مسرحية "منمنمات تاريخية"
للكاتب سعد ونوس: مقاربة ثقافية

الدكتورة

حنان علي طه

الأستاذ المساعد بقسم البلاغة والنقد الأدبي

كلية دار العلوم- جامعة المنيا

(العدد الخامس والثلاثون)

(الإصدار الأول)

(١٤٤٣هـ - ٢٠٢٢م)

مسرحية "منمنمات تاريخية" للكاتب سعد ونوس: مقاربة ثقافية

حنان علي طه
قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، جمهورية مصر العربية.
البريد الالكتروني: hnan.ali.98765@gmail.com

ملخص البحث: شهد الساحة المعرفية اليوم جملة من التحولات مثلت القطاعات علي اختلاف أنواعها وتعددها في جميع الميادين، ومن أوضح وأبرز ما ظهر فيه هذا التحول ما كان في أواخر القرن الماضي باتجاهات ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة، فتميزت نظرياتها بقوة التحرر من قيود التمركز، وفضح المؤسسات العربية، والانفكاك من التقليد والانفتاح علي الغير ومحاربة لغة البنية المنغلقة ، والاهتمام بالغريب والمهمش والعناية بالعرق والجنس واللون والنوع وغيرها من المفاهيم إن التوقف والتأمل في المشهد الثقافي لهذا القرن ينكشف له بوضوح مدي تداخل المفاهيم وتشعب النظريات وإلغاء الحدود بين حقول المعرفة المختلفة ومنها حقل " النقد الثقافي "وهو يعد من أهم توجهات الفكر النقدي الحديث والمعاصر، وما تمخض عنه من فكرة ما بعد الحداثة ودورها المعرفي تجاوز التمركز اللغوي للمعجم النصي إلي رموز الخطاب الثقافي وانفتاحه الغير محدود، أما ما حدث بعد ذلك وأقصد ما بعد الحداثة " تشكلت قراءة ثقافية للنصوص علي اختلاف أنواعها للكشف عن دالها المضمر الثقافي داخل فراغات النص التي هي تجسيد مستمر دائم للجمل الثقافية وهي تتجاوز الدال والمدلول التي أشار إليها "دوسيسر" عالم اللغة أو عالم اللسانيات التي أغلت العلامة في حدود النسق اللغوي، وأبعدتها عن الرمزية الثقافية وتفاعلها الاجتماعي والثقافي والمعرفي.

الكلمات المفتاحية: الجمالي والثقافي، المسرح، سعد الله ونوس، النقد الثقافي، التغريب، كسر الإيهام، النسق المضمر، الأنساق المتصارعة.

The play "Historical Miniatures" by Saad Wannous: A Cultural Approach

Hanan Ali Taha
Department of Rhetoric, Literary Criticism and Comparative Literature, Faculty of Dar Al Uloom, Minia University, Arab Republic of Egypt.
Email: hnan.ali.98765@gmail.com

Abstract: The knowledge scene today witnessed a number of transformations that represented sectors of all kinds and diversity in all fields, and the clearest and most prominent thing in this transformation was what was in the late last century with post-structural or post-modern trends, so its theories were distinguished by the strength of liberation from the constraints of concentration. Exposing Arab institutions, breaking away from tradition, openness to others, fighting the language of a closed structure, caring for the stranger and the marginalized, and caring for race, gender, color, gender and other concepts. Pausing and contemplating the cultural scene of this century reveals to him the extent of the overlapping of concepts, the complexity of theories, and the abolition of the boundaries between the various fields of knowledge, including The field of "cultural criticism", which is considered one of the most important trends of modern and contemporary critical thought, and what resulted from the idea of postmodernism and its cognitive role transcended the linguistic concentration of the textual lexicon to the symbols of cultural discourse and its unlimited openness. As for what happened after that, I mean postmodernism. Cultural texts of all kinds to reveal their implicit cultural significance within the spaces of the text, which is a continuous and permanent embodiment of cultural sentences and it transcends the signifier and the signified that I refer to. Doucer, the linguist or linguist, referred to it as the sign that extended the mark within the limits of the linguistic system, and kept it away from cultural symbolism and its social, cultural and cognitive interaction.

Keywords: Aesthetic and cultural, Theater, Saadallah Wannous, Cultural criticism, Westernization, Breaking illusion, Implied pattern, Conflicting patterns

المقدمة

يهدف هذا البحث إلي تطبيق إحدي الإضاءات المعرفية التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة ألا وهو النقد الثقافي الذي يعد من أبرز تياراتها الفكرية المعاصرة إذ يسعي فيها إلي الكشف عن الأنساق المضمرة و القابعة تحت أقنعة الجمالي المسرحي و القبح الثقافي و هذه الأنساق لا يمكن أن نستنطقها ما لم نتمكن من وعي الممارسة الثقافية التي تهدف إلي مساءلة النصوص بوصفها حوادث ثقافية و تحليلها علي وفق أدواتها المتشابكة .

ولعل النص المسرحي بوصفه جنساً من الأجناس الأدبية الجمالية يعد مجالاً خصباً للمتابعة النقدية الثقافية باعتباره خطاباً ثقافياً يرصد في بنيته العميقة أنساقاً مختبئة تحت الجمالي تعكس ذلك الصراع الناجم عن الجدلية المجتمعية.

لذلك وقع اختيارنا علي عمل مسرحي للكاتب سعد الله ونوس وهو مسرحية "منمنمات تاريخية" لما يحمله هذا العمل من إشارات ثقافية في بعدها النسقي والتي تبدو أنها شديدة الصلة بعالمه وواقعه العربي المضطرب بالأحاسيس المتصارعة .

وسنتوسل في قراءتنا الثقافية للمسرحية بكشف النسق المضمر المتوسل بالجمالية ليحيله إلي إشارات و رموز تشي بهذا النسق الذي يتحرك خلف الزخارف اللفظية هذا النسق يبحث عمن ينقب عنه ويقوم بكشفه وإظهاره فالمسرحية تستحق منا الكثير من التوقعات لما فيها من أنساق ثقافية، اجتماعية، دينية وغيرها بدءاً من العنوان ولوجاً إلي باقي منمناتها الثلاث ..

وهو الأمر الذي دفعنا إلي التساؤلات التالية: ما طبيعة النسق الذي يضمره عنوان هذه المسرحية وما هي أبرز الدوافع لتمريره وما هي الأنساق المتصارعة والمختبئة خلف الجمالي في النص المسرحي.

الدراسات السابقة:

لم أطلع- في حدود علمي- علي بحث أو رسالة متخصصة تحمل هذا العنوان باستثناء بعض الدراسات التي تناولت هذا العمل من بينها :

أ) توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس (رسالة ماجيستيرإعداد الطالب تيابيية عبد الوهاب).

ب) مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي (محمد عزام).

ج) أثر المسرح الملحمي البريختي عند سعد الله ونوس (محمد صالح مروشية).

د) الاختلاف والائتلاف في مسرحية منمنمات تاريخية (مقال لنجمة خليل).

الصعوبات التي قابلت الباحث:

قلة الدراسات في النقد الثقافي لحداثة ظهوره، أيضاً ندرة المراجع المتعلقة بالبحث في الأنساق المضمرة.

خطة البحث:

تتكون خطة البحث من مقدمة ومهاد وثلاثة مباحث؛ المبحث الأول مسرح سعد الله ونوس من البناء الأرسطي إلي القناع البريختي والمبحث الثاني اختص بالكسر الجمالي-كسر النسق المسرحي والمبحث الثالث التطبيق (من الجمالي إلي الثقافي) وخاتمة وثبت المصادر والمراجع.

مهاد:

لا مناص اليوم للناقد المعاصر من الإحاطة بكل ما تمور به الساحة النقدية اليوم من متغيرات معرفية، ولا مفر من الوعي بكل ما يطرأ على هذا الحقل –العريق المتجدد– من تحولات منهجية؛ فهذه المتغيرات والتحولات التي فرضتها مسارات الحياة المعاصرة وتطوراتها وتعقيداتها من ناحية، طبيعة هذا الحقل –النقد– من ناحية ثانية؛ تلك الطبيعة المتأرجحة دائماً ما بين موضوعية العلوم وقوانينها، وجموح الفنون وتمردها.

إن الرياح التي هبت على هذا الحقل الطموح بحمولاتها المعرفية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وما حفل به المشهد النقدي العالمي من حراك غير مسبوق، وبخاصة مع تحولات النظرية مع الربع الأخير من القرن ذاته، حيث سطعت تجليات نقد ما بعد البنيوية، أو ما يعرف بنقد ما بعد الحداثة؛ حيث تميزت النظرية النقدية بانفتاحها المعرفي على كثير من المعارف والعلوم، مع انفلاتها من قيود المركزية الغربية، وتحررها، وانزياحها نحو أطراف العالم، وما عقب ذلك من متغيرات طرأت على تفاصيل الحقل، لا سبيل لنكرانها.

ومع هذا الحراك سعت كثير من المقاربات النقدية العربية إلى محاولات تجديد خطابها، وإعادة النظر في آلياتها وأدواتها، وتجلت بعض هذه المحاولات مع نزوعها إلى التحرر من القيود التقليدية، والانفلات من مرتكزات النقد البلاغي، وقواعده الجمالية والشكلية المتوارثة، والانفتاح على النظريات النقدية والمعرفية العالمية المعاصرة، وسعت بعضها إلى محاربة البني المنغلقة، مع الاهتمام بالغريب والعجائبي، وإمعان النظر إلى المهمش، والعناية بقضايا العرق والجنس واللون والنوع، وغيرها من مفاهيم نقدية معاصرة.

إن المتأمل في طبيعة المشهد النقدي القائم مع تحولات القرن الحادي والعشرين، سيكتشف مدى المتغيرات التي جرت مع فيضان النظرية وتشعبها، وسيقف على زخم العلوم والمعارف الجديدة المتداخلة مع الفكر النقدي مثل

علم العلامات، ودرس الاستشراق وعلم النفس والفرويدية الجديدة، ودراسات النوع... وغيرها، ومن ثم سيدرك تعاظم الدراسات البينية المشتبكة مع حقل النقد الأدبي، وتشعب نظرياته، وتداخل مفاهيمه، وما جري من إلغاء للحدود بين حقول المعرفة المختلفة. ومن ضمن هذه التحولات كان ظهور نشاط "النقد الثقافي"؛ الذي يعد من أهم توجهات الفكر النقدي المعاصر، وما تمخض عنه من فكرة تجاوز التمركز اللغوي للمعجم النصي إلي رموز الخطاب الثقافي وانفتاحه غير المحدود.

وفي ظل هذا الانفتاح المعرفي تشكلت القراءات الثقافية للنصوص، علي اختلاف أنواع الكشف عن" دالها المضمر الثقافي، داخل فراغات النص، التي هي تجسيد مستمر ودائم للجمل الثقافية، وقراءات تتجاوز حدود الدال والمدلول التي أشار إليها "دوسيسر" عالم اللغة أو عالم اللسانيات التي أغلت العلامة في حدود النسق اللغوي، وأبعدها عن الرمزية الثقافية وتفاعلها الاجتماعي والثقافي والمعرفي(١).

النقد الثقافي (Cultural criticism)؛ **المصطلح والمفهوم**:

شكل نشاط النقد الثقافي إذن ظاهرة بارزة رافقت فكر ما بعد الحداثة في ميدان الأدب والنقد، حيث ظهرت الدعوة له في الغرب كردة فعل علي النظريات البنيوية والسيميائية وفوضي التفكيك، وتبعاً لذلك نظر له بوصفه "مجموعة من المقارنات المتعددة والاختصاصات التي ينصب عملها في الحقل الثقافي، وخدمة للأنساق المضمرة والأنظمة الأيدولوجية"(٢).

---

(١) إشكالية الجمالي والثقافي ، تحليل الخطاب النقدي في كتاب التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل ، محمد صابر ، دار غيداء ، عمان ، ط ٢٠١٦ ، ص ٢٢ .

(٢) النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، جميل حمداوي ، بحث منشور . علي موقع ديوان العرب ، الشبكة المعلوماتية ، ٢٠١٢م.

ويتفق المنظرون تقريباً على أن النقد الثقافي بهذا المفهوم "إنما هو فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول: "الألسنية"، معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه"(١).

ويسعي النقد الثقافي بناءاً علي مسلماته الفكرية وطروحاته الأيدولوجية إلي "مساءلة البني النصية بوصفها حوادث ثقافية، ومن ثم اكتناه أبعادها ومضمراتها النسقية، التي تبدو هي الأخرى علي وشيجة تامة بالسياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها..."(٢).

وتؤكد كتابات أغلب المنظرين لهذا النشاط النقدي إزاء مختلف النصوص أن مجموعة مختلفة ومتباينة من الأنشطة الثقافية كانت –بتنوعها المنهجي والفكري– المنبع والمنطلق الرئيس للنقد الثقافي منها: **الدراسات الثقافية** على نحو ما تجلت في كتابات ريموند ويليامز وبرامج جامعة برمنجهام منذ الستينيات، **والتاريخانية الجديدة**، فضلاً عن عدد من كتابات التأصيل للنقد الثقافي التي قدمها الناقد الأمريكي فنسينت ب. ليتش، ولا يمكننا في هذا الموضع تحديداً تجاهل كتابات الناقد فلسطيني الأصل أمريكي الجنسية "**إدوارد سعيد**" وتنظيراته المبكرة حول **نقد الاستشراق**، ثم طرحه لنظرية أدب **ما بعد الاستعمار**، وصولاً إلى كتابته الثرية عن **الثقافة والناقد والعالم...**، وغير ذلك من مصادر ومنابع ساهمت منهجياً في التكريس للنقد

(١) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، د. عبدالله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٨٣ – ٨٤ .

(٢) النسق الثقافي قراءة ثقافية في انساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات. اربد، عالم الكتب الحديث ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ١٦٥ .

الثقافي " الذي يؤكد إمكانية كشف الطاقات والأنظمة الثقافية والإشكالات الأيدولوجية وأساليب الهيمنة والسيطرة المختزلة في النصوص" [١].

في ضوء ذلك يمكننا القول إن النقد الثقافي يتجاوز الأدب الجمالي الرسمي، إلي تناول كافة الإنتاج الثقافي أيا كان نوعه، ومن ثم فهو يسعي كذلك إلي تناول الأعمال الهامشية التي أهملها النقد الأدبي[٢]، ويتجه هذا النوع من النشاط النقدي إلي " كشف عيوب الجمالي والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإنه لابد أن توجد نظريات في القبحيات أي في عيوب الجمالي وعلله[٣].

وعليه يجب الاعتراف بأن عباءة النقد الثقافي تتسع لتغطي مساحة المنجز الإنساني برمته حين يتمدد في الأنساق الثقافية[٤]، ولذلك فهو لا يفصل بين النص، والأنساق الثقافية المضمرة منه"[٥]. إن هذا النقد الثقافي يحاول أن يفكك النصوص مُبرزاً أنساقها ودلالاتها المضمرة والمختبئة داخل النص، محاولاً في تعامله مع النصوص الأدبية إبراز الصراع الطبقي الذي تحاول به كل طبقة ترسيخ قيمتها الثقافية التي تخدم مصالحها"[٦]. وقد أفضت الممارسة الثقافية إلي توجيه النظر النقدي نحو الانتقال من النص إلي صب الاهتمام على الأنساق المضمرة فيه ، للكشف عن ما وراء جماليات النص.

---

(١) النقد الثقافي ، أرثر أيزا برجر ، ت وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي ، المجلس الأعلي للثقافة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص١٣ .

(٢) في النقد والنقد الألسني ، د. إبراهيم خليل ، منشورات أمانة عمان الكبري، عمان، ٢٠٠٤م ، ص ١٢٦.

(٣) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص ٥٩ .

(٤) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص ٥٩ .

(٥) السابق ص ٥٩ .

(٦) نفسه ص ٥٩ .

ويسعى النقد الثقافي إلى التنقيب في الأنساق المحمولة في مختلف النصوص بغية التعرف على المضمر فيها من أنساق، وليس البحث فيما يقوله الدال مباشرة، وحيث إن النقد الثقافي يعني بالنص المدروس جمالياً فهو يتخذ من تلك العناية وسيلة للكشف عن النسق الثقافي، متجاوزاً الأبعاد الجمالية التي يجب أن ينشغل بها ويخلص لها النقد الأدبي؛ لهذا السبب لا يصلح أن يصبح النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي؛ فمع الوفاء بمتطلبات التحليل الثقافي ستبقى المساحة الجمالية في النصوص الأدبية مصمتة، في انتظار من يكشف عنها من النقاد، فمن المؤكد أن النقد الثقافي لن يقترب من هذه المساحة؛ لأنها ببساطة شديدة لا تخدم سؤاله الخاص بالأنساق الثقافية المضمرة. ولهذا ينطلق تصور هذه الورقة البحثية أن علاقة النقد الثقافي بالنقد الادبي علاقة تكامل لا علاقة إقصاء.

لقد أفاد النقد الثقافي –دون ريب– من بعض النظريات والمناهج النقدية الحديثة، لكنه خالفها في طبيعة المنظور إلى النص، كما خالفها في منهج تحليله للنص، وسبل قراءته، وقد يكون السبب وراء ذلك كامناً في أن "النقد الثقافي ليس منهجاً، بل هو توجه نقدي، وفاعلية معرفية في حاجة إلي آليات وإجراءات منهجية، تساعد على الوصول إلي إجابات عن التساؤلات الثقافية التي أثيرت عن وجود هذا النوع من النقد" [1]، وهو يقوم علي مجموعة من المقاربات التي تكون عابرة للحدود التي ترسمها المناهج لنفسها.

فالمنهج العلمي له ضوابط وإجراءات صارمة لا ينبغي مغادرتها، ولهذا يصبح النقد الثقافي مرناً قادراً علي التعاطي مع المناهج الأخرى، ومنفتحاً عليها ومستفيداً منها تحت مظلة إجراءاته الثقافية علي عكس المناهج النقدية التي تركز علي جانب معين أو زاوية خاصة ، وتتغاضي أو تهمل

(١) النقد الثقافي ومنطق الانسجام ، د. عبدالعظيم رهيف ، ص ١٧٨ .

الجوانب الأخرى، الأمر الذي يمكنه من كشف زوايا الخطاب جميعها وتسليط الضوء علي جميع عناصر الخطاب .

وكما هو شائع في دراستنا للنقد المعاصر داخل النصوص الأدبية علي اختلاف أنواعها البحث عن أهم مواطن الأنساق الثقافية المضمرة والمختبئة خلف البناء الجمالي لهذه النصوص ومنه تتمحور مهمة هذا النشاط النقدي أساساً في الكشف عنها، ثم تأويلها واستحضار السياق الذي أنتجها. لهذا فإن القراءة الثقافية هي قراءة ذات طبقات أو مستويات، قراءة تنطلق من داخل النص، وقراءة ثانية خارجية، تبحث عن تأويل النسق الداخلي في ضوء السياق الخارجي. فما هو مفهوم النسق الثقافي؟

النسق الثقافي:

إذا نظرنا لهذا المصطلح نجد أنه يجمع بين كلمتين " نسق وثقافي " والنسق بوجه عام في لغتنا العربية مأخوذة من عبارة " تنسيق وتنظيم الكلام ، أي "عطف بعضه علي بعض ، ونسق الدر نظمه، *والتنسيق : التنظيم .. ومن المجاز : ثغر نسق إذا كانت أسنانه مستوية ، وكلام نسق إذا جاء علي نظام واحد "[١].

ومنه يفيد النسق النظام والتنسيق ، كما يفيد أيضاً التنظيم والعطف ، ومنه " .... حروف النسق التي تفيد حروف العطف " [٢]. وعادة ما يجري استخدام كلمة النسق مرادفة لكلمة النظام خاصة في مجال الدراسات اللسانية، وهنا يترجم مصطلح (System) مرة إلي نظام ومرة إلي نسق. والنسق بوجه عام له خصائص ومواصفات نجملها فيما يلي :

---

(١) الكافي في اللغة للشيخ طاهر الجزائري الدمشقي ، ت : أبو قاسم الجزائي ، دار ابن حزم ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧م.

(٢) المفاهيم " تكوينها وسيرورتها " محمد مفتاح وأحمد بوحسن ، منشورات كلية الآداب ، الرباط ، المغرب ، ٢٠٠١م.

●البنـاء : أي إن عناصـر المجموعـة ليسـت متفرقـة يقـع النظـر فـي خصائصها واحداً واحداً، ولا متكدسة ، تؤخذ أخذ الكل الذي لا يتجزأ ولا يتفرع.

●العلاقات : وهي كل الارتباطات التي تجمع بين الأفراد .

●العمليـات : وهـي الارتباطـات التـي تجعل الأفـراد يتولـد بعضـها مـن بعض(١).

ترتبط هذه الخصائص بمفهوم النسق العام أي أن النسق سواء كان ذا طابع لساني أو اجتماعي أو معرفي أو ثقافي.

وتتصف الأنساق العامة من الناحية الاجتماعية بصفة " النسق الفوقي Super system أي النسق الاجتماعي الكلي للسكان والذي يتصف بالكامل إلـى حـد مـا ، ويتكـون مـن اللغـة والـدين والفنـون والأخـلاق " (٢). وغالبـاً مـا يسـتعمل النقـاد فـي النقـد الثقـافي تعبيـر "الأنسـاق الثقافيـة" للدلالـة علـي أنهـا قوانين، أو ضوابط، تقابل التعاليم الثابتة التي نزلت بها الأديان السماوية، وهذه الأنساق الثقافية دائمة التطور والتحديث (٣).

ويكون النسق الثقافي حسب القيم الأساسية التي يعمها في حقبة معينة ولدي جماعة محددة أنماطاً ثقافية تعكس عقليات سائدة وتجسدها في فلسفات أو أصناف أدبية أو أساطير أو فنون وهذه الأنماط يمكن أن تنتقل من ثقافة إلي أخري في الحقبة نفسها أو في حقبة أخري، وتشحن بقيم ودلالات جديدة وذلك تبعاً للنظام الثقافي – الاجتماعي الذي تدخل فيه " (٤).

---

(١) النقد الثقافي ، هيثم عزام ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٥م ، ص ٣٥.

(٢) لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، أحمد يوسف عبدالفتاح ، منشورات الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠عم ، ص ٥٢ .

(٣) النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، عبدالله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط٣ ، ٢٠٠٥م ، ص ٥٧ .

(٤) السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، المؤسسية العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ص ٢٢ .

ويحدد الباحث عبد الله الغذامي شروطا موضوعية بذاتها حتى نستطيع أن نطلق كلمة "نسق" علي نظام معين، ووضع ضوابطاً لازمة للباحث عند استخدام مصطلح "الأنساق الثقافية"، لكنه فوق ذلك اشترط توافر العنصر الجمالي في النص يقول: "إن مواصفات الوظيفة النسقية هي نسقان يحدثان معاً، وفي آن، وفي نص واحد، أو فيما هو بحكم النص الواحد، ويكون المضمر منهما نقيضاً ومضاداً للعلني... ولابد أن يكون النص جميلا، ويستهلك بوصفه جميلاً، كما يجب أن يكون النص جماهيرياً... (١).

أي أن الأنساق الثقافية تنقسم إلي أنساق ظاهرة، وأخري مضمرة؛ أنساق معلنة بادية للعيان، وأخرى ثاوية داخل النصوص، كامنة تحتاج إلي البحث، والسعي من أجل الكشف عنها، وتأويلها في ضوء السياق الذي أنتج فيه النص. فالقراءة هي التي تعيد تشكيل الأنساق الثقافية المتوارية خلف البناء الجمالي واللغوي للنصوص الأدبية.

إن الأنساق الثقافية ما هي إلا أنظمة مكونة من العلامات الثقافية، سواء أكانت هذه الأنظمة العلامات رمزية أم دينية وشعبية، أسطورية أم سياسية واجتماعية...، تنصهر جميعها داخل بوتقة النص الأدبي، فيظهر منها جزء ويضمر جزء آخر، وهي تخضع لنظام الأدب الذي هو مزج فني بين الواقع والمتخيل، ولعل ذلك هو ما يسمح لهذه الأنساق بأن تتسرب بحمولها الثقافية خلف البنية الجمالية، مما يجعل منها ذات طابع تمثيلي لما هو موجود وقابع في حياتنا بكل نشاطاتها الاجتماعية.

ثمة أمر يجدر بالبحث التنويه إليه هو أن النقد الثقافي لا يهتم فقط بالأنساق الثقافية المضمرة والعمل على تأويلها، بل هو يبحث كذلك في الأنساق الثقافية الظاهرة والمكشوفة باعتبارها مرحلة أولي للبحث في الأنساق الظاهرة قبل التنقيب عن الأنساق الخفية وتنافيها. كما يمكن للأنساق الثقافية

(١) النقد الثقافي، عبدالله الغذامي، ص ٢٤.

داخل النص الأدبي أن تتعارض مع تلك الموجودة داخل الحياة الاجتماعية بحيث يسعي كل نسق من الأنساق المتصارعة إلي تأكيد هويته، ومركزيته، ومن ثم فرض هيمنته علي الواقع " [١].

ويجدر التنويه إلى اتفاق أغلب المنظرين لهذا النوع من التحليل النقدي على أن الهدف الأساسي والغاية المرجوة –من منظور النقد الثقافي– عند التعامل مع النصوص الأدبية هو إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها ، وفي ذلك الصراع الطبقي تحدد القوة والسلطة Power طبيعة العلاقة الاجتماعية، ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي" [٢]، وهي تقوم أساساً علي مبدأ تأسيس الذات وهدم الآخر؛ كبنية مضادة في ممارساتها، المتحكمة بدورها في تسيير السلوك الفردي والمجتمعي للمحافظة علي استمرار القوة ودوام الهيمنة.

ستحاول الباحثة في هذه الورقة قراءة مسرحية "منمنمات تاريخية" للأديب السوري سعد الله ونوس[*٣]، مستفيدة في قراءتها بشيء من الاضاءات الفكرية والمعرفية التي رافقت نقد ما بعد الحداثة؛ أقصد النقد الثقافي، ساعية

---

(١) النقد النسقي (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، يوسف عليمات، الأهلية، عمان، الأردن ، ص٢٠١٥ ، ص٢٨) .

(٢) الخروج من التيه، ص ٢٦٢ .

* سعد ونوس كاتب مسرحي سوري، ولد في حصن البحر بمحافظة طرطوس عام ١٩٤١ من أشهر الوجوه الثقافية والمسرحية في العالم العربي منذ ستينيات القرن العشرين، كتب مجموعة من المسرحيات صدرت في كتاب مستقل تحت عنوان " حكايا جوقة التماثيل" من أهم مسرحياته القصيرة (ميدوز تحدق في الحياة – فصد الدم – الرسول المجهول في مأتم انتيجونا، الجراد، جثة علي الرصيف ، مأساة بائع الدبس الفقير). وهذه المسرحيات يغلب عليها الطابع الرمزي ضمن رؤية وجودية. سافر إلى فرنسا عام ١٩٦٦م وتعرف علي المسرح الغربي، وبعد هزيمة ٥ خيرزان كتب مجموعة من المسرحيات مثل (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران– مغامرة رأس المملوك جابر – سهرة مع أبي خليل القبائي – منمنمات تاريخية – طقوس الاشارات والتحولات وغيرها...) توفي سعد الله ونوس في ١٥ مايو ١٩٩٧م بعد صراع طويل استمر خمس سنوات مع مرض السرطان .

إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة، القابعة تحت أقنعة الجمالي المسرحي. لكن هذا لا يعني النظر لنص المسرحية في ضوء معطيات النقد الثقافي فقط، ولا يعني أن تستغني القراءة عما يمكن أن تقدمه لنا معطيات النقد الأدبي وتفاصيله الجمالية؛ فالباحثة تؤمن بأن النقد الثقافي ليس بديلاً عن النقد الأدبي، بل هو وجه من وجوه النقد النصوصي العام، وقد يفضل الانطلاق من معطيات الجمالي إلى الثقافي، لاسيما مع النصوص الفنية المركبة على نحو ما يتمثل لنا في هذه المسرحية؛ مما يجعل العلاقة بين الجمالي والثقافي علاقة تكامل لا تنافس.

المبحث الأول

مسرح سعد عبدالله ونوس من البناء الأرسطي

إلى القناع البريختي والمسرح التسجيلي

سعد الله ونوس هذا الكاتب المسرحي المبدع، برؤيته وفكره الطليعي، انصهرت آلامه وأحلامه، وانكسر وجدانه إثر النكسات والهزائم المريرة التي لحقت بأمته، ونتيجة لما حل بوطنه الحلم، الوطن العربي الكبير، منذ نكسة يونيو/جزيران ١٩٦٧م، مروراً بالغزو الإسرائيلي للبنان، وليس انتهاءً بحرب الخليج عام ١٩٩١م.

أمضي سعد الله ونوس حياته مدافعاً عن قضايا التحرر العربي في كل مكان، وحامياً لدور الكلمة وقيمة الثقافة في مواجهة القهر والاستبداد، موضحاً أهمية دور المثقف النزيه في التصدي لقضايا الديموقراطية والعدالة الاجتماعية، التي تهم الأمة بأسرها، ذلك إيماناً منه بأن المثقف مسئول عن كرامة الإنسان وعقله، وكانت تلك الهزائم والنكسات محفزاً له لتعرية الواقع العربي، وكشف مثالب السلطة فيه، وتشريح عوامل ضعفه، وتمزيق أقنعة صانعيها درامياً حتي يكاد مسرحه أن يكون تاريخاً فنياً للهزائم العربية بامتياز.

وقد تميزت مسرحيات سعد الله ونوس في مرحلته الفنية الثانية بالخروج على الشرعية الأرسطية، ورفض تقنيات البناء الأرسطي، التقليدي، لاسيما المسرحيات المكتوبة بعد هزيمة يونيو /حزيران، من أهمها (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران- مغامرة رأس المملوك جابر – سهرة مع أبي خليل القبائي – منمنمات تاريخية – طقوس الاشارات والتحولات الليالي المخمورة...) وهي مسرحيات تكرس فنيتها لفكرة إلغاء الحدود الفاصلة بين الخشبة والجمهور، وتعمل تقنياتها الفنية على كسر فواصل اللغة بين الممثلين وجمهور التلقي، وقد تنوعت تقنيات البناء الفني في عدد من مسرحياته ما بين تقنيات برتولد بريخت، والمسرح الملحمي، كذلك سنجد ملامح من الاتجاه التسجيلي الذي استعان به "بيتر فايس" في اختياره الملائم من المواقع لخدمة الفكرة الرئيسة في المسرحية.

إن مسرح سعد الله ونوس مسرح جدلي، يقوم علي عدة محاور نشاهد فيه بوضوح تحطم القيم الراسخة التي شكلها الماضي من خلال رفض أو تمرد الأفراد والمجتمع علي قوي القمع والتخلف والاستقلال ، حتي تعيش آلامه حاضرها ومستقبلها في ظل الفكر النقدي والالتزام الإنساني.

لقد كرس ونوس حياته كلها للتعبير عن هذه الحقيقة المؤلمة، ولذلك سخر مسرحه لكشفها فهو مسرح تنتفي فيه إقامة حدود بين السياسة والفن، وتندمج فيه المشاهد مع الممثل والمتفرج في تكوين جمالي واحد.

ومن الخصائص الجمالية التي تمتعت بها الكتابة الدرامية عند سعد الله ونوس إن الجمالية وطاقاتها الإبداعية والحقيقة التي يسعي إليها مسرحه تتعدد فيها الآراء، ويدور فيها الحوار الديمقراطي علي كل المستويات، ولا تقوم علي الرأي الواحد الذي تفرضه قوى السلطة، وتحول دون الخروج علي التقاليد.

ويكشف مسرحه فيما يكشف ما تنطوي عليه حكمة العلماء ومنطق الفقهاء والوجهاء من خلط وخداع في الايام العادية وزمن الخطر الذي تتعرض فهي البلاد للاضمحلال والإبادة خاصة إذا كان هذا الفريق المعادي للتقدم ممن شاركوا في صنع هذا الخطر، وهيأوا المناخ لهذه الإبادة.

ولكن يقابل هذا الفريق في محنة الوطن وتحولاته فريق الشباب الذي يتفق في موقفه الصحيح وفي تفتح وعيه مع الطبقات الشعبية والجماهير العريضة التي تتطلع للثورة والتغيير والتحديث، وتتحرك في تناقض تام مع هؤلاء العلماء والفقهاء والوجهاء الذين يتشبسون بالتمسك بالماضي ويعملون علي تحويل الدنيا إلي سوق تجاري يباع ويشتري فيه كل شيء حتي لو كان من الميراث الحضاري الذي لا يقدر بثمن ، تحقيقاً للمصالح الذاتية للمتاجرين الذين لا يتورعون عن تسليم أوطانهم لأعدائه ، وهم يدعون أنهم يقومون بحمايته في عالم عبثي، يثاب فيه الأشرار ويبتلي فيه الأبرار والمصلحين ويقع عليهم العقاب الجم، أما بالنسبة لنظم الحكم المطلقة التي تخضع الإبداع وتقمع المبدعين فإنها قد تسمح بالخيال، لكن في الوقت ذاته تقف حجر عثرة في

تحول هذا الخيال إلي واقع ، تسمح للأحلام أن تطير كيف شاءت بشرط أن تبقي كلمات متفرقة هائمة في الفضاء ومتناثرة لا تتجمع أو تترجم إلي فعل(١). لقد دخلت "أنا" الكاتب بوضوح إلي نصه المسرحي، إن المعاناة الذاتية والخصوصيات الفردية لم تعد أموراً برجوازية . يجب تنحيتها من فوق خشبة المسرح كما كان يفعل سعد الله ونوس من قبل ، " لقد نضجت رؤيته، تجاوز تبسيطية سابقة بتعبيره – أصبح بإمكان الوعي التاريخي أن يحتفي بخصوصية الفرد ، بل أمكن لسعد الله نفسه ، مراجعة العديد من المواقف السياسية (٢).

لوحظ خروج أبطال مسرحياته الأخيرة المدوي علي الواقع ومنها أبطال هذا العمل "منمنمات تاريخية " حتي مع كل نهايتهم الفاجعة تفضح الواقع وخواءه ، ومن ثم مواجهته ومجابهته بكل الطرق الممكنة.انتقاده للقوي السياسية كان فيه مراجعة شاملة من قبل ونوس، لقد أعاد النظر لكثير من الأفكار والمواقف .. ولعل تلك المراجعات النشطة ، كانت مناخاً حيوياً لتقديم مسرحيته " منمنمات تاريخية " بكل ما تحتويه من " تعدد الأصوات والرؤي ، بل إن إيقاع الحركة داخل المنمنمة التاريخية ، يقوم أساساً علي تعدد وجهات النظر، وعلي تقنية "الإبعاد" * بكل ما تمنحه للقارئ من مساحات للتأمل(٣).

---

(١) من مقال في الأهرام بتصرف للكاتب نبيل فرج بعنوان " الفكر النقدي والالتزام الإنساني في مسرح سعد الله ونوس الرابط :

https : // gate . ahram. Org. eg/ daily/News/399439, aspx.

(٢) حكي الطائر سعد الله ونوس، عبلة الرويني، مكتبة الأسرة ، سلسلة الأدب، العدد ٢٧ ، ص ١٤.

* يعرف المعجم المسرحي الإبعاد أي التغريب بالقول " هو تقنية تقوم علي إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدي الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً ويلفت النظر إلي ما صار مألوفاً منه لكثرة اسهلاله

* ينظر المعجم المسرحي، ماري إلياس خوري، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٥ م، ص ١٣٩.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٦

يختلف نص ونوس عن غيره من النصوص التي عالجت موضوع الهزيمة في أنه " غاص عميقاً في تحليلها وكشف مسبباتها ، فهو لم يرم باللوم علي فرد دون غيره، أو حمل المسؤولية لعامل دون آخر، ولا تعلل بقوة الخصم وتفوقه الميداني ، ولا لام ظرفاً خارجياً دون سواه ، بل ذهب بالمشكلة إلي عميق جذورها وعري ما في الشخصية الدمشقية في حينه " من هنات لا تنفرد بها فئة دون أخري [1] إنما تطال الفرد اياً كان فئته الاجتماعية أو رتبته العلمية أو مستواه الثقافي حتي كأنه يقول إن الانهزام الحقيقي هو انهزام الداخل الذي لولاه لما كان انهزام الخارج أن يتحقق.

ركز ونوس في نصوصه المسرحية علي علاقة المواطن بالسلطة ففي مسرحية " منمنمات تاريخية " هذه المسرحية التي تتحدث عن البلاء الذي وقع بالبلاد وجعلها مهزومة قبل أن تقع هزيمتها الأكيدة القادمة... لقد وصل الأمر إلي فقر موحش، يتنافس فيه البشر المنسحقين، كي يذهبوا جميعاً إلي الهاوية .

تنتمي مسرحية منمنمات تاريخية لهذا النوع من الأدب الذي يطالب بإعادة النظر ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة، بل ويطالب أيضاً بمناقشة المواقف الأخلاقية التي يجب أن تتسم بها الثقافة ، العلاقة بين المعرفة والسلوك ، دور الثقافة والمعرفة ، وهل يجب أن يكونا في خدمة القوة والسلطان أم في زيادة وعي الناس وصقل أرواحهم، العلاقة بين الطموح المشروع للمثقف وإغراءات السلطة والمال.

وترى الباحثة أن مسرحية "منمنمات تاريخية " ترتكز في جملتها الفنية على ثلاثة محاور، تستمد منها كثيراً من جمالياتها الفنية وتجلياتها الثقافية لعل **أولها العنوان:** وما هو خلف هذا التركيب اللغوي الذي يتصدر النص"

---

(1) الاختلاف والائتلاف في مسرحية منمنمات تاريخية نجمه خليل حبيب ، مجلة صفحات سورية ، عدد نوفمبر ، ٢٠٠٦ ، ص ٥.

منمنمات تاريخية". وكما هو معروف أن المنمنمة [١] نمط بعينه من إبداعات الزخرفة الإسلامية.

وثانيها الحدث التاريخي: حيث اعتمد ونوس في بناء مسرحيته علي حدث تاريخي حقيقي يتمثل في وصول التتار إلي محيط دمشق ومحاصرتها، وهو الحدث الذي وظفه ونوس بشكل رمزي ليبدي رأيه بكل حالة مشابهة لما يحدث في العالم العربي من انحسار.

أما ثالثها: شخصية الحكواتي: حيث لجأ ونوس في كتابة حوار مسرحيته علي أسلوب الحكواتي أو شخصية الحكواتي في عرض الحدث وهو ما جعل المسرحية نابعة أو منتمية للأصول الشرقية الشامية المعروفة ، لأننا كما نعلم أن شخصية الحكواتي من الشخصيات التي لها حضور فاعل في سوريا وتتمتع بشعبية كبيرة هناك.

قسم ونوس مسرحيته إلي ثلاث منمنمات هي :

- **المنمنمة الأولي:** الشيخ برهان الدين التاذلي أو العزيمة ، وفيها وصول تيمور لنك من حلب لمحاصرة دمشق وبدء مقاومة التاذلي له مع مجموعة من رجال المقاومة .

- **المنمنمة الثانية:** وتحمل عنوان ولي الدين عبدالرحمن بن خلدون أو محنة العلم وفيها تصور حياة العالم الشهير في دمشق الذي أسس علم الاجتماع كما أنه له الفضل في وضعه نظرية لقيام الحضارات وانهيارها.

- **المنمنمة الثالثة:** وضع لها عنواناً " آزدار أمير القلعة أو المجزرة " وفي هذا الجزء الثالث يصور لنا ونوس سقوط قلعة دمشق ، ودخول المحتل إلي أراضيها.

---

(١) المنمنمة : رسم دقيق مفصل صورة أو رسم أو حرف زين علي مخطوطة مزخرفة ، معجم المعاني.

هذه المنمنمات الثلاث متتالية ومترابطة إلي حد كبير، تشكل كل منمنمة بتفصيلها فصلاً مكتمل الأبعاد والشخوص والأفكار والغايات لكنه لا يستغني عن المنمنمتين الأخريين، إذ بها جميعاً يكتمل العمل، وتكتمل رؤية الكاتب سعد الله ونوس الذي استطاع من خلالها تحليل حقبة تاريخية مائزة في التاريخ العربي الإسلامي وهي سقوط دمشق علي أيدي التتار.

ويمكن تحديد أهم الأهداف التي قصدها ونوس من كتابة هذا العمل في النقاط التالية:

- لقد أراد ونوس من وراء كتابة هذا العمل كشف النقاب عن التعاون بين رجال الدين والتجار، الذين خافوا أن يتكرر مصير حلب كما مضي في سابق عصرها فقد شهدت إبادة علي يد الغزاة، فسعوا إلي تسليم المدينة وعرقلة المقاومة.
- أراد ونوس أيضاً تعرية وتفكيك الهالة المقدسة للشخصيات التاريخية أمثال بن خلدون ، مع الأخذ في الاعتبار عدم غبنهم في إنجازاتهم العلمية ، لكن دون الإصرار علي تصويرهم وكأنهم قديسون.
- وتكمن أهمية هذا العمل الدرامي في ما أراد أن يقره المؤلف وهو أن ما حدث في دمشق من حصار كان يمكن أن لا يحدث أو يمكن تفاديه لأنه لم يكن قضاء مبرماً لا مفر منه .
- فالمسرحية تتمتع ببناء درامي تاريخي كثيف ، حيث يتكئ ونوس في عمله علي جذر تاريخي مستقي من أمهات الكتب، ولكنه لا يحيل إلي مصدر بل يكتفي بالإشارة " مؤرخ قديم ".

المبحث الثاني

الكسر الجمالي – كسر النسق المسرحي

يعد الكاتب سعد الله ونوس واحداً من أهم الكتاب المسرحيين الذين انتهجوا في المسرح الملحمي . كما سبق التنويه. وقد ذكر سعد ونوس هذا صراحة تأثره بالمسرح البريختي، وبمنهجه في الكتابة المسرحية في الحوار الذي أجراه معه الدكتور رشيد بوشعير قائلاً : " لا أظن أن هناك كاتباً معاصراً ، لم يتأثر سلباً أو إيجاباً بالتجربة البريختية في المسرح بخاصة، وفي محاولة تغيير فعالية الثقافة بعامة " [١].

وقد ظهر هذا التأثير في معظم مسرحياته ، التي اتخذت طابعاً ملحمياً في كثير من جوانبها ، إذ كان تأثره بالمسرح الملحمي عند بريخت استجابة منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران أي أن استجابته كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فني يلائم القضايا العربية في مرحلة الستينيات ، ومن ثم كان تأثره بتقنيات المسرح الملحمي بوصفها أقدر علي التعبير عن هموم الأمة العربية بعد هزيمة حيزران كما ذكرنا سالفاً – وسيتجلي بشكل واضح – أثر النظرية الريختية في مسرحية " منمنمات تاريخية " وأهم تقنياتها وأسسها الفنية .

لجأ سعد ونوس إلي توظيف تقنيات المسرح الملحمي في أعماله المسرحية، عندما أدرك أن التراث لا يمكنه أن يكون بديلاً عن مشكلات العالم المعاصر تماماً.

---

(١) أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، الرشيد بوشعير ، دمشق ، دار الأهالي ، ١٩٩٦م ، ص ٨٥ .

لذا وظف هذه التقنيات وهذا التغيير أن أجري تغييراً علي الحكاية فنزع عنها روح الدعابة ، وخلصها من ارتباطها بزمان ومكان معينين، وجعلها مطلقة تعلو علي التاريخ (١).

أدرك سعد ونوس أن تقنيات المسرح الملحمي أقدر من الشكل الأرسطي علي التعبير عن هموم الأمة العربية في هذه الحقبة ، والتأثير في المتلقي العربي من خلال طرح القضايا بطريقة تثير عنده الأسئلة عما حدث في مجتمعه من مشكلات قابلة للحل أو التعديل ، تأثر ونوس بلاشك وبشدة بالمسرح الملحمي أو بمسرح بريخت لكنه لم يتطابق معه ولم يلتزم بتقنياته كافة ، وقدم رؤية مغايرة في بعض الأحيان خدمة لرسالته التنويرية فما هي النظرية الملحمية التي تأثر بها عند بريخت B. Brecht .

أرسي بريخت مفهوماً خاصاً بنظريته الملحمية في المسرح لتعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها ، بما في ذلك من كتابة النص، وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقي كما تشتمل أيضاً التأثير علي المتفرج (٢).

وتعتمد المسرحية الملحمية علي السرد "فهي تتعرض دائماً للماضي، ومن هنا وجب علي العارض اتباع السرد الروائي بطريقة علمية لنقل الحدث إلي مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لأسطورة ما"(٣).

وإذا بحثنا عن المعني الذي ينطوي عليه "المسرح الملحمي" نجده يعرف بأنه: "المسرح الذي يقوم علي القصص الدرامي وسرد الأحداث،

---

(١) مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي ، محمد عزام، دمشق ، دار علاء الدين ، ٢٠٠٣م ، ص ٧١ .

(٢) المعجم المسرحي ، ماري إلياس ، منار قصاب ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ١٩٩٧م .

(٣) النظرية الملحمية في مسرح بريخت ، محمد صديق ، بيروت ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٩٣ ، ص ١٢٩ .

ويجعل من المتفرج مراقباً ، ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدي، كما أنه يهدف إلي إيقاظ طاقته دون أن يستنفذ تلك الطاقة، ودون أن يلهب تشوق المتفرج إلي الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير [١].

وهذا يعني أن هدف المسرح الملحمي هو شحذ المتفرج لتغيير واقعه، أي لا يجوز أن يكون المسرح وسيلة للتطهير الذي نادي به أرسطو.

وهناك أكثر من تعريف للمسرح الملحمي أيضاً فنتوقف عند تعريف هناء الديب تقول : "هو مسرح سرد حكاية علي شكل لوحات مستقلة بعيداً عن الإيهام، تتبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية ، علي أساس أن الفرد ليس سوي نتاج البيئة والظروف الاجتماعية، وتقوم العناصر المساعدة للعرض مثل الديكور ، والإضاءة والموسيقي علي نوع من الاستقلال، دون أن تكون مكملة للنص، حيث لا تسهم في إحداث أي تأثر درامي، وذلك تحت شعار تبديد الوهم"[٢].

ورد في التعريف السابق مصطلح الإيهام ويقصد به كما ذكر في التعريفين السابقين "بأنه تقنية مسرحية يقوم عليها المسرح الأرسطي ، ولكن علي الرغم من أن بريخت انتقد المسرح الدرامي القائم علي المحاكاة والإيهام إلا أنه لم يبتعد تماماً عن المحاكاة وتصوير الواقع ، بل تعامل معها بشكل مختلف من منظور ماركسي" [٣].

ويبدو أن ما طرحه أرسطو من نظرية التطهير ومفهومه عن الإيهام هما السبب في دفع بريخيت للثورة علي المسرح التقليدي، وهذه الثورة فرضتها الظروف الاجتماعية والسياسية، التي انعكست علي الأدب والفن آنذاك "

---

(١) في المسرح العالمي ، محمد مندور ، القاهرة ، دار نهضة هـ. د. ت ص ١٧ .

(٢) مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث لناهد الديب ، مجلة فصول ، مج٣ ، عدد الرابع ، ١٩٨٣، ص ٢٨٢ .

(٣) المعجم المسرحي ، ص ٤٥٧ .

فبدلاً من اعتماد هذا الواقع واقعاً جامداً ، يؤثر المجتمع علي الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي ، أو يتجابه فيه الفرد مع المجتمع،

كما في المسرح التعبيري طرح بريخت جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم من خلال وضع الحدث في سياقه التاريخي"[١] .

وقد وضع بريخت طريقاً للخلاص لإخراج المشاهدين من حالة الإيهام يذكره دكتور/ عبدالقادر القط: " أن يتخلي المؤلفون والمخرجون والممثلون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة، ويتجنبوا محاكاة الواقع علي الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي، وأن يتحولوا إلي ضرب جديد من التأليف تكون غايته مشاهد ولوحات تروي أحداثاً ما، تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية، دون أن تخلق من المواقف المتوترة والصراع الدرامي ما يثير انفعال المشاهد أو ما يدفعه إلي توهم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشخصيات"[٢].

إن عناصر التغريب عند بريخت تنحصر في تحديد " التناقضات التي تنطوي عليها الأحداث أو مواقف الشخصيات عندما تخضع لظروف معينة، حيث يعذو الاعتيادي خاصاً ، ويصبح ما هو أمر طبيعي في أغلب الأحيان شاذ أو حال طارئة [٣].

ولم يتكأ بريخت أو يعتمد فكرة التطهير التي نادي بها أرسطو لكنه في الوقت ذاته اعتمد تطهيراً آخر جعله نتيجة لتطبيق نظرية الانعكاس ذات المرجعيات الماركسية من أن المسرح يقوم بواجبه في أن ينعكس الواقع

---

(١) المعجم المسرحي ، ص ٤٥٧ .

(٢) فن المسرحية ، د. عبدالقادر القط ، القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ١٩٩٨م .

(٣) غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد لعلي عواد ، ط١ ، ١٩٩٧م ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، ص٨٥ .

المعاش علي الخشبة للعمل علي تغييره وإصلاحه، مخاطباً فكر المتلقي وإثارته وعدم تخديره كما هو الحاصل في المسرح الأرسطي.

التغريب كما وضحه بريخت " تحويل الذي يجب أن يُدرك ، والذي يجب أن يلتفت إليه ، من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلي شيء خاص يلفت الانتباه ومفاجئ ، ويصبح الشيء البديهي، في حدود معينة غامضاً ، غير أن هذا يحدث بهذه الصورة من أجل أن يكون مفهوماً أكثر ، ومن أجل أن يصبح المألوف مدركاً يجب أن يبرز، يجب نبذ التصور الشائع الذي يزعم أن هذا الشيء لا يحتاج إلي إيضاح " [١] .

إن تغريب حادثة ما أو شخصية ما يعني نزع " المعروف الواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية ، ومن ثم إثارة الاندهاش والفضول " [٢] وفي التغريب لا يشعر المتفرج بالتماهي مع الشخصية ، فلا يتعاطف معها وإنما يحس أن الذي أمامه تمثيل ولاسيما أن الإنسان يذهب إلي المسرح ليتأثر ويهرب من الواقع.

والتغريب "يعني التأرخة أي تصوير الحوادث والأشخاص كحالة تاريخية أي زائلة ، وقصد بربشت بالتأرخة نوع من التفسير والتنبؤ أي رؤية حركة الحدث من وجهة نظر إمكانياته المستقبلية فيصبح التأثير علي الاتجاه الذي يتخذ التغيير"[٣].

ولذا اهتم بريخت بالحاضر بغرض تغييره للأفضل فوضع الأحداث المعاصرة في السياق التاريخي وذلك من أجل تصحيح الحاضر والتعليق عليه

---

(١) نظرية المسرح الملحمي ، برتولد بريخت ، ترجمة : جميل نصيف، وزارة الأعلام ، بغداد ١٩٧٣ م ، ص ١٧٨ ، أو عالم المعرفة ، بيروت د. ت .

(٢) ينظر : نظرية المسرح الملحمي ، د.ت ص١٠٤.

(٣) التغريب والتماهي بين بريخت وأرسطو " القراءة في التقنيات المسرحية ، سميحة البشري ، ضوء مجلة كلية آداب الزاوية جامعة الزاوية العدد الثلاثون سبتمبر ٢٠٢٠م ، ص ٣٠٣ .

من وجهة نظر المستقبل، علي عكس المفاهيم القديمة عن الطبيعة والأرواح والقوي السحرية.

ولقد استخدم بريخت تقنية التغريب هذه في مسرحه الملحمي لما تحدثه من أن المتفرج أو المتلقي لن يري الناس عاجزين أمام قدرهم ، لأنه يمثل هؤلاء الناس " وإن الإنسان ليس فقط قابلاً للتصور كما هو ، وإنما بشكل آخر أيضاً ، مثلما يقدر أن يكون كذلك يمكن للظروف أن تكون قابلة للتصور بشكل مختلف عما عليه لكسب من ذلك أن المتفرج يظفر بموقف جديد في المسرح إنه يساوي الآن بين موقفه إزاء صور عالم بالناس علي المسرح وبين ذات الموقف الذي يتخذه كإنسان هذا الحزن تجاه الطبيعة ، إنه يستقبل في المسرح أيضاً كالمغير "[١].

التجربة المسرحية عند بريخت تعمل علي توصيل الفكرة أو الرسالة علي أسلوب التغريب الذي يظهر بوضوح في حركة الانتقال بين خشبة المسرح وصالة الجمهور، وذلك بتوجيه المتفرج لنقد هذه التجربة التي يجري عرضها، ويترك للمتفرج حرية قبول هذه التجربة أو رفضها أو حتي تصحيحها من خلال تجاربه الحياتية التي يعايشها في الواقع الفعلي له وبهذا يتكشف له أشكالاً جديدة من السلوك الاجتماعي علي عكس " التماهي " الذي تعتمدها التجربة المسرحية القديمة الأرسطية وفحواها اندماج الذات مع الشخصية المقدمة التي ينعدم فيها نقد الأحداث وإنما التعاطف معها هو السمة الغالبة .

لذا تظهر فائدة التغريب في إجبار المتفرج علي " الرؤية والتحليل والفهم لكثير من الظواهر الاجتماعية علي عكس التماهي الذي يحول مفهوم أخلاقي أو مؤسسة اجتماعية إلي شيء مثال [٢] .

---

(١) ينظر : درامية التغيير ، برتولد برشت ، قيس الزبيدي ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ص ١+٩٥- ١٩٦ .

(٢) ينظر التغريب والتماهي بين بريشت وأرسطو ، ص ٣٠٤ .

ومن هنا رفض بريخت ما اعتمده أرسطو في مسرحه علي فكرة أو مفهوم " التماهي " الذي يري العالم أزلي وثابت وأن تغييره هو خطيئة وليس أمام الإنسان إلا شيئاً واحداً وهو تطهير الذات ، وهنا يتبارد إلي عقل الباحث سؤال مفاده هل أثر المسرح الملحمي عند بريخت في أعمال سعد ونوس المسرحية؟ وما هي أهم التغييرات التي وضحت علي هذا المسرح ؟

إن المضطلع علي مسرح سعد الله ونوس يلاحظ وبشدة تأثر هذا المسرح بقواعد المسرح عند بريخت ، لقد كان سعد الله ونوس ملتزماً بالواقع، وحاول أن يسهم في زيادة وعي المتلقي من خلال الاعتماد علي تقنيات (التغريب)، ومحاولة توظيف التراث لخدمة الأمة العربية وقضاياه الهامة إذا برزت مرحلة جديدة في كتابات ونوس المسرحية بعد نكسة حزيران . نتيجة تأثره بالمسرح البرختي بهدف مواجهة الأزمات التي عصفت بالعالم العربي بعد انكسار الأحلام في بناء المشروع القومي ، ولم ينسخ ونوس تقنيات المسرح الملحمي نسخاً بل طوعها ضمن علاقة جدلية ووظفها خدمة للمجتمع وتحفيزاً للمتلقي علي التفكير في خلق عالم عربي جديد " [١].

التغريب عند سعد ونوس وتجاوز الجمالي للثقافي :

إن من وسائل تحقيق المسرح عند سعد الله ونوس هو التغريب، هذا المصطلح الذي اشتهر عند بريخت وهو بالألمانية Verfrtemdung هذه الكلمة تتضمن معظم المكونات الأساسية للمسرح الملحمي ، وقد ترجم هذا المصطلح إلي اللغة الإنجليزية بـ Alienation أو كما هو معروف عند نقاد الدراما في أمريكا بـ Estrangement وفي غالب الأحيان يختصرونه بهذه العبارة V. effect أي التأثير عن V وهو الحرف الأول من الكلمة الألمانية أما نفس المصطلح فيعرف في اللغة الفرنسية بـ Distantiation أما في

(١) أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد ونوس، محمد صالح مروشية جامعة تشرين مقال في كلية دراسات في اللغة العربية وآدابها، س ٢٠١٤ ، ص١١٩.

لغتنا العربية فترجم إلي " التغريب " أو " الإغراب " أو " الإبعاد في القليل النادر [١].

وقد قام مسرح بريخت الثوري كما وضحنا وذكرنا سالفاً علي أساس تصور التغريب أو الأثر التغريبي ، وهو التصور الذي يلتقي كثيراً بمفهوم الاستيلاب" Entremdung " كما وظف من قبل لدن هيجل وماركس، لكن الأثر التغريبي انتقل إلي ما هو جمالي من لدن بريخت لدحر خطر الاستلاب في العلاقات الإنسانية داخل المجتمع ، تشكل طرائق التغريب في الغالب دحراً ثورياً للسلبية التي يتم بواسطتها توجيه المتفرج بطريقة ماكرة لاستهلاك الوهم المخدر [٢].

ويعد " التغريب والتأرخة والدياليكتيك " هي الأعمدة الثلاثة التي ينهض عليها مسرح بريخت بل ونظريته عن المسرح [٣] .

وغاية ونوس من تبني تقنيات المسرح التغريبي الملحمي هي أن يحمل المتلقي أو المتفرج أو الجمهور علي أن يكون واعياً بواقعه ليسعي إلي تغييره.

أيضاً يحرص " ونوس " علي أن يبقي المتفرج محافظاً علي يقظته الفكرية وهو يشاهد العرض المسرحي ، لذلك وظف تقنيات كثيرة من الاندماج في عالم المسرحية والانخداع بالحيل المسرحية التي توهمه بأن ما يراه علي الخشبة حقيقة لا تمثيل فيتعاطف مع البطل المنكوب إلي حد البكاء.

فاذا كان التغريب يري العالم كشيء متغير والإنسان مدرك لهذا التغيير لذا وجب علي الإنسان التأمل والتدقيق من أجل نقد العالم وتغييره بغية معرفة المشكلة والوصول إلي حلها بدلاً من الاستسلام للعواطف سواء أكانت إيجابية

---

(١) مفهوم التغريب في مسرح بريخت ، د. إبراهيم حمادة ، جريدة الكلام ، عدد ٩ ، ص ١٢ ، ١٩٧٧ .

(٢) التغريب والتماهي بين بريخت وأرسطو ص ٣٠٢.

(٣) المعجم المسرحي ، ص ٥٨ .

أو سلبية، فيصبح الإنسان واعيا لماهية الواقع المعيشي له بدلاُ من كونه ضحية لقوي خارجية عاجز عن مجابهتها ودحر قوتها .

من تقنيات التغريب أيضا :

١- أن يكرر الشخصية أو الحديث أكثر من مرة ، ويعرض تصرفات بعض الشخصيات بشكل معين ، مع الإبانة في الوقت ذاته عن إمكانية وجودها بشكل آخر.

٢ -يقدم كل مشهد من مشاهد المسرحية قائماً بذاته، بحيث تتعاقب الأحداث وراء بعضها بصورة ملحوظة . " اختفاء البنية التصاعدية التي نلتقي بها في المسرح الدرامي " فالعقدة فيه تغيب ، ولا توجد ذروة للحدث ، كما أن الصراع فيه لا يطرح كصراع معلن ومباشر بين الإنسان باستنتاجاته أو بين الإنسان والعالم ، وإنما يقوم المتفرج باستنتاجه استنتاجاً. (١)

٣- يستخدم طريقة عرض الشخصيات وعلاقاتها ببعضها ، وبالمواقف الممثلة عرضاً مباشراً ، لا يتستر في الحوار والأحداث.(٢)

من هذه التقنيات أيضا في مسرح ونوس:

١- كسر الإيهام المسرحي بالاستغناء عن الستار وتمكين المتفرج من رؤية ما يقع في الكواليس أي خلف الستار ، كتركيب الديكور عند الانتقال من مشهد إلي آخر ، فالديكور في المسرح الملحمي التغريبي يتكون من قطع بسيطة يسهل تركيبها وتفكيكها ، ولا يخفي علينا أن من تقنيات المسرح الكلاسيكي الديكورالثابت والمبالغ فيه وما يحدثه من أثر في إيهام المتفرج بأن ما يراه حقيقة وليس إخراجاً مسرحياً .

٢- عدم تماهي الممثل مع الشخصية التي يلعب دورها فوق خشبة المسرح ، فلا يتقمصها بالدخول في إهابها ، بل يحافظ علي الحد الفاصل بينه

(١) السابق ، ص ٤٢٨ .

(٢) نفسه، ص ٤٢٨ .

وبينها، حتي لا يتوهم المتفرج أنه أمام شخصية حقيقية (خليفة حقيقي أو وزير) فيتعاطف معها تعاطفاً يذهب بفكره النقدي، وللفصل بين الممثل والشخصية التي يلعب دورها اقترح ونوس أن يمثل الممثل الواحد أكثر من شخصية.

٣- المداولة بين المحكي والمرئي لتأكيد تاريخية الأحداث، وإبراز الفاصل المكاني والزماني بين الأحداث وعرضها ليبقي المتفرج محايداً فلا تطغي عليه الأحكام الجاهزة والأفكار المسبقة ، ويتمكن من التعبير الموضوعي عن أفكاره.

٤- بناء الأحداث بناءً خاصاً يقوم علي تقطيع الأحداث بعرضها في شكل لوحات منفصلة ، ليس بينها علاقة سببية، وهذا مخالف لما تتصف به بنية الأحداث من تسلسل وحبكة في المسرح الكلاسيكي، وهذا التقطيع يمنع التشويق واستغراق المتفرج في عالم الأحداث ويمكنه من اتخاذ مسافة بينه وبين الأحداث التي يشاهدها ليحافظ علي فكره النقدي.

٥- استلهام مادة المسرحية من التراث أو التاريخ لتحقيق المباعدة بين زمن العرض وزمن الأحداث حتي تبقي للمشاهد نقد ما يري علي أنه من الماضي البعيد. لذا كان تأثر ونوس بالمسرح الملحمي استجابة تلقائية منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران أي أنه استجابة كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فني يلائم القضايا العربية في مرحلة الستينيات، ومن ثم كان تأثره بتقنيات المسرح الملحمي بوصفها أقدر من الشكل الأرسطي علي التعبير عن هموم المجتمع العربي في هذه الحقبة، والتأثير في المتلقي العربي من خلال طرح القضايا بطريقة تثير عنده الأسئلة عما يحدث في مجتمعه من مشكلات قابلة للحل أو التعديل، يتطابق معه ولم يلتزم بتقنياته كافة ، وقدم رؤية مغايرة في بعض الأحيان خدمة لرسالته التطويرية.

تروي هذه المسرحية في ثلاثة فصول أو " ثلاث منمنمات " حصار التتار لدمشق في عهد تيمور لنك وكيف كان رد فعل المدينة وأهلها علي قدوم

الغازي. وتبدأ المسرحية بنائب الغيبة وقد أراد الهرب وتسليم المدينة، إلي أن تلاميذ الشيخ برهان الدين التاذلي يمنعونه من الهرب وينقل التاذلي السلطة آزدار أمير القلعة الذي يريد القتال حتي الموت، ويجبر الشيوخ الآخرين علي المعني معه في مشروع الجهاد وتبقي المدينة منتظرة قدوم السلطان المملوكي ليقود المدينة في مواجهة الغازي.

- **المضمون** :

بعد قدوم السلطان وفرحة الناس به ، يقرر السلطان أن يعود إلي مصر وأن يترك دمشق ، يستبد الغضب بالتاذلي الذي يعزل السلطان ويمضي للجهاد حتي الموت ، بعد استشهاد التاذلي ينقسم أهل دمشق إلي فريقين :

- **الفريق الأول** :

هؤلاء استلهموا سيرة التاذلي في القتال وقرروا خوض المعارك مع المعتدي حتي الموت ولذلك لجأوا إلي القلعة والاحتماء بها خلال قتالهم وكانت ملاذا للأمير آزدار.

- **الفريق الثاني** :

وهؤلاء يريدون التسليم وكان يقودهم الشيخ ابن مفلح في صفقة مع دلامة التاجر والعالم بن خلدون وقد اثقل الغازي تيمور لانك بمطالبه علي الشيوخ الذين تحالفوا معه والتي كانوا يأخذونها عنوة من أهل دمشق.

تتعرض دمشق في ظل حكم تيمور لانك إلي الخراب والدمار فما كان منه إلا أنه قام بتعذيب وحبس الشيوخ الذين تواطؤوا معه، أما القلعة فإنها تقاتل حتي ينتهي الأمر بمن فيها بين القتل والأسر .

اللافت للنظر أن هذا العمل المسرحي لا يعتمد علي أدوار البطولة ولا علي الحبكة التقليدية ، فقدمت شخصيات أمام مواقف ومآذق عصرها .

المسرحية لا تتبع أسلوب الإسقاط الساذج علي الحاضر، إلا أنها تحمل بين ثناياها إرهاصات لشخصيات وأحداث معاصرة.

برهان الدين التاذلي وعبدالناصر:

من خلال قراءتنا للنص المسرحي نلمح شبهاً أقامه الكاتب بين شخصية الشيخ التاذلي وبين شخصية الزعيم جمال عبدالناصر، فالتاذلي زعيم كارزمي ملهم يحشد الناس بخطاباته، وبالذات الخطاب الذي يعترف فيه بأخطائه بشكل يذكرنا بخطاب التنحي لعبدالناصر، ثم يموت فيحتشد في جنازته جمع كبير من الناس يتناقلون النعش وكأنهم يقولون سنسير في دربك حتى نلحق بك أو تزول هذه الغمة " بما يذكرنا بجنازة عبدالناصر وشعارات " هنحارب " و " بالروح بالدم هنكمل المشوار " التي انتشرت عقب وفاته، رغم إن التاذلي من ناحية أخري ديكتاتور يعتقل ويعذب من يخالفه الرأي كما يفعل في المسرحية مع القدري جمال الدين ابن الشرائجي.

وفي حوار علي أسوار دمشق يذكرنا التاذلي بعبدالناصر حين يقول لمروان تاجر القماش الذي نهبه الجنود " نحن أمام معركة مصيرية ولا وقت للحسابات الصغيرة " وكأنه عبد الناصر يقول " لا صوت يعلو فوق صوت المعركة " .

- **حصار بيروت** :

يبدو حصار بيروت الذي عاشه ونوس ، حاضراً خلال المسرحية، وبالذات في خطاب أبنة التاذلي والتي تتحدث فيه عن منام رأت فيه مدينة ساحلية " لعلها طرابلس أو بيروت " والأرجح أنها بيروت محاصرة كدمشق لكن الوقت " صيف " بينما طيور من فضة أو حديد ترمي كتلاً نارية مرعبة بينما أحياء العرب تنظر إليها وتضحك ، وكأن أبنة التاذلي تتنبأ بحصار بيروت ، فيرد عليها المتطوع المصري شرف الدين "من العار أن تتحمل هذه القلعة الوحيدة كرامة أمة تترامي علي قارتين فيما يبد وأيضاً إشارة لحصار بيروت [1].

(١) ينظر : مقال لنضال الأسقر ، مجلة الحياة ، ديسمبر ، ٢٠٠٠م .

إن التعامل مع " النص الأدبي "من منظور النقد الثقافي يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخري"(١)، وبالتالي فإن أحد أهداف "النقد الثقافي" استكشاف الوظائف الأيدولوجية للنصوص في مراحل تاريخية متنوعة وفي ممارسات ثقافية متباينة"(٢)، والأيدلوجيا مفهوم " ينطوي علي جدليات وأنساق متضادة التمثيل بحيث يسعي كل نسق من الأنساق المتصارعة إلي تأكيد هويته ومركزيته ومن ثم فرض هيمنته علي الواقع"(٣).

وبناء علي ذلك نجد أن النقد الثقافي يحاول في تعامله مع أي نص أدبي إبراز الصراع الطبقي الحادث دوماً بين طبقات المجتمع نتيجة محاولة كل طبقة فرض سيطرتها وترسيخ قيمها الثقافية التي تخدم مصالحها هي فقط دون النظر إلي باقي فئات المجتمع، وفي ذلك تنشيط "الصراع الطبقي الذي يحدد القوة والسلطة طبيعة العلاقات الاجتماعية ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي"(٤).

وقد ترتب علي ذلك ظهور العديد من المفاهيم والقيم النسقية ذات الدلالات السلطوية ، "كالهيمنة وقانون المركزية والهامشية والاستعلاء والاستقطاب والتراتب الطبقي"(٥).

---

(١) الخروج من التيه " دراسة في سلطة النص " عبدالعزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٣ ، د. ت ص ٢٥٩ .

(٢) نفسه ، ص ٢٦٤ .

(٣) النقد النسقي " تمثيلات النسق فى الشعر الجاهلي " يوسف عليمات ، الأهلية ، عمان الأردن ، ط١ ، ٢٠١٥ ، ص ٢٨ .

(٤) الخروج من التيه ، ص٢٦٢ .

(٥) اللغة الشعرية وتحولات النسق (قراءة ثقافية في شعر أبي العينية المهلبي) يوسف عليمات، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، (تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر) قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ص ١٣٦٥.

وهي تقوم أساساً علي مبدأ تأسيس الذات وهدم الآخر كبنية مضادة في ممارساتها المتحكمة في السلوك الفردي والمجتمعي للمحافظة علي استمرار القوة ودوام الهيمنة .

ولعل النص المسرحي بوصفه جنساً من الأجناس الأدبية الجمالية يعد مجالاً خصباً للمتابعة النقدية الثقافية، باعتباره خطاباً ثقافياً يرصد في بنيته العميقة أنساقاً سلطوية مختبئة بالجمالي ، تعكس ذلك الصراع الطبقي الناتج عن الجدلية المجتمعية كما ذكرنا آنفاً .

لقد باتت المصالح الشخصية تتحكم أو هي المحرك الإنساني في الإنسان وهذا ما وجدناه في العمل الذي بين أيدينا وهو " منمنمات تاريخية " لسعد الله ونوس لما تحمله هذه المسرحية من إشارات ثقافية في بعدها النسقي والتي تبدو أنها شديدة الصلة بعالمه وواقعه العربي المضطرب بالأحاسيس المتصارعة، نتيجة لما شهده من تحولات وصراعات سياسية وما ترتب عليها من آلام واستلاب للحريات وحقوق البشر .

وهنا يتبادر إلي ذهن الباحث وعقله هذا التساؤل، ما هي الأنساق المضمرة أو الأنساق المختبئة خلف الجمالي في النص المسرحي محل الدراسة.

المبحث الثالث

التحليل الثقافي

[من الجمالي إلي الثقافي]

- **العنـــوان** :

يعد العنوان واحداً من النصوص الموازية وأولي العتبات التي نطؤها قبل الولوج إلـي عوالم النص، بغية فك طلاسمه ورموزه فالعنوان "مفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلي أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها "[١] لكن ليس في كل الأحوال يتم ذلك ففي بعض الأوقات يلعب العنوان دوراً "تمويهياً يجعل القارئ في حيرة من أمره فيربكه ويخلق له تشويشاً قهرياً وقد يقوده أحياناً إلي متاهة حقيقية لا مهرب منها [٢] .

ولعل مرد ذلك كله إلـي الانفتاحية التـي تمتاز بها عناوين الأعمال الأدبيـة الحداثيـة، ومـا تملكـه مـن قـدرة فائقـة علـي إظهـار الرمزيـة والجماليـة وإضمار القبيحات مما يستوجب علي القارئ التوسل بإجراءات النقد الثقافي للتمكن من تفكيك البنـي العريقة وكشف ما تضمره هذه التراكيب اللغوية من مضمر نسقي لا يبتدئ علي سطح اللغة ويميل إلي التخفي والاختباء .

ووفق هذه المقاربـة الثقافيـة كانـت قراءتنـا لعنوان مسرحية " منمنمات تاريخية " لسعد الله ونوس لكشف الحيل التي لجأ لها هذا المبدع وكشف هذه الأنساق المضمرة .

---

(١) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والعلوم والفنون والآداب، الكويت، عدد ٣، ١٩٩٧م، ص ٩٦.

(٢) مقارنة سميائية في ديوان بسمات من الصحراء لحسان درنون، تأليف: رضا عامر، حاتم كعب ، مجلة المعارف ، جامعة بسكره، الجزائر، مجلد ٣، العدد الرابع ، ص ٢٨.

تجمع جملة عنوان هذه المسرحية بين كلمتين : " منمنمات – تاريخية " وهي كلمات إذا ما بحثنا عن دلالاتها بصورة معمقة فسوف تحيلنا إلي مضمر ثقافي وراء تلك الدلالة الظاهرة.

يشكل دال العنوان تركيباً بيانياً وصفياً "[١] مؤلفاً من كلمتين نكرتين، الثانية " تاريخية " تصف الأولي " منمنمات " وتحدد هوية الخبر الموجود ، والمبتدأ المحذوف (هذه أو تلك) منمنمات وهي بطبيعتها تعود للتاريخ – تاريخية.

جاء العنوان جملة اسمية، مؤلفة من خبر موصوف، ومبتدأ محذوف، إذ اعتمد العنوان بذلك علي" الغياب الصياغي أي حذف أحد ركني الجملة الاسمية وهو المبتدأ وهذا في رأيي مفاده أن الكاتب لجأ لهذا الحذف ليكون العنوان مكثفاً، فالإيجاز في اللغة يكشف المعني، ويوسع فضاء التأويل ، كما إن " الاختصار في لغة العنوان يزيد من إثارته لما يحققه من وظيفة جمالية بلاغياً لأن البلاغة هي الإيجاز " [٢] إذا كانت أهم صفة للمنمنمات من خلال العنوان أنها تاريخية .

فالسؤال مشروع عن السبب الذي جعل المؤلف يصف هذه المنمنمات بأنها تاريخية وهذا الدال الثاني وأعني به تاريخية بوضعه بهذه الصورة أو هذه الطريقة، إن سؤال كهذا لا يتأتي من خلال بنية العنوان السطحية فقط و وجوده معزولاً عن أيدلوجية المؤلف بل لابد من البحث عنه في البنية العميقة للعنوان ، التي تتضافر فيما بينها للكشف عن مدلولاتها بصورة أو بأخري ،

---

(١) ينظر بحث جدلية الكلمة ، : عرف الباحث التركيب البياني بأنه : " كل كلمتين الثانية توضح الأولي ، وأقسامه ثلاثة وصفي ، توكيدي ، بياني جدلية الكلمة للباحث حسين جمعه ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د. ط ، ٢٠٠٢م ، ص ٥٣ " .

(٢) التحليل السيمائي للمسرح " سميائية العنوان – سميائية الشخصيات سميائية المكان – منير الزامل ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ٢١١٤ ، ص ٣٥ .

وهو ما سنكشفه ونوضحه من دالي العنوان المحوريين وهما " منمنمات " و " تاريخية " وما علاقتهما وارتباطهما الوثيق وتشابكهما ببني النص.

إذا نظرنا لعنوان المسرحية نجد أن الكاتب اعتمد علي جمع مؤنث وهي "منمنمات " ثم إسقاط كلمة " تاريخية " عليها وبذلك وسع فضاءها الذي تشغله، فهي " منمنمات " تحتاج إلي إعمال الفكر والتأمل وتحتاج إلي الرجوع إلي الماضي والبحث في تفاصيله الدقيقة ، وما لهذا الماضي من أهمية عند الكاتب.

المؤلف بوضعه هذا العنوان فإنه يوجه رسالة إلي القارئ أو المتلقي" العودة لمراجعة التاريخ بذهن صاف وعقل متقد، لأن التاريخ احتل تأملاً في الماضي لوعي الواقع الراهن وفهم مشكلاته ومكانته المهمة ، وقد تجلت هذه المكانة بأسطع صورها في مسرحية سعد ونوس " منمنمات تاريخية " [١].

لم يتطرق ونوس في العنوان ذكر الواقع الراهن أو الحاضر الراهن بشكل مباشر بل نجده اتخذ طريقاً غير مباشر يكشف هذا الحاضر البغيض وذلك باستخدام أسلوب التورية في خطاب العنوان ، بهذا يمثل العنوان إحالة علي محتوي النص فثمة منمنمة أولي و " منمنمة ثانية " و " منمنمة ثالثة " ، فرجع بالمتلقي إلي الذاكرة الخالدة ، ثم يتحدث ونوس عن منمنمات آنية حاضرة ، انتقل ونوس من الحاضر إلي الماضي ليفسر لنا هذا الحاضر المؤلم إذا ما قيس بالماضي فدائما هناك علاقة بين الماضي والحاضر مما يدفعنا للإيمان بالمقولة التي تنكر " إن التاريخ يعيد نفسه " .

كلمة " تاريخية " :

توحي كلمة تاريخية حسب ورودها في عنوان المسرحية في وعي الكاتب الهروب من الحاضر وقد يكون هذا الهروب والعودة إلي الماضي تذكيراً بالعجز والقهر الآني الحاضر إذا ما قيس بالأمجاد الماضية إن الرجوع

(١) الأعمال الكاملة لسعد الله ونوس ، ص ٦٦٣ ، ج٢ ، دار الآداب ٢٠٠٤ ، لبنان .

إلي التاريخ " يعطي الحاضر امتلاءاً زائفاً ، ويخفي إحساسنا المر بالعجز تحت بيارق مجد واهم وزهو أحمق ، إن هذه الآنية الهروبية هي التي تجعل جماعات سياسية ومثقفين لا يرون المستقبل إلا في الماضي " (١).

يحمل العنوان بعداً تاريخياً يشتمل علي رؤي وتصورات شتي، "فثمة تراكمات تاريخية في البنية الظاهرية، من هنا يجب علي المتلقي أو القارئ لهذا العمل قبل إنجازه للقراءة وفهمه العميق لماهية العنوان وسد ثغراته الناقصة، أن يتفاعل مع العنوان النص وتميماته لتوضيح معالم "منمنمات" و"تاريخية"(٢).

وإذا ما بحثنا عن كلمة منمنمات في المعجم نجد أنها وردت في لسان العرب بهذا التوضيح.

"منمنمة" مفرد لكلمة "منمنمات" وهي مشتقة من الجذر "نمنم" وقد ورد أن "النمنمة" خطوط متقاربة قصار تشبه ما تنمنم الروح دقاق التراب، ولكل شيء نمنمة ، وكتاب منمنم منقش، ونمنم الشيء نمنمه أي رقشه وزخرفه وثوب منمنم مرقوم موشي(٣)، والمنمنم البياض الذي علي أظفار الأحداث(٤).

والواقع أن كلمة المنمنمة تتصف بسعة دلالاتها من هذه الدلالات تعريفها في الفنون الجميلة بأنها تطلق علي "الأعمال الملونة والمزخرفة والمنقوشة، والزينة والتزين والتجميل" وهذا يتطلب ذوقا رفيعاً وتأملاً طويلاً فيما تزخرفه وتنقشه فماذا إذا كان ما نريد نمنمته قديماً وتاريخياً.

---

(١) نفس المرجع ، ص٦٧١ .

(٢) التحليل السيمائي للمسرح ، منير الزامل . ص٤١

(٣) لسان العرب لابن منظور مادة " نمنم "

(٤) مسرح سعد ونوس : التوظيف التراثي والتجريب الحداثي ، محمد عزام ، الناشر دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، ٢٠٠٣ ، ط الأولي ، ص ١٥٨.

وإذا أسقطنا شرحها علي معني العمل لوجدناه يقصد تغليف التاريخ والحقائق وتزيين المغالطات وتقديمها للشعوب لجعلها تحيد عن الحقيقة وهذا يصب في صالح دعاة الاستغلال والتطرف والتسلط .

- **تاريخية** :

كلمة تاريخية جاءت من الجزر " أرخ " فهي تتطلب التأريخ ، وهو بحاجة أيضاً إلي تأمل إلي أن المسرحية ليست تأريخاُ وإنما الهدف من كتابتها لدي مؤلفها تأمل التاريخ هكذا تبدو المسرحية تأريخاً وإنما تأملاً فرديا في التاريخ ، يطمح إلي التحول من المشاهدة والحوار إلي تأمل جماعي للتاريخ ، ومن المؤكد أن هذا التأمل تم في الحاضر " [١].

" تتضافر الكلمتان " منمنمات " و " تاريخية " في العنوان من حيث " التأمل والتفكر، الأولي: التفكر بالحاضر المراد تسجيله مع التركيز الشديد في مادة الحاضر، والثانية التأمل بالماضي واستدعاء ما كان لعله يمد جذوره إلي الحاضر ويكون " [٢].

وبهذا يصبح للمنمنمة دلالة الظهور أو البيان أو ما يبرز أو يترك جراء حدث ما " وبذلك تجتمع في بنية العنوان التصويرية الدقيقة والكتابة ، الفن والتاريخ ، الأمر الذي يمركز انتباه المتلقي بما تتميز به " المنمنمة " من زينة وزخرفة ودقة في انفتاح علي ما يشي به التاريخ من أحداث وأحوال عن فضاء سوسيو ثقافي محدد [٣] .

وأخيراً هذا العنوان يحمل في طياته نسقاً ذا بعد ديني وتاريخي، ففي الإسلام ترتبط فلسفة التصوير ومنها " المنمنمات " – بين العالم المادي والعالم

---

(١) الفن العربي الإسلامي ، د. محمد حسين جودي ، ط١ ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ٢٠٠٧ ، ص ٣٨ .

(٢) مسرح سعد ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي ، ص ١٥٨ .

(٣) التحليل السميائي للمسرح ، منير الزامل ، ص ٤٤ .

الروحي ربطاً محكماً "ينزع إلي الكمال ويجعل من أعمال الفن نمطاً فريداً في مزاياه تقربه من أن يكون نوعاً من ممارسة طقس ديني [١].

نجح عبدالله ونوس عن طريق العنوان في ربط الحاضر بالماضي لقد أدخلنا لسبر أغوار التاريخ بطريقة "وثائقية شيقة ماتعة بعيدة عن الركاكة والسطحية، فلفت انتباهنا لهذا العمل المتقن والهادف والذي به كشف المقصد من وضعه بهذا الشكل" [٢].

قسم سعد الله ونوس مسرحيته إلي ثلاثة فصول أو ثلاث " منمنمات " دقيقة النقوش والرسم ، كل منمنمة تعبر عن رؤية فكرية للكاتب عبر عنها من خلال الشخصيات التي وظفها في عمله المسرحي والتي تتحرك خلال الأحداث في كل فصل .

- **المنمنمة الأولي " نسق الدين "** :

جاءت المنمنمة الأولي بعنواني " الشيخ برهان الدين التاذلي " أو "الهزيمة" لعل عنوان المنمنمة الأولي يوحي بنسق مضمر، فعبدالله ونوس لم يقصد في ظني الهزيمة الفعلية التي لحقت بدمشق وانهيار حصون قلعتها المنيعة بل كان يقصد بالهزيمة ، هزيمة النفوس والمبادئ والقيم وتغيرها ورضوخها تحت وطأة التزييف والمواربة والتلاعب والمكاسب الشخصية.

تتمحور هذه المنمنمة حول أفكار الشيخ برهان الدين التاذلي رجل النقل الذي يعادي أهل العقل ، ويسلم بكل ما جاء بالخطاب السلفي من نصوص دينية صريحة، ولكنه في نفس الوقت كان يحمل قدراً من الحفاظ علي القيم الوطنية والإسلامية إذ دافع بما يستطيع عن القلعة ضد الغزو التتري.

---

(١) في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شئون العتبة النصية ، خالد حسين حسون ، مكتبة الفراهيدي ، ط ٢٠٢٠ .

(٢) التحليل السميائي للمسرح ، منير الزامل ص ٢٠١٤ .

وفي المقابل ظل معادياً لأصحاب العقل ممثلين بالشيخ جمال الدين الشرائجي الذي قضي الشيخ التاذلي بسجنه وإنزال أقصي العقوبة بشخصه ويري أن المحنة نزلت بالناس بسبب استماعهم للملحدين وآرائهم وأن الله أنتقم منهم لأجل ذلك.

إذ يمثل الشيخ برهان الدين التاذلي " قاضي المالكية في دمشق ، نموذجا للفكر العقلي الأصولي المتشدد كما ذكرنا ، فعقليته تقليدية ، وهذا العقل التقليدي يدفعه إلي معاداة ومجابهة لكل فكر اجتهادي مغاير ولهذا يقف أمام أفكار الشيخ جمال الدين الشرائجي " قاضي الشافعية في دمشق " الذي كان ينادي بإعمال العقل في أمور الدين ومن خلال هذا الحوار الدائر بينهما يتضح لنا هذا الاختلاق بين وجهتي النظر الفقهية أوبين عالمي الدين وثلة العماء الذين يأخذون جانب التاذلي ويعتنقون آراءه .

من الحنابلة أمثال " محي الدين بن العز – وشمس الدين النابلسي – تقي الدين ابن مفلح " وقف هؤلاء جميعاً ضد الشيخ الشرائجي بل طالبوا بإحراق كتبه وسجنه نكاية له فيما يقول من آراء .

اجتمع هؤلاء مع الشيخ التاذلي في ركن في صحن الجامع الأموي صانعين حلقة ، كلهم كما نري علماء دين وفقهاء ودار بينهم هذا الحديث أو الحوار الذي يدين الشرائجي .

ابن النابلسي :	إذا صفت النوايا أتحدت القلوب.
التاذلي:	هل بقي في الخاطر شيء ؟
ابن النابلسي :	بقيت مسألة جمال الدين بن الشرائجي.
التاذلي :	نعم . هذا الضال (ينادي) هاتوا ابن الشرائجي.
ابن النابلسي :	يجب أن تجعله عبرة لأهل الضلالات والأهواء.

التاذلي : لا تسامح مع الذين أزاغ الله قلوبهم.

يدفع رجلان معممان الشيخ جمال الدين بن الشرائجي إلي حلقة العلماء . وأحد المعممين يحمل كيساً من الكتب المخطوطة. يبدأ الناس بالاقتراب محتشدين حول الحلقة) [١].

وهنا يدور الحوار بين أمام المالكية الشيخ التاذلي وإمام الشافعية الشيخ جمال الدين الشرائجي وهو حوار غير متكافئ القوي حيث يستعين الشيخ التاذلي بباقي العلماء الذين أحكموا قبضتهم وفرض سطوتهم علي الشيخ الشرائجي بهدف التضييق عليه وإدانته ومن ثم توقيع العقاب عليه نتيجة أفكاره المعارضة لأفكارهم ومذهبهم الديني.

التاذلي : أتخلط في الدين يا ابن الشرائجي .. أخبرنا ياشمس الدين ما علمت من أمره.

النابلسي : بقي ابن الشرائجي يوا ظب علي دروسي حيناً من الزمن ، وكان مجتهداً ومؤدياً لولا ميل إلي الفضول طالما نهيته عنه ، ثم أبدي لي الجفوة والجحود .

وانقطعت أخباره، حتي علمت أنه أنغمس في الضلال انغماساً فاحشاً.

وينبري جمال الدين ليوضح الأسباب التي دفعته لهذا الانقطاع فيقول :

جمال الدين: جفوت مجلسك يا شيخ حين عرفت أنك رقيق العلم والدين، تتوه في المسائل، وتستح الأوقاف فكيف يجوز لمثلك أن يرمي الناس بالضلال[٢].

(١) المسرحية ص ٣٠ " .

(٢) المسرحية ص ٣١ " .

تتكشف لنا الحقائق إذا لم يكن الاختلاق بين الفقهاء حول مسائل دينية صرفة إنما أيضاً كان الخلاف حول غياب الضمير والنزاهة، لقد خرج الفقهاء عما ألزمنا به الدين من العفة والنزاهة وعدم أكل مال الغير واستحلال مال الدولة وعند المواجهة بهذا الأمر دفع الفقهاء علي اتخاذ مسلكاً آخر في الحوار وهو التعدي بالضرب علي بن الشرائجي.

ابن النابلسي: (يهجم عليه ويصفعه) أتتهمني في ديني وعلمي يا ثعبان الكفر والجحود؟

ابن العز: (يصفعه بدوره) وفوق الزندقة صفاقة يا ابن الفاعلة .

جمال الدين: ما أنت يا ابن المعز من يحق له التعريض بأمهات الناس.

وهنا نجد الشيخ التاذلي يلزم جانب الفقهاء والعلماء ويتغاضي عن الإساءة التي لحقت بالشرائجي، فأين هو مبدأ العدل الذي ينادي به هؤلاء وعلي رأسهم هو، فنراه متدخلاً ليس لفض هذا النزاع بل ليثبت الإساءة والتجاوز في حق الدين من قبل بن الشرائجي فيقول :

التاذلي : (متدخلاً بحدة) أقصر يا ابن الشرائجي ، ولا تزد قضيتك سوءاً.

جمال الدين: وما قضيتي ؟

ابن النابلسي: الكفر والزندقة، أيها العلماء، أخبرني شاهد عدل أن هذا الملحد يخوض في القدر، ويتعاطي مقالات الكفار والزنادقة.

ابن مفلح: القدرية مجوس هذه الأمة .

التاذلي : أتخوض في القدر يا ابن الشرائجي ؟

جمال الدين: ما وهبنا الله العقل إلا لكي نفكر ونتأمل ونعتبر قال ﷻ: (أدع إلي سبيل ربك بالحكمة والموعظة

الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن) .
وأكمل مراتب الإيمان ما تحصل بالحكمة .

لذا تضامن قضاة الشرع وفقهاء الدين من الحنابلة مع الشيخ التاذلي بإحراق كتب الشيخ الشرائجي ، متهمينه بالخلط في أمور الدين والخوض في القدر والكفر والزندقة، تعصب لا هوادة ولا تسامح فيه يكشف عنها الخطاب الديني السائد وغطاءه الأيديولوجي لتبرير المصالح والأطماع فجميعهم يخفون خلف العباءة تاجراً أخرق .. هكذا ابن مفلح قاضي الحنابلة النقلي المتشدد – بأمواله وبيوته ومصالحه هرع إلي الصلح ومهادنة تيمور لنك – هو صورة أخري من " دلامة " التاجر الذي عاش في السنة الثالثة من القرن التاسع الهجري عقلية تعلي من شأن الصفقة ، وتري في التجارة صورة الدنيا وأصل النشاط والاستقرار والعمران [1].

يستمر الجدال بين الشيخ التاذلي وقضاة الشرع والدين من الحنابلة وبين ابن الشرائجي متهمين إياه بإحداث فتنة في البلاد وذلك من خلال نشره لآرائه الفقهية المخالفة علي حسب قولهم لصحيح الدين الإسلامي ويجري بينهم هذا الحوار.

ابن العز : هذه مقالات الكفار من المتكلمين والفلاسفة .
جمال الدين : وهل يكفر المرء إذا عزز الإيمان بآيات العقل ؟
ابن النابلسي : يا ابن الأفعي ... هل تستجرنا إلي الجدل؟ قل لنا هل تؤمن بالقدر خيره وشره؟.

(يتكأ جمال الدين)

التاذلي: أجب
جمال الدين : أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ، إني مسلم يؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم

(١) حكي الطائر ، ص ٧٧ .

ابن النابلسي : الآخر، ويعرف أهلي وجيراني أني منقطع عن الدنيا وزخرفها إلي العبادة والدراسة . والقدر ؟ (١)

هذا الحوار يكشف عن أنساق متصارعة أعني " نسق الدين " " فالدين " منطقة لها قدسيتها ولا يمكن الولوج إليها إلا للمتخصصين الدارسين لعلوم الفقه والعقيدة . هذا التصارع بين كل من قطب من أقطاب المذاهب الفقهية الأربعة لكن الشرائجي يجادلهم الحجة بالحجة فيقول :

جمال الدين : لك ما تشاء يا ابن النابلسي، إن الله سبحانه وتعالي عادل ، وإنه لا يأمر بالظلم والفساد، وإذا لم تكن كلفة لم تكن مثوبة ولولا أن الإنسان مخير وحر لما قال الله في كتابه العزيز " فما لهم لا يؤمنون " وكما قال : " وماذا عليهم لو آمنوا بالله واليوم الآخر" فلو كان هو الفاعل لأعمالهم ، لما خاطبهم ولامهم علي ما كان منهم من تقصير ، ولما مدحهم علي ما كان منهم من جميل وحسن .. إنه سبحانه وتعالي يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم ، وإنه يخاطبنا لأننا أحرار نعم . هذا هو الدين إننا أحرار ومخيرون .

وفي تلك اللحظة تتعالي أصوات جميع من هم في المسجد باتهام الشرائجي بالكفر والزندقة، ويتجادل التاذلي والفقهاء والعلماء مع الشرائجي ويدنونه ويقررون حرق كتبه وسجنه .

جمال الدين : من كفر مسلماً فقد كفر.

ابن العز : أتعد أهل الاعتزال والفلسفة والبدع بين المسلمين .

جمال الدين : عالم يجتهد خير من عالم يحمل أسفاراً

....

(١) المسرحية ، ص ٣٢ .

.....	.....
ابن العز :	أقيموا عليه حد الكافر .
التاذلي :	خذوه وأضربوه حتي تكسروا كبرياءه ، ثم أدفعوه إلي سجن القلعة ريثما ننظر في أمره .
جمال الدين :	(وهم يجرونه) ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفراً .
ابن النابلسي:	والكتب ! ألا نحرقها ؟
التاذلي :	نعم ... أحرقوها هنا في صحن الجامع [١].

ثم يخطب التاذلي خطبة عصماء في الناس يسلبهم عقولهم ويبرر لهم ما فعله مذكراً إياهم بأنه يقيم ويصحح قواعد الدين السليم كما أنه يدعوهم للجهاد ضد تيمور اللعين يقول :

التاذلي :	أيها الناس .. ونحن اليوم أمام شدة .. وقد تنادينا نحن علماء الأمة .. وأصدرنا فتوي بالجهاد ، لعدو الله تيمور اللعين .. " [٢].إذا كان هذا التصارع علي مستوي الأحداث والمواقف بين الشخصيات لكن هناك انكساراً للنسق الثقافي علي مستوي الأسماء والشخصيات لقد أطلق المؤلف علي هذه الأقطاب المتصارعة من العلماء ورجال الدين مجموعة من الأسماء تحمل في طياتها معني العز والشرف والتنوير إلا أننا وجدنا تصرفاتها ومواقفها تصدر عكس ذلك، وهي محي الدين ابن العز وشمس الدين النابلسي ، وتقي الدين بن مفلح وقف هؤلاء

(١) منمنمات تاريخية ، ص ٣٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

جميعاً ضد ابن الشرائجي ، فبدلاً من أن يكون الخلاف بينهم خلافاً فقهياً تتبادل فيه وجهات النظر ويكون دعوة لتوضيح الحقائق وتقبل الآخر، ونشر العلم الصحيح للناس وإنارة عقولهم وتوجيههم نحو الصواب ، نجدهم وقفوا متشددين نحو من يخالفهم الرأي وهذا خلاف ما ترمز إليه معاني أسمائهم لأن العرب قديماً تقول : " لكل أمرئ من اسمه نصيب " .

كشف سعد ونوس في عمله المسرحي وخاصة اجتماع المصالح والأغراض بين العلماء والفقهاء كاشفا من خلال تكنيك التباعد بين الشخص والدور الذي يقوم به ... . بما يسمح لنا ذلك التغريب من إعادة اكتشاف الحقيقة برؤية متأملة ووعي نقدي .

ونتوقف مع التفصيلة الثانية في المنمنمة الثانية [١] يفضح المؤلف الجميع في لحظة واحدة .. حين يباعد الشخص بينه وبين شخصية (ابن النابلسي) التي يؤديها ، يردد وصف المؤرخ القديم .. فلم يكن بالمُرض في شهادته ولا لقضائه وباع كثيراً من الأوقاف بدمشق ، وقيل أنه ما أبيع في الإسلام من الأوقاف ما أبيع أيامه وقلما وقع منها شيء صحيح في الباطن"[٢].

ويباعد الشخص بينه وبين شخصية (ابن العز) فيطل صوت المؤرخ القديم يخبرناأنه...

اشتغل بالقضاء فترة ولما كانت فتنة تيمور، دخل معهم في المنكرات وولي القضاء من قبلهم ، ولقب قاضي المملكة ، واستخلف بقية القضاء من تحت يده، وخطب بالجامع باسم تيمور، ودخل في المظالم ، وبالغ في ذلك

(١) ينظر المسرحية ، ص ١٠٣ .

(٢) السابق ، ص ١٠٤ .

فكرهه الناس ومقتوه ويواصل سعد الله ونوس تعرية وفضح اجتماع كل هؤلاء من رجال الدين، مكرراً المباعدة نفسها مع " ابن مفلح " لتكتمل الرؤية داخل المشهد الواحد في إجابتها عن السؤال الجوهري : لماذا وقف رجال الدين ضد الشيخ جمال الدين الشرائجي ؟ ! عندما ألف ابن مفلح كتبه منها " كتاب الملائكة وشرح المقنع " ومختصر ابن الحاجب...، انتهت إليه في أخر عمره مشيخة الحنابلة ثم وُلي القضاء مستقلاً في رجب س ٨٠١هـ [١].

أما الشيخ التاذلي فصورته التي ظهرت لنا داخل النص المسرحي ، شخصية وقورة مهابة شجاعة مما أكسبها احتراماً وتقديراً لدي العامة، حتي إن المباعدة الوحيدة التي خرج فيها من عباءة الشيخ الجليل اتسمت بالتعليق الغاضب والحمية الوطنية الغيورة أمام قرار السلطان " ابن برقوق " من أرض المعركة خوفاً علي اختطاف عرشه .. وهي المباعدة الذكية .. فذلك الاعتراض الغاضب علي السلطة والسلطات [٢] .

لا يتركه سعد الله ونوس تماماً لصوت الشيخ .. ولكن يتركه " للمسافة التي تسمح لنا بالتأمل والتأويل .. فلماذا أثار التاذلي غضباً وتمني أن يواجه السلطان صراحة ، مسقطاً شرعيته هل هو التنازع علي السلطة والشرعية واحتكار الحق وتقويم الأحوال؟ [٣]

هكذا يطل الشيخ التاذلي حتي في اعترافه الصريح بما أغرته به الدنيا، وما سبق وافسد من رشاوٍ ومصالح صغيرة وتوسل الأسباب للوصول إلي المناصب.

يظل التاذلي طوال النص المسرحي مهاباً جليلاً ونموذجاً لسطوة وحضور رجل الدين في الوعي السائد ، بكل ما يجسده من تراث غيبي يؤمن

---

(١) نفسه ، ص ١٠٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(٣) حكي الطائر ، ص ٧٩

رصيده في نفوس الناس جميعاً أو بالأحري نفوس العامة وهذا يتضح من الموقف التالي:

يقول : " كنت أترجح بين النوم والصحو، حين وافاني حبيب الله النبي المصطفي أقشعرت الظلمة حوله وتهاديت وكان يلفه سروال أخضر، وكان وجهه كالسراج المنير، اقترب وفاض حولي خضرة ونوراً ، وبصوت عميق حنون قال لي: هذه المدينة عزيزة علي قلبي ، فانهضوا ، وحاموا عنها ، والذي بعثني رسولاً ، وأسكنني جنته لن تقوم لكم قائمة إذا دخلها عدوي تيمور، ولا تخشوا الموت فأنا جالس علي الضفة " (١).

إن الحلم الذي مارس أثره وقوته علي الشيخ التاذلي حمل بشارة وعلامة وتكليفاً واضحاً للناس علي الجهاد بشتي الطرق، إما النصر وإما الشهادة وهذا ما أسفر عنه حصار تيمور لانك لقلعة دمشق إذا أحكم هو وعساكره قبضتهم عليها فخر الشيخ التاذلي شهيداً في مشهد مهيب انطبع في أذهان الناس وكان وقوداً لهم لمواصلة الجهاد.

وبهذه النهاية لحياة الشيخ التاذلي يرصد المؤلف مجموعة من البني والتحولات والمصائر الغيبية التي عايشها أهل دمشق ومنهم رجل الدين التاذلي والكاشفة عن بنية العقل السائد في دمشق ، لتكتمل علامات الهزيمة التي سميت أو التي أطلقها المؤلف علي منمنمته الأولي والتي تحمل عنوانها بكل التفاصيل.

المنمنمة الثانية "محنة العلم بين الأستاذ والتلميذ" :

ومن محنة رجل الدين ومعاينة هذه الأنساق المتصارعة بينهم إلي محنة أخري لا تقل أهمية ورؤية صادمة لهؤلاء الذين يلقي علي أعناقهم مهمة جليلة في تنوير عقول الأمة ودق ناقوس الخطر الذي يحيق بهم أقصد مهمة رجال العلم،فحين يتحول العلم إلى محنة،يصبح العالم مرتبكالا يدري أي وجهة

(١) المسرحية ، ص ١٨ .

يقصـــد،وإلى أي مـــأمن يأوي،وتختـــل الموازين،وتنقلـــب الأدوار، فيـــوارى العلماءويصبحون طي النسيان، وبعلو الجاهلون إلى مقام ولاة الأمور.

تدور المنمنمة الثانية حول رجل العلم البرجماتي الذي ضحي بالقيم الأخلاقية والوطنية مقابل مصالحه الخاصة وحصوله علي حظوة السلطان الجديد الذي مجده وقدم له الهدايا " نسخة من القرآن –علبة حلاوة – سجادة صلاة وقصيدة البردة وغيرها من الهدايا ولم يكتف بهذا بل قبل يديه ووصفه بأنه سلطان العالم الجديد وملك الدنيا الذي لم يظهر مثله في الخليقة منذ عهد آدم.

كان ابن خلدون في نظر سعد الله ونوس مثالاً لرجل العلم والنخبة الذين يضحون بأوطانهم مقابل الحفاظ علي مكانتهم العلمية والحصول علي طموحاتهم الذاتية ويتجلي ذلك في مواقف بن خلدون مع تلميذه شرف الدين وحوارتهما حول حق الوطن وحق المواطنين وحثهم على الجهاد والتحرر.

شرف الدين :	صار المكان لائقاً لاستقبال العلماء والأعيان.
ابن خلدون :	(يتريث فترة قبل أن يرفع رأسه) العلماء والأعيان يقبلون على لا على المكان.
شرف الدين :	أعرف يا سيدي من يبالي بالمكان حين يكون في حضرة الشهاب اللامع سيدي عبدالرحمن ، لاشك أنهم جاءوا كي يضعوا الأمر بين يديك وهل هناك رجل سواك يمكن أن توضع هذه الأمانة بين يديه .
ابن خلدون :	أية أمانة ؟
شرف الدين :	أن تهدئ روع الناس وتحملهم علي الجهاد . [1]

يكشف الحوار بين الأستاذ وتلميذه عن مفارقة واضحة وموقف متباين، ففي الوقت الذي يطلب فيه التلميذ من أستاذه استغلال مكانته العلمية في دعوة

(١) المسرحية ، ص ١٠٧ .

الناس إلي الجهاد ، يكون الرد الصادم من ابن خلدون وتنازله عن القضية يقول :

ابن خلدون : ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت وأن عصبية العرب زالت وأن الجهاد لم يعد ممكناً ... لا يتحدث عن الجهاد هذه الايام إلا رجل يضرب في الوهم أو يريد أن يلبس علي الناس.

شرف الدين : أهل الشام يبدون عزماً علي القتال ، وهم لا يحتاجون إلا عالماً مثلك يشد أزرهم ويضئ قلوبهم بأنوار تجاربه وحكمته [١].

يستمر الحوار طويلاً بين ابن خلدون وتلميذه، يتطرق فيه ابن خلون إلى الشيخ التاذلي ويصفه بأنه موسوماً أي أنه نصب نفسه بإقامة الحق والدفاع عن الأمة ، لكنه يخفي حبه للرياسة والملك والوصول إلي الجاه خلف ذلك .

ويعارض شرف الدين ابن خلدون فيما ذهب إليه عن الشيخ التاذلي .

شرف الدين : آه يا سيدي. أكاد لا أصدق .. أيمكن أن تصف رجلاً مات وهو يقاتل العدو بالمجنون أو الكاذب.

ابن خلدون: أليس مجنوناً أو كاذباً هذا الذي يتصدي لأمر ليس له، ولا يملك أسباب القيام به! من ندبه للقتال؟ [٢]

شرف الدين : حميته وحبه لأهله وبلده .

ابن خلدون: لا. لم يكن حب الأهل والبلد إلا دافعاً ظاهرياً ، ومن كان يدفعه علي الحقيقة، إنما هو الرغبة في التشوف علي الناس ومباهاتهم [٣].

---

(١) المسرحية ، ص ١٠٨ .

(٢) المسرحية ، ص ١٠٦ .

(٣) السابق ، ص ١٠٨ .

هل هذا المنطق مقبولاً من ابن خلدون في اعترافه الصريح بأنه ليس موكلاً إليه حث الناس عن الدفاع عن وطنهم، وهل ينحصر دور العلماء فقط في توثيق الأحداث والوقائع ؟ ولهذا وجه شرف الدين هذا السؤال لأستاذه قائلاً:

شرف الدين : .. هناك ما يحيرني قليلاً : لا شك أن من شروط العالم، أن يكون محايداً ودقيقاً حين يسجل أحداث عصره ووقائعه ولكن.. لا أدري.. إني أتساءل فقط يا سيدي. هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التي تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد وهل هذا من شروط العلم ونزاهته ؟ (١).

هذا الموقف المتخاذل من ابن خلون من قضايا الأمة ، ينبوء عن تخليه عن دوره كعالم موكل إليه نصيحة الناس وتبصيرهم بحقوقهم المهضومة في مقابل موقف شرف الدين الذي يري عكس أستاذه في أن العلم لابد أن يستغل في إيقاظ ضمير الأمة وحثهم علي الجهاد.

شرف الدين: ألن تخرج سيدي مع الوفد ؟

ابن خلدون : لا ... لا أريد أن أخرج مع الوفد .. أريد أن أمثل بين يدي تيمور وحدي ... (٢).

يحاول شرف الدين جاهداً مع أستاذه ابن خلدون في توجيه الناس وحثهم على الجهاد إلا أنه يفشل في ذلك يقول:

شرف الدين : أليس من مهمة العالم يا سيدي أن ينير للناس ضوءاً، أو أن يهديهم إلى سبيل يخرج بهم من الانحطاط!

ابن خلدون: لا ... ليست تلك مهمة العالم .

(١) تفسه ، ص ١١٩ .

(٢) نفسه، ص ١١٠ .

شرف الدين : وما مهمة العالم ؟

ابن خلدون : مهمة العالم أن يحلل الواقع كما هو وأن يكشف كيفيات الأحداث وأسبابها العميقة [١]

يطل علينا ابن خلدون في النص المسرحي لعبد الله ونوس " طرازاً فاسداً من العلماء ، ونموذجاً انتهازياً يقرن العلم بالمنفعة ويجرد علمه الواقعي من هموم أمته ، وقضاياه بعيداً عن كل فاعلية تاريخية لزمنه ولشعبه [٢] هو " يري في الجهاد سوي الهم ولا يري في الخطوب والخطر المهدد لوجود الأمة سوي وصف المحنة، في المقابل نجده ينفذ ما طلبه منه تيمور لانك من تأليف أو تخطيط جغرافي لمدن وأقاليم المغرب العربي ومسالكه، وهو ما اعتبره شرف الدين تلميذه إسهاماً وتمهيداً لخطوات تيمور لانك في اقتحام المغرب العربي ، متهماً ابن خلدون بالخيانة ! .

فشتان بين الموقفين ، لقد أعطي ابن خلدون انطباعاً سلبياً عن دور العلماء التنويري الغائب في هذا العمل.

استطاع ونوس بوعيه وبفهمه العميق للتاريخ محاكمة للثابت والمقدس من المعتقدات التي توارثناها أجيالاً تلو أجيال ذلك الإكبار والإجلال للعلامة ابن خلدون ومقدمته التي نفاخر بها.

لقد وضع سعد الله ونوس نظرية العمران وصاحبها ابن خلدون علي منصة التشريح ليسلبهما كل ما أغدقناه عليهما من كريم القول والإعزاز .

عرض ونوس مواقف ابن خلدون تجاه قضية الجهاد وتنوير الناس ليفضحه ويعريه لما أغدق عليه سابقاً من تكريم وتفضيل أزاح الهالة المقدسة التي نسجها ابن خلدون حول شخصه وعلمه علي حد سواء ، وونوس بعرضه هذا الموقف لابن خلدون هو محاورة منه لوعي المثقف وإيقاذ ضميره ويدعوه

---

(١) المسرحية ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) حكي الطائر ، ص ٨٠ .

للانحياز ، لذلك فاجأنا في منمنمة الثانية بوضع هذا العنوان وهو:"ولي الدين بن عبدالرحمن بن خلدون أو محنة العلم ".

هو بذلك يهيئ القارئ لما هو قادم ويطلق اتهامه صريحاً لا مواربة فيه فهذا العالم الجليل الذي منحناه القدسية والمكانة العالية ، بمواقفه المتخاذلة هذه محنة وتعد هذه الشخصية الوحيدة التي يذكرها ونوس دون إسناد إيجابيات لها ، ففي الوقت الذي أسبغ علي كثير من شخصياته السلبية بعض الإيجابيات ، إلا أنه مع ابن خلدون كان شيئاً مختلفاً ، جرده من صفة العالم الأساسية التي هي التواضع وعدم الزهو والغرور وذلك في الحديث الذي جري بينه وبين تلميذه شرف الدين يقول :

ابن خلدون : فهذا العلم يا شرف الدين مستنبط النشأة [١].

ألهمني الله إياه إلهاماً لم يسبقني إليه أحد من الغابرين، فلو أضاء الله أنوار هذا العلم للفارابي وأفلاطون وأرسطو لأعرضوا عما كتبوه أو بذلوه بالكلية[٢].

أين بن خلدون من تواضع العلماء، لقد خرج عن السائد والمألوف وكسر نسقاً قاراً لدي المجتمع، عن زهد العلماء وتواضعهم فكلما زاد الإنسان علماً زاد تواضعاً، بل وكشف ونوس أيضاً النقاب عن صفات أخري لدي ابن خلدون تسقطه من مصاف العلماء فوصفه بأنه شخصية جوفاء خالٍ من أي عاطفة وطنية لا يري في الشجاعة كما ذكرنا سابقاً إلا رغبة في الشهرة والمجد وتقلد المناصب .

ويري ونوس أن ابن خلدون خان وطنه بامتياز حينما انحاز إلى أعدائه بحجة الحيدة العلمية وطمعاً بالجاه والمال والسير في ركاب السلطة

(١) المسرحية ، ص ١٢٣.

(٢) المسرحية ص ١٢٤

أحياناً ليدرأ عن نفسه شبهة الوطنية التي هي أبعد ما يكون عنها ، لقد أضفي علي تخاذله وصفا براقاُ حين قال لتلميذه شرف الدين .

ابن خلدون : ابن خلدون الإنسان ليس محايداً ولكنه واقعي .. ترك الغضب والتحسر والمكابرة للذاهلين والحمقي من غمار العامة.(١)

ويحاور عبدالله ونوس ابن خلدون في مسرحيته ويكشف زيف ادعائه وتعاليه الغير مبرر يتضح ذلك من خلال هذا الحوار بين شرف الدين وابن خلدون:

شرف الدين : كان العلماء دائماً يحلمون ، ويبحثون عن السبل التي يعالجون بها علل عصرهم ويصنعون للناس تصورات عن مجتمعات فاضلة تليق بالإنسان والمجتمع الإنساني ألم يصنع الفارابي كتاب (آراء أهل المدينة الفاضلة)! ألم يؤلف المعلم أرسطو كتابين في الأخلاق والسياسة وسواهم كثيرون.(٢)

ويرد ابن خلدون علي تلميذه مفنداً أسباب عدم اتباعه العلماء في الدعوة التي تبنونها لإنشاء مجتمعات فاضلة فيقول :

ابن خلدون : وهذا الجهل هو الذي جعلهم يتوهمون أن أحوال الدول يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد، أو يمكن إقامتها علي التمني والأحلام"(٣).

(١) السابق ص ٨٨ .
(٢) نفسه ص ١٢٣
(٣) نفسه ص ١٢٣ .

وكما أدان النص المسرحي ابن خلدون وعلمه ، أدان كذلك نظريته في علم العمران حيث يري مؤلف العمل أن ابن خلدون بنظريته هذه يدعو إلى الإحباط والتغيب لدي الشعوب في رسم طريقها وتحديد مستقبلها.

ابن خلدون: هؤلاء لم يعرفوا علم العمران ولم ينكشف لهم ما يطرأ عليه من العوارض الذاتية، والتغيرات الحتمية، هؤلاء لم يفهموا أن لكل حادث من الحوادث ذاتاً كان أو فعلاً لابد له من طبيعة تخصه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله، إن للعمران قوانين ثابتة ومطردة كتلك التي تحكم الفصول في تعاقبها والليل والنهار في اختلافهما(١).

شرف الدين يرد قائلاً :

شرف الدين : كلما قرأت فصلاً من فصول المقدمة شعرت بالانقباض وأدركني اليأس.
إذا كانت ظواهر العمران لا تحدث باختيار إنما بضرورة الوجود وترتيبه، فماذا يبقي للناس! لا يبقي لهم إلا الخمول والجريان مع هذه الدورة الجبارة .

لقد أدان ونوس نظرية العمران لابن خلدون علي لسان شرف الدين، فالعمران عند ابن خلدون لا يحدث باختيار ، وإنما كضرورة حتمية للوجود وترتيبه ، وهذا يعني إلغاء دور الشعب في هذه العملية ولم يتوقف الأمر عند الإدانة فقط بل نجده يعرض البديل ، فيري أن الفكرة والمصلحة تقومان مقام العصبية وأن جموع الناس يمكن أن تفعل الكثير إذا ما وحدت بينهم فكرة ومصلحة، وانعقد لديهم عزم وإرادة .

(١) المسرحية ، ص ١٢٣ .

النسق السلطوي:

تعتبر السلطة من الأنساق المتجذرة لكونها ظاهرة شائعة منذ أقدم العصور فقد ارتبط وجودها بالجنس البشري ثم أخذت تتطور بتطور المجتمع وتنظيماته، وقد امتزجت السلطة بكل أوجه العلاقات الإنسانية والاجتماعية المشتركة إذ أن الصراع الناجم عن العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تقوم بين الأفراد والجماعات هي نتيجة مباشرة لوضع السلطة في المجتمع (١)، بحيث يتحدد فعلها بقدرتها علي اتخاذ القوانين والقرارات الملتزمة التنفيذ (٢)، ولهذا السلطوية من وجهة نظر فوكو " إيديولوجية يتلازمها نسق القوة، والعنف هو المكون الأساسي لها تجاه علاقاتها مع المجتمع الآخر "(٣).

وعندما تؤول السلطة إلي فرد أو شخص معين فإن " اندماج السلطة في شخص رجل واحد يعني زوالها بزواله ، لذلك يكون الاحتفاظ بها رهناً بقوة صاحبها وما يتمتع به من قوة كاملة (٤).

يعزي عبدالله ونوس القسم الأكبر من الهزيمة التي لحقت بدمشق ومحاصرة تيمور لنك لها إلي فساد القوتين الفعليتين الدينية والسياسية ، وما تخاذل العامة إلا انعكاساً لموقف هاتين السلطتين وقد عرضنا لموقف السلطة الدينية ونحن الآن بصدد الحديث عن السلطة السياسية فعندما خرج منادٍ يدعو

---

(١) علم الاجتماع السياسي (أسسه وأبعاده) ، صادق الأسود ، مطابع وزارة التعليم العراقية ، بغداد ، د. ط ١٩٠، ص١٢٥ .

(٢) مدخل إلي نظرية الأنساق ، نيكلاوس لومان ، ت : يوسف فهمي حجازي ، منشورات الجمل ، بغداد ، ط١ ، ١٠١٦ ، ص ٤٦ .

(٣) خطاب السلطة من هوبز الي فوكو ، بادئ هندسي ، ت : ميرفت ياقوت ، المجلس الأعلي للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٢٦ .

(٤) الطاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي) إمام عبد الفتاح ، عالم المعرفة ، الكويت ، د.ط،١٩٩٤م ، ص ١٨ .

أهل دمشق المحاصرة إلي التسليم والاستسلام وهجر المدينة وكان على رأس هؤلاء الذين ارتأوا أن في التسليم مصلحة للناس أجمع ، وكان هذا الرأي صادر عن السلطان برقوق ونائبه.

فعندما تخاذلت السلطة انكفأ الناس يتدبرون أمورهم فرادى يائسين إلي أن أدي بهم الاحباط والضياع إلي التعاون مع تيمور لنك وجنوده وساعدوهم علي الدخول إلي القلعة .

ولما بدأوا (جند تيمور لنك ينقبون الأسوار أبدي أهل الشام همة عالية في مساعدة التتار علي نقبها) [١] .

وإن دل هذا علي شيء فإنه يدل علي " رؤية فوقية سلطوية تؤمن بدور القائد الفرد وتحيل الجماعة إلي طغمة تابعين يتلونون بلون قائدهم يضحضحها رد أحمد علي دلامة [٢] .

دُلامة :	هذه شؤون خطيرة ولا يجوز أن يخوض فيها إلا الكبار .
أحمد :	بل يجب أن يخوض فيها الجميع [٣]=.

لقد وجه ونوس إدانته للسلطة متمثلة في رمز البطولة في المسرحية الأمير "آزدار" الذي وصفه بالقائد الشجاع والمحارب الفذ وهو شخصية محببة للجميع، لم يألُ جهداً في الدفاع عن القلعة وقاد المعارك بنفسه حتي الرمق الأخير، كسب جولات كثيرة ضد العدو وألحق به ضرراً كبيراً وكلفه أثمانا باهظة في المال والعتاد قبل أن يضطر إلي ترك القلعة هارباً ، بعد أن حاصرها جنود تيمور لنك .يمثل الأمير آزدار في العمل المسرحي " أيقونة " للمحارب الذي يعده الجميع رمزاً للحاكم الوطني وللشخصية الإيجابية التي اجتمع حولها كل المخلصين من أبناء الوطن فلم يتوان عن الاهتمام بالقلعة

---

(١) المسرحية ، ص ١٣١ .

(٢) الاختلاف والائتلاف في مسرحية منمنمات تاريخية مقال لنجمة خليل حسن من مجلة صفحات سورية عدد ٢٥ مايو ٢٠٠٨ .

(٣) المسرحية ، ص١٠ .

وزخرفتها وتزيينها قبل تسليمها إلا أن النسق المضمر من وراء فعله ذلك ليست الوطنية كما فهمنا وإنما بطولته ناقصة لأنه يسعي إلي تحقيق مجد شخصي وهذا يتضح من الحوار التالي:

ابن الخطيب : هذه ليست شجاعة إنها مباهاة عقيمة، كل ما تبحث عنه أيها الأمير هو شيء من التميز حتي لو كان علي جبل من الضحايا لم تفكر يوماً بنا ولم يشغلك أمرنا : إنك رجل وحيد استغرقك البحث عن شيء من الصيت ورضى ذلك السلطان الرفيع [1].

لقد عري ونوس حقيقة الأمير " آزدار " وفضح مآربه في الوصول للسلطة بالزيف وادعاء الوطنية ، لقد سلم المدينة بعد حصار دام أربعين يوماً إلي جنود " تيمور لنك " وفر هارباً هو وأصحابه خارج القلعة ، بل خارج المدينة في الوقت الذي تصدي الشيخ التاذلي لهذه الهجمة علي القلعة هو ومن معه من العامة والفقراء ثم ينتهي المشهد باستشهاد الشيخ التاذلي بعد قتال قاس ومرير فوق أسوار المدينة.

آزدار : لا ... لا نوافق علي تسليم البلد، هذا طيش وحمق .

التاذلي : وبهذا فإن المدينة تستجير بك أيها الأمير .

آزدار : ماذا يمكن أن أفعل.. أنا أتصرف في هذه القلعة وقد حصنتها أفضل تحصين وتهيأت مع رجالي لكل ما يأتي[2].

التاذلي : أعرف أنك حصنت سموك أنك تهيأت . مثلك أيها الأمير لا يقال له ما ينبغي أن يفعل . لكن المدينة وقلعتها جسد واحد. وتحصين بعض الجسد لا يفيد. إذا كانت بقيته مكشوفة يتناهبها الرعب والفوضي .

(١) المسرحية ، ص ١٢٥ .

(٢) السابق،ص١٦

فأزدار لا يستطيع أن يدرك معني أن يقاتل الإنسان من أجل أمته لا من أجل دولتها ونظامها ، وهذه رؤية مشوشة وقاصرة عن اتخاذ القرارات السليمة ، فنجده يستبعد أي خطة تربط مصير القلعة بمصير مدينتها وأعرض عن نصيحة نائبه الذي كان يري في القلعة ومدينتها جسداً واحداً ، وتحصين بعض الجسد لا يفيد إذا كانت بقيته مكشوفة [١].

وإذا كان سعد الله ونوس أدان الأمير آزدار في مسرحيته بعدم أخلاصه لوطنيته فإنه أيضاً أدانه في ضيق أفقه وقصور رؤيته، فالأوطان لا تبني إلا بالشوري والمداولة في الأمور الشداد ، فرجل مثل آزدار يحتل مكانة رفيعة فهو أمير القلعة وله مستشاراً يناقشه في الأمور الخاصة بسلامة هذا المكان لكننا وجدناه غير قادر علي الإخلاص لفكرة أو عقيدة ، المهم مصلحته الشخصية وهذا يتعارض مع مصلحة القلعة فالنسق المضمر هنا هو أنانيته الشديدة فارتباطه بالقلعة ليس ارتباطاً وثيقاً كما وصل إلينا وإنما حبه للسلطة .

آزدار: أتخيل أن يقاتل الإنسان من أجل دولة في الغيب إني اقاتل من أجل الدولة التي أنتمي إليها ، الدولة التي أعطتني مركزي وحددت لي مسؤوليتي [٢].

فالاعتداد بالنفس والثقة الزائدة من قبل آزدار ورفضه النصيحة تخفي ورائها نسقاً مضمراً وهو الحقد والكراهية لمن يقدم له النصيحة من حاشيته ، فهو يري أنه فوق الجميع، يأمر فيطاع، كلمته نافذة ورأيه هو الوحيد السديد وخير ما يمثل ذلك موقفه من ابن الطيب حينما جاءه عارضاً نفسه ورجاله للدفاع عن المدينة " فكان أن خسر سنداً وكسب عدواً فالإدانة هنا لتغليب الحقد الشخصي علي المصلحة الوطنية " [٣].

(١) نفسه،ص١٦

(٢) المسرحية ، ص ١١١ ، ١١٢.

(٣) الاختلاف والائتلاف ، ص ٦ .

وإن موقفه من الشيخ جمال الدين الشرائجي تأكيداً علي تسلطه وتجبره، لكن هذا التسلط والتجبر يخفيان نسقاً مضمراً وهو الجبن والخوف، من فئة العلماء حين اقتادوا جمال الدين إلي القلعة أسيراً ، لقد أبقاه هكذا كي لا يقال أنه خالف أمراً أجمع عليه العلماء حينما حاوروا جمال الدين في مسألة القدرية فقد نزل علي أمرهم علي الرغم من أنه لم يحمل لأي من هؤلاء احتراماً قط ، لكن المنصب يفعل بصاحبه ما يشاء.

وإدانة ونوس للفوقية السلطوية لا تقتصر علي الأشخاص بل تمتد لتشمل المواقف والسياسات والأمكنة ، فالقلعة ، رغم شجاعة ناسها واستبسال رجالاتها ومهاراتهم في الدفاع عنها لم تستطع الصمود منفردة بعد أن حيدت الطاقات الشعبية المتمثلة بابن الطيب وفصل مصيرها عن مصير المدينة ككل[١] .

وفي ذكره للقلعة وعدم صمودها منفردة نسقاً مضمراً يحيل إلي حال التغريب والتي تليها آلامه العربية المتفرقة ، فهو يدين الأقطار في عدم توحدها وتفسخها ، فهو يدين كل التفردات التي تعيشها البلدان العربية في الزمن الحاضر.

وونوس " يعي خطورة القول الفصل في المواقف المصيرية فالإجابة عليه تحتمل عدة خيارات لذلك نراه في مثل هذه الحال لا يغلب رأياً علي رأي بل يعرض للفكرة ونقيضها تاركاً للقارئ والمشاهد أمر الحكم في أيهما أكثر صوابية[٢].

فالأمير عز الدين آزدار أطل علينا – نائب قلعة دمشق – نموذجاً للمتمكن وحدوده الثابتة والسائدة وحتمية المحافظة علي الوضعية القائمة دون القدرة علي الابتكار والحلم بالإضافة أو التغيير[٣].

---

(١) السابق، ص ٨ .

(٢) نفسه ، ص٩ .

(٣)الاختلاف والائتلاف ، ص ٩ .

شهاب الدين : لو أننا حلمنا وجازفنا تماما كما يفعل الشعراء أحياناً أما كان يمكن أن يتغير مجري الأحداث، وأن تكون هذه الثائرة بداية تحول وانبعاث .

آزدار: إني أفهمك يا شهاب الدين – كانت قدرتك علي الحلم ورغبتك في المجازفة يثيران إعجابي وحبي واعترف إني ترددت وخفت أن أجاريك في الحلم والمجازفة في أوقات الضعف والانحلال ، الأحلام باهظة التكاليف. وكنت أخشي دائماً أن نتوه في الحلم ونضيع الممكن لا أعلم!(١)

آزدار هو النموذج " للسلطة في صورتها التقليدية المحافظة .. نشأ وتربي علي الولاء الواجب واحترام الدولة التي أعطت له المركز وحددت المسئولية .. يدافع عن السلطة والنظام والدولة كمبدأ حتي لو فر السلطان من أرض المعركة ، وتداعي النظام وتفككت أوصاله فهو لا يستطيع الخروج أو التمرد – لكنه يقاتل – حين يقاتل كي يبرهن علي وجود النظام وقدرته علي الصمود والبقاء (٢)

أيضاً ربما تبدو " المبالغة والإسراف في الخيال ملمحاً بارزاً في هذه المسرحية ، ولكن الهدف من وراء ذلك هو تعرية للواقع الحاضر المقيت ، فلا شيء ظل علي حاله ولا شيء سلم، ذلك ان الخطأ الذي تم قبوله في البداية ومشي كالصدع في جسد الأمة هو نفسه الذي أضرم النار وحول المدينة إلي رماد"(٣).

فحين يسند الأمر إلي غير أهله ستتجلي بوادر الهزيمة ويصبح العلم نقمة لا نعمة ، وتحل المجزرة ويطال قسوتها الكل.

---

(١) المسرحية ، ص ١٨٩ ، ١٩٠

(٢) حكي الطائر ، ص ٨٣.

(٣) الخطاب السياسي المضمر في مسرحية منمنمات تاريخية لزينب حمداوي ، أحلام مكاوي ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية بالجامعة الجزائرية الديمقراطية ، جامعة محمد بوحسن ، ٢٠١٨– ٢٠١٩ ، ص ٦٨.

الخاتمـــة

استطاع سعد الله ونوس أن يتحدي مأساته الشخصية والاستمرار في مشروعه التنويري حتي آخر رمق في حياته ، فهو في جميع كتاباته ملتزم حتي الثمالة ، يعيش التزامه كتابة وممارسة بشهادة من عرفوه ممن كتب عنه، هو ملتزم بقضايا الأمة العربية يقدم في كل عمل من أعماله المسرحية قولاً وموقفاً.

وقد وضح ذلك في مسرحية (منمنمات تاريخية " فقد عرض فيها لهموم ونكسات لحقت بالعالم العربي ، ولا أدل علي ذلك من تحليله للهموم المصيرية مثل الهزيمة ، فلسطين ، ومسألة الانفتاح والتبعية ، ومشكلة المثقف وغربته عن مجتمعه والعلمانية وغيرها من القضايا.

وهو في ذلك فكأنه يتحدي الفناء المادي وينتصر عليه خلوداً إبداعياً، إن العمل الذي تناولناه بالدراسة وهو " منمنمات تاريخية ، واحدة من أعماله المتأخرة التي كتبها وهو علي فراش المرض .

ومن خلال دراستنا لهذا العمل لاحظنا تميزه ،ذلك لأنه يختلف عما عهدناه في القراءات التاريخية الكثيرة ، هذا العمل يدين رموزاً طالما قدسناها ، وتعري قناعات طالما اتخذناها ثوابت ومسلمات ، وهي بعد كل ذلك، منحازة لقيم العقلانية والحرية .

أراد ونوس من خلال هذا العمل تعرية الشخصية العربية والدمشقية في هنه من هنات لا تنفرد بها فئة دون أخري إنما تطال الفرد أياً كانت فئته الاجتماعية أو رتبته العلمية أو مستواه الثقافي ، حتي كأنه يرجع الهزيمة التي لحقت بالوطن العربي، إلي هزيمة الداخل قبل هزيمة الخارج، وأن الكل مدان من وجهة نظره علي كافة المستويات ، والشخصيات وهذا ما لمسناه في المسرحية ، فكل شخصياتها مدانة (الشجاع والجبان ، المقاوم والمستسلم رجل العلم ورجل الدين، أهل السلطة وأبناء العامة إن هذا العمل التنويري لبنة في مشروع سعد الله ونوس" الفكري الذي نذر عمره كله له، من خلال تضافر

التاريخ مع الفن قدم لنا المبدع عملاً إبداعياً راقياً ، فما يقصر عنه التاريخ الموضوعي تكمله الحكاية، وما تشط به مخيلة الراوي يعقله التاريخ .

في ختام هذه الدراسة يمكننا إجمال أهم النتائج المتوصل إليها فيما يلي:

-يعد النقد الثقافي تحولاً من نقد أدبي شعاره الخطابات الجمالية إلي نقد يهتم بالكشف عن الأنساق المضمرة وفضح حيل وألاعيب المبدعين علي امتداد الزمان.

-يساوي النقد الثقافي بين خطاب المؤسسة والخطابات المهمشة لأننا إذا نظرنا عن قرب وبعمق نجد أن الفروقات بين هذين الصنفين تزول تماماً علي مستوي الثقافة المضمرة .

-يعتبر العنوان نصاً موازياً ومجاوراً للنص المسرحي، تكمن أهميته في حضوره المثقل بالمضمر والمسكوت عنه، باعتباره منظومة فكرية وثقافية ، تدفع القارئ وتحفزه لاستكشاف ما وراء ذلك التركيب اللغوي .

-يمثل عنوان مسرحية " منمنمات تاريخية " لسعد الله ونوس ، نصاً متبايناً يضمر نسقاً ثقافياً يعكس قبح وتصارع القوي المهيمنة (القوي الدينية والسياسية – طبقة العلماء ثم التجار) .

-استطاع سعد الله ونوس في عمله المسرحي أن يكشف عن الأنساق المضمرة المتخفية والقابعة تحت عناوين ومسميات هي أبعد ما تكون منها.

-أدرك سعد ونوس أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية ، لذا أمضي حياته يدافع عن قيم الحرية والديمقراطية والإنسانية وقضايا العدالة الاجتماعية والأهداف العريضة والأحلام الكبيرة التي تجتمع عليها الأمة من محيطها إلي خليجها .

-أيقن ونوس أن في الثقافة وحدة فكر وعمل محورها الهموم الإنسانية والمجتمعية في شتي مستوياتها مثلما كان يري في المثقف مسؤولاً عن كرامة الإنسان. وقدم سعد ونوس إضافة نوعية للفكر العربي فقد ركزفي أعماله

المسرحية والتي منها هذا العمل الذي قمنا بدراسته علي التعبير عن الواقع البائس بكل جراحه وتناقضاته ، رغبة منه في الارتقاء بهذا الواقع علي الدوام نحو الأفضل والأجمل أو علي الأقل التخفيف من شروره ومآسيه والأقتراب به أكثر نحو الإنسانية.

-لجأ ونوس إلي أسلوب المسرح الملحمي ، حيث وجد فيه القدرة علي التعبير عن واقع الأمة العربية ، وفي هذه المرحلة تأثر ونوس ببعض أدوات المسرح البريختي حيث اتضحت لديه فكرة تأسيس مسرح عربي له خصوصيته.

-يري ونوس أن الأشكال والمضمونات التراثية يمكن أن تؤدي إلي نتائج عكسية إذا ما تم استخدامها بصورة سطحية .

-أعجب سعد الله ونوس بما وجده متحققاً في المسرح القديم من تغريب فطري، ذلك أنه ينسجم مع ما يسعي إليه، ألا وهو التواصل والتفاعل مع الجمهور لذلك حاول أن يتمثل تجربة جيل الرواد المسرحيين ودعا في سبيل ذلك إلي الابتعاد عن القوالب الجاهزة للبحث عن صيغ مسرحية ترتبط بالأمة العربية وحاضرها.

-اختياره للذات منطلقاً لأعماله المسرحية لأنه وجدها وسيلة من تلك الوسائل التي أحس بقدرتها علي خلق ذلك التفاعل والتغريب الفطريين وهو بهذا متأثر ببعض أدوات المسرح البريختي.

-اختار ونوس من التاريخ فترات الصراع الدرامي مثل العمل الذي تناولناه وهو " منمنمات تاريخية "والتي تتسع رقعتها للجدلية التي تحكم علاقته مع هذا التراث، إضافة إلي أنه لم يختر أزمنة التسطيح والرخاء والانتصار كونها لا تتناسب مع منطقة الجدلي وهو يرفض " تناسي " أحداث التاريخ الدامية والقفز فوقها، والاكتفاء بتسطيح الأمور التي هام بها جيل من المثقفين،

لماذا وقعنا في هذا الفخ التبسيطي بحيث يبدو وكأننا نبني مشارعينا وأعمالنا خارج سياق التاريخ أو بالقفز فوق التاريخ [١].

-أطل الفرد برأسه وعالمه الخاص في مسرح (سعد الله ونوس) ، حيث أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته ، وألا يعتقد علي الأطلاق أنه إذا اغتني من حيث وجوده الفردي إنما يمزق شمل الجماعة والعمل الجماعي ، لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، هكذا تناول أهواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية .

- لم يقفز سعد الله ونوس من عربة التاريخ ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة أن الوعي بالتاريخ ليس يقيناً ثابتاً ، ليس مجرد شعار ولا تحيز أيديولوجي، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مستمرة.

-تعددت مستويات القراءة في هذه المسرحية وتداخلت الأحداث في جدارية غاب خلالها المشهد المحوري لتساوي الأجزاء أو المنمنمات في الحضور أو في الغياب .

-لجأ إلي تقنية التغريب لما وجدها وسيلة لإظهار المعني الجدلي للخطاب ، وكشف التناقضات الطبقية في العلاقات الاجتماعية بهدف تحفيز المتلقي إلي التفكير بها وإجباره علي اتخاذ موقف منها .

-رفض ونوس فكرة الشخصية الثابتة غير المتغيرة ، أي فكرة الشيء لا يناقض نفسه ، أو أن يكون ولا يكون في الوقت ذاته ، وبذلك يكون رفض ما ذهب إليه أرسطو من كون الشخصيات ثابتة " البطل – خصم وعد – خيرة – شريرة " ورأي أن التصور الواقعي للشخصية ما يكمن في التبدل وتغير الأحداث مثل باقي الكائنات ، أي أن الذاتية ليست جوهر ثابت كما ذهب أرسطو ، وإنما متناقضة هذا التناقض هو الذي يكسبها الذاتية الحقيقية .

(١) الأعمال الكاملة سعد الله ونوس ، ج٣ ، ص ٤٤٧ .

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر :**

مسرحية منمنمات تاريخية : سعد الله ونوس رواية الهلال .

١- أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس ، محمد صالح مروشية ، جامعة تشرين ، مقال في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٤ م.

٢- آثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الرشيد بوشعير ، دمشق ،دار الأهالي، ١٩٩٦م.

٣- الاختلاف والائتلاف في مسرحية " منمنمات تاريخية " نجمة خليل حبيب ، مقال في مجلة طبقات سورية ، عدد نوفمبر ، ٢٠٠٦م.

٤- إشكالية الجمالي والثقافي – تحليل الخطاب النقدي في كتاب التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل، محمد صابر دار عنيداء ، عمان ، ط ٢٠١٦ م.

٥- الأعمال الكاملة لسعد الله ونوس، دار الآداب، لبنان ٢٠٠٤م.

٦- التحليل السميائي للمسرح " سميائية العنوان – سميائية الأشخاص – سميائية المكان "، منير الزامل، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، ط م٢٠١٤ .

٧- التغريب والتماهي بين بريشت وأرسطو (قراءة في التقنيات المسرحية) لسمية البشير، مجلة محكمة ، كلية الآداب، جامعة الزاوية، العدد الثلاثون سبتمبر ٢٠٢٠ م.

٨- جدلية الكلمة، حسين جمعه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط. ٢٠٠٢م.

٩- حكي الطائر ، سعد الله ونوس، لعبلة الرويني، مكتبة الأسرة ، سلسلة الأدب ، العدد ٢٧.

١٠- الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، د.ت، ط ٢٠٠٣م.

١١- خطاب السلطة من هوبنز إلي فوكو ، بادي هندسي ، ت : مرفت ياقوت ، المجلس الأعلي للثقافة ، القاهرة ، ط١، ١٩٩٦م .

١٢- الخطاب السياسي المضمر في مسرحية منمنمات تاريخية زينب حمداوي، أحلام هادي ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية ، بالجامعة الجزائرية الديمقراطية ، جامعة محمد بوضيف ، ٢١١٨ – ٢١١٩م.

١٣- دراميـة التغيير برتولد برشت، قيس الزبيدي، دار كعنان للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧م.

١٤- ديوان نجاح العرسان (فرصة للثلج) قراءة في ضوء النقد الثقافي، مازن لحود سالم الربيعي، جامعة بابل ، كلية التربية الأساسية، بحث منشور في كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل ، عدد ٣٩.

١٥- السرد العربي القديم ، الأنساق الثقافية واشكاليات التأويل ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، د.ت.

١٦- السيميوطيقا والعنونة ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والفنون والآداب الكويتية ، عدد ٣ ،يناير، ١٩٩٧م .

١٧- الطاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي) إمام عبدالفتاح ، عالم المعرفة ، الكويت، د.ط، ١٩٩٤م.

١٨- علم الاجتماع السياسي (أسسه وأبعاده) ، صادق الأسود ، مطابع وزارة التعليم العراقية بغداد ، د. ط ، ١٩٩٠م.

١٩- غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، علي عواد، المركز الثقافي العربي، ط١ ، ١٩٩٧م.

٢٠- الفن العربي الإسلامي ، محمد حسين جودي، دار المسيرة، للنشر والتوزيع للطباعة ، عمان ط١ ، ٢٠٠٧م .

٢١- فن المسرحية ، عبدالقادر القط، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٨م.

٢٢- في المسرح العالمي ، محمد مندور ، القاهرة ، دار نهضة مصر، د.ت.

٢٣- في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل ، منشورات أمانة عمان الكبري، عمان ، ٢٠٠٢م.

٢٤- في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسن، مكتبة الفراهيدي ، ط٢٠٢٠م .

٢٥- الكافي في اللغة ، للشيخ طاهر الجزائري الدمشقي، تحقيق : أبو قاسم الجزائري، دار ابن حزم ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ م.

٢٦- لسان العرب لابن منظور ، مادة نمنم .

٢٧- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، أحمد يوسف عبدالفتاح ، منشورات الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠م.

٢٨- اللغة الشعرية وتحولات النسق، قراءة ثقافية في شعر أبي عينية المهلبي، يوسف عليمات ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر العالمي، عمان ، الأردن، ٢٠٠٨م .

٢٩- مدخل إلي نظرية الأنساق ، نيكلاس لومان ، ت: يوسف يحيي حجازي ، منشورات الجمل، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٦م.

٣٠- مسارات النقد ومنارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، حفناوي بعلي، دروب للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م .

٣١- مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، محمد عزام ، دمشق ، دار علاء الدين ، ٢٠٠٣ م.

٣٢- مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث، ناهد الديب ، مجلة فصول ، مج ٣، عدد ٤ ، ١٩٨٣م.

٣٣- المعجم المسرحي، ماري إلياس خوري، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٣٤- المفاهيم " تكوينها وسيرورتها" محمد مفتاح وأحمد بوحسن منشورات ، كلية الآداب، الرباط ، المغرب ، ط ، ٢٠٠٠م.

٣٥- مقاربة سميائية في ديوان " بسمات من الصحراء ، رضا عامر، حاتم كعب، مجلة المعارف ، جامعة محمد بسكرة، الجزائر، مجلد ٣ عدد ٤.

٣٦- مقال بجريدة الأهرام للكاتب نبيل فرج بعنوان " الفكر النقدي والالتزام الإنساني في مسرح سعد الله ونوس " الرابط :
https: gate, ahram. Org.eg/daile/Neus/ 399439.aspx

٣٧- النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات ، اربد عالم الكتب الحديث، ط١ ، ٢٠٠٩م.

٣٨- نظرية المسرح الملحمي، برتولد بريخت، ترجمة جميل نصيف عالم المعرفة، بيروت، د.ت

٣٩- النظرية الملحمية في مسرح بريخت ، محمد صديق بيروت ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٩٣م.

٤٠- النقد الثقافي ، أرثر أيزا برجر، ت: وفاء إبراهيم ورمضان بسطا ويسي، المجلس الأعلي للثقافة ، مصر ،ط١، ٢٠٠٣م .

٤١- النقد الثقافي ، هيثم عزام ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٥ م.

٤٢- النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، جميل حمداوي بحث منشور علي موقع ديوان العرب، الشبكة المعلوماتية، ٢٠١٢م .

٤٣- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، لعبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط١، ٢٠٠٠م.

٤٤- النقد الثقافي ومنطق الانسجام ، في المنطق والمتن والإجراء، عبدالعظيم رهيف ، مجلة كلية التربية ، جامعة الموصل، عدد ٢٠١٢م.

٤٥- النقد النسقي (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي) ، يوسف عليمات ، الأهلية ، الأردن ، ٢٠١٥ م.