نقد فیلم «دوزیست»

زیرآبی رفتن زیر پوست شهر

میلاد جلیل‌زاده
روزنامه‌نگار

«دوزیست» با توجه به نام کارگردان آن و سابقه‌ای که در ساختن کمدی‌های سینمایی و عامه‌پسند داشته و البته فهرست بازیگران اصلی‌اش یعنی جواد عزتی، پژمان جمشیدی و هادی حجازی‌فر، توقع تماشای یک فیلم طنز را در تماشاگران ایجاد کرده بود. اما تقریبا خیلی‌زود مشخص شد که چنین چیزی نیست. از طرف دیگر دوزیست آن‌طور که تصور می‌شود یک فیلم کاملا اجتماعی هم نیست و آن را بیشتر می‌شود در ژانر حادثه‌ای تعریف کرد. فرم کار و محل فیلمبرداری آن کاملا به یک سری از فیلم‌های اجتماعی ایران شبیه است، اما ماجرای آن قابل تعمیم به بخش گسترده‌ای از جامعه ایران نیست.

این فیلم با سکانس شبیه افتتاحیه فیلم «جاندار» که سال گذشته در جشنواره فجر نمایش داده شد، آغاز می‌شود. یک مجلس عروسی برقرار است و چهره هنرپیشه‌هایی مثل پژمان جمشیدی، جواد عزتی، مانی حقیقی، سعید پورصمیمی و البته هادی حجازی‌فر که اینجا با شمایلی کاملا جدید و حتی تا چند دقیقه غیرقابل تشخیص ظاهر شده، دیده می‌شود؛ اما مثل فیلم جاندار، عروسی با یک دعوا و کتک کاری به‌هم نمی‌خورد. وسط جریان سور و سات عروسی، عطا (جواد عزتی) و مجتبی (پژمان جمشیدی)، برای سرقت از گاوصندوق صیفی که خودش وسط مجلس عروسی است، به خانه‌اش می‌روند. آنها کلیدی دارند که در گاوصندوق را باز نمی‌کند و ناکام به گاراژی که پر از ماشین‌های از رده خارج است، برمی‌گردند.

حمید (هادی حجازی‌فر) هم در جمع آنها حضور دارد و حالا مشخص می‌شود که این سه نفر با هم همدست هستند و کلید را حمید طراحی کرده است. چند لحظه بعد دختری به نام آزاده که در خانه صیفی کار می‌کند، عطا را به پشت‌بام صدا می‌زند و از او می‌خواهد دختر خاله‌اش را چند روز در خانه‌اش نگه دارد. تا اینجا می‌فهمیم که سعید پورصمیمی، نقش پدر عطا را بازی می‌کند و بعد مشخص خواهد شد که این دختر فراری مدتی صیغه پسر جوانی بوده و حالا که باردار است و مدت صیغه هم تمام شده، آن پسر از قبول مسئولیت شانه خالی کرده است.

نام این دختر فراری مریم است. گاراژی که عطا و پدرش در آن زندگی می‌کنند، متروکه است و به خودشان تعلق دارد. آنها حتی برق را از سیم اصلی تیر برق دزدیده‌اند و هرآن امکان دارد کسی از این مکان بیرون‌شان بیندازد. با این حال شغل عطا که یک وانت قدیمی دارد، مدلینگ است! مریم به خانه آنها می‌آید. هر سه نفر یعنی عطا، مجتبی و حمید نسبت به او احساس پیدا می‌کنند و این در حالی است که عطا مرتب روی پشت‌بام قسمتی از گاراژ می‌رود تا با آزاده صحبت کند و این‌طور به‌نظر می‌رسد که بین اینها رابطه‌ای عاطفی بوده است. عطا در بخشی از داستان، مریم را عقد می‌کند تا بتواند کودک درون شکمش را سقط کند و در این میان همچنان تلاش برای دزدی از گاوصندوق صیفی ادامه دارد. خصوصا اینکه آزاده به‌دلیل سفته‌هایی که صیفی از او داشته در زندان است و آزاده برای همین در خانه صیفی کار می‌کند. در اواخر فیلم بین عطا و مجتبی زد و خوردی سر علاقه به مریم درمی‌گیرد و پلیس این دو نفر را به همراه آزاده دستگیر می‌کند، چون از گاوصندوق صیفی دزدی شده و تصور می‌شود کار آنهاست.

پایان فیلم در جایی رقم می‌خورد که حمید، یعنی پسرعموی عطا و مریم، دختر خاله آزاده؛ در خیابان با هم قرار گذاشته‌اند و مشخص می‌شود آنها پنهانی با هم روابط داشته‌اند. به‌عبارتی هم حمید و هم مریم از عطا و آزاده سوءاستفاده کرده‌اند. حمید کیفی را به مریم نشان می‌دهد که در آن محتویات گاوصندوق صیفی ریخته شده و سفته‌های مادر آزاده را هم به‌دست مریم می‌دهد و با هم به‌سمت پارک ارم، یعنی جایی که حمید قبلا گفته بود محل کار جدیدش خواهد شد، می‌روند و فیلم تمام می‌شود. ظاهرا نام دوزیست، از شخصیت حمید آمده است. او در اواسط فیلم یک قورباغه پیدا می‌کند و دستی به سر و گوش حیوان می‌کشد و اظهار علاقه‌ای هم به او می‌کند. غیر از این نشانه مشخص دیگری از عبارت دوزیست در فیلم نیست؛ جز این اطلاق مفهومی که شخصیتی مثل حمید، آدم دورویی است و زیر آبی می‌رود. البته در طول جریان فیلم، تاکید زیادی روی این شخصیت نشده بود، او درکنار مجتبی، نقشی حاشیه‌ای در روند اتفاقات داشت. حالا اما ناگهان در پایان فیلم، همه‌چیز با فوکوس روی او جمع‌بندی می‌شود.

دوزیست، در کارگردانی‌اش به‌لحاظ بصری ضعف خاصی ندارد، بازی‌های فیلم بانمک هستند و حتی لحظات جالبی هم می‌شود در آن دید. این فیلم اصلا خلوت نیست و حوادث در آن پی‌درپی رخ می‌دهند؛ هرچند بعضی جاها روندشان آن‌طور که یک سری از مخاطبان می‌پسندند، پیش نخواهد رفت و ممکن است چنین بینندگانی را خسته کند؛ اما با این حال مشکل اصلی در فیلمنامه است که ضعف‌ها و خلل‌های منطقی فراوانی دارد. تا مدت‌ها تصور می‌شود که رابطه‌ای عاطفی بین عطا و آزاده وجود داشته و اینکه ناگهان پس از عقد شدن مریم توسط عطا، آزاده بگوید که چرا به علاقه بین‌شان توجه نکرده است و عطا بگوید مگر بین ما علاقه‌ای بوده است، اصلا پذیرفتنی نیست. اینکه مریم به عقد عطا درآمده اما آخرسر با حمید سر قرار می‌رود هم در حالی که تکلیف آن عقد هنوز مشخص نشده، یک ضعف اساسی دیگر به‌لحاظ منطقی است. در ضمن تکلیف بچه‌ای که قرار بود سقط شود هم مشخص نمی‌شود. در اواسط فیلم عطا از آزاده می‌پرسد که خانواده مریم کجا هستند و چرا سراغی از او نگرفته‌اند؟ آزاده می‌گوید وقتی هم که مادر من به (دلیل بدهی) زندانی شد، آنها سراغش نیامدند و سراغ مریم هم نخواهند آمد چون آنها خانواده‌ای معتقد هستند و به آبروی‌شان اهمیت بالایی می‌دهند. سوای بی‌انصافی در تعریف و نمایش از چهره یک خانواده مذهبی و معتقد، این هم مشخص نمی‌شود که چرا یک خانواده باید دخترش را رها کند تا در این بلای ویرانگر تنها بماند. به عبارتی غیبت خانواده مریم، با همین یک جمله آزاده، به‌هیچ‌وجه توجیه منطقی پیدا نمی‌کند.

از این موارد که اختلالات منطقی فیلمنامه هستند، باز هم می‌شود به فراوانی یافت. یک مساله دیگر این است که فیلم تلاش زیادی برای رودست زدن به مخاطب داشته و روی همین حساب، بسیار دور از شخصیت‌هایش ایستاده تا غافلگیری‌هایش زودتر لو روند. این باعث شده اصلا آن شخصیت‌ها را نشناسیم. سوای اینکه چنین رویکردی باعث می‌شود بیشتر روی اجتماعی نبودن دوزیست بتوان تاکید کرد، عدم شناخت کافی مخاطب از شخصیت‌ها و دیدن یک نمای زودگذر و سطحی از آنها باعث می‌شود که درگیری خاصی با مسائل‌شان پیدا نکنیم؛ خصوصا اینکه آنها افرادی بسیار خاص هستند و به‌صورت تیپیکال هم دیدن‌شان حس همذاتی را تقریبا در هیچ گروهی از مخاطبان برنمی‌انگیزد.

نقد فیلم «عامه‌پسند»

سرگردان با ژست تجددخواهی

«عامه‌پسند» داستان یک زن مطلقه و ۵۷ ساله به نام فهیمه است که با سرمایه‌ای اندک به زادگاهش شهرضا برمی‌گردد تا با راه‌اندازی یک کافی‌شاپ، هم به زندگی‌اش استقلال مالی بدهد و هم شور جوانی را مجددا در خودش زنده کند. او با پسر جوانی آشنا می‌شود که به نظر خیلی خلاق می‌رسد و می‌تواند در این راه کمکش کند، اما هم جامعه سنتی شهرضا با فهیمه بد تا می‌کند، هم هوش اقتصادی او مناسب این کار نیست و هم آن پسر جوان در روزهای سخت ورشکستگی، بی‌خبر و بدون هیچ ردی، فهیمه را رها می‌کند و از شهر می‌رود....

عامه‌پسند به‌لحاظ تکنیکی یک فیلم کند و پر از پلان‌های طولانی و ثابت است. سکانس‌هایی در فیلم وجود دارد که عمدا به صورت کاملا نامفهوم یا نصفه کاره نمایش داده می‌شوند و بعد، صورت کامل آنها در بخشی از روایت می‌آید که زمان خطی فیلم به آن رسیده است. این سکانس‌های نامفهوم نه فلاش‌بک هستند نه فلش فوروارد. اینها را بیشتر می‌شود تیزرهایی برای سکانس‌های بعدی دانست. این شگردی است که سهیل بیرقی به کار برده تا روایتش را از یک حالت کسالت‌آور نجات دهد و به نظر نمی‌رسد چنین شگردی توانسته باشد جای خالی تعلیق را در قصه او پرکند. عامه‌پسند را آخرین قطعه از سه‌گانه زنانه فیلمسازش دانسته‌اند که با «من» و پس از آن «عرق سرد» شروع شده بود، اما این فیلم مثل عرق سرد به یک ماجرای جنجالی در عالم واقع اشاره ندارد و نمی‌تواند مثل فیلم قبلی بیرقی به‌دلیل همین حواشی دیده شود؛ هرچند عرق سرد هم در گیشه موفق نبود.

فیلم با صحنه‌ای از بوتاکس کردن فهیمه آغاز می‌شود و سکانس انتهایی آن هم در جلسه بعدی بوتاکس او ضبط شده؛ منتها این بار فهیمه می‌گوید که نمی‌خواهد این کار را ادامه دهد. بوتاکس کردن و از بین بردن چین و چروک‌های صورت، میل فهیمه به جوان شدن را نشان می‌داد. او در طول داستان فیلم هم قصد داشت جوان شود، اما حالا می‌خواهد خودش باشد. چه سکانس ابتدایی و چه سکانس انتهای فیلم هیچ‌کدام نقشی در روایت اصلی ندارند و اضافه شدن‌شان به کار فقط برای رساندن حرفی بوده که فیلمساز می‌خواسته با این داستان بگوید اما نتوانسته است. بیرقی حتی با این دو سکانس زائد بر روایتش، همچنان نتوانسته به یک نتیجه‌گیری مشخص درباره حرفی برسد که قصد گفتنش را داشته است. جامعه سنتی به فهیمه اجازه نداد جوان شود و حالا او می‌گوید نمی‌خواهد جوان شود و می‌خواهد خودش باشد، در حالی که مشخص نشده خود او دقیقا چیست؟ دیدیم که سنت پیش از این دشمن فهیمه معرفی شد و حالا تجدد هم شکلی از خودبیگانگی را برایش به وجود آورده. فرض کنیم همه دنیا بسیج شده‌اند تا با نیت و عمل خالصانه، فهیمه را به خوشبختی و به آنچه واقعا می‌خواهد، برسانند. اصلا خوشبختی فهیمه چه کیفیتی دارد و خود او می‌خواهد به چه چیزی برسد؟ اینکه فیلم سهیل بیرقی به لحاظ کارگردانی تکنیک خوبی ندارد، به قابلیت‌های او در کارگردانی برمی‌گردد، اما اینکه قصه هم اینقدر معلق و سرگردان است را باید به بلاتکلیفی راوی‌اش در موضع‌گیری نسبت به موضوع کار ربط داد. ظاهرا سهیل بیرقی حس و حال بدی نسبت به سنت دارد و در فیلم‌های قبلی‌اش هم این را نشان داده بود. مشکل اینجاست که نه‌تنها این موضع‌گیری نسبت به سنت، شکل استدلالی پیدا نمی‌کند و صرفا چیزی در حد یک خوش‌آمد و بدآمد دلی و شخصی باقی می‌ماند، بلکه او جایگزینی هم برای آنچه که نفی می‌کند، پیدا نکرده است.

نسبت اکنون و تئاتر ایران

احسان زیورعالم
روزنامه‌نگار

جایی نشسته بودم با حضور چند منتقد پیشکسوت. همه از گذشته جذاب جشنواره تئاتر فجر می‌گفتند؛ همه از نمایش‌هایی یاد می‌کردند که مخاطبان بابت‌شان در تئاترشهر را می‌شکستند. البته شکی در این نیست که شکستن در تئاترشهر امری خارج از فرهنگ تئاتری ماست؛ اما منتقدان قصد داشتند بگویند زمانی مردم از آثار استقبال می‌کردند چون شاهکار بوده‌اند. آنان از اسامی متعددی یاد می‌کردند که امروز هم متون‌شان موجود است و هم به واسطه ضبط ویدئویی، تصاویر ویدئویی آن در دسترس است. عموم این آثار نمایش‌هایی بودند که نسل آن منتقدان تولید کرده و به واسطه همان آثار به شهرتی دست یافته بودند. آثاری که بیشتر جنبه داستانی‌شان قوی بود و با داشتن رگه‌هایی از اندیشه‌ورزی زمانه، در فضای آن روزها می‌توانستند موضوع زمانه خود باشند؛ اما تولیدکنندگان آن آثار این روزها رویه دیگری را دنبال کرده‌اند. آنان نسبت خود را با امروز از دست داده و تا حدی در جریان گیشه و بازار حرکت کرده‌اند. قصد ندارم در این یادداشت از کسی نام ببرم؛ اما با نگاهی به وضعیت گیشه دو سال گذشته می‌توان فهمید نسل تئاتری‌هایی دهه ۷۰ و ۸۰ به کدامین سو رفته‌اند و ورودی‌های دهه ۹۰ در کدام سو قرار گرفته‌اند.

از ابتدای امسال بخش جوان منتقد تئاتر همواره به بزرگ‌ترهایش خرده گرفته است که ایران، اکنون و وضعیت اجتماعی امروز در کجای آثارتان قرار گرفته است. برای مثال آتیلا پسیانی در سه سال گذشته هیچ اثری با موضوع روز ایران تولید نکرده است. البته منظور از موضوع روز انتخابات و برجام و روابط خارجی نیست. منظور وضعیتی است که ایران امروز و مردمانش تجربه می‌کنند. تاکید می‌کنم تئاتر در ایران برخلاف سینما، بیشتر رسانه مردم بوده است تا دولت. با نگاهی به شرایط تئاترهای جوان جشنواره تئاتر فجر می‌توان دید به چه میزان جریان جوان آگاهانه به سمت ایجاد ارتباط میان تئاتر و جامعه پیش رفته است. در نمایش «باق‌وحش» یک گروه دانشجویی نمایشی آفریده‌اند درباره تزلزل جایگاه پدر. جز در محافل تخصصی جامعه‌شناسی صحبتی درباره این معضل آینده ایران شنیده نمی‌شود. همواره تمرکز بر وضعیت پدرسالاری و مادرسالاری بوده است. وضعیتی که محصول پسامشروطه است؛ اما امروز با تغییرات ساختار اقتصادی خانواده‌ها و از میان رفتن مفهوم نان‌آور خانواده در بخش مهمی از جامعه، پدر از یک شخصیت حقیقی به یک جایگاه تبدیل شده است که می‌تواند توسط مادر غصب شود. «باق‌وحش» آگاهانه و با تمرکز بر نگاه جورجیو آگامبن، فیلسوف شهیر ایتالیایی این وضعیت را بحرانی می‌کند. در نمایش‌هایی چون «است» و «متساوی‌الساقین» برای نخستین‌بار جهان تابوشده دبیرستان‌های دخترانه بازنمایی می‌شود. این‌بار نه از زبان مردها که توسط افرادی روایت شکل می‌گیرد که تنها دو سه سال از فارغ‌التحصیلی‌شان از مدرسه می‌گذرد. هر دو نمایش تلاشی است برای نشان دادن بی‌واسطه مدارس دخترانه. دقت داشته باشیم این نمایش‌ها حداقل یک جامعه هشت میلیونی را نمایندگی می‌کنند. شما در کدام نمایش گذشته بازنمایی چنین جامعه عظیمی را شاهد بوده‌اید؟

در نمایش «کمیته نان» لیلی عاج بی‌واسطه سراغ کولبرها رفته است. ندیده‌ام در سینما کسی درباره وضعیت بخشی از جامعه کرد ایران چیزی ساخته باشد. اصلا می‌دانید در جشنواره فیلم فجر فیلمی با موضوع کردستان وجود دارد یا خیر؟ من که چیزی نشنیده‌ام؛ ولی در جشنواره تئاتر فجر چهار نمایش با موضوع مردم کردستان حضور دارد. نمایش‌هایی که تلاشی برای بازنمایی وضعیت بخشی از مردم ایران است. حتی یک نمایش به زبان کردی اجرا می‌شود. سخن کوتاه، تئاتر ایران شاید عاری از آدم‌های مشهور باشد؛ اما همراه زمانه خویش است.

گفت‌وگو با محمدحسن خدایی، منتقد تئاتر درباره اکنون‌نویسی در تئاتر ایران

اکنونیت تئاتر در نسبت با رخدادها صورت‌بندی می‌شود

سیدحسین رسولی
روزنامه‌نگار

محمدحسن خدایی یکی از منتقدان فعال و شناخته‌شده تئاتر ایران است. او مدت‌هاست در رسانه‌های مختلف درباره تئاترهای روی صحنه می‌نویسد. چند ماهی می‌شود که مساله «اکنونیت» توجه برخی روزنامه‌نگاران و منتقدان را به خود جلب کرده است پس ما هم این مساله را با خدایی در جریان گذاشتیم که نظر او را در ادامه می‌خوانید.

نظرتان درباره موضوع «اکنونیت» در تئاتر ایران چیست؟ آیا تئاترها باید به اکنون و زندگی روزمره فعلی واکنش نشان بدهند؟

قبل از هر چیز، باید در باب اکنونیت از منظر تاریخی و هستی‌شناختی به تامل نشست، اما همان‌طور که ابراهیم توفیق و همکارانش در کتاب «نامیدن تعلیق» به این مساله پرداخته، گویی ما در یک وضعیت آنومیک، تعلیق‌گونه و برزخی قرار داریم که نه‌چندان سنتی است و نه به تمامی مدرن. گویی «نه این است و نه آن». بنابراین برای صورت‌بندی دوره‌ای که در آن به سر می‌بریم و از هر نوع تعینی سر باز می‌زند، کار بسیار دشواری پیش‌رو داریم. حتی مفاهیمی چون گذار از سنت به مدرنیته هم دیگر توان توضیح وضعیت ما را ندارند. حال به نهاد اجتماعی تئاتر می‌رسیم که این روزها بیش از آنکه گرفتار سنتی یا مدرن بودن باشد، درحال زورآزمایی با منطق بازار و تضاد کار و سرمایه و خصوصی‌سازی است. بنابراین اینجا هم با یک «اکنونیت» به محاق رفته، تعین‌ناپذیر و تا حدی گرفتار هجوم همه‌جانبه منطق بازار و سرمایه طرف هستیم که تولیدکنندگان تئاتر را به سوی «شبه اکنونیت» سوق داده و اصولا ارتباطی با وضعیت ندارد و حتی در بازنمایانه‌ترین رویکردها که تلاش دارند اینجا و اکنون ما را روایت کنند، به رئالیسمی خام و بدوی دست می‌یازند که هرگونه نقد اجتماعی و لذت‌دادن زیباشناسانه به تماشاگران را درنهایت ناممکن می‌کند.

مساله مورد چالش میشل فوکو با تاریخ‌نگاران سنتی این است که با قرار دادن رویدادها در نظریه تداوم تاریخی، تاریخ ایران را مبتنی‌بر زوال و انحطاط فرض گرفته و حتی انقلاب ۵۷ و جنبش‌های اجتماعی را با تغافل، کنار می‌گذارند. اما می‌توان با استناد به نظریه «گسست»، تاریخ ایران را یک پیوستار بدون انقطاع فرض نگرفت و شکست‌ها و ظفرمندی‌ها را به تامل نشست. بنابراین اکنونیت تئاتر را هم می‌شود در نسبت با رخدادهای سیاسی و اجتماعی صورت‌بندی کرده و در باب گذشته و افق‌های آینده مداقه کرد.

یک توالی هدفمند، اکنون را تنها وضعیت ممکن نشان می‌دهند و با این کار، ایده کلی و چشم‌انداز خود را در نگارش رویدادها پنهان می‌کنند. این‌گونه نیست که امر ثابت بیرون از تاریخی وجود داشته باشد که تاریخ و زمانی بر آن گذشته باشد بلکه ماهیت هر پدیده، تاریخی است که بر آن پدیده گذشته است. «گذشته» تنها در سایه «اکنون» معنا می‌یابد و تبارشناسی، «نگارش تاریخ اکنون است».

از منظر نظریه تاریخ، به گمانم بتوان به «تداوم» یا «گسست» اندیشید. اینکه تاریخ پیوستاری است روبه‌جلو و درحال پیشرفت که «تداوم» دارد یا آنکه واجد «گسست» است و دقایق انقطاع و بازگشت به عقب. این البته احتیاج به کار نظری طولانی و جدی دارد و در باب تاریخ تئاتر در ایران، رویکرد ما باید یک رابطه جزء و کل باشد. یعنی تاریخ تئاتر در نسبت با تاریخ عمومی ایران و جهان. اگر تداوم را مدنظر قرار دهیم، «اکنونیت» یک معنا می‌یابد و اگر بر «گسست» باور داشته باشیم، معنایی دیگر. بنابراین برای فهم تاریخی یک پدیده، منظر ما و رویکردی که به‌کار خواهیم بست، امری است بسیار مهم. چراکه عده زیادی از متفکران ما همچنان تحت انضمامی نوشته شده، اما به افق‌های جهانشمول و انسانی می‌پردازند. مساله نوع خوانشی است که گروه‌های اجرایی می‌توانند در رابطه با آثار مهم جهانی به‌کار ببرند. به‌طور مثال در جلسه نقدی که برای اجرای نمایش فرانکنشتاین در عمارت هنری تو برگزار شد، مهام میقانی در مقام منتقد خطاب به ایمان افشاریان در رابطه با نسبت اجرای این روزهای این کارگردان با وضعیت اینجا و اکنون ما پرسید. افشاریان در مقام کارگردان و دراماتورژ، پاسخ مشخصی نداشت و توضیح داد که تلاش کرده هیولایی وفادار به متن «مری شرلی» بر صحنه اجرا کند. مهام میقانی به درستی اشاره کرد که به تازگی اجرایی صحنه‌ای از فرانکنشتاین در تئاتر الجزایر بر صحنه آمده که هیولایش، نمادی است از بنیادگرایی گروه‌های سلفی همچون داعش. اما هیولای تئاترشهر ما، هیچ نسبتی با وضعیت ما نداشت و حتی در بازنمایی داستان مری شرلی هم درنهایت توفیق چندانی نیافته بود. بنابراین مشکل در رویکرد و استراتژی هنرمندان ماست که نسبت یک متن مهم و تاریخی را با اکنونیت ما چگونه برقرار کنند. وفادارانه یا خیانتکارانه، این البته آغاز راه است و این داستان ادامه خواهد داشت.

خیلی از اجراها به نمایشنامه‌های ترجمه‌ای غربی توجه دارند و نمی‌توانند دراماتورژی مشخصی نسبت به وضعیت اکنون داشته باشند؛ چرا؟

این البته به نظام آموزش تئاتر در آکادمی‌های ما ارتباط دارد و انبوهی مسائل اقتصادی و جامعه‌شناختی که وضعیت ما را مدام تحت‌تاثیر قرار می‌دهد. اما در فقدان تولید نمایشنامه‌های ماندگار و تاثیرگذار ایرانی که ربط دارد به غیاب تولید در کلیت جامعه، گاهی می‌توان به اقتباس، بازخوانی و اجرای صحنه‌ای بعضی نمایشنامه‌ها مبادرت ورزید، چراکه این متون میراث فرهنگ جهانی هستند و اغلب از یک منظر محلی و به‌شدت