تسلیم نمایش: درون یا بیرون؟

دو سه نکته دربارهٔ نمایش‌نامه‌نویسی این سال‌ها

بهرنگ رجبی

توضیح پیرامون حضور کلمهٔ «این» در عنوان فرعی یادداشت حاضر احتمالاً می‌تواند تعیین‌کنندهٔ حدود شمول بحثی باشد که این نوشته امید دارد چند و چونش را بررسد، چه کلمهٔ «این» در عبارت آمده، دلالت بر مرزی می‌کند که سال‌هایی خاص را از «آن سال‌ها» یا «سال‌های دیگر» مثلاً، جدا می‌سازد. آیا می‌توان چنین مرزی را متصور شد؟ هر مرز قرارداد تفاوتی است؛ چیزی در یک سو با چیزی در سوی دیگر فرق می‌کند. بدین معنا پرسش پیشین را می‌توان این گونه بازنوشت: آیا هنگامهٔ تاریخیِ مشخصی وجود دارد که جریان نمایش‌نامه‌نویسی ایران در گذر از آن دیگر شده و تغییر مسیر داده است؟ پاسخ بله و نه است. از منظر «تولید»، پاسخِ بلافاصله‌مان «نه» است. روشن است که هیچ رویداد خارق‌العاده و تکان دهنده‌ای نمی‌تواند یک شبه و یک ماهه و یک ساله (به معنای یک «هنگامه») ذهن و زبان تولیدکنندهٔ عرصهٔ فرهنگ را به هم ریزد و تفاوتی را باعث شود که به «فرق» با گذشته تعبیرش کنیم. حرکت فرهنگ در متن جامعه (خاصه اگر نه در قالب کنش فردی که به شکل «جریان» بازش شناسیم) حرکتی است بطئی و کُند و آرام و (با نوساناتی) معمولاً رو به جلو، حاصل آزمون و خطای بی‌وقفه و بسیار، و در کوران نقد سراسری و مخرب قرار گرفتن. تلاش برای تغییر فوری و یک شبهٔ فرهنگ و مردمان جهان، که معمولاً موازی و هم‌هنگامِ (و غالبا در صورت) نبود یا عدم امکان بروز واکنش‌های انتقادی صورت می‌گیرد، به روال مألوف تاریخ، یا به ایستایی و سترونی می‌انجامد هم‌راه با ایدئولوژیک شدن و تقدس یافتن یا به سعی ناکام و بی‌تمامی برای بازگشت به گذشتهٔ بهشت‌گونی موهوم که نوستالژی‌گرایانِ در دامان قدرت، متناسب با آمال امروزشان، تصویرش کرده‌اند.

اما «تولید» یکتا منظرمان نیست. در چنین بحثی، منظر راهگشاترمان احتمالاً می‌تواند «عرضه» باشد. در هزار و سیصد و هفتاد و شش خورشیدی، در آستانهٔ گذار به سومین دههٔ استقرار نظام جمهوری اسلامی، اتفاقاتی افتاد؛ اتفاقاتی غریب و حیرت‌انگیز در قیاس با مسیر حرکتی پیش از آن نظام حاکم. برای نخستین بار در درون کشور، شعاع دایره‌ای که اندازهٔ پیشینش همیشه به منزلهٔ حد نهایی پذیرش مذهب و ایدئولوژی تعریف می‌شد، اندکی افزایش یافت. این دایره که از واپسین سال‌های دههٔ پنجاه تا انتهای دههٔ شصت روز به روز تنگ‌تر شده بود، سرانجام در آغاز دههٔ هفتاد، با پایان گرفتن جنگ، آغاز دورهٔ بازسازی و توسعهٔ اقتصادی، و از سرگیری روابط اقتصادی - سیاسی معمول با جهان، هیأت قطعی و «مناسب» خود را یافت و با حذف و طرد ناراضیان و مخالفان، به عنوان محدودهٔ مجاز فعالیت‌های فرهنگی و اجتماعی معرفی شد.

اندازه و پتانسیل این دایره، در حوزهٔ فرهنگ مثلاً، بر حیطه‌هایی هیچ تأثیری نگذاشت، حیطه هایی را محدود کرد، حیطه‌هایی را دگرگون ساخت و شکل دیگر داد، و امکان و مجال حضور و ادامهٔ حیات حیطه‌هایی را گرفت. در میان هنرها، خوشنویسی ـ به عنوان نمونه ـ انگار که هنری متعلق به جهانی دیگر بود، بی هیچ تغییر و همچون گذشته به راه خود ادامه داد و حتا نیرومندتر و فراگیرتر از پیش شد؛ نقاشی و مجسمه‌سازی محدودیت‌هایی پذیرفتند و ـ دست کم در حوزهٔ عمومی ـ عرصه‌هایی (مثلا کار با پیکرهٔ انسانی) را کنار نهادند؛ سینما هنری یک‌سر دولتی شد و کوشش‌ها بر آن بود که معنا و کارکردی اساساً متضاد با ماهیت و علل پیدایی خود بیابد؛ رقص و اپرا نیز محو شدند. بزرگ‌تر شدن به‌یکبارهٔ محیط دایره اما معادلات را به کل در هم ریخت. تأثیرات شگرف همین اندک افزایش شعاع را می‌توان با مرور سریع شکل تغییر وضعیت دادهٔ همین هنرهای پیش‌تر یادشده دریافت. خوشنویسی (چنان که حقش بود) به انزوا رفت، فراموش شد، و هیبت مرده متعفنش بی هیچ آرایش و زینتی پیش چشم‌ها قرار گرفت؛ نقاشی و مجسمه‌سازی هر یک صاحب صنف و جمعیت شدند، نمایشگاه‌ها و گالری‌ها افزون شد، و هر از گاه لابه‌لای آثار نمایشگاهی می‌توانستی قامت انسانی و نمودهای عشق زمینی و حتا نمادهای سیاسی را ببینی؛ سینما ستاره‌های خود را ساخت، پیاده روهای شلوغ و تالارهای پُر را تجربه کرد، فرایند بررسی و تصویب فیلمنامه‌ها از بین رفت، و کسانی حتا سخن از لزوم و مزیت‌های حذف سوبسیدها و خدمات دولتی پیش کشیدند؛ در این میانه رقص و اپرا نیز در قالب‌های محدودی از ترکیب با هنرها و آثار موجه دیگری، مجدداً پا به میدان نهادند و رخ نمودند. بنا به همین تفاوت‌ها در میان طیف‌های مختلف، یک عرصه هم بود که واقعهٔ سال هفتاد و شش از سوی هرکس و هر جریان به گونه‌ای تفسیر شد: کسانی میل به تباهی‌اش خواندند و بر انحراف از مسیر راستین پیشین به سوی ارزش‌های منحط غرب زار زدند، عده‌ای با بازتر شدن پنجره و امکان تنفس راحت‌تر و بهره‌گیری از هوای تازه و افق جدید گسترده‌تر توضیحش دادند، بعضی بازگشت به مسیر طبیعی و درست دانستندش، و آدم‌ها و جریان‌ها و طیف هایی هم فضای نو را رستاخیز مجدد نامیدند. شاید اما برای تئاتر مناسب‌ترین تعبیر «انفجار» بود. موقعیت و شکل پیشین تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسیِ ایران اصلاً قامت کلیتی منسجم، پیوسته از اجزا و تکه‌هایی همانند، و دارای بنیان‌ها و صورت‌های حداقلی مشترک داشت که تنها به واسطهٔ فشار ایدئولوژی و محدودیت‌ها هستی یافته بود. بی تنگناها و فشارها تولید و تداوم این کلیتِ مطلوبِ نظامِ فرهنگیِ حاکم اصلا ممکن نبود. بر پایهٔ همین تلقی است که افزایش شعاع دایره را در حوزهٔ تئاتر می‌توان انفجار نامید. اندک باز شدن دایره، لایه‌های کلیتی برخاسته از تکه‌های مختلف و متفاوتی را که به زور و به تقلای مداوم عواملی غیرتئاتری همسان و همنشین هم شده بودند، آزاد کرد و شکل تغییر یافته‌شان در جهت متناسب شدن با هیبت ناکاراً و به غایت واجد تناقض یک کلیت مصنوع را به هیأتی (نزدیک‌تر به) طبیعی بازگرداند. در پس این انفجار، هر تکه تا حد ممکن به سوی شکل حقیقی و کارآمد و پویای خود میل کرد و کوشید بستر و جایگاه و کارکرد خود را پیدا کند. و طُرفه آن که در چنان فضایی حتا تکه‌هایی پیش از این نایاب و بی‌حضور نیز مجال صورت‌بندی مجدد و ورود به عرصه یافتند. محیط پیرامون‌مان عوض شده بود، «فرق» کرده بود. حوادث و رویدادهایی دیگرگون را به چشم می‌دیدیم. دو سال و اندی همه با حیرت و شور کار می‌کردند و حالا فاصله و جهان نمایش این تالار از نمایش تالار کناری‌اش چنان دور بود که هیچ حداقل مشترکی را هم نمی‌شد برایشان در نظر گرفت. کلیت منسجم به آنی دود شد و به خاطرهٔ تلخ استیلای قدرتی قاهر پیوست. از منظر «عرضه» بنابراین پاسخمان، به آوای رسا و مطمئن، مثبت بود. این وضعیت با دیروز خود آن‌قدر تفاوت داشت که مانع لرزش صدایمان شود و هراس پیش آمدن چند و چون‌ها را اندک کند. حالا ضمناً می‌شد (یا شاید مجبور بودیم) اندکی از قاطعیت و تأکید پاسخ بلافاصلهٔ نخستین‌مان ـ از منظر «تولید» ـ هم بکاهیم و در پی تصحیحش برآییم. فضاها و راه‌هایی تازه پیش روی همه گشوده شده بود. زمانه و عرصه‌ای داشتیم که

امکان به عمل درآوردن فکرها و خواست‌های ناممکنِ گذشته را فراهم آورده بود. حالا تنوع و تکثر و کمیت فراوان می‌دیدیم و مگر می‌شد که این همه بر جریان تولید تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی‌مان بی‌تأثیر باشد. عرصهٔ فراخ‌تر و آزادی افزون‌تر، ایده‌های تازه و نیروهای تازه‌نفس می‌آوَرَد، تجربه‌ها را بی‌واسطه و نقاب ممکن می‌کند، شجاعت و جسارت تخریب و برهم زدن می‌دهد، و انگیزه‌ها را برای ماندن و ادامه دادن فزونی می‌بخشد. و البته پیامدهای این فضای تازه در دیگر حیطه‌ها نیز، اثرات خود را بر جریان تئاتری می‌گذاشت؛ مثلاً ازدیاد روزنامه‌ها و رسانه‌های مکتوب، وادی نقد و تحلیل را بعد مدت‌ها ـ به هر حال ـ به پا داشته بود و امکان بالقوهٔ ارزیابی از نظرگاه‌های گوناگون و پاسخ گرفتن از مخاطبان مختلف را مهیا می‌کرد؛ و در وجه خبری هم، با اطلاع‌رسانی بی‌وقفه و کم‌اشتباه و برانگیزاننده، انبوه مخاطباتی را گسیلِ تالارهای تئاتر می‌داشت که سنجش میزان توفیق واقعی هر اثر را ـ از نظرگاه برقرار کردن ارتباط با مخاطبان واقعاً موجود تئاتر ایران ـ هر چه آسان‌تر می‌ساختند. اینک گریزی نداشتیم از این که در مواجهه با پرسش ابتدایی این متن ـ دست کم ـ پاسخ منفی خود را با ملاحظات و توضیحاتی همراه کنیم، یا این که حتا می‌توانستیم پاسخ مثبت دهیم و تنها اما و اگرهایی به ضمیمه‌اش بیاوریم. در امتداد شرایط، خود آدم‌ها و حال و روزشان هم عوض شده بود. به خلاف سنت معمول این دیار، این بار اگر عینک بدبینی (یا واقع‌بینی؟) را عجالتاً کنار می‌گذاشتیم، و بر سرکوب و فقدانِ مجالِ حضورِ بسیار گونه‌ها و جریان‌های دیگرِ قابل تصور چشم می‌بستیم ـ و به سنت ملی و مذهبی مردمان این خاک، قناعت پیشه می‌کردیم ـ حتا می‌شد گفت که جهان اندکی دلپذیرتر شده بود.

اما این وضعیت، چنان که گمانش می‌رفت و همگی منتظرش بودیم، دیری نپایید. هر موجود تحت فشار و انقیادی (ولو اندک هم) تمایل به رهایی و آزادی بیش‌تر دارد. واکنش ابتدایی جامعهٔ تئاتری ایران به رویداد سال هفتاد و شش، اندکی گیجی بود و سپس مقدار عظیمی بازیگوشی و خیز برداشتن به سوی انجام هر تجربهٔ متصورِ ممکن. اما این تنها واکنش ابتدایی بود. هر امتیازی، پس از گذشت زمانی، معمول و در ردهٔ حقوق شمرده می‌شود. در شروع البته همه از محسنات وضعیت می‌گفتند اما چیزی نگذشت که پیکان سخن‌ها به سوی محدودیت‌ها و حصارهای هنوز مانده برگشت. شکوه‌ها باز سربرآوردند و بانگ طلب امتیازها و آزادی‌های تازه به هر سو طنین انداخت. این ضمناً هم‌زمان بود با فراگیر شدن عرصه‌ها و ابزارهای جدید تبادل و ارائهٔ اطلاعات در مقیاس جهانی، و نیز سیاسی شدن تمامی شئون و اقشار جامعه در پی اتفاقاتی همچون قتل‌های زنجیره‌ای، گشوده شدن پرونده‌های پیشین، عرضهٔ همگانی و سراسریِ اطلاعات هر روز بیش‌تر ناکافی بودن و خلل‌های اصلاحات انجام شده را اعلام عمومی می‌کرد و روشنفکران جنبش اصلاح‌طلب، توده‌ها را هر روز بیش‌تر به سمت افزون‌خواهی و گسترش مطالبات سوق می‌داد (زمانه‌ای بود که مردمان به روشنفکران اعتماد کرده و امید بسته بودند). اما بعضی دایره‌ها تنها تا همین حد امکان بزرگ شدن دارند. دایرهٔ گرداگرد ما شکلی انتزاعی بر صفحهٔ کاغذ نبود. هر قالب دایره‌واری در واقعیت تنها در برابر مقدار مشخصی فشار دوام می‌آورد و مقاومت می‌کند یا که بزرگ می‌شود. فشارها از آن مقدار مشخص که گذر کنند دایره از هم می‌گسلد، انسجام خود را از دست می‌دهد، و یا فرو می‌ریزد و خرد می‌شود یا که تغییر ماهیت می‌دهد و به شکلی دیگر، غیر دایره، در می‌آید. و بدیهی است که خود دایره، صاحبانش، دست‌پروردگان، کسانی که از وجود دایره و شکلش سود می‌برند، و آن‌ها که حیات و هستی‌شان منوط و بستهٔ دایره است، در برابر فشارها مقاومت نشان دهند و بکوشند مانع تلاشی‌اش شوند. ضمن این که همیشه کسانی هم هستند که از هر چه تنگ‌تر بودن دایره نصیب و نصیب بیش‌تر می‌برند و بنابراین مدام تلاش می‌کنند حتا حدود حقیقی قابلیت بزرگ شدن دایره را کم‌تر از واقع بنمایانند و تبیین کنند. گسترش مطالبات نزدیک شده بود به حدی مفروض که غایت انبساط دایره تلقی می‌شد و از دریچهٔ چشم حافظان وضع موجود، باید که توقف می‌یافت. و چونان همیشه حس نوستالژیک گذشتهٔ شیرین و بی‌هیاهو هم هجوم آورد، گذشته‌ای که در آن هیچ کس خواستار چیزی فراتر از امکانات و داشته‌های موجود نبود و مزاحم حاکمی نمی‌شد و پرسش و تشکیکی نمی‌کرد؛ گذشته‌ای لذت‌بخش و البته یک سر وهم. اما به هر حال بر مبنای همین تحلیل بود که پس گرفتن یک به یک امتیازها آغاز شد، ارادهٔ سلطه از بُهت و بی‌کنشی به در آمد و فشارها را افزایش داد، آزادی‌ها از نو محدود شدند و شعاع دایره دوباره کاستی گرفت ـ آن قدر که کسانی حتا سخن از ترجیح دوران پیش از هفتاد و شش به هفتاد و هشت گفتند. تأثیر این انبساط و انقباض در حیطهٔ تئاتر را می‌توان به یاری ترم جامعه شناختی پولیتیزاسیون (سیاسی شدن، روحیهٔ سیاسی یافتن) توضیح داد. اما پیش‌تر باید این توضیح را هم آورد که کنش صریح سیاسی در محدودهٔ خاک کشوری همچون ایران، نه به سیاق معمول همه جا سخن از عرصهٔ سیاست گفتن و مستقیم و به‌صراحت و آگاهانه به عنوان کنشگری سیاسی وارد عمل شدن، که هر گونه عمل و حرکتِ ورای مرزهای پیشین ـ به هر شکل و در هر زمینه‌ای ـ است. در جامعه‌ای همچون جامعهٔ کنونی ایران، چنان با آدمیان و کنش‌ها و عرصه‌های فعالیتیِ جامعه برخورد شود که حوزهٔ خصوصی معنای خود را از دست می‌دهد. و نظارت تا فراز شخصی‌ترین حیطه‌ها و تصمیمات بال می‌گستراند. در سیطرهٔ سایهٔ این بال‌ها دیگر هر کنشی جز کنش مطلوب تعریف شده ـ حتا اگر به رابطه‌ای همچون رابطهٔ دو فرد با یکدیگر مربوط باشد ـ کنشی سیاسی و حاکی از نارضایتی، مخالفت یا عداوت تفسیر می‌شود و نیازمند برخورد و سرکوب. بر چنین بستری روشن هم هست که روشنفکری و سیاسی بودن امور البته تنها در شکلی چپ‌گرا معنا می‌دهد؛ زیرا محدودهٔ امور مجاز و بی‌مشکل وضع موجود آن قدر کوچک و حقیر است که دفاع از آن نمی‌تواند جز دشمنی با طبیعت و حیات آدمی به حساب آید؛ فاصله و تفاوت‌های این محدوده با شالوده‌های نخستین روشنفکری و اومانیسم چنان بسیار است که انفصال مفهوم روشنفکری از چپ گرایی و غلتیدنش به راست شوخی وقیحانهٔ مشکوکی را می‌ماند. تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران در دوره‌ای که ما پیرامونش حرف می‌زنیم ابتدا به شدت دپولیتیزه شد. وجه مشخصهٔ تئاتر این دوره کثرت و تنوع است. در شرایط جدید کسی را سودای سخن گفتن از وضعیتی که در آن می‌زیست نبود. بازتاب آزادیِ یافته، در مرحلهٔ نخست شادی بود و هجوم به عرصه‌های تازه و به کار گرفتن امکانات نو. هر کس به سویی رفت و کوشید آن‌چه را که تا دیروز تنها در فهرست آرزوهای دیرینش داشت (یا حتا به خواب هم نمی‌دید) جامهٔ عمل بپوشاند. و در نتیجه جریانی پدید آمد که اگر چه دیگر نمی‌شد به مثابه کلیتی منسجم و قابل تعریف با آن روبه‌رو شد اما تمامی اجزای شکل دهنده‌اش در بی‌توجهی به جامعه و زمانهٔ پیرامون (یا در نهایت برخوردی ساده‌انگار و توریستی) اشتراک داشتند. دلیلی هم نداشت که آثار این دوره رنگ و بوی سیاست و اجتماع بگیرند. نزد هر فرد «خود» همیشه مقدم بر «دیگری» است. امر اجتماعی اما با «دیگری» آغاز می‌شود و آفرینندگانِ نخستین بارقه‌های رهایی و انفجار نیز ترجیح دادند آزادی‌های به دست آمده را ابتدا در سطوح شخصی و فردی تعریف کنند نه در رویارویی با کانون‌های قدرتی که به نظر می‌آمد اینک، با اندکی لطف حتا، مجال چنین آفرینش‌هایی را مهیا کرده بودند یا حداقل مانع این فرصت‌ها نمی‌شدند. استوار بر این ترجیح، رجوع به زیبایی‌شناسی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسیِ این دوره شد. انبوه تجربه‌های فرمالیستی و مبتنی بر بازی با شکل در این دوره «(بازی» را مطلقاً به معنای «غیرجدی» به کار نمی‌برم) پیامد سرک کشیدن به بی‌شمار وادی‌های ناشناخته و کنارمانده‌ای بود که پیش‌تر کسی نمی‌توانست حتا نزدیک‌شان شود. اما این روند بر همین مدار نماند. هر که و هر جریان و هر گونهٔ تئاتری، قابلیت‌هایی برای نزدیک شدن و برخورد به وضع موجود جامعه هم داشتند و شور و شوق اولیه که اندکی فرونشست، حالا استفاده از آن قابلیت‌ها شروع شد و پرسش‌ها و حرف‌ها نوبت ابراز یافتند؛ و بنابراین تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی هم به تدریج پولیتیزه شدند. این دوره‌ای است که تمامی ارکان

جامعه پولیتیزه شده بودند. اوج روزهایی بود که بحث لزوم تقدم توسعهٔ سیاسی بر هر شکل توسعهٔ دیگری در گوشه و کنار حضور داشت و طرفداران و واضعانش هم توسعهٔ سیاسی را به حقوق اولیهٔ انسانی گره می‌زدند و پیش‌زمینهٔ هر نوع توسعهٔ دیگری معرفی‌اش می‌کردند. دلایل و کارکردهای عمیقاً سیاسی رویدادی همچون قتل‌های زنجیره‌ای نیز شهادت دوران بود بر درستی این نظریه. بازخوانیِ نقاط اوج تعدادی از آثار تئاتریِ مهم و برجسته‌ای که در اواخر دورهٔ حضور آزادی‌های تازه یا اوایل دورهٔ سرکوب نوشته شدند می‌تواند تأییدکنندهٔ معنای پیش‌تر گفتهٔ سیاست در بستر تئاتر ایران و اصلاً جامعه ایران باشد و شفاف‌کنندهٔ میزان توسعه‌نیافتگی سیاسی این جامعه. بیان کامران میرزا از آموخته‌ها و دریافت‌هایش در مواجهه با شخصیت‌های تیپیک سنتی نمایش، در پایان شب سیزدهم حمید امجد؛ تک تک گفتارهای امیر در انتهای هر کدام از تکه‌های جدا از هم اثر، در امیر محمد رحمانیان؛ خطاب مکبث رو به شکسپیر در فصل نهایی مکبث اثر فرهاد مهندس‌پور و محمد چرمشیر، حرف‌های رو به دوربین نویسنده در یک دقیقه سکوت محمد یعقوبی؛ و سخنان شخصیت زن آموزگار در واپسین لحظات پنهان‌خانهٔ پنج در حسین کیانی، همگی در زمرهٔ سیاسی‌ترین کنش‌ها (یا واکنش‌ها)ی سیاسی تئاتر یک دوران قلمداد شدند. شباهت این پنج نمونهٔ برگزیده اما، جدای مفاهیم و اصطلاحات مشترک شکل‌دهندهٔ تمامی‌شان، بیش از همه در موضوع مرکزی و بنیادی‌شان بود: همگی از آرامش و صلح می‌گفتند و ضرورت حرمت نهادن به جان و اندیشهٔ آدمی. این هستهٔ سخت و رادیکال‌ترین سخنِ سیاسی‌ترین نمایش‌نامه‌های یک دوره بود. (پس آیا واقعاً می‌شد این همسانی و همزمانی را ـ به بیان مارکسی ـ حلول روح تاریخ در کالبد جریان فرهنگی تئاتر ایران دانست؟) در پرتو فهم حدود همین خواسته‌ها است که می‌توان میزان آزادی‌های به کف آمده را سنجیده کرد و وضعیت دو دهه پیش‌تر تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران، در وجه خاص، و انسان ایرانی، در وجه عام، را گمانه زد. علت این که همهٔ این نقاط اوج در قالب تک‌گویی بود و در متن جدال و مخالفتی بیان نمی‌شد نیز، شاید به همین خصلت انسانی بودن و حداقلی بودن محتوایش باز می‌گشت که جای چون و چرا نداشت و تنها برشمردن و یادآوری حقوق اولیهٔ آدمی بود در سرزمینی که در آن «مزد گورکن» از همه چیز افزون‌تر است.

هرچند تلخ و اندک، اما همین هم غنیمت بود. و خب، تاب هم آورده نشد. در تمامی زمینه‌ها بساط حذف و طرد و سرکوب برپا شد؛ به مدد تخمین همین حد تحمل می‌توانستی نسبت تقریبی بنیان‌های ماهویِ یک ایدئولوژی با طبیعت آدمی را دریابی. همین هستهٔ سخت و حداقلی نیز باز به پس‌زمینه رفت و باز آثار انتزاعی و بی‌زمان و مکان سر برآوردند. باز هجوم به آیین‌ها و تاریخی مشکوک آغاز شد، باز مرده‌ریگ‌های سنت‌های نمایشی انحطاط‌یافتهٔ قدیمی اهمیت یافتند، باز رویکردهای فرمالیستی بی‌ارتباط با زمانه فزونی گرفتند، و باز میزان پژوهش‌ها و حرف‌ها پیرامون هنرمندان دست راستی ـ با تعریف دوران‌های گذشته ـ زیاد شد. جامعه، و تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران هم، دیگر بار دپولیتیزه شده بودند. اما این بار روند دپولیتیزاسیون با دفعهٔ پیشین فرق می‌کرد. این بار روند، برآیندی طبیعی و برآمده از حرکت طبیعی تاریخ نبود، نتیجهٔ فشار بود و اعمال قدرت؛ و سرشتی داشت مصنوع و برساختهٔ دستکاری‌ها. انتخاب و ترجیح آزادانهٔ گونه‌ها، جریانی و نگرشی را به گفتمان مسلط زمانه بدل نکرده بود، این بار دپولیتیزاسیون حاصل ترس بود و سرخوردگی و امتناع حرکت در مسیر جریان‌هایی؛ و پس تئاتر موجود را هم تنها می‌شد در قالب راه فرار و مأمنی برای پناه صورت‌بندی کرد. به همین دلیل بود که این دفعه فرایند دپولیتیزاسیون همراه با شور و شوق و شادی نبود، خستگی و آشفتگی و پوچی در بطن خود داشت و ریزش نیروها و کوچ‌شان به عرصه‌ها و حوزه‌هایی دیگر. تاریخ برای هزارمین بار از نو تکرار می‌شد و پتانسیلی تئاتری که می‌رفت هر دم با نیرو و توانی بیش‌تر، عرصه‌ها و افق‌های دورتر و روشن‌تری را فتح کند به یکباره قابلیت و انرژی خود را از دست داد و نسلی را ناکام و دلزده روانهٔ درهای خروجی کرد. راه‌های برون‌رفت از این بحران را، که اینک بر تمامی شئون عرصهٔ فرهنگ ما سایه افکنده است، تنها می‌توان از خلال بازخوانی دستاوردها و ناکامی‌های مسیر طی شده بازیافت. بنابراین گریزی از آن نیست که به ویژگی‌های نمایش‌نامه‌نویسی وتئاتر دورهٔ رونق بپردازیم، تا از پسش تجربهٔ از سر گذرانده را ادراک کنیم و دریابیم که اصلا در پی چه هستیم و کدام گزینه‌های هنوز ممکن پیش رویمان را می‌توانیم و باید انتخاب کنیم.

این‌جا، از پس مرور این ویژگی‌ها می‌کوشم به توضیح و تشریح پتانسیلِ درونی تن به انقیاد دادن، نزد تأتر و نمایش‌نامه‌نویسیِ دورهٔ موردنظرمان برسیم، و این که چرا فاقد نیروی کافی و لازم برای مقاومت بوده است؛ می‌کوشم آن امکان‌ها و ابزارها را برشمارم که تأتر این دوره، به دلیلِ غفلت، ناآگاهی، اشتباه، یا هر چه، خود هبهٔ ارادهٔ برخورد کرد.

از میان ویژگی‌های مرتبط به بحث حاضر تئاتر این دوره (جز آن‌ها که اشاره کردیم، همچون تجربه‌گرایی‌های فرمالیستی انتزاعی و رویکرد افراطی به وجود زیبایی‌شناسانه و روحیهٔ بازیگوشانه و سرخوش، و تنوع و بی‌ارتباطی و ناهمسانی صوری گونه‌های مختلفش) می‌توان به خصلت توده‌ای این تئاتر اشاره کرد. چنان که گفتیم مسیر و سویهٔ حرکتی نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر این سال‌ها دقیقاً منطبق است با نمودار تغییرات شرایط اجتماعی پیرامون. تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران در تمام این دوره هیچ‌گاه نتوانست پا از دامنهٔ فراز و نشیب‌های اجتماعی فراتر بگذارد و همچون ناظری آگاه یا کنشگری تصمیم‌گیرنده مثلاً، دوران و زمانهٔ خود را داوری کند. تئاتر این دوران جزئی از حرکت بطئی و ناخودآگاه جریان کلی‌تر فرهنگ و اجتماع در ایران بود و هیچ نقش خاص یا تعیین کننده‌ای در این روند ایفا نکرد. ویژگی دیگر رجوع مدام و سراسری به متافیزیک تقدیر و رمانتی‌سیزم برای استوار ساختن گرهگاه‌های تاثیرگذار و برانگیزانندهٔ این آثار بود. مهم‌ترین نمایش‌های این دوره، چه آنان که امیدوارانه به تحلیل جهان درونی خود می‌پرداختند و چه آنان که نومیدانه تلخی را روایت می‌کردند، حصول نتایجشان برپایهٔ کنش انسانیِ شخصیت‌های اثر در محدودهٔ دنیای مصنوع متن شالوده نبسته بود. رد تقدیر در هرکجا رخ می‌نمایاند و شخصیت‌ها، گویی لعبتکانی متوهم، تمام مدت تحت استیلای قدرتی مافوق و بیرونی بودند که ورای تمامی کنش‌ها و تصمیم‌های اینان می‌ایستاد و حرف آخر را می‌زد. نمونه‌ها را به یاد می‌آوریم: نوکر خانه و بازیگرانی که با همهٔ نوسانات قدرت و حاکمان هر زمانه ساخته بودند هم، در انتها، در کنار سایر خلایق به دار آویخته می‌شدند (مجلس‌نامهٔ محمد رحمانیان)؛ پیک‌های رهایی که به سوی دژی مجلس‌گون رفته بودند تا جلوی اجرای فرمان مرگی را - که در اوج عصبانیت و بی‌خردی صادر شده بود - بگیرند، در مسیر به مشکل برخوردند و دیر می‌رسیدند تا دانشمندی که نیکی شاه و مردمان را خواسته بود، حتا به رغم میل شاه، بمیرد (کارنامهٔ بندار بیدخش بهرام بیضایی)؛ و خانه‌ای را که آدم‌هایش تازه پس از درگیری‌های بسیار به آرامش و توافق و آشتی رسیده بودند، بمبی از سوی بیگانه ویران می‌کرد (زمستان ۶۶ محمد یعقوبی). چنین رویکردی در زمانه‌ای که متافیزیک در قامت قدرتی توتالیتر تا درون خانه‌ها نیز رسوخ کرده بود حکم خوراندن سکر به کسی را داشت که به خاطر افراط در مصرف مسکرات به حال مرگ افتاده بود، و حکایت از این می‌کردند که هنرمند دوران در شخصی‌ترین وجوه نیز در برابر متافیزیک قدرت مقاومت نکرده بود و مقدم آن را حتا در مسند حاکمیت بر اندیشه و احساس خود گرامی داشته بود. ما دیگر چه زمان قرار بود به خودآگاهی دست یابیم؟

از سوی دیگر هم، در غالب مشاجره‌ها و درگیری‌های روی صحنه و بر کاغذ، پایان‌بخش و پیروز بحث، عاطفهٔ رها ازعقلانیتی بود که ما می‌بایست برای شوریدگی و زیر بار محاسبه نرفتنش هورا می‌کشیدیم و اشک می‌ریختیم. انسان در قالب عاطفهٔ ناب تصویر می‌شد و آدم‌های محاسبه‌گر و نگران سود و زیان هر عمل، مردمانی همانند ماشین و یک سر فاقد احساس. معمولاً عقل و عاطفهٔ عقلانی - انسانی اثر را پایه می‌ریختند و اما احساسات برآمده از رویکرد به مفاهیم

اخلاقی انتزاعی پایانش می‌دادند. اندک بودند کسانی که همین مفاهیم را به درون موقعیت می‌بردند و به حیطهٔ آزمون می‌کشاندند (در همین موارد معدود بود که در می‌یافتیم مفاهیمی چنان تا به چه اندازه متزلزلند). ذهن عمومی، خوگرفتهٔ اخلاق ایدئولوژی‌زدهٔ جاری در جامعه شده بود و دیگر مثال آن‌ها آن‌قدر فراوان بودند که ذکرشان را فقط می‌شود اطالهٔ کلام نامید. در هر دو مورد، هم باور به متافیزیک به مثابه امر محیط بر همهٔ امور؛ و هم حرکت به سوی رمانتی‌سیزم در لحظات نیازمند داوری و تصمیم آثار، نشانه‌های دور شدن از تصویر انسان عصر مدرنیسم، و تفوق ایدئولوژی و جهان‌بینی ناظم حاکم بر اندیشه و نگرش هنرمند قابل ردیابی بود و تاثیرات فرهنگ توده‌ایِ فاقدِ بینشِ اجتماعی، هویدا. کم‌تر اثری همچون سعادت لرزان مردمان تیره‌روز علیرضا نادری (که نمایشنامهٔ خوبی هم نبود) مناسبات واقعی دنیای دور و بر را آن چنان عریان و بی‌بزک پیش چشممان می‌گستراند؛ یا چون پاییز نادر برهانی مرند (که آن هم نمایشنامهٔ خوبی نبود) شکستن محتوم باورهای جهان کهن در رویارویی با واقعیات عصر نو را فریاد می‌زد.

در تداوم این تحت استیلای نگاه و نیروی قدرت قرار گرفتن، تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی این دوران ضمناً با تفسیر فردمحورِ هر واقعه ـ شیدای فرصت به کف آمده ـ سیستم و قواعدی را، که در سیطرهٔ آن می‌زیست، از یاد برد و فراموش کرد که در این دورهٔ تازه، شکل و ماهیت و جنس دایره تغییری نکرده است. تنها سوراخ‌های یک غربال گشادتر شده بودند و بالطبع آدم هایی تازه، وارد می‌شدند. همه خود را غایت هستی پنداشتند و کماکان «دیگری» به سایه رفت؛ هر کس که خود امکان کار پیدا کرده بود گمان برد (یا کوشید چنین گمان برد) که حد نهایی خواسته‌ها فراهم آمده و دیگر شکلی پیش رو نیست، خاصه آن که دو سه دوست و آشنا را هم در کنار خود می‌یافتی و دیگر می‌توانستی جای ضمیر «من» از «ما» استفاده کنی؛ و باز هم در لحظه‌ای که می‌شد سیستم و طراحی نظام بیرون از نمایش را به پرسش کشید همه چیز معطوف به افراد، یا که فراموش شادمانی‌های شخصی شد.

ویژگی دیگر نمایش‌نامه‌های این عصر حضور روبناها، و نشانه‌های گفتمان اصلاح‌طلبِ درونِ حکومتی (که همهٔ همّ خود را بر مبارزه در حوزهٔ سیاست گذارده بود) در بطن ساختار و روایتشان بود و غالباً هم نتیجهٔ نهایی تنها اعلام موضعی بود در مخالفت با رقیب و اظهار همدلی و همراهی. این نیز، جز این که بر توده‌ای بودن جریان تاکید مجدد می‌گذاشت و پیروزی و انفعالش را یادآور می‌شد، نمایانگر فقدان دانش و آگاهی نزد هنرمندانی بود که تنها شنیده‌هایی مبهم از کف مطالبات جامعه‌ای برانگیخته را ادراک کرده بودند و فرصت توجه و رویکرد به حتا سقف مطالباتی را که توسط نیروهای دیگر در همان زمان طرح می‌شد و مورد بحث قرار می‌گرفت، هم از خود دریغ می‌کردند (پنج تک‌گوییِ پیش‌تر یاد شده و سطح مطالباتشان را می‌توان به مثابه شواهد این مدعا نیز بازخوانی کرد)، حال آن که تئاتر به دلیل دور بودن از خط مقدم مصاف دو جبههٔ اصلی نبرد، و زیر نگاه مدام نبودنش، می‌توانست بدل به حوزهٔ پیشتاز خواسته‌های فرهنگی و اجتماعی زمانه و جامعه‌اش شود ـ و چنان که آمد پس از مدتی مجال باز هم از کف رفت. ویژگی دیگر نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر این سال‌ها نداشتن نگاه تحلیلی و انتقادی نسبت به گذشته و امروز خود بود. تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران در مجال و فضای تازه‌اش به خوانش گذشتهٔ خود و تجربه‌های پیشینش نپرداخت و از این نکته غفلت کرد (یا نفهمیدش؟) که تغییر شکل و انحراف هر گونه و جریان تئاتری در معرض فشارها و محدودیت‌ها (چنان که در مورد اغلب شاخه‌های تولید تئاتر، پیش از سال هفتاد و شش و به منظور جاگرفتن و تناسب یافتن با دایرهٔ تنگ موجود زمانش، شاهدش بودیم)، جز شرایط و اراده‌های بیرونی، به قابلیت و امکان پذیرشِ درونیِ خودِ هر گونه و هر جریان نیز ارتباط داشت. و بنابراین با بازگشت فشارها، یا در شرایطی مشابه، هر چیز ممکن بود دوباره به شکل مخدوش و از ریخت‌افتاده و تحریف‌شده‌اش بازگردد. تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران فرصت فهم علل این تغییر شکل‌ها و راهکارهای چیرگی بر این علل (از مسیر تصحیح و ارتقای گونه‌ها و جریان‌ها) را از دست داد و در نتیجه با اراده‌ای معطوف به بازگشت به وضعیت پیشین و دایره‌ای با مقیاس‌های قبلی، به جایگاهی همچون جایگاه گذشتهٔ خود عقب نشست و نتوانست که دستاوردهای خود را پاس بدارد و نگاه دارد. (این گزاره البته نسبی است. به هر حال جامعهٔ ایران آن قدر تغییر کرده بود که همه چیز را نتوان به همان شکل قبلی‌اش بازگرداند. به رغم همهٔ این حرف‌ها تئاتر امروز ایران، با همین حال و روز هم، کهکشان‌ها پیش‌تر و جلوتر از تئاتر پیش از نیمه دوم دهه هفتاد است). در ضمن، علاوه بر گذشته، تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی این عصر، امروز خود را هم نخواند و نکوشید برای وضعیت جاری‌اش نظریه تولید کند و جریان انتقادی موازی بسازد. افزایش کمیت روزنامه‌ها و رسانه‌های ارتباطی هم، آن قدر کوتاه مدت ـ و تئاتر برای این رسانه‌ها آن قدر بی‌اهمیت ـ بود که تنها رواج ژورنالیسم سطحی و بی‌مایه‌ای را سبب شد که جامعهٔ تئاتری فقط باید تلاش می‌کرد اندام شکنندهٔ خود را با فاصله و بی‌ارتباط با آن جای دهد، تا شاید بتواند از ضربه‌های سخت و ویرانگر محصول بی‌خردی و پوپولیسم نقد غالب مصون بماند. آخرین ویژگی تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی این دوره که تا این‌جا برمی‌شمرم پا نگرفتن و امتداد نیافتن سنت‌های نمایشی در متن این جریان‌هاست. این تئاتر از یک سو اصلاً خصلتی سلبی و واکنشی داشت و نوعی شورش بود بر تمامی انواع قالب‌های تئاتری‌ای که تا پیش از آن به عنوان اشکال مطلوب و فاقد مسئله مجوز داشتند و ترویج می‌شدند. اما روشن است که تئاتر و تجربه‌های گذشته، دستامدها و نتایجی یکسر منحط نداشت و تلاش‌های هنرمندان در همهٔ ادوار به راه‌ها و عرصه‌های متنوع و متفاوت و بسیاری راه برده بود که هر یک صاحب قابلیت و توان و امکاناتی قابل استفاده و بهره‌گیری بودند. تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران در این سال‌ها نخواست و نکوشید (جز چند استثنا) که سنت‌های نمایشی داشته و موجود را (سنت نمایشی نه به معنای تعزیه و تخت حوضی و امثال این‌ها، بلکه همهٔ جریان‌های صاحب تاریخ شکل گرفته و تکوین یافته در مسیر تئاتر جدی و واقعی ایران) ادامه دهد و به پیش بَرَد. پیشنهادهای درام‌پردازی ساعدی و یلفانی و نعلبندیان و مفید و فرسی و امثال اینان مثلا، به کار نیامد و مسیرهای نیمه‌کاره‌ای که هر کدام به سعی و تلاش شخصی هموار کرده بوند (و همگی هم قابلیت تداوم داشت) کماکان بی رهروان ادامه دهنده ماند. تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران به سوی اشکال جدید و ناشناخته خیز برداشت و به پیشینیانش وقعی نگذارد، اما تلخ آن که حتا غالب این اشکال و راه‌های تازه نیز از حد استفاده و مصرف یکباره گذر نکردند و بدل به سنتی نشدند. اغلب حتا دو تجربهٔ پی در پی یک گروه تئاتری نیز آن قدر از یکدیگر دور و بی ارتباط با هم بودند که دریافت نگرش گروه و اعضا و آفرینشگرانش را ناممکن می‌کرد. و خب بالطبع چون همگی آثار نیز سرشت گام‌های نخست را داشتند، گروه و آدم‌هایش هم فاقد منحنی روند رو به رشدی بودند که حاصلی کارآمد دیگران و تاریخ تئاتراین دیار به بار آورد. این بار اما شاید خیلی هم تقصیر خود جریان تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی نبود. حیطه‌ها و جهان‌های جدید آن قدر بسیار و جالب توجه بودند که اندک زمان عصر آزادی محدود حتا به جلوه یافتن تمامی‌شان هم مجال نداد. و کشف، احتمالا همیشه جذاب‌تر از تصحیح و ارتقا دادن است. به مجموع همهٔ این ویژگی‌ها بود که جریان تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی ایران نتوانست به تمامیتی مقاوم در برابر فشار از بالا بدل شود و محدودیت‌ها و سرکوب دوباره را تاب آورد. محدودیت‌های تازه از مجرای همین خلل‌ها عمل می‌کردند: چون سنتی پا نگرفته بود، جریان قدرتمندی که حضورش قابل انکار و طرد نباشد نیز وجود نداشت و پس نظام فرهنگی غالب دوباره دست به معرفی گونه‌های مطلوب تئاتری زد. سیاستگذاری‌ها تدوین مجدد شدند و به سوی حمایت از جریان‌ها و اشکال خاصی از تئاتر تمایل یافتند. تک و توک جریان‌هایی که داشتند ادامه می‌یافتند و شائبهٔ بدل شدنشان به سنتی می‌رفت (در مورد محمد یعقوبی یا حسن کیانی مثلا) کنار نهاده یا توسط «دلسوزان» به مسیرهایی دیگر هدایت شدند. هر اعتراضی با استدلال

اتفاقی نیفتاده و تفاوتی نکرده (دورهٔ جدید هم - چنان چه گفتیم - همان درونمایه‌ها، نگرش و رهیافت‌ها را - که ارادهٔ برخورد هیچ گاه مشکلی با آن‌ها نداشت - به کار بست و بسط و گسترش داد: متافیزیک مسلط، رمانتیزه کردن فضا و...) خاموش شد. اندک راه‌های رفته همان طور ناکامل و ابتر رها شد و همه ترجیح دادند به منظور پیشگیری از بروز موانع و مشکلات ناگهانی و ناخواسته، که به بیکاری و انزوای محتوم می‌انجامید، و در راستای سیاست «دستمال نبستن به سری که درد نمی‌کند» نادیده‌شان بگیرند. سلسله مراتب قراردادی و مشکوک آدم‌ها دوباره رخ نمود و جهان از نو به دو بخش حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای تقسیم شد. معیارهای گنگ و مبهم و گاه مضحک دوباره باز گشتند. کسی که سی سال مثلا، در عرصهٔ تئاتر هیچ کار مهم و برجسته‌ای انجام نداده بود و احتمالاً تنها به مدد پافشاری‌های شخصی و حمایت‌های خاص دوام آورده بود، حرفه‌ای قلمداد شد و جوانی که مثلاً چند نمایش‌نامهٔ امیدوارکننده و خوب نوشته بود غیر حرفه‌ای و آماتور (لابد به دلیل «صغر سن» و «نخوردن خاک صحنه»). و غیر حرفه‌ای‌ها - محتاج گفتن نیست که - هیچ نصیب نداشتند. محدودیت‌ها و گزینش‌های غیرمستقیم برای ورود آدم‌های تازه دوباره صورت بستند و گذر از دالان باریک آزمون‌ها و گزینش‌های ظاهراً خیرخواهانه و تخصصی، برای رسیدن به دروازهٔ دستیابی به امکانات و اجازهٔ کار، به نتایجی منتهی می‌شد که از پیش خیال همه را راحت می‌کرد. تنها کانون تمرکز و گردآمدن جامعهٔ تئاتر برای فعالیت (تئاتر شهر) دوباره بدل به جولانگاه تعدادی آدم‌های خاص و مشخص شد که ورود به جمعشان همانند شدن با آن‌ها را می‌طلبید و دیگر تصمیمات و سیاست‌ها نیز بهتر از این‌ها نبودند.

اما می‌توان پرسید همهٔ این‌ها به نمایش‌نامه‌نویسی چه ربطی داشتند. این‌ها همه راهکارها و ارادهٔ سرکوب فعالیت‌های اجرایی تئاتر بودند. نمایشنامه‌نویسی که تنها مأمنی می‌خواست و کاغذی و قلمی، همچون هر شکل دیگر نوشتن. ایدهٔ «متن نمایشی به منزلهٔ مادهٔ اولیهٔ اجرا» هم مدت‌هاست که دیگر بداهت و قدرت پیشین خود را از دست داده و به نظریه‌ای هم‌سنگ دیگر نظریه‌ها تبدیل شده. همهٔ این‌ها البته گزاره هایی درست بود اگر در شرایط و وضعیتی معمول و عادی می‌زیستیم. تنها با کوشش برای منطبق ساختن این ایده‌های انتزاعی بر متن هستیِ انضمامی نمایش‌نامه‌نویسان ایران است که نارسایی و ناسازی و خلاف بودنشان در زمینهٔ این‌جایی و فعلی را می‌توان فهمید. واقعیت این است که هستی نمایش‌نامه‌نویسی ایران به حوزهٔ اجرایی تئاتر گره خورده است. نمایش‌نامه‌نویسی ایران جز اجرا راهی برای عرضهٔ درست خود به مخاطبان بالقوه‌اش ندارد. کتاب‌های تئاتری در ایران، به ویژه نمایش‌نامه‌ها، معمولاً آن قدر در انبارها خاک می‌خورند تا این که نوبت تبدیل به احسن‌شدن‌شان فرا رسد، یا در بهترین حالت به گوشهٔ کتابخانه‌ها تبعید می‌شوند و آن‌جا خاک می‌گیرند و به انتظار می‌مانند. جامعهٔ ایران فاقد سنت ردگیری با اثر نمایشی از مسیر خواندن است؛ سندش میزان مطالب انتقادی و تحلیلی پیرامون نمایشنامه‌های چاپ شده (حتا در سطح بی‌مایهٔ روزنامه‌ای‌اش) در نشریات و حتا مجلات تخصصی ادبی - که نزدیک به هیچ است. و این تنها در مورد آدم‌های بی‌نام و نشان جامعهٔ تئاتری ایران صادق نیست. تعداد مطالب نشریات دربارهٔ مجلس ضربه زدن، آخرین نمایشنامهٔ بهرام بیضایی (که اینکه دیگر خود یک تنه جزئی انکارناپذیر از فرهنگ ملی ما بدل شده است) در قیاس با نوشته‌های منتشر شده حول و حاشیهٔ هر رمانی که حتا کار اول نویسنده‌اش هم بوده و در این سال‌ها چاپ شده، نتایج تکان دهنده‌ای پیش رویمان می‌گذارد. به ققنوس محمود دولت آبادی هم می‌توان اشاره کرد که احتمالا تنها اثر نویسنده‌اش باشد که فقط یک بار نوبت انتشار داشته. در این سال‌ها جنبش و تلاش برای سامان بخشیدن و بهبود دادن فرایند عرضهٔ آثار به صورت مکتوب نیز شکل نگرفته است (از راه افزایش کمیت، یاری گرفتن از عوامل غیر تئاتری، نزدیک شدن به محافل روشنفکری صاحب خواننده، و رویکردهایی دیگر مانند این‌ها، مثلاً). جز بر صحنه یا بر صفحهٔ کاغذ (که هر دو نیز ـ چنان که آمد ـ وضع اسف‌بار خود را دارند، یکی یکسر دولتی و یکی دور از مخاطب) نمایش‌نامه‌نویسی ایران فاقد پیشنهاد و زمینه‌ای دیگر برای عرضهٔ خود به مخاطبانش و دست یافتن به نظرات و واکنش‌های آن‌ها است، برای پیش رفتنش و گذر مرحله به مرحله و آزمون و خطا. به همین دلیل هم، در تمام این یادداشت «نمایش‌نامه‌نویسی» و «تئاتر» در کنار هم آمده‌اند. در وضعیت فعلی نمی‌توان این دو را از هم جدا کرد. نمایش‌نامه‌نویسی ایران - همیشه - تنها در ردای اجرا دیده شده و به حساب آمده و بنابراین هستی خود را نیز بسته و گره خوردهٔ حاکمیت کرده است. و نیز از همین مجراست که سخت‌ترین ضربات بر پیکر نمایشنامه‌نویسی ایران وارده آمده: خودسانسوری و محافظه‌کاری و هراس از خطر کردن، دور شدن از پیرامون و گرایش عمومی به انتزاع و مفاهیم بی‌زمان و مکان اخلاقی (درونمایه‌های حتا آن سیاسی‌ترین آثار را به یاد آورید: آرامش، صلح، آزادی و...).

اکنون نیز بر شانهٔ همین داده‌ها است که می‌توان رهیافت‌های پیش رو را گمانه زد. جنبش تئاتری سال‌های رونق - خوب یا بد، موفق یا ناموفق - به دلیل ماهیت انفجارگونش، بدون تردید پدیده‌ای بود رهایی‌بخش و آزادکنندهٔ (تعدادی) گونه‌ها و جریان‌های تئاتری در سایه یا در نطفه مانده، که در پی این انفجار اعلام حضور کردند و وارد رقابت در زمین بازی (هرچند که هنوز کوچک و نابسنده و ناپذیرای همه) شدند. این اعلام حضور خود سند «بودن» و «وجود داشتن» نگره‌ها و جریان‌هایی بود. حالا، با تلاش دوبارهٔ کانون تمرکز قدرت برای بازساختن و حتا یک‌دست‌تر ساختن کلیت متلاشی‌شدهٔ پیشین و ناممکن شدن آن جنس بازیگوشی‌های رها و آزاد منتهی به راه‌های تازه، بالطبع یک رویکرد می‌تواند ادامه دادن و پی گرفتن و عمق بخشیدن جریان‌ها و گام‌های نو باشد و بدل کردنشان به سنت‌های پویا و متداوم؛ برای - حداقل - ثبت و تاکید و پررنگ ساختنشان در متن حرکت تاریخی‌ای که منابع قدرت سهمی نیرومند و کتمان‌ناپذیر در جهت دادن و پیش بردنش دارند، و برای مقاومت در برابر ارادهٔ معطوف به حذف و نابودی و فراموش شدنشان، به عنوان جلوه‌ها و حاصل دوره و زمانه‌ای نامطلوب و «به اشتباه شکل یافته». بدین‌سان می‌توان قابلیت تبدیل تجربه‌ای غیرسیاسی و (به دلیل دپولیتیزه بودنش، شاید حتا) جای گرفته در پارادایم حفظ وضع موجود را به کنشی عمیقاً سیاسی و در تقابل با وضع موجود مشاهده کرد. از سوی دیگر در وجه «عرضه» نیز نمایش‌نامه‌نویسی ایران، بنا به نیازهای اندک و در دسترسش، که کاغذی و قلمی است، و شخصی بودن فرایند تولیدش، که باید بکوشد هستیِ خود را از دولت جدا کند و از تئاتر واقعاً موجود امروز فاصله گیرد. و این نیز تنها به مدد یافتن راه‌های تازه و مختلفِ عرضه ممکن است، عرضه‌ای که در عین حال بازتاب و انعکاس نیز در پی آورد. نمایش‌نامه‌نویسی ایران محتاج تولید نظریه و راهکار است، محتاج کشف مسیرهایی که از طریقشان بتواند خود را به مخاطب بالقوهٔ عرضهٔ هنر درایران تحمیل کند (همچون رمان، مثلا)، بی یاری و میانجی دولت، به شکلی که دیده نشدنش و نخواندن و ندیدنش کاستی مخاطب به شمار آید و از دست دادن تکه‌ای ضروری از جریان زنده و پویای فرهنگ معاصر.

و لازمهٔ همهٔ این‌ها هم البته، تصمیم و ارادهٔ جمعی است و به وجود آمدن ضعف و گروه و دسته‌های تصمیم گیرنده‌ای رها از دولت، هماهنگ و موازی یکدیگر؛ که هم‌سو با هم به پیش روند و فشارها را در سطح همگانی تقسیم و خنثا کنند، و به کنشگری فعال و تابع عقل جمعی (که معمولا بهترین گزینه را انتخاب می‌کند) بدل شوند. رسیدن جریان نمایش‌نامه‌نویسی ایران به فرهنگ مدنی و مدنیت، یگانه مسیر محتوم است برای گذر کردن به سلامت از بحران امروزینش و هر بحران دیگری. نمایشنامه‌نویسی ایران باید خود به نقد بی‌رحمانهٔ خود بنشیند و، به یاری همین عقل جمعی و آگاهی‌ای که فراچنگ خواهد آورد، از خاکستر تباهی چون ققنوس باز برکشد. جز برگذشتن از سیطرهٔ تاریخ برساختهٔ دیگران و رسیدن به خودآگاهی راهی نیست؛ شاید این طور هم بشود گفت که: جز با تغییر نقش اجتماعی از ابژه به سوژه در صحنهٔ تاریخ.