الأصول الأولية لنشأة المسرح الشعري الإيراني

إيناس محمد عبدالعزيز
أستاذ اللغة الفارسية وآدابها المساعد
كلية الآداب، جامعة القاهرة

الملخص:

يعتبر المسرح بشكل عام، والمسرح المكتوب شعرًا بشكل خاص فنًّا حديث النشأة في إيران حيث ازدهر في العصر القاجاري؛ لأسباب كثيرة من أهمها نشاط حركة الترجمة عن اللغات الغربية وخاصة الفرنسية. لكن هذا لا يعني أنه قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم تكن هناك محاولات للمسرح الشعري، بل على العكس كانت هناك أعمال وعروض أشبه بالمسرحيات في العصور القديمة سواء قبل الإسلام أو بعده.

يقسم البحث إلى ثلاثة محاور على النحو الآتي:

١- المسرح الشعري: إشكالية المصطلح والمفهوم.

٢- المؤثرات التي أثرت في نشأة المسرح الشعري في إيران.

٣- خصائص المسرح الشعري الإيراني.

الكلمات الدالة:

المسرح الشعري - الشعر الفارسي الحديث - الشاهنامه - التعزية - موليير.

Abstract:

Drama in general and poetic drama in particular is considered a modern genre in Iran that flourished under the Qajar dynasty for many reasons, outstanding among which is revival of translation from foreign languages, especially French. This does not rule out the possibility that before the second half of the twentieth century several attempts were made to start poetic drama, rather many performances that bore resemblance to this genre of drama were staged. Such performances dated back to pre-Is-

الأصول الأولية لنشأة المسرح الشعري الإيراني، المجلد السادس، العدد ٤، أكتوبر ٢٠١٧، ص ص ٩-٨٠.

lamic and post-Islamic periods.

The research is divided into three sections:

1. Poetic Drama: the problem of a term and a concept.
2. The Influences that played a role in the origins of the Poetic drama
3. The characteristics of Iranian poetic drama.

Keywords:

Poetry Theater - Modern Persian Poetry - Shahnameh - Condolence - Moliere.

المقدمة:

يعتبر المسرح بشكل عام، والمسرح المكتوب شعرًا بشكل خاص فنًّا حديث النشأة في إيران حيث ازدهر في العصر القاجاري؛ لأسباب كثيرة من أهمها نشاط حركة الترجمة عن اللغات الغربية وخاصة الفرنسية. وكذلك الاطلاع على المسرح القوقازي "حيث كان للمسرحيات الكوميدية الموسيقية القوقازية تأثير قوي في تشكيل المسرح الشعري في إيران"[١]. وكانت أولى التجارب في المسرح الإيراني المكتوب شعرًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان السبق فيها للمسرحيات المترجمة وتحديدًا مسرحيتي موليير، أشهرهما مسرحية " گزارش مردم گريز" ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني[٢] وقد ترجمها عام ١٨٦٩ كما سنشير فيما بعد، والأخرى مسرحية "تارتوف" التي تعد- كما يقول يحيى آرين پور- الكوميديا الشعرية الوحيدة في تاريخ الكتابة المسرحية في إيران، وقد ترجمها ميرزا حبيب أصفهاني[٣] أيضًا. بينما- من حيث التأليف- يعتبر علي محمد خان أويسي أول من خاض تجربة الكتابة في المسرح الشعري في إيران، فكتب مسرحية "سرنوشت پرويز" أي مصير پرويز معتمدًا على قصة "خسرو وشيرين" لنظامي الگنجوي. ثم اختبر أشخاص آخرون أقلامهم في مجال المسرح مثل "تقي رفعت" و"ميرزا أبو الحسن فروغي" [٤].

لكن هذا لا يعني أنه قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم تكن هناك محاولات للمسرح الشعري، بل على العكس كانت هناك أعمال وعروض أشبه بالمسرحيات في العصور القديمة سواء قبل الإسلام أو بعده كما سنشير، لكنها خبت بعد هجوم المغول، ثم عاودت الظهور في العصر الصفوي مكتسبة- غالبًا- الطابع المذهبي نظرًا لاتخاذ المذهب الشيعي مذهبًا رسميًّا للبلاد، فيقول جمشيد ملك پور

«في العصر الصفوي عاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة، لكن بشكل مبدئي وتقليدي، وسميت مسرحياته بالمسرحيات المذهبية. كانت مسرحيات هذا العصر تكتب نظماً؛ حيث أدلى الشعراء بدلوهم في هذا المجال، وتركوا مسرحيات شعرية لا تخلو من طرافة أدبية، ولعل بعض هذه المسرحيات قد ترجمت إلى اللغات الأجنبية»[٥]. علاوة على ذلك «وصل النظم القصصي ورواية الشاهنامه في عهد الشاه عباس الأول الصفوي إلى قمة ازدهارها، فقد كانت المقاهي في ذلك الوقت مركزًا يجتمع فيه أرباب الذوق والطرب كالشعراء والقصاصين ورواة الشاهنامه ويتبارون فيما بينهم في كافة الشؤون الأدبية... وقد نال الحظوة في تلك المقاهي القصاصون ورواة الشاهنامه بتقديم عروض لبعض القصص المثيرة بها، وقد كان رواد هذه المقاهي يطلبون عرض أي من روايات الشاهنامه، وكان الشاه يحضر هذه العروض في بعض الأحيان»[٦].

ما سبق يفرض علينا عدة تساؤلات، على النحو الآتي:

- ما المصطلح الذي استخدمه الإيرانيون لهذا النوع من الكتابة المسرحية؟
- ما المؤثرات التي أثرت في نشأة المسرح الشعري؟
- ما خصائص المسرح الشعري الإيراني؟

وللإجابة على هذه التساؤلات قسمنا البحث إلى ثلاثة محاور:

١- المسرح الشعري: إشكالية المصطلح والمفهوم.

٢- المؤثرات التي أثرت في نشأة المسرح الشعري.

٣- خصائص المسرح الشعري الإيراني.

لكن قبل الحديث عن هذه المحاور تجب الإشارة إلى أن المسرح الإيراني المكتوب نثرًا قد حظي باهتمام الدارسين للمسرح الإيراني، أما المسرح المكتوب شعرًا فلم نجد- في حدود قراءاتنا- دراسات تصدت له، إلا نتفًا هنا وهناك، وهذا ما دفعنا للقيام بهذه الدراسة. وسوف نتبع- في دراستنا هذه- المنهج التاريخي، وبعض الأدوات المنهجية الأخرى مثل الوصف والتحليل.

أولا: المسرح الشعري: إشكالية المصطلح والمفهوم

في البداية تجب الإشارة إلى أنه في الأدب الفارسي تترادف كلمتا «نمايشنامه» و«درام» فيقصد بهما في العربية «مسرحية». ولذلك تترادف كلمتا «درام نويسان» و«نمايشنامه نويسان»[٧] بمعنى كتَّاب المسرح. علاوة على هذا فهناك أكثر من مصطلح صادفنا عند التأصيل لهذه الظاهرة، ففي الأدب العربي وجدنا مصطلحات عدة تستخدم للدلالة

على هذا النوع من المسرح المكتوب شعرًا، منها: الشعر الدرامي والدراما الشعرية، وشعر المسرح[٨]، والشعر المسرح، والمسرح الشعري والشعر المسرحي، والمسرحية الشعرية، وعلى النحو نفسه في الأدب الفارسي تتعدد المصطلحات الدالة على ذلك النوع الأدبي؛ حيث يستخدم مصطلح «**نمايشنامه ى منظوم**»[٩] أي المسرحية الشعرية. وقد ورد عند أبي القاسم جنتي في كتابه (بنياد نمايش در ايران). ومصطلح «**شعر نمايشى**» ويعني الشعر المسرحي، وقد استخدم هذا المصطلح منصور رستگار فسايى[١٠]. وكذلك مصطلح «**درام منظوم**»، بمعني المسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية، وقد استخدم هذا المصطلح يحيى آرين پور[١١] ومحمد حقوقي[١٢]، وجمشيد ملك پور[١٣]، والأخير استخدم أيضًا مصطلح «**نمايش منظوم**»[١٤]، كما استخدمه محمد رضا شفيعي كدكني[١٥]، ويعني المسرح الشعري، وقد استخدمت فاطمة برجكاني الترجمة الحرفية لهذا المصطلح وهي «المسرح المنظوم» في كتابها « تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم»[١٦].

تثير هذه المصطلحات الكثيرة، وتحديدًا المستخدمة في الأدب الفارسي، مثل: «شعر نمايشى، ونمايشنامه ى منظوم، ونمايش منظوم، ودرام منظوم» أمرين مهمين:

١- إن كلمة «منظوم» في المصطلحات الفارسية «نمايشنامه ى منظوم»، «درام منظوم» و»نمايش منظوم» قد تشير إلى أن المسرحيات نظم وليست شعرًا، أي يراعى فيها الوزن والقافية فقط دون الصور الخيالية؛ نظرًا لأنه من المعروف أن الشعر يلتزم بالوزن والقافية ويمتلئ بالصور الخياليّة. بينما النظم يلتزم بالوزن والقافية، ويخلو من الصور الخياليّة. لكن كلمة «منظوم» في الأدب الفارسي لا تعني الكلام الموزون فقط بل تعني الشعر أيضًا.... فـ«كلام منظوم» أو «قول منظوم» يعني الشعر. كما أن مؤنثها «منظومة» تطلق على القصص الشعرية الطويلة الواردة في قالب المثنوي[١٧]؛ ومن ثم فإن وصف المسرحيات بـ «منظوم» لا ينفي عنها صفة الشعرية.

بناء على ما سبق يعتبر الشعر في المسرحية الشعرية «مكونًا أساسيًّا، لكنه ليس هدفًا، ولا غاية في حد ذاته، ولا يجوز لكاتب المسرحية الشعرية أن ينساق وراء أنانيته الشعرية، فيسترسل في خواطر غنائية أو خطابية، أو في هجاء أو نصائح مباشرة، وإلا فقد الأثر المسرحي جوهره الفني، ليصير جملة قصائد غنائية»[١٨]. وبالنسبة للصور الخيالية فهي تعد أمرًا بالغ الحساسية في المسرحية الشعرية. لكن الشاعر الماهر يمكن أن يتخطى هذه الصعوبة

والحساسية عندما يحسن استخدام الشخصيات في المواقف والأحداث التي تفرض على الشخصية الاستعانة بالصور المجازية؛ حتى لا تطغى «لغة المجاز التي لا يعرفها في الفن سوى الشعراء أو من ينحو نحو الشعر في سائر الفنون الأدبية»[١٩]. ولذلك هناك صور مجازية في المسرحيات الشعرية، لكن قلة الصور الخيالية في هذا النوع من المسرحيات لا يلغي كونها شعرية. ومن هنا تأتي صعوبة المسرحية الشعرية؛ «لأنها تتحرك في منطقتين، دائرة المسرح، ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية الشعرية عليها أن تتفوق في هاتين المنطقتين. وقد يتفوق الشعر بمفرده في مسرحية فلا يكون ذلك مدعاة لنجاحها، وكذلك العكس صحيح. ومن هنا كانت الصعوبة التي واجهت كتاب المسرح الشعري»[٢٠].

٢- أن المصطلحات السابقة تشير- بشكل واضح- إلى التزاوج بين الشعر والمسرح، لكن هناك بعض المصطلحات تقدم الشعر على المسرح، وهناك مصطلحات أخرى على العكس تقدم المسرح على الشعر. فهل تتساوى المصطلحات جميعًا في التعريف أم بينها اختلافات؟

فمن المعروف أن المسرح والشعر عالمان مختلفان، ولكل منهما خصائصه المميزة له. غير أن دلالة هذه المصطلحات جميعا تبدو من الوهلة الأولى أنها مترادفة أو على الأقل متقاربة، لكن يجب الالتفات إلى التقديم والتأخير في المصطلحات. فالمصطلحات التي تقدم المسرح على الشعر تهتم بالمسرحيات التي كتبت شعرًا، بينما المصطلحات التي تقدم الشعر على المسرح فتركز على الشعر الذي يتضمن عناصرمسرحية كالصراع والحوار النامي. وتنبغي الإشارة إلى أن هناك كتَّابًا لم يدركوا هذا الفرق، منهم منصور رستگار فسايى؛ حيث يعرف الشعر المسرحي بأنه: هو عبارة عن الشعر الذي يصور ويجسد حادثة تاريخية أو خيالية عن حياة الإنسان. والشاعر لا يتدخل مطلقًا في تلك الحادثة. ووظيفة الشعر المسرحي توضيح الحادثة وتحليل الأشخاص. ودائماً يوجد لأي حادثة أصلية حوادث فرعية لتصويرها بشكل أفضل فيما يعرف بالحدث. وما يساعد هذه الحادثة الأصلية يسمى الحبكة[٢١]. وعلى نحو ما يبدو فإن ثمة خلطًا وقع فيه رستگار، أثناء تعريفه للشعر المسرحي، بينما يعرفه محمد عناني بأنه «هو الشعر الذي يتضمن سمات الدراما في البناء خصوصا وجود قوى متصارعة داخلية وخارجية. وقد يتخذ شكل «القصيد الدرامي» أي القصيدة التي تبدو في ظاهرها

«غنائية» أي مكتوبة بغير الحوار وهي في الواقع درامية أي تتضمن صراعًا إما بين أصوات متناقضة قد تمثل قوى النفس المتصارعة وقد تمثل قوى خارجية تفترق لتلتقي ولا تلتقي إلا لتفترق»[٢٢]. وبالنسبة للمسرح الشعري فيعرفه أحمد سخسوخ على أنه «نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به، على أن تكون الغلبة فيه للمسرح الذي يجب أن يحافظ على كل خصوصياته، في حين يفتقد الشعر بعض خصوصياته ليكون دراميًّا، ولنتمكن من إطلاق تسمية المسرح الشعري على النص لا الشعر المسرحي»[٢٣].

وبناء على ما سبق يمكن التمييز بين المسرح الشعري، والشعر المسرحي، حيث يمكن القول إن المسرح الشعري يقصد به النص المسرحي المكتوب شعرًا، ويصلح للعرض على خشبة المسرح. أما مصطلح «الشعر المسرحي» فيقصد به النص المكتوب شعرًا ويتضمن عناصر درامية لكنه يصلح للقراءة فقط وليس للعرض على خشبة المسرح. بينما يفرق خليل الموسى بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري قائلا «الأول شعر أولًا ومسرح ثانيًا، والثاني مسرح أولًا وشعر ثانيًا»[٢٤]. **وبناء على ذلك استخدمنا في عنوان البحث مصطلح «المسرح الشعري». لأننا نركز في دراستنا على المسرحيات التي كتبت شعرًا. وليس الشعر الذي يتضمن عناصر درامية.** لكن يجب أن نقول إن دراستنا للمسرح الشعري ليست دراسة ذات شقين كما يبدو من أول وهلة، فهي ليست دراسة للدراما أولا، ثم للشعر ثانيًا، وإنما هي دراسة للدراما بصفتها «دراما شعرية»[٢٥].

بعد هذا التوضيح تجب الإشارة إلى أن الإيرانيين قد تعرفوا على المسرح الشعري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد أشار أبو القاسم جنتي لعدد من المسرحيات الشعرية في الفهرس الذي جمع فيه المسرحيات التي طبعت بالفارسية حتى عام ١٣٣٣هـ.ش/ ١٩٥٥، وهي على النحو الآتي:

- از ترکمانچای تا آبادان[٢٦]، لحبيب الله شهردار[٢٧].
- اله ی مصر[٢٨]: أي آلهة مصر، لعلي أصغر گرمسيری.
- «ایده آل یا سه تابلو عشقی»[٢٩] أي منتهى أمل عشقي[٣٠] أو مشاهد عشقي الثلاثة.
- رزم بهرام گور[٣١]: أي حرب بهرام گور، لأحمد بهارمست[٣٢].
- سر نوشت پرویز[٣٣]: أي مصير پرويز، لعلي محمد خان أويسي[٣٤].
- شیدوش وناهید یا داستان عشق

ومردانگی[٣٥]: أي شيدوش وناهيد أو قصة العشق والرجولة، لميرزا أبو الحسن خان فروغي[٣٦].

- مهر وآبرو[٣٧]: أي الحب والكرامة، ترجمة/ تقي بينش آق اولى[٣٨].
- تيسفون[٣٩]، لتندر كيا[٤٠].
- رستاخيز سلاطين ايران[٤١]: أي بعث ملوك إيران لميرزاده عشقي.
- رستم وسهراب[٤٢]، لحسين كاظم زاده ايرانشهر[٤٣].
- وعده زردشت يا روح سلحشورى[٤٤]: أي وعد زرادشت أو الروح القتالية، لعلي آذرى.

علاوة على المسرحيات السابقة هناك مسرحيات شعرية اطلعنا عليها، مثل مسرحية «گزارش مردم گريز» ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني، ومسرحية «كاوه آهنگر» لأبي القاسم لاهوتي[٤٥]. وهناك مسرحيتان لم نطلع عليهما، الأولى مسرحية « تارتوف»، والمسرحية الثانية هي مسرحية «سرگذشت پروانه» لحبيب الله شهردار. لكن البعض يطلق على الثانية أوبريت "خسرو وپروانه". وهنا تجب الإشارة إلى أن هناك مسرحيات من المسرحيات السابقة تندرج تحت ما يعرف بالمسرح الغنائي أي «فن التمثيل الذي يعتمد أساسًا على عناصر الموسيقى والغناء والرقص في التعبير عن أحداثه. وهو ما يعرف بالأوبرا والأوبريت»[٤٦]. وهذا يتطلب منا ضرورة توضيح الفرق بين «الأوبرا» و«الأوبريت»؛ لأن البعض يرى أن «الأوبريت تصغير لأوبرا»[٤٧]، فيعرفه محمد معين علي أنه «مسرحية أوبرالية قصيرة»[٤٨]، كما يقال إن «الأوبرا» أعم من «الأوبريت». أي أن كل «أوبريت» «أوبرا»، لكن ليست كل «أوبرا» «أوبريت». غير أننا إذا حاولنا أن نقف على الفروق الجوهرية بينهما فسوف نجد أن الأوبرا مسرحية غنائية تعتمد اعتمادا كليًّا على الغناء والموسيقى[٤٩]، «ولا يتخللها أي حوار غير ملحن»[٥٠]. و«تتضمن ألحانًا فردية وثنائية وجماعية، وتعتمد على الديكورات الفخمة والرقصات الخلابة»[٥١]. أما «الأوبريت» «فهو مسرحية غنائية، تتناول موضوعًا هزليًّا في أغلب الأحيان... ويتضمن مجموعة من الألحان الخفيفة، والرقصات التي ترتبط بفكرة الرواية»[٥٢]. ويتضمن الأوبريت حوارًا بين الممثلين، وهو حوار غير ملحن. ويؤكد التفرقة السابقة ما أورده المعجم المسرحي، الذي يعرف الأوبرا بأنها: «عمل درامي شعري مغنى بأكمله، ويتناوب على الغناء فيه مغنون فرديون، وجوقة بمصاحبة أوركسترا»[٥٣].في حين يرى أن الأوبريت

«نوع غنائي شعبي لا يخضع للقواعد الصارمة التي توجد في الأوبرا. وتستند فيه الموسيقى إلى ألحان سهلة وسريعة الحفظ، وهو يحتوي على حوار كلامي يطرح موقفًا دراميًا فيه فكاهة، ويتخلله مقاطع غنائية خفيفة ألحانها بسيطة، ويسهل ترديدها من قبل الجمهور»[٥٤].

***

ثانيًا: المؤثرات التي أثرت في نشأة المسرح الشعري

يعتبر المسرح الإيراني من الفنون الحديثة التي ظهرت في العصر الحديث، هذا بالرغم من وجود إرهاصات مبكرة في إيران القديمة. فلقد كانت هناك طقوس واحتفالات تعد بمثابة عروض مسرحية مبكرة، مثل احتفالات تقديم القرابين. فبحسب قول شلدون تشيني «إن البذرة الأولى للعملية المسرحية بدأت عند الشعوب البدائية على شكل طقوس دينية ورقصات مختلفة لمناسبات مختلفة، وهذه الرقصات كانت تمثل مسرحيات دينية، وهو ما نراه – على نحو ما يقول شلدون تشيني – في احتفالات تقديم القرابين لدى الآريين (الإيرانيين) حين كانوا يقدمون القرابين للشمس»[٥٥]. وكذلك على نحو ما نجد ذلك متمثلاً في عروض «مُغ كشى[٥٦]» وتعازي «سوگ سياوش[٥٧]»، والاحتفالات بحلول الربيع، حيث كان يطغى عليها الشكل المسرحي، كما كانت تُعرض بعض المسرحيات اليونانية[٥٨] في إيران في عهد الأشكانيين[٥٩]. فيقول حسن پيرنيا «حظيت المسرحيات والعروض اليونانية المألوفة، وخاصة أعمال أروبيديس[٦٠] باهتمام الملوك الأشكانيين»[٦١]. كما أشارت دراسات عدة إلى ما يسمى «بالمسرح الرسمي أو التقليدي خلال الحديث عن تاريخ الملك الساساني بهرام الخامس «بهرام گور»، كانت تعرض عليه القصص الأسطورية التي حفل بها تاريخ الفرس منذ قديم الزمان، والتي قام بجمعها الفردوسي في ملحمته القومية «شاهنامه». وقد أتى ذكر هذا المسرح عابرًا خلال الحديث عن التاريخ.... حيث كانت القصص الأسطورية والتاريخية تمثل على هذا المسرح في الأعياد الرسمية، سواء الدينية أو السياسية على مستوى خاص، وكان يحضرها الملك ورجال الدين والبلاط كما كان يسمح أحيانًا لأفراد الشعب بحضورها. ويبدو أن هذا المسرح الساساني قد استمر في إيران حتى نهاية هذه الدولة ودخول الإسلام إيران، وخضوعها للحكم العربي ولعله تطور بالتدريج في ظل الظروف الجديدة وتعايش معها ووفق بين طبيعته وبينها حتى اكتسب الصبغة الإسلامية الخالصة مما ساعد على استمراره»[٦٢].

على نحو ما يبدو، فإن فنون الفرجة الشعبية- وفقًا لمصطلح دكتور أحمد شمس الدين الحجاجي- لعبت دورًا كبيرًا في المسرح الإيراني. وقد برز هذا الدور بشكل أكبر في العصر الإسلامي، لكن في العصر الحديث كان للمسرح الغربي التأثير الأكبر على المسرح الإيراني. وفيما يلي إشارة لتأثير كل منهما في نشأة المسرح الشعري الإيراني.

١- فنون الفرجة الشعبية:

يمكن القول إن نشأة المسرح الإيراني بدأت ذات طبيعة شعبية؛ إذ استوحت بناءها من العروض الشعبية. ورغم حداثة إيران بفن المسرح بالمفهوم الأوربي الحديث، إذ تعود معرفتها بهذا الفن إلى العصر الحديث، فإن هذا لا يعني خلو الأدب الإيراني- على مدار عصوره- من بعض البواكير المسرحية. فيمكن أن نتلمس تلك البدايات المسرحية في إيران في عصور قديمة، من خلال تلك العروض والأعمال- ذات طابع يشبه المسرح- التي استمدت مادتها من التاريخ والأساطير القديمة والحكايات الشعبية، مثل عروض البقال (بقال بازى)[٦٣]، وعروض الحوض «رو حوضى»[٦٤] و«التعازي» وعروض خيال الظل أو الكراكوز «خيمه شب بازى»، وعروض حاجي فيروز «بازى حاجى فيروز»[٦٥] والحكواتي «نقالى»[٦٦] وغيرها من العروض التي يعد «كل نوع منها بمثابة مسرحية بمعناها العام»[٦٧].

غير أنه تنبغي الإشارة إلى أن أكثر هذه الفنون تمثيلا للمسرح الإيراني بمعناه التقليدي- من بين هذه الأشكال التقليدية- شكلان فقط هما «التعازي»، و«عروض الحوض»، دون سائر العروض المسرحية الأخرى؛ للدرجة التي يرى فيها البعض أنهما يعدان بمثابة الشكلين الرسميين للمسرح في إيران. ويؤيد هذا الرأي محمد جعفر ياحقي[٦٨]، ومحمد رضا روزبه؛ حيث يقول الأخير: «هناك شكلان رسميان وتقليديان للمسرح في إيران هما «التعازي» و«عروض الحوض». راج الأول على الرغم من قدمه في أواخر العصر الصفوي معتمدًا على حادثة كربلاء، بينما راج الثاني في العصر القاجاري بمضمون ساخر وفكاهي» [٦٩]. في حين نجد رأيا آخر يمثله إدوارد براون[٧٠] ومحمد حقوقي[٧١] يقول إن التعازي فقط- دون سواها- هي التي تمثل المسرح المحلي الوحيد لإيران؛ لذلك سوف نركز- في عرضنا التالي- على التعازي، ليس لأنها الشكل الرسمي للمسرح الإيراني أو أحد الشكلين الرسميين للمسرح الإيراني فقط، بل لأن الشعر قد

لعب دورًا كبيرًا فيها. علاوة على ذلك سوف نتحدث- لاحقًا- عن الشاهنامه- باعتبارها أحد الروافد الأساسية لأغلب فنون الفرجة الشعبية، متوقفين عند الدور الكبير الذي لعبته في نشأة المسرح الشعري.

أ- التعازي:

تعرف التعازي في إيران باسم «تعزيه خوانى» أو «روضه خوانى» أو «شبيه خوانى»، لكن تجب الإشارة إلى أن المصطلح الأول هو الأعم، حيث يقصد به تمثيليات أو عروض التعازي بشكل عام، لكن المصطلحين الأخيرين يرتبطان بواقعة كربلاء فقط؛ لذلك يقال «إن جذور التعازي ترجع إلى إيران قبل الإسلام وخاصة التعازي التي كانت تقام لسياوش، أما جذور الشبيه فتعود إلى المأساة التاريخية المذهبية في «كربلاء»[٧٢]. وعلى النحو نفسه مصطلح «روضه خوانى» فهو مشتق من عنوان كتاب «روضة الشهداء» الذي ألفه حسين واعظ الكاشفي عام ٩٠٨ هـ.ق، وقد استمد منه الكثير من الشعراء والأدباء مادتهم للكتابة عن استشهاد الإمام الحسين وحادثة كربلاء. فهذا الكتاب يعد «أقدم كتاب ضمّ قصائد رثاء في الإمام الحسين عليه السلام. ويُنبّه المؤلف القارئ إلى أن الشّعر المجموع في كتاب روضة الشهداء ليس من نظم حسين واعظ، فهو مما جمعه وأنشده في مجالس الوعظ والعزاء التي كان يُقيمها أواخر العصر التيّموري في مدينة هراة»[٧٣].

وقد أجمع الدارسون على أن التعازي التي اعتمدت على القصص والوقائع التاريخية والأساطير المتعلقة بما حل من مصائب على أسرة النبي في موقعة كربلاء وما ترتب عليها، قد ظهرت صامتة في عهد البويهيين شيعيي المذهب، أي في حوالي منتصف القرن الرابع الهجري[٧٤]. "فقد ورد في تاريخ ابن كثير- بناء على قول إدوارد براون- أن معز الدولة أحمد بن بويه قد أمر في بغداد خلال الأيام العشر الأولى من محرم أن يغلقوا أسواق بغداد، وأن يرتدوا الملابس السوداء، ويقيموا عزاء سيد الشهداء؛ ولأن هذا الأمر لم يكن معروفًا في بغداد اعتبره علماء أهل السنة بدعة كبيرة، لكن لأن ليس لهم تأثير على معز الدولة فلم يكن لهم حيلة إلا التسليم. وظلت تلك المراسم تقام كل سنة في الأيام العشر الأولى من محرم إلى أن انقرضت حكومة الديالمة. وحتى بداية حكم طغرل السلجوقي"[٧٥]. لكن مع قيام الدولة الصفوية في إيران واتخاذ المذهب الشيعي الاثنى عشري مذهبًا رسميًّا للبلاد عاد الاحتفال بذكرى الحسين. وأخذت التعازي تتطور حتى وصلت للشكل المسرحي في أواخر العصر

الصفوي[٧٦]. وهو ما يؤكده الدكتور حسين مجيب المصري بقوله " للصفويين فضل في خلق فن جديد من الأدب هو الفن التمثيلي"[٧٧]. غير أنه في عصر "نادرشاه الأفشاري" قل الاهتمام بالتعزية، بينما في عصر الزنديين اتجه الاهتمام مرة أخرى إلى التعزية، ووصلت إلى حد الكمال في العصر القاجاري؛ حيث حظيت بحماية الشاه وإقبال العامة عليها، وأقيمت من أجلها التكايا والحسينيات[٧٨]. وقد أثرت مشاهدات الملك في سفرياته للمسارح الأوربية على تقدم التعازي والتشابيه[٧٩]، إلى أن صارت منطوقة في عهد ناصر الدين شاه في إيران[٨٠]، وعلى الرغم من أن هذه التعازي كان يطغى عليها الجانب المأساوي، فإن الجانب الكوميدي الباعث على الضحك قد تطرق إلى بعضها[٨١]. ولذلك يختلف المعنى اللغوي للتعزية مع المعنى الاصطلاحي، فالتعزية لغويًا تعني الحداد والعزاء وتأبين الأعزاء الراحلين، لكنها بالمعنى الاصطلاحي تُطلق على نوع من المسرحيات المذهبية، له آداب وتقاليد وسنن خاصة، وعلى خلاف معناها اللغوي ليس الحزن شرطًا أساسيًّا لها. فمن الممكن أن تكون مضحكة باعثة على السعادة أيضًا. هذا النوع من المسرحيات التمثيلية نشأ في بداية الأمر بهدف التذكير بالظلم الذي تعرض له شهداء الدين والمذهب، لكن بثها للسعادة ساعد على تكامل هذا الفن[٨٢]. وبناء على ذلك يمكن تقسيم التعزية من حيث الموضوع إلى ثلاثة أنواع:

- "واقعه" أي الحدث ويندرج تحتها التعازي الأصلية التي تدور حول شهادة الإمام الحسين وأصحابه فقط.
- "پيش واقعه"[٨٣] أي حدث قبل الحدث، هي تعازٍ فرعية. تختلف عن التعازي الأصلية في أمرين: الموضوع والأشخاص. فمن حيث الموضوع لا تتطرق لأحداث كربلاء. ومن حيث الشخصيات فلا يشترط أن تكون شخصيات دينية. ولذلك فإن هذا النوع من التعازي يعد بمثابة أول خطوة نحو مسرحيات التعازي غير المذهبية.
- "گوشه" أي الزاوية ويندرج تحتها التعازي التي تتضمن عناصر مضحكة[٨٤].

وقد لعب الشعر دورًا كبيرًا في التعزية. حيث اعُتبر هو لغة التعزية[٨٥]. وقد يرجع هذا إلى أن "الأشعار الملحمية الدينية التي تروي قصص أهل بيت النبي، واستشهاد الإمام الحسين كانت من المصادر الأساسية لمسرح التعزية منذ أيام التيموريين في السنوات الممتدة بين (٧٨٢ - ٩٠٧هـ. ق/

١٣٦٣- ١٤٨٧م)"[٨٦]، ثم تطور الأمر في العصر الصفوي حيث عمد الشعراء إلى التباري في تدوين الأعمال النثرية ونظم البكائيات والملاحم التي تتخذ من مأساة كربلاء موضوعًا لها[٨٧]. فيقول حسين مجيب المصري: كان لملوك الدولة الصفويّة دور في تشجيع الشّعراء الفرس على رثاء أهل البيت ومدحهم، فقد ذكر عن الشاه طهماسب أنّه كان يعدّ الشّعر في غير مراثي أهل البيت تدنيسًا للسان[٨٨]. ولذلك تطور إنشاد الأشعار الدينية وكتابة مأساة كربلاء بشكل منظوم في أيام الصفويين .«وبدأت فرق التعزية تسير في الأزقة، ويشارك فيها الناس وهم يضربون على صدورهم أو ظهورهم وينشدون أشعار العزاء. ويمكن القول إن إيجاد الشكل المسرحي للتعزية بدا من خلال هذه الطقوس؛ لأن الأشعار المتحدثة عن مأساة كربلاء مهدت لهذا الشكل الدرامي من الناحية الأدبية"[٨٩]؛ لذلك يقول جنتي: ربما ليس لتعازينا قيمة كبيرة من الناحية الأدبية، لكنها تعد أشهر آثارنا الدرامية الأولى ويمكن أن نسميها أولى تراجيديات إيران المسرحية[٩٠].، ويقول آرين پور "هذه التراجيديا المذهبية كانت تشبه المسرحيات الدينية أو الأخلاقية التي كانت تعرض في أوربا في العصور الوسطى"[٩١]. ونظرا للدور الذي لعبته الموسيقى في التعازي أُطلق عليها أيضًا "أوبرا تراجيدية"[٩٢].

لقد اتخذ مسرح التعزية المثنوي قالبًا، لكن بعد مرور الزمن استخدم قوالب مختلفة منها: المسمط والترجيع بند. كما استخدم أساليب مختلفة منها: الأسلوب الخطابي، والوصفي والحماسي وغيرها[٩٣]. وإن الاختلاف الموجود في نسخ التعزية، ناتج عن اختلاف الأشعار وعادة ما يكون الموضوع واحدًا لكن الأشعار متفاوتة[٩٤]. وشعر التعزية شعر عامي؛ لأنه لم يكتب بواسطة شعراء البلاط والمخضرمين؛ لذلك ممتلئة بالأخطاء اللغوية والأدبية والنحوية. لكن هذه الأشعار التي تعتبر في رأي علماء الأسلوب ضعيفة، فإنها بسبب بساطتها وحيويتها واحتوائها على كلمات وتعبيرات عامية قد استخدمت في التعزية كلغة قوية درامية. فاللغة هي التي تربطها بالمشاهدين[٩٥]. ولذلك يرى محمد جعفر يا حقي أن أهم ما يميز التعزية إمكانية التنفيذ وسهولة اللغة[٩٦]. وخير مثال لمسرح التعازي، تعزية «تيمور ووالي الشام»، غير أن لغتها لم تكن عامية بل فصحى متوسطة، لكن يسهل على المشاهد التفاعل معها، ولذلك «كانت تعرض في مجالس الرجال

والنساء»[٩٧]. ولم يقتصر الأمر على ذلك فقط، بل إنها من التعازي التي طرأ عليها التغيير من حيث الأبطال فليسوا من رجال الدين، فأبطالها تيمور لنگ، ووزيره، والفقير[٩٨]، ووالي الشام، وابنته، ووزيراه. ومن حيث الموضوع؛ حيث لم تتعرض لواقعة كربلاء، بل إن أحداثها مترتبة على النتائج الوخيمة لهذه الواقعة. فبالرغم من أن تيمورلنگ معروف بسفكه للدماء، فإنه لم ينس ما فعله أهل الشام مع الحسين (عليه السلام)، ولم يسامحهم، وقرر الانتقام منهم والقصاص له. ومن ثم تندرج هذه التعزية تحت النوع الثاني من أنواع التعازي المعروف بـ «پيش واقعه»، طبقًا لتقسيم جمشيد ملك پور، على نحو ما سبق أن أشرنا. وهي مجهولة المؤلف، وكذلك مجهول تاريخ نظمها. لكن أبا القاسم جنتي يرى أنها قد ترجع- من حيث المحتوى- إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر الهجري[٩٩]. نظرًا لما طرأ عليها من تغيير، سواء من حيث الموضوع أو الأبطال.

تبدأ التعزية بوصف تيمور لقصره في إيران حيث يقول:

- أيها الوزير: ما أجمل هذا البيت الصافي، الذي يصل النور من أرضه للسماء السابعة.
- وجوه كحديقة أرم[١٠٠] الباعثة للروح، وفضاؤه كالخلد الأعلى جميل الجو[١٠١].

بعد هذا الوصف يطلب تيمور من وزيره إعداد موائد الطعام، ليفرحوا بانتصاراته، فيقول:

- قل لهم يبسطون مائدة النعم، حتى ننعم بانتصارات الملك[١٠٢].

بعد تناول الطعام، ومدح الوزير لتيمور، سأله عن سبب مناجاته لله، وماذا يطلب منه؟ فأخبره أن الحظ حليفه، وهو يريد الآن- بعد فتح بغداد- أن يتجه إلى الشام ليدمرها، فيقول:

- اعلم يا وزيري يا عاقل أن الآن الطالع والحظ عاليان....
- بعد فتح بغداد أم البلاد، سوف أجعل أرض مَلِك حلب في مهب الريح.
- وسأقلب بلاد الشام رأسًا على عقب، ولن يبقى منها أي شيء إلا الاسم[١٠٣].

فأبدى الوزير له الطاعة، لكنه أراد أن يعرف ما الدافع لذلك، فيقول:

- فداء لقدومك أيها الملك المسيطر على العالم.
- ما الضرورة حتى تتوجه مرة أخرى لبلاد الشام؟ ماذا فعلوا حتى تريد أن تقتلهم جميعًا؟[١٠٤]

فرد عليه تيمور أنه لا يرغب في الهيمنة والسيطرة، ولكن لسبب آخر سوف يفصح له عنه عندما يصل إلى بغداد، فيقول:

- ليس عندي رغبة في الهيمنة، عندي هدف آخر ورغبة أخرى.
- عندما يصل موكبنا نواحي بغداد سأفصح عن سر هذا الأمر[١٠٥].

ثم طلب تيمور من وزيره الإسراع في تجهيز الجيش؛ لأن صبره نفد. فانصاع الوزير لطلبه، وبدأوا مسيرتهم من إيران إلى بغداد، حيث وصلوا إلى ضريح سيدنا علي، فوجدوا فقيرًا ينشد أشعارًا في مدح سيدنا علي، فتحدث تيمور معه ومع وزيره ثم أخذ يقول:

- روحي فداؤك يا علي ألف مرة.
- أعتزم الانتقام من بلاد الشام[١٠٦].

فسأله وزيره عن نوع العقاب الذي سيقره على بلاد الشام، فأخبره أنه سيقوله له عندما يصل موكبهم إلى كربلاء، فيقول:

- عندما يصل موكبنا الجليل إلى كربلاء، ستسمعون ما الهدف؟[١٠٧]

عندما وصل تيمور إلى ضريح سيد الشهداء سيدنا الحسين (عليه السلام) أقسم بالانتقام له، ثم توجه نحو الشام، وعندما وصل إلى مشارف الشام وصف للجنود الخطة التي سيلتزمون بها، وأمر قائلا:

- دقوا الطبول حتى يعرف والي الشام، ويرى الاضطراب والفوضى[١٠٨].

أخبر أحد الغلمان الوالي بقدوم تيمور، فخاطب والى الشام أهل البلد، قائلًا:

- يا أهل الشام لقد صار نهارنا ليلًا، وكأن حرمت علينا الراحة والاستقرار.
- ليس في الشام راحة ولا هدوء بسبب الانتقام، فمائة لعنة على يزيد، إنه شؤم على بلاد الشام[١٠٩].

بعد ذلك تشاور والي الشام مع وزرائه هل يحارب الأمير تيمور أم يعقد معه الصلح؟ وبعد مناقشات كثيرة، أكد أنهم ضعاف بالنسبة له. في النهاية قرروا أن يقدموا له الهدايا، وأمر الوالي قادة جيشه أن يقدموا الهدايا لتيمور بمجرد وصوله دون إبداء أي اعتراض. لكن تيمور رفض الهدايا. وأكد أنه لا يحتاج لمثل هذه الهدايا، ولم يأت لبلاد الشام لجمع الخراج والجزية. فقدم والي الشام ابنته لتيمور لتكون جارية له، لكنه لم يوافق، وأمر بنزع الحجاب من على رأسها، وجلده، ثم أمر بإحضار وزيري الشام لاستجوابهما، ودار الحوار بينهم على النحو التالي:

- الأمير تيمور: سمعت أنكما سيئا الأصل، أفسدتما الدين والبلاد.
- لماذا تعاودون الفساد في البلاد؟ وتؤذون بني هاشم.

الوزير الأول: أنا لم أقصر مطلقًا أيها الأمير.

الوزير الثاني: فيا له من وزير قد ظلم ظلمًا كبيرًا.

الوزير الأول: ما قد حدث، هو من أفعال هذا التعس.
الوزير الثاني: ما قد حدث، هو من أفعال هذا الظالم.
الوزير الأول: فهذا الوزير يستحق الجلد.
الوزير الثاني: أيها الأمير أأمر بحبسه هذه المرة.
الأمير تيمور:
- يجب جلدهما دون رأفة[١١٠]، حتى أثير حقد ابن زياد.
- فيحضرون السياط والفلكة والجلاد، ويقيدونهما للتأديب[١١١].

وهكذا تنتهي التعزية، وكما يبدو أنها مقسمة إلى خمسة مشاهد، على النحو الآتي:
المشهد الأول: الأمير تيمور في قصره بإيران.
المشهد الثاني: في ضريح سيدنا علي بالنجف الأشرف.
المشهد الثالث: في ضريح سيدنا الحسين بكربلاء.
المشهد الرابع: على مشارف الشام.
المشهد الخامس: في مجلس والي الشام.

في النهاية تجب الإشارة إلى أن الشاعر نظم أشعار هذه التعزية في بحور مختلفة لإيجاد التنوع[١١٢]. وهذا يحسب له، فالبحر يتغير وفقًا للشخصيات والمواقف والأحداث. فيقول خليل الموسى "إذا كان الوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه، فإنه في المسرحية متعدد، يتلون بتلون الشخصيات وتنوعها، ويختلف بين موقف وآخر عند الشخصية الواحدة"[١١٣]. لكن من حيث البنية المسرحية فإنها ضعيفة؛ حيث تفتقد الصراع الذي يعد أساس المسرح، فالقوة غير متكافئة بين تيمور ووالي الشام الذي اعترف بأنه هو وجيوشه ضعاف بالنسبة لتيمور. لكن يحسب لناظمها عدم اللجوء للوصف الذي لا يتناسب مع طبيعة المسرح ومع هذا وقعت فيه بعض المسرحيات التي تمثل طور النشأة.

ب- الشاهنامه:

لعبت الشاهنامه دورا كبيرًا بما تضمنته من عناصر درامية وحوار في تطور المسرح الإيراني بشكل عام، والمسرح الشعري بشكل خاص. وكانت "المرجع الأساسي لغالبية الكتَّاب المسرحيين"[١١٤]. فيقول نولدكه " إن الفردوسي هو الشاعر الموهوب الذي استطاع أن يصبغ حوادث كتابه طلاء شعريًّا جذابًا، يتعمق نفسيات أبطاله، فيلقي عليهم من خياله ما أشاع نغمات العظمة والبطولة والصراع في سائر الكتاب"[١١٥]. لكن لم يقتصر الأمر على الشاهنامه فقط فيرى جمشيد ملك پور أن من أهم أسباب ازدهار المسرح الشعري في إيران وجود عناصر

درامية في القصص المنظومة مثل شاهنامة الفردوسي، وخمسة نظامي، وعشرات الأعمال الأخرى[١١٦]. ويؤيده الرأي دكتور صناعي؛ حيث يرى أن بعض قصص الشاهنامه ليست مسرحيات بل إنها تتضمن جوانب درامية. وعلى النحو نفسه "ليلى والمجنون" لنظامي الگنجوي، وكذلك "ويس ورامين"، و"يوسف وزليخا" للجامي، فتتوفر فيها بعض سمات الدراما[١١٧]. لكن أبو القاسم جنتي لا يرى أن الشاهنامه والملاحم القومية تتضمن عناصر درامية فقط، بل يعتبرها مسرحيات فيقول: "يمكن اعتبار الشاهنامه وكل الملاحم القومية جزءًا من الأعمال المسرحية"[١١٨]. ويمكننا القول إن الشاهنامه- خاصة- وبعض الملاحم الإيرانية بمثابة إرهاصات أولية للمسرح في إيران، سواء الشعري منه أو النثري. ولم يقتصر الأمر على ذلك بل استمد منها بعض الكتاب المسرحيين في العصر الحديث مادتهم المسرحية كاستلهام شخصيات أو أحداث، والبعض الآخر اكتفى بإجراء بعض التعديلات على أحداث قصصها؛ لتصبح مسرحية بالمعنى الحقيقي. على سبيل المثال مسرحية "سرنوشت پرويز"، وهي "أقدم مسرحية تاريخية شعرية. نظمها محمد خان أويسي في باكو في ذي القعدة من عام (١٣٢٤هـ.ق/ ٥-١٩٠٦)"[١١٩]. حيث أدرك خلال إقامته في بادكوبه ضرورة اختبار موهبته في مجال المسرح الشعري معتمدًا على الأعمال الأدبية الجميلة للشعراء الإيرانيين. فكَتب هذه المسرحية، وقد طُبعت في أسطنبول عام (١٣٣٠ هـ.ق/ ١١-١٩١٢)[١٢٠]. ويقول على محمد خان أويسي في مقدمتها: "لا يخفى على أصحاب الرأي أن تجسيد الحقائق التاريخية والأخلاقية وتقليد الوقائع العالمية للحياة يؤثر على العقول ويولد نتائج طيبة. لهذا أنقذ أدباء أوربا شعوبهم من دوامة المذلة. فقد كتبوا عن المحاسن والقبائح، والشرف والعار، والصواب والخطأ، والمدنية والوحشية بأنواع وأشكال مختلفة ويجسدونها للناس. من هذه الأعمال صناعة الكتابة المسرحية بالشعر التي عندما يصحبها الموسيقى يطلق عليها أوبرا. هناك الكثير من المسرحيات الشعرية في خزائننا الأدبية حينما يكون هناك مشجعون وطالبون لها؛ إذ من الممكن اقتباس آلاف المسرحيات التاريخية والأخلاقية والاجتماعية منها"[١٢١].

تقع المسرحية في فصلين. يدور الفصل الأول منها حول رواية خسرو پرويز لشيرين عن الكوابيس المخيفة، التي يرى فيها خراب البلاد وانتهاء حكم أسرته. ثم يدخل رسول

العرب الذي كان يحمل رسالة الرسول (ص) لخسرو لقبول الدين الإسلامي. فزاد اضطراب خسرو. وفي هذا الفصل أيضا أوضح خسرو عدم رضاه عن ابنه شيرويه لرغبته في الحصول على السلطة[١٢٢]. وفي الفصل الثاني يظهر شبح زرادشت لخسرو في المنام، ويؤكد له خراب البلاد وضياعها. وفي الوقت الذي يستيقظ فيه خسرو من المنام يدخل شيرويه ويقتل والده بالخنجر. فجاءت شيرين إلى فراش خسرو الملطخ بالدم وانتحرت بالخنجر نفسه[١٢٣].

وكما يبدو من ملخص الأحداث فإن محمد خان أويسى اقتبس أحداث مسرحيته من منظومة «خسرو وشيرين» لنظامي الگنجوي. «فأغلب أشعارها من نظامي الگنجوي. وربط بينها بالأشعار التي نظمها»[١٢٤]. مطوعًا إياها للعرض المسرحي ومتطلباته. ومن ثم فإن المسرحية ليست تأليفًا خالصا لمحمد خان أويسي. بل اعتمد على قصة نظامي الگنجوي ورتبها في فصول ونظم بعض القطع للربط بين الفصول. وهي مقبولة فقط -كما يقول جمشيد ملك پور- كأول خطوة في مجال المسرح الشعري. ومن عيوب هذه المسرحية- كما يرى جمشيد ملك پور- أن القطع التي نظمها أويسي لا تتماشى مع نظم نظامي، وبهذا الشكل أوجد تركيبًا غير متناسق. علاوة على ذلك لم يكن أويسي قادرًا- خلال صياغته- أن يضفي الجو المسرحي على القصة، كما أنه لم يغير أشخاص القصة من الحالة الوصفية للحالة المسرحية، أو يوفر الجانب الصراعي اللازم للمسرح[١٢٥]. ويؤيده الرأي يعقوب آژند حيث يرى «أن المسرحية لم تكن موفقة كثيرًا من ناحية الدراما والأسس المسرحية. ولم يستطع الكاتب أن يستوعب في المسرحية الفضاء المسرحي الذي يلزم القص الدرامي. ولذلك بدا على المسرحية نوع من التصنع. وليس من المستبعد أن تكون العروض الأوبرالية التركية القوقازية قد أثرت في أويسي خلال نظمه لها»[١٢٦]. علاوة على ذلك بقيت بعض الأمور المتعلقة بسير الأحداث» غامضة، منها سبب دمار البلاد»[١٢٧]. ويؤكد آرين پور كل هذه العيوب فيقول: إن المشاهد مبتورة وضعيفة. ولا تقدم أي فائدة أخلاقية أو اجتماعية، والأشعار التي نظمها الشاعر بنفسه ضعيفة وركيكة، للدرجة التي تبدو معها وكأنها رقعة بالية على الثياب الفاخر الذي صنعه الأستاذ الگنجوي، لكن هذا لا يعني تجاهل ما تحمله الكاتب من عناء وشقاء[١٢٨]. ويحسب له شرف المحاولة.

وهنا سوف نذكر جزءًا من المشهد الثاني من الفصل الثاني بالمسرحية، وفيه بدأ شبح

زرادشت في الظهور لخسرو: (تخرج شيرين ويتغير جو الغرفة حيث يكسوها الظلام ثم يشع فيها النور ثم يكسوها الظلام. ويُسمع صوت هائل، ووسط الظلام يحدث برق ورعد، وتهتز كل الغرفة وينهض خسرو شيئًا فشيئًا بشكل مضطرب):

– خسرو: من أنت؟! ماذا تريد، ما مرادك؟!

– اذهب، اذهب، اذهب

– يا إلهي يا إلهي اذهب

– ماذا تريد مني؟ ما مرادك؟!

– اذهب ما تريده ليس عندي.

– يا الهي

– سامحني أنا على عتبتك.

– أبعد عني هذا الجزء الصغير من غضبك.

– أنا مذنب فاغفر ذنوبي.

– افتح لعبدك بابًا من رحمتك.

– إلهي أنا أستحق العقاب.

– لكن على الرغم من كثرة ذنوبي فإني آمل

– ... أنا ظلمت شعبي

– وسلكت سبيل الظلم والغدر

– ...عشت عمرًا في سعادة

– في حين جعلت شعبًا يعيش في ألم وعناء

– يا إلهي، يا رحيم، يا فعال

– يا قدير، يا قادر، يا رب

– أنا خجلان أنا خجلان خجلان

– من سلوكي السيئ الذي لا يتغير.

(يحدث وميض. وتضاء الغرفة بنور طبيعي ليس معروفًا مصدره. كل المصابيح بالصف الأمامي للمجلس مطفأة. ينشق جدار في مواجهة خسرو. ويبدو من وسط الجدارين هيكل نوراني، ينطلق نورًا من جبينه ويتقدم واحدة واحدة. يفقد خسرو وعيه من مشاهدته، ويقع على الأرض من على فراش النوم. فيقول الهيكل): انهض يا برويز![١٢٩]...

بينما بداية المشهد الثالث في الفصل الثاني على النحو الآتي:

(يقع خسرو، ويسلم الروح، ويموت. وتصدر نغمات العزاء، ويتغير الجو، فيحل الصباح، وتفتح شيرين بهدوء الباب الأمامي للغرفة، وتدخل فتفأجأ أولًا بمشاهدة دم خسرو وجثمانه، فتتراجع ثم تتقدم مترددة ومرتعشة خائفة وحزينة ويداها مقيدتان، فتتقدم بهدوء نحو خسرو، وهي تقول:

– يا رب هو متيقظ أم نائم؟ حدث هذا في أول الليل أم في آخره؟

– واحسرتاه على أيام الحفلات والسعادة.

– واحسرتاه على هذه المصيبة وهذه الفاجعة.

– ماذا سيحدث لي من ظلم ومذلة

– ليس لدي حيلة سوى النواح[١٣٠].

ظلت المسرحية على شكلها هذا الذي

أخرجها عليه أويسي ما بين ١٤- ١٨ عام إلى أن قام تقي رفعت[١٣١] عام (١٣٣٨هـ. ق/ ١٩١٩)- أثناء العصيان المدني في تبريز- بإجراء تعديلات عليها، وقد راعى أسس الكتابة المسرحية بشكل أكبر من أويسى خلال إخراجه للمسرحية؛ بهدف عرضها على مسرح مدرسة ثانوية في تبريز. فغير أجزاء منها، وتحديدًا الفصل الأول، بينما حذف الفصل الثاني منها، وأضاف لها فصلين. وبالنسبة لأبرز التعديلات التي أجراها، إسناده دور شيرين إلى نرسس الأميرة اليونانية ونديمة خسرو، وربما يرجع ذلك إلى رغبته في أن تتلاءم بشكل أكبر مع تلاميذ المدرسة، بحسب ما يرى آرين پور. كما أن شيرويه لم يلطخ يديه بدم والده ولم يقتله، بل ألقى به في السجن حتى يحرر- بناء على قوله- إيران من ظلمه. لا شك أن تقي رفعت- كما يرى جمشيد ملك پور- قد أجرى هذا التغيير في القصة حتى يجعل من شيرويه بطلاً قوميًّا مستعد للتضحية بعاطفة البنوة حبًّا للوطن ورغبة في انقاذه، وليس قاتلاً لوالده كما ورد في التاريخ. وعلى الرغم مما أجراه من تعديل، سواء كان تغييرًا أو حذفًا أو إضافة، فإنه ظل محتفظًا بعنوان المسرحية. لكن من الجدير بالذكر أن هذه المسرحية لم تطبع، لكن نسختها الخطية لدى يحيى آرين پور[١٣٢]، الذي يرى أن بناءها: «يشبه كثيرًا التراجيديا عند بيير كورنى وراسين، خاصة في الفصل الثالث الذي يتواجه فيه الأب وابنه، ويصب خسرو اللعنات عليه، خاصة في المونولوج الختامي في المسرحية؛ حيث يتخذ شيرويه قراره النهائي مما يذكرنا بأبطال مسرحية «هوراس» لكورني»[١٣٣]. وهكذا تنتهي هذه المسرحية:

شيرويه: (للقادة وزاد فرخ)

- ادخلوا الأب في السجن مقيدًا، بدلاً من الابن.

خسرو (في الطريق يسب ويلعن):

- ما ابتسمت شفاهك بعدي في هذا الفلك الدوار للحظة يا بني.
- ولا تهنأ بالملك، ولتنقلب أحوالك رأسًا على عقب، وليكتب عليك الهلاك.

شيرويه (وحيدًا، ومتجهمًا، ومفكرًا):

- ما الذي يجب عمله في هذا الأمر الصعب؟ إذا لم أقدم على قتله، وبقى حيًّا.
- فلن تتحرر إيران بسببه. ولا أرى حلاً سوى السجن.
- حقًّا مر، وقاتل ومحزن أن يتغلب الابن على أبيه.
- لكن إيران، أنت يا إيران المعبودة. وليكتب الفناء والعدم على أعدائك.
- حرضتِ شيرويه، وفقأتِ عين البنوة له.
- فضحى شيرويه بوالده من أجلك. لو

تريدي يا إيران شيرويه.

– فليت مائتين من شيرويه فداؤك فلتعشي يا إيران ولتبقِ خالدة[١٣٤].

وعلى النحو نفسه مسرحية «رستم وسهراب» لحسين كاظم زاده ايرانشهر، الذي يقول عنها «في عام ١٩١٣ اقتبست قصة «رستم وسهراب» من شاهنامه الفردوسي. وقد أخرجتها على شكل مسرحية بعد إجراء بعض التعديلات والإضافات. وقد طُبعت بعد ١٢ سنة في برلين في جريدة إيرانشهر. وفي ديسمبر من العام نفسه أي ١٩١٣ قام مجموعة من الطلاب الإيرانيين برفقة مدام أوهانيان الإيرانية بتمثيل الفصل الأول منها على مسرح (Léon Poirier). كانت مدام أوهانيان معروفة في المحافل الفنية بباريس، وكان لها مكانة كبيرة. وقد لعبت دور تهمينة أم سهراب في المسرحية. بينما لعب مسيو تيجران سيمونيان– الذي كان مغنيًا– دور رستم. كما قام ثلاثة طلاب باسم باقر خان وإبراهيم خان وغلامحسين خان بالأدوار الأخرى في المسرحية. وفي عام ١٩١٤ تم تمثيل هذا الفصل مرة أخرى في أمسية غنائية. وللأسف لم أحضر أيًّا من العرضين»[١٣٥]. وإذا عرض فصل من المسرحية مرتين في باريس، فقد عرضت المسرحية كاملة في إيران أكثر من مرة، وذلك وفقًا لما ذكرته فاطمة برجكاني؛ حيث تقول «عرضت هذه المسرحية لأول مرة في أصفهان عام ١٩٢٧... وبما أن النساء كن يلبسن العباءات، ويجلسن منفصلات عن الرجال، فإن الليالي الثلاث الأولى من عرض المسرحية كانت للرجال، أما الليلة الرابعة فللنساء. وقد عرضت فيما بعد في طهران[١٣٦].

ما سبق يشير إلى أنها مسرحية شعرية مصحوبة بالغناء والموسيقى. كما كُتب عنها إنها «لأول مرة في تاريخ المسرح الإيراني تتم كتابة مسرحيةٍ مفصلةٍ ملحميةٍ ووطنيةٍ موسيقيًّا، ويحول الأمر إلى أشخاص ذوي أصوات جميلة، وإلى أصحاب علم بالموسيقى»[١٣٧]. وبالرغم من أنها تعتبر أوبرا، حيث تتسم بجزالة أشعارها المقتبسة من الشاهنامه، وغلبت التراجيديا عليها فهي «أقرب إلى الميلودراما الغرامية»[١٣٨]، علاوة على ذلك تتضمن خمسة فصول، وكما يبدو فإن كل هذه السمات تتفق مع خصائص الأوبرا، إلا أن فاطمة برجكاني أشارت إليها في كتابها على أنها «أوبريت». وقد وردت هذه المعلومة على نحو ما تشير برجكاني في المجلد الثالث لكتاب جمشيد ملك پور المعنون بـ«ادبيات نمايشى در ايران». وهو المجلد الوحيد من الأجزاء الثلاثة الذي لم نتمكن من الاطلاع عليه. لكن الجزأين

الأول والثاني لم يشر فيهما جمشيد مطلقًا إلى أن عمل حسين كاظم زاده أوبريت، بل يتحدث عنه بوصفه مسرحية شعرية بشكل عام؛ حيث يقول «كتب كاظم زاده ايرانشهر عام (١٣٠١هـ. ش[١٣٩]/ ٢٢-١٩٢٣) مسرحيته الشعرية «رستم وسهراب». وقد ترك عملا جديرا بالبحث من حيث الأصول المسرحية والأدبية»[١٤٠].

علاوة على الاختلاف حول نوعها من حيث كونها أوبرا أو أوبريت، فقد اختلفت الآراء أيضا حول تقييم المسرحية من الناحية الفنية، فبالرغم من الإشادة بها، وعرضها أكثر من مرة على الجمهور كما أشرنا سابقًا، فإن يحيى آرين پور يرى إنها قصة ملحمية منظومة لم تكتب للعرض على خشبة المسرح، فهي تفتقد إلى التنوع والحركة الذي يمكنها من العرض على المسرح[١٤١]. وقد يكون رأيه هذا مبنيًّا على ما ذكره كاظم زاده ايرانشهر عن أن الفصل الأول من المسرحية هو الذي عُرض على خشبة المسرح فقط، بالرغم من إنها تقع في خمسة فصول. لكننا لا نستطيع أن نقدم تقييما حقيقيًا ووافيًا عنها لعدم توفر المسرحية كاملة لنا.

وعلى النحو نفسه تأتي مسرحية تيسفون[١٤٢] لتندر كيا. ومسرحيتا «رزم بيژن وهومان»[١٤٣] و «منيژه و بيژن»[١٤٤] لأحمد بهارمست. ومسرحية «كاوه آهنگر»[١٤٥] لأبي القاسم لاهوتي.

إن هذه المسرحيات- التي سبقت الإشارة إليها- تعكس لنا أهمية الدور الذي لعبته الشاهنامه على وجه الخصوص، بوصفها مصدرًا مهمًّا من المصادر التي اعتمد الكتَّاب الإيرانيون في التأسيس لمسرح إيران عامة، والمسرح الشعري خاصة. ولقد تنوع هذا الاستلهام من هذا المعين الأدبي المهم، ما بين استلهام شخصيات أو أحداث تاريخية. لكن هناك مسرحيات شعرية لم يستلهم ناظموها أحداثها من الشاهنامه أو الملاحم الإيرانية الأخرى أو التاريخ، بل اكتفوا فقط باستعارة أبطالها من ملوك وأبطال إيران القدماء، وقاموا هم بصياغة الأحداث. على سبيل المثال مسرحية «شيدوش[١٤٦] وناهيد» أو «داستان عشق ومردانگی»، وهي المسرحية الوحيدة التي نظمها ميرزا أبو الحسن خان فروغي، وقد نشرت أول مرة عام (١٣٣٥هـ ق/ ١٩١٦)[١٤٧]. كما نشرت مرة أخري عام (١٣٣٣هـ. ش/ ١٩٥٥) ضمن كتاب «بنياد نمايش در ايران»[١٤٨]. وهي تقع في خمسة فصول على وزن الشاهنامه للفردوسي[١٤٩]. وقد عرضت المسرحية على مسرح (تله تئاتر) عام (١٣٤٠هـ.ش/ ٦١- ١٩٦٢)،

وأخرجها على نصريان كما شارك فريق التمثيل كل من محمد علي كشاورز وعزت الله انتظامي[١٥٠].

تدور أحداث المسرحية في قلعة «سرخ دژ» أي «القلعة الحمراء»، وهي قلعة محكمة ومرتفعة تقع بين الشام وإيران. وبالنسبة لزمن الأحداث فيرجع عندما كان منوچهر[١٥١] عائدًا إلى جده فريدون[١٥٢] في إيران بعد حرب سلم وتور. والأبطال هم منوچهر ملك إيران المعروف. وكافور[١٥٣] ملك «سرخ دژ» ونواحيها. وقارن[١٥٤] بطل إيران العظيم، وابن كاوه الحداد. وقباد[١٥٥] بطل آخر وأخو قارن. وشيدوش ابن قارن ومن الأبطال الإيرانيين أيضا. وناهيد ابنة كافور. وگلشهر وصيفة ناهيد. ودستور ويقصد به وزير كافور. وگنجور ويمثل حارس الأشياء الثمينة عند كافور. وهناك شخصيات أخرى ليس لها أسماء مثل السجان، والحاجب، وبعض الخدم، والجنود.

يبدأ الفصل الأول من المسرحية في إحدى غرف سجن كافور، حيث كان شيدوش يجلس، ويتحدث مع نفسه، غاضبًا مما أصابه حيث وقع أسيرًا لكافور، وابتعد عن سلطانه منوچهر، ثم تدخل عليه ناهيد، فيسأل نفسه هل هي ملاك أم جنية؟ وتتعجب ناهيد مما آل إليه وضعه. وبعد حوار طويل بينهما دخل السجان عليهما فالتفت له ناهيد، وسألته عن سبب مجيئه، فأخبرها بقدوم كافور، فخافت؛ لأنه لو رآها لقتلها، وفي الوقت الذي كانت تخرج فيه من السجن، أخذت تدعو لشيدوش، فتقول:

– فليكن المسيطر على العالم رفيقًا لشيدوش[١٥٦].

فرد عليها شيدوش، قائلا:

– فليرعاكِ لطف الله[١٥٧].

ثم دخل كافور على شيدوش، لكن لم يعره أي اهتمام فتعجب كافور من تصرفه،وسأله إذا كان يعرفه أم لا؟ فرد شيدوش، قائلا:

– أنت كافور ذلك الرجل الوقح، لا يعرف الخجل ولا يعرف أصول الحرب.

فسأله كافور:

– ألا تتوقع العفو، تتحدث معي بوقاحة وغضب.

فرد شيدوش:

– أنا مؤمن بأن العفو من الله، ماذا أفعل لكافور والشياطين والوحوش؟[١٥٨].

ثم أخذ كافور يهدده ويتوعده، في حالة عدم تخلي والده قارن وعمه قباد عن منوچهر، والتحاقهما بجيوشه سيقتله، فيقول:

– لن يرى قارن ابنه إلا عندما يؤيد حكمنا.

– ويأتي هو وأخيه إلى بلاطي ويختاران طريقي بإخلاص...

- أو سأدفن شيدوش[١٥٩]. وسأجعل والده مشقوق الصدر من الألم[١٦٠].

وبعد أن أنهى كافور كلامه مع شيدوش قال له، وهو يعتزم الرحيل:

- أنا سوف أذهب وفكر بمفردك في الحل. سبيلك الإخلاص لكافور أو السجن[١٦١].

ويدور الفصل الثاني في بلاط كافور. حيث يتناقش كافور مع وزيره وقائده حول منوچهر، مؤكدًا عدم أحقيته في الحكم،. ثم يلحق بهم قباد، ويطلب من كافور إطلاق سراح شيدوش، فيقول لكافور:

- الآن لا داعي للانتقام، أريد شيدوش من كافور[١٦٢].

فطلب كافور من الحضور أن ينصرفوا ليتحدث مع قباد على انفراد، وأخبره أنه لن يسلم له شيدوش إلا إذا تخلى هو وقارن والد شيدوش عن منوچهر، وانصاعا له، فرفض قباد، قائلا له:

- الآن يجب أن نتخلى عن إخلاصنا للملك، حتى نخلص شيدوش من أسرك.
- طالما أجرت الشياطين هذا الكلام على لسانك. فليس لي كلام معك مرة أخرى.
- قل ماذا أقول للشاه عن ردك.

كافور:

- أنا سوف أنتقم للملوك منه[١٦٣].

بهذا الرد ينتهي الفصل الثاني، وتبدأ بعد ذلك أحداث الفصل الثالث في قصر ناهيد، حيث كانت ناهيد تتحدث مع نفسها، ثم دخلت عليها وصيفتها گلشهر، وتحدثت معها عن شيدوش، وأفصحت لها عن رغبتها في مساعدته ليحصل على حريته، فتقول:

- ماذا أفعل لذلك الحبيب، فيجب إطلاق سراح الأسير[١٦٤].

فتعجبت الوصيفة من كلام ناهيد، فتقول:

- تريدي أن تطلقي سراح الشخص الذي أسره والدك؟ هل هذا الأمر مقبول؟[١٦٥]

استمر الحوار بينهما إلى أن جاء خادم وأخبر ناهيد أن كافور قادم إليها. فخرجت الوصيفة من باب، ودخل كافور من باب آخر. فأبدت له ناهيد مراسم التعظيم، ودار بينهما حوار تحدثا في بدايته عن منوچهر، وأعرب لها عن كرهه له، وأكد لها أن لديه بطل قوي يدعى قارن، ويريد أن يضمه لصفوفه، وإذا لم يقبل سيقتل ابنه شيدوش، فيقول:

- عند ذلك الملك، البطل قارن، وابنه عندي فقسما براجان[١٦٦]:
- لو أعرض عن تنفيذ أمري، سوف يتذوق ابنه شراب عداوتي[١٦٧].

لكن أبدت ناهيد اعتراضها على طريقة

تفكير والدها وإصراره على قتل شيدوش، وحذرته من الأضرار التي قد تلحق به وبها من جراء هذا الأمر، فتعجب كافور من رغبة ناهيد في عدم قتل شيدوش، فأخبرته أنها تريد منه أن يغير طريقته في التعامل مع هذا الأسير. ثم طلبت منه أن يطلق سراحه، لكنه رفض، وغادر غرفة ناهيد. فسألت عن وصيفتها، وأخذت تتحدث معها عن حبها لشيدوش، ثم طلبت من السجان أن يحضر لها شيدوش، ودار بينهما حوارا مطولا، حيث أخذ يتحدثان عن حبهما لبعض، وأكد لها أن السجن بالنسبة له جنة بسبب حبها، فطلبت منه أن يهرب، إلا أنه رفض خوفًا عليها، فتقول له:

- يا حبيبي اهرب من هذا القيد، فالله فقط حاميني[١٦٨].

وأصر شيدوش على الرفض، حيث اعتبر الهروب ليس من الرجولة، بل ضعف. فذكرت له مخاوفها فهي تخشى أن تفقد والدها وحبيبها، ودعت ألا ترى هذا اليوم. ثم ودعها شيدوش، وتوجه للسجن.

بعد ذلك يبدأ الفصل الرابع وتدور أحداثه في بلاط كافور. حيث كان كافور يتحدث مع وزيره وقائده، ثم دخل عليه قباد، وبلغه رسالة منوچهر، وأكد له لو أصاب شيدوش أي مكروه، سينقلب حاله رأسًا على عقب. ثم خرج قباد من بلاط كافور، فأمر كافور حاجبه بإبلاغ الحراس بالقبض عليه، قائلًا:

- قل للحراس الواقفين على هذا الباب أن يحضروا ذلك الجاهل مقيدًا[١٦٩].

وفي الوقت الذي أخبره وزيره بضعف الحراس، وأن الحظ ليس حليفهم، استطاع قباد أن يهزم حراسه، كما أن شيدوش قد التحق به بعد أن هرب من محبسه. ولم يستطع أحد أن يصمد أمامهما.

ثم تبدأ أحداث الفصل الخامس، وتدور في بلاط كافور أيضًا، لكن كان منوچهر هو الذي يجلس على العرش، وتبادل الحوار مع كل من قارن وقباد وشيدوش، ثم دخلت عليه ناهيد في مجلسه وطلبت منه العفو لوالدها. عندما رأى كافور ابنته خارجة من عند منوچهر بصحبة قارن خاف عليها، وأخذ ينوح، ثم وقع من شدة الألم، وأخذ يتدحرج على الأرض. عندما رأت ناهيد والدها على هذا النحو أخذت تصيح ووقعت على الأرض أيضًا. فتعجب شيدوش من الوضع الذي رآها عليه، وأخذ بيد والدها سريعًا، وطمأن قارن كافور على ابنته، وأكد له أنها ليست أسيرة بل جاءت بناء على رغبتها، لتطلب له العفو من

منوچهر. ثم دخل بعدها كافور على منوچهر، فسجد على الأرض، لكن منوچهر طلب من جنوده أن يرفعوه، وبعد حوار طويل بينهما، عفا عنه منوچهر، وأعاده على عرشه. فجلس كافور على عرشه، وندم على فعلته، ودعا على نفسه. ثم طلب قباد من منوچهر أن يطلب من كافور تتويج حب شيدوش وناهيد بالزواج. فوافق كافور على الزواج.

يبدو مما سبق أن هذه المسرحية تتميز بتماسك بنائها المسرحي؛ حيث حافظت- غالبًا- على مقومات المسرح من حيث ترابط أحداثها، وتسلسلها المنطقي، كما أجاد الشاعر رسم الشخصيات دون وصف لها، معتمدًا على الحوار، لكن ما يعيب الحوار في بعض الأحيان طوله، الذي قد يؤثر سلبًا على المشاهد/ القارئ. كما تتميز بسهولة التنفيذ على خشبة المسرح لبساطة الديكور وسرعة تغييره خلال العرض؛ ولذلك يقول جمشيد ملك پور "من حيث تقسيم الأحداث وعلاقات الشخصيات جيدة. كما قد أجاد ميرزا أبو الحسن رسم الشخصيات أيضًا"[١٧٠]. لكن من حيث الجانب الشعري يؤخذ على الشاعر الالتزام بالبحر الشعري حيث لم يتغير مع تغير الأحداث وحالات الشخصيات. وصعوبة اللغة، وطول المصاريع. وهذا العيب الأخير هو ما أشار إليه جمشيد ملك پور حيث يرى أن ما يعيب المسرحية فقط طول أشعارها التي أحدثت مشاكل في نقل المضامين للمشاهد. فلو نظمت أشعارها بمصاريع أقصر، لساهمت في تبسيط الحوار، وكانت تستطيع أن توصل حالة أبطال المسرحية بشكل أفضل[١٧١].

في النهاية يمكن اعتبار أبي الحسن فروغي من أهم رواد المسرح الشعري، فيقول أبو القاسم جنتي "يجب القول أن السيد أبو الحسن فروغي العالم المشهور والشاعر الذي لا نظير له، أول شخص نظم مسرحية منظومة طبقا للقواعد والأصول الصحيحة للكتابة المسرحية، وعنوانها "شيدوش وناهيد"[١٧٢].

وعلى النحو نفسه مسرحية "رستاخيز سلاطين ايران" لميرزاده عشقي. التي يعتبرها عشقي- "أول أوبرا نظمت باللغة الفارسية وقدمت للعرض"[١٧٣]. لكن قد سبقه حسين كاظم زاده ايرانشهر في هذا الأمر، حيث نشر مسرحيته الغنائية (أوبرا) "رستم وسهراب" عام ١٩١٣، في حين نظم عشقي مسرحيته عام ١٣٣٤ هـ. ق/ ١٤-١٩١٥، بعد زيارته للمدائن، فيقول"عندما زرت أطلال مدينة المدائن العظيمة (طيسفون). أفقدني

الوعي رؤية خرائب مهد حضارة العالم. وأوبرا البعث هي دليل على قطرات الدموع التي ذرفتها على الورق حزنًا على أطلال الأجداد سيئي الحظ[١٧٤]. كل أبطال المسرحية شخصيات مقتبسة من تاريخ إيران القديم باستثناء شخصية المسافر. وقد "عرضت هذه المسرحية عدة مرات على المسارح الإيرانية، وكان الشاعر نفسه يلعب دور المسافر في بعض العروض على خشبة المسرح، وقد عرضت ذات مرة أيضًا على خشبة مسرح طهران. وقد لعبت السيدة ملوك ضرابي دور شيرين. وكان لهذه المنظومة الموسيقية تأثير غريب في إثارة الوطنية، لدرجة أن الفرس المقيمين بالهند أرسلوا زهريتين فضيتين تكريمًا للشاعر، وأهديت له في معبد الزرادشتيين بطهران مع بعض المراسم اللائقة به"[١٧٥].

وبالنسبة لأحداث المسرحية، عندما يرفع الستار تبدو خرائب عظيمة لإحدى عمائر السلطنة في عهد الساسانيين، وهي مدينة المدائن، فيثير هذا المشهد الشجن والحزن عند المسافر/ عشقي[١٧٦] فيغني على نغمة المثنوي والألحان القوقازية. وفجأة يشعر المسافر بدوار، ويسيطر عليه النوم، فيضع رأسه على ركبتيه ويديه. ويبدو وكأنه يرى منامًا. وينشد في المنام نغمات مقتبسة من أوبريت "ليلى والمجنون التركية". وخلال إنشاده تخرج ابنة خسرو في أبهى صورها وتبدي استياءها مما وصلت إليه البلاد. فحينًا أخذت تضرب على رأسها من الحزن وحينًا أخذت ترفع يدها باللعنة على الأبناء الموصومين بالعار. ثم يختفي جدار ويظهر كوروش (سيروس بحسب ما ورد في النص) ثم يتولى ظهور الملوك من بعده فيظهر داريوش ويليه أنوشيروان ويليه خسرو وتليه شيرين التي تنظر للمتفرجين بوجه نافر، وتقول لهم:

– بأي وجه تعيشون بعد ذلك؟ ألا تخجلون من رؤيتي؟

– بعد أن ألقيتم عظام جسدي تحت أقدام العدو[١٧٧].

وبعد أن أنهت شيرين صياحها أنزل جميع ملوك إيران أيديهم وأنهوا العزاء وأخذوا ينشدون أنشودة السلام على روح زرادشت ويطلبون منه المساعدة. فتحل روح زرادشت بملابس بيضاء وشعر أبيض وضفائر مدلاة حتى خصره. ويدعو للتوحد لمواجهة الغرب والحصول على الحرية وعدم الخنوع لهم، مؤكدًا أن الحرية للجميع وأن الإنسان مُنح الحياة ليعيش حرًا وسعيدًا. ثم يشير بيده إلى السقف فيهبط علم إيران، ويؤكد أن إيران سوف تسترد مكانتها مرة أخرى، ويدعو الله أن يحفظ

إيران. ثم يغيب زرادشت خلف الجدار الذي ظهر منه. كما يختفي ملوك إيران، ويستيقظ المسافر من نومه وقد غلب عليه الخوف الممزوج بالدهشة وينهي المسرحية قائلًا:

- أجدادنا يعلمون بنا وبعارنا، فيا إلهي أعد لنا حقوقنا مرة أخرى.
- وحقق وعد زرادشت، فقد رأى عشقي الحلم ففسره أنت[١٧٨].

وكما يبدو فإن بناء المسرحية بسيط جدا لا يعتمد على الأحداث ، بل يقوم على الحوار الحماسي الذي يأتي من طرف واحد. وهذه اللغة الحماسية لا تتناسب مع فن المسرح. كما تفتقد المسرحية الصراع الذي يعد من أهم مقومات المسرح. وبالرغم من ذلك يقال إنها عندما عرضت على خشبة المسرح قوبلت "بترحيب كبير من العامة والخاصة من الناس. فاهتم كثير من الكتاب والشعراء والموسيقيين بهذا الفن، وقدموا أعمالًا في هذا المجال. وقد أخذ تلاميذ مدرسة كمال الملك تحضير ديكور المسرحية على عاتقهم بإشرافه، كما اهتم "ميرزا حسين خان" مدير مدرسة الموسيقى بتحضير الموسيقى ومثل في المسرحية ممثلو فرقة الكوميديا الإيرانية[١٧٩].

٢ - المسرح الأوربي:

يمثل المسرح الأوربي رافدًا أساسيًّا، ساهم- بشكل كبير- في التأسيس للمسرح الإيراني الحديث، سواء المترجم منها، أو تلك التي استلهمت أسلوب كتابة المسرح الأوربي. وبناء على ذلك يمكن تقسيم المسرحيات الشعرية المكتوبة وفقًا للنمط الأوربي إلى قسمين:

أ- المسرحيات الشعرية المترجمة:

بداية لم تعرف إيران المسرح بمفهومه الغربي إلا في أواسط القرن التاسع عشر تقريبا مع إنشاء مدرسة دار الفنون عام ١٨٥١، وعودة البعثات الأجنبية، ونشاط حركة الترجمة من اللغات الأجنبية وخاصة الفرنسية. حيث ترجمت مسرحيات موليير إلى اللغة الفارسية، وعرضت على خشبة مسرح دار الفنون. ومن أوائل المسرحيات المترجمة مسرحية "طبيب اجبارى" أي طبيب رغم أنفه، ومسرحية "گزارش مردم گزير"[١٨٠] أي الهارب من الناس- موضوع الدراسة - التي كتبها موليير عام ١٦٦٦م بعنوان (Le Misanthrope ou L' Atrabilaire amoureux). وكما يبدو من العنوان الفرنسي فهو يتكون من جزأين يفصلهما حرف الربط (ou) بمعنى أو، وبدت المسرحية وكأن لها عنوانين الأول (Le Misanthrope) ويعني الكاره للبشر أو الهارب من الناس أو المنعزل عن الناس وبالعامية يعني البراوي، والثاني (L'atrabilaire amoureux)

ويعني العاشق غريب الأطوار أو العاشق ذو المزاج المتقلب. لكن- كما يقول جمشيد ملك پور- العنوان الأول كان هو الأكثر استخدامًا. وقد اشتهرت به المسرحية. وقد اختار ميرزا حبيب للمسرحية عنوان "مردم گريز"، وهو في الحقيقة ترجمة دقيقة للعنوان الأصلي. ولا شك أن كلمة "گزارش"- كما يقول جمشيد ملك پور- قد أضيفت لها في البداية بدلًا من كلمة "نمايشنامه" أي مسرحية[١٨١]. لكن تجب الإشارة إلى أن كلمة "گزارش" تعني في الفارسية تقريرًا أو ترجمة أو شرحًا أو تفسيرًا أو بيانًا أو قصة. ولذلك قد يقصد بها كلمة "ترجمة". علاوة على ذلك " تُرجم عنوان المسرحية في الفارسية أيضًا بـ "بد خواه بشر" أي كاره البشر ولا شك أن الأغلبية قد استخدمت اللفظ نفسه (ميزانتروپ)"[١٨٢].

يبدو مما سبق أن مترجم المسرحية كما يقول جمشيد ملك پور، هو ميرزا حبيب أصفهاني، ويؤيده الرأي محمد على جمالزاده حيث أشار في مقدمة ترجمته لمسرحية "خسيس" أي البخيل أن ميزانتروب قد ترجمها ميرزا حبيب أصفهاني، فيقول: "ترجمت هذه المسرحية "ميزانتروب" على يد ميرزا حبيب أصفهاني عام ١٢٨٦ هـ.ق/ ٦٩- ١٨٧٠ بعنوان "مردم گريز" وطبعت في مطبعة «تصوير الأفكار» في أسطنبول"[١٨٣]. وعلى النحو نفسه إحسان يار شاطر[١٨٤]. بينما إدوارد براون لم يتوصل لاسم المترجم، حيث يقول: «لدي نسخة من ميزانتروپ. التي طبعت في مطبعة «تصوير الأفكار» في إسطنبول عام ١٢٨٦هـ. ق وعنوانها «كاره البشر».....لكن لا أجد أثرًا في نسختي عن المترجم، كما لا يبدو مطلقا في المقدمة»[١٨٥]. أما يحيى آرين پور فلم يجزم بأن ميرزا حبيب هو المترجم[١٨٦]، حيث يقول: «إن (گزارش مردم گريز) ترجمة منظومة لمسرحية موليير (Misanthrope)، على وزن "مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن"[١٨٧]. نشرت في البداية في جريدة "اختر" ثم طبعت بشكل مستقل عام ١٢٨٦هـ. ق في مطبعة "تصوير الأفكار" بإسطنبول. ومترجمها الذي يعتقد أنه ميرزا حبيب أصفهاني قد صبغها بصبغة تركية حادة. وقد غير أخلاق الشخصيات وحالاتها وصفاتها وأسماءها. وأحيانًا كان يستبدل بعض التعابير الفرنسية بتعابير موازية لها في اللغة الفارسية"[١٨٨]. لكن جمشيد ملك پور يعترض مع آرين پور على أنها ظهرت لأول مرة في جريدة اختر؛ لأن العدد الأول من جريدة اختر نشر في ١٢ من ذي الحجة عام ١٢٩٢/ [١٨٩] ١٨٧٦. بينما الطبعة الأولى من المسرحية كما أكد الجميع ومن بينهم آرين پور

نفسه كانت عام ١٢٨٦ هـ. ق. وبالنسبة لعدم حسم آرين پور بأن ميرزا حبيب أصفهاني هو مترجم العمل، فيقول جمشيد ملك پور «النسخة التي بأيدينا أيضًا من «گزارش مردم گريز»، هى نسخة مطبعة «تصوير الأفكار» بإسطنبول. وقد ورد في صفحتها الأولى أنها ترجمة ميزانتروب لموليير، كما ورد في الصفحة نفسها العنوان «گزارش مردم گريز»، لكن اسم المترجم غير مذكور. وذكر أن تاريخ الطبع ٢٥ ربيع الأول سنة ١٢٨٦هـ.ق.... لكن بالاهتمام بالأخبار التي نقلناها عن ترجمة (ميزانتروب)، وكذلك بدراسة أسلوبها وجدنا أنه يجب اعتبار هذه الترجمة من أعمال (ميرزا حبيب أصفهاني)»[١٩٠]. وما يجعلنا نؤيد هذا الرأي ما ذكره آرين پور بأن «مترجم المسرحية سواء كان ميرزا حبيب أصفهاني أو غيره فلا بد أنه كان من الإيرانيين المقيمين في الأراضي العثمانية، وتأثر بالعروض المسرحية التركية في تلك الفترة»[١٩١]. وهذا ينطبق على ميرزا حبيب أصفهاني حيث أقام في الأراضي العثمانية قبل إصدار المسرحية بسنوات وظل هناك حتى عام ١٣١٥ هـ. ش/ ٣٦-١٩٣٧. وخلال هذه الفترة اهتم بالمسرح العالمي، وكتب الكثير من مؤلفاته هناك كما أشرنا من قبل خلال الحديث عن حياته.

بناء على ما سبق تعتبر ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني للمسرحية، هي أول ترجمة لها في اللغة الفارسية؛ حيث نشرها عام ١٢٨٦هـ.ق بإسطنبول. كما ترجمت مرة أخرى على يد محمود هدايت، ونشرت ترجمته دار نشر أمير كبير بإيران عام ١٣٣٨/ ٥٩-١٩٦٠ بعنوان «مردم گريز». وقد استبدل ميرزا حبيب الأسماء الشرقية بالأسماء الأجنبية. بينما احتفظ هدايت بالأسماء الأجنبية، وترجمته أقرب للحرفية[١٩٢]، مقارنة بترجمة ميرزا حبيب. ولكي يتبين ذلك فسوف نستشهد بترجمة بداية المشهد الثاني من الفصل الخامس في الأصل الفرنسي والترجمتين، الذي يطلب فيه العاشقان أرونت (أميدى)، وألسست (مؤنس) من معشوقتيهما سيلمن (فتينه) أن تختار واحدًا منهما، وتحسم هذا الأمر، وهي على النحو التالي:

ترجمة النص الفرنسي	ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني	ترجمة محمود هدايت
أرونت: - حقًّا هذا الأمر يُترك لك إذا كنت تودين أن تربطني بك علاقة حب قوية[١٩٣]. - لا بد لي من تأكيد كامل منك. فالحبيب في هذا الأمر لا يجب التأرجح. - إذا ولعي الشديد بك أثر فيك، فلا يجب أن تخفي هذا. - ما أطلبه يا سيدتي منك أن ترفضي تقرب ألسست منك. وأن تبعديه عنك تمامًا من الآن، من أجل حبي. سليمن: - ما الأمر الكبير الذي يجعلك غاضبًا منه بهذا الشكل؟! ألست أنت الذي تحدثت كثيرا عن مكانته ووضعه معي؟[١٩٤]	**أميدي:** - حقًّا، إنك جميلة، من الممكن أن تقبلي الارتباط بي؟ - كان يجب أن يكون هناك رد شافٍ لي منك، كل هذه الحيرة كافية للعاشق. - انتهى وقت الوعد يا سيدتي، لقد خرجت أنفاسي[١٩٥]، ولم أحقق مرادي معك[١٩٦]. - لو كانت نار عشقي تؤثر فيك؟ فلماذا لا تقولين الصراحة لي؟ - كان سبب سؤالي لك غيرتي؛ حيث أرى أن مؤنس من الراغبين فيك. - فلو لديك ميل حقيقي لي، فاتركيه من أجلي، وأبعديه اليوم عن هنا. فتينه: - ماذا حدث؟ حتى تثور على مؤنس بهذا الشكل؟ ألم تكن تتكلم كثيرًا عن فضله[١٩٧].	**أرونت:** -هل تعلمين بهذا الحب الشديد لك؟ هل تودين أن أرتبط بك أم لا؟! - أنا يجب أن أطمئن من ناحيتك أطمئنانًا تامًا، وإلا لن يقبل أي عاشق أن تقارنيه بالآخرين. - إذا ولعي الشديد بك استطاع أن يؤثر فيك، فلا يجب أن تتظاهري لي بالعكس. - في النهاية أريد منك صراحة ألا تماطلي في طلب ألسست. - سيدتي أبعديه عنك فداء لولعي بك. ومن اليوم تخلصي منه. سليمن: - لا أعرف يا له من أمر مهم قد أثارك ضده، ألم تتكلم معي مرارًا عن كفاءته[١٩٨].

ونظرًا لما تتمتع به ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني من أهمية باعتبارها أول ترجمة للمسرحية، وليس هذا فقط بل وأول تجربة في مجال انتقال مسرحية أجنبية إلى اللغة الفارسية. حيث لم يكن هناك أي محاولة في هذا المجال حتى عام ١٢٨٦ هـ. ق. وقد واجه المترجم

مشكلات كثيرة في مجال انتقال المفاهيم المسرحية للقراء المتحدثين بالفارسية. ولذلك يرى جمشيد أن لهذه الترجمة شأن عظيم في هذا المجال[١٩٩]. فسوف نركز دراستنا عليها، وليس على ترجمة محمود هدايت. لكن هل تُرجمت عن الفرنسية أم عن التركية؟ يرى آرين پور أن هناك احتمالًا كبيرًا بأن يكون المترجم قد ترجمها عن الأصل الفرنسي[٢٠٠]. بينما يرى جمشيد ملك پور أنها لم تترجم إلى الفارسية عن أصلها الفرنسي بل عن طريق النص التركي لها. ومن المحتمل أن تكون قد نقلت عن طريق ترجمة «أحمد وفيق باشا». الذي قد سعى- وفقًا للضروة الثقافية والاجتماعية- لتوفيق أوضاع مجتمع النبلاء في فرنسا في القرن ١٧ مع المجتمع التقليدي المسلم في البلاد العثمانية. فأضفى على العمل الروح التركية. وقد راعى المترجم ما انتهجه نظيره التركي في الترجمة[٢٠١]. ويبدو ذلك واضحًا من اختيار أسماء الشخصيات على سبيل المثال: مؤنس بدلًا من Alceste، ناصح بدلًا من Philinte، وفتينه بدلًا من Célimène، ونعمان بيگ بدلًا من Clitandre، ونعيم بيگ بدلًا من Acaste، وشاه بداق بدلًا من Dubois. ونحن إذا أيدنا رأي جمشيد إلى حد ما، باعتبار أن أسماء الشخصيات الواردة في المسرحية أقرب للبيئة العثمانية، كما أن "العبارات التي تفوح بالتركية في المسرحية ليست قليلة"[٢٠٢]. فإنه إلى جانب هذا التأثير التركي، فهناك- أيضًا - الصبغة الإيرانية الواضحة على العمل، فيقول إدوارد براون "قد تغيرت أخلاق الشخصيات وطبائعها في هذه المسرحية، واكتسبت شكلًا إيرانيًّا ... ويوجد بين الحين والآخر اصطلاحات وأمثال فارسية وضعت بدلًا من أمثال فرنسية"[٢٠٣]. ويؤكد ذلك يحيى آرين پور نفسه؛ حيث يقول "لقد تزينت بعض أجزاء الترجمة بالأمثال الفارسية والأشعار المعروفة لأساتذة اللغة الفارسية»[٢٠٤]. على سبيل المثال الشطر الثاني من البيت الثالث في الاستشهاد السابق، وهو مأخوذ من إحدى غزليات حافظ على نحو ما أشرنا فى حاشية البيت.

بناء على ما سبق إذًا لم يكن ميرزا حبيب ناقلًا عن النص التركي، فيمكن تبرير جمع ترجمته بين الثقافتين التركية والإيرانية معًا، بأن ذلك يرجع إلى أنه كان من الإيرانيين المقيمين في الأراضي العثمانية، حيث أقام فيها أكثر من ثلاثين عامًا، وتشبع بالثقافة التركية.

وإذا لم نستطع أن نجزم برجوع ميرزا حبيب أصفهاني إلى الترجمة التركية من عدمها، وعلى النحو نفسه النص الفرنسي، فليس

هناك ما يثبت رجوعه إليه. إلا أن المؤكد هو أن ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني للمسرحية سواء من الأصل الفرنسي أو التركي تعتبر ترجمة تواصلية، تلك التي تنحاز إلى القارئ وتسعى إلى إيصال أفكار الكاتب إليه بأسهل الطرق. ولذلك يقول جمشيد عن المسرحية إن ميرزا حبيب «قدم ترجمة حرة للنص الأصلي. وهذا الأمر أي الترجمة الحرة للنصوص لم يكن شائعًا فقط في إيران بل في البلاد العثمانية وسوريا ومصر وكثير من البلدان الأخرى بمنطقة الشرق. وهذا الأمر كان يتم وفقًا للحاجة، حيث كان يجب تعديل الموضوعات والمضامين ليست الأجنبية فقط، بل أيضًا التي كانت تتعارض مع الأفكار الشرقية في بعض الأحيان؛ ليفهمها القراء. لهذا السبب فمن خصائص هذا النوع من الترجمة أن المترجم كان يهتم بفهم روح الكلام، وكان اهتمامه بظاهر الكلام قليلًا»[٢٠٥]. على سبيل المثال ما ورد على لسان «ألسست / مؤنس» في المشهد الأول من الفصل الأول، وهو يواصل الإعراب عن نفوره لتملق الناس، حيث يقول:

ترجمة النص الفرنسي	ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني
ألسست: أن أكون صديقًا لأي إنسان ليس من أفعالي[٢٠٦].	مؤنس: الحبيب الذي يحب كل الناس ليس حبيبًا مخلصًا[٢٠٧].

وعلى النحو نفسه القطعة التالية فهي ترجمة لأنشودة قديمة وردت على لسان "ألسست/ مؤنس" ردًا على غزلية لغريمه "أرونت / أميدي" في المشهد الأول من الفصل الثاني من المسرحية؛ حيث يقول:

ترجمة النص الفرنسي	ترجمة ميرزا حبيب أصفهاني
- لو الملك منحني - باريس مدينته الكبيرة - وذلك اضطرني لترك - محبوبتي - سوف أقول للملك هنري: - استرد باريس الخاصة بك. - أنا أفضل محبوبتي التي تجلس على المخاضة[٢٠٨]. - أنا أفضل محبوبتي.	- لو أعطاني الملك شيراز مقابل شعرة من حبيبتي التركية الشيرازية. - لقلت له أيها الملك مع أن شيراز مدينة لا نظير لها. - إلا أن التركية الشيرازية تكفيني فاسترد أنت مدينة شيراز[٢٠٩].

في النهاية تجب الإشارة إلى أن ميرزا حبيب أصفهاني قد استخدم «لغة الشعر الكلاسيكي»[٢١٠]، وحاول كثيرًا- كما يقول يحيى آرين پور- أن يقدم ترجمة أدبية بليغة، لكن في بعض الأجزاء عبارات كثيرة غامضة وغير مفهومة لدرجة يصعب معها فهم الموضوع بسهولة»[٢١١]..... وبالرغم من كل العيوب التي أحصيناها- كما يقول يحيى آرين پور-، فإن الترجمة تقترب من الأصل، وأحيانًا تبدو فيها بعض القطع الجميلة»[٢١٢]. وفيما يلي ترجمة لجزء من المشهد الثاني، من الفصل الخامس، نستكمل به الاسشهاد الأول الذي ذكرناه من قبل حيث يلتقي العاشقان سويًّا، ويطلبان من المحبوبة أن تقول رأيها النهائي وتقبل واحدًا منهما، والمشهد على النحو التالي:

أميدى:

- لا تحتاج الحقيقة أكثر من هذا. انتهى الكلام فما رأيك يا سيدتي؟

- قولي كل ما تريدينه، وما لا تريدينه. في رأيي أن الرأي رأيك أنت...

أميدى: قسمًا بذات الحق لن أقتفي أثرها مطلقًا.

مؤنس: قسمًا بذات الحق لن أذكر اسمها مرة أخرى مطلقًا.

أميدى: قولي يا سيدتي: لن يضغط أحد عليك.

مؤنس: قولي يا سيدتي: إنك معذورة في هذا الكلام.

أميدى: قولى فقط من منا سوف يرتبط بك؟

مؤنس: قولى فقط من منا المفضل عندك؟.....

فتينه:

- لست مترددة مطلقًا فيكما، الموافقة عليكما أو رفضكما ليست صعبة.

- لكن من الصعب عليَّ أقول الحقيقة، وكذلك أن أقر بمثل هذا الكلام وجهًا لوجه.
- عندما يسمع شخص الكلام الذي لا يسعده. في رأيي سيقول ما لا يليق في مواجهة الناس.
- ما الحاجة للصراحة مادام يمكن استخدام الكنايات؟ مادام حل العقدة باليد، فما الحاجة للأسنان؟

أميدى:

- لا، لا قولي الصراحة واعترفي، أنا أريد ذلك. أنا لا أخشى من ردك.

مؤنس

- وأنا أيضًا أريد هذا.
- أريد صريح قولك وبجرأة شديدة. ومن ناحيتي لن أقبل أي مداراة هذه المرة.
- الأعظم أن فضلك يشمل الجميع بالرعاية. لكن ليس هناك مجال للخداع والتردد أكثر من هذا مرة أخرى.

أميدى:

- يجب أن تقولي كلامًا واضحًا وصريحًا في هذا الأمر.

مؤنس:

- أو التزمي الصمت، وسأعتبره بديلًا للرد....

أميدى:

- سيدي، صدقت القول، وأصدق على كلامك، فما يربكك؟ أنا لا أقول لها إلا ما قلته.

فتينه:

- ألم أقل لكما ما منعني؟![٢١٣]

ب - المسرحيات الشعرية المؤلفة:

ويقصد بها تلك المسرحيات التي كتبها مسرحيون إيرانيون؛ لذلك سنجد هذه المسرحيات أكثر تمثيلًا للواقع الإيراني. فمع ترجمة المسرحيات الأجنبية بدأ المسرح- بشكل عام- والمسرح الشعري- بشكل خاص- يخطو أولى خطواته في التعبير عن خصوصية المجتمع الإيراني المعاصر له. لأن مترجمي الأعمال الأجنبية كانوا يجدون أنها لا تتفق مع الذوق الإيراني؛ لذلك كانوا "يقتبسون الموضوع عن النص الأصلي ويغيرون فيه بشكل جزئي أو كلي وفقًا لطبيعة الزمان والمكان والذوق الإيراني"[٢١٤]. فأعمال موليير على سبيل المثال كانوا "غالبًا ما يصبغونها بصبغة فارسية محلية لتقريبها إلى وعي المتلقي الإيراني عن طريق استبدال عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات والأماكن المحلية بالعناوين والأسماء الأصلية، ومع ذلك يقال إنها لم تحظ بشعبية تذكر في إيران نظرا لبعد كتابات موليير عن طبيعة الإيرانيين ومعاناتهم"[٢١٥]. ولذلك

بدأ الكتاب الإيرانيون يخوضون مجال الكتابة المسرحية على الطريقة الأوربية، مثل فتح علي آخوند زاده[٢١٦] وميرزا آقا تبريزي[٢١٧]. لكن- في الحقيقة- يجب اعتبار بداية الكتابة المسرحية في إيران مصحوبة بظهور كاتبين معروفين؛ هما: حسن مقدم، الذي كان يوقع غالبًا بـ "على نوروز"، ومن أشهر أعماله "جعفر خان از فرنگ آمده"، والثاني رضا كمال الذي اشتهر بـ "شهريار"، ومن أعماله "شب هزار ويكم الف ليل"[٢١٨]. وهما يمثلان المسرح النثري. ومن كتاب المسرح الشعري يمكن ذكر ميرزاده عشقي؛ حيث تناول بعض الباحثين[٢١٩]عمليه "ايده آل يا سه تابلو عشقي" و"كفن سياه" باعتبارهما مسرحيات شعرية. وهما يستمدان موضوعهما من الواقع الإيراني. فبالنسبة لـ "ايده آل يا سه تابلو عشقى" التي أشار إليها أبو القاسم جنتي في فهرسه- الذي ضم المسرحيات الإيرانية حتى مارس ١٩٥٥- فقد نظمها عشقي عام ١٩٢٤. وأضفى عليها نوعًا من التجديد والتطوير حتى بدا "مبتكرا في اختيار وزن الشعر وقالبه. حيث كان الشعراء الفرس يستخدمون قالب المثنوي للحكايات والذي يتميز بأوزانه الخفيفة، لكن عشقي قد عدل عن هذه القاعدة لأول مرة واختار في بيان قصة مريم قالب المسمط، وبحر المجتث الذي لم يستخدم من قبل في نظم القصص الفارسية"[٢٢٠]. وتدور المسرحية حول رجل إيراني وطني، فقد ولديه في الثورة الدستورية، وماتت زوجته حزنًا على ما ألمَّ به جراء الثورة الدستورية، كما فقد ابنته بسبب شاب طهراني مستهتر. وهي مقسمة إلى ثلاثة مشاهد: المشهد الأول ليلة التغرير بمريم، والمشهد الثاني موت مريم، والمشهد الثالث يحكي فيه والد مريم قصة حياته لبطل المسرحية/ عشقي.

وبالنسبة لـ"كفن سياه" فقد نظمها عشقي عام ١٢٩٤هـ. ش/ ١٥-١٩١٦، ويعتبرها «بضعة قطرات من الدموع ذُرِفت من عيونه على هذه الأوراق عند رؤيته لخرائب المدائن»[٢٢١]. وقد اكتفى فيها بوضع عناوين جانبية تشير إلى الانتقال إلى جزء جديد في الحكي، على سبيل المثال: مشاهد من التاريخ القديم- في المقابر - أفكار عرفانية- في القلعة الخربة. أما موضوعها فكما يقول عشقي « قصة امرأة من عهد قديم اسمها «خسرو دخت» ومصير النساء الإيرانيات من وجهة نظرها»[٢٢٢]. حيث تتطرق هذه المرأة إلى قضية الحجاب وعدم تمتع المرأة الإيرانية بالحرية ومدى الظلم الواقع عليها والتعاسة التي تشعر بها. وبالرغم من أن هذا الموضوع ليس جديدا في الشعر الفارسي؛ حيث تطرق

له الكثير من الشعراء الإيرانيين في العصر الحديث من خلال قصائدهم، فإن أسلوب عشقي لهذا الأمر كان أكثر إثارة وتشويقا.

ومن حيث البنية الفنية للعملين، فتغلب عليها كثرة المواقف السردية، وكثرة المشاهد الوصفية المفعمة بالمشاعر والأحاسيس التي يصعب تصويرها على خشبة المسرح. ونظرا إلى ما تثيره بنيتهما الفنية من ملاحظات تجعل من الصعوبة الجزم بالنوع الأدبي الذي يمكن أن يندرج تحته هذان العملان، بين ما إذا كانتا مسرحًا شعريًا حقا شابه بعض العيوب، أم شعرًا مسرحيًا شغلت فيه العناصر المسرحية مساحة أكبر مما يجب أن تكون عليه، أم أنهما مجرد شعر قصصي؛ لذلك فضلت الباحثة أن تفرد لهما بحثًا مستقلا، تعالج فيه هذه القضية، وغيرها من القضايا المهمة.

***

ثالثًا: أهم خصائص المسرح الشعري الإيراني

بعد هذا العرض العام للمسرحيات الشعرية تبين ما يلي:

١- إن التاريخ يمثل مادة خصبة استقى منها كُتَّاب المسرح الشعري أعمالهم، فكل المسرحيات الشعرية السابقة اعتمدت بشكل أساسي على التاريخ، سواء من خلال استلهام الأحداث أو استلهام الشخصيات، باستثناء المسرحيات المتأثرة بالنمط الأوربي. لكن هذا الأمر ليس قاصرًا على المسرح الشعري فقط بل توفر- كذلك- في المسرح النثري أيضًا، حيث «كان الكتاب المسرحيون من الثورة الدستورية حتى انقلاب ١٩ آب ١٩٥٣ يبحثون عن الهوية الوطنية الحقيقية، وكان ذلك التحدي يشكل هاجسًا دائمًا يدفعهم إلى العودة للتاريخ، وفتح أبواب الماضي، والسعي في دروب الزمان»[٢٢٣]. لكن «ظهرت الكتابة التاريخية المسرحية في إيران كنوع مستقل عن النثر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقط، ونضجت تحت تأثير الكتابة المسرحية الروسية والآذرية والأدب المسرحي في أوربا الغربية»[٢٢٤]. وكان دافع الكتاب المسرحيين سواء شعرًا أو نثرًا لهذه النزعة التاريخية إما للفخر بماضي إيران العريق، أو للعبرة والعظة أو للبكاء على ماضي إيران التليد، واستنهاض الهمم لعودة البلاد لسابق عهدها وتصحيح الواقع المؤلم الذي وصلت إليه البلاد كمسرحية «رستاخيز شهرياران ايران». أو للمتعة والإثارة لما يحفل به التاريخ من قصص مثيرة ومشوقة مثل مسرحية «سرنوشت پرويز» و«شيدوش وناهيد»، و«رستم

وسهراب». لكن مسرحية «سرنوشت پرويز» بعد التعديلات التي أجراها تقي رفعت عليها، فقد أضفى عليها لمحة سياسية حيث جعل شيرويه يضحى بعاطفة البنوة حبًّا للوطن.

٢- كانت بعض المسرحيات- موضوع الدراسة- بمثابة حكايات ممسرحة[٢٢٥]، وعلى وجه الخصوص المسرحيات ذات النزعة التاريخية، حيث اقتبس مؤلفوها موضوعاتها من الشاهنامه وغيرها من الملاحم الإيرانية، وأجروا عليها بعض التعديلات لتصبح مسرحيات. على سبيل المثال مسرحية «رستم وسهراب» لحسين كاظم زاده ايرانشهر، حيث يقول عنها «في عام ١٩١٣ اقتبست قصة رستم وسهراب من شاهنامه الفردوسي. وقد أخرجتها على شكل مسرحية بعد إجراء بعض التعديلات والإضافات»[٢٢٦]. وعلى النحو نفسه مسرحية «سرنوشت پرويز» لمحمد خان أويسي، الذي أكد ذلك في مقدمة مسرحيته حيث يقول «هناك الكثير من المسرحيات الشعرية في خزائننا الأدبية حينما يكون هناك مشجعون وطالبون لها؛ إذ من الممكن اقتباس الآف المسرحيات التاريخية والأخلاقية والاجتماعية منها»[٢٢٧].

٣- طغت التراجيديا على المسرحيات- موضوع الدراسة- باستثناء مسرحية «شيدوش وناهيد»؛ لأن التراجيديا «لا تتعامل مع الأبطال المقدامين»[٢٢٨]، بينما شيدوش- بطل المسرحية- كان بطلًا قويًّا، لم يخضع لكافور، وتعامل معه ندًّا لند، بالرغم من أنه كان أسيرًا له. علاوة على ذلك انتصر على كافور، وانتهت المسرحية بقبول كافور زواجه من ابنته «ناهيد». كما من الممكن أن نستثني أيضًا تعزية «تيمور ووالي الشام»، حيث لم تركز على الجانب المأساوي في واقعة كربلاء، بل ركزت على رغبة تيمور في الانتقام من والي الشام للقصاص للحسين (عليه السلام). وبالفعل وصل إلى الشام وجلد وليها، ووزيريه.

٤- كل المسرحيات الشعرية- موضوع الدراسة- من تأليف ناظميها باستثناء مسرحية «گزارش مردم گريز»، فهي ترجمة لإحدى مسرحيات موليير. وهذا على عكس المسرح النثري الذي تغلب عليه المسرحيات المترجمة.

٥- غلبت اللغة الفصحى على كل المسرحيات الشعرية التي اطلعنا عليها، وقد تراوحت بين الفصحى الثقيلة مثل مسرحية «شيدوش وناهيد»، والفصحى الوسطى مثل تعزية «تيمور ووالى شام» ومسرحية «رستاخيز

شهرياران ايران». لكن الأمر مختلف في المسرحيات النثرية، حيث مال بعض كتاب المسرح النثري إلى التأليف باللغة العامية، حتى صارت « ظاهرة التحول من اللغة الفصحى الأدبية إلى اللغة العامية الدارجة أمرًا ملفتًا للنظر بشكل كبير في الأدب الإيراني..... وبالتدريج رسخت لغة الحوار في النثر الفارسي وانتشرت. وقد كان نفوذ العامية ومصطلحاتها أكثر وأسرع في الأدب المسرحي عنه في الأدب الروائي والقصصي»[٢٢٩].

٦- طغى على المسرحيات الشعرية، استخدام القوالب التقليدية خاصة المثنوي مثل «تيمور ووالى الشام» و«گزارش مردم گريز» و«سرنوشت پرويز» و«شيدوش وناهيد»، أما مسرحية «رستاخيز شهرياران ايران» فقد استخدم عشقي في نظمها قالب المثنوي أيضًا، كما استعان في بعض الأحيان بقالب الغزل والمسمط. وهذا يحسب للشعراء إلى حد كبير؛ لأن شعر القصائد أو القافية الموحدة لا يناسب حيوية المسرح، بل يضفي نوعًا من الرتابة وعدم الحركة. هذا فضلًا عن أنه قد يجعل المتلقي يركز على الإيقاع أكثر من العناصر الأخرى. بينما الايقاع يجب أن يساعد على زيادة تفاعل المتلقي مع الأحداث ولا يفصله عنها. لكن ما يؤخذ على الشعراء التزامهم بالبحور الشعرية على مدار المسرحية فـمسرحية «گزارش مردم گريز»[٢٣٠] جاءت على بحر المجتث، ومسرحية «شيدوش وناهيد» على بحر المتقارب، ومسرحية «سرنوشت پرويز» على بحر الهزج[٢٣١]. وهذا الالتزام بالبحور لا يتناسب مع طبيعة المسرح الذي تتنوع شخصياته وتتطور أحداثه، مما يجعل المتلقي يشعر أنه يقرأ أو يسمع نصًّا شعريًّا وليس مسرحية. لكن من الممكن أن نستثني هنا «تيمور ووالي الشام»، وكذلك مسرحية «رستاخيز شهرياران ايران»؛ حيث نوَّع عشقي في البحر الشعري، كما استخدم ألحانًا مختلفة، منها على سبيل المثال السيكا والبيات.

٧- نظرا إلى أن هذه المسرحيات تمثل طور النشأة في المسرح الإيراني؛ لذا كان طبيعيًّا افتقاد معظم المسرحيات الشعرية إلى الكثير من مقومات المسرح. فعلى سبيل المثال الإسهاب في الوصف في بعض المسرحيات وقد يرجع ذلك إلى عدم وجود ما يمكن أن نطلق عليه النص الموازي الذي يذكر فيه المؤلف الأجزاء الوصفية للشخصيات والمكان باستثناء مسرحية «سرنوشت پرويز»؛ ومسرحية «رستاخيز شهرياران ايران»؛ حيث ورد بهما النص الموازي، وكذلك مسرحية «شيدوش

وناهيد» وإن كان قد ورد فيها بشكل بسيط، وعلى النحو نفسه تعزية «تيمور ووالي الشام». وبالنسبة للصراع فيبدو ضعيفًا في أغلب المسرحيات التي اطلعنا عليها؛ وذلك لعدم وجود قوى متكافئة فيها. أما الحوار فيتسم في بعض المسرحيات بالإطالة- إلى حد ما- كما يبدو في مسرحية «شيدوش ناهيد»، وكذلك مسرحية «سرنوشت پرويز».

في النهاية تجب الإشارة إلى أن المسرح الشعري حظي باهتمام بعض نقاد الأدب بسبب قيمته الأدبية، لكن للأسف لم يكتب له النجاح بشكل كبير على خشبات مسارح إيران[٢٣٢]. وقد يرجع ذلك إما لرفض رجال الدين للمسرح[٢٣٣]، بشكل عام، أو لصعوبة تنفيذ بعض المسرحيات على خشبة المسرح، نتيجة عدم تمكن الشعراء من أصول الكتابة المسرحية وقواعدها، على سبيل المثال سرعة الأحداث التي يصعب معها تغيير المناظر وتشييدها على خشبة المسرح أو كثرة الأحداث التي تتعارض مع طبيعة المسرح من حيث التكثيف، أو بطء الأحداث التي قد تجعل المشاهد يشعر بالملل. أو الإسهاب في الوصف الذي يتعارض مع طبيعة المسرح، أو عدم ترابط الأحداث مما يجعل بعض الأمور غامضة كمسرحية «سرنوشت پرويز» لأويسي، أو افتقاد التنوع والحركة مثل مسرحية «رستم وسهراب» كما يرى يحيى آرين پور. علاوة على ذلك تجب الإشارة إلى عدم قدرة بعض الشعراء على استخدام اللغة الشعرية المؤثرة على خشبة المسرح واستخدام لغة ثقيلة، وبشكل عام عدم التوفيق في نقل المضامين، ولذلك لم يستطع المسرح الشعري أن يحفظ لنفسه مكانا في المسرح الإيراني على الرغم من الرصيد الأدبي الكبير له[٢٣٤]. كما يرى منصور رستگار فسايى أن التزام المسرح الشعري بالقوالب التقليدية والبحور الشعرية قد أثر سلبًا عليه، وأبعد الجمهور عن مشاهدته، فيقول: إذا لم تحظ المسرحيات الشعرية بإقبال شديد فذلك يرجع إلى تجاوز الشعر وأساليبه لقدرة استيعاب المشاهدين، أو بسبب أن أساليب الشعر ليست مستعدة أن تهبط إلى مستوى العامة، لكن الاتجاهات الجديدة التي أبعدت الشعر المعاصر عن التقاليد القديمة للوزن والقافية، من الممكن أن تفتح طريقًا جديدًا للمسرح الشعري. ولذلك يعتبر الشعر المعاصر- بأوزانه وقوالبه الجديدة- أكثر ملاءمة للمسرح من الشعر الكلاسيكي[٢٣٥]. لكننا نرى أن الشاعر إذا استخدم القوالب التقليدية- وتحديدًا متنوعة القوافي- ونوَّع في البحور الشعرية، فمن الممكن أن يُكتب النجاح لمسرحياته، خاصة

إذا استخدم لغة سهلة سواء فصحى أو عامية، يتمكن المشاهد- من خلالها - مـن التفاعل مع أحداث المسرحية بسهولة ويسر؛ لأن اللغة الصعبة تعد عائقًا يمنع المشاهد من المتعة والتفاعل مع الأحداث.

***

النتائج:

- يعتبر المسرح الإيراني - بشكل عام - والمسرح الشعري- بشكل خاص- من الفنون الحديثة التي ظهرت في العصر الحديث بوجه عام، وتحديدًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هذا بالرغم من وجود إرهاصات مبكرة له في إيران سواء قبل الإسلام أو بعده.
- لعبت فنون الفرجة الشعبية دورًا كبيرًا في المسرح الإيراني بشكل عام والمسرح الشعري بشكل خاص. وقد برز هذا الدور بشكل أكبر في العصر الإسلامي، وخير ممثل لها عروض التعازي.
- لعبت الشاهنامه دورا كبيرًا بما تضمنته من عناصر درامية وحوار في ازدهار المسرح بشكل عام والمسرح الشعري بشكل خاص؛ حيث كانت المرجع الأساسي لغالبية الكتَّاب المسرحيين.
- كان للمسرح الأوربي تأثير كبير على المسرح الإيراني الشعرى منه والنثرى.
- يعتبر علي محمد خان أويسي أول من خاض تجربة المسرح الشعري، لكن سبقته مجموعة من المسرحيات المترجمة عن موليير مثل «گزارش مردم گريز» و«تارتوف».
- أهم خصائص المسرح الشعري الإيراني» تتمثل فيما يلي:

- غلبت النزعة التاريخية على المسرحيات، موضوع الدراسة.
- طغت التراجيديا على المسرحيات الشعرية، موضوع الدراسة.
- كانت بعض المسرحيات- موضوع الدراسة- بمثابة حكايات ممسرحة.
- غلبت اللغة الفصحى على كل المسرحيات الشعرية، موضوع الدراسة.
- طغى على المسرحيات الشعرية، استخدام القوالب التقليدية.
- عدم ميل الشعراء إلى التنوع في استخدام البحر الشعري؛ إذ غالبًا ما كانوا يستخدمون بحرًا شعريًّا واحدًا ينظمون عليه مسرحياتهم، دون تغييره طوال المسرحية.
- كانت المسرحيات الشعرية تفتقد إلى مقومات المسرح؛ لكن هذا قد يرجع إلى أنها كانت في طور النشأة.

الهوامش:

١. انظر: جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. چاپ: اول. تهران: انتشارات توس. ج٢. ١٣٦٣. ص ٢٣٣.

٢. هو حبيب الله أصفهاني المعروف بـ «بدستان». من شعراء القرن الثالث عشر الهجري القمري. ولد عام ١٢٥٢ / ١٨٣٢في قرية «بن» التابعة لـ «شهركرد» ببختيار. في حين أنه أرجع أصله في مقدمة إحدى كتبه إلى منطقة «قره باغ» في أذربيجان. وبسبب إقامته الطويلة في إسطنبول عرف بـ « حبيب أفندي» أو «ميرزا حبيب أفندي».قضى ميرزا حبيب أصفهاني طفولته في التعلم والمعرفة على يد والده. وأنهى دراساته الأولية في موطن رأسه. وعندما بلغ العاشرة من عمره توجه إلى أصفهان ودرس في مدرسة جده العلوم العربية واستكمل دراسة القواعد الأدبية. وفي سن الثانية عشرة حفظ القرآن كاملا. واستوعب تمامًا فن العروض والقافية. وتفوق على أقرانه. توجه ميرزا حبيب الأصفهاني إلى طهران في سن ٢٥، وقام بدراسة العلوم الجديدة في مدرسة دار الفنون. ثم توجه إلى بغداد. وقام بدراسة الأدب والفقة وأصول الدين لمدة أربع سنوات. وبعد عودته إلى طهران تواصل مع المستنيرين وخاصة ميرزا ملكم خان. وكانت الحكومة تراقب أنشطتهم. وبسبب نشاطاته السياسية ومناهضة الاستبداد وجهت له عدة اتهامات من بينها تهمته بإهانته الصدر الأعظم (رئيس الوزراء حاليًا). فاضطر للهروب إلى الأراضي العثمانية عام ١٢٨٣هـ. ق/ ١٨٦٣. أو بعبارة أخرى نفي في الأراضي العثمانية. وهناك عاش أكثر من ٣٠عامًا. وتعرف على الشيخ أحمد روحي وأصحاب آخرين له من بينهم كتَّاب جريدة آختر الماهرين. وتزوج من زوجتين وأنجب أبناءه. وعمل في إدارة المعارف التركية وألف كتبه هناك وطبعها. ومن أعماله ديوان شعر يتضمن أكثر من ٤٠٠٠ بيت. ومن أعماله التي ألفها لتعليم نحو اللغة الفارسية: دستور سخن (١٢٨٩/ ١٨٦٩)، دبستان فارسى (١٣٠٨/ ١٨٨٨)، وخلاصه رهنماى فارسى (١٣١٠/ ١٨٩٠)؛ ولذلك عرف بأبي النحو الفارسي. وقد اقتدى ميرزا عبد العظيم خان قريب بأعماله في كتابة النحو الفارسي. ويبدو تأثيره اللافت للنظر في تطور النثر الفارسي الجديد من خلال ترجمته لثلاث أعمال، وهي حاجي بابا أصفهاني، وسرگذشت ژيل بلاس، وگزارش مردم گريز. كما أنه يعتبر أول متحدث بالفارسية نشر مقالا مفصلا عن المسرح في جريدة اختر عام ١٣٠٣/ ١٨٨٣. كما أنه أول شخص قد كتب عن تاريخ المسرح العالمي باللغة الفارسية. وهو أيضًا- بترجمته لميزانتروب- يعد أول شخص فتح المجال لنهضة الترجمة والاقتباس في الأدب المسرحي

الإيراني. وفي عام ١٣١٥هـ. ق/ ١٨٩٥ اتجه إلى بروسا للعلاج وتوفى هناك.

جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. چاپ: اول. تهران: انتشارات توس. ج١. ١٣٦٣. ص ٣١٩.

انظر: ميرزا حبيب اصفهاني. سايت (scipost). كد ٢١٣٥٦. ١٠ شهريور ١٣٩٣. على الرابط الآتي:

http://scipost.wikipg.com/wiki/%D9%85%DB%8C%D8%B1%D8%B2%D8%A7%20%D8%AD%D8%A8%DB%8C%D8%A8%20%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86%D8%B%8C%20(%20Mirza%20Habib%20Esfahani%20-Mirza Ha-) همايش بزرگداشت ميرزا حبيب اصفهانى#(bib Esfahani) و اعتراض بزرگان ادب پارسى به تغيير نام مشاهير بزرگ.

٣. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. چاپ: هفتم. تهران: انتشارات زوار. ج٢. ١٣٧٩. ص ٣١٣.

٤. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٣.

٥. نقلا عن ناصر قاسمى وندا رسولى. بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد. إضاءات نقدية (فصلية محكمة). السنة الثانية. العدد الخامس. ١٣٩١ هـ.ش/ آذار ٢٠١٢. ص ٩٣.

٦. عبدالقادر حسين سيد حسين. المسرح الإيراني عند آخوندزاده وميرزا آقا تبريزي: دراسة نقدية. أطروحة دكتوراه. جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة الفارسية. ١٩٨٨. ص ١١.

٧. انظر: محمد رضا روزبه. ادبيات معاصر ايران (نثر). چاپ دوم. تهران: نشر روزگار. ١٣٨٤. ص ١٠٩، ١١٠، ١١١.

٨. "هو نوع أدبي نثري وصف بالشعر بسبب رهافة المشاعر التي يتخذها الكاتب مادة للعمل الأدبي، وبسبب دقة التحليل لتلك المشاعر"
محمد عناني. الشعر المسرحي: حاضره ومستقبله. القاهرة: مكتبة الأسرة. ١٠٠٢. ص ٣١.

٩. ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. تهران: كتابفروشى ابن سينا. ١٣٣٣/ ١٩٥٥. ص ١٧٨.

١٠. منصور رستگار فسايى. انواع شعر فارسى (مباحثى در صورت ها ومعانى شعر كهن ونو پارسى). چاپ دوم. شيراز: انتشارات نويد. ١٣٨٠. ص ٣٨٢.

١١. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص٣١٣.

١٢. محمد حقوقي. مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران: ١: نثر (داستان). چاپ: سوم. تهران: قطره. ١٣٧٨. ص ٣٧.

١٣. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٣.

١٤. المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٥. محمد رضا شفيعى كدكنى. ادبيات فارسى از عصر جامى تا روزگار. ترجمه/ حجت الله اصيل. چاپ دوم. تهران: نشرنى. ١٣٨٢. ص ١١٤.

١٦. فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ط١. بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي. ٢٠٠٨. ص١٥٢.

١٧. انظر: على اكبر دهخدا. لغتنامه. مادتي "منظوم" و"منظومه". تاريخ الاطلاع (١٥/ ٣/ ٢٠١٧) على الرابط الآتي:

http: / /www.jasjoo.com /books /wordbook / dehkhoda /٪D٩٪٨٥٪D٩٪٨٦٪D٨٪B٨٪D٩٪٨٨٪D٩٪٨٥٪D٩٪٨٧ /

http: / /www.jasjoo.com /books /wordbook / dehkhoda /٪D٩٪٨٥٪D٩٪٨٦٪D٨٪B٨٪D٩٪٨٨٪D٩٪٨٥ /

١٨. عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر. أطروحة ماجستير. جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها. ٢٠٠٨- ٢٠٠٩. ص١٣.

١٩. محمد عناني. دراسات في المسرح والشعر. القاهرة: مكتبة غريب. د. ت. ص ٣١.

٢٠. أحمد شمس الدين الحجاجي. المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث.القاهرة: دار الهلال. ١٩٩٥. ص ٥١.

٢١. منصور رستگار فسايى. انواع شعر فارسى. ص ٣٨٢.

٢٢. محمد عناني. الشعر المسرحي: حاضره ومستقبله. ص١٢.

٢٣. عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي. ص ١٤.

٢٤. خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث: تاريخ، تنظير، تحليل. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٧. ص ٤١.

٢٥. محمد عناني. دراسات في المسرح والشعر. ص ٢٨.

٢٦. لم نتمكن من الاطلاع على هذه المسرحية، وعلى النحو نفسه أبو القاسم جنتي لم يطلع عليها.
ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص٩١.

٢٧. هو حبيب‌الله مشير همايون شهردار (١٢٦٤-١٣٤٨هـ. ش/ ١٨٨٥-١٩٦٩) شاعر وموسيقي وملحن. لقبه مشير همايون. كان محبًّا للموسيقى. ولاستكمال دراستها توجه لأستاذ العصر محمد صادق خان سرور الملك. وقد تميز في العزف على البيانو، وكان له أسلوب خاص في العزف عليه. وقد أعد أكثر من خمسين لحنًا. كما كان يغني أشعاره أيضًا. وقد كتب عددًا من الأوبريتات، منها أوبريت "يوسف وزليخا"، و"خسرو وپروانه"- كما سنشير إليه-. وقد تولى مسئولية مجلس الموسيقى. وأسس أوركسترا.

وأعد ألحانًا لهذا الأوركسترا. كما أعد ألحانًا لبعض أشعار كبار الشعراء كالفردوسي وسعدي وحافظ. كما وضع ألحانًا إيرانية لأوبرا "غادة الكاميليا".

حبيب‌الله مشير همايون شهردار. مجله ى الكترونيكي.(٥ فروردين ١٣٩٦ / ٢٥-٣-٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http://vista.ir/article/6490-1/%D8%AD%D8%A8%DB%8C%D8%A-8%E2%80%8C%D8%A7%D9%84%D9%8-4%D9%87-%D9%85%D8%B4%DB%8C%-D8%B1-%D9%87%D9%85%D8%A7%DB-%8C%D9%88%D9%86-%D8%B4%D9%8-7%D8%B1%D8%AF%D8%A7%D8%B1

٢٨. لم نتوصل لنسخة من هذه المسرحية، لكن وفقا لكلام أبي القاسم جنتي، فهي مأخودة من قصة يوسف وزليخا للفردوسي. نُشرت في طهران عام ١٣١٤ هـ. ش/ ٣٥- ١٩٣٦. وتقع في ٣٢ صفحة.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص٩١.

٢٩. اطلعنا على إحدى نسخها، حيث نشرت أكثر من مرة في طهران كما أشار أبو القاسم جنتي.

المرجع السابق. ص ٢٩.

٣٠. هو سيد محمد رضا بن سيد أبي القاسم الكردستاني الملقب بـ ميرزاده عشقي. ولد في همدان عام ١٣١٢هـ. ق/ ١٢٧٢هـ. ش ١٨٩٣. تلقى تعليمه الأول في همدان، وتعلم اللغتين الفارسية والفرنسية بشكل جيد.

كان عشقي من المؤيدين للدولة العثمانية خلال الحرب العالمية الأولى، ولذلك التحق بالمهاجرين الإيرانيين الذين توجهوا إلى أسطنبول. وقضى هناك عدة سنوات. وكان يحضر كمستمع في قسم العلوم الاجتماعية والفلسفة بدار الفنون. وكتب هناك أوبرا «رستاخيز شهرياران ايران». وهذه المنظومة كانت نتيجة مشاهداته لخرائب المدائن خلال عبوره بغداد والموصل أثناء توجهه لأسطنبول. ثم عاد عشقي من إسطنبول إلى همدان لكن سرعان ما توجه إلى طهران، وظل هناك حتى اغتيل عام ١٩٢٤.

للمزيد انظر: سيد محمد رضا ميرزاده عشقى. كليات مصور ميرزاده عشقى. نگارش: على اكبر مشير سليمى. چاپ: هشتم. تهران: چاپخانه سپهر . ١٣٥٧. ص١- ٣٢.

٣١. لم نطلع على هذه المسرحية، لكن أبو القاسم جنتي أشار إلى أنها نُشرت في طهران عام ١٣٢٢ هـ. ش/٤٣-١٩٤٤، وتقع في ٢٨ صفحة. وتتضمن فصلين.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٩٤.

٣٢. كان شاعرًا وكاتبًا. التحق بإحدى المدارس العسكرية وتفوق فيها، وتخرج فيها عام

١٣٠٧/٢٨-١٩٢٩. من أعماله: «استعمال توپخانه در جنگ»، و«بيژن ومنيژه»، و«جغرافياى نظامى ايران»، و«دوره توپخانه». سلطان احمد بهارمست. شبكه انترنيتى آفتاب. (چهارشنبه ٢٢شهريور ١٣٨٥)، على الرابط الآتي:

http://www.aftabir.com/lifestyle/view/6069/%D8%B3%D9%84%D8%B7%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A8%D9%87%D8%A7%D8%B1%D9%85%D8%B3%D8%AA

٣٣. لم تتوفر لنا نسخة كاملة من هذه المسرحية، بل اطلعنا على أجزاء منها في المجلد الثاني من كتاب "ادبيات نمايشى در ايران" لجمشيد ملك پور. وبالنسبة لأبي القاسم جنتي، فلم يطلع على النسخة الأولى لها، بل اطلع على نسخة أخري صدرت عام ١٢٨٩ هـ.ش/ ١٩١٠ في أسطنبول. وتقع في ٤٦ صفحة.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ١٠٨.

٣٤. ولد علي محمد خان أويسي عام ١٢٦٣ هـ.ش/ ١٨٨٤ في طهران. وبعد إنهاء مراحله الدراسية وتخرجه من مدرسة العلوم السياسية التحق بالخدمة في وزارة الخارجية، وبعد فترة عين قنصلا لإيران في القوقاز. وذهب إلى بادكوبه. ومن المهام التي تولاها أيضًا فيما بعد يمكن ذكر وظيفته كمسئول في وزارة المالية بأسطنبول ومدير عام الضرائب ورئيس إدارة الصناعات الفنية. وقد ألف علي محمد خان بعض الكتب بعضها عن الاقتصاد وبعضها عن التعليم كما له بعض الترجمات. وقد نشر في أسطنبول كتابًا عن الأبجدية وتغيير الخط أيضًا. جمشيد ملك پور . ادبيات نمايشى در ايران . جلد دوم. ص ٢٣٤ -٢٣٥.

٣٥. اطلعنا على نسخة من هذه المسرحية في كتاب "بنياد نمايش در ايران" لأبي القاسم جنتي. وقد ذكر أبو القاسم أنها صدرت مع مجموعة أشعار فروغي، من صفحة ٣٩ حتى صفحة ١٢٠. عام ١٢٩٥ هـ.ش/ ١٦-١٩١٧. في طهران. وكانت طبعًا حجريًا.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص١١١.

٣٦. أبو الحسن فروغي فيلسوف وأديب، وشاعر. ولد في طهران عام ١٢٧٠هـ. ش الموافق ١٧ فبراير ١٨٨٢في أسرة تتمتع بالفضل والكمال. كان والده ميرزا محمد حسين فروغي الأصفهاني الملقب بذكاء الملك من علماء عصر ناصر الدين شاه. تعلم اللغة الفارسية والعربية وآدابهما على يد والده، واللغة الفرنسية على يد أخيه محمد على فروغي الملقب بذكاء الملك الثاني. والتحق بمدرسة آليانس لاستكمال دراسة اللغة الفرنسية، وبعد التخرج عمل بالتدريس

في المدرسة نفسها. كما درس في مدرسة دار الفنون اللغة الفرنسية والتاريخ والجغرافيا والعلوم الطبيعية. نشر فروغى عام ١٢٩٨ هـ.ش/ ١٩-١٩٢٠ كتابه الأول المعنون بـ "سرمايه سعادت" يا "علم وآزادى". وفي العام ذاته أسس مدرسة عرفت بـ "دار المعلمين" لإعداد المعلمين إعدادًا جيدًا. واستحدث فيها أساليب جديدة للتدريس، بعد ذلك تبدلت دار المعلمين بمعهد عالي. وقد استطاع من خلالها أن يقدم خدمات جليلة للثقافة والأدب. درس أبو الحسن فروغي لفترة طويلة فيه مواد القرآن والتاريخ وأمم الشرق. علاوة على ذلك نشر مجلة أصول التعليم، وبعد فترة أسسس مجلة (تربيت) لكنها توقفت عن الإصدار لقلة الموارد المالية. ثم توجه فروغي عام ١٣٠٦/ ٢٧-١٩٢٨ إلى أوربا لاستكمال دراساته الفلسفية والعلمية، وعاد عام ١٣٠٨/ ٢٩-١٩٣٠. ودرس عدة سنوات في كلية الآداب جامعة طهران، وقد مثل إيران في عصبة الأمم. وفي أواخر عمره نشر بعض الأعمال القيمة منها "شيدوش و ناهيد"، و"تحقيق در حقيقت تجدد و مليت" و"اوراق مشوش يا مقالات مختلفه" وعملين فلسفين باللغة الفرنسية. وتوفي في طهران عام ١٣٣٨/ ٥٩-١٩٦٠.

انظر: ابو الحسن فروغي. شبكه انترنتي آفتاب. تاريخ الاطلاع (١٩/ ١٠/ ٢٠١٦)، على الرابط الآتي:

http: / /www.aftabir.com /lifestyle /view /97882 /%D8%A7%D8%A8%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%86-%D9%81%D8%B1%D9%88%D8%BA%DB%8C

مهبود مهرنوش. چهره‌هاى ادبيات نمايشى در عصر مشروطيت. تاريخ الاطلاع (١٨/ ١٠/ ٢٠١٥)، مجله الكترونيكى. Vista News Hub، على الرابط الآتي:

http: / /vista.ir /article /255470 /%D9%86%DA%AF%D8%A7%D9%87%E2%80%8C%D9%87%D8%A7%D8%B1%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8C%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D9%86%D8%A7%DB%8C%D8%B4%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D9%85%D8%B4%D8%B1%D9%88%D8%B7%DB%8C%D8%AA

٣٧. لم تتوفر لنا نسخة من هذه المسرحية.

٣٨. نشرت عام ١٣٢٥ هـ. ش/ ٤٦-١٩٤٧ في طهران عن دار نشر نهضت. تقع في ٧٢ صفحة. وتقع في سبعة فصول.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص١٢٠

٣٩. لم نطلع على هذه المسرحية. هي أوبرا. صدرت في طهران عام ١٣١٣ هـ.ش. تقع في ٢٠٤ صفحة، وتضم ستة فصول. وهى تصور الأحداث التاريخية للعصر الساساني.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٩٧.

ناصر قاسمى. إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية في إيران. إضاءات نقدية (فصلية محكمة). س ٣. ع ١٠. ١٣٩٣ش/ ٢٠١٣. ص ١٦٥.

٤٠. حصل تندر كيا على ليسانس الحقوق من إيران، بينما حصل على الدكتوراه تخصص الاقتصاد من جامعة باريس. علاوة على المسرحية- موضوع الدراسة- نشر سبعة مجلدات من مجموعات شعرية ونثرية بعنوان "شاهين: نهيب جنبش ادبى". وقد كتب في مجالات مختلفة فكرية وثقافية وتاريخية.

خبرگزارى دانشجويان ايران(ايسنا). ٩ ارديبهشت ١٣٩٣. كد خبر. ٩٣٠٢٠٩٠٥٧٢٦. على الرابط الآتي.

http://isna.ir/fa/news/93020905726/-%D8%B4%D9%88%D8%B1%D8%A8%D8%DB%8C-%D8%A2%D8%B4%D9%AA%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B1%D8%A7%D9%87-%D8%A7%D8%B3%D8%AA

٤١. توفر لنا نسخة من هذه المسرحية.

٤٢. لم نطلع على هذه المسرحية، لكن أبو القاسم جنتي أشار إلى أنها نشرت في برلين عام ١٣٠١ هـ. ش/ ٢٢-١٩٢٣. وتقع في ٦٤ صفحة. وهي تتكون من خمسة فصول.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ١٠٥.

٤٣. هو حسين كاظم زاده ايرانشهر ابن الحاج ميرزا كاظم الطبيب، من الأطباء المعروفين في عصره. ولد حسين كاظم زاده عام ١٢٦٢ هـ.ش/ ٨٣-١٨٨٤ في تبريز. وقبل أن يبلغ السابعة من عمره فقد والديه. وتولى تربيته بعد وفاة والده أخيه الأكبر الذي كان طبيبًا أيضًا. تعلم القراءة والكتابة في مدرسة آخوند ملا نصير. ثم استكمل دراسته في مدرسة حاج ملا على واعظ وبعدها مدرسة رشدية لحاج ميرزا أحمد سوداگر، إلى أن افتتح في تبريز معهد ينتهج النهج الأوربي على يد حسين خان كمال. وفي هذا المعهد عمل ايرانشهر لأول مرة بالصحافة وصار مساعدًا لكمال رئيس تحرير المجلة، كما كُلف بإدارة مكتبة المعهد. لكن لم تستمر هذه الأيام كثيرًا، حيث أغلقت المعاهد عام ١٢٨١/ ٢-١٩٠٣ بأمر محمد علي ميرزا ولى العهد. فسافر مدير مدرسة كمال إلى القوقاز. وظل إيرانشهر عاطلا وبعد فترة أسس مكتبة أطلق عليها مكتبة كمال، كان يبيع فيها كتبه الشخصية. وفي تلك الأثناء قام بكتابة وترجمة بعض الكتب مثل «ياد دادن فارسى به پچگان تركى زبان»، و«هنرآموز».

وفي عام ١٢٨٣ هـ. ش/ ٤-١٩٠٥ عاد ميرزا حسين خان كمال من القوقاز إلى تبريز، ثم توجه

إلى مصر، ونشر هناك مجلة كمال. وفي تلك الأثناء طلب من إيرانشهر أن يساعده. فوافق، وذهب إلى القوقاز ومنها إلى باتوم، وظل هناك فترة، ثم توجه إلى أسطنبول لكنه تشرد هناك ولم يلتحق بالجامعة التي رفضت قبول الطلاب الأجانب، لكن ساعده بعض الطلاب الإيرانيين... وبعد فترة التحق بكلية الحقوق في إسطنبول. ثم توجه بطلب لجامعة مدينة لوفن البلجيكية لاستكمال دراسة الحقوق، وبعد اتمامه لدراسة الحقوق في بلجيكا توجه إلى فرنسا. ودرس في جامعة السوربون العلوم الاجتماعية والصحافة. ونشر مقالات بالفرنسية في بعض المجلات. وفي عام ١٢٩٣ دعاه البروفسور إدوارد براون والعلامة القزويني لتدريس اللغة الفارسية في جامعة كمبريدج. وبعد عامين من التدريس في كمبريدج توجه إلى المانيا .. وقد استقر به المطاف هناك، وأسس فيها مكتبة أطلق عليها اسمه «إيرانشهر»، وأصدر جريدة تحمل اسمه أيضًا، حظيت باهتمام الكثيرين في إيران وأفغانستان والهند والدول الأوربية. ومنذ ١٣٠٥/٢٦-١٩٢٧ بدأ الكتابة باللغة الألمانية، مثل « شرح حال و آثار مولوى»، و«گات ها زرتشت»، و«زندگى حضرت محمد». وقد احتفلت وزارة الثقافة الإيرانية به عندما بلغ من العمر ٧٥ عامًا. وبعد مرور أربع سنوات قضى نحبه في سويسرا عن عمر يناهز ٧٩. وقد ترك أكثر من ١٤٠ عملا بالفارسية والألمانية والفرنسية.

انظر: كاظم- كاظم زاده ايرانشهر. آثار واحوال كاظم زاده ايرانشهر. تهران: انتشارات اقبال. ١٣٥٠.

مسعود لقمان. نگاهى به زندگى وانديشه هاى كاظم زاده ايرانشهر در صد و بيست و چهارمين سالروز تولد او. تاريخ الاطلاع (٢٢/ ١٠/ ٢٠١٦)، على الرابط الآتي: http://www.anthropology.ir/article/661

فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ص ١٨٢

٤٤. لم تتوفر لنا نسخة من هذه المسرحية، لكن أبو القاسم جنتي ذكر أنها أوبرا. ونشرت في طهران عام ١٣٠٩ هـ. ش/ ٣٠-١٩٣١. وهي تقع في٤٠ صفحة. وتتضمن ١١ مشهدًا.

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص١٢١

٤٥. هو أبو القاسم الهامي. ولد عام ١٢٦٤ هـ. ش/ ١٣٠٥ هـ. ق/ ١٨٨٥ في كرمانشاه. كان والده فقيرًا، لذلك توجه لاهوتي إلى طهران لاستكمال دراسته بمساعدة أحد أصدقاء أسرته. وهناك نشر أول أشعاره التي غلبت عليها الروح الحماسية في جريدة حبل المتين. وقد اختار لنفسه اسمًا مستعارًا هو أبوالقاسم لاهوتي. وهو يعتبر من أوائل الشعراء المجددين في القوالب الشعرية، هذا فضلا عن أنه نظم الشعر بلغة بسيطة وسهلة.

توجه إلى الأراضي العثمانية هاربًا بعد أن حكم عليه بالإعدام. ثم عاد بعد ثلاث سنوات إلى كرمانشاه، وبعد ضرب كرمانشاه من قبل الإنجليز في الحرب العالمية الأولى عاد إلى أسطنبول، وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى رجع إلى إيران، ثم هرب منها، واتجه إلى الاتحاد السوفيتي، وهناك واصل لاهوتي أنشطته الثورية والأدبية. وظل بعيدًا عن بلاده إلى أن توفي عام ١٣٣٦ هـ.ش/ ١٦-١٩١٧ في موسكو.

انظر: يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج دوم. ص ١٦٨ – ١٧٢، ٣٨١- ٣٨٣.

محمد جعفر يا حقى. چون سبوى تشنه: تاريخ ادبيات معاصر فارسى. چاپ پنجم. تهران انتشارات جامى. ١٣٧٧. ص ٧٢- ٧٤.

٤٦. محمود كامل. المسرح الغنائي العربي. القاهرة: دار المعارف. ١٩٧٧. ص ٣.

٤٧. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٤٨. انظر: محمد معين. فرهنگ معين. مادة «اپرت». تاريخ الاطلاع (١٥/ ٦/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http: //dictionary.abadis.ir /?LnType=fatoard ehkhoda&fatofa&moeen&amid&Word=%D8%A7%D 9%BE%D8%B1%D8%AA

٤٩. للمزيد انظر: جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٨٣ – ٨٨.

فرهنگ فارسى عميد. مادة (اپرا). تاريخ الاطلاع (٢٥/ ١٢/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

https: / /www.vajehyab.com / amid /%D8%A7%D9%BE%D8%B1%D8%A7

٥٠. انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان. ط٢ مزيدة ومنقحة. ١٩٨٤. ص ٦٩.

٥١. محمود كامل. المسرح الغنائي العربي. ص ٣.

٥٢. المرجع السابق. الصفحة نفسها.

٥٣. ماري إلياس، وحنان قصاب. المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. ط١. بيروت: مكتبة لبنان. ١٩٩٧. ص ٧٥.

٥٤. المرجع السابق. ص ٨٣.

٥٥. عبدالقادر حسين سيد حسين. المسرح الإيراني: عند آخوندزاده وميرزا آقا تبريزي. ص ٣.

٥٦. هو احتفال قديم يرجع إلى الأسرة الهخامنشية. كانوا يحتفلون فيه بمقتل گئومات مغ (برديا الكذاب)، حيث ادعى گئومات أنه برديا ابن كوروش الكبير، وتولى الحكم، لكن استطاع داريوش – أحد أقارب كوروش – بمساعدة مجموعة من الفرس العظام أن يقتل گئومات ويتولى العرش.

٥٧. تدور هذه التعزية حول سياوش ابن كيكاوس الذي تعرض للظلم بعد أن ادعت سودابة زوجة والده أنه اعتدى عليها فجن جنون والده وأمر بقتله، وعلى الرغم من ظهور برائته، لم يحاول والده استرضاءه بل ظل محتفظا بزوجته. وعندما سمع أفراسياب ملك توران بأخلاق سياوش

الحسنة وسوء علاقته بوالده، وجه إليه الدعوة للإقامة في بلاده إلا أن وزيره (كرسيوز) لم يكن راضيا عن تقرب أفراسياب من سياوش، فقرر أن يتخلص منه وبالفعل استطاع أن يوقع بينهما، وأصدر أفراسياب أمر بقتله، لكن عندما علم الإيرانيون بمقتله أقيمت مجالس العزاء في كل أنحاء إيران. وقرر رستم بن زال أستاذه ومربيه الانتقام من أفراسياب.

٥٨. من المعروف أن اليونان كانت مهد المسرح، ونظرا للعلاقات القديمة بين الحضارتين الفارسية واليونانية. فإن مما تجدر الإشارة إليه أن ديونيزوس كان إله اليونانيين نفسه وتأثرت نشأة مسرح اليونان بطقوسه التي كانت تجرى سنويًا، ذلك أنهم كانوا في هذه الطقوس والاحتفالات يخرجون من معبد آكروبليس (معبد في كرمانشاه) تمثال إله ديونيزوس، ويحملونه إلى أثينا وفي أثناء ذلك كانوا يقيمون حفلات اللهو والطرب وينشدون أشعار تسمى «ديتي رامب» مع فرقة مكونة من خمسين شخصًا، وكانت هذه الأشعار على شكل محاورة، وقد أدت بمرور الزمن إلى إيجاد الحوار الدرامي.

ناصر قاسمى وندا رسولى . بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد. ص ٩١.

٥٩. محمد رضا روزبه. ادبيات معاصر ايران (نثر). ص ١٠٨.

٦٠. أورِبيديس Euripides شاعر مأسوي يوناني قديم. كتب المأساة وهو في سن الثامنة عشرة، وفي الثلاثينات من عمره اعتُرف به كاتباً مسرحياً. ويعتقد أنه كتب نحو اثنتين وتسعين مأساة، ولم يبق منها سوى ثماني عشرة وبعض الشذرات المتفرقة.

انظر: حسام الخطيب. أورِبيديس. الموسوعة العربية. تاريخ الاطلاع (١١- ٨-٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

https: / /www.arab-ency.com /ar /٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨٪A٨٪D٨٪AD٪D٩٪٨٨٪D٨٪AB /٪D٨٪A٣٪D٩٪٨٨٪D٨٪B١٪D٨٪A٨٪D٩٪٨A٪D٨٪AF٪D٩٪٨A٪D٨٪B٣

٦١. حسن پيرنيا (مشير الدوله). تاريخ ايران قبل از اسلام (ايران قديم) يا تاريخ مختصر ايران تا انقراض ساسانيان. چاپ اول. تهران: پارميس. ١٣٨٩. ص ١٨٣.

٦٢. محمد السعيد عبد المؤمن. التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني. د. ن. ١٩٨٢. ص د – هـ.

٦٣. هي نوع مسرحي مستقل له أصوله الخاصة. وكما يقول بهرام بيضائي مسرحية "بقال بازى" بها شخصيتان أساسيتان الأولى بقال غني. والآخر رجل شريد معدم، كل لحظة يبدو بملابس مختلفة وهيئات مختلفة، يأتي للبقال ويسرق منه الزبادي وفي النهاية عندما يدرك البقال السرقة يتعقبه فيقع الزبادي على وجهه ورأسه ويهرب.

جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. جلد اول. ص ٢٧٦.

٦٤. تطلق على العروض التي تعرض على حوض الماء. حيث «يضم البيت الإيراني التقليدي حوضًا كبيرًا يتوسط الفناء وتربى فيه الأسماك ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية. وفي المساء يحيط أهل المنزل بهذا الحوض للمسامرة واستقبال الضيوف، ويقام حوله عرض تمثيلي قصير للتسلية. ويعود هذا الشكل المسرحي المحلي إلى العصر القاجاري. ويتميز ببساطة اللغة وسهولة الإخراج وقلة ما يحتاجه من إمكانات للعرض. واللغة النثرية هي الغالبة في «عروض الحوض» وتتخلل بعضها الأشعار. وتتخذ عروض الحوض من روح الفكاهة والنقد الاجتماعي والسخرية محورا لها». وطبيعة هذه العروض تفرض غلبة الارتجال وبداهة القول.

كان الأسود هو الشخصية المحورية في هذه العروض، ويقال إن الأسود الذي يقوم بالدور الأول في هذا المسرح قد يكون رمزًا لأفريقيا، حيث تصل جذوره إلى تعرف المسلمين على هذه القارة. وقد عرف هذا المسرح بـ «مسرح الأسود».»كان هذا المسرح يستلهم أكثر مضامينه من الموضوعات التاريخية التي تستحضر الزمن الحاضر، بينما كان التضاد في الأمور يحسب من عناصره الأصلية التي تتداول بين الأسود والشخصيات الأخرى». عبدالوهاب علوب. المسرح الإيراني. القاهرة: سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة. العدد ٦. ٢٠٠٠. ص ١٤.

ناصر قاسمى وندا رسولى. بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد. ص ٩٨.

٦٥. أهم ما يميز ممثلها أنه شخص فقير معدم يرتدي ملابس حمراء ويدهن وجهه باللون الأسود. يطوف الحواري والشوارع من بداية أعياد النيروز إلى نهايتها. وفي يده ألة ايقاعية (طارة) ينشد عليها أشعار ساخرة. يضحك الناس ويأخذ منهم النقود.

فرهنگ معين و فرهنگ عميد. ماده (حاجى فيروز). تاريخ الاطلاع (١٥/ ٢/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http: / /dictionary.abadis.ir /?LnType=fa toar!dehkhoda!fatofa!moeen!amid&Word =%D8%AD%D8%A7%D8%AC%D9%8A%20 %D9%81%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%B2

٦٦. كان النقال يقوم بسرد أساطير الشاهنامه للفردوسي وقصصها، حيث إنه بهذا العمل كان يثير أحاسيس المستمعين القومية والحماسية إضافة إلى التسلية. وكان النقال أو الحكواتي يؤدي بصوته أو أحيانًا بحركات جسده جميع أدوار أبطال حكايته وهو يقص على المستمعين

وقائع السير والأساطير والحكايات المثيرة.
ناصر قاسمى وندا رسولى. بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد. ص ١٠٠.

٦٧. منصور رستگار فسايى. انواع شعر فارسى. ص ٣٨٣.

٦٨. انظر: محمد جعفر يا حقي. چون سبوى تشنه. ص ٢٢٦.

٦٩. محمد رضا روزبه. ادبيات معاصر ايران (نثر). ص ١٠٨.

٧٠. انظر: ادوارد برون. تاريخ ادبيات در ايران: از آغاز عهد صفويه تا زمان حاضر (٤). ترجمه/ رشيد ياسمي. د.ن. -١٩٢٥- ص ٣٢٧.

٧١. انظر: محمد حقوقي. مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران. ص ٣٦.

٧٢. فاطمه برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ص ٢٢٣.

٧٣. علي مجيد البديري. الشعر الحسيني في الدراسات الأدبية الحديثة قراءة في كتاب كربلاء بين شعراء الشعوب الإسلامية. مجلة الإصلاح الحسيني. العدد الثامن. السنة الثانية. ٢٠١٤. ص ١٦٣.

٧٤. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. حاشية ص ٢١٢.
يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١. ص ٣٢٢.
محمد حقوقي. مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران. ص ٣٦.

٧٥. ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٣٠.

٧٦. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٢١٣.

٧٧. محمد السعيد عبد المؤمن. التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني. ص ٥.

٧٨. عبدالقادر حسين سيد حسين. المسرح الإيراني عند آخوندزاده وميرزا آقا تبريزي. ص ٣٤.

٧٩. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١. ص ٣٢٣.

٨٠. المرجع السابق. ص ٣٢٢.

٨١. محمد حقوقي. مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران. ص ٣٦.

٨٢. صادق همايونى. تعزيه وتعزيه خوانى. انتشارات جشن هنر. د. ت. ص ١٤.

٨٣. الترجمة الحرفية: ما قبل الحدث.

٨٤. للمزيد انظر: جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٢٤٢ – ٢٤٤.

٨٥. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٣.
محمد جعفر يا حقي. چون سبوى تشنه. ص ٢٢٥.

٨٦. فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ص ٢٢٤.

٨٧. ناصر قاسمى وندا رسولى. بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد. ص ٩٤.

٨٨. علي مجيد البديري.الشعر الحسيني في الدراسات

الأدبية الحديثة قراءة في كتاب كربلاء بين شعراء الشعوب الإسلامية. ص ١٦٣

٨٩. فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران. ص ٢٢٤.

٩٠. ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٣٢.

٩١. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١. ص ٣٢٢.

٩٢. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٢٣٦.

٩٣. ناصر قاسمى وندا رسولى. بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد. ص ٩٤.

٩٤. فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران. ص ٢٢٧.

٩٥. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٥.

٩٦. محمد جعفر يا حقي. چون سبوى تشنه. ص ٢٢٥.

٩٧. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١.. ص ٣٢٣.

٩٨. أصل الكلمة "درويش" وتعني باللغة الفارسية أيضا: زاهد – متصوف– شحاذ. لكن لأن أصل التعزية ليس بين أيدينا، لنتعرف على سمات هذا الرجل، فوجدنا أن أنسب ترجمة للكلمة فقير.

٩٩. ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٣٨.

١٠٠. هي حديقة ايرانية تاريخية. تقع في مدينة شيراز. تضم مبان وعمارات تراثية عدّة وحديقة علم النباتات. فقد زرعت فيها نباتات كثيرة من شتى بقاع الأرض. مما جعل الحديقة معرضاً للزهور والنباتات بمختلف أنواعها.
إيران معالم على الطريق. حديقة إرم. تاريخ الاطلاع (٢٤/ ٥/ ٢٠١٧)،على الرابط الآتي:
http: / /arabic.irib.ir /component /iran /?task=showArticle&id=49&Itemid=271:%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D9%82%D8%A9%20%D8%A5%D8%B1%D9%85

١٠١. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
وزير اين چه خوش منزل با صفاست
كه نور از زمينش بهفتم سماست
هوايش چو باغ ارم جانفزا
فضايش چو خلد برين خوش هواست
ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٣٣.

١٠٢. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
بگو گسترانند خوان نعم
كه راحت باقبال سلطان كنيم
المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٠٣. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
بدان اى وزير من اى هوشمند
كه ايندم اقبال وبخت بلند...
پس از فتح بغداد ام البلاد
دهم خاك ملك حلب را بباد
كنم شام زير وزبر

كنم شام زير وزبر
كزو غير نامى نماند اثر
المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٠٤. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
فداى مقدمت اى شهر يار عالم گير....
چه حاجت است دگر رو بملك شام كنى
چه كرده اند كه خواهى تو قتل عام كنى
المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٠٥. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
از اين اراده نه تسخير در نظر دارم
بدل مراد دگر مطلب دگر دارم
رسد چو موكب ما در حوالى بغداد
از اين مقدمه ابراز راز خواهم داد
المرجع السابق. ص ٣٣- ٣٤.

١٠٦. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
جانم هزار بار فداى تو يا على
دارم بانتقام خيال ديار شام.
المرجع السابق. ص ٣٥.

١٠٧. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
در كربلا چو موكب اجلال ما رسد
منظور آنچه هست بگوش شما رسد
المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٠٨. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
طبل بنوازيد تا مخبر شود والى شام
بنگرد در شهر شام اين شورش و اين ازدحام
المرجع السابق. ص ٣٦.

١٠٩. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
اى اهل شام روز بما همچو شام شد
گويا بما فراغت و راحت تمام شد
در شام نيست راحت و آرام ز انتقام
صد لعن بر يزيد كه شوم است خاك شام
المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١١٠. يجب جلدهما حرفيا: كثيرًا.

١١١. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
امير تيمور: شنيدم شما هر دو ناپاك زاد
نموديد در دين وملت فساد
چرا ياد افساد ملت كنيد
بنى هاشمى را اذيت كنيد
وزير اول: من نكردم هيچ تقصير اى امير
وزير دوم:پس كه كرده ظلم بيحد اى وزير
وزير اول: آنچه كرده اين بداختر كرده است
وزير دوم: آنچه كرده اين ستمگر كرده است
وزير اول: مستحق چوب باشد اين وزير
وزير دوم: حبس انبارش بفرما اى امير
امير تيمور: هر دورا بايد زدن چوب زياد
تا برشك آرم روان زياد
چوب آرند وفلك با ميرغضب
هر دو را بندند از راه ادب
ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٣٨.

١١٢. المرجع السابق. ص ٣٩.

١١٣. خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي

الحديث. ص ٦٦.

١١٤. ناصر قاسمى. إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية في إيران. ص ١٦٢.

١١٥. عبدالقادر حسين سيد حسين. المسرح الإيراني عند آخوندزاده وميرزا آقا تبريزي. ص ١٥.

١١٦. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٣.

١١٧. منصور رستگار فسايى. انواع شعر فارسى. ص ٣٨٢.

١١٨. ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٤٩.

١١٩. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص ٣١٣.

١٢٠. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٤.

١٢١. المرجع السابق. الصفحة السابقة.

١٢٢. المرجع السابق. ص ٢٣٥.

١٢٣. المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٢٤. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص ٣١٣.

١٢٥. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٥.

١٢٦. مهبود مهرنوش. چهره‌هاى ادبيات نمايشى در عصر مشروطيت. تاريخ الاطلاع (١٨/ ١٠/ ٢٠١٥)، مجله الكترونيكى. Vista News Hub، على الرابط الآتي:

http: / /vista.ir /article /255470 /%DA%86%D9%87%D8%B1%D9%87%E2%80%8C%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8A7%DB%8C-%D8%A7%D8%AA-%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D9%85%D8%B4%D8%B1%D9%88%D8%B7%DB%8C%D8%AA

١٢٧. فاطمة برجكانى. تاريخ المسرح في إيران. ص ١٥٤.

١٢٨. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص٣١٤.

١٢٩. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

(شيرين بيرون مى رود هواى اطاق تغيير مى كند. تاريك تر مى شود. بعد روشن وتاريك مى گردد. صداى عظيم بگوش مى رسد؛ در تاريكى اطاق برق و رعد مى زند، تمام اطاق بلرزه در مى آيد خسرو در خواب وبيدارى اندك اندك بلند مى شود بطور هذيان)

خسرو: كيستى، چه مى خواهى، مقصودت چيست؟

برو، برو، برو..

خدايا! بارالها! برو..

چه مى خواهى ز من مقصود تو چيست

برو آنچه كه خواهى نزد من نيست

پروردگارا!

مرا در درگهت معذور بنما

مر اين ذره ز قهرت دور بنما

گنه كارم گنه هايم به بخشاى

درى از رحمتت بربنده بگشاى

خداوندا سزاوار عقابم
ولی با صد گنه امیدوارم
... بر ملت خود ظلم کردم
ره بیداد وغدّاری سپردم
...عمری بسر بردم در عشرت
نهادم ملتی در رنج وعسرت
خداوندا! رحیما! کردگارا!
قدیرا! قادرا! پروردگارا!
من از کردار زشت خویش یکسان
پشیمان، پشیمانم، پشیمان.
(برق می زند. اطاق نور طبیعی پیدا باطنی می نماید، چراغ های ردیف جلو مجلس خاموش است دیوار اطاق در مقابل خسرو می شکافد و از وسط دو دیوار هیکلی نورانی هویدا می شود که نور از جبینش نطق می زند آهسته آهسته پیش می آید خسرو از مشاهد آن هوش می رود، از تخت خواب بزمین می افتد، هیکل می گوید):
هیکل: بر خیز پرویز!

جمشید ملك پور. ادبیات نمایشی در ایران. ج٢. ص ٢٣٦.

١٣٠. الأصل الفارسي على النحو الآتي:
(خسرو می افتد، جان داده و وفات می کند. موزیك عزا در ترنم است. هوا تغییر می کند. صبح می شود. شیرین آهسته درب جلو اطاق را باز می نماید. داخل می شود. ابتدا از مشاهده خون و نعش خسرو یکه می خورد وعقب می رود. بعد با قدم متردد و لرزان، ترسان وغمگین دو دست در هم بسته، آهسته آهسته بطرف خسرو پیش می آید و در ضمن می سراید:)
شیرین: به بیداری است یارب یا که در خواب؟
بروز است این؟ شب؟ یا وقت مهتاب؟
دریغ از روزهای جشن وشادی
دریغ از این مصیبت وین زیادی
چه می بینم من از بیداد و خواری
ندارم چاره جز سوگواری

المرجع السابق. ص ٢٣٩.

١٣١. كان تقي رفعت كاتبًا ولديه جريدة بعنوان "تجدد" ومجله بعنوان " آزادیستان". كان ينشر فيهما مقالات تدافع عن التجدد الأدبي. وكانا يحظيان بأهمية كبيرة. وهو من الشعراء المؤسسين للموجة الجديدة في الشعر الفارسي. كان تقي يعرف ثلاث لغات الفرنسية والفارسية والتركية، وقد ترك أعمالاً قيمية باللغات الثلاث. وبعد القضاء على الثورة في تبريز هرب منها ولجأ إلى قرية تعرف بـ "قزل ديزج". وفي النهاية توفي غرة محرم عام ١٣٣٩ هـ.ق/ ١٩١٩ عن عمر يناهز ٣١ عامًا. ودفن في القرية ذاتها.

للمزيد انظر: المرجع السابق. ص ٢٤٢.

١٣٢. انظر: المرجع السابق. ص ٢٤٢ -٢٤٣.

١٣٣. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص٣١٤.

١٣٤. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

شيرويه: (به سران و زاد فرخ)
به زندان اندرون داريد دربند
پدر را بعد از اين در جاى فرزند
خسرو: (در عرض راه نفرين كنان)
لبت بعد از من اندر چرخ گردان
نگردد، اى پسر، يك لحظه خندان
گوارايت مبادا پادشاهى
نگونسر گردى وبينى تباهى
شيرويه: (تنها، جدى ومتفكر)
در اين سختى چه كارى كرد بايد؟
نيارم كشتنش ور زنده ماند
نخواهد يافت زو ايران رهايى
بجز زندان نمى بينم دوايى
بلى، تلخ است و زهرآگين و دلسوز
شدن بر يك پدر فرزند فيروز
ولى ايران، تو اى ايران معبود
كه بادا دشمنانت نيست، نابود
تو بر شيرويه دادى اين شر و شور
تو كردى چشم فرزنديش را كور
پدر، شيرويه ات بنمود قربان
اگر شيرويه را هم خواهى، ايران
به قربانت دو صد شيرويه اى كاش
تو ايران، زنده تر پاينده تر باش
المرجع السابق. ص٣١٤- ٣١٥.

١٣٥. كاظم- كاظم زاده ايرانشهر. آثار واحوال كاظم زاده ايرانشهر. ص ١٠٨- ١٠٩.

١٣٦. فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ص ١٨٣.

١٣٧. المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٣٨. المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٣٩. هذا تاريخ نشر المسرحية في برلين.

١٤٠. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٤.

١٤١. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص ٣١٥.

١٤٢. كتبها تندر كيا عام ١٣١٠هـ.ش / ٣١- ١٩٣٢. وهي تصور الأحداث التاريخية في العصر الساساني (ناصر قاسمى. ص ١٦٥.) حيث أورد فيها كثيرًا من الأحداث التاريخية، وزينها بأشعار على نهج أسلوب الفردوسي. حيث التزم بأسلوب الشاهنامه ووزنها. ولذلك بدت لغتها حماسية على الرغم من أن موضوعها الأصلي هو العشق (يعقوب آژند. از پسِ پردة نمايش در ايران روزنامه اطلاعات. ٢٩/ ٤/ ٢٠١٣. العدد: ٢٥٥٧٨.). لكن الأمر لم يقتصر على ذلك فقد تأثر تندر كيا خلال كتابة هذه المسرحية- كما ترى فاطمة برجكاني- "بأعمال المسرحيين الفرنسيين الكلاسيكيين خاصة كورني وراسين، فاقتبس أحيانًا بعض العبارات منهما وأضافها في مسرحيته. ومن الملاحظ وجود شخصيات

رومانية في هذه المسرحية. وقد تحدث السفير الإيطالي في هذا الأوبريت باللغة الفرنسية، وتكلم نعمان ملك الحيرة باللغة العربية. وكان الكاتب يسمي كل مشهد من المسرحية بحسب موضوع المشهد"(فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح. ص ١٨٥.). يبدو مما سبق أن أن فاطمة برجكاني تعتبر المسرحية أوبريت، بينما أبو القاسم جنتي عطائى يعتبرها أوبرا. وهي تنقسم إلى ستة فصول. نشرت في طهران عام ١٣١٣/ ٣٤-١٩٣٥عن دار نشر مجلس. وتقع في ٢٠٤ صفحة (ابو القاسم جنتي عطائى. ص٩٧.).

١٤٣. قد أشار أبو القاسم جنتي إلى مسرحية أخرى بعنوان مختلف، وهو «رزم بهرام گور». وذكر أنها نُشرت في طهران عام ١٣٢٢ هـ. ش/٤٣-١٩٤٤. وتقع في ٢٨ صفحة. وتتضمن فصلين.

انظر: ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٩٤.

١٤٤. قد تأثر فيها الكاتب بما ورد عن سيرة حياة "بيژن" في الشاهنامه. وقد عرضت الأولى عام ١٣٢١ في حفل تخريج طلاب الكلية الحربية. بينما نظم الثانية عام ١٣٢٦ في أربعة فصول. لكن للأسف لم نستطع الاطلاع عليهما.

انظر: بيژن: قهرمانان شاهنامه وبهلوانان دوره كيخسرو پسر گيو ونواده گودرز ورستم. دانشنامه جهان اسلام. تاريخ الاطلاع: (٢٢/ ١٠/ ٢٠١٥)،على الرابط الآتي:

http: / /rch.ac.ir /article /Details /12741

اطلاعات كتابشناسى. كنسرسيوم محتواى ملى. تاريخ الاطلاع (٢٠/ ١٠/ ٢٠١٥)، على الرابط الآتي:

http: / /www.icnc.ir /index.aspx?pid=289&metadataId=a07c38a9-f1a5-4b1f-a87c-6141e53db306

نمايش منظوم باستانى بيژن و منيژه در چهار پرده: اقتباس از شاهنامه فردوسى . (تاريخ الاطلاع: ٢٢/ ١٠/ ٢٠١٥). سازمان اسناد و كتابخانه ملى جمهورى اسلامى ايران، على الرابط الآتي:

http: / /www.lib.ir /book /43453598 /%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4-%D9%85%D9%86%D8%B8%D9%88%D9%85-%D8%A8%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D8%A8%DB%8C%DA%98%D9%86-%D9%88-%D9%85%D9%86%DB%8C%DA%98%D9%87-%D8%AF%D8%B1-%DA%86%D9%87%D8%A7%D8%B1-%D9%BE%D8%B1%D8%AF%D9%87-%D8%A7%D9%82%D8%AA

١٤٥. هي مسرحية تقع في خمسة فصول. نظمها أبو

القاسم لاهوتي بين عامي ١٩٤٦- ١٩٤٧. وتعد مسرحية تاريخية غنائية، تعتمد على شخصيتي «كاوه الحداد» و«الضحاك» والصراع المعروف بينهما. لكن المؤلف أجرى على أحداثها تغيرات كبيرة، كما أضفى عليها لمحات سياسية. ولغة المسرحية فصيحة في غالبيتها، بسيطة إلى حد ما.

١٤٦. إن «شيدوش» كما ورد في كتب التاريخ، هو ابن گودرز البطل الإيراني وأخو گيو.
على اكبر دهخدا. لغتنامه. مادة شيدوش. تاريخ الاطلاع (٣٠/ ٥/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:
dictionary.abadis.ir /?LnType=fatoard ehkhoda fatofa moeen amid&Word=شيد وش

١٤٧. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٤٤.

١٤٨. هي النسخة التي سنعتمد عليها، وهي تقع في خمسين صفحة من صفحة ١٨٠ حتي صفحة ٢٣٠.

١٤٩. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص٣١٥. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٤٤.

١٥٠. محمد علي كشاورز. ويكى پديا. تاريخ الاطلاع (٢٥/ ٤/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:
https: / /fa.wikipedia.org /wiki /٪D٩٪٨٥٪D٨٪AF٪D٨٪B٩٪D٩٪٨٤٪DB٪٨C_٪DA٪A٩٪D٨٪B٤٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٨٪D٨٪B١٪D٨٪B٢

١٥١. هو ابن ايرج بن أفريدون. تخلى جده له عن الحكم. وفي عهده هجم أفراسياب التوراني على إيران. فلجأ إلى مازندران. واتخذ آمل عاصمة له. ثم عُقدت معاهدة صلح بينه وبين "أفراسياب"- ابن پشنگ وحفيد تور- على أن يطلق أحد الأبطال الإيرانيين سهمًا، والمكان الذي سيقع فيه السهم، سيكون الحد الفاصل بين حدود الإيرانيين والتورانيين. كان بين أبطال جيش "منوچهر" بطل يدعى "آرش شواشتير" أو "كمانگير". فأمر "منوچهر" أن يصعد قمة جبل دماوند، وألقى سهمًا، أخذ يطير من منتصف الليل حتى الفجر. في النهاية سقط على ساحل نهر جيحون، فصار هو الحد الفاصل بين إيران وتوران.
انظر: محمد جواد مشكور. تاريخ ايران زمين: از روزگار باستان تا انقراض قاجاريه. تهران: انتشارات اشراقى. ص ١١.

١٥٢. هو أحد ملوك الأسرة البيشدادية الذي تولى الحكم بمساعدة "كاوه" الحداد. وبعد أن تولى العرش ألقى القبض على "الضحاك" الظالم الذي هرب بعد ثورة كاوه. وسجنه في جبل دماوند. كان له ثلاثة أبناء قسم ممالكة عليهم، فأعطى إيران لأيرج، وتور لابنه

توران، والروم لابنه سلم. لم يرض سلم وتور بنصيبهما، وحسدا أخاهم الأصغر إيرج، وقتلاه. فلما رأي أفريدون جثة إيرج تألم كثيرا وأقسم أن ينتقم من سلم وتور. فأحسن تربية «منوچهر»- الذي أنجبته ابنة إيرج، وفي رواية أخري أنه ابن إيرج-. وعندما هجم سلم وتور على إيران بعد رفض والدهما «أفريدون» تسليم «منوچهر» لهما؛ حيث أرادا القضاء على نسل أخيهما، فتصدى لهما «منوچهر»، وقُتل «تور»، بينما هرب «سلم». لكنه في النهاية وقع في الأسر، وبعد هذه الأحداث ترك «أفريدون» الحكم لـ «منوچهر»، وبعد فترة بسيطة توفي.

انظر: عبدالله رازى. تاريخ كامل ايران (از تاسيس سلسله ماد تا عصر حاضر). چاپ چهارم. تهران: اقبال. ١٣٤٧. ص ٥.

محمد جواد مشكور. تاريخ ايران زمين : از روزگار باستان تا انقراض قاجاريه. ص ١١.

١٥٣. ورد في كتب التاريخ والشاهنامه أنه كان ملكًا ظالمًا. عرف بأكل لحوم البشر. أسره رستم وقتله.

على اكبر دهخدا. لغتنامه. مادة كافور. تاريخ الاطلاع (٣٠/ ٥/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http: / /dictionary.abadis.ir /?LnType=fa toar‌dehkhoda‌fatofa‌moeen‌amid&Word= ٪D٩٪٨٣٪D٨٪A٧٪D٩٪٨١٪D٩٪٨٨٪D٨٪B١

١٥٤. هو ابن كاوه الحداد. وأحد الأبطال الإيرانيين. وقد ساعد «منوچهر» خلال حربه مع عميه سلم وتور. وقد انتهت الحرب بقتل سلم وتور.

١٥٥. ابن كاوه وأخو قارن. أحد قادة الجيش الإيراني في عهد نوذر ابن منوچهر. وقتل في الحرب مع افراسياب علي يد أحد أبطال توران.

انظر: على اكبر دهخدا. لغتنامه. مادة قباد. تاريخ الاطلاع (٣٠/ ٥/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http: / /dictionary.abadis.ir /?LnType=fa toar‌dehkhoda‌fatofa‌moeen‌amid&Word= ٪D٩٪٨٢٪D٨٪A٨٪D٨٪A٧٪D٨٪AF

١٥٦. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

جهاندار شيدوش را يار باد

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ١٨٧.

١٥٧. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

ترا يزدان نگهدار باد

المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٥٨. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

تو كافورى آن ناسزادار مرد

كه نه ننك دانى نه رسم نبرد

كافور: ببخشايش من نداری تو چشم

كه با من سخن خيره گوئى بخشم

شيدوش: مرا چشم بخشايش از ايزداست

چه كارم بكافور و ديو و دد است

المرجع السابق. ص ١٨٧.

١٥٩. الترجمة الحرفية: سوف أغطي وجه شيدوش بالتراب.

١٦٠. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

كه قارن نبيند پسر جز بدين
كه بر ما بشاهى كند آفرين
خود او با برادر بدرگاه من
بيايد گزيند بدل راه من...
و يا روى شيدوش پوشم بخاك
پدر را ز دردش كنم سينه چاك

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ١٨٩- ١٩٠.

١٦١. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

شدم من تو تنها بينديش راه
رهت مهر كافور وباقى است چاه

المرجع السابق. ص ١٩٠

١٦٢. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

كنون نيست از كين ستانى سخن
كه شيدوش خواهم ز كافور من

المرجع السابق. ص ٢٠٠.

١٦٣. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

كنون بايد از مهر شه بگذريم
كه شيدوش ازين بند بيرون بريم....
چو ديو اين سخن بر زبان تو راند
مرا خود سخن با تو ديگر نماند
بشاه از تو پاسخ چه گويم بگوى
كافور: كه من كين شاهان بجويم از وى

المرجع السابق. ص ٢٠١.

١٦٤. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

چه چاره كنم كار آن يار را
رها كرد بايد گرفتار را

المرجع السابق. ص ٢٠٤.

١٦٥. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

تو خواهى كسى كت پدر كرده بند
رهائى كرد اين كه دارد پسند؟

المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٦٦. راجان: جد زرادشت.

١٦٧. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

مر آن ملك را پهلوان قارن است
كه پور و راجان بدست من است
گر او سر بپيچد ز تمكين من
چشد پور او شربت كين من

ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٢٠٦.

١٦٨. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

تو زين بند بيرون جه اى جان من
كه يزدان بود بس نگهبان من

المرجع السابق. ص ٢١٣.

١٦٩. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

بگو با سپاهى كه بر اين در ند
كه اين بيهنر را ببند آورند

المرجع السابق. ص ٢١٨.

١٧٠. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٤٤.

١٧١. المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٧٢. ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص٦٢.

١٧٣. سيد محمد رضا ميرزاده عشقى. كليات مصور ميرزاده عشقى. نگارش/ على اكبر مشير سليمى. چاپ هشتم. تهران: چاپخانه سپهر. ١٣٥٧. ص ٢٣١.

١٧٤. المصدر السابق. الصفحة نفسها.

١٧٥. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. حاشيه ص ٣٧٢.

١٧٦. لأنه قام بدور المسافر في أغلب العروض المسرحية- كما أشرنا- كما أنه يذكر اسمه في آخر بيت في المسرحية على أنه المسافر.

١٧٧. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

با چه روئى دگر زنده ايد؟

از روى من نى شرمنده ايد!

زير پاى خصم افكنده ايد

استخوان هاى پيكر من

كليات مصور ميرزاده عشقى. ص ٢٣٨.

١٧٨. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

ننگمان دانندمان اجدادمان

اى خدا ديگر برس بر دادمان

وعده زرتشت را تقدير كن

ديد عشقى خواب وتو تعبير كن

المصدر السابق. الصفحة نفسها.

١٧٩. فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ص ١٧٩.

١٨٠. محمد جعفر يا حقي. چون سبوى تشنه. ص ٢٢٦.

١٨١. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣٢٦.

١٨٢. المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٨٣. المرجع السابق. ص ٣١٨.

١٨٤. انظر: المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٨٥. ادوارد برون. تاريخ ادبيات در ايران. ص ٣٢٧، ٣٢٩.

١٨٦. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣١٨.

١٨٧. بحر "المجتث المثمن المخبون المحذوف".

١٨٨. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١. ص ٣٣٧.

١٨٩. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣١٨.

١٩٠. المرجع السابق. ص ٣١٨ - ٣١٩.

١٩١. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١. ص ٣٣٨.

١٩٢. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣٢٥ - حاشية ص ٣٢٥.

١٩٣. حرفيًا: أن أتعلق بك بروابط ناعمة.

١٩٤. نقلا عن: جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص٣٣٠.

١٩٥. تعني الموت.

١٩٦. أصل الشطر بالفارسي (نفس بر آمد وكام از تو بر نمى آيد)هذا الشطر مأخوذ من إحدى غزليات حافظ حافظ الشيرازي، وأصل البيت على النحو الآتي.

نفس برآمد و كام از تو بر نمي آيد
فغان كه بخت من از خواب در نمي آيد

حافظ شيرازي. ديوان حافظ. چاپ چهارم. براساس نسخه تصحيح شده غنى – قزوينى/ به كوشش رضا كاكايى دهكرى. تهران: ققنوس. ١٣٧٧. ص ٢١٤. وترجمته: لقد خرجت أنفاسي، ولم أحقق مرادي معك. فواأسفاه على حظي الذي لم يفيق من النوم.

١٩٧. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

– بلى توئى كه در ين عقد اينچنين فرخ توان دهى خانم بر قبول من پاسخ
– مرا ز جان تو بايست پاسخى شافى بعاشق اين همه سرگشتگى بود كافى
– زمان وعده خانم بسر نمى آيد نفس بر آمد وكام از تو بر نمى آيد
– اگر آتش عشقم ترا بود تأثير چرا بلفظ صريحى نمى كنى تقرير
– بود دليل سؤال من از تو غيرت آن كه بينم آنكه ترا مونس است از خواهان
– اگر تراست بمن ميل واقعى او را فداى من كن و ز امروزه اش بر آن ز اينجا فتينه
– چه اوفتاده كه اينسان به مونس آشفتى نه آنهمه سخن از فضل او همى گفتى

جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص٣٣٠.

١٩٨. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

ارنُت:
– خانم اين با شماست كه معلوم كنيد با اين علاقه مفرط مايليد من بشما بستگى داشته باشم يا نه
– من بايد از طرف شما اطمينان كامل حاصل كنم وگرنه دلباخته اى نمى بسندد كه او را با ديگران بسنجند
– اگر عشق من توانسته در شما مؤثر واقع شود شما هم نبايد در مقابل براى من ظاهر سازى كنيد
– بالاخره رك وراست از شما مى خواهم كه بيش از اين معطل تقاضاهاى آلسست نشويد
– و اورا خانم فداى عشق من كنيد و از امروز او را از پيش خود برانيد

سليمن:
– نمى دانم چه امر مهمى شما را بر عليه او برانگيخته مگر بارها خودتان از لياقت او با من سخن نگفته ايد؟

المرجع السابق. الصفحة نفسها.

١٩٩. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣٢٩.

٢٠٠. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. چاپ: هفتم. تهران: انتشارات زوار. ج٣. ١٣٧٩. ص ٤٣٣.

٢٠١. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣٢٦.

٢٠٢. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١. ص ٣٣٨.

٢٠٣. ادوارد برون. تاريخ ادبيات در ايران. ص ٣٢٧.

٢٠٤. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج١. ص ٣٣٨.

٢٠٥. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣٢٤.

٢٠٦. الأصل الفرنسي على النحو الآتي:

l' 'ami du genre humain n' 'est point de tout mon fait.

المرجع السابق. ص ٣٢٧.

٢٠٧. الأصل الفارسي على النحو الآتي:

حبيب كل خلايق حبيب مخلص نيست.

المرجع السابق. الصفحة نفسها.

٢٠٨. المخاضة هي مكان قليل الماء يعبره الناس مشاة أو ركبانًا.

٢٠٩. ادوارد بـرون. تـاريـخ ادبيات در ايران. ص ٣٢٧.

جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص٣٢٧-٣٢٨.

٢١٠. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص٢٣٣.

٢١١. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص ٣٣٨

٢١٢. المرجع السابق.. ص ٣٣٩

٢١٣. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج١. ص ٣٣٠ – ٣٣٥.

يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص ٣٣٠.

٢١٤. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج ٢. ص ٢٩٣.

٢١٥. ناصر قاسمى. الحركة المسرحية في إيران. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية. مج ٣١. ع ١. ٢٠٠٩. ص ٣٢.

٢١٦. هو يعد مؤسس المسرح في أذربيجان. ولد عام ١٨١٢ في أذربيجان، وكان يتحدث التركية الآذرية ويجيد اللغات الفارسية والتركية إجادة تامة. لقد تأثر آخوندزاده بكتَّاب مسرحيين أوربيين من أمثال موليير في المسرح الفرنسي وشكسبير في المسرح الإنجليزي وغوغول وغريبايدوف وكاستروفستكى في المسرح الروسي. فأبدع بين عامي ١٨٥٠- ١٨٥٦ ست مسرحيات كوميدية باللغة التركية الآذرية. وكان يركز في كتاباته المسرحية على الواقعية النقدية بأسلوب ساخر. وقد استطاع بجسارة ووقار أن يلسع بسوط المرح والفكاهة جذور

العناد والاستبداد الكرية والمنفرة. وبسبب كتاباته المسرحية الهزلية اشتهر بموليير الشرق وغوغول قوقاز وموليير أذربيجان. كما أنه يعد رائد الكتابة المسرحية في إيران. وأول شخص كتب مسرحيات عن المجتمع الإيراني بالتزامن مع ترجمة مسرحيات موليير. ويذكر آخوندزاده أن الأوضاع المتردية في إيران، في ذلك الوقت، هي التي اضطرته إلى اتخاذ السخرية أسلوبًا له..... وتتميز مسرحياته ببساطة الحوار وتوافقه مع طبيعة كل شخصية. وقد ترجم ميرزا جعفر قراچه داغي عام ١٨٧١ هذه المسرحيات من الآذرية إلى الفارسية بلغة مبسطة للغاية. وإن ما دفعه لترجمة هذه المسرحياته إيمانه بأهمية المسرح فيقول: «... فن التياتر هذا الذي هو أصلح وأهم وأول وسيلة للتقدم لم يصبح مشهورا في إيران وباللغة الفارسية بعد.... علم تهذيب الأخلاق الشريف لم يُكتب قط باللغة الفارسية على الطريقة الكوميدية ووفق فن تياتر النظيف الذي هو ألطف الكلمات... إن شاء الله يُكتب بقلم هذا المجهول في هذه الرسالة؛ لأن نشره وشهرته وسيلة للبصيرة لأهل البلد وسببا لتسهيل تعلم اللغةالفارسية في الخارج». من أشهر هذه المسرحيات وأفضلها مسرحية «سرگذشت مرد خسيس».

وحدت سلطان زادة. قضايا الأدب المعاصر في إيران. ترجمة إلى الفارسية/ حسين محمد زاده صديق. ترجمة إلى العربية/ محمود محروس قشطة. القاهرة. ١٩٨٥. ص ١٢٤.

ناصر قاسمى. الحركة المسرحية في إيران. ص ٣٣، ٤٠-٤١.

محمد جعفر يا حقي. چون سبوى تشنه. ص ٢٢٦.

فاطمه برجكانى. إشكالية "الوظيفة المسرحية" لدى المسرحيين الرواد في المشرق: بلاد الشام وإيران وتركيا العثمانية. مجلة إضاءات النقدية (فصلية محكمة). س ٣. ع ٩. ٢٠١٣. ص ١٢٥، ١٢٧.

محمد حقوقي. مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران. ص ٣٧.

٢١٧. "ليس هناك مع الأسف معلومات كافية عن حياته إلا بعض المعلومات المختصرة والناقصة التي تشير إلى أنه كان من أهل تبريز، ويعرف اللغات الروسية والفرنسية. وكان من ضمن الطلاب الموفدين إلى فرنسا؛ حيث تعين في مدرسة دار الفنون بعد تأسيسها بصفته مترجمًا للمدرسين النمساويين". لكنه يعتبر أول كاتب مسرحي كتب مسرحياته باللغة الفارسية؛ حيث كتب ثلاث مسرحيات "سرگذشت اشرف خانم" و"طريقه ى حكومت زمان خان"

و"حكايت كربلا رفتن شاهقلى ميرزا". من حيث المضمون ركز فيها على «فضح انحرافات ومفاسد الحياة الاجتماعية في عصر ناصر الدين شاه بقلمه الساخر. «أما من حيث أسلوب المعالجة المسرحية، فلم يكن يختلف عن الأسلوب الذي بدأه آخوندزاده بحكم تأثره بمسرحياته. ومن السمات المميزة لمسرحياته أنها شديدة القصر، حتى إن كلا من مسرحياته الثلاث لا تتعدى أربعين صفحة من القطع الصغيرة، ومما يعيب مسرحياته أنه لم يراع قواعد الكتابة المسرحية الغربية؛ مثل وحدة الزمن والمكان وما إلى ذلك حيث إنها لا تصلح للعرض على المسرح».

ناصر قاسمى. الحركة المسرحية في إيران. ص ٤١.

محمد حقوقي. مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران. ص ٣٧.

وحدت سلطان زادة. قضايا الأدب المعاصر في إيران. ص ١٢٩ – ١٣٠.

٢١٨. محمد حقوقي. مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران. ص ٣٧.

٢١٩. انظر: ابو القاسم جنتي عطائى. بنياد نمايش در ايران. ص ٩٢.

فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ص ١٧٨.

علاوة على ذلك أورد علي أكبر مشير سليمي، محقق كليات عشقي ذلك العملين ضمن مسرحيات ميرزاده عشقي.

٢٢٠. يحيى آرين پور. از صبا تا نيما. ج٢. ص ٣٧٧.

٢٢١. كليات مصور ميرزاده عشقى. ص ٢٠١.

٢٢٢. المصدر السابق. الصفحة نفسها.

٢٢٣. ناصر قاسمى. إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية في إيران. ص ١٦٢.

٢٢٤. وحدت سلطان زادة. قضايا الأدب المعاصر في إيران. ص ١١٩.

٢٢٥. استخدم دكتور أحمد شمس الحجاجي مصطلح "الحكاية الممسرحة" في كتابه المسرحية الشعرية.

٢٢٦. كاظم- كاظم زاده ايرانشهر. آثار واحوال كاظم زاده ايرانشهر. ص ١٠٨- ١٠٩.

٢٢٧. نقلا عن: جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٤.

٢٢٨. أحمد شمس الدين الحجاجي. المسرحية الشعرية. ص ٦٥.

٢٢٩. يحيى آرين پور. ج٢. ص ٢٩٧.

٢٣٠. المجتث المثمن المخبون المحذوف أو الأصلم.

٢٣١. بحر الهزج المسدس المقصور المحذوف.

٢٣٢. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران. ج٢. ص ٢٣٣ – ٢٣٤.

٢٣٣. ناصر قاسمى. إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية في إيران. ص ١٥٨.

٢٣٤. جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشى در ايران.

ج٢. ص ٢٣٣ – ٢٣٤.

٢٣٥. منصور رستگار فسايى. انواع شعر فارسى. ص ٣٨٣.

المصادر والمراجع العربية

- أحمد شمس الدين الحجاجي. المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث. القاهرة: دار الهلال. ١٩٩٥.
- خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث: تاريخ، تنظير، تحليل. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٧.
- عبدالقادر حسين سيد حسين. المسرح الإيراني عند آخوندزاده وميرزا آقا تبريزي: دراسة نقدية. أطروحة دكتوراه. جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة الفارسية. ١٩٨٨.
- عبدالوهاب علوب. المسرح الإيراني. القاهرة: سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة. العدد ٦. ٢٠٠٠.
- عز الدين جلاوجي. بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر. أطروحة ماجستير. جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها. ٢٠٠٨– ٢٠٠٩.
- علي مجيد البديري. الشعر الحسيني في الدراسات الأدبية الحديثة قراءة في كتاب كربلاء بين شعراء الشعوب الإسلامية. مجلة الإصلاح الحسيني. العدد الثامن. السنة الثانية. ٢٠١٤.
- فاطمة برجكاني. تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم. ط١. بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي. ٢٠٠٨.
- ماري إلياس، وحنان قصاب. المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. ط١. بيروت: مكتبة لبنان. ١٩٩٧.
- مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان. ط٢ مزيدة ومنقحة. ١٩٨٤.
- محمد السعيد عبد المؤمن. التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني. حقوق النشر محفوظة للمؤلف. ١٩٨٢.
- محمد عناني. دراسات في المسرح والشعر. القاهرة: مكتبة غريب. د. ت.
- ـــــــــ. الشعر المسرحي: حاضره ومستقبله. القاهرة: مكتبة الأسرة. ٢٠٠١.
- محمود كامل. المسرح الغنائي العربي. القارهرة: دار المعارف. ١٩٧٧.
- ناصر قاسمى. الحركة المسرحية في إيران. مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية– سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية. مج ٣١. ع ١. ٢٠٠٩.

- ——— وندا رسولی. بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد. إضاءات نقدية (فصلية محكمة). السنة الثانية. العدد الخامس. ربيع ١٣٩١ ش/ آذار ٢٠١٢.
- ——— . إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية في إيران. إضاءات نقدية (فصلية محكمة). س ٣. ع ١٠. ١٣٩٣ش/ ٢٠١٣.
- وحدت سلطان زادة. قضايا الأدب المعاصر في إيران. ترجمة إلى الفارسية/ حسين محمد زاده صديق. ترجمة إلى العربية/ محمود محروس قشطة. القاهرة. ١٩٨٥.

المصادر والمراجع الفارسية

– ابو القاسم جنتي عطائی. بنياد نمايش در ايران. تهران: كتابفروشی ابن سينا. ١٣٣٣/ ١٩٥٥.

– ادوارد براون. تاريخ ادبيات در ايران: از آغاز تا عهد صفويه تا تا زمان حاضر (٤). ترجمه/ رشيد ياسمي. د.ن. –١٩٢٥.

– جمشيد ملك پور. ادبيات نمايشی در ايران. چاپ اول. تهران: انتشارات توس. ج١، ٢. ١٣٦٣.

– حافظ شيرازي. ديوان حافظ. چاپ چهارم. براساس نسخه تصحيح شده غنی – قزوينی/ به كوشش رضا كاكايی دهكری. تهران.: ققنوس. ١٣٧٧.

– حسن پيرنيا (مشير الدوله). تاريخ ايران قبل از اسلام (ايران قديم) يا تاريخ مختصر ايران تا انقراض ساسانيان . چاپ اول. تهران: پارميس. ١٣٨٩.

– سيد محمد رضا ميرزاده عشقی. كليات مصور ميرزاده عشقی. نگارش/ علی اكبر مشير سليمی. چاپ هشتم. تهران: چاپخانه سپهر. ١٣٥٧.

– صادق همايونی. تعزيه وتعزيه خوانی. انتشارات جشن هنر. د. ت.

– عبدالله رازی. تاريخ كامل ايران (از تاسيس سلسله ماد تا عصر حاضر). چاپ چهارم. تهران: اقبال. ١٣٤٧.

– كاظم– كاظم زاده ايرانشهر. آثار واحوال كاظم زاده ايرانشهر. تهران: انتشارات اقبال. ١٣٥٠.

– محمد جعفر يا حقي. چون سبوی تشنه: ادبيات معاصر فارسی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات جامی. ١٣٧٧.

– محمد جواد مشكور. تاريخ ايران زمين: از روزگار باستان تا انقراض قاجاريه. تهران: انتشارات اشراقی.

– محمد حقوقي. مروری بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران: ١: نثر (داستان). چاپ سوم. تهران: قطره. ١٣٧٨.

– محمد رضا روزبه. ادبيات معاصر ايران (نثر). چاپ دوم. تهران: نشر روزگار. ١٣٨٤.

– محمد رضا شفيعی كدكنی. ادبيات فارسی

از عصر جامی تا روزگار. ترجمه/ حجت الله اصیل. چاپ دوم. تهران: نشرنی. ۱۳۸۲.
- منصور رستگار فسایی. انواع شعر فارسی (مباحثی در صورت ها ومعانی شعر کهن ونو پارسی). چاپ دوم. شیراز: انتشارات نوید. ۱۳۸۰.
- یحیی آرین پور. از صبا تا نیما. چاپ: هفتم. تهران: انتشارات زوار. ج۳،۲،۱. ۱۳۷۹.

المواقع الإلكترونية

- ابو الحسن فروغي. شبكه انترنتي آفتاب. تاريخ الاطلاع (۱۹/ ۱۰/ ۲۰۱٦)، على الرابط الآتي:
http://www.aftabir.com/lifestyle/view/97882/%D8%A7%D8%A8%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%86-%D9%81%D8%B1%D9%88%D8%BA%DB%8C
- اطلاعات كتابشناسی. كنسرسيوم محتوای ملی. تاريخ الاطلاع (۲۰/ ۱۰/ ۲۰۱۵)، على الرابط الآتي:
http://www.icnc.ir/index.aspx?pid=289&metadataId=a07c38a9-f1a5-4b1f-a87c-6141e53db306
- إيران معالم على الطريق. حديقة إرم. تاريخ الاطلاع (۲٤/ ٥/ ۲۰۱۷). على الرابط الآتي:
http://arabic.irib.ir/component/iran/?task=showArticle&id=49&Itemid=271:%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D9%82%D8%A9%20%D8%A5%D8%B1%D9%85
- بیژن: قهرمانان شاهنامه وبهلوانان دوره کیخسرو پسر گیو ونواده گودرز ورستم. دانشنامه جهان اسلام. تاريخ الاطلاع: (۲۲/ ۱۰/ ۲۰۱۵)،على الرابط الآتي:
http://rch.ac.ir/article/Details/12741
- حبیب‌الله مشیر همایون شهردار. مجله ی الکترونیکي. (۵ فروردین ۱۳۹٦ / ۲۵/ ۳/ ۲۰۱۷)، على الرابط الآتي.
http://vista.ir/article/6490-1/%D8%AD%D8%A8%D8%8C%D8%A-8%E2%80%8C%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D9%85%D8%B4%DB%8C%D8%B1-%D9%87%D9%85%D8%A7%DB%8C%D9%88%D9%86-%D8%B4%D9%87%D8%B1%D8%AF%D8%A7%D8%B1
- حسام الخطيب. أورِبيديس. الموسوعة العربية. تاريخ الاطلاع (۱۱/ ۸/ ۲۰۱۷)، على الرابط الآتي:
https://www.arab-ency.com/ar/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D9%88%D8%AB/%D8%A3%D9%88%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D8%B3
- خبرگزاری دانشجویان ایران(ایسنا). ۹ اردیبهشت ۱۳۹۳. کد خبر. ۹۳۰۲۰۹۰۵۷۲٦. على الرابط الآتي.
http://isna.ir/fa/news/93020905726/-

٪D٨٪B٤٪D٩٪٨٨٪D٨٪B١٪D٨٪B٤٪
DA٪AF٪D٨٪B١-٪D٨٪A٨٪DB٪٨C-
٪D٨٪A٢٪D٨٪B٤٪D٨٪AA٪DB٪٨C-
٪D٨٪AF٪D٨٪B١-٪D٨٪B١٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٧-
٪D٨٪A٧٪D٨٪B٣٪D٨٪AA

- سلطان احمد بهارمست. شبكه انترنيتى آفتاب. (چهارشنبه ٢٢شهريور ١٣٨٥)، على الرابط الآتي:

http: / /www.aftabir.com /lifestyle /view /6069
5 /٪D٨٪B٣٪D٩٪٨٤٪D٨٪B٧٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٦-
٪D٨٪A٧٪D٨٪AD٪D٩٪٨٥٪D٨٪AF-٪D٨٪A٨٪
D٩٪٨٧٪D٨٪A٧٪D٨٪B١٪D٩٪٨٥٪D٨٪B٣٪D٨٪
AA

- على اكبر دهخدا. لغتنامه. مادة فريدون. تاريخ الاطلاع (٣٠/ ٥/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http: / /dictionary.abadis.ir /?LnType=fatoard
ehkhoda‌fatofa‌moeen‌amid&Word=٪D٩٪٨١٪
D٨٪B١٪D٩٪٨A٪D٨٪AF٪D٩٪٨٨٪D٩٪٨٦

- ———— . لغتنامه. مادة قباد. تاريخ الاطلاع (٣٠/ ٥/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http: / /dictionary.abadis.ir /?LnType=fatoard
ehkhoda‌fatofa‌moeen‌amid&Word=٪D٩٪٨٢٪
D٨٪A٨٪D٨٪A٧٪D٨٪AF

- ———— . لغتنامه. مادة كافور. تاريخ الاطلاع (٣٠-٥-٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http: / /dictionary.abadis.ir /?LnType=fatoard
ehkhoda‌fatofa‌moeen‌amid&Word=٪D٩٪٨٣٪
D٨٪A٧٪D٩٪٨١٪D٩٪٨٨٪D٨٪B١

- ———— . لغتنامه. مادتي "منظوم" و"منظومه". تاريخ الاطلاع (١٥/ ٣/ ٢٠١٧) على الرابط الآتي:

http: / /www.jasjoo.com /books /wordbook /
dehkhoda /٪D٩٪٨٥٪D٩٪٨٦٪D٨٪B٨٪D٩٪٨٨٪
D٩٪٨٥٪D٩٪٨٧ /

http: / /www.jasjoo.com /books /wordbook /
dehkhoda /٪D٩٪٨٥٪D٩٪٨٦٪D٨٪B٨٪D٩٪٨٨
٪D٩٪٨٥

- فرهنگ معين و فرهنگ عميد. مادة (حاجى فيروز). تاريخ الاطلاع (١٥/ ٢/ ٢٠١٧)على الرابط الآتي:

http: / /dictionary.abadis.ir /?LnType=fa
toar‌dehkhoda‌fatofa‌moeen‌amid&Word
=٪D٨٪AD٪D٨٪A٧٪D٨٪AC٪D٩٪٨A٪٢٠
٪D٩٪٨١٪D٩٪٨A٪D٨٪B١٪D٩٪٨٨٪D٨٪B٢

- فرهنگ فارسى عميد. مادة (اپرا). تاريخ الاطلاع (٢٥/ ١٢/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

https: / /www.vajehyab.com /
amid /٪D٨٪A٧٪D٩٪BE٪D٨٪B١٪D٨٪A٧

- محمد علي كشاورز. ويكى پديا. تاريخ الاطلاع (٢٥/ ٤/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

https: / /fa.wikipedia.org /wiki /٪D٩٪٨٥٪D٨٪
AD٪D٩٪٨٥٪D٨٪AF٪D٨٪B٩٪D٩٪٨٤٪DB٪٨C
_٪DA٪A٩٪D٨٪B٤٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٨٪D٨٪B١٪

D8%B2

– محمد معين. فرهنگ معين. مادة "اپرت". تاريخ الاطلاع (١٥/ ٦/ ٢٠١٧)، على الرابط الآتي:

http://dictionary.abadis.ir/?LnType=fatoard ehkhoda‌fatofa‌moeen‌amid&Word=%D8%A7% D9%BE%D8%B1%D8%AA

– مسعود لقمان. نگاهی به زندگی و انديشه های كاظم زاده ايرانشهر در صدو بيست و چهارمين سالروز تولد او. تاريخ الاطلاع (٢٢/ ١٠/ ٢٠١٥)، على الرابط الآتي:

http://www.anthropology.ir/article/661

– مهبود مهرنوش. چهره‌های ادبیات نمایشی در عصر مشروطیت. تاريخ الاطلاع (١٨/ ١٠/ ٢٠١٥)، مجله الكترونيكى. Vista News Hub، على الرابط الآتي:

http://vista.ir/article/255470/%DA%86%D9 %87%D8%B1%D9%87%E2%80%8C%D9%87%D8% A7%DB%8C-%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8 C%D8%A7%D8%AA-%D9%86%D9%85%D8%A7 %DB%8C%D8%B4%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D9%85%D8%B4%D 8%B1%D9%88%D8%B7%DB%8C%D8%AA

– ميرزا حبيب اصفهاني. سايت (scipost). كد ٢١٣٥٦. ١٠ شهريور ١٣٩٣. على الرابط الآتي:

http://scipost.wikipg.com/wiki/%D9% 85%DB%8C%D8%B1%D8%B2%D8%A7%20 %D8%AD%D8%A8%DB%8C%D8%A8%20%D8%A 7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86%D 8%8C%20(%20Mirza%20Habib%20Esfahani%20)#همایش بزرگداشت میرزا حبیب اصفهانی (Mirza Habib Esfahani) و اعتراض بزرگان ادب پارسی به تغییر نام مشاهیر بزرگ.