النص المسرحي عند الكاتب التاجيكي " ساتم الغ زاده "
مسرحية "كلتكداران سرخ" المسلحون الحمر
دراسة نقدية

حمدي عبد الراضي علي*
hamdymeki99@gmail.com

ملخص

تطرق هذا البحث إلى قضية النقد المسرحي، وما يتألف منه النص المسرحي الذي يعالج مسائل انسانية يشوبها الملمح السياسي والسخرية الاجتماعية والمقصد التاريخي، وكيف يخدم النص المسرحي المعد خصيصًا للعرض الركحي ـ والذي يسمى في الأدب التاجيكي المعاصر "پيسه"ـ البنية الثقافية للمجتمع؟ والثلاث مسرحيات التي ضمها الكتاب المنشور أحدها يتجه الى الملمح السياسي والثانية إلى الكوميدي والثالثة إلى الملمح التاريخي الصرف، والى أي مدى كان النص المسرحي وعاءً يحوي القضايا الانسانية الاجتماعية، التاريخية، عند كاتب بمثل ثقل "ساتم الغ زاده" أحد مؤسسي الأدب التاجيكي الحديث؟ في مقاربة تعد ابستمولوجيا" سوسيو ـ ثقافية "أي ثقافية اجتماعية؛ تستكشف جوانب الابداع في النص النثري وسماته البنائية عند الكاتب.

الكلمات المفتاحية: المسرح التاجيكي، ساتم الغ زاده، كلتكداران سرخ، السمات السوسيو ثقافية، النقد المسرحي.

* أستاذ مساعد الأدب التاجيكي المعاصر بقسم اللغات الشرقية – كلية الآداب- جامعة قنا

مقدمة:

يشير مفهوم النص المسرحي النثري إلى ما يميزه من خصائص بنيوية وجمالية ووظيفية، بما يدلل على علاقة المسرح بالواقع باعتباره نصًا أدبيًا مسروداً، يتمحور حول فكرة تهيمن علي الكاتب فيعرضها في قالب مسرحي، وتميزه سماتُ ثلاث هي:

- المعايشة (المعالجة الفكرية للقضايا)

- الآنية) وهي عملية مسرحة الحدث التاريخي او الشخصية الأدبية أو الاجتماعية وفق منظور الكاتب)

- الديمومة (ادراج القضايا المجتمعية، وتلازمها مع الآنية بما يقدم للنص فكرة الصراع والتصاعد، ودقة بناء الشخصيات).

- الهدف الأعلى وتجسيد القضايا الانسانية.

(سمات النص المسرحي (bac20.com/2019/02/ html).

والنص المسرحي ذاته يحمل حمولات الكاتب الفكرية، والمرجعيات السياسية والاجتماعية، وآليات الكتابة التي تفسر العلاقة بين الكتابة والعرض، وحيث يتأطر النص المسرحي ضمن مجاله الرؤيوي وفي حقله الأدبي من خلال رصد سماته وآليات كتابته، ويوحي مسمى " سمات النص النثري إلى مجموعة الخصائص التي تميزه، والمقومات الفنية التي يعتمد عليها في تأليف دعاماته الركحية(الممسرحة)، ومن هذا يتضح مقاصد الكاتب من عرض منطقه النظري. (منهجية تحليل نص نظري: (manhajiati.com/2019/01/blog-post -50.html)

وعندما يكتب المؤلف نصًا مسرحيًا، فهو يطور تجربة حية يمر من خلالها بعقد من التعقيدات، ابتداءً من اقتناص الفكرة الأولية واختمارها في ذهنه، ثم اغناءها

بالجوهر الفلسفي، ثم رسم الشخصيات ووضع الحوار بما يتناسب مع ابعاد الشخصية ومميزاتها النفسية والاجتماعية، برؤيا فنية تحرك صياغة النص.

(م. نشأت: الشخصية في النص المسرحي، ص 210).

وساتم الغ زاده(1911–1977) كاتب تاجيكي مشهور، تنوعت ابداعاته الأدبية ما بين كتابة المسرحيات والروايات، وهو من الكتاب الكبار الذين نشئوا في ظل الثورة البلشفية(17 اكتوبر 1917)، تمثل كتاباته منعطفًا مهمًا في تاريخ الأدب التاجيكي الحديث والتي عالجت رقي المجتمع التاجيكي واخفاقاته على مدى فترات تشكل الحياة الاشتراكية، و تشهد مسرحياته المؤلفة قبل الحرب العالمية على هذا الزخم الموضوعي لديه، مثل مسرحية "شادان" التي تتحدث عن وصف حياة مزارعي القطن في زمن السوفيت، وكذلك مسرحية " كُلتك داران سرخ " 1(االخفافيش الحمراء . او المسلحون الحمر)ـ المسرحية موضع الدراسة . التي تتناول حكاية اخر الجند الاشتراكيين ضد جماعة البصماجية في بخارا ، وأيضًا مسرحية " در آتش " (حمي الوطيس) وموضوعها كبقية الموضوعات المطروحة في تلك الفترة ،كما عمد إلى كتابة المسرحية التاريخية مثل مسرحية " رودكي" عن حياة الشاعر الكبير الرودكي، إلى جانب كتاباته القصصية والروائية مثل رواية " فردوسي " التي تعالج الرواية التاريخية لحياة الفردوسي، ورواية " ياران با همت " 1947م (رفاق العمل الجاد) نو آباد" 1953" صبح جواني ما " صباح شبابنا .(حكاك :ساتم الغ زاده ايران نامه 1376 ص 515،516).

وقد بدأ حياته الابداعية بكتابة المسرحية في الفترة ما قبل الحرب العالمية:"شادمان" 1939، كلتك داران سرخ (الملحمة المسرحية) 1940ثم ثالث مسرحياته " در اتش

[1] هذا اللقب معروف للاشتراكيين والشيوعيين الذين اتبعوا الحزب الشيوعي السوفيتي في طاجيكستان وفي عموم الدول التي دخلت تحت حوزة الاتحاد السوفيتي سابقا.

1944، مما يعني أنه يمكن تقسيم أعماله الأدبية إلى مرحلتين أساسيتين في نطاق ابداعه الفني:

ـ المرحلة الأولي منذ 1930

ـ "شادمان"، "كلتك داران "، "در اتش " في السعير.

ـ المرحلة الثانية ما بعد الحرب العالمية الثانية مثل:

ـ اچريك القصة المستنديةوحكايات 1946 م: " اتكه، بيبي ".

قصه "يارا ن با همت" 1947 م عن أحداث الحرب العالمية الثانية.

. سياحت بخارا با همراه عيني 1950م.جولة في بخارا بصحبة صدر الدين عيني

ـ رواية نو اباد 1953 م. ربيع جديد

. رواية " وسيع " 1967 م

. باويست روايت سغد 1975م.

. داستانهاي "شاهنامه " 1977 م. قصص الشاهنامه

. قهرمان دنيستر، وصيله وادير م1967.

ـ الحكاية الواقعية " مرگ حافظ 1972 م. " موت حافظ" وفي هذا يمكن القول أيضا بأن مصادر تشكيل ابداعه الفني تنبع من رافدين هما:

ـ الأعمال الأدبية المترجمة عن الروسية في بداية مرحلة التلقي الأدبي مثل: ترجمة پاويست (النقرير القصصى)"سام وديم" بمعونة زوجته، ترجمة رواية " مادر " لماكسيم جوركي " و"دون كيخوت شكسبير.

ـ تحقيق اثار الكتاب والادباء التاجيك والفرس الكبار عبر العديد من المقالات مثل : " لاهوتي ما " 1933 م ، انجمن يكم نويسندكان شوراي تاجيكستان 1934 م ، " صدر الدين عيني 1935م، " در باره شاعران بامير 1935 م" حول شعراء البامير، در براي بعضي مسئله هاي تنقيد ادبي وادبيات شناسي در ريسبوبليكه" حول بعض قضايا النقد

الأدبي وعلم النص في البلاد ، غير ما كتبه عن الشعراء القدامي كالرودكي ودقيقي والفردوسي وابن سينا ،فكتب كتابا مفصلا عن " احمد دانش 1946 م ،وكتاب " بير حكيمان مشرق زمين 1980 م شيخ حكماء المشرق.

وعند الحديث عن موضوع المسرحية، ومضمونها لابد من التطرق إلى الشكل العام للأدب التاجيكي ومحتواه بالنظر إلى البحث عن منابع استقاء هذا الأدب، فمن أي منبع ينبع؟ وفي أي وعاء يصب؟ وفي هذا نجد الناقد التاجيكي والباحث في تاريخ الأدب " خداي نظر عصا زاده يتحدث عن طبيعة الأدب التاجيكي ومصادره في الفترة (1924=1960) اي الفترة المزامنة لتأليف المسرحيات الثلاث التي يضمها هذا الكتاب فيقول:

" من المثبت أن اجمعت كتب الأدب على كون الأثار الكلاسيكية أول مصادر تشكل الأدب التاجيكي المعاصر، وبالمثل ذكرت الأدب الشفاهي معترفة بأنه مصدر أساس في تشكل الأدب المعاصر، والحال هكذا عند الحديث عن شاهنامة الفردوسي التي استقاها من مصادرها الشعبية المتداولة، وبالمثل ساتم الغ زاده الذي استقي روايته المعروفة : شورش واسع "ثورة واسع من رباعيات ومنظومة تحكي عن ذات القصة ، وايضا "ميرشكر" في منظومته "قشلاق طلايي "التي اقتبس موضوعها من احدي الخرافات الشعبية من اقليم البامير، مما ينهض دليلا على تأثير الادب الشفاهي علي الادب الخطي المعاصر " (худои назар Aco зода.адабиёти тоҷик сидаи xx.19 саҳ 60)

وينتقل الى موضع اخر يبين فيه وجود مصدر ثالث من مصادر تشكل الادب التاجيكي الا وهو الادب الاوربي والادب الروسي، منذ منتصف القرن التاسع عشر، ومعرفة المتعلمين في أسيا الوسطي وبخاري بآثار الادباء الروس امثال "تولستوي "، بوشكين " ، "جوركي" تورجنيف " وغيرهم .

(عبد الراضي حمدي (2009) التجديد في الشعر الايراني واثره علي الشعر الفارسي في طاجيكستان، دكتوراه، ص , 55. саҳ адабиёти тоҷик сидаи (xx

اهمية الموضوع

تتجلي القيمة الوضعية لهذه الدراسة في الرؤية الخاصة التي تبدو للعيان عن سمات النص المسرحي النثري المتشكل في فترة تعد من الأهمية بمكان، التعرف على سمات الادب التاجيكي عند ساتم الغ زاده اعتبار كونه أحد الرموز المؤسسة لهذا الأدب الواسع المجال.

اهداف الدراسة:

يمكن حصر اهداف هذه الدراسة فيما يلي:

- دراسة المعالجة الدرامية في النص المسرحي عند " ساتم الغ زاده".
- معرفة الابعاد الموضوعية للمسرحيات موضع الدراسة، وفقا للرؤية الاجتماعية والثقافية.
- معرفة الوعاء المعرفي في النص المسرحي التاجيكي المعاصر.
- كشف جوانب الابداع في النص النثري عند " ساتم الغ زاده".
- تحليل البنية النصية للنص المسرحي وسماته الشكلية من حيث الشكل (اللغوي، الاسلوبي، الدراما توجي).
- تقديم رؤية نقدية حول المسرح الحديث عند " ساتم الغ زاده". وعن المسرح التاجيكي ذاته.

مادة الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على مسرحية ضمت مع مسرحتين آخرتين في كتاب واحد نشرت في طاجيكستان في نحو 188 صفحة، تنتمي كل منها لحقل معرفي متنوع،

يربط بينها رابط من الرؤية الخاصة بالمؤلف، الذي عني في ابداعه النثري بالقواسم المشتركة من القيم الثقافية ومتغيرات المجتمع، فالمسرحية الأولى تنتمي الى الحقل السياسي والمقاومة الاجتماعية المسلحة، والثانية تنتمي الى الحقل الكوميدي، والثالثة إلى الحقل التاريخي الأدبي، ويقع الكتاب في قطع متوسط ، ونشر في دوشنبه 1964 م "نشريات دولت تاجيكستان".

الدراسات السابقة

من الدراسات العربية ما عول على دراسة المسرح بوصفه نصا ادبيا جماليا، وبوصفه عرضا جماليا يعرض للجمهور، ومثل هذه الدراسات كثيرة لكن ما يهمنا منها ما تناول الجانب الاجتماعي الثقافي كما يلي:

ـ دراسة بعنوان " مسرح وسينما الثمانيات في مصر " (رسالة ماجستير جامعة عين شمس2021) تناولت الدراسة طبيعة المسرح العربي في فترة الثمانيات، وانعكاس الحالة السياسية والثقافية على طبيعة الاعمال المسرحية وقدمت تحليلا تشخيصيا لبعض منها.

ـ دراسة بعنوان "المسرح والتاريخ تعالق ابداعي دراسة تحليلية لمسرحية " مماليك للبيع" (بحث منشور بجامعة الازهر كلية اللغة العربية بجرجا، كمال سعد خليفة2018) تناول فيه التعالق بين الفن والتاريخ . وتحليل انموذج للبطولة التاريخية في المسرح في محاولة الكشف عن العلاقة الجمالية بين ما هو تاريخي وما هو فني، متحدثا عن المسرح والمجتمع، والتجربة الفنية التي تعبر عن واقع المجتمع المعيش وعن البطل الرؤية والابداع.

ومن الدراسات الفارسية المعاصرة:

ـ دراسة بعنوان " بررسى جامعه شناسى نمايشنامه چهار صندوق اثر بهرام بيضايى با تكيه بر آراى لوسين گلدمن(احمد كاميابى مسک ، فايزه دايمى « تناول فيها الباحثان

طبيعة ابداع بهرام بيضايي وتفاعله كمبدع مع مجتمعه ورؤيته الذاتية نحو المجتمع ،وكيف اثر البناء الاجتماعي لإيران علي الاثر الفني ،وكيف كانت المسرحية سبيلا في معرفة المجتمع؟[2].

اما في الدراسات التاجيكية المعاصرة فهناك ببلوجرافيا متعددة من الكتب التي تناولت تاريخ المسرح التاجيكي المعاصر وسير تطوره بصورة عامة نذكر منها :

– كتاب حيات وادبيات مقال عن المسرح التاجيكي المعاصر ҳаёт ва адабиёт مجموعة مقالات منها مقال بعنوان " دراما توجيا تاجيك در دوره حاضره[3].

–كتاب خداي نظر عصا زاده ادبيات تاجيك سده بيست" وفيه عرض اجمالي عن تاريخ الادب التاجيكي وفنونه منها المسرح واهم رواد الأدب المعاصر كما وضع فيه المؤلف نظراته حول تطور الأدب التاجيكي المعاصر وتحليلاته النقدية حول الرواد وعلي اخصهم " ساتم الغ زاده " [4].

أما عن ساتم الغ زاده نفسه فهناك من المقالات البحثية والعلمية والمؤلفات حول إبداعاته الأدبية وفنه المسرحي والروائي نذكر منها ما يلي:

– مقال بحثي بعنوان " چهره هاى تاريخى در پاويست "روايت سغدى" ساتم الغ زاده « مجله پيام التاجيكية التى تصدرها كلية اللغات (سلسلة علمية فقه لغة تربوية تاريخية)العدد 43 لعام 2021 ، تناول المقال الملامح

[2] مسك (احمد كامیابي)، دائمي(فايزه) (1398ش. بررسی جامعه شناسی نمايشنامه چهار صندوق اثر بهرام بيضايی با تكيه بر آرای لوسين گلدمن ، نشريه هنرهاي زيبا ــ هنرهاي نمايشي وموسيقي دوره 24 شماره 1 ص 69

[3] (Н.маъсумӣ)ва(ю.бобоев).(1987) Ҳаёт ва адабиёт. Маҷмуаӣ мақолҳои танқидӣ.адабиётшиносӣ.нашриёти давлати тоҷикистонс саҳ 34-53

[4] асозода (Худои назар). (1999) адабиёти тоҷикикдар садаи хх.ҷилди сеюм.маориф.душанбе

التاريخية في ادب "ساتم الغ زاده النثري " وكيف طوع الرواية التاريخية والشخصيات لكتابة ادب نثري [5].

- مقال بحثي بعنوان " سيماي زنان در قصه هاي ساتم الغ زاده " نشر مجلة الاخبار التاجيكية الاكاديمية الشعبة العلمية [6].
- هذا فضلا عن بعض رسائل الماجستير والدكتوراه نذكر منها:
- رسالة دكتوراه باللغة الروسية للباحثة التاجيكية "امينه شريف اوفا " بعنوان " تحليل اثنو نفسي ادراكي لمفهوم الخوف بين الطاجيكية والانجليزية ، دراسة مقارنة تناولت في احدى موضوعاتها : انعكاس مفهوم الخوف في پاويست " صبح جوان ما" لساتم الغ زاده .[7]
- ـ رسالة دكتوراه للباحثة التاجيكية "نادره وفا اكبر شاينوا بعنوان | چهره هاي ادبي وفرهنگ در ايجاديات ساتم الغ زاده ، جامعة تاجيكستان الدولية للغات المعروفة باسم جامعة ساتم الغ زاده [8].

---

[5] Сироҷиддини .э.нодиров.м.а.(2021 № 43)чеҳраҳои таърихӣ дар повести .ривояти суғдӣ исотим улуғзода.паёми донишкадаи зобонҳо.саҳ 85.

[6] Н.шоева.(№1.2014)тасвири симои занон дар қиссаҳои сотим улуғзода.ахбори академяи илмоҳи ҷумҳури тоҷикистон шуъбаи илмои ҷамъиятшиносӣ саҳ119.123

7 АМИНОВА ФАРАНГИС ШАРИФОВНА (2021)ЭТНОПСИХОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТА «СТРАХ» В ТАДЖИКСКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЯЗЫКОВЫХ КАРТИНАХ МИРА Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук

8 НОДИРОВА МАВЗУНА АКБАРШОЕВНА(2022) ЧЕҲРАҲОИ АДАБИЮ ФАРҲАНГӢ ДАР ЭҶОДИЁТИ СОТИМ УЛУҒЗОДА. диссертатсия барои дарёфти дараҷаи илмии номзади илми филология аз рӯйи ихтисоси 10.01.01 – Адабиёти тоҷик; равобити адабӣ ДУШАНБЕ саҳ 3

- هذا فضلا عن كتاب مهم بالروسية من تأليف "جميله جمال مروتيان بعنوان:

ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ" " СОТИМА УЛУГЗОДА

- بوطيقا ترجمات ساتم الغ زاده[9] تناولت فيه دوره في تطوير الترجمة الادبية وابداع ساتم الغ زاده في مجال ترجمة الاعمال الاوربية مثل "دون كيشوت" سرفانتس "، هملت امير الدانمارك لشكسبير .

منهج الدراسة:

تقوم الدراسة على المنهج النقدي التحليلي، القائم على وضع مقاربة معرفية للنواحي الاجتماعية الثقافية.

ولذا قسمت الدراسة إلى:

مقدمة: مفهوم المقاربة والسمات السيوسيو ثقافية.

المبحث الأول: المسرح التاجيكي الحديث.

المبحث الثاني: وصف المسرحية ـ سمات النص النثري عند ساتم الغ زاده (الكتابة الروائية ـ الكتابة المسرحية)

المبحث الثالث: التحليل النقدي للمسرحية.

مقدمة: مفهوم المقاربة والسمات السوسيوــ ثقافية.

نشير بمفهوم المقاربة إلى الكيفية التي يتعهدها اي بحث في دراسة الموضوع الشاغل، بينما تشير النظرية الى مفهوم معالجة الظاهرة بقصد التفسير، ويقع بينهما المنهج الذي يعرف بـ مجموعة الخطوات الفكرية المنظمة والعقلانية، لكن تبقي النظرية

9 ДЖАМИЛА МУРУВВАТИЁН(2020) ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ СОТИМА УЛУГЗОДА. Душанбе «ЭР-граф» 2020.

معتمدة علي اسس التجربة والملاحظة والفرضية والقانون، اما المقاربة فتكون مجرد مرحلة من مراحل النظرية.

والمقاربة لغةً مصدر ثلاثي من وزن مفاعلة، فعلة، وقارب علي وزن فاعل ويقارب وهي تعني في دلالاتها اللغوية المعني دناه، وحادثه بكلام حسن فهو قربان وهي قربي ومنه تقاربا ضد تباعد واصطلاحا تعني الخطة والكيفية المستعملة لدراسة وضعية او مشكلة ما (https://www.b-sociologg.com).

ومصطلح سوسيو- ثقافي مركب من لفظتين هما: سوسيو وثقافي الاولى مشتقة من الكلمة اللاتينية sociws وتعني رفيق، ثم صارت الشخص الذي يتسم بالطابع الاجتماعي. (نعيمة بولكعبيات (2011): سوسيولوجيا النص تاريخ المنهج واجراءاته ص 58).

أما المصطلح الثقافي فعام وفضفاض في دلالاته اللغوية والاصطلاحية، ويختلف من حقل الى آخر، فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتها من البنيوية الي الأنثروبولوجيا وما بعد البنيوية، وتندرج الثقافة ضمن الحضارة التي تنقسم الى شقين، الشق المادي، والشق المعنوي والأخلاقي.

(صوره جغبوب: النقد الثقافي ص 28).

وهنا يمكن تقديم تعريف دقيق لما يعرف بالنقد الثقافي وبين ما يعرف بالنقد السوسيو- نصي فالأول يحلل النصوص والخطابات الادبية والفنية والجمالية الشعرية، فيعني النقد الثقافي بالمؤلف والسياق والقصدية والقارئ والناقد وهو من ثم نقد ايديولوجي وفكري وعقائدي. (صوره جغبوب: ص29).

بينما يشير مصطلح السوسيو-نصي كمصطلح منحوت ومركب من سوسيو = الاجتماع، والنصي إلى المفهوم الذي طرحه " بيير زيما "عن علم اجتماع النص، والذي أشار فيه الي انفتاحية النص على عوامل مرتبطة بالجانب التاريخي والاجتماعي

علي مستوي تراكيب لغوية يكون فيها تفاعل النص مع القضايا والمشكلات الاجتماعية التي يتلقي من خلالها أفكاره واهتمامه بتفسير النصوص وتفاعلها مع الظواهر الإجتماعية. (إيمان بن جامعة، حفيظة بن سديرة (2022) واقع النقد السوسيو نصي العربي ص 7).

وهذا ما يستدعي توضيح العلاقة بين هذه المصطلحات على هذا النحو:

المصطلح	نوعية المصطلح	سماته وحدوده
سوسيو- نصي	منحوت مركب	يقابل علم اجتماع النص يعتمد علي تحليل النصوص ،البحث عن العلاقة التي تربط المتلقي بالنص.
سوسيو –ثقافي	منحوت مركب	يبحث عن رؤية النص الثقافية والمتاحة في النصوص التي تدرس المجتمع والتغير الاجتماعي.
سوسيو –نقدي	منحوت مركب	يسعي الي وضع نظرية نقدية تكشف عن وجود المجتمع في النصوص الادبية ومحاولة معرفة الطريق التي يضع بها المجتمع نصوصه.
نقد ـ ثقافي	مترجم	يدرس النص من حيث علاقاته بالأيديولوجيا والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والفكرية ويقوم بالكشف عنها وتحليها وتشريح النصوص.[10]

[10] يذهب "هاليدي" و "رقية حسن" إلى أن النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النصّ، وهذه الوحدة الدلالية للنصّ تتحدد بثلاثة وظائف هي: - الوظيفة التجريبية التي تبرز في مضمون الاستعمال والوظيفة التواصلية التي تتصل بالبعد الاجتماعي بين الأشخاص لوظائف اللغة التعبيرية. والوظيفة النصية التي تتضمن الأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النصّ بوصفه وحدة دلالية. ويضيف هاليدي أفكاراً جديدة حول النصّ مستقاة من المنظور السوسيو- لساني. منها أن النصّ شفرة يقوم القارئ بفكها، وان النصّ شكل لساني للتفاعل الاجتماعي في سياق مقام معين يتشكل عبر ثلاثة عناصر سوسيو- سيميوطيقية هي: المجال، والعلاقة والمنحى، فالمجال يتخذ فيه النصّ وظيفته الدلالية في ضوء الهدف الذي يرمي إليه المتكلم إلى تبليغه والعلاقة تقوم بين المتكلم والمستمع، والمنحى يشير إلى الأداة الرمزية. (مجيد مطشر عامر (2009). نظرية النص في البحث اللساني الحديث، دراسة في إشكالية المفهوم والتعريف والمصطلح). ذي قار، العدد 1، ص 19،20).

ومن هذا يتضح أن النص الادبي ظاهرة ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات النظر العديدة، فالثقافة على نحو ما يعرفها:"ليتش " دينامية نشطة ومتعددة الاوجه، يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والممارسات النقدية، والأهم من ذلك كله أن النقد الثقافي ينطلق من تحليل أنظمة الخطاب، فالنص ليس سوي مادة خام تستخدم لاشتقاق أنماط معينة من السرديات والاشكاليات الايديولوجية (ahewar.org/debat/show.art.asp)

والدراسة الاجتماعية والثقافية لنص ما هي دراسة لفك رموز النص الأدبي ورصد مجموع الشفرات التي تساعد في رصد دلالات بعينها، قد تكون ظاهرة أو مضمرة، والنقد الثقافي خصص لدراسة تلك الأنساق المضمرة (روابح راضية (2018) البنية السوسيو – ثقافية لرواية انت لي لمني مرشود ص 58).

وعند مقاربة النص المسرحي لابد من النظر إليه كبنية سردية ثقافية، إذ أن كل سرد هو حامل لأيديولوجية ما ولموقف ما إزاء العالم، اي أنه سرد ثقافي يحمل دلالات المعرفة والثقافة التي تحملها شفرات النص المسرحي، والذي هو في حد ذاته نافذة سياسية واجتماعية، حمَّلها المؤلف حمولة منطقية من واقع مجتمعه وتغيره الاجتماعي والسياسي والتاريخي على نحو ما سيظهر من موضوع المسرحية (موضع الدراسة).

هذا ولأن النظرية النقدية في نقد نصوص المسرح التاجيكي المعاصر تتجه إلى كونها تتأسس على مفهوم الاغتراب الماركسي وأن الإنسان لا يمارس ذاته كقوة فعالة في عملية فهمه للعالم بل كون العالم الطبيعة والآخرين ـ وهو ذاته ما زال مغرَّبا بالنسبة للإنسان وأن الاغتراب هو جوهر ممارسته للعالم والذات. (رودان سمر مرعي (2008)، صورة المجتمع في القصة القصيرة النسائية السورية، ص 25).

وما يؤكد تلك النظرة البحث في العلاقة بين النظرية النقدية والتفاعل الاجتماعي للنص على نحو هذا الشكل:

جدل الفعل

النظرية النقدية ـــــــ التفاعل الاجتماعي

البنية (رودان سمر ص 25)

كما تقود تلك القضية إلى تحديد ثلاث فئات من المجتمع تنعكس فيها صورة المجتمع وبنيته الثقافية، وأن النص لا يحيل فقط إلى الواقع المعيش الذي انتجه بل يحيل إلى مجتمعات افتراضية وتخيلية بحيث يصبح المجتمع النص ثلاثي المنشأ:

- مجتمع الواقع الخارجي الذي يعيش فيه الأديب.
- مجتمع الماضي والتاريخ، الذاكرة، السخرية الحياتية والثقافة المخزونة.
- مجتمع الخيال الممكن. (رودان ص 47).

ويتضح هنا أساس المقاربة السوسيو– ثقافية للنص المسرحي كنص ادبي وخطاب ابداعي وجمالي له عمقه التاريخي والاجتماعي ، يقوم به المجتمع فلا يمكن تفكيك استراتيجيات النص إلا في ظل علاقة جدلية ومركبة مع المؤلف والمتلقي، وكأن الأدب علي حد قول " بارت " قد أوكل لنفسه مهمة الاطلاع علي وضعية الناس داخل لسانهم وتاريخهم ، وتأكيداً علي سلطة الأنساق الثقافية في النص الأدبي ، لأن النص كتابات مضاعفة تنتج عن ثقافات متعددة ومتداخلة ، كما أن النقد الثقافي يجعل الكتابة الابداعية تنفتح علي الواقع فيتضمن النص مختلف التعبيرات والآراء بطريقة موضوعية وديناميةجمالية(alka;imah.net/articles/read122105)

المبحث الأول :1-1 المسرح التاجيكي الحديث:

ظهر الأدب التاجيكي الحديث في بدايات القرن العشرين حيث الحلقة الادبية المعروفة بـ "جديديه " المجددون ومن قبلها حركة " ادبيات معارف پرور " المتنورون وشكلا معاً نسيجاً لعصر العودة الأدبية في بلاد ما وراء النهر، حيث بدأ الأدب في استخدام لغةٍ جديدةٍ واسلوبٍ رفيعٍ، وهذا ما أكد عليه "عيني " في كتابه المعروف بـ" نمونه ادبيات تاجيك " اذ يقول:

" اوجد احمد دانش " طريقةً جديدةً واسلوباً متحضراً في الأدب النثري[11] ، ألهم العشراتِ ممن اتبعوه من ذوي الاستعداد الجيد والفطرة المبدعة ، استمر هذا الاسلوب حتي عام 1905 م اي بداية الثورة البلشفية ،وبدأت المجلات والجرائد تغير أسلوب الكتابة الأدبية شئيا فشئيا ، بحيث يمكن عد هذا التاريخ : بداية الأدب التاجيكي الحديث ..." (عيني، نمونه ادبيات تاجيك 1925، صص4-8).

وقد صنف الناقد التاجيكي" خداي نظر عصا زاده مراحل تشكل الأدب التاجيكي الي ثلاث مراحل كما يلي:

ـ ادبيات جديديه: بداية القرن العشرين حتى منتصف العشرينيات.

ـ ادبيات التاجيك السوفيتية منذ منتصف العشرينيات حتي نهاية الثمانيات [12].

---

[11] ـ يوجد في تاريخ الأدب التاجيكي اتجاهان مثلَ كل منهما البداية الحقيقية للأدب هما:

ــ ادبيات معارف پرور علي يد كل من احمد دانش مخدوم، و"صدر ضيا" و"ميرزا حيئت صهبا" و"سودا" و"شاهين" "وواضح بخارائي"، في اعمال مثلت اتجاه تلك الحركة من مثل " نوادر الوقائع، سوانح المسالك وفراسخ الممالك، وكان لها دوراً في حركة التغيير والتجدد.

ـ ادبيات جديديه: بدأت مع حركة التنويريين في بخارا والتي أطلق عليها " جديد " وكان اغلب روادها من الشعراء والأدباء في امارة بخارا، وكان اسلوب الشعر والنثر سهلاً بسيطاً يفهمه العوام، تاركين اسلوب " بيدل الذي كان سائداً في الكتابة حتى ذلك الحين، كما انحصرت مفاهيم الادب آنذاك في محورين هما الوطن والقومية والتعبير عن الخصوصيات القومية والسعي الى تقوية الحس القومي لدي التاجيك ومن أشهر ادباءها: "عيني" و"فطرت" "وسودا" و"شاهين" وغيرهم ....

Асозода (худой назар). кечаров.(Аламхон).2006. адабиёти тоҷик давраи) нав.душанбе .саҳ3.6

12 يمكن تقسيم هذه الفترة ذاتها الى فترتين :

ـ ادبيات الاستقلال: منذ التسعينيات حتى اليوم. (худой назар сах 4).

واذا كان الأسلوب الاشتراكي المسيطر قد شوهد في نثر الحكاية وجنس الرواية والباويست (التقرير القصصى) والاچريك (القصة المستندية)[13] ، والكتابة المسرحية التي وضعت أولى خطواتها في ادبيات جديديه ، وتطور المسرح في تلك الفترة الوجيزة ، غير أن ادباء الحركة كانوا يكتبون بالتركية الاوزبكية كذلك ، ويرجع أول أثر أدبي كتب بها الي "محمود بهبودي بعنوان " بدركش " عام 1911 ، ثم ترجمها إلى

ـ منذ منتصف العشرينيات حتى الخمسينيات، ـ من النصف الثاني من الخمسينيات حتى نهاية الثمانيات.

, وهنا نتسآل لما هذا التقسيم تحديداً ؟ والجواب ما ذكره الناقد التاجيكي " معروف رجبي " في كتابه بالتاجيكية " اسلام جديديه وانقلاب" إذ يقول :" اليوم يتضح ان ثمرة الجهد الطويل من البحث والتقصي هو نتاج للتغيرات السياسية والاجتماعية في النصف الثاني من العشرينيات حتي النصف الثاني من الثمانينيات ، خاصة بحث هذه التغيرات وعلاقة التنويريين بها ،وهي فكرة الجهد للتحرر من اغلال الماضي وهذه النظرة نجدها في المحيط الفكري لحركة جديديه " وفي مقالات من مثل :" ا. سيف الله يف " بازگو چند معما" (صداي شرق 1989 عدد 2) ، پيرو كل مراد : " فاجعه فطرت (جوانان تاجيكستان 2 ابريل 1989) ، خالق ميرزازاده " به فكر اتفاق خلق تا كي خون خوري ؟(اموزگار19 يوليو1995) وايضا مقال " اسياي آسمان تا چند گردانم به سر " اموزگار 7 ابريل ، ورحيم هادي زاده " جديد كويك يا معارف پرور " ادبيات وصنعت 5 يوليو 1990م وفيها نري افكارا جديدة ، ورؤي حول محيط جديديه يدللون بها علي هذه النظرة التجديدية.

Раҷабӣ(.маъруф).1997.ислом ҷадидия ва инқлоб .маҷмуаи мақалаҳо.душанбе .дониш сах15.16

لأن هذا الناقد يري رؤية واضحة لهذه الحركة، التي انتجت مخاضا عن " ادبيات معارف پرور " آداب تربية المعارف، ثم اندمجت في الفكر الاشتراكي بعد الثورة عام م1917، فكانت الي جانب المنافسة الطبقية في المجتمع آنذاك، وكانت سنداً وقالباً للتعبير عن الواقعية الاشتراكية التي ساهمت في انتاج أدبٍ جديدٍ للتاجيك يقوم على عناصر مؤتلفة من القومية التاجيكية وعناصر فكرية من الاشتراكية.

[13] تذكر الباحثة التاجيكية " مليكه موراتوفا " أن طبيعة النثر التاجيكي وعلى الاخص النثر الواقعي الذي يعتمد على الحقائق والوثائق الارشيفية وقصص الشهود والاحداث بتوثيق ضحايا القمع الاستاليني، والمصائب التي حلت على المجتمع التاجيكي، مما جعل دراسة النثر الوثائقي لصفحات التاريخ لا تزال قائمة ومسيطرة علي واقع الادب التاجيكي.

муратова(малика)2018Душанбе эволюця документальной, прозь) . всовременной таджиской литературе, дессертации. кандидата филооги чески х наук сах 9,10)

التاجيكيـة معـين شـكر الله زاده بـنفس الاسـم عـام 1914 بمسـاعدة " نصـرت الله ابـن قدرت الله " بإسم "توي" (Асозода (худой назар саҳ5

ومما يؤكد حقيقة البداية الفعلية للمسرح التاجيكي ؛ إحالات المحققين في أصل نشأة المسرح الى ابداعات الادب الشعبي[14] ، وأن ما عرض بعد الثورة لم يكن بالأمر

[14] ـ يذكر الناقد التاجيكي " رحيم امانوف " أن من اهم السمات القومية التي تحلي بها الادب التاجيكي السوفيتي؛ ارتباطه في ابداعاته وادباءه بالأدب الشعبي الشفاهي، وتوظيف هذا الادب في تحكيم أسس الادب التاجيكي السوفيتي، نظرا لما تتمتع به الآداب الشفهية من معنوية، نجد فيها انعكاساً واضحا للخرافة والحكاية والرباعي والمثل وغيره، وفي هذه المسئلة المتعلقة بالإبداع الشفاهي يشاهد أمران:
الأول ـ أن الاستفادة من الأشكال الأدبية الشفاهية كالمقال وضرب المثل والرباعي والـــ " ترانه" والخرافة والاغنية واللطيفة كان بشكل موسع.
الثاني ــ أن الاستفادة من المقال وضرب المثل كان له اسباب عدة منها لغة الاثر ونطق الشخصيات وعمق المضمون، اما بالنسبة للرباعي والأغنية والحكاية فكان بنسبٍ متنوعةٍ، ومثال ذلك اقتباس ميرزا ترسون زاده في قصيدته "مهاجر" من إحدي الرباعيات الشعبية:

سر سر چشمه رفتم من به وقتى	حينما ذهبت الي العين
بـــــه آب ديـــــــــده بشناندم درختى	رأيت بالماء شجرة اعرفها
شمال آمـــــــــد درختم ريشكهء شد	هبت الريح وصارت شجرتي مهتزة
مـــــــــن مسكين ندارم هيچ بختى	انا المسكين الذي لا حظ له

وخلاصة مضمون الرباعية يدور في فلك الكادحين وسعيهم للوصول إلى مطالبهم.

وطبقاً لفلسفة لمسرح التاجيكي فإن تلك الأعمال في حقيقتها تعود إلى المسرح الشعبي التاجيكي وهي في حقيقتها مضامين عامة حول الكدح وطبقات العمال والطبقة الاجتماعية ، ومن امثلة هذه الأعمال "شورش واسع "ثورة واسع، و"كاوه آهنگر" كاوه الحداد للاهوتي وكلها استفادت من المادة الشفاهية بشكل كبير، وقد كان مضمون مسرحيات وقصص واشعار " مير سعيد مير شكر " : تاشبيك وگل قربان وقشلاق طلاي ، ومسرحيات ا. بير محمد زاده : رستم و سهراب ، و"تاش محمديف : داستان حافظ " وطاهر وزهره ،وليلي ومجنون ، وكذلك الأعمال المقدمة للأطفال كلها استفادت بشكل أو بآخر من الفلكلور التاجيكي ، بالإضافة إلى التأثير الواضح من ذلك الفلكلور علي فن الطنز والهجو ولاسيما في الجريدة المشهورة في تاجيكستان والمعروفة ب خار پشتك " (шр.Амонув,2000,қайдҳо дар дараи муносибати адабиёт исоветии тоҷик бо эҷодиёти адабтёти даҳангии халқ , ҳаёт ва адабиёт .маҷмуаи мақолаҳо-танқиди-адабиёт шиносӣ .саҳ223,230)

وفي عام 1985 نشر الباحث التاجيكي "نور جانو اوف" 102 نصا من الدراما الشعبية سجلها من عدة أماكن، وقسمها إلى أربع مجموعات المسرحيات، مسرح العرائس، المسرح الشعبي، المسرح الساخر، ومن جملتها مسرحيات من مثل رئيس، سر تراش، زن ايشان، دختر ايشان ، ومسرحيات ملا بازي ، وطبيب ، وبعض هذه المسرحيات تنتمي الى الطبقة الاكثر فقرا ولشعبيتها تمثل حتي الآن في المدارس والأندية .

القليل ،اذ عرضت مسرحيات من النوع الساخر والهزلي شارك فيها المنشدون والراقصون في مدن بخارا وسمرقند وخجند و بنجكنت و دوشنبه ، ولم تكن تعرف بالمعني المعاصر لها ، ولكن كانت من نوع العروض الساخرة مثل زاچه بازى лухтакбозӣ لختک بازى зоҷабозӣ كما عرضت مسرحيات يطلق عليها "پيكا" أو "پيسه"[15] курбошӣ,эшон куришермат,холбӯта фарибгар,поӣ ва хидматгор من اعمال حمزه حكيم نيازي ، ومسرحيات آرشين مالالان لعزيز حاجبي ومسرحية аршин мололон , амиролихон "امير الله خان "لعبد الرؤوف فطرت ، كما اتسعت رقعة التأليف المسرحي بعد عام 1929 ، ومن اشهر ما عرض في دوشنبه وغيرها من مدن تاجيكستان : مسرحية مبارزه Мубоиза لـ ا. عثمانوف ، و"دشمن" لجلال اكرامي و"وخش" لغني عبدالله و " حكم" لميرزا ترسون زاده، و"شادمان " و"كلتكداران سرخ" لساتم الغ زاده (асозода ,адабиёти тоҷик давраи нав саҳ232)

ومنذ الأعوام (1920–1925م) عرضت فرقة بخاري المسرحية عدة مسرحيات ، وبرامج وكنسرتات من مثل "ارشين مالالان " وهي ملهاة موسيقية ، ومسرحيات لفطرت " (عبد الرؤوف) بعنوان امير عالم خان " و"ضحاك ماران "، وبعد عام 1925 ، 1926 عرضت في دوشنبه مسرحيات "صداي بيسوادي امير عالم خان " و"طلبه بد اخلاق ، ومنذ 1929م استقلال تاجيكستان واوزبكستان بدأت مرحلة جديدة في تاريخ المسرح التجاري في تاجيكستان ، إذ اعتبرت البداية الحقيقية لهذا النوع من المسرح ، وأنشا أول مسرح حكومي في دوشنبه سمي بـ " تياتر لاهوتي "

(rahmoni) Ravshan)2002. The popular literature if the Tajiks. Translation from tajiki Philip. g . kreyenbroek. Gottingen. Germany. p 85.86

[15] ـ كلمة روسية تعنى النص المسرحى المعد خصيصا للعرض المسرحى وتسمى بعد عرضها سبيكتل спектал

(асозода ,адабиёти тоҷик давраи нав саҳ231)

وعرضت عليه أول مسرحية للكاتب الأوزبكي " كامل ياشين " وعنوانها " كمونيست " موضوعها حول مقاومة البصمجية ، كذلك عرضت واحدة أخرى للكاتب الروسي "ماكسيم جوركي " بعنوان " مفتش " ثم عرضت مسرحيات أخري ما بين عامي 1932 –1933 مثل "مبارزه" لعبد الحق عثمانوف " " وحكم لميرزا ترسون زاده "ودشمن لجلال اكرامي ووخش لغني عبد الله ،ومنذا عام 1935–1941 عرضت مسرحيات " داخنده ل س. سيد مرادوف ، "شادمان لساتم الغ زاده وشورش وسيع لميرزا ترسون زاده ودهاتي ، ودختر ايشان لحاجي صادق (назариа адабиёт. Саҳ311)

ثم تنوعت المضامين والموضوعات المطروحة آنذاك بين موضوعات تصف الزمن القديم والظواهر المعاصرة ولا سيما في مسرحيات من مثل "امتحان" ، "حيات وعشق" و"حكم مادر" لفيض الله انصاري التي صور فيها المؤلف حياة التنوريين (ضيائيان) ، كما سادت في تلك الفترة افكار طغت علي ساحة الفكر الادبي المسرحي خاصة فكرة تصوير الحياة القديمة والجديدة في مسرحيات من قبيل " اداره زن " ادارة المرأة ، و" اداي قرض " تأدية القرض للكاتب والشاعر " اعظم صدقي " و " دلهاي سوزان " قلوب محترقة لجلال اكرامي ، وآفتاب را به شما مي گذارم " الشمس التي وضعتها لكم ،" گل هاي اطراف شهر " ازهار اطراف المدينة " و " فاجعه عثمانوف " مصيبة عثمان " للكاتب " مير سيد مير شكر " ، ولحظه جاويد " اللحظة الخالدة " لمهمان بختي ، وتعتبر هذه من افضل الاعمال التي صورت الحياة الاجتماعية للطاجيك وحياة اهل القري والطبقات العمالية في فترة الخمسينيات .

(тӯчи мрзод 2004, адабиёти тоҷик, саҳ 346)

هذا وبعد الحرب العالمية الثانية نضج الشكل الفني للدراماتوجيا الطاجيكية، علي يد مجموعة من الكتاب المبدعين مثل "فيض الله انصاري " " أعظم صدقي " جمعه

قدوس "، " شادي صالح " "مهمان بختي" وآخرون، واتسعت رقعة تلك الدراما لتصبح أوسع الاجناس الادبية وتشكلت على النحو التالي:

ـ الدراما الموسيقية: مثل " امتحان، مادر نگران بود" كانت الام قلقة لـ" انصاري "، و"سرود ناتمام" لحن ناقص لـ "عطا ييف"، و " عشق من سبدار "لعبد الملك بهاري" و"گرداب" الطوفان لـ " س صفروف". و"حيات وعشق" والتي عرضت 1962 علي خشبة المسرح في دوشنبه وهي منظومة تتحدث عن قضايا الجيل الجديد.

ـ دراما الملهاة والانترميديا (مسرحية قصيرة معدة للمسرح الساخر) مثل "توي " العرس "لغني عبدالله"، وگوهر شب چراغ "جوهرة مصباح الليل "لساتم الغ زاده، " آچه بيكا و آچه زيكا " لجمعة قدوس .

(بچكا يرژي (1372 ش) تاريخ ادبيات در تاجيكستان ص 174، 175)

ـ المنو دراما مثل" گفتگو با خود" الحديث مع النفس، "وطن و فرزندان " الوطن والأبناء، "عشق زندگي" عشق الحياة لـ "م. واحدوف" .

ـ مسرحيات الطفل، مثل جوان ابن سينا شباب ابن سينا لساتم الغ زاده، و"مهمان سه روزه" ضيف الثلاثة أيام لعبد الملك بهاري ، و " اي جواني – جواني ايها الشباب – الشباب لمهمان بختي .

(тӯчи мрзод .адабиёти тоҷик сах, 262)

الدراما التاريخية:

تطور النثر التاجيكي في الفترة التي اعقبت حصول تاجيكستان على الاستقلال، وقد اصطبغت كثير من الأعمال المسرحية بالكتابة التاريخية مثل مسرحيات " گل بادام " وردة الفستق" لجلال اكرامي، " پيراهه اي قسمت " متاهة النصيب لأعظم صدقي، و"عقاب زخمين " العقاب الدامي، و" دچار سوي خورشيد " اضطرار نحو الشمس " لـ ش. حنيف، "وداستان پسر خدا" قصة ابن الرب "لساربان، وقصة منصور حلاج

لرحيم هادي، و"كورش كبير" لبراتي عبد الرحمن و"دنانير" لـ " روش نيار محمد ، وظهرت في تلك الأعمال الرؤية الجديدة والمحدثة في تصوير وعرض الأحداث، و يمكن القول بأن الكتابة النثرية بشكل عام اتجهت في مضمونها إلى ثلاثة محاور :

ـ تصوير الشخصيات التاريخية مثل رواية" ديوار خراسان " جدار خراسان " لمحمد صالح زمان حول شخصية اسماعيل الساماني، و"داستان بسر خدا " ابن الرب حول الاسكندر الاكبر لساربان.

ـ تصوير الشخصيات الفكرية: مثل قصة منصور الحلاج لرحيم هادي زاده حول حياة الحلاج وفكره، ودنانير لروش نيار محمد حول فاجعة آل برمك.

ـ تصوير الشخصيات التاريخية المعاصرة من خلال انواع: الخاطرة والمذكرات وسفرنامه واچريك لدي بعض الكتاب مثل عبيد رجب ويوسف جان اكبروف "وشادان حنييف، وخال مراد شريف اف. (адабиёти тоҷик 263)

وضمن هذا ازدهرت كثير من المسرحيات التاريخية مثل مسرحية " رودكي " لساتم الغ زاده ، و"اسماعيل ساماني" و "فرودسي" لمهمان بختي ومسرحية" امام غزالي" و" محاكمه در شهر هزار ويك شب" لـ " گل نظر گلدييف" ومسرحية " حكم مادر" لفيض الله انصاري والتي صور فيها حياة المجددين الذين كان يطلق عليهم اسم " ضيائيان " ، و"علامه احمد" لساتم الغ زاده ، و"قسمت شاعر" لساتم حول شخصية ابن سينا.[16]

[16] يمكن تلخيص السمات العامة والفنية للفن المسرحي التاجيكي الحديث على نحو تأصيلي وتاريخي كما صوره المستشرق البلجيكي يرژي بچكا على النحو التالي:

ـ فترة الارهاصات منذ عام 1917 حتى 1930 م فكانت اول المسرحيات التي عرضت علي خشبة المسرح منذ ان تأسس مسرحية " بدركش لمحمود بهبودي وهي اوزبكية اللغة لم تلقي تقبلا من جانب الكتاب التاجيك، فقاموا بتاليف اولي مسرحياتهم بعنوان " ايشان فريبكر 1929 م ومسرحية "مرگ روزه " لمؤمن زاده، ونوروز وكلچهره" لامين زاده وتمتاز بالأسلوب السهل واقترابها من المسرح الشعبي. ثم كتبت في الفترة من 1929 حتى 1930 مسرحيات تمتاز بخصوبة الاتجاه الواقعي ومنها مسرحيات مثل " محبت وسعادت 1932 وكانت أول المسرحيات التي تمتاز بمعيارية المسرح

المبحث الثاني: 2-1وصف المسرحية

=الحديث، ومسرحية " مبارزه "لعبد الحق عثمانوف"، وقد نجحت هذه المسرحيات إلى حد كبير في تشويق التاجيك نحو الكتابة المسرحية نظرا لتأثرها التام واقترابها من الادب الروسي الدراماتيكي.
(بچكا تاريخ ادبيات در تاجيكستان ص 181).

ـ منذ عام 1933 حتي 1945 م ويمكن تسميتها مرحلة التكوين والاقتباس : في تلك المرحلة يوجد تأثير من المسرح الشعبي والأدب الروسي بشكل اوضح؛ لان معظمها كانت من المسرحيات ذات الفصل الواحد، كما كان للحزب الشيوعي مسؤولية النشر للأصول الايديولوجية والجماليات الفنية ، وفي هذا اعلن ابو القاسم لاهوتي اثناء انعقاد جمعية الكتاب التاجيك مبادئ الادب الجديد واهدافه ، وفي تلك الفترة كانت موضوعات المسرحيات المكتوبة وشخصياتها هي نفسها التي كانت في الآثار النثرية الأخرى كالقصة والرواية والاچريك والباويست ، وذلك لأن كتاب المسرحية كانوا من كتاب الشعر والنثر القصصي ، وتميزت شخصيات المسرحيات المعروضة بالبساطة وخلوها من الابهام ، كما يلاحظ في اسلوب كتابتها تأثرها بنظرية الصراع " ،وتصوير الحياة بواقعية وعرض المتناقضات الحياتية وهو امر استمر حتي اوائل الخمسينيات ، أما عن البطل الحقيقي فيها فهو الشعب ، ويتسم ابطالها بالشجاعة والصدق والرجولة وحب الحياة ، كما يلاحظ انعكاس موضوع الحرب فيها بشكل بارز ووصف الابطال في الدراما التاريخية المستمدة من الدراما الشعبية للتاجيك وتاريخهم القديم (هيجنسن كيت (1368ش) .تاريخ ادبيات نوين تاجيك ، شماره سوم ص 20 ،21)

ـ منذ 1945 حتي 1989 : في تلك الفترة ظهر المسرح التاريخي بوضوح ،وظهرت المسرحيات المعتمدة علي الاسلوب الخرافي مثل " ليال عرب ، وهزار ويك ويك شب وكتبت علي غرارها مسرحيات مثل " شب بيست وهشتم " الليلة الثامنة والعشرين ، و " دختر ناكام لجلال اكرامي و"نور در گلستان" لدهاتي واتجهت بعض المسرحيات لوصف الانسان ودوره في المجتمع، كما اتجهت لشرح دور المرأة وتجسيد المعاناة وتوضيح افضل خصال المرأة كأم وزوجة ووظيفتها في المجتمع مثل مسرحيات معدة للعرض بيسه ، واقتبست منها افكار وخصوصيات فنية مثل " داخنده " لعيني التي حولها اكرامي الى مسرحية بنفس العنوان ورواية " مرگ سودخوار " موت المرابي لعيني التي حولها الى مسرحية "م. قاسموف وسعيد مراد اوف (Н.нурҷонов.драматургияи тоҷик дар давраи ҳозра саҳ 49) وبالمثل كتبت اعمال مسرحية تعبر عن الحس القومي وتؤكد عبر طريقة تأليفها على الاسلوب اللغوي التاجيكي مثل "شهر من " و"فاجعه عثمانوف " لمير سعيد شكر ، غير مسرحيات اخرى تعتمد علي الطابع الساخر كنقد اجتماعي مثل "ستاره" لجلال اكرامي و"دل دل زينب" 1956 ، وچنار گويا" 1956 لباقي رحيم زاده ، و"قرض وجدان" 1957 لعبد الله غني ، وفي تلك المرحلة برز انتاج كل من نور تبروف في "دچار سو" اتجاه اضطراري 1968 ومهمان بختي في مسرحياته التاريخية .

ـ من 1995 وحتي الآن : وفيها برزت مسرحيات تعالج أحداث وتغيرات السنوات الاخيرة من نهاية الحرب الأهلية في تاجيكستان والفاجعة التي وقعت خلال تلك الحرب ومنها "چرخ گردان" 20 وپيام زرداشت 2001 وهي درامه اسطورية تاريخية تميل الى الفكر الفلسفي و مسرحية سنگ آسياب" 2003 وهي دراما تاريخية مقتبسة من القصص التاريخي للبيهقي ، و"شكست قشنكي" الانكسار الجميل 2004 وهي دراما تاريخية ،الى غير ذلك كثير من الاعمال الدرامية الأخرى .(محمد نور تبروف (1385 ش) چرخ گردان ،مجموعه نمايش هاي ،چاب اول ، تابستان صص :م –ي).

تقع المسرحية ضمن كتاب وضع له عنوان " بيسه ها " أى المسرحيات المعدة للعرض الركحى) المسرحي، وتشغل المسرحية موضع الدراسة القسم الاكبر من الكتاب الذي يقع في نحو 187 صفحة، بينما تشغل المسرحية ذاتها نحو ثلاث وسبعون صفحة مما جعلها اطول مسرحيات الكتاب والذي يضم مسرحيتان أخرتان هما " گوهر شب چراغ (جوهرة ضوء الليل) ورودكي.

قسمت المسرحية الى اربعة فصول وتسعة مشاهد على النحو التالي:

پرده يكم: نمايش يكم ص 6	(الفصل الاول : المشهد الاول)
پرده دوم:	(الفصل الثاني)
نمايش دوم ص 18	(المشهد الثاني)
نمايش سوم ص24	(المشهد الثالث)
نمايش چهارم ص 28	(المشهد الرابع)
پرده سوم	الفصل الثالث
نمايش پنجم ص 37	(المشهد الخامس)
نمايش ششم ص 50	(المشهد السادس)
نمايش هفتم ص 54	(المشهد السابع)
پرده چهارم	الفصل الرابع
نمايش هشتم ص62	(المشهد الثامن)
نمايش نهم ص 70	(المشهد التاسع)

2-2 عنوان المسرحية:

وضع الكاتب عنوانا مناسبا لموضوع المسرحية يحمل من الدلالات السيمائية للعنوان، الذي يحمل اسم: "كلتكداران سرخ " اي (المسلحون الحمر) وهو اسم لجماعة مناهضة تحارب المعارضين للثورة البلشفية وهم البصمجية في آسيا الوسطي وتركستان (https://vazhaju.tj/word /ytn3ato)

ويلاحظ ثمة هناك عدة اعتبارات توضيحية وضعها الناشر للكتاب واشارات غلافية تناسب مسمي كل مسرحية وموضوعها، فبالنسبة لموضوع تلك المسرحية التي بين ايدينا يلاحظ:

- وضع صورة كرتونية تحمل ثلاثة فرسان يمسك أحدهم الراية الخاصة بالمجاهدين الحمر يحملون البنادق على اكتافهم، تصورهم الصورة وهم منطلقون بسرعة نحو الامام من جهة إلى اليمين.
- توجد قبل هذه الصورة صفحة وضع بها عنوان المسرحية بالحروف السريليكي على النحو التالي:

Салтакдорни сурх

Пъеса иборат аз 4 парда ва 9 намоиш

- توجد قبل الصفحة المكتوبة عبارة باللغة الطاجيكية (الحرف السريليكي) توضح مضامين المسرحيات الثلاث التي يحمله هذا الكتاب.
- اما الصفحة الرئيسة تحمل صورة ثلاثة اشخاص يبدو انهما سيدتان ورجل تكتب احداهن على آلة كاتبة، والرجل يملي عليها شئيا ما، تقف وراءه امرأة أخرى ومن الناحية اليمني صورة لفارسين يحمل أحدهما الراية وبندقية يتخلل الصفحة اللون الاحمر دلالة على الفدائيين الحمر، ثم يوجد في الاسفل ظلال مئذنة وقبة باللون الابيض دلالة على الدين والايمان الصحيح الذي يحمله المناضلون الحمر تجاه جماعة البصمجية المنحرفة.

- وأسفل هذه الصفحة الرئيسية يوجد صفحة بها عنوان المسرحيات بالترتيب:

Сотулуғзода	ساتم الغ زاده
Пъесаҳо	بيسه ها(مسرحيات للعرض)
—	
Салтакдорни сурх	كلتكداران سرخ
Гавҳари шабчароғ	گهواره شب جراغ
Рӯдакӣ	رودكي

3-2 ـ سمات النص النثري عند ساتم الغ زاده (الكتابة الروائية ـ الكتابة المسرحية)

بدأ ساتم الغ زاده إبداعه النثري منذ عام 1932 م، حيث نشر حكاياته وقصصه المستندية (اچريك)، بالإضافة إلى المقالات النقدية في المجلات الحكومية، ودخل منذ نهاية عقد الثلاثينيات في كتابة المسرحية فكتب مسرحيته الأولي " شادمان " 1939م حول جهاد المتنورين الطاجيك.

(Очери таърихи адабиётсоветии тоҷик саҳ 366)

وإذا أردنا تحقيق السمات الفنية في ابداعه النثري بصفة عامة يمكن وضع تحليل لبعض من آثاره الروائية والمسرحية:

1- ياران با همت (پاويست) التقرير القصصي.

أول پاويست كتبه "ساتم تناول فيه موضوع محبة المرآة المتزوجة من محارب ووفاءها له، تعد من اهم الموضوعات التي عولجت في الكتابة القصصية عند التاجيك خلال فترة الأدب التاجيكي السوفيتي، كما يعد الاثر تحليلا نفسيا لشخصيات ابطاله وتصويراً لمعنوياتهم خصوصا بطلة العمل " زينب "حيث يظهر سمات الشخصية السوفيتية الواقعية بحس عال يعتمد على أهم صفتين هما: الصدق والوفاء.

(Очерики таърихи саҳ 379)

2- شادمان (مسرحية)

تصور حياة الفلاحين في الكلخوز التاجيكي ،الصراع الطبقي بين القديم والحديث ، أول مسرحية تحلل قضية الصراع بين القديم والمعتقدات القديمة والحياة الحديثة ، ابراز الانسان الجديد بواقعية اشتراكية ، احتدام الحبكة في شدة الصراع بين

المتناقضات، يعتمد تصوير شخصية" شادمان " فى رآى المؤلف على وصف الشخصية المقابلة لشادمان وهو رئيس الكلخوز " مير بدل "، بحيث يصور صراع شادمان ليس صراعا شخصيا بل صراع بين شادمان ومن يعاونه من اهل الكلخوز مع القوي المضادة كما يؤكد علي فكرة الاتحاد الي جانب دور رستم اوف في التأكيد علي انتصار الفكرة والايديولوجيا ، علي الرغم ان ظهوره ليس له موقع كبير لكن كان دوره في الكشف عن الحدث بواقعية وحل الصراع .

(Очерики таърихи саҳ 367,369)

ـ طوع الكاتب لغة مسرحيته بما يناسب طبيعة الموضوع ومتطلباته، فجعل لغة الشخصيات تقارب لغة الحوار إلا أن هذا الاسلوب كان يخرب طبيعة اللغة الأدبية في بعض الأحيان (Очерики таърихи 370 саҳ)

3 ـ نو اباد (رواية)

موضوع الرواية حياة الكلخوز بعد الحرب العالمية الثانية ـ اختيار شخصيات واقعية وحقيقية من وادي وخش ، لتمثل أبطال الكلخوز، تصوير أهل المحنة من المزارعين وسعادتهم بأعمالهم ـ التصوير الحقيقي للمحنة ،تصوير المشتي الاشتراكي كحياة ملئية بالصراع يضفي علي الشخصيات المقتبسة سماتها الحقيقية علي الشخصيات الورقية بما يعطي تصورا لسمات الشخصية ،الاهتمام بالدور العاملي والوظيفي لكل شخصية ، تتحرك الحبكة في خطين احدهما :مسألة اتحاد الكلخوز، والثاني علاقة نور علي وشاد كّل أبطال الرواية ـ تجميع خيوط الصراع حول المسألتين.

4. كلتك داران سرخ (المسرحية موضوع البحث)

5ـ روايت سغد (باويست)

تصور واقعة تاريخية عن مقاومة السغديين للغزو العربي لبلاد ماو راء النهر ، يعرض من خلالها لرسوم وعادات اهل ما وراء النهر القديمة ، اهتم فيها بجمع المعلومات التاريخية التي تتعلق بموضوع الباويست مما اضطره للبحث في الكثير من المصادر التاريخية المتعلقة بالموضوع ، الفكرة الرئيسة في الباويست الاسري السغديين (80نفر برواية النرشخي)كان من بينهم شخص يدعي سعيد بن عثمان ذكرته المصادر بانه كان من المقتولين ، استند في تصوير كثير من احداث الباويست علي المعلومات التاريخية ، تصوير الشخصيات كشخصيات تاريخية صرف ،امتاز عرضه للأحداث بحرفية ممزوجة بشئ من الخيال ، زيادة التفصيلات علي بعض المواضع في الباويست ، تحليل الشخصيات السغدية تحليلا ادبيا صرفا ، تصوير الحياة والمعيشة القديمة للسغديين، ابراز روح البطل حتي وإن كان مغلوبا علي أمره بحيث كان يدقق في شخصية البطل من حيث كينونتها إن كانت شاعرا او

فلاحا او مجاهدا . (Муҳаммад ҷон шукуров мукадмаи ривояти суғд 2002 саҳ 5.10)

6. در آتش (مسرحية)

ألفها عام 1944م اي بعد أربعة أعوام من تأليف مسرحيته "كلتكداران سرخ "وتعد من أكثر أعماله المسرحية نضجا، ابطال العمل متعددون الجنسيات، اساس الحبكة تصوير حياة الحرب، ووفق في تصوير حياة 5 او 6 شخصيات من المسرحية ووظيفتهم ومسؤولياتهم كما يمتاز العمل بتعبيره عن الواقعية في اظهار السمات الأفضل للمجتمع السوفيتي بكل قومياته اثناء الحرب، ومن ثم يقدم فكرة تطلعية لحياة الأبطال حتى بعد انتهاء الحرب.

Очерики таърихи саҳ376)

7 - وسيع (رواية)

تمثل اقتراب المؤلف من حياة السكان من أهل الجبال يقول عنها "يوسف بابيف" انها تعتبر في تاريخ الصراع التاجيكي " مجبر الصف المظلوم وجامع الشجعان، تصور المرأة الطاجيكية بصورة ايجابية تتمثل في شخصيات مثل: فاطمة، انارگل، گلزار، وبصورة سلبية تتمثل في لطفيه، مرضيه، عباد باشا.

Бобоев ю.эстетика 1980 қадамоҳи насру назми тоҷик саҳ448)

8- فردوسي (رواية)

تعد اقتباساً من موضوع الشاهنامه، الاعتماد على المصادر والمعلومات التاريخية المتعلقة بتاريخ الفردوسي وأحداث عصره والوقائع التي تعرض لها، اعتمد نثره على الحجج والأسانيد والوثائق التاريخية، ابراز الغاية من تأليف الفردوسي للشاهنامه، الوصول إلى الحقائق عن طريق المصادر الأدبية، واسلوب الرواية بسيط في لغته بليغ في تراكيبه.

эмомалӣ ҷанбаи2015 таърихи ормоани фирдаусӣ сотим) (улуғзода донишгоҳ ио 43 саҳ 61

3-3: تصنيف الشخصيات:

وضع المؤلف كعادة المؤلفين المسرحيين ثبتا في مقدمة صفحات المسرحية بالشخصيات المشاركة في العمل، كنوع من التوضيح التقنو ـ دلالي على النحو التالي:

سليم رئيس الكلخوز بعد مدة سيصير قائد مجموعة الخفافيش الحمراء.

خاركش: فلاح مسن، خرما: ابنته / خوجه يار: رئيس المصيف السوفيتي

سفر، ايرنظر: رفقاء سيلم / بابا خال: فلاح مسن، محكم: حفيده (راعي غنم) عسكر سرخ العسكر الحمر.

رحيم بيك: قائد البصمجية / صاحب داد خواه، سلطان بيك داد خواه: المقربون لرحيم بك

كل ادينه ـ توق صبا \ ميرزا سعد الله: ملا (شيخ) / كوگن بك: باصمچي / تورقل: اقطاعي / غايب نظر ابن الاقطاعي

أقع يوز: شيخهم الكبير /: ميرزا قل نظر: مريده الخاص \ دور قشا قائد أجنبي اسير البصمجية.

الكلخوزيون رجال ونساء ـ الخفافيش الحمراء (المسلحون الحمر) بضعة عساكر . بضعة عساكر وجنود من البصمجية.

احداث الواقعة في ربيع وصيف 1931 في تاجيكستان (Улуғзода,пъесаҳо 5 ,1964cax) يلاحظ على هذا التصنيف تقسيم الشخصيات إلى أربع فئات:

ـ الخفافيش الحمراء (المسلحون الحمر ـ المزارعين / البصمجية رفقاء، قادة

ـ بايات، مريدين، اعوان / شخصيات ثانوية مساعدة لكلا الطرفين. او كما يوضحه الجدول التالي:

الخفافيش الحمراء	البصمجية	البايات واعوانهم	الشخصيات الثانوية المساعدة
ـ سليم رئيس الكاخوز **ـ خاركش الفلاح العجوز** **ـ خرما ابنة خاركش** **ـ خوجه يار** **ـ سفر، ايرنظر رفقاء سليم** **بابا خال ومحكم حفيده** **العسكر الاحمر**	رحيم بيك صاحب، سلطان خان كل ادينه كوگن بيك	ميرزا سعد الله تورقل باي الاقطاعية أقع يوز ميرزا قل نظر	دورقش اسير البصمجية جماعات الكلخوز (رجال ـ نساء) الخفافيش الحمراء ـ عدد من القادة والجند البصمجية

يلاحظ أن هذا الترتيب واقعي ومنطقي يخدم الحبكة الدرامية في المسرحية من حيث توافر عناصر متقابلة الاداء تخدم الحوار الذي يصعد الحبكة على نحو ما سنري عند الحديث عن الحوار في المسرحية.

3-4: الإطار المرجعي: المسرحية فن أدبي قائم على حبك قصة تمثيلية تقدم للجمهور في فصل او أكثر ويكون الحوار بين الشخصيات عمدة العمل المسرحي، والقصة التمثيلية المقدمة تحوي في طياتها ايحاءً يفهمه الجمهور والحبكة تشمل جميع تصرفات الممثلين وردود افعالهم وانفعالاتهم (المسرحية التعريف والعناصر ـ الأنواع (http//sotor.com)

وعلى هذا تستند المسرحية على ثلاثة عناصر تمثل جوهر التأليف المسرحي:

القصة الشخصيات الحبكة

فكرة المسرحية الحوار يمثل الفكرة قالب العرض ومنطقه

مما يعني أن الكتابة المسرحية تحليل لمفاهيم وقيم تتبلور في نسق الحياة الاجتماعية والواقع المعيش، لتبثق من رحمها صياغات بديلة ومحتملة في الكتابة والذوق الفني، لكن النسق الذي اعتمد عليه الكاتب يتميز على نحو ما يتحدث أحد النقاد الطاجيك قائلا:".. في هذه الفترة المهمة من تاريخ ادبنا السوفيتي التاجيكي تنعكس اي الملامح التاريخية بشكل نسبي، كما في كتابات " عيني وإكرامي، كما اقترب " ساتم " كثيرا من هذه النقطة لعرض القضايا الملامسة للواقع التاجيكي.

(Очирки саҳ 395

لهذا نجد ساتم " قد استند في معالجة هذا التصوير الى عدة مرجعيات أهمها ما يلي:

علم النفس: اي الكشف عن كوامن الشخصيات النفسية وعلاقة ذلك بالموضوع مثل شخصيات خيرة وشخصيات شريرة.

مثل سليم الذي صوره كقائد للفرقة المسلحة وواحدا من آهل الكلخوز، فشغل بذلك مكانا مهما في المسرحية ، فكانت الصورة عبارة عن سليم البطل المغوار المنظم في تفكيره الذي ينظر إلى الامور بعين الحكمة والتروي بما يتمتع به من ذكاء ، وكرجل مقاومي ينهض لنجدة الفلاحين ،يجمعهم من حوله للتصدي ضد البصمچية، حيث رتب الكثير من الهجمات ضد البصمچية وقام في بعض الأحيان بأسر البعض منهم ، فتتضح صورته في شكل المنجد والمنقذ السريع في احلك الظروف، فضلا عن هذه السمات التي وضعها المؤلف لسليم هي ذاتها نفس السمات التي يمتاز بها غيره من الشيوعيين ومثال ذلك من المسرحية ذاتها في سؤال رحيم بيك قائد البصمچية لخرما خطيبة سليم عن أحوال أهل الكلخوز وإن كانت تعرف سليم او لا مما يدلل به المؤلف عن فزع اعداء سليم عند سماع اسمه :

رحيم بيك (به خرما) همه دهقانان راضي اند؟

خرما راضي اش هم هست. ناراضي اش هم هست.

رحيم بيك: سليم را مي شناسي؟ (خرما مي لرزد) مي شناسي يا نه خرما مي شناسم.

رحيم بيك: وي عاشق تو ست؟(خاموشي) تو اكنون كنيزك من مي شوي دخترك[17]

غير أن ذلك يتضح أيضاً في وضع سمة المخاتل الذي يستطيع التدبير، من خلال سياق الموقف بين خاركش الرجل العجوز والد خطبية سليم وبين سليم:

مي روند خاركش وسليم تنها مي ماند

خاركش (با ترس) يا بهاءالدين جه مي كنيم اكنون سليم؟

سليم (همه طرف را از نظر گذارانده) كوش كن بابا همين كه يك قسم مريدهايت آمدند تو چار سر مي كني.

خاركش چهار؟ براي چه؟

سليم براي رحيم بك را در اين جا بسيار تر نگاه داشتن نترس دلير باش .[18]

(калтакдорони сурх саҳ 45)

او كما جاء في المسرحية عن جسارة سليم وشجاعته وتنكره حين قابل ميرزا قلندر أحد اعوان البصمچية:

سليم از خيمه دويده مي برآيد

---

[17] ـ الترجمة رحيم بيك إلى خرما هل كل أهل الكلخوز راضين؟
خرما البعض راضين. البعض غير راضين.
رحيم بيك أتعرفين سليم؟ (خرما مرتعدة) أتعرفينه ام لا؟
خرما: اعرفه
رحيم بيك أهو عشيقك (صامتا) أصبحت جاريتي الآن.

[18] الترجمة: يذهب خاركش ويبقي فقط سليم
خاركش (بخوف) يا بهاء الدين ماذا نفعل الان يا سليم؟
سليم (ينظر في جميع الاتجاهات) اسمع بابا بمجرد ان يأتي طالبوك هز برأسك
خاركش اربعه؟ ولماذا؟
سليم لنتحفظ علي رحيم بك في هذا المكان لا تخف كن شجاعا

ميرزا قلندر: (سليم را شناخته) ها دوزد فريبگر ها(آقيوس) پيرم منه فريبگران در اين جا بودند آن ديده .

سليم (آهسته طبانچه اش را بر اورده نشان داده) [19] (калтакдорони сурх (сахq46)

وفي هذا استغل المؤلف شخصية " خاركش " ليعبر عن شخصية الفلاح القديم الذي برغم ايمانه بالقديم والخرافات العتيقة استطاع ان يقبل الشيوعية والحياة الجديدة وهو شخص لم يقتنع بالوشاية التي أطلقها ميرزا سعد الله واعوانه من البصمچية الذين اوعزوا اليه بأن سليم هو مختطف ابنته "خرما " مقابل مال اشتري به حصانا له:

آقيوس: بيا بيا خاركش شين بارك الله بارك الله من ترا غايبانه مي شناسم فلاكت به سر تو امده كي را به من نقل كردند

تورقل: احوالت چه طور است بابا خاركش؟

خاركش: نپرس در من احوال ماند ـ مي

اقيويس: هنوز هم از دخترت درك نيست

خاركش هيچ نپرسيد پيرم كسي اگر لا اقل خبري مرده يا زنده اش مي آورد هم من راضي بودم كه بقية عمر را به وي بخشم. (Очири сахq 371)

.... تورقل (به پهلوي خاركش نشته) خاركش دخترت از خانه سليم گم شده مي گويند راست مي؟ دخترت شبانه در خانه سليم چه كار مي كرد؟

[19] الترجمة : سليم يأتي مسرعا من الخيمة

ميرزا قلندر: (يعرف سليم) ها اللص المخادع (اقيوس شيخي هنا كان المخادعون في هذا الموضع رآيتهم

سليم :(يهدد ببندقيته)

خاركش: سليم به رايان رفته شب از آن جا بر نگشت مادرش تنها مي ترسم، بيا همراه من خواب كن گفته خرما را گرفته برده بود.

تورقل: موي سفيدي ندان موي سفيد شده است وهنوز هم غفلت نا در امده است

خاركش: چي گفته مي خواهي تورقل؟

تورقل : به فكر تو سليم اسب كبود را به كدام بول خريد[20]؟...

(калтакдорони сурх саҳ20)

فصور خاركش من اول من قاموا بمعاونة سليم في مقاومة البصمجية

هذا في مقابل تصوير شخصية شريرة كرحيم بيك الذي وصفه رجلا متدينا من البصمجية متوحش كأنه يتخذ الدين ستارا الا انه يملئه الخوف من مجرد سماع ذكر سليم وهو شخص مكار، كما أن المؤلف يصور البصمچية بنفس الوتيرة من الصفات الهلع الخوف المكر الخسة في التعامل ليعطي افضلية خيرة لأبطال اعماله ولاسيما اهل الكلخوز والمسلحون الحمر في هذه المسرحية، مما جعل هذه المسرحية تعد نموذجا لفدائية المقاومة وملحمة بطولية وقصة لشجاعة الفدائيين

ومثال ذلك في سؤال رحيم بك عن اهل الكلخوز:

رحيم بيك: دهقانان از كلخوز راضي اند؟

---

[20] الترجمة:

آقيوس: تعال تعال اجلس بارك الله اعرفك غيبا طالعك قد اقبل ونقل الي

تورقل: كيف حالك بابا خاركش لا تسال هكذا حالي

اقيويس: اليس يوجد خبر عن ابنتك

خاركش لا تسل مطلقا شيخا مثلي لو لو دلني احدما علي الأقل خبرا عن حياتها او موتها اكون راضيا اهبها بقية عمري

.... تورقل (استند على كتف خاركش) يقال ان خرما اختفت من منزل سليم هل هذا صحيح؟ ماذا كانت تفعل ابنتك في منزله ليلا؟

خاركش ذهب الي رايان ولم يعد من ذلك المكان، اخاف ان تمكث امي بمفردها تعال خرما ونامي معها

تورقل: رجل اشيب عجوز وما زال في غفلة

خاركش: ما ذا تريد ان تقول يا تورقل؟

تورقل في رأيك به اي اموال اشتري سليم حصانا ازرق

ميرزا سعد الله دروغ مي گويد جناب بيك همه مسلمانان

رحيم بيك (با غضب دفع شويد) (калтакдорони сурх саҳ17)

وهذه المرجعية الاجتماعية التي نقصد بها تكوين الرؤية في النص التي اقرها لوسيان غولدمان " وسماها برؤية العالم والتي يطلق عليها بالفارسية " جهان بيني وتعني رؤية النص المكتوب للمجتمع الذي يعبر عنه الكاتب كفرد ينتمي لهذا المجتمع، تلك المرجعية تلتمس في هذا العمل المسرحي في تصوير محنة المقاومة ضد اعداء الاشتراكية او بمعنيً ادق الواقعية الاشتراكية، ومن النص ما يشهد على ذلك في موقفين أحدهما يشير الي الفكرة الاجتماعية السائدة عند البصمجية وهي فكرة الجهاد والغزو:

سلطان بيك (از درون متاع شمشري را بر آورده. رو به دست طرف رحيم بيك برده)

اين شمشير را جنابعالي امير عالم خان به جناب شما بيش كشي كويان فرستادند. اين شمشر ـ شمشير غزات شمشير فتح وظفر است اميرم فرمودند كه جناب مير غازي بدون تأخير به ملك بخاراي شريف گذشته با كافرها جهاد سر كنند.[21]

(калтакдорони сурх саҳ18)

اما الموقف الثاني فيمثل رؤية المسلحين الحمر او الفدائيين الذين يترأس عليهم بطل العمل الدرامي؛ سليم ويمثل ثقافة الاشتراكيين حين وصول سفير الجيش الاحمر الي الكلخوز وحديثه مع السفير باللغة الروسية مما يعطي اشارة الي اقتناع البطل بما يؤمن به فهو بطبيعة الحال اشتراكي يفهم طبيعة ما يحارب من اجله، مما يعطي

[21] ـ الترجمة:

سلطان بيك (يرفع من المتاع سيفا، متوجها نحو رحيم بيك)

هذا السيف اهداكم اياه حضرة امير خان عالم كهدية هذا السيف هو سيف الغزو والنصر جنابه توجه بدون تأخير صوب بخاري الشريفة ليحارب الكفار

اندماج أهل الكلخوز في الفكرة القومية العامة التي كانت تسود آنذاك خاصة ان مؤلف المسرحية ذكر ان احداثها وقعت في تاجيكستان عام 1931 م:

يقول من المشهد السابع:

سفر (به عسكر سرخ) وات سليم. اكا سليم اين رفيق تورا مي برسيد

عسكر سرخ: زدر فستوتيفي

سليم: زدر فستوتيفي تاوريتش

عسكر سرخ[22] (калтакдорони сурх саҳ54) الى آخر هذا الحوار

3-5: سمات الحوار:

يعد الحوار أهم وجوه التعبير الانساني وتواصله بين عالمه وبين الموجودات التي تمتلك لغة خاصة. (قيس عمر 2012، بنية الحوار في النص المسرحي ص 11)

والحوار لغة حور، الحور الرجوع الي الشيء وتعني المحاورة والمجاوبة والتجاوب ومن كلمته فما احار اليَّ جوابا وهم يتحاورون اي تراجعون الكلام والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة. (قيس عمر ص 19 نقلا عن لسان العرب مادة حور مج 2 ص 218). ثم نجد بنية الحوار في المسرحية هي صورة متشكلة ومتصورة في النص، اي بصورة هيكلية ثابتة (قيس عمر ص 14)

ووفقا لهذا فإن الحوار بنية مهيمنة في النص الدرامي تحكمه اللغة التي تعلي من واقع الشخصية، وتحديد الامكنة والاثاث المسرحي وتحدد الارشادات المسرحية.

(ابو الحسن سلام 2004، الظاهرة الدرامية والملحمية ص 175)

كما أن براعة الكاتب تتجلي في الحوار من حيث العبارات المكثفة والكلمات المشحونة التي تستولي على ذهن المتفرج وتجعله مدركا ومتشوقا للحوارات القادمة،

[22] الترجمة سفر: (للعسكر الاحمر) واها سليم السيد سليم اتسأل رفيقك
العسكر الاحمر: مرحبا بك
سليم: مرحبا بك .....

التي بها يكشف الكاتب عن احداث ماضية وحاضرة واخري مستقبلة (بلال محمد 2016، الحوار في النص المسرحي الجزائري ص 24).

وللحوار ثلاث اركان رئيسة كما يلي:

ـ الديالوج الثنائية

ـ المونولوج (المناجاة اي صوت الشعور والوعي داخل الشخصية الواعي.

ـ الجوقة صوت الرأي العام او ضمير الطليعة.

(الحوار في النص المسرحي الجزائري ص 25)

ويمتاز الحوار في المسرحية بأنه حوار مباشر بين شخصيات معينة يدور على لسانها احداث الحبكة ابتداءً من المشهد الاول حتى التاسع، والذي بدوره يمكن القول بأنه ينقسم الي قسمين: قسم يخص البصمچية وحدهم في المشهد الاول والثاني ويعبر عن حالة ارتباك وتوصيف للوضع:

رحيم بيك: يك شبانه روز گذشت تا حال از انها درك نيست، جليل را به اين خيل كار فرستاده لازم نبود.

صاحب: خاطر نكشيد بيك. آمده مي مانده كيست.

رحيم بيك: دينه باز چشم چشب من مي برد [23] .

(калтакдорони сурх саҳб)

ثم يدخل الحوار تدريجياً ليكون بين رحيم بيك قائد البصمجية وخرما أسيرة من أهل الكلخوز وخطيبة البطل " سليم قائد المسلحين الحمر وسؤاله عن أحوال أهل الكلخوز

[23] ـ رحيم بيك: ليل نهار يتتبع ولا يوجد خبر كان من غير اللازم ارسال جليل بيك
صاحب: لا تضطرب سيأتى
رحيم بيك: عينای تتحوقل تتطاير

احد مواضعات الكاتب الفكرية خلال المسرحية، ثم محاولة الايقاع بابيها بإيعاز الشك بينه وبين سليم واتهامه بخطف ابنة خاركش:

رحيم بيك سليم را مي شناسي (خرما يك مي لرزد) مي شناس يا نه؟

خرما: مي شناسم (калтакдорони сурх саҳ17)

ثم القسم الثاني من الحوار والذي يبدأ من المشهد الثالث بين سليم ورفقاءه من اهل الكلخوز والمسلحون الحمر:

خوجه يار: خرما از يادت بر آر سليم. تا كي آه ووآه كرده مي كردي؟ (калтакдорони сурх саҳ24

ثم ينضاف قسم اخر يتضح في نهاية المسرحية ولا سيما المشهدين الاخيرين السابع والثامن من ترتيب الخدعة للبصمچية ثم القبض عليهم ويبدو الحوار هنا بين سليم وبابا خال ورحيم بيك ورفقاءه حتى تنتهي المسرحية بالمشهد التاسع واسر زعيم البصمچية ومصاحبيه.

وبما ان الحوارية خطاب متمثل بين الشخصيات نجد ان الحوار بين أطراف الصراع في المسرحية بين سليم قائد المسلحين الحمر، وبين رحيم بيك هو خطاب يحمل أيديولوجية ثقافية متضادة على هذا النحو:

البصمچي ــ فكر تقليدي ـــ يريد ان يرتكز على مبدأ ديني ومرجعية قومية ترتكز على فكرة الجهاد.

المسلحون الحمر ـــ فكر اشتراكي يدعم التجديد والحياة المتغيرة.

حتى ينتهي هذا الخطاب في آخر المسرحية عندما يقاد رحيم بيك ورفقاءه امام المسلحين الحمر وانتصار الخطاب الاشتراكي الذي يدعم ثقافة اجتماعية يتوق إليها المجتمع التاجيكي.

هذا ومن سمات الحوار في المسرحية التركيز على عدة احداث مركزية تدفع بالمشاهد أو القارئ الي تفسير العقدة من مشهد إلى آخر ومثال ذلك في المشهد الأول من الفصل الأول حين ركز على انتظار رحيم بيك عودة جليل الذي يبدو أنه قد ذهب لاستكشاف أخبار عن المسلحين الحمر وأهل الكلخوز أو أحداث المفارقة في الحوار بين خرما وجليل ليكتشف القارئ بعد ذلك انهما أولاد عم:

خرما: سليمان كا زور؟

خرما سليمان كا زور وي كجاي است؟ خرما: سليمان كازور؟

جليل: ها سليمان كا زور نام بدر من است چه بود

جليل: اصلش از بلجوان ها جرا حيران شدي؟ احتمال حاضر تو مي گفتگي يست. كه بدرت را مي شناسم خاطر جمع باش من به اين فريبها نمي غلتيدم تو بدر من در خواب شبت هم نديدي. وقتي. كه وي از بلجوان به افغانستان كريخته رفته بود. تو در اشكم اجه ات هم نبودي

خرما (حيرتش بيشتر شده است جليل وي به افعانستان گريخته بود مي كويي؟

جليل (به وي با شبهه نكاه كرده) مكر نكن. (قطعي). دم شو با باسبان گب زدن ممكن نيست

.. خرما.. بدرت به تو در براي واسع هيج جيز نگفته بود؟

جليل وسيع؟ ها كفته بود ..... وي عمك من است [24] (калтакдорони сурх (cax52)

[24] خرما: اسليمان كازور؟

جليل: نعم سليمان كازور اسم ابي ماذا حدث؟

جليل: أصله من اهل بلجوان لما انتي في حيرة هكذا احتمال أنك لم تعي القول انا اعرف ابيك اهدأي انا لا أقع في هذه الخدع أنك رأيت ابي في منامك عندما هرب من البلجوانين الي أفغانستان الم تكوني انت في بطن امك؟

خرما (خرما زادت حيرتها هرب الي أفغانستان تقول؟

او الدفع بحدث المكيدة والايقاع بين خاركش ضد سليم في حوار بين تورقل أحد البصمچية وخاركش فيقول:

تورقل: موي سفيدي نادان موي سفيد شده است وهنوز هم غفلت اندر امده است

خاركش: ده گفته مي خواهي تورقل

تورقل به فكر تو سليم اسپ كبود به كدام پول خريد؟

(калтакдорони сурх саҳ20)

ومن ثم يمكن القول بأن الحوار في المسرحية بوجه عام يمتاز بعدة سمات، مكنت للمؤلف أن يصوغ عمله المسرحي معتمدا على لهجة تاجيكية صرف يطوعها بسهولة منها يلي:

- الحوار في اغلبه يكون بين اثنين على الأقل او ثلاثة على الاكثر.
- يمتاز بالكثافة في العبارة القولية والحجم أحيانا.
- تطويل الحوار اطنابا في بعض المواضع.
- تطويع الحوار حول الحدث بحيث يبلغ مداه المنطقي والطبيعي.
- بساطة المفردات والجمل.
- كثرة المفردات من لهجة بخارا وبلاد ما وراء النهر مثل كيها، ما يلش او استخدام الاداة في اخر الفعل مثل رسيده مي؟

3-6: سردية النص

السرد اسلوب طبيعي ومتبع في العملية المسرحية، ليحقق الانسجام مع المتلقي الذي يميل الي الحكاية (لاطرش كريمة (2023) السرد في المسرح تجسيد واحياء لتاريخ حضارات وثقافات الشعوب ص 158)

جليل (ينظر اليها مستغربا) لا تمكرين (قطعا) تنفسي لا يمكن الحديث مع الخيول

خرما: الم يحدثك والدك عن واسع شيئا؟

جليل واسع؟ نعم تحدث انه عمي

ومن خلال الحوار تبدو فنية السرد على لسان الرواة الذين هم في الأصل أبطال النص المسرحي بحرفية وحركية يحرك بها الكاتب خيوط الحبكة الفنية من اول المسرحية حتى اخرها، بما في ذلك من الارشادات والفقرات السردية ما بين الفواصل او المشاهد او حين الانتقال بالحوار من اشخاص إلى اخرين.

وبما أن الكثيرين من المشتغلين بالسرد درجوا علي تقسيم السرديات بين مستويين للحكاية و القصة والخطاب ، مما يخلق في النص تراكما سرديا، فإن "ساتم الغ زاده" في هذه المسرحية استطاع أن يخلق توازنا في هذ التراكم من حيث ـ كما قلناـ تكثيف الحوار في حين أو تقصيره في حين آخر، مما خلق بنيتين في النص أحدهما شكلية تتضح في تقسيم النص الي فصلين من تسعة مشاهد، نقل ثقل السرد بينها نقلة تصويرية وكأنها تقترب إلى مشاهد السينما ،ثم بنية عميقة اتسم بها الخطاب المسرحي في عرض أحداث تاريخية ومواقف تفسر الحياة الاجتماعية وثقافة أبطال المسرحية ، الأمر الذي حول الشخصيات من أبطال علي الورق إلى عوامل أو وظائف نحوية في النص علي النحو التالي :

سليم والمسلحون الحمر ـــــ مقاومة البصمچية ـــــــ انتصار الاشتراكية

حياة جديدة حياة قديمة

البصمچية ـــــ رجعية وتخلف ـــــ نهاية مأساوية

هذه المقومات الاساسية للنموذج العاملي الذي عرضه " غريماس "الذي يتضح في: المرسل ـ والمرسل اليه وهنا هما سليم كمرسل واهل الكلخوز كمرسل اليه.

(العجمي ناصر (1991) في الخطاب السردي نظرية غريماس ص 109).

والمعارض موضوع القيمة ظلم البصمچية وعدوانهم وعداوتهم للاشتراكيين رحيم بيك وصاحب واعوانهم.

المساعد وهنا يتضح في شخص اهل الكلخوز والبسطاء منهم مثل خاركش وخوجه يار ومحكم.وفي هذا ينشأ البرنامج السردي للمسرحية وهو مشروع التحول من الحياة القديمة بكل ما فيها من الرجعية والتخلف والحياة الجديدة وانتصار الفلاحين البسطاء[25]

وإن امكن القول بأن المؤلف "ساتم الغ زادة " استطاع ان يجعل من نفسه رؤية من الخلف ملم بكل الاحداث يقصها عيانا شاهدا ومفصلا لأطرها من طريقين احدهما : استخدام الحالات الخاصة بكل شخصية اثناء الحوار، والاخر تطويل الحوار علي لسان الشخصيات، ليعطي ـ كما قلنا ذي قبل ـ خليفة سينمائية تعتمد علي اللقطات، ومن ثمّ استخدم بعض الشخصيات على أنها الراوي في بعض المواضع، كذلك استخدم الشخصيات ووظفها بطريقة سردية تضع محطات للحبكة تؤدي هذه الشخصيات دورها ثم تختفي لينقطع سير الحبكة عندها ليشغله آخرون مثال "خرما" التي لعبت دوراً أمام أطراف النزاع البصمجية لينتهي دورها بهروبها منهم وذهابها إلى سليم في الكلخوز ثم اختتم المشهد الاخير بسليم ورفقاءه ينتصرون ويأسرون رحيم بيك وصاحبه وتصويرهم في حالة اضطراب .

إلى غير هذا يمكن وضع مواضعات خاصة ينبني عليها المكون السردي في المسرحية، يتجلي في البنية النصية التي تمثل سمات اجتماعية وثقافية تضم ما يلي:

ا ـ بنية الاستهلال السردي

يرتبط مفهوم الاستهلال بطبيعة النص المسرحي الذي دائما ما يدأب على حالة من التوضيحات التي تتمثل في كل الارشادات والحالات التي يسجلها مؤلف النص في بدايات المشاهد أو الانتقال الحواري بين الشخصيات، وهذا ما يجعل الاستهلال خطوة أولية في دخول القارئ إلى عالم النص ناقلا فكرة النص، أو أن البداية الاستهلالية

[25]ـ يتضح من خلال هذا البرنامج السردي الذي طرحه ساتم الغ زادة مسئلة خاصة يكمن فيها معيار العداوة وهو أن الطاجيك من اهل الكلخوز وسليم والمسلحون الحمر من التاجيك اما البصمجية فمن الاتراك، وهذه المسئلة ذاتها التي لعب عليها الروس البلاشفة في القضاء على البصمجية. (الباحث)

تختزل محطات في المبني الحكائي، واشارة مركزية للبنية الدرامية اللاحقة وابراز معني الشكل المسرحي، فتكون بذلك النواة التي تشكل الكيان الدرامي للمسرحية. (عقيل الوائلي (2016) البناء السردي في نصوص "عبد الحسين ماهود" المسرحية ص 594).

ومثال هذا الاستهلال يشاهد في المشهد الاول من الفصل الاول في المسرحية على النحو التالي:

خرابه قلعه در سو سرحد وقت صبحدم رحيم بيك با قيافهٔ قهر آلود نشته است صاحب از بالاي ديوار قلعه به دور نكاه كرده ايستاده است[26] (калтакдорони (сурх саҳ6)

بالإضافة الى العبارات السردية التي يوجه بها الحوار بين شخصيات اخرى والتي تعد استهلالات لمواقف متعددة داخل المشهد الدرامي مثل:

رحيم بيك فكر مي كند كردش ميكند به جليل اشاره مي كند كه اسير را برد [27](калтакдорони сурх саҳ 9)

او كما في المشهد الثاني من الفصل الثاني:

به بيش صحنه از طرف راست خاركش از طرف چب بابا حال مي برآيند ،خاركش سرهم اندوهگين[28] (калтакдорони сурх саҳ18)

ب ـ بنية المكان:

المكان في المسرح يتميز بأنه افتراضي . وأمر يقضيه طبيعة الموضوع في النص، وينتقل المكان بآلية خاصة من قبل المؤلف من مشهد إلى آخر، كما تحدده مدلولات

[26] ـ قلعة خربة ناحية الحدود وقت الصباح يجلس رحيم بيك بقيافة الغضب يطل صاحب من اعلي القلعة ينظر الي بعيد.

[27] ـ رحيم بيك يفكر يدور يشير لجليل ان يحمل الأسير.

[28] امام خشبة المسرح من ناحية اليمين خاركش ومن ناحية الشمال بابا حال يأتيان خاركش حزين مهموم.

الارشادات الاستهلالية في كل المشاهد أو المواقف، ويمثل عبارات سردية مفروضة على طبيعة المشهد.

وهو كما تقول" اونا شودهوري" " إن امتلاء المساحة والطرق المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة وتنقل لفظيا وتنضج بالحياة هي أساسا تصميم المسرح البيئي.. ان هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح وليس ما ندعوه خشبة المسرح فقط " المسرح البيئي. (شوهودري اونا (1997). المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة ص 29)

هذا ويمثل المكان سيرورة السرد ودلالات التشكيل وعلاقة هذه المستويات بالشخصيات وآليات السارد وتعدد الاصوات، وهو بذلك العنصر الميهمن على هذه البنية الاجرائية علي حد قول "جاكبسون " سواء كان مركزيا او هامشيا او مفتوحا او مغلقا.

(محسن الحارثي (حمدان)، المكان بوصفه محفزا سرديا وثقافيا في رواية طوق الحمامة. ص 173)

والبعض يري أن المكان مجرد وسيلة لغوية تستعمل للتعبير عن العلاقات (الحارثي ص 180) وفي هذا يمكن القول بأن رسم السارد للمكان يساعد في بناء متخيل سردي وثقافي عن مجتمع النصوص السردية ولاسيما ما يحضر في مسرحية كلتكداران سرخ وتلك الامكنة التي تشكل بعدا تاريخيا واجتماعيا عن التاجيك ومعاناة المقاومة المسلحة ، فما يبدو أن المسرح البيئي هنا يحدد امكنة الحيز الزمني والجغرافي وبعده السوسيو ـ ثقافي من حيث نوع المكان كان مغلقا أو مفتوحا أو مركزيا أو هامشيا ، واذا ما عددنا المكان في ذات المسرحية لوجدناه متساوقا مع طبيعة كل مشهد جغرافيا ويتضافر مع الزمكانية علي هذا النحو :

المشهد الاول: قلعة خربة ناحية الحدود خارج القلعة سماع صوت الخيول. (معلق مفتوح)

المشهدالثاني: داخل المسجد. (مغلق)

المشهد الثالث: مكان حسن المنظر خارج (المزارع) القشلاق وشجرة چنار ومن بعيد تلال خضراء من خلفها جبال ثلجية . اول ظهور للبطل سليم علي ساحة المسرح مع رفيقه خوجه يار. (مفتوح طبيعي)

المشهد الرابع: بين الجبال منظر ليلي (مفتوح طبيعي)

المشهد الخامس: نفس مكان المشهد الثالث ـ خيمة ضربت لرحيم بيك (مفتوح مغلق)

المشهد السادس: نفس مكان المشهد الخامس ـ ليلا بلا خيمة. (مفتوح)

المشهد السابع: ميدان صغير في وادي جبلي رقصة حربية للمسلحين الحمر (مفتوح طبيعي)

المشهد الثامن: جبل باباتاغ ـ ليلة قمرية ـ من بعيد بحر كافر نهان صخرة عالية عليها محكم الراعي. (مفتوح طبيعي)

المشهد التاسع: حقل غاب في الساحل الايسر بالقرب من بحر كافرنهان (مفتوح طبيعي)

وفي هذا يساعد تعيين المكان في تحديد الدلالة والمعني المتضمن في النص المسرحي، والذي بطبيعة الحال يجعل المكان ركنا رئيسا في صياغة الحبكة الدرامية والمشهدية التي تتوزع عبر الفصول والمشاهد المقسمة في النص حسب توزيع المؤلف وحضور الكثافة النصية، وفي ذات المجال يمكننا ان نربط بين حدود المكان وفنية الحوار من حيث تحديده او من حيث كثافته او الكفاءة اللغوية، فمشهد مثل التالي يبين لنا تلك النظرة في الربط بين المكان والحوار من ناحية وبين تحديد الزمن من ناحية أخري:

جاي خوش منظره در بيرون قشلاق تگ چنار از تله هاي سبز از پس انها كوه هاي برفين نمايانند سليم وخوجه يار مي آيند.

خوجه يار خرما را از يادت برآر، سليم تا كي آه ووآه كرده مي گردى؟ هر كدام اين ولايت به تو بر اين كس جان ـجان كفته مي رسد "سر زلف تو نباشد، سر زلف ديگرى".

سليم : به من نصيحت كردن لازم نيست .خوجه يار تو نفهمي .[29]

(калтакдорони сурх саҳ24).

ج ـ بنية الزمن

إن كنا ربطنا ـ من قبل ـ بين حركية المكان وعلاقته بالحوار الذي هو الركن المؤسس للمسرحية، فإن آلية الزمن كانت ولا تزال حركية مهمة أيضا في النص لتشكل ما يعرف بالزمكانية، فمن خلال التفريغ السابق للمكان في مشاهد النص لوجدنا اشارة صريحة للزمن الفيزيقي صباحاً أو نهارا أو ليلا، وهو أمر يبني شكل النص، إذ يقر احد الباحثين أن مفهوم الزمن يدخل في حزمة الامتداد والتوسع في المعني الشكلي والتأويلي الفكري للأحداث إذ يتم في اقصر وقت إيضاح الفكرة والتجربة التي تستغرق زمنا طويلا حتي توصل العقل الفكري إلى فك الشفرات مما يحدث الانسجام والتشويق (عبد الرحمن الجبوري محمد (2011) الزمن والبناء السينوغرافي في النص المسرحي ،مجلة الاكاديمية العدد 59 ص 179) .

وهنا يمكن أن نفرق بين زمن الحكاية نفسها وزمن القص والآخر هو ما يلعب عليه الحوار في مدة العرض من حيث القصر أو الطول أو الكثافة أو التقليل (فريندخت (1390ش) زمانمندي روايت در چهار نمايشنامه نغمه ثميني، نقد ادبي، ص 85). ليكون ما بين الزمن والحوار علاقة من مثل التي تقع بين الدال والمدلول

[29] مكان جميل المنظر خارج المزرعة شجرة جنار فوق التلال الخضراء تبدو خلفها جبال يكسوها الثلوج يقبل سليم وخوجه يار

تحكيها الشفرة الرسالة وتفسرها مثل هذا التوضيح الارشادي لتعيين المكان والزمان تحضيرا للحوار:

در بين كوة ها مهتاب شب. سليم خوجه يار صفر ايرنظر خاركش

خاركش در جاي ديكر در بالاي سنكي نشسته است، صفر در درونتر صحنه، در يك بلندي ايستاده ديدباني مي كند

خوجه يار: ما در اين ساعت خوفناك هم قشلاقهاي خودرا باصمجي برتافته امديم اين را فرقه به ما هيج عفو نمي كند.

ايرنظر: أكا خوجه يار، اخر ما يراق نداشتيم .....

خوجه يار : يراق نباشد ، طياق بود داس و تبر بود[30]

(калтакдорони сурх саҳ28)

ومن الناحية السيميائية يمكن تحليل الفقرة السابقة ما بين الدال والمدلول على النحو التالي:

الزمن = الدال --- ليلة قمرية --- مكان مفتوح

التيقظ والجاهزية = مدلول --- مكان جبلي – صحن المسرح

الحوار بين المسلحين الحمر -- سلاح الفلاحين: المنجل والفأس والسكين

خوجه يار: انس خرما الى متي يا سليم تظل تطوف بالآه والآه؟ أينما حللت في أي مكان الكل يفديك وستجد انثي اخري

سليم: النصحية لا تلزمني انت لا تفهم يا خوجه يار

[30] ـ من بين الجبال ليلة مقمرة. سليم حوجه يار صفر ايرنظر خاركش

في مكان اخر يجلس خاركش على صخرة ـ صفر في منتصف الصحن يقف في مكان عال ليحرس

حوجه يار: نحن في هذه الساعة نخاف أن بهجن البصمجية على كل مزارعنا لن تغف هذه الفرقة عن أحد.

ايرنظر في الاخر ليس لدينا سلاح .....

حوجه يار: لا سلاح بل لدينا المتجل والفأس والسكين.

وهنا يعطي الزمن مقدمة التجهيز لمعركة الفلاحين ضد البصمجية، كما يعطي مؤشرا لطبيعة النص المسرحي الذي يحمل جملا لغوية تبث معانيا ودلالات عن طبيعة العلاقات المكانية والزمانية الخاصة بالشخصيات والاحداث داخل البناء الدرامي، فيفرض المؤلف قدراته في اخضاع الزمن لرؤيته الفنية والجمالية. (عبد الرحمن الجبوري ص 178)

من هنا نستشهد على أن البنية الزمنية سواء للزمن الفيزيقي الطبيعي، أو زمن الخطاب القص يبني لنا صورة ثقافية لطبيعة الشخصيات التي تعايش مجتمع الفلاحين الذين ينتمي إليهم المسلحون الحمر، في مقابل البيئية الاجتماعية المرفهة التي يحملها الجانب الآخر المعادي. وذلك ما يمكن أن يطلق عليه التزمين الخطي للسرد والذي يبدأ في المسرحية بزمن نهاري ومكان مغلق حتى يسير إلى أماكن مفتوحة ذات أزمنة متساوية نسبياً بين الليل وآواخر الليل، وهذا ما نربطه ايضا بمعدل الرواية داخل النص المسرحي حسب نموذج تودروف:

قلعة البصمجية ـــــ تتدرج الحبكة بين الوقيعة وتحريض خاركش علي سليم ـ اسر رحيم بيك ورفقاءه.

بداية هادئة ـــــ بلوغ الذروة ـــــ نهاية هادئة

د ـ نواة النص المركزية:

يقع بين المعالجة لقضية ما خيط رفيع وبين الرؤية التي تمثل كيفية المعالجة يجعل النص المسرحي نسقا جماليا يسير على ضوئه كل عناصر التأليف المسرحي المرتبطة بعلاقات تمثل بنية ذات دلالات تحمل معاني اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، وهذه العلاقات تتشكل بدأً من المراحل الأولي لكتابة النص إلى صياغته كخطاب نصي مسرحي (عبد عوده فيصل. سوسيو لوجيا النص المسرحي ص 9) ووفقا لهذا تتجه نواة النص المسرحي المركزية إلى تغطية العناصر التالية:

ـ المعايشة:

نلمس من مفهوم المعايشة الطرح الفكري للقضايا التي تشغل المجتمع، وقد جبل الكاتب التاجيكي "ساتم الغ زاده علي طرح تاريخي يستثمره جليا من وقائع التاريخ ، ومعاصرة القضايا الاجتماعية عند التاجيك ، ولعل مسرحية "كلتكداران سرخ " كانت احد بدايات الطرح الاجتماعي الثقافي الذي أولاه الكاتب وهي فكرة المقاومة ضد البصمجية وانتصار الاشتراكية والقومية التاجيكية علي فكرة التتريك، ودفاعا عن الواقعية الاشتراكية التي تبناها المجتمع التاجيكي كنوع من التغيير، ولاسيما أن هذا المعرض كما مثلنا له من قبل من المسرحية في سؤال رحيم بيك ل "خرما "عن أحوال أهل الكلخوز وعن رضاهم على نظام العمل الجديد، أو بالمثل الذي دللنا به عن استيعاب الاشتراكيين التاجيك للغة الروسية كأحد مقومات المنهج الاشتراكي آنذاك في تاجيكستان .

ـ **الآنية:** أو التحيين وتعني عملية المسرحة ذاتها ووقوعها على محور أساس كحدث تاريخي أو شخصية، وتمثل آلية حوار مركزي بين ذات المؤلف وبين الحدث التاريخي الذي يتناوله وهنا كان الحدث صراع المقاومة من أهل الكلخوز ضد اعداءهم من البصمجية المتشددين، وطرح شخصية سليم وخرما وخاركش وخوجه يار كأبطال من المسلحين الحمر اي الاشتراكيين الماركسيين.

ـ **الديمومة:** عملية القاء هذه السمات في معالجة القضايا تعطي النص المسرحي خصوصية تكوينه واساليب تأليفه حسب قواعد ثابتة من حيث فكرة الصراع وتصاعد الحبكة الدرامية، فيعطي بذلك الهدف الأعلى لتجسيد هموم الانسان الاجتماعية والفكرية وما يمثل احتياج المجتمع نحو التغيير، والمثال التالي من النص المسرحي يبين تلك الوجهة من التفكير:

رحيم بيك: آخر لشكر پادشاه زير كرده آدينه ايستاده است ...

آدينه: به طرف سر حد تاجيكستان حركت كنيد، لشكر پادشاه شما را تعقيب نمي كند (به اين سو، آن سو نگاه كرده . آهسته). در جنگ بلشفيك دست ما بالا شدن كرد. پادشاه به جاي دشمني كردن، به ما مدد خواهد رساند.

رحيم بيك: اخر به غلبه دل بري هست مي؟

آدينه: هست. بيك آدمهاي ما از كلخوزسازي فايده برده. براي خلق را ناراضي كردن هر چه از دست شان مي امد. كردند، همين كه شما از سرحد گذشتيد در همه جاش ورش مي خيزد. در همين قشلاق ها آدمان ما هستند [31] .

(калтакдорони сурх саҳ15)

هذا النموذج بين رحيم بيك وادينه أحد اتباعه من البصمچية يجسد فكرة الصراع مع آهل المقاومة ويلخص تلك الديمومة من المشكلة المطروحة في حوار النص المسرحي. في مقابل هذا الحوار نجد حوار اخر بين سليم وخوجه يار يدعم قضية المسلحين الحمر وعرضا مفصلا للقضية:

سليم: به سر من يك فكر آمده ايستاده است خوجه يار خوش؟

سليم: بابا خاركش چرا غمگيني؟ نزديك تر بيا، منه در اين جا شين (خاركش خواهد ـ نخواهد به سليم نزديكتر رفته مي شيند). در قشلاق هاي اطراف اتريدچيان بيشترهْ من بسيارند و هم بسيار دهقانان هستند كه به مقابله رحيم بيك مبارزه كردن مي خواهند (калтакдорони сурх саҳ28) [32].

---

[31] رحيم بيك: أخيرا تقهقر جيش الملك يا آدينه

ادينه: تحركوا نحو حدود طاجيكستان لن يتعقبك حيش الملك (نحو هذه الناحية وتلك الناحية ينظر ببطئ نحن في حرب البلشفيك لنا اليد العليا، سيمدنا الشاه بدلا من ان يعادينا.

رحيم بيك: في الاخر الا تكوم الغلبة لنا؟

نعم يا بيك استفاد رجالنا من الكلخوز فاخذوا كل ما وقع في ايدهم من الشعب القانطين ـ وبمجرد ان تعبروا من تلك الحدود ينهض اتباعك من كل صوب وحدب

[32]سليم طرأت برأسي فكرة خوجه يار حسنا؟ =

نتيجة البحث:

من خلال التناول الموضوعي للمسرحية موضع الدراسة تبدو القيمة الوضعية ورؤية الكاتب الطاجيكي "ساتم الغ زاده "، وسمات النص المسرحي الشكلية والموضوعية للمسرح التاجيكي منذ بدايات التأليف المسرحي للكاتب واستخلصت الدراسة ما يلي:

- أن المعالجة الدرامية للنص المسرحي تميزت بثلاث سمات مؤطرة للمسرح التاجيكي الحديث وخاصة لدي الكاتب وهي المعايشة وارنية والديمومة ومن ثم الهدف الاعلي وتجسيد القضايا
- أن النص يحمل حمولات فكرية ومرجعية اجتماعية وثقافية جسدت طبيعة المجتمع التاجيكي بعد انضمام التاجيك للقومية الاشتراكية السوفيتية
- أن النص يحمل مرحلة خاصة من الادب التاجيكي الذي اعتمد على مصادره المؤسسة كالأدب الشعبي والدراما الشعبية، والادب الكلاسيكي ثم الفكر الاشتراكي ومواجهة الرجعية الفكرية للمجتمع القديم.
- أن النص مثل الابعاد الموضوعية وفقا للرؤية الاجتماعية والثقافية التي عالجها الكاتب من خلال عرض كفاح المسلحين الحمر ضد البصمجية.
- أن المسرح التاجيكي الحديث مر بعدة مراحل تبلورت فيها أسس الكتابة المسرحية وفق تلك الآليات الاجتماعية والثقافية لكتابة نص مسرحي يعالج قضايا المجتمع التاجيكي الحديث، إذ تنوعت المضامين والموضوعات حول وصف الزمن القديم والظواهر المعاصرة.

= سليم: بابا خاركش لما انت حزين؟ اقترب تعال اجلس هنا (خاركش ام شاء ام لم يشئ اقترب من سليم ليجلس) في كل الاقطاعات اعواني كثيرون وفلاحون كثيرون أيضا يريدون مقاتلة رحيم بيك

- أن سمات الكتابة الروائية عند ساتم الغ زاده انحصرت في معالجة قضايا مجتمعه وتصوير شخصياته الروائية والمسرحية من واقع الشخصيات التاجيكية الحقيقية وتجسيد صفاتهم الجسمانية والروحية والفكرية وطبائعهم الإنسانية، وهذا ما وضح في تصنيف شخصيات مسرحيته موضع الدراسة، ما بين القيم التي يحملونها من الحق والباطل، القديم والرجعية، الحديث والتطور، النصر والهزيمة.
- أن النص اعتمد على عدة مرجعيات كونت ما يسمي برؤية العالم على نحو ما اقرها لوسيان غولدمان والتي اعمد على تصوير محنة المقاومة ضد أعداء الاشتراكية.
- اعتمد الحوار على لغة تاجيكية ذات شحنات وطاقات نفسية علي لسان الابطال من حيث استخدام الكاتب للعبارات المكثفة والكلمات المشحونة التي تستولي علي ذهن المتفرج والقارئ، كذلك اعتماد الحوار علي احداث مركزية تدفع بالمشاهد او القارئ الي تفسير العقدة من مشهد الي آخر
- أن السرد في المسرحية قام على اعتبارات او منطلقات منها:

ـ جعل المؤلف لنفسه رؤية من الخلف.

ـ استخدم الحالات الخاصة لكل شخصية.

ـ اعتمد على بنية الاستهلال وبنية الزمكان لتسيير سيرورة السرد ودلالات التشكيل وعلاقة هذه المستويات بالشخصيات وآليات السرد والربط بين حركية المكان والزمن والحوار.

ـ تبلور التشكل النهائي لنواة النص التي اعتمدت على مرجعيات الانية والمعايشة.

المراجع:

أولا المراجع العربية:

1. ابو الحسن سلام 2004، الظاهرة الدرامية والملحمية، الاسكندريه : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
2. ايمان بن جامعة، حفيظة بن سديرة (2022) واقع النقد السوسيو – نصي العربي، جامعة ابن خلدون–تيارت
3. بلال محمد (2016)، الحوار في النص المسرحي الجزائري. جامعة احمد درايه ـ ادرار، الجزائر.
4. روابح راضية (2018) البنية السوسيو – ثقافية لرواية انت لي لمني مرشود، جامعة محمد بوضياف ـ مسيلة، الجزائر.
5. رودان سمر مرعي (2008)، صورة المجتمع في القصة القصيرة النسائية السورية جامعة تشرين / سوريا
6. شوهودري اونا (1997) المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة. ترجمة الرباط امين حسين، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون.
7. صورية جغبوب (2015). النقد الثقافي :مفهومه، حدوده، وأهم رواده، مجلة كلية الآداب واللغات/ جامعة خنشلة العدد الأول.
8. عبد الرحمن الجبوري محمد (2011) الزمن والبناء السينوغرافي في النص المسرحي، مجلة الاكاديمية العدد 59، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، العراق.
9. عبد عوده فيصل (2004). سوسيو لوجيا النص المسرحي علي احمد باكثير نموذجا، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء
10. العجمي ناصر (1991) في الخطاب السردي نظرية غريماس الدار العربية تونس
11. عقيل الوائلي (2016) البناء السردي في نصوص "عبد الحسين ماهود" المسرحية، مجلة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
12. قيس عمر (2012)، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضاني انموذجا. دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.
13. لا طرش كريمة (2023)، السرد في المسرح تجسيد واحياء لتاريخ حضارات وثقافات الشعوب المجلة الدولية للعلوم التربوية والانسانية، مجلد 2، عدد 2 ابريل.

14. م. نشأت(2006) الشخصية في النص المسرحي ، الاكاديمي عدد 44 جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة.
15. مجيد مطش عامر (2009). نظرية النص في البحث اللساني الحديث، دراسة في إشكالية المفهوم والتعريف والمصطلح). ذي قار، العدد 1.
16. محسن الحارثي حمدان (2015)، المكان بوصفه محفزا سرديا وثقافيا في رواية طوق الحمامة. الازهر، مجلة كلية اللغة العربية ايتاي البارود.
17. نعيمة بولكعبيات (2011)، سيسيولوجيا النص تاريخ المنهج واجراءاته. ماجستير، جامعة الحاج لخضر (باتنة) الجزائر.

ثانيا المراجع الفارسية:

1. احمد نجيب عطا (1385 ش)، چرخ گردان مجموعه نمايش هاي محمد نور تبروف، چاب اول، تابستان كابل.
2. بچكا يرژي (1372 ش) تاريخ ادبيات در تاجيكستان، مترجم: محمود عباديان، سعيد عبانژاد هجراندوست مركز مطالعات وتحقيقات فرهنگي بين المللي تهران.
3. حكاك (1376ش) تابستان، ساتم الغ زاده ايران نامه، شماره 59.
4. عيني (1925) نمونه ادبيات تاجيك. استالين اباد.
5. فريندخت زاهدي، رفيق نصرتي (1390ش)، زمانمندي روايت در چهار نمايشنامه نغمه ثميني، نقد ادبي.
6. مسك (احمد كاميابي)، دائمي(فايزه) (1398ش. بررسى جامعه شناسى نمايشنامه چهار صندوق أثر بهرام بيضايى با تكيه بر آراى لوسين گلدمن، نشريه هنرهاي زيبا ـ هنرهاي نمايشي وموسيقي دوره 24 شماره 1.
7. هيچنسن كيت (1368ش) تاريخ ادبيات نوين تاجيك بخش دوم: از انقلاب اكتبرتا دوره استالين زدايى، مترجم ص. شهبازى. مجله ادبستانفرهنگ وهنر اسفند. شماره سوم.

ثالثا المراجع الأجنبية:

1. rahmoni) Ravshan)2002. The popular literature if the Tajiks. Translation from tajiki Philip. g. kreyenbroek. Gottingen. Germany

رابعا المراجع الطاجيكية:

1. АМИНОВА ФАРАНГИС ШАРИФОВНА (2021)ЭТНОПСИХОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТА «СТРАХ» В ТАДЖИКСКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЯЗЫКОВЫХ КАРТИНАХ МИРА Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук
2. асозода (Худои назар). (1999) адабиёти тоҷикикдар садаи хх.ҷилди сеюм.маориф.душанбе
3. Асозода (худой назар).кечаров.(Аламхон).2006. адабиёти тоҷик давраи нав.душанбе
4. Бобоев ю.эстетика 1980 қадамоҳи насру назми тоҷик
5. ДЖАМИЛА МУРУВВАТИЁН2020)) ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ СОТИМА УЛУГЗОДА. Душанбе «ЭР-граф» 2020.
6. муратова(малика)2018Душанбе эволюця документальной, прозь всовременной таджиской литературе, дессертации.кандидата филооги чески х наук
7. Муҳаммад ҷон шукуров мукадмаи ривояти суғд 2002
8. Н.маъсумӣ)ва(ю.бобоев).(1987) Ҳаёт ва адабиёт. Маҷмуаӣ мақолҳои танқидӣ.адабиётшиносӣ.нашриёти давлати тоҷикистонс саҳ 34-53
9. Н.нурҷонов.драматургияи тоҷик дар давраи ҳозра
10. Н.шоева.(№1.2014)тасвири симои занон дар қиссаҳои сотим улуғзода.ахбори академяи илмоҳи ҷумҳури тоҷикистон шуъбаи илмои ҷамъиятшиносӣ саҳ119.123
11. НОДИРОВА МАВЗУНА АКБАРШОЕВНА(2022) ЧЕҲРАҲОИ АДАБИЮ ФАРҲАНГӢ ДАР ЭҶОДИЁТИ СОТИМ УЛУҒЗОДА. диссертатсия барои дарёфти дараҷаи илмии номзади илми

филология аз рӯйи ихтисоси 10.01.01 – Адабиёти тоҷик; равобити адабӣ ДУШАНБЕ

12. Очери таърихи адабиётсоветии тоҷик
13. Раҷабӣ(.маъруф).1997.ислом ҷадидия ва инқлоб .маҷмуаи мақалаҳо.душанбе .дониш
14. Сироҷиддини .э.нодиров.м.а.(2021 № 43)чеҳраҳои таърихӣ дар повести .ривояти суғдӣ сотим улуғзода.паёми донишкадаи зобонҳо.
15. тӯчи мрзод 2004 адабиёти тоҷик
16. Улуғзода,пъесаҳо 1964
17. худои назар Асо зода.адабиёти тоҷик сидаи хх
18. шр.Амонув,2000,қайдҳо дар дараи муносибати адабиёт исоветии тоҷик бо эҷодиёти адабтёти даҳангии халқ , ҳаёт ва адабиёт .маҷмуаи мақолаҳо-танқиди-адабиёт шиносӣ
19. эмомалӣ ҷанбаи2015 таърихи рмоани фирдаусӣ сотим улуғзода донишгоҳ ио 43

خامسا الشبكة العنكبوتية :

1. https://vazhaju.tj/word /ytn3ato
2. http//sotor.comالمسرحية التعريف والعناصر ـ الأنواع
3. bac20.com/2019/02/ html.(سمات النص المسرحي)
4. manhajiati.com/2019/01/blog-post - 50.html(منهجية تحليل نص نظري:
5. https://www.b-sociologg.com
6. ahewar.org/debat/show.art.asp)
7. alka;imah.net/articles/read122105

The theatrical text of the Tajik writer "Satum Alughzadeh"

The play "Kaltkadran Surah" Red Collectors

An Critical study

Abstract

This study deals with the issue of theatrical criticism, and what the theatrical text consists of that deals with human issues tinged with political significance, social satire, and historical intent. The cultural structure of society, and the three plays that the book bublished content with, one of which is directed to the political aspect, the other to the comic, and the third to the purely historical aspect, and to what extent was the theatrical text of a writer of the same weight as "Satam Al-Ghazadeh, one of the founders of modern Tajik literature, a vessel containing human, social, and historical issues By approaching Sisso's cultural epistemology, it explores aspects of creativity in the prose text and its structural features for the writer.

Keywords: Tajik Theatre, "Satum Alugh zadeh, Kaltkadran Surkh" Red Collectors The socio-cultural features, theatrical criticism