أشكال التناص وآلياته فى مسرح "محمد سلماوي"

دراسة تحليلية على نماذج مختارة

Forms of intertextuality and its mechanisms in the theater of "Mohamed Salmawy" Analytical study on selected models

د. إبراهيم أحمد محمد حسن

أستاذ النقد المسرحي المساعد بقسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب– جامعة الاسكندرية

Hagag20002266@yahoo.com

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2022.113274.1565

المجلد الثامن العدد 40 . مايو 2022

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 E- ISSN: 2735-3346

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

أشكال التناص وآلياته فى مسرح "محمد سلماوي"
دراسة تحليلية على نماذج مختارة

ملخص بحث

ينظر التناص إلى النص بوصفه نافذة منفتحة، ومستقبلة لنصوص وثقافات أخرى، تتفاعل مع نسيج الدلالة والسياق لتستفز وعى المتلقى، وتحفزه على استقراء رؤى وأفكار جديدة. وتتجه هذه الدراسة إلى البحث عن أشكال التناص وآليات اشتغاله فى نماذج مختارة من نصوص الكاتب المسرحى المصرى "محمد سلماوى"، الذى يعتبر علمًا بارزًا من الموجة الثانية من كتاب المسرح المصرى التى أتت بعد نهضة الستينيات، وقد وقع اختيار الباحث على عدد من نصوصه المسرحية (فوت علينا بكرة – القاتل خارج السجن – اثنين تحت الأرض – سالومى)، لوضوح التناص فيها بأنماطه المختلفة، مما يمنح القارئ فاعلية الوعى والمساءلة والمشاركة الجادة فى بناء المعنى من خلال المقارنة بين البنيات الحاضرة والغائبة. وقد أثبت البحث أنه لا مناص للكاتب من أن يتناص مع إبداعات أخرى سواء أكان واعيًا لذلك أم غير واعى، إذ أن كل نص منبثق من خلايا وأنسجة نصوص سابقة. كما أوضح البحث تنوع أشكال التناص فى نصوص "سلماوى" المختارة ما بين الداخلى والخارجى، والقصدى والعفوى والشكلى والمضمونى، وتفاعلها مع متون الثقافة المختلفة سواء الأدبية أو الدينية أو التاريخية أو التراثية، بالتآلف والتخالف لخدمة رؤية الكاتب السياسية والاجتماعية.

الكلمات الرئيسة" (التناص– الشكل– المضمون– الآليات– المتلقي)

Intertextuality - form - content - mechanisms – recipient

Research summary Research summary

Forms of intertextuality and its mechanisms in the theater of "Mohamed Salmawy" Analytical study on selected models

Intertextuality looks at the text as an open window, receiving texts and other cultures, interacting with the fabric of significance and context to provoke the awareness of the recipient, and motivate him to extrapolate new visions and ideas. This study aims to search for the forms of intertextuality and its working mechanisms in selected models from the texts of the Egyptian playwright "Mohamed Salmawy", who is considered a prominent science from the second wave of Egyptian theater writers that came after the renaissance of the sixties. The researcher chose a number of his theatrical texts (Foot We have to reel - the killer outside the prison - two underground - Salome) for the clarity of the intertextuality in its different patterns, which gives the reader the effectiveness of awareness, accountability and serious participation in constructing meaning by comparing the present and absent structures. The research has proven that it is inevitable for the writer to intertwine with other creations, whether he is conscious of that or not, since every text emanates from the cells and tissues of previous texts. The research also clarified the diversity of forms of intertextuality in Salmawy's chosen texts between internal and external, intentional and spontaneous, formal and content, and their interaction with the texts of different culture, whether literary, religious, historical or heritage, in harmony and contrast to serve the writer's political and social vision.

مقدمة:

أخذ النقد الأدبى على عاتقه استنطاق النصوص الأدبية، لمعرفة خفاياها وأسرارها، لما تمتاز به المفردة الواحدة من تعدد المعنى، وسعى كذلك إلى استحداث ظواهر ومصطلحات نقدية كان لها دورها فى الكشف عن عملية تكوين النص وبنائه، وعلاقاته بالنصوص الأخرى السابقة عليه، ولعل من بين أهم تلك الظواهر التى اعتنى بها المختصون فى العصر الحديث، ظاهرة التناص، فوضعوا له تعاريف اصطلاحية، وحددوا له أسسًا وآليات، وتناولوه بالدرس العلمى والمتابعة الجادة، حتى فرض نفسه على الحقل النقدى، ولاشك أن اهتمامهم المتزايد هذا لم يأت من فراغ، وإنما حفزهم أهمية هذا المصطلح بوصفه دليلًا على ثقافة الأديب وحذاقة المتلقى؛ فالتناص ينظر إلى النص باعتباره نافذة منفتحة، ومستقبلة لنصوص وثقافات أخرى، تتفاعل مع نسيج الدلالة والسياق لتستفز وعى المتلقى، وتحفزه على استقراء رؤى وأفكار جديدة.

وتتجه هذه الدراسة إلى البحث عن أشكال التناص وآليات اشتغاله فى نماذج مختارة من نصوص الكاتب المسرحى المصرى "محمد سلماوى"، الذى يعتبر علمًا بارزًا من الموجة الثانية من كتاب المسرح المصرى التى أتت بعد نهضة الستينيات، لتؤسس لنفسها خصوصية مختلفة، فجعل من قلمه ضميرًا حيًا للتعبير عن قضايا مجتمعه، وامتلك وعيًا ثوريًا يستهدف التغيير والإصلاح.

ومن هنا نال "محمد سلماوى" شهادة استحسان من النقاد والجمهور منذ أولى خطواته الإبداعية، ومازالت أصداء نصوصه تتردد على خشبات المسارح فى الداخل والخارج، كما ترجمت أعماله إلى لغات شتى.

وقد وقع اختيار الباحث على عدد من نصوصه المسرحية (فوت علينا بكرة – القاتل خارج السجن – اثنين تحت الأرض – سالومى) لدراسة التناص فيها بأنماطه المختلفة، مما يمنح القارئ فاعلية الوعى والمساءلة والمشاركة الجادة فى بناء المعنى من خلال المقارنة بين البنيات الحاضرة والغائبة.

مشكلة البحث:

تتحدد مشكلة البحث فى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

1- ما التناص؟ وما هى أشكاله وآليات تشغيله فى نصوص "محمد سلماوى" (عينة البحث)؟
2- ما وظيفة التناص ودوره فى عملية تكوين النص وبنائه؟
3- هل استطاع التناص فى نصوص "سلماوى" أن يحفز وعى القارئ للوصول إلى تفسيرات ومعانى جديدة؟
4- إلى أى مدى اتفق الكاتب أو اختلف مع المصدر الذى تناص معه؟ وهل ساهم ذلك فى تحميل النص بشحنات أيديولوجية على المستوى السياسى والاجتماعى؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات سيعتمد البحث على المنهج الوصفى التحليلى، وأدوات المنهج المقارن للوقوف على العلاقات التى تربط النصوص بالمصادر التى تناصت معها، والوصول إلى المعنى الكامن فيها.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث فى ندرة الدراسات التى تناولت التناص بشقيه النظرى والتطبيقى فى مجال الأدب المسرحى، خاصة أن الجانب التطبيقى يتعرض لنصوص كاتب إبداعى قلما تناولته أقلام النقاد بالدراسة والتحليل، رغم ثراء أعماله فكريًا وجماليًا.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة التناص بوصفه آلية نقدية تستثمر لتأويل النصوص الأدبية، وتحديد بنياتها المعرفية من خلال دراسة علاقاتها مع نصوص سابقة عليها، فضلًا عن الكشف عن أنماط التناص فى النماذج المختارة نصوص "محمد سلماوى"، وكيف استفز التناص ثقافة القارئ، ومنحه دلالات جديدة، بانفتاحه على نصوص وثقافات أخرى بغية طرح قضايا آنية معاصرة.

وتأسيسًا على ما سبق قسم البحث إلى قسمين رئيسيين:

الأول: يتضمن مدخلًا نظريًا يتناول فيه الباحث بإيجاز مفهوم التناص، وأشكاله، ووظائفه، وآلياته.

الثانى: يتضمن الجانب التطبيقى، من خلال دراسة التناص فى نماذج مختارة من نصوص الكاتب "محمد سلماوى".

مدخل إلى التناص:

يحاول البحث أن يطرح التناص بوصفه مفتاحًا إجرائيًا لفهم النص الأدبى وتفسيره، ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية فى مختلف المجالات الفكرية والفنية والأدبية، فى محاولة لاستنطاق النص المسرحى، واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية، لذا فإن الباحث سيستبعد الخوض فى تاريخ المصطلح، أو الوقوف طويلًا على تعريفاته الكثيرة التى حفلت بها خطابات النقد الحديث، وسيكتفى بتقديم إشارات موجزة، يرى من الضرورى التطرق إليها بوصفها تمهيدًا يعتمد عليه فى الإجراء التطبيقى للدراسة.

التناص (المفهوم – المصطلح – النشأة):

لم تلق كلمة "تناص" فى المعاجم العربية، ما يشير بشكل واضح إلى معناها الاصطلاحى المعروف فى كتب النقد الحديث؛ حيث اقتربت قواميس اللغة العربية من جعل المعنى اللغوى يحقق المعانى الآتية:

"نص الحديث : رفعه وأظهره".[1]

"تناص القوم : ازدحموا، وضايق بعضهم بعضًا وتدافعوا فى حلقة تجميعية واحدة".[2]

"تناص المتاع : أى جعل بعضه فوق بعض".[3]

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1993، ص 97-98.

(2) المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، مادة (نص)، 1992، ص 811.

وقد ظهر مصطلح التناص – فى حقل النقد الأدبى – على يد الناقدة الفرنسية – ذات الأصل البلغارى – "جوليا كرستيفا" Jolia Cristiva عام 1966م، إلا أنه يرجع إلى أستاذها الشكلانى الروسى "ميخائيل باختين" Mikhail Bakhtine، وإن لم يذكر المصطلح بشكل صريح، واكتفى بمقارنته بمصطلحات مثل الحوارية والتعدد الصوتى فى كتابه "فلسفة اللغة"، وكتاباته عن الروائى الروسى "دستوفيسكى" Dostoievski[4]، وأكد من خلال هذا المصطلح على أن "العلاقات الحوارية في أي نص هى علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التى تقع ضمن دائرة التواصل اللفظى"[5]، وكانت دراسته بمثابة رسالة موجهة للحقل النقدى، للوقوف على حقيقة التفاعل الواقع فى النصوص فى استعادتها أو محاكاتها لنصوص، أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها، ثم تبلور مفهوم التناص بعد ذلك بشكل جلى وكامل على يد "كرستيفا" وعرفته فى كتابها "علم النص" على أنه: "تعالق النصوص، أو تداخل لنصوص عديدة ومختلفة فى فضاء النص الجديد"[6]. ووفق ذلك تكون حدود النص غير مغلقة، بل مفتوحة على نصوص كثيرة، ومن ثم يصبح النص الأدبى ملتقى واضحًا لتلك النصوص وهو ما دللت عليه بقولها: "أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحول لنصوص أخرى"[7]. وهى ترى أن التناص هو اقتطاع من أصل وتحويل إلى أصل جديد وهذا لا يعنى ضياع فكرة الكاتب، أو عدم إبداعه وتميزه، بل

(3) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، إسطنبول، 1989، ص 512.

(4) عبد الله حسينى، إسماعيل أشرف: أشكال التناص في مقامات ناصيف اليازجى، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العراق، العدد (2)، 2017، ص ص 37، 38.

(5) تودروف: المبدأ الحوارى (باختين)، ترجمة: فخرى صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، ص 82.

(6) جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب، 1991، ص 21.

(7) مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدى الجديد، ترجمة: أحمد المدينى، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 102.

هو توطيد لها، حيث أن استثمار النصوص يخضع لرؤية الكاتب الفكرية، وأسلوبه، ووعيه بما يجب أن يستخلصه من هذه النصوص.

كما قدم "رولان بارت"[8] Roland Barthes عام 1975م فى كتابه المعنون بـ"نظرية النص" مفهومًا آخر عن التناص؛ حيث يرى أن "كل نص هو تناص"، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ يمكن التعرف إلى نصوص الثقافة السابقة والحالية، وكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا لاستشهادات سابقة". إن "بارت" يركز على نفس فكرة النص المقدس النقى، ويرى أن النصوص كافة تتداخل فيما بينها مما ينفى عنها صفة العيش المتفرد، وهو ما يؤكده فى كتابه "لذة النص"؛ حيث يقول: "إن التناصية فى حقيقتها هى استحالة العيش خارج النص اللامتناهى"[9].

أما "جيرار جينيت" Gerard Genette، فقد تناول التناص من مفهوم التعالى النصى، ويقصد به التداخل الذى يقرن النص بمختلف أنماط الخطاب الذى ينتمى إليه ومن هنا تتداخل الأجناس الأدبية، ويرى "جينيت" أن التناص هو كل ما يجعل النص فى علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص[10].

لذا فهو يعتبر التناص عملية ذات طرفين للإشارة إلى النص المتأثر والنص المؤثر، والنص المتأثر عند "جينيت" هو "النص التشعبى والمنتج الجديد الذى يحمل التناص ودرجاته وأنواعه، وهو ما يتم قراءته لاستخراج الجديد منه، أما النص المؤثر

(8) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، دمشق، 1998، ص 38.

(9) رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، الحسين سحبان، دار توبقال، المغرب، 2001، ص 70.

(10) انظر: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، دار توبقال، المغرب، 1985، ص ص 90، 91.

فهو النص الغائب المتناص معه أى المأخوذ عنه، الذى يقرأه الكاتب (الناص) فيرى فيه ما لم يقرأه غيره، فيكتب نصه الجديد ليضيف ويشرح وفقًا لفهمه وثقافته"[11].

ويتلاقى التناص بأفكار لها جذور وأصول فى النقد العربى القديم، "فبالرغم من أن كلمة تناص لم ترد عند النقاد العرب، فإن فضاءتها وجدت بطريقة أخرى، فعندما نتحدث عن السرقات الأدبية، أو الانتحال، أو المحاكاة، أو الاقتباس، والتضمين والمعارضات، هى أيضًا تداخل لكن من نوع خاص"[12].

وقد تداول مصطلح التناص فى الدراسات النقدية العربية الحديثة من قبل الكثير من الباحثين والنقاد، وفي طليعتهم النقاد المغاربة؛ حيث يعتبر الناقد المغربى "محمد بنيس" أول من حاول الاستفادة من فكرة التناص الغربية وتطبيقاتها، وهو لا يفضل استخدام مصطلح التناص، ويستبدله بمصطلح التداخل النصى، ويرى: "أن النص ما هو إلا إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة التى يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار"[13].

وفى إطار المعنى ذاته عرف الناقد "جميل حمداوى" التناص على أنه "استلهام نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية، بمعنى أن أى نص يتفاعل ويتداخل نصيًا مع النصوص الأخرى، امتصاصًا وتقليدًا وحوارًا"[14].

---

(11) محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 2003، ص45.

(12) حسين العمرى: إشكالية التناص، مسرح سعد الله ونوس أنموذجا، دار الكبدى للنشر والتوزيع، إربد، 2017، ص 18.

(13) محمد بنيس: ظاهر الشعر المعاصر فى المغرب، دار العودة، بيروت، 1997، ص 251.

(14) جميل حمداوى: نظريات النقد الأدبى في مرحلة ما بعد الحداثة (كتاب الكترونى) http://www.alukah.net

لقد أوضح "بنيس" و"حمداوى" –من خلال التعريفين السابقين– بعض آليات التناص سواء بتفعيل الامتصاص والحوار؛ حيث تكون هناك مسافة كبيرة بين النصين الحاضر والغائب، أو التقليد بحيث لا يصبح النص الجديد سوى صدى للنص السابق.

وقد استخدم الناقد المغربى "محمد مفتاح" مصطلح التناص ثم حوار النص ثم استعمل التخاطب الذى يعرفه بأنه "علاقة خارجية بين أنواع الخطاب وداخلية بين مستويات اللغة"[15].

أما الناقد المصري "صلاح فضل" فتعرض للتناص بقوله: "التناص هو أن يمثل النص عملية استبدال نصوص أخرى، ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص سابقة، سواء أكان هذا الأخذ قصديًا أو عفويًا"[16]، يشير "فضل" فى هذا التعريف إلى آلية عملية التناص وطبيعة أخذ النصوص عن بعضها البعض، ويرى –مثل "حمداوي"– أن المبدع قد لا يكون دائمًا على وعى ودراية بإيراد التناصات فى نصه الجديد.

أما الناقد الجزائرى "عبد المالك مرتاض" فيعرف التناص بقوله: إنه "علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق"[17].

وهكذا تلاقت مفاهيم الكثير من النقاد الغربيين والعرب، وتشابهت حول هذا المصطلح، وسيكتفى الباحث بما أورده حيث "لم تخرج دراسة من الدراسات عن هذا الأصل، وهو أن كل نص جديد ولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحول النص الجديد

(15) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1996، ص 44.

(16) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 128.

(17) عبد الستار جبر الأسدى: ماهية التناص، قراءة في إشكاليته النقدية، مجلة فكر ونقد، العدد 28، إبريل 2000، ص38.

بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى"[18]، وبهذا يؤدى التناص دور الرابط بين نصين أو أكثر، ويكون هذا الترابط وهذا التفاعل من المبدع اللاحق إما طوعًا أو لازمًا.

وظائف التناص:

لاشك فى أن التناص عملية متكاملة الأبعاد، لها مقاصد مستهدفة ومرجوة ووظائف تحققها من خلال حمولات النص، وفى إطار العلاقة التى تجمع ما بين أطراف العملية القرائية (المرسل، المرسل إليه، الرسالة).

وقد أشار "محمد مفتاح" إلى وظيفة التناص، وحددها فى ثلاثة وظائف رئيسة، كلها تنبع من الموقف تجاه التراث وهي:

1- بث رؤية عصرية من خلال استعارة النص لهيكلية قديمة.
2- رفض قيم الماضى والتمرد عليها.
3- تقديم رؤية توفيقية بين الماضى والحاضر[19].

ويرى الباحث أن تحديد وظيفة التناص وفقًا لرؤية "مفتاح" فيه شيء من القصور؛ حيث لا يقوم التناص بالضرورة على التراث، فضلًا عن إغفاله مقاصد جمالية وفكرية وتعبيرية أهم وأشمل؛ حيث يضيف التناص إلى النص بعدًا جماليًا وفنيًا قادرًا على إدهاش القارئ واستدراجه إلى النص، بنوع من الاستفزاز الفكرى الممتع الذى يدفعه إلى بذل جهدًا مضاعفًا للوصول إلى المعانى والدلالات من خلال الربط بين نصين متباعدين ظاهريًا، وفى هذا الصدد يجب الإشارة إلى أن التناص يفترض متلقيًا على درجة عالية من الثقافة؛ حيث تعتمد عملية استكشاف التناص داخل النص على الكم والنوع الذى يمتلكه القارئ من الثقافة، كما يوفر التناص للنص بعدًا معرفيًا يتمثل فى الإيماء إلى النص السابق، سواء أكان موروثًا أسطوريًا أم دينيًا أم تاريخيًا أم أدبيًا،

(18) سارة خالد بولاند: المثاقفة والعولمة في المسرح، مركز اسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 2019، ص49.

(19) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، المغرب، 1985، ص144.

وبذلك يسعى إلى تخصيب النصوص وتلقيحها بثقافات ورموز وإشارات تنتشلها من حومة السطحية وتثريها فنيًا[20].

إن براعة المبدع تظهر فى حسن توظيف النص المتناص عبر السياق، واستغلال مميزاته فى دعم النص الجديد وتقويته، فقد يكون التناص سلبيًا بإقحام الناص نصوصًا وعبارات تبدو كما لو كانت غير ممتزجة فى واقعها الجديد قصد التباهى واستعراض مخزونه الثقافى، وقد يكون إيجابيًا من خلال قدرة الناص على تذويب النصوص بشكل أو بآخر بهدف منحها بعدًا فنيًا وفكريًا متوازنًا مع النص الجديد.

أشكال التناص:

اختلفت الآراء بين النقاد حول أشكال التناص، وبات هناك تداخل كبير بين تصنيفات متعددة تختلف فيما بينها فى الأساس التى بنيت عليه، وسيحاول الباحث فض الاشتباك بين هذه التصنيفات، وطرحها بإيجاز وبشكل منظم.

جمعت "جوليا كرستيفا" أشكال التناص فى نوعين رئيسيين:

"1- التناص الشكلى: يتجلى فى حضور شكل الرواية وتصميمها بحسب الأبواب والفصول.

2- التناص المضمونى: يتجلى فى حضور نصوص من بيئات مختلفة ومتعددة تلامس مضمون النص[21].

كما يمكن تحديد أشكال التناص وفق ما يراه "محمد مفتاح" حيث يقسم التناص إلى قسمين:

"1- التناص الخارجى: تمثله الأصداء الوافدة، بمعنى كل ما يشكل إردفادًا مضمونيًا للنص الجديد من خارج نصوص الكاتب.

---

(20) انظر: عبد الله حسينى، إسماعيل أشرف: مرجع سبق ذكره، ص40.

(21) بيير مارك دوبيازى: نظرية التناص، ترجمة: المختار حسنى، مجلة فكر ونقد، العدد 28، إبريل، 2000، ص 48.

2- التناص الذاتى: حيث يتفاعل الكاتب مع نصوصه السابقة، فيستحضر ماضى كتاباته إلى حاضرها، وهذا هو ما يسم نتاج الكتاب بسمة أسلوبية مائزة"[22]، ويعود السبب هنا إلى رغبة الكاتب فى إعادة إنتاج الأفكار بشكل ملائم، وأكثر فنية أو لوجود موقف يستثير موقفًا مشابهًا للنصوص السابقة، أو لغير ذلك من الأسباب.

واتفقت آراء أخرى على تقسيم التناص حسب المسافة بين النص الحاضر والغائب؛ حيث قسم إلى:

"1- تناص المباشر: وهو الاقتباس الحر الواضح للنصوص.

2- تناص غير المباشر: وهو الذى يتضمن فيه النص تلميحًا أو إيحاءً"[23].

هذا وقد يتوافق النص الغائب مع النص الحاضر إلى حد ما، وقد يأتى مخالفًا له، وقد تكون المخالفة ضيقة مقتصرة على المبنى، وقد تتسع لتشمل المبنى والمعنى معًا[24].

وعلى مستوى طبيعة المصدر المتناص معه، رصد "محمود جابر"[25] أنواعًا مختلفة من التناص من أهمها:

1- التناص الدينى: وهو علاقة تموضع نص أو نصوص دينية (سابقة أو معاصرة) فى النص الأدبى الجديد (اللاحق).

2- التناص الأدبى: هو ترحال لنصوص أدبية متداخلة تناصيًا ومقتطعة من نصوص أخرى مع النص الأدبى الجديد.

---

(22) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1987، ص 105.

(23) أحمد الزغبى: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مكتبة الكنانى، أربد، الأردن، 1995، ص 29.

(24) انظر: خليل المرسى: التناص ومرجعياته، مجلة المعرفة، العدد 476، سوريا، 2003، ص 42.

(25) انظر: محمود جابر: استراتيجية التناص في الخطاب الشعرى الحديث، نادى جدة الأدبى، السعودية، 2020، ص65.

3- التناص التاريخى: استنطاق التراث التاريخى وامتداداته فى الذاكرة الجماعية فى النص الجديد، فقابلية الأحداث والشخصيات التاريخية للتأويلات والتفسيرات المختلفة هى التى تدفع المبدع لتوظيفها واستدعائها فى نصه بإعادة صياغتها وفقًا لوعيه بأبعادها وبأبعاد واقعه.

4- التناص الأسطورى: بأن يتداخل النص الأدبى الجديد مع أحداث الأسطورة وسردياتها ورموزها لمنحها بعدًا جديدًا" يجعلها تتجاوز عصرها ليحقق لها قدرة التواصل الحى مع العصر الراهن، ولاشك فى أن الأسطورة أصبحت معينًا لا ينضب لكل كتاب الأدب قديمًا وحديثًا.

كما طرحت أشكالًا أخرى للتناص بناءً على آليات تطبيقه، وتم تحديدها فى ثلاثة أنواع رئيسة:

"1- التناص الاقتباسى: يعتبر الاقتباس شكلًا من أشكال التناص المباشر الذى يستخدمه الكاتب بغرض أداء وظيفته الفنية أو الفكرية منسجمة مع السياق الأدبى، سواء أكان هذا التناص تاريخيًا أم دينيًا أم أدبيًا"[(26)].

"2- التناص الإشارى: هو أن يستحضر الكاتب نصًا أيًا كان مصدره أو نوعه عن طريق الإشارة المركزة؛ بحيث تغدو هذه الإشارة بمثابة الاستحضار الكلى لتلك النصوص، من دون أن يكون هنالك حضور لفظى كامل أو محوري أو جزئى لها فى النصوص اللاحقة، وغالبًا ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو اثنتين"[(27)]. ويتميز هذا النوع من التناص بالقدرة الكبيرة على التكثيف والإيجاز مع الدقة فى التعبير.

(26) شهريار نيازى، عبد الله حسنى: أشكال التناص النصى، نص مقامات الهمذانى أنموذجا، مجلة الجمعية العلمية للغة العربية وآدابها، إيران، العدد 17، 2011، ص ص 5، 6.

(27) المرجع السابق، ص 10.

"3- التناص الامتصاصى: وفيه يتعامل الكاتب مع النص المتناص تعاملًا حركيًا تحويليًا لا ينتفى الأصل، بل يسهم فى استمراره جوهرًا قابلًا للتجديد، أى أن التناص هنا لا يحمل النص الغائب ولا ينقله، بل يعيد صياغته من جديد وفق متطلبات فكرية وتاريخية وجمالية"[28]، ولاشك أن الامتصاص هو شكل أعلى وأكثر قدرة على خلق شعرية فى النص الجديد، دون ذكر للألفاظ التى وردت فى النص السابق، وتظهر من خلال هذه الآلية براعة الكاتب الممتص، ومقدرته على استحضار المرادفات على مستوى اللغة والأحداث لخدمة مضمونه الفكرى، ويعتمد هذا التعامل مع النص الغائب على التحويل.

لقد عكف الكثير من النقاد على تحديد تمظهرات التناص وآليات اشتغاله وأشكاله، ووظائفه ومستوياته، لكنها فى العموم ظلت تدور حول ما طرحه الباحث من تنظيرات لأهم النقاد حول هذا الموضوع.

وسيحاول الباحث من خلال النماذج التطبيقية الوقوف على أشكال التناص (الداخلى والخارجى) فى نصوص "سلماوى"، والعروج منها إلى أشكال وأنماط مختلفة، ومعرفة الآليات التى اعتمدها للتناص مع نصوص أخرى سابقة، وهدف الكاتب من هذا التناص، وهل ساهمت تناصات سلماوى فى استفزاز ثقافة المتلقى واستثارة ذهنه للتحليق فى آفاق جديدة لتأويل النص وربطه بقضايا اجتماعية وسياسية معاصرة.

أولًا: التناص الداخلى فى نصوص "سلماوى":

تنوعت مصادر التناص فى نصوص "سلماوى" بين التناص الخارجى نتيجة تعالق نصوص الكاتب وتداخلها مع نصوص غيره، أو التناص الداخلى الذي يمتص

(28) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربى الحديث والمعاصر (دراسة)، منشورات اتحاد الكاتب العربى، دمشق، 2000، ص 55.

فيه الكاتب آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فتفسر بعضها بعضًا، وهو تناص له حضوره على مستوى المبنى والمعنى فى أغلب نصوص "سلماوى" وخاصة (فوت علينا بكرة – القاتل خارج السجن – اثنين تحت الأرض)، فالمسرحيات الثلاث على مستوى المعنى تعزف على وتر البحث عن الخلاص لمعاناة الإنسان مع الأنظمة الإدارية والاجتماعية والسياسية، وعلى مستوى المبنى رسم الكاتب فى سياق حبكتها مشهد المحاكمة أو التحقيق مع البطل، ليكون محورًا أساسيًا للنصوص الثلاثة يكشف من خلاله عن دلالات وإيحاءات سياسية واجتماعية.

وسيحاول الباحث فيما يلى الكشف عن التفاعل التناصى بين المسرحيات الثلاث، من خلال تواتر هذا المشهد وتناسل صورة ومفرداته (المتهم – الجريمة – المحققون – السجن)، وإحالتها إلى مضامين ورؤى تعرى الواقع وتفضح فساده؛ حيث يرصد "سلماوى" فى نصه المكون من فصل واحد "فوت علينا بكرة" هموم المواطن البسيط "أحمد" الذى تخرج حديثًا من الجامعة، وأحس بوطأة الواقع والظروف الاقتصادية المتدنية التي يعانى منها بلده، فيقرر الالتفات حولها، وإيجاد الخلاص الشخصى بالسفر إلى أحدى البلدان العربية للعمل، ليتمكن من الزواج بزميلته "منى". وتسوقه قدماه إلى أحد المصالح الحكومية للحصول على خاتم الدولة على بعض الأوراق اللازمة للسفر، وقبل أن يدخل "أحمد" إلى المصلحة، يضعنا "سلماوى" أمام مفردات البيئة التى سيتعامل معها، والتى تتمثل فى "عبد العال بك" المدير الفاسد المرتشى ضيق الأفق، والمشغول دومًا بمصالحه الشخصية، و"عبد السلام أفندى" رئيس القسم الموظف البيروقراطى الذى يتفنن فى نفاق مديره، وتعطيل مصالح المترددين على المصلحة دون أى مبرر، فضلًا عن مجموعة موظفين بلهاء يتحركون كالدمى خلف رئيسهم إلى حيث يشير، وكأن قوة قاهرة تدفع كل هذه الشخصيات إلى دائرة لانهائية، فالقهر الذى يمارسه "عبد العال بك" على "عبد السلام أفندى" ليس سوى

درجة من درجات القهر الذى يعانيه من زوجته، وبدوره يحول "عبد السلام أفندى" قهره لقهر موظفيه، الذين يمارسون قهرًا من نوع آخر على الجمهور المتردد على المصلحة.

"عبد العال بك: (فى التليفون) أيوة يا تفيدة .. الله إنتى لسه نايمة ولا أيه؟ لا يا ستى مش تحقيق ولا حاجة مجرد سؤال بس .. يا ستى ما قلناش حاجة .. طيب خلاص أنا آسف.

أحمد : (يتجه إلى عبد العال بك) لو سمحت لى سيادتك

(عبد العال يشير إليه بأطراف أصابعه أن يبتعد فيقف مكانه حائرًا فى انتظار أن يفرغ له أحد).

عبد السلام أفندى: (يقرأ من الورقة) دعا السيد الأستاذ عبد العال بيه عبد المتجلى حامل أختام الدولة ....

عبد العال بك : يا تفيدة أنا قلت متأسف الله!

عبد السلام أفندى: ... إلى هذا الاجتماع الطارئ للنظر فى ظاهرة التسيب.

أحمد : ... يا أستاذ لحظة واحدة بس.

عبد السلام أفندى: يا أخى مش فاضيين دلوقتى فيه اجتماع.

أحمد : أنا أصلى كنت جيت كذا مرة قبل كده و.....

عبد السلام أفندى: مش دلوقت .. فوت علينا بكرة"[29].

يلتقط "سلماوى" جملة (فوت علينا بكرة) ليثير السخط بشكل عبثى على ذلك النظام البيروقراطى السائد فى مؤسساتنا الحكومية، وينفجر الحدث الدرامى فى النص من التناقض الواضح بين رفض "أحمد" لواقعه ورغبته فى تغييره وبين نظام رافض لأى

(29) محمد سلماوى: فوت علينا بكرة، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص 17-18.

تغيير أو تمرد، ويلقى فى السجون كل من تسول له نفسه أن يعارضه أيًا ما كان شخصًا أو فكرة أو نظامًا أو عقيدة أو أى كائن معنوى آخر.

"أحمد: (يجلس أمام مكتب عبد العال بك) اشرح لسيادتك ظروفى .. أنا أصلى خاطب بقالى ثلاث سنين والوضع فى البلد زى ما حضرتك عارف ما يساعدش على أن الشاب مننا يقدر يقف على رجله بسرعة أو يفتح بيت مش عارف إيه اللى جرى فى البلد؟ ناس كتير بتعمل فلوس .. فلوس كتير وبسرعة لكن كلها حرام، والحلال ما بيعملش فلوس، اللى بينهب بيجمع ملايين واللى ماشى دوغرى هو اللى تعبان"[30].

لم ينحصر النص فى قالب السخرية من بيروقراطية النظام، ولكنه يقدم أيضًا رؤية سياسية عميقة لمخاطر الانفتاح الاقتصادى فترة السبعينيات وآثاره التى أعلت من قيم الاستهلاك، وفى المقابل يتغنى بالفردوس الناصرى المفقود، وهو ما يؤكده الكاتب من خلال حديث "أحمد" عن مدينة بورسعيد الباسلة التى تحولت إلى ماخور تجارى للغش والتدليس، وعن عجز مهندس اليوم عن المشاركة فى بناء سد عال آخر، أو مصنع للحديد والصلب مثلما نجح مهندس الأمس.

"أحمد: رحت لصاحبى فى بورسعيد .. كان أول مرة أروح فيها بورسعيد بعد كل اللى قريته عنها فى المدرسة: انتصارها على العدوان الثلاثى فى 56، والمقاومة الشعبية، وقبل كده العمليات الفدائية ضد قوات الاحتلال لقيت حاجة تانية خالص غير كده، المدينة الباسلة كلها دلوقت غش فى غش، الحاجة اللى بجنيه واحد يتحط عليها تيكت أفرنجى وكأنها صنع الخارج وتتباع بعشرة جنيه على أنها مستوردة، واللى مستورد فعلًا جايبينه من أسواق الكانتو مستعمل وبيبعوه هنا بأضعاف ثمنه"[31].

(30) المصدر السابق، ص 26.

(31) المصدر السابق، ص 27.

وهنا يبدأ الصدام بين النظام ومعارضيه، وسرعان ما يحيلنا إلى مشهد التحقيق (لماذا يريد السفر؟ وإلى أين؟ وكيف يترك البلد التى كبرته وعلمته؟ ومن يبنى هذه البلد وهى تحتاج إلى سواعد أبنائها؟ لماذا لم يتزوج قبل السفر؟ أين خطيبته؟ وما الدليل على صدق كلامه؟)، وهنا يخرج لهم "أحمد" صورة خطيبته "نبيلة" يخطف "عبد العال بك" الصورة من يده ويتفحصها فى لهفة، فتتجسد "نبيلة" وتدخل مرتدية ثوب الخطوبة، فيبهت الجميع من فرط جمالها، وتتجه إلى أحد المقاعد فتجلس فى ثقة وكبرياء وتنخرط فى حوار طويل مع "عبد العال بك" تكون فيه صدى لصوت "أحمد" المعارض.

نبيلة: عبد العال بيه .. أنت خدام الشعب والمكتب ده لخدمة الشعب والبلد دى مش عزبة بتاعتكم تستغلوها لمصلحتكم .. دى بلدنا إحنا .. كفاية بقى طفشتم شباب البلد كله، خليتم أمل كل شاب فى البلد إنه يسافر .. تقوله حاتشتغل إيه برة؟ يقول لك أى حاجة، سواق.. شيال، أى حاجة حاغسل أطباق بس أطلع من هنا، حولتم البلد إلى معسكر تعذيب مستمر"[32].

يحاول "عبد العال بك" و"عبد السلام أفندى" محاصرة "نبيلة" ومعرفة رقم هاتفها أو محل سكنها وعندما ترفض ينتزع أحمد الصورة من يد "عبد العال بك"، وينكر معرفته بنبيلة أو خطبته لها، حتى يبعد عنها أية شبهات، فتختفى عن مسرح الأحداث، ويستمر "عبد العال بك" رأس النظام السلطوى فى ملاحقة "أحمد" بالأسئلة.

"عبد العال بك: التحقيق يا عبد السلام أفندى.

(أحمد ينهض فى شيء من الرهبة ثم يتجه إلى مكتب عبد العال بك، عبد السلام أفندى يعود إلى مكتبة ويختفى وراء الملفات).

عبد العال بك: أنت عندك كام سنة يا ابنى؟

(32) المصدر السابق، ص 32.

أحمد: 25 سنة.

عبد العال بك: عازب ولا متجوز؟

أحمد: (يتردد لحظة) لا مش متجوز.. عازب عازب.

عبد السلام أفندى: (يطل برأسه من خلف الملفات) عريس ممتاز.

عبد العال بك: استنى يا عبد السلام أفندى (لأحمد) ناوى ترجع إمتى يا إبنى إن شاء الله.

أحمد: بالكتير سنتين مجرد ما أكون نفسى.

عبد العال بك: تكون نفسك إزاى يا ابنى؟

أحمد: أعمل قرشين بس علشان الواحد يقدر يجيب الشقة و....

عبد السلام أفندى: (يطل برأسه) شقة؟!"[33]

وإمعانًا فى عكس حالة الفوضى والترهل التى تسود واقعنا المصرى بشكل أصبح فيه اللامنطق هو القاعدة الأساسية، يقترح "عبد العال بك" فكرة زواج "أحمد" من "عبد السلام أفندى" الذى يخرج من خلف الملفات مرتديًا ثوب زفاف أبيض يتخايل به على المسرح، وعندما تصل الأمور إلى هذا الحد، وحتى يحافظ "أحمد" على ما تبقى له من عقله يصرخ رافضًا الاستمرار فى هذه المسرحية العبثية.

"أحمد" أكيد مجانين كلكم مجانين سيبونى أخرج.

عبد العال بك: تخرج إزاى يا أستاذ هى المسألة فوضى ولا إيه؟ بقى تدخل مكتب حكومى وتضيع وقت كبار الموظفين وبعدين تقول سيبونى أروح؟ إزاى تخرج من غير تحقيق؟"[34].

(33) المصدر السابق، ص ص 34، 35.

(34) المصدر السابق، ص ص 38، 39.

ويتكرر التحقيق فى نص "فوت علينا بكرة" بصورة متنوعة لكنها فى النهاية تهدف إلى عكس عبثية الواقع؛ حيث تصبح المطالبة بالحقوق جريمة ومن يطالب بها متهمًا، ويضيق الخناق على "أحمد" وتكال له الاتهامات بدءًا من اتهامه بالعمالة والتخريب.

"عبد العال بك: التحقيق يا عبد السلام أفندى.

عبد السلام أفندى: (معلنًا) التحقيق!

موظف (1): إنت مين؟

موظف (2): اسمك إيه؟

موظف (3): مين اللى بعتك؟

موظف (4): عايز إيه؟ ...

موظف (1): مدفوع له فلوس.

موظف (2): جاسوس.

عبد العال بك: اعترف يا ولد.

موظف (1): جايب معاك إيه؟

موظف (2): أسلحة؟

موظف (3): قنبلة؟

موظف (4): متفجرات؟

عبد العال بك: حطيتها فين؟"[35].

وتزداد حدة التحقيق، وتنهال الاتهامات على الشاب البسيط وسط ذهوله وإحساسه بعبثية الموقف.

"موظف (1): أنتم لا تؤمنون بالله.

(35) المصدر السابق، ص ص 39، 40.

موظف (2): ولا برسله.

موظف (3): ولا باليوم الآخر.

موظف (4): أنتم كفار"[36].

وتسعى أذرع النظام لمساومة "أحمد" بين عدوله عن السفر وختم الأوراق أو استكمال التحقيق، وهنا تعاود نبيلة الظهور فى محاولة لشد أزر حبيبها، وحثه على الصمود لتحقيق حلمهما الذى طال انتظاره، وأمام إصرار "أحمد" على رفض العرض المقدم وتصميمه على تحقيق ذاته داخل وجود محبط، يدفعه المحققون إلى الجنون بإلصاق تهم جديدة له، فيتهمونه بامتهان الهيئة القضائية، والكذب فى تحقيقات رسمية والتغرير ببنات العائلات، ولم يتوقف سيل الاتهامات عند هذا الحد، بل يصل لاتهامه بالناصرية والوفدية والعلمانية، وغيرها من الاتهامات المتناقضة.

"عبد العال بك: إذن نواصل التحقيق .. ما هى آرائك السياسية؟

موظف (1): شيوعى.

موظف (2): وفدى!

موظف (3): ناصرى!

موظف (4): إخوانجى!

عبد العال بك: مين بقية زملاتك؟ فين تفاصيل الخطة"[37].

إن لجوء "سلماوى" للعبث كشكل مسرحى، ليس مجرد ترف فكرى كما هو فى العبث الأوروبى، وإنما لتجسيد وضع معكوس، تتحول فيه الدولة من سلطة مشروعة إلى سلطة ضارية تعمل مخالبها وأنيابها فى أجساد أبنائها باسم شرعية المصالح

(36) المصدر السابق، ص 40.

(37) المصدر السابق، ص 42.

الذاتية، وهنا ينبع العبث من مسافة الاستحالة بين وجود هذا الوضع ورغبة من يعيشونه فى الاستمرار فيه.

وفى مسرحيته التالية "القاتل خارج السجن" يقدم "سلماوى" –من خلال فصولها الثلاثة– نسيجًا لا يختلف عن نسيج المسرحية السابقة، خاصة وأن مشهد التحقيق قد تكرر بأغلب مفرداته وحيثياته بوصفه بنية أساسية للأحداث، فى إطار التناص الداخلى (الذاتى) الذى مارسه الكاتب بشكل قصدى – من وجهة نظر الباحث – للتأكيد على رؤيته الفكرية، ففى "القاتل خارج السجن" يقدم "سلماوى" رؤية مأساوية جديدة لنفس الواقع ذى المنطق المعكوس، وتدور أحداث النص داخل جدران أحد السجون المصرية، حيث نجد أنفسنا وسط مجتمع صغير من المسجونين اختلط فيه تاجر المخدرات بالقتلة بالمعارضين السياسيين، فهناك المعلم "حميدة" تاجر المخدرات، و"جلال" تابعه ورفيقه، وهناك اثنان من القتلة، "عباس" الذى قتل زوجة أبيه فى صراع عائلى حول الميراث، والعامل "أحمد" الذى قتل صاحب مصنعه الرأسمالى الجشع الذى لا هم له إلا نهب حقوق عماله، بالإضافة إلى معتقلى الآراء السياسية وهما الأستاذ الجامعى "يوسف عبد الملك" المثقف الثورى، وتلميذه "مجدى" المعيد بإحدى الجامعات، كما يفد من خارج الزنزانة ممثلو السلطة (المأمور عبد القادر والسجانان عبد المعطى وعبد العاطى)، ومع هؤلاء جميعًا ترى "نبيل" الشاب المتخرج حديثًا من الجامعة، والذى يزج به إلى السجن بتهمة القتل مع سبق الإصرار والترصد فى جريمة لم يتركبها، وربما لم تقع أصلًا، ويقدم الكاتب "نبيل" على أنه شخص سلبى تخلت عنه حبيبته "سلوى" بسبب انهزاميته واستكانته، فهو لا يعى مفهوم الظلم الاجتماعى، ولا يهتم بفهم معنى الإصلاح السياسى.

نبيل: أنا ماليش دعوة بالسياسة، ما بافهمش فيها ولا عمرى غويتها.

يوسف: الإنسان بطبعه حيوان سياسى وكل إنسان له موقف سياسى سواء كان واعى له ولا لأ.

مجدى: يعنى إنت لو سألت نفسك فى أى سياسة من السياسات المطبقة حتلاقى فيها سياسات أنت قابلها وسياسات تانية أنت رافضها.

نبيل: مافيش حاجة أنا رافضها فعلًا إلا معاناة الناس، أنا حاسس إن فيه ناس غلابة كتير، وساعات بافكر إيه اللى الواحد يقدر يعمله علشان يخدم الناس الشقيانة اللى ماحدش حاسس بيها دى؟ بسأل نفسى لكن موش لاقى رد لكن ده كله مالوش دعوة بالسياسة"[38].

ورويدًا رويدًا يستعيد "نبيل" وعيه السياسى وحسه الوطنى من خلال اشتباكه مع زملاء الزنزانة فى حوارات عديدة استعرض من خلالها الكاتب مأساة واقع مرير على الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية كافة؛ فيفضح مساوئ النظام الرأسمالى، وجبروت بعض أصحاب رؤوس المال، من خلال السجين "أحمد" الذى يقتل صاحب المصنع الذى يعمل فيه لاستغلاله لعماله، وتعديه بالضرب على أحدهم، واعتبار حقوقهم منحة منه يمنعها عنهم وقتما شاء.

"أحمد: كان راجل ضلالى وبيستغل العمال .. الحكومة أمرت لنا بالمنحة رفض يصرفها لنا، وكان مستقصد الواد جمعة مش عارف ليه. الواد قاله على المنحة رفض قاله أنا ابنى هلكنى أدوية وأنا فى عرض قرش برضه رفض قاله بس ده أمر من الحكومة. قاله طيب روح بقى اشتغل عند الحكومة طرده ورفض يديله حسابه وكمان

(38) محمد سلماوى: القاتل خارج السجن، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص 100.

نزل فيه ضرب قدام المصنع كله بالقفى وبالشلوت. الدم غلى فى عروقى ما قدرتش استحمل قلت لازم أروح فيه فى داهية"[39].

وتكون تضحية "أحمد" بنفسه لرفضه الظلم الواقع عليه وعلى زملائه هى الشرارة الأولى التى ألهبت حماس "نبيل" نحو الفعل، والتخلص من حالة السلبية كما يعى "نبيل" الفرق بين التنظير للثورة وتطبيقها على أرض الواقع من خلال المقابلة التى عقدها الكاتب بين الشاب الثورى "مجدى"، وأستاذه الكاتب السياسى الكبير "يوسف"، فالأخير يرى – عكس كتاباته – ضرورة الانصياع للواقع بكل صور ظلمه واستبداده، فهو يكتب مقالات سياسية تنطلق من مثال نظرى، بينما يعتمد نشاطه العملى على الإذعان لقانون اللعبة التى ترتبط بحاجة الدولة لمعارضين وهميين – هو واحد منهم – تقوم بسجنهم فترة ثم الإفراج عنهم، ليعودوا لممارسة دورهم المرسوم لهم من جديد. وفى المقابل نجد الشاب "مجدى" المتمرد على الأوضاع القائمة يرفض خضوع المثقف وانصياعه للواقع المزرى الذى يعيشه، فهو يؤمن بأن دور المثقف ليس التوعية فحسب، بل المشاركة أيضًا فى التغيير.

"مجدى: أنا باستغرب قوى عليك يا أستاذ يوسف ده أنا اتعلمت السياسة من كتاباتك لكن لما بأسمعك تتكلم بتهيألى إنك شخص تانى .. وكنت متصور إنى لما حأقابلك حاألاقيك تشجعنى على استمرار هذا النشاط موش تقوللى إن النشاط فى الجامعة يدخل السجن.

يوسف: فيه فرق بين الكلام النظرى اللى إحنا بنكتبه وبين الواقع العملى اللى إحنا بنعيشه.

مجدى: الظاهر النقطة دى حاتفضل دايمًا موضع خلاف بينا"[40].

(39) المصدر السابق، القاتل خارج السجن، ص 89.

ويتأكد "مجدى" من بعد المسافة بين ما يؤمن به، وبين آراء أستاذه الذى يجسد قضية خيانة المثقف لموقفه، ووصوليته وتطلعاته التى يحققها عن طريق إدعاء الوطنية، وهو ما يؤكده قرار الإفراج عنه بعد تحويله من متهم إلى شاهد ملك. وتمر أمام عينى "نبيل" الكثير من القصص والحكايات التى تؤكد كلها زيف الواقع الذى كان يعيشه مغيبًا، وبينما هو فى انتظار الإفراج عنه واكتشاف براءته يأتى الخبر من الخارج على لسان "عبد القادر" مدير السجن قاذفًا به لا إلى الحرية بل إلى غرفة التحقيق. يقتاده إليها السجانان "عبد المعطى" و"عبد العاطى" مغلًا بقيود الإدعاء الوهمى.

"أبو السعود: أنا بأقولك قبل ما نفتح المحضر أهه – إذا ما كونتش حاتعترف يبقى حاتضطرنا نزعلك أنت قتلت مين يا إبنى؟

مسعود: أمك؟ أبوك؟

مسعد: أختك؟ أخوك؟

نبيل: يا فندم والله أنا ما قتلت حد وبأحاول أفهمكم كده بقالى شهر دلوقت موشى قادرين تفهموا.

مسعود: إحنا مابنحبش اللى يعيد ويزيد.

مسعد: ولا اللى يزيد ويعيد.

أبو السعود: قول انت قتلت مين.

نبيل: يا فندم ده أنا كنت معتقد إن أنتم اللى حاتقولوا لى تهمتى إيه.

أبو السعود: تهمتك معروفة أمال إحنا بنحقق معاك فى إيه.

نبيل: طيب إيه هى؟ أنا عايز أعرفها.

أبو السعود: .. القتل مع سبق الإصرار والترصد.

نبيل: مين؟ قتلت مين؟

(40) المصدر السابق، القاتل خارج السجن، ص 99.

أبو السعود: هو ده اللى عايزين نعرفه"[41].

يتناص الكاتب ذاتيًا – على مستوى الأسلوب الفنى – مع تكنيك العبث الذى وظفه فى مسرحيته السابقة، حيث يحاول المحققون منطقة اللامنطق وتضييق الخناق على "نبيل" بصورة كابوسية وعبثية فى آن واحد، ولتحقيق هدفهم هذا يستخدمون لغة فاقدة للمنطق فى تكرار أجوف لا طائل من ورائه ولا هدف.

"مسعود: إنت قتلت مين يا ابنى؟

مسعد: أيوه قتلت مين؟

أبو السعود: لا حانغير النهاردة اكتب يا عبد الودود أفندى إنت قتلت ليه يا ابنى؟

نبيل: (يثور) ماقتلتش ماقتلتش ماقتلتش.

"أبو السعود: دماغه ناشفة قوى.

مسعود: زى الحجرة.

مسعد: زى الزلطة.

أبو السعود: بس لازم نكسرها.

مسعد: نحطمها.

مسعود: ندمرها.

أبو السعود: بقى قضية زى دى توقفنا؟

مسعد: تبرجلنا.

مسعود: تلخبطنا.

أبو السعود: الناس تقول إيه؟

مسعد: اللى تقوله تعيده.

(41) المصدر السابق، القاتل خارج السجن، ص 113.

مسعود: واللى تعيده تزيده"[42].

يمكننا الوقوف على شكل آخر من أشكال التناص الذاتى من خلال شخصية المحققين، فنحن أمام هيئة تحقيق عبثية مكونة من ثلاث دمى كاريكاتورية (أبو السعود – مسعد – مسعود)، وكأنهم رجل واحد، وأداة واحدة تعين كل حاكم مستبد على تحقيق أهدافه، وهم تكرار لشخصيات المحققين الرقمية فى نص "فوت علينا بكرة" كما نلاحظ التناص الإشارى لأسماء السجانون (عبد القادر – عبد المعطى – عبد العاطى) مع إسمى هرم السلطة وساعده الأيمن فى النص السابق (عبد العال بك وعبد السلام أفندى)، وقد اشتقت أسماؤهم جميعًا من العبودية، فجميعهم يدينون للسيد بالطاعة والولاء، ويجسدهم الكاتب كشخصيات فقدت إنسانيتها وأهليتها وتفكيرها المنطقى، وأصبحت مجرد تروس فى آلة الحكم الديكتاتورى الذى يدعى ديمقراطية مزيفة.

"أبو السعود: إحنا خلاص بقينا بلد ديمقراطى بعد ما انقضى عهد الظلام والإرهاب عهد الحكم الفردى.

مسعد : لقد عبرنا من الظلام إلى النور.

مسعود : من العبودية إلى الحرية.

أبو السعود : على شرط أن تكون الديمقراطية قوية مش ضعيفة.

مسعد : ديمقراطية شرسة.

مسعود : ديمقراطية مفترسة.

مسعد : ديمقراطية لها مخالب.

مسعود : ديمقراطية لها أنياب"[43].

(42) المصدر السابق، القاتل خارج السجن، ص 114.

(43) المصدر السابق، ص 117.

لاشك في أن الحوار السابق لايصف العصر الذي قبض فيه على "نبيل" فحسب، بل يقارنه بما سبقه (العصر الناصري)، ليوضح الكاتب بأسلوب ساخر توظيف النظام لنفس أساليب القمع التي كانت تؤخذ على الحكم الناصري، وتسترها خلف قناع الديمقراطية. وبمقارنة أسلوب التحقيق فى هذا النص مع مثيله فى مسرحية "فوت علينا بكرة"، يتجلى لنا تناص الكاتب الذاتى على مستوى شكل الحوار من حيث توظيفه للجمل التلغرافية القصيرة التى تلهث بإيقاع سريع يعبر عن توتر الحدث وتدفقه.

وتستمر ممارسة التعذيب العقلى على "نبيل" فبرغم إنكاره المتكرر للجريمة الوهمية، وغياب المفعول به فى القضية، يطلب منه المحققون تحديد اسم القتيل، ودوافع القتل، وكيفيته وزمانه ومكانه وظروفه وملابساته، ويستخدمون كل سبل الترهيب والترغيب لاستمالته والضغط بالتكرار المنظم على أعصابه، إلى أن ينفجر فجأة فى وجوههم ويتفوه بانتقادات سياسية مفصحًا عن وعيه الجديد الذى اكتسبه داخل السجن، من خلال معايشته للواقع خلف قضبانه.

نبيل: إنتم مالكومش أى علاقة بمصر، مصر الحقيقية ماتعرفكمش ولا إنتم تعرفوها. إنتم اللى إلى زوال زى ناس كثير قبلكم جم وراحوا لكن الشعب ده هو اللى بيفضل، الشعب الغلبان ده هو التاريخ وهو الأصالة، هو البناء وهو الحضارة لكن إنتم إيه؟ ولا حاجة، صوت عالى وجعجعة فارغة تحكم واستغلال للمنصب، لكن المناصب مش بتدوم. كلكم إلى زوال"[44].

(44) المصدر السابق، ص 126.

تناص الكاتب ذاتيًا مع شخصية "نبيلة" الصدى الراجع لآراء "أحمد" فى نص "فوت علينا بكرة" لا على مستوى المضمون الثورى فحسب، بل على مستوى الاسم أيضًا فالاسمان مشتقان من النبل "كمجمع للفضائل الخلقية والاجتماعية"(45).

وتكون صرخة "نبيل" فى وجه أدوات القمع التى ترتدى قناع العدالة، بمثابة الذريعة التى تتكأ عليها هيئة التحقيق لإلصاق تهمة جديدة به.

"أبو السعود: بس خلاص التهمة واضحة زى الشمس، دى تهمة سياسية يا بهوات، حكاية القتل دى كانت حيلة علشان نجيب رجله بس، لكن التهمة الحقيقية هى التى أفصح عنها المتهم من خلال كلامه دلوقت .. الكلام اللى قاله بنفسه، وبدون أى ضغوط من هيئة التحقيق يشكل تهمة سياسية خطيرة"(46).

وتتكرر آلية التناص الذاتى فى نص "اثنين تحت الأرض"؛ حيث يعود الكاتب لتوظيف مشهد التحقيق، بشكل عبثى، يتحول فيه ما يقوله المتهم دفاعًا عن نفسه إلى إدانة له.

يتشكل النص من فصلين تتمحور أحداثهما حول الاحتفال بافتتاح السيد المحافظ لشبكة جديدة من شبكات الصرف الصحى، وكالعادة تتواجد كاميرات التليفزيون، وميكروفونات الإذاعة لتغطية الحدث، وتسجيل اللحظة، وبينما يعمل الجميع على قدم وساق نسمع أصوات انفجارات متداخلة، وصرخات استغاثة من شاب وفتاة بعد أن سقطا فجأة داخل إحدى البالوعات.

"حسن: إيه ده؟ إيه اللى حصل؟

(45) تركي الدخيل: السخاء في بيان النبلاء، جريدة الشرق الأوسط الإلكترونية. https://aawsat.com

(46) محمد سلماوى: القاتل خارج السجن، مصدر سبق ذكره، ص 127.

منى: (فى فزع) إنت مين؟ إيه اللى جابنى هنا؟

حسن: إنت موش كنت ماشية جنبى فى الشارع؟

منى: أنا كنت مروحة وبعدين .... إيه اللى حصل؟

حسن: أنا فاكر وأنا ماشى وقعت فجأة.

منى: وأنا كمان"[47].

وفى هذا المكان اللاوقعى يدور بينهما حوار متعقل حول معاناة كل منهما.

"حسن: الواحد عاش حياته لا لاقى الشغل المناسب ولا السكن ولا قادر يتجوز ولا يفتح بيت ولا

قادر يلبى احتياجاته اليومية ....

منى: إنت خريج إيه يا .... موش حسن برضه.

حسن: أيوه حسن مصطفى قدرى المؤهل بكالوريوس علوم. السن 27 عاما. القيمة الاجتماعية

صفر.

منى: أمال إيه اللى شغلك فى مصلحة المجارى؟

حسن: الحكومة. أصلها وقتها كانت رافعة شعار "الرجل المناسب فى المكان المناسب"[48].

وفى مقابل مأساة "حسن" نتعرف إلى مأساة "منى" المعيدة بإحدى الجامعات، فهى الأخرى تعيش أزمة مع مجتمع ملؤه الترد والتهرؤ والزيف، يرفع شعار حرية المرأة كقناع يخفى وراءه تخلفه ورجعيته، فقد أحبت أستاذها الجامعى المتفتح العائد من

(47) محمد سلماوى: اثنين تحت الأرض، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص 166.

(48) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص 178.

باريس بعد حصوله على درجة الدكتوراه فى الأدب الفرنسى، وما إن تفضى له بمشاعرها تجاهه، حتى يبدأ فى مناورتها وإقناعها بمصاحبته لمنزله لقضاء متعة محرمة، مما يدفعها إلى التنازل عن حلمها وترك وظيفتها بعد أن أصبحت حديث الجامعة.

ويكون تعاطف "حسن" مع قصة "منى" هو أول الخيط لنسج علاقة عاطفية بينهما، خاصة وأنها تشاركه صرخات الاحتجاج على صور الفساد التى استشرت فى كل أوصال المجتمع.

"منى: كانت إيه آمالك؟

حسن: إنى اصحى الصبح ألاقى مية فى الحنفية ... إنى أفطر برغيف نضيف مافيهوش خشب ولا مسامير أنى أنزل الشارع ألاقى رصيف عدل أعرف أمشى عليه ...

منى: إنى أركب المواصلات ألاقى كرسى أقعد عليه من غير ما هدومى تتقطع.

حسن: إنى أقدر أمشى من غير ما تقابلنى الزبالة فى كل خطوة.

منى: أو ألاقى جنينة خضرا أقعد فيها يوم ما أكون زهقانة.

حسن: إنى اتنفس هوا نضيف.

منى: مش عوادم سيارات"[49].

ويبدأ "حسن" فى التعرف على جغرافية المكان عله يلتمس سبيلًا للخروج، وبينما هو كذلك يدخل اثنان من عمال البلدية البسطاء "عليش" و"حبيش"، ويشوران عليهما بالانتظار لحين انتهاء زيارة السيد المحافظ حتى يتمكنا من الخروج من البالوعة

(49) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص ص 176، 177.

دون أدنى مشكلة، يوافق "حسن" و"منى" على الاقتراح خاصة بعد أن أكد لهما العاملان أن الزيارة لن تستغرق سوى دقائق معدودة.

وينتقل موكب السيد المحافظ إلى داخل البالوعة، "ويقع "حسن" و"منى" فى مأزق الاختيار الصعب بين التصالح مع الزيف والسكوت عليه أملًا فى الخروج الآمن، أم فضح المنطق المقلوب أمام المحافظ ووسائل الإعلام وتحمل نتائج التمرد عليه"(50)، لكن سرعان ما يقع الاختيار على الحل الأخير، وينفجر بركان الغضب أمام المحافظ، ويتم فضح المجتمع وتعرية متناقضاته، شهادات جامعية بدون وظائف، مستوى أجور متدنى هو دعوة صريحة للرشوة، ضرائب تجبى دون تقديم خدمة للمواطنين، فضلًا عن مشكلات المواصلات والكهرباء وارتفاع الأسعار والصرف الصحى وغيرها، وهنا يتدخل مدير الأمن ويأمر أحد أعوانه باحتجاز "حسن" و"منى" داخل البالوعة لحين عرضهما على جهات التحقيق.

ويشكل الفصل الثانى تجسيدًا لحالة الحصار العبثى التى يعايشها الشابان فى البالوعة لمدة بضعة شهور، ويقرران خلال تلك الفترة مواجهة الواقع المزرى بالحب والتمسك بالحلم، فيقدمان على الزواج، ويشجعهما على ذلك العاملان "عليش" و"حبيش"، ويأتيان لهما بمأذون شرعى فى عالم خلا من أية شرعية، ونراه هو الآخر يدين كل الظروف المعوقة لجيل كامل عن الارتباط الشرعى بنصفه الآخر، وإمعانًا فى التعبير عن حالة العبث التى يمر بها المجتمع المصرى فى ذلك الوقت، تتحول البالوعة إلى بيت للزوجية، وتحث والدة "منى" إبنتها على أن يكتب "حسن" البالوعة باسمها، وفجأة نسمع صوت مارش عسكرى ويقتحم المكان مدير الأمن، وعلى جانبيه اثنان من المحققين.

(50) نهاد صليحة: الواقعية التعبيرية، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد: أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1989، ص38.

"مدير الأمن: بسم الله نفتتح التحقيق فى القضية رقم (9) أمن دولة المتهم فيها كل من حسن مصطفى قدرى متهم أول، ومنى عبد السلام فوزى متهم ثان.

المحقق الأول: المتهمان بالتآمر لتفجير مرفق عام من مرافق العاصمة أثناء الزيارة المفاجئة لسيادة اللواء الوزير المحافظ للموقع على مشهد ومسمع من عدسات الصحافة وكاميرات التليفزيون ...

المحقق الثانى: والمتهمان بترويج الإشاعات حول سلامة مرافق الدولة، واتهام الحكومة بالإهمال والتسيب مما يكدر الأمن العام للبلاد ويدفع أبناء الطبقات الكادحة من محدودى الدخل للقيام بأعمال شغب"[51].

يتناص الكاتب ذاتيًا مع نصيه السابقين، ويكرر البنية الدرامية للتحقيق، فالمحققون يخترقون عالم البالوعة، ويلاحقون "حسن" و"منى" بالأسئلة العبثية والاتهامات المحفوظة كآلية لحتمية الإدانة واستحالة الفرار.

"مدير الأمن: وقد ساير المتهم الثانى المتهم الأول فى خطته التآمرية لما يربط بين المتهم الأول والمتهم الثانى من علاقة مشينة يعاقب عليها القانون.

المحقق الثانى: وذلك إعمالًا للمادة رقم (10) التى تقضى بالحبس على كل من ....

حسن : يا أفندم أنا عاوز أتكلم لو سمحت ..

المحقق الأول: ولقد تم ضبط المتهمان أثناء اختبائهما فى موقع العمل المعد للزيارة.

مدير الأمن : مما يعد تلبسًا.

المحقق الثانى: وقد أدعيا أنهما قد سقطا سهوًا فى بالوعة المجارى.

(51) محمد سلماوى: اثنين تحت الأرض، مصدر سبق ذكره، ص 247.

مدير الأمن : وتلك محاولة دنيئة لتذكير الناس بحوادث وقوع المواطنين فى البالوعات"[52].

وتتسع دائرة الاتهامات المتناقضة – كما هو الحال فى النصين السابقين – فيتهم "حسن" باستغلال موقعه، بوصفه موظفًا بالهيئة العامة للصرف الصحى فى الإطلاع خلسة على بعض التقارير والمستندات واستخدام ما بها من معلومات سرية فى أغراضه التآمرية مما يشكل تهمة استغلال نفوذ، كما تتهم "منى" بمشاركته فى تحريض الشعب ضد الحكومة.

"مدير الأمن: أما ما أشاعوه حول تكرار حوادث انفجار مياه المجارى فى شوارع العاصمة، فقد استغلوا معاناة الناس مع المجارى لكى يحرضوهم ضد الحكومة، وهو ما تعاقب عليه المواد 72 و73 و74 و75 و76 و77 و78 و79 ...

المحقق الثانى: من القانون رقم 27 و28 و29 و30 و31 و32 و....

المحقق الأول: لسنة 76، 77، 78، 79، 80، 81، 82 و..." [53].

وتدون هيئة التحقيق اعترافًا وهميًا للمتهمين، وتعلن تبرأ ذويهم من أفعالهما غير الوطنية، وبناءً عليه يقرر مدير الأمن استمرار التحفظ عليهما داخل البالوعة حتى إشعار آخر.

نستطيع أن نتلمس مواطن التناص الذاتى للكاتب مع نصيه السابقين سواء على مستوى المبنى أو المعنى، فحسن الذى يصرخ متألمًا لحاله وحال كل شباب جيله، هو نفسه "أحمد" الذى يعانى من فساد الإدارة فى "فوت علينا بكرة"، ثم هو "نبيل" الذى يجد نفسه دون ذنب جناه فى سجن القاتل فيه خارج السجن، والشخصيات جميعها تبدو

(52) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص 248.

(53) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص 249.

كحالات إنسانية لها همها الخاص، ولكن سرعان ما تتحول عبر موقف عبثى لتمثل حالات اجتماعية وسياسية وتعكس انكسارات الحلم على أرض واقع متردى.

فالمنطق العبثى المعكوس الذى يحول المطالبة بالحقوق إلى جريمة هو المنطق المستبد فى مضمون النصوص الثلاثة، والذى ينطلق منه الكاتب للكشف عن زيف المجتمع وفساد أنظمته، ودائمًا ما يقودنا الصدام بين النظام ومعارضيه إلى مشهد التحقيق الذى يعود فيه "محمد سلماوى" – فى نص "اثنين تحت الأرض" – إلى تنميط شخصيات المحققين (مدير الأمن – المحقق الأول – المحقق الثانى) بحيث تصبح صورًا مكررة لما عهدناه فى النصين السابقين، فهى شخصيات بلا أسماء تمثل اللقب أو الوظيفة التى تشغلها، وتنضم إلى قائمة الخلايا السرطانية التى تجسد كل أورام الفساد والتزييف.

كما فرض السجن نفسه باعتباره دلالة تناص معها الكاتب فى نصوصه الثلاثة، فهو فى "فوت علينا بكرة" سجن النظام الإدارى الذى يمثل وجه من وجوه النظام السياسى، وهو فى "القاتل خارج السجن" سجن حقيقى واقعى يزج إليه الخارجون على القانون، وكذلك المتمردون على سياسات واضعيه، أما فى نص "اثنين تحت الأرض" فتتحول البالوعة إلى سجن آخر سلطوى يعكس صورة الواقع المزرى، الذى تسرب إليه الطفح وساد فيه العفن.

كما يتناص الكاتب مضمونيًا وعبر آلية الامتصاص فى نص "اثنين تحت الأرض" مع رؤيته الخاصة التى طرحها فى نصيه السابقين حول موقفه من الحقبة الناصرية، حيث رأى أن انكسارات البنية التحتية والاقتصادية وما تبعه من انهيار البنية السياسية، ماهى إلا نقيض لما حدث من انتصارات فى فترة ما بعد الثورة، وقد وضع هذا المعنى على لسان "حسن" فى أكثر من موضع.

"حسن: مصر الثورة والعدل وتكافؤ الفرص اللى أممت القنال وبنت السد وأقامت أول وحدة فى تاريخ العرب الحديث موش ممكن ده يبقى حالها .. لا موش ممكن.. مصر لازم ترجع تانى زى ما كانت، مصر التحرر والاستقلال والوحدة والانتصار والحضارة والثقافة"(54).

كما تتلاقى نهايات النصوص الثلاثة على أرضية فكرية مشتركة تنتصر للخلاص الجمعى والثورة الجماعية فى مقابل الحل الفردى. فبعد أن ينتهى التحقيق مع "أحمد" فى نص "فوت علينا بكرة" يشير "عبد العال بك" إلى مجموعة الموظفين فتنقسم ثلاث مجموعات الأولى تخلع عن "أحمد" ملابسه، والثانية تمسك به فى وضع المصلوب، والثالثة تساعد "عبد السلام أفندى" فى حمل خاتم الدولة العملاق، وتختم به جسد "أحمد" العارى إلى أن ينهار ويسقط صريعًا وسط صرخات "نبيلة" التى تعاود الظهور لتحثه على المقاومة لكن بلا جدوى، فى تصوير بليغ يعكس الفساد الإدارى وإذلاله للمواطن والمشاركة فى تشيئه بتحويله لمجرد ورقة رسمية مدموغة بأوامر الدولة. وتعتبر هزيمة "أحمد" فى نص "فوت علينا بكرة" هى تعبير عن هزيمة الفعل الفردى والانتظار غير المجدى للتغيير دون حراك جماعى، على عكس "نبيل" بطل نص "القاتل خارج السجن" الذى ينتهى التحقيق معه بقرار الإفراج عنه لعدم ثبوت التهمة، حيث ساهمت تجربة السجن فى استرداده لوعيه، وتحوله من السلبى للإيجابى، فبعد أن كان مجرد شخص يعيش كيفما أتفق، أصبح ممثلًا للجماعة المقهورة، ويدعو غيره إلى إيجابية الكفاح.

"نبيل: العبرة مش بالسنين يا جماعة ولا بوجودنا جوة ولا برة العبرة بينا إحنا .. عرفنا طريقنا ولا لأ؟ لقينا نفسنا ولا لأ؟ وسواء كنا جوة أو برة يبقى حانعرف نفك أسرنا .. حانعرف نحرر روحنا .. حانعرف نخرج من السجن اللى احنا فيه كلنا علشان كده

(54) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص ص 239، 240.

ما تفتكروش إن خروجى من هنا حايخلينى ارتاح، بالعكس ده حيكون بداية سكة طويلة وصعبة لكن هى دى السكة الوحيدة اللى ممكن توصلنى للقبض على القاتل .. القاتل اللى خارج السجن"[55].

ينتصر الكاتب لفكرة المواجهة الجمعية من خلال دعوة "نبيل" لزملائه المساجين بالتكاتف، وحثهم على المطالبة بحقوقهم الضائعة وكرامتهم المفقودة. ولأول مرة نسمع صوت "سلوى" من الخارج، لتؤازره وتثمن حركته التنويرية.

"صوت سلوى: الجامعة كلها عرفت كل حاجة وأخبارك كل يوم فى مجلات الحائط بتاعة الكلية، تصور يا نبيل طلبة الكليات التانية بيجوا عندنا علشان يقروا أخبارك"[56].

أما فى نص "اثنين تحت الأرض" وبعد ما أسفر التحقيق عن استمرار التحفظ على "حسن" و"منى" فى البالوعة، يقررا استمرار العيش تحت الأرض بعيدًا عن العالم الفوقى الزائف ممثلًا فى المحافظ ومدير الأمن ووسائل الإعلام، احتجاجًا على الوضع القائم على أمل حدوث فيضان يغرق النظام المتسلط، ورموزه الفاسدين كحل جديد لمأزق الواقع. وقد انحاز "سلماوى" فى نصوصه الثلاثة إلى العامية المثقفة، بوصفها لغةً حية مرتبطة بغايتها من حيث اتساقها مع موضوعات تهم شريحة هائلة من الشعب المصرى، أراد الكاتب أن يخاطبها بلغتها حرصًا على الإقناع العقلى لا الإنشاء الأدبى.

ولا يتوقف التناص فى نصوص "سلماوى" الثلاثة عند حدود التناص الداخلى – وإن كان هو الأبرز – بل يتعداها إلى أشكال من التناص الخارجى يتلمس فيها الكاتب أصداء نصوص مختلفة وثقافات خارجية وافدة، فقبيل نهاية نص "اثنين تحت الأرض"

(55) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص 154.

(56) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص 144.

يصاب "حسن" بحالة هياج هيستيرية على إثر صدور أمر استمرار الحجز، ويحاول تدمير المكان (البالوعة)، فتمنعه "منى" التى لازالت تمتلك حلم التغيير، وتعزف له على لحن قصة سيدنا "نوح" وتذكره بها كرحلة ميلاد جديدة بعد غرق العالم الفاسد.

"منى: ربنا أمر سيدنا نوح إنه يصنع سفينة علشان ينجى المؤمنين من الطوفان وأوحى له إنه إذا طفحت المية فى الفرن اللى فى بيته تبقى دى علامة الطوفان، ساعتها كان عليه أن يأخذ من كل نوع ذكر وأنثى علشان هما دول حايكونوا بداية لسلالة جديدة من الصالحين"[57].

وينذر هذا التناص الدينى القصدى بغرق المجتمع الموبوء، وتحول البالوعة (المنعزل المثالى) إلى سفينة النجاة، لينتهى النص – كما أسلفنا – بقرار البقاء فيها.

كما تناص الكاتب خارجيًا فى نص "فوت علينا بكرة" مع تلك الجملة المألوفة لموظفى الإدارات الحكومية، وينجح فى أن يخرجها من حضرة المألوف ليثير سخطنا على واقع فاسد يسعى فيه النظام إلى ترحيل أى محاولة لاقتحامه أو تغييره بمقولة (فوت علينا بكرة).

ويمكن الوقوف على شكل آخر من أشكال التناص الخارجى فى نص "القاتل خارج السجن" "فتحول "نبيل" من ذلك الشخص اللامبالى بالواقع الفاسد من حوله إلى كادر سياسى صهرته تجربة السجن على مدى شهور هو صدى لتحول شخصية "الأم" فى رواية جوركى Gorky (1868–1936) ثم فى مسرحية "برتولد بريخت"[58] B. Brecht (1898–1956) التى أعدها عن رواية "جوركى" بنفس العنوان؛ حيث مر "نبيل" بنفس الخطوات التفصيلية التى حولتها من أم حنون لا تبالى إلا بحبها لابنها

(57) المصدر السابق، اثنين تحت الأرض، ص 253.

(58) سعد أردش: مسرح جديد لا تقيده المناهج المعروفة، القاتل خارج السجن، دار ألف للنشر، القاهرة، 1985، ص 6.

الثورى إلى أم للوطن بالمعنى الفكرى والسياسى الكامل، بعد أن رأت كيف يدفع العمال البسطاء بقسوة نحو السجون، وتلقت دروسًا فى السياسة من الشباب الثوار أدركت خلالها أن الإضرابات هى أهم وسيلة نضال للعمال دفاعًا عن حقوقهم المنهوبة(59)، فتتزعم اضرابات بعد أن كانت تثني ابنها عن الانخراط فيها.

ولكن يظل التناص الداخلى هو الأكثر بروزًا فى نصوص "محمد سلماوى" الثلاثة السابقة للتأكيد على رؤية سياسية واجتماعية خاصة بالكاتب.

ثانيًا: التناص الخارجى فى النص المسرحى "سالومى":

يعد النص الأدبي رسالة لغوية إشارية تنحاز فيه اللغة إلى المفارقة والانزياح والتأويل، وبذلك لن يكون الحق الدلالى الخاص بالتناص الخارجي مجرد تحديد معنى، بل حالة من الوعى لا ترى فى المحدد بشكل مباشر سوى حالات رمزية، تحتوى على أسرار الإنسان الثقافية والتاريخية والدينية والتراثية، وهى أسرار يجب الكشف عنها من خلال امتلاك المفاتيح الضرورية للتأويل.

وقد شكل التناص الخارجي فى نص "سالومى" عصب بنيته الأساسية، بدءًا من عنوانه الذى استدعى الاسم المباشر لشخصيته اقترن اسمها فى ذاكرتنا الجمعية بقتل أحد الأنبياء "رغم أن صيغته فى اللغة اليونانية يعنى السلام"(60). لقد بنى النص منذ عتبته الأولى على التناص الذى يفترض أن يطور مستوى إنتاج الدلالة، وينفتح على آفاق جديدة من التفسيرات تفرض نفسها على المتلقى عبر سلسلة من التناصات المتباينة دينيًا وتاريخيًا وأدبيًا.

(59) انظر: برتولد بريخت: الأم، ترجمة: عبد القادر التلمسانى، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 45، 1992، ص 111.

(60) Behind The Name : Salome, https://www.behindthename.com

تدور أحداث النص فى قصر الملك "هيرود"، حيث تجرى الاستعدادات احتفالًا بعيد جلوسه العاشر على عرش المملكة، والذى يستمر لمدة أربعين ليلة. ويقدم لنا "سلماوى" "هيرود" بوصفه ملكًا عابثًا فاسدًا، لا هم له سوى التهام اللحم وشرب النبيذ، والهيام حبًا بسالومى ابنة زوجته الملكة "هيروداس"، وإرضاء قيصر روما ليستبقيه على كرسى العرش، كل هذا على حساب قوت شعبه الفقير البائس الذى يدفع من عرقه ودمه، ما يطفئ ظمأ الملك، وبينما الملك غارق فى ملذاته، ونافورة القصر لا تدفع بغير النبيذ الفاخر، يظهر "الناصرى" منذرًا، ومتوعدًا، ومطالبًا برفع الظلم وتحقيق العدالة ومواجهة الفساد، مما يثير حفيظة "هيروداس"، وقلق كهنة اليهود؛ فالناصرى يلعن زواج هيرود المحرم بزوجة أخيه الذى قتله بعد أن زج به فى غياهب السجن، أما الكهنة فيشعرون بخطره على حلمهم الأكبر فى إقامة دولة فى ظل حكم "هيرود" المتهاوى، وبعد فشل الجميع فى إقناع "هيرود" بالقبض على "الناصرى"، يلجأ الكهنة إلى "سالومى" الأميرة اليهودية اللعوب لتقوم بدور تاريخى وتخلص بنى جنسها منه، وعبثًا تحاول إغرائه، لكن "الناصرى" يلفظ جسدها، فلا يبقى أمامها سوى "هيرود" الذى يذوب عشقًا فيها، دون أن ينال منها شيئًا ولو رقصة واحدة على مرأى الجميع، وتعده "سالومى" بتلك الرقصة فى مقابل طلب يقسم بتلبيته، وتفى "سالومى" بالوعد، وتطلب "رأس الناصرى" لكن "هيرود" يتراجع عن قسمه، فتنزع خاتم الحكم عن إصبعه بعد أن تتهمه بالجنون، ويكون أول أمر تصدره هو الإتيان بالناصرى، والإطاحة برأسه.

أولًا: مصادر التناص الدينى والتاريخى فى نص "سالومى":

يشكل التراث الدينى والتاريخى رافدًا مهمًا، ومكونًا أساسيًا من مكونات التناص فى نص "محمد سلماوى". فعلى مستوى التناص الدينى استند النص على قصة دينية وردت فى اثنين من الأناجيل.

ففى إنجيل متى (الإصحاح الرابع عشر)[61] نقرأ:

"فإن "هيرودس" كان قد أمسك يوحنا وأوثقه وطرحه فى سجن من أجل هيروديا زوجة فيلبس أخيه، لأن يوحنا كان يقول له لا يحل أن تكون لك. ولما أراد أن يقتله خاف من الشعب لأنه كان عندهم مثل نبى ثم لما صار مولد هيرودس رقصت له إبنه هيروديا فى الوسط فسرت هيرودس، ومن ثم وعد بقسم أنه مهما طلبت يعطيها، فهى إذ كانت قد تلقنت من أمها قالت اعطنى ههنا على طبق رأس يوحنا المعمدان، فاغتم الملك، ولكن من أجل الإقسام، والمتكئين معه، أمر أن يعطى، فأرسل، وقطع رأس يوحنا فى السجن فأحضر رأسه على طبق ودفع إلى الصبية، فجاءت به إلى أمها فتقدم تلاميذه ورفعوا الجسد ودفنوه ثم أتوا وأخبروا يسوع".

وعلى نحو أكثر تفصيلًا بعض الشيء نقرأ فى الإصحاح السادس من إنجيل مرقس[62]:

"لأن هيرودس نفسه، كان قد أرسل وأمسك يوحنا وأوثقه فى السجن من أجل هيروديا امرأة فيلبس أخيه إذ كان قد تزوج بها لأن يوحنا كان يقول لهيرودس لا يحل أن تكون لك امرأة أخيك، فحنقت هيروديا عليه وأرادت أن تقتله ولم تقدر، لأن هيرودس كان يهاب يوحنا عالمًا أنه رجل بار وقديس وكان يحفظه وإذ سمعه فعل كثيرًا وسمعه بسرور، وإذ كان يوم موافق لما صنع هيرودس فى مولده عشاء لعظمائه وقواد الألوف ووجوه الجليل دخلت ابنه هيروديا ورقصت فسرت هيرودس والمتكئين معه، فقال الملك للصبية مهما أردت اطلبى منى فأعطيك، وأقسم لها أن مهما طلبت منى لأعطينك حتى نصف مملكتى، فخرجت وقالت لأمها ماذا أطلب، فقالت رأس يوحنا المعمدان،

(61) إنجيل متى: الإصحاح الرابع عشر، دار الكتاب المقدس، الجمهورية العربية المتحدة، 1970، ص ص 96، 97.

(62) إنجيل مرقس: الإصحاح السادس، دار الكتاب المقدس، الجمهورية العربية المتحدة، 1970، ص ص 29، 30.

فدخلت لاوقت بسرعة إلى الملك وطلبت قائلة أريد أن تعطينى حالًا رأس يوحنا المعمدان على طبق، فحزن الملك جدًا، ولأجل الإقسام والمتكئين لم يرد أن يردها، فللوقت أرسل الملك سيافًا وأمر أن يؤتى برأسه، فمضى وقطع رأسه فى السجن وأتى برأسه على طبق وأعطاه للصبية أعطته لأمها، ولما سمع تلاميذه جاءوا ورفعوا جثته ووضعوها فى قبره".

يرى الباحث أن أساسيات بنية الأحداث واحدة فى الروايتين، كما يلاحظ عدم ذكر اسم "سالومى" فى أية رواية منهما، بل يشار إليها بإبنة هيروديا أو الصبية، وقد أثبتت الدراسات أن اسم "سالومى" لم يرد إلا من خلال كتب التاريخ، حين ذكره المؤرخ اليهودى "فيلافيوس جوزيفوس" Flavias Josephus (38م–100م) فى كتابه "الآثار اليهودية"، وجاء سرده لقصة "سالومى" متوافقًا إلى حد ما مع ما ورد فى إنجيلى "متى"، و"مرقس"[63].

ثانيًا: مصدر التناص الأدبى لنص "سالومى" محمد سلماوى:

سجل التناص الأدبى بين نص "سالومى" لمحمد سلماوى ونص الكاتب الإيرلندى أوسكار وايلد" Oscar Wilde (1854–1900) الذى يحمل نفس الاسم حضورًا ملموسًا، وهو ما صرح به "سلماوى" علانية من خلال جملته المصاحبة لعنوان النص (سالومى، قراءة مغايرة لمسرحية "أوسكار وايلد")، وهو ما يعنى أن نصه لن يكون محاكاة تقليدية بحتة، وإنما استيعاب لنص "وايلد" وإعادته من جديد وفق متطلبات رؤيته الفكرية وهو نفس ما شرحه "وايلد" فى دفاعه عن نفسه ضد السرقة الأدبية

(63) هنري أبرامسون (مؤرخ): محاضرة (من كان يوزيفوس؟ السيرة اليهودية كتاريخ)، موقع يوتيوب ، يونيو 2020 https://www.youtube.com .

ومشابهة نصه بنص "هيروديا" للكاتب الفرنسى "جوساتف فلوبير" Gustave Flaubert (1821–1880)؛ حيث قال:

"عندما أرى زنبقة رائعة الجمال لها أربع بتلات فاتنات فى حديقة شخص آخر، أجدنى مدفوعًا إلى زراعة زنبقة رائعة الجمال ذات بتلات خمس، ولكن هذا لا يبرر أن يقوم شخص آخر بزراعة زنبقة ذات ثلاث فقط"(64).

تبدأ أحداث النص بجماعة من اتباع "هيرودس" حاكم "يهودا" يتجاذبون أطراف الحديث حول "سالومى" ابنة هيروديا زوجة الملك، التى يزداد جمالها الأخاذ يومًا بعد يوم، مما جعل الجميع يهيمون بها عشقا، ومنهم الشاب السورى (رئيس الجند)، الذى تستغله "سالومى" ليمكنها من رؤية "يوحنا المعمدان" ذلك النبى الذى يبشر بقدوم المسيح، ويستنكر زواج أمها من الملك هيرود بعد قتله زوجها الذى هو أكبر أشقائه، ينصاع الشاب السورى لرغبة "سالومى" ويأمر الجنود بإخراج "يوحنا" من سجنه، وما إن تراه سالومى حتى تنجذب إليه حسيًا، فتتغزل فى عينيه وتمتدح شعره، وتنشد أبياتًا فى جمال قوامه، وتعرض عليه نفسها، لكنه يرفضها ويركلها بعيدًا عنه، فتعتمل فى داخلها ثورة للانتقام منه، والثأر لأنوثتها التى أهينت على يده، فتستغل رغبة زوج أمها فى أن ترقص له مقابل أى مطلب ترجوه، حتى وإن كان نصف مملكته، فتوافق على عرضه رغم رفض أمها، وبالفعل ترقص سالومى رقصته الغلالات السبع التى تتحرر منها الواحدة تلو الأخرى أثناء الرقصة، لتبدو فى نهايتها عارية تمامًا، وفى المقابل تطلب من "هيرودس" رأس "يوحنا المعمدان"، يرفض فى البداية ولكن تحت إصرارها الشديد، يرضخ لطلبها ويأمر جنوده بقطع رأس المعمدان.

تناص نص "سلماوى" – بشكل قصدى وواعى – خارجيًا على المستوى الدينى مع قصة قديمة من الكتاب المقدس، كما تناص أدبيًا مع صياغة نص مسرحى

(64) مها مصطفى شهبة: سالومى بين عصرين، مقال في كتاب (كتابات نقدية)، مسرح محمد سلماوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص 274.

مقتضب من فصل واحد لأوسكار وايلد. وقد اعتمد "سلماوى" فى تناصه مع المصدرين الدينى والأدبى على آلية الامتصاص، وتحويل بنية النص الأصلى من خلال التحاور معه إلى بنية مختلفة، لا تنفى الأصل بل تعيد صياغته، لتحمله بمضمون فكرى جديد؛ حيث نجح فى تحويل البعد الدينى لشخصية "سالومى"، إلى مجرد خلفية يعلو عليها البعد السياسى والاجتماعى، فلم تعد دوافع "سالومى" فى نص "سلماوى" هى ذاتها دوافع إبنة "هيروديا" فى الكتاب المقدس، والتى طلبت رأس "يوحنا المعمدان" بإيعاز من أمها – لا من ذاتها – لتخرس لسانه عن ذكر فاحشتها وزواجها المجرم من شقيق زوجها بعد قتله إياه، كما ابتعدت دوافعها عن دوافع "سالومى" "أوسكار وايلد" الذى يؤكد من البداية على براءة تلك الشخصية وطهرها، ويظهرها كعذراء بريئة لا تتحمل النظرات الجائعة لزوج أمها الذى يحلق فيها طوال الوقت.

"سالومى: لا أستطيع البقاء، ترى لماذا ينظر الحاكم إلى طوال الوقت بعينيه اللتين تشبهان عيون الفأر .. من الغريب أن ينظر إلى زوج أمى بهذه الطريقة"(65)

وعندما تقابل "يوحنا المعمدان" فهى تلقى بالبراءة والطهر مودعة إياهما إلى الأبد.

"سالومى: لقد كنت الرجل الوحيد الذى أحببته .. إن النبيذ والفاكهة لا تستطيع أن تحد من شهوتى .. لقد كنت أميرة ولكنك احتقرتنى ... لقد كنت طاهرة، ولكنك ملئت شرايينى بالنار"(66).

(65) أوسكار وايلد: سالومى، ترجمة: ماهر شفيق فريد، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 96، 1996، ص 88.

(66) المصدر السابق، ص 96.

لقد فتنت "سالومى" برؤية "المعمدان"، وهامت عشقًا به، ولكن غرورها بجمالها الفتان جعلها لا تقبل موقف رفض من رجل، خاصة وإن كان هو الوحيد الذى عشقته، ومن هنا تخلقت دوافعها للانتقام منه، أما "سالومى" فى نص "سلماوى" فدافعها الأساسى هو شعورها بالمسؤولية تجاه قوميتها وعشيرتها اليهود، وزادت دوافعها بنفوره منها ورفضه لها.

كبير الكهنة: والآن اسمعينى جيدًا أيتها الأميرة، إن حلمنا لن يتحقق فى وجود الفكر الذى يتحدث به ذلك الناصرى الدجال، فهو يمثل الحلم المضاد لحلمنا، وحلمان متضادان لا يمكن أن يتحققا على أرض واحدة إما أن نكون نحن، أو يكونوا هم. أتفهمين ما أقول؟.

سالومى : أفهم يا كبير الكهنة.

كبير الكهنة: إن أحدًا لن يستطيع درء ذلك الخطر الداهم الذى يتهددنا غيرك أنت يا سالومى.

سالومى : أرنى الطريق يا كبير الكهنة.

كبير الكهنة: ستقدمين رأس الناصرى قربانًا للرب.

سالومى : سأقدم القربان، ومن بين يدى ستسيل الدماء غزيرة حمراء، سأقدم القربان، ومن بين فخذى ستبعث أمة جديدة تنهى الذل والهوان وتسود العالم بما حباها الله من تميز وعلياء"[67].

تمثل "سالومى" فى نص "سلماوى" القوى الصهيونية، التى تهدف لقتل الحلم الناصرى بالقومية العربية، ظنًا منها أنها بذلك تحطم كل ما يعوق مخططاتها، كما جاءت شخصية "الناصرى" بوصفها تجسيدًا لمفهوم جديد يختلف تمامًا عن مفهومها فى

(67) محمد سلماوى: سالومى، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص ص 281، 282.

القصة الدينية أو فى نص "وايلد"، فهو ليس "يوحنا المعمدان" أحد أنبياء بنى إسرائيل، والذى بشر بيسوع المسيح، بل هو شاب ثائر لا اسم له ويشار إليه بالناصرى (نسبة إلى مدينة الناصرة بفلسطين)، وتجدر الإشارة إلى أن "التناص لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فحسب؛ بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة، فقد يكون التناص إيماءة مباشرة أو غامضة، أو تلميحًا إلى حدث أو مكان أو شخصية"[68]، وهو ما نلاحظه من خلال تناص اسم "الناصرى" إشاريًا مع اسم الرئيس "جمال عبد الناصر"، مما يؤكد على تحويل محور الصراع الفكرى الوارد في مصدري التناص الديني والأدبي –الإنجيل ونص أوسكار وايلد– ليصبح بين فكرتين لا يمكن أن يتعايشا على أرض واحدة، القومية العربية فى مقابل الفكر الصهيونى الاستعمارى.

وتتأكد هذه الدلالة من خلال تناص النص مع بعض عبارات "عبد الناصر"، التى أوردها فى خطبه، والتى جاءت على لسان الناصرى: فى حديثه عن دور قيصر روما فى احتفاظ "هيرود" بكرسى الحكم.

"الناصرى: يا للعجب يا للعجب، لقد أعطى من لا يملك لمن لا يستحق"[69].

وقد تناصت هذه العبارة مع تعليق "جمال عبد الناصر" على وعد بلفور (1917) الذى يدعو إلى إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين بقوله: (وعد من لا يملك لمن لا يستحق) [70].

وفى موضع آخر يقول "الناصرى":

(68) على جعفر: النص والتلقى، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ص 132.

(69) محمد سلماوى: سالومي، مصدر سبق ذكره، ص 311.

(70) انظر: إبراهيم حجاج: المسرح والسياسة، انعكاسات السياسة الأمريكية على خطاب النص المسرحى المصرى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2019، ص 24.

"الناصرى: سيعود الحلم؛ لأن الشعب لم يتنازل عنه بعد ... وما أعطى بغير حق سيسترد بإذن الله، وسيعم السلام القائم على العدل، فهذه إرادة الشعب وإرادة الشعب من إرادة الله"[71].

يشير الكاتب هنا إلى الشعار الذى رفعه الرئيس "جمال عبد الناصر" "بعد نكسة يونيو 1967، وعاد ليكرره فى خطابه الأخير أمام المؤتمر العام للاتحاد الاشتراكى العربى 1970 وهو (ما أخذ بالقوة لا يمكن أن يسترد بغير القوة)" [72] فى إشارة إلى الاحتلال الإسرائيلى لمصر وللأراضى العربية؛ حيث تغدو هذه الإشارات بمثابة الاستحضار الكامل لتلك الخطابات وظروف إنتاجها.

وتستمر تجليات التناص الإشارى فى النص، من خلال تسرب بعض الصيغ اللغوية القرآنية إلى قلم "سلماوى" والتى جاءت على لسان كبير الكهنة:

"كبير الكهنة: ستقدمين رأس الناصرى قربانًا للرب، حتى يرفع عنا درب الذل والمسكنة اللذين فرضهما علينا، هذا هو الطريق الذى سنقوم فى نهايته دولتنا فى مكان دولة ذلك الأبله الذى تزوجته أمك"[73].

تستحضر كلمات الكاهن الأكبر الآية القرآنية (وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَآؤُوْاْ بِغَضَبٍ مِّنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُواْ يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ)[74]، ويساهم هذا التناص فى انفتاح ذاكرة المتلقى لاستحضار هذا التركيب فى سياقه الأصلى، ومقارنته مع الواقع الحاضر؛ حيث لا يزال اليهود مستذلين، فلا تجد لهم محبة، ولا قبولًا

(71) محمد سلماوى: سالومي، مصدر سبق ذكره، ص 327.

(72) جمال عبد الناصر: آخر خطاب لجمال عبد الناصر أمام المؤتمر العام للاتحاد الاشتراكى العربى (فيديو) https://youtu.be/

(73) محمد سلماوى: سالومي، مصدر سبق ذكره، ص 281.

(74) القرآن الكريم: سورة البقرة، آية (61).

فى الأرض، لا ينعمون بالأمان حتى فى دولتهم المزعومة، لذا يستجدون النصرة من قوى أخرى مثل أمريكا التى كانت ولازالت على طول مراحل الصراع العربى الإسرائيلى داعمة ومؤيدة لوجود الكيان الصهيونى الغاصب فوق الأراضى الفلسطينية المحتلة، والتى يمثلها قيصر روما فى نص "سلماوى".

"كبير الكهنة: (سالومى) لا تتحدثى هكذا عن الرومان، فروما هى القوة الحقيقية التى تستند إليها، ومهما كان بالرومان من صفات لا تعجبك، فلا تنسى أننا نحن فى النهاية الذين نتحكم فى الرومان دون أن يعلموا .. إن الرومان هم حماتنا فى هذا العالم"(75).

ولاشك فى أن التناص يسعى لاختبار ذاكرة المتلقى المعرفية واستثارة ذهنه للوصول إلى دلالات أو تأكيدها من خلال الربط بين نصيين متباعدين ظاهريًا، وقد تحققت تلك المقولة من خلال ربط المتلقى (الباحث) بين ما قاله "مارتن لوثر" Martin Luther (1483–1546) رائد حركة الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر ضد الكنيسة الكاثوليكية فى روما، وبين ما جاء على لسان الكاهن الأكبر فى نص "سلماوى".

"كبير الكهنة: لقد ذكر فى كتبنا أن الكلب أفضل ممن هم ليسوا منا لأنه مصرح لنا فى الأعياد أن نطعم الكلب، وليس لنا أن نطعم الأجانب، إن قومنا هم المميزون وهم وحدهم الذين يستحقون الحياة الأبدية"(76).

لقد تناصت مقولة الكاهن تاريخيًا مع مضمون ما أورده "لوثر" فى كتابه "عيسى ولد يهوديًا" سنة 1523م، وقال فيه: "إن اليهود هم أبناء الله وإن المسيحيين هم

(75) محمد سلماوى: سالومي، مصدر سبق ذكره، ص 280.

(76) المصدر السابق، سالومي، ص 280.

الغرباء الذين عليهم أن يرضوا بأن يكونوا كالكلاب التى تأكل ما يتساقط من فتات مائدة الأسياد"[77].

ويرى الكثير من الكتاب والمؤرخين أن هذه الفترة تعد الولادة الحقيقية للمسيحية اليهودية، ويحيلنا هذا التناص إلى استكشاف واحد من أهم أسباب التأييد الأمريكى للكيان الإسرائيلى؛ حيث أن علاقة أمريكا بإسرائيل أكثر من علاقة خاصة، ولكنها علاقة متأصلة فى وجدان وديانة ومعتقدات الشعب الأمريكى، "وهو ما أكده الرئيس الأمريكى "جونسون" Johnson (1908–1973) لليهود بقوله لقد انبثق دينى من دينكم"[78].

وفى إطار تلك الدلالة تعكس شخصية "هيرود" حالة الوهن والتبعية لحكامنا العرب الذين طمعتهم المعونات الأمريكية، وسعوا إلى تحقيق مكتسبات ذاتية، أهمها الاحتفاظ بكرسى الحكم على حساب القومية العربية.

"هيرود: (للرومان) أرجو إبلاغ عظيم شكرى وامتنانى لقيصر روما على ما بعث به إلى من نفائس، والتى ما هى فى الحقيقة إلا تعبير متواضع عن تقديره العميق لشخصى، أرجو إبلاغ قيصر أننا سنظل دائمًا عند حسن ظنه ورهن إشارته فى كل شيء"[79].

كما أن صورة "سالومى" – فى هذا التفسير – بوصفها معادلًا لأدوات الكيان الصهيونى فى تحقيق الهيمنة الاستعمارية تتماشى مع صفاتها فى النص كفتاة لعوب

(77) مقتبس في: رضا هلال: المسيح اليهودى ونهاية العالم، المسيحية السياسية والأصولية في أمريكا، مكتبة الشروق، القاهرة، 2002، ص 63.

(78) مقتبس في: إدوارد تيفن: اللوبى اليهودى وسياسة أمريكا الخارجية، ترجمة: محمود زايد، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، 1990، ص 67.

(79) محمد سلماوى: سالومي، مصدر سبق ذكره، ص 275.

مخادعة مغرورة، تلك الصفات التى تتضح مع بداية ظهورها مع "يوسف البستانى" الذى تسعى إليه يومًا لتسمع كلمات الغزل، ثم تسأمه وتلفظه فى اليوم التالى:

"سالومى: لقد بدأت تكرر نفسك، ألم أسمع منك هذه الكلمات من قبل؟! أم كان ذلك من شخص آخر؟! أوه كفى! لقد أصبتنى بالسأم.

يوسف : سالومى؟!

سالومى: كف عن نطق اسمى على لسانك من الآن فصاعدًا ستنادينى بلقب أميرة المملكة، يجب أن تحفظ مكانك أيها البستانى"(80).

وفى طريقها لتنفيذ خطتها للإطاحة برأس الناصرى تلتقى "سالومى" "سلماوى" بكنعان رئيس الحرس، وتحاول إغرائه جنسيًا أملًا فى أن يأتيها بالناصرى، وبالرغم من أن شخصيتى "يوسف" و"كنعان" لم يرد ذكرهما فى الكتاب المقدس أو فى نص الكاتب الإيرلندى، فإن الباحث – وفق مبدأ التناص – يراهما أصداء لشخصية "الشاب السورى" فى نص "وايلد".

فيوسف فى نص "سلماوى" يهيم حبًا بسالومى، كما هو حال الشاب السورى فى نص "أوسكار وايلد".

"يوسف : فى أناملك زهرة السوسن البيضاء الناعمة، فى شعرك حقول القمح الذهبية التى تموج مع الريح، فى فمك رحيق الورود البرية التى لم يذقها إنسان"(81).

(80) محمد سلماوى: سالومى، مصدر سبق ذكره، ص 277.

(81) محمد سلماوى: سالومى، مصدر سبق ذكره، ص 277.

"الشاب السورى: إنها تشبه ظل وردة بيضاء فى مرآة من الفضة .. إن يديها البيضاوين الصغيرتين تشبهان حمامتين تطيران إلى برجيهما .. إن يديها كالفراشتين البيضاوين"[82].

كما أن "كنعان" فى نص "سلماوى" هو رئيس الجند التى حاولت "سالومى" إغرائه كى يأتيها بالناصرى، كما هو حال الشاب السورى رئيس الجند فى نص "وايلد" والتى لعبت معه "سالومى" نفس الدور، لكن شتان بين أسلوبى الإغراء فى النصين.

"سالومى (وايلد): أنت الذى ستصنع هذا الشيء من أجلى، أليس كذلك يا نارابوث؟ أريد فقط أن أرى هذا النبى الغريب سوف تصنع هذا الشيء من أجلى وغدًا عندما أمر تحت بوابة بائعى الأصنام فى محفتى سأقذف لك زهرة صغيرة خضراء ... سوف تصنع هذا الشيء من أجلى وغدًا عندما تمر محفتى بجسر مشترى الأصنام فأنظر إليك من خلف نقابى"[83].

"سالومى (سلماوى): أنت شاب ووسيم وقوى وشجاع (تقترب منه) لطالما نظرت إليك يا كنعان دون أن تدرى .. لطالما نظرت إلى ذراعيك القويتين وتصورتهما تضمان جسدى بقوة ... لطالما نظرت إلى شفتيك وتصورتهما تقضمان كرز فمى فتحيلانه إلى نبيذ أحمر رقراق كذلك الذى ينساب من معاصر الكرم فى الربيع داعيًا الرجال أن يذوقوه .. ائتنى بالناصرى يا كنعان"[84].

يرضخ "الشاب السورى" –في نص وايلد– لإغراءات "سالومى" رغم بساطتها ويأمر الجنود بإخراج "يوحنا" من سجنه، وما يلبث أن يقتل نفسه بعد أن تفتتن

(82) أوسكار وايلد: مصدر سبق ذكره، ص ص 87، 88.
(83) المصدر السابق، ص 89.
(84) محمد سلماوى: سالومى، مصدر سبق ذكره، ص 298.

"سالومى" بالمعمدان فى مشهد غير مبرر دراميًا، بينما يرفض "كنعان" –فى نص "سلماوى"– كل إغراءات "سالومى" فتتحول جاذبيتها الأنثوية إلى وحش مدمر وتتبدل كلماتها المعسولة إلى تهديد وقح ينتهى بغمدها السيف فى قلبه دون شفقة أو شعور بالندم، وقد لجأ "سلماوى" إلى هذا التغيير لخدمة رؤيته فى تجسيد "سالومى" لسياسة إسرائيل، واستخدامها لكافة السبل المشروعة وغير المشروعة لتحقيق مطامعها الاستعمارية.

وإذا قارنا مشهد إغواء "سالومى" للمعمدان سندرك عمق الاختلاف بين النصين لخدمة الهدف ذاته "فسالومى فى مسرحية "وايلد" تبدأ على الفور فى التغزل فى جسد "المعمدان" العاجى المرمرى الأبيض ثم شعره الغجرى ثم شفتيه، وينتهى المشهد برفضه له والانسحاب إلى قاع الجب، أما "سالومى" فى معالجة "سلماوى" فتبدأ حديثها إلى "الناصرى" بهدف سياسى بحت، هو استجوابه عن مشروعه وحلمه وأعوانه ورفاقه، ولا تبدأ الإغراء والإغواء إلا حين تفشل"[85]."فسالومى" تعلن فى بداية لقائها بالناصرى فى نص "سلماوى" عن هدفها حين تقول:

"سالومى: أريدك أن تحدثنى .. عنك أيها الناصرى .. عن رفاقك .. قل لى ماذا تفعلون؟ .. وماذا تنوون فعله؟"[86].

إن الإغواء فى حالة "سالومى" "أوسكار وايلد" هو حالة شبقية، وهدف فى حد ذاته، بينما فى نص "سلماوى" فهو وسيلة لتحقيق مأرب سياسى.

أما عن تناص رقصة "سالومى" كوحدة بنائية أساسية فى كل من النص الحاضر والغائب، فلم تحك تفاصيلها فى أى من الإنجيلين "متى" و"مرقس"، وتؤكد

(85) نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 167.

(86) محمد سلماوى: سالومى، مصدر سبق ذكره، ص 299.

القصة الدينية أنها تمت أمام الحاكم وضيوفه، "لكن أول من سماها بالسبعة أوشحة هو "أوسكار وايلد" فى نصه"[87] وقد جعلها ترقص أمام الحاكم وحده ووصف الرقصة وصفًا متقضبًا بقوله: (سالومى ترقص رقصة الغلالات السبع) [88]، أما "سلماوى" فقد تناص مع الكتاب المقدس بأن جعلها ترقص أمام الملك وضيوفه، وتناص مع "وايلد" فى مسمى الرقصة، بل زاد عليه بوصفها بشكل أكثر تفصيلًا.

"(تبدأ الموسيقى فى العزف، فيصمت الجميع، وترقص سالومى رقصة الأوشحة السبعة فتخلع وشاحًا وراء الآخر حتى تصير عارية تمامًا، بينما تنثر عليها الوصيفات مائة وتسعًا وسبعين زهرة)"[89].

ويلاحظ الباحث بروز التناص الخارجى غير القصدى على المستوى الدينى والأدبى بين قصة قتل "هيرود" لأخيه سواء في النص الحاضر (نص سلماوي) أو الغائب (الإنجيل – نص وايلد)، وبين قصة قتل قابيل لهابيل –التى وردت في القرآن الكريم ومن قبله في سفر ما قبل التاريخ في العهد القديم– من جهة، وقصة قتل الملك "كلوديوس" لأخيه فى مسرحية الكاتب الإنجليزى "ويليام شكسبير" W. Shakespeare (1564–1616) التى حملت اسم "هاملت" من جهة أخرى، مما يؤكد أن فكرة قتل ذوي الأرحام فى مقابل مكتسبات ذاتية تتجسد فى الذاكرة الجمعية بتصوراتها المختلفة عبر تاريخ البشرية كلها، وهي فكرة تشير في عمومها إلى القهر الانساني الذي تغلغل بصورة أخرى في نص "سلماوى"، حيث جعل من القهر والفساد الذى استشرى فى قصر الملك، رمزًا لمأساة الشعوب فى أى عهد من عهود الطغيان، فهيرود وزوجته "هيروديا‌س" يفضلان ألا يسمعان أو يريا شيئًا يزعزع شعورهم بالرضا عن نفسيهما، ويذهبان إلى حد بعيد ليحميا نفسيهما من وخزات الضمير.

(87) ريهام حافظ: رقصة سالومي. https://egyresmag.com

(88) أوسكار وايلد: مصدر سبق ذكره، ص 94.

(89) محمد سلماوى: سالومى، مصدر سبق ذكره، ص 317.

"الجندى الأول: لكن هيرود وهيروديا‌س لا يحبان سماع ذلك، منذ عدة شهور أتى رجل يخبر هيروديا‌س بأن بعض الناس يموتون جوعًا على الطرقات، وأن البعض يبيعون أبناءهم وزوجاتهم، ولم يكن أحد قد أخبره بأن الملكة لا تحب سماع هذه القصص.

العبد : وماذا كان مصيره؟

الجندى الأول: طلبت هيروديا‌س من هيرود أن يقطع لسانه وبعد ذلك لم يعد أحد يأتى بمثل هذه القصص.

السياف : بل هم يأتون كل يوم، ولكن هيرود أصدر أوامره بأن نسكب الزيت المغلى من فوق أسوار القصر على كل من يعبر المياه المحيطة به ويصل إلى الأسوار، إن جثثهم كانت فى وقت من الأوقات تملأ المياه"(90).

كما جعل "سلماوى" هيروديا‌س امرأة مادية نفعية لا تهتم سوى بتجارتها الرابحة، وأن يبقى زوجها فى الحكم كى تحقق من خلاله مكاسبها الشخصية.

أما نهاية القصة فتضمنت تنويعات من تناص التآلف والتخالف فقد قطعت رأس "يوحنا" (الناصرى) فى النصين، لكن الفاعل مختلف، فهو الجلاد فى نص "أوسكار وايلد" الذى يمد ذراعه السوداء الضخمة من داخل الجب حاملة رأس المعمدان فى درع من الفضة، تمسكها "سالومى"، وتقبلها فى شغف ونهم، فيندفع إليها الجنود بإيعاز من "هيرودس" ليسحقونها بدروعهم، أما فى نص "سلماوى" فسالومى هى من يضرب رأس الناصرى بالسيف، ثم تنحنى وتضعه على طبق فضى لتقدمه قربانًا تحت أقدام كبير الكهنة، بينما تعزف موسيقى جنائزية حزينة مصاحبة لصوت الناصرى من الخارج وهو يعلن شروق شمس يوم جديد على جيل من الثوار يحملون أمل الخلاص.

(90) محمد سلماوى: سالومي، مصدر سبق ذكره، ص 264.

ومن الملاحظ أن الجوانب السياسية والاجتماعية حول علاقة الحاكم برعيته، لم يتعرض لها "وايلد" فى نصه مطلقًا، بينما تعرض لها "سلماوى" بشكل فاضح، مما يحيلنا إلى شخصية الناص نفسه، فأوسكار وايلد هو واحد من رواد مذهب الفن للفن "الذى يدعو إلى الثورة ضد استخدام الفن كأداة للتعبير عن الذات، أو أن يكون مجالًا للاعتبارات الأخلاقية أو الاجتماعية أو الدينية أو القومية"[91]، وقد أجمع النقاد على أن "سالومى" "هى ثمرة هذا المذهب؛ حيث لم تكن سوى تصوير قوى للحب الجسدى الشهوانى"[92]، ولكنها مع ذلك عمل فنى له جماله وفرادته وتميز مذاقه.

أما "محمد سلماوى" "فقد تشكل وجدانه مبكرًا من خلال ثورة يوليو 1952، وهو مازال صغير السن فى المرحلة الثانوية، وكانت كل كتاباته المسرحية فى فترة الثمانينيات، وما هى إلا امتدادًا أمينًا لفترة التحول الناصرى دون غيره من الكتاب، حتى أنه تبنى فى نصوصه مبادئ الثورة وأطروحاتها"[93]، ولهذا لا نتوقع من "أوسكار وايلد" أى دافع سياسى أو اجتماعى، غير دافعه المعلن وهو الإبداع الفنى الجميل، عكس "سلماوى" الذى حمل نصه بأيديولوحيات سياسية واجتماعية.

وقد تناصت تلك الفكرة، وتناقلت بين نصوص "سلماوى" ذاته، فالقهر ثيمة متكررة فى كل نصوص "سلماوى" (عينة البحث)، بوصفه "آفة كل سلطة فاسدة، لفرض هيمنتها على جموع الخاضعين المتخاذلين، إلى أن يظهر البطل الذى يحمل على أكتافه، وبين ثنايا ضلوعه قضايا وطنه، سياسيًا واجتماعيًا، متصديًا، أو داعيًا، أو

(91) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 180.

(92) إبراهيم حجاج: الجريمة في عصرى السادات ومبارك وتمثلاتها في نصوص المسرح المصرى، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2020، ص 45.

(93) مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى في الثمانينات، دراسة في النص المسرحى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 54.

باعثًا لشعلة الوعي"[94]، ومن هنا يأتى فعل التنوير وبعده يصبح الخلاص هو الحل النهائى الذى تطمح إليه كل شخصيات سلماوى (أحمد – نبيل – حسن – الناصرى)، ومعهم المتلقى.

ولم تتوقف آلية التناص الخارجى فى نص "سالومي" عند هذا الحد، بل يستمر لإفراغ طاقاتها التعبيرية والدلالية، واستفزاز ثقافة المتلقى؛ حيث استدعت شخصية "سالومى" إلى حاضر الوعى ثعبانية حواء كما صورها الكتاب المقدس، وغواية امرأة العزيز لسيدنا يوسف عليه السلام كما جاءت فى القرآن الكريم، وشبق "فيدرا" وقسوتها وعذاباتها فى نص راسين Racine (1639–1699)، وكذلك مكر وخديعة الملكة المصرية كليوباترا لتحقيق مكتسبات سياسية فى نص "أنطونيو وكليوباترا" لويليام شكسبير، وهو ما يؤكد "أن أى نص مهما كان هو مخترق بنصوص أخرى"[95].

وفى نهاية الدراسة توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يأتى:

1- أثبت البحث أنه لا مناص للكاتب من أن يتناص مع إبداعات أخرى سواء أكان واعيًا لذلك أم غير واعى، إذ أن كل نص منبثق من خلايا وأنسجة نصوص سابقة.

2- تنوعت أشكال التناص فى نصوص "سلماوى" المختارة ما بين الداخلى والخارجى، والقصدى والعفوى والشكلى والمضمونى.

3- تناص "سلماوى" مع متون الثقافة المختلفة سواء الأدبية أو الدينية أو التاريخية أو التراثية، بالتآلف والتخالف.

---

(94) حسن سعد: البطل الشعبى، مقال في كتاب (كتاب نقدية، مسرح محمد سلماوى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص 185.

(95) فاتالى بييقى غروس: مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سوريا، دمشق، 2012، ص 5.

4- وظف الكاتب التناص لخدمة رؤيته السياسية والاجتماعية الخاصة ولم يأت تفاعل نصوصه وتداخلها من منطلق التقليد، أو عدم امتلاك الإبداع، بل لتوجيه نقد لاذع لأصحاب السلطة الفاسدة للوصول إلى عالم أكثر عدلًا وإنصافًا.

5- التناص عند "سلماوى" يحول النص الجديد إلى كشف جديد مستثمرًا النص الغائب ليحمله بأفكار جديدة عبر آليتى التحويل والامتصاص.

6- نجح التناص عند "سلماوى" فى استفزاز ثقافة المتلقى وانفتاح ذهنه على دلالات وقراءات معاصرة للنص، تتدد بكل أساليب القهر والتسلط فى أى زمان ومكان، وتطالبنا بمواجهتها والتمرد عليها.

المصادر والمراجع العربية والمترجمة:

1- إبراهيم حجاج: الجريمة في عصرى السادات ومبارك وتمثلاتها في نصوص المسرح المصرى، دار
الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2020.

2- ــــــــــــ: المسرح والسياسة، انعكاسات السياسة الأمريكية على خطاب النص المسرحى المصرى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2019.

3- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985.

4- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، إسطنبول، 1989.

5- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1993.

6- إنجيل متى: الإصحاح الرابع عشر، دار الكتاب المقدس، الجمهورية العربية المتحدة، 1970.

7- إنجيل مرقس: الإصحاح السادس، دار الكتاب المقدس، الجمهورية العربية المتحدة، 1970.

8- أحمد الزغبى: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مكتبة الكنانى، أربد، الأردن، 1995.

9- إدوارد تيفن: اللوبى اليهودى وسياسة أمريكا الخارجية، ترجمة: محمود زايد، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، 1990.

10- القرآن الكريم: سورة البقرة، آية (61).

11- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، مادة (نص)، 1992.

12- أوسكار وايلد: سالومى، ترجمة: ماهر شفيق فريد، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 96، 1996.

13- برتولد بريخت: الأم، ترجمة: عبد القادر التلمسانى، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 45، 1992.

14- بيير مارك دوبيازى: نظرية التناص، ترجمة: المختار حسنى، مجلة فكر ونقد، العدد 28، إبريل، 2000.

15- تركي الدخيل: السخاء في بيان النبلاء، جريدة الشرق الأوسط الإلكترونية. https://aawsat.com

16- تودروف: المبدأ الحوارى (باختين)، ترجمة: فخرى صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1.

17- جمال عبد الناصر: آخر خطاب لجمال عبد الناصر أمام المؤتمر العام للاتحاد الاشتراكى العربى (فيديو) https://youtu.be/

18- جميل حمداوى: نظريات النقد الأدبى في مرحلة ما بعد الحداثة (كتاب الكترونى) http://www.alukah.net

19- جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب، 1991.

20- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، دار توبقال، المغرب، 1985.

21- حسن سعد: البطل الشعبى، مقال في كتاب (كتاب نقدية، مسرح محمد سلماوى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

22- حسين العمرى: إشكالية التناص، مسرح سعد الله ونوس أنموذجا، دار الكبدى للنشر والتوزيع، إربد، 2017.

23- خليل المرسى: التناص ومرجعياته، مجلة المعرفة، العدد 476، سوريا، 2003.

24- ــــــــــــ: قراءات في الشعر العربى الحديث والمعاصر (دراسة)، منشورات اتحاد الكاتب العربى، دمشق، 2000.

25- رضا هلال: المسيح اليهودى ونهاية العالم، المسيحية السياسية والأصولية في أمريكا، مكتبة الشروق، القاهرة، 2002.

26- رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، الحسين سحبان، دار توبقال، المغرب، 2001.

27- ـــــــــــ: نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، دمشق، 1998.

28- ريهام حافظ: رقصة سالومي. https://egyresmag.com

29- سارة خالد بولاند: المثاقفة والعولمة في المسرح، مركز اسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 2019.

30- سعد أردش: مسرح جديد لا تقيده المناهج المعروفة، القاتل خارج السجن، دار ألف للنشر، القاهرة، 1985.

31- شهريار نيازى، عبد الله حسنى: أشكال التناص النصى، نص مقامات الهمذانى أنموذجا، مجلة الجمعية العلمية للغة العربية وآدابها، إيران، العدد 17، 2011.

32- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

33- عبد الستار جبر الأسدى: ماهية التناص، قراءة في إشكاليته النقدية، مجلة فكر ونقد، العدد 28، إبريل 2000.

34- عبد الله حسينى، إسماعيل أشرف: أشكال التناص في مقامات ناصيف اليازجى، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العراق، العدد (2)، 2017.

35- على جعفر: النص والتلقى، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997.

36- فاتالى بييقى غروس: مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سوريا، دمشق، 2012.

37- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدى الجديد، ترجمة: أحمد المدينى، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1989.

38- محمد بنيس: ظاهر الشعر المعاصر فى المغرب، دار العودة، بيروت، 1997

39- محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 2003.

40- محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1996.

41- ـــــــــــ: تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، المغرب، 1985.

42- ـــــــــــ: دينامية النص، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1987.

43- محمد سلماوى: اثنين تحت الأرض، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

44- ـــــــــــ: القاتل خارج السجن، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

45- ـــــــــــ: سالومى، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

46- ـــــــــــ: فوت علينا بكرة، مسرح محمد سلماوى، المجلد الأول، النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

47- محمود جابر: استراتيجية التناص في الخطاب الشعرى الحديث، نادى جدة الأدبى، السعودية، 2020.

48- مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى في الثمانينات، دراسة في النص المسرحى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

49- مها مصطفى شهبة: سالومى بين عصرين، مقال في كتاب (كتابات نقدية)، مسرح محمد سلماوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

50- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

51- ـــــــــــ: الواقعية التعبيرية، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد: أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1989.

52- هنري أبرامسون (مؤرخ): محاضرة (من كان يوزيفوس؟ السيرة اليهودية كتاريخ)، موقع يوتيوب ، يونيو 2020 https://www.youtube.com .

مواقع إلكترونية أجنبية:

1- Behind The Name : Salome, https://www.behindthename.com