إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٦٩ ـ ١٥٥

إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية فى إيران

ناصر قاسمى*

الملخص

إن المسـرح الحديث قد غرست جذوره فى أواسط القرن التاسع عشر الميلادى بطرق مختلفة ولا سـيما الترجمة، وقام الكتاب المسـرحيون بتأثر من المسرحيات الفرنسية ولا سيما مسـرحيات موليير. فكان المسرح فى البداية تكوّن من المسرحيات الهزلية التى كان أبطالها من القرويين السـذج والشخصيات القريبة من المجتمع الإيرانى. ثم تطور ونشـأت المسـرحيات التى ركزت على نماذج حية من الحياة والمجتمع. اتسم المسـرح الإيرانى منذ نشـأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحى الإيرانى منذ تعرّفه المسرح الغربى إلى التاريخ واستلهمه فى مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضى لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشـخصيات بطولية، والتغنى به، وتنوير الشـعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر، والدفع بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضى والتاريخ.

وتقوم هذه المقالة بتسـليط الضوء على نشأة المسرحية التاريخية فى إيران، والأسباب التى أدّت إلى إقبال الكتاب المسرحيين على هذا النوع الأدبى، وتبيين مسار تطورها عبر اجتياز مراحلها المختلفة، وتقوم أيضاً بدراسـة المسـرحيات التى تركها الكتاب المسرحيون آنذاك استمداداً من طريقة وصفية تحليلية والنقد عليها.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرحية، التاريخ، الأدب، العصر المعاصر.

---

*. أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران – فرديس قم.
naserghasemi@ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٨ش

المقدمة

لم يكن تصور المسـرح والمسـرحية عند الإيرانيين بالأمر البعيد عن خواطرهم، فقد سبق لهم – عبر التاريخ – أن عرفوا كثيراً من الأشكال الحوارية والظواهر المسرحية، سواء أكان ذلک من واقعهم الاجتماعی أم التاريخی، إذ إن تاريخ الفنون المسرحية فی إيران، اسـتنادًا إلى المعلومات المتوافرة، عرف منذ القديم، العروض الدينية أو المراثی التی كانت تقوم بتجسيد المراسم المذهبية، بالإضافة إلى العروض الشعبية التی تقوم بنقد الأوضاع الاجتماعية أو الترفيه عن المواطنين.

أما المسـرح الحديث فقد غرست جذوره فی أواسـط عهد الدولة الصفوية بدءًا من المسـرحيات الهزلية التی كان أبطالها من القرويين السـذج والشـخصيات الغريبة عن المجتمع الإيرانی. وعرفت إيران المسـرح بمفهومه الغربی الحديث ضمن جميع أشـكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادی مع إنشاء دارالفنون وبدء نشـاط حركة الترجمـة عن اللغات الأوربية. ومنذ إنشـاء دارالفنون بطهران عام ١٨٥١م.

دخل المسـرح بمعناه الحالی إيران للمرة الأولـی عن طريق الترجمة، خاصة ترجمة آثار موليير الكاتب المسـرحی الفرنسی الشـهير، إذ تُرجمت مسرحياته إلى الفارسية بعد تأسيس مدرسـة دار الفنون وانتشار اللغات الأجنبية ولاسيما الفرنسية فی إيران، وكانت تعرض فی سـاحة تلک المدرسة. ومن أوائل المسرحيات التی ترجمت يمكن أن نذكر مسـرحية «طبيب إجبارى» وهی ترجمة لمسـرحية موليـير Medicin malgrelui (طبيب رغم أنفه) وقد ترجمها إلى الفارسية محمد حسين خان اعتماد السلطنة ونشرت بطهران عام ١٩٠٤ م.

وكان أول المخرجـين الذيـن انطلقوا من واقـع المجتمع الإيـرانی فی موضوعات المسـرحية وأشـكالها تزامناً مع ترجمة مسرحيات موليير، وبشـكل قريب من أسلوب غوغـول (الكاتب المسـرحی الروسـی)، هو مـيرزا فتحعلی آخونـد زاده الذی كتب سـت مسـرحيات باللغة التركية، وترجمها كلها إلى الفارسية جعفر قراچه داغی. ويعدّ آخوندزاده أول كاتب مسـرحی إيرانی سـار على النهج الفرنسـی وقام بنشر أسلوبه،

واشـتهر آخوند زاده (بموليير الشـرق وغوغول قوقاز ومولييرآذربيجان) بسبب كتابة مسرحياته الست الهزلية.

ولكن أول من قام بكتابة مسـرحيات باللغة الفارسـية هو ميرزا آقا تبريزى الذى ألّف ثلاث مسـرحيات قصيرة تنسـب خطأً إلى ميرزا ملكم خان ناظم الدولة، ونشـر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م.

وقد هيأت الثورة الدسـتورية فى إيران عام ١٩٠٣م أرضية لانتشار صحف لاحصر لها، مملوءة بهجوم علنى على الحكومة ومؤسسات الدولة الرسمية، كما أنها هيأت المناخ المناسـب لظهـور تدريجى لوعى ثقافى ديـد. ونجحت فى إحراز تقدم نحـو ثورة ثقافية. وفى أثنـاء ذلك اطلع الناس علـى التطورات العلمية والثقافية والاقتصادية فى الغرب ولاسيما المسرح الحديث الذى كان من مظاهر الحضارة الغربية.

وأما الثورة الإسلامية الإيرانية فهى نقطة انعطاف فى تاريخ إيران، وتعدّ أيضاً نقطة انعطاف فى الأدب المسـرحى، إذ إنها أوجدت التحول والتطور فى مضامين المسرحيات وأشكالها الفنية، وحمّلت الفنان المسرحى مسؤولية كبيرة وصعبة تمثّلت فى مكافحة الغزو الثقافى الغربى والحد من انتشاره، فضلاً عن نشر القيم الثقافية الإسلامية فى المجتمع.

إن المسرحيات التى ظهرت بعد الثورة تنطوى بشكل عام على الأحداث التاريخية والسياسـية والاجتماعية التى حدثت قبل الثورة، وعلى ما كان المجتمع الإيرانى يعانى منه فى زمن الشـاه من ظلم وفسـاد وفقر وتخلف. وقد تغيرت مضمونات المسـرحيات ومفهوماتها بعد الثورة، بعد أن كانت تعالج المسائل السياسية والمشاكل الاجتماعية التى كان يعانى المجتمع الإيرانى قبل الثورة. وحاول الكتاب المسـرحيون فى هذه الفترة أن يقارنوا فى مسرحياتهم الوضع السائد سياسياً واقتصادياً وثقافياً فى زمن الشاه والوضع فى فترة ما بعد انتصار الثورة .

وقـد تخلى المسـرح فى إيران بعد الثورة عن مسـرح العبث الـذى عرفته أوروبا، واتجه المسـرح نحو القيم الإنسانية والأخلاقية. وقد قام المسؤولون والمعنيون بالمسرح، بعد انتصار الثورة، بخطوات حثيثة فى المسـرح ليحوّلوا هذا الفن المنبهر بالغرب إلى فن إيرانى أصيل صادر عن ثقافة الثورة الإسلامية وقيمها.

أما هذه المقالة فإنها بصدد الإجابة على الأسئلة منها: كيف نشأت المسرحية التاريخية فى إيران؟ ما هى المراحل التى مرّت بهذه المسرحية؟ ومن هم الكتاب المسرحيون الذين تناولوا هذا النوع من المسرحية؟ والباحث للإجابة عن هذه الأسئلة استمدّ من المنهج الوصفى والتحليلى مروراً بالنقد عليها.

المسرحية التاريخية فى إيران

اتسم المسرح الإيرانى منذ نشأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحى الإيرانى منذ تعرّفه المسرح الغربى إلى التاريخ واستلهمه فى مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضى لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشخصيات بطولية، والتغنى به، وتنوير الشعب وإثارته من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر وغيرها.

وبما أن إيران فى العهد القاجارى كانت مسرحاً مفتوحاً لنهب الدول المستعمرة والطامعين وغاراتهم، فى الوقت الذى كان الشعب فيه يرزح تحت ضغوط الحكام والملوك القاجاريين وظلمهم، ومن ثمّ كان المثقفون ومنوّرو الفكر يعانون من قمع الحكومة وبطشها وتشدّدها عليهم وسلب حرياتهم الفردية والاجتماعية، ومن ثمّ كان توجيه اللوم إلى الحكومة ورجالها أمراً شديد الصعوبة، إن لم يكن مستحيلاً، وكان محفوفاً بالمخاطر التى تصل إلى حد تهديد الحياة، لذلك لجأ الكتّاب المسرحيون إلى التاريخ، فقاموا بإسقاط الأحداث المعاصرة على أحداث الماضى الغابر للتعبير عن قضاياهم الراهنة، ولاستخلاص العبرة والحكمة من تلك الأحداث الغابرة. (سايكس، ١٣٧٧ش: ٤٣٥ و٤٤٠؛ آرين پور، ١٣٧٢ش، ج٢: ٢٣٨)

ومما يلفت النظر فى هذه الفترة أن الكتّاب المسرحيين الإيرانيين من بداية تعرّفهم المسرح، قاموا بإسقاط الوقائع المعاصرة على الأحداث التاريخية، وخير دليل على ذلك، الوصية التى أوصاها ميرزا فتحعلى آخوند زاده إلى تلميذه ميرزا آقا تبريزى، عندما نصحه بإسقاط أحداث عصره على التاريخ كى يكون بعيداً عن دائرة الاتهام، لأن كتابة المظالم ونشرها كما هى عليه فى زمن حاكم الأهواز (أشرف خان) يعنى

الوقوع فى مشكلة، والسير إلى حيث يقف الجلاّد، لذلک كانت الوصية بأن يتم الحديث عن زمن الملک سلطان حسين الصفوى الذى عرفه التاريخ بفساد الحكم وانتشار الفوضى، وهنا لا بد لمن يعى أن يقرأ ما بين السطور (Subtext)، ويعرف أن المقصود هو (أشرف خان) ورجاله. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٤)

ومن النقاط البارزة فى استلهام التاريخ فى هذه الفترة، انتقاء أبطالهم من الحكام والأرستقراطيين والقواد المعروفين فى مسرحياتهم، مثل أشرف خان حاكم الأهواز، وزمان خان، والسلطان حسين الصفوى، وأنوشروان وغيرهم. وكذلک تقيّد الكتّاب المسرحيين بسير الحدث التاريخى وتوظيف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه، كما هى فى التاريخ.

وقد اهتم معظم الكتّاب المسرحيين فى العصر البهلوى، ولا سيما فى بداية حكم رضا شاه، بالوطنية والافتخار بإيران القديمة فى فترة نجت إيران من سيطرة حكومة القاجاريين التى أهدرت طاقات البلد، وكان المنقذ الجديد يبشّر الناس بالحرية والاستقلال والعودة إلى الافتخار الوطنى، لذلک كان الاهتمام بإعادة أمجاد إيران القديمة أفضل طريقة لإظهار الدمار والأزمات التى عانى منها البلد والشعب. وقد غلبت روح الافتخار الوطنى فى مسرحيات هذه الفترة بسبب ترويج الحكومة الإيرانية وتعظيمها لإيران والتاريخ الماضى، حيث أقبل المسرحيون الإيرانيون على التاريخ ولا سيما التاريخ السابق للإسلام، واستمدوا مسرحياتهم من فتراته للاعتزاز بالقومية والمجد القديم، الذى كانت تتمتع الحضارة الإيرانية فيه بالبطولات التاريخية القديمة، فبرزت مسرحيات، مثل «پروين دختر ساسان» (بروين بنت الساسان ١٩٢٨م)، لصادق هدايت، و«تجديد عظمت ايران» (تجديد عظمة إيران) لإبراهيم خواجة نورى، و«كوروش كبير» (كورش[قورش] الكبير) لمصطفى دهشتكار وغيرها. (المصدر نفسه: ١٢٤؛ آرين پور،١٣٧٢ش: ٢٣٨)

ومن الجدير بالذكر أن الإيرانيين احتفلوا بذكرى الألفية لـ «فردوسى طوسى» الشاعر الملحمى الإيرانى عام ١٩٣٤م، وكان هذا الاحتفال يتعلّق بالأحداث الوطنية التى بدأت فى إيران، وقد ساعد هذا المهرجان فى تعزيز المسرحيات التاريخية وترويجها

فى هذه الفترة.

ولكن الصفحة لم تلبث أن انقلبت وذاب ثلج الأحلام، وبدأت فترة الظلم والاستبداد والاضطهاد، وانتشر الفقر والاضطراب بين الشعب، وبالتالى تمّت ملاحقة المثقفين ومنيرى الفكر بلا هوادة، وجرت اغتيالات فى صفوف الحركة الوطنية والشخصيات المحبوبة من الشعب من جانب، ومن جانب آخر بلغت تحركات الدول الأجنبية وتدخّلاتها أعلى مراحلها إلى أن تسلّطت على البلاد كاملة، وفى هذه الأثناء لم يجد الكتّاب المسرحيون سبيلاً غير اللجوء إلى التاريخ، مما يتيح للكاتب مساحة حقيقية من حرية التعبير للحديث عما يجرى فى البلاد من الأحداث، فقاموا بإسقاط الواقع الحاضر على الأحداث الماضية، ليدفعوا بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضى والتاريخ، فأخذوا يخرجون من الإطار الكلاسيكى الذى يقدّس التاريخ الوثيق بأحداثه ووقائعه، ويقومون بالتشكيك فى الواقع، من حيث كونه واقعاً، ومن ثمّ فى التاريخ من حيث هو تاريخ، ويسائلون التاريخ وأحداثه. واختار الكتّاب فى هذه الفترة من التاريخ الإيرانى أحلك لحظاته وأكثرها قسوة ومرارة وهواناً، وانتقوا من عامة الناس والشعب المسحوق ومن الذين ضاع ذكرهم فى التاريخ ونسيهم المؤرخون، شخصيات لمسرحياتهم. (بصيرت منش، ١٣٧٧ش: ٣٨- ٤٠)

مراحل كتابة المسرحية التاريخية فى إيران

يمكن تقسيم المسرحيات التاريخية فى إيران إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: منذ نشأة المسرح حتى الثورة الدستورية عام ١٩٠٦م: فى رحلة البحث عن أسس المسرح الإيرانى وتاريخه، يمكن للمرء أن يرى أنّ ولادة المسرح فى إيران ارتبطت بالأحداث التاريخية، وخير مثال على ذلك مسرحيات ميرزا آقا تبريزى، والتى نُسبت بالخطأ إلى ميرزا ملكم خان، والتى عرفها الجمهور باسم "سرگذشت اشرف خان حاكم عربستان" (حكاية أشرف خان حاكم عربستان [الأهواز]). فهذه المسرحية تنقل لنا القصة التاريخية لحاكم الأهواز أشرف خان، ومسرحيته الثانية تحت عنوان "شيوه حكومت زمان خان" (طريقة حكم زمان خان)، كانت تاريخية أيضاً

ومسرحيته الثالثة "حكايت كربلا رفتن شاه قلى ميرزا" (حكاية ذهاب شاه قلى ميرزا إلى كربلاء)، تصور لنا قصة ذهاب شاهقلى ميرزا إلى كربلاء وما رافقها من أحداث ومواقف. من خلال هذه الأمثلة ندرك أن الأدب المسرحى الإيرانى كان قد ظهر فى نعومة أظفاره أمام الملأ بقالب تاريخى. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٦)

لقد وقع اختيار الكتّاب المسرحيين فى هذه المرحلة على مسرحيات الكاتب الفرنسى موليير، لأنهم هدفوا من خلال ذلک إلى عدة أمور، ومنها وجود تشابه كبير بين الشخصيات فى مسرحيات موليير من جهة، وبين شخصيات المجتمع فى عهد الدولة القاجارية من حيث العلاقة السائدة بين السلطان وعامة الشعب، بالإضافة إلى أن ترجمة أعمال موليير كانت طريقة لتوجيه الأبصار إلى ما يجرى فى البلاد من خلال الأحداث المتشابهة، والتى ورد ذكرها فى مؤلفات موليير وغيره من المسرحيين. (اسكويى، ١٣٧٧ش: ٦٩)

يعدّ الكاتب المسرحى الإيرانى نريمان نريمانوف أول من كتب المسرحيات التاريخية الخاصة بتاريخ إيران، حيث إن الجرائد القوقازية والإيرانية ضمّت فى صفحاتها مقالات كثيرة حول المسرحية التاريخية، مما أغنى الموضوع وألهم كتّاباً آخرين أن يحذوا حذوه، ومن هذه المسرحيات، مسرحية "نادر شاه ١٨٩٩م" وقد كتبها نريمانوف فى وقت كانت البلاد تعانى بشكل كبير من استبداد الملوک وذوى النفوذ فى إيران، ومن عدم كفاءة أجهزة الحكم، الأمر الذى نتج عنه هدر المال العام وتبذيره، وتعدّى ذلک إلى سلب أموال البيوت الإيرانية من خلال إنهاكها بالضرائب الجائرة، لقد لجأ الكاتب القدير إلى التاريخ ليكون غطاءً آمناً لصرخته فى وجه الحكومة القائمة، حيث دارت أحداث المسرحية حول السلطان حسين شاه، وطهماسب الثانى، ونادر شاه، أى الحكّام الذين عُرفوا بعدم كفاءتهم فى إدارة شؤون الحكم واستبدادهم ودمويّتهم، ومن خلال إبراز هذه الصورة الواقعية تمكّن نريمانوف من توجيه الأنظار إلى حكم القاجاريين الفاسد والمغتصب لخيرات البلاد ونفوس العباد، وتمكّن بذلک من تجاوز مقصّ الرقابة الحكومية. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج٢: ١٢٦)

وجدير بالذكر أن المسرحيات التاريخية فى هذه المرحلة اتّسمت بالحفاظ على

حقائـق التاريـخ والتقيد بها، وأيضاً الإقبال على المضمونـات الأخلاقية والدعوة إلى التمسك بالفضيلة، وتقديم العبرة.

المرحلة الثانية: من الثورة الدسـتورية ١٩٠٦م حتى انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م: لقد أخذت بعض المضامين من قبيل الوطن، والحرية، وقضايا المرأة تترسـخ فى الأدب والفن فى مطلع الثورة الدستورية فى إيران، وفى المراحل اللاحقة سعى المؤلفون والكتّاب ولا سـيما بعد سـنة ١٩٢٢م إلى الحفاظ على هذه المضامين، وإلى الالتزام بها بوصفها مكتسـبات عزيزة فى زمن التسلط والاسـتبداد، مما أدّى إلى إلباس الواقع المرير ثوب التاريخ والأسطورة، ليبقى ذلك الخيط الرفيع الذى يربط بين المفكرين والمجتمع، والذى يعبر بالمفكر إلى برّ الأمان، ويكشـف المستور فى ذلك الزمان. كان الكتّاب المسرحيون فى ذلك العصر يبحثون عن الهوية الوطنية الحقيقية، وكان ذلك التحدى يشكل هاجساً دائمـاً يدفعهم إلى العودة للتاريـخ، وفتح أبواب الماضى، والسـعى فى دروب الزمان، تهديهم منارة الفخار والاعتزاز بماضى إيران العصىّ على النسيان، وكانت الغاية إعادة القاطرة إلى مسـارها الصحيـح، ولتنفض البلاد المنهكة غبار الذل، وتعود إلى سـابق عهدها كشـمس النهار، وبهذه الطريقة تصل الرسـالة إلى العامة ويسمع الناس النداء، وقد كانت ملحمة شاهنامه فردوسـى المرجع الأساسى لغالبية هؤلاء المؤلفين. (طالبى، ١٣٧٩ش: ١٨)

كذلـك يجب الإشـارة إلى أن الشـعور الوطـنى والتعلق بالوطـن، فى عهد الثورة الدستورية فى إيران والسنوات القليلة التى سبقت ذلك العهد، قد تنامى وبلغت معنويات الشـعب الإيرانى الوطنية ذروتها. وفى هذه المرحلة، جاء ميرزا زاده عشـقى وهو أحد الكتّاب المسرحيين الإيرانيين، وأفرغ هذه المشاعر كلها فى مسرحيته المعروفة "رستاخيز شـهرياران ايران" (بعث الملوك الإيرانيين ١٩٢٠م)، وذلك بعد عودته من السفر الذى أوصلـه إلى أطلال إيوان المدائن مقر الحكومة الساسـانية، ولقد أظهر هذا الكاتب فى مسـرحيته هذه، مدى تأثره بالوضع الحالى الذى وصلت إليه إيران بالمقارنة مع ماضيها العريق. (خلج، ١٣٨٠ش: ٧٠)

ومن الكتّاب الآخرين (غريغور يقيكيان) الذى ينتمى إلى المدرسة نفسها، من حيث

أسـلوبه فى كتابة المسـرحيات التاريخية، والتى تتلاقى مع الكتابات السابقة فى أهدافها وغرضها، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مسرحيته التى تحمل اسم "جنگ شرق وغرب يا داريوش سوم" (حرب الشرق والغرب أو داريوش الثالث ١٩٢٧م) التى تدور أحداثها حول هجوم الإسـكندر المقدونى على إيران وسـيطرة جنوده على بعض مناطق البلاد، والأوضـاع الداخلية فى بلاط حكم داريوش الثالث آنذاك، حيث يمثّل الإسـكندر فى هذه المسـرحية الغرب الذى يفخر بالتقدّم الجديد، ويمثّل داريوش الثالث الشرق الذى تعرّض للموت بسبب الفساد والخيانة. (يقيكيان، ١٣٠٧ش) وكذلک مسرحيته الأخرى "أنوشيروان عادل ومزدک" (أنوشروان العادل ومزدک ١٩٢٩م) والتى تصوّر لنا مرحلة العهد الساسـانى، وهى فى حقيقة مضمونها تهدف إلى إيضاح الوضع والظروف السائدة فى العهـد القاجارى، فهى تروى قصـة "مزدک" الذى جاء بعقيـدة جديدة لفتت انتباه إمبراطور إيران "قباد" فسـكن فى البلاط، وقام بتبليغ عقيدته مستغلاً إمكانيات البلاط والجنـود والأموال والمبلّغـين، ورافقته فى هذا العمل ابنة رئيـس الكهنة، وقام مزدک بمؤامرة على "خسـرو أنوشيروان" وبعد أن كشفها "أنوشيروان" خلع "قباد" من السلطة، وحكم على "مزدک" بالإعدام، وأخيراً أُعدم شنقاً وأُحرق جسده فى النار.

ومن كتّاب المسـرحيات أيضـاً ذبيح الله بهروز الذى كان كاتبـاً فى البلاط الملكى لناصر الدين شاه، فى مسرحيته التاريخية "جيجک عليشاه يا أوضاع دربار در چند سال پيش" (جيجک عليشـاه أو أوضاع البلاط فى سنوات قليلة ١٩٢٢م) دأب على تصوير مظاهر الفساد والظلم والجهل فى هذه المسرحية بشكل لاذع وساخر وكشف عن طبيعة النظام الاستبدادى السائد آنذاک. ومن مسرحياته الأخرى "شاه ايران وبانوى ارمن" (ملک إيران والسـيدة أرمن ١٩٢٧م) التى تعدّ من مسـرحياته التى تجلّت فيها النزعة القومية وحب الوطن، ومسـرحية "شب فردوسـى" (ليلة الفردوسى ١٩٣٢م) التى تدفع إلى تبجيل الشاعر الكبير وتمجيده. (سپانلو، ١٣٦٢ش: ٢٠٦)

ومن الجدير ذكره أن كتابة المسـرحيات زمن حكم رضا شاه (١٩٢٥- ١٩٤١م) قد تأثرت بتشجيع النظام الحاكم على العودة إلى التراث والاعتزاز به، والذهاب بالشعور القومى إلى مرتبة مقدسـة، وهذا ما يعرف بالنزعة القومية والنزعة إلى التراث القومى،

(بصيرت منش، ١٣٧٧ش: ٤٠- ٤٣) ولهذا فقد ازداد اهتمام الكتّاب بالتاريخ ولا سيما تاريخ ما قبل الإسلام، وبدأ الكتّاب يركزون على استخدام التاريخ وما فيه من أحداث فى مسرحياتهم، وأصبح للمسرحيات التاريخية مكانة مرموقة بين المسرحيات، وهذا ما عكس بشكل جليّ تطور الأدب المسرحى فى إيران فى تلك الفترة وذلك من خلال كتاباتهم المسرحية التى بنت تفاصيلها على أساس الاعتزاز بالانتماء القومى، وقد نجح هؤلاء الكتّاب فى إبراز النزعة القومية للعالم بشكل الظاهرة التاريخية، وتعدّ مسرحيات صادق هدايت "پروين دختر ساسان" (بروين بنت الساسان ١٩٢٨م)، ومازيار ١٩٣٣م، "افسانه آفرينش" (أسطورة عالم الخليقة) نماذج منها. بالإضافة إلى ذلک فإن عهد رضا شاه قد شهد حدثين بارزين؛ أحدهما مهرجان الألفية للشاعر الفردوسى، والآخر تكريم الشاعر سعدى الشيرازى والالتفات إلى ديوانيه (بوستان و گلستان)، ولقد ترک هذان الحدثان تأثيراً مهماً فى مسرحيات هذه المرحلة مما أدّى إلى ظهور المسرحيات التاريخية الشعرية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢٨)

ومن المسرحيات التاريخية التى ركزت على النزعة القومية وسيادة الأراضى الإيرانية، واستقلالها ومجابهة العدو الأجنبى، مسرحية "آخرين يادگار نادر شاه" (تذكار نادر شاه الأخير ١٩٢٧م) لسعيد نفيسى، وهذه المسرحية تعود إلى الأيام الأولى لاندلاع الحرب الإيرانية الروسية، وتصوّر لنا قصة حياة أحد المسؤولين فى لواء نادر شاه والمسمّى الهيار بيک وابنه أزدشير بک، حيث امتنع أزدشير بک عن الذهاب إلى الحرب بذريعة الاهتمام بأبيه العجوز، مما أدّى إلى غضب الأب الذى كان قد خدم نادر شاه لعدّة سنوات، حتى أنه فقد وعيه من شدّة الغضب وأصيب بنوبة قلبية. فنصحه الطبيب أن لا يتعرّض لأىّ حزن أو خبر سىّء؛ لأنه سيسبّب ضرراً لقلبه. وعندما شاهد أن الجنود الروس حاصروا المدينة وهو فى الفراش، استلّ سيفه لمحاربتهم، لكنه سرعان ما وقع على الأرض. (نفيسى، ١٣٠٥ش) وأيضاً مسرحية "ميدان دهشت" (ساحة الدهشة) لغريغور يقيكيان والتى تدور أحداثها حول المراحل الأولى للحرب العالمية الأولى، وهى فى مجملها تعرض فكرة الحرب، كما أن الكاتب يصوّر لنا مدى نفوره فى هذه المسرحية من القتل والفساد والدمار السائد آنذاک، وأيضاً مسرحية "تيسفون"

(المدائن ١٩٣٢م) التى كتبها تندركيا، والتى تصوّر الأحداث التاريخية للعصر الساسانى.

المرحلة الثالثة: من انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م إلى ما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م: ومن الظواهر التى وُجدت فى أواخر العهد البهلوى فى إيران، ظاهرة العودة إلى التراث على الصعيد الثقافى والاجتماعى والسياسى، التى أصبحت من أهمّ التحدّيات الفكرية والثقافية فى المجتمع الإيرانى لعشرات السنين. والعودة إلى التراث واحدة من أهمّ الأساليب الحديثة الهادفة إلى تجديد إيران وتطويرها، وهى تسعى إلى إحياء العادات والتقاليد القديمة، وتجديدها بما ينسجم مع الحياة المعاصرة فى ذلك الوقت، بالإضافة إلى إظهار نظم جديدة فى مجال الفكر الاجتماعى والثقافى والسياسى، وكذلك فإنها تعيد إنتاج البنى التحتية الثقافية والاجتماعية الحديثة على أساس التقاليد والتراث القديم. وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن مسرحيات أرسلان پوريا تشتمل فى أحداثها على أساطير إيران القديمة مثل "آرش كمانگير" (آرش رامى القوس ١٩٥٩م)، و(آناهيتا)، وتتضمّن أيضاً الوقائع التاريخية والأحداث التى وقعت فى فترة الثورة الدستورية، ومنها "سرود آزادى" (نشيد الحرية)، و"تراژدى أفشين" (مأساة أفشين١٩٥٧م)، و"تراژدى كمبوجيه" (مأساة قمبيز ١٩٥٧م)، و"تازيانه بهرام" (سوط بهرام ١٩٦٨م)، و"رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) وغيرها. (خلج، ١٣٨٠ش: ١٠٣- ١٠٤)

فعلى سبيل المثال يستلهم هوشنگ باخترى مسرحيته "قيام بابک" (ثورة بابک ١٩٦٩م) من الفترة العباسية فى عهد المعتصم بالله العباسى، وتصوّر المسرحية "بابک" (قائد فرقة خرم دينان وأنصار أبى مسلم الخراسانى) وهو يجمع المزارعين ويحرّضهم على الخليفة المعتصم بالله، فيعيّن الخليفة المعتصم بالله الأفشين ليحاربه، حيث ينتصر عليه الأفشين، ويقطع جسده أمام الخليفة. (باخترى، ١٣٤٨ش)

لقد هدف كتّاب هذه المسرحيات التاريخية إلى تقديم الأحداث التاريخية بقالب أدبى، وتسليط الضوء على تاريخ إيران بوجهه الحقيقى وبلورة المواقف من هذه الأحداث، كما هدف البعض الآخر من الكتّاب إلى معالجة قضايا أخلاقية، وتعميم بعض المآثر والعادات والتقاليد وإصلاح المجتمع.

فقد استلهم أرسلان پوريا أحداث مسرحيته "تراژدی کمبودجية" (مأساة قمبيز ١٩٥٩م) من حادثة تاريخية تعود إلى العهد الإخميني(١) (الذى تأسس عام ٦٥٠ ق.م)، حيث خلف (قمبيز) أباه (قورش)، وتتشكّل هذه المسرحية من أربعة مشاهد. ففى المشهد الأول يقدّم كل واحد من مبعوثى البلدان المختلفة هديته إلى الملک (قمبيز) ومنهم مبعوث الحبشة الذى يقدّم إليه القوس ويطلب منه أن يسحبها بمنتهى قوته،(لأن الناس كانوا يعتقدون قديماً أن أقوى شخص فى الأسرة يستحق الملک بعد موت أبيه) ولكن الملک يفشل فى هذا العمل، ثم يسحبها (برديا) أخو الملک، حيث يلفت انتباه الحبشى والجمهور ولذلک يحسد (قمبيز) أخاه الصغير (برديا) ويبدأ الخلاف بينهما. وفى المشهد الثانى يقوم (قمبيز) مع گئومات (جئومات) بمؤامرة على قتل أخيه (برديا) ويدّعى أنه خرج ليتسلّم ولاية خوارزم تنفيذاً لوصية أبيه. وفى المشهد الثالث يفكّر (جئومات) بحيلة من أجل الوصول لعرش الحكومة، حيث يحرّض (قمبيز) على الهجوم على مصر وهو يعرج إلى العرش فى باسارجاد. وبعد أن يستولى (قمبيز) على مصر، يستعدّ للهجوم على الحبشة. وفى المشهد الأخير يظهر جيش (قمبيز) تائهاً فى الصحراء ويرجع فاشلاً إلى مصر، ويرى نفسه محاصراً من جانب داريوش وأصحابه، علماً بأنهم يعرفون أنه قتل (برديا)، ويضرب (قمبيز) نفسه بخنجر ويدّعى أن الشخص الحاكم فى باسارجاد هو جئومات الذى خدعه وحرّضه على قتل أخيه (برديا) ويموت. ويفرح الجميع بأن زمن الظلم والفساد قد انتهى بموت (قمبيز) فهم يعزمون على قتل (جئومات) للتخلص من الظلم والفساد. (پوريا، ١٣٣٨ش)

كذلک استحضر أرسلان پوريا فى مسرحيته "رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) الثورة الدستورية وثورات الجماهير ضدّ عناصر الحكم القاجارى، وتجرى أحداث المسرحية فى مدينة تبريز عام ١٩٠٦م، حيث تتشكّل المسرحية من خمسة فصول أو حسب كتابة المؤلف من خمس ثورات، إذ إنه سمّى كل فصل ثورة، فتدور المسرحية

١. تم تأسيس السلسلة الإخمينية على يد إخمين (هخامنش) وهو واحد من أمراء باسارجاد، ومن الرجال الكبار من قوم الفرس عام ٦٥٠ ق.م، حيث بنى قورش الكبير (كورش بزرگ) هذه السلسلة رسمياً عام ٥٤٦ ق.م بعد استقرار الأمن فى البلاد. وبعد موت قورش تسلّم قمبيز (كمبودجية) ابنه الكبير الحكم عام ٥٢٩ ق.م..

حول ثورة الناس على الحكم الاستبدادى والحرية والعدالة. (پوريا، ١٣٥٠ش)

واستمدّ بهرام بيضائى أيضاً فى مسرحيته "فتحنامه كلات" (رسالة فتح كلات ١٩٨٣م) الفترة التاريخية التى هاجم فيها التتار إيران، وسيطروا على البلاد لفترة طويلة. ولجأ الكاتب فيها إلى الإسقاط التاريخى، ليروى للناس ما يجرى فى المجتمع على شكل حكاية حقيقية مرّ بها شعبه إبان احتلال التتار لإيران. (بيضايى، ١٣٦٢ش)

ولاحظنا فى هذه المرحلة أن الكتّاب المسرحيين استلهموا أحداث التاريخ، لإسقاط قضايا الحاضر ومشكلاته على الماضى، حيث لم يتقيّدوا بحرفيات الحدث التاريخى وشخصياته، وقاموا بتحوير بعض الشخصيات، أو تغيير مسارها تبعاً لطبيعة عملهم الفنى ورؤيتهم الفكرية.

وأما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م فشهدت الكتابة المسرحية فى إيران صعوداً وانحداراً كبيرين. فالتطورات والتغييرات الثقافية التى حصلت فى مسيرة المسرح فى إيران الذى ما يزال يعدّ فى مرحلة الشباب، كانت بحاجة إلى محاولات أدبية اجتماعية جديدة، كى تتمكّن من تسجيل التحولات التاريخية فى هذا العصر فى إطار جمالى. لذلك تطرقت المسرحيات إلى نقد المعضلات الاجتماعية والفردية والحياة اليومية والقلق والأمنيات والمخاوف والآمال التى ترافق الناس.

لقد ضعفت المسرحية التاريخية فى إيران بعد الثورة الإسلامية، بسبب سرعة تطور الأحداث وحدّتها، وميل الكتّاب إلى التحدث بلغتهم اليومية كى يعطوا الأمل للإنسان وللارتقاء بوصفه فى المجتمع، فيصبح الإنسان العادى فى المجتمع أساساً للمسرحيات، وبالتالى يبرز عنصر الحماس فى المسرحيات. وكان الكاتب المسرحى يقوم بكتابة الوقائع بشكل بسيط وعلى الطريقة الصحافية إلى حد ما، حيث تخلو المسرحيات من الابتكار فى الشكل والمضمون، والأمر نفسه فيما يتعلّق باللغة التمثيلية والاستعارة.

أما من حيث المضمون، فتتحول العلاقات الإنسانية العميقة والخالدة كالحب والتعاطف إلى المضمونات الاجتماعية، ويخوض المسرح تجربة فكرية جديدة، تعالج الحياة اليومية بقلقها وأمنها ومخاوفها وآمالها التى ترافق الناس، وأحياناً يقترب الكلام من الخطاب المباشر وحتى الشعارات. ومن أبرز كتّاب المسرحيات التاريخية نستطيع أن

نذكر بهرام بيضائى وأكبر رادى اللذين واصلا نشاطهما المسرحى بعد الثورة الإسلامية فى إيران.

النتيجة

أما النتائج المهمة التى توصّل إليها الباحث أثناء دراسته، فهى:

- إن المسرح فى إيران جنس أدبى حديث، وتعرّفت عليه فى أواسط القرن التاسع عشر الميلادى بطرق مختلفة ولا سيما الترجمة، وتأثر كتابها المسرحيون بالمسرحيات الفرنسية ولا سيما مسرحيات موليير.
- إن بدايات المسرحية فى إيران كانت تاريخية، حيث تأثرت نشأة المسرحية التاريخية فيها بالعوامل الداخلية والخارجية التى كانت نشأة المسرحية متأثرة بها.
- كان المسرحيون الأوائل فى إيران وبسبب أن المسرح كان جنساً مستوحى من الغرب، ومن ثمّ فإنه كان غريباً بالنسبة للكتّاب والمتلقين على حد السواء، ومن أجل التخفيف من دهشة هذا الأمر الجديد وغرابته، يتقيّدون بسير الحدث التاريخى ويلتزمون بحقائقه، ولم يكونوا يحوّرون كثيراً فى الحكايات الأصلية، فلا يستلهمون منها فكرة فلسفية أو اجتماعية.
- كذلک كان المسرحيون الأوائل ينتقون أبطال مسرحياتهم من الحكام والقواد المعروفين، ومن طبقة الأرستقراطيين، لأن هذه الشخصيات كان يعرفها الكاتب والمتلقى ويعترفان بها، بغية النفوذ إلى قلوب المستمعين وعقولهم.
- لقد استلهم الكتّاب المسرحيون فى الفترات اللاحقة، ولا سيما بعد انقلاب ١٩ آب ١٩٥٣م ، من الفترات المظلمة والمليئة بالانكسارات والهزائم، بسبب تسلّط المستبدين على مقدّرات البلدين، وظلمهم واستبدادهم بحق الشعب.
- كذلک قام المسرحيون البلدين فى الفترات اللاحقة بإسقاط قضاياهم المعاصرة على الأحداث التاريخية، بقصد الإفلات من الرقابة السياسية الشديدة التى كانت تفرضها الحكومات، وكذلک بسبب رغبة فى إحداث التأثير القوى فى المتلقين وتحريضهم على أوضاعهم الراهنة لاتخاذ موقف ما تجاهها.

المصادر والمراجع

آرین پور، یحیی. (١٣٧٢ش). از صبا تا نیما. جلد اول، دوم. تهران: انتشارات زوار.
آژند، یعقوب. (١٣٧٣ش). نمایشنامه نویسی در ایران از آغاز تا سال ١٣٢٠ش. تهران: نشر نی.
اسکویی، مصطفی. (١٣٧٨ش). سیری در تاریخ تئاتر ایران. تهران: نشر آناهیتا اسکویی.
باختری، هوشنگ. (١٣٤٨ش) قیام بابک. تهران: انتشارات روز.
بصیرت منش، حمید. (١٣٧٧ش). علماء و رژیم رضا شاه: نظری به عملکرد سیاسی- فرهنگی روحانیون در سالهای ١٣٠٥- ١٣٢٠. چاپ اول. تهران: مؤسسه چاپ و نشر عروج.
بیضائی، بهرام. (١٣٦٢ش). فتحنامه کلات. تهران: انتشارات دماوند.
پوریا، ارسلان. (١٣٥٠ش). رستاخیز تبریز. چاپ اول. تهران: انتشارات فرزانه.
خلج، منصور. (١٣٨١ش). نمایشنامه نویسان ایران. تهران: نشر اختران.
سایکس، ژنرال سرپرسی. (١٣٧٧ش). تاریخ ایران. ترجمه: سید محمد تقی فخر داعی گیلانی. تهران: دنیای کتاب.
سپانلو، محمدعلی. (١٣٦٢ش). نویسندگان پیشرو ایران از مشروطیت تا ١٣٥٠ش. تهران: انتشارات نگاه.
طالبی، فرامرز. (١٣٨٢ش). شناختنامه ی اکبر رادی. تهران: نشر قطره.
ملک پور، جمشید. (١٣٦٤ش). ادبیات نمایشی در ایران. تهران: انتشارات توس.
نفیسی، سعید. (١٣٠٥ش). آخرین یادگار نادر شاه. تهران: مطبعه شرق.
یقیکیان، گریگور. (١٣٠٧ش). جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم. رشت: لانا.
یقیکیان، گریگور. (لاتا). میدان دهشت. تهران: مطبعه عروة الوثقی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی