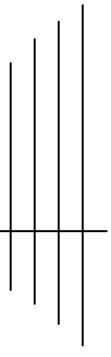
دراسات فارسية



رسالة المشرق

توظيف التراث وجماليات التناص في مسرحية "اسبهای آسمان خاکستری می بارند" "خيول السماء تمطر رمادا"

د. منى سرور عبد العزيز (*)

ملخص البحث:

يشكل المسرح مكانة بارزة بوصفه أبو الفنون، مما جعل الباحثين يولونه اهتمامًا بارزا، متخذين الأسطورة نقطة انطلاق لتأليف مسرحياتهم؛ لما تشكله من مكانة أدبية بارزة بوصفها دعامة فكرية يستندون إليها لتوصيل أفكارهم ونقد أوضاع مجتمعاتهم؛ ونستدل على ذلك بالأساطير اليونانية والرومانية التى جذبت عقول الأجيال فضلا عن الأساطير الفارسية والحضارة المصرية على مختلف العصور وفى مختلف الأزمنة.

وانطلاقًا من هذه الأهمية الكبيرة للمسرح والأسطورة، فإن هذا البحث يتناول مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا"، ويحاول اكتشاف تأثير التراث على الحاضر والمستقبل، وفهم الشخصية الإيرانية، والوقوف على أهم سماتها وسمات المجتمع، والقضايا الفكرية والسياسية التى تشغلهم فى الوقت الحاضر.

وتنقسم الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

وتشتمل المقدمة على تعريف عام بالبحث والمنهج المتبع، بالإضافة إلى نبذة عن أهم الدراسات السابقة، كما تشتمل أيضًا على تحديد أهداف البحث وغايته.

* – مدرس الأدب الشعبي بقسم اللغات الشرقية وآدابها شعبة اللغة الفارسية–كلية الآداب– جامعة عين شمس.

أما التمهيد فيتناول المسرح وعلاقته بالأسطورة، وأهميته عند الأدباء عامة، والإرانيين منهم بشكل خاص، وأهم كتاب المسرح وأهم أعمالهم.

ويناقش المبحث الأول حياة الكاتبة ومكانتها الأدبية وأهم آثارها وتوجهاتها.

أما المبحث الثانى فتناولت الباحثة فيه مفهوم التناص وقوانينه وأشكاله وأنواعه المختلفة مرورًا بالتناص الدينى والأسطورى فى مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا".

ويتناول المبحث الثالث توظيف التراث، ومفهوم التوظيف والتراث، مرورًا بتوضيح إبداع الكاتبة وتوظيف أفكارها من خلال المسرحية وتفاعلها مع النص التراثى.

وتضم الخاتمة النتائج التى توصل إليها البحث، وقد خلص البحث إلى مجموعة من النتائج منها أن توظيف التراث فى المسرح يتيح الفهم الموضوعى للتراث وتفسيره ضمن سياقات متعددة، يمكن من خلالها نقد الحاضر فى ضوء معطيات الماضى، كما اتضح نجاح الكاتبة فى ترسيخ القيم الفكرية والفنية والجمالية، بشكل تجاوز التقليد بهدف تأصيل المعاصرة.

ويشتمل البحث على :

المقدمة :

التمهيد : المسرح وعلاقته بالأسطورة

المبحث الأول :

- **حياتها ومكانتها الأدبية**
- **آثارها**
- **تلخيص مسرحية خيول السماء تمطر رمادًا**

المبحث الثانى : التناص في مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا"

- **مفهوم التناص**
- **أشكال وقوانين التناص**
- **أنواع التناص**

- التناص الديني والأسطوري في مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا"

المبحث الثالث : توظيف التراث في مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا"

- مفهوم التراث
- مفهوم التوظيف
- تقنيات توظيف الشخصية التراثية في المسرحية

الخاتمة : النتائج التي توصل لها البحث

مقدمة :

يعد المسرح من أكثر الفنون الدرامية أهمية ومكانة، فالمسرح أبو الفنون، وكثيرًا ما تتداول مقولة "أعطنى خبزًا ومسرحًا أعطيك شعبًا مثقفًا"[١] لتوضح أنه الأقرب للمتلقى؛ لإسهامه فى تمثيل الواقع وعكسه لكل ما يحصل به، كما أن للمسرح دورًا كبيرًا فى حل المشاكل الاجتماعية والسياسية التى يعانى منها المجتمع، إذ أنه يكشف الغطاء عنها ويقدم للناس بعض الحلول، والمسرح كما يقول برنارد شو: "المسرح علاج لأمراض المجتمع"[٢]، وكما يقول فولتير: "فى المسرح وحده تجتمع الأمة".[٣]

وتهتم الدراسة بالمسرح الأسطورى، إذ أن حركة التعبير الإبداعية للمؤلف المسرحى تتسم بالحرية عند استخدام الأسطورة فى مسرحه، لما تحمله من دلالات وإيحاءات متسعة التعبير عما يدور فى خلده من أفكار إبداعية وآراء اجتماعية وسياسية فى عصره؛ فقد لجأت الكاتبة إلى توظيف التراث باعتباره أحد أهم الخصائص الرئيسة فى المسرحية المعاصرة، غير أنه مادة أولية من مواد الإبداع والنشاط الفكرى والثقافى والحضارى والاجتماعى فى حياة الفرد والمجتمع، كما وظفت التناص بوصفه أداة إجرائية لتحليل هذه المسرحية مع استدعاء التراث؛ فقد مرت المسرحية بمراحل مهمة، كالتناص والتوظيف ذات النزعة الإحيائية، والأهم من ذلك هو سعي الكاتبة لاستلهام التراث وتوظيفه.

وتكمن أهمية المسرحية وإبداعية الكاتبة فى اعتبار أن توظيف الأسطورة ضرورة روحية وجمالية، إذ تمكنها من تجاوز ضيق التجربة الفردية إلى آفاق أوسع، وتعكس رغبة المبدع

اللاواعية فى التطهر والتجدد واستكشاف الذات فى منابعها الأولى؛ فالمسرح يتخذ الأسطورة كأداة للتعبير لإحداث توازن مستمر بين الماضى والحاضر.

وتتمثل أهمية مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا" فى عرض "نغمة ثمينى" شخصية (سياوش) بين الأسطورة الأصلية والمسرحية الحديثة كَفَنّ للعرض، وكيف استطاعت توظيف هذا الاقتباس فى خدمة مسرحيتها؟ وما هى وجوه التشابه والاختلاف بين شخصية (سياوش) فى الأسطورة وفى مسرحية "نغمة ثمينى" من خلال المنهج الاستقرائى؟

الهدف من الدراسة :

تهدف الدراسة إلى نظرة جديدة للتراث الإيرانى من أجل معرفة أكثر للحاضر والمستقبل، والسعي لاكتشاف مدى تأثير التراث على الحاضر والمستقبل فى إيران، والتعرف على الشخصية الإيرانية من خلال التراث. (تم تعديل صياغة الهدف من البحث بدقة)

أهمية الموضوع :

اختيار الكاتبة أسطورة (سياوش) كموضوع لها له أهمية كبيرة؛ فأسطورة (سياوش) لها أبعاد استغلتها الكاتبة فى إلقاء ظلال على الحاضر والمستقبل، ووظفت حركة (سياوش) لتخدم أفكار تتعلق بالثورة الإيرانية، ولأن المسرحية كتبتها أستاذة معاصرة ومتعصبة للقومية الإيرانية، فمن الضرورى دراستها لما تختص به من توجه، وما تكشفه من أبعاد جديدة للتعرف على المنهج الحديث فى الأدب الإيرانى المعاصر.

منهج الدراسة:

تناولت الباحثة المنهج الاستقرائي نظرا لعمق تناوله للقضايا والمسائل، إذ يتضمن خطوات اشتملت عليها المناهج الأخرى من وصف وتحليل ونقد واستنتاج، وأضافت إليها الاستقراء من خلال تداعيات النتائج ورؤية مستقبلية مفيدة من أجل توجيه الحاضر، ومن ثم انطلقت من المنهج الاستقرائي، إذ يعتبر واحدا من أحدث وأهم مناهج البحث العلمي عبر دراسة الجزيئات وتحليلها، ويعمل على إصدار أحكام ونتائج يمكن الاستفادة منها في دراسة

تداعياتها من خلال رؤية مستقبلية، ومن هنا كان اختيار الباحثة لهذا المنهج لاستقراء أفكار الكاتبة وما تدعو إليه من أفكار جديدة ومناهج حديثة من خلال أسطورة (سياوش) والتعرف على الأبعاد الموجودة فى الشخصية والتى استغلتها الكاتبة لخدمة هذه الأفكار.

الدراسات السابقة :

- التأثير الفارسي في أدب الخرافة والأسطورة والقصة الحقيقية العربية قبل النهضة، وجيه عبد الرحمن الشربيني، أطروحة دكتوراة، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد الأدبي، ١٩٨٣م.
- آرش البطل الأسطوري الإيراني. "قصة قصيرة" ترجمة ودراسة، بهرام بيضائى، ترجمة: فاطمة نبهان، زهدي للنشر، القاهرة ٢٠٠٤م.
- الحروب الأسطورية في الشاهنامه، عزة عبد العزيز محمد جادو، أطروحة دكتوراة، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب، قسم اللغات الشرقية، شعبة اللغة الفارسية، ٢٠٠٩م.
- الأسطورة في مسرح "بهرام بيضائى"، جهاد سلامة عوض الشربيني، أطروحة ماجستير، جامعة عين شمس، ٢٠١٣م.
- تحليل بصرى نقوش اساطيرى ساسانى و نمودآن در گرافيک ايران، (طراحى پوستر) – "التحليل البصري للصور الأسطورية الساسانية وتأثيرها في الفن التخطيطي الإيراني" (مع تصميم ملصق إعلاني)، پايان نامه، مقطع كارشناسى ارشد، ١٣٩٢ هـ.ش.
- عقلانيت مدرن و بازنمايى اسطوره در تئاتر قرن بيستم، عنوان بخش عملى اژدهاک – "العقلانية الحديثة وتمثيل الأسطورة في القرن العشرين"، (أسطورة الضحاك[٤] أنموذجًا)، پايان نامه، مقطع كارشناسى ارشد، ١٣٩٢ هـ.ش.
- كاركرد نماد نشانه واسطوره در فيلمنامه هاى بهرام بيضائى – "دور الرمز والأسطورة في سيناريوهات بهرام بيضائى" پايان نامه، مقطع كارشناسى ارشد، ١٣٩٢ هـ.ش.
- بررسى اساطيرى ايزدان آتش در دين هاى هند و ايرانى – "دراسة أساطير آلهة النار في الديانات الهندية والإيرانية" پايان نامه، مقطع كارشناسى ارشد، ١٣٩٣ هـ.ش.

التمهيد : المسرح وعلاقته بالأسطورة :

عرفت إيران قبل الإسلام وبعده أنواعًا من المسارح[٥] التى استمدت مادتها من الأساطير والحكايات الشعبية مثل التعزية، وميرنوروزى، والتقليد، وغيرها، أما المسرح الإيرانى المعاصر فقد غرست جذوره فى أواسط عهد الدولة الصفوية بدءًا من المسرحيات المضحكة التى كانت تعتمد على تقليد القرويين السذج فى المجتمع الإيرانى، ثم امتلأت بالتدريج بالأحداث البسيطة وركزت على نماذج حية من الحياة والمجتمع، وبدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة فى عهد ناصر الدين شاه القاجارى وأقيمت المسارح الحديثة فى إيران.[٦]

وبدأت حركة ترجمة الآداب الغربية وأعمالها المسرحية منذ إنشاء دار الفنون وإيجاد قسم دار الترجمة فيه، وكان للمسرح الفرنسى الأثر الأكبر فى هذا المجال من خلال ترجمة أعمال موليرِ؛ ومن أوائل المسرحيات التى ترجمت إلى الفارسية مسرحية "كزارش ومردم گريز" .. التقرير يهرب منه الأنام. ترجمها ميرزا حسين أصفهانى.[٧]

وبعد الحرب العالمية الثانية، افتتحت أول مدرسة إيرانية للمسرح عام ١٩٣٩، من قبل مجموعة من فنانى المسرح الإيرانيين، وفى عام ١٩٦٤ تم إنشاء كلية الفنون المسرحية، والتى أصبحت أول مؤسسة للتعليم العالى فى إيران، تقدم دبلومًا معادلًا لدرجة بكالوريوس، وفى عام ١٩٦٥ أنشأت جامعة طهران كلية المسرح، والتى أدرجت أخيرًا علم أصول التدريس المسرحى فى الجامعات الإيرانية الموجودة بالفعل.[٨]

واستأجرت كلية المسرح العديد من أساتذة الدراما فى الولايات المتحدة لصياغة البرنامج مع دروس التمثيل والإخراج، وتاريخ المسرح، والتصميم، وظهر من هذه المنطلق تقليد قوى فى اتجاه المسرح الإيرانى، وبعد الثورة أصبح مصير هذا التقليد المسرحى الحديث غير مؤكد، فانخفض النشاط المسرحى بشكل كبير خلال الحرب العراقية المدمرة ولم يزدهر المسرح حتى التسعينيات.[٩]

كما أن المسرح يخضع فى جمهورية إيران الإسلامية لمركز الفنون المسرحية ومنظمته الجامعة (وزارتى فرهنگ وإرشادى اسلامى) (وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى)، وقد تعرضت الوكالة التى تسيطر عليها الحكومة لانتقادات بسبب رقابتها على الفنانين والأفكار التى يعتقد أنها "معادية للإسلام" أو معارضة للولاءات السياسية للحكومة الإيرانية[١٠]. وبالرغم من ذلك يبدع فنانو المسرح الإيرانى وتزدهر الأعمال الجديدة، خاصة فى طهران. [١١]

ومن بين الكتاب المسرحيين والمخرجين الإيرانيين الأكثر شهرة اليوم محمد شارمشير، ونغمة ثميني، وهميون غنى زاده، وزهره صبرى، والجدير بالذكر كذلك أن بهرام بيضائى[١٢] قدم فى العصر الحديث أهم مساهمة فى تاريخ المسرح الفارسى من خلال كتابه "دراسة عن المسرح الإيرانى"[١٣].

ومن خلال الأساطير التى تعتبر "نمط تفكير" و"نمط معرفة وجدانية"[١٤] لجأت "نغمة ثمينى" إلى التنقيب فى التراث الإيرانى وإحياء الأساطير بحثًا عن الهوية واهتمامًا بالحاجات الاجتماعية والعطش الروحى والفلسفى للمخاطب ومستقبل الحركة الإيرانية.

فالأسطورة تمكن المسرح من الدمج الدرامى الميثولوجى[١٥] فى تركيبة غنية تجعل النص معبرًا عن الهم البشرى بكل زخمه، مما جعل فنانى المسرح والدراسات النقدية المعاصرة يولون اهتمامًا كبيرًا بالأسطورة وتوظيفها لما يخدم أفكارهم المعاصرة. [١٦]

ومن هنا فإن البحث يسعى لمعرفة شخصية الكاتبة "نغمة ثمينى"، وأعمالها، ومكانتها الأدبية من بين فنانى المسرح الإيرانى المعاصر، واهتمامها بالأساطير وإحياء التراث؛ لنشر الثقافة والأفكار التى تساعد على تأصيل المسرح ونجاح مستقبل الحركة الإيرانية من خلال مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا"، محاولة إظهار انعكاس التراث على حاضر الشعب الإيرانى ومستقبله من خلال العمل المسرحى، خاصة وأن الكاتبة [١٧] قامت بتوضيح وشرح أهمية الأساطير والمسرح لجمهورها بشكل معين، مشيرة إلى أهمية ومكانة الأسطورة فى المسرح الإيرانى.

كما يسعى البحث لإظهار الجماليات الفنية والرمزية والفكرية وتوظيفها فى تحقيق قيم معاصرة وأفكار جديدة.

المبحث الأول : نغمة ثمينى ومكانتها الأدبية

حياتها ومكانتها الأدبية :

نغمة ثمينى (١٣٥٢ هـ.ش – ١٩٧٤م) Naghmeh Samini أستاذة جامعية، حاصلة على شهادة الدكتوراه من جامعة طهران، كرست حياتها لدراسة الأدب، وخاصة فن المسرح.[١٨]

تعد نغمة ثمينى من الكاتبات المعاصرات اللاتى أحدثن طفرة فى المسرح الإيرانى، حصلت على بكالوريوس فى الأدب المسرحى، وماجستير فى السينما من جامعة طهران، وحصلت كذلك على الدكتوراه فى "تحليل ظهور النماذج والأساطير القديمة فى أدب المسرح الإيرانى منذ البداية وحتى الثورة الإسلامية" من جامعة "تربيت مدرس" بطهران عام ٢٠٠٤م[١٩]؛ وتشغل الآن بجانب كتابة المسرح والنقد السينمائى عضو هيئة تدريس فى كلية الفنون الجميلة بجامعة طهران.

أتقنت الكاتبة اللغة الإنجليزية بجانب لغتها الأم "الفارسية".[٢٠]

تعتبر "نغمة ثمينى" من الكاتبات الشابات المميزات فى أعمالها ومن النساء النشيطات صاحبات الفكر الواعى والشخصية المستقلة، ويعتبرونها فى إيران من الكاتبات اللاتى أحدثن طفرة فى الأدب والمسرح بعد الثورة؛ فنغمة ثمينى كاتبة متزوجة وسيناريست وكاتبة مسرح وناقدة سينمائية، وصحفية، وعضو من أعضاء الهيئة العلمية للفنون الجميلة.[٢١]

يبدأ مشوار "نغمة ثمينى" الثقافى والفنى بنقد الأفلام، والبحث العلمى يحتل جزء كبير من اهتماماتها وعملها، وعلى الرغم من بدايتها المتميزة وإتقانها فى نقد الأفلام، وتفوقها فى مجالها العلمى إلا أن الكاتبة تقر بحبها وشغفها بالكتابة والمسرح والتدريس، موضحة أن الكثير من الأعمال استنفذت طاقتها إلا فني كتابة المسرح والتدريس؛ فالتدريس يساعدها

على تجاوز الزمن، والمسرح يجعلها تحل عقد ذهنها وتبدع وتنشئ جيلا جديدا يحب الأدب والمسرح والفن بشكل عام. [٢٢]

ولأهمية الكاتبة وبراعتها تم عرض أكثر من عشرين عمل لها فى دول متعددة منها إيران، والهند وانجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا، وكانت أعمالها تترجم إلى اللغات الهندية والإنجليزية والفرنسية خاصة فيما يتعلق بالمسرح وفلسفة المسرح[٢٣]، وتم اختيارها من أفضل خمس كاتبات فى إيران؛ وعملت بجامعة واشنطن ما بين ٢٠١٢ حتى ٢٠١٧م.

اتصفت أعمالها بالتنوع والتعدد؛ فالكاتبة كرست حياتها واهتماماتها لدراسة الأدب (المسرح)، ليس بالمعنى المعتاد، أى التحليل المدرسى للأعمال الفنية فى ضوء تاريخ استقبالها، أو من حيث جمالياتها، أو عن دورها فى تنمية الأيديولوجيات[٢٤].

لم تختر نغمة ثمينى دراسة الأدب كمدونة "Corpus" أو لفترة زمنية، لكنها درست – بالأحرى – كيفية تغير تاريخ الأدب بنظريته، بمعنى وصف العمليات، التى يصبح بموجبها أى نص عملًا فنيًا.

وقد حملت منشوراتها العلمية والأدبية على تفسير تأثير النص، واستمرارية العمل الأدبى على الرغم من التطورات التى حدثت للذوق.

وقد لاحظت الباحثة اهتمام نغمة ثمينى بداية فى أعمالها حول التناص" Interextualite بظاهرة التلميح Allusion؛ والتى اعتبرتها مجالًا لدراستها فى كتابة "إنتاج النص"؛ ويمكننا الإشارة إلى العمل الأدبى "عشق وشعبده" التى قامت فيه "نغمة ثمينى" ببحث ودراسة قصص "ألف ليلة وليلة" وهى فى هذه المسرحية تجعل القارئ يرى التلميح فى كل شيء؛ التلميح الذى ينبثق فى ذهن القارئ ويضيء معرفته للنص، وكانت أول أعمال نغمة المسرحية "آكر رومئو چند لحظه دير ترميرسيد"، وكانت فى عام ١٣٧٢ هـ.ش في "مهرجان الطلاب" وتعد هذه المسرحية محاكاة ساحرة لمسرحية روميو وجوليت لشكسبير[٢٥].

فالمحاكاة تتطلب وعى وإدراك؛ ويظهر دورها فى إتقان وفهم العمل بالشكل الذى يجعل القارئ يلحظ أن هناك علاقات بين المؤلف والمؤلفات الأخرى، سبقته أو عاصرته، ذهابًا إلى حد يطابق فيه التناص فى هدفه بالأدبية نفسها. (٢٦)

وكانت أعمالها تجعل المتلقى يشعر أن ما يشاهده أو يقرأه يحدث فى الوقت الحاضر، فكانت أعمالها تتسم بالدراماتولوجيا. (٢٧)

آثارها :

بدأت حياة نغمة ثمينى بكتابة القصص؛ ولكنها بعد ذلك استقرت على كتابة المسرح؛ وتعتبر نغمة الأدب والموسيقى هما مصدر إبداعاتها الدرامية وخاصة أن للأدب دور الأم فى حياتها، واتسمت أعمالها بالدقة والتميز وسط كثير من الكاتبات. (٢٨)

ويمكننا الإشارة إلى أنها نالت شهرة كبيرة من إبداعها فى كتابة مسلسل "شهرزاد"(٢٩)، ومن أهم أعمالها : "خواب در فنجان خالى" النوم فى فنجان قهوة فارغ، وأنتجته عام ١٣٩٥هـ.ش، ورازها و"دروغها" تهران ١٣٨١، و"شكلك" عام ١٣٩٠، وفى هذه المؤلفات يظهر الاقتباس من قلب التاريخ، وتتضح طرق النقد والقراءة الأسطورية من خلال هذه الأعمال، وكيفية استكشافها للتاريخ من خلال منظورها الخاص.

وفى مسرحية "رازهاودروغها" تناولت الكاتبة نوعين من التعذيب فى عصرين مختلفين؛ كصلب المجرمين فى العهد الرومانى وفيها تلميح لصلب المسيح على وجه التحديد، وانكرسون الذى يُدعى الحى وقام المجرمون بحرقه حيًا فى النار، وفيها تلميح لسيدنا إبراهيم عليه السلامُ وهو ما يجعلنا نرى التناص فى أعمال نغمه ثمينى.

وفي "خواب در فنجان خالى" كانت تتحدث عن الثورة الدستورية منذ بدايتها حتى نهايتها وتأثيرها على العصر الحاضر، ومسرحية "شكلك" التى تحكى هجوم مرتزقة الحكومة على الطبقة الخاصة من المجتمع فى العصر البهلوى الثانى"(٣٠).

وهناك أعمال أخرى تناولت الأساطير بشكل صريح منها "تلخ بازى ممر در عقرب" وتتسم بالصعوبة فى التحليل نظرًا لعدم وجود مراجع لها حيث أن الأساطير كانت عامية

تندرج تحت الأدب الشفهى، ولكن الكاتبة كانت تحاول التعرف على النماذج الأصلية لهذا العمل، سواء كانوا أبطالا أو إناثا أو نموذجا للرحلة أو نماذجا للعشق، بالإضافة إلى تحويل الملاحم إلى أعمال درامية.

ومن أكثر أعمالها المسرحية التى حققت نجاحًا ورواجًا شديدًا المسرحية التى هى موضوع بحثنا "اسب هابى آسمان خاكستر مى بارند" خيول السماء تمطر رمادًا، وفيها اقتباس كبير من الأساطير وتناص واضح وجلى، وقراءة هذه المسرحية الأسطورية توضح لنا أساطير سياوش وسينا وزيگفريد والذين سوف نتناولهم بالتفاصيل فى المباحث الأخرى. (٣١)

ولها الكثير والكثير من الأعمال والتى تؤكد منهجها واتجاهها فى التناص، منها "وصيت نامه خانم سرا" تهران ١٣٧٨، "خاله اديسه" تهران ١٣٧٨، كتاب "عشق وشعبده"، "تئاتر واروپا"، "تماشخانه اساطير"، و"اسطوره وكهن نمونه" تهران ١٣٨٧، و"بدون خدا حافظى"، "تماشخانه ى اساطير"، "در حضور ديگران"، "افسانه پاد شاه" و "ريا صنيدان" و"هيولا خوانى"، "نمايش نامه خانه براساس دوشس ملغى"، "جنگها وبدنها"، "زبان تمشگهاى وحش".

ومن أعمالها المترجمة :

بافندكان : قطره ١٣٨

وفصول من الكتب

"افسون معبد سوخته" تهران ١٣٨٠

"ايثار" تهران ١٣٨٣

"مهمانى شبانه" تهران خانه تئاتر ١٣٩٠

"پالتوى پشمى قرمز" تهران ١٣٩٠

وكتب أخرى منها "درباره هزار ويك شب ١٣٨٧

"نمايشنامه هاى معاصر ايران – ترجمة نمايش نامه شكلك به ارمنى ايروان ١٣٩١.

للكاتبة العديد من المقالات المطبوعة فى النشر الدولى منها :

- Naghmeh Samini, "The Cinema of Rakhshan Bani – Etemad." **دانشگاه لندن**, no. 1 (2008) :
- Naghmeh Samini. "Narration of Violence of Narration : Bahram Beyzaie's The Eight Voyage of Sinbad and The one Thousand and First Night. "Iranian Studies 46, no. 5 (2013): 737-752.

- **نغمه ثمینی. "حسن ودل : از روایت تا ادبیات نمایشی". خیال، فصلنامه فرهنگستان هنر ١، ١ (١٣٨١): ٤٠-٥٧.**
- **نغمه ثمینی. "گربه های شهر خاکستری". نمایشنامه های عروسکی معاصر ١ ، ١ (١٣٨٥).**
- **نغمه ثمینی. "زنانگی بدون واسطة دوربین". روایت های مستند ١ ، ١ (١٣٨٦).**
- **نغمه ثمینی. "من از آن حسن روزافزرون که یوسف دانستم .. درباره نمایشنامه ی در مصر برف نمی بارد نوشته ی محمد چرمشیر". نقد آکاه ١ ، ١ (١٣٨٨) : ٣٤٧.**
- **نغمه ثمینی. "جهانی شدن وبینش اساطیری." مقالات هم اندیشی جهانی شدن وهنر ١٦، ١٦ (١٣٨٨).**
- **نغمه ثمینی. "من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم". نقد آکاه ١ ، ١ (١٣٨٨): ٣٦٥-٣٤٧.**
- **نغمه ثمینی. "سرایا سفید". داستان ١ ، ٢٣ (١٣٩٢) : ١٠.**
- **نغمه ثمینی. "نامه های پراکنده به / از آنا کارنینا وچند ضد نامه". حرفه ٤٥، ٤٥ (١٣٩٢): ١٠**

ومقالات مطبوعة فى النشر الداخلى

- **نغمه ثمینی. "هنر به مثابه جادو". فصلنامه هنر، ٥٤ (١٣٨١) : ١١٨-١٢٧.**
- **نغمه ثمینی. "درام سانسکریت وتراژدی". فصلنامه هنر، ٥٨ (١٣٨٢) : ٥٨-٦١.**

- محمود طاووسی ونغمه ثمینی. "اسطوره ونمایش در هندوستان". هنرهای زیبا ۲۲، ۱ (۱۳۸٤) : ۹۹-۱۰٦.
- محمود طاووسی ونغمه ثمینی. "تأثیر اساطیر بین النهرین بر نمایش در ایران از منظر در زمانی". مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی – دانشگاه تهران ۵۸، ۱۸۳ (۱۳۸٦): ۱۹-۳۳.
- محمود طاووسی، نغمه ثمینی وفرهاد پور. "درجستجوی شهرزاد هزارو یکشب". پژوهش های ادبی ۱۵، ۱۵ (۱۳۸٦) : ٦۳-۸۰.
- نغمه ثمینی. "خانه ی سلول های سرطانی". مجموعه مقالات رادی شناسی ۱، ۱(۱۳۸۹): ۷-۱۹.
- فرزانه پور محمد علی قنواتی، نعمه ثمینی وبهروز محمودی بختیاری. "بررسی مفهوم دیالوگ فلسفی در ریگ ودا و اوستا". نامه ی هنرهای نمایشی وموسیقی ۲ ، ٤۰(۱۳۸۹): ۳۹-٤۸.
- نغمه ثمینی، سیاوش آقازاده مسرور واحسان دیانی. "بدل پوشی: آشوب سازی در ایدولوژی". جامعه شناسی هنر وادبیات نامه علوم اجتماعی سابق ۲، دوم (۱۳۸۹): ٤۱-۷۰.
- نغمه ثمینی. "مهمانی شبانه در خانه هفتاد متری خیابان تهرانپارس شانزده متری چهل وچهارم کوچه هفتم پلاك نهم زنگ دهم". نمایش نامه ۱، ۱(۱۳۹۰) : ۲۱۵-۲۲۳.
- نغمه ثمینی. "پالتوی پشمی قرمز". نمایش نامه ۲ ، ۸(۱۳۹۱) : ۲۵۲-۲۹۵.
- نغمه ثمینی. "بازی واهمیت آن در نمایش". نامه ی هنرهای نمایشی وموسیقی ۱۸، ۱(۱۳۹۲) : ۵۵-٦۸.

- نغمه ثمینی، بهروز محمودی بختیاری، محمد باقر قهرمانی وشیوا مسعودی. "تبارشناسی دلقك در در ادبیات نمایشی ایران." هنرهای زیبا ٥، ٢(١٣٩٣): ١٢.
- نغمه ثمینی. "تو فاوست می شوی و گرین کارت مفیستو". فصلنامه حرفه : هنرمند ٥٠، ٥٠ (١٣٩٣) : ٢١٥-٢٢٠.

والكثير من المؤتمرات الدولية والداخلية :

- Naghmeh Samini. "Gendered taboos in Iran s text message jokes." Cultural revolution in Iran. London.
- Naghmeh Samini. "Five Statement and their contradictions – Iranian Women Directors after the Islamic Revolution: challenges and Approaches. "Post-Revolutionary Iranian Cinema and Society, Tokyo.
- Naghmeh Samini. "Interxuality and women playwrighs in Iran. "Cultural Liberty in a diverse world. Jakarta.
- Naghmeh Samini. "Feminine body Feminine mind." On going lecture series on Iran, California.

- نغمه ثمینی. "شکسبیر". شکسبیر، توکیو.
- نغمه ثمینی. "بهار عربی." خاور میانه، سان فرانسیسکو.

ویلاحظ من هذا الكم الهائل للكاتبة الأستاذة "نغمه ثمینی" تمكنها وإتقانها وحبها الشديد لعملها، فبالرغم من صغر سنها إلا أنها استطاعت أن تتفوق على نفسها وتبدع فی أعمالها وتؤكد على أن للمرأة دورا فی إحداث طفرات وإنجازات فی التاريخ.

وقد حصلت الكاتبة على كثير من الجوائز سواء فی السينما أو التلفزيون. [٣٢]

حصل عملها "خون بازی" على أفضل فيلم ١٣٨٥ هـ.ش [٣٣]

وكذلك العمل الشهير "شهرزاد" الفصل الأول حصل على جائزة ١٣٩٥[٣٤] والفصل الثالث ١٣٩٧[٣٥].

ونستخلص من ذلك أن "نغمه ثمينى" كاتبه متميزة، اهتم الكثير بمشوارها الأدبى وأعمالها الفنية، واتضح للباحث أن نغمه تقرأ وتستخدم الأسطورة بشكل فيه دراماتورجيا وشكل ناقد جديد، وهذا ما يتضح من خلال العمل المسرحى "خيول السماء تمطر رمادًا".

ملخص مسرحية خيول السماء تمطر رماداً "اسبهای آسمان خاکستری می بارند"

تعد مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا" من أضخم الأعمال الأدبية المسرحية للكاتبة "نغمة ثمينى" وأشهرها، كتبت نغمه ثمينى هذه المسرحية بناءً على ما ورد ذكره فى الأساطير الإيرانية والشاهنامه[٣٦]. لكنها العمل الأكثر أهمية وفائدة بين كافة أعمالها، لعمقها الفكرى وتجولها فى مكنونات النفس البشرية، وبحثها عن مضامين الأفعال والأحكام التى يقوم بها الإنسان، وتتأمل بدقة العقل البشرى، والإنسان اليوم.

ترجم هذا العمل إلى اللغة الفرنسية، وحاز على اهتمام الكثير من النقاد والأدباء، لأنها الأولى من نوعها التى تتناول شخصية أسطورية، وتستكشفها الكاتبة من منظورها الخاص، بمعنى أنها تخلق منها قصة رمزية جديدة.

تنطلق المسرحية من داخل الملك، المسمى "سياوش" والمقتبس من الشاهنامه والأساطير، فهو البطل الملاك الذى ينصاع لأوامر أبيه الملك "كيكاوس"[٣٧].

وهو يعد من الرجال الذين يسمحون لأنفسهم بفعل أى شيء، حتى أنه أراد إلقاء سياوش فى النار ليثبت براءته. [٣٨]

وتقوم أحداث المسرحية حول ذلك الفعل، ولكن ما يميز هذه المسرحية عن الأسطورة أن الكاتبة أرادت أن تتجول فى أفكار سياوش وتحكى عن الأحداث داخل النار، وما واجهه من مآسى وأحداث، وتتألف المسرحية من مجموعة من العناصر كالآتى :

الموضوع : والذى يدور حول شخصية سياوش والتى تعد قصة رمزية للإنسان اليوم، وليست مجرد أسطورة قديمة فحسب، فالإنسان ينصاع فى الوقت الحاضر للحروب والهروب، فتبرز المسرحية الحروب الدينية والعرقية وعواقبها، وتظهر الخداع والخيانة والمكر من قبل الرجال والنساء منذ بداية الخليقة البشرية إلى نهاية العالم.

الشخصيات : والتى تنقسم إلى **شخصيات رئيسية** وتتمثل فى شخصية سياوش، والفرس "ماديان" التى ترمز إلى المحبة التى ترافق سياوش فى رحلته داخل النار، وفى النهاية تضحى بحياتها من أجل سياوش وتتبدل إلى معشوق سماوى، وروح الأم التى تساعد ابنها فى اللحظات الصعبة حتى يتمكن من التغلب على الصعوبات بكل فخر.

وشخصيات ثانوية مثل سيتا وجنينها : سيتا المرأة الحامل التى يصادفها سياوش فى رحلته داخل النار، وجنين سيتألم لم يولد منذ سنوات وسياوش يعلم السبب؛ لأنه يتحدث اللغة المقدسة التى يتحدث بها الطفل، فيخبر سياوش أنه لم يولد بسبب الحرب والتشريد والضياع من وطنه.

شخصية الجندى المقطوع الرأس : وهو جندى يصادفه سياوش فى رحلة النار وقد قطع رأسه، ويطلب من سياوش أن يعثر عليها، ويعده بذلك.

شخصية الرجل – المرأة : وهو آدمى نصفه رجل ونصفه الآخر امرأة، يلتقى به سياوش فى النار، وهو آدمى خائن وسيئ الطباع ويعترف لسياوش بأفعاله المشينة التى كان يرتكبها، ويطلب منه الغفران، ويعده سياوش بالغفران بعد الخروج سالمًا من النار.

معشوقه الجندى (تلعب دورها الفرس).

راهب المعبد : يؤدى دور الرجل – المرأة.

شقيق الرجل – المرأة (يلعب دوره سياوش).

الزمان : جرت معظم أحداث المسرحية فى زمن الماضى، مع قدرة الكاتبة على استرجاع الماضى إلى زمن النص الحاضر. (٣٩)

الحوار : تتواصل الشخصيات المختلفة معًا من خلال حوارات مباشرة أو غيره مباشرة تحمل دلالات رمزية بليغة.

الصراع : وهو صراع النفس ورغبتها في تطور الإنسان وتحويل كرهه وجهله إلى حب وحضارة.

القيمة الفنية لمسرحية "خيول السماء تمطر رماداً".

تعتبر مسرحية خيول السماء تمطر رمادًا لنغمة ثمينى من أكفأ أعمالها المسرحية التى وظفت أسطورة سياوش فى المسرح الإيرانى، وترجمت إلى الفرنسية، وخلقت شخصية ونص جديدين يتلائمان مع الإنسان فى الوقت الحاضر، ووضعت "نغمة" للمسرحية نهاية مفترضة، وهي أن سياوش ملاك الخلاص والملك البريء المتسامح الذى يغفر للخائن، وترتوى الأرض بدمائه الطاهرة فتخضر وتزهر، وتهطل الأمطار لتحقيق الاستقلالية للإنسان، كما استخدمت "نغمه" اللغة البسيطة السهلة دون تكلف فى تركيبة النص، مما أضفى عليه تميز خاص من بين جميع الأعمال.

وتظهر النزعة القومية المتعصبة للكاتبة نغمة ثمينى من خلال مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا" وما تحاول أن تنشره من أفكار تخدم الثورة وتبثها وتزرعها فى نفوس الأجيال الصاعدة، فهى تحاول ربط الماضى بالحاضر والمستقبل عند الشعوب الإيرانية.

المبحث الثانى : "آليات وجماليات التناص فى مسرحية خيول السماء تمطر رماداً"

مفهوم التناص

التناص هو "مجموعة العلاقات التى تربط نصًا ما بمجموعة من النصوص الأخرى، وتتجلى من خلاله"[٤٠]. أو كما يقال: "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين"[٤١]. ويمثل التناص رافدًا ثقافيًا يعتمد عليه الشاعر فى بناء عمله الفنى متكئًا على ثقافته التراثية سواء أكان هذا الاتكاء شعوريًا أو لا شعوريًا. [٤٢]

والتناص (Intertextualite) مفهوم جديد أدخلته الناقدة جوليا كرستيفا[٤٣] إلى حقل الدراسات الأدبية فى أواسط الستينات من القرن العشرين[٤٤].

التناص فى اللغة :

جاء فى "قاموس المحيط" وفى باب (ن ، ص ، ص):

نص الحديث إليه : رَفَعهُ. ونص نَاَقته: استخرج أقصى ما عندها من السِّيْر. ونص الشيء: حرِّكه. ومنه: فلان ينص أنفه غضبًا، وهو نصاص الأنف. ونص المتاع: جعل بعضه فوق بعض. ونص فلانا: استقصى مسألته عن الشيء. ونص العروس: أقعدها على المنصة، بالكسر : وهى ما ترتفع عليه، فانتصّت. ونص الشيء: أظهره. ونص الشواء ينص نصيصًا: صوّت على النار. ونص القدر: غلت. والمنصَّة بالفتح: الحَجَلة من نصِّ المتاع، والنص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والتوقيف، والتعيين على شيء ما، وسيرٌ نص ونصيص جِدٌ رَفيع.(٤٥)

وكما ورد فى "لسان العرب" لابن منظور:

النص : رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصًا: رفعه. وكل ما أُظهر فقد نُصّ.

وقال الأزهرى: النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، وانتص الشيء وانتصب إذا استوى واستقام. (٤٦)

التناص اصطلاحاً :

فمصطلح التناص فى النقد العربى الحديث ترجمة للمصطلح الفرنسى (Intertext) حيث تعنى كلمة (Inter) فى الفرنسية (التبادل) بينما تعنى كلمة (Text) النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتينى (Textere) تبادل النص، وقد ترجم إلى العربية – الذى يعنى – تعانق النصوص بعضها ببعض، وصيغته مصدر الفعل على زنة تفاعل من أصل "نص".(٤٧)

قوانين التناص

يمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناص، تحدد علاقة النص الغائب، بالنص الماثل(٤٨)**. وهى :**

١-الاجترار : هو استمداد الأديب من عصور سابقة، وتعامله مع النص الغائب بوعى سكونى، وذلك القانون ينتج انفصالًا بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويظهر فى

تكرار النص الغائب من دون تغير وتحوير، وهو نوع من التضمين ويقع فى أسفل درجات التناص.[٤٩]

٢-**الامتصاص** : الذى يقصد به إعادة صياغة النص حسب متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها فى المرحلة التى كتب بها ذلك، ويستمر النص الغائب غير ممحو ويندرج فى مرحلة أعلى من المرحلة السابقة.[٥٠]

٣-**الحوار** : وهو الذى يسمى (بالعكس والقلب) ويفيد إعادة صياغة النص الغائب بشكل يقبل فيه النص تغيرًا شاملًا، وينتهى إلى قلبه وتحويله فى النص الجديد إلى حد كبير، فالأديب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير فى القديم أسسه، ويقع فى أعلى قوانين أو مراحل التناص.[٥١]

أشكال التناص :

قد تتخذ التناصية العديد من الأشكال المختلفة، فيكون تعانق وتداخل النصوص مع بعضها البعض متدرجًا أو متفاوتًا، وهذا الأمر يقود إلى وجود أشكال يمكن أن يكون التناص عليها، فللتناص أشكال متعددة، وهى:

١-**التناص القرآنى**: "بحيث يقتبس الأديب نصًا قرآنيًا أو يذكره مباشرة أو يكون ممتدًا بإيحاءاته وظله على النص الأدبى؛ لنلمح جزءًا من قصة قرآنية أو عبارة قرآنية يدخلها فى سياق نصه".[٥٢]

٢-**التناص الوثائقى**: "وهذا النوع فى النثر أكثر منه فى الشعر، كالسرد والسيرة، فيحاكى النص نصوصًا رسمية كالخطابات والوثائق أو أوراق كالرسائل الشخصية والإخوانية لتكن نصوصهم أكثر واقعية".[٥٣]

٣-**التناص والتراث الشعبى**: "وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية وهذا ما يؤخذ على بعض الأدباء، إضافة إلى الاستفادة، وتوظيف القصص الشعبى، والحكايات القديمة والموروث الشعبى.[٥٤]

٤-التناص الأسطورى: "وهو يتشابه مع سابقه من ناحية الاستفادة من التراث لكنه يختلف من ناحية أن الأسطورة غالبًا ما هي إلا موروث لكنه يونانى أو غربى، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية إلا أنها قلة مقارنة بالغرب".[٥٥]

٥-التناص التاريخى : وهو تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلى تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف.[٥٦]

وحدد الناقد الدكتور "محمد مفتاح"[٥٧] فى كتابه "المفاهيم معالم" **ست درجات للتناص:** [٥٨]

١-**التطابق** : ويتحقق فى النصوص المستنسخة.

٢-**التفاعل** : فأى نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمى إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

٣-**التداخل** : ويقصد به تداخل النصوص المتعددة، بعضها فى بعض فى فضاء نص عام، وهذا التداخل أو المداخلة، لم تحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهى تظل دخيلة تحتل حيزًا من النص المركزى، وإن كان شبيهًا إلى نفسه وهذا التشارك يوجد صلات معينة بينها.

٤-**التحاذى** : وهو المجاورة أو الموازاة فى فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته.

٥-**التباعد** : وهو التحاذى الشكلى والمعنوى والفضائى وقد يتحول إلى تباعد شكلى ومعنوى وفضائى.

٦-**التقاص** : ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال.

أنواع التناص: [٥٩]

١-**التناص المرحلى** : وهو نوع آخر منه، وفيه يحدث التداخل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة.

٢-**التناص الخارجى (المرجعى)** : وهو نوع من التناص، يتداخل فيه نص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين.

٣-**التناص الداخلى** : وهو إعادة الكاتب إنتاج نصوصه الشخصية السابقة فى نص جديد.

كل هذا يدفعنا إلى الاستنتاج أن ثمة علاقة وطيدة بين النص والتناص، فلا يمكن تحديد مفهوم التناص إلا مرورًا بالنص، وهذا ما يعبر عنه رولان بارت بقوله: "كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تراءى فيه بمستويات متفاوتة..."، فكل نص ليس نسيجًا جديدًا من الشهادات السابقة، تعرض موزعة فى النص، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذة من الكلام الاجتماعى؛ لأن الكلام موجود قبل النص وبعده. [٦٠]

وهذا يجعلنا نوضح أن **للتناص أنماط متعددة منها** :

التناص المباشر : ويطلق عليه تناص التجلى، وهو عملية إنتاج للنص، حيث يتجلى فيه توالد النص وتناسله من جراء عدد كبير من النصوص السابقة والمزامنة فى عملية تمازج نصوص وأفكار وجمل، ويمكن أن نذكر ما ورد عن نقاد العرب القدماء فى قضايا النقد القديم : (السرقة، التضمين، الاقتباس، الاستدعاء). [٦١]

١- **السرقة** : قال ابن منظور فى لسانه: السرقة الأخذ بخفية، وهى من سرق الشيء يسرقه سَرَقًا وسَرِقًا، والاسم السّرِق. [٦٢]

ولقد وضع النقاد المحدثون فروقًا للتمييز بين السرقات والتناص، فالسرقة شيء معاب مستنكر يدان صاحبه، أما التناص فهو أهم ملامح الإبداع. [٦٣]

والتناص "ينظر إلى النص كاملًا والأخذ فيه عنصر يتيح قراءة أجمل للنص، فلا حدود بين الجزء المأخوذ والنص الحاضر؛ لأن النص يقوم بعملية هدم البيت المأخوذ وبنائه فى نص جديد، فيصبح إشارة إلى نص غائب يثرى النص الحاضر[٦٤].

٢- **التضمين** لغة: مشتق من ضمن، وضمن الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر، وكل شيء جعلته فى وعاء فقد ضمنته إياه. (٦٥)

وقد بسط الدكتور رجاء عيد مفهوم التضمين فى الشعر فقال: "وبهذا المزج بين الأداءين تتشكل زمنية آبنة، تختصر المسافة بين الصوتين، ليلتبس كل منها صاحبه، فكلاهما رهين موقع متأزم أشبهت ليلته بارحته، ومع المشابهة فى الموقف قد تنبثق مفارقات بحتمية اختلاف الظرف التاريخى، فتضاف شذرات تحويرية تتسق مع الحالة الفارقة فيما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى". (٦٦)

٣- **الاقتباس** : القبس من النار: الشعلة من النار تقتبسها من معظم، واقتباسها الأخذ منها، والاقتباس يكون فيه الأخذ من القرآن والسنة إلى النثر والشعر، على أنه من المنصف أن نذكر أن هناك شبه إجماع من العلماء على أن "تضمين الكلام المنثور من آيات الذكر الحكيم أو الحديث يسمى اقتباسًا". (٦٧)

والتضمين والاقتباس يدخلان تحت دائرة التناص، فالاقتباس يشكل رافدًا مهمًا وأساسيًا من روافده، كما أن التضمين يشكل رافدًا مهمًا آخر سواء كان ذلك بنقل الملفوظ أو الفكرة. (٦٨)

٤- **الاستدعاء** : يعتبر التراث ينبوعًا لا ينضب للأدباء، فقد كان عليه كبير الارتكاز فى الاستعانة به للتعبير عن المواقف والآراء فى أعمالهم، فاستدعوا الشخصيات والمواقف والأقوال التراثية فى إيحاءاتهم، ويعد الاستدعاء من الثقافات الفنية التى أبدع الشعراء المعاصرون فى استعمالها سواء للتعبير بها عن مواقف موازية، أو مواقف تناقض الموروث. (٦٩)

ويمكن تحديد آليات الاستدعاء عبر ثلاث طرق هى: الاستدعاء بالعلم سواء كان هذا العلم اسمًا مباشرًا، أو لقبًا، أو كنية، والاستدعاء بالدور الذى قامت به الشخصية، والاستدعاء بالقول، ويعتبر السياق الذى ترد فيه الشخصية هو الوسيلة الوحيدة المتوفرة

للقارئ ليحدد من هى الشخصية المستدعاة فى النص إذا كان علمًا، ويتطلب الاستدعاء بالكنية والدور معرفة واسعة وإعمال فكر للتوصل إلى هذه الشخصية. (٧٠)

والكاتب عندما يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلائم وطبيعة التجربة التى يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول الملامح التأويل الذى يلائم هذه التجربة قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التى يريد إسقاطها عليها. (٧١)

واستعمال الشخصيات التراثية يصل الماضى بالحاضر، ويمد القصيدة بالتكثيف الدلالى، فآليات الاستدعاء يجب أن تكون مندمجة ومتفاعلة مع بنية النص بمستوياته المختلفة وفقًا لدلالته الكلية.(٧٢)

كما أنه يوجد التناص غير المباشر، وهو ما أشارت إليه (نهلة الأحمد): ليس بالضرورة أن يأتى التناص الخارجى تناصًا حرفيًا مثل التناص الداخلى، بل يُمارس عليه تحريف أو تشويش أو خرق وبآليات مختلفة كالتلميح والرمز. (٧٣)

التناص الدينى فى مسرحية "اسبهاى آسمان خاكسترى مى بارند" "خيول السماء تمطر رماداً"

تقوم مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا" للكاتبة "نغمة ثمينى" على تناص فى الطريقة بصورة غير مباشرة مع بعض قصص الأنبياء كما وردت فى الكتب السماوية، والتناص قائم على التشابه والاختلاف، و"سياوش" الذى امتثل لأمر أبيه ودخل النار ليثبت براءته يتشابه مع "سيدنا إسماعيل" فى القصص القرآنى وامتثاله لأمر أبيه وطاعته له حينما طلب منه أن يذبحه كما رآه فى المنام؛ قال تعالى فى قرآنه الكريم: {فلما بلغ معه السعى قال يا بنى إنى أرى فى المنام أنى أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدنى إن شاء الله من الصابرين". (٧٤)

وفى الإنجيل على الرغم أنهم يرون أن إسحق هو الابن الأكبر، إلا أنه امتثل لأمر أبيه "خاف اسحق الرب إذ كان بالحق ابن إبراهيم، فخضع لأبيه حتى لم يرد أن يرفض الموت حتى لا يخالف إرادة أبيه. (٧٥)

وفى التوراة كذلك يرون أن إسحق هو الابن الأكبر الذى امتثل لأمر أبيه (إبراهيم) وكانت مخالفة لما جاء فى القرآن. (٧٦)

وقد شكل التراث الدينى مرجعية دلالية لها حضورها القوى فى المسرحية والأعمال الأدبية بشكل عام، فالمعطيات الدينية تشبع الإنسان وترضى رغبته فى المعرفة. (٧٧)

ولم يكن التناص حرفيًا، بل جاء بشكل إيماء غير مباشر وتلميح لقصص الكتب السماوية، مما يجعلنا نعيد نظرتنا إلى الشخصية الإيرانية والتى طالما تحاول التصالح مع التاريخ، فنجدهم ينسبون أنفسهم للأنبياء وذلك ظهر فى المسرحية من خلال شخصية البطل "سياوش".

سأقول صباح الغد: قف هنا، أمام النار، صوت أبيه يدور فى رأسه .. أمرى، قدرك .... النار ! (٧٨)

فالكاتبة تستدعى قصة "سياوش" من الشاهنامه، ولكنها أضافت ما يدور بخاطر سياوش وما يشعر به من انكسار ووحدة، والتساؤلات التى تجول بداخله، مما يجعلها تستكشفه من خلال منظورها الخاص، "فسياوش" شخصية رمزية للإنسان اليوم، فتبرز أحاسيس الإنسان من إحساسه بالقهر والظلم والبؤس والحروب النفسية الداخلية من خلال شخصية البطل.

سياوش وحيد ..... مكسور ..... وحيد. (٧٩)

صوت سياوش (من الظلمة).

"إذا كان قدرى الاشتعال فى النار؛ فلماذا وضعتنى فى رحم أمي المظلم كنطفة دنيئة؟!"(٨٠)

وعندما ننظر إلى مسرحية (خيول السماء تمطر رمادًا) نظرة واعية، نجد فيها التناص يتجلى فى أشكاله المختلفة الدينية والأسطورية، وفى أنواعه الداخلى والخارجى؛ فالتناص مع الموروث لا يتم بمعزل عن دراسة التناص الدينى؛ وذلك لارتباطه الوثيق فى أغلب الأحيان بمرجعيات دينية كان لها الحضور، ولقد ارتأت الدراسة الإشارة إلى الشخصيات الدينية

وبعض من الأحداث منفصلة، حتى يتمكن الباحث من إدراك معالمها ودلالتها الفكرية ما أمكن، تعرج على بعض من الشخصيات الأسطورية والأحداث. (٨١)

ونستقرأ من التناص الدينى فى المسرحية أنه يذهب إلى سرد الوقائع والأحداث متخذًا الإيهامية أحيانًا والمباشرة أحيانًا أخرى؛ وكان التناص فى المسرحية جليًا، فأحيانًا نجد اقتباس مباشر، وأحيانًا أخرى مراوغة وامتصاص لمعانى القصص الدينى وتوظيفه مع النص. (٨٢)

هنا ترى الباحثة أن هناك استغراب بين متناقضين وأن الكاتبة أحيانًا ما تعبر عن بعض المتناقضات الموجودة فى الفكر القديم والديانات القديمة والأساطير، فتساؤل سياوش، يجعل الباحثة تعود إلى فكر الأساطير وبداية الخلق، فاهورامزدا هو إله النور وهو الخالق بالنسبة لهم، فلماذا يبدأ الخلق من الظلام فى الرحم، وهنا بيان لمتناقضات فى العقيدة الإيرانية، والكاتبة بين الحين والحين تشير إلى بعض التناقضات فى أساطير الشخصية الإيرانية.

وبالرغم أن الإثنينية أو الازدواجية أحد عناصر الشخصية الإيرانية، إلا أن الأثنينية محيرة للكاتبة وتتسائل من خلال البطل لماذا الإثنينية موجودة منذ العقائد القديمة فى الشخصية الإيرانية.

وعلى الرغم أن الباحثة معاصرة مسلمة، إلا أن نظرتها موغلة فى الأسطورية، وبالتالى لا تحاول أن تصحح عقائد على اعتبار أنها كان من المفترض أن تقارن بين رؤية سياوش فى الخلق ورؤية الاسلام في الخلق، ولكنها تجاهلت هذا الجانب عند الإيرانيين، فلا بد أن تحاول أخذ موقف، ولكنها تروج لفكر قديم نتيجة قوميتها المتطرفة.

فالحوار الذى يدور بين سياوش ونفسه هو رمز لاستنباط المعانى المراد توصيلها، مما يوضح دور الكاتبة في محاولة الهروب من المباشرة والتسطح، فتحاول استكشاف الأفكار والتى لم يتطرق لها النص الأصلى.

كذلك تصوير "نغمة" لطاعة سياوش وامتثاله لأمر أبيه رغم حزن من حوله ونصحهم له، وخاصة فرسه المتمثل فى "ضميره" حذره من طاعة أبيه – تؤكد لنا العقيدة الإيرانية، فتقديس

الإيرانيين للآباء والأجداد مسألة تدخل فى العقيدة الإيرانية، فالإيرانيون يحترمون ويقدسون الآباء والأجداد حتى لو كان الشخص تحت تأثير نصائح الآخرين وضميره لإبعاده عن هذا الطريق، إلا أنه يمتثل فى نهاية الأمر لطاعة الأب، فهى مسألة تتعلق بالشخصية الإيرانية، والدليل على ذلك أنهم يقدسون التاريخ الأسطورى، وهو تاريخ الآباء والأجداد.

"لا تذهب يا سياوش، لا تذهب، أمكث هنا، لن يطيعك فرسك ماديان، لن أذهب معك، النار سوف تشتعل وتلتهب، تحرقهم وستصير رمادًا".(٨٣)

فصورت "نغمة" من خلال شخصية "سياوش" خوف الإيرانيين من غضب الآباء، وأنه أمر ليس بالهين، وأن طاعتهم أمر واجب، حتى لو سمح أبوه بفعل أى شيء مخالف لهواه فلابد من طاعته، كذلك نسترجع من شخصية "والد سياوش" ما تميز به الكيانيون من نزعات عدوانية وتأليههم للحكام فى أحيان كثيرة. (٨٤)

كما ترى الباحثة تلميح غير مباشر إذا أبدعت فيه "نغمة" من خلال تمثيل دور سياوش داخل النار؛ فهى أول من تطرق إلى ذلك مطلقة العنان لأفكارها فى تصوير الرحلة وما حدث داخلها إلى أن خرج سياوش بسلام من النار، فما حدث لسياوش تلميح غير مباشر لما حدث لسيدنا إبراهيم أبو الأنبياء، عندما عذبه قومه وألقوه فى النار، فنزل عليه جبريل الأمين، فسأله ألك حاجة، فقال له أما إليك فلا، أما من الله فعلمه يغنى عن سؤالى : "حسبى الله ونعم الوكيل" فأمر الله تعالى النار بأن تكون بردًا وسلامًا عليه وأنجاه من النار، فقال الله تعالى: "قلنا يا نار كونى بردًا وسلامًا على إبراهيم.." فوالد سياوش أجبر ابنه على دخول النار ليثبت براءته ونقاءه حتى خرج منها سالمًا. (٨٥)

ماديان (لنا)

الآن الجميع، كل أناس المدينة ينظرون كالموتى لسياوش الذى سيذهب إلى النار، يصير رمادًا لو مذنبًا، ولو طاهرًا بريئًا يعبر النار بسلام. (٨٦)

صوت الجميع : ظل سياوش وهو يخرج من النار علامة طهره. (٨٧)

وترى الباحثة من خلال التناص الدينى فى مسرحية "نغمة" خيول السماء تمطر رمادًا ارتباطه بالبنيوية كما يرتبط بالتفكيك؛ إذ يفسر علاقة النسق الأصغر بالأكبر داخل بنية النص الدينى ونوع وحجم هذه العلاقة سواء أكانت علاقة تقاطعية يلتقى فيها الحملان فى نقطة واحدة أم علاقة جزئية يلتقى فيها النصان فى أكثر من موضع مثلما لاحظنا فى أسطورة سياوش وتقابلها فى أجزاء مع القصص الدينى. (٨٨)

المبحث الثالث : توظيف التراث

مفهوم التراث :

تثير قضية التراث مجموعة من التساؤلات الملحة التى تفرض نفسها على الساحة الأدبية بصورة تستلزم التعامل معها بجدية، فما هى المرتكزات التى تؤسس لنا مفهومية التراث؟ ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية فى إطار التجربة المسرحية؟ وهل يفيد التعامل مع التراث بأشكاله فى صوغ تجربة مسرحية حديثة تحقق الأهداف وتربط بين الماضى والحاضر لتؤسس لزمن قادم وهو المستقبل؟ كل هذه التساؤلات هى التى جعلت من موضوع المسرح والتراث مادة خصبة لبحث الأدباء والباحثين عن التدبر فى معنى التراث. (٨٩)

التراث فى اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث وهى ألفاظ عربية مترادفة وردت فى اللغة (٩٠). وتستخدم الكلمة مجازًا للدلالة على ما هو معنوى يقال "هو فى إرث مجد، والمجد متوارث بينهم، وهم الورثة والوارث". (٩١)

فكلمات التراث والميراث والورث والإرث كلها بمعنى واحد وهو ما يخلفه الرجل لورثته، ومن ذلك قوله تعالى : "وتأكلون التراث أكلًا لما". (٩٢)

والتراث Patrlmoine هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون وعلوم فى أمة من الأمم، ويبرز فعل التراث فى آثار الأدباء والفنانين وتصبح هذه الآثار محصلًا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية. (٩٣)

فصار التراث معبرًا عن جميع ما يخص الإنسان ماديًا ومعنويًا، فشمل بذلك التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون، إنه جزء أساسى من موقفه الاجتماعى والإنسانى والسياسى والتاريخى".[٩٤]

فالتراث هو ذلك المخزون الثقافى المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء أكانت هذه القيم مدونة أو مثبوتة بين سطورها أو متوارثة بمرور الزمن، وبشكل أوضح فإن التراث هو روح الماضى وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذى يحيا به، لذلك يتمسك الإنسان بتراثه. [٩٥]

ومن هنا أشعل التراث شغف الكتاب المسرحيين والأدباء وأحسوا بأهميته باعتباره خزانًا مملوءًا بمعطيات يمكن أن تمنح عملهم طاقات إيجابية ودلالات لا حصر لها؛ لأن التراث وما به له قدسية فى النفوس، والكاتب المسرحى عندما يوظف التراث فهو يحرك الوجدان لما للتراث من حضور حى ودائم فيه.

توظيف التراث في مسرح نغمة ثميني مسرحية "خيول السماء تمطر رمادا"

مفهوم التوظيف :

التوظيف نوع من التناص يحدث بشكل واعى، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة، و"توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضى والحاضر فى محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة فى فضاء لا يطوله التعبير"[٩٦]. ويعنى أيضًا "الاستفادة من الخامات التراثية فى الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة فى نصوصها الأصلية، والمتاح من أشكالها فنيًا وجماليًا. وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرئيًا أو مسموعًا أو بنيويًا أو نصيًا، وإذا كان التوظيف المرئى والمسموع مرتبطًا بالحرفة المسرحية أى الإخراج، فإن التوظيف البنيوى النصى مرتبط بالتأليف"[٩٧].

ويرى "الدكتور الجابرى" أن التعامل مع التراث يتم على مستويين :

١- **مستوى الفهم:** أى استيعاب التراث ككل بمختلف وتياراته.

٢- **مستوى التوظيف والاستثمار**، أى البحث عما يمكن استثماره فى حياتنا الراهنة. (٩٨)

فالتوظيف عملية استحضار واعية لمواد من التراث، سواء بشكل قصدى يعمد الكاتب فيه إلى نص أو شخصية تراثية دون أخرى، أو بشكل رمزى يحمل معاناة الكاتب أو التعبير عن إشكاليات وحوادث عصره، والذى يجعل من التوظيف دورًا أساسيًا هو عملية التمازج التى يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش، بحيث ينتج لنا نصًا ثالثًا، وكذلك الأمر بالنسبة للشخصية التراثية التى تلد من جديد حاملة معها قداسة التراث كاشفة فى طياتها ما خفى علينا ناقلة لنا أدق تفصيلات حياتنا وأكثرها تعقيدًا. (٩٩)

وهذا ما لمسناه فى مسرحية "نغمة ثمينى" التى أبدعت فى توظيف التراث، فلا نكاد نقرأ إشكالية معاصرة إلا نقلتها إلينا عبر توظيفات تراثية رائعة يتنفس فيها النص والشخصية التراثية هواء معاصرًا، فالعودة للتراث هى السمة الغالبة التى ميزت أعمال نغمة ثمينى المسرحية محاولة منها تأصيل المسرح شكلًا ومضمونًا، فالتراث جزء أساسى من كيان الأمة، ومقوم فعال من مقومات الشخصية الإيرانية، لذا ارتبط البحث عن الهوية الإيرانية للمسرح بقضية التراث؛ فأصبح التراث طاقة إبداعية ملهمة، اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسى والحضارى للأمة؛ "إنه شيء قائم فينا وهو ذاتنا التى تنادينا من وراء العصور، وأن العودة إليه بقصد الاكتشاف والمعرفة ينبغى أن تكون طريقًا لتقييمه ولامتداده فى المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه". (١٠٠)

وهكذا نلاحظ أن عملية التوظيف تتعلق بالمبدع، كلما تفاعل المبدع مع النص التراثى ازداد قدرة على تحميله رؤى وأفكارًا معاصرة، ونستقرأ فى مسرحية "خيول السماء تمطر رمادًا" أن شخصياتها مأخوذة من التراث وأسطورة "سياوش" مع وجود بعض التحويرات التى أدخلتها الكاتبة على الأحداث والشخصيات محاولة منها إعادة إنتاج الأسطورة مع تضمينها بعض الأفكار والرسائل التى تمررها من خلالها.

وعلى الرغم من إمكانية تناول شخصية ما فى المسرح من كافة الجوانب، إلا أن الكاتبة المسرحية "نغمة ثمينى" تختار فى معظم الأحيان من صفات الشخصية ما يلائم موضوعها؛

فشخصية روح الأم، والتى لعبت فى المسرحية دور المعين الأول لابنها سياوش فى اللحظات الصعبة حتى يتمكن من التغلب على الصعوبات، وتصويرها لها بالأم الحنونة والراقية، لتؤكد على أن الارتقاء الروحى أسمى من العقل والحجة.[١٠١]

فقد استلهمت "نغمة" صفات "روح الأم" من أدوار المرأة فى مسرحيات شكسبير التى مرت عبر تاريخ المسرح عبر العصور، فالمرأة عند سوفوكليس تظهر قدرتها على تحمل تبعات قراراتها بقوة، والمرأة فى مسرح يوربيدس ليست أسيرة فكرة، بل كانت تخطط وترسم الأحداث معطية لها كيانًا وإرادة فاعلة[١٠٢]. "فروح الأم" صورتها نغمة وكأنها "العقل الكامل"، ونستقرأ من تصويرها لشخصية "روح الأم" ما كانت تعنيه "المرأة" عند زرادشت وفى كتاب الآفستا فهى "العقل الكامل مربية الخلق، رمز استقامة الأرض"[١٠٣]. فاقتراب وظيفة "روح الأم" مع وظيفة "سپندارمذ" بوصفها رمزا للحكمة والرأى الصائب يلمس محاولة من "نغمة" تقريب المفاهيم بالمفاهيم الإسلامية والربط بين الماضى والحاضر مما يدعم أصالة الشعب الإيرانى، وأنهم شعب موحد يؤمن بجميع الأديان، و"روح الأم" يرى الباحث أنها تشابه كثيرًا فكرة "الأرض" والمقصود "إيران" فالأرض هى الأم، هى الملاذ هى الإيمان والوجدان، هي مثال الصدق، فدائمًا ما كان الإيرانيين يصفون الأرض بأنها حبيبة الله.[١٠٤]

فالأم فى المسرحية هى المحرك لأحداث سياوش، وهى من دفعته للدخول فى النار وعدم الخوف منها، مؤكدة له أنه ليس كل من يدخل النار يحرق، كما أشارت "ثمينى" إلى حنان الأم وبثها الطمأنينة والحب والسكينة.

سياوش : مازال هناك مكان لى فى أحضانك ؟

الأم : يوجد.[١٠٥]

سياوش : أصوات، تخيلات وأفكار كاذبة.

الأم: ليس كل من يدخل النار يحترق، اذهب إلى النار هناك أيادٍ، أيادٍ كثيرة تنتظر قدومك.[١٠٦]

هنا أبدعت الكاتبة فى الحوار بين "سياوش وروح أمه" وتصويرها للأم وهى تطلب من ابنها أن يتحرك وينقذ الأرض ويُعلى من شأن إيران والإيرانين بعدم خوفه وعدم استسلامه.

كذلك استحضار فرس سياوش فى المسرحية، أبدعت فيه ثمينى فصورته على هيئة فرس محبة ترافق سياوش فى رحلته داخل النار، استحضرته الكاتبة لتبرز فكرة "الضمير" "آنيما"[١٠٧] لسياوش، فالفرس لا يتحدث بنفس لغته، ولكن استنطاقه يمثل استنطاق الضمير، وهو اختيار موفق من الكاتبة، لأن الضمير مطية الفارس الشجاع، فالفارس البطل دائمًا ضميره فى حالة يقظة، فالربط بين الفرس والضمير ربط منطقى، لأن الفرس كالضمير يتحمل صاحبه إلى أن يأتى الوقت لإيقاظه ومساعدته.

سياوش: لن يبكى شخص على جسدى المحترق، ابكى أنت، كل ربيع وخُذ أجزاء من جسدى للريح، وابكى ... كثيرًا ... بلا صبر !

ماديان : الآن تبقى فقط تسع خطوات أو أقل إلى النار.

سياوش : لن يبقى رمادى على الأرض أجمعه بجفونك.

ماديان : من غيرك سيفهم لغة الفرس الغريبة ؟ كيف أبقى بدونك ؟

سياوش : سياوش ليس لديه شيء يمنحه، ثروتى الوحيدة لهذا العالم، ملابسى وجسدى اللذان سيحترقان فى النار. [١٠٨]

فكرة الضمير فى المسرحية المتمثلة فى شخصية "الفرس" والتى كانت داعمة لسياوش ومضحية بحياتها فى سبيل نجاته وعبوره النار دون أذى – هى نفس فكرة الضمير فى "الزرادشتية"؛ حيث تظهر "دين" على شكل فتاة جميلة تساعد المحسن فى عبور الصراط بدون أذى، وتظهر بشكل مخيف وقبيح لمن كانت أعماله سيئة فى الدنيا. [١٠٩]

والفرس لم يترك سياوش طيلة أحداث المسرحية، فهو ضميره الملازم له، يحافظ عليه ويدافع عنه، وينصحه، ويثور عليه أحيانًا أخرى.

ومن خلال فكرة الضمير هذه يستطيع الباحث أن يدرك أن هدف الكاتبة هو رفع قيمة الإنسان الإيرانى فوق كافة الشعوب، وربطها بالديانات لتعيد تأكيد أن زرادشت كان نبيًا

مرسلًا من قبل السماء، وأن الكهنة هم من حرفوه، فإبداع الكاتبة فى هذا التوظيف لتؤكد أن الشعب الإيرانى شعبًا موحدًا منذ أقدم العصور.

وربط الكاتبة بين الفرس والنار[١١٠] فى نهاية المسرحية، واندماج الفرس مع النار، يعطى للفرس قدسيته، كون النار مقدسة، والفرس هو الضمير الواعى بالنسبة للبطل (سياوش) فبالتأكيد يكافأ بالبقاء فى النار ويتحول إلى معشوق سماوى وهو ما يشبه دين ربة الضمير كما ذكرنا من قبل، وهذا يعد تناص امتصاصى، استلهمت الكاتبة أفكارًا من التراث والديانات القديمة لتوضح فكرتها وتبلغ رسالتها للإيرانيين فى نص جديد من نوعه.

الفرس (ماديان) : اذهب يا سياوش الفتحة ستفتح مسرعًا، اذهب. [١١١]

سياوش (عاجزًا) : بدونك ؟

الفرس (ماديان) : فى الخارج خيول كثيرة، سياوش قليل !

اذهب سياوش

سياوش : أنا سأبقى اذهب أنت.

الفرس (ماديان) : هذا قدرك النجاة، هناك مسئوليات كثيرة على عاتقك ألم تذكر ؟

سياوش : أنت زاويتى المفقودة فى منامى.

الفرس (ماديان) : حياتك ستبدأ بعد عبورك النار اذهب.

سياوش : لا أستطيع.

الفرس (ماديان) : اذهب الفتحة ستغلق، أنا أبقى، فرسك المطيع ستبقى.

اذهب سياوش، لا تبقى. [١١٢]

سيتبدل الفرس إلى امرأة ؟، احترق بدون ألم. [١١٣]

ويتضح من حوار الفرس وسياوش، أن المصدر الأكثر انتشارًا فى مسرحية "نغمة ثمينى" هو الأسطورة والتراث الشعبى، فقد وظفت أغلب مواد التراث الشعبى من عادات وتقاليد وشخصيات وديانات فى مسرحها، ويبدو أن التراث الشعبى هو المرآة التى عكست بوضوح

أفكار ورؤى "نغمة"، ولعل التراث الشعبى هو الذى ساعدها على تحقيق مرادها، فوظفت الضمير والنار والأرض لتوضيح أفكارها وإيمانها هى وكل الإيرانيين بأصالتهم.

تقنيات توظيف الشخصية التراثية :

يرى الدكتور على عشري زايد أن عملية استخدام الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث: أولًا : اختيار ما يناسب تجربة الكاتبة من ملامح هذه الشخصية، ثانيًا : تأويل هذه الملامح تأويلًا خاصًا يلائم طبيعة التجربة، ثالثًا : إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الكاتب على هذه الملامح. (١١٤)

وبالعودة إلى ما أنتجته "نغمة ثمينى" نجد أنها كشفت الواقع فى مسرحيتها، فنطقت شخصياتها بحقائق مؤلمة تكاد تكون تختلج فى دواخلها، واستطاعت أن تحول شخصياتها إلى شخصيات أسطورية عصرية.

استخدمت "نغمة ثمينى" التوظيف الطردى، ويعنى ذلك أن تكون السمات المميزة للشخصية الموظفة تنسجم مع ما كانت عليه من صفات وتستخدم الكاتبة هذا التوظيف لبث الرؤى المعاصرة. (١١٥)

نستقرأ من خلال توظيفها "لسياوش" أنها تبرز تعظيم الإيرانيين لأنفسهم، وأن لهم عراقة تنتمى إلى الأنبياء، فمن الطبيعى أن تستلهم ما يرد فى القصص الدينى للإضفاء على أبطالهم الأسطوريين، فالبطل الأسطورى (سياوش) بالرغم أن عصره قبل الإسلام بزمن بعيد، إلا أن الكاتبة استطاعت ببراعتها وثقافتها أن تضفى على سياوش كثير من الملامح لتؤكد أنهم من نسل الأنبياء؛ وبالتالى استلهمت مشاهد المعراج التى حكى عنها الرسول صلى الله عليه وسلم فى رحلته وحاولت أن تدمج بينها وبين تقديس النار عند الإيرانيين وخلطت ما بين جو المعراج وجو النار عند الإيرانيين القدماء، هنا يستحضر القارئ والمتفرج الإيرانى مشاهد المعراج أثناء مشاهدتهما، ويستحضران عراقة الإيرانيين.

سياوش : أين نحن الآن ؟

الفرس (ماديان) : فى قلب النار.

نور مفاجئ. جو غريب. الأرض والسماء وكأنك تغفو فى نور أحمر.

قبل كل شئ يوجد صليب ملتوى على الأرض، وبين ذلك تتدلى الجبال الحمراء، وجندى مصلوب بلا رأس، ملابسه ممزقة وملطخة بالدماء. (١١٦)

هنا الكاتبة ربطت مع المسيحية، فكرة الصليب، ورؤية سياوش "الجندى المقطوع الرأس" المصلوب وهو أبرز وأكثر رموز الديانة المسيحية شهرة، والذى يشير إلى عمل يسوع الفدائى وفقًا للعقائد المسيحية. (١١٧)

وفى هذا التوظيف نتناول مجموعة من الشخصيات، ونلاحظ كيف رسمتها "نغمة" ونحاول أن نستنتج الأفكار والأخبار التى تتعلق بصفات الشخصية، وهل نقلت عن طريقها رؤيتها وأفكارها. فالجندى المقطوع الرأس كما ذكرناه سابقًا، كان مصلوبًا وكان ينتظر سياوش ليحرره.

الجندى المقطوع الرأس (بلغة غير معروفة).

كم أنت متأخر أيها القائد ..... النبيذ الذى سكبته لك من دماء العناقيد القديمة هو الآن عمره ألف عام. (١١٨)

كذلك ذكرت الكاتبة "شراب العنب" وهذا فيه توظيف من الديانات والمعتقدات القديمة وهو "طقوس الهوما"، وهو نبات وإله على الأرض يستخلص من العنب، وفى طقوس الهوما يسحق هذا الإله ومن عصيره يستخرج شراب الخلود. (١١٩)

وهنا الكاتبة خلطت لتوضيح أن المسألة متعلقة بأنبياء ما قبل الإسلام وأن الشعب عريق الإيمان بالله حتى في عصور ما قبل التاريخ.

ويعتمد نجاح التوظيف على مدى اندماج الشخصية التراثية مع الإطار العام المسرحى، ومقدار إسهام هذه الشخصية فى تعميق دلالات النص المسرحى وأحداثه، فالرجل المقطوع الرأس هو الوطن الذى يحتاج للفارس الهمام، فالكاتبة نجحت فى تجنيد الشخصيات لتنفذ الفكر الإصلاحى، فأصبحت الشخصيات فى المسرحية محددة الملامح، سياوش هو البطل الدينى وفارس من ناحية ثانية، ومن ناحية ثالثة مازال عليه واجبات لم تنته بعد.

والجندى باعتباره الوطن يمثل الثورة، فالجندى يطالب القائد أن يعيد رأسه، والمقصود هنا أن يعيد أفكاره، فالقائد أصولى وصورته الكاتبة من خلال "سياوش" البطل الأسطورى، ولمسنا كذلك مثلما سمى "سيدنا إبراهيم" "أبو الأنبياء" يرجع سياوش الأمور لمن هو أعلى، فيسأل الجندى أنا القائد أم أبى ؟.(١٢٠)

والأمور لا تتوقف إلى هنا بل طالت حتى علاقة الشعب بالإمام، فالإمام بمثابة الأب وهو رمز الدين. (١٢١)

(الجندى المقطوع الرأس، يأخذ رأس سياوش).

أنا أريد رأسى منك.

وهنا إشارات أخرى متعددة تشير إلى أن الكاتبة ترمى إلى تغير المجتمع فجعلت فرس سياوش يتحول إلى محبوبة الجندى مقطوع الرأس.

فأصبح الفرس، ضمير الأمة، فحولت ضمير القائد إلى ضمير الشعب، وإن هناك شعب ولابد أن يكون ضميره، فمن واجبات الزعيم أن يكون على استعداد تام للتضحية لمصلحة الشعب وأن يكون خادمًا للشعب، وبالتالى لا مانع أن تحترق فى النار، ومن هنا تحدث عملية الدمج بين الأصولية والمعاصرة، وهذا ما تنادى به الكاتبة، تحاول تأصيل المعاصر فتعطى شخصياتها التراثية مرونة معاصرة وممتعة. (١٢٢)

الفرس يدخل بدور محبوبته. (١٢٣)

فالمضامين التى تنشرها الكاتبة معاصرة، ولكنها اختارت الأسطورة حتى لا يؤخذ عليها ما تنشره من أفكار وآراء.

كذلك صورت "الكاتبة" رفض المحبوبة عودة الجندى مقطوع الرأس وذلك لتبرز حجم مهمة الجندى، فالجندى مهمته الدفاع عن الأرض والعقيدة، فإما أن يعود منتصرًا أو لا يعود.(١٢٤)

محبوبة الجندى المقطوع الرأس : أنت ؟! من تكون أيها الجسد المجروح الملطخ بالدماء.

الجندى المقطوع الرأس : أنا الجندى الذى كان يعشقك والآن عاد أكثر عشقًا.

محبوبة الجندى المقطوع الرأس : اذهب ... ابحث عن رأسك وعد برأسك.

الجندى المقطوع الرأس : ولو لم أجدها ؟!

فالجندى فى نظر الأمة إما أن يستشهد أو لا يعود.

فالكاتبة تطالعنا بشخصيات تحمل الهم نفسه، إنه الوعى الجماعى الذى ينمو شيئًا فشيئًا، فيبدو من خلال المسرحية أن شخصية سياوش تمثل الزعيم الإيرانى، وشخصية الجندى المقطوع الرأس هو الوطن والمحبوبة ضمير الأمة، فأفصحت الكاتبة عن أفكارها ورؤاها على هيئة شخصيات أسطورية، فالمسرحية تعالج سياسات العصر عن طريق "بطل أسطورى" محاولة منها لتغيير المعايير وقلب الموازين.

ولم تكتف الكاتبة بهذا الحد، بل صورت اعتقاد الإيرانيين فى ظهور الأمام، وذلك أبرزته أنه ناتج منذ قديم الأزل، حيث يبعث الله على رأس كل مائة سنة مصلح للشعب يعيد للناس رفعتهم، وبعد الإسلام تحولت إلى فكرة الإمام الغائب (المهدى المنتظر). (١٢٥)

لقد كنت أحترق فى النار طوال هذه السنوات لكى تأتى، قبل أقل من ألف عام، قالت روح المرأة التى كانت الأم إنه سيأتى سياوش ويعثر على رأسك. (١٢٦)

فالكاتبة من خلال توظيف الأشخاص أدركت بمهارتها الفنية أن تراثها هو السبيل الوحيد القادر على حمل آلامهم ومعاناتهم وهو المخرج الوحيد لما يعانون من تمزق، فتأصيل المعاصر والتواصل مع المتفرج هو ما تريد أن تحققه الكاتبة، محاولة منها بناء مجتمع بأفكار إصلاحية.

فتوظيف الكاتبة للشخصيات ما هو إلا رمز لشخصية معينة تؤثر فى حياتها أو حياة مجتمعها؛ فالكاتبة صورت شخصية "سيتا" فى المسرحية بأنها امرأة حامل يصادفها سياوش فى رحلته داخل النار، وجنين سيتا لم يولد منذ سنوات وسياوش يعلم السبب لأنه يتحدث اللغة المقدسة التى يتحدث بها الطفل، فيخبر سياوش أنه لم يولد بسبب الحرب والتشريد

والضياع فى وطنه، وعلى الرغم من أن سيتا قابلت راهبًا وقصدته فى نزول الجنين بما يعرفه من تعويذات ولكنه أحبطها وشتتها ولم يساعدها؛ فالراهب هنا يرمز إلى المسيحية، وجاء كلامه يتعلق بالحروب بين اليونان والفرس، والراهب يدافع عن اليونان، ويحبط "سيتا" وسيتا تتصور أن الجنين هو الأمل، واليونانيين يريدون إحباط الإيرانيين حتى لا يلاقوا نفس المصير، فالقصة قريبة جدًا من أحداث الدولة الأكمينية[١٢٧]؛ حيث جاء دارا[١٢٨] واسر أميرة يونانية وتزوجها، ثم كرهها بعد فترة وعادت إلى بلادها، فى حين كانت هذه الأميرة حامل، واعترفت الأميرة لابنها بذلك، وطالبته أن يعود إلى إيران ويسترد بلاده من أخوه الذى أخذ الملك بعد موت أبيه؛ والكاتبة هنا تروج لهذه الرواية محاولة منها التصالح مع التاريخ، فكون الإسكندر[١٢٩] يهزم الإيرانيين ويلغى هويتهم ولغتهم هذا يمثل نقطة سوداء فى تاريخ الإيرانيين، فالكاتبة تحاول إثبات أن الإسكندر من أب إيرانى وأم يونانية، واستطاع أن يقتل أخوه ويسترد العرش وقيل أنه ابن "دارا".

كما وظفت الكاتبة شخصيات إيرانية من الأساطير؛ فقد وظفت شخصيات أجنبية، فالكاتبة تميل إلى الإصلاحيين، ولديها نزعة قومية وإيرانية متعصبة، فلجأت إلى توظيف مغاير، وكأن سيتا هى الأميرة اليونانية التى أدعى الإيرانين أن دارا تزوجها، والراهب هو الشخص الذى يتحدث باسم اليونانين، والجنين هو الأمل الذى تتعلق به سيتا وتريد أن تجعل ابنها ينزل طبق الأصل من أبيه، حيث تقول الكاتبة :

سيتا : لماذا لم يولد جنينى ؟

سياوش (مشوش) :

لا أعلم.

سيتا (موسوسة):

تعرف . تعال يا سياوش، عد إلى بطنى، إلى المجرة المظلمة، حيث الأمان والهدوء.[١٣٠]

وهنا الكاتبة صورت سياوش وكأنه "دارا" ورسمت فى مخيلة المتلقى بأن سيتا تريد أن تجعل ابنها نسخة منه.

كذلك براعتها فى توظيف الراهب، ومحاولة تشتيت "سيتا" وهو يقصد ذلك خوفًا من حروب بين اليونان والفرس مرة أخرى.

الراهب (تنبؤي): والد هذا الجنين، راعيًا، رجل من قبيلة أخرى، بقوانين أخرى، يذهب ولن يعود، وأنت ستنفين، ولا تعرفين أنه المنفى الأبدى.

سيتا : أنت كيف تعرف ؟ من أنت؟

راهب : أنا الراهب الذى يسافر من معبد إلى معبد آخر.

سيتا : راهبًا ؟!

الراهب : زاهد.

سيتا (باشتياق): إذن تستطيع أن تقرأ وردًا أو كلامًا مقدسًا حتى يأتى ألم الولادة ؟ هو يأتى وأنا سأكون خفيفة بعد ذلك.

الراهب (يتحدث بسرعة) : إذهبا معا أنت وطفلك المحبوب.

سيتا : إلى أبعد ميادين الحرب.

الراهب (بغموض): لكن رجلك ليس فى الحرب الآن.

سيتا (بدون طاقة): رجلى لا يوجد فى الحرب ؟

هنا يحاول الراهب تضليل سيتا وإحباطها.

الراهب : لا ليس الآن !

أراه فى أحضان آلهة الشهوة والإغراء. (١٣١)

وترى الباحثة أن الراهب تقصد به الكاتبة (الغرب) فهى كاتبة معاصرة، وترى أن الغرب يحاولون وقف النهضة الإيرانية التى أعلنتها الثورة باسم الحكومة العالمية للإسلام، فالراهب هو الكنيسة الكاثوليكية التى تمنع الإسلام أن ينتشر، فهى تحاول

دائمًا فى مسرحيتها أن تنشر فكرها الإصلاحى وفكر الثورة من خلال شخصيات أسطورية، ومن خلال رسم الشخصيات تبعًا لرؤاها وأفكارها الخاصة والتى تسعى لنشرها بين كل أجيال إيران خاصة وأنها أستاذة جامعية ولها شأنها وقراؤها ومتابعوها وكثير ممن يتأثرون بها والدليل على هذه الرؤية ما قالته "سيتا" فى المسرحية.

سيتا (باللعنة) : أرض المومسات واللصوص والرهبان الزائفين، الكثير من الشعور بالوحدة والمزيد من الشعور بالوحدة، لن أعود إلى هذه الأرض. (١٣٢)

فهى تتحدث بلسان "سيتا" على أن كل من يمنع النهضة الإيرانية ويمنع نشر الحكومة العالمية للإسلام معادى لإيران ولا يمكن للأمل أن يتجدد إلا بإبعاد اللصوص الزائفة والمعادين للإيرانيين.

ولكن يظهر أمل الكاتبة فى وجود عالم جديد وظهور مفاتيح للأمل والنجاة.

سيتا : ألم أقل أن سياوش سيأتى يفتح مائة قفل للسعادة سعادة تلو سعادة. (١٣٣)

وكأن سياوش هو الأمل الذى ينتظره الإيرانيون ليحققوا أهدافهم وسعادتهم؛ وإذا كان سياوش شخصية أسطورية عظيمة؛ فهم فى انتظار شخصية عظيمة تجدد لهم الأمل والحياة والسعادة.

ومن هنا ترى الباحثة أن الكاتبة التى عايشت الثورة، ورأت أهدافها، والأحلام التى كان يسعى الشعب لتحقيقها، والتى شاركت فيها كل الاتجاهات من أقصى اليمين لأقصى اليسار، والشيوخ والرجال والنساء، وأقامت هذا النظام الدينى؛ اتضح لها أن هذا النظام الذى يحكم الآن بات غير محقق لما كانت ترجوه جماهير الشعب، وما كانت ترجوه الكاتبة، وبالتالى فهى تطمع فى أن يظهر منقذ جديد على طراز الأساطير القديمة، يحقق ما لم يستطع أن يحققه هذا النظام الدينى فى إيران، كما يتضح من توجه الكاتبة تغليب القومية على الإسلامية من احتفائها بالتراث القديم والأساطير القديمة على رؤيتها للواقع والحاضر أكثر من احتفائها بالنواحى الدينية أو الشعائر

الدينية أو القصص والأساطير المتعلقة بالمذهب الشيعى كعاشوراء مثلًا، وهذا يدل على تغليبها القومية على الإسلام فى وسط الصراع الذى نشب بين المفكرين الإيرانيين حول أيهما أولى القومية أم الإسلامية.

الخاتمة

كان لتوظيف التراث فى أعمال نغمة حضور لافت فى تشكيل أبعاد رؤيتها الفنية، إذ أسهمت فى التعبير عن قضايا فكرية وسياسية، الأمر الذى ساعد المتلقى على الفهم والإدراك؛ كما كان للتناص أثره البالغ فى البناء المسرحى، واستطاعت الكاتبة أن توظفه وفق ما ينسجم مع أفكارها ومبادئها، دون أن يؤثر النص الدخيل سلبًا على النص الأصلى، بل أصبح مكملًا للرؤية المسرحية وسندًا لتحقيق الرؤى الدلالية.

- استدعت الكاتبة الشخصيات الأسطورية من تراث الفرس فى سياقات مختلفة للدلالة على معان متعددة، موظفة إياها فى سياقها المسرحى.
- استدعاء الكاتبة الأحداث والشخصيات بكثافتها الرمزية، ينبع من طبيعة الرؤية التى تقدمها هذه التجربة على المستوى الفكرى الخاص للكاتبة التى اتخذت شخصياتها من الأساطير وتفاعلت مع هذا التراث من خلال انتقالها من الماضى إلى الحاضر.
- اتخذت الكاتبة "سياوش" كوسيلة تلقى بها نظرتها الخاصة وأفكارها على متلقيها؛ ومن أجل أن تعبر عما يختلج فى نفسها من أفكار وآراء وتجارب مختلفة.
- الأسماء التى اختارتها الكاتبة في معظمها ما هى إلا رموز لمعانى إنسانية وقضايا تشغل حياة الكاتبة، فتأتى برموز من الموروث وتجعلها برهانًا لحاضرها.
- ساعد المنهج الاستقرائي على إبرز دلالات المسرحية على عناصرالشخصية الإيرانية التى كانت موجها لاستثمار المسرحية من أجل معالجة قضايا المجتمع.

- **يمكن استنتاج أن الكاتبة عملت من خلال هذه المسرحية على توظيف التراث في مواجهة مظاهر الحداثة التى تؤثر على المجتمع الإيراني بآثار سلبية، وقد تجلى ذلك في محاولة ترسيخ قيم فكرية وفنية وجمالية بشكل يوضح هدف الكاتبة من كتابة مسرحيتها.**

الهوامش :

(١) مقولة مهمة، يقال أن قائلها وليام شكسبير، وأول من تفوه بها الفيلسوف اليونانى أفلاطون، انظر https://gate.ahram.org.eg

(٢) برنارد شو مؤلف أيرلندى ولد عام ٢٦ يوليو ١٨٥٦، وتوفى ١٩٥٠، أول نجاحاته فى الموسيقى والنقد الأدبى، وبعد ذلك انتقل للمسرح وألف ما يزيد عن ٦٠ مسرحية انظر http:/d-nb-info/gnd/118642357

(٣) فولتير : هو فرانسو مارى أرويه، ولد عام ١٩٦٤، وتوفى عام ١٧٧٨، هو مفكر وفيلسوف فرنسي كتب فى الشعر والمسرح، انظر http://cs.isabart.org/person/35933

٤ الضحاك من أهم الشخصيات الأسطورية الواردة في الشاهنامة.

(٥) انظر عباس اكرمى، معيارهايى خدشة پذير براى سنجش اسطوره در نمايش، درباه كتاب تماشاخانهٔ اساطير، فصلنامهٔ نقد كتاب، سال اول، شماره ٤ ، ٣ ، ١٣٩٣ ، صـ٢٣٣، ٢٣٤

(٦) ادوارد براون، تاريخ ادبيات ايران، تر رشيد ياسمى، تهران، مروارید ١٣٢٩ هـ.ش، صـ٣٢٨،وانظر ناصر قاسمى،الحركة المسرحية في إيران ،مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية،سلسلة الآداب والعلوم الانسانية ،مجلد٣١ ٢٠٠٩م

(٧) يعقوب آژند : نمايشنامه نويسى در ايران از آغازتا ١٣٢٠ هـ.ش، تهران ١٣٧٣ هـ.ش ، صـ١٩–٢٠، اولى هولتن : مقدمه برتئاتر، ترجمة : محبوبة مهاجر، نشر صدا وسيماى جمهورى اسلامى ايران چاپ اول ١٣٦٤ هـ.ش.

(٨) انظر امامى، رايج، تطور المسرح التقليدى وتطور المسرح الحديث فى إيران، جامعة دنبره، اطروحه. وانظر جلال الدين همايى، تاريخ ادبيات ايران، چاپ اول ١٣٧٥هـ.ش ، وجمشيد ملك پور : ادبيات نمايش در ايران، دوجلد، انتشارات طوس در تهران ١٣٦٣ هـ.ش.

(9) Look : sayed habiballah lazgee, post – revolutionary Iranian theatre, three representative plays in translation with orttial commentary, 1994.p12

(١٠) انظر Mahmood Karimi Hakek, Exlled to Freedom Amemoir of Consorship in Iran, TDR, the drama Review(47) December, 2003, 17-50.

(١١) انظر Dramatic Defiance in Tehran, Dram-a-00144, 56(1): 77-92.

(١٢) كاتب مسرحى ايرانى من مواليد ١٩٣٩م، انظر بهرام بيضائى، نمايش در ايران، چاب پنچم تهران انتشارات روشنگران ومطالعات زنان.

(١٣) انظر http://www.iranicoonline.org/articles/drama

[١٤] محمد لطفی الیوسفی، کتاب المتاهات والتلاشی فی النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس ١٩٩١، ص١٥٢.

[١٥] هو علم أساطیر، معرب عن الیونانیة، ویعنی العلم الذی یهتم بدراسة منشأ الأسطورة وتطورها وأساطیر الشعوب والعلاقات المتبادلة بین هذه الأساطیر، انظر الموسوعة العربیة العربیة، مجلد ٢، ص٢٨١.

[١٦] انظر : جمشید ملگ پور : ادبیات نمایش در ایران، تهران ١٣٦٣ هـ.ش . توس.

[١٧] انظر مریم حسینی، مریم نوری، اسطورهٔ سنجی در پنج نمایشنامهٔ منتخب از نغمه ثمینی براساس روش ژیلبر دوران، زن در فرهنگ وهنر دورهٔ ١٠، شماره ٣، ١٣٩٧، صـ٣٨٣.

[١٨] گفتگوبا نغمة ثمینی نویسنده مدرس وپژوهشگر، ایران، ١٦ خرداد ١٣٨٨ در یافت شده ، در ١٥ آوریل ٢٠١٩

[١٩] نغمه ثمینی "خانه" اش را به بازار نشر آورد، خبر گزاری کتاب ایران ٣ آذر ١٣٩٣. دریافت شده در ١٥ ابریل ٢٠١٩

[20] https://modlangswritersinresidence.wp.st-andrews.ac.uk/naghmeh-samini-21

[٢١] نشرنی فی nashreny.com ، نغمه ثمینی وسرویس های خبری، سه شنبه ١٨ خرداد ، دسته بندی سینما وتئاتر.

[٢٢] مقالات باحوزه کتاب " معرفی فروردین ٧ مجلة نشانك نویسنده "معرفی نغمه ثمینی – زنی که شهرزاد راقصه گو کرد.

[٢٣] iranketab.ir روزنامه شرق، سه شنبه ٢٣ اسفند ١٣٨٤ شماره ٧٢١ ، نغمه ثمینی

[24] https://modlangswritersinsinresidence.wp.st-andrews.ac.uk/naghmeh-samini-2/

[٢٥] نشانك . مجلة در ایران ٦ فروردین. http/:neshank.art

[26] Gérard Genette : Palimpsestes (la literature au second degré), Edition du sewl, Collection Essais, Paris, 1982, PO9.

[٢٧] الدراماتولوجیا حسب "لتیری" هی فن ترکیب النصوص المسرحیة وهذا المصطلح یطلق علی کاتب النصوص الدرامیة والمسرحیة، فهی کلمة تستعمل بلفظها الأجنبی فی کل اللغات بما فیها اللغة العربیة، وأصل الکلمة یرتبط بالدراما. انظر :

ماری الیاس، حنان قصاب حسن المعجم المسرحی، مکتبة لبنان – ناشرون ، لبنان ١٩٩٧، صـ٢٠٥ وانظر

Le littré "Dicti onnaire de la tangue fran gaise", Patris Pavis –dicionnaire-de theatre-ed armand colin – Paris – France 2002- P106.

[٢٨] مؤسسه گسترش فرهنگ ومطالعات، تیر ٢٤، ١٣٩٩ نغمة ثمینی.

[٢٩] مجلة نشانك ، نغمه ثمینی.http:/neshank.art

[٣٠] "بررسی نما یشنامه های دو نما یشنامه نویس زن معاصر ایران نغمه ثمینی وچیستا تیربی" دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنرومعماری سارا گلیزه، استادراهنما دکتر سید حبیت الله لزگی" آذر ١٣٨٨.

[٣١] نفس المرجع السابق.

[٣٢] "جوایز اهدا شده درجشنواره بین المللی فیلم فجر – دوره بیست وپنجم" سوره سینما دریافت شده در ١٥ آوریل ٢٠١٩

[٣٣] "رقابت نامزدها درجشن سینمای ایران آغارشد" روزنامه دنیای اقتصاد. ١٥ شهریور ١٣٨٦. دریافت شده در ١٥ آوریل ٢٠١٩.

[٣٤] "اعلام نامزدهای بخش تلوزیون شانزدهمین جشن حافظ، روزنامه ایران ٢٤ تیر ١٣٩٥ به واسطه مگ ایران.

[٣٥] نامزدهای بخش تلوزیونی جشن. حافظ معرفی شده خبر گزاری جهودی اسلامی. ١٥ مرداد ١٣٩٧، دریافت شده در ١٥ اوریل ٢٠١٩.

[٣٦] الشاهنامة : ملحمة فارسية ضخمة تقع فی نحو ستين ألف بيت من تصنيف أبو القاسم الفردوسي، وتعتبر أعظم أثر أدبی فارسی فی جميع العصور، نظمها الفردوسی للسلطان محمود الغزنوی مصورًا فيها تاريخ الفرس منذ العهود الأسطورية حتی زمن الفتح الإسلامی وسقوط الدولة الساسانية منتصف القرن السابع للميلاد، نقلها إلی العربية – نثرًا – الفتح بن علی البنداری المتوفی عام ٦٤٣هـ. انظر : الشاهنامه : كتاب الملوك، موسوعة المورد، منير البعلبكی ١٩٩٣م، نسخة محفوظة ٢٥ فبراير ٢٠٢٠، موقع وای باك ماشين.

[٣٧] كيكاوس. يسمی فی الكتب العربية "كيقاوس" وهو الملك الثانی من "الكيانين" وهو ابن كيقباد فی الشاهنامه ولقبه "نمرد" انظر الشاهنامه ج١، ج٢، صـ١٠٤

[٣٨] براءته من افتراء سودابه زوجه أبيه كيكاوس بأنه راودها عن نفسها وأراد بها شرًا. انظر الشاهنامه، ج١، ج٢، صـ١٥٨.

[٣٩] دکتر محمد امین طرحی ودیگران، ساختار زمان در رمان چشمهایش از منظر معنی شناسی شناختی، نقد ونظریه ادبی شال او، در دوره اول، بها روتابستان ١٣٩٥ ، شماره پیابی ١، تاریخ دریافت ٩٥/٢/١٦، تاریخ پذیرشی: ٩٥/٧/٢٥ صـ١٢٠

[٤٠] السمری، إبراهيم عبد العزيز، اتجاهات النقد الأدبی العربی فی القرن العشرين، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠١١، ص٣٧٥.

[٤١] حمداوی عمرو، جميل، التناص، النشأة والمفهوم، ١٣٨٩/٢/١٠ www.alhiwar.net

[٤٢] محمد الصالح السليمان، التناص (الاستدعاء الثقافی) https://almerja.net

[٤٣] هی ناقدة بلغارية، ولدت عام ١٩٤١م، التحقت بفرنسا عام ١٩٦٦، وهی فيلسوفة ومحللة نفسية وناشطة نسوية ومؤخرًا روائية. https://cs.isabart/org/person/2206 تاريخ الاخلال ٢٠٢١/٤/١

(٤٤) انظر وافية بن مسعود، التناص فى المجموعة القصصية، "اشتباه ظل" رسالة ماجستير ٢٠١٥م.

(٤٥) مجد الدين يعقوب الفيروز آبادى، قاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسى، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة (ن ، ص، ص)، صـ٦٣٢-٦٣٣.

(٤٦) أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقى المصرى، لسان العرب، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، مجلد ٦، مادة (ن، ص، ص)، صـ٤٢-٤٤.

(٤٧) السعدنى، مصطفى، فى التناص الشعرى، اسكندرية، المعارف، ٢٠٠٥م، صـ٨٧.

وانظر: البقاعى، محمد خير، دراسات فى النص والتناصية، حلب، مركز الإنماء الحاضرى، ط١، ١٩٨، صـ٣٨،انظر: العاني، شجاع مسلم، قراءات في الأدب والنقد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩م، ص٢٥٣

وانظر الرباعى، ربى عبد القادر، البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، (التضمين والتناص)، عمان، ار جزيرة، ط١، ٢٠٠٩، صـ٢٠٣

(٤٨) الكبيسى، طراد، مداخل فى النقد الأدبى، عمان، اليازورى، ٢٠٠٩م، صـ٣٨٢.

(٤٩) نفس المرجع السابق صـ٣٨٢

(٥٠) بانى المالكى، عباس، التناص فى الأدب ١٣٨٩/٢/١٠ www.menber_alhewar1.com

(٥١) ناهم، أحمد، التناص فى شعر الرواد، القاهرة، دار الآفاق، ٢٠٠٧م، صـ٥٠

(٥٢) السمرى، مصدر سابق، ٢٠١١، صـ٣٨٠

(٥٣) نفس المصدر السابق، صـ٣٨٠

(٥٤) نفس المصدر السابق، صـ٣٨٠

(٥٥) السمرى، مرجع سابق، صـ٣٨٠

(٥٦) إيمان الشسينى، التناص (النشأة والمفهوم ١٣٨٩/٢/١٠ www.baghdad.com

(٥٧) كاتب ومفكر مغربي، من مواليد ١٩٤٢ بالدار البيضاء، تخصص فى فكر المغرب الإسلامى والمناهج النقدية القديمة والمعاصرة .. وهو حاليًا أستاذ متقاعد من جامعة محمد الخامس بالرباط. من مؤلفاته "المفاهيم معالم، فى سيمياء الشعر القديم وغيرها" انظر معلومات عن محمد الغروانى مفتاح على موقع viag.org مؤرشف من الأصل ٢٠٢٠/٤/٧م.

(٥٨) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعى، المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩م، ص٤٧.

(٥٩) الساعدى، محمد، التناص فى الأدب واللغة ١٣٨٩/٢/١٠ www.ansarh.com

وانظر ناهم، أحمد، التناص، وشعر الرواد، مرجع سابق، صـ٦٦

(٦٠) مديحة عتيق، "التناص والسرقات الأدبية" مجلة ضافف الإبداع، العدد الأول، مايو ٢٠٠٦م، صـ٢١

(٦١) عبد الفتاح داوود، دراسة نقدية فى التأصيل لنشأة المصطلح ومقارنته ببعض القضايا النقدية القديمة، دراسة وضعية، ٢٠١٥م، صـ٢٠

(٦٢) انظر : ابن منظور، لسان العرب، ١٩٩٨/٢.

(٦٣) انظر : ظاهرة محمد الزواهرة : التناص فى الشعر العربى المعاصر، صـ٤٧.

(٦٤) عبد الباسط مراشدة : التناص فى الشعر العربى الحديث، ط١، عمان، دار ورد، ٢٠٠٦م، صـ٦٨

(٦٥) انظر ابن منظور، لسان العرب ٢٥٧/١٣

(٦٦) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة فى الشعر العربى المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، صـ٦٣

(٦٧) أحمد حسن حامد، التضمين فى العربية، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم، ٢٠٠١م، صـ٢٣.

(٦٨) ربى الرباعى : البلاغة العربية وقضايا العصر، ط١، عمان، دار جرير، ٢٠١١م، صـ٨٣.

(٦٩) عبد الفتاح داوود، مرجع سابق، صـ٢٨

(٧٠) انظر : أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعرى دراسة فى توظيف الشخصيات التراثية، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، صـ١٥-٢٠.

(٧١) على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٥م، صـ١٩٠.

(٧٢) المرجع السابق، صـ٢٠

(٧٣) انظر : نهلة الأحمد، التفاعل النصى، مجلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية السعودية، عدد ١٠٤، ٢٠٠٢م، صـ٢٨٤

(٧٤) سورة الصافات ١٠٢، القرآن الكريم.

(75) Dutules of the clergy, 1: 17

والجدير بالذكر أن القرآن أكد على أن الابن الأكبر لأبو الأنبياء إبراهيم هو الذبيح إسماعيل استنادًا لما جاء فى سورة الصافات "فلما أسلما وتله للجبين، وناديناه أن يا إبراهيم، قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزى المحسنين، إن هذا لهو البلاء المبين، وفديناه بذبح عظيم، وتركنا عليه فى الآخرين، سلام على ابراهيم، كذلك نجزى المحسنين، إنه من عبادنا المؤمنين، وبشرناه بإسحاق نبيًا من الصالحين، وباركنا عليه وعلى إسحاق ومن ذريتهما محسن وظالم لنفسه مبين". سورة الصافات.

ورغم أن القرآن لم يذكر صراحة بأن إسماعيل هو "الذبيح"، لكن جمهور العلماء وما نقل عن النبى محمد صلى الله عليه وسلم أكد أن الذبيح وفقًا للرؤية الإسلامية هو إسماعيل عليه السلام، وبحسب المواقع الإسلامية فإن

إبراهيم عليه السلام سأل ربه أن يهب له من الصالحين فبشره بالغلام الحليم إسماعيل، ولما بلغ معه السعى أمره أن يذبحه لئلا يبقى فى قلبه مخلوق تزاحم محبة الخالق.

انظر محمد عبد الرحمن m.yom7.com 11/8/2019

(٧٦) تفسير الطبرى، ج٢٣، صـ٤٨

(٧٧) عاطف نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، ط١، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٧، صـ٣٥

(٧٨) سحرگاه فردا می گویم : که ایستاده این جا، چشم در چشم آتش ... صدای پدرش در سرش می پیچد .... فرمان من، تقدیرتو .... آتش ! المصدر نفسه صـ١٢ نغمه ثمینی.

(٧٩) سیاوش تنهاست .... دل شکسته ..... تنها صـ١٣

(٨٠) صدای سیاوش (ازتاریکی)

تقدیر من آگر به آتش در آمدن بود پدرم، چرا مرا نشاندی چون نطفه ای پست، در بطن خاموش مادرم، صـ١٣

(٨١) صفوان مقبل، ظاهرة التناص فى روايات مؤنس الرزاز، رسالة ماجستير، ص١١٥

(٨٢) أحمد الزغبى، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مكتبة الكتانى، أربد، ط١، صـ٣٢٠

(٨٣) نروسیاوش، نرو، بمان !، که مادیان رام تو نمی رود، من نمی روم، بمان آتش است این که شعله می کشد، سرخ می شود، سرخ می کند می سوزاند، خاکستر، این می شود تمام تو : انظر المصدر نفسه صـ١٢

(٨٤) انظر جین شینود ابولن : نمادهای اسطوره وروان شناس مردان ترجمة : مینو پریانی پر تو پارسی، ناشر، آشیان چاپ ١٣٩٥، صـ٤٤

وانظر صالح أحمد العلى، علاء نورس، عماد عبد السلام، إيران منظور تاريخى للشخصية الإيرانية، ١٩٨٨، صـ٦٠

(٨٥) القرآن الكريم، تفسير القرطبى، سورة الأنبياء ٦٨،٦٩

رواه البخارى، فى صحيح البخارى عن أبو الضحى مسلم بن صبيح

انظر http:auran.ksu.edu.sa ، صـ٤٥٦٤

حاولت سودابه زوجة كيكاوس والد سياوش أن تراوده عن نفسه، فرفض، فقررت أن تنتقم منه، وكانت النتيجة أن كيكاوس صدقها وأمر ابنه أن يدخل النار ليرى مدى صدقه، فهذه العادة "عادة دخول النار" عادة كيانية عند الإيرانيين القدماء؛ فمن يذنب يدخل النار ويصبح رمادًا، إذا كان مذنبًا، وإذا كان طاهرًا يخرج دون أذى وبدون أن تحرقه النار. انظر الشاهنامه ج١، ج٢، صـ١٠٤

وهذه العادة من عادات الشعوب، ليس فى إيران فحسب، بل كانت تعتبر إحدى الطرق التى استخدمتها القبائل العربية فى البادية والحضر للحكم على براءة أو إدانة المتهم وتسمى "البشعة" وهى تعتبر إحدى درجات

التقاضى البدوية إذ يقوم "المبشع" بتسخين "المبسم" وهو يد محماس القهوة العربية حتى تصبح حمراء من شدة النار مرة أخرى، وكل هذا يتم أمام ناظرى المتهم، ثم يطلب "المبشع" من لسانه ليضعها عليه بسرعة ومهارة، ثم يطلب "المبشع" من المتهم مد لسانه مرة أخرى، فإذا ظهرت البثور على لسانه، فإن ذلك يعنى تجريمه، أما إذى بقى سالمًا فذلك يعنى إعلان براءته من التهمة المنسوبة. انظر العلامة أحمد وصفى، عشائر الشام، ط٢، دمشق، دار الفكر، صـ٢٧١.

(٨٦) مادیان (به ما)

حالا همهٔ هستند. همه آدم های این شهر ، مثل مرده نگاه می کنند به سیاوش که به آتش می رود.
هیا هو وهمهمه ... ومی گویند، "رسم کهن ! گناهکار به آتش می رود. خاکستر می شود، آگر ناپاگ باشد. می گذرد از آتش، آگر پاگ باشد"..
المصدر نفسه، صـ٢٩

(٨٧) صدای جمع سایهٔ سیاوش است که از آتش بیرون می آید نشان پاکی او . صـ٦٦ المصدر نفسه

(٨٨) انظر سماح سليم، رسالة دكتوراه، التناص فى مسرح يسرى الجندى، ٩ نوفمبر ٢٠٢٠، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

(٨٩) توظيف التراث عند سعد الله ونوس صـ١٨

(٩٠) ابن منظور: لسان العرب مادة (ورث)، دار مصادر بيروت، ١٩٩٤، ج٢، صـ١٩٩–٢٠٠

(٩١) الزمخشرى جار الله محمود بن عمر : أساس البلاغة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩، صـ٦٧٠

(٩٢) سورة الفجر الآية ١٩

(٩٣) محمد بوزواوى : قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدنى للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، صـ٨٥

(٩٤) عبد النور جبور : المعجم الأدبى، دار الملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، صـ٦٣

(٩٥) سيد على اسماعيل : أثر التراث العربى فى المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، الكويت، ٢٠٠٠، صـ٣٩

(٩٦) المسدى، عبد السلام، توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر، العربى –الكويت – العدد (٤١٢) مارس، ١٩٩٣، صـ٨٥ .

(٩٧) الجابرى محمد، نحن والتراث، دار قتيبة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، صـ٦٧

(٩٨) المرجع السابق ص٦٧

(٩٩) حسن على المخلف، توظيف التراث فى المسرح، مرجع سابق، ٢٠٠٠م، صـ٤٢

(١٠٠) حسن علی المخلف، توظیف التراث فی المسرح، دراسة تطبیقیة فی مسرح ونوس، دمشق، ٢٠٠٠م، صـ٢٢

(١٠١) آنتوینو مورنو : حذیان وانسان مدرن، ترجمة داریوش مهرخویی، نشر مدکر نوبت چاپ ٧، سال چاپ ١٣٩٢، صـ٢٤

(١٠٢) هند أحمد، المرأة فی مسرح شکسبیر وعلاقتها بأزمة البطل، رسالة ماجستیر، کلیة التربیة النوعیة،جامعة المنوفیة،عدد ٤، ٢٠١٥م، صـ١٥٩

(١٠٣) گاتها بند ششم.

(١٠٤) نفس المرجع السابق.

(١٠٥) سیاوس : در آغوش تو برای من هنوز جایی هسته

مادر : هست المصدر نفسه صـ١٤

(١٠٦) سیاوش : صداها، خیالهای باطل

مادر : هرکه به آتش رود، نمی سوزد ... به آتش برو، برای دست ها، دست های بسیارکه آمدن تورا انتظار میکشند. المصدر نفسه صـ١٧

(١٠٧) الآنیما فی علم النفس التحلیلی یطلق علیها الجزء اللاواعی أو الذات الداخلیة الحقیقیة لکل شخص، الذی یوضع أمام القناع أو المظهر الخارجی للشخصیة، وتتجلی الآنیما فی العقل الباطن الذکری کأحد الشخصیات الأنثویة الداخلیة.

پنج شنبه ١٣٩٠/٤/٣٠ ، ٥ : ٢٢ http://www.tebyan.net

(١٠٨) سیاوش : کسی برتن سوختهٔ من گریه نخواهد کرد. تو گریه کن ! هربهار، که پاره های تن یك قربانی را می برد باد، گریه کن ... بسیار ... بی تاب .....

مادیان : حالاتنها نه گام وکمی کم ترمانده بی آتش.

سیاوش : خاکسترم روی زمین نماند. جمعش کن، با پلگ هایت.

مادیان : جزتو که سیاوش چه کسی زبان غریب یك اسب را می فهمد ؟ چگونه بی تو بما نم ؟!

سیاوش: سیاوش چیزی برای بخشیدن ندارد. تنها دا رایی ام به جهان، این لباس وتنم که در آتش می سوزد.

المصدر نفسه صـ٢٠

(١٠٩) مهرداد مهرین، فسفة الشرق، ترجمة محمود علاوی، ط١، صـ٢٠٩

(١١٠) للنار عظیم الشأن عند الإیرانین وخاصة فی الدیانة الزرادشتیة، دخلت کعامل رئیسی فی عباداتهم، ویعتبرون النار أداة من أدوات الطقوس الروحیة ویعتبر الأفستا أن أصل الماء النار، ولکل منهما تمثال فی معبد النار، وتعتبر وسیط تکتسب من خلاله البصیرة والحکم.

انظر محمد سهيل، طقوس، تاريخ الخلفاء الراشدين، الفتوحات والانجازات السياسية، ط١، بيروت، لبنان، دار النفائس، صـ٩٨

(١١١) مادیان : بروسیاوش ! روزن بسته می شورد زود. برو سیاوش (ناتوان) بدون تو ؟!

مادیان : آن بیرون اسب زیاد است، سیاوش کم است.

بروسیاوش

(١١٢) سیاوش : من می مانم ! تو برو

مادیان این تقدیر توست ! رفتن؛ عهدها بسته ای سیاوش. یادت نیست ؟

سیاوش : تویی گوشۀ گم شدۀ خواب های من

مادیان : زندگی تو پس ازگذر از آتش آغازمی شود. برو

ساوش : نمی توانم

مادیان : برو . روزن بسته می شود. من می مانم. مادیان رام تو می ماند. برو سیاوش، نمای. المصدر نفسه صـ٦٦، ٦٧

(١١٣) مادیان به زن بدل می شود ... می سوزم، اما دردی نیست، المصدر نفسه، صـ٦٧

(١١٤) زايد على عشري : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٩٧، صـ٢٤٠

(١١٥) تيابية عبد الوهاب، توظيف التراث فى مسرح سعد الله ونوس، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية، صـ٨٠ – وانظر زايد على عشرى صـ٢٤٠

(١١٦) سیاوش : حالا کجاییم یعنی ؟

مادیان : در قلب آتش

نور ناگهانی. فضایی وهم آلود . زمین وآسمان وگرد اگرد فرو خفته دریك سرخی مرموز : جلوتر ازهمه صلیبی کج ومعوج برزمین استوارشده هـ آن میان، طناب های سرخ آویخته. سر بازی بدون سر بر آن مصلوب شده. او لباس سربازی پاره وخون آلودی به تن دارد. المصدر نفسه صـ٢١، ٢٢

(117) Christinaity an introduction by Artister E McGrath 2006, ISBN 1-4051-0901-pages321-323

(١١٨) سرباز بدون سر (به زبان نا آشنا)

چهـ دیر آمدی سردار .... شراب که انداخته بودم برایت از خون انگورهای به بارنشستۀ خوشه های کهن، حالا هزار ساله است. المصدر نفسه صـ٢٢

(١١٩) طقوس الهوما : طقوس زرادشتية، وهو شراب مقدس، وهو مسكر يقدم كقرابين للآلهة، انظر ديورانت، ول: قصة الحضارة ترجمة زكى نجيب محمود.

(١٢٠) سياوش : من يا پدرم ؟

(١٢١) سرباز بدون سر، سرسياوش را می گيرد.)

من سرم را از تو می خواهم

(١٢٢) حسن على المخلف، توظيف التراث فى المسرح، صـ١٠٦

(١٢٣) ماديان به نقش محبوبهٔ او درمی آيد. صـ٢٨

(١٢٤) محبوبهٔ سرباز بدون سر تو ؟! كيستى تو اى تن زخمى خون آلود ؟

سرباز بدون سر منم ! سربازى كه وقتى عاشق توبود، وحالا عاشق تر بازگشته !

محبوبهٔ سرباز بدون سر برو ..... سرت راپيداكن وباسرت بازگرد.

سرباز بدون سر واگر بازنيابمش ١٢

المصدر نفسه صـ٣٢، ٣٣

(١٢٥) منذ ألف عام على الأقل انتشرت بين السنة أولًا ثم الشيعة فكرة ظهور مجدد ومحيى للدين على رأس كل قرن، فأهل السنة ينقلون حديثًا عن أبى هريرة (إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة، من يجدد لها دينًا). وتحولت هذه الفكرة عند الشيعة إلى الأمام المهدى المنتظر. انظر شبكة فجر الثقافية fajernet.net

(١٢٦) سرباز بدون سر اين همه سال در آتش سوخته ام كه تو بيايى ، كم از هزار سال پيش، روان زنى كه مادر بود گفت كه سياوش می آيد ... وسرتو پيد امى شود.

(١٢٧) الدولة الأكمينية : هى إحدى الشعوب الإيرانية الأصل، ويعتقد البعض أنها ليست من أصول إيرانية، وإنما أصول هندية، وقد اجتاحت الأراضى الإيرانية قبل الميلاد بألف عام، وقد وجد العديد من الآثار التى ترجع إلى تلك الدولة، وتسمى أيضًا "الإمبراطورية الفارسية الأولى" كانت إمبراطورية إيرانية قديمة ومقرها غرب آسيا أسسها "كورش العظيم" بدءًا من البلقان وأوروبا الشرقية فى الغرب إلى وادى السند فى الشرق، كانت أكبر من أى إمبراطورية سابقة فى التاريخ، ويشار إلى الإمبراطورية الأخمينية فى التاريخ الغربى على أنها خصم دول اليونان أثناء الحروب اليونانية الفارسية، ويقال كذلك على الرغم من أن الفرس كانوا أشهر أعداء اليونانيين خلال العصور القديمة، إلا أنهم فى الحقيقة يشتركون فى نفس الأصل، كل من اليونانيين والفرس ينحدرون من مهاجرين ذى أصول هندو–أوروبية قدموا من شمال بلدانهم. جاء الفرع الإيرانى من الهندوأوروبيين إلى بلاد فارس حوالى ١٠٠٠ قبل الميلاد. فى نفس الوقت تقريبًا الذى قدمت فيه الشعوب الناطقة باليونانية إلى اليونان. انظر هزيمة دوما: كراسوس، وغزو الشرق

Turchin, Peter, Adams, Jonathan M: Hall Thomas (December 2006) East-West Orientation of Historical Empires "Journal of World-System research 12(2) 223 ISSN-1076.and, Sampson, Gareth 2008 pen 8 sword book limited. Page 33

(١٢٨) دارا الأول (داريوش الأول) باليونانية Aareioc بالفارسية داريوش يكم وهو الملك الأخمينى الثالث حكم من ٥٢١ ق.م إلى ٤٨٦ ق.م صهر سميروس انظر-http://www.getty.edu/vow/ulanfulldisplay find:&role=&nation=&subjected=500116533 – تاريخ الإطلاع ٢٠٢١/٥/٢٢ – المخترع معهد جيتى للبحوث – تاريخ النشر ٢٠١٤/١١/٢٤.

(١٢٩) الاسكندر كان من أشد المعجبين بكوروش الكبير، غزا معظم الإمبراطورية الأخمينية بحلول عام ٣٣٠ ق.م، وذكرت أقوال أنه أخو دار بن دارا من أبيه دار الأكبر، انظر تاريخ الطبرى، ١/٥٧٣

(١٣٠) سيتا : جنين من زاده نمى شود چرا ؟!

سياوش : (گيج.)

نمى دانم.

سيتا : (وسوسه گر.)

مى دانى. بيا سياوش. به بطن من بازگرد. به اين كهكشان مرطوب وتاريگ؛ اين همه امن؛ اين همه خاموش.

انظر المصدر نفسه صـ٤١

(١٣١) راهب (پيشگويانه).

پدر اين جنين، يك چوپان، مردى از قبيله اى ديگر، با آيينى ديگر ... كه مى رود وبازنمى آيد، وتو تبعيد مى شوى ... ونمى دانى كه اين تبعيد ابدى ست.

سيتا (متعجب).

تو چه مى دانى ؟ كيستى تو ؟

راهب : راهبى كه از عبدى به معبد ديگر سفر مى كند !

سيتا : تو يك راهبى ؟!

راهب : يك مرتاض !

سيتا (مشتاق.)

پس مى توانى! وردى بخوانى يا كلامى مقدس تا درد زادن آغاز شود؟! او كه بيايد من سبك مى شوم، بعد...

راهب (ميان حرف او مى دود.)

مى رويد با هم، تو وكودكت بى محبوبت.

سيتا : به دورترين ميدان هاى جنگ.

راهب (رمزآلود.)

اما مرد تو حالا دیگر در جنگ نیست.

سیتا (بی طاقت.)

در جنگ نیست مرد من ؟

راهب نه ! حالا دیگر نه !

(مرموز.)

او را می بینم در آغوش یك الهه. الهۀ شهوت وسوسه... انظر المصدر نفسه صـ٤٥، ٤٦

(١٣٢) سیتا (با نفرت.)

سرزمین روسپیان بی شرم ودزدان کارآزموده و راهبان دروغ وتنهایي بسیار وتنهایی بسیارتر. نه من به آن سرزمین بازنمی گردم.

(١٣٣) نگفتم سیاوش که بیاید صد قفل خوشبختی گشوده می شود ؟! ... شادمانی از پی شادمانی ...

سرزمین روسپیان بی شرم ودزدان کارآزموده و راهبان دروغ وتنهایي بسیار وتنهایی بسیارتر. نه من به آن سرزمین بازنمی گردم.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر العربية

١. ابن منظور، لسان العرب، ١٩٩٨/٢.
٢. الإنجيل
٣. الموسوعة العربية، مجلد ٢.
٤. تاريخ الطبرى، ١/٥٧٣

ثانياً : المصادر الفارسية

١. اسبهای آسمان خاکستر می بارند نغمه ثمینی.
٢. الشاهنامه ج١، ج٢
٣. كتاب الاڤستا (الگاتها).

ثالثاً : المراجع العربية :

١- الكتب :

١. أبى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقى المصرى، لسان العرب، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، مجلد ٦، مادة (ن، ص، ص).
٢. أحمد الزغبى، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مكتبة الكتانى، أربد، ط١.
٣. أحمد حسن حامد، التضمين فى العربية، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم، ٢٠٠١م.
٤. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعرى دراسة فى توظيف الشخصيات التراثية، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٥. البقاعى، محمد خير، دراسات فى النص والتناصية، حلب، مركز الإنماء الحاضرى، ط١، ١٩٩٨.
٦. الجابرى محمد، نحن والتراث، دار قتيبة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

٧. الرباعى، ربى عبد القادر، البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، (التضمين والتناص)، عمان، ار جزيرة، ط١، ٢٠٠٩.
٨. الزمخشرى جار الله محمود بن عمر : أساس البلاغة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩.
٩. السعدنى، مصطفى، فى التناص الشعرى، اسكندرية، المعارف، ٢٠٠٥م.
١٠. السمرى، إبراهيم عبد العزيز، اتجاهات النقد الأدبى العربى فى القرن العشرين، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠١١.
١١. العاني، شجاع مسلم، قراءات في الادب والنقد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب١٩٩٩م.
١٢. العلامة أحمد وصفى، عشائر الشام، ط٢، دمشق، دار الفكر.
١٣. الكبيسى، طراد، مداخل فى النقد الأدبى، عمان، اليازورى، ٢٠٠٩م.
١٤. المسدى، عبد السلام، توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر، العربى – الكويت – العدد (٤١٢) مارس، ١٩٩٣.
١٥. تفسير الطبرى، ج٢٣.
١٦. تفسير القرطبى، سورة الأنبياء.
١٧. حسن على المخلف، توظيف التراث فى المسرح.
١٨. حسن على المخلف، توظيف التراث فى المسرح، دراسة تطبيقية فى مسرح ونوس، دمشق، ٢٠٠٠م.
١٩. حسين على، منهج الاستقراء العلمى، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط١.
٢٠. ديورانت، ول: قصة الحضارة ترجمة زكى نجيب محمود.
٢١. ربى الرباعى : البلاغة العربية وقضايا العصر، ط١، عمان، دار جرير، ٢٠١١م.
٢٢. رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة فى الشعر العربى المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٢٣. زايد على عشري : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٩٧.
٢٤. سيد على اسماعيل : أثر التراث العربى فى المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، الكويت، ٢٠٠٠.
٢٥. صالح أحمد العلى، علاء نورس، عماد عبد السلام، إيران منظور تاريخى للشخصية الإيرانية، ١٩٨٨.
٢٦. ظاهرة محمد الزواهرة : التناص فى الشعر العربى المعاصر.
٢٧. عاطف نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، ط١، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٧.
٢٨. عبد الباسط مراشدة : التناص فى الشعر العربى الحديث، ط١، عمان، دار ورد، ٢٠٠٦م.
٢٩. عبد الفتاح داوود، دراسة نقدية فى التأصيل لنشأة المصطلح ومقارنته ببعض القضايا النقدية القديمة، دراسة وضعية، ٢٠١٥م.
٣٠. عبد النور جبور : المعجم الأدبى، دار الملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
٣١. على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٥م.
٣٢. كاظم جهاد : أدونيس منتحلًا دراسة فى الاستحواذ الأدبى وارتجالية الترجمة يسبقها : ما هو التناص، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٣.
٣٣. مارى الياس، حنان قصاب حسن المعجم المسرحى، مكتبة لبنان – ناشرون ، لبنان ١٩٩٧.
٣٤. مجد الدين يعقوب الفيروز آبادى، قاموس المحيط، محمد نعيم العرقسوسى، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة (ن ، ص، ص).
٣٥. محمد بوزواوى : قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدنى للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

٣٦. محمد سهيل، طقوس، تاريخ الخلفاء الراشدين، الفتوحات والانجازات السياسية، ط١، بيروت، لبنان، دار النفائس.
٣٧. محمد لطفى اليوسفى، كتاب المتاهات والتلاشى فى النقد والشعر، دار سراسل للنشر، تونس ١٩٩١.
٣٨. مفتاح، محمد، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعى، المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٩م.
٣٩. مهرداد مهرين، فسفة الشرق، ترجمة محمود علاوى، ط١.
٤٠. ناهم، أحمد، التناص فى شعر الرواد، القاهرة، دار الآفاق، ٢٠٠٧م.

٢- المجلات :

٤١. مديحة عتيق، "التناص والسرقات الأدبية" مجلة ضفاف الإبداع، العدد الأول، مايو ٢٠٠٦م.
٤٢. ناصر قاسمى، الحركة المسرحية في إيران ،مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية ، مجلد٣١، ٢٠٠٩م.
٤٣. نهلة الأحمد، التفاعل النصى، مجلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية السعودية، عدد ١٠٤، ٢٠٠٢م.

٣- الرسائل :

١. امامى، رايج، تطور المسرح التقليدى وتطور المسرح الحديث فى إيران، جامعة دنبره، اطروحه.
٢. تيابية عبد الوهاب، توظيف التراث فى مسرح سعد الله ونوس، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية، صـ٨٠ – وانظر زايد على عشرى.
٣. سماح سليم، رسالة دكتوراه، التناص فى مسرح يسرى الجندى، ٩ نوفمبر ٢٠٢٠، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
٤. صفوان مقبل، ظاهرة التناص فى روايات مؤنس الرزاز، رسالة ماجستير.

٥. هند أحمد، المرأة فی مسرح شکسبیر وعلاقتها بأزمة البطل، رسالة ماجستیر، کلیة التربیة النوعیة،جامعة المنوفیة،عدد ٤، ٢٠١٥م.
٦. وافیة بن مسعود، التناص فی المجموعة القصصیة، "اشتباه ظل" رسالة ماجستیر ٢٠١٥م.

رابعاً : المراجع الفارسیة :

١- الکتب :

١. ادوارد براون، تاریخ ادبیات ایران، تر رشید یاسمی، تهران، مروارید ١٣٢٩ هـ.ش.
٢. آنتوینو مورنو : حذیان وانسان مدرن، ترجمة داریوش مهرخویی، نشر مدکر نوبت چاپ ٧، سال چاپ ١٣٩٢.
٣. اولی هولتن : مقدمه برتئاتر، ترجمة : محبوبة مهاجر، نشر صدا وسیمای جمهوری اسلامی ایران چاپ اول ١٣٦٤ هـ.ش.
٤. بهرام بیضائی، نمایش در ایران، چاب پنچم تهران انتشارات روشنگران ومطالعات زنان.
٥. جلال الدین همایی، تاریخ ادبیات ایران، چاپ اول ١٣٧٥هـ.ش ، وجمشید ملك پور : ادبیات نمایش در ایران، دوجلد، انتشارات طوس در تهران ١٣٦٣ هـ.ش.
٦. جمشید ملگ پور : ادبیات نمایش در ایران، تهران ١٣٦٣ هـ.ش . توس.
٧. جین شینود ابولن : نمادهای اسطوره وروان شناس مردان ترجمة : مینو پرپانی پر تو پارسی، ناشر، آشیان چاپ ٥ ١٣٩٥.
٨. عباس اکرمی، معیارهایی خدشه پذیر برای سنجش اسطوره در نمایش، درباه کتاب تماشاخانهٔ اساطیر، فصلنامهٔ نقد کتاب، سال اول، شماره ٤ ، ٣ ، ١٣٩٣ .
٩. مریم حسینی، مریم نوری، اسطورهٔ سنجی در پنج نمایشنامهٔ منتخب از نغمه ثمینی براساس روش ژیلبر دوران، زن در فرهنگ وهنر دورهٔ ١٠، شماره ٣، ١٣٩٧.

١٠. يعقوب آژند : نمايشنامه نويسى در ايران از آغازتا ١٣٢٠ هـ.ش، تهران ١٣٧٣ هـ.ش.

٢- مقالات :

١. "بررسى نما يشنامه هاى دو نما يشنامه نويس زن معاصر ايران نغمه ثمينى وچيستا تيربى" دانشگاه تربيت مدرس، دانشكده هنرومعمارى سارا گليزه، استادراهنما دكتر سيد حبيت الله لزگى" آذر ١٣٨٨.

٢. دكتر محمد امين طرحى وديگران، ساختار زمان در رمان چشمهايش از منظر معنى شناسى شناختى، نقد ونظريه ادبى شال او، در دوره اول، بها روتابستان ١٣٩٥ ، شماره پيابى ١، تاريخ دريافت ٩٥/٢/١٦، تاريخ پذيرشى: ٩٥/٧/٢٥ .

٣. گفتگوبا نغمة ثمينى نويسنده مدرس وپژوهشگر، ايران، ١٦ خرداد ١٣٨٨ در يافت شده، در ١٥ آوريل ٢٠١٩.

٤. مقالات باحوزه كتاب " معرفى فروردين ٧ مجلة نشانك نويسنده "معرفى نغمه ثمينى – زنى كه شهرزاد راقصه گو كرد.

٥. نغمه ثمينى "خانه" اش را به بازار نشر آورد، خبر گزارى كتاب ايران ٣ آذر ١٣٩٣. دريافت شده در ١٥ ابريل ٢٠١٩.

خامسا : **المراجع الأجنبية** :

١- الكتب :

1. Christinaity an introduction by Artister E McGrath 2006, ISBN 1-4051-0901.
2. Dramatic Defiance in Tehran, Dram-a-00144, 56(1).
3. Dutules of the clergy.
4. Gérard Genette : Palimpsestes (la literature au second degré), Edition du sewl, Collection Essais, Paris, 1982.
5. Le littré "Dicti onnaire de la tangue fran gaise", Patris Pavis – dicionnaire-de theatre-ed armand colin – Paris – France 2002.
6. Mahmood Karimi Hakek, Exlled to Freedom Amemoir of Consorship in Iran, TDR, the drama Review(47) December, 2003.

7. Sayed habiballah lazgee, post – revolutionary Iranian theatre, three representative plays in translation with orttial commentary, 1994.
8. Turchin, Peter, Adams, Jonathan M: Hall Thomas (December 2006) East-West Orientation of Historical Empires "Journal of World-System research 12(2) 223 ISSN-1076.and, Sampson, Gareth 2008 pen 8 sword book limited.

٢- المواقع الإلكترونية :

١. **روزنامه ایران ٢٤ تیر ١٣٩٥ به واسطه مگ ایران.**

٢. **روزنامه دنیای اقتصاد. ١٥ شهریور ١٣٨٦. دریافت شده در ١٥ آوریل ٢٠١٩.**

3. fajernet.net
4. http://cs.isabart.org/person/35933
5. http://www.getty.edu/vow/ulanfulldisplay-find:&role=&nation=&subjected=500116533
6. http://www.iranicoonline.org/articles/drama
7. http://www.tebyan.net
8. http:/d-nb-info/gnd/118642357
9. http:auran.ksu.edu.sa
10. https//www.mobt3ath.com
11. https://almerja.net
12. https://cs.isabart/org/person/2206
13. https://gate.ahram.org.eg
14. https://mawdoo3.com
15. https://modlangswritersinresidence.wp.st-andrews.ac.uk/naghmeh-samini-21
16. https://modlangswritersinsinresidence.wp.st-andrews.ac.uk/naghmeh-samini-2/
17. iranketab.ir **روزنامه شرق، سه شنبه ٢٣ اسفند ١٣٨٤ شماره ٧٢١ ، نغمه ثمینی**
18. m.yom7.com 11/8/2019
19. nashreny.com
20. viag.org
21. www.alhiwar.net
22. www.ansarh.com
23. www.baghdad.com
24. www.menber_alhewar1.com