افکار جدید

سرشناسه:	اورلیا، جاکومو، ۱۸۸۹ - ۱۹۳۷م Oreglia, Giacomo
عنوان و نام پدیدآور:	کمدیا دل‌آرته / نویسنده جاکومو اورلیا ؛ ترجمه از ایتالیایی به انگلیسی لاوت فیلدینگ ادواردز؛ مقدمه اورت اسپرینکورن؛ مترجم ناتالی چوبینه؛ زیر نظر حسن ملکی.
مشخصات نشر:	تهران: افکار جدید، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری:	۲۷۶ ص.؛ ۱۴/۵/۲۱×۵۴/ س‌م.
فروست:	مجموعه‌ی درباره‌ی تئاتر؛ ۳ .
شابک:	۹-۷۵۴۲۱۸-۶۲۲-۹۷۸:
وضعیت فهرست نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی:. Commedia dell'arte
یادداشت:	کتاب حاضر از متن انگلیسی اثر با عنوان« The Commedia dell'arte» به فارسی برگردانده شده است.
موضوع:	کمدیا دل‌آرته - تاریخ و نقد [Commedia dell 'arte -- History and criticism]
موضوع:	نمایشنامه ایتالیایی (کمدی) - تاریخ و نقد [Italian drama (Comedy) -- History and criticism]
موضوع:	نمایش-- ایتالیا-- تاریخ [Theater -- Italy -- History]
شناسه افزوده:	اسپرینکورن، اورت، ۱۹۲۳ - م.، مقدمه‌نویس [Sprinchorn, Evert]
شناسه افزوده:	چوبینه، ناتالی، ۱۳۴۹ - ، مترجم
شناسه افزوده:	ملکی، حسن، ۱۳۳۲-
رده بندی کنگره:	PQ۴۲۳۶
رده بندی دیویی:	۸۵۰/۰۵۲۳
شماره کتابشناسی ملی:	۷۳۷۸۷۰۹
وضعیت رکورد:	فیپا

THE COMMEDIA DELL/ARTE

Gianomo Oreglia

کمدیا دلّ/آرته

(ویرایش جدید، با مقدمه و ملحقات)

مجموعه‌ی درباره‌ی تئاتر.۳

نویسندگان: **جاکومو اورِلیا**

مترجم: **ناتالی چوبینه**

افکار جدید

کمدیا دلّ / آرته

(ویرایش جدید، با مقدمه و ملحقات)

نویسنده: جاکومو اورِلیا

مترجم: ناتالی چوبینه

مجموعه‌ی درباره‌ی تئاتر- ۳

زیر نظر حسن ملکی

مدیر تولید: امیرعلی علی‌نژاد
دبیر گرافیک: سیده سمانه حسن‌زاده
چاپ و صحافی: نقش

تیراژ: ۵۰۰ نسخه
قیمت: ۹۵,۰۰۰ تومان
نوبت چاپ: اول ۱۴۰۰
شابک: ۱-۹۴-۶۳۷۴-۶۲۲-۹۷۸

نشانی: تهران، خیابان نواب صفوی شمال، نبش آذربایجان، جنب ایستگاه متروی نواب، برج گردون، ورودی شمال، طبقه‌ی نهم، واحد ۹۰۳
کدپستی: ۱۳۱۹۶۵۳۸۸۶
تلفن دفتر و دورنگار: ۰۲۱۶۶۳۸۳۳۱۸

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

---

nashreafkar@gmail.com
@nashrafkar
nashreafkar
Fidibo.com/nashreafkar
Taaghche.ir/nashreafkar

فهرست مطالب

درباره‌ی مجموعه ۱
مقدمه‌ی مترجم بر ویراست جدید ۷
گاه‌شمار کمدیا دلّ / آرته ۱۹
مقدمه‌ی چاپ اول ۲۵
پیش‌گفتار نویسنده ۳۳
۱. خاست‌گاه و پیدایش کمدیا دلّ/ آرته ۳۵
۲. تکنیک ۴۵
۳. شناریوها ۵۱
۴. آرلکّینو ۹۱
۵. بریگِلاّ ۱۰۵
۶. پانتالونه ۱۱۳
۷. دوتّوره (دکتر) ۱۱۹
۸. پولچینلاّ ۱۲۷
۹. کاپیتانو ۱۳۷
۱۰. اسکاراموتچا (اسکاراموش) ۱۵۱
۱۱. عاشق‌ها (اینّاموراتوها، اینّاموراتاها) ۱۵۷
۱۲. تسانیاها، کلفت‌ها، سروِتّاها، و دیگر ماسکِراهای زن ۱۶۷
۱۳. بازی‌گران ۱۷۳
۱۴. گروه‌های بزرگ ۱۷۹
۱۵. پیروزی کمدیا دلّ/ آرته در اروپا ۱۸۷

تصاویر ۱۹۱
فهرست ماسکِراهای کتاب ۲۴۵
نمایه ۲۵۳

درباره‌ی مجموعه

کمدیا دلّ / آرته، سومین کتاب از مجموعه‌ی «درباره‌ی تئاتر»، برای آشنایی مقدماتی با کمدیا دلّ/ آرته است، به‌ویژه برای آشنایی با «ماسکِراها» (شخصیت‌های ثابتِ) آن، و «شناریو» (خلاصه‌ی صحنه‌ایِ داستان) آن. از پانزده فصل این کتاب، نُه فصل به معرفی و بررسی ماسکِراهای مهم کمدیا دلّ/ آرته اختصاص دارند: لباس‌های‌شان، نقش‌هایی که در پی‌رنگ‌های گوناگون می‌گرفتند، تکّه‌های شیرینِ عملی و گفتاری آن‌ها، و بازی‌گران صحنه‌ها، و بازی‌گران بزرگی که در ایفای این نقش‌ها مهارت و شهرت داشتند. تصویر برخی از این لباس‌ها، صحنه‌ها، و بازی‌گران نیز آمده است. فصل پروپیمانی هم به شناریوها اختصاص دارد، و خوش‌بختانه شناریوهایی برای این کتاب انتخاب شده‌اند که بعدها اساس کار برخی از بزرگ‌ترین درام‌نویسان و حتی کمدی‌بازهای جهان بوده‌اند: شکسپیر، مولیر، گُلدُنی، هنرمندان وودویل سده‌ی نوزدهم، بازی‌گران سینمای صامت، و میم‌بازهایی نظیر بارو و مارسل مارسو.

تا جایی که من می‌دانم، کتاب مستقلی درباره‌ی کمدیا دلّ/ آرته تاکنون در ایران در نیامده

است. نخستین کوشش هم‌واره هم دشواری بسیار دارد و هم کاستی؛ یگانه امید این است که کژی و نادرستی کم داشته باشد.

بیش‌تر پانویس‌ها از مترجم‌اند، اما مسئولیت توضیحات و اصطلاحات تئاتری با من است. تهیه، استخراج، و تنظیمِ مطالب پس‌ازمتن (پی‌نویس‌ها، «ضمیمه: فهرست ماسکِراها»، و نمایه) با آن‌که چند صفحه بیش نیستند، ماه‌ها کار برد. امیدوار ام به زحمت‌اش بیارزد.

با سپاس از خانم ناتالی چوبینه که پیش‌نهاد ترجمه را پذیرفتند؛ آقای دکتر میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی که در بسیاری موارد دشوار ایتالیایی، فرانسوی، و لاتین دست ما را گرفتند.

حسن ملکی

فهرست تصویرها

۱. جان فریتلّو و چورلو. از **مجالس رقص اسفِسّانیا**، اثر ژاک کالو، ۱۶۲۲

۲. فرانکا تربیّا و فریتلّینو. از **مجالس رقص اسفِسّانیا**، اثر ژاک کالو، ۱۶۲۲

۳. **بازی‌گران** و **تردستان** در میدان سان مارکو

۴. کارناوال رم، ۱۸۲۰ (مجموعه‌ی اورِلیا)

۵. «مزار استاد آندره»

۶. **آرلکّینو، تسانّی کورنوتو**، و سینیور **پانتالونه** (مجموعه‌ی فوسار، استکهلم)

۷. آرلکّینو جیب‌بُر، آنیان و پری (مجموعه‌ی فوسار، استکهلم)

۸. سینیور **اوارچیو** و **آرلکّینو** (مجموعه‌ی فوسار، استکهلم)

۹. **آرلکّینو** و سینیور **پانتالونه** (مجموعه‌ی فوسار، استکهلم)

۱۰. **بلترامه** (نقاشی روی جلد کتاب نیکّولو باربیه‌ری، استدعا)

۱۱. صحنه‌ای کمیک از نمایش **ربودن ایزابلاّ**، ۱۷۲۹

۱۲. استفانلّو بوتّارگا در نقش **پانتالونه** (مجموعه‌ی فوسار، استکهلم)

۱۳. **کاپیتانو** با **عاشق** (مجموعه‌ی اورِلیا)

۱۴. **تسانّی** و **دوتّوره** (بیبلیوتِکا گووِرناتیوا دی سانتا پِچیلیا، رم)

۱۵. **تارتالیا** (موریس ساند: **ماسکِراها و بوفون‌ها**)

۱۶. جشن‌واره‌های کمدیا دلّ/ آرته در تورینو، حد ۱۸۷۰ (مجموعه‌ی اورلیا)

۱۷. صحنه‌ای از کمدیا دلّ/ آرته

۱۸. تریستانو مارتینلّی در نقش **آرلکّینو** (از کتاب **نامه‌های لفظِ قلم جناب آقای آرلکّینو**)

۱۹. **آرلکّینو** و **اسکاراموتچا**

۲۰. دومنیکو بیانکولِلّی در نقش **آرلکّینو** (بیبلیوتک دو ل/ اپرا، پاریس)

۲۱. نومازو ویزِنتینی در نقش **آرلکّینو توماسَن**

۲۲. کارلو برتیناتسی در نقش **آرلکّینو کارلَن** (مجموعه‌ی اورلیا)

۲۳. **پیِرو** در موقعیتی تحریک‌کننده (مجموعه‌ی اورلیا)

۲۴. **ژیل**، ماسکِرایی فرانسوی

۲۵. **بریگلاّ** (موریس ساند: **ماسکِراها و بوفون‌ها**)

۲۶. جووانّی گراردی در نقش **فلاوتینو**

۲۷. کارلو کانتو در نقش **بوفّتّو**

۲۸. **پانتالونه**

۲۹. **پانتالونه** و **تسانّی در حال خواندن ترانه‌ای شبانگاهی** (قلعه‌ی تراوسنیتس، باواریا)

۳۰. مارک/ آنتونیو رومانیزی در نقش **دوتّوره بالوآردو** (مجموعه‌ی اورلیا)

۳۱. **دوتّوره** (دکتر) با یک **آرلِکّینتّا**

۳۲. جوزپّه بیانکولِلّی در نقش **دوتّوره** (موزِنو تناتراله، لا اسکالا، میلان)

۳۳. آنجلو لولّی در نقش **دوتّوره گراتسیانوبالوآردو**

۳۴. **پولچینلاّ** (مجموعه‌ی اورلیا)

۳۵. صحنه‌ی خیابانی ناپل با **پولچینلاّ** (مجموعه‌ی اورلیا)

۳۶. نمایش عروسکی ناپلی با **پولچینلاّ**

۳۷. **کاپیتان** اسپانیایی (**نامه‌های لفظِ قلم جناب آقای آرلکّینو**)

۳۸. تک‌چهره‌ای از یک **کاپیتان** اسپانیایی (مجموعه‌ی اورلیا)

۳۹. **جانگورگولو**

۴۰. **کاپیتانو مالاگامبار** و **کاپیتانو بِلاّویتا** (مجموعه‌ی اورلیا)

۴۱. تیِریو فیوریلّی در نقش **اسکاراموتچا**

۴۲. **مِدزّتّینو**

۴۵. جاکوما آنتونیا ورونزه در نقش **کامیلاّ**

۴۶. اِورایستو گراردی و کاترینا بیانکولِلّی در نقش **آرلکّینو** و **کولومبینه** (مجموعه‌ی اورلیا)

۴۷. چند شخصیت مشهور کمدیا دلّ/ آرته (مجموعه‌ی اورلیا)

۴۸. چند شخصیت مشهور دیگر کمدیا دلّ/ آرته (مجموعه‌ی اورلیا)

۴۹. **بازی‌گران** ایتالیایی در ۱۶۹۷ پاریس را ترک می‌گویند (مجموعه‌ی اورلیا)

۵۰. تک‌چهره‌ی یک **بازی‌گر** (مجموعه‌ی اورلیا)

۵۱. **بازی‌گر**ان فرانسوی و ایتالیایی در تئاتر روآیال، پاریس

۵۲. کارناوال رم، ۱۸۲۰ (مجموعه‌ی اورلیا)

۵۳. خانواده‌ی معروف آندرئینی

۵۴. مارچلّو مورتّی در نقش **آرلکّینو** (عکس: اوگو مولاس)

۵۵. «مارش کمیک»، **دوتّوره** و ماسکِراهای دیگر (مجموعه‌ی اورلیا)

۵۶. **ماجرای آرلگّینو** در تماشاخانه‌ی دراماتیسکای استکهلم (عکس: بِئاتا برگستروم)

۵۷. صحنه‌ای از **عشق‌ورزی ناموفق پانتالونه** در تماشاخانه‌ی دروتنینگهولم، استکهلم (عکس: عکاسی داگِنس)

رلآرآ

۵۸. **اسکاراموتچا** و **فریکاسّو**، مجالس رقص اسفِسّانیا، اثر ژاک کالو

مقدمه‌ی مترجم بر ویراست جدید

بازخوانی و بازنگری

سال‌ها پیش که کتاب حاضر را برای اولین بار ترجمه می‌کردم، منابع چندانی برای تطبیق داده‌هایی که جاکومو اورِلیا در آن گنجانده با یافته‌های جدیدتر در اختیارم نبود. در نوشته‌ی او جای برخی دانستنی‌های بااهمیت، به‌ویژه درباره‌ی هویت دقیق و یا گاه‌شناسیِ تولد و درگذشت هنرمندان پسا-رنسانسی و بسیاری از بازی‌گرانی که تا پیش از اورِلیا توجهِ پژوهشی چندانی ندیده بودند، خالی بود. از این گذشته، برخی روی‌دادهای تاریخی ایتالیا و اروپای مرکزی و غربی، باورها و عرف‌های اجتماعیِ فرهنگ اروپایی، قالب‌های نمایشی و موسیقایی، و حتی تکنیک‌های اجرا و شناریوهای دلّ/آرته، دست کم برای نخستین رده از مخاطبان این کتاب، آشنا تصور شده و بنابراین بی‌توضیح مانده بودند. برای پر کردن ازقلم‌افتادگی‌ها، دسترسی‌ای هرچند محدود به همان منابع تاریخی، تصویری، و نوشتاریِ مورد استفاده و استنادِ اورِلیا و نیز یافته‌هایی که پس از انتشار این کتاب، از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی به‌بعد، توسط پژوهشگران دیگر واکاویده شده بودند، ضرورتی ملموس داشت. علاوه بر همه‌ی این‌ها، زبان ایتالیایی من، زبان اصلی شواهد نوشتاری درمورد

کمدیا دلّ/آرته، هنوز در عمل چندان امتحان خود را پس نداده بود و با یادگیری زبان لاتین هم سال‌ها فاصله داشتم. پس جای تعجب نیست که از همان زمان در آرزوی امروز بوده باشم. نسخه‌ی کنونی کتاب کمدیا دلّ‌اآرته نه تنها ترجمه‌ای سراسر بازخوانی و اصلاح شده دارد، بلکه روند بازنگری آن دربردارنده‌ی پژوهش‌های تطبیقی، بسط و روشن‌سازی گوشه‌های کم‌نورتر، و داده‌های تکمیلی بر اساس تازه‌ترین مطالعه‌های پژوهشگران این عرصه، به‌ویژه کارشناسان ایتالیایی تاریخ ادبیات و نمایش، روی این قالب هنری نیز هست.

هدف دیگری که، علاوه بر به‌روزرسانی، در این بازنگری مورد توجه قرار گرفته، برجسته کردن نقشِ اورِلیا در وجاهت بخشیدن به کاربستِ استفاده‌ی بینارشته‌یی از اصول پژوهش تاریخی، باستان‌شناختی، و انسان‌شناختی در بازترسیم سرگذشت یک هنر اجرایی است، مدلی از پژوهش که تا مدت‌ها فقط در کندوکاو تاریخ هنرهای تجسمی و معماری به‌کار می‌رفت و شکل کلی و معیارساز آن، در مجموع، به‌تازگی و در همان نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم قوام گرفته بود. جاکومو اورِلیا (۱۹۲۴–۲۰۰۷)، نویسنده، شاعر و مترجم ایتالیایی، دانش‌آموخته‌ی «دانشگاه تورینو» بود. او در سال ۱۹۴۹ با دریافت کمک‌هزینه‌ی پژوهشی راهی استکهلم شد و تا پایان عمر در سوئد ماند. اورِلیا در استکهلم یک بنگاه نشر دایر کرد و از طریق ترجمه و چاپخش کتاب به معرفی ادبیات ایتالیا به سوئد پرداخت. او علاوه بر ترجمه و نویسندگی، در «کانون فرهنگی ایتالیا» و «دانشگاه استکهلم» ادبیات ایتالیایی و تاریخ تئاتر درس می‌داد و مدرکی افتخاری نیز از همین دانشگاه دریافت کرده بود. میراث ادبی او شامل چندین کتاب، مقاله، و ترجمه و نیز یک مجموعه شعر است.

این پس‌زمینه‌ی دانشگاهی تأثیری ژرف روی روش پژوهش اورِلیا درمورد کمدیا دلّ/آرته به‌عنوان یک مقوله‌ی مادر و بنیانی برای کوشش‌های بعدی در این زمینه گذاشت. اورِلیا را می‌توان نوع‌نمونی از پیشگامانِ دگرگونی در رویکرد روش‌شناختیِ پژوهش در تاریخ هنرهای اجرایی (نمایش، موسیقی، رقص و مانند این‌ها) به‌شمار آورد، رویکردی که

با الهام از شیوه‌های جدیدترِ کاوش و تحلیل در باستان‌شناسی و انسان‌شناسی، به‌ویژه «باستان‌شناسی فرآیندی» و مطالعه‌ی میدانی، روی بازخوانیِ تاریخ هنر در چارچوب چندوجهیِ در نظر گرفتن عناصر گوناگون در ساختِ یک پدیده‌ی فرهنگی پافشاری می‌کرد و ترسیمِ یک تصویر مستند از چند و چون پیدایش و تکوین یک قالبِ هنری را تنها در گرو پرداختن به آثار خلق‌شده در آن قالب و مطالعه‌ی نوشته‌های کلاسیک مربوط به آن‌ها نمی‌دانست. لیلیان ب. لاولِر، پژوهشگر برجسته‌ی رقص باستان، در جامع‌ترین اثر خود، رقص در یونان باستان (*The Dance in Ancient Greece*)، برای بازیابی رقص‌هایی که هزاران سال پیش اجرا و سپس بی‌هیچ رونوشتِ مستندی از صفحه‌ی روزگار محو شده‌اند، گردآوری و مراجعه به مجموعه‌ای از منابع ادبی، عروضی، موسیقایی، باستان‌شناختی، کتیبه‌نگاشتی، زبان‌شناختی، و انسان‌شناختی را توصیه می‌کند (۱۹۶۴:۱۵). هم‌زمان با او، اورِلیا نیز برای گشودن دریچه‌ای به سوی یک قالب نمایشیِ مردمی و مردم‌پسند با چهره‌ای نه آن‌قدر موجه که از نظر عالِمان کلیسایی و دانشگاهیِ دوران گذار از قرون وسطا و رنسانس شایسته‌ی توجه و ثبتِ نوشتاری دانسته شود، در کنار مجموعه‌های شناریوها آثار ادبی خارج از حوزه‌ی نمایش، گزارش‌های شاهدان عینی درمورد اجراها، نقاشی‌ها و طرح‌های سیاه‌قلم، و شواهد جغرافیایی، لهجه‌شناختی، و مردم‌شناختی را نیز کاویده است. مجموعه منابعی که او برای پژوهش کنونی گردآورده، همان‌طور که خود در مقدمه آرزو می‌کند، سنگ بنایی درخور برای پژوهش‌های تازه‌تر در هنر دلّ/آرته شدند. این پژوهش‌ها، که برگزیده‌ای از مهم‌ترین آن‌ها را در انتهای این مقدمه آورده‌ام، با واکاوی بیشتر در منابعِ اورِلیا و افزودن به آن‌ها به کمک نشانی‌هایی که از محتواشان به‌دست‌آمدنی است، گزارش‌هایی مفصل‌تر و تحلیلی‌تر درباره‌ی گروه‌ها، بازی‌گران، سبک‌های اجرا، شناریوها، و شرایط تاریخی و فرهنگی زیستِ این هنر ارائه می‌دهند.

جلوه‌ی دیگرِ استفاده از رویکرد «فرآیندی» با هدف علمی‌سازیِ پژوهش تاریخ هنر در

تنظیم ساختار این کتاب به چشم می‌خورد. برخلاف ساختار سنتی اغلبِ کتاب‌های تاریخ هنر تا زمانِ اورِلیا، که روی‌دادها را به ترتیبی تقویمی شرح می‌دهند و همواره از سرآغازهای کهن، گاه یقینی و نظری و گاه فرضی و افواهی، به این سو حرکت می‌کنند، در رویکرد جدید به پیروی از نوشته‌های علمی ساختار متن به‌صورتِ موضوعی و بر اساس جنبه‌های کلیدیِ پدیده‌ی مورد مطالعه، از محوری تا پیرامونی، تنظیم می‌شود. در هم‌سویی با این شیوه، اورِلیا کتاب حاضر را به‌شکلی سامان داده که عناصر اصلیِ هنرِ دلّ/آرته در سرفصل‌های جداگانه مطرح شوند تا مراجعه‌ی بعدی به هرکدام به‌راحتی امکان‌پذیر باشد. این ساختار را می‌توان در قالب سه بخش جمع‌بندی کرد:

بخش اول (فصل‌های ۱ تا ۳) – تعریف دلّ/آرته، ریشه‌ها، و عناصر تشکیل دهنده‌ی آن، مثل ماسکِراها، گروه‌های نمایش دلّ/آرته، تکنیک‌های اجرا، شناریوها، بسترهای اجرا، و مانند این‌ها؛

بخش دوم (فصل‌های ۴ تا ۱۲) – ماسکِراها، ویژگی‌های معرف هر ماسکِرا، اجراکنندگان برجسته‌ی آن، و صحنه‌ها و اِتودهای نمایشی نوع‌نمون هریک؛

بخش سوم (فصل‌های ۱۳ تا ۱۵) - تاریخچه‌ی دلّ/آرته، سرانجامِ آن، و حرکت‌های جدید برای زنده کردن آن تا زمان نوشته شدن این کتاب.

مبحثی که چندان به‌طور مستقل به آن پرداخته نشده و باید از لابه‌لای قسمت‌های دیگر بازیابی شود، همان تاریخچه‌ی ترتیبی و تقویمیِ دلّ/آرته است که دست یافتن به آن تا حدی به آگاهیِ مخاطب از تاریخ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی اروپا منوط شده است. از آن‌جا که بیرون کشیدن این سرگذشت تاریخی ممکن است برای همه به آن سادگی‌ای که از دانشجوی اروپاییِ ادبیات نمایشی انتظار می‌رود نباشد، یک گاه‌شمار سرراستِ تاریخ دلّ/آرته را در کتاب گنجانده‌ام تا به‌عنوان نقشه‌ی راه مورد استفاده قرار بگیرد. سِیر تاریخی هنر دلّ/آرته در گذر سده‌های شانزدهم تا هجدهم، از نخستین جوانه‌ها تا گسترش فعالیت و محبوبیت گروه‌های دلّ/آرته در سرزمین‌های اروپایی گوناگون و سرانجام حل شدن این

قالب نمایشی در دل شکل‌های بسته‌تر، نظام‌مندتر و رسمی‌تر کمدی و تراژدی در این گاه‌شمار به‌راحتی قابل پی‌گیری است.

همان‌طور که در آغاز اشاره کردم، نسخه‌ی حاضرِ کتاب کمدیا دلّ/آرته با چاپ قبلی تفاوت‌های زیادی دارد، که هم در کیفیت ترجمه و هم در کمیت اطلاع‌های ارائه‌شده خود را نشان می‌دهند. برای نمونه، کلمه‌ی «ماسکِره»، که در ترجمه‌ی قبلی به اشتباه به‌عنوان اسم مفرد به‌کار رفته بود، اکنون به صورتِ مفرد خود یعنی «ماسکِرا» برگردانده شده است. ثبت فارسی نام‌های ایتالیایی با تلفظ عملی آن‌ها توسط خود ایتالیایی‌زبان‌ها و با درنظر گرفتنِ ویژگی‌های تکوینی و گویشیِ این زبان در سده‌های شانزدهم و هفدهم تطبیق داده شده، و ترجمه‌ی جمله‌ها و عبارت‌های فرانسه و لاتین از نو مورد ارزیابی کیفی قرار گرفته‌اند. در رابطه با داده‌های تکمیلی، بیشترین تفاوت را در نمایه‌ی پایان کتاب می‌توان سراغ کرد که اکنون اطلاع‌های بسیار بیشتری درباره‌ی اشخاص، تاریخ فعالیت، تولد و درگذشت آن‌ها و هویت حرفه‌یی شان به‌دست می‌دهد.

مترجم انگلیسیِ این کتاب، اِورت اسپرینچُرن (زاده ی ۱۹۲۳)، استاد بازنشسته‌ی «دانشکده‌ی واسار»، نیویورک، و پژوهشگر ادبیات دراماتیک اسکاندیناوی، در مقدمه‌ی خود تطبیق کوتاهی بین ماسکراهای دلّ/آرته و گرته‌برداشته‌های نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ی اروپایی، به‌ویژه شکسپیر، بن جانسُن و مولیِر، از آن‌ها ارائه داده تا ارزش‌های این قالب نمایشی در شکل‌گیری بنیان درام غربی و نیز نقش آن‌ها در بازتاب دادن حال و هوای فرهنگیِ زمان و مکان خلق و اجراشان را برجسته سازد. این تطبیق را آشکارا می‌شد بسیار بیشتر از این‌ها بسط داد و از تقابل ماسکِراها با این یا آن شخصیت نمایشی به مقایسه‌ی پی‌رنگ‌ها و داستان‌ها بین شناریوهای دلّ/آرته و کمدی‌هایی مثل کمدی اشتباهات شکسپیر (۱۵۹۵) و خسیس مولیِر (۱۶۶۸) و اُپراهایی کمیک مثل همه‌شان همین اند (کُزی فان توّته) (۱۷۹۰) اثر موتسارت و آرایشگر سِویّا (سِویل) (۱۸۱۶) اثر روسینی رساند، که بی‌تردید از مجال یک مقدمه‌ی کوتاه خارج بوده است. اما ترجمه‌ی

فارسیِ کتاب نیز به مطالعه‌هایی تطبیقی از همین جنس بین کمدیا دلّ/آرته و قالب‌های سنتیِ کمدی ایرانی مثل سیاه‌بازی و تخت حوضی میدان می‌دهد. هرچند اعتقاد دارم این گونه مطالعه‌ها نوشتارهایی بسیار مفصل‌تر از حوصله‌ی این مقدمه می‌طلب اند، اما کنار هم‌نشانیِ کوتاهی بین عناصر کلیدی دلّ/آرته و سیاه‌بازی را در این جا می‌آورم بیشتر به این قصد که مخاطب ایرانی با این هنر کهن ایتالیایی بهتر ارتباط برقرار کند و قدر نمایش سنتی خودمان را نیز بهتر بشناسد.

همخوانی‌های کمدیا دلّ/آرته‌ی ایتالیایی با سیاه‌بازی ایرانی

همخوانی‌ها، و ناهمخوانی‌ها،ی کمدیا دلّ/آرته با سیاه‌بازی را می‌توان در دو سطح داخلی و بیرونی دنبال کرد. سطح داخلی دربردارنده‌ی جنبه‌های ساختاری مثل شخصیت‌ها، پی‌رنگ‌ها، تکنیک‌های اجرا، و صحنه‌پردازی است، و سطح بیرونی به بسترهای تاریخی و اجتماعی‌ای نگاه می‌اندازد که هویت، ماهیت، و روند رشد هریک از این دو قالب نمایشی را شکل می‌دادند. نقطه‌های اشتراک بین اجزای سازنده‌ی دلّ/آرته و سیاه‌بازی را می‌توان در سه عنصر کلیدیِ شخصیت‌ها یا تیپ‌های ثابت، پی‌رنگ‌های آشنا و تکرارشونده که مبنای بداهه‌پردازی‌های بی‌شمار قرار می‌گرفتند، و فوت و فن های نمایشی مثل شیرین‌زبانی و نکته‌پرانی، استفاده از رقص و آواز، خنده گرفتن از لهجه‌ها و تغییرقیافه‌ها، و شوخی‌های قالبی پی گرفت. در رابطه با عنصر اول، بسیاری از ماسکراهای دلّ/آرته را می‌توان در برابرنهاد ایرانی‌شان بازشناخت. برای نمونه، سیاه که رنج‌های زندگی فرودستانه و رفتن به جنگ آن‌ها با سلاح خنده و مسخره‌بازی، سیاستِ زرنگ/خنگ‌بازی، بسته به موقعیت را تا مغز استخوان به او یاد داده، هم‌پوشانی آشکاری با **آرلکّینو** دارد، و پیرمرد حریص و خسیس و هوس‌باز اما مغزفرسوده و زودباوری که هم به این نوکر وابسته است و هم از دست او یک لحظه امان ندارد به تعریف **پانتالونه** و حاجی، هردو، می‌خورد. فضل‌فروشی‌ها و خطابه‌گویی‌های بی سر و ته **دوتّوره** را هردو تیپ ملّا و وزیر تکرار می‌کنند، و **کاپیتانوی**

ایرانی ما کسی نیست جز جاهل قلدرمآب و احساساتی و پهلوان‌پنبه که اغلب نوچه یا نوکری هم برای تیر کردن و شیر کردن خود دارد.

هم‌پوشانی‌های کلی پی‌رنگ‌های شناریوهای دلّ/آرته با پی‌رنگ‌های سنتی نمایش‌های سیاه‌بازی آن قدر گسترده هست که صحبت درباره‌ی آن‌ها خیلی زود به مقایسه‌ی ریزه‌کاری‌های فرهنگی و عرفی می‌رسد. اما از اشاره‌ای کوتاه به **لاتسوها** یا شوخی‌های قالبی که در هردو نوع ایتالیایی و ایرانی نقش محوری دارند، نمی‌توان گذشت. «**لاتسوها**»ی سیاه‌بازی نیز مثل معادل‌های خود در دلّ/آرته به دو گروه بزرگ و کلیِ شوخی‌های عملی یا بدنی و شوخی‌های کلامی تقسیم می‌شوند. محسن سراجی در نظریه‌ی نمایش سیاه‌بازی (۱۳۸۹)، یکی از پژوهش‌های انگشت‌شماری که در زمینه‌ی سیاه‌بازی به چاپ رسیده، تلاشی برای گروه‌بندی گروه دوم انجام داده و به زیرگروه‌هایی مثل **پرگویی**، **تکرار**، **حرف تو حرف**، و **نعل وارونه** رسیده است. یک مقایسه‌ی نمونه بین شوخیِ نوعِ **تکرار** در سیاه‌بازی و **لاتسوی** «اُ» که در این کتاب خاص **پولچینِلّا** عنوان شده، مسئله‌ی شباهت شوخی‌های قالبی به **لاتسوها** را روشن‌تر توضیح می‌دهد. در یک شوخی از نوعِ **تکرار**، که من در یک خیمه‌شب‌بازی با عروسک سیاه شاهدش بودم، سیاه به خواستگاری می‌رود و از او می‌پرسند:

ـ چی داری که اومدی خواستگاری؟

ـ همه‌چی دارم.

ـ خونه داری؟

ـ نه، ندارم.

ـ ماشین داری؟

ـ نه، ندارم.

ـ ملک داری؟

ـ نه، ندارم.

ـ زمین داری؟

ـ نه، ندارم.

ـ پول داری؟

ـ نه، ندارم.

ـ کار داری؟

ـ نه، ندارم.

ـ پس چی شد؟ تو که گفتی همه‌چی دارم؟

ـ خب راست گفتم دیگه، فقط همون «همه‌چی» رو دارم!

صورت بسط یافته‌ی **لاتسوی** «اُ» نیز می‌تواند چیزی شبیه این باشد که **پولچینِلّا** در پاسخ به این سوال که اسم دختر مورد علاقه‌اش چی است، می‌گوید که اسم‌اش با «اُ» شروع می‌شود:

ـ اورسُلا؟

ـ نه.

ـ اولیمپیا؟

ـ نه.

ـ اورکانا؟

ـ نه.

ـ اورتانزیا؟

ـ نه.

ـ پس چی؟

ـ اسم اش روزِتّا است.

ـ روزِتّا که با اُ شروع نمی شه؟

ـ من دل‌ام می‌خواد با اُ شروع کنم، به تو چه؟

سطح بیرونیِ بررسی تطبیقی بین سیاه‌بازی و کمدیا دلّ/آرته بیش از هرچیز به بیناکنش نمایش‌گران و گروه‌های نمایشی با نهادهای سیاسی، دینی، و اجتماعی روزگارشان می‌پردازد. جلوه‌هایی از این بیناکنش‌ها درمورد دلّ/آرته، هرچند گذرا، هم در گاه‌شمار و هم در متن کتاب به چشم می‌خورد. گروه‌های دلّ/آرته به‌طور خودجوش تشکیل می‌شدند و برخلاف گروه‌های موسیقی دوره‌های رنسانس و باروک همواره در استخدام دائم یا برخوردار از حمایت مالیِ یک فرد صاحب جاه و مال نبودند. هرچند منابع نوشتاری تا زمانی که سایه‌ی سخت‌گیری‌های دینی شروع به سبک‌تر شدن نکرد حرفی از دلّ/آرته نمی‌زنند، اما در نیمه‌های سده‌ی شانزدهم که شواهد تاریخی مربوط به اجراها عاقبت به این منابع راه پیدا می‌کنند، انگیزه‌ی اصلی نه چراغ سبز اشراف و یا کلیسا بلکه محبوبیت گسترده‌ی ماسکراها بین مردم و شهرت و نفوذ اجتماعی آن‌ها است. گروه‌های نمایشی دلّ/آرته در طیفی از مکان‌های عمومی، از کوچه و بازار و میدان گرفته تا تالارهای عمومی و سرانجام تماشاخانه‌ها، برنامه اجرا می‌کنند و اعضای این گروه‌ها از نظر موقعیت شغلی و مالی با همتایان ایرانیِ صدها سال بعدِ خود در دسته‌های «مطربی» و «بنگاه‌های شادمانی» فاصله‌ای قابل توجه دارند. درست است که نخستین قراردادهای محضری مربوط به تشکیل گروه‌های دلّ/آرته هویت حرفه‌یی امضاکنندگان را طوری بازتاب می‌دهند که به‌نظر می‌رسد، دست کم در آغاز، کارِ نمایش برای بیشتر دست‌اندرکاران خود شغل دوم محسوب می‌شده، اما شواهدی مثل رساله‌ی کم‌نظیر گارتسونی در معرفی مشاغل سده‌ی شانزدهم خبر از تثبیت چارچوب‌هایی حرفه‌یی در تعریفِ مهارت‌های گوناگونِ اجرا می‌دهند. از این زمان به بعد، سرگذشت دلّ/آرته را، علاوه بر منابع غیرمستقیم، در نوشته‌هایی مربوط به خود این هنر و هنرمندان آن می‌توان پی‌گیری کرد. در مقابل، منابع نوشتاری مربوط به نمایش‌های سنتی ایران اغلب از دل سفرنامه‌ها و مشاهده‌ی گردشگرانِ غیرایرانی بیرون می‌آیند. سرگرمی‌های نمایشی ایرانی، به گواه این دسته از منابع، اغلب به‌طور اختصاصی در محیط دربار و با حمایت نهادهای سیاسی امکان بروز و ادامه‌ی حیات