آليات النقد الأسطوري في مسرحية اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند (خيول السماء تمطر رمادًا) لـ (نغمه ثمينى)

رحاب سمير تقي أحمد (*)

مقدمة:

تنطلق هذه الدراسة من علاقة الأسطورة بالأدب، فغالبًا ما يعمد الأديب إليها مستفيدًا من طبيعتها التكثيفية وقوتها الترميزية ليشير إلى قضية معينة ربما يكون عرضها شائكًا على المستوى الإنساني والحضاري والسياسي والاجتماعي.[١]

فتسعى هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن تجليات الأسطورة ورموزها في هذه المسرحية، حيث نهلت الكاتبة من الموروث الأسطوري ووظفته في ثنايا مسرحيتها. وأيضًا استخدام آليات النقد الأسطوري لتبيين كيف تم هذا التوظيف وتوضيح مرجعياته الأسطورية ورموزها وكيفية استعمال هذه العناصر الأسطورية وتواردها في المسرحية.

ولم تختلف (نغمه ثمينى) عن غيرها من الأدباء الذين وجدوا في الأسطورة إبداعًا يضيف حضوره في نصوصهم روافدًا متعددة وآفاقًا وحوافزًا جديدة للقراءة، حيث استحضرت نصوصها المسرحية الكثير من الأساطير التي اعتمدت على قوانين النقد الأسطوري والتناص وآلياتهما، وذلك بما يتلاءم مع فكرة النص الجديد، حيث تجلت الأساطير عبر تقنية التناص في المسرحيات –محل الدراسة-، وسأحاول من خلال آليات النقد الأسطوري رسم أهم الموتيفات المجودة ضمن مختارات من تلك المسرحية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث بتفرّده، إذ لم يتصدّ باحث لدراسة آليات النقد الأسطوري في هذه المسرحية دراسة مستقلة، حيث وظفت الكثير من الأساطير والرموز التي تبرز معالم الحضارة والتراث الإيراني القديم.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى:

- توظيف للرموز التي استعملتها (نغمه ثمينى) في نصها المسرحي.
- محاولة الربط بين الحديث والقديم، من خلال تطبيق المفاهيم الحديثة.

(*) هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [النص المسرحي عند "نغمه ثميني" دراسة نقدية] تحت إشراف أ.د. آمال حسين محمود – كلية الآداب – جامعة سوهاج & د. عمر أبو زيد محجوب – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

[١] يُنظر: كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، ط١، منشورات كارم الشريف، تونس ٢٠٠٩م، ص١٨٩.

- الوقوف على جماليات التوظيف الأسطوري داخل النص المسرحي.

المنهج المتبع في البحث:

تم الاعتماد على المنهج النقدي، لأن طبيعة الدراسة تقتضي ذلك، ولملاءمة المنهج لموضوعها؛ وأيضًا لتذوق النص المسرحي، وتوضيح مغزاه، وتفسير الإشارات الأسطورية والرمزية، وربطهما بالمتن، وتحليل وتفسير وشرح النص المسرحي وإبراز قيمته الأدبية، ونقده وما يؤخذ عليه.

أولًا: النقد الأسطوري:

١- النقد الأسطوري عند بيير برونيل (pierre Brunel):

اكتملت ملامح النقد الأسطوري عند بيير برونيل "عام ١٩٩٢م، ولهذا يُعد من أحدث المناهج النقدية التي تلامس النصوص الأدبية ذات الانزياحات الأسطورية، سواء على الساحة النقدية الغربية أو العربية."[١]

فالنقد الأسطوري يهدف إلى الإجابة "على جملة من التساؤلات التي تُطرح في مجال الأدب المقارن، وعلاقة الأسطورة بالأدب، وأهم سؤال يُطرح في هذا المجال هو كيف نعالج نصًا أدبيًا معالجة نقدية على ضوء التوظيفات الأسطورية التي يحملها النص؟"[٢].

وانطلاقًا من هذا، فقد شغلت علاقة الأسطورة بالأدب حيزًا من الاهتمام والدراسات والأبحاث والتمحيص، إذ أنها لم تعد رافدًا للأدب فحسب؛ بل هي الرحم الذي ينبع منه الأدب، لذلك سعى النقاد لدراسة هذه العلاقة من خلال الإجابة عن تلك التساؤلات التي فرضت نفسها، وكان من أهمها معرفة آليات تحليل النص الأدبي ضمن توظيف أسطوري، وهذا ما دفع (بيير برونال) في كتابه (النقد الأسطوري) إلى "أن يصوغ طريقة في البحث عن الأسطورة داخل النص من خلال قوانينه الثلاثة المتمثلة في التجلي (Emergence) والمطاوعة (Flexibilité) والإشعاع (Irradiation)."[٣]

ويُعتبر منهجه من أحدث المناهج النقدية التي تدرس النصوص الأدبية المتضمنة لأسطورة ما، "استهل برونال منهجه بعبارة قالها غابريال غرسيا ماركيز: هناك عشرة آلاف سنة من الأدب خلف كل قصة نكتبها، ليس خلف كل قصة فحسب، وإنما خلف كل نص، فزخم تلك التقاليد ليس المبرر الوحيد فقط

---

[١] هجيرة لعور: تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري، دراسة نقدية أسطورية (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ٢٠٠٧م، ص٢٥٨.

[٢] راضية بوبكري: الأدب والأسطورة (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ٢٠٠٧م، ص١٧.

[٣] شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، دار سحر للنشر، دط، دت، ص٦٤.

لاهتمام مؤرخي الأدب، بل يسمح أيضًا بالبحث الواسع حول حضور الأساطير في النص الأدبي، وتلك التعديلات التي تضفيها عليه، حول ذلك الضوء الساطع المشع الذي تكسبه إياه، فقد كنت أظن لفترة من الزمن أنه بإمكاننا صياغة القوانين، ولكن الأدب يعطي مقاومة أخرى بخلاف المادة، فاليوم أعتبر كلًا من تجلي، مطاوعة وإشعاع الأساطير في النص كظواهر دائمة التجدد... هذا التصنيف الذي أقترحه، ليس له هدف سوى إضفاء القليل من الإضاءة وإقامة نوع من التحليل الأدبي هو النقد الأسطوري."[١] ولإزالة الغموض عن هذا المنهج؛ لابد من التطرق إلى تلك التقنيات الثلاث كالآتي:

١- التجلي:

يظهر عنصر التجلي من خلال النظر إلى بصمات الأسطورة في النص والعلامات والإشارات الدالة عليها، لا إلى تلك الإشارات التي تبدو جلية فحسب،[٢] ويأتي التجلي على ثلاث مراحل: صريحًا (تامًا)، جزئيًا، مضمرًا (مبهمًا)[٣] كما يوضح الآتي:

أ- **التجلي الصريح (التام):** ويتجلى من خلال العنوان أو التناص، مثل العنوان الذي يدل على الأسطورة أو كاستحضار جملة ما أو نص ما ذو بعد أسطوري وتضمينه في نصٍ جديد.

ب- **التجلي الجزئي:** يظهر من خلال الإشارة إلى جزء أو صفة من صفات العناصر الأسطورية، أو من خلال الصور البلاغية، أو الخلفية الأسطورية من خلال قيام الكاتب بإحداث تشابه بين أحداث أو شخصيات معبرة عن قضايا معاصرة واقعية وبين أحداث وشخصيات أسطورية، فيظهر النص ببعدين أحدهما فني مباشر، والآخر غير مباشر وهو (الخلفية الأسطورية).

ج- التجلي المبهم (المضمر): وهو أكثرهم شيوعًا، ويوجد في معظم أنواع التجلي، وفي الصور البلاغية على وجه الخصوص.

---

[١] هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٣٤،٣٣.

[٢] يُنظر: دانييل هنري باجو، ت: غسان السيد: الأدب العام والمقارن، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط١، ١٩٩٧، ص١٥٣.

[٣] يُنظر: سامية عليوي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة نقدية أسطورية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص ١٧، ١٨، ١٩، نقلًا عن:

Brunel Pierre, Mythocritique - Théorie et parcours - Puf, écriture, Presses Universitaires de France, 1ere édition, 1992, P : 10

٢- المطاوعة:

تحمل هذه الكلمة معانٍ عديدة مثل: المرونة في التكيف، ومقاومة العنصر الأسطوري في النص، والتغيرات التي يتشكل منها النص، ومزج عنصر المطاوعة مع عنصر التجلي في النص يسمح بالوقوف على الإشارات والكنايات ومرونتها وتكيفها[١]، وتأتي المطاوعة من خلال ثلاث حالات (التماثل والتشابه، التشوهات والتغيرات، الغموض وتعدد الرؤية)[٢]:

الحالة الأولى: التماثل والتشابه: أي بروز أوجه التشابه بين العنصر الأدبي والعنصر الأسطوري المتمثل في الأسماء والأحداث والمواقف.

الحالة الثانية: التشوهات والتغيرات: أي إحداث فروق بين العنصر الأسطوري الموظف، والعنصر الأدبي المرتبط به من خلال المسافة الآلية بين العنصرين، وهذه المسافة الدلالية بين الطرفين نتجت عن طريق عنصر المطاوعة الذي أدخله الكاتب على العنصر الأسطوري فأحدث بعض التشوهات فيه.

الحالة الثالثة: الغموض وتعدد الرؤية: أي تغليف وإحاطة العنصر الأسطوري بهالة من الضبابية والغموض تتماشي مع غموض العنصر الأسطوري الذي يرتبط بالنص.

كما يتخذ أيضًا عنصر المطاوعة أشكالًا أخرى مثل:[٣]

- بتر العنصر الأسطوري عن سياقه الأصلي ودمجه في سياق جديد من خلال التحكم في أحد عناصره بما يخدم وجهة نظر الكاتب.
- التصرف في احدى أشكال العنصر الأسطوري بالحذف أو الزيادة، وكلما كان التحكم في ذلك الشكل كبيرًا لكا ازدادت مطاوعة العنصر.
- تشويه العنصر الأسطوري من خلال التوظيف العكسي، وذلك مثل تشويه الأبطال الأسطوريين.

٣- الإشعاع:

يُقصد به تلك الإيحاءات الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف للنص الأدبي، من خلال عملية المطاوعة، وللإشعاع نوعان:

أ- الإشعاع الساطع: في حالة التجلي الجزئي أو المضمر الذي لا يصرح بالعنصر الأسطوري.

ب- الإشعاع الخافت (الباهت): في حالة التجلي الصريح (التام).[٤]

---

[١] المرجع نفسه.

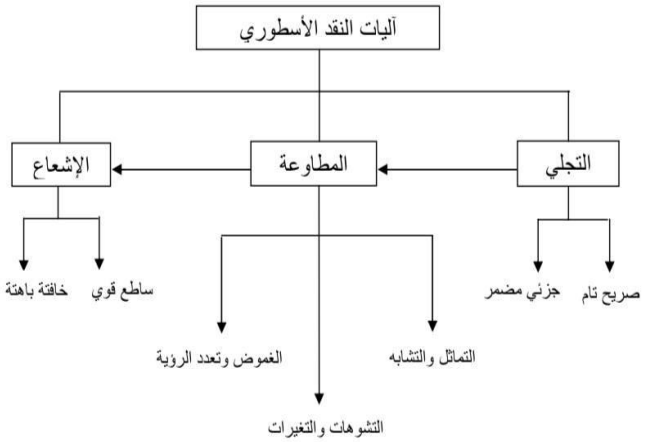
[٢] هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص٣٤-٣٧.

[٣] Pageaux (D.H.), La littérature générale et comparée, ed Armand colin, Paris, P. 88-89.

[٤] عبد المجيد حنون: النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية، العدد ١٤، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ٢٠٠٥، ص٢٤٤-٢٣٠.

ويشع العنصر الأسطوري من خلال موقعه النصي كأن يكون عنوانًا، أو فاتحة، أو إهداءً، أو فقرة على الغلاف، أو استهلالًا، أو لازمة تتكرر داخل النص، أو إشارة تحيل إلى عنصر أسطوري[١].

وتجدر الإشارة إلى العلاقة التي تجمع بين الآليات الثلاث، فكلما كان التجلي صريحًا تكون المطاوعة أقل امتدادًا، وكلما كان جزئيًا كانت المطاوعة أكثر امتدادًا، وكلما كان مضمرًا كانت المطاوعة أوسع، كما تتناسب المطاوعة مع الإشعاع، فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعًا، وكلما كانت متقلصة كان الإشعاع خافتًا. ولعل ما سبق يمكن توضيحه من خلال الشكل التالي:



٢- النقد الأسطوري عند كارل يونغ[٢]:

يُعد كارل يونغ أول من اهتم بالنقد الأسطوري، حيث يعتمد في بناء نظريته على فكرتين، الأولى: (الأنماط الأولية) أو (النماذج البدائية)، والثانية: (اللاشعور الجمعي) و"مفهوم النموذج البدئي مستفاد من الملاحظة المتكررة لما تشتمل عليه الأساطير وقصص الحوار المعروفة في الأدب العالمي من موضوعات محددة رئيسية، شائعة في كل مكان لكننا نصادف هذه الموضوعات لدى الأفراد، في خيالاتهم وأحلامهم، هذياناتهم وصلاتهم، هذه الصور النموذجية، ما يتصل بها،

[١] D.H. Pageaux, la littérature générale et comparée, p. 88-89

[٢] كارل غوستاف يونغ هو عالم نفس سويسري، ومؤسس علم النفس التحليلي، كانت أعمال يونج مؤثرة جدًا في مجالات الطب النفسي والأنثروبولوجيا والأدب والفلسفة والدراسات الدينية. أمجد سيجري: النماذج الأصلية لكارل يونغ وملحمة جلجامش، الحوار المتمدن، العدد ٦٤٢٣.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657277

هي ما نطلق عليها الأفكار البدئية، وهذه الأفكار البدئية تستمد أصولها من النموذج البدئي، الذي هو بحد ذاته، شكل سابق الوجود، غير شعوري."[١]

أو هي عبارة عن "صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما."[٢]

ويتمركز النموذج البدئي عند كارل يونغ في مركز واحده، وهو (اللاشعور الجمعي)، ويعني يونغ باللاشعور الجمعي أنه "جماع تجارب الإنسانية التي انحدرت إلى النفس الإنسانية، عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد، والآباء، وهذا يعني أن مضمون اللاشعور الجمعي، يتضمن أساسًا عناصر من رواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين، يطلق عليها النماذج البدائية، تظهر في الأحلام بصورة عارية من التغيير، وتظهر في الأساطير وقد جرى عليها بعض التغيير."[٣]

وقد بنى يونغ نظريته في النقد الأسطوري على فكرة (الأنماط العليا) واللاشعور الجمعي، حيث أنه فرق فردي يظهر عند الشخص المبدع، فالإنسان يستقي لا شعوريًا معرفته ورؤياه عن طريق غير مباشر في الأسطورة[٤]، أي أن مضمون اللاشعور الجمعي لدى (يونغ) لا يُكتسب فرديًا، وإنما يستمد وجوده وراثة فالإنسان يحتفظ بشكل وراثي بمعارف تمتد وتعود إلى ما قبل التاريخ.

ومن ثم، فالشخصية الإنسانية من وجهة نظر (يونج) "لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قرارتها بالنماذج والأنماط العليا التي تتخمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة."[٥]

كما يؤكد (يونج) أن التكوين الأسطوري في الأساطير شأنه شأن الصور التي تظهر في الأحلام، حيث أن كلاهما ينشأ من المستوى نفسه، ألا وهو اللاشعور الجمعي، والذي يعتبر "كمخزن للذكريات والأفكار الجماعية، تراكمت بتكرار

---

[١] هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص٣١.

[٢] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٢٤.

[٣] سمير سعيد حجازي: قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٢٢.

[٤] عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، (دراسة نقدية)، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧، ص٢٤.

[٥] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، ٢٠٠٢م، ص٦٢.

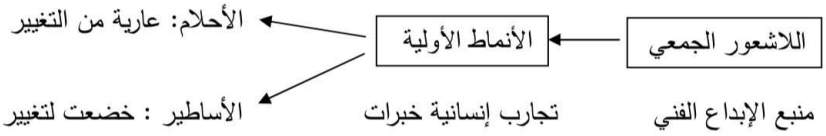
حدوثها عبر الأجيال، وانتقلت بالوراثة، ولذا نجدها لدى كل فرد فهي بمثابة الاستعدادات التي يتجاوب بها مع العالم."[١]

وقد اعتبر (يونج) أن الأساطير والأحلام والأديان والتخيلات الفردية وكذلك الأعمال الأدبية لدى الإنسان المتحضر بمثابة المتنفس الذي يُعبر من خلاله المرء عن الرواسب النفسية لتجاربه المتعددة، فمن خلال "اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا، بتعبير يونج تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام."[٢]

وقد أكد (يونج) على قيمة الأسطورة ودورها الفعال في زيادة إدراكها لطبيعة النفس البشرية، وهذا عن طريق الرمز الذي تتضمنه، وأن تفسير هذا الرمز من قِبَل النقاد والباحثين هو الذي "يجعل الأسطورة رافدًا من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة."[٣]

وجملة القول أن النقد الأسطوري لدى (يونج) قد استفاد كثيرًا من مواد الانثروبولوجيا الثقافية التي تهتم بالتقاليد والمعتقدات، والتي تحدث عنها باسم (الأنماط العليا)[٤]. هي الأنماط التي استفاد منها الأدباء في أعمالهم الأدبية، باعتبار أن الأدب رؤية، وبذلك فإن الأدباء يرجعون إلى اللاوعي الجمعي، إلى مكنونات النفس وأسرارها الدفينة للتعبير عن مختلف جوانبها.

ويمكن تلخيص أهم ما طرحه (يونج) في الشكل الآتي:



وعليه، فإن مدرسة التحليل النفسي ليونغ، قد أعطت للأسطورة شكلًا متميزًا ومختلفًا عن المدارس الأخرى، وذلك من خلال ربطها بالأحلام الفردية تارة، وباللاشعور الجمعي تارة أخرى، وبذلك فإنها فتحت طريقًا جديدًا للبحث الأسطوري، من خلال ربطه بالمعطيات النفسية للكاتب الذي يوظف الأساطير في نصه.

وقسم يونغ (الأنماط العليا) إلى خمسة نماذج رئيسية[٥]:

---

[١] يُنظر: فيصل عباس: التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية المقارنة العيادية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ص٩٠.

[٢] وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، ١٩٩٦م، ص٣٢.

[٣] يُنظر: سمير سعيد حجازي: قضايا النقد المعاصر، مرجع سابق، ص ١٢٣.

[٤] هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص٢٦.

[٥] أمجد سيجري: النماذج الأصلية لكارل يونغ وملحمة جلجامش، مرجع سابق.

١- **النمط الأنثوي الأولي**: حيث بدأ يونغ تحليل هذا النمط راصدًا اجتماع اليونغ واليانغ أي (المذكر والمؤنث)، ويوضح أن النمط البدئي الأنثوي كان ثنائي الجنسية في البداية[١]، كما يُطلق عليه أيضًا الأنيما، وهي الشخصية الأنوثية التي توجد في لاوعي الرجل، أي تعكس طبيعة علاقة الرجل مع المرأة، ومن الشخصيات التي تمثل هذا النموذج هي شخصيات الأمهات، الآلهة، والمرأة المشهورة.

٢- **نموذج الأنيموس:** يشير إلى الصور النموذجية للمذكر في لاوعي المرأة، ومن الشخصيات التي تمثله هي شخصية الأب، الشخصيات المثالية والدينية، والآلهة.

٣- **نموذج الظل:** يقدم هذا النموذج معنيين مختلفين، فهو تارة يكون ممثلًا للشعور الجمعي، وتارة ممثلًا للجانب اللاشعوري للإنسان، فهو يعتبر نموذجًا هامًا، حيث أنه يدل على أن جميع التصرفات النفسية والجماعية لا يتحملها الضمير لأنها غير متوائمة مع الشخصية.

٤- **نموذج الشخص:** يُعتبر النسخة المعادية للظلال، أي أنه يشير إلى لاوعي الذات الذي يريد المرء مشاركته مع الآخرين.

٥- **نموذج النفس (الذات):** يمثل هذا النموذج الخطوة الأخيرة من عملية إضفاء الطابع الشخصي على الشخص، أي أن الذات هي الصورة النموذجية التي يصل إليها الإنسان في نهاية الصراع بين الأنا واللاشعور.

كما أنه توجد العديد من النماذج الأولية الأخرى غير هذه النماذج الأساسية، كنموذج القناع، المحتال أو المخادع، الأم، الأب، الدماء، القوة، الأمطار، إلخ...

وبناء على السابق، فعلى سبيل المثال، (أسطورة سياوش)، حيث يسافر في وعيه من أجل حل المشاكل الداخلية التي تجتاحه وتنمو في داخله، حيث أنه من خلال سفره إلى وعيه؛ يجب أن يكون حالمًا ويشكل البطل الذي يمر بعملية التفرد، وهي "الحياة النفسية للفرد التي تتفاعل من خلالها النماذج الأصلية في نمط يعكس ويعزز تطور الشخصية."[٢]

فعملية التفرد تؤدي إلى تحقيق الذات واكتشاف ودمج أجزاء من الذات لم يسبق النظر فيها من قبل، وعليه، فإن التفرد يساعد الإنسان على أن يصبح مختلف عن الآخرين في مجتمعه.

وبذلك فإن النقد الأسطوري يسعى للوقوف على النماذج البدائية الموظفة في الأعمال الأدبية بهدف الوصول إلى القيمة الأدبية، ثم معرفة ما أضافته هذه

[١] حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص١٧.
[٢] أمجد سيجري: النماذج الأصلية لكارل يونغ وملحمة جلجامش، مرجع سابق.

النماذج من دلالات ومعاني جديدة، وما أكسبته الرموز الأسطورية المتجلية في النص الأدبي من جمالية فنية وإبداعية.

ثانيًا: التناص:

برز مصطلح (التناص) في الساحة النقدية إلى حيز الوجود الفعلي على يد الناقدة الفرنسية –البلغارية الأصل- (جوليا كرستيفا) في جهودها البحثية، ثم تبنته جماعة (تيل كيل) النقدية[١]، وبعد ذلك انتشر في الساحة النقدية؛ فاستخدمته معظم المدارس كالتفكيكية، البنيوية، السيميولوجية، والأسلوبية، وتبين أن الإشارة الأولى لفكرة التناص كانت لـــ (شكلوفسكي) أحد أقطاب المدرسة الشكلانية الروسية عبر قوله: :إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها. وليس النص المعارِض وحده الذي يُبدع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو."[٢]

والتناص هو "مجموعة العلاقات التي تربط نصًا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله."[٣]

ويُصنف التناص إلى (ثلاثة أشكال)[٤] كالتالي:

١- **التناص الظاهر أو الصريح:** ويعني وجود نصوص متداخلة في نص المبدع، تشكل جزءًا من الموروث الثقافي الجمعي، كالنصوص الدينية، والأساطير، والأمثال.

٢- **التناص المستتر:** ويعتمد على تذويب خطابات الآخرين، أو أجزاء منها في نص المبدع، وإعادة صياغتها من جديد.

٣- **التناص نصف المستتر:** ويقوم على التلميح دون التصريح، بعلامات ترشد المتلقي إلى مرجعيات النص ومظانه، سواء في عنوان النص أو في متنه.

---

[١] تزفيتان تودوروف، رولان بارث، أمبرتو اكسو، مارك أنجينو: أصول الخطاب النقدي الجديد، ت: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٩م، ص١٠١.

[٢] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٤١.

[٣] إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠١١م، ص٣٧٥.

[٤] شجاع العاني: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص٧٥-٧٧.

كما أن هناك شكل آخر للتناص، يسمى (التناص الاقتباسي)، وهو "يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر."[١] ويكون هذا الاقتباس إما بشكلٍ كاملٍ أو محور، كما يبين التالي:

١- **التناص الاقتباسي الكامل:** ويُقصد به اقتباس جملة كاملة دون التغيير في البنية الأصلية لا بزيادة ولا بنقصان، ولا بتقديم ولا بتأخير، سواء وُضع ضمن علامتي تنصيص أم لا.[٢]

٢- **التناص الاقتباسي المحور:** ويُقصد به اقتباس جملة مع التغيير والتحوير في البنية الأصلية بزيادة أو بنقصان، بتقديم أو بتأخير، سواء كان هذا التغيير والتحوير بسيطًا أم مركبًا.[٣]

كما يعتمد التناص على ثلاثة قوانين تحدد علاقة النص الغائب بالنص المثال وهي كالتالي:

١- **الاجترار:** يعني استمداد الأديب من عصور سابقة، وتعامله مع النص الغائب بوعي سكوني، وذلك القانون ينتج انفصالًا بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة ويظهر في تكرار النص الغائب دون تغيير أو تحوير.[٤]

٢- **الامتصاص:** يعني إعادة صياغة النص حسب متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها، ويستمر النص الغائب غير ممحو ويندرج في مرحلة أعلى من المرحلة السابقة.[٥]

٣- **الحوار:** هو أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب، يسمى بـــ (العكس والقلب) وهو إعادة صياغة النص الغائب بشكلٍ يقبل فيه النص تغييرًا كثيرًا شاملًا، وينتهي إلى قلبه وتحويله في النص الجديد.[٦]

---

[١] عصام واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر (أحمد العواضي أنموذجًا)، دار غيداء، عمان- الأردن، ط١، ١٤٣١ه/٢٠١١م، ص٧٨.

[٢] أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجًا)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية، ٢٠٠٧م، ص١٥٨.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٦٣.

[٤] إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص٣٨٢.

[٥] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥، ص٢٥٣.

[٦] أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤، ص٥٦،٥٥.

وللتناص أيضًا أشكال عديدة[١] منها:

١- **التناص القرآني:** وفيه يقتبس الأديب نصصا قرآنيًا ويذكره مباشرة أو يقد إيحاءات تدل عليه، كقصة قرآنية أو عبارة يدخلها في سياق نصه.

٢- **التناص الوثائقي:** يتمثل هذه النوع في السرد والسيرة، فيحاكي النص نصوصًا رسمية كالخطابات والوثائق أو أوراق كالرسائل الشخصية، وبذلك تكون النصوص أكثر واقعية.

٣- **التناص والتراث الشعبي:** تكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، كتوظيف القص الشعبي والحكايات القديمة والموروث الشعبي.

٤- **التناص الأسطوري:** وهو استحضار الكاتب بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات نصه؛ لتعمق رؤية معاصرة يراها الكاتب في القضية التي يطرحها.[٢]

٥- **التناص التاريخي:** هو ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للعمل الأدبي، حيث تبدو متوائمة ومناسبة مع التجربة الإبداعية للأديب.[٣]

وقد كثرت الآراء ووجهات نظر العلماء والنقاد الغرب أو العرب حول مصطلح التناص وأشكاله وتصنيفاته وأنواعه، إلّا أن ما يهمني منه؛ هو ما وظفته الكاتبة (نغمه ثمينى) في مسرحياتها.

وتكمن أهمية التناص في أنه يوسع الأفق لدى القارئ، فهو آلية حوارية تعبر عن فيض النصوص والأصوات والقيم، وقد غدا تقنية فعالة في تفكيك النصوص وتراكيبها وتعالقها مع نصوص أخرى، والكشف عن دلالات النص الظاهرة أو المخفية، حيث أن النص "تسكنه مفهومات الاختلاف والكتابة وثنائية الحضور والغياب".[٤]

ومن خلال جميع ما سبق، فإن مقاربتي لنصوص مسرحيات (نغمه ثمينى) ستتبنى هذه الخطوات الخاصة بآليات النقد الأسطوري التي وضعها (بيير برونيل)، ممتزجة مع نظرية كارل يونغ النقدية، وفق ما يمنحه النص وما يُتيحه المنهج، وذلك للوقوف على تجليات الأساطير في هذا العمل المسرحي، مركزة

---

[١] إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص٣٨١،٣٨٠.

[٢] حسين العربي: التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨م، ص١٤٣.

[٣] أحمد الزغبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) هاشم غرايبة، مكتبة الكناني، إربد، ١٩٩٣م، ص٢٩.

[٤] نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية): النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م، ص٨٣.

على بعض الأساطير التي وظفتها الكاتبة كأسطورة (سياوش) وأسطورة (برج بابل)...

وقد جاء تجلي العنصر الأسطوري في مسرحيات (نغمه ثمينى) إما مصرحًا به، أو ضمني أي يُفهم من خلال القراءة للنص الأدبي، ومن المسرحيات التي أشارت صراحة إلى الأسطورة:

نمايشنامه اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند (مسرحية خيول السماء تمطر رمادًا):

أول خيط يقودني إلى تجليات الأسطورة عند (نغمه ثمينى) هو نص مسرحية: اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند (خيول السماء تمطر رمادًا)، حيث عمدت الكاتبة إلى توظيف عدد من الأساطير، منها التي تنتمي إلى الأساطير الإيرانية كأسطورة (سياوش)، أو إلى الأساطير والطقوس الهندية كأسطورة (سيتا)، أو في الاستخدام غير المباشر للأساطير الجرمانية كأسطورة (سيغورد)، وتنتمي الشخصيات المستخدمة في هذه المسرحية إلى الأساطير النباتية المتعلقة بخصوبة الأرض، والموت والإحياء في شكل نباتات، كذلك هناك نقطة أخرى مشتركة بينهم وهي اختبار النقاء والطهارة، فكما يمر سياوش عبر النار ليثبت براءته، تثبت سيتا أيضًا طهرها، من خلال العبور وسط النار، فجعلت الكاتبة مكان التقاءهم في النار.

ويعتبر سياوش في الواقع إله نباتي، عندما يُقتل تنمو الأوراق من دمه[١]، حيث "تحمل النباتات في الروايات الأسطورية مفاهيم مثل الموت، والبعث، والخصب، والبركة، والشفاء. ففي كثير من الأساطير فإن موت البطل يؤدي إلى أن ينبت نبات يمثل روح البطل التي حلت في النبات وتواصل حياتها فيه."[٢]

وقد جاء في الأساطير الإيرانية، أن هناك نبتة تسمى (كزبرة البئر) تستخدم لعلاج بعض الأمراض، وقد نبتت بعد مقتل سياوش وسفك دماءه على الأرض، لذلك فإن سياوش يرمز لإله النبات[٣].

---

[١] نغمه ثمينى: تماشاخانهء اساطير، چاپ سوم، تهران، ١٣٩٣، نشر نى، ص٥٢.

[٢] ميرچا الياده: رساله در تاريخ اديان، ت: جلال ستارى، نشر سروش، تهران، ١٩٩٣، ص٦٣.

[٣] ليلى نادرى وآخرون: الرموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر، دراسة في أشعار "اخوان ثالث" و"شفيعى كدكني"، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الخامسة- العدد الثامن عشر- ١٣٩٤ش/ ٢٠١٥م، ص٦١:٦٦.

أسطورة سياوش:

(سياوش) هو شخصية رئيسية في ملحمة الشاهنامه للفردوسي الطوسي، والشاهنامه هي عمل شعري منظوم ومن أعظم الأعمال الإيرانية الملحمية،[١] واتجه إليها معظم الكتاب والفنانون في كتاباتهم، فظهرت حكاياتها في سياقٍ جديد وبصورة جديدة في الأدب الدرامي المعاصر وفق موضوعات وظروف اجتماعية أو ثقافية أو سياسية، ومن هنا تم اقتباس رواية (عبور سياوش داخل النار) من الشاهنامه كموضوع لهذه المسرحية، والفرق بين قصة سياوش في الشاهنامه وفي المسرحية لا يقتصر على المنظور الخارجي فحسب، بل يتعلق بجهد الكاتبة في تمثيل المعاناة الإنسانية والاضطراب الذهني للبطل.

حيث ولد سياوش من فتاة تورانية، وهو ابن كيكاووس، وعندما كان طفلًا أرسله والده مع رستم لكي يربيه ويعلمه آداب الملوك ويدربه على الحرب والصيد، وفي يوم رأته (سودابه) زوجة والده، فهامت في حبه، فعرضت عليه حبها، فرفض وأفهمها بأنها له مثل الأم، فغضبت منه واتهمته بالخيانة، ومن هنا يقوم سياوش بإجراء اختبار العبور وسط النار ليثبت براءته ويخمد غضب والده كيكاووس.[٢]

أسطورة سيتا:

هذا مثال آخر للمرور وسط النار في الأساطير الهندية، حيث جاء اختبار نقاء وطهر سيتا في الأساطير الهندية، من خلال تجميع الحطب وإشعال نارًا عظيمة، ثم جاءت سيتا بجانب النار وقالت: يا شمس ويا قمر ويا ليل ويا نهار ويا سماء ويا أرض ويا بشر اشهدوا لي إذا كنت قد قمت بخيانة رام فأنا أطلب من الخالق أن يحرقني في هذه النار، ثم قالت: يا إلهي أنت تعلم ظاهر وباطن العباد، فإذا كان ما قلته صحيحًا نجني من هذه النار، وإذا قلت غير ذلك فاحرقني داخلها، قالت هذا واتجهت إلى النار، فأصبحت النار باردة لدرجة أن القرود التي كانت حول النار هربوا من شدة برودتها، وبذلك نجت سيتا من الحريق واجتازت الاختبار بنجاح.[٣]

أسطورة سيغورد:

هو أحد الشخصيات الأسطورية الألمانية التي يعود تاريخها إلى العصور الوسطى، وكان قد قتل تنينًا وغسل جسده في دماءه، ولكن هناك بقعة على كتفه ظلت مصابة وقد كانت مغطاه بورقة من شجرة الزيزفون، وهنا تمكن عدوه هاغن

---

[١] محمد نويد بازرگان و سيد ابراهيم آرمن: تراجيدية سياوش والعبر التاريخية، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الأولى، العدد الرابع، ١٣٩٠ش/ كانون الأول ٢٠١١م، ص٢٥.

[٢] ميرچا الياده: اسطوره، رويا، راز، ت: رويا منجم، چاپ دوم، تهران، ١٣٧٥، انتشارات فكر روز، ص٦٧.

[٣] مير غياث الدين على قزوينى: مهابهارات، چاپ دوم، ١٣٨٠، تهران، انتشارات طهورى، جلد اول، دفتر سوم، ص٤٠١.

من خداع زوجته لسؤالها عن الجزء المصاب، وبمجرد اكتشاف السر طُعن سيغورد برمح هاغن، فأصبح سيغورد النموذج الأصلي للشجاعة والتهور، وقد تم حرق جثته وتناثر رماده في جميع أنحاء العالم.[1]

ومن ثم فإن هذه المسرحية استحضرت أسطورة (سياوش) الفارسية القديمة في ثوبٍ جديد، وقد جاء عنصر التجلي في هذه المسرحية تجليًا صريحًا (تامًا) وذلك تحقق من خلال تقنية التناص والاقتباس، فقد اتخذت الكاتبة من (أسطورة سياوش) إطارًا لمسرحيتها، وقد بدى ذلك جليًا من خلال إبقاء الكاتبة على شخصية سياوش وبعض الشخصيات الأخرى، مع التغيير في مجرى الأحداث.

ويبدأ عنصر التجلي الأسطوري في الظهور بدخول سياوش بفرسه إلى النار، وذلك عندما يتغلب على الخوف بصوت والدته، ثم يلتقي سياوش في النار بشخصيات غريبة الأطوار ذات تركيباتٍ جديدة بعيدة تمامًا عن القواعد الجسدية والمادية معتمدة على جانب الخيال والأحلام.

فتدور أحداث المسرحية في بوتقة أسطورية، فكل ما جاء فيها مغزاه أسطوري؛ من جهة المكان والزمان المؤسطران ومن جهة العنوان المليء بالدلالات الغني بالرموز المكتنز بالعجائبية والغرائبية، والأحداث المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالأحداث الأسطورية، ومن جهة الشخصيات التي تحاكي الكائنات الأسطورية والآلهة، وذلك بالإضافة إلى العديد من الرموز التي تحمل في طياتها دلالات ميثولوجية وجذور أسطورية، فهذه المسرحية واحدة من مسرحيات (نغمه ثمينى) القليلة التي تشير بشكلٍ مباشر إلى الأسطورة، وقد حاولت الكاتبة تقديم قراءة جديدة للمحتوى الأصلي لهذه الأسطورة، بدلًا من ذكر بعض التكرارات المتعلقة بها، وذلك من خلال اختيار وجهة نظر مناسبة، وأيضًا الجمع بين اهتماماتها في مجال العلاقات الإنسانية والقضايا المتعلقة بالحرب، وما إلى ذلك.

وتجلت بقية الأجزاء الأسطورية في النص في تيمة المخلوقات المختلفة مثل شخصية الفَرَسْ (حيوان)، وشخصية الجندي مقطوع الرأس وروح الأم (شخصيات ميتافيزيقية)، وشخصيات مثل سيتا وسياوش (أسطورية)، وكذلك تحطيم حدود الغيب والانتقال من العالم الدنيوي المادي إلى العالم البرزخي ومنه إلى عالم الملكوت، ورغم اعتبار أن أسلوب المسرحية يضعها ضمن الأعمال الدرامية السريالية إلَّا أنه يمكن القول أن أحداثها لا تتبع الزمن الخطي، وذلك من خلال تحطيم حدود الواقع والخيال، حيث تواجه الشخصية المحورية في نفس الوقت مقاطع من ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

[1] ايلميرا دادور: رويين تنى و نامیرایی در ادبیات داستانی، پژوهش زبان های خارجی، شماره ٢٤، تابستان، ١٣٨٤. ص١٧.

وقد استطاعت الكاتبة أن تطوع العناصر الأسطورية بما يخدم رؤيتها الفنية، فلم تقم باستنساخ النصوص بعينها والانصهار فيها؛ بل تجاوزتها وبنت استراتيجيتها في السرد على بناء على وجهة نظرها، فأخضعت بعض من تلك العناصر للتحوير والتطويع بما يخدم نص المسرحيات، وذلك بناء على توظيفها لعملية التفرد ومراحلها من خلال المرور بنظرية النماذج الأصلية (لكارل غوستاف يونغ).

نقد النماذج الأصلية لمسرحية اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند (خيول السماء تمطر رمادًا):

- **النموذج الأصلي للآلة النباتية:**

وفي تلك الأساطير الثلاثة (سياوش، سيتا، سيغورد) تتجلى مظاهر العقل الباطن البشري (العقل اللاواعي)، حيث تعود أصول هذه القصص إلى الحياة الزراعية للبشر الذين اعتقدوا أن حياة الإنسان نبات، ومن ثم أطلقوا على سياوش اسم نبات، وتتبوأ سيتا مكانًا في الأرض ليجعلوها تعود ذات يوم لتعيد بناء العالم، وينثرون رماد جسد سيغورد المحترق في العالم، ليذهب من خلال تلك النباتات ويتم تخليد اسمه، وهذا كله يعني أن: "دفن البذرة وإخفائها في الأرض، فلن يتم إحياء البذرة أو ولادتها مرة أخرى حتى تختفي."[١]

فقد ارتبط تصور الإنسان للمزارع في العصور القديمة بالحياة النباتية والحبوب، وقد تطور هذا الإدراك العقلي بشكل أسطوري مع مرور الوقت، وفي هذه المسرحية من خلال أسطورة سياوش وسيتا وسيغورد: "أصبح الدخول في النار والخروج منها بديلًا عن إعادة النمو والخصوبة."

فدموع الناس الذين يبكون دخول البطل في النار هي صورة لمساعدة ملاك المطر لتخصيب البذرة الموضوعة في النار (= الأرض)، وتخصب وتزهر بدموع الناس، ثم تخرج من النار، ومن ثم فقد تم إنشاء أسطورة سياوش تحت تأثير رواية دوموزي.

وتتشابه أسطورة سياوش إلى حدٍ بعيد مع أسطورة تموز إله بلاد ما بين النهرين، فعندما يأتي الوقت الذي قد مات فيه من كل عام (الصيف) تموت أيضًا النباتات (تجسيد لفكرة حصاد القمح) ثم تعود للحياة مرة أخرى (تجسيد للخصب والتكاثر في فصل الربيع).[٢] فهو يموت مرة في كل عام، هابطًا إلى العالم السفلي

---

[١] مهرداد بهار: پژوهشى در اساطير ايران، چاپ پنجم، تهران، ١٣٤٨، انتشارات آگاه، ص٤٢٧.

[٢] پيتر چكلوفسكى: نيايش و نمايش در ايران، ت: داوود هاتفى، چاپ اول، تهران، ١٣٦٧، شركت انتشارات علمى وفرهنگى، ص١٣٥.

المظلم، وبغيابه تختفي حبيبته (عشتار) ربة الطاقات الخصيبة، ولكن ملكة الجحيم (ارش كيجال) تبعث عشتار برفقة تموز مرة كل شتاء وبذلك تنبعث الحياة في كل عام.[١]

كما يرى أيضًا (مهرداد بهار) من خلال كتابه (الأسطورة والتاريخ) أن أسطورة سياوش يمكن مقارنتها مع أسطورة تموز، كما أنه ليس لديه أدنى شك في أن سياوش إله النبات، "لاقت قصة بلاد ما بين النهرين إلى جانب قصة عشتار رواجًا كبيرًا في إيران والهند، ففي إيران أثرت على ملاحمنا في شكل قصة سياوش، وسياوش في الواقع هو إله نبات، عندما يُقتل تنبت من دمه الأوراق، ثم تصبح خضراء."[٢]

ويمكن رصد أهم أوجه التشابه بين أسطورة سياوش وأسطورة تموز على النحو التالي:

١- في أسطورة دموزي: تريد عينانا (عشتار-إينانا) الهروب من الموت وتقترح تموز بدلًا منها.
- وفي أسطورة سياوش: تنتقم منه سودابه للتخلص من التهمة المتهمة بها والتي قد تؤدي إلى الموت.

٢- في أسطورة دموزي: تموز ينجو من الموت.
- وفي أسطورة سياوش: فإنه يفر أيضًا من إيران.

٣- في أسطورة دموزي: في النهاية وجدوا تموز وقتلوه.
- وفي أسطورة سياوش: يقرر التورانيون موت سياوش.

٤- في أسطورة دموزي: موت تموز هو نهاية الصيف والانتقال إلى الإخضرار.
- وفي أسطورة سياوش: ينمو من دم سياوش النباتات وتصبح الأرض خضراء.

"فعند تحليل أوجه التشابه هذه، يجب أن نتذكر أن دموزي ينتمي إلى عصر هيمنة الإناث، أما سياوش ينتمي إلى عصر النظام الأبوي."[٣]

- **النموذج الأصلي للدماء:**

ورد لفظ الدم في عدة أماكن في هذه المسرحية، منها:

١- في بداية المسرحية، عندما يطلب الله من ملاكه المحبوب النزول إلى اليابس بسبب الجفاف، فيرفض الملاك ويقول إن قدميه ولسانه ودمه يحترقان في الصحراء الجافة، ولكن الله يأمره بالنزول، فيقبل الملاك وتحترق قدماه ولسانه

---

[١] طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م، ص١٣٨.

[٢] مهرداد بهار: اسطوره و تاريخ، چاپ دوم، تهران، ١٣٧٧، نشر چشمه، ص٢٤٦.

[٣] نغمه ثمينى: تماشاخانه ى اساطير، چاپ اول، تهران، ١٣٨٧، نشر نى، ص٥٣.

ودمه، فيبكي الله على ملاكه وتخضر تلك الصحراء وترتوي بدموعه، وذلك كما يوضح التالي:

صوت روح الأم: جفاف! إنها لا تُمطر. يقول الإله لملاكه المحبوب: "اهبط إلى الأرض والصحراء الجرداء". فيمكث الملاك قليلًا؛ "هنا؟! تحترق قدمي من سخونة الرمال..." فيقول الإله: "اهبط". فيمكث الملاك؛ "إن لساني يجف هنا من شدة العطش... " ثم يقول الإله مرة أخرى: "اهبط". ثم يمكث الملاك؛ "دمائي تحترق هنا من شدة حرارة الشمس" ثم يقول الإله ثانيةً: "اهبط". فيمشي الملاك في الصحراء الجرداء. وتحترق قدمه ودمه ويجف لسانه. ثم يفتقد الإله ملاكه. فيبكي. وتنسكب دموعه على الأرض. فتزدهر الصحراء من دموع الإله. ويذهب الجفاف.[١]

"الصحراء لها رمزية عميقة وجلية، فقد أشار (برتلو) إلى أنه حدث في الصحراء أن أنبياء بني إسرائيل قد جابهوا الديانات الأرضية التي كان أساسها ديانات عقائدية، ولهذا السبب قالوا أن التوحيد هو مذهب الصحراء، وعلاوة على ذلك، تحل الصحراء محل الشمس، فالشمس ليست وحدها منشئة الطاقة على الأرض، والتي عندما يتجلى إشعاعها النقي السماوي، فإنه يُعمي، ومن ناحية أخرى، جفاف حارق، طقس نقي وروحاني، أي أن تحليل الجسد في اتجاه فلاح الروح."[٢]

وقد نُقلت فقرة الصحراء والإله أيضًا في نهاية المسرحية على لسان سياوش، فكان يقول أنه لم يعد يرى أمه في منامه، وكان يرى النار بدلًا منها، النار التي احترق فيها قدمه و لسانه ودمه، وبعد أن يستيقظ يتساقط الرماد من السماء.

٢- وذُكر عندما ذهب شقيق (الرجل/المرأة) إلى حرب غير مرغوب فيها، وقال أن إراقة دم الضحية الأولى أمرٌ صعب، ولكن فيما بعد يصبح الأمر ممتع.

١(در تاریکی صدایی شنیده می‌شود.)
صدای مادر: خشک‌سالی! باران نمی‌بارد. خدا به محبوب‌ترین فرشته‌اش می‌گوید: "به زمین فرود آی! به صحرای بی‌آب." فرشته درنگ می‌کند: "این‌جا؟! از داغیِ شن‌ها پایم می‌سوزد" خدا می‌گوید: "فرود آی." فرشته درنگ می‌کند: "از تشنگی این‌جا زبانم می‌سوزد" و خدا باز می‌گوید: "فرود آی!" فرشته درنگ می‌کند: "خونم از شدت آفتاب می‌سوزد این‌جا" و خدا باز می‌گوید: "فرود آی." فرشته بر صحرای بی‌آب پا می‌گذارد. پایش می‌سوزد و زبانش می‌سوزد و خونش می‌سوزد. خدا بر فرشته‌اش دل‌تنگ می‌شود. می‌گرید. اشک‌هایش بر زمین می‌ریزد. صحرا از اشک خدا سبز می‌شود. خشک‌سالی می‌رود. (نغمه ثمینی: نمایشنامه اسب های آسمان خاکستر می بارند، ص١٢،١١.)

٢ خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، ترجمهء دکتر مهرانگیز اوحدی، چاپ دوم، تهران، نشر دستان ١٣٩٢، ص٢٠٢.

هذا بالإضافة إلى كونه رمزًا للتضحية، من أجل عودة النظام العالمي إلى روتينه الطبيعي، فتسقط الأمطار ومن ثم تخضر الأراضي، كما أنه يوضح مراحل التطور الروحي للإنسان أي أن العصيان والتمرد على القانون الإلهي يتسبب في طرده من السماء، وفي هذا الهبوط يسقط في الجحيم، ثم يحترق فيه ويتحول ليصعد مرة أخرى إلى السماء، وتؤدي هذه العملية إلى هطول الأمطار والإخضرار والخصوبة في داخله، وبالتالي إلى العالم الخارجي، وذلك يوضحه النموذج الأصلي التالي:

- **النموذج الأصلي للأمطار:**

لفظة (باران) (مطر): يمثل الخصوبة ويرتبط بالرمز العام للحياة والماء، وبسبب حقيقة أن مياه الأمطار تتساقط من السماء، ومن ثم فهو أيضًا أصبح مرتبط بالضوء، وهذا هو السبب في أن المطر يعتبر في العديد من الأساطير رمزًا (للتأثيرات الروحية) للسماء التي تهبط على الأرض.[١]

وهناك نوعان من المطر في هذه المسرحية، أحدهم هو بكاء الإله على احتراق ملاكه في الصحراء الجرداء، البكاء الذي سيتسبب في ازدهار واخضرار الصحراء وزوال الجفاف منها، والآخر هو رماد الفرس الذي يتساقط من السماء بعد احتراقها وتضحيتها من أجل سياوش، وهو ما يُعد انعكاس للتحول والازدهار الداخلي لسياوش.

فيرمز سياوش إلى النبات والازدهار.[٢]

- **النموذج الأصلي للسحب:**

لفظة (ابرها) (السحب): الجانب الرمزي للسحب هو علاقة القرابة مع رمزية الخصوبة، ففي الرمزية المسيحية القديمة، كانت السحابة تعني النبوة، الأن النبوة مصدر خفي للخصوبة ولها جذور سماوية، وهذا هو استنتاج باشلار، بأن السحابة يجب أن تعتبر رمز الرسول.[٣]

والسحب في هذه المسرحية جاءت على هيئة خيول في السماء، وتمطر رمادًا بدلًا من المطر.

---

[١] المرجع نفسه، ص١٨٢.

[٢] فيروز فاضلى-ابراهيم كنعانى: سياوش، شخصيتى آيينى و رازناک در شاهنامه، 1397/7/25 ١٤:٤٩، مركز دائره المعارف بزرگ اسلامى. https://www.cgie.org.ir/fa/news/216950

[٣] خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، مرجع سابق، ص١١٧.

- **النموذج الأصلي لاختبار القوة:**

اختبار القوة هو المرحلة التي يحاول فيها (الأنا) تحقيق الوعي الذاتي[١]، فسياوش يحرر نفسه بفضل رمز اختبار القوة المتمثل في العبور وسط النار، وقبل العبور يلتقي بوالدته التي تعده لتجربة الموت الرمزية حتى يصل إلى الكمال والفردية، ففي هذا الاختبار يجب على سياوش أن يتخلى عن رغباته وغرائزه، ويتبلور في هذه المسرحية رمز هذه الرغبات والغرائز في فرس سياوش، فهي رمز للنموذج الأصلي لسياوش المتمثل في (الطبيعة) أو الرغبة الجنسية، فإذا أراد سياوش أن يخرج من هذا الاختبار بفخر؛ فعليه التضحية برغباته، وبذلك تحترق الفرس في نهاية المسرحية حتى يُلد سياوش الجديد من النار.

حيث أنه في طقوس اختبار القوة يُطلب من المبتدئ التخلي عن طموحاته وآماله ورغباته، كما عليه أن يجتاز الاختبار دون أي أمل في النجاة.[٢] وسياوش ذهب إلى النار دون أي أمل في النجاح، والتقى في النار دواخل نفسه داخل اللاوعي الجمعي، كما يلتقي أيضًا بشخصيات أسطورية مرت مثله في النار.

- **النموذج الأصلي للشخصية الأنثوية (الأنيما) روح الأم:**

قبل عبور سياوش وسط النار، يلتقي بوالدته في الحلم التي هي رمز النموذج الأصلي لـــ(الأنثى العظيمة)، وسياوش مثل جميع الشباب عديم الخبرة، الذي غرق في اللهو في طفولته، ومن هنا كان يخاف اختياز اختبار القوة، فيطلب من والدته المساعدة داخل الحلم، وهذا الحلم ما هو إلّا ترميم روحي لسياوش، فوالدته تحاول تهدئته، وتريد أن تذكره أن (روحها الأنثوية) ترافقه في هذا المسعى العظيم، وأنه إذا كان يثق في عقله الباطن؛ فسوف يفخر ويجتاز هذا الاختبار بنجاح، فروحها الأنثوية العظيمة تشجعه على إجراء الاختبار، وذلك كما يتضح من الآتي:

الأم: (بهدوء.) لا تهرب! واذهب إلى النار...

(...) الأم: من يذهب إلى النار لا يحترق... اذهب إلى النار؛ من أجل الأيادي، الأيادي الكثيرة التي تنتظر مجيئك.[٣]

فيطأ سياوش النار بنداء من صوت والدته ويبدأ رحلته الداخلية، فيكشف له الوعي مؤامرات من حوله في هذا العالم الحالم، وتتاح له فرصة التعويض عن الأخطاء ومعرفة الأحداث المستقبلية في قلب النار.

---

[١] يونگ كارل گوستاو: انسان و سمبولهايش، ت: محمود سلطانيه، چاپ ششم، ١٣٨٧، تهران، نشر جامى، ص١٩٤.

[٢] المرجع نفسه، ص١٩٥.

[٣] مادر: (آرام.) نگريز! و به آتش برو...

(...) مادر: هر كه به آتش رود، نمى سوزد... به آتش برو؛ براى دست ها، دست هاى بسيار كه آمدن تو را انتظار مى كشند. (نغمه ثمينى: نمايشنامه اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند، ص١٦،١٧.)

- **النموذج الأصلي للفطرة (الطبيعة):**

الفرس هي رمز (الرغبة الجنسي) لسياوش، فهي لا تريده أن يدخل النار، تريد أن يظل سياوش طفلًا بفطرته ولا يصل إلى مرحلة التفرد، فالفرس تعرف انه إذا دخل سياوش النار، هي التي ستحترق وليس سياوش، حيث أنه يجب التضحية بها حتى يتمكن سياوش من الوصول إلى مرحلة التفرد، حتى يتمكن من الخروج من النار بسلامة، فتسعى جاهدة لتحذير سياوش من محاولة العبور وسط النار كما يتبين من الآتي:

الفرس: لا تذهب يا سياوش، لا تذهب، ابقَ.[١]

الفرس: لا تذهب يا سياوش، لا تذهب، ابقَ، فرسك المطيعة لن تذهب، أنا لن أذهب، ابقَ.[٢]

النموذج الأصلي للفَرَسْ:

حضور شخصية الفرس، باعتبارها الشخصية المركزية في المسرحية، ومحبوبة سياوش، فهي تقع في حب سياوش وتضحي بحياتها من أجله. "وفقًا للغويون، فإن الجذر المعجمي لكلمة (سياوش) هو (الحصان الأسود)، وحتى بعض العلماء يعتبرون أن أسطورة سياوش مرتبطة بالعصر الطوطمي، وأن سياوش هي أسطورة مرتبطة بطوطم الحصان، وهذا يشير إلى اختيار (نغمه ثمينى) الدقيق لمحبوبة سياوش."[٣]

- **النموذج الأصلي لجنود الحرب (الجندي مقطوع الرأس):**

يُعدوا رمزًا للقوى الخفية داخل شخصية الإنسان، ويكونوا على أتم الاستعداد لمساعدة الضمير الواعي، وإذا كان هؤلاء الجنود أعداء؛ فإنهم يشيرون إلى القوة المعاكسة، -وذلك في إطار الشخصية-[٤]، فيظهر الجندي في المسرحية مصلوبًا وملوثًا بالدماء كما يبين الآتي:

---

[١] ماديان: نرو سياوش، نرو، بمان. (نغمه ثمينى: نمايشنامه اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند، ص١٢.)

[٢] ماديان: نرو سياوش، نرو، بمان، ماديان رام تو نمى رود، من نمى روم، بمان. (نغمه ثمينى: نمايشنامه اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند، ص١٩.)

[٣] رحيم عبد الرحيم زاده: نگاهى به دو نمايشنامه واپسين نغمه ثمينى/ خلق اسطوره يى ديگر، روزنامه ى اعتماد، ١٣٨٦، (ش ١٦٢٣)، ص١١.

[٤] ويلفرد ال گورين: راهنماى رويكردهاى نقد ادبى، مرجع سابق، ص٢٩٠.

ويُسلط الضوء على الصليب. وقد صُلب عليه جندي مقطوع الرأس. يرتدي ملابس جندي ممزقة وملوثة بالدماء. وفي يده آلة موسيقية بدائية يعزف عليها بصعوبة، ويغني بها لحن حزين بلغة غير مألوفة.[١]

وكلمة (الصليب) ذات الرمزية المعقدة، التي لا يُنكَر معناها التاريخي في العالم المسيحي، ولكن بالإضافة إلى الحقائق المسيحية، هناك حقيقتان أساسيتان آخرتان: رمزية الصليب تشير إلى الصلب على أربعة مسامير، أو تشير إلى المعاناة والظلم فوق الصليب، فالصليب مثل شجرة الحياة، يمكنه أن يكون أيضًا محور العالم، فيصبح جسرًا أو سلمًا تصل الروح من خلاله إلى الله، باختصار فإن السمة الأكثر شيوعًا للصليب هي تركيبته المتناقضة: الإيجابية (أن يكون عموديًا)، السلبية (أن يكون أفقيًا)، الأفضلية والدونية، الحياة والموت، فالمفهوم الرئيسي الذي تقوم عليه رمزية الصليب، الشعور بجوهر التناقض، والإيمان بأن الحياة هي ألم مزعج ومفترق طرق بين المستحيل والممكن، بين البناء والدمار.[٢]

فالجندي مبتور الرأس أثناء صلبه، كان أول شخص يقابله سياوش في رحلته داخل النار، فالجندي في الحقيقة هو أحد ظلال اللاوعي لسياوش، وقد فقد رأسه وحبيبته، وصلبه وحمله صليبًا على ظهره يدل على المعاناة والمشقة والألم الدائم لسياوش، حتى يكمل عملية التفرد.

- **النموذج الأصلي للنار:**

قامت الكاتبة بتوظيف (النار) في المسرحية ولم تأبه إلى استخدامها بمعناها المرجعي الحسي المحدد، بل وظفتها بمعناها الضمني؛ فاكتسبت النار أبعادًا أخرى لتكون رمزًا للإحياء والبعث والتوليد من جديد، وبذلك تكتسب النار أبعادًا أسطورية.

"وتستعمل النار إما علامة من العلامات يقصدون بها إلى معنى مباشر متواضع عليه، فتكون بمثابة الإشارة أو تكون ضمن الشعائر والطقوس رمزًا مثقلًا بالمعاني والدلالات."[٣]

ففي المسرحية أجد أن الكاتبة منحت للشخصية فرصة أخرى من خلال الاستمرار في موضوع (العبور وسط النار)، حيث أن سفر النار هنا هي مدخل دخول سياوش إلى ذاته من خلال التأمل، والتفكير العميق، واتضاح الحقائق، وصقل الذات، والولادة الجديدة، وتعتبر ذريعة للبحث عن الذات وإزالة كل

---

[١] نور بر صليب. سربازى بدون سر بر آن مصلوب شده. او لباس پاره و خون‌آلودى به تن دارد. سربازى بدوى در دستانش، كه به سختى آن را م نوازد و همراهش آوازى محزون مى خواند به زبانى ناشناس. (نغمه ثمينى: نمايشنامه اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند، ص٢٢.)

[٢] خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، مرجع سابق، ص٥٥١-٥٤٧.

[٣] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ج٢، ط١، ١٩٩٤، دار الفارابي، بيروت، ص٢٦٣.

الشوائب في العقل الباطني للبطل التي هي عقبة في طريق السعادة والوصول إلى مستوى عالٍ من الوعي، ذلك النوع من الوعي لا يمكن بلوغه في العالم المادي، ولن يكون من الممكن بلوغه إلَّا من خلال الصقل الروحي.

وسفر النار هذا هو واحد من الموضوعات المتكررة في الأعمال الأدبية، حيث يقوم على قاعدة هادفة وذات مغزى، لأن موضوع السفر في توسيع معانيه له العديد من الدلالات على نوع السلوك النفسي والأفقي.[1] فالسفر هو الخطوة الأولى في إزالة الحواجز الذهنية على مستوى اللاوعي، ووجوده الرمزي يكون حافزًا للبطل في عالم الدراما من أجل التعرف عليه والغوص داخل شخصيته.

كما أنها تمتزج مع مفاهيم التميز وضبط النفس، وتُعتبر رمزًا للقوة الروحية، وأُعتبرت أيضًا وسيلة للتحول؛ لأن كل الظاهر تنهض من النار وتعود أيضًا إليها، وهي رمز الولادة من جديد، كما أن الرماد الذي تخلفه يعتبر رمز القوة الدافعة لنمو حقول القمح وراحة وسعادة الإنسان والحيوان، ويميز (ماريوس اشنايدر) بين نوعين من النار بناءً على اتجاهها أو دورها:

١- النار في محور الأرض هي دليل على الشهوة وحرارة الشمس والقوة الجسدية.

٢- النار في محور الرياح تكون مرتبطة بالتصوف والتطهير والقوى الروحية.

وفي النهاية فالنار هي صورة القوة، التي يمكن العثور عليها في مجالي الميول الحيوانية والميول الروحية، فالنار هي الصورة الأبدية للظواهر في جوهرها، ووفقا لقول الياد: في الأساطير والأحلام والتطلعات، يعتبر عبور النار رمزًا لتفوق وتميز حالة الإنسان.[2]

فيمكن القول أن النار هنا أشبه برحم الأم، التي يولد منها سياوش من جديد بعد اجتياز الاختبار، ويتبدل إلى بطل التضحية.

- **النموذج الأصلي للقناع:**

وذلك يتمثل في شخصية (الرجل/المرأة) أو (راهب المعبد)، الذي له عدة أوجه، فهو ذو طبيعة شريرة، قبيح الوجه والمنظر، يصبح أحيانًا رجلًا وأحيانًا امرأة، وأحيانًا راهب معبد، وأحيانًا زعيم في الحرب، وهو أحلك جزء من العقل الباطن لسياوش أو ربما شيطانه الذي يغويه، فهو يستخدم أقنعة مختلفة للتستر على الحقيقة، وهذه الأقنعة القبيحة السيئة بسبب طبيعته الشيطانية، ومن أجل عبور سياوش هذا النموذج الأصلي؛ يعترف بكل قبحه وذنوبه وخياناته وجرائمه وذلك لإتمام عملية التفرد واجتيازها، وفي النهاية يطلب المغفرة لما فعله.

---

[1] پروين سلاجقه: نقد نوين در حوزه ى شعر، چاپ ٢، نشر مروارید، تهران، ١٣٩٤، ص٢٦٢.

[2] خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، مرجع سابق، ص١٠٠-٩٨.

ومن خلال السابق، أجد أن التجلي الأسطوري التقى مع عمليات مطاوعة شديدة، خضعت لها العناصر الأسطورية التي تفتت في النص واندمجت مع بنيته، وذلك يمنح توظيفها بعدًا جماليًا.

أما عن كيفية الإشعاع فإنه يتجلى من خلال الإيحاءات الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف للنص الأدبي، وتخلص ذلك في أن سياوش دخل النار لإزالة الشوائب من وجوده، وتعلم كيف يغفر ويعيش ويضحي من أجل الآخرين، كما أن هناك نقطة مهمة، هي أن مساعدي سياوش في هذه المسرحية هم من النساء، فهم ساعدوه ليكمل عملية التفرد، ويصبح بطلًا، وبما أن النساء يكرهن الحروب، فإن الرسالة العاطفية من المغفرة للخائن والمغفرة للجلاد هي رسالة أنثوية تحض على السلام والهدوء، من أجل العيش بأمان، وولادة وتربية الأطفال بطريقة سليمة ليصبحوا أبطالًا حقيقيين.

نتائج البحث:

من جملة النتائج التي ارتأيت أن أتوج بها هذا البحث، أذكر ما يلي:

- إن توظيف الأسطورة عند (نغمه ثمينى) هو ترجمة عملية لسعيها الدائم لإيجاد شكل جديد ومختلف للنص، وتقنية فنية ضرورية لتمرير أفكارها ووجهة نظرها من خلال ذلك التوظيف.
- تجلي الأسطورة في هاتين المسرحيتين بشكلٍ وضاح رغم تطويعها للموضوع.
- استطاعت الكاتبة أن تستخدم في مسرحيتيها موتيفات عديدة ومتنوعة.
- بروز تقنية المطاوعة أكثر من تقنية التجلي، حيث أنه عندما توظف الكاتبة أسطورة معينة، تطوعها وتشوهها حسب مواضيع عدة تخدم وجهة نظرها والواقع الذي تعيشه أحداث المسرحية.
- استعملت الكاتبة الأسطورة في مسرحياتها لتعبر من خلالها عن قضايا المجتمع الإيراني الاجتماعية وغيرها...

المصادر والمراجع الفارسية:

المصادر:

١. نغمه ثمينى: اسب هاى آسمان خاكستر مى بارند، چاپ چهارم، نشر نى، تهران، ١٣٨٨هـ.ش.

المراجع:

١. ايلميرا دادور: رويين تنى و نامير ايى در ادبيات داستانى، پژوهش زبان هاى خارجى، شماره ٢٤، تابستان، ١٣٨٤.

۲. پروین سلاجقه: نقد نوین در حوزه ی شعر، چاپ ۲، نشر مروارید، تهران، ۱۳۹۴.
۳. پیتر چکلوفسکی: نیایش و نمایش در ایران، ت: داوود هاتفی، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۷، شرکت انتشارات علمی وفرهنگی.
۴. خوان ادواردو سرلو: فرهنگ نمادها، ترجمهء دکتر مهرانگیز اوحدی، چاپ دوم، تهران، نشر دستان ۱۳۹۲.
۵. رحیم عبد الرحیم زاده: نگاهی به دو نمایشنامه واپسین نغمه ثمینی/ خلق اسطوره یی دیگر، روزنامه ی اعتماد، ۱۳۸۶، (ش ۱۶۲۳).
۶. فیروز فاضلی-ابراهیم کنعانی: سیاوش، شخصیتی آیینی و رازناک در شاهنامه، 1397/7/25 ۱۴:۴۹، مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی. https://www.cgie.org.ir/fa/news/216950
۷. مهرداد بهار: اسطوره و تاریخ، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۷، نشر چشمه.
۸. مهرداد بهار: پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۴۸، انتشارات آگاه.
۹. میر غیاث الدین علی قزوینی: مهابهارات، چاپ دوم، ۱۳۸۰، تهران، انتشارات طهوری، جلد اول، دفتر سوم.
۱۰. میرچا الیاده: اسطوره، رویا، راز، ت: رویا منجم، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۵، انتشارات فکر روز.
۱۱. میرچا الیاده: رساله در تاریخ ادیان، ت: جلال ستاری، نشر سروش، تهران، ۱۹۹۳.
۱۲. نغمه ثمینی: تماشاخانه ی اساطیر، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۷، نشر نی.
۱۳. نغمه ثمینی: تماشاخانهء اساطیر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۹۳، نشر نی.
۱۴. یونگ کارل گوستاو: انسان و سمبولهایش، ت: محمود سلطانیه، چاپ ششم، ۱۳۸۷، تهران، نشر جامی.

المصادر والمراجع العربية:

١. إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠١١م.
٢. أحمد الزغبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) هاشم غرايبة، مكتبة الكناني، إربد، ١٩٩٣م.
٣. أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجًا)، الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية، ٢٠٠٧م.
٤. أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤.

٥. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.
٦. تزفيتان تودوروف، رولان بارث، أمبرتو اكسو، مارك أنجينو: أصول الخطاب النقدي الجديد، ت: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٩م.
٧. حسين العربي: التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧-٢٠٠٨م.
٨. حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.
٩. دانييل هنري باجو، ت: غسان السيد: الأدب العام والمقارن، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط١، ١٩٩٧.
١٠. راضية بوبكري: الأدب والأسطورة (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ٢٠٠٧م.
١١. سامية عليوي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة نقدية أسطورية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ٢٠٠٣م.
١٢. سمير سعيد حجازي: قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٣. شادية شقروش: الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوثي، دار سحر للنشر، دط، دت.
١٤. شجاع العاني: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
١٥. شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م.
١٦. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، ٢٠٠٢م.
١٧. طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.
١٨. عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، (دراسة نقدية)، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧.
١٩. عبد المجيد حنون: النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية، العدد ١٤، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ٢٠٠٥.

٢٠. عصام واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر (أحمد العواضي أنموذجًا)، دار غيداء، عمان- الأردن، ط١، ١٤٣١ه/٢٠١١م.
٢١. فيصل عباس: التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية المقارنة العيادية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
٢٢. كارل غوستاف يونغ هو عالم نفس سويسري، ومؤسس علم النفس التحليلي، كانت أعمال يونج مؤثرة جدًا في مجالات الطب النفسي والأنثروبولوجيا والأدب والفلسفة والدراسات الدينية. أمجد سيجري: النماذج الأصلية لكارل يونغ وملحمة جلجامش، الحوار المتمدن، العدد ٦٤٢٣.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=657277
٢٣. ليلى نادرى وآخرون: الرموز النباتية في الشعر الفارسي المعاصر، دراسة في أشعار "اخوان ثالث" و"شفيعى كدكني"، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الخامسة- العدد الثامن عشر- ١٣٩٤ش/ ٢٠١٥م.
٢٤. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥.
٢٥. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، ج٢، ط١، ١٩٩٤، دار الفارابي، بيروت.
٢٦. محمد نويد بازرگان و سيد ابراهيم آرمن: تراجيدية سياوش والعبر التاريخية، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) السنة الأولى، العدد الرابع، ١٣٩٠ش/ كانون الأول ٢٠١١م.
٢٧. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية): النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٢٨. هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩م.
٢٩. هجيرة لعور: تقنيات التوظيف الأسطوري في رسالة الغفران للمعري، دراسة نقدية أسطورية (أعمال ملتقى الأدب والأسطورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ٢٠٠٧م.
٣٠. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، ١٩٩٦م.

المصادر والمراجع الأجنبية:

1. Brunel Pierre, Mythocritique - Théorie et parcours - Puf, écriture, Presses Universitaires de France, 1ere édition, 1992.
2. D.H. Pageaux, la littérature générale et compare.
3. Pageaux (D.H.), La littérature générale et comparée, ed Armand colin, Paris.