الخطاب السردي و تمثلاته في النص المسرحي الإيراني المعاصر
(اكبر رادي أنموذجا)

ا.م.د اياد محمد حسين

مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية

البريد الإلكتروني Email : Ayadhussain69@yahoo.com

الكلمات المفتاحية: الخطاب السردي ، النص المسرحي الإيراني ، اكبر رادي.

كيفية اقتباس البحث

حسين ، اياد محمد، الخطاب السردي و تمثلاته في النص المسرحي الإيراني المعاصر(اكبر رادي أنموذجا)، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠٢٣،المجلد:١٣ ،العدد:٣ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Narrative discourse and its representations in the contemporary Iranian theatrical text (Akbar Rady as a model)

Prof. Dr. Ayad Mohammed Hussain
Babylon Center for Cultural and Historical Studies

Keywords : narrative discourse, Iranian theatrical text, Akbar Rady.

How To Cite This Article
Hussain, Ayad Mohammed, Narrative discourse and its representations in the contemporary Iranian theatrical text(Akbar Rady as a model),Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2023,Volume:13,Issue 3.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract :

Theatrical art is one of the most important cultural data that coincided with the intellectual and artistic movement within civilized societies, to paint its images or to address its problems at all levels. Therefore, the Iranian theatrical art played an important role in this field, even if it came later than its peers in other civilizations and nations, but it was able to keep pace with it and outperform some of it. The Iranian theater is one of the modern theaters that came with the cultural renaissance of the Qajars, which was able to keep pace with the global theatrical movement and present a solid intellectual product. In the field of writing theatrical text, the Iranian writer was able to present theatrical texts in accordance with the textual controls and standards adopted by the Western author, so his intellectual production was a true expression of the social reality in all its forms and images. Some historians consider that the Iranian theater began with the writer Akhwan Zadeh and Mirza Agha Tabrizi. In this field of our research, we chose the playwright Akbar Rady, who contributed extensively to the contemporary Iranian theatrical production through his many plays and writings, and his style and textual

and narrative treatments were highlighted through his play "Az Pesht Shisha Ha" meaning "From Behind the Windows". , whose events revolve around the issue of isolation and alienation, including the isolation of the thinker and the intellectual from society, his alienation, and his closing in on himself, due to his collision with the social reality surrounding him, which is not commensurate in any way with his thought, temperament, behaviors, and ambition. The writer was very successful in his textual and narrative treatments, in line with the events of the play.

خلاصة :

يعد الفن المسرحي أحد أهم المعطيات الحضارية التي زامنت الحركة الفكرية والفنية داخل المجتمعات المتحضرة ، لترسم صورها او لتعالج مشكلاتها في كافة الأصعدة . لذا كان للفن المسرحي الإيراني دور مهم في هذا المجال وان جاء متأخرا عن أقرانه في الحضارات والأمم الأخرى ، لكنه استطاع أن يواكبها وأن يتفوق على البعض منها . فالمسرح الإيراني يعد من المسارح الحديثة التي جاءت مع النهضة الثقافية التي قام بها القاجاريين ، والتي استطاعت أن تواكب الحركة المسرحية العالمية وان تقدم نتاج فكري رصين . وفي مجال كتابة النص المسرحي تمكن الكاتب الإيراني أن يقدم النصوص المسرحية وفق الضوابط و المعايير النصية التي انتهجها المؤلف الغربي ، لذا كان نتاجه الفكري معبر حقيقي عن الواقع الاجتماعي بكل أشكاله وصوره . ويَعد البعض من المؤرخين ان المسرح الإيراني قد بدأ مع كل من الكاتب أخوان زاده و ميرزا آغا تبريزي . وفي مجال بحثنا هذا وقع اختيارنا على الكاتب المسرحي اكبر رادي ، الذي أسهم بشكل واسع في النتاج المسرحي الإيراني المعاصر من خلال مسرحياته ومؤلفاته الكثيرة ، وتم تسليط الضوء على أسلوبه ومعالجاته النصية والسردية من خلال مسرحيته "از پشت شيشه ها" بمعنى "من خلف النوافذ" ، والتي تدور أحداثها حول موضوع العزلة والاغتراب ، ومنها عزلة المفكر والمثقف عن المجتمع ، واغترابه ، وانغلاقه على ذاته ، نظراً لاصطدامه بالواقع الاجتماعي المحيط به ، والذي لا يتناسب بأي شكل من الأشكال مع فكره ، أو طباعه وسلوكياته وطموحه . فكان الكاتب موفقا جدا في معالجاته النصية والسردية مع ما يتناسب وأحداث المسرحية .

المقدمة :

تتنوع وسائل التواصل البشري في أدواتها التي تعمل على إيصال الصورة الكاملة لأوجه المعنى والمفهوم الذي يبثه المرسل الى المستلم او المستلمين . فكان المسرح واحدة من أهم هذه الأدوات التي نالت اهتمام كبير و واسع في كثير من الحضارات الإنسانية ومنذ أقدم العصور ،

فهو يصور المفاهيم الحياتية المراد إيصالها للجمهور بأبسط و أجمل الصور التي تكون قريبة جدا إلى فكر وقلب وبصر المتلقي . لذا لابد لأمة مثل الأمة الإيرانية أن تنفتح على هذه الثقافات الإنسانية المختلفة و تتأثر وتؤثر فيها ، وكان للتجربة المسرحية حصة كبيرة رغم أنها متأخرة بعض الشيء عن باقي الجوانب الثقافية الأخرى رغم جذورها الدينية والعقائدية . لذا يمكن عدّ المسرح الإيراني من المسارح الحديثة والمعاصرة .

على الرغم من حداثة المسرح الإيراني إلا انه استطاع أن يواكب المسيرة المسرحية و ان ينشط بشكل كبير لينافس التجارب المسرحية الأخرى على المستوى القاري ، ولمع وبرزت العديد من الأسماء في مجال المسرح وكذلك في الكتابة المسرحية ومنهم موضوع بحثنا هذا الاستاذ الكبير (علي اكبر رادي) ، الذي يعد واحدا من أهم الشخصيات التي لعبت دوراً كبيرا في النهوض بالمسرح الإيراني المعاصر ، وله ما يقارب أكثر من (٢٥ خمسة وعشرون) عملاً مسرحياً وفي موضوعات مختلفة .

من هنا جاء اهتمامنا بدراسة الخطاب السردي في المسرح الإيراني ، فضلا عن تخصص الباحث في اللغة الفارسية . لبيان وتوضيح مدى قدرة الإيرانيون في مواكبة عجلة التطور التي شملت المسرح الإيراني بشكل عام . حيث اشتملت هذه الدراسة على مقدمة ومبحثين رئيسين و من ثم خاتمة وقائمة بأهم المصادر والمراجع التي استفاد منها الباحث في كتابة بحثه هذا .

المبحث الأول

مفهوم الخطاب : هنالك أنواع كثيرة للخطاب ومنها : خطاب روائي ، خطاب سردي (قصصي) خطاب غير مباشر ، خطاب فوري ، خطاب مروي ، وغيرها . وما يهمنا في هذا البحث هو الخطاب السردي Discours narrative ، وقد تناولته المعاجم السردية بمفهوم الخطاب القصصي والذي يمثل (مجالا يتناول تداول الأقوال بين جهات مختلفة ، بين المؤلف والقارئ وبين الراوي والمروي له ، وبين الشخصية والشخصية و بينها و بين ذاتها لا سيما في المونولوج الباطني) ، اما الخطاب الروائي Discours romanesque فان أول من استعمله باختين والذي يعرفه على انه (ظاهرة اجتماعية ، لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، فليس الخطاب في الرواية شكلا محضا ، وليس هو مجرد حامل لأبعاد ايديولوجية ، بل هو خطاب أدبي من أبرز خصائصه ، أنه كلام معقد البنية ، و وجه التعقيد فيه ، أنه ظاهرة متعددة الأساليب و اللغات والأصوات) . ف (الخطاب يستمد قيمته النظرية و فعاليته الإجرائية من كونه

يقف راهنا في مجال النقد الأدبي الحديث في نقطة تقاطع تلاقي بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التي تتطلبها عمليات التحليل والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلا على نفسه) [١].

مفهوم السرد Narrative: يختلف مفهوم السرد عند النقاد ويتفاوت في معناه بين ناقد وآخر ، وقد ذكر جيرالد برنس في كتابه المصطلح السردي إن السرد هو " الحديث أو الأخبار (كمنتج و عملية و هدف وفعل وبنية و عملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية او خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهراً) من الساردين وذلك لواحد او اثنين أو أكثر (ظاهرين غالباً) من المسرود لهم " [٢].

الخطاب السردي :

إن استخدام مصطلح (الخطاب) "في الماضي كان المقصود منه الدلالة على الصياغة الشكلية للكلام أو الكتابة ... " [٣]، وهو يعني اليوم " دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أي لغة كتابية أو شفاهية " [٤].

الخطاب السردي هو " كل كلام متصل اتصالاً يمكنه من أن ينقل للمتلقي رسالة كلامية من المتكلم أو الكاتب والخطاب كالنص غير ان ليس كل خطاب نصاً ، وان كان كل نص – بالضرورة – خطاباً " [٥]،الخطاب السردي بشكل عام هو الطريقة التي يقدم بها الراوي القصة للمتلقي ، فالأمر برمته يتعلق بالإجابة على التساؤل " كيف يروي الراوي ما يرى ، أو ما يعرف من أخبار و وقائع" [٦].

فالصيغة السردية هي " كلام وأفكار شخصيات الرواية تنقل خلال الرواية وعلى لسان الرواي لتعرض أمام القارئ " [٧] ، الراوي إذا هو محدد الصيغة او المسافة التي يتخذها في الخطاب المسرود بين ما يرويه ويتحدث عن نفسه ، أو يتحدث عن الآخرين ، أو يتحدث على لسان الآخرين ، أو ينقل كلام أو حوارات الآخرين في عرض مشهد حواري مسرحي [٨].

ويبدو من خلال هذه التعريفات أن بعضها قد عرّف الخطاب الأدبي بشكل عام من منطلقات لغوية محض ، وبعضها الآخر أرتكز في مفهومه للخطاب على معرفته بمكونات البنية السردية وتمايز بعضها عن بعض . وأحياناً قد تأتي مصطلحات (الخطاب) و (النص) و (البنية) مرادفة بعضها لبعض فسعيد يقطين مثلاً يقول بشأن (النص) – الذي يرادف القصة عنده – و(الخطاب) – الذي يرادف (السرد) – " النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءته وبما أن النص هو الخطاب فلابد له من كاتب أو متكلم " [٩] .وتبعاً

لذلك فنحن نبحث " في الخطاب عن علاقة المرسل بالمتلقي من خلال الكاتب والقارئ ، والراوي والكاتب ، والراوي والشخصيات ووجهة النظر والقيمة اللغوية والمعارضة والنبر . " [١٠].

أما مكونات البنية السردية للخطاب فيحددها الدكتور عبد الله ابراهيم بقوله : " تتشكل البنية السردية للخطاب، من تضافر ثلاثة مكونات هي : الراوي والمروي و المروي له ."[١١]

المسرح الإيراني :

لم تكن صورة المسرح الإيراني قبل مدة الحكم القاجاري واضحة وفق المعايير المسرحية السائدة ، ولم يكن له ملامح واضحة فيه . حيث يشير الأستاذ عبد القادر حسين في كتابه عن المسرح الإيراني حول ذلك بقوله (لم تعرف إيران قبل الكاتب المسرحي أخوان زاده وكذلك ميرزا آغا تبريزي المسرح على الإطلاق وفق المفاهيم المسرحية الأوربية ، ولقد كان الفن المسرحي خلال الفترة السابقة لهؤلاء في مجال التعزية) [١٢].

أما المرحلة التالية لتطور المسرح بعد التعزية الشعبية وخيال الظل والمسرحيات الكوميدية وعرض الخيمة المسائي كان برعاية القاجاريين ، وبدأت مرحلة المسرح الأوربي على شكل مراحل ومنها حركة التجديد في الأدب ، و رعاية الملك القاجاري للمسرح ، وكثرة الكتابة الإيرانية عن المسرح الأوربي ، و ظهور الصحافة ودورها في المسرح ، و الترجمة والاقتباس الى المسرح الإيراني ... [١٣] .

أما على المستوى الرسمي فقد بدأت إقامة المهرجانات المسرحية ، وكان أول مهرجان عام ١٩٦٥ م وبإشراف وزارة الثقافة والفنون الإيرانية ، ولم يكن الاهتمام بفن المسرح على المستوى الرسمي حباً بالثقافة والفنون بقدر ما كان سعياً لاتخاذه أداة سياسية في يد السلطة ، فلم يكن أمام الكاتب المسرحي إلا الاختيار بين مسايرة التيار الرسمي أو التركيز على موضوعات بعيدة عن السياسة والنقد السياسي أو اللجوء إلى العزلة والصمت [١٤].

لقد واجه انتقال المسرح الأجنبي إلى إيران صعوبات عديدة ومنها العقائد الدينية ، و وجود حكومات مستبدة ، و طبيعة المجتمع التقليدي وقد استطاع هذا الفن المسرحي أن يعلن وجوده بشكل رسمي خلال فترة حكم ناصر الدين شاه القاجاري ، والتي طالت نصف قرن ، وأصبح المسرح يظهر شيئا فشيئاً تحت حماية البلاط الملكي الذي كان يبحث عن التسلية للملك [١٥].

اكبر رادى :

من أبرز المسرحيين الإيرانيين في مرحلة ما قبل الثورة وما بعدها. وقد لعب دوراً في النهوض بالمسرح الإيراني المعاصر ولد عام ١٩٣٩م في مدينة جيلان، وبعد إنهاء دراسته الأكاديمية عمل في مجال التدريس، ومنذ بداياته ظهر اهتمامه بالكتابة المسرحية ، حيث أبدع

وترك أثاراً متميزة على هذا الصعيد ، بعد صراع طويل مع مرض عضال ، وجدير بالذكر إن مسرحيات رادى تدور في معظم أحداثها في منطقة جيلان الشمالية (مسقط رأسه)[١٦] ، يرى البعض ان أسلوب رادى اقرب الى أسلوب (انطوان تشيخوف) الكاتب المسرحي الروسي من حيث الاهتمام بالحالات التلقائية واللحظية والتركيز على الواقع الصامت والهادئ [١٧]، توفي رادى عام ٢٠٠٧ م [١٨] عن عمر ثمانية والستين سنة ، وقد قام الكاتب المسرحي الإيراني بهرام بيضايي بكتابة السطور التالية في تأبينه " رحل ذلك الذي يدعى راديا راكبا كلماته ، وقد خلف لنا نبعه الذي جرى من قلمه لنملأ أكفنا من ماء حياتها " [١٩]

أعماله المسرحية:

١ –از دست رفته / ١٣٣٥(المفقود /١٩٥٧م)
٢ –روزنەی آبی / ١٣٣٨(النافذة الزرقاء / ١٩٥٩)
٣ –افول / ١٣٤٢ (الغروب / ١٩٦٣)
٤ –محاق / ١٣٤٤
٥ –مسافران / ١٣٤٥
٦ –مرگ در پاییز / ١٣٤٥(الموت في الخريف / ١٩٦٥)
٧ –از پشت شیشەها / ١٣٤٥(من خلف النوافذ / ١٩٦٦)
٨ –ارثیەی ایرانی / ١٣٤٦(الميراث الايراني / ١٩٦٨)
٩ –صیادان / ١٣٤٨ (الصيادون / ١٩٦٩)
١٠ –لبخند باشکوه آقای گیل / ١٣٥٢– ١٣٥٠(ابتسامة السيد غيل الوقرة /١٩٧١)
١١ –در مه بخوان / ١٣٥٣ (غن في الضباب / ١٩٧٤)
١٢ –هاملت با سالاد فصل / ١٣٥٦(هاملت مع سلطة الفصل / ١٩٧٧)
١٣ –مُنجی در صبح نمناک / ١٣٥٩ –١٣٥٨(المنقذ في الصباح الندى / ١٩٧٩)
١٤ –پلّکان / ١٣٦١ (السلم / ١٩٨٢)
١٥ –تانگوی تخم مرغ داغ / ١٣٦٣ (تانجو البيضة الساخنة / ١٩٨٤)
١٦ –آهسته با گل سرخ / ١٣٦٥(الهدوء مع الوردة الحمراء/ ١٩٨٤)
١٧ –شب روی سنگفرش خیس / ١٣٧٠– ١٣٦٧(ليلة على الرصيف الرطب / ١٩٨٨)
١٨ –آمیز قلمدون / ١٣٧١(المقلمة / ١٩٩١)
١٩ –باغ شبنمای ما / ١٣٧٥ –١٣٧٣(منظر حديقتنا ليلاً/ ١٩٩٤)
٢٠ –ملودی شهر بارانی / ١٣٧٨– ١٣٧٦
٢١ –خانمچه و مهتابی / ١٣٧٩ –١٣٧٨ (السيدة ونور القمر / ١٩٩٩)
٢٢ –کاکتوس / ١٣٨٠(الصبار / ٢٠٠٣)
٢٣ –شب بەخیر جناب کنت / ١٣٨١
٢٤ –پایین، گذر سقاخانه / ١٣٨١(اسفل المسقى / ٢٠٠٦)

٢٥ –آهنگ‌های شکلاتی / ١٣٨٣–١٣٨٢(الموسيقى الشيكولاتية / ٢٠٠٦)

ملخص مسرحية من خلف النوافذ (ازپشت شيشه ها)

مسرحية "از پشت شيشه ها" كتبها أكبر رادي عام ١٩٦٦وأعيد كتابتها في عام ١٩٩٥، (از پشت شيشه ها) هي واحدة من أجمل الأعمال المكتوبة للكاتب اكبر رادى ، وتعد التجربة السادسة للكاتب ، وهذا العمل نفسه يمكن أن يشير بقوة إلى المسؤولية الاجتماعية والتعاطف الاجتماعي والفروقات الطبقية ، هذه المسرحية تدور حول موضوع العزلة والاغتراب ، حيث عزلة المفكر المثقف عن المجتمع ، واغترابه ، وانغلاقه على ذاته ، نظراً لاصطدامه بالواقع الاجتماعي المحيط به ، ذلك الذي لا يتناسب بأي شكل من الأشكال مع فكره ، أو طباعه ، أو سلوكه ، أو طموحه ، وبفعل الضغوط الاجتماعية التي تحاصره يشعر بالهزيمة والإحباط ، ويعجز عن التواصل مع الآخرين ومع مجتمعه ، فيشعر بالعزلة والاغتراب وتسيطر عليه حالة من حالات عدم الاتزان [٢٠] .

المبحث الثاني

الخطاب المسرود :

هناك عاملان او عنصران مهمان يستند عليهما كاتب النص المسرحي أثناء كتابته للنص وهما :

– **الوصف** : وهو تحليل الكاتب لما يقع في الوقت الحالي وقت الأحداث الحالية .

– **الإخبار** : وهو توقع الكاتب لما قد يحدث في المستقبل القريب .

وبذلك يمكن تعيين عدة أنواع من الخطاب المسرود في النص المسرحي ومستشهدين بما جاء به الكاتب اكبر رادي في مسرحيته (من خلف النوافذ) :

أولا – المسرود الذاتي أو المونولوج:

الذي يتحدث فيه الكاتب عن تجربة ماضية وما وقع له ، وفيه يتعرف القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات المسرحية الداخلية من مشاعر وأحاسيس وانطباعات .

استخدم الكاتب اكبر رادى المسرود الذاتي في عدة أشكال ومنها :

١–استبطان دواخل الشخصية المسرحية

حيث أورد الكاتب خلال حديث شخصية (بامداد)مع زوجته (مريم) ويصرح لها عن مكنون داخلي لديه منذ فترة وهو يجري في دمه أشياء غريبة كالسم والكابوس وهو محتار ولا يقدر على الخلاص منها كما في النص التالي .

– " بامداد : مدتيه كه يه چيزى مثل زهر ، مثل كابوس تو خونم مى گرده ، ومن هنوز نتونستم يه نيشترى به اش بزنم وخود مو از چنگش خلاص كنم .

مى دونى كه چى مى خوام بگم ؟ البته چيزهايى رو شروع كرده ام ؛ اما هنوز خيلى مونده سر وصورتى به خودش بگيره (بلند مى شود با چوب زير بغل مى رود دم پنجره)" [٢١].

الترجمة :

– **بامداد :** منذ زمن طويل شيء مثل السم ، مثل الكابوس ، كان يسري في دمي ، وما زلت لا أستطيع أن أضع مشرطًا عليه وأتخلص من قبضته.

– **هل تعلم ماذا اريد ان اقول؟** بالطبع ، لقد بدأت الأمور. لكن لا يزال أمامه طريق طويل ليقطعه لالتقاط صورة لنفسه (يقوم ويذهب إلى النافذة ويضع عصا تحت ذراعه) .

ويحاول ان يبوح بامداد لزوجته كما في الجزء الثاني من النص أعلاه : (هل تعلمين أنا ماذا اريد ان أقول) دلالة على انه يرد من خلال استنباط ما داخل الشخصية وينقل ما يراوده من طموح بالعودة الى طبيعته ويعلم ان بقى لتحقيق ذلك مدة طويلة وهذا إشارة الى هواجس دفينة وأحاسيس بالخوف من القادم من الزمن وما سيحل به في آخر المطاف .

٢–لوم الذات :

يقوم هذا النوع من السرد على اللوم الذي يعكسه الكاتب من خلال الحديث الذي يدور بين الشخصيات ويريد ان يوصل رسالة للمتلقي بالعتب واللوم على نفسه لما وصل له وكما في النص التالي :

"– بامداد : براى اينكه ثبت بشه . اين يه جور گرد گيرى ، يا ... شست وشورى زنگاره .(بر مى گردد) در واقع من مى خوام زندگى خود مو مثل اجساد فراعنه مومياييى كنم ؛ مى دونى ؟

– مريم : مومياييى ؟

– بامداد : براى اينكه بمونه ، برى انكه آينده ، بدونه يه مردى با هم بايه چوب زير بغل بوده ، مرده ومنجمد تويه شيشه الكل ، بدون اينكه نفس بزنه ....."[٢٢].

الترجمة :

(– **بامداد:** لكي أسجلها .. هذا نوع من التراب أو .. غسل الصدأ .. (عودة) في الحقيقة أريد تحنيط حياتي مثل جثث الفراعنة .. أتعلم؟

– **مريم:** مومياء ؟

– **بامداد:** من أجل البقاء ، اذهب حتى يعرف المستقبل أن رجلاً كان مع عصا تحت ذراعه ، ميتًا ومجمدًا في زجاجة كحول ، دون أن يتنفس ...)

من الواضح قام الكاتب بتشبيه مهنة التدوين والتأليف بالنوع من نفض الغبار وغسل الصدى وصرح عن ما في نفسه بتحنيط جثته مثل الفراعنة المعروفة بالمومياء وقام بطرحه على لسان بامداد الشعور بعدم الرضا واللوم لنفسه والملل الذي يشعر به من التقيد بالحركة والمشي على عكاز الذي شكل عجز واضح من خلال جلوسه طيلة المسرحية في البيت أمام شباك زجاجي الذي عمق لديه لوم الذات طول المسرحية وقد شبه نفسه بعبارات الميت والمتجمد في قنينة كحول في حالة عدم التنفس وعدم القدرة على الحركة .

٣-إظهار التوتر والاضطراب :

لقد عرضت مسرحية (از پشت شيشه ها) نموذج التوتر والاضطراب في النص الذي يدور بين مريم زوجة (بامداد) حول العوق الذي يشعر به زوجها .

"– **مريم : تو از بابت پات ناراحتی ؟**

بامداد : نه ...(می نشيند) اگه پام معيوبه ، در عوض دستم ، اين ، رابطه منو به آينده حفظ می كنه (با نگاهی به مريم كه دسته ها را زير چانه زده است)"[٢٣].

الترجمة :

– **مريم:** هل تضايق من قدميك؟

– **بامداد** : لا ... (جالس) إذا تضررت قدمي بدلًا من يدي فهذا سيحافظ على علاقتي في المستقبل (ينظر إلى مريم التي تضع يدها تحت ذقنه)

حاول الكاتب عرض التوتر من خلال تفقد مريم لزوجها ومعرفة ما يشعر به من التوتر طيلة الوقت وهو شكل هاجس الاضطراب والتضايق لوجود نقص لديه ويحاول يفر من زوجته بعد ان تسأله بكلمة لا وهو ينافي الحقيقة ويشعر بالخيبة حيث تعطف عليه وتحاول التخفي عنه وتضع يدها تحت ذقن زوجها لامتصاص هذا التوتر .

يتبين لنا أن الكاتب في الخاطب المسرود يطرح التساؤلات في صيغة حوار مع ذاته حول ما يجري في وقته لكي يجد لها إجابات من خلال المتلقي وما يتعرض له من أحاسيس ويتمنى الرجوع الى الماضي كي يتجنب ما وقع له .

ثانياً –الوصف السردي

١.وصف المكان

وصف المكان يساهم في خلق أبعاد النص المسرحي ، والكاتب يصف عناصر المكان للتعبير عن الفضاء المكاني الذي تدور فيه الأحداث .

–"**اتاق است خاكستری .درى سمت چپ ، درى سمت راست ، پنجراه روبه رو ، چلوى پنجره پردهخاكستری رنگی افتاده است ، دو سه تابلو ، يک گرام ، يک كوزه عتيقه ويک كتبخانه كوچک...**"(٢٤)

الترجمة :

(– الغرفة رمادية ، ويوجد باب على اليسار ، وباب على اليمين ، ونافذة أمامها ، وستارة رمادية اللون سقطت فوق النافذة ، ولوحتان أو ثلاث لوحات ، وغرام ، وجرة عتيقة ، ومكتبة صغيرة....)

تظهر قدرة الوصف السردي جلية في إبراز المكان ومحتويات المكان من الأثاث الذي تدوره في أحداث المسرحية من خلال غرفة رمادية فيها باب على جهة اليسار والآخر على جهة اليمين وكذلك نافذة عليها ستارة رمادية ايضاً وقد احتوت الغرفة على لوحات ثلاثة او اثنين وجرة تراثية قديمة ومكتبة فيها ....

٢.وصف الزمان

استخدم الكاتب الوصف الزماني في السرد الذي دار بين الشخصيات المسرحية ومنها كما في ادناه :

–" **بامداد : ديگه چيزى به تابستون نمونده .**

مريم : آره ... (شاد) تابستون خيلى خوبه " (٢٥) .

الترجمة :

(– "الصباح: لم يتبق شيء للصيف .

مريم : نعم .. (سعيدة) الصيف جميل جدا)

عرض الكاتب وصف فصل الصيف من خلال حديثه مع زوجته بان فصل الصيف قادم وإجابته الزوجة بأنه فصل جميل وقد فرحت بذلك .

ثالثاً – الإخبار :

قد يكون الهدف من السرد هو الإخبار عن ما يدور من أحداث أو التعليق عليها أو التعبير عن ما يدور في خلد الكاتب أو الشخصية المسرحية كما هو الحال في النص أدناه حيث يريد الكاتب أن يعبر إن ما يصبوا إليه من حلم عاش طول عمري يريد تحقيق .

"– **مريم : ... دلم می خواست یه تکه زمین داشتیم پونصد متر ؛ یه جای با صفایی که آدم واقعا طبیعتو اون جا حس کنه** "[٢٦].

الترجمة :

(– **مريم** : أتمنى لو كانت لدينا قطعة أرض مساحتها ٥٠٠ متر. مكان نظيف حيث يمكن للمرء أن يشعر بصفاء الطبيعة هناك حقًا)

عبر الكاتب عن رغبته وما يأمل اليه من خلال سرد اخباري بالحصول على قطعة ارض بمساحة خمسمائة متر .

رابعاً – الحوار :

يعدُّ الحوار أحد أساليب التعبير في المسرحية وأحد عناصر بنائها ،إذ أنه كثيرا ما يُسهمُ في تطور أحداثها واستحضار الحلقات المفقودة منها، فضلا عن إسهامه في الكشف المباشر أو غير المباشر عما يعتمر في دواخل الشخصيات والكشف عن أبعاد الحدث السردي[٢٧] .

كما أنهُ يُعدُ " نمطا من أنماط التعبير تتحدثُ به شخصيتان أو أكثر، وقد اتسم حديثهم بالموضوعية والإيجاز والتكثيف والإفصاح ، وهو الطابع الذي يتسقُ بهِ الكلام بطريقةٍ تجعلهُ يُثير الاهتمام باستمرار"[٢٨] .

على أنّ الحوار في الشعر والقصة لا يُعدُّ عنصرا أساسيا ؛ لأن الأغلبية الساحقة من القصائد لا تحتوي في بنائها على الحوار ؛ لأنهُ تكنيك مسرحي في أساسهِ لا يمكن لأية مسرحيةٍ أنْ تستغني عنهُ ، فهو يفترضُ وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية ، على أننا قد نرى بروزهُ كتكنيكٍ أساسي في بعض القصائد إذ يتضاءل دور تعدد الشخصيات إلى جواره [٢٩] .

وسنتعرف الآن على طبيعة كلَ منها وخصوصيتها عند اكبر رادي:–

١–الخطابُ المباشر

يرى جنيت أنهُ في الخطاب المباشر " يتلاشى السارد فتحل الشخصية محلهُ[٣٠]بمعنى أنّ الراوي يترك المجال للشخصية لتُعبر في سياق موقف الخطاب مباشرةً بصوتها، فـ " نطق الشخصية هنا هو كلامها الوحشي أو العامي، أو الشفهي الخاص ، أي المميز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغهُا لراوي" [٣١].

ولنا أنْ نلمس في مسرحية من خلف النوافذ ذلك النوع من الخطاب إذ تبدأ الشخصية الأولى بالقول:-

"- **بامداد : خوشگل كردى !**

مريم : جدى ؟ خوشحالم كه اينو مى گى .

بامداد : مى خواى جايى برى ؟

مريم : نه چطور مگه ؟

بامداد : هيچى .

مريم : خيلى دلم مى خود ... واست جذاب باشم .

بامداد : البته كه هستى "(٣٢).

الترجمة :

- **بامداد :** أنت جميلة !

مريم: حقاً ؟ أنا سعيد لأنك قلت هذا.

بامداد : هل تريدين الذهاب إلى مكان ما ؟

مريم : لا وكيف هذا ؟

بامداد : لا شيء.

مريم : أريد حقًا أن أكون جذابة لك.

بامداد : بالطبع أنت كذلك

فالشخصيتان هنا قد تعهدتا بالكلام من دون أنْ نلمح أثرا لتدخل الراوي الذي ترك المجال لشخصياتهِ في التعبير بحرية وبصوتها عن انفعالاتها وبأسلوب مباشر معروض، ويمكنُ أنْ نلحظ أنّ كلام الشخصية المحاورة للبطل يمتاز بكونه برقيا ومختصرا وكأنهُ يفتحُ أفقا لرد الشخصية – البطل الذي أسهب في الرد والجواب من خلال البدء في الاستفسار عن مدى الجمال والإجابة كانت مباشرة بأنها فائقة الجمال حيث تشعر الشخصية بالسعادة لكون إجابته كانت إيجابية .

٢-الخطاب الذاتي المباشر

والنوع الآخر من الخطاب المباشر هو ذلك الخطاب الذي تتكفئ فيه الشخصية على ذاتها في مونولوج يُعبرُ عن أفكار الشخصية وأزمتها من تلقاء نفسها بلا وسيط(٣٣).

ونستطيع من خلاله " التعبير عن أخص الأفكار التي تكمنُ في أقرب موضع من اللاشعور" (٣٤).

ويرى جينيت أنهُ " في المونولوج الذي يرتبطُ بالحكاية كلها يبطل المقام الأعلى (المقام السردي) ونجدُ أنفسنا أمام حكاية بصيغة الحاضر وبضمير المتكلم"[٣٥] .

ويبدو أن عمل الخطاب هو " رفع الحُجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات وهو ما يُسمى غالبًا بالبوح أو الاعتراف على أن يكون بطريقة تلقائيةٍ تخلو من التعمد و الرهف والافتعال" [٣٦]ونجد ذلك من خلال النص الحواري أدناه.

-"**مريم : (در خود) روزای اولی که می رفتیم ؟ خونه شون ، یادت می آد؟ همیشه ما رو بایه دسته گل بدرقه می کرد . چه گلای درشتی !**"[٣٧]

الترجمة :

(**مريم:** (تحدث نفسها) أول أيام ذهبنا ؟ هل تتذكر منزلهم ؟ لطالما كان يرسل لنا باقة من الزهور. يا لها من زهرة كبيرة !)

نجدُ أنّ المناجاة الفردية هنا قد امتزجت مع الاعترافات وكشفت عن طبقةٍ من الوعي مُرتبطة بظرف الشخصية الآني كاشفة عن قيمة الأيام التي مرت بها في الزمن الماضي وتذكر أيام العشق عندما يمشون وشدة الورد وكم هو جميل وحجمه كبير .

٣.خطاب غير مُباشر حُر

وفيه " يضطلع الساردُ بخطاب الشخصية ، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد"[٣٨]ليحدث ذلك الالتباس بين صوت الراوي الناقل وصوت الشخصية الناطقة " فهو بين أن يكون منقولا (بصوت الراوي) وبين أنْ يكون منطوقاً (بصوت الشخصية) مباشرة "[٣٩]

الخاتمة :

يعد المسرح الإيراني واحداً من المسارح الحديثة في منطقة الشرق الأوسط ، والذي نشأ خلال القرنين الماضيين ، وعلى الرغم من الجذور البسيطة التي أستند عليها حيث تمثلت بالجوانب الدينية والعقائدية . إلا إن الإيرانيون استطاعوا ان ينهضوا بمسرحهم إلى مصاف الدول المجاورة وظهرت أسماء لامعة في هذا الفن ، وكان لهم دور بارز ومؤثر في النهضة المسرحية في إيران . وكان من بينهم الأستاذ (علي اكبر رادي) ، حيث كان واحدا من الذين يشار لهم بالبنان ، لما له من دور فاعل في النهضة المسرحية الحديثة داخل إيران ، وما يوثق ذلك هو نتاجه الغزير وصوره الأدبية النصية التي صورت العديد من الجوانب الحياتية و بأشكالها المختلفة .

وهنا لابد من الإشارة إلى إن اسلوب كتابة النص المسرحي لدى الإيرانيون قد واكب المسيرة المسرحية التي قد اعتمدها وسار عليها العديد من الأمم قبلهم . لذا نرى إن كاتب النص المسرحي وهو موضوع بحثنا قد اعتمد الأسلوب الفني والبلاغي الذي انتهجه من سبقهم من الأمم . ومستندين على الأسس والمعايير النصية التي أسس لها كتاب النص المسرحي في الغرب والشرق السابقين لهم . وما يؤيد ذلك هو النماذج النصية والحوارية في الخطاب السردي التي أوردها الكاتب (رادي) في مسرحيته (من خلف النوافذ) والتي تتناسب و تتناسق مع العناصر الأساسية في كتابة النص المسرود عند غيره من الكتاب في الشرق والغرب . حتى ليعتقد البعض ان كتاباته مشابهة لكتابات (انطوان تشيخوف) الروسي. لنستنتج من ذلك ان الخطاب السردي الذي يحمله الكاتب المسرحي الإيراني لا يختلف كثيرا عن كتاب المسرح في أنحاء العالم المختلة ، حيث يصور الحدث ويحمل في ثناياه الرسالة التي يريدها كاتب النص المسرحي أن تصل إلى عقول الناس بأبهى وأجمل صورة ممكنة .

هوامش البحث :

١ – حلام رقية ، الخطاب السردي العربي المعاصر في ضوء النقد النسقي المغاربي ، اطروحة دكتوراه ، الجزائر : جامعة جيلالي ليابس / سيدي بلعباس ، كلية الآداب / قسم اللغة العربية وآدابها ، ٢٠١٣ – ٢٠١٤ ، ص ٢–٣ .

٢ – جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار، مصر : المجلس الاعلى للثقافة ،الطبعة الاولى ، ٢٠٠٣ ، ص ١٤٥ .

٣– ديان مكدونيل : مقدمة في نظريات الخطاب ، تر : عز الدين اسماعيل ،المكتبة الاكاديمية ،القاهرة،ط١ ، ٢٠٠١ . ص ٢٧ .

٤– المصدر السابق ، ص ٣١

٥– النص الأدبي : تحليله وبناؤه – مدخل إجرائي ، د. إبراهيم خليل ، د . مط ، ط١ ، ١٩٩٥ : ٢٢٩ .

٦– يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ط ٣ ، ٢٠١٠، ص ١٠٧.

٧– انظر أبو الفضل حرى : مؤلفهاى زمان ومكان روايى در قصص قرآني ، ادب پژوهى ، شماره اى ٧ ،٨ ، بهار ، ١٣٣٨،ص ١١٣.

٨– أنظر خدا بخش اسد اللهى : روايت شناسى منظومه ى "نشانى" از سپهرى بر اساس ديدگاه ژرار ژنت ، مجله ى شعر پژوهى (پوستان ادب) دانشگاه شيراز ، سال ششم ، شماره ى چهارم ، زمستان ١٣٩٣ ، ص ١٥.

٩– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط١ ، ١٩٨٩، ص ٤٢ .

١٠– المصدر السابق : ص ٤٥.

١١– د. عبد الله إبراهيم : والسردية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١، ،١٩٩٢ ، ص ١١.

١٢– عبد القادر حسين سيد حسين : المسرح الإيراني عند آخوان زاده و ميرزا آقا تبريزي ، رسالة دكتوراه غير منشور ، جامعة عين شمس ، كلية ألأداب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٢.

١٣– عمر الكشكي : المسرح الايراني منذ البداية حتى الجمهورية الاسلامية ، المجمع الثقافي المصري : ٢٠٢٠ ، ص ٢٤–٢٦.

١٤ ¯عبد الوهاب علوب : المسرح الايراني ، مركز الدراسات الشرقية ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ٦١.
١٥- فاطمة بر جكاني : تاريخ المسرح في ايران منذ البداية الى اليوم ، مركز الحضارة لتمية الفكر ، بيروت ٢٠٠٨، ص ٤٧- ٤٨
١٦- حسين فرخي : نمايشنامه نويسى در ايران، مجلة سينما تئاتر، شماره ٢٦، ١٩٩٧، ص ٨٢- ٨٥.
١٧- علوب عبد الوهاب : المسرح الايراني ، مراجعة ا.د محمد السعيد جمال الدين ، مركز الدارسات الشرقية جامعة القاهرة ، بلا ت خ ، ص ٦٢.
١٨- الكشكي عمر ، المسرح الايراني منذ البداية حتى الجمهورية الاسلامية ، مصدر سابق، ٢٠٢٠ ، ص ٥٢.
١٩- بهرام بيضانى : اين روگار است ، روزنامه اعتماد ، شماره ١٥٧٦ ، سال ١٣٨٦ هـ ش، ص ١.
٢٠- اكبر رادى : از پشت شيشه ها ، نشر قطره ، چاپ ششم ، سال ١٣٩٥ هـ ش .
٢١- اكبر رادى : از پشت شيشه ها ، ص ٢٩.
٢٢- از پشت شيشه ها ، ص ٢٩- ٣٠.
٢٣ - از پشت شيشه ها،ص ٣٠.
٢٤- از پشت شيشه ها ، ص٢١.
٢٥-از پشت شيشه ها ، ص٢٢.
٢٦-از پشت شيشه ها ، ص ٢٣.
٢٧- يُنظر ميشال عاصي: الفن والأدب (بحث في الجماليات والأنواع الأدبية) ، ، ط١، دار الاندلس، بيروت – لبنان ، ١٩٦٣ ، ص ١٨٩.
٢٨- روجرم ، بسفيلد :فن الكاتب المسرحي (للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما) ،- ترجمة : دريني خشبه ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤ ، ص ١١٨.
٢٩- ينظر علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ، ، دار الفصحى للنشر والطباعة، ص ٢٠٩ . وينظر : البنية السردية في شعر الستينات العراقي، خليل شيرزاد ، ص ١١٥ .
٣٠-جيرار جينيت :خطاب الحكاية،،ترجمة : محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي،ط٢،الهيأة العامة للمطابع الاميرية ، ١٩٩٧.، ص ١٨٨.
٣١- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي) ، ص ١٠٨.
٣٢- ازپشت شيشه ها،ص٢٦.
٣٣- ينظر: جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص ١٨٨.
٣٤ – نظرية الادب ،أوستنوارينو ريني هويلك ،ترجمة : محيي الدين صبحي،مراجعة : الدكتور حسام الخطيب ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق – سوريا،د.ط، ١٩٧٢.، ص ٢٩٣.
٣٥ – جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص ١٨٨.
٣٦- محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٦ ، ص ١١٨.
٣٧- از پشت شيشه ها ، ص ٢٧.
٣٨- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص ١٨٨.
٣٩- ينظر علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ، ، دار الفصحى للنشر والطباعة، ص ٢٠٩ . وينظر : البنية السردية في شعر الستينات العراقي، خليل شيرزاد ، ص ١١٥ .

المصادر :

١.إبراهيم ، عبد الله : والسردية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١، ١٩٩٢، .
٢.اسد اللهى ، خدا بخش : روايت شناسى منظومه ى "نشانى" از سپهرى بر اساس ديدگاه ژرار ژنت ، مجله ى شعر پژوهى (پوستان ادب) دانشگاه شيراز ، سال ششم ، شماره ى چهارم ، زمستان ١٣٩٣ .

٣.برنس ، جيرالد : المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار، مصر : المجلس الاعلى للثقافة ،الطبعة الاولى ، ٢٠٠٣ .
٤.بيضانى ، بهرام : اين روگار است ، روزنامه اعتماد ، شماره ١٥٧٦ ، سال ١٣٨٦ هـ ش .
٥.حرى ، أبو الفضل : مؤلفهاى زمان ومكان روايى در قصص قرآني ، ادب پژوهى ، شماره اى ٧ ،٨ ، بهار ، ١٣٣٨ .
٦.خليل ، إبراهيم : النص الأدبي : تحليله وبناؤه – مدخل إجرائي ، ط١ ، ١٩٩٥ : ٢٢٩ .
٧. جكاني ، فاطمة بر : تاريخ المسرح في ايران منذ البداية الى اليوم ، مركز الحضارة لتمية الفكر ، بيروت ٢٠٠٨.
٨.جينيت ، جيرار : خطاب الحكاية،،ترجمة : محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلي،ط٢،الهيأة العامة للمطابع الاميرية ، ١٩٩٧ .
٩.رادى ، اكبر : از پشت شيشه ها ، نشر قطره ، چاپ ششم ، سال ١٣٩٥ هـ ش .
١٠.رقية ، حلام :الخطاب السردي العربي المعاصر في ضوء النقد النسقي المغاربي ، اطروحة دكتوراه ، الجزائر : جامعة جيلالي ليابس / سيدي بلعباس ، كلية الآداب / قسم اللغة العربية وآدابها ، ٢٠١٣ – ٢٠١٤.
١١.روجرم ، بسفيلد : فن الكاتب المسرحي (للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما) ،– ترجمة : دريني خشبه ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤ .
١٢.زايد ، علي عشري : بناء القصيدة العربية الحديثة ، ، دار الفصحى للنشر والطباعة، ص ٢٠٩ . وينظر : البنية السردية في شعر الستينات العراقي، خليل شيرزاد .
١٣.سيد حسين : عبد القادر حسين : المسرح الإيراني عند آخوان زاده و ميرزا آقا تبريزي ، رسالة دكتوراه غير منشور ، جامعة عين شمس ، كلية ألأداب ، القاهرة ، ١٩٨٨.
١٤. عاصي ، ميشال : الفن والأدب (بحث في الجماليات والأنواع الأدبية) ، ، ط١، دار الاندلس، بيروت – لبنان ، ١٩٦٣ .
١٥.علوب ،عبد الوهاب : المسرح الايراني ، مركز الدراسات الشرقية ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٠م .
١٦. ـــــــ: المسرح الايراني ، مراجعة ا.د محمد السعيد جمال الدين ، مركز الدارسات الشرقية جامعة القاهرة ، بلا ت خ .
١٧.العيد ، يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ط ٣ ، ٢٠١٠.
١٨.فرخي ، حسين : نمايشنامه نويسى در ايران، مجلة سينما تئاتر، شماره ٢٦، ١٩٩٧.
١٩.الكشكي ،عمر : المسرح الايراني منذ البداية حتى الجمهورية الاسلامية ، المجمع الثقافي المصري : ٢٠٢٠.
٢٠. مكدونيل ، ديان : مقدمة في نظريات الخطاب،،ت،د . عز الدين اسماعيل ،المكتبة الاكاديمية ،القاهرة،ط١ ، ٢٠٠١ .
٢١. نجم ، محمد يوسف : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، ١٩٦٦.
٢٢.هويلك ، أوستنوارينو ريني : نظرية الادب ، تر: محيي الدين صبحي،مراجعة : الدكتور حسام الخطيب ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق – سوريا،د.ط، ١٩٧٢.
٢٣.يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط١ ، ١٩٨٩ .

Sources:

1. Ibrahim, Abdullah: The Arabic Narrative, The Arab Cultural Center, Beirut, 1st edition, 1992.

2. Asadullahi, Khoda Bakhsh: A novel composed by Shanasi in "Nashani" from Sephari on the basis of Didgah Zarar Zant, Poetry Poetry Magazine (Bostan Literature), Daneshgah, Shiraz, Sal Shisham, Shamara-i-Chaharm, Zamstan 1393.
3. Prince, Gerald: The Narrative Term, see: Abed Khazindar, Egypt: The Supreme Council for Culture, first edition, 2003.
4. Baydani, Bahram: Ain Rogar Est., Evidence Calendar, Shamara 1576, Sal 1386 A.H. Sh.
5. Hurry, Abu al-Fadl: Authors of a Time and Place Narrated in Qur'anic Stories, Pejorative Literature, Notes 7, 8, Bihar, 1338.
6. Khalil, Ibrahim: The Literary Text: Its Analysis and Construction - A Practical Introduction, 1st Edition, 1995: 229.
7. Jakani, Fatima Barr: The History of Theater in Iran from the Beginning to Today, Civilization Center for the Development of Thought, Beirut 2008.
8. Genet, Gerard: The Discourse of the Story,, Translated by: Muhammad Mutasim, Abdul Jalil Al-Azdi, and Omar Helli, 2nd edition, The General Authority for Amiri Press, 1997.
9. Rady, the largest: How to spread a hookah, spread a drop, hold it, Sal 1395 AH.
10. Rokaya, Hallam: Contemporary Arab Narrative Discourse in the Light of Maghreb Systematic Criticism, Ph.D. thesis, Algeria: Djilali Liabis University / Sidi Bel Abbas, Faculty of Arts / Department of Arabic Language and Literature, 2013-2014.
11. Rogerum, Bisfield: The Art of the Playwright (for theatre, radio, television and cinema), translated by Drini Khashaba, Nahdt Misr Library, 1964.
12. Zayed, Ali Ashry: Building the Modern Arabic Poem, Dar Al-Fusha for Publishing and Printing, p. 209. See: The Narrative Structure in the Iraqi Poetry of the Sixties, Khalil Shirzad.
13. Seyyed Hossein: Abdul Qadir Hossein: The Iranian Theater of the Akhwan Zadeh and Mirza Aqa Tabrizi, unpublished Ph.D. thesis, Ain Shams University, Faculty of Arts, Cairo, 1988.
14. Assi, Michel: Art and Literature (A Research in Aesthetics and Literary Genres), 1st Edition, Dar Al-Andalus, Beirut - Lebanon, 1963.
15. Alloub, Abdel Wahhab: The Iranian Theatre, Center for Oriental Studies, Cairo University, 2000 AD.
16. ———————————— : Iranian theater, reviewed by Prof. Dr. Muhammad Al-Saeed Jamal Al-Din, Center for Oriental Studies, Cairo University, without T.K.
17. Al-Eid, Yumna: Narrative Narrative Techniques in Light of the Structural Approach, Dar Al-Farabi, Beirut, 3rd edition, 2010.
18. Farkhi, Hossein: Namaishnama Noisi in Iran, Cinema Tatar magazine, Shamara 26, 1997.
19. Al-Kishki, Omar: Iranian theater from the beginning until the Islamic Republic, Egyptian Cultural Foundation: 2020.
20. McDonnell, Diane: An Introduction to Discourse Theories, T, D. Ezz El-Din Ismail, The Academic Library, Cairo, 1st edition, 2001.
21. Najm, Mohamed Youssef: The Art of the Story, Dar Al Thaqafa, Beirut - Lebanon, 1966.
22. Howelke, Ostino Reni: Theory of Literature, Translator: Muhyiddin Sobhi, Reviewed by: Dr. Hossam Al-Khatib, The Supreme Council for the Care of Arts, Literature and Social Sciences, Khaled Al-Tarabishi Press, Damascus - Syria, Dr. I, 1972.
23. Yaqteen, Saeed: Analysis of the Narrative Discourse, Arab Cultural Center, Beirut, 1st Edition, 1989.