# توظيف الأحداث التاريخية في مسرح بهرام بيضائى
# مسرحية «مجلس قربانى سِنِمّار» أنموذجًا


## إعداد

## د/ حسين صوفي محمد

أستاذ الأدب الإيراني الحديث والمعاصر المساعد،
كلية الآداب، جامعة أسيوط

**Email: sofyhussien@aun.edu.eg**



**DOI: 10.21608/aakj.2025.400711.2129**

**تاريخ الاستلام:** ٤/ ٧/ ٢٠٢٥م

**تاريخ القبول:** ١٦/ ١٠/ ٢٠٢٥م

**مخلــص :**

الحكاية التاريخية من أبرز الموضـــوعات التي تناولها الكاتب المســـرحي الإيراني «بهرام بيضـايى» في نصـوصـه المسـرحية، وقد تجلى هذا من خلال الكم الهائل من مسـرحياته التي وظفت العديد من حكايات وأسـاطير وأمثال شـعبية من تاريخ إيران (ما قبل الإسـلام) في معالجتها الدرامية. هذا وتُعد مسرحية «مجلس قربانى سنمار» (مشـهد مصـرع سِنِمّار) من أهم أبرز مسرحيات بيضـايى تجليًا في توظيف التاريخ، غير أن بهرام بيضـــايى لم ينقل الحكاية التاريخية في مســـرحيته بشـــكل صـرف، وإنما نقلها بشـكل متخيل، اسـتطاع معه أن يبلور رؤيته للأحداث، ويسـمح في الوقت ذاته، الكشف عن المسكوت عنه داخل أحداث التاريخ الحقيقية.

وتباعًا فقد عُني هذا البحث بدراســـة الصـــيغة الفنية التي أعُيد من خلالها تشـــكيل التاريخ تشكيلًا مسرحيًا، يقوم على إعادة تفسيرما قدمه التاريخ في نص مسرحية (مشهد مصرع سِنِمّار)، وإلقاء الضـوء على جوانب الاتفاق والاختلاف بين الحكاية والبناء الفني للمسـرحية؛ محاولة منا للتوصـل إلى أهداف الكاتب من وراء توظيف التاريخ في مســـرحيته. وقد تطلب ذلك أن نقســـم البحث إلى مقدمة ومدخل ومبحثين وخاتمة وثبت بقائمة المصـادر والمراجع؛ حيث تناولنا في المقدمة أهمية الموضـوع، وأهداف وإشـكاليات البحث، والدراسـات السـابقة، ومنهجية الدراسـة، وحاولنا في المدخل عرض مفهوم توظيف التـاريخ وعلاقـة الكـاتب بـأحداثـه، وقد ركزنـا في المبحث الأول (النظري) الـذي جـاء تحت عنوان: (الكاتب وقضـايا عصـره) على عرض نبذة عن بهرام بيضـايى، وأهم القضـايا السـياسـية التي ســـادت إيران في تلك الفترة وموقف الكاتب منها،أما المبحث الثاني (التطبيقي) الذي جاء تحت عنوان:(عناصـر البناء الدرامي في مسرحية مجلس قربانى سِنِمّار) فقد تناولنا فيها ملخص المسرحية، ثم قمنا بدراسـة عناصـرها فنيا اعتمادًا علي المنهج الوصـفي التحليلي. أما الخاتمة فقد أوضـحت أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث.

**الكلمات المفتاحية:** المسرح التاريخي فى إيران، بهرام بيضايى، مجلس قرباني سنمار.

## Historical Appropriation and Representation in Bahram Beyzaie's Theatre "Majles-e Qurbāni-ye Samār" as a model

**Abstract:**

The historical narrative stands as one of the most prominent themes explored by the Iranian playwright Bahram Beyzaie in his theatrical works. This is clearly evident in the large number of his plays that draw upon historical stories and folk tales from Iranian heritage and reimagine them through a dramatic lens. Among his most notable works in this regard is the play" Majles-e Ghorbāni-ye Sinmār, which serves as a prime example of his unique approach to employing history. However, Beyzaie does not present the historical tale in a literal or documentary form. Rather, he reshapes it imaginatively, allowing him to express his own perspective on the events while simultaneously uncovering the silenced or marginalized aspects of the historical record.

Accordingly, this study aims to investigate the artistic mode through which history has been restructured as theatrical narrative, focusing on how historical events are reinterpreted in The Trial of Sinmar. It examines the points of convergence and divergence between the historical tale and the dramatic construction, seeking to understand the playwright's objectives behind his use of historical material. The structure of the research includes: an introduction, a theoretical framework, two main chapters, a conclusion, and a bibliography. The introduction addresses the importance of the topic, research aims and questions, prior studies, and methodology. The theoretical introduction explores the concept of employing history in drama and the playwright's relationship to historical events. The first chapter—entitled "The Playwright and the Issues of His Time"—presents a brief overview of Beyzaie's intellectual background and the political context of Iran during the time, along with the playwright's stance on those issues. The second chapter—entitled "Dramatic Structure in The Trial of Sinmar"—provides a summary of the play and offers a stylistic and structural analysis based on a descriptive-analytical method. Finally, the conclusion outlines the key findings of the study, emphasizing the critical function of historical drama in reinterpreting the past and engaging with the present.

**Keywords**: Historical drama in Iran, Bahram Beyzaie, "Majles-e Ghorbāni-ye Sinmār". □

□

**مقدمة**:

الحكاية التاريخية من أبرز الموضوعات التي تناولها الكاتب المسرحي الإيراني «بهرام بيضايى» في نصوصه المسرحية، وقد تجلى هذا من خلال الكم الهائل من مسرحياته التي وظفت العديد من حكايات وأساطير وأمثال شعبية من تاريخ إيران – ما قبل الإسلام . في معالجتها الدرامية. هذا وتُعد مسرحية « مجلس قربانى سنمار» (مشهد مصرع سِنِمّار) من أهم أبرز مسرحيات بيضايى تجليًا في توظيف التاريخ، غير أن بهرام بيضايى لم ينقل الحكاية التاريخية في مسرحيته بشكل صرف وإنما نقلها بشكل متخيل، استطاع معه أن يبلور رؤيته للأحداث، ويسمح في الوقت ذاته، الكشف عن المسكوت عنه داخل أحداث التاريخ الحقيقية.

**أهمية الموضوع**:

وفي ضوء ما تقدم تأتي أهمية هذا البحث كونه يطرح قضية مهمة؛ وهي أن الكاتب الإيراني «بهرام بيضايي» طرح في مسرحياته، وخاصة مسرحية «مشهد مصرع سِنِمّار» التاريخ بوصفه أحد أهم المصادر التي يعتمد عليها في موضوعاته أو معالجته الدرامية. والأهم أنه يفرق بين كاتب يكتب مسرحية تاريخية وآخر يوظف التاريخ في كتاباته، إذ أن الأخير، يستخدم التاريخ في كتاباته المسرحية منطلقًا من الإبداع الحقيقي والخلق الفني، بحيث يصل إلى مرحلة الخلق الفني الموازي للتاريخ الواقعي، وهذا ما سيحاول البحث الكشف عنه، من خلال تحليل عناصر المسرحية (مشهد مصرع سِنِمّار).

**أهداف الدراسة**:

تهدف الدراسة إلى التعرف على:

– كيف أعاد «بيضايي» بناء وتشكيل الأحداث والشخصيات التاريخية، بحيث يتكشف من ورائها الواقع المعاصر.

- التعرف على طبيعة توظيفه أشكال المصادر التراثية التي استفاد منها «بهرام بيضايي» في مسرحيته.
- الكشف عن المعاني الرمزية الكامنة خلف استحضار شخصية سنمار وحقبة سقوط الساسانيين، وربطها بالسياق السياسي والاجتماعي المعاصرللكاتب، وكيف أعاد «بيضايي» تشكيل المادة التاريخية وبناء الشخصيات المرتبطة بها في مسرحيته، بحيث تكشف عن هموم وقضايا الواقع المعاصر فى إيران خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين.

**إشكاليات الدراسة**:

إشكالية التوظيف الفني مقابل التوثيق التاريخي عند الكاتب في مسرحيته . موضوع البحث . وإلى أي مدى ينفتح النص التاريخي على مستويات متعددة من التأويل السياسي والاجتماعي؟

**فرضية الدراسة**:

ينطلق هذا البحث من فرضية أن «بيضايي» لا يوظف التاريخ توثيقيًا، بل يُعيد إنتاجه بوصفه مرآة نقدية للواقع المعاصر، في ضوء تحولات ما بعد الثورة الإيرانية عام١٩٧٩م. ويسعى إلى تحليل التقنيات الفنية والرمزية التي استخدمها الكاتب لتفكيك بنية التاريخ السلطوي وتقديم رؤية بديلة، عبر دراسة معمقة للمسرحية.

**منهجية الدراسة**:

واستنادًا على ما سبق، فقد اعتمد البحث المنهج "الوصفي التحليلي" نظرًا لطبيعة الموضوع الذي يفرضه هذا النوع من المناهج، فهو وصفي من ناحية الجانب النظري، وتحليلي من خلال تفكيك جزئيات البناء الدرامي في المسرحية (موضوع الدراسة)، وبيان مدى تأثيرها على الشكل الكلي للنص المسرحي كون النص يتقاضي الخوض في ثنايا النص لمعرفة هذه الآليات التي يتشكل منها بنية النص.

**الدراسات السابقة**:

- دراسة بعنوان: أنواع بازنويسى وباز آفرينى هاى بهرام بيضايى از داستان هاى كهن، (إعادة كتابة وقراءة بهرام بيضايي للقصص القديم)، للباحثة رقيه وهابى ومريم حسينى، جامعة الخوارزمي، عام ٢٠٠٧م.[١]
- ودراسة بعنوان: اسطوره قربانى در آثاربهرام بيضايى (أسطورة الفداء في أعمال بهرام بيضايي)، للباحثة رقيه وهابى ومريم حسينى.[٢]
- ودراسة بعنوان: نقد جامعه شناختى نمايشنامه چهارصندوق بهرام بيضايى (دراسة مسرحية الأربعة صناديق لبيضايي على ضوء النقد الاجتماعي)، فرزانه حيدرى، وديگران، نقد ونظريه ادبى سال اول، ١٣٩٥ هـ.ش.[٣]

ورغم ما قدمته هذه الدراسات من إحاطة بمسرح الكاتب لكنها أهملت بعض الجوانب لاسيما فيما يتعلق بمدى قدرته على تطويع الحكايات التاريخية فنيًا، الأمر الذي دفعنا إلى إضافة هذا الجانب في دراسة المسرح عند الكاتب، بحيث يسهم البحث إلى جانب بقية الدراسات السابقة في تقييم تجربة «بهرام بيضايي» المسرحية.

**مصادر ومراجع**:

وقد جمع هذا البحث تحت غطاه جملة من المصادر للكاتب «بهرام بيضايي» وعدد من المراجع التي ترفد الموضوع، وارتكز عليه البحث والباحث معًا، ومن أهم أبرزها:

- مجلس قربانى سنما، بهرام بيضايى، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ اوّل،١٣٨٠هـ.ش. سايت سازمان اسناد وكتابخانۀ ملى جمهورى اسلامى ايران.[٤]
- بهرام بيضايى، «سالشمار زندگى وآثار بهرام بيضايى» (١٣٨٦هـ. ش).

وتباعًا فقد عُني هذا البحث بدراسة الصيغة الفنية التي أعُيد من خلالها تشكيل التاريخ تشكيلًا مسرحيًا، بحيث يقوم على إعادة تفسير ما قدمه التاريخ في نص مسرحية

«ســـنمار»، وإلقاء الضـــوء على جوانب الاتفاق والاختلاف بين الحكاية والبناء الفني للمسرحية؛ محاولة منا للتوصل إلى أهداف الكاتب من وراء توظيف التاريخ في مسرحية ســـنمار. وقد تطلب ذلك أن نقســـم البحث إلى مقدمة ومدخل ومبحثين وخاتمة وثبت بقائمة المصـادروالمراجع؛ حيث تناولنا في المقدمة أهمية الموضـوع، وأهداف وإشـكاليات البحث، والدراسات السابقة، ومنهجية الدراسة، وحاولنا في المدخل عرض مفهوم توظيف التاريخ وعلاقة الكاتب بأحداثه، وقد ركزنا في المبحث الأول (النظري) الذي جاء تحت عنوان: (الكاتب وقضـــايا عصـــره) علي عرض نبذة عن حياة «بهرام بيضـــايى» وأهم القضايا السياسية التي سادت إيران في عصره، وموقف الكاتب منها، أما المبحث الثاني (التطبيقي) الذي جاء تحت عنوان: (عناصـر البناء الدرامي في مسـرحية مجلس قربانى سِـــنِمّار) فقد تناولنا فيه بداية ملخص المســـرحية، ثم قمنا بدراســـة عناصـــرها فنيًا، كالموضوع والمضمون والشخصيات والحوار، والمكان والزمان،أما الخاتمة فقد أوضحت أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث.

## مـدخل: تمهيدي (المسرح التاريخي)

تعد المســرحية التاريخية واحدة من أهم روافد التأليف المســرحي، وقد استمدت خصائص اسمها من مدلولها؛ إذ تنبني حكائيًا على التاريخ وتتشكل منه، ولكنها ليست تاريخًا؛ لأنها تنفصــلعن التاريخ من خلال صفتها الأدبية، إذ أنها تعيد تشكيل المادة التاريخية تشكيلًا تواصليًا مع الحاضر المعاصر، من خلال رؤية الكاتب المسرحي له، فيختزل الكاتب ما يختزل ويضيف ما يبدو له دون المساس بقدسية الأحداث الواردة في التاريخ الحقيقي. فإذا ما التزم الأديب بمعطيات التاريخ في نصـــه المســـرحي صار مؤرخًا، لا تختلف مهمته عن مهمة المؤرخ بقدرما تختلف عن مهمة الكاتب المسرحي الذي ينظر إلى المسرحية ليست لأحداثها المعروفة أو لسرد شخصياتها التاريخية بحد ذاتها، ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها.وتباعًا يتضح أن الفرق بين كاتب يكتب مســـرحية تاريخية وكاتب يوظف التاريخ في كتاباته المســـرحية يكمن في كون كاتب

التاريخ يلتزم بالواقع والأحداث كما حدثت، لا يخرج عن كونه مؤرخًا يستخدم الزخارف الأدبية، مثله مثل كاتب التراجم عن الشخصيات التاريخية أما الكاتب الذي يوظف التاريخ في كتاباته المسرحية منطلقًا بحريته إلى آفاق أوسع؛ هو الأقرب من الإبداع الحقيقي والخلق الفني، بحيث يصل في النهاية إلى مرحلة الخلق الفني الموازي للتاريخ الواقعي.(٥) وهكذا فحينما يرجع الكاتب المسرحي إلى التاريخ فليس هدفه استعادة حكاياته التاريخية، بل أنه ينتقي من التجربة ما يصلح للتعبيرعن مشكلة اجتماعية أو سياسية تشغله، ومن هنا يختلف موقف الأديب من التاريخ عن موقف المؤرخ.(٦) وبالتالي فالكاتب يعود إلى التاريخ من أجل إعادة إنتاجه مجددًا (قراءة معاصرة) بما يخدم رؤى الحاضر وقضاياه المعاصرة. ومن خلال ما سبق، نجد أن المسرحية التاريخية تعتمد على أساسيين في بناء جوهوريا: الأول: التاريخي؛ وهي الأحداث الحقيقية التي توثق من خلال الوثائق والآسانيد التاريخية، والثاني: التخيلي؛ وهي التي يبدعها عقل الكاتب، بناء على مقتضيات فنه بأبعاده الجمالية.(٧) وفي الحالتين لا يجب أن يطغى الأساس التاريخي على حساب الإبداعي دون غاية معرفية؛ لأن ذلك قد يفقد النص المسرحي مصداقيته الفنية، وبالتالي يصبح مهددًا بالتحول إلى مجرد وثيقة تاريخية. (٨) وبناء على ما سبق، فإن المسرحية التاريخية هي التي تتخذ من أحداث التاريخ مادة لها، عبر تقديم مرحلة تاريخية معنية بأحداثها وشخصياتها، وقد تأتي عملية التقديم ضمن سياق مقارب لتلك الأحداث والشخصيات يفرضه طبيعة التزام الكاتب بالحقيقة التاريخية ومعطياتها، أو ضمن سياق متباعد متداخل فيه خيال الكاتب بالحذف والإضافة على الأحداث والشخصيات، وبما يتوافق مع رؤيته الفنية.

□

## المبحث الأول (بهرام بيضايي وقضايا عصره)

نبُذة عن حياة الكاتب المسرحي«بهرام بيضايي»:

يعد «بهرام بيضـايي» من أهم رواد المسـرح الإيراني – إن لم نقل أبرزهم على الإطلاق ـ بعد الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩م، فقد إستطاع أن يقدم تجربة مسرحية متميزة، حيث تعد تجربة بيضـايي من أهم التجارب المسـرحية الإيرانية، فهو من أهم المبدعين الذين مزجوا بين الآصالة والمعاصرة، وذلك عبر إرثاء تجربة مسرحية مبتكرة، ترتكزعلى الإنطلاق من أعماق التاريخ الإيراني ــ ما قبل الإسلام – ولكن برؤية نقدية حدثية تقوم على تغيير الواقع عبر التأثير في المتلقي.

وُلد «بهرام بيضـايي» في محافظة طهران عام ١٩٣٨م، في أسرة دينية تشتغل بالإنشـاد الديني[٩]، حيث عمل والده كقارئ تعازي، ومن ثم تعرف بيضـايي ومنذ نعومة أظافره، على مسـرح التعازي.[١٠] وتباعًا فقد كتب بيضـايي أولي أعماله المسـرحية وهو في سـن صـغير نسـبيًا، في المرحلة الثانوية وكان هذا عام ١٩٥٩م.[١١] ثم سـعي لاستكمال دراسته في الفنون والآداب بالمرحلة الجامعية، وفي هذا الصدد، ثمة من يري أنه قد اسُـتبعد من الجامعة لأسـباب سـياسـية، ويبدؤ أن ذلك أيضُـا، ما قد دفع جهاز«السـافاك» إلى إعفائه من أداء الخدمة العسـكرية.[١٢] غير أنه سـرعان ما تخلي عن الفكرة، وفي عام ١٩٦٠م، عمل موظفا بالإدارة العامة للشهر العقاري بـــ دماوند، ولكنه لم يسـتمر طويلا إذ أنه سـرعان ما التحق بإدارة الفنون المسـرحية عام ١٩٦٢، وتباعًا انجزالعديد من الأبحاث المتعلقة بالمســرح والتي قد طُبعت أغلبها في مجلات (الموسيقي وكيهان والسينما).[١٣]

وقد تزوج بهرام بيضـــايي في نفس العام، وفى عام ١٩٦٩، وظل بيضـــايي صـامتًا لسنوات نتيجة تآزم الأوضـاع السياسية في إيران بعد الثورة ٧٩، وتباعًا فضـل الكاتب الخروج بعيدًا عن إيران بدعوى دراســة المســرح، لاســيما بعدما دُعي من قبل جامعة «ستانفورد» الأمريكية لدراسة فنون المسرح.[١٤]

**- انتاجه المسرحى:**

عُرف «بهرام بيضـــايي» بين أدباء عصـــره بغزارة إنتاجه وتنوعه أيضًـــا، حيث كتب العديد من القصـــص والروايات، كما أخرج الأفلام الســـينمائية، غير أن أخصـــب ميادين انتاجه كانت في المســـرح، حيث كتب وصـــنع وأعد العديد من المســـرحيات التاريخية؛ ومن أهم مسرحياته:

- غروب در ديار غريب ١٣٤١ هـ.ش (الغروب في ديار غريبة ١٩٥٦م )،
- بهلوان اكبر مى ميرد ١٣٤٢ هـ.ش ( موت البطل العظيم ١٩٦٤م )،
- عروسكها ١٣٤٥هـ.ش ( الدمي عام ١٩٦٦م )،
- ضيافت و ميراث١٣٤٦ هـ.ش ( الضيافة والميراث عام ١٩٦٧م )،
- سلطان مار ١٣٤٨ هـ.ش ( سلطان الأفعي عام ١٩٦٩م )،
- كلاغ ١٣٤٨ هـ.ش ( الغراب ١٩٧٩م )،
- ديوان بلخ ١٣٤٧ هـ.ش ( محكمة ديوان بلخ ١٩٦٩م )،
- گمشدگان ١٣٤٨ هـ.ش ( المفقودون ١٩٧٠م )،
- مرگ يزدگرد ١٣٥٨هـ.ش ( موت يزدجرد عام ١٩٧٩م )،
- فتحنامه كلات ١٣٦٢هـ.ش ( رسالة فتح كلات ١٩٨٣م)،
- مجلس ضربت زدن ١٣٧٩ هـ.ش ( مشهد اللطم ٢٠٠٠م )،
- چهار صندوق ١٣٩٧ هـ.ش ( أربعة صناديق ٢٠٠٨م )،
- شب هزارو يكم ١٣٨٢ هـ.ش ( الف ليلة وليلة عام ٢٠٠٣م ).

- **دراسات في فنون المسرح :**
- نمايش در ژاپن ١٣٤٣ هـ.ش ( المسرح في اليابان ١٩٦٤م )،
- نمايش در ايران ١٣٤٤ هـ.ش ( المسرح في إيران ١٩٦٥م )،
- نمايش در چين ١٣٤٩ هـ.ش ( المسرح في الصين ١٩٧٠م )،
- نمايش در هند ١٣٨٧ هـ.ش ( المسرح في الهند ٢٠٠٨م ).[١٥]

وتجدر الإشـارة إلى أن معظم مسـرحيات بهرام تُرجمت إلى العديد من اللغات ومنها: الإنجليزية، الفرنسية والألمانية والعربية والتركية، كما نُشرت بعضها خارج إيران في قارة آسيا وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.[١٦]

- **الجوائز التي حصل عليها:**

نال بهرام بيضـايي العديد من الجوائز في مجال الإخراج السـينمائي والكتابة المسرحية ومنها:

١- حصوله على جائزة أدبية رفعية؛ تكريمًا لمسرحيته «پرده خانه» (الحراملك)،
٢- حصوله على جائزة أفضل مسرحية لعام ٢٠٠٤م، من جمعية نقاد وكتاب المسرح،
٣- حصوله على جائزة وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي عن أفضل دراسة مسرحية، ولم يستلم الجائزة،
٤- حصل على جائزة هيئة التراث الإيرانية، عن أفضل جائزه للتراث عام ٢٠١٢م،
٥- حصـل على درجـة الـدكتوراه الفخريـة في الآداب، من جـامعـة سـانـت اندروز، الأسكتلندية ٢٠١٧م، على ما قدم من أعمال فنية، وإبداعات فنية مستمرة في مجالات البحث في التمثيل وكتابة السيناريو والإخراج السينمائي والمسرحي.[١٧]

**- الأوضاع الاجتماعية في إيران بعد ثورة ١٩٧٩م:**

اندلعت الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩م، وكانت وأحدة من أهم التحولات السياسية والاجتماعية في تاريخ إيران المعاصر، ورغم مرور أكثر من أربعة عقود على تلك الأحداث والتحولات فمازال ثمة تباين في الرؤي حول عوامل اندلاعها قائمًا، لكن المتفق عليه أن خروج عامة الجماهير الإيرانية على النظام البهلوي آنذلك كان بدافع ضغوط الاستبداد السياسى والإنهيار الاقتصادى، وعدم المساواة الاجتماعية، وكبت الحريات التي سادت إيران عبر عقود ماضية. والواقع أن الأدب والأدباء في تلك الفترة هو الذي ساعد على رفع الوعي لدى تلك الجماهير الإيرانية الغاضبة، لاسيما أنهم راحوا يسخرون أقلامهم – وبما لديهم من تجارب وقدرات خطابية نافذة – في إلقاء الضوء بأعمالهم الإبداعية على تدهورالأوضاع الاجتماعية وغياب الحريات وحقوق الإنسان، وإلى غير ذلك؛ الأمرالذي دفع الجماهير إلى الخروج للبحث عن مخرج من تلك الأوضاع المتردية؛ حتي تمت الإطلاحة بالحكم البهلوى وتغيير النظام من الشاهنشاهي إلى الجمهوري.[١٨] وبعدها استطاع التيار الديني – وبما لديه من قدرات تنظيمية ومشاركة جماهيرية واسعة – بزعامة الخميني واتباعه التصدى للمشهد السياسي، في حين أبقت التيارات السياسية على اختلاف آطيافها خارج مؤسسات الدولة الإيرانية؛ وذلك بعد أن بلور فكره السياسي المطروح، والقائم على تصدى علماء الدين للسلطة في إيران من منطلق نظرية ولاية الفقيه.

على أية حال، فقد توالت الاحداث، وتم تطبيق نظام الجمهورية الإسلامية النابع من الفكر الشيعي الاثنى عشري، ورغم شعارات السلطة الدينية الجديدة بمحاربة الاستبداد، ووعودها بفتح الأبواب أمام حرية التعبير، لكن يبدؤ أن الأمر، قد تغييرعقب وصولها لسدة الحكم في إيران، إذ أنه في ظل الأجواء الداخلية الملتهبة وما تبعها من احتلال للسفارة الأمريكية، كان بمثابة بضوء الأخضر من «الخميني»، لطلابه (السائرون على خط الإمام)، وفرار «الحسن بني صدر» أول رئيس إيراني بعد تلك

الثورة إلى فرنسا بعد صراعه مع تيار الإسلام الشيعي الرادكالي؛ واتهامه بالخيانة نتيجة دفاعه عن الحريات ووصف النظام الجديد بالديكتاتورية والذي بدوره حكم عليه بالإعدام، وتوتر العلاقات الخارجية أيضًا مع دول الجوار لا سيما بعد الإعلان عن تصدير مبادئ الثورة الإيرانية إليها، وهو ما قد تمخض عنه ظهور معارضة لتلك السياسات سواء من قبل الداخل أو الخارج الإيراني من ناحية، واندلاع الحرب الإيرانية العراقية؛ لتسود فترة من الاضطرابات داخل إيران، وعن هذه الفترة،ثمة من يذكر:" إن الثورة الإيرانية في البداية كانت قد وعدت بوقف الاستبداد، وشدة الرقابة التي سادت إيران خلال العقود الماضية (العهد البهلوي) لكن يبدؤ أنه بمجرد انتصارالثورة، وصعود علماء الدين سدة الحكم في إيران سرعان ما تبدلت تلك الوعود بمرور الزمن، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل كان مرشحًا للزيادة.[١٩] ففي تلك الأثناء (أي خلال مطلع الثمانينيات)، تم غلق المدارس وتصفية الجامعات من الطلاب وأعضاء هيئة التدريس المعارضين، كما تم توقيف عدد كبير من الصحف والمجلات الإيرانية من قبل الرقابة بدعوى إشاعة الفوضى وتشتيت الرأي العام، ومن تلك الصحف التي اغلاقها: صحيفة "جوان" أى (الشباب)، صحيفة "گذارشروز" (التقرير اليومي)، مجلة "ديپلمات" (الدبلوماسية)، صحيفة "ابتكار" مجلة "اتحاديه" مجلة "دينايجديد" وصحيفة "سرچشمه" أي(الينبوع) صحيفة "مجاهد" و"ندايوطن" و"ملت" (الشعب)، و"پيام دانشجو" أى (رسالة الطالب)، حيث اغلقت كل تلك الصحف والدوريات بدعوي نشر الأكاذيب، ومعارضة أهداف الثورة الإسلامية.[٢٠] وبالفعل سرعان ما انقلبت الأوضاع، وبدأت إيران فترة أخرى، من التضييق على الأدب والأدباء، وبالتالي تمت ملاحقة الكثير من المثقفين، وجرت التصفيات في صفوف الكتاب والصحفين، ومن ضمن أبرز التغييرات التي سعت الحكومة الإسلامية في إيران آنذلك إلى فرضها على المجتمع الإيراني وخاصة في المجال الثقافي والاجتماعي إغلاق الكثير من دور النشر ودور السينما، ومنع الموسيقي وخاصة الغربية منها، وكذا فصل الجنسين في دور التعليم المختلفة، إضافة إلى فرض قوانين خاصة بالزي سواءعلى النساء أو الرجال، مع تشديد الرقابة أيضًا

على النشر والأعمال الإبداعية ودور العروض المسرحية وخاصة بعد شيوع تيار الثورة الثقافية.[٢١] وفي هذا الصدد ذكرت أيضًا الكاتبة الإيرانية المعارضة «شهر نوش»، باعتبارها سجينة رأى سابقة، وبعد أن خلفت وراءها ذكريات قاسية لا يمكن نسيانها، وباعتبارها شاهدة عيان على تلك الأحداث، إذ تُقدم الكاتبة في مذكراتها (مذكرات سجنها) أبشع ما يمكن أن تتخيله عن الأوضاع السياسيّة والإجتماعيّة في إيران (مطلع الثمانينيات) "تلك الحقبة الزمنيّة التي كثُرت فيها الصراعات السياسيّة الداخليّة والنزاعات المسلحة المتكرّرة بين الرموزالسياسيّة التي يُلبسونها حلّة دينيّة مزيفة يتسترون خلفها، حيث أصبحت الإنتهاكات الإنسانيّة أمرًا اعتياديًّا لديهم تحت موافقة آيات الله التي تطلق عليهم (أشباح فاضت منهم المآسي) حتى أغرقت المجتمع وأصبحوا يعيشون في بركة مظالم".[٢٢]

## المبحث الثاني: (عناصر البناء الدرامي في مسرحية مشهد مصرع سِنِمّار)

### - ملخص المسرحية (مجلس قرباني سِنِمّار):

مسرحية (مشهد مصرع سِنِمّار)، هي مسرحية مستوحاة من التاريخ الفارسي – ما قبل الإسلام – كتبها بهرام بيضايي عام ١٩٩٨م، وهي حكاية تاريخية ـ سياسية تقع في مشهد واحد، استلهم الكاتب أحداثها من مأساة مصرع سِنِمّار ،كما وردت عند «نظامي الكنجوي»، شاعر القرن السابع الهجري، في منظومته «هفت پيكر» أي (السبع حكايات).[٢٣] ومن قبله عند «الفردوسي» في منظومته «الشاهنامة»، لكن بهرام لم يبدأ الحكاية من بدايتها حينما أراد «النعمان بن منذر» حاكم الحيرة، تشييد قصرعظيم؛ بعد أن علم نبأ نزول شاه إيران «يزدجرد الأول» ضيفًا لديه، بحلول فصل الشتاء؛ فاراد أن يُظهر للإيرانيين عظمة حضارة العرب لاسيما وأن شاه إيران كان ينظر إليها نظرة دونية وخاصة لـ أعراب البادية، ومن ثم أراد أن يبهر أعين شاه إيران. فأرسل برسالة إلى معماري عُرف بمهارته وشهرته في البناء والتشييد يدعي«سِنِمّار» (بكسرالسين وتشديد النون)، كان من أب إيراني وأم بيزانطية، حيث امره في هذه الرسالة

أن يشيد له قصرًا خارقًا يدعي «الخورنق».[٢٤] لم يُشهد نظيره في البلاد، وحينما حضر سنمار لدي النعمان وعده الأخير بمكآفاة عظيمة من الذهب والفضة، وقيل أيضًا بأنه وعده بمصاهرته في ابنته الكبري. وبالفعل بدأ السنمار في تشيد القصر، ورغم أن النعمان قد انتابه الشك والريبة في تلك الأثناء، إزاء قدرة سنمارعلى سرعة الانتهاء من الخورنق؛ وذلك بسبب سوء ظن كبار مشايخ القبائل العربية وضيق صدرهم من مصاهرة غريب لـــ النعمان، غير أن سنمار استطاع تشيد الخورنق وبالشكل الذي لم يُشيد نظيره من قبل، وحينما صعد النعمان وهو متعجبًا من عظمة التشيد طرح سؤاله على سنمار وهوأعلى الخورنق: "وماذا لو طُلب منك تشيد ما هو أعظم من الخورنق؟! (سنمار) وهو الذي لم يستنكر بدوره قدرته على القيام بذلك؛ الأمر الذي دفع النعمان إصدار الأمر لحراسه بإلقاء سنمار، من فوق قصره العظيم حتى لقي مصرعه".[٢٥]

**- الموضوع والمضمون:**

**(أ) الموضوع:**

أما الموضوع عند بهرام بيضايي فنجده يطرح الحكاية التاريخية لمصرع «سِنِمّار» (أيضًا بوصفها اطارًا عامًا، إذ يبدأ الحكاية من نقطة قوية، من نهايتها وليست كما وردت في المصدرالفارسي للكنجوي.[٢٦] من بدايتها، حيث عمد بيضايي إلى زحزحة الحدث والشخصية من موقعها الرئيسي في المأساة التاريخية، ليبدأ نصًا مسرحيًا متخيلًا؛ تجري أحداثه في العصر الحاضر. خاصة وأن البداية في المسرحية تختلف عن البداية في الحكاية،" فالبداية في الأخيرة تبدأ هادئة ثم تأخذ بالتصاعد، أما البداية في المسرحية فيجب أن تبدأ قوية مندفعة ثائرة".[٢٧] وقد جاء في بداية نص المسرحية على النحو التالي:

- *الأول: (الواصل حديثًا): من الذي سقط، هذا الملقي على الأرض، ممزق الرقبة، شاحب الوجه، مكسور الظهر.*

- *الآخر: (الواصل حديثًا): أجب يا من بعثرت عظامه، وقطعت أنفاسه، ومازالت الآه في حلقه!*
- *الأول: من أنت؟ ومن الذي ينوح عليك؟ من سيأخذ بثأرك؟! أجب؟ ومن أي قبيلة أنت؟!*
- *الآخر: واي اسم تُعرف به؟! وكيف أعرفه ومن أين؟!*
- *الأول: وماذا كانت تناديك امك؟! أو أبوك؟!*
- *الآخر: (الذي مازال يحملق في الجسد): أ أنت « سِنِمّار» ؟!*
- *الأول (المتجهم): آه أيكون هذا الذي شيد « الخورنق »؟!.*(٢٨)

ومما سبق نلاحظ أن المسرحية عند بهرام بيضايي تُبنى على موضوع رئيسي أو حدث رئيسي يطرح قضية تاريخية (سياسية)؛ نظرًا لاعتماد حكايتها على التاريخ، إذ يمضي بهرام في استرجاع أزمنة التاريخ الإيراني القديم بحثا عن الحدث الذى أثر فى الزمن الماضى ولعب دورا ما فى مجتمعه، ليس بهدف الحكاية في حد ذاتها، وإنما لأنه أدرك أن حدث الأمس (مائتي عام قبل الميلاد) قد يتشابه مع فعل اليوم؛ لهذا يستدعيه بيضايي ويسقطه على عصره ويستخدمه كذريعة؛ للنظر فى الفعل الآنى الذى يعايشه المجتمع الإيراني المعاصر.

**(ب) المضمون:**

من خلال العرض السابق لموضوع المسرحية وعبر تحليلها نري أن بهرام بيضايي راح يوظف الحكاية التاريخية: (النعمان بن المنذر مع سِنِمّار) الذي كافأه بدوره على تشييد قصره العظيم بأن ألقاه من فوقه حتى لا يبني مثله لأحد غيره، فضرب به المثل (هذا جزاء سنمار – هذا ما جناه سنمار)، وهكذا أصبح جزاء سنمار مثلاً، يقال لكل من يعمل خيراً ولا يلقى إلا شراً. وهكذا يُسقط الكاتب ذلك علي سنمار هذا العصر- المواطن الإيراني – المجاهد الذي شيد ثورته المعاصرة (١٩٧٩م)، هذا المواطن الذي وقف مدافعاً عن حريته، باذلاً الغالي والنفيس، دماً ومالاً في مواجهة سلطة مطلقة،

ورغم ذلك وبدلًا من قيام نظام ولاية الفقيه، في المقابل بتقدير جميل الشـــعب الإيراني عرفانًا بصـــنيع عمله، لكنه يعمد إلى الإطاحة به، وعوضًـــا عن تحقيق أهداف ثورته بالقضاء على المظالم، وقهر أعداء إيران، نجده بالعكس من ذلك، يعمد إلى تعزيز سبل محاربة أصحاب الرأي ـــ وإلى أبعد حد ـــ وهنا يسعي بيضايي إلى فضح آليات هذا النظام في التعامل مع الحشـــود الغاضـــبة، وذلك عبر فضـــح الحاكم (النعمان) قناع التاريخ، ورجال الدين الذين يستغلون مواقعهم في الســـلطـة، فيتآمرون على تلك الجماهير؛ في سـبيل تحقيق مصـالحهم الشـخصـية، وماذا عن الفاسـدين والمشـاهدين للأحداث والذين لم يكلفوا أنفسـهم عناء المحاولة، يُتركوا بحسـب «بهرام بيضـايي» كما ورد في نص المسرحية على النحو التالي:

- *الأول (الرافض ) (والذي لم يصـــدق بعد) : آه كم كان عزيزًا! (المقصـــود ســـنمار الساقط على الأرض)*
- *الأول (والذي كان ينظر متعجبًا على مدي ارتفاع الخورنق ) : ولماذا لم نســـقط نحن؟!*
- *الآخر: ولكنه هو الذي قام بتشـيد بنيانًا شـاهقًا، بنيانا بارتفاع أربعين فردًا، أما نحن فلم نفعل ؟!*
- *الأول (... في حالة إنكار) : لا تقل أنه سقط من فوق كل هذا الارتفاع ؟!*
- *الآخر: حقا، أنهم ألقوه من أعلى نفس الأرتفاع الذي شيده! هو قصر الخورنق الذي يليق ببانيه، والذي تحار فيه الأعين، الشاهق حتى عنان السماء، وذلك بعدما مزج مواده بالعناصر الأربعة؛ ليأتي ببرجً بهذا العجب، وفي النهاية يلقوه من أعلاه؟!*
- *الأول (ومازال غير مصدق ويحملق على الجسد): أأنت أيها المسكين، سقطت من أعلى بناك، ومن فعل بك هذا؟!*
- *الآخر (الغاضـــب): وما هذا الجُرم الذي ارتكبه حتي يلقوه على هذا النحو من القسوة؟*

- *الآخر (المصدوم): حاذري! أقلت القسوة؟!*
- *الآخر (الغاضب): لم أقل ما لم أشاهده، من ذلك الارتفاع! ومن أعلى السطح، وعلى ارتفاع أربعين رجلًا!*
- *الآخر (الحاد): شاهدتهم يلقونه ولم تشهد كيف؟!*
- *الآخر (الذي مازال مذهولًا بالجثة، تحركت شفتاه وهو حانق بقوله): آه على هؤلاء السيئين! إذ يقولون كلما أجتهت وعلوت أكثر، كان سقوطك أسرع وأصعب!* .(٢٩)

فقد استعار بيضايي بالحكاية التاريخية (الماضي)، واتخذها قناعا ليتستربها، في مواجهة قهر الحاكم السياسي (الحاضر) المفروض على مجتمع التسعينيات، فلقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية القاسية التي مر بها المواطن الإيراني لها وقع قاس على المثقفين عموما، وكتاب المسرح بشكل خاص، وهذا ما دفعهم للجوء إلى التاريخ، فلم يكن ذلك هربا فقط من العقاب بقدر ما كان هربًا أيضا من رقابة النظام، ولعلنا نستشف هذا من وراء سطور الرسائل التي سعي الكاتب إلى بثها في النص التالي:

*الأول: طوبي لمن لم يبنيه، أو قصر في عمله!! حينها لم يلقوه أو يكسرو يداه أو يسلبوه حياته؟!*

*طوبي لمن لم يفكر (قاصر الفكر) أصلًا ؟! الأفضل الذي لم يرفع نفسه من على الأرض، لكونهم لم يلقوه كذلك.*(٣٠)

ففي نفس هذا المشهد يتضح من رد السنمارعلى النعمان بأنه لم يتوقع ذلك المصيرالمحتوم، ولكنه لو عاد به الزمان للوراء لكان كرر نفس الفعل، أي تشييد الخورنق، غير أن النعمان يبدؤ أنه كان ينتظر ردًا آخر:

*النعمان: ... لا يا سنمار، نحن لسنا سبب ألمك، فوالله فإن ألمك منك أنت، لماذا لم تخدعني؟*

*لماذا لم تقل أنك لا تستطيع أن تشيد أفضل من هذا؟!*

*لماذا ... لماذا لم تقل إنني سأشيد لك أنت فقط يا ملك العرب؟ وليس لأي ملك آخر!*

وهكذا نرى عبر الحوار السابق، جدلية العلاقة بين المبدع والحاكم، تلك المواجهة الجارية على لسان (سنمار والنعمان بن المنذر) الشخصيتان الرئيسيتان بما جسداه من معنى رمزي بوصفهما أنموذجًا تاريخيًا للمبدع المقهور (سنمار) أوالمثقف والكاتب المسلوب الإرادة الذي يقف موقفًا إيجابيًا لكنه لا يستطع فعل شيئًا أمام الحاكم المستبد أوالمطلق الصلاحيات (النعمان) – (الولي الفقيه)، فبهرام بيضايي لم يكتب المسرحية ـ قطعًا ـ لتدوين ما حدث مع المعماري سنمار، حينما بنى خورنق النعمان ـ إنما أراد أن يكشف عبرها موضوع الاستبداد السياسي، والمسكوت عنه، وأن يفضح المستور. ففي مطلع الثمانينيات مُورست عمليات القتل والتعذيب (فيما عرفت بقضية الإغتيالات السياسية).[٣١] والمحاكمات الثورية من قبل عملاء الزعيم (الخميني) عبر وزارة المخابرات الإيرانية «السافاما» وقوات التعبئة (الباسيج)، وبعض الرموز من الأجهزة الأمنية الموازية، بحق بعض المعارضين (عناصر مجاهدي خلق، حزب توده، التيار الليبرالي، وبعض الصحفين وكتاب الرأي والأدباء لاسيما بعدما قامت مجموعة من الفقهاء أمثال" مصباح يزدي" و" أحمد جنتي" (أصحاب اليمين المحافظ) باعتبارهم المتصدرين للفتوي آنذاك، بتآييد أحكام الإعدام الصادرة بحق أكثر من ٢٥٠ نشط سياسي، وكاتب وأستاذ جامعي وطالب، وكان ذلك إبان حكم الولي الفقيه (خامنئ) أيضًا وخلال السنوات الأولى من حكومة رفسنجاني وخاتمي ...".[٣٢]

وهكذا نجد أن التاريخ أو الحكايات الأسطورية تتحول في عناصر المسرحية إلى ما يشبه القناع؛ وذلك لمواجهة قهرمشكلات الحاضرالإيراني؛ وتباعًا نتصور أن "بيضايي" استخدم ولجأ إلى التاريخ ليحقق هدفين؛ الأول: أنه اتخذ من التاريخ وسيلة فنية ممتعة يتفادى من خلالها، المباشرة فى معالجة مشكلات سياسية واجتماعية واقعية

في عصره. والهدف الثاني: ليهرب من خلال ذلك التوظيف، من وطأة الرقابة والسلطة على الكتابة والإبداع، ومن ثم إمكانية تجنب التعرض للعقوبات.

**الشخصيات والحوار:**

**(أ) الشخصيات:**

الشخصية هي روح المسرحية، وهي العامل الذي ينجز الحدث أو يقع عليه، بحسب وظيفتها في العمل المسرحي، فلا مسرحية بدون شخصية ولا شخصية بدون حدث. والشخصيات هم ممثلوالقصة التي يحكيها النص المسرحي، ومنهم البطل أوالأبطال الذين تتمحورحولهم تفاصيل الحكاية، وهناك أصحاب الأدوار الثانوية، وهؤلاء متممين للعمل المسرحي، مثل الكومبارس (الجوقة) والتي تكون أدوارهم نمطيّة وقصيرة للغاية. هذا وتعَد الشخصيات المسرحية مكونا من مكونات الخطاب المسرحي فهي: «أساس الخطاب المسرحي وركيزته إذ لا يمكن الحديث عن الحوار المسرحي أو الحدث الدرامي إلا في إطار الحديث عن الشخصية».[٣٣] وتنقسم الشخصيات بدورها إلى شخصيات رئيسية وقد وردت في النص(موضوع الدراسة) شخصيتين؛ شخصية (النعمان بن منذر)، وشخصية (سنمار) ونجد أن «بهرام بيضايي» ركز في بناء هاتين الشخصيتين على الجانب الداخلي (النفسي). وشخصيات ثانوية ظهرت من أجل اداء دورًا ثانوي؛ يخدم الحدث والصراع، وقد وردت هكذا في المسرحية، مطلقة بدون أسماء (جوقة)، أو الأول، والآخر.

*سنمار: أنا سنمار نهضت حتى أقص كيف سقطت، فأنا الذي سقطت فكنت أقرب للسماء من الأرض، وفي هذا الفضاء كنت اشعر وكأن الفضاء خاوً تحت جسدي، وثمة أفواه مفتوحة أسفل قدماي، وبينما أنهض أنا بين العالمين، يصرخ كل حجر في جدار قد بنيته، وتعلو أصوات الأفواه متسائلة: لماذا ... لماذا!! فلم يبدؤ مني سوي أصوات تكسير عظامي؟!*

*مع اسم النعمان الذي اسقطني من العلو. ذلك الاسم شائع الصيت، الذي أمر بتشـــيد الخورنق، الذي أهلكني وأنا ما شـــيدته (الخورنق) على ارتفاع أربعين رجلًا !؟ الخورنق؛ ذلك القصر الذي ذاعت شهرته الدنيا بآسرها، وما أسوء صيت؟!.*(٣٤)

*نعمان: ... لا يا سـنمار، نحن لسـنا سـبب ألمك، فوالله فإن ألمك منك أنت، لماذا لم تخدعني؟*

*لماذا لم تقل أنك لا تستطيع أن تشيد أفضل من هذا؟*

*لماذا ... لماذا لم تقل إنني سأشيد لك أنت فقط يا ملك العرب؟ وليس بأي ملك آخر!*

ومما سبق يتضح أن بيضايي ومن خلال تقديمه لشخصياته المسرحية إنما كان يركز على شـــخصـــيتين محوريتين فحســـب، ومن جانب واحد فقط منها؛ وهو الجانب الداخلي للشخصيات، وذلك من أجل تكثيف الرمز وإيضاحه للمتلقي.

**(ب) الحوار:**

الحوار، هو أحد أهم عناصـرالمسـرحيّة؛ وذلك لأنَّه الركيزة الأسـاسـيّة لها، حيث تُكتب المسرحيّة على شكل حوار بين الأشخاص الذين يقومون بتمثيلها. والحوار يكون بين شخصين أوأكثر وهو مهم لأن من خلاله فقط يستطيع المضمون التعبيرعن نفسه. على أية حال، فالملاحظ في المســـرحية أن الحكاية الأصـــلية التي وردت عند نظامي الكنجوي لم تتعد ٧١ بيتًا شـــعريًا (جاءت في وصـــف الســـنمار وبناء قصـــرالخورنق للنعمان) وبين الســـرد عبر الراوي العليم، والحوار بين ســـنمار والنعمان.(٣٥) أما بهرام بيضايي فقد جعل الحكاية تجري فقط عبر حوار قصيروشيق، سواء الحوار الجاري بين الجوقة (الحراس) أو بين الشخصيتين الرئيستين (السنمار والنعمان) كما ورد على النحو التالي:

- *الأول (الواصل حديثًا): من الذي سقط، هذا الملقي على الأرض، ممزق الرقبة، شاحب الوجه، مكسور الظهر.*
- *الآخر(الواصل حديثًا) : أجب يا من بعثرت عظامه، وقطعت أنفاسه ، ومازالت الآه في حلقه!*
- *الأول: من أنت ؟ ومن الذي ينوح عليك ؟ من سيأخذ بثآرك ؟! أجب ؟ ومن أي قبيلة أنت؟!*
- *الآخر: واي اسم تُعرف به ؟! وكيف أعرفه ومن أين ؟!*
- *الأول: وماذا كانت تناديك امك ؟! أو أبوك ؟!*
- *الآخر:( الذي مازال يحملق في الجسد) : أ أنت « سِنِمّار » ؟!*
- *الأول: (المتجهم) : آه أيكون هذا الذي شيد « الخورنق » ؟!*
- *الآخر: ( المندهش والذي مازال يدقق أكثر فاكثر في الجسد) : أ يكون هو وأنا لا أعرفه ؟!*
- *الأول: (الرافض) ( والذي لم يصدق بعد): آه كم كان عزيزًا !*
- *الأول: (والذي كان ينظر متعجبًا على مدي ارتفاع الخورنق) : ولماذا لم نسقط نحن؟!*
- *الآخر: ولكنه هو الذي قام بتشيد بنيانًا شاهقًا، بنيانا بأرتفاع أربعين فردًا، أما نحن فلم نفعل ؟!*
- *الأول: (... في حالة إنكار): لا تقل أنه سقط من فوق كل هذا الارتفاع ؟!*
- *الآخر: حقا، أنهم أسقطوه من أعلى نفس الأرتفاع الذي شيده! هو قصر الخورنق الذي يليق ببانيه، والذي تحار فيه الأعين، الشاهق حتي عنان السماء، وذلك بعدما*

*مزج مواده بالعناصـــر الأربعة؛ ليأتي ببرجًا بهذا العجب، وفي النهاية يلقوه من أعلاه!.* (٣٦)

وهكذا من خلال الحوار السـابق، يتبن أن بيضـايي راح يكشـف عن الملامح الخارجية لشخصياته المسرحية وتصوير مواقفها، عبرتوظيفه للحوار البسيط، باستخدام تقنية الحوارالخارجي، وهذا واضح منذ اللحظة الأول من مشهد المسرحية، إذ بدأ يكشف عبر ذلك الحوار عن مآسي سنمار مع النعمان.

ففي حوار آخر للنعمان مخاطبًا سنمار نجده يأتي على النحو التالي:

النعمان: لا يا سنمار نحن لسنا سبب ألمك، فوالله فإن ألمك منك أنت، لماذا لم تخدعنا؟! لماذا لم تقل إنك لا تستطيع أن تشيد ما هو أفضل منه؟! لماذا لم تقل أنك سوف تنسي أمر التشييد؟! لماذا لم تقل أنني سأشيد لك فقط يا ملك العرب؟! وليس لأي ملك آخر.؟!

ولعل المتابع للحوار السـابق، سـرعان ما يدرك أن الكاتب راح يسـتخدم تقنية الحوارالداخلي أيضًـا، وذلك للكشـف عن الأبعاد النفسية والداخلية للشـخصـية المحورية، فالنعمان في الحوار السـابق لا يتحدث مع سـنمار، وإنما كأنه يتحدث مع نفسـه، عبر حوار مطول مع الذات في اللاوعي، وقد جاء على هذا النحو؛ لتصـــويرالحالة النفسية للشخصية دون الإفصاح به، وفي الوقت ذاته، لبيان مدي القهر والإحساس بالظلم الذي وقع على الآخر.

**المكان والزمان:**

**(أ) المكان:**

يمثل المكان عنصراً مهماً من عناصر النص المسرحي، وهو الجزء الذي يحتوي الأحداث، فمن غير الممكن أن تكون هناك أحداث ما لم يكن هناك مكان تجري فيه الأ حداث، والمكان: "هوالموضع المتخيل الذي تجرى فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الداخلية ويسمى مكان الحدث، وينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور".[٣٧] فالمكان المسرحي إذن هو المكان الجغرافي الكائن على منصة المسرح وما يحتويه من عمارة سواء أكانت ديكوراً أم قطع إكسسوار مجردة. أما عن الحيز المكاني الوارد في النص فسنجد أن بهرام يبدأ مسرحيته بتحديد المعالم الجغرافية للمكان من خلال اللقطات الأولي، حيث يسرد هو (المؤلف) الوصف الكامل (للخورنق) من الداخل، على النحو التالي:

*"... وعلى يمين خشبة المسرح يوجد بابً خشبي متهالك بمقبضين، يبدؤ عليه الضخامة وهو مرصعً بالنقوش كأنه باب «الخورنق»، مسلط عليه ضوء خافت يزداد بريقًا كلما تعمقت صوب المجلس. وفي آخر المسرح وعلى مدى ارتفاع البناء نصبت عدة سقالات خشبية، كما افترشت أرضيته بالرمال، وفي ركن ما من يسار المسرح تلاحظ وجود زورقًا وكأنه راس على اليابسة، وهناك ثمة أشياء مبعثرة على عتبات السلم، وبعض الزانابيل المتناثرة والممتلئ بعضها بالجيروالجبس واالتراب؛ من أجل تشييد البناء، إضافة إلى قطعة نسيج ملونه من ألوان: الكحلي والبنفسج والأسود والبني والرمادي كآنها لستر الأشياء التي لم تكتمل بعد ...وفي الأمام تجد جثمان سنمار..."."[٣٨]" تُفتح الستار وسط ظلام دامس وعزف الناي وموسيقي كلاسيكية (محلية)، وعج المكان بجلبة من أصوات الهلع والوحشة ويعلو الصياح من قبل الجوكة (مجموعة من الرجال والنساء) ومن ثم ينقطع الصياح، ليتسلط الأضواء على جثمان*

*ســـنمار الملقي على قاع خشـــبة المســـرح من ناحية اليمين، وفجأة تعلو تاوهات سنمار...".*(٣٩)

وهكذا يتضــح من ملامح المكان الواردة في المســرحية، أن الكاتب قد أســتغل المكان التاريخي وبصــورة مباشــرة، إذ نص عليه صــراحتًا من خلال تصــويره الطراز المعماري للخورنق، ليعبر عن فترتين زمنيتين، الأولي؛ الأقرب في الزمن الماضـــي، والثانية؛ في زمن الحاضر، حيث أسهمت طبيعة المكان ومكوناته واكسسواراته المكملة له في تحديد الفترة الزمنية، التي تمضـي قدماً ضمن سياق الزمن المسرحي، تأكيداً من بهرام بيضـايي على أن الحالة التي يمر بها (سنمار) يمكن أن تقع لأي إنسـان آخر قد يتواجد في نفس مكان يحمل في ثناياه أبعاد نفس المكان.

**(ب) الزمن:**

الزمان المسرحي هو، الزمان الفيزيائي أي تتابع الحدث، وللزمن المسرحي عدة وجوه منها؛ أن يكون تتابعياً تراتبياً دون قطع في تســلســـل الحدث، أو أن يكون زمناً متوازياً، كأن يتمّ فعل حدثين في آنٍ واحد، وهناك زمن العودة إلى الوراء أي (الفلاش باك). والزمن المســرحي قد يتم التعبيرعنه من خلال الحوار، إذ يتم تجســيد فترة زمنية معينة، نسـتطيع أن تسـتنتجها من خلال الديكور والطراز وقطع الأزياء والإضـاءة. أما الزمان في المسـرحية عند بيضـايي، فنجد أنه لم يسـيرعلى نفس الزمان الوارد بالحكاية الأصـلية، وهو الزمان الخطي، الذي يبدأ من نقطة معينة زمنيًا ثم يسير في خط طولي حتى يصــل إلى النهاية، وإنما بدأ الكاتب في هذه المســرحية من حيث النهاية، (لحظة موت سنمار) فنجد سنمار ينهض كجسد بدون روح؛ ليحكي حكايته على النحو التالي:

*سـنمار: أنا سـنمار نهضـت حتى اقص كيف سـقطت، فأنا الذي سـقت فكنت أقرب للسـماء من الأرض، وفي هذا الفضـاء كنت اشـعر وكأن الفضـاء خاوٍي تحت جسـدي، وثمة أفواه مفتوحة أسـفل قدماي، وبينما أنهض أنا بين العالمين، يصـرخ كل*

*حجر في جدارًا قد بنيته، وتعلو أصوات الأفواه متسألة: لماذا ... لماذا !! فلم يبدو مني سوي أصوات تكسير عظامي؟!*

*مع اسم النعمان الذي اسقطني من العلو. ذلك الاسم شائع الصيت، الذي أمر بتشيد الخورنق، الذي أهلكني وأنا ما شيته*

*(الخورنق) على أرتفاع أربعون رجلًا !؟ الخورنق؛ ذلك القصـــر الذي ذاعت شهرته الدنيا بآسرها، وما أسوه صيت؟!*

- *سنمار: وبآي ذنبًا قتلت يا سنمار!*
- *الآخر: أنا أيضًا سمعت ؟! كان هذا نفس سؤالي ؟!*
- *سنمار: ... وهل نلت جزاءك يا سنمار؟!*
- *النعمان: أمضي بعيدًا وقل ياليت الخورنق لم يكون بمثل هذه العظمي؟!*

*ياليت غرورك قد منعك من تشـــيده هكذا عظيمًا ؟! ياليته كان غير ذي شـــأنا على الأرض؟! كنت حينما ســقطت من فوقه، كنا ضـــحكنا ســويا، وكنت أخذت بيدك ونهضت.*(٤٠)

صحيح أنه أشار إلى الفترة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث، وبطريقة مباشرة، معتمدًا على الحكاية التاريخية، إلا أنه أشار أيضًا إلى الفترة الزمنية المعنية، ولكن بطريقة غير مباشـــرة، عبر الإشـــارات والرموز، إذ يبدأ مســـرحيته من لحظة آنية وســـرعان ما يرتد بالزمن إلى الوراء،عبر تقنية الفلاش باك، فأحداث المسرحية وقعت في سنوات العصر الساساني ـ قبيل الإسلام ـ لندرك الأسباب الحقية وراء سقوط سنمار، وحقيقة ما جري في الماضـي عن مصـرع الضـحية، ورغم أن أحداث المسـرحية تجري في زمن مضـى وانقضى، إلا أنها تشخص حاضر إيران وتستشرفه فعنصرا الزمان والمكان في المسرحية مرتبطين، حيث أينما وجد زمان المسـرحية القاهر لشـخصـياته وجد المكان أيضًـا الذي جرت فيه أحداث المسرحية.

## الخاتمة

أما النتائج المهمة التي توصّل إليها هذا البحث من خلال دراسة توظيف التاريخ في مسرحية الكاتب الإيراني «بهرام بيضايي" (مشهد مصرع سِنِمّارأنموذجًا) فقد تبين أن «بهرام بيضايي» يُعد من أهم رواد المسرح الإيراني بعد الثورة الإيرانية عام١٩٧٩م، بما طرحه من تجربة مسرحية متميزة، حيث تعد تجربة بيضايي من أهم التجارب المسرحية في إيران، لاسيما أنه استطاع المزج بين الأصالة والمعاصرة ـــ في جميع مسرحياته ـ الأمر الذي مكنه من إرســـاء تجربة مســـرحية إيرانية مبتكرة، ترتكزعلى الإنطلاق من أعماق التاريخ الإيراني ولكن برؤية نقدية حدثية، تقوم على تغيير الواقع عبرالتأثير في المتلقي.

كما تبين أن بيضايي قد سعى من خلال مسرحيته، إلى الرجوع بالتاريخ للخلف، وتوظيف حكاياته وصــياغتها، حســب رؤيته الفنية، بحيث صــاغه في بناء فني ملائم للواقع المعاصــر، ومن ثم جعلها مرجعية لقضــاياه الســياســية والاجتماعية، وأن تعامل بيضـــــايي مع التاريخ لم يكن من منطلق تعامل المؤرخ الذي يلتزم بأحداثه، وإنما كان تعامل المبدع، إذ راح يغيير من الأحداث التاريخية، عبر تقنيات فنية وأدبية، وبما يحظي به من خيال خصب؛ لخدمة الرسالة الذي يريد توصيلها للمتلقي.

وأخيرًا تبين أن التاريخ كان أهم روافد الكتابة المسرحية عند «بهرام بيضائي» ولقد هدف الكاتب من توظيف التاريخ في مسرحيته «مشهد مصرع سِنِمّار» تجسيد صورة الواقع الإيرانى المرير الذي عانت منه الجمهورية الإيرانية إبان العقود الأولي من ثورة عام١٩٧٩، لذلك تطرقت مسرحيته إلى نقد المشكلات السياسية والاجتماعية، وكشفت عن العلاقة السائدة بين الحاكم والمحكوم، والمخاوف التى لطالما رافقت عامة الجماهير الإيرانية والتوقعات بانتظار المكافأة التي لم تجز بجزاء العمل.

## الهوامش

(١) رقيه وهابی دریاکناری و مریم حسینی: انواع بازنویسی وباز آفرینی های بهرام بیضایی از داستان های کهن،مجله زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی) سال بیست و پنجم بهار و تابستان، شماره ٢٧ ، ١٣٩٦هـ.ش.

(٢) رقيه وهابی ومریم حسینی: اسطوره قربانی در آثاربهرام بیضایی، مجله ادبیات عرفاني، سال سیزدهم، زمستان ١٣٩۶ هـ.ش.

(٣) محبوبه خراسانی، ودیگران: نقد جامعه شناختی نمایشنامه چهارصندوق بهرام بیضایی، نقد ونظریه ادبی سال اول، شماره یکم، ١٣٩٥ هـ.ش.

(٤) بهرام بیضایي: مجلس قربانی سنمار، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ اوّل، تهران، ١٣٨٠هـ.ش.

(5) Saeede Mazloumian, Bahare Farahani :"The Zero Time of History and Narrative: Micronarratives Deconstructing the Grand Narrative in Beyzai's Death of Yazdgerd" Quarterly Literary criticism, Vol. 18, No. 68. 2025

(٦) محمد منذور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٧٩.

(٧) انظر: يحي سليم عيسى وآخرون: المسرحية التاريخية العربية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد الأول، يناير ٢٠١٤، ص٢٢٥ وما بعدها.

(٨) لمزيد من التفاصيل يُنظر: إيمان هنشيري: الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس، المملوك جابر وطقوس الإشارات والتحولات أنموذجا، رسالة ماجستير، بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة باجي مختار، ٢٠١٢.

(٩) بیوگرافی بهرام بیضایی: کارگردان، نویسنده و استاد تئاتر – خبرنامه https://khabarnama.net/1403/07/

(١٠) مسرح التعازي: هو عرض مآسي ومصائب بعض الأنبياء والرسل، ومأسي آل البيت، وخاصة مآساة استشهاد "الحسين بن علی" في كربلاء ٦١هـ (٦٨٠م)، ويحظي هذا النوع من المسرح الديني (الشيعي) بخصائص تميزه عن مختلف الأنواع الدرامية الأخري. لمزيد من التفاصيل، يُنظر: ناصر قاسمي وآخرون: بدايات الأدب المسرحي في إيران، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد الخامس، تهران، ٢٠١٢.

(١١) زندگينامه بهرام بيضايى، همشهري . سينما
https://www.hamshahrionline.ir/news/118657

(١٢) محمد رضا سرشار: برخى ناگفيه ها در باره بيضايى:
https://www.sarshar.org › archives › notes1391

(١٣) زندگينامه بهرام بيضايى، همشهري . سينما، المرجع السابق.

(١٤) زندگينامه بهرام بيضايى، همشهري . سينما، مرجع سابق.

(١٥) كتابخانه ومركز اسناد فرهنگستان هنر – اخبار > مرورى بر زندگى وآثار هنرى وكتابشـــناسى بيضايى
https://speciallibrary.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=529&newsview=10497

(١٦) سالشمار زندگى وآثار بهرام بيضايى، سيميا، تهران، شماره ٢، ١٣٨٦هـ .ش.

(١٧) همان.

(١٨) نيكى كدى: نتائج انقلاب ايران، ت مهدى حقيقت خواه، انتشـــارات ققنوس، چاپ يكم، تهران، ١٣٩٣هـ.ش، ص ١٧٦.

(١٩) بيزن خاكپور: توقيف مطبوعات ايران در گذرزمان از ١٢٠٢هـــ.ش تا كنون، موسسه فرهنگى انتشارات پاس مشكاه، تهران، چاپ سوم ،١٣٨٩ هـ .ش، ص ١١٩.

(٢٠) بيزن خاكپور: توقيف مطبوعات ايران در گذرزمان از ١٢٠٢هـــــ.ش تا كنون، منبع پيشــين، ص ١١٩.

(٢١) بختياري:همه روساى جمهورى پس از انقلاب، سانسور را فعال نگه داشتند. راديو فردا ٢٥ـ تير. ١٣٩٤هـ .ش. https://www.radiofarda.com/a/30336491.html

(٢٢) حسين صوفي محمد: مـذكرات السجن فى الأدبين العربيّ والفارسيّ «مذكراتي فى سجن النساء لنوال السعداوى ومذكرات السجن لـ شهر نوش پارسى پور» دراسة مقارنة، رسالة المشرق، المجلد الثالث والثلاثون . مركزالدراسات الشرقية. جامعة القاهرة، ٢٠١٨، ص١٦.

(٢٣) «نظامي» هوجمال الدين المتخلص به نظامي والمشهوربه نظامي گنجوي: (١١٤١ ــ ١٢٠٩م)، فليسـوف وواحد من كبار شـعراء إيران في القرن السـابع الهجري، من أشـهر مؤلفاته (پنج گنج) والتي تعني بالعربية "الكنوز الخمسـة" حيث تألفت من خمسـة منظومات قصـصـية كبري: مخزن الأســرارخســرو وشــيرين، ليلي والمجنون، إســكندرنامه، وهفت پيكر أي(الصــورالســبعة): آخر المثنويات التي أنشـــدها نظامي وتشـــتمل علي أكثر من ٥٠٠٠٠ بيت من الشـــعر المثنوي.

ويدورموضوع جزء من هذه المثنوية ــ خاصة منذ البيت رقم ــ٥١٣٦ــ عن واحدًا من أهم الملوك الساسانيين وهو «بهرام جور»والتي راحت الأساطير الفارسية تتناول حكمه وسيرته، كما في شاهنامه الفردوسي، وفي بهرام نامه وفي هفت پيكر، إذا كان ملكا شجاعا محببا إلى رعيته فنسجوا له قصصا تبين مكانته في نفوسهم. وكان بهرام موفقا في سياسته وقد ذكرت سيرة بهرام في صباه وتربيته بين العرب، وقد بقيت ذكرى هذا في الأدب الفارسي والعربي. لمزيد من التفاصيل، انظر: ترجمه تاريخ طبري (بخش ايران)، ترجمه صادق نشأت، بنگاه «تهران ١٣٥١هـ.ش ص ٢٠٥. وحكيم نظامي: كليات خمسه، منظومه هفت بيكر، جاويدان، تهران، ١٣٣٦هـ.ش ص ١٤٥.

(٢٤) «الخورنق» لقد ورد ذكر الخورنق في بعض الأساطيرمن التاريخ غيرالمكتوب، كما ورد في بعض المصاد العربية مثل تاريخ الطبري، وبعض المصادر الفارسية مثل (كليات خمسه نظامي) والخورنق يعني مكان الطعام والاستقبال: لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يُنظر: محمد بن جريرالطبري: تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك، الجزء الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٥، ٢٠١٢.

(٢٥) نظامى (گنجوى): هفت پيكر، حكيم نظامى، همراه با داستان هفت پيكر،بنثر ساده، ناشرارمغان، تهران، ١٣٩هـ.ش.

(٢٦) حشمت الله رياضي: داستان هاي پيام هاى گنجوى، انتشارات حقيقت، تهران ١٣٨٥هـ.ش، ص ١٠٩.

(٢٧) محمد حسن سليم (د): النباء الدرامي في مسرح توفيق الحكيم، العين للتوزيع، ط أولي، الإمارات ،٢٠٠، ص ١٨٣

(٢٨) "... يكى: {رسيده} اين افتاده كيست؛ اين به خاك افتاده؟
اين دريده گردن، كبود چهره، شكسته پشت
ديگرى:{ رسيده} بگو اين خرد استخوان، نفس بريده، آه در گلو!
يكى: كيستى و كيست بر تو مويه كند؟
كيست بر آيد به خونخواهى تو؟ كدام قبيله را اهلى؟
ديگرى: بر چه نامى تا كسى تو را بشناسد؟
چگونه بدانم كيستى؟
يكى: مادرت ترا چه مى ناميد ؟ يا پدرت؟

آن دیگری: { همچنان خیره بر جسد} سنمار!
یکی : { ابرو در هم می کشد} ها؟ آن که این خورنق ساخت؟"بهرام بیضایی: *مجلس قربانی سنمار*، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ اوّل، ۱۳۸۰، سایت سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران. ص ۵.

(۲۹) بهرام بیضایی: *مجلس قربانی سنمار*، منبع پیشین، ص ۵.

(۳۰) یکی: {وارفته} خوشا مردمی که نساختند، یا کوته ساختند،که چون فرو افتادندنه دستی شکستند نا جانی باختند! خوشا کوته اندیشی!بهتر آنکه خود از خاك بر تر نگرفت؛که چنین واژگون هم نشد! بهرام بیضایی: *مجلس قربانی سنمار*، منبع پیشین، ص۷.

(۳۱) (قتلهای زنجیرهای) أو قضية سلسلة الإغتيالات السياسية، وقعت في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي، وكانت سلسلة بدأت من ١٩٨٨–١٩٩٨م، بالقتل واختفاء بعض المثقفين المنشقين من الإيرانيين الذين كانوا ينتقدون نظام الجمهورية الإسلامية. وقد تم تنفيذ عمليات القتل والاختفاء من قبل عملاء داخل الحكومة الإيرانية، وكان من بين الضحايا أكثر من ٨٠ كاتبًا ومترجمًا وشعراء ونشطاء سياسيين، وقُتلوا بوسائل متعددة مثل: حوادث السيارات، والطعن وإطلاق النار، والحقن بالبوتاسيوم، ومحاكاة النوبة القلبية. وبعد الإعلان عن تلك الإغتيالات، نفى المرشد خامنئي مسؤولية الحكومة، وألقى باللوم على"أعداء إيران". وفي منتصف عام ١٩٩٩، بعد صراخ شعبي كبير وتحقيق صحفي أعلن المدعي العام الإيراني أنهم عثروا على الجاني. "سعيد إمامي" الذي قاد"عناصر مارقة" من وزارة الاستخبارات الإيرانية للقيام بتلك العمليات، لكنه عثر على جثته منتحرًا في السجن. هذا ويعتقد العديد من الإيرانيين أن عمليات القتل كانت في جزء منها محاولة لمقاومة "الانفتاح الثقافي والسياسي" من قبل الرئيس الإيراني الإصلاحي "محمد خاتمي" وأنصاره، وأن المدانين بارتكاب عمليات القتل كانوا في الواقع "كبش فداء يتصرفون بناء على أوامر من السلطة.

https://farsi.euronews.com/2019/12/05/the-chain-murders-of-iran-21-years-after-and-the-threat-of-the-iranian-writers-associati_پايگاه اطلاع رساني مركز اسناد انقلاب اسلامي، پرونده قتل‌های زنجيره اي https: : www.irdc.ir/fa/content/

(۳۲) مجيد محمدي: بازخواني نظام جمهوري اسلامي ايران نويسنده آن بر اساس سه كلان ـــ برنامه

سياسي حكومت مطلقه . مشروطيت وجمهوريت ولايت فقيه، تهران، ١٣٩٤هـ.ش، ص ٢٥٠.

(٣٣) حنان قصاب حسن وآخرون: مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، ط١، لبنان، ١٩٩٧، ص١٣٤.

(٣٤) " سنمار: من كه سنمارم برميخيزم تا بگويم چگونه فرو افتادم. من كه چون می افتادم، به آسمان نزديكتر بودم تا به زمين. ودر آن دم ناباور- ميان زمين وآسمان- بر آن هوايی كه زير تنم خالی ميشدو جهانی كه زير پايم دهان می گشود-آری ميان دو جهان خشتهايی را ميشمردم كه به دست خود بر نهاده بود؛ وهر يكی صد بار با وحشت دهان گشودهمی پرسيدند-چرا، چرا، چرا؟ و پاسخ من تنها صدای خرد شدن استخوانهايم بو در گوشم! با من نام نعمان از آن بالا فرو افتاد". بهرام بيضايی: *مجلس قربانی سنمار*، *منبع پيشين*، ص٩.

(٣٥) نظامی (گنجوی): هفت پيكر، حكيم نظامی، همراه با داستان هفت پيكر، بنثر ساده، ناشر ارمغانن تهران، ١٣٩٣هـ.ش.

(٣٦) اين دريده گردن، كبود چهره، شكسته پشت
ديگری: {رسيده} بگو اين خرد استخوان، نفس بريده، آه در گلو!
يكی: كيستی و كيست بر تو مويه كند؟
كيست بر آيد به خونخواهی تو؟ كدام قبيله را اهلی؟
ديگری: بر چه نامی تا كسی تو را بشناسد؟ چگونه بدانم كيستی؟
يكی: مادرت ترا چه می نامید ؟ يا پدرت ؟
آن ديگری:{ همچنان خيره بر جسد} سنمار!
يكی : { برو در هم می كشد} ها؟ آن كه اين خورنق ساخت؟
ديگری: { ناباور- به جسد دقيق می شود} او باشد و من نشناسم؟
يكی : { رد می كند} نه- باور نكن؛ چندان كه وی عزيز بود !
ديگری : {كنجكاو} و چرا افتاده-چنين شكسته و خوار؟
يكی : { به بلندی خورنق می نگرد } و چرا ما نيفتاديم-ها؟
آن ديگری: از آن كه وی عمارتی ساختسر بلند؛

به بلندی چهل مردان بر شانه هم ؛ و ما نساختیم! بهرام بیضایی: *مجلس قربانی سنمار، منبع پیشین*، ص٤.

(٣٧) حنان قصاب حسن وآخرون: مرجع سابق، ص٢٣٥.

(٣٨) "... راست صحنه دری دو لنگه، چوبی ورزیده، بسیار بزرگ و منقش با گلمیخ ها، که در خورنق؛ و نور اندك بر آن، هر چه به پایان مجلس نزدیکتر شویم درخشان تر می شود. در عمق صحنه، بر زمینه ی افق، چوب بستنی، کف صحنه همه شن. جایی در گوشه ی چپ صحنه، زورقی به خشکی نشسته. به گونهای پراکنده یکی دو نردبان وچند زنبه ویك فرقان بر صحنه. در زنبه ها گرد آجر، گچ، خاك؛ آن اندازه که به کار جهره آرایی بیاید؛ وپیش از آن به چشم نیاید. وهمچنین تکه پارچه های نیلی، اخرایی، بنفش، سیاه، قهوه ای، خاکستری، برای به دوش انداختن دستار کردن یا به سر کشیدن؛ که هیچ یك نباید تا هنگام به کار بردنش دیده شود. در پایان به دنبال چوب بست یا با آن، این همه را از صحنه برده اند؛ جز نردبانی که تتکش سنمار است، و پیشتر رفته.{ تاریکی یکدست. نی کوبیدن وسنگ زنی. موسیقی بدوی؛ چیزی میان شیون وهلهله؛ که در اوج به فریاد هماهنگ چندین مرد– که یکصدا غریو وحشت می کنند. بریده می شود، وبا آن نور جسد سنمار را بر کف جلو/ راست صحنه روشن می کند. با واپسین آه سنمار، وهمزمان با فرو افتادن دست لرزانش که گویی هنوز در هوا به امیدی چنگ می زند. همه صحنه روشن می شود. یکی در جامه خاك آلود شتر بانان سرسیمه از عمق، و دیگری در جامه خلقان کشتی بانان هراسان از زاویه ی چپ، دوان و نفس زنان از زاویه ی چپ نزدیك می شود.در حالی که آن دیگری، که میان چپ صحنه کوچك شده بودو در خود فرو رفته بود.و دستها از ترس بر سر گرفته بود، اکنون با زانوی لرزان بر میخیزد.و اندك اندك دل آن را می یابدکه در جسد بنگرد. او نیزه و کلاه و کمر پوش نگهبانان دارد اما به گل آلوده.}، بهرام بیضایی: *مجلس قربانی سنمار، منبع پیشین*، ص١.

(٣٩) همان.

(٤٠) "سنمار: من که سنمارم برمیخیزم تا بگویم چگونه فرو افتادم. من که چون می افتادم، به آسمان نزدیکتر بودم تا به زمین.ودر آن دم ناباور– میان زمین وآسمان– بر آن هوایی که زیر تنم خالی میشدو جهانی که زیر پایم دهان می گشود–آری میان دو جهان خشتهایی را میشمردم که به دست خود بر نهاده بود؛وهر یکی صد بار با وحشت دهان گشودهمی پرسیدند–چرا، چرا، چرا؟ و پاسخ من تنها صدای خرد شدن استخوانهایم بو در گوشم! با من نام نعمان از آن بالا فرو افتاد". همان، ص٩.

## قائمة المصادر والمراجع

**أولًا. المصادر الأولية:**

- بهرام بيضايي: مجلس قربانى سنمار، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ اوّل، تهران، ١٣٨٠هـ.ش.
- بهرام بيضايي: مرگ يزدگرد، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ هشتم، تهران، ١٣٨٧هـ.ش.

**ثانيًا. المراجع العربية:**

- إيمان هنشيري: الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس، المملوك جابر وطقوس الإشارات والتحولات أنموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة، بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة باجي مختار، الجزائر، ٢٠١٢.
- حسين صوفي محمد: مذكرات السجن في الأدبين العربي والفارسي" مذكراتي في سجن النساء لنوال السعداوي ومذكرات في السجن لشهرنوش بارسي پور، دراسة مقارنة، مجلة رسالة المشرق، المجلد الثالث والثلاثون، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة،٢٠١٨.
- حنان قصاب حسن وآخرون: مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، ط١، لبنان، ١٩٩٧.
- ناصر قاسمي وآخرون: بدايات الأدب المسرحي في إيران، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد الخامس، تهران، ٢٠١٢.
- محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، تاريخ االأمم والملوك، ج٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠١٢.
- محمد حسن سليم(د): *النباء الدرامي في مسرح توفيق الحكيم*، العين للتوزيع، ط١، الإمارات.
- محمد منبور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط٣، القاهرة، ٢٠٠٥.
- يحي سليم عيسى وآخرون: المسرحية التاريخية العربية، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد ٢٢، العدد ١، ٢٠١٤.

**ثالثًا . المصادر والمراجع الفارسية:**

- بيزن خاكپور: *توقيف مطبوعات ايران در گذر زمان از ١٢٠٢ هـ.ش تا كنون*، موسسه فرهنگى انتشارات پاس مشكاه، ط٣، تهران، ١٣٨٩هـ.ش
- حشمت الله رياضي: داستان هاي پيام هاى گنجوى، انتشارات حقيقت، طهران، ١٣٨٥هـ.ش.

- حكيم نظامي: كليات *خمسه*، *منظومه هفت بيكر*، جاويدان، تهران، ١٣٣٦هـ.ش.
- سالشمار زندگی وآثار بهرام بیضایی، سیمیا، تهران، شماره ٢، ١٣٨٦هـ.ش.
- صادق نشأت: ترجمه تاريخ طبري (بخش ايران)، بنگاه، تهران ١٣٥١هـ.ش.
- نظامی (گنجوی): هفت پیکر، همراه با داستان بنثر ساده، ناشر ارمغان، تهران، ١٣٩هـ.ش.
- نيكى كدي: نتائج انقلاب ايران، ترجمة: مهدی حقیقت خواه، انتشـــارات ققنوس، ط١، تهران، ١٣٩٣هـ.ش.
- مجيد محمدي: بازخواني نظام جمهوري اسلامي ايران نويسنده آن بر اساس سه كلان ـــ برنامه سياسي حكومت مطلقه . مشروطيت وجمهوريت ولايت فقيه، تهران، ١٣٩٤هـ.ش.

**رابعًا ـ الدوريات والرسائل الجامعية الفارسية:**

- رقيه وهابى ومريم حسينى: اسـطوره قربانى در آثاربهرام بيضـايى، مجله ادبيات عرفاني، سـال سيزدهم، زمستان ١٣٩٦ هـ.ش.
- محبوبه خراسـانى، وديگران: نقد جامعه شـناختى نمايشـنامه چهارصـندوق بهرام بيضـايى، نقد ونظريه ادبى سال اول، شماره يكم، ١٣٩٥ هـ.ش.

- محبوبه خراسـانى، وديگران: نقد جامعه شـناختى نمايشـنامه چهارصـندوق بهرام بيضـايى، نقد ونظريه ادبى سال اول، شماره يكم، ١٣٩٥ هـ.ش.

**خامسًا ـ المصادر الأجنبية:**

- Saeede Mazloumian, Bahare Farahani :"The Zero Time of History and Narrative: Micronarratives Deconstructing the Grand Narrative in Beyzai's Death of Yazdgerd", Quarterly Literary criticism, Vol. 18, No. 68.2025

**سادسًا ـ مراجع شبكة المعلومات الدولية الإنترنت:**

- https://www.hamshahrionline.ir/news/118657
- https://www.irdc.ir/fa/content.
- https://www.radiofarda.com/a/30336491.html
- https://www.khabarnama.net/1403/07.
- www.sarshar.org › archives › note.
- https://speciallibrary.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=529&newsview=10497