مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة السابعة، العدد الثالث عشر
خريف وشتاء ١٤٣٢-١٤٣٣هـ
صفحة ٨٩ - ١٠٣

مقارنة المسرحية التاريخية بين إيران وسوريا

ناصر قاسمي[١*]، ندا رسولي[٢]

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية بجامعة طهران، فرديس قم
٢. ماجستيرة في اللغة العربية من جامعة العلامة الطباطبائي

(تاريخ الاستلام: ١٤٣٢/٣/٢٠ ؛ تاريخ القبول: ١٤٣٢/٩/٢٦)

الملخّص

إن التاريخ كان ولا يزال، المادة الخصبة التي يستخدمها الكتاب المسرحيون في تأليف مسرحياتهم، ومن البديهي أن اللجوء إلى التاريخ يمثل نزوعاً طبيعياً وعفوياً في المجتمعات الإنسانية التي تجد في أحداثه وظواهره مصدراً للآلام والأفراح والنجاح والإخفاق، والانبعاث والانحطاط. ولعل توجّه الأمم نحو التاريخ يتجلى بوضوح أكثر، إبّان فترات المحن والأزمات، حيث يشعر أفراد المجتمع أن العامل التاريخي يؤدي إلى وحدة انتمائهم ولمّ شعثهم.

وكانت نشأة المسرح في البلدين سورية وإيران مقترنة بالأحداث التاريخية، حيث تعرّف كتّاب البلدين على المسرحيات الغربية واقتبسوا منها، وقاموا بإضفاء أحداث أو شخصيات من تاريخهم القومي وتراثهم الوطني عليها، فأبدعوا مسرحيات تاريخية، وهذه المقالة تحاول إلقاء الضوء على المسرحية التاريخية بين الأدبين الفارسي والسوري ومدى تطور هذا الجنس الأدبي في كلا الأدبين، وإبراز كيفية استلهام الكتّاب المسرحيين في كليهما من التاريخ، للتعبير عن قضايا المجتمع الهامة التي سادت كلا البلدين.

وتقوم أيضاً بدراسة أوجه التشابه والاختلاف، بين المسرحية التاريخية في سورية وبين نظيرتها في إيران استناداً إلى المدرسة الأمريكية والسلافية في الأدب المقارن، وبما أن هناك لم تكن بين هذين الأدبين صلات تاريخية أو علاقة تأثير وتأثر، قامت المقالة بالبحث عن خلفيات كامنة في الواقع الاقتصادي والاجتماعي للشعبين، واستخرجت أوجه التشابه والاختلاف بين هذين الأدبين.

الكلمات الرئيسية

المقارنة، المسرحية، التاريخ، الأدب، إيران، سوريا.

---

* الكاتب المسؤول الهاتف: ٠٩١٢٤٧١١٣٤٦
Email: naserghasemi@ut.ac.ir

مقدمة

المسرحية التاريخية هي تلك التي تتخذ من التاريخ موضوعاً لها، وهي «محاولة جدّية لإعادة بناء إحدى الشخصيات التاريخية، أو أحد العهود التاريخية، أو قسم منها، أو إبرازها في شكل مسرحي. وكاتب التمثيلات التاريخية ينتقي كل شخصياته، أو معظمها من صفحات التاريخ، ويضيف إليها أخرى من مخيّلته ليحسّن قصته أو يقوي أثرها» (ماركس، ١٩٦٥، ص٢٥٤)، وقد عرّف مجدي وهبة وكامل المهندس في كتابهما "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" المسرحية التاريخية بأنها «سرد مسرحي يستغلّ التاريخ خلفية لأحداثه، وقد تقدّم هذه المسرحية الحوادث التاريخية الحقيقية في أثناء سردها (كأنها مجرد مسرحية لسرد تاريخي معروف) أو تستغلّ الخلفية التاريخية لتقدّم صراعاً درامياً بين شخصيات تاريخية أو خيالية» (وهبة، ١٩٧٩، ص١١٦).

وتتطلب كتابة المسرحية التاريخية من الكاتب أن يدرس التاريخ دراسة عميقة، وأن يكون واعياً بالحقائق التاريخية؛ لأنّ «العمل في كتابة مسرحية تاريخية هو أولاً الدراسة الدقيقة للمادة، ولجميع المصادر وفق النظرات السياسية، والاتجاهات الفلسفية، والحياة، والعادات السائدة، في العصر، وهو ثانياً التخيّل الجريء المؤسّس على معرفة الوقائع، والتصور الفني الخاص بالكاتب، والتدخّل النشيط للفنان في التاريخ» (لافرينيوف، ١٩٩٧، ص٣٩).

ذلك أن الكاتب إذا ما أحاط بالحقائق التاريخية، وتعمّق فيها، وطابقها مع أحداث الحاضر، فإنه يخلق أثراً كبيراً لدى المتلقي، «وكلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق وأكثر تاريخية على نحو أصيل، كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه، وأقل شعوراً بالتقليد بالمعطيات التاريخية الفردية» (لوكاتش، ١٩٧٨، ص٢٣٩)، ولذلك «لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يصنع عملاً حيّاً يثير مشاهد اليوم، دون أن يضيء الوقائع التاريخية، بوعيه كفنان، وأن يجمعها في فكرة فنية واحدة، وأن ينظر الأحداث بعيني كاتب معاصر» (لافرينيوف، ١٩٩٧، ص٣٦).

لقد أدرك لوكاتش[1] أن نجاح المسرحية التاريخية يتوقّف على حسن اختيار المبدع المسرحي لمادّته التاريخية، وتطويعها دراماتياً وجمالياً لخدمة نصّه، بعد ربطها بالواقع

1. Lukacs

الحاضر الذي يحياه، وإسقاطها على عصره، وتحميلها أبعاداً إنسانية وفكرية أخلاقية وسياسية واجتماعية جديدة. وهذا ما يؤكد ضرورة التلاحم العضوي بين التاريخي ـ الاجتماعي والدرامي، أي بين الموضوعي الحياتي والذاتي الجمالي، الأمر الذي سيقود حتماً إلى إنتاج المثل البطولي التاريخي النموذجي الأعلى (لوكاتش، ١٩٧٨، صص١٣٩ و١٤١).

ومن الواضح أن الكاتب المسرحي لا يتقيّد بحقائق التاريخ، لأن مهمته تختلف عن المؤرخ، وأن أمامه فسحة زمنية، وإمكانية للإفادة من التاريخ، وهو يتمتّع بحرية التعبير في سرد الأحداث، وباستطاعته أن يفسّر التاريخ بحسب مقصوده، أو يرفضه كلياً، وهذا لا يعني أن توظيف الكاتب لأحداث من التاريخ في مسرحيته يكون عملاً سهلاً، بل «إن عمل الكاتب المسرحي في وضع مسرحية تاريخية له خصائصه الذاتية، ويبدو للوهلة الأولى أن كتابة مسرحية حول مادة تاريخية عمل في غاية السهولة، فثمة وقائع جاهزة يقدّمها التاريخ نفسه، نماذج جاهزة خلفتها الحياة نفسها، وموقف حّي وضعت فيه هذه الشخصيات التاريخية أو تلك، وكأنّ من المستحيل ابتكار أيّ شيء جديد بعد، ولكن إذا ما انطلقنا من مبدأ التتبع الأعمى للتاريخ، كأساس لكتابة مسرحية تاريخية، فإننا نصل إلى أعمال مسرحية إخبارية تبسيطية لا تنمّ عن أيّ تصور لصانعيها كفنانين، أعمال بصرف النظر عن أنها كتبت على أساس حقيقة الحياة، فهي في واقع الحال، بعيدة كل البعد عن هذه الحقيقة» (محبك، ١٩٨٩، ص٢٥).

لذلك فليس بمستغرب أن يعود كتّاب المسرح إلى التاريخ، ليستمدّوا منه أحداث مسرحياتهم، لأن هناك وجوهاً من التشابه بين أحداث التاريخ والواقع المعيش، تبرر هذه العودة إلى التاريخ بأي شكل كان. كما أن استخدام التاريخ موضوع قديم قدمَ المسرح نفسه، وأن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات تاريخية. والحقيقة أننا لو أمعنّا النظر في تاريخ المسرح العالمي، لوجدنا أن التراث عامة، والتاريخ خاصة، كانا في كثير من الأحيان، المادة الأولية التي نهل منها المسرح. وعلى سبيل المثال، إن المسرح الإغريقي اعتمد على تراث الحكايات الموجودة في "الإلياذة" و"الأوديسة" وعلى تراث الأساطير التي كانت شائعة زمناً طويلاً قبل نشأة المسرح.

كذلك تدين المسرحية التاريخية بظهورها إلى الأزمات والانهيارات التي رافقت تداعي كيان النظام الإقطاعي أواخر العصور الوسطى في أوربا، وتحديداً في إنكلترا التي راح كتّابها المسرحيون يعكسون في نتاجاتهم صورة حيّة لهذا العصر الانتقالي المعقّد، ولاسيما "شكسبير" الذي راحت تظهر في مسرحياته – بشكل واضح – التناقضات الداخلية للنظام الإقطاعي،

بوصفها دلالة أكيدة على حتمية زواله وفنائه. لقد استطاع "شكسبير" أن يكتشف بعمق، حقيقة الصدامات الحياتية الإنسانية المنبثقة بالضرورة عن تناقضات النظام الإقطاعي المنهار الذي يحاول الدفاع عن بقائه، ضد نظام تاريخي جديد، يسعى بشرعية وقوة لتوطيد أقدامه على ساحة التاريخ. ففي مسرحياته التاريخية: «هنري الخامس، وهنري السادس، وريتشارد الثالث، والملك جون، وغيرها، نجده ينجح في استخلاص المسرحية التاريخية من خضمّ الواقع التاريخي الموضوعي، ليمسرحه بطريقة تكثيفية جمالية بارعة» (باندولفي، ١٩٨٤، صص٣٦-٣٧).

لقد تتبّعنا في هذه الدراسة أوجه التشابه والاختلاف، بين المسرحية التاريخية في سورية وبين نظيرتها في إيران استناداً إلى المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن التي ترمي إلى إقامة المقارنة بين الأدبيين أو الأدبين من جنسيتين مختلفتين، للبحث عن أوجه التشابه والاختلاف دون أن تكون هناك صلات تاريخية مباشرة أو غير مباشرة (الخطيب، ١٩٩٢، صص٣٣-٤٠؛ اصطيف، ٢٠٠٧، صص١٠١-١٠٣)؛ والمدرسة السلافية التي تردّ المشابهات الملاحظة بين الآداب إلى المشابهات في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في المجتمعات، أو بعبارة أخرى إلى المشابهات القائمة بين البنى التحتية (جيرمونسكي، ٢٠٠٢، ص٣٠).

المسرحية التاريخية في سوريا

إن الاتصال الحميم بين المسرح والتاريخ كان واحداً من أهم قضايا المسرح السوري منذ نشأته الأولى، وكان الكتّاب المسرحيون العرب عامة والمسرحيون السوريون خاصة الذين أبدعوا تجارب المسرح الأولى، قد لجؤوا إلى التاريخ واستلهموه في كتابة مسرحياتهم، كما نلاحظ أن أبا خليل القباني رائد المسرح السوري قد أقبل على التاريخ وانتقى من فتراته لكتابة مسرحياته.

وإذا ألقينا النظرة على مسيرة المسرحية التاريخية في سوريا، نجد أن بداياتها كانت استعادة التاريخ العربي الذي له علاقة بالمجد والعزة والشموخ، وانصرف استلهام الكتّاب إلى الفترات الزاهية بالانتصارات والبطولات، ذلك لأن سورية كانت تعاني في تلك الفترة من الاحتلال العثماني، الذي أدّى طول أمده إلى انتشار الذل والفقر والامتهان ومصادرة الحريات، ومن ثم بعد انهيار السلطة العثمانية سرعان ما جثم فوق صدر البلاد المستعمر الفرنسي، الذي عمل على تغذية الظلم والاضطهاد والفرز الطبقي والتفرقة وطمس الهوية العربية إلى غير ذلك من أشكال الفساد، حيث جعلت هذه الأسباب المسرحيين السوريين يلجؤون إلى التاريخ ويستحضرون من فترات المجد والعزة لاستنهاض الهمم في الناس، وإثارة الروح القومية فيهم وتحريضهم

على مقارعة النظام العثماني والمستعمر الفرنسي، وبالتالي تخليص البلاد من الفساد والتخلف، إذ كان الكتّاب في هذه المرحلة يختارون شخصيات معروفة في التاريخ، مثل الملكة زنوبيا، وهارون الرشيد، وامرئ القيس وغيرها، ويتقيّدون بسير الحدث التاريخي كما يعرفه المتلقي ليستلخص منها الحكمة والعبرة (بلبل، ٢٠٠١، ص٢٣؛ إخلاصي، ١٩٩٧ ص٧).

أما بعد استقلال سورية فظهرت فيها، إضافة إلى ضعف السلطة وعجزها عن إدارة شؤون البلاد، بعض مشكلات اجتماعية، ومنها الفقر والأمية والفرز الطبقي وسواها، وعلى الصعيد السياسي أيضاً وقعت هزيمة حزيران ١٩٦٧م التي كانت أوضح دليل على ضعف المؤسسات السياسية وأنظمتها في إدارة البلاد آنذاك، ولم يكد الشعب يذوق عامة والمسرحيون خاصة، طعم الاستقلال حتى حلّت الهزيمة وأصيبوا بخيبة الأمل، ومن ثم ترافقت نكسة حزيران مع الدعوة إلى الاشتراكية وتغيير المجتمع، فقد لجأ الكتّاب المسرحيون إلى التاريخ للتعبير عما يجري في البلاد من ضعف وفقر وجوع خوفاً من مقصّ الرقابة الحكومية وبطشها، فأوغلوا في النقمة على السلطات في مسرحياتهم، ومزجوا أسباب الهزيمة العسكرية بأسباب الظلم الاجتماعي وردّوا الهزيمة إلى فساد الحكم وجوع الشعب (م. ن، ص٢٧).

وكانت نظرة الكتّاب المسرحيين إلى التاريخ تختلف في هذه المرحلة عما كانت عليه سابقاً، فأخذوا يستمدون من الفترات المظلمة أو الحافلة بالظلم والطغيان، بدلاً من الفترات المشرقة والمفعمة بالانتصارات، واستلهموا من شخصيات تاريخية غير معروفة وبسيطة، ليجعلوها محور الارتكاز في مسرحياتهم، فأسندوا إلى أولئك البسطاء الذين همّشهم مؤرخو الحكام ومرتزقة الملوك، فبرزت شخصيات من أمثال: أبي ذر الغفاري، وأبي خليل القباني، والإمام الحسين عليه السلام وسواها (بلبل، ١٩٩٧، ص٢٢).

كذلك في هذه المرحلة لم يتقيّد المسرحيون بالحادثة التاريخية، بل تصرّفوا فيها، فغيّروا مسيرة الأحداث ونهج الشخصيات وفقاً لرؤيتهم الفكرية المعاصرة، وقام المسرحيون أيضاً في ذلك بإسقاط أحداث الحاضر على التاريخ، حيث يختفي الكاتب وراء القناع التاريخي، ليعالج من خلاله بعض قضايا الحاضر ومشكلاته الراهنة، بعيداً عن أخطار الرقابة السياسية المتربصة به.

المسرحية التاريخية في إيران

اتسم المسرح الإيراني منذ نشأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحي الإيراني

منذ تعرّفه المسرح الغربي إلى التاريخ واستلهمه في مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضي لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشخصيات بطولية، والتغني به، وتنوير الشعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر وغيرها.

وبما أن إيران في العهد القاجاري كانت مسرحاً مفتوحاً لنهب الدول المستعمرة والطامعين وغاراتهم، في الوقت الذي 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 التي تصل إلى حد تهديد الحياة، لذلك لجأ الكتّاب المسرحيون إلى التاريخ، فقاموا بإسقاط الأحداث المعاصرة على أحداث الماضي الغابر للتعبير عن قضاياهم الراهنة، ولاستخلاص العبرة والحكمة من تلك الأحداث الغابرة (سايكس، ١٣٧٧، صص٤٣٥ و٤٤٠؛ آرين پور، ١٣٧٢، ص٢٣٨؛ ملك پور، ١٣٦٤، ص٥٢٠).

ومما يلفت النظر في هذه الفترة أن الكتّاب المسرحيين الإيرانيين من بداية تعرّفهم المسرح، قاموا بإسقاط الوقائع المعاصرة على الأحداث التاريخية، وخير دليل على ذلك، الوصية التي أوصاها ميرزا فتحعلي آخوند زاده إلى تلميذه ميرزا آقا تبريزي، عندما نصحه بإسقاط أحداث عصره على التاريخ كي يكون بعيداً عن دائرة الاتهام، لأن كتابة المظالم ونشرها كما هي عليه في زمن حاكم الأهواز (أشرف خان) يعني الوقوع في مشكلة، والسير إلى حيث يقف الجلاّد، لذلك كانت الوصية بأن يتم الحديث عن زمن الملك سلطان حسين الصفوي الذي عرفه التاريخ بفساد الحكم وانتشار الفوضى، وهنا لا بد لمن يعي أن يقرأ ما بين السطور[1]، ويعرف أن المقصود هو (أشرف خان) ورجاله (ملك پور، ١٣٦٤، ص١٨٤).

ومن النقاط البارزة في استلهام التاريخ في هذه الفترة، انتقاء أبطالهم من الحكام والأرستقراطيين والقواد المعروفين في مسرحياتهم، مثل أشرف خان حاكم الأهواز، وزمان خان، والسلطان حسين الصفوي، وأنوشروان وغيرهم. وكذلك تقيّد الكتّاب المسرحيين بسير الحدث التاريخي وتوظيف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه، كما هي في التاريخ.

---

1. Subtext

وقد اهتم معظم الكتّاب المسرحيين في العصر البهلوي، ولا سيما في بداية حكم رضا شاه، بالوطنية والافتخار بإيران القديمة في فترة نجت إيران من سيطرة حكومة القاجاريين التي أهدرت طاقات البلد، وكان المنقذ الجديد يبشّر الناس بالحرية والاستقلال والعودة إلى الافتخار الوطني، لذلك كان الاهتمام بإعادة أمجاد إيران القديمة أفضل طريقة لإظهار الدمار والأزمات التي عانى منها البلد والشعب. وقد غلبت روح الافتخار الوطني في مسرحيات هذه الفترة بسبب ترويج الحكومة الإيرانية وتعظيمها لإيران والتاريخ الماضي، حيث أقبل المسرحيون الإيرانيون على التاريخ ولا سيما التاريخ السابق للإسلام، واستمدوا مسرحياتهم من فتراته للاعتزاز بالقومية والمجد القديم، الذي 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 نوري، و"كوروش كبير" (كورش [قورش] الكبير) لمصطفى دهشتكار وغيرها (آرين پور، ١٣٧٢، ص٢٣٨؛ ملك پور، ١٣٦٤، ص١٢٤).

ومن الجدير بالذكر أن الإيرانيين احتفلوا بذكرى الألفية لـ "فردوسي طوسي" الشاعر الملحمي الإيراني عام ١٩٣٤م، وكان هذا الاحتفال يتعلّق بالأحداث الوطنية التي بدأت في إيران، وقد ساعد هذا المهرجان في تعزيز المسرحيات التاريخية وترويجها في هذه الفترة.

ولكن الصفحة لم تلبث أن انقلبت وذاب ثلج الأحلام، وبدأت فترة الظلم والاستبداد والاضطهاد، وانتشر الفقر والاضطراب بين الشعب، وبالتالي تمّت ملاحقة المثقفين ومنيري الفكر بلا هوادة، وجرت اغتيالات في 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، وفي هذه الأثناء لم يجد الكتّاب المسرحيون سبيلاً غير اللجوء إلى التاريخ، مما يتيح للكاتب مساحة حقيقية من حرية التعبير للحديث عما يجري في البلاد من الأحداث، فقاموا بإسقاط الواقع الحاضر على الأحداث الماضية، ليدفعوا بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضي والتاريخ، فأخذوا يخرجون من الإطار الكلاسيكي الذي يقدّس التاريخ الوثيق بأحداثه ووقائعه، ويقومون بالتشكيك في الواقع، من حيث كونه واقعاً، ومن ثمّ في التاريخ من حيث هو تاريخ، ويسائلون التاريخ وأحداثه. واختار الكتّاب في هذه الفترة من التاريخ الإيراني أحلك لحظاته وأكثرها قسوة ومرارة وهواناً، وانتقوا من عامة الناس

والشعب المسحوق ومن الذين ضاع ذكرهم في التاريخ ونسيهم المؤرخون، شخصيات لمسرحياتهم (بصيرت منش، ١٣٧٧، صص٣٨-٤٠).

مقارنة المسرحية التاريخية في الأدبين الإيراني والسوري

كانت نشأة المسرح في البلدين سورية وإيران مقترنة بالأحداث التاريخية، وبعبارة أخرى، عندما تعرّف كتّاب البلدين المسرحيات الغربية، اقتبسوا منها، وقاموا بإضفاء أحداث أو شخصيات من تاريخهم القومي وتراثهم الوطني عليها، فأبدعوا مسرحيات تاريخية شكلت بداية لنشأة المسرح في البلدين، ولو تتبّعنا الحركة المسرحية في سورية منذ نشأتها، لوجدنا أن أبا خليل القباني من الكتّاب الأوائل، الذي أقبل على التاريخ واستمد منه كتابة مسرحياته، مثل "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، و"هارون الرشيد مع أنيس الجليس"، و"عنترة العبسي"، و"مهلهل سيد ربيعة"، و"امرئ القيس" وغيرها (ابن ذريل، د.ت، صص٣٠-٣١)، كما نلاحظ أن ولادة المسرح في إيران كانت مرتبطة بالأحداث التاريخية، وباكورة المسرحيات التي ظهرت في إيران كانت مستمدة من التاريخ وأحداثه، أمثال مسرحيات آخوند زاده نذكر منها: "حكايت ملا ابراهيم خليل كيمياگر" (حكاية الشيخ إبراهيم خليل الدجال)، و"سرگذشت وزير خان سراب" (حكاية الوزير خان سراب) وغيرها، وكذلك مسرحيات ميرزا آقا تبريزي كمسرحية: "سرگذشت اشرف خان حاكم عربستان" (حكاية أشرف خان حاكم عربستان [الأهواز])، و"حكايت كربلا رفتن شاه قلي ميرزا" (حكاية ذهاب شاه قلي ميرزا إلى كربلاء)، وغيرها (ملك پور، ١٣٦٤، ص١٨٦؛ آرين پور، ١٣٧٢، ص٣٥٤).

ومن أوجه التشابه في بدايات المسرحية التاريخية بين البلدين:

١. تقيّد الكتّاب المسرحيين بسير الحدث التاريخي والالتزام بوقائعه: إذ نلاحظ أن المسرحيين الأوائل في سورية في استلهامهم أحداث التاريخ، لم يكونوا يحورون كثيراً في الحكايات الأصلية ووقائعها، ولا يستلهمون منها فكرة فلسفية أو اجتماعية، وإنما راح هؤلاء يوردونها دون تغيير يذكر، وكانوا يلتزمون بحقائق التاريخ وأحداثه، كما يقول محمد مندور حول إحدى مسرحيات القباني: «وقلما يتدخّل في مسرحيته في مصادره، وهو عنصر يجذب الجمهور جذباً قوياً» (مندور، ١٩٥٦، ص١٢). كما كان ذلك بالنسبة للروّاد الأوائل في إيران، حيث كانوا يستلهمون أحداث التاريخ وشخصياته كما هي في التاريخ، ويتقيّدون بسير الحدث

التاريخي، كما نلاحظ في مسرحيات آخوند زاده، وميرزا آقا تبريزي، فقد كانوا لا يخرجون عن الإطار التاريخي.

ولعل سبب تقيّد كتاب البلدين بسير الحدث التاريخي والالتزام بوقائعه، يعود إلى أن المسرح كان في كلا البلدين جنساً مستوحى من الغرب، وكان غريباً بالنسبة للكتاب والمتلقين معاً، وبما أن الكتّاب المسرحيين لم تكن لديهم خبرة كافية تجاه هذا الجنس من جهة، ولم يكن الناس يعرفونه بشكله الأوربي أو كانت معرفتهم محدودة من جهة أخرى، وبغرض التخفيف من دهشة هذا الفن الجديد وغرابته، عمل الكتّاب على استلهام الوقائع التاريخية، التي كان يعرفها المتلقون، والتقيّد بسير الحدث التاريخي والالتزام بحقائقه، لأجل اكتساب الخبرة والتمرين، وبالتالي تقريبه لوعي المتلقين.

٢. انتقاء شخصيات المسرحية من الأبطال المعروفين والحكام الأرستقراطيين: حيث كان المسرحيون الأوائل في سورية ينتقون أبطال مسرحياتهم من الحكام، والقادة المعروفين، والشخصيات العملاقة في التاريخ، مثل هارون الرشيد في مسرحيتي "هارون الرشيد مع أنيس الجليس" و"هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" للقباني، و "أبي عبد الله الصغير ١٩٢٩م"، لمعروف الأرناؤوط، و"عبد الرحمن الداخل ١٩٣٤م" لعدنان مردم بيك، و"وامعتصماه ١٩٤٢م" لعبد الوهاب أبي السعود، وغيرها. كما استمدّ المسرحيون الأوائل في إيران شخصيات من حياتهم من طبقة الأرستقراطيين والحكام، مثل مسرحيتي "شيوه حكومت زمان خان" (طريقة حكم زمان خان)، و"سرگذشت اشرف خان حاكم عربستان" (حكاية أشرف خان حاكم عربستان [الأهواز]) لميرزا آقا تبريزي، و"نادر شاه ١٨٩٩م" لنريمان نريمانوف، و "جنگ شرق و غرب يا داريوش سوم" (حرب الشرق والغرب أو داريوش الثالث ١٩٢٥م) لغريغور يقيكيان، و"رستاخيز شهرياران ايران" (بعث الملوك الإيرانيين) لميرزاده عشقي وغيرها. ولعلّ سبب هذا يعود إلى أن المسرحيين الأوائل في كلا البلدين كانوا يرمون من وراء استلهام هذه الشخصيات في مسرحياتهم، إلى تقديم المثل والعبرة والموعظة للمتلقين، وبسبب تعلّق الإنسان بحكايات التاريخ القديم وأبطاله المعروفين، استمدّ الكتّاب من الأبطال، والحكام والشخصيات العملاقة في التاريخ التي يعرفها ويعترف بها كل من الكاتب والمتلقي، بغية النفاذ إلى قلوب المستمعين وعقولهم (بلبل، ١٩٩٧، ص١٨). كما يشير نديم محمد إلى سبب اختيار القباني لشخصيات الأمراء والملوك قائلاً: «إن [القباني] قبل كل شيء يريد لتجربته أن تستمر، فلا بد

إذن من تهيئة أسباب هذا الاستمرار، أي بمجاراة التوجه السائد، وأنه لم يكن يحاول إحداث ثورة في مسرح لا تقاليد له، كانت مهمته التأسيس لمسرح ذي ملامح محلية، هاجسه. ولم يكن يستطيع إظهار غير الأمراء والملوك على خشبة المسرح، لأن ذلك كان يحتاج إلى ظروف ذاتية وموضوعية لم تكن قد نضجت بعد» (معلا، ١٩٨٦، ص١٧).

كذلك نلاحظ أن المسرحيين السوريين في البدايات قد لجؤوا إلى الفترات الزاهية بالانتصارات، بينما كان المسرحيون الإيرانيون يستلهمون الفترات المظلمة واللحظات الحرجة في التاريخ، ولعل سبب ذلك يعود إلى أن إيران كانت بلداً مستقلاً إلى حد ما، فلم يكن الناس يتصورون أن الحكام والملوك أجانب وغاصبون للحكومة، بل كان الناس يعترضون على تدخّلات الدول المستعمرة في شؤون بلادهم وظلم الحكام وقهرهم، ومن أجل أن تأخذ هذه الأحداث مأخذاً في أذهان الناس وعقولهم، فقد لجأ المسرحيون إلى التاريخ، واختاروا أحداثاً مشابهة للقضايا الراهنة بغية حفز اليقظة والتوعية لدى الناس. بينما كانت سورية محتلة من جانب العثمانيين ومن ثم الاستعمار الفرنسي، وهم الذين لم يكونوا أصحاب الأرض والثقافة، وبما أنهم كانوا يقومون بإعمال الظلم والقهر والاضطهاد بحق الشعب، فقد لجأ الكتّاب إلى التاريخ واستحضروا الفترات المليئة بالانتصارات والبطولات، حتى يتذكر الشعب أيام المجد والعزة والعظمة التي كان يتمتع بها، وبالتالي تستفزه هذه الأحداث وتحرضه على المحتل والأجنبي من أجل الحصول على الاستقلال.

أما أوجه الشبه في المسرحيات اللاحقة ولا سيما فترة الستينيات وما بعدها فهي:

١. استلهام المسرحيين من الفترات المظلمة والمليئة بالانكسارات والهزائم: حيث نلاحظ أن المسرحيين السوريين بعد استقلال سورية، ولا سيما بعد نكسة فلسطين ١٩٤٨م وهزيمة حزيران ١٩٦٧م، اتجهوا نحو التاريخ اتجاهاً يختلف عن المراحل السابقة، فأخذوا يستلهمون فترات مظلمة من التاريخ ويستحضرون الانكسارات والهزائم، مثل مسرحية "نكبة ابن رشد ١٩٦٢م" لخليل الهنداوي، و"حكاية الأيام الثلاثة ١٩٦٦م" لعمر النص، و"مغامرة رأس المملوك جابر ١٩٧٠م" لسعد الله ونوس، و"احتفال ليلي خاص لدريسدن ١٩٧٠م" لمصطفى الحلاج، و"هاملت يستيقظ متأخراً ١٩٧٦م" لممدوح عدوان، و"المهرج ١٩٧٤م" لمحمد الماغوط وغيرها (محبك، ١٩٨٨، ص٦٨). كما يلاحظ أن المسرحيين الإيرانيين بعد الثورة الدستورية ١٩٠٦م التي أدّت إلى الانفتاح في المجتمع الإيراني، وكذلك بعد انقلاب ١٩ آب ١٩٥٣م الذي

أحبط آمال المثقفين ومنيري الفكر، لجؤوا إلى التاريخ واستحضروا أحلك لحظاته وأظلم فتراته، مثل مسرحية "پروين دختر ساسان" (بروين بنت الساسان ١٩٢٨م) لصادق هدايت، و"آخرين يادگار نادر شاه" (تذكار نادر شاه الأخير ١٩٢٧م) لسعيد نفيسي، و"ميدان دهشت" (ساحة الدهشة) لغريغور يقيكيان، و"تراژدي كمبوجيه" (مأساة قمبيز ١٩٥٧م) لأرسلان پوريا، و"قيام بابك" (ثورة بابك ١٩٦٩م) لهوشنگ باختري، و"فتحنامه كلات" (رسالة فتح كلات ١٩٨٣م) لبهرام بيضائي وغيرها. ولعل سبب ذلك يعود إلى أن الشعبين السوري والإيراني كانا يعانيان من الإحباط، ومن تسلط المستبدين على مقدراتهما، ومما كان سائداً في المجتمعين من ظلم وقهر واستبداد وفساد، لذلك لجؤوا إلى الفترات المظلمة من التاريخ والهزائم والانكسارات ليوظّفوها في ترجمة مشاعرهم الرافضة لواقعهم والراغبة في واقع أفضل، وهم بذلك يحذّرون معاصريهم، فإذا كانت الدعوات النبيلة قد انتكست في الماضي، فقد وعى المعاصرون دروسها ولم يدعوا آمالهم عرضة للانتكاس والتقهقر، ولن يتهاونوا في الحيلولة دون تكرار ما حدث في الماضي (آژند، ١٣٧٣، ص١٢٨).

٢. الإسقاطات التاريخية: إذا أمعنا النظر في المسرحيات التاريخية لفترة الستينيات وما بعدها في كلا البلدين، نلاحظ أن المسرحيين قاموا بإسقاط قضاياهم المعاصرة على الأحداث التاريخية، وربطوا بين الماضي والحاضر ربطاً عضوياً، لكي يتمكن المتلقي من إدراك خصائص الواقع وإشكالاته، من خلال العمل على مقارنة السياقات التاريخية أو الرموز التراثية السابقة التي اعتمد عليها المسرحيون في نصوصهم المسرحية، حيث كان المتتبع لمسرحيات تاريخية في فترة الستينيات وما بعدها في سورية، يلاحظ أنهم قاموا بإسقاط قضاياهم الراهنة على أحداث الماضي، ومن هذه الإسقاطات يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر، مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس، الذي تمكّن بمقدرته وحسه المرهف من تشريح الحاضر تشريحاً جريئاً وقاسياً من وراء القناع التاريخي، ونجد في مسرحيته الأخرى "منمنمات تاريخية" أنه قد اتخذ من هزيمة دمشق أمام هجوم التتار إطاراً للأحداث، فعمل على إسقاط قضاياه الحاضرة على هذه الأحداث. كذلك قام فرحان بلبل بإسقاط قضاياه الراهنة على الأحداث التي استلهمها في مسرحياته، مثل "الممثلون يتراشقون الحجارة"، و"لا ترهب حد السيف"، وعمل ممدوح عدوان في مسرحياته، مثل "كيف تركت السيف"، و"ليل العبيد" وغيرها، على إسقاط مشكلاته المعيشة على أحداث التاريخ. وهناك أيضاً الكثير من الكتّاب المسرحيين في هذه الفترة،

الذين قاموا باستخدام هذه التقنية (بلبل، ٢٠٠١، ص٢٧). كذلك حاول المسرحيون الإيرانيون في فترة ما بعد عام ١٩٥٣م، إسقاط قضاياهم المعاصرة على الأحداث التاريخية في مسرحياتهم، حيث نجد في مسرحية "فتحنامه كلات" (رسالة فتح كلات) لبهرام بيضائي، أنه عمل على إسقاط القضايا التي كانت تمر في العهد البهلوي على أحداث احتلال التتار لإيران، وما قاموا به من قتل ودمار وفساد. كذلك قام أرسلان پوريا في مسرحياته، مثل "رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز)، و"تراژدي كمبوجيه" (مأساة قمبيز) وغيرها، بإسقاط ما كان يجري في عصره من قضايا وأحداث على الوقائع التاريخية، وعمل أيضاً هوشنگ باختري في مسرحيته "قيام بابك" (ثورة بابك) على إسقاط قضاياه في العهد البهلوي على تلك الأحداث التي كان تجري في عهد المتعصم بالله العباسي، وتكرّر الأمر لدى غيرهم من الكتّاب الإيرانيين الذين وظّفوا هذه التقنية في مسرحياتهم (خلج، ١٣٨١، صص١٠٣-١٠٤).

ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أن فن العرض المسرحي يُعدّ من أخطر الوسائل في التأثير المباشر في الجمهور، وبما أن سيف الرقابة أكثر مضاء وقدرة في المجتمعات الشرقية، وبسبب تأثير العلاقة المباشرة بين العرض المسرحي ومشاهديه، فقد كانت السلطات الحاكمة تخاف من تأثير المسرح في الجمهور، وتلجأ لذلك إلى التضييق على المسرحيات التي تتطرق إلى القضايا المعاصرة بشكل مباشر وصريح. وبما أن الكتّاب وشريحة المثقفين يحملون على عاتقهم مسؤولية مهمة في إيقاظ الناس واطلاعهم على ما يجري في البلاد، فإنهم كانوا يلجؤون إلى الإسقاط التاريخي، أو بتعبير آخر الإبعاد المكاني والزماني، حتى يتسنّى لهم طرح إبداعهم الفني وتوصيل رسالتهم للناس، بقصد الإفلات من مقصّ الرقابة (غنيم، ١٩٩٦، ص٢٦١؛ الموسى، ١٩٩٧، ص١٣٢).

النتيجة

لقد وصل الباحث بعد ما ألقى الضوء على المسرحية التاريخية في إيران وسوريا، إلى النتائج التالية:

- إن بدايات المسرحية في كل من البلدين كانت تاريخية، حيث تأثرت نشأة المسرحية التاريخية في البلدين بالعوامل الداخلية والخارجية التي كانت نشأة المسرحية في البلدين متأثرة بها.
- كان المسرحيون الأوائل في سورية وإيران 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 التاريخي ويلتزمون بحقائقه، ولم يكونوا يحوّرون كثيراً في الحكايات الأصلية، فلا يستلهمون منها فكرة فلسفية أو اجتماعية.
- وكان المسرحيون الأوائل في كل من البلدين ينتقون أبطال مسرحياتهم من الحكام والقواد المعروفين، ومن طبقة الأرستقراطيين، ذلك أن هذه الشخصيات كان يعرفها الكاتب والمتلقي ويعترفان بها، بغية النفوذ إلى قلوب المستمعين وعقولهم.
- استلهم الكتّاب المسرحيون في كل من البلدين في الفترات اللاحقة، من الفترات المظلمة والمليئة بالانكسارات والهزائم، بسبب تسلّط المستبدين على مقدّرات البلدين، وظلمهم واستبدادهم بحق الشعب.
- كذلك قام مسرحيو البلدين في الفترات اللاحقة بإسقاط قضاياهم المعاصرة على الأحداث التاريخية، بقصد الإفلات من الرقابة السياسية الشديدة التي كانت تفرضها حكومات البلدين، وكذلك بسبب رغبة في إحداث التأثير القوي في المتلقين وتحريضهم على أوضاعهم الراهنة لاتخاذ موقف ما تجاهها.

المصادر والمراجع

١. ابن ذريل، عدنان (دون تا). *الأدب المسرحي في سوريا*. دمشق: منشورات دار الفن الحديث.

٢. إخلاصي، وليد (١٩٩٧). المسرح العربي بين التاريخ والأسطورة. *مجلة الحياة المسرحية* (دمشق)، العدد ٤٤.

٣. اصطيف، عبد النبي (٢٠٠٧). *العرب والأدب المقارن*. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

٤. آرين پور، يحيى (١٣٧٢ش). *از صبا تا نيما*. ج١ و٢، طهران: انتشارات زوار.

٥. آژند، يعقوب (١٣٧٣ش). *نمايشنامه نويسي در ايران از آغاز تا سال ١٣٢٠ش*. طهران: نشر ني.

٦. باندولفي، فيتو (١٩٨٤). *تاريخ المسرح*. ج٣، ترجمة إلياس زحلاوي، دمشق: وزارة الثقافة.

٧. بصيرت منش، حميد (١٣٧٧ش). *علما و رژيم رضا شاه: نظري به عملكرد سياسي ـ فرهنگي روحانيون در سالهاي ١٣٠٥-١٣٢٠*. طهران: مؤسسة عروج للطباعة والنشر.

٨. بلبل، فرحان (١٩٩٧). المادة التاريخية في المسرح العربي. *مجلة الحياة المسرحية*، دمشق، العدد ٤٤.

٩. ـــــــــــ (٢٠٠١). *مراجعات في المسرح العربي*. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

١٠. جيرمونسكي، فيكتور مكسيموفيتش (٢٠٠٢). *علم الأدب المقارن: شرق وغرب*. ترجمة وتقديم غسان مرتضى، حمص: [دون نا].

١١. الخطيب، حسام (١٩٩٢). *آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً*. دمشق: دار الفكر.

١٢. خلج، منصور (١٣٨١ش). *نمايشنامه نويسان ايران*. طهران: نشر اختران.

١٣. سايكس، ژنرال سرپرسي (١٣٧٧ش). *تاريخ ايران*. ترجمة سيد محمدتقي فخر داعي گيلاني، طهران: دنياي كتاب.

١٤. السيد، غسان (دون تا). *الحرية الوجودية بين الفكر والواقع: دراسة في الأدب المقارن*. دمشق: مطبعة زيد بن ثابت.

١٥. العشرى، أحمد (١٩٨٩). *مقدمة في نظرية المسرح السياسي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٦. لافرينيوف، بوريس (١٩٩٧). *تجربة العمل في كتابة مسرحية تاريخية*. ترجمة سيد مراد، الحياة المسرحية (دمشق)، العدد١، الصيف.

١٧. لوكاتش، جورج (١٩٧٨). *الرواية التاريخية*. ترجمة صالح جواد الكاظم. بغداد: وزارة الثقافة.

١٨. ماركس، ملتون (١٩٦٥). *المسرحية كيف نتذوقها وندرسها*. ترجمة فريد مدور، بيروت: دار الكتاب العربي.

١٩. محبك، أحمد زياد (١٩٨٨). *استلهام التاريخ في المسرح العربي في سوريا*. مجلة الموقف الأدبي (دمشق)، العدد ٢٠٧.

٢٠. ـــــــــــــــ (١٩٨٩). *المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر*. دمشق: دار طلاس.

٢١. معلا، محمد نديم (١٩٨٦). *الأدب المسرحي في سورية: نشأته وتطوره*. دمشق: منشورات مؤسسة الوحدة.

٢٢. ملك پور، جمشيد (١٣٦٤ش). *ادبيات نمايشى در ايران*. ج١ و٢، طهران: انتشارات توس.

٢٣. مندور، محمد (١٩٥٦). *المسرح النثري*. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالمية.

٢٤. وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (١٩٧٩). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.