# قهوه‌خانه

[کمدی در سه پرده]

کارلو گولدونی

ترجمه از ایتالیایی:
عباس‌علی عزتی

www.ketab.ir

افراز
۱۳۹۳

www.ketab.ir


| | |
|---|---|
| سرشناسه: | گلدونی، کارلو، ۱۷۰۷-۱۷۹۳ |
| عنوان و نام پدیدآور: | قهوه‌خانه: کمدی در سه پرده/ کارلو گولدونی؛ مترجم عباس‌علی عزتی. |
| مشخصات نشر: | تهران: افراز، ۱۳۹۳ |
| مشخصات ظاهری: | ۱۱۲ص. |
| شابک: | ۹۷۸-۹۶۴-۲۴۳-۹۶۷-۶ |
| وضعیت فهرست‌نویسی: | فیپا |
| یادداشت: | عنوان اصلی: La bottega del caffe. |
| موضوع: | نمایشنامه ایتالیایی-- قرن ۱۸م. |
| شناسه افزوده: | عزتی، عباس‌علی، ۱۳۴۷ - ، مترجم |
| رده‌بندی کنگره: | PQ۴۷۱۲/ق۹ ۱۳۹۱ |
| رده‌بندی دیویی: | ۸۵۲:۶ |
| شماره‌کتاب‌شناسی ملی: | ۳۰۵۹۱۸۳ |

# انتشارات افراز

**ناشر برگزیده‌ی تئاتر و ادبیات نمایشی**

دفتر مرکزی و فروش: خیابان فلسطین جنوبی، خیابان وحید نظری، بن‌بست افشار، پلاک ۱، واحد ۵

تلفن: ۶۶۴۰۱۵۸۵

مرکز پخش: ۶۶۹۷۷۱۶۶

وب‌سایت و فروشگاه اینترنتی: www.afrazbook.com

E-mail: info@afrazbook.com


# قهوه‌خانه

**[illegible] ولدونی**

**مترجم: عباس‌علی [illegible]**


**نوبت چاپ:** اول [illegible]

**طراحی جلد:** یاسین محمدی/ آتلیه [illegible]

**آرایش صفحات:** یاسمین حشمتی

**لیتوگرافی/ چاپ/ صحافی:** ترنج/ تصویر/ یکتا

**شمارگان:** ۱۱۰۰ نسخه

**قیمت: ۶۶۰۰ تومان**



**تمام حقوق این اثر برای انتشارات افراز محفوظ است.**

هیچ بخشی از این کتاب، بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر، قابل تکثیر یا تولید مجدد به هیچ شکلی از جمله چاپ، فتوکپی، انتشار الکترونیک، فیلم، نمایش و صدا نیست.

این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد.



www.ketab.ir

# مقدمه‌ی مترجم

به‌رغم سپری شدن زمان بسیار و بروز تحولات متعدد در هنر و ادبیات، نام کارلو گولدونی هنوز بر آسمانی 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 خلاقیت بخشید که سرمشق ملل دیگر شد. کارلو گولدونی پرکار عمر هنری خود را فقط صرف آفرینش ۳۰۶ اثر هنری نکرد، بلکه با شناسایی بیماری‌هایی که پیکر پرتوان هنر ایتالیا را در بر گرفته بود، دم مسیحایی خلاقیت خود را در آن دمید و چنان نبوغی از خود نشان داد که امروز دیگر می‌توان گفت زندگی جاودانه یافته است. گولدونی با شناخت عمیق از هنر و جامعه‌ی ایتالیای قرن هجدهم داشت هم‌زمان با خلق آثار ماندگار خود به ستیز با معیارهای تکراری و بی‌ثمر قدیمی و بر ساختن معیارهای جدید پرداخت.

در دوره‌ای که گولدونی می‌نوشت هنوز کشور ایتالیا شکل نگرفته بود و به‌قول صدراعظم اتریش، ایتالیا تنها یک «اصطلاح جغرافیایی» بود. درواقع بر شبه‌جزیره‌ی دراز و باریک آپنین حدود ۲۰ دولت با تشکیلات سیاسی مختلف و حاکمیت سنتی ـ فرهنگی وجود داشت و شاید تنها چیزی که آن‌ها را به‌هم وصل می‌کرد نابسامانی اقتصادی، اشکال نیمه‌فئودالی استثمار و زبان ادبی مشترک بود.

www.ketab.ir

رشدیافته‌ترین آن‌ها لومباردی بود که در ۱۷۴۸ از اتریش جدا شده بود، ولی حکومت‌های دیگرِ شبه‌جزیره وابستگی 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 به‌رغم 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 ترکی، خصومت شخصی پادشاه با فئودال‌های بزرگ که سخت در تلاش بودند تا خصوصی عمل مدار و رابطه‌ای فرهنگی سر و سامان دهند، در حیات دولت‌های ایتالیایی دوره حائز اهمیت است. برای مثال، این دولت‌ها بیش‌تر با حکومت‌های ایتالیایی در روابط اقتصادی و معنوی 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 پاپ. 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 در میلان شمالی این نیرو، اگرچه ابتدا از سرنیزه‌های فرانسوی‌ها کمک می‌گرفت، نظام فئودالی را در هم شکست و راه را برای اتحاد سیاسی بعدی دولت‌های پراکنده و رسیدن به اهداف واحد ملی باز کرد. مسبب این جنبش، بورژوازی نوپای ایتالیایی بود که برای مطالبه‌ی حقوق خود به پا خاسته بود و در شمال شبه‌جزیره نیروی بیش‌تری داشت. این را از این‌جا می‌توان دریافت که هرگاه درباره‌ی فرهنگ ایتالیا و شکل‌گیری ایدئولوژی بورژوازی سخن به‌میان می‌آید، عمدتاً نام میلان و ونیز، دو

www.ketab.ir

مرکز بزرگ فرهنگی شمال ایتالیا، به‌گوش می‌رسد و از فلورانس، پیه‌مونت و ناپل کم‌تر نام برده می‌شود. هنوز شعارهای سیاسی کاملاً واضح نشده بود و راه‌ها و راهبردها، حتا 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 که روشنفکران ایتالیایی هم در محافل پیشرو با شور و شعف از آن استقبال می‌کردند. موسسکو در ایتالیا کمتر از خود فرانسه مشهور نبود.

برای ارتباط با محافل گسترده‌ی مردمی و ترویج افکار نو، تعدادی مجله منتشر شد که فروستا لتراریا، 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 اندیشه گام برمی‌داشت؛ در حوزه‌ی اندیشه به بی‌محتوایی ادبیات کهن واکنش نشان می‌داد و در حوزه‌ی هنر به سبک آکادمیک آرکادیا، فن خطابه‌ی آن و قید و بندهای آن اعتراض می‌کرد.

مبارزه با شیوه‌گرایی و کهنه‌گرایی با شور و حرارتی که برای براندازی معیارهای موجود شکل گرفته بود، بدون افراط هم نبود. بسیایی که منتقدان به دانته‌ی کبیر هم رحم نمی‌کردند و تیغ تیز انتقادشان متوجه 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 باد انتقادان ذوق هنری و جوهره‌ی شعری سرزنش کرد. گاسپارو گوتزی هم با اعتراض شدید به بتینلی، آثار دانته را در مقام شاعر بزرگ ملی و پیام‌آور ایتالیای بزرگ آینده بررسی کرد. جوزپه بارتی هم که بسیار به روشنگران نزدیک بود، به دانته اعتراض می‌کرد. بارتی در مجله‌اش فروستا لتراریا نه فقط افکار و دیدگاه دانته، بلکه افکار نویسندگانی مانند گولدونی را هم، که از نظر ایدئولوژیک بسیار نزدیک به او بودند، نقد می‌کرد.

www.ketab.ir

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 سامونل ریچاردسون در ایتالیا داشت، بهره‌مند نبود و درام‌های مرسیه صحنه‌های ایتالیا را تسخیر کرده بود. وقتی چزاروتی اُسیانا را منتشر کرد، خوانندگانش گیج شده بودند.

چنین دوره‌ای، پیترو کیاری، نمایش‌نامه‌نویس ونیزی به ضرورت تغییر رژیم موجود پی برد و تحولاتی در آثارش به‌وجود آورد. کیاری عناصر عجیب و غریب جدید را با عناصر مبتذل ادبیات قدیم درهم‌آمیخت و با هم سازگارشان کرد. در آثار او قول‌های افسانه‌ای، زن‌های اسرارآمیز، زدوخوردهای شبانه، نردبان‌هایی که با طناب درست شده‌اند، شخصیت‌های غیر قابل باور، فلسفه‌ی سطحی و سخنان پرطمطراق ماورانه با هم درمی‌آمیزند. کیاری همچون صنعتگری باذوق می‌دانست چگونه طرح‌ها و گرایش‌های زمان خود را راضی کند. موفقیت او بزرگ بود، ولی کوتاه‌مدت. اکنون فقط به هنگام مطالعه و بررسی خلاقیت‌های کارلو گولدونی و کارلو گوتزی اثر او نادر به‌میان می‌آید. اما کارلو گولدونی، کارلو گوتزی و همدوره‌ی جوان‌تر آن‌ها، ویتوریو آلفیری، این فرصت را یافتند که با پرداختن به برابری طبقاتی، سرچشمه‌ی 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 ازدست‌رفته، ۱۶ تراژی‌کمدی، ۱۳۷ کمدی، ۵۷ طرح برای کمدی بداهه، ۱۳ لیبرتو برای اپرای جدی و ۴۹ تا برای اپرای کمدی، ۲ نمایش مذهبی، ۲۰ میان‌پرده، ۳ فارس و سه جلد خاطرات حاصل زندگی هنری و خلاقیت اوست و تازه این درحالی است که در میانه‌ی کار هنری و در پی حملات انتقادی کارلو گوتزی که او را متهم به

www.ketab.ir

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 می‌خوش بود که به اصلاح کمدی ادبی ایتالیا می‌پردازد. البته این به آن معنی نیست که گولدونی تنها کسی بوده که به اصلاح کمدی ایتالیایی می‌اندیشیده و هیچ کس دیگری نداشته است. ایده‌ی اصلاح تئاتر ایتالیا قبل از نوشته شدن اولین آثار گولدونی در مصر بود و کوشش‌هایی هم برای اصلاح آن، هم در بدنه‌ی کمدی ادبی پیشرفته‌ایتالیا که در قرن هجدهم کاملاً ضعیف شده و رو به انحطاط گذاشته بود، و هم در کمدی دلارته که با آثار مولیر شناخته می‌شد، صورت گرفت. ولی کوشش‌های دراماتیک‌نویسان باذوقی مثل نیکولو آمنتا، جیرولامو جیلیی، جوان باتیستا فاجولی یا مثلی نتایج محسوسی نداد. چون حکمرانی در ایتالیا در دست کمدیا دل‌آرته بود که با پرداخت به عناصر مبتذلی خیلی از بومی‌ها را جذب می‌کرد. نتیجه‌ی این کوشش‌ها طی تمام این سال‌ها تنها این بود که عناصر بوفون (دلقک‌بازی) را با عناصر داستان‌نویسی و کمدی ادبی قرن شانزدهم یکی کند. خود این کمدی ادبی از پیشرفت‌های بعدی بارماند که بداهه یگانه تئاتر زنده‌ی ایتالیا شد که آن هم در آغاز قرن هجدهم پویایی و غنای 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 تئاتر گذاشته بود: اجرای تئاتر بر اساس ایده‌های بزرگ روز و اقتباس از زندگی واقعی، توانایی پاسخ‌گویی به نیازهای روحی زمان. در مسیر چنین تئاتری، کمدی 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. به‌قول فرانچسکو فلورا، منتقد و استاد ادبیات ایتالیایی، این

www.ketab.ir

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 مو به‌مو می‌دانست، بلکه باید یاد می‌گرفت آن را خوب بفهمد، چون کمدی شخصیت از اقیانوس زندگی اخذ می‌شد. بازیگر بی‌سواد توانایی درک حتا یک شخصیت را هم نداشت. بازیگر حالا لازم بود روشنفکر باشد. دکلمه به شیوه‌ی سابق، آنتی‌تز کامل و مطابه دیگر به درد کمدی جدید نمی‌خورد. فرانسوی‌ها کمدی خود را حول یک شخصیت [illegible] ساده بودند، اما ایتالیایی‌ها (یعنی گولدونی) می‌خواستند شخصیت‌های عادی بر کمدی ببینند؛ می‌خواستند شخصیت محوری برای تماشاگر کاملاً قابل تجسم و قابل درک باشد و شخصیت‌های فرعی هم قابل باور باشند. کنش‌های [illegible] نباید تصادفی و غیر منتظره می‌بود. موضوعات اخلاقی را باید با شوخی‌ها و روال‌ها کمیک بانمک می‌کردند. پایان کمدی را بهتر بود غیر قابل 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 به‌هیچ‌وجه 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 به‌کار برند. با این روش، کاربرد ماسک لطمه‌ای به هماهنگی کامل نمایش کمدی نمی‌زد. بازیگر [illegible] آن‌که به صحنه بیاید و با تماشاگر درباره‌ی این‌که از کجا آمده و به کجا خواهد رفت، حرف بزند ـ کاری که همه‌ی کمدین‌های کمدی بداهه می‌کردند ـ 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

www.ketab.ir

مقررات در بطن مونولوگ‌های تغزلی آثارش اهمیت فراوانی به آن‌ها بخشید. به‌زعم او نباید بدون آموزش طولانی، فعالیت دانمی 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 قبیح، گفت‌وگوهای دوپهلو، ژست‌های بی‌ادبانه، صحنه‌های تحریک‌کننده، و ارائه‌ی 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 باشد. به‌ندرت فقط سه شخصیت همزمان در صحنه حضور یابند و با گفت‌وگوهای طولانی بی‌ثمر تماشاگر را سرگرم کنند، می‌توان هشت یا ده نفر را هم‌زمان به صحنه آورد، فقط کافی است حضورشان توأم با منطق باشد.

گولدونی پس از گفت و اصلاح خود را متوجه نتیجه‌ی کمدی نیز ساخت: «تماشاگران باید از خنده تا تئاتر تف بیندازند... نباید همهمه کنند و سوت بزنند» و چیزهایی از این قبیل. او همچنین به رویه‌ی دیگری در آثار نمایش‌نامه‌نویسان خرده می‌گرفت و معتقد بود نمایش انتقادی کمدی باید متوجه عیب‌ها باشد، نه دارندگان و حاملان آن‌ها. انتقاد نباید به ساتیر (هجو) تبدیل شود.»

گولدونی درواقع مصداق بارز این جمله‌ی ژان آپرُوخاندو، نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی، بود که گفته است «سرگرم کن، هم‌زمان که آموزش می‌دهی.» اصول نظام کمدی گولدونی بر طبیعت انسان (که عقل و احساس او را هدایت می‌کند)، اقیانوس زندگی، و قوانین صحنه استوار بود.

گولدونی اصلاحاتش را بسیار عاقلانه و محتاطانه آغاز کرد. او ابتدا گروه به فراگیری کمدیا دل‌آرته کرد و به‌تدریج کیفیتی بیگانه را وارد آن کرد. قبل از همه باید عادت بداهه‌گویی را از سر بازیگرها می‌انداخت؛ پس شروع به نوشتن متن برای کمدی کرد؛ ابتدا در حد یک نقش، سپس بیش‌تر. به این‌ترتیب، درحالی‌که بداهه‌گویی را از میدان بیرون می‌کرد، به‌سراغ ماسک‌ها رفت و به محدود کردن

www.ketab.ir

تعدادشان و دادن ماهیت وجودی مشخص بیش از پیش به آن‌ها پرداخت.

گولدونی پس از تثبیت موفقیت این کوشش‌ها، اصلاحات خود را متوجه اجرای بازیگران، بیانگری صحنه و زبان جدید کمدی کرد. به‌زعم او نزدیکی زبان صحنه به گفت‌وگوهای رایج بین مردم کمترین اصلاحی بود که می‌شد انجام داد. سادگی و واقعی 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 [illegible]. مباحثه‌های تئوریک و مخالفت شدید کارلو گوتزی با اصلاحات گولدونی نیز درد کمدیا دل‌آرته را درمان نکرد و به احیای آن نینجامید. افسانه‌هایی برای [illegible] کارلو گوتزی آن‌ها را با وعده و وعید فراوان برای

اثبات [illegible] کمدی بداهه ارائه کرد، اساساً دیگر کمدیا دل‌آرته نبودند. درست [illegible] که [illegible] بزرگی، هرچند کوتاه‌مدت، دست یافتند؛ درست است که در نتیجه‌ی [illegible] 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 وطنی را از چنگ آرلکینوها بیرون آورده بود و در کشورهای دیگر اروپا نیز هواداران [illegible] بود.

مولیر را اغلب یکی از اسلاف گولدونی می‌دانند. [illegible] درست است و خود گولدونی هم بارها در این‌باره سخن گفته است، اما تفاوت‌های اصلی مهمی بین کمدی‌های مولیر و گولدونی به‌چشم می‌خورد. برای شناخت این تفاوت‌ها می‌توان شخصیت منفی آرپاگون را در خسیس مولیر به‌خاطر آورد و [illegible] 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 و معیوب باید زیر سایه‌ی شخصیت نیک‌سرشت قرار بگیرد تا تماشاگر شخصیت

www.ketab.ir

نیک‌سرشت را ستایش کند و عیب را رسوا ببیند.» گولدونی مطابق این حرف خود اغلب شخصیت‌های مثبت را قهرمان اصلی کمدی‌هایش می‌کند. شخصیت‌های منفی را نیز ترجیح می‌دهد به مجازات‌های اجباری نکشاند و در مسیر نمایش به پشیمانی وادارد و در مسیر اصلاح قرار دهد.

این نگرانی گولدونی گاهی حتا به آثارش ضربه می‌زند: پایان بعضی از کمدی‌هایش به افسانه‌های با پایان خوش شباهت دارد. تماشاگر علاقه‌ای به‌دنبال دیدن کمدی نشان نمی‌دهد، و پندها و اندرزهای اخلاقی پایان کمدی تأثیر آن را از بین می‌برد. درواقع همین که شخصیت‌های منفی‌اش متوجه خطای خود می‌شوند و انگار که چشم دیدن آن‌ها را نداشته باشد، بی‌درنگ و با عجله اصلاحشان را شروع می‌کند، بدون آن‌که دلیل قانع‌کننده‌ای برای این کار باشد. به‌نظر می‌رسد گولدونی بیش از اندازه‌ی لازم فریفته‌ی اخلاقیات شده، که او را برمی‌انگیزد گاهی تحت تأثیر فرهنگی علیه حقایق هنری عصیان کند. بااین‌حال در نمایشنامه‌های خوش‌سرانجام زیرکی خاصی قهرمانش را در مسیر اصلاح قرار می‌دهد. یکی از نمونه‌های [illegible] و زیرکی اصلاح شوالیه از عیب نفرت از زنان در کمدی مهمان‌خانه‌چی است.

گولدونی هنجارهای اخلاقی را نه فقط در [illegible] قهرمان اصلی‌اش، بلکه نزد اغلب شخصیت‌هایش تغییر می‌دهد، اگر نه [illegible] می‌توانست کمدی‌اش را بر شخصیت‌های بسیار بنیان نهد. در مهمان‌خانه‌چی با دو نمونه‌ی [illegible] شخصیت طراحی شده (میراندولینا و شوالیه) و دو طرح اولیه‌ی هنوز پرداخته‌نشده‌ی [illegible] دقیقاً طرح‌ریزی شده (مارکز و کنت) روبه‌رو هستیم. در ارباب نیز با مجموعه‌ای کامل‌تر (مارکز فلوریندو، بئاتریچه، رزائورا، ناردو) برمی‌خوریم.

پرداخت بیشتر شخصیت‌ها در کمدی‌های گولدونی تابع ویژگی‌های فرم درام‌نویسی اوست. کمدی‌های گولدونی معمولی و بدون هیچ تدارکی شروع می‌شوند. در مهمان‌خانه‌چی همین که پرده بالا می‌رود مارکز به کنت می‌گوید «بین من و شما یه فرق‌هایی هست!» معرفی در یک لحظه روی می‌دهد، دقیقاً

www.ketab.ir

همان‌طور که در زندگی واقعی اتفاق می‌افتد. قبل از هر چیز متوجه تفاوت این معرفی با معرفی‌هایی که در نمایش‌های دیگر دیده‌ایم، می‌شویم و به‌نظرمان 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 با حرکت‌های بعدی نمایش‌نامه تثبیت می‌شود. روشن است که این شناخت کامل‌تر می‌شود، ولی گولدونی هرگز به فریب دست نمی‌یازد و سعی نمی‌کند به خاطر جذابیت و سرگرم‌کنندگی انتریگ به طرح معما بیش از حد با خلق پیچیدگی‌های غیر ضروری مخاطب را گیج و مسحور کند. شخصیت را فوراً در ابتدای نمایش معرفی می‌کند تا بین شخصیت‌های خلق‌شده زود رابطه برقرار شود. گولدونی بدون ترس همه‌ی کارت‌هایش را روی میز می‌گذارد. دوست دارد تماشاگر را با نشان دادن تدریجی آن‌ها آشفته و گمراه کند. ظاهراً این امر در شیوح تفکر او سرچشمه می‌گیرد. گولدونی با انتزاع، معما و ابداع روش‌های غریبانه بیگانه است.

او بیش از هر شخصیت یا شرایط موقعیت‌ها و طنزهای زندگی بها می‌دهد. استعداد خیال‌پردازی او با تغییر صحنه دادن، تجسم بخشیدن و روایت گفتاری و نمایشی بروز می‌کند. به‌همین‌دلیل است که در کمدی‌های او با توصیف دقیق مکان و اشیای صحنه روبه‌رو هستیم. گولدونی می‌خواند اشیای صحنه و مکانی که قهرمان‌ها بخش عمده‌ای از زندگی‌شان را در آن گذرانده‌اند گاهی بیشتر از آن‌چه قهرمان‌ها می‌توانند درباره‌ی خودشان بگویند، حرف می‌زند.

به‌نظر می‌رسد پایان کمدی‌های گولدونی متأثر از ویژگی‌های فضای 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 فردگرایی ندارند. رابطه‌ی اجتماعی برای آن‌ها مهم‌تر از ویژگی‌های فردی است. گولدونی دسته‌ای از چنین شخصیت‌هایی را برمی‌گزیند و آن‌ها را

www.ketab.ir

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 خشن کمدیا دل‌آرته به ارث برده است. گولدونی اگرچه کمر همت به نابودی کمدیا دل‌آرته بست، ولی ... ی عناصر آن را از بین نبرد؛ مسأله فقط این نیست که تعدادی از ماسک‌ها (پانتالونه، ... لا، آرلکینو) را نگه داشت و در حد تیپ‌های آن دوره به کمدی ... د انتقال داد، بلکه در کمدی‌های منثور خود به بازیگرانش فرصتی برای بداهه‌پردازی داد. گ... کمدیا دل‌آرته را از بین برد، ولی روانی فارغ از قید آن را در آثار خود حفظ ...

تئاتر گولدونی فقط ... پیشرفت نام‌نویسی ایتالیا مؤثر نبود، بلکه بر کل ادبیات ایتالیا تأثیر گذاشت. جریانات ... گرانه‌ی ادبیات ایتالیا بی‌شک ریشه در اصلاحات گولدونی دارد.

منابع:


- Flora, Fran...sco, *Storia della letteratura italiana*, Arnoldo Mondadori, Milano, 195...
- Farrell, J... & Paolo Puppa (eds.). *A History of Italian Theatre*, C... brid...e U...versity Press, 2006.
- ...cku..., Richard, *History of Italy*. Lee Library: Brigham Young University, 1...9.
- ...digliano, Attilio, *Saggi Goldoniani*. Venezia-Roma, 1959.
- ...v, B. G., Italianskaia Literatura XVIII Veka, Izd-vo LGU, Moscow, 1966.
- http://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Goldoni


www.ketab.ir