متون نمایشی و تئاتر ایران

محمد تهامی نژاد

O تأثیر متون نمایشی بر تئاتر ایران
O شیرین بزرگمهر
O مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی تبیان:

پژوهش تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران، دارای شاخه‌های فرعیِ گسترده‌ای است که حداقل، جدا از مقوله‌بندیِ، مطالب و شکل ارائه، می‌تواند از جنبه‌های زیر بررسی شود:

ـ بررسی تاریخی رشد مؤسسه‌های تئاتری همراه با رویکردهای سیاسی و فرهنگیِ حکومت‌ها و مبحث تأثیرات.

ـ تئاتر، حاصل چالش سنت و مدرنیته.

ـ چالش پژوهشگر با مترجمان ایرانی در خوانش و تلفظ اسامی آدم‌ها و شخصیت‌های نمایشی

ـ ارائه خلاصه داستان که در بهترین شکل خود با نقد مفید و مختصری درآمیخته و در مواردی نادر، با ترجمه اصلی ـ تفاوت‌هایی دارد.

ـ کشف نام مستعار برخی مترجمان

ـ فرهنگ‌نگاری و جمع‌آوری فهرست مفصل

ورود به هر یک از حیطه‌های فوق ـ به نسبت کار پر زحمتی که خانم شیرین بزرگمهر به پیش برده‌اند هم ضروری است، هم باید با دقت صورت گیرد. یکی به دلیل اهمیت اثر و دیگر به دلیل نقشی که بی‌شک چنین آثاری در آموزش دانشگاهی، خواهند یافت. شک نیست که نقد چنین اثری، نیازمند کار پژوهشی جداگانه‌ای است.

حاصل تحقیق به دو دسته یا دو کتاب، مقوله‌بندی شده:

کتاب اول ـ دوران قاجار ۱۳۰۴ ـ ۱۱۷۵ هـ . ش یعنی از آغاز تا انتهای دوران سیاسی حکومت قاجار.

کتاب دوم ـ دوران پهلوی که به سه فصل یا دوره تقسیم‌بندی شده

۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰

۱۳۲۰ تا ۱۳۳۷ سال تأسیس ادارهٔ هنرهای دراماتیک

۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷

با توجه به تقسیم‌بندی دوران پهلوی که مقاطع مهم نمایشی مورد توجه

مخالفت‌های قشریون که تقلید حرکات و اطوار انسانی را مکروه می‌شمردند و ورود و نشر فرهنگ غربی را در تقابل با اصول اعتقادی و اجتماعی خود ارزیابی می‌کردند، نیز مزید بر علت و باعث تعطیلی تالار نمایش در سال ۱۳۰۸ هـ . ق. شد.

ساختار سه بخشی

کتاب، دارای یک ساختار سه بخشی است:

اطلاعات تاریخی رویکردهای سیاسی ـ فرهنگی حکومت‌ها و رشد مؤسسه‌های تئاتری

تجزیه و تحلیل نمایشنامه‌ها

نمایشنامه‌نویسان ایرانی و بررسی تأثیرات

نویسنده سعی کرده است بین جریانات تاریخی، درونمایه نمایشنامه‌ها و شرایط اجرا، ارتباط‌هایی را کشف کند ولی به دلیل گسترده‌سازی موضوع‌ها، ارتباط‌ها، چندان مستحکم نیست، به ویژه در فصل‌های پایانی.

اما جذابیت و اهمیت کتاب نه فقط در جستجوی تأثیرات، بلکه در آن دسته از اطلاعات خام هم هست که به صورت دائرةالمعارفی ارائه شده است. با این وجود گسترده‌سازیی زیر مساله‌های فرعی و حاشیه‌ای، گاهی جلوی گسترش مسأله مرکزی را می‌گیرد. برای مثال در کتاب اول، نام ۱۴ مترجم آورده شده از جمله محمدحسن خان اعتمادالسلطنه ولی به شیوه‌ی ترجمه‌ی طبیب اجباری نپرداخته‌اند. در ص ۵۳ خلاصه‌ی متن اصلی ذکر شده که در جای خود از نظر فراهم آوردن امکان مقایسه ـ جالب است ـ اما از نظر تأثیرات، ترجمه امروزین طبیب اجباری، کارساز نیست. می‌دانیم که در این نمایش، اسگا، نارل به موسی و مارتین به زلیخا تبدیل شده و داستان در ایران می‌گذرد. آیا این نوع جداسازی تنهابه خاطر ایجاد ارتباط مطمئن‌تر با مخاطب بود یا این که مترجم دوره‌ی قاجاری نمی‌خواست به تمامی واسطه‌ی ورود فرهنگ و رفتار فرنگی باشد؟

کتاب دوم ـ دوران پهلوی (۱۳۵۷ ـ ۱۳۰۰)

این کتاب نیز در هر سه فصل‌اش دارای همان ساختار سه (و یا چهار بخشی) است.

رخدادهای سیاسی و فرهنگی

ترجمه‌ها، انگیزه، زندگینامه‌ی مترجم و مضمون آثار

فصل اول ـ نمایشنامه‌های ایرانی در دوران حکومت رضا شاه و تأثیرپذیری‌شان از شرایط سیاسی و اجتماعی نمایش‌های غربی. (جای نمایشنامه‌ی جعفرخان از فرنگ آمده نوشته‌ی حسن مقدم ـ ۱۳۰۰ در این بخش، خالی است.)

قرار دادن رویکردهای سیاسی و فرهنگی در صدر این بخش نشان می‌دهد که نویسنده، علاوه بر مسأله مرکزی تأثیر ترجمه متون خارجی، چه نقش

تئاتر، نتیجه‌ی پذیرش قطعی جامعه ایرانی نبود ـ بلکه ورود تئاتر به ایران در دوران کشمکش بین سنت و مدرنیته رخ داد بنابراین، نویسنده قطعاً اعلام می‌کند که تئاتر، یک هنر عاریه‌ای (در فرهنگ نوین ایران) است. (ص ۲۲) و این قاطع‌ترین نظریه‌ی پژوهشگر ـ در سراسر کتاب است

قاطعی برای تأثیرات سیاسی و اجتماعی قائل است:

«به طور کلی نمایشنامه‌نویسی در دورهٔ رضا شاه، ملهم از دو جریان عمده بود. نخستین آن نگرش‌های حکومتی به تاریخ ایران باستان و دمیدن شور میهن‌پرستی افراطی و بالیدن به آن اساطیر و چهره‌های تاریخ پیش از اسلام و دومی آشنایی روزافزون منورالفکران ایرانی با مکاتب گوناگون ادبی غرب بویژه رمانتیسم... و بیشتر تحت تأثیر ساختار آثار غربی ترجمه شده (طراحی و هدایت داستان به مسیرهای گوناگون، گره‌افکنی و گره‌گشایی) تا محتوای آنها بود.»

در بین نمایشنامه‌هایی که در کتاب سازمان پرورش افکار آبان ۱۳۱۸ تا ۱۳۱۹ به چاپ رسیده، نمایشنامه‌هایی از جمله خدا، شاه، میهن یا نمایش گلنار و نوروز نوشته‌ی سید علی نصر وجود دارد که نه مذهب بلکه برخی مذهبیون را دست می‌اندازد.

در فصل دوم ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۷ نیز همان ساختار تکرار می‌شود:

شرایط سیاسی ـ اجتماعی ـ فرهنگی

شرایط عمومی تئاتر در این دوره: نمایش‌های ترجمه شده، چکیده و مضمون نمایشنامه‌ها زندگینامه‌ی مترجمان، انگیزه‌هایشان

نمایشنامه‌های ایرانی و تأثیرات

در ص ۱۹۲ خانم بزرگمهر، همکاری علی‌اصغر حکمت، اسفندیاری و سیدعلی نصر با اشغالگران و حضور آنها در کمیته‌ی جدیدالتأسیس انجمن نمایش ایران و انگلیس را دلیل مشروعیت فعالیت انجمن تئاتر ایران و انگلیس دانسته است. به گمان من، هر فعالیتی ناشی از اشغال کشور دیگر، نامشروع است. (مگر فعالیت‌های فردی و تحقیقی مثل کارهای خانم لمپتون که به‌طور موردی سنجیده می‌شود). زیرا در اینجا توجه نمی‌شود که حضور هنرمندان غربی در ایران به معنای تزریق مستقیم فرهنگ غالب بعد از اشغال نظامی بوده است.در ص ۱۹۳ از قول لارنس پل الول ساتن، به نمایشنامه‌ی «حسن» اشاره شده که: حسین سلطان‌زاده پسیان ـ ترجمه کرده بود. لازم به توضیح است که نمایشنامه‌ی حسن یا جاده زرین

قصد نویسنده نه تنها پژوهش درباره‌ی تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران، بلکه عمدتاً تأثیر آن در احداث تئاتر ایران از دوران تجدد خواهی (آشنایی با مدرنیته) و تداوم تأثیر در دوران شکل‌گیری و رشد است

بوده، می‌شد براساس پیشنهاد مرحوم سعید نفیسی (در اولین شماره‌ی دوره‌ی دوم مجله نمایش) که سال انتشار ترجمه‌ی نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده یعنی ۱۲۸۸ تا ۱۲۹۱ ق (۱۲۵۰ تا ۱۲۵۳ شمسی) را سال آغازین تاریخ تئاتر جدید ایران، دانسته و یا با توجه به جوهره‌ی کتاب تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران، دوران قاجار را نیز با همان تاریخ ذکر شده در صفحه‌ی ۶ یعنی ۱۲۳۵ شروع کرد که زمان بازگشت محصلین ایرانی از اروپاست.

عنوان کتاب به خودی خود، پرسشی را مطرح می‌سازد: آیا ما مقدمتاً تئاتری داشتیم که ترجمه بر آن تأثیر نهاد؟ گرچه کتاب برای این سؤال، پاسخ کم و بیش روشنی دارد، اما از نظر برخی تاریخنگاران قبلی، یا موضوع، چندان روشن نبوده و یا دوران قاجار را گذر از نمایش به تئاتر دانسته‌اند.

در سال ۱۳۲۷ کتاب کوچک تئاتر در جهان ابوالقاسم جنتی عطایی، می‌کوشد تا تأسیس بنای تئاتر به همت مزین‌الدوله نقاشباشی به شیوه‌ی اروپایی در دارالفنون را دنباله‌ی همان نمایش‌های ایرانی قلمداد کند که پیش از آن وجود داشت. حتی سعید نفیسی تئاتر ایران را به سال ۵۳ پیش از میلاد می‌کشاند. ولی به نظر می‌رسد خانم شیرین بزرگمهر، به نظریه‌ی دکتر فروغ نزدیکتر است که می‌گفت:

چه لزومی دارد، آنچه را که در گذشته نداشته‌ایم به زور بخود نسبت دهیم
(نمایش شمارهٔ یک دورهٔ دوم ـ ۱۳۳۸)

وی می‌نویسد:

سفرهای هیئت‌های سیاسی ایرانی و غربی و نیز اعزام محصلین ایرانی به خارج که در غرب با هنر نمایش آشنا می‌شدند... از عوامل عمدهٔ ورود تئاتر به ایران شد.

بنابراین روشن است که قصد نویسنده نه تنها پژوهش درباره‌ی تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران، بلکه عمدتاً تأثیر آن در احداث تئاتر ایران از دوران تجدد خواهی (آشنایی با مدرنیته) و تداوم تأثیر در دوران شکل‌گیری و رشد است.

اگر به نوشته‌ی هوشنگ آزادی‌ور در کتاب «بدیهه‌سازی ـ شیوهٔ بیان هنری در ایران»؛ تئاتر را شکل نهادی شده و کامل نمایش بدانیم، پرسش آغازین کتاب این است که: تحت چه شرایطی تئاتر جدید در ایران به‌وجود آمد و چگونه سیر تحول‌اش به تئاتر غرب، وابسته شد؟ دامنه‌ی تحقیق از درک ضرورت تئاتر، ترجمه به عنوان واسطه انتقال، تشکیلات، آموزش تا تأسیس زبان مستقل ایرانی، گسترده است.

بررسی تاریخی رشد مؤسسه‌های تئاتری

کتاب اول (دوران قاجار) ۱۸ صفحه پیشگفتار دارد که حدود ۸ صفحه‌ی آن مربوط به قاجاریه و ۱۰ صفحه‌ی بقیه درباره‌ی تئاتر در دوران پهلوی است. این ده صفحه می‌توانست در آغاز کتاب دوم قرار گیرد.

تاریخچه‌ی احداث تئاتر در ایران در سال ۱۳۲۹ هـ. ق از تئاتر ملی شروع شد که نخستین مکان مستقل نمایش در ایران بود. پس از عبدالکریم خان محقق‌الدوله، سید علی نصر در سال ۱۲۹۶ شمسی کمدی ایران را در گراند هتل، تأسیس کرد. این بخش از کتاب به ارائه‌ی تصویر روشنی از جغرافیای سیاسی تهران نمی‌رسد. یعنی توضیح نمی‌دهد که تفاوت مدرسه‌ی دارالفنون در زمان ناصرالدین شاه (که درون ارک همایونی قرار داشت) با شرکت علمیه‌ی فرهنگ در یکی از اتاق‌های مدرسه نظام (جنب مدرسه دارالفنون) بلافاصله از سقوط استبداد صغیر در سال ۱۳۲۷ هـ . ق. چه بود و این یکی با تئاتر ملی که در طبقه‌ی فوقانی مطبعه فاروس (در لاله‌زار به سال ۱۳۲۹ هـ . ق. یعنی ۵ سال، بعد از استقرار مشروطه) در حکومت احمدشاه، افتتاح شد، چه فرقی داشته است؟

کتاب، البته در این بخش اطلاعات بسیار ذیقیمت و دائرةالمعارفی درباره‌ی رژیسورها، انگیزه‌ها و توسعه‌های تئاتری به دست می‌دهد، و سرانجام روشنی دارد: (تئاتر، نتیجه‌ی پذیرش قطعی جامعه ایرانی نبود ـ بلکه ورود تئاتر به ایران در دوران کشمکش بین سنت و مدرنیته رخ داد بنابراین، نویسنده قطعاً اعلام می‌کند که تئاتر، یک هنر عاریه‌ای (در فرهنگ نوین ایران) است. (ص ۲۲) و این قاطع‌ترین نظریه‌ی پژوهشگر ـ در سراسر کتاب است. البته موارد مشخص این کشمکش، ارائه نشده و به کلیات بسنده شده است. از جمله در ص ۱۰۱ می‌خوانیم:

۲۰۰ صفحه را ورق زد. (ضمناً عنوان صفحات ۱۱۷ ـ ۱۱۵ و ۱۴۹ ـ ۱۴۸ هر دو انگیزه‌ی ترجمه‌ی آثار نمایشی در عهدرضا شاه است که معلوم نیست چرا، یک کاسه نشده!)

اتخاذ یک ترجمه استاندارد برای اسامی و خوانش تازه

Antigone را م. مهیار (شاهرخ مسکوب) آنتیگن و داریوش سیاسی آنتیگن ضبط کرده ولی خانم بزرگمهر، ظاهراً برای پیشگیری از تشتت شکلی، یک خوانش متداول‌تر و استاندارد شده را پذیرفته‌اند. بد نبود که در پرانتز، انتخاب مترجم را هم می‌آوردند.

(ص ۱۴۰) ـ در برابر اشیل نوشته شده (آسیخولوس). لفظ یونانی اشیل را احتمالاً نخستین بار دکتر کامیاب خلیلی در ترجمه مستقیم از یونانی به کار برده ولی نه به این شکل بلکه آیسخولوس Aeschylus

(ص ۴۰۷) در ترجمه ابوالحسن ونده ور medea مدیا ضبط شده نه مده آ در این نمایشنامه صحبت از جستجوی پشم زرین یا پوست زرین قوچ بالدار است، نه تخته پوست زرین گوسفند.

(ص ۵۱۵) شکونتلا ترجمه‌ی دکتر ایندو شیکهر است نه انیدرو شیکهر.

(ص ۲۹۶) نویسنده‌ی تراژدی افشین. ا. پ. فردوس است نه الف. ب. فردوس

(ص ۲۵۳) همن تبدیل شده به هایمون وکرئن به کرئون.

(ص ۲۳۸) ایالت چهل و نهم نوشته جیمز اولدریج تبدیل شده به جیمز الدریج. متأسفانه هیچ کدام از دو منبع اسم را به صورت لاتین ننوشته‌اند.

(ص ۲۴۰) نام شخصیت اصلی در نمایشنامه موناوانا، پرینتسیواله ضبط شده و در کتاب تأثیر ترجمه متون... پرین زیواله و ظاهراً روی تلفظ کلمه‌ی Prinzivalle توافق موجود نبوده است.

(ص ۲۵۰) نام کتاب اصلی: پایان یک عمر (مرگ پیشه‌ور) مترجم: سرور نام کتاب در تأثیر ترجمهٔ متون... پایان عمر (مرگ فروشنده)

تفاوت دریافت‌ها

(ص ۱۶۴) نوشته‌اند ـ ذبیح بهروز جیجک علیشاه را در سال ۱۳۰۱ در برلین به چاپ رساند.

... در این سال، کاظم‌زاده ایرانشهر در برلین با بهروز دیدار می‌کند و مقدمه‌ای بر آغاز اثر او می‌گذارد.

اما در نسخه‌ای از کتاب که در اختیار اینجانب است (چاپ تهران اول اردیبهشت ۱۳۳۲) در کنار امضاء حسین کاظم‌زاده ایرانشهر، نوشته شده: برلین، ماه مارس ۱۹۴۲ (ص ۲۷۴) درباره‌ی دکتر مهدی فروغ، نوشته‌اند:

در سال ۱۳۳۶ مأمور تأسیس اداره هنرهای دراماتیک و دانشکده هنرهای دراماتیک شد که بعداً خود بریاست آن انتخاب شد تا شروع انقلاب اسلامی سمت خود را در آنجا (دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر فعلی) حفظ کرد.

باید اشاره کرد دکتر فروغ از چند سال قبل از انقلاب، رئیس دانشکده نبود. نام دانشکده نیز بعد از انقلاب، ابتدا به مجتمع دانشگاهی هنر تبدیل شد.

(ص ۲۱۰) در خلاصه‌ی داستان «بار سیب» نوشته‌اند که: پادشاه ماگنو، تهدید میکند از مزایای سلطنت چشم‌پوشی کرده برای گرفتن رای اعتماد از مردم به عنوان نخست‌وزیر خود را نامزد کند.

در ص ۱۰۹ کتاب بار سیب می‌خوانیم: ماگنوس می‌گوید:

در انتخابات عمومی آینده خیال دارم نامزد وکالت حوزه‌ی ویندزور شوم (البته شاه، احتمال نخست‌وزیری را هم طرح کرده است)

(ص ۲۳۳) در نمایشنامه هیاهوی بسیار برای هیچ ترجمه‌ی عبدالحسین نوشین، دون پدرو، امیر آراگون است و در خلاصه داستان شاهزاده‌ی آراگون ظاهراً بین امیر و شاهزاده باید تفاوتی باشد. همچنین توجه کنید به مسین و مسینا (ص ۲۳۷) در خلاصه داستان «دوازده ماه»، آمده: دختر از کهنه سرباز می‌شنود در این روز اتفاقات عجیبی رخ می‌دهد.

اتفاق عجیب این است: شب سال نو، هر دوازده ماه سال نو یک جا جمع می‌شوند.

در ضمن، سرباز، برای یافتن کاج کریسمس به جنگل نیامده، بلکه برای یافتن بلندترین و سبزترین کاج کریسمس به جنگل آمده است.

(ص ۳۵۳) در نمایشنامه روزهای خوش ـ پرده‌ی اول ـ صحنه علفزار سوخته‌ای را نشان می‌دهد که در وسط به صورت خاکریز مانندی برآمده شده. وینی تا کمر در قسمت مرکزی خاکریز فرورفته.

در خلاصه داستان، خانم بزرگمهر خاکریز را به زباله و خاکروبه، بدل کرده‌اند. (بهتر بود کلمه‌ی معادل را در زبان انگلیسی ـ ذکر می‌کردند)

(ص ۴۱۶) نوشته‌اند: لوتر، پیش از آن تصوری از مذهب را تجربه کرده بود که بعدها، مورد تردیدش قرار گرفت.

باید بگویم آنچه در نمایشنامه لوتر مورد توجه لوتر در جوانی قرار گرفته Vision بوده است. Vision تصور هم معنا می‌دهد ولی در نمایشنامه و حتی انجیل فارسی به معنای هاله‌ی مقدس است. همین هاله مقدس، مورد سؤال است.

ضمناً لوتر ۹۵ رساله‌ی خود را به چالش نگذاشت ـ بلکه رساله‌ی خود را که شامل ۹۵ سؤال بود بر درب کلیسای وین برگ الصاق کرد (رجوع کنید به ص ۴۸۶ تاریخ فلسفه سیاسی دکتر بهاءالدین پازارگاد ـ جلد دوم)

(ص ۳۳۵) جشن هنر شیراز و جشنواره طوس را آیین خوانده‌اند. معنی آیین همین است؟

(ص ۲۷۶) به تسلط جمالزاده بر زبان آلمانی اشاره کرده‌اند، حواله می‌دهم به ۱۸۰ صفحه نقد رحمت الهی بر ترجمه‌ی نمایشنامه‌ی ویلهلم تل، در کتابی به همین نام.

(ص ۲۷۲) درباره‌ی شجاع‌الدین شفا: آکادمی‌های بزرگ جهان ـ او را به عنوان نویسنده و مترجمی برجسته می‌شناسند. کدام آکادمی‌ها؟

(ص ۲۷۸) درباره‌ی احمد شاملو، نوشته شده که در نیمه‌ی اول دهه ۱۳۴۰ در سینمای ایران فعالیت داشت. باید بگویم احمد شاملو کار فیلم مستند سازی‌اش را در نیمه دوم دهۀ ۱۳۴۰ شروع کرد. مگر اینکه سینمای مستند را یکی از شاخه‌های سینمای ایران ندانیم!

(ص ۲۷۲) مصطفی فرزانه در دانشکده هنرهای دراماتیک سینما تدریس می‌کرد و از ۱۳۴۵ به تلویزیون ملی ایران رفت.

(ص ۴۷۴) صندلی کنار پنجره بگذاریم ـ در نگارش مرحوم نعلبندیان، «سندلی کناره پنجره بگذاریم» است.

(ص ۲۸۰) در معرفی آنتیگن آمده است: تراژدی در یک پرده.

سوال از استاد محترم این است که آیا دربارۀ تراژدی آنتیگن که دارای پرولوگ در ابتدا، ۵ اپیزود و بین اپیزودها هر کدام یک استاسیمون و در نهایت اگزودوس است، می‌شود گفت تراژدی در یک پرده است؟

(ص ۳۸۵) ـ سیر روز در شب: با وجودی که خانم بزرگمهر یکی از موجزترین تحلیل‌ها را بر نمایشنامه‌ی یوجین او نیل نوشته‌اند، خلاصه داستان به دلیل عدم رعایت زمان در دستور زبان فارسی در ظاهر، واقعی نیست:

مری زن جیمز تایرون ـ هنگام وضع حمل برای آنکه درد کمتری بکشد از مواد مخدر استفاده می‌کند و پس از آن معتاد می‌شود.

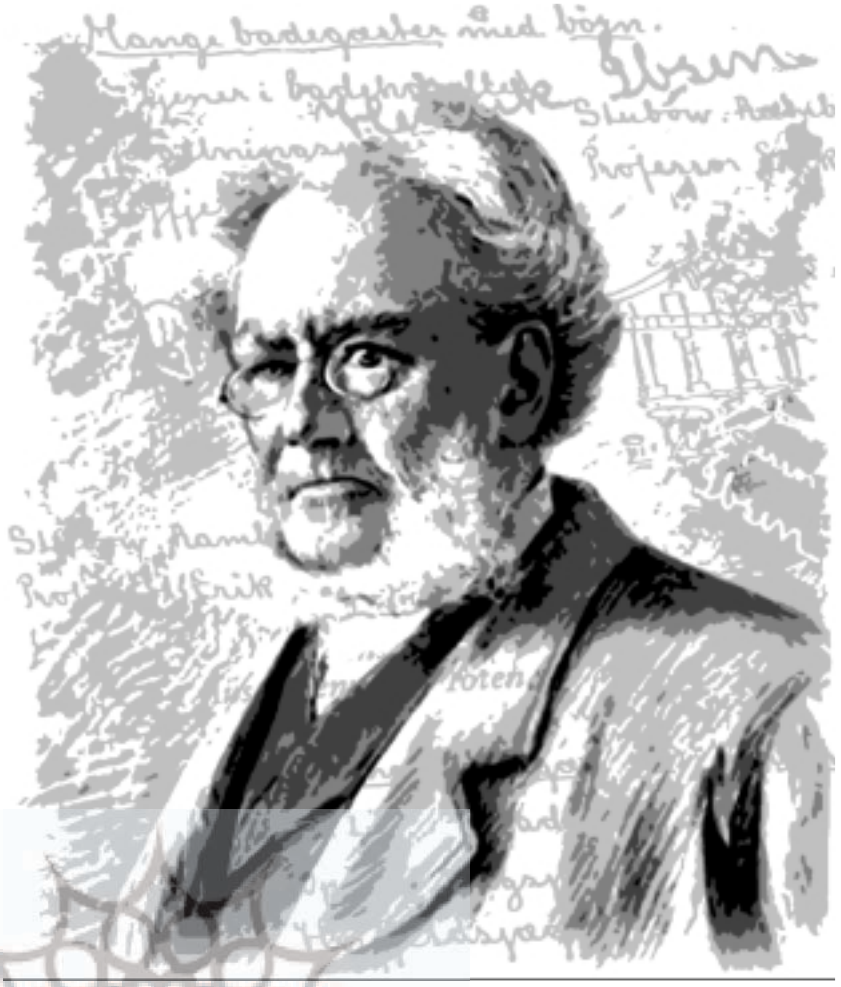
در نمایشنامه ـ معتاد شدن ـ امری مربوط به گذشته است و در شروع نمایشنامه، خانم مری ۵۴ ساله و شوهر ۶۵ ساله‌اش ـ هر دو معتادند.

(ص ۱۴۰) درباره نمایشنامه ایرانیان نوشته‌اند: نمایش در مقابل کاخ کوروش در شوش ایران، اجرا می‌شود.

درست این است:

واقعه در برابر قصر خشایارشا در شوش (و در مقابل قبر داریوش) رخ می‌دهد.

هیچ نمایشی در مقابل کاخ اجرا نمی‌شود، بلکه واقعه آنجا رخ می‌دهد.



سمرقند، توسط حسینعلی سلطان‌زاده پسیان ترجمه و در تاریخ ۸ تا ۱۲ مرداد ۱۳۲۴ در انجمن نمایش ایران و انگلیس به اجرا درآمده. متاسفانه به داستان این نمایشنامه‌ی کلیدی و هدفمند بودن انتخاب نمایشنامه در دوران اشغال، اشاره‌ای نشده است. نمایشنامه حسن یا جاده‌ی زرین سمرقند را می‌توان سرآغاز نمایش‌های هارون الرشیدی در ایران دانست؟

در بخش شرایط عمومی (ص ۱۸۷) از ده تماشاخانه نام برده شده ولی در فهرست تماشاخانه‌ها، نام «تئاتر صادق‌پور» نیست. البته سال و منبع آمار مشخص نشده در صورتی که این دوره، ۱۷ سال پرتنش را دربر می‌گیرد. براساس آمار مجله تئاتر (نشریه اتحادیه‌ی هنرپیشگان ایران) در سال ۱۳۳۱ تعداد ۹ تئاتر دائمی از جمله تئاتر صادق‌پور در تهران دائر بوده و نام «نوبهار» که خانم بزرگمهر برشمرده‌اند احتمالاً همان «بهار» است که در آذرماه ۱۳۳۱ به خاطر بزرگداشت ملک‌الشعرای بهار، بر تئاتر نهاده شد.

کتاب تأثیر ترجمه متون... آنچنان مباحث حاشیه‌ای متنوعی را مطرح می‌کند که یافتن پاسخ در لابلای جمله‌های کوتاه و زودگذر ـ لااقل برای افراد فاقد پیشینهٔ ذهنی ـ بسیار دشوار است. برای مثال: تئاتر تهران مختص طرفداران شاه و دربار بود که... جدا از ارتباط اندیشه‌ای با کارکنان... قرار داشت (ص ۱۹۱)... در زمان اجرای کودتای ۲۸ مرداد تئاتر سعدی به طور نمادین آتش زده شد. (ص ۱۹۷)

در اینجا به این پرسش پاسخ داده نمی‌شود که دکتر والا و احمد دهقان از نظر سیاسی چه تفاوتی با خاشع داشتند؟

در فصل سوم ۱۳۵۷ ـ ۱۳۳۷ نیز ساختار تکرار شده است

ـ شرایط و رویکردهای سیاسی و فرهنگی و تأثیرش بر روند نمایش

ـ شرایط عمومی تئاتر

ـ چکیده و مضمون نمایشنامه‌های برجسته‌ی ترجمه شده در این دوره

تأثیر نمایشنامه‌های ترجمه شده بر نمایش‌های ایرانی

خانم بزرگمهر علت انتخاب مقطع ۱۳۳۷ را آغاز به کار نخستین نهاد رسمی هنرهای نمایشی به نام ادارهٔ هنرهای دراماتیک دانسته‌اند یعنی به ثمر رسیدن کوشش‌ها. وگرنه ظهور گروه شاهین سرکیسیان (گروه تئاتر ملی) مقطع ملی و جالب‌تری است. خانم بزرگمهر ضمن توضیح اقدامات ادارهٔ هنرهای دراماتیک، به چاپ و انتشار مجله نمایش (ص ۳۳۲) اشاره می‌کند که درست به نظر نمی‌رسد. چرا که اولین شماره‌ی مجله در آذرماه ۱۳۳۵ به مدیریت حسن شیروانی ـ انتشار یافته بود (البته خانم بزرگمهر در پی‌نوشت ص ۳۱۱ به اولین شماره اشاره کرده و در زمره‌ی اقدامات اداره‌ی هنرهای دراماتیک بهتر بود می‌نوشتند ادامه‌ی انتشار مجله‌ی نمایش).

برگزاری مسابقه‌های سالیانه‌ی نمایشنامه‌نویسی نیز در بهمن ماه ۱۳۳۵ به عنوان قدمی برای پیشرفت تئاتر ملی از طرف ادارهٔ هنرهای زیبا، انجام شده بود (رجوع کنید به شمارهٔ سوم مجلهٔ نمایش).

هنرهای زیبا، قبل از تأسیس اداره‌ی هنرهای دراماتیک نیز کلاس تئاترنویسی و دکورسازی دایر کرده بود که کلاس پروفسور کوئین بی، در آن میان مشهور است. با تمام اینها ۱۳۳۷ مقطع بسیار مهمی است.

در این فصل، نویسنده، نمایش‌های ایرانی را از نظر ساختار، محتوا و شکل ارائه، دارای ویژگی‌های زیر، معرفی کرده است:

واقعگرا (فارغ از دغدغه‌ی ایجاد فرم ویژه‌ی تئاتر ایرانی)

ملی (فرم ملی متناسب با محتوای ملی)

مدرن (به نفی قراردادهای تئاتر ارسطویی می‌پرداخت)

نویسندگان از نظر مضمون کارشان به دو دسته تقسیم شده‌اند:

سیاسی و متعهد (ساعدی و یلفانی...)

تجربه‌گر (کارگاه نمایش، عباس نعلبندیان، اسماعیل خلج، بهمن فرسی.

در اینجا یک سؤال مطرح است ـ آیا نباید در برابر این موج روشنفکری به تئاترهای لاله‌زار ـ نویسندگان و نمایشنامه‌هایشان که مخاطبان آنها، همان توده‌های خاموش بودند اشاره کرد؟ تئاترهایی که تحت سرپرستی همان اداره‌ی هنرهای دراماتیک، ادامه حیات دادند. واقعاً بین نمایشنامه‌های آنان و استادانی مثل سیدعلی نصر و گرمسیری (در سال‌های ۱۳۱۸ و ۱۹) تفاوت اساسی‌ای وجود دارد؟ (رجوع شود به کتاب سازمان پرورش افکار آبان ۱۳۱۸ تا ۱۳۱۹)

چالش‌های پژوهشگر و چند نکته

اطلاع‌رسانی گسترده و روش دستیابی: برای مثال، گرچه معرفی دکتر هوشیار کلاً از پشت جلد نمایشنامه‌ی اگمنت بنگاه ترجمه و نشر کتاب، نقل شده ولی تاریخ مرگ ایشان را هم دارد. این نوع اطلاعات، شاید نیازی به ذکر منبع نداشته باشد ولی در برخی موارد، کاملاً ضروری است. طرح گسترده‌ی کتاب، توقع خواننده را هر دم افزایش می‌دهد. از جلمه این که نویسنده می‌بایست روشی مناسب برای دستیابی به اطلاعات مندرج در کتاب، فراهم آورد. در وضعیت فعلی، برای جستجوی یک نمایشنامه‌ی چاپ شده در دهه‌ی سی باید حدود