کارلو گولدونی:

بادبزن

[کمدی در سه پرده]

ترجمه از ایتالیایی

عباس [illegible] عزتی

مترجم برگزیده‌ی هشتمین دوره‌ی انتخاب آثار برتر ادبیات نمایشی

www.ketab.ir

www.ketab.ir

سرشناسه : گلدونی، کارلو، ۱۷۰۷ - ۱۷۹۳م. Goldoni, Carlo
عنوان و نام پدیدآور : بادبزن/ کارلو گولدونی ؛ ترجمه‌ی عباس‌علی عزتی.
مشخصات نشر : تهران: نشر بلدرچین، ۱۴۰۴.
مشخصات ظاهری : ۱۱۴ ص.
شابک : ۹۷۸-۶۲۲-۹۲۰۳۹-۰-۳
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی Il ventaglio
موضوع : نمایشنامه‌ی ایتالیایی -- قرن ۱۸م.
شناسه افزوده : عزتی، عباس‌علی، ۱۳۴۷ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره : PQ ۴۷۱۱ /آ۲
رده‌بندی دیویی : ۸۵۲/۶
شمارهٔ کتابشناسی ملی : ۹۷۳۴۹۸۵

نشر بلدرچین

نشانی دفتر مرکزی:

تهران، خیابان شریعتی، خیابان صالحی، خیابان نیرومند، شمارهٔ ۳۶

تلفن دفتر مرکزی: ۷۷۵۳۲۴۹۱

تلفن مرکز پخش: ۰۹۰۲۵۷۰۵۴۴۱

پست الکترونیک: belderchin.pub@gmail.com

اینستاگرام: belderchin.pub

کارلو گولدونی:

بادبزن

کمدی در سه پرده

ترجمهٔ عباس‌علی عزتی

چاپ اول: ۱۴۰۴

طراح جلد: ع. عزتی

تصویر روی جلد: اجرای *بادبزن* در میلان، ایتالیا، ۲۰۰۷

چاپ و صحافی: کیاراد

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

شابک: ۳-۰-۹۲۰۳۹-۶۲۲-۹۷۸

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر بلدرچین است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر منوط به دریافت اجازهٔ کتبی از ناشر یا مترجم است.

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مترجم

با وجود سپری شدن سالیان بسیار و بروز تحولات متعدد در هنر و ادبیات، نام کارلو گولدونی هنوز بر پیشانی هنر و ادبیات ایتالیا می‌درخشد. این ونیزی خلاق در ۲۵ فوریه‌ی ۱۷۰۷ میلادی پا به عرصه‌ی زندگی گذاشت و با ۸۶ سال عمر، هنر و ادبیات ایتالیا را تحول و غنایی بخشید که سرمشق ملل دیگر شد. کارلو گولدونی پرداخت هنری خود را فقط صرف آفرینش ۳۰۶ اثر هنری نکرد، بلکه با شناسایی بیماری‌هایی که پیکر فرتوت هنر ایتالیا را در برگرفته بود، دم مسیحایی خلاقیت خود را در آن دمید و چنان شفایش بخشید که امروز دیگر می‌توان گفت زندگی جاودانه یافته است. گولدونی با شناختی که از هنر و جامعه‌ی ایتالیای قرن هجدهم داشت همزمان با خلق آثار ماندگار خود به ستیز با معیارهای تکراری و بی‌ثمر قدیمی و برساختن معیارهای جدید پرداخت.

در دوره‌ای که گولدونی می‌نوشت هنوز کشور ایتالیا شکل نگرفته بود و به قول وقیحانه‌ی صدراعظم اتریش، ایتالیا تنها یک «اصطلاح جغرافیایی» بود. در واقع، در شبه‌جزیره‌ی دراز و باریک آپنین حدود بیست دولت با تشکیلات سیاسی مختلف و حاکمیت سنتی ـ فرهنگی وجود داشت و شاید تنها چیزی که آن‌ها را به هم وصل می‌کرد نابه‌سامانی اقتصادی، اشکال نیمه‌فئودالی استثمار و زبان ادبی مشترک بود. رشدیافته‌ترین آن‌ها لومباردی بود که در ۱۷۴۸ از اتریش جدا شده بود، ولی حکومت‌های دیگرِ شبه‌جزیره وابستگی

www.KetaB.ir

عمیق به امپراتوری اتریش داشتند، و در میان آن‌ها تنها پیه‌مونت با مانور ماهرانه‌ی حاکمانش بین اتریش، فرانسه و منطقه‌ی پاپ (دولت حامی هنر و قطب معنوی جهان کاتولیک) تا اندازه‌ای استقلال داشت. جنوب ایتالیا در سیطره‌ی پادشاهی سیسیل به پایتختی ناپل بود که بوربون‌ها بر آن حکومت می‌کردند و با وجود خویشاوندی با بوربون‌های فرانسه و اسپانیا، در مسائل سیاسی پیرو انگلستان بودند. پراکندگی سیاسی این حکومت‌های کوچک، رقابت آن‌ها در حوزه‌های سیاست و ایجاد شبکه‌ی گمرکی، و خصومت شخصی پادشاه با فئودال‌های بزرگ، که سخت در تلاش بودند اقتصادی متمرکز و رابطه‌ای فرهنگی سروسامان دهند، در حیات دولت‌های ایتالیایی این دوره حائز اهمیت است. برای مثال، این دولت‌ها بیشتر با حکومت‌های غیرایتالیایی رابطه اقتصادی و فرهنگی برقرار می‌کردند تا با دولت‌های خویشاوند خود در داخل شبه‌جزیره؛ جنوب ایتالیا بیشتر با انگلیس معامله می‌کرد تا با لومباردی؛ لومباردی بیشتر با فرانسه، انگلیس و اتریش رابطه داشت تا با مثلاً منطقه‌ی مارش. روشنفکران جوان در تورین یا میلان در جریان آخرین خبرهای تازه‌ی پاریس بودند، ولی تقریباً چیزی از آن‌چه در رم یا ناپل می‌گذشت نمی‌دانستند.

در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم در بخش‌های گوناگون شبه‌جزیره‌ی آپنین جنبشی پا گرفت که در پایان قرن به نیروی بسیار نیرومندی تبدیل شد. این نیرو، اگرچه ابتدا از سرنیزه‌های فرانسوی‌ها کمک می‌گرفت، نظام سیاسی موجود را درهم شکست و راه را برای اتحاد سیاسی بعدی دولت‌های پراکنده در رسیدن به اهداف واحد ملی باز کرد. مسبب این جنبش، بورژوازی نوپای ایتالیایی بود که برای مطالبه‌ی حقوق خود به‌پاخاسته بود و در شمال شبه‌جزیره نیروی بیشتری داشت. این را از این‌جا می‌توان دریافت که هرگاه درباره‌ی فرهنگ ایتالیا و شکل‌گیری ایدئولوژی بورژوازی سخن به میان می‌آید، عمدتاً نام میلان و ونیز، دو مرکز بزرگ فرهنگی شمال ایتالیا، به

www.ketab.ir

گوش می‌رسد و از فلورانس، پیه‌مونت و ناپل کمتر نام برده می‌شود. هنوز شعارهای سیاسی کاملاً واضح نشده بود و راه‌ها و راهبردها حتی برای دستیابی به یکپارچگی کشور، که بورژوازی ایتالیا به آن تمایل داشت، قاعده‌مند نشده بود. تلاش‌های ایدئولوگ‌ها متوجه نقد نظام موجود بود و نقدها همه‌جانبه بودند و نظارت شدیدی بر آن‌ها می‌شد. نقد کوبنده‌ی نظام موجود در آثار روشنگران فرانسوی مانند ولتر، روسو و دیدرو جریان داشت تا جایی که روشنفکران ایتالیایی هم در محافل پیشرو با شور و شعف از آن استقبال می‌کردند. مونتسکیو در ایتالیا کمتر از خود فرانسه مشهور نبود.

برای ایجاد رابطه با محافل گسترده‌ی مردمی و ترویج افکار نو، تعدادی مجله منتشر شد که از همه، *فروستا لترارِیا* و *اُسرواتوره* از آن جمله بودند. نقد ادبی پیشرفت‌های قابل ملاحظه‌ای کرد و عمدتاً شامل نقد زبان‌شناختی متون قدیمی ایتالیا بود و در مسیر پیشرفت ادبی آینده گام برمی‌داشت؛ در حوزه‌ی اندیشه به بی‌محتوایی ادبیات کهن واکنش نشان می‌داد و در حوزه‌ی هنر به سبک آکادمیک آرکادیا، فن خطابه‌ی توخالی و قیدوبندهای دستوری اعتراض می‌کرد.

مبارزه با شیوه‌گرایی و کهنه‌گرایی، با شور و حرارتی که برای براندازی معیارهای موجود شکل گرفته بود، بدون افراط هم نبود. تا جایی که منتقدان به دانته‌ی کبیر هم رحم نمی‌کردند و تیغ تیز انتقادشان متوجه آثار او نیز می‌شد. مباحثه‌ی داغی درباره‌ی دانته بین ساوریو بتینلی و گاسپارو گوتزی [برادر کارلو گوتزی] درگرفت. بتینلی در *نامه‌های ویرجینیا*، دانته و طرفدارانش را به دلیل فقدان ذوق هنری و جوهره‌ی شعری سرزنش کرد. گاسپارو گوتزی هم با اعتراض شدید به بتینلی، آثار دانته را در مقام شاعر بزرگ ملی ایتالیا بررسی کرد. جوزپه بارتی هم، که بسیار به روشنگران نزدیک بود، به دانته اعتراض می‌کرد. بارتی در مجله‌اش، *فروستا لترارِیا*، نه فقط افکار و دیدگاه دانته، بلکه افکار نویسندگانی مانند گولدونی را هم، که از

www.ketab.ir

نظر ایدئولوژیک بسیار نزدیک به او بودند، نقد می‌کرد.

ادبیات کهن ایتالیا و تئاتر از پاسخ به نیازها و خواسته‌های نسل جدید ناتوان بودند و آن‌ها را ارضا نمی‌کردند. نیازهای فکری و معنوی طبقات مختلف، آن‌ها را به استفاده از ادبیات خارجی کشانده بود و حوزه‌ی فرهنگی ایتالیا زیر سلطه‌ی ادبیات بیگانه درآمده بود. هیچ ایتالیایی نثرنویس قرن ۱۸ از شهرت و محبوبیتی که ساموئل ریچاردسون در ایتالیا داشت، بهره‌مند نبود و درام‌های مرسیه صحنه‌های ایتالیا را تسخیر کرده بود. وقتی که چزاروتی *اسیان* را منتشر کرد خوانندگانش گیج شدند.

در چنین دوره‌ای پیترو کیاری، نمایش‌نامه‌نویس ونیزی، به ضرورت تغییر نظام موجود پی برد و تحولاتی در آثارش به وجود آورد. کیاری عناصر عجیب‌وغریب [illegible] را با عناصر مبتذل ادبیات قدیم درهم آمیخت و باهم سازگارشان کرد. در آثار او غول‌های افسانه‌ای، زن‌های اسرارآمیز، زدوخوردهای شبانه، ماجراهایی که با طناب درست شده‌اند، شخصیت‌های غیرقابل باور، فلسفه‌ی [illegible] و سخنان پرطمطراق، ماهرانه باهم درمی‌آمیزند. کیاری همچون صنعتگری باذوق می‌دانست چگونه سلیقه‌ها و گرایش‌های زمان خود را راضی کند. مدتی او بزرگ بود، ولی کوتاه‌مدت. اکنون فقط به هنگام مطالعه و بررسی خلاقیت‌های کارلو گولدونی و کارلو گوتزی از او نامی به میان می‌آید. اما کارلو گولدونی، کارلو گوتزی و همدوره‌ی جوان‌تر آن‌ها، ویتوریو آلفیه‌ری، این فرصت را یافتند که به پرداختن به برابری طبقاتی، سرچشمه‌های ناسیونالیسم و آزادی فردی فعالیت اصلاحگرانه‌ی خود را در حوزه‌ی هنر و ادبیات ایتالیا آغاز کنند.

کارلو گولدونی با هدفی راسخ و جسم و جانی خستگی‌ناپذیر و تعصبی فوق‌العاده کار می‌کرد. صرف‌نظر از آثاری که احتمالاً از دست رفته، نُه تراژدی، شانزده تراژیکمدی، ۱۳۷ کمدی، ۵۷ طرح برای کمدی بداهه، سیزده لیبرتو برای اپرای جدی و ۴۹ لیبرتو برای اپرای کمدی، دو نمایش

www.ketab.ir

مذهبی، بیست میان‌پرده، سه فارس و سه جلد خاطرات حاصل زندگی هنری و خلاقیت اوست. تازه این در حالی است که در میانه‌ی کار هنری و در پی حملات انتقادی کارلو گوتزی، که او را متهم به محروم کردن تئاتر ایتالیا از افسون شعر و تصویر می‌کرد، با نفرتی که از ذوق و سلیقه‌ی هموطنانش پیدا کرده بود، آزرده‌خاطر جلای وطن کرد و در سال ۱۷۶۱ به پاریس مهاجرت کرد و تا آخر عمر همان‌جا ماند.

گولدونی با شتابی فوق‌العاده کار می‌کرد و به‌رغم رنج‌هایی که می‌برد دلش خوش بود که به اصلاح کمدی ادبی ایتالیا می‌پردازد. البته این بدان معنی نیست که گولدونی تنها کسی بوده که به اصلاح کمدی ایتالیایی می‌اندیشیده و هیچ سابقه‌ای نداشته است. ایده‌ی اصلاح تئاتر ایتالیا قبل از نوشته شدن اولین آثار گولدونی نیز مطرح بود و کوشش‌هایی هم برای اصلاح آن، هم در بدنه‌ی کمدی ادبی، یعنی ایتالیا، که در قرن هجدهم کاملاً ضعیف شده و رو به انحطاط گذاشته بود، و هم در کمدی کلاسیک فرانسه، که با آثار مولیر شناخته می‌شد، صورت گرفته بود. ولی کوشش‌های درام‌نویسان باذوقی مثل نیکولو آمنتا، جیرولامو جیلیی، جوانی باتیستا فاجولی یا مافئی نتایج محسوسی نداد. چون حکمرانی در ایتالیا در دست کمدیا دل‌آرته بود که با پرداختن به عناصر محلی خیلی از بومی‌ها را جذب می‌کرد. نتیجه‌ی این کوشش‌ها طی تمام این سال‌ها تنها این بود که کمدی بوفون [دلقک‌بازی] را با عناصر داستان‌نویسی و کمدی ادبی قرن شانزدهم یکی کند. خود این کمدی ادبی از پیشرفت‌های بعدی باز ماند و کمدی بداهه یگانه تئاتر زنده‌ی ایتالیا شد که آن هم در آغاز قرن هجدهم پویایی و طراوت خود را از دست داد و به مانعی برای پیشرفت هنر تئاتر در ایتالیا تبدیل شد.

دوره‌ی فرهنگی جدید خواسته‌های کاملاً تازه‌ای را پیش پای هنر تئاتر گذاشته بود: اجرای تئاتر بر اساس ایده‌های بزرگ روز و اقتباس از زندگی واقعی با توانایی پاسخگویی به نیازهای روحی زمان. در مسیر چنین تئاتری،

www.ketab.ir

کمدیا دل‌آرته‌ی فرتوت، مسخ‌شده و بی‌محتوا قرار گرفته بود که فقط به سرگرم کردن تماشاگران می‌پرداخت. لازم بود این تئاتر را برانداخت.

کارلو گولدونی در سال ۱۷۵۰ زندگی‌اش را به نیمه رسانده بود که کمدی *تئاتر کمیک* را نوشت. به قول فرانچسکو فلورا، منتقد و استاد ادبیات ایتالیایی، این اثر گولدونی را می‌توان بهترین مقدمه و مؤخره برای تمام فعالیت‌های تئاتری او دانست. در این اثر، تماشاگر از کلمات و شوخی‌های تکراری کمدی بداهه خسته شده است، آرلکینو دهانش را باز نکرده تماشاگر حدس می‌زند که چه خواهد گفت. گولدونی برای رهایی از این معضل کمدی شخصیت را مطرح کرد و کار بازیگرها را زیرورو کرد. حالا بازیگر نه‌تنها باید متن را موبه‌مو می‌دانست، بلکه باید یاد می‌گرفت آن را خوب بفهمد، چون کمدی شخصیت از اقیانوس [illegible] اخذ می‌شد. بازیگر بی‌سواد توانایی درک حتی یک شخصیت را هم نداشت. بازیگر حالا لازم بود روشنفکر باشد. دکلمه به شیوه‌ی سابق، آنتی‌پر کاندا و خطابه دیگر به درد کمدی جدید نمی‌خورد. فرانسوی‌ها کمدی خود را حول یک شخصیت بنیان نهاده بودند، اما ایتالیایی‌ها [یعنی گولدونی] می‌خواستند شخصیت‌های زیادی را در کمدی ببینند؛ می‌خواستند شخصیتِ محوری برای تماشاگر کاملاً قابل تجسم، تازه و قابل درک باشد و شخصیت‌های فرعی هم قابل باور باشند. کنش‌های دراماتیک نباید تصادفی و غیرمنتظره می‌بود. موضوعات اخلاقی را باید با شوخی‌ها و رویدادهای کمیک بانمک می‌کردند. پایان کمدی را بهتر بود غیرقابل پیش‌بینی می‌ساختند و خوب می‌پرداختند. بازیگرهای توهین‌کننده به اخلاقیات را نباید به صحنه راه می‌دادند! همه‌ی استعاره‌ها و نمادها را باید از صحنه دور می‌کردند!

اما این‌ها به هیچ‌وجه به این معنا نبود که کمدی بداهه باید کاملاً طرد می‌شد. هنوز زمان آن نرسیده بود که ماسک کاملاً کنار گذاشته شود. ابتدا باید می‌آموختند چگونه ماسک‌ها را متناسب با شخصیت‌ها به کار برند. با این

www.ketab.ir

روش، کاربرد ماسک لطمه‌ای به هماهنگی کامل نمایش کمدی نمی‌زد. بازیگر به‌جای آن‌که به صحنه بیاید و با تماشاگر درباره‌ی این‌که از کجا آمده و به کجا خواهد رفت، حرف بزند ــ کاری که همه‌ی کمدین‌های کمدی بداهه می‌کردند ــ باید مطابق متن نمایش به صحنه وارد می‌شد و با تأثیر گذاشتن بر احساس درونی مخاطب به او کمک می‌کرد تا شخصیت را درک کند. گولدونی با گنجاندن این مقررات در بطن مونولوگ‌های تغزلی آثارش اهمیت فراوانی به آن‌ها بخشید. به‌زعم او نباید بدون آموزش طولانی، فعالیت دائمی و شناخت دقیق صحنه‌ی نمایش، و همچنین بدون شناخت رسوم و روحیه‌ی مردم به نوشتن کمدی پرداخت. گولدونی معتقد بود باید به بیان‌های رکیک، نمادهای تلمیح، گفت‌وگوهای دوپهلو، ژست‌های بی‌ادبانه، صحنه‌های شهوت‌انگیز، و همه‌ی الگوهای ناپسند پایان داد. بازیگرها باید براساس متن بازی کنند و در بازی خود زندگی واقعی را الگو قرار دهند. ژست‌ها باید با مفاهیم بیان‌شده تناسب داشته باشند. به جای این‌که فقط سه شخصیت همزمان در صحنه حضور یابند و به گفت‌وگوهای بی‌دلیل و بی‌ثمر تماشاگر را سرگرم کنند، می‌توان هشت یا ده نفر را همزمان به صحنه آورد، فقط کافی است حضورشان توأم با منطق باشد.

گولدونی پا را فراتر گذاشت و اصلاح خود را متوجه نظم کمدی هم کرد: «تماشاگرها نباید از بالکن به تئاتر تف بیندازند... نباید همه‌مه کنند و سوت بزنند» و چیزهایی از این قبیل. او همچنین به رویه‌ی دیگری در آثار نمایش‌نامه‌نویس‌ها خرده می‌گرفت و می‌گفت: «نیش انتقادی کمدی باید متوجه عیب‌ها باشد، نه دارندگان و حاملان آن‌ها. انتقاد نباید به ساتیر [هجو] تبدیل شود.»

گولدونی در واقع مصداق بارز این جمله‌ی دلیتار آپرُوخاندو، نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی، بود که گفته است: «سرگرم کن، همچنان که آموزش می‌دهی.» اصول نظام کمدی گولدونی بر طبیعت انسان [که عقل و احساس او را هدایت

www.ketab.ir

می‌کند]، اقیانوس زندگی، و قوانین صحنه استوار بود.

گولدونی اصلاحاتش را بسیار عاقلانه و محتاطانه آغاز کرد. او ابتدا به فراگیری کمدیا دل‌آرته پرداخت و به‌تدریج کیفیتی بیگانه را وارد آن کرد. قبل از همه باید عادت بداهه‌گویی را از سر بازیگرها می‌انداخت؛ پس اقدام به نوشتن متن برای کمدی کرد؛ ابتدا در حد یک نقش، سپس بیشتر. به این ترتیب، در حالی‌که بداهه‌گویی را از میدان بیرون می‌کرد به سراغ ماسک‌ها رفت و به محدود کردن تعدادشان و دادن ماهیت وجودی مشخص بیشتر از گذشته به آن‌ها پرداخت.

گولدونی پس از تثبیت موفقیت این کوشش‌ها، اصلاحات خود را متوجه اجرای بازیگرها، یکپارچگی صحنه و زبان جدید کمدی کرد. به‌زعم او نزدیکی زبان صحنه با گفت‌وگوهای رایج میان مردم کمترین اصلاحی بود که می‌شد انجام داد. سادگی و واقع‌گرا بودن چیزهایی بود که او از بازیگرها می‌خواست و این اصول بدنه‌ی درام‌نویسی او را شکل می‌دادند.

کمدیا دل‌آرته ناگهان خود را در سیطره‌ی نظام جدید تئاتری یافت و به‌سادگی در آن ذوب شد. مباحثه‌های تئوریک و مخالفت شدید کارلو گوتزی با اصلاحات گولدونی نیز درد کمدیا دل‌آرته را درمان نکرد و به احیای آن نینجامید. *افسانه‌هایی برای تئاتر*، که کارلو گوتزی آن‌ها را با وعده و وعید فراوان برای اثبات قابلیت حیات کمدی بداهه ارائه کرد، اساساً دیگر کمدیا دل‌آرته نبودند. درست است که به موفقیت بزرگی، هر چند کوتاه‌مدت، دست یافتند؛ درست است که در نتیجه‌ی این موفقیت، گولدونی آزرده از قدرنشناسی مردم ونیز، شهر خود را ترک کرد و به پاریس رفت و زندگی‌اش را در اوج فقر در آن‌جا به پایان برد، اما پیروزی با اصلاحات گولدونی بود و نظامی که او ساخته بود بدنه‌ی کمدی ملی ایتالیا را شکل داد. گولدونی وطنش را از چنگ آرلکینوها بیرون آورده بود و در کشورهای دیگر اروپا نیز هوادارانی یافته بود.

www.ketab.ir

مولیر را غالباً یکی از اسلاف گولدونی می‌دانند. حرف درستی است و خود گولدونی هم بارها در این‌باره سخن گفته است، اما تفاوت‌های اصولی مهمی میان کمدی‌های مولیر و گولدونی به چشم می‌خورد. برای شناخت این تفاوت‌ها می‌توان شخصیت منفی آرپاگون را در خسیس مولیر به‌خاطر آورد و سپس این جملات کارلو گولدونی را خواند: «اگر شخصیت محوری کمدی فاسد است یا باید اصلاح شود یا خودِ آن کمدی بد است... اگر می‌خواهی شخصیت فاسد خلق کنی... آن را شخصیت فرعی کمدی‌ات قرار بده، شخصیت فاسد معیوب باید زیر سایه‌ی شخصیت نیک‌سرشت قرار بگیرد تا تماشاگر شخصیت نیک‌سرشت را ستایش کند و عیب را رسوا ببیند.» گولدونی مطابق این حرف خود معمولاً شخصیت‌های مثبت را قهرمان اصلی کمدی‌هایش می‌کند. شخصیت‌های منفی را هم ترجیح می‌دهد به مجازات‌های اجباری نکشاند و در پایان نمایش به پشیمانی وادارد و در مسیر اصلاح قرار دهد.

این نگرانی گولدونی گاهی حتی به اتلاف ضربه می‌زند: پایان بعضی از کمدی‌هایش به افسانه‌های با پایان خوش شباهت دارد؛ تماشاگر علاقه‌ای به دنبال کردن کمدی نشان نمی‌دهد و پندها و اندرزهای اخلاقی پایان کمدی تأثیر آن را از بین می‌برد. گولدونی همین که شخصیت‌های بدش متوجه خطای خود می‌شوند، انگار که چشم دیدن آن‌ها را نداشته باشد بی‌درنگ و باعجله اصلاحشان را شروع می‌کند، بدون آن‌که دلیل قانع‌کننده‌ای برای این کار باشد. به نظر می‌رسد گولدونی بیش از اندازه‌ی لازم فریفته‌ی اخلاقیات شده، که او را برمی‌انگیزد گاهی تحت‌تأثیر این فریفتگی علیه حقایق هنری عصیان کند. با این‌حال در نمایش‌نامه‌های خوبش با نبوغ و زیرکی خاصی قهرمانش را در مسیر اصلاح قرار می‌دهد. یکی از نمونه‌های این نبوغ و زیرکی اصلاح شوالیه از عیب نفرت از زنان در کمدی *مهمان‌خانه‌چی* است.

گولدونی هنجارهای اخلاقی را نه فقط در نزد قهرمان اصلی‌اش، بلکه در

نزد بیشتر شخصیت‌هایش تغییر می‌دهد، اگر نه نمی‌توانست کمدی‌اش را بر شخصیت‌های بسیار بنیان نهد. در *مهمان‌خانه‌چی* با دو نمونه‌ی دقیق شخصیت طراحی‌شده [میراندولینا و شوالیه] و دو طرح اولیه‌ی هنوز پرداخته‌نشده، ولی دقیقاً طرح‌ریزی‌شده [مارکز و کنت] روبه‌رو هستیم. در *ارباب* هم به مجموعه‌ای کامل‌تر [مارکز فلوریندو، بئاتریچه، رزائورا، ناردو] برمی‌خوریم.

پرداخت بیشتر شخصیت‌ها در کمدی‌های گولدونی تابع ویژگی‌های فرمی درام‌نویسی اوست. کمدی‌های گولدونی معمولی و بدون هیچ تدارکی شروع می‌شوند. در *مهمان‌خانه‌چی* همین که پرده بالا می‌رود مارکز به کنت می‌گوید: «من من و شما فرق‌هایی هست!» معرفی در یک لحظه روی می‌دهد، دقیقاً همان‌طور که در زندگی واقعی اتفاق می‌افتد. قبل از هر چیز متوجه تفاوت این معرفی با معرفی‌هایی که در نمایش‌های دیگر دیده‌ایم، می‌شویم و به نظرمان می‌آید که این شخصیت‌ها را قبلاً می‌شناخته‌ایم. گولدونی قهرمانش را به‌تدریج معرفی نمی‌کند، بلکه فوراً او را به تماشاگرش می‌شناساند. اولین تأثیری که با این معرفی‌ها بر مخاطب گذاشته شده است با حرکت‌های بعدی نمایش‌نامه تثبیت می‌شود. روشن است که این شناخت کامل‌تر می‌شود، ولی گولدونی هرگز به فریب متوسل نمی‌یازد و سعی نمی‌کند به دلیل جذابیت و سرگرم‌کنندگی انتریگ به طرح معما بپردازد و با خلق پیچیدگی‌های غیرضروری مخاطب را گیج و مسحور کند. شخصیت را فوراً در ابتدای نمایش معرفی می‌کند تا میان شخصیت‌های خلق‌شده زود رابطه برقرار شود. گولدونی بدون ترس همه‌ی ورق‌ها را روی میز می‌گذارد و دوست ندارد تماشاگر را با نشان دادن تدریجی آن‌ها آشفته و گمراه کند. ظاهراً این امر از وضوح تفکر او سرچشمه می‌گیرد. گولدونی با انتزاع، معما و ابداع روش‌های فریبکارانه بیگانه است.

او بیش از هر شخصیت یا شیئی به شوخی‌ها و طنزهای زندگی بها

www.ketab.ir

می‌دهد. استعداد خیال‌پردازی او با تغییر صورت دادن، تجسم بخشیدن و روایت گفتاری و نمایشی بروز می‌کند. به همین دلیل است که در کمدی‌های او با توصیف دقیق مکان و اشیای صحنه روبه‌رو هستیم. گولدونی می‌داند اشیای صحنه و مکانی که قهرمان‌ها بخش عمده‌ای از زندگی‌شان را در آن می‌گذرانند، گاهی بیشتر از آن‌چه قهرمان‌ها می‌توانند درباره‌ی خودشان بگویند، حرف می‌زنند.

به نظر می‌رسد پایان کمدی‌های گولدونی متأثر از ویژگی‌های فردی اوست. گولدونی دوست دارد همه‌ی شخصیت‌های نمایش را در صحنه‌ی پایانی گرد آورد. او به نشان دادن گروهی از شخصیت‌های مختلف بیشتر از نمایش جداگانه‌ی یک شخصیت قوی بها می‌دهد. در کمدی‌های گولدونی شخصیت‌ها تمایلی به فرد دارند. رابطه‌ی اجتماعی برای آن‌ها مهم‌تر از ویژگی‌های فردی است. گولدونی دسته‌ای از چنین شخصیت‌هایی را برمی‌گزیند و آن‌ها را پشت پرده گرد هم می‌آورد و مانند دسته‌گلی به تماشاگر تقدیم می‌کند.

اغراق در مضحک‌نمایی یکی از اصول غریب در آثار گولدونی است که تصور نمی‌رود همخوانی چندانی با نظام کمدی او داشته باشد. برای مثال سعی می‌کند شخصیت‌هایش را مضحک [کاریکاتوری] کند، ولی شخصیت مضحک او ابداً مولیری نیست. گویا این اصل را از مضحکه‌های کمدیا دل‌آرته به ارث برده است. گولدونی اگرچه کمر همت به نابودی کمدیا دل‌آرته بست، ولی همه‌ی عناصر آن را از بین نبرد؛ مسئله فقط این نیست که تعدادی از ماسک‌ها [پانتالونه، دکتر، بریگلا، آرلکینو] را نگه داشت و در حد تیپ‌های آن دوره به کمدی خود انتقال داد، بلکه در کمدی‌های منثور خود به بازیگرانش فرصتی برای بداهه‌پردازی داد. گولدونی کمدیا دل‌آرته را از بین برد، ولی روانی فارغ از قید آن را در آثار خود حفظ کرد.

تئاتر گولدونی فقط در پیشرفت درام‌نویسی ایتالیا مؤثر نبود، بلکه بر کل

www.ketab.ir

ادبیات ایتالیا تأثیر گذاشت. جهات واقع‌گرایانه‌ی ادبیات ایتالیا بی‌شک ریشه در اصلاحات گولدونی دارد.

منابع

- Flora, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1958.
- Farrell, Joseph & Paolo Puppa (eds.), *A History of Italian Theatre*, Cambridge University Press, 2006.
- Hacken, Richard, *History of Italy*, Lee Library: Brigham Young University, 1989.
- Momigliano, Attilio, *Saggi Goldoniani*, Venezia-Roma, 1959.
- Reizov, B. G., Italianskaia Literatura XVIII Vek, Izd. vo LGU, Moscow, 1966.
- http://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Goldoni

www.ketab.ir