آسیب شناسی تئاتر ایران
در بود و نبود تئاتر بومی

منصور براهیمی

آسیب شناسی تئاتر ایران مقوله ای است که همچون خود تئاتر به فراموشی سپرده شده و ما مدت مدیدی است تاوان این بی توجهی را پس می دهیم. گمان نکنید که زیان آن فقط گریبان تئاتر را گرفته و حوزه های هنری و فرهنگی دیگر ـ خوشبختانه! ـ از آن بی نصیب مانده اند. نور چشمَ سیاستگذاری فرهنگی ما ـ یعنی سینما ـ دومین قربانی این بی توجهی است. هرچه جدیت تئاتر بیشتر روبه افول می رود ابتذال سینما بیشتر چهره نشان می دهد، به نحوی که روش ها و شگردهای مبتذلی که پیش از این با نام تحقیرآمیز و عجیب «فیلم فارسی» مزین بود دامنه ی خود را از سینما به تلویزیون و بعدمتاسفانه به حوزه ی فرهنگی تر تئاتر ـ که همیشه از لاله زار مجزا بود ـ کشانده است. و دردناك تر آن که تمامی این گسترش پذیری بی پایان «ابتذال» تحت عناوین شریف و دهان پر کن «مردم» وَ «مردمی» به انجام می رسد. این هشدار، موضعی نخبه گرا ندارد، بحث من بر سر «ذوق» است و اعتلا یا انحطاط آن.

بر آن نیستم که در این بررسی های کوتاه ترجیع تکراری و همیشگی «پول و امکانات» را پیش کشم و ساده لوحانه گمان کنم که هرجا پول و امکانات بریزیم هنر و فرهنگ ـ و حتی دین! ـ سبز می شود. در عین حال که کتمان نمی کنم هنرهایی جمعی چون «تئاتر» و «سینما» نیازمند «امنیت» و «امکانات» است (و امنیت مهمتر از امکانات است)، اما به نظر من مشکلات، وسیعتر و ریشه ای تر از اینهاست، و اذعان می کنم که بضاعت من فقط در حد طرح مشکل است نه ارایه ی راه حل. باشد که عرصه ی بحث و گفت و گوی بیشتر و لاجرم تعمق جدی تر فراهم آید.

آشکارا می گویم که روی سخن من صرفاً با کارگزاران فرهنگی و هنری نیست که گویی پذیرفته ایم ـ و پذیرفته اند ـ که در عرصه ی فرهنگ فعال مایشاء اند و اگر آنها حرف ما را بپذیرند معضلات مثل کف روی آب به یک اشارت آنها محو و نابود می شود. اعتلای فرهنگی به تلاش جمعی فرهیختگان جامعه بستگی دارد و مجاری رسمی فقط حرکت آن را کُند یا تند می کنند، و در این مورد تاریخ فرهنگ خود بهترین مثال است.

بررسی همه جانبه ی تک تک مسایل نیازمند ترتیب و طبقه بندی است. لذا می کوشم در هربار فقط به یک مقوله بپردازم و نه بیشتر، و نخست ترجیح می دهم «تفکر نمایشی» را مدنظر قرار دهم.

۱) تفکر و شیوه ی نمایشی

شاید به کرّات این بحث را شنیده باشید که درام و تئاتر واژه هایی فرنگی است که، چنان که از نامشان برمی آید، سوغات آن سامان و لاجرم اجنبی است، لذا اصلاً بحث تئاتر بومی، ملی، سنتی و ... معنا ندارد. این دیدگاه کم از آن «سنت گرایی» وارداتی نیست که گمان می کند اگر با فکل و کراوات بنشیند و قلیان چاق کند به خویشتن خویش بازگشته و «سنتی» شده است. همین دیدگاه است که تعزیه را در تماشاخانه های امروزی (که سرتا پا غیرسنتی است) به عنوان نمایش سنتی به خورد این و آن می دهد و اصلاً تصوری

از «وصله ی ناجور» ندارد.

نمایش به مفهوم اعم نمود جمعی هر جامعه ای است و تفکر نمایشی نوعی تلقی خاص است. این مفاهیم محصول اقتصادی نیست که بتوان به صرف ظواهر، آنها را خودی یا بیگانه تلقی کرد. تصادم فرهنگ ها و امحای فرهنگی مقوله ای است که در طول تاریخ وجود داشته و هنرها نیز مشمول آن قرار می گیرند، اما اینکه پاره ای از هنرها ریشه دار و پاره ای دیگر اجنبی است تقسیم بندی ساده لوحانه ای به نظر می رسد.

پرسش این است که تلقی و تفکر نمایشی چیست و چگونه است؟ اجازه دهید نخست دو مفهوم(نه صرفاً دو واژه) را از هم تفکیک کنیم: این که نمایش(به عنوان مترادف لفظ درام) از تئاتر (که شامل مکان «اجرا» و کلیهٔ عناصر «اجرایی» است) جداست، و می توان گفت با وجود وابستگی های فراوان، هر یک از آنها نوعی تلقی خاص را عرضه می کند. من در اینجا به «نمایش» می پردازم و"تئاتر"را موضوع مقاله ی بعدی قرار خواهم داد.

به درستی معمول است که «نمایش» را در برابر «درام» (وقتی که مفهوم اعم آن مورد نظر باشد) و «نمایشی» را در برابر «دراماتیک» بگذاریم. (پس یعنی: «نمایش» معادل مناسبی برای تئاتر نیست). از سوی دیگر، «نمایشی» (= دراماتیک) به مفهومی وسیعتر از صفات و مشخصات پایدار نمایشنامه ها و دیگر آثار نمایشی به کار می رود، به نظر می رسد که تفکر نمایشی گونه ای تلقی خاص است که شامل آثار غیرنمایشی نیز تواند بود، اما حضور آن در آثار نمایشی نیاز و الزامی جدی است. ببینیم این شیوه ی نگرش و اندیشه چگونه است.

اجازه دهید بدون مقدمه چینی و بی آنکه وارد بحث های حاشیه ای شویم سه شیوه را با هم مقایسه کنیم: غنایی (لیریک)، حماسی یا روایی(اپیک)، و نمایشی(دراماتیک). فقط از طریق این قیاس است که می توان استدلال کرد شیوه ی نمایشی، نوعی نگرش و تلقی است، نه مجموعه ای آثار نمایشی(که بهترین آن ها غیربومی است) و معمول است آن ها را به صفت «نمایشی» متصف کنند.

به طور ساده می توان گفت که در شیوه ی غنایی، هنرمند «احساس و اندیشه»ی خود را بیان می کند. اگر در این شیوه روایتی موجود باشد، که هست، همانا روایت «اول شخص» است، حتی وقتی «تلمیحی» داستانی وجود دارد:

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم
ترسم برادران غیورش قبا کنند.

نیز وقتی روایت به شیوه ی اول شخص بیان نمی شود، باز احساس و تلقی شاعر است که حضور دارد:

یوسف گمگشته باز آید به کنعان غم مخور
کلبه ی احزان شود روزی گلستان غم مخور.

در این شیوه، کلمات خادمان اندیشه اند، یا در بهترین شرایط، عین احساس و اندیشه. آنچه مهم است توالی عواطف و تأملات متراکم است، نه ساختار روابط هم بسته. برای راوی غنایی، لحظه ی احساس و اندیشه مهم است. لذا توالی زمانی، یا هر نوع استنباطی از زمان و مکان رویداد، از برجستگی و اهمیتی برخوردار نیست. این شیوه را اساساً باید تأملی و شهودی دانست، لذا با جذبه و الهام قرابت هایی دارد، و به همین دلیل است که موسیقی و شعر غنایی (یا تغزلی) بیش از دیگر هنرها وقف آن شده اند. وقتی سخن از «غلیان یا سیلان خودانگیخته ی احساس» می گویند، در واقع به یک ویژگی غنایی اشاره دارند.

حال می خواهم نتیجه بگیرم که بخش وسیعی از میراث ادبی و هنری ما غنایی است، و این که ما تمایل زیاد داریم به شیوه ی غنایی برتری بخشیم. حتی «تعزیه» خود نوعی نمایش غنایی است، یا بهتر است بگوییم با این شیوه در هم آمیخته است. قدرت و تأثیرگذاری اصلی تعزیه از موسیقی، آواز، و مرثیه سرایی ناشی می شود، به طوری که می توان گفت رگ و پی حیاتی آن را این سه عنصر تشکیل می دهد. البته منظور این نیست که تعزیه عناصر روایی و نمایشی ندارد، ولی آن عناصر به اندازه ی عناصر غنایی حیاتی و مسلط نیست. تعزیه، چنانکه از نامش برمی آید، نوحه خوانی و مرثیه را به عنوان عنصری پایدار به همراه دارد، و این درحالی است که «مرثیه» از انواع شعر غنایی است. خصوصیت سوگناک تعزیه باعث شده است که بسیاری آن را با «تراژدی»(که نوعی شکل و نگرش نمایشی است) مقایسه کنند و همسنگ بدانند. (این قیاسی است خام و نیندیشیده). هر نوع تأثیر سوگناک لزوماً تراژیک نیست. آنجا که احساس تراژیک با موقعیت تراژیک، که موقعیتی اساساً نمایشی است، عجین می شود، مرثیه با احساس سوگناک یکی می شود. مرثیه احساس سوگناک را مستقیماً انتقال می دهد، یا به عبارت بهتر، شنوندگان یا بینندگان را برمی انگیزد که در احساس سوگناک مشارکت کنند. تراژدی با واسطه ی موقعیت تراژیک است که تأثیر تراژیک ایجاد می کند و بینندگان با مشارکت در «موقعیت» تراژیک است که این تأثیر را تجربه می کنند. نه آن که انواع متون تعزیه فاقد موقعیت تراژیک است، «بالقوه» موقعیت های تراژیک وجود دارد، امانحوه ی بیان و اجرا نه تراژیک بلکه مرثیه ای است، نه کاملاً نمایشی بلکه بیشتر غنایی است.

نیز نوعی «خودبینی» (اما نه به مفهوم اخلاقی یا عرفانی) هنر غنایی را به حرکت وامی دارد، به این لحاظ شاعر یا هنرمند غنایی در حال داد و ستد با دنیاهای دیگر نیست، بلکه پیوسته دنیای خود را گسترش می دهد، پیوسته در حال دخل و تصرف در وادی های دیگر برای و به نفع خود است، پا به هر کجا که می گذارد و به هر چه چنگ می زند آن را به رنگ دنیای خویش درمی آورد. هم از این رو قهرمان روایت، که همان هنرمند باشد، در جای جای اثر حضور دارد و هرکجا که غلبه ی احساس و اندیشه اش را در خطر می بیند، پا به میدان می گذارد و عرض اندام می کند.

وقتی که از برتری و غلبه ی یکجانبه ی نگرش غنایی بر هنر

امروز این سرزمین سخن می گویم منظورم آن است که در انواع آثار غیرغنایی ما، همچون داستان و نمایشنامه و فیلمنامه، که معمولاً آنها را روایی یا نمایشی می دانیم، همین خصوصیت فوق الذکر غلبه دارد، حال آن که برای این گونه ها، نگرش غنایی عارضی است نه ماهوی، و تاکنون کسی در صدد برنیامده است که این خصوصیت را در آثار داستانی و نمایشی معاصرمان پی گیرد و آن را همچون علّتی آسیب زا بررسی و تحلیل کند.

به گمان من آسیب زایی آن مضاعف است، اولاً به این دلیل که عارضی بودن خود را زیر نقاب «سنت»، «نمایش شرقی»، «فردیت خلاق»، «نگرش هنرمندانه» و از این قبیل پنهان کرده است، و ثانیاً به این علت که حضور خود را نه فقط «موجه» بلکه «ارزشگذار» می داند، و لذا معیارهای ارزشگذاری انتقادی را نیز از آن خود کرده است و با آنها بر سر جریان های خالص تر روایی و نمایشی (غالباً با عناوینی چون «تئاتر غربی»، «داستانهای سرگرم کننده»، «سینمای داستانی» و از این قبیل) می کوبد.

باید مراقب بود که این مقاله خود دچار آسیب زایی نشود: نگرش غنایی به خودی خود هیچ ایرادی ندارد، بلکه یکه تازی و یگانه انگاری آن مورد اعتراض است. این نگرش می تواند موجد تجربه های سترگ و ماندگار شود، و مثال بارز آن شاهکارهای همیشه ماندگاری است که شعرای قدیم ما به ارث گذاشته اند.

شیوه ی دیگر را می توان «حماسی» یا «روایی» نامید. اگر در شیوه ی غنایی، زمان و مکان از اهمیت بنیادی برخوردار نیست، در شکل روایی اهمیتی ماهوی پیدا می کند. روایت اساساً زمان مند است. تاریخ هم نوعی روایت است، پس تاریخ نویس هم به نوعی راوی است. اگر شیوه ی غنایی تماماً وقف اندیشه و احساس راوی است، در شیوه ی روایی، راوی به مقتضای حال از خود کناره می گیرد، و در اصل روایت نیز مستحیل می شود. یعنی آنجا که شیوه های غنایی بیشتر یا تماماً درونی و ذهنی است، شیوه ی حماسی یا روایی در این هر دو وادی سیر می کند، گاه درونی است و ذهنی و گاه بی طرف و عینی. تاریخ هم از این قاعده مستثنی نیست:

فصلی خواهم نبشت در ابتدای حال بر دار کردن این مرد[حسنک وزیر]... امروز که من این قصهٔ آغاز می کنم... از این قوم که من سخن خواهم راند یکی دو تن زنده اند، و در گوشه ای افتاده، و خواجه بوسهل زوزنی چند سال است تا گذشته شده است، و به پاسخ آن که از وی رفت گرفتار. و ما را با آن کار نیست ـ هرچند مرا از وی بد آمد ـ به هیچ حال... در تاریخی که می کنم سخنی نرانم که آن به تعصّبی و ترّبدی کشد... بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندر این موافقت کنند و طعنی نزنند... الخ.

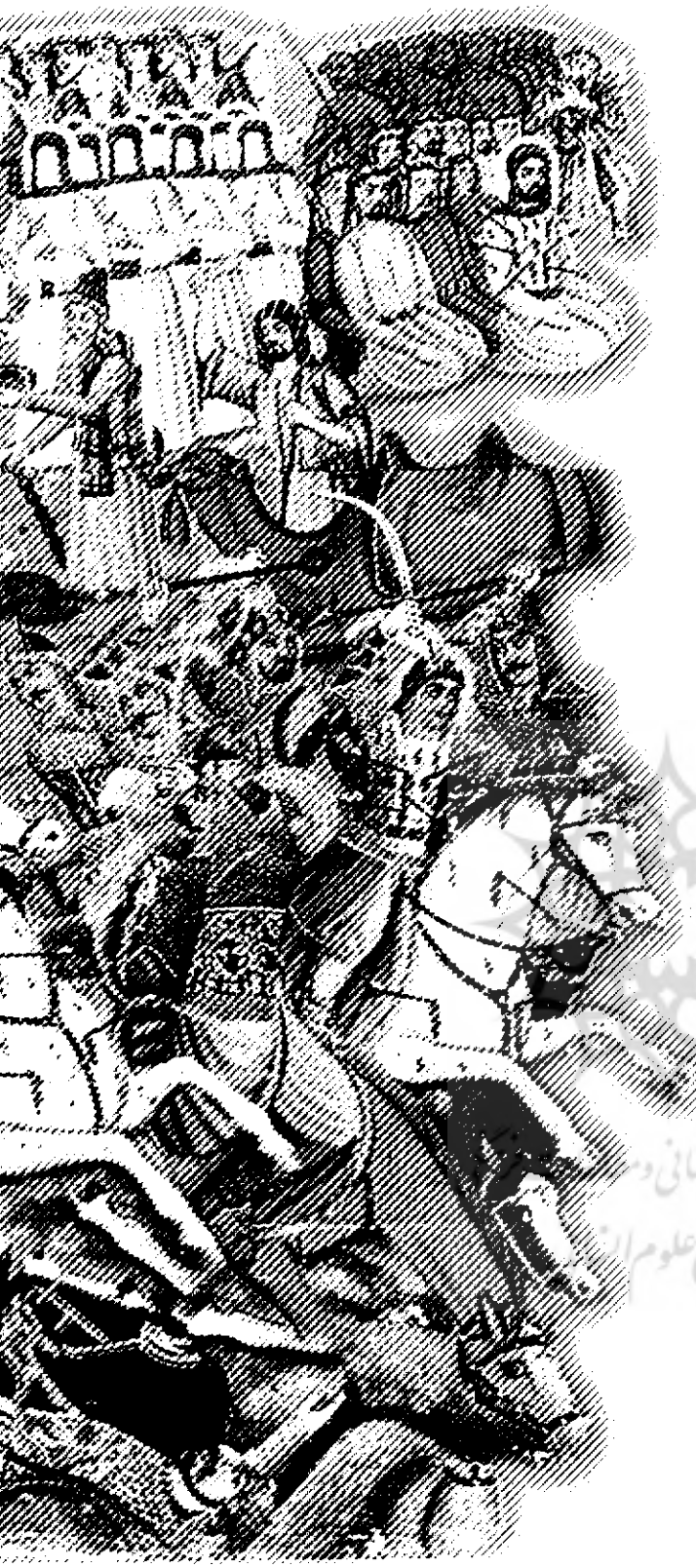
(بیهقی: «گزیده ی تاریخ بیهقی»، به کوشش دبیر سیاقی، ص ۷۰ ـ ۶۹)

اسطوره، حماسه، قصه، افسانه، لطیفه و اصطلاحات دیگری از این قبیل، همه و همه در حوزه ی وسیع ادبیات روایی قرار می گیرند. در اینجاست که داستان، به عنوان داستان، به نیازی اساسی بدل می شود. روای می تواند، به عنوان راوی، هر از گاهی سخنی بگوید و احساس و اندیشه ی خود را بیان کند، اما همزمان باید داستان را به عنوان ساختاری خود بسنده به رسمیت شناسد و بیشتر داستانگو باشد. همین تقید به الزامات داستانی است که تاریخ را از دیگر ادبیات روایی جدا می کند. نمی توان مورخ داستانگو را مورخی معتبر به حساب آورد. در ضمن قصه پردازی را که بیش از حد در دنیای داستان مداخله می کند، یا از داستان صرفاً به عنوان ابزاری برای بیان احساسات و اندیشه هایش بهره می برد، قصه گویی معتبر نمی شناسند. او بیشتر نویسنده ای است غنایی که مایل است برای بیان احساس و اندیشه اش از قصه و داستان نیز بهره برد. (باز این نکته را یادآور می شوم که تفکیک های ما به هیچ وجه ارزشگذار نیست، نمی گوییم این خوب است، آن بد؛ چنانکه مثلاً مولوی در «مثنوی» علیرغم توان فوق العاده و بی نظیر داستانگویی اش، بیشتر به بیان اندیشه تمایل دارد تا داستانگویی. حال آنکه قصه نویس می کوشد با واسطه ی «روایت» خواننده را به معنای وقایع رهنمون شود، نه به طور مستقیم).

نتیجه آن که به علت غلبه ی شکل غنایی بر ادبیات و فرهنگ رسمی ما، داستان، به عنوان داستان، کمتر مورد توجه بوده است، حال آن که ادبیات روایی از نظر کمّی بخش عمده ای از ادبیات ما را تشکیل می دهد. البته باید امثال فردوسی، نظامی، و نیز نقالان و قصه گویان غیر رسمی را (که «سمک عیار»، «مهتر نسیم عیار»، «حسین کرد شبستری» و ... یادگار آنهاست) از این اصل مستثنی دانست، به ویژه فردوسی را که در «شاهنامه»اش داستان، به عنوان داستان، گاه تا مرحله ای پیش می رود که شایستهٔ اطلاق صفت «نمایشی» است. در اینجا از شیوه ی حکایت در حکایت کتابهایی چون «هزار و یک شب»، «کلیله و دمنه»، «طوطی نامه» و ... که گفته اند ره آورد هندوستان است درمی گذرم.

حال باید به سفسطه ای پاسخ گوییم که ممکن است پیش آید: منظور آن نیست که راوی داستانگو اندیشه ای را بیان نمی کند، و غرض او صرفاً سرگرمی است. در این نحوه ی بیان، اندیشه با واسطه ی «روایت» است که عرضه می شود. بنابراین ما «مستقیماً» با اندیشه سر و کار نداریم، هرچند راوی داستانگو مجاز است که گهگاه اندیشه و تفسیر خود را نیز بیان کند.

شاید بگویند که با ورود داستان نویسی غربی به ایران این نوع روایت نیز در کشور ما باب شده و از نظر کمی و کیفی پیشرفتهایی داشته است. اما نگاهی جست وجوگر به داستان نویسی معاصر ما پس از نهضت مشروطه درخواهد یافت که داستان، به عنوان داستان، چندان به رسمیت شناخته نشده، و داستان روایی ناب، از آن گونه که در «شاهنامه» می توان یافت، دست کم به لحاظ کمّی، کمتر پا به عرصه ی وجود گذاشته، و بالنسبه کمتر مورد توجه بوده است، و حتی در حوزه ای تراژیک



چون «رستم و سهراب» یا «رستم و اسفندیار» هیچ نمونه ی مشابهی نمی توان یافت. البته پیشرفت کمّی داستان نویسی قابل توجه است، اما داستان غالباً خادم اندیشه باقی مانده است. نتیجه ی حیرت آور (هرچند احتمالاً به مذاق بسیاری خوش نخواهد آمد) آن است که میراث داستانی قدیم ما از این حیث غنی تر است. از طرف دیگر تعزیه، به عنوان نوعی نمایش روایی، آنقدر که به مرثیه سرایی میل دارد به روایت داستانی تمایل نشان نمی دهد، ولی بازهم می گوییم که تعزیه از امکان روایی خوبی برخوردار است که تاکنون کمتر به آن توجه شده است.

سومین شیوه، شیوه ی نمایشی (دراماتیک) است. شک نیست که آثار نمایشی (نمایشنامه، فیلمنامه و ...) بخشی از ادبیات وسیع روایی اند، اما در نگرش «نمایشی»، روایت به پنهان ترین شکل صورت می گیرد، چنان که گویی اصلاً روایتی وجود ندارد. این همان شیوه ی کاملاً مستقیم عرضه و نمایش رویداد است، چنان که گویی هیچ واسطه ای ـ حتی راوی ـ میانجی ما و رویداد نیست.

اگر در شیوه ی غنایی، زبان عین احساس و اندیشه است، در شیوه ی نمایشی زبان عین «موقعیت» است. موقعیت چیست؟ «موقعیت» را می توان «روابط میان افراد باهم و با امور» تعریف کرد. در شکل نمایشی «موقعیت» توصیف یا تشریح نمی شود. «موقعیت» به روایت درنمی آید، بلکه ما بی واسطه در بطن آن قرار می گیریم. مولوی گاه در شروع غزلیاتش موقعیت هایی دو نفره از این دست می سازد، هرچند به اقتضای شکل غنایی غزل/مقید به بسط نمایشی آن نیست:

من بیخود و تو بیخود، ما را که برد خانه؟/ من چند تو را گفتم کم خور دو سه پیمانه؟

یک حمله و یک حمله، کآمد شب و تاریکی/ چستی کن و ترکی کن، نی نرمی و تاجیکی.

هله پاسبان منزل، تو چگونه پاسبانی/ که ببرد رخت ما را همه دزد شب نهانی.

شعر مشهور «مست و هوشیار» از پروین اعتصامی، قطعه ای است روایی، اما پروین، در لحظات نمایشی کم نظیری، توانایی خویش را در تطبیق «زبان» و «موقعیت» به خوبی نشان می دهد. با این همه باید گفت که مثال های فوق هرچند ممکن است نمونه ای از تطبیق «زبان» و «موقعیت» باشد، اما به هیچ روی نمونه ی «موقعیت نمایشی» نیست. این مثال ها فقط کمک می کند که دریابیم زبان «نمایشی» ـ برخلاف این باور عام و نیندیشیده ـ زبان ملموس و متجسم نیست، و اینکه هر آنچه به «گفت وگو» درآید لزوماً نمایشی نیست.

اگر شکل روایی هم ذهنی است و هم عینی، یعنی ما گاه از دیدگاه راوی و گاه به طور مستقیم و بی واسطه، شاهد رویداد هستیم، شکل نمایشی، هرچه خالص تر باشد، بیشتر به عینیت و بی طرفی نزدیک می شود. البته این بی طرفی و عینیت به معنی بی تفاوت بودن راوی نیست، بلکه به منزله ی آن است که راوی، هرچند به «موقعیت» وجود و هستی می بخشد اما «خود» را ـ به عنوان «راوی» ـ از وجود می پالاید، یا به عبارت بهتر وجودی می شود رها از خویشتن. او در همان حال که به «موقعیت» هستی و حرکت می بخشد و از نیروی جان خود در کالبد تک تک شخصیتها نیرو و حیات می دمد، همچون خدای خلاّق، در

درون و هم بیرون دنیای آفریده ی خویش باقی می ماند.

چون نور که از مهر جدا هست و جدا نیست
عالم همه آیات خدا هست و خدا نیست

از جنبه ی فعل آفرینش، قیاس او با خداوند رحمان و رحیم، قیاسی نابجا نخواهد بود، رحمت و نیروی حیات بخش راوی همه ی شخصیت ها را دربرمی گیرد، و او در همان حال که خود را از شخصیت می پالاید به شخصیت ها حیات و نیرو می بخشد. اگر ما در شکل غنایی بی واسطه در تماس با اندیشه قرار می گیریم، در شکل نمایشی، تجربه می کنیم که چگونه اندیشه ی حیاتی در اندیشه ی کلیه ی شخصیت های درگیر در یک «موقعیت» مستحیل می شود و راوی اجازه می دهد که آن اندیشه به طور طبیعی از طریق رشد و بسط موقعیت شکل بگیرد، نه آنکه «اندیشه» را بر «موقعیت» تحمیل کند. از آن سو، خواننده یا بیننده نیز با ورود بی واسطه در «موقعیت»، اندیشه را «کشف» می کند، نه آن که آن را مستقیماً «دریافت» کند. شکل روایی نیز هرچه به سمت بیان مستقیم احساس و اندیشه میل می کند، بیشتر به شکل غنایی نزدیک می شود، و هرچه بیشتر به «محو و غیبت» راوی میل می کند نمایشی تر می شود.

هرچند می توان نمونه هایی از بهترین موقعیت های نمایشی را در «شاهنامه»ی فردوسی یافت، اما باید اذعان داشت که نگرش خالص نمایشی ـ به مفهومی که گفتیم ـ اگر در فرهنگ و پیشینه ی ادبی ما نایاب نباشد، دست کم کمیاب است. و شگفت انگیزتر آن که می بینیم فردوسی و بعضاً مولوی (در «مثنوی») گاه به مرزهایی از نگرش نمایشی نزدیک شده اند که کل آثار نمایشی و داستانی معاصر ما حتی به آستانه ی آن نرسیده اند. این نشان می دهد که صرف وجود نمایشنامه نویسی، فیلمنامه نویسی و ... نمی تواند مؤید و تضمین کننده ی حضور زنده ی تفکر نمایشی در فرهنگ ما باشد، و این در حالی است که حضور رسانه هایی چون تئاتر، رادیو، تلویزیون، سینما و این اواخر ویدیو در اغلب عرصه های فرهنگی، نیاز به تفکر نمایشی را به یک نیاز جدی بدل کرده است.

برای من این نظر که می گوید سنت هنری ما شعر و عرفان است و لاجرم با بنای تفکر نمایشی که اصولاً ارسطویی است سرسازگاری ندارد اصلاً قابل هضم نیست. مگر ما از مادر شاعر و عارف متولد می شویم؟ (بله! دلیل آن هم این همه عرفان بازی های مشمئزکننده که هر تازه به دوران رسیده ای به خورد ما می دهد.) گمانم، هرکس تحلیل مارتین لینگز را از شکسپیر خوانده باشد دست کم اندکی در این ادعا شک می کند که عرفان لزوماً با شعر تغزلی پیوند خورده است. به علاوه من نمی دانم چه اصراری وجود دارد که نوعی فقر فرهنگی را ـ که در فرهنگ ما یک نمونه اش هم نقصان تفکر نمایشی است ـ باید همچون مقاومتی فرهنگی در مقابل عامل بیگانه تصویر کنیم. تفکر نمایشی نوعی نگرش و لاجرم نوعی توانایی فرهنگی است، این توانایی به ما امکان می دهد رسانه های نمایشی خود را چنانکه شایسته و بایسته است سر و سامان دهیم. (رسانه های که می دانیم چه بی در و پیکر و چه نابسامان اند). مقاومت فرهنگی برای حفظ هویت و شاخصه های فرهنگی به میدان می آید، و اگر فرهنگی در برابر امکانات و توانایی های فرهنگی دیگران مقاومت ورزد این عین ندانم کاری و ضعف او خواهد بود. به علاوه من کوشیدم نشان دهم که امثال فردوسی و قصه گویان غیررسمی خود بخشی از سنت ما بوده اند و ما حق نداریم سنت را بر حسب پسند امروز (یا به عبارت بهتر پسند شخصی) تعریف و تفسیر کنیم و لاجرم بخشی از پیشینه ی خود را نادیده گیریم. و نکته ی مهمتر این که گویا ما فراموش کرده ایم زمانی به یاد تعزیه و نمایشهای سنتی افتادیم که وجدان گناهکار غرب ـ که صدها فرهنگ بومی را به نابودی کشانده بود ـ درصدد جبران مافات برآمد، و امروز هم از نظر ما آن چیزی سنتی است که به زعم غربی ها و جشنواره های توریست پسندشان سنتی است. (عرفان هم از جمله ی این کالاهاست!)

تازه اگر ما تصمیم بگیریم به رشد و اعتلای تفکر نمایشی یاری رسانیم، تلاش فرهنگی وسیعی ضرورت می یابد. تفکر نمایشی در جامعه ای که فاقد گفت وگو (دیالوگ) است (به زبان عامیانه، جامعه ای که در آن هرکس حرف خودش را می زند) شکل نمی گیرد، و نیز در فرهنگی که مدارا نمی شناسد و افراد و گروههایش همچون جزایری هستند که فقط خود را به رسمیت می شناسند. تفکر نمایشی نیازمند فرهنگی است برخوردار از آن خاصیت سیّال و گدازه مانندی که باعث می شود اندیشه ها، افکار، احساسات و گرایش ها درهم بگدازند و در همان حال به کلی محو نشوند، فرهنگی که امور را نه به گونه ای ماشین وار (مکانیکی) بلکه به گونه ای انداموار (ارگانیک) هضم و جذب می کند. (توجه کنید که روش مکانیکی امثال لاجوس اگری در «فن نمایشنامه نویسی» چه گستره و نفوذی پیدا کرده است، و ایضاً آن کتاب های هالیوودی که می خواهند یک شبه شما را فیلمنامه نویس کنند). باری، تفکر نمایشی نیازمند فرهنگی است که رحمانیت و رحیم بودن و صبور بودن را خداوار فرا می گیرد و اجازه می دهد نیات، افکار و اعمال در حرکتی طبیعی به منصه ی ظهور رسد و تا زمانی که داوری به طور طبیعی امکان پذیر شود صبر می کند. (و البته هر داستان نمایشی به همین نحو روایت شده و پیش می رود.)

عالمی می گفت: شاید احسن بودن قصه ی حضرت یوسف نه به خود قصه بلکه به نحوه ی قصه گویی مربوط باشد. و چه چیز شگفت انگیزتر از این که در این «روایت الهی» برادران یوسف در همان حال که بر گناه خود آگاه می شوند در دریایی از رحمت و گذشت غوطه می خورند. زلیخا چطور؟ ...

در این نحوه ی قصه گویی بسی اسرار ناگشوده و ناگفتنی نهفته است، و انتظار تلاش اندیشمندانی را می کشد که می خواهند در قصه گویی احسن غور کنند.