قراءة سوسيولوجية لتأخّر نشأة المسرحية في إيران
بناء على نظرية "مجتمع قصير الأجل" لهوما كاتوزيان

كمال باغجري
. kbaghjeri@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-0581-8587
أستاذ مساعد، اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران (مجمع الفارابي)، إيران
ناصر قاسمي رزوه
naserghasemi@ut.ac.ir
https://orcid.org/ 0009-0002-1905-8600
أستاذ مشارك، اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران (مجمع الفارابي)، إيران
فيصل سياحي
Feysal.sayahi@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-2810-7056
طالب دكتوراه، اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران (مجمع الفارابي)، إيران

الملخص

رغم أن إيران بتاريخها العريض عرفت مظاهر وعروض توحي بأسلوبية المسرح وبنية المسرحية لكنها افتقدت الكثير من المكونات الأساسية لمدلولها خاصة لحبكتها الإغريقية وشكلها الغربي. لهذا، لم يظهر جنس المسرحية الحقيقية إلا في أواخر العصر القاجاري وفي خضم ثورة الدستور١٩٠٦م إثر دوي أصوات ضجّت بالبنية التحتية وانعكس صداها على البنية الفوقية؛ وذلك بعد ألفة الإيرانيين بالغرب عن طريق الرحلات أو ترجمة الأعمال الغربية خاصة الأدب الفرنسي. وعلى هذا، يسعى هذا البحث إلى توظيف منهج سوسيولوجي أدبي ليدرس أسباب تأخر نشأة المسرحية في إيران رغم معرفة الإيرانيين بتمظهرات مسرحية في تاريخهم. ومن بين النظريات التي تلقي الضوء على البنية الاجتماعية والسياسية المتوارثة للمجتمع الإيراني، استخدمت هذه الدراسة نظرية "مجتمع قصير الأجل" لهوما كاتوزيان لبحث الأسباب الكامنة لهذه القضية. يعتقد هوما كاتوزيان أن العوامل الجغرافية والاجتماعية جعلت البنية الاجتماعية للمجتمع الإيراني على مدى التاريخ بنية قصيرة الأجل، سادتها المونيفونية (أحادية الصوت) والاستبداد وافتقرت إلى البوليفونية (تعدد الأصوات) على صعيد البنية الفوقانية. ومن العوامل التي يحصيها كاتوزيان هي جفاف الأرض وانعزال الوحدات الاجتماعية المرتبطة ممّا منعت ظهور دولة طويلة المدى ومجتمع إقطاعي يلعب دوراً في شؤون الدولة ويكون صوتاً لجنب صوتها؛ كالذي ساد جزءً كبيراً من تاريخ أوروبا. لهذا تحوّل المجتمع الإيراني إلى مجتمع استبداديّ قصير الأجل لم تنعكس فيه الأصوات والخطابات والأيديولوجيات المتنوعة. كما استنتج الباحثون عبر نظرية كاتوزيان أنّ المجتمع الإيراني في تاريخه الطويل (حتّى أواخر العصر القاجاري) اتّصف بصفات جعلته مجتمعاً قصير الأجل ينبذ الجنس المسرحي المبني على تعدد الأصوات وديمقراطية الحوار. لذا لم تسنح للمجتمع الإيراني الفرصة كي ينتج الجنس المسرحي كجنس درامي يعبّر عن الأنا والآخر وتعددّية الأصوات. ولم يعرف الجنس المسرحي إلّا بعد تحول البنية الاجتماعية إبان الثورة الدستورية حيث تردّد صدى الأيديولوجيات المتضاربة في الساحة الاجتماعية وتغيّرت المونيفونية بالبوليفونية والتعددّية.

الكلمات المفتاحية: سوسيولوجية الأدب، مجتمع قصير الأجل، المسرح الإيراني، هوما كاتوزيان، البوليفونية، المونيفونية.

A Sociological analysis of the late Emergence of the Play in Iran Based on the Theory of "Short-Term Society" by Homa Katouzian

A Sociological analysis of the late Emergence of the Play in Iran Based on the Theory of "Short-Term Society" by Homa Katouzian

Kamal Baghjari
Assistant Professor. College of Farabi –Tehran University –Iran
Naser Ghasemi
Professor. College of Farabi –Tehran University –Iran Associate
Feysal Sayahi
PhD Student. College of Farabi –Tehran University –Iran

Abstract

Iran, despite its long history, has known aspects and performances that suggest the styles of theater and the structure of the play, has missed many of the basic components of its meaning, especially in Greek plot and Western form. Accordingly, the true genre of the play did not appear except in the late Qajar era and in the midst of the Constitutional Revolution of the 1906, following the voices that resonated in the infrastructure and their echo was reflected in the superstructure. This is due to Iranian society's familiarity with the West through travel or translation of Western literary works, especially French literature. Consequently, this research seeks to employ a sociological literary approach to study the reasons for the delay in the emergence of the play in Iran despite the Iranians' knowledge of manifestations of theatrical art in its history. Among the theories that shed light on the inherited social and political structure of Iranian society, this study used the hypothesis of "short-term society" by Homa Katouzian to examine the underlying causes of this issue. Homa Katouzian believes that geographical and other social factors made the societal structure of Iranian society throughout history a short-term structure dominated by monophony, tyranny, and lack of polyphony at the superstructure level. Among the elements that he lists are the dryness of the land and the isolation of related social units, which prevented the emergence of a long-term state and a feudal society that would play a role in the state affairs and be a voice alongside its voice; like the one that prevailed for a large part of European history. Thus, the Iranian society turned into a short-lived authoritarian community, in which diverse voices, discourses, and ideologies were not reflected. By employing Homa Katouzian's theory, the researchers concluded that Iranian society in its long history (until the late Qajar era) was characterized by features that made it a temporary society that rejected the theatrical Components based on the multiplicity of voices and the democracy of remarks. Therefore, the Iranian society did not have the opportunity to produce theatrical genre as a dramatic one that expresses the self and the other, and the plurality of voices. The Iranian society was not familiar with theatrical genre until the transformation of the social structure during the Constitutional Revolution, while conflicting ideologies resonated in the social arena and monophony was substituted with polyphony and pluralism.

Keywords: Sociology of literature, short-term society, Iranian theatre, Homa Katouzian, polyphony, monophony.

1. المقدمة

1-1. وضع النقاط على الحروف

لم تكن في إيران للمسرح والمسرحية بالمدلول الإغريقي والشكل الغربي خلفية يعتنى بها بل تعد ظاهرة مستوردة من الغرب، بعد ألفة الإيرانيين إثر رحلات علمية وتجارية. تسعى هذه الورقة بتوظيف منهج سوسيولوجي أدبي كي تبحث أسباب هذه القضية، رغم أن الإيرانيين كانوا يعرفون المسرح الإغريقي وشكله الغربي الحديث لكن لماذا هذا الجنس الأدبي لم يرفع ستاره على الخشبة الإيرانية قبل العهد القاجاري، والعروض التي كانت نوعا ما تشبه المسرحية بشكلها الحقيقي، بنية وشكلا، كانت تفتقر لكثير من مكوناتها الرئيسية. فيعتقد بعض المنظرين علة تأخر نشأة المسرح والمسرحية في إيران تكمن في البنية الاجتماعية – السياسية لتلك الفترة حتى عهد القاجار وأبان ثورة الدستور ١٩٠٦م. لأجل هذا وضفت هذه الورقة نظرية "مجتمع قصير الأجل" هوما كاتوزيان كي تضع النقاط على أحرف هذه القضية. ويصرح هوما في نظريته، كانت أسباب مختلفة، دائما صنعت من المجتمع الإيراني مجتمعا قصير الأجل عبر التاريخ وفي هذه المجتمعات، تسود المونيفونية فتفتقر الطبقات الاجتماعية المختلفة إلى القوة والصوت المؤثر في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والأدبية. نتيجة لذلك، في مثل هذا المجتمع، لم يكن من الممكن أن يظهر الجنس الدرامي كجنس يردد صدى أصوات الطبقات العليا في المجتمع ولم تظهر البوليفونية التي تسمح للمسرحي أن يتنفس نصه بفضاء ديمقراطي.

مشكلة البحث: بما أن المسرح فن قديم والمسرحية جنس أدبي عرفته وعرضته على خشباتها الحضارات القديمية، وإيران بلد ذات تاريخ وجرت على أرضها سلسلة من الأحداث؛ وعلى مدى تاريخها عرضت على خشباتها وليلالي سمرها أنواع من العروض التي تشبه المسرح، لكن لم ولن تتعرف إيران على المسرحية الحقيقية على الطراز الإغريقي أو الشكل الغربي حتى أبان ثورة الدستور 1906م، ومجمل تلك العروض لم تكوّن لها المسرحية الحقيقية وبقيت المسرحية وليدة الثورة، فهناك لاشك بواعث وعوامل أثرت على هذا التأخر.

هدف البحث: يهدف البحث إلى قراءة سوسيولوجية لعوامل وبواعث تأخّر نشأة المسرحية الحقيقية على النمط الإغريقي أو الأروبي في إيران بناء على نظرية "مجتمع قصير الأجل" للمنظر هوما كاتوزيان.

أهمية البحث: درست بعض البحوث عوامل تأخر نشأة المسرح وكتابة المسرحية في إيران من زوايا تاريخية أو فنية لكن هذه الورقة لأول مرة توظف نظرية "مجتمع قصير الأجل" لدراسة هذا التأخر، ومن جانب أخر تقوم بدراسة العوامل الجغرافية والطقسية وأثرها على شكل السلطة وأثر شكل السلطة على المسرحية التي تنمو وتولد في فضاء ديمقراطي يظهر خلاله الأخر وترصد صدى هذا الظهور على جبين القرطاس الدرامي.

حدود منطقة البحث: تنحصر في الهضبة الإيرانية وبالتحديد على بلد إيران من حيث المنظور الجغرافي والإقليمي ومن حيث الحدود الأدبية المسرحية يشمل أدنى ثغور اللغة الفارسية ومدى اتساعها على فضاء النص والخشبة.

1-2. سؤال البحث

لماذا رغم معرفة الإيرانيين بالعروض المسرحية عبر التاريخ، لم يظهر جنس المسرحية الحقيقية حتى ثورة الدستور (1906م) وبعد ألفتهم بالغرب؟

1-3. الفرضية

كان المجتمع الإيراني مجتمعا استبداديا قصير المدى عبر التاريخ فلم تنعكس فيه الأصوات والخطابات المختلفة حتى في الطبقات العليا من المجتمع، خلافا لذلك جنس المسرحية مبني على تعدد الأصوات وديمقراطية الخطابات لأجل هذا رغم وجود أشكال من العرض لم يظهر هذا الجنس حتى ثورة الدستور إثر تغييرات حدثت في البنية التحتية للمجتمع الإيراني.

1-4. الخلفية

بعد تصفحنا للمواقع والمصادر لم نجد بحثا يشبه بحثنا، لكن هناك بحوث تطرقت لنشأة المسرح الإيراني أو درست النظرية في مجالات أخرى أو أثر البئية على المعرفة منها:

"الأصول الأولية لنشأة المسرح الشعري الإيراني" لإيناس محمد عبدالعزيز نشر بمجلة هرمس المجلد 6، العدد 4، 2017م، درست إشكالية المصطلح والمفهوم لمسرح الشعري والمؤثرات التي أثرت في نشأة المسرح الشعري في إيران وخصائصه. ومقال "بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد" لناصر قاسمي وأخرين قدم لمجلة إضاءات نقدية السنة 2 العدد 5، 2012م، حيث بحث تأصيل المسرح الإيراني من البداية حتى نشأته الحقيقية بحثا تاريخيا. مقال لنيلوفر بيضائي "نگاهي به تاريخ نمايش در ايران تا سال 1357" (نظرة على تاريخ المسرح في إيران حتى عام ١٩٧٩م) طبع في فصلية "تلاش" 2005م، درست تاريخ المسرح الإيراني من منظور اجتماعى-تاريخي مع موازنة بين المسرحية الحقيقية والعروض في إيران منذ النشأة حتى عام 1979م. ومن البحوث التي درست أثر البيئة على المعارف هي: " العوامل الاجتماعية، الاقتصادية و النفسية لانحراف البنات في الجزائر" لأنيسة بريغت عسوس نشر في مجلة الأستاذ المجلد 2013 العدد 7 حيث درست الصعوبات الاقتصادية والاجتماعية في المدن الجزائر، فضلا عن التغير الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والبيئي الذي مس الأسرة في بنيتها ووظيفتها وتماسكها. ومقال "البيئة الصفية وعلاقتها بالدافع المعرفي والتفكير التأملي لدى طلبة الجامعة" لانتصار كمال العاني طبع بمجلة الأستاذ المجلد 25، العدد 3 لعام 2014 حيث قدم قياس الدافع المعرفي و التفكير التأملي لدى طلبة الجامعة والتعرف على مدى إسهام مجالات البيئة الصفية في الدافع المعرفي والتفكير التأملي. "مستوى الغضب والتعايش مع الضغوط لدى الإحداث الجانحين في شمال الأردن في ضوء بعض المتغيرات" لفيصل نواصرة نشر بمجلة الأستاذ المجلد 62، العدد 1 عام 2023 فكشف البحث بعض المتغيرات الديموغرافية تبعا لمتغير المستوى التعليمي ومتغير مستوى العلاقات الأسرية والمستوى الاقتصادي للأسرة ومتغير المستوى التعليميمها. و"وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة" ليوسف رشيد جبر المطبوع في مجلة الأستاذ، المجلد 2007، العدد 47 الباحث درس العلاقة الثنائية بين السلطة والمسرح وأثرهما على الآخر.

1-5. المسرحية مدلولا

1-5. المسرحية ومدلولها الحقيقي

أخذ دال المسرح والمسرحية مدلولات ومعاني شتى بتغيير الأجواء والوظائف، فمنذ القديم إلى يومنا هذا تغيرت هذه المدلولات، لكن الجذور اللغوية تدل على معنى متفق عليه عند اللغويين «وَالْمَسْرَحُ: مَرْعَى السَّرْحِ، وَجَمْعُهُ الْمَسَارِحُ؛ وَهُوَ الْمَوْضِعُ الَّذِي تَسْرَحُ إِلَيْهِ الْمَاشِيَةُ بِالْغَدَاةِ لِلرَّعْيِ»(ابن منظور 2003، ج 7 : 164)(Ibn Manzūr, 2003, V7: p164). فأشار إلى المرعى الدال على المكان دون التطرق للمعنى الحرفي للمسرحية، وأخذ بعدا آخرا مع الآخر في أساس البلاغة «خرج إلى سرح له وهو المال السارح، وسرحه في المرعى سرحا. وفلان يسرح في أعراض الناس: يغتابهم»(الزمخشري، 2007، ج1، مادة سرح، :449)(Al Zamakhshari, V1: p449). وبالرغم من أن كتاب أرسطوطاليس الشهير (384 ق.م - 322 ق.م)، "فن الشعر" (Poetics) قد وصل إلينا بصورة ناقصة، مشوشة، مما حمل أغلب الدارسين على الاعتقاد بأنه ليس أكثر من ملاحظات موجزة، فإن هذا الكتاب أهم وثيقة في تاريخ النقد الأدبي والمسرح بأسره، ذكر وحدات ثلاثة تعد مكونات العمل الدرامي وهي: "وحدة الموضوع" و"وحدة الزمان" و"وحدة المكان" وبما أنه لم يتحدث باستفاضة سوى عن وحدة الموضوع فقط، بل ولم يرد على لسانه ما يعرف بوحدة الزمان أو المكان و هي استنتاجات منه أن للزمان قاعدة وأن للمكان وحدة، فتعد هذه الوحدات قانون الدراما، والتي وقع عليها كوينتس هوراتيوس فلاكس (Quintus Horatius Flaccus)(65 ق.م- 8 ق.م)، بكتابه "فن الشعر"، تمثل الوحدات الأرسطية نظرية توجيهية للمأساة الدرامية، إضافة إلى أنه أطرها بستة أجزاء «وإذن ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هي ما هي، وهي: الخرافة، والأخلاق، المقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد»(أرسطوطاليس، 1953: 20)(Aristotle, 1953: p20).

وظف دالها في العلاقات الاجتماعية دون نسيان المكان «كلمة مسرح (Théatre) تعود في معناها الاشتقاقي إلى الأصل اليوناني (Theatron) التي تعني مكان المشاهدة... وقد أخذت الكلمة عبر التاريخ

دلالات معينة، فهي فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية، ونص مكتوب يؤديه ممثلون عند الرومان»(الداديسي، 2004 :91)(Al Dadisi, 2004: p91). كما يذكرنا محمد مندور على أن المسرحية «تَعْرض هي الأُخرى قصة، ولكن التمثيل يُغْني الجمهور عن قراءتها، بل ويُقدمها مُفَسَّرة مُجَّسدة في الحوار والحركة والتعبير، ومُوضَّحة بكافة الوسائل الفنية التي يملكها المسرح»(مندور، 2020 :19)(Mandour, 2020: p19). إذا أمعنا النظر في هذه التعريفات نتفق على أن المسرح هو المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية، كما أنه المكان الذي يجسد أو يترجم القصص والنصوص الأدبية المتجيلة من خلال الدرام أمام جمع من المشاهدين دون أن يلتبس على الفنان واقعه السايكولوجي الحقيقي مع واقعه التمثيلي كما عبر عنها برتولت بريشت «مجرد راو للشخصية، لايؤديها بتقمص، وإنما مجرد يقدمها»(المهنا، 2016 : 112)(Al-Muhanna, 2016: p112). يمكن القول إن المسرح والمسرحية هما وجهان لعملة واحدة مع اختلاف المكان والنص المسرحي، مجمل التعاريف تدور حول قطب واحد ونستنتج على أن المسرح ليس عملا أدبيا بحتا لكنه فن إنساني جماعي مدني يتنفس فيه النص بديمقراطية قائما على تحطيم الانفصالية متوجها نحو الآخر ومتمثلا بشخوص تحركها الألفاظ طالبا التغيير دون نسيان المتعة وموظفا التقنيات المادية.

2-5. مدلول المسرحية في إيران

فإذا نظرنا إلى نشأة المسرح نظرة تاريخية عالمية لوجدنا بعض ملامح هذه الظاهرة عند الأمم والشعوب الغابرة متجلية في الأعياد والطقوس الدينية والاحتفالات والمناسبات العامة، لكن عند النقاد والكتاب علميا، ترجع أصوله إلى اليونانيين ولو هناك آراء كثيرة تخالف هذا، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هل تلك الطقوس وما شابهها هي تسطيع أن تحمل هذا المدلول وتلتزم بمقوماته؟ الإجابة على ترجع للفكرة التي يحملها المنظِّر والمدلول الذي يضعه للدال، فالبعض يقنع بمجرد أعمال تمثيلية والبعض يخالف، فافترق الفريقان لكن الحقيقة هذا الفن يتطلب بعض التقنيات والأصول المذكورة في الموروث الإغريقي والروماني ولو الإيرانيون كسائر الشعوب كانت لديهم بعض المظاهر تشبه المسرحية أو عرفوا أشكالا مختلفة للمسرح والنشاط المسرحي لقرون طويلة كالنقالي والتعزية وخيال الظل والأمير نيروز وعروض المغوفوني وعرض الحوض... وإلخ، لكن هذه المظاهر لن تكون حالة أدبية ثابتة كي نطلق عليها هذا الملول «في الكتب التاريخية كسائر العصور القديمة لا توجد أي إشارة مكتوبة حول فن المسرح لهذه الفترة»(راهگاني، 1388 :195)(Rahgani, 2009: p195). لكن هذا الرأي لن يخالف وجود مظاهر دالة على المعالم البدائية للمسرح ويؤيد يحيى آرين بور هذا القول «المسرح وكتابة المسرحية، بالمدلول الغربي، لم تكن له خلفية في إيران وكانت التعزية، هذه المأسي الدينية تشابه مسارح الأسرار " Mystery play" أو الأخلاقية "Morality play" التي كانت تعرض في القرون الوسطى بأوروبا»(آرين پور، 1382، ج1 : 322)(Aryanpour, 2003, V1: p322). ولو خالف هذا الرأي بعضهم وغيروا المدلول بما يلائم فكرهم واكتفوا بمجرد عروض، لكن كل هذه الكرنفالات والاستعراضات والطقوس كان يغلب عليها طابع يضعها مجرد عروض ولن تحسب مسرحيات بمفهومها الحقيقي؛ لأنها تفتقد لكثير من مقومات المسرح حتى كان الأسلوب الشعري هو السائد في أكثرها.

2. المسرحية في إيران

2-1. ظواهر المسرح قبل الإسلام

لم تكن المسرحية أو المسرح بمدلولهما الحقيقي وشكلهما المتناسق أي تراث لبلاد فارس قديما (قبل ثورة الدستور) ولكن تحلينا المصادر إلى أن هناك كانت مظاهر مسرحية وعلى أصح تعبير إما كانت تعرض ولا تكتب وإما تكتب ولا تحمل في بنيتها قدرة العرض لأن عرضها يخالف قوانين المسرح «ليس للفنّ المسرحي (بمعناه الدقيق) تراثٌ وتاريخٌ طويلٌ في إيران، على الرغم من عرض بعض المسرحيات الإغريقية في الإمبراطورية الفرثية (الإرسكيدية) قبل الإسلام. لكنّه بإمكاننا جعل بعض القصص الفارسية القديمة (منظومة أو منثورة، ملحمية أو غنائية) تحت عنوان المسرحية الذهنية؛ وهي التي الغرض منها أن تكون مسرحية مقروءة وليست قابلة للأداء على خشبة المسرح»(رحيميان، 1397: 50)(Rahimian,

2018: p50). كانت هناك عروض وأشكال تمثيلية ذات علاقة بمواسم وطقوس دينية أو اجتماعية لكن بنيتها وحبكتها تفتقد الكثير من المكونات الأساسية للدراما فتنسب بدايات بعض المظاهر للمسرح الإيراني للعصر البشدادي كـ «احتفالات نيروز لجيومرث وجمشيد (ملوك البشداد)، واحتفال مهرجان (مِهرْگان) لكاوه الحداد وفريدون (ملوك البشداد)، وإله مهر أو ميثرا (إله الشمس) وآرش الرامي (آرش كمانگير) وآلهة تيشتَر... » (راهگاني، 1388 :195)(Rahgani, 2009: 195). فهذه الكرنفالات والطقوس تحمل في بطنها بعض العروض التمثيلية مما نجد هذه الفترة بسبب تعدد الأساطير والآلهة تعد أرض خصبة لميلاد المسرح.

تنشأ المسرحية في الديانات المتعددة الآلهة خلافا للديانات التوحيدية وهذا ما كان في إيران خاصة بعد ظهور زرادشت «الديانات التوحيدية - كالزرادشتية والإسلام الموجودتين في بلادنا - أقل من الديانات المتعددة الآلهة - كما في الهند والإغريق - تقبل طابع المسرح»(بيضايى، 1390 :13)(Beyzai, 2011: p13). لكن لأسباب اجتماعية وثقافية نجد العروض الشفهية لها حصة الأسد وإن هناك بعض الكتاب ذكروا بعض المكتوبات الأثرية وجود النص لكن هذا الرأي ضعيف وإن تكن هذه النصوص موجودة إما ناقصة أو غير معتمد عليها، لكن هذا كله لن يمنع الثقافة الشفوية أن تنقل بعض المظاهر المسرحية للفترة الأخمينية (٥٥٠–٣٣٠ ق.م)، المتجلية في الأفراح الوطنية والطقوس الزرادشتيه كعروض المغوفوني تذكارا لقتل جئومات الموغ وكوسه برنشستن أي احتفال الربيع كما ولدت من بطنه شخصية نيروز، فبعد حملات الإسكندر المقدوني (356 ق.م- 323 ق.م) على الإمبراطورية الأخمينية، كما نقل ويليام جيمس ديورانت (1885 - 1981)، حول ما يتعلق بالكوارث التي خلفتها هذا الحملات الواقعة بين أعوام (٣٣٦ق.م –٣٢٣ ق.م) «من الأدب والفن لهذا القوم (الفرس) لن تبقى قطعة حجر أو مكتوبة»(شادروان، 1386 :463)(Shadrawan, 2007: p463)، تأسست الدولة السلوقية (330 ق.م.، 187 ق.م). وهي سلالة هلنستية، يذكر فلوطرخس الفيلسوف والمؤرخ اليوناني (نحو 45 - نحو 125م)، «عندما وطئت أقدام إسكندر المقدوني إكباتان الواقعة في أراضي الميديون، فبعد تخلصه من الأعمال الهامة مرة أخرى أعلن إقامة الاحتفالات والمسارح لأن جاء معه ثلاثة الآف فنان إغريقي»(بيضايى، 1390 :34)(Beyzai, 2011: p34). لكن سلسلة من الصراعات بين الإمبراطورية السلوقية وفرثيا المعرفة بـ"الحروب السلوقية الفرثية" التي أسفرت عن طرد السلوقيين نهائيا من بلاد فارس وإنشاء الإمبراطورية الفرثية (249 ق.م – 226م). في هذه الفترة أيضا لم تخرج ملامح المسرح عن حوائج الحياة وبما أن حياتهم رحلية وبدوية مع طابع الحروب فكانت مظاهر المسرح تدور في هذا الفلك «يعرف الفرث في إيران وأرمينيا المسرح وأنواعه وكانت لهم مسارح وطنية»(ميرهاديان، 1388 : 89)(Mirhadian, 2009: p89). مما يلاحظ أن قرابتهم من اليونان أثرت على طباعهم وانجذابهم نحو المسرح والرقص خاصة نجد أنواع من الرقص كالمبارزة بالسيف والعصا منتشرة في ثقافتهم. وعند الإمبراطورية الساسانية (226-651 م) نجد المسرح يخطو خطوات ملفقة من الثقافة الرفثية والإخمينية ذات طابع إغريقي ووطني متجسد في تمجيد الآلهة القديمة والأفراح والطقوس.

2-2. ظواهر المسرح بعد الإسلام

تفتحت آفاق جديدة على الفكر والبنى التحتية الإيرانية عند انهيار الإمبراطورية الساسانية على أيدي المسلمين، أثرت على جميع مستويات البنية الفوقية خاصة الملامح المسرحية فغيرت كثيرا من الطقوس القديمة، بعضها انمحت وبعضها أخذت طابع يلائم ما جاء به الدين الجديد كما ذكر أبوبكر بن جعفر النرشخي (286-348ق)، «كانت لأهل بخارا إنشادات غريبة تعبر عن قتل سياوش والمطربين يطلقون عليها " ضغائن سياوش "(كين سياوش)، ويذكر محمد بن جعفر قدمتها تعود لثلاثة الآف سنة»(عاشور پور، 1389: 138)(Ashourpour, 1389: p138). فتأخذ هذه العروض في العصور الإسلامية الإيرانية طابعا يلائم الفكر الجديد خاصة عند الشيعة حتى يعتقد البعض أن «عروض مصائب الإمام الحسين في التعازي، هي إعادة تكوينة لأسطورة سياوش»(عاشور پور، 1389: 138)(Ashourpour, 2010: p138). كما يعتقد البعض أن عروض المغوفوني تعود أصولها إلى قبل الإسلام لمهرجان المغوفوني، فبعد الإسلام حين ما سدوا طريقها تلبست بزي احتفال "عمركشان " (أي قتل عمر)، لكن عموما ما يهمنا هو

التغيير الذي حدث على شاكلة العروض والاحتفالات والمهرجانات لبلاد فارس القديمة، لأجل هذا الحدث انقسم تاريخ إيران إلى ما قبل الإسلام وبعده، مما يدل على أثر هذا الفتح على جميع المستويات. فتأثر المسرح حتى «انقسم إلى قسمين؛ الأول من بداية دخول العرب حتى ثورة إيران الدستورية 1906م، والثاني من الثورة الدستورية إلى يومنا هذا» (عاشورپور، 1390 :18)(Ashourpour, 2011: p18). نجد في عصر السلالة السامانية (819م - 999م) أن الأدب ازدهر وبرزت فئة من الشعراء والأدباء فأغدق عليهم الملوك بالصلات وشجعوهم وصار نوع من الانفتاح أثر على جميع المستويات ولاسيما مظاهر المسرح، فبمجيء الدولة البويهية (932 - 1062م) نلاحظ تغييرا هاما يحدث وبما أنها دولة شيعية وظفت بعض المظاهر المسرحية خدمة لغاياتها السياسية للخروج من سلطة الفكر السني المسيطر آنذاك، فنجد معز الدولة البويهي (932-967م) بعد أن استولى على بغداد سنة 334هـ، أظهر شعائر الرفض ابتداء من سنة 352هـ، وأمر الناس بالاحتفال بيوم كربلاء وبيوم غدير خم«فأمر أن تعطل الأسواق وتشل حركة التجارة وتجعل نوافير الشرب في الأسواق كي تروي الناس عطشها وتخرج النساء من بيوتهن يلطمن على الإمام الحسين وتكرر هذا التقليد كل عام في عاشوراء إلى عصر السلاجقة في القرن السادس» (طالبي نژاد، 1392، :19)(Talibinejad, 2013: 19). ولكن بعد الغزو المغولي بين سنوات 1219-1256م، أدت تلك الحملات إلى تأسيس الدولة الإلخانية، أثر هذه الحملة ليست عنيفا فقط على الناس بل دمروت كل ما كان تتباها به إيران فصارت البلاد مجرد رمال لا حول لها ولا قوة، فمن الطبيعي يهبط المسرح إلى أسفل الدركات، لكن هول المصيبة كان حثيثا على أبناء الشيعة خاصة في عهد تيمور لنك أي الأعرج (1336 - 1405م)، الذي كان يستخدم كل الطاقات لفرض سيطرته، وبمجيء السلالة الصفوية (1501-1736م) التي تعد إحدى من أهم السلالات الحاكمة في إيران، وغالبا تعتبر بداية التاريخ الإيراني الحديث فيكون للمسرح دور هام في هذه الفترة حتى قيل «يجب أن تبحث جذور المسرح الحديث في العروض الهزلية أواسط العهد الصفوي. في هذه الفترة تطورت الفرق المكونة من المطربين التى كانت تقوم بإسعاد الناس وصارت فرقا محاكية (مقلِّدة)»(دادور، 1390 :245-246)(Dadvar, 2011: p245-246). في هذه الفترة يعود الهدوء نسبيا لبلاد إيران وتبنى المدن وتعمر البلاد بعد الدمار الذي حل بها خاصة في عصر الشاه عباس الأول (1571 – 1629م) نجد تحيى البلاد وتفتح المقاهي بكثرة وتكثر الملاهي وبلغ "مسرح النقل" أي الحكواتي قمته حتى تشعبت له جذور جديدة مثل روضة الطف، والدولة الصفوية وظف جميع طاقات العروض والمهرجان للوئام بين طبقات الشعب المختلفة كي تفرض سلطها ولو في نهاية حكمهما قلت هذه المظاهر وعاشت بلباس جديد في عصر السلالة الأفشارية (1736 - 1796م) والدولة الزندية (1750 - 1794م)، فكل العروض التي ذكرت تشبيه للمسرح وبالأحرى أن يطلق عليها مظاهر مسرحية؛ لأن حقيقة الفن المسرحي هي المحاكاة التي «تتمّ بأشخاص يعملون [يمثّلون] فبالضرورة يمكن أن نعدّ من بين أجزاء المأساة: المنظر المسرحي، ثمّ النشيد (الموسيقى)، والمقولة، فانّ هذه هي الوسائل التي بها تتمّ المحاكاة»(أرسطوطاليس، 1953: 19)(Aristotle, 1953: p19). ولو بعض المفسرين والمترجمين لفن الشعر الأرسطي كابن سينا والفارابي مروا على المسرح مر الكرام أو فسروا داله بمدلولات تلائم بيئتهم، لكن بناء على المدلول الحقيقي للمسرحية وومقوماتها الإغريقية الأرسطية وشكلها الغربي والتعريف الذي مر ذكره كل هذه العروض التي كانت تعرض على مدى التاريخ الإيراني لن تحمل بنيتها جميع مكونات المسرحية الحقيقية وتعد مجرد مظاهر مسرحية تتمتع ببعض من مقومات المسرحية وتفتقد لبعضها فهي بعيدة عما يشير إليه المدلول للمسرح الحقيقي، لكنها مهدت الطريق لرفع الستار للمسرح الحقيقي في العهد القاجاري وبعد ثورة الدستور.

3-2. من الظواهر إلى المسرحية

ولد المسرح الحقيقي بمفهومه الإغريقي وشكله الغربي في منتصف العصر القاجاري خاصة بعد ألفة الإيرانيين بالغرب وثورة الدستور التي أحدثت انقلابا في الفكر والشكل وجميع المستويات الإيرانية والمسرحية أخذت نصيبها بشكل ملفت وبعد مظاهر على كانت تعرض مدى التاريخ ولدت المسرحية التي مر ذكر مدلولها في هذه الفترة فـ «بدأ المسرح بمفهومه الغربي في إيران بنهايات عهد ناصر الدين شاه

القاجاري وحافز تثبيته بالسياق الغربى هو افتتان وولعه بهذا النوع من المسرح» (فنائيان، 1386 :15)(Fanaian, 2007: p15). التغييرات التي حدثت في البنية التحتية للمجتمع أثرت على البنية الفوقية خاصة في فن الدراما حيث «تُنسب كتابة أول مسرحية إيرانية (في ثوبها الحديث) إلى ميرزا فتح على آخوند زادة (1813-1878م) الذي كتب أول رواية إيرانية أيضا وهو الذي فتح باب النقد الأدبي الحديث في الأدب الفارسي» (رحيميان، 1397: 51)(Rahimian, 2018: p51). ترجَمها إلى الفارسية "ميرزا جعفر قرجه داغي". لكن أوّل مَن كتب مسرحية باللغة الفارسية هو ميرزا آقا تبريزي فقد قام في عام 1870م، بكتابة ثلاث مسرحيات قصيرة نسبيا تمّ نشر أجزاء منها في جريدة اتحاد عام 1908م، فعرضت المسرحية في الصالات «وعلى الظاهر أول مسرحية عرضت في طهران ترجمة شعرية لمسرحية " گزارش مردم گريز" (أي الهارب من الناس، عدو البشر) "Le Misanthrope" لموليير وأقرب الاحتمالات تشير إلى أن ترجمها ميرزا حبيب أصفهاني في آستانة من الفرنسية إلى الفارسية نظما»(آرين پور، 1382 :433)(Aryanpour, 2003: p433). فهي تعد كوميديا الأخلاق، تسخر المسرحية من نفاق المجتمع الأرستقراطي الفرنسي، وتناقش العيوب الأخلاقية التي يمتلكها البشر، لكن عوامل عدة تضافرت معا حتى عرض المسرح الحقيقي على الخشبة الإيرانية، إضافة إلى الرحلات الثلاثة التي قام بها ناصر الدين شاه والتي حصيلتها تجلت في بناء عمارات وصالات للعروض المسرحية أهمها "تكية الدولة" (State Theater) التي تم إنشاؤها عام1873م. لعبت حركة الترجمة دورا هاما في تعرف الإيرانيين بمفهوم المسرح الغربي بعد إنشاء دار الفنون عام 1851م، خاصة بعد إيجاد قسم دارالترجمة الذي حظيت منها المسرحية بحصة الأسد بترجمة كثير من الأعمال المسرحية الغربية، فهذه الفترة إلى ما بعدها تجلى مدلول المسرحية بمعناه الدقيق في أعمال المسرحيين وإذا يكون الجنس «مقولة تمكن من ضمّ عدد من النصوص بعضا إلى بعض بناء على معايير مختلفة»(ستالوني، 2014: 25)(Stalloni, 2014: p25). ففقزت المسرحية من المظاهر نحو الجنس وانطبع هذا المدلول بطابع الجنس ولو كانت بعض الأعمال ضعيفة لكنها مبنية على الأسس الدرامية والنصوص كانت غايتها العرض بدل القراءة قويت الأعمال فيما بعد الولادة وتمتعت الخشبة بأعمال بارزة ولعبت دورها المدني والاجتماعى على آفاق المجتمع الإيراني.

3. النظرية والتطبيق

3-1-1. نظرية "المجتمع قصير الأجل"

يستهلّ كاتوزيان نظريته الاجتماعية من منظور جغرافي قائلا: «على الرغم من أنّ مساحة إيران كبيرة جداً (أكبر من بريطانيا وفرنسا وإسبانيا وألمانيا مجتمعة) إلّا أنها وعرة وقاحلة في معظم المناطق. وبإمكاننا القول أن هناك وفرة في الأرض وندرة في الماء. وقد لعب شحّ الماء دوراً أساسياً ليس فقط في التأثير على طبيعة الزراعة الإيرانية ونظامها، بل كذلك في عدد من العوامل السوسيولوجية الرئيسة بما فيها مسببات نشوء الأنظمة السياسية وطبيعتها والعلاقة بين الدولة والمجتمع»(كاتوزيان، 2014: 16)(Katouzian, 2014: p16). يستنتج كاتوزيان من هذه المقدمة أن النظام الإقطاعي لم يتكوّن قطّ في إيران كما تكوّن في أوروبا؛ إذ القرى الإيرانية بصغر حجمها كانت على مرّ التاريخ وحدة اجتماعية إنتاجية منعزلة ومكتفية بذاتها، وكانت أصغر من أن تتمكّن من توفير قاعدة تهيّئ قيام نظام إقطاعي، ولم يكن هناك فائض من الإنتاج يسمح بوجود سيد إقطاعي بقصره وحاشيته. والاقتصاد الإيراني لم يكن اقتصاداً إقطاعياً على الإطلاق؛ والملكية الخاصّة كانت ملكية هشّة غير مستقرّة. والأراضي الزراعية إمّا كانت داخلة في حيازة الدولة مباشراً وإمّا كانت ملكيتها تُنقل إلى كبار الملاكين تحت إشراف الدولة. وبقول آخر، «لم تكن الملكية وحيازة الأراضي تُعتبر حقّاً من حقوق الملاكين، وإنّما كانت بمثابة امتياز يعطى لهم لأجل ما. لذلك، لا نرى في تاريخ إيران ملامح الأرستقراطية أو طبقة البورجوازية، كتلك التي ظهرت في أوروبا، لتفرض دورها ورؤاها على سياسات الدولة»(كاتوزيان، 1397: 72 و 73)(Katouzian, 1998: p72-73). وخلاصة القول أن شحّ المياه جعل البنى الاجتماعية (القرى، والمدن والعشائر و...) منكفئة على ذاتها غير قادرة على بناء علاقة عضوية مع نظيراتها لتفرض رؤاها وقراراتها على رأس هرم السلطة. وبالتالي، كان

الحكم السياسي يتطابع بطابع استبدادي وكان السلطان (الشاه) ظلّ الله على الأرض يفرض سيادته على كافة المكونات الاجتماعية.

وبناءا على هذه المواصفات للبنية الاجتماعية في إيران ونظرا إلى أنّ جفاف الأرض وانعزال الوحدات الاجتماعية المرتبطة بها منعت ظهور دولة ومجتمع إقطاعي، يصف كاتوزيان المجتمع الإيراني بـ "المجتمع المنعزل" أو "المجتمع قصير الأجل". ويعني بـ "المجتمع قصير الأجل" بنية اجتماعية تفتقر إلى الاستمرارية طويلة الأجل توفّر أرضية خصبة لمراكمة طويلة الأجل لرأس المال. ففي أوروبا الإقطاعية، كانت الطبقات الاجتماعية تشكّل هرماً تضع الدولة في قمته بصفتها ممثّلة لتلك الطبقات؛ أما في إيران كانت الدولة تقف فوق الهرم الاجتماعي وتنظر إلى المجتمع بأكمله كقطيع أو عبيد. «وهكذا، كان الملك (الشاه) ولي الله على الأرض وفوق جميع البشر. وبعبارة أخرى، لم يأخذ الشاه شرعيته من طبقة أرستقراطية أو كهنوتية، كما هو الحال في أوروبا الإقطاعية، بل من النعمة الإلهية التي تسمّى "فَرْ" بالفارسية. وكان الشاه ظلّ الله وحياة الناس وممتلكاتهم مرهونة بأمره»(كاتوزيان، 2014: 16)(Katouzian, 2014: p16).

ويستنتج كاتوزيان من هذه الحالة أنّه على مدى التاريخ الإيراني، كانت هناك خصومة جوهرية بين الدولة والمجتمع: الدولة تنحو إلى الحكم المطلق المستبدّ، في حين يتّجه المجتمع إلى التمرّد والفوضى. والتاريخ الإيراني يتراوح بين أربع حالات: الحكم المطلق المستبد، والحكم المستبد الضعيف، والثورة، والفوضى التي عادة ما يتبعها حكم مطلق مستبدّ. وكانت شرعية الدولة تكمن في سلطتها القاهرة وقوتها القمعية الظاهرة؛ فمن الواضح أنّ هذه الشرعية القسرية هي شرعية هشّة تنهار بمجرد نشوب فجوة في أجهزة الدولة القمعية. وممّا يؤيّد هذا الرأي عدد كبير من الدول والعواصم السياسية والانقلابات والثورات في تاريخ إيران.

ويؤكّد كاتوزيان أنّ هناك بونا شاسعا بين الدكتاتورية -التي سادت في أوروبا الإقطاعية- والاستبداد. ففي الدكتاتورية، نحن أمام تسلسل هرمي؛ والنظام السياسي يعمل وفق القانون والدستور. صحيح بأنّ الدستور يعطي الملكَ أعلى سلطة في الدولة، ولكن الدكتاتور يعتمد في حكمه على الطبقة الأرستقراطية ويأخذ شرعيته من الأرستقراطيين الذين يحملون ألقاباً موروثة منحتها لهم الملكية الخاصّة. والألقاب الأرستقراطية كانت موروثة تنقل في حالة الوفاة إلى فرد آخر من العائلة. وعلى هذا، إلى جانب الديكتاتورية، نرصد في المجتمعات الأوروبية ضرباً من تعدد الأصوات والخطابات. أما المستبدّ لا يعتمد في سلطته على أحد، بل الطبقات الأخرى هي التي تعتمد عليه. وفي إيران، الشاه هو عادة ظل الله وبمعنى آخر، الدكتاتورية تنشأ في مجتمع طبقي، أما الاستبداد فهو نظام سائد في المجتمع الذي لا صوت فيه للطبقات الاجتماعية.

وجدير بالذكر أن الثورة الدستورية في إيران، حسب رؤية كاتوزيان، كانت أول ثورة في تاريخ إيران، عكس الثورات السابقة ضد حكام تعسفيين، لم تسعَ فقط إلى إسقاط قاعدة تعسفية معينة، بل سعت –متأثرةً بتجربة أوروبا وطامحةً إلى تقديم مشروع إيجابي واضح المعالم والقسمات- إلى إنهاء مثل هذه القاعدة بالكلية والاستعاضة عنها بسيادة القانون. «وقد نجحت الثورة في نهاية المطاف من خلال وضع الدستور وتقديم إطار قانوني للدولة تمخّضت عن حكومة برلمانية تعطي الطبقات المختلة للمجتمع صوتاً في وجه الدولة من جهة، وتؤمن بالملكية الخاصة من جهة أخرى، ممّا أدّت إلى منح الطبقات العليا للمجتمع (التجّار وكبار الملاكين و...) قدراً كبيراً من الفاعلية في الساحة الاجتماعية»(كاتوزيان، 1997 :69)(Katouzian, 1997: 68). وهكذا ولأول مرة في تاريخ إيران، وعبر النافذة التي فُتحت على الغرب والتي ألقت الضوء على العلاقة بين السياسة والمجتمع في الدول الأوروبية الحديثة، أدرك المجتمع الإيراني أن الدولة المستبدّة ليست ظاهرة عادية ولابدّ لها أن تخضع لشروط مدنية وأطر قانونية. وعلى هذا، باتت لفظة "قنسطيطوسيون" (تعني الدستور في اللغة الفرنسية) سارية على ألسنة النخبة المثقفة في خضم الثورة الدستورية. ويجب أن ننتبه إلى هذه النقطة المهمّة وهي أن كلمة "القانون" كانت قبل الثورة الدستورية تعادل أحكام الدولة وقراراتها التي كانت تتغيّر على الدوام؛ بينما النشطاء السياسيون والنخبة المثقفة عندما كانوا يناشدون السلطة بالخضوع أمام "القانون" (الدستور) كانوا يقصدون بذلك إطاراً قانونياً للسلطة يحدّد صلاحياتها ومهامّها ويضع حداً لأداءها التعسّفي الاستبدادي. والباحث للتاريخ الإيراني الحديث يمكنه رصد محاولة جادة لدى التكوينات الاجتماعية، وعلى وجه التحديد الإنتلجنسيا الإيرانية والنخبة المثقفة، خروجها

عن قوقعة البنية الاجتماعية المونيفونية ووصولها إلى البوليفونية كي تمنح المجتمع فرصة التمثيل في الحكم واتخاذ القرارات السيادية.

3-2. تطبيق النظرية على المسرحية الإيرانية

3-2-1. تأخر ظهور المسرحية -إيران مجتمع قصير الأجل

بما أن كاتوزيان استهل نظريته من زاوية الجغرافية فلابد أن ترسم بعض الملامح الجغرافية لبلاد فارس، إيران باستثناء سواحل بحر قزوين وجنوبها هي إحدى دول العالم الأكثر جبلية، تهيمن عليها المناظر الطبيعية الجبلية الوعرة التي تفصل بينها مختلف النطاقات مثل الأحواض المنفصلة والهضاب ويتراوح المناخ في إيران من القاحل أو شبه مجدب، إلى شبه مداري على طول ساحل بحر قزوين والغابات الشمالية وعلى الحافة الشمالية من البلاد (سهول قزوين الساحلية) تنخفض درجات الحرارة دون الصفر ونادرا ما تظل المنطقة رطبة لبقية العام وفي حوض زاغروس غربها تواجه المنطقة درجات حرارة منخفضة، مع درجات حرارة شديدة البرودة في الشتاء إلى ما دون الصفر وتتساقط الثلوج بشكل يومي والأحواض الشرقية والوسطى هي المناطق القاحلة وبها الصحارى السهول الساحلية الجنوبية وخليج عمان في جنوب إيران يكون فيها الشتاء معتدلا، والصيف رطبا وحارا جدا، عموما يستنتج مما ذكر أن إيران ولو كانت مساحتها واسعة لكن الجبال والصحاري تأخذ حصة الأسد منها، والأمطار في الصحاري نادرة وفي الجبال هطول الثلوج وشدة البرودة تمنع من الإنتاج الزارعي ونتيجة لذلك تسيطر على البلاد نوع من الهيمنة اللاإقطاعية؛ لأن أصحاب الأراضي وإن كانوا يملكونها لكنهم لا يستقلونها كما في أوروبا، لأجل هذا نجد المجتمع الإيراني مجتمع قصير المدى خلافا لما لأوروبا، والحكم السائد حكم أحادي الصوت؛ لأن الشاه يملك البلاد وأهلها، والمناخ فرض نوع من السلطة أن يكون صداها يتردد في شتى المجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

فالأدب والفن أخذا نصيبهما من البيئة وتأثرا منها وبها، والمسرحية باعتبارها جنسا دراميا تخالف ما كان موجودا في المجتمع فتكمن ماهيتها في بطن النظريات والعروض على الخشبة، وتطلب طابعا يلائمها، فكل منظر يعرفها بمدلول يناسب منظوره، فشكسبير يعرفها "بالمرآة" وصموئل جونسون "بصدى الجمهور" وأسكار بروكيت "نشاط المستقبل" وكثير من التعاريف التى تعبر عما يجول في خاطر منظريها، لكن المسرح «هو من بين آخر الأمكنة التي لا زال بإمكان الإنسان أن يمارس فيها إنسانيته و"مدينيته"»(لوليدي، 2006 :4)(Loulidi, 2006: p4). فهذه المدنية المنشودة هي تعبر عن مجتمع راق تجول في شوارعه نوع من الحرية المبنية على قبول الآخر وحضارة نابتة في اللاشعور الجمعي حيث لا توجد فيه انفصالية تعزل الفرد عن الآخر ولا تمييز بينهما إلا في ما ندر وهذه الحالات طبيعة في أرقى المجتمعات، فالمسرحية هي نشاط مدني وإنساني مبنية على هيئة المدن تجد في أزقتها ضوضاء الأصوات وفي صالاتها خطابات متعددة وتسري في شكلها ومضمونها ديمقراطية، إذا خلت من الآخر نجد الديكتاتورية الروائية تحطم بنيتها لأجل هذا حتى في شكلها الدرامي نجد التعاون والتحابك بين الأفراد يشد على ساعدها ويربط أجزاءها معا، فهي «أرفع الأنماط التي تتلمس فيها الحقيقة الفنية لنفسها كمال التعبير. فالمسرح – بأوسع معانيه – هو الفن الكامل أو أبو الفنون جميعا، فهو باحة للتلاقي وميدان للمشاركة، وعملية جمعيه للتأليف، وتحطيم للانفصالية والوحدة» (الخراط، 2003 :3)(Al Kharrat, 2003: p3). نجد ديمقراطية المسرحية تطغي على الدور الفردي الاستبدادي للرواية فهي حوار مع الآخر وأوسع مضمار لتنفس الحرية في فضائه. مما ذكر نجد أنه عبر التاريخ حتى الثورة الدستورية، بسبب الظروف المناخية والعوامل الاجتماعية الأخرى، كانت للمجتمع الإيراني بنية مونيفونية حيث كان يُسمع فيها فقط صوت السلطة المطلقة للحكومة والبلاط ومع ذلك، في الغرب، من زمن اليونان القديمة إلى أواخر العصور الوسطى، نجد بنية سمع فيها صوت الطبقات العليا من المجتمع بسبب حاجة الطبقة الحاكمة إلى الإقطاعيين والأرستقراطيين مع جهودهم المبذولة للحصول على موافقتهم. كانت نتيجة هذا الموقف ظهور الكلاسيكية في الأدب والفن ووجود الجنس الدرامي، حيث تتمتع الشخصيات الأرستقراطية والنبيلة بحضور جاد وملفت للنظر وتلعب أدوارا رئيسة جنبا إلى جنب رجال السلطة.

المسرحية، باعتبارها جنساً أدبياً بنيت على أساس تعدد الأصوات، تظهر في مجتمع يتمتّع بضرب من التسلسل الهرمي الطبقي حيث يمكن سماع صوت الطبقات العلياء للمجتمع (الإقطاعيون وأريستك) إلى جانب الطبقة الحاكمة. بالطبع، لا يعني وجود الطبقات الدنية أو البروليتاريا في قاعدة الهرم الاجتماعي في المسرحية، لأن الفن الكلاسيكي في الأساس لم يقدم قيمة للطبقات الدنية، فهو يعبر فقط عن أصوات الأرستقراطيين والطبقات العليا. وهذا بالضبط ما تم اقتراحه في نظرية كاتوزيان. أي الفرق بين الديكتاتورية والاستبداد. نجد في أوروبا عند عصورها الوسطى نوع من الإجماع المطلق للمونيفونية في السلطة والديكتاتورية ولكن بسبب البنية الاجتماعية، كانت هذه الديكتاتورية تعمل على أساس الدستور أولاً، ومن أجل تنفيذ مرسوم، يجب أن يحظى بموافقة الطبقات الأرستقراطية والإقطاعيين والطبقات العليا من هرم المجتمع؛ لأن سلطة الملك كانت تعتمد بشكل أساسي على هذه الطبقات أي أن اللوردات الإقطاعيين والأرستقراطيين كان لهم صوت واضح في مشهد القوة، ونسمع صدى هذه الأصوات في الفن وخاصة في الدراما، هذا يعني أنه في جميع المسرحيات الكلاسيكية الأوروبية من اليونان القديمة إلى العصور الوسطى، نرى الطبقات العليا في المجتمع، التي تلعب دورا حول الملوك والطبقة الحاكمة لكن في إيران لم نسمع صوتا إلا صوت الطبقة الحاكمة لأن أساس البلاد معتمد على عطاء الحكومة وكل ما يتوفر فيها فهو إما مباشرة للحكومة أو غير مباشر ينتسب لها ولأن الشاه لا يشاركه أحد في حكمه وقراراته ومرسومه فهو يكون الصادح الوحيد في مجتمع أجله قصير خلافا للمجتمعات التي تعتمد على المدى الطويل وهذا كما ظهر في العروض المسرحية كالنقالي والحكواتي وبعض المظاهر، ففي هكذا مجتمعات كما عبر كاتوزيان لا نجد صوت الآخر يلعب دورا ولا نتأمل أن يولد على الساحة جنس درامي كالمسرحية فلأجل هذا انتظرت الفرصة حتى تتعدد الأصوات وتنشأ كما هو الحال في العصر الناصري وخاصة في ثورة الدستور.

ولو يعتقد البعض أن هذا الجنس الأدبي يولد في مجتمع تسود فيه نوع من الديمقراطية فلإثبات هذا الادعاء، عادة ما يشار إلى المسرحيات الإغريقية القديمة التي ظهرت في دول المدن الأثينة، حيث كانت ملامح ديمقراطية تجري في أزقتها، لكن يرافق هذا الادعاء تحديان كبيران: الأول، أن ديمقراطيات دول المدن اليونانية كانت جزئية حيث لم يكن لأجزاء كبيرة من المجتمع (نساء، عبيد،... إلخ) الحق في التصويت والتصرف، إذا تجاهلنا هذه الحالة، كيف يمكننا تبرير ازدهار الدراما والمسرح في أوروبا عند عصورها الوسطى في ظل الأنظمة الديكتاتورية آنذاك؟ عموما لا تسعى هذه الورقة إلى دحض هذه النظرية تماما ولكن وفقا لرأي الباحثين، من الأفضل توظيف مصطلح "مجتمع طويل الأمد" أو "مجتمع متعدد الأصوات" بدلا من مصطلح الديمقراطية، فبالأحرى يقال أن المسرح يظهر في المجتمعات التي يوجد فيها نوع من التعددية في البنى التحتية للمجتمع، وخاصة توزيع الثروة، فتعدد الأصوات والخطابات المختلفة (حتى على مستوى الطبقات العليا في المجتمع) الموجودة في البنية التحتية تظهر في البنية الفوقية للمجتمع وتؤدي إلى ظهور أجناس من الفن والأدب يمكن فيها ملاحظة تعدد الأصوات وتعدد الخطابات المتنوعة لذلك، يجب القول أن الجنس الدرامي يولد في مجتمع طويل الأمد وفي ظل وجود الطبقات العليا في المجتمع في مجال السلطة ثم في مجال الفن، وهذا ما افتقدته إيران حتى قبل ثورة الدستور؛ لأن الشكل السياسي والاجتماعي الموجود على الواقع يخالف ما كان في أوروبا أو دول المدن اليونانية القديمة.

إذن، ربما يطرح السؤال التالي، لماذا رغم تواجد ونشاط الطبقات العليا من المجتمع في أوروبا الإقطاعية، لم تولد الرواية قبل العصر الحديث؟ الإجابة هي أن جنس الرواية، على حد تعبير جورج لوكاش (-1885 1971م)، هي ملحمة الطبقة الوسطى، وكما نعلم، ظهرت الطبقة الوسطى منذ حوالي القرن السابع عشر، في أعقاب تطورات عصر الحداثة الأوروبية والمركنتيلية (الاتجارية Mercantilism) ومع تواجد الطبقة الوسطى والتغييرات التي طرأت على البنية الاجتماعية للدول الأوروبية، حدث تطوران مهمان في مجال الأدب: الأول، ظهور أجناس أدبية ناشئة مثل الرواية والقصة القصيرة التي انعكس فيها صدى أصوات الطبقة الوسطى والدنية من المجتمع في الفن لأول مرة؛ وثانيًا، تحول المسرحية من النمط التقليدي إلى الحديث. في الحالة الأولى، وُلد جنس الرواية في القرنين السابع عشر والثامن عشر تزامنا مع ظهور الواقعية في الغرب لأنه في هذا العصر، خضعت البنية الاجتماعية للتغيير ومع ظهور الطبقة الوسطى، كطبقة نشطة في العلاقات الاجتماعية، يتجه النظام الديكتاتوري نحو الديمقراطية لكن فيما يتعلق بالحالة

الثانية، وهي مهمة بالنسبة لنا، تتم إزالة جنس المسرحية من سيطرة الطبقات العليا في المجتمع ويتبلور فيه تدريجا صوت الطبقات الوسطى والدنيا.

3-2-2. ثورة الدستور والمسرحية

الأجواء المفتوحة بعد ثورة الدستور 1906م أثمرت نتائجها بإقامة مجلس النواب في عهد السلالة القاجارية وولدت نوع من التعددية الصوتية، نجد أثرها على المسرحية إيجابيا حتى أدت إلى توطين المسرحية ودخولها من الأبواب العريضة لحياة الناس حيث صارت المسرحية في هذه الثورة وما بعدها إلى «أداة هامة لرفع مستوى الوعي بين الناس لأن المسرح يلعب دورا كبيرا في تثقيف الناس من خلال الاعتماد على الحوار وحل المشكلات الإنسانية وإثارة الفكر والشعور السليم والإنساني»(آشفته، 1391 : 29)(Ashofteh, 2012: p29). لأجل هذا نجد عرض المسارح في الأماكن والحدائق العامة وبيوت منوري الفكر والمثقفين ورقي المسرح إلى المستوى المطلوب، فشاعت مواضيع الحرية والوطنية والتجديد والبحث عن الهوية الإيرانية وأتيحت الفرصة أمام النساء فدخلن في مجال المسرح «بدأت النساء الإيرانيات في كتابة المسرحيات في نهاية فترة القاجار وبداية رضا شاه. فظهرت صديقة دولت آبادي، ماه طلعت پسيان، أختر معدلي، مدحت طهراني،... اللآتي في ذروة هيمنة التقاليد والمعارضة، تحولن إلى كاتبات فواصل مسرحية ذات طابع أخلاقي وتعليمي، حيث كانت أعمالهن في تلك الفترة تلبي حاجات المجتمع والجمهور»(نظر زاده، 1399: 10)(Nazarzadeh, 2020: p10). فبعد أحادية الصوت تجلت في إيران البوليفونية وتعدد الأصوات على المستوى السياسي والاجتماعي وتردد صداها في ساحات الأدب فصارت حاجة ماسة لنوع من الأدب الذي يعبر عن هذه الأصوات المختلفة ولأن الشعر الغنائي والنثر لايعبر عما تعبره المسرحية فالظروف التي سادت إيران بعد ثورة الدستور ساعدت على ولادة المسرحية كفن راق مدني يتردد في شكلها ومضمونها صوت الآخر جنبا لصوت الطبقات العليا، وخير دليل على ذلك بعد هذه الفترة وعندما جاء رضا شاه البهلوي مُنِيَ فن المسرح بالضعف الشديد؛ بسبب القبضة الأمنية، والضغط على المثقفين، ومنعهم من المشاركة في أية اجتماعات؛ خوفا من الحركة التنويرية وبالتالي فـ «تراجعت الكتابة المسرحية في الفترة البهلوية الأولى مقارنة بمسرحيات الفترة الدستورية وكتاب المسرحيات مثل آخوندزاده، آقا تبريزي ومؤيد الممالك وسارت في المنحني الهبوطي ولم تصبح المسرحيات في هذه الفترة مبسطة وضعيفة من حيث الموضوع فحسب، بل لم تنمو تقنيا دراميا وظلت غير ناضجة»(اسماعيلي، 1388 :22)(Esmaeili, 2009: P22). فمن الطبيعي يفتر المسرح عندما تكون الحكومة بوليسية؛ لأنها تنمو وتزدهر في الأجواء التي يكون فيها حوار ديمقراطي فيقدر الأنا يخاطب الآخر حتى تكون الديالوجات تعبر عن ذات المجتمع واللاشعور الجمعي المتجلي في دوالها لأجل هذا تعتبر عن هذه الفترة من التاريخ الإيراني بفترة فتور المسرح، «بدأ الكساد وتوقفت الأنشطة الفنية عام 1933م و1934م، ومع الاعتراف بالرقابة في البلاد، أغلقت أبواب المسارح واحدا تلو الآخر بسبب توقف عمل الفرق المسرحية وأصبحت دورا للسينما»(فنائيان، 1386: 45)(Fanaian, 2007: p45). ومُنعت الفرق المسرحية من تقديم عروض نقدية لكن كل هذا لم يمنع الكتاب من الكتابة لأجل هذا برزت بعض المسرحيات تساير الفضاء السياسي والاجتماعي أمثال: ميرزا أحمد خان (1872-1930م)، هو من خريجي دارالفنون حيث قدم مسرحيات: " ميرزا برگزيده محروم الوكاله" أي ميرزا المختار محروم الوكالة، " مقصر كيست" أي من المذنب؟ "قهرمان ميرزا دلسوز" البطل ميرزا دلسوز (الرحيم)، "حاجي ريايى خان يا تاراتوف شرقي" الحاج ريائي أو طرطوف الشرق، "استاد نوروز وپينه دوز" أي أستاذ نيروز والإسكافي، كل الأعمال المذكورة كانت تصرح بما يجري في المجتمع ولو اللون الغالب فيها هو نقد المجتمع وأيضا ميرزادة عشقي (1894- 1925م)، هو كاتب سياسي وشاعر إضافة لهذا كان فنانا عرض على خشبة المسرح بمسرحياته المنظومة " ايده آل" أي المثالي، "إيراى رستاخيز شهرياران ايران" أي أوبرا نهوض ملوك إيران ، "جمشيد ناكام" أي جمشيد الفاشل، "كفن سياه" أي الكفن الأسود، "بچه گدا و دكتر نيكوكار" أي الطفل المتسول والطبيب الخيّر، وأبوالقاسم لاهوتي (1887 – 1957م) كان شاعرا، وكاتبا، وناشطا سياسيا، خاصة خلال الثورة الدستورية. فقدم مسرحية "كاوه آهنگر" أي كاوه الحداد،

و"پرى بخت" أي حظ ملائكي، علاوة على هذا ترجم بعض أعمال شكسبير كرومئو وجولييت وعطيل والملك لير، وغير ذلك من الكتاب المسرحيين المعروفين عالميا. فقدم رضا كمال شهرزاد (1898-1937م) بعض المسرحيات كـ"زن‌هاى پاشا" أي نساء الباشا، " پريچهر و پريزاد" أي بريچهر (وجه ملاكي) وپريزاد (مولود ملاكي)، " زرتشت" أي الزرادشت، " شهيدة" أي الشهيدة، "مجسمه مرمر" أي النحت الرخامي، "دكتر از فرنگ آمده" أي جاء الطبيب من الإفرنج (الغرب)، "پروانه" أي الفراشة"، "گلهاى حرم" أي أزهار الضريح،...وإلخ وأيضا ترجم مسرحية سالومة للمؤلف المسرحي والروائي والشاعر الإنجليزي الإيرلندي أوسكار ويلز وايلد (1854 – 1900م) وبعض المسرحيات الأخرى، عموما كانت في عهد رضا شاه (1925-1941م)، لأحادية الصوت والنمطية الحكومة تخاذلت المسرحية كما أُسندت إلى وزارة المعارف وقوات الأمن مهمةُ الرقابة على الأعمال المسرحية؛ فكان من الطبيعي أن يسودها الرمز والخرافات والأساطير في تلك الفترة، خلافا عما كان في العهد الدستوري.

الخاتمة

أفضت القراءة السوسيولوجية لتأخّر نشأة المسرحية في إيران بناء على نظرية "مجتمع قصير الأجل" لهومايون كاتوزيان إلى مجموعة من النتائج يمكن تحديد أبرزها في النقاط الآتية:

- بناء المسرحية مسيس على تعدد الأصوات والخطابات، فتظهر في مجتمع يتمتّع بضرب من التسلسل الهرمي الطبقي حيث يمكن سماع صوت الطبقات العلياء أو الدنيا إلى جانب الطبقة الحاكمة وهذا ما تم اقتراحه في نظرية كاتوزيان أي الفرق بين الديكتاتورية والاستبداد، فأوروبا عند عصورها الوسطى تتمتع بنوع من الإجماع المطلق للمونيفونية ومجتمع طويل المدى بسبب بنيتها الجغرافية-الاجتماعية، فديكتاتوريتها مدسترة وللوردات الإقطاعية والأرستقراطيين والطبقات العليا صوت واضح في مشهد القوة وصدى هذه الأصوات انعكس في مسرحياتها، لكن إيران بسبب بنيتها الجغرافية-الاجتماعية لم نسمع فيها غير صوت الطبقة الحاكمة؛ لأن أساس البلاد معتمد على عطاء الحكومة والشاه لا يشاركه أحد في حكمه وقراراته فتكوّن فيها مجتمع مونيفوني-استبدادي، أجله قصير فانعكس صداه في الفن واالمظاهر المسرحية كالنقالي والحكوائي ...إلخ، فعلى حد قول كاتوزيان في مجتمع كذا لا نجد صوت الآخر يلعب دورا وفي ضوء هذه المونيفونية لا نتأمل أن يولد جنس درامي كالمسرحية إلى أن أتيحت لها الفرصة في العصر الناصري، خاصة أبان ثورة الدستور عندما تتعدد الأصوات.
- عندما أثمر نتاج ثورة الدستور بإقامة مجلس النواب والدستور مع أجواء مفتوحة ولدت نوع من البوليفونية في البلاد فصارت حاجة ماسة لأدب وفن، يقدر أن يعبر عن هذه الأصوات بمختلف أيديولوجياتها وبما أن المسرحية هي فن وأدب راق مدني استطاعت أن تحمل في شكلها ومضمونها صوت الآخر جنبا لصوت الطبقات العليا والحاكمة، فهذه البيئة أثرت إيجابيا على ولادتها مع توطينها حتى دخلت الحياة الاجتماعية- السياسية وصارت أداة مهمه لرفع مستوى الوعي وتثقيف الناس بحواريتها ورسمت على خشبتها مواضيع الحرية والوطنية والتجديد والبحث عن الهوية الإيرانية كما شاركت النساء في هذا الدور وخلافا لهذه الفترة نجد في عهد رضا شاه البهلوي لأحادية الصوت واستبدادية الحكومة تخاذلت المسرحية فمنيت بالضعف الشديد؛ بسبب القبضة الأمنية، والضغط على المثقفين، سادتها الرموز والخرافات والأساطير.

المصادر

1. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري. (2003م). لسان العرب. ج 7. بيروت: دار صادر.
2. أرسطوطاليس (1953م). فن الشعر؛ ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
3. آرين پور، يحيى. (1382ش). از نيما تا روزگار ما (تاريخ ادب فارسى معاصر). ج3. ط4. تهران: زوار.

4. إسماعيلي، عليرضا (1388ش). اسنادى از مطبوعات و احزاب دوره رضا شاه؛ تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامى.
5. آشفته، رضا. (1391ش). سرگذشت نمايش در ايران. تهران: افق.
6. باختين، ميخائيل. (1986م). شعرية دويستفسكي. ترجمة: جميل نصيف التكريتي. ط1. الدار البيضاء: توبقال.
7. بيضايى، بهرام. (1390ش). نمايش در ايران. ط7. تهران: روشنگران ومطالعات زنان.
8. حمداوي، جميل. (2017م). المقاربة الكرونوطوبية بين التظرية و التطبيق. ط1 . بيروت: الكتب العلمية.
9. الخراط، إدوارد. (2003م). فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح. القاهرة: دار البستاني.
10. دادور، نازنين. (1390ش) الفبای تئاتر، ط1، تهران: أفراز.
11. الداديسي، الكبير. (2004م). تحليل الخطاب السردي والمسرحي. عمان: دار الراية.
12. راهگاني، روح انگيز (1388ش). تاريخ نمايش، تئاتر واسطوره در عهد باستان، ط1، طهران: قطرة.
13. رحيميان، هرمز. (1397ش). أدوار نثر فارسي: از مشروطيت تا انقلاب اسلامي. ط 10، طهران: سمت.
14. الزمخشري، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد. (2007م). أساس البلاغة. ج1. بيروت: دار الكتب العلمية.
15. ستالوني، إيف. (2014م). الأجناس الأدبية. ترجمة محمد الزكراوي. ط 1. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
16. شادروان، عباس. (1386ش). تاريخ تئاتر به روايت ويل دورانت. ط4. تهران: علمي وفرهنگى.
17. طالبي نژاد، أحمد. (1392ش). تعزيه. تراژدي. سينما. ط1. تهران: جامعه نو.
18. عاشور پور، صادق. (1389ش). نمايش هاى ايراني (نمايش هاى آيين يسنامزدا). ج 3. ط1. تهران: سوره مهر.
19. _____. (1390ش). نمايش هاى ايراني (ديگر نمايش هاى ايرانى قبل و بعد از اسلام).ج 5. ط1. تهران: سوره مهر.
20. فنائيان، تاجبخش. (1386ش). هنر نمايش در ايران (تاسال 1357). ط1. تهران: دانشگاه تهران.
21. القاضي، محمد وآخرون. (2010م). معجم السرديات، ط 1. تونس: دارمحمدعلى.
22. كاتوزيان، محمد علي همايون. (1377ش). نه مقاله در جامعه شناسي تاريخي ايران: نفت و توسعه اقتصادي. ترجمه عليرضا طيب. ط 8. طهران: نشر مركز.
23. كاتوزيان، هوما. (2014م). الفُرْس: إيران في العصور القديمة والوسطى والحديثة؛ ترجمة أحمد حسن المعيني. ط1، بيروت: جداول.
24. لوليدي، يونس. (2006م). المسرح والمدينة. قطر: دارالشرق.
25. مندور، محمد. (2020م). في المسرح المصري المعاصر. القاهرة: مؤسسة هنداوي.
26. المهنا، حسن عبود وآخرون. (2016م). أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور. ط1. عمان: الدار المنهجية.
27. ميرهاديان، سيد رضا. (1388ش). آيين، حركت، نمايش. ج1. ط1. قم: رخ مهتاب.
28. نظرزاده، رسول. (1399ش). ادبيات نمايشى زنان ايران (از 1289 تا 1357). ط1. تهران: روشنگران ومطالعات زنان.

29. Katouzian, Homa. (1998).Nine essays on Iran's historical sociology oil and economic development. Translated by: Alireza Tayeib. Tehran: Markaz Press.

Bibliography

1. Aristotle. (1953) Poetics. Translation, explanation, and verification: Abdul Rahman Badawi. Cairo: Dar Annahda Al Arabia.
2. Aryanpour, Yahya. (2003). From *Saba to Nima*: History of Contemporary Persian Literature. Vol 4th edition. Tehran: Zavar Publishing.
3. Ashofteh, Reza. (2012). History of Drama in Iran. Tehran: Ofoq Publishing. Cayro: Dar Alnahda Al Arabiye.
4. Ashourpour, Sadiq. (2010). The Iranian Plays: Plays of Zoroastrianism Religion. Vol 3. First edition. Tehran: Surah Mehr Publications.
5. _____. (2010). The Iranian Plays: Other Iranian Plays before and after Islam. Vol 5. First edition. Tehran: Surah Mehr Publications.
6. Bakhtin, Mikhail. (1986). Problems of Dostoevsky's Poetics. Translated by: Dr. Jamil Nassif Al-Takriti. First edition Casablanca: Dar AL-toubghal publishing.
7. Beyzai, Bahram. (2011). The Drama in Iran. 7th edition. Tehran: Roshangaran Publishing.
8. Al Dadisi, Al-Kabir. (2004AD). Analysis of Narrative and Theatrical Discourse. Amman: Dar Al Raya.
9. Dadvar, Nazanin. (2011).The alphabet of the theater. Tehran: Afraz Press.
10. Esmaeili, Alireza. (2009).Documents about Iranian media and political parties in the era of Reza Shah. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press.
11. Fanaian, Tajbakhsh. (2007).The Art of Drama in Iran. First edition. Tehran: University of Tehran Publications.
12. Hamdawi, Jamil. (2017).The Chronotopic Approach between Theory and Application. First edition. Unknown Publishing
13. Ibn Manzūr, (2003). Lisān al-ʿArab. Vol 7. Beirut: Dar Sader.
14. Al Kharrat, Edward. (2003).The dawn of Theater: Studies in the Origins of Theater. Cairo: Dar Al Bustani.
15. Katouzian, Homa. (2014). The Iranians: History of ancient, medieval and modern Iran. Translated by Ahmed hasan Al-Moeini. Beirut: Jadawel Press.
16. _____. (1998).Nine essays on Iran's historical sociology oil and economic development. Translated by: Alireza Tayeib. Tehran: Markaz Press.
17. _____ (1997). "Arbitrary rule: a comparative theory of state, politics and society in Iran". British Journal of Middle Eastern Studies. Volume 24, Issue 1. Pages 49-73.
18. Loulidi, Younis. (2006).The Theater and the City. Qatar: Dar Al Sharq Press.

19. Mandour, Muhammad. (2020). In Contemporary Egyptian Theatre. Cairo: Hindawi Foundation.
20. Mirhadian, Seyed Reza. (2009). Religious Ritual, Movement, and Theater. Vol 1. First edition. Qom: Rakh Mahtab Publications.
21. Al-Muhanna, Abboud & the Others. (2016). Methods of Acting Performance through the Ages. First edition. Amman: Al-dar Al-Manhajiyah.
22. Nazarzadeh, Rasoul. (2020). Theatrical literature of Iranian Women (From 1910 to 1979). First edition. Tehran: Roshangaran Publishing.
23. Al Qadi, Muhammad & Others. (2010). Dictionary of Narratives. First edition. Tunisia: Dar Muhammad Ali for Prose and Information.
24. Rahgani, Roohangiz. (2009).The history of theatre, drama and myth in the ancient world. Firs edition. Tehran: Ghatreh Press.
25. Rahimian, Hormoz. (2018). Persian Prose Phases: from Constitutionalism Age to the Islamic Revolution. 10th edition. Tehran: Samt Press.
26. Shadrawan, Abbas. (2007). The History of Theater as Told by Will Durant. 4th edition. Tehran: Elmi Farhangi Publishing.
27. Stalloni, Yves. (2014). Literary genres. Translated by Muhammad Al-Zakrawi. First edition. Beirut: Arab Organization for Translation.
28. Talibinejad, Ahmed. (2013). Ta'zieh, Tragedy, Cinema. First edition. Tehran: Now Jamee Publications.
29. Al Zamakhshari, (2007). Asās al-Balāghah (The Foundation of Eloquence). Vol 1. Beirut: Dar Al-Kutub Al Ilmiyyah.