

**توظيف الأحداث التاريخية في مسرح بهرام بيضائي
مسرحية «مجلس قرباني سنمار» أنموذجاً**

إعداد

د / حسين صوفي محمد

**أستاذ الأدب الفارسي الحديث والمعاصر المساعد،
كلية الآداب، جامعة أسيوط**

Email: sofyhussien@aun.edu.eg

DOI: 10.21608/aakj.2025.400711.2129

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٧/٤ م

تاريخ القبول: ٢٠٢٥/١٠/١٦ م

مخلص :

الحكاية التاريخية من أبرز الموضوعات التي تناولها الكاتب المسرحي الإيراني «بهرام بيضاوي» 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 قرباني سنمار» (مشهد مصرع سنمار) من أهم أبرز مسرحيات بيضاوي تجلياً في توظيف التاريخ، غير أن بهرام بيضاوي 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.

وتابعاً فقد عُني هذا البحث بدراسة الصيغة الفنية التي أُعيد من خلالها تشكيل التاريخ تشكيلاً مسرحياً، يقوم على إعادة تفسير ما قدمه التاريخ في نص مسرحية (مشهد مصرع سنمار)، وإلقاء الضوء على جوانب الاتفاق والاختلاف بين الحكاية والبناء الفني للمسرحية؛ محاولة منا للتوصل إلى أهداف الكاتب من وراء توظيف التاريخ في مسرحيته. وقد تطلب ذلك أن نقسم البحث إلى مقدمة ومدخل ومبحثين وخاتمة وثبت بقائمة المصادر والمراجع؛ حيث تناولنا في المقدمة أهمية الموضوع، وأهداف وإشكاليات 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 وقضايا عصره) على عرض نبذة عن بهرام بيضاوي، وأهم القضايا السياسية التي سادت إيران في تلك الفترة وموقف الكاتب منها، أما المبحث الثاني (التطبيقي) الذي جاء تحت عنوان: (عناصر البناء الدرامي في مسرحية مجلس قرباني سنمار) فقد تناولنا فيها ملخص المسرحية، ثم قمنا بدراسة عناصرها فنيا اعتماداً على المنهج الوصفي التحليلي. أما الخاتمة فقد أوضحت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

الكلمات المفتاحية: المسرح التاريخي في إيران، بهرام بيضاوي، 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 بيضائي» في نصوصه المسرحية، وقد تجلّى 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 قرباني سنمار » (مشهد مصرع سنمار) من أهم أبرز مسرحيات بيضائي تجلياً في توظيف التاريخ، غير أن بهرام بيضائي 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 بيضائي» طرح في مسرحياته، وخاصة مسرحية «مشهد مصرع سنمار» 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 منطلقاً 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 سنمار).

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى التعرف على:

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

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

إشكاليات الدراسة:

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

فرضية الدراسة:

ينطلق هذا البحث من فرضية أن «بيضاوي» لا يوظف التاريخ توثيقاً، بل يُعيد إنتاجه بوصفه مرآة نقدية للواقع المعاصر، في ضوء تحولات ما بعد الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩م. ويسعى إلى تحليل التقنيات الفنية والرمزية التي استخدمها الكاتب لتفكيك بنية التاريخ السلطوي وتقديم رؤية بديلة، عبر دراسة معمقة للمسرحية.

منهجية الدراسة:

واستناداً على ما سبق، فقد اعتمد البحث المنهج "الوصفي التحليلي" نظراً 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 بازنویسی وباز آفرینی های بهرام بیضایی از داستان های کهن، (إعادة كتابة وقراءة بهرام بيضايي للقصص القديم)، للباحثة رقيه وهابي ومريم حسيني، جامعة الخوارزمي، عام ٢٠٠٧ م.^(١)
- ودراسة بعنوان: اسطوره قربانی در آثار بهرام بيضايي (أسطورة الفداء في أعمال بهرام بيضايي)، للباحثة رقيه وهابي ومريم حسيني.^(٢)
- ودراسة بعنوان: نقد جامعه شناختی نمایشنامه چهار صندوق بهرام بيضايي (دراسة مسرحية الأربعة صناديق لبيضاوي على ضوء النقد الاجتماعي)، فرزانه حيدري، وديگران، نقد ونظريه ادبي 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 فنياً، الأمر الذي دفعنا إلى إضافة هذا الجانب في دراسة المسرح عند الكاتب، بحيث يسهم البحث إلى جانب بقية الدراسات السابقة في تقييم تجربة «بهرام بيضاوي» المسرحية.

مصادر ومراجع:

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

- مجلس قربانی سنما، بهرام بيضاوي، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ اول، ١٣٨٠ هـ.ش. سايت سازمان اسناد وكتابخانه ملی جمهوری اسلامي ايران.^(٤)
- بهرام بيضاوي، «سالشمار زندگي وآثار بهرام بيضاوي» (١٣٨٦ هـ.ش).

وتبعاً فقد عُني هذا البحث بدراسة الصيغة الفنية التي أعيد من خلالها تشكيل التاريخ تشكيلاً مسرحياً، بحيث يقوم على إعادة تفسير ما قدمه التاريخ في نص مسرحية

«سنمار»، وإلقاء الضوء على جوانب الاتفاق والاختلاف بين الحكاية والبناء الفني للمسرحية؛ محاولة منا للتوصل إلى أهداف الكاتب من وراء توظيف التاريخ في مسرحية سنمار. وقد تطلب ذلك أن نقسم البحث إلى مقدمة ومدخل ومبحثين وخاتمة وثبت بقائمة المصادر والمراجع؛ حيث تناولنا في المقدمة أهمية الموضوع، وأهداف وإشكاليات 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 وقضايا عصره) علي عرض نبذة عن حياة «بهرام بيضاى» وأهم القضايا السياسية التي سادت إيران في عصره، وموقف الكاتب منها، أما المبحث الثاني (التطبيقي) الذي جاء تحت عنوان: (عناصر البناء الدرامي في مسرحية مجلس قربانى سنمار) فقد تناولنا فيه بداية ملخص المسرحية، ثم قمنا بدراسة عناصرها فنياً، كالموضوع والمضمون والشخصيات والحوار، والمكان والزمان، أما الخاتمة فقد أوضحت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

مدخل: تمهيدي (المسرح التاريخي)

تعد المسرحية التاريخية واحدة من أهم روافد التأليف المسرحي، وقد استمدت خصائص اسمها من مدلولها؛ إذ تنبني حكاياتاً على التاريخ وتتشكل منه، ولكنها ليست تاريخاً؛ لأنها تنفصل عن التاريخ من خلال صفتها الأدبية، إذ أنها تعيد تشكيل المادة التاريخية تشكيلاً تواصلياً مع الحاضر المعاصر، من خلال رؤية الكاتب المسرحي له، فيختزل الكاتب ما يختزل ويضيف ما يبدو له دون المساس بقسسية الأحداث الواردة في التاريخ الحقيقي. فإذا ما التزم الأديب بمعطيات التاريخ في نصه المسرحي صار مؤرخاً، لا تختلف مهمته عن مهمة المؤرخ بقدر ما تختلف عن مهمة الكاتب المسرحي الذي ينظر إلى المسرحية ليست لأحداثها المعروفة أو لسرد شخصياتها التاريخية بحد ذاتها، ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها. وتباعاً يتضح أن الفرق بين كاتب يكتب مسرحية تاريخية وكاتب يوظف التاريخ في كتاباته المسرحية يكمن في كون كاتب

التاريخ يلتزم بالواقع والأحداث كما حدثت، لا يخرج عن كونه مؤرخاً يستخدم الزخارف الأدبية، مثله مثل كاتب التراجم عن الشخصيات التاريخية أما الكاتب الذي يوظف التاريخ في كتاباته المسرحية منطلقاً 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 للتعبير عن 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 مجدداً (قراءة معاصرة) بما يخدم رؤى الحاضر وقضايا المعاصرة. ومن خلال ما سبق، نجد أن المسرحية التاريخية تعتمد على أساسيين في بناء جوهورياً: الأول: التاريخي؛ وهي الأحداث الحقيقية التي توثق من خلال الوثائق والأسانيد 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 مهبطاً 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 بال حذف والإضافة على الأحداث والشخصيات، وبما يتوافق مع رؤيته الفنية.

المبحث الأول (بهرام بيضاوي وقضايا عصره)

نبذة عن حياة الكاتب المسرحي «بهرام بيضاوي»:

يعد «بهرام بيضاوي» من أهم رواد المسرح الإيراني - إن لم نقل أبرزهم على الإطلاق - بعد الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩م، فقد استطاع أن يقدم تجربة مسرحية متميزة، حيث تعد تجربة بيضاوي من أهم التجارب المسرحية الإيرانية، فهو من أهم المبدعين الذين مزجوا بين الأصالة والمعاصرة، وذلك عبر إرثاء تجربة مسرحية مبتكرة، تركز على الإنطلاق من أعماق التاريخ الإيراني - ما قبل الإسلام - ولكن برؤية نقدية حديثة تقوم على تغيير الواقع عبر التأثير في المتلقي.

وُلد «بهرام بيضاوي» في محافظة طهران عام ١٩٣٨م، في أسرة دينية تشتغل بالإنشاد الديني^(٩)، حيث عمل والده كقارئ تعازي، ومن ثم تعرف بيضاوي ومنذ نعومة أظافره، على مسرح التعازي^(١٠) وتباعاً فقد كتب بيضاوي أولي أعماله المسرحية وهو في سن صغير نسبياً، في المرحلة الثانوية وكان هذا عام ١٩٥٩م^(١١) ثم سعي لاستكمال دراسته في الفنون والآداب بالمرحلة الجامعية، وفي هذا الصدد، ثمة من يري أنه قد استبعد من الجامعة لأسباب سياسية، ويبدو أن ذلك أيضاً، ما قد دفع جهاز «السافاك» إلى إعفائه من أداء الخدمة العسكرية^(١٢) غير أنه سرعان ما تخلي عن الفكرة، وفي عام ١٩٦٠م، عمل موظفاً بالإدارة العامة للشهر العقاري بـ دماوند، ولكنه لم يستمر طويلاً إذ أنه سرعان ما التحق بإدارة الفنون المسرحية عام ١٩٦٢، وتباعاً انجز العديد من الأبحاث المتعلقة بالمسرح والتي قد طبعت أغلبها في مجلات (الموسيقى وكيهان والسينما)^(١٣).

وقد تزوج بهرام بيضاوي في نفس العام، وفي عام ١٩٦٩، وظل بيضاوي صامتاً لسنوات نتيجة تأزم الأوضاع السياسية في إيران بعد الثورة ٧٩، وتباعاً فضل الكاتب الخروج بعيداً عن إيران بدعوى دراسة المسرح، لاسيما بعدما دُعي من قبل جامعة «ستانفورد» الأمريكية لدراسة فنون المسرح^(١٤).

- انتاجه المسرحي:

عُرف «بهرام بيضايي» بين أدباء عصره بغزارة إنتاجه وتنوعه أيضاً، حيث كتب العديد من القصص والروايات، كما أخرج الأفلام السينمائية، غير أن أخصب ميادين انتاجه كانت في المسرح، حيث كتب وصنع وأعد العديد من المسرحيات التاريخية؛ ومن أهم مسرحياته:

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| - غروب در ديار غريب ١٣٤١ هـ.ش | (الغروب في ديار غريبة ١٩٥٦ م)، |
| - بهلوان اكبر می میرد ١٣٤٢ هـ.ش | (موت البطل العظيم ١٩٦٤ م)، |
| - عروسكها ١٣٤٥ هـ.ش | (الدمي عام ١٩٦٦ م)، |
| - ضیافت و میراث ١٣٤٦ هـ.ش | (الضيافة والميراث عام ١٩٦٧ م)، |
| - سلطان مار ١٣٤٨ هـ.ش | (سلطان الأفعي عام ١٩٦٩ م)، |
| - كلاغ ١٣٤٨ هـ.ش | (الغراب ١٩٧٩ م)، |
| - دیوان بلخ ١٣٤٧ هـ.ش | (محكمة ديوان بلخ ١٩٦٩ م)، |
| - گمشدگان ١٣٤٨ هـ.ش | (المفقودون ١٩٧٠ م)، |
| - مرگ یزدگرد ١٣٥٨ هـ.ش | (موت یزدگرد عام ١٩٧٩ م)، |
| - فتحنامه کلات ١٣٦٢ هـ.ش | (رسالة فتح کلات ١٩٨٣ م)، |
| - مجلس ضربت زدن ١٣٧٩ هـ.ش | (مشهد اللطم ٢٠٠٠ م)، |
| - چهار صندوق ١٣٩٧ هـ.ش | (أربعة صناديق ٢٠٠٨ م)، |
| - شب هزارو یکم ١٣٨٢ هـ.ش | (الف ليلة وليلة عام ٢٠٠٣ م). |

– دراسات في فنون المسرح :

- نمایش در ژاپن ۱۳۴۳ ه.ش (المسرح في اليابان ۱۹۶۴ م)،
- نمایش در ايران ۱۳۴۴ ه.ش (المسرح في ايران ۱۹۶۵ م)،
- نمایش در چین ۱۳۴۹ ه.ش (المسرح في الصين ۱۹۷۰ م)،
- نمایش در هند ۱۳۸۷ ه.ش (المسرح في الهند ۲۰۰۸ م)^(۱۵)

وتجدر الإشارة إلى أن معظم مسرحيات بهرام تُرجمت إلى العديد من اللغات ومنها: الإنجليزية، الفرنسية والألمانية والعربية والتركية، كما نُشرت بعضها خارج إيران في قارة آسيا وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.^(۱۶)

– الجوائز التي حصل عليها:

نال بهرام بيضايي العديد من الجوائز في مجال الإخراج السينمائي والكتابة المسرحية ومنها:

- ۱- حصوله على جائزة أدبية رفيعة؛ تكريماً لمسرحيته «برده خانه» (الحراملك)،
- ۲- حصوله على جائزة أفضل مسرحية لعام ۲۰۰۴م، من جمعية نقاد وكتاب المسرح،
- ۳- حصوله على جائزة وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي عن أفضل دراسة مسرحية، ولم يستلم الجائزة،
- ۴- حصل على جائزة هيئة التراث الإيرانية، عن أفضل جائزته للتراث عام ۲۰۱۲م،
- ۵- حصل على درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب، من جامعة سانات اندروز، الأسكتلندية ۲۰۱۷م، على ما قدم من أعمال فنية، وإبداعات فنية مستمرة في مجالات البحث في التمثيل وكتابة السيناريو والإخراج السينمائي والمسرحي.^(۱۷)

- الأوضاع الاجتماعية في إيران بعد ثورة ١٩٧٩م:

اندلعت الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩م، وكانت واحدة 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 قائماً، لكن المتفق عليه أن خروج عامة الجماهير الإيرانية على النظام البهلوي آنذاك كان بدافع ضغوط الاستبداد السياسي والإنهيار الاقتصادي، 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 أفعالهم - وبما لديهم من تجارب وقدرات خطابية نافذة - في إلقاء الضوء بأعمالهم الإبداعية على تدهور الأوضاع الاجتماعية وغياب الحريات وحقوق الإنسان، وإلى غير ذلك؛ الأمر الذي دفع الجماهير إلى الخروج للبحث عن مخرج من تلك الأوضاع المتردية؛ حتي تمت الإطاحة بالحكم البهلوي وتغيير النظام من الشاهنشاهي إلى الجمهوري.^(١٨) وبعدها استطاع التيار الديني - وبما لديه من قدرات تنظيمية ومشاركة جماهيرية واسعة - بزعامة الخميني واتباعه التصدي للمشهد السياسي، في حين أبقت التيارات السياسية على اختلاف أطيافها 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 توالى الأحداث، وتم تطبيق نظام الجمهورية الإسلامية النابع من الفكر الشيوعي الاثنى عشري، ورغم شعارات السلطة الدينية الجديدة بمحاربة الاستبداد، ووعودها بفتح الأبواب أمام حرية التعبير، لكن يبدو أن الأمر، قد تغير عقب 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 يبدو أنه بمجرد انتصار الثورة، 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 وتشيت الرأي العام، ومن تلك الصحف التي اغلقتها: صحيفة "جوان" أي (الشباب)، صحيفة "كذارشروز" (التقرير اليومي)، مجلة "ديلمات" (الدبلوماسية)، صحيفة "ابتكار" مجلة "اتحادي" مجلة "ديناجديد" وصحيفة "سرجشمه" أي (الينبوع) صحيفة "مجاهد" و"نداوطن" و"ملت" (الشعب)، و"پیام دانشجو" أي (رسالة الطالب)، حيث اغلقت كل تلك الصحف والدوريات بدعوى 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 والصحفيين، ومن ضمن أبرز التغييرات التي سعت الحكومة الإسلامية في إيران آنذاك إلى فرضها على المجتمع الإيراني وخاصة في المجال الثقافي والاجتماعي إغلاق الكثير من دور النشر ودور السينما، ومنع الموسيقى وخاصة الغربية منها، وكذا فصل الجنسين في دور التعليم المختلفة، إضافة إلى فرض قوانين خاصة بالزني سواء على 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 أيضاً 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 السياسية والاجتماعية في إيران (مطلع الثمانينيات) "تلك الحقبة الزمنية التي كثرت فيها الصراعات السياسية الداخلية والنزاعات المسلحة المتكررة بين الرموز السياسية التي يُلبسونها حلّة دينية مزيفة يتسترون خلفها، حيث أصبحت الانتهاكات الإنسانية أمراً اعتيادياً 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 سنّمار)

- ملخص المسرحية (مجلس قرباني سنّمار):

مسرحية (مشهد مصرع سنّمار)، هي مسرحية مستوحاة من التاريخ الفارسي - ما قبل الإسلام - كتبها بهرام بيضائي عام ١٩٩٨م، وهي حكاية تاريخية - سياسية تقع في مشهد واحد، استلهم الكاتب أحداثها من مأساة مصرع سنّمار، كما وردت عند «نظامي الكنجوي»، شاعر القرن السابع الهجري، في منظومته «هفت پیکر» أي (السبع حكايت).^(٢٣) ومن قبله عند «الفردوسي» في منظومته «الشاهنامه»، لكن بهرام لم يبدأ الحكاية من بدايتها حينما أراد «النعمان بن منذر» حاكم الحيرة، تشييد قصر عظيم؛ بعد أن علم نبأ نزول شاه إيران «يزدجرد الأول» ضيفاً 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 يبهز أعين شاه إيران. فأرسل برسالة إلى معماري عُرف بمهارته وشهرته في البناء والتشييد يدعي «سنّمار» (بكسر السين 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 بمكافأة عظيمة من الذهب والفضة، وقيل أيضًا بأنه وعده بمصاهرته في ابنته الكبرى. وبالفعل بدأ السنمار في تشيد القصر، ورغم أن النعمان قد انتابه الشك والريبة في تلك الأثناء، إزاء قدرة سنمار على سرعة الانتهاء من الخورنق؛ وذلك بسبب سوء ظن كبار مشايخ القبائل العربية وضيق صدرهم من مصاهرة غريب لـ 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 وهو أعلى 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 فنجد أنه يطرح الحكاية التاريخية لمصرع «سِنَمَار» (أيضًا بوصفها إطارًا عامًا، إذ يبدأ الحكاية من نقطة قوية، من نهايتها وليست كما وردت في المصدر الفارسي للكنجوي).^(٢٦) من بدايتها، حيث عمد بيضايي إلى زحزحة الحدث والشخصية من موقعها الرئيسي في المأساة التاريخية، ليبدأ نصًا مسرحيًا متخيلاً؛ 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 الملقى على الأرض، ممزق الرقبة، شاحب الوجه، مكسور الظهر.

- الآخر: (الواصل حديثاً): أجب يا من بعثرت عظامه، وقطعت أنفاسه، وما زالت الآه في حلقه!
- الأول: من أنت؟ ومن الذي ينوح عليك؟ من سيأخذ بثارك؟! 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 «سنمار»؟!
- الأول (المتجهم): آه أ يكون هذا الذي شيد «الخورنق»؟! (٢٨)

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

(ب) المضمون:

من خلال العرض السابق لموضوع المسرحية وعبر تحليلها نري أن بهرام بيضائي راح يوظف الحكاية التاريخية: (النعمان بن المنذر مع سنمار) الذي كافأه بدوره على تشييد قصره العظيم بأن آلقاه 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 يلقي 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 وبدلاً من قيام نظام ولاية الفقيه، في المقابل بتقدير جميل الشعب الإيراني عرفاناً بصنيع عمله، لكنه يعمد إلى الإطاحة به، وعضاً عن تحقيق أهداف ثورته بالقضاء على المظالم، وقهر أعداء إيران، نجده بالعكس من ذلك، يعمد إلى تعزيز سبل محاربة أصحاب الرأي — وإلى أبعد حد — وهنا يسعى بيضايي إلى فضح آليات هذا النظام في التعامل مع الحشود الغاضبة، وذلك عبر فضح الحاكم (النعمان) قناع التاريخ، ورجال الدين الذين يستغلون مواقعهم في السلطة، فيتآمرون على تلك الجماهير؛ في سبيل تحقيق مصالحهم الشخصية، وماذا عن الفاسدين والمشاهدين للأحداث والذين لم يكلفوا أنفسهم عناء المحاولة، يُتركوا بحسب «بهرام بيضايي» كما ورد في نص المسرحية على النحو التالي:

- الأول (الرافض) (والذي لم يصدق بعد) : آه كم كان عزيزاً! (المقصود سنمار الساقط على الأرض)
- الأول (والذي كان ينظر متعجباً على مدي ارتفاع الخورنق) : ولماذا لم نسقط نحن؟!
- الآخر: ولكنه هو الذي قام بتشيد بنياناً شاهقاً، بنياناً بارتفاع أربعين فرداً، أما نحن فلم نفعل؟!
- الأول (... في حالة إنكار) : لا تقل أنه سقط من فوق كل هذا الارتفاع؟!
- الآخر: حقا، أنهم ألقوه من أعلى نفس الارتفاع الذي شيده! هو قصر الخورنق الذي يليق ببانيه، والذي تحار فيه الأعين، الشاهق حتى عنان السماء، وذلك بعدما مزج مواده بالعناصر الأربعة؛ ليأتي ببرج بهذا العجب، وفي النهاية يلقوه من أعلاه؟!
- الأول (ومازال غير مصدق ويحملك على الجسد): أأنت أيها المسكين، سقطت من أعلى بذاك، ومن فعل بك هذا؟!
- الآخر (الغاضب): وما هذا الجرم 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 رجلاً!
- الآخر (الحاد): شاهدتهم يلقونه ولم تشهد كيف؟!
- الآخر (الذي مازال مذهولاً بالجة، تحركت شفتاه وهو حانق بقوله): آه على هؤلاء السيئين! إذ يقولون كلما أجهت وعلوت أكثر، كان سقوطك أسرع وأصعب! (٢٩)

فقد استعار بيضاي بالحكاية التاريخية (الماضي)، واتخذها قناعاً ليتستر بها، 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 عموماً، وكتاب المسرح بشكل خاص، وهذا ما دفعهم للجوء إلى التاريخ، فلم يكن ذلك هرباً فقط من العقاب بقدر ما كان هرباً أيضاً 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) أصلاً؟! الأفضل الذي لم يرفع نفسه من
على الأرض، لكونهم لم يلقوه كذلك. (٣٠)

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

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

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 جسده من معنى رمزي بوصفهما أنموذجاً تاريخياً للمبدع المقهور (سنمار) أو المتقف والكاظم المسلوب الإرادة الذي يقف موقفاً إيجابياً لكنه لا يستطيع فعل شيئاً أمام الحاكم المستبد أو المطلق الصلاحيات (النعمان) - (الولي الفقيه)، فيهرام بيضايي لم يكتب المسرحية - قطعاً - لتدوين ما حدث مع المعماري سنمار، حينما بنى خورنق النعمان - إنما أراد أن يكشف عبرها موضوع الاستبداد السياسي، والمسكوت عنه، وأن يفضح المستور. ففي مطلع الثمانينيات مؤرست 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 الصحفيين وكتاب الرأي والأدباء لاسيما بعدما قامت مجموعة من الفقهاء أمثال "مصباح يزدي" و"أحمد جنتي" (أصحاب اليمين المحافظ) باعتبارهم المتصدرين للفتوى آنذاك، بتأييد أحكام الإعدام الصادرة بحق أكثر من ٢٥٠ نشط سياسي، وكاتب وأستاذ جامعي وطالب، وكان ذلك إبان حكم الولي الفقيه (خامني) أيضاً 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 قهر مشكلات الحاضر الإيراني؛ وتباعاً لتصور أن "بيضاوي" استخدم ولجأ إلى التاريخ ليحقق هدفين؛ الأول: أنه اتخذ من التاريخ وسيلة فنية ممتعة يتفادى من خلالها، المباشرة في 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 ممثلو القصة التي يحكيها النص المسرحي، ومنهم البطل أو الأبطال الذين تتمحور حولهم تفاصيل الحكاية، وهناك أصحاب الأدوار الثانوية، وهؤلاء متممين للعمل المسرحي، مثل الكومبارس (الجوقة) والتي تكون أدوارهم نمطية وقصيرة للغاية. هذا وتعد الشخصيات المسرحية مكوناً 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».^(٣٢) وتنقسم الشخصيات بدورها إلى شخصيات رئيسية وقد وردت في النص (موضوع الدراسة) شخصيتين؛ شخصية (النعمان بن منذر)، وشخصية (سنمار) ونجد أن «بهرام بيضائي» ركز في بناء هاتين الشخصيتين على الجانب الداخلي (النفسي). وشخصيات ثانوية ظهرت من أجل أداء دوراً 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 خاو تحت جسدي، وثمة أفواه مفتوحة أسفل قدمي، وبينما أنهض أنا بين العالمين، يصرخ كل حجر في جدار قد بنيته، وتعلو أصوات الأفواه متسائلة: 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 شيدته (الخورنق) على ارتفاع أربعين رجلاً؟! الخورنق؛ ذلك القصر الذي ذاعت شهرته الدنيا بأسرها، وما أسوء صيت؟! (٣٤)

نعمان: ... لا يا سنمار، نحن لسنا سبب ألمك، فوالله فإن ألمك منك أنت، لماذا لم تخذعني؟

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 شخصيتين محوريتين فحسب، ومن جانب واحد فقط منها؛ وهو الجانب الداخلي للشخصيات، وذلك من أجل تكتيف الرمز وإيضاحه للمتلقي.

(ب) الحوار:

الحوار، هو أحد أهم عناصر المسرحية؛ وذلك لأنه الركيزة الأساسية لها، حيث تُكتب المسرحية على شكل حوار بين الأشخاص الذين يقومون بتمثيلها. والحوار يكون بين شخصين أو أكثر وهو مهم لأن من خلاله فقط يستطيع المضمون التعبير عن نفسه. على أية حال، فالملاحظ في المسرحية أن الحكاية الأصلية التي وردت عند نظامي الكنجوي لم تتعد ٧١ بيتاً شعرياً (جاءت في وصف السنمار وبناء قصر الخورنق للنعمان) وبين السرد عبر الراوي العليم، والحوار بين سنمار والنعمان. (٣٥) أما بهرام بيضايي فقد جعل الحكاية تجري فقط عبر حوار قصير وشيق، سواء الحوار الجاري بين الجوقة (الحراس) أو بين الشخصيتين الرئيسيتين (السنمار والنعمان) كما ورد على النحو التالي:

- الأول (الواصل حديثاً): من الذي سقط، هذا الملقى على الأرض، ممزق الرقبة، صاحب الوجه، مكسور الظهر.
- الآخر (الواصل حديثاً): أجب يا من بعثرت عظامه، وقطعت أنفاسه، ومازالت الآه في حلقه!
- الأول: من أنت؟ ومن الذي ينوح عليك؟ من سيأخذ بئارك؟! 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 «سنمار»؟!
- الأول: (المتجهّم): آه أ يكون هذا الذي شديد «الخورنق»؟!
- الآخر: (المندهش والذي مازال يقق أكثر فاكثّر في الجسد): أ يكون هو وأنا لا أعرفه؟!
- الأول: (الرافض) (والذي لم يصدق بعد): آه كم كان عزيزاً!
- الأول: (والذي كان ينظر متعجباً على مدي ارتفاع الخورنق): ولماذا لم نسقط نحن؟!
- الآخر: ولكنه هو الذي قام بتشيد بنياناً شاهقاً، بنياناً بأرتفاع أربعين فرداً، أما نحن فلم نفعل؟!
- الأول: (... في حالة إنكار): لا تقل أنه سقط من فوق كل هذا الارتفاع؟!
- الآخر: حقاً، أنهم أسقطوه من أعلى نفس الارتفاع الذي شيده! هو قصر الخورنق الذي يليق ببانيه، والذي تحار فيه الأعين، الشاهق حتي عنان السماء، وذلك بعدما

مزج موارده بالعناصر الأربعة؛ ليأتي ببرجاً بهذا العجب، وفي النهاية يلقوه من أعلاه!.. (٣٦)

وهكذا من خلال الحوار السابق، يتبن أن بيضاوي راح يكشف عن الملامح الخارجية لشخصياته المسرحية وتصوير مواقفها، عبرتوظيفه للحوار البسيط، باستخدام تقنية الحوار الخارجي، وهذا واضح منذ اللحظة الأولى من مشهد المسرحية، إذ بدأ يكشف عبر ذلك الحوار عن مآسي سنمار مع النعمان.

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

النعمان: لا يا سنمار نحن لسنا سبب ألمك، فوالله فإن ألمك منك أنت، لماذا لم تخذعنا؟! 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 السابق، سرعان ما يدرك أن الكاتب راح يستخدم تقنية الحوار الداخلي أيضاً، وذلك للكشف عن الأبعاد النفسية والداخلية للشخصية المحورية، فالنعمان في الحوار السابق لا يتحدث مع سنمار، وإنما كأنه يتحدث مع نفسه، عبر حوار مطول مع الذات في اللاوعي، وقد جاء على هذا النحو؛ لتصوير الحالة 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 الأحداث، والمكان: "هوالموضع المتخيل الذي تجرى فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الداخلية ويسمى مكان الحدث، وينقل إلى خشبة 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 الأولى، حيث يسرد هو (المؤلف) الوصف الكامل (للخورنق) من الداخل، على النحو التالي:

"... وعلى يمين خشبة المسرح يوجد بابٌ خشبي متهاك بمقبضين، يبدو عليه الضخامة وهو مرصعٌ بالنقوش كأنه باب «الخورنق»، مسلط عليه ضوء خافت يزداد بريقاً 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 زورقاً وكأنه راس على اليابسة، وهناك ثمة أشياء مبعثرة على عتبات السلم، وبعض الزانابيل المتناثرة والممتلى بعضها بالجبر والجبس والتراب؛ من أجل تشييد البناء، إضافة إلى قطعة نسيج ملونه من ألوان: الكحلي والبنفسج والأسود والبني والرمادي كأنها لستر الأشياء التي لم تكتمل بعد... وفي الأمام تجد جثمان سنمار...".^(٣٨) "تفتح الستار وسط ظلام دامس وعزف الناي وموسيقى كلاسيكية (محلية)، وعج المكان بجلبة من أصوات الهلع والوحشة ويعلو الصياح من قبل الجوكرة (مجموعة من الرجال والنساء) ومن ثم ينقطع الصياح، ليتسلط الأضواء على جثمان

سنمار الملقى على قاع خشبة المسرح من ناحية اليمين، وفجأة تعلو تاوهات سنمار...". (٣٩)

وهكذا يتضح من ملامح المكان الواردة في المسرحية، أن الكاتب قد أستغل المكان التاريخي وبصورة مباشرة، إذ نص عليه صراحةً من خلال تصويره الطراز المعماري للخورنق، ليعبر عن فترتين زمنيّتين، الأولى؛ الأقرب في الزمن الماضي، والثانية؛ في زمن الحاضر، حيث أسهمت طبيعة المكان ومكوناته واكسسواراته المكملّة له في تحديد الفترة الزمنية، التي تمضي قدماً ضمن سياق الزمن المسرحي، تأكيداً من بهرام بيضاي على أن الحالة التي يمر بها (سنمار) يمكن أن تقع لأي إنسان آخر قد يتواجد في نفس مكان يحمل في ثناياه أبعاد نفس المكان.

(ب) الزمن:

الزمن المسرحي هو، الزمان الفيزيائي أي تتابع الحدث، وللزمن المسرحي عدة وجوه منها؛ أن يكون تتابعياً تراتبياً دون قطع في تسلسل الحدث، أو أن يكون زمناً متوازياً، كأن يتمّ فعل حدثين في آنٍ واحد، وهناك زمن العودة إلى الوراء أي (الFLASH باك). والزمن المسرحي قد يتم التعبير عنه من خلال الحوار، إذ يتم تجسيد فترة زمنية معينة، نستطيع أن تستنتجها من خلال الديكور والطرّاز وقطع الأزياء والإضاءة. أما الزمان في المسرحية عند بيضاي، فنجد أنه لم يسير على نفس الزمان الوارد بالحكاية الأصلية، وهو الزمان الخطي، الذي يبدأ من نقطة معينة زمنياً ثم يسير في خط طولي حتى يصل إلى النهاية، وإنما بدأ الكاتب في هذه المسرحية من حيث النهاية، (لحظة موت سنمار) فنجد سنمار ينهض كجسد بدون روح؛ ليحكي حكايته على النحو التالي:

سنمار: أنا سنمار نهضت حتى أقص كيف سقطت، فأنا الذي سقت فكنت أقرب للسماء من الأرض، وفي هذا الفضاء كنت اشعر وكأن الفضاء خاوي تحت جسدي، وثمة أفواه مفتوحة أسفل قدمي، وبينما أنهض أنا بين العالمين، يصرخ كل

حجر في جدارًا قد بنيته، وتعلو أصوات الأفواه متسألة: لماذا ... لماذا !! فلم يبدؤ 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 ارتفاع أربعون رجلًا؟! الخورنق؛ ذلك القصر الذي ذاعت
شهرة الدنيا بأسرها، 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 تشيده هكذا عظيمًا؟! ياليتته كان غير ذي شأنًا
على الأرض؟! كنت حينما سقطت من فوقه، كنا ضحكنا سويًا، 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
مباشرة، عبر الإشارات والرموز، إذ يبدأ مسرحيته من لحظة آنية وسرعان ما يرتد
بالزمن إلى الوراء، عبر تقنية الفلاش باك، فأحداث المسرحية وقعت في سنوات العصر
الساساني – قبيل الإسلام – لندرك الأسباب الحقية وراء سقوط سنمار، وحقيقة ما جرى
في الماضي عن مصرع الضحية، ورغم أن أحداث المسرحية تجري في زمن مضى
وانقضى، إلا أنها تشخص حاضر إيران وتستشرفه فعنصر الزمان والمكان في المسرحية
مرتبطين، حيث أينما وجد زمان المسرحية القاهر لشخصياته وجد المكان أيضًا الذي
جرت فيه أحداث المسرحية.

الخاتمة

أما النتائج المهمة التي توصل إليها هذا البحث من خلال دراسة توظيف التاريخ في مسرحية الكاتب الإيراني «بهرام بيضاوي» (مشهد مصرع سِنِمَار نموذجًا) فقد تبين أن «بهرام بيضاوي» يُعد من أهم رواد المسرح الإيراني بعد الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩م، بما طرحه من تجربة مسرحية متميزة، حيث تعد تجربة بيضاوي من أهم التجارب المسرحية في إيران، لاسيما أنه استطاع المزج بين الأصالة والمعاصرة — في جميع مسرحياته — الأمر الذي مكنه من إرساء تجربة مسرحية إيرانية مبتكرة، ترتكز على الإنطلاق من أعماق التاريخ الإيراني ولكن برؤية نقدية حديثة، تقوم على تغيير الواقع عبر التأثير في المتلقي.

كما تبين أن بيضاوي قد سعى من خلال مسرحيته، إلى الرجوع بالتاريخ للخلف، وتوظيف حكاياته وصياغتها، حسب رؤيته الفنية، بحيث صاغه في بناء فني ملائم للواقع المعاصر، ومن ثم جعلها مرجعية لقضاياها السياسية والاجتماعية، وأن تعامل بيضاوي مع التاريخ لم يكن من منطلق تعامل المؤرخ الذي يلتزم بأحداثه، وإنما كان تعامل المبدع، إذ راح يغيّر من الأحداث التاريخية، عبر تقنيات فنية وأدبية، وبما يحظى به من خيال خصب؛ لخدمة الرسالة التي يريد توصيلها للمتلقي.

وأخيرًا تبين أن التاريخ كان أهم روافد الكتابة المسرحية عند «بهرام بيضاوي» ولقد هدف الكاتب من توظيف التاريخ في مسرحيته «مشهد مصرع سِنِمَار» تجسيد صورة الواقع الإيراني المرير الذي عانت منه الجمهورية الإيرانية إبان العقود الأولى من ثورة عام ١٩٧٩، لذلك تطرقت مسرحيته إلى نقد المشكلات السياسية والاجتماعية، وكشفت عن العلاقة السائدة بين الحاكم والمحكوم، والمخاوف التي لطالما رافقت عامة الجماهير الإيرانية والتوقعات بانتظار المكافأة التي لم تجز بجزء العمل.

الهوامش

(١) رقيه وهابي درياكناری و مريم 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، ١٣٩٦ ه.ش.

(٢) رقيه وهابی و مريم حسینی: اسطوره قربانی در آثار بهرام بیضایی، مجله ادبیات عرفانی، سال سیزدهم، زمستان ١٣٩٦ ه.ش.

(٣) محبوبه خراسانی، و دیگران: نقد جامعه شناختی نمایشنامه چهار صندوق بهرام بیضایی، نقد ونظریه ادبی سال اول، شماره یکم، ١٣٩٥ ه.ش.

(٤) بهرام بیضایی: مجلس قربانی سنمار، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ اول، تهران، ١٣٨٠ ه.ش.

(٥) Saeede Mazlounian, 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 مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٧٩.

(٧) انظر: يحي سليم عيسى وآخرون: المسرحية التاريخية العربية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد الأول، يناير ٢٠١٤، ص ٢٢٥ وما بعدها.

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

(٩) بيوگرافی بهرام بیضایی: کارگردان، نویسنده و استاد تئاتر - خبرنامه
<https://khabarnama.net/1403/07/>

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

- (۱۱) زندگینامه بهرام بیضایی، همشهری . سینما
<https://www.hamshahrionline.ir/news/118657>
- (۱۲) محمد رضا سرشار: برخی ناگفته ها در باره بیضایی:
<https://www.sarshar.org › archives › notes1391>
- (۱۳) زندگینامه بهرام بیضایی، همشهری . سینما، المرجع السابق.
- (۱۴) زندگینامه بهرام بیضایی، همشهری . سینما، مرجع سابق.
- (۱۵) کتابخانه ومركز اسناد فرهنگستان هنر - اخبار > مروی بر زندگی وآثار هنری وکتابشناسی بیضایی
<https://speciallibrary.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=529&newsview=10497>
- (۱۶) سالشمار زندگی وآثار بهرام بیضایی، سیمیا، تهران، شماره ۲، ۱۳۸۶ ه. ش.
- (۱۷) همان.
- (۱۸) نیکی کدی: نتایج انقلاب ایران، ت مهدی حقیقت خواه، انتشارات ققنوس، چاپ یکم، تهران، ۱۳۹۳ ه. ش، ص ۱۷۶.
- (۱۹) بیزن خاکپور: توقیف مطبوعات ایران در گذر زمان از ۱۲۰۲ ه. ش تا کنون، موسسه فرهنگی انتشارات پاس مشکاه، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۹ ه. ش، ص ۱۱۹.
- (۲۰) بیزن خاکپور: توقیف مطبوعات ایران در گذر زمان از ۱۲۰۲ ه. ش تا کنون، منبع پیشین، ص ۱۱۹.
- (۲۱) بختیاری: همه روسای جمهوری پس از انقلاب، سانسور را فعال نگه داشتند. رادیو فردا ۲۵ - تیر. ۱۳۹۴ ه. ش. <https://www.radiofarda.com/a/30336491.html>
- (۲۲) حسین صوفي محمد: مذكرات السجن فی الأدبين العربيّ والفارسيّ «مذكراتي فی سجن النساء لنوال السعداوی ومذكرات السجن لـ شهر نوش پارسی پور» دراسة مقارنة، رسالة المشرق، المجلد الثالث والثلاثون . مركز الدراسات الشرقية. جامعة القاهرة، ۲۰۱۸، ص ۱۶.
- (۲۳) «نظامي» هوجمال الدين المتخلص به نظامي والمشهور به نظامي گنجوي: (۱۱۴۱ - ۱۲۰۹ م)، فليسوف وواحد من كبار شعراء إيران في القرن السابع الهجري، من أشهر مؤلفاته (پنج گنج) والتي تعني بالعربية "الكنوز الخمسة" حيث تألفت من خمسة منظومات قصصية كبرى: مخزن الأسرار خسرو وشيرين، ليلى والمجنون، إسكندرنامه، وهفت پيكر أي(الصورالسبعة): آخر المثنويات التي أنشدها نظامي وتشتمل علي أكثر من ۵۰۰۰ بيت من الشعر المثنوي.

ويدور موضوع جزء من هذه المثنية - خاصة منذ البيت رقم ٥١٣٦- 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 پیکر، 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، نگاه «تهران» ١٣٥١ هـ. ش. ص ٢٠٥. وحكيم نظامي: کلیات خمسہ، منظومہ ہفت پیکر، جاویدان، تهران، ١٣٣٦ هـ. ش. ص ١٤٥.

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

(٢٥) نظامي (گنجوی): هفت پیکر، حکیم نظامی، همراه با داستان هفت پیکر، بنشر سادہ، ناشرارمغان، تهران، ١٣٩٩ هـ. ش.

(٢٦) حشمت الله رياضي: داستان هاي پیام های گنجوی، انتشارات حقیقت، تهران ١٣٨٥ هـ. ش، ص ١٠٩.

(٢٧) محمد حسن سليم (د): البناء الدرامي في مسرح توفيق الحكيم، العين للتوزيع، ط أولي، الإمارات، ٢٠٠٠، ص ١٨٣.

(٢٨) "... یکی: {رسيده} اين افتاده کيست؛ اين به خاک افتاده؟
اين دريده گردن، کبود چهره، شکسته پشت
ديگری: {رسيده} بگو اين خرد استخوان، نفس بريده، آه در گلو!
یکی: کيستی و کيست بر تو مويه کند؟
کيست بر آيد به خونخواهی تو؟ کدام قبيله را اهلی؟
ديگری: بر چه نامی تا کسی تو را بشناسد؟
چگونه بدانم کيستی؟
یکی: مادرت ترا چه می 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 اول، ۱۳۸۰، سایت سازمان اسناد و کتابخانه 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 خاک بر تر نگرفت؛ که چنین واژگون هم
نشد! بهرام بیضایی: مجلس قربانی سنمار، منبع پیشین، ص ۷.

(۳۱) (قتلهای زنجیره‌ای) أو قضية سلسلة الإغتيالات السياسية، وقعت في مطلع الثمانينيات من القرن
الماضي، وكانت سلسلة بدأت من ۱۹۸۸-۱۹۹۸م، 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 ۸۰ كاتبًا و مترجمًا
وشعراء ونشطاء سياسيين، وقُتلوا بوسائل متعددة مثل: حوادث السيارات، والطعن وإطلاق النار،
والحقن بالبوئاسيوم، ومحاكاة النوبة القلبية. وبعد الإعلان عن تلك الإغتيالات، نفى المرشد
خامنئي مسؤولية الحكومة، وألقى باللوم على "أعداء إيران". وفي منتصف عام ۱۹۹۹، 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-](https://farsi.euronews.com/2019/12/05/the-chain-murders-of-iran-21-years-after-and-the-threat-of-the-iranian-writers-associati)
[years-after-and-the-threat-of-the-iranian-writers-associati](https://farsi.euronews.com/2019/12/05/the-chain-murders-of-iran-21-years-after-and-the-threat-of-the-iranian-writers-associati)
مركز اسناد انقلاب اسلامي، پرونده قتل‌های زنجیره ای <https://www.irdc.ir/fa/content/>

(۳۲) مجید محمدی: بازخوانی نظام جمهوری اسلامی ایران نویسنده آن بر اساس سه کلان — برنامه
سیاسی حکومت مطلقه . مشروطیت وجمهوریت ولایت فقیه، تهران، ۱۳۹۴ه.ش، ص ۲۵۰.

(۳۳) حنان قصاب حسن وآخرون: مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، ط ۱، لبنان، ۱۹۹۷، ص ۱۳۴.

(۳۴) " سنمار: من كه سنمارم برميخيزم تا بگويم چگونه فرو افتادم. من كه چون مي افتادم، به آسمان نزديكتر بودم تا به زمين. ودر آن دم ناباور- ميان زمين وآسمان- بر آن هوايي كه زير تنم خالي ميشود جهاني كه زير پايم دهان مي گشود- آري ميان دو جهان خشتهاي را ميشمرم كه به دست خود بر نهاده بود؛ وهر يكي صد بار با وحشت دهان گشوده مي 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 بیضایی: مجلس قربانی سنمار، منبع پیشین، ص ۹.

(۳۵) نظامی (گنجوی): هفت پیکر، حکیم نظامی، همراه با داستان هفت پیکر، بنثر ساده، ناشر ارمغان تهران، ۱۳۹۳ ه.ش.

(۳۶) اين دريده گردن، كبود چهره، شكسته پشت ديگري: {رسيده} بگو اين خرد استخوان، نفس بريده، آه در گلو! يكي: كيستي و كيسيت بر تو مويه كند؟ كيسيت بر آيد به خونخواهي تو؟ کدام قبيله را اهلي؟ ديگري: بر چه نامي تا كسي تو را بشناسد؟ چگونه بدانم كيستي؟ يكي: مادرت ترا چه مي ناميد ؟ يا پدرت ؟ آن ديگري: { همچنان خيره بر جسد } سنمار! يكي : { برو در هم مي كشد } ها؟ آن كه اين خورنق ساخت؟ ديگري: { ناباور- به جسد دقيق مي شود } او باشد و من نشناسم؟ يكي : { رد مي كند } نه- باور نكن؛ چندان كه وي عزيز بود ! ديگري : { كنجاو } و چرا افتاده- چنين شكسته و خوار؟ يكي : { به بلندي خورنق مي نگرد } و چرا ما نيفتاديم- ها؟ آن ديگري: از آن كه وي عمارتي ساختسر بلند؛

به بلندی چهل مردان بر شانه هم ؛ و ما نساختم! بهرام بیضایی: مجلس
قربانی سنمار، منبع پیشین، ص ۴.

(۳۷) حنان قصاب حسن و آخرون: مرجع سابق، ص ۲۳۵.

(۳۸) "... راست صحنه دری دو لنگه، چوبی ورزیده، بسیار بزرگ و منقش با گلمیخ ها، که در خورنق؛ و نور اندک 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 و چند زنبه و یک فرقان بر صحنه. در زنبه ها گرد آجر، گچ، خاک؛ آن اندازه که به کار جهره آرای بیاید؛ و پیش از آن به چشم نیاید. و همچنین تکه پارچه های نیلی، اخراپی، بنفش، سیاه، قهوه ای، خاکستری، برای به دوش انداختن دستار کردن یا به سر کشیدن؛ که هیچ یک 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 بیشتر رفته. {تاریکی یکدست. نی کوبیدن و سنگ زنی. موسیقی بدوی؛ چیزی میان شیون و هلهله؛ که در اوج به فریاد هماهنگ چندین مرد- که یکصدا غریو وحشت می کنند. بریده می شود، و با آن نور جسد سنمار را بر کف جلو/ راست صحنه روشن می کند. با واپسین آه سنمار، و همزمان با فرو افتادن دست لرزانش که گویی هنوز در هوا به امیدی چنگ می زند. همه صحنه روشن می شود. یکی در جامه خاک 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 نزدیک می شود. در حالی که آن دیگری، که میان چپ صحنه کوچک شده بودو در خود فرو رفته بود. و دستها از ترس بر سر گرفته بود، اکنون با زانوی لرزان بر میخیزد. و اندک اندک دل آن را می یابند که در جسد بنگرد. او نیزه و کلاه و کمر پوش نگهبانان دارد اما به گل آلوده.}، بهرام بیضایی: مجلس قربانی سنمار، منبع پیشین، ص ۱.

(۳۹) همان.

(۴۰) "سنمار: من که سنمارم برمیخیزم تا بگویم چگونه فرو افتادم. من که چون می افتادم، به آسمان نزدیکتر بودم تا به زمین. و در آن دم ناباور- میان زمین و آسمان- بر آن هوایی که زیر تنم خالی میشدو جهانی که زیر پایم دهان می گشود- آری میان دو جهان خشتهایی را می شمردم که به دست خود بر نهاده بود؛ و هر یکی صد بار با وحشت دهان گشوده می 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، ص ۹.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً. المصادر الأولية:

- بهرام بيضائي: مجلس قربانی سنمار، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۰هـ.ش.
- بهرام بيضائي: مرگ يزدگرد، انتشارات روشنگران ومطالعات زنان، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۸۷هـ.ش.

ثانياً. المراجع العربية:

- إيمان هنشيري: الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس، المملوك جابر وطقوس الإشارات والتحويلات أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة باجي مختار، الجزائر، ۲۰۱۲.
- حسين صوفي محمد: مذكرات السجن في الأدبين العربي والفارسي "مذكراتي في سجن النساء لنوال السعداوي ومذكرات في السجن لشهرنوش بارسى پور، دراسة مقارنة، مجلة رسالة المشرق، المجلد الثالث والثلاثون، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، ۲۰۱۸.
- حنان قصاب حسن وآخرون: مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، ط ۱، لبنان، ۱۹۹۷.
- ناصر قاسمي وآخرون: بدايات الأدب المسرحي في إيران، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثانية، العدد الخامس، تهران، ۲۰۱۲.
- محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج ۵، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ۵، ۲۰۱۲.
- محمد حسن سليم(د): النبأ الدرامي في مسرح توفيق الحكيم، العين للتوزيع، ط ۱، الإمارات.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط ۳، القاهرة، ۲۰۰۵.
- يحيى سليم عيسى وآخرون: المسرحية التاريخية العربية، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد ۲۲، العدد ۱، ۲۰۱۴.

ثالثاً. المصادر والمراجع الفارسية:

- بيزن خاكپور: توقيف مطبوعات ایران در گذر زمان از ۱۲۰۲ هـ.ش تا کنون، موسسه فرهنگي انتشارات پاس مشكاه، ط ۳، تهران، ۱۳۸۹هـ.ش.
- حشمت الله رياضي: داستان هاي پيام هاي گنجوي، انتشارات حقيقت، طهران، ۱۳۸۵هـ.ش.

- حکیم نظامی: کلیات خمسہ، منظومہ ہفت بیکر، جاویدان، تہران، ۱۳۳۶ھ.ش.
- سالشمار زندگی و آثار بہرام بیضایی، سیمیا، تہران، شمارہ ۲، ۱۳۸۶ھ.ش.
- صادق نشأت: ترجمہ تاریخ طبری (بخش ایران)، بنگاہ، تہران ۱۳۵۱ھ.ش.
- نظامی (گنجوی): ہفت بیکر، ہمراہ با داستان ہنر سادہ، ناشر ارمغان، تہران، ۱۳۹ھ.ش.
- نیکی کدی: نتائج انقلاب ایران، ترجمہ: مہدی حقیقت خواہ، انتشارات ققنوس، ط ۱، تہران، ۱۳۹۳ھ.ش.
- مجید محمدی: بازخوانی نظام جمهوری اسلامی ایران نویسنده آن بر اساس سہ کلان — برنامه سیاسی حکومت مطلقہ . مشروطیت و جمہوریت ولایت فقیہ، تہران، ۱۳۹۴ھ.ش.

رابعاً - الدوريات والرسائل الجامعية الفارسية:

- رقیہ وہابی و مریم حسینی: اسطوره قربانی در آثار بہرام بیضایی، مجلہ ادبیات عرفانی، سال سیزدہم، زمستان ۱۳۹۶ھ.ش.
- محبوبہ خراسانی، و دیگران: نقد جامعہ شناختی نمایشنامہ چہار صندوق بہرام بیضایی، نقد و نظریہ ادبی سال اول، شمارہ یکم، ۱۳۹۵ھ.ش.
- محبوبہ خراسانی، و دیگران: نقد جامعہ شناختی نمایشنامہ چہار صندوق بہرام بیضایی، نقد و نظریہ ادبی سال اول، شمارہ یکم، ۱۳۹۵ھ.ش.

خامساً - المصادر الأجنبية:

- Saeede Mazlounian, 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

سادساً - 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>