب البشر ورذائله .

---

(٣٨) محمد عبد الحليم ، فايزة هيكل : مقدمة مسرحية المنافق – مسرحيات عالمية – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – ١٩٧٠– ص ١٢.

(٣٩) ستيان ، ج . ل : عناصر الدراما – ت : أمين العيوطي – المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية– القاهرة – ٢٠٠٨– ص ٢٠١.

(٤٠) المرجع السابق– ص ٦٤.

(٤١) محمد عناني: فن الكوميديا – مرجع سابق – ص ٤٤.

(٤٢) ستيان ، ج. ل : مرجع سابق – ص ٦٥

**موليير بين الكوميديا والتراجيديا**

رغم أن موليير عرف فى التاريخ المسرحى كأحد كتاب الكوميديا ، إلا ان هناك من رأى أن بعض مسرحياته تعد مسرحيات كوميدية ، وضربت أمثلة عديدة عن مسرحية كاره البشر باعتبارها مأساوية وليست كوميدية فقد « **اشار روسو إلى أن كاره البشرية لموليير مأساة** »(٤٣).

ويبدو ذلك من وجود شخصيات مأساوية وكذلك نهايات تبدو مأساوية عندما تنتهى المسرحيات بعقاب لتلك الشخصيات وهو ما نراه فى طرطوف أو البخيل أو كاره البشر ألسست.

وهناك آراء عديدة فى ذلك منها « **تحتوى الملهاوات الجيدة فى أغلب الأحيان على بعض المشاهد المأساوية ... وتتذبذب الأحداث فى مثل هذه المسرحيات بين أحداث مفرحة واخرى محزنة بين الضوء والظلام. وعلى أى حال تشهد كثير من الأعمال الملهوية ( وخاصة الحديثة)هذا النوع من تذبذب الأحداث لكن لا تتحقق فيها السعادة فى النهاية**»(٤٤).

« إلا أن موضوع النهايات المأساوية فى أعمال موليير ليس صحيحاً حيث أن كوميديات موليير ذات نوع أخلاقى تقوم على نقد عيوب سلوكية ومجتمعية ، وعيوب تخص الشخصيات مثل البخل والنفاق والكره والتحايل والخداع والتدين المزيف الظاهرى ،وكلها عيوب سعى موليير لكشفها ،ونقدها فى أعماله، ولذلك فحينما تأتى النهاية يكون الكشف عن الحقيقة. حيث يتم التحول فى مصير الشخصية المنافقة أو ذات السلوك غير الأخلاقي إلى مصير الشقاء أو عقابها ،وهو تأكيد على العدالة سواء الشاعرية أو الإلهية وهى العدالة التى يسعى إليها موليير فى مسرحياته، ومن ثم فى مجتمعه ،لذلك فهو ينتصر فى النهاية للحق ،ويكشف الزيف والباطل. ومع ذلك لا يؤدى هذا إلى نهاية مأساوية لأن الذى تم إنصافه هو الجانب الخير من الشخصيات مثل أورجون فى طرطوف ، بينما من يعاقب هو طرطوف المخادع وهنا نتوقف عند نظرية التلقى وعلاقتها بالعرض المسرحى ،إننا نجد أن الكوميديا والترجيديا – على حد سواء– تعتمدان على علاقة المتفرج بالشخصية فإذا ما توحد المتفرج مع الشخصية وانتهت الاحداث بموقف مؤلم لها شعر المتفرج بالشفقة عليها وبذلك تصبح المسرحية محزنة ومأساوية . بينما إذا تعالى المتفرج على الشخصية ولم يتوحد معها وانتهت المسرحية بنهاية مؤلمة لها لن يتعاطف المتفرج معها ولن يشعر بأى شفقة عليها وبذلك تكون النهاية مفرحة لتمنى المتفرج عقابها، وهو ما يتحقق له.

أما فى أعمال موليير فإننا نجد ازدواجية النهاية فهناك طرفان متصارعان منذ البداية أحدهما مخادع أو منافق أو كاره للبشر وهو الفريق الذى تكون نهايته مؤلمة وبالتالى مأساوية لكنها فى نفس الوقت ترضى المتلقى لأنها تمثل العدالة.

---

(٤٣) ت .ج. أ . نلسن :نظرية الكوميديا فى الأدب والمسرح والسينما ، مارى إدوارد نصيف ، إصدرات أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٩ص٤٣.

(٤٤) انظر المرجع السابق ص ٤٥:٤٤.

بينما الفريق الأخر هو الذى يقع عليه الظلم نتيجة انخداعه فى الآخر ولكن الجمهور يتعاطف معه طوال الأحداث ويتمنى له التحول من مأساته إلى السعادة ومن هؤلاء **أورجون** في طرطوف، بينما يكون دون جوان ورغم أفعاله ومواقفه الكوميدية إلا أن عدم إيمانه بالسماء وظلمه لألفير وحتي لمن اقترض منه المال ، كلها سلوكيات تجعل من المتلقى لا يتعاطف معها كما لم يتعاطف مع طرطوف ولم يتعاطف مع السيست في كاره البشر. هذا الكره منبعه المتلقى والقيم الاجتماعية « **حين نراه يقوم بتطبيق مقاييسه الصارمة للأخلاقية الاجتماعية عليها ، فإننا ندرك في الحال أنه رجل لا يطاق** »(٤٥).

وهنا يمكن التأكيد على أن موليير لديه من التفرد من جعل الشخصية التى كان المتلقى يضحك ساخراً من أفعالها هى نفسها الشخصية التى يأنس من وصولها إلى نهاية سعيدة بعدما يتم إنقاذها من الشر الذى خدعها. بينما فى نفس الوقت يأنس من معاقبة الشرير المخادع فى النهاية . ذلك ما يؤكد « **أن "موليير" أراد– بحق– أن يضع في مواجهة العالم الواقعي عالمًا آخر يحكمه النظام والعدل وفيه يدان المنافقون وبذلك يظهر في وضوح وجلاء الانتصار الأمثل للعدل وللأخلاق بصورة ما كان يستطيع تحقيقها لو أنه لجأ إلي خاتمة لا تنهي سوي الحبكة وحدها** »(٤٦).

ورغم أن المقصود بالعالم الأخر هو تدخل الشرطة والحاكم فى النهاية إلا أن الأهم هو نتائج ذلك التدخل الذى يعنى نهاية الشر وسيادة العدالة وهو ما يجعل المتلقى يطمأن ويرتاح وبالتالى يشعر بالسعادة وهى النهاية التى تتطلبها الكوميديا وهناك جانب أخر يتمثل فى الشخصيات المولييرية ومن منهم أراد موليير أن نضحك منه أو عليه حيث نجد مثلاً أنه « **لم تكن شخصية طرطوف هي الشخصية التي يريد موليير إثارة ضحكنا عليها وعلي مسلكها فهو يثير استياء المتلقي لأنه رذيل وخطير، أما أورجون فهو ساذج ضعيف الشخصية يتسم بالعناد وقد جعل موليير منه أضحوكة للمتلقين في إبداعه رسم ملامح شخصيته وفي حرصه علي أداء ذلك الدور بنفسه** »(٤٧).

حتي في تدخل التمثال في دون جوان ، وهو تدخل ليس صدفة بل هو تدخل ميتافيزيقى ، لكنه يأتي كعقاب من السماء لدون جوان الكافر ، وليس على أفعاله الدنيوية الأخرى ، وفي كل الأحوال فإن نهاية دون جوان المأساوية ، هي عدالة لشخص كفر بكل القيم وبالدين والأخلاق .

ولذلك فحتى النهاية المأساوية لشخصية مثل طرطوف أو السيست أو دون جوان هى فى ذاتها نهاية سعيدة للمتلقى الذى يجد نفسه وقد ارتاح لعقوبة الشخصية وفضحها. وبذلك «

---

(٤٥) ج.ل .ستيان : الملهاة السوداء،منير صلاحى الإصبحى ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق، ١٩٧٦، ص٥٣.

(٤٦) محمد شيحة: حداثة موليير طرطوف بين موليير وأريان منوشكين،جريدة مسرحنا، ٢أبريل ٢٠١٢.

(٤٧) المرجع السابق.

**فما فعله موليير فى أعماله هو نقد هادف ينفذ إلى الصميم: كيف يمكن للبشر أن ينحدروا إلى مثل ذلك الرياء والخداع لمجرد الانضمام إلى مجموعة لا يحكمها سوى قانون المصالح؟ والسؤال الذي يطرحه موليير لم يفقد برغم القرون المتطاولة راهنيته: في مواجهة مجتمع يعشش فيه الفساد ويسوده الانحلال، هل ينبغي إيثار عزلة متعالية على غرار ألسيست، أو التصالح معه كما فعل صديقه فيلانت »**[٤٨].

فالتصالح هو النهاية التى تنتهى بها الكوميديا حيث يكون الخطأ قابلا للتصالح وليس خطأ مأساويا لايمكن التصالح عليه ولذلك فانخداع اورجون يمكن التسامح والتصالح معه لينعدل الوضع بينما يعاقب طرطوف ودون جوان ،أما البخيل فهو حالة أخرى لأن خطأه هو شدة بخله وهى عادة يمكن الرجوع فيها وبالتالى فنهاية مسرحيته كوميدية .

**استجابة القارىء وكوميديات موليير**

إن عملية التلقى التي تعد حديثة كنظرية من نظريات القرن العشرين هي نظرية تسهم في قراءة الأعمال القديمة للوصول إلى مال لم يكن مطروحاً وقتها ، وقد تكون تلك القراءة الجديدة نوعاً من تأويل النص أو العمل بصورة لم يكن يقصدها صاحبها، إنها عملية وضعت للمتلقى دوراُ هاماً ، ومع ذلك فدور المتلقى لا يمكن إهماله ونفيه حتي في السابق ، فالتراجيديا والكوميديا منذ نشأة المسرح قامت على وجود ذلك المتلقى الذى يقوم بفعل التوحد والاندماج مع الشخصية وبالتالي التعاطف معها لنتشأ التراجيديا ، أو على عدم التوحد وعدم الاندماج وعدم التعاطف مع الشخصية ، لتنشأ الكوميديا ، غير أن نظرية التلقى تلقى مزيداً من هذا الدور على المتلقة وخاصة في استجابة القارىء ، وهنا نتجاوز العديد من منظري استجابة القارىء و منهم سلاتوف وهولاند وميتز وفيش ، ونتوقف عند أيزر iser الذى يكمل من سبقوه خاصة في– رغم اختلافهما الكبير– حيث يرى أيزر أن«**أستراتيجيات النص... لا تقدم أكثر من إطار يجب علي القارىء أن يؤسس داخله الموضوع الجمالى . والقارىء في مفهوم أيزر يقيم ما يقرأه في ضوء أحداث الماضى وتوقعات المستقبل، وهذا النمط من القراءة يؤدى إلى صيغة تركيبية synthetic لا تتجلي بشكل جزئى في النص وحده كما لا ينتجها خيال القارىء وحده، ومن ثم فهذه الصيغة التركيبية مزدوجة الطابع ، فهذا التركيب يحدثه القارىء ولكنه في ذات الوقت يكون محكوما بمجموعة الإشارات التي يطرحها النص**»[٤٩].

وفي ذلك فإن أيزر يضع للقارىء دوره في القراءة، وهو دور ينسحب بشكل عام على أي متلقى ، منهم بالطبع متلقى العرض المسرحى وقارىء النص المسرحى، وأهم مل يشير له أيزر هو ارتباط المتلقى/القارىء بالنص وبذلك يكون المتلقى/ القارىء محكوم بما كتبه المؤلف أو

(٤٨) أبـو بكـر العيـادي : مـوليير رجـل القـرن الأكبـر سـابر أغـوار الـنفس البشـرية ، جريـدة العـرب ،العـدد: ٩٥٣٥، لندن،٢١/٠٤/٢٠١٤، ، ص١٦

(٤٩) سوزان بينيت: جمهور المسرح ، سامح فكرى،أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٥، ص ٧٠.

بالنص المعروض، وأيزر بذلك إذ لا ينفى وجود مسبق للمؤلف ونصه ، فهو يعلي من شأن المتلقى/ القارىء حسب مفهوم موت المؤلف، باعتبار أن دور المتلقى هي عملية قراءة جديدة تربط بثقافته ووعيه وعصره .

**« وللقارىء/ المتلقى دور يقوم فيه بما أسماه أيزر الفراغات blanks في النص وعمليات النفي negations وهو يقصد بذلك أن بالنص فراغات يكملها القارىء/المتلقى كما يرصد ويدرك مايسعي النص لإغفاله " فالقارىء... يتم توجيهه من خلال عمليات النفي ليتبنى موقفاً معيناً في علاقته بالنص أما الفراغات فتمنح الفرصة للقارىء لبث الحياة في أحداث القصة ولإسباغ المعني على إشارات النص»**(٥٠).

ورغم أن ذلك يتيح تعدد المعنى وتعدد القراءات حسب نظرية التلقى ، إلا أن طرح أيزر يضعنا في قراءة أعمال موليير ، ليس بهدف الوصول إلى تعدد المعنى وموت المؤلف ، لكنها كما نري تعلي من دور المتلقى / القارىء وتجعله الذي يمتلك القراءة التي تنطلق من إشارات النص حتى يصل لتحديد المعنى. وهذه النظرية كما نرى تسهم في حل مشكلة النهايات المزدوجة أو المأساوية لكوميديات موليير، بل وتعيد تفسيرها وتعدد معانيها.

ففي نهايات طرطوف ودون جوان نجد نهايات مأساوية للشخصية الرئيسية، لكن المتلقى بوعيه وقدرته على تلقى إشارات النص الذى جعل موليير شخصياته ذات صفات منفرة اجتماعيا وترفضها الأخلاق ، وهو ما يؤدى إلى تبنى المتلقى عملية رفض الشخصية التي تصل الأمور فيها إلى الرغبة في التشفى فيها والانتقام للجماعة منها، ولذلك ففي اللحظة التي تعاقب فيها الشخصية يشعر المتلقى بالراحة والتطهير والمتعة التي تنتج عن الإطمئنان للعدالة و لصحة موقفه المتعالى على تلك الشخصية أفعالها. وهو ما يؤكد نظرة أيزر للكوميديا حسب مفهومه لاستجابة القارىء وهى « **أن الكوميديا تنشأ من مواقف تنطوى على تعارض ولا تنتهى بحسم الصراع إلى غالب ومغلوب ، بل منها تحدث سلسلة من الخسائر . وهكذا تتولد حالة عدم إتزان وينتقل هذا الإحساس إلى الجمهور»**(٥١).

وبعيداً عن طبيعة وأسباب إثارة الضحك – التي تناولناها من قبل– فإن حالة عدم الاتزان هي حالة نفسية استخدمهامن قبل في نظرية التلقى هولاند معتمدا على علم النفس والتحليل النفسى، وهذا المفهوم يقوضنا إلى أن عدم الإتزان عند أيزر يصيب كل من الشخصية والمتلقى، وفى النص تنال الشخصية العقاب مثلما حدث لطرطوف ودون جوان على سبيل المثال ، بينما يتلقى أيضاً شخصيات أخري عقاباً مخففاً مثل الأب في البخيل، في حين تنجو شخصيات مثل

(٥٠) المرجع السابق، ص٧٠.

(٥١) المرجع السابق ص ٧١.

الأب في طرطوف من أي عقاب ، وكل ذلك يرتبط بالإتزان النفسي، فعقاب طرطوف ودون جوان جاء نتيجة لما طرحته بنية النص من أفعال متعمدة من الشخصيات، ولذلك نجد موليير وقد وضع لهما العديد من الفرص من أجل العودة، منه تهديد الزوجة وإبنها لطرطوف بإخبار الزوج، وكذلك في دون جوان حينما يرفض نصائح خادمه وصديقه سجانارىل ثم يرفض نصائح الأب وألفير زوجته ، بل ولم ينصاع لتهديدات الفارس التمثال، ولا للفرصة التي أعطاها له الشبح، فكل تلك الإشارات في بنية النص تجعل القارىء/المتلقى يأخذ موقفاً تجاه الشخصية، التي أدرك أنها لن تتصالح فتكون العقوبة لها بمثابة تحقيق الإتزان للمتلقى وهى حالة التطهير الكوميدى، أما الشخصيات التي نجت مثل الأب في طرطوف فقد نجت بسبب حسن نواياها، وفى ذات الوقت لأن عيبها يمكن إصلاحه، فحينما اكتشف الأب المفارقة الدرامية التي جهلها ،ويعلم ما وقع فيه من خطأ يتراجع عنه، رغم أن المتلقى سخر منه وضحك عليه لكنه يتعاطف معه ويرفض عقابه لأنه كان مخدوعاً. أما البخيل فهو حالة أخرى فقد عوقب ب خسارته للفتاة التي أراد الزواج منها وانتقلت لإبنه لكنه يظل شخصية يسخر منها المتلقى لنه لم يرتدع وظل بخيلاً وراغباً في المال، الذى استعاده وتنازل عن الفتاة ووافق على زواج الأبناء شريطة عدم تحمل أي أموال، وهذا في الواقع جانب يخص الشخصية ولم يؤذى الشخصيات الأخرى، وهو عيب يمكن التخلص منه، وإلى أن يتم التخلص منه يظل المتلقى يسخر منه ويرفضه لكنه لا يتمنى عقابه وإلا أصبح المتلقى شريراً ، فعدم عقاب البخيل هو ما يحدث حالة الإتزان لدى المتلقى .

وفى ضوء ذلك وبدور المتلقى يصل المعنى الأخلاقى الذى سعي إليه موليير، فعقاب الشخصية كاملة الخطأ والعيب يعنى رفض المجتمع –ممثلاً في المتلقى نائباً عنه– لكافة تلك العيوب بل وبيان ضررها على الشخصية ومجتمعها الذى يعد مجتمع المتلقى وصوره لواقعه، بينما نجاة البعض يعنى التسامح والعدالة وأن المجتمع يمكنه التسامح، وقد تكون تلك المعانى تعليمية وتقوم على مبادئ أخلاقية ، لكن موليير بكل موهبة استطاع أن يجعلها تقع في ثنايا النص أي أنها الفراغات التي تركها النص للمتلقى كى يقوم بعملية ملىء للفراغات حتي يصل للمعنى وهو أمر يعنى أن نصوص موليير وفي بيئات وأزمنة متعددة لها أيضا تأويلات ومعانٍ متعددة .

**خاتمة**

اذا كان موليير قد طور كوميديات سابقيه وانتقل من الفارس إلى كوميديا السلوك والطباع، فقد استطاع أن يستخدم تقنيات كوميدية راقية تجعل من مسرحياته القدرة على الإضحاك فى كافة العصور وذلك لأنه استخدم موضوعات انسانية عامة وصفات بشرية تعبر عن النفس البشرية فى كافة الأزمنة مثل البخل والكره والحقد والخديعة والنفاق.

كما استخدم موليير أسلوب التضخيم والمبالغة فى رسم العيوب البشرية وساعده فى ذلك قدرته المميزه فى رسم الشخصيات . ومن جانب أخر استخدم المفارقة الدرامية ببراعة وجعل جمهوره كاشفاً للمفارقة ليتيح له الفرصة لاتخاذ موقفاً عاطفياً من الشخصيات، ذلك ما أدى إلى وجود شخصيات منبوذة وتستحق العقاب وأخرى تنجو لأن عيوبها يمكن التخلص منها وتسامح المجتمع فيها، وهو ما حل مشكلة النهايات المزدوجة والمأساوية في كوميديات موليير.

كما أن موليير استطاع أن يصل بمسرحيته إلى النهاية السعيدة وذلك من خلال علاقة الشخصية الدرامية بالمتلقى ودرجة تعاطفه معها أو ضدها الأمر الذى ساهم فى التغلب على النهايات المزدوجة عنده والتى رأى البعض أنها مزيج من الكوميديا والتراجيديا، بل اعتقد بعض النقاد أنها نهايات مأساوية بينما من خلال التحليل يتأكد أن موليير جعل العقاب للشخصيات الشريرة خاصة كاره البشر أو المنافق طرطوف أو دون جوان بينما ينجو أصحاب الأخطاء البشرية البسيطة مثل البخيل وأورجون وذلك بسبب تعاطف الجمهور معهم خاصة فى اللحظات النهائية فرغم أن الجمهور يضحك على سذاجتهم فى البداية إلا أنه يرفض انتصار المخادعين عليهم وبذلك يحقق موليير العدالة الشاعرية والعدالة الإنسانية التي هي فطرة بشرية وأيضاً حقق المتعة الكوميدية وصولا إلى التطهير الكوميدى.

وقد كان تطبيق نظرية التلقى، واستجابة القارئ، تأكيداً لدور المتلقى في اتخاذ موقف مع أو ضد الشخصية وبالتالي الوصول إلى حالة الإتزان والرضى بالنهاية التي أشار لها النص باعتبار أنها تحقق العدالة، كما أن المتلقى يملأ الفراغات في النص ليكون تأويله ، كما أنه يصل للمعنى الأخلاقى في النص عبر ذلك التأوير مسترشداً بالنص .

## المراجع

### أولاً النصوص

- موليير : الأعمال الكاملة ج١، ٢ ، ٣، أنطوان مشاطى، دار عبود نظير، بيروت، ١٩٩٤

### ثانيا المراجع المؤلفة بالغة العربية

- حمادة إبراهيم: الكلاسيكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٨.
- عباس العقاد : جحا الضاحك المضحك، دار الهلال، القاهرة ، ب ت
- علي الراعي : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري– سلسلة المكتبة الثقافية – ع ٢١٢ – دار الهلال – القاهرة – نوفمبر ١٩٦٨
- على درويش : دراسات فى الأدب الفرنسى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣
- محمد زعيمة : عناصر الإضحاك في مسرح بديع خيري – سلسلة الكتاب الأول – ع ٣٩ – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٠
- محمد عنانى: فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨.
- محمد عناني: " فن الكوميديا ودراسات أخرى" – الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٨٠.

### ثالثاً المراجع المترجمة

- أرسطو: فن الشعر، إبراهيم حمادة، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٨٣
- ألارديس نيكول، علم المسرحية ترجمة درينى خشبة، دار سعاد الصباح..
- ت .ج. أ. نلسن :نظرية الكوميديا فى الأدب والمسرح والسينما، مارى إدوارد نصيف، إصدرات أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٩
- ج.ل .ستيان: الملهاة السوداء، منير صلاحى الإصبحى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٧٦
- جيروم ستولنيتز: النقد الفني ط٢، فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- ستيان، ج . ل : عناصر الدراما – ت: أمين العيوطي – المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية– القاهرة – ٢٠٠٨
- سوزان بينيت: جمهور المسرح ، سامح فكرى، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٥.
- هنرى بيرجسون: الضحك، سامى الدروبى وعبدالله عبدالدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ب ت

**رابعاً الدوريات والصحف والمواقع الإلكترونية**


- أبو بكر العيادي : موليير رجل القرن الأكبر سابر أغوار النفس البشرية، جريدة العرب ،العدد: ٩٥٣٥، لندن،٢٠١٤/٠٤/٢١
- جان جاك روسو: رسالة إلى م . ديمبلير ، فنون الاستعراض موقع marefa. org
- محمد القصاص، مقدمة من مسرحيات موليير، المسرح العالمي، الكويت عدد ١٦
- محمد عبد الحليم ، فايزة هيكل : مقدمة مسرحية المنافق – مسرحيات عالمية – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – ١٩٧٠.
- محمد شيحة: حداثة موليير طرطوف بين موليير وأريان منوشكين،جريدة مسرحنا، ٢أبريل ٢٠١٢.
- محمد علي الكردي: مفاهيم الفكاهة الفرنسية، عالم الفكر، مجـ١٣، عدد ٣، أكتوبر–ديسمبر، الكويت، ١٩٨٢.