کارلو گولدونی:

دعواهای کیوتزا و نوکر دو ارباب

ترجمه‌ی عباس‌علی عزتی

www.ketab.ir

سرشناسه: گلدونی، کارلو، ۱۷۹۳ ـ ۱۷۰۷ م. Goldoni, Carlo
عنوان و نام پدیدآور: دعواهای کیوتزا و نوکر دو ارباب / کارلو گولدونی؛ ترجمه‌ی عباس‌علی عزتی
مشخصات نشر: تهران، نشرچشمه، ۱۳۹۰
مشخصات ظاهری: ۲۲۲ ص.
شابک: 978-600-229-029-8
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: این کتاب ترجمه‌ی دو نمایش‌نامه با عناوین Le baruffe chiozzotte و Il Servitore di due padroni است.
موضوع: نمایش‌نامه‌ی ایتالیایی ـ ـ قرن ۱۸ م.
شناسه‌ی افزوده: عزتی، عباس‌علی، ـ ۱۳۴۷، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰، ۲آ / PQ۴۷۱۱
رده‌بندی دیویی: ۸۵۲ / ۶
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۲۳۸۱۵۱۹

رده‌بندی نشرچشمه: هنر ـ تئاتر ـ نمایش‌نامه

کارلو گولدونی:
دعواهای کیوتزا
و
نوکر دو ارباب

ترجمه‌ی عباس‌علی عزتی
ویراستار: بهرنگ رحیمی

لیتوگرافی: مرودشت
چاپ: صاحب‌کوثر
تیراژ: ۱۲۰۰ نسخه
چاپ اول: زمستان ۱۳۹۰، تهران
۵۶۰۰ تومان
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشرچشمه است.
هر گونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به اجازه‌ی کتبی از ناشر است.

info@cheshmeh.ir
www.cheshmeh.ir

شابک: ۸ ـ ۰۲۹ ـ ۲۲۹ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

دفتر مرکزی و فروش نشرچشمه: تهران، انقلاب، خیابان ابوریحان بیرونی، خیابان وحید نظری، شماره‌ی ۳۵
تلفن: ۶۶۴۹۲۵۲۴ دورنگار: ۶۶۴۶۱۴۵۵

فروشگاه نشرچشمه: تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷، تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶

www.ketab.ir

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه‌ی مترجم ۷
دعواهای کیوترا ۱۹
نوکر دو ارباب ۱۱۵

مقدمه‌ی مترجم

به‌رغم 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 پرکار عمر 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 جان 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 بر ساختن 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 ۲۰ دولت با تشکیلات سیاسی مختلف و حاکمیت سنتی ـ فرهنگی وجود داشت و شاید تنها چیزی که آن‌ها را به‌هم وصل می‌کرد نابه‌سامانی اقتصادی، اشکال نیمه‌فئودالی استثمار و زبان ادبی مشترک بود. رشدیافته‌ترین آن‌ها لومباردی بود که در ۱۷۴۸ از اتریش جدا

www.ketab.ir

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 پایتختیِ 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 گمرکی، و خصومت شخصی پادشاه با فئودال‌های بزرگ که سخت در تلاش بودند اقتصادی عقل‌مدار و رابطه‌ای فرهنگی سروسامان دهند، در حیات دولت‌های ایتالیایی این دوره حائز اهمیت است. برای مثال، این دولت‌ها بیشتر با حکومت‌های غیرایتالیایی 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 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 گوش می‌رسد و از

www.ketab.ir

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 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 *کافه*، *فروستا لترااریا* و *اُسسرواتوره* 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 آن 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 لترااریا*، نه‌فقط 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 *ساموئل 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.

در چنین دوره‌ای، *پیترو کیاری*، نمایش‌نامه‌نویس ونیزی به ضرورت تغییر نظام موجود پی برد و تحولاتی در آثارش به وجود آورد. کیاری عناصر عجیب‌وغریب جدید را با عناصر مبتذل ادبیات قدیم درهم آمیخت و باهم سازگارشان کرد. در آثار او غول‌های افسانه‌ای، زن‌های اسرارآمیز، زدوخوردهای شبانه، نردبان‌هایی که با طناب درست شده‌اند، شخصیت‌های غیرقابل باور، فلسفه‌ی سطحی و سخنان پرطمطراق ماهرانه باهم درمی‌آمیزند. کیاری همچون صنعتگری باذوق می‌دانست چگونه سلیقه‌ها 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 از او نامی به میان می‌آید. اما کارلو گولدونی، کارلو گوتزی و همدوره‌ی جوان‌تر آن‌ها، *ویتوریو آلفیری*، این فرصت را یافتند که با 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، ۹ تراژدی، ۱۶ تراژیکمدی، ۱۳۷ کمدی، ۵۷ طرح برای کمدی بداهه، ۱۳ لیبرتو برای اپرای جدی و ۴۹تا برای اپرای کمدی، ۲ نمایش مذهبی، ۲۰ میان‌پرده، ۳ فارس و سه جلد خاطرات حاصل زندگی هنری و خلاقیت اوست و تازه این در حالی است

www.ketab.ir

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 کـه از ذوق و سلیقه‌ی هموطنانش پیدا کرده بود، آزرده‌خـاطر جـلای وطـن کـرد و در سـال ۱۷۶۱ به پاریس مهاجرت کرد و تا آخر عمر همان‌جا ماند.

گولدونی با شتابی فوق‌العاده کار می‌کرد و به‌رغـم رنـج‌هـایی کـه مـی‌بـرد دلخوشِ این بود که به اصلاح کمدی ادبی ایتالیا می‌پردازد. البته این بدان معنـی نیست که گولدونی تنها کسی بوده که به اصلاح کمدی ایتالیایی می‌اندیشـیده و هیچ سلفی نداشته است. ایده‌ی اصلاح تئاتر ایتالیا قبل از نوشته شدن اولین آثار گولدونی نیز مطرح بود و کوشش‌هایی هـم بـرای اصـلاح آن، هـم در بدنـه‌ی کمدی ادبی پیشین 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 مـی‌شـد، صورت گرفت. ولی کوشش‌های درام‌نویسان باذوقی مثل *نیکولو آمنتا*، *جیرولامو جیلیی*، *جوان باتیستا فاجولی* یا *مافئی* نتایج محسوسی نداد. چون حکمرانـی در ایتالیا در دست کمدیا دل‌آرته بود که بـا پـرداختن بـه عناصـر محلـی خیلـی از بومی‌ها را جذب می‌کرد. نتیجه‌ی این کوشش‌ها طی تمام این سال‌ها تنهـا ایـن بود که عناصر بوفون [دلقک‌بازی] را با عناصر داستان‌نویسی و کمدی ادبی قرن شانزدهم یکی کند. خود این کمدی ادبی از پیشـرفت‌هـای بعـدی بـاز مانـد 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 پیشـرفت هنـر تئـاتر در ایتالیـا تبدیل شد.

دوره‌ی فرهنگی جدید خواسته‌های کاملاً تـازه‌ای را پـیش پـای هنـر تئـاتر گذاشته بود: اجرای تئاتر بر اساس ایـده‌هـای بـزرگ روز و اقتبـاس از زنـدگی واقعی با توانایی پاسخگویی به نیازهای روحی زمان. در مسـیر چنـین تئـاتری، کمدیا دل‌آرته‌ی فرتوت، مسخ‌شده و بی‌محتوا قرار گرفته بود که فقط به سرگرم کردن تماشاگران می‌پرداخت. لازم بود این تئاتر را برانداخت.

www.ketab.ir

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 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 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 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

www.ketab.ir

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 قبیح، گفت‌وگوهای دوپهلو، ژست‌های بی‌ادبانه، صحنه‌های شهوت‌انگیز، 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 باشند. به جای این‌که فقط سه شخصیت همزمان در صحنه حضور یابند و با 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 فراتر گذاشت و اصلاح خود را متوجه نتیجه‌ی کمدی نیز ساخت: «تماشاگران 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 نمایش‌نامه‌نویسان خرده می‌گرفت و می‌گفت: «پیش انتقادی کمدی باید متوجه عیب‌ها باشد، نه دارندگان و حاملان آن‌ها. انتقاد نباید به ساتیر [طنز، 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 می‌کند]، اقیانوس زندگی، و قوانین صحنه استوار بود.

گولدونی اصلاحاتش را بسیار عاقلانه و محتاطانه آغاز کرد. او ابتدا شروع 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

www.ketab.ir

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 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 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 وعده‌ووعید 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.

مولیر را اغلب یکی از اسلاف گولدونی می‌دانند. حرف درستی است و خود گولدونی هم بارها در این‌باره سخن گفته است، اما تفاوت‌های اصولی مهمی بین 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

www.ketab.ir

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 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 به دنبال کردن کمدی نشان نمی‌دهد، و پندها و اندرزهای اخلاقی پایان کمدی تأثیر آن را از بین می‌برد. گولدونی همین که شخصیت‌های منفی‌اش 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. به‌نظر 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 نه‌فقط نزد قهرمان اصلی‌اش، بلکه نزد اغلب 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* نیز 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

www.ketab.ir

می‌شوند. در *مهمان‌خانه‌چی* همین که پرده بالا می‌رود مارکز به کنت می‌گوید: «بین 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 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 به‌خاطر 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 بین 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 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.

به‌نظر 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

www.ketab.ir

تمایلی به فردگرایی ندارند. 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 خشن 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 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.

www.ketab.ir

Reizov, B. G., Italianskaia Literatura XVIII Veka, Izd-vo LGU, Moscow, 1966.

http://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Goldoni

www.ketab.ir