تئاتر در تبعید فرهنگی

بحثی پیرامون ضرورت و چگونگی پژوهشهای تئاتری

حمید محرمیان معلم

این نوشته کوششی است برای پاسخ به این پرسش که آیا ما می‌توانیم با تکیه بر سنتهای نمایشی خود و بهره‌گیری از شیوه‌های تئاتر غرب، به تئاتری منسجم و کلی نائل آییم یا خیر؟ در شرایط فعلی هیچ اهل فن و متخصصی نمی‌تواند به این سؤال که: تئاتر ملی چگونه می‌تواند با استفاده از تجارت غرب و عناصر سنتی پا بگیرد، پاسخ درستی بدهد، زیرا دوسوی این مسأله گنگ و نامعلوم است. از یک طرف باید بگوییم که ما در مورد تئاتر غرب ـ اگر چه سابقه و تجربهٔ چندین قرن را دارد ـ چیز زیادی نمی‌دانیم. از انبوه مطالب تحقیقی، رساله‌ها و مقاله‌ها و کتب تئاتری که در واقع سند تجارب عملی تئاتر غرب است، در اینجا تنها یکی دو کتاب و یا مقالهٔ پراکنده ترجمه و چاپ شده است، و تازه اگر آثار و عقاید تمام هنرمندان و نظریه‌پردازان هم ترجمه می‌شد ـ که باید بشود ـ نمی‌توانست مفهوم تئاتر را بدرستی بیان کند زیرا این هنر، کتبی نیست و نمی‌شود آن را نقل قول کرد و یا به چاپ رساند بلکه تئاتر در اجراء زنده است و در میان مردم مفهوم می‌یابد. حتی این رشته از هنر را نمی‌توان تنها از طریق عکس و اسلاید و فیلم شناخت ـ هرچند هر سه این عناصر در معرفی تئاتر لازم‌اند. هنرهای نمایشی را باید به طور زنده و مستقیم و بی‌واسطه دید.

حال باید دید که ما کدامیک از این عناصر را در اختیار داریم. کتاب و فیلم و اسلاید؟ و یا آمد و رفت مرتب گروههای تئاتری غرب با تجربیات مختلف و متوعشان؟ نسل امروز هنوز حتی یک اجرای کلاسیک تئاتری از شیوه‌های مختلف تئاتر غرب را ندیده است. چگونه می‌توان از تئاتر غرب صحبت کرد، در حالیکه شناخت درستی از اپرا نداریم و کهنه‌ترین و دستمالی شده‌ترین شیوه‌های اجرایی غرب را خیره کننده توصیف می‌کنیم، و...

سوی دیگر مسأله نداشتن هویت و شناسنامه‌ای قابل طرح در زمینهٔ تئاتر است که بسیار ناامیدکننده می‌باشد. ما از کدام تئاتر و کدام شیوه و سنت تئاتری می‌توانیم سخن بگوییم؟ علی‌رغم تمام رنجها و تلاشهای فردی، انگار از زیر بته به عمل آمده‌ایم و جایی در تاریخ نداریم. اوراق تمام اسناد، مدارک، تحقیقات و مطالعات بنیادی انجام شده بر روی هم، به پانزده و یا حتی ده کتاب با قطر معمولی هم نمی‌رسد[1]. و این در حالی است که در سرتاسر این کشور تنها یک «دفتر» کوچک با امکانات بسیار ناچیز برای تحقیقات و پژوهشهای تئاتری وجود دارد[2] که «فصلنامهٔ تئاتر» نیز در همین مکان منتشر می‌شود و یا وجود صفحات محدود که حکم جواهر را دارد اما به هیچ وجه جوابگوی نیازهای فراوان محققان و پژوهشگران نیست.

حال با وجود این شرایط چگونه می‌توان از مقولاتی مثل «کوسه بر نشین»، «میر نوروزی»، «تخت حوضی»، حتی «تعزیه» و ... صحبت به میان آورد؟ کیست که حداقل چند مقالهٔ توصیفی دقیق دربارهٔ یکی از این زمینه‌ها ـ البته به جز تعزیه ـ به دست دهد. آیا امروز پس از انقراض نسل سیاه‌بازان در پیش چشم ما، از آنان خط و خبری در دست است؟ و اگر هنوز تعداد اندکی از این قوم باقی مانده باشد ـ که بعید به نظر می‌رسد ـ آیا شرایط و امکانات و همت و دلسوزی لازم برای بیرون کشیدن گنجینهٔ ذوق و دانش اینان از سینه‌های پر و تکیده‌شان و مدون کردن آنها وجود دارد؟[3]

بیشترین کار تحقیقاتی و گردآوری منابع شفاهی و مدون ساختن آنها، در زمینهٔ «تعزیه» انجام گرفته است، که البته اگر همین منابع و مقالات و نوشته‌ها از صافی بگذرند و خرافیها و لفاظیهای آن تصفیه شوند، حاصل کار چیزی جز حداقل مواد خام اولیه برای پژوهشهای اصلی و عمیق بعدی نخواهد بود. باید گفت که هنوز به حد کفایت روایات شفاهی و یا نسخه‌های دست نویس تعزیه‌خوانها جمع‌آوری نشده و تعداد تعزیه‌هایی که تصحیح شده و به چاپ رسیده است، نمی‌تواند مبنایی قابل اعتماد و کافی برای دراماتولوژی و شناخت فرم و ساخت این متون نمایشی باشد[4].

اصولاً یک روش تحقیقی علمی و مدون شامل سه مرحله است:

۱. ردیابی، جست و جو و گردآوری مواد خام اولیه.

۲. مطالعات در زمانی (=diachronic) که جنبه‌های تاریخی، ریشه‌ها، تحولات و دلایل و چگونگی پیدایش یک موضوع را دربر می‌گیرد.

۳. مطالعات همزمانی(=synchronic) که در این حال یک پدیده جدا از تمام عوامل تاریخی و اجتماعی و سایر موارد بالا، به طور دقیق و موشکافانه مورد بررسی قرار می‌گیرد و عناصر سازنده و نحوهٔ پیوند این عناصر در پدیدهٔ مورد نظر کشف و عریان می‌شود[5].

اگر از بحث دربارهٔ تقدم و تأخر دو مرحله یا دو جنبهٔ مطالعاتی آخر که مکمل یکدیگرند بگذریم باید به این نکته توجه داشت که پیش از هر اقدامی و یا مطالعه‌ای، باید چیزی به عنوان مواد خام اولیه برای مطالعه وجود داشته باشد که البته جمع‌آوری و یافتن این مطالب نیز کاری کشنده و طاقت‌فرساست و نیاز به پشتوانه‌های مالی و نیروهای دلسوز و متخصص دارد.

بنابراین نخستین گام تحقیقاتی در ارتباط با موضوعی مثل تعزیه، یافتن و خواندن نسخ مغشوش و مغلوط تعزیه‌هاست، و تا جایی که من اطلاع دارم، بزرگوارانی که صلاحیت و معرفت لازم برای این کار را دارند به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسند، زیرا طبق معمول در این زمینه نیز کلاس و مدرسه‌ای برای تربیت نسل جوان وجود ندارد و در نتیجه آیندهٔ تیرهٔ همین معدود کارهای بنیادی نیز قابل پیش‌بینی است. اوضاع تیره و کمبودها و کاستیهایی که در این مقوله از تئاتر، یعنی تعزیه، وجود دارد باعث می‌شود تا مطالبی که در این ارتباط نوشته می‌شود، بیشتر برپایهٔ حدس و

گمان نهاده شده باشد و صاحبان این گونه مطالب در هر صفحه و بلکه هر سطر از نوشته‌هایشان به شکها و تردیدهای خود اشاره کنند که این البته به دلیل عقل و شرافت و وسواس علمی آنهاست و اینکه خوب می‌دانند در تاریکی نمی‌توان پیش رفت و حکم قاطع صادر کرد[۲]. برای آنکه اهمیت موضوع روشنتر گردد باید به این مساله توجه کرد که امروز حتی یک نسخهٔ کاملاً مورد اعتماد از متون ادبی و کلاسیک ما در زمینه‌های ادبی و بویژه مهمترین آنها مثنوی، شاهنامه، دیوان حافظ و... در دست نیست و این وضع شاهدی بر عدم آشنایی ما با روشهای مدرن تصحیح متون با استفاده از متدهای علمی «سبک شناختی» است[۳]. و باز در مورد تصحیح هر سه متن یاد شده ـ که در حال حاضر فرنگیها تصحیح معتبر دو مورد از آنها را انجام داده‌اند[۴] ـ باید گفت که اساس کار بر مقایسهٔ بین نسخه‌ها و تقدم و تأخر آنهاست که نتیجهٔ چنین روشی، علی‌رغم تمام دقتها، وسواسها و رنجهای کشندهٔ چندین ساله، باز هم عدم اطمینان در صحت و اصالت نسخ تصحیح شده است[۵]. اما صحبت ما بر سر منابعی است که هنوز یافت نشده و اغلب شفاهی و به گونه‌های مختلف است[۶].

با تفاصیلی که رفت و در جایی که نه از «تاک» نشان است و نه از تاک نشان، چگونه می‌توان به اظهار نظری دقیق و قطعی در ارتباط با اینکه آیا می‌توان با استفاده از سنتها به هویتی ملی در تئاتر رسید یا نه پرداخت. بدون شک با قدری دقت و تیزهوشی در همین حال و هوا، می‌توان جریانهایی ظریف و بلکه نامرئی از حیات تئاتری را کشف کرد و نشان داد؛ اما به این جریانهای نامرئی هنوز نمی‌توان لقب «تئاتر ملی» و یا حتی «تئاتر فعلی ما» را داد. هنرمندان ما ـ حتی پیشکسوتان این رشته ـ در عالیترین وضع تنها در حال تجربه کردن تئاتر هستند[۷] و چون هیچ پشتوانهٔ فرهنگی تئاتری ـ ایرانی و غیر ایرانی ـ آنها را تغذیه نمی‌کند، اغلب یا از مرحله پرت می‌شوند و یا اگر به طور غریزی به تجربه‌ای هم دست پیدا کردند، این تجربه بکر و تازه نیست، چرا که دیگران، مدتهاست این مقدمات را از سرگذرانده‌اند و اکنون در پی کشف دنیاهایی تازه می‌باشند.

با این همه و با توجه به تجربیات دیگران و بویژه جوهرهٔ ذاتی تئاتر، امکان هرگونه ترکیبی از عناصر فرهنگهای مختلف وجود دارد که البته باید هم اینچنین باشد. تئاتر، به گمان من، یعنی یک حرکت دائمی، یک کنش مداوم بین اشیا (اعم از انسان و غیره) بر روی صحنه و انتقال این حرکت از صحنه به تماشاگر. این حرکت تناوبی ایجاد چرخه‌ای (سیکل) می‌کند که نتیجهٔ آن نوعی هارمونی موسیقایی است. بنابراین هر عنصری ـ خودی یا بیگانه ـ که «ریتم» و هماهنگی این هارمونی موسیقایی را به هم نزند، می‌تواند مورد استفادهٔ هنرمند تئاتر قرار گیرد. به عبارت دیگر در صورت شناخت دقیق اجزا، دقایق و کارکرد مثلاً نقالی و یا کابوکی می‌توان آنها را در اجرای یک نمایش غربی به کار گرفت و به همان هارمونی موسیقایی رسید[۸].

با توجه به مطالب فوق که چندان هم عالمانه نیست و تشخیص صحت و سقم آن نیز بسیار ساده است، بناچار به یک حفرهٔ زشت و عمیق در حافظهٔ فرهنگیمان می‌رسیم که چیزی جز بی‌خبری، تاریکی و فراموشی میراث گذشته نیست. فراموش کردن و یا حذف گذشته بی‌آنکه کم و کیف آن معلوم باشد، فجیع‌ترین نوع خنثی بودن ذهن و نهایتاً زوال فرهنگی است. ما از «هویت ملی»، «تئاتر ملی»، «هنر ملی» و بسیاری «ملی»های دیگر حرف می‌زنیم در حالیکه هیچ تلاش، تحقیق و برنامه‌ریزی منظمی صورت نگرفته است و هیچ مؤسسه و یا نهاد مطالعاتی در این زمینه‌ها فعالیت نمی‌کند. آیا تهاجم فرهنگی چیزی جز بی‌خبری، تنبلی، رخوت و اهمالی است که از جانب خود ما صورت می‌گیرد.[۹] اما چاره چیست و چگونه می‌شود از این فراموشی و تبعید رهایی یافت؟

ناکامی و یا کم ثمر بودن تمام فعالیتهای پژوهشی «منفرد»، حکم به نهادی کردن این فعالیتها می‌دهد. نهادی کردن، یعنی ایجاد سیستمهای منظم پژوهشی در مراکز اختصاصی. در چنین نهادی، قاعدتاً کار در حوزه‌هایی کاملاً مستقل، اما بشدت منسجم انجام می‌پذیرد[۱۵]. این حوزه‌ها هر یک مربوط به امری تخصصی است و مجموع مطالعات و نتایج این حوزه‌هاست که منجر به تهیهٔ منابع و مآخذ معتبر علمی می‌شود. برای مثال در یک نهاد ویژهٔ مطالعات تئاتری، باید حوزه‌های متعدد و مختلف باستانشناسی، زبان شناسی، مردم‌شناسی و متخصصان هنرهای نمایشی و... وجود داشته باشد تا متفقاً در مورد موضوعی خاص به مطالعه و تحقیق بپردازند. نهادی کردن مطالعات در همین حال معنایی خاص نیز پیدا می‌کند که شاید هستهٔ اصلی مفهوم نهادی کردن نیز در

همان باشد و آن ایجاد روندی است که گذشت زمان، تغییر و دگرگونی مسئولین و کارکنان و حتی تغییر دولتها، به تداوم کار لطمه نزنند و شیرازهٔ امور را از هم نپاشد. بدیهی است چنین نهادهایی، به منابع مالی و اقتصادی گاه سنگین، نیازی حیاتی دارند تا قادر به خرید لوازم و وسایل مورد نیاز برای مطالعات حوزه‌های مختلف خود باشند و الا فعالیتهای آنان جز اتلاف وقت و نیرو نخواهد بود.[۱۶] در هر حال هر یک از مسائل مطرح شده در این سطور به برنامه‌ریزی، شور و مشورت و گفت و گوی فراوان نیاز دارد که نه در این مقاله می‌گنجد و نه من در حد و اندازهٔ طرح آنها هستم. تنها بر این نکته تأکید می‌کنم که فعالیتهای فردی و یا حتی مراکزی با امکانات مالی و تخصصی محدود راهگشای هیچ معضلی نیست. هر یک از افراد، علی‌رغم داشتن همت والا، ذوق و حتی عشق، نمی‌توانند به تنهایی و با فعالیتی غیرنهادی، در مقابل نیازهای اساسی و بنیادی، کاری از پیش ببرند. یک پژوهشگر منفرد گاهی برای پیشبرد مطالعاتش نیاز به اسنادی دارد که در اختیار دیگران است و برای تهیهٔ آنها باید بهایی سنگین بپردازد اما متأسفانه عدم توانایی در خرید اسناد در بسیاری از اوقات سبب از بین رفتن این مدارک و تأسف عاشقان تئاتر شده است.

اگرچه نهادی کردن پژوهشهای تئاتری تنها راه منطقی و فعالیتهای «تیمی» تنها روش علمی ممکنه در شکوفایی این رشته از هنر است[۱۷]، اما تا رسیدن به این مقصود و برای حفظ آنچه که اکنون در اختیار داریم، نباید در این زمینه بی‌اعتنا و سرد عمل کنیم و از خود بی‌کفایتی نشان دهیم. متأسفانه در کشور ما با جمعیتی حدود ۶۰ ـ ۵۰ میلیون نفر و مساحتی وسیع تنها یک «دفتر» با امکانات ناچیز برای پژوهشهای تئاتری و فرهنگ تئاتری وجود دارد و انتشار «فصلنامهٔ هنر» و «مجلهٔ نمایشی» همهٔ فعالیتی است که در جهت نشر فرهنگ تئاتری انجام می‌گیرد.

در انتها باید به آن دسته از علاقه‌مندان و دوستان و بزرگواران و مسئولین عزیز بگویم که بدون فعالیت نهادی، بدون تجهیز و بسیج تیمهای مطالعاتی و بدون امکانات مالی و امنیت شغلی، نمی‌توان راه به جایی برد و تبعید و پرتاب شدن به اعماق صحراهای بی‌هویتی تنها چیزی است که در انتظارمان قرار دارد.

یادداشتها:

۱. همین‌جا برای جلوگیری از سوءتفاهم، بایستی تأکید کنم که بدون شک، با توجه به کمبود شدید منابع تئاتری ـ اعم از ترجمه و تألیف ـ هر صفحه و بلکه هر سطری که در دست داریم مغتنم و با ارزش است و درست به دلیل همین ارزش و پربهایی است که ضمن افزودن کیفی و کمی بر این منابع، تصفیهٔ مداوم و دقیق اینها را از «مشابهات تقلبی» نیز نباید نادیده گرفت. به عبارت دیگر نباید اجازه داد تا کمبود منابع، ایجاد اعتباری کاذب برای هر فرد کند. به عنوان مثال وقتی تمام دارایی ما در مورد «نمایشنامه‌نویسی» تنها دو کتاب متوسط الحال (یکی ترجمه و دیگری تألیف) است؛ بدیهی است نسخهٔ دستنویس کتابی مثل **نمایشنامه و ویژگیهای نمایش** ـ که سالها در برزخ چاپ می‌ماند، تا به دست خوانندهاش برسد ـ نایاب می‌شود و هر نکته‌اش مغلوط و مضحک از «شبه تألیفات» دیگران سر در می‌آورد. خوشبختانه ـ در این مورد ـ این کتاب سرانجام به چاپ رسید **نمایشنامه و ویژگیهای نمایش**، اس. دبلیو. داوسون، ترجمهٔ دانشور، هندیانی، دهقانی، براهیمی، انتشارات نمایش، چاپ اول، ۱۳۷۰.

۲. توجه بفرمایید که بحث از آثار «بنیادی» و مرجع است، و گرنه «لفاظی» و «دانشنویسی» فراوان داریم. ضمناً این موضوع تنها شامل منابع انتشار یافته به زبان فارسی است. در این خصوص از کتابشناسی «چلکوسکی» چنان بر می‌آید که به زبانهای دیگر نیز منابع گرانبهایی در دست است. البته این کتابشناسی تنها در مورد «تعزیه» است. ر.ک. به:

تونیه (هنر بومی و پیشرو ایوانی)، پتر چلکوفسکی، ترجمهٔ داود حاتمی، شرکت انتشارات فرهنگی و نیز ر.ک به: «فصلنامهٔ تئاتر»، شمارهٔ ۱۳ ـ بهار ۱۳۷۰ ـ کتابشناسی تونیه: لالهٔ نقیان ـ جمشید کیانفر.

۳ . منظور «دفتر پژوهشهای تئاتری» وابسته به مرکز هنرهای نمایشی است، که با جان سختی به حیات خود ادامه می‌دهد و نشریه‌اش هم (فصلنامهٔ تئاتر) به علت کمبود فیلم و زینک و غیره هر چند وقت یکبار در گمرک چاپ گیر می‌کند.

۴ . در این باب حرفهای دردناک «علی نصیریان» شنیدنی است: «فصلنامهٔ تئاتر»، شمارهٔ ۱۳، بهار ۱۳۷۰.

۵ . بنابر آمار منتشر نشدهٔ «دفتر پژوهشهای تئاتری»، تاکنون حدود ۳۵ تا ۴۰ متن تعزیه، تصحیح و به چاپ رسیده است. این مقدار مواد اولیه قطعاً نمی‌تواند برای شناسایی دقیق تعزیه کافی باشد، اما با تجزیه و تحلیل دقیق عناصر ساختاری هر یک از اینها، بایستی مقدمات اصلی کار را فراهم کرد. در خصوص این روش و توضیح آنچه که بعداً نیز به آنها اشاره خواهم داشت ر.ک به: ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ولادیمیر پراپ، فریدون بدره‌ای، انتشارات توس، ۱۳۶۸ ـ فصل اول.

۶ . باز هم چنانکه خواهد آمد؛ محققان مادر اغلب اوقات تنها مطالعات تاریخی را مورد نظر قرار می‌دهند و از خود پدیده ـ هر چه که باشد ـ غافل می‌مانند. جنبهٔ دوم که در واقع از «زبان‌شناسی» وام گرفته شده و روش تحقیقاتی‌اش در حال حاضر تمام علوم انسانی را در برمی‌گیرد، اول بار توسط «فرمالیستهای روس» و بعداً «ساختگرایان فرانسوی» در مطالعات ادبی و هنری به کار گرفته شد. از عمر مباحثی مثل «ریخت‌شناسی»، «فرمالیسم»، و... نزدیک به یک قرن می‌گذرد، اما ما هنوز معنی «فرمالیسم» را هم نمی‌دانیم و آنرا نوعی توهین و ناسزا به هنر تلقی می‌کنیم. با این همه این روشها، حتی در اینجا هم تأثیر خودش را گذاشته که به عنوان مثال خوبی از آن می‌توان به: موسیقی شعر، دکتر شفیعی‌کدکنی، آگاه ۱۳۶۸ اشاره کرد.

۷ . یک شاهد این مدعا مقالهٔ استاد عنایت‌الله شهیدی است در: «فصلنامهٔ تئاتر»، شمارهٔ ۱۶ ـ زمستان ۱۳۷۰. و نیز در کتاب: تونیه (هنر بومی و پیشرو ایوانی)، گردآوری چلکوفسکی، ترجمهٔ داود حاتمی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷، دو مقالهٔ کم نظیر از دکتر پرویز ممنون و استاد عنایت‌الله شهیدی نیز در دست است که دقت در آنها و مقایسهٔ دقیق آنها نشان‌دهندهٔ صریح این نکته است که هنوز جای هیچ حکم قاطعی نیست و هر یافتهٔ کوچکی، تغییراتی بزرگ در نظریات ایجاد می‌کند. این وضع البته معلول همان کمبودها و نبودهاست.

. سبکشناسی اثر ملک‌الشعرای بهار، اگرچه در نوع خود کم نظیر و ارزشمند است، اما در هر حال به سبکشناسی دقیق و ریاضی‌وار امروز ربطی ندارد. به عنوان مثال مرحوم بهار «سبک» را با «مکتب = دبستان» یکی می‌گیرد و این هر دو را نه براساس داده‌های «نشانه‌شناسی»، «آواشناسی» و... بلکه براساس مفاهیم و محتوای آثار مورد نظر تعریف می‌کند. مثلاً مکتب «عراقی» را نه به دلیل ویژگیهای ساختاری، بلکه باتوجه به مضمون غنایی آن مورد مطالعه قرار می‌دهد و البته بدیهی است که مکتب «خراسانی» و یا «هندی» نیز با این معیار «عراقی» هستند.

۹ . مثنوی (نیکلسون)، شاهنامه (چاپ مسکو).

۱۰ . در مورد همین مشکلات نگاه کنید به : دهن و زبان حافظ، بهاءالدین خرمشاهی، نشر نو ۱۳۶۱، مقالهٔ اختلاف قرائات. البته در این‌گونه روشها گاهی از روشهای «تأویلی»، «صرف و نحوی» و امثال اینها نیز استفاده می‌شود، اما در نهایت بازده کار همین است که می‌بینیم. ناچار تأکید و تکرار می‌کنم که در صورت پیدا کردن «ساخت» یک متن ـ و یا هر نوع هنری ـ آنوقت دقایق و ویژگیهای «سبکی» که منحصر به فرد است، خود را نشان می‌دهد. در این حال ـ شناخت سبک مبتنی بر ساختار یک اثر هنری ـ خود به خود مسائلی از قبیل بخشهای الحاقی، مشکوک و غیره، منتفی می‌شود. در همین مورد «یاکوبسن = jakobson» تأکید می‌کند: «شعرشناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد، درست همان‌طور که در تحلیل نقاشی به ساخت تصویری پرداخته می‌شود. از آنجا که زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است، شعر شناسی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست» زبان‌شناسی و نقد ادبی، فالر، یاکوبسن، لاج، ترجمهٔ مریم خوزان؛ حسین پاینده، نشر نی.

۱۱ . این نکته را پیشکوتی به بنده یادآوری کرد که هم از میزان مواد اولیهٔ مطالعاتی موجود (مدون شده) مطلع است و هم خود عمری را بر سر این کار گذاشته است. در این مورد اگرچه چندان مجاب نشدم و اعتقاد دارم با همین مقدار متن چاپ شده از نسخ تعزیه، می‌توان قدمهای اول را در جهت شناخت و مطالعهٔ ساختها و ویژگیهای سبکی آن برداشت؛ اما عجالتاً به دلیل عدم تسلط نسبت به کاربرد عملی روشهای یادشده، چاره‌ای جز پیروی اهل طریق نیست.

۱۲ . مضحکتر از هر چیز برای تئاتر ما لقب «هنر پرکن» «تئاتر حرفه‌ای» است که معلوم نیست به کدام گروه تئاتری مربوط می‌شود. کسی که تئاتر حرفه‌ای کار می‌کند دو وجه مشخص دارد: ۱. با کارش تأمین معاش می‌کند و مثلاً در ادارهٔ ثبت احوال و یا روی تاکسی ـ به عنوان حرفهٔ اصلی ـ ظاهر نمی‌شود. تئاتر حرفه‌ای از نظر مالی خودکفاست. ۲. این تئاتر دارای استانداردی تثبیت شده در کم و کیف کار و قدرت اجرایی گروه است، و مثلاً بازیگر چنین گروه حرفه‌ای دیگر مشکل «بیان» و «بدن» و... ندارد. در باب همین «تئاتر حرفه‌ای» تنها با یک سؤال می‌شود واقعیت را نشان داد: وقتی هیچ مدرسه، هنرستان و دبیرستان تئاتری وجود ندارد و دانشجو، بی‌هیچ مقدمه‌ای و تنها طی چهار سال تحصیل به کارشناس و هنرمند تئاتر تبدیل می‌شود، آیا تئاتر حرفه‌ای حتی در اسم نیز خنده‌دار نیست؟ در این میان برق یکی دو شهاب گذرا از یکی دو اجرای موفق، دلیل بر هیچ قاعده و استاندارد تئاتری نیست.

۱۳. تجربیات افرادی مثل «برشت»، «گروتفسکی»، «پیتربروک»، «آنتونن آرتو» و... دلیل بارز این ادعاست. حتی در همین ایران تجربیات «بیضایی»، «بیژن مفید»، «علی نصیریان» و... بسیار قابل توجه و دقت است. در تمام داستانها و روایتهای منظوم و منثور کلاسیک ما ـ شفاهی یا مکتوب ـ از شخصیت‌پردازی (characterization =) خبری نیست. هرچه هست «تیپ» است و یا شخصیتهای تمثیلی مثل کلیه و دمنه و یا تیپهایی مثل شهرزاد، سمک عیار و غیره. بنابراین وقتی علی نصیریان در نمایشنامهٔ «لیل سرگشته» شخصیت تمثیلی قصه‌ها سنتی ما را می‌گیرد و تبدیل به یک «کاراکتر» با رفتاری چند بعدی می‌شود، ما با یک تلفیق موفق از سنتهای غرب و شرق روبرو هستیم.

۱۴ . آیا تفسیر مهاجمان فرهنگی است که در «چهارمین جشنوارهٔ بین‌المللی نمایشهای عروسکی تهران» (شهریور۷۱) حتی اسمی هم از «مبارک» قهرمان کم نظیر و شوخ و شنگ نمایشهای «خیمه شب‌بازی» برده نمی‌شود؟ آیا «مبارک» شخصیتی عروسکی نیست؟ آیا «خیمه شب‌بازی» نمایش عروسکی نیست؟ «... خانگی است غمازم».

۱۵ . از «مدینهٔ فاضله» حرف نمی‌زنم. در چهار گوشهٔ دنیا وضع از همین قرار است و در همین جا نیز «مؤسسهٔ مطالعات فرهنگی» تا حد زیادی در همین جهت حرکت کرده است.

۱۶ . تهیهٔ یک گزارش سادهٔ مصور، حتی یک «تک نگاری» از مراسمی آئینی در شهر و یا روستایی دور دست، هزینه‌ای سنگین دارد ـ از تهیهٔ فیلم و اسلاید و دیگر مسائل حرفی نمی‌زنم ـ این گزارشها باید تهیه شوند و در اختیار تیمهای تحقیقاتی قرار بگیرند. حتی لازم است برای یافتن اسناد و مدارک به حفاری مناطق مختلف پرداخت و...

۱۷ . امیدوارم «آخر الزمان» نباشد؛ در آنزمان باید توجه داشت که از آن طرف پشت‌بام نیفتیم. یعنی اینکه باز چنان نشود که از در و دیوار «نهاده ببارد. این مسأله‌ای فوق‌العاده حیاتی و تخصصی است و کسانی باید به فعالیت چنین نهادی نظارت کنند که تا مغز استخوان با این کار عجین هستند (از بزرگواری که این تذکر را داد متشکرم).