التجربة الإسلاميّة في المسرح الإيراني

الدكتور محمد السعيد عبد المؤمن
كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف

١٩٨٢

التجربة الإسلاميّة في المسرح الإيراني

الدكتور محمد السعيد عبد المؤمن
كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف

١٩٨٢

مقـــدمة

ما زالت الآراء والدراسات حول وجود مسرح اسلامى قديم تدور فى حلقة مفرغة لا تعرف كيف تخرج منها وهى تثير من حولها تساؤلات حائرة لا تجد جوابا فى اذهان المهتمين بدراسة المسرح ، وقد تصدى عدد لا بأس به من الدارسين وغير الدارسين لهذا الموضوع بالبحث أو الجدل واتفقت اراؤهم بالتغريب على عدم وجود مسرح اسلامى قديم · له آثار واضحة على المسرح الاسلامى الحديث ، وقد حاول كثير من الدارسين تبرير عدم وجود المسرح استنادا الى آراء المستشرقين دون مناقشة وهذا أمر يرفضـــه الدارس من البداية ، فمن هؤلاء الدارسين من زعم أن بداوة الحياة قبل الاسلام ورحيل القبائل الدائم وعدم استقرارها فى مكان محدد قد منع من معرفة المسرح ، ومنهم من ادعى انسياقا وراء آراء المستشرقين أن العقلية الشرقية ليست عقلية تركيبية يقتضيها خلق الحدث الدرامى وتصوير الحركة المسرحية ، ومنهم من رأى أن التفكير الاسلامى لم يتعرض للمسرح نظرا لأسباب دينية أهمها أن الدين يمنع التصوير والتشخيص وبالتالى التمثيل ، ومن الدارسين من قال أن الاسلام سعى لخلق التوازن بين جانبى الصراع فى نفس المسلم مما منع الثورة والتمرد اللذان هما أساس الدراما عن نفسية المسلم وأبعدها عنمسببات الصراع بمسكنات دينية وأخلاقية (١) · وهذه الآراء وغيرها لا تخلو من الثغرات وان كانت لم تمنع من قيام بعض الدارسين بمحاولات لاثبـــات أن الأدب الاسلامى كان يتضمن نصوصا فيها كل مقومات الأسلوب الدرامى · وأنها تصلح لأن تمثل منها محاولة الدكتورة عائشة عبد الرحمن فى قراءتها لنص رسالة الغفران وكذلك محاولة الدكتور محمد عزيزة فى قراءته لنصوص التعازى الشيعية الفارسية ، ولا شك أن هذه الجهود الايجابية لها قيمتها وهى على الأقل أفضل من الجهود السلبية التى تعرضت بالرأى للمسرح الاسلامى دون أن تبحث عن أصول المسرح فى نصوص الأدب واكتفت بتبرير عدم وجوده · ولعل الدارس يجد نفسه فى حاجة الى أن يسأل : هل يمكن البحث فى الأدب الاسلامى بمفهوم غربى ؟ ولعل الاجابة المنطقية على هذا السؤال تكون بالنفى اذ ليس من الانصاف البحث فى أدب أمة بعقلية أمة أخرى وأن على الباحث أن يتجرد تجردا كاملا من ذاتيته وما يرتبط بها من مفهومات قومية أو سياسية أو دينية · والا فشل بحثه فى الوصول الى نتائج صحيحة أو حقيقية ، والمثال

---

(١) محمد عزيزة : الاسلام والمسرح · الترجمة العربيـــة ـ لرفيق الصبان ـ الفصل الأول ·

على هذا قائم فى تعليق بعض الدارسين على ترجمة ابن رشـــد بكلمتى الكوميديا بالهجاء والتراجيديا بالمديح وأنه وصف التراجيديا بقوله :

« ينبغى كما قيل ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة بل مخلوطة من أنواع الاستدلالات وأنواع الادارة ومن المحاكاة التى توجب الانفعـالات المخيفة المحزنة المرفقة للنفوس (٢) ، علق هؤلاء الدارسين بأن ذلك ارتباك من مفكر مسلم حول مفهوم المسرح اليونانى ، والواقع أن هذا التعليق فيه كثير من التجنى والمغالطة ازاء قدرة ابن رشد الفكرية والعقلية فهـــذه الترجمة لم تكن ارتباكا ولكنها فهم اسلامى لطبيعة المسرح اليونانى · وقد فسر العالم البلاغى حازم الأنصارى التراجيديا بأنها طريقة الجد والكوميديا بأنها طريقة الهزل وأشار ضمنيا الى وجود هذا اللون من الفن فى الأدب الاسلامى حيث قال : « وهذا الفن من الصناعة ركن عظيم من أركان الصناعة النظميـــة لا يسمو اليه الا من قويت مادته وفاق طبعه » (٣) · كذلك أوضح ابن سينا فى شرحه لكتاب فى الشعر الفرق بين فهم المسلمين للمسرح وفهم اليونانيين له فذكر أن اليونانيين كانوا يقصدون بالقول الشعرى المخيل أن يحثوا على فعل أو يردعوا عن فعل أما المسلمون فأكثر محاكاتهم انما هى للذوات فهم يشبهون الشىء ليوقعوا فى النفس نوعا من العجب لصورة الشىء المحاكى ، وقد تصور ابن سينا العمل الدرامى على أنه شىء يكون فى صورة المعـانى لا فى مادتها وتصور غرضه على أنه اثارة انفعال ، وتصور القطعة منه على أنها كل متكامل ولكنه مركب متشابك الأجزاء ، ومعنى هذا أن ابن سينا فهم الدراما من خلال البيئة اليونانية بينما فهمها ابن رشد من خلال البيئـــة الاسلامية وكذلك فعل حازم القرطاجنى ·

واذا كان المسرح الغربى قد استقى مصادره من المسرح اليـــونانى ثم الرومانى فهذا أمر طبيعى تفرضه طبيعة الصلات الحضـــارية واستمرارها بالنسبة لهذا الجزء من العالم وليس بالضرورة أن ينهل الجزء الشرقى من العالم من نفس المصدر لأن الأصالة الحضـــارية فيه كفرض أن يرجع الى مصادر أخرى فاذا كان الغرب قد حرص على أن يبذل ما فى جهده لدعم هذا

---

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر ص ١٧ ·

(٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ص ١١٤ ·

التراث الحضارى وتطويره وترقيته الى مستوى المدنية التى تزدهر فتتخذ شكلا عالميا ينتشر فى أرجاء الدنيا فان أهل المشرق لا يلامون اذا لم يأخذوا به بالشكل الذى فرضه اليونان والرومان ثم أوربا والغرب من بعدهم بل انهم يلامون لو أخذوا به فطبيعة التأصيل الحضارى كفرض عليهم مسئولية التفرد وعدم التقليد وتدعيم الصور الأصيلة فى تراثهم الحضـــارى فيما يتعلق بالمحاكاة ، فاذا جاز لنا أن نلوم النهضة الأوربية فى رجوعها الى الأصـول الحضارية الغربية ومنها التراث المسرحى فانه لا يجوز لنا أن نلوم النهضة الاسلامية اذا لم تسبق أوربا الى مسرح اليونان والرومان وتطوره !

والسؤال الآن هو أنه ما دام قد ثبت لنا اطلاع المسلمين على المسرح اليونانى من خلال ابن سينا وابن رشد وحازم الانصارى وكتاباتهم وغيرهم حوله وتفسيرهم له كما ثبت عدم تأثر المسلمين به الى حد محاكاته فهل كان للمسلمين فن فى المحاكاة يشبه هذا الفن له مفهوم مستمد من تراثهم الحضارى الشرقى ؟ أو بمعنى آخر هل كان للمسلمين مسرح شرقى غير هذا المسرح الغربى ؟ ولعل الاجابة السريعة على هذا السؤال لا تبدو فى متناول اليد وان كان تعض النقاد والدارسين قد أصدروا حكمهم بالنفى المطلق ـ وهو ما لا نقبله ـ وهناك من أخذوا موقف الحيطة والحذر فخرجت اجاباتهم لا تشفى الغليل ولا تقطع بشىء ـ ونحن لا نميل لهذا الموقف أيضا ـ ولكن حسبنا هنا أن نقدم اجابة من خلال هذا البحث تكون ايجابية وشافية . واذا كان لنا هنا أن نشير الى بعض النماذج لأنواع من المحاكاة البدائية نظن فيها صلة بالمسرح الذى نشير اليه فى المشرق الاسلامى فان حفلات العرس منذ عهد الفراعنة فى رأينا تدخل هذا النطاق حيث تعرض فقرات المدعوين فى ساحة أمام أو داخل الدار أو على مسرح يعد فى المكان لهذا الغرض ولعل تلك الفقرات التى تقدم خلال هذه الحفلات بتنوعها تمثل نوعا من المحاكاة ، وهى غالبا ما تكون مرتبطـة باعلان قيام أسرة جديدة لها كل الشرعية والمقومات وان هذه الأسرة سـوف تواجه أعباء الحياة على نحو يتطلب تزويد هذه الأسرة خاصة ، والحاضرين عامة بشحنة وجدانية وتجارب وخبرات ، هذه الحياة وعلى ضوء ظروف المجتمع حيث يعرض عليهم نماذجا من الرقص الفردى والجماعى ورقصات السلاح والخيل والتحطيب وفنون غوازى والبدو والنوبة والتشخيص الفردى لأسطورة أو قصة شعبية والتشخيص الثنائى لقصة عاطفية أو شعبية ثم بعد ذلك العرائس والأراجوز وخيال الظل وغير ذلك على أن حفلات العرس لم

تكن وحدها السبيل الى تقديم هذا الحشد من ألوان التشخيص بل يمكن اضافة الحفلات الخاصة بالمناسبات الدينية والسياسية والقومية مثل أعياد الآلهة وتقديم القرابين والحفلات الجنائزية وتنصيب الملك ووفاء النيل وغير ذلك والى من يختلف معي في الرأى حول هذه الحفلات أقول انه كانت المسرحية في تعريف أرسطو الذى هو أحسن ما قيل في هذا الباب أنها القصة المسرحة ذات الهدف أى القصة ذات الحركة المعروضة والمضمون الهادف بمعنى أنها قصة مترجمة الى حركة عن طريق شخصيات وحوار وتقسيم خاص وهذا هو الشكل بالاضافة الى الهدف وهو المضمون فاذا كانت هذه الحفلات المقدمة لا تتطابق تماما في شكلها مع الخصائص التى حددها أرسطو لشكل المسرحية فان الشكل يتطور دائما وهو ما حدث في المسرحية الغربية ذاتها حيث بعدت الى حد كبير عن شكلها اليونانى ثم ان الشكل يحمل طابع الحضارة بمقوماتها الخاصة على عكس المضمون أو الهدف فهو انسانى غالبا يرجى في كل الأقاليم ويتحقق من خلال كل الحضارات فاذا كان الهدف الذى حدده أرسطو في التراجيديا المسرحية هو استثارة الخوف والشفقة اللذين من شأنهما تطهير النفوس من جوانب الضعف كما أن الهدف من الكوميديا هو استثارة الضحك الذى من شأنه أن يطهر النفس من الهموم والأحزان فان هذه الحفلات التى أشرنا اليها بجانبيها المفرح والمحزن تحقق هذا الهدف ، وهذه الحفلات تجدها متقاربة الى حد كبير في جميع أقطار المشرق وخاصة العالم الاسلامى وسوف نعرج في هذا البحث ـ من باب التخصص ـ الى تجربة أصيلة في المسرح الشرقى تجلت في ايران .

نظرة الى تاريخ تطور المسرح الايرانى :

أشارت كتب كثيرة الى ما يسمى بالمسرح الرسمى أو التقليدى « نمايش آيئنى » خلال الحديث عن تاريخ الملك الساسانى بهرام الخامس « بهرام كور » كانت تعرض عليه القصص الأسطورية التى حفل بها تاريخ الفرس منذ قديم الزمان والتى جمعها بعد ذلك الفردوسى في ملحمته القومية « شاهنامه » (٤) وقد أتى ذكر هذا المسرح عابرا خلال الحديث عن التاريخ مما جعلنا لا نعرف الكثير عن هذا المسرح وشكله وخصائصه رغم أن موضوعاته يمكن أن يدركها

---

(٤) محمد بن زفر بن عمر : خلاصة تاريخ بخارى . تصحيح مدرس رضـــوى طهران سنة ١٣١٧ هامش ص ٢٠ ، ٢٨ .

الدارس بسهولة من بين السطور حيث كانت بعض القصص الأسـطورية والتاريخية تمثل على هذا المسرحفى الأعياد الرسمية سواء الدينية أو السياسية على مستوى خاص وكان يحضرها الملك ورجال الدين والبلاط كما كان يسمح أحيانا لأفراد الشعب بحضورها ، ويبدو أن هذا المسرح الساسانى قد استمر فى ايران حتى نهاية هذه الدولة ودخول الاسلام ايران · وخضوعها للحكم العربى ولعله تطور بالتدريج فى ظل الظروف الجديدة وتعايش معها ووفق بين طبيعته وبينها حتى اكتسب الصبغة الاسلامية الخالصة مما ساعد على استمراره (٥) ·

وتشير كتب التاريخ مثل تاريخ سيستان وتاريخ بخارى والفهرست لابن النديم وشـاهناته الفردوسى وومتقومات تقامى الكنجوى الى أن القصصى الحماسنى والعاطفى والترفيهى كان يردد عن قصاصين ومشخصين جوالين مثل قصة « ويس ورامين » ، « خسروشيرين » و « القباب السبع » كما ظل هذا اللون بعد الاسلام فترددت قصص « سمك عيار » و « فيروزشاه » و « داراب نامه » و « اسكندر نامه » و « امير ارسلان » وكانت الموسيقى تصاحب الجوال أثناء تمثيل هذه القصص قبل الاسلام ومنعت بعد الاسلام بحجة أن الاسلام يحرمها ، وبدأ القصاصون يؤلفون قصصهم من القرن الخامس الهجرى ، وقد لقى هذا الفن رواجا فى العهد الصفوى بعد انشاء المقاهىوانتشارها واستمرت حتى العهد القاجارى (٦) ·

ويعتبر هذا الفن أكثر فنون المسرح اشراقا فى تاريخ المسرح لأنه لم يكن يعتمد على الديكور بقدر اعتماده على قدرة الممثل فى البيان والايضـاح وجاذبية القصة ·

أما بالنسبة لمسرح العرائس فلا ندرى على وجه التحديد مدى أصالته ولكن الثابت أنه انتقل الى ايران فى عهد الملك الساسانى بهرام الخامس ويؤكد نظامى ذلك فى منظومته « القباب السبع » « هفت گنبد » وهى قصة بهرام حيث يقول : « لقد جمع ستة آلاف أستاذ فى فن الرواية القصصية والطرب والرقص

---

(٥) أحمد محمدى : نكاهى به تاريخ نمايش : مجلة هنرومردم عدد ١٢٩ ·

(٦) نصر الله فلسفى : مقال تاريخى قهوة خانه وديران مجلن سـخن السـنة الخامسة ·

وتقديم الألعاب من كل مدينة واستفاد من فنهم كل ركن فى البلاد بحيث أنه حيثما ارتحل فانهم يسعدون ويسعدون الناس » (٧) ٠

ولم يهتم أحد بتطوير مسرح العرائس لأنهم اعتبروه من متعلقات العامة والفنون المبتذلة ويبدو أنه ازدهر فى عهد الصفويين لأن القصص التى تخلفت عنه تدل على ذلك مثل قصة البطل الأصلع « بهلوان كچل » و « سليم خان » و « الفقراء الأربعة » « چهار درويش » وحسن الأصلع وبيزن ومنيزه وبطل القطن (٨) ٠٠

أما المسرح الشيعى المسمى بمسرح التعزية بدأ بدخول التشيع الى ايران ، ويعتقد ابن كثير أن مراسم التعزية ظهرت فى عهد الحاكم الديلمى معز الدولة أحمد بن بويه سنة ٣٥٢ هـ سنة ٩٦٣ م فى بغداد حيث أمر باغلاق كافة أسواق بغداد فى الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم وأمر النـــاس بارتداء السواد واقامة العزاء فى سيد الشهداء الحسين بن على رضى الله عنه ونظرا لأن هذه العادة لم تكن مألوفة فى بغداد من قبل فقد اعتبرها علماء أهل السنة بدعة كبيرة ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يمنعوها ازاء قوة معز الدولة ونفوذه ، وقد ظلت هذه العادة فى بغداد حتى أوائل سلطنة طغرل السلجوقى، ولكن ما أن قامت الدولة الصفوية فى ايران سنة ٩٠٦ هـ سنة ١٥٠١ م وأعلنت المذهب الشيعى الاثنى عشرى مذهبا رسميا فى البلاد حتى أعادت الاحتفال بذكرى الحسين وظهر مسرح التعزية من جديد ، وسوف نتحدث عن هذا المسرح بالتفصيل فى المبحث الأول ٠

أما المسرح الحديث فقد غرست جذوره فى أواسط عهد الدولة الصفوية بالمسرحيات المضحكة « فارص » التى كانت تعتمد على تقليد القرويين السذج والشخصيات الغريبة فى المجتمع الايرانى ، ثم ازدحمت رويدا رويدا بالأحداث البسيطة والجزئية وركزت على نماذج حية من الحياة والمجتمع ، وقد كان هذا الفن مرتبطا بالبلاط ثم انتقل الى منازل الأشراف والأغنياء فى عهد ناصر

---

(٧) شش هزار اوستاد داستان ساز — مطـــــرب وباى كوب ولعبت باز
جمع كرد از سوادهر شهرى — داده هربقعـــــة را ازآن بهـــرى
تابهرجاكه رخت كش باشـــد — خلق را خوش كنند وخوش باشند

(٨) بهرام بيضائى : نمايش در ايران ٠ فصل مسرح العرائس ٠

الدين شاه القاجارى ، ثم انتقل بعد ذلك الى المقاهى العامة وظهر بذلك مسرح القهوة ٠

وقد تبلورت شخصيات المسرح الايرانى الحديث فى عدة شخصيات أهمها « الخادم الأسود » أو « الخادمة السوداء » وهذه الشخصية كانت تمثل العبيد الذين كانوا يعملون فى تصور الحكام والأمراء والسادة ثم انتقل المسرح من الخادمة الى شخصيات أفراد الأسرة فحملت المسرحيات أسماء « الغلام الأسود » ، « السيد الحجاج » ، « زوجة الحاج » ، « ابنة الحاج » و « منزل المشقة » وكانت قصص الحب والحرب موضوعا رئيسيا لمسرحيات مسرح القهوة (٩) ٠

وبعودة المبعوثين من أوربا بدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة وأقيمت المسارح الحديثة فى ايران كان أولها مسرح مدرسة دار الفنون الذى بنى بأمر ناصر الدين شاه الفاجارى (١٠) ٠

ثم بدأت كتابة المسرحية على الطريقة الأوربية بعد ذلك فظهرت مسرحيات آخوند زاده وميرزاقا تبريزى التى نسبت الى ميرزا ملكم خان على سبيل الخلط ونشر عدد منها فى مجلة اتحاد تبريز سنة ١٣٢٦ هـ سنة ١٩٠٩ م ونشرت المجموعة كاملة سنة ١٣٤٠ هـ سنة ١٩٢٢ م فى برلين (١١) ٠

وقد ظهرت بعد ذلك مؤسسات مسرحية صغيرة فى ايران كان أولها شركة الثقافة المسرحية وكانت تدير مسرحياتها فى الحدائق الكبيرة مثل « بارك اتابك » ثم تكون المسرح الأهلى « تئاترملى » سنة ١٣٣١ هـ سنة ١٩١٣ م وتخصص فى تمثيل مسرحيات موليير ، وبدأ المثقفون فى نشر مقالات عن المسرح أدت الى اجتذاب اهتمام الناس والمسئولين بالمسرح فأسس سيد على نصر مسرح الكوميدى الايرانى « كمدى ايران » بعد عودته من أوربا بتصريح رسمى من وزارة المعارف وهو فى الحقيقة أول المسارح المنظمة التى

---

(٩) أحمد محمدى ـ نكاهى تاريخ نمايش مقال فى مجلة هنزومردم عدد ١٢٩ ٠

(١٠) ادوارد براون : تاريخ الأدب فى ايران ـ الترجمة الفارسية لرشيد ياسمى ص ٣٢٨ جـ٤ ٠

(١١) برويز تل خانلرى ـ نخستين كنكره نويسندكان ايران ص ١٤٣ ٠

تقوم على أسس علمية سليمة وكان يعرض مسرحياته مرتين كل شهر على مسرح فندق « جراند هتل » ويرجع اليه الفضل فى اشراك الفتيات والنساء فى التمثيل · كما ظهرت مؤسسة تربية الأفكار « سازمان پرورش انكار » سنة ١٣١٨ هـ ·ش سنة ١٩١٩ م وبها ادارة خاصة باسم ادارة المسرح وتضم أول مدرسة حقيقية للتمثيل فى ايران وضع برنامجها على أســـاس برنامج الكنسرفتوار فى باريس ·

وبعد الحرب العالمية الثانية حدث انقلاب فى المسرح الايرانى وازدهر التأليف والترجمة للمسرح وظهرت الفرق المسرحية القوية مثل « مسرح كَيتى » و « مسرح فردوس » و « مسرح بهار » و « مسرح الثقافة » بالاضـــافة الى مسرح طهران وجامعة باربد (١٢) ·

ومع دخول التليفزيون ايران زاد الاهتمام بالمسرح فأنشأ التليفزيون ادارة الفنون الدرامية التى أعدت مسرحا لها واستفادت فيه من الفنانين المثقفين وخريجى الجامعة ، وفى سنة ١٣٤٣ هـ·ش سنة ١٩٦٤ م ، ومع انشاء وزارة الثقافة والفن أنشئت كلية فنون المسرح والسينما وأنشأت جامعة طهران كلية الفنون الجميلة وخصصت بها قسما للمسرح ، كما أنشأت وزارة الثقـــافة والفن عددا من المسارح فى طهران والمحافظات الأخرى وافتتحت دار الأوبرا المعروفة بقاعة « رودكى » سنة ١٣٤٦ هـ·ش سنة ١٩٦٧ م · وكان التليفزيون من أهم العوامل التى ساعدت على نشر الثقافة المسرحية فى أنحاء ايران فاستفاد منه ما يقرب من عشرة ملايين مشاهد ، وقد انضمت ايران الى المركز العالمى للمسرح بعد انشائه سنة ١٣٤٠ هـ·ش سنة ١٩٦١ م وأقامت المركز القومى للمسرح التابع لليونسكو وقد اهتمت الجامعـــات الايرانية بالمسرح فصار يدرس فى كليات الآداب والفنون الجميلة وقد كونت كل من هذه الكليات فرقا خاصة بها تعرض النصوص المسرحية المحلية والعالمية وما زال المسرح الايرانى يخطو خطوات وئيدة نحو التكامل والتطور ،خاصة وأنه يواجه نقصا فى كتاب المسرحية الحديثة المتطورة ·

---

(١٢) أبو القاسم جنتى عطائى : بنياد نمايش در ايران ص ٨٧ ، ٨٨ ·

المبحث الأول

مسرح التعـــزية

يستطيع الدارس أن يدرك أن نصوص التعازى بدأت تظهر فى الأدب الفارسى منذ ظهوره بعد الاسلام فى شكل رثاء مذهبى وأشعار تمثيلية وحماسية ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفدائية شهداء كربلاء وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل فى القرن التاسع الهجرى قسما هاما من الأدب الفارسى ، ولقد عمل سلاطين الشيعة على تشجيع هذا الاتجاه فى الأدب بمحاولة تمثيله، فظهر المسرح الشيعى بوضوح فى عهد حكم أسرة الديالمة وخاصة معز الدولة أحمد بن بويه الديلمى سنة ٣٥٢ هـ سنة ٩٦٣ م الذى أقامه فى بغداد عاصمة الخلافة العباسية ذاتها فى أول المحرم من هذه السنة ولما كان هذا النوع من الاحتفال جديدا على أهل بغداد اعتبره علماء أهل السنة بدعة كبيرة الا أنهم لم يستطيعوا شيئا ازاء قوة معز الدولة وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل عام فى الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم فى جميع البلاد الخاضعة للديالمة وحتى سقوط دولتهم وفى بغداد حتى أوائل حكم السلطان طغرل السلجوقى ٠ ولكنها ظلت تقام فى الخفاء بين الشيعة وحتى تولت الدولة الصفوية حكم ايران وأعلنت المذهب الشيعى الاثنى عشرى مذهبا رسميا للدولة سنة ٩٠٧هـ سنة ١٥٠٢ م ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين اعتمادا كبيرا فى اقناع العامة والتأثير فيهم وشرح تعاليم هذا المذهب وأصوله وأفضليته على المذاهب الاسلامية الأخرى ، وقد كان لما وضعه رجال الدين من الشيعة فى أذهان العامة من معتقدات نتيجة تفسيرات خاصة لبعض آيات القرآن الكريم وبعض الأحاديث النبوية الشريفة وبعض الروايات والأخبار الاسلامية والشيعية أكبر الأثر فى تعميق الخلاف بين السنة والشيعة وزيادة العداء بين أصحاب المذهبين ، مما جعل الأعمال الفكرية فى عهد الشاه طهماسب ثانى ملوك الدولة الصفوية تبلغ قمة التفنن حيث حاول أن يتخذ من سير أئمة الشيعة دليلا على ما يقوم به من أعمال وما يروجه من تعاليم لذلك أصبح تاريخ الأئمة وسيرهم وما بذلوه من تضحيات فى سبيل نصرة المبدأ من أهم الأعمال التى قام بها الصفويون لأن تسجيل سير الأئمة يدفع الناس الى الحقد على قاتليهم والشعور بالرغبة فى الأخذ بالثأر لهم ويمكن أن نلمس أثر هذا الاتجاه فى المجتمع الصفوى حيث انعكست العقيدة الشيعية عليه فصبغت أوجه النشاط المختلفة للناس ووجهتأعمالهم ونظرتهم الى ملوكهم ومناصبتهم العداء للعثمانيين الذين يمثلون الزعامة فى أهل السنة ٠

ويبدو أن المناسبات الحزينة التى حفل بها تاريخ أئمة الشيعة والمآسى

التى مرت بهم وأصابت حياتهم قد ساعدت على تقوية الميل للحزن عند الشيعة فكان الطابع الحزين أهم ما يتميز به ألوان نشاطهم ولعل من أقوى المناسبات الشيعية التى يحتفل بها الشيعة كل عام منذ عهد تلك الدولة حتى اليوم هى يوم العاشر من شهر المحرم ـ يوم عاشوراه ـ وهو يوم مقتل الحسين بن على ثالث أئمة الشيعة فى كربلاء · وقد تناولت الكتب الاسلامية من شيعية وسنية هذه الواقعة واستنكرتها وحاولت أن تبين الأسانيد التاريخية لها ،وكان طبيعيا أن يفلسف الشيعة كل ما يتعلق بواقعة كربلاء ويوم عاشوراء حتى يكون له طابعا خاصا فقالوا ـ مثلا ـ ان الحسين ذهب الى العراق وهو يعلم أنه سوف يقتل ولكنه ضحى بنفسه فى سبيل نصرة دين الله والدفاع عن الاسلام واعلاء كلمته التى تعدى عليها الأمويون وضرب بذلك أروع أمثلة الجهاد فهو يسمى بحق سيد الشهداء ـ فى اعتقادهم ـ وهو رمز التضحية والفداء وقد رددت كتب الشيعة عبارة لو لم يقتل الحسين فى كربلاء ما بقى فى الاسلام رمق لأن مقتل الحسين بالصورة البشعة التى حدثت فى كربلاء أثارت حمية المسلمين ونبهتهم الى الخطر الذى يتهدد أركان دينهم ، ثم ان الشيعة ذهبوا فى تمجيدهم للحسين وتثبيتهم لواقعة كربلاء الى حد أنهم رددوا أنه من يبكى على الحسين دمعة يوم عاشوراء فان هذه الدمعة كفيلة بغسل ما تقدم من ذنبه لذلك أصبح الاحتفال بيوم عاشوراء ، من الاحتفالات الدينية الكبيرة التى يستعد لهـــا الشيعة ويحاولون اخراجها بصورة تحكى شدة حزنهم على مصرع امامهم الحسين وأصبح يوم كربلاء والأحداث التى وقعت فيـــــه تمثل نوعا من « التراجيديا » ، وقد جرت عادة الايرانيين على أن يحيوا ذكرى الحسين كل عام ويحتفلوا بها احتفالا خاصا يقال له التعزية ، وقد نسج الشيعة كثيرا من القصص والروايات والأحاديث المختلفة التى تصبغ يوم كربلاء وكل ما يتعلق به صبغة دينية خاصة كما اعتاد الشيعة أن يحجوا الى قبر الحسين وسائر قبور الأئمة ويضعوا عليها الورود ويتلوا القرآن والأحاديث والأوراد وهم يعتبرون ذلك من أحب الأعمال لديهم لأنه يذكرهم بخدماتهم الدينية والاجتماعية للاسلام والمسلمين والتى لا يزال أثرها ماثلا فى حياة كل فرد حتى الآن ولأن البركة تعم سائر المسلمين بهذه الزيارة وتزيد بينهم المحبة والترابط بالاضافة الى ارضاء أئمتهم مما يجعلهم يشفعون لهم يوم القيامة ·

ويدرك الدارس أن الصفويين حاولوا مزج المذهبية الشيعية بالوطنيـــة الايرانية عن طريق احياء كثير من العادات والتقاليد القديمة مصبوغة بصبغة

مذهبية مما يكسبها جلال الماضى وقداسة الحاضر فلا تعد جزءا من التراث القومى القديم فحسب بل وتصبح جزءا من العقيدة والمذهب مثل الاحتفال باستقبال امام الزمان حيث كانت المدن تقسم الى اثنى عشر حيا وكل حى من تلك الأحياء التى كانت بعدد الأئمة تحت حماية امام هو له كالملاك الحارس وقد جرت العادة باحياء ذكرى كل امام على حدة فى ليلة الجمعة من كل أسبوع بمسجد المدينة فاذا كان الدور على امام الزمان محمد المهدى ، كانت تهيأ سبعة من الجياد الملجمة المسرجة لركوبه بعد رجعته وكانت اللجم لا ترفع عن تلك الجياد فى نهار ولا ليل وهذا الاحتفال يشبه ما جرت عليه عادة الايرانيين القدماء من الاحتفال بظهور المبعوثين فى الفكر الزردشتى القديم حيث كانوا يعتقدون بظهور ثلاث مبعوثين كل واحد منهم بعد الآخر بألف عام ٠

ولا شك أن هذا المناخ الذى ساد عصر الصفويين يمنح خلفية واسعة وأرضية صلبة للمسرح ، يقول الدكتور حسين مجيب المصرى : « للصفويين فضل غير مجمود فى خلق فن جديد من الأدب هو الفن التمثيلى (١) » ويقول المستشرق الايطالى باجليارو « بغض النظر عن جفاف الأدب الدينى ازدهر شعر فارسى دينى عامى أو شبه عامى كان قائلوه من طبقة أدبية جديدة أكثر تواضعا من سواها وهذا لون بخس حقه فى التقدير كما أنه لم يدرس الا فى أضيق نطاق وكثيرا ما نجد فى هذا الشعر قدرة فائقة على التعبير التمثيلى اذا ما كان مداره على الشهداء (٢) » ويقول الدكتور محمود حامد شوكت : « وقد وجد عند العجم ما قارب التمثيل اذ احتفل الشيعة من أنصار على بن أبى طالب فى يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتل الحسين وألفوا فى هذه الذكرى تمثيلية تمثل خروج الحسين من المدينة حتى يصل الى كربلاء ثم تمثل مقتله فيها وأطلق الشيعة على هذا اليوم اسم « روز قتل » أى يوم القتل ويشهد هذا الاحتفال التمثيلى الشاه وعلية القوم فيشهدون فى ساحة التمثيل شخصيات مثلت أدوار الحسين وآله » (٣) ويقول جنتى عطائى : « تعد التعازى أشهر آثارنا الدرامية الأولى بل يمكن أن نسميها أولى تراجيديات ايران المسرحية (٤) » ٠

---

(١) حسين مجيب المصرى : فارسيات وتركيات ٠ باب التعزية ٠

(٢) Pagliaro, Bausani : Storia della letterature. Perian, p. 193.

(٣) محمود حامد شوكت : الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث ص ١١ ٠

(٤) أبو القاسم جنتى عطائى : بنيال نمايش در ايران ص ٣٢ ٠

والدارس لمسرح التعزية فى عصر الدولة الصفوية لا يستطيع أن يتجاهل الاحتفالات الشيعية بيوم عاشوراء حيث كان المسرح جزءا من هذه الاحتفالات بل لعلها كانت بمثابة خلفية طبيعية لهذا المسرح ، يقول الدكتور حسين مجيب المصرى :

« فاذا حل المحرم جد الجد وقامت الحركة على قدم وساق لاقامة التعزية فهيئت الأفنية وضربت الخيام فى الشوارع والميادين لتمثيل مقتل الحسين بها ويتولى الانفاق على ذلك أهل الجاه والتقوى تقربا الى الله وابتغاء لمرضاته ومغفرته ويبدأ الاحتفال فى الثامن من المحرم فيجتمع المجتمعون فى خيمة عظيمة متراجية الأرجاء ، وقد لبسوا السواد وتعطلوا من كل حلية وزينة وأرسلت الشموع نورا شاحبا حزينا وساد سكون تقطعه بين الحين والحين همسات وزفرات ، ثم يقوم فى الناس شيخ يذكرهم بفضائل هذا الحفل ويخبرهم بأن كل دمعة يزرفونها فيه تكفر عن خطايا عمر طويل وتوزع عليهم أقراص من تراب كربلاء ممزوجة بالمسك لتوضع على الجباه تبركا واظهارا لفرط الأسى » (٥) ويصف لنا نصر الله فلسفى المقاهى التى كانت تتخذ أحيانا كمسرح فيقول « كانت واسعة جدا وجدرانها بيضاء نظيفة وأبوابها تفتح من الجهات الأربع وفى أركان المقهى أماكن خاصة للملوك والأمراء وكبار رجال الدولة والبلاط ، وقد فرشت المقاهى بالبسط وكان الرواد يجلسون على الأرض ، وفى الليل كانت توقد المصابيح المدلاة من سقف المقهى وكان فى وسط كل مقهى حوض كبير مياهه صافية وتسيل من أطرافه وكانت أضواء المصابيح فى أطراف الحوض تنعكس فيه وكان المسرح يعد من الأرائك الخشبية وسط المقهى (٦) ويبدأ العرض المسرحي عندما يعتلى قارىء خشبة المسرح يقرأ قصة استشهاد الحسين بصوت رخيم رقيق يلقى الخشوع فى القلوب ويستقطر الدمع من العيون فيقوم من يحمل قارورة رمزية من قطن ويطوف على الباكين ليكفكف دموعهم بالقطن ويعصرها فى قارورته ولا يفرغ من هذا الصنيع حتى تمتلىء القارورة بالدموع الغوالى ويؤمن الايرانيون بأن القطرة من هذا الماء كفيلة برد الحياة على المحتضر ان صبت فى فيه ، ويزفر الحاضرون من قلب محزون ويضربون على صدورهم ضربات يناغمون بها وقع الحان يسمعونها من أحد المنشدين ، ثم يبدأ التمثيل فيدخل رجل جسيم كاشفا عن نصف جسمه

---

(٥) حسين مجيب المصرى : فارسيات وتركيات ـ باب التعزية .

(٦) نصر الله فلسفى : جند مقاله تاريخى وادبى ص ٢٧٥ ، ٢٧٦ .

الأعلى يهز عمودا غليظا يتدلى من وسطه ويتبعه آخر له مثل هيئته ويتلوهم سقاء يحمل قربة مليئة ينحنى تحتها ظهره العارى ، وهذا رمز واضح لموت الحسين على ظمأ ، ثم يؤتى بنعش يتهادى على أكتاف ثمانية رجال فى مقدمته حلبة بديعة من نفيس الجوهر وعلى ظهره نجم متلألىء افتن الصاغة فى صياغته ويسمون هذا النعش قبر بيغمد أى قبر النبى ، وتساق أربعة من أكرم الجياد تتحلى من السروج بكل مكفت مزركش يتبعها رجال فى قمصان بيض ملطخة بالدماء يصرخون بملء صدورهم ويمثلون أصحاب الحسين الذين قتلوا وهم يدافعون عنه وبعد مدة يظهر للناس فرس أبيض عليه سرج أسود ، وكأن عليه آثار الجراح وكأن السهام رشقت فى جسمه حتى كانت تخفى كل موضع فيه وهو الفرس الذى كان يمتطيه الحسين فى كربلاء ويرتفع عويل الناس بغتة وتنهمر عبراتهم لدخول الحسين ونسائه وذوى قرباه ثم يرقد الحسين مستسلما للموت ويحمل عليه القتلة فيغضب المشاهدون وتشتد غضبتهم ويصيحون مستنكرين جازعين ويخرجون عن طورهم وصبرهم ويتمثلون الخيال حقيقة فيرجمون القتلة قبل أن يولوا هاربين ، قيل وقلما يرضى الممثلون بالقيام بدور قتلة الحسين خشية استهدافهم لحجارة قد توردهم مورد الهلاك ، ويعرض مشهد آخر وهو حريق كربلاء فتضرم النار فى بعض أكواخ من قصب ، وهناك مشهد لا يخلو من روعة وهو مشهد جثث الشهداء وأشلائهم ولتمثيل ذلك تحفر حفرة لمن يدفنون أنفسهم الى رؤوسهم أو يدفنون رؤوسهم ويظهرون بعض أعضائهم وكأن رؤوسا من غير أجساد وأجسادا من غير رؤوس (٧) وواضح أن التمثيل المسرحى كان له اطار خاص غير الاطار الخاص بالنص المسرحى اذ كان الأديب أو الشاعر يكتب العمل الفنى حسب تصوره للحدث الذى يريد التعبير عنه فى اطار فنى جميل تتسلسل فيه المعانى والأفكار بما يسمح بتنفيذها على المسرح ويتلقف المخرج هذا النص ليضعه فى اطار حركى ، أى أن المخرج كان يضع مشاهد تمثيلية صامتة تتفق مع النص دون أن ينطق الممثلون بحرف ، ثم يقوم قارىء أو اثنين أو مجموعة تشبه الكورس خارج المشهد التمثيلى وعلى نفس المسرح بقراءة النص قراءة تمثيلية فقرة فقرة ويصاحب كل فقرة مشهد تمثيلى صامت يعبر عن هذه الفقرة ويختلف الأداء التمثيلى من نص لنص حسب الامكانيات المتاحة له ومن مكان

---

(٧) حسين مجيب المصرى : فارسيات وتركيات · **باب التعزية** ·

لمكان حسب ظروفه ، ومع هذا لم يكن الأداء الحركى منفصلا عن النص بل كان مصاحبا له مكملا لمعانيه ومعبرا عنها بقدر الامكان .

بل يذهب أبو القاسم عطائى فى وصفه لمسرح التعزية الى حد المقارنة بين هذا المسرح والمسرح اليونانى فيؤكد أن قراء التعزية أو الروضة « روضة خوانها » فى المشهد المسرحى ينقسمون الى قسمين قسم يردد أعمال الامام ويسمون (امام خوانها) ويختارون من بين القراء الماهرين المعروفين وهؤلاء يقابلون فى المسرح اليونانى الشخصيات العطوفة الرقيقة ، وقسم يردد أعمال الأعداء ويسمون « شمر خوانها » ويختارون من بين أصحاب الأصوات الخشنة النكراء وهؤلاء يقابلون فى الكورس اليونانى الشخصيات المنفرة « انتى باتيك (٨) » ويؤكد عبد الله مستوفى أنه كان لهذا المسرح مخرجون أكفاء رغم أنهم لم يدرسوا الاخراج وكانوا يجتهدون فى انتقاء الممثلين من جميع أنحاء البلاد وتجميعهم فى طهران قبل المحرم وتدريبهم تدريبا كافيا على أدوارهم واعطائهم الزى المناسب لكل شخصية فالعباءة البيضاء المذهبة والشال الأخضر والعمامة الخضراء والبغل الأصفر والسيف المهند من نصيب ممثل دور الحسين ، والثوب الأسود الطويل والنقاب الأسود وغطاء الرأس الأسود لممثلات دور النساء وهكذا (٩) .

وقد جمعت نصوص التعازى أكثر من مرة حيث جمع السير لويس بيلى سبعة وثلاثين فصلا من هذه المجالس وقد قام بترجمتها الى اللغة الانجليزية وعلق عليها بقوله « اذا قيس نجاح الدراما بالأثر الذى تظهره على الناس من عناصرها المكونة أو على المستمعين قبل أن تمثل فان أية مسرحية لا يمكن أن تتفوق على التراجيديا المعروفة فى العالم الاسلامى باسم الحسن والحسين (١٠) كما قام المستشرق البولندى الكساندر أدمون خوجكو بجمع عدد من نصوص مجالس التعزية وترجم منها خمس مجالس وكتب لها مقدمة قيمة بالفرنسية وأهدى الكتاب الى المكتبة الوطنية فى باريس ، وأخيرا قامت الاستاذة زهرا اقبال بجمع ثلاثة وثلاثين مجلسا للتعزية نشرت منها ستة

---

(٨) أبو القاسم جنتى عطائى : بنياد نمايش در ايران ص ٣٩ .

(٩) عبد الله مستوفى : شرح زندكانى من ج ١ ص ٣٩٠ - ٣٩٢ .

(١٠)

مجالس فى مجلد واحد بعد تصحيحها وضبطها ووعدت بنشر باقى المجالس خلال الأعوام القليلة القادمة ٠

ورغم ما جمع من مجالس التعزية فان ما لم يجمع بعد يفوق ما جمع عشرات المرات وما زال متفرقا فى بطون الكتب ودواوين الشعراء وصدور الفنانين الشعبيين ورجال الدين والدراويش (١١) ٠

وتنقسم نصوص التعازى شعرها ونثرها الى قسمين نوع أدبى راق ونوع عامى لا يسمح المجال هنا بدراسة كل نصوص التعـــازى التى وصلت الى أيدينا ، ولكنا سوف ندرس بعض النماذج الشعرية الأدبية بحيث يمكن أن نتبين من خلال هذه الدراسة خصائص هذه النصوص المسرحية وملامح هذا المسرح الدينى والمذهبى ٠

---

(١١) أشار الدكتور محمد عزيزة فى كتابه الاسلام والمسرح الى مانشر وترجم من هذه النصوص الى اللغات الأخرى وقد ترجم الدكتور رفيق الصبان كتاب الاســـلام والمسرح ونشرته دار الهلال ٠

مجلس استشهاد الحسين

هذا المجلس هو أحد مجالس كتاب الحماسة المسمى « حماسة الاستشهاد (١٢) » وهو من المجالس التى جمعتها ونشرتها الاستاذة زهرا اقبال ، وقد اخترنا هذا المجلس لأنه أكثر المجموعة تفصيلا وتبلغ عدد أبياته ٦٤١ بيتا رغم أن قصته قصيرة جدا بحيث تكاد تكون مسرحية من فصل واحد وتبدأ عندما يستشهد جميع شباب آل البيت الذين رافقوا الحسين وجميع أصحابه فيدخل شمر ويسأل عن الحسين فتجيبه السيدة زينب بأن الامام نائم ثم تذهب وتوقظ أخاها ومن المعروف أن نوم الامام هنا معناه نوم الاحتضار عند الموت ، وتهرول سكينه هنا وهناك من أجل الماء ويطلب الامام الماء من ابن سعد لأهل الحرم ولكنه يرفض اعطاءهم وعندئذ يبدو زعفر الجنى للامام ويقول له انه من جن بئر علم الدين الذين قتل الامام على أعداءهم وجعل من أبيه أميرا على الجن المسلم لهذه البئر ، وقد سمع خبر أسره وجاء لمساعدته فيشكره الامام ويقول له انك ممن لا تراهم عين البشر وليست الحرب بينك وبينهم حربا شريفة فيقول زعفر انه يمكن أن يتبدى لهم من أجل خاطر الامام ويحاربهم ولكن الامام لا يقبل ويطلب منه الانصراف حتى يواجه قدره المحتوم وهو الاستشهاد ، ثم يطلب من الأشرار مهلة حتى يودع أفراد حرمه فيمنحونه المهلة فيودع أهل بيته ، وهذا الوداع يبدو طويلا لأنه يشغل نصف المجلس تقريبا وعندئذ يذهب الامام الى الميدان وينادى على الرفاق والأصحاب فيحضر اليه ملاك يدعى فطرس يغى مساعدته فيسأله الامام عن سبب ذلك ومن المعروف أن فطرس قد غضب عليه الله بضع سنين وفى ليلة ولادة الامام الحسين تشفع بها فطرس الى الله فعفى عنه ، فيخبره الامام أن قدره الشهادة وأنه قد قبل هذا القدر شفاعة لأمة جده عليه السلام ويطلب الامام من فطرس الانصراف ثم يتوجه الامام الى ابن سعد وجماعة الأعداء فيعذرهم ولكنهم يهاجمونه ويطرحونه أرضا ويرسل ابن سعد اليه فى البداية غلاما نصرانيا ليفصل رأسه ولكن النصرانى يعود مسلما بتأثير كلام الامام وعندئذ يبرز سنان بن انس لقتل الحسين ولكنه لا يستطيع هو أيضا أن ينجز هذا الأمر ويقول عندما فتح الحسين عينيه كأنى بهما عينا رسول الله وقد خجلت منهما ، فيذهب شمر الى الامام فيقتله بعد أن يقتل عبد الله أحد أقارب الامام واذ يهم شمر بقتل الامام يطلب منه مهلة لحظة حتى يناجى أمه فاطمة الزهراء وينتهى المجلس على

---

(١٢) زهرا اقبال : جنك شهادت ج ١ ص ١٦٩ ـ ٢١١ طهران ٢٥٣٥ شاهنشاهى .

حوار شمر مع ابن سعد حيث يطلب شمر من ابن سعد أن يملأ ركابه بالدر والجواهر مكافأة له على فعلته ولكن ابن سعد يطلق عليه اللعنات ٠

واذا تلمسنا خصائص هذا النص المسرحى نجد أنه من الأشعار العامية الجيدة التى تقترب من الأسلوب الأدبى السهل البسيط والنص رغم الاطالة فى التفاصيل الجزئية والمنولوجات الداخلية الا أنه احتفظ بكثير من الخصائص الفنية للنص المسرحى الجيد وسوف نحاول فيما يلى أن نتلمس الجوانب الفنية فى هذا النص :

أولا : الموضوع الدرامى :

يقول المستشرق الانجليزى ادوارد براون « ان الاحساسات المصورة حول أيام المحرم سواء بالتمثيليات المسرحية الدرامية أو بالسرد القصصى كانت عميقة جدا وصادقة ويجد الأجانب وغير المسلمين أنفسهم متأثرين بها ، وقد دفع سير لويس بيلى تأثره بالسبعة والثلاثين فصلا التى ترجمها من التعزية الى القول بأنه اذا قيس نجاح الدراما بالأثر الذى تظهره على النـــاس من عناصرها المكونة أو على المستمعين قبل أن تمثل فان أية مسرحية لا يمكن أن تتفوق على التراجيديا المعروفة فى العالم الاسلامى باسم الحسن والحسين ، كما يقول الناقد جيبون : « فى زمن ومناخ بعيدين كان الذوق التراجيـــدى لموت الحسين يوقظ عطف أقسى قارىء » (١٣) ٠

على أن اعجاب المستشرقين بهذه النصوص المسرحية ــ رغم أنهم غير ملمين تماما بمصادر أفكار الكاتب ــ يؤكد قوة الحدث الدرامى الذى تقوم عليه هذه النصوص فقضية استشهاد الحسين ــ بعيـــدا عن العـــواطف الاسلامية ــ قضية درامية وفلسفية قوية مضمونها صراع الحق والباطل ، الحق بقوته الذاتية والمعنوية والباطل مدعما بكل عناصر القوة المادية ، والمعركة بينهما وفقا للقياس المادى غير متكافئة النصر فيها لا محالة للباطل فاذا نظر الى القضية من خلال وجهة النظر هذه تكون قمة المأساة ، أما اذا قيست بالمعايير الفكرية باعتبار أن الصراع بين الحق والباطل صراع أزلى يتبادل فيه أنصار المذهبين النصر والهزيمة وتقدم القرابين والتضحيات طوال هذه

---

(١٣) Browne : A literary History of Persia, vol. 4, p. 166.

المواقف ينساب الانفعال منه تدريجيا حتى يصل الى ذروة الصراع ويعتمد على تقصير الجملات الحوارية أو اطالتها فى التعبير عن الحالات النفسية ومكانة الشخصيات ولكن الأمر الجديد الجدير بالملاحظة أن المؤلف يجرى الحوار بين شخصيات غير مرئية كالجن والملائكة بصورة تساعد القارىء أو المتفرج على تمثل هذه الشخصيات الخيالية غير المجسمة وكل هذا يشير بصـــورة مباشرة الى براعة الحوار والفهم العميق لأبعاده وقيمته فى النص المسرحى رغم أن هذه النصوص من بدايات النصوص التى تعتمد على الحوار مما يزيد من قيمة النص واذا تلمسنا الأمثلة لتحيرنا فى اختيار المثل فالحوار كله جيد ، وهذا مشهد يدور فيه الحوار بين البطل الامام الحسين وأخته زينب قبل الخروج للمبارزة والقتال :

زينب : أنا فداؤك يا أخى بالله تعالى ولا تمض الى هؤلاء الكوفيين القساة ، ألم يسقط قاسم وعباس مع على الأكبر قتلى فى صحراء كربلاء ؟ ألم ترهم أنت فى المذبحة ؟ ألم تسحب من هناك أجساد الشهداء ؟ لم يعد لى طاقة بعد الآ والله أن أرى مقتلك فى الصحراء ٠

الامام : ألم أعط عهدا لله الواحد أن أمنح روحى راضيا فى سبيل الحبيب ، ألم أعط الخالق ذى المن عهدا ؟ ألم يأخذ منى جدى موثقا أن أبذل روحى فى صحراء الكرب والبلاء حتى أصبح شفيع الأمة العـــاصية يوم الجزاء ؟

زينب : كيف يرضى قلبى يا أخى الحبيب ؟ لا أراك الله لى مضرجا فى دمائك ، قل لى كيف أراك غريق دمك ؟ قل لى كيف أطيق صبرا وماذا أفعل ؟ قل لى أى أخت تصبر أن ترى جسد أخيها فى الدماء ؟

الامام : قولى أنت لى كيف صرت على رسم أبيك ؟ وكيف رضى قلبك بموت أمك ؟ فديتك يا أختى اليائسة قولى لى كيف رضى قلبك بموت الحسن ؟ لا تنوحى لموتى واصبرى وكونى بعد موتى مؤنسة الأيتام ٠

زينب : فديتك يا أخى الحبيب ، عندما مات أبى كان الحسن موجودا مكانه فى الدنيا ، وعندما مات الحسن كنت أنت مكانه أيها العزيز فمن يؤنسنا بعدك يا أخى الحبيب ؟ قل لى يا حبيبى ماذا أفعل ازاء ذلك ؟ لمن أنظر بعد هذا بدلا منك ؟

المسيرة من الصراع ، اعتبرنا أن موقعة كربلاء حلقة فى سلسلة ضرب من خلالها البطل أروع معانى الفداء والتضحية على درب الحق محييا الأمل فى انتصار جديد للحق · يقول الكاتب على لسان البطل :

- يا الهى ان مئات الآلاف مثلى فداء لك على سبيل الوفاء ·
- هذا الزمان وهذا المكان وهذا الخنجر ، اننى راض بما يصيبنى ·
- ينبغى عليك أنت أيضا يا الهى أن تفى بعهدك الآن بالصفاء ·
- ان الأمم التى هى غرقى العصيان سواء كانوا من الأتباع أو المجرمين سامحهم ·
- سامحهم بلا حساب فى ساحة الحشر سامحهم جميعا مقابل دمى ·
- اننى أذهب الى جانب رسول الله الذن شدقا وأقول أشهد أن لا اله الا الله (١٤) ·

والموضوع الدرامى لا يقف وحده ما لم يخدمه عدد من العناصر الدرامية فالموضوع وحده ليس كافيا لاخراج عمل درامى كما أن الفضل فى اختياره لا يرجع الى المؤلف لأن قضية استشهاد الحسين قضية مطروحة بصورة ملحة فى الفكر الشيعى والأدب الشيعى بل والاسلام عامة وهو موضوع يكتب فيه ليس بغرض التأليف الأدبى فحسب بل تقربا الى الله والرسول والامام ولا نغالى اذ نقول انه موضوع مفروض على الكتاب الشيعة والمسلمين ، التطرق اليه ليس فضلا من الكاتب وانما فرض واجب عليه ، والحمد للكاتب لا يكون باختياره هذا الموضوع وانما لجودة صياغته · والواقع أن النص الذى بأيدينا عن استشهاد الحسين جمع كثيرا من هذه العناصر الدرامية التى تخدم الموضوع فهو يراعى أصول الدراما فى رسم الصورة واضحة للحدث عن طريق الحوار ·

ثانيا : الحوار :

يبدو الحوار فى هذا النص عنصرا هاما وفعالا أحسن المؤلف استغلاله من زوايا كثيرة فهو أولا يرسم ملامح شخصياته من خلال الحوار ، ثم هو يعطى خلفية للاحداث من خلال الحوار ، ثم هو يجعل الحوار منطقيا مع

---

(١٤) جنك شهادت ص ٢١١ ·

الامام : فديتك يا أختى الملتاعة المصابة بعد استشهادى أيتها الحزينة الجريحة، اعلمى أن ظل اللطف الالهى يظلل رأسك وجناب زين العباد يكون معينك، اجعلى موتى حلالا يا تذكار أمى واعلمى أن روحك هى روح سكينة ابنتى ٠

زينب : يا ملكا بلا جند أو جيش ، بلا أحد أو معين أو حارس ، آهاتك أضرمت نارا فى روحى ، أنينك سلب العقل من رأسى ، لقد مزق جسد قاسم الشريف وأكبر شر ممزق دفعة واحدة ، دفعة واحدة تصاعدت أنات الأطفال ونواحهم من الأرض الى القبة الخضراء ، يا الهى لقد وصلت روحى الى شفتى فالغياث لألم هذه المكلومة (١٥) ٠

على أن انسياب الحوار ومنطقيته لا يصرفان ذهن القارىء أو المشاهد عن تسلسل الامامة الذى حاول المؤلف أن يبرزه عن طريق الحوار ، كما أبرز فلسفة الموت عند الشيعة وقيمة الاستشهاد من خلال هذا النص بالاضافة الى حدة الصراع بين العاطفة والواجب فى منطق زينب وقوة الارادة لدى الحسين والتصميم على تحمل المسئولية الحياتية والواجب الاسلامى المنوط به والرد على الحجج التى تبرر له التخاذل بحجج أخرى أقوى وأكثر تمثيلا ، ولعل قوة الحوار وايجابيته فى هذا النص - رغم أنه من البدايات - لم تأت من فراغ فارتباط الموضوع بالدين يجعل الكاتب لا يطرقه الا اذا كان مثقفا ثقافة دينية واسعة حافظا للقرآن أو قارئا له ، وهذا ما يتيح له الاستفادة من تجربة الحوار القرآنى العميق القوى المؤثر فى صياغة هذا النص ، لذلك لا يفوتنا هنا أن نورد نموذجا للحوار الذى تشترك فيه كائنات غير مرئية كالجن والملائكة حتى يتضح لنا هذا المعنى ، فهذا مشهد قصير بين الملاك جبريل والامام الحسين حول اشتراك الملائكة فى مساندة الحسين ومنحه القوة والثقة ٠

جبريل : يا حسين فداؤك أرواح مائة جبريل اننى وجميع الملائكة بأمر الرب الجليل ، وصلنا من العرش الأعلى الى صحراء البلاد حتى نمسك بركابك يا ملك الدين ، امسك العنان يا ميكائيل ذى الجناح وأمسك ركاب الحسين أنت يا اسرافيل ، هيا اركب يا نور عين الرسول حتى أسند ساعداك الآن بعين دامعة ، ضع قدمك على درب الشهادة بروحك

---

(١٥) المرجع السابق ص ١٨١ - ١٨٢ ٠

فلقد جلست الحور فى انتظار قدومك ، وفى يد ساقى الكوثر كأس بلورية مليئة من أجلك بالماء الطهور ٠

الامام : لقد أسعدتنى يا جبريل بلطف الله جزاك الله الجليل خير الجـــزاء ، اذهب الى ساحة الحق بأسرع ما يمكنك وقل ان الحسين بن على قدم نفسه لك أيها المعبود ، فانظر لقد وضعت قدمى على درب الشـــهادة أيها الحكم من أجل رضاك ، وهذه رأسى فريسة سيف شمر القاسى فى أرض البلاء هذه على طريق الشوق والرضا ، فاعف عن أمة جدى الى يوم النشور ثمنا لدمائى أيها الرب الغفور ٠

جبريل : فديتك يا نور عين الثقلين يا جناب الامام الحسن يا ملك العـالمين ، لا تغتم من أجل شيعتك أيها الحسين وانهم يدخلون جنـــة الفردوس بلا حساب (١٦) » ٠

واذا كانت براعة الحوار هنا تكشف عن اطلاع الملائكة على المسئولية التى يحملها الامام على عاتقه فان دورهم فى الحوار يبدو قصيرا موجزا يعبر عن تأييد ومساندة يبلغها مندوبهم جبريل الى الامام وان عدم اصرارهم على الاشتراك فى القتال يؤكد طبيعتهم كمنفذين لأوامر الله ليس لهم الحق فى التصرف من تلقاء أنفسهم فلم يكونوا فى النص أكثر من مبشرين ووسيلة للتدعيم المعنوى والنفسى ، ورغم أن الحوار بين جبريل والامام كان قصيرا جدا الا أنه كان كافيا لرسم شخصية جبريل والملائكة دون أن يراهم المشاهد كشخصية مجسمة ، وهناك مشهد أكثر طولا نعرضه ويدور الحوار فيه بين الامام والملاك فطرس الذى يعرض المساعدة على الامام :

فطرس : سلامى لك ياقرط عرش الله أنا فداء روحك يا نور عين الزهراء ، أنا وجميع الملائكة نفديك وكلهم يبذلون أرواحهم صدقة لروحك ، لماذا أنت بلا أحد أو خل أو صديق ؟ وقد بقيت فى صحراء الكرب والبـــلاء بلا مساعدة ؟

الامام : عليك السلام أيها الملك الوفى من أنت حتى تسلم علينا بالوفاء ؟ لم يسلم علينا الظالمون بغير الحرية والسيف والسهام ٠

---

(١٦) المصدر نفسه ص ١٨١ ـ ١٨٢ ٠

فطرس : فديتك يا نور عين الرسول فديت اسمك يا زينة تاج العرش ، أنا أحد الملائكة فى مقام المساعدة اسمى فطرس بسبب الوفاء ، وان تسعين ألف ملاك يتبعون حكمى بأمر الله أيها السيد ، والخطأ فعلته طردنى المعبود من حضرته وغضب على ، فأحرق جناحى وريشى يا امام الزمان وبكت على كل الملائكة ، وسقطت بعد احتراق جناحى من السماء للأرض بحكم الله يا ملك الدنيا والدين ، فظللت أكثر من ألف وتسعين عاما فى جزيرة الروم محروما من لطف الخالف ٠

الامام : قل لى يا فطرس كيف أساعدك لتعود الى حضرة البـــارى ؟ كيف يمنحك الجناح والريش من جديد ؟ قل لى صدقا أيها الملاك بحق الودود٠

فطرس : فديت روحك يا نور عين الخليقة عندما كنت غاضبا من حكم الله ، شاهدت جبريل الأمين ذات ليلة يهبط من السماء الى الأرض وبرفقته عدد من الملائكة ، نزل جبريل فســـألته أين تذهب هل قى لى فورا بسرعة ؟

الامام : قل لى أنت فورا بالصدق واليقين ٠ ماذا قال لك فى تلك اللحظـــة جبريل الأمين ؟ ألم يقل لك أمين الله أين يذهب ؟ اشرح لى حقيقة هذه الحال ٠

فطرس : أجابنى يا صفى الله : ماذا تسألنى يا فطرس المبـارك البيـان ، لقد أظهر الله تعالى الليلة جوهرة وحيدة كرامة من فاطمة الى على ، اذهب الآن لتهنئته بوفد من الملائكة لأن العرش والزمان والفلك قد سر بهذا الأمر ، فقلت له على سبيل العجز يا أخى يا جبريل خذنى معك بحق ذات الله ، فلربما يعود لى جناحى وريشى من ألطاف صفى الله ، فحملنى معه الى منزلك وبسط لى جناحه كالطائر الى عشك ، وتمسحت فى مهدك فرأيت جناحى وريشى قد عادوا لى ، لقد منحنى الله جناحا وريشا من جديد بيمن مقدمك يا شفيع يوم الحشر ، لقد شملتنى أيها الملك ولاتك وزاد حظى من بركتك ٠

الامام : وضح لى يا فطرس الجميل كيف جئت الى صحراء الكرب والبـلاء ، كيف مررت بهذه الأرض ولماذا تمطر الدمع من عينيك ؟

فطرس : فديتك بروحى كنت فى السماء أذكر وأسبح مع القديسين ، فعلمت أنك قد وقفت بين جماعة الكفار فى هذه الصحراء بلا أحد أو معين ، فاستأذنت فى تلك اللحظة الله المجيد وجئت لمساعدتك أيها الامام الوحيد، معى تسعون ألف ملاك أيها السيد جئنا لعونك فى هذه الصحراء ٠

الامام : اننى أقول لك أيا فطرس الجميل جزاك الله الواحد خير الجزاء ، لقد رضيت بعطشى الشفة فى هذه الصحراء حتى أفدى بروحى أمة جدى ، الآن وقد جئت لمساعدتى جزاك الله فعد الى السماء بالأنين والآهات (١٧)

ورغم ما فى المشهد من مبالغة الا أن الحوار حاول أن يجسد الخيال بصورة مقنعة بغية التأثير على القارىء أو المشاهد لقبول القضية المطروحة والتجاوب معها وجدانيا وشعوريا ، والواضح أن الالتزام بالاطار العـــام لأحداث مقتل الحسين جعل دور الملائكة سلبيا محصورا فى عرض المساعدة على الامام من ناحية ، كما أنه لم يضع المخرج فى مأزق حرج ازاء ظهـــور الملائكة على المسرح وقيامهم بدور ايجابى يقتضى الحركة ، لذلك كان الحوار بارعا فى التوفيق بين الموقفين رغبـــة الملائكة فى المساعدة ورفض الامام مساعدتهم دون أن يشعر القارىء أو المشاهد بضرورة ظهور الملائكة بل ان الحوار بوصفه لبعض سمات الملاك من أجنحة وريش يجعل القارىء أو المشاهد يحلق فى الخيال من أجل تصور تشكل الملاك وقدراته ٠

ثالثا : الشخصيات :

يتميز هذا النص بسمة خاصة فى رسم الشخصيات حيث يحتفظ لكل شخصية بصفاتها الحقيقية سواء على لسان الأصدقاء أو الأعداء لكل شخصية من هذه الشخصيات ففى بداية النص نجد وصف الحسين الامام على لسان الد أعدائه وهو شمر بن ذى الجوشن على هذا النحو : لقد جاء دور نور عين الكونين حيث ينبغى قتله بالسيف والســـنان ، لقد أسرنا كل عترته وأولاده وقبضنا على كل حمام الحرم (١٨) ٠ وقد يبدو التناقض واضحا بين وصف الامام بأنه نور عين الكونين وبين ضرورة الاقدام على قتله ، كذلك بين وصف

---

(١٧) نفسه ص ١٩٧ ـ ١٩٩ ٠

(١٨) نفسه ١٦٩ ٠

آل الامام بأنهم حمائم الحرم فى حين أنه قام بأسرهم والقبض عليهم وكان الأحرى به أن يبرر سبب اقدامه على قتل الحسين وأسر آله بغير اسعاد عبيد وابن زياد - كما قال - ولو أن التعبير كان يتسم بالتهكم لكان هذا أفضل ليبين شدة العداء والصراع بين الطرفين ولعل مبرر الكاتب فى هذا هو الانفعال المذهبى الذى يسعى الى رفع منزلة الحسين وآله على لسان الجميع · وخاصة أعداء الحسين وقتلته وما يؤكد ذلك · ايراد الكاتب وصف شمر على لسان ابن سعد زميله وصديقه على هذا النحو : « قل لى ماذا أفعل أيها اللعين الشرير ؛ كيف يرضى قلبى بقتل الحسين ؟ لقد رفع قاسم واماد كفا مخضبا بالدماء وصار صرح بيت الدين خرابا من ظلمك » (١٩) وليس من المعقول بطبيعة الحال أن يصف الصديق صديقه بهذه الصفات القبيحة علانية فى وجهه خاصة فى ظروف معركة حاسمة كهذه ولكن الفكرة المذهبية التى سيطرت على ذهن الكاتب هى التى أملت عليه ذلك فهو يصف الأخيار بالخير على لسان أهليهم وأعوانهم وعلى لسان أعدائهم وحسادهم ، وكذلك يصف الأشرار بالشر سواء على لسان أصدقائهم وزملائهم أو أعدائهم ومبارزيهم ، والكاتب يدعم هذه النظرية أيضا فى مجال أعمال الشخصيات فالشرير فى النص لا يقوم الا بأعمال الشر والخير لا يعمل الا خيرا · وقد ساعدت طبيعة الموضوع المأساوية الكاتب على أن يستمر فى هـذا الأسلوب فامعـان الشخصـيات الشريرة فى الشر والشخصيات الخيرة فى الخير لن يكون له الا نهاية واحدة هى غلبة عناصر الشر واستشهاد عناصر الخير ولكن الجديد هو الفلسفة التى أضفاها الكاتب على هذه النهاية الحتمية والمغزى العملى والضرورى لهذه النهاية وهو الحاجة الملحة للشفاعة لأمة الاسلام وهو أمر واجب التحقيق ومن الضرورى المساعدة على تحقيقه سواء تم ذلك عن طريق العناصر الخيرة أو العناصر الشريرة فالعناصر الخيرة تسعى لانقاذ الحسين من الموت ولكنها تدرك ضرورة هذا الاستشهاد فتمتنع عن المساعدة والعناصر الشريرة تسعى بكل طاقتها لانهاء هذا الأمر · كما أن الأمر الجدير بالتقدير فى قضية رسم الشخصيات فى صورتها الحقيقية بغض النظر عن موقفها من الأحداث هو الشخصـــيات الثانوية فى النص حيث كانت بما لها من طبيعة معتدلة تجمع بين الخير والشر بقدر متساوى تساعد مساعدة فعالة فى دفع الصراع الى قمته فاذا كانت قمة الخير قد تجسدت فى الامام بكل معالمه المادية والفلسفية وكانت قمـة الشر قد تجسدت فى شمر بكل عناصرها · فهناك شخصيات أخرى فى كلا المعسكرين تأخذ طابعا معتدلا غير مغرق فى الشر أو فى الخير وقد أجاد الكاتب

فى رسمها وأبدع ونورد مثالا من كل من معسكرى الصراع فنجد على رأس شخصيات معسكر الشر شخصية ابن سعد فهو انسان جعله الطمع وأحلام الغنى والشهرة والنفوذ والسلطة ينضم الى معسكر الأشرار فى حين أن بين جوانبه قلبا يخفق بحب آل البيت ويميل الى الحسين وآله مما جعله طوال المسرحية يعانى من الصراع الداخلى بين عناصر الخير فى نفسه ونوازع الشر فيها ويعانى من الصراع الخارجى بين المواقف التى يرغب فى اتخاذها تحت تأثير عناصر الخير والمواقف التى يتخذها زميله شمر حسب طبيعته الشريرة الخالصة فكثيرا ما كان يدور الصراع بينهما طوال المسرحية ونقدم هنا مثالا للصراع الداخلى فى نفس ابن سعد ثم مثالا للصراع بينه وبين شمر ، أما المثال الأول فيكشف فيه ابن سعد عن خبايا نفسه لدى هجومه على خيمة الحسين فيقول :

« فديت اسمك فجدك محمد العـــربى الذى يكون ذكر اسمه الطيب بلا تحية من سوء الأدب ، كأن أبوك ملك بلاد التجريد وقد جاء التـــأييد لرسالته من السماء ، أمك فى رتبة خير النساء وقد مشط جبريل شـــعر رأسك ، اعلم أن أخاك هو الحسن المجتبى واعلم أن جلال قدرك لا متناهى ، ولكن يزيد وعدنى بولاية الرى وطلب منى رأسك فى مقابل وعده ، واننى أنفذ ما يأمر به الآن فلن أرفع يدى عن قتلك » (٢٠) ٠

أما المثال الثانى فيتجلى فى حوار ابن سعد مع شمر حول قتل الحسين والمفروض أنه حوار يتم فى اطار الود والاتفاق بين طرفى معسكر واحد ولكن الكاتب يكشف لنا عن حدة الصراع بين ابن سعد وشمر من خلال هذا الصراع بما يبين اختلاف طبيعة الشخصين اختلافا واضحا رغم انتمائهما الى معسكر واحد حيث تحول الحوار الى جدال وسباب على هذا النحو :

شمر : اعلم يا ابن سعد يا طيب الأصل أنه ينبغى عليك بذل الروح من أجل قتل الحسين ، فان لم تكن على رأس المعركة لقتله فاذهب الى الكوفة فاننى آخذ مكانك فى القيادة ٠

ابن سعد : فليقطع لسانك أيها الكلب الغادر ما هذا الذى قلت أيها الظالم ،

---

(٢٠) نفسه ص ٢٠٠ ٠

أية آية تشير الى قتال الحسين وأى حكم صريح على محاربة الحسين، أليس الحسين شمع المحافل ؟ أليس الحسين خميلة روضـــة محمد ؟ أليست فاطمة خير النساء أمه ؟ ألم يمشط جبريل شعر رأسه ؟ لا يمكن اضاعة الآخرة عبثا من أجل طاعة أمر عبيد بن زياد ، انك لم تترك سبيلا للصلح مع ملك الدين بسبب حقدك أيها الوقح الفاجر ، فبناء الحرب والفساد يتبدل بالسلام ويمضى الى المدينة سعيد البال ٠

شمر : ان لم يقتل الحسين بالسيف والسنان وان لم آخذ زينب وأم كلثـوم أسيرتين ، وان لم أرق بالسيف دم الحسين على الأرض فلن تشبع عينى وقلبى من القتل واسالة الدماء ٠

ابن سعد : لقد كانت حنجرة الحسين موضع تقبيل النبى أينبغى التغاضى عن الدين وقطع رأس الحسين ؟ أينبغى حمل أخوة الحسين الى الشـــام ويغمض الطرف عن فضل أم الحسين ؟

شمر : أنا قاتل ابن سيد الثقلين أنا لا أخجل من أم الحسنين ، قل لمخدرات الحسين أن يخرج الحسين فيستريح قلبى لحظة بقتله (٢١) ٠

ومن الشخصيات المساعدة فى المعسكر الآخر شخصية زينب فهى من الشخصيات التى نجح الكاتب فى ايصالها الى المستوى الدرامى الذى تناهز به دور البطولة حيث تجلى الصراع الداخلى فى نفسيتها فى أروع معانيه بين حبها لأخيها الامام ولوعتها لفراقه وبين ايمانها بالدور المقـــدس المنوط به وحتمية استشهاده فهى حين يذكر لها الحسين أنه ذاهب لقتال الأعداء وحده وأنه هالك لا محالة تقول له :

لا تقل ، لا تقل فميتك لا جعل الله الفلك يجور على آل الرسول هكذا ، ان لم تعش فان زينب تموت فقد ولدتها أمها للألم والتعب » (٢٢) ثم تحاول أن تثنيه عن عزمه وتمنعه من الذهاب الى ميدان القتال فتقول : « يا أخى

---

(٢٠) نفسه ص ٣٠٠ ٠
(٢١) نفسه ١٧٠ ٠
(٢٢) نفسه ص ١٧٢ ٠

الحبيب اننى جريحة فقل لى كيف أتحمل بدونك ؟ قل لى كيف يكون صرح أخواتك ؟ فلا يمكن الحياة بدونك ، يا مليكى لا تذهب الى الميدان أخشى أن تصبح شهيد العدوان » (٢٣) ثم هى لا تكتفى بذلك حين تجد من أخيها اعراضا عن نصحها بل انها تناجى أباها عليا بن أبى طالب مستمدة منه العون فتقول : « أدركنا يا على أوف لنا عهدك يا على ، ان عثرك يا على بلا معين وهذى يد الأعداء قاسية جبارة » (٢٤) وموقف زينب هذا في محاولة منع الحسين من الخروج الى الأعداء لا يعنى أنها تعارض قدر السماء ولكنها تأسى للموقف السىء الذى وضع فيه الحسين اضطرارا وقد كانت تفضل له موقفا آخر تتحقق فيه الارادة الالهية بصورة تكون أقل بشاعة وأحفظ لكرامة آل البيب وهذا محور الصراع بينها وبين أخيها الحسين حيث تقول :

« لا تندفع الى مقتلك ، ستلحق بخدمة أبيك فلا تتعجل » (٢٥) ولكن الامام الحسن يعتبر هذا الموقف منها خروجا على قضاء الله وارادته وتركا لحلية الصبر وافراطا فى ترك المشاعر تطغى على العقل والقلب مما يجعله يعارض هذا الموقف معارضة شديدة ويحاول أن يجعل زينب تملك زمام نفسها وتثوب الى رشدها وتتحمل بالصبر والسلوان فيقول لها : « أرض بقضاء الله من أجل الله ، فديتك لا تنفصلى عن الصابرين ، وابتعدى عنى أنا المهموم الآن واصبرى على بعادى أنا المحروم » (٢٦) وقد حرص الكاتب على أن يجعل من شخصية زينب شخصية صلبة الرأى مصممة على موقفها حتى النهاية متمسكة برأيها حتى بعد أن قتل الحسين ثم تجد نفسها فى نهاية الأمر فى حيرة بالغة لم تستطع الخروج منها حتى نهاية المسرحية حيث ينتهى دورها فيها بقولها : « ماذا فعلت حتى أصبحت أسيرة هذا الألم وأنا حائرة لماذا ووقعت فى هذه المحنة ؟ » (٢٧) ٠

على أن قضية دفع الأحداث كانت الشاغل المسيطر على ذهن الكاتب ـ على ما يبدو ـ لأنه حاول أن يستخدم عددا من الشخصيات التى ليس لها

---

(٢٣) نفسه ١٧٣ ٠
(٢٤) نفسه ص ١٧٤ ٠
(٢٥) نفسه ص ١٩٥ ٠
(٢٦) نفسه ص ١٩٥ ٠
(٢٧) نفسه ص ٢١١ ٠

أصل ثابت فى الروايات لتؤدى هذا الغرض وليس أدل على ذلك من استخدامه لشخصيات غير مرئية لا يعرفها القارىء أو المشاهد الا من خلال الحوار مثل شخصيات الملائكة والجن والعجيب فى أمر هذه الشخصيات أنها تظهر لأول مرة عندما يحل دور الحسين فى الاستشهاد أى أنها لا تشترك فى المعركة ولا تشهد أحداث مقتل الصحابة ورفاق الحسين وأقاربه ، ولا يدفعها للظهور الا حبها لشخص الامام وهذا هو السبب الذى يبرزه الكاتب لظهورها ولكن السبب الخفى الذى لا يعلنه هو محاولة اعطاء هالة مقدسة حول البطل حتى لا يكون موته موتا عاديا وانما موتا جديرا ببطل ، ثم ان هذه الشخصيات مع مساهمتها فى اضفاء هذه الهالة المقدسة لشخصية البطل تساعد فى دفع الأحداث دفعا فلسفيا الى النهاية الحزينة المفجعة ، فهذا الجنى زعفر بما له من قوة وسطوة وجيش يأتمر بأمره ولديه الاستعداد للاشتراك فى المعركة فى صف الامام ، يأتى الى الحسين ويستأذنه قائلا : أفديك يا ملك الحزن أنا خادم من جن بئر علم ، عندما استخلص والدك الشريف بلادنا بالسيف الحيدرى من يد زمرة الأعداء ، صار والدى زعيما للجن وصرنا أتباعه منذ ذلك الوقت وقد أخبرنى الجن بمصابك فجئت يامن فداؤك رأسى لمساعدتك ، وجيش الجن كله يأتمر بأمرى أيها الملك وجيشى كله موجود فى هذه الصحراء ووقفت أفديك بروحى ، فتلطف بالسماح لى بالجهاد الآن وليكن رأسى فداك بلغنى المرام » (٢٨) ٠

ولكن الامام يرفض مساعدته متعللا بأن الجن لا يراهم جيش الأعداء وعلى هذا فان القتال لن يكون شريفا ولا يتفق مع علو الهمة والمروءة ويناقشه زعفر فى الأمر حيث لم يقتنع بهذه الحجة ويؤكد له أن العدو لم يكن شريفا اذ أتى به الى هذه الصحراء بالخداع ثم أغرى من حوله بالخيانة ومع ذلك فان الحل الوسط هو أن يظهر الجن فى صورة البشر يجاهدون فى صفه عسى أن يحظوا بالشهادة وينالوا رضاء جده الرسول وازاء هذا الاصرار من زعفر يؤكد له الامام أنه فعل ما تحتمه الصداقة والمحبة ولكن الحسين قد سئم الحياة وقد اشتاق لملاقاة الأحبة فى الآخرة ، وما دامت رغبة الامام أمر يلتزم به الجميع يذعن زعفر قائلا : « اشهد يا الهى أننى جئت للجهاد ولكن امام الزمان لم يسمح لى بالقتال ، ويا أيها الجن ابكوا على الحسين المظلوم الحزين بعيدا

---

(٢٨) نفسه ص ١٧٦ ٠

عن جده وابيه فى صحراء الحقد ، لقد وصلنا لخدمته رغبة فى المساعدة ولكننا حرمنا رغم هذا الأمل جميعا » (٢٩) ٠

ولا شك أن فشل كل من أراد مساعدة الحسين فى حربه ضد أعدائه فى الوصول الى مرامه يجعل النهاية تقترب فى ذهن القارىء أو المشاهد مما يؤكد أن استخدام الكاتب لهذه الشخصيات انما كان من أجل دفع الأحداث الى نهايتها ٠

وهناك ميزة أخرى يمكن تبينها فى هذا النص أن الكاتب اجتهد فى استخدام المنولوج الداخلى استخداما فنيا بحيث جعله يغنى عن وصف اطار الحركة المسرحية والمناظر من ناحية بالاضافة الى وظيفته الأصلية فى تصعيد الصراع وليس أدل على ذلك من موقف الامام وقد أطبقت عليه المشاكل بعد أن رفض كل المساعدات حيث يناجى نفسه بقوله :

« الوحش والطير مرتوون فى صحراء البلاء هذه وأهلى اليوم عطشى، ما زال زين العابدين مريضا جسده يعانى من أجل جرعة ماء ، اخوتى أعزائى اصدقائى ابنى على الأكبر نور عينى ، فصلوا رأسه عن جسده بسبب الجفاء وأى ظلم ألحقوا بشهداء كربلاء ، ولم يبق أحد فى متناولى من أعوانى وليس لى اليوم معين فى هذه المصيبة ، لقد قتل أتباعى بسيف الظلم وكتبوا أسماءهم فى أول صحيفة العطشى » (٣٠) ويستمر على هذه الوتيرة يناجى نفسه ثم يناجى ربه ٠ ثم يناجى فرسه ويختم هذه المناجاة بقوله لفرسه : « اصبغ وجهك ورأسك بدمائى مثل زهرة الشقائق ولقن شهادتى لأولئك الذين لا أحد لهم » (٣١) ٠

وقد ظهر واضحا أن اللغة الشعرية فى هذا النص تنساب سلسلة رقيقة وان كانت تتسم أحيانا بالتكرار من أجل تأكيد المعنى وأحيانا بالبطء فى الحركة الا أنها تعتبر ميزة أخرى من ميزات هذا النص ٠

---

(٢٩) نفسه ص ١٧٧ ٠
(٣٠) نفسه ص ٢٠٢ ٠
(٣١) نفسه ص ٢٠٢ ٠

وعلى كل حال فان هذا النص شأنه شأن كل النصوص الأولى لا يخلو من ثغرات من ناحية الشكل ذلك لأن الكاتب كان يحرص على ابراز المعنى وفلسفته من خلال النص مدفوعا بدوافع عقائدية أكثر من حرصه على تكامل الشكل المسرحى برغم اجتهاده فى أن يبدو نصه فى أحسن صورة ممكنة ٠

ومن أسف أن مسرح التعزية لم يظفر بنصيب وافر من الدراسة رغم أنه استمر حتى القرن العشرين الميلادى وما زال يقام حتى الآن فى القرى وبعض مدن ايران والعراق وتركيا والخليج ، ويؤكد جنتى عطائى أن هذا المسرح لم يتأثر بالثقافات الأخرى حيث كانت الثقافة الاسلامية فى تلك المرحلة قادرة على أن تخلق مسرحا اسلاميا يتحول على مر الزمان الى مسرح غير دينى دون أن يتأثر بنفوذ الثقافة الأجنبية الموجودة فى مجتمعه (٣٢) ٠ وقد علق ادوارد براون على هذا المسرح بقوله : « ان الاحساسات المذهبية المصورة حول أيام المحرم سواء بالتمثيليات المسرحية الدرامية أو بالسرد القصصى كانت عميقة وصادقة ويجد الأجانب وغير المسلمين أنفسهم متأثرين بها ، وقد دفع سير لويس بيلى تأثره بالمسبعة والثلاثين فصلا التى ترجمها من نصوص التعزية الى القول انه اذا قيس نجاح الدراما بالأثر الذى تظهره على الناس من عناصرها المكونة أو على المستمعين قبل أن تمثل فان أية مسرحية لا يمكن أن تتفوق على التراجيديا المعروفة فى العالم الاسلامى باسم الحسن والحسين، ويقول الناقد جيبون : فى زمن ومناخ بعيدين كان الذوق التراجيدى الموت الحسين يوقظ عطف أقسى قارىء » (٣٣) ٠

---

(٣٢) أبو القاسم جنتى عطائى : بنيار نمايش درايران ص ٤٦ ٠

(٣٣) ادوارد براون : تاريخ الأدب فى ايران : الترجمة الفارسية لرشيد ياسمى جـ٣ ص ٣٢٧ ٠

المبحث الثـــانى

المسرح فى عهد الدولة القاجارية
اخـــوندزاده
وميرزا أقاتبريزى

لم يذكر لنا تاريخ الأدب والفن فى ايران بعد مسرح التعزية شيئا يعتبر من قبيل التطور فى هذا المسرح حتى جاء عهد ناصر الدين شاه القاجارى وشجع على ادخال المسرح الأوربى الى ايران تمشيا مع سياسته فى نقل مظاهر الحضارة الأوربية المختلفة الى ايران لتحديثها ، لذلك وجدناه يوفد البعثات التعليمية الى بلاد المغرب وخاصة فرنسا ، وعاد المبعوثون محملين بالثقافات والأفكار الغربية فكان طبيعيا أن يظهر فى ايران نوع جديد من المسرح يجعل من المسرح الأوربى وخاصة الفرنسى قدوة له ، ولكن يبدو أن فكرة الأصالة أبدت مقاومة إزاء فكرة التحديث وكان لابد من صراع بينهما ثم محاولات للتوفيق ، وعلى كل حال فلسنا بصدد رصد هذا الخلاف فهذا مجاله تاريخ الأدب ولكننا ينبغى أن نتوقف عند أبرز الأعمال المسرحية فى هذه الفترة حيث أن الدارس لا يستطيع تجاهلها لأهميتها باعتبارها مرحلة انتقال بين مسرح التعزية الدينى التقليدى والمسرح الايرانى المعاصر . كما أن الدارس لايستطيع أن يغفل الدور الذى قام به كتاب هذا المسرح فى نشر الثقافة المسرحية وتغيير مفاهيم الناس حيال الهدف من هذا المسرح . ولعل من أفضل وأشهر من كتبوا للمسرح فى هذه الفترة ميرزا فتحعلى آخوندزاده وتلميذه ميرزا آقاتبريزى ، ولكننا قبل أن نتعرض بالدراسة لأعمال هذين الكاتبين نود أن نطرح - سؤالا ملحا للمناقشة فى هذا الموضوع وهو : هل انقطعت الصلة بين مسرح التغرية الاسلامى ومسرح عهد ناصر الدين شاه المنقول من أوربا ؟ ولماذا ؟ .

مما لا شك فيه أن القائد « قينازوارر نصوف » حاكم مدينة تفليس لم يكن ليخطر بباله وهو يبنى مسرحا حديثا فى مدينة تفليس سنة ١٢٦٦ هـ ١٨٥٠ م وينفق عليه المبالغ الطائلة أن تمثل مسرحيات التعزية على هذا المسرح ، كذلك لم يدر بخلد ناصر الدين شاه القاجارى وهو يوفد البعثات الى أوربا للدراسة أن يأتى الخبراء بعد دراستهم ليصلحوا من شأن مسرح التعزية أو يطوروه لأن كلا الاثنين كانا ينطلقان من حلم واحد وهو اللحاق بأوربا الحديثة ورفع شأن البلاد فى العالم عن طريق التحلى بمظاهر الحضارة الأوربية سواء أكانت متفقة مع تراث ايران القديم أو الاسلامى أو غير متفقة، ولكننا ازاء هذا التحمس لحضارة الغرب لا نستطيع أن نغض الطرف عن تلك الأصالة التى كانت متمكنة فى نفوس أولئك الكتاب الذين تعلموا فى أوربا وعادوا لينقلوا لنا المسرح الأوربى ، والحق أنه قد يبدو للوهلة الأولى أنه لا علاقة فى الشكل أو المضمون بين المسرح الحديث الذى ظهر فى عهد ناصر

الدين شاة القاجارى وبين مسرح التعزية الاسلامى ، وقد يكون من قبيل التحامل أن نقول انه توجد هناك صلة ، ولكن الدارس المحقق لا يستطيع أن ينفى أثر الأصالة الايرانية حتى فى هذا المسرح الحديث ، والسؤال الآن هو : كيف يبدو هذا الأثر ؟ وما مدى العمق الذى وصل اليه فى هذا المسرح ؟ .

الواضح أن هذين الرائدين كانا يكتبان أعمالهما المسرحية الى شعب ايران لا الى حكامها رغم أن كلاهما كان يشغل المناصب السياسية الرفيعة فى الدولة لذلك فقد ثبت فى وجدانيهما أن مخاطبة هذا الشعب الايرانى العريق من خلال المسرح يتبغى أن يكون من خلال مدخل يرضاه هذا الشعب وهو الاحساس بالعزة القومية والأصالة الحضارية وقد أكد كلاهما هذا الأمر من خلال مقدماتهما ورسائلهما المتبادلة حيث يقول ميرزا أقا فى حواره مع واحد من عارضوه فى الكتابة للمسرح « اننى أنادى وأقر بأعلى صوتى اننى من الشعب الايرانى النجيب وأعتبر نفسى بكل حمية وتعصب ممن لهم طيبة شعبنا وفخره وشرفه ، وان كل ما يمسسه من عار و فخار يمسنى وأنا شريك لكل فرد من أفراده فى كل موقع فى سمات هذا الشعب وسأظل ، ولكن الصديق الحقيقى هو من يقول لصديقه عيبه بالمواجهة حتى يتركه أما العدو فيخفى عيوب عدوه عنه حتى يزداد اعتيادا عليها مما يجعل هذا واجبا وطنيا محتما حتى يدرك الشعب عيوبه ويتخلص منها لذلك فان كتابة مثل هذه المسرحيات سوف يكون نوعا من التنبيه والتعبير والاعلام (١) » وهو لا يبالى ان كانت مسرحياته سوف تلقى ترحيبا من الحكام أو سوف تلقى به هذه المسرحيات فى المالك حيث يقول : « ان من السعادة والشرف والفخار لى أن أتلقى الصدمات على كيانى الفانى من أجل رفعة شعبى العظيم ولا أبالى أن يريقوا دمى فأنا فداء شعبى (٢) » . ويقول ميرزا فتحعلى آخوندزاده فى احدى رسائله لمترجمه الخاص محمد جعفر قراجه داغى مؤكدا على تطوير أسلوب الوعظ والارشاد والتربية الذى كان هدف مسرح التعزية : ان النقد له أثر كبير فى الاصلاح والتربية وتهذيب أخلاق الأجيال ويعطينا نتائج طيبة (٣) ويقارن آخوندزاده بين مسرحه ومسرح التعزية فى مقدمة مسرحياته فيقول « ان الفائدة المرجوة من مسارح التعزية مع افتراض جودتها وتأثيرها هى بيان أخلاق الجنس البشرى

---

(١) ميرزا اقا تبريزى : جهارتياتر ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٢) المرجع السابق ص ١٩٦ .

(٣) تمثيليات اخوندزاده ترجمة محمد جعفر قراجه داغى ص ١٠ .

وخصائصه بحيث يسر المشاهد بما فيها من حسنات ويعمل بها ويتأذى لما فيها من سيئات ويتجاهلها الا أن التعازى فى وقتنا هذا فى غاية القصور والنقصان لأن وضعها لا يتفق مع الطبيعة الانسانية وواقعها أولا ولأن القائمين بها لم يدربوا التدريب الكافى عليها غافلين عن خصائصها لذلك ليسوا أهلا لها ثانيا، كما أن الأذهان فى أمة الاسلام ليست مهيأة لهذا العمل العظيم ، ثالثا ، ولكنى بهذا العمل الجديد الذى أتمنى أن ينتشر فى العالم الاسلامى أقدم نموذجا لهذا الفن العجيب العظيم الفائدة المتضمن للمواعظ والنصـــائح الطيبة والمواقف المبهجة وليس فيه ما يخالف الأدب والحياء » (٤) ٠

---

(٢) المرجع السابق ص ١٣٧ ٠

مسرح آخوندزاده :

آخوندزاده هو ميرزا فتحعلى آخوندزاده الكاتب المفكر السياسى الناقد الأدبى والاجتمـــــاعى عاش بين سنتى ١٢٢٨ ـ ١٢٩٥ هجرية (١٨١٣ ـ ١٨٧٨ م (١)) وتنسب اليه الآراء التجديدية فى تقييد الفلسفة واصلاح المذهب، كما يعتبر أول من كتب المسرحيات والروايات القصصية بالأسلوب الغربى فى البلاد الشرقية كما أنه من جملة الدعاة الى تغيير الخط فى اللغة الفارســـية من شكله العربى الى الحروف اللاتينية (٢) جريا وراء الحضارة الغـربية فى كافة صورها ٠

ونظرا لأن ميرزا فتحعلى آخوندزاده كان يعيش فى مدينة تفليس باقليم اذربيجان وسط سكان يتحدثون التركية الآذربيجانية فقد كتب مسرحياته بهـذه اللغة ثم طلب من صديقه ميرزا جعفر قراجه داغى الذى كان يعيش فى طهران أن يترجم له هذه المسرحيات الى اللغة الفارسية وينشرها بين الناطقين بهذه اللغة اللغة وكان آخوندزاده يتابع الترجمة ويراجع صديقه فى كل صـــغيرة وكبيرة حتى يضمن دقة الترجمة فى نقل المسرحية كما أرادها الكاتب مما يعطى للترجمة قيمة كبيرة تقترب بها من النص الأصلى كما يؤكد كل من الكاتب والمترجم فى رسائلهما المتبادلة حيث يقول آخوندزاده فى احدى رسائله للمترجم « أحسنت وأحسن قلمك المسكى المداد ، لقد ترجمت مسرحية ملا ابراهيم خليل مطابقة تماما تماما للنص كما أريده ولم تبعد عن النسخة التركية بحيث لم يكن فى الترجمة شىء زائد عن النص الأصلى أو شىء ناقص ولا يمكن أن توجد ترجمة أفضل من هذه ، وأنا أثق بك وأعتمد على قلمك تماما فابعث المسرحيات الى المطبعة ولا تضيع وقتك (٣) ٠

ولذلك فان الدارس وان كان يقدر هذه الثقة المتبادلة بين الكاتب والمترجم الا أنه يتخذ جانب الحذر فى دراسته لهذه النصوص ومن ثم فاننا لن نتعرض لدراسة نص واحد أو نصين كنموذج لانتاج هذا الأديب وانما سوف ندرس

---

(١) فريدون آدميت : انديشه هاى ميرزا فتحعلى اخوندزاده ص ١١ طهـــران ١٣٤٩ هـ ٠ ش ٠

(٢) المرجع السابق ص ١٢ ٠

(٣) آخوندزاده : تمثيليات ص ٧ ٠

كافة أعماله معا وهى ست مسرحيات حتى يكون للدارس شمولها الذى ربما يفتقد فى الدراسة الجزئية خاصة مع ظروف كهذه ومع نصوص مترجمة مثل هـــذه ٠

والواقع أن ميرزا فتحعلى آخوندزاده باعتباره رائدا فى نقل المسرح الغربى الحديث الى ايران كان حريصا على الالتزام بالأصول الفنية للمسرحية والتى كانت سائدة على هذا الفن فى ذلك الوقت ، ثم انه باعتباره مواطنا ايرانيا وطنيا ومخلصا فى اقليم ايرانى يديره الروس كان حريصا على استقاء مادته بما فيها من موضوعات وشخصات وأحداث فى كافة مسرحاته من البيئة الايرانية الأصيلة خاصة الاقليم الذى يعيش فيه وهو أذربيجان ، ولعل الدارس يستطيع أن يقوم أعمال آخوندزاده من خلال ادراكه لهذين الجانبين ٠

وقد كتب فتحعلى آخوندزاده ست مسرحيات ورواية هى على التوالى وزير خان لنكران (وزير ملك لنكران) ، خرس قولدور باسان (موقع اللص)، مرد خسيس (الرجل البخيل) ، وكلاء مرافعة (المحامون) ، موسى جوردان (عالم النبات والساحر) ملا ابراهيم خليل كيمياكر (الكيميائى) ثم قصته يوسف شاه الروائية ٠ وقد نشرت هذه الأعمال فرادى على يد المترجم قراجه داغى حيث نشر مسرحية الكيميائى سنة ١٢٨٨ هـ ، ١٨٧١ م ، ثم نشر مسرحية عالم النبات والساحر سنة ١٢٨٩ هـ ـ ١٨٧٢ م ثم مسرحية موقع اللص سنة ١٢٩٠ هـ ـ ١٨٧٣ م ولكن المترجم أشار فى حواشى هذه المسرحية أنه لـم يستطع الاسراع فى نشرها لسببين هما المشكلات المالية وقلة القراء ولكنـــه استطاع بعد ذلك بعام أى فى سنة ١٢٩١ هـ ـ ١٨٧٤ م أن ينشر جميع أعمال آخوندزاده فى مجلد واحد (١) وقد أعاد عليرضا حيدرى نشر هذه الأعمال الكاملة فى مجلد واحد سنة ١٣٤٩ هـ ش ـ ١٩٧٠ م ، بعد تصحيحها عـلى النص التركى ٠ وسوف نقوم فى البداية بمناقشة موضوعات هذه المسرحيات ثم نعود لتناول الجوانب الفنية فى هذه المسرحيات ٠

ـ الخصائص الموضوعية لمسرحيات آخوندزاده :

تدور مسرحية وزير خان لنكران (وزير ملك لنكران) حول العـــلاقة

---

(١) كانت المسرحيات قد طبعت قبل ذلك فى مجلد واحد بلغتها الإصلية التركية الاذرية فى مدينة تفليس سنة ١٢٧٧ هـ ـ ١٨٦٠ م ٠

الاجتماعية بين الوزير ميرزا حبيب وبين أهله وأقاربه وهم زوجته الأولى زيبا خانم وزوجته الثانية المحببة شعلة خانم وأختها الصغرى نسا خانم وأمهما پرى خانم وكلهم يسكنون منزل الوزير ويضاف الى هذه القائمة تيمور آقا ابن أخى الملك والذى يهيم بنسا خانم حبا وهى تبادله نفس الشعور ، ولكن الوزير يريد أن يزوج أخت زوجته الحسناء من الملك من أجل دعم أواصر المـــودة بينه وبين الملك وخوفا من ن يعزله ويولى الوزير السابق ، ومن أجل ذلك يدور الصراع بين الوزير وتيمور آقا ويحاول كل منهما أن يوقع بالآخر وينتصر عليه وتتدخل النساء فى هذا الصراع ويدبرن المكائد وتنقسم الأسرة الى معسكرين فتنحاز زيبا خانم الى معسكر الوزير وتنحاز كل من شعلة خانم وأمها پرى خانم وأختها نسا خانم الى جانب تيمور آقا ويتدخل الملك فى الخلاف فينحاز للوزير ويقتنع برأيه ويؤمن على دسائسه ويأمر بالقبض على تيمور آقا بهدف انهاء الصراع ولكن الملك يخرج فى هذه الأثناء فى نزهة بحرية فيغـــرق ويتولى تيمور آقا الحكم بدلا منه وهنا ينهى هو الصراع مع الوزير بأن يطلب يـــد أخت زوجته من والدتها ويبين مساوىء الوزير وأخطائه فى حق الشعب والبلاد وما ينبغى أن يكون عليه الوزير الصالح ثم يعزل الوزير ويصفح عن أعماله السابقة وسعيه فى قتله ويخصص له معاشا كافيا ويمنحه الأمن والأمان ٠

ويعتبر موضوع هذه المسرحية فى الواقع نموذجا للاطار الموضوعى الذى اختطه آخوندزاده لأعماله المسرحية فقد كرس قلمه من أجل نقد الأوضـــاع التى آلت اليها ايران فى عهد القاجاريين وبسبب سياستهم الخاطئة وأسلوبهم السيىء فى اختيار وزرائهم وكبار رجال دولتهم وان كان القارىء أو المتفرج لا يخامره شك فى أن هذه الأحداث والشخصيات التى يضمنها آخوندزاده مسرحياته أحداث وشخصيات معاصرة بلورت فى هذا الاطار المسرحى وهو أمر لا يقدم عليه الا كاتب جرىء مقتدر فان الدارس يرجح أن آخوندزاده الـــذى كان يعيش فى تفليس عيشة مترفة الى حد ما بعيدا عن سطوة حكام القاجاريين قد استفاد من موقعه ومن نفوذه فى تلك البلاد وقربه من حكامها القاجاريين وأعـــوانهم ٠

على أن قضية انتقاد الحكام لم تستأثر باهتمام آخوندزاده كله فقـــد برزت قضايا أخرى لا تقل أهمية عنها وعلى رأســها قضـــية دفع الايرانيين للاستفادة من الحضارة الحديثة المتمثلة فى مظاهر الحياة الأوربية فنـــراه

فى مسرحيته موسى جوردان (عالم النبات والساحر) يعمد مباشرة الى اجراء حوار مكثف حول ما فى الحضارة الغربية من ايجابيات وسلبيات بين أبطال مسرحيته حيث يأتى الى منطقة قراباغ عالم نبات فرنسى يقوم بجمع عينات من النباتات النادرة فى تلك المنطقة وينزل ضيفا عند أحد وجهاء الولايات حيث ينبهر ابن أخى هذا الوجيه بحديث الضيف عن الحضارة الفرنسية وأسلوب الحياة فى أوربا ورغبة من عالم النبات فى تعليم هذا الشاب ورد جميل المضيف يعرض العالم على الشاب استضافته فى فرنسا ليشاهد على الطبيعة هذه الحضارة ويتعلم منها ما يشاء ولكن زوجة حاتم خان صاحب المنزل تقف فى سبيل ذلك لأنه يعوق زواج الشاب شهبازبيك من ابنتها شرف نسا خانم فتحرض زوجها على منعه بأية وسيلة فيعقد الزوج مجلس يضم عالم النبات موسى جوردان وابن أخيه شهبازبيك وزوجته وابنته ليناقشوا مسألة السفر ويناقشوا من خلالها مصلحة ايران بين ارتباطها بالحضارة الغربية وتمسكها بتقاليدها العريقة وينتصر الرأى الأول ويصبح السفر أمرا مؤكدا فتلقى شهربانو خانم زوجة صاحب البيت بآخر سهامها حيث تستدعى ساحرا يقدم عملا سحريا يحول دون سفر الشاب فيعرض عليها أن تختار بين أحد أمرين اما أن يأمر الجنة فيخربوا باريس أو أن يأمر الكواكب فتصعق موسى جوردان عالم النبات فيموت بعد تردد تطلب تخريب باريس فيسلبها الساحر مبلغا كبيرا من المال ويدعى استحضار الجان وعند ذلك تأتى الأخبار باضطرابات فى باريس أدت الى تخريبها وتنتهى المسرحية عند هذا دون أن يتحقق للشاب السفر الى باريس ٠

أما القضية الثالثة التى يثيرها آخوندزاده هى قضية حكم الروس لأذربيجان والصورة التى يتعامل بها الايرانيون معهم ونوعية احتكاكهم بهم والفروق الحضارية بين الشعبين حيث يعرض فى مسرحيته خرس قولدورباسان (صائد اللص) ومرد خسيس (البخيل) هذه القضية باستفاضة والحاح مع اختلاف فى التناول بين كلتيهما فهو حين يعرض القضية من خلال قصة حب فى المسرحية الأولى وبصورة رمزية أكثر مباشرة فهو يعمد فى الثانية الى المعالجة المباشرة عن طريق الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ٠

وتدور مسرحية البخيل حول مجموعة من الباكوات المفلسين من الفرسان المتقاعدين تحاول كسب المال عن طريق السفر الى بلاد أوربا وتهريب البضائع الأوربية المستحدثه الى أذربيجان وبيعها والحصول على مكاسب كبيرة من

ورائها ويلجأون الى ثرى بخيل لمشاركتهم من أجل تمويل الرحلة وضمان رأس المال فيتعرض لهم عدد من الأرمن فى الطريق مما يؤدى الى انكشاف أمرهم للسلطات الروسية ولكنهم يعللون للحاكم الروسى الأسباب التى دعتهم لذلك فيعفو عنهم وينذرهم ألا يفعلوا ذلك ثانية والكاتب من خلال ذلك يوضح بجلاء أسلوب الروس فى الادارة والحكم ومحاولتهم للتقرب والتفهم لشعب ايران وسكان ولاية اذربيجان كما يؤكد على دقة الروس وحسن ادراكهم ونظامهم ٠

أما مسرحية موقع اللص فيضع الكاتب الروس فى موقف الحكم بين الأطراف المتنازعة فى قضية عائلية مؤداها أن رب أسرة يريد أن يزوج ابنته من رجل غنى خامل وهى تحرض حبيبها أن يمنع هذا الزواج بأى ثمن فيوعز هذا الحبيب الى الخطيب بأن يقوم بعمل أعمال البطولة والشجاعة لارضاء خطيبته وجلب حبها ورضاها عن طريق ترصد طرق القوافل والمسافرين واخافتهم وسلب أموالهم ولكن الخطيب أثناء ادائه لهذا العمل يصادف نمساويا يعمل مدربا للحيوانات فيقطع الطريق عليه فتفر الحيوانات منه ويصاب الخطيب بالفزع وتأتى الشرطة فتسوق الجميع الى الحاكم وفى حضرة الحاكم يتم الفصل بين جميع الأطراف على أساس أن تتزوج الفتاة من تحب ويعفو النمساوى عن الخطيب فى مقابل تعويض مادى ويرضخ الوالد لهذه النتيجة ويمتثل لأمر الحاكم ٠

وفى اطار النقد الاجتماعى يركز آخوندزاده فى مسرحيته « المحامون » على هذه الطائفة وتحايلها على الحق من أجل تحقيق المكاسب المادية ويؤكد أن الاعيبهم لا تقف عند هذا الحد بل يعمدون الى رشوة حاشية القاضى وبطانته والشهود الزور ولكن الكاتب يؤكد من خلال ذلك أصالة الانسان الايرانى الذى يستيقظ ضميره ولا يمكن شراؤه وأن الحق يصل الى أصحابه رغم أنف هذه الطائفة وأن القضاء ما زال سليما ومحايدا ، كل ذلك يدور من خلال قضية ميراث بين أخت المتوفى وخليلته حيث يوصى المتوفى بثروته لأخته وهنا تلجأ الخليلة للقضاء وتوكل محاميا ماهرا فى التحايل فيرتب الأمور على أن لها ابن من المتوفى من حقه أن يرث ويشترط أن يحصل على أتعابه بالاضافة الى نصف التركة ثم يقدم الرشاوى لشهود الخصم ومحاميه وبطانة القاضى ويجند عددا من شهود الزور ويؤجر طفلا ولكن الشهود يصحو ضميرهم فجأة ويعترفوا للقاضى بالحقيقة فيفتضح أمره وتعود التركة الى صاحبتها ٠

أما مسرحية الكيميائى فتنتقد بشكل مباشر أولئك الذين يرغبون فى الثراء السريع دون عمل أو جهد فيقعون ضحية لمحتال يوهمهم بأنه يحول المعدن الى فضة فى مقابل أجر زهيد ويصدقونه ببلاهة وهو يخدعهم المرة تلو المرة بأكاذيب وحكايات ملفقة حتى يسلب أموالهم ٠

واذا كان لنا أن ندرس الجوانب الفنية فى هذه الأعمال المسرحية فاننا نستطيع أن نضع أيدينا على أهم الخصائص الفنية لأعمال آخوندرزاده ٠ ولعل أول ما يلاحظه الدارس فى هذه الأعمال أن موضوعاتها جميعا مستوحاة من البيئة التى يعيش فيها الكاتب ومن خلال أحداث عصره دون تعمق وبكثير من الشطحية والسذاجة ٠ فنراه فى مسرحية وزير لنكران يتعرض لمسألة العلاج بالوصفات البلدية فى احدى القضايا المعروضة على الملك للنظر فيها حيث يطالب أحد المدعين باسترجاع نقوده من الحجام الذى قام بفصد دم أخيه ليشفيه من مرض الاستسقاء فنزف الرجل حتى مات ويرفض الحجام أن يعيد الأجر الى المدعى بحجة أنه لو لم يقم بالفصد لوصلت حالة المريض الى أسوأ من ذلك ، حيث يقول على لسان المدعى فى الفصل الثالث :

المدعى : لقد أحضرت اليه أخى من أجل أن يشق جلده ولكنه أسال الدماء من رأسه وقد سبب النزيف موت أخى وأنا أطالبه الآن برد نقودى ولكنه يرفض ويقول ان لم أفصد دمه لصار أسوأ من هذا وأنا صاحب حق فانصفنى يا مولاى ٠

الخـــان : (للمدعى عليه) كيف كان يسوء حاله ان لم تفصده يا جنـــاب الحكيم ؟

المدعى عليه : مولاى الخان ان أخاه كان مريضا بمرض **الاستسقاء المهلك** فاذا لم أفصد دمه لكان سوف يموت حتما بعد ستة أشهر وانني بفصده وفرت عليه نفقات ستة أشهر أخرى لا داعى لها ٠

الخان : وعلى هذا فانه ينبغى أن يعطيك أجرا اضافيا حسب قولك ٠

الحكيم : بلا شك يا مولاى لو أنصفنى (١) ٠

---

(١) آخوندزاده : تمثيليات ص ٦٦ ، ٦٧ ٠

ونرى الكاتب فى مسرحية (صائد اللص) يشير الى اعتقاد أبنـاء مجتمعة فى الشياطين وظهورهم بين الناس وتشكلهم بالأشكال المختلفة خلال حديث عدد من الأصدقاء عن اللص الذى قطع الطريق على أحد النمساويين فيقول فى الفصل الثالث :

نجف : لو سألتمونى عن حقيقة الأمر لعرضتها عليكم ٠

ديوان بيكى : قل فانى أريد أن أعرفها ٠

نجف : لقد ذهب عدد من شبابنا يوم الأربعاء لرى الأرض فى منطقة جرمسير فصادفوا جماعة من الشياطين وكان الشياطين يسيرون بين خيـــولهم فأطلق هؤلاء الحمقى النار صوب الخيول حتى يخاف الجن ويهربون ، ولكنهم كان ينبغى عليهم أن يقولوا بسم الله الرحمن الرحيم فلم يقولوا فغضب الجن ولما كانوا يستطيعون أن يتشكلوا بأشكال مختلفة فقلبـوا أنفسهم دبا وهجموا عليهم وقرقشوهم (٢) ٠

والكاتب فى عرضه لشخصية أحد الشهود فى مسرحية المحامين يبين أحد مظاهر الانحراف السائدة فى المجتمع حيث يتم الخلط بين المعتقدات الصالحة وبين الأعمال السيئة فيظن هذا الشاهد أن المال الذى أخذه مقابل شهادة الزور ليس فيه بركة اذ خسره فى لعبة القمار ومن أجل ذلك فانه يرجع عن شهادة الزور حتى يكسب ثانية :

هبو : سيدى لقد دعانا السيد اقامردان أنا وزملائى الى بيته أمس وأعطى كل واحد منا خمسة عشر تومانا حتى نحضر الى هنا اليوم ونقول اننا قـد رأينا طفلا عمره شهر فى أحضان الحاج غفور زمن الطاعون ولكنى خسرت هذه الدراهم فى لعب القمار ولم يكن فيها بركة لأنى أخذتها عن عمل غير شريف حيث كان منافسى سيئا لدرجة أن أمهر اللاعبين لايصل الى مرتبة تلميذه ولا أعرف شيئا غير هذا فلا أنا رأيت الحاج غفـــور ولا أعرفه (٣) ٠

---

(٣) نفسه ص ٣١١ ٠

كما نجد الكاتب يؤكد على ايمان الايرانيين بالسحر والشعوذة فى مسرحيته عالم النبات والساحر ثم يقدم لنا لوحة طيبة تمثل استغلال هؤلاء المشعوذين لجهل الناس فى الفصل الرابع من هذه المسرحية ويشير من خلال الحوار فى طرف خفى الى استغلال الحكام وسوء ادراكهم بصورة تجعل استغلال المشعوذين للعامة أقل خطرا من استغلال الحكام ٠

مستعلى شاه : عجبا لهؤلاء النسوة مساكين وسذج يصدقون دون أدنى تفكير أو تروى اذ كيف أستطيع وأنا جالس فى قراباغ أن أقلب باريس فى طرفة عين أو أن سقط كوكب المريخ على رأس موسى جوردان عند نهر الارس لدى ذهابه اليسه ٠

شهربانو خانم : بابا درويش ماذا تقول ؟ ومع من تتحدث ٠

مستعلى شاه : اننى أنادى العفريت منتر يا سيدتى حتى ينادى الجن والعفاريت ويخبرهم بما أريد ٠ هذه هى عمارات ومنازل باريس أتأمرين بأن أطلب منهم هدم باريس فيهدمونها ٠

شهربانو : نعم فماذا نفعل غير ذلك ؟ أصابهم الله بالبلاء ، فليحرقوا الأخضر واليابس معا ٠ مساكين الباريسيون لم يفعلوا شيئا لنا ، ذنبهم على بنات وعرائس باريس الذين يجلسون مع الأولاد والرجال فى مكان واحد كاشفين وجوههم ويختلطون بهم ويتحدثون معهم ، ويخدعون الناس ويأخذون منهم الطريق الى بيوتهم ، قم بعملك أيها الدرويش ٠

مستعلى شاه : يا سيدتى اعطنا الأجر وبقشيش العفاريت ٠

شهربانو : أيها الدرويش هل من اللازم أن يأخذ العفاريت بقشيشا ؟

مستعلى : ايه يا سيدتى هل يعمل العفاريت لى مجانا ويخدموننى دون أجر؟ هل أنا الوزير بندعلى حتى لا أعطيهم شيئا سوى السباب وأخيفهم ؟ لا تظنى يا سيدتى أننى أبقى العفاريت تحت امرتى بالكلام الخشن بل اننى أرضيهم والاطفهم ليعملوا وليتفذوا كالشهاب الثاقب (١) ٠

---

(١) نفسه ص ٣٦٠

ثم ان الكاتب فى مسرحية الكيميائى يصور هذا النوع من الكســـالى الذين يريدون أن يحصلوا على الربح دون أدنى عملأو مجهود وهم بذلك يوقعون أنفسهم أسرى الخداع والغفلة ففى الفصل الأول يدير هذا الحوار بين مجموعة من الأصدقاء :

حاجى كريم : أتعلمون يا حضرات لم دعوتكم ؟

مشهدى جبار : لا خيرا ٠

حاجى كريم : عندى لكم خبر جديد ، يقولون ان ملا ابراهيم خليل كلدكى ذهب الى تفليس وحصل على توكيل وعاد حيث يقيم فى خيمة على جبال خاجمز ويعمل فى الكيمياء فقد صنع مثلا شيئا يسمونه اكسير يضع مثقـــالا منه على قنطار من النحاس فيصبح فضة خالصة ٠

امازون : وأنا سمعت كذلك ٠

حاجى كريم : لقد رآه الشيخ صالح بعينيه وهو يعطى الأرمن الاكليس خمسين كيسا من الفضة مقابل خمسة وعشرين ألف قطعة من النقود ٠ وهـكذا ياشيخنا ٠

الشيخ صالح : أجل والقرآن الذى أقرأه رأيته بعينى ، ان كل من يعطى لملا ابراهيم نقودا يعطيه ضعفها فضة ٠

صفربيك : فلنذهب نحن أيضا لنأخذ منه ٠

ملا سلمان : ان لم يكن معكم نقودا فان حاجى رجيم الثرى صديقى ويمكن أن نقترض منه بفائدة فى حدود الخمس وســـوف يوافق على أى مبلغ (١) ٠

كذلك كان الكاتب حريصا على ابراز ظاهرة كانت قد تفشت فى المجتمع الايرانى نتيجة لعدم قدرة الحكومة على بسط الأمن وتأمين المواطنين على أرواحهم وأموالهم وممتلكاتهم ألا وهى ظاهرة قطع الطريق واللصوصية وفرض

---

(١) نفسه ص ٣٧٦ ، ٣٧٧ ٠

الاتاوات على الضعفاء من المواطنين وهى ما اصطلح الناس على تسميتها بأعمال البلطجية ، والواقع أن الكاتب قد وقف من هذه الظاهرة موقف عالم الاجتماع فلم يهاجمها أو ينقدها بشكل فورى ومتعنت بل حاول أن يتفهم أسباب هذه الظاهرة ودوافعها ويبين جوانبها السيئة كما تحدث عن جوانبها الطيبة وحاول أن يرسم لها علاجا عاقلا بعيدا عن وسائل العنف والقهر فنراه فى مسرحيته « صائد اللص » يجعل نمازبيك وزوجته زليخا يحثان الثرى تاروردى لكى يقوم بعمل من أعمال البطولة من أجل ارضاء الفتاة التى يريد أن يتزوجها فيقترحان عليه أن يقوم بأعمال اللصوصية وقطع الطريق كنوع من الفروسية التى ترضى الفتيات فى ذلك الوقت ، فيدير الكاتب الحـــوار بين الثـــلاثة على هذا النحـــو :

زليخا : ألم تخرج للسرقة مطلقا ؟

تاروردى : لا لم أخرج للسرقة قط ولماذا أسرق هل مالى قليل أو حظى قليل ؟ الذين يحملونهم الى سيبيريا ويشنقونهم ؟

تاروردى : لا لم أقطع الطريق على أحد ولم أضرب أحدا ألا ترى عيناى أولئك

زليخا : حظك كبير ولكنك تفتقر الى فن ، ألم يحدث أبدا أن قطعت الطـــريق على أحد أو ضربت شخصا ؟

زليخا : ان من لديه مال لا يخشى شيئا ، الحذر من الخوف ولهذا لا تستطيع بريزاد أن تتخذ منك زوجا والجميع يقولون انك جبان رعديد !

تاروردى : من يقول انى جبان ؟

زليخـا : الجميع رجالا ونساء ، فتيات وفتيان حتى الأطفال الصغار يتندرون بك ويتحسرون عليك ويقولون تاروردى شاب طيب ليس له مثيل ولكنـــه لا قيمة له لأنه عاطل وجبان (١) .

والكاتب فى مسرحيته الرجل البخيل يصدر حكما عنيفا على ســـكان أذربيجان الذين يعيش معهم ويعتبرهم أهله وعشيرته ، على لسان الحـــاكم الروسى للمنطقة فى حواره مع بطل المسرحية حيدر بك حيث يقول :

نجالنك : ان طائفة التاتار كلهم كذابون وأنت أيضا منهم وانى ليصعب على كثيرا أن أعتمد على حديثك ، فهذا رجل بأسلحته وأدواته يقطع الطريق على اثنين من الأرمن ويجردهما من ممتلكاتهما ويكذب الآن علنا بأن يدعى أن الأرمنيين كانا يريدان أن يجردات هو من أشيائه ٠

حيدر بيك : اننى لا أدرى أى نوع من الناس هـــذا وأنا أعرف كل الطيبين والأشرار فى قراباغ فاذا رأيته سوف أفهم ان كان صادقا أو كاذبا وأقسم برأسك أننى سوف أقول الحقيقة (٢) ٠

ولعل من أهم المسائل التى يركز عليها الكاتب هى دور المرأة فى المجتمع وحالتها ونظرة المجتمع اليها لمسرحياته كلها يكون الدور النسائى فيها هـــو الدور المؤثر الموجه للاحداث وهو الدور الذى يتقن رسمه وتوظيفه من خلال الواقع المعاش فى بلاده ، الا أن المرأة فى أعمال اخوندزاده تتصرف فى اطـار محدد واضح وهو أنوثتها التى تملى عليها كل المواقف التى تتخذها فى كافة الأحوال وهذه الأنوثة هى التى تحجب عنها التفكير العقلى والعملى الذى تتصف به المرأة الغربية ، وليست عندنا معلومات مؤكدة عن دور المرأة فى حياة اخوندزاده نفسه فهو لم يصرح مباشرة بشىء عن هذا الجانب من حياته، ولكن الدارس يمكن أن يدرك مدى تفكير الكاتب فى المرأة ومدى أهميتها فى حياته من خلال أعماله حيث يعطى المرأة دورا هاما ومؤثرا فى كافة الأحداث ويحرص على تنوع الأدوار التى تمثلها المرأة فى مسرحياته ولكن أهمية المرأة عند آخوندزاده لم تمنعه من أن يقف غاضبا ازاء الحالة التى عليها المرأة الايرانية من الجهل والعقد النفسية والنظرة القاصرة والتفكير المحدود الذى لا يخرج عن اطار أنوثتها ، وليس معنى هذا ألا يدافع عن موقفها وينظر اليهـا بجدية مؤكدا أنها رغم أهميتها فان المجتمع بظروفه وعاداته وتقاليده قد ظلمها ظلما بينا وهى تتحمله فى شجاعة لى اعتبار أنه قدرها المحتوم ٠ واذا تتبعنا أدوار المرأة فى مسرحيات آخوندزاده نجد أن المرأة فى مسرحية وزير لنكران تتدخل فى شئون الحكم وتوجه حياة الوزراء والحـكام ويؤوى دورها فى النهاية الى سقوط الوزير ، وهو من خلال ذلك كله يبرز مكائد النساء وأسلوبهم التقليدى فى معالجة الأمور والحاحهن على أهدافهن حتى يصلن اليها ، ثم ان دور المرأة فى مسرحية صائد اللص يؤدى الى وقوع السلطة فى مشكلة تتعلق

---

(٢) نفسه ص ٢٣٤ ٠

بالأمن نتيجة تحريض المرأة للشباب على القيام بأدوار بطولية حتى ولو كانت مخالفة للاصول والمبادىء والقانون ، وفى مسرحية الرجل البخيل تبدو المرأة فى أكمل صورة لها دور الحبيبة المشفقة والزوجة المخلصة والناصحة العاقلة كل ذلك يتم من خلال فطرتها الأصيلة وروحها الصادقة وعاطفتها المخلصة ، أما المرأة فى مسرحية المحامين فهى تحاول الدفاع عن حقوقها الشرعية بكل الوسائل الممكنة والمتاحة ولكنها فى النهاية لا تحصل الا على الحق الذى يمنحه لها القانون ، والمرأة فى مسرحية عالم النبات والساحر تتمثل فيها كل أبعاد المرأة الشرقية الحريصة على تكوين أسرة وانجاب الأطفال والارتباط بالزوج والحفاظ على هذا الزوج حتى ولو اضطرت الى الاستعانة بالسحر والتسليم للدجل والشعوذة ، ولعل من المطلوب هنا أن نقدم بعض النماذج لدور المرأة فى مسرح آخوندزاده ، وننقل النموذج الأول من مسرحيته وزير لنكران حيث يريد الكاتب حوارا بين الوزير وزوجتيه تحاول كل منهما أن تنال من الأخرى وتكيد لها عند الزوج الوزير على هذا النحو :

شعلة : ان زوجتك هذه اعتادت الكذب والرغى والثرثرة مثل الببغاء ، اننى لم أر ذلك الرجل أبدا ولا أعرفه ٠

الوزير : ألا تعرفين تيمور آقا ألم ترينه ؟ ألا تعرفينه حقا ؟

زيبا : ماذا كان يفعل تيمور هنا ؟ ألم تحضريه ؟ ألم تخبئيه خلف الباب ؟

الوزير : أجيبى على سؤالى ، هل جاء تيمور اليك بعد كل هذا ؟

شعلة : لا ، اسمح لى ، اذا كان تيمور قد جاء الى لكنت رأيتنى معه فى مكان واحد وزيبا تعرف أننى كنت قد ذهبت اليوم الى الحمام فظنت أن حجرتى خالية فأرادت أن تلتقى بحبيبها هنا وتسعد بلقائه لأن اليوم الدور عليها فسوف تحضر أنت الى حجرتها فى أى وقت لذلك لم تحضره الى حجرتها ، ولكننى عدت فجأة من الحمام لأن الماء كان مقطوعا عنه فلم يستطيعا أن يخرجا من الباب أمامنا فذهبا خلف الستار يختفيان عن الأنظار حتى أخرج أنا من الحجرة فينتهزان الفرصة ويخرجان ، وهذه هى الحقيقة ففكر قليلا ولا تنخدع بمكر هذه الوقحة ولا تظن بى ظن السوء دون وجه حـق ٠

زيبـا : يا خسيسة ماذا هذا الكلام ؟ تتصنعين أمامى وتتهمينني ؟ أواه يا الهى سوف أقتل نفسي !

شعله : بل أنت الخسيسة والكاذبة ، تريدين أن تقتلى نفسك ؟ افعلى ! ان حيلك هذه يعلمها كل أهل لنكران ، انك لن تستطيعين أن تحققى أغراضك عن طريق الصياح ، ان زوجك له عين ترى ان كانت هـــذه فعلتك أم فعلتى ؟

زيبا : الأمان يا ربى سوف أقتل نفسى ، يا رجل لماذا لا تضرب هذه الوقحة على فمها ، كيف تنسج هذا البهتان عنى ؟ وأنت تقف متفرجا ؟

شعله : يا كاذبة لماذا تضربنى على فمى ؟ اذا كان رجلا حقا ينبغى عليه أن يقطعك اربا · لأنك كنت مع رجل غريب فى خلوة (١) ·

ولعل هذا الحوار لا يحتاج الى تعليق حيث يتبين منه كيف تضع المرأتان الوزير فى موقف لا يحسد عليه بحيث يلتبس عليه الحق من الباطل فلا يدرى من صاحبة الحق منهما وان كان الكاتب يحرص على أن يوضح فى النهاية أن المسألة أبسط من ذلك وأن كلتيهما بريئتان من هذه التهمة وانمـا أرادت كل منهما بقدر تفكيرها أن تتقرب لزوجها وتحدث فجوة بينه وبين الأخرى من أجل الدفاع عن كيانها وبيئتها وزوجها والاستئثار به ·

وهناك نموذج آخر لا يخلو من روعة ودقة ننقله من مسرحية عالم النبات والساحر حيث يدير الكاتب حوارا بين الأم شهربانو وابنتها شرف نسا حول سفر خطيبها وابن عمها الى باريس بمفـــرده يتبين فيه فكر المرأة الايرانية الشرقية بوضوح :

شهربانو : حسن ·· أين يذهب شهباز ؟

شرف نسا : كيف أعلم ، الى بلاد الأفرنج ، الى باريس ، دمرهم الله ان شاء الله ·· ان شاء الله ، لسانى لا يطاوعنى !

شهربانو : حسن ، مع من يذهب شهباز الى باريس ؟

---

(١) نفسه : ص ٥٨ ، ٦٠ ·

شرف نسا : مع ضيفنا موسى جوردان ٠

شهربانو : أمع ذلك الافرنجي الذى يبحث فى أعشابنا ؟ لماذا ؟ ماذا له فى بلاد الافرنج من نفع أو فائدة ؟ هل باريس هى الجنة ؟

شرف نسا : أنى لى أن أعرف ، غلام جاهل سلب موسى جوردان عقله بأن فى باريس فتيات مكشوفات الوجه تمشين وتجلسن فى المجالس ، وقال له أشياء كثيرة أخرى فجن جنونه وأخذ يردد أنا لابد أن أذهب الى باريس مرة لأرى ، وسوف آخذ اذنا من عمى أولا فاذا لم يوافق فاننى سوف أتسلل ليلا وألتقى مع موسى جوردان عند نهر أرس ونذهب سويا الى باريس لاتفرج عليها ٠

شهربانو : حلجهره اذهبى يا بنيتى فاستدعى شهباز هنا حتى أرى ما هذا الكلام ؟ لقد قلت لأبيك حاتم خان يا رجل زوج هذين الصغيرين بأسرع ما يمكن وخلصنى ، اننى أخاف من شهباز فكل يوم يأتينا بألف فكرة، لم يسمع كلامى ، وهذه هى النتيجة (١)٠

واذا كان للدارس أن يحمد لأخوندزاده ارتباطه الشديد بالمجتمع الذى يعيش فيه واهتمامه به ورغبته فى التنبيه الى ما فيه من معايب ومفاسد ينبغى علاجها ، وهو هدف نبيل ينبغى أن يقدره الدارس تقديرا كبيرا خاصة بالنسبة للظروف التى كان يعيشها هذا المجتمع من سوء الحكم والادارة التى أدت الى طمع الأجانب فى ايران وأخطائها التى أدت الى تمكن الروس من وضع أيديهم على جزء عزيز من ايران على أبنائها وهى محافظة أذربيجان الشرقية وما ترتب على ذلك من آثار نفسية على الايرانيين وخاصة سكان هذه المنطقة المحتلة ومنهم هذا الكاتب ، ثم تدهور أخلاقيات أبناء هذا المجتمع واهتزاز قيمهم الى درجة تدعو الى التفكير الجدى فى الاصلاح خاصة وأن الفكر الغربى بدأ يتدفق على هذه البلاد فيقلب أفكار الناس وعاداتهم رأسا على عقب وتلقف الناس هذه الأفكار الغربية وبهرهم منطقها فتمكنت منهم وقد ساعد على هذا حرمان هذه البلاد من حرية الرأى والفكر فأطلقوا لأنفسهم العنان فى أن ينهلوا من هذا المنهل المتدفق دون أن يفرقوا بين غثة وثمينة فكانوا فى حاجة ماسة الى من يخاطبهم من خلال هذا الفكر ومن خلال هذا المنطق خطاب

---

(١) نفسه ص ٣٢٣ ، ٣٢٤ ٠

الاصلاح والرشاد ، لذلك ينبغى على الدارس أن يقدر موضوعات اخوندزاده التى استقاها من مجتمعه وبيئته ولا يعيب عليها بساطتها وسذاجتها فى التناول المباشر للاحداث لأن الكاتب كان رائدا فى هذا الفن الجديد الغريب من ناحية ولأن الحياة المعاشة كانت بهذه الدرجة من البساطة والسذاجة فى موضوعاتها فى تلك الالفترة الا أننا رغم هذا كله ينبغى أن نأخذ على الكاتب عددا من الملاحظات التى كان ينبغى عليه تداركها فى هذا المجال ولعل من أهمها كثرة السباب والألفاظ النابية البعيدة عن الذوق والتى تتنافى مع المبدأ السامى الذى كان ينشده من خلال موضوعاته حيث لم تخل مسرحية من هذه الألفاظ ولا من السباب القاسى الذى لا يغتفر له مثل قوله « يحرق بذرتك » ، قبر أسود يضمك » ، « عزرائيل يأخذك » ، « يا قحبة » ، « يا ابن الحرام » ، « يا لوطى » وغير ذلك بالاضافة الى الشتائم التى قد تبدو عادية فى نصوص المسرحيات مثل « يا حمار » ـ يا خسيس » « يا أحمق » ، « يا ابن الكلب » ، « يا وقح » وما الى ذلك ، وليس للكاتب العذر بأنه أراد أن يوغل فى الواقعية فينقل ما يراه وما يسمعه تأكيدا للمعنى وتنفيرا من هذه الألفاظ ، أو أن رغبته فى الوصول الى هدفه ووضعه فى الاهتمام الأول جعله لا يبالى بما يورد من الألفاظ التى قد تكون قاسية الوقع أو ممجوجة أو عنيفة .

ـ الخصائص الفنية لمسرحيات آخوندزاده :

لعل من أهم ما يلاحظه الدارس على مسرحيات آخوندزاده من الناحية الفنية هو قصر مسرحياته رغم أنها قد تصل الى خمس فصول أو مجالس كما يسميها هو ولكن الفصول فى حد ذاتها وبالتالى المشاهد تبدو قصيرة جدا واذا حاول الدارس أن يتلمس أسباب هذا القصر وتعمد الكاتب له فانه أول ما يكتشفه فى هذا المجال هو ضيق مساحة الحدث وبساطة موضوعه حتى أن بعض مسرحياته التى تقع فى ثلاث فصول مثل مسرحية عالم النبات والساحر أو حتى مسرحية وزير لنكران التى تقع فى أربعة فصول تصلح لأن تكون مسرحية من فصل واحد نظرا لمحدودية الزمان وضيق المكان وضمور الحدث ، وقد كان لهذا القصر المتعمد من الكاتب تأثيرات ايجابية فى بعض النواحى الفنية كما كان لها آثار سلبية فأما أهم الآثار الايجابية فيتمثل فى تركيز المواقف الدرامية ، ذلك التركيز الذى أتاح الجودة لهذه المواقف بشكل واضح وحسبنا هنا أن نعرض موقفا دراميا من مسرحية وزير لنكران يتميز

بالجودة والتركيز ويصور موقف كل من وزير لنكران وتيمور أقا عدوه اللدود الذى يتفوق عليه فى كل شىء : ـ

تيمور : أنا لا أخاف ، لماذا أخـــــاف ؟ وممن أخاف ؟ أنا لست من أولئك الأشخاص الذين يخافون ولكنى لا أريد أن يرانى الوزير هنا لعـــدة أسباب فهو سيذهب ويخبر الملك ، وأنا لدى بضعة أفكار ينبغى أن أحققها أولا ٠

شعله : لا شك أنه ينبغى ألا يفهم الوزير هذه الأمور والا فانه سيقول للملك ٠

نسا : الأمان يا ربى ، لقد جاء الوزير ٠

شعله : الأمان ان الوزير يقصد حجرتنا مباشرة ولكنك يا تيمور لا تستطيع الذهاب كما لا تستطيع البقاء ٠

تيمور : ما العمل الآن ؟ ماذا ينبغى أن نفعل ولكن أحدا هنا قد أخبره ، والله لئن كان اخبره أحد بوجودى هنا فانى سوف أجعل بطنه طعاما للكلاب بخنجرى هذا ٠

شعله : يا سيدى ليس هذا وقت الكلام هيا اذهب خلف هذه الستار وسأرى ان كنت أستطيع أن أبعده ٠

الوزير : شعله هانم ماذا تفعلين ، كيف حالك ؟

شعلة : الحمد لله اننى دائما بخير بفضل رعايتك وكيف حالك ؟ عجيب انك حضرت هنا اليوم ! ماذا حدث ؟ كأنك تعرج ! لماذا تقطب حاجبك ؟ لا أرانا الله مكروها !

الوزير : آخ لقد حدث لى اليوم ما لا يصدق ، لم اتخيله قط ، ضاقت أوقاتى مثل كلب يذوق المر ، مسعود اذهب فاصنع لى قهوة واحضرها ٠

شعلة : تفضل لنرى ماذا حدث لك ؟ لعله خير ، اذا كان شرحه يطول فانى لا أريد أن أضايقك ٠

الوزير : لا انه لن يطول ، ماحدث أننا اليوم كنا نجلس مع الملك اذا وبضـــعة

أشخاص وجرى الحديث عن قوة تيمور وكلهم قالوا انه ليس فى لنكران كلها من يصل الى قوة تيمور وقد صدقهم الملك فأنكرت وقلت ان تيمور ليس قويا ، ربما يكون قد صرع بضعة أشخاص فى حفل عيد الفطر ، ولكنهم كانوا صبية صغارا وكان تيمور واقفا فلم يصدق الملك كلامى وقال كيف تثبت لنا ذلك فقلت ان هذا لا يليق بمثلى وقد بلغت الخمسين عاما والا لكنت صارعت تيمور وهزمته ولكن الملك الذى يهوى مثل هذه المشاحنات أصدر أمرا بأن أصارع تيمور ولما لم أجد حيلة وقفت وصارعت تيمور ولم تمض دقيقة حتى طرحته تحت قدمى عنوة فوقع الطفل المسكين فاقد الوعى وظل على هذه الحال مدة نصف ساعة ولكن عظام وسطى خبطت وتؤلمنى بشدة لذلك لا أستطيع السير جيدا ٠

شعلة : أيها الرجل العزيز ما هذا الأمر ربما تكون قد قتلت ابن الناس فتحزن عليه أمه حزنا شديدا ٠

الوزير : أجل أنا نفسى ندمت كثيرا ولكن ما الفائدة ؟ فهذا ما قد حدث !

شعلة : وهل ظل هذا المسكين هناك طريحا وجئت أنت تبين لى مهارتك ؟

الوزير : لا لقد سخر منه الحرس وحمله الى أمه (لا يملك تيمور نفسه من الضحك فيرتفع الوزير الستار) سبحان الله ما هذا وأنت ماذا تفعل هنا؟ أين نحن؟ وما شأنك (١) ؟

ومن ايجابيات هذا التركيز أيضا مما يلاحظ الدارس السخرية المريرة التى تتسم بها المواقف الدرامية فالموقف الساخر غالبا ما يكون مقتضبا لايحتاج الى فترة حوارية طويلة حتى تتحدد معالمه ولكنه يتحدد من خلال الملامح العامة للعمل الفنى ، لذلك اتسمت مسرحيات آخوندزاده بكثرة هذه المواقف الساخرة التى كانت تساعد على دفع الأحداث الى العقدة والتى كانت تساعد أيضا فى حل العقدة وحسبنا هنا أن نورد موقفا من مسرحية عالم النبات والساحر يبين نظرة الايرانيين السذج الى الحضارة الغربية وأهلها :

شهربانو : هؤلاء الافرنج يا لهم من أناس حجودين لا يراعون حرمة الخبز

---

(١) نفسه ص ٥٣ ـ ٥٥ ٠

والملح لا يفهمون أى شىء حسن ، وأنا لا عقل لى اذ أضع أمام موسى جوردان كل غذاء الزبد واللبن الكامل الدسم وفى العشاء الأرز بالخلطة ولحم الضأن وهو اذ يذهب الى بلاده ألا يقول ان نساء مدينة قراباغ جاهلات ، انهم لا يراعون حرمة الضيف ، وبعد هذا أفعل الخير للناس، لقد ضاعت كل أعمالى الطيبة (١) ٠

وقد أدت هذه المواقف الساخرة الى ميزة فنية أخرى وهى قصر جمل الحوار ، ولنأخذ مثلا من مسرحية وزير لنكران حيث يغضب الوزير لدى دخول خادم الاسطبل عليه أثناء حديثه مع احدى زوجاته ويدور هذا الحوار الساخر المعبر بجمله القصيرة ٠

الوزير : ماذا تفعل فى حجرتى ، مكانك الاسطبل ، كيف تتجرأ على دخول حجرتى ؟

الخادم : لقد جئت لمدة دقيقة أسأل حاجبك هل ستركب حصانا اليوم ؟

الوزير : اذن لماذا القيت هذا الغربال هنا ؟

الخادم : كان الغربال فى يدى لأضع فيه الشعير للخيل ، ولكنى نسيت وتركته هنا ٠

الوزير : لماذا لم تحضر وتأخذه من هنا ؟

الخادم : لم يخطر لى انى تركته هنا ومنذ ذلك الوقت وأنا أبحث عنه ٠

الوزير : وأين كان عقلك ٠٠ يا حيدر استدع السيد بشير الناظر وليحضر معه الفلقة والعصا واستدع ثلاث خدم هنا أيضا ٠

الخادم : ارحمنى يا سيدى بحياة الملك ٠

الوزير : اخرس ٠

الخادم : أنا مخطىء يا سيدى سامحنى لخاطر قبر أبيك ، وحياة أبى وأمى لن آتى الى هنا ثانية ٠

الوزير : اخرس يا حمار ٠ ضعوا قدمه فى الفلقة (١) ٠

---

(١) نفسه ص ٣٢٨ ، ٣٢٩

(١) نفسه ص ٤٤ ، ٤٥

ومن ايجابيات مسرح آخوند زاده الفنية أنه لكونه رائدا فى الفن المسرحى الحديث ولادراكه أن مسرح التعزية كان يعطى الحرية الكاملة للمخرج فى اختيار شكل المسرح وديكوراته فان الكاتب كان حريصا على أن يدقق فى وصف المسرح وديكوراته كما كان حريصا على الاكثار من تعليمات الاخراج والتنبيه الى كل جزئية حتى يضمن أن يدرك المخرج كل أبعاد الموقف كما يريدها الكاتب وأن كان آخوندزاده قد بالغ فى ذلك لدرجة لا تترك للمخرج أدنى قدر من التصرف ورغم أن المخرج بطبيعة الحال يفترض فيه أن يكون مبتدئا فى اخراج هذا المسرح الحديث نوعا فى ذلك الوقت فان مبالغة آخوندميرزا فى هذا السبيل جعلت تعليمات الاخراج تبدو ساذجة الى حد كبير ، ولنأخذ من مسرحية « ملا ابراهيم خليل الكيميائى » مثلا فى وصف المنظر حيث يقول :

يقع المكان عند جبل خاجمز عند سفح الجبل فى خميلة مسطحة بها ورد وأغصان ملونة ومشذبة ، خيمتان تبعد كل منهما عن الأخرى مسافة خمسين قدما ، فى الطرف الأسفل خيمات لها أربع فتحات قد ثبتت بالخشب وفى وسطها موقد كبير عليه قدر وحول الموقد قطع نحاس متكسر متساقط بكثرة وكأنه سوف يصهر الآن ويصير فضة · فى الأمام احدى الخيمات فتحت لها أربعة فتحات صغيرة تتصل بالطرف الأعلى للخميلة وبجبال عالية مغطـــاة بالجليد وفى مواجهة وابور بحرى فى وسط نهر صغير وتتحرك على جانبيه أغصان شجر البلوط والبندق القديمة من هبوب النسيم ببطء وتطير أنواع الطيور فـوق الأغصان وتنتقل من غصن الى غصن وتتردد أصداء نغماتها العذبة فى أرجاء الوادى ، وفى مقابل الخميلة ماء يجرى من نبع فى الصخور بطيئا نحـــو الوادى محدثا صوتا حزينا ويرمى بقطراته على جانبيه ، وفى شرق الخميلة صحراء لا نهائية وكأن آخرها بحر ·· وفى وسط احدى الخيام يسكن مـلا ابراهيم خليل وفى خيمة أخرى يجلس تلميذه ملا حميد وفى خيمة صغيرة يجلس خادمه درويش عباس وعنده الآلات والمعدات · يتلألأ شعاع الشمس من خلف الغمام الذى يرتفع من وسط الوادى قليلا قليلا · يخرج ملا ابراهيم خليل الكيميائى من خيمته وينادى ملا حميد من خيمته ، ينهض ملا حميـد ويأتى اليه وقف أمامه بأدب وبدأ ملا ابراهيم الحديث » (١)

وواضح أن وصف المسرح بهذه الصورة فيه تضييق على المخرج الى

---

(١) نفسه ص ٣٨٥ ، ٣٨٦ ·

جانب توخى الخيال فى الوصف بما يصعب تنفيذه ، ويجعل المخرج يتغافل عن كثير من هذه الأوصاف ويندرج تحت هذا أيضا أن الكاتب كان يجعل الفواصل بين دخول الممثلين وخروجهم من المسرح قصيرة الزمن لدرجة لا تسمح باتمام الحركة · ولنأخذ مثلا من مسرحية « صائد اللص » عندما يطلب بايرام من صديقه كريم أن يذهب الى زليخاو يحكى لها احواله فتفهم وتحضر معها بريزاد فيخرج كريم من المسرح ويقول بايرام هذه الجملة الحوارية فقط « يا الهى هل تفهم زليخا وتحقق مطلبى ؟ أسوف أدرى وجه بريزاد مرة أخرى ؟ ان زليخا امرأة واسعة الحيلة ويمكن الاعتماد عليها ، آه يا الهى أنا أسير كرمك لقد جاءت بريزاد » ثم تدخل زليخا ومعها بريزاد (٢) ·

ولا شك أن الوقت لا يكفى لذهاب كريم واخباره لزليخا ثم ذهاب زليخا الى بريزاد واخبارها ثم احضارها من وسط المدينة الى خارج المدينة حيث يقع الحدث وكان ينبغى على الكاتب أن يطيل هذا المنولوج أكثر من هذا أو يضيف مشهدا قصيرا حتى تبدو الحركة معقولة خلال أعماله المسرحية لأن هذا مثل صغير من الكثير الذى حفلت به أعماله · وهناك سلبية أخرى لا يستطيع الدارس تجاهلها وتتمثل فى حلول الكاتب المفتعلة للعقدة فى أعماله المسرحية، ولعل تقصير الكاتب فى هذه الناحية ناتج بلا شك عن كونه رائدا فى هذا الفن لم تتوفر له الخبرة والدراية الكاملةبالفن المسرحى وسنقدم هنا بعض النماذج فالحل المفتعل للعقدة يبدو فى مسرحية « وزير لنكران » حيث يجعل الملك يموت غرقا فى رحلة بحرية حتى يتولى ابن أخيه تيمور مكانه وتحل عقدة زواجه من نسا خانم أخت زوجة الوزير الذى كان يعارض الزواج لرغبته تزويجها من الملك الغريق ·

كما يبدو الحل المفتعل أيضا فى مسرحية « عالم النبات » حيث يفتعل الكاتب زلزالا يقع فى باريس وتأتى أخباره الى ايران مما يضطر العالم جوردان الى الاسراع بالعودة الى وطنه لمعرفة الخبر دون أن يصطحب معه شهباز بيك فيمكث شهباز فى ايران ويتزوج من ابنة عمه · ورغم أن احتمال وقوع الزلازل أو حدوث الخراب لباريس أمر خيالى الا أن الكاتب لم يجد سبيلا لمنع سفر شهباز الى باريس غير هذا السبيل ·

---

(٢) نفسه ص ١٤٧ ·

على أن الدارس يلاحظ أن آخوندزاده رغم تأكيداته المتكررة بأن النصح والوعظ والارشاد لم يعد الوسيلة المثلى لاصلاح المعايب والرقى بالمجتمع وأن هذا الأسلوب القديم لم يعد مقنعا فى هذا العصر ، وأن الموقف الساخر والنقد الهادف ينبغى أن يكونا أسلوب الأدباء فى معالجة موضوعاتهم الأدبية الا أن آخوندزاده قد وقع فيما حذر منه حيث يجد الدارس حشدا كبيرا من الخطب الرنانة ومقالات الوعظ والنصح والارشاد فى كافة أعماله المسرحية ، وهو أمر لا شك يؤخذ عليه ولا يتسع المجال هنا لرصد هـــذه الخطب والمقالات التى حشدها آخوندزاده فى كل عمل من أعماله ولكننا نكتفى هنا بذكر بعض الأمثلة فى هذا المجال ، حيث يقول على لسان تيمور بطل مسرحية « وزير لنكران » فى نهاية المسرحية : أما فيما يتعلق بوظيفة الوزارة فلن تتوقع أن أعطيها لك فهذا ليس من اصلاح أمور البلاد والشعب لأن تدخل أمثالك فى شئون البلاد مخالف للانصاف والمروءة لأن كل من يريد أن يصلح شئون البلاد وفقا لقواعد الاصلاح ويرقى بالشعب والبلاد لابد أن يخلع الأشخاص الجهلاء غير الأكفاء المغرضين من الرئاسة وأن يسلم أمور البـــلاد والشعب للخبراء الأكفـاء المخلصين ان الأشخاص الذين تعودوا الطمع وأكل الرشوة وجعلوا الحكم مجرد فرصة للكسب خلافا للحق والاستحقاق لا جعلهم الله يتدخلون فى شئون عباده (١) ٠

وهذا درس فى الأخلاق يعتبر مباشرا ٠ أكثر من النموذج السابق أورده الكاتب على اسان الحاكم فى مسرحية الرجل البخيل حيث يقول : ـ « لا يليق بأمثالكم من النجباء وأبناء الأعيان أن تلوثوا أسماءكم مطلقا بارتكاب الأعمال السيئة والأمور غير اللائقة وأن تبدوا فى أعين أمناء الدولة أذلاء محتقرين، كما أن السرقة عمل سيء ومذموم وممنوع لدى جميع الناس وكذلك الاقدام على سائر الأعمال التى منعتها الحكومة بناء على مصلحتها ومصلحة الشعب ومن المعلوم أن كل من يفعل هذه الأعال يكون مخالفا للجماهير وعاصيا لأوامر الملك وكل من يخالف أوامر الملك أو يعمل ضد رغبته يعتبر مخالفا لأمر الله وحكم رسول الله » (١) ٠

---

(١) نفسه ص ٨٥ ٠

(١) نفسه ص ٢٤٣ ٠

- مسرح ميرزا آقا تبريزى

ليس فى أيدينا معلومات كافية عن ميرزا آقا تبريزى وأهم ما ورد عنه هو ما جاء على لسان الأستاذ سعيد نفيسى - ولا ندرى من أين أتى به الأستاذ نفيسى لأنه لم يوضح مصدره - وخلاصة هذه المعلومات أن ميرزا آقا هو ابن مهدى منشى باشى التبريزى وأنه تبريزى الأصل عاش فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الهجرى - التاسع عشر الميلادى ، والنصف الأول من القرن الرابع عشر الهجرى - العشرين الميلادى ، وأنه تعلم العلوم الابتدائية فى مدينة تبريز ، ثم أتم تعليمه فى مدرسة دار الفنون بطهران ، وقد درس منذ طفولته اللغة الفرنسية واللغة الروسية ، ويستدل من آثاره أنه كان مثقفا ثقافة واسعة، وعلى دراية تامة بالعلوم الاجتماعية ، وقد التحق بعد تخرجه بمدرسة المعلمين الملكية ، حتى أصبح مدرسا بها لبضعة سنوات ، ثم عمل فى وزارة الخارجية وعمل فى سفارتى بغداد واسلامبول ، ثم عمل سكرتيرا أول فى سفارة فرنسا بطهران ، وقد حصل على أربعة نياشين من الدرجة الأولى والثانية والثالثة فى التدريس ، ثم وسام مجيدية ، وقد اشترك فى الحركات التحررية فى ايران وصار من الفدائيين المجهولين ٠

وتنقطع أخباره عند هذا الحد حيث انقطع ذكره تماما أكثر من خمسين عاما ، عاد اسمه بعدها للظهور مرة ثانية ، الا أن فترة انقطاع ذكره هذه جعلت النقاد يخلطون فى نسبة أعماله المسرحية الى ميرزا ملكم خان ، ولعله يجدر بالدارس أن يتوقف عند هذه المسألة قبل دراسة هذه المسرحيات ، وقد ناقش مؤمنى هذه القضية مؤكدا أن ميرزا ملكم خان لم يكن له اهتمام قط بمجال التأليف المسرحى أو التأليف القصصى ، ثم ان المكاتبات الموجودة فى أرشيف آخوند زاده وخاصة تلك الرسائل التى ينتقد فيها المسرحيات توحى بأنها مرسلة من أستاذ الى تلميذ ، فى حين أن رسائل آخوندزاده الى ملكم خان فيها الكثير من الاحترام والتقدير مما يشير الى أن كاتب المسرحيات هو ميرزا اقا وليس ملكم خان (١) ٠

ولا شك فى أن منطق مؤمنى موضع قبول الدارس فيما يتعلق بنفى نسبة نسبة هذه المسرحيات الى ملكم خان ، بالاضافة الى أنه درس أسلوب هذه

---

(١) م٠ب٠ مؤمنى : جهار تئاتر ص ٢٥ المقدمة ٠

المسرحيات حيث جمعها وصححها وحقق تاريخ كتابتها مؤكدا أنه سنة ١٢٨٨هـ ١٨٧١ م ، وقد ذهب الى اعتبار مسرحياته ميرزا أقا أول مسرحيات فارسية حديثة لأن مسرحيات آخوند زاده وان كانت قد سبقتها بحوالى عشرين سنة الا أنها كتبت بالتركية ثم ترجمت للفارسية ، ولهذا اعتبر مؤمنى مسرحيات ميرزا أقا أول مسرحيات ألفت باللغة الفارسية فى العصر الحديث (٢) ٠

أما عن علاقة ميرزا أقا تتريزى بميرزا فتحعلى آخوندزاده ، فقد اعترف ميرزا أقا عند ذكر سبب تأليفه مسرحياته بأنه تلميذ مخلص له ، ومتتبع مقلد لطريقته وأسلوبه ولكننا لا نستطيع أن نقبل هذا الاعتراف ببساطة لأن الدارس لمسرح ميرزا اقا يستطيع أن يلاحظ هذا التفاوت بين أسلوبه وأسلوب آخوند زاده ، حقيقة أنه قد جرت بينها مراسلات أدبية ليس فى أيدينا الكثير منها ، وحقيقة أن آخواند زاده كان ينتقد مسرحيات ميرزا أقا ، وأن ميرزا اقا كان يبدى اعجابه بالمسرحيات التى كتبها آخواند زاده بالتركية الا أننا نرجح أن مثل هذا الاعتراف نوع من التواضع أمام شخص آخوند زاده خاصة وأنه قد طلب من ميرزا اقا ترجمة مسرحياته من التركية الآذرية الى الفارسية فاعتذر ميرزا أقا عن ذلك بقوله انه يفضل أن يؤلف مسرحيات جديدة يقتدى فيها بهذه المسرحيات (١) وهذا فى حد ذاته نوع من النقد الضمنى وعدم التأثر الكامل وربما الرفض لهذه المسرحيات ، كذلك فان ميرزا أقا لم يبدأ أية رغبة فى اعادة كتابة مسرحياته أو اصلاحها وفق التعديلات التى أوردها آخوند زاده لمسرحيات ميرزا أقا فى نقده لها بما يوحى اقتناعه بما كتب وتجاهله لآراء أستاذه فى نقدها ٠

وقد كتب ميرزا اقا أربع مسرحيات هى « سركذشت أشرف خان » قصة أشرف خان ، حكومة زمان خان ، « كربلارفتن شاه قلى ميرزا » رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء ، « عشق بازى اقاى هاشم خلخالى » مغامرة حب السيد هاشم خلخالى ٠ وسوف ندرس هذه المسرحيات على أساس النقد التحليلى ولكنه يجدر بنا أولا أن نتحدث عن طبيعة مسرح ميرزا اقا ٠

---

(٢) المرجع السابق : ص ١٣ ـ ١٥ ٠

(١) ميرزا اقا تبريزى : جهار يتاثر : ص ٣٩٣

ـ شكل المسرح عند ميرزا اقا :

يقول فتحعلى آخوندزاده لتلميذه ميرزا أقا واصفا له شكل المسرح : « المسرح عبارة عن حجرة واسعة عالية السقف ، فى داخلها من أطراف ثلاثة حجرات صغيرة فوقية وتحتية تتصل فيما بينها بجدار ، أما الطرف الرابع فمواجه لصالة المتفرجين » (٢) · ولا شك أن الوصف ساذج الى حد كبير ولعل المقصود من هذا الوصف هو أن ينبه ميرزا أقا الى أن يراعى قواعد دخول الممثلين وخروجهم بالنسبة لخصائص المكان الذى يمثلون فيه ، ولكننا بطبيعة الحال لا نقصد بشكل المسرح هذا المعنى الذى ذهب اليه آخوندزاده ، وانما نقصد الاطار الذى يدور فى داخله العمل الأدبى ، وقد كان هدفنا من ايراد قول آخوندزاده أن نؤكد على ملاحظة هامة يدركها الدارس لأعمال ميرزا أقا ، وهى أنه من المرجح أن مسرحياته لم تمثل على خشبة مسرح مغلق كالذى وصفه له آخوندزاده ، وهى ان مثلت فيبدو أنها كانت تمثل على مسرح أعد فى الهواء الطلق ، ويبدو أن هذا المسرح كان دائريا يحيط به المتفرجون من كل ناحية ، وهو فى هذا قريب الشبه من مسرح التعزية الذى كانت تقام عليه تمثيليات التعازى ومشاهد استشهاد الامام الحسين فى كربلاء، ويقوى من هذا الرأى أن الكاتب سمى الفصل مجلسا على نمط مجالس مسرح التعزية ، وبهذا يكون شكل المسرح بسيطا للغاية ، ومن السهل اقامته فى أى مكان عام سواء فى الحدائق أو الدور أو الميادين أو المقاهى وغير ذلك· ويمكن الاستدلال على شكل المسرح من طبيعة النصوص التى كتبت له ، فمن الواضح أن تعليمات الاخراج ووصف المشاهد قد كتبت بشكل يؤكد وجود الراوى ، ومن أمثلة ذلك أن المجلس الأول فى مسرحية « قصة أشرف خان » يبدأ على هذا النحو :

« استدعى أشرف خان الى العاصمة فى أواخر سنة ١٢٣٢ هـ ، ومثل يوم قدومه بين يدى السلطان ، ثم زار بعده مباشرة الوزير الأعظم ، ومن هناك ذهب الى منزله ، ثم التقى فى المساء بكريم أقا وأخذ يتحدث معه » (١) · ثم يدور الحوار وأثناء ذلك يعطى المؤلف تعليمات الاخراج بأسلوب يوحى

---

(٢) المرجع السابق : رسالة آخوندزاده الى ميرزا أقا فى الملحقات ·

(١) ميرزا اقا تبريزى : سركذشت أشرف خان ص ١١ ·

بوجود راو أو أكثر · ثم نراه فى الفصل الثالث من نفس المسرحية يقول فى تعليمات الاخـراج :

« انتظر أشرف خان ثلاثة أيام ولم يصله الصـــك فكتب رســـالة الى ميرزا طرارخان ونادى على الخدم وقال : ليأخذ أحدكم هذه الرسالة ويوصلها الى ميرزا طرارخان فان أتى برد حسن فله عندى خلعة » (٢) ·

كذلك فان عنصرى الزمان والمكان لم يكونا واضحين مما يؤكد وجود الراوى الذى يربط بين أحداث ومشاهد المسرحية ، فمن أمثلة تجاوز عنصر الزمان ما ورد فى الفصل الثالث من مسرحية « حكومة زمان خان » فى تعليمات الاخراج :

« وأخذ دهباشى قاسم وكوكب وحاجى رجب يعدون الأيام حتى يحين الموعد ، وكان حاجى رجب أكثر الجميع استعجالا للزمن حتى جاء يـوم السبت » (١) ·

ومن أمثلة تجاوز الكاتب لعنصر المكان وعدم تحريه الدقة فى تحديده بما يوحى أن المسرح مفتوح وانه مقام فى الهواء الطلق ، ما ورد فى الفصـــل الرابع من نفس المسرحية فى تعليمات الاخراج : « ومن هناك دخل الحمـــام ثم خرج ، ثم دخل الحجرة ووضع مفتاح الصندوق أمام يزدان بخشى وهـو يقـــول » : (٢)

ومن المعروف أن المكان الذى تدور فيه الأحداث لا يوجد به حمام ، وانما يذهب الناس الى حمامات عامة فى السوق كلما أرادوا دخول الحمام ·

ومن الأمثلة التى تؤكد اقامة المسرح فى الهواء الطلق ، ما ورد فى تعليمات الاخراج فى الفصل الثانى من مسرحية رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء : « وعلى بعد فرسخ من المدينة تبدو كوكبة من الخيل ، ويصل رئيس

---

(٢) المرجع السابق : ص ٣٥ ·

(٣) ميرزا أقا تبريزى : حكومت زمان خان ص ٨٢ ·

(٢) المرجع السابق : ص ٩٠

الشرطة والعمدة ممرضا ومائتا فارس قد اصطفوا على الجانبين حتى وصل الأمير فيقدم ايرج ميرزا ويعرفه بالموجودين » (٣) كما أن استخدام الشعر فى وصف المشاهد يؤكد وجود الراوى حيث ورد فى وصف المكان الذى تدور فيه أحداث الفصل الثالث من مسرحية رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء : « فأشار الى الساقى لكى يدور بالكؤوس · شعر :

لو يصب الساقى خمرا بيده فى الكأس
لفرق أهل الوجد كلهم فى الشراب على الدوام (٤)

ولا شك أن وجود الراوى الذى يصف المشهد ويقدم للاحداث ويعلق عليها ، ويصل بين المشاهد يوحى بأن المسرحية لدى ميرزا أقا اقتربت فى خصائصها الفنية من « السيناريو السينمائى » أكثر من أى شىء آخر وربما من أصول المسرحية ذاتها ، ويوحى بذلك أيضا أن تعليمات الاخراج كانت قليلة فى جمل قصيرة ودقيقة مثل أن يقول الكاتب : « يدخل قزبان بيك ويلقى التحية » (١) أو أن يقول : « بعد بضعة دقائق » (٢) أو أن يقول : « يذهب الحراس ، يجلس أشرف خان للغذاء ، يدخل ثلاثون شخصا فى أيديهم عصر على رؤوسهم أغطية عجيبة ، بأقدامهم خفاف » (٣) · وكثيرا ما كانت التعليمات لا تتعدى كلمة واحدة مثل : « ببطء » ، « عاليا » ، « همهمة » ، « همس » ، «يمضى» ، «ضاحكا» ، « غامزا » ، « بغضب » ·· وهكذا · ولعل الدارس يدرك من خلال ذلك الشبه الكبير بين هذا المسرح وما عرف فى تاريخ المسرح الحديث بمسرح القهوة ، ولعلنا لا نغالى اذا قلنا ان هذا الشكل من المسرح يعتبر تطويرا طيبا لمسرح التعزية ، ومسلك ميرزا اقا فى هذا يخالف ما ذهب اليه آخوند زاده من الحرص على نقل الشكل الأوربى للمسرح والذى وصفه لميرزا أقا فى رسائله له وحثه على كتابة مسرحياته له ، الا أن ميرزا أقا على ما يبدو أعرض عن ذلك واستلهم شكل مسرحه من الاطار الأصيل للمسرح الايرانى المعروف باسم « مسرح التعزية » ، ويجدر بالدارس أن يأخذ فى اعتباره هذا الأمر عندما يحاول تقويم مسرح ميرزا أقا وخصائصه الفنية ·

---

(٣) نفسه : ص ١١٤ ·
(٤) ميرزا أقا تبريزى : كربلارفتن شاه قلى ميرزا ص ١٢٢ ·
(١) ميرزا اقا تبريزى : سركذشت اشرف خان ص ١١ ·
(٢) المصدر السابق : ص ٢٦ ·
(٣) نفسه ص ٢٨ ·

على أن الشكل التقليدى الذى اختاره ميرزا أقا لمسرحه ورغبته فى تطويره كان دافعا له على محاولة الابتكار ، ولعل من أهم معالم الابتكار فى مسرحه هو مشهد الحلم الذى ورد فى الفصل الثانى من مسرحية قصة أشرف خان على لسان الراوى ومن المرجح أنه فى اخراج هذا المشهد كان الممثلون يقومون بالحركات التعبيرية التى يصفها الراوى ، وسنورد هنا وصف الراوى للحلم : « نام أشرف خان المسكين وهو فى غاية الضيق وفى ذهنه هذه الأوهام فرأى فى المنام أنه يسير فى وسط الفناء فظهرت سبعة أو ثمانية ثعابين سوداء ضخمة عند قدومه ، وهجمت عليه فصاح فزعا واستيقظ (٤) · وكانت براعة الكاتب فى أن جعل الحلم قصيرا حتى لا يتورط فى تفصيلات قد يصعب تنفيذها على المسرح ولهذا فان المشهد مع حدثه يخدم الحدث الدرامى ويوضح أبعاد الموضوع دون أن يمثل عائقا أو حشوا زائدا فيه ، وما زاد من قيمة المشهد أن الكاتب جعل أشرف خان يفسر هذا الحلم حسب ما يواجه من على ذلك من الفصل الثالث من نفس المسرحية : « عزيزتى كوكب ، انقضت مدة أحداث ، مما جعل مشهد الحلم أمرا ضروريا لدفع الأحداث الى عقدتها ، والمساعدة على تأزم الموقف وتصاعد التوتر النفسى للبطل مما يفيد فى حبكة الموضوع وربط المشاهد بالأحداث وانفعاله بها وتفاعله معها ·

والى جانب محاولة الكاتب التجديد والابتكار فى الشكل الفنى لمسرحه فانه قد سعى الى الاتقان ، وقد تجلت محاولة الكاتب الاتقان فى تميز مسرحه بالحوار الداخلى أو المونولوج ، حيث أكثر الكاتب من جعل الشخصيات تحدث نفسها أثناء الحوار بصوت منخفض يسمعه الجمهور ولا يسمعه باقى الممثلين، ونورد هنا على سبيل المثال مشهدا من الفصل الثانى من مسرحية حكومة زمان خان ·

ميرزا جهانكير : عزيزى الخان ، هذا تقصيرك ، الناظر يقول الحق ، ليس هكذا تديرون الحكومة ! فلا دخل ولا مورد ولا شىء ، فى حين أن لك دخلا يوميا يبلغ مائة تومان ؛ وتضمن الجنة فلست فى الجحيم ، انك تحصل فى كل صباح على أربعة جنيهات من كل محافظ وليس لهذه الولايات اعتبار عندك ، فغدا يأتى شخص ويقدم لك هدية فيصبح محافظا، وان لم يفعل المحافظون ذلك تصب عليهم غضبك عاطلا على باطل ! فالى

(٤) نفسه ص ٢٥ ·

متى هذه الرشاوى ؟! وهذا الفساد حتى متى ؟!

السلطان : (لنفسه) حتى الحاشية لا يدعوننا نتحرك أو نفعل شيئا ! بصوت مسموع) معك حق ولكن هذا كله من تقصير رئيس الحرس ٠

رئيس الحرس : لماذا سيدى الخان ؟ فيم قصرت ؟! وكيف أذنبت ؟!

السلطان : كثيرا ما تعهدت لى ، وكم زينت لى المداخل فى حين أنك لم تقبض على سكير واحد ، ولا خبر لديك عن العاهرات ، ولا أى شىء فاما أنك لا تقوم بواجبك أو انك تكذب على ؟! فأيهما أنت ؟!

رئيس الحرس (لنفسه) : بالتأكيد فقد السلطان ذاكرته ، لقد كان يقول لى عكس هذا أول أمس والآن يغير كلامه !
(بصوت مسموع) لا أدرى ماذا تقصدون جلالتكم بهذا ؟ (١)

كذلك فان الكاتب قد استعان بفكرة كتابة الخطابات على المسرح بصوت مسموع كعنصر مساعد لدفع الأحداث والوصول بها الى العقدة ، كما حاول الكاتب أن يكون أسلوبها مناسبا لدفع الأحداث والوصول بها الى العقدة ، كما حاول الكاتب أن يكون أسلوبها مناسبا للغرض الذى تتطلبه ، ونورد هنا مثلا لم نتحدث فيها سويا ، يا من حرمت من سماع صوتك أذنى ومن مخاطبتك شفتى وأنت حبيبة قلبى ! ألا تقولين ان لى عاشقا لا أدرى ماذا صار حاله ؟ فحتى متى هذا الجفاء ؟ والى متى هذه القسوة ؟ فلا ترضى أن أموت شابا بوجد حبك وأنت أيضا شابة وفى قلبك الأمانى ! يكفى هذا الظلم فلا تتدللى بجمالك ولا تجرحى قلبى وأخشى الله ! لقد قوض الجفاء بنيانى فليرفعه الله عنى ، وانى لن أدعك حتى أموت فماذا أنت فاعلة بى ؟ يا حبيبتى أرسلى وردة تذكارا منك فان لم تجدى وردة فارسلى شوكة ، أستحلفك بالله وليس بقلبى أن تبعثى بالرد فور وصول هذا الخطاب ، حبيبتى الى الأبد وعزيزتى كوكب الجواب الجـواب » (٢) ٠

والجدير بالاشارة أيضـــا أن مسرح ميرزا أقا قد عالج مسألة تذبذب

---

(١) ميرزا اقا تبريزى : حكومت زمان خان ص ٦١ - ٦٢
(٢) المرجع السابق : ص ٧٢ - ٧٣ ٠

الفصول بين الطول والقصر والتى عانى منها مسرح التعزية وكانت عيبا من عيوبه ، فقد اهتم ميرزا أقا بحجم الفصل مما جعله أكثر معقولية وأكثر صلاحية للتمثيل وأسهل فى الاخراج ٠

أما من الناحية الفنية فاننا لا نستطيع أن نحاسب المؤلف على أخطـــائه الفنية حسب مناهج النقد الحديثة لأن هذا يعتبر من قبيل التحامل على الكاتب باعتباره رائدا للكتابة المسرحية الحديثة فى ايران ولا شك أن التجارب الأولى فى كل المجالات تحتاج الى فترة من النضـــج الفنى ، حيث يلاحظ الدارس سذاجة المعالجة وافتعال المواقف والمشاهد ، بالاضافة الى سذاجة العقدة وافتعال حلها ، وعدم ربط الأحداث بعضها ببعض ، وغير ذلك من الأوجه التى يلاحظها الدارس عادة فى الأعمال الأولى ٠

ويمكننا فى هذا المجال أن نورد نقد آخوندزاده ـ وهو معاصر للكاتب ـ لبعض مسرحياته ، ويرجح الدارس أن هذا النقد بيان لاختلاف وجهات النظر بين الكاتبين أكثر منه نقدا ، وان كنا نورده هنا من أجل التعرف على الحـــالة الفنية التى كانت عليها هذه الفترة ، ثم نناقش ما جاء به فى محاولة لتقويم شكل هذا المسرح ٠

ويبدأ آخوندزاده نقده لمسرح ميرزا أقا بمحاولة شرح شكل المسرح الحديث لميرزا أقا بقوله : « المسرح عبارة عن حجرة عالية البناء واسعة الأرجاء مقسمة الى حجرات صغيرة موزعة فى جوانبها الثلاثة على دورين ، أما الجانب الرابع ففيه باب الدخول ، ويأتى اليه كل الناس من الأشراف الى العامة ذكورا واناثا فى المساء يدخلونها بأجر ويتخذون لهم مقاعد فى الصالة الكبيرة أو فى الحجرات الصغيرة حيث يشاهدون التمثيل ، وأحيانا ما يحضر الملك مع أسرته الى المسرح ، وعندئذ يدخل أشخاص ماهرون فى فن الدراما ويسميهم الافرنج « أكتور » وقد ارتدى كل منهم زيا خاصا واتخذ وضعا خاصا ، ويبدأ تمثيل النص الذى كان قد أعد من قبل » (١) ٠

ثم يعرض آخوندزاده أوجه التقصير التى تجلت فى مسرحيات ميرزا أقا

---

(١) ميرزا اقا تبريزى : جهار تياتر : ص ٢٠١ ٠

فيؤكد أنه ما كان ينبغى ايراد أية كلمة أو فعل أو اشارة تكون مستهجنة حيث حفلت المسرحيات بكلمات مثل : بيت الخلاء ، نجس ، كلب وغير ذلك وانه ينبغى تغييرها والحرص على استخدام الكلمات التى تليق بقوة الموضوع وجديته ولا تنحدر به أو تجذبه نحو الاسفاف . الا أن التقصير الحقيقى تجلى فى بعض نقاط فنية . أولها تتجلى فى طريقة الكتابة التى تتطلبها أصول فن الدراما حيث ينبغى كتابة اسم الشخصية بخط أوضح من خط تعليمات الاخراج أو الأعمال التى تقوم بها الشخصية وأمامها مباشرة دون أن يخصص الكاتب سطرا خاصا لكتابة اسم الشخصية أما اذا كانت الشخصية تتحدث فلا مانع منكتابة اسمها فىسطر خاص فوق حديثها، وكذلك فانالشخصيةالتى يسند لها دور فى المسرحية ينبغى أن يكتب اسمها فى بداية المسرحية ، حيث لاحظنا أن هناك أسماء قامت بأدوار فى مسرحية قصة أشرف خان ولم تذكر فى البداية مثل أسماء بعض الحجاب الرئيسيين ، وكذلك شرف النسا والدة سارا خانم فى مسرحية قصة حب السيد هاشم خلخالى ، كما أن فن الدراما يوجب أن تجتمع الشخصيات كلها أو ثلثاها على الأقل فى مكان واحد فى نهاية المسرحية وتتم حديثها لتنتهى المسرحية ، ولكنك لم تفعل ذلك فى مسرحية من مسرحياتك .

ثانيا : أنه ما دام تهذيب أخلاق الجماهير وبيان العبرة والعظة يأتى على رأس أهداف فن الدراما فقد كان من الواجب وجود شخصية مساعدة تكون بمثابة نديم لأشرف خان مثلا فى مسرحية « قصة أشرف خان » بحيث يعلق بصفة دائمة على ما يواجهه أشرف خان من مشاكل ويذكره بحق أهالى عربستان فى كل مرة يضطره فيها الى دفع مزيد من المال مكرها ، كأن يقول له مثلا : هذا جزاء تفريطك فى حقوق سكان الموضع الفلانى الذين لم تنصفهم ، أو أن يقول : ألم أقل لك مرارا ان أحسنت الى رعاياك أحسن اليك رؤساؤك وغير ذلك من العبارات المناسبة ، كما ينبغى أن يعبر أشرف خان فى المناسبات المختلفة عن ندمه وحسرته وتوبته عن كل ما قدمت يداه من اهمال أو تقصير فى شئون الحكم ، أو ظلم نال أحد رعاياه ، كما كان ينبغى أن ينتهى أمر أشرف خان ازاء ما رآه من مفاسد الحكم والسلطة بأن يخلع عن نفسه الامارة ويترك عمله كحاكم على اقليم عربستان ويزهد فيه ويندم على ما فعله فى سنوات حكمه وأن يوزع ممتلكاته على الفقراء والمساكين ويرضى بالاعتكاف فى بيته للاستغفار والعبادة والعمل الصالح .

ثالثها : ان رسم الشخصيات كان غير موفق فى بعض الأحيان فكان

يمكن حذف دور سكينة كاشى مثلا ، وأن يبدو أشرف خان رجلا أكثر معقولية وكرامة ، وأن يطلب نائب العمدة المال بحجة أخرى ، وكان يمكنك أن تجعل الملك يغضب على طرار خان فيصادر أمواله ويقيله من عمله فيكون قد خسر الدنيا والآخرة جزاء فعاله ، ثم اننا لم نعرف عاقبة أمر ميرزا ابراهيم خان شيرازى أو ميرزا أبو القاسم فراهانى أو ميرزا تقى خان أو ميرزا آقا خـان وغيرهم ، فان تلافيت هذا القصور كانت مسرحية قصة أشرف خان فى أكمل صورة بل لا يكون لها نظير فى ايران كلها ٠

أما فيما يتعلق بالزمان فقد كان ينبغى أن تنسب الأحداث الى عصر يكون كل شىء فيه مختلا مثل عصر الشاه سلطان حسين الذى اختلت فيه الأوضـاع وانحطت فيه شئون الحكم الى حد كبير ، وانطبقت أحداث مسرحيتك على وقائعه تماما ، كذلك فان اسم أشرف خان اذا كان ينطبق على أحد من المحافظين المعاصرين فعليك تغييره الى حيدر خان أو رستم خان ، وأن تجعل العاصمة أصفهان بدلا من طهران حتى لا يساء فهمك فما زال النشر فى ايران مراقبا ولا يتمتع بالحرية الكاملة وتحصى على المؤلفين كتاباتهم ، ويندرج تحت ذلك أيضا تحديد الأوقات فكان ينبغى أن تشير الى حلول الليل والى وقت الصباح وغير ذلك حتى لا يحدث استغراب لدى المشاهد من تصرفات الشخصيات بسبب اختلاف الزمان دون علمه ، كذلك ينبغى وصف المكان الذى تدور فيه الأحداث بدقة ، فعندما يتغير المنظر ينبغى وصف الوضع الجديد فيه حتى يسـتطيع الممثلون أن يتخذوا أماكنهم بدقة على المسرح ٠

وهناك مسألة أريدك أن تفكر فيها جيدا وهى اختيار أسماء المسرحيات من واقع الموضوع حيث كان ينبغى أن تسمى مسرحية « أسلوب حكم زمان خان بروجردى وقصة أيامه » مثلا باسم آخر له جاذبية ويرتبط بصميم الموضوع مثل « قصة العمدة قاسم وكوكب » لأن زمان خان بروجردى فى الواقع لم يكن له دور يذكر فى هذه المسرحية بالاضافة الى أنه كان ينبغى أن تراعى جوانب العظة والعبرة فى هذه المسرحية فتجعل الحاج رجب يتوب عن شرب الخمر ومصاحبة بنات الهوى وأن تجعله يبدو أكثر شبابا وحيوية عن هذا ، وأن تجعل كوكب تتأثر بكرمه وسخائه وشهامته وتندم على تآمرها عليه ، وأن يردد الحاج رجب شكواه من ظلم الحكام وخستهم ودناءتهم وانصرافهم الى جمع المـال بالطرق غير الشرعية بدلا من أن يهتموا بشئون البلاد أو الزراعة والصناعة

والتجارة فتعمر وتزدهر ويعود عليهم ذلك بالغنى والرفاهية ورضاء الشعب عنهم ، وينبغى أن يكون ذلك بعبارة عذبة رقيقة ومؤثرة ، وما كان ينبغى عليك أن تجعل كوكبا تخبر الحاج رجب بحيلتها حتى لا تتبدل المحبة بالعداوة » (١)

وينكر آخوندزاده على الكاتب تأليفه لمسرحية « قصة حكومة زمان خان » فهى فى رأيه غير صالحة للتمثيل وفيها ما يجعل القارىء يظن أن كاتبها جاهل بأصول فن الدراما وقد حاول آخوندزاده أو يورد بعض الشواهد التى تؤكد صحة زعمه مثل أنه لا يصح أن تقرأ كوكب رسالة غرامية كتبها لرجب على خادمها بحيث يسمعها الجيران ، كما لا يصح أن يعرف المشاهد محتوى الرسالة ولا يعرف محتوى رد رجب عليها ، كما أن الكاتب لا يحرص على بيان تغيير المشهد بتغير الأماكن ، بل ان هناك عبارات يرددها الخادم حول مكر النساء خارج المشهد المحدد مما يجعل المتفرج لا يسمعها ، وكان ينبغى أن يرددها على خشبة المسرح فى غيبة كوكب عنه ، وهناك عدد آخر من العبارات التى ينبغى أن يعدل زمان قولها ومكانه على المسرح حتى يسمعها المشاهد (٢) .

ويأخذ آخوند زاده على الكاتب أنه كثيرا ما يترك على المسرح فراغا وصمتا لا يشغله وقد استشهد بعدد من المواقف التى وردت فى مسرحياته ومنها الموقف الذى كانت كانت تكتب فيه كوكب رسالة الى رجب ، وقد عم الصمت والسكون المسرح لمدة ليست بالقصيرة ، وكان ينبغى أن يشغل هذا الصمت مستفيدا بظروف المكان حيث يجعل الخادم مشغولا بمغازلة خادمه أو شيئا من هذا القبيل يتفق مع طبيعة الظروف وطبيعة المكان ويستغرق الوقت الذى يستغرقه كتابة الخطاب ، لأن من القصور فى الكتابة وعدم التمكن من فن الدراما أن تترك فراغا على المسرح طالما لم تنزل الستار (١) .

وينتقد آخوند زاده مسرحية « قصة حب السيد هاشم خلخالى » بأن شخصياتها ليست مرسومة كما ينبغى وحسب أصول فن الدراما فهى تبدو مهتزة ويجتمع فيها نقائض غير مستساغة كأن يبدو السيد هاشم ذا مكانة وعلم ووقار فى حين يكون فقيرا معدما وكذلك فانه يبدو أحيانا كالمجنون ، كما أن سارا تبدو فتاة عديمة الأدب والحياء ، وهذا مخالف لطبيعة شخصيتها فى

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٠٢ - ٢٠٧ .

(٢) نفسه : ص ٢٠٨ - ٢١٠ .

(١) نفسه : ص ٢١١

المسرحية ، كما أن أماكن التقاء العاشقين غير مناسبة حيث تبعث على تحقير كليهما ، وكذلك فان بعض جمل الحوار ينبغى أن تتغير لتلائم الموقف وطبيعة الشخصيات المتحدثة ، كما أن ثراء السيد هاشم المفاجىء ينبغى أن يكون مبررا تبريرا معقولا مثل أن يرث من عم ثرى له ، أو أثرى من مشروع تجارة وأن يأتى شخص من قبل الحاكم ليخبره بذلك (٢) ٠

أما فيما يتعلق بمسرحية « رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء » فعليك أن تحرقها كلها لأنه لا يجوز لكاتب أن يصل خياله الى هذا السفه حيث أن محور القصة يتعلق باساءة من ايرج ميرزا تؤدى الى فضيحة لعمه ، وهذا يفقدها أهم أهداف المسرح البناءة » (٣) ٠

وواضح أن آخوند زاده يبدو من خلال نقده لأعمال ميرزا آقا متأثرا بالمسرح الغربى الى حد كبير ، وهو يريد أن يطبق الدراما كما تعلمها من الغرب، وهو حريص على أن ينقل المسرح الغربى برمته الى ايران ، وليس أدل على ذلك من أنه طلب الى ميرزا آقا أن يترجم له مسرحياته الى الفارسية حتى تتاح له الفرصة ليتأثر بروح المسرح الغربى فلما أصر ميرزا آقا على أن يكون كاتبا لا مترجما انبرى آخوند زاده ينتقد أعماله ويقومها ويقدم له النصح والبدائل ، ولكن ميرزا آقا كان يشعر بايرانيته - وهو يكتب للمسرح - أكثر مما يشعر بالروح الغربية لهذا الفن ، ولذلك كتب مسرحياته وفى ذهنه ووجدانه مسرح التعزية الايرانى وان كان هذا لم يمنعه من الاستفادة بما درسه عن فن الدراما الغربى فجاءت مسرحياته ايرانية المشرب ، ايرانية الفن ، ايرانية الموضوع ٠ لذلك لا يستطيع الدارس أن ينساق وراء نقد آخوند زاده لهذه المسرحيات لأن هذا الناقد لم يضع فى اعتباره العناصر الأصيلة من هذا الفن لدى الايرانيين وانما كان كل همه أن يرى مسرحا غربيا بمعنى الكلمة بدليل أن المسرحية التى طلب منه أن يحرقها وهى « رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء » أراد الكاتب من خلالها أن يبين ذكاء الايرانى المتحضر وقدرته على معالجة الأمور ، فاذا كان الكاتب لم يتنبه الى بعض الأصول الفنية فى الادارة المسرحية وجانبه الصواب فيها فليس عليه أن يحرق العمل لهذا السبب ، لذلك فاننا اذا اتفقنا مع آخوند زاده فى أن نأخذ على ميرزا آقا عددا من الأخطاء الفنية الواضحة

---

(٢) نفسه : ص ٢١٢ ، ٢١٣

(٣) نفسه : ص ٢١٤

وبعضا من السقطات الدرامية الفجة الا أننا نلتمس له العذر فى كثير منها ، باعتبار أن مسرحه امتداد فنى لمسرح التعزية ٠

- الأفكار والموضوعات فى مسرح ميرزا آقا :

من الواضح أن مسرح ميرزا آقا يمثل نوعا من المسرح الوطنى فى موضوعاته وأفكاره ، حيث وضع الكاتب على عاتقه خلال كل مسرحياته أن يفضح أمر السلطة الحاكمة فى بلاده ، ويبين مساوئها وأخطاءها وعدم كفاءتها فى ادارة شئون البلاد ، فنراه فى مسرحية قصة أشرف خان يتبع فى صبر وأناة واستقصاء أسلوب تعامل السلطان والوزراء والحاشية ومن دونهم حتى أقل الخدم فى ابتزاز أموال حكام الولايات التابعة للنظام وجعل الرشوة الفاحشة والمتعارف عليها وسيلة لتولى الحكم فى الولايات أو البقاء فى هذه الوظيفة ، وما لذلك من أثر سيىء على الوالى وعلى أسلوب حكمه فى ولايته مما يضطره الى أن يرهق كاهل رعاياه فى تعويض ما فقد من أموال فى العاصمة المركزية دون أن يهتم بأحوال البلاد أو الرعايا ٠

كذلك فان الكاتب قد حاول فى مسرحية حكم «زمان خان» أن يتعقب دور بطانة السلطان وحاشيته فى افساده ودفعه الى التحايل على رعيته من أجل ابتزازها ، وانقياد هذا الحاكم لتوجيه هؤلاء الانتهازيين الرجعيين نظرا لجهله وغبائه وسوء استعداده أو لياقته للحكم وادارة شئون البلاد ، وأثر ذلك على العلاقات الانسانية بين أفراد المجتمع ٠

أما فى مسرحية رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء فقد حاول الكاتب أن يصور أساليب الحكام والساسة وألاعيبهم ضد البعض مهما تكن درجة قرابتهم أو نوع صلاتهم بما يؤكد انصرافهم عن أحوال الشعب والرعية أو اصلاح البلاد وبنائها وتعميرها ٠

ورغم أن مسرحية قصة حب السيد هاشم خلخالى مسرحية اجتماعية تتعرض لنماذج مختلفة من شخصيات المجتمع الايرانى بالتحليل والنقد بحيث يبدو من خلاله سوء حال المجتمع وانهياره ماديا ومعنويا الا أن المسرحية تركز على أن أسلوب الحكم وعدم كفاءة الحاكم هما أساس كل هذا السوء والانهيار ٠

على أن الدارس يلاحظ أنه مع قيمة معالجة هذه الموضوعات من الناحية الوطنية فان الكاتب قد تعمق التفاصيل الجزئية لهذه الموضوعات تعمق من يعيشها ويشعر بكل موقف من مواقفها بحيث يدرك الدارس أن ما من مسرحية للكاتب تخلو من شخصية تكون حاملة لأفكاره سواء أكانت شخصية أشرف ميرزا فى مسرحية قصة أشرف خان أو الناظر شمس بيك فى حكومة زمان خان ، أو ايرج ميرزا فى رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء أو هاشم فى قصة حب السيد هاشم · ونورد على سبيل المثال بعض الشواهد التى تدل على مقدرة الكاتب على تمثل مجتمعه تمثلا عميقا يستطيع من خلاله أن يقوم بتشريح طبقاته ونماذجها البشرية الحية ·

فأما مسرحية قصة أشرفخان فانها تحدد على وجه الدقة قيمة الرشاوى ووظيفة آكليها وتنوع طبقاتهم ، حيث يقوم أشرف خان بتقديم مصاريف المصانع الملكية ، ومقاهى الضيافة ، والتبن والشعير كعلف لحيوانات الاسطبل الملكى، ثم يقدم ثلاثة آلاف « أشرفى » وهى أكبر عملة ذهبية موجودة للسلطان فى ثلاث صرر ، بالاضافة الى ألف أشرفى وعدة جياد الطاووس والترلان وهى أفضل أنواع الجياد ، وأربع جوارى وستة أحمال من الهدايا للوزير ، وكذلك خمسين أشرفى وجارية وحملين من الهدايا للمستوفى ، ثم حساب ثلاث سنوات من الضرائب للخزانة ، وعشرة تومانات وهى عملة ذهبية أيضا للخادم وثلاثة لكل فراش أو سائس للفيلة والجمال ، هذا كله قدم على سبيل الهدايا وبمجرد قدومه الى العاصمة ، ولكنه حتى يحصـــــل على اذن بالعودة الى ولايته والاستمرار فى وظيفته فقد قدم على سبيل الاكراميات والرشوة خلعة ثمينة وتبرعا للحكومة بمبلغ أحد عشر ألف تومان ، وخمسة عشر تومان لكل فراش ونائب فراش ، وعشرة تومانات لكل سياف ، وخمسة تومانات لكل حارس ، وثلاثة تومانات لكل خادم ، وثلاث هدايا للمستوفى ، وشال خلعة بثمانين تومانا لسكرتير المستوفى ، بالاضافة الى عشرين امبريالا ـ بعد المساومة ـ ثم ستة آلاف تومان للخزانة من أجل التوقيع وكذلك ثلاثة آلاف تومان للوزير ومائة تومان كرسوم لصدور الأمر بالاضافة الى مائتى تومان لصاحب الختم الملكى ·· وغير ذلك ·

ولا شك أن الكاتب بذكره هذه التفاصيل بدقة يشير الى تعمقه فى فهم الجهاز الحاكم فهما صحيحا ودرايته بما يدور داخل القصور الملكية ودواوين الحكومة ومنازل كبار رجال الدولة ، وقد استفاد الكاتب من هذه الدراية فى

دفع أحداث المسرحية الى عقدتها حيث نراه يتحدث بلسان الشخصية الأولى فى المسرحية أشرف خان حديثا يجعل المشاهد يتفاعل معه ويتعاطف ، فتستمر الصلة بين المشاهد وبين البطل طوال المسرحية ، ومن أمثلة عباراته التى تدخل فى هذا الاطار قول أشرف خان : « ينبغى تقديم الهدايا قبل أن يدير هؤلاء السادة ظهورهم لنا ، كما ينبغى أن نغلق أفواههم دائما » (١) أو قوله : « بل قل انهم سوف يجعلوننى عاريا (٢) . أو قوله : « لا اله الا الله ، الهى أى خطأ ارتكبت ؟ أية حكومة هذه ؟ أى حساب هذا ؟ » (٣) أو قوله : « الله يخرب بيتك ، ذاك الكبير وهذا الصغير ، ذاك الحارس وهذا الخادم ، يا ويلتى، اذهب يا بنى واعط لهم خمسة تومانات .. لم يعد للصبر منزع ، ورأس أبى لم أعد أريد هذه الولاية ، الحكم بهذا الشكل حرام ، لا بأس ، سوف أسافر غدا وليحدث ما يحدث ، الى الجحيم لكل شىء ، فليكتبوا لى بعد ذلك بما شاءوا ، سأريح نفسى وأرحل ، الله الله .. ما هذه الولاية ؟ ! ما هـــذه الولاية ؟! » (١) .

أما فى مسرحية حكومة زمان خان فنرى الكاتب وقد دفعه التمادى فى نقد تصرفات السلطان وبطانته الى السب أحيانا كثيرة عندما تعييه الحيلة فى النقد حيث نراه فى نهاية الفصل الأول وقبل اسدال الستار مباشرة يجعل الناظر شمس على بيك يسب نفسه بسبب ضيقه من مستشار السلطان وامتعاضه من تصرفاته فيقول : « لعن الله أبا من يخدم مثل هؤلاء الناس ، أهناك انســان بمثل هذا الغباء ؟! » (٢) .

وقـــد أدى هـــذا الموقف الوطنى بالكاتب الى أن يتعمق قاع المجتمع ويأتى بأسوأ ما فيه حيث نراه يصور أحوال الكساد وقد عمت كل الجوانب حتى بيوت الدعارة فيثقل لنا شكوى احدى صاحبات هذه الدور من الكساد بقولها: « سيدى العزيز لا أدرى أية سنة هذه ؟! تصور أن كل الرجال قد ماتوا ! ، لم أعد أرى شخصا حى القلب ، لم أعد أشتم من شخص عطر الحب ، يعلم خادمى

---

(١) ميرزا اقا تبريزى : سركذشت أشرف خان ص ١٢
(٢) المرجع السابق : ص ١٣
(٣) نفســه : ص ٢٤
(١) نفسه : ص ٢٨ ، ٢٩ .
(٢) ميرزا اقا تبريزى : حكومت زمان خان ص ٦٠ .

أننى قد رهنت كل أسرتى لدى امرأة خسروخان ، وكثرت على مرتبات من يعملون عندي » (٣) ٠

كذلك فقد حاول الكاتب أن يتعقب عادات الأمراء وكبار رجال الدولة من معاقرة الخمر وتعاطى النشوق والأفيون وتدخين النرجيله وشرب القهـــوة والشاى بكثرة وغير ذلك من العادات بل انه يتحرى الدقة فى وصف ما يناسب مزاج كل شخصية من هذه المشروبات ، ويتجاوز ذلك كله الى عاداتهم فى دخول الحمام ومجالسة الساقطات واستخدامهن لتحقيق بعض مؤامراتهم ودسائسهم والاستفادة منهن فى الوصول الى أهدافهم ، كما كان الكاتب دقيقا فى وصف مجالس الشراب واللهو الى حد كبير وليس أدل على ذلك من وصفه لمجلس الفصل الثالث من مسرحية « رحلة شاه قلى ميرزا الى كربلاء » ، كذلك أجاد الكاتب رسم الحركة السريعة على المسرح ، ولعل أفضل شاهد على ذلك هو مشهد الغوغاء الثائرين ضد شاه قلى ميرزا والذى افتعله ايرج ميرزا لاخافته ودفعه الى ترك المكان ، وهذا المشهد يعرض من خلال أحداث الفصل الرابع من مسرحية « رحلة شاه ميرزا الى كربلاء » من أجل دفع الأحداث الى نهايتها فى الفصل الأخير ، وقد وفق الكاتب فى هذا الاستخدام الى حـــد كبير ٠

وقد تجلى ارتباط الكاتب بالتراث من خلال استفادته من قصة مجنون ليلى فى صياغة أحداث مسرحيته « قصة حب السيد هاشم خلخالى » ، وتبدو هذه الاستفادة متقنة لا افتعال فيها ولا نقل ، وهذا يؤكد ما ذهبنا اليه من علاقة مسرح ميرزا أقا بالبيئة الايرانية الاسلامية والتراث القومى ٠

---

(٣) المرجع السابق : ص ٦٨ ٠

المبحث الثالث

المسرح الإيرانى فى العصر الحديث

المسرح خلال فترة الثورة النيابية

لعل الدارس لتاريخ المسرح الإيرانى يستطيع أن يتبين مرحلة جديدة من مراحل تطور الفكر المسرحى الإيرانى مع قيام الثورة النيابية فى إيران حيث حاول المفكرون ورجال الأدب وطلاب الحرية أن يتخلصوا من الأصول البالية لمسرح إيران القديم ويوجدوا مسرحا راقيا على النمط الأوربى[1] لأن الثوار من المثقفين أدركوا يقينا فاعلية التمثيل المسرحى فى التأثير على عامة الناس ، وقدرته على توعيتهم وتبصيرهم من خلال كشفه عن العيوب الإجتماعية والسياسية والإدارية أكثر من الخطب الرنانة ودروس الوعظ والإشارة[2] ولقد أخذت الجماعات المختلفة من المثقفين والفنانين المستنيرين على عاتقها إقامة مسارح شعبية وكتابة النصوص المتنوعة لهذه المسارح واجتهدوا فى جمع عدد كبير من الممثلين العاطلين حيث كانت أجورهم منخفضة كما استطاعوا الحصول على الدعم المالى من بعض الأثرياء الوطنين مما جعل قيمة تذكرة الدخول إلى المسرح زهيدة يقدر عليها الرجل البسيط ، وبهذا أمكن للرواد أمثال محمود ظهير الدينى وسيد على نصر وغيرهم أن يجتذبوا إلى مسارحهم طبقات الشعب المختلفة[3] ورغم إحباط الثورة النيابية التى استمرت أكثر من خمس سنوات ١٩٠٦ — ١٩١١ م على يد ملوك القاجاريين واستبداد محمد على شاه إلا أن المثقفين من رجال الأدب والفن استمروا فى تصوير زوايا الحياة الاجتماعية السيئة لجماهير الشعب بأساليب مختلفة يغلب عليها اللون الهزلى ، ويستطيع الدارس أن يلاحظ الأثر الممتد لهذه الثورة النيابية فى الأعمال المسرحية فى تطور الكتابة المسرحية واستخدام الرمز والإسقاط ، رغم

---

(١) د. [illegible] : بررسى أدبيات [illegible] در ايران ص ١٦٥ .

(٢) حسن كاظم زاده : مقدمه مسرحية [illegible] عليشاه لذبيح الله بهروز طبع ابرانشهر

(٣) ساعدى د. : برامون [illegible] در [illegible] ص ٨٨

أن أهم ما يميز المسرحيات التى ألفت أو قدمت خلال فترة الثورة النيابية هو التعبير المباشر عن الفكرة فى بساطة تامة وهى سمة عامة لكل أعمال هذه الفترة ، ولعل أوضح مثال على ذلك يتجلى فى مسرحية قيام سلاطين إيران رستاخيز سلاطين إيران (لسيد ميرزاده عشقى حيث نراه يجعل من نفسه إحدى شخصيات المسرحية ويسمى هذه الشخصية باسمه عشقى ، ويجرى هذا الشعر على لسانها عند مرورها بأطلال قصر بلاط الساسانيين فى المدائن : « إن كرامة إيران القديمة وشرفها وعزتها يتساقط الآن نكبة وذلة ، فلا نفس إيرانى اليوم بفرهاد فشرف زعامة الأحزاب يبعث على الجنون ، حيث تتساقط النكبة والمذلة والفشل وآثار الزوال على رأس وجسد شعبنا[١] ويستمر المؤلف على هذا النحو مشيرا إلى الخراب الذى حاق بإيران فى هذا العهد على عكس ما كانت عليه فى عهود الآباء والأجداد ، وتستيقظ فى عينيه صور ملوك إيران القدماء وعظمائها تبدى دهشتها للوضع الذى صارت إليه إيران الحالية وينزعها هذا الخراب الماثل فى كل شىء ويؤلمها ضياع جهود السنين والدهور فى عمران البلاد ونهضتها وتقدمها ، وقد حاول كل من هؤلاء الملوك والعظماء أن يصف مشاعره إزاء ما يرى بأسلوب مباشر مثل ما ورد على لسان خسرو برويز على هذا النحو : « لا أدرى أموتى هم أم أحياء ؟ أيها القوم أسادة أنتم أم عبيد ؟ أهذه حياة التى تعيشونها ؟ إن الموت أفضل من هذه الحياة فلم تعيشون ؟ إن أجدادكم يبكون على حالكم ولو أنكم صرتم مادة الضحك بين الشعوب ، هذه مقابر خربة وليست إيراننا ، هذه الديار الخربة ليست إيران فأين إيران »[٢] ولقد حاول الكاتب بعد أن استنفذ عرضه لمشاعر الملوك والعظماء أن يشرك جماهير المشاهدين فى هذه القضية فجعل زردشت نبى الفرس القديم يشير إليهم ويخاطبهم بقوله : عندما كانت المدنية منتشرة فى المشرق وكان نور المعرفة ينبعث من الناحية الشرقية ، نسى الغرب أن بلادهم فى تلك

---

(١) عشقى : رستاخيز سلاطين آيران ص ٨

(٢) المرجع السابق ص ٢٠

الأوقات كانت تعيش عليها أقوام مثل الرعاة وسكان الغابات ، وكانوا يأكلون الأعشاب بطينها فانهضى يا بلاد الشرق واجعلى يوم الغرب أسود ، فمتى تشرق الشمس على الغرب طالما لا ينام الشرق وعندما يستيقظ الغرب ينام الشرق[١] ثم إن الكاتب لا يكتفى بهذا فنراه يعقب بأن كل ما رآه ـ أو بتعبير آخر ما دار فى المسرحية ـ هو نوع من حلم اليقظة يطلب له تفسيرا حيث يقول : « يا إلهى هل كان ما رأيته فى هذا القصر الحزب حلما أم يقظة ؟ لقد رأيت ملوك إيران جميعهم محزونين فى مأتم بلاد إيران ، إن أجدادنا يدركون عارنا فيا إلهى انقذنا ، واجعل وعد زردشت قدرا لنا واجعل مارآه عشقى حلما وفسره لنا[٢] .

كما يستطيع الدارس أن يتبين النماذج الصارخة التى اختارها كتاب هذه الفترة موضوعا لمسرحياتهم حيث نرى فى عناوين هذه المسرحيات ما هو مستوحى من أساطير الشاهنامه أو من التاريخ الإسلامى أو من أحداث الثورة النيابية ذاتها بشكل يغلب عليه الحماس فمن بين ما هو مستوحى من الشاهنامة مسرحية رستم وسهراب لحين كاظم زاده وهى مسرحية وطنية أخلاقية تقع فى خمسة فصول ، وقد أكد الكاتب من خلال أحداثها التى اقتبسها من الشاهنامة أن الحب الفطرى والطبيعى للوطن والمبدأ أقوى من المتبادل بين الرجل والمرأة ، بل مثل هذا الحب أقدس وأطهر أنواع الحب ، وهو حق وواجب لأن من واجب الإنسان أن يمارسه حيث تمثل هذا الحب خلال المسرحية فى العلاقة القوية بين تهمينة والدة سهراب وبين ابنها ، ثم تمثل فى تفضيل سهراب حب الأب رستم والوطن على حب الفريد ابنة كزدحم ، ثم قتل الأب لإبنه فى سبيل الوطن ، ولعل هدف الكاتب فى إبراز هذه الصور من الحب هو أن يوقظ الإحساس بالوطنية فى نفوس الجماهير وغرس هذا النوع من الحب وهذه المشاعر النامرة فى قلوب الإيرانين ، ولم يبال

---

(١) نفسه ص ٣٦

(٢) نفسه : ص ٤٢ .

الـكاتب فى سبيل هذا الهدف أن يخوج على الأصول الفنية للمسرحية سواء فى تقسيم الفصول أو فى الخصائص الفنية الأخرى(١) .

كذلك فإن من المسرحيات الجديدة المستوحاة من الشاهنامة مسرحية الضحاك تأليف قويم بن ميرزا على أكبرخان الذى كان أحد أبناء قائد المدفعية فى عهد مظهر الدين شاه ، وهى مسرحية فى خمسة فصول ، ولعل من مظاهر الإجادة فى هذه المسرحية أن الـكاتب لم يلتزم بحرفية الأساطير المروية فى كتب التاريخ من أجل أن يتحرك بالأحداث وفق الهدف الوطنى الذى وضعه فى اعتباره عند كتابة هـذه المسرحية ، وتعرض ثورة الشعب العارمة بقيادة حداد ضد ملك مستبد سلب العرش من أصحابه الشرعيين ، والجديد فى هذا الموضوع أن الـكاتب أعطى رجال الدين دورا خاصا فى العمل الوطنى حيث ساعدوا الثوار والأمير الجدير بالعرش ضد الطاغية(٢) .

ولا يسعنا فى هذا المجال إلا أن نشير أيضا إلى مسرحية تيسفون لتندركيا ، وهى مسرحية ادبية أخلاقية تقوم على فـكرة الوطنية وتمتاز على المسرحيات الوطنية الأخرى المستوحاة من الشاهنامة أنها التزمت بالإطار الفنى إلى حد كبير رغم أنها مسرحية شعرية ، وتقع فى ستة فصول ، وتدور أحداثها فى عهد كسرى أنوشيروان وخاصة فى فترة حروبة مع الرومان ، ومن مظاهر الإجادة فى هذه المسرحية أنها تحاول المزج بين الماضى والحاضر فى أسلوب رشيق بحيث لا ينغمس المشاهد فى التاريخ القديم ناسيا ظروفه الحاضرة(٣) .

وإذا كانت مسرحية بروين ابنة ساسان للـكاتب صادق هدايت تعتبر من المسرحيات الوطنية التى تدخل فى إطار المسرحيات المستوحاة من الشاهنامة إلا أن الـكاتب بعد بها عن الفرض الأساسى إلى قضايا جانبية مثل الصراع بين الفرس

---

(١) حسين كاظم زاده : رستم وسهراب طبع برلين سنة١٣٤٢هـ سنة ١٩٢٤ م
(٢) قويم على أكبر خان: ضحاك. طبع طهران سنة١٣٢٣هـ. سنة١٩١٥م
(٣) تندركيا : تيسفون طبع طهران /١٣١١ هـ ش / ١٩٣٢م

والعرب ومحاولة النيل من العرب حيث أظهرهم فى صورة لصوص سفاكين يهددون أمن الفرس المسالمين ويغتصبون أملاكهم ويقتلونهم ويسبون نساءهم تحت دعوى إدخالهم الإسلام، وهذه الصورة المنفرة التى أظهر الكاتب بها العرب تتنافى مع أبسط حقائق التاريخ وتهدم الأخوة الإسلامية بين العرب والفرس والتى شيد الإسلام صرحها على مر القرون المتعاقبة(١) .

ويجدر بنا أن نشير أيضا إلى مسرحيات أرسلان بوريا وخاصة مسرحية سياط بهرام تازيانه بهرام وتقع فى فصلين وتدور أحداثها فى منطقة لادن فى غرب إيران حيث تدور الحرب بين الإيرانيين والتورانيين ، والمسرحية شعرية تغلب عليها روح الشاهنامة وأسلوبها فى الوصف وتمجيد البطولات وإن كانت تبدو خلالها براعة الكاتب فى الحوار وإثارة الاهتمام بالتساؤلات والتعجب والاستفسار ، والمسرحية تدعو إلى الوحدة الوطنية والتصالح بين العناصر الشعبية المختلفة والابتعاد عن الصراعات والمنازعات فيما بينها ، وتدين هذه المشاحنات ، كما يبدو فيها التباين واضحا بين موقف الحكام والقواد وموقف عامة الشعب مما يشير إلى التناقض بين فكر السلطة الحاكمة وفكر الجاهير الشعبية(٢) .

وبالإضافة إلى المسرحيات المستوحاة من الشاهنامة إتجه الكتاب إلى انتقاء موضوعاتهم من التاريخ الإسلامى مثل مسرحية ثورة بابك لهوشنك باختري وهى مسرحية تاريخية تدور أحداثها فى عهد الخليفة المعتصم العباسى حاول الكاتب فيها أن يدافع عن بابك الخزمى وتمرده ضد الخلافة ويجعل منه بطلا جاء ليحمى الناس بعد أن أصبحوا لا يأمنون على أموالهم أو أنفسهم ، وقد أثقلت الخلافة كاهلهم بالجزية والضرائب بالإضافة إلى القحط وظلم الحياة ، وقد صور الكاتب تمرد بابك على أنه ثورة فلاح إيران يمثل طبقة كادحة لها دور مؤثر فى البلاد والمجتمع ، ورغم ذلك فهى أكثر الطبقات تعرضا للاستغلال ، لذلك فإن تمرد بابك

---

(١) صادق هـــدايت : بروين دختر ساسان طبع طهران / ١٣٠٩ هـ . ش سنة ١٩٣٠ م

(٢) أرسلان بوريا: تازيانه بهرام . طبع طهران / ١٣٤٧ هـ.ش / ١٩٦٨م

يعتبر صرخة شاكية تصدر عن قوم أحرار فدائيين أغلق الحاكم أبوابه فى وجوههم مما جعلهم يلجأون إلى العمل المسلح وإذا كانوا قد فشلوا فليس معنى ذلك أن تفشل الاجيال التالية(١) .

كذلك فإن مسرحية القصة الدامية أو مصير البرامكه لسيد عبد الرحيم خلخالى تعتبر من أشهر وأبرز المسرحيات الوطنية المستوحاة من التاريخ الإسلامى فهى تقع فى خمسة فصول وتمزج التاريخ بالعاطفة ، وتحاول أن تصور مفاسد البلاط الحاكم وسوء أخلاق الحكام وقد حاول الكاتب أن يفرق بين السلطان والوزير مؤكدا أن الحاكم الفاسد لا يستطيع أن يتبين حقيقة من حوله من اتباعه ولا أن يميز بين المخلص منهم والخائن ، كما حاول أن يبين أن السلطة تجعل من الحاكم مغروراً متقلبا سريع الغضب يصل فى حمقه إلى درجة أن يبطش بالمخلصين والمقربين دون ما ذنب ، ثم إن الكاتب يركز على العنصر الإيرانى وإخلاصه لوطنه وكفاحه من أجل استغلال إيران وتحرر أهلها من التبعية(٢) .

ومن الكتاب من إتجه مباشرة إلى الثورة النيابية ذاتها واستقى منها موضوعه سواء تعرض لهذه الثورة بشكل مباشر أو أشار إلى الأوضاع القائمة فى إيران فى ذلك الوقت وانتقدها بشده ، وقد تمثل الاتجاه الأول فى مسرحية ثورة تبريز لأرسلان پوريا ، والمسرحية شعرية تقع فى خمسة فصول يمثل كل فصل منها لوحة مشرفة فى تاريخ الثورة النيابية حيث تدور أحداث المسرحية فى تبريز خلال سنة ١٢٨٥ هـ سنة ١٩٠٦ وتؤكد على أن القوى الشعبية تستطيع أن تحطم الأبواب المقفلة ، وأن تغرس ورد الأمل فى أرض الزمان ، والمسرحية حماسية ميلو درامية تتميز بكثرة الحركة ووفرة عدد الشخصيات ، وهى تقف فى صف المجاهدين المطالبين بالدستور وتبدى فرحة الشعب بحصوله على ما أراد وليس أروع من

---

(١) هوشنكك باختری : قيام بابك . طبع طهران .

(٢) سيد عبد الرحيم خلخالى : داستان خونين . طهران | ١٣٠٤ هـ ش | ١٩٢٥ .

النشيد الذى أنشدة الجميع فى نهاية المسرحية حيث يقول فيه الكاتب : « إن الحرية بداية السعادة وقد ظهرت لنا عنقاء التحرر ، لقد زادت على تاريخنا ورقة وأنشد المغنى قصة ، كالقصة التى أوردها الفردوسى من إيوان كسرى العظيم ، فامنحوا الحب لتاريخ الثورة النيابية فتحية للحرية والسرور (١) » .

كما تمثل الاتجاه الثانى فى مسرحية جيجك عليشاه لذبيح الله بهروز حيث حاول الكاتب أن يبدو مصلحا إجتماعيا وأخلاقيا — ينتقد الأوضاع الاجتماعية والمستوى الأخلاقى والعادات القبيحة التى سادت المجتمع نتيجة للسياسة السيئةالتى يتبعها النظام الحاكم فى إيران بأسلوب ساخر، وقد استفاد الكاتب من الفترة التى أمضاها فى أوربا بين باريس ولندن وبرلين حيث تعمق فكر فولتير وتأثر به فى كتابته للمسرح ويبدو هذا الأثر واضحا فى هذه المسرحية من خلال طرق العلاج التى أقترحها على لسان شخصياته (٢) ،

وقد حاول بعض الكتاب أن يجد فى السخرية اللاذعة أسلوبا لعرض آرائه وأفكاره الوطنية فى قالب من المسرح الكوميدى، ولعل من الأمثلة الجيدة لهذا الاتجاه مسرحية « جاء جعفر خان من بلاد الأفرنج » لحسن خان مقدم المعروف بلقب على نوروز ، وهى ومسرحية تتسم بالنشاط والحركة الدائبة داخل إطار محدد حيث عبرت عن الايرانيين الذين يذهبون إلى أوربا ويقضون بها عدة سنوات ثم يعودون وقدفقدوا شخصيتهم الوطنية والقوا وراء ظهورهم العادات والتقاليدالقومية وغيروا حتى لغتهم ولكنتهم وكأنهم انسلخوا من أصلهم وتخلوا عن مجتمعهم ، وقد انتقدهم الكاتب بشدة جعلت منهم مادة للسخرية والاستهزاء بحيث صارت هذه

---

(١) ارسلان بوربا : رستاخيز تبريز . طبع طهران/ ١٣٥٠ هـ / ش / ١٩٧٠.
(٢) زبيح الله بهروز : جيجك عليشاه . طبع برلين/ ١٣٤٢هـ ./ ١٩٢٤.

المسرحية نموذجا يحتذى فى الكتابة المسرحيـــة فى إيران حتى السنوات الأخيرة (١) .

كما لا يستطيع الدارس أن يتجاهل دور عبد الحسين نوشين فى محاولة النهوض بالمسرح فى الفترة التى أعقبت إجهاض الثورة التيابية ، وقد نال جهد هذا الكاتب تقدير المثقفين والمهتمين حيث أهارت إلى ذلك مجلة سخن فى حديثها عنه بقولها : «عبد الحسين نوشين فنان مشهور يعرفه الجميع فى إيران حتى أولئك الذين يخالفونه فى الأسلوب أو وقفوا فى صف أعدائه قد أعترفوا بأستاذيته ومهارته الفنية فى الكتابة والإخراج والتمثيل أيضا ، وإن من يعرف شيئا عن فن المسرح لا يستطيع أن ينكر الخدمات التى أداها نوشين لتطور فن المسرح فى إيران ، كما أن آثارة الخلاقة فيها جوانب طيبة وإيجابيه وكفاح لايستكين ضد أعداء الشعب الإيرانى ، ويرى نوشين أن الأدب الشفهى لشعب إيران غنى وفياض وهو أفضل منبع للكتابة المسرحية المعاصرة ، لقد أعلن نوشين فى كثير من آثاره حربا شعواء ضد النفاق والتملق والارتشاء والطمع والاحتيال وغير ذلك من أساليب أعداء الشعب ، وهو قادر بمقدرته الفنية أن يستخرج النماذج من أعماق الحياة ويعرضها على المسرح فأبطال نوشين أشخاص عاديون ولكنهم يعرفون لماذا يعيشون وكيف يناضلون وكيف يصلون بمثلهم العليا إلى منجزات (٢) . والواقع أن عبد الحسين نوشين كان أول من كتب عن المسرح فى إيران وحاول أن يكون داعية لإيجاد مسرح وطنى بالمعنى الكامل فرفع شعار أنه مالم توجد الكتابة المسرحية فى بلاد إيران فإنه لا يمكن الادعاء بأن فى إيران مسرحا . وأكد أن ترجمة المسرحيات الغربية وتمثيلها ليس كافيا لإرضاء وجدان الأمـــة بل وانتهى ، وطالب

(١ حسن مقدم : جعفر خان ازفرنكى آمده . طهران / ١٣٢١هش / ١٩٤٢ .

(١) مجلة سخن : السنة الرابعة العدد ١ ص٧٥ وما بعدها

كتاب المسرح بالابتعاد عن الابتذال والاتجاه إلى الدراما الحقيقية بالاستفادة من التقنية الحديثة للكتابة المسرحية فى الغرب ومواكبة التحولات العظيمة التي وقعت خلال السنوات الأخيرة والتى أدت إلى ظهور عناصر الرقى فى شعبنا من خلال شئونه الاجتماعية والثقافية بل وأسلوب تفكيره وأصبح يتطلع إلى نصوص تشبع من وجدانه وسماته الوطنية وتعبر عن حياته تبشر بمستقبل زاهر ، كما دعا رجال الفن أن يسلكوا الطرق الوعرة ليكونوا روادا للثقافة الإنسانية المقبلة (١) ولعل من أفضل مسرحيات نوشين مسرحية المرأة الخبيرة ، وتقع فى ثلاثة فصول وشخصياتها محدودة ، وتدور حول أهمية المرأة العاقلة فى الأسرة والمجتمع حيث يضيق رب الأسرة بالالتزامات العائلية ويهفو إلى حياة الحرية والانطلاق مع أصدقائه للهو والعبث فيرسل زوجته إلى بيت أبيها ، ثم يضيق بحياة اللهو مع أصدقاء السوء وقد اعتلت صحته ويحن إلى زوجته وابنه خاصة عندما تؤكد له والدته أن زوجته ظلت وفية له وأنها تتردد عد المنزل لترتب له أشياءه وتسأل عن أحواله رغم ما أصابه من فقر ، فيعود الزوج إلى زوجته ويشعر بالسعادة فى حياته العائلية ولكنه يواجه أخطاء الماضى وديونه لأصدقاء السوء نتيجة خسائره فى لعب القمار حيث يعود هؤلاء الاصدقاء لمطالبته بالديون بجرأة ووقاحة ، وبعد صراع باللسان واليدبينة وبينهم تشترك فيه الزوجة وتتمكن من انتزاع سند الدين وتمزقة ، ثم تطرد أصدقاء السوء . (٢) والواقع أن الكاتب يبدو متمكنا من فنه فى هذه المسرحية فبالإضافه إلى طرافة الموضوع وجدته نجد فية الهدف الاصلاحى ، ثم المعالجة الجيدة بالالتزام بأصول فن المسرحية ويجدر بنا هنا أن نقدم مشهدا حواريا بين الزوج والزوجة من المشهد الثانى للفصل الاول يبدو فيه إجادة الكاتب :

---

(١) المرجع السابق .

(٢) عبد الحسين نوشين : تائيرزن وظيفة شناس درزندكى . طبع طهران | ١٣٠٩هش سنة ١٩٣٠ م .

رباب : ماذا ؟ لماذا هذا القدر من الصياح والضجيج ؟ لم هذا السلوك المعيب ؟

جمشيد : أين دبوسى ؟

رباب : تكلم بهدوء أكثر ، ماذا يقول الجيران ؟ أى دبوس ؟

جمشيد : دبوس المروة العليا فى القميص ! هل للدبوس أربعة أرجل ؟ وهل عندى غيره ؟

رباب : كيف أعرف ؟ ربما اردت دبوسا لشيء آخر هل تريد الدبوس الذى على المنضدة ؟

جمشيد : (يبعثر الاشياء) أين ؟ أية منضدة ؟ قولى أين أضاعه الولد ؟

رباب : ما شأن الطفل بدبوس ربطة عنق ؟ لا تظلمه .

جمشيد : إذن لماذا لم أجده رغم أنى بحثت كثيراً ؟

رباب : كيف أعرف ؟ إنك لا تبحث جيدا وتبعثرا الأشياء بصورة سيئة بلا مبالاة !

جمشيد : إنك أخفيته فى مكان حتى تغيظينى .

رباب : ما هذا الكلام ؟ لماذا تسيء الظن بى هكذا بلا مبالاة ؟ أهذا جزاء خدمتى لك ؟

جمشيد : إذا لم تخفيه لماذا لم أعثر عليه بعد بحث ساعة ؟

رباب : حسن . . كفاك بحثا ولا تعكر أوقاتك وأوقات الآخرين واتركنى أتولى الامر [١] .

وقد تأثر المسرح الإيرانى بتلك المتغيرات التى اجتاحت العالم مع قيام الحرب

---

(١) المرجع السابق ص ٤ .

العالمية الثانية وأحدثت تطورا فى الفكر والفن والادب، كما ساهم إقبال الاحزاب السياسية على الاستفادة من المسرح فى الدعاية لمبادئه وآرائه فى إنعاشه حيث شهدت السنوات من ١٣٢٢ - ١٣٢٦ هاش [١٩٤٣ - ١٩٤٧ م] إهتماما غير عادى بالمسرح ساعد على تطوره وإزدهاره فأصبح له عشاق وجمهور وأصبحت أعماله تعبر عن جمهوره وتراوح مستواه الفنى بتنـــوع رواده ومستوى ذوقهم وثقافتهم .

غلا محسين ساعدى ومسرح الواقعية التشريحية

يعتبر غلا محسين ساعدى من الأدباء البارزين الذين شهدوا أحداثا ضخمة فى تاريخ أيران ، وما زال يشهد ويشارك فى صنع الأحداث فى بلاده ، وهو من أبناء إقليم أذربيجان النجباء شأنه شأن ميرزا آخوندزاده وميرزا اقا تبريزى . أكمل تعليمه العالى فى كلية الطب وتخرج طبيبا ينتظر منه الكثير فى علاج أبناء وطنه ، لكن الطب النفسى استهواه أكثر من الطب العضوى فانكب على كتب علم النفس وعلم الاجتماع ينهل منها فإذا ما حالت القوانين والسنن بينه وبين ممارسة الطب النفسى إختار طريق الأدب ليمارس هوايته من خلاله ، وعندما خشى أن يلقى معارضة أو عنتا اختار له لقبا يعرف به وهو جوهر مراد ونشر معظم أعماله به .

والواقع أن ساعدى لم يكتف بالدراسة النظرية بل إنه مارس هذه الدراسة بطريقة عملية حيث تعمق التحقيق فى العادات والتقاليد المحلية وتنقل بين قرى البلاد المختلفة وسافر إلى سواحل الخليج ، وسجل عادات هذه المناطق وتقاليدها فى أبحاثه الإجتماعية والإنسانية التى نشرها وهى ايلخچى « السائس » سنة ١٣٤٢ هـ.ش سنة ١٩٦٣ ، خياو يامشكين شهر . المدينة المعطرة سنة ١٣٤٤ هـ ش سنة ١٩٦٥ ، أهل هوا سنة ١٩٤٥ هـ.ش سنة ١٩٦٦ م ، على أن اهتمام ساعدى لم ينحصر فى القرى والنجوع فحسب بل إنه اهتم بالمدن الكبيرة أيضاً وأسلوب الحياة فيها ومتغيراته ، وعاصر الأحداث العالمية والمحلية من حرب عالمية إلى ثورة نيابية — ومن أطماع أجنبية إلى احتلال ، ومن ثورة بيضاء إلى ثورة حمراء ، ومن إصلاح ليبرالى إلى ثورة إسلامية ، وعايش الأنماط البشرية المختلفة فى المجتمع من أصحاب الليل إلى أصحاب النهار ، ومن الشحاذين إلى المتعطلين ورواد المقاهى ، ومن العمال إلى أصحاب العمل ، ومن الأطباء إلى المرضى ، ومن صغار الموظفين إلى الطبقة الحاكمة ، وكتب حول كل هؤلاء فى أكثر من ثلاثين مسرحية أو

قصة أو دراسة ، وقد وجد ساعدى ترحيبا كبيرا من كافة طبقات الشعب وزعماء الثورة الإسلامية لدى عودته من منفاه الاختيارى فى أمريكا بعد فراره إليها عقب تحديد إقامته فى عهد الشاه محمد رضا بهلوى، فقد كان ساعدى مناهضا للنظام الملكى تجنح أفكاره يسارا نحو الإشتراكية لذلك أصبح الكاتب المفضل لدى النقاد التقدميين الذين يمتدحون الجبهة الفكرية الخاصة به ومتابعته معالجة مسائل مجتمعه اليومية ، ويرون أنه كاتب يدافع عن شرف القلم وضرورته فى إبراز المشاكل الحياتية للايرانيين وأنه يمثل بحق المدرسة الواقعية حيث يستفيد من خبرته وأبحاثه ومطالعاته فى مجال الباثولوجيا أو الداريه بالأمراض الاجتماعية خلال أعماله الأدبية(١)

والواقع أن مسرحية « ألف بالمد وألف بدون مد » آى بى كلاه ، آى با كلاه تمثل بداية فى طريق طويل من التأمل فى البيئة والمجتمع بعين فاندة متفحصة تدرس وتقلب وتبحث عن الظواهر المرضية فى المجتمع وأسبابها وكيف يمكن علاجها ، يقوم موضوع هذه المسرحية أساساً بالاعتماد على القصة القديمة التى تروى للاطفال عن مضار الكذب بصور مختلفة منها صورة الراعى الذى يستغيث بجيرانه من الذئب الذى هاجم قطيعه فلما هم الجيران لنجدته تبينوا كذبه واستهزائه بهم ، وعندما هجم الذئب حقيقة على القطيع لم ينل جيرانه باستغاثته ، وتروى أيضاً عن الغلام الذى كان يسبح مع أصدقائه وادعى الغرق فخف أصدقاءه لنجدته ولكنهم تبينوا كذبه ، فلما أدركه الغرق فعلا رفضوا مساعدته ظنا منهم أنه يكذب عليهم هذه المرة أيضاً ، وقد طوع جوهر مراد هذه القصة القديمة للتعبير عن تصوره إزاء أحد الأمراض الاجتماعية الخطيرة وهو الكذب وبشكل جعلها تبتعد كثيراً عن أصلها بل وعن مغزاها ، فالمسرحية تصور موقف سكان أحد الأحياء على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والفكرية إزاء خطر يتهددهم حيث قام أحدهم بتحذير الباقين من وجود عصابة من اللصوص تتأهب للسطو على الحى وقتل من فيه ، والمسرحية تعرض هذا الموقف من وجهين وجه يمثل احتمال كذب المبلغ

---

(١) عبد العلى د . نجف : نقد آثار غلا محسين ساعدى ص

ووجه يمثل احتمال صدقه وذلك من خلال فصلين ، يقوم الفصل الأول على ظن أحد الأهالى بوجود اللصوص فى بيت خرب بالحى يعد نفسه للسطو على الحى ويؤيد قول الرجل ابنته وشخص آخر من الجيران ، فأيقظوا جميع السكان على اختلاف نوعياتهم وشخصياتهم فهم بين طبيب وحارس وموظف وميكانيكى وسيدة جاهلة مع شخصيات أقل أهمية مثل السائق والصحفى ورجال الشرطة بالإضافة إلى كهل وابنته وتبدأ أحداث المسرحية باشتباه الشيخ فى وجود لص بالحى وقد اختفى داخل بيت خرب فيوقظ الجيران ويبدأ بينهم حوار تتبين منه مدى خوف كل منهم وعدم قدرتهم على اقتحام مكمن اللص والقبض عليه ، لذلك فإن أسئلتهم التى يدارون بها خوفهم تبدو بلهاء جوفاء ثم يتهمون الشيخ فى حواسه وصحته وعقله ونفسيته :

الدكتور : أيها السادة لقد اتضحت القضية : ألم أقل لكم إننى سأكشف السر آخر الأمر .

رجل : حسن ما هو الموضوع ؟

الدكتور : إنه مريض بالهالوسيناسيون .

الميكانيكى : ماذا ؟

الدكتور : مريض بالوهم . نعم التوهم .

الميكانيكى : التوهم .

بواب المدرسة : ها . . . التوهم !

الميكانيكى : ماذا يعنى ؟

الرجل : يعنى أن كل ما قاله خيالات .

الشيخ : ماذا ؟ خيالات ؟ لقد رأيته بعينى .

الدكتور : لا يا سيدى ، لقد أمضيت ليلة سيئة ؛ أولا تناولت عشاء ثقيلا ثم قرأت كتابا فى تحضير الأرواح ، فشوهت أفكارك ، بالإضافة إلى أنك مصاب

بمرض : هيبرترو فى بروستات ولذلك تستيقظ من نومك كل عدة ساعات ، وكل هذه الأعراض الجسمانية والنفسية أدت إلى هذه الأوهام والتخيلات الكاذبة .

بواب المدرسة : قل إنها أبخرة المعدة .

الرجل : الأفضل أن تعالج نفسك يا سيدى .

الميكانيكى : ربنا يؤذى المؤذى[1] .

وهكذا ينتهى الموضوع بالنسبة لهم ويهمون بالإنصرف فيتدخل عنصر جديد لإشباع الحدث حيث يظهر رجل فى شرفة منزله ، يؤكد لهم أنه رأى ما رآه الشيخ ومن ثم يبدأ البحث عن وسيلة لإخراج اللص من مكمنة ، وينقذ الموقف سائق تاكسى كان يمر مصادفة فيطلبون منه أن يذهب إلى قسم البوليس للتبليغ عن اللص بعد أن رفض كل منهم الذهاب أو المساعدة بما عنده من سلاح ، ويذهب السائق ثم يعود محضرا معه صحفياً يعطى لشخصيات المسرحية بعدا جديدا حيث تبدو الشخصيات فى صورة مغايرة لما تنطوى عليه النفس ، ويتحدد دور الصحفى فى أنه يحاول أن يجعل « من الحبة قبة » أو بمعنى آخر يحاول تجسيم الجزئيات وتضخيمها ثم يأتى ضابط بوليس فيتحفظ على المكان الحزب بوضع جندى على بابه لأنه يحتاج إلى إذن النيابة لإقتحامه ، وفجأة يخرج اللص فإذا هو سيدة عجوز من الشحاذين تتعجب من الموقف وتنصرف .

وكان يمكن للمسرحية أن تقف عند هذا الحد بما حوى الفصل الأول من عناصر تجعل منه عملا متكاملا من الناحية الفنية ، ولكن الفكرة التى هى أساس فى المسرحية لم تكتمل بعد ومن ثم كان الجزء الثانى متمما للفكرة ، ولكن الكاتب حرص أيضا على أن يرفع من مستوى القالب المسرحى على مستواه فى الجزء الأول ، ورغم أن بداية الفصل الثانى كبداية الفصل الاول غير أن موقف الفتاة قد اختلف هذه المرة فقد انقلبت ضد الشيخ معارضة إياه ومتهمة له ،

---

(١) كوهر مراد : آى بى كلاه ص ٢١ ، ٢٢ .

ويخرج الجيران مرة أخرى إلى الشارع ، وتبرز براعة الكاتب فى إدارة الحوار بين رجل شيخ ومجموعة من الشبان على مختلف المستويات فى قضية ينوء الشيخ بحملها ورغم أن الرجل الذى ظهر فى شرفة منزله ينضم إليه هذه المرة أيضا إلا أن جانبهما يبقى ضعيفا :

رجل : لو أنك تقول نصف الليل أقول لا "إننا بالنهار ، وإن قلت الدنيا ظلام أقول لك لا بل نور .

رجل الشرفة : عندئذ ماذا يكون ؟

الميكانيكى : يعنى أننا لا نصدقك ، بل وسنجادلك .

رجل الشرفة : حسن لا تصدقوا وجادلوا فالنشاوة تغطى عيونكم ، أنا أقول لكم إنى رأيت بعينى هذه أن عددا من اللصوص قد جاءوا ودخلوا هذا المنزل الخرب ولا مجال للجدال فى هذا .

الشيخ : أيها السادة صدقوا ، يجب ألا تضيعوا وقتكم ، إفعلوا شيئا .

البنت : إنه يكذب وهذا السيد (تشير إلى رجل الشرفة) لم ير شيئا فعندما خرج والدى كان هو داخل شقته وهو يؤيد والدى حتى يجعل منه أضحوكة ومن ثم يضحك عليكم أيضا .

الشيخ : وأنت أيضا كنت داخل البيت فكيف تعلمين أنه لم ير شيئا ؟

الميكانيكى : مالك ومالنا ؟ دعنا وشأننا ، ربما كنت الوصى علينا !

بواب المدرسة : ربما كنت شيخ الحى ؟ !

أم الميكانيكى : أو أنك رئيس الشرطة أو حاكم الحى ؟ !

الميكانيكى : أو فتوة الحى أو عمدته ؟ ! قل لنا من أنت ؟

بواب المدرسة : هو أذى الحى !

الرجل : فارس الحلبة ؟

رجل الشرفة : قولوا ما شئتم ، ولكن الموضوع جدى هذه المرة ، لقد رأيتم أننى نزلت هذه المرة إلى الشارع ، لأن العزلة لا تفيد ، ويجب أن يكون العمل جماعيا[1] ويتجمع سكان الحى بعد مشادة معه ليدخلوه بيته عنوة ويحاول أن يعود مرة ومرات وعندما ينتابه اليأس يجلس فى شرفته ويضىء جميع الأنوار فى منزله ، ويعود السكان إلى اتهام الشيخ مرة بالتخريف ومرة بالمرض العضوى ومرة بالمرض النفسى ومرة بالكذب ، ثم يسرع الطبيب فيحضر أقراصا منومة ، وبمساعدة الأهالى يجبره على تناول بعضا منها ثم يتعاطى كل منهم قرصا ، يدخلون بعدها بيوتهم للنوم ، ومن ثم يخرج اللصوص بالسلاح ويقتحمون المنازل ما عدا منزل رجل الشرفة .

وقد يبدو الكاتب متمسكا بعناصر أفكار القصة القديمة التى هى أساس المسرحية وقد يبدو حرصه على إبراز نهاية مؤلمة للمسرحية تثير فينا الحنق والسخط على أولئك الخائفين المتكبرين الذين يتصرفون بأسلوب النعامة عند مواجهة الخطر ، وتثير أيضا الشفقة على ذلك الشيخ الذى راح ضحية عدم التصديق ولكن الكاتب احتفظ لنا بصورة مشرقة تتمثل فى نجاة الرجل الذى حذرهم من الشرفة نتيجة لتصرفه السليم وموقفه الايجابى من القضية .

والقضية متى يثيرها الكاتب فى هذه المسرحية لها وجهان يتعرف عليهما القارىء مباشرة الأول يتمثل فى الموضوع المباشر للمسرحية ومدى سلامة موقف كل شخصية من شخصياتها ولعل شخصية الشيخ التى تفجر القضية من أهم هذه الشخصيات ورغم دورها فى التنبيه إلى خطر يتهدد المجتمع إلا أن الشكوك والتساؤلات تثار من حولها وتتلخص فى مدى حق هذه الشخصية من التنبيه وهل كان من واجبها التثبت أولا أم أن دورها يقتصر على التبليغ فقط ؟ وعلى كل حال فهذا الوجه من القضية يدمغ البيئة الشرقية الإسلامية لا فى عدم انصراف كل فرد من

---

(١) المرجع السابق ص ٦٣ ، ٦٤

أبنائها إلى شأنه الخاص فحسب بل فى أسلوب معالجتهم لقضاياهم وسوء الموقف الذى يتخذونه منها ، ولو تصرف كل منهم بما تمليه المبادىء الإسلامية وخصائص المجتمع الشرقى لكان للمسألة نتيجة أخرى .

والوجه الثانى للقضية يتمثل فى النظرة الشمولية التى ينظر بها الكاتب إلى العالم من حوله فيكون السؤال : هل يمكن أن يوجد أساس للتفاهم بين أصناف البشر والمجتمعات بحيث يمكن التوصل إلى الأمن والسلام والطمأنينة للمجتمع الإنسانى كافة ؟ فالشخصيات التى اختارها الكاتب من نوعيات مختلفة تمثل كل منها طبيعة تنتمى إليها فالشيخ ينتمى إلى جيل المحافظين المبالغين فى الخوف والشك والفتاة تنتمى إلى جيل الشباب المتسرع ورجل الشرفة يمثل طبقة المتعالين الذين إذا نزلوا إلى مجتمعهم وعايشوه أمكنهم إفادته والطبيب ينتمى إلى فئة المثقفين والميكانيكى إلى العمال والبواب إلى الخدم والسيدة إلى الأميين والصحفى إلى المتسلقين وضابط البوليس إلى البيروقراطيين وتغلب على الكاتب نظرته التشاؤمية فينتهى إلى أنه ليس هناك من أساس للتفاهم بين هذه النوعيات . أما القيمة الحقيقية لهذا العمل تبدو فى محاولته تنبيه الأذهان إلى عيوب المجتمع الشرقى الإسلامى .

والواقع أن آثار ساعدى تبين عن رؤية فنية جديدة تستحضر التراث لتعرضه فى إطار الحياة المعاصرة وتجسد للقارىء اضطرابات الحياة الجديدة فى المدن الكبيرة عن طريق مزج الأسلوب النفسى مع الأسلوب الاجتماعى بحيث لا يضر عمل كل منهما الآخر ولذلك يجيب ساعدى فى أعماله بفنية على زمانه وبيئته[1] بل إن ساعدى يطرح فى هذه المسرحية وغيرها مسئولية الفرد أمام الأحداث الاجتماعية مستفيدا من تجاربه بل لعل الكاتب يعتبر نفسه مسئولا أمام الأحداث الاجتماعية وليست المسئولية فى نظره مجرد إطلاق للشعارات السطحية بل تجسيم الحياة الاجتماعية للناس[2] .

---

(١) خسرو حكيم رابط : صحيفة رستاخيز العدد ٩٩٠ بتاريخ ٢٤ رمضان سنة ٢٥٣٧ ملكيه

(٢) عبد العلى دستغيب : نقد آثار غلا محسين ساعدى ص ١٠٤ ، ١٢٨

أما مسرحية « أحسن أب فى الدنيا » بهترين بابای دنيا فهى من النوع الاجتماعى التربوى وتمثل موقف الأبناء من أب غاب عنهم قبل أن يدركوا شخصيته ، وهم يعيشون مع خالهم الذى يصور لهم والدهم على أنه أعظم رجل فى العالم ، ضخم الجسم ، طويل القامة ، قوى الساعد ، غنى ، ذو خلق كريم . والأبناء لا يمثلون كثرة عددية وإنما هما ولد وبنت ، ووجود النوعين بما لكل منهما من أفكار وتطلعات وبما يتميز به من صفات يجعل من الموقف أكثر تعقيدا عندما يعود الأب فجأة وعلى غير ما تصوره كل منهما ، حيث يعود خالى الوفاض إلا من بضعة تماثيل صغيرة من الجبس صنعها بنفسه أثناء فترة وجوده فى سجنه ، ثم هو ليس بالضخامة والقوة والوسامة التى تخيلاها وهكذا يبدأ الصراع .

والواقع أن المسرحية نسيج واحد متآلف متجانس . كان يمكن أن تخرج فى فصل واحد لا أربعة فصول كما قسمها كاتبها لذلك كان تقسيمه تقسيما شكليا ربما يمثل ضخامة المشكلة والوقت الذى يستغرقه حلها وربما كان الغرض إراحة المتفرج من صخب الأحاسيس المتصارعة والانفعالات المتوالية ولكن الذى لا شك فيه أن طول المسرحية أتاح للكاتب أن يعطى خلفية للصراع ومقدمات للقضية :

الصبى هادى : لم لم يعد والدنا حتى الآن ؟

الخال بابا على : حتما سيعود ، إنه يبنى لكما قصرا ، طوبة من ذهب وطوبة من فضة ، فيه أربعون خادماً وخادمة يخدمانكما من الصبح للغروب .

الفتاة هودى : وأين ينام هؤلاء الخدم ؟

هادى : يذهبون إلى بيوتهم أليس كذلك يا بابا على ؟

بابا على : لا بل يجب أن يبقوا فى القصر حتى الصباح لخدمتكم[1] وقد وفق الكاتب إلى حد بعيد فى تجسيم عناصر الصراع النفسى فرغم أن الانفعال كان قليلا

---

(١) كوهرمراد : بهترين بابای دنيا ص ١٥

بطىء الإيقاع على خشبة المسرح إلا أنه كان يلهب إنفعال المشاهـــد ويصعده لأن المشاهد يتعاطف مع طرفى الصراع معا فالطفولة بأحاسيسها البريئة الرقيقة وتصوراتها البهيجة ترفض أن تصدم بواقع قاس لاذنب لها فيه ، والأب بظروفه المعيشية القاسية التى أجبرته على السرقة وبالتالى دخول السجن كتـكفير عن تلك الخطيئة ثم بتوبته ورغبته فى العودة إلى الحياة الشريفة رغم قسوتها كل ذلك يـكسبه عطف المشاهدين لأن يبدو كما صوره الـكاتب كمظلوم وقع ضحية الظروف ثم إنه يواجه بعد ذلك بإنـكار ولديه له وهما ما تبقى له فى حياته من أمل وبراءة وصدق .

الأب : لماذا لاتفتحان الباب ؟

هودى : لأنك أنت الذئب .

الأب : الذئب : أيانسل الجن : كيف أكون الذئب ؟

هودى : أرأيت ماذا قال ؟

هادى : يريد أن يخدعنا :

هودى : نعم .

هادى : إمضى فى طريقك ، سيأتى باباعلى الآن وسيـكون له شأن معك :

الأب : « يضمك ، موت عال » ياهادى ياصغيرى ، هودى ياعزيزتى .

هودى : إنه يعرف إسمينا ؟ !

هادى : الذئب يعرف كل شىء .

هودى : أيها الذئب لن تستطيع أن تأكلنا فقد عرفناك [1] والواقع أن الـكاتب قد أحسن اختيار العامل المخفف من حدة الصراع حيث جعل الخال بابا على طرفا فى القضية فهو الذى رسم صورة كاذبة عن الوالد وهو أيضا قد اكتسب حب

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥

الأطفال دون أبيهم وهو الطرف الوحيد الذى يستطيع أن يساهم فى إصلاح الأوضاع والعلاقة السيئة بين الوالد والأبناء :

بابا على : كيف يكون تقصيرى ؟ وقد كبرتهم بدماء قلبى !

الأب : أجل ، لقد كبرتهم ولكنك أخذتهم منى وأنا لاأقبل ذلك .

باعلى : لماذا ؟

الأب : ألا تعرف لماذا ؟ إنك تعرف أكثر منى إن الأب الذى صنعته لهم هو أفضل أب فى الدنيا .

بابا على ، حسن .

الأب : وهم ينتظرون الآن ولن يصدقوا أبدا أننى أبوهم .

بابا على . « يصطنع الضحك » أيها الأب العزيز إنما قلت لهم ذلك لأسليهم (١)

وقد أحسن بابا على القيام بالدور الذى ينبغى أن يقوم به للوصول إلى النهاية السعيدة ، أمادور الصبى الأبله صديق الولدين فهو دور محير حقا ، كان فى البداية وسيلة الترفيه عن الطفلين وكان يحظى منهما بالعطف والتوجيه ، ثم هو بعد عودة الأب وسيلة للانتقام منه وقد شاء الكاتب أن ينفذ هذا الصبى خطة الإنتقام كاملة مع فارق واحد هو عدم وجود الضحية المتمثلة فى الأب والتى وصفها الكاتب سردا فى نهاية المسرحية فما أعطى إضافة رمزية للنهاية فالأب فى نظر الأطفال يستحق العقاب لأنه شوه صورته التى كانت فى أذهانهم ثم هو من وجهة النظر الواقعية مظلوم وضحية للمجتمع . وحتى يرضى الأطفال به أبا لابد من إنزال العقاب وحتى ينصلح الأب يتحول العقاب إلى صورة معنوية رمزية يعود بعدها التالف بين الأب والأبناء ، وهذا التصرف الواعى من الكاتب فى حل عقدة المسرحية يجعلنا نعتقد بنضوج الكاتب فنيا وتفوقه فكريا .

---

(١) نفسه ص ٤٧

وواضح فى أعمال ساعدى ميله إلى إبراز العناصر النفسية فى المحيط الاجتماعى الخاص بشخصيات أعماله إلا أن هذه العناصر لاتبدو متشائمة ولعل السر فى ذلك أن ساعدى لايعمد إلى حوادث طارئة ومفاجئة بحيث تبدو شخصياته وكأنها تتنفس فى محيط مرضى ، وإنما يحرص على التزام الأبعاد الإجتماعية العامة فى وضوح فالإنحرافات النفسية مرتبطة بظروف اجتماعية معينة فلا تمنع العوامل النفسية من وجود ذلك الواقع المتعلق بها ، ولاشك أن فى هذا الأسلوب رسالة مستترة يريد الكاتب إبلاغها ، وهذه الرسالة وإن كانت لم تتضح فى آثار ساعدى الأولى لا أنها واضحة فى باقى أعماله حيث يجتهد الكاتب فى أن يوضح طريقا خلال ظلام الألم والمرض وثقل المشاكل الاجتماعية والظروف البيئية تبدو فيه مقلومة الإنسان للشرورو المعايب ، ولعل رسالة ساعدى هذه تبدو فى أعماله وعلى خلاف آثار معاصريه رسالة جدية مخيفة ومدوية ليس فيها أثرا من الأحاسيس الجوفاء واللعب بالعواطف التقليدية كما أنها بعدت عن المفاهيم الأرسطية ومفاهيم القرون الوسطى للمسرح حيث اجتهد ساعدى فى أن يستفيد من المسرح كوسيلة لبيان الأفكار الفلسفية والاجتماعية . (١) ولعله يمكن اعتبار مسرحيته ويل للمغلوب « وأى برمغلوب » نموذجا واضحا لهذا الاتجاه فهذه المسرحية تمثل مرحلة متطورة من فكر جوهر مراد حيث تعرض لوحة واقعية لمفاسد المجتمع بأسلوب فيه نوع من الرمزية المتقنة والتى تبدو فيها قدرة مراد على التعبير والتجسيم .

والمسرحية تصور أم أصيبت بالجنون بعد مقتل زوجها فى الحرب كما انفلتت ابنتاها الجميلتان إلى طريق الخطيئة فصارتا مومستين محترفتين ، وللام خادمتان عجوزان هما فى الواقع عبارة عن قوادتين وكانت الصورة البريئة النظيفة الوحيدة فى المسرحية تتمثل فى ابن العم الذى جاء يقدم العزاء لزوجة عمه التى تألفه وتستريح إليه وتجد فيه عوضا عن زوجها الشهيد ، ثم تستميله الفتاتان الجميلتان بسحر أنوثتهما فتستبقياه مع أمهما حتى تستطيعا أن تفرغا كما تمارساه بعد أن صارت

(١) عبد العلى دستغيب نقد آثار غلامحسين ساعدى ص ٨١ — ٨٢

العلاقة بين السيدة وخادمتاها إلى طريق مسدود ، والفتاتان لاتستطيعان أن تستغنيا عنهما بأية حال . ويبدأ الشاب رحلة العذاب فى صبر وتحمل ورضى حيث تذيقه زوجة عمه ألوان الهوان ـ دون قصد ـ لتسعد نفسها وتجعل منه متنفسا لها مستمدا لما تثوثربه من هراء ، وعبدا تصب عليه جام غضبها حين تتكدر ، وصديقا تشكو إليه قسوة خادمتاها ، وتتمثله حمارا لركوبها .

السيدة : لماذا تتراجع إلى الوراء يا ابن العم العزيز .

الشاب . إنها عادة سيئة تلازمنى منذ الطفولة ولم أتخلص منها إلى الآن .

السيدة . إقترب ، تعال أمامى .

الشاب . هنا حيث أقف أحسن .

السيدة . وبعدين معاك ؟

الشاب . تحت أمرك .

السيدة . حسين أتريد أن تلعب صلح ؟

الشاب . « صلح » ؟ لا أعرف هذه اللعبة .

السيدة : إذن ، اركع .

الشاب : اركع ؟

السيدة . أجل ، إعمل « حمار »

الشاب . إيه ؟

السيدة . إسمع الكلام . [يجلس على أربع فتركبه بقفرة واحدة] أمش ، هيا يا ابن عمى . هيا يا ابن عمى العزيز (١) .

ثم تفكر الفتاتان فى التخلص ، من أمهما نهائيا فتحملا ابن العم على قبولها ضيفة فى منزله ، وبذلك تبدأ رحلة العذاب الأخرى والأقسى حيث كان يخفف

---

(١) كوهرمراد : واى برمفلوب ص ٤٠

عن الشاب فى المرحلة الأولى ما كانت تظهره له البنتان من حنان ودلال حينما تكونان موجوتين فى المنزل أما هذه المرة فلا شىء يلطف حدة هذا العذاب وعندما يضيق بالأم يحاول أن يعيدها إلى منزلها ، ولكن هذه السيدة التى ألفت حياتها الجديدة بعيدة عن خادمتاها ترفض بشدة ، وعندما يفشل الشاب فى إقناعها أو حملها على العودة يفكر فى إعطائها منوما حتى يستطيع أن ينقلها إلى بيتها وهى قائمة ولكنها تجبره على أن يتعاطى هو المنوم :

الشاب : خذى يازوجة عمى العزيزة هذا وتناوليه .

السيدة : أتناوله [تنظر إليه بحذر وسوء ظن] .

الشاب : أجل ، طعمه طيب ، لذيذ حداً .

السيدة : إذا أكلته ماذا يحدث ؟

الشاب : ستتحسنين .

السيدة : وكيف أتحسن ؟

الشاب : كل شىء يتحسن .

السيدة : وماذا سيحدث لى ؟

الشاب : ستصبحين فى صحة جيدة .

السيدة : وإذا لم أتناوله ؟

الشاب : تسوء حالتك .

السيدة : لن أتناوله .

الشاب : لماذا ؟

السيدة : تريد أن تقتلنى .

الشاب : أنا لن أقتلك ، لماذا أقتلك ؟ هذا دواء أعصاب .

السيدة : أجل ، هذا دواء الموت ، سم الفئران يا ابن الكلب ، أعلم أنك تفكر فى قتلى باعديم الشرف إياعديم الأخلاق ! ياقاتل ! ياسفاح ! ياجانى !

الشاب . اقسم بالله لا بالشيخ ولا بالنبي ، أنظرى سأتناول منه [يبلع قرصا] .

السيدة: عجيب : تريد أن توهمنى أنك تناولت منه .

الشاب : ألم أتناول واحدا ؟

السيدة : لا لم تتناول .

الشاب . حسن هذا آخر .

السيدة : خذ آخر .

الشاب : ألم تر ؟

السيدة : خذ آخر وآخر وآخر [تضربه بقبضتها فى بطنه] خذ . . خذ (١) ثم تذهب السيدة إلى المطبخ فتحضر سكينا وتظل تطعنه به وهو فاقد الوعى حتى يموت ويسدل الستار على هذا المشهد .

وقد قسم الكاتب فكرته على ثلاثة فصول جعل الفصل الأول مقدمة توضح نوع العلاقة بين أبطال المسرحية فى منزل السيدة أو الأم وختمه بمحاولة استبقاء الشاب مع الأم ، وفى الفصل الثانى صور رحلة العذاب الأولى للشاب فى منزل زوجة عمه وصور فى الفصل الثالث والأخير مأساة الشاب فى بيته التى انتهت بمقتله .

وتمثل هذه المسرحية فى الحقيقة خلاصة تجارب جوهر مراد المسرحية فكريا وفنيا لأنه من الزاوية الفكرية قد ارتقى بنظرته من الجزئيات إلى الكيات ، وبغض النظر عن رأية فقد شرح المجتمع فى هذه المسرحية وقسمه إلى قطاعات ، فالعنصر الإيجابى فى إصلاح المجتمع شهيد فى سبيل الوطن ويتمثل فى الأب والمؤيد لهذا القطاع والمتأثر به قد تعطلت طاقاته الفكرية ومرضت نفسه وأصبحت حواسه طاقة للتدبير ويتمثل فى الأم ، وهناك قطاع سلبى فى المجتمع فقد القدرة على الدفع والإصلاح بل فقد القدرة على اختيار الأشياء والحكم عليها حكما سليما كما

---

(١) المرجع السابق ص ٩٢ — ٩٣

أنه سريع التأثر والاستهواء ويتمثل فى ابن العم ، وهناك قطاع فاسد فى المجتمع بحكم الظروف وبسبب ضعف الإرادة وعدم القدرة على التفكير المجدى ويتمثل فى الفتاتين ، وهناك قطاع موغل فى الفساد ومحرض على الإفساد وهو آفه تنخر فى عظام المجتمع فى حين ليس فى المقدور التخلص منه ويتمثل فى الخادمتين . وقد وفق الكاتب فى توجيه الصراع إلى ما يمكن أن ينتهى إليه بهزيمة طرف من هذه القطاعات وانتصار طرف آخر ، على أن الكاتب رغم عدم تقريره أن البقاء للاصلح أو الأقوى فإن أدوات التعبير عن الصراع وتوفيق الكاتب فى استخدامها يدل على خبرة كبيرة فى مجال كتابة المسرحية . وتتحدد القيمة التى تحملها أفكار المسرحية بالنظرة الشمولية للمجتمع وطريقة تشريحه والتحذير الواعى من خطر استفحال الفساد واختناق القيم .

ولاشك أن الدارس المنصف لمسرح غلامحسين ساعدى لاينكر الدور الأخلاقى الذى اضطلع به هذا الكاتب حيث ركز على الجوانب الأخلاقية فى معظم أعماله إن لم يكن كلها إلى درجة يمكن اعتباره معها كاتبا أخلاقيا ، وربما ساعده على ذلك الموقف الوطنى الذى تبناه فى فترة لم يكن يستطيع أن يكتب فيها مباشرة عن السياسة والحكم أو أن يعمل على نشر أفكاره التحررية فاضطر تحت ضغط الرقابة الشديدة على الكتابة والفن أن يتجه إلى الدعوة للاصلاح الإجتماعى من خلال بيان العيوب الإجتماعية والأخلاقية الفردية والجماعية فى مختلف الطبقات ، وإذا كان ساعدى قد حرص فى أعماله الأولى على تبرئة بعض النماذج البشرية أو بعض القطاعات الإجتماعية من خلال الظروف النفسية والبيئية المحيطة بهم وفلسفة تصرفاتهم المعيبة بدافع نفسى أو اجتماعى حيث كان يعمد أحيانا إلى أساليب غير مباشرة يعرض من خلالها الوقائع اليومية مغلفة فى إطار من الاختلالات النفسية والأمراض العصبية ، إلا أن ساعدى عاد بعد فترة إلى الواقعية المباشرة لدرجة أنه كان يضع شخصياته فى زاوية حادة من الحياة اليومية ويطرح من خلالهم عددا من التساؤلات الحيوية حول معنى الحياة أو قيمة العمل أو جدوى

الغربة ، حيث نراه — مثلا — فى مسرحية جزاء الكتابة « عاقبت قلم فرسائى » يعرض موقفا دقيقا بين كاتب وشحاذ يؤكد من خلاله التناقض الإجتماعى بين طبقة المثقفين ويمثلها الكاتب وطبقة السفلة ويمثلها الشحاذ ، وإذا كان الكاتب قد أدان الاثنين معا إلا أنه جعل الغلبة فى النهاية للشحاذ ، وفى هذه المسرحية يقدم لنا تساؤلا هاما من مجموعة تساؤلاته هو : ماجدوى العلم والثقافة والكتابة ؟ وقد لخص موقف الكاتب بقوله إلى خادمه : إن عملى هو أن أكتب وأبيع ما كتبت وأحصل على المال لأملا جوفى وجوفك وأدير تلك الآلة الخربة ولكنى الآن كلما ضغطت على هذا المخ الخاوى لاأستطيع أن أقدم عملا ولاأستطيع أن أكتب ! (١) .

ونرى الكاتب يعرض فى مسرحية « حدث لأصحاب الفضيلة » ماجراى ناموس پرستان » موقفا بين صديقين غيورين على الأخلاق والمثل والفضيلة يتفقان فى الفكر والرأى ولكنهما يتواجهان عندما يعرفان أن ابن أحدهما على علاقة بابنة الآخر وينتقص كل منهما من قدرة الآخر على تربية ابنائه ويشككان فى أن يكون كل منهما قدوة لأولاده ، ومن هذه النماذج يبدو واضحا أن ساعدى لم يشغل نفسه بالوعظ أو الخطابة الاجتماعية أو الإشارة إلى حديقة المستقبل الخضراء ، وإنما أوجد فى أعماله مفهوما جديداً من النظرة المسرحية للمسائل اليومية فمسرحياته تتضمن مسائل نفسية اجتماعية خاصة وتظهر شخصياته فى الأزقة أو الأسواق فى القرى أو فى المدن من البشر العاديين بكل أمانيهم وآمالهم وضعفهم وعظمتهم ، فمنهم من لايتورع عن القيام بأى عمل والتماس أية وسيلة توصله إلى هدفه ، ومنهم من لايريد التوافق مع الشر ، وتتضح حقيقة وجودهم عندما يتوسطون مساحة العمل وقد قيست أعمالهم على محك التجارب الصعبة ، ومن

---

(١) كوهرمراد : عاقبت قلم فرسائى ص ١٦

مزايا ساعدى أيضا أنه يعيد بناء العلاقات الإنسانية من وجهة نظر الفلسفة الاجتماعية ويعطى الفرصة لأن تنفذ غالبا إلى العمود الفقرى للاحداث الاجتماعية حيث يعرض نوعا من المسائل النفسية والمادية فى الحياة المعاصرة ، وإن وسائل العرض والفنون المسرحية التى اختارها ساعدى كشكل للمسرح الإجتماعى تمكنه من أن يختار النواحى الأساسية للأحداث والظواهر الحياتية ويجعلها فى نوع من التعميم المفيد ، وهو عنصر تخصصه وحرفته عندما يعرج إلى المسائل السياسية لدرجة أنه يمكن للدارس المنصف اعتبار مسرحياته ذات الطابع السياسى أفضل آثاره على الإطلاق ابتداء من مجموعة مسرحياته بعنوان « خمس مسرحيات عن الثورة الغيابية » بنج نما يشنامه ازا نقلاب مشروطيت » حيث يحاول فيها أن يجعل من الابعاد النفسية والاجتماعية للعمل واقعا ملموسا وهو يعمد فى سبيل ذلك إلى الدقة فى رسم المنظر ، ثم إلى إبراز الخلفيات الحضارية والمعتقدات الدينية من خلال حوار الشخصيات كما يعيد استخدام بعض التعبيرات المتداولة فى صورة جديدة ، بالإضافة إلى استخدام الكورس بنجاح وإن كان يعيبه أحيانا إيراد الشتائم والسباب والكلمات القبيحة إلا أن هذا من منطلق استكمال الصورة الواقعية المجسدة التى كثيراً ما تعتمد على الاساطير الشعبية .

ولعل من الأعمال الجديرة بالتوقف عندها مسرحية « عين فى مقابل عين جشم در برابر چشم » أو كما يقال العين بالعين حيث ينقل لنا صورة لنظام حكم لايتصور أبداً وجوده فى أى مكان من العالم فالحاكم غبى جاهل كسول ويتصور نفسه أعدل الحكام كما أن رجال دولته كل يعمل على هواه بكل جهل وحمق ، كذلك أبناء الشعب يتخبطون فى ظلام الجهل والغباء ، الحاكم يدير البلاد من فوق وسادة لايتركها فى ليل أونهار ويستعين بجلاد كسول غبى بدلا من وزير مسئول بشكل يوحى بأنه ليس حاكما بقدر ماهو فتوة كسول لإحدى الحارات ، وقدوفق الكاتب فى رسم هذه الصورة للحاكم بأسلوب كاريكاتورى ساخر مماجعله يدقق فى وصف المشهد ويكثر من تعليمات الإخراج

ولعل من المفيد هنا أن نعرض وصف المسرح عند بداية المسرحية حيث يقول ساعدى : وسادة كبيرة بمسند فخم وفى الخلف سرير غير واضح للاستراحة وعندما تنفرج الستار تبدو ساحة المسرح خالية وبعد لحظات تظهر قدمان كبيرتان من خلف المسند وبعد ذلك صوت جهور وعلى إثره يرتفع هيكل جسم الحاكم الضخم السمين بهدوء ويجلس على السرير وقد ارتدى ثيابا مزركشة وربط حول وسطة سيفا ومسدسا قديما وعلى كتفه درع وقوس وسهام ثم يتثاءب ويفرك عينيه ويخبط بيده على صدره عدة مرات ويتمسح فى كسل ثم يلقى بنفسه على الوسادة ويتحسس أشياءه التى ربطها حوله ويختبرها ويطمئن ، ثم يجول بخاطرة أنه نسى شيئا فيتلفت حوله ويستغرق فى التفكير لمدة لحظات ثم يميل بجسمه يمينا ويصفر ثم يميل يسارا وينظر ويصفر ، ثم يصيح بصوت عال « هاى » ثم ينهض ويصيح بصوت أعلى « هاى » فيتحرك شىء من تحت السرير فيركع الحاكم على ركبتيه ويرفع ستارا ويصيح » .

الحاكم . أنت أيها الدب العفن ، يارجل ، ياحمار ، ياقذر الرائحة ياعفن اخرج

« يسمع صوت تثاؤب من تحت السرير ، وبعد عدة لحظات يخرج الجلاد على يديه وركبتيه من تحت السرير بشكل مضطرب ومتثاقل ويرتدى مثل ثياب الحاكم المزركشة إلا أنه يحمل من الأسلحة أكثر منه بينها ساطور وسكين ومقلاع وتخمة وغير ذلك ، وعندما يخرج يخبط بيده على صدرة عدة مرات ويتثاءب عدة مرات وعندما يصيح به الحاكم يفيق إلى نفسه ويرتب ثيابه ويتمسم . »

الجلاد : صبحك الله بالخير ياحضرة الحاكم .

الحاكم : قل مساك الله بالخير ياحضرة الحاكم فنحن العصر وليس الصبح أيها الرجل .

الجلاد : (متعجبا) العصر ؟

الحاكم : أجل ياقذرياأحمق ياعديم الإحساس .

الجلاد : أى أننا نمنا بعد الظهر ؟

الحاكم : أجل ياحيوان أجل .

الجلاد : ولكن حضرة الحاكم عندما ينام بعد الظهر لايستيقظ قبل الليل !

الحاكم : أجل هذا صحيح ولذلك أريد أن أسألك .

الجلاد : ماذا تسألنى ياسيدى ؟

الحاكم : أريد أن أسألك هل أيقظتنى ؟

الجلاد : أنا ؟

الحاكم : أجل ياحيوان أنت .

الجلاد : بل أنت الذى أيقظتنى ! (١) .

وهكذا تتضح من أول المسرحية سمات ذلك الحاكم ووزيرة أوجلادة إلا أن الأهم من ذلك هو القضية التى يطرحها الكاتب خلال هذة المسرحية حيث يجلس الحاكم للنظر فى قضايا الناس ولكن أحدا لايأتيه كما هو الحال كل يوم يجعله شعر بأن العدالة معطلة ويؤكد له الجلاد ذلك بأنه لم يقلع عين أحد منذ بضعة أيام ويطلب منه أن يريح نفسه ويرضى مزاجه بسمل عين أحد حتى ينفذ العدالة المعطلة ، ويتعهد الجلاد بأن يحضر أحدا ليطبق عليه العدالة فيأمره الحاكم بالإسراع وعندما يهم الجلاد بالذهاب يصادفه شاب فيجد فيه بغيته فيقدمه للحاكم حيث يطلب الشاب القصاص ممن تسبب فى خلع عينه وهكذا وجدت القضية ثم يبدأ الحاكم فى معالجتها وهو مايريد الكاتب أن يبرزه أسلوب الحاكم فى الحكم ، حيث يدرك الحاكم أن السبب فى خلع عين الشاب مسمار من الحديد فيبدأ الحاكم وجلاده بالبحث عن صاحب هذا المسمار لتنفيذ القصاص فيه فيؤكد الشاب أنها أمرأة عجوز دقت هذا المسمار فى حائطها ويحضر الجلاد العجوز لتنفيذ القصاص فيها ولكنها تؤكد أنه هو الذى دخل بيتها فى نصف الليل ولكن

---

(١) كوهرمرد : جشم دربرار جشم ص ٩ — ١٠

الحـاكم لايقتنع بحجتها لأن السرقة فى نصف الليل ليست سببا لخلع العين وعندما ترى العجوز أنه مصمم على عقابها تؤكد أن هذا المسمار قد اشترته من بائع خردة لذلك ينبغى عقاب هذا البائع بدلا منها ويقتنع الحاكم بهذا ويطلب إحضار البائع فيحاول البائع التهرب ولـكنه يضطر للمثول وعندما يدرك ماسوف يناله يلقى بالتهمة على الحداد الذى صنع المسمار فيقتنع الحاكم ويرسل الجلاد فى طلب الحداد وعندما يعرف الحداد ماسيحل به من عقاب يتأسف للحاكم لأنه لن يستطيع أن يصنع له السيف أو حدوة حصانة أو الأغلال لسجنائه لأن ذلك يقتضى أن يـكون ذاعينين وعنها يتساءل الحاكم عن مصير قضية القصاص فيقترح الحداد أن تخلع العين اليمنى لأمير الصيد لأنه لايحتاجها فى عمله ، ويقتنع الحاكم فيحضر أمير الصيد وعندما يدرك هذا حقيقة الأمر يتعلل بأن عينيه لاغنى له عنها لاكتشاف الصيد ويقترح على الحاكم أن يخلع عين عازف الناى لأنه عندما يعزف يغمض عينيه مما يؤكد أنه ليس فى حاجة إليهما فيرى الحاكم أن الفـكرة معقولة فيأمر بإحضار العازف ويطلب منه أن يعزف أجمل ألحانه وعندما يبدأ العازف عزفه يمسك الجلاد رأسه وينقض الحاكم على عينيه فيخلصها ويهتف الجميع للحاكم العادل ، ثم يتسللون من ساحة المسرح وهم يسألون الجمهور ، هل نفذت العدالة حقيقة ؟ وأية عدالة هذه ؟

ولعل من أهم ماتتميزبه هذه المسرحية هو الرمز الذى لايغرق فى الغموض ولايجنح إلى السطحية ، حيث يستطيع القارىء أن يدرك بسهولة المقصود من هذا الرمز إلا أن الإضافة الحقيقية التى قـــدمها ساعدى فى هذه المسرحية هى النجاح فى معالجة موضوع جاد من خلال قالب هزلى بحيث استطاع أن يجمع بين التأثير والإمتاع مما يدل على مقدرة فنية فلقد رسخ فى اعتقاده أن أكثر الجمهور يأتى إلى المسرح للضحك وقلة معدودة هى التى تأتى من أجل الفن أو المشاعر لذلك فهو يقدم لهم عملا جادا يضحـكون خلاله ويصفقون له ويقولون عنه هذا عمل جيد ، ومادام المسرح السياسى مسئولا أمام الأحداث الهامة فلا ينبغى أن

(ايران)

يتركها تمر بسهولة ، وعلى الكاتب أن يدين مساوىء العصر ولايغيب عن باله عناصر الإيقاظ الفنى لمشاعر الجماهير وأن يتصف بالشهامة فى التعرض للاحداث المعاصرة ويطل على الناس فى أعماله من مركز الرؤية والمشاركة (١) .

ونرى ساعدى فى مسرحيته العصا فى أيدى أهل ورزيل « جوب بدستهاى ورزيل » يعالج نفس القضية من زاوية أخرى هى زاويـــة الاستعانة بالخبراء الأجانب حيث يجعل ظهور الفئران وتخريبها للمزارع فى قرية باسم ورزيل أهل هذه القرية يفكرون فى وسيلة لوقف هذا الفساد وعندما يعجزون يضطرون بنصيحة من أحد واسعى الحيلة إلى الاستعانة بعدد من الصيادين المرتزقة إلا أن هؤلاء الصيادين يثبتون أقدامهم فى القرية ويحتلونها بحيث زالت المصيبة الأولى لتبتلى القرية بمصيبة أخرى حيث يأكل هؤلاء المحتلون خيرات القرية بكل قحة وطمع ويلحقون بالقرية خرابا أكبر من خراب الفئران والأكثر من ذلك أنهم يجعلون من أهل القرية خدمالهم وعندما يتشاور أهل القرية فى هذه المشكلة لايجدون وسيلة سوى أن يستعينوا بعدد آخر من الصيادين المرتزقة لإخراج الصيادين الأول ، ثم تتواجه الفرقتان إلا أن كلا منهما تدرك أنها أصحاب مصلحة واحدة لذلك فإنها بدلا من أن توجه بنادقهما إلى بعضها تحول البنادق إلى صدور أهلى القرية .

ولعل الرمز فى هذه المسرحية أيضاً يبدو واضحا فقرية ورزيل هى رمز لبلاد العالم الثالث التى تحتاج إلى المساعدات الأجنبية من أجل حل مشاكلها الداخلية وتحسين ظروفها الطبيعية ، وكذلك فإن الصيادين يمثلون حركة الاستعمار التى هى آفة المدنية حيث يأتى المستعمرون من أجل إزالة المشاكل الداخلية ثم يستقرون فى البلاد من أجل نهب ثرواتها الطبيعية ، أما شخصية « ماطاووس » أو الوسيط فيمثل تلك الفئة الأنتهازية المقنعة التى تحصل على منفقتها دون أى اعتبار لصالح

---

(١) عبد العلى دستغيب : نقد آثار غلامحسين ساعدى ص ٩٢

الوطن وتوجه العامة إلى الوسائل الخاطئة والاتجاة غير الصحيح ، ولاشك أن الكاتب يهاجم هذه الفئة ويفضحها ويصمها بالخيانة والعمالة وعبادة المال ولعله يقصدبها طبقة الرأسماليين المغرضين ، وكما أدان هذه الطبقة فقد أدان أيضا الجهل وقلة الوعى لدى الجماهير التى تساعد على سرعة انقيادها وعدم تمييزها بين الوسائل النافعة والوسائل الضارة ، ويبدو أن شخصية محرم فى هذه المسرحية تمثل فئة صغار البرجواز يين حيث يبدو متواطئا ضد بلده ثم يتوب بعد ذلك عندما يدرك خطأ مسلكه ، أما شخصية أسد الله فتمثل فئة المثقفين الوطنيين الذين يواجهون المحتل الغاصب ورغم ذلك يقع عليهم اللوم عند حدوث الفشل ، وتبدو شخصية كدخدا ممثلة للحاكم السلبى الجاهل الذى يفكر فى الفرار عندما يشعر بتأزم الموقف ويحاول أن ينجو بنفسه عند غرق السفينة ، أما الشخصية المحيرة حقا فى هذه المسرحية هى شخصية المجنون حيث يبدو دورها غامضا ولعل الكاتب يقصد بها تلك الفئة التى لم تتحمل ضغط الظروف السيئة التي تعيش فيها وقد فقدت الأمل فى الإصلاح وفقدت السيطرة على غرائزها فحاولت أن تنسج لنفسها عالما من الخيال والوهم تهرب إليه من تلك المشاكل والضغوط . ولعل جمال الرمز فى هذه المسرحية يتجلى فى محاولة الكاتب المزج بين عنصر الرمز الذى تحمله الشخصيات المختلفة وبين محاولة تشريح النماذج المختلفة من أبناء المجتمع الريفى فى وطنه إيران حيث بدت كل شخصية وكأنها تحمل نوعين من الصفات نوع يوحى بالرمز الذى يريد الكاتب أن يرمى إليه ونوع واقعى استوحاه الكاتب من البيئة الريفية فى وطنه ، وقد حاول الكاتب أن لايفرق هذه الشخصيات فى الرمز عن طريق استخدام التعبيرات الشعبية الشائعة علي لسانها ، ولعلنا هنا ننقل مشهدا حواريا بين عدد من شخصيات المسرحية الرئيسية يتضح من خلاله هذا الأمر حيث اجتمع أعيان القرية ليتشاوراما فى أمر هجوم الفئران على المزارع ويطرحوابينهم سبل حل هذه المشكلة : —

الحاج عبد الله : فى رأيي أن هذا الأمر أمر الله فلننظر أية معصية ارتكبنا بحيث نسارع فى التكفير عنها فيزول غضب الله عنا .

الحاج على : (يشعل غليونه) إن عيبنا أن اشتغلنا بالصرافة فترة طويلة بحيث أهملنا هذه الأراضى أربع سنوات فنزلت إليها الفئران ولكن حسنا أن اجتمعنا هكذا لنتفق ونتعاون معا ونضع اليد فى اليد .

العمدة : إننا لم نتضرر خلال هذه السنوات القليلة ، ولم يحدث شيء .

الحاج ستار : لم يكن الشتاء قاسيا طوال السنتين الماضيتين ولم تنزل الفئران الأرض .

العمدة: كما أنها فى العام الماضى لم تأت إلا بعد جميع المحصول .

الحاج جعفر: كذلك لم يكن الحال بالنسبة لى شيئا وقد زرعت نصف الأرض مجانا (ضحك) .

الحاج عبد الله : الأمر لايدعو للضحك ياحاج جعفر إن نفس الفئران يدنس الأرض ويضيع خيرها وبركتها .

أسد الله : دعونا من ذلك الكلام ، تقولون الآن إنهم يأتون ويمرحون فماذا نفعل ؟

الحاج ستار : لاأدري ولكنى موافق على كل ماتقولون .

أسد الله : ما الرأى ياعمدة ؟

العمدة : والله الحق أنى فكرت كثيراً ولا أخفى عليكم أنى وجدت ألف مشكله بدون حل ولم يستطيع عقلي أن يصل إلى شيء وأعلم أنه ينبغى أن تصل إلى حل سريع وإلا .

عبد الله : حسن ماذا ترى يا أسد الله ؟

أسد الله (مطرقا) : العيب أن هـــذا الجبل لولاه لسهل الأمر . فالقرآن تلوذبه بالنهار وتنزل إلى أراضينا بالليل كالجراد [١] .

وإذا كان لنا ان نقوم مسرح غلامحسين ساعدى من خلال نظرته الواقعية المتطورة للحياة والمجتمع فإنه يمكن للدارس ان يتبين فى سهولة ويسر انه ليس مغرقا فى الغظر التجريدى ولامسرفا فى التعميمات الفكرية ، كما انه ليس غارقا فى قاع المجتمع بصوره الشوهاء ولكنه يعبر عن قضايا اجتماعية من زاوية فكرية ويعرضها بصورة منطقية واعية من خلال الجدلية العملية بحيث تبدو ملحة ومقبولة ثم إنه إما ان يقترح الحل او يشير إليه بالرمز او على اقل تقرير يثير فينا الرغبة فى الحسم والعمل الإيجابى تجاه المشكلة او القضية ، وهو بذلك يجعل من الفكر خلاصة التجربة الإنسانية وانعكاسة المستقبل كما انه يستخدم فى فنه اســلوب مفكرى الإسلام وهو الجدل الذى ينهض بالفكر على اسس عقلية ويجعل من الأدب نتاجا معنويا للعقل .

امالغه ساعدى فى اعماله فهى تتقلب بين الحوار العامى واللغة الأدبية الفصيحة كما ان لهجة حديثه تبعو طهرانية فى الغالب رغم انه ينتمى إلى آذربيجان ، وهو احيانا مايستخدم بعض الألفاظ والعبارات الأجنبية على لسان المثقفين والطبقة الراقية ومنها التركية الآذرية بطبيعة الحال ، إلا ان تكرار بعض التعبيرات اثناء الحديث يعتبر من عيوب اعمال ساعدى فأحيانا يكون بداع واحيانا بدون داعى كما أن زيادة حواشيه تساعد أحيانا على تشتيت الموضوع وإتعاب القارىء وأحيانا أيضا تبدو جمله ضعيفة غير صحيحة تهبط بكتابته إلى المستوى العادى ، كما يعيبه أحيانا أيضا التطويل الذى هو ربما نتيجة لعدم وجود أساس ابتكارى فى بعض موضوعاته فيغلب على معالجتها الأسلوب التقريرى واستخدام عبارات يمكن أن نسميها بالكليشيهات وكذلك الأوصاف التقريرية والجمل التقليدية،على أن ساعدى فى معظم أعماله يبدو ذا أسلوب خاص يجمع بين الواقعية فى الموضوع والتشريحية فى المعالجة مما يرفع من قدره كرائد فى الكتاب المسرحية الحديثة .

---

(١) غلامحسين ساعدى : جوب بدستهاى ورزيل ص ١٠

والواقع أن مسرح ساعدى فى حاجة إلى مزيد من الدراسه التى تلقى مزيداً من الأضواء على جانب هام من جوانب المسرح الإيرانى المعاصر ، ولعله يجدر بناهنا أن نطرح سؤالا يلح على ذهن الدارس لمسرح ساعدى وهو : هل استفاد ساعدى من مسرح التعزية الإيرانى ؟ وقد تبدو الإجابة بالنفى لأول وهلة ودون تعمق إلا أن النظرة المتعمقة لمسرح ساعدى تكشف لنا عن أوجه عديدة للتأثر المتسم بالحذر والخوف من الوقوع فى التقليد والجمود ، حيث أن مسرح ساعدى ينطلق أساسا من النقطة التى وقف عندها مسرح التعزية ، فإذا كان هذا المسرح يطرح قضية الردة عن الإسلام فى عهد الأمويين ومحاولة القضاء على أعمدة الإسلام من آل بيت الرسول عليه السلام ومن الصحابة رضى الله عنهم ، فيمثل الواقع المشين لحادثة مقتل الحسين بن على وأصحابه ونتائجها على المسرح ويقدم منشد الروضة ضمنا تفسيرا لأسبابها ووصفا للحالة التى وصل إليها الإسلام وأوضاع المسلمين ويحث الناس على النهوض وإحياء الدين والمطالبة بالإصلاح والأخذ بالثأر من المخربين فيرفع من حماسة المتفرجين ويصل بهم إلى ذروة الانفعال الذى يكون من نتائجة قذف ممثلي أدوار الشر بالحجارة مما يؤدى إلى جرح وربما قتل البعض منهم ، فإن هذا المسرح وقد وقف عند هذا الحد وجمد ولم يطور نفسه لاستيعاب الأحداث على مر العصور إلى عصرنا الحاضر وأعتقد أن ساعدى قد تأمل فى مسرح التعزية واستفاد منه ففهم طبيعة المسرح الإسلامى ومايفرضه من واجبات أهمها تحديد عناصر الخير فى المجتمع وتقويمها ، ثم تحديد عناصر الشر فيه وتقدير قوتها ، ثم العمل على تمثل حجم الصراع بينها وكيفيته ونتائجه وتجسيمه بالشكل الذى يفيد القضية ، ثم العمل على إيقاظ الروح الوطنية والقومية فى أبناء المجتمع ، ولعل تجسيم عناصر الخير وأعوانه فى مسرح التغرية فى صورة الشهداء اثر فى الكيفية التى يمثل بها مسرح ساعدى عناصر الخير فى قضاياه ، وقد تأثر مسرح ساعدى أيضا ببساطة الديكور وطبيعيته فى مسرح التعزية فحرص على أن يكون ديكور مسرحياته بسيطا يعتمد على طبيعة البيئة متآلفا مع الكلمة والحركة والتعبير ، مساعدا على رسم الصور ، عميقا فى تأثيره . أما فيما يتعلق

بتجربة منشد الروضة فى مسوح التعزية فربما ادرك الكاتب أن المسرح الحديث لايفصل بين الكلمة والحركة وأن المنشد يعطل تأثير التمثيل الدرامى ولعله لم يفكر بعمق فى سبب نجاح عروض التعزية ، وفهم كما يفهم البعض أن الإحساس المذهبى هو السبب الأساسى لنجاح هذه العروض متناسيا أن كثيراً من المشاهدين من جنسيات غير إيرانية وديانات غير إسلامية ومذاهب غير شيعية كان يبلغ بهم التأثر مبلغة كالشيعة تماما ويشاركون الجماهير الشيعية فى رجم الممثلين وقد كان بمقدور ساعدى أن يستفيد أكثر من هذا المسرح لو أنه تعمق الجوانب المختلفة فيه ولم يقصر فكره على مفهوم المسرح وأهدافه وواجباته .

بهرام بيضائى والمسرح الرمزى :

لاشك أن المسرح الذهنى يمثل جانباً هاما من المسرح الإسلامى الإيرانى ولعل بهرام بيضائى هو خير من يمثل هذا الإتجاه حيث أخذ على عاتقه تبنى هذا الإتجاه فى آثاره الأدبية بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما توفر على إخراج أعماله على المسرح ، وعندما أدرك صعوبة المهمة التى حملها أنضم إلى فرقة الفن الوطنية « كروه هنر ملى » وهى تمثل مجموعة من الفنانين المثقفين الذين يمكنهم التفاهم معه والتجاوب مع اتجاهه فى المسرح وانتهى به المطاف أن أختار مجموعة من الجامعيين وكون منهم فرقة مسرح جامعة طهران استطاع من خلالها أن يقدم مسرحا فنيا متكاملا يمثل الاتجاه الذهنى فى المسرح الإيرانى ، ولقد كان منطلق بيضائى فى هذا الاتجاه هو أن المسرح وسيلة هامة لترقية الفكر عن طريق إيقاظ العقل وتدريبه على التفكير المنظم الواعى ، وكذلك تفتيح الذهن ورسم الخطوط أمامة حتى يتعود على تجميعها وترتيب النتائج عليها ، فالكاتب لايطرح قضيته مباشرة وإنما يغلفها من خلال عمل فنى مجتمع يلمح إليها فى كل تفصيلاته ، ولعل هذا الأسلوب كان نتيجة طبيعية لعوامل الضغط السياسى التى أرهقت كاهل الأدب والفن وجعلتهما يميلان إلى السير فى دروب الفكر العميقة حتى يظلا بمأمن من المشاكل التى قد تؤدى إلى التوقف والذبول ، والأدب بطبيعته تماما كالفن يقبل التحدى ويواجه الضغط السياسى بضغط فكرى أعنف لذلك كان من الطبيعى أن تكون معظم مسرحيات هذا الاتجاه من اللون السياسى الشاحن للجماهير بل إنه فى مواجهته يصل إلى حد الخشونة ، ولعلنا هنا نختار بعض النماذج من آثار بيضائى يمكن من خلالها التعرف على جوانب هذا الاتجاه المسرحى .

— البطل الأكبر يموت : « بهلوان اكبر ميميرد » :

والمسرحية كما يبدو من اسمها تعالج معنى البطولة وتشرحها من جميع جوانبها

وتحاول أن تقدم نموذجالها مستمدا من التراث الشعبى فالبطل أو الفتوة أو البهلوان شخصية شعبية عرفت فى الأساطير الإيرانية منذ أقدم العصور وصارت نموذجا للشخصية الإيرانية المتميزة حيث تتجمع فى تلك الشخصية مجموعة من الصفات غير العادية والتى لايستطيع إنسان عادى أن يتسم بها فالبطل هو ذلك الشخص الذى يتفوق على منافسيه فى مجال الرياضة التقليدية فى إيران وهى رياضة القوة حيث يستطيع أن يصرع أى خصم على حلبة هذه الرياضة وهى رياضة عنيفة حقا إذ من الممكن أن يموت المصارع على الحلبة أو أن يصيبه العجز الكلى لما يستخدم فى هذا النوع من أساليب وفنون وأدوات قاتلة ولما يتطلبه من استعداد جسمانى وقوة بدنية هائلة ، فإذا ما أصبح المصارع بطلا يتقلد خرقة البطولة وهى أشبه بالخرقة الصوفية . إلا أنها من الجلد وإنما يكمن الشبه فى الالتزام الذى يقيد هذا البطل فى تصرفاته فعليه أن يكون متواضعا كريما عفيف النفس شجاعا يدافع عن أهل حارته أو منطقته ينصر المظلوم ويأخذ حقه من الظالم حتى ولوكان عضوا فى السلطة الحاكمة ، وهو غالبا مايحظى باحترام الحكومة ورجال الأمن والشرطة وينال رضاء الحاكم وتقديره ، ثم إنه يقبل التحدى والمنافسة فى أى وقت وبأية صورة . وقد اختار بهرام بيضائى هذه الشخصية الإنسانية غير العادية لبطولة مسرحيته وهو الذى دأب على اختيار أبطاله من الشخصيات غير العادية من أجل أن يقدم تعبيرا رمزيا عن البطولة الأصيلة التى تقف فى مواجهة البطولات المزيفة فيخلق موقفا دراميا يحاول من خلاله إبراز عيوب النظام الحاكم بأجهزته ويجعل منها سببا فى الفساد الاجتماعى وتفشى العادات السيئة والأخلاق الذميمة ثم يغلف هذا كله بإطار من الفلسفة الممزوجة بالشاعرية الفاضلة .

وموضوع المسرحية يدور أساسا حول فكرة الصراع بين الأنا والواجب الاجتماعى حيث يقطع البطل الأكبر عهدا على نفسه بحماية شاب من الهزيمة والموت ضد منافسة ثم يدرك بعد ذلك أنه هو المقصود بالتحدى والقضية بهذه الصورة يمكن حسمها من خلال تصرف البطل فإما أن يفى بعهده ويترك خصمه يتمكن من هزيمته ومن قتله إما ماديا أو معنويا أو أن ينكث فى وعده ويهزم خصمه فيبقى

هو البطل الأكبر ، إلا أن الكاتب لم يرد بالقضية أن تسير على هذا النحو البسيط وإنما حاول أن يفلسفها من خلال خلفيات معقدة متشابكة وينتهى بها نهاية فلسفية أيضا فيها تعاطف كبير مع البطل الأكبر ، ومع مايبدو من افتعال فى الخروج بالعقدة إلى الحل حيث يجسم الموت فى شخص يتعقب البطل كظله ويراقب حركاته وسكناته ثم يطعنه ويفرهاربا دون أن يراه أحد حتى من كان يقف مع البطل إلا أن الكاتب أراد للبطل أن يموت موتا فلسفيا دون هزيمة على الحلبة سواء بيده أو بيد خصمه .

والواقع أن مايميز هذه المسرحية هو أنها جمعت بين الذهنية والرمز والسلاسة فالرمز ليس مغرقا فى التعقيد بقدر ما هو موحى ومعبر ، كما أن غنائية التعبير وشاعرية الأسلوب جعلت النص ينساب فى رشاقة وموسيقية حتى فى مواضع الجفاف الذهنى وروح الخشونة وإذا حاولنا أن نتلمس شخصيات الأبطال ندرك أن الكاتب كان حريصا على أن تبدو الشخصية من خلال ماتقول وما تفعل أكثر مما يقال عنها أو يفعل إزاءها ولعل مسلك الكاتب فى ذلك يرجع إلى رغبته فى الحفاظ على تبنى كل شخصية لفكرها بصورة محددة مع وضوح الرمز خاصة مع الشخصية غير العادية التى جعلها محور المسرحية حيث ظهر أن حديث هذه الشخصية أكثر إيحاء بالمعنى وأكثر إلحاحا على الفكرة التى يريد الكاتب طرحها فنرى البطل مثلا يقول لصاحب حانة :

« الشراب لايطرح الرجل أرضا وإنما أشياء أخرى ، فالطريق مفتوح والذراع معقود وغدا . أنى لى أن أدرى فربما يكون لى شأن وربما أرحل وربما يكون هذا أفضل [1] » .

ونراه فى موضع آخر يتحدث عن نفسه على هذا النحو : « هـــذه ليست حكاية يابطل . صفحتك نظيفة ، قلبك ممزق ، نصفك نار ونصفك رماد ، لقد

---

(١) بهرام بيضائى : بهلوان أكبر ميميرد ص ٢٨ الطبيعة الثالثة سنة ٢٥٣٥ ملكية

وعدت ، وعند القول سريع ولكن قد مك عرجاء ، اخجل ياأكبر ، الشمع مطفأ والحارة ضيقة والقلب مظلم (يضحك ثم يتوقف عن الضحك) إنهم يدعو . . أى دعاء ؟ ! الأنتصار خصمك ! لايابطل ، هل تريد الصدق ؟ الجميع يريدون هزيمتك وعارك وموتك ، تلك الأم ، تلك الفتاة ، هنا وفى أى مكان آخر ، أعداؤك يجلسون عاليا ، وهذا . هذا المتشح بالسواد ، كلهم كلهم » [١] حتى عندما يشمل ويصل به الانفعال إلى حدته نراه يتحدث على هذا النحو : « هنا كان العذاب (يرقص) شراء الإنسان وبيعه . فى القلاع الحمر ، كان القيد والعفن ، كان السجن والمشنقة ، هذا كان العذاب ، كان نزول السياط (بانفعال) ، خلع الأظافر ، تمزيق الصدر ، قطع اليد ، كسر الرجل (يمكث) لقد ظلت القدم عاجزة عن الطريق (يخبط الأرض بقدمة) هنا كان العذاب ، كان العدل والظلم » [٢] هكذا كانت الرموز الموحية تنساب فى شاعرية على لسان البطل تفضح ذلك النظام المستبد الذى يستخدم ضد المتمردين عليه أقسى أنواع العذاب والاضطهاد ولكن الحال لم يكن كذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى عندما تتحدث عن البطل فهذا مدرب البطل وشيخه يحاور خصمه ويتحدث عن البطل على هذه الصورة : « هناك فى حى المجوس ، خلف موضع السقاية ، تمثال أسد نائم ، آه هذا الأسد الفاغر فاه [٣] ما أكثر مالايقول ، يقول لك لاتركن إلى الذئب ووفاء الدنيا ، إيه أيها الشاب الزمان يضع أيدينا على النار ، تعال واسمع إلى الكهل المجرب ، إرجع عما تنتويه فلا أراك ندا للبطل أكبر . ربمايدور فى صدرك أنه من الجائز أن تهزم البطل أكبر ولكن لاتحدق ، إن صفاء الباطن هوصميم الرجولة فى أى رجل ، هو عزة هذه الديار ، هذا البطل له قلب أسد ونظرة نمر ولاينزع سلاحه عن وسطه ، ليس هنا ، ربما فى الهند والعراق والقفقاز فى أى مكان رجل من أهل الوجد لايعلم ابنه اسم هذا البطل ! لماذا ؟ لأن فتوته ليس لها حد وملاذه دائما للعاجزين

---

(١) المرجع السابق ص ٥٤
(٢) نفسه ص ٦٠
(٣) الأسد رمز الامبراطورية الإيرانية

أصدقاؤه قليل وأعداؤه فوق الحصر متنوعون منهم الخان ومنهم الضابط والشيخ وقائد الجند (١) حديث طيب فيه الرمزو الشاعرية ولكن ليس بقدر ما فى كلام البطل نفسه ، فيه المعنى ولكن ليس فيه الايحاء بالمعنى الأهم ، ولاشك أن هذا الأمر يعتبر ميزة فى فن بهرام بيضائى ويدل على حسن استعداده وتمكنه من الفن الذى يتعامل معه ، وكثيراً مانرى الأدباء يخوضون فى فنون لايدركون أبعادها فى محاولة للابتكار والظهور ولكن محاولاتهم لاتصمد أمام النقد العلمى السليم ، لذلك يحمد لهذا الكاتب تمكنه من الفن الذى اختاره للتعبير عن فكره ، وهناك أيضا جانب آخر يرتبط بهذا الجانب ، بل لعله يكون مكملاله ، وهو إجادة الكاتب استخدام الحوار الداخلى وتوظيفه لدفع الحدث والوصول بالفكرة إلى نضجها ، ولاشك أن ماكان يرد على لسان البطل هو أفضل الأمثلة فى هـذا الاستخدام تراه مثلا يحدث نفسه على هذا النحو : « أنت مستعد ولكن ما قيمة ذلك ؟ إن تركت الأمر يقولون هرب ، وإن بقيت ولم تصارع يقولون جبن ، وإن صارعت وطرحت نفسك أرضا فإن كرامتك التى كونتها طوال كل هذه السنين والتى لاتملك غيرها لن ينظفها ماء النهر (يتحرك فجأة) ولكن لو تموت ماذا يكون ؟ (يسير) لو تموت (يمسك رأسه) فكر جيداً (يضرب جبهته بكفه) لو تموت (يصرخ فى نفسه (ركز تفكيرك جيدا (يخبط الأرض بقدمه) لو تموت فكر (كالمجنون) لو تموت (يمسك) لا . . لو تموت تحنث بوعدك لأن هذا الملك لك وليس له (ينظر إلى السماء) الأخوة السبعة صامتون ، النجم القطبى ارتفع ، الآن ينبغى أن تكون ايليات باردة ، ولكنك بعيد عن ايليات بمقدار عشرين عاما » (٢) .

وهناك موقف آخر لايقل روعة عن هذا بل لعله يفوقه من حيث محاولة الكاتب إخراج تصورات البطل وأوهامة حية من خلال حديثه وحركاته على

---

(١) المرجع السابق ص ٣٢
(٢) نفسه ص ٥٥

المسرح بل ومضيه فى هذا من أجل إقناع المشاهد بهذه التصورات إذ يحاول تجسيمها فى آخر الأمر مازجا الخيال بالمحسوس وصولا إلى حل لهذه المعادلة الصعبة التى وضع مقدماتها ، وفى هذا المشهد يقول البطل : « أين كنت يابطل ؟ أين أنت الآن هناك أماكن كثيرة إلا أنك هنا فقط (ينظر إلى السماء) أنظر يابطل لقد أتى الغد ، الهواء بارد ، ينبغى أن يكون المطرقد هطل فى ايليات الآن ، وينبغى أن يسقط نجم السحر الستر عن وجه الظلمة ، لحظة بلحظة نفسا بنفس ، قدما بقدم اقتربت من الغد ولكنك لم تجد طريقا للان (ينظر إلى السماء) إذا هطل المطر ربما تكون هناك فرصة ليوم آخر تفكر فيه ولكن هناك سحاب ولافرصة ، (يشعر أن شيئا يتصاعد من أعماقه) أهذا أنت مرة أخرى ماذا تريد ؟ غريب أم قريب ؟ صديق أم عدو ؟ حيثما أمضى تكون ، خلف رأسى ، أمام ناظرى ، الأخساءهم من يطعنون فى الظهر ، الأخساء فقط لهم الحق فى الطعن من الظهر عندما يواجهون البطل أكبر ولكن البطل أكبر مازال حيا ، من جعلك تأتى خلفى ؟ يقولون إن بطل المنطقة الحارة قد رصد ألف قطعة ذهبية لمن يأتى بخبرموتى وكثيرون غيره يعطون أيضا ، علية القوم فى هذه المدنية أيضا ولكن البطل أكبر مازال حيا لاشك أنك أحد هؤلاء ! من أولئك الذين يحرقون بيادر الآخرين حتى يرفعوا من ثمن قمحهم ! إنك لست من فتح حوض حديقة دلكشا فى سنة القحط عندما تكدس فيه الماء ومنعه عن عباد الله العطشى ؟ إنك من أولئك الذين يأكلون لقمة اليتيم ودماء الأرملة مثل ذلك الضابط رفيق القافلة وشريك اللص فيكسر أكبر يدك كما فعل به (ينظر إلى السماء) انهزم الصقيع ولم يهزم الشمس ، الناس يتجمعون فى الميدان منذ صياح الديكة ويتجمعون ، فى اليوم الأول الذى ذهبت فيه إلى ساحة المصارعة لهذه المدينة لم تكن خلف رأسى إننى أتذكر جيداً ، وعند ماخرجت من المعركة رافع الرأس لم تكن تسير خلفى لقد فقدت أثرك وسط الجماهير ولكنك لم تفقد أثرى قط ، لماذا ؟ (ينهض) لماذا ؟ (يمكث) جئت تقتل البطل أكبر ، الكثيرون ينظرون ولكن أكبر لاحق له فى أن يموت ، لقد وعد أن يظل حيالا أن يشهد عاره أو يتمتم بفضيحته

هذا وعد رجل (يمكث) بعد ساعة أخرى تشرق الشمس فى ايليات ، يتصايحون فى ساحة كرنا ، أنا أصارعك وإن صارعتك طرحتك ، هل أنت مستعد ؟ هذا أنا (يخلع عباءته يربط مئزره ويفتح يده) أشرع سلاحك البطل البر يتقدم خطوة واحدة ويضرب ضربة واحدة (يتقدم فيختفى ذو الرداء الأسود) هل جبنت ؟ (يضحك) حق ، البطل أكبر مازال حيا ! (١) .

على أن الكاتب لاينسى نفسه فى تركيزه على إبراز معنى البطولة وإنما يحاول عبر ذلك أن يلقى الأضواء على بعض الجوانب من الظروف الاجتماعية والسياسية مرورا بعيوب النظام الحاكم وإساليب الأمن والشرطة أو العادات الاجتماعية السيئة أو من بين هذه المشاهد التى برع فى تصويرها مشهد فتاة تتوسل بضريح فى إحدى الحارات حيث توقد شمعة للضريح ويجرى على لسانها هذا الحديث « أنا أريد حيدر ، وأنت نفسك تعلم ، ماذا أقول ؟ لقد شئت أنت فماذا أطلب أنا [بخوف] إذا عرفوا أنى جئت هنا ؟ [تلتصق بحرارة بحديد الضريح] لقد جئت من وسط قبيلة جنود مفتوحة عيونهم ، وقد نذرت كل شىء وأضأت فى كل مكان شعلة فلاتطفأ ضياء قلبى بهذه النار المضيئة ، لاتتركه ينهزم ذلك الذى يحارب من أجلى ، لا تدعه يلحق به العار من أجل خاطرى(٢) » .

ولعلنا هنا ننقل هـــذا الحوار بين جنديين من العسس يتضح فيه أسلوب الشرطة والأمن :

جندى ٢ : لقد سب كلانا الآخر ونحن من الشرطة الخاصة للحاكم . ما جزاء من يسب ؟

جندى ١ . إذا كان من علية القوم فهو وشأنه وإذا كان من السفله فالسجن .

جندى ٢ : إننى أفكر فى صاحب الخان لقد نام مرتاحاوأما نحن فينبغى أن نصهر الليل فى الطواف .

---

(١) نفسه ص ٧٠ — ٧٢

(٢) نفسه ص ٣١ — ٣٢

جندى ١ : نام مرتاحا ؟ هذه جريمة !

جندى ٢ : ليست أسوأ من يقظته .

جندى ١ : لاشكوى ، ولا وساطة ، ولامشاجرة ، ولادم ؟ ! لأفائدة لنا .

جندى ٢ : السوق كاسد ، حتى اللصوص فى إجازة ، الليلة نوم فغداً يشاهدون مصارعة الأبطال .

جندى ١ : يالسوء الحظ ، لاخير فيهم ، لايفكرون بنا ، نسير حتى الصباح ولامنفعه ؟ (٢)

العالم الصحفى للسيد أسرارى : « دنياى مطبوعاتى اقاى اسرارى » :

كان من الطبيعى أن يدخل بهرام بيضائى عالم الصحافة فى اهتماماته ويتخذ منه موضوعا لبعض أعماله ، فالصحافة وماتزال حجر الزاوية لنظام الحكم فلايستطيع حاكم إيرانى وخاصة الشاه أن يغمض عينيه عن الصحافة أو أن يتركها تعمل بحرية بل لابد وأن يحول مسارها لخدمته ويهيمن على أو ضاعها وأحوالها بحيث تصبح بوقاله ، ولايقف عن حد الرقابة أو أعمال النفوذ وإنما يتدخل فى كيانها بصورة مباشرة بحيث يشكلها من الداخل ويكون شخصية من يعمل فيها ومزاجه وهذا الأمر أخطر مايهدد الصحافة لأنه يضمن عدم تفكير العاملين فى هذا الحقل فى التحرر أو الصدق فى التعبير أو تغيير مسار الصحافة ويبقى الأمل معقودا على العناصر الجديدة وقدرتها على المقاومة والخروج من دائرة التبعية والعمالة ، من هذه الزاوية عالج بهرام بيضائى موضوعه فقد كان حريصا على أن يصور كافة الجوانب التى تردت بالصحافة الإيرانية من الداخل والخارج فاختار نماذجه الإنسانية من خلال أشخاص يتدرجون وظيفيا فى هذا الحقل ويمثلون كافة عناصره بالإضافة إلى النماذج التى تعبر عن العناصر الجديدة على هذا العالم الصحفى ، ورغم أن هذا الأمر قد أدى ببهرام بيضائى أن يكثر من عدد شخصياته إلا أنه استطاع

---

(١) نفسه ص ٦٦ — ٦٧

بمهارة أن يدير الأحداث بين هذه الشخصيات دون خلل فى البناء الفنى للمسرحية وبلغ من براعته أنه لم يجمع من كل هـــذه الشخصيات على المسرح إلا العدد الضرورى بحيث لايشعر القارىء أو المشاهدان المسرح قد أمتلا أو ضاق فى أى وقت من الأوقات طوال العرض ، بل لقد بلغ من براعته أنه استفاد من كثرة عدد الشخصيات فى إضفاء روح المرح والمودة الإجتماعية فى حين أن الدراما فى هذا الموضوع من النوع الحاد ، على أن هذا لايعنى أن المسرحية قد خلت من الأخطاء الفنية ولـكنها قليلة على كل حال ، ولعلنا هنا نعرض لموضوع المسرحية وتناقش الفـكرة ونتبع أسلوب الـكاتب فى تنفيذها فنيا .

والفـكرة تتلخص فى أن شابا فقيرا ولـكنه ذكى عمل جامعا للحروف فى مطبعة إحدى الصحف ومن خلال موقعه استطاع أن يتعلم الـكثير وعند مالمس فى نفسه القدرة على كتابة القصص أخذ فى التأليف وواتته الشجاعة لأن يطلب من مدير الصحيفة نشر قصصه ونظر لأن اسم الـكاتب مغمور فقد اقترح عليه أن تنشر باسم ابن أخيه الذى يعمل نائبا للمدير فى مقابل مـكافأة مجزية ، ولايجد هذا الـكاتب سبيلا غير هذا ونظرا لحاجته إلى المال للانفاق على أمه وعلاج أخيه فإنه يقبل ، وتنجح هذه القصص وتحدث دويا هائلا وتسلط الأضواء على الـكاتب المزيف ، ويندم الـكاتب الحقيقى على هذه الصفقة الخاسرة فيحاول أن يسترد قصصه واسمه فيصطدم بالواقع الجديد ، فيمتنع عن نشر المزيد من القصص ويحاول نشرها باسمه فى مـكان آخر ولـكنه يفشل ولايجد حلا لهذه القضية غير أن يبدأ من جديد كجامع للحروف ويـكتب من جديد بأسلوب جديد ويحاول نشر قصصه الجديدة باسمه .

والموضوع رغم مايخيم عليه من تشاؤم ويأس إلا أنه ينتهى نهاية تبعث على الأمل ليس بالنسبة لهذا الـكاتب الشاب وإنما بالنسبة لعالم الصحافة كله حيث يبدو المدير فى النهاية متجاوبا مع الفـكرة التى طرحها هذا الـكاتب للخروج من مشـكلته ، ولاشك أن المعالجة الدرامية لهذا الموضوع كانت طيبة بشـكل عام ولعل ماساهم فى

ارتقائها هو عملية الإكثار من المواجهة بين شخصيات متناقضة خاصة بين شخصية شيرزاد والمدير وابن أخيه (أسرارى) فهى فى الواقع مواجهة بين كاتب حقيقى وكاتب مزيف ووسيط مخادع وننقل منها هذا الجزء :

المدير : كيف حال أخيك ؟

شيرزاد : بدعوتك .

المدير : ينبغى أن ترسل له نقودا أكثر !

شيرزاد : أنا أحتاج للعلاج أكثر منه .

المدير : كيف ؟ هل أنت مريض ؟

شيرزاد : أجل مريض وحالتى تسوء يوما عن يوم .

المدير (لأسرارى) : لاتتضايق من أسلوب شيرزاد فقد مسكت كثيراً مع المرضى .

شيرزاد : أجل ياسيد أسرارى لاتتضايق فأنت سرورى وبفضلك أقذف كل يوم من حجرة إلى حجرة ، وحتى تسكون مرتاحا فإننى أطرد من كل مكان تسكون فيه ، هل تعلم لقد أصبحت لا أؤخر إيجار غرفتى من مدة ، وكذلك لم أشعر بطعم الجوع من زمن ، ربما تعطينى بعد غد مايوقد مصباحى ، وربماتتأ لم أيضا من أجل أخى ، وأصبح لى مكتب من إحسانك ، مكتب .

المدير : كفى — يعنى ألاتعلم ماذا حدث ؟ (يقترب من شيرزاد) هل تعلم لقد جاء شخص يرفع دعوى على السيد أسرارى ، هل تعرف لماذا ؟ لأجل القصة الأخيرة .

شيرزاد : (بضعف لأسرارى) هل تريد نصف سيجارتك ؟

أسرارى : لاأبدا . . كيف ذلك ؟

المدير . موضع الأتهام ليس واضحا ولكن يبدو أن شيئا أو شخصا خياليا أو واقعيا قد أهين !

(ايران)

شيرزاد : وهل يتحتم أن أجيب على ذلك ؟

المدير : أنت الذى كتبت هذه الترهات كله من عملك لاتستطيع الإنكار ، ماهذا أردت أن يحدث ؟

شيرزاد : ماذا ؟ أنا لم أتعمد شيئا !

المدير : ألم يكن غرضك أن تدمر السيد أسرارى ؟ يعلم الله ماذا بين هذه السطور من بلاء ، هل رضيت ؟ لقد صمم السيد أسرارى على أن يحارب من أجل هذا الكلام كلمة كلمة ، ولن ينهزم ، وعلى كل حال فما من وسيلة أمامنا إلا أن نعلن عنك .

شيرزاد : أنا ؟

المدير : أجل أنت ، أليست هذه هى اللحظة التى كنت تتمناها ؟ ألست مسئولا عن عملك :

شيرزاد : لماذا أنا ، إن الشخص الذى استفاد من مز ذا العمل هو الذى يتحمل عواقبه .

المدير : أفهم ولكنك ينبغى أن تفكر فى الغد ، فى أخيك فى عملك فى أمك هل تفكر فى التنحى بهذه السهولة ؟ يعنى إنك تنكر أنك كاتب هذه الترهات .

شيرزاد : لا ، نعم ، لا . أنا لا أعرف أصلا من أنا .

المدير : إذن دعنى أقول لك ، إن هذه الكتابات لك .

شيرزاد لا .

المدير : ليس عدلا أن يصبح السيد أسرارى ضحية من أجل لاشىء ، إعترف أنك مسئول عن كل معنى فى ذلك الكتاب .

شيرزاد : أنا لست مسئولا عن أى شىء ، لماذا تفكرون فى فقط عند التحريم ! أين كنت فى المواقع الأخرى ؟ انسونى ، أنا أنكر كل سطر فى الكتاب (١)

(١) بهرام بيضائى : دنياى مطبوعاتى آداى اسرارى : ص ٧٦ — ٧٨ الطبعة الثانية طهران . سنة ٢٥٣٥ ملسكية

على أن الكاتب لم يكتف بالمواجهة بين الشخصيات المتناقضة بل راح يستفيد من اللقاءات الأخرى بين الشخصيات حتى اللقاءات العاطفية لكى يزيد من الشحنات الدرامية فى المسرحية حتى لايتطرق الملل للقارىء أو المشاهد وحتى لاتنسى بعض الشخصيات الأقل قيمة وسط هذا العدد الكبير من شخصيات المسرحية ، إلا أن المواجهة بين الشخصيات المتقاربة كانت تأخذ شكلا آخر فإذا كانت العداوة تزكى الصراع بين الشخصيات المتناقضة فإن التعاطف يخلق حالة من الشحن الدرامى الفعال الذى يخدم الحدث ولعل من المشاهد المعبرة عن هذا المعنى لقاء شيرزاد بطل المسرحية بباحثة كانت تريد أن تصل إلى الحقيقة المجردة بالنسبة للكاتب القصصى الذى أحدثت قصته هذه الضجة الكبرى ويدور الحوار بينهما هكذا :

الفتاة : ألا تمزح أنت ؟

شيرزاد : لاياآنستى لاوقت لدى لذلك .

الفتاة : كيف أعرف أنك لست السيد أسرارى ؟

شيرزاد : لوكنت أنا لكان ينبغى أن يجتمع حولى الكثير من الناس .

الفتاة : إذن ألست كاتب هذه القصص ؟

شيرزاد: كيف ؟

الفتاة : (بفرح) أنت ؟

شيرزاد : (مترددا) أجل إلى حدما .

الفتاة : أنا سعيدة جداً (تمديدها للمصافحة)

شيرزاد : وحضرتك

الفتاة :أنا التى اتصلت بك هاتفيا وطلبت منك موعدا .

شيرزاد : وأنا ذلك الذى منحك الوقت ؟

الفتاة : هل نسيت ؟

شيرزاد : لو توضحين أكثر فإني أتذكر .

الفتاة : لقد كان حديثك التلفوني عطوفا أكثر .

شيرزاد : الجميع يبدون من بعيد أكثر لطفا .

الفتاة : إن مقابلتك لي فرصة عظيمة .

شيرزاد : في هذه الحالة تفضلي اجلسي . (١)

ولعل من الأشياء التي تحمد للكاتب في هذا الإطار هو أنه رغم كثرة عدد الشخصيات إلا أن الكاتب أجاد رسم هذه الشخصيات جميعها وكأنه يعايشها فلم تقتصر الإجادة على شخصيات المدير وأسراري وشيرزاد وإنما امتدت لتشمل افشار ونظري وغيرهم حتى عامل المقهى الذي كان الصحفيون يترددون عليه قد رسمت وكان له دور يخدم الحدث بل لعل الدارس يلاحظ أن حرص الكاتب على رسم بدقة شخصياته بدقة وكان له دور يخدم الحدث بل لعل الدارس يلاحظ أن حرص الكاتب على رسم شخصياته بدقة قد جعله يتتبع أحداثا خاصة عن بعض الشخصيات الثانوية والتي لا صلة لشئونها الخاصة بالحدث وتحريكه وإذا حذفت لا تؤثر على الفكرة أو الموضوع ولا تعليل لوجودها في المسرحية إلا رغبة الكاتب في استكمال رسم جوانب الشخصية ولعل أوضح مثال على ذلك هو تتبع الكاتب لأحداث خاصة عن حياة الصحفي محمدي عندما تقتحم عليه زوجته مكان عمله لشكها في سلوكه وتصطدم هذه الزوجة بأحد المستخدمين الذي يحاول حماية زميله ويدور بينهما حوار طويل تشرح له فيه الأسباب التي دعتها للشك في زوجها وهي في مجملها أسباب واهية حيث تقول . « عندما يصل إلى المنزل يرسم على شكله التعب ويدعي أن رأسه تدور وأن عينيه مظلمتان وأن وسطه يؤلمه ، ولا يبالي بشيء حتى بنفسه خاصة عن نفسه ولا يسأل عن أحوال الأولاد ولا عن أحوالي ولا يسأل عن الحساء كيف عمل ولا عن ملحه ولا عن طعمه بل إنه لا يعرف له طعما على الإطلاق ويلقي بنفسه على الأرض فور وصوله ويتمتم بكلمات في نومه » (٢) .

والكاتب أيضا من مبالغته في الحرص على إخراج الشخصيات على المسرح

---

(١) المرجع السابق ص ٨٤

(٢) نفسه ص ٧٠

بالصورة التى يراها فإنه يدقق كثيراً فى إيراده للملاحظات الإخراج رغم كثرتها حيث تحفل المسرحية بتعليمات فى شكل عبارات قصيرة مثل . يفض رأسه . يبتسم ، يضع سماعة التليفون ، يعطى الملفات للمدير ، لفلان ، فجأة ، يخرج ويعود المدير لمقعده ، برهة ، ينظر فى عينيه . . . الخ وهى كلها تعليمات يستغنى عنها الكثير من الكتاب باعتبارها بديهية فى حين أن الكاتب مع هذا لايتعب نفسه كثيراً فى وصف المسرح ويترك للمخرج حرية أكبر ولكنه يتدخل أحيانا لكى يبتكر شيئا جديداً يضفيه على العمل مما يكتسبه من خبرته فى الإخراج مثل تبديل عدد من الشخصيات فى مشهدوا حد على كرسى واحد لأداء فكرة محددة على نحو لا يخلو من طرافة وجدة ويمكننا هنا إيراد المثال التالى لزيادة الإيضاح .

ناشر بنظارة : على كل حال اسمك الحقيقى لايجد سوقا للتوزيع ونحن نهتم كثيراً بالغلاف

وفى هذه اللعبة اسم المؤلف مهم لا المؤلف نفسه. [تشقط سيجارته تحت المكتب] آه سيجارتى . . بعد إذنك . [ينزل تحت المكتب ، وينهض من تحت المكتب ناشر آخر يرتدى معطف مطر وبيده عصا غليظة .]

ناشر بعصا : لقد قرأت قصتك ولاشك أنك شاب والأمل فى نجاحك قائم وهذه الكتب توضح أنك عميق ولك ذوق ولكن لى رأى . . . .

أنتظر دقيقة [يسرع خلف ستار منقوش ، ثم يخرج من خلف الستار شهر آخر يرتدى معطفا وقبعة وسماعة فى أذنه ويتحدث بصوت مرتفع] .

ناشر بسماعة : ماذا قلت ؟ كرر .

شهرزاد : أجل أنا التى كتبتها .

ناشر بسماعة : لست أول من يدعى ذلك ، أمس قال ذلك شخص وأول أمس شخص آخر كم أعطوك لتقول هذا . . . هنا ميدان سباق ونحن نجرى وخطأ أو خطأ أن يؤخرانا ، وخطأ كبير يخرجنا من الميدان إلى الأبد [يخرج صفارة من جيبه

وينفخ فيها بشدة وينطلق من النافذة ، ثم يخرج من خلف المكتبة رئيس تحرير يلبس البابيون ويضع نظارة ظريفة]

رئيس تحرير بالبابيون : كما تعلم إن مجلتنا مجلة شهرية ولها وزنها هى قاعدة علمية وأدبية وفنية صحيحة ولها أصول وأساليب ومصالح ، ألاترى أن حرب البقاء هى أعظم الحروب ؟ . . . هل تشرب شايا ؟

شيرزاد : شربت من فترة [يدخل رئيس التحرير بالبابيون بسرعة من فتحة ثم يخرج فى نفس الوقت رئيس تحرير بشوش قافزا من وسط رسم فى الحائط إلى وسط خشبة المسرح . . . يطير الناشر إلى السماء ويسمع صوت مكبر صوت ويضيىء نور أحمر أخاذ .]

مكبر الصوت : ألك شأن معى ؟

شيرزاد : نعم ياسيدى ، أنا منتظر منذ ساعتين .

مكبر الصوت : أنا أصغى إليك .

شيرزاد : ألا ألتقى بك ؟

مكبر الصوت : من هنا أسمعك . . . . [صوت غلق مكبر الصوت المصباح الأحمر ينطفىء .] (١)

وهكذا تبدو محاولة الإبتكار طيبة ومفيدة فى اختصار التفاصيل التى لاداعى لها ، حيث أن طبيعة الموضوع بالصورة التى عرض بها اضطر الكاتب إلى الإطالة وكانت هذه المحاولة إحدى وسائله للخروج من هذا المأزق ، وهناك محاولات أخرى فى هذا المجال منها مثلا تقسيم المسرحية إلى مشاهد دون الفصول وقد بلغ عددها سبعة مشاهد ، كذلك محاولته تقطيع الحوار بوقفات قصيرة تتداخل فيها بعض الموضوعات الفرعية دون أن يقطع الحدث أو يربكه وإنما بهدف دفع الملل

---

(١) نفسه ص ١٥٩ — ١٧٠

عن القارىء أو المشاهد والناتج من طول المحاورة بين شخصين أو أكثر وكأنما أراد أن يظهر عالم الصحافة على أنـــه عالم مليىء بالحركة والحيوية لابالكلام والثرثرة ، ولعل سلاسة أسلوب بيضائى وتمكنه من لغة الحوار هو ماساعده على ذلك خاصة وأنه نجح فى إضفاء كثير من الشاعرية على حديث الشخصيات عن المشاكل الإنسانية ، بل لعله كان يتخذ الشعر أحيانا وسيلة للتعبير عن تفاقم المشكلة باعتبار أن روح الشعر أقرب إلى التأثير ومخاطبة الوجدان من النثر ومن أمثلة ذلك حديث الفتاة عندما أخذت تقرأ بعض المسودات التى كتبها شيرزاد وألقاها فى سلة المهملات بالمقهى الذى كان يتردد عليه وكان عامل المقهى يجمعها ويعطيها لأخيه حتى يلف بها الشطائر وننقل منها هذا الجزء .

« لكن حضراتكم . وعزرا هذا — كنتم نائمين ، وحدث ماحدث وصار ماصار ، وقرأ السيد الفأر الأعمى الذى كان أجارا لمكم فى الصحيفة أن الشمس مضيئة ، وقال من تحت شفتيه اللعنة على النور ، أنا أنكر هذا الهراء هذا خطأ النظارة أخطاء مطبعية ، كلام فارغ ، الفائدة منه إلا أن يفشى نقصى ؟ ! وعندئذ نظر ناحية الكوة هذه وناحية النافذة تلك ونهض وأغلق بصحيفته جيدا منفذ الأمل الوحيد ، صارت الشمس مظلمة وقالت واحسرتاه لقد أشرقت طوال سنوات على هذه الصحراء الجافة ، على الفئران العميان الذين لم يكن لهم أبدا عين للرؤية . . يصيح السيد الفأر الأعمى أنا أمنع الشمس أن تشرق أمنعها أن تضيىء عـــلى قاذوراتى ، هو يصيح والكوات تسد واحدة واحدة بالصحف فلم يبق من قرص الشمس شيئا إلا أقراص النوم ، ولكن ليس ببعيد أن فى طالعكم ومكتوب على نواصيكم أن تستيقظوا يوما ، أى يوم ؟ فى الظلمة الكائنة ، وتقترضوا الشمس من أرض السحاب من عاصفة الريح . سيدى المحترم ، الأوضاع مضحكة وهذا ليس غريبا جداً ، هذه عادتكم فاعتادوا سريعا على هذا الكائن أو مالم يكن لأن المسلم أكيداً عليكم أن العمر ليس طويلا وهو ينقضى أيضا ولاشك أن من

الأفضل أن ينقضى فى النوم . (١) ومن خلال هذه الشاعرية وبأسلوبه الساخر يتعرض الكاتب لقضايا غاية فى الأهمية فهو يركز على فلسفة العلاقات الإنسانية بشكل واضح طوال المسرحية ، خاصة وأنه يستفيد من الوسط الصحفى الذى يقوم أساسا على الخبر ومايدل عليه من اتجاهات عامة أو شبه عامة حيث نراه يذكر على لسان الصحفى نظرى فى المشهد الأول أنماط الأخبار وصور العلاقات السائدة فى محاولة لرسم صورة عالم اليوم من خلال الأخبار على هذا النحو .

نظرى : أخبار الدنيا تنهال على رأسى وأنا أسعى بين سيل وقحط وزلزال وكلما انصلح الحال فى مكان وقعت مصيبة فى مكان آخر ، إننى أغرق بين أرواح القتلى وصيحات الجوعى وامرأة ولدت خمسة قرود وجبال تتحرك وأنا لا أستطيع أن أوقف الأحداث عمال المناجم أحياء فى القبور والمحترقون ويتامى الحرب يدقون باب بيتى وأنا أغرق فقط أخرج يدى أملا فى النجاة ولكن أحداً لايمسك بها . (٢)

ونراه فى المشهد الثانى يناقش مشكلة الحب والخبز فى حوار طريف بين شيرزاد والمدير من خلال منافشتهما لإحدى قصة ، على هذا النحو .

المدير : الحقيقة أننى لم أفهم بعض الأشياء فمثلا لماذا لايعبر الولد عن حبه ؟

شيرزاد : إنه يسعى وراء العمل .

المدير . لماذا يفقد كل شىء طيب ؟

شيرزاد : كان يخشى من الحب حتى لايستخدموه ضده ، هو لايعبر عن حبه باللسان وإنما يتحدث بالقلب ، والفتاة تدرك كل شىء .

المدير : كأنك كنت العاشق ؟ (٣)

---

(١) نفسه ص ١١٦ — ١١٩

(٢) نفسه ص ١١

(٣) نفسه ص ١١

كذلك نرى الكاتب خلال المشهد الثالث يتحدث عن مشكلة أخرى من مشاكل العلاقات الإنسانية وهى مشكلة انعدام ثقة الإنسان فيمن حوله وذلك فى حوار بين شيرزاد والفتاة على هذا النحو .

الفتاة : فلنتحدث أولا عن روح عدم الثقة لديك هذه الروح التى تموج فى كل كتاباتك .

شيرزاد : الأيام صارت أقصر .

الفتاة : هل تخشى من الحديث والمناقشة ؟

شيرزاد : أجل يا آنستى أخشى أن يأخذوا كلامى على ، الجدار له آذان وربما يكون له يد . أيضا .

الفتاة : جميل ولكنى لست يد أحد ، هل تعودت أن تتحدث على هذا النحو دائما وتؤذى محدثك ؟

شيرزاد : لا أبدا .

الفتاة : كنا نتحدث عن روح عدم الثقة لديك ، من أين يأتيك هذا الإحساس للوهلة الأولى ؟

شيرزاد : ماذا تفعلين ؟

الفتاة : أتفرس فى وجهك .

شيرزاد : وهل أنا حيوان التجارب عندك ؟

الفتاة : كتاباتك لها لون خاص ، الإنسان عندك يشك فى كل شىء يجد دائما فى كل شىء خطرا ؛ فى كل مصادفة أو مقابلة أو نظرة . (١)

على أن الكاتب لايترك لنا نفهم أن الإحساس بعدم الثقة فى الناس هو نهاية

---

(١) نفسه ص ٨٧

المطاف أو الهوة التى تردى فيها بطله ولكنه يصل من خلال الحوار إلى فكرته هو التى يريد طرحها .

الفتاة : إننا لم نقل شيئا هاما .

شيرزاد : أريد أن أفضى إليك بسر ، هل تحبين البحث حقيقة ؟

الفتاة : أجل فالبحث يعنى كشف الحقيقة .

شيرزاد : وهل تحبينه ؟

الفتاة : الحقيقة أننى أميل للكتابة أكثر ، ربما لا أستطيع خلق شىء ولكننى أستطيع المساعدة فى خلق شىء ، وليس هذا فى البحث خيالا إلى حدما أننى أحب نصفا من الإنسان الذى أقف فى مواجهته هو تخيلى نفسى .

شيرزاد : إذن ماذا تكون الحقيقة ؟

الفتاة . الحقيقة ينبغى أن تبين عن وجهها ، إننا لانستطيع أن نساعدها أكثر الحقيقة تستطيع أن تظهر فى ثنايا تخيلاتنا ، كما صارت فى كتاباتك .(١)

والكاتب يتدرج مع فكرته عبر المشاهد حيث يطالب المجتمع كله بالإهتمام والتعاون والمشاركة فى حل القضايا الإنسانية إلا أنه لايقف خطيبا فى المجتمع ينفعل بالكلمات بل يطرح المسائل فى حوار موضوعى بين شخصياته بحيث يبين عن فكره بهدوء واضح ففى المشهد الرابع مثلا يناقش الصحفيون فى مسألة إدعاء شيرزاد بأنه الكاتب الحقيقى لتلك القصص التى حققت رواجا وسعة إنتشار ويتناولون شيرزاد من زوايا عديدة ثبت من خلالها اشتماله على سمات الكاتب الحقيقى ثم يتحول النقاش على هذا النحو .

نظرى :الموضوع ليس شيرزادوأصلا ، لاتخطىء ياعلاأنى إننى أتحدث عن

---

(١) نفسه ص ٩٥

نفسى ، إننا نعرف شيئا سواء قل أو كثر فما واجبنا تجاه ذلك ؟ إننا أمام حدث مهم إلى حد ما ، فى الواقع إن هذا الموضوع امتحان لنا جميعا .

علائى : الحقيقة ما أكثر ماضحكنا .

نظرى : علينا أن نخوض الامتحان .

علائى : كفى مجاملة ، فلاينفع قالب طوب أو بضعة قوالب أمام سيل هادر يجرفنا ، ومن السهل على السيد أسرارى أن يفصلنا ويعين مكاننا أشخاصا آخرين لقد كنت أعلم من البداية .

أفشار : إذن الموضوع حقيقة ؟

علائى : إن أهمية هذه القصص فى أنها أعادت للمجلة سابق تألقها وليس ماحدث مهما فأحيانا ماتكون نتيجة مصادفة خاطئة هى عمل صحيح .

نظرى : أجل علينا أن نلومه لماذا لم يقاوم ولكننا جميعا استفدنا من مزايا ذلك . (١)

ويمضى النقاش على هذا النحو حتى يصل إلى النتيجة التى يبغيها الكاتب حيث يؤكد فى نهايته أن المجتمع يفضل الخيال على الحقيقة وأن الحياة هى الأعمال التى لم نقم بها وأن السلبية هى السمة العامة لأعمال الناس . وربما يتطور فكر بهرام بيضائى وتعود إليه الثقة فى أبناء مجتمعه ولعلها عادت بتلك الخطوة الرائعة التى قام بها شعب إيران فبغض النظر عن نتائج الثورة الإسلامية فى إيران إلا أنها عبرت عن مدى صلابة هذا الشعب وقدرته على التغيير واستعداده للتلاحم والاتحاد من أجل تحقيق الأمانى والأهداف الوطنية .

— ميراث :

يبدو أن بهرام بيضائى وجد فى المسرحيات ذات الفصل الواحد مجالا طيبا

---

(١) نفسه ص ١٠٠ .

لعرض أفكاره عن طريق الرمز وعمل على الاستفادة من هذا القالب فى الإسقاط بالنسبة للظروف المعاصرة فى بلاده ، ولاشك أن مسرحيته ميراث وضيافت نموذجا طيبا لهذا الاتجاه . ففى مسرحيته ميراث يدير صراعا بين ثلاثة اتجاهات اتجاه تقليدى محافظ يتمسك بوصية الآباء ويحب أن تبقى الأمور على ما هى عليه دون أى تغيير ، واتجاه متطرف يريد الهدم ثم البناء ولايقبل بالحلول التقليدية أو حتى الحلول الوسط ، وبين هذين الاتجاهين اتجاه وسط يفلسف الأمور ويتذبذب بين التقليدية والتطرف ، وهذه الاتجاهات رغم مايبدو من أنها صاحبة المصلحة شكلا إلا أنها فى الواقع ومن خلال التطبيق يتضح أن أصحاب المصلحة الحقيقيين لايلتفت إليهم فى هذا الصراع فى حين يعطى الصراع الفرصة للاعداء لكى يفعلوا مايريدون ، وخلاصة موضوع المسرحية أن ثلاثة إخوة يرثون منزلا عن أبيهم فيختلفون بشأنه الأكبر منهم يريد أن يبقى المنزل على ماهو عليه بحيث يقيم فيه الإخوة معا ، أما الأصغر فيريد هدم المنزل وإعادة بنائه على أصول عصرية ، فى حين أن الأوسط متردد بين هذا الحل وذاك ، ومع هؤلاء الثلاثة خادمان يعيشان فى المنزل نفسه إلا أن نصيبهما هو الشىء الوحيد الذى اتفق عليه الأخوة وهو أن يبقى هذان الخادمان فى طابق تحت الأرض من المنزل (البدروم) ورغم أن وجودهما فوق سطح الأرض مهم لأنهما شعرا باللصوص يسرقون محتويات المنزل إلا أن الإخوة لم يسمعوا لهما وأصروا على موقفهم .

والرمز واضح تماما فى هذه المسرحية حيث لايشك القارىء أو المشاهد فى أن المنزل يرمز إلى الوطن وأن الأخ الأكبر يرمز إلى الطبقة المحافظة فى المجتمع الايرانى أما الأخ الأوسط فيرمز إلى طبقة البرجوازية المتوسطة فى المجتمع فى حين يرمز الأخ الأصغر إلى اليساريين وجيل الشباب من المثقفين اللامنتمين أما الخادمان فيرمزان إلى طبقة البروليتاريا بنوعيها فى حين يرمز اللصوص إلى النفوذ الأجنبى وقد حاول الكاتب من خلال الموضوع الذى طرحه أن يعرض خصائص كل طبقة من هذه الطبقات وأسلوب تفكيرها وطريقتها فى التعامل مع الطبقات الأخرى ، وقد جعل الكاتب الصراع القائم بين الطبقات الثلاث الرئيسية ممثلة فى الأخ الأكبر

والأوسط والأصغر هو محور القضية وسبب كافة النتائج وهى بالطبع نتائج سيئة ، ولعل فكرة الكاتب فى هذا المجال تشير إلى اعتقاده الجازم بأن هذه الطبقات هى المحركة لكل شىء فى المجتمع والمؤثرة على اتجاهه وسياسته والمهيمنة على مصيره ، وقد أجاد الكاتب عرض هذا الصراع بشكل مقنع ، وهذه لمحة منه نلمس فيها معانى الإجادة فى رسم الشخصيات والوضوح فى الفكر وتحديد المواقف :

السيد الأصغر : هذا المنزل بال جدا .

السيد الأكبر : ليس لنا بديل عنه .

السيد الأصغر : لست مستعدا للحياة فى مكان بال ولو لم يكن له نظير .

السيد الأوسط : إهد أوا

السيد الأكبر : ها تحدثت الآن ؟

السيد الأوسط : [محاولا الاقناع] لقد قاسى أبونا كثيراً من أجل هذا المنزل ولم يدر بخلده أن نفكر فيه بهذا الشكل !

السيد الأصغر : ولكن هذا المنزل متداعى ؟ !

السيد الأكبر : وأنت لاتستطيع أن تعيش فيه ؟

السيد الأصغر : أجل .

السيد الأكبر : ولكن هناك وصية .

السيد الأصغر : وليكن .

السيد الأكبر : هناك دين وأخلاق !

السيد الأصغر : ليكن

السيد الأكبر : أليس مكانا كبيرا وجميلا وقديما .

السيد الأكبر إنك تركز على قدميه دائما .

السيد الأصغر : لأنه مهم ، أنظر إن الجميع جددوا منازلهم حولنا ، القريبون والبعيدون ، جميع الجيران ، وحتى بقية الجيران يجددون منازلهم .

السيد الأكبر : [للاوسط] هل سمعت ؟

السيد الأصغر : إنهم لابد قد أدركوا شيئا

السيد الأكبر : أجل إنهم يدركون جيداً ، إن نفس هؤلاء الجيران الذين ذكرت طمعوا فى متاعنا القديم لكى يزينوا به منازلهن ، أما كنت تدرى ؟

السيد الأوسط : حقا يقول ، لقد كان رأى أخينا أن ...

السيد الأكبر : دعه يتحدث بنفسه .

السيد الأصغر : أجل سأتحدث بنفسى .

السيد الأوسط : غرضى أن أوضح مايتصور أخى ...

السيد الأكبر : دعه يقول بنفسه مايتصور [للاصغر] ألا ترغب أن تعيش معنا

السيد الأوسط : لم يقل أخى إنه لايرغب ،

السيد الأكبر : إذن ماذا ؟ أليس هذا معنى كلامه ؟

السيد الأصغر : هناك حل .

السيد الأوسط : أنا أوافق ، ينبغى أن يكون هناك حل .

السيد الأصغر : أن نهدم هذا المنزل ونبنيه مكانه من جديد ،

السيد الأكبر : أهذا هو الحل الذى تقول ؟ لقد عاش والدناهنا حتى اخر حياته ، ألا تدرى كيف جمع أشياءه ، بأى حب بأية عاطفة جمعها شيئا فشيئا ، كل شىء فيه يحييه لى من جديد ، لقد رأيته منذ لحظة يجلس على الكرسى ، علينا أن نحافظ على هذا المنزل ، وأنت تقترح أن نخربه بأيدينا. (١)

(١) بهرام بيضائى دنياى ميراث وضيافت ص ٢٢ ، ٢٤ طهران ٢٥٣٥ ملكية

وقد استطاع بهرام بيضائى أن يرسم اسلوب التعامل الذى يتبعه الأجانب من الطامعين فى البلاد مع أهل إيران من خلال تصويره أسلوب اللصوص فى سرقة المنزل على نحو يتضح فيه الرمز فالأجانب لايأخذون ماير يدون عنوة وبالقوة الظاهرة وإنما يحصلون على ما يشاءون بسهولة وبساطة نتيجة غفلة أهل البلاد والقائمين عليها وهم حق أنهم لايضطرون إلى ممارسة القليل من الحيل أو الألاعيب . وهو أمر يبين مدى غفلة المسئولين وسذاجتهم وتسامحهم غير المقبول ويمكن أن نعرض هنا نموذجا لهذا الأسلوب :

السيد الأصغر : أنى أدرى ، لقد كان والدنـــا شيخا ولايفهم الصحيح ، كان يهـــذى لحظات الاحتضار ربما ، فكيف أقيم صرح حياتى على هذيان ميت ؟ [يقترب منه اللص الأول] .

اللص الأول : هل تسمح أن تجلس فى الناحية الأخرى ؟

السيد الأصغر : ، تحت أمرك .

اللص الأول : لطفك عميم : [يغير السيد الأصغر مكانه ويمسك اللص الاول كرسيه ويدليه من النافذة] .

السيد الأكبر : إذن فما معنى الأحلام التى أراها ؟ إننى أرى الكوابيس طوال الفترة الأخيرة ، وأقوم من النوم فزعا أسمع أصواتاً فى نومى أحيانا ماتكون قريبة [يقترب اللص الثانى منه] .

اللص الثانى : [لزميله أسفل النافذة] الزم الحذر :

السيد الاكبر : وماذا تنتظر ؟ [ينهض] يالله .

اللص الثانى : فى خدمتك . [يجلس السيد الاكبر فى الناحية الأخرى ويدلى اللص الكرسى من النافذه] .

اللص الثانى : [لزميله أسفل النافذة] الزم الحفر :

السيد الاكبر : [يقفز من مكانه] أنا على حفر .(١)

وهناك صورة أخرى لاتقل روعة أجاد بيضائى فى رسمها وهى صورة التعامل بين طبقة البرجوازيين وطبقة البروليتاريا من خلال الحوار الذى يدور بين الإخوة وخادميهم ولعل من أدق المواقف فى هذه الثلاثة هو الموقف الذى يتخذ فى ساعة الخطر إلا أن الاسلوب الذى أتبع كان مخيبا للامال فعندما أتى الخادمان لتحذير سادتهم من اللصوص لم يجدوا منهم أذنا صاغية أو قبولا بل احتقار أو رفضا ؛ وقد أدار بيضائى الحوار على هذا النحو :

الخادم ; هناك خطر عظيم .

الخادمة : تحت سمعكم .

السيد الأكبر : لدينا حديث أهم . أخرجـــا . [اللصوص يجهزون لتدمير المنزل] .

الخادم : ياسادة

الخادمة : ياإلهى

السيد الاكبر : اسكتا ، أين مكانكما ؟

الخادمة : الدور السفلى .

الخادم : أسفل دور .

---

(١) المرجع السابق ص ٣٣ ـ ٣٤ .

السيد الاكبر : عودا إلى مكانكما .

الخادم . حيث الانثران ، حيث الظلام .

الخادمة : حيث الفضلات ، حيث الرد .

السيد الاكبر : [يخبط بعصاه الارض] عودا (١)

(١) فقرة ٤٦ ـ ٤٧ .

على نصيريان والمسرح الشعبى

استطاع على نصيريان من خلال أسلوبه الشعبى فى الكتابة والتمثيل والإخراج أن يحصل على شهرة عريضة فى كافة الأوساط الثقافية والشعبية مما حدا بحكومة الشاه السابق أن تختاره مديراً لبرامج إدارة المسرح بوزارة الثقافة والفن ، وهو رغم كونه كاتبا مقلا إلا أن أعماله تلقى ترحيباً جماهيريا منقطع النظير ، وذلك لأنه استطاع أن يجعل لنفسه أسلوبا متميزا عن سائر كتاب المسرح الإيرانى سواء فى نظرته أو اهتماماته أو استقرائه للنتائج أو أسلوبه الجماهيرى ، فقد استطاع نصيريان أن يربط الجماهير بمسرحه من خلال حسن استفادته من الحكايات الشعبية والظروف المحيطة والثقافة المروية ونواحيها الإنسانية بحيث يجد الناس فى مسرحه كل الشخصيات التى يمكن أن يصادفها الإنسان فى مجتمعه ، كما أنه يؤمن بالعودة إلى المسرح التقليدى الإيرانى وفى هذا مايشد إليه عطف الجماهير وحبهم وكثيرا ، كان يردد قوله : إن المسرح بوضعه الاجتماعي يستقى أصوله من الثقافة الشعبية بصورة طبيعية فثقافة الشعب موجودة فى كل عمل مسرحى باستثناء الأعمال التى كتبت على مستوى أدبى رافى من حيث النص والموضوع ، فالمسرح يستمد مادته من الحياة ويشرح الإنسان إلا أن الفن الشعبى « الفلكلور » لا يكون هدفا للمسرح فى حد ذاته وإنما ينبغى أن ينضج من خلال الأبعاد الدراميه فى الشكل والأساليب المسرحية الجديدة[1] .

والحقيقة أن نصيريان كاتب لايمكن تجاهله عند دراسة المسرح الحديث فى إيران فقد استطاع فى فترة ماقبل الثورة الايرانية أن يترك بصمات واضحة على المسرح الإيرانى سواء من خلال فنه أو من خلال وظيفته حيث دعم مسارح الشباب ومسارح الأقاليم بالامكانيات والخبرات فأصبح مهرجان الفن المسرحى للمحافظات عيدا مسرحيا ومرآة تنعكس عليها التجارب المسرحية والفكر المسرحى الذى أخذ

---

(١) صحيفة رستاخيز العدد ٧٣٠ بتاريخ ٩ مهرماه سنة ٢٥٣٦ ملكية

طابع العودة إلى التراث وخاصة إلى مسرح التعزية ، بل إن نصيريان من خلال موقعه الفكرى والوظيفى استطاع أن يوصل المسرح الشعبى الايرانى إلى درجة من الجودة مكنته من الاشتراك فى المهرجانات المسرحية العالمية بل والفوز بجوائزفيها ومن أمثلة ذلك مسرحيته الحائز « بلبل سركشته » التى اشترك بها فى مهرجان المسرح العالمى وفاز بإحدى جوائزه ، وكذلك مسرحية قصة القمر المتحجب « قصة ماه‌بنهان » للكاتب الشاب عباس جوانمرد التى اشترك بها فى مهرجان فرنسا المسرحى سنة ١٩٦٦م ومسرحية مثير الجدل « بحث أنكيز » للكاتب الشاب أيضا عباس نعلبغديان التى اشترك بها فى مهرجان فرنسا المسرحى ومهرجان بلجراد المسرحى فى يوغوسلافيا، ومسرحية شبات للكاتب الشاب اسماعيل خلج التى اشترك بها فى مهرجان « إرسو المسرحى ، وجلدونه هانم التى اشترك بها فى مهرجان نانسى المسرحى بفرنسا[1] .

ولكن الذى يهمنا فى هذا المجال من البحث هو أنه نشير إلى خصائص مسرح على نصيريان باعتباره صاحب أسلوب متميز قلده فيه الكثير من الأدباء الشبان ويتلخص أسلوب نصيريان فى محاولة إحياء التراث الشعبى الإيرانى بفكر جديد وباستخدام الأساليب الحديثة فى التعبير مع المحافظة على الشكل التقليدى للمسرح وخاصة شكل مسرح التعزية ومسرح الحوض ، ولعلنا هنا نتعرض لأسلوبه هذا بالدراسة والنقد من خلال عدد من أعماله ، ومن أهم التساؤلات التى يمكن للدارس طرحها عن هذا الأسلوب هو : لماذا أختار نصيريان القصص الشعبى مادة لمسرحياته ؟ ويحاول الكاتب أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « إن القصص الشعبى نظرا لعمق جذورها ولتميزها بخصائص ثقافية وحضارية يصلح لأن يكون مادة خصبة للمسرح بجوهرها وفكره الأصيل ، والعامية هنا ليست شرطا فليس كل ماهو من القصص العامى يصلح للدراما المسرحية ، فالقصة الشعبية ليست هدفا

---

(١) صحيفة رستاخيز العدد ٩٧٧ بتاريخ ٨ مرداد سنة ٢٥٣٧ ملكية

فى حد ذاتها وإنما الإنسان وعمله هو الهدف والغاية »[١] .

والواقع أن نصيريان عندما يجعل الإنسان وعمله هو هدف المعالجة المسرحية لايرفع الإنسان إلى صفوف الملائكة والقديسين ولكنه يتعامل معه فى فنه بكل مافيه من خير وشر بإعتباره خليقة فهو لايخشى من تشريح الإنسان وعرض مساوئه قبل محاسنه ، آلامه قبل آماله وأحزانه قبل أفراحه ، فإنسان مسرح نصيريان إنسان أصيل يعيش ويتفاعل ويتجاوب مع ظروفه وتجاربه : « لقد جربت خدع الحياة ، ألا تعرف كيف ؟ كنت غلاما حين تركت شيراز وهمت على وجهى كنت غلاما قرويا لم أرأبى ولا أمى ، التحفت بالسماء الصافية وتمرغت على الخضره تحت الشمس والقمر ، سمعت صوت النهر وغناء الصفور »[٢] .

ولعل هذا يقودنا إلى التوقف عند شخصياته لنرى أسلوبه فى اختيار هذه الشخصيات فهو مثلا فى مسرحيته الأفعى الذهبية « أفعى طلابى » يختار شخصياته من بين السوقة بل تعمق السوق إلى حضيضه حيث اختار شخصيات هذه المسرحية من بين الحواة والفتوات وقد يتوقع القارىء أن الكاتب سوف يمضى إلى قاع المجتمع مشرحا له بكل رذائله وسيئاته إلا أن الكاتب ببراعته الفنية لم يجعل شخصياته أكثر من دليل على عظمة شعبه وكأنه يغوص فى بحر ليستخرج اللؤلؤ من أعماقه مؤكدا أن القاع أغنى فى محتوياته من باقى المستويات فكانت شخصية القاع تتسم بالأصالة والعراقة وطيب النفس والشهامة وكافة الصفات التى يمكن أن تمجد شعبا من الشعوب ، حيث يقول الكاتب على لسان أحد الحواة من أبطاله مسرحيته :

« إن كل ماترجوه للاخرين يأتيك من الغيب ،فانفاق المال وأمنح الخبز وساعد الفركن ، حيا وكن وفيا ، لا تجعل قلبك غافلا بغرور الدنيا الدنية لأنك لن

---

(١) صحيفة رستاخيز العدد ٢٤٨ بتاريخ ٣٠ مهر ١٣٥٠ سنة ٢٥٣٦ ملكية

(٢) على نصريان : هالووجند نمايشنامه ديگر ص ٢٠ طبع طهران

تخلد فيها »[١] ويقول على لسان أحد الفتوات : « اللعنة على الجاحد ، إنك لاتعلم كيف يحترق قلب الإنسان ، هل تتصور أى بلاء ينزل على رأسى العاجز ومع ذلك فإنى لا أكذب فالكاذب عدو الله ، اللعنة على الكاذب ، إسأل عبد الصمد جارى فحائطه ملتصق بحائطى ليكن القرآن خصيمى لو كنت أريد أن أكذب ، كل الناس والعالم يعرفون هذا عنى »[٢] . ويقول على لسان عامى آخر من شخصياته: « لاتبك ، لاتبك أمامى قالبكاء من الحيل القذرة ، إن الإنسان الذى ترتعد يده تسقط العصا من يده على الأرض والحياة تحطمه وتلقيه بعيدا امسح دمعك ، إن الناس الذين على هذه الشاكلة عمرهم قصير وأنت شاب قف ثابتا وتحدث برجولة »[٣] .

وعلى هذا النمط من البساطة الاصيلة فى اختيار الشخصيات وهذه البراعة الفنية فى تحليلها القيم العريقة الموروثة يمضى على نصيريان فى كافة مسرحياته مؤكدا أن الدر فى الصدف وأن اللؤلؤ فى القاع وأن على الإنسان أن يغير نظرته إلى الطبقات الكادحة وإلى إنسان القاع فخلف هذه الثياب والآلف الخشنة والفقر الموجع قلوب عامرة بالإيمان ونفوس رقيقة الحاشية وأرواح نقية طاهرة وثبات لايتزعزع وعزيمة لاتلين ، لذلك فإن شخصياته مسرحه كلها من هذا النوع ففى مسرحية الأسود « سياه » نراه يجعل الخادم الأسود الشخصية البطلة فى المسرحية ، ونراه يصفه من خلال حوار بينه وبين طفلة على هذا النحو : « عندما يغلب عليك النعاس فى مطبخ قديم بجوار موقد ، وعندما تنزوى فى ركن حجرة الخزين هاربا من دنياك فإنك تجدنى فأنا مثل النسيم الذى يموج فى خيالك ، أذكر رائحة الأرز فى القدر ورائحة السكر ورائحة سلة الخبز ، أذكر قصة إبنة الملك بريونى وأحلم بها فأنا ابنة

---

(١) المرجع السابق ص ١٢
(٢) نفسه ص ١٥
(٣) نفسه ص ٢٤

الملك بريونى » .[١] ونراه فى مسرحية « هالو » يجعل من بين أبطاله الفتوة والعاهرة وقارع الطبل وضاربة الودع والشحاذ والدرويش ونراه مثلا يقول على لسان الدرويش : « كلهم على فيض الكريم ، صيد لمنفق ، يعول أسرة كبيرة ، يريد أن يطعمهم خبزا حاليا ، ينفق فى اليوم أربعة أو خمسة تومانات ،ماذايفعلان؟ إنى أراهم هكذا منذ عشرين عاما ، ينبغى أن يأكلوا ، الحياة اليوم ليست مزاحا ياأخى ، لابد من الطعام ومن الخبز وأنا بحمد الله لاأكف عن العرق ، الدنيا معبر وأنا أفخر أنى فقير فالنبى قال الفقر فخرى » [٢].

هذه المعانى الجديدة التى يكسوبها الكاتب شخصياته البسيطة تبين عن مدى اهتمامه بالإنسان البسيط المكافح ومدى ثقته فى إمكاناته وقدراتهوهذاهوالأساس الذى تنطلق منه فكرته حول إعادة بناء المسرح الشعبى ، وإن كان مسرحهيبدوفى مجمله مسرحا واقعيا إلا أن واقعيته من نوع أعد بناؤه ليناسب جوهر فكرتهبحيث يتضمن نسيجا من الشاعرية الرومانسية ونسيجا من الرمزية الموحية ، وهذاماجعل معالجته لمعاناة الإنسان المعاصر فى مسرحياته أقرب إلى المعاناة النفسية والوجدانية منها إلى معاناة نقص الرزق أوضيق العيش أو مشاكل الحياة والمجتمع المادية ، فهو مثلا عندما نتوقع منه أن يعبر عن آلام ومشاكل أحد الحواة . لوطى رمضان فى مسرحية الأفعى الذهبية بأن يظهر ظروفه المادية القاسية أو ضيقه من قلة الرزق أو حتى من استهزاء الناس به ، نجده يعبر عن آلامهفى حديث له مع ثعبان على هذا النحو : « حيوان حاله عجيب وغريب ، يبكى ويضحك ويلدغ ،يجوع ويعطش .. ماذا أفعل أنا مضطر لأن أحبسك فى هذ هالعلبة الضيقة المظلمة لدغتك تقتل ، حبذا لو استطعت أن أخلى سبيلك ، إنك ترسل إلى القبر بلدغه واحدة ، وا أسفاه أنك لاتفهم لغتى ولكننى أفهم لغتك ، وحبذا لو أستطيع أن أتحدث عن حالك وأقول

---

(١) نفسه ص ٤٣

(٢) نفسه ص ٢٤ .

كلامك كله لهؤلاء الذين جلسوا هنا ولكن من أسف أن لسانى عاجز ، إن حياة الإنسان مثل حياة هذا الحيوان »[١] . وفى مسرحيته « الأسود » نجده يتحدث عن آلام الخادم الاسود على هذا النحو : « إننى أسود ولست أبيض ولكنى أموت من أجل ابنه الملك بريون ، وإذا كنت تعرفين الشعو فأنا أعرف البكاء .. أجل ذنبى أننى خادم ، لم أرد أن أصبح خادما ولكننى أصبحت . . على كل حال فللخادم قلب » .[٢] وكذلك فإنه فى مسرحيته : « الرؤيا » يتحدث عن معاناه الإنسان على لسان بطل مسرحيته على هذا النحو : « إننا نقع فى خط الزلازل ولا نملك سبيلا للهرب كما أن وقت الهجرة قد مضى ، هذا الرعب الابدى ينفذ فى وجودنا حتى نخاع العظام ، أمس واليوم ، الليالى الماضية والايام الحاضرة ، عبثا محاولة الفرار وعبثا محاولة الخداع أو الأنخداع أو التكذيب أو التسكين »[٣] . وهو فى نفس المسرحية يصف معاناة المرأة التى تجد نفسها مرغمة على العيش مع شخص لا تنجذب إليه لا شىء إلا لانه زوجها : « إنه مثل القرد تماما ، إنه سىء الاخلاق ختى رائحته مثله ، كيف أستطيع أن أتخلص منه ، ولو يعمل أكثر من ذلك معى فعلى أن أحبه أن أحبه ، لا أدرى ماذا فعل لى ختى أتصور أننى لن أستطيع التخلص منه مطلقا حتى أموت ، الذنب ليس ذنبه إنما ذنبى أنا ، أنا ضيقت عليه ولم أعطه غريته ، عنده حق ولكن ماذا كنت أفعل لقد ألقيت عند قدمه كل ما أملك ، كل شىء جعلته فداءه ، الحب والجنس والقلب والإحساس ولست أملك شيئا آخر أعرف أنه لايحبنى ، أعلم أنه لم يرضى عنى قط ، كنت دائما أحاول التقريب إليه كان دائما يعرمنى ولكنى لاأستطيع التخلص منه » ؛[٤]

وعلى هذا تتضح للدارس أن اهتمام نصيريان بالجوانب النفسية للانسان وخاصة

---

(١) نفسه ص ٢٣ .
(٢) نفسه ص ٤٣ .
(٣) نفسه ص ١٠٤
(٤) نفسه ص ١٣٧ .

ذلك الإنسان الكادح الذى يمثل قاع المجتمع يدل على رغبة الكاتب فى الرفع من شأن هذا الإنسان والتأكيد على أن الفضيلة ليست حكرا على أبناء الطبقة الراقية أو طبقة البرجوازية ، بل لعل إنسان القاع أكثر انصافا بالأصالة الإنسانية والروح القوية والقدرة على العطاء والتضحية ، ولعل هذا المنطلق هو الذى جعل نصيريان يهتم بالحركة قدر اهتمامه بالكلمة لأن الحركة أكثر تعبيرا عن هذا الانسان من الكلمة فهذا الانسان أعماله أكثر من أقواله ، وهو إن كان الجهل يعجزه أحيانا عن التعبير البليغ إلا أن الحركة هى سبيله الأمثل للتعبير عن قيمة وأصالته وإمكاناته فالإنسان الذى يجعله نصيريان بطل مسرحياته نتعرف عليه غالبا من خلال مايفعل أكثر من أى زاويه أخرى مما يجعل مسرح نصيريان مواجابالحركة مواجابالصخب إلا أن هذه الحركة وهذا الصخب قد أمكن التحكم فيهما فنيا ووظفا على المسرح لخدمة الهدف الأصلى ودون أن يمسا جوهر الدراما الفنية ، لذلك أيضانجدالكاتب يهتم اهتماما كبيرا بتعليمات الإخراج فلا يترك شاردة ولاواردة على المسرح إلا ووجهها ، وهو نظر لتمكنه الفنى لايزعج المخرج — إن أخرجها غيره — بكثرة تدخلاته أو تقييد حركة الاخراج ،ولعل مما يجدر بالدارس الاشارةإليه فىمسرح نصيريان أن الكاتب يتميز بأسلوب خاص فى بدء أحداث مسرحيته فهو يقدم للقارىء أو المشاهد ساحة تشد الانتباه بما تجمعه من عوامل الاثارة ،ففى مسرحيته الأفعى الذهبية ، تفتح الستار على أحد الحواة « لوطى رمضان » وقد بسط أدواته وسط الساحة ويقدم نفسه للجمهور على هذا النحو :

« بسم الله الرحمن الرحيم ، كل أمر يبدأ باسم الله العالم ، الإله الواحد الذى لاشريك له ، الخالق لكل شخص وكل شىء بلاجدال ، الرزاق كل لحظة وكل مكان بلا حدود ، يخلق العالم على خلق الانسان ويخلق الانسان فى أجمل صورة ، الشكل والمعنى ينضويان فى الانسان ، وأظهر فى الانسان منطق القول ،الجميع يسير ثم يعودون من جديد ، من أين نأتى وإلى أين تمضى واللحظات المنصرمة مادة تحمل من معنى » .

[يسكت ، يفكر ، يضرب بعصاه على القصيرة على صندوق الأفعى ويرسم خطا حولها ويصغى إليها] « هاى هاى هاى إن حياة الانسان مثل حياة هذا الحيوان إسمه الأفعى الذهبية تصور صوتا عاليا وغريبا ، لقد أمسكتها من على إحدى صخور شيراز ، لم تحبنى ويوما بعد يوم يسوء أمرها ولكن ماذا أفعل فإنى لاأستطيع أن أبعدها عنى إنها حبى وتعلقى فى الحياة ، أحبها كثيرا ، كل أهل شيراز يعرفوننى ، اسمى الحاج رمضان ولكنى مشهور بلوطى رمضان الحاوى ، من خمسة وثلاثين عاما أعمل حاويا ، أنا من أصل آباد ولكنى كبرت فى شيراز ...[١]

ويمضى على هذا النحو بعقد الصلة بينه وبين المتفرج كنوع من جذب الاهتمام والوصول من خلاله للهدف ، ونراه فى مسرحيته « الأسود » يفتح الستار على هذا المشهد : ستار مفتوح نور عادى مضاء فى الساحة الأسود يتكىء على أسطوانة من الزنك ، ثم يمشى ويقف بجانب صندوق يضرب علية وينشد : « سادتى سلام عليكم سادتى أرفعوا رؤوسكم ، سادتى لم تضحكون ؟ سادتى لم لايضحكون ؟ صفقوا فأنا لاأصفق ، أحدثوا ضجيجا مثل الحجيج مثل صبية التجار ، صفقوا مثل تكسير الأحجار ، صفقوا فأنا لاأصفق . اللاعب الأسود ، الصوت الذى خمدت أنفاسه فى الزمان ، الوجوه التى بقيت فى ظلام المتحف من بينها وجه أكثر من الجميع ظلمة ، الأسود ، سواد مطاربى المقهى ، سواد الأزقة والسوق ، الأسود تمثيلية لبلتنا ، هو أنا الذى يظهر فى مسرحية الليلة ذات الفصول الثلاثة »[٢] . وهو فى مسرحيته « هالو » يبدأ الأحداث فى مقهى بفرقة موسيقية تعزف أغنية عاطفية تقول : « الليلة ليلة قمرية أريد حبيبى ، فإن كان حبيبى نائما أريد طبيبى ، هو نائم فأيقظوه هو نائم فأفيقوه ، قولوا إنه قد جاء ، هذا الحبيب الشاب جاء ، كيف حالك وأحوالك ووجهك الأبيض وخالك الأسود ، الليلة ليلة مقمرة أريد حبيبى نائما أريد طبيبى إن القمر خادم وجهك الجميل ، القمر خادم وجهك الجميل ، أنا متعلق بعلبائك أيها

---

(١) نفسه ص١٥٩ ـ ١٧٠ .
(٢) نفسه ص ١١٦ ـ ١١٩

الحبيب . . . كذلك نراه يبدأ مسرحيته « الرؤيا » على مشهد زلزل وهكذا فإن الكاتب قد التزم فى مسرحياته ببداية مثيرة تجذب الاهتمام وتعطى خلفية للحدث وتساهم فى دفعه إلى غايته .

وعلى كل حال فإن مسرح على نصيريان مع بساطته فى الشكل واتخاذه القوالب التقليدية للمسرح الايرانى واعتماده على الحكايات والأساطير الشعبية أصبح أكثر المسارح شعبية فى إيران وأقربها إلى قلوب الرواد والعامة ولكن هذا لا يمنع من تقدير قيمتها سواء فى تصويره الفضيلة الاصيلة لدى الطبقة الكادحة أو من ناحية اهتمامه بالجوانب الفنية القيمة فى المسرح الايرانى الاسلامى .

المسرح الإيراني بعد قيام الثورة

لا شك أن التجربة الإسلامية فى الحكم وهى التى كانت هدفا لقيام الثورة الإيرانية من التجارب التى لا تمر ببساطة فى حياة الشعوب — حتى ولو فشلت — فهى من خلال استمرارها فى إيران فترة من الزمن تطرح نفسها على جميع أوجه النشاط البشرى سواء كان هذا النشاط نشاطاً فكرياً ذهنيا أو نشاطا عمليا آليا ، وإذا كان الأدب باعتباره مرآة تنعكس عليها جميع مظاهر الحضارة قد بدأ يتفاعل مع هذه التجربة ، فإن المسرح أيضا لديه هذه القابلية باعتباره فنا حيا متحركا ، يقول الناقد الإيرانى محمود دولت آبادى : « لقد كان من أهداف النظام السابق تخريب قوى المسرح وعناصره بشتى الطرق لأن المسرح كان معارضا للاستبداد فى كل شىء ، وقد سعى الاستبداد دائما إلى إفنائه بوسيلتين الأولى هى الارعاب والثانية هى إقامة المسرح الحكومى ، وعن هذين الطريقين يقضى على الفنانين أصحاب الاستعداد الواضح إما بالانزواء أو بالتحول الى موظفين حكوميين ، ولكن المسرح فى بلادنا الآن يأخذ شكل مسرح الكفاح حتى ولو منعت عنه ساحات العرض أو تعقبته الرقابة ، فالفنان يقف على الساحة باعتباره عامل حشد من أجل تجهيز القوات المكافحة ، وإن الفن الذى يلوى عنقه عن مصاحبة الجماهير محكوم عليه بالفناء ، ومن هنا أطرح عليكم تكوين نقابة ليس هدفها الهجوم وإنما الدفاع عن المسرح[١] .

والواقع أن المسرح الايرانى لم يتوقف بعد قيام الثورة الاسلامية فقد وجد من خلالها فرصة للانطلاق والتطور وللتجديد ، حيث ارتفعت الأصوات المطالبة بدعم المسرح باعتباره منبرا للتوجيه وساحة للكفاح وأصبح كتاب المسرح

---

(١) صحيفة كيهان العدد ١٠٧٠٦ بتاريخ ٢٤ اردبهشت سنة ١٣٥٨ هـ . ش

والعاملون فى هذا الحقل يبحثون عن بعضهم ويلتقون ويتحدثون ويتباحثون بعد أن كانوا متفرقين متشتتين ، وقد أثمر ذلك بإقامة نقابة لفنانى المسرح وساهمت هذه النقابة بدورها فى تقريب الأفكار وعقد الصداقات وتشكيل الجماعات المسرحية التى هى أساس ازدهار المسرح ، وبدأ التفكير فى مجلس منتخب للفنانين يتم من خلاله توجيه النهضة المسرحية بعد إلغاء الرقابة الحكومية على المسرح والاهتمام بالأعمال الجادة ، وتركيز النشاط مع إعطاء الطاقات الشابة الفرصة لكى تظهر على الساحة وتقدم أعمالها الابداعية . وقد بدأت الخطوات العمليه لدعم المسرح وتطويره من خلال عرض الآثار المسرحية الجادة التى كانت ممنوعة قبل الثورة مثل بعض أعمال غلا محسين ساعدى وبهرام بيضائى ومحسن يلفانى وإسماعيل خلج ومحمد على جعفر وحميد سمندريان وصادق هاتفى وأمير قاسم رازى ورضا قاسمى وبهروز غريب بور وضالح صفوى ومصطفى اسكوئى ، وقد كان كثير من هؤلاء قد امتنع عن العطاء إزاء تعرضه لغضب السلطة الحاكمه مثل مصطفى اسكوئى ومحسن يلفانى ، ومنهم من ظل يناور النظام السابق مثل غلا محسين ساعدى وبهرام بيضائى .

ورغم هذه الكثرة من الأعمال الفنية التى بدأت تعرض على المسرح إلا أن عددا من الكتاب المجيدين لم يقدموا جديدا فى هذه الظروف واختاروا العزلة على الظهور ربما ترقبا للاحداث أو التقاطا للانفاس ، بحيث يمكن القول بأن الساحة قد خلت تقريبا لشباب الكتاب المتحمسين وعدد من أدعياء المسرح فإن لم يستطع أولئك الشباب بسبب قلة خبرتهم الفنية أن يسدوا النقص الفنى ويدفعوا المسرح إلى الامام وهذا أمر مفترض ومتوقع حيث يسود الهرج والمرج ساحة المسرح فى أعقاب قيام الثورات ، حتى تستقر الثورة ذاتها ، ثم الساحة الأدبية والفنية ، إلا أن هذه الفترة ليست شرا على المسرح بل هى إلى جانب كونها ضرورة حتمية لتطوره تمنع ركود المسرح وتسمح بظهور بعض الأفكار الجريئة والجادة والتى قد تصبح بعد ذلك ركيزة للتطور ، ولعل من

أبرز الأفكار التى تسود المسرح الإيرانى فكرة العودة إلى مسرح التعزية وأستلهامه والواقع أن هذه الدعوة ليست جديدة على المسرح الايرانى فقد دأب النقاد والمهتمون بالمسرح خلال الفترة التى سبقت قيام الثورة الاسلامية على إثارة هذا الأمر ، فقد أكد الناقد مرتضى راستكار أن حيـــاة الانسان المعاصر نوع من التعزية وأن الخشونة التى يتعرض لها هذا الانسان تشبه خشونة أحداث كربلاء[١] . وأعلن الناقد فرج غفارى أنه لايرى مايمنع من إعادة تجربة مسرح التعزية مرة أخرى بالاستعانة بالماضى الحديث مؤكدا أنه لو تركت الحرية للكاتب فى أن يكتب فى مسرح التعزية فلن يكتب أحد من الكتاب فى فاجعة كربلاء بل إن الاقبال سيكون على معالجة المسائل الأخرى المتعلقة بإيران من خلال التعزية باعتبارها غنية بالعناصر الدرامية بالمعنى الكلاسيكى[٢] . كذلك دعا محمد باقر غفارى الذى أخرج مسرحية منصور الحلاج على أسس مسرح التعزية الكتاب المسرحيين والعاملين فى هذا الحقل إلى الاستفادة من تجربة مسرح التعزية فى أعمالهم[٣] كذلك إمتدح الناقد على رضا رضائى اتجـــاه الكاتبة خجسته كيا إلى الاستفادة من مسرح التعزية فى كتاباتها واعتبر ذلك خطوة فى سبيل إيجاد مسرح قومى[٤] .

وإذا كانت الدعوة للعودة إلى مسرح التعزية قد لقيت بعض الاستجابة من جانب بعض الكتاب والمهتمين بالمسرح إلا أنها لم تكن تجد ترحيبا على المستوى الرسمى لأسباب سياسية حيث كان النظام السابق على الثورة يمنع كل الوسائل الفنية

---

(١) صحيفة آيندكان العدد ٣٠٩١ بتاريخ ٢٧ فروردين سنة ٢٥٣٧ ملـكية .

(٢) صحيفة رستاخيز العدد ٨٢٦ بتاريخ ٥ بهمن سنة ٢٥٣٦ ملـكية

(٣) المصدر السابق

(٤) صحيفة رستاخيز العدد ٦٩٩ بتاريخ ١ شهريور سنة ملـكية

التى يؤدى إلى شحن الجماهير وإثارتهم حتى أنه ألغى رسميا الاحتفال بيوم كربلاء فى العاشر من شهر المحرم فى صورة مسرح جماهيرى للتعزية ، ولكن هذه الدعوة ازدهرت بعد قيام الثورة باعتبارها فرصة للحشد الجماهيرى اللازم لإستمرارية مسيرة الثورة الاسلامية حيث دعا آية الله الخمينى زعيم الثووة إلى إحياء ذكرى كربلاء بمختلف الصور والامكانات وأبدى ارتياحه لعودة مراسم التعزية ومنها المسرح الجماهيرى .

ثبت باسماء المراجع والمصادر

أولا : المراجع والمصادر الفارسية : —

١ — اوسلان پوريا : تازيانه بهرام ... طبع طهران سنة١٣٤٧هـ ش

رستاخيز تبريز » » سنة١٣٥٠هـ ش

تراژدى أفشين » » سنة١٣٤٧هـ.ش

٢ — اكبر ادى : لبخند باشكوه أقاى گيل » » سنة١٣٥٢هـ ش

أرثية ايرانى » » سنة١٣٤٧هـ.ش

دسق أزدور » » نشر اميد

٣ — انجوى شيرازى : بازيهاى نمايش » » سنة١٣٥٢هـ.ش

٤ — بهرام بيضائى : دنياى مطبوعاتى أقاى أسرارى » » سنة٢٥٣٥ ملكية

بهلوان أكبر ميميرد » » سنة٢٥٣٥ ملكية

ميراث وضيافت » » سنة٢٥٣٥ ملكية

نمايش در ايران » » نشر بى أن

٥ — بيزن مقيد : شهر قصه » » سنة١٣٤٧هـ.ش

٦ — تندركيا : يتسفون » » سنة١٣١١هـ.ش

٧ — جنتى عطائى (أبو القاسم) : بنياد نمايش در ايران » » نشر ابن سينا

تاريخ تاتر در جهان » » سنة١٣٣٧هـ.ش

٨ — حسين إيرانشهر : رستم وسهراب » برلين سنة ١٩٢٤ م

٩ — حسينوف : مسايل أديبات نوين إيران ترجمة ح . صديق طبع طهران سنة ١٣٥٤ هـ.ش

١٠ — حميد شعاعى : نمايشنامه وفيلمنامه ورايران » » سنة ٢٥٣٥ ملكية

١١ — ذبيح الله بهروز : جيجك عليشاه » برلين سنة ١٣٤٢ هـ.ش

١٢ — زهرا أقبال : جنك شهادت » طهران سنة ٢٥٣٥ هـ.ش

١٣ — صادق هدايت : پروين دختر ساسان » » سنة ١٣٠٩ هـ.ش

١٤ — عبد الحسين نوشين : تاثيرزن وظيفه شناس دوز ندگى » » سنة ١٣٠٩ هـ.ش

هنر تآتر » » سنة ١٣٣١ هـ.ش

١٥ ـ عبد الرحمن صدرية : راز » » سنة ١٣٤٨ هـ.ش

١٦ ـ عبد الرحيد خلخالى : سرگذ شت برمكيان » » سنة ١٣٠٤ هـ ش

١٧ ـ عبد الرحيم همايو نفرح . عمرو ليث » » سنة ١٣١٤ هـ ش

١٨ ـ عبد العلى دستغيب . نقد آثار غلا محسين ساعدى » » سنة ١٣٥٤ هـ.ش

١٩ ـ عبد الله مستوفى : شرح زندگانى من » »

٢٠ ـ عشقى : رستاخيز سلاطين إيران طبع بمباى سنة ١٩٢٤ م

٢١ ـ على صيريان : هالو » طهران سنة ٢٥٣٥ ملكية

٢٢ ـ غلا محسين ساعدى (گوهر مراد) جوب بد ستهاى ورزيل طبع طهران سنة ٢٥٣٥ ملكية

جشم در برابر چشم» » سنة ١٣٥١هـ.ش ط٢

عاقبت قلم فرسائی» » سنة ٢٥٣٥ ملكية

پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت» » سنة ١٣٥٣هـ.ش ط ٣

بهترین بابای دنیا » » سنة ١٣٤٩ هـ.ش

وای برمغلوب » » سنة ١٣٤٩ هـ.ش

آی بی کلاه آی با کلاه » » سنة ١٣٤٦هـ.ش

٢٣ ـ فتحعلی آخوندداده : تمثیلات ترجمة محمد جعفر قراجه داغی

» » سنة ١٣٤٧هـ.ش ط٢

٢٤ ـ فردوسی : شاهنامه » » سنة ١٣٥٤ هـ.ش

٢٥ ـ قویم علی أكبر ضحاك » » سنة ١٣٢٣ هـ.ش

٢٦ ـ لطفعلی صور تگر : درام » » سنة ١٣٤٧ هـ.ش

٢٧ ـ محسن سهراب . فن تآتر » » نشر أمیر كبیر

٢٨ـ محمد استعلامی . برسی ادبیات امروز ایران » » سنة ٢٥٣٥ ملكية

٢٩ ـ محمد زفر عمر . خلاصة تاریخ بخاری تصحیح مدرس رضوی

» » سنة ١٣١٧ هـ.ش

٣٠ ـ مصطفی كاشانی : متن تعزیه حر » » سنة ١٣٥ هـ.ش

٣١ ملكم خان : بازی تآتر » » سنة ١٣٤٠ هـ.ش

٣٢ ـ مؤمنی (م . ب) . جهار تآتر میرزا اقاتبریزی

» » سنة ٢٥٣٥ ملكية

٣٣ ـ ناصر إیرانی . سه نمایشنامه كمالت أوز » » سنة ١٣٤٧ هـ.ش

٣٤ ـ نصر الله فلسفى . جند مقاله تاريخى وادبى » » سنة ١٣٤٢ هـ . ش

٣٥ ـ ثيا يوشيج . حرفهاى همسايه » » سنة ١٣٥١ هـ. ش

ثانيا . المراجع والمصادر العربية .ـ

١ ـ حسين مجيب المصرى .فارسيات وتركيات طبع القاهرة سنة ١٩٤٨ م

٢ ـ شكرى عياد . كتاب ارسطوطاليس فى الشعر » » سنة ١٩٦٧ م

٣ محمـد عزيزه . الإسلام والمسرح الترجمة العربية لرفيق الصبان

» » سنة ١٩٧١ م

ثالثا . المراجع والمصادر الغربية . ـ

1. Browne : A Literary History of Persia. Vol. III, Combridge 1936.

2. Pagliaro, Baurani : Storia della Litteratura Persian — Milano, 1960.

فهرست

مقدمة	(ا)
المبحث الأول : « مسرح التعزية »	١
المبحث الثانى : المسرح فى عهد الدولة القاجارية	٢٥
: مسرح آخوندزاده	٣٠
: مسرح ميرزا آقا	٥٠
المبحث الثالث : المسرح الإيرانى فى العصر الحديث	٦٥
: المسرح خلال فترة الثورة النيابية	٦٧
ـ غلا محسين ساعدى ومسرح الواقعية التشريحية	٧٨
ـ بهرام بيضائى والمسرح الرمزى	١٤
ـ على نصيريان والمسرح الشعبي	١٣٠
ـ المسرح الإيرانى بعد قيام الثورة	١٣٩
ثبت المراجع والمصادر	١٤٣

رقم الايداع بدار الكتب ٤٧٨٣ لسنة ١٩٨١
الرقم الدولى ٢ - ٤٩٩ - ٢٦٦ - ٩٧٧