تئاتر و وجوه اجرایی

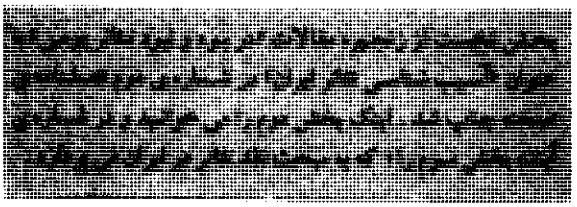
در بود و نبود تئاتر بومی ۲

منصور براهیمی

پیش از این به ضعف تفکر نمایشی در فرهنگ خود پرداختیم و اشاره کردیم که این فقدان نوعی «ضعف» است نه «اصالت» یا ویژگی «شرقی»، و لذا باید درصدد جبران آن برآییم، نه آن که بدان افتخار کنیم. این بار نگاهی خواهیم داشت به تئاتر، به معنی همه ی وجوه اجرایی و نیز به معنی تماشاخانه، هرچند بحث ما به معماری تئاتر نخواهد پرداخت.

منظور از «اجرا» چیست؟ در کار رفت معمول، «اجرا» عمل یا مجموعه عمل خاصی ست ـ اعم از عمل نمایشی، موسیقیایی، ورزشی و از این قبیل ـ که در زمانی مفَروض و در مکانی خاص روی می دهد. اجرای هنری ـ در تضاد با مثلاً اجرای ورزشی یا اجرای یک آزمون توسط دانش آموز ـ به عنوان رویداد یگانه ای تعریف می شود که براساس متنی تکرارپذیر و از پیش موجود شکل گرفته باشد، و این متن می تواند نمایشنامه باشد یا نغمه نامه ی موسیقی (پارتیتور) و از این قبیل. بنابر این مفهوم اجرا هم انواع اجراهای نهادی شده (همچون نمایش و آیین) را در برمی گیرد و هم «خود ـ بیانگری» و کنش و واکنش افراد خاص را از این نظر، اجرا ـ به مفهوم اعم و اخص ـ بر کنش زمان حال مبتنی ست. و این کنش، گذرا و گریزان است: هنرهای زیبا (همچون فیلم و نقاشی) رویدادهای گذشته اند، رویداد آن ها برای همیشه ثبت می شود. هنرهای اجرایی (از قبیل نمایش و موسیقی) در زمان حال شکل می گیرند و همین که ثبت شدند (مثلاً از طریق فیلمبرداری یا نوار صدا) ماهیت زنده ی خود را از دست می دهند. امروزه تلویزیون می کوشد با «پخش مستقیم» به ویژگی اجرایی بیشتری دست یابد، زیرا در این نوع برنامه ها ما در کنش زمان حال ـ هرچند با واسطه و یک طرفه ـ سهیم می شویم، اما این ویژگی اجرایی نیز خالص نیست، و جانشین رابطه ی زنده ی انسان با انسان نمی شود. فقط تئاتر از این ویژگی منحصر به فرد برخوردار است که سویه های ارتباطی آن هر دو زنده اند، و سینما و تلویزیون هیچ گاه رقیب این ویژگی تئاتر نبوده اند.

پس هر نوع مواجهه ی رودررو نوعی اجراست، یا نیازمند توانایی اجرایی ست، و از خصوصیات ذاتی آن گفت و گوپذیری، استمرار گفت و گو، و دستیابی به نتایجی ست که از قبل پیش بینی نشده است. مواجهه ی پزشک ـ بیمار و گفت و گوی تلفنی دو نمونه از این قبیل است. مواجهاتی ازاین دست نیازمند تشریفات اجرایی ست و مستلزم مهارت و خلاقیت برای دخل و تصرف در فضا، حرکت، صدا، زمان سنجی، اطوار، لباس و سایر منابع اجرایی. با اندکی تعمق در خواهیم یافت که مواجهات اجتماعی ما از این حیث بسیار فقیر و تهی ست. ما همواره نسخه نویسی را بر گفت و گو ترجیح می دهیم. پزشک پیش از آن که سخنان ما را با حوصله بشنود و بکوشد در حین گفت و گو مرض را «کشف» کند با خطّ یأجوج و مأجوج خود نسخه ای ناخوانا می نویسد که فقط همقطارش بخواند ولاغیر. در بیمارستان پیش از آن که شما اثبات کنید اشتباهی رخ داده و شما را به جای بیمار دیگری گرفته اند از اتاق عمل خارج



شده اید. دانش آموز پیش از آن که فرصت حرف زدن داشته باشد نمره می گیرد و پیش از آن که فرصت یابد از خود دفاع کند تنبیه می شود. در دانشکده های تئاتری ما بازیگری ـ که بیش از هر مهارت دیگر نیازمند توانایی اجرایی ست ـ برحسب نسخه های تجویزی عهد دقیانوس تدریس می شود، و از همه بدتر آن که به خود اجازه می دهیم برای بدیهه سازی ـ یعنی فعالیتی که علت وجودی آن کسب مهارت اجرایی ست و صرفاً بر کنش و واکنش زنده و استمرار گفت و گو مبتنی ست ـ نسخه نویسی کنیم. منظور این نیست که بدیهه سازی فاقد اصول و مبانی ست، بلکه می گوییم اصول و مبانی بدیهه سازی جزء لاینفک توانایی اجرایی ست. اما فقدان درک چیستی اجرا باعث شده که ما نتوانیم بدیهه سازی را به سوی فعالیتی هدفمند و گروهی هدایت کنیم که برحسب کنش و واکنش زنده ی شرکت کنندگان شکل و سازمان می یابد، بلکه ترس ما از هر نوع پدیده ی فی البداهه و غافلگیر کننده، این مثل اعلای عمل اجرایی را به فعالیتی بسته و یک سویه بدل کرده که در آن شرکت کننده فقط واکنش های قالبی دارد. در نهایت بدیهه سازی سرابی شده است برای احساس آزادی خیالی هنرجو، زیرا شرایط آموزشی نه فقط پیشاپیش از هنرجو کبریت بی خطری ساخته که فقط می تواند در چارچوب های تعیین شده عمل کند، بلکه فعالیت فی البداهه را به بازیچه ای سرگرم کننده بدل کرده که فقط احساس نیاز را تسکین می بخشد و نمی تواند به نیازهای مهارت اجرایی چنان که شاید و باید پاسخ دهد. لذا به جای «خود ـ بیانگری» فی البداهه و کنش و واکنش زنده، دانشجو بیشتر در حال درس پس دادن است و نمره گرفتن و «پاس کردن واحد!». این نوع نسخه نویسی گریبان اجراهای تئاتری ـ و بعضاً سینمایی و موسیقیایی ـ ما را نیز گرفته است و بیش از همه مرض پیش کسوت ها و منتقدین سینه چاك آن ها شده است. ما ـ به عنوان تماشاگر ـ باید در برابر این یا آن اجرا مرعوب باشیم، زیرا همه جا بحث از این است که اجرای عرضه شده مناقشه پذیر نیست، و معنای دیگر آن این است که گفت و گو موقوف! پیش کسوت را باید پذیری چون پیش کسوت است! بعد هم این استدلال ها ما را بمباران خواهند کرد که دیدید اجرا چه خوب ارتباط برقرار کرد. و مردم چقدر استقبال کردند. البته «ارتباط» برقرار شده است، اما ارتباط با تماشاگر مرعوب ارتباطی ست یک سویه و تک گفتاری (نه گفت و گویی)؛ و بنابر این فاقد ارزش اجرایی. و صد البته استقبال تماشاگر، خوشایند و پول ساز است، اما حیات تعامل اجتماعی و گفت و گوپذیری را تضمین نمی کند. هیتلر هم زمانی محبوب بوده است.

با توسل به سیبرنتیک بازیگری و اجرا باید گفت: جلب تماشاگر زمانی ارزش فرهنگی و هنری دارد که «باز خورد» موثر اجرا بتواند تعامل اجتماعی را استمرار بخشیده و پیوسته با برقراری ارتباط های نوبه نو امکان گفت و گوپذیری را افزایش دهد، و بدین وسیله حیات اجتماعی را که به دلیل روابط تک گفتاری به مجمع الجزایری قطعه قطعه و جدا از هم منقسم

تکیه‌ی دولت

شده به جزیره ی واحدی بدل کند که دیگر وحدت آن مکانیکی و ایستا و پیوندهای آن یک سویه و تحمیلی نباشد. چنین وحدتی از تکاپوی گفت و گو، و چنین پیوندی از هم گدازی و یکی شدن حاصل می شود؛ و در واقع وحدت و پیوند واقعی همین است. اما تئاتر، سینما و موسیقی ما با جلب تماشاگر به جلوه های عَرَضی، کاذب، و آلوده به جوسازی، پیوسته درحال دور شدن از هر نوع «بازخورد» بار آورند. این است که اقبال تماشاگر غالباً حاصل واکنش اوست علیه مثلاً سانسور و یا محدودیت های سیاسی و فرهنگی، و یا حتی علاقه به همرنگی (نه یکی شدن) با قشر، گروه یا جامعه ای خاص. این شرایط قبل از هرچیز به هنرمند و اثر هنری لطمه زده است، زیرا فقدان بازخورد و رابطه ی متقابل و غلبه ی فضای ارعاب (با دعوی آزادی و آزادمنشی)، هنرمند را به تکرار بت وارگی خود و اثر هنری را به شیء یادبود گونه ای بدل کرده است که باید بلیط خرید و به «بازدید» آن رفت (چنان که گویی به موزه می رویم)، زیرا در این نمایشگاه اجساد مومیایی، اثر هنری فقط می تواند شکوه از دست رفته را تجسد بخشد، و هنرمند فقط می تواند بقای خود را با تکرار این تجسد تضمین کند. به مفهوم استعاری باید گفت: اینک در برهه ای از تاریخ قرار داریم که در آن به «مرگ مولف» یا به عبارت بهتر به «فنا»ی او، سخت محتاجیم.

باری، ترس افلاطونی ما از پدیده های اجرایی و ارتجالی باعث شده است که در تربیت، آموزش، روابط اجتماعی، هنر و ... تا حدامکان بکوشیم این توانایی بشری را منکوب کنیم، و در نتیجه برای خلاقیت و گفت و گو جای اندکی بازکرده ایم.

البته باید پذیرفت که امکان ظهور غافلگیرکننده ی پدیده های اجرایی یا آزادگذاری بیش از حد عرصه ی این فعالیت می تواند از نظر اجتماعی و اخلاقی مخرب باشد. در همه ی کشورها نیروی پلیس برای جلوگیری از عوارض وحشیانه ای که از واکنش های پیش بینی ناپذیر تماشاگران فوتبال ایجاد می شود به حالت آماده باش در می آید. اما در همان حال سیاستگذار زیرك آن را به عنوان مسکن ـ یا مخدری ـ مفید تجویز می کند، و این دیدگاه ـ متأسفانه ـ چندی ست در کشور ما نیز خودی نشان می دهد. در عین حال این نوع فعالیت اجتماعی جنبه ی «آیینی» نیز دارد. یک مسابقه ی سرنوشت ساز فوتبال غالباً همچون آیینی غول آسا و همه گیر جلوه می کند. گاه شما مشاهده می کنید که به هنگام مسابقه ای از این دست، قسمت اعظم جامعه درگیر مشارکتی چنان وسیع می شود که فقط در ایام خاص ـ مثلاً دهه ی اول محرم ـ می توان مشابه آن را دید. تعزیه هم بی شک نوعی آیین مذهبی ست. مراسم ازدواج را می توان آیین اجتماعی دانست. حتی رقابت های انتخاباتی گاه به شکل یک آیین سیاسی ـ اجتماعی بروز می کند. قدرت برانگیزنده ی آیین به حدی ست که همیشه تئاتر، سینما و تلویزیون را به خود جلب کرده است. برخی فیلم های سینمایی تماماً وقف تجربه ای آیینی (مثلاً یک مسابقه ی مهم، یا یک رقابت انتخاباتی جنجال برانگیز) شده اند. تلویزیون و مطبوعات که از قابلیت «باز خورد» بیشتری برخوردارند، برای مشارکت در این جلوه های آیینی علاقه ی بیشتری از خود نشان می دهند. نیز بحث های مکرر پژوهشگران تئاتری که بر ریشه های آیینی تئاتر انگشت گذاشته اند باعث شده که در عصر ما تلاش های آگاهانه ای برای احیای این ریشه ها صورت گیرد. برخی از این گرایش ها «شرق گرا» بوده و استدلال کرده اند که تئاتر غربی از ریشه های آیینی خود گسسته است. اما تئاتر سنتی شرق ـ از جمله تعزیه ـ این ریشه ها را حفظ کرده، و در نتیجه اصیل تر ـ یعنی تئاتری تر یا آیینی تر ـ باقی مانده است. چنان که می دانیم این بحث ها بازتاب هایی نیز در کشور ما داشته و از جمله یادآور شده اند که باید بکوشیم آنچه را زمانی همچون پس مانده ای سنتی دور انداختیم اکنون بر بارگاه کبریایی بنشانیم و همچون بت اعظم پرستش کنیم، و حتی ما را برانگیخته است که بکوشیم از دل این آیین از دست رفته، تئاتری بومی پدید آوریم.

در همه ی این بحث ها آنچه مورد غفلت قرار می گیرد این است که تئاتر فقط زمانی که از آیین جدا شد توانست تئاتر باشد. تاریخ نشان می دهد که تعزیه زمانی در شرف چنین تغییری بوده است، یعنی در شرف آن بوده است که از پوسته ی آیینی خود به در آید و به تئاتر بدل شود، اما سیاست های فرمایشی مانع حرکت طبیعی آن شده است. بنابر این آنچه باقی مانده همچنان آیین است نه تئاتر، و ما با «حفظ و اشاعه»ی موزه ای تعزیه نه به آن خدمت می کنیم و نه گامی در جهت تئاتر بومی برمی داریم. اگر نگاهی به تابلوی *کمال الملک* بیندازیم که در آن تعزیه ای درحال اجرا را در تکیه ی دولت ترسیم می کند به خوبی پی خواهیم برد که ما از حیث اجرای تعزیه چقدر عقب رفته ایم، و چقدر اجراهای امروزی ما نحیف و فقیر است، درحالی که ادعاها و افاده های ما در مورد نمایش سنتی کمر هر غول مخالف خوانی را می شکند. فقط در صورتی که ما بپذیریم تعزیه ای را که به ارث برده ایم آیین است و هنوز شکل هنری پیدا نکرده، آن گاه قدم اول را برای دستیابی به تئاتری بومی (که در وهله ی اول تئاتر باشد و نه آیین) برداشته ایم. اگر ما تعزیه ای را سر و سامان دادیم که هزاران نفر را به خود جلب کرد و یکی دو جشنواره ی خارجی نیز مهر استاندارد بر آن زدند (چون در غیر این صورت قابل مصرف نمی بود!) هنوز قدمی در راه تئاتر برنداشته ایم. ما کمک کرده ایم که آیینی مذهبی دوباره (هرچند تصنعی) شکل گیرد. مشابهت اجرایی آیین و تئاتر ما را به این گمان غلط نیندازد که این دو یکی ست. آیین بر تکرار، یاد کرد اسطوره، کارکرد آیینی (بازنمایی نمادین تغییر فرهنگی در فرد یا گروه، و یا تضمین و تأیید نمادین اهداف، ارزش ها و آرمان ها)، مشارکت مستقیم تماشاگر، باور داشت تماشاگر (اعتقاد بی چون و چرا)، استحاله ی اجراکننده در نقش، خلاقیت جمعی، و ممنوعیت نقد و انتقاد مبتنی ست، درحالی که اثر هنری ـ یا تئاتر به عنوان هنر ـ بر تکرارناپذیری، باز گفت اسطوره، کارکرد هنری (بازنمایی استعاری و تأیید یا تنقید اهداف، ارزش ها و آرمان ها)، ناظر بودن تماشاگر (نه مشارکت مستقیم او) درك و لذت تماشاگر (نه لزوماً اعتقاد بی چون و چرا)، آگاهی اجراکننده بر نقش، خلاقیت فردی، و برانگیختن نقد و انتقاد مبتنی ست. درست است که بسیاری از آثار نمایشی شکل های آیینی را مورد استفاده قرار داده اند؛ اما این امر نباید ما را به اشتباه درافکند. هیچ نمایشنامه یا اجرای خوبی پیدا نخواهیم کرد که صرفاً به نمایش آیین پرداخته باشد یا از آیین همچون پسزمینه ای زینتی بهره برده باشد. آیین به این دلیل در تئاتر شکل می گیرد که از هم بگسلد، یا در خطر از هم گسیختن باشد، یا روایتی دوباره و متفاوت و درنتیجه معنایی متفاوت پیدا کند. مثلاً مراسم ازدواج نوعی آیین اجتماعی ست، و مردمشناسان با عنوان آیین گذر یا آیین پاگشایی از آن یاد خواهند کرد، زیرا این مراسم همانا نمادسازی تغییر است در زندگی یک یا چند فرد. اما نمایش مراسم ازدواج (که از جمله امراض تلویزیونی ماست و شکل تلویزیونی آن بیشتر شبیه «خاله بازی» ست تا نمایش) به خودی خود تئاتر نیست؛ نمایش سینمایی یا تلویونی هم به حساب نمی آید. ممکن است بپرسند پس چرا مراسم ازدواج، مضمون، زمینه، الگو یا بستر بسیاری از نمایشنامه هاست؟ البته همین طور است، ولی هیچ کس در نمایشنامه های خوب ـ ولاجرم اجراهای خوب ـ احساس نمی کند که در حال دیدن مراسم و تشریفات ازدواج بوده است. شرایط نمایش و تئاتر همواره مستلزم استحاله یا تزلزل آیین بوده و هست. ما مایلیم شاهد مراسم ازدواجی باشیم که هر لحظه ممکن است شیرازه ی روابط آن از هم بگسلد. آیین وقتی کارکرد هنری و تأثری پیدا می کند ـ یعنی از کارکرد اجتماعی

خود جدا می شود ـ همواره در خطر از هم گسیختگی یا توقف است و یا مستلزم استحاله یا روایتی دوباره از خود. بنابر این ما به تئاتر نمی رویم که آیین تماشا کنیم، ما برای تئاتر به تئاتر (تماشاخانه) می رویم، زیرا تئاتر همان آیین نیست. این است که تعزیه تئاتر نیست، هنر هم نیست، و تا زمانی که همین است (یعنی آیین صرف) هیچ دردی از دردهای تئاتر ما را درمان نمی کند.

تعزیه نه فقط به عنوان آیین سنتی بلکه به عنوان منبع دستمایه های تئاتری نیز آسیب زا بوده است (و این آسیب زایی نه از خود تعزیه بلکه از برخورد غلط ما با آن ناشی شده است). ما مکرر قراردادهای اجرایی تعزیه را برای صحنه پردازی، حرکت، و بازیگری مورد استفاده قرار داده ایم و از این راه به نوعی فرمالیسم کاذب و تصنع آزاردهنده خدمت کرده ایم که باعث شده قسمت اعظم آثار نمایشی و اجراهای امروزی ما از ماهیت زنده ی اجرای تئاتری بی نصیب بماند. حتی در برهه ای که موسیقی سنتی به خودی خود اقبال تماشاگر را در پی داشت، کوشیدیم چنان اجراهای متصنعی ارائه کنیم که درواقع هیچ نبود جز حاصل جمع نوعی موسیقی مجلسی و مجموعه ای ادا و اطوار به اصطلاح نمایشی (با همان عنوان مشروع و دهان پرکن «حرکات موزون»). این اجراها از فرمول ساده، بی دردسر، کم خرج و در عین حال پول سازی تبعیت می کرد که می کوشید با تطبیق مکانیکی و سهل الوصول حرکت و موسیقی تماشاگر را مجذوب کند (یا در واقع بفریبد). متأسفانه این تلقی هنوز در تئاتر ما زنده است و استمرار دارد، حال آن که اگر ذهن انتقادی ما در برخورد با این اجراها مرعوب نشود و بکوشد آرایه های زاید را حذف کند، آنچه در نهایت باقی می ماند یا هیچ است یا در نهایت موسیقی خالصی ست فاقد هرگونه بار اجرایی (اگر موسیقی بار اجرا را ـ یعنی ایجاد تعامل زنده با تماشاگر را ـ بر دوش می کشید دل مان نمی سوخت. ولی موسیقی سنتی ما بیش از حد حفظ و اشاعه یافته و موزه ای شده است، و در نتیجه هرچه می گذرد خود را برای نیازهای اجرایی ما ـ اعم از تئاتر، سینما و تلویزیون ـ ناتوان تر می یابد). این آسیب به حدی جدی ست که اگر کل نمایشنامه نویسی معاصر ما را زیرورو کنید تعداد انگشت شماری موقعیت زنده و واقعاً تئاتری در آن ها خواهید یافت، و این واقعاً فاجعه است، زیرا خلق موقعیت و خلق روابط زنده ی میان آدمیان منتهای هنر نمایشنامه نویس، کارگردان و بازیگر است و اصلاً زبان نمایشی به اعتبار موقعیت نمایشی ست که تبیین یا تمجید می شود.

در مقاله ی قبل [چاپ شده در فصلنامه ی صحنه ـ شماره ی ۲] به این نکته اشاره کردم که رویکرد غنایی آفت نمایش و تئاتر معاصر ماست، و آن نمایشنامه نویسی که دایم درحال تفکر، افاضه ی تفکر و تظاهر به تفکر است اصلاً نمایشنامه نویس نیست. ما گفت و گوی نمایشی را برحسب توزین بار معانی و اندازه گیری حجم تفکر نمی سنجیم. بلکه گفت و گوی نمایشی آن گفت و گویی ست که با موقعیت عجین

یک گروه تعزیه خوان

باشد (به عبارتی عین موقعیت باشد)، و خود را زنده نشان دهد و به بازیگر میدان دهد که بیان جسمانی و حرکات زنده ی خود را به وساطت آن کشف کند. گویا ما فراموش می کنیم که در نمایشنامه، مواجهه ی مستقیم با گفت و گو به منزله ی مواجهه با اندیشه نیست: در شکل نمایشی گفت و گو ماده ی اندیشه است، و اندیشه ی نمایشنامه نویس در اندیشه ی شخصیت های نمایشی مستحیل می شود. حال اگر ما گفت و گوی نمایشی را به تفکر مستقیم بیالاییم، حرکات بازیگران را با قراردادهای متصنع (از قبیل قراردادهای تعزیه) بیامیزیم، و تکلم (یا بیان بازیگر) را با تظاهر به نقش آفرینی مصنوعی جلوه دهیم، از تئاتر چیزی جز تصنع صرف باقی نمی ماند. آشنایی مقدم بر آشنایی زدایی ست، و استغراق مقدم بر بیگانه سازی. تئاتر و موقعیت نمایشی همواره در حدفاصل میان استغراق و انفصال وجود پیدا می کند. برشت هم در عمل ناچار شد افراط نظری خود را در بحث بیگانه سازی تعدیل کند، ولی ما اکنون افراطی تر از او عمل می کنیم. وقتی برشت اپرای چینی را به دلیل تمهیدات فراوان بیگانه سازی تمجید می کند از این نکته غافل است که تمهیدات این نمایش در واقع برای مردم اروپا (که با قراردادهای آن بیگانه اند) بیگانه جلوه می کند. این نوع نمایش در بستر طبیعی خود کاملاً موجد استغراق می شود. در مورد تعزیه هم همین طور. استغراقی که اجرای تعزیه می تواند بر بستر طبیعی خود ایجاد کند همه ی سیاحان و مستشرقین را شگفت زده کرده است. پس تمهیدات تعزیه، در شکل طبیعی خود، بیگانه ساز نیست، یا به مفهومی که ما استنباط می کنیم انفصال ایجاد نمی کند. تعزیه هم در حدفاصل میان استغراق و انفصال شکل می گیرد. آن وقت ما سینه چاك می دهیم که برشت تمهیدات بیگانه سازی خود را از تعزیه گرفته است! نبوغ برشت، به عنوان نمایشنامه نویس، قبل از هر چیز ناشی از توان فوق العاده ی او در خلق موقعیت های نمایشی ست. به علاوه او مایل بود بیگانه سازی را به خدمت اهداف مرامی (ایدئولوژیک) در آورد، و این نگرش او را همواره در تب و تاب «آشنایی زدایی» از قراردادهای عادت شده و معانی طبیعی نما در تکاپو نگاه می داشت، زیرا برشت همواره جریان به اصطلاح *ارسطویی* نمایش را با قدرت تمام در برابر خود حس می کرد، و به خود حق می داد با آن بستیزد. در اینجا ما همچون پهلوان پنبه ای جلوه

«فضا» در نمایش سنتی ایران

[یک پرونده]

می کنیم که می خواهیم با چیزی بستیزیم، از آن «آشنایی زدایی» کنیم، اما آن چیز وجود ندارد، یا آن قدر ضعیف است که به رستم صولتی ما نیاز ندارد! به علاوه، این ایرادی ست بر نقد و نقادی اگر «آشنایی زدایی» را نه همچون تمهید هنری بلکه به عنوان معیار ارزشی و ارزشگذار هنر به کار گیرد. اجازه دهید نکته ی دیگری را نیز اضافه کنم: در پس این همه تظاهر ما به «سنت»، «نگاه شرقی»، «آشنایی زدایی»، و چه و چه، نوعی «مکانیسم دفاعی» دست اندر کار است که ما به کمک آن ناتوانی خود را می پوشانیم. بازیگری که نمی تواند بارقه ای از نقش آفرینی زنده را عرضه کند در پس فرمالیسم کاذب پناه می گیرد، نمایشنامه نویسی که نمی تواند موقعیتی نمایشی خلق کند ما را با تفکر کاذب مرعوب می کند، و خلاصه کارگردانی که نمی تواند به اجرایی واقعی شکل دهد به بزرگنمایی های کاذب میل می کند. پس چه خوب! همه درحال بازیگری هستیم! همه به چیزی تظاهر می کنیم که نیستیم، و چه چیز تئاتری تر از این! اشتباه بزرگ ما همین است که تئاتر را با ریا همسنگ کرده ایم، تئاتر همواره برای ما نمایش نقاب، صورتک، و نقش بوده است، درحالی که بهترین آثار نمایشی همواره درحال نقاب زدایی، صورتک زدایی و نقش زدایی هستند. ویژگی منحصر به فرد اجرای تئاتری این نیست که می تواند ازنقاب، صورتک یا نقش استفاده کند، ویژگی منحصر به فرد و هنری آن این است که می تواند با تنش میان شخصیت و نقاب، و با «نقاب برداری»، خویشتن ما را چنان که هست به ما بنمایاند. لذا گام اول در هر نوع اجرایی «خودبیانگری»ست و نه نقش آفرینی. بازیگر وقتی بتواند خود را چنان که هست در خدمت نقش بگذارد می تواند اجرایی زنده و تأثیر گذار فراهم کند. حتی در اجرای نقش های به اصطلاح استیلیزه (شیوه مند- سبک پرداخته) شرط عقل آن است که بازیگر نخست چنان به نقش نزدیک شود که گویی او شخصیتی زنده و واقعی ست، و وقتی از این طریق بر نقش مسلط شد به سبک پردازی های مورد نیاز بپردازد. هر نقش آفرینی تأثیر گذار خواه ناخواه باری از «خویشتن» واقعی بازیگر را حمل می کند.

باری، وقت آن است که از همه ی گرایش های کاذب دست برداریم، و خود را وقف زنده بودن تئاتر کنیم، زنده بودنی که فی نفسه اجرایی ست، زیرا اجرا هیچ نیست جز همان تجربه ی زیسته و حیاتمند ما. اجرا مشارکت زنده ی ماست در «خلق مدام» جهان، سهیم شدن ماست در صورت بی صورت خالق. نظم بی نظیر عالم هستی البته حیرت افزاست، اما به همان نسبت تنوع، تلوّن، خودجوشی و پیش بینی ناپذیری آن حیرت انگیز است. حضور سیّال، سرزنده و پرتکاپوی خالق است که جهان را چنین دلپذیر می سازد، و اگر ما در این وجه آفرینش مشارکت نکنیم، تجربه ی زنده و زیسته ی خود را از دین گم خواهیم کرد. اجرا- هر نوع اجرایی- مشارکت ماست در این سیلان پرتکاپو، و اجرا مستلزم «خود- بیانگری» ست، و «خود- بیانگری» ریا نمی شناسد.