الإيقاظ الشعري للتاريخ في المسرح العربي

قراءة في مسرحية (منمنمات تاريخية) لسعدالله ونوس

حسن أحمد الأشلم
جامعة مصراتة – ليبيا

1. الإيقاظ الشعري..الأدب والتاريخ

"إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة؛ بل *الإيقاظ الشعري* للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم، هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية؛ التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي." جورج لوكاش[1]

على الرغم من أن مقولة جورج لوكاش –السابقة– مختصة بتحديد موقفه من علاقة الرواية بالتاريخ؛ فإنها في الوقت نفسه تكشف عن جانب مهم من المعضلات الحقيقية التي تواجه علاقة الأدب في مجمله الأجناسي بالتاريخ، وذلك انطلاقاً من بعدها البسيط المتعلق بتحديد ماهية هذه العلاقة، التي يبدو فيها التاريخ شبه محايد؛ باعتباره ممثلاً للحقيقة الثابتة التي لا يعتريها التغيير في كينونتها الماضوية، وفي الجانب الآخر يظهر الأدب بوصفه متطفلاً على هذه الحقيقة؛ وذلك حينما يقرر الأديب في مرحلة تاريخية ما إعادة ترهينها زمنياً وإيديولوجياً في سياق الحاضر أو المستقبل، وهنا يبرز البعد الإشكالي للعلاقة؛ الذي يتجاوز الذات المبدعة ليشمل العملية الإبداعية في إطارها العام أثناء تعاملها مع الحقيقة التاريخية الراسخة، وهو ما يمكن أن يتبلور في عدد من التساؤلات لعل أبرزها:

---

[1] الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2005، ص46.

– ماهية العلاقة التي تربط الأدب والأديب مع التاريخ؟
– ما هي الأسس التي تحكم هذه العلاقة على صعيد المرجعية النصية والأمانة العلمية؟
– ما هي حدود العلاقة بين المتخيل والواقعي في النص التاريخي؟
– إلى أي مدى يمكن عد الأدب المعتمد على التاريخ تأريخاً، أو إعادة كتابة لهذا التاريخ؟
– ما علاقة الحاضر بالماضي وما دوره في إعادة النص التاريخي إلى الحاضرة الأدبية؟
– هل العملية مجرد إسقاط آلي مباشر للماضي على الحاضر أم أن العملية أكثر تعقيداً من ذلك؟

هذه التساؤلات وغيرها تبدو على قدر كبير من الأهمية، والإجابة على جانب منها قد يكون كفيلاً بوضع الأمور في نصابها، سواء على مستوى الكتابة الأدبية التاريخية أم على مستوى الممارسة النقدية التي تتولى متابعة النصوص الأدبية الموصوفة بأنها نصوص تاريخية، وخاصة في كل من الرواية والمسرحية؛ اللتين تتجلى فيهما إشكالية التاريخي والمتخيل بصورة أكثر تعقيداً مما هي عليه في النص الشعري، الذي يمكن الزعم بأن ممارساته الإبداعية ومقارباته النقدية قد استطاعت استيعاب التاريخ بشكل ناجح وإلى حد كبير، من خلال تجلياته الفنية الحديثة والمعاصرة ممثلة في تقنيات: الصورة، والتناص، والرمز، والقناع، واستدعاء الشخصيات التاريخية، وتوظيف كل ذلك ضمن سياق الرؤية الشعرية.

وهذه المرحلة –التي يمكن وصفها بالنضج في تفاعل الأدب مع التاريخ– يمكن الادعاء أيضا بأن كلا من الرواية والمسرحية قد ظلتا في منأى عن الوصول إليها، ربما بسبب التقاطع بين الخبري والسردي والمشهدي في كل من: التاريخ، والرواية، والمسرحية، الأمر الذي جعل أفق انتظار القارئ وأفق الرؤية عند عدد من الأدباء يميل إلى المطابقة العاكسة بين حقيقة النص التاريخي وانعكاسها على مرآة النص السردي، وهذا الجانب المهم في القضية يمكن تجاوزه، بل وينبغي تجاوزه؛ وذلك من منطلق أن الكتابة الأدبية المستندة على النص التاريخي في مرحلة أولى هي رهينة الحاضر الدافع باتجاه الماضي؛ سواء لاستدعاء لحظة مشابهة من ذلك الماضي، أم لممارسة قراءة مغايرة له، وفي كل الأحوال ستكون

هذه العودة مرتبطة في توجهاتها المتعددة برابط مهم ألا وهو عنصر الرؤية الذاتية عند الأديب في جانبيها الجمالي الإيديولوجي، التي تجعل منه متأملاً في التاريخ، وقارئاً واعياً له أكثر من كونه عالماً يعيد كتابة هذا التاريخ، أو مجرد ناف مناكف أو مؤكد متسامح مع ما جاء فيه؛ والمعنى بصورة أوضح أن الأديب "حين يختار التاريخ مجالاً لعمله الفني يضع نفسه رهن أغلال الحقيقة التاريخية في إطارها العام، ولكنه في حل من القيود الصارمة التي يفرضها المؤرخ على نفسه".[2]

ومن جانب آخر فإن العودة الإبداعية إلى التاريخ لا تعطي للأديب حق العودة الاعتباطية، بل هي عودة واعية باشتراطات المرحلة السابقة والمرحلة الحالية بأبعادها الاستشرافية، فمساحة الحرية مشروطة بالاعتماد المباشر على مدونة تاريخية محددة، تتم قراءتها في ضوء الوعي الذاتي بشكل متأنٍ، وهو ما عبر عنه جورج لوكاش بقوله: "كلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق، وأكثر تأريخية على نحو أصيل، كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه، وأقل شعوراً بالتقيد بالمعطيات التاريخية الفردية".[3] الأمر الذي يتيح مدى أوسع للإفادة من هذه المعرفة التاريخية، وذلك حين تتحول إلى بنية النص المتخيل عبر ذاتية الأديب ورؤيته الحاضرة والمستقبلية؛ المستندة على التاريخ وليس على البعد الانطباعي المتوارث في الذهنية الجمعية عن هذا التاريخ، وبمعنى آخر إنها جدلية الذاتي والموضوعي التي تشكل انطباع القارئ عن جماليات هذه الجدلية، التي ستشكل الخصوصية الذاتية لكل أديب على حدة في سياق تعامله مع التاريخ الموضوعي.

2. المسرح العربي والتاريخ

ما سبق يكشف بوضوح أن ثمة مأزقاً حقيقياً في الكتابة الأدبية التاريخية، يتأتى–ربما– مما يمكن وصفه باستسهال الكتابة السياقية عبر التاريخ، خاصة في

[2] الشعر والتاريخ، قاسم عبده قاسم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد3، العدد2، ص336.

[3] الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ص 239.

ظل القوالب التاريخية الجاهزة سرديا ومشهديا وحدثيا بشكل يمكنها من أن تنطبق على سياق تاريخي آخر بيسر وسهولة، وربما كانت هذه هي نقطة ضعف كثير من الكتابات الأدبية التاريخية، التي وقعت في مأزق انعدام المصداقية العلمية كونها مجرد نصوص مجترة للتاريخ الموضوعي المسبق، وكذلك الوقوع في فخ غياب المصداقية الفنية أو الإبداعية كونها لم تحترم الشروط المتعلقة بالتعامل مع الواقعي والتاريخي وتداخله مع النص المتخيل.

وبالعودة إلى المسرحية التاريخية في الأدب العربي الحديث فإن الملمح الأبرز الذي ظل ملاصقا لها هو حداثة الكتابة التاريخية الأدبية العربية من جهة، وحداثة الفن المسرحي العربي من جهة أخرى، أما البديهي الذي لا يمكن التشكيك فيه فهو أن ثمة عودة إلى الإرث التاريخي الموضوعي الكبير في المسرح العربي، لكن الأهم من ذلك كله هو محاولة إيجاد تفسير لعدد من التساؤلات المتعلقة بحيثيات هذه العودة ونتائجها، ومن بين هذه التساؤلات على سبيل المثال:

– لماذا عاد المسرح العربي إلى التاريخ؟

– وكيف عاد؟

– وما هي أهم المحطات التي مر بها في هذه العودة؟

– وما هي الرؤى أو الخلفيات الفكرية التي تحكمت في هذه العودة؟

لعل من بين الجهود النقدية المهمة التي حاولت الإجابة عن هذه التساؤلات ما ذكره أحمد سمير بيبرس من أن اتكاء المسرح العربي منذ نشأته على التاريخ قد فرضها انعدام وجود تقاليد مسرحية موروثة يمكن أن يعود إليها المسرحيون العرب، الأمر الذي فرض عليهم العودة التاريخ استلهاماً له؛ باعتباره فضاءً نصياً وإيديولوجياً جاهزا مفعما بالأحداث والأخبار والشخصيات، الأمر الذي يتيح للكاتب وهو خارج السياق التاريخي حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر، وكل ذلك على مرآة الفهم الذاتي للتاريخ.[4]

[4] المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث للباحث أحمد سمير بيبرس، عرض: محمد الطاووس، (مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد2، العدد 3، ص266).

ولا ريب أن هذا التفسير يحمل قدراً كبيراً من المصداقية على الصعيد الفني المرتبط بالعلاقة الجدلية بين الوعي الذاتي والخلفية الموضوعية التاريخية، لكنه – من جانب آخر – يبدو أكثر حيادية في التعامل مع التاريخ، فهو يبدو من منظور بيبرس أقرب إلى البنية المكتملة الناضجة التي تسد القصور الفكري والضمور الإيديولوجي الذي يعاني منه الحاضر.

أما التفسير الأكثر جرأة من السابق فيظهر عند **عزالدين المدني** الذي رأى: أن عودة المسرح العربي إلى التاريخ سببها انتفاء الثقة بين الكاتب والتاريخ، وذلك من جهة انعدام الموضوعية في الكتابة التاريخية التراثية أو في معظمها، التي خضعت لاشتراطات المراحل وتناقضاتها، بحيث لم تغفل التاريخ بوصفه ميدانا من ميادين تصفية الحسابات إن لم يكن أهمها أخطرها؛ وهذا الأمر جعل الأديب العربي يعيد صياغة هذه التاريخ ويتعمق فيه، إلى الدرجة التي يمكن أن تجعله يمارس دوراً مزدوجاً، يجمع فيه بين المؤرخ المحقق للمادة التاريخية التراثية والأديب برؤيته الحداثية المتعاملة مع هذه المادة التاريخية التي أعيد تحقيقها. [5]

وبالعودة إلى طبيعة حركة المسرح التاريخي العربي يرصد **علي الراعي** أهم المراحل التي مر بها هذا المسرح، بمواصفاتها التي جسدت مقدار الحساسية في تعامل الأدب مع التاريخ، انطلاقاً من بدايات المسرح التاريخي العربي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر؛ وذلك على النحو الآتي:

– بدأ المسرح التاريخي من نقطة الإفادة من التاريخ في إمتاع المتفرجين وربطهم بفن المسرح وبالتراث وبالقومية في بعدها العام.

– ومن ثم توظيفه في مرحلة ثانية ليكون مهيجاً سياسياً لإذكاء هذا الشعور القومي.

– وفي مرحلة ثالثة تم توظيفه للافتخار بتاريخ الأسلاف ومنجزهم الحضاري.

– ومن ثم التحول في المرحلة الرابعة إلى تأمل الأحداث وتفسيرها من منظور كاتب المسرحية.

---

[5] تعقيب عزالدين المدني على بحث التاريخ العربي والمسرح، عزالدين المدني، (مجلة البيان، الكويت، العدد:217، ص96).

– وفي المرحلة الخامسة كانت مرحلة التاريخ المتخيل الموظف لتعرية الحاضر وإيضاح حقيقته.

– أما في المرحلتين السادسة والسابعة فقد بدت حركة المسرح التاريخي أكثر مشاكسة مع النص التاريخي؛ ففي مرحلة أولى كانت المساءلة الناقدة لهذا التاريخ، ومحاكمة بعض من شخصياته؛ لتبيان عوامل العجز والقصور فيه، ومن ثم جاءت المرحلة الأخرى التي جسدت مرحلة الرفض للتاريخ الذي كتبته المؤسسات الرسمية الحاكمة بما يخدم رؤاها ويحقق أجنداتها، الأمر الذي أدى إلى التحول إلى ما يمكن تسميته بكتابة التاريخ برواية الشعب، الذي صنع أحداث التاريخ عوضاً عن كتابة المؤرخ المنتمي إلى المؤسسة.[6] ليصبح الهامش مركزيا، يكتسب مصداقيته من قدرته على إبراز ما أخفته يد المركزية التاريخية في تعاطيها مع تحولات الأحداث في سياقها التاريخي الواقعي.

لا شك أن المنعطفات التاريخية الحاسمة التي صاحبت حركة المسرح العربي منذ نشأته وحتى يومنا هذا قد أسهمت بشكل واضح في هذه التحولات وتحكمت في توجهاته التاريخية، التي تحركت في مراحلها المتعددة من النقيض إلى النقيض، ابتداء من الإسقاط التاريخي الخطابي الانفعالي المباشر وصولا إلى التغريب التاريخي، ومن مركزية المركز إلى مركزية الهامش؛ ومع ذلك كله فإن بالإمكان اختزالها في سياق توجهين يمكن القول بأنهما قد تحكما في حركة المسرح التاريخي العربي، وقد تفطن إليهما **عزالدين المدني** أثناء تقييمه للمراحل التي رصدها علي الراعي، فمن وجهة نظره فإن المراحل السبع تحكمها نظرتان مختلفتان للتاريخ العربي:

– الأولى: عدها سطحية مالت إلى الجوانب المضيئة في هذا التاريخ فجعلت منه جانباً وعظياً انفعاليا يلقي دروساً في تاريخ الأمة، ويتغنى بأمجادها في مواجهة المستعمر، وهي بمنزلة عقد للمقارنة بين ماض مشرق وحاضر مزرٍ؛ ومن ثم يكون هدفها تنبيه الذات إلى بناء المستقبل على مرآة الماضي الحضاري، وهو

[6] التاريخ العربي والمسرح، علي الراعي، (مجلة البيان، الكويت، العدد:217، ص64).

أمر لا ينفصل في حقيقته عما قدمته الإحيائية العربية من رؤية ارتكزت على النهضة والعودة إلى سياق النهضة لن يكون إلا بإحياء الماضي واستلهامه والنسج على منواله.

- أما النظرة الأخرى؛ فيصفها بأنها النظرة العمودية النقدية، التي من خلالها وقعت إعادة قراءة هذا التاريخ ونقده، ومن ثم اختيار فضاء الكتابة ضمن إطار المحطات التاريخية الأكثر إشكالية في التاريخ العربي فيما عرف بعصر الازدهار الحضاري، والمشكوك في نية كتابه القدامى أثناء في كتابتهم عنها؛ خاصة في ضوء حقيقة لا يمكن إنكارها في هذا التأريخ ألا وهي نظرية تشويه السابق وتقديس الحاضر.[7]

3. سعدالله ونوس.. التاريخ بين متنه وهامشه

1.3. المنمنمات (تغريب التاريخ)

وبالانتقال إلى فضاء المسرح التاريخي العربي في تعاطيه الأكثر نضجا مع التاريخ تبرز تجربة سعدالله ونوس المسرحية، كونها تجربة اتصفت بالاطراد والعمق، وللاقتراب من هذه التجربة وقع الاختيار على نصه المسرحي (منمنمات تاريخية) الذي كتبه في العام 1993م؛ والمؤطر في سياق المرحلة الأخيرة من حياة سعدالله ونوس الزمنية والمسرحية أيضا، مرحلة تبدو على قدر كبير من الخصوصية والأهمية، خاصة فيما يتعلق بالتاريخ في بعده الزمني الخاص، من خلال ما اصطلح على تسميته بمرحلة الصمت الإبداعي عند سعدالله ونوس في الفترة من 1979إلى 1989،[8] وهي مرحلة حساسة من الناحية التاريخية الموضوعية، لأنها تمثل مرحلة فراغ سياسي حقيقي في العالم العربي بعد الانكسار الكبير في 1967، وخيبة حرب 1973م، وانتكاسة السلام مع إسرائيل 1979م، ولانفتاحها على انكسار أكبر تجسد في الحروب العربية البينية بداية من حرب الخليج الأولى مطلع التسعينيات.

---

[7] تعقيب عزالدين المدني، مجلة البيان، ص 93-95، 98.

[8] مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، محمد عزام، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2003م، ص30.

أما على الصعيد الفني في هذه المرحلة؛ فقد اكتسبت بنية المسرحية في أدب ونوس خصوصيتها ذات الطبيعة التغريبية[9] الجدلية في التعامل مع النص التاريخي العربي المركزي، ومن ثم إعادة توظيفه في بنية النص المسرحي من منظور الهامش الذي يمارس دوره في إعادة صياغة هذا التاريخ، وهو ما سنحاول استشراف جانب منه من خلال الاطلاع على توظيف التاريخ في مسرحيته التاريخية ذائعة الصيت (منمنمات تاريخية).

اتكأت مسرحية منمنمات تاريخية على التاريخ من خلال النص التاريخي الواقعي المركزي القديم، الذي شكل بنية نصية موازية ومتفاعلة –في الوقت نفسه– مع النص الخاص بالراوي داخل بنية المسرحية النصية، إلى الدرجة التي قد تدفع بالمتلقي إلى الاعتقاد بأنها مسرحية تاريخية وفية لبعدها التاريخي المرجعي الخطابي المباشر،[10] لكن سعدالله ونوس كسر هذه الحدة التاريخية المباشرة حينما قام بتعميق الجانب الإبداعي في النص، وذلك باللجوء إلى التغريب؛ ممثلاً في تصرف الراوي في ملامح الزمان والمكان والأحداث والشخصيات، ليكتسب الهامش التاريخي بعدا مركزيا لا يقل أهمية عن النص التاريخي، إن لم يكن هو بيت القصيد نفسه، حيث تبلورت هذه المركزية الهامشية في بنية النص الثلاثية؛ معطية إياها طبيعتها الدلالية الخاصة، التي برزت بشكل واضح في عناوين الفصول ومضامينها المحتوية النص المرجعي المعنون بـ(مؤرخ قديم)، والنص المتخيل، المعنون بـ(تفصيل):

– المنمنمة الأولى: الشيخ برهان الدين التاذلي أو الهزيمة

---

[9] (من مشتملات مصطلح التغريب في المسرح التغيير في ملامح النص التاريخي، وتدخلات الراوي المباشرة وغير المباشرة فيه، بما يتماشى مع رؤية الكاتب وتفاعله مع النص..) لمزيد من التفصيل ينظر: تجليات التغريب في المسرح العربي قراءة في سعدالله ونوس، محمد بدوي، (مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 2، العدد 3، ص89– 101).

[10] مسرحية منمنمات تاريخية لسعدالله ونوس دراسة في الرؤية والتشكيل، سمير قطامي، (دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد24، 1997، ص607).

7 مقاطع مؤرخ قديم، 13 مشهداً تفصيلياً
– المنمنمة الثانية: ولي الدين عبدالرحمن ابن خلدون أو محنة العلم
3 مقاطع مؤرخ قديم، 8 مشاهد تفصيلية
– المنمنمة الثالثة: آزدار أمير القلعة أو المجزرة.[11]
11 مقطعا مؤرخ قديم، 13 مشهداً تفصيلياً.

العتبات السابقة تكشف عن جدلية الشخصيات والأحداث ممارسة تغريبها الخاص الناقد البنية التاريخية منذ العتبة الأولى؛ عبر جدلية ثلاثية جمعت رجل الدين المعرفي، والمثقف المؤرخ، والسياسي السلطوي الأمير، ومنهم ترشح الرؤية –الهزيمة– نتاج الفتنة في الدين، ومحنة العالم –المثقف– حيث التهميش، وتغييب دور العقل ممثلا في العلم، وصولا إلى السياسي المحتمي بثوب الدين؛ لتكون جدليات: الشيخ المؤرخ الأمير= الهزيمة المحنة المجزرة.

أما في المتن النصي فتبرز شخصيات هامشية متخيلة متفاعلة مع الشخصيات الواقعية؛ وذلك لإدارة الحوار التاريخي الموازي الخاص بالراوي التغريبي بينها وبين الشخصيات التاريخية في النص على غرار شخصيات: أحمد، الحلبي، ريحانة، مروان، خديجة، شرف الدين، سعاد... أما الشخصية المتخيلة الأهم –ولا شك– فتظهر في شخصية شعبان المجذوب الذي كرس رؤية الراوي الخاصة في النص من خلال لغته الخاصة التي تظهر في خاتمة كل مشهد؛ فقد حضر في عشرة مشاهد، معلقا بلغة محملة بالدلالات الرمزية التي يفك القارئ شفرتها من خلال ربطها بسياق الأحداث؛ ابتداء من الغزو التتاري إلى مجريات الغزو وتبعاته: "شعبان: (من خارج المسرح، وبعد اختفاء الجميع، يتناهى صوته بعيدا) أين أنت يمه، جوعان يمه.
(...) شعبان: (يختلط صوته الذي يزداد عمقا وانجراحا مع الأصوات التي تنعى التاذلي) يمه.. هاتي بزك يمه.. عطشان يمه.. أعطني حليبا يمه.. هاتي بزك يمه.

[11] ينظر مسرحية: منمنمات تاريخية، سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الأهالي، دمشق،ط1996،1م، ص319، 383، 419.

(...) شعبان: (وهو يركض بين الأنقاض) يمه.. فزعان.. الموت يم.. كله ميت.. يمه فزعان.. يمه الموت.. يمه فزعان.. بزك يمه.. بزك يمه.. عطشان يمه.. فزعان يمه.." [12]

تأسيسا على ما تقدم يمكن الزعم بأن سعدالله ونوس قد اعتمد في نصه على مدونة سردية تاريخية معتمدة، ولكن بشروطه الخاصة، أي بما يوازن بين رؤيته الخاصة في مرحلة كسر الصمت والجانب التاريخي الموضوعي، الأمر الذي جنب المسرحية التحول إلى البعد التسجيلي المباشر من جهة، والإغراق في التغريب من جهة أخرى.[13]

لقد حاول سعدالله ونوس أن يحقق التوازن المطلوب بين الفني والتاريخي، وذلك بالفصل بين النص التاريخي المركزي الواقعي والنص التاريخي المتخيل، ومن ثم الجمع بينهما داخل بنية النص الكلية في علاقة جدلية يمكن عدها منتجة دلاليا وناضجة فنيا؛ بمعنى أن ثمة مستويين في بنية المسرحية؛ يتمظهران في مستوى صوت الراوي الواقعي القديم، بلغته التراثية المحايدة، ومستوى الراوي المتخيل، والمتماهي مع صوت الحاضر؛ المعتني بمستوى الحديث عن التفاصيل التي تصور حياة شخصيات ذلك الزمان وأحداثه، في أبعادها الهامشية التي قد لا تلقى عناية لدى ذلك المؤرخ الواقعي الأقرب إلى صوت السلطة غالبا.[14]

ولا ريب أن هذا التداخل بين الواقعي والمتخيل سيفضي إلى التداخل بين الأزمنة وتحديداً بين الماضي والحاضر في بعدهما الجدلي، وعلى رأي جابر عصفور فإن منمنمة سعدالله ونوس ستدفعنا إلى "قراءة الماضي بعين الحاضر، ولكن دون التخلي عن تاريخية الماضي، وقراءة نصوص الحاضر بعين الماضي مع الإبقاء على تاريخية العصر في الوقت نفسه"[15] وذاك هو الملمح الأبرز

---

[12] المنمنمات، ونوس، ص349، 382، 466.

[13] مسرحية منمنمات تاريخية لسعدالله ونوس دراسة في الرؤية والتشكيل، سمير قطامي، ص607.

[14] مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، محمد عزام، ص158.

[15] منمنمات تاريخية، جابر عصِفور، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد 1، صِ396.

لنضج الكتابة الأدبية للتاريخ. التي برزت في هذا النص من خلال العلاقة الجدلية بين الشخصيات، وهي جدلية مستمدة من العلاقة الجدلية التاريخية التي سبقت الإشارة إليها بين الواقعي والمتخيل.

2.3. الشخصيات (جدلية الثنائيات)

من جانب آخر يمكن الزعم بأن المتلقي سيخرج من خلال هذين المستويين المنفصلين المتعالقين بحقيقة مهمة وهي أن نص المنمنمات لم يكن تسجيلاً أو تصويراً لحادث وقع منذ زمن بعيد، ولكنه نوع من إعادة النظر في واقع راهن، وقراءة ترهينية لتاريخ مضى، باعتبارهما صراع قوى وإرادات.[16]

بمعنى أن طبيعة الرؤية عند ونوس طبيعة تأملية ذاتية، لكنه ذلك التأمل الذاتي الفردي في التاريخ الطامح إلى التحول عبر المشاهدة والحوار إلى تأمل جماعي في هذا التاريخ؛ أي إلى حوار بين وعي مرحلة تاريخية يتم تقديمها بكل كثافتها وإشكالياتها ووقائعها في الزمن الذي تمت فيه، وبين وعي الواقع الراهن الذي يحيا فيه الكاتب،[17] وهو ما يتجلى في بنية النص من خلال تقديم الرؤية لتفاصيل الواقع الدمشقي في مواجهة التتار، وتركيز الكاتب على جانب مهم فيه ألا وهو جدلية الثنائيات، ممثلة في الشخصيات المتوازية والضدية مع بعضها في الوقت نفسه، التي تكشف عن معاينة سعدالله ونوس الواعية لطبيعة الخلل داخل بنية الواقع الراهن؛ باعتباره خللا تاريخيا مرجعيا متواترا، هذا البنية المهزومة في ظاهرها تحمل في طياتها إعادة لقراءتها أيضا؛ فعلى الرغم من ضعفها فهي تكشف عن قدر كبير من الانسجام والتماسك في مواجهة خطر التتار. ولعل من أبرز هذه الثنائيات الجدلية:

1- الشيخ برهان الدين التاذلي، والشيخ جمال الدين بن الشرائجي.

---

[16] مسرحية منمنمات تاريخية لسعدالله ونوس دراسة في الرؤية والتشكيل، سمير قطامي، ص607 ، 608.

[17] مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، محمد عزام، ص158.

هذه الثنائية الجدلية أظهرت البعد الإيجابي للجانب الديني، من خلال قيادته حملة التحريض على مقاومة الغزو التتاري؛ ممثلا في موقف الشيخ برهان الدين التاذلي، لكنها في الوقت نفسه أظهرت الشرخ الفكري السلبي داخل منظومة الواقع من خلال محاكمة الشيخ جمال الدين الشرائجي، الذي مثل جانب التفكير العقلاني في مواجهة التفكير الغيبي الخرافي المستسلم, الذي سيقوم جانب منه بتزيين الهزيمة وشرعنتها، بل سيصبح هو المسؤول عما آلت إليه الأمور من سوء؛ باعتباره مالكا صوت الدين المتماهي مع السلطة العاجزة، ترتقي درجة العلاقة الجدلية إلى مستوى المواجهة الصدامية بين التيارين، بالمحاكمة الفكرية التي تعرض لها هذا التيار ممثلا في إدانة الشيخ جمال الدين بن الشرائجي من قبل زملائه العلماء، وفي مقدمتهم الشيخ برهان الدين التاذلي نفسه:

"التاذلي: خذوه واضربوه حتى تكسروا كبرياءه. ثم ارفعوه إلى سجن القلعة ريثما ننظر في أمره..

جمال الدين: (وهم يجرونه) ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد والعلم كفرا!"[18]

مشهدية لا تخفى دلالتها الرامية إلى نقد علاقة رجل الدين بالسلطة من جهة، وتوضيح نقاط المقاومة لهذا التماهي بإبراز معالم هذه المقاومة الحضارية في بنية الصراع داخل الفكر نفسه بعيدا عن خطاب الإدانة المباشرة. ومن جانب آخر يبرز دور الضعف الحضاري العام عندما يعتري البنية؛ فيتحول الدين من عامل محفز على النهوض الحضاري إلى عامل داعم للانحدار والسقوط.

وليقدم الراوي الشخصيتين في خاتمة مشهدية متماهية، عندما يعترف الشيخ برهان الدين التاذلي بمسؤوليته عن تسويق الكارثة، ويعود إلى جادة الصواب فيقود المقاومة ويسقط شهيدا بعد مغادرة الأمير الخائف على عرشه دمشق، "وأنا نفسي ايها الناس، مر علي حين لم أرع فيه مقامي، ولم أحمل أمانتي، رشوت وتزلفت لكي أحصل على منصب قاضي القضاة، ولكي أتقرب من أهل السلطان

[18] المنمنمات، ونوس ، ص 341.

والحظوة وإني أستغفر الله على ما تقدم وما تأخر من ذنب"[19] وفي المقابل يقتل الشيخ جمال الدين بن الشرائجي المتمرد على تقييد العقل مصلوبا على يد تيمورلنك، بعد أن اتفق الجميع على تكفيره وإقصائه، "علا وجهه الغضب، وأمر أن أجلد وأصلب حتى ينفذ في قضاء الله، فعجبت من اتفاقهم، في أمري على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء"[20]

2- ابن خلدون، وتلميذه شهاب الدين.

في هذه الثنائية تبرز الرؤية النصية موقف المثقف من التاريخ، موقف انتقد فيه النص التاريخي التراثي، وبخاصة السرد المحايد الذي مارسه المؤرخ القديم، فتصبح الأحداث المصيرية مجرد أخبار ومشاهد تنقل، رؤية برزت بتعليق الراوي المباشر على كلام المؤرخ قائلاً: "يبدو أنه من العسير أن نجعل مؤرخنا يخفف قليلاً من برودة وحياده، ولكن هل نستطيع نحن أن نكون باردين ومحايدين ونحن نتهيأ لمشاهد الرعب القادمة! لن نزيف مقالة المؤرخ لكن لا نستطيع أن نسرد الوقائع دون شيء من التعاطف، وقليل من الحس الفاجع" [21]

وكذلك في انتقاد التلميذ شهاب الدين أستاذه ابن خلدون، فقد رأى أن ما أراد ابن خلدون أن يسميه موضوعية تاريخية في نقل الأحداث إنما هي حيادية تاريخية، وهي بدورها تعكس البعد السلبي للمثقف؛ كونها تجسد علاقته المحايدة بواقعه في لحظة لا تقبل الحياد من وجهة نظر شهاب الدين: "ماذا تخرف يا شرف الدين؟ أتريدني أن أتحول إلى القتال! هل جئت إلى دمشق مقاتلاً أم عالماً؟ هل جئت كي أحمل السيف، أم كي أسجل الأحداث وأستصفي زبدتها وعبرتها؟، حذرتك مراراً أن الهوى والانفعال يفسدان البصيرة، ولكن يبدو أن هياج التاذلي وهلاكه غلباً لديك انفعالية الدهماء على حكمة العلماء"[22]؛ لتبقى العبرة العامل الغائب الأبرز، والمتسبب في تكرار الأخطاء المرجعية، إنه تغييب الوعي التاريخي

19 المنمنمات، ونوس، ص380.
20 نفسه، ص466.
21 نفسه، ص429.
22 المنمنمات، ونوس، ص393.

ممثلا في ابن خلدون، في مقابل تواتر انفعالي مرجعي جسده هياج التاذلي. ومن ثم لم تكن هذه الثنائية سوي ثنائية تحفيزية لإظهار الموضوعية التاريخية الموضوعية التي جسدها ابن خلدون في تقييمه لأسباب الانهيار الذي شهدته الأمة، ومحاولته البحث عن الاشتراطات الجديدة لتجاوز هذا الانهيار، واستعادة الملك من جديد، ممثلا في تيمورلنك نفسه؛ الذي توفر له عنصرا القوة الحضارية وهما العصبية والدين:

"شرف الدين: لماذا لم تسافر مع السلطان يا سيدي؟!

ابن خلدون: لا أريد أن أتورط في فتنة بين سلطان وأمرائه. (تغيب عيناه في تأمل شارد) وهناك سبب آخر.. طوال حياتي، وأنا أعاشر وأخدم أمراء وسلاطين ناقصين لا تتوفر لهم من شروط الإمارة والملك إلا أقلها.. والآن تتوافر الفرصة كي ألتقي الملك على الطبيعة، فهل أضيعها؟!"[23]

3- عز الدين آزدار، محمد بن أبي الطيب

في هذه الثنائية يبرز البعد الإيجابي لأمير القلعة عزالدين آزدار في تحالفه مع الشيخ التاذلي في قيادة المقاومة عقب خروج السلطان الناصر من دمشق، لكنها -من جانب آخر- تكشف عن بعده السلبي من خلال تمسكه بأهداب السلطة، ورفضه الإفراج عن الشيخ الشرائجي الراغب في الانضمام إلى المقاومة، خوفا من عواقب إطلاق سراحه عقب اتهامه بالزندقة من قبل علماء دمشق. وكذلك رفضه انضمام محمد بن أبي الطيب إلى صفوف المقاومة، كونه متهما بالتمرد ومعارضة السلطة:

"آزادار: لولا الشقاق والخلاف ما طمع فينا العدو.

محمد: وها أنا أرجو أن نطوي صفحة الماضي وتصفو القلوب. إني أعلن ولائي، وأطلب شرف الدفاع عن بلدي.

آزادار: لا أريد نجدة الخونة والمتآمرين.

محمد: والله إن رجالاً فيهم حمية ورأي خير لك من العبيد.

---

[23] نفسه، ص407.

آزادار: لا تتجاوز حدك، واخرج قبل أن أغضب."[24]
لتبقى الهزيمة متعلقة ببعد آخر؛ إنها علاقة السلطة بالمعارضة؛ فالمعارضة الداخلية ستبقى علامة مرجعية دالة؛ كونها العدو الأكبر للسلطة من العدوان الخارجي.

4. الخاتمة

من المهم التأكيد على ما أورده جابر عصفور وملخصه؛ أن المنمنمات قد اختزلت التاريخ الواقعي لكن بطريقة تفرض إيقاعاً تأملياً بطيئاً على القارئ؛ وذلك من خلال الالتفات إلى التفاصيل الدقيقة، مما يفرض على المتلقي أن يتأنى في تفسير دلالات النظرة التي تتشكل من هذا التبئير المتناقض مع اللمحة الخاطفة.[25] فلم يعد القارئ ذلك الجالس ليتلقى خطبا ومواعظ تاريخية، سواء أكانت في سياق تضخيم الذات، أم في سياق جلدها، فقد صار عليه أن يطرح تساؤلاته الخاصة, وأن يعيد تفكيك واقعه في ضوء أسئلة تبحث في المرجعيات المرتبطة بحاضره، إنها أسئلة متعلقة ببنية الصراع داخل التاريخ بين بنياته المختلفة: الفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، وما ترتب على هذا الصراع من نتائج إيجابية أو كارثية، ينبغي البحث في آليات تشكلها باعتبار أن ذلك هو الدرس الأهم في قراء التاريخ.

فالتاريخ عند سعد الله ونوس في هذه المرحلة المتقدمة الناضجة من تجربته المسرحية هو موقف أيديولوجي تعاد قراءته من خلال حوار جدلي عميق ومتأن بين الماضي والحاضر، وهو رؤية موجهة إلى التاريخ باعتباره جزءاً من الحاضر، وذلك من خلال الرؤية الحضارية الشاملة والمعاصرة لهذا التاريخ؛[26]

---

[24] المنمنمات، ونوس، ص352، 353.

[25] ينظر: منمنمات تاريخية، جابر عصفور، ص385.

[26] سعد الله ونوس.. حين يدفعنا الموت لإعادة قراءة تاريخ الذات، يارا بدر، مجلة الأوان الإلكترونية، شبكة المعلومات الدولية، الرابط: http://www.alawan.org

ومع ذلك فإن هذه الرؤية الإيديولوجية المعاصرة لم تستطع أن تتخفى أو تتقنع، على الرغم من البنية المحكمة التي جنبت النص الوقوع في مأزق التسجيلية التاريخية والخطابية المباشرة، ويمكن استشراف هذه الإيديولوجيا الونوسية المتبناة في عدة مواضع في النص، لعل أهمها وأكثرها وضوحاً ومباشرة في لغتها الأيديولوجية التي لم تصل إلى درجة الخلل ما جاء على لسان شرف الدين في حواره مع سعاد ابنة التاذلي، حيث تتداخل الأزمنة لتعيد تركيز القراءة على الحاضر:

"أيمكن أن تتهاوى الأمة إلى هذا الدرك من التبلد والخذلان؟ من العار أن تتحمل هذه القلعة الوحيدة كرامة أمة تترامى على قارتين. إننا نفر قليل يحاول أن يصون شرف البلاد كلها. حين أنظر من الأسوار، وأفكر في كل هؤلاء العرب، أعجب كيف يستطيعون أن يأكلوا، ويناموا، ويتابعوا لهو الأيام، غير عابئين بما نكابد، ونقاسي!أيظنون أن حصارنا لن يطالهم؟!أم يظنون أننا كبش الفداء الذي سينقذهم!. ستكون الكارثة كبيرة إن لم ينتبهوا من غفلتهم قبل فوات الأوان." [27]

وفي المحصلة فإن المعالجة التاريخية في المنمنمات قد اعتمدت بشكل واضح على التاريخ الموضوعي، لكنها في الوقت نفسه لم تكن معالجة محايدة؛ وإنما وقع تناول اللحظة التاريخية في امتدادها في الماضي وربطها حركتها باتجاه بالحاضر؛ وذلك بدفع القارئ إلى المقابلة والمقارنة بين الحالين، ولتحقيق هذا الهدف فقد تصرف في الحادثة التاريخية؛ عبر خلق شخصيات جديدة، والتحوير في مواقف شخصيات تاريخية واقعية خدمة لموقفه الفكري، ومن ثم فإن المعالجة التاريخية عند ونوس في هذا النص تؤكد أن "التاريخ هنا حضور متعين في الزمن، صراع قوى محددة ومجموعات متفاعلة، والكشف عنه كشف عن الماضي في سياق علاقاته الخاصة"[28]، المتعددة الدوال والدلالات.

---

[27] المنمنمات، ونوس، ص436، 437.

[28] منمنمات تاريخية، جابر عصفور، ص386.

تبدو المقاربة التاريخية في المنمنمات نموذجا ناضجا يكرس فكرة الإيقاظ الشعري التي تحدث عنها جورج لوكاش في العتبة الافتتاحية لهذه البحث، ولكنه الإيقاظ الشعري بمعناه الواسع باعتباره إيقاظاً شعرياً للتاريخ برمته، بحيث يصبح دعوة حقيقية لفكرة العودة الواعية إلى قراءة التاريخ، وإخراجه من دائرتي التحنيط والتقديس إلى بؤرة الوعي وإعادة الإنتاج من جديد، عبر بوابة الشعرية التي تشبع بها ونوس فصار التاريخ معنى ودرسا، لكن في ضوء أسئلة جدلية شكلها الحاضر المغترب الذي عاشه ونوس في هذا المنعطف التاريخي الكبير ونقله إلى منعطف تاريخي اغترابي أقدم كانت له أسئلته وشخوصه، التي أيقظها ونوس وأعاد إليها حيويتها من خلال باب الشعرية التاريخية، أو أدبية التاريخ.

المصادر والمراجع

المصادر:

- منمنمات تاريخية، سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1996م.

المراجع:

- التاريخ العربي والمسرح، علي الراعي، (مجلة البيان، الكويت، العدد:217).
- تجليات التغريب في المسرح العربي قراءة في سعدالله ونوس، محمد بدوي، (مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 2، العدد 3).
- تعقيب عزالدين المدني على بحث التاريخ العربي والمسرح، عزالدين المدني، (مجلة البيان ، الكويت، العدد:217).
- الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2005م.
- سعد الله ونوس.. حين يدفعنا الموت لإعادة قراءة تاريخ الذات، يارا بدر، (مجلة الأوان الإلكترونية، شبكة المعلومات الدولية، الرابط: http://www.alawan.org).
- الشعر والتاريخ، قاسم عبده قاسم، (مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد3، العدد2).
- المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث للباحث أحمد سمير بيبرس، عرض: محمد الطاووس، (مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد2، العدد 3).
- مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، محمد عزام، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2003م.
- مسرحية منمنمات تاريخية لسعدالله ونوس دراسة في الرؤية والتشكيل، سمير قطامي، (دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد24، 1997م).
- منمنمات تاريخية، جابرعصفور، (مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد1).