

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثانية - العدد الخامس - ربيع ١٣٩١ ش / آذار ٢٠١٢ م

بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد

ناصر قاسمي*

ندا رسولي**

الملخص

عرفت إيران قبل الإسلام وبعده أنواعاً من المسارح التي استمدت مادتها من الأدب الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية من مثل: التعزية، وميرنوروزي (أميرالنيروز) والتقليد وتخت حوضي (عروض الحوض) وغيرها. كذلك شهدت إيران في العصر الساماني (٨٥٨ - ٩٦٨ م) تطوراً كبيراً في الأدب، وفي هذا العصر بذلت محاولات في مجال المسرح والأدب المسرحي أيضاً، ولكن هذه الجهود ذهبت أدراج الرياح بعد هجوم المغول على إيران، وتعرض الأدب والثقافة في هذا البلد لنكسة رافقها انحطاط حتى العصر الصفوي في أوائل القرن السادس عشر للميلاد، فانبعثت في الأدب روح جديدة وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة ولكن بشكل مبدئي.

وقد عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربي الحديث ضمن مختلف أشكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون بطهران وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوروبية. وكان ميرزا آقا تبريزي أول كاتب ومؤلف مسرحي إيراني؛ فقد كتب ثلاث مسرحيات قصيرة سنة ١٨٦٦ م، نشر بعضها في حواشي صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨ م، كما استعان بفن الكتابة المسرحية في عرض آرائه السياسية والفلسفية.

الكلمات الدلالية: إيران، المسرح، الأدب المسرحي، التعزية.

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، پردیس قم، إيران.

** خريجة ماجستير من جامعة العلامة الطباطبائي، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم

المقدمة

المسرح نوع من أنواع الأدب يستطيع الشخص أن يدرك من خلاله عادات المجتمع وتقاليده، والواقع أنه لم تخل أمة من الأمم من المسرح والتمثيل مهما كانت ظروفها، ومادام الإنسان موجوداً في المجتمع فلا يخلو المجتمع من التمثيل والمسرح لوجود الرغبة لدى الإنسان في الاحتفال والتقليد.

كان المسرح منذ بدايته لوناً من ألوان التقليد ولم يكن مقتصراً على مكان معين، وكان يقام في الاحتفالات التي يجتمع الناس فيها، وعلى هذا تعد جميع النزعات الاحتفالية ضرباً من التمثيل.

كذلك تعد الظواهر المسرحية من مظاهر التراث الشعبي؛ لأنها تتضمن المادة المعرفية والقيم الإنسانية والعادات القومية وتشكل حلقة وصل في سلسلة الحياة المسرحية بمفهومها الحالي، ومن ثم فعلينا أن نحافظ عليها بوصفها ثروة فكرية وثقافية عظيمة.

وتأتى أهمية هذا البحث من الكشف عن جذور المسرح في الحضارة الإيرانية منذ أقدم العهود، وما طرأ على هذا المسرح من تطور، لتأصيل المسرح في إيران، وتأكيد جذوره القديمة، كما تأتى من خلال تعريف القارئ العربي بالمسرح في إيران. والحقيقة أن المسرح فن أصيل تعرفه شعوب العالم، وليس صحيحاً ما يقال عن سبق أوربة ولاسيما اليونان إلى معرفة الفن المسرحي.

في البداية حديث موجز عن المحاولات التي سبقت نشأة الأدب المسرحي في إيران، ثم نعرض بعض الظواهر المسرحية الإيرانية، وأخيراً نتطرق في إيجاز بالغ إلى نشأة المسرح في إيران وإلى كيفية تعرّف المسرحيين الإيرانيين على المسرح بمفهومه الأوربي الحديث.

بدايات الأدب المسرحي في إيران

١. ما قبل نشأة الأدب المسرحي

في إيران القديمة إضافة إلى الفنون الجميلة التي تشمل الفن المعماري، والنحت، والموسيقى الغنائية، والحماسية، والمذهبية، والرقص، والرسم، والنقوش، و... كانت

هناك آثار تدل على وجود المسرح والأدب المسرحي في ذلك العصر. ونحن في الأغلب نعد اليونان مهد الأدب المسرحي، ونقول: إن المسرح نشأ في اليونان، ثم اقتبست الأقوام الأخرى، وبخاصة الشرقية منها هذا الفن منهم. ولكن ألم تكن اليونان مرتبطة بالشرق ولاسيما إيران في يوم من الأيام؟ ألم تكن بين حضارة اليونان وحضارة الأقوام الشرقية ولاسيما حضارة إيران علاقات ثقافية وعلمية مشتركة آنذاك؟

يقول ويليام دورانت: «كانت إمبراطورية إيران الملكية في عهد داريوش عام ٥٢٢ ق.م (ملك من ملوك عهد الأخمينيين) قد وصلت إلى ذروة القدرة والعظمة، وكانت تشتمل على أكثر من عشرين ولاية أو ما يسمّى "ساتراب" باللغة اليونانية. وكانت ولايات الشام وشرق آسيا والشرق الأوسط جزءاً من الإمبراطورية العظمى، ولم يشهد التاريخ دولة تدانها في العظمة والاتساع.» (دورانت، ١٣٦٥ش، ج ١: ٥٢٣)

ومما لا شك فيه أن هذه الولايات كانت ترتبط بأموار كثيرة لانستطيع أن ننكرها، منها العلاقات الدينية والمذهبية، ذلك أن إيران بغض النظر عن التقسيمات الجغرافية الجديدة كانت لها علاقات ثقافية وثيقة مع اليونان آنذاك، حيث يعتقد البعض أن ديونيزوس (إله من الآلهة) كان إله مذهب الهندو- الإيراني وفي اعتقاد اليونانيين أن وادي السينا الموجود في محافظة كرمانشاه في إيران الذي يطلق عليه حالياً «بيستون كرمانشاه» هو المكان الذي مضت فيه أيام ديونيزوس. (جنتي عطايي، ١٣٣٣ش: ٢٥)

وتجدر الإشارة إلى أن ديونيزوس كان إله اليونانيين نفسه وتأثرت نشأة مسرح اليونان بطقوسه التي كانت تجرى سنوياً، ذلك أنهم كانوا في هذه الطقوس والاحتفالات يخرجون من معبد آكروبوليس (معبد في كرمانشاه) تمثال إله ديونيزوس، ويحملونه إلى أثينا، وفي أثناء ذلك كانوا يقيمون حفلات اللهو والطرب وينشدون أشعاراً تسمى «ديتي رامب» مع فرقة مكونة من خمسين شخصاً، وكانت هذه الأشعار على شكل محاورة، وقد أدت بمرور الزمن إلى إيجاد الحوار الدرامي. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

ومن الدلائل التي تُثبت وجود المسرح في إيران بقايا الاحتفالات والطقوس الدينية التي كانت تُقام منذ آلاف السنين، على الرغم من الصعوبات والعراقيل التي كانت

تواجهها، منها اعتقاد مهرپرستی (عبادة إله من آلهة الزرادتشت) الذي كان سائداً في العهد الإخميني، وبحسب العادة في هذا الاعتقاد كان الممثلون يقيمون مصطبةً (منصةً) لتمثيل الطقوس المذهبية، وكان هناك أيضاً ممثلو «مصائب ميترا» (الشخصية الكبيرة القائدة لاعتقاد مهرپرستی) يضعون على وجوههم أقنعة مختلفة الأشكال ويعرضون طقوس العبادة واحتفالاتها على المصطبة (المنصة) ويتنكر أيضاً مشاركو هذه المراسم بأشكال مختلفة، ولكن هذا المسرح الطقوسي قد تغيّر إلى المسارح المذهبية التي أثرت في نشأة المسرح الإيراني الحديث. (رضوانى، ١٣٥٧ش: ١٦٧)

ومن هذه الاحتفالات التي كانت تجرى في العصور الماضية والتي ماتزال تجرى الاحتفال بحلول الربيع أو بعبارة أخرى: الاحتفال ببعث الطبيعة بعد سباتها الشتوى. وهناك وثائق تشير إلى تعزية الناس في بخارى من أجل موت «سياوش»، حيث يمثل شخص «سياوش» وينام في تابوت يحمله بعض الرجال معتبراً أن هذا الأمر له جذور أسطورية تحوّلت إلى الواقع. (بيضاى، ١٣٨٥ش: ٣٢-٣١)

٢. بدايات نشأة الأدب المسرحى

شهدت إيران في العصر السامانى (٨٥٨ - ٩٦٨م) تطوراً كبيراً في الأدب - نظماً ونثراً- وبرز شعراء وأدباء كبار من أمثال رودكى، والشهيد البلخى، وبوشكور البلخى، ودقيقى، وكساى، والمروزى وغيرهم. وقد اهتموا جميعاً بالأدب ولاسيما النثر، وفي هذا العصر دعا الملوك والسلاطين الشعراء والأدباء إلى بلاطهم وأغدقوا عليهم الأموال وشجعوهم على الإبداع حيث بلغ الأدب، ولاسيما النثر، ذروته، ولكن بعد هجوم المغول على إيران في أوائل القرن الثالث عشر الميلادى ذهبته هذه الجهود أدراج الرياح إذ أحرقت المكتبات والآثار الفنية المتبقية من هذا العصر. يقول المؤرخون: هؤلاء القوم قد ألحقوا أضراراً كبيرة بإيران في المجالات كافة، بينما أصيبت إيران بالضعفة والانحطاط اجتماعياً، واقتصادياً، وثقافياً، وحضارياً، وعادت إلى الورا، وكادت هذه الفنون تضمحل، ولاسيما الأدب المسرحى، حتى جاء العصر الصفوى في أوائل القرن السادس عشر للميلاد، ونفخ في الأدب روحاً جديدة، واهتم الأدباء والملوك بالأدب

وفن المسرح وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة، ولكن بشكل مبدئي وتقليدي، وسميت مسرحياته بالمسرحيات المذهبية. كانت مسرحيات هذا العصر تكتب نظماً، ولم يكن هناك كتاب محدّدون في هذا المجال، وأدلى الشعراء بدلوهم في هذا المجال، وتركوا مسرحيات شعرية لاتخلو من طرافة أدبية، ولعلّ بعض هذه المسرحيات قد ترجمت إلى اللغات الأوروبية. (ملك پور، ١٣٦٣ش: ٤٩٨)

ذُكر أن في عهد الساسانيين خاصة في عهد بهرام گور (٤٢١ - ٤٣٨م) دخل اثنا عشر ألف ممثل ومطرب بدويّ من الهند إلى إيران، وانتشروا فيها وقاموا بالتمثيل وعزف الموسيقى وعرض مسرح الدمى، وأصبحت لعبتهم أحد الجذور القوية للمسرح الإيراني. (بيضاى، ١٣٨٥ش: ٤٣)

٣. الظواهر المسرحية في إيران

شهدت إيران قبل الإسلام الظواهر المسرحية متمثلة في بعض الطقوس الدينية والاحتفالات القومية والمواكب الملكية، وعرفت إيران أيضاً بعد دخول الإسلام أنواعاً من المسارح التي استمدت مادتها من الأدب الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية، منها:

أ. نمايش تعزیه (= مسرح التعازى): وهو عرض مصائب أنبياء الله وأوليائه ومآسبهم ولاسيما عرض المؤلم لاستشهاد الإمام الحسين (ع) وأصحابه أو عرض لإحدى الوقائع التي حدثت في أرض الطف، وهو يقام في الأغلب في شهرى محرم وصفر. وهذه المآسى المذهبية تشبه عروضاً دينية وأخلاقية كانت تعرض في القرون الوسطى بأوروبا. (چرولى، ١٣٦٧ش: ٣٧-٣٦) ويعدّ مسرح التعزیه من الأركان والعلامات المميزة للمسرح الإيراني على مرّ العصور، كما يقول جنتى عطائى: إن التعازى تعدّ أشهر الآثار الدرامية الإيرانية الأولى، بل يمكن أن نسميها أولى مآسى إيران المسرحية. (جنتى عطائى، ١٣٣٣ش: ٣٢)

كان مسرح التعزیه يُكتب نظماً، ولأجل هذا دخل الأدب ودرسه الأدباء بوصفه مادة أدبية. ففي العصر الصفوى منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادى عمد الشعراء

إلى التبارى فى تدوين الأعمال النثرية ونظم البكائيات والملاحم التى تتخذ من مأساة كربلاء موضوعا لها.

كان مسرح التعزية يُنظم على وزن المثنوى (القالب الشعرى فى الأدب الفارسى الذى تختلف قافية كل بيت فيه عن قافية الأبيات الأخرى)، ولكن بعد مرور الزمن استخدمت فيه أوزان مختلفة منها: المسمط والترجيع بند(من القوالب الشعرية التى يتكرر المطلع فيه بعد عدة أبيات) وأساليب مختلفة منها، كالأسلوب الخطابى، والوصفى والحماسى وغيرها... والخلاف الوحيد بين التعزية والشعر يكمن فى أن التعزية كانت تكتب بأسلوب حوارى.

وبوصف التعزية جنساً أدبياً مستمداً من المسرح الشعبى فقد استخدمت فيه اللغة العامية ومصطلحاتها، وهى لغة تميل إلى البساطة فى هذا الشكل المسرحى الشعبى من بين كل أشكال الأدب الفارسى، فترتبط التعازى ارتباطاً مباشراً بعامية الإيرانيين وبأبسط مستويات اللغة، وبالتالي فإن الأشعار المستخدمة فيها لم تكن متينة وفخمة، بل كانت بسيطة وواهنة.

وبرز فى مسرح التعزية عنصراً الشقى والولى أو بعبارة أخرى هناك جانب المظلوم البار المستضعف والظالم الشرير المستكبر، ولا يخرج مضمون التعازى عن هذا الشكل. وفى هذا المسرح ينتهى الصراع لصالح الشرّ ظاهرياً، ولكن الفائز الواقعى معنوياً وفلسفياً ومذهبياً هو البار المحسن. (آژند، ١٣٧٣ش: ٩)

فى المسرح الغربى، يتم فى هذه الثيمة (theme) التنوع فى الشخصوى وفى هوية الصراع وفى تناوب الانتصار بين الخير والشرّ وفى أدوات إدارة الصراع وأسلوب حله وفى الرؤية المسرحية وما إلى ذلك. أما فى مسرح التعازى فكل هذه العناصر المسرحية واحدة ولا يتغير فيها شىء، فطرفا الصراع لا يتغيران ولا ينتهى الصراع بينهما إلا بانتصار الشرّ ظاهرياً. (علوب، ٢٠٠٠م: ٢٤)

تنقسم التعزية حسب الموضوع إلى ثلاثة أقسام: أ. الواقعة ب. قبل الواقعة ج. المشهد.

أ. الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الأصلية التى تنطرق إلى استشهاد الإمام

الحسين(ع) وأصحابه فحسب.

ب. قبل الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الفرعية التي ليس لها استقلال روائي، بل كانت تُمتل معتمدة على ارتباطها بحدث ما.

ت. المشهد أو المشاهد: وهي المسرحيات التي حوت عناصر مضحكة وكان لها استقلال روائي باعتبارها تُمتل موضوعاً مستقلاً. (ملك پور، ١٣٦٣ش: ٢٤٢)

كان مسرح التعزية يعرض في المجالس العامة أو القصور أو الهواء الطلق أو داخل الخيام... ولكنه كان يعرض في أكثر الأوقات في التكايا أو مركز المدينة أو القرية المقدسة، ويعرض أيضاً في الأماكن المرتفعة فيحيط به المتفرجون، مع العلم أن التعزية قد خلت من الديكور والخشبة والأدوات الحديثة وما نعده اليوم؛ فكان الديكور رمزياً بسيطاً جداً، إذ يكفي أن يوضع إناء ممتلئ بالماء كي يرمز إلى نهر الفرات، وكان صعود أو نزول الممثل في الديكور يدل على سفره، ولم يكن المخرج متفرجاً بمعناه الحالي، بل كان من ضمن ممثلي مسرح التعزية الذي كان يقوم بإرشاد الممثلين في ارتداء الملابس ويعلمهم طريقة مسك الأدوات الحربية. (چرولى، ١٣٦٧ش: ٣٨)

وكان الرجال في مسرح التعزية يقومون بأدوار النساء، وكان بعض الممثلين يحفظون نص المسرح، ولكن أكثرهم كان يقرأ من النص المكتوب، ومن الجدير بالذكر أنه كان للموسيقى دور أساسي في التعزية، فالممثلون يقومون بأدوارهم مع صوت الموسيقى المرتفع والجميل، وتمتلى خشبة المسرح بالأدوات الموسيقية من مثل: الطبل، والصنج، وغيرها. إن التعزية مليئة بالحوادث وفي كل لحظة تجرى حادثة جديدة، وعندما يستشهد الممثل في العرض تصل التعزية إلى ذروتها. (آزند، ١٣٧٣ش: ١١)

والملاحظ أن المتفرج عندما كان يشاهد العرض يستشف منه بعض مظاهر الظلم في حياته، فيقارن عذابه بعذاب الأولياء ويتأثر به، معتبراً أن هذا الظلم كان أمراً واضحاً في المجتمع الإيراني المستبد من العصر الصفوي وما بعده.

وكان لكل تعزية مدير أو مخرج يطلق عليه "معين البكاء"، وكان يقوم بأعمال مختلفة في العرض من مثل: التذكير بالأشعار المنسية، والتقصير من الحوار أو الإكثار منه، إضافة إلى الهجمات خلال العرض وتبديل الممثلين. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ٤٠)

وعلى الرغم من أن نشأة مسرح التعزية وانتشاره في البلاد ليس واضحاً تماماً، فإن الدراسات تشير إلى أن التعزية لها بذور في إيران قبل الإسلام، ولاسيما لدى تأبينهم لسياوش، الشخصية التاريخية الإيرانية، وكذلك فإن لها جذوراً في عصر الديالمة، ويذكر أن معز الدولة الديلمي أمر عام ٩٣١م بعد فتح بغداد بأن يجتمع الناس في يوم عاشوراء ويقيموا التأبين. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٠)

تطورت التعزية في عصر ناصر الدين شاه القاجارى بعد عودته من أولى زيارته إلى أوروبا عام ١٨٧٣م، حيث أمر بتجهيز تكية الدولة معمارياً لتصبح على غرار "ألبرت هول" (Albort Hall) الموجود في العاصمة البريطانية بغرض عرض المسرحيات الحديثة فيها. ولكن حين رفض شيوخ المدينة المسرح الحديث تحوّل المسرح الذى بناه إلى تكية وقاعة لعرض تمثيلات التعزية. (المصدر نفسه: ٣٢١)

لقد ضعفت التعزية في إيران بعد الثورة الدستورية واحتكاكها بالغرب حتى كادت تخرج عن إطارها العام. وعندما جاء رضا شاه بهلوى إلى السلطة قام بتوسيع العلاقات مع الغرب لتحديث كل المجالات، ولكنه لم يعن بالتقاليد والطقوس الشعبية عناية كبيرة، الأمر الذى أدى إلى ضعف مسرح التعزية والتقاليد المسرحية، فقام رضا شاه وأنصاره بمنع هذا المسرح، ولكن الناس، وعلى الرغم من هذا التشدد ومعارضة الحكومة، حافظوا على المسرحية التقليدية في أكثر المدن الصغيرة والكبيرة. (آزند، ١٣٧٣ش: ١٢)

ب. ميرنوروزى (= أمير النيروز): وهو من العروض التى لها جذور في الطقوس القديمة، وقد مثّلت بأسماء مختلفة، وكان ميرنوروزى بعروضه يدل على بسط العدل والقسط، حيث ينبّه نظام الحكومة بتمثيله في أيام النيروز لإجراء العدل والقسط في البلد.

كان العرض يجرى على النحو التالى:

يختار الناس أميراً من بينهم في الأربعاء الأولى من السنة الجديدة، ويطلقون عليه ميربهارى (أمير الربيع)، وفي هذا العرض كان ميرنوروزى يجلس على العرش عند طلوع الشمس، ثم يئنه أحد الأشخاص أعضاء البلاط على حضوره تعظيماً وتكريماً، في حين يختار الوزير أشخاصاً كالخدم والعازفين فى البلاط، فعندئذ كان ميرنوروزى

يأمر بتحرير السجناء غير المذنبين، وبإصلاح ذات البين بين العائلات، ويجبر الأثرياء على تقسيم أموالهم بين الفقراء، وكانت حكومة نوروزي تستغرق من ٣ إلى ١٥ يوماً. (ايوبيان، ١٣٤١ش: ١٢٢، ٩٩)

ومن الجدير بالذكر أن هذا المسرح اندثر بعد مرور الزمن ولم يبق منه إلا ما يجول في الذكريات.

ت. مسرح التقليد: وهو مسرح ملء بالفرح والضحك، وكان يطلق عليه المضحكة، وتعرض فيه موضوعات الحياة اليومية وقضاياها وظواهر شبه الأخلاقية، وهذه الموضوعات والمضامين كانت مأخوذة من الحكايات الشعبية والأساطير القديمة، علماً بأن نص هذا المسرح لم يكن مكتوباً، بل كان المقلدون يمتثلونه ارتجالاً.

إن مهرّجى البلاط كان لهم أثر بالغ في تكوين هذا المسرح وتطوره، بينما كانت للتقليد أنواع مختلفة منها التاريخي، والأسطوري، والتخييلي، وشبه الأخلاقي، والمستمد من قضايا الحياة اليومية. (آزند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ث. معركة جيرى (=مسرح المعركة): وهو من المسارح التي ترجع جذورها إلى ما قبل القرن التاسع للهجرة، وينقسم أشخاص المعركة بدورهم إلى ثلاثة أقسام: أهل الحديث، وأهل القوة، وأهل اللعب. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٣)

والمعركة هي من المسرحيات التي كان يمثلها شخص واحد في الأماكن والساحات العامة مثل المقهى، وكانت المعارك تبدأ بعد طلوع الشمس بساعتين حتى الظهر، وقد تمتد إلى غروب الشمس، فعندئذ كان صاحب المعركة يغيّر مكانه مع صاحب المعركة الأخرى، ومن الأعمال التي كان يقوم بها أصحاب المعارك في ذلك الزمن في طهران ومدن إيران الأخرى: تعبير خواب (العراقة)، وشعبده بازي (الشعوذة)، ومداحي (المدح)، ويهلواني (ممارسات بطولية)، ومارجيرى (مسك الأفعى)، وميمون بازي (اللعب بالقردة)، وغيرها، وقد تغيّر مسرح المعركة بمرور الزمن وانقرض بالتدريج. (آزند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ج. نمايش تخت حوضي (= عروض الحوض): وهو من العروض الإيرانية الأصيلة التي تعود جذوره إلى العصر الصفوي (١٤٩٩ - ١٧٢٧م). وسبب التسمية أن البيت

الإيراني التقليدي كان يضم حوضاً كبيراً يتوسط الفناء، تربي فيه الأسماك ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية، وفي المساء كان أهل المنزل يحيطون بهذا الحوض الذي يغطونه بالخشب للمسامرة واستقبال الضيوف، وتقام على سطح الحوض تمثيلية قصيرة للتسلية. (آرين يور، ١٣٧٢ش: ٣٢٤-٣٢٣) وكان الأسود في هذا المسرح يشكل الشخصية المحورية وعُرف بهذا الاسم.

تطور مسرح الأسود أو (تخت حوضي) منذ عام ١٩١٦م وتغير شكله ونسيجه، بينما دفعته تحولات سياسية واجتماعية في البلاد إلى النهج الآخر، واستخدمت فيها القضايا السياسية والاجتماعية فلقى إقبالا جماهيرياً آنذاك بسبب رسوخه بين الناس. (غريب يور، ١٣٨٤ش: ٥٤)

وكان الارتجال وبداهة القول يشكّلان محوره الأساسى، بينما يرافقه الرقص والغناء، ويتميّز ببساطة اللغة وسهولة الإخراج وقلة ما يحتاجه من إمكانيات للعرض، وكانت اللغة النثرية هي الغالبة في عروض الحوض، ويتخلل بعضها الأشعار وتتخذ عروض الحوض من روح الفكاهة والنقد الاجتماعى والسخرية محوراً لها.

وكان الزمان في هذا المسرح سيالاً، وكان المسرح يستلهم أكثر مضامينه من الموضوعات التاريخية التي تستحضر الزمن الحاضر، بينما كان التضاد في الأمور يحسب من عناصره الأصلية التي تتداول بين الأسود والشخصيات الأخرى.

ومما تجدر إليه الإشارة أن الأسود الذى يقوم بالدور الأول في هذا المسرح قد يكون رمزاً لأفريقيا، حيث تصل جذوره إلى تعرف المسلمين على هذه القارة منذ عصر الإسلام. (آزند، ١٣٧٣ش: ١٧)

ح. خيمه شب بازى (= مسرح خيال الظل أو الكراكوز): وهو من العروض التى كانت تقدم داخل الخيمة ليلاً، ويستمد مادته من الأساطير والحكايات الشعبية، والبطل فى هذا العرض يُسمى بهلوان كچل (البهلوان الأقرع)، وهو يمثل دائماً جانب الخير أو يُؤدى أنماطاً متعددة من الشخصيات، ويعدّ هذا المسرح نوعاً من مسرح العرائس الذى يتمّ تحريك الدمى فيه بالخيوط، وكان الديكور صندوقاً يجلس المتفرجون على جانبه، ويقوم بتحريك العرائس شخصان يقف أحدهما وراء الستار ويحرك الدمى، بينما يقف

الآخر في الخارج ويضرب الدفّ ويؤدّي الحوار ويشارك في العرض. (بيضاى، ش: ١٠٦، ٨٥)

ويقتصر أسلوب التعبير على الحوار المباشر بين الشخصيتين، واللغة المستخدمة فيه غالباً هي اللهجة العامية بصورتها الجارية على لسان الناس، ويستمد موضوعاته من الحياة اليومية والواقع الاجتماعي، وحين يتمّ تقديم العرض أمام المارة في الطرقات يجمع بعض المال من المتفرجين في نهايته.

وكان يُطلق على هذا العرض في أصفهان «عروسك پشت پرده» (= الدمية خلف الستار) وكان معروفاً بين سكان مدينة شيراز بـ(جى جى ويجى)، والجدير بالذكر أن القصة التي كان يُعاد ذكرها في مسرح الكراكوز كانت منتقاة من قصص چهار درويش (أربعة دراويش)، ويهلوان كچل (البطل الأقرع)، والسليم خان، وحاجى وشلى وحسن كچل (حسن الأقرع) وغيرها من القصص التي كانت مشهورة في تلك الأيام وما قبلها، واللافت للنظر أن الممثل الذي كان يحرك الدمى كان يُطلق عليه اسم «الأستاذ» والذي كان يتكلم بدل العرائس يسمى «تلميذاً». (آزند، ١٣٧٣ش: ١٩)

خ. پرده خوانى (= قراءة المشهد المسرحي): وكان هذا المسرح يتضمن إضافة إلى العرض المذهبي فن التصوير، ويعرض هذا المسرح المأساة أو المصيبة مع الرسم والصورة، وكان لكل مشهد حكاية تُشخص مع قارئ المشهد وتعرض الرسوم.

إن زمن نشأة هذا المسرح ليس واضح المعالم، ولكن الدراسات تشير إلى أن جذوره تمتدّ إلى العصر الصفوي إذ إنه بعد تلك الفترة نضج وتطور، ومما يجدر ذكره أنه في صدر الإسلام أهمل هذا المسرح وذلك أن الإسلام يرفض أى شكل أو تصوير، ولكنه مع مرور الزمن لقي اهتماماً جماهيرياً واسعاً. (المصدر نفسه: ١٩)

في هذا المسرح كان قرّاء المشهد يبادرون إلى ذكر ما حدث قبيل الواقعة تمهيداً للعرض وفضائه ويقدمون غناءً حسناً ويذكرون مناقب أولياء الله وفضائلهم. (عناصرى، ١٣٦٦ش: ١٨٠)

كذلك كان قرّاء المشهد مطلعين على فن التصوير والرسم وعلى الروايات المختلفة، فكانوا يستخدمونها في وقتها ارتجالاً، كانت المشاهد في هذا العرض تتشكّل من عدة

مجالس يُذكر فيها حوادث ومصائب حياة أهل البيت (ع). (آزند، ١٣٧٣ ش: ١٩)

د. نمايش تقالى (= مسرح النقل والحكاية): وهو نقل الحديث أو الحكاية نظماً أو نثراً، والنقال هو الذى ينقل الوقائع والحكايات بالإحساس والحماس ويرافقها بالحركات والسكنات، بينما كان النقال يستطيع بحد ذاته أن يشجّع عدداً من الناس على الأمور العامة أو الشخصية. وكان النقال يقوم بسرد أساطير الشاهنامه للفردوسى وقصصها، حيث إنه بهذا العمل كان يهيج أحاسيس المستمعين القومية والحماسية إضافة إلى التسلية، وكان النقال أو الحكواتى يؤدى بصوته أو أحياناً بحركات جسده جميع أدوار أبطال حكايته وهو يقصّ على المستمعين وقائع السير والأساطير والحكايات المثيرة. (بيضاى، ١٣٨٥ ش: ٨١؛ ملكم، ١٨٧٦ م: ١٩٨ و١٩٧)

وتشير الدراسات إلى أن مسرح النقال انتشر بين الناس بعد الإسلام ولاسيما فى العصر الصفوى، واحتلّ مكانة متميّزة فى المجتمع، وقام النقالون بإعادة قراءة الملاحم الحماسية والغنائية للناس. (آزند، ١٣٧٣ ش: ٢٠)

ر. بقال بازى (= مسرح البقال): وهو من المسرحيات التقليدية التى كان يمثل فيه البقال البخيل ومساعدته المضحك الكسول وكثير النسيان، حيث كانا يُضحكان الناس بأعمالهما. والحقيقة أنه فى هذا المسرح كان يقوم البقال ومساعدته بتمثيلهما بغرض إضحاك المتفرجين. (المصدر نفسه: ١٤)

وهناك عروض وتمثيلات أخرى لم يبق منها شىء.

٤. نشأة المسرح الحديث فى إيران

أما المسرح الحديث فقد غرست جذوره فى أواسط عهد الدولة الصفوية بدءاً من المسرحيات المضحكة التى كانت تعتمد على تقليد القرويين السذج والشخصيات الغريبة فى المجتمع الإيرانى، ثم امتلأت بالتدرّج بالأحداث البسيطة والجزئية وركزت على نماذج حيّة من الحياة والمجتمع. وقد ارتبط هذا الفن بالبلاط وانتقل إلى منازل الأشراف والأغنياء فى عهد ناصرالدين شاه القاجارى (١٨٢٩ - ١٨٩٢ م) وبعودة المبعوثين من أوروبا بدأ تمثيل المسرحيات الغريبة المترجمة وأقيمت المسارح الحديثة فى إيران.

(براون، ١٣٢٩ش: ٣٢٨)

عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربي الحديث ضمن سائر أشكال الآداب والفنون الأوربية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون (وكانت تدرس فيها الأساتذة الأجانب العلوم والفنون الجديدة) وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية.

ففي داخل مبنى دارالفنون بطهران ومنذ إنشائها عام ١٨٥١م، تمّ إنشاء قاعة على غرار مسارح أوروبا تتسع لحوالي ثلاثمائة متفرج بأمر من ناصرالدين شاه. ومما تجدر الإشارة إليه أن الممثلين كانوا يختارون عروض الفكاهة التي تلائم ذوق الملك، وتوافقه؛ وكان من الصعب عرض مسرحيات نقدية واجتماعية في حضرته. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٣٥)

بدأت حركة ترجمة الآداب الغربية وأعمالها المسرحية منذ إنشاء دارالفنون وإيجاد قسم دار الترجمة فيه. وكان للمسرح الفرنسي الأثر الأكبر في هذا المجال من خلال ترجمة أعمال موليير. ومن أوائل المسرحيات التي ترجمت إلى الفارسية، مسرحية «گزارش مردم گریز» (=التقرير يهرب منه الأنام) لموليير، وهي مسرحية شعرية ترجمها المترجم البارع ميرزا حبيب أصفهانی عام ١٨٦٥م. (آزند، ١٣٧٣ش: ٢٠-١٩)

وكان ميرزا آقا تبریزی أول كاتب ومؤلف مسرحي إيراني؛ كتب ثلاث مسرحيات قصيرة باللغة الفارسية عام ١٨٦٦م، ونشر بعضها في حواشي صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م. وقد استعان تبریزی بفن الكتابة المسرحية في طرح آرائه السياسية والفلسفية ومساوئ الإقطاع والاستبداد، علماً أن الكاتب فتحعلي آخوند زاده كان رائد الكتابة المسرحية في إيران وتأثر بمسرحيات موليير؛ فقد كتب مسرحية «حكايت ملا ابراهيم خليل كيمياگر» (=حكاية الشيخ إبراهيم الخليل عامل الكيمياء) على غرار المسرحيات الغربية باللغة التركية في عام ١٨٥٠م، ثم ترجمت هذه المسرحية ومسرحياته الأخرى إلى الفارسية على يد ميرزا جعفر قراجه داغی. وكان آخوند زاده أول كاتب مسرحي في آسيا بوجه عام وفي إيران بوجه خاص، وهو الذي روج لكتابة المسرحية بأسلوب غربي، وقد عُرف بموليير الشرق. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

وبعد الحرب العالمية الثانية حدث انقلاب في المسرح الإيراني وازدهرت حركة التأليف والترجمة للمسرح، وظهرت الفرق المسرحية القوية، ومع دخول التلفزيون إلى المجتمع الإيراني زاد الاهتمام بالمسرح، وأنشئت كليات للمسرح والسينما في أكثر المدن الإيرانية.

النتيجة

إن الشرق كان وما زال مهدا للحضارة والثقافة والفن، لكن جعلتنا سيطرة المستعمرين متخلفين وجاهلين لثقافتنا وحضارتنا، فقد سلبوا منا كل المكتسبات الثقافية والفنية والعلمية، وهم الآن يصدرون لنا الثقافة والفن مع تحوير طفيف، ويدعون أن هذا شيء جديد ويقدمونه لنا على أنه إضافة جديدة إلى عالم المعرفة. وإذا أمعنا النظر في التقاليد والظواهر المسرحية للشعب الإيراني القديم نجد أنهم - رغم قلة الإمكانيات - استخدموا في التمثيل من العلامات والرموز والدمى والأقنعة ما كان له أكبر الأثر في تطور المسرح والأدب المسرحي.

المصادر والمراجع

- آرين پور، يحيى. ۱۳۷۲ش. *از صبا تا نيماء*. تهران: انتشارات زوار.
- آزند، يعقوب. ۱۳۷۳ش. *نمایشنامه نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰ ش*. تهران: نشر نی.
- ایوبیان، عبدالله. ۱۳۴۱ش. «میرنوروزی، میرمیرین». *مجله دانشکده ادبیات تبریز*. شماره ۱.
- براون، ادوارد. ۱۳۲۹ش. *تاریخ ادبیات ایران*. تر: رشید یاسمی. تهران: مروارید.
- بیضایی، بهرام. ۱۳۸۵ش. *نمایش در ایران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشن‌گران و مطالعات زنان.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم. ۱۳۳۳ش. *بنیاد نمایش در ایران*. تهران: صفی علیشاه.
- چرولی، انریکو. ۱۳۶۷ش. *نمایش در ایران*. تر: جلال ستاری. تهران: انتشارات نمایش.
- دورانت، ویلیام جیمز. ۱۳۶۵ش. *تاریخ تمدن*. تر: احمد آرام. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- رضوانی، مجید. ۱۳۵۷ش. *خاستگاه اجتماعی هنرها*. به کوشش فیروز شیروانلو. تهران: فرهنگسرای نیاوران.

- سخنور، جلال. ١٣٧٣ش. *تئاتر و هنرهای نمایشی*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد تهران.
- علوب، عبدالوهاب. ٢٠٠٠ م. *المسرح الإيراني*. القاهرة: مركز الدراسات الشرقية.
- عنصری، جابر. ١٣٦٦ش. *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.
- غریب پور، بهروز. ١٣٨٤ش. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- ملک پور، جمشید. ١٣٦٣ش. *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: توس.
- ملکم، سرجان. ١٨٧٦ م. *تاریخ ایران*. تر: میرزا حیرت. تهران: سعدی.
- همایونی، صادق. ١٣٦٨ش. *تعزیه در ایران*. شیراز: انتشارات نوید.