مقدمة:

يشغل المسرح أهمية كبيرة بين الفنون الابداعية ، مكّن المبدعين من تصوير الحياة وما يصطرع فيها من افكار وما يدور فيها من أحداث ،والنص المسرحي الذي يكتب شعرا ، كي يؤدي علي خشبة المسرح امام المشاهدين ،له سمات وملامح تميزه عن المسرح النثري بحيث يفارق في الاستخدام مصطلح الشعر المسرحي او الدرامي ، ليدل علي النص المنظوم الذي يصلح للقراءة او للإخراج ، ولاسيما ان كان هذا النص المسرحي كنص شعري يستلهم من التاريخ والاسطورة ثيمة تدل علي مفخرة ما ، والنص الذي يقصده هذا البحث عبارة عن قصة من القصص الاسطورية المشهورة عن بطولة رستم " المعنونة ب " هفت خوان رستم " ، والتي احتلت موقعاً خاصاً بين القصص التي أوردها أبو القاسم الفردوسي في " شاهنامه فردوسي " كتاب الملوك ،وهو نفس الاسم الذي حمله عنوان المسرحية التي قامت بروايتها الكاتبة والمخرجة المسرحية " بري صابري " .

أهمية المسرحية :

العمل الذي يقوم علي اساس من القصة الاسطورية المعروفة يحوي ابعادا مختلفة في الرؤية من حيث القيم الفنية والبنائية وعناصر المسرح الحديث التي يعتمد عليها العمل ذاته : منها البناء المسرحي العام ، البعد الشعبي والقومي ، بعد الدراما الشعرية، ثم الاتجاه المسرحي الذي تتبناه الكاتبة ، حيث يسير هذا العمل علي خط مستقيم مع مسرحيات أخري ، تدور حول تناول قصص من "الشاه نامه" تهدف الي التغني بمفاخر الايرانيين والشعراء القدامى والمحدثين .

مشكلة الدراسة :

تتجسد المشكلة الرئيسة في هذه الدراسة ، كون المعالجة المسرحية التي قصدت هذا النوع من المسرح تنصرف الي معاملي ارتباط أحدهما حداثي ينبع من شكل المسرح ونوعيته لدي من يكتب هذا النوع من المسرح ، والآخر ينبعث من حساسية نوعية التنبيه بأمجاد قديمة تعالج بشكل حداثي مرتبطة بحياة الشعوب.

أهداف الدراسة :

تهدف دراسة هذا الموضوع تتجه الي ما يلي :

دراسة البناء المسرحي للعمل وجوانبه كنص شعري .

معالجة الملامح الروائية في موضوع المسرحية الذي يعتبر من الأساطير الايرانية.

معالجة الابعاد الدرامية والأدب شعبية كونها ملمحاً من الاستلهام والتناص المباشر والمحاكاة.

منهج الدراسة : سارت الدراسة في هذا البحث علي خطي المنهج البنيوي في تحليل بنية الخطاب المسرحي، من ناحية مسح واتقصاء ملامح ذلك البناء المغلف بالتاريخية والادب شعبية ،ولاسيما تحليلات" فلادمير بروب" فيما يخص الأدب الشعبي والحكاية ، ولذا كان لزاما منا تقسيم هذه الدراسة علي هذا النحو:

المبحث الاول : تطور المسرح الإيراني وأهم ملامحه القديمة والمعاصرة .

- **المبحث الثاني : تعريف بالكاتبة وأهم أعمالها الفنية.**
- **المبحث الثالث :وصف المسرحية وأفكارها.**
- **المبحث الرابع :ملامح البناء المسرحي في المسرحية .**
- **المبحث الخامس: البعد الشعبي في المسرحية :**
- **الخاتمة : وفيها أهم نتائج الدراسة .**

المبحث الأول: تطور المسرح الإيراني وأهم ملامحه القديمة والمعاصرة

تعد المسرحية نصاً يتضمن وجهين أحدهما النص الذي يحوي موضوعاً أو ثيمة ذات شكل أدبي والآخر النص الذي يكتب ليعرض علي خشبة المسرح (١) والمسرحية في حد ذاتها كنص تشكل مظهراً من الشكل القصصي إلا أنه ذو خصوصية تميزه عن القصة في مضمونها في أنها تعتمد في الأساس علي الحوار الدرامي والمنولوج والمؤثرات المسرحية من تشكيل للإضاءة والمكياج والملابس والإخراج المسرحي . وقد عرف المسرح بشكل جزئي في التراث الإيراني الكلاسيكي مرتبطاً بالعناصر الأدب شعبية ٢ والتي شاعت بين عامة الناس خلال العصر الصفوي وخاصة في المقاهي والشوارع[٣] و في الأشكال المعروفة والتي تداولتها العامة من الإيرانيين مذهبياً وسياسياً كمظاهر للاحتفال والسمر والتعبير عن عواطف التمذهب الشيعي وغير ذلك ولعل أهمها تلك الأنواع المنتشرة منذ ذلك العهد وحتي الان : مثل : پرده خوانى ٤ التعزية٥ (دراما مقتل الامام الحسين (رضي الله عنه).

---

[١] مرضية آتش بور : تحليل ساختار الگوي روايي نمايشنامه هاي رازها ودروغها ، خواب در فنجان خالي ،نغمه ثميني فصلنامه تخصصي سبك شناسي نظم ونثر فارسي(ادب بهار) علمي بژوهش سال پنجم شماره دوم تابستان ١٣٩١ شماره ١٦ ص٢ .

[٢] يعتقد وليام فور أن جميع الأشكال والأنماط التقليدية الفنية والدرامية في ايران كانت تجلي ملمحاً للثقافة العامة ، وقد أدي الفنانون في البلاط الملكي ومن كانوا في رعاية الاغنياء العديد من المهارات المعروضة امام الناس أي أن الفن الدرامي الكلاسيكي اتخذ شكل المسرح العامي وسرعان ما تبدل العرض من الحماسة القومية وعرض قصص الشاهنامه الي الفن الدرامي المسرحي المذهبي المتمثل في " مرثيه خواني " قراءة المرثية ، پرده خواني " روضه خواني (حسين حاتمي : تاريخ تياتر در ايران ، كتاب ماه وجغرافيا ،مهر ١٣٨٧ ش ص ٦٠

[٣] iraj Emami : the evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in iran.university of edinburg..septmper 1987 p 8.9

[٤] نوع من العروض المذهبية في ايران ، يقوم فيها ما يسمي بقارئ البرده برواية الصور المنقوشة علي غطاء معين والتي تتحدث عن مصائب الاولياء ولاسيما اولياء المذهب الشيعي وذلك علي شكل غناء ملحن وتسمي : "پرده خواني ب " شمايل گردان وپرده برداري ، وپرده داري " ، والتي يمكن ربطها تاريخيا بالنوع المسمي " قوالي الممتزج بالموسيقي والغناء ، ويعتمد بناء ها علي ركنين " پرده " و پرده خوان " مغني البرده وپرده"الستار" عباره عن قطعة قماش نقش عليها إحدي مصائب أهل البيت والموضوع الأصلي لها واقعة كربلاء والحوادث السابقة لها والتالية بعدها ، وشئيا فشئيا ارتبط هذا النوع من التمثيل بالقصص الاخلاقية كقصة الجزار الشاب ، وفي العادة لقدسية العدد ٧ وارتباطه بواقعة كربلاء يوجد لكل برده ٧ مجلس فرعي ، كما أن نوع القماش المستخدم فيها لابد ان يكون من "متقال او " الكرباس " وطولها عادة ١٥٠ ، ٣٠٠ سم وتقسم الصور التي عليها مجموعتان احدهما الاولياء الاخيار و الثانية الاشرار وتوسم سمات الاولياء فيها بتفاوت ما ويبدو الرسول (ص) والائمة=

المعرِكة ٦ ، بقال بازي ٧ /تخته حوضه٨ ، سياه بازي٩.

=علي شكل هالة من النور أو وراء نقاب ،أما "مغني البردة" فعادة ما يمسك بعصا في يده ويستقرئ تلك التصاوير بالغناء . (شهاب بازوكي نمايش در ايران ، دانشگاه پيام نور گروه هنر دانشكده هنر ورسانه ١٣٨٩ ش ص ٤٣ ،٤٥ ، seyd Habiball lazgee: post –revolutionary Iranian theatre:three representative plays in translation with critical commentary university of Leeds February1994.introduction p 1 .)

[٥] التعزية مصطلح ايراني يطلق علي المسرحيات المذهبية الحماسية التي تقام لتعظيم قيام الإمام الحسين وشهادته في اليوم العاشر من محرم عام ٦١ ه ق الموافق ٦٨٠ م في منطقة كربلاء في العراق و هي مظهر من مظاهر الثقافة الاجتماعية في إيران والتعزية في الأصل العزاء عند المصيبة والموت والدعوة للتسلي والصبر والتعزية في شكلها المتكامل : سلسة من الاعمال تتلاءم مع كلام منظوم أو غير منظوم واستعادة مشاهد حقيقية وقعت عند استشهاد الإمام الحسين _رض) ويعتقد انه بإجراء هذه المشاهد المسرحية علي أرض واقع الحادثة يتم التطهر وتقوي العزيمة ويحصل الندم ، كما يطلق علي التعزية دركا للتشابه بينها وبين روضه خوان " اسم شبيه وتشبيه " وكذلك " تعبيه " ،وفي هذا يعتبر المحققون التعزية نموذجاً استثنائياً من الادب المسرحي ضمن زمرة الادب الرسمي ، والبعض الاخر يعتبرها استعارة من الاساطير القديمة ما بين النهرين ومصر القديمة ولكن في ثوب اسلامي ، وتتميز التعزية بثمان خصال : أن مجالها مذهبي ، تاريخي ، نموذج مجلي للاطار العامي ، محفزة للأسطورة علي اساس ازلي ، منظومة ومغناة ، تراجيديه محزنة ، ممزوجة بالإشارات الرمزية ، متعلقة بزمن مراسم تعزية الشهداء(نفس المرجع السابق صص ٥٨،٦٦) ، كما كان مسرح التعزية ينظم علي وزن المثنوي ولكن بعد مرور الزمن استخدمت فيه اوزان مختلفة وقوالب مثل المسمط والترجيع بند كما توصف التعزية علي انها جنس ادبي مستمد من المسرح الشعبي استخدمت فيها اللغة العامية وتنقسم التعزية الي ثلاثة اقسام : ، الواقعة ، ما قبل الواقعة ، المشهد ولها ما يشبه المخرج ويسمي " معين البكاء " (ناصر قاسمي ، ندا رسولي ، بدايات الادب المسرحي في ايران في مرآة النقد ، اضاءات نقدية فصلية محكمة السنة الثانية العدد الخامس ربيه ١٣٩١ش اذار ٢٠١٢ م ص ٩٥)

غير ان انه يلاحظ علي متون التعزية استفادتها من شعر كبار شعراء ايران علي نحو ما ،وعلي نحو خاص يوجد فيها ولاسيما التعزية المنتشرة باللهجات التركية والكردية والخراسانية اغان خاصة بتلك النواحي بنفس الكلمات والاستعارات كما يستخدم فيها كثير من الالات الموسيقية المصاحبة كالناي والطبل والنقارة والالات الفمية (صادق همايوني : كالبد شكافي تعزيه هاي ايراني ، فصلنامه فرهنك ومردم ايران شماره هاي ٧ ،٨ زمستان ٨٥ وبهار ٨٦ ص ٥٩)

[٦] المعركة او معركه كيري مسرح المعركة وهو من المسارح التي ترجع جذورها الي ما قبل القرن التاسع للجهرة وينقسم اشخاص المعركة بدورهم الي ثلاثة اقسام : اهل الحديث واهل القوة واهل اللعب والمعركة من المسرحيات التي يمثلها شخص واحد في الاماكن والساحات العامة مثل المقهي وكانت المعارك تبدأ بعد طلوع الشمس بساعتين حتي الظهر وقد تمتد الي الغروب فعندئذ كان صاحب المعركة يغير مكانه مع صاحب المعركة الأخري ومن الاعمال التي كان يقوم بها اصحاب المعارك في ذلك الوقت في طهران ومدن ايران الاخري : تعبير خواب (العرافة) ، وشعبده (الشعوذه) ومداحي (المدح) وبهلواني (ممارسات بطولية) مار كيري (مسك الافعي وميمون بازي (اللعب بالقردة) .(ناصر قاسمي ، ندا رسولي ، بدايات الادب المسرحي في ايران في مرآة النقد نفس المرجع السابق ص ٩٧)

[٧] اي مسرح البقال من المسرحيات التقليدية التي يمثل فيه البقال البخيل ومساعده المضحك الكسول وكثير النسيان حيث كانا يضحكان الناس بأعمالهما .

[٨] تخت حوضي او عروض الحوض من العروض الايرانية الاصيلة التي تعود جذورها الي العصر الصفوي وسبب التسمية ان البيت الايراني التقليدي كان يضم حوضا كبيرا يتوسط الفناء تربي فيه=

وقد كان المسرح في بدايته لوناً من الوان التقليد ، ولم يكن مقتصرا علي مكان معين ، يقام في الاحتفالات التي كانت تعد ضرباً من التمثيل ، لأن تلك المشاهد المسرحية كانت تعد فِي حد ذاتها مظهرا من مظاهر التراث الشعبي لتتضمنها المادة المعرفية والقيم الانسانية والعادات القومية ولعل اول اشكال المسرح في ايران وبداياته تعود الي العصر الصفوي ، حيث اتسمت مسرحياته بالملامح المذهبية و تنظم غالباً شعرا ، كما أن المظاهر المسرحية تمثلت في بعض الطقوس والاحتفالات والمواكب الملكية واستمدت مادتها من الأدب الشعبي و الأساطير والحكايات الشعبية (١٠).

و قد عرف المسرح بمفهومه الغربي في إيران مع ترجمة الآثار المسرحية التي بدأت مع عودة المبعوثين من أوروبا منذ قيام الدولة القاجارية ، وبدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة ، كما أنشئت المسارح الحديثة في ايران آنذاك ، ولا سيما بعد إنشاء مدرسة دار الفنون التي قام بالتدريس فيها عدد من الاساتذة الأجانب ، وكان "ميرزا تبريزي" أول كاتبٍ ومؤلف مسرحي إيراني وكانت مسرحياته تطرح رؤاه السياسية والفلسفية ، غير أن هناك من يعتبر "اخون زاده " أول كاتبٍ مسرحي روٌج لكتابة المسرحية بأسلوب غربي ، وهذا عرف أيضا "بموليير الشرق"١١ . ثم ظهرت رؤي

=الاسماك ويستخدم لسائر الاغراض المنزلية وفي المساء كان اهل المنزل يحيطون بهذا الحو الذي يغطي بالخشب =للمسامرة واستقبال الضيوف وتقام علي سطح الحوض تمثيلية قصيرة للتسلية وكان الاسود يشكل الشخصية المحورية وعرف مسرح الاسود او تخته حوضي منذ عام ١٩١٦ م وتغير شكله ونسيجه بينما دفعته تحولات سياسية واجتماعية في البلاد الي النهج الاخر واستخدمت فيه قضايا سياسية واجتماعية ويشكل الارتجال وبداهة القول المحور الاساسي له ويرافقه الرقص والغناء ويتميز ببساطة اللغة وسهولة المخرج وكان المسرح يستلهم اكثر مضامينه من الموضوعات التاريخية التي تستحر الزمن الحاضر (نفس المرجع السابق ص ٩٨).

[٩] مسرح خيال الظل او الكركوز وهو من العروض التي كانت تقدم داخل الخيمة ليلا ويستمد مادته من الاساطير والحكايات الشعبية والبطل في هذ ا العرض يسمي" پهلوان كچل "(البهلون الاقرع) وهو يمثل دائما جانب الخير او يؤدي انماطا متعددة من الشخصيات ويعد هذا النوع من مسرح العرائس الذي يتم تحريك الدمي فيه بالخيوط وكان الديكور صندوقا يجلس المتفرجون علي جانبيه ويقوم بتحريك العرائس شخصان يقف أحدهما وراء الستار ويحرك الدمي و الآخر في الخارج ويقتصر اسلوب التعبير علي الحوار المباشر بين الشخصيتين واللغة المستخدمة فيه غالبا اللغة العامية ويستمد موضاعته من الحياة اليومية (نفس المرجع السابق ص ٩٩)

[١٠] ناصر قاسمي ، ندا رسولي ، بدايات الادب المسرحي في ايران في مرآة النقد نفس المرجع السابق صص ٩٠ ، ٩٣

[١١] ناصر قاسمي ، ندا رسولي: نفس المرجع السابق ، فرامرز طالبي : نمايشنامه نويسان گيلان ، فصلنامه تياتر ، انتشارات نمايش شماره ١٠ ص ٧٧ ، شهين حقيقي : تاثير ترجمه بر نمايشنامه نويسي ايران از آغاز تا ١٣٢٠ ش كتاب ماه ادبيات شماره اردبيهشت ١٣٨٦ ص ١٢

مسرحية آخري تقاوم الاستبداد والظلم وتمثل شكلا من مسرح المقاومة إبان عهد الثورة النيابية (١٩١٢)م، ولهذا كانت لمسرحيات كل من" مرتضي قلي خان"مؤيد الممالك فكري" "وميرزا أحمد محمودي كمال الوزراء" (١٨٧٥ ١٩٣٠) "وميرزا عشقي" (١٨٩٣١٩٢٥) و"غلام حسين ساعدي" (١٩٣٥ ١٩٨٥) ،"بهرام بيضائي" و"اكبر رادي" في الفترة من ١٩٢٥ وحتي ١٩٧٨م قيمة فنية من حيث بناءها المحكم والمحتوي الاجتماعي والنقدي الذي تميزت به ١٢.

ومنذ عام ١٣٠٠ ش الي ١٣٢٠ ش ظهر اتجاهان في كتابة المسرحية الحديثة غطاهما في الشكل العام نحو خمسين مسرحية الفت لتمثلا كلا الاتجاهين :

ا- الاتجاه الي كشف الافتخارات القومية وضرورة البحث عن منقذ للامة .

ب- الاتجاه النقدي الذي صور في جنس الكوميديا والسخرية والإستهزاء وعرض القضايا الاجتماعية والسياسية علي هذا المنوال.(١٣)

كما حدث وتطورت الكتابة المسرحية في ايران بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ،ولا سيما إبان العهد البهلوي الثاني حين اتسعت رقعة الاهتمام بتأليف المسرحيات وعرضها ، وتأسست الفرقة المسرحية الشهيرة " گروه هنري ملي "علي يد "شاهين سركيسان" وحينها عرضت احدي مسرحيات " علي نصيريان "بعنوان "بلبل سر گشته"الفرقة القومية الفنية وكان موضوعها القضايا الاجتماعية والقصص القومي ، وزاد انشاء عدد من المسارح مثل مسرح تهران " ، جامعه باربد ، «تياتر فردوسي »،« تياتر گيتي »،و «تياتر فرهنگ». ١٤

---

١٢ مريم نعمت طاوسي : تاريخچه ادبيات نمايشي به روايت آثار چاپ شده ، مجله رشد آموزش هنر ، دوره ي چهارم شماره ي ٣ بهار ١٣٨٦ ص ١٦ ، من امثلة هذه المسرحيات ميرزا دلسوز ، قهرمان " طبيب اجباري " حاجي ريا خان ، اوستا نوروز بينه دوز (كمال الوزراء) ، seyd Habiball lazgee: post –revolutionary Iranian theatre:three representative plays in translation with critical commentary . p2

١٣ مريم نعمت طاوسي : نفس المرجع السابق ص ١٨ .

من الكتاب المسرحيين الذين كانت اعمالهم تمثل نزعة البحث عن الهوية الكاتب المسرحي " رضا كمال شهرزاد" وآثاره الشهيرة " خليفه هارون الرشيد" و "عزيزه عزيز " ، و "عباسه خواهر امير. ومحمد رضا مير زاده عشقي وآثاره "ابرت بچه گدا " ،" دكتر نيكو كار " ، " جمشيد ناكام " وابرا " رستاخيز سلاطين ايران" وكذلك ابو الحسن فروغي ، محقق الدولة تندر نيا ، صادق هدايت ، وحسن مقدم ومسرحيات " جعفرخان از فرنك بر گشته" ، وذبيح بهروز ومسرحية " جيك جيك علي شاه ، وسعيد نفيسي ومسرحيته " آخرين يادگار نادرشاه " . (تاريخچه ادبيات نمايش ص ١٨).

١٤ http://www.avangardsite.com.world

ومنذ ذلك وحتي قيام الثورة الاسلامية في ايران ازداد عدد المسرحيين ومثلوا جيلاً منفصلا بذاته كان علي رأسهم " "غلامحسين ساعدي" و اهم مسرحياته "ليلاج "، «لال بازي " لعبة الاحول،«چوب دست هاي ورزيل» ايدي ورزيل الخشبية، وكان اتجاهه فيها نحو الواقعية وخلق الفضاء الدرامي علي نحو أكثر حرية ، وأيضاً " بهمن فرسي " وكانت أعماله رد فعل تجاه القومية ، أما "بهرام بيضايي" فكان ذا نظرة فلسفية خاصة ، وكان "اكبر رادي" كاتبا للمسرح الواقعي ، و "بيژن مفيد" ومسرحياته المنظومة والغنائية وكذلك "اسماعيل خلج " و"عباس نعلديان" الذي تميز بدراما الحداثة والاتجاه العبثي ١٥.

وفي السنوات الاولي التي اعقبت قيام الثورة الاسلامية ، أصبحت المسرحية انعكاسا لصوت الشعب ، تعبر عن المجتمع بطريقة تميزت بالبساطة بعيداً عن الصناعات الأدبية برغم اعتبار تلك المنجزات من الدرجة الثانية بالنسبة لمنجزات المسرح في الفترات السابقة ، من حيث العمق في الرؤية والتشخيص ، لكن ظهر اتجاه اقوي نحو تحديد هوية جديدة في المسرح تتمتع بالفضاء الايراني الخاص . وفي هذا يمكن القول بأنه منذ قيام الثورة الاسلامية في ايران اتخذ المسرح منحنيً جديداً وبرنامجاً أكد عليه قائد الثورة " الامام الخميني " حين قال " هذا النوع من الفن والفنانين ذوي القابلية ليقضوا علي الفقر والعوز ,ومحاربة الرأسماليين الذين سلبوا ممتلكات الناس . ,والفن لابد وأن يتصدي للرأسمالية الجديدة والشيوعية الدموية ، وأن يعرض لمشكلات المجتمع السياسية والاجتماعية والعسكرية والاقتصادية[١٦] "

ويشاهد من مميزات هذه المنجزات المسرحية اختلاط العناصر الموسيقية والحركات الموزونة ، ومزج السمات العرفانية كجزء من المضمون الاصلي ، وهذا ما

---

[١٥] مريم نعمت طاووسي : تاريخچه ادبيات نمايش مرجع سابق ص ١٩.
كانت الثورة الاسلامية نقطة انعطاف هامة في تاريخ الادب المسرحي الايراني ، لأنها اثرت ايما تأثير في مضامين المسرحيات واشكالها الفنية ، حيث تغيرت مضامين المسرحية الي معالجة المسائل السياسية والمشكلات الاجتماعية التي كان المجتمع الايراني يعاني من وطءها قبل الثورة ، وحاول الكاتب المسرحي أن يحتفظ بهويته الثورية و الاجتماعية ، ويرافق القارئ بوصفه مرشدا له في المحتمع بحيث يرتقي به فكريا وثقافيا ، فتخلي المسرح في ايران عن مسرح العبث الذي عرفته اوروبا ، واتجه نحو تجسيد القيم الانسانية والاخلاقية ومتابعة حركة الثورة والحفاظ علي مكاسبها . (ناصر قاسمي : الحركة المسرحية في ايران ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الاداب والعلوم الانسانية المجلد الثالث العدد ١ ٢٠٠٩ ص ٣٥ .

[١٦] seyd Habiball lazgee: post –revolutionary Iranian theatre:three representative plays in translation with critical commentary . p 3

يلمس في أعمال" اكبر رادي" ، و"محمد چرمشير" ، و"أعظم بروجردي" ، و"داوود مير باقري" ، ولهذا نجد نصوصا مسرحية تعتمد علي القصص الايراني القديم وخرافاته بأسلوب حداثي في لغتها ودراميتها وفضاءها الجديد في آثار كل من " قطب الدين صادقي"، "شارمين ميمندي "،"محمد رحمانيان" ... وغيرهم .وهذا الاتجاه كان يهدف في غايته اشباع الاحتياجات الاجتماعية ورغبة المخاطب الروحية والفلسفية والتعبير بالإسقاط عن حياته المعاصرة باستثمار التراث القومي الايراني والاسطوري كموضوعات للمسرح (١٧).

هذا وقد اثرت الحرب الايرانية العراقية ١٣٦٠ ش ١٩٨٩ م علي الادب بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة ، حيث وضعت اساسيات لمسرح المقاومة وتهدف عرض احداث الجبهة ووصف الابطال المحاربين وغيرهم ممن شاركوا في الحرب ، وبالتالي تراجع شيئا فشيئا البناء الدرامي المحبوك فنيا مقابل عرض الأحداث ، بل امتزجت العناصر الدرامية بالشكل الحماسي (١٨).

ذلك أن الادب المسرحي تميز آنذاك بميزة هامة وافقت طبيعة المرحلة التي حدثت بعد الثورة ودخول الحرب ، لذا ظهر ما سمي اصطلاحاً في الأدب الفارسي المعاصر بعد الثورة ب " ادبيات دفاع مقدس ". فبرز مسرح المقاومة " تئاتر مقاومت ، وكان من اهم سماته :

أ- كتابة المسرحية بشكل روائي يصور ايام الحرب وما وقع فيها من أحداث وكوارث ، ومقاومة القوات الإيرانية وتضحياتهم

ب- نشر الأيدلوجية الحاكمة علي مجتمع الثورة ،ومزج أحزان الثورة وآمالها ودوافع المقاومة .

ج- اتساع النظرة الفلسفية والانتزاعية والاستفادة من النثر القديم وشاعرية الاساطير الايرانية(١٩).

---

[١٧] سعيد كودرزي : ديباچه سير نمايشنامه نويس إيران پس از انقلاب ، تلاش براي كشف حقيقت ناب ، مجله آزما شماره ٧٢ شهريور ١٣٨٩ ش ص ٢٠

[١٨] مريم نعمت طاووسي : تاريخچه ادبيات نمايش نفس المرجع السابق نفس الصفحة .

[١٩] ناصر قاسمي الحركة المسرحية في ايران مرجع سابق ص ٣٥ ، www.mamageshnameh.blogfa.com

المبحث الثاني :" پري صابري "

كانت ولادة الكاتبة والمخرجة المسرحية " بري صابري في كرمان عام١٣١١ ش، أنهت تعليمها المتوسط في كرمان ، اتجهت الي باريس لتدرس المسرح والسينما ، وفي ريعان شبابها قامت بعمل فيلم سينمائي قصير عن احدي رباعيات الخيام ، اختير كأفضل فيلم طلابي عام ١٩٥٤ م في باريس ، ثم درست في مدرسة "تانيا بالا شوار" من أعوام ١٩٥٥/ ١٩٥٨ م حيث درست المسرح ثم انتقلت إلي اسبانيا ثم عادت إلي إيران، وأسست مسرح " پاساركار" ودامت نشاطات هذا المسرح لمدة عشر سنوات وكان من أكثر المسارح تأثيرا وفعالية ، واهتمت "پري صابري" بالآثار الأدبية والرومانسية العالمية، فكان اول عمل عرض علي خشبة المسرح آنذاك بعنوان "هويج فرنگي " وعرض في السفارة الفرنسية، وبعد عشر سنوات عهد إليها رئاسة برنامج جامعة تهران للمسرح، وأسست صالة " مولوي " للعرض المسرحي ، وبعد ثورة ١٣٥٧ ١٩٧٩ م ذهبت خارج ايران وعرضت مسرحية " من از كجا ، عشق از كجا " حول حياة فروغ فرخزاد وعرضت في لوس انجلوس ، ثم عرضتها بالإنجليزية في المهرجان الفني للألعاب الاولمبية ، ثم عادت إلي إيران وأعادت نشاطها الفني مرة آخري وقامت بتأليف مسرحيات: من به باغ عرفان " حول حياة سهراب سپهري ، و"هفت شهر عشق" استلهاما من عطار نيشابوري وغيرها من الأعمال الفنية(٢٠)

ومن أشهر مسرحياتها واعمالها المترجمة عن اثار عالمية شهيرة :

١- تأليف واخراج مسرحية " من به باغ عرفان " حول حياة سهراب سپهري صالة وحدت ١٣٤٧ش.

٢- "هفت شهر عشق" مدينة العشق السابعة. استلهاما من شعر عطار نيشابوري ، ايوان عطار كاخ سعد آباد صيف ١٣٤٧ش.

٣-"بيژن ومنيژه" ، ايوان عطار كاخ سعد اباد قصر سعد اباد صيف ١٣٧٦ش .

---

[٢٠] www. Citytomb.com/ wiki/view/pari saberi

اتوسا احمد پناهي زبان هنر ملي ماست براي بيان خودمان، گفتگو با پري صابري در باره ي شعر ملي : تئاتر ملي فرهنگ ملي ، آزما مرداد ١٣٩٢ ش ص ٣٨ .

٤-" شمس برنده" شمس تبريزي المحلق حول شمس تبريزي ومولوي صالة وحدت ١٣٧٩ وخريف ١٣٨٦ش .

٥- رستم وسهراب صالة وحدت صيف ١٣٧٨ش

٦-اخراج مسرحية : در اندرون من خسته" تعب في الداخل .

٧- قصتان لفيلم " ليلا در نصف جهان" ." ليلي في نصف الدنيا".

٨ -"مرغ سحر" طائر السحر .

٩-إخراج لمسرحية" انتيگونه گلوستو"٢٠٠٠ روما من الادب العالمي صالة وحدت شتاء ١٣٧٩ .

١٠- تأليف واخراج "رند خلوت نشين " الصوفي صاحب الخلوة بخصوص حافظ ، صالة وحدت شتاء ١٣٨٠ ش.

١١- يوسف وزليخا صالة وحدت شتاء ١٣٨١ ش.

١٢- سوگ "سياوش" عزاء" سياوش" مسرح المدينة شتاء ١٣٨٠ش.

١٣- من از كجا ؟عشق از كجا؟من اين انا ؟من اين العشق؟ حول حياة فروغ فرخزاد مسرح المدينة ١٣٨٤ش .

١٤-" ليلي ومجنون" ليلي والمجنون . صالة وحدت صيف ١٣٨٥ ش.

١٥- "هفت خوان رستم"السبع منازل لرحلة رستم. صالة وحدت صيف ١٣٨٨ ش.

١٦-" رستم واسفنديار" مسرح المدينة خريف ١٣٨٩ ش .

١٧- "مرغ باران" طائر الامطار ، بابا نشاط٢١.

---

[٢١] www. Jadidonline.com
www . theatrnet.com

المبحث الثالث: وصف المسرحية وافكارها

إن أول ما يلفت الانتباه عند النظر إلي أي نصٍ مسرحي هو العنوان ، وينظر إليه من ثلاث وجهات هي: التشخيص ، الإعلامية ، الجاذبية .

١-تشخيص العنوان :

قد يضع مؤلف المسرحية عنواناً يتضمن أو يظهر فيه اسم بطل العمل جلياً . وقد يكون عنوان العمل قصيراً أو طويلاً إلا أنه لابد وأن يتضمن اسم بطل العمل (٢٢)، وهذا ما يلاحظ من عنوان المسرحية " هفت خوان رستم " بروايتي "پري صابري وهذا هو الإيحاء الأول الذي يتركه النص للقارئ بأن بطل العمل هو البطل الإيراني الأسطوري" رستم بن زال " وأن هذه هي مغامراته السبع التي رويت في شاهنامه الفردوسي ضمن الجزء المتعلق بالأساطير.

٢- الاخبارية او الاعلامية :

ما يتركه النص من الإخبارية والإعلامية يجعل النص منفتحا امام القارئ أو المشاهد مما يساعد في عملية التلقي ، وخلق الصلة بين مبدع النص ومتلقيه ، خاصة تلك الاعلامية التي تتضح من النص كأحد عتبان النص السيميائيةالتي تعلن عن نص يتمتع بجوانب شعبية وأسطورية تتمتع بالثراء الفني والدلالي .

٣-الجاذبية :

اختيار العنوان المناسب عامل جذب هام للقراء ،ولكي تتم عملية القراءة، والتلقي بصورة واضحة،لابد للعنوان أن يكون مثيراً، خاصة لو كان من المثيرات للقصص الاسطوري ، والشعبي ؛خاصة وأن الخيال محفز هام للاستمتاع بالقراءة او المشاهدة .وهذه عملية تساهم في فهم النص واستيعابه، إذن فتفسير النص عن طريق العنوان يساهم في دفع الفهم الحقيقي للنص إلي مسائل إشارية (علاماتية) وآخري تعتمد علي البعد الجمالي للتلقي، مما يدفعنا إلي دراسة جانب من جوانب الدراسة النصية؛ يعتمد علي البنية الدلالية للمسرحية ومكوناتها ،خاصةً وأنها خطاب شعري حماسي مقتبسٌ ، يحوي تناصاً كلياً من المحاكاة والإضافة الشعرية، وذلك من حيث آليات الفك والبناء

---

[٢٢] ميشيل برونر : تحليل متون نمايشي ترجمه دكتر شهناز شاهين ، نشر قطره تهران ١٣٨٥ش ص ٢١ ،٢٣ .

والقراءة وفق عمليات الوعي والادراك والاستيعاب والتفاعل مع لغة النص والعناصر المحيطة له. (٢٣)

الاتجاه الادبي :

يمثل الاتجاه الادبي لدي أديبٍ أو كاتبٍ او شاعرٍ ما سمات خاصة؛ في التعبير يتجلي فيها المظهر الأساس من الفكر والتعبئة الذاتية من الرؤي والاراء ، وهذا يمثل المذهب الادبي وتقنياته ، والتقنية التي تستخدمها الكاتبة هنا في مثل هذا النوع من الاعمال الادبية؛ هو التعبيرعن "الشاهنامه" وعرضها المسرحي الشعري حيث تقرر بأن هناك دراماً قويةً في "الشاهنامه "تبعث علي خلق جمالٍ فني في الآثار المعروضة في المسرح ، وهو نفس الانطباع الذي تشكل لديها منذ طفولتها عند قراءة الشاهنامه ، مما رسخ في فكرها ضرورة إحياء هذه القصص الدرامية وتجسيدها علي المسرح الذي تمتزج فيه عناصر الموسيقي والغناء والمؤثرات المسرحية (٢٤) .ويمكن القول أن اتجاهها المسرحي كان؛ احياء التراث القومي التاريخي والأدبشعبي وحيث يندرج تحته هذا اللون من المسرح الملحمي .

الشكل المسرحي (نوع المسرحية)

بما أن المسرحية نص درامي يكتب ليقدم علي خشبة المسرح ، وبما أنه حكاية تصاغ بحدث وزمن ومكان ، فلابد أن ينتمي إلي نوع خاص تتحكم فيه أيدلوجية غالبة ، قد تكون نوعاً رمزياً أو دراماً ذهنيةً تستغل حكايةً ما للتعبير عنها بنمطق آخر أو رومانسية أو دراماً اجتماعيةً ،أو ملحميةً او دراما شعرية ٢٥.

ومن هنا يمكن استنتاج نوعية المسرح عند"پري صابري" من خلال قولها عن معظم أعمالها التي تقوم أساساً علي آثار الشعراء الإيرانيين فتقول : " الشعر أحد أهم وسائل البيان في الثقافة الإيرانية ، وفي الواقع هو الفن الغالب الذي وضع ادباؤنا كل كلامهم في قالبه (الشعر) لذا فتاريخنا وحياتنا الفكرية قد وضعت في اشعار شعراء ايران وأساس شعرنا القومي هو شاهنامه الفردوسي ... أو الذي نراه في آثار" مولوي" من

---

[٢٣] نعيمة السعدية : شعرية المفارقة بين الابداع والتلقي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، مجلة كلية الاداب والعلوم الانسانية العدد الاول جوان ٢٠٠٧ ص ٦ .

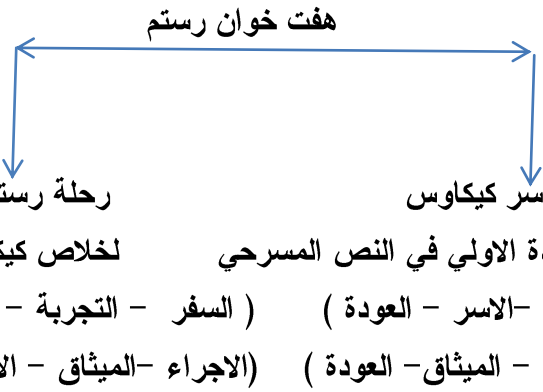
[٢٤] www ., theatre.ir/far/reviews. Php2id=34310

[٢٥] ميشل برونر : تحليل متون نمايشي مرجع سابق صص ٢٧ ٢٨

الاشارات العرفانية ،أو في غزليات "حافظ "،وكلام "سعدي"، ورباعيات "الخيام" (٢٦). وبناءً علي قولها وعلي طبيعة العمل الذي بين أيدينا ومن خلال أعمالها نستنتج نوعية المسرح لديها علي أنه من المسرح الملحمي الذي تمتزج فيه الدراما والشعر بمعطيات الاتجاه القومي .

أفكار المسرحية :

ينتظم هذا العمل حدثان عظيمان يمثلان طفرة خاصة في التاريخ الايراني السياسي والادبي والشعبي ، هما حدث حقيقي وآخر اسطوري كلاهما بني علي أساس الآخر فالأول قصة قيادة "كاووس " للجيش الإيراني للاستيلاء علي "مازندران" ، والثاني رحلة رستم والمنازل السبع ، ونلمس فيها ملمحاً دينياً كذلك و غرور " كاووس " وتمتعه بالعظمة واتصافه بالانانية والاندفاعية والتي جعلته ينفصل عن صلته بالإله ، ونلمس أيضا الملمح الاسطوري الشعبي في قصة "رستم" والتي سيظهر فيما بعد ابعادها الشعبية والشكل التالي يبين المسرحية في بعدين او حدثين ترتب الثاني فيهما علي الآخر :



وعلي هذا فالفكرة الأولي أو الحدث الأول في النص المسرحي كما تصفها الكاتبة، وهذا اسلوب قديم درج كتاب المسرحية عليه وهو كتابة ملخص للمسرحية والحدث الذي ينظمها حيث يبدأ الحدث بوصف حفل اجتمع فيه كيكاوس ورجال البلاط يستمعون إلي "رامشگري " المغني الذي كانت اغنيته في وصف مازندران ومغانيها السبب الاساس لتحفيز كيكاووس . واطماعه في الاستيلاء علي مازندران ، فكانت

[٢٦] هنر ملي زبان ماست براي بيان خودمان ، مرجع سابق ص ص ٣٩ ٤٠.

المفارقة في الحدث تزيد الصراع بين رغبة كيكاوس ؛ واعتراض العقلاء من اهل البلاط والذين ارسلوا بدورهم الي "زال " الحكيم " والد رستم بطل القصة يستعينوا به علي نصح كيكاوس. وإثناءه عن عزمه ، لكنه هو الآخر يفشل في ذلك ، ويصمم الملك علي قيادة الجيش إلا أنه يأسر ويقع في يد " " ديو سفيد " الشيطان الابيض . ولما وصل الخبر لمسمع " زال " أرسل الي ابنه " رستم " ليخلص " كيكاوس " والإيرانيين من الأسر وهنا ملمح يشير الي نوع الشهامة والبطولة التي يتمتع به الابطال الاسطوريون في القصص الإيرانى.

ثم تصف الكاتبة برواية نثرية فنية وبلغة شاعرية ،المراحل السبع التي خاضها رستم فتصف مرحلة تلو الأخرى وهو الامر الذي يدفع بنا قبل عرض رواية الكاتبة ، أن نعرض البناء الروائي للقصة من خلال شاهنامة الفردوسي ، كي نقف علي ملامح العرض واسلوب التناول المسرحي عند الكاتبة ،كمقايسة بين نص متناص له ونص متناص منه .

وقبل عرض رواية فردوسي " للقصة لابد ان ننوه الي أهمية العدد سبعة كعدد مقدس عند القوميات القديمة حيث عد من مفاهيم الكمال وان اي عمل لا يكتمل الا بسبع مراحل ولهذا كان مفهوم هفتخوان " مفهوما يلزم لكل عمل يقصد به الكمال ، ولاسيما "هفتخوان" أبطال الأجناس الحماسية والاسطورية والملحمية والتاريخية والعرفانية .(٢٧)

وبما أن ال"شاهنامه" تحوي قصصا كثيرا من النوع الحماسي ك " هفت خوان رستم ، و"هفت خوان اسفنديار ، فإن من اساسيات الحماسة القومية المكتملة أن يقدم الأبطال علي السفر ومواجهة الاهوال في سبعة منازل في سبع مراحل وتجارب وصعوبات اساسية ، وتعد في الأساس من طقوس عبادة الشمس .(٢٨)

وقد ترجم "فلادمىر براب" هذا المفهوم عملياً من خلال تفسيره لمفهوم الرواية في القصص والحكايات ،وهي النظرية التي يمكن تطبيقها علي هذه المسرحية ، وغالباً تتمتع كل رواية أو حكي بثلاثة اوضاع هي :

أ- البداية : وهي وضعية متعادلة وهادئة ومقدمة للأحداث.

---

[٢٧] ناصر ناصري : هفتخوان در ادبيات فارسي ، مجله ادبيات وزبانها : ادبيات فارسي ، تابستان ١٣٨٢ ش شماره ١ ص ٨٨ .

[٢٨] نفس المرجع السلبق ص ٩٠.

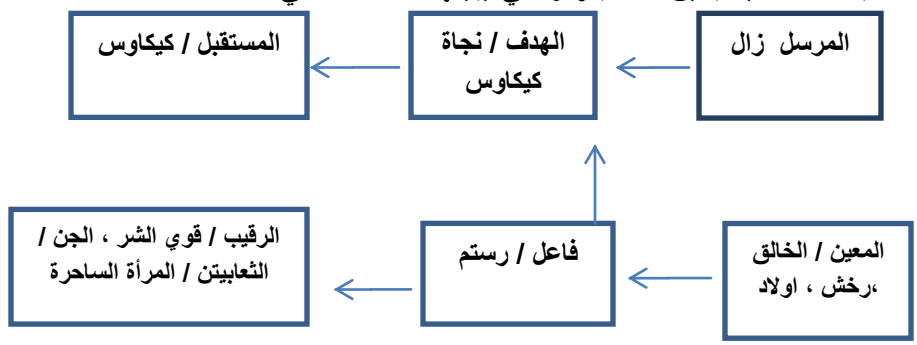
ب- الوسطي: وهي مرحلة التعادل بين تدخل البشر والتشويش وظهور الازمة في الرواية ثم وصول البطل لهذة الازمة .

ج- النهاية وهي مرحلة هادئة ومتعادلة (٢٩.

غير أن "براب" نفسه وضع تصورا لسبع شخصيات تتكرر بنفس سماتها ومضمونها من حيث العاملية والفاعلية في أي قصة من الادب الشعبي اي يوجد نوعان متقابلان دائماً من الشخصيات المتصارعة وكأنه صراع أزلي يشكل عنصر الصراع في كل القصص من ذات النوع ،والجدول التالي يبينها بشكل أكثر تفصيلاً عبر رواية الفردوسي:

١	الخبيث	قوي الشر والشياطين
٢	الواهب والمعد	زال وكبار ايران
٣	الممد والمعين	الخالق ، رخش ، "اولاد" بعد أسره
٤	الشخص مورد البحث	كيكاوس
٥	العازم المانح	زال
٦	البطل	رستم
٧	البطل الوهمي	قوي الشر والجن والشياطين (٣٠)

كما أن القصة تمثل طبقا لنظرية" غريماس" تطبيقاً عملياً للبناء الروائي حيث ينظر إلي المتقابلات الثنائية بعين الاعتبار والتي يبينها الشكل التالي :



وما بين تلك الثنائيات المتقابلة. كركائز للبناء الدرامي في القصة ؛ تتجلي آلية حركية تخص الأساطير والقصص الحماسية ، وهي مضمون الحركة والرتم الذي تسير

[٢٩] علي رضا نبي لو : ساختار روايي هفت خوان رستم ، پژوهشنامه زبان وادبيات فارسي ، سال پنجم شماره چهارم ، پياپي ٢ زمستان ١٣٩٠ ص ١٠٠ .

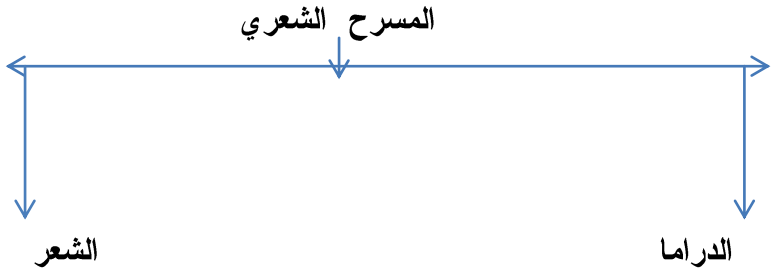
[٣٠] علي رضا نبي لو ، نفس المرجع السابق ص ١٠٦

عليه أدوات الوصف ، ولأنها قصص أسطورية لخرافة الزمان والمكان فيها فإن تلك الديناميكية ليستا حالة غير طبيعية بل إنها حركات بسرعة الريح والبرق ، وقد تنتهي بنحو طويل يعرض نوعاً من الإفراط والتفريط والغلو ، كما أن تلك الحركية تتعلق علي نحو ما بلحن الكلام وطول المقطع أو قصره كذلك وزن الشعر ولا سيما بحر المتقارب الذي تتميز حركته بالشدة والصلابة وسرعة الحركة (فعولن فعولن فعو) (٣١) . وذلك ما سيبدو واضحاً عند تناول المسرحية كنص له خصائص المسرحية والتي تتجلي في عناصر الدراما والشخصيات ونوع الفضائيات فضلاً عن المؤثرات الشعبية والتناص والمحاكاة .

[٣١] اسماعيل شفق ، سميرا جهان رمضان : مضامين حركت در شاهنامه پژوهشنامه زبان وادبيات فارسي سال پنجم ، شماره چهارم پياپي ٢٠ زمستان ١٣٩٠ ص ٨٩.

المبحث الرابع: البناء المسرحي في المسرحية

إذا كانت مسرحية " هفت خوان رستم " تنتمي في اسلوب بناءها العام الي النوع الحماسي المستمد من قصص الشاهنامه ، كما تعتمد علي أسلوب الروي أو الحكاية ، فإن الشعر الدرامي هو الذي يعطي للمسرحية عمقاً آخرا في الرؤية ،هذا لأن استخدام الشعر علي نحو ما يري "ت.س اليوت " ليست صياغة الشعر المسرحي مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لتقنيات مسرحيته من شخصيات ومواقف ، وإنما ينبع الشعر أساساً من التصور الدرامي الذي يتعهده الفنان حتي يتبلور شكل الدراما "(٣٢) . وعلي هذا النحو فالعلاقة بين الدراما والشعر ثم المسرح علاقة ثلاثية الأركان ، يعتبر المسرح فيها االمحور الأصلي كفنٍ يجمع بين الشعر كقالب ادبي والدراما كقالبٍ قصصي ، علي نحو ما يوضح المخطط التالي :



كما أن هناك علاقة أخري أكثر تشريحية لمفهوم الدراما الشعرية والمسرح ، مفادها أن الدراما في المسرحية الشعرية عبارة عن عدة عناصر ، أهمها السمات الفنية ،الصورة الشعرية ، المؤثرات الفنية (الصوت- الراوي النقال- الغناء الحماسي) أما شعرية الدراما فهي عبارة عن بناء الفعل المسرحي (الحكاية- الفعل – العناصر المساعدة – الزمن والمكان – الشخصيات – الحوار) ثم إن هناك عنصراً آخر فعالٍ، يتحكم في نوع النص المسرحي وهو عنصر الاستلهام ،إذ قيل أن لهذا اسباب خاصة ترجع في رأينا إلي ما يلي :

[٣٢] محمد عناني : دراسات في المسرح والشعر ،دار غريب ١٩٨٥ القاهرة ص ٢٧

أ- سهولة المأخذ .

ب- احساس المبدع بغني التراث ولان التراث ذو امكانات فنية ولمعطياته صبغة قداسية في نفوس الامة كنوع من اللصوق بوجدانها

ج- رتباط مفهوم التراث في الادب التمثلي بوجدان الجماعة النازع الي تحقيق مقومات الشخصية القومية .

د- اتفاق المسرح مع طبيعة التاريخ فكلاهما يعني بالمواقف والاحداث .

هـ- التغني بالامجاد والمفاخر .

وبذلك فإن المسرحية عند "پري صابري" تعد استلهاما انعكس من التاريخ والاسطورة ، بصفةٍ خاصةٍ في نصها المسرحي؛ " هفت خوان رستم " ، كما انعكس بصفة عامة في مسرحياتها الأخرى، و بعضها مستلهم من تاريخ إيران وأساطين الأدب الفارسي علي نحو ما في مسرحيات مثل " مرغ باران " ، رستم واسفنديار " ، "تگاهي به شمس برنده "، "من به باغ عرفان " وغيرها .... هذا والمسرحية في تعريفها العام علي نحو ما نهجَ ارسطو قصة ممسرحة ذات هدف ترمي إلي تقديم الحدث عن طريق الحركة ، وتقدمه تقديماً فنياً يستوعبه القارئ أو المشاهد (٣٣).

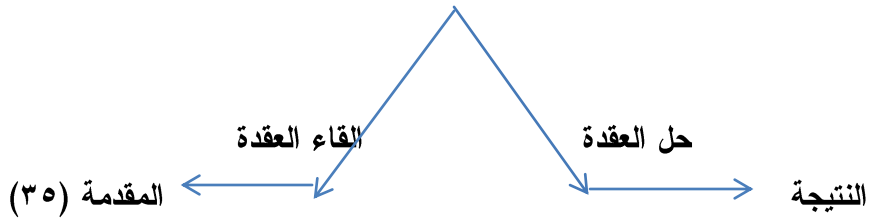
بما يظهر أن بناء النص المسرحي الموضوع، هو عبارة عن رؤية اختيرت من قبل كاتبها ليضع من أحداثها زاوية الرؤية ومن ثم تتبين تغيرات الرؤية وتكنيكاتها، والشخوص والجوانب القصصية، وبداية المسرحية ونهايتها ،وللبناء جانبان أحدهما خارجي والآخر داخلي . فالخارجي هو نسيج توضح فيه أجزاء القصة وترتبط معا بشكل ما ، أي أن توالي المكونات وتنوع الرتم بينها؛ أي أنه يشمل جوانب فنية متعددة تقترض من السنن المسرحية . أومن ضرورات العرض كالمشاهد وتقسيماتها او الجوانب الخاصة بالنص الدراماتيكي .أما البناء الداخلي فهو قضايا المحتوي والمفهوم للمسرحية والطرح والشخصيات(٣٤). وقد قسم ارسطو بناء المسرحية علي قسمين الأول يشمل العقدة من البداية حتي نقطة الاوج ، والثاني يشمل حل العقدة من نقطة الاوج حتي النهاية ، فيما يطلق عليه هرم " فريتاج" :

---

[٣٣] حسين علي محمد : مسرحيات من ادب المقاومة www. Mashiri .net / artickles. Literature and art 11711. Ir 15 -1711. Htm

[٣٤] مرضيةاتش بور تحليل ساختار الگوي روايي نمايشنامه مرجع سابق ص ٨ .

نقطة الاوج :



البناء الدرامي للنص :

يتميز البناء الفني للمسرحيات الكلاسيكية الايرانية بعدة خصائص ، وضعت كأساسيات لأسلوب نقل القصة القديم ، وهو بناء معنوي يتناسب مع الثقافة الايرانية ، لذا تجري الحوادث فيها بتداوم المعني وليس بالارتباط السببي وقد تتعرض للإضافة في الحدث أو معناه وبصفة عامة فإن هذه السمات تتجلي فيما يلي :

أ- عنصرها الأصلي أنها قصة أو رواية داخل رواية .

ب- عناصرها تقابل العناصر الأرسطية في البناء المسرحي كما يلي :

العناصر الإيرانية	العناصر الارسطية
گزينش " الاختيار	معرفي : المقدمة
شهادت = الشهادة	گره افكني = العقدة
روايت = الرواية	گره گشاي = حل العقدة

ج- لا ترتبط بخط واحد في سير الاحداث ، وعناصرها ميتافيزيقية تتعلق بمنطلقات ما واراء الطبيعة (٣٦)

والمسرحية التي بين ايدينا تعتمد في نصها الدرامي الموضوع علي ديناميكية خاصة بين معطيين للحركة هما الوقوف " ايستا " ، والحركة "بويا "(٣٧). فالمعطي

---

[٣٥] مرضيةاتش بور نفس المرجع السابق ص ٩

[٣٦] منوچهر ياري : ساختار شناسي نمايشي ايران مرجع سابق ص ص ١٩٤/١٩٩

[٣٧] اسماعيل شفق وسميرا جهان رمضان : مضامين حركت در شاهنامه / مرجع سابق ص ٦٦
لعل هذا المضمون يثير جدلية الصراع في المسرحية ويوجه الشخصيات ويرسم اطارها في الفضاء الكلي للقصة ، كما يثير القارئ وانفعالاته ازاء الحركة التي تتسم بها الشخصية من الصعود او الهبوط او التحرك او الوقوف ، ومثال ذلك ما جاء في الشاهنامه حين يصف الفردوسي حالة الغضب والحنق التي تنتاب زال "والد رستم بحركات سريعة كالبرق واصفا حالة وجهه وعصبيته :

خروشان ز كابل همي رفت زال
فروهشته نفج وبر اورده يال

نفس المرجع السابق ص ٦٧

الأول يمثل الوقف عند اختطاف " كيكاوس " ومن ثم الرغبة في تحريره ، ثم يمثل المعطي الآخر وهو الديناميكية في التحرك نحو انقاذه ، وخلال التحرك يمتدالخيط الدرامي للحكاية ليتعقد في خطوة ثم يحل في خطوة آخري من خلال السياق الكلي :

أولا : الحكاية :

تعرف الحكاية علي أنها توالي الأحداث التي تجري في العمل المسرحي ، كما أنها ابتكارات المؤلف في تنظيم القصة وهي قلب القصة وتحتوي علي آليات الحركة ،وفي هذه المسرحية هي قصة رستم ومغامراته السبع ، وتبدأ في المسرحية بالمشهد الاول الذي هو مقدمة القصة :

برده دار : رامشگري بر در است

رامشگر :يكي خوشنوارم ز رامشگران ...

از مردم مازندرانم ارزوي بندگي شاه را دارم واكر دستوري باشد سرودي در برابرشاه بخوان وبنوازم

.كاووس اجازت مي دهد ، رامشگر كنار نوازندگان مي خواند وخوش نوازي وخوش رقصي مي كند " (٣٨) .

وتلك البداية التي تتميز بها بنية المسرحية دراميا ، أي المحفز والمثير الأول المسير للحدث ، وهو وقع غناء " رامشگر " المغني عن "مازندران " وجمالها ثم عزم الملك واصراره الاستيلاء عليها ، وبالتالي اعتراض الحكماء ، ثم دور زال في محاولة اقناع الملك ، وبعدها دور رستم وبداية المغامرة ، وفي هذا كانت المسرحية في تسلسل افكارها نسخاً مشابهة لأحداث القصة علي نحو ما نظمت في الشاهنامه . غير أن هناك بنية خاصة بالمسرحية وهي بنية الفعل "كنش " وهي عبارة عن متغيرات تتعلق بشخصيات المسرحية والتي تبدأ في الوضعية الاولية ، وتتطابق مع المنطق المتسلسل بين العلة والمعلول حتي تختم بالوضعية النهائية ، ونوع الفعل هو اتجاه فوري من

---

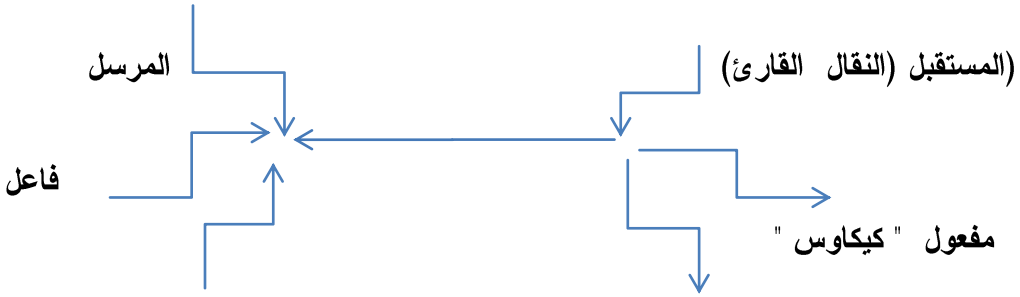
[٣٨] پري صابري : هفت خوان رستم شاهنامه ي فردوسي به روايت بري صابري ، نشر قطره ١٣٣٠ ش ص ١٧

رافع الستار : انه المطرب علي الباب.

المطرب : انا صوت عذب من المطربين من اهل الغناء لدي أمنية أكون للملك عبدا ولو أعطاني الأذن بالغناء أمام جناب الملك

اجاز كاووس وغني المغني بجوار المطربين بصوتٍ عذبٍ ورقصٍ طيب.

البناء العميق للحركة ، وهذا الفعل يتركب من ستة فاعلين تحتوي كل جملة في النص علي مدلولها (٣٩): علي نحو ما يبينه المخطط التالي :



المكمل (رخش) البطل (عنوان العمل) المخالف (الثعابين الاسد الساحرة الشيطان الابيض)

ولعل هذه الآلية هي التي يسير بها الفضاء الدرامي للمسرحية .(٤٠) مشكلةً بنية النص الدرامي الذي يصاحبه نشاط ذهني لدي القارئ أثناء تصور البنية المسرحية والعلامات المصاحبة لهاسواءً الظاهر منها من خلال النص المكتوب أو المعروض علي خشبة المسرح ، كما أن عنصر التنظيمات الذي يعني النظم والعوامل المساعدة في تقديم الفعل وسيره واتجاه ديناميكية المسرحية ومن أشكالها : التقدمة والتمهيد والمعلومات المتعلقة بموضوع المسرحية ، ومكان العرض وزمن بداية الفعل والخصوصيات ومتعلقات الشخصيات واتحاد المقدمة شكلياً ووضعية الصمت (ايستا)/(پويا)الحركة الديناميكية(٤١).

---

[٣٩] مشايل برونر : تحليل متون نمايشي مرجع سابق ص ٥٥

[٤٠] – الدراما نص متخيل اما المسرحي فهو عياني مجسد مادي ينشئ من خلاله الفضاء الدارمي الخاص به متكئا علي ارشادات المسرحية التي يكتبها الكاتب المسرحي في ثنايا النص ، مما يجعل الفضاء الدرامي أيقونة النص ويتشكل العرض كصورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية باعتبار النص نسق من العلامات اللغوية مادته صوتية ويحمل هذه العلامات والمدلولات اللغوية والتصويرية التي يحملها الوصف والحوار وتقدم تصورا لفضاء مكاني وزماني هما حيز النشاط النفسي للشخصيات ، وعادة ما ينقسم الفضاء المسرحي الي قسمين داخلي وخارجي ، فالداخلي هو الفضاء المنظور الذي يشاهده المتلقي علي خشبة المسرح وهو فضاء النص الدرامي الحتمي الذي حدده المؤلف سلفا اثناء كتابة النص ، والفضاء الخارجي يكون خارج اطار الرؤية البصرية المباشرة وتحدث فيه أحداث ذات اهمية قصوي لها تأثيرها علي تطور الصراع الدرامي وتسهم في إثارة المتلقي وربطه بين الفضاء الداخلي والخارجي .
(الفضاء الدرامي حيث ينتج المعني www.kuwaiymag.com ، مصطفي فاروق عبد العليم : الفضاء الدرامي وآلية بناء المعني قراءة في مسرحيات "توفيق الحكيم " كلية الدراسات الاسلامية جامعة الازهر بني سويف .دت)

[٤١] ميشيل برونر تحليل متون نمايش مرجع سابق ص ٦٠ .

ومثال ذلك ما جاء في النص المسرحي عند عرض قدوم زال إلي بلاط كيكاوس؛ عند وصول خبر عزمه التوجه لمحاربة أهل مازندران . فتذكر الكاتبة من التوضيحات ما يبين الحدث ويشرحه :

شيپور خبر

زال وارد بارگاه كاووس مي شود

رامشگر پا به فرار مي گذارد. بزرگان ايران به بيشواز زال مي شتابند

كاووس زال را گرم مي پيذيرد ونزد خود بر تخت زرين شاهي مي نشاند ودستور پذيرايي مي دهد ٤٢.

ومن التوضيحات التي تثير الحدث وتوجه الصراع إلي أوج العقدة ما جاء في النص المسرحي عن بداية الحرب واشتعال الموقف :

كوس جنگ

كاووس را عقابان به آسمان مي برند

ابري تيري جهان را چون درياي قير سياه كرده است .... (٤٣)

ثم التعبير بالغناء كمثير آخر للحدث :

خواننده : ز باد آمدي رفت خواهي به گرد

چه داني كه با توجه چه خواهند كرد

بسا رنج ها كز جهان ديده اند

---

[٤٢] پري صابري هفت خوان رستم :ص ٢٠ ،٢١ .

نفير الخبر

شرف زال بلاط كاووس بحضوره

لاذ المطرب بالفرار. اسرع كبار ايران لاستقبال زال اكرم الملك وفادة زال واجلسه علي التخت الذهبي وامر بالضيافة

[٤٣] نفس المرجع السابق ص ٢٤.

طبول الحرب

حملت الصقور كاووس الي السماء

سودت سحابة سوداء الدنيا كبحر عميق السواد

وضرب دخان كثيف خيمة فوق السماء . تساقطت الاحجار والنار من السماء

ز بهر بزرگي پسنديده اند (٤٤).

ومثال هذه التوضيحات والمعلومات تتكرر في النص وتتعدد وتتخللها أساليب الإخراج المسرحي وتوضيحات فتح الستاروالانتقال بين المشاهد وغيرها :

تاريك مي شود

كاووس سرداران وپهلوان ايران همگي نابينا شده اند

وبه اسارت ديوان كريه منظر "مازندران" در آمده اند .(٤٥)

وباختصار بسيط يمكن حصر عدد هذه التوضيحات رقميا كمقدمات نثرية اعقبها حوار مفتوح أو غناءٍ أو سردٍ للقصة وعلي هذا تكررت عبارات السرد واستخدام الموسيقي نحو ثلاث وخمسين مرة ، كان نصيب النقال فيها نحو اثني عشر مرة ، مما يؤكد علي فاعلية انتقال الحركة في النص الدرامي بين العناصر الداخلية والخارجية، مما يعد عنصراً فعالاً في تقدم الحدث علي المستوي الخارجي للنص .

<u>الصراع :</u>

الصراع الدرامي صراع أرضى، متوقع من صراع بين ارادتين وهو حينما يبدأ كنتيجة حتمية لمعطيات معينة يتطور من موقف (٤٦) . ينزل حيناً أو يتصاعد حسب حدة الفعل الذي قد تحدده المقدمة، أو يصل إلي الاوج ثم ينزل إلي حل العقدة في النص علي نحو ما تقدم ذكره في هرم فريتاج ، فالصراع يبدأ منذ بداية المسرحية وهو صراع ضمني ونفسي بين رغبة كاووس التي اراد ان يترجمها في الغزو ، وبين حكمة رجال لبلاط التي اتسمت بالتريث والتعقل :

كاووس : چو بر كاهلي بيشه گيرد دلير

---

٤٤ – نفس المرجع السابق نفس الصفحة

جئت من الريح وستذهب الي التراب

اتعلم ما يريدون بك

كثيراً من المتاعب رأوا من الدنيا

وأثني عليهم بكل عظمة.

٤٥ نفس المرجع السابق نفس الصفحة .

اظلمت

كاووس ، قادة إيران وأبطالها غابو ا جمعياً عن العين .

ووقعوا اسري في يد شيطان مازندران كريه المنظر .

٤٦ عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨ صص ١٢٥،١٢٧

بگردد بر او دشمن بيست چير

من از جم وضحاك واز كيقباد

فزونم به بخت وبه فرو نژاد

فزون بايدم نيز از ايشان هنر

جهان جوي بايد سر تاجور .....

بزرگ٢ : زما وز ايران بر آيد هلاك

نماند بر اين بوم وبر ، آب وخاك (٤٧).

هذا وان تكن العقدة سلسلة من الاحداث التي تجري في المسرحية وتترابط بسببٍ ما، وهي نقطة التأزم في الحدث ، فإنها لا تتطور إلا بالصراع الخارجي بين إنسان وآخر أو بين انسان وحيوان أو كائنٍ خرافيٍ ، أو حتي صراع داخلي مع النفس والأنا والواجب (٤٨). كما أن الصراع في المسرحية يشتد كلما صار البطل وانتقل من مرحلة إلي أخري ؛ بمعني أن السمة الغالبة في القصة كنص مسرحي صراع دائم يهدأ لفترات وجيزة ثم يعود ليتوهج عند الانتقال من مرحلة إلي أخري كصراع " رخش " حصان "رستم" مع الأسد في المرحلة الاولي :

اگر تو شدي كشته در جنگ اوي

من اين ببر واين مغفر جنگجوي

چگونه كشيدي به مازندران

كمند كياني وگرز گران

سرم گر ز خواب خوش أگه شدي

---

[٤٧] پري صابري :"هفت خوان رستم " مرجع سابق ص ص ١٨ ١٩
ان يأخذ القوي علي كاهل حرفة ، يتغلب عليه العدو الحقير
انا ازيد عن جم والضحاك وعن كيقباد حظا وعظمة واصلا
وعنهم لابد ان ازيد فضلا ، ولابد ان يكون فاتح العالم سلطان الدنيا ....
.. كبير٢: فيحل علينا الهلاك لا يبقي ولايذر علي هذه التخوم وعلي الماء والارض

[٤٨] فاطمة شكشاك : التراث الاسطوري في المسرح الجزائري المعاصر ، رسالة ماجستير جامعة العقيد الحاج لخضر ٢٠٠٨ -٢٠٠٩ ص ١٢٨

تورا جنگ با شير گوشه شدي (٤٩) .

وإن اتجهنا إلي مثالٍ آخر نجد الصراع يتحدد من خلال الفعل والحركة الذي يتميز به مضمون القصة ، ويزداد التوتر أو الديناميكية من موقف إلي آخر، ولربما نجد تلك الحركة في المنزل الرابع وصراع البطل مع المرأة الساحرة " زن جادو " :

" پير زن جادو سرود وناله رستم وزخم سازرا مي شنود خود را به صورت زني جوان وزيبا ودلربا در مي آورد. وبه نزد رستم مي آمد . رستم را حالي دست مي دهد "

رستم : مي ورود با "مي گسار " جوان ؟

رستم به شكرانه مي ديدار آن زيباي فريبنده نام يزدان پاك را بر زبان مي آورد

رستم : خداوند كيهان وگردان سپهر

فروزنده ي ماه وناهيد ومهر

تورا تا بباشم نيايش كنم

بر إين نيكو ي ها فزايش كنم

بگردان زمن دىو را دستگاه

بدان تا ندارد روانم تباه (٥٠)

إذن فالصراع جوهر المسرحية والفعل بنيتها الأساس ، والحبكة تمثيل للفعل ليس فقط علي مستوي الحركات الجسمية ، ولكن علي مستوي الانفعالات الداخلية العاطفية ، ولهذا تمنطق الحبكة الاحداث الدرامية وتربطها بخيطٍ متصلٍ متصاعدٍ نحو عقدتها (٥١) .والحال هكذا في المسرحية التي بين أيدينا من المسرح الملحمي حيث تبدو المشاهد فيه مستقلة ، لكنها تترابط مع بعضها برباط الفكرة العامة (المراحل السبعة تحرير كاووس).

---

[٤٩] پري صابري هفت خوان رستم مرجع سابق ص ٣٤

هب انك قتلت في حرابك معه ، انا لهذا النمر وهذا المغفر محارب

فكيف تذهب بي إلي مازندران ، بأطناب ووتدٍ ثقيل ؟

لو ايقظت من النوم الهانئ رأسي لكفيتك عن قتال ذاك الاسد.

[٥٠] نفس المرجع السابق ص ٤٣ .

اخمرٌ ونهرٌ مع ثمالة شباب ؟

ولهج رستم بالشكر برؤية ذلك الجمال الخادع وذكر اسم الرب الطاهر علي فمه

اله الكون ومجرى الفلك مضئ القمر والشمس والنجم الساطع.

لك ماحييت مناجيا، اضيف علي تلك المحاسن .

ادر عني قدرة الشيطان ، كي لا يكون علي روحي غبار.

[٥١] صباح الانباري : المقروء والمنظور تجارب ابداعية محدثة في المسرح العراقي بغداد ٢٠٠٤ ص ٧ .

ولعل دور الحبكة يشاهد في منطقية الحدث المتمثل في حوار " زال ورستم " الذي كشفت فيه المشكلة وأبعادها أي تركيز العقدة في نواة الحدث كما يبينه الرسم التالي :

والواضح أن هذا النموذج مضمونه منطقي يستشف من قول" زال" :

زال : نشايد كزين پس چميم چريم
دگر تخت را خويشتن پروريم
كه شاه جهان در دم اژده ها ست
بر ايرانيان هر پايه مايه بلاست ....
رستم : بپويم مني تا مگر كردگار
دهد شاه كاووس را زينهار .....
زال : هر آن كس كه چشمش سنان تو ديد
به تن در روانش كجا آرميد؟.....
رستم : به نام جهان افرين يك خداي
كه رستم نگرداند از رخش باي
مگر دست ارژنك بسته جز سنگ
نهاده به كردن برش پالهنگ (٥٢).

هذا وقد تمثل الندية والتكافئ في النص المسرحي ملمحاً ومنعطفاً خاصاً في زيادة حدة التوتر، فيما بين الشخصية والآخري ويتولد الصراع الذي يصل حيناً إلي الذروة . ثم ينتهي بحدثٍ هابط ، يدخل الصراع في مجالٍ آخر يتزايد علي إثره مضمون العمل أو الفعل حتي يصل إلي مزيد من الذروات ومزيدٍ من الصراع ، وذلك ما يلمس في النص

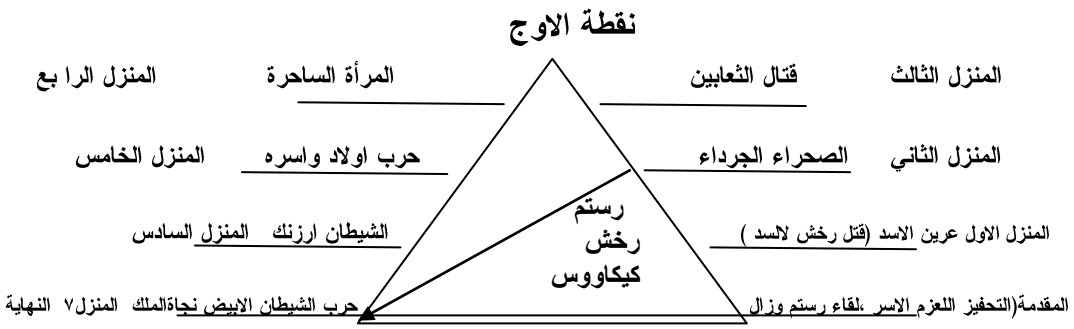
---

[٥٢] ، پري صابري: هفت خوان رستم مرجع سابق ص ٢٨ ، ٢٩
زال : لا ينبغي أن نغض الطرف عن هذا ، ولنعد له عرشه مرة أخري .
بلاء علي الايرانيين عظيم ان يكون ملك الدنيا أسيرا للثعابين ..
رستم : سأسعي جاهداً ، أن انقذ الملك كاووس
زال : اجعل كل من تري عيناه سنانك ، لا تهدأ روحه في جسمه.
رستم : باسم الإله مبدع الكون
لن يخطو رستم بقدم رخش إلا ويد "ارجنك" مقيدةٌ بالحجر .
واضعا القيد فوق رقبته

المسرحي وحيث القصة ذات السبع مراحل ،حيث كل مرحلة تعد قصة أخري، وحدثاً آخر يحمل حكاية وعقدة ثم حلاآخرا تنتهي به القصة (٥٣) . وبهذا يكون النص الحالي سلسلةً متزايدةً ومترابطة الأجزاء تحمل فكرة صراعٍ متعدد الأطراف ما بين رستم البطل والشخص المخالف علي نحو يتضح في المخطط التالي :

رستم (البطل)	اولاد (مخالف /معين)
رستم (البطل	اژدها الثعابىن(المخالف)
رستم (البطل	زن جادو (مخالف
رستم (البطل	ارژنگ ديو (مخالف)
رستم (البطل	ديو سفيد (مخالف)
رستم	رخش بطل ثانوي معين)
رخش (بطل مساعد)	شير (مخالف)
رخش بطل مساعد	ازدها (مخالف)

ولعل المخطط البنيوي التالي يبين كيفية الصراع والحدث والفعل وبنية النص الدرامية وتحديد الذروة والحدث الصاعد والحدث الهابط في كل مرحلة :



شكل رقم (١) مخطط بنية الصراع الدرامي

٥٣ التعقيد هو موضوع القصة والطريقة التي تسير فيه المسرحية وتتابع الأحداث ،وهي سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات والصراع في المسرحية قاعدة اولية تبني عليها المسرحية، وهو الذي يحدد موضوعات المسرحيات وهو أمرٌ يتطلب الهجوم والهجوم المضاد لذا يقتضي شخصيات متكافئة في قوة الارادة وفي التصميم ، وفكرة هذا الصراع تطرح دائما من قبل المؤلف في مقدمة المسرحية كمقدمة منطقية مسلم بها يحاول الكاتب المسرحي أن يبرهن عليها من خلال الأحداث والاشخاص .الذين يختارهم ليمثلوا هذه الفكرة ويجسدوها (عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها دار الفكر العربي القاهرة ، دت صص ٣٢٣ ، ٣٤١

وهناك نمطٌ آخر يعتمد فيه الصراع علي وحدة التوتر، وصعود الحدث وهبوطه ،وهو نمط الانقلاب والتعرف (٥٤).

، أي حدوث مفارقة درامية (٥٥) . يحدث خلالها شئ يبدو الحدث فيه ظاهراً؛ لكن له معنيً ومضمونٍ باطنٍ يُستنكهُ من خلال السياق . وتبدو المفارقة جليةً في أول منازل الرحلة حين يقوم " رستم " يالموقف الضد فبدلا من ان يشكر حصانه "رخش " علي انقاذه من الاسد ، فنراه يأتي بالنقيض ويأتي باللوم علي حصانه . وهذه مفارقة في الحدث أو الموقف ، والواضح أن كلام رستم ليس توهيناً أو تقليلاً من قدره ، بل علي العكس من

---

٥٤ عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، مرجع سابق ص ٨٣
لهذا المصطلح أهمية خاصة كلحظة المفاجأة التي تحدث في اولها عكس ما يتوقعه البطل ويتحول الي حالة ادراك لشئ كان يجهله ، فعنصر المفاجأة في البناء الدرامي ضرورة خاصة .إذا كانت الحتمية هي القانون العام لتطور الحدث من أبرز الوسائل التي يستخدمها كُتاب المسرح .وهي المفارقة فيري " ستان " في كتابه "عناصر الدراما " أن الأثر الكلي للعمل المسرحي هو المحصلة الناتجة عن تجمع عدد من المفارقات الدرامية وهي نوعان : لفظي وآخر يكمن في الحدث ذاته وفي مراحل تطوره والأولي تحدث عند تكاتف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معني اكثرايضاحاً. (نفس المرجع السابق ص ٨٤ ،٨٥)

٥٥ تشكل المفارقة آلية من آليات بناء النص الأدبي تقوم علي رؤية تأملية فلسفية للذات والوجود ويجمع الباحثون ان سقراط هو صانع المفارقة الاول بوصفها طريقة في الحوار تقوم علي الجهل وقبول اراء الخصوم ثم تركها لتدحض نفسها بنفسها (سهام حشيشي : المفارقة في مقامات الحريري مقاربة بنيوية ، رسالة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر ٢٠١٢/٢٠١١ ص ١١
وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية تعريف لها علي أنها تناقض ظاهري لا يلبث أن تتبين حقيقته ولها أهمية خاصة بحكم أنها لغة شاعرة لا مجرد محسن بديعي (سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ط ١ ١٩٨٥ ص ١٦٢ .)
والمفارقة ظاهرة أسلوبية متميزة ، ولعبة لغوية غاية في المهارة والذكاء وهي رسالة ترميزية تقوم شعريتها علي جدلية قائمة بين مبدعها الصانع الذي يفتح بناءها المغلق علي قراءات متعددة أو دلالات معينة ، وقارئها الذي يحاول الوصول إلي هذه المعاني لفك شفرتها البنيوية .
والمفارقة لغة اسم مفعول علي وزن فاعل ويأتي مصدره الصريح علي وزن مفاعلة "مفارقة " وفعال "فراق " وجذرها الثلاثي فرق مصدره فرق والفرق خلاف الجمع وهو الفصل بين الحق والباطل ، واختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين ، والمفارقة irony مشتقة من الكلمة اليونانية ironiea وهي التي تعني التظاهر بالجهل والجهل والمفارقة اصطلاخا لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين ، صانع المفارقة وقارئها علي نحو يقدم فيه صانع المفارثة النص بطريقة تستثير القارئ لتدعوه الي رفض معناه الحرفي لصالح المعني الخفي الذي غالبا يكون المعني الضد ، وهي بذلك انحراف لغوي يخلق للقارئ دلالات عديدة يتحرك من خلالها عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها غير انها بعد الفحص والتامل تبدو ذات حظ لا باس به من الحقيقة ويعرفها سي ميويك " المفارقة طريقة في الكتابة تريد ان تترك السؤال قائما علي المعني الحرفي المقصود وثمة تأصيل ابدي للمغزي فهي قول الشئ دون قول الحقيقة.
(نعيمة سعديه شعرية المفارقة بين الابداع والتلقي جامعة خيضر بسكرة جوان ٢٠٠٧ ، عبد الزاحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي المجلد الرابع ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣ ص ١٨ ، ١٩ ، ابراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المعارف ١٩٨٥ ص ٢٤٨

ذلك ف يمكن تسميته " مدح يشبه اللوم فأهمية " رخش" أكبر من أن يعرض حياته للخطر كما تحمل معني المحبة له :

رستم : اگر تو شدي كشته در جنگ اوي
من اين ببرد اين معفر جنگجوي
چگونه كشيدي به مازندران
كمند كياني وگر ز گران
سرم كرم ز خواب خوشي اكه شدي
تو را جنگ باشىر كوته شدي ٥٦

والمفارقة الاخري نشاهدها في المنزل الثالث حيث يسبر الحدث في ضدية العكس ، فحينما يوقظ رخش " رستم لمحاربة الثعابين ، يقوم رستم بموقف الضد والنفور من رخش لسبب ايقاظه المتكرر ، مما يزيد من حدة التوتر والمفارقة بين ارادتين او معنيين بين انقاذ رخش لرستم وبين لا مبالاة رستم ، ثم ما يلبث ان ينتهي الموقف بعد جدل ومراوغة ،تحمل الحدث والفعل اثارة وتشويقا ، ويبدو هذا في سرد النقال وهو احد شخصيات المسرحية خارج الحدث الذي يروي الحكاية تارة بالشعر واخري بالنثر ، اضافة الي سردية الكاتبة في البداية السردية لهذا القصل او ما بين كلام رستم وكلام الثعابين :

رستم : نبايد كه بي نام بر دست من
روانت بر آ يد ز تاريك تن.
اژدها : صد اندر صد اين دشت جاي من است
بلند آسمانش هواي من است
نيارد پرىدن به سر بر عقاب

---

٥٦ پري صابري مرجع سابق ص ٣٤. تمت ترجمة هذه الأبيات ص ١٩.
يشابه موقف " رخش " ويطابق قول الشاعر العربي متحدثا عن الحيوان ومهمته تجاه صاحبه بل والدور الهام في إنقاذ البطل (رستم) ، فنلمس قول الشاعر حميد ابن ثور الهلالي :
ونمت كنوم الفهد عن ذي حفيظة أكلت طعاما دونه وهو جائع
ينام بإحدي مقلتيه ويتقي بآخري الاعادي فهو يقظان هاجع
وبهذا يثبت أن الحيوان سيظل اداة تعبيرية وتشكيلية في الحكايات والسير والأمثال وغيرها من أنواع التعبير الادبي الشعبي (صلاح الراوي : الفلكولور في كتاب الحيوان للدميري الجزء الأول ، الهئية العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢ صص ٦٦ ،٦٨)

ستاره نبىند زمىنش به خواب
نام تو چىست ؟ كه زاىنده را بر تو باىد گرىست

رستم : ندانى كه من رستمم
ز دستان سام وهم از نىرم ؟
به تنها ىكى كىنه ور لشگرم
به رخش دلاور جهان بسپرم (٥٧).

التشخيص :

الشخصية هي الوسيط الذي يحمل بالمضمون الفكري المعبر عن رؤيـــة المؤلـــف ،حيث يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحي من خلال كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها ودورها في تحريك الاحداث (٥٨). وتعرف الشخصية علي نحو ما جاءت فـــي معجم المصطلحات الدراميـــة والمســـرحية character dramatis personae : " الواحد من الذين يؤدون الاحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو المعروضة علي شكل التمثيل ، وتمثل الشخصية مع الحبكة الدرامية وجهـــان لعملـــة واحـــدة " وحيـــث يـــري "أرسطو" في كتابه " فن الشعر " انه لا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكـــة (٥٩).

---

٥٧ پري صابري مرجع سابق ص ٤٠ .
رستم :لا ينبغي أن ازهق علي يديمن جسدٍ مظلم روح حقير مثلك .
التنانين : هذه المفازة منزلي تماما ، هوائي سماءها العالية .
لا يطير فوقها الصقور ، لا يري النجم ارضه في الحلم .
ما اسمك ؟ لأنه ينبغي أن يبكي عليك من ولدتك .
رستم : ألا تعلم أنني أنا رستم من نسل سام ومن نيرم
اقضي علي جيش بغيض بمفردي ، واطوي الدنيا برخش المغوار

٥٨ عناصر تاليف النص المسرحي http:// kenanonline.com

٥٩ الحبكة : تعرف بأنها المعمار أو الشكل أو البناء الدرامي عرف الحبكة بأنها التتابع المنظم والمنسق للأحداث والأفعال ، والحبكة موجودة في القصص والروايات. وكما يقول إ.م. فورستر في كتابه (أركان الرواية) أن القصة سرد للحوادث المتسلسلة زمنياً ، بينما الحبكة سرد للحوادث مع توكيدها على السببية. والحبكة ضرورية للقصة فهي التي تنظم الأحداث وتربط بينها وتوجه حركتها نحو هدفها، وهي وسيلة للقاص للحفاظ على حركة الشخصيات، وشد مشاركة القارئ إلى نهاية القصة، وفكرة الحبكة مأخوذة من (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) الذي ينص على أن الحبكة هي ترتيب الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة، وأن البناء الصحيح للحبكة يستدعي أن يكون الحدث كاملاً تاماً و أنواع الحبكة هي:
-1الحبكة التقليدية والحبكة الحديثة:
فالروايات التي تبنى أحداثها وفق تسلسل تتابعي وتاريخي للأحداث، بحيث تبدأ من نقطة زمنية معينة وتسير متتابعة وتنتهي عند نقطة زمنية أخرى تقوم على حبكة تقليدية. أما الروايات التي تكسر هذا التسلسل التتابعي عبر تناوبها الزمني بين الماضي والحاضر والمستقبل فأنها تعتمد الحبكة الحديثة.=

جيث تتحول الشخصية إلي علامة لغوية عندما ترد في الخطاب عن طريــق دال متقطــع يحددها في النص ويقدمها بواسطة جملة متفرقة من العلامات والسمات التي يتم اختيارها وفق مقتضيات الإتجاه الجمالي للمؤلف ٦٠.

وفي تحديد "هامون " للشخصية في العمل الروائي بأنها علامة فارغة تمتلئ بالدلالة مع نهاية القراءة للعمل الروائي وقسمها إلي ثلاثة أنواع :

١ نوع يحيل علي عالم سبقت المعرفة به (فئة الشخصيات المرجعية (رستم كاووس زال رخش) أي أنه عالم معطي من خلال الثقافة أو التاريخ (الشخصي او الجمعي .)

٢ نوع يحدد من الآثار المنفلتة من المؤلف (الشخصيات الواصلة)(شخصيات مسرحيات الكاتبة الأخرى مثل فروغ فرخر زاد ، سهراب سبهري ، حافظ الشبرازي جمشيد ، الفردوسي .... وغيرهم

٣ نوع يكمن دوره في ربط اجزاء العمل السردي (الشخصات المتكررة) .

غير أن النوع الأول الشخصيات ذات المرجعية التاريخية يلفت النظر الي المسرحية كونها تحمل في مضمون حكايتها ومضمون الشخصية نوعاً من العجائبية (٦١). في تفسير

= -2الحبكة المتماسكة والحبكة المفككة:

الحبكة المتماسكة هي التي تقوم على سلسلة من الحوادث المترابطة، والتي تسير وفق خطة واضحة ومنهج مرسوم ودقيق. أما المفككة فهي التي تعتمد على سلسلة من الحوادث المنفصلة

-3الحبكة البسيطة والحبكة المركبة:

الرواية ذات الحبكة البسيطة هي التي تقوم على حكاية واحدة، أما الرواية ذات الحبكة المركبة فهي التي تقوم على حكايتين أو أكثر.

عناصر الحبكة :

-1البداية:

حيث أن البداية مهمة في العمل الروائي، فهي مفتاحه. وقد ذكر النقاد في الحديث عن البداية أن نجاحها مرهون بما تثيره من أسئلة تحفز ذهن القارئ وتدفعه للبحث عن إجاباتها، وما تولده من رغبة وتشويق لمتابعة القراءة.

-2وسائل التشويق:

للتشويق في العمل الروائي أهمية كبيرة، لأنه العامل الحافز لاستمرار القارئ في القراءة والقوة الجاذبة له للتفاعل مع العمل.

-3التدافع(الصراع):(

وهو نوعان: أ- تدافع داخلي(داخل الشخصية) ب- تدافع خارجي : بين الشخصيات بعضها ببعض. فالتدافع (الصراع) هو الذي يمنح القصة الحياة ويبعث فيها الحركة، ويدفع لتطوير الأحداث ونموها، والتفاعل بين الشخصيات.(http://dr-saud-a.com/vb/showthread.php)

٦٠ مفتاح مخلوف : شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح : الوردة والسياف نموذجاً ، مجلة المختبر العدد السابع ٢٠١١ ص ١٤٠ .

الحدث وتحليل الشخوص ، و المفهوم ذاته يتردد بين مفهوم الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية مما يجعل النص المسرحي هنا منفتحاً يحمل مضمون الأسطورة برواية الكاتبة أو برواية الشهنامه ، وكذا المضمون الشعبي الذي يحمل موتيفاً تراثياً متداولاً يجعل الحكاية البطولية تحمل فضاءات منفتحة تفسر الشخصيات ودلالاتها في المسرحية .

والسرد التالي للشخصيات كما جاءت في المسرحية يبين الاتساع الخاص بفضاء الشخصية الدرامي خلال النص :

نقال	**اولاد**	**شير**
كاووس	**رامشكر**	**ميش**
زال	**زن جادو**	**گورخر**
رستم	**دشتبان**	**اژدها**
رودابه	**سپاه توران**	**ارژنگ ديو**
رخش	**ديو سفيد**	

---

[٦١] العجائبية نزعة إنسانية، قوامها ابتكار ما هو عجيب، والعجيب هو ما يكسر المألوف، ويتجاوز الممكن، ليخترق المستحيل، ويحقق ما لا يمكن تحقيقه، محدثاً بذلك حالة من الدهشة، معتمداً على الابتكار الذي يقيم علاقات غير متوقعة وغير ممكنة بين الأشياء، وغالباً ما يأتي العجيب لتحقيق الخلاص عندما تنعدم كل الحيل وتنقطع كل السبل.

ومن الممكن ملاحظة عدة أنواع من العجيب، منها العجيب المبني على إرادة إلهية، هي في الحقيقة معجزة، ومن ذلك ما يحكى عن رجل قتل تسعة وتسعين رجلاً، ثم رأى أن يتوب، فقصد شيخاً بعد منتصف الليل، ويده على خنجره، ليسأله، إن كان من الممكن قبول توبته، ولكي يتخلص منه الشيخ ويدفع عن نفسه الأذى يناوله قضيباً حديدياً، ويقول له: خذ هذا المحراك، واغرسه، فإن نبت وأورق غفر الله لك، ويمضي الشقي بالمحراك، ويمر في الطريق بمقبرة، فيسمع حركة غريبة، فيقترب، فيرى رجلاً يحفر في قبر، وهو يغمغم معبراً عن عزمه على النيل من صبية ميتة لأنه لم يتمكن من النيل منها وهي على قيد الحياة، فيضربه بالقضيب فيقتله، كي ينقذ عرض المرأة الميتة، وبذلك يتم عدد قتلاه مئة، ثم يضع على القبر علامة، ويغرس القضيب إلى جواره، ويرجع في صباح اليوم التالي إلى القبر الذي وضع عليه العلامة، فيجد شجرة كبيرة إلى جواره، ولا يجد أثراً للقضيب، فيدرك أنه تحول إلى شجرة، فيقتلعها من جذورها، ويمضي بها إلى الشيخ، وحين يخرج إليه، يدرك أن الله تعالى قد غفر له، فما يكون منه إلا أن يزوجه ابنته الوحيدة. والعجيب في الحكاية هو تحول القضيب الحديدي إلى شجرة مورقة، والغاية من هذا العجيب هي القول إن باب التوبة مفتوح دائماً، وإنَّ في داخل الإنسان نزعة أصيلة نحو الخير، وهو لا بد عائد إلى جادة الصواب مهما ابتعد عنها، وهذا ليس بمستحيل بشرط أن تتوفر لدى الإنسان الإرادة الصادقة على نحو ما توافر لدى ذلك الرجل. ومن الجميل اختيار الحكاية الشجرة يتحول إليها القضيب لما في الشجرة من دلالات الخصب والإثمار والحياة، ومن الجميل أيضاً ثقة الحكاية بالإنسان وقولها إن في الإنسان إرادة خيرة لا يمكن أن تموت مهما طغى الشر.(احمد زياد محبك : العجائبية في الحكايات الشعبية http://jamahir.alwehda.gov.sy/)

سيمرغ سپاه ايران .

وهذا السرد يحمل علامة سيميائية وبنائية يتعلق بنوع الشخصيات المرسلة والمكملة والمخالفة والمستقبلة ، والجداول التالي يبين الشخصيات وعدد مرات الحضور والفعل الخاص بكل شخصية :

الشخصية	عدد مرات الحضور	الفعل	الموقع		
نقال	١٣	رواية الأحداث وعرض الوقائع	في المنازل السبع		
كاووس	٨	السير نحو مازندران مخالفة نصح زال اسره من قبل ديو سفيد	في اول المسرحية واخرها		
زال	٩	نصح كاووس تكليف رستم بانقاذ كاووس	في قصر كاووس خلوته مع رستم		
رستم	٢٢	البطل الرئيسي .المنقذ للملك	خلوته مع زال .المنازل السبع		
رودابة	١	والدة رستم . خوفها علي البطل من الرحلة	في خلوة رستم وزال		
رخش	دائم الحضور مع النقال . ورستم	مساعدة رستم بطل ثانوي	في كل المنازل		
سيمرغ	١	احضار رستم وزال إلي ساحة الميدان	عروج الابطال الي الميدان		
سپاه ايران	١	محاربة أهل مازندران بقيادة كاووس	في أول العمل وآخره		
اولاد	٢	قتال رستم في الغابة .دليل رستم الي غايته	المنزل ٥ ،٦ ،٧		
رامشكر	٣	الغناء في بلاط كاووس .التحفيز علي التوجه نحو مازندران	في بلاط كاووس		

زن جادو	١	خداع رستم وقتاله	في المنزل الرابع		
دشتبان	١	مخالفة رستم وقطع رستم لأذنه	في المنزل الخامس "حرب اولاد "		
سباه توران	٢	مخالف . قتال رستم	في اسر كاووس.في حرب رستم مع ديو سفيد		
شير "الاسد"	١	مخالف	في المنزل الثاني		
ميش	١	دليل رستم علي وجود الماء في الصحراء	في المنزل الثاني		
كورخر	١	معىن	في المنزل الثالث		
اژدها	١	محاربة رستم واعاقته	في المنزل السادس		
ارژنك ديو	١	مخالف . قتال رستم	في المنزل السابع		
ديو سفيد	٢	مخالف . أسر كاووس . محاربة رستم	في المنزل السابع		

كما أن لدينا تصور آخر حول شخصيات هذا العمل بحيث يمكن تصنيفها إلي أربع أنواع للواحد منها دورٌ محوري في سياق المضمون العام للنص المسرحي والقيام بدور مباشر أو غير مباشر :

١- شخصيات داخل النص ذات حوار ومكالمات (رستم زال رودابة ،،،،،،كاووس ، رودابة ، كبار البلاط....) مثل المشهد التالي من المسرحية :

كاووس : جهان أفرىننده ىار من است

سر نره شىران شكار من است

زال : پىشمان مبادى ز كردار خوىش

به تو باد روشن دل ئدىن وكىش[٦٢]

---

[٦٢] هفت خوان رستم مرجع سابق ص ٢٣

كاووس : خالق الكون معىنى « ورؤوس الاسد صىدى

زال : لىتك تخجل من عملك لىكن لك قلب منىر ودىن ومذهب

٢- شخصيات خارج النص (النقال برده دار "رافع الستار) مثل المشهد التالي من المسرحية

نقال : ندانست كو جادوى رىمن است
نهفته به رنگ اندر آهرمن است
تا نباشد راست كى باشد دروغ
آن دروغ از راست مى گىرد فروغ
هىچ گنجى بى دد وبى دام نىست
جز به خلوتگاه حق آرام نىست[٦٣]

٣- شخصيات واقعية (رستم – اولاد – كاووس – زال – رودابة .....) مثل المشهد التالي من المسرحية

اولاد : تن من مپرداز خىره ز جان
پىاپى زمن هرچه خواهى نشان[٦٤]

٤- شخصيات خيالية (رخش – سيمرغ – زن جادو – ارژنگ ديو دىو سفىد) مثل المشهد التالي من المسرحية

دىو سپىد : ىكى دىو جنگى وچاره گرم
فراوان به گرد اندرم لشگر است
رستم : وگر ىار باشد خداوند هور
دهد مر مرا اختر نىك زور [٦٥]

---

٦٣ نفس المرجع السابق ص ٤٤
هل تعلم من هو الساحر المخادع « انه متخفى فى زى شىطان
ما لم ىكن الصدق متى كان الكذب ، هذا الكذب أبىن من الصدق
لا كنز ىخلو مطلقا من حىوان مفترس
لىس الا بخلوة الحق سكىنة

٦٤ نفى المرجع السابق ص ٤٨
لا تقبض روحى من جسدى بل ارحمه « سر خلفى اكن لك الدلىل

[٦٥] نفس المرجع السابق ص ٥٢
شىطان محارب وذو حىله التهمت كثىرا من الجند
رستم : وان ىكن الاله لى معىنا ىمنحنى نجم الحظ قوة

الحوار :

يعرف الحوار علي أنه كلام يتم بين شخصين أو أكثر ويمكن أن يطلق علي كلام الشخصية الواحدة ، لذا يستخدم حسب منطلقات محددة مفادها :

١- تطوير الحدث الدرامي .

٢- التعبير عن ملامح الشخصية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجيه.

٣- توليد الاحساس في المشاهد بأن الحدث مشابه للواقع .

٤- الإيحاء بأنه الحوار نتيجة أخذٍ وردٍ بين شخصيتين متجاورتين ،أو أن ثمة بينها دالات لغوية تنطق بالتبادل [٦٦].

ووفقا للاعتبارات سالفة الذكر ؛ في مفهوم الحوار نتنبَّه إلي خاصية ضرورية تتمثل في الصياغة ، صياغة الجملة وقوة الاسلوب وتوافقه مع كل شخصية في المسرحية بحسب ظهورها أو نوعها محورية كانت أو ثانوية أو نامية أو غير ذلك ، فقوة الحوار تكمن في الحركة؛ لأن الحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدي النفسي عمقاً، أو الحدث المسرحي تقدما إلي الأمام ولعل تعبير "اميل زولا " عن أهمية الصياغة يدعم ذلك بوضوح فيقول : " الجملة المحكمة الصياغة عمل طيب " [٦٧] .

ومفاد ذلك أن الحوار صراع في ذاته بين إرادتين كهذا الحوار الذي نراه بين رستم واولاد (خان پنجم) فبعد حديث النقال ونقل الرواية من منزل إلي آخر، وبعد قتل رستم للمرأة الساحرة ، نري اولاد يستنكر علي رستم قطعه هذه المسافة الكبيرة متسائلاً عن السبب في هذا التهور :

اولاد : چه مردی ؟ كه شاه وپناه تو كی‌ست ؟
چرا گوش ای‌ن دشتبان كنده
همان اسب در كشت افكنده ای
همی‌دون جهان بر تو سا.من سی‌اه
ابر خاک ارم تو را ای‌ن كلاه

رستم : به گوش تو گر نام من بگذرد
دم جان و خون دلت بفسرد

---

[٦٦] ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المفارق ١٩٨٥ ص ١٠١

[٦٧] محمد غنيمي هلال : النقد الادبي صص ٦١٣ / ٦١٥

هر آن مام كو چون تو را زاىد بسر
كفن دوز خانىمش وموىه گر
كه من رستمم [٦٨]

وللحوار المسرحى ثلاث وظائف رئيسة تعطيه صفته الدرامية؛ فإن لم تتوفر فيه فقد الحوار دراميته وخرج عن كونه حوارا مسرحيا ، وأول هذه الوظائف هي تطوير الحبكة حيث ينقل المسرحية من التمهيد إلي العقدة ثم إلي الحل ، وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه ويدفعه إلي التأزم ، فالحوار بهذا المعني الآلي يعرف تلقائيا: بالشخصيات وأفكارها وعواطفها ، كما أنه يتميز بمتعة جمالية حيث الشخصيات تبدو فصيحة قادرة علي وصف نفسها ووصف الآخر ببراعة (٦٩).

هذا وللحوار نوعان :

١ – حوار مباشر وله عدة وظائف :

أ – الوظيفة الفعلية

ب – الوظيفة الكشفية

ج – الوظيفة لتوجيهية

د – الوظيفة الجمالية

٢ – حوار غير مباشر وينقسم إلي ثلاثة انواع :

أ – المونولوج

ب – السرد

ج – الكورس ، المغني وغيره .

---

[٦٨] هفت خوان رستم مرجع سابق ص ٤٧
اولاد : يالك من رجل ؟ من مليكك ومن ملاذك ، لما قطعت أذن راعي الصحراء
واورديت ذلك الفرس صريعا ، والان سأسود الدنيا عليك .
وألبسك السحاب المقتر قبعة
رستم : لو مر اسمي بأذنك ، لبردت روح قلبك ودمه ،
وكل تلك الأم التى تلد مثلك
تخىظ كفن ولىدها وتولول
أنا رستم

[٦٩] عز الدين جلاوجي : بنية المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر ،جامعة المسيلة ، الجزائر ٢٠٠٩ رسالة ماجستير ص ١٧٤

وبما أن المسرحية من المسرحيات الشعرية التي ينتظمها إيقاع شعري خاص يتمثل في الوزن والايقاع الداخلي نلمس في المسرحية تلك الوظائف جلية . علي نحو ما يظهر من خلال الأمثلة المنتقاة من النص المسرحي ذاته والذي يكشف في حواريته عن تلك الجماليات الخاصة والتي تنبثق أساسا من فكرة النص ومضمونه :

ا – الوظائف الفعلية : وهي ترتبط برواية الفعل علي الخشبة أو رواية الفعل خارج الخشبة باستحضار ما هو ماضٍ أو حاضرٍ أو ما هو مستقبلٍ :

ا – الفعل الماضي .

ينقل الفعل الماضي في حوار "زال" مع "كاووس" ويحيل إلي الحيرة والمعرفة السابقة بالامور، وتجريبها ومحاولة التحذير والإثناء عن غزو "مازندران " لما فيه من خطر ورعونة :

زال : ا گر دادگوىى همى ىا ستم
براى تو باىد زدن گاو و دم
از اندىشه من دل بپرداختم
سخن هرچه دانستم انداختم. ٧٠

ب الفعل الحاضر :

ومثاله في الحوار الوحيد للأنثى كأحد شخصيات المسرحية ، وهو حديث" رودابة" والدة" رستم" التي تخشي عليه عواقب الرحلة :

رودابة : مرا در غم خود گذارى همى
به ىزدان چه امىد دارى همى ٧١

ج استحضار المستقبل : ىشكل فعل المستقبل دلالة علي استشراف الحدث وامكان وقوعه وتوقعه ، ويمكن تمثيله في قول رستم محذرا اياه من الشياطين :

نبايد كه ارژنگ ودىو سپىد
به جان از تو دارند هرگز امىد

---

٧٠ هفت خوان رستم مرجع سابق ص ٢٣
ان قلت العدل او الظلم من اجلک ينبغى الضرب بالبقره والذىل.
ضربت من الفكر قلبا . ووضعت فىه كل ما عرفت من الكلام.

٧١ نفس المرجع السابق ص ٣٠
رودابه : تتركنى فى الغم دوما بالله اى امل تتركه لى.

برو گردن شاه مازندران

همه خرد بشكن به گر ز گران ٧٢

٢- وظائف كشفية :

ويعني بها كشف الشخصية في ابعادها والكشف عن المكان والزمان ومثال ذلك الكشف عن شخصية كاووس حيث يتضح من الحوار الذي تم بينه وبين رجال البلاط ومحولة النصح والاثناء عما عزم عليه بأنه شخص متكبر ومعاند ، ومتهور ويتصف بالشجاعة والتسرع ، كما أنه فخور بامجاد اسلافه من الملوك الايرانيين :

كاووس : شوم شان يكايك به دام آورم

به آيين شاهان جنگ آورم ٧٣ .

وبالمثل أيضا الكشف في مقابل ذلك عن شخصية "زال" الحكيم صاحب التجربة والحنكة ، الذي يخشي عواقب ذلك الغزو كمهلكة للإيرانيين دون اي جدوي ، محذرا "كاووس" في ذلك الحوار الموسع في بلاط "كاووس" و"زال" ورجال البلاط :

زال : سپه را بدان سو نيايد كشيد

ز شهان كسي اين رأي فرخ نديد

كاووس : به گوش تو آيد خود اين اگهي

كزيشان شود روي گيتي تهي ٧٤

او أن الوظيفة الاساسية للحوار تكمن في النص في التعرف علي البطل وملامح شخصيته وأهم سماته وطبيعة تلك الشخصية ولماذا كانت أهم من الشخوص المعروضة في النص الدرامي ولعل الحوار التالي بين" رستم" وأبيه" زال" يبين جانباً هاماً من

---

[٧٢] نفس المرجع السابق ص ٢٩

ايراك أن تترك الأمل للمارد الابيض والشيطان املا في النجاة .

فاذهب وأسر ملك مازندران . وحطم كل ضئيل بحربة ثقيلة.

[٧٣] ، نفس المرجع السابق ص٢١

اجعل كل واحد منهم صيدا لي .

واقود الحرب بقانون الملوك .

[٧٤] نفس المرجع السابق ص ٢٢

زال : غير واجب سوق الجيش نحو تلك البقاع

لا يري احد من الملوك ذاك رأي سديد

كاووس : اسمع بأذنك هذا الخبر ، فرغت الدنيا منهم جميعا

شخصية هذا البطل ، فهو بطل يعتمد عليه ذو ثقة منوط به انجاز العظيم من الاعمال تنم شخصيته عن عزيمته وشكيمته :

رستم : به نام جهان آفرين يك خداي
كه رستم نكردید از رخش پاي
مگر دست ارژنگ بسته چو سنگ
نهاده به كردن برش بالهنگ
كنون من كمر بسته ورفته گير
نخواهم جز از دادگر دستگير
چون شوم بي سپاه ٧٥

هذا بالاضافة الي الكشف عن جوانب شخصيات آخري من النوع المساعد والمكمل ، كشخصية اولاد التي تعتبر في النص الدرامي شخصية مخالفة ثم صارت مكملة لدور البطل كدليل يقوم بدور استثنائي في مساعدة رستم للوصول الي كهف "ارژنگ ديو "المارد ، والشيطان الابيض :

اولاد : تن من ميرداز خيره زجان
پياپي ز من هرجه خواهي نشان
تو را خان بيد وديو سبيد
نمايم همان هرجه داري اميد
به جاي كه بستت كاووس شاه
نمايم تو را يك به يك شهرواره ٧٦.

هذا عن وظيفة الحوار في الكشف عن الشخصيات ، أما دوره في الكشف عن الزمان فإن الحوار في نص هذه المسرحية لا يكشف ظاهريا عن الزمان ،ولكن يكشف عنه

---

[٧٥] نفس المرجع السابق ص ٢٩
باسم الاله الخالق الواحد ، لان ينثني رستم قدما برخش
الا والشيطان مقيداً في الاسر ، الآن أنا مستعد لأطلب العون إلا من العادل .
حين أكون وحدي بلا جيش

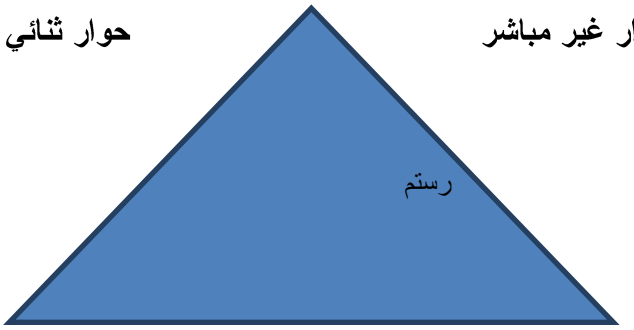
[٧٦] نفس المرجع السابق ص ٤٨
لا تزهق الروح من جسدي ، وتعال معي اكن لك الدليل .
اريك المنزل الصفصاف والشيطان الأبيض اذا آملت.
ومكان اسر كاووس ،اريك مدينةً مدينةً وطريقاً طريقاً .

ضمنياً كما يكشف عن المكان بصورة واضحة كالحوار الموسع في بلاط كاووس: ما بين رامشگر المغني وكاووس ثم كاووس وزال وكبار البلاط ، وأيضا يكشف عن مكان الخلوة بين زال ورستم وأمه "رودابة" ، وبالمثل يكشف الحوار المباشر وغير المباشر (المونولوج ، السرد ، الكورس) عن المكان في كل منزل يواصل فيه رستم السير ولكن الملاحظ أن الحوار علي هذا النحو يتشكل من ثلاث أنماط :

ا حوار موسع (بلاط كاووس أسر كاووس وخلاصه (رستم كاووس ايرانيان اسيران)

ب حوار ثنائي (بين رستم وزال ، رستم والثعابين ، رستم واولاد ، رستم والشيطان الابيض) .

ج مونولوج بين رستم وذاته دون إجراء أي حوار آخر مع أي شخصية يواجهها في منازله السبعة، كما في المنزل الرابع (رستم وزن جادو) ولعل الشكل التالي يوضح تلك الخاصية للحوار في نص المسرحية الدرامي :



حوار موسع

شكل رقم (٢)

٣- الوظيفة التوجيهية : وتعني ان يقود الحوار في النص المسرحي الي حكمة او غاية يهدف اليها المؤلف خاصة ان الحوار يتسم في لغته في هذا النص بالحماسية والتدفق فالمقصود الاساس فيه هو الفخر والتغني بالامجاد البطولية لرستم والتغني بالهوية الايرانية :

٤- الوظيفة الجمالية :

يأخذ الحوار المسرحي ولاسيما الشعري جماليات خاصة يستغلها الكاتب لتوشيح نصه بالجمالية ، بمعني التأثير علي المتلقي من خلال شعرية اللغة والصورة والخيال ، وهي أدوات تلعب دوراً هاماً في النص الخرافي حيث تتميز لغته وصورته وخياله وإيقاعه بسيماترية خاصةٍ تنبع من كون المحتوي الذي يلقيه النص نصاً عجائبياً ، وقد نري اللغة البسيطة الجزلة اللفظ والمختزلة للمعني تحمل هذا المضمون من الجماليات في الحوار المتنوع ما بين الشخصيات الواقعية او الخيالية التي يدور علي لسانها الحوار – وقد ذكرت آنفا– ولعل أهم هذه الكلمات والمفردات الواردة والتي نلمس فيها جمالية الحوار علي سبيل المثال لا الحصر :

يادباد – بوستانش– گل – ديبا ودينار – دل وحال –دلير– مهتر – جهان جوي – تاج وانگشتري – جاره – هيوني – آهنك– خون – حنك – كنج – جميم وجريم – جهان آفرين – برش – بالهنك – جادوي – مشت تيره – جوشن – مفلس – رسوا – جگرگاه – شير زيان .. وبالرغم ما بين هذا المفردات في تجانسها اللفظي بين المهموس والمجهور من حروفا ودلالاتها الحسية التي تتوافق مع المضمون الفكري والحماسي ألا أنها تعطي قيمة إيقاعية جمالية بين التوازي والجناس والطباق.

هذا علي مستوي استخدام اللفظة ، أما علي مستوي الصورة فلا يخلو منها النص الشعري أبداً أياً كان نوعه من الصورة تتحدد من خلال الثيمة الفكرية التي يطلقها الحوار المسرحي ومن تلك الصور التي نشاهدها في النص المسرحي :

چو تخت تو نشيند وافسر نديد
نه چون بخت تو چرخ گردان شنيد
همه ساله پيروز باش وشاد .٧٧

وهذه صورة من نوع الاستعارة المكنية التي حذف فيها المشبه به وهو الانسان وجعل السمع قرينة له ، فكأن الفلك يسمع عن حظ الملك الوافر وسعادة أيامه ، ومن الصور الآخري تلك الصورة :

---

[٧٧] هفت خوان رستم ص ٢١ .
حين لم يسمع تختك ولم يري حارسا
وليس حين علم الفلك الدوار بحظك
فليكن كل عام نصرا وسعادة .

كاووس : در گنج وآن لشكر نامدار

بياراسته گون گل اندر بهار .٧٨

وتوحي هذه الصورة التي تشبه انتظام الجيش كالورد في الربيع علي رغم انها صورة كلاسيكية وغريبة بغرور الملك وثقته في جيشه ، كذلك توحي بتناسق الجيش ، كما آن الصور التي يلقيها الحوار الدرامي بظلاله تتمتع بقدر كبير من الحيوية والحماسية ، ساعد علي ذلك الايقاع الوزني المنتظم ما بين وزن البيت الشعري والقافية المتنوعة بين كل حوار مقطعي آخر ، فالوزن من بحر المتقارب المثمن المحذوف : فعولن فعولن فعولن فعو) وهو نفس الوزن الذي بنيت عليه الاسطورة في نظم الشاهنامه و مثال تقطعيه في النص المسرحي :

به گوش تو آيد خود اين ا گهي

– U / – – U / – – U / – – U

فعولن / فعولن / فعولن / فعو

اكر دا د كويي همي يا ستم

– U/ – – U / – – U / – – U

فعولن / فعولن / فعولن / فعو

ز باد آ مدي رفت خواهي به كرد

– U / – – U / – – U / – – U

ثانيا : الحوار غير المباشر :

اعتبر الفيلسوف الالماني "هيجل" الحوار اسلوب التعبير الدرامي النموذجي مضيفاً إليه أشكالاً أخري من التعبير منها الكورس والمونولوج والسرد ،والتي اعتبرها متوجهة للجمهور ومصطبغة ولا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية (٧٩).

والكورس يعني: حديث جماعي يستند إلي مجموعة تقف علي جانب الخشبة ، توجه كلامها للمتلقي أو المشاهد أو توجه كلامها للشخصيات أنفسها وربما تعلق علي بعض اقوالهم ، وللكورس وظائف تتمثل في دورهم كمنشدين ودورهم كممثلين ومثالهم

---

[٧٨] هفت خوان رستو نفس المرجع السابق ص ٢٦.

انتظم ذلك الجيش في النهر مزينا إياه كالورد في الربيع .

[٧٩] ماري الياس وحنان قصاب حسن المعجم المسرحي ط ٢ مكتبة لبنان ٢٠٠٦ ص ١٧٥.

في المسرحية حوار المغني والمرشد والنقال ، دشتبان "دليل الصحراء " الاسري – الايرانيون .أما السرد فيعني رواية الأحداث دون محاكاتها بالفعل وما يسرد قد يكون استرجاعاً لحدثٍ وقع في زمنٍ مضي أو يقع الآن فالسرد في المسرحية قائمٌ علي الحكي وتكمن وظيفته أي السرد في تعريف القارئ .أو المشاهد بما كان يجري قبل المسرحية وقد يأتي في المقدمة أو من المونولوج أو ضمن حوار بين شخصيتين ٨٠.

ويكثر السرد في هذا النص المسرحي كتعريفاتٍ ومقدماتٍ لبعض الأحداث ومثاله ما جاء في المقدمة علي هذا النحو :

بارگاه كاووس

كاووس با بزرگان پهلوانان سرداران به بزم نشسته است رامشگري از ديوان مازندران كه خود را به صورت مطرب در آورده است .

به درگاه قدم مي گذارد وكرنش مي كند ٨١

أو السرد الذي جاء علي لسان أحد الشخصيات وهي شخصية زال والد رستم :

زال : بر من سالهاي بسيار گذشته وعمري دراز نگران ....

أو التوضيحات المسرحية التي وضعتها الكاتبة بين تقسيمات الاماكن والانتقال من حوار الي اخر كالسرد الذي وضعته بين ما حدث في بلاط كاووس ، وبين كاووس وديو سفيد : تاريك مي شود

كاووس سرداران زپهلوانان إيران همگي نابينا شده اند وبه أسارت ديوان كريه منظر مازندران در آمده اند "

أو كالذي جاء علي لسان النقال نفسه وهو سرد متنوع بين القطع النثرية وبين القطع الشعرية والتي قد تمثل مونولوجاً خاصاً في المسرحية .

أما المونولوج فيعني كلام الشخص الواحد أو تعني مخاطبة الذات اي انه حوار تستعمل فيه تقنيات الحوار العادي ويجمع في نفس الوقت بين التسأولات والاجابات والاعتراضات والحجاج والشرح. ومن شروطه في النص المسرحي الا يحمل نوعا من

---

[٨٠] بنية المسرحية الشعرية في الأدب الجزائري مرجع سابق ص ١٨٧ .

[٨١] هفت خوان رستم مرجع سابق ص ١٧

الخبر ولكن التساؤل أو الحيرة في المسرح الشعري يجب أن يبرر المونولوج وجوده من خلال النص تبريراً درامياً (٨٢).

ومثاله من المسرحية :

رستم : اگر دشمن آيد سوي من بپوي

تو با ديو وشيران مشو جنگجوي ٨٣.

أو كما في تسأول رستم وحيرته في هذا الموقف :

رستم : مِي ورود با مِي كسار جوان ؟ (٨٤)

الزمان والمكان :

يتضح الزمان ضمنياً كما قلنا من قبل عند التحدث عن الوظيفة الكشفية للحوار ، ولكن توجد بعض الأشارات الطفيفة عن الزمان ومثالها :

همه سال – شب تيره – ستاره نه بيدا نه تابنده ماه اشارات الي الليل اما الاشارة الي النهار فتتضح في العبارة السردية التالية :

" رستم هم چنان مي راند ومي تازد تا به روشنايي برسد (٨٥).

أاما المكان فاشاراته كثيرة وتبدو واضحة من أول المسرحية وإذا ما دللنا علي بعض العناوين الوارده في النص المسرحي يتضح دلالة المكان علي نحو مباشر ومستقيم : بارگاه كاووس – زال ورستم در سراي سيمرغ – زال ورستم در خلوت– بيشه ي شير بيابان بي آب وعلف .. بالاضافة الي اشارات خاصة جاءت في المتون السردية في نص المسرحية مثل هفت كوه – سوي مازندران – سرزمين سبز ، وبر آب در كنار چشمه ... وعل هذا النحو تكون الكاتبة قد عرضت الفضاء الدرامي من خلال النص المسرحي، وشكلت سينوغرافيا٨٦ النص المسرحي من خلال الارشادات والسرديات النثرية التي جاءت في نص مسرحيتها الشعرية .

---

٨٢ بنية المسرحية الشعرية مرجع سابق ص ص ١٧٦– ١٧٧

٨٣ هفت خوان رستم مرجع سابق ص ٣٨

٨٤ نفس المرجع السابق ص ٤٣

٨٥ نفس المرجع السابق ص ٤٥

هكذا مضي رستم و كافح حتي وصل الي الضياء .

٨٦ توجد تعاريف عديدة للسينوكرافيا ومعظمها يعتبرها فن تنظيم الفضاء اي فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق اهداف العرض المسرحي وصياغته الذي يشكل اطاره الذي تجري فيه الاحداث ، كما انها فن تصميم مكان العر المسرحي والاحجام والالوان والضوء ، وأيضا تشكيل=

المبحث الخامس: البعد الشعبي في المسرحية

يعد النص الذي كتبته وأخرجته الكاتبة الايرانية " پري صابري " نصاً فصيحاً ينتمي في شكله الكلي إلي الأدب الرسمي ونقصد بذلك لغة الشعر الحديث اللغة الفصحي ، ومن ناحية المضمون فإنا نري كما يره اخرون ان هذا النص في مضمونه يحمل اشارات كثيرة الي موروث شعبي هام في تاريخ الإيرانيين ، استخدمه الفردوسي علي شكل قصة في منظومته الكبيرة

" الشاهنامه " ثم تناصت الكاتبة المعاصرة مع نفس الموضوع ولكن في قالب المسرح الشعري الذي أضاف –كما قلنا سابقا –جماليات أخري للقصة ، ولعل انعكاس ما جاء في النصين المحاكي والمحاكي منه يهدف الي شئ واحد وينبعان من شئ واحد وهو احياء التراث الايراني ولاسيما أن هذه قصة من المأثور الشعبي الذي يتداوله العامة والخاصة كسيرةٍ لأحد الأبطال تمتزج فيها الحقيقة والخيال والخرافة ، وعلي حسب تعريف الحكاية الخرافية التي تندرج من الاسطورة وتعتبر شكلاً مصغراً لها يغلب عليها تدخل الخوارق في نسيجها القصصي. باعتبارها المحرك الأساس للأحداث وفي هذا يتفق جل دارسي الادب الشعبي السردي علي أن أصول الحكاية الخرافية المتداولة في كل ثقافات العالم أصول مشتركة، بنحوٍ يجعلها تتكيف مع المكان والسياقات الثقافية ضمن البنية السردية والدلالية المعهودة [٨٧]

ولهذا السبب يمتزج القصص التاريخي بالحكي الخيالي في الأعمال الشعبية ويرتبطان معاً في وحدةٍ عضوية يصعب التمييز فيها بشكل قاطع بين مختلف المكونات الواقعية و الخيالية أو حتي الاسطورية [٨٨]، وقد يضيف الوجدان الشعبي إلي الأبطال الحقيقين والأحداث التاريخية الحقيقية بما يعيد تشكيل البطل والحدث علي الصورة التي يريدها .

=المكان المسرحي او الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والحركة وتلك هي العناصر الفاعلة في انشاء سينوكرافيا العرض المسرحي وفقا لتحولات العلامة المسرحية ضمن الانساق السمعية والبصرية التي تشكل الصورة المسرحية .

(د صارم داخل : سينوغرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي ، ترنيمة الكرسي الهزاز نموذجا ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة د ت ص ٢ ، ٣)

[٨٧] www. Ahalhadeeth.com

[٨٨] محمد جبريل : البطل في الوجدان الشعبي ، مكتبة الدراسات الشعبية ، اكتوبر ٢٠٠٠ ص ١٥ .

وهنا نلمس أمراً آخراً يعول عليه في الموروث الشعبي الايراني ، وهو مفهوم الرحلة التي يقوم بها البطل ، وقصة "هفت خان رستم " واحدةً من القصص الرمزية القح من وجهة نظر علم الأسطورة وعلم السحر وعلم النفس ، وهي تنبع من تقليد إيراني قديم أو بلأ حري يطلق عليه "موتيف" ، ويستنبط من المراسم المتعلقة بالبلوغ التي راجت في عصر قديم بين أهل ايران ، فحينما يصل الاولاد في تلك القبائل الي الحلم ينبغي أن يثبتوا خلال تلك المراسم شجاعتهم وذكاءهم عبر اختبارات عدة ،كي يخرجوا من مرحلة الطفولة الي مرحلة البالغين ، حتي أنهم اعتبروا الختان للصبيان وتغير شكل الآلة التناسلية خروجاً من مرحلة الطفولة الي مرحلة الكبر ، غير أن " كارل جوستاو يونج " اعتبر أن هذا النموذج من الاختبار(بهلوان وازمون)hero and quest يتشكل من ثلاثة مراحل " السفر الاختبار الصعب العودة ، ففي الأولي يواجه الأبطال الانفصال عن عالمهم المعروف ، وفي هذا العالم الغير معروف يتهددهم اخطار عدة ، وفي المرحلة الثانية عليهم مجابهة أبطال خرافيين مثل الجن والتنانين ، وفي الثالثة انتصار الابطال والعودة الي الوطن[٨٩] ، وبالنسبة الي قصة رستم يمكن تحليلها طبقا لهذا النموذج كما يلي :

ا السفر : من زابلستان موطنه ب مرحلة الاختبار قتاله للجن والثعابين والمرأة الساحرة ج العودة من مازندران الي"زابلستان .[٩٠]

كما أن هناك موتيفاآخر يستنبط من سياق القصة وهو موتيف " الشهادة والنهوض " شهادت و رستاخيز " فقد تواتر في الادبيات الشعبية الإيرانية أن الملك في الأرض رمز للإله يستشهد في بداية فصل الخريف ويذهب الي عالم الموتي وفي فصل الربيع يعود الملك من عالم الموتي ومعه العشب ويولد مرة اخري ، وقد نبع هذا الموتيف من خلال دورة زراعة القمح وحصاده وكذلك من ولادة الماعز في ايران فالملك رمز وعلامة للقمح وشهادة الملك تعادل زراعة القمح في بداية الخريف فهو بمثابة الحبة تنمو تحت الأرض ونهوض الملك معادل لنمو القمح في بدء الربيع وهو شبيه بسنبلة القمح في النهوض ، أو بحمل جنين الغنم وولادته ، وفي اسطورة " هفت خوان رستم " يرتبط هذا الموتيف

---

[٨٩] http//:news.gooya.com/ahmadi.php

[٩٠] في هذه الاسطورة رمزان مختلفين احدهما "زابستان وهي رمز الوطن المالوف والمحبب ، والاخر "مازندران " رمز البلاد الغريبة والعجيبة التي يتهدده الخطر فيها في وقت ومكان

بمعني خاص يتعلق بأسر كيكاووس في مازندران الذي يعد بمثابة الموت ، فيعتبر سفره الي مازندران بمثابة السفر دنيا الموت وعودته من مازندران رمزا للاحياء في موسم الربيع وهكذا يمتزج موتيف البطولة والتجربة بموتيف " الشهادة والإحياء" كذلك الأمر بالنسبة الي رستم فخروجه من زابلستان الي مازندران بمثابة مقام الموت وعودته الي زابلستان منتصراً بمثابة مقام الإحياء ، ومن ناحية أخري يتعلق موتيف "هفت خوان رستم " بشكل آخر يتكرر في عالم العرفان الايراني فالسالك مثل رستم لابد أن يمر بسبع صعوباتٍ كي يصل من زابلستان الناموس الي مازندران اللاهوت وينجي روح كيكاووس التي هي النفس الامارة من قبضة الجن الأبيض، ويجلسه مرة أخري علي عرش الملكوت وبصورة آخري لابد للسالك أن يستشهد نفسه لينهض من جديد اي لابد أن يذهب الي عالم الفناء حتي يدرك عالم الخلود ٩١ . وهذا هوا المفهوم العام والخاص الذي يفهم من مضمون القصة او الاسطورة علي نحو ماصاغها الفكر الايراني ووظفها الفردوسي في شاهنامته ، واستلهمته الكاتبة " پري صابري" لتحمله في عناصر حوارية وسردية علي خشبة المسرح وهو احياء لنفس المضمون ببنية مسرحية معاصرة .

غير أن هنالك موتىفات شعبية استخدمت في القصة أهمها علي الإطلاق ما يلي :

البطل في الحكاية الشعبية :

البطل في الحكاية الخرافية أو الشعبي(٩٢) من أهم الظواهر في الأدب الشعبي ، فأحياناً يكون البطل هو ذلك الشخص الذي يولد غريباً ، ويري البعض أن تلك الظاهرة تشخيص لظواهر طبيعته كأن يكون ما يتعرض له رمز لشروق الشمس (٩٣)، أو أنه ملهم من جانب قوي غيبية ورستم من تلك الفئة المؤيدة ، فهو ساحر قوي ومشهور

---

[٩١] http//:news.gooya.com/ahmadi.php

[٩٢] مصطلح الحكاية الشعبية مصطلح يكتنف تعريفه بعض الصعوبات ، ولهذا كان للحكاية عدة انواع لكل منها رؤية محددة في الحياة وبالتالي كل نوع يحتاج لاسم يتميز به عن سائر الانواع منها ما يلي : الحكاية الخرافية الشعبية ، الحكاية الشعبية ، حكاية البطولة ، حكاية الالهة ، حكاية المضحكة ، الفابولا (تشخيص الحيوان) حكاية الجان ، الحكاية الاجتماعية ، حكايات الشطار والعيارين ، الحكاية ذات الطابع الديني (حكاية الأولياء والقديسن) والحكاية التي بين أيدينا يمكن تصنيفها علي نحو الحكاية الخرافية ، البطولة الجان : الحيوان ، السير (سامي عبد الوهاب بطة : الحكاية الشعبية دراسة في الاصول والقوانين الشكلية مكتبة الدراسات الشعبية ، الهئية العامة للكتاب ٢٠٠٤ ص ٥٧

[٩٣] سامي عبد الوهاب بطة : الحكاية الشعبية دراسة في الاصول والقوانين الشكلية ص ١٢٤ .

يمكنه بتأييد الألهة أن يتعامل مع السحر والسحرة ، وهذا بطبيعة الحال شأن اساطير وعقائد الامم الهندو اوربية الاعتقاد بالسحر والسحر عندهم انواع منها سحر الحرب والخير والشر والتقليد والصيد والعشق والحمل (٩٤) وهذا ما نلمسه في الحكاية في باب المرأة الساحرة ولقاء رستم بها وفشل خداعها له لكونه ساحر يعلم آلاعيب السحرة .

موتيف الحيوان :

ا *الحصان* : للحصان أهمية كبيرة كما قلنا من قبل فهو أحد أبطال القصة المساعدين ، لايستطيع البطل أن يتحرك بغيره ، وقد رأينا في أكثر من موضع كيف حمل الحصان " رخش " مهمة حماية البطل الاساسي ، لذا فموتيف الحصان له اهمية خاصةٌ في الأساطير الإيرانية ، كما أن مقام الحصان اعلي رتبة عند الابطال الاسطوريين كرستم وسهراب .[٩٥]

ب *الاسد* : يستخدم الأسد في الأساطير الإيرانية كطوطم خاص من عقيدة الشمس ، كما استخدم كلقب وعنوان للأبطال علي نحو ما جاء في "الشهنامه" في أكثر من موضع خاص :مثل :

ز اسب اندر آمد نكون سار سر شد آن شير دل بير سالار سر

ت *التنين* : للثعبان في الأساطير الإيرانية رموز ثقافية ودينية ، حيث يعد لكونه متغير الشكل دائماً ، مظهراً لمراحل الرشد الروحاني ورمزا لتجدد الحياة ، ولنفس السبب نجده مرتبطا بالقمر وادوار الحياة ، كما أن له رمُز آخر؛ إذا التحم ثعبانان كعلامة علي حرفة الطب غير رمز التوازن بين الروح والجسد وامكانات الانسان للرشد ، كما أن هناك رمزٌ آخر ما بين الثعبان والأرض وأيضا بالعقاب ، ولعل أهم حكاية اسطورية استخدم فيها الثعبان كرمز للطغيان نجده في حكاية الضحاك والثعبانيين الراقدين علي كتفيه حيث تنص الحكاية عن الضحاك واللعنة التي اصابته بعدم الراحة والسكينة الا اذا تغذا كلا الثعبانين من رأس آدمي بشكل يومي ، وفي مواضع أخري كان لفظ الثعبان يطلق علي الإبطال من باب التعبير عن القدرة والمهابة أو التعبير عن خسة الأصل او عن الطوراني والتركي ،

---

[٩٤] حميرا زمردي : نقد تطبيقي أديان وأساطير در شاهنامه فردوسي خمسه نظامي ومنطق الطير ، چاب سوم انتشارات زوار ، ١٣٨٨ ص ٣٢٩

[٩٥] نفس المرجع السابق ص ٢٠٧

إلا أن التركيب الناشئ من "الاتجاه الزرواني" انه حيوان عبارة عن رأس اسد وجسم ثعبان ،كان رمزا لشخص لم تكتمل سجاياه وصفاته [٩٦]

الجن : يشكل الجن في الحكاية الخرافية تصورا يجعله يعتقد بقدرته علي التأثير عليه، وهم اجسام هوائية قادرة علي التشكل باشكال مختلفة ، وقد تشكلت هذه الصورة في الحكاية الشعبية نتيجة للمعتقدات الدينية أو الشعبية [٩٧].وفي المتون المانوية الايرانية جاء تصوير ماني للشيطان علي أن له رأس كالأسد وجسم كالثعبان وأجنحة كأجنحة الطير وذيل كذيل السمك ، كما يوصف بأنه جثة مخيفة ولونه احمر أو رمادي له قرن وثلاث أعين وثلاثة أصابع في اليد والقدم وأنه من أعوان اهريمن اله الشر وانه موسوم بالعمل السئ و الكذب، ولعل وجود الشياطين أو الجن في حكاية رستم علي نحو ما ذكرتها الشاهنامه في المنزل الثالث والرابع بيان لصراع القوي الإلهية والشيطانية، وأن شفاء عيني كاووس كان عن طريق استخدام دماء الشيطان الابيض بعد مقتله علي يد رستم [٩٨]

پزشكان به درمانش كردند امىد — به خون دل ومغز دىو سپىد
چذىن گفت فرزانه مردى پزشک — كه چون خون اورا بسان سرشک
چكانى سه قطره به چشم اندرون — شود تىرگى پاک با خون برون (٩٩)

[٩٦] نفس المرجع السابق صص ٢١٢ ، ٢١٨
[٩٧] تصور الحكاية الشعبية للجان
http://: egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/95164
[٩٨] حميرا زمردي : نقد تطبيقي اديان واساطير در شاهنامه فردوسي خمسه نظامي ومنطق الطير مرجع سابق ص ٢٧٢
[٩٩] نفس المرجع السابق ص ٢٨٦ نقلا عن فردوسى ج ٥ چاب مسكو ١٩٦٦ص٣٠٩
امل الاطباء في علاجه بدم قلب الشيطان الابيض ومخه ، هكذا قال ربيب طبيب
انه حين يفور بتلك الطريقة الدم ، ثلاث قطرات تقطر في عينيه ، تنتهي بها ظلمة عينيه

الخاتمة

شكلت بنية المسرحية عند" پري صابري" ملمحاً خاصاً في تشكيل الهوية الايرانية من خلال استدعاء الموضوعات والموتيفات الثقافية العريقة سواءً على شكل التناص المباشر أو المحاكاة الصرف للثيمة المطروحة ، ولكنها استخدمت بنية المسرح لتضفي جماليات منوعة علي القصص التي تناولتها في شكل الحوار المسرحي ، فكان من تلك الجماليات التي تعرض لها البحث واستكنه مضامين البناء الفني من خلال ماطرحته الكاتبة كاللأتي:

أن المسرحية قد تطورت بعد الثورة الاسلامية تطورا يساير متطلبات الحياة السياسية والاجتماعية والادبية الجديدة ، فظهرت مسرحيات تنتمي الي ادبيات المقاومة ، والاتجاه الي كشف الافتخارات القومية ، علي نحو ساعد في طرح الايدلوجية الحاكمة علي المجتمع ، فكان من الاعمل المطروحة ما يوافق احزان الثورة ودوافعها وأمالها .

اتساع النظرة الفلسفية والاستعانة بالأساطير الايرانية القديمة في تقديم مشروع أيدلوجي معاصر .

تعددت الأعمال المسرحية للكاتبة " پري صابري " بشكل غطي الكثير من الاعمال الادبية العالمية والقومية .

ينتمي الشكل المسرحي أو نوع المسرح في النص المسرحي موضع البحث والدراسة الي المسرح الملحمي ؟

إن البناء الكلي والفضاء الكلي للمسرحية ينتظمه حدثان هامان يمثل الاول اصل العقدة (أسر كيكاووس) ، ورحلة رستم (لخلاص كيكاووس ، وتبدأ بالنسبة لكيكاووس ب (السفر الاسر العودة) ، وبالنسبة لرستم (السفر التجربة العودة).

أن المسرحية تترجم مفهوم "ولاديمير بروب" ترجمة عملية من خلال تفسيره لمفهوم الرواية في القصص والحكايات ، فتتميز أي مروية أو سردية بثلاث أوضاع رئيسية هي: (البداية الوسط النهاية) .

وضع "بروب" تصنيفاً آخر للشخصيات وتصورا لسبع شخصيات تتكرر بنفس السمات والمضمون في المرويات والقصص الشعبية ، وهي عناصر متقابلة تشكل نوعية الصراع

وهي (الخبيث الواهب والمعد الممد والمعين ، الشخص مورد البحث ، العازم المانح البطل البطل الوهمي .)

يمثل النص المسرحي طبقا لنظرية "كريماس" تطبيقاً عملياً للبناء الروائي الذي يعتمد علي التقابلات الثنائية (المرسل (زال) ، الهدف (نجاة كيكاووس) ، المستقبل (كيكاووس) في مقابل المعين الخالق (رخش واولاد) ، الفاعل (رستم) ، الرقيب (قوي الشر ، الثعابين ، المراة الساحرة ، الجن).

أن الحبكة زادت من حدة الصراع في النص المسرحي ، كما كان للمفارقة الدرامية دورا في زيادة حدة التوتر ، وخلق فضاء درامي تتجه فيه العقدة من ذروة إلي اخري (كما يبدو في ترتيب المراحل السبع للتجربة ورحلة رستم) .

ساهم الحوار في توليد البنية الدرامية في النص بحيث عبر عن مكنون كل شخصية في النص ، كما ولد الاحساس بأن الحدث مشابه للواقع ، فأضحي للحوار سواءا كان مباشرا أو غير مباشر (المونولوج) وظائف تنوعت بين الوظيفة الفعلية الكشفية التوجيهية الجمالية ، كما كان للحوار غير المباشر ولاسيما السرد دوراً آخرا في تجسيد صورة الحدث ومعالم الشخصية.

انقسم الحوار في المسرحية الي نوعين رئيسين : حوار موسع ، حوار ثنائي .

ساهم الايقاع والوزن في النص المسرحي علي تفعيل حدة الموقف وزيادة التوتر بما تحمله نغمة بحر المتقارب عروضيا من تصاعد في النغمة الحماسية .

كان للزمان والمكان دوراً في تغطية الأحداث وتباين الموقف الدرامي .وإن لم يظهر بصورة مباشرة بعكس المكان الذي برز في كل المواقف المسرحية .

النص المسرحي نص مكتوب بلغة فصيحة لكنه يحمل بعادا شعبية امتزج فيها التاريخي بالخيالي ، وكانت مراحل سفر رستم السبع هي نفس مراحل النضج والكمال في مفهوم القوميات الايرانية .

المراجع

اولا المراجع العربية:

١. عبد العزيز حمودة البناء الدرامي ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨
٢. صباح الانباري : المقروء والمنظور تجارب ابداعية محدثة في المسرح العراقي بغداد ٢٠٠٤
٣. عز الدين جلاوجي : بنية المسرحية الشعرية في الادب المغاربي المعاصر ،جامعة المسيلة ، الجزائر ٢٠٠٩ رسالة ماجستير
٤. فاطمة شكشاك : التراث الاسطوري في المسرح الجزائري المعاصر ، رسالة ماجستير جامعة العقيد الحاج لخضر ٢٠٠٨ -٢٠٠٩
٥. ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ط ٢ مكتبة لبنان ٢٠٠٦
٦. محمد جبريل : البطل في الوجدان الشعبي ، مكتبة الدراسات الشعبية ، اكتوبر ٢٠٠٠
٧. محمد عناني : دراسات في المسرح والشعر ،دار غريب ١٩٨٥ القاهرة
٨. مفتاح مخلوف : شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح : الوردة والسياف نموذجا ، مجله المختبر العدد السابع ٢٠١١ .
٩. نعيمة السعدية : شعرية المفارقة بين الابداع والتلقي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، جوان ٢٠٠٧ ، مجلة كلية الاداب والعلوم الانسانية العدد الاول
١٠. ابراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المعارف ١٩٨٥
١١. د صارم داخل : سينوغرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي ، ترنيمة الكرسي الهزاز نموذجا ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة د ت
١٢. سامي عبد الوهاب بطة : الحكاية الشعبية دراسة في الأصول والقوانين الشكلية مكتبة الدراسات الشعبية ، الهئية العامة للكتاب ٢٠٠٤
١٣. سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ط ١ ١٩٨٥
١٤. سهام حشيشي : المفارقة في مقامات الحريري مقاربة بنيوية ، رسالة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر ٢٠١١/٢٠١٢
١٥. صلاح الراوي : الفلكولور في كتاب الحيوان للدميري الجزء الاول ، الهئية العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٢ ،
١٦. عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها دار الفكر العربي القاهرة ، دت

١٧.مصطفي فاروق عبد العليم : الفضاء الدرامي والية بناء المعني قراءة في مسرحيات "توفيق الحكيم " كلية الدراسات الاسلامية جامعة الازهر بني سويف)
١٨.ناصر قاسمي : الحركة المسرحية في ايران ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الاداب والعلوم الانسانية المجلد الثالث العدد ١ ٢٠٠٩
١٩.نعيمة سعديه شعرية المفارقة بين الابداع والتلقي جامعة خيضر بسكرة جوان ٢٠٠٧ ،
عبد الواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي المجلد الرابع ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣

ثانيا المراجع الفارسية

١. مريم نعمت طاوسي : تاريخجه ادبيات نمايشي به روايت آثار جاب شده ، مجله رشد اموزش هنر ، دوره ي چهارم شماره ي ٣ بهار ١٣٨٦
٢. أتوسا احمد پناهي زبان هنر ملي ماست براي بيان خودمان، گفتگو با بري صابري در باره ي شعر ملي : تئاتر ملي فرهنك ملي ، ازما مرداد ١٣٩٢ ش
٣. اسماعيل شفق ، سميرا جهان رمضان : مضامين حركت در شاهنامه پژوهشنامه زبان وادبيات فارسي سال بنجم ، شماره جهارم بيابي ٢٠ زمستان ١٣٩٠
٤. پري صابري : هفت خوان رستم شاهنامه ي فردوسي به روايت بري صابري ، نشر قطره ١٣٣٠ ش
٥. حسين حاتمي : تاريخ تياتر در ايران ، كتاب ماه وجغرافيا ،مهر ١٣٨٧ ش
٦. حميرا زمردي : نقد تطبيقي اديان واساطير در شاهنامه فردوسي خمسه نظامي ومنطق الطير ، جاب سوم انتشارات زوار ، ١٣٨٨
٧. سعيد گودرزي : ديباجه سير نمايشنامه نويس ايران بس از انقلاب ، تلاش براي كشف حقيقت ناب ، مجله آزما شماره ٧٢ شهريور ١٣٨٩ ش.
٨. شهاب بازوكي نمايش در ايران ، دانشكاه بيام نور كروه هنر دانشكده هنر ورسانه ١٣٨٩ ش
٩. شهين حقيقي : تاثير ترجمه بر نمايشنامه نويسي ايران از اغاز تا ١٣٢٠ ش كتاب ماه ادبيات شماره اردبيهشت ١٣٨٦
١٠.صادق همايوني : كالبد شكافي تعزيه هاي ايراني ، فصلنامه فرهنك ومردم ايران شماره هاي ٧ ،٨ زمستان ٨٥ وبهار ٨٦
١١.علي رضا نبي لو : ساختار روايي هفت خوان رستم ، بزوهشنامه زبان وادبيات فارسي ، سال بنجم شماره جهارم ، بيابي ٢ زمستان ١٣٩٠

١٢.فرامرز طالبي : نمايشنامه نويسان كيلان ، فصلنامه تياتر ، انتشارات نمايش شماره ١٠
١٣.مرضية آتش بور : تحليل ساختار الكوي روايي نمايشنامه هاي رازها ودروغها ، خواب در فنجان خالي ،نغمه ثميني فصلنامه تخصصي سبك شناسي نظم ونثر فارسي(ادب بهار) علمي بزوهش سال بنجم شماره دوم تابستان ١٣٩١ شماره ١٦
١٤.ميشيل برونر : تحليل متون نمايشي ترجمه دكتر شهناز شاهين ، نشر قطره تهران ١٣٨٥ش
١٥.ناصر قاسمي ، ندا رسولي ، بدايات الادب المسرحي في ايران في مرآة النقد ، اضاءات نقدية فصلية محكمة السنة الثانية العدد الخامس ربيه ١٣٩١ش اذار ٢٠١٢ م
١٦.ناصر ناصري : هفتخوان در ادبيات فارسي ، مجله ادبيات وزبانها : ادبيات فارسي ، تابستان ١٣٨٢ ش شماره ١.

ثالثا المراجع الاجنبية :

iraj Emami : the evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in iran.university of edinburg..septmper 1987

seyd Habiball lazgee: post –revolutionary Iranian theatre:three representative plays in translation with critical commentary .university of Leeds February1994.introduction

رابعا: مراجع الشبكة العنكبوتية :

١ http//:news.gooya.com/ahmadi.php

2. http://www.avangardsite.com.world

١. www. Ahalhadeeth.com

٢. (http://dr-saud-a.com/vb/showthread.php

٣. الفضاء الدرامي حيث ينتج المعني www.kuwaiymag.com

٤. احمد زياد محبك : العجائبية في الحكايات الشعبية /http://jamahir.alwehda.gov.sy

a. www . theatrnet.com

b. http//:news.gooya.com/ahmadi.php

٥. www.mamageshnameh.blogfa.com

٦. www. Jadidonline.com

٧. www. Citytomb.com/ wiki/view/pari saberi

٨. www ., theatre.ir/far/reviews. Php2id=34310

٩. حسين علي محمد : مسرحيات من ادب المقاومة / www. Mashiri .net artickles. Literature and art 11711. lr 15 -1711. Htm

١٠.عناصر تاليف النص المسرحي http:// kenanonline.com

١١ تصور الحكاية الشعبية للجان

http : //:egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/95164