روزنامه شرق

از راست افشین هاشمی و گلاب آدینه در تمرینات «شیرهای خان‌باباسلطنه» / عکس‌ها: مریم تخت‌کشیان

گفت‌وگو با افشین هاشمی و گلاب آدینه به بهانه اجرای «شیرهای خان‌باباسلطنه» در پردیس تئاتر شهرزاد

سیاه‌بازی هم در جهان متکثر امروز، جایگاه خودش را دارد

عسل عباسیان

«شیرهای خان‌باباسلطنه» نمایشی که افشین هاشمی آن را نوشته و اخیرا با کارگردانی و بازی خودش در پردیس تئاتر شهرزاد روی صحنه برده است، ویژگی منحصربه‌فردی دارد؛ این ویژگی، سیاه بازی گلاب آدینه است؛ گلاب آدینه هر شب (و بعضی شب‌ها در دو اجرا) به مدت ۱۲۰ دقیقه بی‌وقفه روی صحنه، پس از سه، چهار دهه تجربه بازیگری، همچنان برای ایفای نقش پر از جنب‌وجوش و تحرک است. نقشی که در ابتدا قرار بوده مهدی هاشمی ایفاگر آن باشد، طی یک رخداد جالب به هم‌بازی سالیانش در صحنه زندگی و تئاتر، گلاب آدینه می‌رسد و او امروز هیجان‌زده و خوشحال از ایفای این نقش پررنگ و لعاب است. با گلاب آدینه و افشین هاشمی به بهانه اجرای «شیرهای خان‌باباسلطنه» که وامدار سنت‌های نمایشی ایران است، گفت‌وگو کردیم.

شما آقای هاشمی به‌عنوان مؤلف و بازیگر این نمایش و شما خانم آدینه به‌عنوان کسی که نقش اصلی نمایش «شیرهای خان‌باباسلطنه» را بازی می‌کنید که پایبند به سنت‌های نمایشی ایرانی است، فکر می‌کنید اهمیت احیای این سنت‌ها نظیر «سیاه‌بازی»، در آخرین سال‌های قرن ۱۴، در روزگاری که جریان‌های تئاتری ایران و جهان بسیار گسترده شده‌اند، چیست؟ اهمیتی که موجب می‌شود شما امروز نمایشی با این سیاق را بر صحنه بیاورید... .

افشین هاشمی: «احیا» واژه صحیحی نیست. ما این سنت را احیا نکردیم، این شیوه‌های نمایشی وجود داشته و در همه این سال‌ها اجرا شده؛ خوب، بد، ضعیف، درجه یک؛ همین الان که ما داریم صحبت می‌کنیم، جواد انصافی یا داوود داداشی احتمالا یک جایی دارند سیاه‌بازی می‌کنند. علت اینکه اسامی اینها را می‌گویم، این است که این افراد متصل‌تر هستند به خود سنت سیاه‌بازی؛ یعنی آنچه از پیشینیان‌شان آموخته‌اند. تا همین چند سال پیش سعدی افشار هم روی صحنه بود و نه‌تنها من، بلکه خیلی دیگران هم دیده‌اندش؛ مثل حسین کیانی - از هم‌نسلان من - در این مقوله تجربه می‌کند یا خیرالله تقیانی‌پور که نسل بعدی ماست. پیش‌تر از ما حمید امجد و محمد رحمانیان تجربیات این‌چنینی داشتند. و پیش‌ترش بهرام بیضایی و گمانم اولین نمایش‌نامه‌نویسی که شخصیت سیاه را می‌آورد، علی نصیریان است در نمایش‌نامه «سیاه». یعنی می‌خواهم بگویم هیچ‌وقت این‌جوری نبوده که سیاه‌بازی سنتی فراموش و نابود شده باشد و مثل و امثال من بیاییم احیایش کنیم. اگر هم احیایی باشد در نسل نصیریان و بیضایی اتفاق افتاده و نه در نسل ما.

منظورم این بود که لزوم همچنان پرداختن به این سنت نمایشی در جهانی که روش‌های اجرائی این قدر متکثر شده، چیست؟

افشین هاشمی: فحوای سؤال شما این هست که انگار در این جهان متکثر این سنت چه لزومی دارد. اجازه دهید ترجمه درست پرسش‌تان را بگویم؛ به‌نظرم در ذهنتان این است که در این جهان مدرن و شیک که این همه نمایش خارجی قشنگ وجود دارد، چرا ما باید پدیده سطح پایینی مثل تخت‌حوضی داشته باشیم! شما که به گفته خودتان از این نمایش لذت بردید، ولی انگار این پس ذهن است، انگار داریم می‌گوییم در روزگاری که مارتین مک‌دونا دارد نمایش‌نامه می‌نویسد، چرا ما بیاییم به سیاه‌بازی فکر کنیم؟ خب این حرف و ذهنیت از اساس پوچ و غلط است. من یک بار در اتاق یکی از استادان دانشگاه را زدم و با او دعوا کردم که چرا به دانشجویان می‌گوید نمایش‌نامه ایرانی نخوانند. دلیلش هم این بود که در نمایش‌نامه‌های ایرانی شخصیت‌پردازی وجود ندارد و روابط قابل درک و تحلیل نیستند! گفتم یعنی دانشجوی ۲۰ ساله می‌تواند روابط زن و مردی در پاریس را درک کند، ولی رابطه صغری و همسایه‌اش را نمی‌تواند بفهمد؟ درواقع نقص آنچه می‌گویی، در پرسشت هست. می‌گویی در این جهان متکثر؛ خب پس شکل اجرائی سنتی هم یکی از این اشکال؛ همان‌قدر که بقیه لزوم دارند، این هم دارد.

این‌طور نیست. صرفا خواستم استدلال ذهنی شما را برای پرداختن به شیوه‌های سنتی بدانم...

افشین هاشمی: پاسخش این است که سیاه‌بازی هم یکی از آن تکثرهاست و می‌شود در هر زمان به آن فکر کرد. در ذهن بعضی چنین چیزی هویت ندارد و جهان کلا از غرب آغاز می‌شود؛ جهان از آمریکا شروع می‌شود، از اروپا شروع می‌شود. نه، اینجا هم خوب یا بد جهان خودش را داشته و دارد. آنها بلد بودند و حق داشتند از داشته‌هایشان دفاع کنند و داشته‌هایشان را مثل تاجران خوب ارائه بدهند به کشورهای دیگر. ما همیشه مصرف‌کننده بودیم. حال لزوم این شکل چیست؟ لزومش همان‌قدری است که هر چیز دیگری و همان‌قدر هم بی‌اهمیت مثل هر چیز دیگری. همان‌قدر که صحنه تئاتر به یک موزیکال احتیاج دارد، به یک نمایش سنتی نیاز دارد، به یک ملودرام نیاز دارد، به همه اینها هم‌زمان احتیاج دارد.

گلاب آدینه: من هم با شما موافقم، آقای هاشمی! آقای هاشمی به بهترین شکل این نکته را توضیح دادند. چیزی از بین نرفته بوده که آقای هاشمی بخواهد آن را دوباره به یاد بیاورد. به نظر من ایشان اندیشه‌ای داشتند و آن را تبدیل به نمایش‌نامه کردند؛ همان‌طور که هر نویسنده‌ای اندیشه‌ای دارد و اگر نمایش‌نامه‌نویسی اندیشه‌ای دارد و حرف‌هایی که دوست دارد بنویسد (تا دیگران آن حرف‌ها را هرچه هست، حالا درددل است یا حرف‌هایی است که دوست دارد دیگران بشنوند) برای زندگی‌کردن افکارش روی صحنه، محملی پیدا می‌کند که حالا آقای هاشمی برای بیان افکارشان این ظرف «سیاه‌بازی» را پیدا کردند.

خانم آدینه، دلیل توجه شخص شما به سیاه‌بازی چیست؟ چون قبلا هم شما در نمایش «خرده‌خانم» به کارگردانی آقای کیومرث پوراحمد نقش دَده را بازی کردید که بی‌شباهت به سیاه‌بازی نیست.

گلاب آدینه: من برای بازی در صحنه تئاتر، متن‌های پرشوروتحرک را دوست دارم. متن‌هایی همراه با موسیقی، نور، رنگ و گفت‌وگوهای سخت و تلاش‌برانگیز. نمایش‌های اصطلاحا سنتی ایران اعم از سیاه‌بازی، تعزیه و نظایر اینها، این پویایی را دارند. آثار استاد بیضایی بهترین نمونه این دست از نمایش‌هاست. شانس این را داشتم که دو اثر از آثار ایشان را روی صحنه ببرم: «مرگ یزدگرد» و «سلطان مار». در مورد نقش سیاه هم باید بگویم که فکر خاصی در این‌باره نداشتم. همیشه امیدوارم که نقش‌هایی جذاب به سراغم بیایند که این بار نوبت به نقش سیاه رسید. سیاهی وام‌گرفته‌شده از نمایش‌های سیاه‌بازی، ولی مخصوص «شیرهای خان‌باباسلطنه».

خانم آدینه نکته‌ای که در کارنامه بازیگری شما در تئاتر جالب توجه است، این است که به سنت‌ها و آیین‌های نمایشی ایرانی خیلی اهمیت می‌دهید و نقش‌هایی را بازی می‌کنید که اغلب خاستگاهشان، سنت‌های نمایشی ایرانی است. ما مثلا کاری شبیه نقالی یا معرکه‌گیری از شما در آن متن آقای نادری که آقای حاتمی کارگردانی کردند دیدیم (سه‌گانه اورنگ)، در نمایش آقای پوراحمد نقش دده را داشتید، حتی در نمایش مدرن‌تر و تجربی‌تری مثل «سیندرلا»ی جلال تهرانی باز جنس بازی شما، به گونه‌ای بود که در آن پایبندی و وفاداری به سنت‌های نمایشی ایرانی دیده می‌شد. نقش شما در «بیوه‌های غمگین سالار جنگ» نیز وفادار به سنت‌های نمایشی ایران بود. در نمایش «خانمچه و مهتابی» هادی مرزبان هم که ماربازی کردید! توجه شما به سنت‌های نمایشی ایران و ماندن در این ژانر برایتان چه اهمیتی دارد؟

گلاب آدینه: این آثاری که نام بردید همه در گروهی که قبلا گفتم قرار دارد. هرکدام نو و از جنبه‌ای هیجان‌انگیزند.

چطور شد که حاضر شدید در نمایش «خانمچه و مهتابی» با مار بازی کنید؟

گلاب آدینه: در نمایش «خانمچه و مهتابی» مار یکی از همبازی‌های من بود. در انتهای نمایش‌نامه اکبر رادی آمده است که خانمچه دست در کیسه‌ای می‌کند و ماری بیرون می‌آورد به نشانه زایش مار. هرچه در طول تمرین‌ها پیش رفتیم و با هر وسیله‌ای تمرین کردم به نظرم ناقص می‌آمد. بالاخره در یک فکر جنون‌آسا تصمیم گرفتم و مطمئن بودم که باید مار، مار باشد وگرنه آقای رادی به‌راحتی می‌توانست بنویسد خانمچه دست در کیسه‌ای می‌کند و پارچه یا ریسمانی را بیرون می‌آورد. ولی وقتی تأکید بر مار می‌کند، درستش این است که مار، مار باشد. تجربه بی‌نظیری بود.

اما دلیل پایبندی همیشگی شما به سنت‌های نمایشی ایرانی چیست؟

گلاب آدینه: عمد و اصراری ندارم، ولی همین‌که متن‌های پیشنهادی دیگر را قبول نمی‌کنم و علاقه‌ای به حضور در آنها ندارم، به این خاطر است که این جلوه‌گری‌ها در آنها نیست و آن‌جور نمایش‌های خیلی واقع‌گرایانه یا رئالیستی بیشتر شبیه سینماست تا اینکه به ذات تئاتر وفادار باشد.

افشین هاشمی: دقیقا عین حرف ذهن من را زدید. من می‌گویم اگر قرار است تماشاگر بیاید در تئاتر هم یک خانه ببیند که چهار نفر با هم عین زندگی روزمره حرف می‌زنند، خب این را در سینما می‌بینند! من تئاتر را به خاطر خیال‌انگیزی‌اش دوست دارم.

گلاب آدینه: در تئاتر تماشاگر و بازیگر به‌یک‌نسبت در خیال تئاتر سهیم می‌شوند، ممکن است نمایشی غمگین هم باشد، ولی با وجدی که بازیگر روی صحنه می‌آید که با تخیلش خودش از صحنه قصری می‌سازد و تماشاگر را در آن تخیل سهیم می‌کند، این برای من مهم است. من اساسا از نمایشگری لذت می‌برم؛ هم از تماشایش، هم از بازی کردنش.

در رابطه با پایبندی شما به سنت‌های نمایشی باید این نکته را هم اضافه کنم که خانم آدینه، شما در ایفای نقش‌هایتان چالش‌هایی را برای خودتان ایجاد می‌کنید که روحیه‌ای بسیار جوان می‌طلبد؛ یعنی افراد در سن‌وسال شما، کمتر طالب این میزان ماجرا و چالشی هستند که شما با نقش‌هایتان تجربه می‌کنید. در همین نمایش شما ۱۲۰ دقیقه سیاه‌بازی می‌کنید، بعد نقش‌پوشی حیوان می‌کنید، بعد آواز می‌خوانید یا در نمایشی دیگر با مار بازی می‌کنید! این روحیه چالش‌طلب از کجا می‌آید؟

گلاب آدینه: هرچه نقش سخت‌تر باشد، همان‌قدربرایم جذاب‌تر می‌شود. هرچه موقع مواجهه با یک نقش با خودم فکر کنم چگونه می‌شود این را بازی کنم؛ همان برای من جذاب‌تر می‌شود. همان روز اول از آقای هاشمی پرسیدم: «من می‌توانم نقش سیاه را بازی کنم؟» ایشان گفت: «بله، چرا که نه». گفتم: «یعنی می‌شود؟»، گفتند: «کاری می‌کنیم که بشود». گفتم: «من هیچ‌هیچ‌هیچ تصوری از آن ندارم». گفتند: «فکرش را نکنید، این‌قدر درباره‌اش صحبت و تمرین می‌کنیم که مطمئنم می‌شود».

افشین هاشمی: اصلا اگر ماجراجویی از بازیگری حذف شود، عملا تو دیگر بازیگر نیستی. یعنی شغلت این است که یک چیزهایی را بازی می‌کنی و همه را هم شبیه به‌هم و پولت را می‌گیری و می‌آیی خانه. درواقع کارمند حرفه بازیگری هستی. اگر ما بازیگری را به‌عنوان یک عمل خلاقانه، جست‌وجو، کشف و بعد ارائه آن لذت تعریف کنیم، آن‌وقت اگر ماجراجویی نباشد، یعنی بازیگری وجود ندارد.

آقای هاشمی شما پارسال در نمایش آقای امجد نقش سیاه را بازی کرده بودید. بعد از ایفای آن نقش به اجرای «شیرهای خان‌باباسلطنه» ترغیب شدید؟

افشین هاشمی: این نمایش را در سال ۹۱ نوشتم و سال ۹۲ چاپ شد و سه سال در تئاترشهر درخواست اجرا می‌دادم ولی مدیریت قبلی - خانم مقتدی - خیلی جدی نمی‌گرفت، بعد وقتی مرا به‌عنوان یکی از جوانان بااستعداد علاقه‌مند به تئاتر به یکی از معاون ارشاد معرفی کرد، فهمیدم مشکل کجاست و دیگر فکر اجرا در تئاترشهر را از ذهن بیرون کردم. مدیریت جدید (پیمان شریعتی) به من لطف داشت، ولی به لحاظ زمان‌بندی نشد که هماهنگ شویم. نوبت اجرا در ایرانشهر داشتم که آن هم به دلیل مشکلی که برایم پیش آمد منتفی شد و نهایتا حالا در پردیس تئاتر شهرزاد روی صحنه هستیم. می‌خواهم بگویم از روزی که متن را نوشتم تا امروز دوست داشتم آن را اجرا کنم، ولی شرایطش پیش نمی‌آمد و نهایتا این اجرا ربطی به ایفای نقشم در نمایش آقای امجد که نقش یک سیاه بود، نداشت.

ادامه در صفحه ۱۱

در بوته نقد

دریک ضیافت ایرانی

محمدحسن خدایی

اگر همچنان به موجودیت خاندان اشرافی در این دوران پر از محنت باور داشته باشیم، در آخرین نمایش جابر رمضانی، به‌نظر به شکلی بحرانی بازنمایی شده تا یادآور این باشد که چگونه به پایان زمانه‌اش نزدیک شده است؛ خاندانی مبتنی‌بر اقتداری پدرسالار که هر شب بر میز شام، گرد هم می‌آیند تا بر همبستگی تأکید کنند. بحران اما از آن زمان آغاز شده که یکی از اعضای خانواده، ناپدید شده است؛ دختری به نام مهرناز با بازی مریم نورمحمدی، که از پس واقعه‌ای هولناک، خانه را ترک کرده و در گستره هیولاوش شهر، گم شده؛ کنشی نابخشودنی که حتی «نمی‌توان در موردش حرف زد» گو اینکه از پس این غیاب، فقط می‌توان در این مورد حرف زد. با این یادآوری تکرار شونده در امکان یا عدم امکان حرف‌زدن است که نمایش مدام بر بالقوگی‌های خود اشاره دارد؛ بالقوگی‌ای که در روایت متناقض اعضای خانواده، نیرو و توان خود را از دست داده و غیاب را مشدد می‌کند. اگر گفتار پدر، با لحن آیرونیک آتیلا پسیانی در نقش «بابات»، در پی آرامش شخصی است، فرید اما با بازی علی باقری، همچون کارآگاهی شکاک، با گزارشی دقیق و ملال‌آور، در پی عادی‌کردن ماجراست؛ روایتی عینیت‌گرا و البته اغلب بی‌سروته. فرید با بازی نگار جواهریان، روایتی سوبژکتیو، فاجعه‌اندیشانه و به‌نظر حقیقی ارائه می‌کند؛ کسی که بیش از همه در این ضیافت شبانه، مشارکت می‌کند و مدام بالا می‌آورد، مهوش با نقش‌آفرینی نیکامهر غفاریان، کوچک‌ترین عضو خانواده است که غیاب را به مسئله‌ای هستی‌شناختی تبدیل کرده و در باب «درد و عشق» نظرورزی می‌کند. گفتار شاعرانه مهوش طعنه‌ای است بر گفتار پدر که مدام او را بچه‌ای خطاب می‌کند که باید بزرگ شود تا مسائل زندگی را بفهمد. ماجان همان وجدان معذب خانواده است که مدام گریه می‌کند و از چرایی غیاب فرزند خود می‌پرسد، شیوا ابراهیمی در مقام ماجان، ترکیبی است از نگرانی و احساسات‌گرایی.

حضور دیلماج با بازی اصغر پیران در توصیف وضعیت، بر تنشی حل ناشدنی اشاره دارد؛ زبان و تصویر. دیلماج همچون میانجی میان ایده‌آل و واقعیت، عمل می‌کند. بدون این ترجمان، نمایش می‌توانست همچنان روایت شود، اما این حضور، هم بر لکنت روایت اشاره دارد و هم تلاشی است برای کاستن از فاصله میان زبان و تصویر. دیلماج هم در نهایت عنصری است حراف و الکن که بیش از پیش بر ناممکنی «بیان امر بیان‌ناپذیر» شهادت می‌دهد؛ امر بیان‌ناپذیری که حتی با اغراق، ژست و چیدمان مسرفانه، امکان برزبان‌آوردن نمی‌یابد و در نهایت با حجم متراکمی از سکوت و لکنت بر زبان مهرناز، بیان می‌شود. میز مطول پر است از ماکارونی، انواع سبزیجات و... یک صحنه‌آرایی اغراق‌شده در بازنمایی مناسبات این خاندان در حال زوال. نمایش با استراتژی «زیاده‌روی»، بر اشرافیت بحران‌زده اشاره دارد که چگونه در مصرف مسرفانه و مناسبات خشن، غرق است. اینجا بیش از آنکه مشارکت مخاطبان را طلب کند، به واکنش آنان چشم دوخته است؛ نمایشی در باب زوال و ابتذال، با فراروی از بازنمایی زندگی روزمره؛ یک تلاش قابل‌اعتنا در نمایش «بحران معنا» و نه در تمنای ساختن معنا.

حرفه: تئاترپژوه

درستایش «دیگری»

امین عظیمی

نسبت «تئاتر» و «اخلاق» در چشم‌انداز تاریخی خود همواره چالش‌برانگیز بوده است. افلاطون به‌عنوان یکی از نخستین نظریه‌پردازان این حوزه، تئاتر را بالذات حاوی روحی غیراخلاقی می‌دانست. او باور داشت تئاتر از طریق آفرینش شکلی از توهم، قدرت اندیشه‌ورزی در مخاطبان را زائل می‌کند و امکان شناخت درست از غلط را از ایشان می‌گیرد. با این حال در نگاه او دستیابی به‌گونه‌ای ارتباط سازنده و مؤثر پیرامون «امر اخلاقی» در صحنه ناممکن نبود و هدایت آگاهانه مخاطب در این زمینه را ضروری می‌دانست. به بیانی دیگر تئاتر بر پایه سازوکار انتقادی و بازنمایانه خود می‌تواند به یکی از مؤثرترین امکان‌های اجتماعی برای کندوکاو در تنگناهای اخلاقی و تعامل انسان با آن به کار بسته شود.

نیکلاس ریدو در کتاب مختصر اما مفیدش پیرامون ارتباط اخلاق و تئاتر، «اخلاق» را «خوب‌بودن و خوب باقی‌ماندن از طریق درست عمل‌کردن» تعریف می‌کند. در این چشم‌انداز، اخلاق در بستر تراژدی کهن یونانی و شخصیت‌هایی همچون آژاکس، آنتیگون، ادیپ و... بازتاب‌دهنده قابلیت‌های فردی بالفعل‌شده به‌شمار می‌رفت. هر یک از شخصیت‌های محوری این آثار در نسبتی عینی با امری اخلاقی یا آنچه آن را درست می‌پنداشتند در حال حرکت بودند و حتی دراین‌بین جان خود را از دست می‌دادند تا به مثابه الگویی فردی در نظرگاه مخاطبان، صحنه تئاتر را به بوته‌ای برای تأمل پیرامون انگیزه‌های بنیادین حیات بشر بدل کنند. این رویکرد حتی در نسبت مخاطبان با اثر و فرایند رسیدن به روح کاتارسیس نیز قابل پیگیری و تأمل است.

تئاتر مدرن اما اخلاق را در سایه‌سار امر اجتماعی بازتعریف می‌کند و بالفعل‌شدن قابلیت‌های جامعه‌شناختی افراد را در این زمینه تعیین‌کننده می‌شمارد. ترسیم ماهیت نهادهای مرجع در این فرایند و نحوه برقراری ارتباط متقابل انسان با سازمان‌هایی از قبیل خانواده، احزاب و مراجع شغلی، همواره یکی از مضامین تکرارشونده نمایش‌نامه‌های مدرن بوده است. ازاین‌رو در میان آثار نویسندگانی همچون هنریک ایبسن، آرتور میلر و یوجین اونیل می‌توان مسئولیت اجتماعی و ماهیت اخلاقی آن را به‌عنوان زیربنای کنش دراماتیک مورد بررسی قرار داد. در امتداد این مسیر تئاتر پست‌مدرن، مفهوم اخلاق را در ارتباط با نقش و جایگاه

«دیگری» بازتعریف می‌کند و از دیدگاه فیلسوف فرانسوی، «امانوئل لویناس» که دستیابی به نسبت اخلاقی با دیگری را فضیلت برمی‌شمرد، بهره فراوانی می‌گیرد. در جهانی که نسبی‌گرایی اخلاقی و عدم قطعیت به یکی از پایه‌های اصلی حیات بشر بدل شده است، جست‌وجو و تلاش برای رسیدن به الگوهای پایدار اخلاقی در زندگی فردی و اجتماعی دغدغه‌ای پایان‌ناپذیر به‌شمار می‌رود و تئاتر دراین‌میان با تأکید بر سرمایه اجتماعی «دیگری» به قلمرو تازه‌ای پا گذاشته است.

در سنت نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر ایرانی که بیش از یک قرن قدمت ندارد، تأکید بر اخلاق و ضرورت‌های اخلاقی یکی از بنیادهای اولیه و اساسی به شمار می‌رود. «میرزا فتحعلی‌خان آخوندزاده» به‌عنوان نخستین نمایش‌نامه‌نویس ایرانی، تئاتر را به مثابه امکانی برای نقد خرافات، باورهای غیراخلاقی و آموزش و اصلاح به کار بست و با انتخاب عنوان تمثیلات برای متون نمایشی‌اش کوشید بر وجوه رسانه‌ای و تعلیمی تئاتر تأکید بیشتری در نسبت با وجوه هنری آن قائل شود. در حقیقت آخوندزاده در امتداد سنت ادبیات تعلیمی، فتوت‌نامه‌ها و پندنامه‌های ایرانی کوشید ماهیتی کاربردی و در عین حال انتقادی به انعکاس امور اخلاقی در متون نمایشی‌اش دهد و از طریق آفرینش حکمت‌ورزی سرگرم‌کننده، به نقد اخلاقی جامعه ایرانی دست بزند. رویکردی که از سوی دیگر نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی با تمامی تناقض‌ها و تنگناهای موجود دراین‌میان پی گرفته شد و گاه با بهره‌گیری از امکانات نمایش‌های سنتی ایرانی همچون نقالی، تخت‌حوضی و تعزیه در عرصه درام‌پردازی جلوه‌ای خلاقانه نیز یافت. بااین‌حال نمود اخلاق در تئاتر ایران در ادامه به جای آنکه به امکانی پرسشگرانه بدل شود، به امری ایدئولوژیک تقلیل یافت که یا در قالب شعارهای گل‌درشت اخلاقی به مخاطب احاله می‌شد یا با نگاهی ساده‌انگارانه در روی صحنه مورد استعمال قرار می‌گرفت.

تئاتر امروز ایران چه در حوزه مضامین مورد علاقه نمایش‌نامه‌نویسان و چه اجراهای برگرفته از متون غیرایرانی، کمتر خود را به دردسر انعکاس تناقض‌های اخلاقی موجود در جامعه می‌اندازد. همه ما از تضعیف بنیان‌های اخلاقی در جامعه، خانواده و حتی دولت گلایه‌مندیم اما کمتر اثری را در این میانه شاهدیم تا با آفرینش یک تصویر عینی و تأثیرگذار راهبردی مسئولانه در این زمینه اتخاذ کند و این‌گونه می‌شود که تئاتری تهی از نشانگان اخلاقی بر صحنه، تئاتری که نه دغدغه فردیت دارد و نه اجتماع، تئاتری که هویت دیگری در آن مخدوش و تعریف‌ناشده است خود به ابزاری برای نشر بی‌اخلاقی و بداخلاقی بدل می‌شود؛ عرصه‌ای برای اتهام‌زنی، ناتوانی در گفت‌وگو میان ارکان و اهالی آن، توهین و دروغ‌پراکنی و آسیب‌رسان‌تر از هر آفتی؛ ریاکاری!!

تئاتر امروز ما بیش از هر زمان دیگری نیازمند بازگشت به سرچشمه‌های معرفت‌شناسانه و اخلاقی خویش است. تئاتر ما نیازمند انصاف و مداراست؛ محتاج «دیگری» است. محتاج احترام به صداهای گوناگون و درک مسئولیت اخلاقی خود در قبال اجتماع است؛ ویژگی‌هایی که کم‌رنگ‌شدن آنها در این سال‌ها به یک نگرانی جدی بدل شده است.