جماليات استلهام التاريخ
"منمنمات تاريخية" لسعد الله ونّوس نموذجًا

د. مانيا بيطاري*

الملخص

يقع موضوع هذا البحث، وهو بعنوان (جماليات استلهام التاريخ "منمنمات تاريخية" لسعد الله ونّوس نموذجًا)، ضمن مجال البحوث الثقافية والنقدية؛ إذ استطاع الكاتب ونّوس أن يستشرف المستقبل العربيِّ في مسرحيته، ويكوِّن رؤية جديدة تفترض حلولًا للخروج من أزماته وفكّ قيود التيار التقليدي التي تعيق حركة تطوره، وتضعفه أمام الآخر.

تعمّقت رؤية ونّوس للعلاقة التي تربط الذات الناظرة بالآخر المنظور إليه؛ فانشطرت الذات الناظرة إلى "أنا" و"آخر"، وقد أغنتْ حيويةُ استلهامِ التاريخ الرمزَ بدلالات متعدِّدة: فكان هناك آخر خارجي يحمل الانتماء الديني نفسه، وآخر خارجي غربي. عزَّز هذا التنوع موضوعيّة صورة الآخر؛ فعكست الخيال الاجتماعي بعيدًا عن أن تكون وثيقة تاريخية للواقع؛ فهي صورة منطقية، يتمثَّل فيها المفهوم المرجعي في إحالة الصورة على الخيال الاجتماعي وثقافة المجتمع.

* جامعة الفرات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية.

The Aesthetics of Inspiration of History The Case of «Historical Miniatures» by Saad Allah Wanoos
'Exemplar'

Dr. Manya Bittari[**]

Abstract

The topic of this research titled "The Aesthetics of Inspiration of History: the Case of «Historical Miniatures» by Saad Allah Wanoos", is classified among the critical and cultural research. Wanoos who wrote this play was able to anticipate the Arab Future and to build a vision that presents solutions to come out of the crises inflicted on it and to liberate it from the chains of the traditional trends that hinder its development and weaken it before the other.

Wanoos' vision deepened the relationship that links the self that is looking at the other, with the other that is looked at, so the looking self has become divided into the ego and the other. The vigorousness of the inspiration of history has, therefore, enriched the symbols with various indications, so there was the other, the outer self, that possess the religious belonging itself, and the other, outer western one. This diversity reinforced the objectivity of the other's image, and that reflected the remoteness of social fiction from being a historical documentation of the reality, because of it is rational image embodied through it the referential concept in shifting the image to the social fiction and the community education.

[**] Al-Furat University, College of Arts and Humanities in Deir Ezzor, Department of Arabic Language.

1- المقدمة:

يقع موضوع هذا البحث، وهو بعنوان (جماليات استلهام التاريخ "منمنمات تاريخية" لسعد الله ونوّس نموذجًا1)، ضمن مجال البحوث الثقافية والنقدية؛ لأن الكاتب سعد الله ونّوس قد هدف في مسرحيته إلى قراءة الواقع واستشراف المستقبل من خلال استلهام التاريخ؛ فسلَّط الضوء على ما ورد في تاريخ ابن خلدون ومقدّمته من وصف أحوال العامة والعلماء في بلاد الشام أيام الغزو المغولي (1400–1401م) بقيادة تيمورلنك؛ فتبلورت في المسرحية صورة الآخر انطلاقًا من تكوّن صورة الذات الناظرة إلى نفسها؛ بحثنا في هذه المقدّمة أمورًا عدَّة ، هي على الترتيب: أهميّة موضوع البحث وأسباب اختياره، والمنهج المتَّبع في إعداد هذا البحث، والدراسات التي استعان بها الباحث.

– أهمية موضوع البحث وأسباب اختياره:

– تعدُّ (الصورلوجيا) "Imageology" حقًّلا من حقول الأدب المقار "The Comparative Literature"[2]، ترسَّخ هذا الحقل في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر كفرع من فروع الأدب المقارن. وهو من أهم الدراسات الأدبية المقارنة في وقت تتجه فيه الأمم نحو الحوار من منظور يهدف إلى تحديد هوية الذات الناظرة في علاقتها بالآخر.

– يُعدُّ تمثيل الآخر شكًلا من أشكال المقاومة؛ لهذا لا نتفق مع الباحث نادر كاظم الذي رأى "أن القدرة على تمثيل الآخرين... ليست متاحة لأيّة ثقافة كانت إلا إذا بلغت تلك الدرجة من التقدم على المستويين: الغلبة على المستوى السياسي والتحضر على المستوى الثقافي"[3]. فإذا كانت الشعوب الغالبة تستطيع أن تمثِّل الآخر الضعيف من منطلق قوَّتها وبهدف الاستحواذ عليه، فإن الآخر المغلوب ينطلق إلى تمثيل الآخر القوي بدوافع المقاومة وتعزيز الثِّقة بالنفس في صراعه معه؛ ولهذا تختلف المواقف التي ينطلق منها الأدباء في رسم صورة الآخر: موقف الهوس "Mania"[4]، وموقف الرُّهاب

---

[1]– ونّوس، سعد الله: منمنات تاريخية، مج2، ط1، دار الأهالي، دمشق، 1996.

[2]– هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط3، دار العودة، بيروت، 1999، ص: 101؛ لمزيد من التوسع في مفهوم الأدب المقارن؛ راجع: طحّان، ريمون: الأدب المقارن والأدب العام، ط2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1983، ص: 116.

[3]– كاظم، نادر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيَّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين، 2004، ص: 41.

[4]– يعني الهوس رؤية الواقع الأجنبي متفوقًا على الذات الناظرة والثقافة الأصلية، ويؤثر هذا التفوق جزئيًا أو كليًا في الثقافة الأجنبية المنظور إليها؛ ولهذا تَعدُّ الذات الناظرة نفسها أدنى من الثقافة المنظور إليها. لمزيد من التوسع في مفهوم الهوس، راجع: باجو، دانييل هنري: الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص: 107؛ وراجع أيضًا: عاقل، فاخر: معجم العلوم النفسية، ط1، دار الرائد العربي، بيروت، 1988، ص: 221.

"Phopia"[5]، وموقف التسامح والتبادل الثنائي "Philie"[6]. ونرى أنَّ المسألة لا تتعلق بالغلبة على المستوى السياسي بقدر ما تتعلق بقدرة الشعوب على تقدير ذاتها، فكلما استطاعت الشعوب تقدير ذاتها، تمكَّنت من رسم صورة منطقية للآخر.

– إنَّ من أهمِّ الأسباب التي وجّهت اختيار مسرحية "منمنمات تاريخية" هي أنَّها تربةٌ خصبةٌ لإسقاطات تاريخية على الواقع لاستشراف المستقبل؛ فبلورت التيارات الفكرية والدينية السائدة؛ ووقفت عندها بالتشكيك والنقد، وافترضت خططًا ومنظومات جديدة لإعادة بناء الأمة؛ فكانت صورة الآخر مكوَّنًا ومكوِّنًا ثقافيًا، وليس مكوَّنًا ثقافيًا فقط، وفي هذا نتفق مع المفكر الفرنسي كاستور ياديس (Cornelius Castoriades)[7] الذي رأى أنَّ للمتخيل بعدين؛ "فهو مكوِّن ومكوَّن في الوقت ذاته، مؤسِّس ومؤَسَّس في آنٍ واحد"[8].

– إن الصورة تمثيل "Representation"[9] لا تماثل، ومزيج من المشاعر والأفكار؛ فهي لا تنقل الحقائق على نحو محدَّد وواضح، ومن ثمَّ، تُعدّ صورة الآخر أيديولوجيا " Ideology" الذات الناظرة[10]. وبناء على ذلك نجد أن دراسة صورة الآخر تُسهم في تحديد التيارات الفكرية التقليدية والأيديولوجيات العقيمة سواء عند الذات الناظرة أم الآخر المنظور إليه، لتستبدل بها منظومات فكرية تقوِّم بناء النسق والنظام معًا أي الشعب والقيادة.

---

[5]– الرُهاب كلمة تعني الخوف، وتعبِّر عن حالات خاصة من الرعب، والقلق، والذعر المرتبط بأشياء، أو أماكن، أو تجارب، أو مواقف محدّدة. لمزيد من التوسع؛ راجع: بيل، آرثر: الفوبيا، تر: عبد الحكم الخزامي، ط1، الدار الأكاديمية للعلوم، القاهرة، 2011، ص: 6؛ عرَّف دانييل هنري باجو الرُهاب بأنه عكس الهوس، ويؤدي إلى عدِّ الواقع الأجنبي متدنيًا مقابل تفوق الثقافة الأصلية؛ وبهذا يؤثر الرُهاب في الثقافة الأصلية؛ راجع: باجو، دانييل هنري: الأدب العام المقارن، ص: 108؛ وراجع أيضًا: عاقل، فاخر: معجم العلوم النفسية، ص: 287.

[6]– يعني التسامح أن ينظر الكاتب إلى الواقع الأجنبي، ويحكم عليه بصورة إيجابية، ويُدرَج هذا الحكم ضمن الثقافة الناظرة التي تُعَدُّ هي بدورها إيجابية ومكملة للثقافة المنظورة؛ فالتسامح هو الحالة الوحيدة للتبادل الحقيقي والثنائي. لمزيد من التوسع في مفهوم التسامح راجع: باجو، دانييل هنري: الأدب العام المقارن، ص: 108.

[7]– كاستور ياديس: فيلسوف، ومفكر، وسياسي راديكالي فرنسي من أصل يوناني.

[8]– ريكور، بول: من النص إلى الفعل–أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ص: 197؛ وانظر أيضًا: كاظم، نادر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيَّل العربي الوسيط، ص: 33.

[9]– لمزيد من التوسع في مفهوم التمثيل راجع: فوكو، ميشيل: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص: 74–75؛ وراجع أيضًا: سعيد، إدوارد: الاستشراق، تر: كمال أبو ديب، ط6، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 2003، ص: 214/54.

[10]– لمزيد من التوسع في مفهوم الإيديولوجيا راجع: علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص: 41؛ وراجع أيضًا: إسماعيل، قباري محمد: علم الاجتماع السياسي وقضايا التخلف والتنمية والتحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980، ص: 265/264/260/257

– المنهج:

المنهج المتَّبع في هذا البحث هو المنهج السيميائي؛ وذلك لأن الصورلوجيا تتقاطع مع عدد من مجالات البحوث التي قام بها عدد من علماء السلالات، وعلماء الأناسة (الأنثربولوجيين) "Anthropologists"[11]، وعلماء الاجتماع؛ فبات من المسلم به أن يُنظر إلى دراسات الأنثروبولوجيا12 على أنّها الفضاء الدلالي لدراسة صورة الآخر. وقد انطلق الباحث الفرنسي جيلبير دوران (G. Durand) لدراسة المتخيَّل من موقف يعتمد على الأنثربولوجيا "Anthropology"، ويطلق على هذه الطريقة اسم "المسار الأنثربولوجي" الذي يتحدّد "بوصفه شكًلا من أشكال التفاعل والتبادل الدائم الذي يوجد على مستوى المتخيَّل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية، وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني الاجتماعي"[13].

– الدراسات التي استعان بها الباحث:

"التاريخ"[14] و"المقدمة"[15] لابن خلدون، و"عجائب المقدور في أخبار تيمور"[16] لابن عرب شاه، و"حركة التأليف المسرحي في سورية 1945–1967"[17] و"المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر"[18] لأحمد زياد محبّك، و"صورة الآخر في التراث العربي"[19] للدكتورة

---

[11]– تعني كلمة الأنثربولوجيا دراسة الخصائص الاجتماعية والثقافية للإنسانية بمجملها ودراسة الأحداث طويلة الأمد. لمزيد من التوسع في معنى الأنثربولوجيا، راجع: تولرا، فيليب لابورت؛ فارنييه، جان بيار: إثنولوجيا أنثروبولوجيا، تر: مصباح الصمد، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2004، ص: 7–52؛ وراجع أيضًا: فهيم، حسين: قصة الأنثربولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، ط1، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص: 14؛ وراجع أيضًا: كيوان، عبد العاطي: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998، ص: 34–35.

[12]– علوش، سعيد: مكوّنات الأدب المقارن في العالم العربي، ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1987، ص: 476.

[13]– كاظم، نادر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، ص: 38.

[14]– ابن خلدون: التاريخ، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكّار، جـ7، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981، ط2، 1982.

[15]– ابن خلدون: المقدمة، حققه عبد الله محمد الدرويش، جـ1، ط1، دار البلخي، دمشق، 2004.

[16]– ابن عرب شاه، أحمد: عجائب المقدور في أخبار تيمور، المطبعة العامرة العثمانية، القاهرة، 1889.

[17]– محّبك، أحمد زياد: حركة التأليف المسرحي في سورية 1945–1967، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.

[18]– محّبك، أحمد زياد: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ط1، دار طلاس، دمشق، 1989.

[19]– حمود، ماجدة: صورة الآخر في التراث العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2010.

ماجدة حمود، و"المسرح السياسي في سورية 1967–1990"[20] للدكتور غسان غنيم، و"مسرح سعد الله ونّوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي"[21] للباحث محمد عزّام

2- العرض:

قدَّمت هذه المسرحية صورة واسعة للآخر من منظور نسبي، فتعدَّدت تأويلات الرمز إلى الآخر؛ فمن الممكن أن يُؤوَّل الرمز (التتار) بآخر داخلي مسلم، أو آخر خارجي مسلم، أو آخر خارجي–الأمريكي، وأُسقطت أحداث تاريخية حقيقية على الواقع لاستشراف المستقبل المتحقق بعد كتابة المسرحية في أحداث متعاقبة، حملت الويلات للشعوب العربية، من قبيل احتلال أمريكا أرضَ "العراق" عام (2002) والحرب الكونية على سورية.

ارتبط الأنا بالآخر–التتار بعلاقة تطورت مع تقدُّم الأحداث؛ ففي البداية ارتبط الأنا بالآخر بعلاقة غير مباشرة، تمثَّلت في أخبارِ جرائم (تيمورلنك) التي وصلت إلى أهل دمشقَ من حلب. وسرد الكاتب الأخبارَ بأسلوب شائق ليتحرّر من سطوة التاريخ؛ فلم يقدمها دفعة واحدة إلى القارئ: "وفي خامس عشرة وصل بريدي إلى دمشق، ومعه بطاقة بكسرة العسكر الشامي وسقوط مدينة حلب في يد تيمورلنك. وقد فعلوا فيها من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصي على ما سنبين"[22].

ثم تطوّرت العلاقة الأنا بالآخر؛ لتصبح علاقة مباشرة تسود المسرحية، وقد تمثلت في أحداث عدّة:

أوّلا: في غزو حلب والمعارك المتعاقبة بين جيش السلطان (فرج بن برقوق) وعسكر (تيمور). وأكَّد هذا التعاقب تصلُّب موقف (تيمورلنك) الرافض للانسحاب على الرغم من توالي انكسارات عسكره: "وفي العاشر من جمادى الأولى، حصلت وقعة بين القوات السلطانية ومعها عرب بني الغزاوي، وبين قوات تيمور، واستطاعت العساكر السلطانية أن تهزم جند تيمور"[23]. وانتهت هذه العلاقة بهروب السلطان إلى مصر: "فلما كانت آخر ليلة الجمعة، حادي عشر من جمادى الأولى، ركب الأمراء، وأخذوا السلطان الملك الناصر فرج في فرقة من الخيالة، وساروا به من على عقبة دمر يريدون الديار المصرية"[24].

---

[20]- غنيم، غسان: المسرح السياسي في سورية 1967–1990، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 1996.

[21]- عزّام، محمد: مسرح سعد الله ونّوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 2003.

[22]- ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 322.

[23]- المصدر نفسه، مج2، ص: 368.

[24]- المصدر نفسه: مج2، ص: 378.

ثانيًا: في خطابات (تيمور) لأهل دمشق: سيطرت صيغة الخطاب المسرود في تكوين صورة الآخر، وتكرَّرت هذه الصيغة مرتين: في المرة الأولى نُقل عن "تيمور" أنه يريد الصلح: "الأمير يريد الصلح، فابعثوا رجًلا عاقًلا يحدثه في ذلك"[25]، وفي المرة الثانية أُخبر عن إعجاب تيمور بهدية أهل الشام له، وأنه كتب الأمان لهم[26]. وظهرت صيغة الخطاب المنقول المباشر مرّة واحدة في المنمنمة الثالثة بلسان المؤرخ، تحمل تهديد "تيمور" لأهل الشام: "وقال لهم: سمعت أنّ في المدينة طريقًا إلى القلعة تحت الأرض، فقالوا: والله ما سمعنا بهذا، ولا نعرفه.

قال: تكذبون أنتم وآباؤكم وأجدادكم. عمركم في دمشق، وما تعرفون طريقًا إلى القلعة...أنا ما أعرف. إلى ثلاثة أيام إن لم تبصروا طريقًا أعبر به إلى القلعة، أو ينزل نائبها ويسلم، عبرت وحاصرت من الداخل، وما أقدر أن أردّ العسكر عما تفعل، وتخرّب البلد"[27]. وضمَّت المنمنمة الثالثة –إلى جانب تهديدِ (تيمور)– صوتَ التتار في صيغة الخطاب المعروض مرة واحدة في المسرحية، وهو يعربد في المسجد في أثناء خطبة (ابن العز) ودعائه لـ (تيمور)[28]. فهذه المنمنمة التي ارتفع فيها صوت التتار بالتهديد في صيغة الخطاب المعروض، وانفصل عن صوت الأنا، سُمِّيَت بالمجزرة للدلالة على صورته السلبية وعلى حتميِّة صوته القوي أمام صوت الأنا الضعيف.

تدلُّ العلاقات بين الأنا والآخر على صورة منطقية للتتاري؛ إذ تتغير طريقة تعامل (تيمور) مع الأنا من اللين إلى الشدة وفق ما تقتضيه مصالحه؛ فلا عهد له ولا أمان، يتظاهر بالرحمة للسيطرة على خصمه، وعندما تؤول إليه زمام الأمور تتكشَّف حقيقته: "حينئذٍ حلَّ بأهل دمشق من البلاء ما لا يوصف، وجرت عليهم من العذاب ألوان رهيبة كالضرب، والعصر، والإحراق بالنار..."[29].

حاول ونّوس أن يقدم تفسيرًا واضحًا للأعمال الدموية التي قام بها التتار في ضوء نظرية ابن خلدون؛ فقد اندفع التتار إلى البلاد العربية لنهبها وسلبها، ولم يحاول أميرهم أن يوقف أعمال النهب التي خرجوا من أجلها؛ كي لا تُكسر شوكته؛ فالعصبية وإرادة السلب والاستيلاء هي أصل الدول ومحرك الجماعات؛ جاء في "مقدمة ابن خلدون":

---

[25]– المصدر نفسه: مج2، ص: 388.
[26]– انظر المصدر نفسه: مج2، ص: 413.
[27]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 438.
[28]– انظر المصدر نفسه: مج2، ص: 422.
[29]– المصدر نفسه، مج2، ص: 457.

"الملك والدولة العامة إنما يحصلان بالقبيلة والعصبية"[30]. تُقاربُ هذه الفكرة ما ورد في المسرحية من أفكار عن أصل الدول وعلاقاتها: "وصلة الدم والنسب مع إرادة الاستيلاء والغلب هي أصل الدول ومحرك الجماعات والأمم"[31].

تطورت علاقة الاتصال الثانية بين الأنا (أهل دمشق) والآخر التتاري تدريجيًا، **أوّلا** من خلال عرض أعيان دمشق الصلح على (تيمور): "وفي الغداة أرسلوا ابن مفلح ومعه شخصيات من الأعيان"[32]؛ **وثانيًا** من خلال تسلُّل عالم الأمة (ابن خلدون) ليًلا لمصافحة الملك المُقبل (تيمورلنك): "ابن خلدون: لا أريد أن أخرج مع الوفد، أريد أن أمثل بين يدي تيمور وحدي"[33]. وتشير المسرحية إلى حرص (تيمورلنك) على (ابن خلدون)، دلالة على طبع الاستبداد لدى (تيمورلنك)؛ فالمستبِد، كما رأى المفكر عبد الرحمن الكواكبي، "يقرِّب العقلاء الأذكياء اغترارًا منه بأنه يقوى على تليين طينتهم وتشكيلهم بالشكل الذي يريد، فيكونوا له أعوانًا خبثاء ينفعونه بدهائهم"[34]؛ **وثالثًا** من خلال الدعاء للملك الجديد في المساجد: "ابن العز: اللهم ثبّت أمرَ ولي العهد محمد بن تيمور"[35]؛ ورابعًا من خلال حدث اغتصاب (خديجة) من قبل تتاريَّين: "يحمل التتاري خديجة غير عابئ بشيء، ثم يضعها على الفراش. يغدو مروان كالمجنون، يسحب من جيب سترته سكينًا، ويقفز على التتاري..."[36].

لا يقتصر تكوُّن صورة الآخر التتاري على خطابه المنقول المباشر وتصوير سلوكه الهمجي، فقد تكوَّنت صورته أيضًا من خلال خطاب الأنا عنه تدريجيًا؛ ففي المرحلة

---

[30] ابن خلدون: المقدمة، حققه عبد الله محمد الدرويش، جـ1، ص: 308.

[31] ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 406.

[32] المصدر نفسه: مج2، ص: 413.

[33] المصدر نفسه: مج2، ص: 402؛ لم يكن هذا الحدث من تأليف سعد الله ونّوس؛ بل كان حقيقة ما سجَّله (ابن خلدون) بنفسه: "خرج القاضي برهان الدين ابن مفلح الحنبلي، ومعه شيخ القراء... فأحسن لقاءهم، وكتب لهم الرقاع بالأمان... واتفقوا معه على فتح المدينة من الغد. وبلغني الخبر من جوف الليل، فخشيت البادرة على نفسي، وبكّرت سحرًا إلى جماعة القضاة عند الباب، وطلبت الخروج أو التدلي من السور... فوجدت نائبه شاه ملك وقدم لي مركوبًا... ومدَّ يده فقبَّلتها"؛ راجع: ابن خلدون: التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا، عارضه بأصوله وعلق حواشيه: محمد بن تاويت الطنجي، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1951، ص: 367-368/369.
قال ابن خلدون: "فوقع في نفسي الوجل الذي كنت فيه أن أفاوضه في شيء من ذلك يستريح إليه، ويأنس به مني، ففاتحته، وقلت: أيَّدك الله"؛ راجع: ابن خلدون: التاريخ، جـ7، ص: 371. قال ابن خلدون: "وأقمت عنده خمسة وثلاثين يومًا، أباكره وأراوحه"؛ راجع: ابن خلدون: التاريخ، جـ7، ص: 381.

[34] الكواكبي، عبد الرحمن: طبائع الاستبداد، ومصارع الاستعباد، ط2، دون ذكر دار نشر، 1973، ص: 58.

[35] ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 422.

[36] المصدر نفس: مج2، ص: 446.

الأولى يرى عامة الناس أن ثمَّة توازيًا بين أعمال الأنا والآخر التتاري؛ إذ بدأت المسرحية بإعلان التماثل بين أمير "حلب" و(تيمورلنك): "لا يواطئ هذا الكافر إلا كافر مثله"[37]. في هذه العبارة إعلان عن التماثل بين الذات الناظرة والمنظور إليها (الآخر الخارجي)، فكلاهما مسلمان، تمت إدانتهما في انتمائهما الديني. إن إدانة الآخر (التتاري المسلم) أدَّتْ تلقائيًا إلى إدانةَ الذات الناظرة إلى نفسها؛ فانشطرت إلى أنا وآخر داخلي قريب جدًا، وكشفت في الوقت نفسه عن ركيزة أساسية في عقلية الشخصية المتحدثة في المسرحية ومسارها؛ إذ تبدأ الشخصيات في المسرحية بإعادة ترتيب صفوفها انطلاقًا من موقف ديني بدا واضحًا في كلمة (كافر). إذًا، الكافر هو من يواطئ محتَّلا، ويفتح الطريق لمغتصِب، سواء أكان مسلمًا أم غير مسلم. يدلّ انقسام الذات الناظرة على نفسها على أن جمالية تفاعل الذات مع الآخر لا تتحقق إلّا بهذا القدر من التغيُّر في تقدير الذات والآخر؛ وأنّ صورة الآخر لا يمكن أن تكون فعّلا ثقافيًا إلا عبر معرفة الذات بقدر معرفة الآخر.

إنَّ أكثر ما يميِّز اللفظ (الكافر) تشفيره بذاكرة نضجت وتبلورت في نهاية عهد الدولة العثمانية وبداية الانفتاح على الغرب. وهكذا يُعَد استرجاع التصورات التاريخية للآخر من مرحلة سابقة شكّلا جدليًا؛ فقد رهنَتْ كلمة (الكافر) صورةَ الآخر في المسرحية للجدل والتغيير؛ إذ استدعت كلمةُ الكافر الثنائية (كافر–مسلم) وما يقابلها (غربي–عربي) من أدبيَّات الرَّحَّالة العرب مثل رفاعة الطهطاوي في مؤلفه (تخليص الإبريز في تلخيص باريز)[38]، ومن ثمَّ قابلَت هذه الثنائية بأخرى جديدة، أوحت بها علاقة الأنا بالآخر التتاري المسلم في المسرحية، وهذه الثنائية هي (أنا مسلم–آخر خارجي مسلم)، لتنتهي المحاكمة إلى أن الآخر الخارجي المسلم حقيقيٌّ في عداوته مغايرٌ في أهدافه للأنا بذات الثقل الذي هو للآخر الغربي–الأمريكي المستعمِر في علاقته بالأنا.

---

[37]– المصدر نفسه: مج 2، ص: 325.

[38]– لمزيد من التوسع، راجع: الطهطاوي، رفاعة: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، أو الديوان النفيس بإيوان باريس، ط1، دار النقدم، القاهرة، 1905؛ سبقت الإشارة إلى وصف رفاعة الطهطاوي الفرنسيين بالكفار. وجدير أن نطرح التساؤل الآتي: ما السبب في رمي الآخر الفرنسي المسيحي بالكافر على الرغم من أن ذلك ينافي تعاليم الدين الإسلامي؟ قد يكون أحد الأسباب هو أن الذات الناظرة تنطلق من موقف سلبي تجاه الآخر الفرنسي؛ لأن هذا الآخر قد بادرها إلى تقديم صورة سلبية لها؛ فمثَلا: يورد محمد عبده قوْلا لأحد النقَّاد في الغرب للإسلام: "إن الديانة المحمدية جُذَام (مرض يصيب الجسم، ويؤدي إلى تساقط الأعضاء وتآكلها)، نشأ بين الناس، وأخذ يفتك بهم فتكًا ذريعًا؛ بل هو مرض مريع، وشلل عام، وجنون ذهولي يبعث الإنسان على الخمول والكسل"؛ راجع: عبده، محمد: الإسلام بين العلم والمدنية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص: 25.

وفي المرحلة الثانية يرى التاجر (دلامة) في السلطان وفي (تيمور) تاجرين أحمقين: "وكلاهما يخفي خلف السيف والدرع تاجرًا أخرق"[39]. ولابد من الإشارة إلى أن عبد الرحمن الكواكبي قد سبق إلى كشف العلاقة بين التاجر والمستعمر: "فالغربي مهما مكث في الشرق لا يخرج عن أنه تاجر مستمتع"[40]؛ يتبين مما سبق أن صورة الآخر الخارجي (التتاري) قد أسهمت في بلورة صورة الآخر الداخلي الذي تمثلت آخريته في مقاربة الآخر الخارجي في بعض صفاته ومكوِّنات هويته؛ فصفات الآخر الداخلي تطفو في المجتمع، وتصبح أشد وضوحًا في علاقته بالآخر الخارجي.

أما صورة (تيمور) المغايرة للصورة التي كوَّنها الأنا، فقد جاءت على لسان عالم الأمة (ابن خلدون): فهو أمير[41] وملك عظيم[42]. تتكون هذه الصورة بلسان (ابن خلدون) بين الاستشراف كتمهيد[43] وتحقق الاستشراف: قبل دخول (تيمور) "دمشق" وصفه (ابن خلدون) بالأمير، وامتنع عن وصفه بالكافر أو اللعين، وبعد دخوله "دمشق"، تحققت له الإمارة، ودُعي له في المسجد الأموي[44]!

إن وصف المؤرخ (ابن خلدون) لـ (تيمورلنك) بالملك والأمير دليل على تحكم الاستبداد بالحقائق في المجتمع؛ فالمجتمع المستبَد به لا بد أن يجلب المستبِد. وقد دفعت الصورة التي كونها (ابن خلدون) لـ (تيمور) بعض النقَّاد إلى رسم صورة سلبية لابن خلدون مثل الناقد محمد عزام[45]. لم يكن ونّوس أول من وقف عند شخصية (ابن خلدون)؛ فقد سبقه إلى الوقوف عندها المفكر العربي عبد الرحمن الكواكبي الذي يرى أن (ابن خلدون) يفضُّل حياة الذل على المجد؛ لهذا "خطَّأ أمجاد البشر في إقدامهم على الخطر إذا هدَّد مجدهم"[46].

يُلاحظ الباحث ممَّا سبق أن صورة الآخر الخارجي قد تكوَّنت من خلال حوار الأنا، لهذا لم ينفرد الآخر بصوته؛ إنما حُكِي عنه باستخدام صيغة الخطاب المسرود، وصيغة

---

[39] ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 346.
[40] الكواكبي، عبد الرحمن: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص: 130.
[41] انظر: ونّوس، سعد الله، منمنمات تاريخية، مج2، ص: 359.
[42] انظر المصدر نفسه: مج2، ص: 403.
[43] لمعرفة مفهوم الاستشراف كتمهيد، راجع: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 133.
[44] انظر: ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 422.
[45] انظر: عزام، محمد: مسرح سعد الله ونّوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ص: 98/90.
[46] الكواكبي، عبد الرحمن: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص: 54.

الخطاب المنقول، وفي ذلك الأمر استبطان لموقف الرُّهاب من الآخر التتاري. ظلَّت الصيغة التاريخية قابضة على طريقة عرض الشخصيات، ولم يستطع ونّوس الانفلات منها. وقد ساعد على ذلك دور الراوي–المؤرّخ في المسرحية الذي لم يكن بهدف التغريب فقط؛ إذ اختصر الأحداث وقدَّم لها من دون إشارة إلى توجهه إلى جمهور حاضر أمامه: "مؤرخ قديم: وفي التاسع عشر همَّ نائب الغيبة في دمشق بالفرار، فوقف له العامة وأهل القبيبات ينتظرونه، فلما خرج، ضربوه بالمقاليع..."[47]. وعلى الرّغم من ذلك فقد حفَّزت صورةُ الآخر القارئَ على تأمُّل الأحداث لينمو وعيه بها، وليدرك مسؤوليته عنها من خلال دور المشخّص الذي يتوجه بحديثه إلى المشاهد/القارئ: "المشخص: يبدو أنه من العسير أن نجعل مؤرخنا يخفف قليلًا من بروده وحياده، ولكن هل نستطيع نحن أن نكون باردين ومحايدين، ونحن نتهيأ لمشاهد الرعب القادمة"[48]. وهكذا قادت صورة الآخر القارئَ إلى التأمل ثانية في التاريخ وفي الواقع الراهن؛ لأن فاعلية المسرح، كما قال ونّوس، "تضمحل أو تضعف إذا لم يكن راهنًا"[49].

يقرأ ونّوس الواقعَ الراهن في ضوء أحداث غزو التتار بلاد الشام، واستطاع أن يستشرف المستقبل؛ إذ كتب هذه المسرحية عام1994، وبعد أعوام عدّة تحقق استشرافه المستقبل في احتلال "أمريكا" أرضَ "العراق"، ومن ثَمَّ وقعت الحرب الكونية على سورية بقيادة الأتراك المسلمين؛ ولهذا يمكن فتح أقواس تأويل الرمز "التتار"؛ إذ كان التأويل الأول له هو الأمريكي الهمجي، بينما الآن وبعد ارتكاب الأتراك وغيرهم جرائمَ في سورية مماثلة لجرائم تيمورلنك في بلاد الشام، فإن الأمر أصبح مؤشرًا واضحًا على أن الرمز متغيِّر الدلالة بتغير الزمن، ولا يمكن قطع الصلة بين العمل الأدبي والسياق الخارجي؛ لأن ذلك السياق هو بمرتبة المحرق المولِّد للتأويلات للنسبية الموضوعية؛ فالتتاري رمز للآخر الأمريكي بالنسبة إلى من عاش الحرب الأمريكية على العراق، وهو رمز للأمريكي الغربي والتركي دعيّ الدين بالنسبة إلى الأجيال التي عاشت الحرب الكونية على سورية. وهكذا نخلص إلى أنّ جمالية الرمز تتمثل في ذلك التعدد الدلالي النسبي في قراءات مستمرة لإسقاطات تاريخية في المسرحية عبر حيِّز زماني مديد.

إن تعدُّد دلالات الرَّمز يحمي النص من تحولّه إلى وثيقة تاريخية، وأساس هذا التعدد الدلالي: أوّلا اختيارُ الكاتب أحداثًا تاريخية يمكن أن تحقّق قراءة الواقع عبر التاريخ

[47]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 321.
[48]– المصدر نفسه: مج2، ص: 669.
[49]– ونّوس، سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988، ص: 83.

لاستشراف المستقبل، ثانيًا الانزياح عن التاريخ بتدخلات تثير وجهات نظر مختلفة، وهذا ما فعله ونّوس لمّا أدخل شخصية جديدة لم يكتب عنها ابن خلدون، هي شخصية "شرف الدين"[50]، وهذا ليس عيبًا؛ لأن الحرص على نقل حقائق التاريخ كما هي مطلوب في البحث التاريخي، ولكنه ليس مطلوبًا في العمل المسرحي؛ فهو ليس من طبيعته ولا من غايته[51]؛ إن توظيف التاريخ في المسرح نوع من أنواع التناص[52]؛ و "أساس الفنّ هو الاختيار... والعمل في كتابة مسرحية تاريخية هو: أوّلا الدارسة الدقيقة للمادة ولجميع المصادر وفق النظرات السياسية... وهو ثانيًا التخيُّل الجريء المؤسَّس على معرفة الوقائع، والتصور الفني الخاص بالكاتب، والتدخل النشيط للفنّان في التاريخ"[53].

إذا كان الأمريكي هو أحد التأويلات للرمز (التتاري)، فإن المفارقة الظاهرة في إسقاط التاريخ على الواقع الراهن قد تمثَّلت في البعد الحضاري: أيام غزو التتار كان العرب أكثر حضارة وتقدمًا من التتار، وفي العصر الراهن تتقدم أمريكا على العرب بحضارتها التكنولوجية. هذه المفارقة أضاءت الوجه الهمجي لتلك الحضارة المتقدمة من جهة، وأنبأت بالويلات التي ستجرها أمريكا معها من جهة أخرى؛ فهي على الرغم من تقدمها العلمي لا تختلف كثيرًا عن التتار الهمجيين. فثمة نقاط تلاقٍ بين التتار وأمريكا، فإذا مثّل التتار قمة الهمجية، فإن أمريكا مثلت الإمبريالية الجديدة، فالهمجية والإمبريالية وجهان لعملة واحدة. وإذا غزا التتار بلاد العرب من أجل نهب الخيرات، فإن أحد أهداف أمريكا من غزوها للعراق هو تعميم نمطها على الآخر؛ فالعولمة تتارية الجوهر، وأمريكا هي تتار العصر الحديث. أما بالنسبة إلى التركي، فإن الأمر لا يختلف كثيرًا عن الأمريكي؛ إذ ظل التركي همجيًا رغم التقدم الحضاري الراهن، إنه الآخر التاريخي– العدو؛ إذ كادتْ سمةُ[54] العداوة في الآخر التركي أن تصبح ثابتة مع مرور الزمن مثل الصفات الفيزيولوجية للإنسان؛ فهي راسخة في هوية الآخر التركي مع تقدم الزمن، وفي

---

[50]– قد يُضيف المسرحي شخصيات من مخيلته إما ليعرض أفكاره، أو ليحسن قصته ويقوّي أثرها، راجع: محّبك، أحمد زياد: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص: 16.

[51]– المرجع السابق، ص: 19.

[52]– المخلف، حسن علي: توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس، توظيف التراث في المسرح– دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس، ط1، د.ن، 2000، ص: 32.

[53]– محّبك، أحمد زياد: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص: 22–24.

[54]– تعني كلمة سمة مجموعة من الخصائص النفسية والاجتماعية التي لها صفة الثبات النسبي، تكوّن في مجملها تنظيمًا ديناميًا متكامًلا، ويمكن في ضوئها وصف الشخص والتنبؤ بسلوكه بدرجة كبيرة من الثبات والكمال؛ راجع: شحاته، حسن؛ النجار، زينب: معجم المصطلحات التربوية والنفسية (عربي–إنكليزي، إنكليزي–عربي)، مراجعة: حامد عمار، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2003، ص: 198.

الوقت نفسه أصبحت كلمة (التتاري) رمزًا للعداوة والهمجية بالثقل ذاته الذي هو للكُنية (أبي لهب) في دلالته على كل إنسان جهول ظلوم، وهكذا تحوَّلت كلمة التتاري إلى الدلالة على السّمة في طبع الشخص أكثر من دلالتها على الاسم المنسوب.

ويبقى ونّوس محكومًا بالترقب والتفاؤل الذي يبتعد عن سذاجة الانتصار على خشبة المسرح، ويقترب من الكيفية التي تُطرح بها المشكلات والآفاق المرسومة للمجتمع.

يميل أسلوب ونّوس في نهاية المسرحية إلى إظهار السمات الفردية؛ إذ يتوقف عند رسم شخصية التاجر (دلامة)، وشخصية رجل الدين المعتدل (جمال الدين بن الشرائجي)، وشخصية (أحمد) تلميذ الشيخ (التاذلي)، وشخصية المرأة ذات الإرادة الحرة (سعاد):

1– (دلامة): تنتهي علاقته بالتتار بحفلة تعذيب من أجل الاعتراف بمكان النقود على الرّغم من أنه كان مؤيدًا للتتار.

والسؤال الذي قد يراود الباحث هو: هل قدَّم ونّوس صورة للتاجر مماثلة لصورة التاجر التي قدمها التاريخ في مرحلة غزو التتار؟

تشير كتب التاريخ إلى حادثة وقعت في أثناء غزو التتار، ترسم صورة إيجابية للتاجر المخلص: "وكان في صفد تاجر من أهل البلد أحد الرؤساء يدعى علاء الدين، وينسب إلى (دوا دار) وقع صديقاه العثماني وابن الطحان... تقرب علاء الدين من تيمور بالمال والهدايا وفك أسرهما"[55].

تشير صورة التاجر (دلامة) إلى أن ونَّوسًا قد قارب صورة التاجر لدى (ابن خلدون) الذي وصفهم في مقدمته قائلًا: "في أن خلق التجار نازلة عن خلق الأشراف والملوك؛ وذلك أن التجار في غالب أحوالهم، إنما يعانون البيع والشراء، ولا بد فيه من المكايسة ضرورة، فإن اقتصر عليها اقتصرت به على خلقها، وهي –أعني خلق المكايسة– بعيدة عن المروءة التي تتخلق بها الملوك والأشراف"[56].

2– (جمال الدين بن الشرائجي): بدأت علاقته من الانفصال القسري عن التتار؛ لأنه سُجن ومُنع من قتال التتار بتهمة المروق على الدين، ثم اتصل بالتتار من خلال محاكمة شبيهة بمحاكمة الشيخ (التاذلي) له، وانتهت علاقة الاتصال بالجلد والصلب. نلاحظ أن علاقة الانفصال والاتصال التي مرَّ بها (الشرائجي) تارة مع الأنا (أعيان دمشق) وتارة مع الآخر (تيمور)، هي علاقة تماثل، تقدِّم المقولة الآتية: (المستبِد الداخلي معادِل للآخر الخارجي).

[55]– ابن عرب شاه، أحمد: عجائب المقدور في أخبار تيمور، ص: 108.

[56]– ابن خلدون: المقدمة، ج2، حققه عبد الله محمد الدرويش، ص: 85.

يرى الناقد المسرحي فرحان بلبل أن (الشرائجي) كان مشغولًا بالقضاء[57]، في حين كان (تيمور) يحاصر "دمشق". والحقيقة هي أن المسألة ليست انشغالًا بالقضاء، أنّها أبعد من ذلك؛ فهي مسألة تطفو في عقلية التسلط ومصادرة حرية الإنسان؛ فـ(الشرائجي) رجل مؤمن بالله ومؤمن بدور الإنسان في صُنع مصيره؛ فالله – لا الناس– مسؤول عن سريرته، و(الشرائجي) مؤمن بأن الناس أحرار مخيرون[58]، وهذا ما أربك التيار الديني التقليدي في عصره الذي يؤمن بالقدر خيره وشره[59]، وما كانت هذه الشخصية في المسرحية إلا محرِّكًا لكشف علاقة السلطة التقليدية بالشعب؛ وهي علاقة مشفَّرة بقصة فرعون مصر الذي يُحيي ويميت.

3– (أحمد): يتوعد (أحمد) أيَّ تتاري يراه بالقتل، ويصف (تيمورلنك) بالأعرج الدجال، وحين يدخل التتار "دمشق"، يصطحب (أحمد) –وهو مخمور– اثنين من التتار إلى بيت أخته، ليصحو على كارثة اغتصاب أخته وقتل زوجها.

تجلو صورةُ (تيمور) صورةَ الأنا تدريجيًا عبر مسيرة محفوفة بالانتقادات، فمثَّلا: يصف (أحمدُ) (تيمور) بالأعرج الدجال؛ إذ لا يمكن لأي مستقبل لتلك العلامة أن يقتصر على علاقتها بالعمل، ويغفل التعبير الأسبق زمنيًا (الأعور الدجال)، فذاك يهدر كفايتها النصية؛ والقارئ يستحضر على نحو تلقائي الخطابَ (الأعور الدجال). وجَّهت مقصديةُ المرسِل محورَ الاختيار[60] إلى الخطاب الديني (الأعور الدجال)؛ فحلَّت صفة الأعرج محلّ صفات كثيرة سابقة دالة على شراسة (تيمور)، ولم يكن هذا الاستبدال اللغوي أكثر من تعمية دلالية وتغطية لكل ما هو حقيقي بارز في شخصية (أحمد)؛ فصورة الأعرج الدجال لا تدل على فرط شجاعة (أحمد)؛ بل على خوف تاريخي من التتار، عُبِّر عنه من خلال التناص مع التركيب (الأعور الدجال). تتضم دلالات الخوف التي يصدرها التركيب (الأعور الدجال) إلى صفات (أحمد) في تناظر دلالي. فـ (أحمد) دعيّ شجاعة، يستلّ سيفه ملوحًا به؛ منتظرًا رؤية أي تتاريّ ليطيح به من أجل التظاهر بقوة مزيفة لا من أجل الحفاظ على شرف "دمشق" وأهلها، وبعد وقوع "دمشق" في يد (تيمور) يصطحب التتار إلى بيت أخته!

---

[57]– انظر: بلبل، فرحان: من التقليد في الأدب المسرحي السوري إلى التجديد، ط1، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 2002، ص: 457.

[58]– انظر: ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 339.

[59]– انظر: المصدر نفسه: مج2، ص: 339.

[60]– لمعرفة مفهوم محور الاختيار، راجع: سمفيل، ليون: التناصية، من كتاب آفاق التناصية–المفهوم والمنظور، ط1، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص: 111.

ينطوي التناص "Intertextuality" مع التركيب (الأعور الدجال) على نشاط إبداعي: الأعور الدجال كلام مباشر لا مجاز فيه، وهو قائم على جمع العاهة الجسدية وسوء الخُلق. والحال التي آل إليها أهل دمشق أيام (تيمور) تدفع (أحمد) إلى أن يستدعي صورة لشخصية منتظَرة لمَّا تظهر وفق تنبؤات من المغرب صرَّح بها ابن خلدون[61]، وكان ظهور (تيمور) مفعِّلًا لتلك الصورة، لكن (تيمور) ليس بالأعور على الرغم من أنه مُنْتَظرٌ قدومه وجامعٌ العاهة الجسدية وسوء الخلق. وانتقلت صورة (تيمور) من التنبؤ بها من قبل المنجِّمين إلى التحقق؛ فالتحقق المفقود في تركيب الأعور الدجال مضمَّن في تركيب (الأعرج الدجال)؛ وهكذا، قاربت المسرحية أبعاد التاريخ، فهناك مقاربة التاريخ البعيد (أحوال دمشق عام 803)، ومقاربة التاريخ الأسبق لغزو التتار (التنبؤ بالأعور). ولهاتين المقاربتين دلالات منها:

1– استشراف المستقبل وفق إرهاصات بدت واضحة في الواقع الراهن.

2– إمكانية التنبؤ بتكرار الأحداث على المدى البعيد، وهي دلالة تصدرها حيوية التركيب (الأعور الدجال): ففي عصر النبي كان التنبؤ بالأعور الدجال، وفي عصر (ابن خلدون) كان التنبؤ بالأعرج الدجال، وفي عصرنا سيكون هناك آخرُ دجال، وهكذا...

إن التغيير بين الأعور الدجال والأعرج الدجال لم يكن تصادميًا؛ إنما متقاربًا على المستوى اللفظي (صفة مشبهة على وزن أفعل) ومتماثلًا على المستوى المعنوي (العاهة الجسدية والخلقية)؛ فسار الاستبدال نحو التقارب لا التباعد، وقارب هذا الاستبدالُ المسارَ الدلالي بين صورة الأعور وصورة الأعرج (تيمور).

ومجمل القول: كانت صورة الآخر تعبيرًا عميقًا عن اهتزاز ثقة الأنا بنفسه، فلم يكن خوف التيار التقليدي الذي يمثله (أحمد) و(التاذلي) وغيرهما نابعًا من كره لـ (تيمور) بل من خوف على المصالح ومن انقلاب الأحوال بهم.

"حين تدور المعركة سيبرز معدني"[62] كانت تلك عبارة (أحمد)، ولما برز التتاري شرب معه الخمر فتآخيا! هكذا انغلق استشراف (أحمد) تلميذ (التاذلي) بالهزيمة ليكشف انتهازية التيار التقليدي الذي تصدَّر للقتال من أجل المجد والسلطة، وفي هذا انتصار ضمني لأفكار (ابن خلدون) الذي أطال في وصف التيار التقليدي ممثَّلا في شخصية (التاذلي): "هؤلاء يأخذون أنفسهم بإقامة الحق ومواجهة الغزاة، ولا يعرفون ما يحتاجون

[61]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 415؛ راجع بهذا الشأن: ابن خلدون: التاريخ، جـ7، ص: 371.
[62]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 363.

إليه من العصبية، ولا يشعرون بمغبّة أمرهم ومآل أحوالهم، إنهم كالمجانين أو الملبسين، يطلبون بمثل هذه الدعوة رئاسة امتلأت بها جوانحهم"[63]. وهذا ما وقع في زمننا الراهن؛ فقد نصَّبتْ تركيا وغيرها العديد من الأمراء على ولايات وهمية!

يبيِّن ونّوس إخفاق التيار التقليدي عبر ترتيب الأحداث؛ إذ يجتمع كل من (ابن العز) و(ابن النابلسي) و(التاذلي) في الجامع الأموي، يناقشون أحوال دمشق؛ فيجد كل واحد منهم ضرورة إخبار (آزدار) بحماية أملاكهم من التتار، ثم يقوم (التاذلي) بمحاكمة (الشرائجي)، ورميه بالكفر والزندقة، ثم يخبر المؤرخ بأن (ابن العز) اشترك في المنكرات في فتنة (تيمور)[64]. يلاحظ الباحث أن المرسِل قد أكد في البداية علوَّ المصلحة الشخصية لهذه الفئة فوق مصلحة الجميع، ثم أظهر سوء سياستها مع كل من يخالفها في الرأي والفكر، وتوَّج ذلك كلّه باتفاق تلك الفئة مع الاتجاه الأقوى كي تحمي أملاكها.

4– (سعاد): مثَّلت المرأةَ العربية التي وَعَتْ ذاتها وحققتها؛ وربما أراد بها تكوين الصورة المشتهاة للمرأة مثل الصورة المشتهاة لـ (شرف الدين) وهو تلميذ (ابن خلدون). تميَّزت علاقة (سعاد) بالآخر التتاري، فقد بدأت بالانفصال الجسدي عن التتار لحظة التحاقها بالقلعة، وانتهت بالانفصال الروحي لمَّا آثرت الانتحار على الوقوع في أيدي التتار. ويلاحظ الباحث أن هذه العلاقة بدأت بالانفصال، وانتهت بالانفصال؛ لتظهر إلى أيّ مدى كانت مقاومة الذات لهمجية التتار.

تستعرض شخصياتُ المسرحية أفكارَ (ابن خلدون) وتجادلها؛ صحيحٌ أن الأمة في زمن الاضمحلال[65]، ولا يمكن للفكرة أن تكون نافعة في غياب العصبية والشوكة، ولكن هذا لا يعني أن مقاومة بلاد الشام لتيمور كانت خطأً؛ بل شرفًا وصيحة لتغيِّر هذه الأمة ما في نفسها. وهذا التذبذب في تحديد موقف (ابن خلدون) واثبات صحة مواقفه بلسان الشخصيات الرافضة أصَلا أفكاره، أدَّى إلى رسم صورة له أشبه بالرمال المتحركة: "ـ شرف الدين: قال ابن خلدون – ولعله محق – إننا نعيش زمن الاضمحلال ولكن إذا... وأقول لكِ....إننا سنصمد حتى يتغير شيء في هذه الأمة، لا بد أن يتغير شيء وإلا فقدنا حقنا في الوجود... لا أدري... أشعر أن هذه القلعة التي بدأ يشح فيها الغذاء والماء، ستكون هي الصيحة التي توقظ الأمة من الغفلة"[66].

---

[63]– المصدر نفسه، مج2، ص:393.

[64]– انظر المصدر نفسه، مج2، ص: 391.

[65]– انظر: ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 437.

[66]– المصدر نفسه، ص: 437.

تحظى (سعاد) باستشرافين تمهيديين، الأول في حديثها مع (شرف الدين): "أعتقد أيها المصري أن الكارثة قريبة"[67]، والثاني كانت تلك الرؤيا؛ فهذه أحياء العرب تشير إلى القلعة باستهزاء، والطائر الحديدي يهيل الكتل النارية فوقها[68]. حازت هذه الشخصية شرف الاستشراف وتحققه، وهي شخصية قادرة على التحكُّم بمصيرها، وكسر قيودها، ونقد من حولها قولًا وفعلًا، وقادرة على أن تغمز بـ (ابن خلدون) الذي لم يقل كلمة عزاء في استشهاد أبيها؛ لأنّها تعرف "كيف يفكر علماء المدينة وأعيانها"[69]، وأن تضرب عرض الحائط تقاليد المجتمع الذي رأت انهياره، فتطلب الزواج من (شرف الدين)، وتختار موتها قبل دخول التتار القلعة؛ ويحظى (آزدار) باستشراف خارجي؛ لأنه يقع خارج الحكاية؛ أي في زمن القارئ الذي يبحث فيه عن مقاومة حقيقية لأهل دمشق في زمن (تيمور)؛ فـ(آزدار) يدافع ليترك للأجيال ما ترفع به رأسها في المستقبل[70].

كشفت صورة الآخر عن النماذج الثقافية والتيارات السائدة في ذلك العصر، وبيَّنت أن إسقاط التاريخ لم يكن مجرد قراءة واقع راهن؛ بل قراءة المستقبل وفق معطيات الواقع، ورسم آفاق المستقبل الممكنة، وفي هذا استبعاد لأي تشاؤم قد يُظن في المسرحية، لأن الانتصار على خشبة المسرح أو في المسرحية ليس إلا تفريغًا لحماسة القارئ. وتمثَّل التفاؤل في المسرحية في رسم تلك الآفاق عبر شخصيات كسرت أنماطها مثل شخصيتي (سعاد) و(شرف الدين).

هَدَفَ ونّوس إلى تغيير بنية مجتمع منقسم على ذاته بين التعقُّل والتسليم لقيود التيار التقليدي، وكان المسرح السياسي[71] وسيلته، ورأى في شخصية (شرف الدين) رافعة

---

[67]– المصدر نفسه، ص: 386.

[68]– انظر: المصدر نفسه، مج2، ص: 436.

[69]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 385؛ لا يدل موقف سعاد على التعريض بعالم الأمة ابن خلدون؛ إنما يدل على الفساد وضعف العلماء في عصر ابن خلدون؛ فلم يكن ابن خلدون ليحترم علماءَ عصره، ولاسيما بعد وقوع الظلم الاجتماعي عليه من قبلهم؛ فقد تسببوا بعزله عن ولاية قضاء المالكية. راجع: ابن خلدون: التاريخ، جـ7، ص: 731.

[70]– انظر: ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 442.

[71]– بلور سعد الله ونّوس مفهوم "التسييس" في المسرح كشكل تجريبي، وحدّده من زاويتين متكاملتين: الأولى فكرية، وتعني أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة المتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدُّمي لحل هذه المشكلة. أما الناحية الثانية في مفهوم التسييس، فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي... إذ لا بد من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة؛ راجع: ونّوس، سعد الله : بيانات لمسرح عربي جديد، مج3، ص: 10؛ وراجع أيضًا: المخلف، علي حسن: توظيف التراث في المسرح–دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس، ص: 32؛ وراجع أيضًا: غنيم، غسان: المسرح السياسي في سورية، ص: 59.

حقيقية لأفكاره؛ فبرز صوته في صوتها. وتميّزت لغة المسرحية في الكشف عن صوت المؤرّخ، وصوت التيار التقليدي، وصوت العلم، وصوت التتاري، وصوت ونّوس المُتَقَنِّع بصوت (شرف الدين)؛ وسيطرت لغة التراث على مفاصل المسرحية؛ إذ استخدمها الكاتب في الحوار ووصف الأحداث والشخصيات كما مرّ بنا في الأمثلة السابقة مثل: (عسكر، منكرات، كافر، أمير، العاشر من جمادى الأولى، أمثل بين يدي تيمور...)، ودلَّت لغة العصر على أفكار ونّوس متمثِّلة في صوت شهاب الدين كما مرّ في الأمثلة السابقة: (الصيحة التي توقظ الأمة، فقدنا حقّنا في الوجود، باردين حياديين...)، ودلَّ صوت التتاري تيمورلنك على استمرار تأثير الصورة المسبقة النمطيَّة لدى التتار عن العرب في الحكم عليهم: "قال: تكذبون أنتم وآباؤكم وأجدادكم"[72].

العنوان:

على مستوى الخطاب: وسَّع التفاعل الدلالي بين النص والعنوان الفضاء الدلالي لألفاظ العنوان؛ فالحدث التاريخي ليس ما مضى في الزمن الماضي فقط؛ لأن الحدث التاريخي يستمد تاريخيته ونصيته من خلال استشراف المستقبل؛ فهو الماضي والحاضر والمستقبل، ويبقى التفاعل الدلالي بين النص والعنوان في حراك مستمر.

مثَّل العنوان المفاصل التي تحمي النص من التخبط الدلالي والغموض، وحمل مقولته، وأشار إلى بنيته الدلالية العميقة، وكشف المقاصد الإيديولوجية للمرسِل عبر تعالق العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية؛ إذ اتجهت مقصدية المرسِل إلى إثارة التساؤلات عن الشخصيات لتبدأ سادية المتلقي بالتقاط قفاز تحريك الشخصيات ورسمها:

– المنمنمة الأولى بعنوان: "الشيخ برهان الدين التاذلي أو الهزيمة": ارتبطت بنية هذا العنوان ببنية العنوان الرئيس؛ وذلك انسجامًا مع المقصدية الرئيسة التي نظمت بنية المسرحية، وهي إثارة التساؤلات عن شخصيات المسرحية. ولا بد من النظر إلى العنوان الفرعي في مستويين: المستوى الأول علاقته بالعنوان الرئيس، وهي علاقة اصطلاحية؛ إذ اصطلح على تسمية المنمنمة الأولى بـ"التاذلي"، والمستوى الثاني القاعدة التركيبية التي نظمت دواله وفق علاقة العطف بحرف يفيد التخيير (أو). والتساؤل هنا: لمَ خيَّرَ بين (التاذلي) والهزيمة؟ يشير التخيير إلى أنه يريد الهزيمة الداخلية؛ إذ لا يمكن للباحث أن يغفل عن المحمول الدلالي للتركيب اللغوي الذي دلَّ على المسكوت عنه، وهو صفة الهزيمة؛ وهكذا يمكن قراءة العنوان على النحو الآتي (الهزيمة الداخلية). إن هزيمة

[72]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 438.

مجتمعنا لا تقتصر على المعركة مع الآخر (التتار)؛ بل كانت بسبب هؤلاء الذين استغلوا المناصب لغاياتهم الشخصية وعلى رأسهم (التاذلي): "رحنا نتوسل الأسباب لكي نصل إلى المناصب"[73].

تحمل الهزيمة الداخلية أبعادًا جديدة إذا ما قُرئت وفق معايير العصر، فـ(التاذلي) يمثل الفئة الحاكمة التي تجمع بيدها السلطة الدينية والسياسية والعسكرية، وهو يحاول أن يُلبس تجربته في قتال التتار هالة قدسية، فيصرِّح أنه أوحي إليه في الحلم بقتال التتار[74]؛ مما يشير إلى أنه ينزع على نحو غير واعٍ إلى أن يقارب تجربة النبي محمد صلى الله عليه وسلم الذي استطاع أن يجمع الدين والسلطة السياسية، وأن يتميَّز عن غيره من الأنبياء بالنصر والغلبة وحكم المسلمين قبل موته.

بناء على ما سبق يلاحظ الباحث أن الرموز الدينية يتم استدعاؤها وإحياؤها في سلوك الشخصيات الراهنة في الأوقات العصيبة من حياة الأمة لمواجهة الأخطار الخارجية[75]. وسقوط تجربة (التاذلي) لا يعني توجيه الشكوك إلى تجربة النبي محمد صلى الله عليه وسلم الذي جمع السلطتين الدينية والسياسية؛ بل إلى شخصية (التاذلي) نفسها، وإلى الطريقة التي تَفهم بها هذه الشخصية تجارب رموز الأمة الدينية والسياسية، فثمَّة فرق بين الاستغراق في الذات في أثناء النظر إلى الرموز، وبين الاستغراق في القراءة الموضوعية لتجربتها. وقد مثَّلت المنمنمة الأولى سقوط تجربة (التاذلي)؛ بسبب الاستغراق في الذات في أثناء النظر إلى رموز الأمة إلى درجة جنون العظمة وتضخم الذات؛ فحجبت عنه القدرة على التمييز بين الشرط التاريخي للتجربة النبوية والشرط التاريخي لتجربة المسلمين أيام غزو التتار.

– المنمنمة الثانية بعنوان "ولي الدين أو محنة العلم": عُنونت المنمنمة الثانية باسم عالم الأمة، وانتظم العنوان وفق علاقتي العطف والإضافة التي قيّدت حدود المحنة بكلمة العلم، وجاءت المنمنمة الثانية امتدادًا للمنمنمة الأولى لتحديد وجهة النظر التي تكوَّنت من خلالها صورة (ابن خلدون) الشبيهة بالرمال المتحركة؛ فـ (ابن خلدون) وقع

[73]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 379.

[74]– انظر المصدر نفسه: مج2، ص: 380.

[75]– تحدّث الباحث أحمد زياد محبك عن أسباب عودة كتّاب المسرح إلى التاريخ، وذكر منها: اتخاذهم التاريخ وسيلة لترسيخ المسرح، ولتأكيد أصالة الأمة وحفظ شخصيتها في كفاحها، وللتعبير من خلال الماضي عن قضايا الحاضر، وغالبًا ما تكون قضايا وطنية متعلقة بالكفاح من أجل الحرية والاستقلال؛ راجع محبك، أحمد زياد: التأليف المسرحي في سورية 1945–1967، ص: 208.

في المحنة كغيره من علماء دمشق، وتمثلت المحنة في الانضمام إلى طالبي الصلح، ولم يكن الانضمام سوى شَرَكًا وقع فيه من وجهة نظر المرسِل الذي وجَّه التركيز من الصراع الداخلي بين (ابن خلدون) ونفسه، إلى الصراع بينه (المرسِل) وبين (ابن خلدون)، وهذا ما يفسر غموض صورة (ابن خلدون).

وتمثَّل صراع المرسِل مع شخصية (ابن خلدون) تقانيًا من خلال إدخال شخصية مشاكسة متحولة متخيَّلة ليست حقيقية، هي شخصية (شرف الدين)، وهو كاتب (ابن خلدون) في المسرحية وأقرب الناس إليه. في حقيقة الأمر لم تكن تلك الشخصية سوى وسيلة المرسِل لمحاورة (ابن خلدون) في بعض الأمور: "قال ابن خلدون، ولعله محق، إننا نعيش زمن الاضمحلال، ولكن إذا لم يعمل المرء شيئًا في مثل هذا الزمن، ففي أي زمن سيعمل؟ سألتِ كم سنصمد؟ وأقول لك... إننا سنصمد حتى يتغير شيء في هذه الأمة، لا بد أن يتغير شيء وإلا فقدنا حقّنا في الوجود. لا أدري.. أشعر أن هذه القلعة التي بدأ يشحّ فيها الغذاء والماء، ستكون هي الصيحة التي توقظ الأمة من الغفلة"[76].

بعد عودة السلطان (برقوق) إلى "مصر"؛ ليحمي عرشه من (الجركسي)؛ تاركًا "دمشق" لقمة سائغة لتجار المواقف الصعبة ولـ (تيمور)، تدور عجلة الاحتمالات، فيتقدم المرسِل بفكرة تسييس الشعب وتنظيمه من خلال شخصيتي (شرف الدين) و(شهاب الدين): "ـ شهاب الدين: المدينة هي ظهرنا، وما فيها من السلاح والرجال سيضاعف صمودنا"[77]، مقابل شخصية ابن خلدون الذي يهزأ من الفكرة والعزيمة في غياب العصبية؛ باسطًا نظريته في العمران[78]؛ ففي زمن الاضمحلال وغياب العصبية قد تكون المحاولة الجديرة بالاهتمام هي وصف الغروب[79]. وهذا ليس بمحزن؛ لأن المحزن هو ألا يكون لدى الأمة ما تستنجد به إلا علماء بلا قوة أو شوكة كـ (التاذلي) الذي يعترف هو نفسه بأنه هو وعلماء عصره قد أغرتهم زينة هذه الدنيا، فتهافتوا عليها، وراحوا يتوسلون الأسباب لكي يصلوا إلى المناصب[80]. وظّف ونّوس شخصية ابن خلدون طرديًا؛ فلم يعطها صفة تعاكس ما وُجدت عليه[81]، يقول ونّوس: "حاولت قدر المستطاع تجنب

[76]- ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 437.
[77]- المصدر نفسه، مج2، ص: 359.
[78]- انظر المصدر نفسه: مج2، ص: 406؛ للتوسع في فكرة العمران والعصبية، راجع: ابن خلدون: المقدمة، حققه: عبد الله محمد الدرويش، جـ1، ص: 256/308-309/316؛ جـ2، ص: 50/53/55-56.
[79]- انظر ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 406.
[80]- انظر المصدر نفسه، مج2، ص: 380.
[81]- المخلف، حسن علي: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس، ص: 113.

الإدانة، كنت أريد أن أعرض موقف ابن خلدون بكل حججه، وبما أعتقد أنّها دوافعه لما اختار من موقف أو سلوك، لقد عدّدْت تشجيعه العلماء المتخاذلين على تسليم المدينة، وتهافته على لقاء تيمور، وحرصه على أن يلقاه تيمور وحده بمعزل عن الوفد الدمشقي، قلت عددتُ هذه الحوادث مواقف يمكن أن تخضع للمحاججة والجدال"[82] .

وعلى نهج ونّوس سار الباحث حسن علي المخلف؛ فهو لا يرى في تناول ونّوس ابنَ خلدون تهجمًا أو انتقاصًا؛ وخلص إلى تلك النتيجة من خلال جمع المواقف التي أُدِين بها ابن خلدون في المسرحية، وبرهن عليها بآراء ابن خلدون نفسه المدوَّنة في مؤلفاته[83].

إن إعادة النظر في أفكار ابن خلدون تبرهن على صحّة ما ذهب إليه ونّوس وغيره؛ إذ استضاف ونّوس شخصية ابن خلدون في مسرحيته من دون أن يضفي عليها أدنى تغيير باستثناء واقعتين ساعدتا في توضيح موقفه الموثق وأفكاره المعروفة، "وهما اصطحابه تلميذًا يخدمه وينسخ له، والثانية هي نزوله في بيت الشاذلي، والواقعتان محتملتان ولا تجافيان الواقع"[84]؛ ظلّ ابن خلدون على موقفه الحيادي البارد من الويلات التي أحدثها تيمورلنك وجنده؛ وهذا أكبر دليل على أنه لم يتعامل مع تيمورلنك كشخصية بل كمشروع طويل الأمد، الغلبةُ فيه لصاحب الشوكة والعصبية. يقول ابن خلدون في مقدّمته: " فالمُلك إنما يحصل بالتغلُّب، والتغلُّب إنما يكون بالعصبية واتفاق الأهواء على المطالبة"[85]، وكان ابن خلدون على دراية بالتفرقة والأهواء العاصفة ببلاد الشام؛ فاختار الخضوع والتملُّق لتيمور؛ ليتم له الكسب والسعادة. ولكل دولة رجالها، وكان ابن خلدون ابن الدولة القادمة في انتظار عصبية جديدة تُعيد للعرب ملكهم.

– المنمنمة الثالثة بعنوان "آزدار أو المجزرة": تحصَّن (آزدار) بالقلعة، ورفض تحصين المدينة كما طلب إليه (شهاب الدين): "آزدار: لا يمكن أن أجازف بالقلعة، وهي حصننا، وهنا سنرفع شرفنا، ونؤدي واجبنا، ثم ما لنا ولهذه المدينة المتقلبة؟

– شهاب الدين: المدينة هي ظهرنا، وما فيها من السلاح والرجال سيضاعف صمودنا"[86]. ويوجّه ذلك كلُّه إلى محاكمة موقف (آزدار): فهناك فرق بين تحصُّنٍ في

[82]– المرجع السابق، ص: 117.

[83]– المرجع السابق، ص: 116.

[84]– المرجع السابق، ص: 94.

[85]– ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ضبط المتن: خليل شحادة، مراجعة سهيل زكّار،جـ1، دار الفكر، بيروت، 2001، ص: 197.

[86]– ونّوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، مج2، ص: 398.

القلعة أدى إلى المجزرة، وهو ما قاد إليه موقف آزدار، وتحصين المدينة، وهو ما اقترحه (شهاب الدين). إذا أعدنا النظر في دلالات كلمة (كافر) وفي مصير الشخصية (الشرائجي) الذي زجَّه رجال الدين في السجن بتهمة المروق على الدين كي لا يقاتل التتار، لاهتدينا إلى دلالة تحصين المدينة، وهي تحصين المجتمع وتحريره من لاعقلانية التيار التقليدي، وإعادة تنظيم هذا المجتمع وفق أسس عقلانية. إن ارتباط المجزرة بـ (آزدار) أكَّد أن مواجهة الآخر لا تتوقف على تسييس القيادة، فلا بدَّ من تسييس الشعب والقيادة معًا؛ أي تسييس النسق والنظام معًا، وهو ما رمز إليه في المسرحية بتحصين المدينة والقلعة.

3- الخاتمة:

استلهم الكاتب سعد الله ونّوس التاريخَ لقراءة الواقع واستشراف المستقبل؛ فتبلورت في المسرحية صورة مجسَّمة للآخر انطلاقًا من سؤال الذات الناظرة إلى نفسها: (من أنا؟)؛ ولهذا تبيَّن أن الآخر في أحد أوجهه امتدادٌ جزئيٍ للذات الناظرة. ولم يكن الانتماء القومي معيارًا لتحديد الآخر في "منمنمات تاريخية"؛ فثمة آخر داخلي، وآخر خارجي يحمل الانتماء الديني نفسه، وآخر خارجي – غربي. عزَّز هذا التنوع موضوعية صورة الآخر؛ فعكست الخيال الاجتماعي. وقد تمثَّلت هذه الموضوعية في تحقُّق استشراف ونّوس المستقبل، وفي إعادة قراءة المسرحية غير مرة، ومراجعة الذات القارئة نفسها. ولا تعني هذه الموضوعية أن هذه الصورة وثيقة تاريخية حتميَّة في مطابقتها للواقع؛ بل هي صورة منطقية يُسأل فيها: إلى أي مدى كانت هذه الصورة منطقية وواقعية في رسمها للآخر؟ وإلى أي مدى لاقت قبولًا لدى الأنا والآخر؟ وإذا كان المعطى الموضوعي الذي يُحكم من خلاله على الصورة هو منطقيتها، فإن المفهوم المرجعي يتمثل في إحالة الصورة على الخيال الاجتماعي وثقافة المجتمع، لا في عدّ الصورة مرجعًا للواقع، كما لو كانت نظيرًا له.

ومع انتهاء المسرحية بسقوط قلعة دمشق في أيدي التتار، إلا أنّها ظلَّت محكومة بأمل أن تغيِّر هذه الأمة ما في بنية المجتمع من علل وضعف، قد اكتشفتها من خلال علاقتها بالآخر–العدو؛ ابتعد ونّوس عن الانتصار المزيف على خشبة المسرح أو في النص؛ لأنه يطبِّع تنميط الذات الناظرة إلى نفسها، ويبقيها في رأس الهرم المزيف؛ فتنميط الذات يقود إلى تنميط الآخر تدريجيًا، ليبقى الأعلى أعلى والأدنى أدنى على سلم تراتبي ثابت، يُغلق باب التواصل الحضاري بين الذات الناظرة والمنظور إليها وبين الأنا والآخر الداخلي والخارجي أبدًا، ويبقى الرُّهاب مسيطرًا على العلاقة بينهما.

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلا: المصادر:

1. ابن خلدون: التاريخ، ضبط المتن، ووضع الحواشي والفهارس خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكّار، جـ7، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981، ط2، 1982،

2. ابن خلدون: التعريف بابن خلدون ورحلته غربًا وشرقًا، عارضه بأصوله وعلق حواشيه: محمد بن تاويت الطنجي، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1951.

3. ابن خلدون: المقدمة، حققه عبد الله محمد الدرويش، جـ1، ط1، دار البلخي، دمشق، 2004.

4. ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ضبط المتن: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكّار، جـ1، دار الفكر، بيروت، 2001.

5. ابن عرب شاه، أحمد: عجائب المقدور في أخبار تيمور، المطبعة العامرة العثمانية، القاهرة، 1889.

6. شحاته، حسن؛ والنجار، زينب: معجم المصطلحات التربوية والنفسية (عربي–إنكليزي، إنكليزي–عربي)، مراجعة: حامد عمار، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2003.

7. عاقل، فاخر: معجم العلوم النفسية، ط1، دار الرائد العربي، بيروت، 1988 .

8. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985.

9. الكواكبي، عبد الرحمن: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ط2، من دون ذكر دار نشر، دمشق، 1973.

10. ونّوس، سعد الله: الأعمال الكاملة، جـ(2–3)، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1996.

11. ونّوس، سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988.

ثانيًا: المراجع العربية:

1. بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

2. بلبل، فرحان: من التقليد في الأدب المسرحي السوري إلى التجديد، ط1، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 2002.

3. حمود، ماجدة: صورة الآخر في التراث العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2010.

4. طحان، ريمون: الأدب المقارن والأدب العام، ط2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1983.
5. عبده، محمد: الإسلام بين العلم والمدنية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.
6. عزّام، محمد: مسرح سعد الله ونّوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 2003.
7. علوش، سعيد: مكوِّنات الأدب المقارن في العالم العربي، ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1987.
8. غنيم، غسان: المسرح السياسي في سورية 1967–1990، ط1، دار علاء الدين، دمشق، 1996.
9. فهيم، حسين: قصة الأنثربولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، ط1، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986.
10. كاظم، نادر: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيَّل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين، 2004.
11. كيوان، عبد العاطي: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998.
12. لبيب، الطاهر وآخرون: صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999.
13. محبك، أحمد زياد: حركة التأليف المسرحي في سورية، 1945–1967، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.
14. محبك، أحمد زياد: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ط1، دار طلاس، دمشق، 1989.
15. المخلف، علي حسن: توظيف التراث في المسرح–دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس، ط1، د.ن، 2000،
16. هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، ط3، دار العودة، بيروت، 1999.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

1. باجو، دانييل هنري: الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

2. باجو، دانييل هنري: من الصورة الثقافية إلى الخيال، من كتاب الوجيز في الأدب المقارن، إشراف: بيير برونيل، وإيف شيفريل، تر: غسان السيد، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1999.
3. بيل، آرثر: الفوبيا، تر: عبد الحكم الخزامي، ط1، الدار الأكاديمية للعلوم، القاهرة، 2011.
4. تودورف، تزفيتان: نحن والآخرون، تر: ربى حمود، ط1، دار المدى، دمشق، 1998.
5. تولرا، فيليب لابورت؛ وفارنييه، جان بيار: إثنولوجيا أنثروبولوجيا، تر: مصباح الصمد، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2004.
6. ريكور، بول: من النص إلى الفعل–أبحاث التأويل، تر: محمد برادة وحسان بورقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001.
7. سعيد، إدوارد: الاستشراق، تر: كمال أبو ديب، ط6، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 2003.
8. سمفيل، ليون: التناصية، من كتاب آفاق التناصية–المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
9. فوكو، ميشيل: الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.