دراسة تحليلية نقدية لمسرحية "زاويه"

لغلام حسين ساعدى

د/ أمنية محمد إبراهيم عيسى

أستاذ اللغة الفارسية المساعد

كلية الآداب – جامعة دمنهور

دراسة تحليلية نقدية لمسرحية "زاويه"
لغلام حسين ساعدى

غلام حسين ساعدى كاتب وطبيب أمراض نفسية معاصر، عاصر فترة حكم محمد رضا بهلوى بما فيها من ظلم وجور وديكتاتورية، كتب مسرحيته ليسلط الأضواء على النظام الحاكم الظالم المستبد، وقد قمت بتقسيم البحث إلى:

١- مقدمة: وتحدثت فيها باختصار عن نشأة فن المسرح في إيران قبل الإسلام وصولاً إلى الفترة التي عاشها الكاتب غلام حسين ساعدي.

٢- المبحث الأول بعنوان: حياة الكاتب وأهم أعماله، وتحدثت فيه عن الكات وسيرته وأهم مؤلفاته.

٣- المبحث الثاني بعنوان: الموضوع الذي تناقشه المسرحية.

٤- المبحث الثالث بعنوان: "فن المسرح عند الكاتب" وتحدثت فيه عن أهم مقومات فن المسرح عند غلام حسين ساعدى، مبرزةً للعناصر التي توفرت في مسرحية محل الدراسة، وما لم يتوفر بها كدراسة نقدية للمسرحية.

٥- المبحث الرابع بعنوان: أسلوب الكاتب.

٦- خاتمة: وتضم أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة.

٧- ثبت بمصادر ومراجع البحث.

A Critical Analytical Study of "Zawiya" By Ghulam Hussein Saadi

Gholam Hussein Saidi writer and doctor of contemporary psychiatric diseases, the era of the reign of Mohammed Reza Pahlavi, including injustice, injustice and dictatorship, wrote his play to highlight the ruling regime unjust oppressor, and I divided the search to:

1. Introduction: I spoke briefly about the emergence of the art of theater in Iran before Islam and up to the period experienced by writer Gholam Hussein Saadi.
2. First Section: The life of the writer and the most important work, and talked about the cat and his biography and the most important works.
3. Second Section: The topic discussed by the play.
4. Third Section: "The art of theater in the writer" and talked about the most important elements of the art of theater at the time of Gholam Hussein Saadi, highlighting the elements that were available in the play of study, and what is not available as a study of cash for the play.
5. Fourth Section: The style of the writer.
6. Conclusion: Including results of the researcher.
7. Bibliography: Including sources and references

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد (ص) ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين. أما بعد؛

فقد عرفت إيران قبل الإسلام البدايات المسرحية على شكل الطقوس الدينية والاحتفالات الاجتماعية والمواكب الملكية. (١)

يرى البعض أن: " البذرة الأولى للمسرح ظهرت لدى الشعوب البدائية على هيئة طقوس دينية ورقصات متنوعة لمناسبات متعددة، وهذه الرقصات كانت تمثل مسرحيات دينية، وهذا ما نشاهده في الاحتفال بتقديم القرابين لدى الآريين حيث كانوا يقدمون القرابين للشمس".(٢)

ويؤكد "بهرام بيضايى"(*) هذا الكلام فيقول: "إن تجمعات القبائل حول الراوي الجوال– وهو أحد أنماط التمثيل الفردي– علاوة على الأغاني والرقصات تعتبر نمطا من أقدم وأبسط الأنماط التمثيلية، وقد كانت هذه العروض تمثل في ساحة خالية يحوطها دائرة من المشاهدين، وهي أكثر الأنماط انتشارًا وتسمى اليوم "صحنه گرد" أي المسرح أوما يعرف بالخشبة المستديرة".(٣)

كما كان يقام أيضا ضمن الاحتفال بأعياد "النوروز" قبل الإسلام تمثيل قصة موت أحد الآله وهو بعل البابلى وبعثه، وكان الإيرانيون يعبدون الإله "مترا" بدلاً من "بعل" البابلى، ويشيدون له الاحتفالات عن طريق ممثلين مسرحيين يصورون الإله في سجن العذاب ثم قتله واستنجاد

(١) ناصر قاسمى: بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد (بحث): مجلة (إضاءات نقدية)، العدد الخامس، طهران، ١٣٩١ش/آذار، ٢٠١٢م، ص٩٣.

(٢) شلدون تشينى: تاريخ المسرحية في ثلاثة ألف عام، ترجمة درينى خشبة، ج١، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٥، ١٦.

(*) بهرام بيضايى: هو كاتب مسرحي وروائي، من أعلام الأدب المسرحي الإيراني في مرحلتي ما قبل الثورة وما بعدها، وُلد عام ١٩٣٩م بطهران، درس المسرح والتقاليد المسرحية في إيران والبلدان الشرقية ولاسيما الصين واليابان وألف كتبًا في هذا الشأن مثل "نمايش در ايران" (المسرح في إيران)، و"نمايش در چين" (المسرح في الصين). [انظر: منصور خلج: نمايشنامه نويسان ايران، نشر اختران، تهران، ٢٠٠٢م، ص٢١١].

(٣) بهرام بيضايى: نمايش در ايران، نشر وزارت فرهنگ وهنر، تهران، ١٣٤٤هش، ص٢٠، ٢١.

أمه بالآلهة حتى ترضى فيبعث من الجحيم، وكان تمثيل القصة الدينية شكلاً من أشكال المسرح في إيران. (٤)

وفي العصر الساساني(*) استخدم الإيرانيون الرقص كوسيلة تمثيلية بهدف التجسيد لأحوال النفس البشرية؛ فرقص الناس ليس فقط في الميلاد والزواج وإنما أيضًا في كل حدث مهم في حياتهم، حتى إن الموت كان يعبر عنه أيضًا بالرقص، فكانوا يرقصون على الموسيقى؛ يلتفون حول النعش في وقت الدفن ، للتعبير برقصهم عن سفر الروح إلى السماء. (٥)

ظهرت في العصر الساساني أيضًا بعض العروض المسرحية ومنها عروض "پتواز گفتن" (الحوار الراقص)، وعروض "نمايش نقالى" (المسرح الحكائي) أو (المسرح الجوال)، وعروض "نمايش عامى" (المسرح الشعبي).(٦)

وعرفت إيران بعد دخول الإسلام أنماطا من المسارح التي استلهمت مادتها من الأدب الشعبي والأساطير والروايات الشعبية منها "نمايش تعزية" (مسرح التعازي) ، وتعد عروض التعزية امتدادًا للعروض الدينية التي ظهرت في إيران قبل الإسلام ،وهي تمثيل للقصص الدينية خاصة موضوع استشهاد الإمام الحسين، ويقام العرض في أيام عاشوراء؛ أي في العشرة الأولى من شهر المحرم، ويلبس الناس السواد للعزاء، ويكون العرض في قالب حواري راقص يثير شجون الناس.(٧)

(٤) د/ ثريا محمد علي: المسرحية التاريخية في الأدب الإيراني الحديث، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٢.

(*) الساسانيون هم آخر الأسر الشاهنشاهية في إيران قبل الفتح الإسلامي، وهي أشهر الأسر الحاكمة وأعظمها بعد الأسرة الهخمانشيه، وامتدت فترة حكمهم إلى أربعمائة عام، ومؤسس هذه الأسرة اردشير پور بابك پورساسان، وآخر ملوكها يزدگرد الثالث، وبداية حكم هذه الأسرة من عام ٢٦٦م حتى مقتل يزدگرد الثالث عام ٦٥٢ [انظر على اكبر دهخدا: لغتنامه دهخدا، جلد ٢٨، چاپ سيروس، تهران، ١٣٣٩ش، ص١١٧، ١١٨].

(٥) عباس نامجو: سيماى فرهنگى ايران، انتشارات عيلام، تهران، ١٣٧٨هش، ص٢٧٣، ٢٧٤.

(٦) انظر: ميرزا آقا تبريزى: پنج نمايشنامه، بكوشش: ج صديق، نشر آينده، تهران، چاپ دوم، بدون، ص٢، وأيضًا صادق- عاشور پور: ديگر نمايش هاى ايرانى قبل و بعد از اسلام، انتشارات سوره مهر، چاپ اول، جلد پنجم، تهران، ١٣٩٠ش، ص٢٠.

(٧) صادق عاشور پور: مسرح تعزيه، انتشارات سوره مهر، چاپ يكم، تهران، ١٣٨٩ش، ص٢٣.

أما في العصر الصفوي(١٥٠٥-١٧٣٦م) فقد ظهرت الفرق المسرحية في بعض مدن إيران خاصة في مدينتي شيراز وأصفهان، وكانت هذه الفرق تعرض مسرحياتها في المقاهي، ومن عروضها المشهورة عروض "تخت حوضى يا رو حوضى" (عروض على حوض الماء).[٨]

أما في العصر القاجارى(١٧٨٩حتي ١٩٢٥م) فقد عاش المسرح الإيراني تطورًا ملموسا وخاصة في عصر "ناصر الدين شاه القاجارى" الذي عمل على نقل حضارة أوروبا إلى إيران بعد إحدى رحلاته إليها، وكان المسرح من بين مظاهر الحضارة التي اهتم بها، وأوفد البعثات إلى أوروبا لدراسة المسرح، وكان على رأس هذه البعثات "ميرزا على اكبر خان"، ويعد هو أول ممثل مسرحي في إيران. وفي عام ١٢٦٦هـ.ش = ١٨٨٧م تأسست مدرسة دار الفنون بأمر من "ناصر الدين شاه" وأقيم بداخلها قاعة كبيرة وعظيمةعلى غرار المسارح الأوروبية الحديثة.

وتعد مسرحية "گزارش مردم گريز" (تقرير عدو البشر) التي ترجمها "ميرزا حبيب اصفهانى" "لموليير"[*] من أوائل المسرحيات التي تم تمثيلها مسرحيا داخل هذه القاعة. [٩]

ومن أهم الكُتاب الإيرانيين الذين كتبوا للمسرح في العصر القاجارى الكاتب "ميرزا فتحعلى آخوندزاده"[*]، ويعد هو أول من ألف وكتب مسرحيات على غرار النمط الأوروبي

---

(٨) بهرام بيضايى: نمايش در ايران، ص١٥٧، ١٦٨.

(*) موليير (Molière) (١٦٦٢-١٦٧٣م) مسرحي فرنسي، يعد من الكُتاب الكلاسيكيين، له مسرحية البخيل (L'Avare) [انظر: رضا سيد حسينى: مكتب هاى ادبى، منشورات نگاه، چاپ دوازدهم، تهران، ١٣٨١ش، ص٩٥].

(٩) انظر: يحيى آرين پور: از نيما تاروزگارما، انتشارات زوار، چاپ چهارم، جلد سوم، تهران، ١٣٨٢هـ.ش، ص٤٣٣، وانظر أيضًا: بهروز مخصوصى: در آمدى بر تاريخ نمايش، انتشارات افراز، چاپ اول، تهران، ١٣٩٠هـ.ش، ص٣٢٩.

(*) ولد ميرزا فتحعلى لأسرة متوسطة في آذربيجان، وكان هو المترجم الرسمي لحاكم قوقاز عام ١٢٥٦هـ.ق، ولد عام ١٨١١م، ومات في عام ١٢٩٥هـ.ق=١٨٧٨م، وخلف أعمالا كثيرة من كتب ومقالات وأشعار أهمها ست مسرحيات [انظر: د. توفيق هـ سبحانى: تاريخ ادبيات ايران، انتشارات زوار، چاپ دوم، تهران، ١٣٨٨ش، ص٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠].

باللغة التركية، واتجه من خلال مسرحياته الى نقد الطبقات الاجتماعية، وينسب له الفضل في نقل المسرح الغربي إلى إيران. (١٠)

كان آخوندزاده قد تعرف على المسرح الأوروبى عن كثب وتأثر به، و نقله إلى إيران، وحاز على شهرة بعد انتشار مسرحياته التي تُرجمت إلى اللغات الأخرى كالروسية والإنجليزية والألمانية، كما عُرف بـ "موليير الشرق" و"غوغول القوقاز" و"موليير أذربيجان".(١١)

بدأت الكتابة المسرحية بعد آخوندزاده على يد كُتاب آخرين، ويعد "ميرزا آقا التبريزي" (١٢٤٠_١٢٩٤هـ ش)أول كاتب إيراني كتب مسرحيات باللغة الفارسية متأثرًا بمسرحيات آخوندزاده. (١٢)

عمل "ميرزا آقا التبريزي" بمنصب سكرتير أول السفارة الفرنسية في طهران، عالج في مسرحياته الجوانب السلبية في الإدارة الحكومية في العهد القاجارى وسلط الضوء على سلبيات ومثالب المجتمع والقمع الفساد والظلم. (١٣)

لقد هيأت الثورة الدستورية في إيران والتى وقعت بين عامى ١٩٠٥ و١٩٠٧م أرضية لانتشار صحف كثيرة، مليئة بهجوم صريح على الحكومة ومؤسسات الدولة ، كما أنها هيأت المناخ الملائم لظهور تدريجي لوعي ثقافي جديد، ونجحت في تحقيق تقدم نحو ثورة ثقافية، وفي أثناء ذلك اتجهت أنظار الناس الى التطورات العلمية والثقافية والأدبية في الغرب خاصة المسرح الحديث الذي كان من أشكال الحضارة الغربية. (١٤)

وقد ظهرت بعد ذلك مسارح صغيرة في إيران ، كان أولها شركة الثقافة المسرحية والتى كانت تقيم مسرحياتها في الحدائق الكبيرة مثل "بارك اتابك" ثم أنشئ المسرح الأهلي "تئاتر ملى" سنة ١٩١٣م، وتخصص في تمثيل مسرحيات موليير، وبدأ المفكرون في نشر مقالات عن

(١٠) محمد حقوقى: مرورى بر تاريخ ادب وادبيات امروز ايران، نشر قطره، چاپ اول، تهران، ١٣٧٧ش، ص٣٧، وانظر أيضًا: حسين مرتضيان آبكنار: معرفى و بررسى آثار داستانى ونمايش از ١٢٥٠ شمسى تا ١٣٠٠ شمسى، انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسى، چاپ اول، تهران، ١٣٨٧هـ.ش، ص١٨، ٢٠.

(١١) فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م، ص٨.

(١٢) السابق: نفسه.

(١٣) مصطفى اسكويى: سيرى در تاريخ تئاتر ايران، نشر آناهيتا اسكويى، تهران، ١٣٧٨هـ، ص١٧٣، ١٧٦.

(١٤) محمد على سپانلو: نويسندگان پيشرو ايران، انتشارات نگاه، تهران، ١٣٧٤هـ، ص٣٠٨.

المسرح ،أدت إلى جذب اهتمام الناس والمسئولين بالمسرح. [١٥] وبدأت أيضًا فرق مسرحية صغيرة في الظهور على الساحة، لاسيما في تبريز وطهران.

وبعدها اتجه بعض الأدباء الى الكتابة للمسرح آنذاك مثل أحمد محمود كمال الوزارة (١٨٧٥-١٩٣٠م)، وميرزاده عشقى (١٨٩٣-١٩٢٥م) وهو الذي ألف المسرحية الشهيرة "رستاخيز سلاطين ايران" (نهضة سلاطين إيران) عام ١٩١٦م بطهران، وإن كانت أفضل المسرحيات في تلك الفترة أعمال "محمود كمال الوزارة" ويليه "حسن مقدم" الذي ألف المسرحية الكوميديه الاجتماعية "جعفر خان از فرنگ آمده" (جاء جعفر خان من أوروبا).[١٦]

أما في عهد رضا شاه البهلوى (١٩٢٥-١٩٤١م) فقد أصاب المسرح والكتابة المسرحية الضعف؛ بسبب ضغطه على الأدباءو المثقفين ومنعهم من المشاركة في كافة الاجتماعات خوفًا من الحركة التنويرية في البلاد؛ وبالتالي منع الفرق المسرحية من عرض وتمثيل مسرحيات نقدية. والمسرحيات التى كانت موجودة آنذاك هى مسرحيات هزلية كانت تقدم في قصور البلاط والأرستقراطيين، أو مسرحيات أخرى تركز على النزعة القومية وإبراز الهوية الوطنية. [١٧]

ومع دخول التلفاز إيران (أثناء حكم محمد رضا) (١٩٤١/١٩٧٩م)زاد الاهتمام بالمسرح، فانشئت إدارة للفنون الدرامية، التي أقامت بدورها مسرحًا لها ،واستفادت فيه من المثقفين وخريجي الجامعات، كما أنشأت وزارة الثقافة والفنون عددًا من المسارح في طهران وبعض المحافظات الاخرى، بالإضافة إلى دار الأوبرا المشهورة بقاعة الرودكى عام ١٩٦٧م، وكانت من العوامل التي ساهمت فى نشر الثقافة المسرحية في إيران، وقد انضمت إيران إلى المركز العالمي للمسرح بعد إنشائه عام ١٩٦١م، وأسست المركز القومي للمسرح التابع لليونسكو. [١٨]

---

(١٥) أ.د/ محمد السعيد عبد المؤمن: التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٧.

(١٦) د/ عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، طبع مركز الدراسات الشرقية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٥٥، ٥٦.

(١٧) يعقوب آژند: نمايشنامه نويسى در ايران (از آغازتا ١٣٢٠ش)، نشرنى، تهران، ١٣٧٣ش، ص٤٢. وانظر أيضًا مقال أ/ حسام مين باشى: بعنوان المسرح الإيراني (تاريخه وتطوره)، جريدة الوفاق، بيروت،٣٠ أيلول، ٢٠١٤م.

(١٨) أبو القاسم جنتى عطائى: بنياد نمايش در ايران، انتشارات صفى عليشاه، تهران، ١٣٥٦ش، ص٩٠.

اتخذت الكتابة المسرحية منذ بداية عام ١٩٦٢م وما بعدها شكلا آخر في مسرحيات غلام حسين ساعدى، المعروف بجوهر مراد، وكان لساعدى أيضًا تجربة في الكتابة القصصية واستطاع أن يدخل أمورًا متعددة إلى الكتابة المسرحية الإيرانية، ومن الناحية الفنية أيضًا اكتسبت مسرحياته نضجًا خاصًا، وإلى جانب ساعدى يجب أن نذكر أعلام المسرح الآخرين الذين ساهموا فى نهضة المسرح الإيراني مثل أكبر رادى(*) وبهرام بيضايى وآخرين؛ فقد قدم هؤلاء أعمالاًمسرحية كانت قدوة لغيرهم. (١٩)

أما فى وقت الثورة الإسلامية الإيرانية عام ١٩٧٩م، عانى المسرح في إيران من التوقف والانقطاع فترة، إلا أنه سرعان ما استعاد نشاطه؛ بعد أن كانت موضوعاته قاصرة على الموضوعات الدرامية والفكاهية ،اهتم بثلاثة موضوعات: موضوع ديني، وموضوع تأييد الثورة الخمينية، وموضوع نقد لمظاهر الظلم والجور إبان الحكم البهلوى.(٢٠)

والكاتب "غلام حسين ساعدى" (ولد عام ١٩٣٦م ومات عام ١٩٨٥م) عاصر حكم البهلويين بداية من رضا شاه وحكم ابنه محمد رضا وتعرض في عهده إلى الحبس، والنفي بعدها إلى فرنسا، وعايش الثورة الإيرانية الإسلامية عام ١٩٧٩م والحكم الجمهوري للبلاد ، وتربع على عرش الكتابة المسرحية لسنوات طوال، ومازالت أعماله الأدبية تحظى بالطبع والنشر على نطاق واسع، تعهدها الباحثون في مجال اللغة والأدب الفارسي بالرعاية والدراسة والنقد، الموضوع الذي يطرحه البحث هو مسرحية "زاويه" لغلام حسين ساعدى، دراسة تحليلية نقدية مع الترجمة، وقد قمت بتقسيم البحث إلى :

١- مقدمة: وتحدثت فيها باختصار عن نشأة فن المسرح في إيران قبل الإسلام وبعده وصولاً إلى الفترة التي عاشها الكاتب "غلام حسين ساعدى" ٢-المبحث الأول بعنوان "حياة الكاتب وأهم أعماله" وتحدثت فيه عن الكاتب وسيرته وأهم مؤلفاته.

(*) اكبر رادى من أبرز المسرحيين الإيرانيين في مرحلة ما قبل الثورة وما بعدها، ولد عام ١٩٤٠م في مدينة جيلان، وتوفي عام ٢٠٠٨م، ومن أهم أعماله المسرحية "افول" (الغروب) ومرگ در پائيز" (الموت في الخريف) [انظر: حسين فرخى: نمايشنامه نويسى در ايران، مجله سينما تئاتر، شماره ٢٦، ١٩٩٧م، ص٨٢، ٨٥].

(١٩) محمد جعفر يا حقى: چون سبوى تشنه – ادبيات معاصر فارسى – تهران، ١٣٧٥هـ، ص٢٨.

(٢٠) د/ ثريا محمد علي: المسرحية التاريخية في الأدب الإيراني الحديث، ص٤٢.

٣-المبحث الثاني بعنوان "الموضوع الذي تطرحه المسرحية" وتحدثت فيه عن الموضوع الذي تناقشه المسرحية محل الدراسة.

٤- المبحث الثالث بعنوان "فن المسرح عند الكاتب" وتحدثت فيه عن أهم مقومات فن المسرح عند غلام حسين ساعدى، مبينة العناصر التي توفرت في مسرحيته محل الدراسة، وما لم يتوفر بها كدراسة نقدية للمسرحية.

٥- المبحث الرابع بعنوان "أسلوب الكاتب" وتحدثت فيه عن أهم السمات الأسلوبية التي تميز بها غلام حسين ساعدى في كتابته للمسرحية محل الدراسة.

٦- خاتمة، وتضم أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة من خلال البحث محل الدراسة.

٧- مصادر ومراجع البحث، وتضم قائمة بأهم مصادر البحث ومراجعه.

المبحث الأول
حياة الكاتب وأهم أعماله

الأديب غلام حسين ساعدى من كتاب القصة القصيرة في العصر الحديث، خلف العديد من الأعمال كقصص لأفلام سينيمائية ومسرحيات ومجموعات قصصية طويلة وقصيرة. (٢١)

نشر ساعدى أعماله باسم مستعار هو "گوهر مراد" (جوهر مراد).(٢٢) ، ومازالت مؤلفاته تطبع بنفس الاسم. (٢٣)

كانت ولادة غلام ساعدى في مدينة تبريز بإقليم آذربيجان في عام ١٣١٣هـ.ش = ١٩٣٦م في أسرة رقيقة الحال؛ كان والده من موظفي الدولة، أما والدته فكانت ربة بيت. أتم ساعدى دراسته الابتدائية والثانوية والجامعية في مدينة تبريز حتى صار طبيبًا في الأمراض النفسية، وكان ساعدى يكتب القصة إلى جانب اشتغاله بالطب ، وكان لديه عيادة في طهران ، كان يستقبل فيها مرضاه الفقراء لمعالجتهم مجانًا، حتى أصبحت مؤلفات ساعدى تأريخًا اجتماعيًا لهؤلاء الفقراء المشردين. (٢٤) كان غلام حسين ساعدى أكثر جذبا للأنظار من الأدباء الآخرين، نُشرت له قصص في مجلة "سخن" عام ١٣٣٤ش (١٩٥٧م)، وكان كثير النشاط لا يكل من العمل(٢٥)، وقد دخل السجن في عهد الشاه محمد رضا پهلوى وعوقب ، كما أنهم لم يسمحوا له بالكتابة وممارسة نشاطه في عهد الامام الخميني؛ مما دفعه إلى مغادرة إيران إلى باريس متألمًا من عذاب الاغتراب والوحدة، وتوفى هناك في ديسمبر عام ١٤٠٤هـ ق = ١٩٨٥م.(٢٦)

ومن المعروف أن مؤلفات غلام ساعدى كانت متأثرة بواقع الحياة التي عاشها، وكان ذلك نتيجه لمخالطته للعامة والطبقات الكادحة، حيث يروي أحد النقاد عنه قائلاً: "إذا جلست

---

(٢١) جمال مير صادقى: نگاهى كوتاه به داستان نويسى معاصر ايران، مجله سخن "ادبيات ودانش وهنر"، شماره نهم، شهريور، تهران، ١٣٥٧هـ.ش، ص٩٢٥.

(٢٢) انظر موقع على الإنترنت www.wikipedia.com.

(٢٣) عبد العلي دست غيب: نقد آثار غلام حسين ساعدى، تهران، ١٣٥٤هـ.ش، ص١٦.

(٢٤) نقلاً عن د/ فرودس موسى موسى: القصة القصيرة عند غلام حسين ساعدى في الأدب الإيراني الحديث. رسالة دكتوراه، غير منشورة، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٢٦.

(٢٥) بهرام پروين گنا بادى و رحيم رئيس نيا و ديگران: داستان نوين درجهان اسلام، چاپ دوم، تهران، ١٣٩٣هـ، ص١٨.

(٢٦) د/ فردوس موسى: القصة القصيرة عند غلام حسين ساعدى، ص٢٧.

فترة على رصيف المقهى، فإنك تشاهد كل عدة دقائق رجلاً بهى الطلعة يجلس على رصيف المقهى، يرتشف الشاى ويتحدث عن شغله وأحواله المعيشية وعن الأرض أو المحصول الذي باعه ثم يقوم وينصرف".[٢٧]

ومعروف أن المقاهي هي مكان شعبى وعام يلتقى الناس فيها، وكان ساعدى واحدا من هؤلاء الذين يرتادون هذه الأماكن تقربًا من عامة الناس، للتعرف على مشكلاتهم ومعاناتهم، وظهر تجاوبه معهم واضحًا في أعماله الأدبية ؛ حيث استعرض فيها مشاكل مجتمعه من فقر وجوع وبطالة، ووصف للاستبداد وللقمع الذي يعانى منه الشعب من قبل الحكومة، وكونه طبيبًا نفسيًا ساعده على وصف الحالة النفسية لشخصياته فى أعماله القصصية والمسرحية.

إن العديد من أعمال ساعدى يسيطر عليها جو من الخوف والرهبة والحالات النفسية ، إلى جانب عنايته البالغة بالنواحي الاجتماعية وبخاصة حياة الطبقة الفقيرة. [٢٨]

ومن نشاطاته الثقافية أنه كان واحدًا من المؤسسين الأصليين لاتحاد كُتَّاب إيران "كانون نويسندگان ايران" وذلك في عام ١٣٤٦ش = ١٩٦٩م وبجانب ذلك شغل منصب رئيس تحرير مجلة "انتقاد كتاب" (نقد الكتاب) ومجلة أخرى هي "الفبا" (ألفباء) [٢٩]، كانت حياته مليئة بالمصاعب؛ حيث اعتقل في "عهد محمد رضا شاه بهلوى" عن طريق الساواك[*] وحبس في سجن اوين بطهران. [٣٠]

وبعدها ترك إيران مجبرًا إلى فرنسا حيث مات ودُفن هناك، عاش في فرنسا يعاني من آلام الاغتراب والوحدة والحنين إلى الوطن.

---

(٢٧) انظر: السابق: ص٢٩.

(٢٨) د/ فيكتور الكك: مقالة بعنوان القصة الحديثة في إيران، مجلة الإخاء، العدد (٥٥٨)، القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٨م، ص٤٩.

(٢٩) انظر موقع على الإنترنت www.wikipedia.com.

(*) الساواك اختصار لـ (سازمان اطلاعات امنيت كشور) منظمة المخابرات وأمن الدولة – من أشهر أجهزة القمع العالمية، انظر: إبراهيم الدسوقي شتا: الثورة الإيرانية (الصراع – الملحمة – النصر)، دار الزهراء للإعلام العربي، ط١، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٣٧.

(٣٠) انظر موقع على الإنترنت www.wikipedia.com.

مؤلفات ساعدى(*):

أولاً:

روايات حولت الى أفلام سينيمائية هي: گاو (الثور) ودايره مينا "دائرة مينا" للمخرج "داريوش مهر جويى" و"آرامش در حضور ديگران" (الهدوء في حضور الآخرين) للمخرج "ناصر تقوايى".(٣١)

ثانيًا: المسرحيات:

١- مسرحية : "چوپ بدستهاى ورزيل" "العصا في أيدي أهل فرزيل" نُشرت عام ١٩٦٧م.

٢- بهترين باباى دنيا (أفضل أب في الدنيا) نُشرت عام ١٩٦٧م.

٣- دعوت (الدعوة) مسرحية قصيرة.

٤- عشر مسرحيات قصيرة بعنوان "ده لال بازيها" (تمثيل عشرة من الخرس).

٥- ديكته وزاويه عبارة عن مسرح يتين منفصلتين (الإملاء والزاوية) نُشرا عام ١٩٦٩م.

٦- واى برمغلوب "يا حسرتًا على المهزوم" نُشرت عام ١٩٧٠م.

٧- چشم در برابر چشم "العين بالعين" نُشرت عام ١٩٧١م.

٨- پنج نمايشنامه از انقلاب مشروطيت (خمس مسرحيات عن الثورة النيابية) نُشرت عام ١٩٦٧م.

٩- خانه اى روشنى (المنزل المضيء) نُشرت عام ١٩٦٧م.

١٠- جانشين (الخليفة) نشرت عام ١٣٤٩ ش/١٩٧١م.

ثالثًا: (الروايات):

١- توپ (الكرة).

٢- ماه عسل (شهر عسل).

٣- گور وگهواره (المهد واللحد) نُشرت في عام ١٩٦٦م.

(*) السابق.

(٣١) انظر: السابق، ود/ فردوس موسى: القصة القصيرة عند غلام حسين ساعدى، رسالة دكتوراه، ص٣١، ٣٢، ٣٣.

رابعًا: القصة القصيرة:

١- عزاداران بيل (أصحاب العزاء في بيل) وهى قصص قصيرة نُشرت عام ١٣٥٥هـ.ش، ١٩٧٨م.

٢- دنديل (دنديل) وهى مجموعة قصصية نُشرت له عام ١٩٦٨م.

٣- ترس ولرز (الخوف والارتجاف) وهى مجموعة قصصية نُشرت عام ١٩٦٩م.

المبحث الثاني
الموضوع الذي تطرحه المسرحية

تناقش المسرحية قضية جور واستبداد النظام القمعي؛ نظام الشاه الحاكم، الذي في ظاهره يعطي الحرية لأفراد الشعب للحديث عن آرائهم السياسية، ولكنه في الواقع يقوم بقمعهم، وتدور أحداث المسرحية في زاوية بأحد الشوارع حيث تعج بالمارة والتجمعات البشرية، يغلب عليهم كونهم من الناس البسطاء؛ الشريحة التي تمثل الطبقة العاملة في إيران، فهم مجموعة من العامة والسوقيين، أغلبهم لا يعرفون القراءة والكتابة.

تبدأ أحداث المسرحية بوجود امرأة عجوز تنام على إحدى الدكتين الموجودتين في الزاوية ومعها بوق على شكل خفاش نحاسي، ويظهر رجل ذو نظارة يطلب منها عدم إحداث فوضى وجلبه وضوضاء، ويتضح للقارئ أن المرأة العجوز تقوم عادةً بأعمال الشغب لتمنع أصحاب الفكر المستنير من إبداء آرائهم والقاء الخطب في الناس، فتحول دون ذلك بأنها تنفخ في البوق لتعم الضوضاء ولا يسمع أحد أصحاب الفكر وهم يخطبون، فهذه هي مهمتها كما يبدو من أحداث المسرحية. لذا فإن الرجل صاحب النظارة يقوم بمساومتها بالمال من أجل ألا تحدث الفوضى:

المرأة العجوز (تقول وهي تفتح عينيها) ماذا تريد؟

الرجل ذو النظارة: أريد عقد صفقة عمل معك.

المرأة العجوز (تقول وهي تنهض وتجلس) ماذا ستفعل!

الرجل ذو النظارة: قلت لك أرغب في عقد صفقة معك.

المرأة العجوز: (تقول بسوء ظن) صفقة؟

الرجل ذو النظارة: نعم، صفقة صحيحة ولها وزنها.

المرأة العجوز: ما هي هذه الصفقة؟[٣٢]

([٣٢]) انظر غلام حسين ساعدى: ديكته وزاويه، نشر انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران، ١٣٩٣هـ ش، ص٥٠.

والنص الفارسي:

پيرزن (چشم هايش را باز می كند) چی می خوای؟

مرد عينكی: می خوام باهات معامله كنم.

پيرزن: (بلند شده می نشيند) چه كار كنی؟

مرد عينكی: گفتم می خوام باهات معامله كنم.

پيرزن: (با سوء ظن) معامله؟

ويدور حوار جدلي بين الرجل ذي النظارة والمرأة العجوز، يتضح فيه رغبة الرجل ألا تحدث المرأة العجوز الفوضى ، ولا تصيح وتصرخ في الناس قائلةً عنه بأنه كاذب ومفتري، وأن ما سوف يقوله مجرد كلام فارغ وتفاهات:

الرجل ذو النظارة: أقول لك عندما أذهب إلى أعلى لأتحدث (ويشير إلى السلم ذي الدرجتين) أنت حينها لا تتسببين في فوضى، لا تصيحين وتصرخين في الطريق ولا تصرخين كما تفعلين دومًا قائلة (كاذب، مفتري، كاذب ، مفتري).

المرأة العجوز: لماذا؟ عندما تكذب لا أقول انك كاذب. عندما توصل للناس هذا الكلام الفارغ والتفاهات والأباطيل أسأجلس حينها هادئة؟ عندما توزع التهم والافتراءات على الجميع، ألا أقول انك كاذب؟ أنت مفتري؟ ماذا ظننت؟

الرجل ذو النظارة: أنا لم أفتر في أي وقت.

المرأة العجوز: أنت دومًا تفتري.

الرجل ذو النظارة: أنا لا أكذب مطلقًا.

المرأة العجوز: أنت تكذب دومًا.

الرجل ذو النظارة: لم أكذب.

المرأة العجوز: بل تكذب.

الرجل ذو النظارة: أنا لا أكذب.

المرأة العجوز: أنت تكذب، أنت تكذب، دائمًا ما تكذب. (٣٣)

مرد عينكى: آره، يه معامله درست وحسابى.

پيرزن: معامله چى؟

(٣٣) انظر السابق: ص٥١، ٥٢. **والنص الفارسي:**

مرد عينكى: مى گم وقتى من رفتم اون بالا كه حرف بزنم (نردبان دو پايه را نشان مى دهد) تو شلوغ نكنى، داد و هوار راه نندازى و مثل هميشه داد نزنى: (دروغ گو، مفترى، دروغ گو، مفترى).

پيرزن: چرا؟ وقتى تو دروغ مى گى، من نگم دروغ گو؟ وقتى تويه مشت پرت وپلا و مزخرف تحويل مردم مى دى، من آروم بشينم؟

وقتى تو به همه تهمت و افترا مى بندى، من نگم دروغ گو؟ مفترى؟ چى خيال كردى؟

مرد عينكى: من هيچ وقت افترا نمى بندم.

وبعد هذا الجدال بينهما، بدأ الرجل ذو النظارة يســـاوم المرأة العجوز؛ فيطلب منها أن لا تحدث فوضى في مقابل إعطائها مالاً لإسكاتها، وهذه هي الصفقة الذي يريد عقدها معها:

الرجل ذو النظارة (قال بخبث): سأعطيكِ مالاً.

المرأة العجوز: ماذا؟

الرجل ذو النظارة: مال، مال.

(أخرج الرجل ذو النظارة عملة ورقية).

قال الرجل ذو النظارة: أعتقد أن بوضعك التافه هذا، سينفعك المال كثيرا.

(انحنت المرأة العجوز ونظرت بتعجب للمال).

قالت المرأة العجوز: (ما مقدار المال الذي تريد أن تعطيه لي الآن؟).

(أشار الرجل ذو النظارة إلى احدى العملات الورقية).

الرجل ذو النظارة: ما رأيك باثنين منها؟

المرأة العجوز: إنه محال، لا يمكن.

الرجل ذو النظارة: كم واحدة تبغين؟

المرأة العجوز: كلها.

الرجل ذو النظارة: أنت جشـعة للغاية، لن تسـتحق صـفقتنا كل هذه الأوراق، ويضـع المال في جيبه.

المرأة العجوز: اسمع! أربع، أربع؟، أربع ورقات هل هذا جيد؟.

الرجل ذو النظارة: بل اثنتان.

المرأة العجوز: أربعة ... أربعة.

پیرزن: تو همیشه افترا می بندی.

مرد عینکی: من هیچ وقت دروغ نمی گم.

پیرزن: تو همیشه دروغ می گی.

مرد عینکی: نمی گم.

پیرزن: می گی.

مرد عینکی: من دروغ نمی گم.

پیرزن: تو می گی، دروغ می گی، همیشه می گی.

الرجل ذو النظارة: قلت اثنتين، فقط اثنتان (نهض ومشى).

المرأة العجوز (أمسكت بساعد الرجل ذي النظارة).

اسمع ليس أربعة، وليس باثنين، بل ثلاثة، ثلاث ورقات، جيدة، أتوافق!

الرجل ذو النظارة: ما هو شرطنا؟

المرأة العجوز: شرط.

الرجل ذو النظارة: نعم شرط.

المرأة العجوز، ها، فهمت، حتى لا أسبك ولا أحدث ضوضاء ولا أشتت الانتباه. أليس كذلك؟[٣٤]

([٣٤]) السابق: ص٥٤، ٥٥، ٥٦. **والنص الفارسي:**

مرد عینکی یک دسته اسکناس بیرون می آورد.

مرد عینکی: خیال می کنم با این وضع آس وپاسی که تو داری پول خیلی به درت بخوره.

پیرزن خم شده با چشم های متعجب پول ها را نگاه می کند.

پیرزن: حالا چقدر می خوای بدی؟

مرد عینکی یکی از اسکناس ها را نشان می دهد.

مرد عینکی: دوتاچی؟

پیرزن: محاله، امکان نداره.

مرد عینکی: چند تا می خوای؟

پیرزن: همه رو.

مرد عینکی: اشتهات خیلی تیزه، معامله مون نمی شه.

(پول ها را در جیب می گذارد).

پیرزن: گوش کن! چارتا، چارتا خوبه؟

مرد عینکی: دوتا.

پیرزن: چارتا ... چارتا.

مرد عینکی: گفتم دوتا، فقط دوتا.

(بلند شده راه می افتد).

پیرزن (بازوی مرد عینکی را می گیرد) گوش کن. نه چار تا و نه دوتا، سه تا، سه تا کوخوبه، موافقی!

مرد عینکی: شرطمون چیه؟

پیرزن: شرط.

وبالفعل تأخذ المرأة العجوز المال مقدمًا، ويقوم الرجل ذو النظارة بتهديدها في حال عدم التزامها بدورها في الصفقة.

"الرجل ذو النظارة: طبقًا لهذا إذا لم تلتزمي بوعدك سآخذ المال وأقضي على راحتك وأكسر يديك وقدميك وأضلاعك وعظامك وأهشمك وأرسلك إلى الجحيم.

تخطف المرأة العجوز من يد الرجل ذي النظارة المال وتخفيه.

المرأة العجوز: لن ترتكب أيًا من هذه الأخطاء على الإطلاق". (٣٥)

وبعد ذلك تظهر شخصية الفيلسوف الذي يمثل صاحب الفكر المستنير الذي يريد أن يطلع عامه الناس على خبايا الأمور ويتحدث معهم أحاديثًا جادة في قضايا حياتهم، إلا أنهم لا يصدقونه بسبب ما قيل عنه بأنه نشال حرامي كاذب آفاق، فيحاول الفيلسوف الإمساك بأحد السوقيين ولا يفلته حتى يجد من يستمع إليه حتى ولو كان مكرهًا: "حاول الرجل السوقي أن يخلص يده من الفيلسوف".

الفيلسوف: فلتتحمل يا صديقي العزيز، اصبر.

(أمسك الفيلسوف يد الرجل السوقي بإحكام أكثر).

الرجل السوقي: ينبغي أن أذهب إلى عملى، لقد تأخرت.

الرجل ذو النظارة: إطلق سراح هذا المسكين يا أخى، لماذا لا تدعه يذهب إلى موعده المزعوم؟

الرجل السوقي: ممنون، ممنون، إطلقوا سراحي.

الفيلسوف: إصبر، ولتتحمل، لا ينبغي على الجميع تعقب اشباع المعدة. فقد انتهى أمر ذلك، على كل حال فإن الإنسان في احتياج أيضًا إلى غذاء الروح.

مرد عينكى: بله شرط.

پيرزن: ها، فهميدم، كه فحشت ندم، سروصدا نكنم، مشتتو وانكنم، آره؟

(٣٥) السابق: ص٥٨. **والنص الفارسي:**

مرد عينكى: بنابراين، اگه زير قولت بزنى، هم پولا رو خيلى راحت ازت مى گيرم، هم دست و پا ودک و دنده تو مى شكنم و خرد مى كنم و مى فرستمت به درک اسفل.

(پيرزن پول را از دست مرد عينكى بيرون مى كشد وقايم مى كند).

پيرزن: هيچ از اين غلط ها نمى كنى.

الجميع مع بعضهم البعض: إنه يكذب، لا تصدقه، إنه يكذب، لا تصدقه.

الفيلسوف: ربما يظهر اليوم تطور في حياتك وإلمام بالقضايا العميقة والأساسية للبشرية كطريق آخر أمامك لتعبره

(ضحك الجميع).

الجميع مع بعضهم البعض: إنه كاذب– كاذب– لا تصدقه.

الرجل السوقي: دعني أذهب يا سيدي، أرجوك .

(اجتهد في تحرير يده ولم يستطع).

الفيلسوف: لا تهتم بكلامهم هذا، هؤلاء أناس مساكين، سيئوا الحظ، ولا يؤمنون بأي شخص ولا بأى شيء.

الجميع مع بعضهم البعض: إنه كاذب، كاذب، يكذب، لا تصدقه.

(يجتهد الرجل السوقي بشدة في تخليص نفسه).

الرجل السوقي: إطلق سراحي، إطلق سراحي.

الفيلسوف: إنهم يحرضونك، هؤلاء حاسدون، مساكين، عقولهم خاوية، هؤلاء لا يرغبون في وجود شخص مطلِّع يفهم جيدًا، يفكر جيدًا، هؤلاء لا شرف لديهم، ليس لديهم كرامة ولا مكانة. [٣٦]

([٣٦]) السابق: ص٦٢، ٦٣، ٦٤. **والنص الفارسي:**

مرد عامى سعى مى كند خود را از دست فيلسوف نجات دهد.

فيلسوف: تحمل داشته باش دوست عزيز، حوصله كن.

(فيلسوف دست مرد عامى را محكم تر مى چسبد).

مرد عامى: من بايد سركارم برم، داره دير مى شه.

مرد عينكى: بابا ول كن اين بيچاره رو، چراعلافش مى كنى؟

مرد عامى: خواهش مى كنم، خواهش مى كنم ولم كنين.

فيلسوف: حوصله كن، تحمل داشته باش، هميشه كه نبايد دنبال سيركردن شكم رفت، به هر حال آدمى به غذاى روحى هم احتياج داره.

همه با هم: دروغ مى گه، باورنكن، دروغ مى گه، باور نكن.

فيلسوف: شايد امروز تحولى در زندگى تو پيش بياد و آشنائى با مسائل عميق واساسى بشريت، راه ديگرى پيش پات بگذاره.

ثم تظهر شخصية الشاعر الذي يريد أن تلفت أشعاره انتباه الناس وتوقظ ضمائرهم، إلا أنه كالعادة يُحدث المندسون بينهم الشغب ، حتى لا يلتفوا حول الشاعر ويسمعون كلامه: "الشاعر: انتباه!- انتباه- انتباه!".

(يصفق بيديه معًا بإحكام).

أليس من الأفضل عوضًا عن الضجة أن تنتبهوا لي للحظة؟

(تجمع الجميع بعيدًا حول الدرج).

المرأة العجوز: حسنًا، ماذا تطلب؟

الشاعر: لماذا لا تنتبهون فى الحقيقة ؟

الجميع مع بعضهم البعض: اخرس، اخرس!، اهبط إلى أسفل سافلين، أيها الحمار الوحشي، اغرب عنا.

الشاعر: لن آخذ من وقتكم أكثر من دقيقتين.

(يسبب الجميع الفوضى).

الجميع مع بعضهم البعض: اهبط، اهبط، اهبط.

الشاعر: لماذا تخافون مني؟

(قال كالقالب الثابت) هل تخشون أن أوقظ ضميركم النائم؟

الجميع مع بعضهم البعض: اخرس!، اخرس! اخرس!.

الشاعر: مع كل هذا لدىَّ اعتقاد بوجود النقاء والاعتدال بداخل كل إنسان.

(همه می خندند).

همه با هم: دروغه، دروغه، باورنكن.

مرد عامی: بذارين برم آقا، خواهش می كنم تلاش می كند كه دستش را بيرون بكشد و نمی تواند.

فيلسوف: به حرف اينا اعتنا نكن، اينا آدمای بيچاره و بدبختی هستن و به هيچ كس و هيچ اعتقاد ندارن.

همه با هم: دروغه، دروغه، دروغ می گه، باورنكن.

(مرد عامی به شدت تلاش می كند).

مرد عامی: و لم كنين ديگه، و لم كنين.

فيلسوف: اينا تورا تحريک می كنن، اينا حسودن، بيچاره ن، مغزشون خاليه، اينا نمی خوان، كسی روشن بشه، خوب بفهمه، خوب فكر كنه، اينا شرف ندارن، آبرو ندارن، حيثيت ندارن.

المرأة العجوز: أحمق!

الرجل ذو النظارة: مزور!

الرجل ذو الشارب: فاشل! (٣٧)

وبعد ذلك تظهر شخصية الصحفي الذي يدخل إلى الزاوية ويلتقط صورًا عدة؛ للشاعر وهو يتكلم، وللناس وهم في حالة فوضى عارمة. ثم هجم الشاعر على الصحفي وتشاجر معه وأراد أخذ فيلم الكاميرا منه. ويبدو ذلك كانعكاس لحالة الخوف التي تمكنت من الشاعر، فلو وصلت صوره تلك إلى المسئولين وعلموا بأمره سيكون في خطر لأن النظام الحاكم؛ نظام قمعي يزج بمعارضيه إلى السجون ويميل إلى تكميم الأفواه:

"قفز الشاعر بسرعة من السلم.

الشاعر (يقول محدثًا ضجة): لا تدعوه، احملوه! لا تدعوه! احملوه!.

هجم الشاعر على الصحفي ... ظهرت مرة ثانية؟

(٣٧) السابق: ص٦٨، ٦٩. **والنص الفارسي:**

شاعر: توجه! توجه! توجه!.

(دست هايش را محكم به هم می كوبد).

آيا بهتر نيست عوض جنجال، لحظه ای به من توجه كنيد؟

(همه دور نردبان جمع می شوند).

پيرزن: خب، فرمايش؟

شاعر: چرا به حقيقت توجه نمی كنين؟

همه با هم: خفه شو، خفه! بيا پائين گورتو گم كن.

شاعر: من دو دقيقه بيشتر با شما حرف ندارم.

(همه شلوغ می كنند).

همه با هم: بيا پائين! بيا پائين! بيا پائين!

شاعر: چرا از من می ترسين؟ (كليشه وار) آيا می ترسيد كه وجدان خفته شما رو بيدار كنم؟

همه با هم: خفه! خفه! خفه!.

شاعر: با همه اينها، من هنوز به وجود پاكی و سلامت در وجود هر آدمی اعتقاد دارم.

پيرزن: أحمق!

مرد عينكی: قلابی!

مرد سبيل دار: پفيوز!

الصحفي: جئت لكى أعد خبرًا.

(يقول بينما يهز الشاعر الصحفي).

الشاعر: تعد خبرًا يا أيها الملعون؟

أصحيح ذلك؟ أنت تعد خبرًا؟

الصحفي: والله قد جئت لهذا السبب.

الشاعر: من الذي سمح لك بفعل مثل هذا العمل؟

الصحفي: لا يلزم سماح لفعل مثل هذا العمل.

الشاعر: أتتوهم أنك تستطيع بهذه السهولة أن تتخلص من قبضتي أليس كذلك؟[٣٨]

وبعد ذلك يرتقي الرجل ذو النظارة السلالم التي بمثابة المنبر في تلك الزاوية ويبدأ في جذب اهتمام الصحفي فيلتقط له صورًا، إلا أن الرجل ذو النظارة لا يقول كلامًا مفهومًا ذا مغزى بل يتعمد أن يأتي بأصوات كأصوات حيوان أو هتافات، والناس يرددونها وراءه حتى لا يؤخذ عليه خطابه في العامة، خشية من النظام وخوفًا من العقاب.

ويعترض الفيلسوف حينها لأنه يرى أن ذلك الفعل يعد مهاترات لا طائل من ورائها.

ويعترض الرجل ذو النظارة بدليل أن لديه وثيقة دراسية فيخرج ورقة من جيبه مكتوب فيها أنه لا يوجد تحصين ضد أي شيء ولا يوجد معنى للتحصين. وفي ذلك إشارة واضحة بأنه لا يوجد حماية من يد النظام الحاكم وبطشه ، فلا يوجد تحصين أو حماية تحمي الشعب

---

(٣٨) السابق: ص٧٠، ٧١. **والنص الفارسي:**

شاعر با عجله از پله ها پايين مى آيد.

شاعر (شلوغ مى كند). نذارين دربره! نذارين دربره!

(حمله كرده، باز كه توپيدات شد؟)

خبرنگار: من اومدم خبر تهيه كنم.

شاعر در حاليكه خبر نگار را تكان مى دهد.

شاعر: خبر تهيه كنى پدر سوخته؟ آره؟ خبر تهيه كنى؟

خبر نگار: به خدا من براى همين اومدم.

شاعر: كى به تو اجازه داده اين كارو بكنى؟

خبرنگار: براى اين كار اجازه لازم نيس.

شاعر: خيال كردى به اين آسونى مى تونى از چنگ من دربرى؟ آره؟

من بطش النظام وكذلك لا يوجد معنى للتحصين؛ لأن الشعب عليه الخضوع التام للنظام الحاكم دون نقاش أو جدال. وفي هذه الحالة لن يحتاج الشعب إلى تحصين وحماية من النظام نفسه فكانت هذه هي الرسالة التي أراد المؤلف توصيلها للقارئ.

الرجل ذو النظارة (مخاطبًا للجماعة): يا سادة أأنا أقول تفاهات؟

الجميع مع بعضهم البعض: أبدًا، أبدًا، أبدًا.

المرأة العجوز والفيلسوف: بل قلتَ!، قلتَ، قلتَ.

الرجل: لم أقل؟

المرأة العجوز: بل قلتَ.

الرجل ذو النظارة: ولكن أنا لدىَّ دليل على كلامي، لدىَّ وثيقة، لدىَّ شهادة دراسية ... (أخرج ورقة مجعدة من جيبه، وقال وهو منفعل): انتبهوا! انتبهوا! هذه شهادتي الدراسية يا سادة يا محترمين، وأشار لهم بالورقة ، بالذى مكتوب بها.

التقطها وفردها وقرأ بدقة: "كل شيء معقد متشابك ، لا يوجد تحصين ضد أي شيء، لا يوجد معنى للتحصين".

وتوجه إلى الناس وقال: أتريدون وثيقة أحكم وأوقع أثرًا في النفس من هذه!. [٣٩]

([٣٩]) السابق: ص٧٥، ٧٦. **والنص الفارسي:**

مرد عينكى: (به جماعت) آقايون، بنده مزخرف گفتم.

همه با هم: ابدًا، ابدًا، ابدًا.

پيرزن وفيلسوف: گفتى، گفتى، گفتى.

مرد عينكى: نگفتم.

پيرزن: گفتى.

مرد عينكى: ولى من براى حرفام دليل، دارم، سند دارم، مدرک دارم.

(كاغذ مچاله شده را از جيب بيرون مى آورد و درحال هيجان).

توجه! توجه! اين مدارک منه حضار محترم!

كاغذ را به همه نشان مى دهد.

اين تو نوشته شده ...

(را صاف مى كند و با دقت مى خواند).

كاغذ همه چيز در هم رخته. هيچ چيز استحكام ندارد. استحكام معنى ندارد.

وبعد ذلك يطلب منهم الفيلسوف انتهاز فرصة وجودهم معًا لكي يعبر كل واحد عما يريده دون تضييع الوقت في مهاترات لا طائل منها، ووافقوا على اقتراحه، لكن اختلفوا فيما بينهم، فيمن يجب عليه البدء بالكلام، فرغبت المرأة العجوز والفيلسوف والشاعر والرجل ذو الشارب ورجلان من العامة في البدء بالكلام، واحتج الفيلسوف مستندًا على أنه أكثر منهم وعيًا وعلمًا ودار حوار حول ذلك:

الفيلسوف (لاهثًا) ينبغي أن أصعد في البداية.

الرجل ذو الشارب: لماذا أنت؟

الفيلسوف: أنا أكثر من الجميع رغبة في الصعود.

الجميع: هذا ليس دليلاً على شيء.

الفيلسوف: أرغب كثيرًا في الحديث.

الجميع: هذا لا يجدي.

الفيلسوف: أنا أكثر من الجميع معرفة بالقراءة والكتابة.

الجميع: هذا لا يجدي.

الفيلسوف: أنا لدىّ رؤية كونية حاضرة.

الرجل ذو الشارب: كل هذا هراء.

الفيلسوف: أنا أعرف علم الجدل.

الجميع: هذا لا يجدي.

الفيلسوف: لقد قرأت كتاب مبادئ الديمقراطية.

الجميع: هذا لا ينفع.

الفيلسوف: أنا حتى الآن عقدت أكثر من عشرة مؤتمرات.

الرجل ذو الشارب: هذا ليس دليلاً على شيء. (٤٠)

(رو به مردم).

سند، محكم تر و زنده تر ازاين مى خوايين!

(٤٠) السابق: ص٨١. **والنص الفارسي:**

فيلسوف: (نفس زنان) اول من بايد برم بالا.

مرد سبيل دار: چرا تو؟

وبعد ذلك تنجح المرأة العجوز في اعتلاء السلالم بعد أن قامت بنفخ بوقها مما جعل الجميع يتباعد انزعاجًا من أصوات البوق الصاخبة، وبدأت تخطب في الجمع مبدية إشفاقها وأسفها على حالهم؛ فهم من وجهة نظرها مجموعة من المساكين العاجزين لا يستطيعون فعل شيء، وتجمعهم لا يسفر عن شيء، في محاولة واضحة منها لإبعاد القوم عن التجمهر وصرفهم عن سماع ما يريد قوله الفيلسوف صاحب الفكر المنير ليظلوا في سباتهم لا يدرون شيئًا عن أوضاع البلاد:

قالت العجوز (بدون اهتمام) "الى أى حد أنتم مساكين، عاجزون حقراء، تتوهمون جميعًا إنكم تمثلون شيئًا على أرض الواقع، ولكن الحقيقة أنكم لا تمثلون شيئًا، أي شيء".(٤١)

فيلسوف: من بيشتر از همه دلم می خواد برم.

همه: دليل نمی شه.

فيلسوف: من خيلی دلم می خواد حرف بزنم.

همه: فايده نداره.

فيلسوف: من سوادم بيشتر از همه س.

همه: فايده نداره.

فيلسوف: من به جهان بينی علمی مجهزم.

مرد سبيل دار: همه ش كشكه.

فيلسوف: من معنی ديالكتيك را می دانم.

همه: فايده نداره.

فيلسوف: من كتاب اصول دمو كراسی را خوانده ام.

همه: دليل نمی شه.

فيلسوف: من تا حال ده تابيشتر كنفرانس داده ام.

مرد سبيل دار: اينم دليل نمی شه.

(٤١) السابق: ص٨٣. **والنص الفارسي:**

"پيرزن (بی اعتنا) شماها چقدر بيچاره اين، عاجزين، حقيرين، همه تون خيال می تون خيال می كنين كه واقعًا چيزی هستين، ولی حقيقت اينه كه هيچ چيز، هيچ چيز نيستين".

وبعد ذلك يصعد الرجل ذو الشارب إلى السلالم ويرتقي المنبر وسط احتجاجات البعض خاصة الفيلسوف الذي لا يتم إعطائه فرصة للحديث والملاحظ أن الرجل ذا الشارب عندما يأخذ مكانه في أعلى السلم ويتصدر المشهد لا يفعل شيئًا وسط ذهول المتجمهرين.

"كان الجميع منتظرين، تجمعوا أسفل السلم، كان الرجل ذو الشارب يجلس أعلى السلم، يشعل سيجارة ويهز أقدامه دون اكتراث.

المرأة العجوز: انطق!

الرجل الأول: إبدأ!

الرجل الثاني: نحن منتظرون.

الرجل ذو النظارة: تكلَّم.

كان الصحفي مشغولاً بالتقاط الصور.

الرجل ذو الشارب: ماذا عليَّ أن أقول؟

الرجل ذو النظارة: قل أي شيء.

الشاعر: قل أي شيء تافه تريده، وإنه الأمر.

الرجل ذو الشارب (يهز أقدامه): ليس لدىَّ شيء أقوله.

الفيلسوف: إذن لماذا صعدت إلى أعلى؟

الرجل ذو الشارب: حتى لا تستطيع أنت أن تأتي إلى هنا.

الفيلسوف: عندما لا تجد كلامًا لتقوله أليس من الأفضل حينها أن تهبط أن أسفل!.

الرجل ذو الشارب: ليس لدى شئ لاقوله ،اليس هذا أفضل؟.

الفيلسوف: ما الفائدة من صعودك الآن؟

الرجل ذو الشارب: الفائدة كبيرة، أنا أحرك أقدامي هنا؟، وأستمتع وأدخن سيجارة وأتلذذ بذلك جيدًا". (٤٢)

---

(٤٢) السابق: ص٨٦. **والنص الفارسي:**

همه منتظرند: پای نردبان جمع می شوند. مرد سبیل دار بالای نردبان نشسته. سیگاری روشن کرده، بی خیال پا هایش را تاب می دهد.

پیرزن: دجون بکن!

مرداول: شروع کن!

بعد ذلك يظهر النائب ويصفر ليتجمهر الجمع ويستغل الرجل السوقي ظهور النائب طالبًا من الفيلسوف تحريره، فيحرره ثم يصعد إلى السلالم ليخطب في الجمع فينهره النائب، لأن الوقت الذي سمح به لهم قد نفذ، وبهذا فإن عليهم معاودة الكره مرة أخرى، ومن يسرع بالمجيء إلى الزاوية في المرة المقبلة التي يحددها لهم النائب هو من سيرتقي السلالم ليخطب في الناس بما يريده. وهكذا تنتهي المسرحية بدفع النائب الجميع إلى خارج الزاوية ويخرجون بهدوء وبأدب دون جدال أو اعتراض ليعاودوا الكره مرة أخرى. وبعدها يدخل الكناس ليضع القمامة في الزاوية، التي جعلها الكاتب في النهاية مكانًا لوضع القمامة، في إشارة إلى أن النظام يحتقر الشعب حتى سماحه للبعض بإجراء تجمعات واحتجاجات تكون في مكان قذر نجس غير آدمي، في مكان به قمامة وقاذورات في النهاية. وهكذا يكون تجمعهم بلا طائل ولا جدوى فلا يسمح لأصحاب الفكر المستنير بالخطابة بل يتم تفويت الفرص عليهم وصرف الناس عنهم بواسطة المندسين بينهم، الذين يدفع بهم النظام لهذا الغرض. يبدو الأمر ظاهريًا أن النظام الحاكم يعطي مساحة للحرية أمام التجمهرات لإبداء الآراء ولكن الأمر في حقيقة الواقع خلاف ذلك، فالتجمهر بميعاد مسبق يحدده النظام، ويُمنع فيه أصحاب الفكر

مرد دوم: منتظريم.

مرد عينكى: حرف بزن.

خبرنگار مشغول عكس گرفتن است.

مرد سبيل دار: چى بگم؟

مرد عينكى: يه چيزى بگو ديگه.

شاعر: هر مزخرفى كه مى خواى بگو و تموم كن.

مرد سبيل دار: (پا هايش را تاب مى دهد).

من چيزى ندارم بگم.

فيلسوف: پس چرا رفتى اون بالا؟

مرد سبيل دار: براى اينكه تو نتونى بياى اينجا.

فيلسوف: وقتى حرفى براى گفتن نددارى، بهتر نيس بياى پائين؟

مرد سبيل دار: هيچم بهترنيس.

فيلسوف: اون بالاچه فايده اى به حال تو داره؟

مرد سبيل دار: خيلى فايده داره، من اينجا پاها مو تاب مى دم و كيف مى كنم. سيگار مى كشم و خوش خوشانم مى شه.

والمعارضـــون للنظام الحاكم من الكلام، بواســـطة من يدســـهم النظام ليمنعهم من الكلام ، ويسمحون فقط للجهلاء ولمؤيدي النظام بالكلام.

هكذا يكشـف لنا الكاتب غلام حسـين سـاعدي النقاب عن النظام الحاكم ، وكيف يدير النظام الحكم ويسـيطر على الشـعب ، ويفرض قوته وبطشـه، ويكمم الأفواه ولا يعطي الحرية لأفراد الشعب المغلوبين على أمرهم.

المبحث الثالث
فن المسرح عند الكاتب

المسرحية (Drama/play) هى جنس أدبي وشكل من أشكال النشاط العملي في الأدب، يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، يمثلها الممثلون على المنصة أو خشبة المسرح أمام الجمهور، أو أمام آلات تصوير تلفازية.(٤٣)

إن المسرحية ينبغي أن تكون صورة معبرة صادقة، حية تجسم الطبيعة الإنسانية، وتعيد العواطف والمشاعر والأحاسيس والأمزجة والتقلبات، والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات طبقا لمجريات الأحداث التي يناقشها الموضوع، من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه. (٤٤)

ويرى البعض المسرحية أنها تجسيد وتصوير ومحاكاة للحياة. (٤٥)

وهي عند البعض "شيء يمثل على المسرح بواسطة أناس حقيقيين(٤٦) "فالمسرحية، هي فن التعبير والتجسيد لأفكار خاصة بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين". (٤٧)

ويرى البعض أن المسرحية تعتمد على صراع بين شخص أو عدة أشخاص على خشبة المسرح وهم واعون لهذا الصراع، أو غير واعين له، وبين شخص معاد أو ظروف ، ويكون هذا الصراع أحيانا أشد عنفًا، إذا كان الجمهور على علم بأسباب المشكلة التي تثيره، بينما الشخص نفسه أو المتفرجون على المسرح، لا يعرفون من أمر هذه المشكلة شيئًا. (٤٨)

وفيما يلي نعرض لتلك العناصر كل على حدة:

(٤٣) علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها، مقالة بمجلة التراث الأدبي: العدد السادس، طهران، ١٣٨٩هـ.ش، ص١٠٠.

(٤٤) شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ط دار فلور للنشر، ط٢، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١٠.

(45) Alans Downer, The Art of the Play, Holt, Rine Haint and Winston, New York, 1955, p. 5.

(46) Ormerad Greenwood, The Play Wright, Sir Isaac Pittmand and Sons, London, 1950, p. 150.

(٤٧) أدرس نيكول: علم المسرحية، ترجمة درينى خشبه، مجموعة الألف كتاب، العدد (١٦٩)، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون ص٤.

(٤٨) السابق: ص٣٤.

[١] العنوان "عنوان نمايشنامه" (عنوان المسرحية):

عنوان العمل الأدبي هو مفتاحه الذي يتيح لنا الدخول إلى أعماقه، وسبر أغواره، وفك رموزه. (٤٩)

وقد توفر هذا العنصر في المسرحية محل الدراسة؛ فقد وضع المؤلف لها عنوانًا "زاويه" (الزاويه) إشارة إلى زاوية من زوايا النظام الحاكم أي جانب من جوانب كيان النظام الحاكم وهي جانب القمع للحريات وتكميم الأفواه كما اتضح من خلال أحداث المسرحية، كما يشير العنوان أيضًا إلى زاوية أحد الشوارع حيث يتجمع ويتجمهر طبقة البسطاء من الشعب فيها.

[٢] المضمون أو فكرة المسرحية أو الحدث "ماجرا" مضمون يا فكر اساسى يا فكر اصلى:

فكرة المسرحية هي الموضوع الرئيسي الذي تبنى عليه بقية الأحداث والمواقف والتفاصيل لإبرازها واضحة في ذهن المتفرجين، وهي تمثل العمود الفقري الذي سيشيد من خلاله هذا العمل الفني، وعلى هذا فإن عاملا كبيرًا من النجاح يتوقف على حسن اختيارها.(٥٠)

ظهرت فكرة المسرحية واضحة من خلال تجمع الأحداث حدثًا تلو الآخر؛ فتجمهر الناس في تلك الزاوية كان بلا طائل في النهاية؛ حيث كان يمنع أصحاب الفكر المستنير من إبداء آرائهم والخطب في الناس من قبل المندسين كالمرأة العجوز والرجل ذي الشارب، فهم المنوط بهم من قبل النظام منع أصحاب الرؤى والفكر من الكلام، كذلك تظهر فكرة المسرحية واضحة في الكشف عن مساوئ النظام الحاكم وكيف يتم قمع الشعب وسلب حريته في إبداء الآراء. وكيف يتعامل النظام مع الشعب ويفرض عليه نهجًا واضحًا في ممارسة القمع ولكن يظهر ذلك بشكل خارجي يهدف إلى إعطاء حرية التعبير وحرية الرأي والسماح بالتجمهر ولكن في حقيقة الأمر ما هو إلا قمع للتعبير وحرية الرأي، والتجمهر يكون بشكل صوري بلا جدوى

(٤٩) محمد هادي محمدي: روش شناسى نقد ادبيات كودكان، انتشارات سروش (صدا وسيما)، چاپ اول، تهران، ١٣٧٣هـ ش، ص٥٩.

(٥٠) أحمد نجيب: القصة في أدب الأطفال، ط دار وهدان للطباعة، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٩٤.

ولا هدف حقيقي سوى إيهام الآخرين بأن النظام يمارس إعطاء الشعب حريتهم ويطبق معهم مبادئ الديمقراطية إلا أنه في الواقع عكس ذلك، كما اتضح من أحداث المسرحية؛ فهو نظام ديكتاتوري يقمع الحريات ويكمم الأفواه.

[٣] الشخصيات "اشخاص بازى يا كاركترها":

يمكننا القول إن التشخيص صار جوهر الأدب التمثيلي وروحه مسرحًا كان أو رواية؛ لأنه لا يتصور أن ينشئ أديب مسرحية أو رواية معتمدًا على السرد الأحادي الصوت. (٥١)

ويرى البعض أيضًا أن الشخصية هي "بطل الكاتب المسرحي" ووسيلته لعرض الأحداث ، وبواسطتها يتم عرض الأفكار، وهي أداة لتحويل النص المكتوب إلى حركة "Drama"، فما تقوله أوتقوم به الشخصية، وما تخفيه، وما يجول بخاطرها من أفكار، وبما تشترك من حوار، وبما تخلق من مشاعر، كل هذا يقدم لنا المادة الحيوية التي تعتمد عليها المسرحية. (٥٢)

وتنقسم الشخصيات إلى نوعين:

أولاً: الشخصيات الرئيسية "قهرمان يا شخص بازى اصلى":

الشخصيات الرئيسية أو ما نطلق عليه أحيانًا بطل المسرحية، هي المحرك الأول للأحداث؛ إذ تمثل الشخصية المحورية التى تتمركز حولها كافة أحداث المسرحية من بدايتها حتى نهايتها.

ويمكن القول بأن شخصية المرأة العجوز وشخصية الرجل ذى النظارة وشخصية الفيلسوف وشخصية الرجل صاحب الشارب كانت كلها شخصيات رئيسية ومحركة للأحداث وتدور كل الأحداث حول هذه الشخصيات.

ثانيًا: الشخصيات الثانوية "اشخاص بازى درجه ى دوم":

ويطلق عليها أحيانًا شخصيات مسطحة؛ إذ أنها تظهر، وتختفي دون أن يكون لها تأثير ملحوظ على سير الأحداث؛ فهي شخصية وظيفتها الأساسية إلقاء الضوء على شخصية

(٥١) د/ عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية، ط دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٥.

(٥٢) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون، ص٣٤٥.

البطل، ويمكن القول بوجود شخصيات ثانوية غير أساسية في المسرحية محل الدراسة كشخصية الرجل السوقي والرجل الأول والرجل الثاني وشخصية النائب والصحفي.

ويمكن القول جملةً بأن الكاتب لم يذكر أسماءً لشخصياته، كذلك لم يهتم بوصف الشخصية وصفًا خارجيًا لها.

[٤] الصراع الدرامي "كشمكش":

هو العمود الفقري لبناء مسرحية ناجحة مكتملة الأجزاء؛ فهو من أهم العناصر الفنية في المسرحية،بل هو العنصر الذي يميزها عن غيرها من فنون الأداء، وإذا كان الحوار هو المظهر الحسي الظاهر للمسرحية، فإن الصراع هو المظهر المعنوي الخفى لها. والصراع الدرامي يتطلب وجود قوتين أو إرادتين متعارضتين أو أكثر من ذلك، وقد اصطلح النقاد على أن تكون القوتان متعادلتين لكي يكون الصراع قويًا، أما إذا كانت إحداهما قوية طاغية، والأخرى ضعيفة فاترة، فإن الصراع سينتهي بمجرد بدايته، ونحن نشاهد الصراع الحقيقي الصاعد حينما يكون الخصوم متساويين في القوة تساويًا عادلاً. [٥٣] وينقسم الصراع إلى:

(أ) صراع ظاهري "خارجي" كشمكش فرد با فرد يا افراد:

ظهر من خلال أحداث المسرحية وجود صراع بين أصحاب الفكر المستنير كالفيلسوف والشاعر وبين العاملين مع النظام كالمرأة العجوز والرجل ذي الشارب، فوجدنا محاولات كثيرة من قبل الفيلسوف والشاعر لاعتلاء السلم الذي هو بمثابة المنبر في الزاوية ووجدنا محاولات لمنعهما وإحداث شغب وضوضاء حتى لا يسمعهما المتجمهرون من قبل المرأة العجوز والرجل ذي الشارب.

(ب) الصراع الداخلي "كشمكش فرد باخودش":

(٥٣) انظر: محمد مندور: الأدب وفنونه، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٤٠. وانظر أيضًا: لاجوس اگرى: فن نمايشنامه نويسى، ترجمه دكترى مهدي فروغ، انتشارات مؤسسة نگاه، چاپ پنجم، تهران، ١٣٩٢هـ ش، ص٢١٠.

يدور الصـــراع الداخلي في أعماق النفس البشـــرية أو في عقل البطل أو بين العقل والواجب والضـمير من جهة، وبين العواطف من جهة أخرى، وهذا الصـراع يحتاج من المتلقي متابعة دقيقة للأحداث، وتحليلاً دقيقًا لأزمات الشخصية. (٥٤)

ظهر صـراع داخلي عند المرأة العجوز، فكانت مهمتها الأسـاسـية هي إحداث غوغاء وفوضـى ومنع أصـحاب الرؤى من الكلام بأشـكال مختلفة ؛ كالنفخ بالبوق لإحداث ضـوضـاء تمنع أصوات الفكر المستنير من الوصول إلى الأذن، وكذلك السب والعراك معهم، منعهم من اعتلاء السلالم وتفويت الفرص عليهم، إلا أننا وجدناها في نهاية الأمر تخطب في الناس وهي تبكي لأنها أشـــفقت عليهم؛ فهم بلا حول ولا قوة ولا نصـــير لهم ولا يســـتطيعون الوقوف أمام النظام المستبد، وظهر هنا الصـراع الداخلي الذي يدور في نفسـها؛ هل تتم مهمتها التي كلفت بها من قبل النظام التي تدين بولائها له، أم تنســـحب من مهمتها التي كلفت بها وتتراجع لكي تعطي الفرصـــة لأصـــحاب الرؤى والفكر المســـتنير، فيجتمعون ويتحدون معًا ويلتف حولهم المتجمهرون للقضـــاء على ذلك النظام الحاكم المســـتبد، خاصـــةً وقد أشـــفقت على هؤلاء المتجمهرين: "أنـا أشـــفق عليكم، تظهر همومكم على وجوهكم ، ليس لكم خلاص منهـا، ولا تصل قدراتكم لأي شخص، أيديكم مربوطة، أنا أشفق عليكم، أشفق كثيرًا عليكم، مسحت دمعة من عينها بطرف قميصها". (٥٥)

[٥] الحبكة "پيرنگ":

الحبكة هي توالى الأحداث في المســرحية وتســلســلها، وارتباطها ارتباطًا فنيًا ســببيًا، تعليليًا بحيث يؤدي كل جزء إلى ما يليه في نمو وتصـــاعد ينتهي إلى العقدة التي من خلالها

(٥٤) أدرس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبه، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٢م، ج١٣، ص١٤٤.

(٥٥) انظر: "ديكته وزاويه"، ص٨٤. **والنص الفارسي:**

"دلم براتون مى سوزه، يک چيزسنگين را همه تونه. شمارا خلاصى نداريں، زورتون به كسى نمى رسه. دست هاى بسته. دلم براتون مى سوزه. دلم خيلى براتون مى سوزه باگوشه پيراهن اشك چشم هايش را پاک مى كند".

يكون الحل، والحبكة الفنية بعيدة عن المصادفات لأنها قد تكون قابلة للتصديق حتى وإن لم تكن قائمة على الحقيقة وهناك الحبكة المتماسكة والحبكة المفككة. (٥٦)

وينبغي أن تكون الحبكة فنية، أصيلة و قابلة للتصديق(٥٧)، كذلك يجب أن تكون متقنة الصنع، غير معقدة ولا متكلفة، بسيطة وسهلة وخالية من الافتعال دون تبسيط أو سذاجة. (٥٨)

ومن الملاحظ على المسرحية محل الدراسة وجود حبكة قوية متينة في أحداثها، حيث ظهر كل حدث يُسلم للآخر بدءًا من ظهور المرأة العجوز التي تقوم بدور رئيسي في قمع الفكر الحر من الظهور، فبالرغم من ضعفها وهزالها إلا أنها تمثل خطرًا على أصحاب الفكر الحر، فكان كثيرًا ما يلجأون إلى مهادنتها ومساومتها بالمال كما حدث مع الرجل ذي النظارة الذي عقد معها صفقة في مقابل عدم إحداثها لضوضاء وغوغاء أثناء حديثه مع المتجمهرين، ثم ظهر الفيلسوف الذي يمثل الفكر المستنير الذي يريد أن يغدي أرواح القوم بفكره وآرائه إلا أن صوته لا يصل بسبب تضامن من يعملون لحساب النظام ضده من أمثال المرأة العجوز والرجل صاحب الشارب؛ فبسبب سبهم وإحداثهم ضوضاء بالبوق وخلافه لم يصل صوته لأحد، وتعددت كذلك أشكال إحداث الفوضى محاولةً لطمس أي تجمهر لأصحاب الفكر الحر، وظهر ذلك جليًا في ظهور الصحفي الذي يصور بالكاميرا صورًا لشاعر وهو ينشد أشعارًا حماسية؛ فما كان من الشاعر إلا مطاردة الصحفي للحصول على الفيلم خوفًا من النظام الحاكم الذي يزج بالمعارضين إلى السجون، كذلك محاولة منع الفيلسوف من الكلام ومنعه بالقوة وأخذ مكانه على المنبر من قبل الرجل ذي الشارب وهكذا كانت الحبكة الفنية محكمة وأحداثها حقيقية بدون مبالغة، فظهر كل حدث يفضي ويؤدي للآخر، بدءًا بمحاولات أصحاب الرأي والفكر الحر في الكلام، ورد الفعل الآخر من قبل أيادي النظام الذين يقمعونهم بأشكال وأساليب متعددة بحبكة متينة واقعية بعيدة عن التفاهة والسذاجة.

[٦] التشويق والإدهاش "سور پريز يا هيجان ودهشت زدگى":

(٥٦) عليرضا احمد زاده: فرهنگ واژكان تئاترى، انتشارات افراز، چاپ سوم، تهران، ١٣٩٢هـ، ص٥٥.

(٥٧) محمد يوسف نجم: فن القصة، ط دار الثقافة، بيروت، بدون، ص٧٥.

(٥٨) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٦، القاهرة، ١٩٧٦م، ص١٨٥.

إن تطور الحبكة المسرحية يثير توقعات وتكهنات وترقبات في نفس المشاهد أو القارئ فيما يتعلق بمستقبل الأحداث المعروضة أو بالأحرى شخوص المسرحية، هذا التوقع يعرف بالتشويق.

والتشويق هو "الذي يجعل القصة عملاً فنيًا مقروءًا أو يجعل المسرحية عملاً مشاهدًا ممتعًا".(٥٩)

والقارئ لمسرحية زاوية يجد نفسه متشوقًا متلهفًا لمعرفة ما سيحدث، وأي فريق سينتصر في النهاية؛ فريق أصحاب الفكر والرأي السديد (الفريق المعارض لنظام الحكم) هل سينجحون في الخطب واعتلاء المنبر، هل ستصل أصواتهم إلى الناس ويلتفون حولهم، هل سينجحون في التغلب على المعوقات التي تقابلهم وتتمثل في تغلبهم على مؤيدي النظام وممثليه الذين يقومون بمنعهم بشتى الطرق، أم أن الفريق الثاني هو الذي سينتصر؛ فريق مؤيدو النظام وممثليه فهم يفعلون أمورًا كثيرة لإحداث ضوضاء وفوضى ويقومون بمنع أصحاب الفريق الآخر بطرق عدة ومختلفة من الكلام، وهدفهم تفويت الفرص عليهم حتى لا يُسمع لهم صوت ولا تكون لهم مصداقية لدى المتجمهرين ولا يلتفون حولهم ويقومون بثورات أو احتجاجات ضد سياسة النظام الحاكم.

وظل عنصر التشويق موجودًا منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، ترى الباحثة أن الكاتب أجاد فرض عنصر التشويق لدى القارئ منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، بل وتصاعدت وتيرة الفضول وحب الاستطلاع لدى القارئ بمرور الأحداث ليعرف ما ستسفر عنه أحداث المسرحية وأي فريق سينتصر؟، هل سيعلو صوت الحرية أم ستقمع وتكمم الأفواه في النهاية؟، هل ستنجح إرادة الشعب وصوت الجماهير أم سينجح النظام في فرض ديكتاتوريته على الشعب المغلوب على أمره؟.

[٧] الحوار المسرحي "ديالوگ نمايشى":

الحوار المسرحي هو "الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، وهو الذي يصور الفكرة التي تقوم عليها

(٥٩) محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٩١.

المسرحية، ويشد الانتباه إلى متابعة أفعال الشخصيات، وسماع أفكارهم، ومن المهم أن يكون الحوار جيدًا، بما أنه أوضح أجزاء المسرحية وأقربه إلى قلوب الجمهور، وأسماعهم".(٦٠)

اعتمد الكاتب اعتمادًا كبيرًا على عنصر الحوار كعنصر أساسي في بناء مسرحيته، وكان استخدامه لهذا العنصر أكبر من استخدامه لعنصر السرد، فأحداث المسرحية ظهرت واضحة للقارئ من خلال متابعته للحوار الكائن بين شخصيات المسرحية بعضها البعض؛ وقد ظهر تنوع في الحوار؛ فنجد الحوار بين المرأة العجوز والرجل ذي النظارة، وآخر بين الرجل ذي النظارة والفيلسوف وآخر بين الرجل الأول والرجل الثاني وآخر بين الشاعر والمرأة العجوز وآخر بين الصحفي والشاعر ... الخ.

[٨] الزمان والمكان:

أولاً: الزمان "زمان در تئاتر يا زمان درمتن نمايشى":

الزمان يكشف عن متى حدثت الوقائع والأحداث؟ وقد يكون فترة تاريخية لعدة قرون أو عقود، أو فصلاً من فصول السنة، أو يكون الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل.(٦١)

وهو ترتيب الأحداث كما نراه داخل النســـق الدرامي(٦٢) والملاحظ أن الكاتب لم يوضح الزمان الذي تجري فيه أحداث مسرحيته، ولكن من خلال نشر المسرحية في عام ١٩٦٩م يمكن القول بأن الكاتب قد كتبها في فترة حكم محمد رضا شاه بهلوي في أواخر الستينيات.

ثانيًا: المكان "فضا درمتن نمايشى":

المكان هو "بيئة القصـــة ، أي أين وقعت الاحداث والوقائع؟ وللمكان أهمية كبيرة في النص المسرحى حتى وإن كان وجوده نادرًا على المستوى النصي، فإن قراءة النص لا يمكن أن تتم بدونه، حيث يسمح للمبدع المسرحي بتركيز المحتوى الدلالي كما لو كان خزانًا حقيقيًا للأفكار، والمشاعر، حيث تنشأ بين الإنسان، والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على

(٦٠) لاجوس اگرى: فن نمايشنامه نويسى، ص٣٨٦.

(٦١) محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١١م، ص٤٢.

(62) Kerire Lam, The Semiotics of Theatre and Drama, London, 1980, p. 117.

الآخر.[٦٣] والملاحظ أن الكاتب حدد مكانًا واحدًا تجري فيه أحداث المسرحية كلها والمكان هو زاوية بأحد الشوارع لم يحدد اسم الشارع ولا اسم المدينة التي توجد بها تلك الزاوية.

[٩] عنصر الحركة "حركت يا جنبش":

يعد عنصر الحركة أحد عناصر النص المسرحي وهو أيضًا أحد عناصر الإخراج المسرحي، وله أهمية بالنسبة للمسرحية، فالمتفرج أو القارئ إذا وجد موقعًا معينًا في المسرحية، بما فيه من شخصيات وحوار، لا يؤدي إلى مزيد من الحركة التي تدفع قصة المسرحية إلى الأمام، يفتر اهتمامه، وتقل لذته في تتبع المسرحية ومشاهدتها. [٦٤]

وترى الباحثة أن الكاتب أجاد خلق عنصر الحركة فجعل الأشخاص خاصةً الرئيسية تقوم بحركات عدة ومتنوعة كالنوم، والنهوض، والجري، والأكل، والنفخ بالبوق ... الخ. ويتضح ذلك في أكثر من موضع في المسرحية، ومن نماذج ذلك:

"كانت امرأة عجوز تنام على دكه، وكانت قد وضعت حقيبة كبيرة تحت الدكة واحتضنت نفير نحاسي قديم. في الصباح مع بداية الإشراق وصل إلى سمعها ضوضاء العابرين في الخارج. يدخل الكناس بعربة كارو وبدون اهتمام يلقي بنفايات كثيرة في وسط الساحة ويخرج، ويدخل بعد ذلك بلحظات رجل بنظارة وهو يلوك لقمة بفمه ويجلس على الدكة الأخرى ويبلع اللقمة، وبعد ذلك يعي وجود المرأة العجوز وينظر لها عدة لحظات وبعد ذلك ينهض ويمشي بخفة تجاهها، ويدور حول الدكة حيث تنام المرأة العجوز، يهتم الرجل ذو النظارة بالحقيبة الموجودة أسفل الدكة. وينحني لكي يحملها وفي تلك اللحظة تمتد يد المرأة العجوز، وتقبض على معصم الرجل ذي النظارة. [٦٥]

([٦٣]) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء- الزمن- الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص٣٠.

([٦٤]) علي الراعي: فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع تصدر عن دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، العدد (١٤٦)، نوفمبر ١٩٥٩م، ص٢٤.

([٦٥]) انظر: مسرحية "ديكته وزاويه"، ص٤٩. **والنص الفارسي:**

"روى نيمكت گذاشته، شيپور مسى كهنه اى را بغل گرفته است. صبح، اول وقت. سر و صداى عابرين از بيرون به گوش مى رسد. سپورى با گارى دستى وارد مى شود، بى اعتنا، مقدار زيادى آشغال وسط

ومن نماذج ذلك أيضًا المطاردة التي تمت بين المرأة العجوز والفيلسوف؛ حيث تعقبت العجوز الفيلسوف وطاردته وجرى منها هو والرجل السوقي بعيدًا عنها، ثم قفز الشاعر للمنصة وصفق بيديه حتى ينتبه الجميع له:

"الفيلسوف: اذهبي، اغربي عني، كلبة عجوز، بلا عقيدة.

المرأة العجوز: أتقول لي كلبة عجوز؟ أنت تهذى.

تطارد الفيلسوف ومعها النفير. يجرى الفيلسوف والرجل السوقي، جريا معًا بعيدًا عن الساحة. تحاول المرأة العجوز أن تصل بنفسها إلى الفيلسوف.

الشاعر: انتباه!- انتباه- انتباه!

صفق بيديه معًا بإحكام.

وقال: أليس من الأفضل عوضًا عن الضجة أن تنتبهوا لي للحظة؟".[٦٦]

[١٠] الخاتمة "خاتمه":

صحنه می ریزد وبیرون می رود. چند لحظه بعد، مردی عینکی درحالیکه لقمه ای را سق می زند وارد می شود، روی نیمکت دیگر می نشیند، لقمه را می بلعد وبعد متوجه پیرزن می شود، چند لحظه اورا نگاه می کند، بعد بلندشده پاورچین به طرف او می رود، دورنیمکت می چرخد پیرزن در خواب است. مرد عینکی متوجه کیف زیر نیمکت می شود. خم شده کیف را بر می دارد ویك مرتبه دست پیرزن دراز می شود و مچ مرد عینکی را می گیرد.

(٦٦) السابق: ص٦٨، ٦٩. **والنص الفارسي:**

فیلسوف: برو گم شو پیرسگ هرهری مذهب.

پیرزن: به من میگی پیرسگ؟ الانه نشونت می دم.

با شیپور فیلسوف را دنبال می کند. فیلسوف و مرد عامی، بسته به هم دور صحنه می دوند. پیرزن تلاش دارد خود را به فیلسوف برساند.

شاعر: توجه! توجه! توجه!.

(دست هایش را محکم به هم می کوبد).

آیا بهتر نیست عوض جنجال، لحظه ای به من توجه کنید؟

خاتمة المسرحية هي "المرحلة النهائية أي نهايتها، حين ينفض وينتهى الاشتباك بين الشخصيات، وتعود الأحداث إلى هدوئها مرة أخرى، كما كانت في أولها وقبل تصاعدها وتأزمها".(٦٧)

وليست العبرة بالخاتمة فحسب، وإنما العبرة بالحوادث التي تؤدي إلى الخاتمة. (٦٨)

جعل غلام حسين ساعدى خاتمة مسرحيته واقعية، حيث انتهت بفض التجمع والتجمهر من قبل رجال النظام دون أن يكون لتجمعهم فائدة؛ فقد نجحت أيادي النظام في قمع الحريات وقمع أصحاب الفكر والرأي السديد من الكلام والخطب في الناس، وهكذا تكون مسرحيته معبرة عن حال النظام الحاكم المستبد وسياسته القمعية في التعامل مع الشعب.

(٦٧) بهروز مخصوصى: در آمدى بر تاريخ نمايش، انتشارات افراز، ص٣٦٩.

(٦٨) لاجوس اگرى: فن نمايشنامه نويسى، ص٣٥٥، ٣٥٦.

المبحث الرابع
أسلـــــوب الكاتـــــب

يتضح من أسلوب الكاتب في مسرحيته محل الدراسة عدة سمات أبرزها:

[١] استخدام الكاتب لغة مفهومة واضحة:

حيث استخدم الكاتب ألفاظًا سهلة متداولة بعيدة عن الغرابة والتعقيد، ومن نماذج ذلك قوله:

"مرد عامی پائین می آید. مأمور همه را به طرف بیرون هل می دهد. جماعت آرام و سربه زیر از در بیرون می روند. صدای پای آنها به تدریج در خیابان خاموش می شود. چند لحظه بعد، سپور با گاری دستی وارد می شود و مقدار زیادی آشغال وسط صحنه می ریزد و بیرون می رود".(٦٩)

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"دراین موقع خبرنگاری با دوربین عکاسی وارد شده، ورجه ورجه کنان از چند جهت تند تند عکس می گیرد. شاعر ساکت می شود، چند لحظه مبهوت خبر نگار را نگاه می کند. سکوت شاعر همه را متوجه خبرنگار می کند. شاعر با عجله از پله ها پایین می آید".(٧٠)

[٢] استخدام كلمات مترادفة:

اســتخدم غلام حســين ســاعدى أحيانًا كلمات مترادفة في العبارة الواحدة، ومن نماذج ذلك قوله:

(٦٩) انظر: ديكته وزاويه، ص٩٠. **والمعنى:**

ينزل الرجل السوقي. يدفع النائب الجميع إلى الخارج، يخرج الجميع بهدوء وبأدب، تتباعد أصوات وقع أقدامهم بالتدريج في الشارع.

وبعدها بعدة لحظات يدخل الكناس بعربة، ويلقي بعدد كبير من القمامة وسط الساحة ويخرج.

(٧٠) السابق، ص٧٠. **والمعنى:**

دخل صحفي ومعه كاميرا تصوير في هذا الوقت وكان يصور مجموعة صور من عدة زوايا بسرعة وهو واقف وجالس. يسكت الشاعر وينظر إلى الصحفي عدة لحظات بصدمه. سكوت الشاعر يجعل الجميع يلتفت الى الصحفي. ينزل الشاعر بسرعة من على السلم".

مرد عينكى: اول مى خوام چيزى بهت بگم. مى دونى كه تو يه پير زن لاغر و مردنى نيستى؟(٧١)

الشاهد هنا استخدام الكاتب لكلمات "لاغر" و"مُردَنى" والاثنان بمعنى واحد: هزيل- نحيف- ضعيف البنية.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"اينا شرف ندارن، آبرو ندارن، حيثيت ندارن".(٧٢)

والشاهد استخدام الكاتب لكلمات مترادفة المعنى: شرف- آبرو- بمعنى الشرف- الكرامة.

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله:

"شما پستين، حقيرين، بيچاره اين".(٧٣)

الشاهد استخدام الكاتب كلمات مترادفة المعنى "پستين" و"حقيرين" بمعنى حقراء- وضعاء.

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله:

"ايمان يعنى نابودى، ايمان يعنى دشمنى زندگى، ايمان يعنى تحجر، از دست دادن آزادى، چشم پوشيدن از رشد و نمو".(٧٤)

الشاهد هنا استخدام الكاتب لكلمات مترادفة المعنى: رشد ونمو بمعنى تطور ونمو.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

(٧١) السابق، ص٥٨. والمعنى: الرجل ذو النظارة: بدايةً أريد أن أقول شيئًا لك. ألست تعرفين إنك امرأة عجوز نحيفة وهزيلة.

(٧٢) السابق، ص٦٤. والمعنى: هؤلاء بلا شرف بلا كرامة بلا مكانة.

(٧٣) السابق، نفسه. والمعنى: أنتم وضعاء وحقراء ومساكين.

(٧٤) السابق، ص٦٧. والمعنى: "الإيمان يعني العدم. الإيمان يعني عداوة الحياة! الإيمان يعني القسوة، فقدان الحرية، التغاضي عن التطور والنمو".

"فيلسوف: در شرايط و اوضاع و احوال فعلى، يك مثبت احساسات خام و ساده هيچ گونه ارزش و اعتبارى نداره".(٧٥)

الشاهد استخدام الكاتب كلمات مترادفة "شرايط- اوضاع- احوال" بمعنى: الظروف والأوضاع والأحوال.

وأيضًا "خام و ساده" بمعنى: بسيط- ساذج.

وأيضًا "اعتبارى و ارزش" بمعنى: قيمة- مكانة.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

پيرزن: "همه پوچه، مزخرفه".(٧٦)

والشاهد استخدام الكاتب كلمات مترادفة "پوج- مزخرف" بمعنى: تافه- بلا معنى- أجوف.

ومثال ذلك أيضًا:

"همه: توئى، توئى، نفهم، جاهل، بى سواد، بى شعور، گاو، الاغ، احمق، اخلالگر، پفيوز، شارلاتان، آنارشيست".(٧٧)

والشاهد استخدام كلمات مترادفة "اخلالگر- آنارشيست" بمعنى مشاغب- فوضوي.

وأيضًا الترادف بين "جاهل- بي سواد" بمعنى جاهل- أمِّي.

[٣] استخدام الكاتب للعامية:

يمكن القول بأن الكاتب قد اعتمد اعتمادًا كبيرًا على العامية في مسرحيته فكان استخدامه للفصحى قليل للغاية، فقد استخدام كلمات عامية وأدار الحوار بالعامية أيضًا، ومن نماذج استخدامه لكلمات عامية.

"مرد عينكى : دوتاچى؟

(٧٥) السابق، نفسه. والمعنى: الفيلسوف: يعد ذلك أحاسيس ساذجة وبسيطة ليس فيها أي نوع من القيمة والمكانة في الظروف والأوضاع والأحوال الراهنة.

(٧٦) السابق، ص٨٢. والمعنى: المرأة العجوز: كله تافه بلا معنى.

(٧٧) السابق: ص٨٢. والمعنى: "الجميع: أنت، أنت، بلا فهم، جاهل، أمِّي، بلا شعور، ثور، حمار، أحمق، مشاغب، فاشل، نصاب، فوضوي".

پيرزن : محاله، امكان نداره.

مرد عينكى : چند تا مى خواى؟

پيرزن : همه رو.

مرد عينكى : اشتهات خيلى تيزه، معامله مون نمى شه.

پول ها را در جيب مى گذارد.

پيرزن : گوش كن! چارتا، چارتا خوبه؟

مرد عينكى : دوتا.

پيرزن : چارتا ... چارتا".[٧٨]

والشاهد هنا استخدامه لكلمات عامية كثيرة:

- "محاله" عامية أصلها "محال است" بالفصحى.
- "امكان نداره" عامية أصلها بالفصحى "امكان ندارد".
- "خواى" عامية أصلها بالفصحى "خواهى".
- "معامله مون" عامية أصلها بالفصحى "معامله مان".
- "نمى شه" عامية أصلها بالفصحى "نمى شود".
- "چار" عامية أصلها بالفصحى "چهار".
- "خوبه" عامية أصلها بالفصحى "خوب است".

([٧٨]) السابق، ص٥٥. والمعنى:

الرجل ذو النظارة: ماذا عن اثنين؟

المرأة العجوز: إنه محال، لا يمكن ذلك.

الرجل ذو النظارة: كم ورقة مالية تريدين؟

المرأة العجوز: كلها.

الرجل ذو النظارة: إنك جشعة للغاية، والصفقة لا تساوي كل هذه الأموال.

(ووضع المال في جيبه).

المرأة العجوز: اسمع! أربعة، أربعة، جيد أليس كذلك؟

الرجل ذو النظارة: اثنتان فقط.

المرأة العجوز: أربعة ... أربعة.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"مرد عينكى : حالا كه بيدارى چرا چشاتو وا نمى كنى؟

پيرزن : واسه اينكه قيافه كثافت تو رو نبينم.

مرد عينكى : قيافه كثافت منو كه هزار بار بيشتر ديدى.

پيرزن : (چشم هايش را باز مى كند) چى مى خواى؟

مرد عينكى : مى خوام باهات معامله كنم.

پيرزن : (بلند شده مى نشيند) چه كار كنى؟

مرد عينكى : گفتم مى خوام باهات معامله كنم.

پيرزن : (با سوء ظن) معامله؟

مرد عينكى : آره، يه معامله درست و حسابى".[٧٩]

والشاهد استخدام الكاتب كلمات عامية وهي:

- "چشاتو" عامية، أصلها بالفصحى "چشم هاى تو را".
- "خواى" عامية، أصلها بالفصحى "خواهى".
- "مى خوام" عامية، أصلها بالفصحى "مى خواهم".
- "يه معامله" عامية، أصلها بالفصحى "يك معامله".

([٧٩]) السابق، ص٥٠. والمعنى:

الرجل ذو النظارة: لماذا عندما استيقظتي لم تفتحي عينيك؟

المرأة العجوز: لكي لا أرى وجهك القذر.

الرجل ذو النظارة: إن وجهي القذر قد شاهدتيه أكثر من ألف مرة من قبل.

المرأة العجوز: (تقول وهي تفتح عينيها) ماذا تريد؟

الرجل ذو النظارة: أريد أن أعقد صفقة عمل معك.

المرأة العجوز: (تنهض وتجلس) ماذا ستفعل؟

الرجل ذو النظارة: (قلت أريد أن أعقد صفقة معك).

المرأة العجوز: (قالت بسوء ظن) صفقة؟

الرجل ذو النظارة: نعم، إنها صفقة صحيحة ولها وزنها.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"فيلسوف : اون موقع اينجا رسميت نداشت.

پيرزن : وقتى من اومدم رسميت پيدا كرد.

فيلسوف : اين ديگه مقرراته، سنته، قانونه.

پيرزن : همه پوچه، مزخرفه، بى ربطه".(٨٠)

والشاهد استخدام الكاتب لكلمات عامية:

- "اون" عامية وأصلها "آن" بالفصحى.
- "اومدم" عامية، وأصلها "آمدم" بالفصحى.
- "مقرراته" عامية، وأصلها "مقررات است" بالفصحى.
- "سنته" عامية، وأصلها "سنت است" بالفصحى.
- "قانونه" عامية، وأصلها "قانون است" بالفصحى.
- "پوچه" عامية، وأصلها "پوچ است" بالفصحى.
- "مزخرفه" عامية، وأصلها "مزخرف است" بالفصحى.
- "بي ربطه" عامية، وأصلها "بى ربط است" بالفصحى.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"پيرزن : باخودم مى گم، شماها بيچاره اين، عاجزين، حقيرين. همه تون خيال مى كنين. كه واقعًا چيزى هستين. ولى حقيقت اينه كه هيچ چيز، هيچ چيز نيستين".(٨١)

---

(٨٠) السابق، ص٨٢. والمعنى:

الفيلسوف: ليس لهذا المكان شرعية.

المرأة العجوز: عندما حضرتُ ظهرت الشرعية.

الفيلسوف: إن الشرعية تلزمها لوائح، تقاليد، قانون.

المرأة العجوز: كل هذا كلام أجوف، تافه، بلا معنى.

(٨١) السابق، ص٨٣. والمعنى:

أقول بنفسي إنكم مساكين، عاجزين، حقراء، تتوهمون جميعكم أنكم تمثلون شيئًا في الواقع، ولكن الحقيقة أنكم لا تمثلون أي شيء، أي شيء على الإطلاق.

والشاهد استخدام الكاتب للعامية:

- "مى گم" عامية، وأصلها "مى گويم" بالفصحى.
- "همه تون" عامية، وأصلها "همه تان" بالفصحى.
- "خيال مى كنين" عامية، وأصلها "خيال مى كنيد" بالفصحى.
- "هستين" عامية، وأصلها "هستيد" بالفصحى.
- "نيستين" عامية، وأصلها "نيستيد" بالفصحى.
- "اينه" عامية، وأصلها "اين است" بالفصحى.

[٤] التكرار:

ترى الباحثة أن الكاتب كان كثيرًا ما يلجأ إلى التكرار؛ كتكرار كلمة أو جملة. ومن نماذج ذلك:

"فيلسوف : من؟ من؟ من جيب زده بودم؟

همه : بله تو، تو، تو جيب زده بودى.

فيلسوف : دروغه، دروغه، دروغه. شماها شرف نداريد.

شماها پستين، حقيرين، بيچاره اين".[٨٢]

الشاهد تكرار "من" وتكرار "تو" وتكرار "دروغه".

ومن نماذج ذلك أيضًا:

مرد سبيل دار : فرار كن، فرار كن!

همه با هم : فرار، فرار، فرار، فرار كن![٨٣]

الشاهد هنا تكرار "فرار" و"فرار كن".

([٨٢]) السابق، ص٦٤. والمعنى:

الفيلسوف: أنا؟ أنا؟ أأنا كنت قد سرقت؟

الجميع: نعم أنت، أنت، أنت كنت قد سرقت.

الفيلسوف: إنه كذب، كذب، كذب، أنتم بلا شرف، أنتم وضعاء، حقراء، مساكين.

([٨٣]) السابق، ص٦٥. والمعنى:

الرجل ذو الشارب: إهرب، إهرب!

الجميع مع بعضهم البعض: اهرب، اهرب، اهرب، اهرب.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"پيرزن (عصبانى) ايمان! ايمان! ايمان!

تواصلاً مى دونى ايمان يعنى چى! ايمان يعنى نا بودى، ايمان يعنى دشمنى زندگى، ايمان يعنى تحجر".(٨٤)

الشاهد تكرار كلمة "إيمان" أكثر من مرة.

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"همه با هم: بيا پائين! بيا پائين!

شاعر: چرا از من مى ترسين؟ (كليشه وار) آيا مى ترسيد كه وجدان خفته شما رو بيدار كنم؟".

همه با هم: خفه! خفه! خفه!". (٨٥)

الشاهد استخدام الكاتب للتكرار؛ فقد كرر "بيا پائين" و "خفه".

ومن نماذج ذلك أيضًا:

شاعر: توجه! توجه! توجه!. (٨٦)

الشاهد تكرار كلمة "توجه".

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"مرد اول : عالى بود، عالى بود.

مرد دوم: عالى بود. بارك الله، بارك الله.

مرد عينكى : من مى گم كه".

(٨٤) السابق، ص٦٧. والمعنى: "قالت المرأة العجوز بعصبية: الإيمان! الإيمان! الإيمان! أنت أصلاً لا تعرف ماذا يعني الإيمان! الإيمان يعني العدم، الإيمان يعني عداوة الحياة. الإيمان يعني القسوة".

(٨٥) انظر السابق: ص٦٩. والمعنى: (الجميع مع بعضهم البعض: اهبط! انزل! اهبط!).

الشاعر: لماذا تخافون مني؟ (قال كالقالب الثابت).

أتخشون أن أوقظ ضمائركم النائمة.

الجميع مع بعضهم البعض: اخرس! اخرس! اخرس!

(٨٦) السابق، ص٦٨. والمعنى: "الشاعر: انتباه! انتباه! انتباه!".

مردم : خب، خب، خب. (٨٧)

الشاهد تكرار "خب"، "عالى بود"، "بارك الله".

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"پيرزن : البته وقتى كه تو مزخرف نگى.

مرد عينكى : مزخرف؟

پيرزن : بله، مزخرف.

مرد عينكى : (به جماعت) آقايون، مزخرف گفتم.

همه با هم : أبدًا، أبدًا، أبدًا.

پيرزن و فيلسوف: گفتى، گفتى، گفتى". (٨٨)

الشاهد تكرار كلمات "مزخرف– ابدًا– گفتى".

ترى الباحثة أن التكرار الذي جاء به الكاتب لم يكن معيبًا، بل كان مستحسنًا لدى القارئ، ويخدم الفكرة التي يريد توصيلها إلى القارئ.

(٨٧) السابق، ص٧٤. والمعنى:

الرجل الأول: كان ممتازًا، كان ممتازًا.

الرجل الثاني: ممتاز، بارك الله فيك، بارك الله فيك.

الرجل ذو النظارة: أقول بأن ....

الناس: حسنًا، حسنًا، حسنًا.

(٨٨) السابق، ص٧٥. والمعنى:

"المرأة العجوز: بالتأكيد عندما تقول تفاهات.

الرجل ذو النظارة: تفاهة؟

المرأة العجوز: نعم، تفاهة.

الرجل ذو النظارة: (يقول للجماعة) يا سادة أأنا أقول تفاهات؟

الجميع مع بعضهم البعض: أبدًا، أبدًا، أبدًا.

المرأة العجوز والفيلسوف: بل قلتَ، قلتَ، قلتَ.

[٥] المزج بين الأسلوبين الخبري والإنشائي:

من الملاحظ على المسرحية أن الكاتب قد زاوج بين الأسلوبين الخبري والإنشائي وظهر ذلك خاصةً في الحوار القائم بين شخصيات المسرحية ومن نماذج ذلك:

"فيلسوف : اين صداهاى بى ربط كه معنى نداره.

مرد عينكى : اتفاقًا خيلى ام معنى داره.

فيلسوف : پس چرا من نمى فهمم؟

مرد عينكى : تو نبايدم بفهمى.

فيلسوف : تو خودت چى؟

مرد عينكى : البته كه من فهمم.

فيلسوف : (به مردم) شماها چى؟

همه با هم : البته، البته، البته.

فيلسوف : پس چرا نمى رين باغ وحش؟".[٨٩]

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"فيلسوف : (به خبرنگار) شما؟

خبرنگار: منم موافقم.

فيلسوف : (به مرد اول و دوم) شماها چى؟

([٨٩]) السابق: ص٧٧. والمعنى:

فيلسوف: هذه الأصوات النشاز بلا معنى.

الرجل ذو النظارة: إن لها معنى كبير عندى بالصدفة.

الفيلسوف: إذن لماذا لم أفهمها؟

الرجل ذو النظارة: أنت لا ينبغي لك أن تفهم.

الفيلسوف: ماذا عنك أنت؟

الرجل ذو النظارة: بالتأكيد أنا أفهم.

الفيلسوف: (قال للناس) ماذا عنكم؟

الجميع مع بعضهم البعض: بالتأكيد نفهم، بالتأكيد، بالتأكيد.

الفيلسوف: إذن لماذا لم تذهبوا إلى حديقة الحيوان؟

مرد اول و دم : موافقيم.

فيلسوف : (به مرد سبيل دار) سركار چى؟

مرد سبيل دار : من هميشه موافقم.

فيلسوف : (به پيرزن) تو، توچى؟

پيرزن : (مرد سبيل دار را نشان مى دهد) من بيشتر از اين هم موافقم.

فيلسوف : پس همه موافقن.

همه : بله، بله".[٩٠]

ومن نماذج ذلك أيضًا:

"فيلسوف : من نرم بالا پس كى بره؟

همه : من! من! من! من!

پيرزن : تاوقتى من اينجام، محاله بذارم يه نفر ديگه بره بالا.

فيلسوف : به چه دليل؟

پيرزن : من از نصف شب اينجا نوبت گرفته ام".[٩١]

---

(٩٠) السابق: ص٨٠. والمعنى:

الفيلسوف: (قال للصحفي) وأنت؟

الصحفي: أنا موافق.

الفيلسوف: (قال للرجل الأول والثاني) ماذا عنكما؟

الرجل الأول والثاني: موافقان.

الفيلسوف: (قال للرجل ذي الشارب) ماذا عن الرئيس؟

الرجل ذو الشارب: أنا موافق على الدوام.

الفيلسوف: (قال للمرأة العجوز) وأنت، ماذا عنك؟

المرأة العجوز (أشارت إلى الرجل ذي الشارب) وقالت: أنا أكثر منه موافقه.

الفيلسوف: إذن الجميع موافقون.

الجميع: نعم، نعم.

(٩١) السابق: ص٨١، ٨٢. والمعنى:

الفيلسوف: إذا لم أصعد أنا فمن إذن الذي سيصعد؟

ومن نماذج ذلك أيضًا:

فيلسوف : يه راه حل بايد پيدا كرد!

مرد سبيل دار : چه راه حلى؟

فيلسوف : پيشنهاد مى كنم پشک بندازيم. (٩٢)

الجميع: أنا! أنا! أنا! أنا!

المرأة العجوز: عندما أكون هنا محال أن اترك شخصا آخر ليصعد.

الفيلسوف: بأى حجة؟

المرأة العجوز: أنا هنا في" وردية "منذ منتصف الليل.

(٩٢) السابق، ص٨٥. والمعنى:

الفيلسوف: ينبغي أن نجد حلا.

الرجل ذو الشارب: ما هو الحل؟

الفيلسوف: أقترح إجراء قرعة.

الخاتمـــة

تتضـــمن الخاتمة أهم النتائج التي توصـــلت إليها الباحثة، ويمكن إجمالها في النقاط الآتية:

١- عرفت إيران فن المسرح قبل الإسلام، على شكل رقصات بدائية مصحوبة بالموسيقى في الاحتفالات الدينية والاحتفالات بأعياد النوروز، بالإضـــافة إلى المســـرح الحكائي والمسرح الجوال والمسرح الشعبي في عهد الساسانيين. أما بعد دخول الإسلام إيران، فقد عرفت أنواعًا أخرى من المسارح، أهمها مسرح التعازي. وشهد المسرح تطورًا كبيرًا في العصرين الصفوي والقاجارى، وكان إيفاد البعثات إلى أوروبا لدراسة المسرح آنذاك أثرًا في تطور فن المسـرح من خلال نشـاط حركة الترجمة للمسـرحيات الغربية، كما نشـــطت الكتابة المســـرحية على يد "ميرزا آخوندزاده" الذي فتح الباب ليمر من بعده العديد من كُتاب المسرح، الذي شهد رواجًا في عهد الثورة النيابية.

٢- تعرض فن المسـرح للضـعف في عهد رضـا شـاه بهلوى وذلك بسـبب ضـغطه على المثقفين خوفًا من الحركة التنويرية في البلاد، أما في عهد محمد رضـــا شـــاه بهلوي، وعلى الرغم من تضـييقه الخناق على المفكرين واقيامه باعتقال كثير مِن معارضـيه ، إلا أنه ومع دخول التلفاز إيران وإنشـــاء إدارة الفنون الدرامية، واهتمام وزارة الثقافة والفنون بإنشـــاء مســـارح في العاصـــمة طهران وبعض المحافظات الأخرى، راج فن المسرح وراجت معه الكتابة المسرحية.

٣- يعد غلام حسـين سـاعدى من أعلام كُتاب المسـرح في إيران وقد اهتم بنقل قضـــايا ومشـــاكل مجتمعه إلى مؤلفاته الأدبية، فحظت باهتمام وعناية القراء. وكان من المسـاهمين الأصـليين في الكتابة المسـرحية، وخلَّف العديد من الروايات والقصـص والمجموعات القصـصـية القصـيرة والمسـرحيات ، وحُولت بعض أعماله إلى أفلام سينمائية ، وعمل على نهضة المسرح الإيراني وسار عل خطى كل من أكبر رادى وبهرام بيضايى وغيرهما من رواد المسرح الحديث.

٤- ناقشت المسرحية محل الدارسة "زاويه" (الزاوية) قضية جور وديكتاتورية النظام الحاكم الذي يقوم على قمع الحريات وإسـكات أفراد الشـعب وإرضـاخهم بالقوة وإخضـاعهم ببطشـــه، كما أوضـــحت أن النظام الحاكم نظام مرائي؛ فهو يظهر عكس ما يبطن،

يحاول أن يبين أنه نظام ديمقراطي يســـمح بالتجمهر والحشـــد وحرية الرأي والفكر وانتقاده ، في حين أنه عكس ذلك تمامًا؛ نظام ديكتاوري يقمع الحريات ويكمم الأفواه بطرق وأساليب متنوعة، يفرض بها سيطرته على الشعب المغلوب على أمره.

٥- توفرت عناصر البناء الفني في مسرحية "زاويه" من عنوان وحدث وشخصيات أساسية وثانوية وصـراع درامي ظاهري وداخلي وحوار متنوع بين الشـخصـيات؛ كانت نسـبته أكبر من نسـبة السـرد، وحبكة قوية متينة بالإضـافة إلى عنصـر التشـويق وعنصـر الحركة والخاتمة، وغاب عنصر الزمان فلم يحدد الكاتب زمانًا محددًا تجري فيه أحداث مســرحيته ، واكتفى بذكر المكان الذي تدور فيه أحداث المســرحية، ويؤخذ عليه عدم إعطائه أسـماء لشـخصـيات مسـرحياته سـواء الأسـاسـية والثانوية، كذلك إغفاله عن وصف كل شخصية.

٦- توجد سـمات مميزة لأسـلوب الكاتب، أبرزها اسـتخدامه للغة سـهلة وبسـيطة بعيدة عن الغرابة والتعقيد، بالإضـافة إلى اعتماده على اللغة العامية؛ فكانت هي اللغة الغالبة في المسرحية، كذلك تكراره لكلمات وعبارات بعينها بصورة تخدم العمل الأدبي ولا تعيبه.

قائمة بمصادر ومراجع البحث

أولاً: المصادر والمراجع الفارسية:

١- ابو القاسم جنتی عطائی: بنیاد نمایش در ایران، انتشارات صفی علیشاه، تهران، ١٣٥٦ش.

٢- بهرام بیضایی: نمایش در ایران، نشر وزارت فرهنگ وهنر، تهران، ١٣٤٤هـ.ش.

٣- بهرام پروین گنابادی ورحیم رئیس نیا ودیگران: داستان نوین در جهان اسلام، چاپ دوم، تهران، ١٣٩٣هـ.

٤- بهروز مخصوصی: در آمدی بر تاریخ نمایش، انتشارات افراز، چاپ اول، تهران، ١٣٩٠هـ.ش.

٥- توفیق هـ سبحانی: تاریخ ادبیات ایران، انتشارات زوار، چاپ دوم، تهران، ١٣٨٨هـ.ش.

٦- حسین مرتضیان آبکنار: معرفی وبررسی آثار داستانی ونمایشی از ١٢٥٠ شمسی تا ١٣٠٠ شمسی، انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ اول، تهران، ١٣٨٧هـ.ش.

٧- رضا سید حسینی: مکتب های ادبی، منشورات نگاه چاپ دوازدهم، تهران، ١٣٨١ش.

٨- صادق عاشور پور: دیگر نمایش های ایرانی قبل و بعد از اسلام، انتشارات سوره مهر، چاپ اول، جلد پنجم، تهران، ١٣٩٠هـ.ش.

٩- عباس نامجو: سیمای فرهنگی ایران، انتشارات عیلام، تهران، ١٣٧٨هـ.ش.

١٠- عبد العلی دست غیب: نقد آثار غلام حسین ساعدی، تهران، ١٣٥٤هـ.ش.

١١- علی اکبر دهخدا: لغتنامه دهخدا، جلد بیست وهشت ، تهران، ١٣٣٩هـ.ش.

١٢- علي رضا احمد زاده: فرهنگ واژگان تئاتری، انتشارات افراز، چاپ سوم، تهران، ١٣٩٢هـ.ش.

١٣- غلام حسین ساعدی: دیکته وزاویه، نشر انتشارات نگاه، چاب اول، تهران، ١٣٩٣هـ.ش.

١٤- لاجوس اگری: فن نمایشنامه نویسی، ترجمه دکتری مهدی فروغ، انتشارات مؤسسه نگاه، چاپ پنجم، تهران، ١٣٩٢هـ.ش.

١٥- محمد جعفر ياحقى: چون سبوى تشنه "ادبيات معاصر فارسى"، تهران، ١٣٧٥هـ.ش.
١٦- محمد حقوقى: مرورى بر تاريخ ادب و ادبيات امروز ايران، نشر قطره، چاپ دوم، تهران، ١٣٨٨هـ.ش.
١٧- محمد على سپانلو: نويسندگان پيشرو ايران، انتشارات نگاه، تهران، ١٣٧٤هـ.
١٨- محمد هادى محمدى: روش شناسى نقد ادبيات كودكان، انتشارات سروش (صدا وسيما)، تهران، چاپ اول، ١٣٧٨هـ.ش.
١٩- مصطفى اسكويى: سيرى در تاريخ تئاتر ايران، نشر آناهيتا اسكويى، تهران، ١٣٧٨هـ.
٢٠- منصور خلج: نمايشنامه نويسان ايران، نشر اختران، تهران، ٢٠٠٢م.
٢١- ميرزا آقا تبريزى: پنج نمايشنامه، بكوشش ج صديق، نشر آينده، چاپ دوم، تهران، بدون.
٢٢- يحيى آرين پور: از نيما تا روزگار ما، انتشارات زوار، چاپ چهارم، جلد سوم، تهران، ١٣٨٢هـ.ش.
٢٣- يعقوب آژند: نمايشنامه نويسى در ايران (از آغاز تا ١٣٢٠هـ.ش)، نشرنى، تهران، ١٣٧٣ش.

ثانيًا: المصادر والمراجع العربية:

١- إبراهيم الدسوقي شتا: الثورة الإيرانية (الصراع – الملحمة – النصر)، دار الزهراء للإعلام العربي، ط١، القاهرة، ١٩٨٦م.
٢- أحمد نجيب: القصة في أدب الأطفال، ط. دار وهدان للطباعة، القاهرة، ١٩٨٢م.
٣- ادرس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٢م.
٤- ادرس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مجموعة الألف كتاب، العدد (١٦٩)، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون.
٥- بديع جمعة: من قضايا الشعر الفارسي، ط. القاهرة، بدون.
٦- ثريا محمد علي: المسرحية التاريخية في الأدب الإيراني الحديث، القاهرة، ١٩٩٦م.
٧- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء – الزمن – الشخصية"، المركز الثقافي

العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
٨- شلدون تشينى: تاريخ المسرحية في ثلاثة ألف عام، ترجمة درينى خشبة، ج١، القاهرة، ١٩٦٣م.
٩- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ط. دار فلور للنشر، ط٢، القاهرة، ٢٠٠١م.
١٠- عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية، ط. دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٥م.
١١- عبد الوهاب علوب: المسرح الإيراني، طبع مركز الدراسات الشرقية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
١٢- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٦، القاهرة، ١٩٧٦م.
١٣- علي الراعي: فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع، دار التحرير للطبع، القاهرة، العدد (١٤٦)، نوفمبر ١٩٥٩م.
١٤- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون.
١٥- فاطمة برجكاني: تاريخ المسرح في إيران منذ البداية إلى اليوم، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م.
١٦- محمد السعيد عبد المؤمن: التجربة الإسلامية في المسرح الإيراني، القاهرة، ١٩٨٢م.
١٧- محمد السيد حلاوة: الأدب القصصي للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١١م.
١٨- محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١م.
١٩- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢م.
٢٠- محمد عبد الفتاح: دينامية النص، ط المركز العربي الثقافي، بيروت، ١٩٧٧م.
٢١- محمد مندور: الأدب وفنونه، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢٢- محمد يوسف نجم: فن القصة، ط. دار الثقافة، بيروت، بدون.

ثالثًا: النشريات والأبحاث والجرائد المكتوبة باللغة العربية:

١- حسام مين باشى: مقال بعنوان المسرح الإيراني (تاريخه وتطوره)، جريدة الوفاق، بيروت ، ٣٠ أيلول، ٢٠١٤م.
٢- علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها، مقالة بمجلة التراث الأدبي، العدد

السادس، طهران، ١٣٨٩هـ.ش.

٣- فيكتور الك: مقالة بعنوان القصة الحديثة في إيران، مجلة الإخاء، العدد (٥٥٨)، القاهره ، أكتوبر ١٩٧٨م.

٤- ناصر قاسمى: بحث عن بدايات الأدب المسرحي في إيران في مرآة النقد: مجلة (إضاءات نقدية)، العدد الخامس، طهران، ١٣٩١هـ.ش = ٢٠١٢م.

رابعًا: النشريات والأبحاث الفارسية:

١- جمال مير صادقى: نگاهى كوتاه به داستان نويسى معاصر ايران، مجله سخن "ادبيات ودانش وهنر"، شماره نهم، شهريور، تهران، ١٣٥٧هـ.ش.

٢- حسين فرخى: نمايشنامه نويسى در ايران: مجلة سينما تئاتر، شماره ٢٦، ١٩٩٧م.

خامسًا: الرسائل الجامعية:

١- د/ فردوس موسى موسى: القصة القصيرة عند غلام حسين ساعدى في الأدب الإيراني الحديث، رسالة دكتوراة، غير منشورة، القاهرة، ١٩٩٣م.

سادسًا: المراجع الأجنبية:

1- Alans, Downer, The Art of the Play, Holt Rineham and Winston, New York, 1955.

2- Phyllis Hartnoll, The Oxford Comparion to the Theatre, Oxford University Press, New York, Fourth Edition, 1983.