إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ۱۳۹۱ش/آذار۲۰۱۲م

بدايات الأدب المسرحی فی إيران فی مرآة النقد

ناصر قاسمی*
ندا رسولی**

الملخص

عرفت إيران قبل الإسلام و بعده أنواعاً من المسارح التی استمدت مادتها من الأدب الشعبی والأساطير والحكايات الشعبية من مثل: التعزية، وميرنوروزی (أميرالنيروز) والتقليد وتخت حوضی (عروض الحوض) وغيرها. كذلک شهدت إيران فی العصر السامانی (۸۵۸ – ۹۶۸م) تطوراً كبيراً فی الأدب، وفی هذا العصر بذلت محاولات فی مجال المسرح والأدب المسرحی أيضاً، ولكن هذه الجهود ذهبت أدراج الرياح بعد هجوم المغول على إيران، وتعرض الأدب والثقافة فی هذا البلد لنكسة رافقها انحطاط حتی العصر الصفوی فی أوائل القرن السادس عشر للميلاد، فانبعثت فی الأدب روح جديدة وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة ولكن بشكل مبدئی.

وقد عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربی الحديث ضمن مختلف أشكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون بطهران وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية. وكان ميرزا آقا تبريزی أول كاتب ومؤلف مسرحی إيرانی؛ فقد كتب ثلاث مسرحيات قصيرة سنة ۱۸۶۶م، نشر بعضها فی حواشی صحيفة اتحاد التبريزية عام ۱۹۰۸م، كما استعان بفن الكتابة المسرحية فی عرض آرائه السياسية والفلسفية.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرح، الأدب المسرحی، التعزية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، پرديس قم، إيران.
**. خريجة ماجستير من جامعة العلامة الطباطبائی، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم

Naserghasemi@qc.ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۱/۱۷هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۲/۳هـ. ش

المقدمة

المسرح نوع من أنواع الأدب يستطيع الشخص أن يدرک من خلاله عادات المجتمع وتقاليده، والواقع أنه لم تخل أمة من الأمم من المسرح والتمثيل مهما كانت ظروفها، ومادام الإنسان موجوداً فی المجتمع فلايخلو المجتمع من التمثيل والمسرح لوجود الرغبة لدی الإنسان فی الاحتفال والتقليد.

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

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

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

فی البداية حديث موجز عن المحاولات التی سبقت نشأة الأدب المسرحی فی إيران، ثم نعرض بعض الظواهر المسرحية الإيرانية، وأخيراً نتطرق فی إيجاز بالغ إلى نشأة المسرح فی إيران وإلى كيفية تعرّف المسرحيين الإيرانيين على المسرح بمفهومه الأوربی الحديث.

بدايات الأدب المسرحی فی إيران

١. ما قبل نشأة الأدب المسرحی

فی إيران القديمة إضافة إلى الفنون الجميلة التی تشمل الفن المعمارى، والنحت، والموسيقى الغنائية، والحماسية، والمذهبية، والرقص، والرسوم، 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 تدانيها في العظمة والاتساع.» (دورانت، ١٣٦٥ش، ج١: ٥٢٣)

ومما لا شك فيه أن هذه الولايات كانت ترتبط بأمور 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 تجري سنويّا، ذلك أنهم كانوا في هذه الطقوس والاحتفالات يخرجون من معبد آكروبليس (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 أدّت 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) الذی کان سائدا فی العهد الإخمینی، وبحسب العادة فی هذا الاعتقاد کان الممثلون یقیمون مصطبةً (منصةً) لتمثیل الطقوس المذهبیة، وکان هناک أیضاً ممثلو «مصائب میترا» (الشخصیة الکبیرة القائدة لاعتقاد مهرپرستی) یضعون علی وجوههم أقنعة مختلفة الأشکال ویعرضون طقوس العبادة واحتفالاتها علی المصطبة (المنصة) ویتنکر أیضاً مشارکو هذه المراسم بأشکال مختلفة، ولکن هذا المسرح الطقوسی قد تغیّر إلی المسارح المذهبیة التی أثّرت فی نشأة المسرح الإیرانی الحدیث. (رضوانی، ۱۳۵۷ش: ۱۶۷)

ومن هذه الاحتفالات التی کانت تجری فی العصور الماضیة والتی ماتزال تجری الاحتفال بحلول الربیع أو بعبارة أخری: الاحتفال ببعث الطبیعة بعد سباتها الشتوی. وهناک وثائق تشیر إلی تعزیة الناس فی بخاری من أجل موت «سیاوش»، حیث یمثّل شخص «سیاوش» وینام فی تابوت یحمله بعض الرجال معتبراً أن هذا الأمر له جذور أسطوریة تحوّلت إلی الواقع. (بیضائی، ۱۳۸۵ش: ۳۲- ۳۱)

۲. بدایات نشأة الأدب المسرحی

شهدت إیران فی العصر السامانی (۸۵۸ – ۹۶۸م) تطوراً کبیراً فی الأدب – نظماً ونثراً- وبرز شعراء وأدباء کبار من أمثال رودکی، والشهید البلخی، وبوشکور البلخی، ودقیقی، وکسایی، والمروزی وغیرهم. وقد اهتموا جمیعا بالأدب ولاسیما النثر، وفی هذا العصر دعا الملوک والسلاطین الشعراء والأدباء إلی بلاطهم وأغدقوا علیهم الأموال وشجعوهم علی الإبداع حیث بلغ الأدب، ولاسیما النثر، ذروته، ولکن بعد هجوم المغول علی إیران فی أوائل القرن الثالث عشر المیلادی ذهبت هذه الجهود أدراج الریاح إذ أحرقت المکتبات والآثار الفنیة المتبقیة من هذا العصر. یقول المؤرخون: هؤلاء القوم قد ألحقوا أضرارا کبیرة بإیران فی المجالات کافة، بینما أصیبت إیران بالضعضعة والانحطاط اجتماعیا، واقتصادیا، وثقافیا، وحضاریا، وعادت إلی الوراء، وکادت هذه الفنون تضمحل، ولاسیما الأدب المسرحی، حتی جاء العصر الصفوی فی أوائل القرن السادس عشر للمیلاد، ونفخ فی الأدب روحا جدیدة، واهتم الأدباء والملوک بالأدب

وفن المسرح وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة، ولكن بشكل مبدئى وتقليدى، وسميت مسرحياته بالمسرحيات المذهبية. كانت مسرحيات هذا العصر تكتب نظماً، ولم يكن هناك كتّاب محدّدون فى هذا المجال، وأدلى الشعراء بدلوهم فى هذا المجال، وتركوا مسرحيات شعرية لاتخلو من طرافة أدبية، ولعلّ بعض هذه المسرحيات قدترجمت إلى اللغات الأوربية. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٤٩٨)

ذُكر أن فى عهد الساسانيين خاصة فى عهد بهرام گور (٤٢١ – ٤٣٨م) دخل اثناعشر ألف ممثل ومطرب بدوىّ من الهند إلى إيران، وانتشروا فيها وقاموا بالتمثيل وعزف الموسيقى وعرض مسرح الدمى، وأصبحت لعبتهم أحد الجذور القوية للمسرح الإيرانى. (بيضائى، ١٣٨٥ش: ٤٣)

٣. الظواهر المسرحية فى إيران

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

أ. نمايش تعزيه (= مسرح التعازى): وهو عرض مصائب أنبياء الله وأوليائه ومآسيهم ولاسيما عرض المؤلم لاستشهاد الإمام الحسين (ع) وأصحابه أو عرض لإحدى الوقائع التى حدثت فى أرض الطف، وهو يقام فى الأغلب فى شهرى محرم وصفر. وهذه المآسى المذهبية تشبه عروضاً دينية وأخلاقية كانت تعرض فى القرون الوسطى بأوربا. (چرولى، ١٣٦٧ش: ٣٧–٣٦) ويعدّ مسرح التعزية من الأركان والعلامات المميزة للمسرح الإيرانى 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 التعزية يُكتب نظماً، ولأجل هذا دخل الأدب ودرسه الأدباء بوصفه مادة أدبية. ففى 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: المسمّط 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 العامّية ومصطلحاتها، وهى لغة تميل إلى البساطة فى هذا الشكل المسرحى الشعبى من بين كلّ أشكال الأدب الفارسى، فترتبط التعازى ارتباطاً مباشراً بعامة الإيرانيين وبأبسط مستويات اللغة، وبالتالى فإن الأشعار المستخدمة فيها لم تكن متينة وفخمة، بل كانت بسيطة وواهنة.

وبرز فى مسرح التعزية عنصرا الشقى والولى أو بعبارة أخرى هناك جانب المظلوم البار المستضعف والظالم الشرير المستكبر، ولايخرج مضمون التعازى عن هذا الشكل. وفى هذا المسرح ينتهى الصراع لصالح الشرّ ظاهريّاً، و لكن الفائز الواقعى معنويّاً وفلسفيّاً ومذهبيّاً هو البار المحسن. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۹)

ففى المسرح الغربى، يتمّ فى هذه الثيمة (theme) التنويع فى الشخوص 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 ولايتغير فيها شىء، فطرفا الصراع لايتغيران ولاينتهى الصراع بينهما إلا بانتصار الشرّ ظاهرياً. (علوب، ۲۰۰۰م: ۲۴)

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

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

الحسين(ع) وأصحابه فحسب.

ب. قبل الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الفرعية التى ليس لها استقلال روائى، بل كانت تُمثّل معتمدة على ارتباطها بحدث ما.

ت. المشهد أو المشاهد: وهى المسرحيات التى حوت عناصر مضحكة وكان لها استقلال روائى باعتبارها تُمثّل موضوعاً مستقلاً. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٢٤٢)

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

وكان الرجال فى 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 أساسى فى التعزية، فالممثلون يقومون بأدوارهم مع صوت الموسيقى المرتفع والجميل، وتمتلئ خشبة المسرح بالأدوات الموسيقية من مثل: الطبل، والصنج، وغيرهما. إن التعزية مليئة بالحوادث وفى كل لحظة تجرى حادثة جديدة، وعندما يستشهد الممثل فى العرض تصل التعزية إلى ذروتها. (آژند، ١٣٧٣ش: ١١)

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

وكان لكل تعزية مدير أو مخرج يطلق عليه "معين البكاء"، وكان يقوم بأعمال مختلفة فى 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 فى البلاد ليس واضحاً تماماً، فإن الدراسات تشير إلى أن التعزية لها بذور فى إيران قبل الإسلام، ولاسيما لدى تأبينهم لسياوش، الشخصية التاريخية الإيرانية، وكذلک فإن لها جذوراً فى عصر الديالمة، ويذكر أن معزّ الدولة الديلمى أمر عام ۹۳۱م بعد فتح بغداد بأن يجتمع الناس فى يوم عاشوراء ويقيموا التأبين. (آرين پور، ۱۳۷۲ش: ۳۲۰)

تطورت التعزية فى عصر ناصرالدين شاه القاجارى بعد عودته من أولى زياراته إلى أوروبا عام ۱۸۷۳م، حيث أمر بتجهيز تكية الدولة معمارياً لتصبح على غرار "ألبرت هول" (Albort Hall) الموجود فى العاصمة البريطانية بغرض عرض المسرحيات الحديثة فيها. ولكن حين رفض شيوخ المدينة المسرح الحديث تحوّل المسرح الذى بناه إلى تكية وقاعة لعرض تمثيليات التعزية. (المصدر نفسه: ۳۲۱)

لقد ضعفت التعزية فى إيران بعد الثورة الدستورية واحتكاكها بالغرب حتى كادت تخرج عن إطارها العام. وعندما جاء رضا شاه البهلوى 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 رضاه شاه وأنصاره بمنع هذا المسرح، ولكن الناس، وعلى الرغم من هذا التشدد ومعارضة الحكومة، حافظوا على المسرحية التقليدية فى أكثر المدن الصغيرة والكبيرة. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۲)

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

كان العرض يجرى على النحو التالى:

يختار الناس أميراً من بينهم فى الأربعاء الأولى من السنة الجديدة، ويطلقون عليه ميربهارى (أمير الربيع)، وفى هذا العرض كان ميرنوروزى يجلس على العرش عند طلوع الشمس، ثمّ ينبه أحد الأشخاص أعضاء البلاط على حضوره تعظيماً وتكريماً، فى حين يختار الوزير أشخاصا 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 نوروزى 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 فى الذكريات.

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

إن مهرّجى البلاط كان لهم أثر بالغ فى تكوين هذا المسرح وتطويره، بينما كانت للتقليد أنواع مختلفة منها التاريخى، والأسطورى، والتخيّلى، وشبه الأخلاقى، والمستمد من قضايا الحياة اليومية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ث. معركه گيرى(=مسرح المعركة): وهو من المسارح التى 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 هى من المسرحيات التى كان يمثلها شخص واحد فى الأماكن والساحات العامة مثل المقهى، وكانت المعارک تبدأ بعد طلوع الشمس بساعتين حتى الظهر، وقد تمتد إلى غروب الشمس، فعندئذ كان صاحب المعركة يغيّر مكانه مع صاحب المعركة الأخرى، ومن الأعمال التى كان يقوم بها أصحاب المعارک فى ذلک الزمن فى طهران ومدن إيران الأخرى: تعبيرخواب (العرافة)، وشعبده بازى (الشعوذة)، ومداحى(المدح)، وپهلوانى (ممارسات بطولية)، ومارگيرى (مسک الأفعى)، وميمون بازى (اللعب بالقردة)، وغيرها، وقد تغيّر مسرح المعركة بمرور الزمن وانقرض بالتدريج. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٤)

ج. نمايش تخت حوضى(= عروض الحوض): وهو من العروض الإيرانية الأصيلة التى تعود جذوره إلى العصر الصفوى (١٤٩٩ – ١٧٢٧م). وسبب التسمية أن البيت

الإيرانى التقليدى كان يضم حوضاً كبيراً يتوسط الفناء، تربى فيه الأسماک ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية، وفى المساء كان أهل المنزل يحيطون بهذا الحوض الذى يغطّونه بالخشب للمسامرة واستقبال الضيوف، وتقام على سطح الحوض تمثيلية قصيرة للتسلية. (آرين پور، ۱۳۷۲ش: ۳۲۴– ۳۲۳) وكان الأسود فى هذا المسرح يشكل الشخصية المحورية وعُرِف بهذا الاسم.

تطوّر مسرح الأسود أو (تخت حوضى) منذ عام ۱۹۱۶م وتغيّر شكله ونسيجه، بينما دفعته تحولات سياسية واجتماعية فى البلاد إلى النهج الآخر، واستخدمت فيها القضايا السياسية والاجتماعية فلقى إقبالا جماهيريّا آنذاک بسبب رسوخه بين الناس. (غريب پور، ۱۳۸۴ش: ۵۴)

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 هى الغالبة فى عروض الحوض، ويتخلل بعضها الأشعار وتتخذ عروض الحوض من روح الفكاهة والنقد الاجتماعى والسخرية محوراً لها.

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

ومما تجدر إليه الإشارة أن الأسود الذى يقوم بالدور الأول فى هذا المسرح قد يكون رمزاً لأفريقيا، حيث تصل جذوره إلى تعرف المسلمين على هذه القارة منذ عصر الإسلام. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۷)

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 پهلوان كچل (البهلوان الأقرع)، وهو يمثّل دائماً جانب الخير أو يُؤدى أنماطاً متعددة من الشخصيات، ويعدّ هذا المسرح نوعاً من مسرح العرائس الذى يتمّ تحريک الدمى فيه بالخيوط، وكان الديكور صندوقاً يجلس المتفرجون على جانبيه، ويقوم بتحريک العرائس شخصان يقف أحدهما وراء الستار ويحرک الدمى، بينما يقف

الآخر فی الخارج ويضرب الدفّ ويُؤدّی الحوار ويشارک فی العرض. (بيضائی، ش: ١٠٦، ٨٥)

ويقتصر أسلوب التعبير علی الحوار المباشر بين الشخصيتين، واللغة المستخدمة فيه غالباً هی اللهجة العامية بصورتها الجارية علی لسان الناس، ويستمد موضوعاته من الحياة اليومية والواقع الاجتماعی، وحين يتمّ تقديم العرض أمام المارّة فی الطرقات يجمع بعض المال من المتفرجين فی نهايته.

وكان يُطلق علی هذا العرض فی أصفهان «عروسک پشت پرده» (= الدمية خلف الستار) وكان معروفاً بين سكان مدينة شيراز بـ(جی جی ويجی)، والجدير بالذكر أن القصص التی كان يُعاد ذكرها فی مسرح الكراكوز كانت منتقاة من قصص چهار درويش(أربعة دراويش)، وپهلوان كچل (البطل الأقرع)، والسليم خان، وحاجی وشلی وحسن كچل (حسن الأقرع) وغيرها من القصص التی كانت مشهورة فی تلک الأيام وما قبلها، واللافت للنظر أن الممثل الذی كان يحرّک الدمی كان يُطلق عليه اسم «الأستاذ» والذی كان يتكلم بدل العرائس يسمی «تلميذاً». (آژند، ١٣٧٣ش: ١٩)

خ. پرده خوانی(= قراءة المشهد المسرحی): وكان هذا المسرح يتضمن إضافة إلی العرض المذهبی فن التصوير، ويعرض هذا المسرح المأساة أو المصيبة مع الرسم والصورة، وكان لكل مشهد حكاية تُشخّص مع قارئ المشهد وتعرض الرسوم.

إن زمن نشأة هذا المسرح ليس واضح المعالم، ولكن الدراسات تشير إلی أن جذوره تمتدّ إلی العصر الصفوی إذ إنه بعد تلک الفترة نضج وتطور، ومما يجدر ذكره أنه فی صدر الإسلام أهمل هذا المسرح وذلک أن الإسلام يرفض أی شكل أو تصوير، ولكنه مع مرور الزمن لقی اهتماماً جماهيرياً واسعاً. (المصدر نفسه: ١٩)

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

كذلک كان قرّاء المشهد مطلعين علی فن التصوير والرسم وعلی الروايات المختلفة، فكانوا يستخدمونها فی وقتها ارتجالاً، كانت المشاهد فی هذا العرض تتشكّل من عدة

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

د. نمايش نقالى(= 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 والحماسيّة 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. (بيضائى، ١٣٨٥ش: ٨١؛ ملكم، ١٨٧٦م: ١٩٨و١٩٧)

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. (آژند، ١٣٧٣ش: ٢٠)

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

وهناک عروض وتمثيليات أخرى لم يبق منها شيء.

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 السذّج والشخصيات الغريبة فى المجتمع الإيرانى، ثم امتلأت بالتدريج بالأحداث البسيطة والجزئية وركزّت على نماذج حيّة من الحياة والمجتمع. وقد ارتبط هذا الفن بالبلاط وانتقل إلى منازل الأشراف والأغنياء فى عهد ناصرالدين شاه القاجارى (١٨٢٩ – ١٨٩٢م) وبعودة المبعوثين من أوروبا بدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة وأقيمت المسارح الحديثة فى إيران.

(براون، ١٣٢٩ش: ٣٢٨)

عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربى 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.

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

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

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

وبعد الحرب العالمية الثانية حدث انقلاب فی المسرح الإيرانی وازدهرت حركة التأليف والترجمة للمسرح، وظهرت الفرق المسرحية القوية، ومع دخول التلفزيون إلى المجتمع الإيرانی زاد الاهتمام بالمسرح، وأنشئت كليات للمسرح والسينما فی 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، ويدّعون أن هذا شیء جديد ويقدّمونه لنا على أنه إضافة جديدة إلى عالم المعرفة.

وإذا أمعنا النظر فی التقاليد والظواهر المسرحية للشعب الإيرانی القديم نجد أنهم– رغم قلة الإمكانيات– استخدموا فی التمثيل من العلامات والرموز والدمی والأقنعة ما كان له أكبر الأثر فی تطور المسرح والأدب المسرحی.

المصادر والمراجع

آرين پور، يحيی. ۱۳۷۲ش. *از صبا تا نيما*. تهران: انتشارات زوّار.

آژند، يعقوب. ۱۳۷۳ش. *نمايشنامه نويسی در ايران از آغاز تا ۱۳۲۰ ش*. تهران: نشر نی.

ايوبيان، عبدالله. ۱۳۴۱ش. *«ميرنوروزی، ميرميرين»*. **مجله دانشكده ادبيات تبريز**. شماره ۱.

براون، ادوارد. ۱۳۲۹ش. *تاريخ ادبيات ايران*. تر: رشيد ياسمی. تهران: مروارید.

بيضايی، بهرام. ۱۳۸۵ش. *نمايش در ايران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشن‌گران ومطالعات زنان.

جنتی عطايی، ابوالقاسم. ۱۳۳۳ش. *بنياد نمايش در ايران*. تهران: صفی عليشاه.

چرولی، انريكو. ۱۳۶۷ش. *نمايش در ايران*. تر: جلال ستاری. تهران: انتشارات نمايش.

دورانت، ويليام جيمز. ۱۳۶۵ش. *تاريخ تمدن*. تر: احمد آرام. تهران: سازمان انتشارت وآموزش انقلاب اسلامی.

رضوانی، مجيد. ۱۳۵۷ش. *خاستگاه اجتماعی هنرها*. به كوشش فيروز شيروانلو. تهران: فرهنگسرای نياوران.

سخنور، جلال. ۱۳۷۳ش. *تئاتر وهنرهای نمایشی*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد تهران.
علوب، عبدالوهاب. ۲۰۰۰ م. *المسرح الإیرانی*. القاهرة: مرکز الدراسات الشرقیة.
عناصری، جابر. ۱۳۶۶ش. *درآمدی بر نمایش ونیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.
غریب پور، بهروز. ۱۳۸۴ش. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
ملک پور، جمشید. ۱۳۶۳ش. *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: توس.
ملکم، سرجان. ۱۸۷۶م. *تاریخ ایران*. تر: میرزا حیرت. تهران: سعدی.
همایونی، صادق. ۱۳۶۸ش. *تعزیه در ایران*. شیراز: انتشارات نوید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی