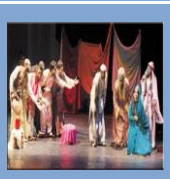
٢٠٢٤م

الفن المسرحي



إعداد

د. رحاب سمير تقي

د. رحاب سمير تقي
قسم اللغة الفارسية وآدابها – كلية الآداب بقنا
٢٠٢٤م

الفن المسرحي

إعداد

د. رحاب سمير تقي

قسم اللغة الفارسية وآدابها – كلية الآداب بقنا

٢٠٢٤م

بيانـــات أساسيـــة

الكلية: الآداب.

الفرقة: الثانية.

التخصص: اللغة الفارسية.

عدد الصفحات: ١٢٤ صفحة.

القسم التابع له المقرر: قسم اللغة الفارسية وآدابها.

الموضــوع	الصفحة
فِهرس المُحتويات.	أ
مقدمة عن الفن المسرحي.	١
نشأة الفن المسرحي العربي.	٥
أشكال الفن المسرحي.	٧
مقومات الفن المسرحي.	١٠
هيكل المسرحية العام.	١١
تقنيات العمل المسرحي.	١٣
السينوغرافيا المسرحية.	٣٥
الفن المسرحي الإيراني.	٥٦
العناصر الفنية للمسرح.	٨٣
قائمة المصادر والمراجع	١١٥-١٢٤

مقدمة عن الفن المسرحي

المسرح فن من الفنون الجميلة ويعده البعض أبًا للفنون لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة، من رقص وموسيقى وشعر ورسم ... ويُعد المسرح في عالمنا العربي فنًا دخيلًا، وقد ظهر فن المسرح داخل حركة تطور أشكال الكتابة النثرية التي تحكمت فيها سياقات التحول الاجتماعي الذي شهدته المجتمعات العربية والذي واكبه ظهور فن المقالة والقصة على أن المسرح جنس أدبي متميز تحدده مكونات أساسية هي: (الحدث– الحوار– الصراع الدرامي ...)

ويُعرفُ الفن المسرحي بأنّه عمل دراميّ يختصّ بالتمثيل الحي، والغناء، والرقص على المسرح، حيث يقوم بتجسيد الشخصيّات على أرض الواقع، مع الحرص على التأثير في الجمهور، وإيصال المشاعر لهم، بالإضافة لإثارة أحاسيسهم، عبر عدد من المشاهد المتتالية، المتضمّنة على الممثلين الذين يتم التعاون في ما بينهم بشكل كبير للعمل على إنجاح المسرحيّة والحصول على استحسان الجمهور والنُقّاد، وهنا يجب التفريق بين المسرحية والمسرح؛ فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يُمثّل، ونعني بالمسرح النص المسرحي ممثّلًا على خشبته ومعروضا على جمهوره.

فالمسرح من أكثر الفنون تأثيرًا على الناس، فمشاهدة أي مسرحية هي عملية التحام بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، وهؤلاء الممثلون يجسدون أدوارًا لها جانب من التجربة الإنسانية، أي تتناول موضوعًا يتعلق بالإنسان، يقدم على خشبة المسرح أمام الجمهور، كما أنها تقوم على حبك حادثة تُؤدى بأسلوب حواري يقوم به أشخاص، وذلك بهدف جلب الاهتمام وتحريك مشاعر في قلوب الجماهير المشاهدة، فهي إذن تعبير عن عمل جماعي تعاوني يشترك فيه المخرج والممثلون.[1]

يذهب كثير من الدارسين على أن المسرحية من أعرق الفنون، فعمرها يعود إلى خمسة وعشرين قرنًا مضت[2]، حيث كان مولدها مكتمل البناء عند الإغريق، وإن كانت هناك أعمال سبقتها عند قدماء المصريين، وتعد المسرحيات اليونانية من أقدم المسرحيات التي عرفها الغربيون، وقد كان لنشأة الدراما في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، وحين عرف أجدادنا الأدب اليوناني ونقلوا عنه العلوم والآداب، ولكن لم ينقلوا المسرحية لأنها تحمل طابعًا وثنيًا يتنافى وعقيدة التوحيد عند المسلمين.

---

[1] فواز الشّعار: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص١٩٤.

[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب الحديث– دار الجيل، بيروت، ص٣١.

لقد عرفت المسرحية انتشارًا رحبًا عند العرب، فمن لبنان إلى الشام فسوريا من خلال مسرح أبو خليل القباني الموسيقي والغنائي إلى مصر مع المبدعين المصريين أمثال (يعقوب صنوع)، (يوسف وهبي) و(محمد تيمور)، كما ظهرت فرق مسرحية غنائية عديدة في القاهرة والإسكندرية مثل: (فرقة أبو خليل القباني)، (سلامة حجازي) و(سليمان القرداحي)، الذي عمل على استبدال الرجال بالنساء لتمثيل دور النساء، كانت خطوة موفقة وجريئة كما تعتبر فرقة (جورج أبيض) أول فرقة مسرحية تراعي شيئًا من المعايير الفنية.[1]

ليس المسرح كالمسرحية بالرغم من أن الكلمتين تستخدمان عادة وكأنهما تحملان نفس المعنى، وذلك لأن المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته، والعلاقة بينهما علاقة العام بالخاص، أو بمعنى آخر: المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي بالنسبة للمسرحية[2]، ويعتقد البعض أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور، فالمسرحية ليست فنًا للقراءة فحسب، وإنما هي فن المشاهدة أساسًا باعتبارها فن أدائي في المقام الأول، ولهذا تختلف كل الاختلاف عن الفنون الأدبية الأخرى كالملحمة والرواية.

يُعد المسرح من أحدث الفنون الأدبية في الأدب العربي، أما في الآداب الغربية فهو من أعرقها، وهنا يتبادر إلى الذهن المسرح الإغريقي وروائعه، والمعروف أن هذا المسرح كان جزءًا من الحياة اليومية للفرد اليوناني، كما ارتبط منذ البداية بالطقوس الدينية للإغريق وآلهتهم المتعددة كما ارتبط بأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية معبرًا عن آمالهم وأحلامهم وآلامهم بمعنى أنه كان يؤدي وظيفة حياتية فكرية دينية في غاية الأهمية.[3]

لم يتفق الباحثون على اصطلاح أو معنى محدد للمسرح لأنه علم وأدب وفن، فهو إذن من المفاهيم الشائكة والبينية ووسيط مركب بين علوم الأدب والنقد وفنون التمثيل والإلقاء والحوار والاستعراض، وما يزيد في الاختلاف حول تحديد المفهوم بالدقة العلمية الاصطلاحية أن أنصار كل فريق من أهل العلم

---

[1] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش) لأحمد بودشيشة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري– قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠١١م، ص٢.

[2] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨، ص٥٣.

[3] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش)، مرجع سابق، ص٥.

(الأدب) أو (الفن) ينتصرون لرأيهم ولأحقية انتساب المسرح لفريقهم وأولويته في النسب إليهم دون الآخر.[١]

فالمسرح بالمعنى الواسع للكلمة "شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك (فن الكلام) و(فن الحركة) مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة، ويكفي أن تلقي نظرة واحدة لأي قاموس أو معجم لكي يتبين مدى التعدد والتنوع والتباين والاختلاف في التعريفات، مما يدل على غنى وثراء المسرح وعلى تعقدها وتعدد جوانبها، ويقدم لنا (مجدي وهبي) تعريفين مختصرين للمسرح في معجم (مصطلحات الأدب) فيقول:

١. هو البناء الذي يحتوي على الممثل، أو خشبة المسرح، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هو الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هو الحال في مصر، فيقال: المسرح القومي، ويُراد به: الفرقة التمثيلية.
٢. هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر.[٢]

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن المسرح هو: "فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات، والنص المسرحي هو عنصر أساسي من التمثيل المسرحي في عدد من الثقافات، والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، والعرض.[٣]

ويقول الدكتور (عز الدين إسماعيل) في تعريف المسرح أو التأليف المسرحي: "والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة، والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها".

---

[١] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح –دراسة فنية– دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠١، ص٨٦.

[٢] المرجع نفسه، ص٨٧.

[٣] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٣٨.

وفي رؤية (عادل النادي): "ليست بناء معماريًا يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن في الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أو قوانين أو أسس للكتابة المسرحية، ولابد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم أي ليست جامدة".[١]

ومما سبق نستنتج أن المسرح شكل من أشكال الفنون يؤدى أمام المشاهدين حيث يُترجم فيه الممثلون نصًا مكتوبًا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح أي هو تعبير عن عمل جماعي تعاوني إلى حد كبير يشترك فيه المخرج والممثلون، فهو إذن جملة أحداث مترابطة تسير في حلقات متتابعة تصل في النهاية إلى نتيجة، وتعتمد عادة على الحوار بدلًا من السرد أو الوصف الذي نجده في القصة والرواية.

[١] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، مرجع سابق، ص٨٨.

نشأة الفن المسرحي العربي

لم يظهر المسرح عند العرب إلّا في القرن التاسع عشر على يد فتى صيداوي هو (مارون النقاش)، حيث انتقل مع أسرته من صيدا إلى بيروت، وأتقن اللغة التركية والفرنسية والإيطالية، وفي عام ١٨٤٦ سافر إلى مصر فإيطاليا للتجارة ومكث هناك مدة من الزمن، اطلع خلالها على أحوال أبناء الغرب وأعجب بمسرحهم، وحينما عاد إلى بلاده حاول أن يدخل إليها هذا الفن، فأقام من بيته مسرحًا وراح يكتب القطع المسرحية، ويشكل فرق التمثيل على طريقة (موليير) المسرحي الفرنسي، حيث عرض مسرحية (البخيل) المستوحاة من قصة (موليير) لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي.[١]

يقول (جورجي زيدان): "جاءنا مع حملة نابليون بونابرت، رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية في مصر لتسلية الضباط."[٢] بعد ذلك قامت في دمشق نهضة أخرى على يد الشيخ (أحمد أبي خليل القباني) الذي قدم محاولاته التمثيلية في دار جدة بدمشق نحو سنة ١٨٦٦، ثم خرج من دار جدة إلى الجمهور، وقد اعتمد (القباني) في البداية على المسرحيات المترجمة عن الفرنسية للكاتب الفرنسي (راسين) ثم أقدم على تأليف مسرحية (ناكر الجميل) و(وضاح) و(عايدة) وكان الممثلون يتحدثون بالعربية الفصحى.[٣]

أما في مصر فقد لقى المؤلفون والممثلون ميدانًا رحبًا، وكانت جهود (رفاعة الطهطاوي) وتلامذته من أمثال: (محمد عثمان جلال) تترجم وتعرب روائع المسرح الفرنسي، قبل أن يظهر التأليف العربي المستقل والأصيل في أدب المسرح، فتراكمت النصوص النثرية والشعرية المسرحية (المترجمة).

وقد نجح (يعقوب صنوع) في إقامة عرض مسرحي غنائي فوق خشبة المسرح الموسيقي لحديقة الأزبكية، كما أنشأ الخديوي إسماعيل الأوبرا الملكية، فجمع سليم النقاش من بيروت جماعة التمثيل وقدم مصر ١٨٧٦ وكان معه (أديب إسحاق) و(يوسف الخياط) الذي اشتهر بتمثيل الأدوار النسائية، وفي سنة ١٨٨٢ ألف (سليمان القرداحي) فرقة من فلول الفرق المختلفة فمثلت في القاهرة والإسكندرية، كما عمل

---

[١] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش)، مرجع سابق، ص٨.

[٢] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، مرجع سابق، ص٩٢.

[٣] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش)، مرجع سابق، ص٨.

(القرداحي) على استبدال الرجال بالنساء لتمثيل دور النساء، وكانت خطوة جريئة وموفقة[١]، ومن أشهر المسرحيين في مصر نجد: (توفيق الحكيم).

أما المسرح في الأردن فقد بدأ قبل الستينات في شكل تجمعات صغيرة تمارس عملها داخل المؤسسات الحكومية والاجتماعية وفي النوادي والمدارس، ومن بين أهم التمثيليات التي أقيمت (دماء في الجزائر)[٢]، وفي أوائل الستينات بدأت مجموعة من الشباب بالتعاون مع المخرج (هاني صنوبر) بتقديم مسرحية (الفخ البوليسية) وقد نجحت، وكانت النصوص المعروضة من قِبَل هذه المجموعة أجنبية، ثم تلتها في السبعينات مسرحيات عربية تتشابه مع مشاكل وقضايا المجتمع الأردني.

أما في فلسطين فقد تأثر المسرح الفلسطيني بالحركة المسرحية في الأقطار العربية، وجرت في حيفا محاولات من أجل إحياء هذا الفن وتنشيطه، فظهرت مسرحية (قاتل أخيه) لـ (جميل البحري) ١٩١٩، وقد عرضت مرارًا من قِبَل عشاق التمثيل، وكانت موضوعات مسرحهم مستمدة من التاريخ العربي وما ارتبط به من قضايا اجتماعية، ومن بين الكتاب المسرحيين في فلسطين نجد: (نصري الجوزي)، (نجيب نصار)، (محمد عزة دروزة)، (حنه شاهين)، (محي الدين الحاج) و(عيسى الصفدي) وغيرهم.[٣]

هكذا كان ظهور المسرح العربي بداية من لبنان بفضل (مارون النقاش)، فسوريا بفضل (أبي خليل القباني) ثم انتقل إلى مصر، وقد سار المسرح من طور التعريب والاقتباس والتقليد إلى طور المحاولات، ونشأة الفرق المسرحية، ومن أهمها: (فرقة جورج أبيض) التي راعت شيئًا من المعايير الفنية، ولم يصل المسرح المصري إلى درجات ذات قيمة في التأليف إلّا مع الشاعر (أحمد شوقي) صاحب مصرع (كيلوبترا) و(مجنون ليلى).

---

[١] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص٣٣.

[٢] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٧.

[٣] يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط١، ٢٠٠٤، ص٦٧.

أشكال الفن المسرحي

لقد أجمع الباحثون على أن للمسرح أشكال كغيرها من الفنون الأدبية الأخرى، وفيما يلي سنذكر هذه الأشكال التي تتخذها المسرحية:

١ – التراجيديا:

المسماة أيضًا بالمأساة وتهدف إلى تصوير فاجعة مبنية على قصة تاريخية تؤدي إلى موت البطل المأساوي، وهو موت غير مبني على الصدفة، بل نتيجة منطقية للأحداث ومسار القصة، أي نتيجة صراعاته العنيفة مع طرف آخر أو قانون أو نظام، وهذا يحدث في التراجيديا الإغريقية عندما يواجه البطل اليوناني مجتمعًا أو سلطة أكثر منه قوة، بل وأعظم منه سلطة وتأثيرًا، ومن استعداداته وكل تكويناته الطبيعية كالقضاء والقدر أو آلهة اليونان.

وكذلك في إيران هناك طقوس وطنية ودينية تتماشى مع تعريفات المسرح وأهدافه، وتشترك هذه الطقوس مع المسرح في شكل استخدام للرموز وإضافة حركات إلى الألعاب وإظهار التقاليد.

كما أنه للتراجيديا علامات خارجية مثل: (الفخامة والسمو والشجن) وهي عناصر كشفت عنها التراجيديات الإغريقية الأولى في شخصيات الآلهة والملوك وشخصيات عالية المقام.

وتتميز بأنها تتناول أحداث مؤلمة تثير الشفقة والخوف، وهي تنتهي دائمًا بفاجعة تتمثل في انهزام أو موت أو انتحار، وحسب تعريف أحد النقاد المعاصرين فإنها مسرحية تكون المعالجة فيها جدية وعميقة وسامية ونهايتها مفجعة وحتمية وتستمد موضوعاتها وشخصياتها من واقع المجتمع ومن حياة الطبقات العادية.[١]

٢ – الكوميديا:

هي الدراما الضاحكة باليونانية واللاتينية وهي عبارة عن عرض يسلي الجمهور والغرض منه الضحك والاستمتاع، وقد تُقدَّم أحيانًا قضايا خطيرة تحت غطاء النكات والفكاهة؛ كالاستهزاء بالأشخاص أو بنظام السلطة.

---

[١] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦، ص١٦٤.

وتستهدف أيضًا في أحداثها خصائص الإنسان وعلاقاته وتصرفاته ومميزاته التاريخية والاجتماعية، ولم توضع لها المعايير أو المقاييس الإيجابية والمحددة، وتختلف عن التراجيديا في أن أحداث الكوميديا ليست أحداثًا فوق العادة كما في التراجيديا، لكنها تتم بين أحداث أيام الأسبوع العادية المنتشلة من تصرفات الناس العاديين، وليس الملوك أو الآلهة، وهي تعرف بخفة موضوعها وطرافة حوادثها، وتهدف إلى الفكاهة وإضحاك الجمهور وتنتهي غالبًا بنهاية سعيدة مفرحة، حيث يتم فيها نقد المجتمع والسخرية منه، كما أن شخصياتها تكون فكاهية وتقوم بحركات تهريجية.[١]

٣- المسرحية الساخرة:

تكون هذه المسرحيات عادةً قصيرة، ويتم فيها السخرية من الشخصيات التراجيدية والاستهزاء بهم.

٤- الميلودراما:

ولدت كنوع أدبي في المسرح الفرنسي، إبان عصر الثورة الفرنسية، وفي السنوات العشر الأولى من القرن ١٩ راجت الميلودراما في فرنسا وإنجلترا كشكل تاريخي أو قصصي أُطلق عليه آنذاك المسرحية الشعبية، وتدخل في تركيبها عناصر التعقيد والمطاردة، كما أن البطل فيها شخصية خبيثة تسبب المفاجآت والمآسي والدموع، لكنها أحيانًا تنتهي بالحظ السعيد بعد جولات من العذاب والاضطهاد، وهي ذات طابع تراجيدي، شخصياتها من عامة الشعب وتعني في الأصل المسرحية الموسيقية، وتعتمد على الأحداث أكثر من اعتمادها على الشخصية.[٢]

٥- المسرح الموسيقي أو المسرحية الغنائية (أوبريت):

نوع من الموسيقى الغنائية المسرحية، نشأت في إيطاليا في أوائل القرن السابع عشر، وكونت الأساس الذي احتذى به البلدان الأخرى، أما في ألمانيا فقد اتخذت المسرحية الغنائية طابعًا دينيًا خاصًا، وكانت معظمها مستمدة من الإنجيل أو الوثائق الدينية الأخرى، وما يميز أشخاصها أنهم يغنون أدوارهم كلها أو أغلبها، كما أن الموسيقى المصاحبة تختلف من فرقة موسيقية كاملة (أوركسترا) إلى جوقة مصغرة تحتوي على آلة ذات مفاتيح تضمنها آلة وترية أو مزمارية.[٣]

---

[١] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق، ص٥٣٩.

[٢] المرجع نفسه، ص ٧٠٣.

[٣] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥٠.

يشتمل هذا المسرح على عدة تصنيفات هي:

- **الأوبرا:** وهي تختص بالغناء في كامل المسرحية.
- **المسرحية الموسيقية:** وهي يمتزج فيها الأداء بين الغناء والتمثيل.
- **المسرحية الراقصة:** وهي يتم فيها تقديم العمل عبر عدد من الرقصات التي تعمل على إيصال الرسالة إلى الجمهور.

مقوّمات الفن المسرحي

يمتلك الفن المسرحي عددًا من المقوّمات التي تُعدّ حجر الأساس للأداء على المسرح، حيث يشتمل على:

١ – النص:

يعرف أيضًا بالسيناريو، ويُعدّ العنصر الأساس لقيام المسرحيّة، حيث يمثل نقطة البداية، وقد يكون النص بسيطاً وقد يكون مفصّلاً، وهذا الأمر يعود بالطبع إلى كاتب المسرحيّة.

٢ – العمليّة:

تشتمل العمليّة على الجهود المبذولة من قبل فريق العمل مجتمعاً، تحت إدارة المخرج، حيث يندرج تحت فريق العمل الممثلين، والمصمّمين، والراقصين، والفنانين وغيرهم، ويتم العمل فيما بينهم بناءً على النص المكتوب لإنتاج العرض التجريبي.

٣ – المسرحيّة:

تُعدّ أيضاً نتيجة الفن المسرحي، والعرض النهائي للعمليّة، حيث يُعبّر عنها بما يشاهده الجمهور من مقاعدهم، والذي هو حصيلة تعاون طاقم العمل سويًّا.

٤ – الجمهور:

مجموعة الأشخاص الذين يتابعون المسرحيّة من أماكنهم، حيث يُعدّ وجودهم ضروريّاً لدورهم الكبير في إلهام الممثلين، ودفعهم للإبداع على المسرح.

إن الاهتمام بالفن الشعبي يتطلب إحياء اللهجات المحلية وذلك يتحقق عن طريق علاقة الفن المسرحي بالأشكال السردية التراثية، حيث إن الفن المسرحي فتح صدره للفن الشعبي؛ فتبنى حكاياته وأساليب حكيه، وتقنياته، واستلهم العديد من الأساطير والخرافات الشعبية، والقصص العجيبة التي يعج بها الفن الشعبي.

فالعودة إلى التراث الشعبي يُعد أمرًا هامًا، وقد لاقى إقبالًا كبيرًا؛ حيث كان يعتبر البديل الخيالي للواقع كونه مرتبط بثقافة الناس وعاداتهم ويحمل في طياته تقاليد وعادات الشعب، وبالتالي فقد لجأ الإيرانيون إلى توظيف الأدب والتراث الشعبي بمختلف أشكاله في المسرح والرواية والقصة وغيرهم...

هيكل المسرحية العام

بالرغم من تعدد أشكال المسرحية كما عرضنا سابقًا إلّا أنها تشترك في هيكل موحد يحددها طبقًا لقواعد فنية وحسية، فالمسرحية تتكون من عدة فصول فيها تنسيق وانسجام، وعناصر هذا الهيكل هي:

١. العرض:

ويقصد به التعريف بموضوع المسرحية وشخصياتها المهمة، وخلق التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة، ويأتي عادة في الفصل الأول من المسرحية، ولا تظهر فيه الشخصيات الثانوية، وتبتدئ فيه الحوادث بدون أن توحي بالنتيجة، أي الحل.

٢. العقدة:

نعني بها موضوع القصة والطريق التي تسير فيها المسرحية وتتابع الأحداث، وهي ذروة الصراع ولحظة التوتر القصوى، كما أنها النقطة التي تشتد فيها أزمة المسرحية ويشتهي القارئ أو المشاهد أن يقوم بالبحث لها عن حل، ويرتبط بها مفهومين وهما:

أ. الصراع:

وهو الذي ينتج العقد التي تؤلف العقدة الكبيرة، ويعتبر العمود الفقري للمسرحية، ومن أنواع الصراع نعثر على الصراع المتصاعد، كما يتطلب الصراع إرادة، هجوم، وهجوم مضاد، كما أن أثمن وأغلى أنواع الصراع، هو الصراع الذي يخفي خلف ظهره النزاع الاجتماعي.[١]

ب. الشخصية:

يعتبرها البعض أهم ما في المسرحية، إذ لعل أهم عمل يجب أن يقوم به الكاتب هو التنسيق بين شخصياته وحسن توزيع الأدوار بينهم، وأن يكون في المسرحية شخصية محورية هي البطل ولا بأس أن يكون هناك شخص آخر يعارض هذا البطل.

---

[١] عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط٢، ٢٠٠١، ص٩٠.

٣. الحل:

هو آخر عنصر في الهيكل العام للمسرحية، ويكون في الفصل الأخير، ويُقصد به النهاية الهادئة المقنعة والمنطقية بعد الصراع الشديد الذي كان قائمًا بين الشخصيات كما يشترط أن يكون الحل بعيدًا عن المبالغة والخيال.

تقنيات العمل المسرحي

١. الإضاءة:

هي فن ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، حيث يُعد (يعقوب صَنُّوع) هو أول من أضاء مسرحه العربي بالكهرباء، فهي تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى كل ما هو جذاب وهام على خشبة المسرح وإغفال ما عداه، ولا تُسلط الأضواء على المنظر بكميات متساوية؛ بل يجب التركيز على الأشياء المهمة، وتعتمد الإضاءة على موضوع المسرحية، وتصميم خشبة المسرح، وتصميم المسرح كبناء مستدير أو مستطيل أو متنقل.

ويأخذ مصممو الإضاءة والصوت في الاعتبار مجموعة متنوعة من العوامل عند تجهيز مسرح الفعالية، بما في ذلك الفترة الزمنية والنوع والمكان، على سبيل المثال سيبدو صوت سيارة تم تصميمها في عشرينيات القرن الماضي مختلفًا تمامًا عن صوت سيارة رياضية صنعت اليوم، وينطبق نفس المبدأ على تصميم المسرح، ويركز أيضًا مصممي الإضاءة والصوت على جذب انتباه الجمهور طول مدة الفعالية، لذلك فيما يلي بعض النصائح حول كيفية تحسين الإضاءة والصوت معًا عند تجهيز مسرح الفعالية.

إضاءة المسرح:

أهم جزأين في المسرح هما إضاءة المسرح والصوت، ويمكن أن تكون أضواء المسرح نقطة محورية أو ثانوية، ويمكن استخدامها لتسليط الضوء على المتحدثين أو الأشياء التي ترغب في لفت الانتباه إليها، وتستخدم إضاءة المسرح مجموعة متنوعة من أنواع العدسات المختلفة لإنشاء مجموعة متنوعة من التأثيرات والإضاءة لها أنواع متعددة الوظائف التي تخلق أجواء رائعة للفعالية.

تلعب إضاءة المسرح دورًا مهمًا في العرض، ويجب أن تتطابق الألوان المستخدمة مع القصة، ويجب أن تستدعي الاستجابة العاطفية الصحيحة لدى الجمهور وغالبًا ما ترتبط الأضواء ذات اللون الأزرق والأحمر بالحزن والعاطفة العميقة على التوالي ويمكن أن يضيف لوحات النقش، ملمسًا عمقًا للضوء ويمكن أن يخلق استخدام هذه الأجهزة تأثيرًا جويًا رائعا يساعد في نقل المعلومات والعرض والعواطف المرتبطة به إلى الجمهور بسهولة.

اعتمادًا على الأداء، يمكن استخدام إضاءة المسرح لتحسين القصة وإبراز الشخصيات على المسرح وأكثر أنواع الإضاءة شيوعًا هي الإضاءة العامة، والتي يمكن أن توفر أي مظهر تتطلبه المرحلة وتوجد تقنيات مختلفة لإنشاء المظهر المطلوب.

شدة الضوء:

يستخدم مصمم الإضاءة مجموعة متنوعة من الأدوات للتحكم في الإضاءة وتشكيلها في المسرح، وتتراوح هذه الأدوات من المواد الهلامية والكابلات والألواح الخافتة وغير ذلك، ويجب أن يكون مصممو الإضاءة على دراية بكيفية عمل دوائر الكهرباء والمسرح، وهناك ثلاثة أنواع أساسية من أدوات الإضاءة: المباشر وغير المباشر والمحيطة، والفرق الرئيسي بينهم هو شدة مصادر الضوء.

يُترك عنصر الإضاءة الأساسي، الشدة، حتى نهاية عملية التصميم ويتم بالفعل تحديد عناصر التصميم الأخرى، مثل اللون والشكل والاتجاه ومع ذلك، تظل شدة الضوء غير محددة حتى البروفات التقنية ويوازن مصمم الإضاءة شدة كل ضوء مقابل الأضواء الأخرى ويسجل إشاراتها وتؤثر شدة شعاع الضوء على الحالة المزاجية والنبرة العامة للأداء

يتلاعب مصممو الإضاءة بالضوء لخلق الحالة المزاجية، والتأكيد على المشاعر والتعبيرات، وفصل الشخصيات، وخلق إحساس بالمكان والزمان وقد يتغير الضوء مع تحرك المتحدثين على المسرح، مما يؤدي إلى تغيير الحالة المزاجية، ويستخدم مصممو الإضاءة المخفتات للتحكم في شدة الضوء وجعله يظهر أو يختفي حسب الحالة المزاجية وحركات المتحدثين، وكل هذه العوامل تؤثر على شدة الضوء في المسرح ويجب على مصممي الإضاءة مراعاة جماليات الإنتاج وسلامته قبل تنفيذ تصميم الإضاءة.

تأثيرات الإضاءة على الحالة المزاجية:

الإضاءة عنصر أساسي في تصميم المسرح، وهي تؤثر على مزاج الجمهور وتنتج الأنواع المختلفة للضوء أمزجة مختلفة في إنتاجات مختلفة وتعتمد تأثيرات الإضاءة والحالة المزاجية على مجموعة من العوامل، بما في ذلك اللون والملمس والحركة والشدة وتصميم الإضاءة الجيد لن يجذب انتباه الجمهور، ولكن يجب أن يثير الشعور المطلوب ولحسن الحظ، هناك العديد من التقنيات لخلق الحالة المزاجية المثالية.

تحدد شدة الضوء الحالة المزاجية للمسرحية وتضفي المستويات المنخفضة من الإضاءة، على سبيل المثال، جوًا مخيفًا ويمكن وضع المتحدثين في الظل أو نصف الضوء لخلق هذا الحالة المطلوبة، وستؤثر شدة الضوء أيضًا على تعبيرات المتحدثين وإذا كانت الفعالية في الليل، فيجب أن تكون الإضاءة مختلفة عما هي عليه أثناء النهار، كما تخلق الإضاءة المنخفضة جوًا من الغموض.

وبما أن شدة الإضاءة ولونها واتجاهها تؤثر على الحالة المزاجية للمسرحية، يستخدم مصممو المسارح أيضًا الإضاءة لضبط وقت ومكان المسرحية ويمكن أن يؤدي تغيير ألوان ومواد الإضاءة أثناء الأداء إلى إثارة مشاعر مختلفة لدى الجمهور، وهذا مهم بشكل خاص خلال المشاهد الهامة.

الوظائف الفنية للإضاءة:

البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم، كما أن الإضاءة تؤكد الأبعاد الثلاثة للشكل أو الممثلين بين الظل والضوء، ويقول (ادولف ابيا): أن درجة الظل تعادل درجة الضوء في إضاءة الشخصيات المسرحية الدافئة ومن وظائف الإضاءة أيضا الإيهام بالطبيعة بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمر حسب متطلبات المشهد بالإضافة إلي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

ملحوظة: تخدم الجو التراجيدي المأسوي الألوان الخضراء والزرقاء، بينما الألوان الحمراء والصفراء تخدم الجو الكوميدي، وإذا تحقق ذلك حصلنا على التكوين الفني المطلوب.

فالإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتي نجملها في النقاط التالية:

١. الرؤية:

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت- تاريخيًا- في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو إكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقي وتجعل المتفرج في إرهاق شديد .

٢. التأكيد والتركيز:

لأن العالم الفني على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته، فقد ينتقي تفصيلًا صغيرًا على الخشبة أو جزءًا محدودًا منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء في أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على إكسسوار أو قطعة ديكوريه بتسليط ضوءًا أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء في الظل وهكذا، وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التي تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر.

٣. التكوين الفني:

فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال استخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسي للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة والتكوينات البصرية الأخرى.

٤. خلق الجو الدرامي:

الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن والأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ.

٥. الإيهام بالطبيعة:

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة.

٦. الدلالة على الزمان والمكان:

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ) والمكان (قصر، ملعب، مدينة).

"ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر، فبوسع الاضاءة أن تعمل للإخراج أكثر من مجرد إظهار الممثلين، تستطيع الإضاءة أن تسهم بقدر عظيم عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الألوان فيستطيع أن يزيد من الحالة المسرحية أو يتلف تلك الحالة فالإضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الأساسية للمنظر أو المسرحية وكذلك تقوم الإضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه إلى المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فإن المنظر الجميل لا يمكن أن يبدو جميلًا إلا إذا أُضئ إضاءة صحيحة وأحيانًا يمكن للمنظر الضعيف التصميم أو المنظر الضعيف التنفيذ أن يبدو جميلًا بواسطة الإضاءة الابتكارية".

مراحل تطور الإضاءة:

أولًا: مرحلة الاعتماد على الضوء الطبيعي:

اعتمد الانسان على ضوء الشمس وترتب على ذلك تصميم مسارح مكشوفة في بطن الجبل لضمان وصول أشعة الشمس إلى منطقة التمثيل وكان لهذه المرحلة عيوبها حيث كانت العروض تخضع لتقلبات الجو ومرهونة بسطوع الشمس أو اختفائها وكانت جميع العروض صباحية.

ثانيًا: مرحلة اكتشاف الضوء الصناعي:

استخدمت المشاعل لإنارة العروض داخل الكهوف كما استخدمت المشاعل في العروض الصباحية كتعبير رمزي عن المشاهد التي تحدث ليلًا (المسرح الفرعوني والمسرح الاغريقي). أما المسرح الروماني فأغلب العروض صباحية تعتمد على الضوء الطبيعي، وفي بعض العروض التي أُقيمت ليلاً فاستعملت المشاعل ومصابيح الزيت.

أما في مسرح العصور الوسطي فقد اعتمدت الإضاءة على الشموع بدلًا من المشاعل في العروض التي تتم داخل الكنيسة – أما العروض المقامة في الساحات فقد اعتمدت علي الضوء الطبيعي – ثم جاء عصر النهضة في إيطاليا وظهرت فيه الإضاءة المسرحية بأسلوب جديد نتيجة أفكار فناني هذا العصر أمثال (سباثيني – سيريليو) فقد ابتكر فنانو هذا العصر فكرة تخفيض الإضاءة في المسرحيات المأسوية

باستخدام أواني أسطوانية معدنية مدلاه من أعلى بواسطة خيوط معدنية رفيعة لتغطية الشموع ويخرج ضوء خافت من ثقوب بالأواني الاسطوانية عند تغطية الشموع بها، كما فكروا في إخفاء مصدر الضوء الذي كان يرهق عيون المشاهدين بسبب وضعها أمامهم فقد ابتكر (سباثيني) فكرة استخدام حواجز علي شكل حرف T أمام كل شمعة على طول مقدمة الخشبة الأمامية لحجب الضوء عن عيون المشاهدين، بينما ابتكر (سيريليو) طريقة العمل بالإضاءة الملونة والتي اعتمدت علي استخدام زجاجات بها سائل ملون يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية أمام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون ويتلون بلون السائل.

وفي القرن السابع عشر (المسرح الأليزابيثي) أعتمد على الإضاءة بواسطة الشموع، وفي المسارح المقفلة كانت الإضاءة مركزة فيُ ثريا دائرية كبيرة ذات شموع كثيرة وكانت تضيء كلًا من الصالة والخشبة، كما وضعت ثُريات أخري صغيرة أمام وخلف الأجنحة لتضيء المناظر، كما استخدمت الإضاءة الأرضية لتأكيد معالم الممثلين، أما بالنسبة للمشاهد الليلية فقد كان الممثلون يحملون في أيديهم الشموع ليوهموا المتفرج بظلام الليل.

وفي القرن الثامن عشر قام الممثل (دافيد جاريك) بتحديد الضوء أعلى خشبة المسرح حرصًا على تأكيد الضوء على الممثلين أما المناظر فقد أضيئت بمصادر ضوئية جانبية مع استخدام إضاءة ملونة بوضع مصادر جانبية خلف ستائر ملونة.

أما (لوثر بورج) فقد ألغي الإضاءات الأرضية واستخدم الزجاج المصبوغ أمام مصدر الضوء لتلوين الممثلين كما حاول إعطاء المؤثرات الضوئية بعض الاهتمام مثل (تأثير ضوء الشمس وضوء القمر – النار – البرق – غيرها)

أما الفنان (ادولف ابيا) فقد كان له اهتمامًا بالغًا بالإضاءة على خشبة المسرح، ويقول: إن الإضاءة المطلوبة ليست باستخدام الأمشاط للإنارة، ولكن الإضاءة التي تخدم إظهار الشكل من الأرضية والتي تعطي الشخصية المسرحية أبعادها الثلاثة.

وقد ذكر (ابيا) في نظريته عن الضوء والفراغ:

أن أي شكل له خطوطه الخارجية، ولولا الضوء لما تأثرت أعيننا بهذا الشكل، وأن هذا الشكل يصبح فنًا في شكله العام بفضل الضوء الواقع عليه. (إنه إحساس شخصي ومن ثم تحس العين بهذا الشكل).

وفي هذا القرن كان الغاز والكيروسين هما مادتي الإضاءة وكان من نتاج غاز الاستصباح أن أُخترعت أمشاط النور الجانبية، ومشط النور عبارة عن علبة من المعدن أو الخشب مقسمة إلي اقسام متساوية ويوجد بكل قسم مصدر للضوء وقد يوضع هذا المشط أُفقيًا في مقدمة الخشبة وعلي جوانب الخشبة بشكل رأسي أو يدلى أفقيًا أعلى الممثل.

وفي القرن التاسع عشر تطورت الإضاءة المسرحية بفضل الكهرباء، والتي كانت بداية الطريق نحو آفاق جديدة في فنية الإضاءة المسرحية، ويرجع الفضل في تطوير الإضاءة بعد الله إلي العالم (توماس اديسون) في اختراع المصباح الكهربائي المتوهج عام ١٨٧٩، وعرف المصباح الكهربائي طريقه إلى المسرح في عام ١٨٨٠، فبدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية.

وجاء القرن العشرون بالابتكارات العديدة في الإضاءة، وصاحب هذا التطور الجديد تطور في أجهزة الإضاءة والجديد في ميكانيكية المسرح، وقد اعتلى المسرح العديد من الأجهزة الالكترونية التي ساعدت على تطوير الإضاءة من جهة وفنية المسرح من جهة أخري.

خصائص الإضاءة المسرحية

١. كمية الضوء.

٢. لون الضوء.

٣. كيفية توزيع الضوء.

مصمم الإضاءة المسرحية:

يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية واحتياجاتها الضوئية، ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الانتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي، ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة، كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ.

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهمًا في إيجاد هذا الجو، لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج، ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء، أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح، ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات الديكور المطلوبة.

تنقسم عملية إضاءة المسرح إلى:

١. إضاءة محددة:

تركز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض وهي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر.

٢. إضاءة عامة:

تستعمل الإضاءة العامة لإضاءة وحدات الديكور والمساحات الموجودة خلف خشبة المسرح ومواءمتها مع الإنارة في خشبة العرض.

٣. مؤثرات خاصة:

يشير تعبير المؤثرات الخاصة إلى العديد من تقنيات استخدام الضوء وآلياته، ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أغصان شجرة.

المهمة الفنية لمصمم الضوء المسرحي:

١. وضع خريطة لأماكن توزيع الإضاءة.

٢. تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه على لوحة التوزيع.

٣. تحديد زاوية سقوط الاشعة ورقم الدائرة الكهربائية التي تتصل بالمقاومات.

٤. تحديد كمية الإضاءة الخاصة للأماكن والأحداث والأشخاص.

٥. توزيع وتخصيص معدات الاضاءة بالمسرح بما لا يجعل تشغيل كشاف فترة طويلة دون كشاف آخر عاملًا من عوامل احتراق لمبته الكهربائية أثناء العرض المسرحي.

٦. مراعاة إضاءة وجه الممثل أيضًا أينما تحرك على خشبة المسرح.

٧. إشرافه شخصيًا على تثبيت الأجهزة الكهربائية في أماكنها والتأكد من سلامة التركيب حفاظًا على الأرواح والوقت.

إنجازات مصمم المسرح سيباستيانو سيرليو:

تم استخدام مرشحات الألوان للإضاءة والصوت من قِبل المهندس المعماري الإيطالي ومصمم المسرح (سيباستيانو سيرليو) حيث استخدم أوعية زجاجية مليئة بالسوائل الملونة، لإنتاج الضوء الذي يمر عبرها حيث ينتج الضوء الأصفر عن طريق الزعفران، وينتج الضوء الأزرق بواسطة كلوريد الأمونيوم في وعاء نحاسي وباستخدام النظارات كمرشحات، يضعها عمال المسرح أمام الضوء، مما ينتج عنه إضاءة ملونة مختلفة وكانت هذه المرشحات مهمة في ضبط الحالة المزاجية وإنشاء تأثيرات خاصة.

كان يظهر أيضًا تأثيره ومهارته في تصميم المسرح والتكنولوجيا في كتاباته التي كانت مؤثرة في عصر النهضة الإيطالية والتي تعتبر جسرًا ومفتاحًا لإنشاء المسارح في الوقت الحالي، كما جمع بين المسرح الكلاسيكي وفن عصر النهضة لخلق أسلوب وأداء أكثر توحيدًا وخلق المزج بين الفن الكلاسيكي وعصر النهضة منظورًا جديدًا لا يزال يؤثر على الإنتاج حتى اليوم.

مصادر الإضاءة المختلفة لها أطوال موجية متفاوتة، لذلك من الضروري فهم هذه الخصائص حيث تساعد الأضواء والصوت في خلق الحالة المزاجية وتحسين الصور.

في النهاية جميع الفعاليات الناجحة التي رأيتها من حولك احتاجت الكثير من الترتيبات والتجهيزات التي ساهمت في نجاحها وبالتأكيد جميع تلك التجهيزات قامت على أسس محكمة ومتطلبات دقيقة وتقنيات حديثة ساعدت على تألقها بهذا الشكل ومن هذه المتطلبات تجهيزات المسارح القائمة على المهارات وأفضل المعدات والحلول الذكية والتي كان لها دور رئيسي في نجاح هذه الفعالية.

٢. الملابس:

إذا كان لكل شيء على المنصة شكل ولون كالمناظر والأضواء، فإن الملابس والأزياء لها أشكال وألوان أيضًا، فالزي الذي يرتديه الممثل ويستخدمه بصفة خاصة له تأثير مباشر على إحساسه بالدور الذي يؤديه وتقمصه له، وتصمم الملابس بحسب مضمون المسرحية الجاد أو الهازل وكذلك العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية، فلابد للمتفرج أن يفرق بين النبيل والتاجر، وبين الضابط والجندي، ولابد لمصمم الملابس أن يضع في ذهنه سهولة تغيير الملابس في أقل وقت ممكن بين المشاهد والفصول.[١]

ويجب أن تكون متوافقة مع العصر والظروف الاجتماعية والجغرافية التي يلعبها، وذلك لتعطي جوًا حقيقيًا للعمل المسرحي، كما يوصل الزي المسرحي للمشاهد صورةً متكاملة عن بيئة الشخصية وحالتها النفسية والاجتماعية وعلاقة الشخصيات مع بعضها والمكان والزمان الذي دارت فيه أحداث المسرحية.

وظيفة وأهمية الزي المسرحي:[٢]

تساعد الأزياء على تجسيد الشخصيات المسرحية والتعرف عليها، وتشمل الملابس وملحقاتها، كما يمكن استخدام الأزياء لوصف عمر الممثلين، والفترة الزمنية التي تمثلها المسرحية، والحالة المزاجية للشخصية، ويمكن استخدامها للتمييز بين المهن والثقافات، ويمكن أن تخبر عن وقت المسرحية وطبيعة الطقس، بالإضافة إلى أن الملابس تخلق تأثيرات بصرية قوية وتوصل المعاني الخفية للجمهور لتعزيز الأداء، وتضيف تأثيرًا جماليًا من خلال الشكل واللون والرموز.

أهمية الملابس في إبراز القيّم الفنيّة:

القيم الفكرية والعقائدية، تحمل شخصيات الأعمال الدرامية المسرحية العديد من القيم الفكرية التي تجسّد علي خشبة المسرح، فشخصية المفكّر والفيلسوف والعالم، والتي دائمًا ما يرسمها المؤلفون فاقدي الأناقة في ملبسهم وحتى في حياتهم التي تفرض عليها العبثية أيضا، وبالطبع لا يجب أن نطبق هذه النظريات علي العموم من هذه الشخصيات، بل لابد من الرجوع إلي القيم الفكرية والاجتماعية والإنسانية والعلمية التي تحملها هذه الشخصية أو تلك لمعرفة أثر هذه القيم على حياتها الاجتماعية، حتى نتأكد أن

---

[١] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥٧.

[٢] أسيل مشتهي: تعريف الزي المسرحي، ٢٠٢٣/١٠/١٧م.
https://mawdoo.com/%D٣%٢B%٨D%٨٤%٩D%٧A%٨_%D٨١%٩A%D٨%٩D%١B%٨D%٩B%٨AA%D%٨
%A٨%٩AD%D%٨D%١B%٨D%٣B%٨D%٨٥%٩D%٨٤%٩D%٧A%٨A_%D٨%٩D

مصمم الملابس قد أبدع عندما ألبس أحد هؤلاء العلماء، عندما ذهب لاستلام جائزة نوبل للعلوم – بذلة عتيقة الطراز، ألوانها غير متجانسة مع ما يلبس تحتها من قميص وربطة العنق وشراب وحذاء – وبدون ابتذال طبعًا – فالعلاقة وثيقة بين الشخصية وما يلبس من ملابس، فالمصمم هنا اعتمد علي انشغال هذا العالم في قضايا علومه وأبحاثه، مما جعل الوقت عنده أغلى من متابعة الموضة والحديث من الملابس، لذا فقد لبس ما يؤدي الغرض لا أكثر.

فالعلاقة وثيقة بين الشخصية وما تلبس من ملابس وكما ذكرت سلفًا، فالعديد من مصممي الملابس فاقدي النظرة العلميّة الثاقبة، لا يهتمون بالملابس، حتى لو أثّرت علي القيم الفكرية للشخصية المسرحية، كهذا العالم الذي ذهب لإلقاء خطبة في مؤتمر عالمي من أجل أحياء الحب والتواصل بين الشعوب، فألبسه مصمم الأزياء بذلة واسعة العنق، فظهر وهو يخطب في طلبة العلم وكأنه سلحفاة برية مجهولة الهوية، فكان وبحق مدعاة للسخرية لا داعية للحب والتقارب.

وهناك العديد من الأمثلة التي تؤكد القيم الفكرية التي تحملها الشخصيات، والتي لا تتأتى إلا بالاهتمام بهذه الملابس وملاءمتها للمناسبة التي ستظهر فيه، ففكر الشخص وثقافته، تعتبر من الركائز التي يبني عليها الشخص نواميس مظهره الخارجي، فنماذج المثقفين والمفكرين والفلاسفة والعلماء ومن شابههم، غالبًا ما تتميّز بالبساطة والكلاسيكية مع الضعف النسبي في اختيار ما يلفت النظر في هذه الملابس، ويرجع هذا بالطبع إلي اهتمامهم الرئيسي فيما يحملونه من علم في رؤوسهم لا علي ملابسهم، هذا بالطبع إذا لم يذكر المؤلف غير ذلك ويؤكده من خلال الحوار والبناء الدرامي لهذه الشخصية، وينطبق هذا أيضًا على الجماعات التي تعتقد قيمًا فكرية معينة، وقد تفرض عليهم هذه المعتقدات الفكرية علي لبس شارة أو عباءة أو أي ملابس تشير – كرمز – إلي هذا المعتقد، فلابد على المصمم أن يدرك هذه الأمور وهذه الرمزيات بحيث تظهر واضحة في ملابس المجموعات التي تمثل علي خشبة المسرح وتفرقها عن باقي الممثلين الذين لا يحملون هذا المعتقد أو ذاك.

تاريخ الزي المسرحي:

بدأت فكرة الأزياء المسرحية في القرن السادس قبل الميلاد في اليونان، إذ ارتدى الممثلون في مسرحيات التراجيديا ملابس طويلة وغنية مع حذاء مرتفع للممثل الرئيسي، أما فنانو الأداء فقد ارتدوا سترات المسرح؛ وهي سترات بأكمام طويلة مزينة بحزامٍ عالٍ ومزخرفة بإتقان، إضافةً إلى ارتداء القناع.

أما في مسرحيات الكوميديا فقد ارتدى ممثلو شخصيات الطبقة العليا العباءات، وارتدى ممثلو الطبقة الدنيا سترات قصيرة، بعد ذلك ومع نهاية القرن الرابع عشر انتشرت المسرحيات الأخلاقية، وقد استخدمت الأزياء فيها لتجسيد الفضائل والرذائل والحياة والموت، ثم تطور المسرح ليشمل الاحتفالات الشعبية والعروض وحفلات الزفاف وغيرها وارتدى الممثلون ما يناسب ذلك.

أما في القرن العشرين وما بعده فقد أنشأ الفنانون العديد من الحركات لدعم الفن الحديث وتجديد مفاهيم تصميم الأزياء، التي تطورت تدريجيًا.

ولا شك في أن الملابس هي الجلد الثاني للممثل، فأثرها في نفس المتلقي وتعبيرها القوي عن نمط الشخصية المسرحية، ليؤكد لنا هذه الأهمية الكامنة من وراء الاهتمام بصناعة الملابس المسرحية، وتخصيص الورش الفنية التي تقوم عليها، بما فيها من المصممين الأكاديميين وعمال فنيين مهرة، ومستودعات الملابس في كل المسارح الكبيرة، شاهد علي ذلك امتلائها بالعديد من الطرز والتصاميم والأشكال والأحجام لملابس تفي كل العصور.

فالملابس عنصر مهم في أي عرض درامي، بل تعتبر من أهم العناصر التي تتلاقى وأعين الجماهير مباشرة، فتعطي الانطباع والإيحاء الأول عن هذه الشخصية أو تلك، قبل أن ينطق الممثل كلمة واحدة، فملابس المهرج في السيرك – مثلا – نجدها تزرع البسمة علي شفاه الحضور قبل أن يؤدي أي حركة بهلوانية فكاهية، وملابس النوم التي يلبسها هذا الممثل في حجرة نومه الشّبه مظلمة، تشعر المتلقي بالدفء والرغبة في الغوص في أحلام النوم اللذيذة.

لهذا خصصت الدراسات الأكاديمية للتعرف عن كثب علي هذا العنصر الهام وفن تصميمها وطرزها المختلفة وأزياء الحاضر والماضي، عبر العصور، كل ذلك ليولّد لدى متلقي المسرح أو أي مجال فني آخر، الإحساس بصدق ما يرى من فن درامي واقعي أو خيالي أو رمزي... الخ.

أنواع الزي المسرحي:

ينقسم الزي المسرحي إلى أربعة أنواع رئيسة، وهي:

١. **الأزياء التاريخية:** وهي تشمل جميع طرازات العصور السابقة وعلي المخرج، أو مصمم الملابس يكون أمام عدد كبير من الاعتبارات وهو يفكر في تصميم أو اختيار زي محدد، ومن هذه الاعتبارات:

- أن يعبر عن ذوق الشخصية.
- أن يلائم المناسبة او الظرف الخاص بها خلال الاحداث.
- أن يناسب العمل الذي تقوم به الشخصية.
- أن يناسب الفصل من السنة، الذي تتم فيه الاحداث.
- أن يكون ملائمًا للموقف الدرامي (ألّا تكون زاهية والشخصية في حالة مأساوية).
- أن تكون مناسبة للشكل العام للعرض بتصميماته والوانه الذي يشمل الديكور والإضاءة.

حيث تتميز كل فترة زمنية بنمط معين للملابس، وفي المسرحيات التاريخية يجب الأخذ بعين الاعتبار ملاءمة أزياء الممثلين للفترة الزمنية التي تدور حولها المسرحية.

٢. **أزياء الرقص:** كانت أزياء المسارح الموسيقية قديمًا تتكون من ملابس ثقيلة وشعر مستعار وأقنعة، إلا أنها أصبحت أخف حديثًا لتمنح الراقص حرية الحركة المطلوبة للأداء.
٣. **الأزياء الخاصة:** وهي لا تعبر عن حضارة أو جغرافيا محددة أو تاريخ محدد ولا تنقل أية معلومات، ولكنها تعبر عن حالة أو فكرة، على سبيل المثال، أن تجد جميع الممثلين يرتدون ملابس سوداء، أو بيضاء، أو بتفصيل محدد لإضفاء طقس مسرحي خاص ولعدم إعطاءك فكرة مسبقة عن الأحداث، ويشمل هذا النوع من الملابس: أزياء الفرق الاستعراضية.
٤. **الأزياء الحديثة:** وتشمل فقط الملابس المعاصرة التي يرتديها الناس في زمن العرض.
٥. **الأزياء الخيالية.**
٦. **الأزياء الحديثة.**

رمزية الزي المسرحي:

ترمز شدة سطوع الزي في المسرح إلى شخصية النبيل والغني والشخصية السعيدة، ومن جهة أخرى ترمز الألوان الباهتة إلى شخصية حزينة، وقد يرمز اللون الأبيض إلى شخصية بريئة وفاضلة ونقية.

أمور يجب مراعاتها عند تصميم الأزياء المسرحية:

يجب أن تتحمل الأزياء المسرحية ضغوط الأداء، إذ إنه في الإنتاج المسرحي الناجح يتم ارتداء الزي كل ليلة لأشهر أو لسنوات، كما يجب أن تتحمل الملابس التغييرات السريعة وحرارة المسرح والتعرق

وحرارة الضوء، كما يجب أن يكون المصمم قادرًا على تصور مناسبة كل زي مع المسرحية عمومًا، وإعطاء كل زي مكانه المناسب، سواءً أكان ذلك للمثل الرئيس أو لبقية الممثلين.

٣. المكياج:

يلعب دورًا حيويًا في تصميم ملامح الوجه بما يتفق مع خصائص الشخصية، ويراعي فنان المكياج ألّا يكون المكياج مرئيًا للصفوف الأولى، ولا يمكن أن يتم المكياج إلّا إذا انتظمت الإنارة، وليس الوجه وحده الذي يُطلى؛ بل جميع أجزاء الجسم التي تظهر على المسرح.

وظيفة المكياج في المسرح:[١]

لقد استعمل الإغريق الأقنعة للتعريف بالشخصية الممثلة وتكوين طبيعتها السائدة، وقد استمرت هذه العادة طوال عصر النهضة، ففي الكوميديا الفنية كانوا يتعرفون بسهولة على كل شخص، وكل شخص يلبس قناعه الخاص به والمميز له، فإذا ما أبصر المشاهدون القناع والثوب عرفوا في الحال منظر الشخص وماذا ينتظرون منه، وإبان عصر الإصلاح والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر جاء المكياج ليقوم بدور بسيط في المسرح ولا سيما بين النساء، ولم يتبوأ مكانته حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما ظهرت الكهرباء وجعلت بالإمكان تسليط ضوء شديد على المنصة، فصار المكياج أمرًا لازمًا بل ويكاد يكون اساسيًا وضروريًا أيضًا.

أما اليوم فيؤدي المكياج عدة وظائف درامية مهمة منها:

أولًا: وربما كانت هذه أهم وظيفة للمكياج، أن الممثل يستعمله ليعطي المتفرجين في الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التي يمثلها وصحتها وصفاتها الأساسية، فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية صُمم المكياج لينقل إلى المتفرجين هذه المعلومات، وإذا كان الشخص مغرورًا مزهوًا متغطرسًا أمكن تصميم المكياج ليعكس هذه الصفات، وبعبارة أخرى المكياج وسيلة فعاله لنقل أنواع معينة من المعلومات إلى المشاهدين دون ضياع ألفاظ أو وقت.

ثانيًا: يؤدى المكياج وظيفة معادلة الأثر للمبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة، كما أن الضوء الشديد الذي يجعل الممثل مرئيًا لكل شخص في قاعة المتفرجين؛ يميل إلى أن يغسل اللون من على وجه ويدي الممثل، فيضيف المكياج مزيدًا من اللون يتعادل مع هذا الميل، وبالطبع ينطبق هذا على

---

[١] تاريخ المكياج والملابس المسرحية، ٢٠٢٣/١٠/٢٠م.
http://theater-learn.blogspot.com/٢٠٠٩/١١/blog-post_٩٤١٩.html.

ذوي البشرة الزاهية اللون، أما الممثلون السود أو ذو البشرة السمراء فلا يحتاجون إلّا إلى القليل من اللون الإضافي أو لا يحتاجون إليه إطلاقًا.

ثالثًا: يؤكد المكياج بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم، والتي يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين، فإذا ما أكد المكياج هذه الملامح؛ تمكن الممثل من نقل إحساساته بدقة إلى أولئك الجالسين في أبعد المقاعد بصالة المشاهدين.

٤. الديكور والمناظر:

هو مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكلًا لمكان واقعي أو خيالي، أي أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فهو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية، ومن مميزات الديكور اختصار الحوار، وربط الأحداث بالواقع، وتتطلب عملية تغيير المناظر السرعة، لذلك يجب أن تكون خفيفة يمكن تحويرها للاستفادة منها في مسرحيات أخرى.

والديكور كلمة فرنسية لاتينية الأصل، يعربها البعض بكلمة (التزيين) وتعني إخفاء عيوب الشيء أو إعداده أعدادًا كافيًا كي يلائم عدة استخدامات، مع إمكانية تغييره لمتطلبات أخرى. ويختلف الديكور المسرحي عن فن الديكور العام بأنه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني إلى تصميم مرئي مكملًا لباقي عناصر العرض المسرحي الأخرى، وذلك وفقًا للأسس والقواعد العلمية.

أهداف تكوين الديكور:[١]

هناك هدفان لتصميم الديكور وهما: أولا، مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي؛ وثانيًا، التعبير عن خصائص المسرحية المميزة. لكي تتم مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي، يعمل مصمم الديكور على تعريف مكان وزمان المسرحية. ثم إن الديكور يستطيع أن يوجد الجو المناسب ويعبر عن روح العناصر البارزة في النص من خلال الصورة واللون.

عناصر تكوين الديكور:

يتكون من: (عناصر صلبة/ عناصر لينة/ عناصر مكملة)

العناصر الصلبة: (شاسيهات/ فريزات)

العناصر اللينة: (ستائر مدهونة/ بلاسيه)

العناصر المكملة: (الأثاث/ مباني / سجاد وغيرها).

---

[١] الديكور المسرحي، ٢٠/١٠/٢٠٢٣م.
https://www.startimes.com/?t=٢٣١٤٢٣٤٣

أقسام خشبة المسرح:

١. الستائر الجانبية (الكواليس):

وأحيانًا يستخدم عوضًا عن الستائر مسطحات أو شاسيهات (إطار خشبي مشدود عليه قماش أو مغطى بابلاكاج رقيق من جهة واحدة أو جهتين).

٢. المستويات (البارتكابلات):

وهي مجسمات توضع على الخشبة لخلق ارتفاعات عن سطح الخشبة يظهر منها ثلاثة أبعاد، وهي على شكل مكعبات أو متوازي مستطيلات أو على شكل أسطواني، مصنوعة من الخشب، وقد تكون معدة للفك والتركيب بسهولة وهي تشمل المستويات بأنواعها، أدراج، مساطب، ستاندات مجسمات متحركة على عجلات.. الخ.

وقد يكون بعضها غير معد لحمل الممثل وإنما توضع كحواجز (برافانات) لفصل منطقة تمثيل عن أخرى، وتشمل الكواليس أيضا الستائر النصفية (البراقع) وهي مثبتة في أعلى سقف المسرح ومن وظائفها إخفاء وحدات الإضاءة والأسلاك والميكروفونات، كذلك تخفي الديكورات المعلقة بالسقف إلى حين نزولها وظهورها للمتفرج.

٣. الستائر الخلفية:

وهي من القماش الثقيل أو ذات وجهين، تخفي الممثلين خلف المسرح، وقد تستخدم كخلفية لأحد المشاهد كأن تطلى بالبلاستيك ويرسم عليها المشهد المسرحي، أو تعلق عليها بعض الإكسسوارات والأقمشة والأغراض الصغيرة المناسبة للمشهد.

وقد جرى العرف أن تتميز تصاميم الديكورات بين المسرحيات الكوميدية والتراجيدية، فـ بالأولى تجد ألوانًا فاتحة وزاهية، وتكوينها على الخشبة يعطي إحساسًا بالاتساع، بل وتتوزع على الخشبة لتترك مساحة بين الأشياء كافية للتمثيل والحركات المتلاحقة والسريعة. أما ديكور المسرح التراجيدي فيكون قاتم وأحيانًا معتم ويشعرك بكتل وثقل الأشياء ويضيق من مساحات التمثيل، نظرًا لبطء حركة الممثلين باستثناء المسرحيات التي تحتوي على مشاهد مبارزة أو قتال.

الوظائف الفنية للديكور:

١. إرسال المعلومات:

فالديكور أول ما يشاهد على خشبة المسرح ويبين زمن الأحداث ومكانها (عصور قديمة، إسلامي قبطي. معاصر) الخ، كذلك يحدد نوع مكان الأحداث: قصر، صالة، شارع، غابة الخ.. وبالتالي يحتوي على دلالات تخص تاريخية وجغرافية وبيئة الأحداث، كما يظهر مزاج الشخصية صاحبة المكان: هل تمتلك ذوقًا رفيعًا أو غير ذلك، ويحدد الديكور أحيانًا مهنة الشخصية من الأغراض الموجودة: فالشبكة تعنى صياد، والكتب تعني مثقف أو متعلم، والمتفرج يستقبل هذه الإشارات فور فتح الستارة ويبدأ في ترتيبها داخل ذهنه.

٢. جو المسرحية:

أولًا من الناحية النفسية: فالتكوينات والألوان والأحجام يمكن أن تعطيك جوًا من المرح والسعادة والبهجة، أو قلق وإثارة وغموض، أو حزن وأسى... الخ.

ثانيًا من الناحية البيئية: قد ينقل الديكور المتفرج إلى أجواء البحر أو أجواء الصحراء أو الحروب، وبالتالي يساهم في إيصال إيقاع هذه الأجواء الخاصة إلى المتفرج حتى قبل بدء الأحداث.

٣. البعد الجمالي:

من الضروري أن تظل عين المتفرج مرتاحة إلى المنظر الذي يراه، لذلك لا بد من امتلاك الديكور لقيم جمالية في استخدام الألوان، وفي التصميم الهندسي، حتى لو كان الديكور يتطلب الفقر أو الفوضى، ولكن دون تكلف عالي أو إبهار حتى لا ينشغل المتفرج به، فالمطلوب خلق توازن.

٤. وظائف أخرى:

من وظائف الديكور الأخرى، إخفاء الخلفيات غير الجميلة، ملء الفراغ، إخفاء مصادر الإضاءة والفتحات، وأيضًا خلق الجو المناسب للممثل وإدخاله شعوريًا في الزمان والمكان، فالديكور ليس عنصرًا منفصلًا عن العرض؛ بل هو مفردة تشترك مع مفردات العرض الأخرى لتكوين جملة مسرحية واحدة، لذلك تصميمه وطريقة تنفيذه والمواد المستخدمة فيه تأخذ بعين الاعتبار العناصر الأخرى (الإكسسوارات، الأزياء، الإضاءة.. وأحجامها وألوانها.. الخ.

٥. الصوت والموسيقى:

يعتبر الصوت وسيلة من وسائل التوجيهات المسرحية، والموسيقى الجيدة تساعد الممثل والمشاهد معًا، بالنسبة للمثل في الأداء وعمق التعبير والإيحاء، بينما تساعد المشاهد في الأحاسيس والتأثر، ومن المهم أن تلائم الموسيقى النص، وكل الفِرق تستطيع أن تدعم مسرحياتها إذا أرادت بالمؤثرات الصوتية مثل: أصوات الحيوانات، تغريد الطيور، صوت إطلاق الرصاص، هدير البحر... إلخ، والمهم إدارة الأجهزة وتوقيتها توقيتًا دقيقًا لدعم الجو النفسي.

يعد نظام الإضاءة والصوت في تصميم المسرح من المكونات المهمة للتجهيزات الشاملة المطلوبة للمسرح وتعد الموسيقى المسرحية والمؤثرات الصوتية جزءًا لا يتجزأ من التجربة المسرحية، والتصميم الصوتي جيد التنفيذ سينقل الجمهور إلى عالم مختلف، ويعمل هذان الجانبان من تصميم المسرح جنبًا إلى جنب لتوفير تجربة استماع مذهلة ولتحقيق أقصى استفادة من عنصر التصميم المهم هذا، ويعمل مصمم الصوت أيضًا على عرض الأصوات المسجلة ويتعاون مع المخرج ويقوم بإعداد معدات التشغيل في المسارح بدقة شديدة.

يلعب الصوت والإضاءة أيضًا دورًا حيويًا في عملية التصميم، ويمكنهم خلق جو يشبه المسرحية أو الفيلم، وعند استخدام الإضاءة والصوت جنبًا إلى جنب، يمكن أن يخلقوا معا الإثارة والتشويق، وعند استخدامهما مع المؤثرات الصوتية المناسبة، يمكن أن يخلق هذان العنصران جوًا مختلفًا ومن خلال استخدام أنواع مختلفة من المؤثرات الصوتية يكون الجمهور قادرًا على تجربة مشاعر وعواطف مختلفة في إنتاج معين.

يقومون مصممو المسرح والصوت بإعادة مزج الموسيقى وإنشاء أنظمة صوتية للمسرح، ولكن لا يوجد مكانان متماثلان، وتتمثل مهمة مصمم الصوت أيضًا في إنشاء تصميم صوتي فريد والتناسق مع الإضاءة والتخصص في إنشاء إعدادات فريدة للعلاجات الصوتية وبيئات المسرح.

٦. الإخراج:

يلعب المخرج دورًا حيويًا وهو إمساكه خيوط العرض المسرحي، ومهمته الأولى هي وضع التصور أو الخطة التي سيقوم فريق العرض المسرحي بتنفيذها، وعادة يكون المخرج هو الذي يختار النص المسرحي الذي يخرجه على المنصة، ويفسر لكل ممثل حدود دوره على حِدة، ثم يُجري تجارب التدريب للممثلين مجتمعين معًا، ثم يحدد نوعية السرعة أو البطء في الحركة والإلقاء والموسيقى والإيقاع، حتى يصبح العرض في النهاية متكاملًا، سواء من جهة المعنى المراد توصيله أو الإحساس المراد إثارته، فهو مسؤول عن العملية المسرحية بكامل جوانبها منذ أن يتسلم النص إلى آخر ليلة العرض.[١]

[١] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥٨.

السينوغرافيا المسرحية[1]

تعبير السينوغرافيا في المسرح الخط البياني للمنظر المسرحي Scenography أما تعبيراً فهو يعني فلسفة علم المنظورية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي، كاملاً متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير.

وتهدف السينوغرافيا إلى تطويع حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمنظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتباراً لفن المنظور، مما أعطى وجهاً جديداً لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة والعبارة والمونولوج والديا لوج والحوار، ومع الدراما بصفة عامة.

ويجب ألا يغيب عن أذهاننا أن ميدان عمل مصمم السينوغرافيا لا يتحدد فوق خشبة المسرح، ولكنه يتجاوزها إلى صالة الجمهور والتي استغلها الإخراج الحديث للتمثيل أيضا في بعض الدراميات العصرية، إضافة إلى أن مكان الجمهور هو نهاية مطاف التأثير الدرامي ونقطة الارتكاز في عملية استحسان وقبول العرض من عدمه.

ومن ثم، فالسينوغرافيا تصوير للفضاء المسرحي وتشكيل له بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية قصد توضيح معاني النص الدرامي وتفسير مؤشراته السيميوطيقية والمرجعية. وتنصب أيضا على الخلفية التشكيلية المتموضعة في المسرح، وكواليسه وجوانبه وأجنحته، والمنصة الموجودة في مقدمة المسرح، والجزئيات الثابتة أو المتحركة فوق الخشبة من قطع وأثاث وإكسسوارات...، وصالة الجمهور.

ومن المعروف عند الباحثين ودارسي المسرح أن السينوغرافيا تهتم بتأثيث خشبة المسرح وزخرفتها وتزيينها وتنظيمها وتعميرها، وتعنى أيضا بتأطير الفضاء الدرامي وتصويره وتفضية المكان ووضع مناظره

---

[1] جميل حمداوي.
https://aliya.wordpress.com/%D٦٦-١B%٨D%٨٨%٩D%٨٣%٩A%D٨%٩AF%D٨D%٨٤%٩D%٧A%٨D%٨٨%٩D%٨١%٩D%٧A%٨D%١B%٨BA%D٨D%٨٨%٩D%٨٦%٩A%D٨%٩D%٣B%٨D%٨٤%٩D%٧A%٨D%٨٨%٩D%٨٦%٩D%٣A%٨/%D٧A%٨A%D٨%٩D%-٩B%٨D%٧A%٨D%٨٨%٩D%٨٦%٩A%D٨%٩D%٣B%٨D%٨٤%٩D%٧A%٨D%١B%٨BA%D٨D%٨٨%٩D%٨٦%٩D%٨١%٩D%٧A%٨D%٨A%D٨%٩AD%D٨D%١B%٨D%٣B%٨D%٨٥%٩D%٨٤%٩D%٧A%٨-%D٧A%٨A%D٨%٩A/

المشهدية وبناء الديكور. لذا، فهي علم وفن، و تستوجب خبرة تقنية وفنية وإلمامًا بالمقاسات الرياضية والحرف المهنية كالنجارة والخياطة والماكياج والهندسة والإضاءة والتحكم في المؤثرات الصوتية، وتحتاج إلى دراية كبيرة بعلوم التشكيل والهندسة المعمارية والنحت والجرافيك والحفر، وهي فن بمعنى أن السينوغرافي لابد أن يكون له ذوق جمالي وفني في تأثيث الخشبة المسرحية، وأن ينطلق من روح إبداعية في فهم النص الدرامي وتفسيره وخلقه من جديد، كما تستعين السينوغرافيا بمجموعة من الفنون الجميلة التي تجعل من عمله عملًا فنيًا وأدبيًا قائمًا على التأثرية الشعورية والانطباعية الفنية والتذوق الجمالي.

وإذا كانت السينوغرافيا المسرحية قد ارتبطت بالدراما الفرعونية والإغريقية والرومانية والغربية والشرقية والعربية، فآن الأوان لمعرفة أنواع السينوغرافيا المسرحية وتبسيطها للقارئ قصد فهم مكوناتها واتجاهاتها الفنية وجوانبها الإيجابية والسلبية، والبحث بجدية عن مرجعياتها التناصية وأصولها الثقافية، وتسطير أدوارها الأساسية والثانوية في تشكيل العمل الدرامي وصياغة الرؤية الإخراجية للنص الدرامي المعروض أمام المتفرجين.

ويمكن تقديم مجموعة من التعاريف للسينوغرافيا من بينها:

أولًا: هي: "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث".

ثانيًا: هي: "فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء"

ثالثًا: هي: "فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام."

تطور مفهوم السينوغرافيا عبر التاريخ[1]

إذا تتبعنا تاريخ السينوغرافيا وتطورها التعاقبي، فسنجد بلا ريب أن هذا المفهوم قد انتقل من مفهوم الزخرفة والتزيين في الشعرية المسرحية الكلاسيكية لتعني العمارة والمنظور مع بدايات عصر النهضة، لتعني فيما بعد تأثيث الخشبة بالديكور والمناظر، لتتخذ في العصر الحديث مفهومًا أشمل باعتباره فنًا مركبًا يجمع بين العلامات اللغوية والبصرية والسمعية أو ما يسمى بفن الصور المرئية أو البصرية.

ويثبت (مارسيل فريد فوت) بأن السينوغرافيا ولدت "من فن الزخرفة، ثم تطورت في معارضتها للزخرفة لتصل إلى فن الديكور. إن كلمة سينوغرافيا كلمة قديمة نجدها لدى الإغريق والرومان، كما استخدمها معماريو عصر النهضة. ولقد حدث تغيير بين المعنى الإتمولوجي حيث اشتقت كلمة سينوغرافيا والمفهوم الخاص بهذه الكلمة في عصر النهضة: فكلمة سينوغرافيا اليونانية تعني الزخرفة، أي تجميل واجهة المسرح بألواح مرسومة حيث كان المسرح خيمة أو كوخا من الخشب، ثم مبنى يحيط بساحة التمثيل في المسرح الإغريقي، وكانت هذه الزخارف التي ظهرت في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد في تراجيديات (سو فكلوس) تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضيح موقع الحدث"

وإذا استقرأنا أيضًا تاريخ الأمم القديمة المعروفة بالمسرح، فإننا نلفي لديها نوعًا من الاهتمام بالسينوغرافيا المشهدية، وهذا يبين لنا مدى ارتباط السينوغرافيا أيما ارتباط بظهور المسرح الفردي والجماعي. بيد أن تقنينها العلمي وخضوعها لأصول علمية وفنية وجمالية وارتباطها بالفن الشامل لم يظهر إلا في العصر الحديث بعد ظهور المخرج.

ومن هنا، نقول بأن السينوغرافيا الدرامية لدى الفراعنة ذات طبيعة دينية طقوسية ترتبط بالمعابد والأهرام والاحتفالات وأيام الزينة والأعياد الفرعونية، وكان الكهنة ورجال الدين هم الذين يسهرون على هذه المشاهدات الدرامية التي كان يختلط فيها التبتل الديني بالموسيقا والرقص.

ويرتكز المسرح الإغريقي الذي ارتبط بمسرح المدرجات والمكان الدرامي المرسوم في شكل نصف دائرة على سينوغرافيا احتفالية دينية ميثولوجية تنبني على البساطة والتنظيم والترتيب والميل إلى التشكيل التراجيدي كما يبدو واضحًا من خلال مسرحيات (سو فكلوس) و(يورب يديس) و(أسخيلوس) أو على التشكيل الكوميدي عند (أريستوفانوس) في مسرحيته (الضفادع). وقد اعتمدت السينوغرافيا اليونانية على

[1] جميل حمداوي، مرجع سابق.

بناء المسارح في أمكنة مرتفعة، وقد كانت الإضاءة طبيعية، وبذلك يكون الإغريق أول من اخترع طريقة رسم المناظر وتغييرها على المسرح؛ كما أن هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح.

هذا، وقد عرف الإغريق الستارة، فكانوا يسدلونها من الأعلى إلى الأسفل، وبعد ذلك ستفتح من الوسط إلى جزأين يميني ويساري، ومازالت المسارح العالمية تستعمل هذا النوع من الستارة التي تفتح من جانبين من الوسط. وأول مسرح عرف الستارة هو مسرح (سيراكوزا) حيث وجدت في مقدمته حفرة مستطيلة كانت معدة لنزول الستار عند بدء التمثيل.

ولم تقتصر هذه السينوغرافيا على الفضاء فقط، بل تعدتها إلى الملابس الملونة والأقنعة والحلي والإكسسوارات التي كانت تعبر عن الطبقات الاجتماعية والتفاوت الموجود بينها، كما كان يستعمل الممثلون البوق أو ما يسمى بقناع الفم لإيصال حواراتهم إلى الجمهور الحاشد بكثرة في فضاء الطبيعة.

أما السينوغرافيا الرومانية فكانت تتسم بالزخرفة والتفخيم وإقامة مسارح فخمة مدرجة محاطة بالأقواس، ولم يقم الرومان مسارحهم على التلال كما عند الإغريق، بل أنشئت على أراض منبسطة مستوية. وقد اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء مناظر ثابتة وفخمة وديكورات ضخمة. كما جمع المسرح الروماني فيما هو معروف بين الاتجاه الديني والدنيوي، وكان موجها لخدمة الأباطرة والأمراء وحاشيتهم والقواد العسكريين الكبار والنبلاء، في حين أن التمثيل كان يقوم به العبيد ذكورًا وإناثًا.

وتمتاز أزياء الممثلين في التراجيديات باستعمال الأقنعة وتوظيف ألبسة حريرية لها ذيول تُجَر، بينما في الكوميديات، يلبس الممثلون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، وكانوا يستعملون أيضا شعورًا مستعارة ملونة حسب طبيعة الشخصيات الممثلة والمواقف الدرامية التي يمثلونها.

واهتم الرومان أيضًا بالمسرح الديني الذي أخذوه عن المصريين أثناء توسعهم عسكريًا شرقًا وغربًا، كما اهتموا بالرقص الاستعراضي الجماعي. وما يلاحظ على السينوغرافيا الرومانية أنها تتميز باستخدام حيوانات حقيقية، واللجوء إلى الألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة واستخدام المبارزات العسكرية.

وإذا انتقلنا إلى السينوغرافيا في العصور الوسطى فهي سينوغرافيا دينية ذات بعد مسيحي ارتبطت بمسرحة قصص الكتاب المقدس وحكايات الإنجيل، واستخدمت اللغة اللاتينية في المسرحيات التي كان يهتم بها رجال الدين تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا، والتي كانوا يقدمونها في معابدهم وكنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسة وميلاد المسيح. ومن جهة مقابلة، كان هناك مسرح دنيوي يقدم إلى عامة الشعب للتسلية

والترفيه حيث تعرض مسرحياته في الأماكن العامة والشوارع والمدن. وكانت المدينة في المهرجانات والاحتفالات تنقلب بأسرها إلى مسرح كبير بعد أن يتولاها فنانو الديكور بالتزيين والتنسيق وإقامة الأقواس والنافورات والحدائق مما جعل هذه العناصر تأخذ طريقها إلى المسرح لتستقر فيه، وتزيد مشاهده رواء وبهاء وتجذب إليه الأنظار من كل مكان.

وتميزت السينوغرافيا في عصر النهضة بالباروكية والاعتماد على المنظور واستغلال فن العمارة والديكور والنحت والتصوير والرسم، وظهرت هذه السينوغرافيا التي اقترنت بعلم المنظور (البعد الثالث أو هندسة العمق) في مجموعة من المسارح في إيطاليا وباقي الدول الأوروبية الأخرى.

أضف إلى ذلك أن السينوغرافيا عند الإيطاليين وسيلة من ثلاث وسائل للرسم يلجأ إليها المعماري لتقديم تصور عن المبنى قبل البدء في البناء، التخطيط الأفقي والتخطيط الرأسي، والسينوغرافيا تصور وجه من وجوه المبنى، والواجهات المتحركة التي تسمح بالحصول على تصور كامل على المبنى النهائي عن طريق الحيل البصرية. لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو استخدام مسرحي، غير أن المنظور أصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة.

كان للمنظور أثره في تحريك خيال المتفرج واكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحيًا يشير تحديدًا إلى فن المنظور معماريًا كان أو طبيعيًا وأُعيد استخدام مصطلح ديكور أو زخرفة في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفي القرن التاسع عشر، أصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور وزخرفة، فكلمة (ديكور) كلمة تقنية خاصة بفن الأجهزة في المسرح، وتشير إلى مجموع العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل: الشاسيه والتوال.

أما كلمة (زخرفة) فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث ومجموع الأدوات التي تستخدم في تقديم العرض من لوحات وأثاث وإكسسوار، يلعب كل من الديكور والزخرفة دوره عند رفع الستار حيث يجب أن يكون له تأثيره المباشر، ومع بداية الحوار تصبح للمثلين الأولوية، ويصبح للأداء الأهمية الأولى بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للنص.

وفي القرن السادس عشر، ظهرت (الكوميديا ديلارتي) القائمة على الحوار الذي يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية، وكانت المرتجلات تتغير من ليلة إلى أخرى. أضف

إلى ذلك إلى أن السينوغرافيا كانت تتسم بالطابع الكوميدي الشعبي، وتقام في الأماكن العامة ويحضرها عامة الشعب، بينما المسارح الأخرى كان لا يحضرها سوى الأمراء والنبلاء.

ولقد ظل المسرح منذ عهد الإغريق حتى العصور الوسطى مخصصًا للأمراء والنبلاء والطبقة الأرستقراطية، ولكن الجمهور في القرن السادس عشر بدأ يحس رويدا رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والمذهبية.... وبدأت الدراما القديمة، والكوميديا الأدبية في استخدام اللغة الدارجة في الكثير من الأحيان.

وقد حدث ذلك كله بفضل طابع التجديد الذي اتسم به القرن السادس عشر، وانتشر في كل مكان بإيطاليا أولًا، ثم في أوروبا، فتم وضع بذور هذا الفن البسيط ذي اللهجة الصريحة في إطار من الحقيقة، وبذلك بدأ الشعب يتذوق فن المسرح الراقي.

وظهرت في هذه المرحلة عدة مسارح مربعة ومستطيلة ومستديرة كما في إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث، ومن أشهر المسرحيين الغربيين في هذا العهد نذكر:

١. المسرحيين الإسبانيين: (لوبي دي فيغا) و(كالديرون دي لا باركا)
٢. والثالوث الفرنسي: (راسين، وموليير، وكورني)
٣. والإنجليزي: (شكسبير).

وانتشرت الميلودراما إلى جانب (الكوميديا دي لارتي) في القرن السادس عشر في مدينة فلورنسا الإيطالية، وكان يكتبها (دافنيه)، وظلت مدة قرنين تقريبًا دون أن يمسها تغيير أو تبديل، حتى انتشرت في إسبانيا وانجلترا ثم في ألمانيا وفرنسا... واعتمدت سينوغرافيتها على تنقيح المنظور ونقطة النظر المسرحية والمشاهد المتتابعة للعرض، واستخدام فن وميكانيكية المسرح، واستعمال مشاهد الحريق وفيضان الأنهار، وغيرها من الظواهر الطبيعية المختلفة والمؤثرات الصوتية العديدة.

كما كانت هذه السينوغرافيا تتسم بالطابع الباروكي التزييني الفخم الذي أودى بها إلى الأفول والتراجع، ولكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة.

ومن أهم مميزات هذا العصر أنه أدخلت عدة تعديلات على المسرح من أهمها:

١. انحدار أرضية الصالة نحو الأمام (أي نحو خشبة المسرح).
٢. بناء الألواح العديدة المرصوصة بجانب بعضها البعض لتشكل نصف دائرة على هيئة حدوة حصان ومن فوقها بناء مدرجات البلكون.

ويعتبر هذا النوع من المسارح النوع المثالي المتبع للآن في جميع المسارح الكلاسيكية.

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، تظهر السينوغرافيا الكلاسيكية التي تحترم القواعد الأرسطية، والفصل بين الأجناس، واحترام الحقيقة العقلية اليقينية مع (راسين وموليير وكورني) في فرنسا، ومع (جون درايدن) في إنجلترا، و(لسينغ) في ألمانيا. وظهرت كذلك السينوغرافيا الرومانسية التي انزاحت عن الشعرية الأرسطية من خلال المزج بين الأنواع الدرامية ومخاطبة العواطف والذات والأهواء والخيال والاعتناء بالروح المثالية وإجلال الحب والمرأة مع (فيكتور هوجو) و(شكسبير) و(مارلو) و(ألكسندر دوما).

وبعد ذلك، ظهرت السينوغرافيا الواقعية في فرنسا مع المذهب الواقعي، والذي كان يمثله كل من (بلزاك وفلوبير وستندال) في فرنسا، و(تولستوي) في روسيا، و(إبسن) في النرويج. وأردف هذا المذهب الفني بالمذهب الطبيعي الذي استند إلى سينوغرافيا طبيعية مع كل من (إميل زولا) والأخوان (جونكر وموپاسان وألفونس دوديه) في فرنسا، و(هنرى فيلدينغ) و(دانييل دي فو) في إنجلترا.

وأصبحت السينوغرافيا مع المذهب الرمزي سينوغرافيا رمزية قائمة على الرمز والإيحاء والتلويح، وخير من يمثل المذهب الرمزي نستحضر (بودلير، وميترلينك، وهاوپتمان، وسودرمان). وفي أواخر القرن التاسع عشر، ظهر في ألمانيا المذهب التعبيري على يد (فرانك فديكند). ويرمي هذا المذهب إلى تصوير دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز وأسرار، وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية، وكانت مسرحياته تتكون من مناظر كثيرة ومتنوعة وديكورات مختلفة.

وظهرت السينوغرافيا السريالية بعد الحرب العالمية الأولى مع المذهب السريالي الذي كان يتزعمه (غيوم أپولينير) و(لوي أراگون) و(أنطوان أرطو)، وارتكزت هذه السينوغرافيا على اللاشعور الفردي وتعرية الغرائز الجنسية وضعف الجنون والهذيان والأحلام والأعصاب الانفعالية، وكل هذا ثورة على العقل والمنطق والاستلاب البرجوازي الذي حول الإنسان إلى أداة وآلة للإنتاج دون أن يراعي فيه الجوانب الذاتية

والروحية والإنسانية، وقامت ثورة السرياليين على اكتشافات (فرويد وكارل ماركس) وأبحاث (إينشتاين) وفلسفة (هيجل) ونظرية التطور لدى (داروين). ومع العصر الحديث والمعاصر، ستظهر السينوغرافيا التجريبية مع المسرح (البريختي) ومسرح (أوتشرك) الروسي والمسرح (الباتافيزيقي) مع (ألفرد جاري) صاحب أول مسرحيات عبثية وهي (أبو ملكا) و(أبو عبدا) و(أبو فوق التل) و(أبو زوجا مخدوعا)، والمسرح العابث الذي يمثله كل من (صمويل بكيت، ويونيسكو، وفرناندو أرابال، وآداموف.)

ومن يتأمل المسرح الشرقي بما فيه (الكابوكي والنو) اليابانيان، ومسرح (كاتكالي) الهندي، أو مسرح (أوبرا بكين)، أو التعازي الشيعية في المسرح الإيراني أو العربي، أو المسرح الأفريقي، أو مسرح الهنود بأمريكا الشمالية واللاتينية، فإنه سيلاحظ أنه قائم على سينوغرافيا دينية طقوسية مقنعة قائمة على اللاشعور الجماعي وتطهير الغرائز الموروثة وتحبيك الأساطير وتشغيل الغيبيات ومسرحة العقائد وتوظيف التعاويذ السحرية.

وتستعمل هذه السينوغرافيا الحركة الجسدية والرقص والغناء والموسيقى والتمثيل والتصوف الروحاني والصراع الديني بين الخير والشر أو بين الهداية والضلالة. ومن هنا، فالمسرح الشرقي مسرح روحاني حركي يعتمد على الجذبة الصوفية والحركات الطوطمية والحربية أكثر مما هو مسرح حواري لفظي كالمسرح الغربي.

ولم يتعرف العالم العربي على مصطلح السينوغرافيا إلا في الثمانينيات، واستعمل بكثرة في المغرب العربي لتأثر مثقفيه كثيرًا بالثقافة الفرنسية القريبة إليهم، بينما المثقفون العرب في المشرق كانوا يستعملون مصطلح الديكور المسرحي. وفي هذا الصدد يقول (عواد علي): يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات المسرحية الحديثة، على مستوى التداول، في الخطاب المسرحي العربي أو المقاربات النقدية المتمحورة حول هذا الخطاب. فقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله في عقد الثمانين من هذا القرن، ولعل أول من استخدمه المسرحيون في المغرب العربي بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية، ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي، بديلًا عن مصطلح (الديكور)، أو (الديكور والإضاءة) معًا حينما ينسبان إلى مصمم واحد، وتحكمهما رؤية واحدة.

ومازالت مدارسنا ومعاهدنا العربية تستعمل مصطلح الديكور بدلًا من السينوغرافيا، مع العلم أنه قد انتهى عصر الديكور وأمسى جزءًا من كل، وبرزت السينوغرافيا وتشكيلاتها وأنساقها المتحركة. ومع ذلك،

فإن المعاهد والأكاديميات العربية لاتزال تتمسك بمفهوم الديكور، وتعد طلابها على هذا الأساس، ولا يبدو أن المسميات والوظائف في طريقها نحو التغيير.

وعليه، فقد عرفت السينوغرافيا عبر تاريخها الطويل تطورات كثيرة ملحوظة حيث انتقل مفهومها من فن التزيين والزخرفة إلى فن العمارة والمنظور لتركز السينوغرافيا اهتمامها على الديكور وبناء المناظر لتنتقل فيما بعد إلى مسرح الصورة في تأثيث الخشبة وتأطيرها.

أنواع السينوغرافيا المسرحية حسب الاتجاهات الفنية[1]

كل من يدرس السينوغرافيا الدرامية فإنه سيلاحظ بلا شك أنها تتنوع بتنوع المدارس الأدبية والاتجاهات الفنية، وإليكم إذا أنواع السينوغرافيا الدرامية حسب مدارسها الأدبية وتشكيلاتها الفنية والجمالية:

١. السينوغرافيا الكلاسيكية:

تستند السينوغرافيا الكلاسيكية مراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، والفصل بين جمهور الصالة وممثلي الخشبة، واستخدام الديكورات والمناظر الكلاسيكية القريبة من الإيهام الواقعي بعيدًا عن كثرة التخييل والترميز والتجريد، ويعني هذا أن المسرح الكلاسيكي كان يعتمد كثيرا على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق، أي سينوغرافيا التأثيث وبناء المناظر والديكورات المناسبة للنص الدرامي إيحاءًا وسياقًا وتوضيحًا وشرحًا.

حيث كانت وظيفة السينوغرافيا الكلاسيكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث، وتشير – في الوقت ذاته– إلى فضاءات النص كأمكنة تجري فيها الأحداث، ويقوم فيها الأشخاص بمحاكاة الأفعال النبيلة في التراجيديا، وأفعال الأشخاص في الكوميديا.

ويعني هذا أن السينوغرافيا الكلاسيكية هي تنفيذ للإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف للممثل والمخرج والمتلقي والسينوغرافي على حد سواء، وكانت تعمد هذه الإرشادات والتوجيهات إلى تحديد الفضاء الزمكاني للمسرحية، وطريقة تشخيص الأدوار، ونوع المؤثرات الضوئية والموسيقية التي ينبغي استخدامها في العرض، أي أن الوظيفة الموكلة إلى السينوغرافيا الكلاسيكية مهمة جمالية ترسم بالزخرفة دلالات الأحداث التي يمليها النص على الإخراج، وما تقدمه المسرحية من وصف للشخوص وللمكان وللزمان، ومثل هذه الوظيفة تبرز اضطلاع الشعراء المسرحيين بإخراج مسرحياتهم بهدف إلغاء الحدود بين مفهومي النص الدرامي ونص العرض.

[1] جميل حمداوي، مرجع سابق.

٢. السينوغرافيا الباروكية:

تعتمد السينوغرافيا الباروكية على تزيين الخشبة وتأثيثها بديكورات فخمة في غاية الجمال والعظمة والفخامة إلى درجة المبالغة في زخرفتها مع تنميقها بالصور المثيرة والزخارف الباهرة، وفي هذا السياق تقول الدكتورة مليكة لويز: "لكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة"

وتستعمل السينوغرافيا الباروكية الزخرفة المفخمة والتأثيث والصيغ الفسيفسائية والمنمنمات الجميلة والأرابيسك والديكور الفخم المنمق والديكورات الممتلئة بالأشياء والقطع الأثرية المترفة كما هو حال العروض في العصور الوسطى.

٣. السينوغرافيا الارتجالية:

السينوغرافيا الارتجالية كان قالبها المسرحي شعبيا قائما على الكوميديا والسخرية والهزل والفكاهة والتنكيت الاجتماعي والاعتماد على فن الارتجال والتمسرح في الفضاءات العامة والشوارع والأسواق العامة.

ومن ثم، فشخصيات هذا المسرح شخصيات مقنعة اجتماعيًا، تقدم فرجة شعبية مفتوحة فيها تواصل حميمي مع الجمهور، وتستعمل الكوميديا ذات الملابس المهلهلة المثيرة، وتلتجئ كذلك إلى المسرح الصامت كالرقصات البهلوانية المضحكة.

٤. السينوغرافيا الرومانسية:

اقترنت السينوغرافيا الرومانسية بالمذهب الرومانسي الذي اهتم كثيرًا بالذات والوجدان والعاطفة، لذا، كان الديكور التاريخي حاضرًا في هذه السينوغرافيا إلى جانب أجواء الطبيعة من خلال احترام الدقة التاريخية في سرد الأحداث واستعمال الأزياء وتوظيف مناظر الماضي، ولم يقتصر الرومانسيون على الواقع فقط، بل أضافوا إليه نوعًا من الجمال والفخامة والمبالغة والخيال، وقد جسدت الرومانسية كثيرًا النظرة التشاؤمية إلى الحياة، وصورت الكآبة الإنسانية والحزن البشري.

٥. السينوغرافيا الواقعية:

هذا النوع من السينوغرافيا يهتم بنقل الواقع بطريقة غير مباشرة، فيها نوع من الفنية والجمالية والإيهام بالواقعية، حيث تهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلًا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية.

ومن الضروري أن نميز بين المذهب الطبيعي الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلًا فوتوغرافيًا وبين المذهب الواقعي الذي يختار ما يقدمه من الواقع، بقصد إعطائه شكلًا توضيحيًا على المسرح.

٦. السينوغرافيا الطبيعية:

تهدف السينوغرافيا الطبيعة إلى محاكاة الواقع بطريقة حرفية طبيعية بدون تغيير أو تحريف أو استبدال، وتختار المناظر والأزياء بما يوافق الطبيعة وتاريخها الحقيقي الأصيل، كما استعمل المسرح الطبيعي في القرن التاسع عشر كل ما هو طبيعي للحفاظ على حقيقته الواقعية، فقد كان يستحضر مثلا لحم الجزار كما في الطبيعة، ويشعل الحرائق كما في الطبيعة، ويصب الماء كما يحدث في الطبيعة.

٧. السينوغرافيا الرمزية:

تعتمد السينوغرافيا الرمزية على الرمز والإيحاء والتلويح واستخدام العلامات المجردة السمعية والبصرية (الرموز، والإشارات، والأيقونات) في إيصال الرسالة الدرامية دون استعمال المرجع المادي والديكور الواقعي الحسي المباشر، وتستبعد هذه السينوغرافيا التفاصيل الواقعية والطبيعية وتستبدلها بالرموز.

٨. السينوغرافيا السريالية:

تتكئ السينوغرافيا السريالية على استخدام العصبية الجنونية والأحلام واللاشعور والهذيان وخضوع الباطن العميق، وبما أن هذه السينوغرافيا مرتبطة بالمذهب السريالي الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى كرد فعل على العقلانية والرأسمالية المتوحشة والفلسفة الرقمية التي استغلت الإنسان ذهنيًا ووجدانيًا واستعبدته آليًا وإنتاجيًا، فقد التجأت إلى السخرية من الأفكار الجدية واستعملت الخيال والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة بعد أن اقتلعت الإنسان من واقعه المألوف لتدخله في قوالب غريبة كاريكاتورية مشينة لم تألفها العين البشرية.

واستعملت في هذه السينوغرافيا المناظر البسيطة والأجواء الحلمية التي تتخطى الواقع إلى ما وراء الواقع، وتصوير اللاشعور الفردي قصد التنفيس عن المكبوتات الباطنية والغرائزية. وتتميز المناظر أيضا بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين كثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور في حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية، تعبر عن التشكيلات الجمالية.

وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذي يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيدا كل البعد عن الصدق البصري مؤكدا الانفعال التراجيدي، وكان اهتمام مصممي الديكور منصبا على ما تحدثه المناظر في نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلي للاشعور.

ومن أشهر فناني هذا المذهب (ألكسندر تايرون)، و(ألكسندر إكستير)، و(أستروفسكي)

٩. السينوغرافيا التكعيبية:

تستخدم السينوغرافيا التكعيبية المنظور المسطح (العمق) والأشكال الهندسية المتداخلة واستعمال العقل والمنطق وتحليل التجربة المحسوسة تحليلًا علميًا معتمدًا على العلوم الطبيعية والرياضيات، كما تقوم السينوغرافيا التكعيبية على تعدد المستويات والمنظورات وتعدد الرؤى والنظرية النسبية. ويعني هذا أن الفنان التكعيبي لابد أن يعتمد على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء حيث إن الحواس خادعة وقاصرة، وضرورة رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع، وضرورة تصوير أي شيء في كليته وشموليته.

وتتسم السينوغرافيا التكعيبية بخضوعها للتحليل الهندسي واستعمال الكولاج، أي خلط اللوحة الفنية بقصاصات الصحف واللوف والقماش وورق الحائط، وعدم اكتمال اللوحة التشكيلية في مسارها الجمالي. ومن النماذج الممثلة لهذه السينوغرافيا على المستوى الدرامي نستحضر مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لـ (لويجي بيراندللو) التي استخدمت فيها نسبية المنظورات وتعدد الرواة والشخصيات وتقابل المستويات: مستوى الفن ومستوى الواقع.

ومن الأمثلة المسرحية عن السينوغرافيا التكعيبية ما قام به السويسري (أدولف آبيا) الذي كان يوظف مجموعة من الأشكال الهندسية التكعيبية في إخراج العروض الدرامية وإثارة المتفرجين العاشقين للمسرح؛ لذا كان الديكور عنده حسب الدكتور (سعد أردش): تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين:

١. النور والظل من ناحية (تصوير).

٢. والكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ (نحت).

فلكي يعطي حركة الممثل (الشخصية) فرصة أكبر للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والبراتيكابلات التكعيبية، والمنحدرات، وهو ما يمكن أن يعبر عنه بتقديم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي، وهو بذلك يلجأ إلى التصوير، ولكن من خلال درجات اللون الواحد، دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية وهو ما عبر عنه باللعب بالظل والنورّ.

١٠. السينوغرافيا التجريدية:

تقوم السينوغرافيا التجريدية على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة عن طريق استخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدًا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي.

أي تعتمد السينوغرافيا التجريدية على تجريد العرض وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس، وترتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها، أو تأويلها إلا بمشقة الأنفس، وتصبح تشكيلًا بصريًا يذكرنا بالتجريد السريالي أو التجريد التكعيبي، ومن ثم، تتسم بالتغريب والانزياح اللامحدود وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ما هو خيالي وما هو غير عقلاني. ومن أشهر فناني المذهب التجريدي (تيرينس غراي)، و(أورسون ويلز)، و(ثورنتون ويلدر)، و(روبرت إدموند جونس).

ومن أهم المسارح التي خصصت للمسرح الرمزي نذكر: (مسرح تريد يونيون)، و(مسرح كامبريدج).

١١. السينوغرافيا الملحمية:

تستند المسرحيات التي عرضها (بريخت) إلى استخدام سينوغرافيا ملحمية قائمة على الصراع الجدلي، وتكسير الجدار الرابع، والإبعاد والتغريب، والتسلح بالمسرح الوثائقي والتسجيلي من أجل تقديم أطروحات تعليمية لتوعية المتفرجين عن طريق الحوار ومخاطبة وعي الراصدين لتغيير الواقع، وقد استخدم (بريخت) من أجل ذلك اللافتات والسينما والشعارات والرواية والسرد والغناء والرقص والدراماتورجيا.

وعلى أي، فقد نظمت الجمالية البرختي، الفضاء السينوغرافي وفق مبادئ جديدة للفرجة المسرحية، فالسينوغرافيا الملحمية غير جامدة أو ثابتة، بل متحركة على امتداد العرض المسرحي، تتشكل من ديكور وأشياء عبارة عن قطع متحولة يتم تركيبها وتفكيكها بالتتالي يحركها الممثل ويتتبع حركتها المتلقي، فتحريك الممثل لها يجعلها تلعب وظيفة سردية إذ تتابع أحداث العرض، وهي بذلك تقدم عالما يحيل على الحياة ويشير إلى الواقع، ولكن بعلامات خالية من المباشرة أو التعيين حتى تحقق أثر التغريب عند المتلقي.

وعلى العموم، فالسينوغرافيا البريختية سينوغرافيا تجريبية تقوم على أسس الفن الشامل وتكسير الشعرية الأرسطية والانطلاق من مصادر سياسية وإيديولوجية ماركسية تترجم لنا دلاليًا ومرجعيًا أن مسرح بريخت هو مسرح السياسة.

١٢. السينوغرافيا الكوليغرافية:

كثيرة هي المسرحيات التي تستخدم الملفوظ الحواري على حساب التواصل غير اللفظي؛ مما يجعل المسرح مملًا بسبب الروتين وكثرة الكلام والسرد التلفظي. لذا، يلجأ المخرجون المسرحيون إلى استخدام الرقص الاستعراضي والباليه وتطويع جسد الممثل لينجز مجموعة من الحركات الطبيعية أو المحاكية للحركات الحيوانية. ومن ثم، يعد المسرح الشرقي بما فيه مسرح (الكابوكي) ومسرح (النو) ومسرح (أوبرا بكين) ومسرح (كاتاكالي) من أهم النماذج الدرامية للسينوغرافيا الكوليغرافية، كما يعد مسرح (غوردون كريغ) ومسرح (أنطونين أرطو) من النماذج الدرامية التي اهتمت بالسينوغرافيا الكوليغرافية وتجريب الرقص والحركة الصامتة والتقليص من اللغة الحوارية الملفوظة لحساب الجسد وتموضعاته التشكيلية الدرامية.

وإذا أخذنا على سبيل المثال (غوردون كريغ) فقد أعطى للسينوغرافيا الكوليغرافيا أهمية كبيرة، فقد ألغى سلطة الحوار ليمنحها للحركة المعبرة والكوليغرافيا الجسدية والطقوسية.

وما اهتمام كل من أنطونين أرطو (مسرح القسوة) وأوجينيو باربا (المسرح الثالث) بالمسرح الشرقي والمسرح الأنتروبولوجي إلا للثورة على المسرح الغربي وتقويض دعائمه؛ لكونه أعطى أهمية كبرى للكلمة والحوارات الجافة على حساب الحركة. لذا، قررا أن يكون المسرح المستقبلي الجيد مسرحًا فنيًا شاملًا، أي مسرح الإيماءات والإشارات السيميوطيقية والحركات البيوميكانيكية الحيوية والكوليغرافيا الجسدية والرقص الطقوسي والحركات المعبرة.

١٣. السينوغرافيا الشاعرية:

تعتمد السينوغرافيا الشاعرية على الإيحاءات الشعرية والتضمين الأدبي والصور الفنية الشعرية الموحية في علاقاتها مع مسرح الصورة التي تتشابك فيها العلامات اللغوية الانزياحية والعلامات البصرية الأيقونية.

والمقصود بكل هذا أن السينوغرافيا الشعرية تقوم على الإيحاء الشاعري والصور البصرية الموحية والظلال البلاغية والصور الشعرية مشابهة ومجاورة ورؤيا. وتستخدم هذه السينوغرافيا أيضا جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية والذاتية التعبيرية والتضمين والوظيفة الشعرية واستخدام اللغة الشعرية والخطاب الشاعري مع تجاوز التقرير والتعيين.

وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية وبرناتها الإيقاعية المعبرة لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ما هو بصري تشكيلي وما هو وجداني شعوري، ويلاحظ أن هذا النوع من السينوغرافيا يحضر كثيرًا في المسرح الشعري.

١٤. السينوغرافيا الدينية أو الطقوسية:

توظف السينوغرافيا الطقوسية الشعائر الدينية والعقائدية والتجارب الروحانية والحضرة الصوفية والممارسة الوجدانية العرفانية والموسيقى الروحانية كموسيقى كناوة في المغرب. ومن نماذج هذه السينوغرافيا المسرح الشرقي بكل أنواعه الدرامية (الكابوكي والنو والكاتاكالي)، والمسرح الأفريقي، ومسرح الهنود الحمر بأمريكا الشمالية واللاتينية.

ويقدم فن الكاتاكالي الهندي مثلًا: جمالية مسرحية منسجمة العناصر، تقوم على المبدأ الشعائري الطقوسي الذي يطبع هذا الفن بمادته النصية الأسطورية، والتمثيل القائم على رمزية الجسد والإشارات اليدوية، إضافة إلى عناصر الماكياج والملابس والفضاء التي تخضع لهذه النسقية، وتمد عرض الكاتاكالي بما يحتاجه من عناصر الفرجة الروحانية/الصوفية.

إن الكاتاكالي شكل مسرحي يستثمر موروثًا أسطوريًا وتقنيات عديدة ومرمزة للتمثيل، وهي إفراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي، والديني بالدنيوي، والأصيل بالمعاصر. وهذا ما يفسر كون الكاتاكالي استطاع أن يستجيب بسهولة لجهود رد الاعتبار إبان النهضة الثقافية الهندية الأولى خلال

الثلاثينيات من القرن العشرين. وهذا النوع من السينوغرافيا موجود في مسرح القسوة لدى (أنطونين أرطو)، والمسرح الثالث أو المسرح الأنتروبولوجي عند المخرج الإيطالي (أوجينيو باربا).

١٥. السينوغرافيا الكروتسكية:

تعتمد السينوغرافيا الكروتسكية على الفانتازيا وغرابة الأشكال والدمى، وتوظيف أقنعة رمزية مخيفة سواء أكانت حيوانية أم جنية، والاستعانة بالأشكال الكاريكاتورية والحيوانية لإيصال رسائل درامية معينة لراصدي صالة المسرح.

وتظهر السينوغرافيا الكروتسكية جلية في العروض المسرحية بمظهرها الكاريكاتوري الغريب والمهول، وتتخذ شكل صور نباتية وحيوانية وشكل تزيينات وأرابيسك منمنم.

١٦. السينوغرافيا البيوميكانيكية:

ترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على استخدام البشر كآليات ميكانيكية كما فعل (مايرخولد) من أجل التأشير على انحطاط الإنسان.

ومن المعلوم أن (مايرخولد) الروسي قد تبنى توجهًا شكلانيًا وطريقة ميكانيكية في تحريك الممثل عضويا وآليا وميكانيكيا، وتأهيله حركيًا وتقنيًا لاغيًا حصانة المؤلف. وتتميز معاملة (ماييرخولد) في إعداد الممثل وتكوينه بشدة الصرامة وقسوة التدريب؛ لأنه كان ينظر إلى الممثل على أنه عبارة عن دمية ينبغي التحكم فيها لكي تلتزم بتوجيهات المخرج وخطط السينوغرافي المحكمة.

وترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على الجمع بين الحيوية العضوية والتمارين الجسدية، وتشغيل الحركة، والإيماءة، والنظرات، والصمت، والوضعيات الجسدية، والإيقاع، وخلق العلاقات بين كافة العناصر الفنية التي تدخل في عمل وفن الممثل باعتباره مشاركًا حقيقيًا في إبداع العرض المسرحي.

ومن المسرحيات التي جسدت السينوغرافيا البيوميكانيكية مسرحية (ماييرخولد) التي عرضت بروسيا سنة ١٩٢٢م. واعتبرت المسرحية علامة بارزة في المسرح الروسي في القرن العشرين، والتي تركت أثرها البليغ على طريقة التمثيل في تلك الفترة، وبالرغم من توظيف كل ما جاءت بها البيوميكانيكا في هذا العرض، وبشكل مباشر، إلا أن (ماييرخولد) قد أكد، وفي أكثر من موقع في كتاباته وأحاديثه، على أنها ليست عبارة عن منهج في طريقة التمثيل. وفي إحدى لقاءاته مع تلامذة المسرح في موسكو في سنة

١٩٣٨م أوضح قائلا: إن البيوميكانيكا هي عبارة عن تمارين لا يمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد. إنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين.

وقد استعانت مجموعة من المسرحيات الغربية والعربية الحديثة والمعاصرة بمنهجية (مايرخولد) البيوميكانيكية لتقديم تصورات آلية حول الإنسان المعاصر في ظل العولمة والنظام الرأسمالي المتوحش البشع.

١٧. السينوغرافيا الأسطورية أو الميتولوجية:

كثير من المسرحيات ذات المضامين الأسطورية تشغل السينوغرافيا الميثولوجية القائمة على الخرافات والخوارق غير الممكنة والملاحم التراجيدية لتبليغ مجموعة من العبر والدروس الأخلاقية وإيصال التجارب الإنسانية.

وتتمظهر هذه السينوغرافيا في مسرحة المخرجين لمجموعة من النصوص الميتولوجية اليونانية (لأسخيلوس وسوفكلوس ويوربيديس)، ومن النماذج المعاصرة مسرحية (أساطير معاصرة) لـ (محمد الكغاط).

١٨. السينوغرافيا التسجيلية أو الوثائقية:

استعملت مجموعة من العروض المسرحية كمسرحيات (بريخت وبيتر فايس وبيسكاتور) السينوغرافيا التوثيقية أو التسجيلية كالاستعانة بالسينما لتقديم مجموعة من الوثائق ولاسيما الوثائق التاريخية والسياسية لتقديم أطروحاته التي كان يؤمن بها عقائديا وإيديولوجيا.

وقد بدأت تجارب (بيسكاتور) بإحداث ارتباك مسرحي تام حين حول خشبة المسرح إلى غرفة آلية باستخدام آلات جدية ومعقدة، وما ميز مسرحه هو الجانب التقني الذي كان معقدًا كل التعقيد، كما قدم (ساكس مينجين) المخرج الألماني مسرحية (يوليوس قيصر) فحافظ فيها على دقة المعلومات وصدق الحيثيات والأصالة التاريخية لكي يحافظ على الطابع التاريخي الصحيح للمسرحية في جانبها التوثيقي والمعلوماتي.

١٩. السينوغرافيا التراثية:

تستند هذه السينوغرافيا على تجسيد كل مكونات التراث وتجلياته الفطرية والواعية من خلال استلهام التراث العربي الأصيل وتوظيفه في سياقات معاصرة رمزية أو حرفية لتأكيد أصالة الإنسان العربي والتأشير على هويته وخصوصياته الحضارية والثقافية.

وترتكز السينوغرافيا التراثية على تشغيل الحلقة والبساط والمقامات والشعر العربي والأشكال الفطرية والحكاية والسرد والأمثال والزجل والموسيقا الأندلسية والحكواتي والمقلداتي والمداح والسامر والأعراس الاحتفالية...

ومن أهم النماذج التمثيلية لهذا النوع من السينوغرافيا التراثية المسرح الاحتفالي بكل اتجاهاته الفرعية (مسرح التسييس لسعد الله ونوس ودريد لحام)، و(المسرح التراثي لدى عزالدين المدني)، و(المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد وأتباعه)، و(مسرح القوال لعبد القادر علولة)، و(جماعة السرادق المصرية)، و(فرقة الحكواتي اللبنانية لروجيه عساف ونضال الشقر).

٢٠. السينوغرافيا الفانطاستيكية:

تشغل هذه السينوغرافيا الفانطاستيكية العجيب والغريب، وتقوم على تشخيص فكرة التحول والامتساخ حيث تتحول الشخصيات المسرحية إلى كائنات جنية أو حيوانية أو جمادات والعكس صحيح. والهدف من تمسيخ الشخصيات الدرامية هو إدانة التصرفات الإنسانية المنحطة التي أصبحت مثل سلوكيات الحيوانات والكائنات الممسوخة المتردية.

وتستعين هذه السينوغرافيا بالفنتازيا، والواقعية السحرية، والغروتيسك الكاريكاتوري، والأشكال المقنعة، والانتقال من عالم العقل إلى عالم اللاعقل، والثورة على قواعد المنطق وبديهيات الوعي، وتدين هذه السينوغرافيا فوضى الواقع وغرابته ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة البائسة.

٢١. السينوغرافيا العابثـــة:

توظف السينوغرافيا العابثة التي رافقت مذهب اللامعقول مع (يونسكو) و(فرناندو أرابال) و(آداموف) و(صمويل بيكيت) و(ألفريد جاري) الديكور الفارغ، وفوضى الأشياء، والحركات الصامتة التي تتسم

بالصراخ والهذيان والعبث والجنون. كما استخدم كتاب هذا النوع من المسرح المجرد العابث الكوميديا السوداء والسخرية والنزعة التهكمية.

واستطاع مسرح العبث أن يعبر عن موضوعات كونية بأساليب مسرحية منطقها هو اللامنطق، لا تهدف إلى شيء، تراهن على اللامألوف؛ وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع، وقلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ومع الأشياء، حيث يحس ذاته في الفراغ والنهاية.

إن تبني هذا الأسلوب الكوميدي المتهكم جعل من جماليات مسرح العبث جمالية نوعية ومدهشة في الآن نفسه، استطاعت أن تخترق الباطن الإنساني المنكسر ضمن وجود مأساوي فتناولت غربة الإنسان عن عالمه واغترابه عن ذاته، وحاولت تجسيد الوحدة والقلق والخوف وعبثية الإنسان، وتلك هي موضوعات دراما اللامعقول، فمسرح العبث لا ينتقد الواقع الاجتماعي، كما قد يتبادر إلى الذهن من خلال السخرية اللاذعة والأسلوب التهكمي، بل يهتم بأساسيات مركز وجود الإنسان بعيدًا عن انتمائه الطبقي أو محيطه التاريخي أو تفاصيل حياته اليومية، حيث تناول تعامل الإنسان مع الزمن وما صاحب ذلك من حيرة وقلق وانتظار.

وتمتاز السينوغرافيا العابثة بتجريد الجداريات واستخدام الألوان المأساوية ولاسيما اللون الأسود للتأشير على الكوميديا السوداء، وتصبح الكوليغرافيا في هذا المسرح اللاعقلاني عبارة عن حركات غامضة صامتة وصراخات مبهمة لا معنى لها.

٢٢. السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة:

قدمت مجموعة من العروض المسرحية بدون ديكور ولا منظور ولا موسيقى ولا إضاءة، حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء فارغ صامت، ليس فيها إلا الحوار اللفظي والكوليغرافيا والتشكيل الجسدي كما هو حال المسرح الفقير (لغروتوفسكي) ومسرح اللامعقول.

ومن الذين اهتموا بالسينوغرافيا الفارغة المخرج الإنجليزي (غوردون كريغ) الذي كانت له اجتهادات سينوغرافية متنوعة، فقد انشغل كثيرًا بتقسيم الخشبة وتشطريها وتعديدها، وذلك بتوزيعها إلى مساحات مستقلة ومطواعة قابلة للقولبة المتعددة، لقد بحث عن سبيل لخلق ألف خشبة في واحدة حسب تعبيره، لذلك رفض امتلاء الفضاء المسرحي بقطع الديكور الكبير والملحقات الكثيرة، وعرضه بالاقتصاد وأحيانًا

بالفراغ فكان الجهاز السينوغرافي لديه يقوم على لعب القطع والأحجام، وتحريكها وتركيبها لخلق أشكال متعددة: أدراج، أرضيات، أسرة، سياج، أسوار سميكة، فضاءات واسعة...

ويعد (بيتر بروك) من أهم المنظرين للفضاء الفارغ والسينوغرافيا الصامتة ولاسيما في كتابه: (المساحة الفارغة) حيث تعرض إلى الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور والسينوغرافيا المؤثثة إلى جانب المخرجين: (أنطونين أرطو) و(غوردون كريغ).

٢٣. السينوغرافيا السينمائية:

تتحول مجموعة من العروض المسرحية إلى الجمع بين المسرح والسينما، وهذا ما يسمى بالسينمسرح لتداخل العلامات الدرامية مع مجموعة من المكونات السينمائية، فيتحول المسرح إلى مشاهد سينمائية تخضع للتقطيع والمونتاج وتسريع اللقطات الحركية المشهدية بشكل درامي.

٢٤. السينوغرافيا الرقمية:

تعتمد السينوغرافيا المعاصرة على توظيف المعطيات المعلوماتية والآليات الرقمية ونتائج الثورة الرقمية المرتبطة بالحاسوب والإنترنت وموادهما الإلكترونية، وتعكس بعض المسرحيات اليوم على مجموعة من القصص والمشاهد السينمائية والأفلام الكارتونية مستخدمة في ذلك جهاز الكومبيوتر.

الفن المسرحي الإيراني

بدأ المسرح الحديث بمفهومه الأوروبي في إيران منذ إنشاء دار الفنون عام ١٨٥١م بأمر من ناصر الدين شاه، فقد كانت دار الفنون شبيه بالمسارح الأوروبية بها قاعة ضخمة تتسع لثلاثمائة شخص، إلا أنها ظلت مغلقة لفترة طويلة بسبب معارضة رجال الدين لها، ولم تستطع الفرق المسرحية تأدية مسرحيات نقدية أو اجتماعية في ذلك الوقت خوفًا من ناصر الدين شاه واستبداده، لذلك اضطروا لتقديم مسرحيات فكاهية تتناسب مع ذوق ناصر الدين شاه[١].

أما العروض المسرحية التقليدية كانت موجودة منذ القِدم أي ما يقرب من ثلاثة قرون[٢]، فالمسرح الإيراني له جذور قديمة جدًا في تاريخ إيران، حيث كانت تُقام في إيران قبل الإسلام الكثير من الاحتفالات في ساحاتٍ عامة، وكانت تتسم بالطابع المسرحي، وتطورت وصارت على ما هي عليه الآن، حيث كانت القبائل تتجمع حول النار المشتعلة بغرض التدفئة أو ترهيب الوحوش والحيوانات، ويقومون بالرقص بمختلف أشكاله وأنواعه ويصدرون الأصوات المهيبة، وبذلك يقومون بعبادة ربهم.

وأيضًا الرسوم التي حصل عليها علماء الآثار من حفلات الرقص الجماعي حول النار التي وجدت على قطع الفخار خير دليل علي وجود هذا النوع من التجمعات في بلاد فارس. فهذه المجالس التي كانت تُحرّض الروح المحاربة عند الرجال تتحول أحيانا إلى مسرح حرب وصيد، إذ يهرب عدد من المجتمعين، واضعين على وجوههم أقنعة وحوش، ويطاردهم عدد آخر، آخذين دور الصيادين حتى يصل الأمر وفق قرارهم المسبق إلى أن يقع الوحش علي الأرض، وهذا يدل على رغبة الصياد في الغلبة الدائمة على الفريسة.

وفى قطعة فخار يرجع تاريخها إلى الألفية الثانية قبل الميلاد، عُثر على صورة شخصين يؤديان الرقص الجماعي وعلى وجههما قناع بشكل ماعز جبلي. وتدل هذه الصورة على عقيدة دينية في تلك الفترة، كما تدل عليها أيضا صور أخرى. وقد وجدت هذه النقوش والأقنعة في المناطق القديمة في منطقة خوارزم.

---

[١] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، سلسلة الدراسات الأدبية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٤٣، ٤٤.

[٢] المرجع نفسه، ص١١.

كذلك ظهر في إيران قديما وفي المجتمعات القبلية نوع آخر من المسرح، وهو سرد القصص وهو شكل من أشكال المسرح الفردي، الذي يبدو أنه نوع من الأنواع البدائية البسيطة، يمكن اعتباره مقدمة للمسرح الجماعي فكان أعضاء القبيلة يجلسون ويستمعون إلى حكايات يسردها رئيس القبيلة أو بطل فيها أو حتى المشعوذ.

أما الحكاية؛ فقد تشتمل على الحروب التي عاصرها الراوي أو الوحوش التي اصطادها أو القصص العجيبة في نظره، وعلى هذا النحو كانت تنقل القصص والروايات إلى المستمعين، ومن ثم إلى أناس آخرين عن طريق المستمعين الأوائل الذين كانوا يضيفون عليها الحركات المسرحية كي تزيد شعبيتهم عند الناس ويكسبون متفرجين أكثر، وهكذا تطورت المشاهد المسرحية، وتطورت معها الأساطير أيضا، حتى وصلت إلى نقطة سجلها الكتُّاب. فبناء على ما سبق يبدو واضحا أن بعض الصفات الأساسية في المسرح نتجت عن تلك الاجتماعات فاستخدمها المسرحيون في العصور القديمة، كالتمثيل واستخدام الأقنعة واللجوء إلى حركات تساعد على نقل الكلام إلى المشاهد، وكانت خشبة المسرح عبارة عن الموقع المختار لعرض المسرحية.

وهناك أخبار عن قصص نقلها الرواة بين حلقات الناس عن البطولات الوطنية، وهذا ما أدى إلى ظهور القصص الأسطورية واستمرار السرد، لا سيما أن أغلب الناس كانوا يجهلون القراءة، لذلك فضلوا مشاهدة الأحداث وسماعها على قراءتها. ووصلت إلينا روايات عن أن أناسا من غير الإيرانيين تعلموا سرد قصص الحرب التي نشبت بين رستم واسفنديار ونقلوها إلى مناطق أخرى منها العربية.

كما وردت بعض الوثائق عن تعزية الناس في بخاري من أجل موت سياوش وهذا الأمر له جذور أسطورية تحولت إلى واقع، ويصل قِدمهُ إلى أكثر من ثلاث آلاف سنة، ففي هذا العزاء يُمثل شخص شخصية سياوش وينام في تابوت يحمله عدد من الرجال.

وكان عدد من الممثلين يرافقون الجيوش في تنقلها إلى أماكن بعيدة للحروب بهدف تسليتهم وتقوية روح النضال عندهم، عن طريق تنفيذ الرقصات المسرحية الحربية، وكان هؤلاء الممثلون يتركون وراءهم أشكالا وآثارا من مسارحهم في المناطق التي يعبرونها، وقد عُرض مسرح حربي إيراني في سنة ٤٠٠ ق.م.

وأما المسارح؛ فقد كانت تقام في الساحات عادة، لأن العرض في مكان مغلق كان صعبًا بسبب ضعف التقنيات الضوئية، وهناك بعض المعلومات عن وجود مسارح في إيران خاصة في مدينتي همدان

وكرمان، إذ كان الممثلون المرافقون للإسكندر أثناء غزوه لإيران يقيمون عروضاً مسرحية واحتفالات، كذلك أنشئت عدة مسارح في إيران على الطريقة اليونانية، أقام أحدها سلوكس الأول في منطقة (دوشان تتده) قريبة من العاصمة الحالية طهران.

ويبدو واضحاً أن هناك تأثيراً وتأثراً متبادلاً من الناحية الفنية بين الشرق والغرب القديمين. وهذا يبدو واضحًا في إيران واليونان، حين حَكَمَ السلوقيون، ومن ثم حكم الإشكانيون الذين كان لديهم رغبة في التعرف على الحضارة اليونانية وثقافتها. بالرغم من الخسائر التي تكبدها الفريقان بسبب الحروب الطويلة في الفترات القديمة فإنها من جانب آخر قد نجم عنها تبادل ثقافي وأدبي وفني.

وفى هذا المجال يمكن الإشارة إلى الحفريات التي اكتشفت بالقرب من نهر "سوجا" الموجود قرب مدينة (كياختا) المتاخمة للحدود الشمالية لجمهورية منغوليا، حيث حصل علماء الآثار على أوان تنسب إلى القرن الخامس الميلادي، وعليها نقوش تدل على الفنون اليونانية، ويدل ذلك على أن الناس في آسيا وفى الأماكن البعيدة عن اليونان كانوا يعرفون الألعاب والأقنعة المسرحية اليونانية.

وقد وردت إلينا روايتان تتعلقان بالمسرح، الأولى عن مسيرة مسرحية أقيمت بأمر من القائد الإشكاني " سورنا " سخرية من القائد الروماني " كراسوس " في " سلوقيا " والثانية عن مسرحية قُدمت في أرمينا بحضور " أرد " الإمبراطور الإشكاني، حيث ورد فى المسرحية الأولى قيام أحد الممثلين بتمثيل دور " كراسوس " لابساً ثياباً نسائية فخمة توحي بتصرفات " كراسوس " الطفولية، وشاركت في هذا العرض المسرحي نساء راقصات ومغنيات. أما عن المسرحية الثانية فورد أن " أرد " كان قد تعلم اللغة اليونانية وأدبها وكان يقيم مع " أرتباز " الإمبراطور الأرمني حفلات متبادلة تقام فيها عروض مسرحية مقتبسة من المسرح اليوناني.

وكان للرقص في إيران قبل الإسلام قيمة ودلالة مسرحية خاصة إذ كان هناك رقص للمحاربين أو رقص للعبادة أو لطلب شيء معين، ونذكر علي سبيل المثال رقص النساء لعبادة الإله " ناهيد " لطلب الماء أو المطر أو الرقص للمرأة الحامل لتسهيل ولادة الطفل، أو احتفال الإله " مهر " وفيه الرقص بأقنعة الأسد والعقاب والنسر والصقر والكلب والغراب، أو عرض قتل البقر المقدس بيد الإله " مهر " وغيرها من الألعاب والاحتفالات والعروض المسرحية.

ففي إيران القديمة كانت المسرحيات تُقام بمناسبة الانتصارات والحداد، وعلى سبيل المثال، كان الإيرانيون يقيمون الحداد كل عام في المناطق الشمالية الشرقية من إيران حدادًا على وفاة (سياوش)

وهو شخصية رئيسية في ملحمة الشاهنامة للفردوسي الطوسي وخلاصة قصته أنه قُتل غدرًا على يد أحد أعداء الدولة الإيرانية، وكان ذلك شائعًا حتى القرن الرابع.

كما شوهدت لعبة في قرية في شمال إيران تنسب إلى ما قبل الإسلام، وفيها ترقص امرأة ويرقص معها رجلان، أحدهما زوجها، والآخر عاشقها، ويضع الرجلان قناعين من جلد الماعز، تمثيلا للكائنات التي تسكن الغابات ويحملان عصا وسيفاً خشبياً، ويعلقان أربعة أجراس صغيرة على خصر كل منهما، وتلبس المرأة ثوباً رقيقاً يتصف بالبياض، ويرقص الثلاثة بين حلقات الناس على موسيقى الطبلة والمزمار، فتعلو صرخة المشاهدين، ويعلو معها صوت الأجراس. ثم يبدأ النزاع بين الرجلين ويفوز العاشق على الزوج ويوقعه على الأرض، ثم يرقص العاشق والمرأة بسرور إلى جانب جسد الزوج، ثم يغادر الاثنان إلى بيت المرأة. وهذا المسرح يُعرض صامتاً، وهو قديم جدا، ولم يظهر بعد الإسلام لأن محتواه يعارض مبادئ الإسلام، إذ يبقى جسد الزوج ملقى على الأرض دون عزاء ويتم العرس الثاني من دون عقد زواج.

وتشير النقوش والزخارف بتسلسلها القصصي والموسيقى المتطورة في البلاط **الساساني** كذلك الرقصات وسرد الروايات إلى أن التمثيل والعرض المسرحي للأحداث وجد بأشكال متنوعة. على الرغم من أن معظم تلك المسرحيات لم تصل إلينا بسبب فقد وثائق ومستندات كثيرة في القرون الماضية.

ومن ثَمَّ فالمسرح الإيراني تمتد أصوله وجذوره العريقة إلى قديم الزمان.

كان المسرح الإيراني في العصر القاجاري يتميز بالتركيز على النقد الاجتماعي وغلبة التيار القومي عليه، ومن أمثلة المسرحيات الناقدة المباشرة التي تخلو من التورية مسرحية "طريقه حكومت زمان خان" لميرزا آقا تبريزى، أحداث المسرحية تدور حول محافظ يتولى الحكم في بروجرد مع مستشاريه وعماله للإثراء من أموال المدينة.[1]

وفي عهد الملك آقا محمد خان القاجار عندما أصبحت طهران هي عاصمة القاجاريين توجهت إليها غالبية الفرق المسرحية ومن هذه الفرق "فرقة مؤيد" نسبة إلى مؤسسها "أحمد مؤيد"[2].

وقد شهد المسرح والكتابة المسرحية ضعفًا وتفككًا في العصر البهلوي عقب الثورة التي قام بها رضا شاه بهلوي ضد القاجاريين، وذلك بسبب الضغط المستمر مِنْ قِبَلِ الحكومة على المثقفين ومنع الفرق

---

[1] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، مرجع سابق، ص٥٤.

[2] يُنظر: فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، مرجع سابق.

المسرحية من تأدية المسرحيات النقدية، ولكن سرعان ما تغير الوضع وبرز بعض التقدم في الإخراج والتكنينك المسرحي وذلك بجهود بعض المسرحيين الايرانيين الذين لم يستسلموا لتقييد الحكومة وتضييقها المستمر عليهم، لذلك عُرفت هذه الفترة باسم "عصر خشبة المسرح"[١].

ومن المسرحيات التي كتبت في تلك الفترة مسرحية "ديك الفجرية– خروس سحر" لعبد الحسين نوشتين، "الخاقان يرقص–خاقان" ميرقصد، و"الروح فداء الوطن–جان فداى وطن" لأمير كبير[٢].

[١] حسام مين باشي: المسرح الإيراني تاريخه وتطوره، صحيفة الوفاق، قسم ثقافة وفن، رقم الخبر: ٥٨٣٠٧، تاريخ النشر: أيلول ٢٠١٤,٣٠، الوقت: ١٥:٥٢.

[٢] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، مرجع سابق، ص٥٧.

أوائل كُتاب المسرح فى إيران

١. ميرزا فتحعلى آخوندزاده:

كان ميرزا فتحعلى آخوندزاده رائد الكتابة المسرحية في إيران في منتصف القرن التاسع عشر الذى ولد عام ١٨٢٢م. في مدينة نوخا في أذربيجان، وتلقى تعليمه فيها، فكانت لغته الأم الآذرية، إضافة إلى اللغة الفارسية والعربية والروسية، و أصبح مترجما في روسيا، وبقى مدى حياته في هذا العمل، و درس الأدب والمسرح، وانتقد النص المسرحي و شرحه ووضّحه للتعرّف على أسسه ونقاط ضعفه، كما ركز على البعد الأخلاقي للمسرح.

وتعّرف آخوندزاده على أهم الأعمال المسرحية العالمية عن طريق عروض المسرحيات الفرنسية والإنجليزية، التي كانت تقدم على المسرح الذي أنشئ في تفليس. وتأثر آخوندزاده بكُتّاب مسرحيين أمثال موليير في المسرح الفرنسي وشكسبير في المسرح الانجليزي وجوجول في المسرح الروسي.

وذكر آخوندزاده نفسه أن الأوضاع المتردية في إيران في ذلك الوقت اضطرته إلى اتخاذ السخرية أسلوباً له، فيرى أنه في العهد الذي يعتاد الناس فيه على السلبيات ويسود الظلم وتنتشر الخرافات والتخلف، فيكون النقد الساخر السلاح المناسب لهذه الحالة، وليست هناك أداة أرقى من الأدب الفكاهي الساخر لتنمية أحاسيس الناس وخلق الشعور بالأمل لديهم، وفي مكان لا ترى فيه حيثما نظرت إلا الفساد والخراب، لا يجوز التردد والتهاون. فأبدع بين عامي (١٨٥٠، ١٨٥٦م) (١٢٢٩، ١٢٣٥هـ.ش) ست مسرحيات كوميدية باللغة الآذرية، وترجمت إلى الفارسية على يد ميرزا جعفر قراجه داغى، حيث تناول فيها العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية في إقليم أذربيجان.

٢. ميرزا آغا تبريزى:

جاء بعد آخوندزاده الكاتب المسرحي " ميرزا آغا تبريزى " الذي تعلم اللغتين الفرنسية والروسية، فكان أول من كتب نصاً مسرحياً باللغة الفارسية في إيران، من أهم أعماله المسرحية ثلاث مسرحيات قصيرة نُشرت في أعداد متفرقة من صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م (١٢٨٧هـ.ش) ثم توقف نشرها إبان الاضطرابات السياسية التي شهدتها إيران على إثر انقلاب محمد على شاه. ثم نشرت في طبعة كاملة عام ١٩٢٢م. (١٣٠١هـ.ش) في برلين. كما صدرت ترجمة إلى اللغة الفرنسية لهذه المسرحيات في باريس.

فترة العشرينيات والثلاثينيات

أما في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي أي في الفترة التي تلت العصر الدستوري، ظهرت فرق مسرحية في طهران عاصمة إيران، وكانت تقدم عروضها في الحدائق العامة، ثم تأسس "المسرح القومي- تئاتر ملى" بجهود سيد عبد الكريم خان محقق الدولة، وسيد على نصر رائد المسرح الحديث الذي قام بتكوين فرقة "كوميديا إيران-كوميدى إيران" والتي ضمت في عضويتها عناصر نسائية لأول مرة، ثم فرقة "إيران الفتاة- إيران جوان"، ومن أشهر المسرحيات في ذلك الوقت مسرحية "جعفر خان عاد من بلاد الفرنجة-جعفر خان از فرنگ آمده" لحسن مقدم.

أبرز كتاب هذه الفترة:

١- "**على نصر**" الذي يعد أبا المسرح الإيراني وقد كتب ما يقرب من مئة وعشرين مسرحية كما أنه من رواد المسرح الكوميدي في إيران.
٢- "**رضا كمال**" المشهور باسم "شهرزاد" له جهود كبيرة في ارتقاء المسرح الإيراني.
٣- "**سعيد نفيسي**" الذي قام بنشر مسرحيته "آخر تذكارات نادر شاه-آخرين يادگار نادر شاه"، كما ظهرت مسرحية "بلبل حيران-بلبل سرگشته" في فترة الخمسينيات لـ "على نصيريان" وحصلت على الجائزة الأولى في مسابقة الكتابة المسرحية لعام ١٩٥٦[١].

فترة الأربعينيات

"وبدءًا من فترة الأربعينيات، بدأ الاهتمام بالمسرح في إيران على المستويين الأدبي والرسمي. فعلى المستوى الأدبي، شرع هذا الفن في اتخاذ سمات محلية متميزة بعد أن ظل بلا هوية محددة منذ النشأة"[٢] وتوالى ظهور الكتاب المسرحيين المتميزين مثل "مصطفى اسكوئى"، "غلامحسين ساعدى"، "بهرام بيضائى"، "ناصر ايرانى"، "فريده فرجام"، "عباس نعلبنديان"، "نغمه ثمينى"، "پرويز صياد"، "على نصيريان"، "اكبر رادى"، "اسماعيل خلج"، "مصطفى رحيمى"، "ابو القاسم جنت عطائى"[٣] وغيرهم..

---

[١] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، مرجع سابق، ص٥٥:٥٧.
[٢] المرجع نفسه، ص٥٧.
[٣] المرجع نفسه، ص٥٧: ٦٥.

١. نغمه ثمینی:

نغمه ثمینی هي أستاذ جامعي، وكاتبة مسرحية، ومخرجة[١]، وباحثة معاصرة، ولدت عام ١٣٥٢ هـ.ش، ١٩٧٤م، متزوجة، وأستاذ مساعد بكلية الفنون المسرحية بجامعة طهران، حاصلة على درجة الدكتوراه في البحث الفني من جامعة (تربيت مدرس)، ونُشر لها العديد من المسرحيات والمقالات والسيناريوهات وكتابين، وأيضًا هناك أكثر من عشر مسرحيات مُثلوا على خشبة المسرح في إيران ودول مثل الهند وإنجلترا وفرنسا، من بينهم: (شكلک: عُجوة البهلوان)، (خواب در فنجان خالی: النوم في الفنجان الفارغ)، ومنذ عام ١٣٨٢ هـ.ش انشغلت بكتابة السيناريو، ومن بين مؤلفاتها المسرحية: (اسب های آسمان خاکستر می بارند: خيول السماء تمطر رمادًا)، (خواب در فنجان خالی: النوم في الفنجان الفارغ)، (شكلک: عجوة البهلوان)، (خانه: المنزل)، (هيولا خوانی: غناء الوحش)، وكتابي (عشق و شعبده: الحب والسحر)، (تماشاخانهء اساطير: مسرح الأساطير).[٢]

كما أنها حاصلة على درجة البكالوريوس في الأدب المسرحي، ودرجة الماجستير في السينما، وهي واحدة من الكاتبات القلائل اللائي كن ناشطات في مجال الكتابة، وعلى الرغم من أنه كان بإمكانها العمل في مجلات أخرى كالسينما والمسرح، وكان من الممكن أن تحقق فيها نجاحًا كبيرًا؛ إلَّا أنها اختارت أن تظل مرتبطة بعالم الكتابة وتظل كاتبة.[٣]

تتميز (نغمه ثمینی) بأنها غزيرة الإنتاج، لا تقتصر أعمالها على تخصص واحد، فهي عملت في مجلات مختلفة ككتابة السيناريوهات والمسرحيات والكتب والبحوث والترجمة، كما أن لها آثارًا عدة كانت في مجال السينما، ومن أعمالها في مجال كتابة السيناريو، الأفلام السينمائية الآتية: (سه زن/ ثلاث نساء) و(سه جلسه ی تراپی/ ثلاث جلسات علاجية) و(طعم شيرين خيال/ مذاق الخيال الحلو) و(حيران/ المندهش).[٤]

---

[١] شقایق عرفی نژاد: رشید با شیب ملایم در آشفته گی؛ گفتگو با دکتر نغمه ثمینی، پایگاه مجلات تخصصی نور، علوم اجتماعی، نشریه آزما، اسفند ١٣٩٤ و فروردین ١٣٩٥ – شماره ١١٥.

[٢] مریم حسینی، مریم نوری: اسطوره سنجی در پنج نمایش نامهء منتخب از نغمه ثمینی بر اساس روش ژلبر دوران، زن در فرهنگ وهنر، دورهء ١٠، شمارهء ٣، پاییز ١٣٩٧، ص٣٨٣.

[٣] نزهت بادی: فیلم نگار، شماره صد و سی و چهار، عادات نوشتن، عادت های نویسندگی نغمه ثمینی، ص٥٦.

[٤] پی جو، نقد و بررسی کتاب خانه، ٠٦:٠٢ – ١٣٩٨/١٠/١٨هـ.ش.
https://payju.ir/content/%D٩%٨٦%D٩%٨٢%D٨%AF-%D٩%٨٨-%D٨%A٨%D٨%B١%D٨%B٣%DB%٨C-%DA%A٩%D٨%AA%D٨%A٧%D٨%A٨-%D٨%AE%D٨%A٧%D٩%٨٦%D٩%٨٧

وقد حفلت أعمال (نغمه ثمينى) بالجماليات الفنية والرمزية والفكرية وتوظيفها في تحقيق القيم المعاصرة. وقد أشارت في كتابها (تماشاخانهء اساطير)، أنها قامت بتوضيح وشرح أهمية الأساطير والمسرح لجمهورها بطريقة معينة، وأشارت إلى أنه منذ القدم يهيمن هذا الأمر على المسرحيات الغربية، ثم بعد ذلك اتضحت وظهرت أهمية ومكانة الأسطورة في المسرح الإيراني، ومع ذلك، فإن ظهور الأسطورة في الأدب والمسرح هو أمر بديهي وجَليّ.

ومنذ القدم كان يُشاهد دائمًا ظهور موضوعات ومضامين أسطورية في جميع مسرحيات العهد الماضي في الأدب المسرحي الغربي، وفي بعض الأحيان تكون مألوفة وجَليّة، وأحيانًا أخرى تكون معقدة ومستترة داخل ثنايا نص المسرحيات، ولكن إذا أُلتفتَ إلى مظاهر الأدب المسرحي القديمة في إيران، فيُمكن أن تُلاحَظ وجود كتابات من الأدب المسرحي (وليست مسرحية) مثل: (شجرة الحياة الآشورية)[١] و(تذكار زريران)[٢]، وأعمال قليلة مثل هذه الأنواع في فترة ما قبل الإسلام.[٣]

٢. چيستا يثربى:

ولدت الكاتبة الإيرانية (چيستا يثربى) عام ١٣٤٧ شـ ، ١٩٦٩ م، في سيارة والدها الشخصية على الطريق أثناء عودتهم من ألمانيا، وذهب والداها إلى مستشفى بالقرب من الحدود السويسرية الألمانية، وهي من أبوين إيرانيين، وفي سن السابعة من عمرها، ذهب والدها إلى فرنسا وحصل على درجة الماجستير في العلوم التربوية من هناك، ودرجة الدكتوراة في الاقتصاد من سويسرا، وقد وصلت چيستا في مجال المسرح (الكتابة، النقد والإخراج) إلى مرحلة باتت معروفة لدى الكثير من المتابعين والخبراء في هذا المجال، وهي حاليًا أستاذ جامعي في جامعة الزهراء بطهران، وحصلت على البكالوريوس وشهادة الماجستير في علم النفس من نفس الجامعة، كما حصلت على الدكتوراه في مجال علم النفس التربوي من كندا وقامت ببحوث في مجال المسرح العلاجي "السيكودراما" وقدمتها من خلال رسالتها.

---

[١] يعتبر الآشوريين شجرة الحياة التي يعتليها رمز الإله آشور رمز ديني واجتماعي لهم، فهي ترمز للنماء والعطاء والخير، وكان يخدمها آلهة برؤوس نسور وكهنة وملوك.

[٢] يتناول حروب الإيرانيين والخيونيين.

[٣] عباس اكرمى: معيارهايى خدشه پذير براى سنجش اسطوره در نمايش، دربارهء كتاب تماشاخانهء اساطير، فصلنامه نقد كتاب، سال اول، شماره ٣،٤، ١٣٩٣، ص٢٣٣،٢٣٤.

بدأت نشاطها في مجال المسرح منذ عام ١٣٦٨هـ،١٩٩٠م، كما قامت بكتابة أكثر من ٩٠ مسرحية، منهم مسرحية "آخرين پرى كوچک دريايى – آخر حورية بحر صغيرة" –موضوع الدراسة– والتي قام بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية الدكتور "فرزان سجودي"[١]، وحصلت المسرحية على جائزة أفضل مسرحية لمسرحيات ما بعد الثورة الإسلامية ١٩٧٩ وجائزة حوار الحضارات.

وأخرجت مسرحيات كالتالي: «الجمعة لحظة الغروب–جمعه دم غروب»، «المحكمة السحرية– دادگاه جادويى»، «ضيف أرض الأحلام–ميهمان سرزمين خواب»، «المرأة التي أتت الصيف الماضي– زنى كه تابستان گذشته رسيد»، «الأحمر الحارق–سرخ سوزان»، «ابقي ليلة أخرى يا سيلفيا–يک شب ديگر بمان سيلويا»، «امرأة للأبد–بانوى براى هميشه»، «الفتاة والرجل الميت–دخترک و مرد مرده»، «عزيزي الجني الصغير–جن كوچک عزيز»، «عاشق الغيمة البيضاء–عاشق ابر سفيد»، «سارة والخيميائي–سارا و كيمياگر»، «الموت مع ترنم الحب–مرگ با ترنم عشق»، «عد إلى الخلف مرة أخرى أيها القمر–يک بار ديگر به عقب برگرد مهتاب» و«الفصام المحبب–شيزوئيد دوست داشتنى»، وحازت على العديد من الجوائز من مختلف المهرجانات وقدمت مسرحية «الجريمة والعقاب–جنايت و مكافات» في عام ١٣٨٩ش،٢٠١١م استنادا إلى رواية «الجريمة والعقاب–جنايت و مكافات» في مهرجان الكلاسيكية الروسية في موسكو وتم ترشيح هذه المسرحية في ثلاثة فروع في هذا المهرجان مما جعلها تتأهل للحصول على جائزة أفضل مسرحية ممثلة.

ثم بدأت تعلم المسرح في جامعة الزهراء والمركز الثقافي في منطقة نيافران «نياوران» في العاصمة طهران واستمرت مع المركز الثقافي النسائي وبادرت لتعلم أساسيات التمثيل والإخراج.

وأطلقت مسرحية «غرفة المرآة–اتاق آينه» بالتعاون مع منظمة الرعاية الاجتماعية «بهزيستي» ومن ثم «الأحمر الحارق–سرخ سوزان» حيث حازت على جائزة أفضل عمل مسرحي في مهرجان فجر الثالث عشر، كما حصل عملها على لقب أفضل نص مسرحي حول «المرأة في ظل الثورة–زن در عرصه انقلاب» في مهرجان فجر الرابع عشر.

وتوقفت چيستا يثربى عن الإخراج بعد مسرحية «ضيف بلاد النوم–ميهمان سرزمين خواب»، استمرت ٨ سنوات يعود سببها إلى إجبارها آنذاك من قبل مسئولي مركز الفنون المسرحية وخاصة السيد "شريف خدايي" للتفرغ لموضوع كتابة المسرح ومن أجل أن تكون هناك كاتبة مبدعة في هذا المجال.

---

[١] فرزان سجودي: أستاذ علم اللغة والسيميائية وأستاذ قسم المسرح بكلية السينما والمسرح، جامعة فنون طهران.

فترة الخمسينيات

وفى أوائل الخمسينيات من القرن الميلادي الماضي ظهر عدد من الكُتاب المسرحيين المتميزين أمثال:

١. إسماعيل خلج:

ولد إسماعيل خلج سنة ١٩٤٥م. (١٣٢٤هـ.ش) في أسرة فقيرة، وعندما كان يدرس في الثانوية قام بتجارب في مجال الرسم والكتابة، فكتب مرة مسرحية بدلاً من موضوع الإنشاء في المدرسة، ورُحب بمسرحيته كثيراً، ومثّل لأول مرة في مسرحية " أبي مسلم الخراساني " ؛ كما قام بالتمثيل في مسرحية " المسرح الأوروبي " لسيروس إبراهيم زاده، التي عُرضت في قاعة جمعية إيران وأميركا. ترجم مسرحيتين لإدوارد باند وماكسيم جوركي، يرجع الفضل إلى إسماعيل خلج في توظيف المسرح في تصوير أعماق مجتمعه المحلى.

فتدور أحداث معظم مسرحياته في المقاهي حيث يدور الصراع بين المطحونين على الأرزاق. وشخصيات أعماله هم المنبوذون وضحايا المجتمع من مدمنين وعاطلين وفتيات ليل. ومن أشهر أعماله حالت چطوره مش رحيم؟ (كيف الحال يا حاج رحيم؟)؛ گلدونه خانم (الست جلدونه)؛ پاتوغ (اللقاء)؛ صغرا دلاك (صغرا البلانة)؛ احمد افندى آقا بر سكو (أحمد أفندى على المصطبة) وغيرهم.

ولعل من أكثر أعماله تميزاً مسرحية قمر در عقرب (القمر في برج العقرب) التي تضم ثمانية مشاهد، كتبها بأسلوب ساخر في قالب مأساوي. وتتناول الحياة اليومية في الأحياء الشعبية بين الطبقات المنسية من البغايا ومدمني الميسر.

وتقع أحداث مسرحية " گلدونه خانم " في مقهى في جنوب طهران، فيتحدث فيها عن ثلاثة رجال مروا بأحداث في حياتهم. وقد سبّب هؤلاء الرجال التعاسة لزوجاتهم، ودمروا الحب والشباب لديهن. تسمى النساء الثلاثة " گلدونه " في إطار تخيلي. ثم تدخل إحدى النساء إلى المقهى، وتتحدث عن " گلدونه خانم " إحدى صديقاتها بأنها كانت وردة و ذبلت، وكانت خيراً فتحولت إلى شر.

٢. اكبر رادى:

ولد " أكبر رادي " سنة ١٩٣٩ م. (١٣١٨هـ.ش) في مدينة " رشت " شمال إيران في عائلة ميسورة الحال تعمل في التجارة، وانتقل في طفولته مع عائلته إلى طهران، حيث أكمل دراسته الثانوية في مدرسة "

رازي " الفرنسية، وحصل على شهادة الليسانس في علم الاجتماع من جامعة طهران، وشرع في إعداد الماجستير لكنه لم يكمل دراسته.

عمل معلماً في المدارس الثانوية، ومن ثم اتجه نحو تعليم الأدب المسرحي في معهد معلمي الفنون، و في جامعة طهران، و تقاعد سنة ١٩٩٤م. (١٣٧٣هـ.ش) بدأ رادي عمله الأدبي ككاتب قصصي في عام ١٩٥٧م. (١٣٣٦هـ.ش) فكانت أولى قصصه " أسطورة البحر "، و " المطر " وتعد الأخيرة أولى مؤلفاته الجدية وباكورة أعماله الأدبية، وقد نال عنها جائزة أفضل قصة. بالإضافة إلى تلك القصة له قصص أخرى منها " الجادة " ، و " سوء الفهم " ، و " الزقاق " ، وكذلك مقالات ومذكرات. وفي العام ١٩٦٥ م.(١٣٤٤هـ.ش) بدأ في الكتابة المسرحية، فألف أكثر من عشرين مسرحية، منها : " النافذة الزرقاء " ، " الموت في الخريف " ،" من وراء النوافذ "، " الميراث الإيراني "، " الأفول "، " الصيادون "، " ابتسامة السيد غيل البهية "، " السُلم "، " المنقذ في الصباح الندي "، " مساء الخير يا حضرة الكونت "، " كاكتوس "، " الموسيقى الشوكولاتية ".

كتب رادي عن الحياة والوقائع من حوله وأوضاع العصر التي عاش فيها ، وعمد أحياناً إلى نقد الفترة التاريخية، والظروف الاجتماعية والإنسانية في مسرحياته. وهذا ما نلاحظه في نصوصه التي تأثرت إلى حد كبير بالانطباعات الموجودة عن مسقط رأسه بمحافظة " گيلان " على شاطئ بحر قزوين، حيث تقع معظم أحداث مسرحياته و توفى رادي عام ٢٠٠٧م.(١٣٨٦هـ.ش)

أما الجو المسيطر على مسرحياته فمعظمه يتمحور حول القضايا والمشاكل والتناقضات الموجودة في مجتمعه.

٣. **بيجن مفيد:**

ولد " بيجن مفيد " سنة ١٩٣٥ م. (١٣١٤هـ.ش) في طهران ودرس اللغة الإنجليزية وآدابها، وبدأ نشاطه المسرحي منذ مرحلة الثانوية، وأنهى دراسته في معهد التمثيل. تعاون مع أساتذة في مجال المسرح منهم "ديفيد سن" و " كوثين بي " ، وشارك في مسرحيات لـ " تنسى ويليمز و " أوجين اونيل . ترك المشاركة في العروض المسرحية لفترة ، وعمل في مجال الدراسة والبحث ، ومن ثم أسس مركزاً صغيراً لتدريب الهواة على فنون المسرح سماه " آتليه تياتر". عرض عدداً من المسرحيات المنظومة التي ألفها بنفسه، وكانت مسرحية " مدينة القصة " هي أول عمل جدي له، عرضت في مهرجان شيراز الثاني للفنون، وقوبلت بترحيب كبير، وعرضت في طهران وبعض المدن الأخرى.

كما كتب مفيد بعض المسرحيات للأطفال والمراهقين. ومنها مسرحية " الفجل " المنظومة شعرًا. وقصتها تدور حول رجل عجوز واجه في حديقته في فصل الربيع فجلاً عملاقاً، فحاول اقتلاع الفجل ، لكنه لم يستطع، فطلب العجوز من زوجته أن تساعده، لكنها لم تنجح أيضاً، ثم طلب المساعدة من أولاده، فلم يستطع كل واحد منهم أن يقتلع الفجل بمفرده، لكنهم في النهاية اتحدوا معا بيد واحدة، وتمكنوا من اقتلاع الفجل من الأرض.

٤. بهمن فرسى:

ولد " بهمن فرسى " سنة ١٩٣٣ م.(١٣١٢هـ.ش) في مدينة تبريز، ونشأ في طهران، ترك الدراسة وبدأ العمل منذ الرابعة عشرة من عمره. كتب في بعض الجرائد، كما نظم أشعاراً، وكتب قصصاً قصيرة. و قام بالتمثيل و الرسم، كتب مسرحيات وعرض بعضاً منها. وحظيت مسرحيته " المزهرية" بترحيب كبير. من مسرحياته " الفأر "، " درج السُلم "، " الربيع والذُمية "، " ضرب على "، " صوت الانكسار ".

و مسرحية "المزهرية" تروى حكاية فتاة يحبها شاب، لكنها لا تستطيع أن تتزوجه بسبب والدها الشيخ الذي يرى فيها سنداً له في شيخوخته, فاقترح الشاب على الفتاة أن تهرب معه، لكن الفتاة لم توافق، ومات والدها بعد فترة، ورأت الفتاة نفسها حرة لكنها وحيدة. زار الشاب الفتاة مرة أخرى ، وأخبرت الفتاة الشاب أنها على استعداد للهرب معه، لكن الشاب أخبرها بأنه لم يعد يوجد حاجة للهرب لأنه لم يعد الأب موجوداً ولم تعد هناك لذة في الهرب والوصال، فتركها وبقيت الفتاة وحيدة فلجأت إلى عصا والدها وكرسيه الفارغ.

٥. عباس نعلبنديان:

ولد "عباس نعلبنديان" سنة ١٩٤٧ م. (١٣٢٦هـ.ش) في طهران. عمل في طفولته وشبابه في محل لبيع الجرائد الذي كان ملكاً لوالده، ثم انتقل إلى ممارسة فن المسرح، بدأ نعلبنديان الكتابة المسرحية في الثامنة عشرة من عمره واختير مديراً لجمعية لتدريب الشباب على خشبة المسرح، حيث أمضى فيها أهم أيام عمره . تأسست هذه الجمعية أواخر الستينيات من القرن العشرين. وأول مسرحية له بعنوان: " دراسة عميقة "، و نشرت سنة ١٩٨٦ م. (١٣٦٥هـ.ش) وحصلت على جائزة الكتابة المسرحية في التلفزيون، وزادت شهرتها وعرضت في مهرجان شيراز، وحصلت على الجائزة الثانية لهذا المهرجان. ويرى النقاد أن هذه المسرحية هي أهم عمل مسرحي لنعلبنديان.

كتب وترجم نعلبنديان العديد من المسرحيات، من بينها: " لنضع كرسيا إلى جانب النافذة ونجلس وننظر إلى الليل الطويل والمظلم والبارد في الصحراء "، " قصص من أمطار المحبة والموت " . كما كتب بعض القصص، وترجم عدداً من المسرحيات. و تدور أحداث مسرحية " دراسة عميقة " حول أناس ماتوا ، فيبحث كل منهم عن شيء ، وكل منهم يصل إلى مكان مظلم ومجهول. يبحثون عن شيء أو شخص أثّر في حياتهم. رجل مفكر يبحث عن امرأة خدعته، سياسي تم اغتياله يبحث عن قاتله، امرأة فقيرة تبحث عن رجل سرق أموالها ، امرأة أخرى تبحث عن زوجها الذي تركها من أجل العيش مع امرأة ساقطة ، واضطرت المرأة من شدة الجوع لممارسة الدعارة، وغيرها من الشخصيات الأخرى. و توفي نعلبنديان سنة ١٩٨٩م.(١٣٦٨هـ.ش).

أبرز كتاب المسرح الإيراني الحديث

١. غلام حسين ساعدى:

ولد غلام حسين ساعدي؛ الطبيب والكاتب المسرحي والقصصي سنة ١٩٣٥م. (١٣١٤هـ.ش) في تبريز ، وبدأ الكتابة منذ دراسته الثانوية، وتعاون مع عدد من المجلات الآذرية . درس ساعدي الطب النفسي في جامعة تبريز، وزاد من نشاطاته الأدبية في فترة دراسته، وكان ينشر كتاباته تحت اسم مستعار " جوهر مراد ". انتقل ساعدي إلى طهران، مما ساعده في التعرف على الكُتاب والفنانين. وتزخر مسرحيات ساعدي بالشخصيات المدنية والقروية ممن يقعون في مشاكل في مجتمعهم، وكونه طبيباً للأمراض النفسية ساعده على أن يدقق في نفسية شخصياته المسرحية ونقاط ضعفهم وقوتهم. ويتميز ساعدى بغزارة إنتاجه في مجال الكتابة المسرحية. فكتب أكثر من ٣٨ مسرحية سياسية وتاريخية واجتماعية، من أهم أعماله: " الخلف " و " العروس " و" شهر العسل " و" الانتظار " و" ويل للمغلوب " و" الضحاك " و " الحية في المعبد "، و (العصا في أيدي أهل فرجيل) " وهذه المسرحية الأخيرة حظيت بنجاح وشهرة واسعة. حيث تتطرق إلى مشاكل البلاد الواقعة تحت وطأة الاستعمار. هذه المسرحية عرضت في مهرجان المسرح الإيراني سنة ١٩٦٥ م. (١٣٤٤هـ.ش) وقوبلت بترحيب كبير.

وتتحدث المسرحية عن قرية تعرضت أراضيها لهجوم خنازير، ولم يتمكن أهل القرية من التصدي لهجوم الخنازير، وقرروا الاستعانة بشخصين غريبين من القناصة لمطاردة الخنازير نظير إطعامهما. ويأتي القناصان ويطاردان الخنازير، إلا أن خطرهما كان أكبر من خطر الخنازير، فيتقدم أحد الغرباء

بالاستعانة بقناصين آخرين وفى النهاية يتحالف القناصون جميعا ضد أهالي القرية الذين يلجئون إلى الأضرحة طلبا للنجاة.

و تتميز مسرحيات ساعدي بتمتعها بموضوعات واقعية واجتماعية وكذلك سهولة فهمها وعرضها. و قام ساعدي بترجمة عدد من المسرحيات العالمية إلى المسرح الإيراني، ومنها: الجحيم، وموتى بلا أكفان لجان بول سارتر، والأشباح لابسن، وحديقة الحيوان الزجاجية لتنى وليامز. وقد ترجمت بعض أعماله إلى العربية والفرنسية والانجليزية. وتوفى عام ١٩٨٤م.(١٣٦٣هـ.ش)

٢. على نصيريان:

ولد على نصيريان سنة ١٩٣٤م.(١٣١٣هـ.ش) في طهران، وتعرف على المسرح خلال دراسته الثانوية، فتعلم التمثيل والكتابة المسرحية في مركز " مجتمع باربد " ثم في معهد التمثيل. كتب مسرحية " الثعبان الذهبي ". مستلهما موضوعها من قصة لصادق هدايت ومسرحية " البلبل الحيران " متأثرا بالأساطير الشعبية المشهورة، وله مسرحيات أخرى منها: " الأسود " و" البطل الأصلع " و" السلطان الأسود ".

و تتحدث مسرحية البلبل الحيران عن عائلة قروية مؤلفة من فتاة وشاب، توفيت والدتهما فتزوج الأب بعد سنوات من وفاة زوجته من امرأة أخرى. وكان لهذه المرأة نظرة سيئة تجاه الشاب، فحرضت زوجها ضد ابنه، وتسببت في قتله على يد أبيه. وقامت هي بطبخ رأس الشاب من شدة حقدها عليه. ومن ناحية أخرى لم تحتمل " ماه هَكل " التي كانت متعلقة بأخيها ما حدث له. فاستطاعت أن تقيم علاقة مع روح أخيها بمساعدة مشعوذ، وكشفت أمر زوجة أبيها الحاقدة والتي كانت قد دعت الشاب ليفعل ذنباً، فلما علم الأب بحقيقة الأمر أقدم على قتل زوجته.

٣. ذبيح بهروز:

ولد بهروز سنة ١٨٩٠ م.(١٢٦٩هـ.ش) في طهران وأنهى دراسته الابتدائية فيها، وأكمل دراسته العليا في مصر ، وتعلم اللغتين العربية والإنجليزية. عمل مع المستشرق " إدوارد براون " في جامعة " كمبريدج "، وعاد إلى إيران سنة ١٩٢٤ م.(١٣٠٣هـ.ش) حيث عمل في مهنة التدريس، إضافة إلى دراسته لعلم اللغة وتاريخ إيران وثقافتها. ألف أعمالاً مسرحية مختلفة، منها: " جيجك على شاه " ؛ التي تتطرق إلى أحداث بلاط أحد ملوك القاجار.

٤. بهرام بيضائى :

ولد بهرام بيضائى الكاتب والمخرج المسرحي سنة ١٩٣٨م.(١٣١٧هـ.ش) في طهران. تعرف على عروض التعزية منذ طفولته، وكتب أول مسرحية له خلال فترة دراسته الثانوية، قام بإخراج العديد من الأفلام السينمائية وكتابة السيناريو. كما قام بعمل دراسات عن جذور المسرحية وتقاليدها في الشرق، خصوصاً في إيران والصين واليابان. من مؤلفاته: " المسرح في إيران " و" المسرح في الصين " و" المسرح في اليابان ". ومع تعرفه على المسرحيات التقليدية الإيرانية مثل التعزية ومسرح الدمى، طرح هذه المسرحيات بشكل جديد.

يعد بيضائى من الكُتاب المسرحيين القلائل الذين يمتلكون أسلوباً خاصاً ومميزاً في المسرح منذ الستينيات من القرن العشرين. حاول بيضائي أن يستخدم إمكانيات المسرح التقليدي الإيراني لإبراز مفاهيم العصر الراهن، ولاكتشاف لغة ومفاهيم جديدة. إضافة إلى ذلك سعى بيضائى إلى أن يجد طريقا مستقلا عن نفوذ المسرح الغربي. ومن مسرحياته: " الغروب في البلد الغريب "، " قصة القمر الخفي "، " الدُمى "،" رحلة سندباد الثامنة " و " الميراث والضيافة " و " ذكريات ممثل في الدور الثانوي "، " يموت أكبر البطل ".

وعلى المستوى الرسمي، أُقيمت المهرجانات المسرحية وكان أولها فيستيوال تئاتر (مهرجان المسرح) في إيران بإشراف وزارة الثقافة والفنون الإيرانية. إلا أن هذا الاهتمام بفن المسرح على المستوى الرسمي لم يكن حباً في الثقافة والفنون بقدر ما كان سعيا لاتخاذه أداة سياسية في يد السلطة. فلم يكن أمام الكُتَّاب المسرحيين إلا الاختيار بين مسايرة التيار الرسمي أو التركيز على موضوعات بعيدة عن السياسة والنقد السياسي أو اللجوء إلى العزلة والصمت.

أقسام العروض المسرحية الشعبية

عرفت إيران العديد من أنواع المسارح قبل وبعد الإسلام، وقُسمت إلى نوعين، ويعتمد التقسيم على المحتوى الطقوسي وغير الطقوسي.

أولًا: العروض الطقوسية، ويمكن تقسيمها كالآتي:

أ. **الطقوس الدينية:** حمله خوانى، سخنورى (أي عروض الخطابة)، تعزيه.

ب. **الطقوس القومية والأسطورية:** شاهنامه خوانى، نوروزخوانى، مير نوروزى، نمايش باران خواهى، تكم گردانى.

ثانيًا: العروض غير الطقوسية، ويمكن تقسيمها كالآتي:

أ. **عروض نمايشهاى تخت حوضى و تقليد:** كچلک بازى، سياه بازى، بقال بازى. الحوض والتقليد

ب. **نمايشهاى معركه گيرى:** پرده بازى، ميمون بازى.

ج. **نمايشهاى عروسكى:** آينه گردانى، خيمه شب بازى.

كيفية دراسة العروض المسرحية الشعبية

يمكن دراستها من عدة وجهات نظر كالآتي:

١. **حيث اللهجة والتعبير:**

أ. العروض المسرحية السعيدة: كچلک بازى، نمايشهاى شاد زنانه.

ب. العروض المسرحية التراجيدية والمأساوية: تعزيه، روضه.

ج. العروض المسرحية الملحمية والمحفزة: نقالى، شاهنامه خوانى.

د. العروض المسرحية الجدية: سخنورى.

٢. من حيث موقع الأداء:

أ. عروض المقهى: سخنورى، نقالى.

ب. عروض الحوض: سياه بازى.

ج. العروض القتالية والميدانية: تعزيه در تكيه.

د. العروض المتحركة أو المتجولة في الشوارع: نوروز خوانى-

٣. من حيث توقيت التنفيذ:

أ. توقيت ثابت ومنتظم: نوروز خوانى.

ب. أوقات متقطعة وغير ثابتة: باران خواهى.

٤. من حيث عدد المقدمين:

أ. شخص واحد: نقالى، معركه گيرى.

ب. عدة أشخاص: روحوضى، سياه بازى.

ج. مجموعة: چمچه گلين.

٥. من حيث أداة التنفيذ:

أ. انسان: بقال بازى، روحوضى، تعزيه.

ب. البشر والدمى: خيمه شب بازى، تكم گردانى، عروسک بازى.

ج. البشر والحيوانات: ميمون بازى، بزرقصانى.

٦. من حيث كلام الفاعل وأفعاله:

أ. صامت: لال بازى.

ب. لفظي: سخنورى، آيينه گردانى، نقالى.

ج. متحرك–لفظي: روحوضى.

٧. من حيث الجمهور:

أ. العوام: معركه گيرى، نقالى.

ب. الخواص: روحوضى، دلقلک بازى (أي العاب المهرج).

ج. النساء: نمايشهاى زنانه (أي العروض الخاصة بالنساء).

د. الأطفال: نمايشهاى عروسكى.

العروض المسرحية الشعبية

مميزات العروض المسرحية الشعبية

تتميز العروض المسرحية الشعبية بالعديد من المميزات، أهمها ما يلي:

١. تُنفذ تلك العروض في مكان ووقت معين في مناسبات معروفة ولأغراض محددة، على سبيل المثال، العروض المسرحية الخاصة بالتعزية التي تُقام في المكان المخصص لها (تعزيه خانه)، أو احتفالات عيد النيروز عيد رأس السنة الفارسية الذي يُقام في أيام الربيع، الأيام المخصصة له.
٢. للعروض المسرحية الشعبية لغتها وآدابها الخاصة التي تتوافق مع ثقافة الناس.
٣. هناك روايات مختلفة حول نص العروض المسرحية الشعبية، لأنه لا يتم تدوينها في كثير من الأحيان وتتوارثها الأجيال.

نماذج من العروض المسرحية الشعبية

من بين أنواع العروض المسرحية الكثيرة؛ أخص بالذكر بعض أنواع العروض التي تحتوي على جوانب أدبية.

١- التعازي (نمايش تعزيه):

"تعتبر التعازي مظهرًا دينيًا وشكلًا فارسيًا أصيلًا راج في فارس منذ عدة قرون، يقصد بها مراسم الحداد التي تقام في ذكرى استشهاد الإمام الحسين بن علي رضي الله عنه، ثالث الأئمة الاثنا عشر عند الشيعة الاثنا عشرية، وتمثيل أحداث موقعة كربلاء"[١].

وقد كان للتعازي جذور قبل الإسلام، حيث كان الديالمة في إيران يجسدون موقعة كربلاء وظلم الحكام في عروض التعزية، ففي عهد الديالمة كان الناس يجتمعون في يوم عاشوراء ويقيموا مراسم الحداد[٢].

---

[١] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، مرجع سابق، ص١٧.
[٢] المرجع نفسه، ص١٨.

٢- عروض (شبيه خواني):

كانت هذه العروض غالبًا تتسم بطابع التعزية، كما أن هناك نوع آخر منها يتسم بالضحك والفكاهة مثل (عروسى قريش)، (سليمان وبلقيس)، (الأمير تيمور) و(والي الشام)، وموضوعات هذه العروض كانت بسيطة وبدائية.[١]

٣- العروض الفكاهية (بازيهاى فكاهي):

وهي تشبه عروض السيرك، حيث كان يقوم المهرجون بالعروض والرقص والغناء، وكانوا أيضًا ينتقدون الحكام والسلاطين بعبارات لطيفة، ومن أشهر هذه العروض:

الحاج الماس، وكان فتى أسود اللون وقع في عشق ابنة سيده، وعندما علم والداها عاقباه، ثم أراد الانتقام لنفسه فوشى لسيده بأن زوجته خائنة ووشى لسيدته بأن زوجها خائن واشتعلت الفتنة وهكذا انتقم لنفسه[٢].

"ويوجد أيضًا عروض شخص يدعى (كريم شيره) وزميله في العمل (اسماعيل البزاز) وكانا من الفنانين الكوميديين في بلاط الملك ومجالس الأعيان وخاصة في عيد النيروز، وهناك مهرجون أخرون كانوا يقومون بإضحاك الناس وتسليتهم مثل (شغال الملك) و(حسن دودى) و(الشيخ شيپور) و(الشيخ كرنا) و(حسن گربه) وغيرهم".[٣]

٤- عروض النقال (نقـــالـــى):

يقوم الراوي في هذا النوع من العروض بسرد قصة أو حادثة أمام حشد من الناس، ويقوم بسردها نثرًا أو شعرًا مع القيام بحركات تعبيرية مناسبة، والراوي هنا لا يعتمد على المنطق لإثارة فكرة معينة، وإنما يعتمد على مشاعر الجمهور بشكلٍ أكبر، وكان الهدف من هذه العروض إمتاع المشاهدين والمستمعين وإثارة عواطفهم ومشاعرهم عن طريق جعل القصص والأبطال خارقة للعادة وبعيدة عن الواقع تمامًا.[٤]

---

[١] محمد نور الدين عبد المنعم: قطوف من الثقافة الإيرانية، مركز الرجا الثقافي، ٢٠١٥، ص٣٣٤.

[٢] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، مرجع سابق، ص١٢،١٣.

[٣] دكتور محمد نور الدين عبد المنعم: قطوف من الثقافة الإيرانية، مرجع سابق، ص٣٣٥.

[٤] بهرام بيضائى: نمايش در ايران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان ١٣٨٣، نوبت چاپ و تاريخ: دهم ١٣٩٤، ص٦٥.

٥- عروض البقال (بقال بازى):

كانت عبارة عن عروض لنقد الأمراء والحكام والسلاطين، وتدور أيضًا حول المعارك بين الأرباب والرعية والأساتذة والتلاميذ، واعتمدت هذه العروض على الكوميديا والصراع البدني والألعاب الماجنة، وقد أدى تطور واكتمال هذه العروض إلى ظهور العرض المسرحي في العصر القاجاري وأطلق عليه عامة الناس اسم عروض البقال، ووصلت عروض البقال إلى أوج ازدهارها في العصر القاجاري، وقد حظى هذا العرض بشعبية كبيرة بين العوام والخواص، كما أنه كان يقال: خلال سفر ناصر الدين شاه إلى أصفهان كان أصحاب عروض البقال يعرضون مشاكل ومطالب الشعب عند السلطان ويدافعون عن حقوق الناس[١].

وأيضًا في العصر الصفوي تشكلت مسرحيات قصصية مبهجة عرفت باسم "التقليد" أو "الهزل-المضحكة"[٢].

أما في العصر الزندي فقد ظهر "كچلک بازى-عروض الأصلع الصغير" و "بقال بازى-عروض البقال"، وقد قال "مايل بكتاش" أحد مؤرخين وباحثين الشرق الأوسط أن عروض البقال قد ظهرت في العصر الصفوي، وبمرور الزمن عرفت عروض البقال بشكلين:

الشكل الأول: مجموعة من الباعة الجائلين يؤدون العروض في القرى وهدفهم إضحاك المتفرجين. الشكل الثاني: مجموعة من الممثلين يؤدون العروض في المدن، وينتقدون الحكام وغيرهم بجانب الفكاهة والكوميديا، ومع قدوم المسرح الأوروبي وعدم توافق وتناغم عروض البقال مع التغيرات الاجتماعية وإهمال وتجاهل الأدباء والمثقفين لها بدأت هذه العروض في التدهور والتقهقر تدريجيًا، ومع ذلك تم عرض مسرحية "كريم پشه سلطان ميشود-كريم البعوضة يصير ملكًا" في مهرجان العروض الدينية والتقليدية" ٩-١٥ مهر ١٣٧٤[٣].

---

[١] خبرگزارى جمهورى اسلامى ايرنا، معرفى نمايش هاى آيينى وسنتى ايران، بقال بازى، ص١، ص٢، http://www.irna.ir/fa/NewsPrint.aspx?ID=٨٠٨١١٤٦٣

[٢] محمد نور الدين عبد المنعم: قطوف من الثقافة الإيرانية، ص٣٣٥.

[٣] خبرگزارى جمهورى اسلامى ايرنا، معرفى نمايش هاى آيينى وسنتى ايران، مرجع سابق ص٢.

وكانت عروض البقال تقام في الاحتفالات والأعياد وفي أعياد النيروز وفي عيد ميلاد ناصر الدين شاه، وكان الممثلون يرتجلون الكلام أي لم تكن النصوص مهيأة بشكل مسبق.[١]

وذلك بسبب جاذبية الارتجال والتنوع في العرض وعدم ترك نصوص تساعد الرقابة على منع عروض البقال لأن معظمها كان عبارة عن انتقاد للسلاطين والحكام، وكان هذا النوع من العروض يفيد في رفع الظلم ونصرة المظلومين والمدافعة عن حقوق الشعب وإبراز مساوئ المجتمع وتقديم نموذجًا واقعيًا لرفع الظلم وإقرار العدل[٢].

٦- عروض الحوض (تخت حوضى):

يرجع هذا النوع من العروض إلى العصر القاجاري، فقد كان البيت الإيراني يحتوى على حوض كبير في وسط الفناء، يجتمعون حوله ويقومون بالعروض الفكاهية أو السخرية، وكان باللغة النثرية التي تصاحبها بعض الأشعار.[٣]

٧- مقتل عمر (عمر كوشان):

"المقصود هنا هو ثاني الخلفاء الراشدين عمر بن الخطاب رضي الله عنه (...) يُقدم هذا العرض في التاسع من ربيع الأول من كل عام في ذكرى اغتيال أبي لؤلؤة لعمر ولمدة ثلاثة أيام، والحقيقة أن هناك تطابقًا في الشكل بين عروض التعازي وبين عروض "عمر كوشان" الهزلية مع إحلال الأغاني الهزلية التي تعبر عن الشماتة في قتل عمر(...) وهو يهدف إلى إثارة التعصب لدى الحضور. وآلت عروض "عمر كوشان" إلى الزوال مع بدايات القرن العشرين..."[٤]

٨- مسرح الدمى (نمايشهاى عروسكى):

"أما المسرح الآخر الذي ظهر في إيران في الفترة التي تلي دخول الإسلام إلى إيران، فهو مسرح الدمى. النوع الأول من هذا المسرح كان عبارة عن لعبة الدمى أمام مصدر ضوء حيث تنعكس ظلالها

---

[١] محمد نور الدين عبد المنعم: قطوف من الثقافة الإيرانية، مرجع سابق، ص٣٣٧.

[٢] المرجع نفسه، ص٣٣٧.

[٣] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، مرجع سابق، ص١٤.

[٤] المرجع نفسه، ص٢٧،٢٨.

على الستار. وكانت هذه الدمى تصنع من جلد غامق اللون وأحيانًا من جلد شفاف يمر منه الضوء، وعادةً كانت تتحرك بوساطة خيزران رفيع، لأن تحريك الدمى بوساطة الخيط غير ممكن بما أن وزنها الخفيف يؤدي إلى تحريك جسم الدمية كلها."[1] والنوع الثاني هو عرض الخيمة المسائي (خيمه شب بازى).

٩- حمله خوانى:

هذا العرض يعد شكل من أشكال الرواية الملحمية الوطنية والشيعية، وقد استمد فنانو هذا الأسلوب –المعروفين بترديدهم الهتافات– موضوعاتهم من ملحمة تاريخية أو وطنية أو دينية.

١٠- نيروز خوانى:

هذا العرض المسرحي عبارة عن شخص يُعرف باسم (عم نيروز) يغني بين الناس ويبشرهم بقدوم رأس السنة الفارسية وقدوم الربيع.

١١- ميرنوروزى:

عروض احتفالات عيد النيروز التي تُقام في إيران بالتزامن مع فصل الربيع.

١٢- تكم گردانى يا بزرقصانى:

هي عروض خاصة بعيشة عيد النيروز، حيث يقوم شخص ما بالتجول في الأزقة والشوارع يستقبلون العام الجديد ويمسكون في يدهم دمى الماعز يراقصونها.

١٣- تقليد كچلک:

عبارة عن عروض فكاهية ويكون بطل القصة رجل أصلع والناس يسخرون منه.

١٤- سياه بازى:

نوع من العروض الكوميدية الإيرانية مع الرقص والغناء والموسيقى، حيث يقوم شخص ما لديه عبد أسود بعمل أشياء وحركات مضحكة معه.

---

[1] فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط١، بيروت، ٢٠٠٨، ص٣٥.

١٥- ميمون بازى:

هي عروض احتفالية شعبية بواسطة القرود.

١٦- آيينه گردانى:

هي عبارة عن عروض يقوم فيها شخص ما بحمل مرآة أمام الملك أو العروس والعريس، إلخ، مع بعض الحركات، ويسمى عرض حمل المرآة.

١٧- نمايشهاى روضه:

نوع من العرض المسرحي الخاص بالمناسبات الدينية.

١٨- سيار و كارناوال:

عروض الاحتفال بشكل شعبي جماعي بالتجول في الشوارع.

١٩- چمچه گلين:

عروض تُقام بمناسبة طلب المطر، حيث يقوم الأطفال بتغطية ملعقة خشبية كبيرة بفستان العروس ويطلقون عليه اسم (ملعقة العروس).

٢٠- لال بازى:

هو نوع من أنواع العروض الصامتة، لا يتحدث فيه القائمون بالعرض، وإنما ينقلون المفاهيم إلى الجمهور بصمت عن طريق حركات الوجه والجسد.

٢١- خيال الظل:

و يتم فيه تحريك دُمّى مُسطحة بها ثُقب في الوسط لتوضع فيها عصا لتحريكها، ويستمد خيال الظل بصورته الفارسية مادته من الأدب الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية، والبطل في هذا العرض يسمى پهلوان كچل " البطل الأصلع " ، وهو دائما يمثل جانب الخير أو البطل القومي ويؤدى أنماطاً متعددة من الشخصيات؛ فهو تارة معلم وأخرى شاعر وتارة ثالثة ناقد اجتماعي، يسخر من رجال الدين المرائين ويعرض سلبيات المجتمع.

أو يؤدى دور المحب المتيم في الحكايات الرومانسية، ويحاكى البطل الشخصيات التي يمثلها في الصوت والأداء الحركي ولا يضم خيال الظل في الغالب أكثر من شخصيتين: البطل ومعه شخصية أخرى. ولهذا النوع من العروض هدف أخلاقي مباشر في المقام الأول. ويعتمد نمط خيال الظل مثل سائر الفنون الشعبية على المضمون مباشرة دون مواربة أو رمزية، ويقتصر في أسلوب التعبير على الحوار المباشر بين الشخصيتين. واللغة المستخدمة فيه غالباً هي اللهجة العامية بالصورة الجارية على لسان الناس.

٢٢- عرض الخيمة المسائي (خيمه شب بازى):

هو نوع من أنواع مسرح العرائس ويتم فيه تحريك الدمى بالخيوط، ويرجع سبب هذه التسمية إلى أنه يعرض غالبًا في المساء حتى لا يرى المشاهدون الخيوط التي تحرك العرائس، ويعتمد الحوار على شخصين ويستمد موضوعاته من الحياة اليومية والواقع الاجتماعي، ويقوم القادرون باستدعاء من يقوم بهذا الأداء في البيت، فيدعون فرق العرائس لإحياء المناسبات الخاصة بهم كمولد طفل أو زفاف عروس وغيرها من المناسبات[١].

وفي هذا العرض يرى المتفرجون الدمى أمامهم بشكل مباشر بألوانهم وأبعادهم وتتحرك الدمى حولهم، أما في خيال الظل الذي يعد أيضًا واحدًا من أنواع مسرح العرائس، فتروى القصة مع حركات العرائس الذين لا يُرى منهم إلا الظل أمام مصدر الإضاءة، وقد ظهر عرض الخيمة المسائي في القرن الخامس بعد الإسلام، وطبق أحدث النظريات فإنه يعتبر إيراني الأصل، ولكن في عصر الأتراك العثمانيين انتقل إلى تركيا وازدهر هناك وعُرف باسم "نمايش قره گوز" أي "چشم سياه" العين السوداء، ويتم عرض الخيمة المسائي في الليل في خيمة مثبت على طرفاها مصباحان مضيئان، وكان المشهد عبارة عن صندوق طوله ثلاثة أرباع وارتفاعه نصف ذراع، ويظل جانب منه منفتح أمام المتفرجين، والثلاث جوانب الأخرى داخل الغرفة في الخيمة حيث يكون هناك الممثلون مختبئين خلف الصندوق ويحركون الدمى بالخيوط أو الأجنحة الرقيقة الرفيعة، وتكون الدمى مصنوعة من الخشب وحجمها يتراوح

[١] عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، مرجع سابق، ص١٣،١٤.

ما بين ٢٠ إلى ٢٥ سم، وترتدي دمى النساء أوشحة على رأسهن والشليته[١] والچاقچور[٢] على جسدهن[٣]، أما دمى الرجال يرتدون قبعة من اللباد على رأسهم، وقميص أزرق أو أحمر، وسروال أسود فضفاض.

ويقول عطا ملك جويني المتوفي عام ٦٨٠ هجري قمري في القرن السابع، في كتابه "تاريخ جهانگشا" عن عرض الخيمة المسائي في عهد "اوكتاى قاآن":

ذات يوم جاء ممثلون عرض الخيمة المسائي من ختا[٤] وجلبوا معهم دمى غريبة الشكل من ختا لم نرها من قبل، وحينذاك كانت الدمية عبارة عن شكل رجل عجوز ذي لحية بيضاء، ظهرت خارج الصندوق وتم عرضها على هيئة وجه لأحد الأشخاص الأسرى، فسأل "اوكتاى قاآن": لمن هذا الوجه؟ فقالوا: وجه أحد المسلمين، قام أحد المتمردين الطغاة بتسليمه أسيرًا إلى الجيش، فأمر "اوكتاى قاآن" أن يوقفوا العرض على الفور[٥].

---

[١] سايت پارسى ويكى (فرهنگ فارسى معين)، هو نوع من أنواع السراويل يشبه التنورة، فضفاض وواسع وعريض، http://www.parsi.wiki

[٢] واژه ياب – دهخدا، يتألف من سروال واسع وقدمين ملتصقتين ويُرتدى من الخصر ويصل إلى أخمص القدمين.

[٣] صدا و سيما مركز اصفهان، خيمه شب بازى، http://isfahan.irib.ir/-/%D٨٪AE%DB%٨C%D٩٪٨٥%D٩٪٨٧-%D٨٪B٤٪D٨٪A٨-%D٨٪A٨%D٨٪A٧%D٨٪B٢%DB%٨C

[٤] مدينة بين تركستان والصين القديمة.

[٥] صدا و سيما مركز اصفهان، خيمه شب بازى، مرجع سابق.

العناصر الفنية للمسرح

١. عنصر الشخصية:

تعد الشخصية من أهم عناصر المسرحية، وقد عرَّفها (جمال ميرصادقى) بأنها "هي التي تُطلق على الأشخاص الذين يتم صنعهم ليظهروا في القصة والمسرحية".[١]

وللشخصيات دور مهم في العمل الأدبي، فهي تُعد العامل الرئيسي لتواتر وتتابع الأحداث، ولكي تظهر الشخصيات في العمل الأدبي بصورة منطقية وواقعية فلابد من تحري الدقة في توصيف الشخصية المناسبة للأشخاص الذين يتم تجسيدهم في العمل الأدبي[٢]. أي يكون هناك تناسب وانسجام بين الشخصية وأفعالها.

وقد عَرَّفها الدكتور (أحمد عزت راجح) بأنها «كل صفة تميز الشخص عن غيره من الناس تؤلف جانبًا من شخصيته، فهي جملة الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية والاجتماعية والخُلُقِية التي تميز الشخص عن غيره تمييزًا واضحًا»[٣].

أبعاد الشخصيات:

١- البعد الجسمي:

هو البعد الذي يحدد الجانب الجسدي للشخصية، وينقسم هذا البعد إلى:

أ- علم وظائف الأعضاء:

ويشمل نوعية الجنس (ذكر أو أنثى)[١]، وصفات الجسد كالبدانة والنحافة والعيوب والشذوذ الجسدية التي قد ترجع إلى الوراثة أو إلى الأحداث[٢]، والطول والقصر، والشيخوخة والشباب، والأظافر الطويلة، أو الأيدي الكبيرة، أو طريقة المشي ونوعية الصوت، وغيرها من الأشياء المماثلة[٣].

---

[١] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، تهران، نشر سخن، ١٣٩٤، چاپ نهم، ص١٢٢.

[٢] يُنظر: زينب بنى اسدى: بررسى عناصر اساسى نمايش در باز آفرينى ادبيات داستانى به ادبيات نمايشى، هشتمين همايش پژوهش‌هاى زبان و ادبيات فارسى، بهمن ١٣٩٤، ص٣٣٢.

[٣] أحمد عزت راجح: أصول علم النفس، دار المعارف، ط١٣، ٢٠٠٨م، ص٤٥٧.

ب- علم الفراسة:

وهو الذي يرتبط بوجه الشخصية، مثل القبح والجمال، والسواد والبياض، ولون العينين والشعر، وشكل الحواجب والشفاه، وكل ما يتعلق بالوجه[٤].

٢- البعد الاجتماعي:

يشمل هذا البعد الهوية الاجتماعية للشخصيات، كالدخل، والجنسية، والديانة، ومستوى التعليم، والمهنة، والعلاقات والسلوكيات الاجتماعية، والحياة الزوجية وعدد الأطفال، ومكان الإقامة أو العمل، وهذا البعد ذو أهمية كبرى؛ فهو جوهر التمييز بين الإنسان والحيوان، واكتشاف دور الشخصية في المجتمع وأيضًا تحديد مساهمة المجتمع في حياة الشخصية، فالعامل الاجتماعي يعطي معنى لوجود الإنسان وخصائصه[٥].

٣-البعد النفسي:

هو ثمرة البعدين السابقين، فهو يشمل الخصائص النفسية والعواطف البشرية، كاللطف، والمسامحة، والطموح، واللين، والقسوة، والاكتئاب، والقلق، والتشاؤم، والأمل، والتحمس، والتفاؤل، وهدوء، وانفعال، وانطواء، وانبساط، لذلك يعد البعد النفسي أهم جانب في تحليل سلوك الشخصية[٦].

ويمكن تقسيم الشخصيات في كل نص مسرحي إلى منظورين: (كمي وكيفي)، فيدرس المنظور الكمي درجة مشاركة وهيمنة كل شخصية في النص المسرحي، ويتناول المنظور الكيفي الاختلافات والفروق الشخصية في المسرحية، كما يقوم أيضًا بتوضيح الأبعاد السابقة للشخصيات.[٧]

---

[١] يُنظر: عليرضا كلاهچيان: درام، مباحثى درباره ى درام ، تئاتر و سينما، ابعاد شخصيت (Dimensions of character)، جمعه دوم مهر ١٣٨٩، http://drama.blogfa.com/post-٨.aspx، ٢٠١٨/٢/٢١، ١٠:٣٠ص.

[٢] يُنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط٦ يونيو ٢٠٠٥م، ص٥٧٣.

[٣] عليرضا كلاهچيان: درام، مباحثى درباره ى درام ، تئاتر و سينما، ابعاد شخصيت، مرجع سابق.

[٤] المرجع نفسه.

[٥] المرجع نفسه.

[٦] المرجع نفسه.

[٧] يُنظر: زينب بنى اسدى: بررسى عناصر اساسى نمايش در باز آفرينى ادبيات داستانى به ادبيات نمايشى، مرجع سابق، ص٣٣٥.

١. **المقياس الكمي:** "سنضطر دائمًا، من أجل التعرف، ومن أجل تصنيف الشخصيات دلاليًا، إلى القيام بعملية تأليف لـ: المعايير الكمية (تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكلٍ صريح داخل النص)".[١]

٢. **المقياس الكيفي (النوعي):** "ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها".[٢]

"وفي كل عمل مسرحي يقسم الراوي تقديم الشخصيات إلى فئتين، فئة مباشرة وفئة غير مباشرة، وذلك بناء على أسلوب المؤلف ومتطلبات العمل."[٣]

---

[١] فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ت: سعيد بنكراد، ط١: ٢٠١٣/٨، دار الحوار للنشر، ص٤٨.

٢ محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ص٤٤،٤٣.

٣ زينب بنى اسدى: بررسى عناصر اساسى نمايش در باز آفرينى ادبيات داستانى به ادبيات نمايشى، مرجع سابق، ص٣٣٧.

٢. عنصر الحوار:

يُعتبر الحوار من أهم العناصر في العمل الأدبي التي يعتمد عليها الكاتب لتنمية وتصاعد الأحداث، بالإضافة إلى رسم الشخصيات والكشف عن أبعادها وحالتها الاجتماعية أو النفسية، وطريقة تفكيرها ودواخلها وما تخبئه من مكنونات، كما أن الحوار له تأثير فعال في نسج العلاقات مع باقي عناصر النص كعنصر الزمان والمكان، والشخصيات.

ويعرف (جمال ميرصادقى) الحوار في كتابه (ادبيات داستانى) بأنه عبارة عن حديث وتبادل أفكار وعقائد، ويُستخدم في الشعر والقصص والمسرحيات والسيناريوهات، أو بعبارةٍ أخرى، هو محادثة تجري بين الشخصيات، أو على نطاقٍ أوسع؛ تجري في ذهن شخصية في أي عمل أدبي، وتتمثل إحدى مميزات الحوار الكامل في أنه يعرض ثلاث خصائص: الخصائص الجسدية والنفسية والاجتماعية.[١]

وكلمة (ديالوگ) مشتقة من الكلمة اليونانية (لوگوس) وتستخدم (لوگوس) بمعنى الشيء الذي له معنى خاص والمراد من استخدامه هو الانتباه إلى معناه المحدد، ولفظ (ديا) أيضًا تعنى الداخل، لذلك يمكن إجراء الحوارات بين عدد من الأشخاص وليس فقط بين شخصين، وحتى أنه يمكن لشخصٍ واحد الدخول في حوار داخل نفسه إذا أُتيحت له الفرصة، فالاستنتاج الذي يمكن استخلاصه من هذا التجذير هو تدفق المعنى الذي يتدفق بيننا وداخلنا.[٢]

كما يرى (ميخائيل باختين) أن الحوار هو الحبال الصوتية للغة الذي يجد المعنى من خلال الكلام، فعندما يعبر الإنسان عن ذاته الداخلية على هيئة كلام أو كتابة، فإن الكلام يشبه الجسر الذي يربط الوعي الداخلي بالعالم الخارجي، وفي الحقيقة فالكلام وحده لا يعبر عن أفكارنا، بل يكشف كيف وبأي طريقة نؤدي تفاعلاتنا الداخلية والتي تظهر في شكل (الحديث مع النفس) أو التحدث مع الآخرين.[٣]

فالحوار في المسرح هو تبادل لفظي بين شخصيتين، يتجلى في شكل محادثة تتبع بعض القواعد.[٤]

---

[١] جمال ميرصادقى: ادبيات داستانى، تهران، نشر سخن، ١٣٩٤، چاپ هفتم، ص٣٥٦،٣٥٧.

[٢] ديويد بوهوم: درباره ديالوگ، گردآورى و تدوين: لى نيكل، ترجمه: محمد على حسين نژاد، تهران، دفتر پژوهشهاى فرهنگى، ١٣٨١، ص٣١،٣٢.

[٣] ميخائيل باختين: ميخائيل باختين و زيبايى شناسى داستايوفسكى، ترجمه: مظفر خطاوى، كيهان فرهنگى، سال نهم، شماره ٩٤، بهمن ١٣٧١، ص٦٠.

[٤] ميشل پرونر: تحليل متون نمايشى، ترجمه: دكتر شهناز شاهين، نشر قطره، تهران، ١٣٨٥،ص١٥٦.

أولًا أنواع الحوار:

اختلفت الآراء حول تحديد أنواع الحوار ومسمياته، حيث يقسمه (احمد اخوت) في كتابه: (دستور زبان داستان) إلى:

١- **الحوار المباشر:** هو حوار يعرض فيه المؤلف أفكار الشخصية بشكلٍ مباشر، وربما الغرض من هذا الأسلوب هو إظهار معتقدات ومشاعر الشخصية، التي من خلالها يمكن للجمهور فهم موقفها وعقليتها.[١]

٢- **الحوار غير المباشر:** هو عبارة عن حوار يتم فيه التعبير عن أفكار ونوايا المؤلف بشكلٍ غير مباشر، حيث يأخذ الأمر أكثر من مجرد وضع مسرحي، وبناءً على وجهة نظر المؤلف فإنه يتخير الوقت الذي يريده ليوضح محتوى ما قاله شخص ما، وفي هذه الحالة، يدرك القارئ من خلال الحوار ومن خلال تخمينه للأحداث، ما حدث لبطل الرواية، ومن خصائصه الرئيسية: استخدام الجمل القصيرة، والاقتباس، وخلق مسافة والقضاء على الشعور بالوحدة، وتحويل الفعل على الماضي، ووجود حرف الربط (كه).[٢]

ثم قسمه **(مجيد سرسنگی)** في مقاله **(جايگاه و وظايف گفتگو در هنرهای نمايشی)** إلى:

١- **طريقة التقديم المباشرة عن طريق الحوار:** يتم تقديم الشخصية من خلال الحوار أو الإشارات اللفظية المباشرة، وذلك عن طريق شكلين:

أ- **تقديم الشخصية بذاتها:** وهنا تقدم الشخصية نفسها بشكلٍ مباشر.

ب-**تقديم الشخصية بواسطة الآخرين:** على الرغم من أن التقديم لا يزال بشكلٍ مباشر؛ إلَّا إنه لا يتم بواسطة الشخصية ذاتها، بل يقوم به شخص أو أشخاص آخرون.[٣]

٢- **طريقة التقديم غير المباشرة عن طريق الحوار:** هنا تقدم الشخصية نفسها بشكلٍ غير مباشر، فبدلًا من ذكر صفاتها بشكلٍ صريح؛ تلجأ إلى عرض الصفات من خلال مفاهيم معينة، بمعنى أنها تعطي

---

[١] احمد اخوت: دستور زبان داستان، نشر فردا، اصفهان، ١٣٧١ش، ص٢٠٢.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٠٥،٢٠٤.

[٣] مجيد سرسنگی: جايگاه و وظايف گفتگو در هنرهای نمايشی، نامه فرهنگ، شماره ٣٤، بهار، ص١٩٨.

فرصة للمخاطب لتلقي المعلومات الشاملة حول الشخصية وتصورها والحكم عليها من خلال هذه المعلومات، ويتم ذلك عن طريق شكلين:

أ- تقديم غير مباشر للشخصية عن طريق لغتها:

في بعض الأحيان لا تذكر الشخصية أبعادها الوجودية صراحةً، وإنما تقدم نفسها باستخدام تعابير محددة وتصورات لما يجري حولها.

ب- تقديم غير مباشر للشخصية عن طريق الآخرين:

أحيانًا لا يقدم المؤلف الشخصية صراحةً ودفعة واحدة، وإنما يسمح بهذا التقديم من خلال حوار الشخصيات الأخرى بشكل تدريجي وإلى حدٍ ما بشكلٍ غير مستقيم، ويمكن القول أن غالبية الشخصيات يتم تقديمها بهذه الصورة.[1]

ثم يقسمه **(جمال ميرصادقى)** في كتابه: **(عناصر داستان)**:

١- **المونولوج الداخلي:** هو التعبير عن الفكرة أثناء بزوغها في الذهن وقبل الإفصاح عنها وتشكيلها، فهو يقوم على مفاهيم تستحضر وتستدعي المعاني، فيعرف القارئ بشكلٍ غير مباشر أفكار الشخصية وردود أفعالها وتتبع مجرى أفكارها، إنه يشبه كثيرًا حديث الأطفال الصغار، عندما يلعبون من أنفسهم ويتحدثون وليس لديهم جمهور يستمع إليهم.

أو بمعنى آخر، إنهم لا ينتظرون من أي شخص أن ينتبه إليهم أو يجيب عليهم ويرافق محادثاتهم، وكذلك كبار السن، فإنهم يتحدثون أيضًا إلى أنفسهم، وأفكارهم تجري على لسانهم، ولكن في الحديث مع النفس يحدث عكس الأطفال وكبار السن، فالحديث لا يجري على اللسان، بل داخل ذهن الشخصية.[2]

ويتفق معه (محمود فلكي) في كتابه: (روايت داستان) حيث يعرفه: هو تقنية من الأساليب الذهنية السردية حيث تُسرد فيها عواطف ومشاعر وأفكار بطل القصة في ذهنه دون أن يتفوه بها، وغالبًا ما يتم سرد هذه الطريقة من منظور الشخص الأول وأحيانًا من منظور الشخص الثالث، وفي هذه الحالة يبدو

---

[1] مجيد سرسنگى: جايگاه و وظايف گفتگو در هنرهاى نمايشى، مرجع سابق، ص١٩٩،٢٠٠.

[2] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، مرجع سابق، ص٥٣٣،٥٣٤.

الأمر كما لو أن الراوي لديه القدرة على قراءة الأفكار، فيمكنه فهم الشخصية وحالاتها المزاجية من خلال قراءة ما يدور في ذهنها.[١]

٢- **المونولوج الداخلي غير المباشر:** يختلف عن المونولوج المباشر في أنه يتم فيه تدخل الراوي بشكلٍ مستمر واستعماله ضمير المتكلم، فتُروى القصة من وجهة نظره.[٢] على عكس المونولوج الداخلي المباشر فيكون البطل هو محور القصة، وتُروى القصة من خلاله وفي شكل اقتباس مباشر.

٣- **المونولوج الدرامي:** فيه تتحدث شخصية القصة بصوت عالٍ إلى جمهور لا يعرفه القارئ، وهوية هذا الجمهور الافتراضي واضحة للبطل نفسه، لأن البطل يخاطب نفسه، ومن ناحية أخرى، فوجود المخاطب الافتراضي يجعل المونولوج الدرامي يختلف عن المونولوج الداخلي، لأن في الداخلي يخاطب البطل نفسه وليس الآخرين.[٣] أما في الدرامي فيتحدث شخص إلى آخر، ويكون لديه سبب محدد لإخبار موضوع معين لجمهور معين، هذا الجمهور موجود في القصة نفسها، ومن خلال حديث الراوي يمكن للقارئ أن يفهم أين هو وأين يعيش ومن يخاطب في القصة.[٤]

٤- **حديث النفس (المناجاة):** تعبر الشخصية عن أفكارها ومشاعرها حتى يكون القارئ على دراية بنواياها وأهدافها، وفي هذه الحالة، لا يكون للشخصية مخاطب افتراضي، والهدف الذي تسعى إليه ليس فقط نقل المعلومات إلى القارئ أو المتفرج، وإنما أيضًا لإظهار الخصائص النفسية للراوي.[٥]

والفرق بين المونولوج الخارجي والمونولوج الداخلي، أن في المونولوج الخارجي تفكر الشخصية بصوت مرتفع، أما في الداخلي، فتمر الكلمات في العقل دون النطق بها، والمونولوج الخارجي عبارة عن تبادل المشاعر والأفكار الذي يرتبط ارتباطًا مباشرًا ببنية القصة، ومن هنا فإنه لا يوجد أي وسيط بين الراوي والمستمع، على عكس المونولوج الداخلي فيتم فيه مراعاة قواعد اللغة وطبقات محددة منها.[٦]

٥- **الاستطراد:** هو عبارة عن قطعة قصيرة من المسرحية، عادةً ما يتم إخبارها للجمهور بصوتٍ هادئ، فهو عكس المناجاة التي صُممت خصيصًا لسماعها، أما الاستطراد شيء يشبه زلة اللسان التي

---

[١] محمود فلكى: روايت داستان، تهران، نشر بازتاب نگار، ١٣٨٢، ص٤٣.

[٢] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، مرجع سابق، ص٥٣٦.

[٣] محمود فلكى: روايت داستان، مرجع سابق، ص٦٠.

[٤] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، مرجع سابق، ص٥٣٧.

[٥] محمود فلكى: روايت داستان، مرجع سابق، ص٥٦.

[٦] جمال ميرصادقى: عناصر داستان، مرجع سابق، ص٥٤٢.

يسمعها المتفرج مصادفة، إنه قوس يفتح ويُقفل، أي هو حديث تخبره شخصية لشخصيةٍ أخرى أو للمشاهد، أما المناجاة فهو حديث يدور بين الشخصية ونفسها.[١]

ويُقسم بنية الحوار أيضًا عند **(قيس عمر محمد)** في كتابه: **(البنية الحوارية في النص المسرحي)** كالآتي:

١- **الحوار الخارجي:** "هو حوار يتناوب فيه شخصان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على المشهد الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية."[٢] وهو أيضًا: "الكشف المباشر عن الشخصية والكشف عن أطروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين."[٣]

وينقسم الحوار الخارجي إلى حوار مباشر وحوار غير مباشر كما يلي:

أ- **الحوار الخارجي المباشر:** "نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كونتها وذلك لأنه نقيض الحوار غير المباشر."[٤]

ب-**الحوار الخارجي غير المباشر:** "يختلف الحوار المباشر عن غير المباشر، إذ يعمد فيه السارد إلى نقل حوار الشخصيات بإجراء تغيرات في تراكيبه اللغوية فيصوغه (الحوار) بنفسه ويدخله في سياق كلامه، فتختفي نبرات الشخصيات (التأثيرية والتعبيرية). وهو حوارًا مستقلًا عن خطاب الراوي من الناحية التلفظية في حين أن غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي الذي يقول ما قالته الشخصية بلسانه."[٥]

---

[١] مژده ثامتی: نقش مونولوگ در درام مدرن، پایان نامه تحصلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد، رشته ادبیات نمایشی، دانشکده سینما تئاتر، وزارت علوم، تحقیقات وفناوری، دانشگاه هنر، شهریور ١٣٩١، ص١٦.

[٢] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، د-ط، إربد، الأردن، ٢٠٠٤، ص٢١٤.

[٣] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجًا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١٢، ص٣٥.

[٤] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ص٦١.

[٥] إيمان حسين محيي: بنية الحوار في رواية (بين قلبين) للروائي (علي خيون) دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد ٢٢، العدد ٩٥-٢٠١٦، ص٦٧.

٢- **الحوار الداخلي:** "حوار طرف واحد أو حوار بين النفس وذاتها، تتداخل فيه كل التناقضات وتنعدم فيه اللحظة الآنية، ويبهت المكان، وتغيب كل الأشياء إلى حين."[١]

كما يُعرف أيضًا بأنه: "حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى الواعي أي تقديم الوعي، دون أن تجهر بها الشخصية في كلام ملفوظ."[٢]

ويحتوي الحوار الداخلي على أنواع عديدة من المونولوجات، أذكر أهمها كما يلي:

أ- **المونولوج المباشر:** "حديث شخصية معينة، الغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف، وهو حديث لا مستمع له لأنه حديث غير منطوق."[٣]

ب-**المونولوج غير المباشر:** "يختلف عن المونولوج المباشر في تدخل المؤلف المستمر واستعماله ضمير المتكلم المفرد، ويتميز عن غيره من الحوار بأنه نمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف."[٤]

ج-**تيار الوعي:** هو أحد أنواع الحوار الداخلي، "يشير إلى الدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص."[٥] و"استعمال الوصف بقدر من التنوع بحيث يُسمح بتصوير التداعيات الذهنية للشخصية ويستطيع الراوي به أن يستبطن الذات ويرصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء موقف في الحياة."[٦]

د- **المناجاة:** هي "تفكير الشخصية بصوت عالٍ وبتكثيف وتركيز عاليين."[٧] وتُعرف أيضًا بأنها: "تعمل على تقديم أفكار الشخصية وهواجسها وتخيلاتها بشكلٍ مباشر من الشخصية إلى المتلقي، من غير حضور للمؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضًا صامتًا."[٨]

---

[١] صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦. ص١٧٣.

[٢] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢٠.

[٣] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٥٧.

[٤] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢١.

[٥] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٥٧.

[٦] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢١.

[٧] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٦٨.

[٨] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص٢٢١.

هـ-**الارتجاع الفني:** هو أحد أنواع الحوار الداخلي، وهو عبارة عن "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادًا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف ما."[١]

٣- **الحوار الدرامي:** هو من "أهم العناصر الفعالة والحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية، فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه، وإذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثها تمثل الهيكل العظمي للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة، وعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطوير يبرز دور الحوار لإسعافها وإطلاقها من عقالها مما ساعد على استمرار المسرحية."[٢]

٤- **الحوار الثنائي:** "ويتم ذلك بين شخصين بهدف توضيح فكرة أو تعميق علاقة ما أو لتأكيد مقولة من المقولات."[٣]

٥- **الحوار الجماعي:** "هو الذي يشارك فيه أكثر من شخص دون أن يتم تحديد شخصية المتحدث إذ أن المهم في هذه الصيغة الحوارية هو تعميق الموقف القصصي ذاته وليس إبراز الشخصيات."

---

[١] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي، مرجع سابق، ص٧٢.

[٢] نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط١، لبنان، ١٩٩٦، ص١٤١-١٤٢.

[٣] زوينة ميمون: البنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف-المسيلة-، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٥/٢٠١٦، ص١٠.

٣. عنصر الزمن:

يُعد الزمن من أهم عناصر النص المسرحي، فهو بمثابة العمود الفقري للأعمال الأدبية، فلا يمكن تخيل مسرحية أو قصة أو رواية بدون عنصر الزمن، فهو "مظهر وهمي يُزَمْنِن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس. والزمن كالأكسيجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا؛ غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نلمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له؛ وإنما نتوهم، أو نتحقق، أننا نراه في غيرنا مجسداً: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره، واتّباس جلده".[١]

"فليس المقصود بالزمن هذه السنوات والشهور والأيام والساعات والدقائق أو الفصول والليل والنهار بل هو هذه المادة المعنوية المجردة التي يشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة".[٢]

فعلى الرغم من الاختلافات الواضحة في كيفية تطبيق عنصري الزمان والمكان داخل نص العمل الأدبي إلا أنهم يخلقون حيزاً مكانياً وزمانياً متماسكاً للعمل، الذي هو أساس خلق مواقف دراماتيكية.[٣]

ويتجلى عنصر الزمن في أي مسرحية من خلال عدة مستويات، منها:

المستوى الأول: المفارقات الزمنية (النظام الزمني)، وتتمثل من خلال تقنيتي: الاسترجاع، والاستباق.

يحوي الاسترجاع أنواعًا عديدة منها:

أ- الاسترجاع الخارجي. ب- الاسترجاع الداخلي. جـ- الاسترجاع المختلط.

ويشتمل الاستباق على نوعين:

أ- الاستباق الإعلاني. ب- الاستباق التمهيدي.

---

[١] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة الكتب الثقافية الشهرية التي يمدها المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، شعبان ١٩٩٨، ص١٧٣،١٧٢.

[٢] أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩، ص٨٣.

[٣] يُنظر: كورش سليمانى: درآمدى بر نشانه شناسى مكانى و زمانى در دنياى دارم، راسخون، چهارشنبه ٤ تير ١٣٩٣.

أولًا: الاسترجاع / السرد الاستذكاري (بازگشت زمانی):

هو خطوة مفاجئة إلى زمن الماضي، حيث يتم فيه استحضار واقعة حدثت في الماضي إلى زمن النص الحاضر.[١] ويعرفه جنيت بأنه سرد حدث ما في جزء من النص، ثم تُروى أحداث بعد ذلك الحدث، وفي هذه الحالة يعود الفعل السردي إلى لحظةٍ ما في ماضي القصة.[٢]

والاسم الآخر لهذا الأسلوب هو (Flash Back)، وهو في الأصل اصطلاح سينمائي، ووظيفته توضيح الأحداث التي وقعت في الماضي في حياة شخصية ما، فيقوم السارد بتوقيف النص ويعود إلى الماضي؛ لكي يتعرف القارئ على ماضي تلك الشخصية، وعادة تستخدم بعض العبارات لإدخال جزء من السرد الذي حدث في الماضي على النص، مثل: تذكر فلان، خطر على ذهنه، تذكر تلك الأيام، إلخ...[٣]

وإذا عاد زمن السرد إلى الماضي قبل بداية القصة، فإنه يُسمى بالاسترجاع الخارجي، أما الاسترجاع الداخلي فهو الماضي الذي يحدث بعد نقطة بداية أول القصة.[٤]

وللاسترجاع أنواع كثيرة منها:

أ- الاسترجاعات الخارجية:

تُعرف بأنها "هي التي تستعيد أحداثًا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[٥]. أو ذلك "الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى... فالاسترجاعات الخارجية – لمجرد أنها خارجية – لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك".[٦]

---

[١] يُنظر: كورش سليمانی: درآمدی بر نشانه شناسی مکانی و زمانی در دنیای دارم، مرجع سابق، ص١٢٠.

[٢] صفیه توکلی مقدم و فاطمه کوپا: تحلیل ساختاری زمان در رمان درخت انجیر معابد با تأکید بر نظریهء ژنت، فنون ادبی (علمی–پژوهشی) سال نهم، شمارهء ٢ (پیاپی ١٩)، ١٣٩٦، ص١٨.

[٣] روح الله مهدی پور عمرانی: آموزش داستان نویسی، انتشارات تهران – تیرگان، چاپ نخست، ١٣٨٦، ص٢٨٨.

[٤] صفیه توکلی مقدم و فاطمه کوپا، مرجع سابق، ص١٨.

[٥] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان–بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص١٩.

[٦] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧، ص٦٠–٦١.

ب-الاسترجاعات الداخلية:

"الاسترجاع الداخلي هو الذي يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها".[١]

ج- الاسترجاعات المختلطة:

يتجلى الاسترجاع المختلط في المسرحيات نتيجة اجتماع الاسترجاع الخارجي بالاسترجاع الداخلي، ويُعرف بأنه "هو ذاك الذي يسترجع حدثًا بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءًا منها، فيكون جزءٌ منه خارجيًا والجزء الباقي داخليًا".[٢]

ثانيًا: الاستباق / السرد الاستشرافي (پيشواز زمانى):

هو التقنية الثانية للمفارقة الزمنية، يفارق من خلالها السرد مرجعيته القصصية، ويساعد الاستباق في بناء الزمن العام للحكاية، والكشف عن سير الأحداث. والاستباق هو مصطلح سينمائي، ويطلقون عليه في المصطلحات السينمائية اسم(Flash Forward) ، وهو عبارة عن بعض الأحداث التي لها جوانب خيالية قوية تحدث في المستقبل، وفي نفس الوقت علمية، وتكون هذا التخيلات قوية جدًا ولكنها قريبة من العلم والتكنولوجيا، وقد تكون وشيكة الحدوث، وفي بعض الأحيان تحدث القصة بأكملها في المستقبل، فتغيير مسار الزمن لا يقتصر فقط على الفلاش باك؛ حيث إن السارد أحيانًا يروي الأحداث في الوقت الحاضر ثم يقفز فجأة إلى بضع سنوات في المستقبل، وهذا يكسب القصة اتساعًا وقوة.[٣]

ويمثل الاستباق قفزًا زمنيًا نحو المستقبل، وهذا يجعل القارئ يسعى إلى تخيل ما سيحدث، فيُختصر الزمن، وتُختصر عنده رؤية وتخيل الأحداث، وقد يتوافق ما تخيله مع أحداث القصة، أو قد لا يتوافق شيء مما استشرفه. ويكون "الاستباق عندما يعلن السرد مسبقًا عما سيحدث قبل حدوثه".[٤]

ويرى (توماشفسكى) أن هذا النوع من السرد: "حالة "Nachgeschichte" أي سرد ما سيحدث لاحقا، والتي تُدمج في الحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي. وتكتسي أحيانًا شكل حلم منبئ أو نبوءة، أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل"[١]

---

[١] لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص٢٠.

[٢] المرجع نفسه، ص٢١.

[٣] روح الله مهدى پور عمرانى، مرجع سابق، ص٢٨٩.

[٤] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ص٨٩.

وللاستباق نوعان هما: (الاستباق الإعلاني، الاستباق التمهيدي).

أ- الاستباق الإعلاني:

"يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق... فهو يُعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلًا... ودور الإعلانات في تنظيم السرد هو خلق حالة انتظار في ذهن القارئ، وهذا الانتظار الذي قد يحسم فيه بسرعة في حالة الاعلانات ذات المدى القصير مثل تلك التي توجد في نهاية الفصول وتشير إلى ما سيحصل من أحداث في الفصل الموالي".[٢]

ب-الاستباق التمهيدي:

"الاستباق التمهيدي يخبر عن الأشياء بطريقة ضمنية، أي مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ... فهو يشكل بذرة غير دالة لن تصبح ذات معنى إلَّا في وقتٍ لاحق وبطريقةٍ إرجاعية".[٣]

"وأهم ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللايقينية، بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأولي وإتمامه، أو يظل الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنينًا في النص".[٤]

"وفي بعض النصوص الروائية، سنجد أن افتتاحية النص تُعد استباقًا إعلانيًا، إذ يعلن الراوي صراحة نهاية حدث رئيسي ونتائجه، ثم يترك لحركة النص بين زمن السرد وزمن الحكاية، الكشف عن أسباب الحدث ونتائجه".[٥]

---

[١] توماشفسكي: نظرية الأغراض، مقالة في كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط١، ١٩٩٢م، ص١٨٠.

[٢] حسن بحراوي: مرجع سابق، ص١٣٧.

[٣] المرجع نفسه، ص١٣٧.

[٤] مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية (٢٠٠٠-١٩٦٠)، أطروحة دكتوراه، ٢٠٠٢م، ص٢٠٩.

[٥] المرجع نفسه، ص٢١٥.

المستوى الثاني: الإيقاع الزمني / الديمومة (تداوم):

الاستمرارية هي العلاقة بين زيادة أو حذف أحداث القصة.[١] وتبحث الديمومة في العلاقات بين امتداد الزمن والحدث، أي كم يستغرق كل حدث من فترة زمن وحجم النص، ومن هنا فإنها تُستخدم في تحديد إيقاع وسرعة القصة، وتُقاس سرعة السرد وفقًا للعلاقة بين إيقاع القصة من حيث (الدقيقة والساعة واليوم والشهر والعام) وإيقاع النص من حيث (عدد السطور والصفحات)، وبالتالي، فيُمكن أن تُقَسَّم العلاقة بين زمن السرد والزمن الحقيقي (زمن القصة) إلى ثلاثة أقسام كالتالي: التسارع الثابت، التسارع المُثْبَتَ (الخلاصة، الحذف، القفزات الزمنية)، التسارع السلبي (حركة البطء) (الوقفة الوصفية والتوضيحية، المشهد الدرامي).[٢]

"ويتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنًا طويلًا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمها الخلاصة (sommaire) والحذف (ellipse). وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد (scène) والوقفة (pause)".[٣]

وينقسم الإيقاع الزمني إلى تقنيتين (تقنية تسريع السرد، تقنية تبطيء السرد)

١- تقنية تسريع السرد (ريتمى تُند شتابناک):

"يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلَّا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقًا."[٤]

وتنقسم تقنية السرد السريع إلى تقنيتين، هما (الخلاصة، الحذف).

---

[١] صفيه توكلى مقدم و فاطمه كوپا، مرجع سابق، ص٢٤.

[٢] المرجع نفسه، ص١٨،١٩.

[٣] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص٩٢.

[٤] المرجع نفسه، ص٩٣.

أ- الخلاصة (تلخيص):

"يتم فيها تلخيص مرحلة طويلة من الحياة المعروضة، وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعًا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الايجاز والتكثيف."[١]

ب-الحذف:

هو أن يتم اختصار مقطع طويل من زمن القصة على هيئة مقطع صغير ومضغوط، وفي هذه الحالة سيكون وقت الحديث أقصر من وقت القصة.[٢]

٢- تقنية تبطيء السرد (ريتمى شتاب منفى):

"ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته."[٣]

وينقسم تبطيء السرد إلى تقنيتين هما (الوقفة الوصفية، المشهد الحواري).

أ- الوقفة الوصفية (مكث توضيحى و درنگ توصيفى):

"إن المقاطع الوصفية البحتة يتوقف فيها سير الزمن تمامًا، أو هي التي تستغرق عددًا كبيرًا من الصفحات في وصف الأشياء والمناظر الطبيعية والأماكن، أو قد تقع هذه المقاطع خارج الزمن القصصي حيث يترك الراوي الزمن، ويأخذ على عاتقه أن يصف المنظر لإخبار القارئ."[٤]

أو "هي التي تكوِّن في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها."[٥]

---

[١] حسن بحراوي: مرجع سابق، ص١٤٥.

[٢] صفيه توكلى مقدم و فاطمه كوپا، مرجع سابق، ص٢٧.

[٣] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص٩٤.

[٤] سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤، ص٩٢.

[٥] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١، ص٧٦.

ب-المشهد الحواري (صحنه نمايشى):

"في المشهد يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقل الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز."[1]

[1] لطيف زيتوني، مرجع سابق، ص١٥٥.

٤. عنصر المكان:

يؤدي المكان دورًا هامًا في البناء الفني للمسرحية، فهو يصف محيط الحدث بدقة، بحيث يعطي نظرة شاملة عن المسرحية، فالمكان يُعد من الحوافز التي تدفع بالكُتّاب إلى إظهار قدراتهم الفنية والابداعية، ويُعتبر ذو أهمية عظيمة في العمل السردي، فهو الذي تقع فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، ويحافظ على تماسك العمل الأدبي ويساعد في إقامة دعائمه.

"ويختلف المكان الأسطوري عن المكان الحسي بتدخّل إدراك الفرد/الجماعة عاطفته/وعواطفهم في رسم المكان (...)، ولذا فالمكان مقسم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسعد والنحس والشقاء والنعيم، وما إليها من دلالات ذات الصلة بشبكة من العلاقات والترابطات الرمزية بين الكائنات على اختلافها."[١]

وقد اختلفت آراء النقاد والباحثون حول تحديد أنواع الأمكنة ومسمياتها، فيقسم **(روح الله مهدى پور عمرانى)** المكان إلى عدة أقسام:

١- **المكان الحقيقي:** وينقسم إلى: أ- **المكان العام:** مثل الشوارع، المدن والقرى. **ب- المكان الخاص:** مثل المسجد والكنيسة.[٢]

٢- **المكان غير الحقيقي:** وهذا النوع يستخدم بكثرة في القصص الخيالية والحكايات، مثل (جبل قاف)[٣]، ويُصوِّر أيضًا في القصص الفكاهية والرمزية أماكن غير واقعية لا يمكن تصديقها مثل (مدينة جابلسا)[٤].[٥]

٣- **المكان المثالي:** مثل المدينة الفاضلة.

٤- **المكان المذهبي والاعتقادي:** مثل الجنة والنار.

---

[١] سناء كامل شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي ١٩٦٠م، ص٧٩.

[٢] روح الله مهدى پور عمرانى: آموزش داستان نويسى، مرجع سابق، ص٢٧٥.

[٣] جبل قاف هو جبل أسطوري ورد ذكره في ميثولوجيا الشرق الأوسط، يقال بأنه يقع على حافة الدنيا محيطًا بالأرض كإحاطة بياض العين بسوادها ويتكون من الزبرجد الأخضر، مكتبة نور https://www.noor-book.com/tag/%D٨%AC%D٨%A٨%D٩%٨٤-%D٩%٨٢%D٨%A٧%D٩%٨١

[٤] جابلقا وجابلسا قيل أنهما مدينتان خارجان من هذا العالم خلف السماء الرابعة بل السابعة على المشهور وأهلها صنفا من الملائكة أو شبيههم.

https://٣lawi.yoo٧.com/t١٤٣-topic

[٥] روح الله مهدى پور عمرانى: آموزش داستان نويسى، مرجع سابق، ص٢٧٥.

٥- المكان غير المألوف والمجهول.[١]

كما يقسم **(الدكتور إبراهيم جنداري)** المكان إلى:

١- **المكان العام/ المفتوح:** مثل الشوارع والأزقة، الأماكن المنعزلة والطرق المهجورة، المقاهي، الحمامات والحانات.

٢- **الفضاء المديني الخاص/ المغلق:** مثل البيوت، الغرف والمكاتب.[٢]

كما يقسمه **(غالب هلسا)**[٣] على الطريقة التالية:

١- **المكان المجازي:** هو مكان غير مؤكد الوجود، بل هو أقرب إلى المكان الافتراضي.

٢- **المكان الهندسي:** هو المكان الذي يفرضه النص من خلال وصف أبعاده الخارجية، بدقة بصرية حادة.

٣- **المكان كتجربة مُعاشه:** هو المكان الذي يعيش فيه الشخص كتجربة، وبعد أن يبتعد عنه يعيش فيه بالخيال.[٤]

وقسمه أيضًا **(شجاع مسلم العاني)** أحد النقاد العرب إلى: **١- المكان المسرحي. ٢- المكان التاريخي. ٣- المكان المألوف. ٤- المكان المعادي.**[٥]

أولًا المكان المسرحي: يعني حيادية المكان وتجرده من التأثير المتبادل بينه وبين الشخصيات الروائية، حيث يصبح مجرد مسرح للأحداث التي تجري فوقه.[٦]

---

[١] روح الله مهدى پور عمرانى: آموزش داستان نويسى، مرجع سابق، ص٢٧٥.

[٢] انظر: إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، نشر تموز، ط١، ٢٠١٣، ص٢١٨: ص٢٤٤.

[٣] أديب وروائي ومترجم وصحفي وسياسي شيوعي أردني.

[٤] أكرم حبيبي بردبري: سيميائية المكان في روايات إبراهيم الكوني (روايتي البئر ونزيف الحجر نموذجين)، رسالة ماجستير، جامعة العلامه الطباطبايي، كلية اللغة الفارسية وآدابها واللغات الأجنبية، قسم اللغة العربية وآدابها، طهران، ١٣٩٥ هـ.ش، ص٩.

[٥] معصومه تنگستانى: بررسى زمان و مكان روايى در رمان هاى على احمد باكثير، رساله دكترای رشته زبان و ادبيات عربى، دانشگاه شهيد چمران اهواز، دانشكده الهيات و معارف اسلامى، ١٣٩٦، ص٢٥٥.

[٦] أكرم حبيبي بردبري: سيميائية المكان في روايات إبراهيم الكوني، مرجع سابق، ص١١.

ثانيًا المكان التاريخي: مكان له بعده الزمني الواضح، بمعنى احتضانه لتحولات تاريخية هامة.[١]

ثالثًا المكان الأليف: هو الذي يخلق أثرًا بالغًا جيدًا في ساكنه، يكون مكان الطفولة الأولى، وهو في كل الأحوال مكان الذكريات وأحلام اليقظة.[٢]

رابعًا المكان المعادي: هو المكان الذي يرغم المرء على الحياة فيه، كالمنفى، أو يشكل خطرًا على حياة الفرد كالأماكن المفتوحة أوقات الحروب والمعارك.[٣]

وقسمه **(ياسين النصير)** إلى ثلاثة أقسام: **١- أمكنة مفترضة. ٢- أمكنة موضوعية. ٣- أمكنة البعد الواحد.**[٤]

١- **الأمكنة المفترضة:** هي الأمكنة التي تبنى بالكامل على الخيال، حيث أن مكوناتها تتشكل بناءً على هدف افتراضي، وأحيانًا تتشكل بعض سماتها من الواقع دون أي علامة أو أثر واضح.[٥]

٢- **الأمكنة الموضوعية:** هي أمكنة فرضتها الأوضاع العامة، كالسجون أو بيوت العزل السياسي، أو الأمكنة النائية للعمال والموظفين.

٣- **أمكنة البعد الواحد:** هي أمكنة لا تملك إلَّا بعدها البلاستيكي المحدد، ولا تعطي إلَّا قيمة واحدة فقط، فقد يكون في الرواية مكانًا لا يزيد كونه بيتًا... مثل هذا المكان له بعد واحد، هو كونه مكانًا تجري تحت سقفه الأحداث ولا يدخل في تفاصيل الفعل فيغني أبعاده ومستوياته، وقد يكون موصوفًا وصفًا دقيقًا وجميلًا، لكنه لا يختص بحدث الرواية.[٦]

"كما تم أيضًا تقسيم الأمكنة بطريقة أخرى كالتالي: أطر مغلقة ومفتوحة حسب جغرافيتها المرتبطة بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق فيما يلي: **١- المكان المفتوح:** نحو السماء. **٢- المكان**

---

[١] أكرم حبيبي بردبري: سيميائية المكان في روايات إبراهيم الكوني، مرجع سابق، ص١١.

[٢] المرجع نفسه، ص١١.

[٣] المرجع نفسه، ص١١.

[٤] المرجع نفسه، ص٩.

[٥] سودابه خسروى زاده: بررسى دو عنصر زمان و مكان در رمان "المصابيح الزُرق" حنا مينه، پايان نامه كارشناسى ارشد رشته زبان و ادبيات عربى، دنشگاه كردستان، دانشكده ادبيات فارسى و زبان هاى خارجى، گروه زبان و ادبيات عربى، ١٣٩٢، ص٣٠.

[٦] أكرم حبيبي بردبري: سيميائية المكان في روايات إبراهيم الكوني، مرجع سابق، ص١٠،٩.

المغلق: وينقسم إلى: أ- **أمكنة الإقامة الاختيارية:** نحو البيت. **ب- أمكنة الإقامة الإجبارية:** نحو السجن".[١]

- **الأماكن من حيث أمكنة الألفة والأمكنة المعادية:**

١_ المكان الأليف:

"تربط كينونة الإنسان علاقة عميقة بالأمكنة الأليفة؛ لأن المكان الأليف يمتلك جاذبية تربط الإنسان به، ويبقى الإحساس به قويًا لدى الإنسان، حيث يبعث فيه الشعور بالدفء والحرارة والحماية، فالمكان الأليف قريب من النفس... وصناعة الألفة تتم من خلال الملازمة والمشابكة بين الإنسان والمكان والمعايشة لفترة طويلة."[٢]

فالمقصود من المكان الأليف هو الذي يشعر فيه الإنسان بإحساس الأنس والألفة، والمكان الأليف لا يشتمل على المنزل والغرفة فحسب، بل يمكنه أن يحوي أي مكان سواء كان خاص أو عام، محدود أو متسع، قديم أو جديد.[٣]

٢- المكان المعادي:

"قد لا يشعر الإنسان في بعض الأمكنة براحة ودفء، بل يحس بالضيق، وهذا النوع من الأمكنة يسمى مكانًا معاديًا، فإن ذاكرة المكان المعادي تقترن بإشاعة القيم غير المريحة كالشعور بالاغتراب التنفسي والرعب واليأس والضياع."[٤]

---

[١] أكرم حبيبي بردبري: سيميائية المكان في روايات إبراهيم الكوني، مرجع سابق، ص١٠.

[٢] المرجع نفسه، ص٥١.

[٣] معصومه تنگستانی: بررسی زمان و مکان روایی در رمان های علی احمد باکثیر، مرجع سابق، ص٢٧٣.

[٤] أكرم حبيبي بردبري: سيميائية المكان في روايات إبراهيم الكوني، مرجع سابق، ص٦٦.

علاقة المكان بالعناصر السردية الأخرى:

١- علاقة المكان بالزمان:

يلعب كل من المكان والزمن دورًا عظيمًا في الأعمال الأدبية الإبداعية، فهما من المكونات الأساسية في بناء العمل الأدبي، فالمكان والزمن متلازمان، ولا يمكننا أن نتصور حدوث واقعة ما، بدون تخيل المكان الذي حدثت فيه، فقد اختصرتهما الدراسات الحديثة في كلمة (الزمكان).

وفي العمل الأدبي ليست الساعة هي المقصودة بمفهوم الزمن، ولا المكان الطبيعي المقصود بمفهوم المكان، وإنما يخلق النص الأدبي مكانًا خياليًا عن طريق الكلمات والعبارات والرموز، فالمكان في النص بمثابة الخلفية التي تقع عليها الأحداث، والزمن يمثل تلك الأحداث والوقائع ومن خلاله ينتظم السرد، وترى "سيزا قاسم" أنه إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه.[١]

فالمكان يمثل إلى جانب الزمان "الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية. فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان".[٢]

"فإذا وضح المكان وضح الزمن القصصي، أي المكان هو طريقة لرؤية النص الأدبي".[٣]

فإذا كان المكان هو المسار الأفقي من وجهة نظر هندسية، فإن الزمن لابد وأن يكون المسار العمودي، ويتم المزج بينهما من خلال تفاعل الشخصيات، وحبك الأحداث وحرارتها، حيث إن الشخصيات التي تتجسد في نص العمل الأدبي وأسلوبها وملامحها تتحرك في زمن معين يقاس بالساعات وبالأيام والسنين، لذلك يصعب الفصل بين عنصري الزمان والمكان.[٤]

ويرى (جمال ميرصادقى) أن المكان والزمن في النص الأدبي يعتمدا على الاحتمالية والافتراضية، فأحيانًا قد يُجهل زمن أحداث القصة، وتكون غير واضحة منسوبة إلى أي عصر، فيجب تخمين الفترة

---

[١] سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤، ص١٠٦.

[٢] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ص٩٩.

[٣] محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١، ص١٢٣.

[٤] المرجع نفسه، ص١٢٤،١٢٥،١٢٦.

التي تنتمي إليها الأحداث، وتحديد الظروف الاجتماعية والسياسية لشعوب تلك الفترة، وربما كان هدف الراوي الإشارة إلى بلدته أو مدينته من خلال البلدة الوهمية التي افترضها في أحداث قصته، فأراد أن يعبر عما يحدث في بلدته من أحداث.[١]

ويتفق معه (محمد صابر عبيد) في ذلك الرأي فيقول: "الكثير من كتاب الرواية والقصة العرب يتخذون من مدينة معينة بؤرة سردية مركزية لأعمالهم، لكنهم يقدمون في ذلك مدينتهم الخاصة وليس المدينة الواقعية، مدينتهم كما يرونها وكما يشكلونها سرديًا، ومهما كانت مدينة الرواية على صلة وثيقة بمدينة الواقع غير أن الاختلاف كبير يعتمد على براعة الروائي في التأثير على المتلقي بحيث ينسى مدينة الواقع ويتصل بمدينة الرواية".[٢]

٢- علاقة المكان بالشخصيات:

يُعد المكان الوعاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، فهناك علاقة وطيدة تربطهما ببعضهما البعض، فهو الإطار الحركي لأفعال الشخصية، ولا معنى للمكان بدون الشخصية فهي تمنحه القيمة والمكانة، من خلال اندماج وانفعال الشخصيات مع المكان، "فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك، بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقًا وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم".[٣]

"والإحساس بالمكان والألفة والتعود وما يرافق ذلك من ارتباط بالمكان وانتماء له، تسهم كلها في دفع الراوي الذاتي لربط المكان بحالة الشخصية".[٤] وتتأثر الشخصية بالبيئة المكانية، فتصبح ثمرة بقعة مكانية بما تحتويه من تقاليد وعادات وثقافات.

---

[١] جمال ميرصادقى: ادبيات داستانى، انتشارات سخن، چاپ هفتم، ١٣٩٤، ص٧٩،٨٠.

[٢] محمد صابر عبيد: فلسفة السرد، ط١، ٢٠١٦م – ١٤٣٧، ص٧١.

[٣] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص٢٩.

[٤] محمد صابر عبيد: فلسفة السرد، مرجع سابق، ص٩٥.

نماذج من مسرحيات فارسية مترجمة إلى العربية

مسرحية اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند (خيول السماء تمطر رمادًا):

خلاصة المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول (سياوش) الذي كان يجب عليه أن يعبر وسط النار بأمر من والده الملك (كاووس)، لإثبات نقائه وطهارته، ولكن الفَرَس الخاصة به كانت تحاول أن تمنعه عن فعل ذلك، أما والدته فقد زارته في الحلم وشجعته على العبور في النار، وفي نهاية الأمر ذهب هو وفرسه للعبور في النار، والتقى (سياوش) في النار بعدة شخصيات: (الجندي مبتور الرأس)، (سيتا وجنينها)، (المرأة–الرجل، وأخيه)، (الراهب)، فيطلب منه الجندي أن يعيد إليه رأسه المقطوع حتى يستطيع أن يكون بجوار محبوبته، فقد وعدها بالعودة قريبًا من الحرب، ولكنه لم يستطع العودة سريعًا، وعندما رجع وذهب إليها لم تعرفه وطلبت منه أن يعثر على رأسه المقطوع ويجلبها معه، ويقطع سياوش معه عهدًا ويمضي قدمًا. وأثناء مروره عبر النار يرى شخصية (سيتا) وجنينها الذي لا يُولد، فتطلب منه معرفة السبب الذي يجعل جنينها لا يُولد، وفي هذا الجزء تلتقي سيتا براهب هو نفسه الذي يلعب شخصية (الرجل–المرأة) الخائن، وشقيق الجندي مبتور الرأس، فيكذب على سيتا ويخبرها أن زوجها في أحضان إلهة الشهوة، وأنها ستعطيه رأسه مقابل قُبلة منه، ثم يذهب سياوش في شكل جنين ويقول لسيتا على لسان الجنين: لن تطأ قدماي الأرض التي ليست ملكًا لأبي، أرجعيني إلى أرض آبائك، وبعد حديث سياوش هذا، يطرق جنين سيتا على بطنها ويبدأ ألم المخاض، ثم يلتقي سياوش بشخصية (المرأة–الرجل) ويريد من سياوش أن يستمع إلى قصته، هو شخصية خائنة بسبب غيرته وحقده على أخيه، ويشن حربًا كبيرة باسم الدين بين قبيلته وقبائل أخرى، ويأمر أخيه بسفك الدماء، وغيرها من العادات المدمرة، وعندما يلتقي بسياوش، يطلب منه أنه عندما يأتي الجلاد ليفصل رأسه عن جسده، يخبره أن يصفح عنه، فيعده (سياوش) أن يفعل ذلك، ويذهب ليبحث عن (فرسه) ويجدها تنتظره، وكان مخرج النار ضيقًا لا يتسع إلَّا لشخصٍ واحد فقط، فيطلب (سياوش) من (فرسه) أن تعبر للخارج، ولكنها ترفض، وتذكره بالوعود التي قطعها على نفسه، ثم تمسك برأس (سياوش) وتدفعها للخارج، وتترك نفسها لتحترق في النار وتصبح رمادًا، وبعد الحريق لم يعد (سياوش) يرى والدته في منامه، لقد أصبح الآن قائدًا غير مقاتل، وبعد اختبار النار خرج منها (سياوش) آخر، (سياوش) البطل القوي البنية، وهو الآن مستعد لتنفيذ وعده الأخير، يعطي رأسه، ويبوح بالغفران للخائن، ويهرع بجوار فرسه. وبعد انتهاء الحريق يحدق (سياوش) في السماء بهدوء وحزن وهي يتساقط منها رماد (الفرس) ببطء إلى الأرض.

في هذه المسرحية عمدت كاتبة المسرحية إلى توظيف عدد من الأساطير، منها التي تنتمي إلى الأساطير الإيرانية كأسطورة (سياوش)، أو إلى الأساطير والطقوس الهندية كأسطورة (سيتا)، أو في الاستخدام غير المباشر للأساطير الجرمانية كأسطورة (سيغورد)، وتنتمي الشخصيات المستخدمة في هذه المسرحية إلى الأساطير النباتية المتعلقة بخصوبة الأرض، والموت والإحياء في شكل نباتات، كذلك هناك نقطة أخرى مشتركة بينهم وهي اختبار النقاء والطهارة، فكما يمر سياوش عبر النار ليثبت براءته، تثبت سيتا أيضًا طهرها، من خلال العبور وسط النار، فجعلت الكاتبة مكان التقاءهم في النار.

ويعتبر سياوش في الواقع إله نباتي، عندما يُقتل تنمو الأوراق من دمه[١]، حيث "تحمل النباتات في الروايات الأسطورية مفاهيم مثل الموت، والبعث، والخصب، والبركة، والشفاء. ففي كثير من الأساطير فإن موت البطل يؤدي إلى أن ينبت نبات يمثل روح البطل التي حلت في النبات وتواصل حياتها فيه."[٢]

وقد جاء في الأساطير الإيرانية، أن هناك نبتة تسمى (كزبرة البئر) تستخدم لعلاج بعض الأمراض، وقد نبتت بعد مقتل سياوش وسفك دماءه على الأرض، لذلك فإن سياوش يرمز لإله النبات[٣].

فتدور أحداث المسرحية في بوتقة أسطورية، فكل ما جاء فيها مغزاه أسطوري؛ من جهة المكان والزمان المؤسطران –أي تحوطهما الأسطورة– ومن جهة العنوان المليء بالدلالات الغني بالرموز المكتنز بالعجائبية والغرائبية، والأحداث المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالأحداث الأسطورية، ومن جهة الشخصيات التي تحاكي الكائنات الأسطورية والآلهة، وذلك بالإضافة إلى العديد من الرموز التي تحمل في طياتها دلالات ميثولوجية وجذور أسطورية، فهذه المسرحية واحدة من المسرحيات التي تشير بشكلٍ مباشر إلى الأسطورة، وقد حاولت الكاتبة تقديم قراءة جديدة للمحتوى الأصلي لهذه الأسطورة، بدلًا من ذكر بعض التكرارات المتعلقة بها، وذلك من خلال اختيار وجهة نظر مناسبة، وأيضًا الجمع بين اهتماماتها في مجال العلاقات الإنسانية والقضايا المتعلقة بالحرب، وما إلى ذلك.

وتجلت بقية الأجزاء الأسطورية في النص في تيمة المخلوقات المختلفة مثل شخصية الفَرَسْ (حيوان)، وشخصية الجندي مقطوع الرأس وروح الأم (شخصيات ميتافيزيقية)، وشخصيات مثل سيتا وسياوش (أسطورية)، وكذلك تحطيم حدود الغيب والانتقال من العالم الدنيوي المادي إلى العالم البرزخي

---

[١] نغمه ثمينى: تماشاخانهء اساطير، چاپ سوم، تهران، ١٣٩٣، نشر نى، ص٥٢.

[٢] ميرچا الياده: رساله در تاريخ اديان، ت: جلال ستارى، نشر سروش، تهران، ١٩٩٣، ص٦٣.

[٣] ليلى نادرى وآخرون: الرموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر، دراسة في أشعار "اخوان ثالث" و"شفيعى كدكني"، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الخامسة– العدد الثامن عشر– ١٣٩٤ش/ ٢٠١٥م، ص٦١:٦٦.

ومنه إلى عالم الملكوت، ورغم اعتبار أن أسلوب المسرحية يضعها ضمن الأعمال الدرامية السريالية إلَّا أنه يمكن القول أن أحداثها لا تتبع الزمن الخطي، وذلك من خلال تحطيم حدود الواقع والخيال، حيث تواجه الشخصية المحورية في نفس الوقت مقاطع من ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

أسطورة سياوش:

(سياوش) هو شخصية رئيسية في ملحمة الشاهنامه للفردوسي الطوسي، والشاهنامه هي عمل شعري منظوم ومن أعظم الأعمال الإيرانية الملحمية،[1] واتجه إليها معظم الكتاب والفنانون في كتاباتهم، فظهرت حكاياتها في سياقٍ جديد وبصورة جديدة في الأدب الدرامي المعاصر وفق موضوعات وظروف اجتماعية أو ثقافية أو سياسية، ومن هنا تم اقتباس رواية (عبور سياوش داخل النار) من الشاهنامه كموضوع لهذه المسرحية، والفرق بين قصة سياوش في الشاهنامه وفي المسرحية لا يقتصر على المنظور الخارجي فحسب، بل يتعلق بجهد الكاتبة في تمثيل المعاناة الإنسانية والاضطراب الذهني للبطل.

حيث ولد سياوش من فتاة تورانية، وهو ابن كيكاووس، وعندما كان طفلًا أرسله والده مع رستم لكي يربيه ويعلمه آداب الملوك ويدربه على الحرب والصيد، وفي يوم رأته (سودابه) زوجة والده، فهامت في حبه، فعرضت عليه حبها، فرفض وأفهمها بأنها له مثل الأم، فغضبت منه واتهمته بالخيانة، ومن هنا يقوم سياوش بإجراء اختبار العبور وسط النار ليثبت براءته ويخمد غضب والده كيكاووس.[2]

أسطورة سيتا:

هذا مثال آخر للمرور وسط النار في الأساطير الهندية، حيث جاء اختبار نقاء وطهر سيتا في الأساطير الهندية، من خلال تجميع الحطب وإشعال نارًا عظيمة، ثم جاءت سيتا بجانب النار وقالت: يا شمس ويا قمر ويا ليل ويا نهار ويا سماء ويا أرض ويا بشر اشهدوا لي إذا كنت قد قمت بخيانة رام فأنا أطلب من الخالق أن يحرقني في هذه النار، ثم قالت: يا إلهي أنت تعلم ظاهر وباطن العباد، فإذا كان ما قلته صحيحًا نجني من هذه النار، وإذا قلت غير ذلك فاحرقني داخلها، قالت هذا واتجهت إلى النار،

---

[1] محمد نويد بازرگان و سيد ابراهيم آرمن: تراجيدية سياوش والعبر التاريخية، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الأولى، العدد الرابع، ١٣٩٠ش/ كانون الأول ٢٠١١م، ص٢٥.

[2] ميرچا الياده: اسطوره، رويا، راز، ت: رويا منجم، چاپ دوم، تهران، ١٣٧٥، انتشارات فكر روز، ص٦٧.

فأصبحت النار باردة لدرجة أن القرود التي كانت حول النار هربوا من شدة برودتها، وبذلك نجت سيتا من الحريق واجتازت الاختبار بنجاح.[١]

أسطورة سيغورد:

هو أحد الشخصيات الأسطورية الألمانية التي يعود تاريخها إلى العصور الوسطى، وكان قد قتل تنينًا وغسل جسده في دماءه، ولكن هناك بقعة على كتفه ظلت مصابة وقد كانت مغطاه بورقة من شجرة الزيزفون، وهنا تمكن عدوه هاغن من خداع زوجته لسؤالها عن الجزء المصاب، وبمجرد اكتشاف السر طُعن سيغورد برمح هاغن، فأصبح سيغورد النموذج الأصلي للشجاعة والتهور، وقد تم حرق جثته وتناثر رماده في جميع أنحاء العالم.[٢]

وفي تلك الأساطير الثلاثة (سياوش، سيتا، سيغورد) تتجلى مظاهر العقل الباطن البشري (العقل اللاواعي)، حيث تعود أصول هذه القصص إلى الحياة الزراعية للبشر الذين اعتقدوا أن حياة الإنسان نبات، ومن ثم أطلقوا على سياوش اسم نبات، وتتبوأ سيتا مكانًا في الأرض ليجعلوها تعود ذات يوم لتعيد بناء العالم، وينثرون رماد جسد سيغورد المحترق في العالم، ليذهب من خلال تلك النباتات ويتم تخليد اسمه، وهذا كله يعني أن: "دفن البذرة وإخفائها في الأرض، فلن يتم إحياء البذرة أو ولادتها مرة أخرى حتى تختفي."[٣]

فقد ارتبط تصور الإنسان للمزارع في العصور القديمة بالحياة النباتية والحبوب، وقد تطور هذا الإدراك العقلي بشكل أسطوري مع مرور الوقت، وفي هذه المسرحية من خلال أسطورة سياوش وسيتا وسيغورد: "أصبح الدخول في النار والخروج منها بديلًا عن إعادة النمو والخصوبة."

فدموع الناس الذين يبكون دخول البطل في النار هي صورة لمساعدة ملاك المطر لتخصيب البذرة الموضوعة في النار (= الأرض)، وتخصب وتزهر بدموع الناس، ثم تخرج من النار، ومن ثم فقد تم إنشاء أسطورة سياوش تحت تأثير رواية دوموزي.

---

[١] مير غياث الدين على قزوينى: مهابهارات، چاپ دوم، ١٣٨٠، تهران، انتشارات طهورى، جلد اول، دفتر سوم، ص٤٠١.

[٢] ايلميرا دادور: رويين تنى و ناميرايى در ادبيات داستانى، پژوهش زبان هاى خارجى، شماره ٢٤، تابستان، ١٣٨٤، ص١٧.

[٣] مهرداد بهار: پژوهشى در اساطير ايران، چاپ پنجم، تهران، ١٣٤٨، انتشارات آگاه، ص٤٢٧.

وتتشابه أسطورة سياوش إلى حدٍ بعيد مع أسطورة تموز إله بلاد ما بين النهرين، فعندما يأتي الوقت الذي قد مات فيه من كل عام (الصيف) تموت أيضًا النباتات (تجسيد لفكرة حصاد القمح) ثم تعود للحياة مرة أخرى (تجسيد للخصب والتكاثر في فصل الربيع).[١] فهو يموت مرة في كل عام، هابطًا إلى العالم السفلي المظلم، وبغيابه تختفي حبيبته (عشتار) ربة الطاقات الخصيبة، ولكن ملكة الجحيم (ارش كيجال) تبعث عشتار برفقة تموز مرة كل شتاء وبذلك تنبعث الحياة في كل عام.[٢]

كما يرى أيضًا (مهرداد بهار) من خلال كتابه (الأسطورة والتاريخ) أن أسطورة سياوش يمكن مقارنتها مع أسطورة تموز، كما أنه ليس لديه أدنى شك في أن سياوش إله النبات، "لاقت قصة بلاد ما بين النهرين إلى جانب قصة عشتار رواجًا كبيرًا في إيران والهند، ففي إيران أثرت على ملاحمنا في شكل قصة سياوش، وسياوش في الواقع هو إله نبات، عندما يُقتل تنبت من دمه الأوراق، ثم تصبح خضراء."[٣]

ويمكن رصد أهم أوجه التشابه بين أسطورة سياوش وأسطورة (تموز)[٤] على النحو التالي:

١- في أسطورة دموزي: تريد عينانا (عشتار-إينانا) الهروب من الموت وتقترح تموز بدلًا منها.
- وفي أسطورة سياوش: تنتقم منه سودابه للتخلص من التهمة المتهمة بها والتي قد تؤدي إلى الموت.

٢- في أسطورة دموزي: تموز ينجو من الموت.
- وفي أسطورة سياوش: فإنه يفر أيضًا من إيران.

٣- في أسطورة دموزي: في النهاية وجدوا تموز وقتلوه.
- وفي أسطورة سياوش: يقرر التورانيون موت سياوش.

٤- في أسطورة دموزي: موت تموز هو نهاية الصيف والانتقال إلى الإخضرار.
- وفي أسطورة سياوش: ينمو من دم سياوش النباتات وتصبح الأرض خضراء.

---

[١] پيتر چكلوفسكى: نيايش و نمايش در ايران، ت: داوود هاتفى، چاپ اول، تهران، ١٣٦٧، شركت انتشارات علمى وفرهنگى، ص١٣٥.

[٢] طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م، ص١٣٨.

[٣] مهرداد بهار: اسطوره و تاريخ، چاپ دوم، تهران، ١٣٧٧، نشر چشمه، ص٢٤٦.

[٤] يُطلق عليه تموز ودموز ودموزي.

مسرحية زبان تمشک های وحشی (لغة التوت البري).

<u>خلاصة المسرحية:</u>

فكرة هذه المسرحية هي إعادة بناء حديث لأسطورة برج بابل، والمحور المشترك بين مختلف الروايات لأسطورة برج بابل كالآتي:

بعد أحداث الطوفان وبعد الارتحال إلى الشرق استقر الجميع في أرض (شنعار) وعاشوا فيها، ومن ثم اقترحوا بأن يبنوا برجًا لهم يجتمعوا فيه حتى لا يتفرقوا أبدا وكانوا يحلمون بالدخول إلى عالم الرب، وكانوا وقتها يتحدثون نفس اللغة، لذلك بدأوا في بناء البرج للوصول إلى الله، فغضب الله عليهم، وقام بتدمير برجهم، وليس هذا فحسب؛ بل عاقبهم بشدة، وكان العقاب هو أنه جعل الناس يعانون من تعدد اللغات، فلا يفهم كل منهم لسان الآخر مرة أخرى، وتم تفريقهم في الأرض.[1]

وعليه، فأحداث المسرحية تدور حول (داوود) و(دنيا) اللذين لم يتوصلا إلى نقطة تفاهم ولغة مشتركة بعد عشر سنوات من العيش معًا، فيقررا الطلاق، ثم يسافرا إلى الشمال ليأخذا عقد زواجهم الذي هو أمانة مع والدة دنيا، لكي يقوما بإجراءات الطلاق، فالزوجان على الرغم من حبهما الكبير لبعضهما البعض فإنهما يحاربان شبح الطلاق المشؤوم الذي يحوم حولهما، فالمشكلة التي يواجهاها هي أنهما لا يفهمان لغة بعضهما البعض، ويريدون الانفصال بشكلٍ جيد ومتحضر دون خلاف، وهذه المشكلة شائعة بين الأزواج في جميع الأعمار، المشكلة البشرية منذ انهيار برج بابل!

ففي هذه المسرحية يتم نقل مبدأ الأسطورة إلى الحياة المعاصرة الحضرية في إيران على هيئة عالم لغوي ومعلمة لغة انجليزية، ومن جهة أخرى يعترف (دانيال) – طفل داوود ودنيا المستقبلي الذي لم يُولد بعد –، للجمهور أن لديه مهمة في هذه الرحلة وهي قتل داوود ودنيا، فهو يعبر من العالم الخيالي إلى العالم الواقعي، ويضع نفسه في هيئات مختلفة لمنعهم من النزول في فندق بابل، فهو يدرك أن والديه سيذهبان إلى ذلك الفندق بعد تعطل سيارتهما في تلك الليلة الممطرة، وعلى الرغم من نيتهما في الانفصال؛ فإنهما سيقومان بتخصيبه في تلك الليلة، ودانيال برؤيته ومعرفته لهذا العالم، يريد أن يمنع حدوث ذلك، وهو دخول هذا العالم الفوضوي المليء بالحروب والأذى والحرمان، ولكنه في النهاية سيفشل

[1] هومن نجفيان: نقد نمايش (زبان تمشک های وحشی)، نويسنده: نغمه ثمينى، كارگردان: شيوا مسعودى، نمايش، ماهنامه تخصصى تئاتر، دوره جديد، شماره ٢١٧، سال نوزدهم، مهر ماه ٩٦، تماشاخانه پايز/ تابستان٩٦، ص٥٥.

مثل والديه، فيبدو أنه تحول إلى لغة مشتركة وحجة للزوجين لمواصلة الحياة بينهما، ولكن الفاجعة هي أنه هو نفسه لا يفهم لغته ولغة شعوب العالم من حوله، فكان خائفًا من أن يُولد في هذا العالم.

حكايت ملا ابراهيم خليل كيمياگر "حكاية الشيخ إبراهيم خليل الكيميائى"

تعد مسرحية " حكاية الشيخ إبراهيم خليل الكيميائي" أول مسرحية كتبها " آخوندزاده "وتقع في أربعة فصول. يصور المؤلف فيها دجالاً يدعي القدرة على تحويل المعادن الرديئة إلى ذهب. ويلقى الضوء على الجوانب السلبية في مدينته " نوخا " من جهل وانتهازية وجشع. وفى مقابل هذه السمات السلبية، يصور الكاتب جانباً ايجابياً يتمثل في شخص حاجى نورى الشاعر، الذى يسعى إلى تنوير من خُدعوا وصدقوا قدرة الدجال على تحويل النحاس إلى ذهب، ويوجههم إلى البحث عن إكسير الحياة في قدرة الإنسان نفسه.

حكايت مسيو ژوردان حكيم نباتات ودرويش مستعلى شاه جادوگر معروف " حكاية مسيو جوردان عالم النباتات والشيخ مستعلى شاه الساحر المعروف"

تقع أحداث المسرحية في أربعة فصول، حيث يقارن فيها المؤلف بين عالم الشرق بما يكتنفه من ظلام وبين عالم الغرب بما يشع فيه من نور. ويصور في شخص الساحر " مستعلي شاه " دجل رجال الدين وخداعهم للعامة وتظاهرهم بالتدين، مستغلا جهل الناس. وعلى الجانب الآخر يجسد " مسيو جوردان " عالم النباتات الفرنسي القيم التقدمية للحضارة الغربية، الذى يسافر إلى القوقاز للتعمق في علم النباتات. ومن شخصيات المسرحية أيضا شهباز بيك الشاب، الذي يرغب في الذهاب إلى باريس لاكتساب معلومات وثقافة جديدة بتشجيع من مسيو جوردان ، لكن خطيبته وأمها لم يوافقا على ذهابه إلى باريس، لاعتقادهما أنه سينحرف عن الطريق الصحيح عند رؤيته للبنات الفرنسيات .

كما يبدى المؤلف في هذه المسرحة مخاوفه من تداعيات ثورة ١٨٤٨م. (١٢٢٧هـ.ش) الفرنسية في بلاده على لسان " خان برى " بقوله: " أخشى أن تنهدم وتتداعى سائر المدن من صدمة خراب باريس" .

حكايت وكلاى مرافعه در شهر تبريز "حكاية المحامين بمدينة تبريز"

تقع أحداث المسرحية في ثلاثة فصول. وهي مسرحية كوميدية يهاجم فيها المؤلف النظام القضائي في بلاده الذى يؤدى إلى اغتصاب الحقوق وتلاعب المحامين.

وتدور أحداث تلك المسرحية حول " آقا مردان " الذي يعمل وكيل وزارة العدل و اشتهر في مدينة تبريز بالاحتيال و سرقة الأموال، حيث تتقدم السيدة " سكينة خانم " إلى المحكمة للحصول على ميراث أخيها المرحوم " الحاج غفور ". فيقوم الوكيل بعد تزوير أوراقها مع عدد من المحامين بالادعاء أن الحاج غفور تزوج خادمته ولديه منها ولد، ويجب أن يرث هذا الولد أمواله. فيحاول الوكيل بعد اتفاق مع الخادمة أن ينسب ولدا للحاج غفور، لكن في النهاية لا يوافق الشهود بالإدلاء بشهادة كاذبة، فينكشف أمر الوكيل ومن معه.

سرگذشت مرد خسيس يا حاجى قرا " حكاية البخيل أو حاجى قرا "

تقع أحداث المسرحية في خمسة فصول وهي أشهر مسرحيات " آخوندزاده " الكوميدية. وعرض فيها بعضا من أدق دقائق الحياة الاجتماعية في أذربيجان في عصره. وهي تعد وثيقة تشهد على ما بلغه الظلم والاستبداد من درجة في ذلك العهد. وبطل المسرحية هو " حاجى قرا " التاجر الذي تتملكه صفة البخل، لكنه مع ذلك لا يخلو من صفات إيجابية كالحكمة والفراسة وسرعة البديهة والكفاح في تحقيق طموحاته.

ومن الشخصيات الأخرى في هذه المسرحية " حيدر بيك " وهو آخر من بقي من أسرة عريقة. ويصور الكاتب ضياع القيم القديمة. فعلى الرغم مما يتسم به من سمات سلبية إلا أنه يتميز بالأصالة، حيث يرى في نفسه قوة كامنة إلا أنه مشدود إلى ماضي أسرته، ويترفع عن العمل، مما يحول دون تحقيقه لأي تقدم، على خلاف " حاجى قرا " الذي يعمل جاهداً على تنمية ثروته دون اهتمام بالوسيلة إلى تحقيق ذلك. وربما كان الكاتب يهدف من تجسيد هاتين الشخصيتين إلى التعبير عن رفضه لنموذجي الشرق الكسول المشدود دوما إلى ماضيه العريق والغرب النشط الذي لا تعنيه إلا ذاته.

سرگذشت وزير خان سراب "حكاية الوزير خان سراب"

تقع أحداث هذه المسرحية في أربعة فصول، يهاجم المؤلف فيها الإقطاع ونفاق رجال الدولة وحرصهم على مصالحهم الشخصية. ويتولى " تيمور آقا " السلطة، فيعزل الوزراء الفاسدين، ويستبدل بهم

رجالاً يتوسم فيهم الشرف والحنكة. ولكن على الرغم من إدراك الحاكم الطموح إلى مواطن الفساد في بلاطه؛ فإنه كان يفتقر إلى التجربة السياسية التي تساعده على تنفيذ ما يطمح إليه من إصلاحات إدارية.

حكايت خرس دزد افكن " حكاية الدب الذي أوقع باللص"

تقع أحداث هذه المسرحية في ثلاثة فصول، وهي مسرحية واقعية يجسد فيها المؤلف حياة الفلاحين في أذربيجان في أواسط القرن التاسع عشر، ويسلط الضوء فيها على انتشار الظلم وتعاسة المرأة، وغير ذلك من السلبيات الاجتماعية.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع الفارسية:

١. احمد اخوت: دستور زبان داستان، نشر فردا، اصفهان، ١٣٧١ش.

٢. بهرام بیضائی: نمایش در ایران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان ١٣٨٣، نوبت چاپ و تاریخ: دهم ١٣٩٤.

٣. پیتر چکلوفسکی: نیایش و نمایش در ایران، ت: داوود هاتفی، چاپ اول، تهران، ١٣٦٧، شرکت انتشارات علمی وفرهنگی.

٤. جمال میرصادقی: ادبیات داستانی، انتشارات سخن، چاپ هفتم، ١٣٩٤.

٥. حسن ذوالفقاری: زبان و ادبیات عامهء ایران، چاپ اول ١٣٩٤هـ.ش، نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت) تهران.

٦. دیوید بوهوم: درباره دیالوگ، گردآوری و تدوین: لی نیکل، ترجمه: محمد علی حسین نژاد، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی، ١٣٨١.

٧. محمود فلکی: روایت داستان، تهران، نشر بازتاب نگار، ١٣٨٢.

٨. مهرداد بهار: اسطوره و تاریخ، چاپ دوم، تهران، ١٣٧٧، نشر چشمه.

٩. میرچا الیاده: اسطوره، رویا، راز، ت: رویا منجم، چاپ دوم، تهران، ١٣٧٥، انتشارات فکر روز.

١٠. میرچا الیاده: رساله در تاریخ ادیان، ت: جلال ستاری، نشر سروش، تهران، ١٩٩٣.

١١. میر غیاث الدین علی قزوینی: مهابهارات، چاپ دوم، ١٣٨٠، تهران، انتشارات طهوری، جلد اول، دفتر سوم.

١٢. میشل پرونر: تحلیل متون نمایشی، ترجمه: دکتر شهناز شاهین، نشر قطره، تهران، ١٣٨٥.

١٣. نغمه ثمینی: تماشاخانهء اساطیر، چاپ سوم، تهران، ١٣٩٣، نشر نی.

ثانيًا: المصادر والمراجع العربية:

١. أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح –دراسة فنية– دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠١.

٢. أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٩.

٣. إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، نشر تموز، ط١، ٢٠١٣.

٤. توماشفسكي: نظرية الأغراض، مقالة في كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط١، ١٩٩٢م.

٥. جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧.

٦. جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣.

٧. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.

٨. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١.

٩. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب الحديث– دار الجيل، بيروت.

١٠. سيزا قاسم: بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

١١. صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.

١٢. طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ–١٩٩٩م.

١٣. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة الكتب الثقافية الشهرية التي يمدها المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، شعبان ١٩٩٨.

١٤. عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط٢، ٢٠٠١.

١٥. عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، سلسلة الدراسات الأدبية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٦. فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط١، بيروت، ٢٠٠٨.

١٧. فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ت: سعيد بنكراد، ط١: ٢٠١٣/٨، دار الحوار للنشر.

١٨. فواز الشّعار: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

١٩. قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني نموذجًا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١٢.

٢٠. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١،٢٠٠٦.

٢١. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان-بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

٢٢. لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨.

٢٣. محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١.

٢٤. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.

٢٥. محمد صابر عبيد: فلسفة السرد، ط١، ٢٠١٦م - ١٤٣٧.

٢٦. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط٦ يونيو ٢٠٠٥م.

٢٧. محمد نور الدين عبد المنعم: قطوف من الثقافة الإيرانية، مركز الرجا الثقافي ٢٠١٥.

٢٨. مها حسن يوسف عوض الله: الزمن في الرواية العربية (٢٠٠٠-١٩٦٠)، أطروحة دكتوراه، ٢٠٠٢م.

٢٩. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة ناشرون، ط١، لبنان، ١٩٩٦.

٣٠. هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، د-ط، إربد، الأردن، ٢٠٠٤.

٣١. يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط١، ٢٠٠٤.

ثالثًا: الرسائل والدوريات والأبحاث العلمية الفارسية:

١. ايلميرا دادور: رويين تنى و ناميرايى در ادبيات داستانى، پژوهش زبان هاى خارجى، شماره ٢٤، تابستان، ١٣٨٤.

٢. حسام مين باشي: المسرح الإيراني تاريخه وتطوره، صحيفة الوفاق، قسم ثقافة وفن، رقم الخبر: ٥٨٣٠٧، تاريخ النشر: أيلول ٢٠١٤,٣٠.

٣. زينب بنى اسدى: بررسى عناصر اساسى نمايش در باز آفرينى ادبيات داستانى به ادبيات نمايشى، هشتمين همايش پژوهش‌هاى زبان و ادبيات فارسى، بهمن ١٣٩۴.

٤. سودابه خسروى زاده: بررسى دو عنصر زمان و مكان در رمان "المصابيح الزُرق" حنا مينه، پايان نامه كارشناسى ارشد رشته زبان و ادبيات عربى، دنشگاه كردستان، دانشكده ادبيات فارسى و زبان هاى خارجى، گروه زبان و ادبيات عربى، ١٣٩٢.

٥. صفيه توكلى مقدم و فاطمه كوپا: تحليل ساختارى زمان در رمان درخت انجير معابد با تأكيد بر نظريهء ژنت، فنون ادبى (علمى–پژوهشى) سال نهم، شمارهء ٢ (پياپى ١٩)، ١٣٩٦.

٦. عباس اكرمى: معيارهايى خدشه پذير براى سنجش اسطوره در نمايش، دربارهء كتاب تماشاخانهء اساطير، فصلنامه نقد كتاب، سال اول، شماره ٣،٤، ١٣٩٣.

٧. عليرضا كلاهچيان: درام، مباحثى درباره ى درام ، تئاتر و سينما، ابعاد شخصيت (Dimensions of character)، جمعه دوم مهر ١٣٨٩، http://drama.blogfa.com/post-٨.aspx، ٢٠١٨/٢/٢١.

٨. كورش سليمانى: درآمدى بر نشانه شناسى مكانى و زمانى در دنياى دارم، راسخون، چهارشنبه ٤ تير ١٣٩٣.

٩. ليلى نادرى وآخرون: الرموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر، دراسة في أشعار "اخوان ثالث" و"شفيعى كدكني"، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الخامسة– العدد الثامن عشر– ١٣٩٤ش/ ٢٠١٥م.

١٠. مجيد سرسنگى: جايگاه و وظايف گفتگو در هنرهاى نمايشى، نامه فرهنگ، شماره ٣٤، بهار.

١١. محمد نوید بازرگان و سید ابراهیم آرمن: تراجیدیة سیاوش والعبر التاریخیة، إضاءات نقدیة (فصلیة محکمة) السنة الأولی، العدد الرابع، ١٣٩٠ش/ کانون الأول ٢٠١١م.

١٢. مژده ثامتی: نقش مونولوگ در درام مدرن، پایان نامه تحصلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد، رشته ادبیات نمایشی، دانشکده سینما تئاتر، وزارت علوم، تحقیقات وفناوری، دانشگاه هنر، شهریور ١٣٩١.

١٣. معصومه تنگستانی: بررسی زمان و مکان روایی در رمان های علی احمد باکثیر، رساله دکترای رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، ١٣٩٦.

١٤. میخائیل باختین: میخائیل باختین و زیبایی شناسی داستایوفسکی، ترجمه: مظفر خطاوی، کیهان فرهنگی، سال نهم، شماره ٩٤، بهمن ١٣٧١.

١٥. هومن نجفیان: نقد نمایش (زبان تمشک های وحشی)، نویسنده: نغمه ثمینی، کارگردان: شیوا مسعودی، نمایش، ماهنامه تخصصی تئاتر، دوره جدید، شماره ٢١٧، سال نوزدهم، مهر ماه ٩٦، تماشاخانه پایز/ تابستان٩٦.

رابعًا: الرسائل والدوريات والأبحاث العلمية العربية:

١. أكرم حبيبي بردبري: سيميائية المكان في روايات إبراهيم الكوني (روايتي البئر ونزيف الحجر نموذجين)، رسالة ماجستير، جامعة العلامه الطباطبايي، كلية اللغة الفارسية وآدابها واللغات الأجنبية، قسم اللغة العربية وآدابها، طهران، ١٣٩٥ هـ.ش.

٢. إيمان حسين محيي: بنية الحوار في رواية (بين قلبين) للروائي (علي خيون) دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد ٢٢، العدد ٩٥-٢٠١٦.

٣. زوينة ميمون: البنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف-المسيلة-، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٥/٢٠١٦.

٤. عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش) لأحمد بودشيشة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري- قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠١١م.

خامسًا: المواقع الإلكترونية العربية:

١. أسيل مشتهي: تعريف الزي المسرحي، ٢٠٢٣/١٠/١٧م.
D٪٧A٪٨_%D٨١٪٩A%D٨٪٩D٪١B٪٨D٪٩B٪٨AA%D٪٨.com/%D٣https://mawdoo
٪٩AD%D٪٨D٪١B٪٨D٪٣B٪٨D٪٨٥٪٩D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨A_%D٨٪٩D٪٢B٪٨D٪٨٤٪٩
A٨
٢. الديكور المسرحي، ٢٠٢٣/١٠/٢٠م.
٣. ٢٣١٤٢٣٤٣https://www.startimes.com/?t=
٤. تاريخ المكياج والملابس المسرحية، ٢٠٢٣/١٠/٢٠م.
.html٩٤١٩/blog-post_١١/٢٠٠٩http://theater-learn.blogspot.com/
٥. جميل حمداوي.
٪٨٣٪٩A%D٨٪٩AF%D٪٨D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨aliya.wordpress.com/%D٦٦https://
-١B٪٨D٪٨٨٪٩D
١B٪٨BA%D٪٨D٪٨٨٪٩D٪٨٦٪٩A%D٨٪٩D٪٣B٪٨D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨D٪٨٨٪٩%D
٩B٪٨D٪٧A٪٨D٪٨٨٪٩D٪٨٦٪٩D٪٣A٪٨/%D٧A٪٨A%D٨٪٩D٪٨١٪٩D٪٧A٪٨D%
-
-
٧A٪٨D٪١B٪٨BA%D٪٨D٪٨٨٪٩D٪٨٦٪٩A%D٨٪٩D٪٣B٪٨D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨%D
-٧A٪٨A%D٨٪٩D٪٨١٪٩D%
/٩A٪٨A%D٨٪٩AD%D٪٨D٪١B٪٨D٪٣B٪٨D٪٨٥٪٩D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨%D

سادسًا: المواقع الإلكترونية الفارسية:

١. خبرگزاری جمهوری اسلامی ایرنا، معرفی نمایش های آیینی وسنتی ایران، بقال بازی.
http://www.irna.ir/fa/NewsPrint.aspx?ID=٨٠٨١١٤٦٣

٢. سایت پارسی ویکی (فرهنگ فارسی معین)، هو نوع من أنواع السراويل يشبه التنورة، فضفاض وواسع وعريض.

http://www.parsi.wiki