نشر بیدگل | Bidgol Publishing co.

سرشناسه: وُدراف، پال، ۱۹۴۳ - م. Woodruff, Paul
عنوان و نام پدیدآور: ضرورتِ تئاتر: هنر تماشا کردن و تماشایی شدن/ پال وُدراف؛ ترجمهٔ بهزاد قادری.
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری: ۳۶۷ ص.؛ ۱۴/۵×۲۱/۵ سم.
شابک: ۰-۴۱-۷۵۵۴-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The necessity of theater: the art of watching and being watched, 2008.
یادداشت: کتاب حاضر نخستین بار با عنوان «نیاز به تئاتر: هنر تماشا کردن و تماشایی بودن» در سال ۱۳۸۹
با ترجمه بهزاد قادری توسط مینوی خرد فیپا گرفته است.
عنوان دیگر: نیاز به تئاتر: هنر تماشا کردن و تماشایی بودن
موضوع: نمایش -- فلسفه
موضوع: Theater -- Philosophy
موضوع: زل‌زدن
موضوع: Gaze
موضوع: نمایش-- جنبه‌های روان‌شناسی
موضوع: Theater -- Psychological aspects
شناسهٔ افزوده: قادری، بهزاد، ۱۳۳۱ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PN۲۰۳۹
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۱
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۷۵۹۸۳۸۴
وضعیت رکورد: فیپا

ضرورتِ تئاتر

هنر تماشا کردن و تماشایی شدن

| پال وُدراف | بهزاد قادری | تئاتر: نظریه و اجرا |

| THE NECESSITY OF THEATER | Paul Woodruff | Behzad Ghaderi |

نشر بیدگل

| ضرورتِ تئاتر: هنر تماشا کردن و تماشایی شدن |
| پال وُدراف |
| ترجمه: بهزاد قادری سُهی |
| ویراستار: سارا شجاعی |
| نمونه‌خوان: فرزانه جلالی‌فر |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی |
| چاپ اول | ۱۴۰۰ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک: ۰-۴۱-۷۵۵۴-۶۲۲-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | انتشار بیدگل |
| تلفن انتشارات: ۱۷ ۱۷ ۴۲ ۲۸ |
| فروشگاه | تهران | خیابان انقلاب | بین ۱۲ فروردین و فخر رازی | پلاک ۱۲۷۴ |
| تلفن فروشگاه: ۱۷ ۳۶ ۹۶ ۶۶ ، ۴۵ ۳۵ ۴۶ ۶۶ |

| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |
| bidgol.ir |

مجموعهٔ نظریه و اجرا

«مجموعهٔ مطالعات اجرا» عنوان مجموعهٔ تازه‌ای است که برای معرفی کتاب‌هایی در زمینهٔ عملِ اجرا و مهارت‌های عملی تئاتر طراحی شده است. برعکسِ مجموعه‌های بیشتر تئوریک تئاتر، مطالعات اجرای بیدگل رویکردی عملی‌تر را در زمینهٔ تئاتر و اعمال تئاتری در پیش خواهد گرفت.

این مجموعه مختص عرضهٔ کتاب در زمینهٔ بازیگری و کارگردانی نیست، بلکه به معرفی و عرضهٔ کتاب‌هایی که به تخصص‌هایی نظیر طراحی صحنه، نور، گریم، و نمایش عروسکی مربوط‌اند نیز خواهد پرداخت.

مجموعهٔ مطالعات اجرای نشر بیدگل، درعین‌حال، منبعی مفید برای آموزش عملی هنرجویان، مربیان، و به‌خصوص دانشجویان تئاتر خواهد بود.

دبیر مجموعه
علی‌اکبر علیزاد

پیشکش به آروشا و رونا:

فرزندانِ فرزندانم که وقتی به تماشای هم می‌نشینند، زندگی را تماشایی می‌کنند و...

نشر بیدگل

به یاد باربارا جین بستور وُدراف (۲۰۰۳-۱۹۱۴)
که هنر تماشا کردن را خوب می‌شناخت.

نشر بیدگل

فهرست

سخن مترجم ۱۷

دیباچه ۳۳

پیشگفتار: روشن‌کردن صحنه‌ای خاموش ۳۷

مقدمه: چرا به تئاتر نیازمندیم ۴۷

۰-۱ ضرورت داشتن ۵۰

۰-۲ هنر تئاتر ۵۶

۰-۳ هنر تماشا کردن ۵۸

۰-۴ نیاز به تئاتر ۶۱

۰-۵ جایگاه تئاتر در مقام هنر ۶۵

۰-۶ نیاز به هنر تئاتر ۶۷

بخش یک

هنر تماشایی‌شدن ۷۱

۱. تعریف این هنر ۷۳

۱-۱ انواع تئاتر ۷۵

۱-۲ چرا بپرسیم؟ ۷۹

۱-۳ آنچه فلسفه طرح می‌کند ۸۰

۱-۴ آنچه تئاتر است ۸۲
۱-۵ آنچه تئاتر نیست ۸۸
۱-۶ هنر ۹۳

۲. آنچه تئاتر می‌سازد ۹۹

۲-۱ محصول تئاتر ۱۰۱
۲-۲ هملت (خود نمایشنامه) چیست؟ ۱۰۵
۲-۳ آنچه که هملت (خود نمایشنامه) نیست ۱۱۰
۲-۴ مورد موسیقی ۱۱۲
۲-۵ قیاسِ بازی (فوتبال) ۱۱۳
۲-۶ اجرای هملت ۱۱۴
۲-۷ یک نمونهٔ آزمایشی: آنتیگونه ۱۱۶

۳. کردارِ تماشایی: پیرنگ ۱۱۹

۳-۱ ارزش ۱۲۳
۳-۲ کردار ۱۲۶
۳-۳ سامان پیرنگ ۱۳۱
۳-۴ خشنودکردن امپراتور ۱۳۵

۴. نمایش انتخاب روی صحنه ۱۳۷

۴-۱ شدنی‌های تئاتر ۱۳۹
۴-۲ آزادی ۱۴۳
۴-۳ انتخاب باطل ۱۴۸
۴-۴ انتخابی که بازنمایی می‌شود ۱۵۳
۴-۵ انتخاب‌های پویا ۱۶۰

۵. آدم‌های تماشایی: شخصیت‌ها ۱۶۳

۵-۱ شخصیت بودن (در تئاتر) ۱۶۵
۵-۲ تقلید و قوهٔ خیال ۱۶۷

نشر بیدگل

۵-۳ شخصیت ویژه بودن ۱۷۰
۵-۴ کنشگری و صفات انسانی (Êthos) ۱۷۴
۵-۵ انسان: «کانون عشق» ۱۷۸
۵-۶ موارد دست‌وپاگیر شخصیت‌های کمیک ۱۸۱

۶. فضای مقدس ۱۸۵

۶-۱ مرزبندی زمان ۱۸۶
۶-۲ فضای مقدس ۱۸۷
۶-۳ مرزشکنی: ادیپ ۱۹۲
۶-۴ تئاتر مرزشکن ۱۹۴

۷. تقلید ۲۰۷

۷-۱ تعریف تقلید ۲۱۰
۷-۲ الگوسازی ۲۱۴
۷-۳ هم‌داستانی ۲۱۶
۷-۴ بدل‌سازی ۲۱۷
۷-۵ تقلید فضیلت ۲۲۱
۷-۶ تقلید از راه موسیقی ۲۲۵
۷-۷ تقلید در تئاتر ۲۲۸

بخش دو
هنر تماشا کردن ۲۳۳

۸. عاطفه ۲۳۷

۸-۱ ملال ۲۳۹
۸-۲ چرا دل بدهیم؟ ۲۴۲
۸-۳ عواطفی که انسان را درگیر می‌کنند ۲۵۰
۸-۴ از همدردی آوایی تا دل دادن ۲۵۴

۸-۵ معضل معرفت ۲۵۷
۸-۶ معضل کردار ۲۶۰
۸-۷ همدردی با هکوبا ۲۶۳

۹. همدلی ۲۶۵

۹-۱ تعریف همدلی ۲۶۶
۹-۲ ایراد برشت ۲۶۸
۹-۳ همخوانی ۲۷۴
۹-۴ همانندسازی ۲۸۱
۹-۵ بد تماشا کردن ۲۸۵
۹-۶ همدلی شناختی ۲۸۸
۹-۷ هنر همدلی ۲۹۱
۹-۸ لذت ۲۹۳

۱۰. خنده ۲۹۷

۱۰-۱ بد خندیدن ۳۰۰
۱۰-۲ خوب خندیدن ۳۰۲
۱۰-۳ کمدی و تراژدی ۳۰۵

۱۱. شناخت تئاتر ۳۰۹

۱۱-۱ اندیشیدن دربارهٔ تئاتر ۳۱۳
۱۱-۲ هم‌نوایی ۳۱۸
۱۱-۳ شبکهٔ شناخت ۳۲۳

۱۲. صورتک خِرَد ۳۲۹

۱۲-۱ چالش فلسفه ۳۳۱
۱۲-۲ خِرَد پنهان ۳۳۵
۱۲-۳ «شگفتی‌های بسیار، دلهره‌های بسیار» ۳۳۸
۱۲-۴ چگونه خردمندانه تماشا کنیم ۳۴۲

نشر بیدگل

۱۲-۵ به یاد داشته باشید که کیستید ۳۴۳
۱۲-۶ بهترین تماشاگرِ خودتان ۳۴۶
۱۲-۷ «هردو طرف نظرشان متین است» ۳۴۷
۱۲-۸ خرد بازیگر ۳۵۰
۱۲-۹ والاترین خرد: تئاتر برای طوفانِ چرخشی اندیشه ۳۵۳

سخن پایانی: دفاع تئاتر **۳۵۵**

کتاب‌شناسی **۳۵۷**
نمایه **۳۶۳**

نشر بیدگل

سخن مترجم

انگار هرگاه فیلسوفانِ آرمان‌گرا به سراپردهٔ تئاتر به‌عنوان هنر بیایند، فاتحه‌اش را می‌خوانند. از آگاثون، نخستین خنیاگر و بازیگر تراژدی، با آن زبانِ همه‌فن‌حریف و نوآوری‌هایش برای آفریدن پیرنگِ برساخته، و رها از اسطوره‌های نخ‌نما، بگیرید تا برسید به سوفوکل، با آن درامش که مانندهٔ کشتی آراسته به بادبان‌های عقل و احساس بر آب‌های اژه سُر خورد، و با آن سه‌تایی مشهورش دربارهٔ سرگذشت تلخ اما شیرین و شادِ ادیپ و خانواده‌اش، آمد و آمد تا به اقیانوس‌ها رسید و عالم‌گیر شد، و سپس به اَرگِ اوریپید، با آن آتش‌پارگی رمانتیک‌وارش، که انگار بازگشتی شاعرانه به «آشوب» یا «کائوسِ» دلپذیر اما توان‌فرسای یونانی‌هاست؛ همهٔ این دردانگان باید فکر ورود به جمهوری افلاطون، و جمهوری‌های نوعی آن، را از سر بیرون کنند، چراکه افلاطون در ایون نیز می‌گوید همهٔ آنها شاعرند و شاعران از عقل دور می‌مانند؛ چون در لحظهٔ آفریدن اثر، خودشان گفته‌اند و هنوز هم گاهی می‌گویند، عنان عقل را به الهگان شعر می‌سپارند، که یعنی از خود بیخود می‌شوند. این است که افلاطون می‌گوید این جماعت خودشان نیستند و تا به خود نیایند، در آرمان‌شهر او جایی ندارند.

چقدر این برداشت از افلاطون فریبنده و مدرسه‌ای است! به‌نظرم کسی بیش از ارسطو گول افلاطون را نخورد. او ایراد تقلید یا بازنمایی استادش را خیلی جدی گرفت، که البته این ایراد در زمینهٔ به خودآمدن شاعران جدی هم بود. به همین دلیل، ارسطو

تلاش کرد برای این ایراد، بی‌آنکه حتی یک بار نام استادش را پیش بکشد، پاسخی عقلانی بیابد. تازه مگر پاسخ او چیزی ورای تأیید استادش بود؟ او، با پاسخ به ایراد استادش به تئاترِ بازنمایی یا وانمودسازی، نتوانست، یا نخواست، به او پاتک بزند. ارسطو برای تراژدی «کاتارسیس» را پیش کشید و این هم، به نظر خیلی‌ها، وظیفه‌اش پالودن انسان از فضولات عاطفی است. ارسطو هم، همانند استادش، از آریستوی (aristoi) یعنی نخبگی و نخبه‌پروری طرف‌داری می‌کرد. چنین شد که او با این استدلال که در تئاتر تراژیک انسان با تماشا و گذر از وادی تماشای کرداری که بازنمایی می‌شود، که افلاطون چمیدنِ مدام در آن را سدی در برابر خودشناسیِ ناب می‌دانست، روان‌درمانی می‌شود و، به‌این‌ترتیب، زیرِلب، به استادش گفت، «سخن شما درست است؛ اما مهم نتیجهٔ بازنمایی تراژیک است که خواستهٔ شما را برآورده می‌کند». به‌عبارتی، ارسطو تئاتر را ابزاری می‌داند که با آن آدم‌های به‌خودآمده از تأثیرات «کاتارسیس»، می‌توانند گامی به‌سوی انسان‌های عقلانی در جمهوری نخبگان بردارند. ولی این همانی است که استادش می‌خواست.

اما انگار ارسطو، و ارسطوئیان، ضیافت افلاطون را همچون نمونهٔ اصول زیباشناسی او برای تئاتر به معنای عام آن نادیده گرفته بودند. یا شاید بتوان گفت فن شعر او پاسخی ساختارگرایانه به اتهام افلاطون دربارهٔ دیدگاه «بیخودی» شاعران در زمان آفرینش اثرشان است، تا از این راه، نشان دهد عنان سمند اندیشهٔ هنرمند در دست خود اوست، نه الهگان الهام شعر و ادب.

به گمانم، وقتی پای تئاتر در میان است، افلاطونِ جمهوری و ایون چندان کارساز نیست: او، به شیوهٔ خودش، با ضیافت با تئاتر زمانه‌اش به هماوردی برمی‌خیزد. افلاطون در این اثر به نوعی درام جان می‌بخشد که هم «نوشتن» را زیر سؤال می‌برد و هم «دیالوگ» را به روایت نزدیک می‌کند (که برتولت برشت را بشارت می‌دهد)، و هم شخصیت‌پردازی برخاسته از پیرنگی کردارمحور را به بازی می‌گیرد (که ایبسن را بشارت می‌دهد).[۱]

۱. مرغابی وحشی (۱۸۸۴)، اثر ایبسن (۱۹۰۶-۱۸۲۸)، ورای پرداختن به درون‌مایه‌هایی همچون ناکارآمدی آرمان‌گرای رمانتیک در زمانهٔ شهرنشینی، میان‌مایگی، و دموکراسی، از نظر هنر تئاتر و بازنمایی، میدان یورش افلاطون با سلاح ضیافت به تئاتر ارسطوئیان است.

در نگاه نخست، و پس از آشنایی با ضیافت، می‌توان گفت افلاطون با درام مخالف نبود؛ در واقع، ارسطو تنها به بخشی از ایراد افلاطون پاسخ داد؛ بخش دیگرش که نیاز به صورت‌پردازی‌های نو، یعنی ضرورت «فرم»آفرینی، بود از دید او، البته در فن شعر، پنهان ماند، هرچند او در مابعدالطبیعه نشان می‌دهد می‌تواند «ساختار» را تا مرز «فرم»، در دستگاه رمانتیک‌ها، گسترش دهد.

ضیافت، با نشاندن آگاثون، میزبان ضیافتی به مناسبت موفقیت نخستین تراژدی‌اش، کنار چهره‌هایی همچون اریستوفانِ کمدی‌نویس که در قورباغه‌ها آگاثون را به باد تمسخر گرفته بود، فائدروس، اشرافی آتنی از محفل سقراط که اینجا آغازگر سخن است، پوسانیاس، حقوق‌دان و همنشینِ آگاثون، ارکسی‌ماخوس، پزشک، سقراط، و آلسیبیادس، دولتمرد و سردار یونان، از یک سو، گویای تلاش افلاطون برای دستیابی به درام اندیشه است؛ و این شدنی نبود مگر با درهم ریختن «صورت»های کهنه که، از دید او، دیگر «شکل»های بی‌روحی شده بودند، و پی‌افکنی طرحی نو برای رسیدن به گوهر تئاتر و نمایش.

از سوی دیگر، افلاطون گفته بود تقلیدِ سطحی خورهٔ عقل است؛ کم شنیده‌ایم که بگویند او از تقلیدِ ناب هم یاد کرده است، یعنی گونه‌ای بازنمایی با دو شکل متفاوت. در این بازنمایی، بازیگر باید هر لحظه از دوگانگی نقشش آگاه باشد، و بتواند آن را با فاصله‌ای مطمئن از خودش بازی کند، تا نشان دهد هشیار است و به خودش و نقشش انتقادی می‌نگرد. شاید برشت، با دیدن دستگاه سیاسی شوروی، عاقبت دلیلی یافت تا از آرمان‌شهر جمهوری افلاطون، و مرام حاکم در شوروی، فاصله بگیرد؛ اما، به گمانم، او باید نیم‌نگاهی به ضیافت می‌داشته، زیرا افلاطون در این اثر معجون خوبی برای بازنمایی و تئاتر ناب ساخت.

اینها همه درست؛ اما به گمان من، بزرگ‌ترین دستاورد افلاطون در ضیافت این نکته است که به‌راستی شاید برداشت ما از تئاتر به‌مثابهٔ هنری ویژهٔ گروهی خاص، چشم ما را به این واقعیت ببندد که زندگی سراسر صحنهٔ تئاتر است و تئاتر به‌عنوان جایی با بازیگرانی که متنی را زنده می‌کنند، یعنی تئاتر به‌عنوان هنر، برای زندگی و «شدن» بسنده نیست.

پس ورود فیلسوفان به وادی درام می‌تواند سودمند هم باشد، گیرم فاتحهٔ صورت‌های رایج آن را بخوانند. پال وُدراف از شمار فیلسوفانی است که چنین می‌کند. کتاب حاضر با این جملات پایان می‌یابد:

> ... تئاتر دوستان دروغین دارد، و آنها تئاتر را در قلمرو تصنعی هنرهای زیبا به بند می‌کشند. باید تئاتر را از چنگ دوستان دروغینش درآوریم، اما وظیفه‌ای سنگین‌تر از این نیز داریم. بر ماست که از تئاتر در برابر دیدگاهی که آن را هنری بی‌ربط، ویژهٔ نخبگان، و رو به مرگ می‌داند، دفاع کنیم، هنری که می‌گویند تنها مشتی آدم بی‌مصرف تلاش می‌کنند آن را در فرهنگی صرفاً دمخور با فیلم و تلویزیون زنده نگه دارند. (۳۵۶)

چرا وُدراف به‌عنوان فیلسوفی که بسیار شیفتهٔ نمایش است، از تئاترِ متعارف این‌گونه گریزان است؟ مسئله این است که در سنت نمایشی غرب، تئاتر، به‌عنوان شاخه‌ای از هنرهای زیبا، مردم را بیشتر به تماشاکردن وامی‌دارد و کمتر به آنها فرصتی می‌دهد که باور کنند خودشان هم تماشایی‌اند. به نظر وُدراف این دوستان «دروغین» تلاش می‌کنند تنها تماشاکردن بازیگران در چهاردیواری هنرهای زیبا را تئاتر بنامند و از این راه، و شاید ناخواسته، مردم را عادت می‌دهند تئاتری بودن جهان را فراموش کنند. برای او تماشاکردن و تماشایی بودن، هردو، هنرند و باید هردو را آموخت و پیامد هردو کار را نیز باید پذیرفت. این بخشی از شادی ازیادرفتهٔ ماست.

وُدراف فیلسوف/منتقد/مترجمی است که آنی نمی‌تواند ضیافت افلاطون را نادیده بگیرد، به‌ویژه دو نقش تماشاکردن دیگران و تماشایی‌کردن خود. او این را افلاطون‌زدگی خودش می‌خواند. افلاطون نگران کشش‌های یک‌سویه در عالم تئاتر بود، کشش‌هایی که او به دو دلیل آنها را برای آدمی خطرناک می‌دانست: دلیل نخست اینکه خودِ شاعران آشکارا می‌گفتند لحظهٔ آفریدن اثر هنری لحظهٔ بیخود شدنشان است (مثل آهن که جذب آهن‌ربا شود)؛ دلیل دوم اینکه آنها با جادوی کردار پرکشش و برانگیختن تعلیق، همین بلا را بر سر بیننده هم می‌آورند. پس، او در ضیافت دست‌به‌کار شد و نمایش در نمایش آفرید.

ظاهراً، موضوع مورد بحث در ضیافت عشق است. هریک از حاضران نظر خود را دربارهٔ عشق می‌گوید و، سپس، دیگری تلاش می‌کند روی دست سخنران قبلی بلند شود. اما دیگری، پیش از آنکه نظر خودش را بگوید، رو به سخنران قبلی می‌کند و با او از نحوهٔ بیانش، حالاتی که به خود می‌گرفته (اتودهای او)، و دیگر شگردهایش سخن می‌گوید و، به این شکل، آنچه را گذشته تجزیه‌وتحلیل می‌کند. نکته اینجاست که او با این کارش به سخنران قبلی نشان می‌دهد که رفتار او را، موبه‌مو، زیر نظر داشته و از بخشی از آن لذت برده و، با وجود لذت بردن از تمامی شگردهای زبانی طرف در بخش دیگری از سخنانش، از محتوای سخنش چیز چندان تازه‌ای نگرفته است. رجزخوانی، بداهه‌سرایی، سخنوری، و منطق در نقش‌آفرینی هریک کارکردی اساسی دارد؛ زیرا اینان می‌دانند که زمانی هست برای تماشا کردن و زمانی هم هست که باید خودشان را به تماشا بگذارند. به‌عبارتی، هریک از شخصیت‌ها در دو نقش تماشاگر و بازیگر ظاهر می‌شود و این به گوهر نمایش بسیار نزدیک است: تئاترون یعنی هر جایی که دو نفر به‌هم برسند و هردو به‌هم اجازه دهند از اجرای هردو نقش لذت ببرند: مهم‌ترین کالای هرکسی تماشایی بودن اوست؛ اگر این حسن را به «اتفاق ملاحتِ» تماشا کردن خردمندانه داشته باشی، «آری، به‌اتفاق جهان می‌توان گرفت»، که یعنی آماده‌ای هم دگرگون‌شوی و هم دگرگون کنی. درواقع، والاترین خردی که تئاتر به ما می‌آموزد این است: اندیشه‌های یک‌سویه فنا(تیک)اند؛ آسیابه‌نوبت!

به تئاتر یونان باستان و هم‌سرایانش یا به علاقهٔ هملت به بازیگری و تماشای کسانی که این بازیگری را تماشا می‌کنند توجه کنید. زیباترین لحظات دراماتیک در عالم تئاتر همین لحظات تماشای کسانی است که دارند کسی یا گروه دیگری را تماشا می‌کنند: هم‌سرایان در بازیگران خیره می‌شوند؛ هملت در شیوهٔ تماشای عمویش خیره می‌شود؛ و ما هم مشغول تماشای این تماشاگران: فضیلت از تماشای خوب آغاز می‌شود.

گفتیم که تماشای دیگران و تماشایی‌کردن خود لذت‌بخش است و نوعی کارورزی در زمینهٔ رشد دموکراسی به شمار می‌رود. آن‌وقت اگر این جهان تئاتری است که ما در آن حضور داریم، باید بدانیم که تماشای دیگران و تماشایی‌کردن خود، هم با منش آدمی و رشد آن و هم با علم اخلاق پیوند دارد. به‌طور مثال، خوب است به تماشای اجرای عدالت

در جلسات یک دادگاه بنشینیم: اجرای عدالت به شاهد نیاز دارد وگرنه عدالتی نیست. اما اگر به تماشای زجرکشی کسی بنشینیم، آن رخداد را تأیید کرده‌ایم و شریک جرمیم.

بااین‌همه، اگر گمان کنیم تئاتر به‌عنوان بخشی از هنرهای زیبا دیگر برای کسانی چون وُدراف بی‌معناست، به خطا رفته‌ایم. وقتی یاد بگیریم چگونه به رخدادهای زندگی بنگریم و از آنها صحنه‌های تئاتری بسازیم، آن‌وقت هریک از ما منتقدی می‌شود که می‌داند چرا به تئاتر می‌رود، چگونه تماشا می‌کند، و هدفش از این تماشا کردن چیست. این فیلسوف از ما می‌خواهد تمامی فضاهایی را که در آن زندگی می‌کنیم جدی بگیریم تا وقتی به تئاتر می‌رویم بدانیم چه می‌کنیم، وگرنه تئاتر به‌عنوان هنر همچون کالایی برای فخرفروشی همچنان در اختیار گروه اندکی باقی خواهد ماند.

بااین‌همه، وُدراف گوشه‌چشمی هم به ارسطو دارد که، البته، این نگاه خیلی هم گذرا نیست. او می‌گوید می‌خواهد «فن شعر» خودش را بنویسد و، از این جهت، همانند ارسطو، طبقه‌بندی می‌کند، تعریف می‌دهد، به صورت (فرم) توجه می‌کند و به تراژدی و کمدی می‌پردازد. افلاطون، می‌دانید، تعریف کردن را مرگ موضوع می‌دانست، به همین دلیل، او در ضیافت همهٔ حاضران را، از کمدی‌نویس، اریستوفان، گرفته تا تراژدی نویس، آگاثون، با پیش‌کشیدن مفهوم «عشق» دست می‌اندازد؛ و با تلنبارکردن مشتی تعریف، عاقبت ادامهٔ بحث به زمان دیگری موکول می‌شود. آنچه در متن افلاطون جالب است سکسکه‌هایی است که میان بحث، و وقتی نوبتِ اریستوفان می‌شود، دامن او را می‌گیرد و ارکسی‌ماخوس پزشک به او غرغره با آب و عطسه‌کردن از طریق قلقلک بینی را تجویز می‌کند. راستش را بخواهید، فکر کنم معنی «عشق» همین به‌تعویق انداختن تعریف جامع و مانع از سوی مدرسه‌ای‌هاست؛ و شاید همین بود که نیچه را حیران افلاطون می‌کرد.

وُدرافِ افلاطون‌زده شیوهٔ تعریف دادن‌های ارسطویی‌اش را با سبکِ نوشتن افلاطون دشوار اما دلپذیر می‌کند. او در کتابش بیش از نهصد بار از واژهٔ «اما» و معادل‌های آن استفاده می‌کند و از این جهت، خواندن این متن همان تنشی را در خواننده ایجاد می‌کند که او از شیوهٔ نثرنویسی افلاطون در ضیافت و، به‌طور کلی، شیوهٔ سقراطی آموخته است. وُدراف در آغاز چند نمونه، هملت، فوتبال، عقدکنان،

و غیره برای بحثش می‌آورد، گاهی رهایشان می‌کند و، به‌اقتضای بحث، به این موارد بازمی‌گردد. «گفتم»، «گفت»های سقراط به وُدراف و «تو» تبدیل شده است؛ و این حوصله می‌خواهد.

وُدراف برای روشن شدن نکات بحثش، بیشتر به سه‌تایی سوفوکل، ادیپ شهریار، ادیپ در کلونوس، و آنتیگونه، از یونان باستان و به هملت، از دورهٔ شکسپیر می‌پردازد. این هم خودش خواندنی است: کلاسیسمِ سوفوکل با مالیخولیای باب طبع رمانتیسم در هملت. وُدراف از این حیث هم با عناصر آیینی، نمایش، ادبیات نمایشی، و تئاتر «سالاد فصل» می‌سازد.

پال وُدراف در سال ۱۹۴۳ در نیوجرسی آمریکا به دنیا آمد. در جوانی به فلسفه روی آورد. دو سال در جنگ ویتنام شرکت کرد؛ علاقه‌اش فلسفهٔ یونان باستان و سرگرمی‌اش ترجمهٔ آثار افلاطون، توسیدیدس، سوفوکل، و اوریپید است. او استاد فلسفه در دانشگاه تگزاس آمریکاست و ضرورت تئاتر را در سال ۲۰۰۸ نوشت. وُدراف در پانزدهم فروردین ۱۳۹۰ یادداشت زیر را برای ترجمهٔ فارسی این کتاب فرستاد:

> خوشحالم که این کتاب در اختیار خوانندگان فارسی‌زبان قرار می‌گیرد. از زمان نوشتن آن، بیش از پیش به این باور رسیده‌ام که تئاتر برای بسیاری از اهداف والای انسان یک ضرورت است.
>
> نخست آنکه در «آموزش‌وپرورش» به هنر تئاتر نیازمندیم. خوانندگان کتاب متوجه خواهند شد چرا معتقدم هرگاه تماشاگران و تماشائیانی در جایی گرد هم آیند، از هنر تئاتر استفاده شده است. فناوری امکانی را فراهم آورده که به آن «آموزش مجازی» می‌گویند، فرایندی که قرار است در فضایی مجازی رخ دهد، و همه باور دارند این پدیده، با هزینه‌ای کمتر، همتایی است برای آنچه در کلاس رخ می‌دهد. البته، آنچه در کلاس رخ می‌دهد شاید نتواند به «آموزش‌وپرورش» بینجامد، و چنین کلاس‌های بدی را به‌سادگی می‌توان در دنیای مجازی نیز دوباره برپا کرد.
>
> «آموزش‌وپرورش» دانش‌آموز را به صحنه می‌آورد و درگیر می‌کند و، در بهترین شکلش، به‌گونه‌ای واژگونی می‌رسد که در اواخر کتاب آن را شرح می‌دهم: به‌جای

آنکه دانش‌آموزان تماشاگر آموزگاران باشند، آموزگاران به تماشای دانش‌آموزان می‌نشینند، زیرا انسان بهتر از هر چیزی با «کردار و کنش» یاد می‌گیرد. با تماشای فعالانه می‌آموزیم، البته اگر خوب تماشا کنیم، اما با تماشایی‌کردن خود حتی بیشتر هم یاد می‌گیریم. اگر قرار است اینترنت در «آموزش‌وپرورش» راستین سودمند افتد، باید بتواند به این‌گونه واژگونی پر و بال دهد.

اما اینها هم کافی نیست. چهره‌به‌چهره، روبه‌رو بودن دانش‌آموز و آموزگار برای دستیابی به بهترین نتایج ضروری است. این نکته‌ای زیست‌شناختی است، براساس طبیعت حیوانی ما. می‌دانیم هنگامی که آدم‌ها باهم تماس چشمی دارند، کنش مغز افزایش می‌یابد، که مشکل بتوان بی حضور ملموس آدم‌ها به آن رسید. از این هم مهم‌تر آنکه در حضور ملموسِ مردم، عواطف و تلقیات آنها را بهتر و بیشتر حس می‌کنیم. دانش‌آموز، با بودن در حضور پژوهشگر یا دانشمند یا شاعر یا رهبر مذهبی می‌آموزد که «او» بودن چگونه است. آموزگار هم از حضور جسمانی دانش‌آموز توشه می‌اندوزد، زیرا دربارهٔ آنها چیزهایی می‌آموزد که مشکل بتوان بر زبانشان آورد و مشکل بتوان با اینترنت چنین چیزهایی را انتقال داد. وقتی بازرگانان می‌خواهند جلسهٔ مهمی برگزار کنند، جلسه‌ای که باید در آن اعتماد متقابل پا بگیرد، این کار را حضوری انجام می‌دهند. اما اعتماد متقابل برای آموزگارِ درگیر با «آموزش‌وپرورش» خیلی بیش از اینها مهم است.

دوم آنکه هنر تئاتر در واردکردن چیزی مقدس در زندگی ما بی‌همتاست، حتی اگر این چیز مقدس از راهی خُرد و ناچیز باشد. زمانی که این کتاب را می‌نوشتم این نکته را خوب نمی‌دانستم. برپایی صحنه‌ای برای اجرا در تئاتر فضای آیینی مقدس و کوچکی است که تماشاگران و تماشائیان هردو در آن شرکت می‌کنند. این فضا روحانی است، چون صحنه، دست‌کم به معنای اخص آن، مقدس است: تنها کسانی روی صحنه می‌آیند که وقف آن شده باشند. دادن جواز ورود به مردم برای حضور در این فضا خودش آیین مقدس دیگری است، خواه بازیگر تئاتر باشند و خواه بازیگران یک تیم، یا داور، یا قضات یک پروندهٔ حقوقی. پس، تجربه‌کردن تئاتر حتی در درون لائیک‌ترین مردمان حسی روحانی می‌آفریند.

اما آفریدن فضا و تقدیس کسانی که در آن حضور می‌یابند صرفاً آغاز کار است. به این باور رسیده‌ام که دگرگونی یک شخصیت در تئاتر ماهیتاً مذهبی است. ادیپ‌شاه برایم روشن‌ترین نمونه است. در آغاز همچون انسانی قدرتمند، هوشمند، و بخشنده بر صحنه می‌آید؛ در پایان همچون موجودی مطرود و ناپاک از صحنه بیرون می‌رود. حتی خورشید نیز قرار نیست بر تن ناپاک او بتابد. کرئون از بساویدن تن او پرهیز می‌کند، فرزندانش از او می‌بُرند، و حتی هم‌سرایان مهربان، چون ادیپ گامی پیش آید، آنها گامی پس می‌کشند. اگر به یاد آوریم که هر چیز «مقدس» ضرورتاً «حرام» است، به گمانم ادیپ خودش موجود مقدسی شده است. شاید همین است که مقدر شده پایان زندگی‌اش در جای مقدس (تپهٔ مقدس) باشد، آدمی «حرام» پا به جایی می‌گذارد که حرمت دارد. درعین‌حال، همچنان که ادیپ دگرگون شده است، ما نیز در جمع تماشاگران دگرگون می‌شویم، زیرا ما بخشی از فرایندی بوده‌ایم که او را دگرگون کرده است، منظورم جانشینان ما، یعنی هم‌سرایان، است.

سوم اینکه هنر تئاتر یکی از هنرهای آزادی‌بخش است. هنگامی که عدالت با محاکمه‌ای علنی و بی‌پرده اجرا شود، آن‌وقت مردم باور خواهند کرد که عدالت اجرا شده است. هرگونه تولید آشکار هنرِ زندگی از راه‌های دیگر نیز جنبهٔ نمایشی دارد. گفته‌ام که این ویژگی همگانی تئاتر است، که حسابش را از فیلم، ویدئو و اینترنت سوا می‌کند، گفته‌ام که تئاتر دادوستد بین تماشاگر و تماشائیان را روا می‌دارد. هیچ دو اجرای نمایشنامه‌ای یکسان نیستند، زیرا تماشاگرانِ این اجراها یکی نیستند، و باز به این دلیل که تماشاگران حتی بر اجراهایی که بسیار تمرینش کرده‌اند، تأثیر می‌گذارند. بدین‌سان، تئاتر به ما، همانند مردم یونان باستان، قدرت مردم عادی را یادآوری می‌کند و، دست‌کم اندکی، فضایی برای آزادی‌ورزی مردم فراهم می‌آورد.

•••

و اما سخنی دربارهٔ ترجمهٔ ضرورت تئاتر. زمانی که در دانشگاه اسکس پژوهش و تدریس می‌کردم، لئون بُرنِت، که کارش مطالعات ترجمه و ادبیات بود، از من خواست در

کلاس کاربرد نظریات ترجمه و نقش مترجم در گسترش یا دگرگونی آنها، در جایگاه منتقد و میانجی، او را همراهی کنم. او پیش از آغاز ترم، از دانشجویان خواسته بود با همفکری فصلی از مسائل بوطیقای داستایوسکی، اثر باختین، را که خودش پیش‌تر آن را ترجمه کرده بود، برای بحث در کلاس ترجمه کنند. در آغاز ترم، دربارهٔ دیدگاه‌های مختلف مرتبط با نقش مترجم در واژه‌گزینی، کاربرد اصطلاحات، ساخت دستوری، و عوامل مؤثری همچون شناخت لایه‌های گفتمانی متن در تصمیم‌گیری مترجم بحث شد. سپس دانشجویان خوانش خودشان از متن و انعکاس آن در ترجمهٔ خودشان را بیان کردند.

وقتی نوبت به من رسید، باید نظرم را دربارهٔ چیستی کار ترجمه و حالات مترجم هنگام رویارویی با متن می‌گفتم. برایشان از کار ترجمه همچون تراژیک‌ترین نوع کنارآمدن با هستی گفتم. تعریف کردم وقتی در ایران با دانشجویانم درسی در زمینهٔ ترجمه داشتم، همهٔ تلاشم این بود که سخن سه اندیشمند را دربارهٔ زبان به آنها یادآوری کنم، سخنانی که خودم هم هنگام کار، در خلوتم، همیشه به یاد دارم. سخن اول از لائوتسه است: «آن کس که داند، خموش است و آن کس که گویاست، نداند»؛ دومی از نلسون ماندلاست: «اگر با کسی به زبانی سخن می‌گویی که می‌فهمد، حرفت در مغزش می‌نشیند؛ اگر با او به زبان خودش سخن می‌گویی، حرفت بر دلش می‌نشیند»؛ سومی از بکت است: «همیشه کوشیده‌ای(م). همیشه شکست خورده‌ای(م). بی‌خیال. باز هم بکوش(یم). باز هم شکست بخور(یم). [تا] بهتر شکست بخور(یم)». برایشان گفتم، «به‌نظرم هیچ سخنی بیش از یک بار به عالم هستی پای نمی‌گذارد؛ پس تکرارنشدنی است؛ حتی اگر همان فرد آن را بگوید. برای همین می‌گویم کار مترجم، و خود او، تراژیک‌اند؛ زیرا او با غیرممکن دست‌وپنجه نرم می‌کند».

برایشان گفتم جان به جانم کنند، زیر بار این حرف نمی‌روم که در نثر وجه شاعرانهٔ (expressive) زبان نیست یا خیلی کم‌رنگ است. از این نظر با آن دسته از اندیشمندان، از جمله اُگدِن و ریچاردز همراهم که واژه را، بیش از آنکه به معنایی دلالت کند، هم‌زمان، گویای خموش، موسیقی، تصویر، و حالت می‌دانند و، در آغاز سخنشان در کتاب معنی معنا از قبیلهٔ «بوبی»ها در آفریقا نمونه می‌آورند که شب‌هنگام دور هم که می‌نشینند به‌هم می‌گویند، «به آتش نزدیک‌تر شویم، تا آنچه را

می‌گوییم بتوانیم ببینیم» (۱، تأکید از من است).[1] سخن لائوتسه دربارهٔ زبان و خموشیِ گویا، گفتهٔ ماندلا دربارهٔ زبان و ارتباطش با سر و دل، و تمنای مردم قبیلهٔ «بوبی» که می‌خواهند «معنی» را در چشم هم ببینند، نه اینکه تنها از راه گوش بشنوند، من را یاد این غزل مولانا می‌اندازد که دربارهٔ معضل زبان و تفاوت معنایی که چشم و گوش از سخن درمی‌یابند، ناگفته‌های بسیار دارد:

دل با دل دوست در حنین باشد — گویای خموش همچنین باشد
گویم سخن و زبان نجنبانم — چون گوش حسود در کمین باشد
دانم که زبان و گوش غمازند — با دل گویم که دل امین باشد
صد شعلهٔ آتش است در دیده — از نکته دل که آتشین باشد
خود طرفه‌تر این که در دل آتش — چندین گل و سرو و یاسمین باشد
زان آتش باغ سبزتر گردد — تا آتش و آب همنشین باشد
ای روح مقیم مرغزاری تو — کان‌جا دل و عقل دانه‌چین باشد
آن سوی که کفر و دین نمی‌گنجد — کی ما و من فلان دین باشد

آن‌وقت، قرار شد دانشجویان ترجمهٔ بُرنِت را ببینند و بشنوند و دربارهٔ آن نظر بدهند. این را در کلاس‌داری نمونهٔ روشن تماشا کردن و تماشایی شدن می‌دانم. کلاس میدان تجربه و ذوق بود، نه «بن‌بست» یا «جادهٔ یک‌طرفهٔ» استاد به معنی دانای کل: ما نخست به تماشای کنش دانشجویان نشستیم؛ آن‌گاه دانشجویان به تماشای بُرنِت نشستند، و من، طبق قرار قبلی، منتقد و میانجی این «بازی» بودم؛ همه حرفی برای گفتن داشتیم.

در این بده‌بستان‌ها تنها مکان‌های هندسی افراد جابه‌جا می‌شد. دانشجویان می‌خواستند بدانند چرا بُرنِت روی پاره‌ای از واژگان و اصطلاحات متن تعصب داشت و آنها را فنی می‌دانست؛ آنها کار استادشان را فرارفتن از متن می‌دانستند؛ من ترجمهٔ بُرنِت را نگاه فرامتنی او برای هم‌پوشانی دو افق ذهنی داستایوسکی و باختین می‌دانستم؛ و خودِ بُرنِت می‌گفت، «می‌خواستم بدانم این متن چه مزه‌ای دارد!».

1. Ogden, C. K. & I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, (New York: Harvest Book, 1923).

ما هرگز مفهوم «مزه» را برای دانشجویان باز نکردیم؛ اما یکی از دانشجویان درآمد که «ولی می‌خوام بدونم این «مزه» تُو خود متن بوده یا مزهٔ دست‌پخت خودتونه؟» این حرف مثل خاری که ناگهان سر برآورد، بادکنک بُرنِت را ترکاند. ما هم همین را می‌خواستیم. معلم‌ها این‌قدر خوش‌اقبال‌اند؛ زیرا هم می‌آموزند و هم آزموده می‌شوند که اندیشه قرار ندارد و همچون بزرگراهی دوسویه در رفت‌وآمد و تغییر مدام است. پاسخ بُرنِت که گفت، «آهان، این نکتهٔ جالبیه!»، همانند واکنش کرئون در پایان آنتیگونه بود که در پاسخ به اتهام هم‌سرایان مبنی بر بی‌خردی او، تنها و درمانده، از ملازمانش می‌خواهد «این انسان نادان» را از آنجا ببرند؛ و این لحظهٔ بازگشت او به خردِ والاست که از طوفان چرخشی اندیشه حاصل می‌شود.

وقتی شهریور ۸۸ کار ترجمهٔ ضرورت تئاتر را آغاز کردم، در ترم پاییزی قرار بود در دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران نمایشنامه (۱) و ترجمهٔ متون ادبی (شعر) تدریس کنم؛ ترم بهاری نوبت به نمایشنامه (۲) و ترجمهٔ متون ادبی (نثر) رسید؛ هردو درس هم با همان دانشجویان. ضرورت تئاتر از دو جهت خوراک کارم بود: نخست آنکه این متن تعاریف نویی از تئاتر پیش روی دانشجویان می‌گذاشت (کلاس خودمان، فوتبال، یا نماز جمعه نیز تئاترند)؛ دیگر آنکه، سوای گزیدهٔ متون کلاسیک نثر انگلیس، شیوهٔ نگارش مدرن این اثر برای بررسی و بحث در کلاس ترجمهٔ متون ادبی (نثر) بسیار مناسب بود. این شد که گزیده‌ای از آغاز کتاب را برای بحث در کلاس ترجمهٔ متون ادبی (نثر) به دانشجویان پیشنهاد کردم.

با این کار یک تجربهٔ تئاتری شکل گرفت؛ زیرا در کلاس برای هر مورد نظریهٔ ترجمه، دو نوع کار عملی در دست داشتیم: یکی ترجمهٔ خودم از این بخش، دیگری گزیده‌ای که دانشجویان رویش کار کرده بودند. در آن کلاس یا کارگاه ترجمه، گره‌گاه‌های گزیده‌های مورد بحث این متن را به بحث گذاشتیم؛ از جمله اینکه زبان وُدراف آمیزه‌ای است از دیالوگ‌های سقراطی، طرز سخن ارسطو، زبانِ کهنه‌سربازی سرخورده و معذب از شرکت در جنگ ویتنام که، هرچند حالا استاد فلسفه است، هنوز در آثارش، از جمله معضل آژاکس، به آن جنگ به‌عنوان پدیده‌ای بحث‌انگیز بازمی‌گردد.

میانجی هم خود وُدراف بود که از راه دور به پرسش‌های مطرح‌شده پاسخ می‌داد؛ که البته همیشه روشنگر نبودند و هنوز هم همین‌طور است؛ زیرا در پاره‌ای موارد می‌گفت

و می‌گوید الان نمی‌داند منظورش از عبارت خاصی که در متن آورده چه بوده است. این در وهلهٔ نخست، مرا به یاد آگوست ویلهلم شلگل و بحثش دربارهٔ سیاه‌چاله‌های زبان می‌انداخت، کیفیتی که به مترجم نقشی در حد نویسنده/مفسر/همکار نویسنده می‌دهد؛ و سپس یادآور سخن بکت دربارهٔ شکست دائم هنگام کار با زبان بود که تلاش برای شکست بهتر را توصیه می‌کند.

شاید ضرورت تئاتر برای خوانندهٔ ایرانی یادآور وُدراف و احتمالاً من باشد؛ اما نام این کتاب من را به یاد آن کلاس‌های پربار و دانشجویانم می‌اندازد، جوانانی که آزادی قوهٔ خیالشان در کلاس از فضای «انجمن شاعران مرده» نیز گوی سبقت می‌ربود و، از این نظر، شاد و سرشار بودیم. از این جهت، این کتاب برایم دوچندان ارزشمند است.

از لائوتسه، ماندلا و مولانا گفتم؛ اما حالا نوبت بکت است: «همیشه کوشیده‌ای(م). همیشه شکست خورده‌ای(م). بی‌خیال. باز هم بکوش(یم). باز هم شکست بخور(یم). [تا] بهتر شکست بخور(یم).» این سخن بکت همیشه در وجودم شوقی تا آستانهٔ مازوخیسم برمی‌انگیزد. بکت با این سخنش من را تا سراپردهٔ این دیدگاه افلاطون می‌برد که می‌گفت همهٔ ما، بیش از آنکه تصورش را بکنیم، مدام در حال ترجمه در زبان مادری‌مان، برای هم‌زبانان خودمانیم؛ وگرنه این همه نمی‌گفتیم «یعنی...»، «منظورم این است که...»، «می‌خواستم این را بگویم که...» و....

اما ده سال پیش، زمانی که این کتاب را در دست داشتم، حوادث به‌گونه‌ای رقم خورد که، پس از پیاده‌کردن متن، آن آسایش خیال لازم برای اندیشیدن و پروراندن متن و پیوند مدام و دوسویه با ناشر محترم از دستم رفت. چاپ اول این متن به فراخور زمانه و زمانش، متین و مقبول بوده است؛ بااین‌حال، ناشر محترم با درخواستم مبنی بر عدم چاپ دوم کتاب، بدون هیچ چشمداشتی، موافقت کردند؛ بنابراین، برایم فرصتی پیش‌آمد که با ویرایش ضرورت تئاتر نخست به آموزش خودم بپردازم و سپس متن را برای علاقه‌مندان به‌روز کنم، شاید این بار بهتر شکست بخورم. در همین راستا، به چند مورد اشاره می‌کنم.

شاید برای من، ترجمه (translation) به‌معنایی و بیشتر بازآفرینی (transcreation) باشد که یکی از ابعادش همین درگیرشدن با واژگانی است که بر گردهٔ ما مترجم‌ها سنگینی می‌کنند. وُدراف در پاره‌ای موارد واژه ضرب می‌کند و هدفش از این کار تمایز

آن با واژه‌های نخ‌نما یا تهی از فرط استفادهٔ نابجاست. یکی از این اصطلاحات «carable-about» است. من برایش «دل دادن» آورده‌ام؛ البته نه همه‌جا. خب، حتی متن این را با نگاه عاشقانه یکی نمی‌داند. ولی مگر ما در همین زبان مردم و شعر گذشتگانمان نداریم که به چیزی یا کسی دل دادن، یعنی در عمق چیزی یا کسی یا حالتی نگریستن؟ فرهنگ دهخدا این اصطلاح را نه‌تنها به معنی «دقت‌کردن، توجه داشتن. متمرکزکردن فکر در امری [...] هوش دادن و به خاطرسپردن و گوش فراداشتن» آورده، بلکه معنای اصطلاحی دیگری نیز برای آن آورده است: «سابقاً در مکتب‌خانه‌ها به‌جای گوش بده و توجه کن می‌گفتند دل بده». در این ترجمه، هر جا این عبارت آمده، به‌اقتضای بافت متن، واژهٔ همسنگ آن را آورده‌ام، و طبعاً انطباق نحوی را در نظر نداشته‌ام.

همچنین، از کل متن، لحن وُدراف در متن، و تکرارهای بی‌پایان او، پاسخ‌هایی که شخصاً به پرسش‌هایم داده است، و علاقه‌اش به ضیافت افلاطون، چه در این اثر و چه در کارهای دیگرش، چنین برمی‌آید که او دوست دارد زبانش سیاه‌چاله‌های عمدی داشته باشد: یعنی با تکرار و افزودن اندک بر آنچه تکرار می‌کند، روش ابهام‌آفرینی را جایگزین شیوهٔ ابهام‌زدایی ارسطو کند. وُدراف در پیشگفتارش بر این متن به آرتو هم اشاره می‌کند، که جویباری از اندیشهٔ او زیر جلدش جاری است. بنابراین، در این ترجمه ابهام‌آفرینی او را نیز در جایش رعایت کرده‌ام.

چنان‌که در خود متن و در پانوشت خواهید دید، وُدراف شعر هم می‌گوید و تصویری می‌اندیشد. در پیوند با همین سبک، بررسی کلی متن نشان می‌دهد او به تصویرسازی با آب، آبگیر، جویبار، رودخانه، دریا، مرداب، باتلاق، و دیگر واژگان وابسته به آب، علاقهٔ خاصی دارد. این یکی از وجوه هنری/ شاعرانهٔ نثر اوست. بنابراین، در ترجمه تلاش کرده‌ام استعاره‌ها و تصاویر مربوط به آنها را به‌شکل اندام‌وار بیاورم. این را ترجمهٔ تصویری متن می‌نامیم. در این موارد، به نگه داشتن نیم تصویر و زدودن نیم دیگر آن تن نداده‌ام؛ کوشیده‌ام تمامی تصویر بیاید. فرض کنید وُدراف گفته «چنین تلاشی چون کشتی‌ای است که در سردرگمی‌اش به گِل می‌نشیند»، در ترجمه طبیعی است که تمامی تصویر را آورده ام و «به گِل می‌نشیند» را به معادلی همچون «به مقصد نرسیدن» ترجیح داده‌ام.

نکتهٔ مهم دیگر در این ترجمه واژهٔ «action» است که در متن با فراوانی بسیار آمده است. اما برای همهٔ این موارد «کنش» نگذاشته‌ام. وُدراف در صفحهٔ ۱۰۳ روشن می‌کند منظورش از action در هر امری که به جایگاه تئاتر برسد مفهوم خاصی است. او در این بخش از گفتارش به‌درستی و روشنی سخن ارسطو را تکرار می‌کند: «action» آنی است که آغاز، میان، و پایان داشته باشد و به‌خودی‌خود کامل باشد و یا واحد معنایی و روان‌شناختی خودبسنده‌ای باشد که به «action» دیگری بینجامد. به همین دلیل، اگر واژهٔ «action» را در سراسر متن «کنش» ترجمه می‌کردم، متن دچار اختلال می‌شد. برای تمایز قائل شدن بین کنشی که در آن فرایندی توأم با انتخاب هست، «کردار» را برگزیده‌ام و هرجا منظور فعلیت انسان است، «کنش» آورده‌ام.

و سخن پایانی اینکه، در پاره‌ای موارد جملات متن را، به‌شکل کنونی‌شان، غلط انداز دیده‌ام. این موارد را با نویسنده در میان گذاشته‌ام و او کوشیده از زبانش ابهام‌زدایی کند. این موارد را نیز در پانوشت آورده‌ام؛ هرچند او آزادم گذاشته بود آنها را در خود متن هم اصلاح کنم.

بهزاد قادری
اسفند ۱۳۹۹

نشر بیدگل