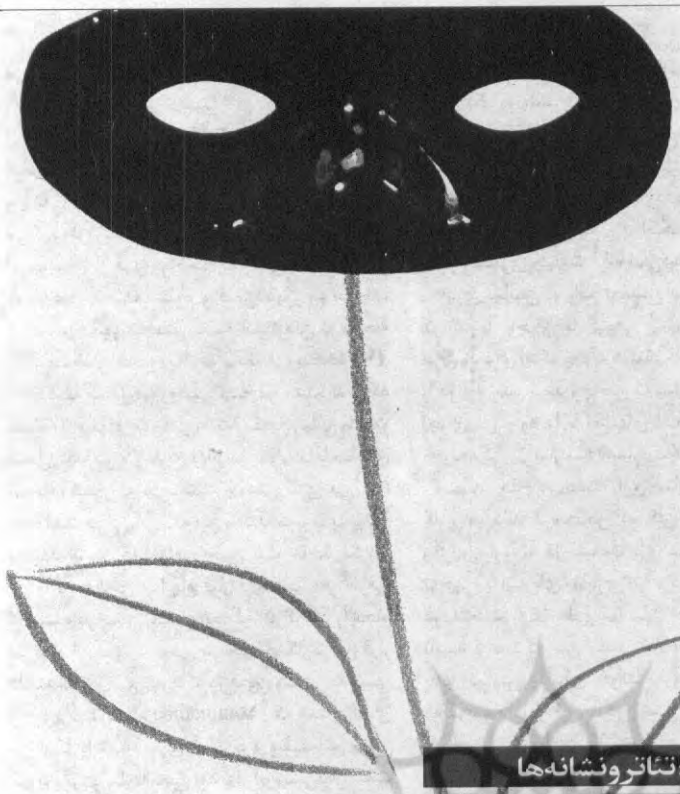


نام کتاب: تئاتر و نشانه‌ها
نگارش: منصور خلج
انتشارات: سوره مهر
سال چاپ: ۱۳۸۳
صادق رشیدی

جوینده‌ای در بحر بی‌کران اما سخت سرگردان!

هنگامی که می‌خواستم، کتاب تئاتر و نشانه‌ها را از منظر نقد، بررسی کنم، یکی از دوستان بسیار عزیزم، که عمری در عرصهٔ نقد و تئاتر این آب و خاک زحمت کشیده، به این حقیر گوشزد کرد که کتاب آقای منصور خلج را صرفاً تحلیل و بررسی کنم و نه نقد. به عبارتی به معایب عمدهٔ کتاب به دیدهٔ اغماض بنگرم. و قصد کردم که چنین کنم، اما چه کنم، وقتی که برگ به برگ کتاب را مطالعه می‌کردم بغض در گلویم می‌پیچید و به حال خود می‌گریستم که این منِ دانشجو، روزگاری را در کلاس آقای خلج گذرانده‌ام؟ دست و دلم لرزید که از کدام منظر باید به این کتاب نگاه کنم. چگونه می‌توانم از اشتباهات فاحش کتاب بگذرم؟ نه یک یا دو اشتباه سهوی، بلکه... چطور می‌توانم از معایب کتاب کسی که معلم دانشجویان تئاتر این مملکت بوده و هست چشم‌پوشی کنم؟ معلمی که هنوز بعد از عمری ـ به قول خودش در گوشهٔ کتابخانه مشغول بوده ـ مفهوم پرولوگ Prologe را درنیافته و آن را با پیشگفتارهایی که معمولاً مترجمین یا مؤلفین در کتابهایشان می‌آورند اشتباه گرفته است چه دانشجویی تحویل جامعهٔ تئاتری این مرز و بوم خواهد داد؟ صد سینه سخن دارم، هین شرح دهم یا نه؟! و البته می‌دانم، «کو آن کسی که نرنجد ز حرف راست؟»

کتاب تئاتر و نشانه‌ها، همان‌طور که از عنوان آن پیداست، ظاهراً با تئاتر و نشانه‌های تئاتری سر و کار دارد. اما حقیقت آن است که محتوای کتاب هیچ رابطه‌ای با نشانه‌های تئاتری ندارد. و آن‌قدر پراکنده و بی‌ارتباط با موضوع اصلی‌اش نوشته شده که خواننده در همان برخورد اولیه با کتاب، گیج و سردرگم می‌شود. چرا که مقدمهٔ کتاب چیزی را مطرح می‌کند که با مباحث کتاب در تضاد است و آنچه که در مقدمهٔ کتاب تئاتر و نشانه‌ها، مطرح شده است حکایت دیگری است. اما متأسفانه مجبورم در همین ابتدا برای خوانندگان این نوشتار، رازی را فاش کنم که بدانند، سالی که نیکوست از بهارش پیداست. مقدمهٔ کتاب آقای خلج متأسفانه برگرفته و یا بهتر بگویم رونویسی به سبک مؤلف از پیشگفتار کتاب دیگری است یعنی؛ «دنیای درام» / مارتین اسلین، ترجمهٔ محمد شهبا کتاب دنیای درام با طرح پیشگفتار خود به‌دنبال بحث و بررسی چیزی است که اصلاً و ابداً در کتاب آقای خلج به آن پرداخته نشده است. بخشی از مقدمهٔ کتاب تئاتر و نشانه‌ها را که عیناً از روی پیشگفتار کتاب دنیای درام / نوشتهٔ مارتین اسلین/ ترجمه محمد شهبا/ انتشارات هرمس/ نوشته است در این‌جا می‌آورم:

«اگر نمایش را عملی بدانیم که نیازمند استفاده از نشانه‌ها و نظامهای نشانه‌ای است و نقش هر یک از این عناصر را در خلق معنای نهایی نمایش، به روشنی تبیین کنیم به ابزاری مفید و کارآمد دست خواهیم یافت این ابزار هم به کار آفرینندگان درام به مفهوم عام (اعم از نویسنده و بازیگر) و هم به کار هر یک از تماشاگران مشتاق که بخواهند با هنر نمایش کشف و شهود کنند و آنچه را که می‌بینند و درمی‌یابند با آگاهی انتقادی بررسی و نقد نمایند.» (تئاتر و نشانه‌ها / مقدمه، ص ۷)

و اینک اصل از کتاب دنیای درام:

[اگر اجرای دراماتیک (dramatic perfor-munce) را عملی بدانیم که نیازمند استفاده از نشانه‌ها و نظامهای نشانه‌ای است و نقش هر یک از این عناصر را در خلق معنای نهایی نمایش به روشنی تبیین کنیم، به ابزاری بسیار مفید و کارآمد دست خواهیم یافت. این ابزار هم به کار آفرینندگان درام می‌آید و هم به کار هر یک از تماشاگران که بخواهد آنچه را می‌بیند و درمی‌یابد با آگاهی انتقادی تماشا کند.[۱]]

آنچه مارتین اسلین در دنیای درام، مطرح می‌کند کاملاً در ارتباط با نشانه‌شناسی درام است در حالی‌که مطلب بیان شده با زبان قلم آقای خلج ارتباطی با نشانه‌های تئاتری ندارد. برای مثال، مسائلی مانند تراژدی، کمدی و ملودرام که ژانرهای مهم نمایشی‌اند در کتاب تئاتر آقای خلج صرفاً، تعریف شده‌اند و به هیچ وجه از منظر نشانه‌شناختی، به آن پرداخته نشده است. یا مثلاً پرولوگ، که آقای خلج آن را غلط تعریف کرده است چه رابطه‌ای با عناوین دیگر کتاب و ایضاً نشانه‌شناسی دارد؟ از همین‌جا پیداست که کتاب تئاتر و نشانه صرفاً پراکنده‌گویی محض و جمع‌آوری برخی از مقالات مؤلف است که سابقاً در جاهای دیگر به چاپ رسانده است. در ادامه به آنها خواهم پرداخت.

(مختصری دربارهٔ عوامل تشکیل‌دهندهٔ نمایش)

این عنوان اولین مبحث کتاب تئاتر و نشانه‌هاست که مؤلف برخی از عوامل تشکیل‌دهندهٔ نمایش را بررسی کرده است. در کتاب آقای خلج آمده است، عوامل تشکیل‌دهندهٔ نمایش عبارتند از: کارگردان، بازیگر، لباس، نور، گریم و وسایل صحنه، اگر عوامل مذکور تشکیل‌دهندهٔ نمایشند پس، جایگاه درام‌نویس یا نمایشنامه‌نویس در کجا قرار دارد؟ و، نیز نمایشنامه مؤلف هنوز به این مسئله واقف نیست که لباس، نور و گریم و وسایل صحنه جزء عناصر فنی نمایشند. و در نهایت زیر مجموعهٔ نمایش برای مثال اگر عنصر گریم یا لباس را حذف کنیم دیگر نمایش به‌وجود نخواهد آمد؟ در شرح و توضیح مبحث کارگردان، آقای خلج به اختصار وظایف کارگردان را توصیف

می‌کند و با اشاره‌ای کوتاه به پیدایش کارگردان به مفهوم امروزی آن می‌نویسد:

«تا قرنهای متمادی کارگردان، وجود خارجی نداشت، کسی که می‌نوشت خودش بازی می‌کرد و با تنی چند، اثر نمایشی را آمادهٔ به صحنه رفتن می‌کرد. نویسنده در عین حال بازیگر و کارگردان اثر بود. اما از قرن نوزدهم تحولاتی چشمگیر در زمینه‌های مختلف علوم و فنون دیگر پدید آمد، از جمله حضور شخصی به نام کارگردان در عرصهٔ تئاتر مشخص شد» (تئاتر و نشانه‌ها / صفحهٔ ۱۳)

در گفتهٔ منقول، به روشنی مشخص نشده است که منظور از قرنهای متمادی، کدام مقطع زمانی است و شامل کدام دوره از تاریخ تئاتر می‌شود. اما با اشاره‌ای که به (کسی که می‌نوشت خودش بازی می‌کرد) شده است درمی‌یابیم که این مسئله مربوط به یونان باستان است. که مؤلف، چون ذکر مأخذ نکرده، آن را در هاله‌ای از ابهام قرار داده است. از طرفی نویسنده در یونان باستان وظیفهٔ کارگردان را انجام می‌داده است و به نوعی در جایگاه کارگردان قرار داشته است، همان‌طور که در قرون وسطی شخصی وجود داشت به نام Metturdujeu [۲] که معنای لغوی آن اوستا یا استاد بازی است ـ و وظیفه‌اش نوعی کارگردانی و سازماندهی بود بنابراین نمی‌توان گفت که کارگردان وجود خارجی نداشته است بلکه وجود خارجی داشته است اما نه به شکل و مفهوم امروزی مؤلف در همین مبحث کارگردانی معتقد است کارگردان خالق نمایش است اگر چنین است آیا نباید کارگردان را یک سازمان‌دهنده و هنرمند تلقی کرد. و بین او و سایر عوامل تمیز قائل شد؟

در مورد عامل بازیگر نیز به تعاریفی مختصر، بسنده شده است و در برخی موارد توضیحات بسیار بدیهی و ابتدایی در مورد بازیگر و نقش او در تئاتر، آورده شده است. که در نهایت راه به جایی نمی‌برد. در مجموع بررسی عوامل نمایشی از جانب مؤلف کتاب تئاتر و نشانه‌ها در نهایت ایجاز و اختصار است. در مورد لباس:

«... لباس روی خود بازیگر تأثیر به‌سزایی دارد و نوع تناسب آن به او کمک می‌کند تا نقش خود را با درک و عمق بیشتری احساس کند و در قالب واقعی‌تر فرو رود و سرانجام، بازی بهتری ارائه دهد. (// / ص ۲۲)

مؤلف محترم در تشریح نقش لباس در نمایش به همین گفتار کوتاه بسنده کرده است، و از بیان کارکردهای اساسی و مهم لباس، به عنوان یکی از عناصر فنی نمایش غفلت ورزیده است. [لباس در تئاتر کارکردهای بسیاری دارد. از جمله می‌تواند؛ زمان و مکان را مستند سازد، کمک به تصویر شخصیتهای نمایش و به‌صورت استعاری کمک به القای مضمون نمایش و حالت آن کند.[۳]]

شدت اختصار و خلاصه‌نویسی در مورد عوامل تشکیل‌دهندهٔ نمایش آن‌قدر زیاد است که امکان بررسی بیشتر را از نگارنده سلب می‌کند و از طرفی مؤلف از منظرهای نشانه‌های تئاتری، مباحث کتاب را بررسی و موضوع را برای خواننده روشن نکرده است. یک رونویسی محض و ابتدایی.

در مورد عنوان دوم کتاب، یعنی بازی، مؤلف مسئله بازی را از منظری بررسی کرده است که از مفهوم تئاتر بسیار فاصله دارد. و در نهایت هیچ نتیجه‌گیری درستی مبنی بر اینکه بازی نمایش به مفهوم تئاتری چیست ارائه نمی‌دهد؟

«بازی نمایش در واقع فعالیتی است که به وسیلهٔ کودک یا نوجوان یا گروهی از آنها انجام و اجرا می‌شود برای اینکه تجربه مستقیم یا غیر مستقیمی را دوباره زنده کنند و به‌صورت نمایش درآورد و در اجرای آن خود را با نقشهای اشخاص داستان یا تجربه یکی می‌سازند.» (همان کتاب / ص ۳۷)

منصور خلج در بحث بازی نمایش آن را صرفاً کاری می‌داند که مختص کودکان و نوجوانان است و از این زاویه به کل مبحث بازی می‌پردازد. بی‌آنکه توجهی یا اشاره‌ای به بازی در عرصهٔ تئاتر کند وی در مبحث بازی علی‌رغم بیان تفصیلی که دارد (البته از دیدگاه من بسیار خلاصه است) مسئلهٔ بازی نمایش را برای خواننده روشن نمی‌کند. و مقصود و منظور خود را در پشت پردهٔ کلی‌گویی و حیزه‌پردازیها قرار داده است.

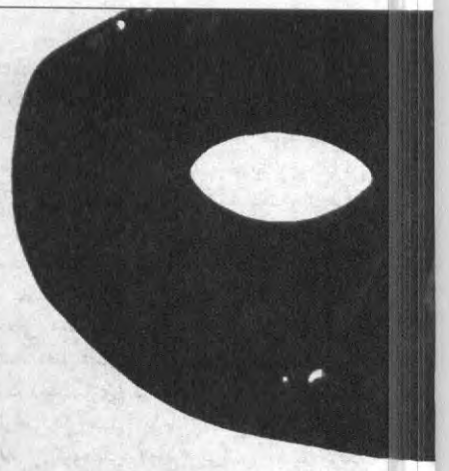
اگر قرار است که مسئلهٔ بازی را با توجه به‌عنوان کتاب یعنی (تئاتر و نشانه‌ها) در دنیای تئاتر و با توجه به ضوابط بازی در صحنهٔ تئاتر بررسی کنیم چرا باید این‌قدر به بیراهه برویم.

مؤلف مسئلهٔ بازی را به‌گونه‌ای بررسی کرده است که گویی همه بازیگرند و هر کسی می‌تواند در عرصهٔ تئاتر بازی کند. و بر این اساس بازی و بازی نمایشی را بسیار ساده انگاشته، و بازی کردن را امری چون راحت‌الحلقوم پنداشته است:

«اما آنچه مورد نظر است، هدایت این بازیها به سوی نمایش است. که در اصطلاح به آنها، بازی نمایشی گفته می‌شود امروز بازی نمایشی این ـ (Dramatic. Play) در خیلی از کشورها جزو برنامهٔ دروس مدارس شده است.» (ص ۳۶)

مؤلف در بخش بازی اصطلاح (Dramatic. Play) را بازی نمایشی دانسته‌اند در [حالی که (Dra-matic. Play) عبارت است از نمایش دراماتیک، نمایشنامه‌ای که مختص اجرا در صحنه باشد تا مصارف دیگر همچون سینما.] نظام نوشتاری کتاب، قاعده‌ای اساسی ندارد و خواننده در هر مبحثی با مباحث انحرافی زیادی، مواجه می‌شود و دست آخر نیز نتیجه‌ای به‌دست نمی‌دهد. زیرا خود نویسنده نیز از بدو تشریح مباحث بر سر دوراهی قرار گرفته است و مباحث بازی را از دریچه‌ای شرح می‌دهد که از محور اصلی بحث کتاب یعنی تئاتر و نشانه‌ها، خارج است.

در مبحث «میم»، مؤلف، برخی از اصطلاحاتی را که در ارتباط با «میم» هستند شرح می‌دهد و تاریخچهٔ «میم» و شکل‌گیری آن را فقط رونویسی کرده و صرفاً به نقل‌قولها و گفتار دیگران اکتفا



کرده است. مهم‌تر از همه اینکه، آقای منصور خلج در بخش «میم» برای نمونه، نقل قولی را از تاریخ تئاتر اسکار براکت آورده و دخل و تصرف حیرت‌آوری در ادامهٔ گفتار او اعمال کرده است:

«با آگاهی از نظر براکت و با توجه به اینکه در این زمینه چه محدودیتهایی وجود دارد. و باز بر اساس همین منابع اندک امروزه مشخص گردیده که همهٔ انواع سرگرمیها را معمولاً تحت نام «میم» جمع‌بندی می‌کردند و اصطلاح «میم» معمولاً بدون تمایز هم به نوشته‌ها و هم به اجراها اطلاق می‌شد.» (// / ص ۴۵)

همهٔ انواع سرگرمیها را معمولاً تحت نام «میم» جمع‌بندی می‌کردند و... گفتار خود آقای براکت است و جملهٔ (امروزه مشخص گردیده) در گفتار اسکار براکت اصلاً وجود ندارد. و مؤلف سعی کرده تا آن را نتیجه‌گیری شخصی خود از بخت، ارائه دهد (رجوع کنید به تاریخ تئاتر اسکار براکت ترجمه هوشنگ آزادی‌ور / جلد اول (ص ۱۱۷) چاپ دوم ۱۳۷۵.) نمونه‌ای دیگر که مؤلف منبع اخذ آن را ذکر نمی‌کند و باز آن را به خود نسبت داده است چنین است:

«اما دقیق‌تر بگوییم «میم» اساساً یک شکل دراماتیک تئاتری گاه کوتاه و گاه بلند و مفصل بود که بازیگران زیادی در آن ایفای نقش می‌کردند. احتمالاً «میم» به هر نوع موضوع جدی یا شوخی می‌پرداخت، اما عموماً سر و کارش با جنبه‌های روزمرهٔ زندگی بود. گروههای «میم» علاوه بر نمایشهای دراماتیک برنامه‌های متنوع سرگرمی بی‌شماری نیز داشتند.» (// / ص ۵۰)

بعد از (اما دقیق‌تر بگوییم) نقل قول عیناً از کتاب اسکار براکت رونویسی و ناقص، نقل شده است زیرا ادامهٔ نقل قول حذف شده و مؤلف چیز دیگر را در ادامهٔ آن آورده است. و این نکته کاملا مشهود است که تمامی مباحث، صرفاً چیدمان نقل قولهاست و مؤلف کوشیده تا با به‌کار بردن واژه‌هایی چون (دقیق‌تر بگوییم) آنها را گفتارها و نتایج شخصی خود از مبحث، ارائه و به خود نسبت دهد. دلیل این مسئله ذکر نکردن منبع است. یک رونویسی آشکار که در برخی موارد واژه‌های کلیدی، اصل نقل قول را نیز حذف کرده است. و آن‌چنان با مهارت نقل قولها را در کنار هم چیده است که خواننده در وهلهٔ اول متوجه رونویسی نمی‌شود. از طرفی در مبحث «میم» مؤلف گران‌قدر هیچ ـ تفکیکی به لحاظ تاریخی بین «میم» در یونان باستان و «میم» در روم باستان قائل نشده است. و اجرای شکل نمایشی «میم» در یونان و روم را یکی فرض، و ادغام جالبی ارائه کرده است. برای آگاهی بیشتر، خوانندگان را ارجاع می‌دهیم به کتاب تاریخ تئاتر جهان، اثر اسکار براکت، ترجمهٔ هوشنگ آزادی، جلد اوّل، بخش تئاتر یونان و روم).

قابل توجه خوانندهٔ آگاه این مقال، تمامی مباحث در باب «میم» همان مقاله‌ای است که آقای منصور خلج در سال ۱۳۶۵ در کتاب تئاتر / دفتر اوّل، انتشارات جهاد دانشگاهی به چاپ رسانده و اینک آن را در کتاب فعلی خود مجدداً چاپ کرده است در مقالهٔ «میم» که مربوط به سال ۱۳۶۵ آقای خلج، منابع و مأخذِ مباحث خود را ذکر کرده‌اند اگرچه مقالهٔ «میم» همین مقاله‌ای‌است که در کتاب تئاتر و نشانه‌ها آمده است. و امروزه (سال ۱۳۸۳) مؤلف مدعی ترجمهٔ مطالب است با جسارت تمام از ذکر منابع امتناع کرده است.

منابعی که آقای خلج برای نوشتن مبحث «میم» استفاده کرده‌اند عبارت است از:

۱ـ فرهنگ فارسی معین، جلد چهارم/امیرکبیر ۱۳۶۴

۲ـ مقالهٔ پانتومیم / مجلهٔ سروش شماره ۳۱۲ / ۱۸ آبان ۱۳۶۴

۳ـ تاریخ تئاتر جهان / اسکار براکت/ ترجمه هوشنگ آزادی‌ور / جلد اول.

۴ـ تاریخ ادبیات یونان / اچ جی رز / ترجمه ابراهیم یونسی / نشر امیرکبیر

در بخش پانتومیم نیز وضعیت بر همین منوال است. در صفحهٔ ۶۶ کتاب تئاتر و نشانه‌ها، مؤلف، نقل قولی را از مارسل مارسو نقل می‌کند و در پایان نقل قول، منبع گفتارش را ذکر می‌کند. اما فقط همین قسمت را به‌عنوان نقل قول در بخش پانتومیم مأخذ می‌آورد. درحالی‌که تمامی مباحث پانتومیم برگرفته از سخنرانی مارسل مارسو است که در سال ۱۳۵۷ در تالار سنگلج ـ به دعوت جشنواره و همکاری تئاتر شهرستانها ـ ایراد شد. و مؤلف گران‌قدر بخش اعظم مطالب را بدون ذکر منبع، به خود نسبت داده است. برای مثال در ابتدای بحث پانتومیم آمده است:

«هنر پانتومیم، یکی شدن انسان با اشیاء هنر پانتومیم هنری است که حتی از مرز سخن گفتن نیز پا را فراتر می‌گذارد و مانند موسیقی بر روح انسان تأثیر می‌کند این هنر افکار و اندیشه را به‌وسیلهٔ نمادها به تماشاگر انتقال می‌دهد و از سوی دیگر پانتومیم...» (// / ص ۵۸)

گفتار فوق از آن مارسل مارسو است که مؤلف به منبع اخذ آن اشاره نمی‌کند و از طرفی سخنرانی مارسل مارسو را به‌صورت تکه‌تکه و پراکنده در کتاب آورده و مباحث را به خود اختصاص داده است.

نمونه‌ای دیگر:

در قرن بیستم نیز هنر پانتومیم گسترش پیدا کرد و با شخصیتهایی چون چارلی چاپلین، الیور هاردی، باستر کیتون، و مارسل مارسو به‌صورت یک هنر جهانی درآمد. در همین ایام است که مکتبهای متعدد پانتومیم نیز مطرح گردید مکتب فرانسوی و مکتب انگلیسی که درواقع هر دو از مکتب میم ایتالیا تغذیه می‌کردند. (// / ص ۶۵)

مأخذ این گفتار کدام کتاب است؟ معلوم نیست! چرا که مؤلف ارجاع به منبع نداده است. این در حالی است که گفتار فوق عیناً در کتاب زندگی در تئاتر نوشتهٔ نصرا... قادری آمده است. (رجوع کنید به زندگی در

تئاتر / نصرالله قادری / انتشارات برگ / ۱۳۷۳)

با توضیحات فوق، این سؤال پیش می‌آید که کدام بخش از مطالب آقای خلج، ترجمه است؟ کاملاً روشن است که تمامی مباحث، رونویسی محض است و مؤلف طوری مطالب را تنظیم کرده است که به نظر ترجمه بیاید و از طرفی در پایان مبحث منابعی لاتین معرفی کرده است. بررسی بیشتر را به عهدهٔ خوانندگان آگاه این مطالب می‌گذارم، زیرا بررسی بیشتر از حوصلهٔ این قلم خارج است و همان نمونه‌های ذکر شده را شاهدی بر مدعای خود می‌دانم و به همانها بسنده می‌کنم./

در بخش تراژدی نیز با نقل قولهای پراکنده‌ای مواجه می‌شویم. مؤلف در تعریف تراژدی به نقل از کتاب فن شعر ارسطو، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب آورده است:

«تراژدی تجسم یک واقعه است که جدی، شایسته، کامل و عالی باشد. انشای آن زیبا و دارای صنایع ادبی باشد ـ توسط هنرپیشه (در روی صحنه) اجرا گردد. نه اینکه فقط نقل و روایت شود و با تحریک کردن حس ترحم و ترس احساسات را تصفیه کند.»

اینک اصل گفتار و ترجمهٔ دکتر زرین‌کوب را نقل می‌کنیم تا مشخص شود که مؤلف تا چه حد در شکل روایت نقل قول تفسیر نابه‌جایی به‌دست داده است:

[پس تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به وسیلهٔ کلامی به انواع زیستها که آراسته و آن زینتها نیز هر یک به حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به‌وسیلهٔ کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطهٔ نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیهٔ نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد.[۵]

آقای خلج در تعریف تراژدی واژه تجسم را به جای تقلید به‌کار برده است در حالی ارسطو با به کار بردن واژهٔ تقلید در حقیقت جان کلام را در مورد تراژدی ارائه می‌دهد. و تجسم همان تقلید نیست و اساس تعریف تراژدی را به هم می‌ریزد. چرا که ارسطو در فن شعر تقلید را یکی از علل دوگانهٔ پیدایش شعر می‌داند. و نه تجسم را و تراژدی نیز با توجه به تعریف فوق از این قاعده مستثنا نیست. پرواضح است که آقای خلج در تعریف تراژدی سعی کرده برای قابل فهم بودن مطلب آن را به شکل دیگری روایت کند غافل از اینکه به بیراهه رفته است. ما در اینجا با آوردن اصل نقل قول از کتاب فن شعر ارسطو بررسی بیشتر را به خواننده وامی‌گذاریم تا به نتیجهٔ بهتری دست یابد. در ادامهٔ مباحث تراژدی آقای خلج، مطلبی را از کتاب تاریخ ادبیات یونان اثر اچ . جی. رز / ترجمهٔ ابراهیم یونسی آورده است که به اصل گفتار اچ . جی. رز وترجمهٔ یونسی خدشه وارد کرده است و مفهوم مطلب اصلی را به شکل دیگری ارایه کرده است. در صفحهٔ ۱۸۹ تاریخ ادبیات یونان آمده است: [باری در اینجا بهتر است که ببینیم تسپیس (Thespis)، آن‌گاه که برای نخستین‌بار در صدد برآمد سر و صورتی به این سرود بزء بدهد و آن را به هیئتی درآورد که بعدها به خود پذیرفت چه مواد و مصالح ادبی را در اختیار داشت. نخست اینکه سنت لیریک مخصوص همسرایی در اختیار داشت که در عصر وی تکاملی چشمگیر یافته و با مراسم پرستش خدایان و از همه بیشتر با کیش دیونوسوس پیوند یافته بود... [۶]

آقای خلج در کتابشان آورده‌اند:

نخستین تراژدیها را به نویسنده‌ای یونانی به نام تسپیس (Thespis) نسبت می‌دهند. اکثر محققین متفقاً بر این عقیده‌اند که او برای نخستین‌بار در صدد برآمد تا سر و صورتی به این سرودها و آوازهای بز بدهد و آنها را به هیئتی درآورد که بعدها به خود پذیرفت. وی از مردم ایکاریا بود و حوالی ۵۳۶ پیش از میلادی می‌زیست... (// / ص ۷۱)

نقل قولی که آقای خلج آورده است در نیمه رها شده و به‌دنبال آن مطلب دیگری آمده است. به عبارتی نه فقط نقل قول ناقص است بلکه مفهوم و منظور و هدف اصلی نویسندهٔ تاریخ ادبیات یونان (اچ . جی رز) نیز دچار ابهام شده است. و معلوم نیست که نویسنده کتاب تئاتر و نشانه‌ها چرا این نقل قول را به این شکل آورده است.

این‌همه پراکنده‌گویی دست و پا شکسته که حتی به منبع اخذ آن نیز، اشاره نمی‌شود به چه معناست؟ کاملا روشن است که هیچ‌کدام از مباحث کتاب حتی مبحث تراژدی ترجمه نشده‌اند و آقای خلج در پایان هر بخش، منابع لاتین معرفی کرده که این امر به نوعی، فریب دادن خواننده است. در مجموع، در بخش تراژدی نیز همچون دیگر مباحث صرفاً تعاریفی مختصر و بعضاً بی‌ارتباط ارائه شده است و مؤلف رویکرد جدیدی از عناوین مطرح شده در کتاب خود پیش روی خواننده قرار نمی‌دهد. تکرار مکررات حوصلهٔ خواننده را می‌برد و نتیجه‌ای هم، به‌دنبال ندارد.

در بخش کمدی نیز باز با مطالب پراکنده مواجه می‌شویم مؤلف بررسی دقیقی از این ژانر نمایشی ارائه نداده است و به سرگذشت تاریخی آن اکتفا کرده است. برای مثال آقای خلج بحث کمدیا دل‌آرته را در بخش کمدی مطرح کرده و تعریف درست و منسجمی از آن ارائه نداده است و از طرح کلیدی‌ترین و اصلی‌ترین مباحث کمدیا دل‌آرته غفلت ورزیده است:

«از انواع نمایشهای کمدی، کمدیا دلارته کمابیش برای خوانندگان کلمه‌ای آشناست، این نوع از کمدی میراث روم باستان است و ریشه‌اش در اساطیر نهفته است. کهن‌ترین اشاره‌های مستند به آن را در اشعار ویرژیل Vergil (۱۹ ـ ۷۰ پیش از میلاد) شاعر و حماسه‌سرای قدیم می‌یابیم. (// / ص ۸۴) مؤلف، ریشهٔ کمدیا دلارته را در اساطیر می‌داند و نمی‌گوید که در کدام منبع به این گونهٔ نمایشی اشاره شده است و با استناد به کدام منبع اشارات مستند به آن را در اشعار ویرژیل می‌توان یافت؟ این در حالی است که در مورد پیدایش کمدیا دل‌آرته سه نظریهٔ مهم و موثق وجود دارد و آقای خلج به آنها اشاره‌ای نکرده است و از طرفی در این سه نظریه حرفی از اساطیر به میان نیامده است. [یکی از مکاتب سرچشمهٔ کمدیا دل آرته را در فارسهای آتلان در روم می‌جوید که در قرون وسطی به‌وسیلهٔ گروههای سیار «میم» حفظ شده بودند. دلیل اصلی بر این نظر وجود شخصیتهای ثابت (تیپ‌سازی) در هر دوی این نمایشهاست. نظریهٔ دیگر مبنی بر آن است که کمدیا دل آرته از گروههای «میم» بیزانس منشأ گرفته است که پس از سقوط قسطنطنیه در ۱۴۵۳ به غرب مهاجرت کردند. محققان دیگر معتقدند که ریشه کمدیا دل آرته بدیهه‌سازیهایی است که با نمایشنامه‌های پلوتوس و ترنس انجام می‌گرفت، و عده‌ای دیگر، ریشهٔ آن را در فارسهای ایتالیا در اوایل سدهٔ شانزدهم جست‌وجو می‌کنند.[۷]

در قسمت دیگری از مبحث کمدی آمده است:

«نمایشهای ساتیر را معمولاً صاحبنظران و منتقدین بهترین نوع از انواع کمدی شناخته‌اند. آریستونان، مولیر (ژان باتیست پوکلن) و جرج برناردشاو از جمله نویسندگان مشهوری هستند که نبوغ و استعداد خود را در این زمینه به کار گرفته‌اند.»

پرواضح است که آقای خلج نویسندگانی مثل جرج برناردشاو و مولیر را ساتیرنویس فرض کرده است. آیا خرج برناردشاو که در دههٔ (۱۹۵۰ـ ۱۸۵۶.م) می‌زیست ساتیرنویس بود؟ و آیا بین ساتیر و کمدی تفاوتی وجود ندارد؟ در اینجا باید به استحضار آقای خلج برسانیم که: [ساتیر در اصل به نمایشی می‌گویند که تقلید مسخره‌آمیزی از اسطوره (عموماً دهن‌کجی به خدایان یا قهرمانان و به ماجراهای آنان)، حرکات ناهنجار و خشن در یک زمینهٔ روستایی، با رقصهای پرهیجان و اطوار و لهجه‌های بی‌وقار باشد. و نیز برخی از مورخان اصرار دارند که نمایش ساتیر، شکل اولیه درام بود که به تدریج به تراژدی و کمدی تحول یافت.[۸]

و اگر به‌زعم ایشان جرج برناردشاو، ساتیر نوشته است، یا حتی مولیر، چطور در کتاب ناقص‌الخلقهٔ خود یعنی درام‌نویسان جهان به این نکات اشاره نکرده است؟ در مورد مولیر آقای خلج در کتاب درام‌نویسان جهان / جلد اوّل، نقل قولی را از کتاب تاریخ تمدن ویل دورانت آورده است:

«مولیر یکی از چهره‌های درخشان تئاتر به‌شمار می‌رود. در آثار وی آنچه به‌خصوص نظر خواننده را جلب می‌کند اشارات فلسفی و هجوهای تند و هزل شیرین آنها است. این آثار در پایه و شالودهٔ خود مبتنی بر فلسفهٔ خردگرائی استوار بودند که باطناً مورد پسند متفکران قرن هیجدهم قرار داشت.» (درام‌نویسان جهان / جلد اوّل / ص ۱۳۲) از طرفی ساتیر در سدهٔ پنجم پیش از میلاد رواج

داشت و با توجه به وضعیت و مقتضیات زمانی خود به‌وجود آمده بود. حال چگونه و با چه دلیلی می‌توان مولیر و جرج برنارد‌شاو را ساتیرنویس تلقی کرد؟ که البته بعضاً برخیها ساتیر را به هجو ترجمه کرده‌اند که باز هجو با کمدی فرق می‌کند. و هجو خود گونهٔ ادبی مستقلی است. در پایان این بخش باید گفت، وقتی می‌توان با رُجوع به کتابهایی مانند کمدی/ نوشتهٔ ملوین مرچنت (Merchant , William Moelwyn) / ترجمهٔ فیروزه مهاجر و نیز مقدمه‌ای بر تئاتر / اورلی هولتن/ ترجمه محبوبه مهاجر/ یا مقالاتی مانند، مقدمه‌ای بر سینمای کمدی نوشتهٔ جرالد مست / ترجمهٔ منصور براهیمی و دیگر منابع، اطلاعات جامع‌تر و دقیق‌تری نسبت به کمدی به‌دست آورد. چه نیازی به این قلم‌فرسایی‌های گمراه‌کننده است؟ آیا جز این است که، اسیر ننگ و نامیم هنوز؟ نکتهٔ مهم‌تر اینکه مگر نه این است که کمدی یک ژانر، یا گونه محسوب می‌شود؟ پس چطور می‌توان آن را به مثابهٔ نشانهٔ تئاتری قلمداد کرد. البته این به این معنا نیست که اجرای کمدی عاری از نشانه است بلکه آوردن نام کمدی در فهرست کتاب و صحبت نکردن از بحث اصلی کتاب یعنی تئاتر و نشانه‌ها در ارتباط با کمدی نشانهٔ کج‌فهمی است و نشان‌دهندهٔ آن است که نویسندهٔ عزیز، کمدی را به مثابه یک نشانه فرض کرده و نه ژانر، این مسئله در مورد تراژدی و ملودرام و دیگر عناوین مطرح شده در کتاب آقای خلج، صادق است. در بخش دیگر کتاب تئاتر و نشانه‌ها یعنی کمدی فرس، همین نکته بس، که آقای خلج، کمدی فرس را با کمدی موقعیت یکی دانسته‌اند:

«معمولاً فرسها کمدی موقعیت‌اند. یک طرح داستانی در یک فرس خوب باید پر از اتفاقات سرگرم‌کننده باشد...» (تئاتر و نشانه‌ها / ص ۹۶)

جای تردید نیست که کمدی به انواع مختلف تقسیم می‌شود و کمدی فرس و موقعیت نیز جزء انواع مختلف کمدی هستند که هر کدام ویژگیهای مخصوص به خود را دارند با استناد به چه چیزی می‌توان گفت کمدی فرس همان کمدی موقعیت است؟ بر اهل فن پوشیده نیست که تفاوتهایی اساسی بین کمدی فرس و موقعیت وجود دارد. مؤلف هیچ دلیلی برای اثبات ادعای خود حتی در حد اشاره به منبع اخذ نوشته‌هایش، نکرده است. تمامی مباحث کمدی فرس در کتاب تئاتر و نشانه‌ها عیناً همان چیزی است که آقای منصور خلج به‌عنوان مقاله در سال ۱۳۶۵ در کتاب تئاتر / دفتر اوّل، چاپ جهاد دانشگاهی، نوشته است. این درحالی است که ایشان در آن مقاله منابع و مآخذ خود را در پانویسها آورده‌اند و اینک در سال ۱۳۸۳ همان مقاله را بدون ذکر منابع در کتابشان آورده‌اند و از طرفی، عنوان مقاله، یعنی کمدی فرس را در کتاب خود که در سال ۸۳ چاپ شده است (تئاتر و نشانه‌ها) به مثابهٔ نشانه تلقی کرده‌اند و نه یکی از انواع کمدی. و در این مبحث اصلاً کوچک‌ترین بحثی در مورد نشانه‌ها به میان نیاورده‌اند، تا خواننده بفهمد عناوین مطرح‌شده در کتاب، چه ارتباطی با نام کتاب دارد. انتشار مقاله بعد از هجده سال آن هم به‌صورت ناقص و بدون کوچک‌ترین بازنویسی دوباره، نشان‌دهندهٔ یک دوباره‌کاری بیهوده و در جا زدن مطلق است. تمامی مطالبی را که آقای خلج در بخش درام، آورده‌اند یک کپی‌برداری و در عین حال رونویسی ناقص است که به‌وضوح نشان می‌دهد ایشان هنوز ماهیت و جوهرهٔ درام را نفهمیده‌اند این مطالب با مهارت تمام از روی کتاب دنیای درام، نوشته مارتین اسلین و ترجمهٔ محمد شهبا رونویسی شده است و به شکل تکه‌تکه کنار هم آمده است.

و متأسفانه بخش اعظم مطالب را آقای خلج از روی مقدمهٔ کتاب دنیای درام رونویسی کرده‌اند، و با جابه‌جایی پاراگرافها و بدون ذکر منبع، مطالب را به نام خود آورده‌اند. مگر می‌شود مبحث درام را که مارتین اسلین آن را در قالب یک کتاب نوشته است. در چند صفحه آن هم به شکل پیش پا افتاده‌ای مطرح کرد؟ مقدمهٔ یک کتاب معتبر و مرجع را با چه جسارتی به‌عنوان اندیشه‌های شخصی خود برخورد مخاطب می‌دهید؟ آیا خواننده را... فرض کرده‌اید؟ اینک نمونه‌ای را برای خوانندگان آگاه می‌آوریم تا بدانند که آقای خلج، در امر تألیف، چقدر مهارت دارد:

«در دنیای امروز، درام بی‌گمان اهمیتی فراوان یافته و در مقایسه با روزگار پیشین هم تماشاگران بیشتر شده‌اند و هم شمار درامهای گوناگون فزونی پیدا کرده است تماشاگران امروز مستقیم‌تر از پیش تحت تأثیر و تأثرات درام قرار می‌گیرند. درام به یکی از ابزارهای عمدهٔ اطلاع‌رسانی، یکی از شیوه‌های مسلط تفکر دربارهٔ زندگی و موقعیتهای آن تبدیل شده است.» (تئاتر و نشانه‌ها / ص ۱۰۰)

گفتار فوق رونویسی از مقدمهٔ کتاب مارتین اسلین است که اینک اصل آن را می‌آوریم:

[در دنیای امروز، درام، بی‌گمان اهمیتی فراوان یافته است و در مقایسه با روزگار پیشین هم تماشاگران بیشتر شده‌اند و هم شمار درامهای گوناگون فزونی پیدا کرده است. تماشاگران امروز، بی‌واسطه‌تر از پیش، زیر تأثیر و حالت‌دهی و برنامه‌دهی درام، قرار می‌گیرند. درام به یکی از ابزارهای عمدهٔ اطلاع‌رسانی و یکی از شیوه‌های مسلط تفکر دربارهٔ زندگی و موقعیتهای آن تبدیل شده است.[۹]]

بررسی بیشتر را به عهدهٔ خوانندگان آگاه و هوشیار واگذار می‌کنیم تا بیشتر با مؤلف کتاب تئاتر و نشانه‌ها آشنا شوند. و بدانند که کتاب آقای خلج بی‌نظیر است زیرا ایشان پیشگفتار کتاب دیگران را مقدمهٔ کتاب خودشان آورده‌اند و باز مقدمهٔ کتاب دیگری را اصل مبحث کتاب خود قرار داده‌اند.

در بخش ملودرام، مؤلف به تعاریفی بسیار کوتاه و پیش پا افتاده اکتفا کرده و خصایص اصلی و ویژگیهای ملودرام را به‌طور دقیق بررسی نکرده است از طرفی مطالب آن‌قدر کوتاه و مختصر است که جای هیچگونه بحثی را باقی نمی‌گذارد. و امکان بررسی را از نگارنده این سطور سلب می‌کند.

در بخش بعدی کتاب، یعنی مبحث پرولوگ Prologe به غلط فاحشی برمی‌خوریم که نشانهٔ کج‌فهمی مؤلف است و نیز نشان‌دهندهٔ اینکه حقیقت آقای خلج هنوز مفهوم پرولوگ را نمی‌دانند. و آن را، در حکم پیشگفتاری می‌دانند که به‌زعم ایشان شامل همهٔ درامها می‌شود و حتی برشت را نیز در زمرهٔ این گروه قرار داده است. ایشان متوجه نیستند که پرولوگ به لحاظ فنی، بخشی از ساختمان تراژدی کلاسیک است و نه یک پیشگفتار کلی.

آقای خلج در تعریف پرولوگ علی‌رغم آنکه ابداع آن را به نویسندگان یونان باستان نسبت می‌دهد، آورده است:

«تراژدی‌نویسان دوران باستان غالباً در تراژدیهای خود برای بازگویی آنچه تاکنون بر قهرمانان تراژدی گذشته است از پرولوگ استفاده نموده‌اند و این بیشتر بدان دلیل بوده است که اگر تماشاگری تنها یک نمایش از یک تریلوژی را می‌دید زمینهٔ لازم برای فهم و دریافت مطلب تراژدیها داشته است.» (تئاتر و نشانه‌ها / ص ۱۰۹)

این تعریف کاملاً غلطی، برای پرولوگ است زیرا [پرولوگ، اطلاعاتی دربارهٔ حوادث آیندهٔ نمایش، به تماشاگران می‌دهد.[۱۰]] و نیز [پرولوگ آغاز نمایش است که قبل از ورود، دستهٔ همسرایان را دربرمی‌گیرد و ضمن آن بازیگران به معرفی خود می‌پردازند اشخاص اصلی نمایش شناخته شده‌اند و تماشاگران در جریان واقعه قرار می‌گیرند.[۱۱]] آقای خلج برای بیان مفهوم و منظور خود از پرولوگ، مثالی از نمایشنامهٔ ادیپ را در صفحهٔ ۱۱۰ کتاب خود آورده است. باید به ایشان بگوییم که این مثال، به‌عنوان پیشگفتار در کتاب افسانه‌های تبای انتشارات خوارزمی / ترجمهٔ محمود بهزاد و نیز همین کتاب با ترجمهٔ شاهرخ مسکوب ارائه شده است درحالی‌که پرولوگ نمایشنامه از شروع نمایشنامه تا لحظهٔ ورود همسرایان است. مگر می‌شود پیشگفتار را همان پرولوگ دانست، خود آقای سوفکل آیا چنین چیزی را در نمایشنامه‌اش آورده است؟ پیشگفتار را مترجمین به‌عنوان پیشگفتار کتابشان آورده‌اند، نه به‌عنوان پرولوگ. از طرفی این پیشگفتاری که آقای خلج آن را پرولوگ می‌داند. از دهان کدام یک شخصیتهای نمایشنامهٔ ادیپ شهریار گفته می‌شود؟ ـ خوانندگان عزیز را به نمایشنامه‌های سوفکل یعنی افسانه‌های تبای ارجاع می‌دهیم تا به صحت و سقم مدعای نگارنده پی ببرند. آقای خلج از نمایشنامهٔ دایرهٔ گچی قفقازی برشت مثال دیگری آورده است:

«برشت با ذهن خلاق خود استفاده از پرولوگ را جهت وارد شدن به اصل نمایش و مبحث مورد نظرش و نیز چیزی که در اصطلاح به آن فاصله‌گذاری گفته شده مورد استفاده قرار داده است.» (// / ص ۱۱۳)

پاراگراف فوق شرح مثال ایشان، در صفحهٔ ۱۱۳ کتابشان است که از دایره گچی قفقازی انتخاب شده است، باز هم آقای خلج دچار اشتباه فاحشی شده است زیرا ایشان ـ ظاهراً ـ نمی‌دانند که برشت برای رسیدن به اهدافش تمامی تمهیدات را در نمایشنامه‌هایش به‌کار می‌بست یعنی فاصله‌گذاری و تئاتر روایی (epice). آقای خلج متوجه تفاوت بین ساختمان نمایشنامه‌های برشت و به‌طور کلی نمایشنامه‌هایی که بر اساس تکنیکها و سبک برشت نوشته می‌شود؛ با ساختمان تراژدیهای کلاسیک، نشده‌اند که این دو، تفاوتی مانند زمین و آسمان دارند. و بدتر از همه اینکه آقای خلج نتیجه می‌گیرند:

«در آخر می‌توان چنین نتیجه گرفت که در آثار درام‌نویسان جهان پرولوگ همواره مدخلی بوده است برای ورود به اصل نمایش.» (// / ص ۱۱۵)

این نوع تعمیم، که آقای خلج به درام‌نویسان جهان می‌دهند چیزی غیر از پرولوگ است که احتمالاً خود ایشان بهتر از هر کسی می‌داند. این عین بی‌دانشی و بی‌سوادی است.

در بخش دیگری از کتاب تئاتر و نشانه‌ها، مؤلف به تشریح اصطلاح منولوگ Monologe پرداخته است اما مثالهایی که آورده نشان‌دهندهٔ بیراهه رفتن اوست آقای خلج بخشی از نمایشنامه هملت را برای تک‌گویی یا منولوگ نمونه آورده است:

(شاه و پولونیوس بیرون می‌روند)(هملت وارد می‌شود)

هملت: بودن یا نبودن، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیربخت ستم‌پیشه را تاب آورد... (// / ص ۱۱۹)

هملت اثر شکسپیر صحنه اول از پرده سوم)

نویسنده در اینجا منولوگ را با سولی لوکی Soliloquy یا تنهاگویی اشتباه گرفته است. این بخش از نمایشنامهٔ هملت منولوگ نیست بلکه تنهاگویی است. یعنی برونی‌سازی اندیشه‌های درونی. [حال آنکه تک‌گویی یا Monologe با حضور شخصیتهای نمایشی دیگر بر صحنه و گاهی خطاب به آنان انجام می‌پذیرد و تنهاگویی بدون حضور آنان. تنهاگویی، اندیشیدن با صدایی بلند است، هنگامی که تک‌گویی در تنهایی و به صورت حدیث نفس و درد دل انجام پذیرد شکل دیگری از آن نمودار می‌شود که: تنهاگویی یا سولولوکی خوانده شده است.[۱۲]]

آقای خلج مثالی دیگر از نمایشنامهٔ آخرین نوار کراپ اثر ساموئل بکت آورده است وآن را منولوگ Monologe می‌پندارد:

«کراپ: الان داشتم گوش می‌دادم به مهملات آن مردکهٔ احمقی که سی سال پیش عوضی جای خودم می‌گرفتمش، هیچ باورم نمی‌شود یک وقت هم به این چرندی بوده‌ام... (// / ص ۱۲۲) آخرین نوار کراپ، ساموئل بکت

آخرین نوار کراپ، یک منودرام Monodrama است و بین منولوگ و منودرام فرق بسیار است. [تک‌نمایش یا منودرام نمایشنامه و نمایشی بوده که تنها شخصیت آن، همچون تک‌گویان و تنهاگویان، اندیشه‌ها، بیمها، امیدها، دغدغه‌ها و... و گزیده‌ای از رویدادهای زندگی گذشتهٔ خود را، به نمایش درمی‌آورده‌اند، تک‌نمایشها یا منودرامها آشکارگر دنیای ذهنی تک شخصیت یا تنها شخصیت خود هستند و تداعیها... و خیالپردازیهای او را به نمایش درآورده‌اند... [۱۳]] به هر حال مؤلف علی‌رغم آنکه تعریف مختصری در باب منولوگ ارائه داده، مفهوم اصلی آن و نیز تفاوتهای بین منولوگ، منودرام و سولی لوکی را، نفهمیده است و با مثالهایی که ارائه داده مخاطب ناآشنا را به سوی گمراهی و درک اشتباه از این اصطلاحات سوق می‌دهد. در پایان آقای خلج پایان‌نامه لیسانس آقای خسرو رفیعی را یکی از منابع خود ذکر کرده است حال اگر مطالب بخش منولوگ را از روی آن پایان‌نامه آورده باشد که قطعاً چنین است، آقای رفیعی نیز به بیراهه رفته است. نمایشهای میستری Mystery و میراکل Miracle عناوین آخرین بخش از کتاب تئاتر و نشانه‌ها هستند. در این تشریح این مباحث مؤلف تقسیم‌بندی مجزّا و روشنی از این نمایشها ارائه نداده است و به نکات کلیدی این گونه نمایشها اشاره نکرده است. در حقیقت هر دوی این نمایشها جزو نمایشهای مذهبی در قرون وسطی، محسوب می‌شوند. نمایشهای مذهبی قرون وسطی از ساحت ادبیات به دو شاخهٔ اصلی تقسیم می‌شوند: الف؛ نمایشنامه‌های اخلاقی Morali typlay ب؛ نمایشنامه‌های اعجازی یا میراکل Miracle و رمزی یا میستری Mysteryplay.

«اگر میراکل در دوران پیدایش خود جنبهٔ تبلیغی برای مسیحیت را داشت در قرن چهاردهم جنبهٔ اخلاقی به خود گرفت و همان‌طور که در نمایشنامه‌های مربوط به آن دوران مشاهده می‌شود اغلب مطالبی آموزنده در اجتناب از شهوت و خودپسندی و سایر صفات بد انسانی در متنها گنجانیده شده است...» (// / ص ۱۳۸)

نمایشنامه‌ها و نمایشهای اخلاقی، خود به تنهایی گونه‌ای مستقل بودند که در قرن چهاردهم به شکل نهایی خود رسیدند. و نباید آن را در دل میراکل جای داد. در نهایت این سؤال به‌وجود می‌آید که این عناوین چه ارتباطی با عنوان و غایت کتاب تئاتر و نشانه‌ها دارند؟ آیا جز این است که خواننده با یک پراکنده‌گویی و در نهایت مسائل بی‌ارتباط با یکدیگر مواجه است. این به‌وضوح نشان می‌دهد که خود مؤلف نیز، نمی‌دانسته که به‌دنبال چه چیزی است و قصد و غرضش از طرح این مباحث در قالب کتابی به نام تئاتر و نشانه‌ها، چه بوده است. کتابی که در پایان خود هیچ نتیجه‌ای به دست نمی‌دهد. مسلماً هنگامی که مؤلف نمی‌داند به دنبال چه چیزی یا اثبات چه مسئله‌ای است، نتیجه آن می‌شود که اینک، به چاپ رسیده است. کتاب تئاتر و نشانه‌ها، در حقیقت مجموعه مقالات دست و پا شکسته‌ای است که آقای خلج آن را با نام چیز دیگری چاپ کرده است. مطالب کتاب، خود به روشنی گواه این مدعاست. و بر خوانندهٔ آگاه نیز پوشیده نیست. متأسفانه از این گونه کلی‌گوییها کم نیست و توسط کسان دیگری هم با عناوین متفاوت به چاپ رسیده است که ان‌شاءالله... در مقالات آینده به آنها خواهیم پرداخت. در هر حال نگارنده این سطور کتاب تئاتر و نشانه‌ها را با اجمال بررسی کردم که البته به‌دلیل اختصار بیش از حد کتاب، امکان بررسی بیشتر نبود. و از هر بخش از کتاب نمونه‌ای را شاهد مثال آوردم تا مشت نمونهٔ خروار باشد. و بر همگان و خصوصاً دانشجویان هنرهای نمایشی روشن گردد که با کلی‌گویی و کج‌فهمی ـ که بعضاً آنها را در دانشکده‌ها به خورد دانشجویان می‌دهند ـ مواجه‌اند. آیا بهتر نیست به جای این و جیزه‌پردازیها و خودنماییها و کسب شهرتها، در کنج همان کتابخانه بنشینیم و بیشتر مطالعه کنیم. «بسیار سفر باید تا پخته شود خامی.» اما صد بار سوختیم و خامی‌ام هنوز. چرا که به‌دنبال نام بوده‌ایم و دیگر هیچ. بانگ کج‌فهمی و بی‌سوادی را نیز بر سر دیگران و دانشجویان می‌زنیم و اندیشهٔ خودبینی نمی‌گذارد به خود بیاییم تا خود را بهتر ببینیم و بشناسیم. وقتی که در هیچ عرصه‌ای، خصوصاً چاپ کتب نظارتی از جانب نیروهای متخصص صورت نمی‌گیرد باید هم با چنین تألیفات غلط و گمراه‌کننده مواجه باشیم. و دست آخر به منیّت خود ببالیم که کتاب چاپ کرده‌ایم. غافل از اینکه روزی غبار منیّتها روی کتابمان و خودمان خواهد نشست. و رازهای نهانی، فاش خواهد شد.

پی‌نوشتها:

۱ـ دنیا درام/مارتین اسلین/ ترجمهٔ شهبا، محمد/انتشارات هرمس / ص ۲
۲ـ مقدمه بر تئاتر /اورلی هولتن/ ترجمهٔ مهاجر محبوبه /انتشارات سروش / ص ۱۳۱
۳ـ مقدمه بر تئاتر /اورلی هولتن/ ترجمهٔ مهاجر محبوبه /انتشارات سروش / ص ۱۱۵
۴ـ فرهنگ اصطلاحات تئاتر / تألیف و ترجمه، نوراحمر ـ همایون/ نشر نقطه / ص ۶۳
۵ـ فن شعر /ارسطو / ترجمه زرین‌کوب، عبدالحسین /انتشارات امیر کبیر / مبحث تراژدی / ص ۱۲۱
۶ـ تاریخ ادبیات یونان /اچ. جی. رز / ترجمهٔ یونسی، ابراهیم/انتشارات امیر کبیر / ص ۱۸۹
۷ـ تاریخ تئاتر جهان /اسکار براکت / ترجمه آزادی‌پور هوشنگ / جلد اول /نشر نقره ص ۳۱۸
۸ـ تاریخ تئاتر جهان /اسکار براکت / ترجمه آزادی‌پور هوشنگ / جلد اول / ص ۷۱
۹ـ دنیای درام / مارتین اسلین / ترجمهٔ شهبا، محمد/ انتشارات هرمس /مقدمه ص ۵
۱۰ـ تاریخ تئاتر جهان /اسکار براکت / ترجمه، آزادی‌پور ـ هوشنگ / جلد اول، نشر نقره ص ۶۶
۱۱ـ تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک / ملک‌پور، جمشید / انتشارات جهاد دانشگاهی / ص ۹۱
۱۲ـ درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی / ناظرزاده کرمانی، فرهاد / انتشارات سمت / ص ۶۳۳ ـ ۶۳۰
۱۳ـ درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی / ناظرزاده کرمانی، فرهاد / انتشارات سمت / ص ۶۴۴