پیش‌درآمدی بر نحوه انتخاب «عنوان نمایشنامه» و ملاحظات زیباشناختی و کاربردی آن

بهرام جلالی پور

فصلنامه هنر
شماره ۸۰

مقدمه

عناصر پیرامتنی[1] نمایشنامه، یعنی عناصری مثل نام نمایشنامه، مقدمه، تقدیم، صفحه معرفی پرسوناژها و... که نمایشنامه را از «دستورالعملی برای اجرا» به اثری ادبی همچون رمان تبدیل می‌کنند، گاه در شکل‌گیری بار معنایی اثر نقشی اساسی و بنیانی دارند: نسخه چاپی نمایشنامه «آرامسایشگاه»، نوشته بهمن فرسی در این زمینه مثال خوبی است. نام نمایشنامه در اولین برخورد تشابه واژه خودساخته نویسنده را با واژه آسایشگاه به ذهن متبادر می‌سازد، اما بلافاصله تضاد معنایی دو واژه عیان می‌شود: تضاد بین آسایشگاه، یعنی محل آسایش، و آرامسایشگاه، یعنی محل سایش تدریجی و آرام آرام. در نتیجه، حدس می‌زنیم که داستان نمایش در مورد آسایشگاهی غیرقابل تحمل باشد که در آن روح و احتمالا جسم بیماران آرام آرام ساییده و فرسوده می‌شود. آیا حدس درستی است؟ باید نمایشنامه را خواند و دید.

کتاب را ورق می‌زنیم. در نخستین صفحه بعد از جلد، نقل قول ذیل دیده می‌شود: «من راستی را نجوا نمی‌کنم، فریاد می‌کنم» [بف] بین محتوای این نقل‌قول و محتوای نمایشنامه چه ارتباطی ممکن است

وجود داشته باشد؟ در صفحه سوم کتاب نیز عبارت ذیل از انجیل نقل شده است: «... اما توما که یکی از آن دوازده بود، وقتی که عیسی(ع) آمد با ایشان نبود. شاگردان دیگر به او گفتند خداوند را دیده‌ایم. بدیشان گفت تا در دو دستش جای میخ‌ها را نبینم و انگشت خود را در جای میخ‌ها نگذارم و دست خود را به پهلویش ننهم ایمان نخواهم آورد. [انجیل یوحنا باب بیستم.]» آیا بین این نقل‌قول و داستان نمایشنامه، ارتباط مستقیمی وجود دارد؟ با توجه به نقل‌قول، حدس می‌زنیم که موضوع داستان بایستی درباره کسی باشد که تا مستقیماً چیزی را خود تجربه نکند، نمی‌پذیرد. بلافاصله در صفحه نام پرسوناژها ملاحظه می‌کنیم که نام نخستین پرسوناژ «دکتر سلیمان توما» ذکر شده است. آیا نمایشنامه در مورد پزشکی در یک آسایشگاه است که تا چیزی را به چشم نبیند باور نمی‌کند؟ آسایشگاهی که با شرایط توان‌فرسای خود بیشتر محل فرسایش بیماران است؟

آنچه در خصوص محتوای نمایشنامه «آرامسایشگاه» ذکر شد، عیناً چیزی است که نگارنده خود قبل از خواندن نمایشنامه از عناصر پیرامتنی آن استنباط کرده است و چنانچه نمایشنامه را مطالعه کرده باشید، تأیید می‌کنید که استنباط درستی است. این مثال، اهمیت عناصر پیرامتنی را در درک محتوای نمایشنامه نشان می‌دهد.

در میان، عناصر پیرامتنی، نام نمایشنامه یکی از مهم‌ترین عناصر و شاید تنها عنصری است که از جنبه‌های ارجاعی و دلالی آن، هم خواننده متن و هم تماشاگر نمایش به تساوی بهره‌مند می‌شوند. این مقاله، به ابعاد مختلف این موضوع خواهد پرداخت. اما، پیشتر، در خصوص سبک مقاله، ذکر نکته‌ای لازم به نظر می‌رسد: این مقاله، در حقیقت، فصلی از کتاب در دست تألیف نگارنده تحت عنوان «عناصر پیرامتنی نمایشنامه و جنبه‌های زیباشناختی و کاربردی آنها» است پیرامون جنبه‌های مختلف عناصر پیرامتنی نمایشنامه. رویکرد آموزشی کتاب مذکور نیازمند طراحی تمرین‌هایی بوده که ضمن تسهیل مباحث آموزشی، مشارکت خواننده را در انجام فرایندی پژوهشی تامین کند. از آنجا که نادیده گرفتن این تمرینات به انسجام و غنای مباحث لطمه وارد می‌ساخت، از حذف آنها خودداری کردیم. طبعاً صاحبان و متخصصان فن می‌توانند از این بخش مقاله چشم‌پوشی کنند.

دروازه ورود به اثر

نام نمایشنامه نخستین شناسه و عنصر ممیزه اثر به حساب می‌آید و در عین حال کاربردهای ارجاعی

و دلالتی دارد: هم وسیله‌ای است که هنگام سخن گفتن یا نوشتن از نمایشنامه یا نمایش، فرد را از به کار بردن عبارت‌های توصیفی معاف می‌کند[۲] و هم در مورد محتوای اثر اطلاعاتی اولیه ارائه می‌دهد. لئو هوک[۳] تیتر را به عنوان «مجموعه‌ای از علائم زبانشناسی [...] که برای نشان دادن محتوای کلی متن و جلب کردن مخاطب مورد نظر آن در راس یک متن ظاهر می‌شود: [STALLONI, 270:2006]» تعریف می‌کند. همانطور که ملاحظه خواهیم کرد، دو ویژگی مطرح شده در این تعریف عمده‌ترین ویژگی‌های کاربردی عنوان را مطرح می‌سازد: ارائه اطلاعاتی پیرامون محتوای اثر و جذب مخاطب مورد نظر آن.

در خصوص اهمیت نام نمایشنامه و نقشی که این عنصر در شکل گیری بار معنایی نمایش ایفا می‌کند، می‌توان به مورد نمایشنامه «پرواز برفراز اقیانوس» نوشته برتولت برشت اشاره کرد. عنوان این نمایشنامه در ابتدا «پرواز لیندبرگ‌ها» بوده است. بعد از اینکه نویسنده این عنوان را به «پرواز برفراز اقیانوس» تغییر می‌دهد، پیش‌گفتاری می‌نویسد و توصیه می‌کند در همه چاپ‌های بعدی به ابتدای نمایشنامه اضافه شود. پیش‌گفتاری در معرفی لیندبرگ، خلبان جوانی که در سال ۱۹۲۷ نخستین پرواز را برفراز اقیانوس انجام داد و روابط بسیار نزدیکی با نازی‌ها داشت و گزارش پرشوری که در آن زمان درباره شکست‌ناپذیری نازی‌ها نوشت، در برخی از کشورها اثر فلج‌کننده‌ای داشت. [برشت، 5:1359]

اما، با وجود اهمیتی که نام نمایشنامه در درک یک اثر دارد، و نیز، با وجود آنکه «تئاتر از هر ژانر دیگری نسبت به کارکردهای جذاب تیتربندی و قراردادهای آن حساس است [CORVIN, 1631:2003] هیچ پژوهش جامعی پیرامون مسائل مربوط به نام‌گذاری نمایشنامه صورت نگرفته و حتی هیچ قاعده و قانونی برای انتخاب یک تیتر مناسب برای نمایشنامه وجود ندارد. [PAVIS, 383:2006] ما نیز، متاسفانه در اینجا مجال و داعیه‌ای برای انجام چنین مهمی را نداریم و تنها تلاش خواهیم کرد تا برخی از جنبه‌های موضوع را برشماریم و بررسی‌های مفصل‌تر را در قالب تمرین‌هایی به خواننده علاقه‌مند واگذار کنیم. به این ترتیب، متن حاضر نوعی جستارگشایی پیرامون موضوع محسوب می‌شود.

شاید ژرار ژنت[۴]، محقق ساختارگرای فرانسوی، یکی از نخستین کسانی باشد که در مطالعاتی که پیرامون ابعاد مختلف روایت‌شناسی انجام داده است، به طبقه‌بندی انواع تیتر می‌پردازد. اگرچه

مطالعه ژنت پیرامون تیتر رمان است، اما می‌توان این تقسیم‌بندی را، با ملاحظاتی، در خصوص دیگر انواع ادبی و از جمله نمایشنامه نیز معتبر دانست. ژنت با بهره‌گیری از واژگان مورد استفاده در زبانشناسی تیتر، رمان‌ها را در دو گروه درون‌مایه‌ای[۵]، و برون‌مایه‌ای[۶] جای می‌دهد. تیترهای درون‌مایه‌ای تیترهایی هستند که اطلاعاتی درخصوص محتوای اثر ارائه می‌دهند. مثلاً «دور دنیا در هشتاد روز»؛ عنوان رمان تخیلی ژول ورن. در مقابل، تیترهای برون‌مایه‌ای نیز تیترهایی هستند که ساختار و قالب اثر را مشخص می‌کنند. به علاوه، ژنت برای هر یک از این دو گونه کارکردهای متنوعی برمی‌شمارد و هر یک را به زیرگروه‌هایی تقسیم می‌کند. به عنوان مثال، او تیترهای درون‌مایه‌ای را به چهار دسته تیترهای ادبی، مجازی، استعاری و کنایی[۷] تقسیم‌بندی می‌کند. همچنین، تیترهای برون‌مایه‌ای را، که به اعتقادش کاربردهای نادرتری دارند، در دو دسته تیترهای نوعی و فرانوعی[۸] جای می‌دهد. البته، ژنت امکان وجود تیترهای ترکیبی را نیز خاطرنشان می‌کند، تیترهایی که هم درون‌مایه اثر را هویدا می‌سازند و هم قالب آن را نشان می‌دهند. چنانکه ملاحظه خواهید کرد، ما در اینجا، بدون پافشاری بر تقسیم‌بندی ژنت، در بررسی خود روی نمایشنامه‌ها به برخی از جنبه‌های آن اشاره خواهیم کرد.

سیر تحول تاریخی [۹]

چنانکه از تأکیدات ارسطو در بوطیقا و نیز از معدود تراژدی‌های به جای مانده از دوران یونان باستان برمی‌آید، در نگارش این آثار، افسانه‌های اساطیری مشهور، به عنوان مضمون تراژدی مورد استفاده و اقتباس قرار می‌گرفتند و نام نمایشنامه نیز از نام پرسوناژ محوری افسانه اخذ می‌شد: ادیپ شهریار، آنتی‌گونه، آگاممنون،...[۱۰]. بنابر این، با توجه به شهرت افسانه در بین ساکنان دولت‌شهر، به وضوح روشن است که تماشاگر پیش از شروع نمایش، به‌طور کامل از داستان آن مطلع بوده است. واضح است که این نوع از دلالت‌نامه نمایشنامه برای مخاطب امروز کمرنگ شده است.

این روند استفاده از «تیتر- نام پرسوناژها [CORVIN, 1631:2003]» در تراژدی‌های دوره‌های بعد نیز کمابیش ادامه می‌یابد، چه در نمایشنامه‌هایی که در رم باستان و به تقلید از آثار یونانیان نوشته شدند و چه در درام‌های مذهبی قرون وسطی. با این تفاوت که آثار گروه اخیر منابع مربوط به مصائب و آلام مسیح و سایر پیامبران و قدیسین یا روایت‌های مذهبی مربوط به بهشت و دوزخ و زندگی پس

از مرگ و... جایگزین منابع اساطیری باستان می‌شود، اما در کیفیت ارجاعی و دلالی نام نمایشنامه‌ها تفاوت عمده‌ای رخ نمی‌دهد. درام کلاسیک نیز که در عصر نوزایی خود را مکلف به الگوبرداری وفادارانه از قواعد باستان می‌دانست، عناوین مشابهی برای تراژدی‌های خود برمی‌گزید. با این حال، از دوران نئوکلاسیک و به خصوص با آغاز عصر رومانتیسم، به تدریج منابع دیگری نیز مورد استفاده درام‌نویسان قرار می‌گیرد که تاریخ، مهم‌ترین آنهاست. اما از آنجا که تراژدی هنوز به توصیه ارسطو پرداختن به سرنوشت اصیل‌زادگان و بزرگان را در برنامه خود دارد، در اقتباس‌های تاریخی خود نیز متوجه اقتباس از رویدادهای مشهور و اشخاص شناخته شده است و نام این اشخاص را بر عنوان نمایشنامه برمی‌گزیند.

با نمایشنامه «ویتسک» اثر کارل گئورگ بوخنر است که شاید برای اولین بار قاعده تراژدی در پرداختن به سرنوشت بزرگان و اصیل‌زادگان زیر پا گذاشته می‌شود و در مفهوم تراژدی انقلابی به وقوع می‌پیوندد. اگرچه داستان این نمایشنامه در زمان خود به قدر کفایت شناخته شده عام و خاص بوده است و عنوان نمایشنامه می‌توانسته مخاطبان را به یاد پرونده جنایی واقعی سرباز نگون‌بخت، یوهان کریستین ویتسک بیندازد که در سال ۱۸۲۱ در جنونی لحظه‌ای همسر خویش را با ضربات چاقو به قتل رساند و سه سال بعد به دار مجازات آویخته شد.

از این پس نامگذاری نمایشنامه‌ها صورت‌های به مراتب متنوع‌تری به خود می‌گیرد که در بخش‌های بعد به تفصیل به آنها خواهیم پرداخت.

همچنین، ملاحظه خواهیم کرد که به همان اندازه که این نامگذاری‌ها متنوع می‌شود، دامنه ارجاعی عناوین نیز توسعه می‌یابد، گاه از جنبه اطلاع‌رسانی و صورت خبری عنوان کاسته شده و ملاحظات زیبایی‌شناختی و معناشناختی برجسته‌تر می‌شود. عناوین نمادین، استعاری، معمایی، پرسشی، و حتی روزنامه‌نگارانه (ژورنالیستی) کیفیتی رازگونه به عنوان نمایشنامه می‌دهد که معنای نهایی آن تنها هنگامی فاش می‌شود که نمایشنامه یا نمایش - گاه حتی بارها- خوانده یا تماشا شود. «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟»، «آوازخوان طاس» کیست؟ آیا «صعود آرتور اویی» واقعا ممانعت پذیر است؟ و غیره.

طبقه‌بندی نحوی نمایشنامه‌ها

در یک تقسیم‌بندی نحوی، می‌توان نام نمایشنامه‌ها را در سه دسته متمایز، کلمه، عبارت و جمله

جای داد. البته ملاحظه خواهیم کرد که در این تقسیم‌بندی بیش از آنکه ملاک‌های شمارشی مدنظر بوده باشد، ملاک‌های معناشناختی دخیل‌اند، به گونه‌ای که نام‌هایی مثل «ادیپ شهریار» را نیز، با آنکه از دو کلمه تشکیل شده است، در گروه نخست جای می‌دهیم، چرا که برخلاف عناوینی مثل «شام طولانی کریسمس» یا «برده‌ای در پوست گرگ» حامل انتظاری معلق مانده نیستند: میزان تعلیق معنایی شاخص تقسیم‌بندی ماست. در ادامه، به تشریح این شاخص که در عین حال شاخصی زیباشناختی است، خواهیم پرداخت.

۱. کلمه

چنانکه پیش‌تر اشاره شد، در تراژدی‌های باستان، نام نمایشنامه اغلب از نام پرسوناژ محوری (پروتاگونیست) داستان اخذ می‌شود: مثل «آنتی‌گونه». این سنت نام‌گذاری تا به امروز ادامه یافته است، اما با توجه به دلالت معنایی، نام‌های خاص گاهی دلالت معنایی نمادین یا استعاری خاصی به نمایشنامه بخشیده است. «توپاز» عنوان نمایشنامه مارسل پانیون به معنای «زبرجد» که نام پرنده‌ای خاص است یا «کینگ» عنوان نمایشنامه‌ای از میشل ویناور که در عین حال هم نام پرسوناژ اصلی نمایشنامه است و هم در زبان انگلیسی به عنوان پادشاه معنی می‌دهد، از این دست عناوین هستند. در نمایشنامه اخیر، به تدریج با خواندن اثر، متوجه دلالت دوگانه نام آن می‌شویم. اینکه کینگ ژیلت، بنیانگذار موسسه عظیم تولید تیغ‌های ریش‌تراشی یک بار مصرف ژیلت، «یکی از ستون‌های سرمایه‌داری» محسوب می‌شود و هرکجا می‌رود «مثل یک سلطان واقعی» مورد استقبال قرار می‌گیرد.

چنانکه اشاره شد، صورت‌های متنوع‌تری نیز از این نوع نام‌گذاری وجود دارد که از بیش از یک کلمه تشکیل می‌شوند که عبارت‌های اسمی، وصفی یا قیدی را تشکیل می‌دهند: مثلاً یک نام و یک صفت مثل نمایشنامه‌های ادیپ شهریار (سوفوکلس) و تیمون آتنی (ویلیام شکسپیر)، یا دو یا چند نام مثل نمایشنامه‌های آنتونی و کلئوپاتر (ویلیام شکسپیر) و لئونس و لئا (کارل گئورگ بوخنر). ما همه این موارد را در گروه «کلمه» جای می‌دهیم، چرا که فاقد هرگونه انتظار معلق گذاشته شده در عنوان اثر هستند.

اما، نام‌های تک‌کلمه‌ای، به خصوص در آثار متأخرتر از نام پرسوناژ یا پرسوناژهای محوری فراتر می‌رود و سایر موجودات جاندار یا غیرجاندار مثل اشیاء، گیاهان، جانوران، مکان‌ها، زمان‌ها، و حتی اسامی معنی و غیره را نیز دربرمی‌گیرد. جدول ذیل به برخی از نمونه‌های عملی این دسته‌بندی‌ها اشاره می‌کند:

نوع اسم	عناوین نمایشنامه‌ها
اشیاء	صندلی‌ها (اوژن یونسکو)، کلکسیون (هارولد پینتر)، چهار صندوق (بهرام بیضایی)، ...
گیاهان	آهسته با گل سرخ (اکبر رادی)، اطلسی‌های لگدمال شده (تنسی ویلیامز)،...
جانوران	مرغ دریایی (آنتوان چخوف)، کرگدن (اوژن یونسکو)، میمون پشمالو (یوجین اونیل)، مرغابی وحشی (هنریک ایبسن)، مگس‌ها (ژان پل سارتر)،...
مکان‌ها	باغ آلبالو (آنتوان چخوف)، لونه شغال (علی نصیریان)، اتاق (هارولد پینتر)، در خلوت پنبه‌زارها (برنارد ماری کولتس)،...
زمان‌ها	سر ظهر (پل کلودل)، شب دوازدهم (ویلیام شکسپیر)، رویای یک نیمه شب تابستان (ویلیام شکسپیر)،...

نگاهی اجمالی به عناوین مندرج در جدول بالا نشان می‌دهد که این اسامی یا به نوعی نمادین جایگزین پرسوناژ محوری نمایشنامه شده‌اند (مثل «مرغ دریایی» که بنا بر ارجاعات صریح متن نمایشنامه نمادی از نینا، دخترک ساده دل ییلاق‌نشین است) یا به لحاظ اهمیتی که در روایت داستان و پیشروی کنش آن دارند، نقش یک پرسوناژ کنش‌گر را ایفا می‌کنند (مثل «باغ آلبالو» که در واقع همه نمایش حول فروختن یا نفروختن یک باغ می‌چرخد و خود نیز به نحوی نمادین به امری بیرونی یعنی فروپاشی جامعه فئودالی روسیه تزاری اشاره دارد).

دسته‌بندی نام‌ها به همین موارد محدود نمی‌شود. همچنان که دسته دیگری از نام‌ها وجود دارند که نه به یک اسم خاص بلکه به یک اسم عام (پدر (آگوست استریندبرگ)، سه خواهر (آنتوان چخوف)، کلفت‌ها (ژان ژنه) و...) اشاره می‌کنند و یا دسته‌ای از نام‌ها که به یک صفت جانشین اسم (خسیس (مولیر)، مردم‌گریز (مولیر)،...) اشاره می‌کنند. هر دو این گروه‌ها، تأکیدگر نقش اجتماعی پرسوناژ یا پرسوناژها هستند. همچنان که در نمایشنامه «پدر» زیر سؤال رفتن مسئله مشروعیت نسبت پدری پرسوناژ به عنوان محور کنش اصلی نمایشنامه مطرح می‌شود.

۲. عبارت

فصل ممیزه این گروه از گروه نخست، چنانکه اشاره شد، جهت‌گیری موجود اما معلق مانده در این

عناوین است. «شام طولانی کریسمس»، اما چرا یک شام کریسمس به طول انجامیده است؟ این سؤالی است که بعد از خواندن نام نمایشنامه به ذهن متبادر می‌شود و علاقه‌مند به دانستن آن می‌شویم.

ممکن است گاهی یک تیتر طولانی‌تر از آن باشد که یک عبارت به نظر آید، مثل عنوان «شکنجه و قتل ژان پل مارا به اجرای ساکنان تیمارستان شارنتون به کارگردانی مارکی دوساد»[11] اثر پیتروایس، یا حتی ممکن است مثل «شش پرسوناژ در جست‌وجوی نویسنده» جوهر یک فعل را در خود داشته باشد، اما از آنجا که در هیچ‌کدام از این موارد تعلیق کامل نمی‌شود، با عناوین عبارتی مواجه هستیم.

عنوان نمایشنامه «کتک خورده و راضی» اثر الکساندرو کاسونا این موضوع را به خوبی نشان می‌دهد: عنوان نمایشنامه کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد: چطور می‌توان کتک خورد و در عین حال از کتک خوردن خود راضی بود؟ عنوان نمایشنامه هم بخشی از کنش اصلی نمایشنامه را فاش می‌سازد: پرسوناژ [احتمالاً] محوری نمایشنامه کتک خواهد خورد. هم نتیجه تعجب‌برانگیز آن را: پرسوناژ مذکور بعد از خوردن کتک راضی است. پس عنوان نمایشنامه ما را دعوت به آگاهی از «چگونگی ماجرا» می‌کند.

۳. جمله

دسته سوم نمایشنامه‌ها دسته‌ای هستند که در آنها با یک جمله کامل مواجه هستیم. در واقع، نام نمایشنامه حاوی یک «فعل» است. برخلاف آثار دسته دوم که در آنها عنوان نمایشنامه حاوی نوعی ابهام و تعلیق است، در آثار این دسته تعلیق ایجاد شده سمت‌وسویی مشخص و قطعی دارد. برخی از نمایشنامه‌نویسان یدطولایی در انتخاب عناوین عریض و طویل برای آثارشان دارند. عباس نعلبندیان مثال مناسبی در این زمینه است، نمایشنامه‌هایی چون «صندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیرون نگاه کنیم» و «پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های دوره بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم، و غیره فرقی نمی‌کند».

عناوین جمله‌ای ممکن است به صورت خبری (شاه می‌میرد، ماه در کایلنامو می‌درخشد (شون اوکیسی)،...)، پرسشی (چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟ (ادوارد آلبی)، آهن چند است؟

(برتولت برشت)،...) امری یا خطابی (به من دروغ بگو! (نصراله قادری)، با خشم به گذشته بنگر! (جان آزبرن)،...)، شرطی (اگر فاوست یک کم معرفت به خرج داده بود (عباس نعلبندیان)،...) و حتی ترکیبی از دو حالت باشد. مثلاً عنوان نمایشنامه «اوه عزیزم، تو اگر دماغت اینقدر گنده نبود، دیگر چقدر برای من ناز می‌کردی» اثر ابراهیم مکی بین دو حالت خطاب و سؤال قرار دارد. یا عنوان نمایشنامه «آه پدر، پدر بیچاره! مامان تو را در گنجه آویزان کرده و من خیلی دلم گرفته» اثر آرتور کوپیت بین دو حالت خطاب و خبری جای دارد. حتی، گاهی عناوینی از این دست کل کنش نمایشنامه را فاش می‌کنند. عنوان نمایشنامه کوتاه «آقای سین. الف. گاف. زنش را کشت و فاسق او را به شام خوشمزه‌ای که پخته بود مهمان کرد.» اثر ابراهیم مکی از این دست عناوین است.

جنبه‌های ارجاعی نام نمایشنامه

چنانکه اشاره شد، برخلاف سنت کلاسیک، که در آن عنوان نمایشنامه تمامی داستان آن را فاش می‌ساخت، در کاربردهای مدرن، نام نمایشنامه گاهی حتی تا حد یک معما پیش می‌رود؛ معمایی که حل آن تنها با خواندن دوباره و چندباره اثر میسر می‌شود. همانطور که گفتیم، عناوین تمثیلی یا استعاری چنین وضعیتی دارند. در نمایشنامه مرغ دریایی، به تدریج و با مطالعه گفتار پرسوناژها درمی‌یابیم که منظور از مرغ دریایی کسی نیست جز دخترک ساده دل روستایی که آرزو داشته روزی هنرپیشه‌ای بزرگ و مشهور شود، دختر جوانی که «تمام عمرش را کنار این دریاچه گذرانده، مثل مرغ دریایی، دریاچه را دوست دارد و مثل مرغ دریایی آزاد و خوشبخت است اما مردی تصادفاً می‌آید، او را می‌بیند و از فرط بیکاری زندگی او را مثل زندگی این پرنده از بین می‌برد.» [چخوف، ۸۱:۱۳۵۱]

طبیعی است که در این گونه موارد، استخراج دلالت عنوان نمایشنامه با تجزیه و تحلیل و استنتاج همراه است. اما، گاهی نیز در متن نمایشنامه به صراحت به عنوان آن اشاره می‌شود. نمایشنامه «خرده جنایت‌های زن‌وشوهری» اثر اریک امانوئل اشمیت چنین وضعیتی دارد: عنوان نمایشنامه چه حدس و گمان‌هایی را برمی‌انگیزد؟ نمایشنامه پیرامون تعدادی جنایت کوچک بین یک زن و شوهر مشخص یا تعدادی زن و شوهر است؟ آیا با داستانی پلیسی یا معمایی روبه‌رو هستیم؟... با خواندن نمایشنامه به‌زودی درمی‌یابیم که این حدس‌ها هم درست و هم اشتباه است، درست است، زیرا نمایش به همین

قبیل مسائل می‌پردازد و اشتباه است از آن جهت که عنوان نمایشنامه نام یکی از رمان‌های پلیسی است که پرسوناژ مرد نمایش نوشته است و ارجاع دادن متوالی پرسوناژها به محتوای این رمان به نوعی ایجاد تأثیر آینه‌ای در نمایش است.

گاهی، جنبه ارجاعی عنوان اثر نه صرفاً با توجه به محتوای آن، که با ارجاع به زمینه‌هایی برون‌متنی حاصل می‌شود. عنوان عجیب و غریب نمایشنامه «بداهه‌گوی آلما، یا آفتاب‌پرستک شبان» اثر اوژن یونسکو تنها وقتی درک می‌شود که بدانیم این عنوان از نام نمایشنامه‌ای از مولیر تحت عنوان «بداهه‌گوی ورسای» الهام گرفته شده است. نمایشنامه‌ای که در آن مولیر منتقدانش را به صحنه می‌آورد و به آنها پاسخ می‌گوید. در اینجا، به هنگام بالا رفتن پرده، یونسکو را می‌بینیم که پشت میز کارش خروپف می‌کند، ورود سه منتقد، بارتولومئوس اول، دوم و سوم او را از خواب می‌پراند. آنها جامه اساتید دانشگاه را پوشیده‌اند و هر یک تبری را که در دست دارد، تیز می‌کند. به گفته یونسکو، این سه تن نماینده جنبه‌هایی از «جبارمنشی برشت‌وار» هستند. خرده‌گیری‌های آنان از آثار یونسکو، مشخصاً از انتقادات رولان بارت، برنار دورت و ژان ژاک گوتیه گلچین شده‌اند. همانطور که جامه‌هایشان نشان می‌دهد آنها خواستار تئاتری تعلیمی و آموزشی هستند.» [ویکاندر، ۳۷:۱۳۷۳]

در مورد عنوان نمایشنامه «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟» نیازمند اطلاعات گسترده‌تر و نوعی استنتاج هستیم. از آن دست استنتاج‌ها و اطلاعات که عبدالرضا حریری مترجم در مقدمه نسخه چاپی نمایشنامه گردآوری و ارائه داده است: «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟» که روی آینه دستشویی «گرنویچ بار» نوشته شده بود، بی آنکه با معنی و مفهوم نمایشنامه ارتباط داشته باشد، الهام‌بخش آلبی در نوشتن این نمایشنامه بود، اما در عین حال، این عنوان یادآور ویرجینیا ولف نویسنده مشهور و همچنین یادآور «چه کسی از گرگ بدگنده می‌ترسد؟» والت دیسنی است. آلبی از شرکت دیسنی درخواست کرد که از آهنگ این فیلم استفاده کند، لیکن دیسنی چون برای بچه‌ها کار می‌کرد، اجازه نداد. [...] عنوان این نمایشنامه که تعبیر دگرگونه‌ای از آواز مهدکودک است، چنین معنی می‌دهد. «چه کسی می‌ترسد که زندگی را بدون توهم بگذراند؟ و یا بدون توهم با زندگی روبه‌رو شود؟ که مارتا می‌گوید: من.» [آلبی، ۲۵۳۶: ص ۱۹-۲]

البته، موارد نادری نیز وجود دارد که در آنها عنوان نمایشنامه هیچ‌گونه دلالت اجرایی ندارد. عنوان نمایشنامه «آوازخوان طاس» اثر اوژن یونسکو از این دست است، عنوانی کاملاً گمراه‌کننده، چرا که، در این نمایشنامه هیچ آوازخوانی وجود ندارد. حتی کوچک‌ترین صحبتی هم از چنین فردی نمی‌شود، چه برسد به اینکه مودار یا طاس باشد.[۱۲] این قبیل موارد البته بسیار انگشت‌شمارند و از آدم‌های هنجارشکنی مثل اوژن یونسکو برمی‌آیند. حتی خود یونسکو نیز در دیگر آثارش از قاعده معمول تبعیت کرده است.

از آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که روش‌های ارجاعی مورد استفاده نمایشنامه‌نویسان بسیار گسترده و گاه شخصی است و طبقه‌بندی آنها نیز به همان نسبت مطالعات گسترده‌ای را می‌طلبد.

نام نمایشنامه و معضل ترجمه

نمایشنامه‌نویسان بزرگ با علم به اهمیت مسئله، عموماً عنوان نمایشنامه خود را با دقت و وسواس تمام انتخاب می‌کنند، اما متاسفانه، گاهی اوقات در ترجمه عنوان نمایشنامه‌ها به این نکته مهم توجه نمی‌شود.[۱۳] مثلاً، در ترجمه نمایشنامه «دور از هاگوندانژ» اثر نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی، ژان پل ونزل، مترجم، بی‌هیچ توضیحی، عنوان نمایشنامه را به «دور از کارخانه» ترجمه کرده است. هاگوندانژ نام شهری است که سابق بر این زوج بازنشسته نمایشنامه سال‌های جوانی و اشتغال خود را در آن سپری کرده‌اند و اکنون در سال‌های بازنشستگی و پیری، دور از این شهر، دور از سرزندگی ایام جوانی و دور از فرزندان خود، ایام کسالت‌باری را در ییلاقی دورافتاده تجربه می‌کنند.

گذشته از این موارد، مورد دیگر، انتخاب معادل مناسب برای عناوینی است که در زبان مبدأ خود معانی دو پهلو یا مبهم دارند. نمایشنامه Dissident, Il va sans dire نوشته میشل ویناور در زبان فرانسه دلالتی دوگانه دارد: این عنوان هم به صورت «ناراضی، بدیهی است» و هم تحت عنوان «ناراضی، او بدون گفتن یک کلام خواهد رفت» ترجمه می‌شود، دلالت‌هایی که هر دو در چارچوب رویدادهای نمایشنامه معتبر است. L'Ordinaire عنوان نمایشنامه دیگری از همین نویسنده نیز به‌طور همزمان هم به معنی «معمولی» و هم «یک وعده غذایی» معنی می‌دهد و هر دو این معانی در نمایشنامه

موجه و قابل استناد است: نمایشنامه، داستان گروهی از مدیران آمریکایی یک شرکت تولید خانه‌های پیش‌ساخته را به تصویر می‌کشد که با سقوط هواپیمای اختصاصی شرکت در کوهستانی در آمریکای جنوبی در خطر مرگ قرار می‌گیرند و مجبور می‌شوند برای زنده ماندن از گوشت بستگان و دوستانی که قبلاً جان سپرده یا در طول ۴۵ روز به تدریج جان می‌سپارند، تغذیه کنند. «وعده‌های غذایی» شگفت‌انگیزی که خوردن آن به تدریج عادی و «معمولی» می‌شود. حال، سؤال مهم این است که این مورد و مواردی از این دست را چگونه بایستی ترجمه کرد که حاوی هر دو وجه معنایی نام نمایشنامه باشد؟

یکی دیگر از مسائل مربوط به ترجمه نام اثر مسئله انتخاب معادل واژگانی مناسب از بین واژگانی است که معنای یکسان دارند، اما برای سطوح مختلف استفاده می‌شوند. به عنوان نمونه، نمایشنامه "Mutter Courage und ihre Kinder" اثر برتولت برشت را در نظر بگیرید: این نمایشنامه در زبان فارسی اغلب به صورت «ننه دلاور و فرزندان او» ترجمه شده است. حال، دیگر صورت‌های ترجمه بخش اول این عبارت را در نظر بگیرید. طبعاً صورت‌های متنوعی خواهید یافت که برخی از آنها در جدول ذیل آمده است:

ننه	دلاور
مادر	دلاور
مامان	دلاور
ننه	شجاع
مادر	شجاع
مامان	شجاع
ننه	بی باک
مادر	بی باک
مامان	بی باک
ننه	کورژ
مادر	کورژ
مامان	کورژ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اگر می‌خواستیم این کار را با تغییر کلمات بعد از عبارت، یعنی «فرزندان او» ادامه دهیم، جدول بالا از این هم بسیار عریض‌وطویل‌تر می‌شد. ملاحظه می‌کنید که به کاربردن هر یک از این معادل‌ها یا معادل‌های دیگری از این دست می‌تواند دلالت‌هایی گاه به شدت متفاوت را برانگیزد. لذا، در انتخاب واژگان مناسب برای ترجمه نام یک نمایشنامه، بایستی به‌طور همزمان ملاحظات جانشینی و همنشینی واژگان را در نظر گرفت. ملاحظات جانشینی، یعنی انتخاب معادل مناسب برای یک واژه (در مثال بالا، تصمیم‌گیری در خصوص انتخاب ننه، مادر، یا مامان) و ملاحظات همنشینی، یعنی تناسب بین واژگان معادل انتخاب شده (در مثال بالا، تصمیم‌گیری در مورد صفتی که بایستی با واژه انتخابی قبلی بیاید: دلاور، شجاع، بی‌باک یا کورژ).

بررسی مسائل مربوط به ترجمه نام نمایشنامه‌ها به همین موارد خلاصه نمی‌شود، با این حال، در اینجا، ضمن تأکید مجدد بر اهمیت موضوع، تامل مفصل‌تر پیرامون آن را به فرصتی دیگر موکول و خواننده علاقه‌مند را دعوت می‌کنیم، به عنوان تمرین، خود پیرامون ابعاد دیگر آن بیندیشد.

مؤخره

در این مقاله کوشیدیم اهمیت دقت در انتخاب نام نمایشنامه و جنبه‌های زیباشناختی و کاربردی حاکم بر این انتخاب را برشمریم. عنوان نمایشنامه ویترینی برای عرضه آن به عنوان یک کالاست. قطعا خوشایند نخواهد بود که بسته‌بندی یک شکلات با طعم کارامل را بازکنید و با یک شکلات کاکائویی مواجه شوید، به خصوص اگر میانه‌ای با کاکائو نداشته باشید. اما برایتان شادی‌بخش خواهد بود که بدانید شرکت سازنده در دل شکلات «سورپریز»ی برایتان پیش‌بینی کرده است، از آن دست جوایزی که گاهی برای مصرف‌کنندگان یک کالای خاص در نظر گرفته می‌شود تا آنان را به مصرف کالا ترغیب کند. نام نمایشنامه نیز بایستی به گونه‌ای انتخاب شود که ضمن ارائه اطلاعاتی پیرامون محتوای داستان، جذابیت رازگونه آن را حفظ کند. البته، این سخن مغایرتی با آن دسته از آثار ندارد که موضوع آن نه «چه چیزی اتفاق می‌افتد؟» که «چگونه اتفاق می‌افتد؟» است.

همچنین، ملاحظه کردیم که هیچ قاعده و قانونی در خصوص انتخاب نام نمایشنامه وجود ندارد، و

تنها قاعده‌ای که در نظر می‌گیریم آن است که این نام به گونه‌ای انتخاب شود که مخاطب را به پیگیری داستان علاقه‌مند سازد.

در پایان، با تأکید مجدد بر رویکرد جستارگشایانه این مقاله، بار دیگر خاطرنشان می‌کنیم که هنوز مسائل ناگفته بسیاری در خصوص نام‌گذاری نمایشنامه ناگفته مانده است. به عنوان نمونه، دو دسته دیگر از تیترها، یعنی سوتیترها و میان‌تیترها، که به نوبه خود به عنوان عناصری پیرامتنی حائز اهمیت و بررسی هستند، در این مقاله مسکوت گذاشته شده‌اند. سوتیترها اغلب توضیحاتی در خصوص ژانر نمایشنامه یا نوع دکوپاژ آن ارائه می‌دهد. میان‌تیترها نیز بخش‌های مختلف نمایشنامه را از یکدیگر تفکیک می‌کنند، و یا، آنگونه که فردی مثل برتولت برشت عمل می‌کند، کنش یا داستان آن بخش را خلاصه می‌کنند. پرداختن به این دسته جنبه‌های موضوع را به عنوان تمرین به خواننده علاقه‌مند واگذار و یا به زمان انتشار کتاب عناصر پیرامتنی نمایشنامه موکول می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها:

1. Paratexte

۲. مثلاً به جای به کار بردن عبارت «نخستین نمایشنامه سوفوکلس که درباره سرنوشت غمبار شاهی که ناخواسته و نادانسته پدرش را به قتل می‌رساند و با مادرش ازدواج می‌کند» می‌گوییم «نمایشنامه ادیپ شهریار» و تنها در صورتی که ناآشنایی مخاطب با این نام خاص اقتضاء کند، عبارت را کامل می‌کنیم: «ادیپ شهریار، نخستین نمایشنامه سوفوکلس...».

3. Leo Hoek, a Marque du titre, La Haye, Mouton, 1982.

4. Gérard Genette

5. Thématique

6. Rhématique

7. Littéraire, Métonymique, Métaphorique, Antiphrastique

8. Générique, Paragénér, Paragénérique

۹. آنچه در این بخش ذکر می‌کنیم بیشتر ناظر بر انتخاب نام در مورد تراژدی است و در مورد کمدی چندان صادق نیست. از همان دوران باستان، کمدی‌نویس‌ها اغلب موضوع اثر خود را از زندگی زمینی اخذ می‌کردند و منابع و دامنه‌های ارجاع‌های گسترده‌تری داشتند. کمدی به عنوان

صورت پست‌تر هنر نمایش، یا حداقل هنر طبقات عامه مردم با تکیه بر اصل بداهه‌پردازی در درجه اول خلق‌وخوهای مذموم را هدف انتقاد خود قرار می‌داد. کمدی‌نویس‌ها اغلب نام نمایشنامه را به یک نقص یا ضعف پرسوناژ اصلی نمایشنامه (مثلاً نمایشنامه خسیس اثر مولیر) یا موقعیت‌های خصوصا اجتماعی و خانوادگی اختصاص می‌دهند. برای روشن شدن بهتر موضوع به ذکر یک نمونه اکتفاء می‌کنیم:

جدول ذیل امکان مقایسه بین عنوان نمایشنامه‌های تراژدی و کمدی ویلیام شکسپیر را نشان می‌دهد:

تراژدی	کمدی
تیتوس آندرونیکوس/ رومئو و ژولیت/ ژولیوس سزار/ هملت/ اتللو/ لیرشاه/ مکبث/ آنتونی و کلئوپاتر/ تیمون آتنی/ کوریولانوس/ پریکلس/ سیمبلین/	تلاش بیهوده عشق/ کمدی اشتباهات/ دو نجیب‌زاده ورونا/ رویای یک نیمه شب تابستان/ تاجر ونیزی/ رام کردن زن سرکش/ زنان شوخ‌طبع ویندزر/ هیاهوی بسیار برای هیچ/ آنچه دلخواه تو است/ شب دوازدهم/ آنچه به نیکی پایان پذیرد نیک است/ کلوخ‌انداز را پاداش سنگ است/ توفان/ داستان زمستان/

همانطور که ملاحظه می‌شود، در مقایسه با عنوان نمایشنامه‌های تراژیک که بدون استثناء حاوی نام پرسوناژ یا پرسوناژهای اصلی نمایش است، عنوان اکثر نمایشنامه‌های کمدی شکسپیر در خصوص درون‌مایه یا کنش نمایش، یا حتی پیام آن اطلاعاتی ارائه می‌دهد.

۱۰. البته، چه در گذشته و چه در زمان حال، استثناهایی نیز در این مورد وجود داشته است. از جمله عنوان نمایشنامه «زنان تروا» اثر اوریپید. یا عنوان نمایشنامه «دربان‌ها» (Les Huissiers) اثر میشل ویناور، در اثر اخیر، نام نمایشنامه به گروهی نسبتاً فرعی‌تر از پرسوناژهای نمایشنامه، یعنی به دربان‌های دفتر وزیر جنگ و دفتر نخست‌وزیر فرانسه اشاره دارد. در حالی که این دربان‌ها در فواصل میان‌پرده‌ها به گونه‌ای همسرایی‌وار پیرامون زندگی خصوصی و یا شغل خود حرف می‌زنند، کنش اصلی داستان توسط پرسوناژهایی «عالی‌رتبه‌تر» مثل وزیر جنگ، نخست‌وزیر، و... به پیش می‌رود.

۱۱. از این عنوان طولانی اغلب به صورت «مارا - ساد» یاد می‌شود.

۱۲. عناوینی که یونسکو در وهله نخست برای نمایش در نظر گرفته بود، به کلی متفاوت بودند و به نشأت گرفتن موضوع نمایشنامه از کتاب آموزش انگلیسی اشاره داشتند: «انگلیسی آسان»، «ساعت انگلیسی»، «دیوانگی‌های بیگ‌بن».

۱۳. گاهی نیز به نظر می‌رسد ملاحظاتی در میان است. مثلاً عنوان متن «موسیو ابراهیم و گل‌های قرآن» اثر اریک امانوئل اشمیت در ایران به «موسیو ابراهیم و گل‌های آسمانی» ترجمه شده است.

۱۴. فرهنگ آلمانی، فارسی دودن (Duden)، حسین پنبه‌چی، نشر دنیای نو، چاپ پنجم، آذر ۱۳۷۷، ص ۲۳۶.

کتابنامه

- CORVIN Michel (sous la dir.). Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Larousse/ VUEF, 2003.

- PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre, Armand Colin /VUEF, Paris, 2002.

- STALLONI Yves. Dictionnaire du roman, Armand Colin, 2006.

- آلبی، ادوارد. چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟ ترجمه عبدالرضا حریری، تهران، ۲۵۳۶، ناشر؟.

- برشت، برتولت، نمایشنامه‌های آموزشی، ترجمه فرامرز بهزاد و دیگران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۹.

- چخوف، آنتوان، مرغ دریایی، ترجمه کامران فانی، نشر اندیشه، چاپ دوم، ۱۳۵۱.

- ژان پل ونزل، دور از کارخانه [به همراه نمایشنامه دو چهره یک کارفرما، اثر لویی والدز]، مترجمان فهیمه رحیم‌نیا و بهزاد فراهانی، نشر قطره، ۱۳۸۴.

- ویکاندر، متیوایچ، اوژن یونسکو، ترجمه کاوه میرعباسی، انتشارات کهکشان، از مجموعه نسل قلم، ش ۴۲، چاپ اول، ۱۳۷۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی